وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
المدرسة الوطنية العليا للصحافة وعلوم الإعلام
قسم الصحافة

تمثلات الرموز الدينية في الأحداث الرياضية الكبرى

دراسة تحليلية سيميولوجية لفيديو لوحة "العشاء الأخير" في حفل افتتاح فعاليات أولمبياد باريس -2024-

مذكرة مقدمة لنيل شهادة ماستر في علوم الإعلام والاتصال

تخصص صحافة واتصال رياضي

من إعداد الطالبة:
هديل كافي

تحت اشراف:
د. محمد امين بن شرّاد

اسم ولقب الأستاذ	الصفة
د. كريمة غديري	رئيسا
د. محمد أمين بن شرّاد	مشرفا ومقررا
د. عثماني نسيمة	عضوا

السنة الجامعية: 2025/2024

Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

Ecole Nationale Supérieur de journalisme et des sciences de l'information

Département : de journalisme

Les représentations des symboles religieux dans les grands événements sportifs : Une étude sémiologique analytique de la vidéo de "La Cène" lors de la cérémonie d'ouverture des Jeux olympiques de Paris 2024

Mémoire de Master en Sciences de l'information et de la communication

Spécialité : journalisme et communication sportive

Réalisé par :

Kafi Hadil

Sous la direction de :

D. Mohamed Amine Bencharad

Nom et prénom de l'enseignant	Fenction
Dr. Karima Ghediri	Président
Dr. Mohamed Amine Bencharad	Encadrant
Dr. Nassima Othmani	Membre

Année universitaire : 2024-2025

Ministry of Higher Education and Scientific Research

The Higher National School of Journalism and Information Sciences

Information Sciences Department

"Representations of Religious Symbols in Major Sporting Events :

A Semiotic Analysis of the 'Last Supper' Video in the Opening Ceremony of the Paris 2024 Olympics"

Dissertation submitted to the Department of Information Sciences in partial fulfilment of a Master's degree

Specialization : Sports Journalism and Communication

Realized by :

Hadil Kafi

Supervised by :

D. Mohamed Amine Bencharad

Name and surname	Role
Dr. Karima Ghediri	President
Dr. Mohamed Amine Bencharad	Supervisor
Dr. Nassima Othmani	Member

Academic year : 2024 - 2025

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

الحمد لله الذي علّم بالقلم، علّم الإنسان ما لم يعلم، والصلاة والسلام على أشرف الخلق، محمد بن عبد الله، المعلّم الأول، وعلى آله وصحبه أجمعين.

ها أنا اليوم أضع بين أيديكم ثمرة جهد علمي طال أمده، وتخللته لحظات تعب وسهر، بحث وتأمل، تحديات وتأملات، ما كان لهذا العمل أن يرى النور لولا عناية الله أولًا، ثم وقوف عدد من الأيادي البيضاء إلى جانبي، ممن أكنّ لهم كل الامتنان والتقدير.

أتوجّه أولًا، وبكل ما أوتيت من كلمات، إلى أستاذي المشرف الفاضل "**محمد أمين بن شرّاد**"، الذي مهما سطّرت الأقلام، وضاقت الصفحات، لن أوفيه حقّه من الشكر والعرفان. فقد كان نِعم المعلم والمرشد، لم يبخل عليّ بعلمه الغزير، وصبره الواسع، وتوجيهاته الدقيقة التي كانت النور الذي أنار لي طريق البحث، فله مني كل التقدير، ومن قلبي كل الشكر والدعاء.

ولا يفوتني أن أخصّ بالشكر الأعزاء العاملين في مجلس الأمة، الذين لم يبخلوا علي بالمساعدة والتشجيع، فجزاهم الله خير الجزاء.

كما أتقدّم بجزيل الشكر والتقدير لزملائي في تخصص الصحافة والاتصال الرياضي، رفقاء الدرب، الذين تقاسمت معهم سنوات من العمل والبحث، والحوار البنّاء، والدعم المعنوي المتبادل. لقد كانوا لي إخوة وأصدقاء شاركوني هذه المسيرة بكل ما حملته من تحديات وتطلعات.

ولا أنسى أن أتقدّم بخالص الشكر والعرفان للسادة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة، على تخصيصهم جزء من وقتهم الثمين لقراءة هذا العمل وتقييمه، حضورهم شرف لي، وتوجيهاتهم وملاحظاتهم ستكون مشاعل تنير لي دروب البحث العلمي في المستقبل، فلكم مني كل الاحترام والتقدير.

ختامًا، أسأل الله أن يوفقني في ردّ الجميل لكل من ساهم في هذا العمل، ولو بالدعاء أو بكلمة طيبة، وأتمنى أن أكون قد وُفّقت في تقديم ما يليق بالثقة التي مُنحت لي، والله وليّ التوفيق.

كـ.هديل

الإهداء

هناك لحظات في الحياة لا تُقاس بالسنوات ولا بالشهادات، بل تُقاس بعدد القلوب التي ساندتنا، والدموع التي ذُرفت بصمت، والسهرات التي أطفأنا فيها نور أعيننا لنُبقي شعلة الأمل مشتعلة. هذا العمل ليس مجرد نهاية، بل حكاية كفاح، ومزيج من الحب، الفقد، الصبر، والإيمان ...وها أنا اليوم، أقف على أعتاب الحلم، لا وحدي، بل بكل من كانوا النبض في قلبي.

إلى من غرسَت في روحي بذور الحنين، إلى من كانت لقلبي طوقَ الياسمين، إلى أمي، يا زهرةً لا تذبل، يا عطرَ الأمسِ والسنين، ...إليكِ أهدي نجاحي، وفاءً وعرفانًا وامتنانًا دفين.

إلى أبي، نبعَ الحِكمةِ والسكينة، من علّمني أنّ الرجولة عطاءٌ وطمأنينة، يا ظلّي حين غابت ظلالُ الرفاق، ويا جبلًا احتميت به في كل انشقاق ...دمتَ تاج رأسي، وفخر دربي، وعنوان كل نجاح.

إلى شيماء، رفيقة الروح والسرّ الجميل، إلى إسراء، من بين الأخواتِ قلبها نبيل، إلى عبد الرحمان، السندَ الذي لا يميل، أنتم مرآتي في الدنيا، وسعادتي في التفاصيل.

إلى "تالين" و"آرين"، بهجتي وسر ابتسامتي كل حين.

إلى خالتي وزوجها، رحمةُ الله عليكما بلا انتهاء، كنتما لي أهلًا، وضلوعي يوم انحناء، رحلتما جسدًا، وبقي الدعاء، وصيتكما في قلبي، عهدٌ لا يُنسى ولا يُساء ...كنتما النور حين تعذّر الضوء، والنبض في الخفاء.

إلى وهيبة، وصية الغوالي، الأخت الوفية النقية، وجودك في حياتي نعمة بهية.
إلى زكريا وهدى وهاجر وخيرة وذكرى، نبض القلب ودفئ الأيام، بكم يزهر العمر وتزول الآلام.
إلى صديقاتي، أنتنّ نور القلب في العتماتِ، وسكنُ الروح في العثراتِ.

وأخيرًا ...إلى نفسي المكافحة، يا من قاومتِ بصبرِ الأبطال، يا من واجهتِ الزمان وحدكِ، بلا شكوى ولا جدال، رفعتِ الرأسَ عاليًا، ولم تُرهقكِ الأهوال، ها قد وصلتِ... فلكِ كل التحية، فأنتِ الحكاية التي تستحق أن تُروى للأجيال.

كـ.هديل

ملخص الدراسة:

تهدف هذه الدراسة، المعنونة بـ "**تمثلات الرموز الدينية في الأحداث الرياضية الكبرى دراسة تحليلية سيميولوجية لفيديو لوحة "العشاء الأخير" في حفل افتتاح فعاليات أولمبياد باريس 2024**"، إلى فهم كيفية استخدام الرموز الدينية في الأحداث الرياضية العالمية. ويتم ذلك من خلال تحليل سيميولوجي معمق لمشهد "العشاء الأخير" في حفل افتتاح دورة الألعاب الأولمبية في باريس، كحالة نموذجية تجمع بين التعبير البصري والمحتوى الرمزي.

وبالاعتماد على المقاربة البارثية، القائمة على المستويين التعييني والتضميني للمقاطع المختارة من التغطية الإعلامية لحفل الافتتاح، توصلت الدراسة إلى مجموعة من النتائج أهمها أن الحفل استخدم الرموز الدينية في سياقات أدائية معاصرة، لإنتاج خطاب بصري يتجاوز التعبير التقليدي عن القداسة، ويستخدم الدين لبناء سرديات ثقافية وهويات رمزية جديدة. كما أظهرت النتائج أيضا أن الفضاء الرياضي أصبح يشكل منصة فعالة لإعادة إنتاج الرموز الدينية وتوجيهها نحو أهداف جمالية وتواصلية وأيديولوجية.

الكلمات المفتاحية: الرموز الدينية، الألعاب الأولمبية، لوحة العشاء الأخير، التحليل السيميولوجي.

Résumé de l'étude :

Cette étude, intitulée « **Les représentations des symboles religieux dans les grands événements sportifs Une étude sémiologique analytique de la vidéo de "La Cène" lors de la cérémonie d'ouverture des Jeux olympiques de Paris 2024** », vise à comprendre comment les symboles religieux sont mobilisés dans les événements sportifs mondiaux. Elle repose sur une analyse sémiologique approfondie de la scène de la « Cène » telle qu'elle a été mise en scène lors de la cérémonie d'ouverture, en tant que cas exemplaire combinant expression visuelle et contenu symbolique.

En s'appuyant sur l'approche barthésienne, fondée sur les niveaux dénotatif et connotatif des séquences sélectionnées de la couverture médiatique de la cérémonie, l'étude révèle que cette dernière a utilisé des symboles

religieux dans des contextes performatifs contemporains, pour produire un discours visuel dépassant l'expression traditionnelle du sacré. Le religieux y est mobilisé pour construire de nouveaux récits culturels et des identités symboliques renouvelées. L'étude montre également que l'espace sportif constitue désormais une plateforme efficace de reconfiguration des symboles religieux à des fins esthétiques, communicationnelles et idéologiques.

Mots-clés : symboles religieux, Jeux Olympiques, la Cène, analyse sémiologique.

Study Abstract :

This study, entitled "**Representations of Religious Symbols in Major Sporting Events : A Semiotic Analysis of the 'Last Supper' Video in the Opening Ceremony of the Paris 2024 Olympics**". Aims to understand how religious symbols are employed in global sporting events. It is based on an in-depth semiological analysis of the "Last Supper" scene as staged during the Olympic opening ceremony, considered a model case combining visual expression with symbolic content.

Relying on the Barthesian approach—centered on the denotative and connotative levels of the selected segments from the media coverage of the event—the study found that the ceremony employed religious symbols in contemporary performative contexts to produce a visual discourse that goes beyond traditional expressions of the sacred. Religion is reappropriated to construct new cultural narratives and symbolic identities. The results also indicate that the sports arena has become an effective platform for reconfiguring religious symbols toward aesthetic, communicative, and ideological aims.

Key words : religious symbols, Olympic Games, Last Supper, semiological analysis.

مقدمة..... أ . ب

الجانب المنهجي

الفصل الأول: **التأصيل المنهجي للدراسة: "منطلقاتها، أدواتها، وضبط مفاهيمها"**

1. إشكالية الدراسة..... 07
2. أسباب اختيار الموضوع.....09
3. اهداف الدراسة.....10
4. أهمية الدراسة.....11
5. منهج الدراسة.....11
6. مجتمع البحث وعينة الدراسة.....13
7. ضبط مفاهيم ومصطلحات الدراسة.....15
8. الدراسات السابقة.....23

الجانب النظري:

الفصل الثاني: **الصورة الفيلمية والذهنية والنمطية: تصنيف واستعراض**

تمهيد.....27

المبحث الأول: الصورة الفيلمية –بين التكوين والدلالة

- المطلب الأول: تعريف الصورة الفيلمية.....28
- المطلب الثاني: خصائص الصورة الفيلمية.....29
- المطلب الثالث: دلالة الصورة الفيلمية في السياق السيميولوجي.....32

المبحث الثاني: الصورة الذهنية –من التصور الأولي إلى التمثيل الرمزي

- المطلب الأول: تعريف الصورة الذهنية.....36
- المطلب الثاني: انواع الصورة الذهنية وأبعادها.....37
- المطلب الثالث: خصائص الصورة الذهنية.....39
- المطلب الرابع: مصادر تشكيل الصورة الذهنية.....41

المبحث الثالث: الصورة النمطية –بين التعريف والخصائص الدلالية

- المطلب الأول: تعريف الصورة النمطية.....44
- المطلب الثاني: انواع الصورة النمطية.....46
- المطلب الثالث: خصائص الصورة النمطية.....47
- المطلب الرابع: كيفية صناعة الصورة النمطية.....48
- المطلب الخامس: الفرق بين الصورة الذهنية والنمطية.....50

خلاصة.....51

الفصل الثالث: **الرموز الدينية: من التجلي البصري إلى التأثير الرمزي**

تمهيد.....53

المبحث الأول: تمثلات الرموز الدينية في المظاهر الحسية والمادية

- المطلب الأول: تعريف الرمز الديني.....54
- المطلب الثاني: تمثلات الرموز الدينية في الهندام واللباس.....56
- المطلب الثالث: تمثلات الرموز الدينية في العمران والعمارة.....62
- المطلب الرابع: تمثلات الرموز الدينية في الطقوس والممارسات.....67

المبحث الثاني: تمثلات الرموز الدينية في الفنون

- المطلب الأول: تمثلات الرموز الدينية في الموسيقى.....73
- المطلب الثاني: تمثلات الرموز الدينية في الأدب والشعر.....76
- المطلب الثالث: تمثلات الرموز الدينية في السينما والمسرح.....79
- المطلب الرابع: تمثلات الرموز الدينية في اللوحات التشكيلية.....81

خلاصة.....84

الفصل الرابع: **الاحداث الرياضية الكبرى**

تمهيد.....86

المبحث الأول: الاحداث الرياضية الكبرى المفهوم والاهمية

- المطلب الأول: تعريف الأحداث الرياضية الكبرى.....87

- المطلب الثاني: التنظيم والتسيير في الأحداث الرياضية الكبرى.....89
- المطلب الثالث: دور الأحداث الرياضية الكبرى في المجتمعات.....93
- المطلب الرابع: التغطية الإعلام للأحداث الرياضية الكبرى.....94

المبحث الثاني: الألعاب الأولمبية – التاريخ والتطور

- المطلب الأول: نشأة الألعاب الأولمبية وتطورها.....96
- المطلب الثاني: قيم الألعاب الأولمبية.....102
- المطلب الثالث: رموز واحتفالات الألعاب الأولمبية.....104

خلاصة.....111

الجانب التطبيقي:

الفصل الخامس: **تمثلات الرموز الدينية في حفل افتتاح الألعاب الأولمبية بباريس 2024**

تمهيد 114

1. بطاقة تقنية حفل افتتاح الألعاب الأولمبية بباريس 2024
   المستعمل في التحليل السيميولوجي..... 115
2. تحليل المقطع الأول: "أداء ليدي غاغا الموسيقي".....116
3. تحليل المقطع الثاني: "عرض رقصة الكانكان الفرنسية".....122
4. تحليل المقطع الثالث: "عرض الثورة الفرنسية".....127
5. تحليل المقطع الرابع: "عرض انتصار الحب".....134
6. تحليل المقطع الخامس: "عرض الأزياء".....151
7. تحليل المقطع السادس: "أداء فيليب كاترين الغنائي".....159
8. نتائج التحليل السيميولوجي.....164

خلاصة.....178

خاتمة.....180

قائمة المصادر والمراجع.....184

مقدمة:

في الزمن الذي تتسارع فيه التحولات الثقافية وتتمدد فيه الخطابات الرمزية على مسرح الأحداث العالمية، تفرض الفضاءات الجماهيرية الكبرى، نفسها كمنصات للتعبير عن تصورات وقيم ورؤى المجتمعات. ومن بين هذه الفضاءات الأحداث الرياضية التي تعد من أهم مظاهر التجمعات الإنسانية المعاصرة. حيث تتحول الملاعب والمدرجات والمنصات إلى مساحات احتفالية تشهد على تفاعل جماهيري واسع النطاق، يتجاوز البعد الرياضي المحض ليشمل أبعادا ثقافية واجتماعية وسياسية وحتى رمزية.

أصبحت هذه الفعاليات بمثابة واجهة ثقافية للدول المستضيفة، التي تستخدم كل قدراتها البصرية والرمزية لإبراز هويتها وتاريخها ونظرتها للعالم. وفي هذا السياق، تفرض الألعاب الأولمبية نفسها ليس فقط كتظاهرة رياضية بامتياز، بل أيضا كمنصة ثقافية وتواصلية تبث عبرها رسائل مشفرة. من خلال العروض الافتتاحية التي تتقاطع مع الموسيقى، الرقص، الأزياء والتقنيات البصرية الحديثة. حيث لم يعد حفل افتتاح الألعاب الأولمبية مجرد عرض للوفود الرياضية. بل بات حدث استثنائي يجمع بين المسرح والفن والسياسة والتاريخ. يتم بناؤه وفقا لرؤية إخراجية مدروسة تنقل رسائل دلالية مكثفة، والتي يمكن أن تكون واضحة أو ضمنية، مباشرة أو مشفرة. وهذا ما جعل من حفل الافتتاح مساحة جديدة لإنتاج المعنى وتوجيه الخطاب البصري على الصعيد الدولي.

ومن بين أبرز هذه الخطابات التي تدمج في الاحتفالات الكبرى، نجد الرموز الدينية باعتبارها خزانا ثقافيا غنيا بالمعاني والتصورات، مع تفسيرات متعددة استنادا إلى المراجع الدينية والثقافية. فعبر العصور، ظلت الرموز الدينية حاضرة وبقوة في التعبيرات الفنية بمختلف أنواعها، وذلك لما تحمله من شحنة وجدانية وقدرة على التأثير في المخيال الجمعي. ومع ذلك، فإن استخدامها خارج إطارها العبادي، وفي سياقات الترفيه أو الفن، يثير جدلا بين التقديس والابتكار، وبين احترام المقدس والتشكيك في سلطته الرمزية. ويشتد هذا الجدل حدة عندما يتم استحضار الرموز الدينية خلال الأحداث الرياضية الكبرى التي يتابعها ملايين المتلقين في جميع أنحاء العالم. وهذا يثير تساؤلات حول طبيعة الخطاب البصري، ومرجعياته، وتأثيره على الجمهور، ومدى احترامه للرموز الدينية في الثقافات المختلفة.

وفي هذا السياق، حملت النسخة الأخيرة من حفل افتتاح دورة الألعاب الأولمبية التي استضافتها العاصمة الفرنسية باريس عام 2024، فقرات فنية استخدمت رموزا مألوفة في السياقات الدينية، بما في ذلك لوحة ليوناردو دافنشي الشهيرة، "العشاء الأخير". إن هذا الاستخدام الجريء والرمزي للوحة، وما تبعه من مشاهد فنية تحمل دلالات متعددة، يشجع على التأمل في كيفية تحويل الرموز الدينية إلى أدوات بصرية ذات وظائف مركبة داخل فضاء احتفالي رياضي، ظاهره الترفيه ومضمونه إيحائي رمزي.

ومن هذا المنطلق تسعى دراستنا الكيفية إلى الغوص في آليات تمثيل الرموز الدينية في حدث رياضي عالمي مثل الألعاب الأولمبية. فبعد أن انتظم بحثنا هذا في إشكالية وتساؤلات محددة بدقة لجزئيات الدراسة، من أجل الوصول إلى الأهداف المتوخاة، اعتمادا على منهج بحثي علمي مكيف بأدوات تحليلية خاصة، وبتحديد دقيق لعينة الدراسة وضبط صارم لمصطلحاتها، كمفاتيح حيوية تمكننا من الفهم الجيد لأبعاد الدراسة، والتي شكلت في مجملها الفصل الأول لدراستا ممثلا في الإطار المنهجي. في حين يهدف الجانب النظري لها لتشكيل خلفية عامة حول موضوع الدراسة، والذي سوف يتم تقديمه في ثلاثة فصول مترابطة ومتسلسلة بالشكل التالي:

الجزء الأول من الجانب النظري ممثلا في الفصل الثاني، يشكل خلفية تنظيرية للصورة بأنواعها في ثلاث مباحث، الأول حول الصورة الفيلمية، أما الثاني حول الصورة الذهنية والأخير حول الصورة النمطية. بعدها الفصل الثالث الذي تناول التمثلات الدينية في مبحثين: الأول حول تمثلات الرموز الدينية في المظاهر الحسية والمادية والثاني سيتناولها من حيث تمثلها في الفنون. أما الفصل الرابع، فسيتحدث عن الأحداث الرياضية في مبحثه الأول سيتم معالجة الأحداث الرياضية بصفة عامة، لنتخصص في المبحث الثاني في الألعاب الأولمبية. نصل بعدها إلى الفصل الخامس الذي يمثل الجانب التطبيقي التحليلي لعينة الدراسة، والذي يمكننا من خلاله الوصول إلى نتائج تساعدنا في الإجابة عن التساؤلات المطروحة حول تمثلات الرموز الدينية في الأحداث الرياضية، انطلاقا من مقاطع مختارة من حفل افتتاح الألعاب الأولمبية في باريس 2024، مع التركيز على مشاهد "العشاء الأخير" وتحولاتها الدلالية.

الجانب المنهجي

الفصل الأول:

التأصيل المنهجي للدراسة: "منطلقاتها، أدواتها، وضبط مفاهيمها"

1. إشكالية الدراسة:

تعتبر الأحداث الرياضية الكبرى من أبرز مظاهر الحياة الاجتماعية والثقافية في مختلف أنحاء العالم والتي لها صلة مباشرة او غير مباشرة بالكثير من المجالات، كالسياسة، والاقتصاد، والدين. إذ تجمع هذه التظاهرات الرياضية الكبرى ملايين من المتابعين والمشاهدين ممن يشجعون المشاركين في منافسات متنوعة، تهدف في مجملها إلى تعزيز الصحة البدنية والروح الرياضية، وكذا المساهمة الفعالة في تعزيز التعاون الدولي، العلاقات بين الشعوب والتفاهم بين مختلف الثقافات وحتى تخفيف التوترات السياسية.

وإذا كانت الأحداث الرياضية الكبرى تشير عادة إلى تنظيم بطولات تنافسية عالمية مثل كأس العالم لكرة القدم أو كاس العالم لأي رياضة أخرى، أو الألعاب الأولمبية سواءً القارية أو الدولية، فإن هذه الأخير تحديدا تمثل بلا شك الحدث الرياضي الوحيد الذي تشارك فيه وفود من 207 دولة للتنافس في مجموعة متنوعة من الرياضات ما يجعلها الحدث الوحيد الذي يضم كل شعوب الكرة الأرضية تقريبا.

وبعيدا عن مضمون ومنافسات الألعاب الأولمبية، فإنها تبدأ وتنتهي بمراسم افتتاح واختتام كبيرة يُعبر فيها البلد المضيف عن روح الوحدة والتعاون بين الدول المختلفة وتاريخه وأمجاد اللعبة، عن طريق العروض التي يقدمها فنّانوه، بيد أنّ حفل الافتتاح يعتبر محطة محورية وتقليدية في الألعاب الأولمبية يتم فيه تقديم الفعل الرياضي في أجواء احتفالية ضخمة تتضمن عروضا فنية وثقافية من البلد المضيف.

على الجانب الآخر، تلعب الرموز الدينية دورًا بارزًا في العديد من المناسبات والاحتفالات الاجتماعية والسياسية والثقافية وكذلك الرياضية، إذ يتجاوز تأثيرها الجوانب الروحية الفردية ليصل للتعبير عن الهوية الثقافية والدينية للمجتمع، بما يساهم في تعزيز الانتماء والولاء لدى الجماهير والمجتمعات.

ورغم أن الأحداث الرياضية عادة ما تكون مقترنة بالتنافس الرياضي والترفيهي، إلا أن توظيف واستخدام الرموز الدينية في حفلي افتتاح واختتام مثل هذه الفعاليات يُضفي عليها بُعدًا ثقافيًا وروحيًا يعكس أهمية الدين والتقاليد في حياة المجتمع. إذ ترتبط الرياضة في العديد من المجتمعات، بتقاليد وأعراف اجتماعية ودينية تساهم في تشكيل طبيعة الاحتفالات الكبرى. هذه الرموز الدينية قد تكون واضحة أو غير مباشرة، ولكنها دائمًا ما تُستخدم لتعزيز القيم الروحية والتأكيد على أهمية التعاون والوحدة وإيصال رسالة معينة، فضلًا عن التذكير بالقيم الدينية المرتبطة بالأخلاق والروح الرياضية.

فالرموز الدينية في حفلي افتتاح واختتام المناسبات الرياضية الكبرى ليست مجرد ممارسات طقوسية، بل هي عنصر أساسي يعكس ثقافة المجتمعات وارتباطها العميق بالقيم الروحية. هذه الرموز تساهم في تعزيز الأجواء الروحية والاجتماعية، وتجعل من الحدث الرياضي أكثر من مجرد منافسة بدنية، بل مناسبة تعبيرية عن الوحدة والإيمان والتعايش بين الأفراد والجماعات. فمن خلال هذه الرموز ، تتجسد رسالة إنسانية تتجاوز حدود الملاعب، لتكون محط تأمل وإلهام للعديد من الأفراد في المجتمع. والتي تحمل في مجملها دلالات دينية متأصلة في ثقافات معينة.

وبالعودة إلى "الألعاب الأولمبية" التي تعتبر حدثًا رياضيًا عالميًا يجذب ملايين من المشاهدين من مختلف أنحاء العالم، وفي ظل هذه الشعبية العارمة لهذه المنافسة، تزايدت التساؤلات حول مكانة المعتقدات الدينية في هذا الحدث الكبير الذي يجمع شعوبًا متباينة من حيث الدين والثقافة. ومن المعروف أن الأولمبياد تسعى إلى تعزيز قيم مثل الوحدة، السلام، والصداقة بين الأمم، ولكن في بعض الأحيان قد تثار قضايا تتعلق بتعبير بعض الدول أو الأفراد عن معتقداتهم الدينية بشكل قد يكون مثيرًا للجدل، من وجهة نظر إيجابية، قد يُعتبر التعبير عن المعتقدات الدينية في الحفل الافتتاحي أو في الألعاب الأولمبية بشكل عام فرصة لتعريف الجمهور بتنوع الأديان والثقافات حول العالم. إذ يمكن أن تكون الرموز الدينية جزءًا من العرض الثقافي الذي يسعى إلى تقديم الصورة الشاملة والمتنوعة للمجتمعات المشاركة في الحدث. مثلًا، يمكن أن تشمل العروض الثقافية التي تُقدم في بداية الألعاب إشارات إلى الديانات المختلفة، كإبراز الرموز المسيحية، الإسلامية، الهندوسية، البوذية، أو حتى الأديان التقليدية الأخرى، وهو ما يُظهر احترام التنوع الديني الذي يعكس الروح

الأولمبية التي تقوم على التسامح والمساواة بين الجميع. بعض الحفلات الافتتاحية للألعاب الأولمبية، قد نرى إشارات إلى الثقافات المحلية والدينية، سواء عبر الموسيقى، الرقصات، أو الرموز الدينية التي تزين الساحات. في هذا السياق، قد يُنظر إلى هذا على أنه احتفاء بالتنوع والتعايش بين الأديان والثقافات في العالم. من جهة أخرى، يمكن أن يُعتبر استخدام الرموز الدينية في حفل الافتتاح أو خلال الفعاليات الرياضية إساءة إذا تم استغلالها بطريقة غير لائقة أو تفتقر إلى الحساسية الثقافية والدينية. في بعض الأحيان، قد تكون هذه الرموز موضوعًا للانتقاد إذا تم استخدامها بطريقة تتجاهل حساسيات دينية أو إذا كانت تتضمن رسائل تهكمية أو مسيئة. على سبيل المثال، إذا تم دمج رمز ديني في سياق لا يتماشى مع احترام القدسية التي يتمتع بها ذلك الرمز بالنسبة لمؤمنين معينين، فإن ذلك قد يُعتبر غير مناسب أو حتى مسيئًا .في بعض الحالات، قد تكون بعض التصرفات أو الرموز غير المدروسة التي تظهر خلال الأحداث الرياضية مصدرًا للجدل أو التوتر بين الدول.

وبناء على ما تقدم أعلاه نطرح التساؤل الرئيسي التالي:

كيف تمثلت الرموز الدينية في حفل افتتاح أولمبياد باريس 2024 من خلال لوحة العشاء الأخير؟

وقد اتبعنا تساؤلنا الرئيسي بمجموعة أسئلة فرعية هي:

- ✓ كيف يتم استخدام الرموز الدينية في حفل افتتاح الألعاب الأولمبية؟
- ✓ ما هي الرموز الدينية الأكثر حضوراً في حفلات الافتتاح الأولمبية؟
- ✓ ما هي الرسائل الثقافية والدينية التي تنطوي عليها هذه الرموز؟
- ✓ هل تمثل الرموز الدينية في الحفل الأولمبي نوعا من التعددية الثقافية أو محاولة نشر فكرة معينة؟

2. أسباب اختيار الموضوع:

ان اختيار أي موضوع للدراسة، يكون ناتج عن جملة من الأسباب المؤدية لذلك الاختيار، وفي دراستنا هذه، كانت هناك العديد من الدوافع التي كانت السبب في اختيار هذا الموضوع، والتي تنوعت بين الأسباب الذاتية والموضوعية، نذكر منها ما يلي:

1.2. الأسباب الذاتية:

- ✓ ميل الطالبة للمواضيع المتعلقة بالدين والحداثة، وبما أن الألعاب الأولمبية تمثل تظاهرة حديثة تشمل ملايين الأشخاص في مختلف الأديان والثقافات، فإن هذا الموضوع يعد فرصة مثالية لدراسة العلاقة بين الدين وتمثلاته في المجال الرياضي.
- ✓ رغبة الطالبة في تحليل وفهم كيف يمكن للرموز الدينية ان تحمل رسائل قوية تؤثر على الجمهور من خلال عروض في حفلي افتتاح واختتام الألعاب الأولمبية.
- ✓ اهتمام الطالبة بالمعاني السيميولوجية المستترة التي تحملها عروض افتتاح الألعاب الأولمبية، وكيفية استخدام هذه الرموز الدينية في هذه السياقات العالمية.

2.2. الأسباب الموضوعية:

- ✓ أهمية الرموز الدينية وتمثلاتها في الأحداث الرياضية الكبرى، وتحديدا في حفل افتتاح الألعاب الأولمبية باريس 2024.
- ✓ تعدد الرسائل الدينية المبطنة المعبر عنها في حفل افتتاح الألعاب الأولمبية باريس 2024.
- ✓ ضرورة تحليل وتفسير أفكار المحتوى الديني التي أراد القائمون حلى حفل الافتتاح تبليغها.

3. اهداف الدراسة:

تهدف هذه الدراسة البحثية العلمية للوصول الى مجموعة من الأهداف سواء كانت متعلقة بالجانب النظري او التطبيقي والتي يمكن تحديدها فيما يلي:

- ✓ تفكيك وتحليل كيفية استخدام الرموز الدينة في سياقات رياضية مثل حفل افتتاح الألعاب الأولمبية.
- ✓ تقديم قراءة سيميولوجية للرسائل الظاهرة والمشفرة التي انطوى عليها حفل افتتاح الألعاب الأولمبية بباريس 2024.
- ✓ استكشاف العلاقة بين الدين والرياضة وكيفية استغلال الاحداث الرياضية لدمج رموز دينية معينة تحقيقا لأغراض معينة.

4. أهمية الدراسة:

تكمن أهمية هذه الدراسة في أهمية الموضوع في حد ذاته. حيث تعتبر الرموز الدينية المعبر عنها في عروض افتتاح الفعاليات الرياضة الكبرى وعلى رأسها منافسات الاولمبياد، واقعا مستجدا يحتاج الى الدراسة والتحليل وتقديم قراءة سيميولوجية متعمقة لهذه الرموز وتمظهراتها على المستويين التعييني والتضميني، حيث تعتبر الألعاب الأولمبية حدثا دوليا ضخما يجمع شعوبًا من مختلف الأديان والثقافات، مما يجعل تحليل الرموز الدينية في حفل الافتتاح فرصة لفهم كيفية تأثير هذه الرموز في تشكيل هويات جماعية وفردية، وكيفية تفاعل الجمهور مع هذه الرموز بناءً على خلفياته الثقافية والدينية. فعلى الرغم من أن الألعاب الأولمبية تنادي بـ "الحياد السياسي" الذي يسعى الى الفصل بين الرياضة عن السياسة والدين، لكن مع ذلك فان حفل افتتاح الذي يعتبر حدثا ثقافيا وعالميا، قد يتحدى هذا الحياد عند تقديم رموز دينية، دراسة تمثلات هذه الرموز يمكن ان تساهم في فهم كيفية تحقيق توازن بين احترام المعتقدات الدينية من جهة و الحياد التي ينبغي ان تتمتع به هذه الفعاليات الرياضية من جهة واحترام البلد المضيف لهذا التنوع الثقافي والابتعاد عن اساءات تثير جدل كبير وترجع بالضرر على صورة هذه الاحتفالات الرياضية من جهة أخرى. كما أن هذه الدراسة تسهم في تحليل دور الرموز الدينية في تعزيز أو تحدي القيم الإنسانية المشتركة مثل التسامح والوحدة، إضافة إلى استكشاف تأثير هذه الرموز على العلاقات الدولية والدبلوماسية. على مستوى آخر، تساعد هذه الدراسة الباحثين والمنظمين على فهم الديناميكيات المتغيرة في السياقات الرياضية الكبرى وكيفية تأثير المتزايد للرموز الدينية على العروض والمراسيم الثقافية في المستقبل.

5. منهج الدراسة:

إذا كان المنهج يعرف عند "موريس انجرس" (Maurice Angers) بأنه "طريقة تصور تنظيم بحث، وهذا المنهج محدد بمجموعة من الإجراءات والطرق الدقيقة المتبناة من اجل الوصول الى نتيجة، حيث يعتبر ان صحة أي بحث علمي، وبدرجة كبيرة، تقوم على المنهج المستعمل والكيفية التي استعمل وفقها لدراسة الواقع" [1].

[1] موريس انجرس، **منهجية البحث العلمي في العلوم الإنسانية**، ترجمة صحراوي واخرون، دار القصبة الجزائر، 2006، ص36

ويعرفه محمد البدوي بانه: "مجموعة القواعد التي يستعملها الباحث لتفسير ظاهرة معينة بهدف الوصول الى الحقيقة العلمية، او انه الطريق المؤدي الى الكشف عن الحقيقة في العلوم بواسطة طائفة من القواعد العامة التي تهيمن على سير العقل وتحدد عملياته حتى يصل الى نتيجة معلومة"[1].

ويعرفه الدكتور محمد الصباغي بانه: "فن التنظيم الصحيح لسلسلة من الأفكار من اجل الكشف على الحقيقة"[2].

فإن طبيعة موضوع الرموز الدينية والتي اكتسحت حفل افتتاح الألعاب الأولمبية باريس 2024 وتحديدا من خلال "لوحة العشاء الأخير" وما حملته في طياتها من معانٍ ضمنية مختلفة قد يغفل عنها المتلقي، وأهمية تحليل هذه الرموز الدينية لفهم الهدف من وراء بث هذه الرسائل.

وانطلاقا من طبيعة الدراسة والأهداف المراد الوصول اليها للتعرف على تمثلات الرموز الدينة في الألعاب الأولمبية بباريس 2024 من خلال "لوحة العشاء الأخير"، فإن هذا العمل البحثي يقتضي الاعتماد على **المقاربة السيميولوجية كمنهج للدراسة**، باعتباره الأنسب لموضوعنا وتساؤلنا.

السيميولوجيا كلمة اتية من أصل لبناني تتكون من جزئين (Symeion) الذي يعني الدليل. و(logos) الذي يعني الخطاب او العلم وبالتالي فالسيميولوجيا هي علم الدلائل (العلامات).[3] وقد استمدت السيميولوجيا مفاهيمها الإجرائية من اللسانيات.[4] وتعرف السيميولوجيا بانها دراسة لمختلف أنواع العلامات اللسانية والغير اللسانية، أي انه العلم الذي يدرس العلامة بأنماطها المختلفة في حياة المجتمع او دراسة الشفرات او الأنظمة التي تمنح قابلية لفهم الاحداث والادلة بوصفها علامات دالة تحمل معنى ما.[5]

إن مفهوم التحليل السيميولوجيي حسب الناقد الفرنسي "رولان بارث" بات أرضية خصبة للنظر في كل الأنساق التي أودعها الإنسان، في الدلالة والتأويل واعتبارها سلوكات ناتجة عن فعل إنساني تستوجب البحث فيها ومطاردة المعاني والدلالات التي تختزنها، وذلك من خلال المستويات الدلالية التي تمكننا فعلاً من إدراك فحوى الإنتاج الإنساني وفهم المغزى من خلال ما يجود به من تصريحات

1 محمد البدوي، **المنهجية في البحوث والدراسات الأدبية**، دار المعارف الطباعة والنشر، دط، سوسة -تونس، 2008، ص9
2 منال المزاهرة، **بحوث الاعلام والاسس والمبادئ**، دار المعرفة العلمية، الطبعة 01، عمان، 2010، ص137
3 برنار توسان، **ماهي السيميولوجيا**، ترجمة محمد نظيف، افريقيا الشرق، الطبعة 02، المغرب، 2011، ص9
4 رولان بارث، **درس السيميولوجيا**، ترجمة عبد السلام عبد العالي، دار توبقال للنشر، الطبعة 02، المغرب. 1986، ص20
5 برنار توسان، **مرجع سبق ذكره**، ص6

لا تسلم من الإيديولوجيا. بالنظر إليها كفعل لخطاب يحمل مقاصد وغايات وجب علينا قراءة تضيف لها نصوصاً وخطابات جديدة يحتملها الخطاب الأصل ولأجلها انجز[1].

وللوصول الى تفكيك الدلائل والرموز الموجود في تمثيل "لوحة العشاء الأخير" في حفل افتتاح الألعاب الأولمبية بباريس 2024، قمنا بدراسة **كيفية سيميولوجية** بالاستعانة **بمقاربة رولان بارث** (Ronald Barthes) التي تقوم على مستويين أساسيين، وهما **المستوى التعييني** الذي يريد به المعنى الفوري او الجلي السطحي للفيديو **والمستوى التضميني** الذي يريد المعنى الحقيقي للرسالة، وهو المعنى العميق غير ظاهر، وهذا لمعرفة مختلف الدلائل والمعاني المرتبطة بهذا الفيديو وتحليل مضامينها.

6. مجتمع البحث وعينة الدراسة:

6.1. مجتمع البحث:

يعرف مجتمع البحث بأنه "مجموعة من المفردات التي تشترك معا في صفة أساسية أو في بعض الخصائص المشتركة قد يكون مجتمعا بشريا أو غير ذلك"[2]، وأيضا هو "مجموعة عناصر لها خاصية أو عدة خصائص مشتركة تميزها عن غيرها من العناصر الأخرى والتي يجرى عليها البحث"[3].

ومجتمع دراستنا هذه هو مجموع الاحداث الرياضية الكبرى التي تتضمن استخدام الرموز الدينية في جوانبها المختلفة مثل الافتتاحات والعروض التي ترافق هذه الفعاليات، أين سيكون التركيز على فهم كيفية استخدام هذه الإشارات أو التلميحات الدينية في سياقات رياضية كبرى.

6.2. عينة الدراسة:

مع صعوبة القيام بدراسة جميع مفردات البحث ككل، لما يحتاجه ذلك من وقت وجهد، وموارد مادية كبرى لا تمتلكها الباحثة، فقد لجأنا الى اعتماد عينة قصدية.

---

[1] محمد سلامي، **سيميولوجيا رولان بارث ومستويات الدلالة**، دراسات لسانية، المجلد 02، العدد 07، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، المغرب، 2017، ص192

[2] محمد حسن إسماعيل، **مناهج البحث الإعلامي**، دار الفكر العربي، الطبعة 01، القاهرة، 2011، ص29

[3] موريس انجرس، **مرجع سبق ذكره**، ص298

إذ تعرّف عينة البحث، بأنها "مجموعة من عناصر مجتمع بحث معين"[1]، وينظر الى العينة على "انها الجزء الذي يتم اختياره للكل بهدف دراسته او قياسه او تعميم ما نحصل عليه من نتائج على الكل"[2].

مع العلم ان طبيعة موضوعنا حتمت علينا اللجوء الى **العينة القصدية** التي تعرف بانها "المعلومات عن عدد الوحدات التي تسحب من المجتمع الأصلي لموضوع الدراسة بحيث تكون ممثلة تمثيلا صادقا لصفات المجتمع"[3]، وهذا الصنف من العينة "لا يخضع لقوانين الإحصاء ولا الصدفة بل الى مواصفات ومعايير يضعها الباحث للغرض الذي يخدم بحثه، أي هي التي تسمح بتدخل العامل الشخصي في الاختيار"[4].

فالأسلوب القصدي يقوم على التقدير الشخصي للباحث في اختيار العينة، بحيث يدخل عامل التأكيد الشخصي من فائدة الاختيار المحقق في النتائج النهائية، فتحصلنا على عينة بحث عينة قصدية وعينة.

أما العينة في دراستنا هذه فقد اخترنا **اللوحة الكورغرافية للعشاء الأخير للفنان ليوناردو دافينشي، وتحديدا تمثيلها في حفل افتتاح أولمبياد باريس**، ويمكن ارجاع أسباب اختيار هذه العينة إلى:

1. احتواء العينة على العديد من الرموز والدلالات:

تُعد لوحة العشاء الأخير للفنان ليوناردو دافينشي من الأعمال الفنية التي تحمل أبعادًا رمزية وثقافية متعددة، مما يجعلها مجالًا خصبًا للتحليل السيميولوجي. ويمتد تأثير هذه الرموز إلى ما هو أبعد من الإطار الديني، ليشمل أبعادًا اجتماعية وثقافية وحضارية، ما يعزز قيمتها البحثية في سياق الدراسة.

---

[1] موريس انجرس، **المرجع السابق**، ص463

[2] عمار بوحوش ومحمد محمود الذنيبات، **مناهج البحث العلمي وطرق اعداد البحوث**، ط2، بن عكنون -الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية، 1999 ص 166

[3] مروان عبد المجيد إبراهيم، **أسس البحث العلمي لأعداد الرسائل الجامعية**، ط1، مؤسسة الوارق، عمان، 2000، ص163

[4] تمار يوسف، **تحليل محتوى للباحثين والطلبة الجامعيين**، ط1، دار النشر والتوزيع، الجزائر، 2007، ص06

2. إعادة تجسيد العينة في حدث رياضي عالمي:

إعادة إنتاج هذه اللوحة في حفل افتتاح أولمبياد باريس 2024 يضفي بُعدًا جديدًا على معانيها ودلالاتها، حيث يُعاد توظيف رمز ديني وفني في سياق رياضي عالمي. يتيح هذا التداخل إمكانية دراسة كيفية تحول الرموز الدينية عند توظيفها في الفضاءات الرياضية الكبرى، ومدى تأثير ذلك على فهم المتلقي وتأويلاته.

3. استخدام نسق مشوه أو معدل لهذه اللوحة:

يتميز تمثيل العشاء الأخير في الحفل الافتتاحي بكونه لا يتطابق مع النسخة الأصلية للوحة، إذ خضع لتعديلات بصرية أحدثت تحولًا في دلالاته. يُعد هذا التغيير عنصرًا جوهريًا في الدراسة، هذا التعديل او التشويه يفتح بابا لتحليل العلاقة بين الفن الديني وتمثيله في الاحداث الرياضة الكبرى.

4. الصدى الكبير للألعاب الأولمبية وتأثيره الاعلامي:

نظرًا لأن الألعاب الأولمبية تُعد من أبرز التظاهرات الرياضية العالمية التي تحظى بمتابعة إعلامية وجماهيرية واسعة، فإن تحليل توظيف الرموز الدينية في هذا السياق يتيح استكشاف تأثير الوسائل الإعلامية والجمهور العالمي في إعادة تشكيل وتأويل المعاني الرمزية لهذه اللوحة.

7. ضبط المفاهيم:

في أي بحث علمي، من الضروري أن يولي الباحث اهتماما خاصا للمفاهيم والمصطلحات التي قد تكون غامضة أو تحتمل أكثر من معنى، وذلك نظرا لما قد تسببه من التباس أو غموض في فهم محتوى الدراسة. ولهذا، يتعين على الباحث أن يقوم بتحديد هذه المفاهيم تحديدا دقيقا، من خلال تقديم تعريف اصطلاحي لها كما ورد في المصادر والمراجع العلمية المتخصصة، إلى جانب توضيح التعريف الإجرائي لها. وقد تم وضع أربع مفاهيم أساسية لاعتمادها في هذه الدراسة، وهي: الرموز الدينية، الأحداث الرياضية، الألعاب الأولمبية، لوحة العشاء الأخير.

1.7. الرموز الدينية:

1.1.7. اصطلاحا:

الرمز الديني هو تلك الرموز المستقاة من الكتب السماوية الثلاث، القران الكريم، والانجيل والتوراة[1]، ويحصر محمد فتوح احمد، الرمز الأسطوري باعتباره رمزا دينيا ارتبط بطقوس العبادة، والديانات في الحضارات الدينية.

امتلك الإنسان الرموز الدينية وأثرت على حياته في زمان ومكان معين وصيّرت نقطة لديه لبدء التجربة الدينية وتأملاتها. فالرمز الديني يدخل ضمن إطار المقدس الجامع الذي ينبع علاقته مع الإلهة والتسامي وتبادل الإقرار المنتمي إليه ضمن التجربة الإنسانية، ليكون شبكة من العلاقات والأسماء والترابط بين أعضائها .وبالتالي يتمظهر الرمز الديني للمتعقدين بفرض الهيبة والخوف والرهبة، كما يكابر نفسية سيكولوجية. يمكننا من خلال دراسة نص ديني معين أن ندلّ على بنية الرموز وأشباهها من إشعار وإدراك وكشف رموز وبنيات الرموز وموقعها وتحليل مضامينها، مما يجعل الحقائق على مرّ حقب التاريخ تسرح تخفي خلف الأشكال الرمزية[2].

كما أنّ الرّموز الدّينيّة قد تُستغل لتكوّن عنصرًا وعلامة مميّزة لتجزئ مضمون الدّين على شكل وحدات مذهبية وايديولوجيّة وتتّخذ من الألوان والأماكن واللّباس رموزًا دينيةً خاصّةً بتلك الفئة.

إنّ الرّمزيّة الدّينيّة استمرار لإطار شرح الواقع، كما تطوّرت الرّموز الدّينيّة لتكون علامة فارقة نشاهدها ممسرحة في صفحات الحياة، وتحدّد الانتماءات والأهداف والخلفيّات الثّقافيّة لصاحبها، سواء كانت سياسيّة أو اقتصاديّة، فنجد تطوّر الأصنام والتّماثيل والحيوانات والأشجار بوصفها شعارًا أو رمزًا للآلهة إلى وشعارات في وقتنا الحالي اتخذتها الأمم والأحزاب السّياسيّة شعارات لها[3].

2.1.7. اجرائيا:

الرموز الدينية هي إشارات أو علامات أو صور تمثل مفاهيم أو معتقدات دينية معينة، وهي غالبًا ما تحمل معاني روحية عميقة ومهمة بالنسبة لأتباع الديانة التي تنتمي إليها. تُستخدم هذه

---

[1] محمد فتوح احمد، **الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر**، دار المعارف، ط2، 1978، ص288

[2] فيليب سيرنج، **الرموز في (الفن – الأديان – الحياة)**، ترجمة عبد الهادي عباس، دار دمشق للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 2009، ص496

[3] العلي، بلال موسى، **قصّة الرّمز الدّيني: دراسة حول الرّموز الدّينيّة ودلالاتها في الشّرق الأدنى القديم والمسيحيّة والإسلام وما قبله**، 2011-2012، ص117.

الرموز في العديد من السياقات الدينية، مثل العبادة، والطقوس الدينية، والتعليم الروحي، والممارسات اليومية. الرموز الدينية لها دور كبير في التعبير عن القيم الدينية، وتوجيه الأتباع، وربطهم بعقيدتهم بشكل مرئي أو ملموس.

الرموز الدينية تختلف باختلاف الديانات والثقافات، ولكنها تشترك في قدرتها على نقل معاني روحانية وأخلاقية معقدة من خلال صور أو إشارات بسيطة. هذه الرموز يمكن أن تكون عناصر ملموسة مثل الأيقونات، أو علامات مجردة، أو حتى أفعال وأماكن مقدسة.

الرموز الدينية تستخدم في الطقوس الدينية بشكل مكثف. على سبيل المثال، في الديانة المسيحية، يُستخدم الصليب في جميع الطقوس الكبرى مثل المعمودية والعشاء الأخير، بينما في الإسلام، يتم استخدام الرموز مثل القبلة (اتجاه الصلاة نحو مكة) كجزء من العبادة اليومية. في الديانات الهندية، يُستخدم الرموز مثل التماثيل لإجراء الطقوس الهندوسية أو الترانيم الخاصة.

الرموز الدينية ليست مجرد أشكال أو صور خارجية، بل هي جسور تربط بين الإنسان والمقدس، وبين المادي والروحي. كل رمز يحمل دلالات خاصة تساعد المؤمنين على فهم عقيدتهم العميقة، وتمثل هويتهم الدينية، وتوجههم في الحياة.

2.7. الاحداث الرياضية الكبرى:

1.2.7. اصطلاحا:

الاحداث الرياضية هي طقوس او احتفالات يتم التخطيط لها واقامتها بشكل مقصود للتعبير عن المظاهر البدنية والرياضية فهي لحظة زمنية فريدة يميزها إقامة مراسم احتفالية[1].

كما يطلق عليها الدوريات الرياضية وهي سلسلة من المنافسات الرياضية التي تقام بين مجموعة من الوحدات افرادا كانوا او جماعات بقصد تحديد الفائزين من بينهم او ترتيبهم حسب نتائجهم، وقد تكون الدوريات على مستوى محلي ضيق كبطولة المنطقة او على مستوى محلي يشمل الدولة كلها

[1] احمد فاروق عبد القادر، كريم محمود الحكيم، وآخرون، **إدارة المتطوعين في الاحداث الرياضية الكبرى (دراسة مسحية)**، مجلة كلية التربية الرياضية، العدد 24، جامعة المنصورة، جامعة حلوان، مصر، 2015، ص237

كالدوري العام او على مستوى إقليمي بحيث يشمل الإقليم كدور البحر الأبيض المتوسط او على المستوى العالمي كبطولة الألعاب الاولمبية[1].

يحضر الاحداث الرياضية عدد كبير من المشاهدين وتحظى باهتمام اعلامي وطني ودولي[2]، ويعرف حبيب علي الاحداث الرياضية على انها مجموعة من المباريات او المسابقات الرياضية الدورية او المتكررة في ازمنة محددة واوقات معروفة في أماكن محددة او معروفة وتحت اشراف هيئة او اتحادية رياضية[3]

2.2.7. اجرائيا:

الأحداث الرياضية هي فعاليات منظمة تُقام في أوقات محددة وأماكن معروفة وفق تخطيط مسبق، وتهدف إلى إبراز المظاهر البدنية والرياضية من خلال منافسات بين أفراد أو فرق، حيث يتم تحديد الفائزين أو تصنيفهم بناءً على نتائجهم. وتشمل هذه الأحداث مختلف أنواع البطولات الرياضية، سواء كانت محلية، إقليمية، أو دولية، مثل كأس العالم لكرة القدم، الألعاب الأولمبية، والدوريات الرياضية الكبرى التي تُنظم وفق نظام دوري أو إقصائي.

تُعتبر الأحداث الرياضية لحظات زمنية مميزة، تتميز بإقامة مراسم احتفالية خاصة، مما يمنحها طابعًا استثنائيًا يجذب اهتمام الجماهير والمتابعين. وتحظى هذه الفعاليات باهتمام إعلامي واسع على المستويين الوطني والدولي.

الأحداث الرياضية الكبرى هي فعاليات رياضية تتميز بجو من التنافس الحاد والمشاركة الواسعة من مختلف البلدان تحت إشراف هيئات أو اتحادات رياضية مسؤولة عن وضع اللوائح والقوانين التي تضمن سيرها بنزاهة وعدالة، حيث تجمع أبرز الرياضيين أو الفرق من جميع أنحاء العالم أو من داخل دولة معينة.

[1] مصطفى محمود حسن عبد الله، **معايير إدارة الدورات الرياضية والبطولات العالمية**، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، الإسكندرية، 2010، ص34

[2] منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلم والثقافة، المؤتمر الدولي الخامس للوزراء وكبار المسؤولين عن التربية البدنية والرياضة، 2013.

[3] حبيب علي الربيعان، **إدارة الدورات الرياضية، الدورة التدريبية التنظيم والإدارة الرياضية**، كلية التدريب، قسم البرامج التدريبية، جامعة نايف العربية للعلوم الأمنية، 2007، ص1

تتميز الأحداث الرياضية الكبرى بعدة خصائص أساسية تميزها عن الفعاليات الرياضية الأخرى. أولاً، الشهرة العالمية أو الإقليمية؛ إذ أن هذه الفعاليات تحظى بشعبية كبيرة على نطاق عالمي أو إقليمي، ويشاهدها ملايين الأشخاص من مختلف الأعمار والخلفيات الثقافية. غالبًا ما تثير هذه البطولات اهتمام وسائل الإعلام بمختلف أشكالها، مما يجعلها أداة فعالة لتعزيز الرياضة على المستويات المحلية والدولية.

3.7. الألعاب الأولمبية:

1.3.7. اصطلاحا:

يمكن تعريف الألعاب الأولمبية Olympic Games بأنها الحدث الرياضي الدولي الأهم والأضخم الذي يضم أكبر المنافسات الرياضية على مستوى العالم، تشمل دورتين منفصلتين تنظمان في سنتين متعاقبتين: الأولى الألعاب الرياضية الأولمبية، والأخرى الألعاب الشتوية[1].

يتم الجمع بين المتنافسين الأولمبيين من جميع الدول في منافسة عادلة ومتكافئة حيث تعمل اللجنة الأولمبية الدولية أيضًا على إتاحة فرصة مشاهدة الدورات الأولمبية على أوسع مجال ممكن، ولا يسمح في الدورات الأولمبية بأية تفرقة ضد دولة ما أو ضد أي شخص بسبب الجنس أو الدين أو المذهب السياسي، حيث تشرف اللجنة الأولمبية الدولية على الحركة الأولمبية ويكون لها حق الإشراف على الدورات الأولمبية. يمنح شرف إقامة الدورات الأولمبية إلى المدن ليس للدول أو المناطق ويكون من حق اللجنة الأولمبية وحدها اختيار تلك المدينة التي يعهد إليها بتنظيم دورة أولمبية[2] .

[1] موقع الجزيرة، **ماذا تعرف عن الألعاب الأولمبية؟**، تاريخ النشر 02 أوت 2016، تاريخ النقر: 16 نوفمبر 2024 https://www.aljazeera.net/encyclopedia/2016/8/2/%d9%85%d8%a7%d8%b0%d8%a7-%d8%aa%d8%b9%d8%b1%d9%81-%d8%b9%d9%86-%d8%a7%d9%84%d8%a3%d9%84%d8%b9%d8%a7%d8%a8-%d8%a7%d9%84%d8%a3%d9%88%d9%84%d9%85%d8%a8%d9%8a%d8%a9

[2] صابر راجحي، **تأثير الإعلام المرئي في تنمية الثقافة الرياضية لدى تلاميذ المرحلة الثانوية 15-17 سنة (دراسة ميدانية لبعض ثانويات مدينة بسكرة**، مذكرة مقدمة لنيل شهادة ماجستير في التربية المدنية والرياضية، تخصص تربية حركية، كلية العلوم الإنسانية و الاجتماعية، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2012، ص45

تسعى الالعاب الأولمبية الى تحقيق تواصل الشعوب فيما بينها من خلال تبادل الثقافات المختلفة، بهدف تحقيق تبادل ودمج الثقافات الرياضية في دول العالم. للتقارب والتعارف بين شعوب العالم اجمع[1].

2.3.7. اجرائيا:

الألعاب الأولمبية هي حدث رياضي دولي يُعتبر من أعرق وأهم الفعاليات الرياضية في العالم. تُنظم الألعاب الأولمبية كل أربع سنوات وتستقطب الرياضيين من جميع أنحاء العالم للتنافس في مجموعة واسعة من الرياضات. تضم الألعاب الأولمبية ثلاثة أنواع رئيسية من الرياضات: الرياضات الصيفية، الرياضات الشتوية، والرياضات البرالمبية، حيث تُنظم كل منها في دورات منفصلة وفقًا لطبيعتها الخاصة، يتم التنافس في الألعاب الأولمبية عبر العديد من الرياضات الفردية والجماعية وفقًا لقوانين ولوائح اللجنة الأولمبية الدولية، ويشارك فيها أفضل الرياضيين من مختلف الدول .تتميز الألعاب الأولمبية بمشاركة واسعة ومتنوعة من دول مختلفة، تُمنح حقوق استضافة الألعاب إلى مدينة محددة بناءً على قرار اللجنة الأولمبية الدولية، وليس إلى دولة أو منطقة بعينها، وذلك لضمان مبدأ التنافسية والحياد في اختيار أماكن الاستضافة.

تعمل اللجنة الأولمبية الدولية على تنظيم هذه الألعاب وفق مبادئ المساواة والعدالة، حيث تتيح فرصة المشاركة والمنافسة دون أي شكل من أشكال التمييز بسبب الجنس، الدين، أو التوجه السياسي.

تمثل الألعاب الاولمبية رسالة قوية عن الوحدة والتفاهم بين الشعوب، حيث يتجمع الرياضيون من جميع أنحاء العالم تحت شعار "الروح الأولمبية"، التي تدعو إلى الاحترام المتبادل والتسامح والعدالة. في كل دورة أولمبية، يتم تمثيل قيم مثل الإصرار والعمل الجماعي والإنجاز الشخصي، وهو ما يعزز مكانة الألعاب الأولمبية كحدث رياضي عالمي لا مثيل له.

