جامعة النجاح الوطنية
كليَّة الدّراسات العليا

تجسيد أسطورة الموتى الأحياء (زومبي) في السينما من منظور اجتماعي: فيلم قطار إلى بوسان نموذجا

إعداد
آمال عايد عطية بسيس

إشراف
د. ابراهيم العكة

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في السينما والتلفزيون بكلية الدراسات العليا في جامعة النجاح الوطنية في نابلس، فلسطين.
2025

تجسيد أسطورة الموتى الأحياء (زومبي) في السينما من منظور اجتماعي: فيلم قطار إلى بوسان نموذجا

إعداد

آمال عايد عطية بسيس

نوقشت هذه الرسالة بتاريخ 2025/01/12م، وأجيزت:

د. ابراهيم العكة	التوقيع
المشرف الرئيسي	
د. سعيد شاهين	التوقيع
الممتحن الخارجي	
د. عامر قاسم	التوقيع
الممتحن الداخلي	

الإهداء

إلى من كان لهم الفضل في كل إنجازاتي، إلى عائلتي التي دعمتني بالحب والتشجيع في كل خطوة، وإلى أصدقائي الذين وقفوا بجانبي في الأوقات الصعبة، هذا العمل هو ثمرة دعمكم، وأهديه إليكم بكل محبة وامتنان.

هذا العمل هو ثمرة جهدي الطويل، بفضل دعمكم، وبفضل كل من ساندني وشجعني طوال هذه الرحلة الأكاديمية.

أهدي هذا الإنجاز إليكم بكل محبة وامتنان، ولكل من كان جزءاً من هذا الطريق، وترك بصمة في مسيرتي العلمية.

الشكر والتقدير

أود أن أعبر عن خالص شكري وامتناني للدكتور إبراهيم العكة، مشرفي الكريم، على الدعم والتوجيه الذي قدمته لي خلال مسيرتي في إعداد هذه الرسالة.

لقد كانت خبرتك ومعرفتك العميقة في مجال السينما والتلفزيون مصدر إلهام لي، نصائحك القيمة وملاحظاتك الدقيقة دليلاً لي في كل مرحلة من مراحل البحث، إن التزامك وإيمانك بقدراتي كانا دافعاً كبيراً لي لتحقيق هذا الإنجاز.

لا يسعني إلا أن أعبّر عن امتناني العميق لكل ما قدمته لي من وقت وجهد، وأتمنى أن أكون قد وفقت في تقديم عمل يليق بإرشاداتك ودعمك.

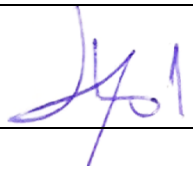
الإقرار

أنا الموقعة أدناه مقدمة الرسالة التي تحمل عنوان:

تجسيد أسطورة الموتى الأحياء (زومبي) في السينما من منظور اجتماعي: فيلم قطار إلى بوسان نموذجا

أقر بأن ما اشتملت عليه هذه الرسالة هي نتاج جهدي الخاص، باستثناء ما تمت الإشارة اليه حيثما ورد، وأن هذه الرسـالة ككل أو أي جزء منها لم يقدم من قبل لنيل أية درجة أو لقب علمي أو بحثي لدى أية مؤسسة تعليمية أو بحثية أخرى.

اسم الطالبة: **آمال عايد عطية بسيس**

التوقيع: 

التاريخ: **2025/01/12**

فهرس المحتويات

الإهداء ..... ج

الشكر والتقدير ..... د

الإقرار ..... هـ

فهرس المحتويات ..... و

فهرس الملاحق ..... ط

الملخص ..... ي

الفصل الأول: مقدمة الدراسة والاطار النظري 1

المقدمة 1

مشكلة الدراسة 3

أسئلة الدراسة 7

أهداف الدراسة 7

مصطلحات الدراسة 8

أهمية الدراسة 10

نظرية الدراسة 11

حدود الدراسة 13

الدراسات السابقة 15

منهج الدراسة 24

مجتمع الدراسة 26

عينة الدراسة 27

أدوات الدراسة 28

الإطار النظري 31

السرد 33

الإخراج 37

التصوير 39
تكوين الصورة.....46
المونتاج.....48
الإضاءة.....50
الواقعية والانطباعية في السينما 52
التعبيرية في السينما 54
منهج السيمياء 55
الفضاء الدلالي في السينما 58
الفصل الثاني: البطاقة الفنية للمخرج.....62
البطاقة الفنية للفيلم.....62
طاقم الممثلين 63
ملخص فيلم (قطار إلى بوسان).....64
التحليل التعييني "التقني" للمقاطع المختارة من فيلم (قطار إلى بوسان) ضمن عينة الدراسة 64
التحليل التضميني للمقاطع المختارة من فيلم (قطار إلى بوسان) ضمن عينة الدراسة.....67
الفصل الثالث: عرض نتائج الدراسة وتحليليها.....85
النتائج 85
النتائج من الناحية التقنية والعلمية.....86
الخلاصة.....89
الفصل الرابع: مناقشة نتائج الدراسة والتوصيات 91
مناقشة 91
مناقشة النتائج.....91
مناقشة النتائج من الناحيتين العلمية والتقنية.....93
ربط النتائج بالتساؤلات والدراسات السابقة.....96
ربط نتائج الدراسة بالأسئلة 96
ربط النتائج بالدراسات السابقة.....98

التوصيات 100
المراجع العلمية 102
الملاحق..... 108
Abstract ..... b

فهرس الملاحق

ملحق (أ) التحليل التعييني" التقني".....108

ملحق (ب): التحليل التضميني.....109

ملحق (ج): المقطع الأول 26:22 – 27:16.....110

ملحق (د): المقطع 114

المقطع الثاني 41:53 – 43:13.....114

ملحق (هـ): المقطع الثالث 44:33 – 45:24.....118

ملحق (و): المقطع الرابع 46:02 – 46:25 122

ملحق (ز): المقطع الخامس 47:33 – 47:55.....124

ملحق (ح): المقطع السادس 1:14:40 – 1:15:25.....126

ملحق (ط): المقطع السابع 1:30:38 – 1:31:26 130

تجسيد أسطورة الموتى الأحياء (زومبي) في السينما
من منظور اجتماعي: فيلم قطار إلى بوسان نموذجا

إعداد

آمال عايد عطية بسيس

إشراف

د. ابراهيم العكة

الملخص

تهدف الدراسة إلى تحليل كيفية تجسيد أسطورة الموتى الأحياء (الزومبي) في السينما من منظور سيميائي، وقد اعتمدت الدراسة على فيلم (قطار إلى بوسان) كنموذج رئيسي لتحليل الدلالات البصرية والرمزية التي تحيط بشخصيات الزومبي وسياقات ظهورهم.

تناولت الدراسة الظاهرة من خلال إطار نظري يركز على المنهج السيميائي الذي يعنى بفهم العلامات والرموز ودلالاتها الثقافية والاجتماعية، سُلِّط الضوء على العناصر البصرية والتكوينية التي تعبر عن التوتر والرعب، مثل استخدام الإضاءة الداكنة، التكوين البصري، وحركة الكاميرا، كما حُلِّلَت الحوارات والعلاقات بين الشخصيات لفهم كيفية تأطير القيم الإنسانية كالخوف والتضحية والتعاون في ظل الكارثة.

تناقش الدراسة أيضا كيف يعكس تصوير الزومبي في فيلم (قطار إلى بوسان) القضايا الاجتماعية والسياسية، مثل فكرة البقاء على قيد الحياة في مجتمع مضطرب، وتفكك البنية الاجتماعية، والصراع بين الأنانية والتعاون، وتوضح كيف أن الزومبي يمثلون تهديدا مزدوجا: جسديا ومعنويا، حيث يجسدون المخاوف من فقدان الهوية الإنسانية.

خلصت الدراسة إلى أن فيلم (قطار إلى بوسان) يستخدم أسطورة الزومبي كوسيلة لاستكشاف أبعاد أعمق للإنسانية، مشيرة إلى أن تحليل هذه الأعمال بمنهجية سيميائية يساعد على فهم تأثيراتها الرمزية والثقافية على الجمهور.

تسلط الدراسة الضوء على القيم الإنسانية مثل التضامن، المغفرة والتضحية، إلى جانب الصراعات المرتبطة بالعنصرية والأنانية والتحديات الأخلاقية في مواجهة الأزمات، كما توضح كيف تتغير المبادئ الأخلاقية تبعا للظروف، مما يجسد التناقض بين السعي للنجاة الفردية والالتزام بالمسؤولية.

من الناحية التقنية، سلطت الدراسة الضوء على استخدام الإضاءة الواقعية والتعبيرية، واللغة السينمائية من خلال اللقطات الطويلة والتأطير، بالإضافة إلى توظيف الموسيقى والصمت لتعزيز الأجواء النفسية والتوت. كما برزت تقنيات الحركة البطيئة والتأطير المحكم في إبراز الشخصيات المحاصرة وزيادة الإحساس بالخطر.

توصي الدراسة بإدراج أفلام الرعب، خاصة أفلام الزومبي، ضمن الدراسات السينمائية في الجامعات العربية، مع التركيز على تحليل تقنيات الإخراج والتصوير .كما توصي بتنظيم ورش عمل ومؤتمرات لمناقشة تأثير هذه الأفلام على المجتمع، وإنتاج برامج تحليلية متخصصة لتعزيز وعي الجمهور بالقيمة السينمائية لهذه الأعمال.

الكلمات المفتاحية: السيميائية السينمائية، دلالات الصورة السينمائية، الأسطورة في السينما، القرار الأخلاقي في مواجهة الموت، الانعزال والتكاتف الاجتماعي.

الفصل الأول

مقدمة الدراسة والاطار النظري

المقدمة

تُعد السينما من أبرز وسائل التعبير الفني والتأثير الثقافي، محلياً وعالمياً. فهي لا تقتصر على كونها وسيلة ترفيه، بل تمثل أداة فنية تسهم في تعزيز التواصل وتسليط الضوء على قضايا المجتمع وقيمه. وبفضل قدرتها على استنساخ الواقع وتقديمه بأسلوب مؤثر، تُلامس السينما وجدان الجمهور، ناقلة الأفكار والمشاعر بقوالب تجمع بين الحقيقة والخيال، مما يمنح المتلقي تجربة بصرية تجمع بين الواقعية والإبداع، وتؤكد وحيد (2022) فيما يخص السينما، أن ما يميزها قدرتها على التصوير والخيال، حيث تعبّر عن الواقع بأسلوب فني يثير تأمل المشاهدين، توجه السينما النظرة والانفعالات، مما يشجع على تقدير القيم الإنسانية المتجسدة في اللقطات السينمائية، هذا الفن يمتلك دوراً كبيراً في تأثيره في الشعوب، حيث يمكن لفيلم واحد أن يؤثر إلى بشكل كبير على جمهور واسع، وهذا يجعل السينما أكثر أهمية من الفنون البصرية الأخرى؛ بسبب عدد كبير من المشاهدين الذي يمكنها التواصل معهم (وحيد، 2022، صفحة 377).

تنتشر الأعمال السينمائية على نطاق واسع في جميع أنحاء العالم، حيث اندمجت هذه الأعمال بشكل كبير في حياة الناس من خلال شاشات التلفاز، ومع تقدم خدمات الإنترنت، وتوسع نطاق الشبكة العنكبوتية، أصبحت هذه الأعمال متاحة بسهولة عبر أجهزة الهواتف النقالة لجميع الفئات العمرية، وفي أي وقت يرونه مناسباً، وقال حسين ومهني (1999) "يتميز الفيلم السينمائي بإمكانية عرضه وقتما نشاء، وبالتالي إمكانية عرضه أكثر من مرة، سواء على المجموعة نفسها من المشاهدين، وهذا الأمر يزيد تكثيف مشاهدتهم الفيلم، واستيعاب مضمونه، أو على مجموعات أخرى، ليزيد عدد مشاهدة هذا الفيلم" (حسين و مهني، 1999، صفحة 117).

تُقدم الأفلام تشكيلات متنوعة من القصص وأساليب السرد التي تعكس جوانب متعددة من الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية، ومن بين تلك القصص التي تبرز أسطورة الموتى الأحياء، تقول Scandal (2025) تُعتبر أفلام الزومبي مثيرة للاهتمام، رغم النظرة السلبية التي تصفها أحياناً بالمملة. تميزت هذه الأفلام باحتضانها لصناعة الأفلام المستقلة ذات الميزانية المنخفضة، مما أضاف إلى جاذبيتها. تجمع بين الخيال العلمي والرعب والكوميديا، وتُستخدم أحياناً كمنفذ للتعليقات الاجتماعية والسياسية. تقدم أفضل أفلام الزومبي مزيجاً من العنف، الرسائل الرمزية، الضحك، والمفاجآت.

تُعتبر ظاهرة تجسيد الموتى الأحياء من ضمن موضوعات أفلام الرعب الرائجة حول العالم، إذ تتناول الأعمال السينمائية التصورات المختلفة حول أسطورة الموتى الأحياء، أشار Herndon (2024) حظيت أفلام الزومبي بشعبية واسعة على مدى العقود الماضية، بدءاً من عام 1932. شهد هذا النوع تطوراً كبيراً منذ فيلم جورج أ. روميرو Living Dead Universe عام 1968، الذي ألهم موجات جديدة من الإنتاجات. من أبرز هذه الإنتاجات مسلسل The Walking Dead الذي انطلق عام 2010، وأعاد تعريف رعب الزومبي في التلفاز.

استمرت أفلام وبرامج الزومبي في تحقيق نجاحات متواصلة، بفضل عناصر مبتكرة مثل تنوع أسباب تفشي العدوى، وسرعة الزومبي وسلوكهم، وتصميم الشخصيات. قدمت هذه الأفلام نظرة مختلفة ومثيرة جعلتها ركيزة في عالم الرعب السينمائي، وغيرت قواعد النوع إلى الأبد (Herndon, 2024).

تعكس هذه الأفلام، بوصفها مشروعات ضخمة حققت انتشاراً واسعاً ونجاحات كبيرة، وتجسيداً رمزياً لثقافة السرعة في سياق ما بعد الحداثة. إنها تعبر عن احتجاج ضد الهيمنة المتزايدة للفكر الرأسمالي والقيم المرتبطة به، وتسلط الضوء على تأثير سرعة التقنية والمعلوماتية في إعادة تشكيل الحياة المعاصرة. تبرز هذه الأعمال كصرخة ثقافية ضد وتيرة التغيير الاجتماعي المتسارعة والتحولات المتقلبة التي تهيمن على كل جانب من جوانب الوجود الإنساني (الحقيوي، 2022).

الخلاصة تُبرز أفلام الزومبي قدرتها على المزج بين الخيال العلمي والرعب والكوميديا، مع تقديم تعليقات رمزية تعكس الواقع الاجتماعي والسياسي. حققت هذه الأعمال شعبية واسعة منذ عقود، مدفوعة بتطور النوع واستقلالية الإنتاج، مما أتاح لها استكشاف القيم الإنسانية وتحديات الحياة المعاصرة. تعبر هذه الأفلام عن احتجاج ضد سرعة التغيير الاجتماعي وتأثير الفكر الرأسمالي، مما يجعلها منصة ثقافية لفهم التحولات المتسارعة في العالم الحديث.

مشكلة الدراسة

تمثل أفلام الزومبي نموذجاً سينمائيا فريداً يعكس قضايا اجتماعية وثقافية معقدة من خلال تقنيات سردية وبصرية متميزة. تتناول الدراسة دور تقنيات السرد، مثل تسلسل الأحداث، والبنية الزمنية التي تعتمد على التنقل بين الماضي والحاضر والمستقبل، والرمزية المستخدمة لتجسيد مخاوف البشرية من الفوضى، العدوى، والانهيار الاجتماعي. يُسَلَّط الضوء على السرد البصري كوسيلة تعبير عن التطورات الدرامية للشخصيات والصراعات الإنسانية، مما يُبرز قدرة الأعمال السينمائية على الجمع بين الخيال والرعب في إطار سردي غني بالدلالات.

يشمل الإطار النظري أيضاً دراسة تأثير التصوير السينمائي، بما في ذلك اللقطات المقربة التي تركز على مشاعر الشخصيات أو تفاصيل الزومبي، والزوايا المختلفة مثل الزوايا المنخفضة والعالية التي تعكس ديناميكيات الهيمنة أو الضعف، بالإضافة إلى الإضاءة الداكنة والمظللة التي تُستخدم لخلق أجواء رعب وتشويق.

فضلا عن ذلك، يبرز المونتاج كوسيلة لتعزيز الدلالة السينمائية من خلال الإيقاع السريع لتكثيف الشعور بالخوف، والقطع المفاجئ لخلق الصدمة، والمونتاج المتوازي لعرض صراعات متزامنة تسلط الضوء على الشخصيات المختلفة. يُضاف إلى ذلك تحليل تكوين الصورة، بما في ذلك توزيع العناصر داخل الإطار والرمزية البصرية مثل البيئات المهجورة والألوان الداكنة، التي تسهم في تعزيز الإحساس بنهاية العالم.

تتمثل فجوة البحث في نقص الدراسات التي تدمج تقنيات السرد البصري، التصوير، والمونتاج في أفلام الزومبي، مع التركيز على تأثير هذه العناصر في نقل القيم الإنسانية والرمزية الثقافية. رغم وجود دراسات عن أفلام الزومبي، تفتقر الأبحاث إلى تحليل أعمال مثل فيلم (قطار إلى بوسان)، وفهم دوره في تصوير الفوضى الاجتماعية والانهيار، فضلاً عن علاقتها بقيم التضحية والتعاون في الأزمات. تهدف هذه الدراسة إلى سد هذه الفجوة من خلال تحليل سيميائي متكامل.

تعد ظاهرة الزومبي من الرموز الثقافية البارزة في الأعمال السينمائية، حيث تمثل تجسيداً للمخاوف والقلق الاجتماعي في مواجهة الأزمات المعاصرة مثل الأوبئة والعنف. تسلط الدراسات السابقة الضوء على دور الزومبي كرمز يعكس هذه التحولات الثقافية والنفسية، وتأثيره في المشاهدين في التعامل مع التوترات الاجتماعية. يهدف هذا البحث إلى دراسة تجسيد أسطورة الزومبي في فيلم (قطار إلى بوسان)، استناداً إلى هذه الدراسات لفهم كيفية التعبير عن القضايا المجتمعية والإنسانية من خلال السرد السينمائي.

دراسة Joyce (2014) "وقت الأكل: الأهمية الثقافية لنهاية الزومبي"

تبرز هذه الدراسة دور أفلام الزومبي في التعبير عن المخاوف الثقافية المعاصرة مثل الرأسمالية والأوبئة والإرهاب. إذ يعتبر الزومبي رمزًا ثقافيًا يعكس مشاعر الانزعاج وضغط الوقت في المجتمعات الحديثة. كما تحذر الدراسة من التبسيط المفرط للزومبي كاستعارة، وهو ما قد يضعف رسالته الثقافية.

دراسة Dunhillk (2021) "أفلام الزومبي ربما أعدت الناس للوباء"

تناولت هذه الدراسة كيف أن أفلام الزومبي قد ساعدت على التحضير النفسي للمشاهدين لمواجهة الأوبئة والتحديات، من خلال تسليط الضوء على أبطال يتغلبون على الأزمات. ورغم أن الفكرة قد تبدو مبالغًا فيها، إلا أن الدراسة تشير إلى الدور الإيجابي للأفلام في تقديم نماذج إلهامية للتعامل مع الأزمات.

دراسة Genareo (2017) "ستة عناصر دراسية مستفادة من أفلام الزومبي"

تناولت هذه الدراسة كيفية استخدام عناصر أفلام الزومبي لتحفيز الطلاب وتعزيز التفاعل في بيئة تعليمية. من خلال تقديم ستة عناصر تشمل التعاون، حل المشكلات، والمخاطرة، كما أوضحت كيف يمكن لهذه الأفلام تعزيز قدرة الطلاب على التفاعل مع تحديات الحياة.

دراسة Peystaukk (2015) "سينما الزومبي: تحكم افتراضي للجماهير المذعورة"

دراسة تسلط الضوء على شعبية أفلام الزومبي، وتوضح كيف أن الجمهور يفضل الهروب إلى عوالم خيالية بعيدًا عن الواقع المؤلم. كما تعتبر أفلام الزومبي وسيلة للتعامل مع التوتر وتحقيق شعور بالتحكم.

دراسة Walter (2017) "يقول الزومبي أكثر من مجرد أونغ: أحد السائرين الاجتماعيين"

تتناول هذه الدراسة العلاقة بين أفلام الزومبي والتحولات الاجتماعية والثقافية. حيث تبرز الزومبي كرمز لمناقشة المخاوف الثقافية وزيادة العنف والقلق الاجتماعي، وتُظهر كيف يمكن أن يكون الزومبي أداة لتحليل التحولات المجتمعية.

دراسة جاسم (2014) "تفعيل الفضاء الدلالي في أفلام الرعب"

تركز على كيفية استخدام العناصر البصرية والسمعية مثل الإضاءة والكاميرا والمونتاج لخلق الإثارة والتشويق في أفلام الرعب، مما يعزز من الجوانب الدرامية والرمزية، وخاصة في سياق أفلام الزومبي.

دراسة مؤنس (2018) "دوافع تعرض المرأة لأفلام الرعب والإشباعات المتحققة منها"

تُبرز الدراسة دوافع النساء لمتابعة أفلام الرعب، مشيرة إلى التناقض بين رغبتهن في الأمان وحبهن للمحتوى العنيف. تركز على التأثيرات النفسية التي تحدثها هذه الأفلام، خاصة في سياق الأفلام التي تشمل الزومبي، وكيف يمكن أن تكون هذه التجربة مصدراً للتفريغ العاطفي.

دراسة محمد (2022) "الفن يتنبأ بالمستقبل عبر الألفية في الأفلام الأجنبية: علاقة المشهد الافتتاحي في أفلام الأوبئة السينما العالمية بوباء كوفيد-19"

تحليل للأوبئة في السينما العالمية، وكيف تمثل المشاهد الافتتاحية في أفلام الزومبي الأوبئة المستقبلية. تشير الدراسة إلى التشابه بين عناصر الأفلام الواقعية وجائحة كوفيد-19، مع التركيز على استخدام التقنيات السمعية والبصرية لخلق التوتر والدراما في سياق الأوبئة.

الدراسات السابقة تقدم رؤى متعددة حول تمثيلات الزومبي في الثقافة الشعبية، موضحةً كيفية استخدام أفلام الزومبي لتحليل القضايا الاجتماعية والنفسية. يرتبط بعضها بمخاوف الثقافة الغربية الحالية مثل الأوبئة والعنف الاجتماعي، بينما يبرز البعض الآخر كيف يمكن أن تُستخدم أفلام الزومبي في التعليم والترفيه النفسي. هذا السيل من الدراسات يساعد على بناء فهم شامل لتجسيد أسطورة الزومبي في فيلم (قطار إلى بوسان) وتطبيقاته الثقافية، النفسية، والتعليمية.

تنبع مبررات مشكلة الدراسة من الأهمية المتزايدة لأفلام الزومبي في السينما الحديثة، حيث يمثل هذا الفيلم نافذة للتعبير عن المخاوف والتحديات التي تواجه البشرية، مثل العدوى، الفوضى، والدمار الشامل. اختيار هذا الموضوع يأتي استجابةً لنقص الدراسات السيميائية التي تتناول تقنيات السرد، التصوير، المونتاج، والدلالات الرمزية في أفلام الرعب التي تجسد أسطورة الموتى الأحياء.

على الرغم من الشعبية الواسعة والنجاح الكبير الذي حققته أفلام الزومبي في فيلم (قطار إلى بوسان)، لا تزال الدراسات السيميائية المتعلقة بهذه الأعمال محدودة. تركز الأبحاث السابقة بشكل أساسي على الجوانب الفنية والسردية التقليدية، دون أن تتناول التحليل المعمق للدلالات الرمزية والاجتماعية التي تقدمها أسطورة الموتى الأحياء. يبرز هذا النقص في الدراسات التي تستكشف كيفية استخدام تقنيات السرد البصري والسمعي في إيصال الرسائل الرمزية حول مخاوف البشرية من الفوضى والدمار.

تكمن مشكلة الدراسة في غياب تحليل شامل لكيفية استخدام تقنيات التصوير، المونتاج، والإضاءة في تجسيد أسطورة الزومبي، وتقديم الرسائل الثقافية والإنسانية عبر هذه الوسائل. تهدف هذه الدراسة إلى سد هذه الفجوة من خلال تحليل سيميائي لأعمال الزومبي البارزة، وذلك لتسليط الضوء على الرموز التي تعكس القيم الإنسانية مثل التضحية والتعاون والصراع، خاصة في سياق الأزمات التي تواجهها المجتمعات.

أسئلة الدراسة

1. تُوَظَّف الرموز السيميائية في فيلم (قطار إلى بوسان) لتجسيد أسطورة الموتى الأحياء؟
2. ما هي الأبعاد الثقافية والاجتماعية التي تحملها الرموز السيميائية في فيلم (قطار إلى بوسان)؟
3. كيف تعكس الشخصيات القيم الإنسانية مثل التضحية والتعاون في سياق الصراع بين الخير والشر؟
4. ما دور التصوير والمونتاج في تعزيز إيصال الرسائل الرمزية في المشاهد المختارة؟
5. كيف تُسهم المكونات السمعية مثل الموسيقى والمؤثرات الصوتية في تعزيز الأثر السيميائي في فيلم (قطار إلى بوسان)؟

أهداف الدراسة

1. تحليل الرموز والعلامات المتعلقة بالزومبي وتفسير معانيها المختلفة في فيلم (قطار إلى بوسان).
2. استكشاف العلاقات الرمزية بين الشخصيات والأحداث وكيفية تكوين رموز تُعبّر عن المخاوف الإنسانية.
3. تصنيف المشاهد والشخصيات وفقاً لدورها في تعزيز عنصر الرعب أو تقديم قيم إنسانية مثل التضحية والصراع.
4. تحليل دور الجوانب السمعية والبصرية (تصوير، مونتاج، موسيقى) في تجسيد صراع الشخصيات مع الزومبي وإبراز الرموز السيميائية.

مصطلحات الدراسة

أسطورة "Legend": الأسطورة هي عملية إخراج الدوافع الداخلية بشكل موضوعي، وغالباً ما يكون الغرض منها هو حماية الإنسان من دوافع الخوف والقلق الداخلي، تُعتبر الأسطورة الصورة الأصلية التي تنقل إلى وعينا حياة نفسية تعود إلى الماضي، يرى كارل جونغ، على سبيل المثال، أن الأساطير تحمل عقل وتفكير أسلافنا القدامى وكيفية رؤيتهم للحياة والعالم والآلهة والبشر (جابري ف.، 2021، صفحة 1102).

إجرائياً، تشير "الأسطورة "في هذه الدراسة إلى القصة الرمزية التي تحمل دلالات نفسية وثقافية تُظهر الصراعات البشرية مع مفاهيم الخوف، الفناء، والخلود. تُستخدم هذه الأساطير في الأعمال السينمائية والدرامية لإعادة تشكيل التصورات الإنسانية عن الحياة والموت ضمن سياقات فنية تعكس التطور المجتمعي.

تجسيد"Embodiment" : تجسيد: ج. ات. (ج س د) (مص. تجسيم). "تجسيم الصورة": تجسيدها، تمثلها (أبو العزم، 2013، صفحة 769).

إجرائياً، يُقصد بـ"التجسيد "الطريقة التي يتم من خلالها ترجمة الأفكار المجردة المتعلقة بأسطورة الموتى الأحياء إلى شخصيات، صور، وحركات في الأعمال السينمائية والدرامية. هذا التجسيد يُظهر الزومبي كرموز لظواهر اجتماعية ونفسية مثل الفوضى والخوف من المجهول.

الموتى الأحياء:" Zombies " مصطلح "الزومبي" يأتي من ثقافة الفودو في هايتي وولاية نيو أورليانز، وعلى الرغم من تغيير معانيه عبر السنوات، إلا أنه يُشير عادة إلى جثة بشرية أُعِيد إحياؤها في ظروف غامضة من أجل خدمة الأحياء. تختلف الروايات والتفسيرات التي تبنتها الأفلام والقصص عبر الزمن، هناك من يروي أن الزومبي يمكن أن يكون نتيجة لفيروس معدي ينتقل عن طريق لدغات، في حين يرى البعض الآخر أنهم مصابون بأمراض عصبية، وهناك من يعتقد أنها تمثل تحورات لبعض الأمراض المعروفة مثل مرض جنون البقر والحصبة وداء الكلب (سعيد، 2021).

الزومبي يؤدي دوراً بارزاً في الأساطير والديانات والفولكلور والأدب، في القرن التاسع عشر، استُخدم مصطلح "زومبي" لوصف الجثث التي أُحْيِيَت في منطقة بحر الكاريبي، وكانت غالباً تعمل في المزارع بجد ومجهود، فيلم "White Zombie" الذي أُصْدِر عام 1932 استوحي من هذا الفولكلور (Nugent, Berdine, & Nugent, 2018).

إجرائياً، يُعرف "الموتى الأحياء "في الدراسة على أنهم كائنات خيالية تُعاد إلى الحياة في السينما والدراما لتُمثل رمزاً للصراع بين البقاء والفناء، والتحولات الاجتماعية والإنسانية، ويُصَوَّرُون في سياق سردي يكشف عن مخاوف الإنسان وهواجسه المتعلقة بالخلود والموت.

السينما "Cinema": تُعد السينما الفن السابع، وقد برزت بعد الفنون الستة الكبرى: العمارة، النحت، الرسم، الأدب، الموسيقى، والأداء. منذ ظهور الصورة المتحركة في أواخر القرن التاسع عشر، انتشرت الأفلام سريعًا من أوروبا إلى أنحاء العالم، لتصبح قوة جذب ثقافي وترفيهي كبيرة.

خلال القرن العشرين، أصبحت صالات السينما معالم حضرية رئيسية، وجعلت من مشاهدة الأفلام نشاطاً أسبوعياً يجمع بين الترفيه والتثقيف. بفضل السينما، تعرّف الناس على ثقافات متنوعة، مما عزز التواصل الثقافي وأثرى التجربة الإنسانية (العريس، 2019).

أشار معزيز وخنفر وعيطو (2019–2020) كلمة "سينما" مشتقة من كلمة "سينماتوغراف" التي تعني "الحركة"، وتعبّر عن عملية تصوير وعرض الأحداث، يمكن عرض الأفلام إما في السينما، وهي بنايات كبيرة تُعرف بدور العرض، أو على شاشات صغيرة خاصة تُسمى التلفاز.

السينما هي فن يندرج تحت فئة الفنون المتعددة، حيث يتناول الأفلام مواضيع متنوعة، ويتم دراستها في المعاهد، وتعتبر تجارة بالدرجة الأولى، وتأخذ مكانة كبيرة في صناعة الترفيه والتثقيف، بفضل السينما، يمكن للجمهور أن يلقي نظرة على عوالم مختلفة، سواء كانت خيالية أو واقعية (معزيز، خنفر، و عيطو، (2019 – 2020)، صفحة 24).

إجرائياً، تُعرّف السينما بأنها وسيط بصري تُعرض من خلاله قصص الموتى الأحياء بشكل يجمع بين الإبهار الفني والتحليل الرمزي. في هذه الدراسة، تُركز السينما على استثمار تقنيات السرد البصري والصوتي لتوصيل رسائل ثقافية ودلالات رمزية تتعلق بأسطورة الزومبي.

السيمياء "Alchemy **"**: هي علم العلامات، المعروف أيضاً بـ السيميولوجيا، هو فرع من علوم اللغة يركز على دراسة العلامات أو الرموز وكيفية تفسيرها، يقوم هذا العلم بتحليل الإشارات أو العلامات وفق نظام منهجي خاص، حيث يُرَكَّز على العلامات اللغوية والرموز التصويرية في النصوص الأدبية وفي الحياة الاجتماعية (رضوان و عباس، 2017، الصفحات 785-786).

إجرائياً، يُقصد بالسيمياء في هذه الدراسة تحليل العلامات والرموز البصرية واللغوية المستخدمة في مسلسل *الموتى السائرون* وفيلم *قطار إلى بوسان*. تُركّز الدراسة على كيفية توظيف هذه العلامات لتقديم دلالات تتعلق بأسطورة الموتى الأحياء وفهم أبعادها الثقافية والنفسية.

أهمية الدراسة

الأهمية النظرية: تجسيد أسطورة الموتى الأحياء في الأعمال السينمائية يمثل موضوعاً ذا أهمية نظرية كبيرة، تعد الأساطير والرموز جزءاً لا يتجزأ من تطور الثقافات والمجتمعات، حيث تعكس تصوراتهم وتفسيراتهم الظواهر المعقدة، تتيح هذه الدراسة الفرصة لاستكشاف كيفية تجسيد وتفسير الأسطورة المتعلقة بالموتى الأحياء في الأعمال السينمائية، وكيفية تأثيرها في الجمهور وتعزيز فهمهم لهذه الظاهرة.

من الناحية النظرية، تسهم هذه الدراسة في إثراء مجال السيميائيات والدراسات الثقافية، حيث تقدم تحليلًا عميقًا لكيفية استخدام الرموز والعناصر البصرية والنصية في تجسيد مفهوم الموتى الأحياء، كما تساهم في توسيع فهمنا لكيفية تأثير الأعمال الفنية في بناء وتشكيل المفاهيم الثقافية والاجتماعية.

الأهمية التطبيقية: تحمل هذه الدراسة أهمية كبيرة للصناعة السينمائية، فهم كيفية تجسيد أسطورة الموتى الأحياء، يمكن أن يساعد المنتجين والمخرجون على اختيار العناصر المناسبة والرموز الفعالة، التي تعزز من تجربة المشاهدين، وتعمق تأثير الأعمال الفنية.

بالإضافة إلى ذلك، يمكن لهذه الدراسة أن تسهم في فهم أعمق للتصوير والتمثيل في الأعمال الفنية، وكيف تُسْتَخْدَم لإيصال رسائل محددة، هذا يمكن أن يكون قيم للمبدعين والمخرجين في تطوير تصويرهم وتوجيه رسائلهم بشكل فعال.

نظرية الدراسة

نظرية التأويل: يقول سعد (2020) عملية التأويل هي نشاط مليء بالجهد والتحدي، حيث تكمن تعقيدات التفاصيل والمعاني. التأويلية تعني أننا، بنظرتنا الدقيقة، نبدأ في استكشاف هذا النص المعقد من أي نقطة نشاء، ونحاول فهمه وفهم تفاصيله وفقاً لما ينشأ من تفاعله مع جميع جزئياته. إن فهم هذا النص ليس مهمة سهلة إطلاقا، بل هي عملية معقدة تتطلب تركيزاً واهتماماً كبيرين.

يتعين على الشخص القائم بعملية التأويل أن يكون قادراً على استيعاب جوانب متعددة للنص، والتي أشار إليها الكثيرون، بما في ذلك شليرماخر. على الرغم من أن مهمة الهرمنيوطيقا تتعلق بوضع المعايير والقواعد، إلا أن شليرماخر يقتصر على وضع المعايير العامة التي يرونها ضرورية لتفادي السوء في التفهم. ومع ذلك، يرى أن نظرية التأويل، على الرغم من التقدم الذي أحرزته، لا تزال تبعد عن أن تكون فنًا مكتملًا، وهو يؤمن بأن أي تفسير للعمل لن يتمكن أبدًا من استنفاذ جميع معانيه وتعقيده.

النص يُحيط به الغموض والتعقيد، مما يتطلب التعامل معه باستخدام آليات وقواعد هرمنيوطيقية فعّالة. وعلى الرغم من ذلك، فإن النص لا يزال يحتفظ بأسراره ومعانيه التي لم تُكتشف بعد، ولذلك يجب تطوير المنهج التأويلي باستمرار لفهم المعاني وإظهارها بشكل أفضل (سعد، 2020، صفحة 313).

باستخدام نظرية التأويل، يمكن استكشاف تجسيد أسطورة الموتى الأحياء (الزومبي) في فيلم (قطار إلى بوسان) من خلال تحليل العناصر السيميائية مثل الشخصيات والحوارات وتحليل اللقطات والإضاءة والموسيقى.

أشار شوكت (2022) إن تنوع أحجام اللقطات وزوايا التصوير يُعد لغة بصرية تحمل في طياتها جملاً بلاغية ومعاني رمزية، تتجاوز مجرد تحقيق التنوع لمنع الشعور بالملل. فهي تُبرز تفاصيل المشهد، وتوضح موقع الأحداث، وتُعبّر عن السلوكيات والمشاعر، فضلاً عن استشراف الصور الذهنية والمستقبلية. وتُعتبر هذه الأدوات السينمائية وسيلة رئيسية لصياغة رؤية المخرج الفنية، حيث يعتمد غالبية المخرجين على سبع لقطات رئيسية بوظائف مختلفة تخدم سرد القصة وإيصال الرسائل الرمزية والجمالية (شوكت، 2022، صفحة 12).

شاطي (2024) يعد التداخل بين الإضاءة الافتراضية والإضاءة الحقيقية في المشهد من الأمور الحساسة التي تتطلب عناية دقيقة عند دمجهما معاً. فذلك يستلزم جهداً كبيراً من صانع العمل ومشغل البرامج لتجنب إهمال أي جزء من التفاصيل الدقيقة في المشهد.

