جـامعـــة النجاح الوطنية

كليـــة الدراســـات العليـــا

تجليات رمزية النكبة في السينما الفلسطينية:

دراسة مقارنة بين فيلمي "*فرحة*" و "*الزمن الباقي*"

إعداد

مريانه عيسى عثمان نوفل

إشراف

د. عبد الجواد عبد الجواد

قدمت هذه الرسالة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في السينما والتلفزيون، من كلية الدراسات العليا، في جامعة النجاح الوطنية، نابلس–فلسطين.

2025

تجليات رمزية النكبة في السينما الفلسطينية:

دراسة مقارنة بين فيلمي *فرحة* و *الزمن الباقي*

إعداد

مريانه عيسى عثمان نوفل

نوقشت هذه الرسالة بتاريخ 2025/07/09 م، وأجيزت:

د. عبد الجواد عبد الجواد	التوقيع
المشرف الرئيسي	
د. هنادي دويكات	التوقيع
الممتحن الخارجي	
د. غادة دعيبس	التوقيع
الممتحن الداخلي	

الإهداء

إلى من غرسا في قلبي حب العلم، وسهرا الليالي لأجل راحتي، ووقفا بجانبي في كل خطوة إلى أمي وأبي، شموع دربي ونور حياتي، شكرًا بحجم السماء.

وإلى شريك حياتي، سندي في كل حين، الذي كان لي العون والداعم بصبره وحبه، لك مني كل الامتنان والحب.

لكم جميعاً أهدي هذه الأطروحة، فأنتم النور الذي أنار طريقي.

الشكر

إلى من كان لي السند والداعم الأول، والدي الحبيب عيسى عثمان نوفل، الذي غرس في نفسي حب العلم والإصرار على النجاح، والذي علمني أن الصبر والاجتهاد هما مفتاح كل إنجاز. شكراً لك على كل كلمة تشجيع، وكل دعوة صادقة، وكل لحظة كنت فيها بجانبي دون أن تنتظر مقابلًا. أنت النور الذي أضاء دربي، وستبقى دائمًا قدوتي ومصدر قوتي.

وإلى دكتوري الفاضل عبد الجواد عبد الجواد، الذي كان أكثر من مجرد مشرف أكاديمي، بل كان مصدر إلهام وداعماً لمسيرتي العلمية. أشكرك على علمك الغزير، وصبرك الكبير، وتوجيهاتك التي منحتني الثقة والإرادة للاستمرار. لقد تعلمت منك أن البحث العلمي ليس مجرد معرفة، بل رحلة اكتشاف وصقل للفكر.

لكما مني كل الامتنان والتقدير، فبفضلكما كانت هذه الأطروحة ممكنة.

الإقرار

أنا الموقع أدناه مقدم الرسالة التي تحمل عنوان:

تجليات الرمزية في النكبة في السينما الفلسطينية:

دراسة مقارنة بين فيلمي *فرحة* و *الزمن الباقي*

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

اسم الطالب: مريانه عيسى عثمان نوفل

التوقيع: مريانه نوفل

التاريخ: 2025/07/09

فهرس المحتويات

الإهداء III

الشكر IV

الإقرار V

فهرس المحتويات VI

فهرس الجداول VIII

فهرس الأشكال IX

فهرس الملاحق XI

الملخص XII

الفصل الأول: إشكالية الدراسة 1

المقدمة 1

مشكلة الدراسة وتساؤلاتها 3

أهمية الدراسة 4

أهداف الدراسة 5

حدود الدراسة. 5

مصطلحات الدراسة 6

الدراسات السابقة 9

الدراسات العربية 9

الدراسات الأجنبية 13

التعقيب على الدراسات السابقة 16

الفصل الثاني: منهجية الدراسة 19

المنهجية والأدوات 19

أدوات الدراسة 20

مجتمع وعينة الدراسة 20

آلية التحليل 21
معايير اختيار المَشاهِد 21
الفصل الثالث: الإطار النظري 23
أبرز المدارس السينمائية العالمية في نقد وتحليل الأفلام 25
النكبة في السينما 26
الفصل الرابع: الجانب التحليلي للبحث 30
العينة الأولى: فرحة 31
العينة الثانية: الزمن الباقي 55
مشاهد مشتركة من كلا الفيلمين 93
مستويات تباين الرؤية السينمائية للنكبة في كلا الفيلمين: 95
الفصل الخامس: النتائج والتوصيات 98
التوصيات 100
خاتمة 102
المراجع العلمية 103
المراجع الأجنبية 105
الملاحق 108
Abstract ..... B

فهرس الجداول

جدول 1: التفاصيل الحرفية للجملة 45

جدول 2: التحول الدلالي في الألوان والأصوات 51

جدول 3: التحول الدلالي في الحوار 61

جدول 4: المدلول الاولي والتحولي في مقاطع الاغاني 65

جدول 5: الرمزية الدلالية في اللقطة الثانية 77

جدول 6: العناصر السيميائية والتحول الدلالي في اللقطة الثامنة 82

جدول 7: الدال والمدلول في اللقطة الثامنة 84

جدول 8: الدال والدلول في المشهد الثاني 84

جدول 9: التكرار الدلالي في مشاهد المقهى 87

جدول 10: تفسير رمزية التحول الدلالي للشاب والدبابة 92

فهرس الصور

صورة 1: *المشهد الأول Medium Shot* 35

صورة 2: *المشهد الثاني Medium Shot* 39

صورة 3: *فرحة تنظر من ثقب الباب* 44

صورة 4: *المشهد الثالث، Medium Shot* 48

صورة 5: *المشهد الرابع، Medium Shot* 49

صورة 6: *جندي جيش الإنقاذ تائه في الناصرة* 57

صورة 7: *اللقطة الأولى، Wide Shot* 66

صورة 8: *اللقطة الثانية، Medium Shot* 69

صورة 9: *اللقطة الثالثة، Over-the-Shoulder Medium Shot* 70

صورة 10: *اللقطة الرابعة، Close-Up Shot* 72

صورة 11: *اللقطة الخامسة، Medium Shot* 73

صورة 12: *اللقطة السادسة، Close-Up Shot* 108

صورة 13: *اللقطة السابعة، Over-the-Shoulder Medium Shot* 109

صورة 14: *اللقطة الاولى، Wide Shot* 109

صورة 15: *اللقطة الثانية، Over-the-Shoulder Medium Shot* 110

صورة 16: *اللقطة الثالثة، Close-Up Shot* 110

صورة 17: *اللقطة الرابعة، Medium Shot* 111

صورة 18: *اللقطة الخامسة، Wide Shot* 112

صورة 19: *اللقطة السادسة، Close-Up Shot* 112

صورة 20: *اللقطة السابعة، Wide Shot* 112

صورة 21: *اللقطة الثامنة، Wide Shot* 113

صورة 22: *إيليا يجلس مع اصدقاءه في المقهى* 113

صورة 23: *والدة إيليا تجلس وحيدة في احتفالات اعلان قيام دولة اسرائيل* 114

صورة 24: *الشاب يخرج من بيته ليلقي القمامة في الحاوية* 114

فهرس الملاحق

ملحق أ: الصور 108

تجليات رمزية النكبة في السينما الفلسطينية:

دراسة مقارنة بين فيلمي"*فرحة*" و "*الزمن الباقي*"

إعداد

مريانه عيسى عثمان نوفل

إشراف

د. عبد الجواد عبد الجواد

الملخص

تُعد النكبة الفلسطينية التي وقعت عام 1948 من أبرز الفصول المأساوية في التاريخ الفلسطيني، وقد تركت أثراً بالغاً على الهوية الوطنية والذاكرة الجماعية للشعب الفلسطيني. تنطلق هذه الدراسة من مشكلة مركزية تتمثل في فهم كيفية تمثيل النكبة في السينما الفلسطينية، وتحليل الكيفية التي تُسهم بها هذه الأعمال في توثيق التجربة الفلسطينية وتعزيز الهوية الوطنية، في ظل ندرة الدراسات الأكاديمية التي تتناول هذا الجانب البصري من التاريخ الفلسطيني. وتركّز الدراسة على تحليل فيلمين بارزين هما *فرحة* للمخرجة دارين سلام، و *الزمن الباقي* للمخرج إيليا سليمان.