[1] Paul Monroe: A Textbook in **the History of Education(New York) Macmillan**. 1905, P52

4.7. لوحة العشاء الأخير

1.4.7. اصطلاحا:

العشاء الأخير" يُعرَف في الأوساط المسيحية بأسماء أخرى هي "مائدة الرب" و"كسر الخبز" و"العشاء الرباني" وهو آخِر وجبة تناولها المسيح عليه السلام مع تلاميذه قبل عيد الفصح في اليوم السابق لإلقاء القبض عليه ومحاكمته، وصلبه وفق التصور المسيحي.

وقد تطرقت أناجيل العهد الجديد الأربعة (مَتّى ومُرقص ولوقا ويوحنّا) بتفاصيل هذه الليلة، ويعتبر المسيحيون من جميع المذاهب "الكاثوليك والبروتستانت والأرثوذوكس" أن هذا العشاء أسس لسر "الإفخاريستا" أو ما يسمى "القربان المقدس."

وتحول هذا الحدث إلى واحد من الطقوس الكنسية الأساسية في معظم كنائس العالم، إذ يحيونه سنويا في خميس الأسرار أو خميس العهد أو الخميس المقدس، وهو اليوم الخامس مما سمي أسبوع الآلام، ويسبق عيد الفصح وفق المعتقدات المسيحية، وفيه يستنسخ الكهنة حركات المسيح وكلماته. ويعد المكان التي تناول فيه المسيح العشاء مع تلاميذه من المزارات المسيحية المهمة في المدينة المقدسة في فلسطين[1].

- ✓ **لوحة العشاء الأخير**: لوحة جدارية تاريخية من أعمال الفنان الإيطالي الأكثر شهرة "ليوناردو دافنشي Leonardo Da Vinci"، تم رسمها على أحد جدران قاعة الطعام في "دير سانتا ماريا Monestir de Santa Maria de Ripoll"، في ميلان، إيطاليا. وقد قام دافنشي برسم هذه اللوحة بناءً على رغبة عمدة ميلان لودوفيكو سفورزا، في عام 1495. احتاج دافنشي لثلاثة أعوام حتى يتم الانتهاء من رسم اللوحة على أكمل وجه. وتُعتبر لوحة العشاء الأخير أشهر لوحة على مر العصور، وأكثر لوحة تم إصدار نسخ مشابهة لها. العشاء الأخير وفقاً للعهد الجديد في الإنجيل، هو عشاء عيد الفصح اليهودي، وكان آخر ما احتفل به يسوع مع تلاميذه، وقدم

[1] موقع الجزيرة، **"العشاء الأخير" قصة آخر وجبة تناولها المسيح مع تلاميذه**، تاريخ النشر 2 اوت 2024، تاريخ النقر 16 نوفمبر 2024 https://www.aljazeera.net/encyclopedia/2024/8/2/%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%B4%D8%A7%D8%A1-%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%AE%D9%8A%D8%B1-%D9%82%D8%B5%D8%A9-%D8%A2%D8%AE%D8%B1-%D9%88%D8%AC%D8%A8%D8%A9-%D8%AA%D9%86%D8%A7%D9%88%D9%84%D9%87%D8%A7

فيه يسوع خلاصة تعاليمه، قبل أن يتم اعتقاله ومحاكمته وصلبه، ويعتبر هذا الحدث شديد الأهمية في العقيدة المسيحية، حيث تأسس من وحيه سر القربان والتناول.

تتميز لوحة العشاء الأخير بكبر حجمها ودقة تفاصيلها، حيث يبلغ عرضها 8.83 متراً، وارتفاعها 4.57 متراً. وتتميز اللوحة بالدقة المتناهية حيث يظهر بوضوح تعبيرات وجوه جميع الأشخاص في اللوحة بشكل واضح ودقيق، كما أن جميع عناصر اللوحة تشير إلى المنتصف، لم يرد دافنشي أن تكون اللوحة تقليدية، ولذلك لم يستخدم طريقة الرسم بالجبس الرطب، بل قام بإعادة استخدام أحد الطرق القديمة وهي الأصباغ المائية، ولكن لم يكن يعلم دافنشي في ذلك الوقت بأن هذه الألوان تتلاشى مع مرور الزمن، فتعرضت اللوحة لعوامل التعرية بعد فترة من الزمان، وخضعت لعملية ترميم. عند مشاهدة اللوحة في موقعها الأصلي بدير سانتا ماريا، يظهر بوضوح أن جزء من اللوحة مفقود وتحديداً الجزء أسفل وسط اللوحة حيث يضع المسيح قدميه. بعد فترة أراد القائمون على الدير إضافة باب للقاعة، فوقع اختيارهم على منتصف الجدار الذي رسم عليه اللوحة، ولذلك أخذ الباب جزءاً من اللوحة[1].

2.4.7. اجرائيا:

العشاء الأخير هو حدث ديني مركزي في العقيدة المسيحية، يُشير إلى آخر وجبة تناولها السيد المسيح عليه السلام مع تلاميذه الاثني عشر قبيل اعتقاله ومحاكمته وفقاً للروايات الواردة في الأناجيل الأربعة (متى، مرقس، لوقا، ويوحنا). يُعتبر هذا الحدث لحظة محورية في اللاهوت المسيحي، إذ يؤسس لسر "الإفخاريستا" أو ما يُعرف بـ"القربان المقدس"، وهو طقس ديني يتمثل في تناول الخبز والنبيذ كرمز لجسد المسيح ودمه، ويعدّ أحد أركان العبادة المسيحية التي تمارس في الكنائس بمختلف طوائفها.

يتم إحياء ذكرى العشاء الأخير سنوياً في طقس "خميس العهد" أو "الخميس المقدس"، وهو اليوم الخامس من أسبوع الآلام الذي يسبق عيد الفصح المسيحي، حيث يقوم الكهنة بإعادة تمثيل المشهد من خلال ترديد كلمات المسيح وأداء طقوس دينية مشابهة لما ورد في الروايات الإنجيلية.

[1] Moabusharaf، **تحليل لوحة العشاء الأخير، ليوناردو دافنشي**، Secular Way، 8 اوت 2023، https://secularway.com/the-last-supper/

كما يُعتبر المكان الذي تناول فيه المسيح العشاء الأخير مع تلاميذه من المزارات المسيحية المهمة في القدس، ويحظى بأهمية خاصة في الذاكرة الدينية الجماعية.

على المستوى الفني، ارتبط مفهوم العشاء الأخير بأحد أشهر الأعمال الفنية في التاريخ، وهي اللوحة الجدارية الشهيرة "**العشاء الأخير**" وهي عمل فني جداري أنجزه الفنان الإيطالي "ليوناردو دافنشي" بين عامي 1495 و1498، ويعدّ من أكثر اللوحات شهرة وتأثيرًا في تاريخ الفن الغربي. تقع هذه الجدارية في دير **سانتا ماريا ديلي غراتسيه** بمدينة ميلان الإيطالية، حيث تم رسمها بناءً على طلب دوق ميلان، لودوفيكو سفورزا، لتزيين قاعة الطعام الخاصة بالدير.

تجسد اللوحة مشهدًا دينياً محورياً في العقيدة المسيحية، حيث يُصوّر يسوع المسيح جالسًا في وسط الطاولة، محاطًا بتلاميذه الاثني عشر في لحظة إعلان خيانته من أحدهم. تميزت اللوحة بتقنيات فنية متقدمة مثل استخدام المنظور الخطي لتوجيه الانتباه نحو مركز التكوين، بالإضافة إلى الدقة المتناهية في تعابير الوجوه وحركات الأيدي التي تعكس تفاعل التلاميذ مع الحدث.

من الناحية الفنية، استخدم دافنشي تقنية غير تقليدية من خلال الأصباغ المائية بدلاً من الجبس الرطب، مما أدى إلى تدهور حالتها بمرور الزمن وخضوعها لعدة عمليات ترميم. كما تعرضت لتلف جزئي عندما أُضيف باب في منتصف الجدار الذي رسمت عليه، مما أدى إلى فقدان جزء من المشهد الأصلي.

8. الدراسات السابقة:

إن جدة هذه الدراسة تنبع من كونها تسلط الضوء على ظاهرة حديثة تتعلق بإعادة ادراج الرموز الدينية في سياقات غير تقليدية، مما يطرح تساؤلات جديدة حول آليات التوظيف الدلالي لهذه الرموز في فضاء رياضي عالمي، ومدى تأثير هذا التوظيف على المتلقي والتأويلات المختلفة التي قد تنشأ عنه. فالرياضة، بوصفها ظاهرة اجتماعية وثقافية عابرة للحدود، أصبحت منصة يتم من خلالها التعبير عن قضايا متعددة، بما في ذلك الرموز الدينية، الأمر الذي يستدعي دراسة عميقة لفهم كيفية إعادة تشكيل هذه الرموز وإعادة تأويلها في هذا السياق.

وبعد البحث المعمق الذي أجرته الطالبة في مختلف المصادر الأكاديمية والمراجع العلمية، لم يتم العثور على أي دراسة في طور التدرج وما بعد التدرج تجمع بين متغيري هذه الدراسة، وذلك في حدود ما تم الاطلاع عليه. ويعود ذلك إلى حداثة الموضوع، حيث لم يكن التداخل بين تمثلات الرموز الدينية والأحداث الرياضية الكبرى محل اهتمام بحثي سابق.

بالتالي سوف نمر مباشرة الى **الإطار النظري**

الجانب النظري

الفصل الثاني:

الصورة الفيلمية والذهنية والنمطية: تصنيف واستعراض

تمهيد:

تعد الصور عنصرا محوريا في تشكيل الإدراك البشري من أفكار وقناعات وتحدث تغييرات جذرية على السلوك الاجتماعي الثقافي الممارس للجماعات والأفراد، حيث تمتلك قدرة فائقة على نقل المعاني والتأثير في الوعي الجمعي. بل إن ردود أفعال الأفراد تجاه المواقف التي يواجهونها في حياتهم اليومية تتشكل بناء على ما تسترجعه ذاكرتهم من صور ذهنية وأنماط مسبقة تم تلقيها وغرسها فيهم، حيث تكون تصرفاتهم مستندة على مخزون ذهني من التصورات التي تشكلت بفعل التجارب السابقة، والتنشئة الاجتماعية، ووسائل الإعلام.

تلعب الصورة بجميع أشكالها دورا أساسيا في تكوين ذواتنا وتوجيه تفاعلاتنا، فهي ليست مجرد انعكاس للواقع، بل أداة قوية تؤثر على هويتنا، وتساهم في ترسيخ القيم، وتشكيل القناعات، والتأثير على السلوكيات الفردية والجماعية، مما جعلها محور اهتمام عالمي متزايد للبحث في طبيعة الصورة، وتحليل دورها في التوجيه الإنساني.

من هذا المنطلق، سنتناول في فصلنا هذا من الدراسة ماهية الصورة الفيلمية باعتبارها أبرز أشكال التعبير البصري التي تملك صدى عميقا في تشكيل الإدراك والوعي الجماعي. وسننتقل بعد ذلك إلى دراسة الصورة الذهنية والصورة النمطية، التي تغرس في الأذهان وتؤثر على تصوراتنا للآخرين والعالم من حولنا. فبناء هذه الصور في أذهاننا لا يحدث بمعزل عن الواقع، بل يتداخل مع ما نتلقاه من محتوى بصري وإعلامي، لينعكس في النهاية على مواقفنا وسلوكياتنا اليومية، موجها تفاعلاتنا مع الآخرين ومحددا كيفية استجابتنا لمختلف المواقف الحياتية.

المبحث الأول: الصورة الفيلمية –بين التكوين والدلالة

المطلب الأول: تعريف الصورة الفيلمية

الصورة الفيلمية هي صورة مرئية لها وظيفتها وفقًا لموقعها في السياق وتتعدد هذه الوظائف فمنها التمثيلية، الإحالة، التوثيقية، التفسيرية، الإشهارية، الهوياتية والتوجيهية وغيرها، والتي يمكن فهمها من خلال سياقها البصري أو النصي[1].

وتعرف الدكتورة الفرنسية فلورنسا غرافاس، الصورة الفيلمية بجملة تقريرية تقول فيها: "الصورة الفيلمية هي بصمة اجتماعية"، وتعرفها أيضًا بشكل أوسع بأنها "تلك العملية التي تقوم بعكس الواقع بعد تصويره، سواء بتسليط الضوء على هذا الواقع كما هو، أو معاكسة هذا الواقع تمامًا عن طريق الابتعاد الكلي عن فكرة تقديمه كما هو، والاكتفاء بالإشارة إليه تضمينيا عن طريق ابتكار واقع جديد متخيل قابل للإسقاط على الحياة الواقعية[2]. ويعرفها الأستاذ إيريك كوستايكس على أن الصورة الفيلمية دائمًا حقيقية وموضوعية، لأن استقبال هذه الصورة هو عملية إدراكية ذات أبعاد أيقونية، يوظفها العقل في تشكيل صوره الذهنية[3].

تُعدّ الصورة الفيلمية وسيلة تعبيرية يعتمدها الفنان لنقل مشاغله ومواقفه تجاه القضايا التي تشغله، من خلال لغة الدلائل البصرية بما فيها من ألوان، أشكال، وخطوط، فهي بمثابة مساحة تعبيرية مشحونة بالرسائل، تستهدف المتلقي وتحاول التأثير عليه[4].

ويعرفها يوري لوتمان بأنها مجموعة من صور فوتوغرافية متحركة، ساهمت قدرتها على تسجيل الحركة في رفع درجة الثقة بالمصداقية الوثائقية للفيلم، وأشار إلى أنه يقصد هنا بالمصداقية عمق الاعتقاد الانفعالي للمشاهد الذي يجعله يعيش ما يراه كأنه حقيقي[5].

---

[1] ولاء محمد محمود، **الرمز كلغة سينمائية وإمكانية تأويله لموضوعات المأثور الشعبي: دراسة تحليلية للفيلم المصري الزوجة الثانية**، مجلة العمارة والفنون والعلوم الإنسانية، المجلد 3، العدد 10، القاهرة، 2018، ص773-774.

[2] Florence Gravas : **La Part du spectateur : Essai de philosophie à propos du cinéma**, Presses Universitaires Septentrion, Lille, 2016, p49

[3] Eric Costeix **: Cinéma et pensée visuelle : Regard sur John Carpenter**, Edition le Harmattan, Paris, 2006, p39

[4] جمال الدين بن سعد، **بلاغة الصورة الفيلمية وحركية تأثيراتها الآنية مقاطع مختارة من فيلم "سينمائيو الحرية" لسعيد مهداوي**، مجلة جماليات، المجلد 1، العدد 4، جامعة ابن باديس، مستغانم، ديسمبر، 2017، ص 123

[5] يوري لوتمان، **مدخل الى سيمائية الفيلم**، ترجمة قيس الزبيدي، دار مطبعة عكرمة، دمشق، د س ن، ص21

الصورة الفيلمية فهي نتاج للتقدم في مجال الاتصال والتي تنتقل من مجال الحس إلى التعبير الشكلي وذلك من خال آليات فكرية وتقنية، كما يتم الاعتماد على المونتاج لتجميع الصور ليصبح لها نسقا دلاليا موحدا وذلك في إطار وحدة بنائية تتكامل وتنسجم مع بعضها البعض بالاعتماد على التتالي الزمي لتحمل العديد من المعاني والدلالات[1].

وقد تمكن مارسيل مارتن Marcel Martin من أن يضع للصورة الفيلمية قواعد تؤسس هويتها، وتحدد معالمها الدلالية، وندرج فيما يلي هذه القواعد:

- ✓ الصورة الفيلمية حقيقة مادية ذات قيمة شكلية
- ✓ الصورة الفيلمية حقيقة جمالية ذات قيمة مؤثرة
- ✓ الصورة الفيلمية حقيقة ثقافية ذات قيمة دالة.
- ✓ الصورة الفيلمية قيمة جمالية[2].

من أهم ما يميز الصور الفيلمية هي الحركة والصوت، إذ تعتبر الحركة العنصر الهام والمميز للصورة الفيلمية، كما يعتبر الصوت المكون الأساسي للصورة. وعلى هذا الأساس تترك الصورة الفيلمية إحساسًا بواقعة موضوع العرض لدى المتفرج أو المشاهد[3].

تحصر مكونات الصورة الفيلمية في إطار يضم ترتيبا معينا للعناصر البشرية والمادية، واختيار زاوية التصوير وعمق المجال للتعبير عن المعنى العام، والإطار النفسي الذي تدور فيه الاحداث بأسلوب بصري بحت، من اجل عكس عالم مضطرب مليء بالزوايا الحرجة والانتقالات الخشنة[4].

المطلب الثاني: خصائص الصورة الفيلمية:

تعد الصورة الفيلمية واحدة من أقوى الوسائل البصرية التي تمتلك قدرة فريدة على نقل المعاني والتأثير على المتلقي، فهي ليست مجرد انعكاس للواقع، بل أداة تعبيرية غنية تحمل دلالات رمزية وثقافية متعدّدة. من خلال الجمع بين الحركة، الألوان، الإضاءة، زوايا التصوير، التكوين البصري

[1] فاتن علي حسين، **مقومات الصورة وبنائية التشكيل التصميمي للأقمشة الصورة الفيلمية نموذجا**، مجلة الأكاديمي، العدد 82، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، العراق، 2017، ص222-223

[2] Marcel Martin : **le langage Cinématographique**, E, D.Cerf, Paris ; 1992, P21

[3] كريمة منصور، **اتجاهات السينما الجزائرية في الالفية الثالثة**، بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه، قسم الفنون الدرامية جامعة وهران 1، الجزائر 2013 ص34

[4] يوسف عقيل مهدي، **جاذبية الصورة السينمائية –دراسة جماليات السينما**، دار الكتاب الجديد المتحدة، لندن، 2001، ص45

والسردي، والمؤثرات السمعية، التي تعمل مجتمعة على تشكيل تجربة بصرية متكاملة، ذات بُعد جمالي وتأثير نفسي وفكري على المشاهد.

حدد الباحث وليد غديري أربع خصائص للصورة السينمائية وهي:

- ✓ **الأيقونية:** وتشير إلى العلاقة القائمة على مبدأ التشابه بين الدال والمدلول، فالصورة الفيلمية لها قيمة أيقونية كبيرة تجعلها أكثر إيحاءً مقارنة بغيرها من الوسائل البصرية.
- ✓ **النسخ الميكانيكية:** ويقصد بها أن الصورة تعتمد على عملية نسخ آلية، وهي وسيلة تم ابتكارها من أجل القيام بعملية نسخ ميكانيكي للواقع
- ✓ **التعددية في الصورة:** فالصورة الفيلمية متعددة ومختلفة، وهذا الاختلاف قد يكون حتى في الصورة الواحدة التي تستمر نتيجة تدفق الصور الفوتوغرافية، فقوة تدفق الصور على الشاشة تعطي للمشاهد القدرة على حدس الحركة والاستمرار والتتابع والتداخل والتماسك والوحدة حتى لا يتجزأ الفيلم.
- ✓ **الحركية:** وهي ميزة أساسية، بتحريك الكاميرا بين مواقع مختلفة، لأن فن الصورة الفيلمية هو فن يقوم على الحركة، حيث يرتبط توليد المعنى بشكل أساسي بديناميكية الحركة وتتابعها[1].

من خلال الأثر السيكولوجي للصورة الفيلمية تمكن مارسان مارتان من وضع خصائص للصورة الفيلمية وهي:

أولا: ان **الصورة الفيلمية واقعية**، أي أنها تتمتع بمظاهر كثيرة للواقع وطبيعة الحال. من بين هذه المظاهر الحركة في الطبيعة، والتي كانت تدهش المشاهدين الأوائل مثل رؤية قطار يقترب باتجاههم قادمًا من الأفق، والصوت يعد من العناصر الجوهرية للصورة الفيلمية لما يضيفه عليها من بعد لتصوير الجو المحيط بالأشخاص والأشياء التي تجسد في الحياة الحقيقية.

ثانيًا: إن **الصورة الفيلمية دائمًا في الحاضر** فهي تمثل لحظة من الواقع الخارجي تقدم لنا تصوراتنا وتُسجل وعينا في الحاضر (عدم التوازن الزمني لا يحدث إلا تقديريًا)، إذ إن الوعي وحده هو القادر على تحديد مستويات زمنية متعددة خلا سير الأحداث.

[1] سيد احمد سماش، **سيميائية الصورة السيميائية وتأثيرها**، مجلة انثروبولوجيا، مجلد 03، عدد 06، جامعة زيان عاشور، الجلفة، الجزائر، 2017، ص41-42.

ثالثًا: كما **أن الصورة الفيلمية تكون "واقعًا فنيًا"**، حيث تمثل رؤية مختارة للطبيعة مكونة ومصفاة. وإذا كانت قوانين تكوين الصورة تظل مشابهة لتلك الموجودة في اللوحة الفنية من الناحية العملية، فإنه ينبغي مع ذلك استعمال الحركة لتحريرها من الجمود، ووسائل التخلص من ذلك الجمود هي الحركة، وعلى الأخص، استخدام العمق في الصورة.

رابعًا: كما أن **الصورة الفيلمية لها دورها "الدال"**، فكل ما يظهر على الشاشة له معنى حقيقي، هذا المعنى يمكن أن يكون بطريقة مباشرة وتصويرية فحسب، إنما يكون ذلك بطريقة رمزية أيضًا

خامسًا: للصورة الفيلمية خاصية "التعبير الأوحد"، فهي بحكم واقعيتها العلمية، لا تلتقط إلا المظاهر الدقيقة والمحددة لطبيعة الأشياء.

سادسًا: قابلية الصورة الفيلمية للتشكل أي مرونتها، لا تتعارض مع خاصية التعبير الأوحد، لأن الصورة نفسها تحمل في ذاتها معنى محدد واحد، ولا يمكن أن تكون مهمة أو غامضة، الصورة منعزلة قد تأخذ دائمًا معنى[1].

في حين يلخص سليمان القولي خصائص الصورة الفيلمية في أربع خصائص هي:

- ✓ **خاصية ثنائية الصوت والصورة:** تتميز الصورة الفيلمية عن غيرها بامتلاكها لعنصري الصوت والصورة، حيث تخاطب الصورة الفيلمية حاستين اثنين في آن واحد ما يجعلها ناجحة كوسيل تكنولوجية ترفيهية تحقق الأهداف المتوخاة منها.
- ✓ **الحركة:** تتصف الصورة الفيلمية المتحركة بالديناميكية، تمنحها مميزات نفسية وجمالية ومعرفية، تجعلها قادرة على ترجمة مختلف الدلالات المستهدفة، نجد مثلا الحركة الرأسية الحركة الصاعدة تعبر عن الأمل والتحرر، الحركة الرأسية الهابطة تعبر عن الاختناق والدمار، الحركة الدائرية تعبر عن المرح والطاقة، الحركة البندولية تعبر عن الإحساس بالرتابة والضيق، أما الحركة المتجهة نحو المشاهد فهدفها إثارة اهتمام المشاهد.
- ✓ **الفورية:** هذه الخاصية تجعل المشاهدين يحسون بالفورية وأنهم يمرون بهذه الخبرة اثناء حضورهم للفيلم.

[1] سفيان مختار، احمد مولاي، **الصورة الفيلمية بين الفيلم التقليدي والفيلم الرقمي**، مجلة النص، المجلد 08، العدد 03، جامعة جلالي بيابس ولاية سيدي بلعباس، جامعة مولاي الطاهر ولاية سعيدة، الجزائر 2021، ص381-382

- ✓ **التتابعية:** الصورة الفيلمية تتميز بتكامل عدد هائل من الصور التي تؤدي غرضا معلوما لصياغة المعنى ككل، حيث تستمد معناها من الصورة التي سبقتها ويكتمل معناها من الصورة التي تعقبها.[1]

المطلب الثالث: عناصر صناعة الصورة الفيلمية

صناعة الصورة الفيلمية تقوم على مجموعة من العناصر الدالة التي يكون هدفها الأصلي هو إنتاج معنى معين، وإعطاء قيمة معينة للصورة المشاهدة، وتتمثل هذه العناصر فيما يلي:

1. الإضاءة:

تمثل الإضاءة عنصرا أساسي لا يمكن الاستغناء عنها لإظهار عناصر أي صورة فيلمية، فهي التي تضفي للأشياء الإحساس حيث أن أي جسم مهما بلغ حجمه أو شكله لا يمكن أن يكون له إحساس بصري مالم تكون هناك إضاءة مسلطة عليه، والتضاد بين الضوء والظل أحد أهم وسائل التكوين التي يستخدمها الفنان التشكيلي وأكثرها تعبيرا، وتستخدم فيه عدة أنواع:

- ✓ **الإضاءة الرئيسية:** مهمتها توزيع الإضاءة على المشهد بشكل عام.
- ✓ **الإضاءة الخاصة الموجهة:** وتخصص على عنصر معين بهدف إبرازه.
- ✓ **الإضاءة الملونة:** الهدف منها أما تشكيل فني في خلفية الديكور أو المساعدة في تأكيد عنصر معين بحاجة إلى إضاءة ملونة.
- ✓ **الإضاءة المنظومة:** تفيد في تأكيد القريب والبعيد وإظهار العمق في المشهد التلفزيوني وهو ما يسمى (المنظر الهوائي)
- ✓ **الإضاءة الخلفية:** تستخدم لإضاءة بريق وسطوع على حافات العناصر المكونة للمشهد وتوصف عادة بأنها هي التي تفصل الموضوع عن الخلفية[2].

---

[1] محمد السيد سليمان فولي، **الخصائص العامة للصور المتحركة**، بوابة كنانة الكترونية، 2013

[2] كريم حمون، **جماليات ودلالات التشكيل الفني في ديكور حصتي "اماشاهو" و "تقدر تربح" –دراسة تحليلية سيميولوجية لفنية من فنيات التلبيس لبتلفزيوني**، مذكرة مقدمة انيل شهادة الماجيستير في علوم الاعلام والاتصال، كلية علوم الاعلام والاتصال، جامعة الجزائر 03، 2015، ص58-130-131

2. زوايا التصوير:

تحليل موضوع التصوير وزواياه وأنواعها يقودنا إلى معرفة التشابه الكبير في استعماله في جميع الفنون التي تعتمد على الصورة، مع اختلافات بسيطة فقط. حيث ان استعمال الكاميرا وتحريكها تعرض للمتفرج ما يمكن رؤيته وكيفية رؤيته، ومن بين اهم الزوايا المستخدمة في هذا المجال نذكر:

- ✓ **الزاوية العادية:** تكون فيها الكاميرا مقابلة للديكور المراد تصويره دون أن تعلو إحداها على الآخر، وتستعمل من اجل التعبير الصريح أو الكشف المفاجئ للأشياء.
- ✓ **الزاوية المرتفعة أو الغطسية:** تعلو فيها الكاميرا على الديكور الذي يريد تصويره، مما يؤدي إلى تقليص أبعاد الشخصيات وحصر الحركة فيه، تستعمل من اجل الإيحاء بفكرة التبعية والخضوع، خلق الإحساس بالاحتقار والسحق، كما لها قيمة استكشافية تتعلق بإبراز عناصر جديدة على مستوى الديكور.
- ✓ **الزاوية المنخفضة:** عكس المرتفعة فهي تكون في تصوير تصاعدي، يوسع افق الصورة مولدا إحساسا بالعظمة، والمخاطرة والكبرياء من جهة ومن جهة الإحساس بالرعب، فاستعمال هذا النوع من الزوايا يزيد من سيكولوجيا من أهمية الموضوع[1].

3. الشخصيات:

تلعب الشخصيات قيمة كبيرة في العمل الفيلمي، مهما كان نوع العمل الفيلمي، والهدف الأساسي من الشخصيات هو العمل على خلق نوع من الصراع الذي يُنمي العمل ويطور حبكته ويزيد من تفاعلاته، ورغبة المشاهدين في المتابعة، وتبرز قيمة الشخصيات في العمل الفيلمي في قدرتها على المزاوجة بين الشعور واللاشعور، وبين الداخل والخارج وبين الظاهر والباطن، وجعل الموقف الذي تعبر عنه الشخصية وتتقمصه حقيقيا أكثر[2].

4. الديكور:

يمكن له لعب شخصية رئيسية على الخشبة، فهو يعبر عن دراما تاريخية، ويعتبر عنصر مهم في الصناعة الفيلمية، فالديكور يتسم بالحيوية والديناميكية، ويكون متناسبا ومرتبطا بالعمل الفني،

---

[1] كريم حمون، **المرجع نفسه**، ص166-167

[2] سامي الحصناوي، **سيمياء أداء الممثل في العرض المسرحي المونودرامي**، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، 2017، ص103

وهو الذي يعطي خصوصيات الشخصية، ويعطي للأحداث موضوعية ومصداقية، ويوضح للجمهور مكان وقوع الحدث[1].

5. الموسيقى:

تستخدم الموسيقى عادة من اجل ملء فترات الصمت، ومن اجل التعبير عن حالة نفسية معينة، كما تستعمل كقيمة ايقاعية لتحقيق أغراض حسية كالخوف او السعادة او الاندهاش، كما تعمل على تعميق الإحساس البصري للصورة وخلق لها توازن حسي، من اجل تحقيق التأثير السيكولوجي المرغوب فيه[2].

6. اللون:

ويعتبر من العناصر الحيوية والأساسية لبناء العمل الفني، ويوظف اللون بكامل إيحاءاته لخلق الأجواء الرمزية والسيكولوجية[3].

7. الأزياء:

هي عملية فنية ذات خصائص مميزة، تعمل على إكمال باقي عوامل لغة الصناعة الفيلمية، ولا تقل أهميتها عن اختيار زوايا التصوير أو الإضاءة أو الديكورات، فهي تساعد الممثلين في أن يصبحوا شخصياتهم التي نشاهدها، كما تؤثر في تصورات الجمهور على المستويين العاطفي والفكري خلال عملية التلقي، فهي تعتبر مفتاح من خلاله يمكن فهم الشخصية[4].

---

[1] كريم حمون، **مرجع سبق ذكره**، ص82-83

[2] يوسف عقيل مهدي، **جاذبية الصورة السينمائية –دراسة في جماليات السينما**، دار الكتاب الجديد المتحدة، لندن، 2001، ص28

[3] هاني خليل الفران وعبر الرزاق معاد، **القيم التشكيلية والتعبيرية في المشهد التلفزيوني وتأثيرها في المتلقي**، مجلة جامعة دمشق للعلوم والهندسة، المجلد 25، العدد02، دمشق، 2009، ص626

[4] عاياء طلعت، **الأزياء في السينما –جماليات الملابس بين الزينة والقيمة الفنية**، موقع الجزيرة. نت، تاريخ النشر 04 افريل 2021، تاريخ النقر 20 فيفري 2025،
https://www.aljazeera.net/arts/2021/6/4/%d8%a7%d9%84%d8%a3%d8%b2%d9%8a%d8%a7%d8%a1-%d9%81%d9%8a-%d8%a7%d9%84%d8%b3%d9%8a%d9%86%d9%85%d8%a7-%d8%ac%d9%85%d8%a7%d9%84%d9%8a%d8%a7%d8%aa-%d8%a7%d9%84%d9%85%d9%84%d8%a7%d8%a8%d8%b3

المطلب الرابع: دلالة الصورة الفيلمية في السياق السيميولوجي:

لقد لاقت الصورة المتحركة، خاصة الصورة الفيلمية، اهتمامًا كبيرًا من السيميائيين باعتبارها نسقًا سيميائيًا هامًا، نظرًا لاحتوائها على عناصر مختلفة من صورة وصوت وخطاب وموسيقى وسيناريو وغيرها. واعتُبرت لغة في حد ذاتها. من بين أهم السيميائيين الذين ساهموا في بروز الصورة الفيلمية نذكر: كريستيان ميتز، أمبرتو إيكو(Eco Umberto) ، جان ميتري(Jean Mitry) ، بيتيني(Bettetini) ، وولن(Wollen) ، وكاروني(Carroni) .[1]

وظف كريستيان ميتز المنهج السيميولوجي في دراسة الصورة الفيلمية باعتبارها علامة سمعية بصرية، وأكد أن الدلالة في الصورة الفيلمية يرتبط فيها الدال والمدلول بعلاقة اتفاقية اصطلاحية، إذ لا يوجد للعلاقة الاعتباطية في الفن السينمائي والكوريغرافي وغيرها. وهذا لأن الرابط بين الدال والمدلول قائم على التشابه، حيث يكون الدال هو الصورة في حد ذاتها والمدلول هو ما تمثله هذه الصورة. ويقتضي هنا حضور الدال والمدلول في وقت واحد داخل الصورة، فالعلاقة هنا علاقة أيقونية قائمة على التشابه والتماثل، إذ تقل الصورة الفيلمية الواقع تعيينيًا وتضمينيًا [2].

في دلالة الصورة الفيلمية، لا يمكن أن تكون محاكاة آلية، بل هي علامة بصرية تكون فيها العلاقة بين الدال والمدلول قائمة على مستويين: مستوى إشاري أو أيقوني (تكون فيه الصورة إعادة إنتاج طبق الأصل، يكون فيه تطابق تام بين الصورة وما ترمز إليه، فالدال ينطبق على المدلول، إذ تتأسس العلاقة بينهما على المشابهة، ويتم فهمها بسهولة من خلال الإدراك الحسي، وهو ما كان سائدًا في الفكر القديم). ومستوى تشكيلي (تكون فيه الصور علامة بصرية منتجة لنوع من الدلالة مفتوحة وعميقة المغزى، وهو الاتجاه الذي ساد في الفكر الحديث الذي يرى الصورة علامة تبتعد تدريجيًا عن الشفافية، أو عن المطابقة بين الدال والمدلول)[3].

وأكد أمبرتو إيكو أن دلالة الصورة الفيلمية ليست مجرد محاكاة آلية، بل هي في الحقيقة لغة بصرية معقدة ومتنوعة، محملة بالعديد من المعاني والدلالات[4]. إن الصورة الفيلمية مهما تشابهت

---

[1] كهينة سلام، **مطبوعة محاضرات في مقياس السيميولوجيا**، كلية علوم الاعلام والاتصال، جامعة الجزائر 3، 2019-2020، ص92

[2] كريستيان ميتز، **لغة السينما**، ترجمة محمد على الكردي، مجلة الثقافة الأجنبية، السنة السادسة، العدد 01، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986، ص33

[3] نجلاء مصطفى فتحي غراب، **سيميولوجيا الصورة المرئية وعلاقتها باللغة اللسانية**، مجلة الفتوحات، العدد 03، كلية الاداب، جامعة بني سويف، مصر، 2016، ص28-29

[4] امبرتو ايكو، **سيميائيات الانساق البصرية**، ترجمة محمد التهامي العماري ومحمد اوداد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية 2008، ص 31

مع الأصل لن تكون نقلًا له، بل هي تعبير عن فن حقيقي لا يهدف من ورائه الحصول على تشابه حرفي للواقع ووصف المظهر الخارجي، وإنما إخبارنا بشيء جديد وليس مجرد محاكاة[1].

المبحث الثاني: الصورة الذهنية –من التصور الأولي إلى التمثيل الرمزي

المطلب الأول: تعريف الصورة الذهنية

فإن مفهوم الصورة الذهنية نشأ وتطور في البيئة السياسية الأمريكية وسرعان ما أصبح مصطلحًا متداولًا في البحوث والمقاربات العلمية في مناطق أخرى من العالم، وخاصة من خلال الجدليات العلمية التي يدور حولها هذا المصطلح الذي اختصت به علوم العلاقات العامة والإعلام والاتصال في بعدها العام وعلم التسويق السياسي في بعده الخاص. ولكن هذا لا يمنع أن هذا المدلول تناولته قبل ذلك بكثير حقول معرفية أخرى كعلوم الاجتماع والنفس والطروحات وبحوث علم النفس الاجتماعي والسلوكيات على وجه الخصوص، كما تمت الإشارة إليه سابقا في تحديد المفهوم اللغوي للصورة[2].

يعرفها "كينث بلدنج" في كتابه الصورة، بأن الصورة الذهنية تتكون من نتاج تفاعل معرفة الإنسان بعدة عوامل منها المكان الذي يعيش فيه الفرد، موقعه من العالم الخارجي، علاقاته الشخصية مع الأسرة والجيران والأصدقاء المحيطين به، والزمان والمعلومات التاريخية والاجتماعية التي يحصل عليها[3]. أو يمكن القول إنها النتاج النهائي للانطباعات الذاتية التي تتكون لدى الأفراد والجماعات إزاء موضوع ما، وتتكون تلك الانطباعات من خلال التجارب المباشرة وغير المباشرة لما ترتبط بعواطف الأفراد واتجاهاتهم[4].

الصورة الذهنية تنشأ من تراكم خبرات الإنسان منذ لحظة الميلاد أو حتى قبل ذلك منذ أن يكون جنينًا في بطن أمه، ويتلقى رسائل مستمرة عن طريق الأحاسيس والصور وتكون غير واضحة في البداية، ثم يبدأ الإنسان بعد ذلك يدرك وجوده لشيء وسط عالم الأشياء، ويكون هذا منذ بداية

---

[1] Crose. B**, Aesthetic As Science of Expression And General Linguistic**, Tr By Doglas Ainsle 2nd Edition, Macmillan And Co Limited ; london, 1965, P17

[2] سامي المالكي، **الصورة الذهنية وتمثلات الساسة الجذذ في تونس**، دار سحر للنشر، تونس 2015، ص22-23

[3] عاطف عدلي العبد، **صورة المعلم في وسائل الاعلام**، دار الفكر العربي، الطبعة 02، القاهرة، 2001، ص20

[4] علي شبيبة شدوان، **العلاقات العامة بين النظرية والتطبيق**، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2005، ص282

التصور الذي يمكن وصفه بالإدراك. ومع تقدم العمر، يتوسع هذا الإدراك ليشمل في النهاية كل ما هو موجود أو حتى متخيل [1].

الصورة الذهنية هي مجرد علاقة ليس إلا، وهي بناء يتسم بالتخطيط لأنه في آخر المطاف هو إيصال فكرة أو رأي أو معنى[2]. وتمثل مدركًا تمثيليًا يُخزّن باختصار في ذاكرة قصيرة الأمد[3].

أما "أحمد سالم" فيعرف الصورة الذهنية على أنها تصور عقلي شائع، فرديًا أو جماعيًا، نحو شيء معين، وقد يكون هذا الشيء فردًا، أو جماعة، أو شعبًا، أو دينًا، أو رأيًا، أو مذهبًا، بحيث تتحول هذه الصورة إلى مدلول يستحضره الذهن بمجرد التفكير بهذا الشيء، وقد يبني المتصور لهذه الصورة مواقفه وعلاقاته بناءً على هذا التصور، مما يؤدي مع التراكم إلى تحول الصورة الذهنية إلى مجموعة من الأحكام والتصورات والانطباعات المتنوعة[4].

هذه الانطباعات تتكون في أذهان الناس وتكون أفكارًا عن القيم أو عن شخصية الفرد أو المنشأة، وتتكون الكثير من هذه الانطباعات من خلال ما تبثه وسائل الاتصال الجماهيرية[5]:

- ✓ **معارضة:** (سلبية) نسعى للتأثير عليها بأساليب مختلفة لتغييرها.
- ✓ **مؤيدة:** (إيجابية) نسعى لتعزيزها والحفاظ على استمرارها.
- ✓ **ما بين مؤيد ومعارض:** (محايدة) سهلة التأثير[6].

المطلب الثاني: أنواع الصورة الذهنية وابعادها:

1. أنواع الصورة الذهنية:

حسب طارق العبادي، تتولد الصورة الذهنية في الذهن وتصنف إلى عدة تصنيفات تختلف حسب مصادر تكوينها والسمات والخصائص التي بُنيت عليها. لذلك، يرى أنه لا يوجد تصنيف ثابت ومستقر لأنواع الصورة الذهنية، كما هو الحال مع العديد من المفاهيم التي يختلف تحديد

---

[1] علي عجوته، **العلاقات العامة والصورة الذهنية**، دار عالم الكتاب، القاهرة، 2003، ص7

[2] حميدة مخلوف، **سلطة الصورة: بحث في أيديولوجيا الصورة وصورة الأيديولوجيا**، دار سحر للنشر، الطبعة 01، تونس، 2004، ص19-20.

[3] ارادة زيدان الجبوري، **مفهوم الصورة الذهنية في العلاقات العامة**، مجلة الباحث الإعلامي، العدد 9-10، العراق، 2010، ص163

[4] احمد سالم، **صورة الإسلاميين عبى الشاشة**، مركز نماء للبحوث والدراسات، الطبعة 01، القاهرة، 2014، ص 55

[5] مراد كموش، **تشكيل هوية المنظمة من إدارة العلاقات مع الجماهير الى ضبط الصورة الذهنية**، مجلة الرسالة للدراسات الإعلامية، العدد 03، المركز الجامعي لتيبازة، الجزائر، 2021، ص145.

[6] فهمي محمد العدوي، **مفاهيم جديدة في العلاقات العامة**، دار أسامة للنشر والتوزيع، الطبعة 01، عمان، 2001، ص272

مفهومها من حقل معرفي إلى آخر[1]، ويعد تصنيف "جيف كينر" الأكثر اعتمادا حيث يفرقها الى خمسة انواع:

- ✓ **الصورة المرآة:** وهي تلك الصورة التي يرى المعني نفسه من خلالها، فلكل فرد صورة ذهنية عن ذاته.
- ✓ **الصورة الحالية:** أي الصورة التي يرانا بها الآخرون، والتي ترسم يوميًا من خلال سلوكياتنا.
- ✓ **الصورة المرغوبة:** وهي الصورة التي يود أي فرد أن يظهر بها في أذهان الجماهير، فهي إن جاز التعبير سجال بين "الموجود" و"المنشود"، وتمثل فجوة بين الصورة المرآة والصورة الحالية.
- ✓ **الصورة المثلى:** وهي أمثل صورة يمكن أن تتحقق ضمن جهودنا في التأثير على الجماهير، ويطلق عليها البعض الصورة المتوقعة، كما يحتدم الصراع بين القادة السياسيين للظهور بهذه الصورة.
- ✓ **الصورة المتعددة:** وتحدث عندما يتعرض الأفراد لممثلين مختلفين للمنشأة أو للدولة أو لأشخاص معينين، بحيث يعطي كل واحد منهم انطباعًا مختلفًا عنهم[2].

2. ابعاد الصورة الذهنية:

هناك اجماع بين اغلب الباحثين على ان الصور الذهنية تمتلك ثلاث أبعاد أساسية تتمثل فيما يلي:

1.2. البعد المعرفي:

ويقصد به المعلومات التي يدرك من خلالها الفرد موضوعا ما، وتعتبر هذه المعلومات هي الأساس الذي تبنى عليه الصورة الذهنية التي يكونها الفرد عن الآخرين، وبناءً على دقة المعلومات والمعارف التي يحصل عليها، تُـكون دقة الصور الذهنية التي يكونها الفرد، ووفقا للبعد المعرفي فإن الأخطاء في الصور الذهنية المتكونة لدى الأفراد هي أخطاء ناتجة أساسا عن المعلومات والمعارف الخاطئة التي حصل عليها هؤلاء الأفراد.

---

[1] طارق علي حمود العيثاوي، **صناعة الصورة الذهنية في وسائل الاعلام –صورة بريطانيا في الصحافة العراقية 1945-1958 دراسة الصورة في التغطية الإخبارية**، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الاعلام، جامعة بغداد 2001، ص84

[2] علي عجوة، **مرجع سبق ذكره**، ص8-9

2.2. البعد الوجداني:

يقصد به الميل بالإيجاب أو السلب تجاه موضوع ما في إطار مجموعة الصور الذهنية التي يكونها الأفراد، ويتشكل الجانب الوجداني مع الجانب المعرفي، ومع مرور الوقت تتلاشى المعلومات والمعارف التي يكونها الأفراد نحو القضايا والموضوعات المختلفة .

3.2. البعد السلوكي:

يعكس سلوك الفرد طبيعة الصور الذهنية المشكلة لديه تجاه موضوع او قضية معينة، حيث ترجح أهمية الصورة الذهنية في أحد أبعادها إلى أنها تمكن من التنبؤ بسلوك الأفراد، فسلوكيات الأفراد يفرض منطقها[1].

المطلب الثالث: خصائص الصورة الذهنية

هناك العديد من الخصائص تتسم بها الصورة الذهنية من بينها:

1. عدم الدقة:

ذهب العديد من الباحثين إلى أن الصورة الذهنية لا تتسم بالدقة، وذلك لأنها مجرد انطباعات لا تصاغ بالضرورة على أساس موضوعي، بل تعد تبسيطاً للواقع. كما أن الصورة الذهنية لا تعبر بالضرورة عن الواقع الكلي، ولكنها تعبر في معظم الأحيان عن جزء من الواقع الكلي، خاصة وأن الأفراد لا يمتلكون عادة القدرة على تكوين فكرة شاملة عن الآخرين استنادا إلى معلومات قليلة يحصلون عليها لعدم القدرة على جمع المعلومات الكاملة.

2. تخطي حدود الزمان والمكان:

تتسم الصورة الذهنية بتخطيها لحدود الزمان والمكان. فالفرد الصورة الذهنية التي يكونها لا تقتصر على حدود بيئته، بل يوسعها ليكون صوراً عن بلاده ثم العالم الذي يعيش فيه، بل وتمتد الصور التي يكونها إلى ما وراء المكان الذي يعيش فيه. وعلى مستوى الزمان، فالإنسان يكون صوراً ذهنية عن الماضي، وصوراً ذهنية عن الحاضر إضافة إلى المستقبل، ولذلك يتضح أن الإنسان

[1] محمد منير حجاب، **الاتصال الفعال للعلاقات العامة**، دار الفجر للنشر والتوزيع، الطبعة 01، القاهرة، 2007، ص181

يشكل صورًا ذهنية عن الأزمنة والأماكن المختلفة وفقًا لواقعه ومركباته، ومشاهدته المعرفية القائمة على التحليل والاستنتاج[1].

3. الثبات ومقاومة التغيير:

الصورة الذهنية تميل إلى الثبات ومقاومة التغيير وتتنوع العوامل التي تحدد وتؤثر في كم وكيفية التغيير. وتعدد العوامل التي تؤثر في كيفية التغيير المحتمل في الصورة الذهنية. وبعض هذه المتغيرات تتعلق بالصورة ذاتها، وبعضها الآخر يتعلق بالرسائل الواردة من خلالها.

4. التعميم وتجاهل الفروق الفردية:

تقوم الصورة الذهنية على التعميم الذي يكون مبالغًا فيه، وعلى الرغم من وجود اختلافات وفروقات فردية، إلا أن الأفراد يفكرون أن كل فرد من أفراد الجماعة موضوع الصورة تنطبق عليه صورة الجماعة ككل، فيكون الجمهور صورة ذهنية عن الفئات والمهن المختلفة دون الأخذ بعين الاعتبار الفروق والاختلافات التي تكون في بعض الأحيان جوهرية وفردية.

5. تؤدي إلى الإدراك المتحيز:

تؤدي الصور الذهنية إلى تشكيل إدراك متحيز لدى الأفراد، فالصورة الذهنية تبنى أساسًا على درجة من درجات التعصب، لذا فإنها تؤدي إلى إصدار أحكام متعصبة ومتحيزة. فمن خلال الصور الذهنية يرى الأفراد جوانب من الحقيقة ويهملون جوانب أخرى لأنها لا تتماشى مع اعتقاداتهم ولا تنسق مع اتجاهاتهم.

6. التنبؤ بالمستقبل:

تساهم الصورة الذهنية في التنبؤ بالسلوك والتصرفات المستقبلية للجمهور تجاه المواقف والقضايا والأزمات المختلفة. فالصورة الذهنية باعتبارها انطباعات واتجاهات لدى الأفراد حول الموضوعات والأشخاص يمكن أن تتنبأ بالسلوكيات التي قد تصدر عن الجماهير مستقبلاً[2].

[1] جمال بن عمار الأحمر، **الصورة الذهنية في الفلسفة والعلوم الإنسانية**، دار الأيام للنشر والتوزيع، الطبعة 01، عمان، 2016، ص130

[2] جمال بن عمار الأحمر، **الصورة الذهنية في الفلسفة والعلوم الإنسانية**، دار الأيام للنشر والتوزيع، الطبعة 01، عمان، 2016، ص130

في حين يذهب باحثون آخرون من خلال مداخل ونظريات مختلفة في دراستهم إلى وضع خصائص أخرى للصورة الذهنية، فالصورة الذهنية ليست مفهوما ثابتا، لذا قد يضيف باحثون آخرون خصائص جديدة بناءً على زاوية مختلفة مثل:

- ✓ تتسم الصورة الذهنية بأن **لها إطارًا زمنيًا سابقًا**، بمعنى أن الصورة الذهنية نتاج قديم، وأن المعرفة الحالية أو الجديدة لا نطلق عليها صفة "صورة ذهنية".
- ✓ تتميز الصورة الذهنية بأن **لها إطارًا ذاتيًا حسيًا**، بمعنى أنها وليدة قدرة الإنسان الحسية، وقدرته على استيعاب المتغير أو التعرض له.
- ✓ **تختلف** الصورة الذهنية **من فرد لآخر**، ومن جماعة لأخرى، ومن مجتمع لآخر، إلا أنها قد تتقارب في أذهان الأفراد مكونة صورة ذهنية متماثلة لجماعة أو مجتمع معين. ويعود هذا التباين إلى الاختلافات في القدرات الحسية بين الناس والفروقات الفردية بينهم.
- ✓ **تتسم** الصورة الذهنية **بالعاطفة** وذلك ليس بشرط أساسي في الصورة الذهنية، كما أن العاطفة ليست بالضرورة مقياسًا صالحًا للصورة الذهنية في جميع الأحيان.
- ✓ الصورة الذهنية **مكونة للاتجاه**، بمعنى أنها إحدى أسس بناء وتشكيل الاتجاه ضمن مجموعة واسعة من المكونات الأخرى.
- ✓ الصورة الذهنية **ديناميكية**، بمعنى أنها متغيرة غير ثابتة سواء كان هذا التغيير بشكل بطيء أو سريع، وهذا التغيير ناتج في أغلبه عن تفاعلها مع مثير جديد[1].

المطلب الرابع: مصادر تشكيل الصورة الذهنية

تتعدد مصادر تشكيل الصورة الذهنية من باحث إلى آخر على حسب اهتماماتهم واختصاصاتهم، لكن يروح أغلب الباحثين إلى وضع مصدريين اثنين لتشكيل الصورة الذهنية هما:

[1] موسى باقر، **الصورة الذهنية في العلاقات العامة**، دار أسامة للنشر، عمان، 2014، ص57

1. الخبرة الشخصية:

إن تفاعل الفرد مع الآخرين من أفراد ومؤسسات وأنظمة وقوانين يعد مصدرًا مباشرًا يؤثر في تكوين الانطباعات الذاتية عن شخص أو منظمة أو فكرة أو دولة. وهذه الخبرة الشخصية تؤثر بشكل مباشر في عقلية الفرد وعواطفه إذا تم توظيفها بشكل جيد.

2. الخبرة غير المباشرة:

ما يتعرض له الفرد من رسائل عبر وسائل الإعلام عن مؤسسات وأحداث وأشخاص ودول لم يلتق بهم مباشرة، يعد خبرة منقولة. في هذا النوع من الخبرة، تلعب وسائل الإعلام المسموعة والمرئية دورًا أساسيًا في تكوين الانطباعات التي تشكل النتائج النهائية للصورة الذهنية[1].

في حين أجمل الباحث "فريد كاريمان" انطلاقا من دراسات في مجال الاتصال والاجتماع الى مصادر أخرى مشكلة للصورة الذهنية هي:

1. عوامل شخصية:

وهي تلك السمات الذاتية للفرد المتلقي للمعلومات من تعليم وثقافة وقيم، إضافة إلى الاتصالات الذاتية للفرد، واهتمامه وقدرته على جمع وتفسير المعلومات المقدمة إليه، وبناء ملامح الصورة الذهنية، إضافة إلى درجة دافعية الفرد.

2. عوامل اجتماعية:

ترتبط بتأثير الجماعات الأولية المحيطة بالفرد كالأسرة والأصدقاء، حيث يقوم باستقبال المعلومات أثناء تبادلهم للمعلومات خلال اتصالاتهم الشخصية، إضافة إلى تأثير قادة الرأي على اتجاهاتهم الاجتماعية، وتأثير ثقافة المجتمع وقيمه على الفرد.

[1] ياسمينة بونعارة، **الصورة الذهنية لرجل الامن الجزائري من العلاقات العامة (دراسة تحليلية ميدانية)**، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم، تخصص علوم الاعلام، جامعة الأمير عبد القادر، قسنطينة، 2017، ص66

3. عوامل إعلامية:

لوسائل الإعلام تأثير قوي على المتلقين، وكذلك التغطية الإعلامية للأحداث الخاصة سواءً بجانبيها الإيجابي أو السلبي، وحجم الاهتمام الذي توليه وسائل الإعلام الجماهيرية للموضوع محل تكوين الصور عنه[1].

في حين يضيف الباحث كمال لحمر للثلاث مصادر التي تحدث عنها "فريد كاريمان" عناصر أربعة أخرى هي:

1. العوامل الثقافية:

وتشمل ثقافة الفرد ومعرفته كأساس لبناء التصور، حيث تتضمن الثقافة بمكوناتها وعناصرها ما يلي:

- ✓ التعليمات والأساسيات التي لا تحتاج إلى مناقشة أو إثارة جدل حولها
- ✓ الأهداف والنتائج المرجوة
- ✓ الوسائل والآليات الموصلة إلى الفعاليات، مثل اللغة والعادات والتقاليد بما في ذلك الأمثال الشعبية والأعمال الأدبية والمواد الإعلامية التي تعتبر عنصرًا قويًا يستند إليه الفرد عند تكوينه ورسمه لتصور ذهني عن شيء معين، وخاصة عند رسمه للصورة عندما ينتمي إلى ثقافة مختلفة عن ثقافته.

2. العوامل التاريخية:

عملية تكوين الصورة الذهنية لموضوع ما مبنية على تراكم المعلومات التي تعرض لها الإنسان، خاصة إذا ما ارتبط الامر بتشكيل صورة جماعة أو شعب، حيث يلجأ الإنسان لتكوين هذه الصورة من خلال رصيده ومخزونه من المعلومات التاريخية، المهمة الذهنية للفرد.

[1] فريد كاريمان وعلي فجوة، **إدارة العلاقات بين الإدارة الاستراتيجية وإدارة الازمات**، عالم الكتب للنشر، الطبعة 02، القاهرة، 2008، ص139-140

3. العوامل السياسية:

التأثير القوي للأحداث السياسية في الحياة العامة، أصبح له موقع مؤثر في رسم العقل البشري الحديث وتشكيل صورة خاصة بمن ترتبط بهم تلك الأحداث الكبرى كالحروب بين الدول العظمى مثلاً.

4.العوامل الدينية:

الأوضاع الدينية والمعتقدات السائدة في مجتمع ما تترك بصمتها فيما حدث وسوف يحدث، وكذلك في كيفية نظر الآخرين وتصوراتهم لهم[1].

المبحث الثالث: الصورة النمطية -بين التعريف والخصائص الدلالية

المطلب الأول: تعريف الصورة النمطية

عرف خليل شقرة الصورة النمطية في كتابه "الإعلام والصورة الذهنية" بأنها: "التصور الذي يقفز إلى الذهن عند ذكر شخص أو فئة أو شعب نتيجة ما اقترن بالذاكرة من تراكمات معرفية صنعت حولهم أحكاما مسبقة دون مراعاة لفروق فردية أو جنسية أو ثقافية بين أفراده وفئاته"[2].

تعتبر "الصور النمطية" من المفاهيم الأساسية المرتبطة بتعقيدات العلاقة بين الذات والآخر، ولها صلة وثيقة بالعنصرية والتعصب والتحيز. ويرتبط اختلاف مفهوم الصور النمطية بأنها لا تنطوي على فعل مادي مباشر، وإنما هي فعل ثقافي ذهني يتمثل في تشكيل صورة عن الآخر غالبًا ما تكون سلبية، ولكنها أيضًا يمكن أن تكون إيجابية. فالصورة النمطية حسب مصادر العلوم الاجتماعية هي صورة جاهزة ومسبقة عن الآخر، أي تتعلق بالذات قبل الآخر، ولها علاقة مباشرة بعمليات تشكيل الهويات الجماعية التي تتطلب رسم حدود لتمييز الذات عن الآخر القومي أو الديني

[1] كمال لحمر، **صورة المجتمع الجزائري في la revue africaine 1856 الى 1962**، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه علوم في علم اجتماع التنمية، كلية العلوم الإنسانية جامعة منوري قسنطينة، 2011، ص80

[2] علي خليل شقرة، **الاعلام والصورة النمطية، صورة العرب والمسلمين نموذجا**، دار أسامة للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2015، ص11

أو العرقي أو الجنسي. وتعتبر الصورة النمطية أيضًا ذات طبيعة جماعية لا تعكس تصورات فردية، مفرطة في التبسيط ولا تتركز على الملاحظة والإدراك الموضوعي[1].

وبشكل أعمق، تعرفها موسوعة النظرية الثقافية بأنها نظرة مبالغ فيها في تبسيط الأمور وغالبًا ما تكون مشبعة بالأحكام القيمية التي أساسها الحكم على الاتجاهات، التصرفات، والتوقعات الخاصة بإحدى الجماعات أو الأفراد. هذه الآراء والنظرات قد تكون متجذرة في أعماق الثقافات الجنسية، أو الثقافات العرقية، أو غيرها من الثقافات المتعصبة، بحيث تستعصي عادة على التغيير إلى حد بعيد. كما تقوم بدور هام في تشكيل اتجاهات أعضاء الثقافة إزاء الآخرين[2].

إن مفهوم الصورة النمطية والقوالب المنمطة بات إيحاءً للمعتقدات ومجموع التصورات التي تتشكل عن أعضاء الفئات الاجتماعية المختلفة، بما يتعلق بملامحهم الجسمية، وقدراتهم العقلية، وسماتهم الشخصية أيضًا. حيث أصبحت هذه الخصائص تُستعمل لوصف جميع أفراد الجماعة بدلاً من الفرد وحده[3].