يتحقق ذلك من خلال استخدام جميع طبقات الإضاءة، وتحديد الدرجات اللونية وشدتها، وزوايا سقوطها، بالإضافة إلى الظلال الناتجة عن الشخصيات والديكورات والإكسسوارات المضافة إلى المشهد.

فإلى جانب رسم الأجواء العامة والدرامية، يساعد الضوء في إيصال الإحساس بالمكان، والتلميح بالزمان، ورسم التأثيرات التي تعكس الأحداث والصراع داخل القصة –خصوصاً– من خلال التفاعل بين الضوء والظل. إن التداخل بين هذين العنصرين يسهم في خلق دلالات متعددة وفعّالة تُسهم في إيصال معلومات أكبر مما هو مرئي في المشهد نفسه. وبالنسبة للطريقة التي يتم بها التعامل مع الإضاءة الافتراضية، فهي تعتمد على اثنتين من الأساليب الأساسية التي يُحَدَّدَان مسبقاً داخل بنية أي مشهد درامي أو عمل تلفازي (شاطي، 2024، صفحة 230).

قال لبويري (2016) يعد الحوار في السينما مصدراً مهماً للتعبير، لكنه يمكن أن يصبح تهديداً لجمالية الصورة إذا لم يُتَعَامَل معه بحذر، لتجنب التورط في أن يصبح مجرد تعليق على المرئي.

تطور الصوت في السينما بعد دخول الصوت في فيلم (مغني الجاز) عام 1927، وأدى ذلك إلى جدل بين رواد السينما الصامتة مثل "إزنشتاين" و"شابلن"، الذين رأوا أن السينما الصامتة كانت تعبيرًا قويًا من خلال الصورة. لكن مع إدخال الصوت أصبح من الضروري تحقيق توازن بين الصوت والصورة، بما يتناسب مع تطور الفيلم الناطق. يشير النقاد إلى أن الصوت لا يقل أهمية عن الصورة، بل يُثري الفيلم عبر إضافة طبقات معنوية وجمالية. أما الحوار في السينما، فهو عنصر تكميلي يعكس الشخصيات، ويعبر عن دواخلها، لكنه يجب أن يعكس الواقع السينمائي بجلاء دون أن يطغى على الصور.

يعتمد الحوار على الاقتصاد في الكلمات واستخدام اللغة بالضبط، حيث يجب ألا أن يخفي خصائص الشخصيات، بل يكشف عنها. لذا، فإن حوار الفيلم يجب أن يكون متوافقًا مع الإيقاع البصري، ليمنح الممثل الفرصة لإيصال المعنى بالصورة، مع توظيف المجاز والاستعارة لتجنب المباشرة (لبويري، 2016).

الموسيقى الضمنية لا تهدف إلى محاكاة الحركة والموسيقى بالضبط، بل تركز على تعزيز الجو العام العاطفي أو الحالة المزاجية للمشهد بشكل عام. يتم تحقيق ذلك غالباً من خلال تكرار مجموعة من الإيقاعات، التي تتنوع في تنسيقها لتواكب التغيرات الدرامية في التسلسل، من صعود وهبوط. وظيفتها الأساسية تكمن في نقل المشاعر التي تعكس مجريات القصة ككل (شريف و عناني، 2023، صفحة 37).

حدود الدراسة

الحدود الموضوعية: موضوع الدراسة هو تجسيد أسطورة الموتى الأحياء من منظور سيميائي مثل الرموز والرموز المؤشرة، والرموز الصوتية، والألوان، والرموز الفرعية مثل المكان والزمان، والشخصيات، في فيلم (قطار إلى بوسان).

الحدود الزمانية: تشمل المقاطع التي ستُحَلَّل ضمن الإطار التطبيقي من الدراسة، بالإضافة إلى تاريخ إصدار فيلم قطار إلى بوسان عام 2016.

في إطار الدراسة، اُخْتِيرَت استحداثات حديثة في مجال الإنتاج، مما يزيد جاذبيتها واهتمام الباحثين في الوقت الراهن، يتناول البحث تأثير هذه الإنتاجات الحديثة في الساحة الحالية وانتشارها في فترة زمنية قصيرة.

الحدود المكانية: في سياق الدراسة حول تجسيد أسطورة الموتى الأحياء "Zombies" في الأعمال السينمائية، الحدود المكانية مرتبطة بالمواقع الجغرافية والبيئات التي صُوِّرَت الأعمال السينمائية داخلها، يمكن أن تشمل هذه الحدود:

1. المواقع الجغرافية: تحديد المواقع الجغرافية التي تم فيها تصوير المشاهد، وكيف يتم استخدام هذه المواقع لتعزيز تجسيد أسطورة الموتى الأحياء، على سبيل المثال، هل صُوِّر المشاهد في مدينة كبيرة، أو في مناطق ريفية؟
2. البيئات الفيزيائية: دراسة كيف اُسْتُخْدِمَت البيئات الطبيعية والمباني المحيطة في تعزيز جو الموتى الأحياء، هل صُوِّر المشاهد في أماكن مهجورة أو مليئة بالحياة؟
3. التحولات المكانية: فحص كيفية تغيير المواقع عبر مرور الوقت في القصة، وكيف يؤثر ذلك على تجسيد أسطورة الموتى الأحياء، هل هناك تطور في المواقع يعكس تطور الحبكة والشخصيات؟
4. الأماكن الرمزية: النظر في أية أماكن رمزية تظهر في الأعمال السينمائية، وكيف يمكن أن تلعب هذه الأماكن دوراً في تعزيز الرموز والرموز المتعلقة بالموتى الأحياء.
5. التأثير في التصوير: استكشاف كيف يمكن أن يؤثر اختيار المواقع على تجسيد المشاهد والأجواء، هل هناك تأثير بصري أو نفسي يرتبط بالمكان في تجسيد أسطورة الموتى الأحياء؟
6. السيميائية في المواقع: تحليل الرموز والرموز المستخدمة في المواقع، وكيف يمكن أن تسهم هذه الرموز في فهم تفسيرات الأعمال السينمائية.

الدراسات السابقة

دراسة Joyce (2014) "وقت الأكل: الأهمية الثقافية لنهاية الزومبي"

تعتبر الدراسة أن نهاية العالم في الأفلام والأدب، وبالأخص أفلام الزومبي، يمتلك أهمية ثقافية كبيرة، بالإضافة إلى التجربة السينمائية، والتي تتضمن التسلسلين النموذجيين للمطاردة والحصار، وتقدم الدراسة حججاً إن أفلام الزومبي تعمل على تفريغ المشاعر والانزعاج وضغط الوقت في المجتمعات الغربية الحديثة.

تشير الدراسة إلى الزيادة في انتشار الأفلام والكتب والألعاب والبرامج التلفزيونية والقصص المصورة والمواقع الإلكترونية المتعلقة بنهاية العالم من الزومبي، ويعتبر ذلك مؤشراً على أهمية هذا النوع، يستشهد المقال بآراء مؤلفين مثل نيك مونتيان وماثيو توماس باين لتوضيح كيف يمكن للزومبي أن يكون رمزاً يسمح للجمهور بالتعبير عن مخاوفهم وقلقهم.

وبالتالي، يشير المقال إلى أن هناك تفسيرات متنوعة للزومبي كرمز، مثل الرأسمالية والإرهاب والأوبئة والنزعة الاستهلاكية، ولكنه يشدد على أن هذه التفسيرات قد تحول الزومبي إلى استعارة، وتقلل من تأثيرها كرمز.

تعقيباً على هذه الدراسة حيث تسليط الضوء على الظاهرة الثقافية المتعلقة بنهاية العالم في الأفلام والأدب، وخاصةً فيما يتعلق بأفلام الزومبي، تقدم الدراسة تحليلاً متعمقاً للأسباب التي تجعل هذه الأعمال الفنية تحظى بشعبية كبيرة، وتسلط الضوء على العوامل الثقافية والنفسية التي تدفع الناس للاهتمام بهذا النوع من القصص والأفلام.

دراسة Dunhillk (2021) "أفلام الزومبي ربما أعدت الناس للوباء تقترح دراسة"

توضح الدراسة إن مشاهدة أبطال قويين يخوضون معارك ما بعد نهاية العالم، حيث يواجهون الزومبي، وربما يكون جزءاً من المشاهدين يعتقد أنه قادر على القيام بذلك، بالطبع، قد لا يمتلك المهارات اللازمة للبقاء على

قيد الحياة في واقع مثل هذا، ولكن إذا دقت أبواب الزومبي، قد يجد الإنسان نفسه يتصرف بطريقة أفضل، ويتغلب على التحديات بنجاح.

على الرغم من أن هذا الافتراض قد لا يكون دقيقاً بالكامل، إلا أن بحثاً حديثاً أجرته جامعة ولاية بنسلفانيا يشير إلى أن مشاهدة أفلام الزومبي، بالإضافة إلى أفلام الرعب والخيال العلمي، قد ساعدت بعض الأشخاص على التحضير النفسي بشكل أفضل لمواجهة وقائع عام 2020 الصعبة والوباء العالمي.

تعقيباً على هذه الدراسة، يظهر أن مشاهدة الأبطال القويين، وهم يواجهون تحديات ما بعد نهاية العالم، سواءً كانت تلك التحديات تتمثل في مواجهة الزومبي أو غيرها من الكوارث، قد تثير في بعض الحالات شعوراً بالتحضير النفسي لمواجهة الصعوبات والتحديات في الحياة الواقعية.

على الرغم من أن هذا الافتراض قد يبدو مبالغاً فيه إلى حد ما، إلا أن البحث الذي أُجري في جامعة ولاية بنسلفانيا يشير إلى أن هناك فوائد نفسية محتملة لمشاهدة أفلام الرعب، بما في ذلك أفلام الزومبي، والتي يمكن أن تساعد الأشخاص على التأقلم النفسي والتحضير لمواجهة التحديات الصعبة في الحياة الواقعية.

دراسة Genareo (2017) "ستة عناصر دراسية مستفادة من أفلام الزومبي"

تقدم دراسة أن أفلام الزومبي إطار يمكن استخدامه لفهم أهم العناصر في عملية التعلم، ضمن هذه العناصر الستة، يمكن استغلال مفاهيم أفلام الزومبي لتحفيز الطلاب وجعلهم مجهزين للنجاح في مساراتهم التعليمية.

1. الخطاف: يُشير البداية الدرامية في أفلام الزومبي إلى أهمية جذب الانتباه في عملية التعلم، وكيف يمكن لتجارب إيجابية مبكرة أن تؤثر إلى حد بعيد على تفوق الطلاب طوال فترة الدراسة.
2. التعاون: يُظهر التعاون في أفلام الزومبي أهمية التعاون والتفاعل الجماعي في التغلب على التحديات، مما يعزز استخدام تقنيات التعلم المبنية على المشكلات في الفصول الدراسية.

3. حل المشكلات: تبرز أفلام الزومبي أهمية التحليل وحل المشكلات غير المتوقعة، مما يشجع على التفكير الإبداعي والمرونة في العملية التعليمية.

4. المخاطرة: يُظهر الاستعداد للتعامل مع المخاطر في أفلام الزومبي أهمية تجاوز الفشل والتعلم منه، وهذا ينطبق أيضًا في بيئة التعلم.

5. الفكاهة: تُظهر الفكاهة في أفلام الزومبي أهمية إضافة العنصر الترفيهي والمحفز إلى العملية التعليمية، مما يعزز التفاعل والتشجيع بين المعلمين والطلاب.

6. الأمل: يُبرز الأمل كعامل مهم في تعزيز التعلم والصحة النفسية، وكيف يمكن أن تُلهم أفلام الزومبي الأفراد للحفاظ على الأمل والتفاؤل في مواجهة التحديات.

تعقيباً على هذه الدراسة حيث تقدم فهماً مثيراً للاهتمام حول كيفية استخدام أفلام الزومبي كإطار لفهم وتحفيز الطلاب في عملية التعلم، تحليل العناصر الستة المهمة في هذا السياق وكيف يمكن أن تُطبق مفاهيم أفلام الزومبي؛ لتعزيز تفاعل الطلاب وتجهيزهم للنجاح في مساراتهم التعليمية.

دراسة Peystaukk (2015) "سينما الزومبي: تحكم افتراضي للجماهير المذعورة"

تناولت الدراسة شعبية أفلام الزومبي واهتمام المدونين والنقاد والصحفيين، بالإضافة إلى المكاسب المادية التي يكسبها منتجو أفلام الزومبي.

أوضحت الدراسة أنه يوجد العديد من المقالات التي تتناول حب هذا النوع من الأفلام، على الرغم من أن معظم المراجعين يشيرون أنه عالم ملئ بالمرض والإرهاب يندفع الجمهور للمشاهدة، من أجل السيطرة على النفس ومواجهة مصائب الحياة.

والسبب وراء عدم التوجه إلى الأفلام التي تناولت الحروب وأحداث واقعية هو أن الجمهور لا يرغب في مشاهدة الواقع نفسه الذي يعيشه لذلك يتوجه الى ما هو مختلف.

توضح الدراسة أن الهروب من التوتر؛ يؤدي إلى البحث عن الخطر وما مختلف عن الواقع الذي يعيشه الإنسان، تناولت الدراسة أفلام الزومبي وكيف تناول الفيلم القصة وماذا يرمز الزومبي بالواقع.

تعقيباً على هذه الدراسة، يتضح أن شعبية أفلام الزومبي تثير اهتماماً كبيراً من قبل المدونين والنقاد والصحفيين، وهناك مكاسب مادية كبيرة تحققها صناعة أفلام الزومبي، يشير البحث إلى أن هناك مجموعة واسعة من المقالات التي تتناول شغف الناس بهذا النوع من الأفلام.

دراسة Walter (2017) "يقول الزومبي أكثر من مجرد "أونغ": أحد السائرين الاجتماعيين"

أشارت الدراسة أنه منذ عام 1975 وحتى الوقت الحالي، يشهد العالم ارتفاعاً كبيراً في إنتاج أفلام الزومبي، أُجريت دراسة عميقة من قبل الكاتبة الصحفية الأمريكية أنالي نيويتز لفهم العلاقة بين هذا الاتجاه وزيادة معدلات العنف والقلق الاجتماعي في مجتمعنا الحالي، من بين هذه الأعمال الفنية، يبرز مسلسلي The Walking Dead و TWD الذي لفت الانتباه إلى الحالة العنيفة الراهنة للمجتمع، وكيفية تفاعله مع هذا المعيار المجتمعي الجديد.

على الرغم من وجود ارتباطات وثيقة بين أفلام الزومبي ومشكلاتنا الثقافية والاجتماعية، إلا أن الموضوع الرئيسي هو أن الزومبي في السينما يمثلون بالواقع البشر الواقعيين، يُظهر ذلك بشكل واضح عندما نحلل شخصيات الشر في The Walking Dead من كثب، الكتّاب والمخرجون يستخدمون هذه الشخصيات والأفكار لاستكشاف كيف يمكن للشر أن ينشأ من المخاوف الثقافية والتغييرات الكبيرة في المجتمع، وكيف يتفاعل هؤلاء الأشرار معها.

تعقيباً على الدراسة حيث تظهر الاهتمام المتزايد بتحليل علاقة أفلام الزومبي بزيادة معدلات العنف والقلق الاجتماعي في المجتمعات الحديثة، بحث الكاتبة الصحفية أنالي نيويتز يسلط الضوء على الاتجاه المتزايد

نحو إنتاج أفلام الزومبي منذ عام 1975 وحتى الوقت الحالي، ويستعرض كيف يعكس هذا الاتجاه التحولات الاجتماعية والثقافية.

دراسة جاسم، (2014) "تفعيل الفضاء الدلالي في أفلام الرعب"

تتناول هذه الدراسة أهمية الفضاء الدلالي في الخطاب السينمائي، مع التركيز على دوره في إنتاج المعنى الدرامي والجمالي في أفلام الرعب. اُسْتُثْمِرَت الدلالات الصورية والسمعية لتعزيز عناصر الرعب والتشويق، مما يبرز تأثير هذه العناصر في بناء بنية أفلام الرعب وإيصال الرسائل الدرامية.

تناولت الدراسة تحليل الفضاء الدلالي في أفلام الرعب، مع التركيز على كيفية تجسيده من خلال دلالات الصورة المرئية. سعت الدراسة إلى استكشاف دور التراكيب الدلالية في إنتاج معانٍ درامية وجمالية في هذا النوع السينمائي.

حددت الدراسة موضوعيًا بدراسة الفضاء الدلالي في أفلام الرعب الأمريكية بين 1960–1965، وأكدت قدرة الصورة السينمائية في توليد دلالات متعددة وتحفيز قراءات متنوعة لدى المتلقي.

استعرضت الدراسة أهمية المنهج السيميائي في تحليل الخطاب السينمائي ودوره في إنتاج المعاني، مشيرة إلى أن الصورة السينمائية تنقل المعاني باستخدام عناصر بصرية مثل الضوء والظل والحركة. كما أكدت أن ترتيب هذه العناصر بشكل منهجي يعزز الرسائل الإبداعية، وتجسد التجارب الحسية والدلالية، موضحة أن الصورة ليست مجرد وسيلة نقل للأحداث، بل أداة سردية تعكس مضامين العمل الفني بطرق تتجاوز الحواجز الثقافية.

تسهم العناصر الصورية مثل الإضاءة وحركات الكاميرا والموسيقى في بناء الفضاء الدلالي للسينما، بينما يعمل المونتاج على ربط هذه العناصر لإيصال المعاني بفعالية وبوضوح.

توصلت الدراسة إلى أن أفلام الرعب تعتمد على التشكيل الصوري والمونتاج لإنتاج فضاء دلالي متعدد الطبقات يعكس المعاني والأفكار، مع دور مهم للمنظومة السمعية في خلق الإثارة. كما تظهر الشخصيات بين البشر والكائنات الخرافية، مما يعكس معالجة سينمائية لقضايا واقعية بأسلوب رمزي.

تعقيباً على الدراسة، حيث تعد إضافة هامة للبحوث السينمائية، حيث تقدم فهماً عميقًا لدور الفضاء الدلالي في أفلام الرعب. تسلط الضوء على استخدام العناصر البصرية والسمعية في خلق أجواء الإثارة والغموض، كما تؤكد أهمية المونتاج في ربط المحاور البصرية والسمعية لتوليد تجربة سينمائية متكاملة.

دراسة مؤنس (2018) "دوافع تعرض المرأة لأفلام الرعب والإشباعات المتحققة منها"

تتناول الدراسة دوافع تعرض المرأة لأفلام الرعب، مع التركيز على التناقض بين رغبتها في الأمان وحبها للمحتوى العنيف. تطرح الدراسة تساؤلات حول الأسباب النفسية والدوافع مثل التفريغ العاطفي والتوتر النفسي. كما تفترض أن هذه الدوافع قد تكون نتيجة لتجارب سابقة أو تأثيرات الصورة السينمائية على مشاعرها.

تستعرض الدراسة دوافع تعرض المرأة لأفلام الرعب وتأثيرها كوسيلة للتعبير والتواصل، مع التركيز على الإشباعات العاطفية التي تحققها. تسعى لفهم الأسباب التي تدفع المرأة لمتابعة هذه الأفلام، بالإضافة إلى معرفة الأنماط والتفضيلات التي تشدها لهذا النوع السينمائي. كما تدرس الدراسة الآثار النفسية والجسدية لهذه الأفلام والعلاقة بين الدوافع والإشباعات.

تقتصر الدراسة على دوافع تعرض النساء لأفلام الرعب في البحرين بين نوفمبر 2017 ومايو 2018، باستخدام المنهج الوصفي. تم اختيار عينة من 100 امرأة، وتم جمع البيانات من خلال استبيان تم إعداده بعناية. تهدف الدراسة إلى وصف الاتجاهات والدوافع المرتبطة بهذه الظاهرة.

تعتمد الدراسة على نظرية الاستخدامات والإشباعات التي تركز على العلاقة التفاعلية بين الجمهور ووسائل الإعلام. تفترض النظرية أن الأفراد يختارون المحتوى الإعلامي لإشـــباع حاجاتهم النفســـية والاجتماعية.

نشـأت النظرية في الأربعينيات، وتطورت عبر دراسـات متعددة، مما يوفر إطاراً لفهم تأثير وسـائل الإعلام على الأفراد.

أظهرت نتائج الدراسة الميدانية أن الفئة العمرية الأكثر تعرضًا لأفلام الرعب هي بين 31–40 سنة بنسبة 31%. كما أظهرت أن أغلب المتعرضات هن من حملة شهادة البكالوريوس بنسبة 48%، بينما تشكل المتزوجات النسبة الأكبر بنسبة 63%. تبين أيضًا أن معظمهن من الموظفات بنسبة 74%، ويميلن إلى مشاهدة أفلام الرعب في الليل مع العائلة. وقد أظهرت الدراسة أن أكثر أنواع أفلام الرعب المفضلة هي أفلام الظواهر والغرائب، بينما لا يحببن أفلام الاعتداء الجنسي. كما كشفت عن تأثير هذه الأفلام على سلوكهن، حيث يعانين القلق والأرق، ويتأثرن بتجارب العنف في الأفلام. وتوصي الدراسة بزيادة الوعي بمخاطر هذه الأفلام وتطبيق رقابة صارمة على المحتوى المعروض.

تعقيباً على الدراسة، الدراسة تقدم تحليلًا مفصلًا حول دوافع النساء لمشاهدة أفلام الرعب، مع التركيز على التناقض بين السعي للهدوء والحاجة إلى الإثارة. كما تسلط الضوء على تأثير العنف في الأفلام على مشاعرهن، مشيرة إلى أن هذه الأفلام قد تكون وسيلة للتفريغ العاطفي. النتيجة تبرز أهمية الرقابة على المحتوى الإعلامي.

دراسة محمد (2022) " الفن يتنبأ بالمستقبل عبر الألفية في الأفلام الأجنبية: علاقة المشهد الافتتاحي في أفلام أوبئة السينما العالمية بوباء كوفيد 19 أنموذجا دراسة نوعية في تحليل الخطاب السينمائي" المجلة العربية لبحوث الاتصالات والإعلام الرقمي

تناولت الدراسات السابقة دور الخطاب السينمائي في تشكيل التصورات حول الأوبئة والجائحات، خاصة في ظل جائحة كوفيد–19 التي ألهمت الباحثين لدراسة العلاقة بين الواقع وما قدمته الأفلام السينمائية عن الأوبئة. من أبرز الأمثلة فيلم *Contagion* (2011)، الذي أثار جدلاً حول تشابهه مع تفاصيل الجائحة،

مما دفع لإجراء أبحاث أكاديمية لاستكشاف مدى ارتباط الأفلام بهذه الظاهرة ومصداقية تنبؤاتها بحدوث وباء عالمي.

تركز الدراسة على تحليل كيفية تجسيد الأفلام السينمائية العالمية لظاهرة الأوبئة، مع مقارنة تصويرها للوباء ببداياته وانتشاره وتطوره مع الواقع الفعلي، وبخاصة من خلال المشهد الافتتاحي الذي يعد محركًا رئيسًا للأحداث.

تنبع أهمية الدراسة من تقديم نموذج تحليلي نوعي يبرز دور المشهد الافتتاحي في بناء الفيلم السينمائي، وتسليط الضوء على علاقته بالظواهر الاجتماعية، مثل وباء كوفيد-19.

تهدف الدراسة إلى استكشاف كيفية تصوير الأفلام السينمائية لظاهرة الأوبئة، خاصة في المشاهد الافتتاحية، من خلال تحليل البناء الدرامي، العناصر السمعية والبصرية، وحدود الخيال السينمائي مقارنة بالواقع. كما تسعى لفهم العلاقة بين المشهد الافتتاحي ومضمون الفيلم ودوره في تقديم الجائحة. تركز التساؤلات على طبيعة أفلام الأوبئة، علاقتها بالمشاهد الافتتاحية، ومدى توافقها مع الظواهر الواقعية مثل وباء كوفيد-19، من حيث الأحداث، الشخصيات، البنية الدرامية، والرمزية.

تفترض الدراسة أن المشاهد الافتتاحية للأفلام السينمائية تتوافق مع الواقع الفعلي لوباء كوفيد-19، مما يدعم فكرة التنبؤ السينمائي. تشمل حدود الدراسة الأفلام الأجنبية عن الأوبئة المنتجة في العالم الغربي بين عامي 2000 و2020.

يتناول الإطار النظري مفهوم الخطاب السينمائي باعتباره نظاماً اتصالياً يعتمد على دمج العناصر السمعية والبصرية لتوصيل رسائل وأفكار للمتلقي. يركز على تحليل الصورة والصوت في الأفلام السينمائية من خلال عناصر مثل الإضاءة، زوايا الكاميرا، الحركة، الألوان، الحوار، الموسيقى، والمؤثرات الصوتية، مع تسليط الضوء على الأنساق المضمرة التي تعبر عن المعاني الرمزية والبلاغية. يُظهر الإطار أهمية السياق

والمضمون والشكل في فهم وتحليل الأفلام، ويبرز دور العناصر التقنية والإبداعية في بناء الخطاب السينمائي.

الموسيقى تضفي أجواء عاطفية، وتميز بين الطبقات والأزمنة، بينما يعبر الصمت عن حالات نفسية ويثير الانتباه. المونتاج يدمج الصوت والصورة لربط المشاهد وإبراز الجماليات، أما الإيقاع فيحدد سرعة الأحداث وزمن المشاهد، مما يبرز تفرد الفيلم.

الدراسة نوعية نقدية تهدف لتحليل ظاهرة "الوباء" في الأفلام السينمائية من خلال مقارنة العناصر السمعية والبصرية مع أحداث كوفيد-19. استخدمت المنهج المقارن لتحليل التشابه والاختلاف بين الأفلام، ومنهج تحليل الخطاب السينمائي لفهم التعبير عن الظاهرة. ركزت الدراسة على الأفلام المنتجة بين 2000-2020 والتي حصلت على تقييمات عالية في قاعدة بيانات IMDB، مع تحليل المشاهد الافتتاحية لربطها بالظاهرة.

لنتائج تتناول تحليل المشهد الافتتاحي في أفلام الوباء، حيث تُمَثَّل الإجراءات الوقائية مثل الكمامات والتعقيم، مع اختلاف ترتيب التتر وعلاقته بالمشهد. معظم الأفلام تتناول الحاضر، باستثناء Children of Men الذي يتناول المستقبل. رُكِّز على الأماكن الحضرية في معظم الأفلام، مع بعض الاستثناءات مثل 28 Days Later وCabin Fever. الشخصيات الرئيسية تُعرض في المشهد الافتتاحي في أغلب الأفلام.

في تحليل العناصر المرئية، تبرز اللقطات القريبة لتوضيح تفاصيل الإصابات، كما تُسْتَخْدَم حركة كاميرا متنوعة مثل Dolly وPan لاستعراض الأماكن. التأثيرات المرئية مثل Fix Cadre والاهتزازات تساعد على إيصال المشاعر الحرجة. تقنيات الحاسوب كانت محدودة، كما في Crazies.

في الجانب السمعي، اُسْتُخْدِمَت الموسيقى والمؤثرات الصوتية لتعزيز التوتر، مع أحياناً اللجوء إلى الصمت للمشاهد المأساوية. الرمز كان عنصراً قوياً لتمثيل مفاهيم مثل الوحشية وفقدان الإنسانية.

الأفلام مثل World War Z وContagion تظهر دور منظمة الصحة العالمية، فيما تعكس أفلام أخرى انتقال الفيروس بطرق مختلفة مثل الحيوانات أو البشر. يُصَوَّر الذعر والفوضى في الأماكن المتأثرة، مثل Blindness وWorld War Z.

توصي الدراسة بالتركيز على دراسة التتر وأفيش الأفلام في الأبحاث الإعلامية العربية، ودراسة تأثير الأثر الخطي في المشهد الافتتاحي. كما تبرز أهمية دراسة وضعية اسم الفيلم وتأثيرها في الإخراج، وتحث على إجراء بحوث عربية حول ظاهرة الزومبي التي بدأت تظهر في الأفلام المصرية مؤخراً.

تعقيباً على الدراسة حيث تحلل كيفية تمثيل الأوبئة في الأفلام السينمائية، مع التركيز على مشاهدها الافتتاحية التي تجسد الإجراءات الوقائية مثل الكمامات والتعقيم. تستعرض التشابهات بين تلك الأفلام وجائحة كوفيد-19، وتبرز استخدام العناصر السمعية والبصرية مثل الإضاءة والموسيقى لتمثيل الرمزية والدراما. تركز على الأفلام المنتجة بين 2000 و2020، وتستخدم المنهج المقارن لتحليل التشابهات والاختلافات. توصي الدراسة بزيادة الاهتمام بالأبحاث العربية حول ظاهرة الزومبي وتتر الأفلام، ودراسة تأثير وضعية اسم الفيلم على الإخراج.

منهج الدراسة

تظهر صناعة السينما اهتماما كبيرا بإنتاج أعمال تحمل رسائل وقيما يستفيد منها المجتمع، وفي هذا السياق، تعمل على تقديم رسائل إيجابية وأحيانا قد تكون سلبية، وتباين استيعابها وتقديرها من مجتمع إلى آخر، يعالج موضوع هذه الدراسة استفساراً، وهو ما إذا كانت أفلام الزومبي مجرد أعمال رعب، وبناء على ذلك منهج الدراسة هو منهج السيميائي التحليلي (التعييني والتضميني).

وأشار شولز (1994) إلى أن منهج السيمياء هو فرع من الدراسات يركز على فهم الرموز والرموز المستمدة من الجذر الإغريقي "semeion" الذي يعني "العلامة"، يمكن تعريف السيمياء على أنها دراسة الأنظمة

التي تستخدم الرموز أو العلامات لتفسير الأحداث أو الكائنات، حيث تُعْتَبَرُ هذه الرموز علامات تحمل معانٍ ومعلومات محددة (شولز، 1994، الصفحات 13–14).

ويعرف (تشاندر، 2008؛ إيكو، 2015) يعرِّف السيميائية بأنها تعني الإشارة بكل ما يُمكن اعتباره إشارة"، وتشير السيميائية إلى دراسة الإشارات في الحياة اليومية، حيث تشمل الإشارات ليس فقط ما نعرفه كعلامات في الخطاب اليومي، ولكن أيضاً كل ما يحل مكان شيء آخر، من وجهة نظر سيميائية، تأخذ الإشارات أشكالًا متنوعة مثل الكلمات والصور والأصوات والإيماءات والأشياء (تشاندر، 2008، صفحة 30).

توظيف الفضاء الدلالي في السينما، في فيلم قطار إلى بوسان، يعكس قدرة هذا العنصر السيميولوجي على تشكيل تجربة بصرية ونفسية فريدة تسهم في تعزيز الرسائل الدرامية والرمزية. يعتمد الفضاء الدلالي في هذه الأعمال على دمج العناصر البصرية والسمعية، حيث تُقَدَّم البيئة والعالم المتخيل بطرق توحي بالتوتر والخطر مع تركيز على العمق الدرامي والمعاني الرمزية.

فإن الفضاء الدلالي يتمحور حول الحركة المستمرة داخل القطار، مما يخلق ديناميكية مكثفة تسهم في تصعيد التوتر. يتمثل الفضاء هنا في القطار كرمز للعالم المحاصر، حيث تصبح العربات حدوداً مادية ونفسية تُجسد الصراع من أجل البقاء. يساعد استخدام المونتاج المتسارع، وزوايا التصوير الضيقة، والمؤثرات الصوتية في نقل شعور الاختناق والخوف، مما يدفع الجمهور إلى التماهي مع الشخصيات ومعاناتها.

من خلال تحليل فيلم (قطار إلى بوسان) باستخدام المنهج السيميولوجي، يظهر أن الفضاء الدلالي ليس مجرد أداة تقنية، بل عنصراً محورياً يُستخدم لتوصيل الدلالات العميقة المتعلقة بالخوف، والنجاة، والصراع الإنساني. يتم شحن هذا الفضاء بالدلالات الثقافية والنفسية، حيث يُعاد تشكيل الواقع ليصبح متخيلًا قادراً على إيصال رسائل متعددة تتجاوز حدود المشاهد السينمائية المباشرة، أشار جاسم (2014) عند تحليل العوامل التي تؤدي دوراً أساسياً في صناعة الأفلام الروائية والدراما، يظهر أن عد الفضاء الدلالي يشكل عنصراً أساسياً للمخرجين، إن من المهام الرئيسية التي يعمل عليها المخرجون في أفلامهم هي تحقيق الغرض

الدرامي والفلسفي والجمالي للفيلم السينمائي، وهم يستثمرون الفضاء الدلالي بشكل استفادة كبيرة في أفلام الرعب، لأن هذا النوع من الأفلام يعد أحد أهم الأنواع السينمائية التي تقدم الأفكار والرسائل بجلاء وجاذبية.

يتمثل دور الفضاء الدلالي في تقديم دلالات بصرية وسمعية تعزز فهم القصة وزيادة التأثير والارتباط بين المشاهدين، يتضمن ذلك استخدام عناصر الإشارة والصور البصرية والعناصر السمعية لتعزيز التوتر وتعميق الفهم لدى المشاهدين، هذه العناصر تشكل أجزاءً مهمة ومؤثرة في بنية أفلام الروائية.

بالاستفادة من الفضاء الدلالي، يمكن للمخرجين إبراز أفضل جوانب قصصهم للتعبير عن رؤاهم بشكل فعال، يسهم ذلك في جعل أفلام الروائية أكثر إمتاعاً وإثراءً للجمهور، مما يزيد من قيمتها كوسيلة لنقل الرسائل والقصص (جاسم، 2014، صفحة 490).

عمل المخرج في تشكيل العلاقات الجمالية في بنية الصورة الفيلمية أسهم بفعالية في تنويع وتعميق الفضاء الدلالي، تمثل المنظومة السمعية مكونات متنوعة ومتعددة، وقامت بدور هام في تحقيق الأثر والتعبير بشكل متعدد في الصورة الفيلمية، إلى جانب ذلك، تشكل عملية المونتاج جزءاً حيوياً في تجسيد الفضاء الدلالي ضمن سياق الفيلم، حيث أسهمت في إبراز الدلائل الإبداعية والبنية الفكرية، وبناء الصورة النهائية بشكل يظهر التعبير الفني والرؤى المتعددة في العمل السينمائي (جاسم، 2014، صفحة 504).

مجتمع الدراسة

مجتمع الدراسة يشمل الأعمال السينمائية المنتجة حول العالم، وتعد كوريا الجنوبية من ضمن الدول المشهورة في إنتاج أفلام ومسلسلات الزومبي، وبناء على ذلك كان اختيار فيلم (قطار إلى بوسان) من إنتاج كوري عام 2016.

اختير فيلم (قطار إلى بوسان) ليكون ضمن مجتمع الدراسة، فهو يُعد أحد أبرز الأفلام الكورية الجنوبية التي حققت نجاحاً مذهلاً على المستويين المحلي والدولي. أُنتج الفيلم في صيف عام 2016، وحقق أرقاماً قياسية

في نسب الحضور والإيرادات، حيث بلغت إيراداته 38.8 مليون دولار خلال الأيام الخمسة الأولى من عرضه. كما اقتربت مشاهداته من عشرة ملايين في الأسبوع الأول، وحظي بتقدير كبير من النقاد، حيث عُرض ضمن عروض منتصف الليل في مهرجان كان السينمائي.

عينة الدراسة

أُخْتِيرَت عينة الدراسة بشكل عمدي من أعمال تنتمي إلى أسطورة الزومبي، مع التركيز على فيلم (قطار إلى بوسان) بوصفه نموذجاً مركزياً. وقد شملت العينة سبعة مقاطع مختارة بعناية من الفيلم، حُلِّلَت بعمق وفقاً لمنهج سيميائي يستهدف استكشاف الأبعاد الرمزية والدلالات الإنسانية الكامنة في هذه الأعمال. يهدف هذا الاختيار إلى تحقيق أهداف الدراسة عبر تسليط الضوء على الطريقة التي تعالج بها هذه المقاطع مفاهيم الخوف، التضحية، والتفاعل الاجتماعي في سياق الفوضى".

أشار النعيمي والبياتي وخليفة (2015) تشير العينة العمدية القصدية إلى أسلوب يتم فيه اختيار وحدات محددة من المجتمع المدروس بشكل مقصود، نظراً لتأثيرها الكبير على الخصائص التي تُجرى عليها الدراسة. في مثل هذه الحالات، يصبح من الضروري إدراج هذه الوحدات ضمن العينة، حيث يؤدي عدم شمولها إلى تقليل قيمة النتائج المستخلصة.

ورغم أن اختيار العينة بأسلوب عشوائي مرجح يزيد احتمالية تضمين هذه الوحدات، فإنه لا يضمن شمولها – بشكل قاطع – لذلك، يلجأ الباحث إلى اختيار هذه الوحدات عمداً وإجراء الدراسة عليها. تُعرف هذه الطريقة باسم "العينة العمدية" أو "القصدية".

لكن، يجب الإشارة إلى أن الوحدات المختارة بهذه الطريقة لا تمثل عينة عشوائية. وبالتالي، لا يمكن تحديد مدى دقة النتائج الناتجة عنها، ولا تتوافر معادلات لاحتساب المؤشرات المختلفة. كما أن تعميم النتائج على المجتمع الكلي يصبح غير ممكن في هذه الحالة (النعيمي، البياتي، و خليفة، 2015، صفحة 93).