تعتمد الدراسة على المقاربة السيميائية كمنهج لتحليل الرموز البصرية والسردية المستخدمة في الفيلمين، حيث تسعى إلى استكشاف الأبعاد الرمزية لتوثيق النكبة، والكيفية التي تُوظّف بها هذه الرموز لخدمة خطاب الهوية الوطنية. يعرض فيلم *فرحة* النكبة من خلال السرد الفردي لعزلة وتهجير طفلة فلسطينية، بينما يتناول *الزمن الباقي* الحدث بأسلوب تأملي وكوميديا سوداء، ما يمنح المشاهد زاوية مختلفة لفهم تداعيات النكبة على الفلسطينيين في الداخل المحتل.

وقد كشفت الدراسة، من خلال المقارنة بين الفيلمين، عن أوجه تشابه واختلاف في استخدام الرمزية السردية، حيث يظهر أن كليهما يقدمان تمثيلات مغايرة لكن متكاملة للنظر إلى النكبة كحدث مؤسِّس للوعي الفلسطيني

المعاصر. كما أظهرت النتائج أن السينما الفلسطينية، عبر هذه النماذج، تُعد وسيلة فعّالة في مقاومة محاولات الطمس الثقافي، وتؤكد دور الصورة في تثبيت السردية الفلسطينية كأداة توثيقية ومقاومة ثقافية.

الكلمات المفتاحية: النكبة، الرمزية، السينما الفلسطينية، التمثيل البصري، فرحة، الزمن الباقي.

الفصل الأول

إشكالية الدراسة

المقدمة

تُعتبر النكبة الفلسطينية التي وقعت عام 1948 واحدة من أكثر الأحداث المأساوية في التاريخ الحديث، إذ لم يقتصر تأثيرها على التهجير القسري وتدمير البنية المكانية والاجتماعية، بل شكّلت أيضاً نقطة تحوّل في الوعي الجمعي الفلسطيني، بحيث أصبحت الذاكرة الجمعية حاملةً لجراح الماضي وناقلةً له عبر الأجيال المتعاقبة (بابيه، 2006). رافق هذا الحدث تدمير ما يزيد على 500 قرية فلسطينية وسلب الأراضي وإعادة تكوين المشهد الجغرافي، وهو الأمر الذي جعل النكبة محوراً مركزياً لإعادة بناء الهوية الوطنية والوعي السياسي. على الرغم من أن الأدب الفلسطيني قدّم سرداً معمقاً للنكبة خاصة الروايات مثل، رجال في الشمس و*عائد إلى حيفا* لغسان كنفاني، إلا أن السينما الفلسطينية لم تمنحها حضوراً كافياً، حيث اكتفت الكثير من الأعمال بمعالجتها كخلفية سردية أو ضمن إشارات مقتضبة.

تعتبر السينما مرآة الواقع كونها تعبر عن ما يحصل داخل المجتمعات كما أنها شهدت تطورات ملحوظة في معالجة النكبة، خاصة من خلال الرمزية البصرية والسردية (إبراهيم ب.، 2015). وعلى الرغم من ذلك، فإن النكبة لم تأخذ مكانتها المستحقة كموضوع رئيسي في معظم الأعمال السينمائية الفلسطينية، باستثناء بعض الأفلام مثل *فرحة و الزمن الباقي*. يمكن للسينما الفلسطينية ان تلعب دوراً محورياً في تأريخ المأساة الفلسطينية وطرح القضية الوطنية على الساحة العالمية، مما يجعلها وسيلة فعالة لتعزيز الهوية الوطنية والحفاظ على الذاكرة، وهذا ما أشار اليه الناقد السينمائي الفلسطيني بشار إبراهيم (2005) وهو معروف بتخصصه في تحليل السينما العربية والفلسطينية. تناول في أعماله النقدية السينما كأداة تعبيرية عن الهوية الوطنية والذاكرة الجماعية. يرى أن السينما في العالم الثالث، ومنه العالم العربي، تتحمل أعباء ثقافية واجتماعية وسياسية.

في نقده للسينما الفلسطينية، أشار إلى دور الأفلام في تعزيز الهوية الفلسطينية، وتوثيق تاريخها ومعاناتها، وتقديم قضايا الاحتلال والتهجير على الساحة العالمية. في هذا السياق، يعتقد إبراهيم أن الأفلام الفلسطينية يمكن أن تلعب دوراً أساسياً في تقديم المأساة الفلسطينية للعالم، حيث تصبح الأفلام وفقاً لإبراهيم (2005)، أكثر إثارة لاهتمام الجماهير من المقال المكتوب، وهذا يجعلها أداة فعالة ليس فقط لتوثيق الوقائع، بل أيضاً لتحريض الوعي وطرح الأسئلة في تحليل الحضور السينمائي للنكبة. يرى إبراهيم أن النكبة السينما الفلسطينية جاء حضورها غالباً كإشارات سياقية أو استرجاعات خلفية، دون أن تشكل المحور الأساسي للسرد في معظم الأعمال. هذا الأمر يبرز تحدياً جوهرياً في السينما الفلسطينية.

تنطلق هذه الدراسة التي تتناول في فصلها الأول إشكالية البحث المتمثلة في الكيفية التي تجسّد بها السينما الفلسطينية رمزية النكبة من خلال فيلمي *فرحة و الزمن الباقي*، عن طريق تحديد مشكلة الدراسة وتساؤلاتها وأهدافها وأهميتها وحدودها، إلى جانب مراجعة الدراسات السابقة ذات الصلة، أمّا الفصل الثاني يوضح المنهجية المتبعة القائمة على التحليل السيميائي وفق مقاربة رولان بارث، مبيّناً أدوات البحث ومعايير اختيار المشاهد وآلية تحليل الرموز والدلالات البصرية والسردية، ويطرح الفصل الثالث الإطار النظري للبحث من خلال استعراض أبرز المدارس السينمائية العالمية، مع التركيز على النظرية الواقعية ودورها في السينما الفلسطينية، بينما يركّز الفصل الرابع على الجانب التحليلي التطبيقي عبر دراسة العينة بتحليل عناصر السرد والرموز البصرية وتقنيات التصوير، مع إجراء المقارنة التي تكشف عن مستويات التباين والتماثل في تمثيل النكبة، يُختتم البحث في الفصل الخامس الذي يعرض أبرز النتائج، وأهم الرموز السينمائية الي أسهمت في بناء السرد وتجسيد النكبة كجزء من الهوية الفلسطينية، متبوعاً بالتوصيات التي تدعو إلى تطوير الدراسات السينمائية الفلسطينية وتوسيع مجال المقاربات المقارنة لتشمل أعمالاً أخرى.

تقتصر حدود الدراسة على فيلمين فقط، هما *فرحة* و الزمن الباقي ما يتيح دراسة ثنائية بين الفردي والجماعي، وبين الذاكرة الشخصية والذاكرة الجمعية. وتكمن الأهمية في أن الدراسة لا تكتفي بقراءة الأفلام بوصفها أعمالاً سردية، بل تتعامل معها كنصوص بصرية تحمل دلالات سياسية وثقافية وإنسانية عميقة، وهو ما

يعزز من دور السينما الفلسطينية كأداة توثيق ووعي وذاكرة مقاومة، رغم القيود الفنية والإنتاجية المفروضة عليها، فحينما تصبح السينما أداة تسجيل وحفظ وتحريض، فإنها تتجاوز حدود التوثيق لتغدو لغة عالمية للحقيقة.

مشكلة الدراسة وتساؤلاتها

منذ النكبة، لم تكن السينما الفلسطينية مجرد وسيلة تعبير فني، بل شكلت مرآة تعكس التحولات التي مر بها الفرد الفلسطيني. فقد تطور الخطاب السينمائي الفلسطيني على امتداد العقود من الطابع التوثيقي المباشر في مراحله الأولى، إلى بلورة لغة بصرية أكثر تعقيداً ما يعُرف ب"الموجة الثالثة"، التي اعتمدت على الرمزية والتأملات الوجودية في تمثيل النكبة، الأمر الذي جعلها أكبر من مجرد حدث يُعاد سرده، فأصبحت تجربة دائمة ومستمرة تتجلى عبر مفردات الرمزية في الصورة والصوت والبناء السردي. وتأتي هذه الدراسة لتستكشف هذا التحول من خلال تحليل رمزي لفيلمين ينتميان إلى هذا الخطاب الجديد، وهما *فرحة* و *الزمن الباقي*، حيث تعيد الرموز تشكيل الذاكرة الجمعية الفلسطينية من داخل الحكاية السينمائية، لا من خارجها، فتصبح السينما أداة للنجاة، وليس فقط للتوثيق.

في ظل هذه التحولات ظهرت السينما كأداة مهمة لرواية القصة الفلسطينية، فاعتمدت الأفلام الفلسطينية على السردية الرمزية غير التقليدية لاستكشاف آثار النكبة على الفرد والجماعة، حيث تم توظيف الرمزية وسيلة للتعبير بالدرجة الاولى عن المعاناة والهوية والارتباط بالأرض كإطار سردي ومصدر إلهام لتمثيل الواقع الفلسطيني وتوثيقه.