أول من تحدث عن الصورة النمطية في العصر الحديث هو الصحفي الأمريكي والتر ليبمان (1889–1974) في كتابه "الرأي العام" الذي صدر في عام 1922. وقد استعار مصطلح "النمطي" من عالم الطباعة. وقد بين ليبمان في كتابه أن الفرد يرى في ذهنه أشياء لا يراها بعينيه المجردتين ولا حتى بالاحتكاك المباشر بها. وانطلاقًا من الصور الذهنية التي تتشكل عن هذه العوالم، يقوم الفرد بتعميمها على جميع العوالم التي لم يرها بعد. وهنا تكمن خطورة تشكل هذه الصور السلبية المشوهة التي ينتج عنها تشكيل أحكام جائرة بعيدة عن الواقع[4].

الصورة النمطية هي نمط من التمثيل يكون معقدًا ومتجاذبًا، ومتناقضًا وقلقًا بقدر ما هو واثق. يتطلب ذلك عدم الاكتفاء بتوسيع الغايات النقدية أو السياسية لتقبله، وإنما يجب أن نغير من موضوع التحليل ذاته لتجاوزه[5].

---

[1] مصطفى يسري، **الصورة النمطية الآخر في مرآة الذات**، الهيئة القبطية الانجيلية للخدمات الاجتماعية (CEOSS)، http://ceoss-eg.org ص1-2

[2] اندرو ادغار وبيتر سيدجويك، **موسوعة النظرية الثقافية – المفاهيم والمصطلحات الأساسية**، ترجمة هناء الجوهري، المركز القومي للترجمة، القاهرة، الطبعة 02، 2014، ص 376-377

[3] عبد اللطيف محمد خليفة، **مقياس القوالب النمطية الجامدة حول المرآة**، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 2006، ص6-7

[4] علي خليل شقرة، **الاعلام والصورة النمطية**، مرجع سبق ذكره، ص12

[5] هومي ك بابا، **موقع الثقافة**، ترجمة ثائر ديب المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2006، ص140-141

المطلب الثاني: أنواع الصورة النمطية

تتعد الآراء حول ضبط أنواع الصورة النمطية، ويرتبط هذا التعدد بالتخصصات العملية أو بطبيعة البحوث التي تناولت أنواع الصورة المنمطة، واتفق الأغلبية على تحديد أنواع الصورة النمطية كما يلي:

1. صورة نمطية إيجابية Positive Stereotype:

يحتوي هذا النوع من الصورة النمطية على مجموعة من السمات التي تعتبر منبعًا لإثارة مشاعر الحب والتعاطف والتأييد والرغبة في التقليد. ويحدث هذا عن طريق تصوير البطولة والانتصارات والأعمال الإنسانية والاختراعات والإنجازات والقوة والتفوق والإنسانية وحب الخير والتضحية والود والسلام.

تثير هذه المشاعر أيضا تصوير المعاناة الإنسانية من الظلم، الكفاح، الصمود، المقاومة، ومواجهة الأقوياء والانتصار عليهم، والرغبة في السلام. وتعد الصورة الإيجابية ثروة معنوية، ويعد نجاح شعب او حركة في تشكيل صورة إيجابية انتصارا يحفز على تحقيق المزيد من النجاحات والانتصارات المستقبلية[1].

2. صورة نمطية سلبيةNegative Serteotype :

وهي عكس الصورة النمطية الإيجابية، حيث ترتكز على مجموعة من السمات التي تثير مشاعر الخوف، الكراهية، النفور، الاشمئزاز، والاحتقار. ويكون ذلك من خلال رسم صورة نمطية عن طريق تصوير العنف، البطش، القسوة، سفك الدماء، الإرهاب، الهزائم، التخلف، والفقر.

ويلعب هذا النوع من الصورة النمطية دورًا كبيرًا في نشر الحروب والأعمال العنيفة ضد الشعب الحامل لهذه الصورة، حيث تم توسيع الاستعمار المغربي باستخدامها كمبرر لما يرتكبه هذا الاستعمار من مجازر ضد شعوب إفريقيا وآسيا عبر تصوير هذه الشعوب على أنها متخلفة وتضم الكثير من الجائعين[2].

---

[1] تحسين محمد انيس شرادقة، **الصورة النمطية للعالم العربي الإسلامي في صفيحتي نيويورك تايمز وواشنطن بوست –دراسة تحليلية**، محاضرات كلية الصحافة والاعلام بجامعة الزرقاء، عمان، 2015، ص4

[2] تحسين محمد انيس شرادقة، **المرجع نفسه**، ص4

تجدر الإشارة إلى أن أكثر الأنواع انتشارًا من الصورة النمطية هو النوع السلبي. وقد ركزت جميع البحوث لكل من ليبمان (1922)، وكاتز وبريلي (1933)، ومايس (1943)، وبوخانان وكانتريل (1954)، على دراسة الصورة النمطية السلبية فقط. وهذا إن دل، فإنما يدل على أن هذا النوع هو الأكثر انتشارًا عند بناء صورة منمطة[1].

المطلب الثالث: خصائص الصورة النمطية

للصورة النمطية خصائص تقوم عليها يمكن استخلاصها من المعارف المختلفة، وهي:

1. الجمود والتصلب:

فالصورة النمطية لا تعد صورة واسعة واضحة من وجهة نظر صانعيها وحامليها، ويظهر الجمود والتصلب من خلال:

- ✓ رسوخ صورة الفئة النمطية في الذهن الجمعي لصانع الصورة.
- ✓ ثبات هذه الصورة وإن كان نسبيا في بعض الأحيان.
- ✓ تقوم على الأحكام المسبقة دون الأخذ بعين الاعتبار التجربة المباشرة والوقائع الموضوعية.

2. التحيز:

يكون من جانب صناع هذه الصورة ضد الفئة أو الشخص أو الشعب المتهم، ويكون منطلقه من خلفية عقائدية أو ثقافية أو تاريخية، ويكون من خلال:

- ✓ التركيز على الصفات السلبية للشخص أو الفئة المراد تمييعها.
- ✓ اختلاق صفات غير إيجابية لتشويه صورة هذه الفئة المراد تنميطها.
- ✓ مقاومة محاولات الفئة المنمطة لتغيير صورتها السلبية المشوهة[2].

[1] أيمن منصور ندا، **الصورة الذهنية الإعلامية والقرارات السياسية، المجلة المصرية لبحوث الرأي العام**، مجلة كلية الاعلام لجامعة القاهرة، المجلد 02، العدد 02، القاهرة، 2001، ص 41

[2] علي خليل شقرة، **الاعلام والصورة النمطية**، مرجع سبق ذكره، ص13

3. الحذف:

من أجل إلصاق صفات غير حميدة ومذمومة بالفئة المنمطة لتشويه صورتها، فإن ذلك يتطلب حذف كل ما من شأنه منع أو عرقلة ذلك، ويكون الحذف عن طريق:

- ✓ حذف خلفية الأحداث التي يمكن أن تبرر سلوك صاحب الصورة النمطية.
- ▪ حذف أي صور أو معلومات إيجابية للشخص أو الفئة المراد تنميطها وسلب الصفات الإنسانية عنها ورسمها بصورة سلبية تخدم الأحكام المسبقة المتعلقة بها.

4. التعميم:

عن طريق تعميم صفات شخص أو بضعة أشخاص من الفئة المراد تنميطها على بقية أفراد هذه الفئة دون النظر إلى فروق جنسية، أو دينية، أو ثقافية، ويتجلى ذلك في:

- ✓ تجاهل الفروق الفردية بين أفراد الفئة المراد تنميطها وضم أفرادها جميعاً بنفس الصفات.
- ✓ الخلط بين انتماءات الأفراد ضمن الفئة المراد تنميطها، مثل التعميم الذي يتم في الدول الغربية بين العرب والمسلمين، واعتبار جميع العرب مسلمين.

خصائص الصورة النمطية تثبت أن التعصب والعدوانية هما الدافع في معظم الأحيان لرسم هذه الصور للآخر، وأن وراء هذه الدوافع أهداف وغايات لصناعة هذه الصور قد يتطلب تحقيقها شيطنة هذا الآخر ونزع الصفات الإنسانية عنه[1].

المطلب الرابع: كيفية صناعة الصورة النمطية

تعتبر الصورة النمطية متتالية من آليات متنوعة تسهم في خلقها واختلاقها، ومن أهم هذه الآليات نجد:

- ✓ **الثقافة الشعبية:** تشمل الأمور الشعبوية من أمثال، قصص، وأساطير...الخ
- ✓ **الاعلام:** ويشمل الصحافة، الإذاعة، التلفزيون، الأنترنيت، والكتب بمختلف أشكالها...الخ

الصورة النمطية أثناء إنتاجها تمثل قولبة (وهي عملية اختزال تؤدي إلى جهل وفهم منقوص يؤدي إلى سوء التعامل)، وتقود هذه القولبة إلى الجمود (الذي يقود إلى التكلس الذي يؤدي إلى السقوط

[1] علي خليل شقرة، **المرجع نفسه**، ص14-15

في الأوهام)، والجمود يؤدي بدوره إلى التعصب (يكون فيه سقوط في الأنا والذاتية والفردية ونفي الآخر)[1].

تتشكل الصورة النمطية من معرفة الإنسان بالمكان الذي يسكنه، وموقعه من العالم الذي يحيط به، والزمان والمعلومات التاريخية، والعلاقات الشخصية، كذلك من خلال الروابط الأسرية وجماعات الأصدقاء، والأفعال المرتبطة بعالم الطبيعة والخبرات المكتسبة، والأحاسيس والمشاعر والانفعالات[2].

حسب خليل شقرة، تتم صناعة الصورة عبر مراحل يتم من خلالها تشكيل وترسيخ هذه الصورة في الأذهان وإعطائها نوعًا من المصداقية عند من توجه إليهم، وهي:

- ✓ البحث عن الصفات السلبية ليتم استخدامها لتشويه صورة الشخص أو الفئة المراد تنميط صورتها، ويكون ذلك من خلال:
  - استدعاء ما تختزنه ذاكرة الشعوب من قصص وروايات ونكات وأساطير لتشويه صورة الشخص او الفئة المراد تنميطها.
  - استحداث صفات سلبية لمن يراد صناعة الصورة النمطية له بحيث تكون هذه الصفات نابعة من وقائع وأحداث جديدة.
- ✓ تكرار عرض هذه الصور السلبية، بأشكال مختلفة في كافة وسائل الإعلام من أجل إعادة التذكير بهذه الصفات والصور السلبية المقرونة بمن يراد صناعة الصورة النمطية له[3]. ويكون من خلال:
  - العرض المستمر للصورة السلبية من أجل تثبيت فكرة هذه الصورة.
  - تكريس الصورة المشوهة عن طريق الأفلام السينمائية والتلفزيونية والرسوم الكاريكاتورية.
  - التركيز على لصق الصفات السلبية وإخفاء الصفاة الإيجابية، للشخص أو الفئة المعنية بالصورة النمطية عن طريق إظهار هذا الشخص أو الفئة في كل مناسبة.
- ✓ البحث عن أي حوادث أو ممارسات يمكن أن تدعم هذه الصورة السلبية واستغلالها في صناعة وترسيخ هذه الصورة.

---

[1] وسام حسين جاسم العبيدي، **صورة المجنون في المتخيل العربي**، ابن نديم للنشر ودار روافد الثقافية، الجزائر وبيروت، 2016، ص31

[2] منال رداوي وامال عامر، **الصورة النمطية للمرأة المسلمة في الاعلام الغربي تجارب وروّى**، مجلة المقدمة، العدد 01، جامعة المسيلة وجامعة غيليزان، 2016، ص57

[3] علي خليل شقرة، **الاعلام والصورة النمطية**، مرجع سبق ذكره، ص15

أصبحت اليوم صناعة الصورة النمطية سهلة في ظل الثورة الإعلامية وتعدد وسائل الإعلام وسرعتها على القبول بتحريكها على التوجيه وصناعة الرأي العام، وقدرتها على أسر عقولهم في الاتجاه الذي يخدم صناعة هذه الصورة المنمطة[1].

المطلب الخامس: الفرق بين الصورة الذهنية والنمطية

تعتبر الصورة الذهنية الأساس والمنطلق، وأن الصور النمطية هي جزء من منظومة تشكيل الصورة الذهنية. فالصورة النمطية ما هي إلا صورة ذهنية منمطة، تشكلت في ذهن الفرد من خلال تراكمات وخبرات وأحكام متعددة. إن العلاقة بين الصورة الذهنية والنمطية هي علاقة الكل بالجزء، فالصورة الذهنية أوسع وأشمل من الصورة النمطية[2].

وتحدد الدراسات اختلاف الصورة الذهنية عن الصورة النمطية في نقطتين مهمتين هما:

- ✓ الصورة الذهنية قابلة للتغيير، إذ إنها تتسم بالثبات النسبي، على عكس الصورة النمطية التي تقاوم التغيير.
- ✓ تتسم الصورة النمطية بالتحيز، ففي معظم الأحيان تكون سلبية، على عكس الصورة الذهنية التي تتسم بالإيجابية أحيانًا، والسلبية أحيانًا[3].

اما الباحث لحمر ففرق بينهما بشكل بسيط أكثر، فيقول ان:

- ✓ الصورة النمطية هي صورة ذهنية تتسم بعدة خصائص أخرى.
- ✓ الصورة الذهنية تتضمن عددا أكبر من السمات التي لدى الصورة النمطية.
- ✓ الصورة الذهنية تتصف بالعموم، ولكن الصورة النمطية أكثر رسوخا وديمومة وجمودا
- ✓ الصورة الذهنية تكون ثابتة نسبيا قابلة للتغير من وقت الى آخر، في حين الصورة النمطية من خصائصها الجمود والثبات والتكرار دون أي تغيير[4].

---

[1] علي خليل شقرة، **المرجع نفسه**، ص16

[2] طارق علي حمود العيثاوي، **صناعة الصورة الذهنية في وسائل الاعلام –صورة الرسول محمد (صلى الله عليه وسلم) في الاعلام الأمريكي**، مجلة مداد الآداب، العدد 10، بغداد، 2015، ص766

[3] ادريس بولكعيبات وليلى بولكعيبات، **الصورة النمطية السلبية عن المسلمين لدى الغرب**، مجلة المقدمة، العدد 01، جامعة قسنطينة 03، 2016، ص11

[4] كمال لحمر، **صورة المجتمع الجزائري في la revue africaine 1856 الى 1962**، مرجع سبق ذكره ص96

ملخص الفصل:

في ختام فصلنا، الذي تعرفنا فيه على الصورة الفيلمية كونها أبرز شكل من أشكال التعبير البصري، والعناصر المكونة لها، ثم بعد ذلك تناولنا الصورة الذهنية والصورة النمطية، التي تُغرس في الأذهان وتؤثر على تصوراتنا للآخرين والعالم من حولنا، والفرق بينهما.

كخلاصة من الفصل، يمكننا القول إن هذه الصور الثلاث تتشارك في العديد من النقاط، لكن كل واحدة منها تتميز بطبيعة وخصائص مختلفة. فالصورة الفيلمية تعتبر وسيلة تعبيرية مشحونة بالرسائل من خلال لغة الدلائل البصرية بما فيها من ألوان، أشكال، وخطوط، في حين تكون الصورة الذهنية مبنية على التصورات الفردية الخاصة بكل شخص، والصورة النمطية تعتمد على تجميع تصورات عامة ومبسطة عن مجموعات أو فئات معينة وغالبًا ما تكون سلبية. هذه الصور تؤثر في كيفية فهمنا للعالم والتفاعل معه، وقد تكون محورية في تشكيل الهويات الثقافية والجماعية.

الفصل الثالث:

الرموز الدينية: من التجلي البصري إلى التأثير الرمزي

تمهيد:

تلعب الرموز الدينية دورا جوهريا في تشكيل حياة البشر وتوجهاتهم الروحية منذ أقدم العصور. فهي لا تقتصر على كونها أشكالاً أو صورًا بل تمثل لغة بصرية ذات معانٍ عميقة تتجاوز الجوانب المادية، وتحمل في طياتها تجارب دينية وثقافية متجذرة في الوعي الجمعي. هذه الرموز تعبر عن تلك الرابطة المقدسة بين المؤمنين والعقيدة، حيث تحمل رسائل روحية تسهم في توحيد الجماعات الدينية في إطار من الإيمان المشترك. فالرموز الدينية ليست مجرد علامات صامتة، بل هي وسيلة تعبير قوية عن الإيمان، وقدرة الإنسان على تحويل المعاني الروحية إلى صور محسوسة تبقى خالدة عبر الأجيال.

تعمل هذه الرموز على تأكيد الهوية الدينية للمجتمعات، وتصبح أداة للتعبير عن القيم المقدسة، لتخلق بالتالي رابطًا عاطفيًا عميقًا بين الأفراد والعالم الروحي. فالرموز الدينية ليست مجرد أشياء زينة أو فنية، بل عناصر تحمل أهمية كبيرة في توجيه أفكار الناس وممارساتهم اليومية، وبدونها تصبح معاني العقيدة والتعاليم الروحية أقل قدرة على التجسد والتفاعل مع واقع الإنسان.

في هذه الدراسة، سنستعرض كيف انتقلت الرموز الدينية من مجرد أشكال مرئية إلى عناصر تحمل تأثيرًا عميقًا في المجتمعات، وكيف استطاعت أن تترك بصمتها في الطقوس والشعائر وحتى في الحياة اليومية للناس. سوف نبدأ أولاً بتناول الرموز الدينية في المظاهر الحسية المادية، حيث يتجلى ذلك في كيفية تأثير الرموز الدينية في اللباس، والعمران، والطقوس اليومية. ثم سنتناول بعد ذلك الرموز الدينية في الفنون المختلفة، بداية من الموسيقى والأدب والشعر وصولًا إلى السينما والمسرح، ثم اللوحات التشكيلية.

المبحث الأول: تمثلات الرموز الدينية في المظاهر الحسية والمادية

المطلب الأول: تعريف الرمز الديني

1. تعريف الرمز:

تتعد تعريفات الرمز وتختلف وهذا لارتباطها ارتباطا وثيقا بالدلالة، فهو يأخذ معنى وقيمة مما يدل عليه، فيعرفه الفلاسفة القدامى من بينهم "سقراط" و "أفلاطون"، بأنه أداة للتعبير عن الانطباعات النفسية وذلك عن طريق الألغاز والتلميحات بدلا من الأسلوب التقريري المباشر، حيث أن دعاتها يروا بأن العقل عاجز عن الوصول ومعرفة الحقائق وأن الحلم لا يشبع رغبة وفضول الإنسان في اكتشاف الكون وأسراره[1].

ويقصد بالرمز الإيحاء والتعبير غير المباشر لكل ما هو تابع للنواحي النفسية المستترة، والتي لا يمكن للغة في دلالتها الوضعية أدائها[2]. حيث نجد العرب القدامى يعرفوه بأنه الإيماء أي استخدام القصة أو الخبر أو الأسطورة أو الشخصية البارزة، أو الشاذة أو الغريبة، في مقام المشبه به، لغرض التأثير وزيادة الانفعال[3].

تعتبر الرموز مجموعة من الإشارات المصطنعة التي يستخدمها الناس لتسهيل عملية التواصل، وهي سمة خاصة في الإنسان، فعلى المستوى اللغوي يرى عالم اللسانيات السويسري فرديناند دي سوسير أن هناك لخبطة بين مفهومي الرمز والعلامة، فقد استخدم لفظ الرمز مرادفاً للعلامة، أو الدلالة على ما يسمى بالدال، فيرى دي سوسير أن لفظ الرمز لا يدرك دوما في اعتباطيته، فهو ليس بلا معنى بل فيه بقية رابطة طبيعية بين الدال والمدلول[4].

---

[1] محمد التونجي، **المعجم المفصل في الأدب**، دار الكتب العلمية، الطبعة 02، بيروت، 1999، ص 278.
[2] محمد فتوح أحمد، **الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر**، دار المعارف، الطبعة 03، مصر، 1984، ص260
[3] داوود سلوم، **الأدب المقارن في الدراسات التطبيقية**، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، الطبعة 01، القاهرة، 2003، ص433
[4] محمد أحمد، **الرمز والمعنى في الدراسات السوسيولوجية**، مجلة العميد، المجلد 09، العدد 34، جامعة قفصة، تونس، 2020، ص289

2. تعريف الرمز الديني:

يقصد بالرمز الديني كل رمز موجود في الكتب المقدسة. فقد وجد الأنبياء في التراث الديني (الإسلامي، المسيحي، اليهودي) وفي ديانات حضارات قديمة، مجالًا ثقافيًا استلهموا منه رموزهم الفنية. يُعد التراث الديني مصدر إلهام لدى جميع الأمم، فنجد من لجأ إلى القرآن الكريم وقصصه وملامح الأنبياء فيه، واستلهم منها رموزًا خالدة يسقطها على الحاضر، وليس بهدف الاسترجاع فقط، بل لإضفاء بعد جمالي ودلالي. واستوحوا من الإنجيل وغيرها من الكتب المقدسة. حيث معظم ملامح السيد المسيح في شعر المعاصرين مستمد من الموروث المسيحي، وخصوصًا الصلب، والحياة من خلال الموت[1]. ويكون الرمز الديني إما أحاديا بسيطا أو مركبا، فهو كل رمز يكون في القرآن الكريم أو الكتاب المقدس بعهديه القديم والجديد، حاملا لدلالة معينة يدركها ويتذكرها القارئ حين قراءته النص[2].

امتلك الإنسان الرموز الدينية في زمان ومكان محددين، وتمت صيغتها وتطويرها لديه نتيجة للتجربة الدينية وتعاليمها المعاشة. ويدخل الرمز الديني في إطار المقدس المعاش، حيث يبني علاقة بين الإنسان والإله المتعالي، ويتبادله الأفراد المنتمون إليه ضمن التجربة الإنسانية، ليشكل شبكة من العلاقات والانتماء والترابط بين أعضائها. كما يفرض الرمز الديني للمتدين الهيبة والخوف والرجاء والمحبة كتعابير نفسية سيكولوجية[3].

تتعدد الرموز الدينية وتختلف بتعدد الديانات واختلافها، فكل دين يحمل علامات مميزة مثلا في الديانة المسيحية نجد رمز الصليب والنجمة الخماسية، والمسبحة الوردية وسمكة المسيح. ويرتبط الدين الإسلامي بعدة رموز أخرى كالهلال، ولفظة "الله"، والنجمة اللصيقة بالهلال، ورمز بداية الحزب والسجدة

---

[1] علي عشري زايد علي، **استدعاء الشخصيات التراثية في شعر العربي المعاصر**، دار الفكر العربي، القاهرة 1997، ص75

ناصر لوحيشي، **الرمز الديني في الشعر الفلسطيني المعاصر**، توزيع دار الطليعة، الطبعة 01، الجزائر، 2004، ص[2]66

[3] بلال موسى بلال علي، **قصة الرمزالديني**، مرجع سبق ذكره، ص20

في القرآن الكريم. وفي اليهودية نجد رموز تتعلق بالنجمة السداسية لسيدنا داوود وهي عبارة عن مثلثين متساويين الساقين منعكسين[1].

لا تكتفي الرموز الدينية بفهم وكشف تركيب الحقيقة أو الوجود في بعد من أبعادها، بل تضفي للوجود الإنساني معاني تجعل الإنسان يعمل دائما على حل شفراتها. وتعتبر تجربة الإنسان الذي عاش في رحاب الثقافة الأسطورية وانبثقت أساطير متنوعة من خلال ممارساته لطقوس الميلاد والموت وشعائر التفكير والخطر والإباحة، كل هذه الأساطير التي عاشها الإنسان تضيف على عالم الرموز الدينية النظام والمعنى والتركيب[2].

يشير الرمز الديني ويستخدم في التعبير عن معاني وروحانيات معينة تتصل بالإله أو المعتقدات الدينية. ويمكن أن يظهر في مختلف الأشكال مثل: النصوص المقدسة، والشعائر، والطقوس، واللباس والصور، والتماثيل، وغيرها من الوسائل التي تحمل معاني ورمزية دينية. كما يعكس الرمز الديني العلاقة بين الإنسان والإله، ويعمل على تقوية الانتماء الديني وتعميق التجربة الروحية.

المطلب الثاني: تمثلات الرموز الدينية في الهندام واللباس

يعتبر الملبس بجميع أشكاله وألوانه التي تتباين تبايناً شديداً، رمزاً للانسجام الاجتماعي والمرتبة الاجتماعية، كما ان الهندام والزي يعبر على مهنة الشخص بطريقة غير مباشرة، كما يعد الملبس العرقي "Ethnic Clothing" علامة على انتماء الشخص الى جماعة معينة. ويتمثل هذا الرمز في أي شيء يستخدم لتغطية جسم الانسان وجذب الانتباه إليه، فاللباس بمثابة زينة حدسية أو أي شيء يغير في مظهر الإنسان فيعمل بذلك بعض السمات الثقافية[3].

---

[1] خودة بن يمينة وخديجة بصالح، **الرمزية الدينية للعدد سبعة قراءة لسانية أنثروبولوجية في قصة البركان نموذجا**، مجلة أنثروبولوجيا الأديان، المجلد 16، العدد 02، المركز الجامعي بلحاج بوشعيب، عين تموشنت، 2020، ص389

[2] أسية متلف، **اشتغال الرمز الديني ضمن إسلامية النص –رواية بياض اليقين لعميش عبد القادر نموذجا**، مذكرة مقدمة لنيل شهادة ماجستير في الأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، 2007، ص 69

[3] فؤاد غازي ثجيل، **الملبس والهوية الثقافية بين الانتماء والاغتراب رؤية أنثروبولوجية**، مجلة كلية التربية الأساسية، العدد 77، كلية الأدب، جامعة المستنصرية، بغداد، 2013، ص 451

من أبرز الماديات التي ترتبط بالفكر العقدي على مدى العصور البشرية هي الهندام واللبس. حيث يوحي اللباس بطريقة غير مباشرة إلى طبيعة المبادئ والأفكار والعقيدة الدينية التي يؤمن بها مرتدي هذا الزي، فإن لرجل الدين لباس مميز يكاد يكون علما دالا عليه، فنجد هيئة خاصة برجل الدين الإسلامي، وأخرى برجل الدين المسيحي، وثالثة باليهود. فللألبسة دلالات معنوية تعبر عن المعنى بدون كلام. لذلك نستطيع القول بأن الزي الديني لسان، وكلامه عبارة عن خطاب صامت مكون من علامات ملتبسة بشكل اختلافها وتعارضها وتعدد ألوانها جملة من الدلالات الخاصة بتحديد الانتماء العقدي للأشخاص[1].

تتميز كل طائفة أو جماعة دينية عن الأخرى من خلال الهندام والطقوس وطرق العبادات الخاصة بها، فبمجرد رؤية الفريد يمكن تمييزه إلى أي جماعة أو دين ينتمي. حيث يمكن مثلا تمييز أزياء الراهبات المسيحيات، كما يمكنك تمييز ملابس القساوسة والآباء في الكنائس، وكذلك ملابس الحاخامات وملابس الشيوخ في المساجد. يسعى رجال الدين للتأكيد على أن لكل دين زيًا خاصًا به، قد لا يكون منصوصًا عليه صراحة، لكن مع الوقت أصبح مرتبطًا به[2].

لا يقتصر اللبس على تمييز الأفراد من ديانة إلى أخرى بل حتى من مذهب لآخر، ودليل ذلك لباس رجال الدين في السنة، ولباس رجال الدين الشيعة، فبمجرد رأيت واحد من هذين المذهبين عرفنا هذا سني، وذاك شيعي، من خلال زيه الديني ولباسه[3].

---

[1] أريج عيسى أحمد تيلان السليم، **سيميائية الزي في التراث الأدبي حتى القرن الرابع الهجري**، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها، كلية الأدب، جامعة اليرموك، الأردن، 2017، ص 135-136

[2] عبد الرحمان محمد، **اليونوفورم الديني.. الأزياء الدينية في المسيحية.. الحشمة والوقار أساس ملابس الرجال والنساء.. الحاكم بأمر الله أمر الأقباط بارتداء اللون الأسود.. الأسود رمز الحزن على موتى الخطية.. والمسيح أساس ملابس البطريرك**، موقع اليوم السابع، تاريخ النشر: 22 ديسمبر 2019، تاريخ النقر: 4 مارس 2025،
https://www.youm7.com/story/2019/12/22/%D8%A7%D9%84%D9%8A%D9%88%D9%86%D9%88%D9%81%D9%88%D8%B1%D9%85-%D8%A7%D9%84%D8%AF%D9%8A%D9%86%D9%89-%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%B2%D9%8A%D8%A7%D8%A1-%D8%A7%D9%84%D8%AF%D9%8A%D9%86%D9%8A%D8%A9-%D9%81%D9%89-%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B3%D9%8A%D8%AD%D9%8A%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%AD%D8%B4%D9%85%D8%A9-%D9%88%D8%A7%D9%84%D9%88%D9%82%D8%A7%D8%B1-%D8%A3%D8%B3%D8%A7%D8%B3-%D9%85%D9%84%D8%A7%D8%A8%D8%B3/

[3] مهدي أسعد غرار، **البيان بلا لسان: دراسة في لغة الجسد**، دار الكتب العلمية، الطبعة 01، بيروت، 2007، ص53

1. اللباس عند المسلمين:

يختلف لباس رجال الدين في الإسلام عن غيرهم، فهو لا يدعي العمة والمخصرة بل هما لازمتين ملبستين من لوازم رجال الدين المسلم، يعرف من خلالهما، حيث تعتبر هناك أهمية كبيرة للعمة والمخصرة وورد ذلك في الأحاديث النبوية. فروي عن رسول الله صلى الله عليه وسلم أنه يوم غدير خم دعا علي ابن أبي طالب وعممه، وأرخى عزبة العمامة من خلف ثم قال:" هكذا فاعتموا، فإن العمائم سيما، وهي حاجز بين المسلمين والمشركين". وورد أيضا عن أبي داوود الترميذي عن ابي ركانة، قال: سمعت رسول الله يقول: "إن فرق ما بيننا وبين المشركين العمائم على القلانس"[1].

يرتدي المسلمون العمامة كونها علامة العرب الملبسية وشعارهم منذ الجاهلية، كما ترمز العمامة للشرف والمروءة وكل ما هو محمود، وللعمامة مكانة عالية في الإسلام فهي تعتبر من سيما الملائكة، فجاء عن أورد الذهبي عن عمر بن الخطاب قال: قار رسول الله صلى الله عليه وسلم: "عليكم بالعمائم فإنها سيما الملائكة وأرخوها خلف ظهوركم". وهذا يدل على أن اللباس يشكل بالنسبة لهم أداة أيقونية تعين الأشخاص على معرفة الهوية الدينية لصاحب الزي[2].

ومن ملابس المسلمين نجد أيضا القناع، حيث كان الرسول صلى الله عيه وسلم أكثر الناس قناعا، وتوارث القناع حتى إلى لأسلاف المتبوعين، ودليل ذلك من السنة قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: "ائتوا المساجد حسرا ومقنعين، فإن ذلك من سيما المسلمين"[3].

ونجد ايضا المسباح أو المسبحة التي تأخذ أبعادًا دينية ورمزية، فحيث تبلغ الخرزات الموجودة فيها تسع وتسعين خرزة أو ثلاث وثلاثون خرزة. ولقد استخدمت السبحة في العبادة وممارساتها منذ

[1] أريج عيسى أحمد تيلان السليم، **مرجع سبق ذكره**، ص 138
[2] أريج عيسى أحمد تيلان السليم، **مرجع سبق ذكره**، ص 139
[3] **المرجع نفسه**، ص 139-140

القدم في جميع البلدان الإسلامية فالتسبيح لغوياً يكتسب معنى الصلاة والدعاء، فهي بمثابة رمزية تبين العلاقة الوثيقة والنشاط الديني بين العبد وربه[1].

إضافة إلى لباس الإحرام، حيث أن الدين الإسلامي يولي اللباس أهمية كبيرة، فربط العبادات الخاصة كالحج والعمرة بلباس خاص محدد، ليميز هذا النوع من العبادات عن غيرها من العبادات، وكانت ملامح لباس الإحرام واضحة من الشرع، يقول صلى الله عليه وسلم: "لا يلبس المسلم القميص، ولا العمامة، ولا السراويل ولا البرنس، ولا ثوب مسه زعفران، ولا ورس، ولا الخفين إلا لمن لم يجد النعلين فإن لم يجدها فليقطعها تحت القدمين". وكان لباس الإحرام باللون الأبيض غير المخيط وقال رسول الله صلى الله عليه وسلم في ذلك: "خير ثيابكم البياض يلبسها أحياؤكم ويكفن فيها موتاكم..."[2].

2. اللباس في الديانة المسيحية:

يرتدي رجال الدين من كهنة ورهبان والعرافين ملبسية خاصة بهمم في الديانة المسيحية، فنجد الكاهن لا يلبس الثياب الملونة، والعراف لا يذيل قميصه ولا يسحب ردائه، ومن الثياب الخاصة بالرهبان ما يسمى بالمسوح، وهي علامة ملبسية خاصة بهمن ويقصد به الكساء من الشعر والجمع أمساح ومسوح[3].

وتلتزم أغلب الكنائس في الديانة المسيحة، بضرورة ارتداء رجال الدين بذلات، أو غيرها من الملابس اللائقة في العظات الدينية، وفي العديد من التجمعات المسيحية خصوصًا لدى الكنائس المسيحية الشرقية والكنائس البروتستانتية المحافظة، يفرض على المرأة تغطية الرأس خلال حضور القداس. ونجد أغلب ملابس الكهنة والقساوسة تكون باللون الأسود، حيث تداع في الديانة المسيحية أن الحاكم بأمر الله أمر الأقباط بلبس «ملابس الغيار» وشد الزنار على الوسط وعدم لبس الملابس الملونة أو الزاهية ولا الناعمة، تنفيذاً لأوامر الذمية التي يقرّها الإسلام والمسلمون ضد المسيحيين عبر 1400

[1] بلال موسى بلال علي، **مرجع سبق ذكره**، ص 300-301
[2] أريج عيسى أحمد تيلان السليم، **مرجع سبق ذكره**، ص 147-148
[3] **المرجع نفسه**، ص 140

عاماً. وملابس الغيار هي عبارة عن ملابس سوداء وعمائم سوداء يلبسها الأقباط تميزاً لهم عن المسلمين كنوع من الإهانة والمذلة[1].

وتحتوي الكنيسة على رتب أخرى مثل "أرشيدياكون" وهو رئيس شمامسة، و"دياكون"، و"إبيذياكون"، و"أغنسطس" وتعني قارئا، و"إبسلتس" وتعني مرتل. وجميع الرتب ترتدي "التونية"، و"البدرشيل" وتعني ما يعلق على العنق، ويلبسه "الذياكون والأرشيدياكون" تحت الإبط الأيمن إلى الكتف الأيسر كأجنحة الملائكة، بحسب الاعتقاد المسيحي، في حين يلبسه "الأغنسطس والإبذياكون" على شكل إكس من الخلف دلالة على حملهم صليب المسيح الذي تكرسوا لخدمته، وعلى شكل حزام من الأمام دلالة على ضبط النفس والتهيؤ للخدمة. أما الراهب فيرتدي "القلنسوة" وهي تغطي الرأس كلها ثم تتدلى خلف الرأس وعلى الكتفين فقط، والجزء الذي يغطي الرأس يوجد عليه 12 صليبًا وهي تشير إلى عدد تلاميذ المسيح، كما يرتدي الراهب "المنطقة"، والتي تكون عبارة عن حزام يصنع من الجلد أو من الكتان، يلفها الراهب على خصره، وتُدعى في القبطية "زوناريون" أي زنار أو حزام، وهي تشير إلى القوة واليقظة والاستعداد الدائم للجهاد. وأيضا نجد ملابس البطريرك أو البابا تتكون من التاج وهو خاص بالبطريرك، ويلبس على الرأس وبه صور للسيد المسيح والقديسين، ويخلع وقت قراءة الإنجيل، ويصنع من الحرير أو الذهب، ويشير إلى إكليل الشوك الذي لبسه السيد المسيح كما يرمز إلى أكاليل الانتصار، ويرتدي البطريرك ما يطلق عليه "المنطقة" ويكون حزام من الحرير أو الفضة يلبسه رئيس الكهنة ليشيد بها وسطه[2].

3. اللباس في الديانة اليهودية:

تمتاز الديانة اليهودية كغيرها من الديانات الإبراهيمية بعدد من الألبسة التي تمثل هويتها الدينية المختلفة عن غيرها من الديانات. حيث يلبس الرجال ما يسمى "كيبا" وهي الطاقية، تعتبر "الكيبا" دلالة

---

[1] عبد الرحمان محمد، **مرجع سبق ذكره.**

[2] عبد الرحمان محمد، **اليونوفورم الديني.. الأزياء الدينية في المسيحية.. الحشمة والوقار أساس ملابس الرجال والنساء.. الحاكم بأمر الله أمر الأقباط بارتداء اللون الأسود.. الأسود رمز الحزن على موتى الخطية.. والمسيح أساس ملابس البطريرك**، مرجع سبق ذكره.

خارجية على كون الرجل يهودياً متديناً، ويلبس الرجال أيضا نوعين من الأردية ذات الهداب، أو "الطليت" وهو عبارة عن شال الصلاة، يكون بحجم ملاءة صغيرة، مستطيل الشكل، تتدلى من أركانه أهداب من أربعة خيوط عادية مربوطة بطريقة معينة، ويكون "الطليت" عادة أبيض اللون، من الصوف أو القطن أو الحرير، وفى كثير من الأحيان يكون مخططاً، بخطوط سوداء أو زرقاء، قد يكون 'الطليت' مزخرفاً في أركانه وفي البطانة العليا، وتطرز عليه أحيانا كلمات التلاوة الخاصة بارتداء "الطليت"، ويجوز للرجل ارتداءه على كتفية أو على رأسه، بشكل عباءة.

يوثقوا الرجال في الديانة اليهودية كلمات الله على رؤوسهم وأذرعهم، ويتم بوضع "التفيلين" على الرأس والذراع، وهو عبارة عن علبتان صغيرتان من الجلد الاسود مرتبطتان بقاعدة، تحويان الإصحاحات الملائمة من الكتاب المقدس، مكتوبة على رق. ويتم ربط العلبتين على الذراعين والرأس بواسطة أشرطة جلدية سوداء[1].

4. الحجاب في الأديان السماوية:

يعتبر الحجاب ثقافة متجذرة في كل الديانان السماوية، وليست في الإسلام فقط، وللحجاب رمزية كبيرة تدل على الهوية الاجتماعية لحاملاته.

- ✓ **الحجاب في الديانة اليهودية:** تشددت الديانة اليهودية في الحجاب تشددا بالغا، حيث كانت المرأة تتحجب حتى عن محارمها كالأب والعم والأخ. فكانت تغطي اليهوديات رؤوسهن وأجسادهن بأردية وأوشحة يطلق عليها البراقع.

[1] عبد الرحمان محمد، **اليونيفورم الديني. الأزياء الدينية في اليهودية.. كيبا دلالة أن الرجل متدين.. وارتداء "الطليت" أثناء تلاوة الكتاب المقدس.. وباحث: الحجاب فريضة عند اليهوديات.. و"الحريديم" تلزم النساء بوضع "برقع" الوجه**، موقع اليوم السابع، تاريخ النشر: 21 ديسمبر 2019، تارخ النقر: 05 مارس 2025،
https://www.youm7.com/story/2019/12/21/%D8%A7%D9%84%D9%8A%D9%88%D9%86%D9%8A%D9%81%D9%88%D8%B1%D9%85-%D8%A7%D9%84%D8%AF%D9%8A%D9%86%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%B2%D9%8A%D8%A7%D8%A1-%D8%A7%D9%84%D8%AF%D9%8A%D9%86%D9%8A%D8%A9-%D9%81%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D9%8A%D9%87%D9%88%D8%AF%D9%8A%D8%A9-%D9%83%D9%8A%D8%A8%D8%A7-%D8%AF%D9%84%D8%A7%D9%84%D8%A9-%D8%A3%D9%86-%D8%A7%D9%84%D8%B1%D8%AC%D9%84/4552555

- ✓ **الحجاب في الديانة المسيحية:** كان ينصح المرأة المؤمنة المسيحية بتغطية شعرها، وإن لم تعمل بذلك تعاقب بقص شعرها، ولم تفرض في الديانة المسيحية على المرأة لباس معين، وإنما فقط يكون لباسها محتشما أثناء الفرائض الدينية[1].

في حين ترتدي الراهبة في الديانة المسيحية رداء كنيسيا رسميا يتكون من قميص أبيض تحتي، ومن ثوب بأكمام، وغطاء الرأس، وعادة يكون أبيض أو أسود حسب نظام الرهبنة. حيث تتس ملابسهم بالبساطة حتى لا تجذب الانتباه، وألا تكون ملونة لذا نج لباسهم يسيطر عليه اللون الأبيض أو الأسود. وترتدي الراهبات الحجاب حيث يغطي ظهرها وجزء من رأسها، وتضع تحته غطاء خاص بالرأس، ولا تخلعه الراهبة حتى تخلد للنوم[2].

- ✓ **الحجاب في الديانة الإسلامية:** ورد في القرآن والسنة بأن الحجاب أمر من الله لكل امرأة مسلمة، وهناك الكثير من النصوص من الكتاب والسنة النبوية التي توجب الستر وتتعلق بحدود عورة المرأة، قال الله تعالى: "وَقُل لِّلْمُؤْمِنَٰتِ يَغْضُضْنَ مِنْ أَبْصَٰرِهِنَّ وَيَحْفَظْنَ فُرُوجَهُنَّ وَلَا يُبْدِينَ زِينَتَهُنَّ إِلَّا مَا ظَهَرَ مِنْهَا ۖ وَلْيَضْرِبْنَ بِخُمُرِهِنَّ عَلَىٰ جُيُوبِهِنَّ ۖ وَلَا يُبْدِينَ زِينَتَهُنَّ..." سور النور الآية 31[3].

المطلب الثالث: تمثلات الرموز الدينية في العمران والعمارة

يعبر العمل المعماري عن شقين، يعني الشق الأول بالغرض النفعي، والشق الثاني بالناحية التعبيرية والدلالية، وهم شقين لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر، فمن الصعب جدا الفصل بين العمل المعماري ووظيفته العملية والرمزية[4]. فنجد أن البناء والعمارة ارتبطوا بالدين والنصوص المقدسة منذ الزمن القديم، خاصة بناء المعابد ودور العبادة والمراقد، وتدل على ذلك تصاميمها اينما وجدت وعبر

---

[1] عبد الرحمان جنيدي، **تمثلات الحجاب بين الدين والايديولوجيا**، حوليات جامعة الجزائر 01، العدد 33، كلية الأدب والعلوم الاجتماعية والإنسانية، المركز الجامعي أحمد زبانة، غليزان، 2019، ص 480

[2] سامية بنت ياسين البدري، **اللباس الديني للراهبات: دراسة عقدية تحليلية**، مجلة كلية دار العلوم، العدد 147، كلية الشريعة والدراسات الإسلامية، جامعة القصيم، السعودية، 2023، ص 899-900-901

[3] عبد الرحمان جنيدي، **تمثلات الحجاب بين الدين والايديولوجيا**، مرجع سبق ذكره، ص481-483

[4] كريمة سبيلي، **التمثلات الثقافية الأمازيغية في الإنتاج السينمائي الجزائري: دراسة تحليلية سيميولوجية لأربعة أفلام ناطقة بالأمازيغية (الربوة المنسية 1996، جبل باية 1997، البيت الأصفر 2006، أيروان 2007)**، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في علوم الإعلام والاتصال، كلية علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر 03، 2022، ص572

التاريخ الإنساني[1]. حيث أن الكثير من الأمم والشعوب تجعل لدياناتها ومعتقداتها تعبيرات معمارية، حيث من خلالها يخلق رمز يربط بين الناس حول تمثلات دينية معينة[2].

1. العمران والعمارة في الديانة الإسلامية:

يعكس العمران الحضارة الإسلامية، حيث يعتبر رمز من الرموز الدينية وذلك من خلال العمائر الدينية كالمساجد، الزوايا، الأضرحة، والتكايا، والتي تعطينا صورة عن الواقع الإسلامي، كما أن تخصيص مثل هذه العمران لخدمة العبادات والحياة الاجتماعية يعكس ارتباط الدين بتنظيم المجال العمراني، مما يوفر صورة واضحة عن الدين ويضمن الحياة المستقرة للمسلمين[3].

وفي طليعة مكونات المدينة الإسلامية والمباني المجسدة للهوية الإسلامية نجد "المسجد"، حيث يعتبر مبنى وظيفي دلالي رمزي يلفت الانتباه إلى هوية المكان الذي يوجد فيه، ويعطي فكرة مباشرة عن الانتماء إلى ديان الإسلام[4]. ويعتبر المسجد من أوائل الأعمال التي قام بها الرسول صلى الله عليه وسلم عند وصوله المدينة المنورة، قد أخذت المساجد عدة أشكال وكان ذلك مرتبط بالبلاد والاختلافات الحضارية والثقافية لكل منطقة، إلا أنهم اشتركوا جميعا في تحريم الصور والتماثيل في المساجد التي تعتبر بيوت الله، وما لها من مكانة مقدسة ورمزية عالية في الدين الإسلامي[5].

كما أضافة "المآذن" أو "المنارات" للمساجد رمزية دينية والتي كانت تعبر عن العلاقة الروحية العمودية التي تربط المسجد بالسماء وعالم الأكوان، وتعتبر "المؤذنة" أو "المنارة" رمز ونمط معماري لا ينفصل عن المسجد في كل جزء من العالم الإسلامي. وكان علو وصعود المنارة إلى السماء يجسد

---

[1] توفيق رفيق التونجي، **فن العمارة والدين ... الزخارف المبالغ فيها مسيحية واسلامية... وكنيس اليهود خال من البهرجة والتماثيل**، موقع قريش، تاريخ النشر 05 سبتمبر 2024، تاريخ النقر، 14 مارس 2025، https://www.qoraish.com/qoraish/2024/09/%D9%81%D9%86-%D8%A7%D9%84%D8%B9%D9%85%D8%A7%D8%B1%D8%A9-%D9%88%D8%A7%D9%84%D8%AF%D9%8A%D9%86-%D8%A7%D9%84%D8%B2%D8%AE%D8%A7%D8%B1%D9%81-%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%A8%D8%A7%D9%84%D8%BA-%D9%81%D9%8A%D9%87/

[2] كريمة سبيلي، **المرجع نفسه**، ص 564

[3] سهام داوي، **الرمزية الشعائرية والأخلاقية في العمارة الإسلامية، مجلة الناصرية للدراسات الاجتماعية والتاريخية**، المجلد 14، العدد 01، كلية العلوم الإسلامية، الجزائر، 2023، ص 810

[4] **المرجع نفسه**، ص811

[5] بلال موسى بلال علي، **مرجع سبق ذكره**، ص 282

ويرمز لعلو كلمة الله وعظمته وقوته. إضافة إلى أن علوها كان بمثابة رمز ديني يرشد الناس عليها من بعيد[1].

ويجدر الإشارة أيضا إلى مكونات المسجد الداخلية من: "المنبر" و"المحراب"، حيث كانا يعدان من أقوى مكونات المسجد الرمزية، فيربط "المنبر" بالسلطة والقيادة التي لا تنفصم عن الدين، ولقد ارتبط "المحراب" بكونه رمز معماري ديني للقبلة في المسجد. شكل كل من المحراب والمنبر في المسجد قوة رمزية للسلطة الدينية وذلك من خلال المعاني الرمزية وتمركزها في سلطة الوعظ الديني نيابة عن الرسول صلى الله عليه وسلم[2].

أدخل عبد الملك القبة في بناء المساجد، وأصبحت رمز ديني للمسلمين لما تحمله من معاني، حيث تحمل القبة رمزية قديمة مرتبطة بالسماء والفلك وتأثر الإنسان بحركة الأجرام السماوية خاصة الشمس والقمر وتتابع الليل والنهار[3].

كانت المساجد في البدايات تتسم بالبساطة، ومع مرور الوقت وابتداء من عهد الدولة العثمانية تم إضافة "النجمة" و"الهلال" باعتبارهما رموز للإسلام، فشاعت بين المسلمين وتم وضع كل من "الهلال" و"النجمة" عل مآذن مساجدهم، وذلك من أجل تفريقهم عن كنائس النصارى وصلبانهم في أعالي الكنائس[4].

احتلت "الكعبة" أيضا مكانة مركزية في العالم الإسلامي، حيث كانت لها رمزية قوية كقطب العالم في المأثور الإسلامي وأكثر من ذلك رمزية مرتبطة بتأثيرها الكبير في الشعور اللاوعي لدى المسلمين، فتعتبر الكعبة مجمع علمي للمسلمين ورمز للديانة الإسلامية فهي بيت الله الحرام، وأول حرم أقيم للناس والذي يفرض الهيبة والخوف والرجاء[5].تعد الكعبة المشرفة من أبرز المقدسات في الإسلام فهي مقصد

[1] **المرجع نفسه**، ص 286-287- 288
[2] **المرجع نفسه**، ص289-291
[3] **المرجع نفسه**، ص291
[4] **المرجع نفسه**، ص294
[5] **المرجع نفسه**، ص274

السائلين، ومبتغى المذنبين، الذين يسعون إلى المغفرة والثواب من الله، فهي من المعالم التاريخية الإسلامية بامتياز كونها حاملة لسجلات الأنبياء والرسل وقصص الأولين من الأمم[1].

كما يحتل كل من الحجر الأسود الذي يعتبر لمسه وتقبيله محاكات لفعل الرسول صلى الله عليه وسلم، وجبل عرفات الذي يعد من إحدى أهم شعائر الحج حيث وقف فيه الرسول صلى الله عليه وسلم وألقى خطبة الوداع، مكانة مهمة ورمزية دينية كبيرة بالنسبة للمسلمين[2].

2. العمران والعمارة في الديانة المسيحية:

لقد بدأت المسيحية تبني عالمها ورموزها، وكانت بدايتها بالكنيسة التي أخذت مكانة مرموقة في المجتمع المسيحي بوصفها المجمع المقدس[3]. حيث تعتبر الكنيسة أنها لوحدها ستضمن النجاة أو الهلاك لهذا الإنسان، فجعلت الكنائس الإنسان يصبح زاهدا في حياته بعيدا عن الإنتاج الحضاري وحتى المعرفي، وبعيدا عن الحياة بحد ذاتها[4].

لم تكن الكنيسة مجرد بناء حجري، بل كانت رسالة تحمل في طياتها وتنطق بلغة الإيمان من خلال هندستها وتصميمها المميزة. تُبنى الكنائس بأشكال هندسية تشير إلى رموز عميقة تعبر عن عقائد الإيمان المسيحي، وتجعل من كل زاوية فيها دعوة للتأمل في معانيها. حيث يتم اختيار شكل واحد لبناء الكنيسة يكون متناسبا مع المساحة والإمكانيات المتاحة، ولا يتطلب أن تبنى الكنيسة على مساحة كبيرة أو بتكاليف باهظة، فالهدف واحد وهو الصلاة المشتركة[5].

---

[1] هاجر صاحي، **الملتقى الدولي: الإساءة إلى المقدسات الإسلامية بين سياقات حرية التعبير وخطاب الكراهية 29/28 ديسمبر: الكعبة المشرفة...تاريخ وقدسية**، مجلة العلوم الإسلامية والحضارة، المجلد 07، العدد 03، مركز البحث في العلوم الإسلامية والحضارة، الأغواط، الجزائر، 2022، ص107.

[2] بلال موسى بلال علي، **مرجع سبق ذكره**، ص 272-274

[3] **المرجع نفسه** ص 192

[4] إيمان فاضلي، **التصور الأوغسطيني للعالم ومكانة الإنسان المسيحي في التاريخ والحضارة خلال العصور الوسطى**، مجلة أنثروبولوجيا الأديان، المجلد 21، العدد 01، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإنسانية، قسنطينة، الجزائر، 2025، ص 325

[5] بتول عصام، **الكنيسة مبنى ومعنى.. رمزية التصميم في الكنائس ودلالة البناء.. 3 أشكال هندسية تحمل رموزًا تمثل عقائد الإيمان المسيحي.. وآباء: الدائرة تعبر عن الطبيعة الأبدية والسفينة طوق النجاة والصليب كجسد المسيح**، موقع اليوم السابع، تاريخ النشر: 03 فيفري 2025، تاريخ النقر: 14 مارس 2025،
https://www.youm7.com/story/2025/2/3/%D8%A7%D9%84%D9%83%D9%86%D9%8A%D8%B3%D8%A9-%D9%85%D8%A8%D9%86%D9%89-%D9%88%D9%85%D8%B9%D9%86%D9%89-%D8%B1%D9%85%D8%B2%D9%8A%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%AA%D8%B5%D9%85%D9%8A%D9%85-%D9%81%D9%8A-

3. تمثلات العمران والعمارة في الديانة اليهودية:

يعد المعبد ركيزة أساسية في الحياة الاجتماعية والدينية في الديانة اليهودية، باعتبار بيت التوراة (المعبد) مؤسسة قائمة من أجل الأنشطة الدينية والدنياوية معا، وللمعبد اليهودي عدة مظاهر ورموز خاصة به، وتتمثل في:

- ✓ تابوت العهد القديم، ويحفظ فيه رقائق ولفائف الشرع، ويتوجه إليه في الصلوات.
- ✓ المشكاة والتي تكون مضاءة دائما.
- ✓ المحفل وهو بمثابة منصة للتلاوة، ويرمز إلى الهيكل القديم ويكون موضوع وسط حلقات الصلوات الجامعة[1].

كما تشيع المذابح عند اليهود، ولا يقصدون بها مكان معين لتقديم شعائر عبادتهم بل أي مكان يقرأ فيه لله ويخاطبه فيه، ويكون بتجميع كومة من الحجارة أو تلا من الرمال يضمونه بطريقة بدائية ويقدمون عليه ذبائحهم[2].

كانت أول دار للعبادة عرفها اليهود منذ نشأتهم تسمى "بخيمة الاجتماع"، موجودة في صحراء سيناء يجتمع فيها اليهود لعبادة ربهم، وتقديم الذبائح إليه، وإقامة سائر الطقوس الدينية التي أوصاهم بها. وقد حددت أوصاف هذه الخيمة في دينهم حيث أورد الله بيانا مفصلا بمقاييسها الدقيقة ومحتوياتها والمواد التي ينبغي استخدامها في صناعتها والأجزاء التي تتكون منها حتى تكون ملاءمة للصحراء[3].

وعندما انتهت رحلة اليهود في صحراء سيناء وبعد أن عبروا نهر الأردن إلى أرض كنعان وضعوا خيمت الاجتماع في "الجلجال"، ثم تغلغل اليهود في أرض كنعان نقلوا الخيمة إلى "شيلوه"

%D8%A7%D9%84%D9%83%D9%86%D8%A7%D8%A6%D8%B3-%D9%88%D8%AF%D9%84%D8%A7%D9%84%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%A8%D9%86%D8%A7%D8%A1-3/6868990

[1] عبد الحميد فتاح عرفان، **اليهودية عرض تاريخي والحركات الحديثة في اليهودية**، دار عمار، دار البيارق، الطبعة 01، عمان، بيروت، 1997م، ص137-138

[2] زكي شنودة، **المجتمع اليهودي**، مكتبة الخانجي، الطبعة 01، القاهرة، 1905، ص 163

[3] **المرجع نفسه**، ص 164

وضلت هناك مدة ثلاثمائة وأربعمائة سنة، ثم نقلوها إلى "نوب"، وبعدها نقلها الملك داود إلى "جبعون"، حتى إلى أن اتم الملك سليمان بناء هيكل أورشليم فنقل خيمة الاجتماع مع كل أثاثتها وأنيتها إلى أورشليم. وأصبح هيكل اورشليم هيكلا لعبادة الله بدلا من خيمة الاجتماع[1].

المطلب الرابع: تمثلات الرموز الدينية في الطقوس والممارسات.

تعتبر الطقوس الدينية حسب الأنثروبولوجيا ممارسات محددة تتضمن أفعالاً ورموزاً في قوالب تكرارية، تشمل عبادة بعض الأشياء وكلام يتردد أحياناً بين ماضٍ وحاضر. وتقسم أنثروبولوجيا إلى طقوس رقابية تتضمن الخطوات والوصفات وإلى طقوس تذكارية أو احتفالات يجري إحياؤها وتكرارها[2].

1. تمثلات الطقوس والممارسات في الديانة الاسلامية:

1.1. الصلاة:

تعتبر الصلاة عبادة بدنية فرضها الله على المسلم خمس مرات في اليوم، وفي أوقات محددة، فنجد صلاة الصبح التي يؤديها المسلم في أول يومه، فيما بين الفجر وشروق الشمس. صلاة الظهر وتكون ما بين الظهر ومنتصف المدة بينه وبين غروب الشمس، بعدها صلاة العصر ووقتها بين المنتصف وبين غروب الشمس، ورابعا صلاة المغرب وتكون بين غروب الشمس وزوال شفقها من الأفق، وآخر صلاة هي صلاة العشاء وتصلى ما بين زوال شفق الشمس إلى ما قبل طلوع الفجر[3].

إضافة إلا الصلاة اليومية نجد صلاة الجمعة وتؤدى في وقت الظهر يوم الجمعة، وتكون صلاة جماعة، وتسبقها خطبة الجمعة التي فيها مواعظ. كذلك يعرف المسلمين بصلاة العيدين التي تكون في صباح يومي العيدين الإسلاميين بعد شروق الشمس. ويصلي أحياء المسلمين لموتاهم صلاة الجنازة بعد أن يتم تكفينه وتغسيله[4].

---

[1] **المرجع نفسه**، ص171-172

[2] نذير رواجي ومحمد شبوب، **الطقوس والممارسات الدينية في فترة الخلافة العثمانية**، مجلة أنثربولوجيا الأديان، المجلد 18، العدد 01، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، 2020، ص 462

[3] محمود شلتوت، **الإسلام عقيدة وشريعة**، دار الشرق، الطبعة 18، القاهرة، 2001، ص 77-78

[4] **المرجع نفسه**، ص 78-79

2.1.الصوم:

وهو العبادة الدينية الثانية في الإسلام يمتنع فيه المسلم عن الأكل والشرب، والملابسة الجنسية من الفجر إلى غروب الشمس، وقد فرض الصيام على جميع القادرين في شهر رمضان من كل عام. وصيام المسلم يزكي به القلوب، ويصفي به نفسه ويهذبها[1].