أشار در (2017) إن استخدام العينة العمدية أو العرضية يقوم على اختيار الباحث للمشاركين بحرية تامة وفقاً لطبيعة بحثه، بهدف تحقيق أهداف الدراسة المرغوبة، على سبيل المثال، يُمكن اختيار الطلاب الذين يحققون درجات ممتازة في الامتحان النهائي، وذلك لأن هدف الدراسة يركز على استكشاف العوامل المؤدية إلى التفوق لدى هذه الفئة من الطلاب (در، 2017، صفحة 315).

أدوات الدراسة

تعتمد هذه الدراسة على أداة التحليل السيميائي بنوعيه التعييني والتضميني، وفقاً للمفكر رولان بارث، لفهم كيفية تجسيد أسطورة الموتى الأحياء (الزومبي) في السينما من منظور اجتماعي، وذلك من خلال تحليل فيلم قطار إلى بوسان كنموذج، في إطار دراسة سيميائية.

وأشار تشاندر (2008) "إلى أن الدلالة التعيينية والدلالة الضمنية نجد التمييز بين اللغة الحرفية والمجازية على مستوى الدال في حين يقوم التمييز بين الدلالة التعيينية والدلالة الضمنية على مستوى المدلول نعرف جميعاً أن الكلمات تملك دلالات ضمنية إضافة إلى معناها الحرفي دلالتها التعيينية)، وعلى سبيل المثال، قد تكون الدلالات الضمنية جنسية، كما في قول الممثل الفكاهي كينيث وليامز (Kenneth Williams): هل يمكن أن يوجد فعل استماع من دون اثنين؟، في السيميائية التعيين والتضمين مصطلحان يصفان العلاقة بين الدال والمدلول، ونميز في التحليل بين نمطين من المدلولات: مدلول تعييني ومدلول ضمني، ويشتمل المعنى على التعيين والتضمين.

يرى مؤرخ الفن إيروين غالباً ما يوصف التعيين، بأنه تعريف الإشارة، معناها الحرفي أو البين أو البديهي، في ما يخص الإشارات اللسانية، المعنى التعييني هو ما يحاول القاموس، أما بانوفسكي (Erwin Panofsky)، أن الدلالة التعيينية الصورة مرئية، تمثل شيئاً ما، هي ما يمكن أن يعتبر الناظرون إلى الصورة أنها.

ويثير هذا التعريف تساؤلات عدة: الناظرون جميعهم؟ لعل ذلك يستبعد على سبيل المثال، الأولاد الصغار والمرضى العقليين، إذا كان المقصود بالناظرين المنسجمين جيداً مع ثقافتهم، ففي ذلك خصوصية ثقافية؛ مما يدخلنا نطاق الدلالة الضمنية، يستخدم مصطلح الدلالة الضمنية؛ للإرجاع إلى ما ترتبط به الإشارة من ثقافي اجتماعي وشخصي (الأيديولوجي، الانفعالي... الخ)، وتتعلق هذه الأخيرة عادة بالطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها المفسر، وعمره، وجنسه وإثنيته، وما إلى ذلك، فالدلالة الضمنية مرتبطة بالسياق، ودلالات الإشارات الضمنية أكثر تعددية – انفتاحاً على التفسير – من دلالاتها التعيينية، وتعتبر الدلالة التعيينية أحياناً شيفرة" (تشاندر، 2008، الصفحات 236–237).

دراسة سيميائية لتجسيد أسطورة الموتى الأحياء في الأعمال السينمائية، فيلم (قطار إلى بوسان)، يمكن أن توضح الفروقات بين الدلالة التعيينية والضمنية في تفسير هذه الأعمال.

الدلالة التعيينية: في فيلم (قطار إلى بوسان)، يتمحور التركيز حول الشخصيات وصراعها من أجل النجاة، حيث يضيف ذلك بعداً دلالياً من خلال تعزيز عنصر التشويق في القصة. تتجلى ملامح الوجوه في تعبيرات الخوف أو القوة أو الشر أو الخير، مما يعكس التوترات الداخلية والصراعات التي تواجهها الشخصيات. كما يتكامل التعيين الدالي مع العناصر البصرية مثل الصور، والصوت، والإضاءة، التي تساهم في تكوين المعنى وتعزيز الأجواء الدرامية، أشار بولمدن وجربوعة (2022) تحليل اللقطات في السينما يعد بمثابة دراسة اللغة البصرية التي تُشكل أساس السرد السينمائي. يتم ذلك من خلال ما يُعرف بـ "التقطيع التقني"، الذي يهدف إلى تقسيم الفيلم إلى وحدات أساسية للتحليل، وهي اللقطة. تُعد اللقطة أصغر وحدة من المونتاج، وهي العنصر الأساسي الذي يُبنى عليه السرد السينمائي، حيث تجمع بين البعدين المكاني والزماني.

تُرتب اللقطات ضمن المشاهد لتكوين تسلسل بصري وسردي يعبر عن الرسائل الدرامية والرمزية. ولأن اللقطة تعد من المفاهيم المحورية في لغة السينما، فإن توصيف مادتها السكونية واكتشاف علاقتها الوظيفية

باللقطات الأخرى يمثل ضــرورة تحليلية لفهم المعنى الســينمائي الذي تســهم في بنائه (بولمدن و جربوعة، 2022، صفحة 59).

الدلالة الضمنية: يتضمن فيلم (قطار إلى بوسان) دلالات ضمنية عميقة تتعلق بالثقافة والمجتمع والقيم الإنسانية. على سبيل المثال، قد ترمز شخصيات الناجين من الزومبي إلى مواضيع مثل الصمود والبقاء في مواجهة الكوارث، بالإضافة إلى الصراعات البشرية والتضامن في الأوقات العصيبة. كما أن العلاقات بين الشخصيات وتطورات القصة تعكس دلالات ضمنية حول العلاقات الإنسانية، مثل الثقة والخيانة والتضحية. وتعد الإضاءة، والأصوات، ولقطات التصوير والحركة أدوات رمزية تحمل دلالات عميقة تعزز الرسائل الضمنية في القصة.

أكد بولمدن وجربوعة (2022) الدراسة الشكلية أو التعيينية هي أداة تحليلية تهدف إلى دراسة العناصر البصرية في العمل الفني من خلال مجموعة من الجوانب الأساسية التي تساهم في فك شفرات المعنى. أولاً، تتضمن الدراسة المورفولوجية أو ما يُعرف بالمدونة الهندسية، حيث يُرَكَّزعلى السيرورة الدلالية لبناء الصورة من خلال شكلها، خطوطها، ومحاورها التركيبية. ثانياً، تعنى الدراسة الفوتوغرافية بمساءلة العناصر الفنية المتعلقة بالتأطير، مثل اختيار الزوايا ووضع المركز البصري، بالإضافة إلى تحليل العلاقة الجدلية بين الضوء والظل، والتي تسهم في خلق الأجواء البصرية وتأثيرها في الإدراك البصري للمشاهد. كما تشمل الدراسة التيبوغرافية، التي تتناول الإرسالية اللغوية أو اللسانية من حيث طريقة كتابتها، وضعها ضمن الإطار البصري، والمساحة المخصصة لها، مما يعزز دلالتها الرمزية. بالإضافة إلى ذلك، يتطرق التحليل إلى دراسة الألوان أو المدونة اللونية، حيث تُحَلَّل قوة الألوان وقيمتها، ومدى هيمنتها أو توازنها في العمل الفني وتأثيرها في الانطباعات العاطفية.

أما الدراسة التأويلية أو التضمينية وفقاً لرولان بارث، فهي تركز على العلاقة بين الدال والمدلول في السياق التعييني، بينما يرتكز المستوى التضميني على العلاقة بين الدليل (الدال) والمدلول والمحيط الخارجي، وهو

ما يرتبط بالنظام الاجتماعي والسياق الثقافي، مما يساهم في فهم المعاني الضمنية وتوسيع دلالات العمل الفني (بولمدن و جربوعة، 2022، صفحة 61).

أشار ربيع (2017) في ضوء المنهج السيميولوجي، أُعْتُمِد على مقاربة رولان بارت التي ترتكز على مستويين أساسيين: الأول هو المستوى التعييني (Denotation)، الذي يشير إلى المعنى الفوري أو الظاهر للصورة، وهو المعنى السطحي الذي يمكن إدراكه من قبل الجميع. أما الثاني فهو المستوى التضميني (Connotation)، الذي يكشف عن المعاني العميقة وغير الظاهرة، حيث يُركز على تفكيك الرسائل الضمنية المرتبطة بالسياقات الاجتماعية والثقافية، والتي تتجاوز البعد البصري المباشر. وكما أشار بارت في كتابه عناصر السيميولوجيا، فإن الصورة ليست مجرد تمثيل مباشر للأشياء، بل وسيلة لنقل معانٍ ورسائل أخرى تتجاوز الظاهر.

تم توظيف هذا المنهج لتحليل الصور وفق المستويين: التعييني من خلال وصف العناصر البصرية على نحو دقيق ومباشر، والتضميني من خلال استكشاف الأبعاد الرمزية والدلالات الثقافية الكامنة في هذه الصور. وتكمن أهمية مقاربة بارت في شموليتها وقدرتها على تشكيل نظام دلالي يُمكّن من الكشف عن الرسائل الضمنية التي تحملها الصور باعتبارها أداة اتصالية ذات أبعاد متعددة (ربيع، 2017، الصفحات 306-307).

الإطار النظري

السرد: يجمع السرد بين الأدب والقصص والسينما، ليعيد تشكيل التجارب الإنسانية عبر تقنيات زمنية مبتكرة ومؤثرة.

الإخراج: هو فن تحويل النص إلى صور وحركات، بينما اللغة السينمائية تشمل التقنيات البصرية والسمعية التي يبدع المخرج في استخدامها لنقل المعنى والمشاعر، مما يجعل العمل الفني تجربة سينمائية متكاملة.

التصوير: لا يقتصر التصوير فقط على توثيق اللحظات، بل هو أداة فنية حيوية تخلق علاقة مباشرة بين المشاهد والمشهد، حيث تتداخل عناصر مثل اللون، الإضاءة، والزاوية لخلق تأثيرات مؤثرة. التصوير السينمائي يبنى على مبادئ التصوير الفوتوغرافي ويزيد عمقه باستخدام تقنيات الحركة، مما يتيح للمخرجين التعبير عن مشاعر معقدة داخل لحظات من الزمن.

تكوين الصورة: يرتبط تكوين الصورة بتنظيم العناصر داخل الإطار لتحقيق التفاعل مع البيئة وتوصيل رسالة درامية مستقلة، مع التأكيد على أهمية التوازن، التوتر، والجمالية.

المونتاج: يعد المونتاج عملية فنية وتقنية تساهم في تحديد التتابع والإيقاع للقطات، حيث يتطلب اختياراً دقيقاً للزمن والتأثيرات الموسيقية والجمالية، ليخلق تجربة مشاهدة ممتعة ومثيرة.

الإضاءة: تلعب الإضاءة دوراً جوهرياً في التصوير السينمائي، حيث تؤثر على نحو مباشرعلى الصورة، وجودتها وتساهم في نقل المشاعر والمعاني عبر الظلال والأنوار.

الواقعية والانطباعية في السينما: تمثلان توجهين فنيين أساسيين يختلفان في كيفية تصوير الواقع والتفاعل مع المادة الخام للفيلم.

التعبيرية في السينما: تركز على المشاعر الداخلية والنفسية، مع استخدام الخيال عوضا عن الأحداث الواقعية، مما يمنح المشاهد تجربة ذاتية وغريبة.

منهج السيمياء: الذي أسسه سوسير وبيرس، يركز على تحليل العلاقات بين العلامات والمعاني في النصوص، معتمدًا على مبادئ مثل الذرائعية، البنيوية، والتأويلية، حيث تعتبر العلامات أدوات تواصلية ذات غرض محدد وتمد إلى دراسة الظواهر الثقافية والاجتماعية.

الفضاء الدلالي في السينما: هو بنية فنية تتحول فيها العناصر الواقعية عبر تقنيات مثل الكاميرا والديكور لتعبير دلالي يعكس الرؤية الفنية للمخرج.

السرد

أشار أبو عمشة (2024) السرد هو الفن اللغوي الذي يستخدم في الحكايات، القصص، الروايات، والمسرحيات، حيث يعيد سرد الأحداث والتجارب بشكل منظم ومنسق، سواء باللفظ أو بالكتابة؛ ويهدف إلى نقل المعلومات والتجارب بطريقة تثير الاهتمام، وتعبر عن معان مختلفة، يمثل السرد وسيلة فعالة لتعلم اللغة والتعبير عن الأفكار، وقد يتجلى في اللغة المكتوبة، المنطوقة، أو حتى الحركات والإيماءات.

يمكن تصنيف السرد حسب زاوية المتحدث، المخاطَب، أو الخطاب نفسه، حيث يمكن أن يعتمد على ضمير المتكلم، أو يستند إلى ضمير الغائب، أو يركز على الحدث نفسه، وتتضمن العناصر الأساسية للسرد الأحداث الزمانية والكلامية التي تظهر موضوعاً معيناً أو توجهاً أو عبرة.

ويرتبط السرد بشكل وثيق بالزمن، حيث يعتمد المستمع أو القارئ على تسلسل الأحداث والزمان في فهم القصة، وتتنوع أشكال الزمن السردي بين السرد المتسلسل الذي يتبع تواريخ أو فترات زمنية معينة، والسرد المتقطع الذي ينتقل بين فترات زمنية مختلفة، والسرد التناوبي الذي يتضمن تبادل الشخصيات أو الأحداث في سرد متوازٍ أو متتالٍ، ويمكن أن يكون الزمن المستخدم في السرد زمناً نحوياً أو نفسياً (أبو عمشة، 2024).

السرد يمكن أن يساعدنا على دمج تجاربنا الشخصية والمحدودة في الزمان والمكان داخل إطار ذاكرة أوسع وأكثر شمولًا، وهي ذاكرة تمثل الإنسانية ككل، يتيح لنا السرد هذه القدرة التي نمتلكها، حيث يمكننا استيعاب عوالم تنتمي إلى ثقافات أخرى قد لا نعرف عنها شيئاً، وفي كثير من الأحيان، أشياء لا نملك معرفة بها إطلاقا (إيكو، 2015، صفحة 12).

وأكد بنافريد (2011) اُستُخْدِم مصطلح علم السرد أو السردية كجزء من النقد الأدبي تحت تأثير النهج البنيوي؛ يهدف هذا العلم إلى توفير وصف منهجي للخصائص المميزة للنصوص السردية، بما في ذلك الجوانب النظرية والتطبيقية، كجزء من دراسة منهجية للسرد وبنيته.

علم السرد نشأ من عمل الشكلانيين الروس، وتحديداً فلاديمير بروب (1928–1968)، الذي حلل هياكل القصص وتقسيمها إلى أجزاء ووظائف، واعتبر بروب أن وظيفة الشخصيات في القصص تأتي على رأس أهم الوظائف، وصنف هذه الوظائف إلى 31 وظيفة مختلفة توجد في معظم القصص.

فيما يتعلق بتودوروف، فقد كان أول من صاغ مصطلح علم السرد عام 1969 في كتابه قواعد الديكاميرون، وقدم تعريفاً لهذا العلم، حيث عرفه بأنه علم يدرس القصص، ويحلل هياكلها ووظائف العناصر فيها، يمكن القول إن هذا المصطلح أسهم إلى حد بعيد في تطوير النقد الأدبي والفهم النقدي للسرد الأدبي (بنافريد، 2011، صفحة 7).

تقنيات المفارقة السردية

قال يوسف (2015) تقنية الاسترجاع، المعروفة أيضاً بـ " الاسترجاع" أو "Flash black"، هي مصطلح روائي حديث يعبر عن عملية الرجوع بالذاكرة إلى الوراء، سواء كانت الأحداث قريبة أو بعيدة، يشير هذا المصطلح إلى عملية تقنية تُطبق في هندسة السرد، حيث يُمكن للراوي أن يتوقف عن سرد الأحداث في الحاضر ليعود إلى الوراء، مُستعيداً ذكريات الأحداث والشخصيات التي وقعت قبل أو بعد بداية الرواية.

ونظرًا لاختلاف مستويات الاسترجاع إلى الوراء، من الماضي البعيد إلى الماضي القريب، فإن هناك أنواعاً مختلفة من هذه المفارقة السردية:

1. الاسترجاع الخارجي: الذي يحدث قبل بداية الرواية.
2. الاسترجاع الداخلي: الذي يحدث في ماضٍ لاحق لبداية الرواية.

3. الاسترجاع المزجي: الذي يجمع بين النوعين السابقين.

تعد تقنية الاسترجاع – بأنواعها الثلاثة – تقنية زمنية ذات وظائف بنيوية متعددة، تُسهم في تطوير ونمو أحداث السرد، وتملأ الفجوات التي يتركها السرد وراءه، فهي تُمكن من إعطاء معلومات حول سوابق شخصيات جديدة دخلت عالم القصة، وتُعيد للقارئ معلومات حول شخصيات اختفت مؤقتاً، ثم عادت إلى الظهور مجددا، تُعتبر هاتان الوظيفتان أساسيتين في هندسة السرد، وفقاً لآراء الباحثين (يوسف، 2015، الصفحات 103-104).

تقنية الاستباق، المعروفة أيضاً بالاستشراف، هي الجانب الآخر في تقنيتي المفارقة السردية: الاسترجاع والاستباق، تعني الاستباق، من حيث مفهومها الفني، تقديم الأحداث اللاحقة والمحدثة – بشكل حتمي – في سياق بنية السرد الروائي، على النقيض تماماً من التوقعات التي قد تثبت صحتها، أو قد لا تتحقق في المستقبل. في هذه التقنية، تُقَدَّم الأحداث المستقبلية بشكل مؤكد داخل سياق السرد، مما يعكس توجهاً نحو الاحتمالات الواقعية والتحقق الواضح للأحداث، عوضا عن الاعتماد على التوقعات التي قد لا تتحقق (يوسف، 2015، صفحة 119).

تسريع السرد

أشار يوسف (2015) تقنية التلخيص تعني تجميع الأحداث الروائية التي تمتد على فترة زمنية معينة، سواء كانت أيام أو شهوراً أو سنوات، في مقاطع قصيرة، أو في عدد قليل من الصفحات دون الخوض في تفاصيل دقيقة، يتمثل مبدأ التلخيص في أن زمن السرد أقل من زمن الحكاية.

تقنية الحذف هي وسيلة زمنية أخرى إلى جانب التلخيص، تهدف إلى تسريع حركة السرد، يعتمد هذا الأسلوب على إسقاط حقبة زمنية من الحكاية، سواء كانت طويلة أو قصيرة، دون ذكر التفاصيل الدقيقة

للأحداث والشخصيات التي حدثت فيها، يقتصر الراوي على تحديد العبارات الزمنية الرئيسية، أو حتى يتجاهل تحديدها تماماً.

إبطاء السرد

إبطاء السرد هو المقابل المعاكس لتسريع حركة السرد الروائي، حيث تبرز فيه تقنيتان زمنيتان، وهما تقنية المشهد وتقنية الوصف، تعمل كلتا التقنيتين على تهدئة حركة السرد إلى الحد الذي يوهم القارئ بتوقف حركة السرد عن النمو تماماً أو بتطابق الزمنين: زمن السرد وزمن الحكاية.

تقنية المشهد، من حيث مفهومها الفني، تتمثل في اختيار الراوي للمواقف المهمة من الأحداث الروائية وعرضها على شكل مشهد مركزي تفصيلي مسرحي، مباشرة أمام عيني القارئ، يوهم الراوي القارئ بتوقف حركة السرد عن النمو من خلال عرض هذا المشهد بصورة مباشرة وتفصيلية، مما يمكن تمثيله بالمعادلة التالية: المشهد: زمن السرد = زمن الحكاية.

تقنية الوصف هي تقنية زمنية لا يمكن أن تخلو منها أي رواية، في حالات الوصف الخالص، من الممكن الحصول على نصوص خالية تماماً من السرد، ومع ذلك، يصعب العثور على سرد خالص. على سبيل المثال، عند قراءة عبارة البحر (هادئ والسماء صافية والهواء عليل)، نجد وصفاً خالياً من السرد، بينما عند قراءة (ركب المسافر السفينة واتجه إلى الشمال، حيث مكث أشهراً طوالاً)، نجد ثلاثة أفعال (ركب، اتجه، مكث) تمثل حركة السرد وست كلمات تحمل معاني الوصف.

الوصف هو التقنية الزمنية الأخرى إلى جانب التقنية المشهدية التي تعمل على إبطاء حركة السرد في بنية الرواية التقليدية إلى الحد الذي يبدو معه كما لو أن السرد قد توقف عن التنامي، مما يتيح للراوي التركيز على التفاصيل الجزئية المتعلقة بوصف الشخصيات أو المكان على مدى صفحات وصفية، يمكن تمثيل هذا بالمعادلة التالية: الوقفة الوصفية: زمن السرد <بكثير من زمن الحكاية (يوسف، 2015، الصفحات 121-139).

الإخراج

قال طه (2016) أن الإخراج هو الإدارة والإشراف على العمل الفني، أياً كان نوعه، وذلك عن طريق شخص مسؤول يتحمل مسؤولية شبه مطلقة عن المنتج النهائي، في حالة الإخراج السينمائي، يكون المنتج هو الفيلم النهائي، يعتمد المخرج على تصوّره وخبرته السابقة أو دراسته المكثفة في هذا المجال لتحديد شكل الفيلم وكيف سيظهر في نهاية الأمر، يقود المخرج طاقم العمل وتنظيم العمليات الإبداعية والتقنية لإنتاج الفيلم (طه، 2016، الصفحات 7-8).

قال العتر (2019) "الإخراج كلمة شاملة تجمع بين عمليات التحضير والاستعدادات الأولية وعمليات التنفيذ ثم مرحلة إعداد الفيلم ليكون صالحاً للعرض، ومهمة الإخراج مهمة تتطلب جهدا ووقتا وعملا متواصلا وتجمع بين مظاهر الإدارة والقيادة والدراية ولربط وتدعيم العلاقات بين الوحدات الفنية والطاقات البشرية والمعدات في تناسق وتفاهم، وحتى يتحول اللفظ المكتوب إلى الفيلم المعروض في صورة مرئية وصوت مسموع" (العتر، 2019، صفحة 13).

الرؤية الإخراجية: أشار مشيد (2021) الرؤية الإخراجية هي حالة شعورية تنشأ عند الفنان أو المخرج على نحو خاص، يتجلى ذلك من خلال الصياغة الفنية التي يستخدمها لتحويل مضمون نص أدبي إلى عمل سينمائي أو مسرحي جديد ومبتكر، بالتالي، عملية الإخراج السينمائي تتطلب وعياً دقيقاً بجماليات الرؤية الإخراجية، والتي تضم مجموعة من عناصر الخلق السينمائي، يتمثل هذا بالتصوّر الذي يقدمه المخرج حول كيفية تنفيذ الفيلم، وذلك من خلال تحويل نص السيناريو إلى عمل حركي مرئي قابل للمشاهدة، بعد الانتهاء من مرحلة كتابة السيناريو، تأتي المرحلة الإخراجية، حيث تجسد دور المخرج بكل مهاراته وإبداعه، يكشف المخرج في هذه المرحلة عن قدراته الإخراجية من خلال تجسيد الشخصيات والأحداث الموجودة في نص السيناريو وتحويلها إلى صور ملموسة يمكن للجمهور مشاهدتها، إن المخرج يسعى في هذه المرحلة لتقديم رؤيته الخاصة حول كيفية تنفيذ الفيلم وتحويله إلى عمل سينمائي يمكن للجمهور التفاعل معه، هذه العملية

تعرف بالرؤية الإخراجية، وتمثل الجانب الإبداعي للمخرج في إعادة إنتاج السيناريو على نحو ملموس ومرئي (مشيد، 2020، الصفحات 171-176).

اللغة السينمائية: أشار جابري، جفال وبلخيري (2023) بفضل خصائصها الفنية المعقدة هدفها البالغ الوضوح في التواصل، نجحت اللغة السينمائية في التقاط الواقع ونقل الأحاسيس والمشاعر الإنسانية بشكل ممتاز، تمكنت من تصوير الأفكار المعقدة وتقديمها بشكل إبداعي ومميز للجمهور من خلال أعمال فنية استثنائية.

في بداياتها، كانت المناقشات حول اللغة السينمائية تتناول مفهوم اللغة ذاتها، وكانت تتسم بالمنظور اللساني، ومع مرور الوقت، تطورت الأبحاث نحو المجال السيميولوجي المتعلق باللغة السينمائية، وكانت هذه الأبحاث تهدف إلى تحليل مميزاتها وخصائصها وعناصرها الفنية، وأدت هذه الجهود البحثية إلى استنتاج مهم، وهو أن اللغة السينمائية تمثل نسقاً فنياً فريداً ومميزاً يختلف عن اللغة اللفظية في هيكلها ورموزها، على الرغم من تشابههما في هدف التواصل، وبالإضافة إلى ذلك، تقدم اللغة السينمائية عرضاً فنياً للواقع يجمع بين العناصر الفنية المعقدة، وتعتمد على رموز خاصة بالتعبير السينمائي (جابري، جفال، و بلخيري، 2023، صفحة 539).

وأشار الرسام (2023) اللغة السينمائية هي مجموعة من التقنيات البصرية والسمعية المستخدمة في صناعة الأفلام لتوصيل المعنى والعواطف للجمهور، تشمل هذه التقنيات زوايا الكاميرا، الإضاءة، الصوت، والتحرير، والعناصر البصرية والسمعية الأخرى التي تعمل معاً لخلق تجربة سينمائية، تأتي زوايا الكاميرا لتعكس شخصية المشهد والإعداد، بينما تستخدم الإضاءة؛ لخلق مزاج محدد والصوت لنقل العواطف والحوارات، يلعب التحرير دوراً في تركيب المشاهد وتعزيز الإيقاع والتشويق، تُستخدم أيضاً عناصر بصرية وسمعية أخرى مثل الألوان والتكوين والمؤثرات الخاصة، يساعد فهم واستخدام اللغة السينمائية صانعي الأفلام على إيصال قصصهم بفعالية وجاذبية للجمهور (الرسام، 2023).

التصوير

قال المالكي (1441هـ) التصوير يعد عنصراً أساسياً في العمل الإعلامي؛ بسبب دوره الحيوي في توثيق الأحداث والمناسبات، وتعزيز مصداقية الأخبار والتقارير، يتميز التصوير بقدرته على إثارة الاهتمام والتشويق للمشاهدين من خلال استخدام عناصر متعددة مثل اللون والكتلة والخطوط والإضاءة والظل، يتطور التصوير مع تقدم التقانة، حيث دخلت التقنية الرقمية مجال التصوير، مما جعلها حاجة ضرورية في حياة المجتمعات اليومية.

يعتمد التصوير السينمائي بشكل رئيسي على مبادئ التصوير الفوتوغرافي، مما يجعل الشروط والتقنيات المتبعة في التصوير الفوتوغرافي متوافرة في التصوير السينمائي أيضاً، كما يتميز التصوير السينمائي بقدرته على تصوير الحركة وتوظيف عناصر متحركة داخل اللقطة السينمائية.

شهدت كاميرات التصوير السينمائي تطورات كبيرة، حيث حُسِّنَت سرعة التقاط الصورة، وإضافة قطع للكاميرا لتمكين التصوير الملون، وتطوير تقنيات السلولويد لتقديم صور أوضح ومدة أطول، وما زالت جهود التحسين مستمرة، حيث حيث تُطَوَّر كاميرات التصوير السينمائي بتقنيات رقمية لزيادة جودة التصوير وسهولة التعامل معها (المالكي، 1441هـ، الصفحات 10-16).

وأشار الدسوقي، حلمي (2013) أن المصورين يلاحظون ضرورة تطبيق مهاراتهم الفنية في استخدام الإضاءة والتقنيات البصرية بأمانة؛ لتقديم صور سينمائية مذهلة، التي تجعل المشاهدين يشاهدون مناظر ومواقف جديدة ومثيرة على الشاشة، سواء كان ذلك في ملاعب الرياضة أو محطات القطار، أو في مناطق المدينة (الدسوقي و حلمي، 2013، صفحة 44).

تقول الصبان (2010) أحجام اللقطات Subject Sizes

1. **اللقطة العامة Long shot:** تُظهر اللقطة العامة الشيء المُصوَّر بحجم صغير مقارنة بمساحة الكادر بأكمله. يُستخدم غالبًا لاستعراض الديكور وتحديد أماكن الشخصيات، كما يمكن أن يُستخدم لتوجيه انتباه المتفرج أو لنقل الإحساس بعزلة الشخصية المصورة.

2. **اللقطة القريبة Close up:** تُظهر اللقطة القريبة الشيء المُصوَّر بحجم كبير مقارنة بمساحة الكادر، تُستخدم عادة للتأكيد على الشيء المُصوَّر وتُعتبر أداة قوية في يد المخرج، ولكن يجب استخدامها بحذر وبدون إفراط حتى لا تفقد قوتها.

3. **اللقطة المتوسطة Medium Shot:** تقع اللقطة المتوسطة بين اللقطة القريبة واللقطة العامة، وتستخدم لتوجيه انتباه المتفرج وتأكيد الشيء المُصوَّر.

4. **اللقطة البعيدة الشديدة ELS Very Long Shot:** هي اللقطة التي تعرض أكبر كم من المعلومات للمتفرج، حيث تعرض المناظر الطبيعية أو المواقع من مسافة بعيدة، في هذه اللقطة، يظهر الشكل البشري صغيراً داخل الإطار، مما يجعل من الصعب التمييز بين الذكر والأنثى، يُستخدم هذا الحجم غالباً في البداية لتقديم الموقع بدقة، حيث يكون التعرف على المنظر هو الأهم، دون الحاجة إلى معرفة هوية الشخص، تُعرف هذه اللقطة أيضاً باللقطة العريضة أو "الزاوية العريضة، حيث تبرز المشاهد الجغرافية والبيئية بشكل رئيسي.

5. **اللقطة العامة Long shot LS:** تظهر هذه اللقطة الشخص بكامل هيئته، من أخمص قدمه حتى رأسه، مع جزء من المكان المحيط به، تُؤكد هذه اللقطة على المنطقة البيئية والخلفية، مع التركيز على أفعال الشخص، يُمكن تمييز تفاصيل الملابس والحركة بجلاء.

6. **اللقطة العامة المتوسطة Medium Long Shot MLS:** هي اللقطة التي تظهر الشخص من ركبته حتى رأسه، وتسمح بقطع الحدود السفلية للكادر، يعتمد اختيار الموقع (فوق أو تحت الركبة)

على جنس وملابس الشخص وسرعة الحركة، تُميز هذه اللقطة بتمييز طراز الملابس والألوان، ولكن لا توضح حركة العينين بوضوح.

7. **اللقطة المتوسطة Medium Shot MS**: هي اللقطة التي تظهر شخصاً من وسط جسده حتى أعلى رأسه، حيث يُقْطَع الحد السفلي للكادر أسفل الخصر أو الرسغ، من خلال هذه اللقطة، يمكن تحديد عمر الشخصية ولون شعره، ويُمكن أيضًا ملاحظة خامة الملابس، تجذب تعبيرات الوجه انتباه المشاهد، ونظرة العيون يمكن أن تكون بارزة ومثيرة للاهتمام.

8. **اللقطة المتوسطة القريبة Medium Close Shot MCS**: تظهر هذه اللقطة الشخص من صدره حتى أعلى رأسه، مع قطع الحد السفلي للكادر أسفل مفصل الذراع، يُركز على تعبيرات الوجه بشكل طاغٍ، وتبرز العيون والفم بجلاء، يُمكن ملاحظة لون البشرة ونسيجها، وكذلك تفاصيل التسريحة والمكياج.

9. **اللقطة القريبة Close Up CU**: تظهر هذه اللقطة الشخص من الأكتاف حتى أعلى رأسه، مع قطع الحد العلوي للكادر فوق الذقن أو قريباً منه، يُركز هذا الحجم على تفاصيل العيون والفم بشكل واضح، ويمكن ملاحظة لون البشرة والملمس بجلاء، يعتمد قطع الحد العلوي للكادر على جنس الشخص وتسريحة شعره.

10. **اللقطة القريبة جداً Very Close Up VC**: هي اللقطة التي تظهر جزءاً تفصيلياً من الشخص، مع قطع الحد العلوي للكادر فوق حاجبيه والحد السفلي عادةً فوق الذقن، تظهر التفاصيل بجلاء، مما يسمح بملاحظة العيوب الصغيرة وتفاصيل الجلد والشعر، يُرَكِّز على نحو خاص على عيون الشخص وتعابيره الوجهية.

11. **اللقطة شديدة القرب Extreme Close Up ECU**: هي اللقطة التي تظهر جزءاً صغيراً جدًا من الشخص، مثل عين أو فم، مع قطع الحدود العلوية والسفلية للكادر بشكل محدود، قد تسبب هذه اللقطة

الإرباك إذا لم تُسْتَخْدَم بشكل مناسب، حيث يمكن أن تظهر الشخصية بشكل مغاير للواقع، مما يجعلها ملائمة للمشاهد العاطفية أو الشعورية فقط (الصبان، 2010، الصفحات 189–200).

12. **أشار نصار (2020) لقطة Steadicam:** هي أداة مصممة لتثبيت الكاميرا ومنع اهتزازها، وتتميز بثلاث خصائص رئيسية: الثبات، منع الاهتزاز، وسهولة تحريك الكاميرا بمرونة في التنقل والحمل اليدوي، الهدف من استخدام Steadicam ليس فقط لتحقيق الثبات، ولكن أيضاً لتوفير الوقت والجهد والمال مقارنة باستخدام معدات ثقيلة وكبيرة الحجم.

أما مشهد Steadicam، فهو عبارة عن لقطة تتحرك فيها الكاميرا بسلاسة في الاتجاهات جميعها، بغض النظر عن موقع التصوير أو سرعة الحركة، مما يضفي على المشهد نعومة وسلاسة في الحركة (نصار، 2022).

تقول الصبان (2010) في عالم السينما، يمكن تصنيف وجهة النظر "View Of Point " إلى ثلاثة أنواع رئيسية، وهي كما يلي:

1. **اللقطة الموضوعية (Objective Shot):** في هذا النوع من اللقطات، تتخذ الكاميرا وضعاً محايداً لا يتبنى وجهة نظر أي من الشخصيات داخل المشهد، يعطي هذا النوع من اللقطات للمتفرج فرصة لمتابعة الحدث بلا تحيز، حيث يكون مرئياً للجميع بالطريقة نفسها.
2. **اللقطة الذاتية (Subjective Shot):** هذا النوع يظهر الحدث من وجهة نظر أحد الممثلين داخل المشهد، وتضع المتفرج مكان هذا الممثل مباشرة، تصبح هذه اللقطة مؤثرة عندما توظف بشكل مناسب، وخاصة عندما تُرَتَّب بين لقطتين للممثل لتوضيح وجهة نظره ورد فعله.
3. **قطة من فوق الكتف (Over Shoulder Shot):** هذا النوع من اللقطات يظهر الحدث من خلال تصوير الكاميرا من فوق كتف أحد الممثلين، الهدف منها هو زيادة شعور المشاهد بالمشاركة في الحدث

دون وضعه في محل الشخصية، تعمل هذه اللقطة على توجيه انتباه المشاهد وزيادة التفاعل مع الحدث (الصبان، 2010، الصفحات 202–203).

أشار أبو رستم (2014) زوايا الكاميرا

1. الزاوية الرأسية (Vertical Angle):

لقطة مستوى العين (Eye-level shot): عادةً ما تكون الكاميرا على مستوى العين للممثل، مما يعكس الوضع الطبيعي ويخلق اتصالًا مباشرًا مع المشاهد.

لقطة الزاوية المنخفضة (Low-angle shot): توضح الكاميرا الشخص من أسفله، مما يبرز طوله وسيطرته داخل اللقطة.

لقطة الزاوية العليا (High-angle shot): تعرض الشخص من أعلى، مما يقلل من حجمه، ويظهره في وضع ضعيف.

2. الزاوية الأفقية (Horizontal Angle):

مواجهة (Full front face): تظهر الوجه بشكل تام، مما يخلق إحساساً بالحميمية، ويعطي تأثيراً سطحياً للصورة.

ثلاثة أرباع (Front / Three quarters): تظهر جانبان من الموضوع، مما يعزز الشعور بالعمق، ويضيف قوة إلى التكوين السينمائي.

ثلاثة أرباع خلفية (Rear 4/3): تظهر جزءاً من الجانب الخلفي للموضوع، مما يسمح برؤية أكثر من زاوية ويعزز العمق.

خلفية (Full rear): تظهر الجانب الخلفي بالكامل من الموضوع، مما يمنح رؤية كاملة للجانب الخلفي من التكوين.

3. زاوية الكاميرا المنحرفة (Oblique Angle):

يمكن الحصول على زاوية منحرفة عن طريق إمالة الكاميرا نفسها، مما يؤدي إلى ظهور الصورة بشكل مائل داخل الإطار، يظهر هذا التأثير بشكل غير طبيعي بالنسبة لعين المشاهد، مما يجعلها مفيدة للتعبير عن حالات غير اعتيادية تمر بها الشخصية المصورة.