لا تزال السينما الفلسطينية تعمل على انتاج الأفلام الروائية بشكل محدود، سواء من حيث عدد الأفلام أو عمق التناول، على الرغم من أن الحديث عن النكبة سينمائياً يشكل أهمية كبيرة كونه يسهم في توثيق الوقائع الفلسطينية من خلال إعادة تجسيدها عبر الأجيال، خاصة في ظل محاولات الطمس والإقصاء المستمرة، تنوي الباحثة دراسة مجموعة من الأفلام الفلسطينية التي تتحدث عن النكبة، ومن هنا جاء اختيار دراسة

فيلمي *فرحة* للمخرجة الأردنية دارين سلاّم و *الزمن الباقي* للمخرج الفلسطيني إيليا سليمان. فكلاهما يوفران إطاراً لفهم كيف تجلت رمزية النكبة في السينما الفلسطينية من خلال عرض زوايا مختلفة، وكيف يمكن لهذه الأفلام أن تُستخدم كوسيلة للحفاظ على الذاكرة الجماعية من خلال المقارنة بين الفيلمين.

في هذا البحث تظهر مشكلة الدراسة متمثلة بالإجابة على السؤال المحوري: كيف تعكس الرمزية السينمائية تجليات النكبة الفلسطينية في الفيلمين *فرحة* والزمن *الباقي*؟ وينبثق عن هذا السؤال مجموعة من التساؤلات الفرعية:

1. ما هي الرموز الأساسية المستخدمة في فيلمي *فرحة و الزمن الباقي* التي تعكس تجليات النكبة الفلسطينية؟
2. كيف تساهم الرموز السينمائية في التأثير على البناء السردي في فيلمي *فرحة* و *الزمن الباقي*؟
3. كيف تجلت النكبة من خلال الرموز في كلا الفيلمين *فرحة* و *الزمن الباقي*؟
4. ما أوجه التشابه والاختلاف في استخدام الرمزية في فيلمي *فرحة* و *الزمن الباقي*؟
5. أي من الفيلمين *فرحة و الزمن الباقي أظهر تجليات أكثر لرمزية النكبة؟*

أهمية الدراسة

تكمن أهمية الدراسة تجليات رمزية النكبة في السينما الفلسطينية دراسة مقارنة لفيلمي *فرحة* و الزمن الباقي في فهم تشريح تجارب السرد الفلسطيني، في ظل محاولات الطمس والإقصاء المستمر. من ناحية نظرية، تسعى الدراسة إلى سد فجوة أكاديمية في الدراسات السينمائية الفلسطينية، عن طريق تحليل الرمزية السردية للنكبة في الأفلام. تقدم الدراسة إسهاماً جديداً في كيفية فهم تجسيد النكبة كجزء من الهوية الوطنية الفلسطينية في السينما، خاصة من خلال المقاربة السيميائية التي تسلط الضوء على الأبعاد الرمزية التي غالبًا ما تُغفل في الدراسات السابقة. تعمل هذه الدراسة على تعزيز السردية الفلسطينية وتسليط الضوء على الأبعاد الرمزية للنكبة كونها جزءاً من الهوية الوطنية، خاصة من زاوية الرمزية والسردية السينمائية. أما على الصعيد العملي، توفر الدراسة إرشادات للمخرجين الفلسطينيين حول كيفية توظيف الرمزية في الأفلام، مما يساهم في تعزيز

السردية الفلسطينية في مواجهة محاولات الطمس الثقافي. كما تسلط الضوء على دور السينما في مقاومة التغيير الجذري للهوية الوطنية، فغالباً ما يكون تناول السينما الفلسطينية للنكبة محدوداً من حيث العمق أو العدد، وهذا يترك مجالًا واسعاً لاستكشاف هذه المواضيع بمزيد من التفصيل. أما من الناحية التطبيقية تبين هذه الدراسة للمخرجين ضرورة الالتفات للأخذ بالقيمة الرمزية وتوظيفها في الأفلام، كما تفيد جمهور السينما ومحبيها من خلال تقديم تحليل علمي ومهني لفيلمين مهمين، مما يسهم في تنمية الذوق وتعزيز الوعي بدور السينما وقدراتها. وتحاول الدراسة سدّ فجوة في الأبحاث الأكاديمية المتعلقة بالسينما الفلسطينية.

أهداف الدراسة

تهدف الدراسة الى تحقيق الهدف الرئيس وهو: معرفة كيف تعكس الرمزية السينمائية تجليات النكبة الفلسطينية في الفيلمين *فرحة و الزمن الباقي:*

1. التعرف على الرموز الأساسية المستخدمة في فيلمي *فرحة* و *الزمن الباقي*.
2. التعرف على دور الرموز السينمائية في التأثير على البناء السردي في فيلمي *فرحة* و *الزمن الباقي*.
3. تحليل كيفية توظيف الرموز السينمائية في تجسيد التجربة الفلسطينية المرتبطة بالنكبة.
4. التعرف على أوجه التشابه والاختلاف في استخدام الرمزية بين الفيلمين.

حدود الدراسة.

1. الحد الزماني

تتناول الدراسة فيلمين أنتجا في الفترة بين عامي 2009 و2021، هما *الزمن الباقي* و*فرحة*، كحالتين تمثلان معالجات حديثة للنكبة من زاويتين زمنيتين متباعدتين نسبياً.

2. الحد المكاني

تعالج الدراسة فيلمين تم تصويرهما في بيئتين جغرافيتين مختلفتين، تمثلان نمطين من التفاعل مع النكبة، تصوير *فرحة* في الأردن يعكس تجربة إنتاجية من خارج فلسطين، وما تفرضه من رمزية محاكية

للواقع، في حين أن تصوير *الزمن الباقي* في الناصرة يمنحه بعداً واقعياً وارتباطاً مباشراً مع المكان المحتل، مما يؤثر على الدلالة الرمزية والسرد البصري في الفيلم

مصطلحات الدراسة

المصطلحات العامة:

- النكبة :(Nakba) مصطلح يتم استخدامه للتعبير عن التهجير القسري بحق الفلسطينيين عام 1948، نتيجة احتلال أراضيهم من قبل العصابات الصهيونية وإقامة دولة إسرائيل. وعلى إثرها تم تشريد أكثر من 750,000 فلسطيني، وتدمير أكثر من500 قرية فلسطينية، وما تلاها من لجوء ما زال مستمراً حتى اليوم. كما ويعد مفهوم النكبة أساساً مرتبطاً في الهوية الفلسطينية الجماعية، وهو متعلق بفقدان الأرض والهوية واللجوء القسري، وكونه موضوع محوري في الأدب والفن والسينما الفلسطينية (Pappé, 2006).

- الرمزية (Symbolism): نظام دلالي يتم توظيف فيه العنصر البصري أو اللفظي للإشارة إلى معنى يتجاوز دلالته الحرفية. في السينما، تمثل الرمزية استراتيجية فنية تستخدم الصور والألوان والأشياء لتحمل دلالات عميقة ومؤثرة. في السياق الفلسطيني، تُستخدم الرموز مثل المفتاح، الباب المغلق، السياج، والأرض المهجورة كأدوات لترميز النكبة (Metz, 1974).

- السينما الفلسطينية(Palestinian Cinema) : السينما الفلسطينية هي نتاج سينمائي يُركز على القضايا الفلسطينية، سواء كان الإنتاج فلسطينياً خالصاً أو مشتركاً مع جهات أخرى. يميز الباحث بشار إبراهيم بين السينما الفلسطينية، التي يُنتجها مخرجون فلسطينيون أو مؤسسات فلسطينية، وسينما القضية الفلسطينية، التي تتناول القضية الفلسطينية بغض النظر عن الجهة المنتجة (إبراهيم، 2001). تتميز السينما الفلسطينية بتقديم سرد بصري يُعيد إحياء التاريخ الفلسطيني، ويوثق الذاكرة الجمعية من خلال الرموز والدلالات البصرية.