3.1. الحج:

يقوم من استطاع من المسلمين بالحج ويكون في زمن معلوم، وأمكنة معلومة، وتبدأ بنية الحج الخالصة لله مع التخلص من الثياب المخيطة، ومن صنوف الزينة والترف، وتنتهي بالطواف حول بيت الله الحرام. وللحج مناسك توارثها المسلمون عن بيهم صلى الله عليه وسلم وهي: الإحرام، التلبية، الطواف بالبيت، السعي بين الصفا والمروة، الوقوف بعرفات والمشعر الحرام ورمي الجمار وذبح الهدى[2].

4.1. العيدين:

يعرف المسلمون عيدين في الشريعة الإسلامية، أول عيد هو عيد الفطر ويكون أول يوم بعد شهر رمضان، والعيد الثاني هو عيد الأضحى ويكون اليوم العاشر من ذي الحجة[3].

عيد الفطر هو الانتقال من الزمن المقدس شهر رمضان إلى الزمن الدنيوي شهر شوال، ويعتبر حفلة للتصالح الاجتماعي، فيكون فيه ممارسات وطقوس دينية واجتماعية. أما عيد الأضحى فهو يوم النحر، تذبح فيه الكباش أو حيوان آخر من أجل إحياء السنة الإبراهيمية[4].

5.1. طقوس اعتناق الإسلام:

يدخل البالغ العربي في الإسلام، صراحة: بالنطق بالشهادتين إن كان من أهل الكتب السماوية أو مرتداً، أما إن كان ثنياً أو مجوسياً يدخل في الإسلام بقوله: لا إله إلا الله، أو محمد رسول الله، لكنه يطالب بالثانية فوراً، وغير العربي يدخل في الإسلام بلغته إن كانت معلومة، وإلا اكتفينا بإشارته المفهومة.

---

[1] محمود شلتوت، **مرجع سبق ذكره**، ص 106-110

[2] محمود شلتوت، **مرجع سبق ذكره**، ص 113-120

[3] **المرجع نفسه**، ص 79

[4] سهيلة لغرس، **الأعياد الدينية الإسلامية: المفهوم والأهمية**، مجلة الحضارة الإسلامية، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، معسكر، 2015، ص 382

وغير البالغ يدخل في الإسلام وحده بنطق الشهادتين، او بإسلام ابويه أو إحداهما. ويشترط لدخول الإسلام أن يكون قاصدا بقوله وفعله اعتناق الإسلام، ويكون هذا بموجب طواعيته، ويثبت دخول الغير المسلم بالإقرار والشهادة[1].

2. تمثلات الطقوس والممارسات في الديانة المسيحية:

1.2. الصلاة:

تهتم الصلاة في المسيحية بالجانب الروحي في العبادة، ويؤدي المسيحيين سبعة صلوات في اليوم وهي: صلاة الصباح، وصلاة الساعة الثالثة، صلاة الساعة السادسة، صلاة الساعة التاسعة، صلاة الحادية عشر وهي صلاة الغروب، ثم صلاة النوم، وآخر صلاة هي صلاة نصف الليل. فنجدهم يهتمون بالصلاة أكثر من الصيام في شريعتهم المسيحية[2].

2.2. الأعياد:

من أهم الأعياد في الديانة المسيحية والتي تحتفل بها كل الكنائس في العالم المسيحي هي: عيد الفصح ويعتبر أول الأعياد الدينية على مستوى السنة ويكون في الفترة الممتدة من شهر مارس إلى أواخر أفريل. ومباشرة بعد عيد الفصح بحوالي 50 يوم يأتي عيد العنصرة، والعيد الثالث وهو عيد الميلاد في 25 ديسمبر من كل سنة، يبدأ الاحتفال به على الساعة العاشرة من هذا اليوم وفي منتصف اليوم يتم الاحتفال بالقداس فتنطلق أصوات الأبواق والمزامير وتنتهي على الساعة الثانية صباحا[3]. اضافة إلى أعياد ثانوية أخرى خاصة بالقديسين ورجال الدين مثل عيد السلف المقدس، وعيد القديسين "يوحنا" و"جون" و"بول"، وأيضا عيد القديسة "مريم". وعادة ما تكون الأعياد المسيحية مرفقة باحتفالات

---

[1] عبد العزيز عبد الرحيم إسماعيل عزت، **أحكام الدخول في الإسلام (دراسة فقهية)**، مجلة البحوث الفقهية والقانونية، العدد 36، كلية الشريعة والقانون، جامعة الأزهر، مصر، 2021، ص 25-26

[2] هدى درويش، **الصلاة في الشرائع القديمة والرسالات السماوية اليهودية – المسيحية – الإسلام**، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الطبعة 01، الهرم، 2006، ص 153-154

[3] زينب إخليف، **الممارسات الدينية والطقوس الاحتفالية للأسرى المسيحيين بمدينة الجزائر خلال الفترة العثمانية (1519-1830م)**، مجلة عصور الجديدة، المجلد 13، العدد 02، كلية العلوم الإنسانية، جامعة وهران 01، وهران، 2023، ص438-439

وطقوس دينية مثل القيام بالقداس والوعظ الديني مع أصوات الموسيقى والغناء وترتيل الصلوات المتواصلة[1].

3.2. التعميد في المسيحية:

تعد المعمودية في الكنيسة بمثابة رحم الكنيسة لولادة المؤمنين، ومنه فالشخص المعتمد يولد من رحم الكنيسة، فيعتبر ميلادا جديدا بالمعمودية، والمعمودية هي عبارة عن حوض عميق من الحجر، يملئ بالماء، ويضيف إليه الكاهن بعض الملح وبعض الزيوت العطرية التي تحفظه من الفساد. في طقوس التعميد يكون المنتصر سواء شاب أو شابة عاريا، في حين يرتدي الكبار ثوبا أبيض من ملابس الكهنة على جسد عاري، فيلتصق فيه الثوب بعد أن يغطس في الماء، حيث لا بد على رأس المنتصر أن يغطسه ثلاث مرات تحت سطح الماء[2]. أما بالنسبة للمواليد يبدأ تعميدهم من عمر الأربعين يوم للمولود الذكر ، وثمانين يوم للمولودة الأنثى، حيث يعتبر التعميد بديل للختان في الديانة المسيحية[3].

4.2. التثليث في الديانة المسيحية:

يرى المسيحيون أن طبيعة الله تتمثل في ثلاث أقانيم وهي: الله الأب، والله الابن، والله روح القدس، فإلى الله ينتمي الخلق من خلال الابن، ويعتبر الابن الفداء، أما روح القدس فهي التطهير، وتتقاسم هذه الأقانيم الثلاثة كل الأعمال الإلهية على سواء[4].

3. تمثلات الطقوس والممارسات في الديانة اليهودية:

1.3. الصلاة:

كانت تخضع الحياة اليومية لليهود لقواعد صارمة، تبدأ بالصلاة ثم الذهاب إلى العمل، وعند الساعة الخامسة يعودون للاجتماع، يتدرعون بحزام من قماش في أوساطهم، ويغتسلون بماء بارد، وبعد

---

[1] **المرجع نفسه**، ص 439-440-441-443

[2] وديع أحمد فتحي، **تطور العقيدة النصرانية في المجامع الكنسية وأسرار الكنيسة السبعة**، دار التوحيد للتراث، دط، الإسكندرية، 2015، ص 126-129

[3] **المرجع نفسه**، ص 128

[4] عبد اللطيف شؤيفي، **عقيدة التثليث من خلال الأناجيل**، مجلة الآداب واللغات، جامعة تلمسان، تلمسان، 2005، ص168

انتهائهم من مراسيم الغسل والطهارة يتقدمون إلى قاعة الاجتماع، أين يتلوا عليهم الكاهن الأكبر أدعية وصلوات، ثم يأكلون بعدها طعام الفطور ويختمون الوجبة بأدعية أخرى مخصوصة، ويرجعون إلى أعمالهم حتى المساء يجتمعون مجددا حول المائدة المشتركة المقدسة لتناول طعام العشاء، الذي يكون هو أيضا مسبوقا ومختوما بالأدعية والصلوات[1].

يقوموا اليهود بتلاوة الصلوات في دور العبادة التي يضعها لهم أنبياؤهم وكهنتهم، وتكون الصلاة إما انفرادية أو جماعية، وكان اليهود يخلعون حذيتهم عن القيام بالصلاة، ويطأطئن رؤوسهم ويحنون أجسادهم ويسجدون حتى تمس رؤوسهم الأرض. وأثناء الصلاة يرتدي اليهود عصابة صغيرة مكعبة الشكل من الجلد على جباههم أو سواعدهم اليسرى، تحتوي هذه العصابة على قصاصات من الورق أو الجلد مكتوب عليها أربع آيات من التوراة[2].

يفرض على اليهود ثلاث صلوات وهي: صلاة الفجر «Shacharit» وتكون من الفجر حتى نهاية الثلث الأول من النهار وهي أقدس صلاة حيث لا يجوز تناول الطعام وأداء الأعمال قبلها، وتؤدى بلبس الطليت والتلفين. وصلاة العصر «Minhah» وتكون من منتصف النهار حتى قبيل غروب الشمس. وآخر صلاة هي الصلاة الليلية «Marvit» تبدأ من بدء الظلام حتى الفجر. وتختم الصلوات الثلاث بالدعاء والمناجاة والتوسل بالخلاص الأبدي[3].

2.3. الصوم:

يفرض على اليهود في يوم الكفارة "تذليل النفس"، والمقصود بذلك هو الصوم، إذ جاء في سفر اللاويين: "أما العاشر في هذا الشهر السابع فهو يوم الكفارة، محفل مقدساً يكون لكم تذللون نفوسكم وتقربون وقوداً للرب" (اللاويين 23: 27). وفي أيام زكريا النبي تقرر أن يصوم اليهود في الشهر الرابع والخامس والسابع والعاشر تذكاراً لحصار أورشليم في الشهر العاشر، وسقوطها في الشهر الرابع، وخراب الهيكل في الشهر الخامس، ومقتل جدليا واليهود الذين كانوا معه في الشهر السابع، وزيادة عن هذه

[1] عبد الحميد فتاح عرفان، **مرجع سبق ذكره**، ص 106-107
[2] زكي شنودة، **مرجع سبق ذكره**، ص 210-211
[3] عبد الحميد فتاح عرفان، **مرجع سبق ذكره**، ص 132-133

الأصوام المفروضة كان أيضا هناك صوم تطوعي[1]. والصوم عند اليهود هو الانقطاع عن الأكل منذ غروب الشمس إلى الغروب التالي، وكان المتدينون منهم يضعون أثناء الصوم المسوح على أجسامهم، ويهيلون الرماد على رؤوسهم ويتركون أيديهم غير مغسولة، ويقومون بالصراخ والبكاء[2].

4.3. القرابين:

يعتبر تقديم القرابين من الطقوس الرئيسية في عبادة اليهود، وكان في عهد سيدنا إبراهيم واسحاق ويعقوب رب العائلة هو المكلف بتقديم القرابين لله عن نفسه وعن عائلته، حتى جاء سيدنا موسى وفصل في تقديم القرابين فأصبح يقتصر تقديمها على الكهنة وحدهم. وتقديم القرابين عند اليهود إلى تعبر عن اعترافهم بأخطائهم وتكفيرهم عنها، وشكرهم لله وتكريس أنفسهم لخدمتهم[3].

5.3. طقوس اعتناق الديانة اليهودية:

هناك خلاف بين المذاهب الثلاثة لليهودية المعاصرة حول مراسيم اعتناق اليهودية، فنجد عند أتباع المذهب الإصلاحي كل من يرغب في التهود بمحض إرادته ودون أي إكراه، وعاقل وبالغ، يصبح يهوديا مباشرة دون أي طقوس[4]. في حين عند يهود "الأرثذوكس" يوجبون على معتنق اليهودية الشروط التالية:

- ✓ يغطس في ماء الحوض المقدس والذي تجمع مياهه من المطر، عارياً للأنثى، والختان المسبوق على الغطس للذكر.
- ✓ يعلن المرء عن تهوده في حضرة مجلس ديني وبحضور ثلاثة من الربانيين يشكلون عادة مجلساً شرعياً.
- ✓ يسبق الموافقة على تهوده فترة يُوضَع فيهها تحت المراقبة للتحقق من الدوافع وراء رغبته، وهل هو مدفوع بأسباب مادية أو رغبة في الحصول على مكانة اجتماعية، أو بدافع من الخوف وتقية على

[1] زكي شنودة، **مرجع سبق ذكره**، ص 212
[2] زكي شنودة، **مرجع سبق ذكره**، ص 213-2014
[3] **المرجع نفسه**، ص 180
[4] عبد الحميد فتاح عرفان، **مرجع سبق ذكره**، ص 128

نفسه، ويُلَقَّن خلال هذه الفترة أصولَ اليهودية، وما تفرضه من قواعد سلوكية. وقد تمتد مهلة التحقق إلى أربع أو خمس سنوات[1].

6.3. الأعياد والاحتفالات عند اليهود:

يحتفل اليهود، عملا بنصـــوص العهد القديم بثلاثة أعياد دينية كبرى، تعتبر بمثابة مواســـم حج مفروض وهي: عيد الفصح، عيد الحصاد، عيد المظال، كانت ترتبط سابقا بمواسم الحصاد ثم صارت رموزا تاريخية لها أهميتها في الوعي الجمعي العام لليهود[2]. إضـــافة إلى عيد رأس الســـنة أي عيد الغفران، وعيد الخانوكة أو الإهداء الشموع، ومهرجان بوريم–القرعة أيضا[3].

المبحث الثاني: تمثلات الرموز الدينية في الفنون

المطلب الأول: تمثلات الرموز الدينية في الموسيقى

1. تمثلات الموسيقى في الديانة اليهودية:

يولي الدين اليهودي مكانة كبيرة للموسيقى، حيث تعتبر ديانة داعمة لها وتعتبرها من ركائزها العقيدية، وقد تضمن التوراة أو العهد القديم الكثير من النصوص التي تعزز الموسيقى، وتبين مدى قيمتها القوية في الوصول إلى الله بالتعبد من خلالها. كان يتم ترتيل المزامير اليهودية إما انفرادا أو من خلال التبادل الصوتي بين كل من المنشد المنفرد ومجموعة المصلين، أما قراءة العهد القديم كانت تنغيمًا بسيطًا، يستعمل فيه جمل موسيقية لحنية بسيطة جدًا. وبعد القرن السادس تطور دور المنشد الديني الذي أصبح يقوم بعملية تلحين كلمات الترتيلة إلى جانب إنشادها. وقد تميز هذا الأسلوب من

[1] عبد الحميد فتاح عرفان، **مرجع سبق ذكره**، ص 127
[2] **المرجع نفسه**، ص 138
[3] **المرجع نفسه**، ص 142-143-144

الإنشاد بالارتجال وكثرة التموجات والزخارف اللحنية، وفي غياب طريقة للتدوين كانت تورث الألحان، من خلال النقل الشفهي[1].

وقد استخدم اليهود لمصاحبة الغناء كثيرًا من آلات الموسيقى، فكان منها ذات الأوتار كالعود والمزمار والرباب والسنطور والقيثار، ومنها آلات النفخ كالبوق والقرن والناي، ومنها آلات الضرب كالدفوف والصنوج والمثلاثات. وكانوا يجمعون أحيانًا الغناء بالعزف بالرقص[2].

2. تمثلات الموسيقى في الديانة المسيحية:

تحتوي الأناجيل أو العهد الجديد بعض الآيات التي تشجع على استعمال الموسيقى الدينية على عكس التوراة. حيث كانت نشأت المسيحية وبداياتها تتمحور بين صراع مادي ومعنوي، فباعتقاد المسيحيين على الموسيقى تلتزم الصمت أمام وقع مفعول الكلمة، كي لا تؤثر على المعنى بما تمارسه باعتقادهم من زعزعة للأفكار، وتشويه للحقيقة. لأن إيقاعها الصوتي يلعب دورًا كبيرًا في استثارة المشاعر والأحاسيس.

لكن سرعان ما حاولت المسيحية الحديثة أن تخلق رابطا يكون عماده الأبن والروح القدس، تكون الموسيقى مذوبة فيه، مع أن يظل الشرف الأول إلى الكلمة. بعدها اضطرت الكنيسة في النهاية أن تفتح الباب إلى الموسيقى من أجل أن تحافظ على انضباطها من الداخل، فأصبحت الموسيقى حالها حال الكلمة وشريكة لها[3].

فنجد مثلا أن كهنة مصر كانوا يكرمون آلهتهم في الاحتفالات بالتراتيل، وكانوا يرتلون بالأحرف المتحركة السبعة، ومازال إلى اليوم الكثير من الألحان القبطية يرتل بهذه الأحرف إلى اليوم. وبهذا ترجع جذور الموسيقى القبطية إلى التراث المصري القديم، وقد انبثقت الموسيقى الكنسية المصرية من الفن

[1] داليا صبري حسين، **الموسيقى في الفكر الإسلامي بين التحريم والتنظيم**، المجلة الأردنية للفنون، المجلد 12، العدد 02، كلية الفنون والتصميم، الجامعة الأردنية، عمان، 2018، ص148

[2] زكي شنودة، **مرجع سبق ذكره**، ص 209-210

[3] داليا صبري حسين، **مرجع سبق ذكره**، ص 149

الموسيقى المصرية القديم سواء أخذوا منها كما هي أو أخذوا منها وأضافوا عليها عمقا روحيا. فالموسيقى القبطية في الكنيسة احتفظت للأقباط بالأنغام في توقيع المعاني والكلمات المسيحية، لكن الموسيقى في ذاتها فرعونية، ونذكر مثلا لحن "جولجوثا Golgotha" الذي يرتله رجال الدين المسيحي في يوم الجمعة العظيمة بعد صلاة الثانية عشر، وكان يستعملون هذا اللحن عندما يدفنون صورة السيد المسيح المصلوب كأداة لإيضاح دفن جسد المسيح بعد موته، وهو نفس اللحن الذي كان يزف به الفرعون يوم موته، ويستخدمه الكهنة الجنائزيون لتحنيط الجثث ودفنها[1].

3. تمثلات الموسيقى في الإسلام:

بعد أن انتشر الإسلام في ربوع الجزيرة العربية بدأ الغناء الجاهلي من نصب وحداء وهزج وسناد ورمل ونوح في الاندثار، في حين صمدت بعض الأشكال الغنائية الجاهلية وذلك بعد أن تم تعديلها وتشكيلها بما يتماشى مع العقيدة الإسلامية، فكانت تنشد الأغاني بصحبة الطبل مثل أغاني الحرب التي تحث على الشجاعة وإثارة الغضب على الكفار، فكانت أول ممارسة غنائية قام بها المسلمون عند تأسيس الدولة الإسلامية هي قصيدة "طلع البدر علينا" الذي استقبل بها الأنصار الرسول صلى الله عليه وسلم عند قدومه للمدينة المنورة.

وقد كان رسول الله صلى الله عليه وسلم من المحبين للغناء والتغني لما لها من أثر في النفوس وتوجيهها، وورد ذلك من خلال الأحاديث التي لفت فيها الأنظار إلى التغني بالقرآن لإظهار معانيه وروائعه، فاغتنم المسلمون تأثير الغناء والتغني المحبب في نفوسهم في خدمة القرآن ونشر مبادئ الإسلام. فعن أبي هريرة رضي الله عنه عن الرسول صلى الله عليه وسلم قوله: "ليس منا من لم يتغن بالقرآن". وسمع رسول الله صلى الله عليه وسلم صوت أبي موسى الأشعري وهو يقرأ، فقال: "لقد أوتي هذا مزمارًا من مزامير آل داود[2].

[1] ماجد عزت إسرائيل، **إحياء الموسيقى القبطية**، مشروع الكنوز القبطية، دط، دب، 2023، ص 1-3
[2] داليا صبري حسين، **مرجع سبق ذكره**، ص 153

يتغنى المسلون بالآذان أيضا، وقد بدأت القصة منذ أن نادى بلال رضي الله عنه بالآذان وظل يجود فيه كل يوم خمس مرات، ويرتلها ترتيلا حسنا بصوة جميل وجذاب، ومن هنا بدأ التغني بالأشعار والأذكار الإسلامية، التي ينادي بها المؤذنون في جميع الأقطار الإسلامية[1].

المطلب الثاني: تمثلات الرموز الدينية في الأدب والشعر

يعتبر الرمز الديني في الأدب والشعر أداة تعبيرية تعتمد على استخدام الصور أو مفردات ترمز إلى مفاهيم دينية معينة، تتيح للأدباء والشعراء الإشارة إلى معاني إيمانية، أو تجسيد معاني إيمانية، فلسفية، وروحية من خلال صور رمزية مأخوذة من الدين. تتخذ هذه الرموز شكلا مجازيا يسمح للمتلقي بالتفاعل مع النص بشكل أعمق، كما تشير إلى التفاعل بين الشاعر والوجود الإلاهي، بين الإنسان والآلهة، بين الروح والجسد[2].

يقول محمد بنيس في كتابه "الشعر العربي الحديث" أن الدين والشعر بمثابة توأمين، ويعتبر الدين وسيلة يستعين بها الإنسان من أجل تفسير الظواهر الطبيعة وقواها الغامضة، واسترضاء هذه القوى المجهولة، إضافة إلى تنظيم العلاقات بين البشر، وتعتبر هذه الصفات أهم أغراض الشعر وأهدافه، وبذلك تكون الحدود واهية بين المزاج الديني والمزاج الشعري. فاستعمال الشاعر للمقدس الديني يبرز براعته في جعل الماضي معبّراً عن الحاضر مستشرفاً للمستقبل، وصياغته للشعر موحدة للنصين الموظف والمبدع معاً، كما تتسم بأنها مقنعة للقارئ والباث معاً، وحاملة للمعنى ودالة عليه في إطار حداثي. من أجل تجاوز حدود الواقع الضيقة التي تحاصر الشاعر ومجتمعه[3].

[1] **المرجع نفسه**، ص 154

[2] فوزية مطير ضو بيري، **الرمز الديني في شعر محمد المزوغي، ديوان العارفون نموذجا**، مجلة الأصالة، المجلد 15، العدد 10، جامعة الزاوية، كلية التربية العجيلات، ليبيا، 2024، ص 88

[3] عبد الرزاق شيخ، **ثنائية الشعر والدين عند عثمان لوصيف**، مجلة دفاتر مخبر الشعر الجزائرية، المجلد 05، العدد 02، جامعة الجزائر 02، الجزائر، 2020، ص 100

يعتمد الأدباء والشعراء على نشر مذاهبهم ومبادئهم والترويج إليها من خلال كتاباتهم، فللكلمة قوة كبيرة لا تقاوم وكذلك الأدب له قدرة تدفع على غزو النفوس، والتأثير في العقول وصياغة الوجدان وتوجيه السلوك رغم ما تحمله أفكارهم ومذاهبهم من متناقضات[1].

ومن أكثر الرموز الدينية استعمالاً عند الشعراء نجد توظيف إبراهيم عليه السلام، وأسماء الأماكن الواردة ذكرها في القرآن والكتب السماوية الأخرى بالإضافة إلى الأحداث والتفاصيل وغيرها. ومنه تتجلى الرموز الدينية في الشعر والأدب في استخدام شخصيات دينية، أو صور من القرآن الكريم والأحاديث النبوية، لتعبر عن القيم الروحية. وتعد الرموز الدينية وسيلة مؤثرة لنقل المفاهيم الأخلاقية والإيمانية الموجودة في الشعر. إن الرموز الدينية لها دور مهم في القصيدة، فمن خلالها يستدعي مجالات فكرية ونفسية تدعم دلالات النص بحسب مضامينها الدينية، أو التاريخية أو الأدبية[2].

لم يكن فقط الشعر والأدب من بحاجة الدين، بل كذلك الدين كان ومازال إلى اليوم يلجأ إلى الأدب من أجل التأثير في الناس، ويتجلى هذا بوضوح في الدين الإسلامي، وعلى الأخص في كتاب العربية الأكبر (القرآن الكريم) الذي جاء منه القسم الملكي. ولما كان الكاهن والشاعر قديما يقومون بشعر الأول وسجع الأخير فأصبح على الدعوة الجديدة أن تأتي بكلام يوازي في قوة تأثيره وإقناعه ما عندهما، وهذا من الشروط الأساسية لإنجاح الرسالة اللغوية بين كل من المرسل والمستقبل لتضمن بذلك نجاحها[3].

فنجد أن النص الشعري وكذا الأدبي أدخل من النص القرآني، فأكسبه هذا الدمج طاقة وجدانية ودلالة هائلة، كما أصبح يحفز الذاكرة لاستحضار القصة القرآنية الموجودة داخل النص الشعري،

[1] آسية متلف، **اشتغال الرمز الديني ضمن إسلامية النص: رواية بياض اليقين لعميش عبد القادر نموذجا**، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، 2007، ص 18

[2] فوزية مطير ضو بيري، **مرجع سبق ذكره**، ص 90

[3] نوال العايب، **تعالق الشعر بالدين في رواية سمرقند لأمين معلوف**، مجلة دراسات معاصرة، المجلد 03، العدد 01، جامعة باجي مختار، عنابة، 2019، ص 229

فاستعمال الشاعر لمثل هذه القصص القرآنية ليس من أجل إعادة سردها بل من أجل استثمار إمكانياتها الايحائية المضادة للتقرير المباشر للأفكار والعواطف[1].

حيث يجدر على العمل الأدبي العربي الناشئ في بيئة إسلامية ومجتمع إسلامي أن يتصف بصفة الإسلامية، مضمونا وموضوعا وشكلا، فهناك مظاهر إسلامية خاصة تتجلى داخل العمل الأدبي، وتكون من خلال توظيف الأديب لبعض المتون والرموز والشفرات وكذا اللغة التي تعكس صورة الدين الإسلامي وتعبر عنه داخل متن العمل الروائي، ولا يكفي الموضوع الإسلامي وحده لتحقيق إسلامية النص بل المضمون أيضا، وهذا يقتضي تحديد مفهوم كل من المضمون والموضوع في الإبداع الفني الأدبي والشعري[2].

وتتجسد إسلامية النص الأدبي أو الشعر في توظيف بعض الرموز التي تكون مستنبطة من روح التراث العربي الإسلامي العتيق ومن أمجاده والانتصارات التي حدثت فيه، أو من خلال القصص القرآنية والأحاديث النبوية الشريفة والأدعية إلى غير ذلك[3]. فقد حاول الشعراء تدعيم صورهم الشعرية بقصص القرآن الكريم مثل: قصة هابيل وقابيل، وقصة نبي الله نوح وقصة يوسف، حيث يعتمد الشاعر على استخدام رمز عابر دون أن يذكر بعض التفاصيل المتعلقة بالقصة، وإنما يعتمد على ثقافة المتلقي وذكائه، فيشار إلى مواطن الصبر بذكر النبي أيوب ويشار في مواطن غلبة الحق في النهاية إلى الرسول يونس وخروجه من بطن الحوت[4].

أما بخصوص المسيحية فقد كان الأدباء المسيحيون في الوطن العربي يعتزون بإنجيلهم ويرونه يحمل أرقى الأساليب، خاصة عند أدباء الرابطة الإقليمية وعلى رأسهم "جبران خليل جبران" الذي يعد إمام التيار المسيحي ورسوله في الأدب العربي، وقد اتخذه الشعراء والأدباء قدوة فتجلببوا بجلبابه،

[1] محمد فتوح أحمد، **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**، دار المعارف، الطبعة 03، القاهرة، 1984، ص 304
[2] آسية متلف، **مرجع سبق ذكره**، ص 38
[3] **المرجع نفسه**، ص 44
[4] محمد ناصر، **الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، دار الغرب الإسلامي**، الطبعة 03، بيروت، 1981، ص586

وأصبحت أعمالهم وجها آخرا للتبشير المسيحي[1]. وقد كان أسلوب أصحاب هذه الرابطة لا يخرج عن إطار الديانة المسيحية وكتبها، ففكرهم كان دينيا بحت يقوم على التوراة والإنجيل، فقد كان يرون الإنجيل نموذج أدبي رائع والمسيح هو الأديب المثالي، فخليل جبران يجزم أن اليسوع هو الشاعر الأمثل الذي علمهم قواعد وأصول الشعر، فقد اتخذوا في الرابطة القلمية وعلى رأسهم "جبران خليل جبران المسيحية جمهورية رئيسها المسيح وهم حاملين لوائها في الفكر والأدب[2].

المطلب الثالث: تمثلات الرموز الدينية في السينما والمسرح

تعد كل من السينما والمسرح من أهم طرق التعبير الفني الإبداعي التي تمتلك تأثير قوي على جمهور المتلقين، إذ يعد الفيلم السينمائي مجموعة من المشاهد المتتابعة، تقوم على خطاب لغوي متميز يحمل أطر جمالية فنية يلعب الخيال فيها أرقى درجات الوعي الإنساني. حيث تجسد رمزية الصورة دور الكلام واللفظ معاً. كما يعالج الفيلم عدة ظواهر وقضايا إنسانية، بالاعتماد على تقنيات جمالية وفنية معينة، التي تستخدم بغرض الوصف والتحليل، وتعرض تفاصيل وأجزاء سرد الحادثة او سلسلة حوادث متعاقبة بحيث يمكن ان تصبح رموزا ودلالات. بهذا تعتبر السينما لغة بقدر ما هي تمثيل، حيثفي الإطار البنائي للفيلم يرتكز بالدرجة الأولى، على بناء المشهدية الفيلمية والتي تستند على استدعاء الصور الذهنية المخيالية، بفضل دلالاتها وعلاماتها الإيحائية ومدلولاتها الرمزية في صور جمالية وإبداعية[3].

حارب المسيحيون المسرح الإغريقي باعتباره فنا إغريقيا وثنيا، ولذلك أنشأت الكنيسة مسرحا بديلا لخدمة دينهم، فكان يعرض دراما "الضمير" البشري انطلاقا من فلسفة "عقدة الذنب"، وفكرة "التطهير"

[1] خديجة برودي، محمد مرتاض، **التراث المسيحي في فكر الرابطة القلمية وأدبها، مجلة إشكالات في اللغة والأدب**، المجلد 09، العدد 03، كلية الأدب، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2020، ص 341-342

[2] **المرجع نفسه**، ص 347-348

[3] خليدة مشرنن ومحمد خطاب، **تمثلات المخيال في الفن التشكيلي والسينما: الفنان نجا المهداوي وفيلم محبة فنست أنموذجا**، مجلة الآداب واللغات، المجلد 24، العدد 01، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2024، ص 34-35

أو "التعميد"، بمعنى أن الكنيسة قدمت مسرحا ليس من أجل المسرح كفن فقط وإنما بقصد ديني وهو التبشير ونشر المسيحية[1].

إن المسرح والسينما من الوسائل التي لها دور كبير في تشكيل الرأي الشعبي، لهذا نجد الماسونية واليهودية يهدفان للسيطرة عليهما، من أجل نشر ما يردونه من أفكار وقيم إضافة إلى انهم معروفون باهتماماتهم الوحيدة المالية العنصرية[2]. كما تعد أفلام الرسوم المتحركة من أهم الوسائل التي تستغل لبناء وعي الأطفال وصقل شخصياتهم فيما يتماشى معا أهدافهم، فيركزون على صناعة أفلام رسوم متحركة بعيدة كل ابعد عن قيم الطفل العربي المسلم من أجل تشويه معرفته، وزرع فيه مفاهيم وثقافة أخرى مختلفة عن ثقافته الوطنية ومنظومة القيم التي تسود في مجتمعه ودينه[3].

يعد الدين موضوع بارز في السينما والمسرح، وقد ظهر في العديد من الأفلام اختلاط الدين مع الصراع المسلح، أفلام تعالج موضوعات إديولوجية، كما نرى في الأفلام الكثير من المشاهد الدينية، كالدعاء والصلاة، السبحة وسجادة الصلاة، القرآن وكتب الأدعية. مثل:

- ✓ **فيلم "توجيه/التبرير"**: سنة 1982 للمخرج "منوجهر حقاني درست" وهو يحكي عن شاب مسلم يشارك في حرب عصابات ومقاومة مع شباب بعد دخول الرئيس الأمريكي نيكسون إلى إيران، حيث يركز هذا الفيلم على شعار الهدف يبرر الوسيلة.
- ✓ **فيلمي "توبة نصوح" و"استعاذة"**: للمخرج "محسن مخملباف" سنة 1983، يعتبران فيلمن أيديولوجيين مستندين على مصادر إسلامية، فنجد فيلم "توبة نصوح" مقتبس من سور من القرآن الكريم لتصوير موضوع أخلاقي–اجتماعي. ويعد أيضا "استعاذة" فيلم إسلامي مستند من كتاب ديني يحمل نفس اسم الفيلم[4].

---

[1] نوال العايب، **مرجع سبق ذكره**، ص 229

[2] ياسين صباح المفرجي، **الرموز والأفكار الماسونية في برامج الرسوم المتحركة: الأنمي الياباني: "YO-GI-OH" وبرنامج الرسوم المتحركة "Gravity Falls" أنموذجا (دراسة تحليلية)**، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الإعلام، كلية الإعلام، جامعة الشرق الأوسط، عمان، الأردن، 2015، ص 22-23

[3] **المرجع نفسه**، ص 40

[4] صابر بقور، **الخطاب الديني في السينما الإيرانية والأمريكية دراسة تحليلية مقارنة**، مذكرة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه في علوم الإعلام والاتصال، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2020، ص 84-85

السينما أو الدراما تستعمل كقناة لنقل الأفكار وتشكيل الوعي، والمسلم يمكنه أسلمة نفس الأداة "السينما الإسلامية"، حيث على الشاب المسلم في ظل قوة السينما وتحكم الغرب فيها أن يقوم بتشكيل حصونه بنفسه، ويصنع وعيه حتى لا يتأثر بسهولة لكل مشهد سنيمائي. فيقول لـ "مالكولم إكس": ذا لم تطوروا لديكم المقدرة التحليلية لقراءة ما بين السطور فيما يبثونه، فإني أحذركم مجددًا، أنهم سوف يبنون أفران غاز، وقبل أن تستيقظوا... سوف يضعونكم فيها"[1].

المطلب الرابع: تمثلات الرموز الدينية في اللوحات التشكيلية

كان الفن وما زال يعتبر من أهم الوسائل التي تعبر عن مشاعر الإنسان المختلفة، وعبر العصور نجد أن الفنان يسعى من أجل تحويل المشاهد المرئية أو المتخيلة المستمدة من مختلف العقائد والديانات والأعراف إلى أشكال جديدة مختلفة ومتفاوتة في محاكاتها للواقع، وهذا ليفصح عن رغبته في إظهار قدراته الفنية الإبداعية وفي توثيقه لأبرز سمات عصره. وبما أن الفن بطبيعته يشكل فعلاً إبداعياً ويحمل طابعاً إنسانياً متميزاً عبر العصور، فقد أصبح يمثل دعامة حقيقية للواقع الذي يستمد منه الإنسان كل متطلباته المتعلقة بالذائقة الجمالية والعاطفية والبنائية[2].

نجد أن العديد من الأبحاث الفلسفية والأنثروبولوجية التي تأكد من خلال الطقوس الدينية والأنثروبولوجية، أن تفكير الإنسان في بداياته كان بطريقة بصرية مادية، تعكس كل تصوراته الحسية من خلال الصورة أولًا، ثم اللغة المنطوقة ثانيًا. حيث نلاحظ أن جميع الأديان السماوية نادت بتحريم إنتاج الصور الحسية ومنع تداولها، كما يظهر ذلك بوضوح في موقف الديانة اليهودية من التجسيم السامري، وكذلك في الدين الإسلام الذي يحرم الرسم والتشكيل وتعليق الصور المجسمة، نظرًا لأنها تجسد فعل الخلق وترتبط بالوثنية وعبادة الأصنام. في حين رفضت المسيحية التجسيم في بداياتها،

[1] سعيد أبو جبر، **السينما تعلمكم دينكم**، موقع الجزيرة نت، تاريخ النشر: 23 فيفري 2017، تاريخ النقر: 28 مارس 2025، https://www.aljazeera.net/amp/blogs/2017/2/23/%D8%A7%D9%84%D8%B3%D9%8A%D9%86%D9%85%D8%A7-%D8%AA%D8%B9%D9%84%D9%85%D9%83%D9%85-%D8%AF%D9%8A%D9%86%D9%83%D9%85

[2] سلوى محسن حميد و عبد الحميد فاضل جعفر، **تمثلات أشكال الرمز الرافدينية في الفن الإسلامي**، مجلة العميد، المجلد 02، العدد 34، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، 2012، ص 5.4

لكنها سرعان ما استعانت بالصور الحسية لتزيين الكنائس والمعابد، وحولت صور الأنبياء إلى منحوتات ولوحات من قبل مجموعة من النحاتين والرسامين مثل: "ميكائيل أنجلو"، "رافائيل"، و"ليوناردو دافنشي"[1].

اتجه الفنان المسلم إلى عوالم جديدة بعيدة عن رسم الأشخاص، وبعيدة أيضًا عن محاكاة الطبيعة، ولجأ إلى عوالم أخرى منها عالم الزخرفة الذي أبرز فيه إبداعه، خياله، وذوقه الأصيل، وقد اتخذت عدة خصائص مميزة كان لها دور كبير في تشكيل المظهر الحضاري لنهضة المسلمين، سواء من حيث تصميمها وإخراجها أو من حيث موضوعاتها وأساسها. وقد استخدم الفنانون المسلمون خطوطًا زخرفية رائعة المظهر والتكوين، وجعلوا من المجموعات الزخرفية نماذج انطلق فيها خيالهم، وابتكروا المظفرات النجمية وأشكال التوريق، وأشكال التوشيح العربي الذي أطلق عليه الأوروبيون "الأرابيسك (Arabesque)"، وحتى الآن لا زال هذا النسق العربي من الزخرفة يحظى في العديد من البلدان باهتمام كبير، منذ أن ظهر لأول مرة في الزخرفة الفاطمية، وفي مسجد الأزهر، في منتصف القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي)، وأتبعها عصر المماليك. وقد عرفت العمارة الإسلامية تقنية الزخارف المعمارية الإسلامية سواء بالنحت المسطّح والنافر على الخشب، أو الحجارة، أو الرخام، وبرزوا في استخدام المواد الملونة، وإجادة النقوش، وتعدّ العناصر النباتية وكذلك العناصر الهندسية مقوّمات أساسية في بناء هذا الفن، تتعاون مع بعضها تارة، وتتفرّد كل منها تارة أخرى[2].

وعلى سبيل المثال عن رمزية الصورة في العمارة الإسلامية نذكر فسيفساء "بردى" الشهيرة المنجزة على الجدار الداخلي للرواق الغربي في الجامع الأموي والتي تعد أبرز وأهم تصاويره، وتتكون هذه اللوحة التشكيلية من نهر بردى وجنة وعمائر راقية وزخارف نباتية من الأكانثس، استخدمت فيها ألوان منسجمة ودرجات مدروسة وتفككات الأزرق والفضي لتمثيل سطح الماء مع لون ذهبي في الخلفية، مما أكسب هذه اللوحة صفات السمو والأناقة والاتساع والقداسة. وحسب "أوليغرابال" العالم المتخصص في

[1] جميل حمداوي، **السميولوجيا بين النظرية والتطبيق**، دار الريف للطباعة والنشر، الطبعة 02، تطوان، 2020، ص 367

[2] وعد محمد حسوني العبيدي، **المرجعية الدينية للأشكال المنفذة على الخزف الإسلامي المملوكي (دراسة في الدلالات الرمزية)**، مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية، المجلد 01، العدد 43، مديرية تربية بابل، قسم تربية الهاشمية، العراق، 2021، ص 576

الفن الإسلامي فإنها ترمز إلى جنة الخلد التي وعد الله بها عباده الصالحين، وتواجدها في مكان العبادة كتذكير وتحفيز للمصلين[1].

واعتمد الفن التشكيلي في الديانة اليهودية كذلك على زخارف نباتية وهندسية وكذلك كتابية، نجدها داخل المعابد مثل سنابل القمح، الزيتون، شجرة الكرمة والنخلة التي كانت ترمز للحياة والخلود في الجنة، أما من حيث الزخارف الهندسية نجد مثلا أطباق النجمة التي تتكون من 12 عشر كندة و12 عشر لوزة، وبين الأطباق النجمية نجد العديد من الأشكال الهندسية مثل المثمن والمستطيل، كما استخدمت الكتابة كعنصر زخرفي، حيث يتم نقش العديد من العبارات المكتوبة من الكتاب المقدس وتكون باللغة العربية، ومثالا عن ذلك لوحة الذكرى في معبد ابن عزرا المكتوبة باللون الذهبي من نص الكتاب المقدس[2].

تعتبر في الديانة المسيحية لوحة "ليوناردو دافنشي" من أشهر اللوحات التي مرت على تاريخ الفن وتعد تحفة من التحف العالمية النادرة، وهي لوحة مرسومة على جدار دير "سانتا ماريا الدومينيكاني" بمدينة ميلانو في إيطاليا، تحاكي العشاء الأخير حسب أسفار العهد الجديد وهو في نفس الوقت عشاء عيد الفصح عند اليهود، وتعتبر آخر ما احتفل به السيد المسيح مع تلاميذه قبل أن يتم اعتقاله وصلبه، ويعد هذا الحدث الذي جسده "دافنش" من أهم المشاهد الدرامية المقدسة عند المسيحيين، فهذا المشهد يرمز إلى ليلة خالدة للسيد المسيح مع الحواريين الإثنى عشر وأثناء العشاء الأخير. حيث وضح دافنشي في هذه اللوحة التشكيلية اللحظة التي تتضمن مشهد تقديم القربان المقدس مباشرة مع وجود الخبز والنبيذ اللذان يعتبران الرمز الأساسي في الوعيّ واللاوعي المسيحيّ على حد سواء[3].

---

[1] عبد القادر نفيدسة، **الرمزية الدينية في العمارة الإسلامية**، المجلة الجزائرية للأبحاث والدراسات، المجلد 05، العدد 02، جامعة مستغانم، الجزائر، 2022، ص 576

[2] أحمد محمد علي غباشي، **الدلالات الرمزية والدينية للعناصر الزخرفية بالمعابد اليهودية في مصر**، مجلة اتحاد الجامعات العربية للسياحة والضيافة، المجلد 15، العدد 02، جامعة هيليوبوليس للتنمية المستدامة، القاهرة، 2018، ص 22

[3] محمد بدوي مصطفى، العشاء الأخير . ليوناردو دافنشي، موقع العربية نت، تاريخ النشر: 18 أوت 2020، تاريخ النقر: 29 مارس 2025، https://www.alarabiya.net/politics/2020/08/18/%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%B4%D8%A7%D8%A1-%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%AE%D9%8A%D8%B1-%D9%84%D9%8A%D9%88%D9%86%D8%A7%D8%AF%D9%88%D8%A7-%D8%AF%D8%A7%D9%81%D9%86%D8%B4%D9%8A

خلاصة:

في ختام هذا الفصل، الذي تطرقنا فيه إلى تمثلات الرموز الدينية بمظاهرها الحسية والمادية، ثم في الفنون المختلفة. تعرفنا على كيفية حضور هذه الرموز في مختلف جوانب الحياة والتعبير البصري. وكيف تعبر عن الهوية الثقافية والدينية عبر العصور.

في البداية، تناولنا الرموز الدينية في المظاهر الحسية والمادية، حيث قمنا بتعريف الرمز الديني وفهم أبعاده. ثم انتقلنا إلى دراسة تمثلات الملابس ذات الطابع الديني التي تساعد في معرفة هوية الأفراد والجماعات. كما ناقشنا تجلي الرموز الدينية في العمارة، سواء في دور العبادة أو المعالم الأثرية ذات الدلالة الدينية. وأخيرًا، تطرقنا إلى الطقوس والممارسات التي تعبر عن الرموز الدينية من خلال الشعائر والتقاليد في الديانات السموية.

ثم انتقلنا إلى الفنون، حيث تناولنا تمثلات الرموز الدينية في الموسيقى، التي تحمل دلالات روحانية من خلال الألحان والنصوص، ثم في الأدب والشعر، حيث يتم توظيف الرموز الدينية لإيصال معانٍ فلسفية أو وجدانية. كما ناقشنا حضور الرموز الدينية في السينما والمسرح، اللذان يستعملان لغايات دينية. وأخيرًا، سلطنا الضوء على اللوحات التشكيلية، التي تجسد الرموز الدينية عبر الأيقونات واللوحات الفنية التي تعكس القيم الروحية .

كخلاصة لهذا الفصل، يمكننا القول إن الرموز الدينية تمتلك دورًا جوهريًا في تشكيل الوعي الجماعي والهوية الثقافية، سواء في الحياة اليومية أو في الفنون. فهي لا تقتصر على كونها مجرد رموز مرئية، بل تتعدى لتصبح أدوات للتعبير عن هوية الأفراد والمجتمعات، مما يجعلها عنصرًا أساسيًا في فهم تأثير الدين في مختلف أشكال الإبداع البشري.

الفصل الرابع:

الاحداث الرياضية الكبرى

تمهيد:

تعتبر الأحداث الرياضية الكبرى من أبرز التظاهرات التي تجمع بين البشر من مختلف البلدان والثقافات والأديان، حيث تخلق بيئة تنافسية مليئة بالتحديات والفرص. هذه الأحداث تعد بمثابة منصات عالمية تُحتفل فيها الرياضة كقيمة إنسانية جامعة، وتمثل منصة لتبادل الثقافات والتجارب بين الأمم.

الأحداث الرياضية الكبرى لا تقتصر على مفهومها كونها مجرد مباريات أو منافسات، بل تعتبر محط أنظار ملايين البشر حول العالم، وتحمل في طياتها العديد من الرسائل كالتعاون، التنافس الشريف، والوحدة. إضافة إلى دورها الفعال في التنمية الاقتصادية والاجتماعية، وهذا لما لها من تأثير كبير على السياحة، الصناعة، وحتى السياسة. والرياضة اليوم أصبحت تلعب دور فعال في التأثير على الوعي العام وتشكيل الهويات الوطنية والعالمية.

وفي دراستنا هذه، سوف نتناول عدة جوانب مهمة تتعلق بالأحداث الرياضية الكبرى بداية من تعريفها، وتنظيم وتسيير هذه التظاهرات، ودورها المؤثر في المجتمعات. سنسلط الضوء أيضًا على كيفية التغطية الإعلامية لهذه الأحداث ومدى تأثيرها في نقل الصورة الحقيقية عن الحدث للجمهور العالمي. ثم سننتقل، إلى الألعاب الأولمبية، التي تعتبر من اهم الاحداث الرياضية الكبرى، اين سوف نتحدث عن نشأتها وتطورها على مر الزمن، بالإضافة إلى التأثيرات الثقافية والاجتماعية التي ترتبط بها، وأهمية الرموز والقيم الأولمبية التي تُعد جزءًا لا يتجزأ من هذه التظاهرة الرياضية العالمية.

المبحث الأول: الاحداث الرياضية الكبرى المفهوم والاهمية

المطلب الأول: تعريف الأحداث الرياضية الكبرى

يرجع تاريخ هذه التظاهرات الرياضية إلى الاغريق، فهُم من أقدم الشعوب التي قامت بتنظيم مثل هذه الأحداث، وتعود إلى القرن السادس قبل الميلاد، فوقد كانت تعتبر جزء من دين الاغريق حيث تقام تقربا إلى آلهتهم[1].

الأحداث الرياضية الكبرى هي تجمع بشري يكون في فترة محددة ومكان واحد من أجل إقامة سلسلة من المباريات أو المسابقات تتم معا أو تكون بين وحدات رياضية مختلفة سواء هيئات أو مدارس أو دول أو اتحادات أو منظمات، يتنافسون فيما بينهم اللاعبون أو الفرق في ظل قواعد وقوانين واحدة لمعرفة من الأحسن من خلال نتائجهم بقصد تحديد الفائزين[2].

وتُعرف الاحداث الرياضية الكبرى على انها جمع عدد كبير من الناس حول أنشطة رياضية تحت إطار المنافسة، كما يمكن ان تحضر فيها التغطية الإعلامية، تكون هذه التظاهرة في تاريخ معلوم، يسمح بوضع خطة واضحة تحدد وتبين المهام والبرنامج المتبع، وتتضمن هذه الخطة أربع خطوات أساسية هي التصميم (تصميم وتحضير وتنظيم هذا الحدث)، التطوير (التخطيط ووضع المهام اللازم القيام بها من أجل إنجاح التظاهرة)، التنفيذ (يكون بعد انطلاق التظاهرة وعلى المسؤولين فيها السهر على التسيير والتنظيم للحدث ومراقبة كل نواحيه واخذ الاحتياطات اللازمة من أجل أي مشكلة)، وأخيرا مرحلة انحلال (تكون عند اختتام التظاهرة، يحدث فيها تحليل فعاليات الإجراءات، وتقييم النتائج المحققة)[3].

فالحدث الرياضي هو مجموعة من الأنشطة تقام على فترات متباعدة شبه منظمة في الزمن، ومن أكر السمات شيوعا في هذه البطولات الرياضية:

- ✓ وجود نقطة واضحة ومحددة للبدء والانتهاء.
- ✓ وجود مواعيد وجداول زمنية ثابتة.

---

[1] محسن علي الصداوي وعلى حسين هلول، **إدارة وتنظيم السحبات الرياضية**، دار مكتبة المجتمع العربي، الطبعة 01، عمان، 2013، ص14

[2] كمال درويش وإسماعيل حماد، **إدارة المنافسات والمسابقات والدورات الرياضية**، مركز الكتاب للنشر، 2004، ص09

[3] Jean Camy Leigh Robinson, **Gérer les Organisation Sportives Olympiques**, Comité International Olympique, Solidarité Olympique, 2008, Chapitre 06

- ✓ عادة ما تتواجد أكثر من منظمة ضمن الحدث او البطولة تتميز إحداهم في النهاية على الآخر[1].

وهو عبارة عن سلسلة من المنافسات تكون بين مجموعة من الوحدات بقصد تحديد الفائز بينهم أو ترتيبهم حسب نتائجهم، وهو أداة تعبير على الكثير من الحاجات الضرورية للأفراد والجماعات، وتعد المنافسة من إحدى هذه الاحتياجات حيث أنها تعتبر ظاهرة طبيعية وفطرية في الإنسان، والمنافسة السليمة تشكل عاملا مهما من عوامل الإتقان والتقدم والارتفاع بالمستوى، خاصة في مجال الرياضي فالمنافسة أداة لكسر الملل، وتنظيم أساليبها يساهم بقدر كبير في رفع المستوى الفني للنشاط الرياضي بين الأفراد والجماعات.

تكون في هذه الأحداث الرياضية منافسات إما تكون في نشاط واحد كبطولة العالم لكرة القدم، أو متخصصة في أكثر من نشاط رياضي كدورة البحر الأبيض المتوسط التي تشمل ألعاب كثيرة منها كرة القدم وكرة السلة والجمباز والسباحة وغيرها، ونجد أيضا دورات على المستوى الوطني كالبطولة الوطنية بمختلف أقسامها، أو على المستوى الإقليمي بحيث يكون يشمل الإقليم أكثر من دولة كدولة البحر الأبيض المتوسط أو الدول العربية، أو منافسات على المستوى العالمي مثل الدورات الأولمبية الرياضية لذلك فالتظاهرات الرياضية تختلف حسب عدد أوجه النشاط التي تحويها، وبالنسبة للوحدة الجغرافية التي تشملها[2].

نجد "جون بينوت" يقسم الأحداث الرياضية إلى أربع أنواع هي:

- ✓ **الأحداث العالمية:** وتمتاز هذه التظاهرات بالتغطية الكبيرة في جميع أنحاء العالم، أمثلة هذه التظاهرات كأس العالم والألعاب الأولمبية
- ✓ **الأحداث الوطنية ذات البعد الدولي:** تقام مثل هذه الأحداث الرياضية في دولة ما، ويشارك فيها العديد من الرياضيين من دول مختلفة امثلة هذه التظاهرة كرالي باريس –داكار أو بطولات التنس الكبرى، ويتم متابعة هذه الأحداث مشجعين رياضيين أو الفرق في مختلف أنحاء العالم.

[1] محمد بن يحيى وعبد القادر بودي، **دورة تنظيم الأحداث الرياضية الكبرى في تعزيز التنمية الاقتصادية والاجتماعية –الإشارة إلى كأس العالم 2010 بجنوب إفريقيا**، Revue d'ECONOMIE et de MANAGEMENT، جامعة طاهري محمد بشار، 2018، ص67

[2] مروان عبد المجيد إبراهيم، **إدارة البطولات والمنافسات الرياضية**، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة 01، عمان، 2000، ص9

- ✓ **الأحداث الرياضية المحلية:** وتتمثل في المنافسات التي تقام في دولة ما، ويشارك فيها رياضيون من تلك الدولة كالدوريات الوطنية والتظاهرات الرياضية الشعبية، ويكون الجمهور في هذه المسابقات من داخل الدولة.
- ✓ **الأحداث الترفيهية:** وهي الأحداث تكون بين مجموعة من الأشخاص يمارسون الرياضة وذلك لغرض الترفيه والتمتع في أوقات الفراغ[1].

المطلب الثاني: التنظيم والتسيير في الأحداث الرياضية الكبرى

تنظيم البطولات الرياضية يختلف حسب نوع الحدث الرياضي المتنافس فيه، ومع ذلك تشترك جميع الأنشطة الرياضية في بعض خطوات التنظيم والتسيير. وعند إقامة وتنظيم هذه البطولات، يُعد التخطيط العلمي المسبق أمرًا حيويًا لتجنب العديد من المشاكل والعقبات التي قد تواجه عملية التنفيذ، من أجل تجنب العشوائية والارتجالية في التنظيم. ويجب أن يبدأ التنظيم والاستعداد للبطولات، خاصة الكبرى منها، في وقت مبكر، مع اتباع الخطوات التالية:

- ✓ تحديد موعد ومكان للبطولة وإبلاغ الفرق المشاركة عن البطولة قبل الموعد المحدد بوقت كاف، مع مراعاة عدم تعارض البطولة مع بطولات أخرى.
- ✓ اختيار مدير عام للبطولة وواجباته.
- ✓ إبلاغ الحكام المختارين قبل البطولة بوقت كافٍ.
- ✓ إبلاغ المسجلين المختارين.
- ✓ استدعاء طبيب للبطولة طيلة مدة إقامتها.
- ✓ تجهيز كل ما يتعلق بالبطولة من جوائز وميداليات وكؤوس وشهادات تقدير...إلخ
- ✓ تجهيز بطاقات تسجيل النتائج.
- ✓ طبع برنامج البطولة (الافتتاح، المسابقات، أسماء الفرق المشاركة...)
- ✓ إبلاغ الفرق المشاركة في البطولة عن التسهيلات المقدمة من حيث مكان المبيت، التسهيلات الغذائية...إلخ
- ✓ ابلاغ وسائل الإعلام المختلفة لتغطية أحداث البطولة المقامة.

[1] العربي تريكي، **أثر التظاهرات الرياضية على القطاع السياحي**، مجلة البديل الاقتصادي، العدد 07، جامعة الجلفة، 2017، ص111

- ✓ اختيار المساعدين للإسهام في تنظيم وإدارة البطولة[1].

تنظيم مثل هذه البطولات العالمية والتي تخضع للقوانين الدولية، لابد أن تمر بثلاث مراحل وهي :

- ✓ **المرحلة الأولى:** يحدث فيها تعبئة النماذج واستكمال كل المستندات المطلوبة للتقديم بالطلب في وقت محدد من قبل الاتحاد أو اللجنة الأولية، وفي هذه المرحلة تقدم الدولة الضمانات التي تدعمها.
- ✓ **المرحلة الثانية:** يتم التقييم الأولي من قبل اللجنة الأولية أو الاتحاد الدولي (لجنة التفتيش) لزيارة الدولة وتقييم منشآتها ومناقشة عقوبات الملف.
- ✓ **المرحلة الثالثة:** مرحلة الترشيح (الاختيار) حيث يتم عن طريق المكتب التنفيذي أو مجلس الإدارة في الاتحاد الدولي[2]

ومن أجل تنظيم أي تظاهرة رياضية يجب ان تقدم الدورة الراغبة باحتضانها ملف للهيئة المسؤولة على هذا الحدث، ويتكون الملف من التالي:

- ✓ **مقدمة:** يكون فيها تعريف بالدولة[3]
- ✓ **الدعم:** ويكون من رئيس الجمهورية ورئيس الحكومة.
- ✓ **التسويق:** يوضح هذا الملف أساليب وطرق تسويق البطولة وعرض الرعاة المحتملين، بالإضافة إلى تقديم حقوق البث الإذاعي والتلفزي والإعلانات وتذاكر المباريات.
- ✓ **التمويل:** يصرح بالأساليب الموضوعة للتمويل، والدعم الحكومي لتجهيز جميع المرافق الخاصة بالتظاهرة، مع ذكر الإيرادات والمصاريف لضمان نجاح التظاهرة وتجنب العجز في الميزانية العامة.
- ✓ **التأمين:** يوضح هذا الملف طرق وأسباب التأمين على جميع المشاركين في البطولة من لاعبين ومدربين وإداريين من خلال شركات التأمين الكبرى

---

[1] حسين احمد الشافعي، **الموسوعة العلمية في إدارة وفلسفة التربية البدنية والرياضية**، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، الإسكندرية، 2001، ص12

[2] تغريد العتيبي، **تنظيم الأحداث الرياضية الكبرى ودوره في تحقيق التنمية المستدامة (دراسة حالة تنظيم المونديال في قطر 2022)**، مدونة الاستدامة، قطر، 2017، ص10

[3] تريكي العربي، **مرجع سبق ذكره**، ص105

- ✓ **الأمن:** يتناول مدى توفر الأمن في البلد المنظم، وطرق حماية المشاركين في التظاهرة سواء كانوا لاعبين أو جماهير في الملاعب أو في أماكن الإقامة، ويقدم ضمانات أمنية، والخطط الموضوعة لتقليص نسبة الجريمة في الدولة.
- ✓ **الملاعب:** يصرح فيه عدد الملاعب الرياضية المتوفرة والتي في طور الإنشاء، إضافة إلى كل ما تحتويه هذه الملاعب واللازمة في هذا الحدث.
- ✓ **الإعلام:** يوضح القدرات الإعلامية المؤثرة والأطر التنظيمية التي تغطي إعلاميًا المناسبة من جميع أنحاء العالم، مع توضيح مدى توفر مراكز للبث للقنوات الفضائية العالمية وعدد الصحف والمجلات وإمكانية الدولة على الإعلام الخارجي وأحقيتها بالتغطية العادلة.
- ✓ **النقل:** يبين فيه مدى تطور البنية التحتية للنقل وسهولة التنقل إليها، مع توضيح عدد الطائرات الدولية في الدولة وعدد الرحلات داخلها، والإمكانيات المتاحة للنقل الداخلي ومدى أمانها.
- ✓ **التكنولوجيا:** يوضح قدرات الدولة في هذا المجال مثلا بيع التذاكر عبر الإنترنت، كما يتضمن الخطط المستقبلية لتطوير التكنولوجيا ومدى توفر الإنترنت في الملاعب والمطارات وأماكن الإقامة.
- ✓ **احتمالات تظاهرات سابقة:** يستعرض فيه جميع التظاهرات الرياضية السابقة التي نظمتها الدولة ونجاحها فيها، مع توضيح كذلك أي إخفاقات في هذا المجال.
- ✓ **الصحة:** يتناول ايضا كل ما يرتبط بالصحة، من خلال الإمكانيات الصحية لدى الدولة من مراكز طبية متخصصة ذات الشهرة العالمية، بالإضافة إلى عدم انتشار الأوبئة والأمراض الخطيرة التي قد تُنقل للمشاركين أو اللاعبين.
- ✓ **البيئة:** يتناول هذا الملف جميع العناصر المتعلقة بالبيئة والجهود المبذولة لحماية البيئة ومعالجة التلوث، مع توضيح أنه في حال فوز الدولة بشرف الاستضافة، سيتم إنشاء أنظمة بيئية تراعي كافة المنشآت المتعلقة بالتظاهرة[1].
- ✓ **الطاقة:** وضع فيه كل شيء متعلق بالطاقة ومدى توفرها بشكل آمن كشبكات الكهرباء

[1] تريكي العربي، **مرجع سبق ذكره**، ص106

- ✓ **الضمانات الحكومية:** يبين فيه كل الضمانات التي تؤمنها الدولة في حالة كسب طلب الاستضافة مثلا تقديمها لتسهيلات في الحصول على التأشيرات، في المواصلات، في الاتصالات وغيرها[1].