وقال أبو رستم (2014) تحكم الحركة في تكوين الصورة: دلالات وأسس:

تعتبر الحركة في عالم التصوير وسيلة للتعبير تماماً مثل الصورة نفسها، فهي جزء أساسي يُفَكَّر فيه عند إعداد المادة المصورة، وتمثل الحركة إحدى أهم العناصر في تكوين الصورة التلفزيونية، حيث تحمل دلالات خاصة، وتثير مشاعر وانطباعات لدى المشاهدين.

من الأمثلة على ذلك، الحركة الأفقية المعروفة باسم بانوراما (Pan)، التي تعبر عادة عن السفر والقوة الدافعة، ومن المفضل أن تتحرك الكاميرا من اليمين إلى اليسار في هذه الحركة، حيث تظهر بقوة وتأثير أكبر، لذا، يجب استخدام هذه الحركة عند التحدث عن المقاومة الدرامية والشر، كما في حركة البطل نحو الشرير على سبيل المثال.

وتحدد سرعة الحركة الأفقية من خلال الغرض من اللقطة، حيث يمكن للحركة البطيئة في بداية المشهد أن تعطي المشاهدين حاسة التوقع وتزيد انتباههم، في حين يمكن أن تؤدي الحركة السريعة في نهاية المشهد إلى الارتخاء وتركيز التركيز تدريجياً.

ومن بين أنواع الحركة تلك التي تتعلق بحركات الكاميرا، مثل الحركة الرأسية الصاعدة (Tilt up) التي تعبر عن الأمل والتحرر والنمو، بينما تعبر الحركة الرأسية الهابطة (Tilt down) عن الخطر والقوة الساحقة والمدمرة، إن نجاح الحركة يعتمد على قدرة الفريق على اختيار الحركة الصحيحة في الوقت الملائم، واختيار الحركة التي تخدم طبيعة العمل الذي يُنْتَج (أبو رستم، 2014، الصفحات 26–28).

أنواع حركات الكاميرا

1. **أشار أبو رستم (2014) حركة رأس الكاميرا:**

حركة الكاميرا الرأسية (Tilting): تشمل حركة الكاميرا إلى الأعلى (Tilt Up) وإلى الأسفل (Tilt Down). تستخدم لإيجاد اهتمام متزايد للمشاهد، وتساعده على الاندماج في اللقطة.

حركة الكاميرا الأفقية (Panning/Panorama): تشمل حركة الكاميرا إلى اليمين (Pan Right) وإلى اليسار (Pan Left). تستخدم لتغيير زاوية الرؤية الأفقية وتوفير إحساس بالواقعية والديناميكية في اللقطة.

2. **تحريك الكاميرا بأكملها مع الحامل:**

حركة الدولي (Dolly): تتضمن حركة الكاميرا إلى الأمام (Dolly In) أو الخلف (Dolly Out) بخط مستقيم، وتستخدم لتحديد المسافة بين الكاميرا والموضوع وتوفير إحساس بالحركة.

حركة القوس (Arc): تتمثل في تحريك الكاميرا في شبه قوس أو نصف دائرة إما إلى اليمين (Arc Right) أو اليسار (Arc Left)، وتستخدم لإظهار منظر مختلف أو توجيه انتباه المشاهدين.

حركة الكرين (Crane): تتضمن حركة الكاميرا إلى الأعلى (Crane Up) أو الأسفل (Crane Down)، وتستخدم لتغيير زاوية الرؤية الرأسية وإبراز مناطق مختلفة من اللقطة.

حركة الزووم (Zooming): تتمثل في تغيير البعد البؤري للعدسة للتقريب (Zoom In) أو التباعد (Zoom Out)، وتستخدم لتحديد تركيز اللقطة وتوفير إحساس بالعمق والحركة (أبو رستم، 2014، الصفحات 29-44).

تكوين الصورة

قال أبو رستم (2014) التكوين يرتبط بترتيب العناصر المرئية داخل الإطار، ويعمل على تحقيق غرضين أساسيين: الأول يتيح للموضوع التفاعل مع البيئة المحيطة به ضمن سياق السرد القصصي، والثاني يمكنه توصيل رسالة بصورة مستقلة عن الحدث في القصة.

العناصر المرئية للتكوين

الأجسام Figure: الأجسام تشمل الجسم الخارجي لأي عنصر في التكوين، سواء كان الموضوع المصور أو أي شيء يظهر في الأمام أو الخلفية، عندما تكون الأجسام قريبة من بعضها، يمكن التعامل معها كجسم واحد ما لم يؤثر ذلك على الجمالية، يمكن تنظيم الأجسام داخل الإطار لإنشاء عناصر تكوينية أخرى مثل الخطوط والأشكال.

الخطوط Lines: الخط هو عنصر تكويني طويل وضيق، ويمكن أن يكون مستقيماً أو منحنياً، يمكن استخدام الخطوط لتأثيرها الجمالي أو لجذب انتباه المشاهد إلى الموضوع الرئيسي أو لتأكيد على أهمية المشهد.

الأشكال Shapes: تتكون الأشكال من تنظيم العناصر المكونة للصورة في أشكال هندسية مثل الدائرة أو المستطيل، يمكن استخدام الأشكال؛ لتعزيز الاستقرار، ويمكن وضع الشخصية المهمة في نقطة التقاء الشكل لتبرز قوتها وسلطتها.

الأنماط Patterns: تُشَكَّل الأنماط من خلال تكرار عناصر معينة في الصورة مثل الأجسام والخطوط والأشكال، يمكن أن يساعد تكرار الأنماط في إكمال الإطار أو تحديد نمط معين، مما يمنح الصورة تأثيراً مميزاً.

الكتلة Mass: الكتلة هي الوزن المرئي لشكل أو منطقة في الإطار، وتعتمد على إدراك المشاهد للشكل، يمكن التحكم في الكتلة من خلال المواصفات المادية للموضوع، حيث تظهر الأجسام الأكبر والأطول والألوان الزاهية بوضوح أكبر وتجذب الانتباه، بينما تظهر الأجسام الصغيرة والمظلمة بشكل أقل جاذبية.

التوازن Balance: في الإطار، يشير إلى توافق التكوين الشامل للعناصر المختلفة (مثل الأشخاص، الديكورات، الإكسسوارات، والمناظر العامة) بحيث يكون مريحاً للمشاهد، ويعكس المضمون بشكل فعّال، يجب دائمًا أن يتم يُحْرَص على تحقيق التوازن في تركيب الصورة، حيث يتم تغيير ذلك عندما تكون القوى المتأثرة متساوية، مما يؤدي إلى الاستقرار، على العكس من ذلك، يؤدي عدم التوازن إلى انهيار الشكل أو الجسم، يمكن تحقيق التوازن داخل الإطار من خلال عدة عوامل مثل حجم العناصر، وموقعها، وعلاقتها بالبيئة المحيطة بها، وتوزيع الإضاءة والظلال والألوان، ودرجة التناغم بينها.

تكوينات المثلثية أو التجمعات المثلثية triangular composition: تعكس إحساساً بالثبات والقوة الدرامية التي قد لا يمكن تحقيقها بالقدر نفسه في تكوينات أخرى، فالمثلث والهرم هي أشكال تمتاز بالثبات والقوة، ويزداد هذا الإحساس بالدراما عندما يتكرر استخدام المثلثات، وتتراكب بعضها فوق بعض، مما ينتج عنه خطوطاً متعرجة، وغالباً ما يشعر المشاهد بالتعاطف مع التكوينات المثلثية؛ بسبب تشابهها مع شكل جسم الإنسان في مواقف مختلفة (أبو رستم، 2014، الصفحات 17–60).

أشار نصار (2022) قاعدة الأثلاث Rule of third: هي قاعدة مهمة في تكوين الصور السينمائية والتصوير الفوتوغرافي، حيث تقسم الإطار إلى تسعة أقسام متساوية باستخدام خطوط أفقية وعمودية، تلك النقاط التي تتقاطع في الإطار تُعتبر نقاط قوة يمكن استخدامها لتنظيم مواضيع الصورة.

الخطوط الإرشادية Leading Lines: تلعب الخطوط الطبيعية مثل الأسوار والطرق والمباني دورًا هامًا في توجيه أعين المشاهدين نحو الموضوع الرئيسي في الصورة. يُمكن استخدام تلك الخطوط لتحديد مسار النظر وإبراز العناصر المهمة في الصور.

التماثل Symmetry: يعكس التناظر بين العناصر في الإطار توازنًا وتناغمًا، مما يجعل الصورة تبدو أكثر جمالًا وجاذبية. يمكن أن يكون التماثل مفيدًا في تحديد النقاط المهمة في الصورة وجذب انتباه المشاهدين إليها.

عُمق الميدان Depth of field: يُمكن إضافة عمق للصورة عن طريق إدراج عناصر في الخلفية والمقدمة، مما يساعد على تحديد الفرق بين العناصر، ويضيف بعداً إضافي إلى الصورة.

الإطار الداخلي أو التأطير Framing: يُمكن استخدام العناصر المحيطة بالموضوع لإطاره بشكل جمالي، مما يسهل على المشاهدين التركيز على الموضوع الرئيسي، ويجذب انتباههم بشكل أفضل (نصار، 2022).

المونتاج

تقول الصبان (2010) في اللغة الفرنسية، يشير مصطلح مونتاج (Montage) إلى العملية التي يقوم بها المونتير التقني، والناتج الفني لهذا العمل، إلا أن الجانب التقني من عملية المونتاج ليس الوحيد الذي يمثل تحدياً، حيث يتطلب هذا المجال فهماً عميقاً للفن والإبداع، يعمل المونتير بشكل فني بالدرجة الأولى، حيث يسهم في تحقيق الأعمال الفنية.

المونتاج يعطي المعنى للقطات ويحدد الترتيب والإيقاع في القصة المرئية، يمثل المونتاج تحديداً لنظرة المشاهد الكاملة على الحدث، حيث يُتَحَكَّم في الزمان والتسلسل على نحو مباشر من قبل المونتير، ومن خلال هذه العملية، يُحَدَّد المشهد بجلاء وتأكيد الرؤية المطلوبة للجمهور.

يمكن القول إن المونتاج يعد جزءاً أساسياً من تجربة المشاهدة، حيث يعمل على تحديد التتابع الطبيعي بين اللقطات، مما يجعل القصة واضحة ومثيرة، وبفضل طبيعته الجمالية والإبداعية، يظل المونتاج من بين وسائل التعبير السينمائي الأكثر خصوصية وأهمية (الصبان، 2010، الصفحات 439-440).

وأشار الركابي (2019) في صناعة السينما، تُستخدم برامج المونتاج لعملية ترتيب وتنسيق اللقطات الفيلمية التي يحددها المخرج، تتم هذه العملية وفقاً لتسلسل زمني ومنطقي يرتبط بالأحداث في الفيلم، ويشمل إمكانية إضافة انتقالات بين المشاهد وموسيقى تصويرية، وتعديل الألوان وإضافة العناوين والمؤثرات البصرية.

عملية المونتاج تعد عملية فنية تعتمد على الاختيار الدقيق لتوقيت اللقطات والتأثيرات الموسيقية، تسعى إلى تحقيق التوازن بين الأحداث الدرامية والجمالية في الفيلم، وتمكين القصة من التدفق بكل سلاسة، المونتاج يؤدي دوراً حاسماً في تشكيل الفعل الدرامي داخل المشهد السينمائي من خلال الإيقاع الذي يتميز به.

منذ تطور التقانة، أصبحت هناك طرق وأساليب متعددة لعملية المونتاج، يمكن للمحررين الآن استخدام الحواسيب وبرامج المونتاج لإجراء عملية المونتاج في أي مكان، وبفضل تطور قدرات التخزين، يمكن الآن تخزين مشروعات الأفلام بأكملها على وسائط تخزين محمولة، مما يجعل العملية أكثر سهولة ومرونة.

هذه البرامج الخاصة بالمونتاج تمكن المحررين من إضافة تأثيرات بصرية وحركات وإبداع مؤثرات سينمائية خاصة، مما يساهم في تحسين جودة الأفلام وإثراء تجربة المشاهدين (الركابي، 2019، صفحة 34).

وأضاف سعود (2022) أهمية التحرير السينمائي تكمن في قدرته على إثارة المشاهدين من خلال توجيه وترتيب اللقطات بشكل رائع، يخلق المونتير شعور بالإثارة والتشويق عند المشاهدين من خلال طريقة تقديم اللقطات وتأجيل بعضها، يتحكم المونتير في اختيار اللقطات وترتيبها داخل المشهد بناءً على نوع الدراما والقصة.

إضافة إلى ذلك، يمكن لتبطئة المشهد أن يثير فضول المشاهدين تدريجياً، حيث يمكن خلق التشويق والإثارة من خلال تأجيل الحدث المتوقع بقدر ممكن، ببساطة، المونتير يستخدم مهاراته لجعل المشاهدين ينتظرون بفارغ الصبر، ويشعرون بالتوتر والمتعة في أثناء مشاهدة الفيلم أو المسلسل، هذا يعزز تجربة المشاهدين، ويجعل العمل السينمائي أكثر جاذبية وإثارة . (سعود، 2022، صفحة 8).

وأكد طه (2016) "فلا يقتصر دور المونتاج على ترتيب اللقطات والمشاهد إنما خلق المعنى والأفكار والمشاعر، لذلك يعد المونتاج موجهاً نفسياً للمشاهدين" (طه، 2016، صفحة 4).

الإضاءة

حسن (2021) الإضاءة تعتبر عنصراً أساسياً في صناعة التصوير السينمائي، حيث تمتلك تأثيرا كبيراً على جودة الصورة التي تلتقطها الكاميرا، فضلا عن ذلك، فإن الإضاءة تؤدي دوراً حاسماً في نقل المشاعر والمشاهد في الفيلم، يقوم مدير التصوير، والذي يكون مسؤولاً عن جودة الإضاءة، بضبط المصادر الضوئية بطريقة تتناسب مع رؤية المخرج، وبصورة عامة، تكون الإضاءة حجر الزاوية في عملية التصوير السينمائي.

تتنوع طرق استخدام الإضاءة في صناعة الأفلام، وتؤدي دوراً رئيسياً في تعزيز الأحداث وتسليط الضوء على العناصر المهمة في المشهد، يمكن أن تعزز الإضاءة القصة من خلال التمثيل البصري وتعزيز حركة الشخصيات والأحداث.

بشكل عام، الإضاءة تسهم إلى حد بعيد في تحقيق الأهداف البصرية والسردية للفيلم، وتؤدي دوراً مهماً في جعل المشاهد السينمائية أو مقاطع الفيديو تظهر بشكل بصري جذاب وفعّال (حسن، 2021، صفحة 15).

الإضاءة تبرز بقوة كقوة بصرية قوية في قدرتها على بناء وتعزيز الشخصيات وتفاعلاتها، سواء الظاهرة أو الخفية، إنها تختصر المسافات بين الجمهور والمعنى، وتجعل التواصل مباشراً وحسياً بدون الحاجة إلى فهم لغة معقدة أو ترجمة رموز، من خلال التحليل السيميائي، يمكن أن نؤكد أن الإضاءة لديها إمكانيات كبيرة للتعبير عن الحالات النفسية للشخصيات وصراعاتها، بالاعتماد على الرموز والإشارات البصرية التي تقدمها، وذلك بيد المخرج المبدع في عملية التصوير السينمائي (عامر، 2019، صفحة 638).

وظيفة مدير التصوير السينمائي تتمثل في إعداد وتنظيم الإضاءة بالفيلم، حيث يمكن استخدام إضاءة طبيعية أو إضاءة صناعية لتحقيق هذا الهدف، الهدف الرئيسي لهذه العملية هو توفير الإضاءة المناسبة للمشهد

بمستوى مناسب من الضوء الذي يسمح بتصويره بشكل جيد على الكاميرا والوسائط الحساسة المستخدمة، بالإضافة إلى ذلك، الإضاءة تقوم بأدوار أخرى مهمة، وتشمل الإضافة للجمالية للصورة وزيادة الواقعية، بالإضافة إلى دعم الأغراض الدرامية في الفيلم، لتحقيق هذه الأهداف، يعتمد مدير التصوير على وحدات إضاءة مختلفة وتقنيات متنوعة لتحقيق النتائج المرغوبة (عامر، 2021، صفحة 201).

قال فؤاد (2022) الضوء، سواء كان طبيعياً بأشكاله المختلفة أو صناعياً بأنواعه المتعددة، يمثل توجهاً فنياً جديداً يمكن لمديري التصوير الاعتماد عليه لتلبية احتياجاتهم الفنية، يسعى هؤلاء المخرجون إلى تلوين اللقطات بأسلوب واقعي يؤثر إلى حد بعيد على المتلقي، والتطور التقني في ميدان الإضاءة والحساسات الضوئية ساهم إلى حد بعيد في هذا الاتجاه.

يمكن تلبية الاحتياجات الفنية لمديري التصوير من خلال توفير ديناميكية عالية وقدرة على التعامل مع مناطق الظل والمناطق المضيئة مع الحفاظ على التمثيل اللوني، زيادة على ذلك، شركة Arri طورت حساسات ضوئية من نوع Arri CMOS Alev لتحاكي قدرات أفلام 35 ملم مع قدرة عالية على قراءة الضوء في ظروف إضاءة ضعيفة وديناميكية عالية تصل إلى 14 فتحة، وأخيراً، قد أضافت شركة RED ميزة HDRx لكاميراتها السينمائية، مما يسمح بالتصوير في مناطق إضاءة عالية ومنخفضة في الوقت نفسه (فؤاد، 2022، صفحة 43).

يقول حداد (2014) استخدام الظلال للوصول إلى المعنى يرتبط مباشرة بدور الإضاءة في كشف الطبقات النفسية للشخصيات، ما يجعلها عنصراً سينمائياً بارزاً؛ فعندما تُوظف بذكاء، تسهم في تعميق المعاني البصرية المرتبطة بالأحداث وتحولات الشخصيات (حداد، 2018).

الواقعية والانطباعية في السينما

جانيتي (1976) تطورت السينما في اتجاهين رئيسيين قبل نهاية القرن الأخير: الواقعية والانطباعية، في منتصف عام 1890، قدم الأخوان لوميير في فرنسا أفلاماً قصيرة أذهلت الجمهور من خلال تصويرها للأحداث اليومية، أفلام مثل (وصول القطار) أثارت إعجاب المشاهدين؛ لأنها بدت وكأنها تلتقط الحياة كما هي بواقعية وسلاسة.

في الوقت نفسه تقريباً، كان جورج ميلييس ينتج أفلاماً خيالية تركز على الأحداث الخارقة، مثل (رحلة إلى القمر)، الذي كان مزيجاً من السرد الغريب والتصوير باستخدام الخدع السينمائية، يعتبر الأخوان لوميير من مؤسسي التقاليد الواقعية في السينما، بينما يعد ميلييس من مؤسسي التقاليد الانطباعية، تعد مصطلحات الواقعية والانطباعية أكثر عمومية من كونها مطلقة، واستخدامها للإشارة إلى ميل معين يمكن أن يكون مفيداً.

نادراً ما تكون الأفلام انطباعية بالكامل، وعدد أقل من الأفلام تكون واقعية تماماً، هناك فرق مهم بين الواقعية والواقع، رغم أن هذا الفرق غالباً ما ينسى، الواقعية هي أسلوب معين، بينما الواقع الفيزيائي هو مصدر كل المادة الخام في الفيلم، سواء كان واقعياً أو انطباعياً، بالتالي، يتجه جميع المخرجون جميعهم إلى العالم الذي يمكن تصويره بحثاً عن مادتهما، لكن ما يفعلونه بهذه المادة وكيفية تشكيلها هو ما يحدد أسلوبهم الفني.

بشكل عام، تحاول الأفلام الواقعية إعادة تكوين سطح الواقع المادي بأقل قدر ممكن من التحوير، بحيث يحاول صانع الفيلم عند تصويره للأحداث والأشياء أن يوحي بغنى التفاصيل والعطاء الذي تتميز به الحياة نفسها، يجب على المخرجين، سواء الواقعيون أو الانطباعيون، اختيار وتأكيد تفاصيل معينة من وسط فوضى الواقع، ولكن عنصر الاختيار في الأفلام الواقعية أقل وضوحًا، حيث يحاول الواقعي أن يحافظ على الإيهام بأن عالم فيلمه هو مرآة موضوعية غير مشوهة للعالم الفعلي.

الانطباعي، من جهة أخرى، لا يدعي ذلك، فهو يصنع الأنماط بشكل متعمد ويشوه مادته الخام بحيث لا يمكن الساذج جداً التمييز بين الصورة الانطباعية للشيء أو الحدث والشيء الحقيقي نفسه، تُخْتَار التفاصيل بشكل انتقائي أكبر وغالباً ما تقتلع من سياقاتها الزمانية والمكانية، بذلك، يختلف عالم الفيلم الانطباعي بشكل ظاهر عن العالم المادي كما نراه عادة.

في الأفلام الواقعية، لا يفرض الأسلوب أو الطراز وجوده بشكل عام، يحاول الفنان أن يمحو وجوده ليفسح المجال لمادته، مركزاً أكثر على ما يعرضه وليس على كيفية العرض، تستخدم الكاميرا هنا بتحفظ، وتعمل كأداة تسجيل تعيد صياغة أوجه الأشياء الملموسة بأقل قدر ممكن من التعليق، يهدف السينمائي الواقعي إلى أسلوب غير مرئي، أسلوب لا يلفت الانتباه لذاته، تعتبر البساطة قيمة عظمى في هذا الأسلوب، حيث تتفرد السينما الواقعية بفن إخفاء الفن، كما يظهر بوضوح في أعمال مخرجين مثل جان رينوار وفيتوريو دي سيكا.

من الناحية الأســـلوبية، تتميز الأفلام الانطباعية بالتزويق، يهتم المخرجون في هذه الأفلام بالتعبير عن رؤيتهم الشـــخصـــية والذاتية للواقع، غالباً ما يركز الانطباعيون على الحقائق النفســـية والروحية الباطنية، معتقدين أن هذه الحقائق يمكن إيصـــالها بشـــكل أفضـــل من خلال تشـــويه الوجه الخارجي للعالم المادي، تستخدم الكاميرا كأداة للتعليق على المادة أو لتأكيد طبيعتها الجوهرية عوضـا عن المادية، يعتمد تناول هذه الأفلام على التدخل العالي في شـؤون الطبيعة، حيث تكون الحقيقة المشـوهة هي التي تعطي هذه الأفلام طابعها الفني المميز.

تشجع الأفلام الواقعية مساهمة الجمهور بشكل أكبر، حيث يقدم المخرج مادته مع هامش كبير للتفسير الشخصي للشخصيات والأحداث، يتم ترك الكثير من الغموض، كما هو الحال في الحياة، ولا يعطي المشاهد سوى تلميحات بسيطة حول مغزى بعض المشاهد، بالمقابل، تميل الأفلام الانطباعية إلى وضوح أكبر، حيث يهيئ المخرج للجمهور معظم ما يحتاجه من الإيضاحات والأحكام، مما يجعل المشاهد أكثر سلبية.

يؤكد الواقعيون عموماً أن اهتمامهم الأكبر ينصب على المضمون، وليس الشكل أو التقنية، حيث يأتي المضمون في المقام الأول، وكل ما يشتت التركيز عليه يُنظر إليه بريبة، في أكثر حالاتها تطرفاً، تميل الواقعية إلى الوثائقية، مع التركيز على تصوير الأحداث والأشخاص الحقيقيين، أما السينما الانطباعية، فتميل إلى تأكيد الشكل والتقنية.

النموذج الأكثر تطرفاً للفيلم الانطباعي يظهر في السينما الطليعية، حيث تكون بعض هذه الأفلام تجريدية بحتة، لا تحتوي إلا على الشكل المطلق (ألوان، خطوط، وأشكال مجردة)، ما تقدم ليس أكثر من تعميمات، وفي عالم السينما هناك العديد من الاستثناءات والنماذج الهجينة، فكثير من الأفلام الوثائقية قد تكون تعبيرية في الأسلوب، وبعضها يكون واقعياً طليعياً، تقع أغلب الأفلام الروائية بين هذين القطبين المتطرفين (جانيتي، 1976، الصفحات 15–20).

التعبيرية في السينما

أشار ثامر (2016) تُعنى بإبراز المشاعر الداخلية والنفسية للشخصيات والتعبير عن الحقائق النفسية للظواهر الاجتماعية من خلال الاعتماد على الخيال عوضا عن التركيز على الأفعال الخارجية، هذا الاتجاه السينمائي يُبسط الحبكة، ويركز على الجانب الانفعالي، مما يمنح المشاهد رؤية ذاتية للعالم تعكس الحالة النفسية أكثر من الأحداث الواقعية، تتميز التعبيرية في السينما بسمات عدة، مثل الاهتمام بموضوعات الرعب والجريمة والخيال الغريب، واستخدام الإضاءة لخلق جو غامض وغير مألوف، والاعتماد على المكياج والديكور بطرق غير تقليدية، كما تميل الأفلام التعبيرية إلى تكبير وتصغير الأشياء في المشاهد بشكل يبعث على الغرابة، وتوظف الخدع السينمائية بكثافة لزيادة التأثير البصري والنفسي، مع التركيز على التفاصيل من خلال لقطات مقربة تساهم في تعميق الشعور بالانعزال أو التوتر (ثامر، 2016، الصفحات 141–142).

منهج السيمياء

ظهر المنهج السيميائي في ستينات من القرن العشرين، وهو منهج قائم بذاته تأسس على يد العالمين اللغوي فرديناند دو سوسير والفيلسوف الأمريكي شارلز سندرس بيرس، حيث تنبأ به سوسير وتصوره بيرس ويطمح أن يكون علما لجميع العلامات اللغوية أو غير لغوية، ذلك لأن السيميائية الإطار المرجعي لأي ممارسة فكرية فالرياضيات والكيمياء وعلم النفس وعلم الفلك لأن يمكن أن تتجاوز السيمياء (عبد الله، (2008 – 2009)، صفحة 12).

مبادئ نظرية العلامات

دال (2018) المبدأ الأول هو أن لا وجود للفكرة دون وجود للعلامات إذ بدون مساعدة العلامات فإننا نكون عاجزين عن التمييز بين فكرتين بشكل واضح ودائم المبدأ الثاني فهو مبدأ الذرائعية الذي يتضمنه تصور سوسير للاختلاف.

إن العلامة ليس لها خصوصيات إلا لأنها لا تتطابق مع علامة أخرى فلا توجد في اللغة إلا الاختلافات، ولكن لأن الدال والمدلول المأخوذين كل واحد منهما على انفراد تفاضليين وسالبين بلا قيد ولا شرط فالتوليف بينهما أمر إيجابي؛ لأنه يتسبب في خلق نظام من القيم، وهذا النظام الذي يشكل الرابط الحقيقي بين العناصر الصوتية والنفسية داخل كل علامة (دال، 2018، صفحة 9).

النورية (2022) طُوِّر ميدان السيميائية لأول مرة وتبنيه على نطاق واسع في دراسة أنظمة الإشارات، ويركز هذا الميدان على فهم السيميائية، وهي النظرية السيميولوجية التي أُسِّسَت بشكل رئيسي عن طريق العلماء الشهيرين فرديناند دي سوسور والجارليس.

فرديناند دي سوسور (1857 – 1913)، الذي يُلقب بأب السيميائية الحديثة، يقسم العلاقة بين الرمز والمعنى باستخدام مفهوم يُعرف بالدلالة، وفي الوقت نفسه، يُعتبر المعنى نفسه كقيمة. يؤكد دي سوسور على أن

السيميائية تعمل على استكشاف وجود الرموز في سياقات الحياة الاجتماعية، حيث يلعب لغة دور حيوي كعامل يؤثر إلى حد بعيد في حياة الإنسان (النورية، 2022، صفحة 27).

محسن (2021) تستند أسس المنهج السيميائي على تلاق معرفي مع عدة مجالات مثل البلاغة والمنطق والنقد والفنون البصرية وفلسفة اللغة والنسق اللساني، حيث يتعامل هذا المنهج مع تفسير الدلالات وإمكانيات التفسير، إن السيميولوجيا لا تقتصر على مجال معرفي واحد، بل تمتد لتكون ميدانًا يشمل مجموعة واسعة من المجالات مثل الفلسفة وعلم النفس وعلم الاجتماع والأنثروبولوجيا.

موضوع السيميائية يركز على دراسة أنظمة العلامات اللغوية والإشارية، بمعنى آخر، فإن التحليل السيميائي للنصوص الأدبية يتضمن استكشاف العمق الدلالي لها وربطها بالواقع المعاش، حيث يسعى لاستخلاص الفائدة واستنتاج الدروس منها، تقوم السيميائية في تحليل النصوص الأدبية على الاعتبار بأن النص يحمل هيكلًا ظاهراً وعميقاً، ويجب تحليل هاتين الهياكل وتوضيح العلاقات بينهما.

أما خصائص المنهج السيميائي، فتشمل:

- **المحايثة:** وهي رؤية النص بذاته منفصلًا عن أي سياقات خارجية، حيث يركز التحليل على شبكة العلاقات الدلالية بين عناصر الدال داخل النص.
- **البنيوية:** تأثر السيميائيون بالفكر البنيوي، حيث يستخدمون مصطلحات بنيوية مثل الهيكل والمستوى السطحي والمستوى العميق، لتحليل العلاقات بين العناصر في النص.
- **التأويلية:** يعتمد المنهج السـيميائي على مبدأ التأويل، حيث يُرَكَّز على تعدد الدلالة وتأثير الظروف في تحديد أشكال ومستويات التفسير، ويتسم بتعدد المعاني والتفسيرات الممكنة (محسن، 2021، صفحة 1677).

تشاندر (2008) تعد نظرية الإشارة عند تشارلز ساندرز بيرس إحدى أهم المساهمات في علم السيميولوجيا، إذ قدمت نموذجاً ثلاثياً للإشارة يختلف عن النموذج الثنائي الذي طوره فرديناند دي سوسور. يركز نموذج بيرس على تفاعل العناصر الثلاثة للإشارة إلى فهم كيفية تكوين المعنى وتأويله.

يقوم نموذج بيرس للإشارة على ثلاثة عناصر: الممثل، وهو الشكل المادي للإشارة؛ تأويل الإشارة، وهو المعنى الناتج عنها؛ والمرجع، وهو الشيء الذي تشير إليه الإشارة. يرى بيرس أن الإشارة تمثل شيئًا لشخص ما من خلال إثارة رموز أو معانٍ في ذهنه، مؤكدًا على أن المعنى يتولد من سيرورة التفسير، وليس من الإشارة ذاتها.

يشير بيرس إلى أن التفاعل بين الممثل، الموجود، وتأويل الإشارة يخلق ما يُعرف بـ"سيرورة المعنى". يرى بعض النقاد، مثل فلويد ميريل، أن هذا النموذج الثلاثي يمثل في جوهره تكراراً لثنائية سوسور.

يؤكد بيرس أيضًا على الطبيعة الحوارية للتفكير، إذ يصف كل عملية تفسير بأنها تفتح المجال لإنتاج رموز جديدة. هذه الديناميكية تجعل نموذج بيرس أساساً لفهم الإشارات ليس كعناصر ثابتة، بل كعمليات مستمرة تؤدي إلى تطوير المعنى وتفسيره في سياقات مختلفة (تشاندر، 2008، الصفحات 69–74).

وأشار تشاندر (2008) يقدم النموذج السوسوري للإشارة نهجاً ثنائياً يعتمد على الدال والمدلول، وهما عناصر نفسية وليسا مادية. يُعرف الدال بأنه الشكل المادي للإشارة، مثل الصوت أو الكتابة، بينما يُعتبر المدلول مفهوماً ذهنياً يمثل تصورًا للأشياء عوضا عن الأشياء ذاتها. يركز سوسور على الإشارات اللسانية، معتبراً أن الكلمات المنطوقة هي الأساس، في حين أن الكتابة تُعد منظومة إشارات ثانوية ترتبط بالنطق.

يشير إيكو (2015) إلى أن المدلول في نموذج سوسور يتوسط بين الصورة الذهنية والمفهوم النفسي، مما يبتعد عن الإرجاع المباشر إلى الواقع. وفقاً لهذا النموذج، تُفهم الإشارات ليس كعناصر تشير إلى أشياء ملموسة، بل كتمثيلات ذهنية للمفاهيم.

تقدم سوزان لانجيه منظوراً داعماً، مشيرةً إلى أن الرموز لا تمثل الأشياء ذاتها، بل تُعبر عن تصوراتنا لها، مؤكدةً على أن التفكير يتم من خلال الرموز التي تستدعي سلوكياتنا تجاه التصورات، مما يعزز فهم الإشارات كأدوات فكرية، وليست مادية (تشاندر، 2008، الصفحات 46–50).

الفضاء الدلالي في السينما

البدر (2022) في سياق السينما، يتحول مفهوم الفضاء إلى بنية فنية متكونة من عناصر ومواد واقعية، ولكن تُقَدَّم بطريقة تجعلها مختلفة عن واقعها الفعلي، تُعرض هذه العناصر بشكل يخدم غرض الفيلم، ويحقق الأبعاد الجمالية والوظيفية للعمل السينمائي.

يميز المتخصصون في النقد السينمائي بين نوعين من الأفضية: الفضاء الذي يظهر على الشاشة وما يُشار إليه بالعرض الفضائي، حيث يُسْتَحْضَر مشاهد مصوّرة لفضاءات عجائبية، تعد مخزوناً تصويرياً يضيفه المخرج لتكثيف الدلالة والإيحاء.

تبين أن الفضاء هو مفهوم شامل يرتبط بوجود الإنسان ووعيه، حيث ينتج عنه تجليات علمية وثقافية وفلسفية وفنية، عدّ الفنون أداة رئيسية لتعبير الإنسان عن تفاعلاته مع الفضاء، حيث يسعى الفنان من خلال الفضاء لتجسيد رؤيته الفكرية وإعادة صياغة العالم بشكل تقني يحدث تأثيراً جمالياً، وينقل المتلقي من العالم الواقعي إلى العالم المتخيل، وعلى الرغم من أن الفضاء يشكل قاسماً مشتركاً بين الفنون، إلا أن طريقة تشكيله تختلف باختلاف الوسائط الفنية المستخدمة.

يجتمع فن السينما مع فن المسرح كفن مركب، حيث يستمد كلاهما من الأدب، ويتفتح على مجموعة من الفنون الأخرى مثل الرسم والموسيقى والديكور والإضاءة، إن إنتاج الفيلم يتطلب تنسيقا متكاملاً من قبل فريق عمل يضم الممثلين والمخرج والجهاز الفني المساعد في التصوير والصوت والإضاءة وغيرها.

ومع ذلك، يختلف الفيلم السينمائي عن المسرحية في طريقة العرض؛ حيث لا يعتمد على العرض الحي المباشر بحضور الجمهور في فضاء التمثيل، بل يُعْرَض بشكل مسجل، ويستخدم الشاشة بديلاً للفضاء. هذا الاختلاف في طريقة العرض يمنح العمل السينمائي إمكانيات فنية أوسع في تشكيل الفضاء وعرضه، إذ يمكن للمخرج التحكم في الفضاء وتركيزه على تفاصيله وتحركاته بكل سهولة.

وعلى الرغم من أن الفضاء السينمائي يستند في الأساس إلى الفضاء المسرحي، إلا أنه يعتمد تقنيات سينمائية متعددة مثل الكاميرات، التي تؤدي دورًا مهمًا في نقل محتوى الحدث للمتفرج، بالإضافة إلى الألوان والإنارة والديكور والشخصيات.

من الأساسيات في لغة السينما هو تكوين الفضاء السينمائي من مجموعة من اللقطات المصورة، حيث يتم تحويل السيناريو المكتوب إلى سلسلة من الصور المرئية عبر عملية المونتاج، التي تنضد اللقطات، وتعيد ترتيبها وتخلق الانسجام بينها وفقاً لرؤية المخرج الفنية والفلسفية ومدرسته السينمائية، وبغض النظر عن الخلفيات التي يتبناها المخرج، يُصَوَّر المشهد السينمائي بطريقة تقطيعية، حيث يُتَلَاعَب باللقطات المسجلة من زوايا مختلفة وترتيبها لتوهيم المشاهد بأنها مباشرة وغير مسجلة عن طريق الكاميرا.

ويميز الدارسون بين أنواع مختلفة من اللقطات، حيث تختلف كل منها في قدرتها على نقل الفضاء وتشكيله، تتضمن هذه الأنواع اللقطة القريبة التي تركز على التفاصيل الدقيقة، واللقطة المتوسطة التي تعرض جزءاً من المكان، واللقطة البعيدة التي تظهر الفضاء بكامله، يتم توسيع أو تضييق الفضاء وفقاً لموقع الكاميرا ومجريات الأحداث وطبيعة الشخصيات، يستخدم نقاد السينما مصطلح "الوضع في المشهد" لوصف طريقة المخرج في تشكيل الفضاء وإعادة صياغته، بما في ذلك حركة الكاميرا والممثلين والديكور والإضاءة، بالإضافة إلى سلوك الشخصيات، وتعتبر هذه العملية تفاعلية توجهها رؤية المخرج الجمالية.