- التجليات الرمزية :(Symbolic Manifestations) تعني الطرق التي تظهر بها الرموز في العمل الفني، وتأثيرها في تشكيل المعنى وتفسير الأحداث في السينما، تُشير التجليات الرمزية إلى كيفية توظيف الرموز البصرية والصوتية لبناء السرد الفيلمي، كما يظهر في فيلم *فرحة* من خلال الباب المغلق كمجاز للحصار، أو في *الزمن الباقي* حيث تتحول القدس إلى رمز للنكبة الممتدة .(Eco, 1976)

المصطلحات السينمائية المتخصصة:

- أدوات التحليل السيميائي: هي المفاهيم والآليات التي تُستخدم لدراسة العلامات وفهم العلاقة بين الشكل والمعنى، وتشمل الدال والمدلول، والعلامة، والتحليل التركيبي والاستبدالي، إلى جانب دراسة الإيحاء والدلالة (بارث، 1982).

- المشهد: هو وحدة سردية أساسية تمثل حدثًا واحدًا يقع في زمان ومكان محددين، ويُبنى من مجموعة من اللقطات (Shots) المترابطة التي تتكامل لتقديم معنى درامي أو سردي متماسك. ويرى مارسيل مارتن أن المشهد يشكل حلقة وصل بين البنية البصرية للفيلم والحبكة السردية، إذ يعمل على تكثيف الدلالة ونقل الانفعال للمشاهد من خلال تتابع اللقطات والزوايا التي تنظم الحدث في سياقه الزمني والمكاني (مارتين، 2017).

- اللقطة: هي أصغر وحدة تصويرية في الفيلم السينمائي، وتتمثل في الفترة الزمنية الممتدة بين تشغيل الكاميرا وإيقافها. تُستخدم اللقطة كوحدة بناء أساسية للمشهد، إذ يمكن أن تكون لقطة واحدة كافية لنقل حدث كامل، أو تتجمع عدة لقطات لتشكّل مشهدًا متكاملًا. ويرى مارسيل مارتن أن أهمية اللقطة تكمن في قدرتها على التحكم بزمن الصورة وحركتها، بالإضافة إلى تأثير زاوية التصوير، وحجم الكادر، والمدة الزمنية في صياغة المعنى البصري والدرامي (مارتين، 2017).

- التكوين البصري: هو ترتيب وتنظيم العناصر البصرية داخل الإطار الفني أو المشهد السينمائي بطريقة مدروسة تهدف إلى توجيه نظر المشاهد، وإيصال رسالة محددة، وخلق توازن وتناغم بصري يعزز من

التعبير الفني والدلالي. يشمل التكوين البصري اختيار الألوان، الخطوط، الأشكال، الفراغات، والأنماط، إلى جانب توزيع الضوء والظل والزوايا، بهدف تحقيق تأثير نفسي وجمالي معين.وفقًا لـ *مارسيل مارتن* في كتابه "اللغة السينمائية" (2017)، يُعد التكوين البصري أحد العناصر الأساسية في بناء المشهد السينمائي، حيث يسهم في تشكيل المعنى الدرامي والجمالي من خلال تنظيم العناصر البصرية داخل الإطار.

- البنية السردية: هي الإطار البنائي الذي يُرتب من خلاله السرد (الحكاية) وأحداثها ضمن تسلسل منطقي وزمني يحدد بداية ووسطاً ونهاية، ويعمل على خلق حبكة متماسكة تُسهل على المتلقي فهم النص واستيعاب دلالاته. يرى تشاتمان (1978) أن البنية السردية لا تقتصر على ترتيب الأحداث، بل تشمل تنظيم العناصر السردية من شخصيات وصراع وذروة وصولاً إلى الحل، بهدف تحقيق تأثير درامي وجمالي متكامل.

- زاوية الكاميرا: زاوية الكاميرا هي الموضع أو الاتجاه الذي تُلتقط منه الصورة بالنسبة للعنصر المصوَّر، وتُستخدم كأداة فنية للتعبير عن وجهات نظر مختلفة، ولخلق تأثيرات نفسية وجمالية لدى المشاهد. اختيار زاوية الكاميرا يؤثر على كيفية إدراك حجم الأشياء، والعلاقة المكانية بين العناصر داخل الكادر، وكذلك على المشاعر التي تُنقل عن طريق المشهد. يشير مارسيل مارتن (2017) إلى أن زاوية التصوير ليست فقط خيار تقني، بل عنصر دلالي وجمالي يساهم في بناء المعنى البصري والدرامي (مارتين، 2017).

الدراسات السابقة

الدراسات العربية

- هدفت دراسة مليطات (2024) بعنوان "مدلولات الحاجز والجدار والحدود في السردية الفلسطينية". إلى تحليل الدلالات الرمزية والمعرفية للحاجز، والجدار، والحدود في السردية الفلسطينية من خلال الخطابات السردية اليومية والأدبية، وكيفية توظيف هذه الأماكن كفضاءات استعمارية تسهم في تشكيل الذاكرة الفلسطينية الجمعية وتوثيق المعاناة الناتجة عن الاحتلال الإسرائيلي. تناولت الدراسة تمثيلات الحواجز والجدران في الأنشطة اليومية للفلسطينيين وخطاباتهم الأدبية، مع التركيز على الأبعاد الرمزية لهذه الفضاءات في الأدب الفلسطيني المعاصر.

اعتمدت الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي لدراسة الحواجز والجدران كمفاهيم فضائية واستعارية، واستعرضت دورها في إبراز جوانب المعاناة الجسدية والنفسية للفلسطينيين. تعد هذه الدراسة الأولى التي تناقش الحواجز والجدران من منظور سردي أدبي، وتبرز القيمة المعرفية لهذه الأماكن كفضاءات استعمارية تشكلت بفعل الاحتلال وأصبحت جزءًا من السردية الفلسطينية. وتوصلت الدراسة الى تعريف مجموعة من المدلولات: فمثلاً الحواجز فضاء عقابي يجسد السيطرة الاحتلالية عبر الممارسات اليومية، مثل المراقبة، والتحكم، والتفتيش، مما يحول الجسد الفلسطيني إلى وسيلة لإظهار القوة والسيطرة تطور الحواجز من سواتر ترابية إلى ممرات ثابتة مجهزة بوسائل مراقبة متقدمة يعكس واقع الهيمنة الاحتلالية، وأن الجدار حاجز دائم يحمل رمزية أكبر، حيث يمثل الفصل العنصري ويُعتبر رمزا عالمياً.

- تناقش الراعي (2023) في دراستها "تمثيلات الواقع الاجتماعي والسياسي في السينما الفلسطينية"، كيفية تمثيل الواقع الاجتماعي والسياسي الفلسطيني في فيلم *عيد ميلاد ليلى* للمخرج رشيد مشهراوي. تتناول الدراسة تأثير الانقسام الفلسطيني الداخلي والحصار الإسرائيلي على القيم الاجتماعية والاقتصادية، وتسعى لكسر الصورة النمطية للمجتمع الفلسطيني ككيان متماسك وثوري. تمثلت عينة الدراسة في كونها

تركز على فيلم *عيد ميلاد ليلى*، وهو فيلم طريف اجتماعي يروي يوماً في حياة سائق سيارة أجرة فلسطيني في رام الله، كما وتعتمد الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي لتحليل مضمون الفيلم ومحتواه البصري والحواري بهدف استنتاج الخطاب السينمائي المستخدم. وتوصلت الدراسة الى نتائج معينة منها أن الفيلم يبرز ضعف مؤسسات السلطة الفلسطينية وتفشي الفوضى الاجتماعية والاقتصادية؛ كما ويعكس الفيلم حالة الإحباط واليأس التي يعاني منها الفلسطينيون بسبب الحصار والانقسام، إضافة الى أنه يقدم صورة أكثر واقعية للمعاناة اليومية للمواطن الفلسطيني بعيداً عن الشعارات الوطنية. كما نوهت الباحثة إلى أهمية السينما الفلسطينية في تسليط الضوء على مشكلات المجتمع وحشد الدعم للإصلاح السياسي والاجتماعي.