حيث حسب عبد المجيد إبراهيم أن أي لعبة من هذه الألعاب الرياضية تحتاج إلى قدر كبير من التنظيم الإداري، التي تتلخص مهامه في بذل جهود تنظيمية لخدمة ذلك النشاط في كافة الجوانب كالاتصال والتنسيق، إصدار اللوائح والشروط، الإشراف على إعداد نماذج فنية واستمارات، والعلاقات الخارجية[2]. وتتعامل هذه الإدارات مع ثلاثة مجالات رئيسية وهي البرامج، الإمكانيات، العاملين، وتعتبر هذه المجالات متداخلة وغير مستقلة فيما بينها، فالإمكانيات هي التي تحقق البرنامج، إن أحسن استخدامها[3].

ولإنجاح هذه التظاهرات الرياضية يجب ان تتسم بالتنظيم والتسيير الدقيق، تقوم اللجنة المنظمة بتحديد الهدف من أي نشاط، ثم دراسة الإمكانيات المتاحة التي تحقق النتائج المسطرة. ثم تكون لجان متخصصة تعمل بشكل متضافر لتحقيق الغايات المرجوة، هذا التسيير يساعد على إنجاح هذا الحدث الرياضي بصورة مشرفة ومحققة للأهداف، وتكون اللجان المنظمة على النحو التالي:

- لجنة الإعداد
- لجنة الدعاية الإعلامية
- لجنة الاستقبال والاستعلامات
- لجنة الملاعب والأدوات
- لجنة الإقامة لجنة الحكام
- لجنة الجوائز
- لجنة الافتتاح والاختتام
- لجنة الإعلان عن النتائج[4]

---

[1] تريكي العربي، **المرجع نفسه**، ص107

[2] مروان عبد المجيد إبراهيم، **مرجع سبق ذكره**، ص65

[3] مروان عبد المجيد إبراهيم، **المرجع نفسه**، ص51

[4] إبراهيم محمود عبد المقصود وحسن أحمد الشافعي، **إدارة المنافسات والبطولات والدورات الرياضية**، دار الوفاء، الطبعة 01، الإسكندرية، 2003، ص13

المطلب الثالث: دور الأحداث الرياضية الكبرى في المجتمعات

للأحداث الرياضية أهمية اجتماعية كبيرة كونها تصل إلى شريحة واسعة من الناس، وفيما يلي بعض الجوانب الاجتماعية المهمة للأحداث الرياضية:

- ✓ **التواصل والتماسك الاجتماعي:** تعد الأحداث الرياضية فرصة للمشاركة والتواصل الاجتماعي بين الجماهير. يجتمع فيها أشخاص من حضارات وخلفيات وثقافات متنوعة، للاستمتاع وخلق أجواء الإثارة وتشجيع فرقهم المفضلة. ومنه تلعب الأحداث الرياضية دورا فعالا في تعزيز الروح الرياضية وتقوية الروابط بين الأفراد وتعزيز العلاقات المجتمعية.
- ✓ **تعزيز الصحة واللياقة البدنية:** تعمل الأحداث الرياضية للأفراد، دور محفز على ممارسة النشاط البدني والرياضة. حيث يلتقي الأشخاص في هذه الفعاليات بالرياضيين المحترفين والمشجعين الملهمين، فيتأثرون بهم مما يشجعهم على تبني أسلوب حياة صحي والمشاركة في الأنشطة الرياضية بشكل منتظم.
- ✓ **تعزيز الهوية الثقافية والوطنية:** تعد الأحداث الرياضية فرصة للأشخاص من أجل التعبير عن هويتهم الثقافية والوطنية. حيث يمثل الرياضيون والفرق الرياضية بلدانهم وألوان فرقهم، ويعزز دعم وتشجيع هؤلاء الرياضيين الانتماء الوطني والاعتزاز.
- ✓ **الترفيه والتسلية:** توفر الأحداث الرياضية للجماهير وقت ملئ بالمتعة والإثارة. فمشاهدة المباريات والفعاليات الرياضية تعتبر من أدوات الترفيه لاحتوائها على قدر كبير من التشويق والمرح، وتعد مصدرًا رئيسيًا للترفيه والتسلية للجمهور.
- ✓ **التأثير على الشباب:** تؤثر الأحداث الرياضية بشكل كبير على الشباب. فنجاحات الرياضيين وأدائهم البطولي تزرع في الشباب حب ممارسة الرياضة وتطوير مهاراتهم الشخصية والاجتماعية. كما تعزز الرياضة فيهم قيمًا مثل العمل الجماعي والانضباط والقدرة على التحمل والعزيمة[1].

تؤدى الأحداث الرياضية بمختلف أنواعها تحت أنظمة وقوانين دولية صارمة، يجب التقيد والالتزام بتطبيقها، لذلك تساهم هذه التظاهرات في تنمية واحترام القانون وطاعة الأوامر. كونها ليست فنون حركية تحدث في مدة وانتهى الأمر، بل هي علم يقوم على أصول وقوانين، وهذه الممارسة تستند إلى التقاليد، والرياضيون يعرفون جيداً أي تهاون في الالتزام بقانون اللعبة يعرضهم للهزيمة،

[1] ويكر ب وهالمان ك، **الأثر الاجتماعي للرياضات: مرجعة الأدبيات، التأثير الاجتماعي للرياضة: وجهات نظر عبر الثقافات**، 2013، ص3-38

وهنا يأتي الدرس الذي تعلمه هذه الأحداث للمجتمعات، بأن الهزيمة بشرف أفضل من الانتصار القائم على الغش والخداع. وهذا درس اجتماعي للذين يسعون للفوز بأسهل الطرق وأقصرها حتى ولو كان غشاً وتزويراً. لذلك تعتب مثل هذه الممارسات الرياضة وسيلة هامة لتنمية شخصية الإنسان حتى يتكيف مع الأخلاق والقانون والعدل، لأن التنمية تحتاج لهذه المواصفات[1].

تؤثر هذه التظاهرات الكبرى بشكل كبير على الجانب الاجتماعي، حيث تعزز الوحدة والتضامن بين الأفراد من مختلف الخلفيات الثقافية. كما تخلق بيئة للتفاعل الاجتماعي من خلال مشاركة الأفراد في تشجيع الفرق واللاعبين. وتساهم الرياضة أيضا في تعزيز القيم مثل التعاون، والانضباط، والعمل الجماعي، مما يعكس أهمية الرياضة في بناء مجتمع متماسك. وتلعب التغطية الإعلامية دورًا هامًا فيكل هذا من خلال نقل هذه الأحداث إلى جمهور أوسع، مما يعزز من تأثيرها الاجتماعي.

المطلب الرابع: التغطية الإعلامية للأحداث الرياضية الكبرى

التغطية الإعلامية الرياضية هي عملية نشر الأخبار والمعلومات والحقائق الرياضية وشرح القواعد والقوانين الخاصة بالألعاب والأنشطة الرياضية للجمهور، وتهدف التغطية الإعلامية لتنمية وتوعية من لهم اهتمام بقضايا وأخبار الرياضة والرياضيين[2].

يقصد بها عملية إعلامية تتضمن مجموعة من المراحل التي يقوم من خلالها الصحفي بجمع البيانات والمعلومات والتفاصيل المختلفة المتعلقة بحدث معين أو واقعة أو تصريح ما، بالإضافة إلى الإحاطة بأسباب وقوعه ومتى وأين وكيف وقع؟، قصد الإجابة على كل الأسئلة التي قد تتبادر إلى ذهن الجمهور الرياضي، كما تشمل معرفة أسماء المشتركين في هذا الحدث، وغيرها من المعلومات والحقائق التي تمنحه المقومات والعناصر التي تجعله في شكل صحفي مناسب للتغطية الإعلامية[3].

تقتضي تغطية التظاهرات الرياضية الكبرى التواصل المستمر مع الاتحادات المعنية، سواء الدولية أو المحلية، مثل الاتحاد الدولي لكرة القدم FIFA، أو اللجنة الأولمبية الدولية IOC وغيرها.

---

[1] كمال جميل الربضي، **الاستثمار الرياضي في التنمية الاقتصادية**، دار وائل للنشر والتوزيع، الطبعة 01، الأردن، 2015، ص 106

[2] فائزة بوزيد، **التغطية الإعلامية للأحداث الرياضية والتماسك الاجتماعي: دراسة في محتوى الإعلام الرياضي**، المجلة الجزائرية للاتصال، المجلد 19، العدد 01، جامعة بسكرة، 2020، ص44

[3] سعيد حديبي، **التغطية الإعلامية للصحفي الرياضي لمباريات المنتخب الجزائري في المنافسات**، مجلة الإبداع الرياضي، المجلد 13، العدد 01، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، 2022، ص620

حيث تعد هذه الاتحادات المسؤولة عن إصدار الاعتمادات الخاصة بالصحفيين الذين يمكنهم التغطية. يتيح هذا الاعتماد للصحفي دخول الملاعب وحضور تدريبات الفرق وحضور المؤتمرات الصحفية قبل وبعد المباريات، ويضمن لك الإقامة في الأماكن المخصصة للصحفيين وغيرها. كما يقتضي على الصحفيين أيضا زيارة موقع الاتحاد الدولي للصحفيين الرياضيين، من أجل معرفة تفاصيل الحصول على عضوية الاتحاد وكل ما يتعلق بالتصاريح والاعتمادات الخاصة بالصحفيين الرياضيين وكافة القضايا الخاصة بهم. وفيما يخص نمط التغطية الإعلامية لا يقتصر في المحافل الرياضية الكبرى مثل كأس العالم والأولمبياد على ما يحدث في ملاعب المباريات والتدريبات، بل هناك العديد من الأفكار التي تقتضي تغطية إعلامية مثل القصص التي تحدث وسط الجماهير. والانتباه لهذه القصص التي تكون وسط الجمهور، مع سائق التاكسي، داخل الحافلة أو داخل المركز الإعلامي يضيف قيمة للتغطية الإعلامية لأخبار تلك البطولات ونتائجها وكواليس حياتها اليومية[1].

تعتبر التغطية الإعلامية للأحداث الرياضية عملية تتطلب تخطيطاً دقيقاً وتنظيماً جيداً لضمان النجاح في نقل الحدث. من الضروري أولاً برمجة الحدث المطلوب للتغطية، حيث يجب تحديد الطرق إلى الملاعب وأماكن التدريبات، مواعيد المؤتمرات الصحفية. ويعد استخدام التطبيقات المساعدة للوصول إلى الأماكن المطلوبة من الأمور المهمة، حيث توفر الوقت والجهد والمال، لذا يجب التخطيط المسبق للبحث عن أسرع وأفضل وسائل التنقل في البلد المعني. كذلك يجب الحرص على الوصول إلى المكان في الوقت المناسب، حيث يساعد على التحضير الجيد ومعرفة المكان، مما يتيح لك التواصل مع المسؤولين والمنظمين وتلقي معلومات حيوية قبل بدء الحدث. ومن الضروري ايضا التأكد من جاهزية كافة المعدات التقنية مثل شحن الهواتف وأجهزة الكمبيوتر ومعدات التصوير وضمان سرعة الإنترنت، لضمان قدرة التغطية على نقل الأخبار بشكل فعال وفي الوقت المناسب. وعلى الصحفي أن يتحلى أيضا بالقدرة على البحث عن القصة في كل زاوية، فالأمر يعتمد على حدسه الصحفي ورؤيته. وأخيراً، دقة الخبر تبقى أهم من سرعته، ويجب على الصحفي التحقق من صحة الأخبار قبل نشرها، مع ضرورة إعداد استراتيجية للتحقق من المعلومات والتدريب عليها قبل التغطية لضمان نقل الخبر بشكل صحيح[2].

[1] يونس الخراشي وآخرون، **دليل الصحافة الرياضية**، معهد الجزيرة للإعلام، قطر، 2022، ص47

[2] يونس الخراشي وآخرون، **المرجع نفسه**، ص48

المبحث الثاني: الألعاب الأولمبية – التاريخ والتطور

المطلب الأول: نشأة الألعاب الأولمبية وتطورها

1.1. الألعاب الأولمبية القديمة:

لقد بدأت فكرة تأسيس الألعاب الأولمبية في اليونان القديمة وكانت منبثقة من الألعاب والمهرجانات الدينية العديدة، وهي عبارة عن مجموعة من المباريات وكانت تجري مرة كل أربع سنوات في بلاد اليونان القديمة بالقرب من المحراب الأولمبي "OLYLMP" ومنه اشتق اسم الألعاب الأولمبية القديمة، كانت للألعاب أهمية كبيرة في العصر القديم لدرجة انها كانت تستخدم في تحديد التواريخ، مثلا "أولمبياد" كانت ترمز إلى أربع سنوات وهي الفترة التي تفصل بين كل دورة وأخرى[1].

ليومنا هذا لا يعرف على وجه التحديد من ابتكر الألعاب الأولمبية، وقد لا يكون من ابتكرها شخصًا بعينه، بل ربما كانت منسوبة إلى آلهة معينة، كما هو الحال مع العديد من المظاهر الثقافية في اليونان القديمة. فقد تميزت تلك الحقبة بتعدد الأساطير المتعلقة بالأبطال والآلهة، فقد كانت كل دويلة من دويلات الإغريق تنسب ابتكار الألعاب الأولمبية إلى أحد أبطالها أو آلهتها. فكان هناك انتحال في نسب ابتكار الدورات الأولمبية. وتعود كثرة الأساطير حول نشأة الألعاب الأولمبية إلى غيرة الإغريق الشديدة تجاه دويلاتهم، وافتخارهم بأبطالهم. وعندما انتشرت الألعاب الأولمبية واشتهرت، سعت كل دويلة لأن تنسبها إلى أحد أبطالها من أجل التباهي والتفاخر، ما أدى إلى تعدد الروايات حول أصل هذه الدورات[2].

فتروي بعض الأساطير أن نشأة الألعاب الأولمبية القديمة مرتبطة باسم "بيليوبس" ابن الملك تنتالوس ملك ليديا، الذي فر من مملكة أبيه لقسوته ، وفي خلال رحلته الطويلة وصل إلى "بيزا" كان يحكمها في ذلك الوقت "إينوماوس" الذي كان أبا لابنة فائقة الجمال اسمها "هيبوداميا"، وقد كان يتحدى كل من يتقدم لخطبة ابنته و يقتله، فقد كان يرى أنهم ليسوا أهلا لابنته، ويقال أن الكهنة تنبؤا بموته على يد زوج ابنته، فكان يضع شرطا على من يتقدم لخطبة ابنته أن يركب معها في عربة، ثم يتبعها أبوها في عربة أخرى، فإذا لحق بهما يطعن طالب الزواج بالرمح بسبب عدم تفوقه في هذا

---

[1] أحمد معتوق، **نشأة وتطور الألعاب الأولمبية**، المجلة العلمية للتربية البدنية والرياضة، المجلد 04، العدد 01، جامعة الجزائر، الجزائر، 1995، ص9

[2] هديل داهي عبد الله، **الفلسفة الحديثة للألعاب الاولمبية القديمة والحديثة (دراسة إيديولوجية مقارنة)**، مجلة علـوم التربية الرياضية المجلد 04، العدد 04، جامعة بابل كلية التربية البدنية وعلوم الرياضة، العراق، 2011، ص210

الامتحان، أما إذا تمكن من الفرار بها فإنها تصبح زوجة له، وبهذه الطريقة قتل الملك "إينوماوس" ثلاثة عشر خطيبا حتى جاء "بيلوبس" الذي أحب الأميرة، فلجأ إلى حيلة لتمكنه من الزواج منها، فرشى سائق عربة الملك ليخلع المسمار الرئيسي لإحدى عجلات العربة التي تقل الملك، ولقد قيل أن الابنة هي التي قامت برشاء السائق لأنها عشقت خطيبها. وقد نجحت الحيلة وتحطمت العربة وقتل الملك "إينوماوس"، وفاز "بيلوس" بعروسه وتربع على عرش "بيزا"، وضم أولمبيا إلى مملكته، وأقام احتفالات رياضية لفوزه بالعرش وتزوجه ابنة الملك[1].

وتروي أسطورة أخرى أن "هرقل" هو منشأ الألعاب الأولمبية، وإن تعددت رواياتها، حيث تقول إن الملك كلفه بأن يقوم بتنظيم شاطئ مجرى نهر "الفيوس" الذي كانت تعترضه حظائر لمواشي الملك بها أقذار حيوانات تراكمت خلال ثلاثين عامًا، ولصعوبة العمل راهن "هرقل" الملك شفويًا على أنه إذا نجح في مهمته يأخذ عشر ما في هذه الحظائر. وخطرة لهرقل فكرة، وهي تحويل مجرى نهر "الفيوس" على الحظائر، فاكتسحت المياه القاذورات الموجودة في الحظائر، وأتمّ ذلك العمل في يوم واحد، ولما طلب "هرقل" الملك بإعطائه ما تراهنوا عليه، رفض الملك بحجة أن العملية كانت سهلة وغير شاقة ولا تستحق عشر ما في هذه الحظائر، فغضب هرقل وأعد جيشًا هاجم به الملك وكل حاشيته وقتله واستولى على ما يملكه، ثم قام بالاحتفاليات من حيواناته، واعتلى العرش فرحًا بالنصر، وفكر بالنبوءة ونظر نظرة إلى العدوى ثم إخوته في مكان الاحتفال، وتتوج الفائز بأكاليل من الزهور وقرر أن يعاد السباق كل أربعة أعوام[2].

وأكدت أسطورة ثالثة أن الألعاب الأولمبية بدأها "زيوس"، وذلك عندما طمع في الاستلاء على عرش أبيه "كرونوس"، وانتهى الصراع حول السيادة على الأرض لصالح الابن زيوس، الذي أقام احتفالًا بانتصاره، وقد اختار لإقامتها سهل أولمبيا[3].

كانت المباريات في بداية الأمر تجرى في يوم واحد، وكان مجالها هو السباق ومع مرور الزمن، أخذت المباريات تزداد في عددها، مما أستدعى اطالت أيام المباريات. ومن اهم الشروط المطلوبة للمشاركة في هذه المباريات:

---

[1] جميلة قشي، **مساهمة اللجنة الأولمبية الدولية في دعم الرياضة الأولمبية الجزائرية: دراسة ميدانية لحالة الجيدو-الملاكمة-ألعاب القوى**، مذكرة لنيل شهادة الدكتوراه في التربية البدنية والرياضية، معهد التربية البدنية والرياضة، جامعة الجزائر 03، الجزائر، 2017، ص85

[2] هديل داهي عبد الله، **مرجع سبق ذكره**، ص210

[3] جميلة قشي، **مرجع سبق ذكره**، ص87

- ✓ أن يكون المشترك ابنا شرعيا لأبوين إغريقيين وأصليين.
- ✓ ألا يكون المشترك عبدا.
- ✓ أن يكون ابواه من المواطنين الأحرار.
- ✓ ان تكون صحيفته الجنائية ناصعة البياض.
- ✓ ان يكون اسمه مندرجا في السجلات المدنية التي ينتمي إليها. ثم سمح للأجانب بالاشتراك في الألعاب الأولمبية بعد ان يروضوا أجسادهم استعدادا للألعاب، وان يتمرنوا لمدة عشرة أشهر، بعد ان يحلفوا بأنهم يخضعون لقوانين الألعاب بصورة تامة[1].

كان الفائز في مباريات الألعاب الأولمبية القديمة ينال تاجا من أغصان شجرة الزيتون الخاصة بالإله "زوس"، وبعدها تحول إلى تحفة فنية تصنع من معدن نفيس توضع في المعبد، وبعدها تعدى من تاج وتحفة إلى ان يفتح له باب خاص بحائط المدينة ليدخل منه الفائز، كما يبنى تمثال لمن يفوز ثلاث مرات على التوالي[2].

يمكن حصر تطور الألعاب الأولمبية القديمة في خمس مراحل وهي كالتالي:

- ✓ **المرحلة الأولى:** امتدت من عام 1500 ق.م حتى عام 800 ق.م، وكانت الاحتفالات الجنائزية هي الأصل، والمسابقات الرياضية كانت تلعب آنذاك دورًا ثانويًا بجانبها.
- ✓ **المرحلة الثانية:** امتدت الألعاب الأولمبية من عام 776 ق.م حتى عام 472 ق.م، حيث تم تنظيم أولى الدورات الأولمبية الرسمية. وقد تم برم معاهدة بين الملكين "إيفيتوس" و"ليكورجس"، وأُقيم خلالها حفل ثقافي تفوقت فيه مدينة إسبرطة على إيليس. في البداية، كانت الألعاب تقتصر على سباق واحد ليوم واحد فقط، وهو سباق "الأستاديوم"، حيث كان المتنافسون يتسابقون بحرية. ومع دخول المصارعة في عام 708 ق.م، أصبح المتسابقون يتنافسون وهم عراة، مما أدى إلى منع النساء من مشاهدة المباريات[3].

---

[1] أحمد معتوق، **مرجع سبق ذكره**، ص9-10

[2] منيرة كواش، **أثر الحركة الأولمبية على الحركة الرياضية الجزائرية**، رسالة لنيل شهادة ماجيستير في التربية البدنية والرياضية، كلية العلوم الاجتماعية، جامعة الجزائر، 2006، ص20

[3] لطفية التهامي اندش، **الممارسات الرياضية وعلاقتها بالمعتقدات الدينية: الألعاب الأولمبية عند الإغريق نموذجا**، مجلة عصور جديدة، المجلد 13، العدد 01، كلية علوم الإنسانية والعلوم الإسلامية، جامعة وهران 01، الجزائر، 2023، ص37-38

- ✓ **المرحلة الثالثة:** امتدت من عام 472 ق.م حتى عام 400 ق.م، وتطورت فيها الدورات الأولمبية، وصار الأمراء وكبار رجال الدولة يتوجهون إلى أولمبيا للمشاركة في الألعاب أو مشاهدتها. كما استمرت المسابقات لمدة خمسة أيام.
- ✓ **المرحلة الرابعة:** امتدت الفترة من عام 400 ق.م حتى عام 338 ق.م، حيث كانت الحروب قائمة بين أهم المدن اليونانية مثل إسبرطة وأثينا وكورنثة وطيبة. أدى ذلك إلى ضعف النشاط الرياضي، وزيادة توجه اليونانيين إلى المستعمرات الخارجية.
- ✓ **المرحلة الخامسة:** امتدت الفترة من عام 336 ق.م حتى عام 529 م، حيث بدأت بحكم "الإسكندر الأكبر" (336 ق.م –323 ق.م)، الذي كان يهتم كثيرا بالرياضة. لكن عندما ثارت طيبة ضد حكمه، دُمرت المدينة بأكملها سوى بيت الشاعر بندار والمعبد. ثم جاء "سولا" في عام 82 ق.م، حيث أراد نقل الألعاب الأولمبية إلى روما. تلاه الإمبراطور "نيرون" (54–68 م)، الذي أمر بإزالة تماثيل أبطال الدورات الأولمبية السابقة. وبعد ذلك، جاء الإمبراطور "ثيودوسيوس" الأول في عام 393 م، فألغى الدورات الأولمبية باعتبارها أعمالًا وثنية. وفي عهد الإمبراطور "جستنيان الأول" (527–565 م)، جدد الحظر على الألعاب الأولمبية وأمر بإغلاق مدارس الفلسفة في أثينا، لأنها كانت تدرس الوثنية[1].

2.1. الألعاب الأولمبية الحديثة:

مؤسس الألعاب الأولمبية الحديثة هو رجل فرنسي الجنسية اسمه بيار دي كوبرتان Pierre de" "Coubertin ويُلقب بالأب الروحي للألعاب الأولمبية الحديثة، فقد عمل بجهد من أجل إحيائها بعد أن مضى على الألعاب الأولمبية القديمة أكثر من خمسة عشر قرنًا من إيقافها. وقد نجحت جهوده بفضل تأثيره وإيمانه بمبادئ الحركة الأولمبية، وقوة شخصيته، وثقافته الواسعة. وكان لديه الرغبة الكبيرة في جمع الناس، معتقدًا أن الناس متشابهون أكثر منهم مختلفون. وكان "دي كوبرتان" متحمس إلى اليوم الذي يلتقي فيه الرياضيون من كل أنحاء العالم للتنافس بشرف. وكان هدفه أيضا أن تكون فرنسا لها دور ومجد في إحياء الألعاب الأولمبية[2].

كانت هناك بعض المحاولات التي سبقت البارون الفرنسي "دي كوبرتان في النهوض بالألعاب الأولمبية، ومن هذه المحاولات:

---

[1] لطفية التهامي اندش، **المرجع نفسه**، ص38

[2] كمال جميل الربضي، **الاستثمار الرياضي في التنمية الاقتصادية**، دار وائل للنشر والتوزيع، الطبعة 01، الأردن، 2015، ص249

- ✓ ألعاب "دينلوك" الأولمبية المحلية في إنجلترا عام 1850م، مؤسسها "د. بيني بروك".
- ✓ الألعاب الأولمبية التي نظمها اليوناني "إيفا نجليوسزياس عام 1859م.
- ✓ الألعاب الأولمبية الثانية في أثينا باليونان عام 1870م ونظمها أصدقاء زاياس.
- ✓ الألعاب الأولمبية الثالثة في أثينا باليونان عام 1875م.
- ✓ الألعاب الأولمبية الرابعة في أثينا عام 1888م[1].

كل هذه المحاولات التي سبقت البارون الفرنسي كانت مقدمات جيدة لإزاحة تراكمات السنين على الدورات الأولمبية وإعادتها من جديد.

بدأت الفكرة عند "بيار دي كوبرتان" بعد أن أرسلته الحكومة الفرنسية إلى بريطانيا لدراسة التربية البدنية، والتقى هناك بالدكتور "بيني بروك" الذي أسس ألعاب "دينوك" الأولمبية المحلية عام 1850. وبعد ذلك التقى بعالم الآثار "ارنست كورتيوس" الذي ساهم في وضع الكثير من المقترحات و الكشف عن آثار أولمبية فوق جدران المعابد اليونانية، بعد ما أنهى البارون تخصصه في التربية، و علم النفس و التاريخ و اهتم بالرياضة اهتماماً كبيراً، عاد إلى فرنسا، و سعى إلى توسيع العلاقات الرياضية بين الدول، فقام بتنظيم أول لقاء على الصعيد الدولي بين فرنسا و إنجلترا في كرة القدم عام 1891م و ترك هذا اللقاء انطباعاً بأهمية الرياضة في التقارب و التعارف بين الشعوب، و هكذا بدأت الأفكار البارونية في التبلور و التكوين وخرجت من المحلية الضيقة إلى العالمية الرحبة[2].

عرفت الأنشطة البدنية مع نهاية القرن 19 تطورا في كل من فرنسا والسويد، ونضجت في ذهن "دي كوبرتان" فكرة تربية الشباب عن طريق الرياضة. فقام خلال محاضرة تطور الممارسات الرياضية في العصر الحديث الذي ألقاها في جامعة السربون، بالتصريح بأنه يود إحياء الألعاب الأولمبية من جديد، فتم قبول الأمر دون استيعابه. فيما بعد طلب من اتحاد الجمعيات الفرنسية الرياضية للألعاب القوى بعقد مؤتمر دولي، يضم كل الجمعيات الرياضية الهامة في العالم، للبعث في قوانين ولوائح وشروط رياضة الهواة وإحياء الألعاب الأولمبية. وعهدت أعمال تحضيرية إلى لجنة تتألف من: البروفيسور "م.سلوان" من أمريكا و"م.س هربرت" من بريطانيا ودي كوبرتان، فقاموا بعقد

[1] جميلة قشي، **مرجع سبق ذكره**، ص103
[2] جميلة قشي، **مرجع سبق ذكره**، ص104-105

اجتماعين تمهيديين، الأول في نادي الجامعة بنيويورك يوم 27 نوفمبر 1883 والآخر بنادي الرياضة في لندن يوم 07 فبراير 1894[1].

وفي 23 جوان في آخر جلسة من المؤتمر، انقسم المؤتمر إلى لجنتين: الأولى خاصة برياضة الهواة، والثانية بالحركة الأولمبية. كما أصدر المؤتمر قرار بإنشاء اللجنة الأولمبية الدولية التي تعمل على تنشيط الحركة الأولمبية، ثم عاد الأعضاء إلى بلدانهم وعملوا على تنظيم اتحاديات أهلية لم تكن موجودة من قبل، وتم تشكيل لجان أولمبية أهلية لكل دولة تود المشاركة في الألعاب الأولمبية[2].

❖ **اللجنة الأولمبية الدولية الحديثة:**

تأسست اللجنة الأولمبية الدولية يوم 23 جوان 1894م في مدينة باريس، بقرار من أعضاء المؤتمر الرياضي الأول في باريس، وتتكون هذه اللجنة الأولمبية الدولية من مندوبي الدول المشاركة في المؤتمر، وكان عددها ثلاث عشرة دولة. وأن يتولى رئيس اللجنة الأولمبية الدولية، الإشراف على تنظيم الدورات الأولمبية، من المدينة التي عهد إليها تنظيم الدورة الأولمبية؛ وهذا لعدم وجود مقر ثابت للجنة الأولمبية الدولية. وقد اختار المؤسس الفرنسي البارون "كوبرتان" أعضاء اللجنة الأولمبية دولية، وطلب من مندوب اليونان "ديمتريوس بيكيلاس"، مندوب نادي الجمباز تولي رئاسة اللجنة الأولمبية الدولية حسب لوائح اللجنة. وتم تنصيبه كأول رئيس للجنة الأولمبية الدولية، وتكونت أول لجنة أولمبية دولية من أربعة عشر عضواً: اليوناني "بيكيلاس"، و "كوبرتان"، والفرنسي "كالو"، والروسي "بوتوفسكي"، والسويدي "بارك"، والأمريكي "سلون"، والبوهيمي "جيرت جوث"، والمجري "فرامك كيميني"، والبريطاني "هيربرت"، والبريطاني "أمفيل"، والأرجنتيني " زوبيور"، والنيوزيلاندي "أ. كف"، والإيطالي "لوتشسي"، والبلجيكي "ماكس دي بوسيس"[3].

تم إقامة أول دورة بعد إحياء الألعاب الأولمبية في أثينا 1896م، حيث عرضت اليونان استضافة الأولمبياد الأولى باعتبارها موطن الألعاب الأولمبية. ومنذ ذلك الوقت والألعاب الأولمبية مستمرة إلى يومنا هذا. إلا أنها توقفت خلال الحربين العالميتين الأولى (1914 – 1918) والثانية عام (1939 – 1945)، حيث أن هذه الحروب لم تراعي حرمة الألعاب الأولمبية الحديثة فقد كانت

[1] منيرة كواش، **مرجع سبق ذكره**، ص23-24
[2] منيرة كواش، **المرجع نفسه**، ص 25
[3] هديل داهي عبد الله، **مرجع سبق ذكره**، ص214

الظروف لا تسمح بعقدها، ورغم ما تعرضت له الألعاب الأولمبية الحديثة من تدخلات سياسية قوية كادت أن توقفها، إلا أن اللجنة الأولمبية الدولية كانت مصرة على ضرورة ابقاء والاستمرار بأحداث الألعاب الأولمبية، رغم العديد من المقاطعات التي تعرضت لها هذه الألعاب من قبل الدول العظمى[1].

المطلب الثاني: قيم للألعاب الأولمبية

تتعدى الألعاب الأولمبية منذ بدايتها مفهوم اللعب وعلاقته بالصحة الجسدية والنفسية، لتشمل العديد من القيم المجتمعية الأساسية المهمة، ومن أهم قيم الألعاب الأولمبية ما يلي:

- ✓ **التميز:** ويكون في ميدان المنافسات وكذلك يظهر في بيئة تنظيم الحركة الأولمبية، لا يقتصر مفهوم التميز في الألعاب الأولمبية على تحقيق الفوز فقط، بل يمتد إلى التميز في المشاركات، والسعي نحو الارتقاء لتحقيق النتائج والظهور المميز، وبذل أقصى معدلات الجهد في سبيل تحقيق الفكر الأولمبي والمساهمة الفعالة في احترام القيم الأولمبية. يتم ذلك من خلال الممارسة اليومية لحياة الفرد، والارتقاء بقدراته، وتطوير مؤهلاته، وتجسيد معادلة التكامل بين قوى الجسم والعقل والإرادة، لتحقيق النتيجة المتميزة.
- ✓ **الصداقة:** من خلال جعل الرياضة وسيلة للتفاهم والتواصل المتبادل بين الأفراد والشعوب والثقافات في جميع أنحاء العالم، ومد جسور الصداقة وتبادل الخبرات وتوطيد العلاقات بين كافة منتسبي الحركة الأولمبية. حيث تسعى الألعاب الأولمبية والألعاب الرياضية ذات الصلة إلى الرفع بقيمة الإنسان وجعل الرسالة الإنسانية الرسالة المثلى في العلاقات المتبادلة، إضافة الى محاربة كافة أشكال العنصرية والتغلب على الفوارق السياسية والاقتصادية والدينية، والعرق والجنس البشري، ومد أواصر الصداقة بين دول العالم رغم كل ذلك.
- ✓ **الاحترام:** ويكون متمثل في احترام الذات والآخر والقواعد والأنظمة الرياضية، واحترام الإنسان دون اعتبارات أخرى واحترام البيئة دون المساس بالطبيعة، وتبني الروح الرياضية، التي تمثل احترام الأفراد لبعضهم البعض والابتعاد عن كل تصرف يفسد بالمنافسة الشريفة من خلال مكافحة

[1] كمال جميل الربضي، **الاستثمار الرياضي في التنمية الاقتصادية**، مرجع سبق ذكره، ص 250

تناول المنشطات أو الإخلال بالسلوك الأخلاقي الرياضي والتأكيد على الاحترام المتبادل للثقافات المختلفة التي تجمعها المنافسات الرياضية[1].

1.2. قيم الألعاب الأولمبية القديمة:

كانت الألعاب الأولمبية القديمة منذ نشأتها مفعمة بالروح الإغريقية، التي تمجد الأساطير والدين وتولي قيمة كبيرة لكل هذه الديانات وترفع من شأنها، كما انها تقوم على أسس إنسانية أكثر من أنها مادية، فقد أعلت من شأن الحق والالتزام بالواجب، وعززت الحرية كما أعطت قيمة كبيرة للشجاعة والقوة، فالألعاب الأولمبية القديمة لم تهتم بالماديات ورمز ذلك أن البطل الأولمبي كان يتوج بتاج من ورق الزيتون ولكن كان لهذا البطل شأن معنوي فكان يتغنى به الشعراء والفنانون والكتاب، فعلت دوما القيمة المعنوية على القيمة المادية بكثير[2].

أسهمت أيضا في جعل مهرجان الألعاب الأولمبية عالميا بعد أن كان خاص فقط بالإغريق، فأصبح يسمح للأجناس الأخرى بالمشاركة والانخراط في هذا المهرجان بشرط الالتزام ببنوده. ومن أهم هاته البنود الالتزام بالهدنة المقدسة لهاته الألعاب، فكانت رمزا لإحلال الأمن والسلام والتآخي الإنساني خلال الأشهر المحددة في المعاهدة. إضافة إلى أن الألعاب الأولمبية كانت لا تسمح بالاختلاط بين الرجال والنساء لأنهم كانوا يمارسون المنافسات عراة. بعدها أصبحت هناك ألعاب أولمبية خاصة بالنساء لا يشارك فيها الرجال ولا يشاهدونها حتى[3].

2.2. قيم الألعاب الأولمبية الحديثة:

تعتبر الألعاب الأولمبية عرس كوني يدم الشعوب من مختلف أنحاء العالم، في مكان واحد تحت هدف واحد، حيث أن الألعاب الأولمبية لا تقتصر في كونها رياضة فقط بل لها أبعاد سياسية، اقتصادية، واجتماعية. حيث أن الألعاب الأولمبية هي أنشطة رياضية ودينية وفلسفية وثقافية، تهدف

---

[1] الحركة الأولمبية، **المبادئ الأساسية للحركة الأولمبية والقيم الأولمبية**،
https://www.uaenoc.ae/%D8%A7%D9%84%D8%AD%D8%B1%D9%83%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%A3%D9%88%D9%84%D9%85%D8%A8%D9%8A%D8%A9

[2] عبد القادر حفاظ، **كرونولوجيا فلسفة قيم الألعاب الأولمبية من الدين وعبق الميثولوجيا إلى هيمنة الإيديولوجيا**، مجلة ألسنة للبحوث والدراسات، المجلد 08، العدد 01، جامعة زيان عاشور، الجلفة، 2017، ص 479

[3] عبد القادر حفاظ، **المرجع نفسه**، ص 480

لتحقيق غايات نبيلة وإيصال المثل العليا وترسيخ الأخلاق في المجتمع، وكذاك جمع الشعوب عامة مهما كان جنسها أو لونها أو ديانتها أو ثقافتها[1].

كانت هناك العديد من القيم للحركة الأولمبية الحديثة وقد لخصها البارون الفرنسي "دي كوبرتان" فيما يلي:

- ✓ تطوير الصفات البدنية والأخلاقية التي تشكل القاعدة الأساسية للرياضة
- ✓ تربية الشباب على المزيد من روح التفاهم والصداقة وبالتالي بناء عالم أكثر فعالية وذلك من خلال الرياضة
- ✓ نشر المبادئ الأولمبية في شتى أنحاء العالم وخلق علاقات دولية ودية
- ✓ تحقيق اللقاء بين لاعبي العالم في الاحتفال الرياضي الذي يجرى كل أربع سنوات من خلال الألعاب الأولمبية.
- ✓ عدم التفرقة بين الدول والشعوب فالكل متساوي في الرياضة من ناحية الجنس واللون والدين والمذهب السياسي[2].

المطلب الثالث: رموز واحتفالات الألعاب الأولمبية

1.3. رموز الألعاب الأولمبية:

تحظى الألعاب الأولمبية بعدة رموز، وتتمثل فيما يلي:

1.1.3. النشيد الأولمبي:

اعتمدت اللجنة الأولمبية الدولية عام 1958م نشيدها الأولمبي خلال عقد جلستها رقم (55) في مدينة طوكيو، وأودعت موسيقى هذا النشيد في المقر الرئيسي للجنة. وقد أُلقي هذا النشيد لأول مرة في الدورة الأولمبية الأولى في أثينا عام 1896م، وتم اقتباسه من أنشودة رياضية إغريقية قديمة أُدرجت ضمن الألعاب الأولمبية في العصر الحديث. كتب هذا النشيد الشاعر "كوستيس بالاماس" وتضمن أبياتًا مثل: "يا عبقري القدم الأزلي، والد الصحيح والجميل والخير، انزل إلى هذه الأرض

[1] عبد القادر حافظ، **المرجع نفسه**، ص 482
[2] عبد القادر حفاظ، **المرجع نفسه**، ص 481

وتحت هذه السماء، الشاهدتين على مجدك، أثرنا بشجاعتك". وكان البارون الفرنسي بيير دي كوبرتان يهدف إلى أن يرافق المسابقات الرياضية إلقاء مقاطع شعرية تعكس رؤية توحيدية لعلاقات الإنسان[1].

2.1.3. القسم الأولمبي:

وضع البارون الفرنسي "بارون دي كوبرتان" عام 1906 قسما رسميا يؤديه الرياضيون وتم تطبيقه في الدورات الأولمبية، وكانت دورة "أنفرس" ببلجيكا" أول دورة أدرج القسم ضمن برنامجها، حيث يقوم رياضي بإلقاء القسم نيابة عن جميع الرياضيين يجب أن يكون الرياضي الذي يكلف بإلقاء القسم الأولمبي في افتتاح الدورة الأولمبية رياضي فذ. وأول من ألقى القسم عام 1920 م هو الرياضي الفذ "فكتور بوان" الذي أحرز عدة ميداليات ذهبية وفضية وبرونزية في مسابقاتي السلاح وكرة الماء، ويقال في القسم: "باسم كل المتنافسين، أعد بأننا سنشارك في الألعاب الأولمبية ونحترم القواعد والقوانين التي تحكم الدورة الأولمبية، ونظهر الروح الحقيقية للروح الرياضية من أجل تحقيق النصر للرياضة، وتشريف فرقنا"، وفي دورة الألعاب الجديدة دورة "سيدني" عام 2000م، ألقت لاعبة الهوكي الأسترالية "راشيل هوكس" القسم نيابة عن كل الرياضيين المشاركين في الدورة. وتضمن هذا القسم فقرة جديدة في تاريخ الدورات الأولمبية، جاء فيها: "نحن رياضيي العالم نتعهد بعدم الغش"، كما تضمن أيضاً فقرة أخرى تقول " ونتعهد بممارسة رياضة لا مخدرات ولا منشطات"[2].

3.1.3. الشعار الأولمبي:

الشعار الأولمبي الرسمي هو «Citius. Altius. Fortius» وهو بمثابة رسالة توجهها اللجنة الأولمبية الدولية لكل الذين ينتمون للحركة الأولمبية، و تناديهم إلى التفوق الكامل كما تقتضيه الروح الأولمبية. ومعنى هذا الشعار هو "أسرع، أعلى، أقوى". وقد استعمل لأول مرة من طرف الأب ديدون "Le Père Didon"، وهو صديق لكوبيرتان، وتعبر رسالة الشعار على أن اللجنة الأولمبية الدولية تتوجه إلى كل المنتمين للحركة الأولمبية. وأول مرذ ظهر فيها هذا الشعار الأولمبي كانت في دورة "Anvers" "أنفرز" عام 1920، ويمكن القول بأنن يوجد شعار آخر يظهر على لوحة النتائج عند افتتاح جميع الدورات الأولمبية ابتداء من الدورة 4 بلندن 1908 ونصه: "إن أهم شيء في الألعاب

[1] نصر الدين قصري، **قيم الألعاب الأولمبية بين الميثولوجيا الإغريقية قديما ونظام العولمة حديثا**، المجلة العلمية لمعهد التربية البدنية والرياضية، المجلد 20، العدد 01، جامعة الجزائر 03، الجزائر، 2011، ص138

[2] جميلة قشي، **مرجع سبق ذكره**، ص124-125

الأولمبية ليس الفوز بل الإشراك، كما أن أهم شيء في الحياة ليس النصر ولكن النضال". ثم يضيف: "أهم شيء ليس الفوز ولكن أن تناضل نضالا شريفا"[1].

4.1.3. الشعلة الأولمبية:

تعتبر الشعلة الأولمبية من المراسم الرئيسية في الألعاب الأولمبية، وتعد رمزا إلى انتقال مبادئ وقيم فكرة الأولمبياد من اليونانيين القدامى إلى العالم الحديث، تدرج الشعلة الأولمبية في مراسيم افتتاح الألعاب الأولمبية، وتم تطبيق الفكرة لأول مرة في أولمبياد "برلين" عام 1936م، يتم عادة حمل الشعلة من أولمبيا في اليونان وصولا إلى المدينة المضيفة وكان يستغرق ذلك أسابيع او أشهر، وكان يتناوب على حملها رياضيون مشهورون، وبعد ذلك يقوم الرياضي الأخير بإشعال الشعلة الرئيسية التي تكون موجودة في ملعب الافتتاح، ثم يعلن رئيس او زعيم الدولة المضيفة ببدء افتتاح الألعاب الأولمبية رسميا.

وكانت الشعلة في الماضي رمزا للبعث، القوة، والحيوية المحركة للكون، ثم أصبحت شعار للديمومة وروح الألوهية، وفي العصر الحديث أصبح رمزا للسلام ومناشدة العالم ان يبتعد عن الحروب ويتكاتف ويتآخى[2].

5.1.3. العلم الأولمبي:

يتكون العلم الأولمبي من سطح أبيض دون حدود فوقه خمس حلقات أولمبية، في عدة ألوان هي: الأزرق، الأصفر، الأسود، الأخضر والأحمر. وهو يمثل وحدة القارات الخمس ويرمز الى تجمع رياضيي العالم في الألعاب الأولمبية، تم انشائه عام 1913م على يد البارون الفرنسي دي كوبرتان، وقدمه خلال اجتماع الجمعية العامة بباريس 1914م. وقد رفع العلم لأول مرة في الألعاب الأولمبية خلال دورة "أنفرز" عام 1920م، حيث كان يبلغ طوله 3 أمتار وعرضه مترين، لكن لقد تم رفعه من قبل يوم 23 جويلية 1917 بمناسبة الذكرى العشرين على إنشاء اللجنة الأولمبية الدولية. ويتم رفع العلم الأولمبي عند افتتاح دورة الألعاب الأولمبية، وينزل عند اختتام الدورة[3].

[1] منيرة كواش، **مرجع سبق ذكره**، ص33
[2] نصر الدين قصري، **مرجع سبق ذكره**، ص137
[3] منيرة كواش، **مرجع سبق ذكره**، ص 32

6.1.3. الرمز الأولمبي:

تصميم مترابط يشترط أن تتواجد فيه الحلقات الخمسة مع عنصر آخر، ويجب تقديم كل رمز أولمبي إلى المكتب التنفيذي التابع للجنة الأولمبية الدولية للموافقة عليه.

7.1.3. شعار الدورة الرسمي:

يلزم على كل دولة مضيفة للألعاب الأولمبية أن تتخذ شعارا يميزها عن الدورات الأخرى، وتتم طباعته في كل مطبوعات ورسائل الدعاية الخاصة بالدورة[1].

2.3. احتفالات الألعاب الأولمبية:

1.2.3. احتفالات الألعاب الأولمبية القديمة:

عرفت الألعاب الأولمبية القديمة مهرجانات لكنها لم تكن مرتبطة بالرياضية بل كانت جزء من الاحتفالات الدينية المقامة على شرف الإله "زيوس"، وهذا مرتبط ولا ينفك عن ميثاق العبادة وحدود الألعاب الأولمبية والتي كانت مقبولة من قبل كل الاغريق[2].

يجرى أولا في المهرجان استعراض الحكام بعباءاتهم الأرجوانية، وسفراء المدن اليونانية الذين يحملون الهدايا الثمينة للمعبد، وبعدها يصطحب الكهنة معهم الأضحيات لتقديمها قرابين لوالد الآلهة "زيوس"، ثم يقومون بغناء الأناشيد الجنائزية حول الضريح، وعند الغروب تراق الدماء حول ضريح "بيلوبس" لتذكر بأصل هذه العبادات. وتقام فيه صلات الشكر لسيد أولمب "زيوس"، ويتقدم القرابين والنذور باسم كل من المشتركين والدولة المضيفة، بعدها يقسم اللاعبين أمام محراب الإله "زيوس"، وكان القسم يتضمن تعهد كل لاعب بأنه قضى مدة كافية لا تقل عن 10 أشهر يستعد فيها ويتدرب للاشتراك في هذا المهرجان، وبأنهم سلوكا غير مشرف أو يتنافى مع قواعد الرياضة، العرف والأخلاق، في حين يتولى القسم عند اللاعبين القصر أولياء أمورهم نيابة عنهم[3].

2.2.3. احتفالات الألعاب الأولمبية الحديثة:

حاول "دي كوبرتان" ومساعديه التخلص من الصفات الدينية خلال الاستعراضات في الألعاب الأولمبية، وقد كان يؤمن بأن الفنون والألعاب توأمان في الجسم الواحد، ولهذا أدرج في المادة العاشرة

[1] جميلة قشي، **مرجع سبق ذكره**، ص 126
[2] هديل داهي عبد الله، **مرجع سبق ذكره**، ص 217
[3] عبد القادر حفاظ، **مرجع سبق ذكره**، ص 477

من البروتوكول الأولمبي: ضرورة اقامة مسابقات الفنون والمعارض كوسيلة اساسية في الافتتاحية للألعاب الأولمبية.

يبدأ حفل افتتاح الدورة الأولمبية، بوصول رئيس الدولة أو من ينوبه إلى الملعب الأولمبي. ويكون في استقباله كل من رئيس اللجنة الأولمبية الدولية، ورئيس اللجنة المنظمة للدورة. ثم يتجه رئيس الدولة إلى منصة الشرف ومعه حاشيته. ويتم عزف موسيقى النشيد الوطني، وبعد النشيد تُرفع أعلام كل الدول المشاركة في دورة الألعاب الأولمبية على أبواب الملعب، ويبدأ طابور العرض للدول المشتركة حيث يسير كل فريق بزيه الرسمي، وتسبق كل فريق لافتة مكتوب عليها اسم الدولة، والعلم الوطني، وتكون دائما دولة اليونان في المقدمة تكريماً لها، ثم تليها بقية الدول حسب الترتيب الألف بائي للدولة المنظمة، وتأتي الدولة المنظمة في مؤخرة طابور العرض، وجميع أعلام الدول المشاركة في الدورة الأولمبية، تنكس أمام المنصة الرئيسية تحية للمسئولين ما عدا العلم السعودي والعراقي لا ينكس لأنه يحمل كلمة الله.

يتقدم رئيس اللجنة المنظمة ويرافقه رئيس اللجنة الأولمبية الدولية إلى المنصة التي تكون أمام مقصورة الشرف. أين يقدم رئيس اللجنة المنظمة رئيس اللجنة الأولمبية الدولية، ويطلب منه أن يتقدم لرئيس الدولة أو من ينوب عنه، برجاء افتتاح الدورة. وبعدها يلقي رئيس اللجنة الأولمبية كلمات ترحيب مختصرة، يدعو فيها رئيس الدولة إلى افتتاح الدورة الأولمبية. وفي تلك اللحظة يتم رفع العلم الأولمبي ببطء وعن وصله إلى قمة الساري، يطلق سرب من الحمام الزاجل، وفي ساق كل حمامة شريط العلم الأولمبي. ثم تعزف الموسيقى وتطلق المدافع ثلاث طلقات. بعدها يصعد عمدة المدينة المضيفة وبجواره رئيس اللجنة الأولمبية الدولية، ويأتي مندوب المدينة التي نظمت الدورة السابقة، ويقدم إلى رئيس اللجنة الأولمبية الدولية العلم المصنوع من "الساتان المزركش"، والذي يقوم بتقديمه إلى المحافظ، ويحفظ هذا العلم في مبنى البلدية إلى الدورة القادمة. ويوجد علمان أحدهما للدورة الأولمبية الصيفية، والآخر للدورة الأولمبية الشتوية.

ثم يأتي آخر عداء حاملاً الشعلة الأولمبية، ويعدو بها حول الملعب الأولمبي، ثم يتجه نحو الشعلة الدائمة فيوقدها، وتظل الشعلة متقدة ولا تخمد إلا في حفل الختام، وبعدها يصطفون حملة

الأعلام في شكل نصف دائرة، ثم تخرج بعد ذلك الفرق بنفس الترتيب الذي دخلت به، ويغادر رئيس الدولة مكانه[1].

أصبحت الدول تتسابق من أجل الحصول على شرف ضيافة الألعاب الأولمبية، لكي تثبت الدولة مجدها للعالم بأسره من خلال ما تقدمه في حفل الافتتاحية من تسلسل بناء الدولة وما مر بها من قوة وضعف للوصول إلى العالمية[2].

وقد جاء في البند 55 من الميثاق الأولمبي البرنامج الذي يتم اتباعه خلال حفل الافتتاح، بالإضافة إلى الخطاب الافتتاحي الذي يُلقيه رئيس الدولة المضيفة. ومن بين أبرز أحداث حفل الافتتاح ما يلي:

- ✓ دخول رئيس الدولة ورئيس اللجنة الأولمبية الدولية.
- ✓ عزف النشيد الوطني للدولة المضيفة.
- ✓ عرض الرياضيين المشاركين في العرض.
- ✓ الخطب الرسمية.
- ✓ منح الأوسمة الأولمبية.
- ✓ إطلاق الحمام الرمزي.
- ✓ افتتاح الألعاب مع عزف النشيد الأولمبي، ودخول ورفع العلم الأولمبي.
- ✓ أداء القسم الأولمبي من قبل رياضي، مسؤول، ومدرب.
- ✓ المرحلة الأخيرة من شعلة الألعاب الأولمبية وإشعال المرجل الأولمبي.
- ✓ البرنامج الفني[3].

[1] هديل داهي عبد الله، **مرجع سبق ذكره**، ص 215

[2] هديل داهي عبد الله، **مرجع سبق ذكره**، ص 218

[3] Comité International Olympique, **Cérémonies - Jeux et Protocole**, 2024, https://www.olympics.com/cio/faq/ceremonies-jeux-et-protocole/comment-se-deroulent-les-ceremonies-d-ouverture-et-de-cloture-des-jeux-olympiques

3.2.3. حفل اختتام الألعاب الأولمبية:

يتم تنظيم حفل ختام الألعاب الأولمبية في اليوم الأخير من الدورة. ويجب أن يُقام في الملعب الأولمبي، عادةً بعد انتهاء جميع المسابقات. وفيما يلي العناصر البروتوكولية التي أصبحت اليوم جزءًا لا يتجزأ من حفل الختام.

الأحداث البارزة في حفل الختام هي:

- ✓ دخول رئيس الدولة المضيفة ورئيس اللجنة الأولمبية الدولية (CIO).
- ✓ عزف النشيد الوطني.
- ✓ استعراض الأعلام.
- ✓ استعراض الرياضيين.
- ✓ مراسم توزيع الميداليات[1].

[1]Comité International Olympique, **Cérémonie de clôture des jeux Olympiques**, 24 Septembre 2024, page 01

خلاصة:

في ختام فصلنا هذا، الذي تحدثنا فيه الأحداث الرياضية الكبرى وأثرها ودورها في المجتمعات، تعرفنا على كيفية تنظيمها وتسييرها. كما تطرقنا إلى التغطية الإعلامية للأحداث الرياضية الكبرى، التي تسهم في نقل هذه الفعاليات إلى جمهور واسع، مما يزيد من تأثيرها.

ثم انتقلنا إلى الألعاب الأولمبية، فتناولنا نشأتها، وقيمها الأساسية التي تمثلها. وتطرقنا أيضا إلى الرموز والاحتفالات التي ترافق الألعاب الأولمبية، والعروض الفنية، التي تساهم في تعزيز الطابع الثقافي لهذا الحدث العالمي.

كخلاصة من الفصل، يمكننا القول إن الأحداث الرياضية الكبرى، بما فيها الألعاب الأولمبية، لها تأثير كبير على المجتمعات والأفراد. فهي تعتبر وسيلة قوية للتواصل بين الثقافات وتعزيز القيم الإنسانية من خلال التنافس والتعاون، كما تلعب الألعاب الأولمبية دورًا محوريًا في نشر السلام وبناء هويات ثقافية وجماعية. من خلال التنظيم الدقيق والتغطية الإعلامية، يتمكن الجمهور من التفاعل مع هذه الأحداث بطرق متنوعة، مما يجعلها أكثر من مجرد منافسات رياضية، بل حدثًا يحمل رسائل عالمية تؤثر على الفكر والسلوكيات.

الجانب التطبيقي

الفصل الخامس:

تمثلات الرموز الدينية في حفل افتتاح الألعاب الأولمبية بباريس 2024

تمهيد:

يسعى هذا الفصل إلى تحليل وفهم تمثلات الرموز الدينية في حفل افتتاح الألعاب الأولمبية باريس 2024، من خلال القيام بدراسة تحليلية سيميولوجية لمجموعة من المشاهد البصرية التي تخللت العرض، وعلى رأسها مشهد "لوحة العشاء الأخير"، الذي يُعدّ من أبرز لقطات الحفل وأكثرها إثارة للجدل، نظرًا لما يحمله من رموز دينية وتاريخية وثقافية.

ورغم أن العنوان الفرعي لدراستنا يركّز بالأساس على تحليل مشهد "العشاء الأخير" بعينه، إلا أننا ارتأينا توسيع مجال التحليل السيميولوجي ليشمل أيضًا بعض المقاطع التي سبقته، لما تحتويه من دلالات ورموز دينية كثيرة، تُساهم إضافة هذه المقاطع في تعميق فهم طبيعة حضور الرمز الديني في هذا الحدث الرياضي العالمي. وبما أن العنوان العام لمذكرتنا يتناول تمثلات الرموز الدينية في الأحداث الرياضية الكبرى، فإن هذا التوسّع في التحليل يندرج في إطار السعي نحو قراءة أكثر شمولاً وعمقًا، تستقصي مختلف التمثلات الرمزية التي قد تتوارى خلف البُعد الاحتفالي والعرضي. ينطلق هذا التحليل من منظور سيميولوجي، وفقًا لمقاربة رولان بارت، بالاعتماد على مستويين متكاملين:

1. المستوى التعييني: الذي يهتم بالمعنى الظاهر والمباشر للصورة،
2. والمستوى التضميني: الذي يغوص في الدلالات الرمزية والثقافية الكامنة .