ونظراً لأن مصطلح السينما (Cinema) يعني الحركة (Movie)، فإن الفضاء السينمائي ليس ثابتاً بل متحركاً، حيث يتجسد ذلك من خلال حركة الممثلين والكاميرا وتغيير زوايا التصوير واستخدام الإضاءة

والتلاعب بحجم الصورة وأبعادها، ويتم توظيف كل هذه العوامل لتشكيل الفضاء السينمائي بما يتماشى مع رؤية المخرج وإيصال رسالته الفنية.

تحويل اللقطات المصورة إلى سلسلة من المشاهد المترابطة يخلق فضاءً ديناميكياً ومتحولًا في عالم السينما، يتميز هذا الفضاء بقدرته على جذب المشاهد وجعلهم يندمجون في الفضاء المتخيل، مما يجعلهم يشعرون بأنهم يتجولون ويكتشفونه كما لو كانوا يقومون برحلة في الفضاء الحقيقي، عندما تتحرك الكاميرا في موقع معين، تثير مشاعر المشاهدين تجاه الفضاء بشكل مشابه للمشاعر التي يشعرون بها عندما يقومون بالتجوال فيه بأنفسهم.

يعتمد صانعو الأفلام في تشكيل الفضاء على توظيف الرموز وشحنها بالدلالات، مما يدفع المشاهد إلى التخيل، ويساعده على فهم مضمون الفيلم ودلالاته، من بين الرموز المعروفة مسبقًا، والتي تحمل دلالات حضارية وثقافية، يمكن ذكر برج إيفل كرمز لباريس، أو تمثال الحرية كرمز للولايات المتحدة الأمريكية، أو صورة مكة كرمز للمعاني الدينية، ولكن المخرج يمكن أن يخلق أيضاً رموزاً خاصة داخل الفيلم من خلال تكرارها وجعلها تحمل معانٍ رمزية خاصة به، مثل التركيز المتكرر على صورة نافذة مفتوحة للإشارة إلى معاني الحرية والانعتاق، أو التركيز على صور الأبواب والأقفال لتجسيد معاني السجن وفقدان الحرية.

هذا الثراء الدلالي للصورة السينمائية يجعلها محط اهتمام الدارسين، الذين يقومون بقراءتها بطريقة سيميائية، ويعالجونها كعلامة أيقونية، مما يسهم في فهم أعمق للرسالة الفنية والتقنية التي يحملها الفيلم (البدر، 2022، الصفحات 106-117).

إبراهيم (2009) تأثير حركة آلة التصوير في بناء المشاهد واللقطات في عالم السينما يتجلى من خلال تنوع الأدوات التعبيرية المتاحة داخل العناصر اللغوية للفن السينمائي، هذه الأدوات تمنح الصورة المعروضة دلالات تفوق حدود الصورة نفسها، وتشكل جزءاً أساسياً من إنتاج المعنى وتحقيق التواصل مع المشاهد.

تعد آلة التصوير أحد أبرز العناصر اللغوية في السينما، إذ تمثل الوسيلة الأساسية لتسجيل وتصوير الأحداث والمشاهد، فهي تحمل دوراً حاسماً في إيجاد وبناء اللقطات، حيث تعرض الحركة، وتجسدها بشكل فعّال، يجب أن نضع في الاعتبار أن الحركة هي جوهر الفن السينمائي بغض النظر عن مصدرها أو نوعها، سواء كانت تنبع من الموجودات داخل الإطار، أو من آلة التصوير نفسها.

تتميز السينما بقدرتها على نقل الحركة بشكل واضح واقترابها من تجربتنا الواقعية، حيث يتمثل حلمها الأساسي في إنتاج الحركة وتتبعها على نحو متواصل، فمنذ البدايات الأولى للسينما، كانت الحركة المتواصلة والتواصل السلس بين اللقطات والمشاهد أمراً أساسياً.

في السينما، لا تقتصر الحركة على مساحة معينة، بل تكون مفتوحة حسب متطلبات اللقطات والمشاهد في الفيلم، فقد تتنوع الإعدادات بين غرفة صغيرة وصحراء واسعة، ويتحرك المشاهدون أيضاً في كل اتجاه داخل الإطار.

الحركة في السينما تعتبر مركبة ومتعددة الاتجاهات، ويمكن أن تحقق آلة التصوير العديد من الوظائف المختلفة، فهي تصاحب الشخصيات المتحركة، وتخلق وهم الحركة بأشياء ثابتة، وتحدد العلاقات بين الشخصيات، وتعبّر عن وجهات النظر المختلفة.

باستخدام آلة التصوير والاستفادة الكاملة من حركتها وتوجيهها على نحو دقيق، يمكن للمخرجين والمصورين السينمائيين بناء لقطات ومشاهد غنية بالمعنى والتعبير، والتي تحقق الهدف النهائي من السينما في نقل المعاني والأفكار وإثارة تأثيرات عاطفية عميقة لدى الجمهور (إبراهيم، 2009، الصفحات 193-194).

الفصل الثاني

قطار إلى بوسان

البطاقة الفنية للمخرج

سانج هيون يون Sang-ho Yeon مؤلف ومخرج كوري جنوبي، ولد في الأول من يناير عام 1978 في سيول، كوريا الجنوبية، يعد من الشخصيات المهمة في عالم السينما الكورية، أحدث أعماله البارزة هو فيلمه (Train to Busan) الذي أُصدر في عام 2016، وكان له تأثير كبير في صناعة السينما.

رُشِّح لجائزة Blue Dragon Film في عام 2016 في فئة أفضل مخرج جديد عن فيلمه (Train to Busan)، حقق الفيلم نجاحاً كبيراً، وحصل على إعجاب الجماهير والنقاد على حد سواء، في الحفل نفسه، فاز بجائزة Yu Hyun-mok Film Arts في Buil Film Awards 2016 عن الفيلم نفسه، مما يبرز موهبته الاستثنائية في مجال السينما.

وفي حفل توزيع جوائز Baeksang Arts في عام 2017، حاز جائزة أفضل مخرج جديد مجددا عن فيلمه (Train to Busan)، هذه الجوائز تظهر الاعتراف بالموهبة والإبداع الذي أظهرها في هذا العمل السينمائي الرائع، بفضل أعماله المتميزة، يعد واحداً من الشخصيات البارزة في عالم السينما الكورية المعاصرة.

البطاقة الفنية للفيلم

تدور قصة الفيلم حول سيوك–وو (جونج يو) هو مدير صندوق مالي يعيش في سيول، وقد انفصل عن زوجته، ويعيش مع ابنته الصغيرة سو آن (كيم سو آن)، يمضي سيوك–وو القليل من الوقت مع ابنته وعلاقتهما غير قوية، في ليلة قبل عيد ميلاد ابنته سو– آن، تطلب منه رؤية والدتها في عيد ميلادها، ليقرر سيوك–وو أخذ ابنته إلى أمها في بوسان.

وقبل مغادرة قطار KTX في محطة سيول، تقفز فتاة مصابة في فيروس الزومبي داخل القطار، ليجد سيوك–وو نفسه مع ابنته سو– آن وباقي ركاب القطار KTX في مواجهة صراع مع الزومبي من أجل البقاء على قيد الحياة.

طاقم الممثلين

- Gong Yoo1 – في دور Seok-woo سيوك – وو (مدير صندوق مالي في سؤول).
- Kim Su-an – في دور Soo-ahn سو آن (ابنة سيوك – وو.)
- Jung Yu-mi – جونغ يو مي في دور Sung-gyeong سونغ كيونغ (المرأة الحامل، زوجة سانغ ها).
- Jung Yu-mi – في دور Sung-gyeong سانغ ها (زوج المرأة الحامل سونغ كيونغ).
- Kim Eui-sung – في دور Yong-suk يونغ سوك (مدير الحافلات في ستايلشن إكسبريس).
- Choi Gwi-hwa - في دور Homeless Man (رجل بلا مأوى.)
- Jeong Seok-yong – في دور Captain of KTX (كابتن القطار).
- Kim Jae-rok – في دور Kim –Mr (السيد كيم).
- Ye Su-jeong- في دور In-gil (الأخت الكبيرة بالسن).
- Lee Joo-sil – في دور Seok-woo's Mother (والدة سيوك – وو).
- Han Ji-eun – في دور Earphones Girl (مشجعة الفريق الرياضي لعبة البيسبول).
- Jang Hyuk-jin – في دور Ki-chul (مضيف القطار).
- Choi Woo-shik – في دور Yeong-gook (لاعب في فريق لعبة البيسبول).
- Park Myung Shin – في دور jong gil (الأخت الكبيرة بالسن).

ملخص فيلم (قطار إلى بوسان)

يبدأ الفيلم في أجواء من الغموض والترقب، حيث يُسَـــلَّط الضـــوء على إجراءات احترازية في منطقة جين انغ؛ بسـبب تسـرب كيميائي من مصـنع قريب، يتبين لاحقاً أنه أدى إلى انتشـار فيروس يحول المصـابين إلى زومبي.

الشخصية الرئيسية، سيوك–وو، وهو موظف في صندوق مالي، يقرر اصطحاب ابنته سو–آن إلى والدتها في بوسان كهدية عيد ميلادها. في أثناء رحلتهما على متن قطار KTX، تظهر الفوضى عندما تصعد فتاة مصابة إلى القطار، وتتحول إلى زومبي، مما يؤدي إلى انتشار العدوى بين الركاب بسرعة.

تتصاعد الأحداث عندما يضطر الناجون إلى التعاون لمواجهة الخطر، في ظل انتشار الذعر والتضحية للحفاظ على سلامة أحبائهم. تتوالى المشاهد الدرامية التي تبرز شجاعة بعض الشخصيات، مثل سانغ ها الذي يحاول حماية زوجته الحامل، وسيوك–وو الذي يتحول تدريجياً إلى أب مضحي من أجل سلامة ابنته.

الفيلم يمزج بين الرعب والتشويق والإنسانية، ويقدم رسالة قوية حول التضامن والأمل في مواجهة الكوارث. ينتهي الفيلم بمشهد مؤثر يظهر سو–آن وامرأة حامل ينجوان بصعوبة، ويصلان إلى بر الأمان في بوسان، في حين يضحي سيوك–وو بحياته لإنقاذ ابنته، تاركًا للمشاهدين انطباعًا عميقًا عن قوة الحب الأبوي وروح التضحية.

التحليل التعييني "التقني" للمقاطع المختارة من فيلم (قطار إلى بوسان) ضمن عينة الدراسة

المقطع الأول 26:22 – 27:16، انظر ملحق (ج):

الشخصيات:

- يونغ سوك، مدير الحافلات في ستايلشن إكسبريس.
- سيوك – وو، مدير صندوق مالي في سؤول.

- الطفلة سو آن، ابنة سيوك – وو.
- سانغ ها من ركاب القطار.
- سونغ كيونغ، المرأة الحامل زوجة سانغ هان.
- ركاب القطار.

المقطع الثاني 41:53 – 43:13، أنظر ملحق (د):

الشخصيات:

- سيوك – وو، مدير صندوق مالي في سؤول.
- الطفلة سو– آن، ابنته سيوك – وو.
- الرجل الذي يقوم بدور رجل بلا مأوى خلال الفيلم.

المقطع الثالث 44:33 – 45:24، أنظر ملحق (هـ):

الشخصيات:

- سيوك وو، مدير صندوق مالي في سؤول.
- الطفلة سو–آن ابنة سيوك – وو.
- الرجل بلا مأوى.
- سانغ ها من ركاب القطار.
- سونغ كيونغ المرأة الحامل، زوجة سانغ ها.

المقطع الرابع 46:02 – 46:25، أنظر ملحق (و):

الشخصيات:

- سانغ ها، من ضمن ركاب القطار، وهو زوج المرأة الحامل سونغ كيونغ.
- سيوك – وو، مدير صندوق مالي في سؤول
- ثلاث من الفريق الرياضي لعبة البيسبول، من ضمنهم يونغ جوك.

المقطع الخامس 47:33 – 47:55، أنظر ملحق (ز):

الشخصيات:

- الأختان الكبيرات بالسن، آن–جيل، وجونغ جيل.
- وسونغ كيونغ، المرأة الحامل زوجة سانغ ها.
- والطفلة سو– آن، ابنة سيوك – وو مدير الصندوق المالي في سؤول.
- جين هيي، الفتاة مشجعة الفريق الرياضي لعبة البيسبول، والمعجبة في يونغ جول عضو ضمن الفريق.
- كي تشول، مضيف القطار.

المقطع السادس 1:14:40 – 1:15:25، أنظر ملحق (ح):

الشخصيات:

- سيوك – وو، مدير صندوق مالي في سؤول.
- الطفلة سو–آن، ابنة سيوك – وو.
- سونغ كيونغ، المرأة الحامل زوجة سانغ هان.
- يونغ سوك، مدير الحافلات في ستايلشن إكسبريس.
- الأخوات الكبيرات، آن–جيل، وجونغ جيل.

المقطع السابع 1:30:38 – 1:31:26، أنظر ملحق (ط):

الشخصيات:

- كي تشول، مضيف القطار.
- يونغ سوك، مدير الحافلات في ستايلشن إكسبريس.

التحليل التضميني للمقاطع المختارة من فيلم (قطار إلى بوسان) ضمن عينة الدراسة

المقطع الأول 26:22 – 27:16

صراع الحياة: لحظات قاسية وقرارات حاسمة في محنة الزومبي على متن القطار:

المرأة المتحولة إلى زومبي تنهض من على الأرض، ويتبعها قطيع من الزومبي، مما يشير إلى بداية انتشار الوباء على متن القطار. في تلك اللحظة الصعبة لانتشار الزومبي في القطار، كان الركاب يشاهدون الأحداث المروعة على التلفاز، مصدومين من الأحداث الطارئة، حيث تنشأ حالة من الفوضى في القطار، يدخل سيوك – وو ويحمل ابنته سو – آن المقطورة حيث يوجَد الركاب جميعهم، والجميع يتجهون نحو هذه المقطورة هربا من الزومبي.

في هذا السياق، يضع سيوك – وو ابنته سو– آن على الأرض، ويبدأ في مراقبة الباب، يقوم يونغ سوك، مدير الحافلات في ستايلشن إكسبريس بالصراخ والطلب بإغلاق الباب للتصدي للتهديد المتزايد من انتشار الزومبي.

سيوك – وو يتجه نحو باب المقطورة؛ بهدف إغلاقه، ويواجه صعوبات في البداية، يظهر تحدياً أمامه في إغلاق الباب، لكنه يتغلب على الصعوبات، وينجح في إغلاقه، تتبع الكاميرا في هذا المقطع يد سيوك – وو وهو يبحث عن كيفية إغلاق الباب.

في الممر، يظهر سانغ ها وزوجته الحامل سونغ كيونغ، هاربان من قطيع الزومبي الذين يتبعهم، يتردد سيوك – وو في إغلاق الباب، لكن يونغ سوك، مدير الحافلات في ستايلشن إكسبريس، يصرخ بالطلب لإغلاق الباب.

في هذه اللحظة الحاسمة، يقوم سيوك – وو بإغلاق الباب في وجه سانغ ها وزوجته الحامل سونغ كيونغ، مما يمنع تسلل الزومبي إلى المقطورة، ويحافظ على سلامة الركاب. في هذه اللحظة تصرخ ابنته سو–آن وتقول أنها تعرفهم، ومع استمرار مطاردة الزومبي، يتمكن سانغ ها من التغلب على المخاطر ودخول المقطورة بنجاح، بصحبة زوجته الحامل سونغ كيونغ.

تحليل هذا المقطع، وفق منهج رولان بارث في السيمياء لفهم الرموز والدلالات التي تنعكس في المشهد، رمزية المرأة المتحولة إلى زومبي وظهورها كقائدة لقطيع يشير إلى بداية الوباء ويعكس فقدان السيطرة على النظام الاجتماعي، وهذا يمثل الخطر الذي يهدد سلامة المجموعة البشرية، مما يخلق حالة من الفوضى والرعب.

التلفاز هو رمز للوعي الجماعي، حيث يشير إلى أن الركاب في البداية كانوا متفرجين سلبيين للأحداث التي تقع في العالم الخارجي، التلفاز أيضاً هنا كوسيط يربط بين العالم الخارجي والخطر الداخلي، مما يزيد الرعب عندما تنتقل الأحداث من الشاشة إلى الواقع المادي الذي يعيشونه.

لحظة محاولة سيوك–وو إغلاق الباب، ترمز إلى الصراع بين البقاء والمخاطرة، أما الباب فيصبح رمزاً للعزل والحماية من الخطر الخارجي، لكن في الوقت ذاته يمثل حاجزاً يمنع الشخصيات الأخرى (مثل سانغ ها وزوجته) من النجاة. الصراع الداخلي لسيوك – وو يتجلى في تردده، وهو تعبير عن النزاع الأخلاقي بين الحفاظ على سلامته وسلامة الآخرين.

حركة الكاميرا السريعة حول يده توحي بالتوتر الشديد، تشير إلى عدم استقراره النفسي، كما أن النظرة السريعة نحو الممر تعبّر عن خوفه من القرار الذي يتخذه، هذه التقنية تنقل الشعور بالتردد والخوف الذي يسيطران على الشخصية. في هذه اللحظة، يُظهر سيوك–وو توتره الداخلي من خلال حركة الكاميرا السريعة التي تتابع يده، مما يعكس حالة القلق العميق والاضطراب النفسي الذي يشعر به. نظرة سريعة إلى الممر تكشف عن خوفه من العواقب التي قد تترتب على قراره، ما يعمق التوتر النفسي في تلك اللحظة الحاسمة. بعد هذه اللقطة، يظهر تأمل سيوك–وو في مكان قفل الباب، حيث تُستخدم اللقطة الذاتية (Subjective Shot) لإعطاء المشاهد وجهة نظره الخاصة، مما يعزز الشعور بالتردد والخوف المسيطر عليه. هذه التقنية تجسد الصراع الداخلي الذي يعيشه سيوك–وو، وتسلط الضوء على التوتر الناتج عن التزامه باتخاذ قرار مؤلم قد يحدد مصير الآخرين.

تضحية سيوك– وو بسلامة سانغ ها وزوجته، إغلاق الباب في وجه سانغ ها وزوجته يمثلان لحظة أنانية مؤقتة من سيوك– وو، حيث يختار حماية نفسه وابنته على حساب الآخرين، هذا الفعل يضع الشخصيات في موقف مأساوي، حيث تتحول الرغبة في النجاة إلى خيار أخلاقي معقد.

صرخت الطفلة تعكس براءتها وحساسيتها تجاه الآخرين، تمثل سو– آن الرمز الإنساني للرحمة والطفولة في مواجهة عالم يسيطر عليه الفوضى والخوف. هنا يظهر التباين بين رؤية الكبار والأطفال، حيث يبرز الطفل سو–آن كبوصلة أخلاقية بين الصواب والخطأ.

باستخدام السيمياء لبارث، نرى أن هذا المشهد لا يعرض فقط مقطعاً دراماياً، بل يمثل عدة رموز متعلقة بالصراع الأخلاقي التوتر البشري وعلاقة الشخصيات ببعضها في لحظات الخطر.

الموسيقى في هذا المقطع قصيرة وحماسية، توحي بالرعب لحظة دخول سيوك–وو داخل المقطورة حاملاً ابنته سو–آن. تتناغم الموسيقى مع الأصوات الطبيعية مثل صراخ الركاب وصوت الزومبي، حيث تكون الأصوات الطبيعية هي العنصر الطاغي في المشهد. هذا التركيز على الأصوات الطبيعية يضيف بعداً

واقعياً للمشهد، مما يعزز الإحساس الفوري بالتهديد، ويجعل المشاهد يشعر بوجوده داخل الموقف، مما يضاعف تأثير الرهبة والتوتر.

نظرية الإخراج المناسبة للمقطع هي الواقعية والتعبيرية، حيث يتم الجمع بين الواقعية الحسية للحركة الجسدية والتعبير عن التوتر الداخلي للشخصيات، حيث تجمع هاتان النظريتان بين التمثيل الواقعي للعالم الخارجي والتعبير عن المشاعر الداخلية العميقة، وهو ما يتناسب مع الأجواء في هذا المقطع.

الزومبي يمثلون خطراً واقعياً وملموساً، لكن طريقة تصوير الشخصيات الرئيسية، وخاصة سيوك- وو، يمكن أن تنقل الصراع الداخلي الذي يشعر به بين حماية نفسه وحماية الآخرين.

المقطع الثاني 41:53 - 43:13

انقسامات البقاء: تحولات في قرارات الشخصيات أمام تهديد الحجر الصحي في محطة دايجون:

في هذا المقطع من الفيلم، يظهر دخول الركاب الناجين من هجوم الزومبي إلى داخل محطة القطار دايجون من أجل التوجه إلى المنطقة الرئيسية من المحطة، حيث ينفصل سيوك-وو وابنته سو- آن عن الركاب للتوجه إلى الجهة الشرقية من المحطة، حتى لا يتم حجرهم صحياً، وهو قرار يبدو أنه سيؤثر إلى حد بعيد على تطورات القصة، وفي هذه اللحظة يظهر سانغ ها وزوجته سونغ كيونغ ينظران بحيرة نحو انفصال سيوك-وو وابنته سو- آن ليقول سانغ لزوجته سونغ كيونغ لا تهتمي لأمرهم، مما يضيف للمشهد لمسة من التوتر والترقب.

يتبع الرجل بلا مأوى سيوك-وو وابنته سو- آن وأخبره أنه سمع مكالمته عبر الهاتف، وأنه سيضع الركاب جميعهم في الحجر الصحي، ويرغب في مرافقتهم، أرادت سو -آن إخبار الجميع في ذلك يرد عليها والدها سيوك - وو أنه لا يجب عليها فعل ذلك، وأن تنسى أمرهم، وكل شخص مسؤول عن نفسه، حزنت سو- آن وكان ردها على والدها أنه يهتم بنفسه فقط؛ لذلك أمها رحلت بسبب ذلك، وهذا يثير تساؤلات المشاهدين

حول الاختلاف بين دور الأب وسلوك ابنته، عادةً ما يُفترض أن يكون الأب هو الشخص الذي يُعلم ابنته قيم المساعدة والرعاية للآخرين، ولكن يبدو أن شخصية سيوك–وو تبرز بشكل مختلف، وتظهر عكس هذا النمط التقليدي.

في هذا المشهد من الفيلم، يمكن تطبيق منهج السيمياء لرولان بارث لفهم الرموز والمعاني الضمنية التي تنعكس في الحوار والحركة البصرية، حيث تُكْتَشَف معاني متعددة من خلال تفكيك العناصر المختلفة للمشهد والعلاقات بين الشخصيات.

انفصال سيوك–وو وابنته سو–آن عن باقي الركاب يمثل رمزاً لفكرة الانعزال والأنانية عكس التعاون الجماعي، المقطع يعكس القرار الذي يتخذه سيوك–وو لحماية نفسه وابنته، وهو ما يظهر التوجه الأناني الذي يتبعه حتى هذه اللحظة.

النظرة بين سانغ ها وزوجته وسو–آن ووالدها، تعبر عن التضاد بين قيم التعاون والتضحية من جهة (التي قد يمثلها سانغ ها وزوجته) وبين قيم الحماية الفردية التي يختارها سيوك–وو لابنته، من جهة أخرى الكاميرا تؤدي دوراً مهماً في إبراز هذه التفاعلات الحسية والرمزية من خلال تتبع حركات الأعين والإيماءات.

الحوار بين سيوك–وو وابنته سو–آن يمثل البعد العاطفي والرمزي للعلاقة الأبوية المتوترة، سؤال سو–آن: "إلى أين نحن ذاهبون؟" يمكن تفسيره كسؤال أعمق حول الاتجاه الحياتي الذي يقوده والدها، إجابته بأنهما سيكونان بمفردهما، تدل على فلسفته الفردية التي يفضّلها في النجاة.

رد سو–آن: "لهذا السبب رحلت أمي" يعكس إدراك الطفلة للخلاف الأسري والجفاء بين والديها، مما يجعلها ترى سلوك والدها كرمز للأنانية، هنا يظهر الصراع بين الفطرة الطفولية المتعاطفة وقيم النجاة الفردية التي يمثلها الأب.

الرجل بلا مأوى يمثل طبقة مهمشة في المجتمع، وغالباً ما تُتَجَاهَل أو التقليل من أهميتها، وجوده كعنصر محوري في هذا المشهد يعكس رمزاً للضعف، لكن وجوده المستمر بجانب سيوك–وو وابنته يعكس رغبة في البقاء إلى جانبهم والبحث عن الأمان.

مكالمة الهاتف التي سمعها الرجل بلا مأوى، أن الآخرين سيُعْزَلُون، مما يعطي صورة عن الواقع المرير، حيث يمثل الرجل بلا مأوى شخص يبحث عن الأمان.

تردد سيوك–وو في التعامل مع الآخرين، ورفضه المشاركة الحقيقة مع الركاب الآخرين، يعكس رمزية الأنانية والاهتمام بالنفس، وهو أمر تعبر عنه بجلاء سو–آن في حوارها معه، حيث رد فعل سو–آن على ملامح وجهها يعكس التوتر الداخلي الذي تعيشه الشخصية؛ فهي تتأرجح بين حبها لوالدها وشعورها بالألم الأخلاقي تجاه سلوكه.

اللقطات المقربة على وجوه الشخصيات، تساهم في إبراز المشاعر الداخلية لكل منهم، والتركيز على وجه سيوك–وو يعكس عدم ارتياحه وتوتره، بينما تظهر سو–آن كرمز للنقاء والبراءة، محاولة الدفاع عن الآخرين في مواجهة أنانية والدها.

باستخدام منهج السيمياء، يعبر هذا المقطع عن الصراع الأخلاقي والاجتماعي الذي يواجهه الشخصيات، تتجلى التوترات بين الأنانية الفردية والتعاون الجماعي، وبين الفئات المهمشة والمجتمع الأكبر.

في مقطع دخول الركاب إلى محطة دايجون، لم تُستخدم الموسيقى، بل كان الصوت الوحيد الواضح هو خطوات الركاب. هذا التركيز على أصوات الأقدام يعزز الإحساس بالغموض والفراغ في المكان، حيث يُظهر أن المحطة فارغة، مما يزيد الشعور بالتهديد والتوتر، ويعكس حالة من العزلة والانعزال في مكان مليء بالخطر.

النظرية الإخراجية المناسبة للمقطع هي النظرية الواقعية، وذلك لتجسيد التوتر النفسي والصراع الداخلي للشخصيات، مع الاهتمام الكبير بالعواطف والواقعية في الأداء واللقطات.

الإخراج الواقعي يعتمد إلى حد بعيد على الأداء الواقعي للشخصيات، حيث يجب أن تكون التفاعلات بين الشخصيات، خصوصاً بين سيوك–وو وابنته سو–آن، طبيعية وغير مصطنعة.

المقطع الثالث 44:33 – 45:24

مواجهة الزومبي: تحولات شخصية تكشف عن الإنسانية في وجه الزومبي في محطة دايجون:

في هذا المقطع المثير يركض الرجل بلا مأوى باتجاه الضابط، وخلفه يسارع سيوك–وو، في أثناء تقدمهما نحو الضابط، يُفاجئهم جرس هاتف سيوك– وو يكون اتصال هاتفياً من المحلل كيم، يتحدث سيوك – وو مع المحلل، ويخبره ماذا يحصل في محطة دايجون وبأنه انقطع تواصله مع رجاله، وفي تلك اللحظة يبعد سيوك – وو الهاتف عن أذنه، ويظهر ضمن إطار اللقطة ضابط يبدو أنه تعرض للهجوم من قبل الزومبي.

يظهر الضابط المصاب في إطار اللقطة، وفجأة ويهاجمه الزومبي الآخر، حيث يسقط الرجل بلا مأوى على الأرض من الخوف، وفجأة يبدأ قطيع من الزومبي في الهجوم على الضابط.

في الوقت ذاته، يظهر سيوك – وو وهو يحمل هاتفه الخلوي، يلتفت تجاه ابنته سو–آن، التي تظهر ضمن إطار الصورة وهي غير مدركة لما يحدث من حولها، في حين يفر الناس من الزومبي خلفها.

يركض سيوك–وو تجاه ابنته سو–آن، وتظهر على وجهه الخوف والقلق على ابنته جراء ما يحدث، يركض سيوك–وو باتجاه ابنته بتأثير البطيء في المونتاج، بالإضافة إلى صدى الصوت والموسيقى المعبرة عن خطر اللحظة. في تطورات أخرى، تظهر سو– آن من الخلف، ثم يتجه نحوها رجل الزومبي، ثم يظهر سانغ ها، وهو يُهاجم الزومبي الذي كان يهدد سو–آن.

مع تصاعد التوتر، تسقط سو– آن على الأرض وتصرخ، وبالتالي يظهر سوك–وو والرجل بلا مأوى وراءه، وخلفهم الضباط المتحولون إلى زومبي، ثم ظهر لقطة رد فعل على وجه سيوك– وو وهو يركض نحو ابنته بالتأثير البطيء في المونتاج.

تتدخل سونغ كيونغ، زوجة سانغ ها، لإنقاذ الموقف، حيث ترفع سو–آن من على الأرض بسرعة، ينضم سانغ ها لدعمهم، لكنه يضطر للتضحية بنفسه ومواجهة الزومبي، مما يتيح الفرصة لزوجته سونغ كيونغ وسو–آن للهرب بأمان.

لتحليل هذا المشهد السينمائي حسب منهج رولان بارث باستخدام نظرية السيمياء، يُرَكَّز على العناصر الرمزية والدلالات التي تنقل المعاني ضمن النص البصري والحواري.

في بداية المقطع، يظهر الهاتف الخلوي كسلاح ذي حدين، في الوقت الذي يمثل فيه وسيلة اتصال وحلقة وصل بين سيوك–وو والعالم الخارجي، يرن الهاتف في هذه اللحظة الحاسمة، ويصبح رمزاً للارتباك والخطر، حيث يبتعد سيوك–وو عن الأحداث للحظة، وهذا يعرضه وابنته لخطر أكبر، يصبح الهاتف رمزاً للتناقض بين الاتصال بالآخرين وبين العزلة التي يفرضها الواقع الفوضوي.

يمثل الجنود الزومبي التحول من الحماية إلى التهديد، هؤلاء الجنود الذين من المفترض أن يكونوا حماة النظام والأمن يتحولون إلى أدوات للفوضى والموت، هذا التحول يعكس انهيار النظام الاجتماعي، هذا التحول يرمز لانهيار الحواجز بين الفوضى والنظام وبين الحياة والموت.

سقوط الرجل بلا مأوى على الأرض من الخوف هو رمز للضعف والقصور في مواجهة القوة المتوحشة للزومبي.

يلتفت سيوك–وو نحو ابنته سو – آن باستخدام تأثير الحركة البطيئة (Slow Motion) في اللقطات هو وسيلة قوية لتضخيم اللحظات الهامة في الفيلم، وهذه التقنية تُبرز التوتر العاطفي، وتخلق إحساساً بالرهبة،

الحركة البطيئة عندما يركض سيوك–وو تجاه ابنته سو– آن تعكس الثقل العاطفي الذي يمر به الأب في محاولة إنقاذ ابنته، هذا التأثير يعزز معنى اللحظة باعتبارها رمزاً للمواجهة الحاسمة بين الحياة والموت، وبين الحماية والخطر.

يُظهر المونتاج البطيء تأكيداً على التوتر النفسي الذي يعيشه سيوك–وو، بينما يبرز صدى الصوت ليُعبر عن البُعد بينه وبين ابنته، مما يضاعف شعور العزلة والتوتر. في الوقت ذاته، تتناغم الموسيقى التصويرية مع هذا التوتر لتعكس رعب المواجهة والخطر المحدق من الزومبي، ما يعزز الرهبة والترقب في المشـــهد. يظهر ســـانغ–ها وهو يهاجم الزومبي الذي كان يهدد ســـو–آن، مما يزيد شـــدة الخطر، ويعكس حالة الفزع المستمرة.

عندما يظهر سانغ ها ويضرب الزومبي لإنقاذ سو– آن، تكون هذه اللحظة حاسمة في تقديم فكرة التضحية، سانغ ها يمثل الشخصية التي تضع الآخرين قبل نفسها، وهو رمز للحماية والرعاية، وهذا الفعل يعكس القيم الإنسانية العليا مثل التضامن والتعاون، على عكس الأنانية التي تتجسد في لحظات أخرى من الفيلم.

الجندي الذي يهاجم من قبل الزومبي، يعزز شعور الخطر الداهم، هذا الجندي يرمز للانهيار، في حين يمثل الزومبي التهديد الذي لا يمكن السيطرة عليه، ويمثل أيضاً هذا التباين الواضح بين الحياة والموت، وبين القوة والهشاشة.

سانغ ها وسونغ كيونغ وسو– آن، في مشهد الهروب وتعاون الشخصيات لإنقاذ سو– آن يعكس إنسانيتهم في مواجهة التهديد. سونغ كيونغ تساعد على رفع سو– آن عن الأرض، بينما سانغ ها يحارب الزومبي، حيث يعتمد الأفراد على بعضهم البعض للبقاء على قيد الحياة، ويرمز هذا إلى أن النجاة ليست فردية، بل تعتمد على التعاون والمساعدة المتبادلة.

النظرية الإخراجية المناسبة لهذا المقطع هي نظرية الإخراج الواقعي مع توظيف عناصر الرعب والإثارة، تعتمد هذه النظرية على نقل المشاعر الداخلية للشخصيات والجوانب النفسية لها، مع التأكيد على الواقعية والتفاعل النفسي الذي يخوضه الشخص في مواقف الضغوط والخوف.

النظرية التعبيرية أيضاً مناسبة لهذا المقطع، حيث تهدف إلى تسليط الضوء على العواطف والمشاعر الداخلية للشخصيات؛ وتُبرز التوتر الداخلي والتناقضات النفسية التي تواجهها، كما أن الرموز في المقطع مثل الهاتف الخلوي الذي يتحول من وسيلة اتصال إلى رمز للارتباك، والجنود الذين يمثلون الانتقال من الحماية إلى التهديد، تعزز هذا التوجه التعبيري في الكشف عن المشاعر العميقة والتحولات النفسية داخل سياق الفوضى والانهيار.

إضافةً إلى ذلك، فإن التأثيرات السينمائية كالحركة البطيئة، والتي تكثّف اللحظات الحاسمة، وتبرز الضعف والقوة بشكل واضح، تعزز من جدوى النظرية التعبيرية.

المقطع الرابع 46:02 – 46:25

تحديات البقاء: لحظات مرعبة تكشف عن شخصيات الفريق في مواجهة الزومبي:

في إطار هذا المقطع يظهر سانغ ها وثلاثة أعضاء من الفريق الرياضي البيسبول، بما في ذلك مدرب الفريق يونغ جوك، حيث يقفون أمام الباب.

يعكس وجه سيوك–وو تعابير الخوف والقلق من الزومبي المتقدمين، في تفاصيل لحظية، يراقب سانغ ها الوضع عند الباب الزجاجي، وينادي على سيوك–وو، الذي يتجه نحوه بسرعة.

تتكرر تعابير الخوف على وجه سيوك–وو في المقطع، ثم يفر هارباً من الزومبي نحو الباب، وينجح بالنجاة والدخول من الباب، حيث يقوم الجميع بإغلاق الباب بوجه الزومبي.

تحليل العناصر من منظور رولان بارث ومنهج السيمياء للكشف عن المعاني الضمنية والرمزية، ضمن هذا المقطع الســـينمائي، يظهر على ملامح وجه ســـيوك–وو بجلاء الخوف والقلق من الزومبي، مما يعكس الصـــراع الداخلي بين الرغبة في النجاة والخوف من الموت، مما يُظهر كيفية تأثير الظروف القاســية على النفوس البشرية.

سانغ ها، الذي يعكس صفات الإنسانية والطيبة، يُظهر من خلال تصرفاته القدرة على التغاضي عن الانتقام، هذا يُبرز أهمية العلاقات الإنسانية في الأوقات الصعبة، حيث يمكن للشخصيات أن تظهر تعاطفها في ظل الفوضى، من خلال عدم انتقام سانغ ها من سيوك – وو لأنه أغلق الباب أمامه وأمام زوجته الحامل سونغ كيونغ بداية اندلاع الزومبي في القطار، يُظهر المقطع القيم الإنسانية العميقة التي تنقض على فكرة البقاء، مما يُبرز أن التضحية والرعاية يمكن أن تتجاوز الأنانية حتى في أحلك اللحظات.

الباب يمثل الحاجز بين الحياة والموت، وبين الأمان والفوضـــى، إغلاقه في وجه الزومبي لا يرمز فقط إلى الحماية، بل إلى القرار الإنســـاني الذي يتخذه الفريق للدفاع عن بعضـــهم البعض، الإغلاق المفاجئ للباب يُظهر كيف يتحول الفريق من الخوف الفردي إلى الوحدة الجماعية، مما يعكس أهمية العمل معاً لضمان النجاة.

نظرية الإخراج المناسبة لهذا المقطع السينمائي هي نظرية الإخراج الواقعي، والتي تركز على تصوير الواقع بطريقة تعكس المشاعر الداخلية للشخصيات والتوترات النفسية التي تواجهها.

تساهم نظرية الإخراج الواقعي في نقل المشاعر القوية، مثل الخوف والقلق، من خلال تعابير الوجه وحركات الشخصيات، مما يُظهر تأثير الأحداث العنيفة على النفس البشرية، يُستخدم التصوير الحركي، مثل حركة الكاميرا السريعة واللقطات القريبة، لزيادة التوتر وتجسيد لحظات الفزع، مما يعزز من الانغماس في الأحداث.