- تستعرض أبو العيون (2021) في بحثها "دلالات الهوية والتراث في السينما الفلسطينية الجديدة" أهمية إبراز دور السينما الفلسطينية في تأكيد الهوية الوطنية والحفاظ على التراث الفلسطيني عبر العناصر البصرية والسينمائية، كما وسلطت الضوء على قدرة السينما على التعبير عن الهوية والثقافة الفلسطينية رغم الحصار والقمع الذي يمارسه الاحتلال. في هذا البحث يبرز دور السينما الفلسطينية كوسيلة للتوثيق الثقافي والنضال السياسي، مع التركيز على الموجة الجديدة للسينما الفلسطينية التي تطورت منذ السبعينيات وحتى بدايات القرن العشرين. كما تساهم في إظهار أهمية الهوية والتراث في مواجهة العولمة والحفاظ على القيم الثقافية الأصيلة، وتمثلت مشكلة الدراسة في أنها تناقش كيفية تعبير السينما الفلسطينية عن الهوية والانتماء في ظل التحديات التي يفرضها الاحتلال، وأثر العولمة على الهوية الثقافية العربية. اعتمدت الدراسة المنهج الوصفي التحليلي لتحليل مجموعة من الأعمال السينمائية الفلسطينية التي ظهرت خلال الفترة المحددة، وتوصلت الدراسة الى أن دور السينما في توثيق القضية الفلسطينية: هي مرآة تعكس نضال الشعب الفلسطيني وتوثق الجرائم الإسرائيلية، وتطور السينما الفلسطينية. ظهرت الموجة الجديدة للسينما الفلسطينية بفضل جهود مخرجي المهجر، مثل ميشيل خليفي، الذين قدموا رؤية إنسانية تعكس الهوية الفلسطينية الحقيقية، اضافة الى تعزيز الهوية الثقافية، فاستخدم

المخرجون الفلسطينيون عناصر بصرية وسردية للتعبير عن القيم الثقافية والتراث الفلسطيني في مواجهة محاولات التهويد والطمس الثقافي.

- تتناول محمود (2019)، في دراستها "رمزية الخطاب السينمائي من خلال الصورة قراءة في عينة الأفلام السينمائية"، أهمية الرمز في السينما المصرية، مع التركيز على الأفلام التي تعكس الموروث الشعبي. تعتبر السينما لغة عالمية قادرة على التأثير والتعبير عن الثقافات المختلفة، حيث تستخدم الرموز كأداة فنية للتعبير عن المعاني العميقة. رغم الأهمية الكبيرة للرمز في السينما، إلا أن هناك نقصاً في الدراسات التي تحلل دور الرمز في الأفلام المصرية التي تعكس الموروث الشعبي. ففي حين أن العديد من الأفلام تستخدم رموزًا مستمدة من الثقافة الشعبية، إلا أن هناك قلة من الدراسات التي تحلل هذه الرموز بشكل منهجي وتفسر دلالاتها. يسعى هذا البحث إلى تحليل دور الرمز في السينما المصرية ودراسة علاقة الرمز بالموروث الشعبي، اضافة الى تحديد أنواع الرموز المستخدمة في السينما المصرية: تم تحديد الأنواع المختلفة للرموز المستخدمة في الأفلام المصرية، وتكمن أهمية هذا البحث في أنه يساهم في فهم أعمق للسينما المصرية، وكيفية استخدامها للتعبير عن الهوية الثقافية. كما أنه يساهم في تطوير الدراسات السينمائية في مجال تحليل الرمز، وفتح آفاق جديدة للبحث في هذا المجال، يتبع البحث المنهج الوصفي التحليلي من خلال تحليل الأفلام.

- يقوم (إبراهيم و عراقي، 2018) في دراسته "اللون في المشهد السينمائي بين الإضاءة والتصميم الداخلي بالتطبيق على فيلم *البجعة السوداء*" بتحليل عنصر اللون كأحد العناصر البصرية الرئيسية في السينما، ودوره في تعزيز المضمون الدرامي في المشاهد السينمائية من خلال العلاقة بين الألوان الناتجة عن الإضاءة وعناصر التصميم الداخلي. تم تطبيق الدراسة على فيلم البجعة السوداء الذي يتميز باستخدام رمزية اللون لتكثيف الصراع النفسي؛ تعتبر الدراسة مهمة كونها توضح أهمية اللون في صناعة السينما باعتباره وسيلة فعالة للتعبير عن الحالة النفسية، وإثارة المشاعر، والتأثير على المتلقي. تركز على كيف يمكن لاستخدام اللون في الإضاءة والتصميم الداخلي ان يعكس الحالة الدرامية والرمزية للشخصيات

والأحداث. تتمثل مشكلة الدراسة في غياب دراسة شاملة للعلاقة بين الألوان الذاتية الناتجة عن الإضاءة والألوان المنعكسة الناتجة عن عناصر التصميم الداخلي، وتأثيرهما على المعنى الدرامي في المشهد السينمائي، واستخدمت الدراسة المنهج الوصفي التحليلي لتحليل المشاهد السينمائية من فيلم البجعة السوداء مع التركيز على العلاقات اللونية داخل الإضاءة والتصميم الداخلي، وأثرها في بناء المضمون الدرامي. وتوصلت الدراسة الى أن اللون عنصر بصري أساسي يمكنه إبراز الجماليات والمضمون الدرامي والرمزي في الفيلم؛ تنوع النغمات اللونية بين الإضاءة والتصميم الداخلي يعكس مستويات مختلفة من الصراع الدرامي. الإضاءة وعناصر التصميم الداخلي نجحت في إبراز الصراع النفسي داخل الشخصيات وتنسيق العلاقات بينها.

- يبحث عيسى (2018)، في دراسته "سيمائية الصورة الفوتوغرافية في الملصق السينمائي" كيفية استخدام السيمائية في الصور الفوتوغرافية ضمن الملصقات السينمائية وتأثيرها في عملية الاتصال بين المصور والجمهور، ويركّز البحث على كيفية استخدام المصورين لعناصر الصورة مثل الحجم، الزوايا والإضاءة والألوان والعناصر التكوينية لتوصيل المعنى المطلوب وتفعيل دور الصورة. شملت عينة الدراسة الصور الفوتوغرافية المستخدمة في الملصقات السينمائية كعينة، دون تحديد لعدد معين من الملصقات أو الأفلام، بل تركز على دراسة البنية السيمائية لهذه الصور بشكل عام، واستخدم الباحث المنهج السيميائي لدراسة الصور الفوتوغرافية في الملصقات السينمائية، كما واعتمد خلال هذا المنهج على تحليل الرموز والعناصر البصرية في الصورة وتفسيرها من خلال علاقتها بمعاني الفيلم وطريقة تأثيرها في المتلقي. توصل البحث الى أن الصورة الفوتوغرافية في الملصق السينمائي تلعب دوراً أساسياً في جذب انتباه المشاهد وتحقيق تواصل فعال معه، وان لكل زاوية وحجم للقطة في الملصق السينمائي دلالات رمزية تتعلق بمحتواه.

- تحلل كراجة (2016) في دراستها "دلالات صورة البطل في السينما الفلسطينية الجديدة"، تمثلات البطل الفلسطيني في هذه السينما، من خلال تتبّع تطور هذه الصورة مقارنةً بما كانت عليه في سينما البدايات

الثورية. كما هدفت الدراسة إلى استكشاف تأثير العوامل الثقافية والاقتصادية والسياسية، بما في ذلك التمويل وسياسات التطبيع، على بناء صورة البطل.

تضمنت الدراسة تحليلًا لخمس أفلام بارزة أُنتجت بعد عام 2000 وحازت على اعتراف دولي، وهي: الزمن الباقي (2009) للمخرج إيليا سليمان، عجمي (2009) للمخرجين اسكندر قبطي ويارون شاني، الجنة الآن (2005) وعمر (2013) للمخرج هاني أبو أسعد، والمر والرمان (2010) للمخرجة نجوى النجار.

اعتمدت الدراسة ثلاث مقاربات تحليلية: أولًا، تحليل المضمون والعناصر السينمائية مثل النص والصورة والأداء التمثيلي والرؤية الإخراجية بهدف تفكيك صورة البطل؛ ثانيًا، التحليل الشبكي لتتبّع شبكات الإنتاج والترويج والمهرجانات واستقبال الأفلام، بهدف الكشف عن تأثير التمويل والتحديات التي تواجه السينما الفلسطينية؛ وثالثًا، تحليل مقابلات أُجريت مع مخرجين ومنتجين من أجل فهم مواقفهم من قضايا التمويل والتطبيع؛ وتقدم هذه الدراسة أساسًا لفهم التحولات في السينما الفلسطينية الجديدة، والتي تتقاطع مع اهتمام هذه الدراسة بتحليل رمزية النكبة في أفلام مثل *فرحة* و الزمن الباقي وتوضح كيف يمكن للعوامل الخارجية، مثل التمويل، أن تؤثر على السرديات السينمائية والرمزية. توصلت الدراسة الى مجموعة من التفاصيل منها تحولات البطل الفلسطيني، فتحولت صورة البطل من الشخصية المثالية البطولية إلى شخصية إنسانية طبيعية تعكس الواقع الفلسطيني بكل تناقضاته، وتحديات التمويل والتطبيع. كشفت الدراسة أن التمويل الدولي قد يفرض أجندات تحد من الرسائل الثقافية والسياسية، مما يضع السينما الفلسطينية في أزمة الهوية. شبكات الإنتاج المعولمة أسهمت في منح السينما الفلسطينية انتشاراً عالمياً، لكنها أضافت تحديات تتعلق بالاستقلالية الثقافية والسياسية.