حيث سنقوم في هذا الفصل بتفكيك العناصر البصرية والبُنى الرمزية والسياقات التعبيرية، لفهم كيفيات توظيف الرموز الدينية في فضاء احتفالي رياضي، واستجلاء الرسائل المضمّنة في هذا التداخل بين الدين والفن والرياضة.

1. بطاقة تقنية لفيديو حفل افتتاح الألعاب الأولمبية بباريس 2024 المستعمل في التحليل السيميولوجي:

- ✓ **عنوان الفيديو:**

Cérémonie d'ouverture | Jeux Olympiques de Paris 2024

- ✓ **المصدر:** الموقع الرسمي للألعاب الأولمبية olympics.com
- ✓ **تاريخ النشر:** 18 أوت 2024
- ✓ **نوع المحتوى:** تغطية إعلامية
- ✓ **لغة الفيديو:** اللغة الإنجليزية في التعليق الصوتي الخارجي (voix off) للمقدم والمقدمة في التغطية الإعلامية (دون ظهورهما على الشاشة)، مع اللغة الفرنسية خلال فعاليات الاحتفال بالألعاب الأولمبية.
- ✓ **الوصف:** تغطية كل فعاليات حفل افتتاح الألعاب الأولمبية باريس 2024 الدورة الصيفية.
- ✓ **مدة الفيديو:** 04 ساعات و05 دقائق و47 ثانية (4:05:47)
- ✓ **الإنتاج:** انتاج اللجنة المنظمة للألعاب الأولمبية باريس 2024
- ✓ **رابط الفيديو:** https://www.olympics.com/fr/video/ceremonie-d-ouverture-jeux-olympiques-de-paris-2024?uxreference=playlist
- ✓ **التقنيات المستخدمة في الإنتاج:**
  - التصوير الجوي باستخدام طائرات مسيرة (Drones)
  - كاميرات سينمائية عالية الدقة لتوثيق الاستعراضات
  - مؤثرات بصرية رقمية مدمجة (VFX)
  - توزيع صوتي احترافي متعدد القنوات (Surround Sound)
- ✓ **أهمية المحتوى:**

يعد هذا الفيديو مرجعاً بصرياً يوثق لحظة تاريخية عالمية، حيث يجسد عملا فنيا ضخما يزاوج بين فنون الأداء، تصميم الرقص، الإخراج المسرحي، المؤثرات البصرية، كما يبرز العرض الهوية الثقافية الفرنسية برموزها البصرية والتاريخية.

2. تحليل المقطع الأول " أداء ليدي غاغا الموسيقي" من الدقيقة 21:39 إلى الدقيقة 26:40

1.2. التحليل التعييني للمقطع الأول (أداء ليدي غاغا الموسيقي):

فوتوغرام 01 يظهر بداية العرض الموسيقي لليدي غاغا.

في بداية العرض، يظهر مجموعة من الراقصين يبلغ عددهم حوالي 12 شخصاً، يقفون على درج ذهبي مرصوص بشكل مثلث ومنسق. يرتدي الراقصون ملابس سوداء، تتنوع بين السراويل الضيقة للنساء والسراويل الواسعة للرجال، ويحمل كل واحد منهم في يديه ريشاً ورودياً على شكل دائرة، بينما يحمل اثنان منهم ريشاً ورودياً على شكل مروحة أو جناح. في بداية العرض، كان هؤلاء الراقصون يغطون المغنية "ليدي غاغا" بالريش، بحيث يظهر منها فقط رجلاها المزينتين بكعب أسود وسروال لاصق باللون الأسود الشفاف، بينما تبدأ في النزول من الدرج، فنسمع هدوء مع صوت الكعب يرافقها.

في أعلى الصورة وعلى الجهة اليسرى، يظهر عمود إنارة ذهبي اللون، يحمل لافتة مكتوب عليها باللون الأسود وباللغة الفرنسية "PARIS"، وذلك للإشارة إلى المدينة التي تستضيف دورة الألعاب الأولمبية. خلفية المكان الذي أقام فيه العرض تُظهر جداراً حجرياً، وأشجاراً خضراء، وبعض الأبنية الباريسية في أقصى يمين الصورة.

قبل أن تصل إلى نهاية الدرج، تبدأ "ليدي غاغا" بالرقص، حيث تظهر فقط قدماها وهي تتحرك مع إيقاع الموسيقى، حتى تصل إلى المنصة. هناك، يبعد الراقصان المروحة الوردية عن وجهها، وتتوقف الموسيقى لتلقي التحية على الجمهور وترحب بهم في باريس باللغة الفرنسية، تحت هتافات الحضور.

تظهر "غاغا" وهي ترتدي سترة واسعة جداً مصنوعة من الريش الأسود، وتغطي ذراعيها بالكامل، مع قفازات سوداء طويلة تكتمل بها إطلالتها، إضافة إلى مشد أسود. ويتدلى من خلفها طرحة كبيرة مصنوعة من الريش الأسود ومزينة بالريش الوردي في نهايتها. وشعرها الأشقر الفاتح مصفف بتسريحة كعكة أنيقة، وتخرج منه ريشة سوداء طويلة. كما نرى أنها تضع مساحيق تجميل ناعمة تبرز شفاهها الحمراء الفاقعة التي تجذب الأنظار.

فوتوغرام رقم 02 يظهر ليدي غاغا وهي تغني أغنية Mon Truc en Plumes

بعد أن ألقت المغنية ليدي غاغا التحية تعود الموسيقى، وتبدأ في غناء أغنية «Mon Truc en Plumes» التي غنتها راقصة البالي الفرنسية " Zizi Jeanmaire" في عام 1961، مع فرقة موسيقية مكونة من 17 عازفا. وأثناء الأداء تقوم بحركات راقصة متناسقة مع 10 من الراقصين السابقين.

في الدقيقة 22:43، ترتفع الكاميرا وتخلع المغنية ليدي غاغا معطف الريش الضخم وتبقى بمشدّ أسود وقفازات طويلة، وهي مواصلة للغناء والرقص بحيوية ملحوظة. بعد لحظات، يقوم راقصان بإزالة عنها طرحة الريش التي كانت تتدلّى خلفها، في مشهد منسجم مع إيقاع العرض، فيما تواصل هي أداءها بكل طاقة وانسجام مع العشرة راقصين الذين يتميّزون بالتنوع في لون البشرة، حيث نلاحظ وجود راقصين من ذوي البشرة السوداء وآخرين من ذوي البشرة البيضاء.

لاحقا، تتقدم ليدي غاغا مع الراقصين ويقفون أمام عمود الإنارة الذهبي فيظهر على الجهة اليسرى بجانبه مثل مسرح صغير باللون الذهبي يتماشى مع بقية منصة العرض، موضوع عليه بيانو أسود، خلال هذا الجزء من الأداء الراقص، يقوم راقصان بنزع القفّازات من يديها، في حركة تتناغم مع الطابع المسرحي والجمالي للعرض.

فوتوغرام رقم 03 يظهر ليدي غاغا وهي تعزف على البيانو.

في الدقيقة 24:42، تبدأ ليدي غاغا بالعزف على البيانو بأنامل رقيقة تعزف نوتات هادئة، تخلق جوًّا شاعريًا مؤثرًا. شيئًا فشيئًا، تبدأ النوتات في الإرتفاع، ثم ترجع الموسيقى ويتحوّل الجو إلى إيقاع حماسي ينبض بالحيوية، ما يعيد 8 من الراقصين إلى الدرج الذهبية، ويعتلونه بحركات راقصة منسجمة مع الموسيقى. تلتقط الكاميرا المشهد في لقطة بانورامية تركز على الديناميكية الجماعية،

قبل أن تعود لتُظهر ليدي غاغا واقفة بجانب البيانو. يغطيانها مرة أخر الراقصان بمروحتين كبيرتين من الريش الوردي، مع حركات يقوم بها الراقصين وموسيقى مما يُضفي عنصرًا من الغموض والتشويق. وعند الدقيقة 25:35، ينكشف وجهها مجددًا، فتظهر وهي مرتدية في ظهرها زينة ضخمة من الريش الأبيض، مما يمنحها حضورًا مسرحيًا مميزًا. ثم تعود ليدي غاغا للرقص مع الراقصين العشرة بانسجام دقيق، يتماشى مع إيقاع الموسيقى. وفي لحظة من الذروة الاستعراضية، نشاهد اثنين من الراقصين يقومان برفعها عاليًا ويدوران بها، في حين تقوم هي بتوزيع القبلات بابتسامة عريضة، في مشهد احتفالي يفيض بالحيوية. وبعد انزالها يواصلون الرقص وهم يصعدون الدرج تدريجيا.

فوتوغرام رقم 04 يظهر مشهد بصري منسق لنهاية الأداء الموسيقي

يختتم المشهد بتكوين بصري منسّق على الدرج الذهبي، فنشاهد كل راقص يقف في موقع محدد، ليكوّنوا معًا لوحة متناغمة تظهر فيها ليدي غاغا بريشها الأبيض في أعلى الدرج الذهبي، بينما يقف خلفها راقصان يرفعان مروحتين كبيرتين من الريش الوردي، تبدوان كجناحين مفتوحين مما يمنحها هيئة شبيه بالملاك أو الطاووس، في حين يمتد بقية الراقصين وهم جالسين في وضعية انحناء بتجاهها وهم لازالوا حاملين الريش الوردي في أيديهم، مما جعلهم يشكلون تكوينا بصريا متناغما يوحي بالتركيز على غاغا وهي وسطهم، هذا التكوين يشبه بشكل كبير ذيل طاووس مروحي

ممتد، تصوير الكاميرا الذي اعتمد على لقطة واسعة أبرز التدرج والتناسق في المشهد الذي يجمع بين الأناقة، الفانتازيا، والدقة الإخراجية.

2.2. التحليل التضميني للمقطع الأول (أداء ليدي غاغا الموسيقي):

يبرز عرض ليدي غاغا في حفل افتتاح الألعاب الأولمبية كاستثمار فني عميق للرموز الدينية والثقافية، حيث تتجاوز العناصر الظاهرة في العرض لتعبّر عن رسائل خفية وأبعاد ثقافية ودينية غنية.

لا يعد الدرج الذهبي الذي تنزل منه ليدي غاغا في بداية العرض مجرد عنصر ديكوري أو فني، بل هو رمز ذو دلالات دينية وثقافية كثيرة حيث يمكن ربطه بمفهوم السقوط في المخيال المسيحي، حيث يذكرنا بالسقوط الأصلي لآدم وحواء من الجنة على درج من ذهب بعد أن أغواهما الشيطان وأكلا من الشجرة المحرمة. هذا الدرج، يتخذ بعدًا رمزيًا يوحي بالتحول من عالم الروح إلى عالم المادة، ومن السماء إلى الأرض، وهو ما يعيد إنتاج الأسطورة في سياق حديث، ويتماشى مع الفكرة التي تسلط الضوء على فكرة التحدي والتحرر من القيود الدينية والاجتماعية. كما أن حركة غاغا وهي تنزل ببطء من الدرج، مرفوقة بصوت كعبها العالي، تخلق جوًا من الإثارة والتمرد الذي يوحي بأننا أمام لحظة "سقوط" جديدة، ولكن هذه المرة من نوع مختلف، حيث يُقدّم السقوط باعتباره فعلًا منفتحًا على حرية الشخصية والفن، وليس بالضرورة دلالة على الخطيئة. إضافة إلى أن الذهب في العديد من الديانات والثقافات، يعتبر مادة مقدسة ورمزًا للإلهية والسمو. في الديانة المسيحية، على سبيل المثال، الذهب يرتبط بالمجد الإلهي والروحانية العالية. وعليه، فالدرج الذهبي لا يمثل مجرد مكان للنزول من خلاله لأداء عرض، بل هي بوابة إلى عالم آخر، عالم من التحديات والتحولات الروحية، والتي قد تُعتبر محاكاة للسقوط من الجنة في الفكر المسيحي.

بجانب ذلك، العمود الذهبي الذي يحمل لافتة "PARIS" يشير أيضًا إلى التوازن بين الحداثة والتقاليد. حيث أن عمود الإنارة، الذي قد يكون له دلالة في بعض الأحيان على النور الإلهي أو على التنبيه الروحي، يعكس فكرة النور الذي يُهدى للناس لتوجيههم إلى الطريق الصحيح. في هذا السياق، يتماشى مع الرغبة في أن تكون الألعاب الأولمبية، التي تمثل طموح البشرية في التقدم والوحدة، مكانًا يجمع بين ثقافات وأديان متعددة في إطار واحد. ويؤكد ذلك اختيار راقصين ذوي ألوان بشرة مختلفة كدليل على التعددية الثقافية والاندماج، كما يعكس قيم الانفتاح والتنوع لتفكيك

الحدود العرقية والثقافية. أما الملابس السوداء التي يرتديها الراقصون وليدي غاغا، بالإضافة إلى الريش الوردي الذي يرمز إلى البعد الجمالي والفني، تعكس حالة من الحياد والاتزان، مما يشير إلى أن الأولمبياد، كحدث رياضي عالمي، لا ينحاز إلى ثقافة أو دين معين.

اختيار ليدي غاغا كمؤدية رئيسية في هذا العرض، ليس اختيارًا عفويًا، بل هو بمثابة رسالة تمرد ضد القيود الاجتماعية والدينية التي تفرضها التقاليد. حيث تعرف غاغا بتحديها للمحرمات وبفتح النقاش حول قضايا مثل الهوية الجنسية والدينية، أصبحت رمزًا للحرية والقبول بالتعددية الثقافية والدينية. وهي بهذا الشكل، تمثل الصراع مع القيود المفروضة، وتعكس الرغبة في استكشاف الهوية الفردية بعيدًا عن التقليدية، مما يجعلها اختيارًا غير تقليدي لافتتاح حدث عالمي مثل الألعاب الأولمبية، الذي يُفترض أن يكون محايدًا ومفتوحًا على جميع الثقافات والأديان.

وفي النهاية، يأخذ العرض بعدًا أعمق من خلال التكوين البصري الذي يظهر في اللحظة الأخيرة، حيث يتشكل شكل الطاووس، وهو رمز يرتبط في بعض الأساطير بالأنوثة والتحول، في حين يرتبط في المخيال اليهودي بأن "ليليث"، الزوجة الأولى لآدم قبل حواء كانت بنفس شكل الطاووس، والتي تعتبر شخصية أسطورية تعرف بتمردها على النظام الإلهي التقليدي. ونلاحظ أن الطاووس يظهر في هذا المشهد من خلال الريش الأبيض والأجنحة الوردية التي تحيط بغاغا مثل ما ذكرنا في المستوى التعييني، ويعد الطاووس رمزا للخروج من التقاليد والتسلط إلى الدخول في التحديث والتحرر. وتشكيله في هذا التكوين البصري لا يرمز للجمال فحسب، بل كأداة للتحرر والتغيير، مما يبرز جدلية كبيرة بين الأسطورة والدين، وبين الخطيئة والتجديد.

3. تحليل المقطع الثاني: "عرض رقصة الكانكان الفرنسية" من الدقيقة 36:52 إلى 38:02

1.3. التحليل التعييني للمقطع الثاني (عرض رقصة الكانكان الفرنسية)

فوتوغرام رقم 01 يظهر صورة عامة من مشهد بداية عرض الكانكان الراقص.

في الدقيقة 36:52 من التغطية الإعلامية لحفل افتتاح الألعاب الأولمبية بباريس 2024، تظهر لقطة بانورامية واسعة التكوين تعرض لنا مشهداً مبهراً يضم خمسة وثمانين (58) راقصاً وراقصة (عدد الإناث أكثر من الذكور) من فرقة "مولان روج" الشهيرة، مصطفين بشكل طولي على منصة وردية تم تثبيتها على رصيف حجري للضفة السفلية لنهر السين.

تشكل المباني السكنية القديمة ذات الطراز الباريسي الكلاسيكي خلفية معمارية أيقونية، والتي تتميز بواجهاتها الكريمية الباهتة، نوافذها الصغيرة المنظمة، شرفاتها الحديدية المزخرفة، وسقوفها المائلة المصنوعة من الزنك الرمادي يخرج منها مداخن. نشاهد أيضا تنتشر بعض الأشجار الخضراء الكثيفة تنتشر على الرصيف. يظهر في الخلفية اليمنى درج حجري قديم يربط بين الرصيف النهري ومستوى الشارع، وهو ما يؤكد الطابع العمراني المتدرج لهذه المنطقة.

على طول الواجهات، يحتشد عدد كبير من المتفرجين الذين يرتدون ملابس يغلب عليها اللون الوردي، كما يلوّح بعضهم بأعلام وردية وبيضاء، يشكلون مشهد تكوين بصري يتناسق في مع ألوان العرض الراقص.

فوتوغرام رقم 02 يظهر ملابس الراقصين ذات الطراز الكلاسيكي لرقصة الكانكان

أما من حيث الأزياء، فتتميز ملابس الراقصات بطابع كلاسيكي استعراضي مستوحى من تقاليد رقصة الكانكان الفرنسية، حيث ترتدي النساء فساتين قصيرة نسبيا ومنتفخة يغلب عليها اللونان الأبيض والوردي الفوشيا، ومزينة بطبقات من الكشكش الكثيف المكون من طبقات داخلية مزخرفة بخطوط هندسية باللونين الوردي والأبيض والذي يظهر عند رفع الفستان. ومع حركات الرقص المتكررة ورفع الفساتين، تظهر الملابس الداخلية للراقصات، وهي باللون الوردي أيضاً، مع أربطة فخذ مثبتة في الساق اليسرى باللون الفوشيا، مما يعكس الطابع المسرحي الجريء للعرض. وتضع الراقصات على رؤوسهن ريشاً طويلاً ورديا مثبتاً غالبا على عصابة أو قبعة بيضاء صغيرة، في حين يرتدين أحذية رقص، بلون أبيض ومقدمة الحذاء بأزرق غامق، تشبه الجوارب الطويلة، تزينها أربطة أحذية تتقاطع بشكل X وكعب باللون الوردي.

أما الراقصون الذكور، فيرتدون بدلة تتناسق مع زي النساء والطابع الكلاسيكي لرقص الكانكان، وهي عبارة عن قمصان مخططة باللونين الأبيض والوردي، بأكمام طويلة، تعلوها صدريات وردية فاقعة بأزرار بيضاء، ويكملون مظهرهم ببابيون عنق وردي وسراويل طويلة من نفس اللون، بينما يرتدون أحذية كلاسيكية داكنة اللون تميل إلى الأزرق.

فوتوغرام رقم 03 يظهر حركات من رقصة الكانكان.

يؤدي الراقصون رقصة الكانكان بحركات ديناميكية وبحيوة عالية، حيث نشاهد العارضين يقومون برفع سيقانهم بشكل متكرر وسريع يظهر مرونة الجسد، مع ركلات متزامنة ومنتظمة بين الراقصين، وحركات دائرية سريعة وانتقالات جماعية متناغمة، وقد كان الإيقاع الموسيقى سريع ونابض للحياة والحيوية مستوحى من موسيقى الكانكان الفرنسية ذات الطابع الاحتفالي.

2.3. التحليل التضميني للمقطع الثاني (عرض رقصة الكانكان الفرنسية)

تتجاوز رقصة الكانكان في حفل افتتاح الألعاب الأولمبية بباريس 2024 كونها عرضًا فنيًا استعراضيًا، بل تتحوّل إلى تعبير رمزي مركّب ينطوي على دلالات تتجاوز الأداء الحركي إلى أبعاد ثقافية وتاريخية وحتى دينية.

يضع اختيار فرقة "مولان روج"، المعروفة بطابعها الجريء المرتبط بعالم الكباريه والليالي الفرنسية العرض في تقاطع حاد بين المقدّس والمدنّس، واستعراض رقصة الكانكان هنا يبرز الجسد المكشوف، المتحرك والمبهج وهو نقيض الجسد في الكثير من التقاليد الدينية الذي يكون ساترا، خاشعا، يرمز للعفة والطهارة. ما يمكن اعتبار العرض خطابا جسديا علمانيا يبرز الجسد ويعريه بحركات محسوبة خلال الرقصة، مما يتحدى به القيود الدينية، ويعلي من شأن الحرية الفردية والاحتفال بالحياة.

يتخذ العرض بُعدًا شبه شعائري، حيث تشكّل الحركات الجماعية تناغم بصري منظم يذكّر بالصلوات الجماعية أو المواكب الدينية والركلات المتكررة طقسًا جسديًا جماعيًا يعكس طاقة احتفالية متدفقة، ولكنها منقلبة عن معناها الأصلي لتُعيد قدسية جديدة إلى الجسد والمسرح، حيث يتخذ الجسد هنا شكل "أداة طقس" تُستخدم لتمرير رسالة ثقافية. يمكن قراءة هذا التجلي كإعادة تفعيل رمزي لطاقة "الديونيزوسية" (نسبةً إلى الإله ديونيسوس في الميثولوجيا الإغريقية، إله الخمر والاحتفال والانفلات)، على عكس الديانات السماوية التي تنادي بالانضباط، النقاء، وكبح الرغبات.

يذكرنا الرقص الجماعي بشكل مختلط بالثنائيات الكونية (ذكر/أنثى، عقل/جسد، روح/مادة)، وهي ثنائية نجدها في العديد من الأديان خاصة في المفاهيم الصوفية أو الكونية، كما يشير هذا الطابع الجماعي المختلط إلى انطباع الجماعة المؤمنة أو المصلين الذين يشاركون في فعل مشترك من العبادة أو الاحتفال.

أما من حيث الإطار المكاني، فإن الخلفية المعمارية الباريسية الكلاسيكية تُضفي طابعاً تاريخياً يوحي بفرنسا ما بعد الثورة، إلى زمن تحرير الجسد والعقل من سطوة الكنيسة، وهي إشارة غير مباشرة إلى الفصل الصارم بين الدين والدولة (اللائكية)، مما يعزز قراءة العرض كإعلان صريح لانتماء فرنسا إلى ثقافة علمانية تحتفي بالهوية الجمالية والمعاصرة.

تم إقامة العرض أمام نهر السين، ويعتبر الماء غنيا بالدلالات الدينية حيث يحمل في مختلف الحضارات طابعا ثنائيا يتراوح بين الطهارة والتطهير من جهة أخرى، فنجد مثلا الماء يرتبط في المخيال المسيحي بالمعمودية، الغسل الروحي وتجديد العهد مع الإله، حيث يعد وسيلة انتقال من حالة الخطيئة إلى حالة النقاء، ومن الموت الرمزي والتخلي عن الحياة القديمة إلى الولادة الروحية

والدخول في حالة مقدسة جديدة. هذا التناقض بين قداسة الماء في المخيال الديني والاحتفال بالجسد أمامه يخلق نوعا من التوتر الرمزي الذي يعبر عن "معمودية حديثة" للجسد هدفها ليس خلاص الروح بل تحرير الرغبة.

كما يحمل اللونان الوردي والأبيض، اللذان يهيمنان على أزياء الراقصين، الجمهور والبيئة البصرية للعرض، أبعاد رمزية متعددة المستويات، تتراوح بين المعاني الجمالية والثقافية، وبين التأويلات الدينية والتاريخية. فاللون الأبيض، في السياق الغربي المسيحي، غالبًا ما يُقرن بالطهارة، النقاء، البراءة، والقداسة. وهو اللون الذي يرتديه الكهنة في بعض الطقوس، بل ويُستخدم في الأيقونات لتجسيد الأرواح الطاهرة والملائكة. وتوظيفه في عرض الكانكان لا يُعيد إنتاج هذه المعاني، بل يعيد تأويلها في إطار دنيوي استعراضي. أما اللون الوردي، فهو لون محمّل بدلالات ثقافية مرتبطة غالبًا بالأنوثة، الحميمية، الرقة، والعاطفة، غير أن توظيفه في العرض لا يقتصر على استدعاء هذه المعاني الناعمة، بل يتجاوزها إلى خلق جو احتفالي جريء يمزج بين الأنوثة والانكشاف، بين البراءة الظاهرة والإغراء الضمني. حيث أصبحت الألوان هنا أداة دلالية في خطاب المدنّس، يمكن اعتباره سيميائية لونية هجينة تعبّر عن فلسفة تقوم على قلب الرموز، والتلاعب بمرجعياتها، وإدماجها في منظومة فنية تحتفل بالحياة والجسد والاختلاف.

4. تحليل المقطع الثالث: "عرض الثورة الفرنسية" من الدقيقة 47:55 إلى الدقيقة 50:55

1.4. المستوى التعييني للمقطع الثالث (عرض الثورة الفرنسية):

فوتوغرام رقم 01 يظهر مشهد الرأس المقطوع من بداية العرض.

يبدأ عرض "الثورة الفرنسية" في الدقيقة 47:57، بلقطة مقربة من الكاميرا تُركز على رأس امرأة موضوع بين يدين. الوجه مغطى بمكياج أبيض، مع تفاصيل واضحة بلون أحمر حول الخدود والعينين، مع شفاه بالأحمر الفاقع، على طريقة العروض المسرحية. ترفع شعرها بشكل مرتفع وضخم، يبدأ بلون أحمر من الأمام، يليه الأبيض، ثم ينتهي بلون وردي باهت، ونشاهد أن القليل من شعرها يظهر على جانبها الأيسر في ضفيرة باللون الأبيض.

خلال هذه اللقطة، يُسمع صوت الرأس وهو يتكلم باللغة الفرنسية، ويتضمن كلمات من أغنية الثورة الفرنسية الشهيرة "Ah ça ira". في الوقت نفسه، تبدأ الكاميرا بالتراجع تدريجيًا (zoom out) لتكشف أن هذا الرأس لم يكن معزولًا، بل هو رأس مقطوع تحمله صاحبة الجسد في يديها، وهي ترتدي فستانًا ملكيا أحمر فخمًا بأكمام طويلة، وتضع طلاء أظافر أحمر.

فوتوغرام رقم 02 يظهر لقطة عامة لمكان العرض.

تأخذ الكاميرا حركة انسحاب سريعة (zoom out rapide) تُحدث قطيعة بصرية مفاجئة مع اللقطة الأولى. هذا التراجع السريع، المتزامن مع تصاعد صوت موسيقى صاخبة، يكشف تدريجيًا أن المرأة ليست وحدها، بل هي واحدة من مجموعة كبيرة من الشخصيات المتماثلة، واللواتي يظهرن من نوافذ مبنى حجري ضخم: الكونسيرجيري (la Conciergerie).

يظهر اتساع زاوية الرؤية المشهد العام للعرض الذي تم أداؤه من شرفات مبنى الكونسيرجيري، الذي يتميز بواجهة طويلة ومتناظرة، مصنوعة من الحجر الفاتح، مع تفاصيل معمرية قوطية، من نوافذ طويلة ومستطيلة، تتوزع عليها الشخصيات بشكل منتظم، وعلى جانبي المبنى تظهر أبراج دائرية تعلوها أسطح مخروطية. أمام المبنى، تصطف فتحات على الأرض تخرج منها ألسنة لهب عمودية، تتصاعد بشكل منتظم ومتكرر، وتُضيء المشهد بإيقاع بصري واضح.

فوتوغرام رقم 03 تظهر فرقة الميتال الفرنسية "غوجيرا".

في الدقيقة 48:10 من التغطية الإعلامية للعرض، تنتقل الكاميرا لتُركز على أربعة موسيقيين من فرقة "غوجيرا"، وهم يعزفون موسيقى الميتال الصاخبة. حيث يتوزع العازفون على أجزاء مختلفة من واجهة المبنى: ثلاثة منهم يقفون على شرفات نوافذ متفرقة، كل واحد منهم يحمل غيتارا كهربائيا، بينما يجلس الرابع على شرفة صغيرة تقع بين البرجين، خلف مجموعة من الطبول التي يعزف عليها.

فوتوغرام 04 يظهر لحظة دخول المغنية مارينا فوتي العرض على متن مجسم السفينة.

في الدقيقة 49:28، يُسمع صوت الأوبرا للمغنية مارينا فيوتي وهي تؤدي أغنية " Ah ça ira"، وبعد لحظات، تظهر المغنية وهي واقفة على مجسم خشبي لسفينة تتحرك ببطء بمحاذاة مبنى الكونسيرجيري. السفينة مصممة بطريقة تُحاكي شكل سفينة شراعية كبيرة تعود إلى القرون الوسطى، باللون البنيّ قاتم بخطوط تزيينية ذهبية خفيفة، ما يعطي إيحاء بالخشب المصقول الفاخر، ويتدلى من منتصف السفينة، شراعا متلألئا مصنوعة من شرائط ذهبية وفضية لامعة. على جانبيها، توجد رسومات لأمواج باللونين الأبيض والأصفر، ما يُحدث تأثيرا بصريا يوحي بأن السفينة تشق طريقها في البحر.

تقف المغنية مارينا فيوتي بشكل ثابت في مقدمة السفينة، وهي مرتدية زيا مسرحيا مستوحى من أزياء أواخر القرن الثامن عشر يعكس الطابع الثوري الفرنسي. يتكوّن الزي من بلوزة بيضاء واسعة ذات أكمام طويلة ومنتفخة تنتهي بكشكشات ناعمة تتدلّى بحرية. ترتدي فوقها مشدّ خصر ضيّق باللون الأحمر القرمزي، مزخرف من الجانبين بألوان داكنة تميل إلى الرمادي أو الأسود، مما يُبرز الخصر بشكل أنيق ومشدود. تضع على رأسها قبعة بيضاء كبيرة مزينة بكشكشات كثيفة، وتعلو جانبها الأيسر ريشة طويلة باللون الأحمر القرمزي.

تتحرك السفينة ببطء في خط مستقيم بمحاذاة الواجهة الحجرية للمبنى طول العرض، وفي نفس الوقت تكون مارينا تُكمل أداء الأغنية. يرافق غنائها عزف مباشر من فرقة الميتال الفرنسية "غوجيرا"، التي تنضم إليها بالصوت أيضًا.

فوتوغرام رقم 05 يظهر بداية انفجار نوافذ مبنى الكونسيرجيري بمؤثرات عرض حركية.

في الدقيقة 50:07، يرتفع مستوى صوت موسيقى الميتال الصاخبة تدريجيًا، ويزداد معها حدة أداء مارينا الأوبرالي، ما يُضفي على الجو العام توترا وحماسا متصاعدا. في الدقيقة 50:24، تأخذ الكاميرا زاوية تصوير واسعة تُظهر واجهة المبنى كاملة إلى جانب السفينة التي تكون وصلت إلى منتصف مسرح العرض، وفي لحظة تبلغ فيها الإثارة ذروتها. تنبعث من نوافذ المبنى شرائط حمراء تنطلق بشكل مفاجئ، وتتجه في الهواء كأنها خطوط كثيفة غير منتظمة، مما يخلق تأثيرا بصريًا يشبه تناثر الدم.

بعد ذلك، يتغير إيقاع الموسيقى وصوت المغنية. وفي لقطة واسعة، تنبعث أدخنة كثيفة باللونين الوردي والأحمر من نوافذ المبنى، مصحوبة بانطلاق ألعاب نارية، مما يمنح العرض طابعًا دراميًا قويًا تحت تصفيق وتشجيع الجمهور.

2.4. المستوى التضميني للمقطع الثالث (عرض الثورة الفرنسية):

يعد عرض "الثورة الفرنسية" الذي قدمته فرقة الميتال الفرنسية "غوجيرا" ومغنية الأوبيرا السويسرية "مارينا فيوتي"، في أداء مشترك لأغنية "Ah ça ira" الثورية، في حفل افتتاح الألعاب الأولمبية بباريس 2024، أيقونة بصرية مركبة تتقاطع فيها الرمزية الدينية بالثورية. في تركيب جمالي مدهش ومثير للجدل في آن واحد، حيث يتجاوز العرض حدود السرد التاريخي، ليبني مشهدا بصريا بطابع طقسوي.

يستحضر العرض منذ بدايته أبعادًا رمزية ودينية عميقة من خلال صورة المرأة التي تحمل رأسها المقطوع بين يديها، والتي يُمكن أن تُقرأ كتجسيد للملكة ماري أنطوانيت، التي أُعدمت بالمقصلة خلال الثورة الفرنسية. تعد طريقة تصوير الرأس بوجه أبيض شاحب ومكياج ثقيل بالأحمر حول العينين والشفاه تحمل إشارات مزدوجة: من جهة، تستدعي تقاليد العروض المسرحية والسيرك القوطي، بما تحمله من طابع مبالغ فيه وكاريكاتوري، ومن جهة أخرى، يوحي هذا المكياج بتجسيد مظهر شيطاني أو جنائزي، وكأن الجسد يعرض نفسه كتمثيل مرعب لموت معلن. لكن هذه الصورة لا تخلو من إيحاء ديني مبطّن، حيث أن الرأس المقطوع بحد ذاته يحمل حمولة رمزية دينية واضحة. ففي العديد من الديانات، يُعدّ الرأس المقطوع رمزًا للاستشهاد والفداء، كما في تقاليد القديسين الذين استمروا في "الحديث" أو "المشي" بعد قطع رؤوسهم، ومن أبرزهم القديس "دينيس" في المسيحية الفرنسية والذي قُطع رأسه ومشى به، كما يرمز قطع الرأس في المخيال المسيحي أحيانا إلى الإستشهاد كما في قصة "يوحنا المعمدان" الذي قطع رأسه أيضا. هذا التشابه البصري يُفعّل ذاكرة المتلقي ليستحتضر مشاهد من الآلام المسيحية، بحيث يُحوّل ماري أنطوانيت من رمز ملكي إلى أيقونة استشهادية، في تقاطع مثير بين القداسة والشهادة من جهة، والعنف الثوري والعقاب من جهة أخرى.

كما أن اختيار موقع العرض أمام مبنى الكونسيرجيري المكان الذي سجنت فيه ماري أنطوانيت قبل إعدامها، هذا ما يضفي على العرض بُعدًا تذكاريًا جنائزيًا. إضافة إلى واجهته التي تشبه في شكلها وأقواسها المعمارية للكنائس القوطية، من خلال الأبراج والنوافذ الطويلة، وحتى شكل الزهرة الموجودة على بعض نوافذ المبنى التي تُشبه الصليب، التي تحاكي الطابع البصري للكاتدرائيات ولفضاء يُشبه الكنيسة. حتى توزيع النساء المتشابهات والمرتصفات على نوافذ الواجهة القوطية، يخلقن صورة أقرب إلى موكب جنائزي طقوسي. وكل شخصية، وهي تخرج من نافذتها، تبدو وكأنها

روح مُحاصرة أو شهيدة منسية. يُضاف إلى ذلك النار العمودية التي تخرج من الأرض بانتظام، فتبدو كأنها شموع طقسية عملاقة أو لهب مطهر، في تلميح لمشهد تطهير جماعي عنيف.

يضيف عزف فرقة "غوجيرا" للميتال الصاخب من النوافذ، طبقة من الصرخة الجماعية، وكأنها صدى لجحيم دنيوي، إضافة إلى عزفها من مواقع مرتفعة يذكر بـ المنابر، مما يحوّل العرض إلى قداس مقلوب حيث تستبدل فيه التراتيل الدينية بموسيقى صاخبة، وتتحوّل الأصوات إلى أدوات مواجهة ومقاومة.

ثم تدخل مارينا فيوتي على متن سفينة خشبية في مظهر ملكي وأسطوري في آن واحد وهي تغني أغنية Ah ça ira التي تعتبر شعار دموي من شعارات الثورة الفرنسية. حيث تذكر السفينة في هذا المشهد بالفلك أو سفينة النجاة، حيث يمثل القارب في الكثير من الثقافات رحلة العبور (مثل قارب شارون في عبور الموتى في الأساطير الإغريقية)، أو يمكن أن يفهم كتشبيه ضمني لسفينة "نوح". حيث تبحر السفينة في هذا العرض ببطء بمحاذاة المبنى وكأنها تمر بجانب عالم الأموات. ووجود مارينا في المقدّمة، وغناؤها بتصاعد أوبرالي، يوحي إلى صورة المبشر أو المخلص أو حتى القديسة القائدة، خصوصا مع رمزية زيها الأحمر والأبيض، مع الريشة القرمزية، الذي يستعيد ألوان الشهادة والطهر والدم، وهي رموز دينية قوية في المخيال المسيحي.

تجسد لحظة انطلاق الشرائط الحمراء من النوافذ، التي تُشبه انفجارات دموية تجسيدًا بصريًا للذبيحة، مما يعيد إلى الأذهان مشاهد الإعدامات الثورية، خاصة المقصلة التي ارتبطت بتاريخ المبنى نفسه، لكنها في الوقت نفسه تلامس رمزية دينية عميقة حيث يجسد المشهد ذبيحة جماعية أو طقس فداء، أما الدخان الوردي والأحمر، المتصاعد من نفس النوافذ، يشبه البخور الذي يحمل أبعادا طقسية، حيث يستخدم في الكنائس خلال الطقوس المقدسة، خاصة في اللحظات التي تُجسّد العبور من الحياة إلى الموت أو من الأرض إلى السماء. هنا، يتحول الدخان إلى عنصر يفصل بين العالم المادي والمقدّس، فيحيل إلى نوع من الاحتراق التطهيري، أو إلى صعود الأرواح.

5. تحليل المقطع الرابع: "عرض انتصار الحب" من الدقيقة 51:46 إلى الدقيقة 56:16

في بداية هذا المقطع تعود الكاميرا في بعض اللقطات إلى المشهد السابق الذي تناول عرض "الثورة الفرنسية"، حيث تستمر فيه المغنية مارينا في أداء مقطعها الغنائي الأوبرالي، إلى حدود الدقيقة 53:00 تتوقف عن الظهور.

حضور هذه اللقطات في هذه المرحلة لا يحمل أي إضافة دلالية جديدة تتعلق بمضمون هذا المقطع، فهو لا يساهم في صنع رؤية رمزية أو بصرية مختلفة عما تم تقديمه سابقًا في تحليل مقطع "عرض الثورة الفرنسية". حيث أن استمرار ظهورها لا يخدم التحليل السيميولوجي للمقطع الرابع، نظرا لعدم ارتباطها المباشر بالبنية الرمزية والخطاب الصري له، بل يندرج ضمن استمرارية الأداء الفني العام. ومن هذا المنطلق، قمنا باستبعاد تلك اللقطات من التحليل، من أجل الابتعاد عن التكرار أو التمديد في مشاهد سبق تحليلها.

1.5. المستوى التعييني للمقطع الرابع (عرض انتصار الحب):

فوتوغرام رقم 01 يظهر المكتبة التي بدأ فيها العرض.

في الدقيقة 51:46 من التغطية الإعلامية لحفل افتتاح الألعاب الأولمبية، تبدأ الكاميرا بلقطة علوية مركزة على السقف الزجاجي لمبنى فخم، قبل أن تهبط تدريجياً لتكشف عن فضاء داخلي واسع

لمكتبة ضخمة ذات طابع معماري كلاسيكي. أدرج أن هذا الفضاء هو القاعة الرئيسية "Richelieu" التابع للمكتبة الوطنية الفرنسية (Bibliothèque nationale de France).

تظهر المكتبة، بقبتها الزجاجية المستديرة وهي تتوسط السقف، تحيط بها نوافذ دائرية تدخل منها الإضاءة الطبيعية للفضاء الداخلي. تحيط الجدران بالمكان على شكل دائري بأعمدة مزخرفة بتفاصيل دقيقة، مع أقواس واسعة تنفتح على طوابق متعددة من الرفوف المليئة بالكتب المنظمة بشكل دقيق ومتناسق، هذه الرفوف الخشبية الداكنة، تتوزع على طول الجدران، في عدة طوابق من المكتبة.

في منتصف القاعة، تنتصب طاولات خشبية مصقولة في خطوط موازية، كل منها مجهّز بمصابيح تقليدية صغيرة، حيث تركز الكاميرا في هذه اللقطة على البنية المعمارية للمكتبة قبل الانتقال إلى التفاصيل البشرية. خلال هذا المقطع يكون مصحوب بموسيقى اوبرالية.

فوتوغرام رقم 02 يظهر لحظة انتقال الكاميرا إلى لقطة داخلية

تنتقل الكاميرا إلى زاوية داخلية أكثر في نفس الفضاء (المكتبة) مع إضاءة هادئة ودافئة، حيث تركز على إحدى الطاولات الخشبية في وسط المكتبة، تجلس فوقها فتاة يظهر الجزء العلوي من جسدها فقط. وهي ترتدي لباسا مزركشا بالألوان، ذو أكمام طويلة ومنتفخة باللون الأبيض. على

رأسها قبعة مصنوعة من نفس قماش اللباس المزركش. وجهها مزين بمساحيق تجميل ناعمة وردية اللون فوق عينيها وعلى شفتيها. تمسك بين يديها كتابا أبيض الغلاف، يظهر عليه عنوان "Romance sans paroles" مكتوب باللون الأسود.

يجلس أمامها مباشرة، شاب ذو بشرة سمراء يحمل قلم ويكتب به، بمجرد ما تنتقل الكاميرا إليه يرفع رأسه، فيظهر وجهه وهو يضع ظلال باللون الوردي الفاقع حول عينيه بمساحيق التجميل، ويضع حلقا في أذنه اليمنى، ويرتدي قميصا أبيض بدون أكمام، مزينا برسوم أو طبعات بالألوان الأحمر، والأزرق، والأصفر، والأسود. في بداية اللقطة نلاحظ خلف الشاب الأسمر، شخص يظهر من الخلف فقط وهو يبحث في الكتب، يرتدي لباسا ملونا بألوان مماثلة لما ترتديه الفتاة (مزيج من الوردي، البنفسجي، الأزرق، والأبيض)، ويضع قبعة عل رأسه.

فوتوغرام رقم 03 يظهر الأداء خارج المكتبة لمقطع "انتصار الحب".

بعد اللقطة الداخلية في المكتبة، تنتقل الكاميرا إلى مشهد خارجي، تعرض فيه مجموعة من الأشخاص وهم يقفون فوق أعمدة طويلة، بطريقة تظهرهم وكأنهم يطفون في السماء. نشاهد السماء في هذا المشهد رمادية توحي بالجو الغائم، والضوء الطبيعي يسلط التركيز على أجساد العارضين وهم

متمركزين فوق الأعمدة وزيهم الذي يتحرك مع الريح والحركة، ما يبرز التفاصيل النسيجية واللون، مع ظهور أسقفة بنايات فقط خلال هذه اللقطة.

يرتدي العارضون فساتين طويلة تنسدل إلى الأسفل وتغطي أرجلهم بالكامل. تتميز بألوان مزركشة تشبه إلى حد كبير الألوان التي كانوا يرتدونها الشخصيات الثلاثة المتواجدون في المكتبة، أي أنها ألوان زاهية ومتناغمة، وتتراوح بين الوردي، والأبيض، والأزرق الفاتح، والأصفر، تشبه كثيرا ألوان قوس قزح، مما يخلق جوا من التناسق البصري بين الأداء داخل المكتبة وخارجها. يقوم المؤديون بحركات منسجمة مع الموسيقى الأوبرالية المصاحبة للمشهد، وهم يتمايلون بتناسق واضح مع الإيقاع، ما يمنح المشهد بعدا موسيقيا وحركيا عميقا.

فوتوغرام رقم 04 يظهر لحظة ظهور وجه الشخصية الثالثة من المؤدون في المكتبة.

بعد لقطات المشهد الخارجي في سماء باريس، تعود الكاميرا مجددا إلى القاعة الداخلية للمكتبة، وهي تركز مرة أخرى على الفتاة والشاب الجالسين وجها لوجه عند الطاولات الخشبية. في هذه اللقطة، يظهر الشاب وهو يحمل كتابا ذا غلاف أبيض، ويبرز بوضوح عنوان الكتاب:

"On Ne badine pas avec l’amour "

لا تزال الإضاءة ناعمة في هذا المشهد، وهو يحتفظ بهدوئه وثباته البصري، والتفاعل الصامت الذي يدور بين الشخصيتين، حيث يظل التركيز فقط على تعابير الوجه، الإيماءات وعناوين الكتب التي يحملانها، دون أي حركة حوارية أو صوتية.

في الدقيقة 52:08 من العرض، يظهر وجه الشاب الثالث، الذي كان قد بث في بداية المقطع ظهره فقط، وهو واقف خلف الشاب الأسمر يبحث في رفوف الكتب. في هذه اللقطة، ينكشف وجهه لأول مرة في العرض، حيث يظهر على وجهه مساحيق تجميل بطابع أنثوي، بلون بنفسجي حول العينين، ولون وردي على الشفاه. يلتفت بنظره نحو الكاميرا التي تكون موضوعة قربه من الجهة الجانبية، في لقطة ثابتة وواضحة. وهو يحمل في يده كتابا بغلاف برتقالي. يتقدم به بهدوء نحو الطاولة حيث يجلس الشاب الأسمر، ويقوم بوضع الكتاب أمامه، فوق الطاولة.

تقوم الكاميرا بعمل زووم (zoom-in) على الكتاب فور أن يضعه، ليظهر عنوان الكتاب بوضوح "Bel-Ami" مكتوبا بالخط الأحمر على خلفية برتقالية. تنتقل الكاميرا إلى زاوية أخرى تظهر فيها الفتاة وهي تحمل كتابا آخر إلى جانب وجهها، غلافه باللون الأسود، مكتوب عليه باللون البرتقالي "passion simple".

فوتوغرام رقم 05 يظهر العارضين خارج المكتبة وهم يواصلون أداؤهم.

في لقطة خارجية أخرى، تلتقط الكاميرا بزاوية مقابلة، مشهد مفتوح في أحد شوارع باريس، يظهر فيها عدد كبير من الأشخاص يشاركون في أداء بصري فني فريد. تتكون الخلفية المعمارية الخلفية المعمارية في هذا الأداء بمبان باريسية كلاسيكية، بطوابق متعددة ونوافذ واسعة، وشرفات رمادية، ما يمنح المشهد طابعا حضريا أنيقا.

يؤدي المشهد مجموعة من العرضين والعارضات المنتشرين في ازقة باريس، بعضهم معلقون على أعمدة طويلة ترتفع بهم إلى السماء كما تم وصفه في اللقطات السابقة، بينما آخرون منهم يقفون على أكتاف زملائهم، مشكلين بذلك تركيبات بشرية تجمع بين التوازن الحركي والإبداع البصري.

يرتدي الجنسين ملابس متشابهة، يرتدي العارضين الذين يتمركزون فوق الأعمدة أزياء سبق أن وصفناها في الفوتوغرام الثالث. اما بقية المؤدين، فملابسهم أيضا تتناسق مع العرض، حيث يرتدون سراويل قصيرة وأقمصة بدون أكمام بنفس القماش المزركش، لكلا الجنسين. ويقوم العارضون بحركات منسجمة مع الموسيقى الأوبرالية المصاحبة للمشهد، حيث يتمايل المؤدون بتناسق واضح مع الإيقاع.

فوتوغرام رقم 06 تظهر الشاب الأسمر وهو يبحث عن كتاب "Sexe et mensonges"

تعود الكاميرا إلى التصوير داخل المكتبة، حيث يظهر الشاب الأسمر وهو جالس على كرسي أمام الطاولة، مرسومة على وجهه ابتسامة خفيفة تعبر عن نوع من الارتياح والتواطؤ الصامت. ثم يبدأ بتقليب كتب تكون مصفوفة أمامه على الطاولة، وكأنه يبحث عن شيء محدد. بعدها يعثر على كتاب فيخرجه، ويقوم بدفعه بطريقة خفيفة نحو الشاب الآخر الذي كان قد جلس بجانبه، من خلال زحلقة الكتاب على سطح الطاولة. تلتقط الكاميرا هذه الحركة بلقطة قريبة (zoom)، تبرز فيها الكتاب في يد الشاب الثاني الذي قام بالتقاطه. غلافه أبيض، يحمل عليه عنوان واضح باللون الأزرق "Sexe et mensonges".

بعد لقطة خارجية تعود الكاميرا مرة أخرى إلى الداخل، في مشهد يظهر فيه ي الثلاثة (الفتاة، الشاب الأسمر، والشاب ذو المكياج) وهم يتبادلون الابتسامات الصامتة، دون أي حوار، وكأن التواصل بينهم يتم عبر فهم داخلي وتواطؤ رمزي. بعدها يقوم الثلاثة من أماكنهم دفعة واحدة.

فوتوغرام رقم 07 يظهر شخصية من الشخصيات الثلاثة وهو يبحث عن كتاب في رفوف المكتبة.

في الدقيقة 53:00 من الفيديو، تبدأ الكاميرا في تتبعهم وهم يركضون، كل واحد في طابق مختلف من المكتبة. أثناء هذا الجري، تلتقط الكاميرا كل واحد منهم على حدا، حيث تظهر الفتاة وهي تبحث في رفوف المكتبة، ثم تسحب الفتاة كتابا من أحد الرفوف، عنوانه "Le Diable au corps"، بينما يسحب الشاب الآخر الذي يضع مكياج بطابع أنثوي كتابا آخر، يحمل عنوان " Les Liaisons dangereuses"، في النهاية، تأخذ الكاميرا لقطة للشاب الأسمر وهو يظهر فيها كتاب من رف المكتبة، كتاب ذو غلاف أبيض يحمل عنوانا جديدا واضحا باللون الأسود " Les Amants magnifiques".

في هذه اللقطات تظهر الأزياء كاملة للشخصيات الثلاثة. يرتدي الشاب الأسمر سروال وهو مزركش بنفس ألوان ملابس الفتاة والشاب الآخر، مما يعمق الوحدة البصرية بين جميع المؤدين "لعرض انتصار الحب"، وحذاء كلاسيكي أنيق، بنفس ألوان سرواله، أما الشاب الآخر، ذو المكياج الأنثوي، يرتدي سروال باللون الأبيض والأسود، مع حذاء بكعب عال، مقدمته مزينة بألوان تتماشى مع العرض وقميصه، بينما الكعب بلون أبيض. أما الفتاة فترتدي فستان مزركش، كان يظهر جزؤه

العلوي فقط في بداية المقطع، مع سروال لاصق أبيض برسومات باللون الرمادي والأصفر الفاقع، أما حذاؤها فيمتاز بالبساطة مقارنة بالآخرين، باللونين الأبيض والأسود، وكعب ليس عالي جدا.

فوتوغرام رقم 08 يظهر الشاب الأسمر وهو يرمي الأوراق.

في الدقيقة 53:36 تتغير اللقطة من تصوير العرض في الخارج إلى داخل المكتبة، حيث يظهر الشاب الأسمر في لقطة مفاجئة وغامضة، يلقي فيها أوراق ممزقة من كتاب نحو الأعلى باتجاه سقف المكتبة. بعدها تنتقل الكاميرا إلى كل من الشاب ذو المكياج والفتاة، وهما في أماكن متباعدة من طوابق المكتبة، يقفون وقد ارتسمت على وجهيهما الحيرة كأنهم تلقيا إشارة أو شاهدا شيئا غير متوقع. تواصل الكاميرا تتبع الأحداث، لتظهر الفتاة وهي تستجيب لما حصل سابقا، وهي تلقي مجموعة من الأوراق الممزقة من الكتاب نحو الأعلى، مكررة الفعل الذي قام به الشاب في بداية اللقطة.

بعدها في الدقيقة 53:51، تظهر الكاميرا مشهدا ثلاثيا يظهر جميع الشخصيات (الفتاة، الشاب الأسمر، والشاب ذو المكياج)، وهم قد اجتمعوا مجددا في الطابق الأرضي من قاعة المكتبة. والأوراق لا تزال تتطاير من الأعلى وتنزل عليهم كالمطر الورقي. في مشهد مليء بالمشاعر والفرحة التي تظهر على ملامحهم.

فوتوغرام رقم 09 يظهر عرض للأشخاص في شوارع باريس.

في موازاة هذا المشهد الداخلي المصور في المكتبة، تنتقل الكاميرا للخارج، حيث تظهر المؤدين وهم يواصلون تقديم العرض فوق الأعمدة. تتحرك أجسادهم برشاقة وانسيابية عالية، تتماشى مع إيقاع الموسيقى. ما يعطي انطباعا قويا بأنهم يحلقون في الهواء، أو يتمايلون كما لو كانوا بلا وزن، في حالة من التحليق الفني والرمزي فوق شوارع باريس.

تركز الكاميرا على حركة لافتة تكون بين ثلاثة أشخاص متراصين بشكل عمودي، كل واحد منهم يقف بثبات على كتف الشخص الآخر، ما يظهر لياقتهم الجسدية العالية وتناسقهم الدقيق في الأداء. في هذا الأداء يقوم الشخص الثالث، الذي يحتل القمة، بمحاولة جريئة للوصول إلى يد شخص آخر وهو معلق فوق حبل مشدود في سماء باريس. تظهر اللقطة هذا العرض بتوتر بصري، نتابع فيه الجهد والتوازن اللازم للوصول إلى الشخص المعلق، في حركة تعبر عن الامتداد أو السعي للاتصال وسط الفراغ.

تنتقل الكاميرا إلى زاوية أخرى من العرض، وإلى مشهد خارجي مألوف بين الأشخاص الواقفون فوق الأعمدة الطويلة، وهم يتحركون بانسيابية وحرية. لكنهم هذه المرة يمسكون برايات أو أعلام طويلة وملونة بألوان زاهية تشبه ألوان قوس قزح، وهي تتطاير مع الريح. تتحول في هذا الأداء من

العرض كل من الأجساد والأقمشة إلى عناصر تشكيلية تتحرك في سماء باريس، بشكل يتناغم مع الموسيقى التي تصطحب العرض.

فوتوغرام رقم 10 يظهر الشخصيات الثلاثة معا في الطابق السفلي من المكتبة.

في الدقيقة 54:38، تعود الكاميرا مرة أخرى إلى داخل المكتبة، في لقطة يسودها الصمت بين الشخصيات الثلاثة (الفتاة، الشب الأسمر، والشب ذو المكياج). يقفون في حالة من السكون والترقب، وكأن شيئا غير منطوق على وشك أن يحدث. وفجأة، بدون أي مقدمات لفضية، تقوم الفتاة بالركض نحو مخرج المكتبة، بشكل عفوي ومندفع، كما لو أنها تلقت إشارة داخلية غير مرئية. لا يترددان الشابان في اللحاق بها على الفور، مما يعزز الشعور بالتواطؤ العاطفي والارتباط الخفي بين الشخصيات الثلاثة.

يظهر الشاب الأسمر في هذه اللقطة وهو يرتدي معطفا طويلا مزركشا بنقوش باللونين الأبيض والأسود، يتناغم بصريا مع سروال وقبعة الشاب الآخر. تتبعهم الكاميرا وهم يتجهون نحو مخرج المكتبة. لتتوقف الكاميرا فجأة عند كتاب موضوع على طاولة داخل المكتبة، وتقوم بعمل (zoom) عليه، ليظهر بغلافه الأبيض بشكل واضح، وهو يحمل عنوان مكتوب باللونين الأحمر والأسود: "Le Triomphe de l’amour".

فوتوغرام رقم 11 يظهر الشخصيات الثلاثة وهم يركضون في أزقة باريس.

في الدقيقة 54:55 من العرض، تظهر الكاميرا الشخصيات الثلاثة (الفتاة، الشاب الأسمر، والشاب ذو المكياج)، وهم يركضون باندفاع وحماس في أزقة باريس، في مشهد ينبض بالطاقة والحرية، بعد أن خرجوا من المكتبة.

تتبعهم الكاميرا بزاويات تصوير مختلفة، وهم يركضون في ممرات ضيقة في أحياء باريسية تقليدية. وهي تظهر حركاتهم الحيوية والمبهجة، وكأنهم يحتفلون بالتحرر أو اكتشاف جديد. أثناء ركضهم، تأخذ الكاميرا لقطة مميزة من زاوية منخفضة (لقطة تحتية)، حيث يظهر فيها الشاب الأسمر وهو يقفز من فوق الكاميرا.

فوتوغرام رقم 12 يظهر العرض في شوارع باريس وهو في ذروته الحماسية.

في شارع آخر، ولقطة جديدة، يظهر فيها حشد كبير من الأشخاص، رجالا ونساء، وهم يركضون جماعيا. جميعهم يرتدون نفس نوعية اللباس ونفس طابع الأزياء الذي يسود العرض منذ بدايته، ما يخلق شعورا بالانضمام الجماعي ينتقل فيه المشهد من الخاص إلى الجماعي ومن الفرد إلى الجماعة.

من جهة أخرى، يواصل الأشخاص الذين يقفون فوق الأعمدة تأدية حركات انسيابية ورشيقة تمايل مع الرياح. وهم يحملون الأعلام وهي ترفرف بحرية وبشكل متماوج ومرن، ما يضفي على الصورة طابعا احتفاليا ومتحررا. المشهد بأكمله يبدو وكأنه يتجه نحو نقطة ذروة رمزية وجمالية، تؤكدها كل من الصورة والصوت والحركة.

فوتوغرام رقم 13 يظهر لحظة صعود الشخصيات الثلاثة إلى غرفة الفندق.

في الدقيقة 55:29، تظهر الكاميرا الشخصيات الثلاثة وهم يصعدون درج مبنى أو فندق، يؤخذ الدرج تصميم حلزوني يهبط بشكل دائري من الأعلى إلى الأسفل الدرج في الصورة يتميز بتصميم حلزوني أنيق يهبط بشكل دائري إلى الأسفل، نشاهد أن الدرجات مغطاة بسجاد أزرق فيروزي، يمتد على طول كل الدرج، مع درابزين على طول حافته، من الخشب المصقول باللون البني الدافئ، ويترافق مع سياج حديدي مزخرف بنقوش ناعمة باللون الأسود. في أعلى الدرج، تظهر نافذة كبير تسمح بدخول ضوء النهار من خلال زجاجها الشفاف.

تتبع الكاميرا الشخصيات الثلاثة وهم يصعدون الدرج، وهم يستخدمون حركات جسدية، تضفي طابعا حميميا واضحا خلال العرض، حيث يظهرون وهم يتلامسون ويتواصلون بنظرات توحي بقرب عاطفي وتواطئ بصري يدور بينهم، كأنهم في لحظة اتحاد داخلي وخارجي في الآن ذاته.

بعد هذا الصعود الحميمي على درج الفندق، يصل الثلاثي (الفتاة، الشاب الأسمر، والشاب ذو المكياج) إلى غرفة. في لقطة سريع ومباشر تركز فيها الكاميرا على ملامح الشاب الذي يضع مساحيق التجميل، وهو يرجع باتجاه الباب ويقوم بغلقه خلفهم، ما يخلق إحساسا بالخصوصية والانفصال عن العالم الخارجي، وكأن المشهد يدخل الآن في مرحلة ختامية تتجاوز الحضور الجسدي إلى بعد رمزي أعمق.