المقطع الخامس 47:33 – 47:55

التعاون في صراع الزومبي: يظهر الخوف على الآخرين:

في لحظات من الفزع والخطر يجد الأختين الكبيرتين جونغ جيل وأن– جيل نفسيهما ملقيتان على الأرض، ويفصل بينهما زومبي في وسط المقطع المأساوي. وفي إطار اللقطة، تظهر سو– آن، ابنة سيوك – وو، وسونغ كيونغ، الحامل وزوجة سانغ ها، وهما يتقدمان بشكل مؤثر لإنقاذ الأخت الكبيرة آ– جيل.

سو– آن وسونغ كيونغ يرفعان الأخت الكبيرة بالسن آن– جيل ومساعدتها بالوقوف، تعبيرات الخوف والقلق تعكس واقع الوضع الخطير الذي يمرون به، حيث تراقب الأخت الأخرى جونغ جيل الحادثة بخوف.

يقوم كي تشول وجين هيي بالتقدم ليساعدا الأخت الكبيرة جونغ جيل، حيث يبذلان جهداً مشتركاً لإنقاذها وإخراجها من وسط الخطر، مظهرين روح الفريق والتعاون في مواجهة التهديدات الخطيرة.

يظهر المقطع الروح الإنسانية في عدم التخلي عن الآخرين عندما يواجهون الخطر، حيث يظهر التفاني في مساعدتهم وعدم التفكير في النفس والهروب.

تحليل هذا المقطع من الفيلم باستخدام منهج رولان بارث في السيمياء يعتمد على تفكيك الرموز والدلالات الضمنية التي يحملها المشهد، من حيث الشخصيات التفاعل مع الخطر والرموز البصرية التي تنقل المعاني.

تمثل الأختان رموزاً للاحتواء العائلي وللضعف الإنساني في مواجهة الخطر، ووجود الزومبي بينهما يعكس الانقسام بين الحياة والموت، وكذلك بين الاستسلام للموت أو البحث عن الأمل، فصل الزومبي بين الأختين يشير إلى الفصل القسري بين الأشخاص بسبب الظروف الصعبة.

سو– آن وسونغ كيونغ، هذان الشخصان يمثلان التضامن والإيثار، على الرغم من الخطر المحدق بها، يتقدمان لمساعدة الآخرين، مما يعكس دلالات على الإنسانية والتعاطف، سو– آن، وهي طفلة، تبرز كرمز

للبراءة في مواجهة الفوضـــى، بينما تمثل ســـونغ كيونغ الحامل الأمل والاســـتمرارية، إذ تحمل حياة جديدة داخلها، المسـاعدة التي تقدمانها للأخت الكبيرة تعبر عن روح الإيثار، والرمز الأسـاسـي هنا هو التضـامن مقابل الخوف.

يمثل الزومبي في هذا المقطع تجسيداً للخطر الداهم الذي لا يميز بين الأفراد، فالزومبي ليس مجرد تهديد جسدي، بل هو رمز لانهيار النظام الاجتماعي والبشري، حيث يصبح الجميع مهدداً من قبل قوة خارجة عن السيطرة، وقد يمثلون أيضاً فكرة العزلة وفقدان الروابط بين الأفراد.

التعاون بين الشخصيات لإخراج الأخت الكبيرة يعكس رمزية العمل الجماعي، وهذا يدل على أهمية التعاون في التغلب على المخاطر الجماعية، وأيضاً المساعدة التي يقدمها كي تشول وجين هيي بعد ذلك تزيد تأكيد هذه الدلالة: لا يمكن النجاة في عالم مليء بالفوضى والخطر إلا من خلال العمل المشترك والتضامن.

موسيقى المشهد تنبع من توتر شديد يعكس رعب المواجهة والخطر الداهم من الزومبي، حيث تندمج الأصوات الواقعية مثل صراخ الزومبي وكسر الزجاج. هذه الموسيقى تعزز شعور العزلة والانفصال عن الأمل في ظل الخطر المحدق. الموسيقى مع الأصوات الواقعية تعزز من الإحساس بالتهديد الفوري، حيث تدمج الخوف الداخلي مع الخطر الخارجي. هذا التناغم يعكس العزلة واليأس في مواجهة الزومبي.

نظرية الإخراج المناسبة لهذا المقطع تعتمد على الإخراج الواقعية، حيث يُرَكَّز على التفاعل الإنساني والتوتر العاطفي داخل المشهد أكثر من المؤثرات الخارجية، فاستخدام هذه النظرية سيعزز من تأثير المشاعر التي تنبع من حالة الخوف والتضامن بين الشخصيات.

تعتمد نظرية الإخراج الواقعي على الواقعية والبساطة؛ لتوجيه المشاعر الإنسانية نحو السطح، تُستخدم الكاميرا المحمولة والإضاءة الطبيعية والقطع السريع؛ لتصوير مشاهد الفوضى والخطر.

المقطع السادس 1:14:40 – 1:15:25

التضحية في وجه الخطر:

بعد أن استطاع سيوك–وو ومجموعته الوصول إلى آخر باب من المقطورة حيث وُجود الركاب، حدث تدافع عند الباب، إذ رفض الركاب دخولهم خوفاً من تعرضهم للعض. تمكّن سيوك–وو ومجموعته من فتح الباب، وأدخل سيوك–وو ابنته سو–آن والمرأة الحامل سونغ كيونغ، زوجة سانغ هان، ومن ضمن مجموعة سيوك – وو الأخت الكبرى آن– جيل، التي ضحت بنفسها أمام الزومبي من أجل منعهم من الوصول إلى المقطورة، وذلك أمام أعين سيوك–وو وأختها جونغ جيل.

تحليل ضمني لمقطع الفيلم من فيلم (قطار إلى بوسان) وفقاً لمنهج رولان بارث حسب منهج السيمياء، الإطار البصري يمثل الباب الزجاجي كحاجزٍ بين الحياة والموت والأمان والفوضى، دخول الركاب المندفعين يدل على الخوف والفزع، وهو رمز للهروب من الخطر، كما أن مشهداً دفع الباب يشير إلى اندفاع الإنسان نحو البقاء والتضحية.

الشخصيات وتفاعلاتها، حيث سيوك – وو ويونغ جوك، تجسيدهما للعزيمة في مواجهة التهديد، يبرز سيوك – وو كأب يسعى لحماية ابنته، مما يعكس الروح الإنسانية والأبوة في أحلك الظروف، يُظهر يونغ جوك الغضب، مما يعكس الشعور باليأس الذي يعانيه الجميع.

تُظهر سو–آن الخوف والقلق من الوضع، مما يعكس تأثير الأزمات على الأطفال، تعبيراتها تعكس الحاجة إلى الطمأنينة في مواجهة الفوضى، آن جيل، تمثل آن– جيل الأخت الكبيرة التي تضحي بنفسها من أجل الآخرين، وانتظارها للموت مع تقنية الحركة البطيئة بالمونتاج Slow motion يكشف عن بطولتها، ويعكس عمق التضحيات الإنسانية في الأوقات العصيبة، حيث تكشف تعبيراتها عن مشاعر مختلطة من الشجاعة والخوف، مما يعكس طبيعة الموقف الذي يتطلب شجاعة غير عادية.

التقنيات السينمائية،Slow motion يضفي عمقاً على اللحظات المهمة، مما يسمح للمشاهد بالتفكير في المشاعر التي تمر بها الشخصيات، حيث تظهر الحركة البطيئة لحظة التأمل والخوف، ويُدرك المشاهد حجم التضحيات المتمثلة في اللحظة.

تفاعل سيوك – وو مع آن– جيل، تعكس نظراته مشاعر الفقد، الشجاعة، وحنان الأب، يُظهر تركيزه على حماية ابنته، وفي الوقت نفسه يشعر بالقلق تجاه الآخرين، مما يُبرز التوتر النفسي الذي يعانيه الأفراد في مواجهة الوباء.

إغلاق الباب، يمثل لحظة حاسمة، حيث يُغلق سيوك – وو الباب أمام الزومبي، مما يعكس قلقه على ابنته ورغبته في حماية كل من يستطيع حمايته، هذا الفعل يمكن أن يُفهم كرمز للأمل والنجاة، حيث يحاول أن يجد الأمان في عالم مليء بالخطر.

الموسيقى في هذا المشهد تتصاعد تدريجياً مع اقتراب اللحظة الحاسمة، حيث تصل ذروتها عند هجوم الزومبي على آن–جيل، مما يعزز من شدة التوتر والخطر. موسيقى تصويرية تُصبح لغة المشهد، تعبر عن المشاعر المكثفة التي يختبرها الشخصيات وسط صمت الفزع. هذا التفاعل بين الموسيقى والأصوات الواقعية يعكس التوتر النفسي والرهبة الناتجة عن الخطر المحدق، مما يساهم في إضفاء الواقعية على الأجواء المقلقة للمشهد.

نظرية الإخراج المناسبة لهذا المقطع هي نظرية الإخراج الواقعي، حيث تسلط الضوء على ردود أفعال الشخصيات وتجاربهم في مواجهة الخطر، مما يعكس عمق الإنسانية والتضحية.

أما عن نظرية الإخراج التعبيرية، فهي تركز على استخدام العناصر البصرية، مثل الإضاءة، التكوين، والحركة، للتعبير عن العواطف الداخلية للشخصيات والمشاعر العامة للمشهد.

أُسْتُخْدِم Slow motion للتأكيد على اللحظات الحرجة، مما يساهم في تعزيز الشعور بالفزع والخوف، تعبيرات الوجه، مثل خوف سيوك–وو وابنته سو– آن، تعكس الصراع الداخلي والتوتر، وهو ما يبرز الجانب التعبيري في الإخراج.

المقطع السابع 1:30:38 – 1:31:26

خيانة الأنانية: دفع كي تشول نحو المصير:

بعد أن فتحت الأخت الكبرى، جونغ جيل، باب مقطورة القطار على الركاب الذين رفضوا دخول سيوك–وو ومجموعته؛ بسبب خوفهم من تعرضهم للعض، شاهدت في تلك اللحظات أختها آن– جيل تضحي بنفسها من أجل الآخرين؛ من أجل منع وصول الزومبي إلى المقطورة، مما أدى إلى تعرضها لهجوم الزومبي. هذا دفع جونغ جيل إلى قرار فتح باب المقطورة، حيث اعتبرت أن الركاب يستحقون الموت من وجهة نظرها.

الناجيان الوحيدان هما كي تشول، مضيف القطار، ويونغ سوك، مدير الحافلات في ستايلشن إكسبريس، الذي اختبأ في مرحاض المقطورة، وخلال تواجدهما في المرحاض، يراقب كي تشول المكان من باب المرحاض، بينما قام يونغ سوك بدفع كي تشول تجاه الزومبي لإشغالهم والحصول على فرصة للهروب.

تحليل ضمني لهذا مقطع من فيلم (قطار إلى بوسان) حسب منهج السيمياء لرولان بارت، العناصر البصرية مثل اللقطة القريبة، تركز على باب المرحاض وإظهار ملامح وجه كي تشول، مما يخلق شعوراً بالحميمية والقلق، حيث تمثل هذه المساحة الصغيرة نقطة تفاعل حرجة بين الشخصيات، تُظهر الفتحة الضيقة للباب المعاناة وعدم الأمان الذي يواجهه الركاب.

يظهر يونغ سوك، مدير الحافلات، وكأنه يتحمل عبء المسؤولية في هذه اللحظة الحرجة، وجود كي تشول بجانبه يشير إلى أنهما يتشاركان في نفس القلق والخوف من الزومبي.

عندما ينظر يونغ سوك من الباب، تعكس تعابيره حالة من الذعر والتوتر، مما يعكس الصراع الداخلي بين البقاء على قيد الحياة والشعور بالمسؤولية تجاه الآخرين.

يتحرك يونغ سوك نحو كي تشول بشكل يشير إلى الحاجة إلى التعاون والنجاة، هذا الانتقال الجسدي يدل على الروابط الإنسانية في مواجهة الأزمات. يُعتبر المرحاض مكانا آمنا، ولكنه في الوقت ذاته يمثل العزلة والخطر، فعندما يدفع يونغ سوك كي تشول تجاه الزومبي، يُظهر ذلك تضحية غير مباشرة أو رغبة في مواجهة الخطر، هذا الفعل يحمل دلالة على التوتر الأخلاقي الذي يعكس الصراع من أجل البقاء، حيث قد يحتاج البعض إلى التضحية في قيمهم الإنسانية من أجل النجاة.

تحليل شخصية يونغ سوك، مدير الحافلات في ستايلشن إكسبريس، وفقاً لمنهج رولان بارت السيميائي، من خلال التركيز على الأبعاد الضمنية والمعاني الخفية في تصرفاته.

دفع يونغ سوك لكي تشول نحو الزومبي يعكس الصراع بين البقاء الإنساني والرغبة في إنقاذ النفس على حساب الآخرين، بينما يظن أنه يحاول إشغال الزومبي، إلا أن هذا الفعل يُبرز جانباً أنانياً، حيث يضع حياته فوق حياة الآخرين.

يطرح هذا الفعل تساؤلات حول إنسانية الشخص في الظروف القصوى، يُظهر يونغ سوك قدرته على اتخاذ قرارات صعبة قد تتعارض مع الأخلاق، مما يثير النقاش حول ما إذا كانت النجاة تتطلب التضحية بالآخرين.

يمثل يونغ سوك رمزاً للقلق والفوضى التي تسود عالم ما بعد الكارثة، فعندما يصبح البقاء هدفاً رئيسياً، تتآكل الروابط الإنسانية، رغم تصرفه الأناني، يمكن أن يُفسر فعل يونغ سوك بأنه نتيجة للضغط النفسي والتهديد المستمر، مما يجعله إنساناً يسعى للبقاء على قيد الحياة في عالم مليء بالفوضى، حيث تتداخل الأنانية مع الرغبة في البقاء.

النظرية الإخراج المناسبة لهذا المقطع هي الواقعية، حيث تعتمد على تصوير الأحداث بطريقة تُظهر العواطف الإنسانية والتفاعل الفوري مع البيئة المحيطة .

الصراع بين البقاء والتضحية يظهر نتيجة لِقرارات سانغ ها، ما يظهر طبيعة الحياة الواقعية حيث يُجبر الإنسان على اتخاذ قرارات مصيرية في أوقات الأزمات.

تصرفات الشخصيات، مثل رفع سو–آن بسرعة وحزم، وردود الفعل العاطفية مثل الحزن والخوف، تظهر دون مبالغة، مما يعزز شعور الجمهور بواقعية الموقف.

صرخات الزومبي وأصوات التنفس السريع للشخصيات تضيف عمقًا واقعيًا للمشهد، وتجعل المشاهد يشعر وكأنه داخل الحدث. استخدام الإخراج الواقعي هنا لا يعزز فقط مصداقية المشهد، بل يساعد الجمهور على التعاطف مع الشخصيات وفهم عمق المأساة الإنسانية في هذا السياق.

بالنظر إلى عناصر المقطع التي تتضمن مشاهد من الخطر، والضغط النفسي، وردود الأفعال الإنسانية، تعتبر نظرية الإخراج التعبيرية مناسبة لهذا المقطع.

تركز النظرية التعبيرية على تصوير المشاعر والضغوط النفسية للشخصيات، وهذا يتجلى في ردود الفعل القوية للركاب تجاه الخطر (مثل دفع يونغ سوك كي تشول)، وبهذا، تساهم النظرية التعبيرية في تجسيد الأبعاد النفسية للشخصيات، وتؤكد الأثر العاطفي للموقف.

الفصل الثالث

عرض نتائج الدراسة وتحليليها

النتائج

1. يُظهر فيلم قطار إلى بوسان صراعاً أخلاقياً وإنسانياً بين الرغبة في النجاة والواجب الأخلاقي، حيث يعكس تردد سيوك–وو في إغلاق الباب تناقضاً بين حمايته لنفسه وابنته وبين مساعدة الآخرين. يجسد الباب رمزاً للفصل بين الأمان والخطر، بينما تُبرز براءة الطفلة سو آن رغبة فطرية بالمساعدة، مما يعمق الصراع الإنساني في لحظة الخطر.

2. يُظهر فيلم قطار إلى بوسان الصراع الأخلاقي بين الأنانية والتعاون من خلال شخصية سيوك–وو، الذي يختار حماية نفسه وابنته على حساب الآخرين، بينما تُمثل ابنته سو آن الجانب الإنساني والاهتمام بالغير، عبر نظرات الشخصيات وحوارها، يبرز التباين بين فلسفة الأب الفردية وبراءة الطفولة المتعاطفة.

3. يُبرز فيلم قطار إلى بوسان تحوّل سيوك–وو من شخصية أنانية إلى إنسان مسؤول ومستعد للتضحية من أجل مساعدة الآخرين، خاصة بعد أن شاهد إنقاذ ابنته على يد سانغ ها وزوجته، مما يعكس أهمية التعاون في مواجهة الأزمات.

4. يُظهر فيلم قطار إلى بوسان تحولًا من الخوف الفردي إلى التعاون الجماعي كوسيلة للنجاة في مواجهة الزومبي، يعكس سلوك سانغ ها قيم التسامح والإنسانية، إذ يختار عدم الانتقام من سيوك–وو لأنه أغلق الباب في وجهه وجه زوجته سونغ كيونغ وتركهم للموت، ليُظهر الفيلم أن التضحية والتعاون يمكن أن يتفوقا على الأنانية حتى في اللحظات الأكثر صعوبة.

5. يُبرز فيلم قطار إلى بوسان قمة الإنسانية وروح التعاون في مواجهة الخطر، حيث تتجاوز الشخصيات رغبتها الفطرية في النجاة لتقديم العون للآخرين، تمثل الأختين آن–جيل وجونغ–جيل ضعف الإنسان

في مواجهة الموت، بينما تجسد سو–آن وسونغ كيونغ رمزاً للبراءة والأمل، إذ تسعيان لمساعدة الآخرين، بما في ذلك إنقاذ الأخت آن–جيل، كما يظهر مضيف القطار كي تشول ومشجعة فريق البيسبول جين–هيي وهما يتعاونان لإنقاذ الأخت جونغ–جيل، ما يعكس قيم التضامن وسط الأزمات.

6. يُظهر فيلم قطار إلى بوسان ذروة التضحية والشجاعة في مواجهة الخطر، حيث تضحي الأخت الكبرى آن–جيل بنفسها لمنع الزومبي من الوصول إلى الركاب، في فعلٍ يعكس عمق الإيثار الإنساني، مما يُبرز الفيلم تأثير الأزمات في إظهار القيم الإنسانية العميقة.

7. يُبرز فيلم قطار إلى بوسان خيانة الأنانية في مواجهة الخطر، حيث يدفع يونغ سوك، مدير الحافلات، كي تشول نحو الزومبي ليضمن فرصته في الهرب، يُظهر تصرفه تآكل الروابط الإنسانية في ظروف الأزمات، حيث تصبح النجاة أولوية فردية تتفوق على القيم الأخلاقية.

النتائج من الناحية التقنية والعلمية

الأسلوب الإخراجي في فيلم (قطار إلى بوسان) وتحليل عناصر اللغة السينمائية.

النظرية الإخراجية الواقعية:

يعتمد فيلم (قطار إلى بوسان) على توظيف الإضاءة الطبيعية لإضفاء طابع واقعي على المشاهد، ما يعزز تفاعل المشاهد مع الأحداث. تظهر هذه التقنية بجلاء من خلال الاعتماد على ضوء الشمس الداخل عبر نوافذ القطار، ليكون كافياً لإبراز الفوضى والرعب في المشاهد الدرامية. هذا الأسلوب يعكس القلق والتوتر بصورة طبيعية وغير مفتعلة.

الرمز المركزي للقطار:

يمثل القطار في الفيلم رمزاً لمصير محتوم لا يمكن الهروب منه. فكونه وسيلة نقل سريعة وثابتة لا يمكن إيقافها بسهولة، يعكس الوضع النفسي للشخصيات العالقة داخله، والتي تجد نفسها مجبرة على المضي قدماً

في مواجهة الخطر. يتحول القطار إلى استعارة بصرية تعكس الإصرار على النجاة، والخوف من المجهول، حيث تصبح كل محطة بمثابة أمل للخلاص أو نهاية محتومة.

النظرية الإخراجية التعبيرية:

يُستخدم التباين بين الظل والنور لإبراز المعنى وتعميق الدلالات البصرية. الضوء الخافت في الأماكن المظلمة داخل القطار، خاصة في مشاهد محاصرة الزومبي، يسلط الضوء على العزلة، ويعزز الشعور بالخطر الوشيك والموت المحتمل.

اللغة السينمائية:

1. **اللقطات القريبة والطويلة:** توظف لقطات مقربة للشخصيات لعرض معاناتها وردود أفعالها، مما يعمق البعد الإنساني للأحداث، ويتيح للمشاهدين التفاعل العاطفي مع الشخصيات.
2. **الإيقاع السريع والقطع السريع:**يعتمد الفيلم على وتيرة قطع سريعة، تعكس التصاعد الدرامي والتوتر المستمر، وتساعد على نقل الإحساس بالخطر المتسارع.
3. **التنقل بين اللقطات المفتوحة والمغلقة:**يُستخدم التباين بين اللقطات المفتوحة في المحطات المهجورة واللقطات المغلقة داخل القطار لخلق شعور بالعزلة مقابل الرعب الكثيف، مما يعزز التأثير البصري والنفسي.

توظيف الكاميرا وحركتها:

في مشهد محاولة "سيوك–وو" إغلاق باب المقطورة، استخدمت الكاميرا المثبتة (Steadicam) بحركة سريعة لمتابعة يديه المرتعشتين. تعكس هذه التقنية توتره الداخلي، وتكشف الصراع النفسي في لحظة مصيرية، بينما تُظهر النظرات السريعة للممر القلق من العواقب، مما يعزز درامية المشهد.

اللقطات الذاتية: (Subjective Shots)

تُستخدم لنقل منظور الشخصية مباشرة للمُشاهد، مما يزيد التماهي مع حالتها النفسية، ويعمق الشعور بالخوف والتردد في أثناء اتخاذ القرارات.

التأطير (Framing) وتكوين الصورة:

يُوظّف التأطير داخل القطار لتجسيد شعور الحصار، حيث تُعرض الشخصيات داخل إطارات ضيقة، مثل الأبواب والنوافذ الزجاجية، لتأكيد الإغلاق الجسدي والنفسي. هذه التقنية تُستخدم خاصة في مشاهد ازدحام المقطورات أو اللحظات التي تُغلق فيها الأبواب، مما يعزز الإحساس بالفوضى والخطر.

تقنية الحركة البطيئة: (Slow Motion)

تُستخدم الحركة البطيئة لإبراز اللحظات الحرجة، والتركيز على ملامح الذعر، ما يمنح المشاهد وقتاً لاستيعاب الموقف، ويزيد التأثير العاطفي والرعب الجماعي.

المؤثرات الصوتية وصدى الصوت:

صدى الصوت: يُستخدم لإبراز الخطر الكامن القادم من بعيد، مما يزيد الإحساس بالتوتر قبل ظهور التهديد.

المونتاج البطيء وصدى الصوت:في مشاهد العزلة بين "سيوك–وو" وابنته "سو–آن"، يعزز المونتاج البطيء وصدى الصوت الشعور بالفراغ والتهديد غير المرئي، ما يضفي بُعداً نفسياً عميقاً على العلاقة بين الشخصيات.

توظيف الأصوات الطبيعية:

في فيلم قطار إلى بوسان، تظهر الأصوات البيئية مثل خطوات الركاب داخل محطة دايجون الخالية، وصوت الزجاج والأدوات المعدنية، لتعكس الرعب المحيط وتوقع حدوث خطر وشيك.

الموسيقى التصويرية والمؤثرات الصوتية:

تأثير الموسيقى: تُوظف الموسيقى التصويرية بإيقاع سريع في مشاهد الهجوم لرفع مستوى التوتر، بينما يُعزز غيابها في مشاهد مثل محطة دايجون الشعور بالفراغ والعزلة.

دمج الموسيقى مع الأصوات الواقعية: يجري دمج الموسيقى التصويرية مع أصوات مثل صراخ الركاب وكسر الزجاج، مما يخلق حالة من التوتر المركّب ويجعل التهديد محسوساً بواقعية.

الخلاصة

تكشف دراسة تجسيد أسطورة الموتى الأحياء (زومبي) في السينما: فيلم قطار إلى بوسان نموذجا "دراسة سيميائية" عن بنية سينمائية مركبة تمزج بين التوتر الإنساني والصراع الأخلاقي والتقنيات البصرية والصوتية الدقيقة. من خلال تحليل الشخصيات وتطورها، يتضح أن الفيلم لا يكتفي بكونه فيلم رعب أو أكشن، بل يُعد مرآة تعكس قيماً إنسانية مثل التضحية، والتعاون، ومواجهة الأنانية في لحظات الأزمات. يتحول البطل "سيوك–وو" من نموذج للفردية إلى شخصية ناضجة أخلاقيا مستعدة للتضحية من أجل الآخرين، في مقابل شخصيات تمثل النقيض الأخلاقي، كما في تصرفات مدير الحافلات.

رمزياً، يمثل القطار مصيراً محتوماً لا فكاك منه، يعبر عن ضغط الزمن، وحتمية المواجهة، والانتقال من الخوف الفردي إلى النجاة الجماعية. كما تُظهر الشخصيات الهامشية، كالرجل بلا مأوى، والأخت الكبرى، والأطفال، قوة الرموز الإنسانية في ظل فوضى القتل والموت.

تقنياً، يرتكز الفيلم على مزج بين النظرية الإخراجية الواقعية التي تعتمد على الإضاءة الطبيعية واللقطات القريبة، والنظرية التعبيرية التي توظف الظل والنور والفراغ الصوتي لتكثيف الشعور بالخطر والعزلة. تُستخدم تقنيات مثل الكاميرا المحمولة(Steadicam)، واللقطات الذاتية، والحركة البطيئة، لتمثيل الحالة النفسية

للشخصيات بدقة. ويبرز استخدام الصوت—من الصمت، إلى صدى الأصوات الطبيعية، إلى الدمج بين الموسيقى والمؤثرات الواقعية – كأداة رئيسة في تصعيد التوتر وإيصال الإحساس بالخطر الكامن والمحدق.

يخلص التحليل إلى أن فيلم (قطار إلى بوسان) يُعد نموذجاً متقناً للتكامل بين المضمون الإنساني والأسلوب الفني، حيث توظف كل تقنية سينمائية لتخدم رسالة الفيلم الأخلاقية والدرامية، مما يجعله أكثر من مجرد فيلم كوارث، بل شهادة سينمائية على القيم في زمن الانهيار.

الفصل الرابع

مناقشة نتائج الدراسة والتوصيات

مناقشة النتائج

تكشف نتائج تحليل فيلم (قطار إلى بوسان) عن معالجة سينمائية غنية للصراع الإنساني في لحظات الكارثة، حيث تنكشف الطبائع الحقيقية للأفراد عند اختبارهم بين النجاة الفردية والواجب الجماعي. يقوم الفيلم على تأطير الصراع الأخلاقي بوصفه محركاً أساسياً للسرد، من خلال شخصيات تتفاوت في مواقفها ما بين الأنانية والتضحية، العزلة والانتماء، الفطرة والبراغماتية.

الأنانية مقابل الواجب الأخلاقي

يتجلى في شخصية "سيوك–وو" تمزّق داخلي بين البقاء على قيد الحياة كأب مسؤول عن ابنته، وبين القيم الأخلاقية المتمثلة في مساعدة الآخرين. يُستخدم الباب كرمز مرئي دال على هذا التردد: بين الأمان الذاتي والخطر الجماعي. هذا التناقض، يُعمَّق من خلال الطفلة "سو آن"، التي تعكس ببراءتها فطرة الخير ورفضها تجاهل معاناة الآخرين، ما يضعها في مواجهة ضمنية مع فلسفة أبيها الفردية.

التحول الدرامي والارتقاء الأخلاقي

يعتمد الفيلم على مسار تحوّل الشخصية الرئيسية، من الأنانية إلى الإدراك الجمعي، وهو ما يتجسد في إدراك "سيوك–وو" لقيمة التضامن بعد مشاهدته تضحيات شخصيات مثل "سانغ ها" و"سونغ كيونغ". هذا التحول ليس فقط لحظة إنسانية، بل يعيد تعريف الرجولة والبطولة خارج إطار القوة الجسدية، نحو التعاطف والتضحية.

قيم التسامح والتجاوز

في سلوك "سانغ ها"، الذي لا ينتقم من "سيوك–وو" رغم خيانته الأولى، تتجسد أخلاق التسامح والرغبة في تجاوز الخلافات الشخصية أمام الخطر الأكبر. هذا التسامح يعيد تشكيل صورة البطل الأخلاقي، ويقترح أن الأخلاق في أوقات الأزمات تتطلب تجاوز الأذى الشخصي من أجل المصلحة العامة.

البراءة والأمل في مواجهة الموت

تتجسد البراءة في "سو آن" و"سونغ كيونغ"، وهما شخصيتان نسويتان تمثلان الرحمة والاستمرارية. برغم محاصرتهما بالموت، تبادران إلى المساعدة، مما يضع الأنثى في قلب العمل البطولي لا كمجرد ناجية، بل كحاملة للقيم. كما أن الأختين "آن–جيل" و"جونغ–جيل" تقدمان بُعداً وجودياً حول هشاشة الإنسان، وتعلقه بمن يحب حتى اللحظة الأخيرة، بما يعكس ضعف الإنسان لا من باب العجز، بل من باب العاطفة.

ذروة الإيثار في مشهد التضحية

تعد تضحية "آن–جيل" لحظة ذروة إنسانية في الفيلم، إذ تفعل ما هو مستحيل للحفاظ على الآخرين، حتى على حساب حياتها. هذه اللحظة تعكس كيف يمكن للأزمات أن تُخرج من الإنسان أسمى ما فيه، وتجعل من التضحية الفردية أداة لإنقاذ الجماعة.

الأنانية المجرّدة وتآكل القيم

يقف "يونغ سوك" كمثال مضاد، يجسد انهيار القيم في سبيل النجاة. تصرفه العدائي، الذي يودي بحياة آخرين، يكشف جانباً مظلماً من الطبيعة البشرية، حين تسود غريزة البقاء على كل ما هو أخلاقي. من خلاله، يُظهر الفيلم كيف يمكن أن تتحول الكارثة إلى لحظة سقوط قيمي، إذا غابت المسؤولية الأخلاقية.

مناقشة النتائج من الناحيتين العلمية والتقنية

الدمج بين الواقعية والتعبيرية لخلق الانغماس والمواجهة

يتبنى المخرج يون سانغ–هو أسلوباً إخراجياً يجمع بين الواقعية السينمائية والتعبيرية البصرية.فالاعتماد على الإضاءة الطبيعية داخل القطار، خاصة ضوء الشمس الداخل عبر النوافذ، لا يُعزز فقط الطابع الواقعي، بل يُعمّق الشعور بالمأساة الآنية. هذا التوظيف يربط بين الصدق الحسي الذي يعيشه المشاهد والتوتر النفسي المتصاعد، ما يُترجم دراماياً إلى صراع داخلي حقيقي في كل شخصية.

مثلاً، تردد "سيوك–وو" في إغلاق الباب لا يُعرض عبر الحوار فقط، بل بإضاءة خافتة، وحركة كاميرا مضطربة، وزاوية ضيقة على يديه المرتعشتين، مما يُترجم قراره الأخلاقي إلى تجربة حسّية مباشرة.

التعبير عن القيم عبر عناصر الصورة

يُبرز الفيلم كثيراً من رموزه الأخلاقية عبر تكوين الصورة والتأطير:

- **القطار** ليس فقط موقع الحدث، بل رمز فلسفي يُحاكي الزمن الذي لا يمكن إيقافه، والقدر الذي لا يمكن الهروب منه، مع كل محطة تمثل فرصة للخلاص أو حتمية الموت.
- التأطير الضيق داخل المقطورات والنوافذ الزجاجية يعكس شعور الحصار والعزلة النفسية، ويفرض على الشخصيات مواجهة أنفسها والآخرين في فضاء مغلق لا مفر منه.

التحول الشخصي يُترجم حركياً وبصرياً

التحول في شخصية "سيوك–وو" من أناني إلى متعاون، لا يُطرح عبر الحوار فحسب، بل عبر:

- تغيير حركته على الشاشة: من الركض وحده إلى العمل الجماعي مع "سانغ ها."
- انتقال زوايا التصوير: من اللقطات الذاتية التي تُظهره منعزلاً إلى لقطات جماعية تضعه وسط الآخرين.

- اللون والإضاءة: بدايةً بإضاءة رمادية باردة تعكس نفوره، وصولاً إلى إضاءة أدفأ وأكثر إشراقاً، حين يبدأ بالتعاطف والمساعدة.

الإيقاع البصري والصوتي كمحرك درامي

يعتمد الفيلم على إيقاع مونتاجي متسارع (Fast Cutting) في مشاهد الهجوم، يعكس ضغط اللحظة وتعقيد القرار. هذا يتقاطع مع البطء المفاجئ في بعض المشاهد (Slow Motion)، مثل لحظة تضحية الأخت "آن–جيل"، حيث يُسمح للمشاهد بامتصاص المشهد عاطفياً من خلال:

- تباطؤ الزمن.
- تركيز على تعابير الوجوه.
- صمت مفاجئ أو صدى صوت يُعزز الرهبة.

هذا التباين بين السرعة والبطء هو عنصر جوهري يعكس التقلبات النفسية في شخصيات تعيش حافة الحياة والموت.

الصوت كأداة فلسفية وعاطفية

المؤثرات الصوتية ليست مجرد دعم للأكشن، بل تُستخدم للتعبير عن العزلة، الحزن، والتهديد. فغياب الموسيقى أحياناً يفتح المجال لأصوات بيئية مرعبة (كخطوات في محطة خالية، أو زجاج مكسور)، بينما يُستخدم صدى الصوت في اللحظات المفصلية لتكبير الإحساس بالخطر حتى قبل ظهوره فعلياً.

- في مشهد العزلة بين "سيوك–وو" و"سو آن"، يخلق غياب الموسيقى مع صوت النفس وصدى الممرات شعوراً بالانفصال الوجودي، وكأن الزمن توقف ليُسائل العلاقة بين الأب وابنته.

توظيف الكاميرا لتمرير المشاعر لا المعلومات

استخدام (Steadicam) في مشاهد التوتر، مثل محاولة إغلاق الباب، يُعبّر عن اضطراب الشخصية، وليس فقط تتبع الحدث. كذلك، تُستخدم اللقطات الذاتية (Subjective shots) لإدخال المشاهد في ذهن الشخصية، كما في لحظات الرعب التي تراها "سو آن"، مما يعزز التعاطف عبر المنظور.

المشهد كمشهد مركّب بصرياً ونفسياً

من خلال التباين بين اللقطات المفتوحة (محطات مهجورة مثل دايجون) واللقطات المغلقة (داخل عربات القطار)، يُبنى الفيلم على تضاد بصري يعكس ثنائية: الأمل مقابل الرعب، الاتساع مقابل الاختناق، الخلاص مقابل الفناء.

كل محطة تصبح استعارة بصرية لحالة نفسية جديدة تمر بها الشخصيات، ما يجعل التصميم البصري للفيلم مترابطًا مع تصاعده الدرامي.

الفيلم لا يقدّم فقط سرداً عن الزومبي، بل يستخدم لغة سينمائية دقيقة ومركبة لنقل تعقيد الصراع الأخلاقي، والتوتر الوجودي، والتحول الداخلي في شخصياته.

من خلال الضوء والظل، الكاميرا والإيقاع، الصوت والموسيقى، والتكوين المكاني داخل القطار، يُقدّم فيلم (قطار إلى بوسان) نموذجاً للفيلم الذي يوظّف العناصر التقنية لخدمة البُعد الإنساني والدرامي، ويخلق حالة من الانغماس العاطفي العميق.

ربط النتائج بالتساؤلات والدراسات السابقة

ربط نتائج الدراسة بالأسئلة

السؤال الأول: تُوَظَّف الرموز السيميائية في فيلم (قطار إلى بوسان) لتجسيد أسطورة الموتى الأحياء؟

- يُشكّل القطار الرمز السيميائي المركزي، ويمثل مصيراً محتوماً لا يمكن الهروب منه، مما يجسد فكرة العالق بين الحياة والموت – وهي من أبرز رموز أسطورة الزومبي.
- الباب الزجاجي المغلق يُستخدم كرمز للحد الفاصل بين الأمان والخطر، بين الحياة والموت، كما في مشهد إغلاق سيوك–وو الباب على سانغ ها وزوجته.
- شخصيات الزومبي نفسها تمثل "اللا–وعي الجمعي" في لحظات الخطر، وتجسد التحول من الحياة العادية إلى الوحشية؛ بسبب فقدان السيطرة – وهو صدى مباشر لأسطورة الموتى الأحياء.