الدراسات الأجنبية

- يناقش جمال في دراسته (2021) "المنظور الفلسطيني: فهم إرث النكبة من خلال السرد الفلسطيني"، مشكلة الدراسة تكمن في فهم الصدمة الجماعية والذكريات التاريخية التي يواجهها الفلسطينيون نتيجة

النكبة وتحدي هذه الذكريات بواسطة الأطر الأكاديمية التقليدية التي تعيد إنتاج الرواية الصهيونية. تهدف الدراسة إلى تحليل كيفية الحفاظ على ذاكرة النكبة عبر الأجيال، ودراسة السياقات الاجتماعية والقانونية التي تعيق الاعتراف بالسرد الفلسطيني. كما تستكشف الدراسة دور الأدب والأفلام في تمثيل الرواية الفلسطينية وتأثيرها على تعزيز الهوية الوطنية في مواجهة محاولات الطمس.

اعتمدت الدراسة على منهجية تحليلية ونقدية تدمج بين تحليل المصادر التاريخية والروايات الشفهية والأدوات البصرية، مثل الفيلم الوثائقي *Route 181*. كما تضمنت الدراسة مقابلات مباشرة مع أفراد من المجتمع الفلسطيني لاستكشاف تأثيرات النكبة على مستوى الفرد والجماعة. المجتمع المبحوث يشمل الفلسطينيين في الداخل والشتات، حيث تعكس المقابلات والروايات الشخصية الجوانب النفسية والاجتماعية والسياسية للنكبة. من النتائج الرئيسية أن النكبة ليست مجرد ذكرى ماضية بل صدمة مستمرة تُعاد تجربتها يومياً من خلال التحديات السياسية والاجتماعية التي تواجه الفلسطينيين. الدراسة تسلط الضوء على أهمية السرد الشفهي والأعمال الفنية كأدوات لمقاومة الروايات الاستعمارية وإعادة صياغة التاريخ من منظور فلسطيني أصيل.

- يتناول Bresheeth في دراسته "النكبة المتوقعة" (2016) مشكلة أساسية تتمثل في كيفية تصوير السينما الفلسطينية الحديثة لخسائر وصدمة النكبة 1948 وتأثيرها المستمر في ظل الاحتلال الإسرائيلي للأراضي الفلسطينية. ركزت الدراسة على استكشاف كيفية استخدام السرد السينمائي كأداة لإعادة تشكيل الهوية الوطنية وتوثيق الأحداث التاريخية التي شكلت مأساة الفلسطينيين، مع ربط النكبة بالصراعات والتحديات المعاصرة. تهدف الدراسة إلى تحليل الأفلام الفلسطينية الحديثة التي تتناول موضوع النكبة لاستكشاف دورها في تسليط الضوء على قضايا وطنية مثل المقاومة وإعادة البناء، ركز الباحث على الدور الذي تلعبه السينما في استرجاع الذاكرة الجماعية، وتوثيق المعاناة، ومواجهة السرد الإسرائيلي السائد، مما يجعل هذه الأفلام أكثر من مجرد أعمال فنية، بل أدوات نضال ثقافي.

استخدم الباحث منهجية تحليلية ونقدية عبر دراسة ستة أفلام فلسطينية بارزة، تتضمن الدراسات السينمائية المعاصرة العديد من الأعمال التي تعالج موضوع النكبة من زوايا متعددة، ومن أبرز هذه الأعمال أفلام المخرج إيليا سليمان مثل *Chronicle of a Disappearance* و *Divine Intervention*، وأفلام المخرج محمد بكري مثل *Jenin، Jenin* و*1948*، بالإضافة إلى أعمال نزار حسن مثل *Ustura Egteyah*. تميزت هذه الأفلام بتناولها لقضايا الهوية، والذاكرة الجماعية، والتجارب الشخصية، من خلال أساليب سردية متنوعة تعكس تعقيدات الواقع الفلسطيني. ركز التحليل على بناء هذه الأفلام السردي، واستخدامها للوثائقية والرمزية كأدوات لتناول قضايا الصدمة والاحتلال.

اعتمدت الدراسة على أفلام تمثل المجتمع الفلسطيني بتنوعه، سواء الفلسطينيين المقيمين داخل الأراضي الفلسطينية المحتلة أو في الشتات. من خلال القصص الشخصية والجماعية التي تحملها هذه الأفلام، يتم تصوير معاناة الشعب الفلسطيني وصدمة النكبة كجزء من تاريخه المستمر، أظهرت النتائج أن الأفلام الفلسطينية الحديثة تلعب دوراً حيوياً في توثيق النكبة وتجديد الهوية الوطنية، يتم ذلك من خلال توظيف السرديات الشخصية والعائلية لإعادة تشكيل الذاكرة الجماعية، مما يعزز الارتباط بين الماضي والحاضر، كما تمثل السينما الفلسطينية وسيلة للمقاومة الثقافية التي تواجه محاولات طمس الهوية الفلسطينية وتاريخها، وتساهم في بناء جسر بين الفلسطينيين داخل الوطن والشتات.

- يتناول الباحث Jia Tao في دراسته " Analysis of Visual Symbols Application in Film and Television Animations Creation" (2014) أهمية الرموز البصرية في تصميم أفلام ومسلسلات الرسوم المتحركة، موضحًا كيف تُسهم هذه الرموز في بناء الأسلوب البصري للعمل وتشكيل المعاينة الثقافية. اعتمدت الدراسة على منهج تحليلي نقدي لفك شيفرات العناصر البصرية مثل تصميم الشخصيات والمشاهد، من أجل الكشف عن الموضوعات والمضامين الضمنية في العمل الفني. وقد خلص الباحث إلى أن الاستخدام الواعي والمنهجي للرموز البصرية لا يعزز فقط من القيمة الجمالية،

بل يُسهم أيضًا في إيصال رسائل ثقافية ومعرفية، داعياً إلى توظيفها وفق أسس مدروسة تضمن فعاليتها وتوافقها مع السياق الثقافي للمُتلقّي.

يتحدث Bakony في دراسة بعنوان "Symbolism in the Feature Film" (1974) الدور الجوهري الذي تؤديه الرمزية في السينما بوصفها وسيلة تفاعلية تربط بين الجوانب الجمالية والإدراكية لدى المتلقي. هدفت الدراسة إلى تحليل كيفية استخدام الرموز البصرية في الأفلام لنقل المعاني المجردة وإيصال الرسائل الفكرية والشعورية بطريقة غير مباشرة. اعتمد الباحث المنهج التحليلي الوصفي من خلال تحليل نماذج سينمائية بارزة، مع التركيز على أعمال المخرج إنغمار بيرغمان، حيث استعرض استخدام الماء كرمز يعكس الحياة والموت ضمن سياقات بصرية متكررة. خلصت الدراسة إلى أن الرمزية السينمائية تُعد أداة فعالة في تعميق الرسالة الفنية، وأن فهم هذه الرموز يختلف باختلاف الخلفيات الثقافية والنفسية للمشاهدين، مما يمنح الفيلم بعداً تأويلياً متجدداً. كما أبرزت الدراسة أهمية توظيف عناصر مثل اللون والحركة والسكون كرموز بصرية ذات دلالات تتغير بحسب السياق الفني والاجتماعي للفيلم.

التعقيب على الدراسات السابقة.

تعتمد الأبحاث الرصينة على تراكم المعرفة من خلال تحليل الجهود السابقة ودراستها. وهذا يفسح المجال لتعميق الفهم ورسم مساحات جديدة للتعديل والتطوير. عند استعراض الدراسات السابقة التي تناولت السينما الفلسطينية والنكبة، تبين أن هذه الأبحاث ركزت في معظمها على الرمزية السردية والبصرية، تشابهت هذه الدراسة مع بعض الدراسات السابقة، كما اختلفت معها في جوانب عدة، مما يعكس أهمية هذه الدراسة ويسلط الضوء على إسهامها الفريد في مجال السينما الفلسطينية وتحليل النكبة. ما يميز هذه الدراسة عن الدراسات السابقة هو أنه رغم قيمة هذه الدراسات، إلا أن هناك فجوة واضحة تتمثل في دراسة النكبة من منظور سينمائي رمزي من خلال ربطها بتحليل مقارن بين الأفلام التي تتناول النكبة كموضوع رئيسي وليس مجرد خلفية.