فوتوغرام رقم 14 يظهر مشهد ختامي لعرض انتصار الحب.

فور غلق الباب، تنتقل الكاميرا في الدقيقة 56:04 إلى العرض الخارجي من جديد. في خلفية هذا الانتقال، يسمع صوت امرأة فرنسية تقول «Oh là là» بصوت خافت يحمل في نبرته دهشة، إعجاب، وإحساس بالمرح، تعليقا على ما حدث في الفندق.

ثم تنتقل الكاميرا إلى لقطة عامة وواسعة للسماء فوق باريس، في مشهد ختامي بالغ الشعرية، كانت قد رسمت في طائرات العروض الجوية قلبا كبيرا بالدخان الوردي. تبدأ الخطوط المنحنية من نقطة واحدة مشتركة، وتنفتح بتناسق دقيق لتشكل قلبا أنيقا يتوسط السماء الرمادية

في خلفية اللقطة، يظهر جسر كلاسيكي يمتد فوق نهر السين، تحيط به مبان تاريخية تتسم بطابع معماري عريق. مع انتشار أشجار خضراء على ضفاف النهر، تضفي توازنا طبيعيا يخفف من صرامة المباني الحجرية.

1.5. المستوى التضميني للمقطع الرابع (عرض انتصار الحب):

يحمل عرض انتصال الحب الذي كان ضمن فعاليات افتتاح الألعاب الأولمبية بمدينة باريس، دلالات شديدة التركيب، تتقاطع فيها الرموز البصرية وكذا الحركات الجسدية والألوان والفضاءات

المختارة، لتخلق خطابا يتخطى العرض الجمالي إلى خطاب أيديولوجي حديث يعيد تشكيل رموز المنظومة الأخلاقية والدينية، ويطرح تأويلا بديلا للمقدس ولهذه المنظومة.

يفتتح المشهد في مكتبة "ريشيليو" الفرنسية، والتي تعتبر من أبرز رموز التراث الثقافي الخاص بالمنطقة، ما يضفي للعرض بعدا معرفيا، رمزيا ومركزيا. غير أن توظيف هذا الفضاء في العرض ليس لكونه مكانا للعلم أو التأمل، بل باعتمادها كساحة يعاد فيها بناء تصورات أخلاقية جديدة، كون المكتبة تتعدى في هذا الأداء رمزيتها للنور المعرفي إلى أن تكون بمثابة مسرح لتفكيك المقدس وتحدي السلطة الرمزية التي كانت تتحكم في الإنتاج الثقافي والديني عبر التاريخ، لتخلق رموز جديدة بمثابة "مقدس حديث".

من جهة أخرى، يتعدى اختيار الملابس التي يرتديها العارضون البعد الجمالي البريء لها، حيث تتميز بألوان قوس قزح، والتي تعتبر إشارة مباشرة إلى علم مجتمع الميم (LGBTQ+)، الذي بات يمثل في الخطاب المعاصر رمزا للتحرر، لكن أيضا موضع جدل في الأوساط الدينية التقليدية مثل التوراة والإنجيل التي كان قوس قزح يعد فيها رمزا للعهد الإلهي بين الله والإنسان بعد الطوفان (سفر التكوين) وهو وعد بالخلاص والسلام. وتوظيف مثل هذه الإشارات لا يمكن قراءتها إلا برغبة العرض في فرض هوية بديلة، تتعدى الرموز السائدة عبر التاريخ، لتتجاوز حدود "الجنس البيولوجي" و"الهوية الثابتة" إلى بعد جديد يروج لهويات ما بعد الجندرية، ويظهر ذلك في العرض من خلال وضع الرجال لمساحيق التجميل، وارتداء الكعب العالي، وتبادل الأدوار الجندرية. ما يعكس تفكيكا متعمدا للفصل التقليدي بين الذكر والأنثى، كما هو وارد في نصوص الديانات التوحيدية.

في حين يحمل المشهد الذي يظهر فيه الأشخاص وهم يرتدون ملابس مزركشة بألوان قوس قزح ويتمركزون فوق أعمدة طويلة كأنهم يطوفون في السماء، دلالات شبه صوفية لكنها مقلوبة. حيث يتخذ هذا المشهد بعدا دينيا من خلال الطواف والتحليق في السماء، والذي قد يشير إلى السمو الروحي في التقاليد الدينية (المعراج، الصعود، الخلاص)، إلى بعد آخر يفرغ فيه هذه الرمزية من محتواها، ويعيد ملأها بدلالات جسدية وشهوانية. فالسماء لم تعد هنا رمزا للقداسة، بل اتخذت بعدا آخرا كونها مسرحا حرا للتعبير الجنسي، أين يتحرك فيه الأفراد بحرية تامة دون أي قيود وضوابط.

بالرجوع مرة أخرى للمكتبة، وخاصة إلى الكتب التي ظهرت أثناء العرض، والتي يعتبر اختيارها ليس اعتباطيا، ولا تقرأ كمجرد عناوين أدبية، بل تتحول إلى أيقونات صامتة تظهر رؤية ثقافية ورمزية، تحمل دلالات واضحة. ومثالا عن ذلك:

- ✓ كتاب: On ne badine pas avec l'amour: يأتي عنوان هذا الكتاب في العرض، كتحذير في وسط خال من الكلمات، فيتحول إلى صرخة صامتة تقول أن الحب ليس لعبة، وأن الحب آلية مطلقة، لا يستهزأ بها، حتى على حساب الشرع والدين.
- ✓ كتاب: Passion simple: تم إدراج هذا الكتاب للإشارة إلى نوع من المشاعر الجياشة التي تتحقق خارج العقل والمنطق، مما يمكن أن فهمه في السياق الديني على أنه الخضوع للنزعة البشرية بدون تهذيب روحي. والبساطة هنا ليست فضيلة بل قد تكون تغليفا لخطيئة مستترة.
- ✓ كتاب: Sexe et mensonges: يظهر هذا الكتاب وسط الحركات المسرحية في سياق يوحي بالممنوع والمحرم دينيا، حيث يرمز إلى نوع من فساد النفس وانفصالها عن الحقيقة، إذ ينظر إلى كل من الجنس والكذب خارج الإطار الشرعي في معظم الديانات كعاملين يبعدان الإنسان عن النقاء الإلهي. ما يجعل هذا العنوان رمزا للسقوط الأخلاقي والانفصال عن الحقيقة الإلهية. فالجمع بين الجنس والكذب يرمز إلى عالم مدنس، بعيد كل البعد عن القيم الطهورية والصدق الإيماني.
- ✓ كتاب: Les Amants magnifiques: يوحي عنوان هذا الكتاب بالحب المثالي أو العاطفة الجمالية، ولكن يمكن أن يقرأ أيضا كرمز إلى تقديس الحب الإنساني على حساب الحب الإلاهي، وتصوير للجسد كوسيلة خلاص وغاية بحد ذاته، وهذا يتنافى مع بعض التقاليد الدينية، حيث يعتبر تشويشا على مركزية المحبة الإلهية المطلوبة دينيا.
- ✓ كتاب: Les Liaisons dangereuses: يحمل عنوان هذا الكتاب رمزية للمنكر والمناورة العاطفية، بدلا من الصفاء والصدق، ويسلط فيه الضوء على الإغراء، الفتنة، والارتباطات المحرمة. حيث تعتبر مثل هذه العلاقات عقبة في طريق النقاء، تقود الإنسان إلى الانحراف عن الطريق المستقيم من خلال روابط ظاهرها الحب وجوهرها الخطر.

- ✓ كتاب: Le Diable au corps: يحيل العنوان مباشرة إلى ثنائية الخير والشر، وإلى السقوط من النقاء إلى الرغبة الطاغية. والتي يمثل فيها الجسد مسرحا للتجربة الروحية والشيطانية معا، حيث يعتبر الشيطان رمزا للفساد الروحي، من خلال استخدام الشهوات الجسدية، والتي تعد مصدرا للخطيئة.
- ✓ كتاب: Le Triomphe de l'amour: يظهر هذا الكتاب منفردا في نهاية المشهد داخل المكتبة، بعد سلسلة من العناوين المتعلقة بالعشق، الشهوة والكذب، حيث كان بمثابة الخلاص الرمزي، للحصول على حب ينتصر على كل القيود الثقافية والدينية.

في لقطة جديدة داخل المكتبة يقوم فيها أحد المؤدين بتمزيق صفحات من الكتب رميها في السماء، يحمل هذا المشهد رمزية تحيل إلى موت النص سواء كان دينيا أم أدبيا، والذي كان بمثابة قيود، تم التخلص منها. حيث يشير هذا الفعل بطريقة غير مباشرة إلى التمرد على المعنى الثابت، وعلى المرجعيات المؤسسة للهوية والقيم، في محاولة لإنتاج معنى جديد، محرر من النصوص، ومبني على التجربة الذاتية والجسدية.

تضمن العرض الكثير من المشاهد الصادمة، والتي كانت تعبر بطريقة مباشرة عن تقبل مجتمع الميم (LGBTQ+)، ويتمثل هذا في العديد من اللقطات التي تم عرضها في أداء "انتصار الحب"، في مشاهد فاضحة، تتقبل وتشجع تبادل الأدوار الجندرية، وصولا إلى علاقات غير شرعية بطريقة جديدة، تتعمد أن تعكس نموذجا بديلا عن الأسرة التقليدية، والمتعارف عليها عبر التاريخ، وفي معظم الأديان، سواءا في النموذج الإسلامي أو في المسيحية (الأب، الأم، والولد)، وكذا النموذج اليهودي. هذا الأداء البصري الذي تم عرضه يقوض رمزية الأسرة كونها نواة دينية اجتماعية. وتقديم بديلا لها بطراز حديث يكون فيه الرغبة والانتماء الذاتي أساس الارتباط، بعيدا عن أي ضابط تشريعي أو أخلاقي.

يختتم العرض برمزية بصرية تحمل دلالات عميقة، وذلك من خلال القلب الوردي الذي رسم في سماء باريس، كأن القلب والذي يعد رمز الحب الإنساني، يأخذ مكان الرموز السماوية التقليدية (الهلال، النجمة، الصليب...)، في مشهد واضح يرمز لانتصار "الإيروس" على "اللوغوس"، أي انتصار الحب، الرغبة والجنس (الحب الشهواني) على العقل والكلمة المقدسة. أما اللون الوردي

للدخان الذي رسم به القلب، والمربوط بالدلالات الجندرية والأنثوية، مما يضفي على العرض طابعا عاطفيا وحسيا أكثر، يعزز من خلاله مفهوم جديد ينطلق من مدينة باريس، مدينة الحب، التي تحررت من جميع القيود الدينية، الجسدية، الروحية والذاتية، نحو المطلق.

6. تحليل المقطع الخامس: "عرض الأزياء" من الدقيقة 01:55:18 إلى الدقيقة 01:58:03

1.6. المستوى التعييني للمقطع الخامس (عرض الأزياء):

فوتوغرام رقم 01 يظهر اللقطة الافتتاحية للعرض.

تبدأ اللقطة الأولى من العرض بكادر متوسط، موجه بشكل مباشر نحو امرأة تنظر باتجاه الكاميرا بابتسامة خفيفة وتعبير وجه مطمئن، مع إضاءة متوازنة ومركزة على هذه الشخصية، مما يجعل تفاصيل وجهها ولباسها أكثر بروزا. تظهر هذه المرأة ذات البنية الجسدية الممتلئة، وبشرة فاتحة، بوشمين على ذراعها اليسرى وواحد على ذراعها اليمنى، وهي تشبك يديها إلى أمامها مشكلة بأصابعها رمز قلب.

تضع المرأة مساحيق تجميل ناعمة، يبرز فيها ظل الجفون الفضي اللامع الذي يتناسب مع ألوان زيها. ترتدي فستان أزرق ملكي مكشوف الصدر، وبدون أكمام. الفستان مزين في المنتصف

بنقوش أو شرائط فضية على شكل خطوط هندسية أو أشعة تبدأ من منطقة الصدر وتنزل إلى الأسفل. تضع على رأسها تاج ضخم دائري الشكل، باللون الفضي مرصع بأحجار لامعة، تنبثق من مركزه عدة أعمدة معدنية دقيقة نحو الخارج، على شكل أشعة، إضافة إلى التاج تضع سماعات رأس كبيرة. تظهر على يديها إكسسوارات على شكل سلاسل فضية خشنة تتدلى منهما سلسلة رقيقة نحو الأسفل.

يظهر على يسار هذه الامرأة، امرأة أخرى تقف إلى جانبها، لها بشرة داكنة، ترتدي فستانا ضيقا قصيرا، باللون الأسود الشفاف، مزين بالترتر وبنقوش باللون الأحمر، بدون أكمام. ينسدل على كتفيها شعرها الأشقر الطويل المموج. تنظر إلى الكاميرا بملامح حادة، بمكياج باهة يزيد من حدة ملامحها.

فوتوغرام رقم 02 يظهر صورة شاملة للأشخاص المصطفين أمام الطاولة.

بعد لحظات من التركيز الثابت على الشخصية الوسطى تبدأ الكاميرا في الانسحاب بحركة بطيئة نحو الخلف، كأنها تقوم بانسحاب بانورامي تدريجي لتكشف عن المجموعة كاملة. حيث تنتقل من تركيز بصري شديد على الشخصية المركزية، نحو الكشف عن بقية الشخصيات الواقفة إلى جانبها، وراء طاولة تمتد على طول الكادر. يتم هذا الانتقال بسلاسة ودون قطع، أي في لقطة

متواصلة واحدة، أثناء هذه الحركة تبقى المرأة صاحبة التاج مرئية بينما يزداد حضور الآخرين تدريجيا مما يمنح اللقطة إيقاعا بصريا متناغما.

تتنوع هذه الشخصيات في مظهرها بشكل لافت، حيث يظهر إلى جانب الشخصية الثانية التي كانت بجانب الشخصية المركزية صاحبة التاج، امرأة بشعر برتقالي فاقع ترفعه بشكل طويل نحو الأعلى، ترتدي لباس مزين بزهور صناعية ملونة. على جانبها الأيسر امرأة أخرى غريبة المظهر ترتدي زي لونه بين الأزرق والرمادي، فوقه طبقة من الشيفون الشفاف، تضع منه فوق رأسها أيضا، مع حزام باللون الفضي على الخصر، لها شعر أشقر طويل، ينسدل إلى الخلف. تضع مساحيق تجميل بارزة، تظهر على وجهها لحية شقراء بنفس لون شعرها. ترتدي بعض الشخصيات منها نساء ورجال، ملابس ملونة بألوان قوس قزح، بنفس طابع ملابس شخصيات المقطع السابق (المقطع الخامس).

على الجهة اليمنى للشخصية المركزية، نرى امرأة بزي فضي ضيق لامع بتصميم فريد، وشعر أحمر، تقف بجانبها فتاة صغيرة ترتدي زي أصفر. يبرز على لباس باقي الرجال من المجموعة طابع غريب قريب من الأنثوي، بسترات مكشوفة الصدر، وأخرى بالريش. كما يضعون مساحيق تجميل وإكسسوارات، مما يوحي بمظهر أنثوي أكثر مما هو رجولي. يجلب الإنباه أيضا زي امرأة ترتدي زي يبدو مستوحى من الطراز الأوربي الكلاسيكي باللون الأزرق، مع قبعة بيضاء من الدانتيل والتي كان يرتديها النساء في العصور الأوربية القديمة.

يظهر أمام المرأة صاحبة التاج، جهاز "DJ" مكون من ثلاث قطع، موضوع على طاولة، مكتوب عليه "Pioneer Dj"، تقف الشخصية المركزية (المرأة صاحبة التاج) بثبات خلفه، وهي تتولى زمام التحكم الإيقاعي والفني للعرض. نرى في خلفية هذا المشهد جسرا مضاء وأشجارا ومباني سكنية، مع انعكاس الأضواء على نهر السين. في جو غائم مائل للظلام، يوحي إلى وقت المساء أو قبل حلول الليل. يتميز هذا المشهد بإضاءة مسرحية حديثة، قوية ومتوازنة، بمصابيح "Led" تتدلى من سقف المسرح، تبرز الأقمشة اللامعة والتفاصيل المعدنية لأزياء العارضين، مما يساهم في توحيد الصورة البصرية، رغم تنوع الألوان والأزياء. يرفق هذا العرض منذ بديته (منذ 1سا و55د و18ث في التغطية الإعلامية) بأغنية "Ça balance pas mal à paris".

فوتوغرام رقم 03 يظهر واحدة من مؤدين عرض الأزياء.

في الساعة 01:55:55 من التغطية الإعلامية، وبعد بداية العرض (الفوتوغرام رقم 01)، تتغير الأغنية، حيث تشتغل أغنية "Andy" باللغة الفرنسية، ويبدأ العارضون منهم نساء ورجال، في الدخول والصعود بالتناوب، فوق الطاولة كأنها هي منصة العرض، بملابس ذات طابع غريب وجريء. يظهر على جانبي منصة العرض (نفسها الطاولة التي ذكرت في الفوتوغرام رقم 01) العديد من الأشخاص، من بينهم الأشخاص الذين تم ذكرهم سابقا، كأنهم يشكلون جمهورا للعرض، ويرتدون ملابس ملونة وعصرية، بعضها بطابع غير مألوف، خاصة بالنسبة لأزياء الرجال، وبعضخم يضعون مساحيق تجميل مثل أحمر شفاه، ظلال العيون، وطلاء الأظافر، مما يضفي على مظهرهم طابعا أندروجينيا (يمزج بين الصفات الذكورية والأنثوية).

بعدها في الدقيقة 56:55 من نفس الساعة، تتغير الأغنية مرة أخرى، حيث تشتغل هذه المرة أغنية "DJ" للمغنية "Diam's". وتدخل العارضة التي تظهر في الفوتوغرام رقم 03، تسير العارضة على المنصة بخطى واثقة، وبحضور قوي ومعبر، متجهة نحو الكاميرا في مركز التكوين البصري، ما يجعلها محور المشهد ومحط الأنظار. وهي امرأة سوداء البشرة، ترتدي فستانا أسودا قصيرا، ضيقا، بتصميم جريء وشفاف من الجهة العلوية، تبرز فيه تفاصيل جسدها. تحل خلفها جناحان مفتوحان إلى الجانبين، يبدوان كأنهما أجنحة فراشة. مصنوعان بقماش بنفسجي مزين بأشكال هندسية

بالبنفسجي الغامق. مع اقراط طويلة وعقد باللون الفضي. ترفع شعرها بتسريحة بسيطة لكنها متقنة، تضع مكياج خفيف، مما يترك المجال للثياب والاكسسوارات في أن يحتلوا الواجهة. ترسم على وجهها تعابير هادئة توحي بقوتها وثقتها الكاملة بنفسها.

فوتوغرام رقم 04 يظهر شخصية من الجمهور تقوم بالصعود على المنصة والرقص.

يزداد حماس أغنية "DJ"، وفي لحظة انتقالية ديناميكية، نرى فتاة من الجمهور تشارك بشكل مفاجئ في العرض، حيث تنتقل من الجلوس على جانب المنصة إلى الوقوف عليها والرقص تحت المطر. مظهرها يعكس مزيجا بالجرأة والبساطة مقارنة بأزياء البقية، ترتدي سترة رمادية بأيدي منتفخة، حوافها باللون الأحمر، مفتوحة من الخلف، تحت السترة ترتدي قميصا أسودا قصيرا يكشف عن خصرها، أما من الأسفل فترتدي سروالا قصيرا بنفس لون السترة. شعرها البني المبتل بالمطر يتدلى بحرية على كتفيها. يتفاعل باقي الجمهور معها بشغف (النساء والرجال الجالسون على جانبي المنصة. بعدها يصعد البعض منهما تدريجيا إلى المنصة ليشاركوا الرقص في انسجام واضح. وتظهر خلال هذا الأداء، في بعض اللقطات المرأة صاحبة التاج (الشخصية المركزية للمقطع) وهي تتحكم في الموسيقى وإلى جانبها المرأة صاحبة الشعر الأحمر واللباس الفضي (تم وصفها في الفوتوغرام رقم 02) وهي تغني أغنية "DJ".

فوتوغرام رقم 05 يظهر مشهد ختامي لعرض الأزياء.

في 01:57:49 من التغطية الإعلامية لحفل افتتاح الألعاب الأولمبية، بباريس، يصعد واحد من الجمهور، والذي كان يجلس في الجانب الأيمن للطاولة، ليتبعه بقية جمهور الجانب الأيمن الواحد تلو الآخر، حيث يكون صعودهم في حركة موجهة من نهاية الطاولة وتمتد تدريجا نحو مقدمتها، والتي تحتوي أيضا على درج، وبمجرد أن يصل العارض إلى المقدمة ينزل منه، ما يخرجه تلقائيا من كادر الكاميرا.

يظهر الرجال والنساء وهم يسيرون على منصة مبللة بالماء نتيجة المطر، تتنوع ملابسهم من حيث الألوان والتصاميم والأنسجة، حيث تختلف عن أطر الأزياء اليومية. نرى سترات لامعة، أقمشة شفافة، ألوان صارخة، وتنسيقات غير تقليدية.

نشاهد في المقدمة فتاة ترتدي سترة رمادية تلمع بالترتر الأخضر، خلفها مباشرة يظهر رجل بسترة حمراء ساطعة، مفتوحة على الصدر تماما، دون قميص تحتها، يضع نظرات شمسية، ويلف على رقبته شالا عريضا أحمرا، شكله أقرب إلى واقي الرقبة الطبي. المرأة التي تليه تلبس بلوزة فضية معدنية تلمع تحت الإضاءة، والرجل خلفها يرتدي قميصا أبيضا بأكمام طويلة مزين بنقوش باللون

الأسود. خلفه مباشرة امرأة ترتدي سترة جينز تظهر بطنها، مع تنورة قصيرة بيضاء، وتغطي رأسها بوشاح أبيض، بمجرد وصولها لمقدمة الطاولة ونزولها من الدرج، ينتهي المقطع الخامس.

كل ذلك يحدث بينما تبقى الشخصية المركزية (المرأة صاحبة التاج) جالسة في مكانها بثبات، لا تشارك في العرض، بل تشكل نقطة مرجعية صامتة، محاطة بأشخاص لم يغادروا من مواقعهم، ما يعزز من رمزيتها ككيان ثابت وسط حراك متحول، يتحول فيه الجمهور إلى عارضين.

2.6. المستوى التضميني للمقطع الخامس (عرض الأزياء):

يتجاوز هذا المقطع من العرض كونه مجرد أداء استعراضي، ضمن سياق فني بصري، ليقدم تكثيفا دلاليا معقدا، حيث تتقاطع فيه الرموز الدينية، الثقافية، والاجتماعية، ضمن بنية مشهدية تحمل طابعا تفكيكيا واستفزازية في آن واحد.

يفتتح هذا المقطع بتكوين بصري مباشر يحاكي لوحة العشاء الأخير للفنان ليوناردو دافنشي، وواحدة من أهم الرموز الدينية في المخيال المسيحي، حيث تعد مرجعا أيقونيا يختزل لحظة روحية محورية من حياة السيد المسيح. جاءت هذه المحاكاة في سياق تعبيري مغاير، تتبنى الطابع المعاصر المثير للجدل، تتوسط المشهد امرأة تأخذ الشخصية المركزية منذ بداية العرض، حيث كانت ترتدي تاجا ضخما على شكل دائري، مرصع بالأحجار، تنبثق منه أشعة فضية، في محاكاة واضحة للهالات المقدسة التي ترسم تقليدا فوق رؤوس القديسين في الأيقونات المسيحية. لا تقدم هذه الهالات كرمز للقداسة فقط، بل تتحول إلى مؤشر سيميولوجي على "التمركز الرمزي"، حيث تصبح هذه الشخصية مركز السلطة الرمزية للمقطع، وهي تؤدي دور أشبه "بالإلهة المعاصرة" أو "المسيح المعاد تصوره". التمركز التي تمثله هذه الشخصية لا يخلو من الجرأة الدلالية، إذ تجسد هذه المرأة دور المسيح (سيدنا عيسى عليه السلام)، بلباس فاضح، وسلاسل فضية خشنة ملتفة حول معصميها تحيل من جهة إلى طابع زخرفي عصري، لكنها في المستوى العميق توحي بقيود رمزية، تذكر بقيود المسيح قبل صلبه، أو بقيود السلطة والتمثيل نفسه. إنها إشارة إلى أن هذه "الأيقونة" المعاصرة، رغم موقعها المركزي، ليست بالضرورة حرة، بل مقيدة بطقوس العصر.

في حين يجسد الأشخاص على جانبيها "تلاميذه"، لكن بصورة هجينة تدمج بين الأنوثة والذكورة. حيث يضع الرجال مساحيق تجميل، ويرتدون أزياء شفافة ولامعة، بينما تعتمد النساء طابعًا

جسديًا جريئًا، فتقلب هذه التمثيلات الجندرية المفاهيم التقليدية للتصنيف الثنائي. وتعتبر هذه المحاكاة للوحة العشاء الأخير محاكاة ساخرة أو إعادة قراءة جريئة لرمز ديني مقدس في السياق المسيحي، هذا التحويل الرمزي خاصة في إطار احتفال عالمي كالألعاب الأولمبية، يوحي بإعادة تأويل لمفاهيم السلطة، القداسة، والتقاليد من منظور ثقافي معاصر.

إضافة إلى ذلك لم يخلو عرض الأزياء الذي تم اقامته، من الدلالات والمعاني، ويظهر ذلك في اللباس والمظهر الخارجي للشخصيات، اذ تم كسر التقاليد الجنسية وذلك من خلال اعتماد طابع أندروجيني صارخ (رجال يضعون مساحيق تجميل، يلبسون أزياء تحمل طابع نسائي واضح، نساء يرتدون ملابس شفافة وجريئة، امرأة بلحية)، كل هذا يساهم في خلق حالة من السيولة الجندرية، وتحرير الهويات من الثنائيات الصلبة (ذكر/أنثى، قداسة/دنيوية).

اختيار الأغاني التي رافقة هذا المشهد لم يكن اختيارا اعتباطيا، حيث تم اختيار أغاني تعزز هذا التوجه التحرري، فاختيار أغنية "Andy"التي تتحدث عن الحب المائع والهوية الملتبسة، يتقاطع بوضوح مع طابع الملابس والمظاهر الأندروجينية. أما أغنية "DJ" للمغنية "Diam's"، فهي تحول المنصة إلى ساحة احتفالية، من خلال دخول الجمهور المنصة وتحولهم إلى عارضين. حيث تعكس هذه الأغنية التمرد على النمطية، وتضفي بعدا حيويا يقترب من طقس جماعي معاصر، يدمج بين الفن، الجسد والهوية.

كما تظهر إحدى العارضات بأجنحة على شكل فراشة، مما يضفي إلى المشهد بعدا ملائكيا، أو بالأحرى محاكاة ساخرة للملائكية فوق جسد مادي مكشوف. إنها صورة تفكك الرمزية الدينية، عبر تجسيد مفارقة بين الجسد والدلالة الروحية، بمحاكاة توحي لرمز التحول والانبعاث. تظهر أيضا ضمن التكوين البصري العام للوحة المسرحية "لوحة العشاء الأخير" امرأة ترتدي زيا أزرق كلاسيكيا، يذكر باللباس الأوروبي في العصور القديمة، مع قبعة دانتيل بيضاء تغطي جزءا من شعرها. في هذا السياق، يمكن فهم هذه الشخصية بوصفها استحضارا رمزيا لهيئة الراهبة، دون أن تكون راهبة صريحة. فالمظهر المحتشم نسبيا، والقبعة البيضاء التي تشبه غطاء الرأس التقليدي لراهبات الكنائس في الديانة المسيحية. تشكل هذه العناصر علامة ثقافية مزدوجة تحيل من جهة إلى طابع ديني محافظ، ومن جهة أخرى، تقحم هذا الطابع داخل مشهد أدائي فاضح، مما ينتج توترا دلاليا يمزج بين الاحتشام والجرأة، وبين القداسة والتفكيك.

كما اعتمد هذا المقطع على إبراز التنوع العرقي والجندري كرسالة ترمز إلى الشمولية والانفتاح، وذلك من خلال تنوع العارضين من حيث اللون والجنس، ومن حيث اللباس، التصرفات، التزيين، الحركات الراقصة، واختيار الأغاني. هذا ما يخلق مشهدا يدعو إلى تسييل الهويات الدينية والثقافية، وكصر التصنيفات الثابتة.

7. تحليل المقطع السادس: "أداء فيليب كاترين الغنائي" من الدقيقة 02:39:09 إلى الدقيقة 02:40:28

1.7. المستوى التعييني للمقطع السادس (أداء فيليب كاترين الغنائي):

فوتوغرام رقم 01 يظهر بداية الأداء.

يبدأ الأداء بلحظة مسرحية داخل فضاء مفتوح ليلا (نفس فضاء المقطع السابق (05))، حيث تضاء الخلفية بعدد من المصابيح الأنبوبية (Led) المعلقة عموديا والمتدلية من السقف في انتظام هندسي، في تشكيل ايقاعي يوحي بأجواء احتفالية واستعراضية. تظهر نفس الطاولة الطويلة السابقة، تعلوها سجادة حمراء، وتتوسطها صحن بغطاء معدني عملاق، يشبه صحن تقديم الغذاء، بلون فضي لامع، يعلوه مقبض زخرفي دائري من نفس المعدن، ومعلق بسلك أسود يتم سحبه تدريجيا ليكشف عن الموجود في الصحن. في هذه اللقطة يظهر جزء قليل من الصحن، مما يمكن رؤية قاعدة مزينة

بإكليل كثيف من الزهور المتعددة الألوان، تشمل أزهارا حمراء، صفراء، زرقاء وبنفسجية، إضافة إلى الفواكه، مرتبون بشكل دائري أنيق في الصحن.

يقف خلف الطاولة صف من الأشخاص المتنوعين في الشكل، الجنس واللباس (نفس شخصيات المقطع السابق، الذين كانوا يجلسون على جانبي الطاولة)، في وضعيات ثابتة تماما، وكأنهم جزء من لوحة حية جامدة. تصورهم الكاميرا بلقطة متوسطة ثابتة ومتمركزة في واجهة الطاولة، وبزاوية تصوير مباشرة.

فوتوغرام رقم 02 يظهر اللوحة كاملة بعد رفع الغطاء عن الصحن.

يرفع الغطاء المعدني بالكامل إلى خارج كادر التصوير، كاشفا عنما كان يخفيه، حيث يظهر شخص يتوسط إكليل الزهور والفواكه، مستلق على جانبه وسط الصحن في وضعية استعراضية، مواجهة للكاميرا. جسده مطلي بالكامل باللون الأزرق، مما يجعله، يبدو وكأنه تمثال حي، يضع على رأسه تاجا من الزهور الحمراء والريش الأخضر، ولحيته الطويلة مصبوغة باللون الأصفر الفاقع، بيده ميكروفون.

الشخصيات الواقفة خلف الطاولة ما تزال في أماكنها، بوضعياتها وتعبيراتها الثابتة دون أي تغيير يذكر، بنفس طابع الملابس الغريبة الذي تم وصفها في المقطع السابق، ومع نفس الرجال

الذين يضعون مساحيق تجميل واضحة، ويرتدون ملابس بطابع أنثوي، إضافة إلى المرأة التي تضع لحية. بعد أن ابتعد غطاء الصحن، تظهر المرأة صاحبة التاج من المقطع السابق مرة أخرى، وهي تقف في وسطهم بشكل ثابت ومركزي. لا تتفاعل هذه الشخصيات مع الزمن بل يشهدون على لحظة رمزية وشعائرية، تبدو فيها تشكيلتهم وكأنها لوحة رمزية صامتة، في مواجهة هذه الشخصية الزرقاء، والتي اتخذت مكان "الوجبة" فوق الطاولة، في قلب دائرة الأضواء والأنظار وهو تغني أغنية "Nu" باللغة الفرنسية وتعني "عاري".

فوتوغرام رقم 03 يظهر لحظة حماسية من العرض الغنائي لأغنية "Nu".

ينتقل العرض في هذا المشهد من السكون الرمزي إلى الحيوية التعبيرية. حيث يقف الشخص المطلي باللون الأزرق في وسط الصحن بعدما كان مستلقي. يظهر في هذه اللقطة بجسد شبه عار يغطيه سوى إكليل من الزهور الملونة ينسدل من كتفه إلى أن يلتف بمنطقة خصره.

يصدر في هذه اللحظة نغمة عالية من أغنية "Nu"، ما يتزامن مع تحول بصري وجسدي لافت في الخلفية. حيث الشخصيات التي كانت تقف سابقا في حالة سكون خلف الطاولة، تبدأ الآن بالتفاعل والانسياب في حركات جسدية متناغمة مع الموسيقى. الأذرع ترتفع وتتمايل باتجاهات مختلفة، والأجساد تنحني وتتماوج في انسجام تعبيري جماعي. بعدها تبدأ الشخصيات في التلامس

الجسدي، سواء بالعناق أو بملامسة الأكتاف. تخلق هذه الحركة الجماعية نوعا من التحول الدرامي من مشهد "لوحة" صامتة إلى طقس احتفالي حي، تتداخل فيه الإيماءات الراقصة مع المشهد الصوتي.

2.7. المستوى التضميني للمقطع السادس (أداء فيليب كاترين الغنائي):

يمثل المقطع السادس من عرض افتتاح أولمبياد باريس 2024، لحظة بصرية ومشهدية ذات دلالات رمزية معقدة، تحتوي على عناصر عديدة كالإخراج المسرحي، الفن الاستعراضي والرمز الديني، تتقاطع فيها ثنائيات متنافرة: القداسة والمجون، الصمت والصوت، الثبات والحركة، ليقدم تركيبا بصريا وجسديا، يتحول من خلاله الجسد البشري إلى مسرح دلالي معقد، وتستغل كذلك فيه العديد من العناصر مثل اللون، الحركة، اللباس، والصوت. بهدف إعادة تأويل الرموز الدينية والتقليدية، ضمن إطار تعبيري حديث وجريء.

يحمل التكوين البصري للمشهد احالة مباشرة وواضحة "للوحة العشاء الأخير" للفنان ليوناردو دافنشي، في محاكاة ساخرة لها، حيث يقوم من خلالها قلب المعاني الدينية التقليدية، وتحويلها إلى خطاب تعبيري معاصر غني بالرسالات والدلالات المبطنة. تتوسط المشهد المرأة التي تحتل المركز في الشخصيات الواقفة خلف الطاولة والتي سبقت أن ظهرت في مقاطع سابقة بتاج يحاكي الهالة المقدسة، تستعيد تموضع "المسيح"، لكنها لا تؤديه بروحانية بل بأداء جسدي يحتفي بالجسد والهوية المائعة.

بنيت محاكاة هذه اللوحة على تشويش مقصود للهوية الجندرية، وذلك من خلال الشخصيات المحيطة بالمرأة صاحبة التاج، حيث تأخذ هذه الشخصيات دور تلاميذ "المسيح". لكن بهيئة معاصرة، حيث نرى رجالا بمساحيق تجميل وأزياء نسائية، ونساء بملامح ذكورية واضحة (كالمرأة التي تضع لحية). كما أن اللبس يتراوح بين الأندروجيني، الفاضح، والكلاسيكي. هذه التمثيلات لا تعمل فقط على كسر الثنائية الجنسية (ذكر/أنثى)، بل تمزج بين كل من القداسة والدنيوية، بين الجسد المقدس والجسد الشهواني، في تضارب تعبيري يزعزع الثوابت الرمزية.

في حين أن الشخصية التي تظهر مستلقية داخل الصحن المعدني الضخم، محاطة بإكليل الزهور والفواكه، مطلية كليا باللون الأزرق، هذه الأيقونة الجسدية لا تنتمي إلى المرجعية المسيحية، بل تستحضر بوضوح الإله "ديونيزوس"، إله الخمر والخصب والمسرح في الأساطير الإغريقية. هذه

الإحالة تضاعف من تعقيد المشهد: فبينما توحي الطاولة بالمسيحية، يقدم جسد عاري داخل الصحن كقربان وثني، محل الخبز والخمر، في لحظة تحتفي باللذة لا بالخلاص، وتسحب البساط من تحت فكرة "الذبيحة الطاهرة"، لتقترح "الاحتفال بالجسد"، تحول من خلالها منطق الفداء المسيحي إلى طقس جسدي، احتفالي.

بالرجوع مرة أخرى للشخصيات الواقفة خلف الطاولة، والتي بدت أولا كلوحة صامتة، ثم تنتقل من الجمود التعبيري إلى الدخول في ديناميكية حركية تعكس انعتاقا جماعيا من قيود التمثيل الرمزي. وتتصاعد الحركات مع ارتفاع صوت "فيليب كاترين" الذي يردد أغنية "Nu" (عاري)، مما يربط بين الكشف الجسدي والكشف الرمزي، في انزياح واضح عن مفاهيم "الستر" المرتبطة بالرموز الدينية، نحو خطاب يقدم الجسد كمصدر للمعنى لا كمادة للخطيئة.

ما يلفت الانتباه في هذا المقطع هو التحول من المحاكاة إلى المفارقة، فالتكوين الذي بدأ كتكرار لأيقونة العشاء الأخير، ينتهي إلى لوحة احتفالية تتحدى بنيتها الأصلية. إنها ليست محض محاكاة ساخرة، بل إعادة تدوير رمزي، يتكثف هذا الطابع في لحظة التلامس الجسدي بين الشخصيات، وهي لحظة لا يمكن فصلها عن دلالتها الشعائرية الجديدة: شعيرة جماعية تحتفي بالحب، بالوجود المشترك، وبكسر العزلة التي كانت تفرضها السلطة الرمزية القديمة.

8. نتائج التحليل السيميولوجي:

تعد المقاطع التي تم تحليلها من العرض الافتتاحي مشهدا مركبا وثريا، يهدف إلى إعادة رسم صورة معاصرة لمجتمع عالمي جديد يقوم على قيم التحرر والانفتاح، وذلك من خلال استخدام أدوات سيميولوجية دقيقة، يتم فيها توظيف الرمز الديني والتراث الثقافي بأساليب فنية حديثة. وقد بني العرض على تصور ذهني يرسم ملامح مجتمع يتحرك بين التاريخ والحداثة، بين الأصالة والتمرد، وبين الرمزية الدينية وإعادة تفسيرها ضمن مفاهيم اجتماعية جديدة. ومن خلال المقاطع الستة التي شملها التحليل، نرى أن العرض يهدف إلى تشكيل منظومة رمزية تسعى إلى استمالة وعي المتلقي وإعادة صياغة نظرته إلى مفاهيم الهوية والدين والانتماء، بما يساهم في ترسيخ مفاهيم جديدة تدرج تحت راية الحداثة والتحرر.

ويمكن تلخيص أهم النتائج المستخرجة من التحليل السيميولوجي للتغطية الإعلامية لحفل افتتاح الألعاب الأولمبية بباريس 2024، من "المنظور الحديث للتعبير عن نتائج الدراسات الكيفية السيميولوجية"، والتي ترتبط فيه النتائج بمستويات ذات معاني متعددة، تحلل فيها الرموز والعلامات في ضوء سياقاتها الثقافية، الاجتماعية والجمالية. ومنه تكون النتائج في النقاط الآتية:

- ✓ من حيث بناء الصورة الذهنية: من خلال المقاطع الستة التي تم تحليلها، نلاحظ أن الحفل الافتتاحي سعى إلى هدم الصورة الذهنية التقليدية للمجتمع المبني على ثوابت دينية واجتماعية، وذلك من خلال تقديم مشاهد بصرية معقدة تميل إلى إعادة بناء صورة ذهنية بديلة، مصاغة وفق رؤية حداثية أكثر ليبرالية وانفتاحا. وتعتمد هذه الصورة الجديدة على تمجيد القيم الفردية ورفض الصور النمطية المرتبطة بالدين أو التقاليد الاجتماعية. ويتجلى ذلك بوضوح في رمزية المشاهد، وهو ما يتجلى في العروض الغنائية الافتتاحية، إلى رمزية الأزياء، والتوزيع المكاني للشخصيات، والاقتباسات البصرية من التقاليد الدينية، ولا سيما استحضار لوحة "العشاء الأخير" بمحاكاة معاصر وساخر.

  في المشاهد الذي يعاد فيها تمثيل لوحة "العشاء الأخير"، تظهر الشخصيات في جمالية تشبه اللوحة الأصلية، ولكن مع إدخال عناصر جديدة تتعلق بالتنوع الجنسي والجندري، مما يعكس الرغبة في محو القداسة المحيطة بالرمز وتحويله إلى مركبة فنية لتمثيل مفاهيم الهوية

والانتماء والتحول. كما مثلت مشاهد الفضاءات الباريسية، من المكتبة إلى الشوارع، ومن الأرض إلى السماء، انتقالا ذهنيا من فضاء الانضباط الرمزي إلى فضاء الانفتاح الرمزي.

ومن أهم التحولات التي كرستها هذه الصورة الذهنية الجديدة، تفكيك نموذج الأسرة التقليدي الذي يرتكز في كل الأديان على ثنائية الأب والأم كأساس لبنية الأسرة. حيث أن العرض يخلو من أي إشارة مباشرة أو غير مباشرة إلى هذا النموذج، ليحل محله تصور للعلاقات إنسانية مرنة، غير مقيدة بالثنائية البيولوجية أو الدينية، بل تستند على مفاهيم الهوية الشخصية والاختيار الحر، سواء من حيث الشكل أو الدور. ويظهر هذا التحول بوضوح ميل العرض إلى ترسيخ مفهوم الأسرة كمفهوم متغير، لا يقتصر على جنس أو دور محدد، بل بوصفه علاقة قائمة على حرية الانتماء والتكوين الفردي.

في هذا البناء الجديد للصورة الذهنية، لم يعد الدين حارسا للمعنى، بل أصبح مادة قادرة على التشكيل الجمالي والفني، حيث يتم تفكيك رموزها وإعادة بنائها في خطاب بصري حداثي. يوضح من خلاله أن العالم الجديد هو عالم لا توجد فيه ثوابت مطلقة، بل أدوار متغيرة وإعادة قراءة للماضي من خلال منظور الحاضر. إنه عالم تتساوى فيه جميع الهويات، وتكون فيه الحرية الفردية في أعلى المراتب، وهذا على حساب المراجع الدينية والاجتماعية.

بهذا المعنى، لا يعد العرض مجرد أداء فني احتفالي، بل هو رؤية رمزية لعالم ما بعد الحداثة، حيث تصبح الصورة الذهنية للمجتمع هي صورة فضاء مفتوحة، مرن وغير مكتملة، يتم إعادة تشكيلها باستمرار وفقا لمبدأ أساسي هو التحرر الفردي باعتباره أعلى معنى للوجود.

- ✓ من حيث التمثلات الدينية المسجلة: يكشف تحليل المقاطع الستة للحفل الافتتاحي عن حضور مكثف ومتعمد للتمثيلات الدينية، تتجلى من خلال الرموز والعلامات والصور ذات الحمولة الروحية، والتي يتم استدعاؤها في سياق فني ذي طبيعة حداثية وتجريبية. وتنوعت هذه التمثيلات بين الاستخدام المباشر للرموز الرئيسية، كما هو الحال في تقليد اللوحة الشهيرة "العشاء الأخير"، والحضور الضمني والإيحائي للقداسة، من خلال مشاهد تعبر عن لحظات "النزول" أو "التجل" أو "الطقوس"، وهي كلها مفاهيم تنتمي في الأصل إلى البنية الرمزية للدين.

مع ذلك، لم تكن هذه التمثيلات تتمتع بوظيفتها التقليدية المتمثلة في رفع المقدس وتبجيله. بل خضعت لعملية تفكيك رمزي وإعادة توجيه دلالي، جعل منها أداة لزرع الشك وإثارة الأسئلة،

بدلا من الحفاظ على معنى واحد. هذا التغيير في طبيعة التعامل مع الرموز الدينية يعكس رغبة واضحة من جانب صناع العرض في كسر سلطة هذه الرموز الأخلاقية وتشويه معناهم الراسخ في ذهن المشاهد. وهذا يفتح الباب أمام تأويلات جديدة تتوافق مع المشروع الرمزي للعرض، وهو في الأساس مشروع تحرري يسعى إلى إعادة تشكيل الهوية الجماعية بعيدا عن الالتزامات الدينية والأخلاقية.

ويبدو هذا الاتجاه واضحا في العديد من المشاهد البارزة، ولا سيما أداء ليدي غاغا، الذي يمكن قراءته باعتباره تصويرا ساخرا حديثا لقصة نزول آدم من السماء. وتظهر وكأنها تنزل درجا ذهبيا في مشهد مسرحي يذكرنا بـ "الهبوط من السماء". ولكن هذا النزول لا يرمز إلى الخطيئة بالمعنى الديني التقليدي، بل هو الدخول في تجربة إنسانية حرة، تتجاوز حدود الجنة/الطاعة، إلى عالم مملوء بالتعبير الفردي والتحرر. وبهذا يتحول مفهوم "الخطيئة" إلى فعل تحرر، وتتحول رمزية السقوط من حالة فقدان النعمة إلى فرصة لاكتساب الوعي الذاتي.

في حين أن المشهد الأكثر إثارة للجدل هو مشهد "العشاء الأخير"، حيث يتم إخراج الرمز المسيحي المقدس من سياقه الديني، وإعادة تشكيله في تفسير فني محرر يجرده من هالته الروحية ويشركه في لعبة من السخرية والتعدد الرمزي. لا تمثل الشخصيات في هذا المشهد التلاميذ بالمعنى الديني للمصطلح، بل أفراد لديهم هويات جنسية متعددة، يلعبون أدوارا تمثل التنوع الجندري والجسدي. وهذا يجعل الطقوس الدينية التقليدية مساحة لإعادة سرد القيم، وفقا للمناهج ما بعد الحداثية التي تعطي الأولوية للفردية والانفتاح على الهويات المتغيرة.

ولا يمكننا أن نتجاهل الاستخدام المتكرر للطقوس الدينية، ولو في صيغ رمزية، في مشاهد أخرى: مثل مشهد "الصعود نحو السماء" باستخدام الكابل الهوائي والأعمدة، والذي يمكن قراءته كاستعارة للصعود الروحي، لكنه هنا يقدم كتعبير عن التحرر الفني، وليس عن الخلاص الإلهي. أما في مشاهد المكتبة تظهر كتب تحمل عناوين تعبر عن صراع القيم بين اللذة والقيود، بين الجسد والروح. وهذا يسلط الضوء على الإشكاليات الأخلاقية المرتبطة بالخطاب الديني، ولكن يتم إعادة صياغتها ضمن رؤية جمالية، وليس أخلاقية، تسعى إلى تحرير النصوص الرمزية من أبعادها الطقسية والاستبدادية.

ومن خلال كل هذه التمثيلات، يمكن ملاحظة أن العرض يمارس نوعا من إزاحة المعنى الديني عن موقعه المركزي، ويضعه في مواجهة مع التأويلات الجديدة للعصر، والتي تعتبر الدين خطابا قابلا للتفكيك وإعادة التشكيل الجمالي. لا تقديس مطلق له، ولا تفسير واحد. بل هناك فضاء مفتوح يتقبل الجمع بين المقدس والمدنس، بين الطقوس والتمرد، بين الخضوع والتحرر.

في هذا السياق، تساهم التمثيلات الدينية المستثمرة في العرض في تشكيل صورة رمزية جديدة للهوية الجماعية، لا تقوم على الانتماء إلى دين معين أو مرجعية أخلاقية، بل على الانتماءات المتعددة، والاعتراف بالهويات الفرعية، وتحويل الرموز الجامعة إلى علامات مرنة، قابلة للتكيف مع السياقات الحديثة. وهكذا، لا يقرأ الدين في العرض كقيمة إيمانية، بل كأداة تأويلية ضمن خطاب رمزي أكبر، يهدف إلى صياغة واقع ثقافي جديد يتجه نحو الانفتاح، ويشرعن التعددية، ويحرر المجتمع من القيود.

- ✓ من حيث المحتوى المقدم: اتسم العرض الافتتاحي بتقديم محتوى غني ومتشابك يهدف إلى تفكيك البنى التقليدية وإعادة تركيبها ضمن منظور حداثي معاصر، تتنوع مضامينه بين التعبير عن التحرر الفردي والتخلص من القيود الدينية والاجتماعية، إلى تمجيد القيم المرتبطة بالتعددية، وقبول التنوع الجندري وتوسيع مفهوم الهوية الجنسية.

حيث اعتمد المحتوى على استحضار رموز دينية وتاريخية كبرى، وتمت محاكاتها بشكل ساخر أو محرر من قدسيتها الأصلية، مما ساهم في خلق سردية جديدة تكرس حرية الفرد فوق أي معيار جمعي. فقد تم تقديم محتوى يمجد الجسد والرغبات والاختلافات الجنسية والثقافية، وهذا ما يتنافى مع القيم السائدة والأنماط الانضباطية الأخلاقية القديمة، وذلك من خلال التلاعب بالمقدسات وتحويلها إلى أشكال فنية معاصرة.

في هذه المقاطع الستة من حفل افتتاح الألعاب الأولمبية، تم تقديم محتوى يهدف إلى ترسيخ صورة مجتمع بلا محرمات مطلقة، يشجع على التحولات الفردية والجندرية والاجتماعية ويشرعن التمرد، بوصفه حقا إنسانيا أصيلا. حيث جاءت كل المشاهد محملة بإشارات إلى كسر السياقات الثابتة، وإعادة بناء المعاني وفق منظور متحرر، يفتح المجال لقراءات جديدة تتجاوز الحدود الدينية والأخلاقية والتقليدية.

- ✓ من حيث القيم المعبر عنها: اتضح من خلال التحليل السيميولوجي للمقاطع الستة أن حفل افتتاح دورة الألعاب الأولمبية في باريس 2024 لم يكن مجرد تظاهرة فني، بل حمل في عمقه رسائل رمزية قوية تعبر عن منظومة قيم جديدة تتجاوز المعايير التقليدية السائدة وتسعى إلى إعادة صياغة المفاهيم الأخلاقية والاجتماعية من منظور حداثي. فقد هيمن على الخطاب البصري والفني للعرض تمجيد صريح للحرية الفردية باعتبارها القيمة العليا، وهي الحرية التي لا ترتبط بأي مرجع ديني أو أخلاقي، بل يتم تقديمها باعتبارها الحق الأسمى في تقرير الذات وبناء الهوية الشخصية.

إلى جانب الحرية الفردية، جاءت قيمة قبول الاختلاف في صدارة القيم المعلنة. وقد عبر العرض عن ذلك من خلال تمثيل واسع النطاق للهويات الجنسية المتعددة، وتقديم مشاهد تحتفل بالتنوع الجنسي والثقافي واللغوي، وذلك بأسلوب يحتفي بالاختلاف ليس كمجرد حقيقة، بل كعنصر من عناصر الغنى والتحرر من الهيمنة الواحدة. فقد تم تفكيك التصورات النمطية للهوية الجندرية واستبدالها بتصورات مرنة تعمل على تحويل مفهوم "الطبيعة" إلى مساحة قابلة لإعادة التشكيل. ويظهر ذلك بوضوح في طريقة تقديم الشخصيات، وفي الأزياء، والرقصات، وتوزيع الأدوار، وحتى في لغة الجسد.

وقد عبرت العديد من المشاهد عن المساواة الجذرية، حيث تم طمس الحدود بين الرجال والمرأة، والمقدس والعادي، والرسمي والهامشي، لصالح مشاهد تحتفي بالمساواة الكاملة من حيث الرؤية والتأثير. هذه المساواة، التي لم تعد تعتمد على الاختلافات البيولوجية أو المرجعيات الدينية، أصبحت في العرض قيمة جمالية بصرية، ويتجلى ذلك في تكرار الوجوه المختلفة، وفي تداخل الهويات، لتشكل جميعها نسيجا رمزيا لعالم لا يفرض فيه أحد معيارا على الآخر.

كما تضمن العرض نقدا ضمنيا للسلطة الرمزية التي تمارسها المؤسسات الدينية التقليدية، من خلال إعادة استخدام الرموز المقدسة في سياقات هجينة أو مغايرة، وتفكيك الهالة المحيطة بها وإعادة تفسيرها من منظور حداثي يسعى إلى تحرير الرموز من سلطتها الأخلاقية السابقة. لم يكن هذا النقد مباشرا ولا عدائيا، بل جاء على شكل إزاحة هادئة وذكية للقداسة، لصالح خطاب جديد يؤمن بأن المعنى لا يكتمل إلا عندما يكون مفتوحا لتعدد والتأوي.

كل هذه القيم تشير إلى أن العرض لم يكن مجرد احتفال بالجسد أو بالجمال البصري، بل كان دعوة صريحة إلى تأسيس تصور جديد للإنسان المعاصر، بوصفه فردا حرا ومستقلا، يعمل خارج سلطة السلطات الأكبر (الدين، الأسرة، الدولة)، ويتفاعل في فضاء رمزي تسوده كل أشكال التنوع والاختلاف. وقد سعى العرض من خلال لغت الفنية، إلى إضفاء الشرعية على القيم الجديدة من خلال مشاهد مشحونة عاطفيا وجماليا، بحيث يتقبلها المشاهد ليس باعتبارها مثيرة للجدل، بل باعتبارها انعكاسا طبيعيا لتطور المجتمع.

وتظهر هذه المنظومة القيمية الجديدة في خلفية كل مشهد تقريبا، ليس فقط من خلال الخطاب الظاهر، بل أيضا من خلال التقنيات السيميائية المستخدمة، مثل زوايا الكاميرا التي ترفع من شأن الجسد الفردي، والألوان التي تحتفي بالاختلاف (مثل ألوان قوس قزح الذي يعتبر علم العالم الميمي +LGBT)، حيث يساهم كل عنصر من عناصر العرض في إعادة تشكيل خارطة القيم داخل الوعي الجماعي للجمهور، وفي إرساء ثقافة بصرية تتجه نحو الانفتاح، وفي تقديم خطاب بديل للأنظمة الرمزية الموروثة.

- ✓ من حيث الأساليب الإقناعية: اعتمد العرض الافتتاحي على مجموعة من الأساليب الإقناعية الناعمة التي استهدفت التأثير في البنى الذهنية للمتلقي عبر توظيف جمالي ورمزي يستهدف بها التأثير في وعي المتلقي وإعادة تشكيل قناعاته بشكل غير مباشر. حيث تم اللجوء إلى التأطير الرمزي للرموز الدينية، حيث جردت من قدسيتها التقليدية، وأعيد إدماجها في سياقات بصرية معاصرة تتسم بالتحرر والانفتاح. كما لجأ العرض إلى استخدام الإقناع الخفي عبر المزج بين المشاهد البصرية المبهرة، والمؤثرات الموسيقية الدرامية، والحركات الجسدية التعبيرية لتعزيز الرسائل القيمة المطروحة دون اللجوء إلى التصريح المباشر، مما يزيد من قوة التأثير العاطفي والعقلي على الجمهور.

إضافة إلى ذلك اعتمد العرض على أسلوب "الإيحاء الرمزي" من خلال محاكاة رموز راسخة بطريقة ساخرة أو محررة، وأسلوب "التدرج العاطفي" الذي يبدأ بإثارة الدهشة ثم يدفع المتلقي تدريجيا إلى القبول العاطفي للرسائل المقدمة. قد ساهمت هذه الأساليب في بناء خطاب إقناعي، يسعى إلى تفكيك البنى الفكرية التقليدية وغرس قيم جديدة قائمة على الحرية الفردية، وقبول التعددية، والانفتاح على التنوع الجندري والثقافي.

- ✓ من حيث الألوان الغالبة في المقاطع: شكل استخدام الألوان في العرض الافتتاحي عنصرا سيميولوجيا محوريا في بناء المعاني وايصال الرسائل الرمزية. فقد تم استعمال اللون الوردي كإشارة إلى لعاطفة والتحرر من القوالب الجندرية التقليدية، مساهما في إيصال رسائل تتعلق بالحب الشامل وقبول الآخر والانفتاح على التعدد. أما اللون الأسود استخدم للدلالة على أن الألعاب الأولمبية تتمتع بالحياد والرسمية، مما منح المشاهد طابعا من الوقار والجدية دون أي انحياز صريح لأي توجه. في حين عبر اللون الأحمر عن معان متعلقة بالحياة، الانفعال والحيوية والعاطفة الثائرة، داعما للإيقاع الدرامي للعرض. وحضرت ألوان قوس قزح المستوحاة من العالم الميمي (+LGBT)، كرمزية واضحة للتعددية والقبول بالاختلافات الجندرية والثقافية. مما أضفى على العرض بعدا تحرريا عميقا. كما تم إدراج اللون الفضي للتعبير عن الحداثة، والصفاء والعالمية. أما اللون الذهبي فارتبط بالرفعة والقداسة والجمال الفاخر، مما أضفى على بعض المشاهد لمسة احتفالية تجمع بين المجد والرمزية الروحية. وبهذا التوظيف الدقيق للألوان تمكن العرض من صياغة شبكة لونية سيميولوجية متجانسة، عززت الخطاب البصري القائم على إعادة بناء القيم والمعاني تحت منظور تحرري حداثي.
- ✓ من حيث الخطاب المستعمل في هذا العمل: من خلال تحليل المقاطع الستة من التغطية الإعلامية لفعاليات حفل افتتاح الألعاب الأولمبية، نجد أن الخطاب كان بصريا رمزيا لا يعتمد على الكلمات، بل يوظف على الإيحاءات الجماليات، التكوينات البصرية، والموسيقى التعبيرية لإحداث تأثير وجداني على الجمهور. وفي مستواه العميق اعتمد الخطاب على آلية "التفكيك الرمزي" التي تقدم الرموز الدينية والوطنية، والجندرية في أشكال بصرية حديثة تحررها من قدسيتها وطابعها التقليدي.
- ✓ من ناحية الشخصيات: شهد العرض الافتتاحي حضورا لافتا للعديد من الشخصيات، سردت رؤية رمزية متحررة وحديثة للهوية، فقد تميزت العديد من الشخصيات الذكورية في هذه المقاطع بصفات أنثوية بارزة على مستوى الأزياء، الحركات الجسدية، كإشارة بارزة لتجاوز الحدود الجندرية التقليدية. وبرزت في مشهد المكتبة ثلاثة شخصيات أساسية (رجلين وفتاة)، قدموا أداء يعتمد على الرمزية الجسدية والسيولة الجندرية، حيث اتخذ الذكور ملامح أدائية أنثوية، فيما جسدت

المرأة رمزية الانفتاح على العالم الميمي (LGBT+) من خلال ألوان قوس قزح والرسائل التي عبرت عنها الكتب المعروضة.