السؤال الثاني: ما هي الأبعاد الثقافية والاجتماعية التي تحملها الرموز السيميائية في فيلم قطار إلى بوسان؟

- الفيلم يُحاكي مجتمعاً معاصراً يعاني الفردانية، ويتجلى ذلك في شخصية سيوك–وو ومدير الحافلات يونغ سوك، اللذين يتصرفان بأنانية في البداية.
- في المقابل، يُعزز الفيلم قيماً كورية تقليدية مثل احترام الجماعة والتضحية من أجل الآخرين، وهو ما يظهر في شخصيات مثل سانغ ها، آن–جيل، وسو–آن.
- عبر رموز مثل الأطفال والنساء (سو–آن وسونغ كيونغ)، يُطرح الفيلم نقداً للذكورية الجامدة والسياسات الفردية المعاصرة، ويُبرز صوت الرحمة كأداة للنجاة.

السؤال الثالث: كيف تعكس الشخصيات القيم الإنسانية مثل التضحية والتعاون في سياق الصراع بين الخير والشر؟

- سيوك–وو يتحول من شخصية أنانية إلى شخص متعاون ومضحي، وهي رحلة تمثل صراعاً داخلياً بين الخير والشر.
- سانغ ها يُجسد الخير الحقيقي بالتسامح رغم تعرضه للخذلان.
- آن–جيل تضحي بنفسها لإنقاذ الآخرين، ما يُجسّد الذروة الأخلاقية للفيلم.
- في المقابل، يُمثل يونغ سوك الشر المطلق والأنانية المميتة، خصوصًا حين يدفع كي تشول للزومبي لينجو بنفسه.

السؤال الرابع: ما دور التصوير والمونتاج في تعزيز إيصال الرسائل الرمزية في المشاهد المختارة؟

- المونتاج السريع والقطع السريع يعكسان الفوضى والانهيار الأخلاقي، ويُسهمان في نقل تدهور العلاقات الإنسانية.
- اللقطات القريبة تعكس الصراع النفسي على الوجوه، وتعزز إدراك التحول الأخلاقي.
- اللقطات الذاتية (Subjective Shots) تجعل المشاهد يعيش نفس القلق والتردد، في عمق الرسائل الرمزية.
- التأطير داخل القطار يبرز العزلة والاختناق، كرموز للفشل الاجتماعي في التواصل.
- الحركة البطيئة تبرز لحظات التحول الكبرى، مثل تضحية الشخصيات، مما يعمّق أثرها الرمزي.

السؤال الخامس: كيف تُسهم المكونات السمعية مثل الموسيقى والمؤثرات الصوتية في تعزيز الأثر السيميائي في قطار إلى بوسان؟

- الموسيقى التصويرية المتسارعة ترفع من حدة الخطر، وتخلق توتراً دائماً، مما يعزز إحساس النجاة المؤقتة.
- غياب الموسيقى في لحظات العزلة يُسلّط الضوء على الشعور بالفراغ والتهديد اللامرئي (كما في محطة دايجون)، وهو بعد رمزي للوحدة والموت البطيء.
- دمج الأصوات البيئية مع المؤثرات الحركية (مثل كسر الزجاج، أصوات الزومبي، صدى الخطوات) يُعمق المعنى السيميائي للرعب الجماعي.
- **صدى الصوت** يُستخدم لإيصال تهديد غير مرئي، يمثل "الخطر القادم" و"الخوف من المجهول"، وهو صدى رمزي لنهاية الحضارة.

ربط النتائج بالدراسات السابقة

تكشف نتائج هذه الدراسة، من خلال تحليل فيلم (قطار إلى بوسان)، عن أبعاد أخلاقية وإنسانية وتقنية متعددة، يمكن ربطها بثراء بالدراسات السابقة على النحو التالي:

أولًا: البعد الثقافي والاجتماعي لأفلام الزومبي

دعمت دراسة **Joyce** (2014) ما توصلت إليه هذه الدراسة حول الرمز الثقافي للزومبي باعتباره تجسيداً لمخاوف معاصرة، لا سيما في مشاهد التحول من الأنانية إلى التعاون في فيلم قطار إلى بوسان .فعندما يتحول "سيوك–وو" من شخصية أنانية إلى شخصية متعاونة، يتجسد هنا صراع الإنسان الحديث مع القيم الفردية مقابل القيم الجماعية، وهو ما اعتبرته Joyce انعكاساً للقلق المجتمعي.

كذلك تتقاطع نتائج هذه الدراسة مع ما ذكرته **Walter** (2017) حيث إن الفيلم يعكس بوضوح تحولات اجتماعية تتمثل في تآكل القيم الأخلاقية تحت ضغط الأزمات، كما يظهر في تصرفات "يونغ سوك" التي تمثل تدهور الروابط الإنسانية.

ثانياً: وظيفة أفلام الزومبي في التهيئة النفسية للأزمات

أشارت دراسة **Dunhillk** (2021) إلى أن أفلام الزومبي قد تساهم في إعداد الأفراد نفسياً للتعامل مع الأوبئة والمواقف الخطرة، وهو ما تعززه نتائج الدراسة الحالية من خلال استعراض نماذج التعاون البطولي في الفيلم، مثل تضحية آن–جيل أو دور سانغ ها، والتي تقدم رسائل عن أهمية التضامن والتكافل في أوقات الأزمات.

ثالثاً: القيم التعليمية والتربوية في أفلام الزومبي

نتائج هذه الدراسة تدعم استنتاجات **Genareo** (2017) التي بينت أن أفلام الزومبي تعزز قيماً مثل التعاون وحل المشكلات، حيث إن الشخصيات في فيلم قطار إلى بوسان تمر بتحولات أخلاقية تعكس أهمية اتخاذ القرار الجماعي ومواجهة الخطر من خلال العمل المشترك.

رابعاً: الجوانب النفسية والجمالية

نتائج الدراسة المتعلقة بالتأطير، الإضاءة، واللقطات الذاتية تتفق مع ما ذكرته **جاسم (2014)** حول تفعيل الفضاء الدلالي عبر الوسائط السمعية والبصرية، خاصة استخدام التباين بين الظلال والنور والحركة البطيئة لإبراز القلق والتوتر،– كما هو واضح– في مشاهد القطار ومحطات العبور المهجورة.

وتتلاقى هذه الجوانب مع دراسة **محمد (2022)** حول تنبؤ الفن بالمستقبل، حيث أظهر فيلم قطار إلى بوسان عبر رموزه البصرية والأصوات المرافقة قدرة عالية على تصوير سيناريوهات الأوبئة بشكل متقن واقعي، ما يزيد من واقعية الأزمة.

خامساً: البُعد النفسي وتأثير الرعب

تُعزز نتائج هذه الدراسة ما توصلت إليه **مؤنس (2018)** حول رغبة الجمهور، لا سيما النساء، في استهلاك أفلام الرعب لأسباب نفسية، منها التفريغ العاطفي ومواجهة الخوف في بيئة آمنة. تجلى ذلك في التفاعل مع شخصيات مثل "سو آن" و"سونغ كيونغ"، اللتين قدمتا صوراً للبراءة في مواجهة الموت، ما يثير تعاطف الجمهور وانفعاله.

سادساً: السينما كأداة للهروب والسيطرة

تتوافق النتائج التي تبرز استخدام القطار كرمز للحصار النفسي مع ما عرضته **Peystaukk** (2015) من أن الجمهور يبحث في أفلام الزومبي عن وسيلة للهروب النفسي من الضغوط الواقعية، فالمسار المغلق للقطار يرمز لمصير لا يمكن تغييره، بما يعكس إحساساً عاماً بالعجز والرغبة في التحكم الرمزي.

التوصيات

1. على الجامعات العربية التركيز على تحليل أفلام الرعب، بما في ذلك أفلام الزومبي، نظراً لشعبيتها المتزايدة بين الفئات المختلفة، يمكن أن يسهم هذا في توضيح مزاياها الفنية والثقافية وما تحمله من قيم إنسانية وسط غياب القانون، ويجذب انتباه المشاهدين لتقدير الجوانب الإبداعية والإيجابية فيها.
2. حث طلاب السينما على تحليل هذه الأفلام، نظراً لما تحتويه من إبداع إخراجي، مثل تنوع اللقطات، واستخدام اللغة السينمائية المبتكرة. ينبغي أن يركز الطلاب على تقنيات الإضاءة والتصوير، بما في ذلك استخدام الضوء العمودي في النهار، لتقديم دلائل بصرية قوية تعكس الجهد الفني المبذول.
3. تطوير برامج دراسية في كليات السينما تشمل تحليل أفلام الرعب كجزء من المنهج الأكاديمي؛ لتعزيز الفهم العميق لمكوناتها الفنية والنقدية.

4. تنظيم ورش عمل ومؤتمرات تركز على أفلام الرعب، لتبادل الآراء والأفكار بين الأكاديميين وصناع السينما، مما يساهم في إثراء النقاش حول هذا النوع من الأفلام.

5. يُنصح بإجراء أبحاث علمية متعمقة حول تأثير أفلام الرعب على المجتمع والثقافة، وكيف يمكن أن تعكس قضايا معاصرة، مما يفتح المجال أمام فهم أعمق لدورها في التعبير الفني.

6. إنتاج برامج تحليلية تناقش العناصر الفنية والإخراجية في أفلام الزومبي، مع تسليط الضوء على تقنيات الإضاءة، والتكوين البصري، ورمزية المشاهد. يتيح ذلك للجمهور فهم الجوانب الإبداعية لهذه الأفلام، ويعزز التقدير النقدي لها من منظور سينمائي وثقافي.

المراجع العلمية

المراجع العربية:

إبراهيم، ماهر. (2009). التوظيف الدلالي لبناء اللقطة – اللقطة عند الموجة الفرنسية الجديدة. المجلات العلمية الأكاديمية العراقية، 52.

أبو العزم، عبد الغني. (2013). معجم الغني الزاهر. المغرب: ط1، مؤسسة الغني للنشر.

أبو رستم، رستم. (2014). جماليات التصوير التلفزيوني. الأردن: ط1، دار المعتز للنشر والتوزيع.

أبو عمشة، خالد. (1 4, 2024). وظيفة السرد في تعليم العربية للناطقين بغيرها. تم الاسترداد من learning.aljazeera.net: https://learning.aljazeera.net/en/Blogs/

إيكو، أمبرتو. (2015). تأملات في السرد الروائي. ترجمة . . المغرب: ط2، المركز الثقافي العربي.

البدر، يونس حبيب البدر. (2022). تشكيل الفضاء بين الرواية والسينما والمسرح. مجلة مقامات، 60، 101–123.

بنافريد، يان. (2011). علم السرد – مدخل إلى نظرية السرد. سوريا: دار نيوي.

بولمدن، جميلة، و جربوعة، عادل. (2022). التحليل السيميولوجي للإشهار التلفزيوني "المخدرات تفقدك أغلى ما تملك" في قناة العربية أنموذجا. رسالة ماجستير منشورة. جامعة صالح بوبنيدر قسنطينة، الجزائرية.

تشاندر، دانيال. (2008). أسس السيميائية. لبنان: المنظمة العربية للترجمة.

ثامر، رعد عبد الجبار. (2016). نظريات وأساليب الفيلم السينمائي. الأردن: ط1، دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع.

جابري، سارة، جفال، إيمان، و بلخيري، رضوان. (2023). تجليات الرسالة اللسانية في الخطاب السينمائي قراءة في أبعاد ودلالات اللغة السينمائية. أطروحة جامعية منشورة. الجزائر: جامعة تبسة، جامعة عباس لغرور خنشلة.

جابري، فاطمة. (2021). التناص الأسطوري في الموروث العربي القديم –كتاب (الحيوان للجاحظ) أنموذجا. أكاديمي منشور. الجزائر: جامعة الشهيد حمة لخضر.

جاسم، أحمد حسين. (2014). تفعيل الفضاء الدلالي في أفلام الرعب. رسالة ماجستير منشورة. العراق: جامعة أهل البيت.

جانيتي، لوي دي. (1976). فهم السينما. ط2. الولايات المتحدة الأمريكية: برنتس هول المحدودة أنكل وود كلفس.

حداد، رحمة. (23 10, 2018). كيف تلاعب مخرج "غاد فاذر" بقواعد الإضاءة السينمائية فأدهشنا؟ تم الاسترداد من https://www.aljazeera.net: https://www.aljazeera.net/midan/art /cinema/2018

حسن، هشام حسن. (2021). توظيف الإضاءة في الأفلام السينمائية القصيرة. رسالة ماجستير منشورة. العراق: جامعة ديالى.

حسين، ماجي، و مهني، محمد. (1999). مقدمة في الفنون الإذاعية والسمعبصرية. مصر: ط1، جامعة القاهرة.

الحقيوي، سليمان. (2022). أفلام الزومبي ولعنة الحياة المعاصرة. تم الاسترداد من https://www.alfaisalmag.com الذي استرجع بتاريخ 2025/22/1 : https://www.alfaisalmag.com/?p=24339

دال، جيرار لو. (2018). بيرس أو سوسير. لبنان: ط1، دار المنظومة.

در، محمد. (2017). أهم مناهج وعينات وأدوات البحث العلمي. أكاديمي منشور. الجزائر: جامعة عمار ثليجي.

الدسوقي، إبراهيم، و حلمي. (2013). مدرسة الإسكندرية للتصوير السينمائي. مصر: مركز دراسات الإسكندرية وحضارة البحر المتوسط.

ربيع، حسين. (2017). سيميائية الصورة في الخطاب الصحفي للتنظيمات المتطرفة: دراسة تحليلية سيميولوجية لعينة من الرسائل البصرية بمجلة «دابق» وفقا لمقاربة «رولان بارت». مجلة البحوث الإعلامية، 48.

الرسام، سمير. (2023). عناصر اللغة السينمائية. تم الاسترداد من https://www.ahewar.org/debat: الذي استرجع بتاريخ 2024/6/4 من الموقع :https://www.ahewar.org/debat/show.art

رضوان، ليلى، و عباس، سهام. (2017). المنهج السيميائي في تحليل النص الأدبي، أكاديمي منشور. السعودية: جامعة الإمام عبد الرحمن الفيصل.

الركابي، هاني. (2019). توظيف التقنيات الحديثة لتجسيد الفعل الدرامي في الفيلم السينمائي المعاصر. مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، 3.(4)

سعد، لخذاري. (2020). نظرية التأويل في النقد المعاصر، أكاديمي منشور. الجزائر: جامعة أكلي محند أولحاج.

سعود، أحمد. (2022). جماليات المونتاج في أفلام "صاحب حداد" الحدود الملتهبة نموذجا. أطروحة جامعية منشورة. العراق: جامعة ديالى.

سعيد، نهى. (2021). بعيدا عن قصص الرعب.. هجوم الزومبي لم يعد خيالا وهذا ما عليك معرفته لمواجهتهم. تم الاسترداد من aljazeera.net: https://www.aljazeera.net/arts/2021/3/11 %D9%85% /%استرجع بتاريخ 2024/11/22.

شاطي، أنور عبد. (2024). توظيف الإضاءة في الدراما التلفزيونية، أكاديمي منشور. العراق: الجامعة المستنصرية.

شريف، كمال، و عنانين عويس. (2023). وظائف الموسيقى في الفيلم السينمائي وتأثيرها في المتفرج. مجلة العمارة والفنون والعلوم الإنسانية، 37.

شوكت، أحمد وهبي. (2022). (2022). دلالات زوايا التصوير في الفيلم السينمائي. أطروحة جامعية منشورة. العراق: جامعة ديالى.

شولز، روبرت. (1994). السيمياء والتأويل. بيروت، ط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

الصبان، منى. (2010). من مناهج السيناريو والإخراج والمونتاج. الأردن: ط1، دار مجدلاوي.

طه، محمد. (2016). طبيعة الدور التعبيري الاتصالي المونتاج في الأفلام السينمائية. رسالة ماجستير منشورة. الأردن: جامعة الشرق الأوسط.

عامر، سوسن. (2019). دراسة سيميولوجية للإضاءة السينمائية. مصر: أكاديمي منشور، جامعة 6 أكتوبر.

عامر، سوسن. (2021). وحدات المعنى الأساسية في اللغة والتصوير السينمائي مدخل سيميولوجي. مصر: أكاديمي منشور، كلية الفنون التطبيقية – جامعة 6 أكتوبر.

عبد الله، توام . (2008 – 2009) . التحليل السيميائي للخطاب الروائي. رسالة ماجستير منشورة. الجزائر: جامعة وهران – السانية.

العتر، علي. (2019). حرفيات الإخراج التليفزيوني. مصر: ط1: الدراسات الإعلامية.

العريس، إبراهيم. (2019). السينما، الذي استرجع بتاريخ 2025/15/1 .https://qafilah.com . https://qafilah.com/%D8%A7%D9%84%D8%B3%D9%8A%D9%86%D9%85%D8%A7/.

فؤاد، ماجد. (2022). التكنولوجيا الرقمية الحديثة ودورها في التصوير السينمائي بالضوء المتاح. أكاديمي منشور. مصر: جامعة حلوان، القاهرة.

لبويري، بسطات عبد الجليل. (2016). الحوار السينمائي: بين الصياغة و عبقرية اللغة. الذي استرجع بتاريخ 2025/20/1 من: تم الاسترداد من :https://fc- http://afakcinemasy.com lc.xyz/4Fa03S

المالكي، محمد. (1441هـ). أساسيات التصوير التلفزيوني والسينمائي في تخصص التصوير الضوئي. السعودية: ط1: المؤسسة العامة للتدريب التقني والمهني.

محسن، عبد السلام. (2021). المنهج السيميائي في تفسير القرآن الكريم – قصة صاحب الجنتين أنموذجا – دراسة نقدية. أكاديمي منشور. تركيا: جامعة ماردين أرتكلو.

محمد، أماني عبد الرؤوف. (2022). الفن يتنبأ بالمستقبل عبر الألفية في الأفلام الأجنبية: علاقة المشهد الافتتاحي في أفلام أوبئة السينما العالمية بوباء كوفيد 19 أنموذجا دراسة نوعية في تحليل الخطاب السينمائي". المجلة العربية لبحوث الاتصالات والإعلام الرقمي، 1.

مشيد، عائشة. (2020). الرؤية الإخراجية في المسرح والسينما "دراسة مقارنة". أطروحة جامعية منشورة. الجزائر: جامعة وهران أحمد بن بلة.

معزيز، حنان، خنفر، أميرة، و عيطو، لمياء .((2020 – 2019)) .السرد بين الرواية والسينما في رواية الرصاصة لا تزال في جيبي لإحسان عبد القدوس أنموذجا. رسالة ماجستير منشورة. الجزائر: جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي.

مؤنس، كاظم. (2018). دوافع تعرض المرأة لأفلام الرعب والإشباعات المتحققة منها. المجلة العلمية لبحوث العلاقات العامة والإعلان، 14(14)، 543–597.

نصار، أحمد. (2020). ما هو الـ ستيدي كام وكيف أحدث ثورة في صناعة الأفلام والتصوير السينمائي. تم الاسترداد من https://creativeschoolarabia.com الذي استرجع بتاريخ 2024/7/18 : https://creativeschoolarabia.com

نصار، أحمد. (2022). 7 قواعد تساعدك في الحصول على تأطير و تكوين سينمائي. تم الاسترداد من https://cinema2y.com/7: الذي استرجع بتاريخ https://cinema2y.com/7-2014/4/4 : %D9%82%D9%88

النعيمي، محمد عبد العال، البياتي، عبد الجبار، و خليفة. (2015). طرق ومناهج البحث العلمي. الأردن: ط1: مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع.

النورية، علمية. (2022). ليتك معنا لماهر زين – دراسة تحليلية سيميائية. أطروحة ماجستير منشورة. جمبر: جامعة كياهي أحمد صديق الإسلامية الحكومية.

وحيد، مريم. (2022). دور السينما في تشكيل الرأي العام العالمي: دراسة حول صورة العربي في السينما الغربية. مصر: أكاديمي منشور، جامعة القاهرة.

يوسف، آمنة. (2015). تقنيات السرد في النظرية التطبيق. لبنان: ط2: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

المراجع الاجنبية:

Dunhillk, J. (2021). *Zombie Movies May Have Prepared People For A Pandemic, Suggests Study*. Retrieved from https://www.iflscience.com/zombie-movies-may-have-prepared-people-for-a-pandemic-suggests-study-58332

Genareo, V. (2017). *Six Classroom Elements Learned from Zombie Films*. Retrieved from https://www.facultyfocus.com/articles/course-design-ideas/six-classroom-elements-learned-zombie-films/

Herndon, A. (2024). *10 Original Zombie Movies That Redefined The Genre*. Retrieved from https://screenrant.com/best 2025/23/1 بتاريخ الموقع من استرجع الذي: https://screenrant.com/best-unconventional-zombie-movies-horror

Joyce, S. (2014). *EATING TIME: THE CULTURAL SIGNIFICANCE OF THE ZOMBIE ApOCALYPSE eating-time-by-stephen-joyce (1).pdf*. Retrieved from file:///C:/Users/Lenovo/Documents/Downloads/eating-time-by-stephen-joyce%20(1).pdf

Nugent, C., Berdine, G., & Nugent, K. (2018). *The undead in culture and science*. Retrieved from ncbi.nlm.nih.gov, Retrieved from2024/11/22 : https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC5914483/

Prystauk, W. (2015). Zombie Cinema: Virtual Control for Angst Ridden Audiences Zombie Cinema: Virtual Control for Angst Ridden Audiences. *Journal of Dracula Studies, 17*(1).

Walter, S. (2017). *Zombies Say More Than "Uungh": A Walker's Social Commentary*. Retrieved from https://openjournals.bsu.edu/dlr/article/view/2711

الملاحق

ملحق (أ)

التحليل التعييني" التقني"

شريط الصورة										شريط الصوت			
رقم اللقطة	مدة اللقطة	حجم اللقطة	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الإضاءة	ملامح الوجه	الزمان	المكان	الحوار	نبرة صوت الشخصية	الموسيقى	المؤثرات الصوتية

ملحق (ب)

التحليل التضميني

التحليل التضميني ضمن المشاهدة المختارة في تجسيد أسطورة الموتى الأحياء (زومبي) في الأعمال السينمائية والدرامية: مسلسل الموتى السائرون، وفيلم قطار إلى بوسان نموذجا.

في دراسة الأعمال المختارة وفقاً لمنهجية التحليل الضمني للمشاهد المحددة بعناية، يركز التحليل في سياق الموتى الأحياء على الرموز المستخدمة لتجسيد الشخصيات الميتة الحية، مما يعكس توترات المجتمع والخوف الشديد. بالنسبة لفيلم قطار إلى بوسان، يُرَكَّز على القطار كرمز للهرب والبحث عن النجاة، مع الاهتمام بتطور الشخصيات والعلاقات الاجتماعية داخل القطار. أما في مسلسل الموتى السائرين، فيتناول التحليل التركيز على القيم الإنسانية مثل الولاء والتعاون، إلى جانب صراعات الشخصيات الداخلية في مواجهة الخطر والنجاة، حيث تُبرز الرموز البصرية مثل المساحات المهجورة والبيئات القاحلة مشاعر العزلة والخوف.

إضافةً إلى ذلك، يعني التحليل بالمكونات السمعية، مثل الموسيقى والتأثيرات الصوتية، التي تسهم في تعزيز المشاعر وإيصال الرسائل الدرامية بشكل أعمق، مع التركيز على تحليل دلالات اللقطات وزوايا الكاميرا، ما بين اللقطات الطويلة واللقطات المقربة، وحركات الكاميرا التي تضيف أبعاداً نفسية وديناميكية إلى المشاهد المختارة.

ملحق (ج)

المقطع الأول 26:22 – 27:16

شريط الصورة									شريط الصوت				
رقم اللقطة	مدة اللقطة	حجم اللقطة	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الإضاءة	ملامح الوجه	الزمان	المكان	الحوار	نبرة الصوت	الموسيقى	المؤثرات الصوتية
1	04:14	Long shot Then Medium shot	Normal shot	Steadicam zoom on	المرأة التي كانت تهاجم سانغ ها تنهض أمام باب مقطورة القطار، ثم يلحق بها قطيع الزومبي.	إضاءة خافتة		نهاراً.	داخلي: في الممرات بين مقطورات القطار.				Background sounds صوت الزومبي
2	02:20	close up shot	Normal shot	fix	ضمن تكوين اللقطة، يظهر التلفاز الذي يبث الأخبار حول الشغف الحاصل في كوريا الجنوبية، وهو انتشار الزومبي.	إضاءة خافتة		نهاراً.	داخلي: في الممرات بين مقطورات القطار.			موسيقى تصويرية حماسية تعكس توتر وخطر الموقف.	Background sounds صوت التلفاز
3	04:10	Medium shot then long shot	Normal shot	Pan right - Accidental shot	ضمن إطار اللقطة يظهر الركاب خائفين من هجوم الزومبي، ثم حركة سريعة إلى اليمين تظهر لقطة واسعة، حيث يظهر عدد من الأشخاص يركضون خوفاً من الزومبي.	إضاءة خافتة	خوف، وذعر.	نهاراً.	داخلي: في الممرات بين مقطورات القطار.	**الركاب:** ابتعدوا.		موسيقى تصويرية حماسية تعكس توتر وخطر الموقف.	
4	01:18	Medium close up shot	Normal shot	fix	لقطة على يونغ سوك، مدير العمليات في ستايلشن إكسبريس، وهو خائف مما يحصل.	إضاءة خافتة	خوف، وذعر.	نهاراً.	داخلي: في الممرات بين مقطورات القطار.			موسيقى تصويرية حماسية تعكس توتر وخطر الموقف.	Background sounds ضجة الركاب داخل المقطورة.
5	01:17	long shot	Normal shot	fix	دخل سيوك–وو وهو يحمل ابنته سو–آن إلى المقطورة.	إضاءة خافتة		نهاراً.	داخلي: في الممرات بين مقطورات القطار.			موسيقى تصويرية حماسية تعكس	Background sounds ضجة الركاب داخل المقطورة.

	توتر وخطر الموقف.												
Background sounds ضجة الركاب داخل المقطورة.	موسيقى تصويرية حماسية تعكس توتر وخطر الموقف.			داخلي: في الممرات بين مقطورات القطار.	نهاراً.	خوف، وذعر.	إضاءة خافتة	يضع سيوك–وو ابنته سو–آن على الأرض حيث كان يحملها، ثم تتحرك الكاميرا إلى الأعلى ليظهر وجه سيوك–وو وهو يلتفت نحو الباب.	tilt up	full rear	medium shot	01:27	6
Background sounds ضجة الركاب داخل المقطورة.	موسيقى تصويرية حماسية تعكس توتر وخطر الموقف.			داخلي: في الممرات بين مقطورات القطار.	نهاراً.	خوف، وذعر.	إضاءة خافتة	ينظر سيوك – وو نحو الباب بخوف.	fix	side angle ¾ Front	extreme close up shot	01:09	7
Background sounds ضجة الركاب داخل المقطورة.	موسيقى تصويرية حماسية تعكس توتر وخطر الموقف.			داخلي: في الممرات بين مقطورات القطار.	نهاراً.		إضاءة خافتة	تمثل الكاميرا في مدخل المقطورة منظور سيوك – وو وهو يترقب قدوم الزومبي.	Point Of View اللقطة الذاتية Subjective Shot	long shot	long shot	01:09	8
Background sounds ضجة الركاب داخل المقطورة .	موسيقى تصويرية حماسية تعكس توتر وخطر الموقف.	مرتفعة	**يونغ سوك:** اغلق الباب أغلقه.	داخلي: في الممرات بين مقطورات القطار.	نهاراً.	خوف، وذعر.	إضاءة خافتة	يظهر في إطار اللقطة يونغ سوك، مدير العمليات في ستايلشن إكسبريس، وهو خائف، كما تظهر ضمن إطار الصورة أشخاص من ركاب القطار.	fix Accidental shot then zoom on	side angle ¾ Front	medium shot	02:01	9
Background sounds ضجة الركاب داخل المقطورة.	موسيقى تصويرية حماسية تعكس توتر وخطر الموقف.			داخلي: في الممرات بين مقطورات القطار.	نهاراً.	خوف، وذعر.	إضاءة خافتة	يتجه سيوك–وو نحو الباب محاولًا؛ إغلاقه لأنه لا يعلم كيفية ذلك.	Steadicam follow shot The scene also contains Accidental shot	Normal shot then side angle then ¾ Front then low angle	medium close up then close up	09:20	10

11	01:24	close up shot	Normal shot	fix	بعد أن أدرك سيوك– وو كيفية إغلاق الباب، نظر باتجاه سانغ ها وزوجته الحامل سونغ كيونغ، ورأى الزومبي يقترب من باب المقطورة التي يوجد بها.	إضاءة خافتة	خوف، وذعر.	نهاراً.	داخلي: في الممرات بين مقطورات القطار.	**الركاب:** أغلقه الآن.	مرتفعة		Background sounds ضجة الركاب داخل المقطورة
12	01:03	medium shot	Normal shot	fix	سونغ كيونغ، المرأة الحامل، وزوجها سانغ ها خلفها يركضان باتجاه الباب، ويظهران من خلف الزجاج. Composition of picture framing	إضاءة خافتة	خوف، وذعر.	نهاراً.	داخلي: في الممرات بين مقطورات القطار.			موسيقى تصويرية حماسية تعكس توتر وخطر الموقف.	Background sounds صوت الزومبي بالإضافة إلى ضجة الركاب.
13	01:06	close up shot	Normal shot	fix	يونغ سوك، مدير العمليات في ستايلشن إكسبريس، يصرخ وهو غاضب وخائف.	إضاءة خافتة	خوف، وذعر.	نهاراً.	داخلي: في الممرات بين مقطورات القطار.	**يونغ سوك:** أغلقه فحسب.	مرتفعة، قوية.	موسيقى تصويرية حماسية تعكس توتر وخطر الموقف.	Background sounds ضجة الركاب داخل المقطورة.
14	01:11	close up shot	Normal shot	fix	يقف سيوك–وو تجاه باب المقطورة يترقب قدوم الزومبي.	إضاءة خافتة	خوف، وذعر.	نهاراً.				موسيقى تصويرية حماسية تعكس توتر وخطر الموقف.	Background sounds صوت صراخ وصوت الزومبي.
15	02:16	medium shot	Normal shot	fix	ضمن إطار اللقطة سونغ كيونغ "المرأة الحامل"، وزوجها سانغ ها خلفها يركض تجاه المقطورة حيث يوجد الركاب وسيوك–وو وابنته سو–آن من أجل النجاة.	إضاءة خافتة	خوف، وذعر.	نهاراً.	داخلي: في الممرات بين مقطورات القطار.			موسيقى تصويرية حماسية تعكس توتر وخطر الموقف.	Background sounds صوت زومبي.
16	01:14	long shot	Point Of View اللقطة الذاتية Subjective Shot	zoom in With the actor's view	يحاول سيوك–وو الباب، وتُعد اللقطة من وجهة نظر، حين نظر تجاه قفل الباب.	إضاءة خافتة	خوف، وذعر.	نهاراً.	داخلي: في الممرات بين مقطورات القطار.			موسيقى تصويرية حماسية تعكس توتر وخطر الموقف.	Background sounds صوت الزومبي.

Background sounds صوت الزومبي				داخلي: في الممرات بين مقطورات القطار.	نهاراً.	خوف، وذعر.	إضاءة خافتة	يغلق سيوك– وو باب المقطورة، ومن ضمن إطار اللقطة من خلف الباب الزجاجي تظهر سونغ كيونغ، المرأة الحامل وزوجة سانغ ها، ثم يبتعد سيوك– وو عن الباب. Composition of picture framing	fix	Rear ¾	close up shot	02:21	17
Background sounds صوت الزومبي			**سو–آن:** أعرفهم، أعرفهم.	داخلي: في الممرات بين مقطورات القطار.	نهاراً.	خوف، وذعر.	إضاءة خافتة	في إطار اللقطة، تصرخ سو–آن غاضبة.	fix	¾ Front	close up shot	01:03	18
Background sounds صوت الزومبي				داخلي: في الممرات بين مقطورات القطار.	نهاراً.	خوف، وذعر.	إضاءة خافتة	ضمن إطار اللقطة يظهر سانغ ها من الجهة الخلفية، ثم يلتفت وراءه تجاه الزومبي.	fix	Full rear then side angle ¾ Front	close up shot	00:28	19
Background sounds صوت الزومبي				داخلي: في الممرات بين مقطورات القطار.	نهاراً.	خوف، وذعر.	إضاءة خافتة	يصد سانغ ها الزومبي.	Steadicam	Normal shot	medium shot	00:27	20
Background sounds صوت الزومبي				داخلي: في الممرات بين مقطورات القطار.	نهاراً.		إضاءة خافتة	يقع الزومبي على الأرض، ثم ينهض ويدخل ضمن إطار اللقطة عدد من الزومبي.	fix	high angel	long shot	02:25	21
Background sounds صوت الزومبي				داخلي: في الممرات بين مقطورات القطار.	نهاراً.	خوف، وذعر.	إضاءة خافتة	يفتح سانغ ها وزوجته سونغ كيونغ باب المقطورة للدخول إلى حيث يوجَد الركاب.	fix	Normal shot	medium close up shot	02:09	22
Background sounds صوت الزومبي				داخلي: في مقطورات القطار.	نهاراً.	خوف، وذعر.	إضاءة خافتة	يغلق سانغ ها الباب بعد دخوله المقطورة حيث يوجَد الركاب، ويظهر الزومبي من خلف زجاج الباب، يضرب على الباب محاولاً الدخول.	fix	Full rear then side angle ¾ Front	close up	02:26	2

ملحق (د)

المقطع الثاني 41:53 – 43:13

شريط الصورة								شريط الصوت			
رقم اللقطة	مدة اللقطة	حجم اللقطة	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الإضاءة	ملامح الوجه	الزمان	المكان	الحوار	نبرة الصوت	الموسيقى	المؤثرات الصوتية
1	03:24	very Long shot	High angle	fix	دخول ركاب القطار الناجين من هجوم الزومبي إلى محطة القطار دايجون.	إضاءة معتدلة		نهاراً.	داخلي: محطة القطار دايجون.				Background sounds صوت سير الركاب داخل محطة دايجون
2	07:13	medium long shot	side angle then normal shot	fix then Steadicam With the movement of the characters	انفصال سيوك–وو وابنته سو–آن عن الركاب، من أجل التوجه إلى الجهة الشرقية من محطة القطار دايجون.	إضاءة معتدلة		نهاراً.	داخلي: محطة القطار دايجون.				Background sounds صوت سير الركاب داخل محطة دايجون
3	03:21	Medium shot	side angle ¾	fix	ضمن إطار اللقطة، ينظر سانغ ها وزوجته الحامل سونغ كيونغ تجاه سيوك–وو وابنته سو–آن.	إضاءة معتدلة	توتر.	نهاراً.	داخلي: محطة القطار دايجون.	**سونغ ها:** لا تهتمي بهم.	عادية.		Background sounds صوت سير الركاب داخل محطة دايجون
4	02:15	Long shot	Normal shot	Steadicam	في أثناء انفصال سيوك–وو وابنته سو–آن عن باقي الركاب، حيث يتوجهان إلى الجهة الشرقية من محطة دايجون.	إضاءة معتدلة		نهاراً.	داخلي: محطة القطار دايجون.				Background sounds صوت سير الركاب داخل محطة دايجون
5	04:19	Medium shot	side angle ¾	fix	في لحظة انفصال سيوك–وو وابنته سو–آن عن باقي الركاب والتوجه إلى الجهة الشرقية من محطة دايجون، تنظر سو–آن تجاه والدها سيوك–وو.	إضاءة معتدلة	توتر.	نهاراً.	داخلي: محطة القطار دايجون.	**سيوك – وو:** ماذا تفعلين هيا تعالي.	عادية.		

			سو–آن: إلى أين نحن ذاهبون؟										
6	02:20	Medium shot	Over the shoulder full front face	fix	ضمن إطار اللقطة، يتحدث سيوك–وو مع ابنته سو–آن، حيث يظهر وجه سيوك–وو ضمن اللقطة، وتظهر سو–آن من جهة الكتف	إضاءة معتدلة	توتر.	نهاراً.	داخلي: محطة القطار دايجون.	عادية.	**سيوك–وو:** سنذهب بهذا الاتجاه.		
7	01:23	Medium close up shot	side angle ¾	fix	في إطار اللقطة، تدور محادثة بين سو– آن ووالدها، سيوك–وو.	إضاءة معتدلة	توتر.	نهاراً.	داخلي: محطة القطار دايجون.	عادية.	**سو–آن:** فقط نحن.		
8	02:16	Medium shot	side angle ¾ and Over the shoulder full front face	fix	في إطار اللقطة، يتحدث سيوك–وو مع ابنته، سو– آن.	إضاءة معتدلة	توتر.	نهاراً.	داخلي: محطة القطار دايجون.	عادية.	**سيوك – وو:** نعم لنذهب.		
9	03:24	Long shot	full rear- front face	fix	الرجل بلا مأوى اتبع سيوك–وو وابنته سو آن، وقف خلفهما، فانتبه له سيوك–وو.	إضاءة معتدلة	توتر.	نهاراً.	داخلي: محطة القطار دايجون.				
10	02:02	Medium long shot	side angle ¾	fix	سيوك–وو يتحدث مع الرجل بلا مأوى.	إضاءة معتدلة	توتر.	نهاراً.	داخلي: محطة القطار دايجون.	عادية.	**سيوك – وو:** ما الأمر.		
11	03:27	Long shot	full rear- front face	fix	يدور الحديث ما بين سيوك– وو والرجل بلا مأوى، في وجود ابنته سو–آن.	إضاءة معتدلة	توتر.	نهاراً.	داخلي: محطة القطار دايجون.	عادية.	**الرجل بلا مأوى:** سأذهب إلى هذا الاتجاه أيضا.		
12	03:23	Medium long shot	side angle ¾	fix	يدور الحديث ما بين سيوك– وو والرجل بلا مأوى، في وجود ابنته سو آن، بداية اللقطة لم يوجد الرجل بلا مأوى بعد ذلك دخل إطار اللقطة خلال الفيلم، ولقطة الوجه ل سيوك –وو	إضاءة معتدلة	توتر.	نهاراً.	داخلي: محطة القطار دايجون.	عادية.	**سيوك – وو:** الساحة الرئيسية في هذا الاتجاه اتبع الآخرين فحسب.		