تتشابه هذه الدراسة مع دراسة مليطات في التركيز على الرمزية كأداة تحليلية لفهم الممارسات الاستعمارية وتأثيرها على الفلسطينيين، كلا الدراستين تسعيان إلى تسليط الضوء على التجارب الجماعية الفردية التي تتشكل من خلال مواجهة الاحتلال، حيث تنظر هذه الدراسة إلى النكبة من خلال الرمزية في فيلمي *فرحة* و *الزمن الباقي*، بينما يركز مليطات على الحواجز والجدران كفضاءات استعمارية تُبرز المعاناة اليومية للفلسطينيين، تشترك كلا الدراستين في المنهج الوصفي التحليلي، حيث يتم دراسة الأبعاد الرمزية، الجدران والحواجز في حالة مليطات، والرموز البصرية والدرامية في دراستي، تتشابه هذه الدراسة مع دراسة الراعي في التركيز على السينما الفلسطينية كوسيلة للتعبير عن الواقع الفلسطيني، كلا الدراستين تهتمان بتحليل الأفلام السينمائية التي تصور معاناة الفلسطينيين اليومية وتعكس الواقع الاجتماعي والسياسي، تتفق الدراستان في الاعتماد على المنهج الوصفي التحليلي لفهم الرمزية والبنية السردية في الأفلام. كما أن فيلم *عيد ميلاد ليلى*، كعينة في دراسة الراعي، مثلما هو الحال مع *فرحة* و *الزمن الباقي*، يستخدم الحياة اليومية كعدسة لفهم القضايا الفلسطينية الكبرى.

تختلف هذه الدراسة عن دراسة عيسى (2018)، بأنها تركز على الصورة الفوتوغرافية في الملصقات السينمائية دون التطرق لموضوع النكبة أو تحليل الأفلام، ينصب اهتمام عيسى على تحليل الصورة الفوتوغرافية في الملصقات السينمائية كوسيلة اتصال بصري، بينما تهتم هذه الدراسة بتحليل الرمزية السينمائية للنّكبة داخل الأفلام، مع التركيز على العناصر البصرية والسردية في *فرحة* و *الزمن الباقي*، لا تتناول دراسة عيسى النكبة الفلسطينية أو السياقات التاريخية والاجتماعية المحيطة بها، بل تركّز على الجوانب الجمالية والتكوينية للصور الفوتوغرافية، في حين أن هذه الدراسة تركز على النكبة كموضوع رئيسي يُحلل من خلال الرمزية، تركز دراسة كراجة (2016) على تحولات صورة البطل الفلسطيني وتأثير العوامل الإنتاجية والسياسية، بينما تركز هذه الدراسة على الرمزية السينمائية للنّكبة عبر تحليل معمق لفيلمين محددين.

تحاول الباحثة من خلال هذه الدراسة التركيز على النكبة كموضوع مركزي، اضافة الى دراسة المقارنة، كونها تجمع دراستي بين تحليل فيلمين مختلفين تمامًا في أسلوب السرد ومنهجية التعبير البصري، أحدهما *فرحة*

الذي يتبنى أسلوباً دراماتياً مباشراً يعكس التجربة الفردية، والآخر *الزمن الباقي* الذي يقدم تجربة سينمائية تأملية تعتمد على الكوميديا السوداء والسرد الصامت؛ هذه المقارنة تفتح آفاقاً لفهم كيفية تطور المعالجة السينمائية للنّكبة وفقاً للسياق الجغرافي والتاريخي والسينمائي، كما وتسعى الدراسة إلى تجاوز حدود التوثيق والتحليل التقليدي للأفلام، من خلال فهم أعمق للرمزية في السينما الفلسطينية كوسيلة فلسفية لاستكشاف العلاقة بين الفرد والجماعة، من خلال أنها تستعرض الرموز البصرية كأدوات لنقل معان مركبة، تتجاوز حدود الزمن والمكان. وأخيراً أسلوب البحث الممنهج، على عكس الدراسات الفردية للأفلام، تعتمد هذه الدراسة على المقاربة المنهجية الشاملة والتي تجمع بين التحليل السيميولوجي للعناصر البصرية والرمزية، والمقارنة بين البناء السردي في الفيلمين.

الفصل الثاني

منهجية الدراسة

المنهجية والأدوات

اعتمدت الباحثة في هذه الدراسة على التحليل السيميائي كمنهج مهم ورئيسي إستناداً إلى مقاربة رولان بارث (2005) التي تنظر إلى النصوص البصرية كأنظمة دلالية لها مستويات متعددة. توفر هذه المقاربة إطاراً لفهم الرموز والعلامات في الأفلام، من خلال مستويات التحليل الثلاثة التي اقترحها بارث: التعيينية والتي يتم من خلالها التركيز على العناصر الرمزية الظاهرة في المشاهد، مثل الإضاءة، وحركة الكاميرا، وتكوين الإطارات. أما عن المستوى التضميني يتم الكشف عن المعاني الضمنية المرتبطة بالعناصر البصرية، والمستوى الأيديولوجي الذي يركز على القيم الثقافية والاجتماعية التي تحملها العلامات. ويُعنى هذا التحليل بتفسير الرموز البصرية والسردية لفهم تأثيراتها على تقديم النكبة الفلسطينية كحدث تاريخي وثقافي مُهم؛ فالمنهج السيميائي يسمح بفهم كيف تُبنى العلامات داخل النص السينمائي لتعكس دلالات معقدة حول الهوية، الذاكرة، والنضال.

وفقًا لدراسة بارث (2005)، فإن النصوص البصرية لا تقتصر على تقديم المعاني السطحية، بل تحمل طبقات عميقة من التضمينات التي تعكس الإيديولوجيات السائدة والمقاومة لها؛ من خلال تطبيق هذا المنهج على فيلمي *فرحة* و *الزمن الباقي*، تقدم الدراسة تحليلًا معمقًا لتمثيل النكبة الفلسطينية باعتبارها حدثاً تاريخياً وثقافياً، مع تسليط الضوء على دور السينما في مقاومة الطمس الثقافي والاستعمار.

أدوات الدراسة

ستستخدم الباحثة أدوات التحليل السيميائي المتمثلة في الملاحظة والتحليل النصي، حيث تعني *الملاحظة* في الرصد الدقيق للعلامات البصرية والرموز المستخدمة في الفيلم، مثل التكوين البصري، الإضاءة، زوايا التصوير، الحركة، الصوت، واللون، وتحليلها في ضوء السياق العام للفيلم. أما التحليل النصي فيتضمن تفكيك البنية السردية والمشهدية للفيلم بوصفه نصاً بصرياً بما يشمل الحوارات، اللغة البصرية، الإشارات الرمزية، والعلاقات بين الشخصيات، وذلك من أجل استكشاف المعاني الظاهرة والضمنية. تُمكّن هاتان الأداتان الباحثة من قراءة الفيلم كخطاب ثقافي يتقاطع فيه الجمالي بالسياسي، ويكشف عن عمق الرمزية المرتبطة بالنكبة وتمثلاتها في الوعي الفلسطيني.

حرصت الباحثة على عرض بحثها بعنوان "تجليات رمزية النكبة في السينما الفلسطينية: دراسة مقارنة بين فيلمي *فرحة* و *الزمن الباقي* على مجموعة من المحكمين المتخصصين في مجال الدراسات السينمائية والنقد، وذلك بهدف التأكد من صحة التحليل ودقة المضمون وسلامة اللغة وملاءمة المنهج المستخدم. وقد أخذت الباحثة بالملاحظات والتوصيات التي قدمها المحكمون، مما أسهم في تعزيز مصداقية الدراسة ورفع جودتها العلمية.

مجتمع وعينة الدراسة

يتمثل مجتمع الدراسة في الأفلام الروائية السينمائية الفلسطينية التي تتناول النكبة الفلسطينية كموضوع رئيسي، وقد وقع الاختيار على عينة قصدية تتكون من فيلمين روائيين فيلم *فرحة* (2021)، وفيلم *الزمن الباقي* (2009)، بوصفهما نموذجين مميزين لتمثيلات النكبة في السينما الفلسطينية، لما يقدمانه من رؤى سردية وبصرية مختلفة ومتكاملة حول الحدث، ونظراً لجماهيرية تلك الأفلام وحصولها على جوائز، ففيلم *فرحة* فاز بجائزة أفضل فيلم شبابي ضمن مسابقة أكاديمية آسيا والمحيط الهادئ، أما فيلم *الزمن الباقي* حاز على جائزة اللؤلؤة السوداء لأفضل فيلم روائي شرق أوسطي في مهرجان أبو ظبي السينمائي.