كما حضرت في المشهد ذروة رمزية عبر تمثيل "المسيح" (سيدنا عيسى) كامرأة ترتدي ملابس فاضحة وكاشفة، مما يمثل قطيعة مع صورة المسيح التقليدية المرتبط بالقداسة والتعالي الروحي، هذه المرأة محاطة بتلاميذها في وضعيات تعبيرية مستوحات من العشاء الأخير، مما شكل إعادة بناء جديد للوحة ضمن تصور حداثي لمقدسات دينية كبرى ضمن منظور تحرري جديد، فتلاميذ المسيح يعدون رموزا للانضباط الديني، وأضحوا اليوم في هذه المحاكاة رموزا للتمرد على المعايير الأخلاقية السابقة.

برز أيضا حضور العديد من الفنانين مثل: المغني الفرنسي "فيليب كاترين" الذي صنع أجواء احتفالية، مجسدا رمزا للحرية والابتعاد عن القوالب الاجتماعية الصارمة. إضافة إلى ذلك، ساهمت مشاركة المغنية العالمية ليدي غاغا بأدائها التعبيري الاستعراضي في خطاب بصري رمزي يعبر عن الاختلاف والتحرر. وقد تميز جميع المؤدين بلغة جسدية قوية تعبر عن قيم التحرر، التعدد، والانفتاح الثقافي، في سياق تفكيك الرموز التقليدية وإعادة تركيبها وفق منظور حداثي معاصر.

- ✓ من حيث الفضاءات المكانية المستعملة: كانت الفضاءات المكانية في العرض الافتتاحي أكثر من مجرد خلفية جغرافية أو بصرية، بل كانت مساحات ذات قيمة رمزية تعمل على تفكيك المفاهيم التقليدية. وقد تم تقديم مشاهد هذه العروض ضمن مجموع من المجالات والفضاءات الخارجية، وبدرجة أقل داخلية في المكتبة، وغرفة الفندق. أما الفضاءات الخارجية مثل شوارع باريس، ضفة نهر السين والواجهة الخارجية لمبنى الكونسيرجيري.
- ✓ من حيث المونتاج: تميز المونتاج في العرض الافتتاحي بإيقاع بصري مدروس بعناية يجمع بين تنوع الحركة والتوازن الرمزي. وقد تم استخدام تقنيات مونتاج حديثة لضمان التحول الزمني بين المشاهد، فتنوعت بين لقطات طويلة ذات إيقاع بطيء، خاصة بالمشاهد الرمزية ذات الطابع التعبيري (مثل العشاء الأخير)، ولقطات سريعة وقصيرة في المقاطع الحركية التي رافقت الرقصات الجماعية أو العروض الموسيقية الإيقاعية. ولم يكن هذا التنوع الزمني عشوائيا، بل

كان يؤدي وظيفة دلالية وجمالية، وذلك من خلال التحكم في الإيقاع العام للعرض بطريقة تحافظ على انتباه المتفرج وتقدم لحظات متناوبة من التأمل والعاطفة.

كما تم استخدام التحرير تقنية المونتاج الموازي للربط بين فضاءات متعددة، مثل الانتقال بين مشهد المكتبة والشارع، أو بين الأرض والسماء، ما خلق تراكبا دلاليا يربط الرموز الدينية والثقافية ضمن رؤية بصرية واحدة. وتم توظيف القطع الرمزي بدلا من القطع المباشرة، حيث تتوالى المشاهد المختلفة ليس عبر منطق زمني أو مكاني فقط، بل من خلال منطق دلالي الذي يستخدم عناصر مشتركة مثل اللون أو الإضاءة أو الحركة، مما سمح ببناء سرد بصري متماسك دون الحاجة إلى خطاب لغوي صريح.

وقد ساعدت هذه الاستراتيجيات على تحويل المونتاج إلى عنصر فعال في إنتاج المعنى وتوجيه التأويل، بحيث لم يعد مجرد أداة تقنية، بل أصبح حاملا لرسائل ضمنية تصاغ من خلال العلاقات البصرية والإيقاعية بين اللقطات. بهذا المعنى، كان المونتاج وسيلة فعالة لترسيخ القيم الجديدة التي يقترحها العرض، ونقل الرموز الحساسة (مثل الدين والجنس) في لغة سلسة ومنسوجة بعناية، تدخل المتلقي في تجربة جمالية تجمع بين الانبهار البصري والانخراط العقلي.

- ✓ من حيث <u>اللقطات وزوايا التصوير</u>: اعتمدت التغطية الإعلامية لحفل افتتاح الألعاب الأولمبية على مجموعة متنوعة ومدروسة من اللقطات وزوايا التصوير لتعزيز البعد الرمزي والبصري للمشاهد. حيث تم استخدام اللقطات الواسعة (Plan large) لاحتواء المشاهد الجماعية الكبيرة وابراز ضخامة المساحات مثل Conciergerie ونهر السين، مما يعطي العرض بعدا مهيبا وشاملا. في المقابل، تركز اللقطات القريبة (gros plan) على تفاصيل الأزياء، والإيماءات الجسدية، وتعبيرات الوجه، لتكثيف التأثير العاطفي وتسليط الضوء على الرسائل الرمزية الدقيقة. أما زوايا التصوير المرتفعة (plongée) فاستخدمت لإعطاء المشاهد إحساسا بالسيطرة ورؤية شاملة للأداء، في حين ساهمت زوايا التصوير المنخفضة (contre-plongée) في إبراز الطبيعة البطولية لبعض الشخصيات وتسليط الضوء على رمزية اللحظة. كما تميزت حركة الكاميرا بمرونتها وانسيابيتها، متبعة إيقاع العروض الجسدية بتدفق عضوي عزز الشعور بالحيوية

والحرية. ساعد هذا التنوع الدقيق في اللقطات والزوايا في دعم البنية الرمزية للعرض، ونقل رسائل تحررية ومعاصرة بطريقة مؤثرة بصريا وعميقة.

- ✓ من حيث الموسيقى المستعملة: لعبت الموسيقى دورا أساسيا، حيث عززت أنماطها وإيقاعاتها المتنوعة البنية الرمزية والعاطفية للمشاهد. تم دمج الألحان الكلاسيكية ذات الطابع الدرامي العميق مع الموسيقى الحديثة والحيوية والسريعة لدعم المشاهد المحررة والمنفتحة. كما تم استخدام موسيقى الأوبرا لإضافة جمالية تعبيرية للمشاهد المشحونة رمزيا، في حين كانت موسيقى الميتال الصاخبة حاضرة بقوة في لحظات معينة لخلق صدمة حسية وتكثيف مشاعر الثورة والتمرد، مما يعزز الوتيرة الدرامية للعرض ويدفع الجمهور نحو الإثارة العاطفية العميقة. وقد ساهم حضور أصوات عالمية مثل ليدي غاغا وفيليب كاترين والموسيقى التي رافقتهما في إضافة بعد عالمي متنوع، مما جعل الموسيقى أداة تعبير أساسية وليست مجرد خلفية سمعية، حيث لعبت دورا في تكثيف المعاني وتحريك المشاعر ومرافقة السرد البصري بأسلوب معاصر وحديث.

إذا ما أردنا تلخيص نتائج حفل افتتاح الألعاب من منظور الصياغة الكلاسيكية التقليدية، والتي ترتبط فيها نتائج التحليل بالتساؤل الرئيسي والأسئلة الفرعية، فستكون النتائج وفق الشكل التالي:

1. كيفية تمثل الرموز الدينية في حفل افتتاح باريس من خلال لوحة العشاء الأخير:

شكل حضور لوحة "العشاء الأخير" في حفل افتتاح دورة الألعاب الأولمبية في باريس 2024 لحظة محورية في البنية الرمزية لهذا العرض. حيث تم استخدام هذا الرمز الديني المسيحي مرتين، في مقطعين متتاليين، مما يعكس مشروعا فكريا بصريا يرتكز على تفكيك المعاني المقدسة وإعادة إنتاجها في شكل تعبيري معاصر. فالمقطع الأول يبدأ بتكوين واضح يحاكي لوحة ليوناردو دافنشي الشهيرة، التي تحمل رمزية مركزية في الإيمان المسيحي؛ فالعشاء الأخير هو تجسيد للوليمة المقدسة التي أسس فيها المسيح سر القربان المقدس، مقدما الخبز والخمر كرمز لجسده ودمه. وهذا يعطي هذه اللحظة بعدا روحيا عميقا يجمع بين الفداء والتضحية ووحدة الجماعة المؤمنة. لكن العرض لم يحتفظ بهذا السياق، بل انقلب عليه بسرعة ليفتح المجال أمام عرض أزياء معاصر يركز على الأجساد ذات الهويات المتنوعة وجندرية متحررة، وبالتالي خلق قطيعة بين الأصل المقدس والمظهر البصري الجديد. في حين تميز المقطع الثاني بصدمة رمزية أكبر، إذ أعيد بناء لوحة "العشاء الأخير"

في مشهد يظهر فيه رجل عار تماما موضوعا على طبق كبير في وسط الطاولة، في إشارة واضحة إلى الوليمة. ولكن هذه المرة لم يكن بوصفه طقسا دينيا، بل كان عبارة عن جسد مادي تم وضعه للاستهلاك البصري، في تمثيل ساخر ومشوه للمعنى الأصلي.

ويوضح هذا التحول الدرامي أن العرض لم يلجأ إلى الرمزية الدينية لأغراض التقديس أو الإحياء الثقافي، بل لتفكيكها وإعادة تأويلها، وإفراغها من عبئها اللاهوتي، حتى يمكن إعادة إنتاجها كأداة فنية تعبر عن التحولات المجتمعية والفكرية التي يتبناها الخطاب المعاصر. فالخبز والخمر، اللذان كانا في العشاء الأخير الأصلي يرمزان إلى الجسد الإلهي والذبيحة الفدائية، كانا غائبين لصالح تجسد جسد بشري دنيوي هش وعاري، في إشارة رمزية قوية إلى استبدال الإنسان بالمقدس، وإلى تحول الرموز السماوية إلى أجساد أرضية حسية تمجد الذات الفردية وتكرس خطاب الحرية والتحرر من الصور النمطية الدينية والأخلاقية.

يعكس هذا التغيير الجذري في طريقة تقديم لوحة العشاء الأخير رغبة العرض في إعادة تشكيل الوعي البصري للجمهور من خلال خلق صدمة رمزية تدفع المتلقي في إعادة التفكير في الثوابت الدينية والثقافية التي شكلت المرجعية الجمعية. ولعل أكثر ما يثير الدهشة في هذا السياق هو أن العرض لم يقصي الدين تماما من مشاهده. بل أبقى عليه كعنصر مرجعي، ليس في وظيفته التقليدية، بل كأداة فنية مفتوحة للتأويل والتجاوز والتفكيك. وهذا ما يجعله مادة قابلة للتشكيل ضمن خطاب حداثي يسعى إلى إضفاء الشرعية على قيم جديدة مثل الحرية الجسدية، والهويات التعددية، والتعبير الفردي غير المحدود.

وهكذا فإن العشاء الأخير، كما قدم في العرض، لم يعد يمثل اجتماع التلاميذ حول المسيح كمحور للخلاص، بل احتفالا بالأجساد المحررة والهويات المتعددة، ومائدة رمزية بوليمة جديد ترفع الإنسان "بهويته وجسده وحريته" إلى مرتبة الرمز الأعلى، في مشهد يسائل المقدس ويضعه في موضع التجريب والاختبار، ليس كحقيقة مطلقة، بل كصورة قابلة للتفكيك وإعادة البناء وفقا لمعايير المجتمع ما بعد الحداثي.

2. كيفية استخدام الرموز الدينية في حفل افتتاح الألعاب الأولمبية:

يتضح من خلال التحليل المعمق للمقاطع الستة من حفل افتتاح أولمبياد باريس 2024، أن الرموز الدينية استخدمت بطريقة فنية معاصرة تقوم على الإيحاء لا التصريح، وعلى التشفير لا المباشرة. حيث تم توظيفها بأسلوب فني إيحائي يبرز من خلال الإضاءة، الأزياء، حركات الجسد، التكوينات البصرية وحتى من خلال الموسيقى المختارة. يتم تحويل الرموز الدينية من دلالاتها الأصلية (مثل لوحة العشاء الأخير) إلى مشهد معاصر يتسم بالشمولية والحياد الجندري والإنساني، فيتحول الرمز من علامة دينية ضيقة إلى استعارة ثقافية مفتوحة على التأويل. فقد أعيدة محاكات مشهد "العشاء الأخير"، والذي يعد رمزا مسيحيا، بطريقة معاصرة، تتم من خلالها استبدال شخصية المسيح بامرأة تضع تاجا، محاطة بأشخاص يتسمون بالحياد الجندري محل تلاميذه، يعبر هذا عن الانفتاح على قضايا النوع الاجتماعي وتمثيل الآخر. هكذا يتحول الرمز الديني من كونه علامة لاهوتية مغلقة إلى استعارة ثقافية متعددة الأبعاد.

كذلك تستخدم عناصر مثل النور والارتفاع والتكرار الحركي، والتي تحاكي التجربة الدينية في إطار مسرحي جمالي، مع طقوس فنية. كما تشير الكتب المختارة، مثل "الشيطان في الجسد"، و"انتصار الحب"، وغيرها من الكتب التي تم إدراجها في المعرض، إلى المعاني الدينية (الجسد، الحب، الموت، الشهوة، والصراع الداخلي) في صياغة مجردة، تدعو إلى القضاء على أي هوية دينية محددة وتفكيك البعد الروحي للوجود الإنساني كجزء من احتفال عالمي شامل يتجاوز الحدود والمعتقدات.

3. الرموز الدينية الأكثر حضورا في حفلات الافتتاح الأولمبية:

تميز حفل افتتاح دورة الألعاب الأولمبية في باريس 2024 برموز دينية متعددة، تحولت إلى رؤية فنية حديثة تستحضر المقدس دون الكشف عنه بشكل مباشر. ومن بين هذه الرموز وأهمها محاكاة لوحة "العشاء الأخير"، التي تحولت من مشهد لاهوتي إلى تركيبة بصرية ذات أبعاد إنسانية وجندرية معاصرة.

ومن المشاهد اللافتة ذات البعد الديني الخفي، المشهد الذي يوحي بقطع الرأس، والذي يمكن قراءته كاستحضار رمزي للاستشهاد أو التضحية العظمى، وهي موضوعات مشتركة في التراث الديني، سواء المسيحي أو غيره. بالإضافة إلى ذلك، هناك مشهد نزول الدرج الذهبي، الذي يوحي

بطرد آدم من الجنة، أو السقوط من عالم النور إلى عالم المادة، مما يعطي للأداء بعدا أسطوريا يتقاطع مع رمزية النزول والانفصال عن الأصل المقدس. وعلى مستوى رمزي أكثر تعقيدًا، يظهر الطاووس كعنصر بصري يمكن تفسيره على أنه إشارة غير مباشرة إلى شخصية ليليث في الأساطير اليهودية، أول امرأة رفضت الخضوع للسلطة الذكورية، مجسدة نموذجًا للأنوثة المستقلة والمتمردة. ويساهم استحضار هذه الشخصية من خلال رمزية الطاووس في تعميق البعد الأنثوي والمتمرد للعرض.

ورغم أن هذه الرموز تبدو موزعة على سياقات فنية متنوعة، إلا أنها تشكل بنية رمزية متكاملة تعكس اتجاها نحو تفكيك المرجعيات الدينية التقليدية وإعادة بنائها بصريا وفنيا، بما يتوافق مع قيم التنوع والانفتاح الثقافي التي تسعى مثل هذه الفعاليات العالمية إلى ترسيخها.

4. الرسائل الثقافية والدينية التي تنطوي عليها هذه الرموز:

إن الرسائل الثقافية والدينية التي تتضمنها الرموز المدرجة في حفل افتتاح دورة الألعاب الأولمبية في باريس 2024 تتجاوز التمثيلات السطحية للمقدس، لتصل إلى مستويات أعمق من التفسير الثقافي والفلسفي. ويمكن تلخيص هذه الرسائل على النحو التالي:

- ✓ إعادة تفسير المقدس من منظور إنساني معاصر: ومن خلال تحويل مشاهد مثل "العشاء الأخير" من سياقها الديني البحت إلى مشهد إنساني يتجاوز الجندر والعقيدة، يرسل العرض رسالة واضحة مفادها أن القيم الدينية يمكن استعادتها بروح شمولية، تعتمد الإنسان كنقطة مرجعية مركزية بدلا من العقيدة أو الطائفة.
- ✓ تفكيك الرموز التقليدية وإعادة بنائها بصريا: ومن خلال مشاهد تشير إلى الرأس المقطوع أو نزول الدرج الذهبي، الجلوس على طاولة العشاء الأخير، تبرز رسالة فلسفية تتساءل عن السلطة (الدينية والسياسية)، والتضحية، والسقوط والبعث، باعتبارها مفاهيم رمزية يمكن إعادة تشكيلها في ضوء واقع ثقافي عالمي ومعقد.
- ✓ تسليط الضوء على قضايا الجندر والأنوثة من خلال الرمزية الدينية: إن استبدال شخصية المسيح بامرأة واستحضار رمزية ليليث من خلال الطاووس ينقل رسالة قوية حول الحاجة إلى الاعتراف بالأنوثة المستقلة. وتقدير الهويات الجندرية غير النمطية. الرسالة هنا مزدوجة: تفكيك السلطة الذكورية من ناحية، وتوسيع تمثيل المقدس ليشمل التنوع من ناحية أخرى.

- ✓ الدعوة إلى عالمية رمزية تتجاوز الحدود العقائدية: إن تعدد الرموز الدينية وتوزيعها في مشاهد متنوعة مفتوحة للتأويل يعكس رسالة فنية وسياسية في آن واحد: فالدين ليس حكرا على طائفة معينة، بل هو تراث رمزي يمكن استخدامه لتعزيز الحوار الثقافي والانفتاح العالمي.
- ✓ الفن كطقس بديل للمقدس: من خلال توظيف الجسد والضوء والموسيقى والإيقاع الحركي، يتحول الأداء إلى نوع من الطقوس الجمالية التي تحاكي التجربة الروحية، مما يوحي بأن الفن يمكن أن يلعب دورا موازيا (أو بديلا) للدين في التعبير عن المعنى والمطلق والمقدس في المجتمعات المعاصرة.

5. الهدف من تمثيل الرموز الدينية في الحفل الأولمبي:

بناء على التحليل الدقيق للمحتوى الرمزي والبصري لحفل افتتاح دورة الألعاب الأولمبية في باريس 2024، يمكن القول بأن الرموز الدينية المدرجة لا تعبر فقط عن تعددية ثقافية شكلية، بل تمثل محاولة واعية لإعادة صياغة الرموز الدينية في إطار رؤية فكرية وإنسانية معاصر. حيث تم إعادة استخدام الرموز ذات المعنى الروحي والمقدس العميق مثل مشهد "العشاء الأخير"، الذي يعتبر أحد أكثر المشاهد قدسية في المسيحية لخدمة خطاب ثقافي معاصر يدعو إلى قبول عالم (LGBT+) والاعتراف بشرعية التنوع الجنسي والجندري.

لقد تم تفكيك وإعادة بناء الشكل التقليدي للمقدس بصريا، من خلال إدراج شخصيات في أزياء أندروجينية، وعروض خالية من التميزات الجندرية الواضحة، واستبدال شخصية المسيح بامرأة. واستخدام ألوان قريبة من علم قوس القزح، إلى جانب الأداءات الجسدية التي تمحوا الفرق بين الذكر والأنثى، كلها تدفع باتجاه إعادة هندسة الذاكرة الثقافية والدينية، بربط المقدس المعاد محاكاته بفكرة القبول والانفتاح على مجتمع الميم (LGBTQ+).

بذلك، يمكن القول بالتالي إن الرموز الدينية المستخدمة لم تكن محايدة، بل حملت في طياتها رسائل أيديولوجية دقيقة ومقصودة، تهدف إلى إعادة تشكيل التصورات الجماعية للمقدس والهوية والتنوع، في إطار مشروع ثقافي إنساني شامل يدمج الفن والسياسة والمجتمع. وكإشارة إلى أن المقدس نفسه يمكن أن يعاد تأويله ليصبح أكثر احتواء للهويات المهمشة والمعاصرة، وعلى رأسها مجتمع الميم.

خلاصة الفصل:

يقدم هذا الفصل من التحليل التطبيقي قراءة سيميولوجية لمقاطع مختارة من حفل افتتاح الألعاب الأولمبية في باريس 2024، من خلال مقاربة رولان بارت على مستويين: التعييني (الدلالة الأول) والتضميني (الدلالة الثانية). وقد تم تحليل ستة مقاطع رئيسية من العرض، تتراوح بين العروض الفنية والمشاهد الرمزية والتكوينات الجسدية والبصرية واستخدامات الفضاء والموسيقى.

ركز التحليل على كيفية استخدام الرموز الدينية، ليس فقط كعناصر زينة أو تقاليد ثقافية، ولكن كرسائل محملة بدلالات أيديولوجية عميقة، تعكس تحول المقدس إلى أداة فنية معاصرة تدعو إلى الانفتاح وقبول الاختلاف. ذلك من خلال تفكيك تمثيلات العشاء الأخير، والإشارات الرمزية إلى الطاووس وليليث، ومشهد النزول من الدرج الذهبي، الذي يحمل دلالات أسطورية مرتبطة بالسقوط من السماء، والعروض التي توحي بالاستشهاد وقطع الرؤوس.

وكشف التحليل أيضا كيف تم إعادة إنتاج الرموز الدينية لخدمة رسالة ثقافية معاصرة تعزز قيم الإدماج بين الجنسين وتنوع الهوية، مع حضور ملحوظ للرموز والألوان التي تشير إلى عالم LGBT+، كجزء من خطاب بصري جديد يعيد تفسير المقدس وفقا لقيم الحداثة والعولمة الثقافية.

وقد أدى هذا التحليل إلى نتائج نوعية أظهرت أن الاحتفال لا يعرض التنوع الثقافي فحسب، بل يسعى إلى إعادة بناء المراجع الرمزية ضمن مفهوم إنساني عالمي، يجمع بين الفن والدين والسياسة في شكل بصري يطمح إلى التأثير على المتلقي العالمي وإعادة تشكيل وعيه بالهوية والمقدس والآخر المختلف.

الخاتمة:

من خلال هذه الدراسة، سعينا إلى تقديم مقاربة سيميولوجية جادة لتمثيلات الرموز الدينية ضمن أحد أكبر الفضاءات الاحتفالية العالمية المعاصرة وهو حفل افتتاح دورة الألعاب الأولمبية في باريس 2024. ولم يكن هذا الاختيار اعتباطيا، بل كان منبثقا من قناعة بحثية راسخة أن الأحداث الرياضية الكبرى لم تعد تقتصر على وظائفها الرياضية البحتة. حيث باتت هذه التظاهرات الرياضية الكبرى فضاء خصبا تعبر من خلالها الدول والمجتمعات عن هوياتها، وتعيد بناء سردياتها الثقافية والتاريخية والدينية، وتنقل رسائلها الإيديولوجية بطريقة فنية شبه شعائرية.

لقد كان حفل افتتاح الألعاب الأولمبية في باريس، كما أظهر تحليلنا التفصيلي، تظاهرة معقدة بصرية مركبة وعابرة للحدود الوطنية، استندت على تقنيات الأداء المعاصرة التي استخدمت الجسد والموسيقى والرقص والرموز والضوء والحركة لإنتاج خطاب رمزي يحمل في طياته شحنات دينية مكثفة، وإن كانت ضمنية. فقد رأينا كيف تم استخدام العديد من الرموز ومن بينها لوحة العشاء الأخير، التي استخدمت بكل دلالاتها الفدائية والخلاصية، وكيف تم جعل المرأة الجالسة في وسط المائدة، وهي ترتدي تاجا على رأسها، تحاكي بدقة صورة المسيح، مما يشير إلى إعادة بناء رمزية للقداسة، ولكن هذه المرة في جسد أنثوي، داخل أداء معاصر، مفتوح لتفسيرات متعددة. كما أن إحاطة هذه الشخصية بأجساد أندروجينية وبتكوين بصري متوازن، يوحي بتكريس سردية جديدة عن الألوهية، والتي تتجاوز الأسلوب التقليدي للتمثيل الديني، وتفتح أفقا نحو مفهوم أكثر عالمية للهوية البشرية.

وقد أظهر هذا الاستخدام الرمزي الجريء مدى إدراك الجهة المنظمة لقوة الرموز الدينية وقدرتها على التأثير في المتلقين. وهو ما يعكس جهدا واضحا لإنشاء خطاب بصري عالمي، عابر للثقافات يثير التفاعل ويولد النقاش. ومع ذلك، فإن هذا النهج الفني لا ينفصل عن السياقات الثقافية والسياسية الأوسع المتعلقة بعلاقة الغرب الحديث مع الدين، وخاصة المسيحية، التي أصبحت في بعض السياقات الأوروبية مادة للتأويل الفني والتجديد الرمزي، أكثر منه من موضوعا للقداسة أو التقديس.

وتشير نتائج هذه الدراسة إلى أن الفضاء الرياضي بما يتمتع به من جاذبية جماهيرية وتغطيات إعلامية، أصبح منصة متقدمة لإعادة إنتاج الرموز وتوجيهها نحو أهداف تتجاوز الرياضة نفسها. لتصبح أداة خطابة تستخدم للتعبير عن تصورات البلد المضيف وهويته الثقافية وموقفه من القضايا

الحساسة مثل الدين، التاريخ، الجسد والحرية. فالعروض البصرية التي شاهدناه خلال حفل افتتاح أولمبياد باريس 2024 لم تكن معزولة عن هذه السياقات. بل كانت نتاج رؤية متكاملة استخدمت العديد من العناصر لبناء خطاب رمزي موجه إلى الجماهير المحلية والعالمية.

وفي هذا السياق، اكتشفنا أن الرموز الدينية، وعلى الرغم من حساسيتها، أصبحت قابلة للاستخدام في منطق جديد يركز على الإبهار البصري وقوة التأثير العاطفي، دون ضرورة الالتزام بالتقاليد الدينية الأصلية. وهذا يفتح نقاشا حول شرعية هذا النوع من التمثيل وحول الآثار النفسية والثقافية التي يمكن أن يتركها على الجماهير من مختلف الأصول والمعتقدات.

كما سمح لنا هذا البحث بتسليط الضوء على أهمية التحليل السيميولوجي في فهم أبعاد الخطاب البصري في التظاهرات الكبرى، وخاصة عندما يتعلق الأمر بموضوعات حساسة مثل الدين. حيث أن السيميولوجيا لا تقتصر على وصف الصورة أو قراءتها فنيا فحسب، بل تحفر في عمقها الدلالي وتفكك مستويات التأويل المختلفة، مما يجعله أداة فعالة لفهم ما يقال وما لا يقال في الصورة، وما يوحي به تكوينها البصري والرمزي.

وفي ضوء ما تقدم، نستنتج أن استخدام الرموز الدينية في الأحداث الرياضية الكبرى، مثل حفل افتتاح دورة الألعاب الأولمبية في باريس عام 2024، ليس عملا بريئا ولا عشوائيا. بل هو استراتيجية تواصلية ذات أبعاد فكرية وثقافية، تثير تساؤلات مشروعة حول حدود الفن، ومكانة الدين في الفضاء العام، ودور الصورة في تشكيل الوعي الجماعي. كما نؤكد أيضا على أن هذه الدراسة تفتح الباب أمام أبحاث مستقبلية من شأنها أن توسع نطاق دراسة تمثلات الرموز الدينية في فضاءات الإعلامية وفنية، مثل السينما والإعلانات والمهرجانات الفنية، وتسهم في تعميق النقاش حول العلاقة بين المقدس والتمثيل البصري المعاصر.

في الختام، تبقى الرهانات كبيرة فيما يتصل بكيفية تحقيق التوازن بين حرية التعبير الفني واحترام الرموز الدينية، في عصر أصبح فيه الخطاب البصري أداة مركزية لتشكيل التصورات الجماعية وبناء المعاني عبر الحدود.

قائمة المراجع والمصادر

أولا: المعاجم:

1. محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، الطبعة 02، بيروت، 1999

ثانيا: الكتب باللغة العربية والمترجمة إليها:

1. إبراهيم محمود عبد المقصود وحسن أحمد الشافعي، **إدارة المنافسات والبطولات والدورات الرياضية**، دار الوفاء، الطبعة 01، الإسكندرية، 2003.
2. أحمد سالم، **صورة الإسلاميين عبى الشاشة**، مركز نماء للبحوث والدراسات، الطبعة 01، القاهرة، 2014.
3. إمبرتو ايكو، **سيميائيات الانساق البصرية**، ترجمة محمد التهامي العماري ومحمد اوداد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية 2008.
4. اندرو ادغار وبيتر سيدجويك، **موسوعة النظرية الثقافية – المفاهيم والمصطلحات الأساسية**، ترجمة هناء الجوهري، المركز القومي للترجمة، القاهرة، الطبعة 02، 2014.
5. برنار توسان، **ماهي السيميولوجيا**، ترجمة محمد نظيف، افريقيا الشرق، الطبعة 02، المغرب، 2011.
6. بلال موسى بلال علي، **قصة الرمز الديني –دراسة حول الرمزية الدينية ودلالاتها في الشرق الأدنى القديم والمسيحية والإسلام وما قبله–**، دار الفكر، بيروت، 2011–2012.
7. جميل حمداوي، **السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق**، دار الريف للطباعة والنشر، الطبعة 02، تطوان، 2020.
8. حميدة مخلوف، **سلطة الصورة: بحث في أيديولوجيا الصورة وصورة الأيديولوجيا**، دار سحر للنشر، الطبعة 01، تونس، 2004.
9. داوود سلوم، **الأدب المقارن في الدراسات التطبيقية**، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، الطبعة 01، القاهرة، 2003.
10. رولان بارث، **درس السيميولوجيا**، ترجمة عبد السلام عبد العالي، دار توبقال للنشر، الطبعة 02، المغرب.
11. زكي شنودة، **المجتمع اليهودي**، مكتبة الخانجي، الطبعة 01، القاهرة، 1905.

12. سامي الحصناوي، **سيمياء أداء الممثل في العرض المسرحي المونودرامي**، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، 2017.

13. سامي المالكي، **الصورة الذهنية وتمثلات الساسة الجدد في تونس**، دار سحر للنشر، تونس 2015.

14. عاطف عدلي العبد، **صورة المعلم في وسائل الاعلام**، دار الفكر العربي، الطبعة 02، القاهرة، 2001.

15. عبد الحميد فتاح عرفان، اليهودية **عرض تاريخي والحركات الحديثة في اليهودية**، دار عمار، دار البيارق، الطبعة 01، عمان، بيروت، 1997م.

16. عبد اللطيف محمد خليفة، **مقياس القوالب النمطية الجامدة حول المرآة**، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 2006.

17. علي خليل شقرة، **الاعلام والصورة النمطية**، صورة العرب والمسلمين نموذجا، دار أسامة للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2015.

18. علي شبيبة شدوان، **العلاقات العامة بين النظرية والتطبيق**، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2005.

19. علي عجوته، **العلاقات العامة والصورة الذهنية**، دار عالم الكتاب، القاهرة، 2003.

20. علي عشري زايد علي، **استدعاء الشخصيات التراثية في شعر العربي المعاصر**، دار الفكر العربي، القاهرة 1997.

21. فريد كاريمان وعلي فجوة، **إدارة العلاقات بين الإدارة الاستراتيجية وإدارة الازمات**، عالم الكتب للنشر، الطبعة 02، القاهرة، 2008.

22. فهمي محمد العدوي، **مفاهيم جديدة في العلاقات العامة**، دار أسامة للنشر والتوزيع، الطبعة 01، عمان، 2001.

23. فيليب سيرنج، **الرموز في (الفن – الأديان – الحياة)**، ترجمة عبد الهادي عباس، دار دمشق للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة 02، 2009.

24. كمال جميل الربضي، **الاستثمار الرياضي في التنمية الاقتصادية**، دار وائل للنشر والتوزيع، الطبعة 01، الأردن، 2015.

25. كمال جميل الربضي، **الاستثمار الرياضي في التنمية الاقتصادية**، دار وائل للنشر والتوزيع، الطبعة 01، الأردن، 2015.

26. كمال درويش وإسماعيل حماد، **إدارة المنافسات والمسابقات والدورات الرياضية**، مركز الكتاب للنشر، 2004.

27. ماجد عزت إسرائيل، **إحياء الموسيقى القبطية**، مشروع الكنوز القبطية، دط، دب، 2023.

28. محسن علي الصداوي وعلى حسين هلول، **إدارة وتنظيم السحبات الرياضية**، دار مكتبة المجتمع العربي، الطبعة 01، عمان، 2013.

29. محمد البدوي، **المنهجية في البحوث والدراسات الأدبية**، دار المعارف الطباعة والنشر، دط، سوسة –تونس، 2008.

30. محمد حسن إسماعيل، **مناهج البحث الإعلامي**، دار الفكر العربي، الطبعة 01، القاهرة، د س ن.

31. محمد فتوح أحمد، **الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر**، دار المعارف، الطبعة 03، مصر، 1984.

32. محمد فتوح أحمد، **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**، دار المعارف، الطبعة 03، القاهرة، 1984.

33. محمد منير حجاب، **الاتصال الفعال للعلاقات العامة**، دار الفجر للنشر والتوزيع، الطبعة 01، القاهرة، 2007.

34. محمد ناصر، **الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية**، دار الغرب الإسلامي، الطبعة 03، بيروت، 1981.

35. محمود شلتوت، **الإسلام عقيدة وشريعة**، دار الشرق، الطبعة 18، القاهرة، 2001.

36. مروان عبد المجيد إبراهيم، **إدارة البطولات والمنافسات الرياضية**، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة 01، عمان، 2000.

37. منال المزاهرة، **بحوث الاعلام والاسس والمبادئ**، دار المعرفة العلمية، الطبعة 01، عمان، 2010.

38. مهدي أسعد غرار، **البيان بلا لسان: دراسة في لغة الجسد**، دار الكتب العلمية، الطبعة 01، بيروت، 2007.

39. موريس انجرس، **منهجية البحث العلمي في العلوم الإنسانية**، ترجمة صحراوي واخرون، دار القصبة، الجزائر، 2006

40. موسى باقر، **الصورة الذهنية في العلاقات العامة**، دار أسامة للنشر، عمان، 2014

41. ناصر لوحيشي، **الرمز الديني في الشعر الفلسطيني المعاصر**، توزيع دار الطليعة، الطبعة 01، الجزائر، 2004.

42. هدى درويش، **الصلاة في الشرائع القديمة والرسالات السماوية اليهودية – المسيحية – الإسلام**، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الطبعة 01، الهرم، 2006.

43. هومي ك بابا، **موقع الثقافة**، ترجمة ثائر ديب المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2006.

44. وديع أحمد فتحي، **تطور العقيدة النصرانية في المجامع الكنسية وأسرار الكنيسة السبعة**، دار التوحيد للتراث، دط، الإسكندرية، 2015.

45. وسام حسين جاسم العبيدي، **صورة المجنون في المتخيل العربي**، ابن نديم للنشر ودار روافد الثقافية، الجزائر وبيروت، 2016.

46. ويكر ب وهالمان ك، **الأثر الاجتماعي للرياضات: مرجعة الأدبيات**، التأثير الاجتماعي للرياضة: وجهات نظر عبر الثقافات، 2013.

47. يوري لوتمان، **مدخل الى سيمائية الفيلم**، ترجمة قيس الزبيدي، دار مطبعة عكرمة، دمشق، د س ن.

48. يوسف عقيل مهدي، جاذبية الصورة السينمائية –دراسة جماليات السينما، دار الكتاب الجديد المتحدة، لندن، 2001.

49. يوسف عقيل مهدي، **جاذبية الصورة السينمائية –دراسة في جماليات السينما**، دار الكتاب الجديد المتحدة، لندن، 2001.

50. يونس الخراشي وآخرون، **دليل الصحافة الرياضية**، معهد الجزيرة للإعلام، قطر، 2022.

ثالثا: أطروحات الدكتوراه والماجستير :

1. أريج عيسى أحمد تيلان السليم، **سيميائية الزي في التراث الأدبي حتى القرن الرابع الهجري**، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها، كلية الأدب، جامعة اليرموك، الأردن، 2017.
2. أريج عيسى أحمد تيلان السليم، **سيميائية الزي في التراث الأدبي حتى القرن الرابع الهجري**، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها، كلية الأدب، جامعة اليرموك، الأردن، 2017.
3. أسية متلف، **اشتغال الرمز الديني ضمن إسلامية النص –رواية بياض اليقين لعميش عبد القادر نموذجا**، مذكرة مقدمة لنيل شهادة ماجستير في الأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، 2007.
4. آسية متلف، **اشتغال الرمز الديني ضمن إسلامية النص: رواية بياض اليقين لعميش عبد القادر نموذجا**، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، 2007.
5. جميلة قشي، **مساهمة اللجنة الأولمبية الدولية في دعم الرياضة الأولمبية الجزائرية: دراسة ميدانية لحالة الجيدو –الملاكمة–ألعاب القوى**، مذكرة لنيل شهادة الدكتوراه في التربية البدنية والرياضية، معهد التربية البدنية والرياضة، جامعة الجزائر 03، الجزائر، 2017.
6. صابر بقور، **الخطاب الديني في السينما الإيرانية والأمريكية دراسة تحليلية مقارنة**، مذكرة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه في علوم الإعلام والاتصال، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2020.
7. صابر راجحي، **تأثير الإعلام المرئي في تنمية الثقافة الرياضية لدى تلاميذ المرحلة الثانوية 15–17 سنة (دراسة ميدانية لبعض ثانويات مدينة بسكرة)**، مذكرة مقدمة لنيل شهادة ماجستير في التربية المدنية والرياضية، تخصص تربية حركية، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2012.

8. طارق علي حمود العيثاوي، **صناعة الصورة الذهنية في وسائل الاعلام –صورة بريطانيا في الصحافة العراقية 1945–1958 دراسة الصورة في التغطية الإخبارية**، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الاعلام، جامعة بغداد 2001.

9. كريم حمون، **جماليات ودلالات التشكيل الفني في ديكور حصتي "اماشاهو" و "تقدر تربح" –دراسة تحليلية سيميولوجية لفنية من فنيات التلبيس لبتلفزيوني**، مذكرة مقدمة انيل شهادة الماجيستير في علوم الاعلام والاتصال، كلية علوم الاعلام والاتصال، جامعة الجزائر 03، 2015.

10. كريمة سبيلي، **التمثلات الثقافية الأمازيغية في الإنتاج السينمائي الجزائري: دراسة تحليلية سيميولوجية لأربعة أفلام ناطقة بالأمازيغية (الربوة المنسية 1996، جبل باية 1997، البيت الأصفر 2006، أيروران 2007)**، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في علوم الإعلام والاتصال، كلية علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر 03، 2022.

11. كريمة منصور، **اتجاهات السينما الجزائرية في الالفية الثالثة**، بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه، قسم الفنون الدرامية جامعة وهران 1، الجزائر، 2013.

12. كمال لحمر، **صورة المجتمع الجزائري في la revue africaine 1856 الى 1962**، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه علوم في علم اجتماع التنمية، كلية العلوم الإنسانية جامعة منوري قسنطينة، 2011.

13. منيرة كواش، **أثر الحركة الأولمبية على الحركة الرياضية الجزائرية**، رسالة لنيل شهادة ماجيستار في التربية البدنية والرياضية، كلية العلوم الاجتماعية، جامعة الجزائر، 2006.

14. ياسمينة بونعارة، **الصورة الذهنية لرجل الامن الجزائري من العلاقات العامة (دراسة تحليلية ميدانية)**، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم، تخصص علوم الاعلام، جامعة الأمير عبد القادر، قسنطينة، 2017.

15. ياسين صباح المفرجي، **الرموز والأفكار الماسونية في برامج الرسوم المتحركة: الأنمي الياباني: "YO–GI–OH" وبرنامج الرسوم المتحركة "Gravity Falls" أنموذجا (دراسة تحليلية)**، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الإعلام، كلية الإعلام، جامعة الشرق الأوسط، عمان، الأردن، 2015.

خامسا: المقالات العلمية المحكمة:

1. أحمد فاروق عبد القادر، كريم محمود الحكيم، وآخرون، **إدارة المتطوعين في الاحداث الرياضية الكبرى (دراسة مسحية)**، مجلة كلية التربية الرياضية، العدد 24، جامعة المنصورة، جامعة حلوان، مصر، 2015.
2. أحمد محمد علي غباشي، **الدلالات الرمزية والدينية للعناصر الزخرفية بالمعابد اليهودية في مصر**، مجلة اتحاد الجامعات العربية للسياحة والضبافة، المجلد 15، العدد 02، جامعة هيليوبوليس للتنمية المستدامة، القاهرة، 2018.
3. أحمد معتوق، **نشأة وتطور الألعاب الأولمبية**، المجلة العلمية للتربية البدنية والرياضة، المجلد 04، العدد 01، جامعة الجزائر، الجزائر، 1995
4. ادريس بولكعيبات وليلى بولكعيبات، **الصورة النمطية السلبية عن المسلمين لدى الغرب**، مجلة المقدمة، العدد 01، جامعة قسنطينة 03، 2016.
5. ارادة زيدان الجبوري، **مفهوم الصورة الذهنية في العلاقات العامة**، مجلة الباحث الإعلامي، العدد 9-10، العراق، 2010.
6. إيمان فاضلي، **التصور الأوغسطيني للعالم ومكانة الإنسان المسيحي في التاريخ والحضارة خلال العصور الوسطى**، مجلة أنثروبولوجيا الأديان، المجلد 21، العدد 01، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإنسانية، قسنطينة، الجزائر، 2025.
7. أيمن منصور ندا، **الصورة الذهنية الإعلامية والقرارات السياسية**، المجلة المصرية لبحوث الرأي العام، مجلة كلية الاعلام لجامعة القاهرة، المجلد 02، العدد 02، القاهرة، 2001.
8. تحسين محمد انيس شرادقة، **الصورة النمطية للعالم العربي الإسلامي في صفيحتي نيويورك تايمز وواشنطن بوست –دراسة تحليلية**، محاضرات كلية الصحافة والاعلام بجامعة الزرقاء، عمان، 2015.
9. جمال الدين بن سعد، **بلاغة الصورة الفيلمية وحركية تأثيراتها الآنية مقاطع مختارة من فيلم "سينمائيو الحرية" لسعيد مهداوي**، مجلة جماليات، المجلد 1، العدد 4، جامعة ابن باديس، مستغانم، ديسمبر، 2017.

10. خديجة برودي ومحمد مرتاض، **التراث المسيحي في فكر الرابطة القلمية وأدبها**، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، المجلد 09، العدد 03، كلية الأدب، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2020.

11. خليدة مشرنن ومحمد خطاب، **تمثلات المخيال في الفن التشكيلي والسينما: الفنان نجا المهداوي وفيلم محبة فنست أنموذجا**، مجلة الآداب واللغات، المجلد 24، العدد 01، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2024.

12. خودة بن يمينة وخديجة بصالح، **الرمزية الدينية للعدد سبعة قراءة لسانية أنثروبولوجية في قصة البركان نموذجا**، مجلة أنثربولوجيا الأديان، المجلد 16، العدد 02، المركز الجامعي بلحاج بوشعيب، عين تموشنت، 2020.

13. داليا صبري **حسين، الموسيقى في الفكر الإسلامي بين التحريم والتنظيم**، المجلة الأردنية للفنون، المجلد 12، العدد 02، كلية الفنون والتصميم، الجامعة الأردنية، عمان، 2018.

14. زينب إخليف، **الممارسات الدينية والطقوس الاحتفالية للأسرى المسيحيين بمدينة الجزائر خلال الفترة العثمانية (1519-1830م)**، مجلة عصور الجديدة، المجلد 13، العدد 02، كلية العلوم الإنسانية، جامعة وهران 01، وهران، 2023.

15. سامية بنت ياسين البدري، **اللباس الديني للراهبات: دراسة عقدية تحليلية**، مجلة كلية دار العلوم، العدد 147، كلية الشريعة والدراسات الإسلامية، جامعة القصيم، السعودية، 2023.

16. سعيد حديبي، **التغطية الإعلامية للصحفي الرياضي لمباريات المنتخب الجزائري في المنافسات**، مجلة الإبداع الرياضي، المجلد 13، العدد 01، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، 2022.

17. سفيان مختار، احمد مولاي، **الصورة الفيلمية بين الفيلم التقليدي والفيلم الرقمي**، مجلة النص، المجلد 08، العدد 03، جامعة جلالي بيابس ولاية سيدي بلعباس، جامعة مولاي الطاهر ولاية سعيدة، الجزائر 2021.

18. سلوى محسن حميد وعبد الحميد فاضل جعفر، **تمثلات أشكال الرمز الرافدينية في الفن الإسلامي**، مجلة العميد، المجلد 02، العدد 34، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، 2012.

19. سهام داوي، **الرمزية الشعائرية والأخلاقية في العمارة الإسلامية، مجلة الناصرية للدراسات الاجتماعية والتاريخية**، المجلد 14، العدد 01، كلية العلوم الإسلامية، الجزائر، 2023.

20. سهيلة لغرس، **الأعياد الدينية الإسلامية: المفهوم والأهمية**، مجلة الحضارة الإسلامية، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، معسكر، 2015.

21. سيد احمد سماش، **سيميائية الصورة السيميائية وتأثيرها**، مجلة انثروبولوجيا، مجلد 03، عدد 06، جامعة زيان عاشور، الجلفة، الجزائر، 2017.

22. طارق علي حمود العيثاوي، **صناعة الصورة الذهنية في وسائل الاعلام –صورة الرسول محمد (صلى الله عليه وسلم) في الاعلام الأمريكي**، مجلة مداد الآداب، العدد 10، بغداد، 2015.

23. عبد الرحمان جنيدي، **تمثلات الحجاب بين الدين والايديولوجيا**، حوليات جامعة الجزائر 01، العدد 33، كلية الأدب والعلوم الاجتماعية والإنسانية، المركز الجامعي أحمد زبانة، غليزان، 2019.

24. عبد الرزاق شيخ، **ثنائية الشعر والدين عند عثمان لوصيف**، مجلة دفاتر مخبر الشعر الجزائرية، المجلد 05، العدد 02، جامعة الجزائر 02، الجزائر، 2020.

25. عبد العزيز عبد الرحيم إسماعيل عزت، **أحكام الدخول في الإسلام (دراسة فقهية)**، مجلة البحوث الفقهية والقانونية، العدد 36، كلية الشريعة والقانون، جامعة الأزهر، مصر، 2021.

26. عبد القادر حفاظ، **كرونولوجيا فلسفة قيم الألعاب الأولمبية من الدين وعبق الميثولوجيا إلى هيمنة الإيديولوجيا**، مجلة ألسنة للبحوث والدراسات، المجلد 08، العدد 01، جامعة زيان عاشور، الجلفة، 2017،

27. عبد القادر نفيدسة، **الرمزية الدينية في العمارة الإسلامية**، المجلة الجزائرية للأبحاث والدراسات، المجلد 05، العدد 02، جامعة مستغانم، الجزائر، 2022.

28. عبد اللطيف شؤيفي، **عقيدة التثليث من خلال الأناجيل**، مجلة الآداب واللغات، جامعة تلمسان، تلمسان، 2005.

29. العربي تريكي، **أثر التظاهرات الرياضية على القطاع السياحي**، مجلة البديل الاقتصادي، العدد 07، جامعة الجلفة، 2017.

30. فاتن علي حسين، **مقومات الصورة وبنائية التشكيل التصميمي للأقمشة الصورة الفيلمية نموذجا**، مجلة الأكاديمي، العدد 82، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، العراق، 2017.

31. فائزة بوزيد، **التغطية الإعلامية للأحداث الرياضية والتماسك الاجتماعي: دراسة في محتوى الإعلام الرياضي**، المجلة الجزائرية للاتصال، المجلد 19، العدد 01، جامعة بسكرة، 2020.

32. فؤاد غازي ثجيل، **الملبس والهوية الثقافية بين الانتماء والاغتراب رؤية أنثروبولوجية**، مجلة كلية التربية الأساسية، العدد 77، كلية الأدب، جامعة المستنصرية، بغداد، 2013.

33. فوزية مطير ضو بيري، الرمز الديني في شعر محمد المزوغي، ديوان العارفون نموذجا، مجلة الأصالة، المجلد 15، العدد 10، جامعة الزاوية، كلية التربية العجيلات، ليبيا، 2024،

34. كريستيان ميتز، **لغة السينما**، ترجمة محمد على الكردي، مجلة الثقافة الأجنبية، السنة السادسة، العدد 01، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986.

35. كهينة سلام، **مطبوعة محاضرات في مقياس السيميولوجيا**، كلية علوم الاعلام والاتصال، جامعة الجزائر 3، 2019-2020.

36. لاء محمد محمود، **الرمز كلغة سينمائية وإمكانية تأويله لموضوعات المأثور الشعبي: دراسة تحليلية للفيلم المصري الزوجة الثانية**، مجلة العمارة والفنون والعلوم الإنسانية، المجلد 3، العدد 10، القاهرة، 2018.

37. لطفية التهامي اندش، **الممارسات الرياضية وعلاقتها بالمعتقدات الدينية: الألعاب الأولمبية عند الإغريق نموذجا**، مجلة عصور جديدة، المجلد 13، العدد 01، كلية علوم الإنسانية والعلوم الإسلامية، جامعة وهران 01، الجزائر، 2023.

38. محمد أحمد، **الرمز والمعنى في الدراسات السوسيولوجية**، مجلة العميد، المجلد 09، العدد 34، جامعة قفصة، تونس، 2020.

39. محمد السيد سليمان فولي، **الخصائص العامة للصور المتحركة**، بوابة كنانة الكترونية، 2013.

40. محمد بن يحيى وعبد القادر بودي، **دورة تنظيم الأحداث الرياضية الكبرى في تعزيز التنمية الاقتصادية والاجتماعية –الإشارة إلى كأس العالم 2010 بجنوب إفريقيا، Revue d'ECONOMIE et de MANAGEMENT**، جامعة طاهري محمد بشار، 2018.

41. محمد سلامي، **سيميولوجيا رولان بارث ومستويات الدلالة**، دراسات لسانية، المجلد 02، العدد 07، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، المغرب، 2017.

42. مراد كموش، **تشكيل هوية المنظمة من إدارة العلاقات مع الجماهير الى ضبط الصورة الذهنية**، مجلة الرسالة للدراسات الإعلامية، العدد 03، المركز الجامعي لتيبازة، الجزائر، 2021.

43. منال رداوي وامال عامر، **الصورة النمطية للمرأة المسلمة في الاعلام الغربي تجارب ورؤى**، مجلة المقدمة، العدد 01، جامعة المسيلة وجامعة غيليزان، 2016.

44. نجلاء مصطفى فتحي غراب، **سيميولوجيا الصورة المرئية وعلاقتها باللغة اللسانية**، مجلة الفتوحات، العدد 03، كلية الآداب، جامعة بني سويف، مصر، 2016.

45. نجلاء مصطفى فتحي غراب، **سيميولوجيا الصورة المرئية وعلاقتها باللغة اللسانية**، مجلة الفتوحات، العدد 03، كلية الآداب، جامعة بني سويف، مصر، 2016.

46. نذير رواجي ومحمد شبوب، **الطقوس والممارسات الدينية في فترة الخلافة العثمانية**، مجلة أنثروبولوجيا الأديان، المجلد 18، العدد 01، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، 2020.

47. نصر الدين قصري، **قيم الألعاب الأولمبية بين الميثولوجيا الإغريقية قديما ونظام العولمة حديثا**، المجلة العلمية لمعهد التربية البدنية والرياضية، المجلد 20، العدد 01، جامعة الجزائر 03، الجزائر، 2011.

48. نوال العايب، **تعالق الشعر بالدين في رواية سمرقند لأمين معلوف**، مجلة دراسات معاصرة، المجلد 03، العدد 01، جامعة باجي مختار، عنابة، 2019.

49. هاجر صاحي، **الملتقى الدولي: الإساءة إلى المقدسات الإسلامية بين سياقات حرية التعبير وخطاب الكراهية 29/28 ديسمبر: الكعبة المشرفة...تاريخ وقدسية، مجلة العلوم الإسلامية والحضارة**، المجلد 07، العدد 03، مركز البحث في العلوم الإسلامية والحضارة، الأغواط، الجزائر، 2022.

50. هاني خليل الفران وعبر الرزاق معاد، **القيم التشكيلية والتعبيرية في المشهد التلفزيوني وتأثيرها في المتلقي**، مجلة جامعة دمشق للعلوم والهندسة، المجلد 25، العدد02، دمشق، 2009.

51. هديل داهي عبد الله، **الفلسفة الحديثة للألعاب الاولمبية القديمة والحديثة (دراسة إيديولوجية مقارنة)**، مجلة علوم التربية الرياضية، المجلد 04، العدد 04، جامعة بابل كلية التربية البدنية وعلوم الرياضة، العراق، 2011.

52. وعد محمد حسوني العبيدي، **المرجعية الدينية للأشكال المنفذة على الخزف الإسلامي المملوكي (دراسة في الدلالات الرمزية)**، مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية، المجلد 01، العدد 43، مديرية تربية بابل، قسم تربية الهاشمية، العراق، 2021.

سادسا: المواقع الالكترونية:

1. Moabusharaf، **تحليل لوحة العشاء الأخير، ليوناردو دافنشي**، Secular Way، تاريخ النشر: 08 اوت 2023، تاريخ النقر: 16 نوفمبر 2024 https://secularway.com/the-last-supper/

2. بتول عصام، الكنيسة مبنى ومعنى.. رمزية التصميم في الكنائس ودلالة البناء.. 3 أشكال هندسية تحمل رموزًا تمثل عقائد الإيمان المسيحي.. وآباء: الدائرة تعبر عن الطبيعة الأبدية والسفينة طوق النجاة والصليب كجسد المسيح، موقع اليوم السابع، تاريخ النشر: 03 فيفري 2025، تاريخ النقر: 14 مارس 2025، https://2u.pw/OrpTM

3. توفيق رفيق التونجي، **فن العمارة والدين ... الزخارف المبالغ فيها مسيحية واسلامية... وكنيس اليهود خال من البهرجة والتماثيل**، موقع قريش، تاريخ النشر 05 سبتمبر 2024، تاريخ النقر، 14 مارس 2025، https://2u.pw/LfSP1

4. الحركة الأولمبية، **المبادئ الأساسية للحركة الأولمبية والقيم الأولمبية**، تاريخ النقر: 26 فيفري 2025 https://2u.pw/siDlpC3K

1. سعيد أبو جبر، **السينما تعلمكم دينكم**، موقع الجزيرة نت، تاريخ النشر: 23 فيفري 2017، تاريخ النقر: 28 مارس 2025، https://2u.pw/PXXb3

5. عاياء طلعت، الأزياء في السينما –جماليات الملابس بين الزينة والقيمة الفنية، موقع الجزيرة. نت، تاريخ النشر 04 افريل 2021، تاريخ النقر 20 فيفري 2025، https://2u.pw/pys5N

6. عبد الرحمان محمد، **اليونوفورم الديني.. الأزياء الدينية في المسيحية.. الحشمة والوقار أساس ملابس الرجال والنساء.. الحاكم بأمر الله أمر الأقباط بارتداء اللون الأسود.. الأسود رمز الحزن على موتى الخطية.. والمسيح أساس ملابس البطريرك**، موقع اليوم السابع، تاريخ النشر: 22 ديسمبر 2019، تاريخ النقر: 4 مارس 2025، https://2u.pw/JcIO7

7. عبد الرحمان محمد، **اليونيفورم الديني.. الأزياء الدينية في اليهودية.. كيبا دلالة أن الرجل متدين.. وارتداء "الطليت" أثناء تلاوة الكتاب المقدس.. وباحث: الحجاب فريضة عند اليهوديات.. و"الحريديم" تلزم النساء بوضع "برقع" الوجه**، موقع اليوم السابع، تاريخ النشر: 21 ديسمبر 2019، تاريخ النقر: 05 مارس 2025، https://2u.pw/7vImU

8. محمد بدوي مصطفى، **العشاء الأخير. ليوناردو دافنشي**، موقع العربية نت، تاريخ النشر: 18 أوت 2020، تاريخ النقر: 29 مارس 2025، https://2u.pw/tyQOt

9. مصطفى يسري، **الصورة النمطية الآخر في مرآة الذات**، الهيئة القبطية الانجيلية للخدمات الاجتماعية (CEOSS)، http://ceoss-eg.org

10. موقع الجزيرة، "**العشاء الأخير" قصة آخر وجبة تناولها المسيح مع تلاميذه**، تاريخ النشر 2 اوت 2024، تاريخ النقر 16 نوفمبر 2024 https://2u.pw/C7SM8

11. موقع الجزيرة، **ماذا تعرف عن الألعاب الأولمبية؟**، تاريخ النشر 02 أوت 2016، تاريخ النقر: 16 نوفمبر 2024 https://2u.pw/oy0pC

سابعا: المراجع الأجنبية:

1. Les Ouvrages :

1) Crose. B, **Aesthetic As Science of Expression And General Linguistic**, Tr By Doglas Ainsle 2nd Edition, Macmillan And Co Limited ; london, 1965.
2) Eric Costeix : **Cinéma et pensée visuelle : Regard sur John Carpenter**, Edition le Harmattan, Paris, 2006.
3) Florence Gravas : **La Part du spectateur : Essai de philosophie à propos du cinéma**, Presses Universitaires Septentrion, Lille, 2016.
4) Jean Camy Leigh Robinson, **Gérer les Organisation Sportives Olympiques**, Comité International Olympique, Solidarité Olympique, 2008.
5) Marcel Martin : **le langage Cinématographique**, E, D.Cerf, Paris ; 1992.
6) Paul Monroe : **A Textbook in the History of Education** (New York) Macmillan, 1905.

2. Les sites internet:

1) Comité International Olympique, **Cérémonies – Jeux et Protocole, 2024,** https://2u.pw/XzFJJ

3. Les articles :

1) Comité International Olympique, **Cérémonie de clôture des jeux Olympiques**, 24 Septembre 2024.