13	02:12	Medium long shot	full rear- front face	fix	يدور الحديث بين سيوك–وو والرجل بلا مأوى بحضور ابنته سو آن.	إضاءة معتدلة	توتر.	نهاراً.	داخلي: محطة القطار دايجون.	**الرجل بلا مأوى:** سوف آتي معكم.	عادية.		
14	04:18	close up shot	Over the shoulder full front face	fix	يتحدث الرجل بلا مأوى مع سيوك–وو، بينما يظهر وجهه الرجل بلا مأوى ضمن إطار اللقطة.	إضاءة معتدلة	توتر.	نهاراً.	داخلي: محطة القطار دايجون.	**الرجل بلا مأوى:** لقد سمعت مكالمتك الهاتفية بشأن أخراجكما أنتم الاثنان.	عادية.		
15	01:27	extreme close up shot	side angle ¾	fix	reaction على وجه سيوك – وو.	إضاءة معتدلة	توتر.	نهاراً.	داخلي: محطة القطار دايجون.				
16	02:09	close up shot	Over the shoulder full front face	fix	يتحدث الرجل بلا مأوى مع سيوك–وو، حيث يظهر وجهه الرجل بلا مأوى ضمن إطار اللقطة.	إضاءة معتدلة	توتر.	نهاراً.	داخلي: محطة القطار دايجون.	**الرجل بلا مأوى:** أعلن بأن الآخرين سيُعْزَلُون بالحجر الصحي.	عادية.		
17	01:07	Medium shot	Normal shot	fix	reaction تظهر تعابير وجه سو– آن في رد فعل، بينما يظهر جزء من والدها سيوك–وو من الجانب ضمن إطار اللقطة.	إضاءة معتدلة	توتر.	نهاراً.	داخلي: محطة القطار دايجون.				
18	02:03	close up shot	Normal shot	fix	يتحدث سيوك – وو مع ابنته سو آن، حيث ينظر نحوها.	إضاءة معتدلة	توتر.	نهاراً.	داخلي: محطة القطار دايجون.	**سيوك – وو:** هذا غير صحيح سو– آن.	عادية.		

19	02:16	Medium shot	Normal shot	Steadicam move With the movement of the characters	ضمن إطار اللقطة، تراقب سو آن والدها سيوك – وو، حيث يظهر جزء منه من الجانب، ثم تتحرك سو آن لتخبر الجميع، لكن والدها سيوك – وو يمسك بيدها لمنعها.	إضاءة معتدلة	توتر.	نهاراً.	داخلي: محطة القطار دايجون.	**سو– آن:** سوف أخبر الآخرين.	عادية.		
20	01:24	close up shot	Over the shoulder full front face	fix	يدور الحوار بين سيوك – وو وابنته سو آن، حيث يظهر وجه سيوك – وو ضمن إطار الصورة، بينما تُرى سو آن من جانب وجهها.	إضاءة معتدلة	توتر.	نهاراً.	داخلي: محطة القطار دايجون.	**سيوك – وو:** سو–آن، لا يجب عليك فعل ذلك.	عادية، حادة.		
21	01:28	Medium close up shot	Over the shoulder full front face	fix	يدور الحوار بين سيوك – وو وابنته سو– آن، حيث يظهر وجه سو– آن ضمن إطار اللقطة.	إضاءة معتدلة	توتر.	نهاراً.	داخلي: محطة القطار دايجون.	**سو– آن:** بالتأكيد يجب علي.	عادية.		
22	02:14	close up shot	Over the shoulder full front face	fix	يدور الحوار بين سيوك – وو وابنته سو –آن، حيث يظهر وجه سيوك – وو ضمن إطار الصورة.	إضاءة معتدلة	توتر.	نهاراً.	داخلي: محطة القطار دايجون.	**سيوك – وو:** أنسي أمرهم كل شخص مسؤول عن نفسه فحسب.	عادية.		
23	11:20	close up shot	Over the shoulder full front face	zoom on	يدور الحوار بين سيوك – وو وابنته سو آن، حيث يظهر وجه سو آن ضمن إطار الصورة.	إضاءة معتدلة	توتر.	نهاراً.	داخلي: محطة القطار دايجون.	**سو–آن:** أنك تهتم بنفسك فحسب لهذا السبب رحلت أمي.	عادية.		
24	02:17	close up shot	Over the shoulder full front face	fix	reaction تظهر ردود الفعل على وجه سيوك – وو، متأثراً بكلمات سو آن له.	إضاءة معتدلة	توتر.	نهاراً.	داخلي: محطة القطار دايجون.				

ملحق (هـ)

المقطع الثالث 44:33 – 45:24

شريط الصورة								شريط الصوت			
رقم اللقطة	مدة اللقطة	حجم اللقطة	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الإضاءة	ملامح الوجه	المكان	الزمان	الحوار	نبرة الصوت	الموسيقى	المؤثرات الصوتية
1	02:18	Long shot	full rear	fix	الرجل بلا مأوى يركض باتجاه الجندي، وخلفه سيوك–وو.	إضاءة معتدلة		نهاراً.	داخلي: محطة القطار دايجون.				
2	09:02	Medium close up shot	¾ Front	follow shot	يتجه سيوك–وو والرجل بلا مأوى نحو الجندي، ثم يرن هاتف سيوك–وو.	إضاءة معتدلة	توتر، وخوف.	نهاراً.	داخلي: محطة القطار دايجون.	**سيوك – وو:** النقيب مين. كيم: سيد سوه. **سيوك – وو:** أنا في دايجون. **كيم:** هل كل شيء بخير لا يمكنني التواصل مع رجالي. **سيوك – وو:** ماذا.	عادية		
3	01:07	close up	Normal shot	fix	يظهر في إطار اللقطة جندي يبدو وكأنه يتعرض لهجوم من زومبي.	إضاءة معتدلة		نهاراً.	داخلي: محطة القطار دايجون.	**الجندي:** ساعدني.			
4	03:22	Long shot	Normal shot	fix	يظهر في إطار اللقطة الجندي المصاب، ثم يدخل جندي متحول إلى زومبي ضمن الصورة، ويهاجم الضابط المصاب.	إضاءة معتدلة		نهاراً.	داخلي: محطة القطار دايجون.				Background sounds اصوات الزومبي

5	01:24	long shot	Normal shot	fix	يسقط الرجل بلا مأوى على الأرض من شدة الخوف.	إضاءة معتدلة		نهاراً.	داخلي: محطة القطار دايجون.			
6	02:09	Long shot	Normal shot	fix	يظهر قطيع كبير من الزومبي مهاجماً من خلف الجندي المصاب، ثم ينقض عليه مباشرة.	إضاءة معتدلة		نهاراً.	داخلي: محطة القطار دايجون.			
7	05:01	medium close up then Medium shot	Normal shot	Tilt up	في إطار اللقطة، يظهر الرجل بلا مأوى مستلقياً على الأرض، ثم يظهر سيوك–وو وهو يبعد الهاتف الخلوي عن أذنه.	إضاءة معتدلة	خوف، ذعر.	نهاراً.	داخلي: محطة القطار دايجون.		موسيقى تصويرية، تعكس رعب المواجهة والخطر المحدق من الزومبي.	
8	01:07	Extreme Close-Up.	full rear then ¾ Front	fix	يلتفت سيوك–وو نحو ابنته سو–آن التي تقف أمامه، وعلى وجهه تظهر ملامح رد فعل واضحة مع إضافة. Slow effectبالمونتاج.	إضاءة معتدلة	خوف، ذعر.	نهاراً.	داخلي: محطة القطار دايجون.		موسيقى تصويرية، تعكس رعب المواجهة والخطر المحدق من الزومبي.	sound echo صوت قدمي سيوك–وو أثناء ركضه تجاه ابنته سو–آن.
9	01:14	Long shot	Point Of View	fix	تظهر سو– آن ضمن إطار اللقطة، وهي لا تعلم ما يجري، بينما يهرب الناس خلفها من الزومبي. تمثل هذه اللقطة نظر والدها سيوك – وو .	إضاءة معتدلة	عادية	نهاراً.	داخلي: محطة القطار دايجون.		موسيقى تصويرية، تعكس رعب المواجهة والخطر المحدق من الزومبي.	sound echo
10	02:10	close up shot	Normal shot	follow shot	يركض سيوك–وو نحو ابنته سو آن، حيث تظهر قدماه في إطار اللقطة مع تأثير بطيء في المونتاج. Slow effect بالمونتاج.	إضاءة معتدلة	خوف، ذعر.				موسيقى تصويرية، تعكس رعب المواجهة والخطر المحدق من الزومبي.	sound echo

11	01:22	Medium close up shot	Normal shot	follow shot	يركض سيوك–وو نحو ابنته سو– آن. Slow effect بالمونتاج.	إضاءة معتدلة	خوف، ذعر.	.	داخلي: محطة القطار دايجون.	سيوك – وو: سو– آن	قوية، حادة.	موسيقى تصويرية، تعكس رعب المواجهة والخطر المحدق من الزومبي.	sound echo
12	01:29	Long shot	Normal shot	zoom in	تظهر سو– آن في إطار اللقطة، وهي لا تدري ما يحدث خلفها، بينما يركض ركاب القطار هاربين من الزومبي الذي يهاجمهم. Slow effect بالمونتاج.	إضاءة معتدلة	خوف، ذعر.		داخلي: محطة القطار دايجون.			موسيقى تصويرية، تعكس رعب المواجهة والخطر المحدق من الزومبي.	sound echo
13	01:10	close up shot	side angle ¾	fix	يظهر جندي متحول إلى زومبي في إطار اللقطة خلف سو– آن، استعداداً للهجوم عليها. Slow effect بالمونتاج.	إضاءة معتدلة		نهاراً.	داخلي: محطة القطار دايجون.			موسيقى تصويرية، تعكس رعب المواجهة والخطر المحدق من الزومبي.	sound echo Background sounds صوت زومبي،
14	00:00: 00:23	Medium shot	Normal shot	fix	جندي متحول إلى زومبي يظهر في إطار اللقطة خلف سو– آن، متهيئاً للهجوم عليها. Slow effect بالمونتاج.	إضاءة معتدلة		نهاراً.	داخلي: محطة القطار دايجون.			موسيقى تصويرية، تعكس رعب المواجهة والخطر المحدق من الزومبي.	sound echo Background sounds صوت زومبي
15	01:09	close up shot	Normal shot	fix	reaction تظهر ملامح رد فعل سيوك–وو على وجهه وهو يركض. Slow effect بالمونتاج.	إضاءة معتدلة	خوف، ذعر.	نهاراً.	داخلي: محطة القطار دايجون.			موسيقى تصويرية، تعكس رعب المواجهة والخطر المحدق من الزومبي.	sound echo . Background sounds صوت زومبي
16	01:02	extreme close up shot	full rear then Normal shot	fix	تظهر سو– آن في بداية اللقطة من الخلف، ثم تدير نظرها نحو الزومبي. Slow effect بالمونتاج.	إضاءة معتدلة	خوف، ذعر.	نهاراً.	داخلي: محطة القطار دايجون.				sound echo موسيقى تصويرية. Background sounds صوت زومبي وصراخ،

17	00:17	Medium close up shot	Normal shot	fix	يضرب سانغ ها الزومبي الذي يتجه نحو سو– آن للهجوم عليها. Slow effect بالمونتاج.	إضاءة معتدلة	خوف، ذعر.	نهاراً.	داخلي: محطة القطار دايجون.				Background sounds صوت زومبي، وصراخ،
18	00:25	close up shot	Normal shot	fix	يضرب سانغ ها الزومبي الذي يتجه نحو سو– آن للهجوم عليها.	إضاءة معتدلة	خوف، ذعر.	نهاراً.	داخلي: محطة القطار دايجون.				Background sounds صوت زومبي، وصراخ،
19	01:20	Medium shot	High angle	Steadic am	تسقط سو– آن على الأرض.	إضاءة معتدلة	خوف، ذعر.	نهاراً.	داخلي: محطة القطار دايجون.		موسيقى تصويرية، تعكس رعب المواجهة والخطر المحدق من الزومبي.		Background sounds صوت زومبي، وصراخ
20	01:06	Medium long shot	Normal shot	fix	يركض سيوك–وو، وخلفه الرجل بلا مأوى، وقطيع من الجنود المتحولين إلى زومبي.	إضاءة معتدلة	خوف، ذعر.	نهاراً.	داخلي: محطة القطار دايجون.		موسيقى تصويرية، تعكس رعب المواجهة والخطر المحدق من الزومبي.		Background sounds صوت زومبي، وصراخ
21	01:26	very Long shot	full rear	fix	تصرخ سو– آن وهي على الأرض.	إضاءة معتدلة	خوف، ذعر.	نهاراً.	داخلي: محطة القطار دايجون.		موسيقى تصويرية، تعكس رعب المواجهة والخطر المحدق من الزومبي.		Background sounds صوت زومبي، وصراخ
22	03:12	Medium shot	Normal shot	Steadic am	تساعد سونغ كيونغ المرأة الحامل، زوجة سانغ ها، في رفع سو– آن عن الأرض، بينما يمسك بهم سانغ ها ويهربون معاً.	إضاءة معتدلة		نهاراً.	داخلي: محطة القطار دايجون.		موسيقى تصويرية، تعكس رعب المواجهة والخطر المحدق من الزومبي.		Background sounds صوت زومبي، وصراخ
23	02:19	Long shot	Normal shot	fix	تهرب سونغ كيونغ مع سو– آن، بينما ينفصل عنهما سانغ ها؛ بسبب تصديه للزومبي.	إضاءة معتدلة		نهاراً.	داخلي: محطة القطار دايجون.		موسيقى تصويرية، تعكس رعب المواجهة والخطر المحدق من الزومبي.		Background sounds صوت زومبي، وصراخ

ملحق (و)

المقطع الرابع 46:02 – 46:25

شريط الصورة								شريط الصوت			
رقم اللقطة	مدة اللقطة	حجم اللقطة	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الإضاءة	ملامح الوجه	الزمان	المكان	الحوار	نبرة الصوت	الموسيقى	المؤثرات الصوتية
1	05:09	Medium shot	Normal shot	fix	ضمن إطار اللقطة، يظهر سانغ ها وثلاثة من أعضاء الفريق الرياضي مع مدرب البيسبول، من بينهم يونغ جوك، يقفون معاً في حالة توتر وترقب، بينما يقف سانغ ها بجانب الباب، وبالتالي يدخل الرجل بلا مأوى لحمايته من الزومبي.	إضاءة معتدلة	خوف، ذعر.	نهاراً.	داخلي: محطة القطار دايجون.	**سانغ ها:** اركضوا هيا بسرعة.	مرتفعة.		Background sounds صوت الزومبي
2	00:17	Medium close up shot	side angle ¾	fix	reaction يتجلى الخوف على وجه سيوك–وو، حيث تتسع عيناه وتظهر علامات القلق على ملامحه، خوفاً من اقتراب الزومبي منه.	إضاءة معتدلة	خوف، ذعر.	نهاراً.	داخلي: محطة القطار دايجون.				Background sounds صوت الزومبي
3	01:19	long shot	side angle	fix	ينظر سيوك–وو تجاه الزومبي ويحاول الابتعاد بسرعة، وهو يحاول الحفاظ على هدوئه رغم تصاعد الخطر.	إضاءة معتدلة	خوف، ذعر.	نهاراً.	داخلي: محطة القطار دايجون.				Background sounds صوت الزومبي
4	01:12	close up shot	Normal shot	fix	يقف سانغ ها عند باب المحطة الزجاجي، ينادي بصوت مرتفع على سيوك–وو، وهو يحاول لفت انتباهه وَسْط الفوضى المتزايدة.	إضاءة معتدلة	خوف، ذعر.	نهاراً.	داخلي: محطة القطار دايجون.	**سانغ ها:** يا هيا بسرعة.	مرتفعة.		Background sounds صوت الزومبي
5	01:02	close up shot	Normal shot	fix	reaction يتجلى الخوف على وجه سيوك–وو، حيث تتسع عيناه، وتظهر علامات القلق على ملامحه، خوفاً من اقتراب الزومبي منه.	إضاءة معتدلة	خوف، ذعر.	نهاراً.	داخلي: محطة القطار دايجون.				Background sounds صوت الزومبي
6	00:20	extreme close up shot	side angle	fix	reaction يتجلى الخوف على وجه سيوك–وو، وهو يحدق في الزومبي خوفاً من الاقتراب منه.	إضاءة معتدلة	خوف، ذعر.	نهاراً.	داخلي: محطة القطار دايجون.				Background sounds صوت الزومبي

7	07:00	very long shot	Normal shot	Steadicam with zoom on	يهرب سيوك–وو بسرعة من الزومبي متجهاً نحو الباب، متسابقاً مع الزمن بينما يسمع خطوات الزومبي تقترب خلفه.	إضاءة معتدلة		نهاراً.	داخلي: محطة القطار دايجون.			Background sounds صوت الزومبي
8	04:13	Medium shot	High angle	fix	يدخل سيوك–وو الباب بسرعة، وبالتالي يسارع الجميع إلى إغلاقه بإحكام، محاولين حبس الزومبي في الخارج، بينما الجميع يلهثون من شدة التوتر والخوف.	إضاءة معتدلة		نهاراً.	داخلي: محطة القطار دايجون.			Background sounds صوت الزومبي

ملحق (ز)

المقطع الخامس 47:33 – 47:55

شريط الصورة								شريط الصوت			
رقم اللقطة	مدة اللقطة	حجم اللقطة	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الإضاءة	ملامح الوجه	الزمان	المكان	الحوار	نبرة الصوت	الموسيقى	المؤثرات الصوتية
1	03:02	Long shot	Low angle	zoom on	الأختان الكبيرتان بالسن، جونغ جيل، وآن–جيل، تقعان على الأرض، ويفصل بينهما رجل زومبي، ضمن إطار اللقطة من بعيد، تتقدم سو آن ابنة سيوك– وو وسونغ كيونغ، المرأة الحامل وزوجة سانغ ها.	إضاءة طبيعية، "المحيطية"	خوف، ذعر.	نهاراً.	خارجي: محطة القطار دايجون، بالقرب من القطار.			موسيقى تصويرية، تعكس رعب المواجهة والخطر المحدق من الزومبي.	Background sounds ضجة الزومبي.
2	06:10	Medium shot	Normal shot	Steadicam tilt up	يظهر ضمن إطار اللقطة آن–جيل، بينما تتقدم سو– آن وسونغ كيونغ لأخذها معهم.	إضاءة طبيعية، "المحيطية"	خوف، ذعر.	نهاراً.	خارجي: محطة القطار دايجون، بالقرب من القطار.	**سو–آن:** جدتي أرجوكي انهضي.	متوسطة الارتفاع، وببطء	موسيقى تصويرية، تعكس رعب المواجهة والخطر المحدق من الزومبي.	Background sounds ضجة الزومبي.
3	10:18	Medium close up shot	¾ Front	fix	جونغ جيل على الأرض، خائفة، تنظر إلى أختها آن–جيل.	إضاءة طبيعية، "المحيطية"	خوف، ذعر.	نهاراً.	خارجي: محطة القطار دايجون، بالقرب من القطار.			موسيقى تصويرية، تعكس رعب المواجهة والخطر المحدق من الزومبي.	Background sounds ضجة الزومبي.
4	05:11	Long shot	Normal shot	Steadicam follow shot	سونغ كيونغ وسو– آن وآن جيل يركضون، بينما يلاحقهم الزومبي من خلفهم.	إضاءة طبيعية، "المحيطية"	خوف، ذعر.	نهاراً.	خارجي: محطة القطار دايجون، بالقرب من القطار.			موسيقى تصويرية، تعكس رعب المواجهة والخطر المحدق من الزومبي.	Background sounds ضجة الزومبي.

5	05:00	Medium long shot	Low angle and ¾ Front then full rear	Steadicam	يتقدم كي تشول وجين هيي لمساعدة الأخت الكبرى، جونغ جيل، على النهوض من الأرض، ويأخذنها معهما.	إضاءة طبيعية، "المحيطية"	خوف، ذعر.	نهاراً.	خارجي: محطة القطار دايجون، بالقرب من القطار.	**جين هيي:** هيا توقفي.	متوسطة الارتفاع، وببطء.	موسيقى تصويرية، تعكس رعب المواجهة والخطر المحدق من الزومبي.	Background sounds ضجة الزومبي.

ملحق (ح)

المقطع السادس 1:14:40 – 1:15:25

شريط الصورة								شريط الصوت			
رقم اللقطة	مدة اللقطة	حجم اللقطة	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الإضاءة	ملاح الوجه	الزمان	المكان	الحوار	نبرة الصوت	الموسيقى	المؤثرات الصوتية
1	02:13	close up shot	Normal shot	fix	ضمن إطار اللقطة، يظهر سيوك–وو ويونغ جوك خلف الباب الزجاجي، بينما يرفض ركاب المقطورة السماح لهما بالدخول، رغم ذلك، يتمكنان من دفع الباب والدخول.	إضاءة خافتة	خوف، وغضب.	نهاراً	داخلي: ممر ما بين مقطورات القطار.				Background sounds صوت الزومبي.
2	00:16	Extreme Close-Up.	Normal shot	fix	ضمن إطار اللقطة، يظهر الركاب وهم يدفعون بعضهم، بينما يبدو يونغ سوك، مدير الحافلات في ستايلشن إكسبريس، غاضباً ومندفعاً.	إضاءة خافتة	خوف، وغضب.		داخلي: داخل إحدى مقطورات القطار حيث مكان وُجود الركاب.			موسيقى تصويرية، تجسد لحظة مأساوية مشبعة بالحزن وسط صراع النجاة.	Background sounds صوت ضجة
3	01:06	Long shot	full rear	fix	وسط ضجة الركاب، ودفعهم إلى الخلف، يتمكن سيوك–وو ومعه يونغ جوك من فتح باب المقطورة، ودفع الركاب جانباً.	إضاءة خافتة						موسيقى تصويرية، تجسد لحظة مأساوية مشبعة بالحزن وسط صراع النجاة.	يسود كتم أصوات الزومبي وصراخ الناس في الخلفية، خلال مرحلة المونتاج.
4	04:09	Medium close up shot	rear ¾	fix	بتقنية الحركة البطيئة، يظهر سيوك–وو وهو يندفع بقوة؛ بسبب الضغط على الباب أمام الركاب، بعد ذلك، يتوقف وينظر خلفه.	إضاءة خافتة						موسيقى تصويرية، تجسد لحظة مأساوية مشبعة بالحزن وسط صراع النجاة.	يسود كتم أصوات الزومبي وصراخ الناس في الخلفية، خلال مرحلة المونتاج.

5	01:16	Medium long shot	Normal shot	fix	reaction يظهر على وجه سو– آن ملامح الحزن العميق، وعيناها ممتلئتان بالدموع وهي تنظر إلى والدها، تعبيراً عن وخوفها.	إضاءة خافتة					موسيقى تصويرية، تجسد لحظة مأساوية مشبعة بالحزن وسط صراع النجاة.	يسود كتم أصوات الزومبي وصراخ الناس في الخلفية، خلال مرحلة المونتاج.
6	02:27	close up shot	side angle	fix	يتجه سيوك–وو ببطء نحو ابنته سو آن، بتقنية الحركة البطيئة، يستعد للعودة إلى إنقاذها.	إضاءة خافتة	قلق، وخوف، وذعر.				موسيقى تصويرية، تجسد لحظة مأساوية مشبعة بالحزن وسط صراع النجاة.	يسود كتم أصوات الزومبي وصراخ الناس في الخلفية، خلال مرحلة المونتاج.
7	02:22	Medium close up shot	Over the shoulder	fix	يمسك سيوك–وو يد ابنته سو– آن بقوة، بتقنية الحركة البطيئة، ويأخذها معه بعيداً، متشبثاً بيدها بحزم وحماية، فيما يتجلى الخوف والحرص على وجهه.	إضاءة خافتة	خوف، وذعر.				موسيقى تصويرية، تجسد لحظة مأساوية مشبعة بالحزن وسط صراع النجاة.	بينما يسود كتم أصوات الزومبي وصراخ الناس في الخلفية، خلال مرحلة المونتاج.
8	04:03	close up shot	Normal shot	fix	يمسك سيوك–وو وسونغ كيونغ، المرأة الحامل زوجة سانغ ها، وإدخالها وإبعادها عن خطر الزومبي، ثم ينظر سيوك – وو تجاه آن–جيل الاخت الكبيرة بالسن.	إضاءة خافتة	خوف، وذعر.				موسيقى تصويرية، تجسد لحظة مأساوية مشبعة بالحزن وسط صراع النجاة.	يسود كتم أصوات الزومبي وصراخ الناس في الخلفية، خلال مرحلة المونتاج.
9	04:20	close up shot	side angle - In a way that shows the entire face	fix	تقف آن–جيل، الأخت الكبيرة، متوجهة بنظرها نحو الآخرين، مستعدة للتضحية بنفسها من أجلهم، في مواجهة الخطر.	إضاءة خافتة	خوف، وشجاعة .				موسيقى تصويرية، تجسد لحظة مأساوية مشبعة بالحزن وسط صراع النجاة.	يسود كتم أصوات الزومبي وصراخ الناس في الخلفية، خلال مرحلة المونتاج.

10	00:10	close up shot	side angle ¾ Front	fix	تقنية الحركة البطيئة خلال اللقطة Slow motion effect. تتجلى ردود الفعل على وجه سيوك–وو وهو ينظر تجاه الأخت الكبيرة آن–جيل.	إضاءة خافتة	خوف، وذعر، وقلق.				موسيقى تصويرية، تجسد لحظة مأساوية مشبعة بالحزن وسط صراع النجاة.		يسود كتم أصوات الزومبي وصراخ الناس في الخلفية، خلال مرحلة المونتاج.
11	02:25	Medium close up shot	Normal shot	fix	reaction تقنية الحركة البطيئة خلال اللقطة. Slow motion effect يظهر على وجه جونغ جيل رد فعل، وهي تنظر نحو أختها آن–جيل، التي تضحي بنفسها من أجل الآخرين؛ وعرقلة وصول الزومبي إليهم.	إضاءة خافتة					موسيقى تصويرية، تجسد لحظة مأساوية مشبعة بالحزن وسط صراع النجاة.		يسود كتم أصوات الزومبي وصراخ الناس في الخلفية، خلال مرحلة المونتاج.
12	03:15	close up shot	side angle - In a way that shows the entire face	fix	reaction Slow motion effect تقنية الحركة البطيئة، تُظهر ردود الفعل على وجه آن–جيل، حيث تنتظر الموت بعينين مليئتين بالخوف والضعف، مما يبرز اللحظة القاسية التي تمر بها.	إضاءة خافتة	خوف، وشجاعة .				موسيقى تصويرية، تجسد لحظة مأساوية مشبعة بالحزن وسط صراع النجاة.		يسود كتم أصوات الزومبي وصراخ الناس في الخلفية، خلال مرحلة المونتاج.
13	03:23	Medium close up shot	Normal shot	fix	reaction Slow motion effect تقنية الحركة البطيئة، تتجلى ردود الفعل على وجه جونغ جيل، وهي تنظر نحو أختها آن–جيل، تتكون الكلمات على شفتيها.	إضاءة خافتة	خوف، وذعر، وقلق.				موسيقى تصويرية، تجسد لحظة مأساوية مشبعة بالحزن وسط صراع النجاة.		يسود كتم أصوات الزومبي وصراخ الناس في الخلفية، خلال مرحلة المونتاج.
14	02:11	Medium close up shot	Normal shot	fix	Slow motion effect يهاجم الزومبي آن–جيل، تظهر الأذرع الممتدة للزومبي، مما يبرز الشراسة والفوضى التي تحيط بها.	إضاءة خافتة	خوف، وذعر.				موسيقى تصويرية، تتصاعد وتيرة الموسيقى تدريجياً مع اقتراب اللحظة الحاسمة، لتبلغ ذروتها عند هجوم الزومبي على		يسود كتم أصوات الزومبي وصراخ الناس في الخلفية، خلال مرحلة المونتاج.

													آن–جيل، مما يعزز من شدة التوتر والخطر.
15	02:04	Medium close up shot	Normal shot	fix	reaction يتجلى رد فعل سيوك–وو على وجهه بينما ينظر تجاه آن–جيل، التي تضحي بنفسها؛ من أجل منع تقدم قطيع الزومبي تجاه الآخرين.	إضاءة خافتة	خوف، وذعر.						موسيقى تصويرية تعبر عن لحظة مأساوية مليئة بالحزن، تتصاعد تدريجياً لتواكب صراع النجاة والفقدان، حيث تزداد وتيرتها مترافقة مع الألم العميق.	يسود كتم أصوات الزومبي وصراخ الناس في الخلفية، خلال مرحلة المونتاج.
16	02:18	Medium close up shot	Normal shot	fix	reaction Slow motion effect تقنية الحركة البطيئة، تتجلى ردود الفعل على وجه جونغ جيل، وهي تنظر نحو أختها آن–جيل، تتكون الكلمات على شفتيها.	إضاءة خافتة	خوف، ذعر.						موسيقى تصويرية، تتصاعد وتيرة الموسيقى تدريجياً مع اقتراب اللحظة الحاسمة، لتبلغ ذروتها عند هجوم الزومبي على آن–جيل، مما يعزز من شدة التوتر والخطر.	يسود كتم أصوات الزومبي وصراخ الناس في الخلفية، خلال مرحلة المونتاج.
17	02:05	close up shot	rear ¾	fix	يغلق سيوك– وو باب المقطورة بقوة، محاولًا صد الزومبي ومنعهم من الاقتراب.	إضاءة خافتة							موسيقى تصويرية، تتصاعد وتيرة الموسيقى تدريجياً مع اقتراب اللحظة الحاسمة، لتبلغ ذروتها عند هجوم الزومبي على آن–جيل، مما يعزز من شدة التوتر والخطر.	يسود كتم أصوات الزومبي وصراخ الناس في الخلفية، خلال مرحلة المونتاج.

ملحق (ط)

المقطع السابع 1:30:38 – 1:31:26

شريط الصورة								شريط الصوت			
رقم اللقطة	مدة اللقطة	حجم اللقطة	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الإضاءة	ملامح الوجه	الزمان	المكان	الحوار	نبرة الصوت	الموسيقى	المؤثرات الصوتية
1	08:27	medium close up shot	Normal shot	pan right	لقطة مقربة تركز على باب المرحاض في المقطورة، يظهر من فتحة الباب يونغ سوك، مدير الحافلات في ستايلشن إكسبريس، وهو الناجي الوحيد من الركاب بعد أن فتحت الأخت الكبيرة بالسن، جونغ جيل، الباب عليهم للسماح بدخول الزومبي.	إضاءة خافتة		نهاراً	داخلي: داخل مرحاض مقطورة القطار.				Background sounds صوت الزومبي
2	04:16	close up shot	Full rear - two shot	fix	ينظر يونغ سوك، مدير الحافلات في ستايلشن إكسبريس، من الباب، ويظهر بجانبه كي تشول، مضيف القطار، وهو أيضاً ناجٍ من بين الركاب، بعد لحظة من الترقب، يتحرك يونغ سوك تجاه كي تشول، عاقداً العزم على مواجهة الموقف.	إضاءة خافتة		نهاراً	داخلي: داخل مرحاض مقطورة القطار.				Background sounds صوت الزومبي
3	:04:23	extreme close up shot	Over the shoulder full front face	fix	كي تشول، ضمن إطار اللقطة، ينظر إلى يونغ سوك، مدير الحافلات في ستايلشن إكسبريس، يعكس نظرته شعوراً بالإلحاح والحاجة إلى التعاون في مواجهة الخطر الداهم.	إضاءة خافتة	خوف، ذعر، قلق.	نهاراً	داخلي: داخل مرحاض مقطورة القطار.	**كي تشول:** هل الطريق آمن.	منخفضة، ببطء.		Background sounds صوت الزومبي
4	08:14	extreme close up shot	Over the shoulder full front face	fix	يونغ سوك، مدير الحافلات في ستايلشن إكسبريس، يظهر ضمن إطار اللقطة، مستعداً للتفاعل مع الأحداث المتسارعة التي تتكشف أمامه، مما يعكس حجم التحديات التي يواجهها في هذا الوضع الخطير.	إضاءة خافتة	خوف، ذعر، شر.	نهاراً	داخلي: داخل مرحاض مقطورة القطار.	**كي تشول:** هل الطريق آمن.	منخفضة، ببطء.		Background sounds صوت الزومبي

5	11:08	extreme close up shot then medium close up shot	Over the shoulder full front face	fix	بعد انتهاء الحديث بين كي تشول ويونغ سوك، يتجه كي تشول نحو الباب لمراقبة الوضع والتأكد مما إذا كانت الطريق آمنة، يلتفت ببطء، مستعداً لأي مفاجآت.	إضاءة خافتة		نهاراً	داخلي: داخل مرحاض مقطورة القطار.				Background sounds صوت الزومبي
6	00:18	extreme close up shot	Normal shot	fix	كي تشول يراقب المكان من باب المرحاض، عينيه متسعتين بحثاً عن أي حركة أو خطر محتمل.	إضاءة خافتة	خوف، ذعر.	نهاراً	داخلي: داخل مرحاض مقطورة القطار.				Background sounds صوت الزومبي
7	00:14	close up shot	Full rear	fix	يدفع يونغ سوك كي تشول من الباب تجاه الزومبي.	إضاءة خافتة		نهاراً	داخلي: داخل مرحاض مقطورة القطار.				Background sounds صوت الزومبي
8	04:19	Long shot	Normal shot	fix	بعد أن دفع يونغ سوك مضيف القطار كي تشول، تعرض كي تشول لهجوم الزومبي، يستغل يونغ سوك الفرصة للهروب، فيسرع للخروج من المرحاض، تاركاً كي تشول يواجه مصيره في وجه الخطر المحدق.	إضاءة خافتة		نهاراً.	داخلي: ممر مقطورة القطار.				Background sounds صوت الزومبي
9	05:03	medium shot	Full rear	fix then tilt up	يخرج يونغ سوك هارباً من الباب الخارجي للقطار.	إضاءة خافتة		نهاراً.	داخلي: ممر مقطورة القطار.				Background sounds صوت الزومبي

An-Najah National University
Faculty of Graduate Studies

EMBODIMENT OF THE ZOMBIE MYTH IN CINEMA FROM A SOCIAL PERSPECTIVE: THE MOVIE TRAIN TO BUSAN AS A MODEL

By
Amal Ayed Attia Basis

Supervisor
Dr. Ibrahim Al-Okka

This Thesis is Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Master of Cinema & TV, Faculty of Graduate Studies, An-Najah National University, Nablus, Palestine.
2025

EMBODIMENT OF THE ZOMBIE MYTH IN CINEMA FROM A SOCIAL PERSPECTIVE: THE MOVIE TRAIN TO BUSAN AS A MODEL

By
Amal Ayed Attia Basis
Supervisor
Dr. Ibrahim Al-Okka

Abstract

The study aims to analyze how the zombie myth is embodied in cinema from a semiotic perspective. The study relied on the film (Train to Busan) as a main model for analyzing the visual and symbolic connotations surrounding zombie characters and the contexts of their appearance.

The study examined the phenomenon through a theoretical framework focused on semiotics, which is concerned with understanding signs and symbols and their cultural and social connotations. Visual and structural elements that express tension and horror were highlighted, such as the use of dim lighting, visual composition, and camera movement. Dialogues and relationships between characters were also analyzed to understand how human values such as fear, sacrifice, and cooperation are framed in the face of disaster.

The study concludes that Train to Busan uses the zombie myth as a means of exploring deeper dimensions of humanity, noting that analyzing these works using a semiotic methodology helps understand their symbolic and cultural effects on audiences.

The study highlights human values such as solidarity, tolerance, and sacrifice, along with conflicts related to racism, selfishness, and the ethical challenges faced in the face of crises. It also demonstrates how ethical principles change with changing circumstances, embodying the contradiction between the pursuit of individual survival and the commitment to responsibility.

Technically, the study highlighted the use of realistic and expressive lighting, cinematic language through long takes and framing, and the use of music and silence to enhance the psychological atmosphere and tension. Slow motion and tight framing techniques also stood out in highlighting trapped characters and heightening the sense of danger.

The study recommends including horror films, particularly zombie films, in Arab university film studies, with a focus on analyzing directing and filming techniques. It also recommends organizing workshops and conferences to discuss the impact of these films on society, and producing specialized analytical programs to enhance public awareness of the cinematic value of these works.

Keywords: cinematic semiotics, semantics of the cinematic image, myth in cinema, moral movement in the face of death, isolation and social solidarity.