آلية التحليل

معايير اختيار المَشاهِد

تعتمد آلية التحليل على المنهج السيميائي بوصفه إطاراً نظرياً وتحليلياً، كما سيتم تحليل مشاهد مختارة بعناية من كلا الفيلمين بناءً على معايير تتعلق بكثافة الرموز البصرية والدلالات الثقافية والسردية التي تحملها بشكل يُمثّل البنية الكلية للفيلم. سيتم استخدام تحليل المضمون كأداة داعمة لقراءة هذه المشاهد، وذلك لفهم المعاني الظاهرة والخفية للرموز السينمائية، ومدى ارتباطها بسردية النكبة الفلسطينية. سيشمل التحليل عناصر مثل التكوين البصري، الإضاءة، زوايا التصوير، الموسيقى، الحوارات، والإشارات الرمزية، بهدف تفكيك الخطاب السينمائي وفهم دلالاته السيميولوجية، أما بالنسبة لعينة البحث فهي تشمل على:

1. فيلم *فرحة* (2021): من اخراج الفلسطينية الأردنية دارين سلاَم، وتم تصويره داخل الأردن ويتناول النكبة الفلسطينية من منظور فردي لشخصية فتاة تعيش الحدث داخل بيت المونة.

2. فيلم *الزمن الباقي* (2009): من إخراج الفلسطيني إيليا سليمان، ويستعرض النكبة من منظور الفلسطينيين، تم تصويره داخل الأراضي الفلسطينية المحتلة في الناصرة.

اعتمدت الباحثة *العينة القصدية*، وقد تم اختيارها بناءً على عدة معايير رئيسية شملت تحقيق أهداف الدراسة وتحليل معمق للرموز والدلالات السينمائية. أولاً، التركيز على المشاهد التي تحتوي على كثافة عالية من الرموز البصرية، وهذا يتيح فهماً أعمق للرسائل الثقافية والسردية المتعلقة بالنكبة الفلسطينية. اضافة الى اختيار المشاهد التي تمثل البنية الكلية للفيلم وتعكس موضوع النكبة بشكل مباشر وواضح، حرصت الباحثة على تضمين مشاهد تعكس التنوع الجغرافي والسردي، حيث تم اختيار مشاهد من فيلم فرحة التي صُورت في الأردن، ومن فيلم الزمن الباقي الذي تم تصويره في الأراضي الفلسطينية، مما يدعم دراسة مقارنة متوازنة. وأخيرًا، توظيف أدوات تحليلية مثل تحليل المضمون لضمان إمكانية تفكيك الخطاب السينمائي وفهم المعاني الظاهرة والخفية للرموز، مما يعزز من عمق التحليل وسلامته. يعتمد اختيار هذه العينة على التوافق مع

موضوع الدراسة وإمكانية تحقيق تحليل معمق. في هذه الدراسة يمثل كلا الفيلمين موضوع النكبة بشكل مباشر، مما يتناسب مع موضوع الدراسة، يعكس كل فيلم تجربة مختلفة عن الاخرى، ففيلم *فرحة* يصور النكبة من خلال عدسة فردية، أما الزمن الباقي فيقدم سرداً جماعياُ يستعرض النكبة من الفلسطينية هذا التنوع الجغرافي والسردي يسمح بدراسة مقارنة متوازنة، فغالباً ما تناولت الأفلام الأخرى النكبة بشكل وثائقي وفي بعض الأحيان يفتقر للبعد الرمزي المطلوب للتحليل. فالسينما الفلسطينية التي تتناول النكبة بعدد كافٍ من أفلام روائية محدودة، لذا كان الاعتماد على عينة قصدية هو الخيار الأمثل لتحقيق أهداف الدراسة.

الفصل الثالث

الإطار النظري

تُعد النظرية الواقعية من أبرز النظريات في مجال دراسات السينما، إذ تقوم على الإيمان بقدرة الصورة السينمائية على تمثيل الواقع وتجسيده بأمانة. ويُعتبر الناقد الفرنسي أندريه بازان من أبرز منظّري هذه المدرسة، حيث أكد في كتابه What Is Cinema? أن السينما تمتلك قدرة فريدة على نقل الواقع بصدق وموضوعية، مع التركيز على التفاصيل اليومية والبُعد الإنساني للأحداثBazin (2004) في السياق الفلسطيني، تُوظَّف الواقعية كإطار تحليلي لتناول تمثيل النكبة وتجلياتها في الأفلام، من خلال أساليب سردية وبصرية تُعنى بتوثيق المعاناة والتهجير، مع اعتماد واضح على الرمزية والتجربة الفردية والجماعية (Chaudhuri, 2007).

من جهة أخرى، تُستخدم الواقعية في السينما الفلسطينية كأداة للمقاومة الثقافية، إذ تُسهم في توثيق التاريخ الفلسطيني وتقديم سرديات مضادة لمحاولات الطمس والإنكار. ومن خلال عرض قصص واقعية وتجارب فردية ذات بُعد جماعي، تُعزز هذه السينما الوعي بالهوية الوطنية، وتُسهم في الحفاظ على الذاكرة الجمعية. (Gertz & Khleifi, 2008).

يمثل الإطار النظري الأساس العلمي الذي تستند عليه هذه الدراسة لفهم تجليات رمزية النكبة في السينما الفلسطينية وتحليلها من خلال فيلمي *فرحة* و الزمن الباقي باعتماد نظرية السيميولوجيا كمنهج تحليلي. إذ تركز السيميولوجيا (Semiotics) على دراسة العلامات والرموز وإنتاج المعاني في سياقاتها المختلفة، سواء كانت ثقافية، لغوية، أو بصرية. وهي من أهم أدوات التحليل للنصوص البصرية والسينمائية.

قدم فرديناند دي سوسير في كتابه دروس في اللسانيات العامة (Course in General Linguistics) الذي نُشر بعد وفاته عام 1916 مفهوم العلامة باعتبارها وحدة تحليلية مكونة من دال ومدلول، يرى سوسير أن العلاقة بين الدال والمدلول اعتباطية وليست طبيعية، أي أنها لا تقوم على رابط طبيعي أو جوهري يربط

بين العلامة اللغوية والمفهوم الذي تعبر عنه. هذا الطابع الاعتباطي يعني أن العلامة ليست نتاجاً لسبب عضوي أو حتمي، بل هي نتاج اتفاق اجتماعي وتفاهم مشترك داخل نظام لغوي محدد، يُمكّن الأفراد من تبادل المعاني والتواصل. لذلك، رغم ثبات المدلول في جوهره، يمكن التعبير عنه بطرق لغوية متنوعة تتفاوت في الشكل أو المضمون من لغة إلى أخرى، ومن ثقافة إلى أخرى، وهو ما يفسر تعدد الألفاظ والمرادفات التي تشير إلى نفس المفهوم.

العلاقة الاعتباطية بين الدال والمدلول تؤكد أن اللغة ليست انعكاساً مباشراً للطبيعة، بل هي نظام رمزي مبني على التفاهم المشترك، مما يجعل عملية التفسير والقراءة في النصوص، لا سيما النصوص السينمائية التي تعتمد على الرموز والدلالات، عملية متعددة الأبعاد ومعقدة. إذ تكتسب العلامات دلالاتها من خلال السياقات الثقافية والاجتماعية، وليس من أي ارتباط طبيعي مسبق. وهذا يفسح المجال لمحاولة تفسير الرموز بناءً على كل من سياقاتها الثقافية والاجتماعية. ركز سوسير على مفهوم العلامة، التي تتكون من *الدال* (الجانب المادي للعلامة مثل الصورة أو الصوت) والمدلول (المعنى الذي تحمله العلامة)، وأكد أن العلاقة بينهما اعتباطية ومبنية على السياق الثقافي والاجتماعي (العميري، 2011).

طور رولان بارث هذا الإطار ليشمل المعنى الظاهري الذي يشير إلى التفسير المباشر للرمز، والمعنى الضمني الذي يكشف عن الطبقات الأعمق من المعنى، متأثراً بالسياق الثقافي والاجتماعي، الأمر الذي ساعد في فهم مستويات مختلفة من المعاني في النصوص السينمائية (العميري، 2011).

تُعد السيميولوجيا الإطار النظري الأنسب لتحليل الرمزية السينمائية المتعلقة بالنكبة الفلسطينية، إذ تُمكّن الباحث من الكشف عن المعاني الظاهرة والخفية للرموز السينمائية المستخدمة، مما يساهم في فهم أعمق للبُعد الدلالي والثقافي للنص السينمائي. يتجلى ذلك في مشكلة البحث التي تحاول الإجابة على السؤال المحوري: كيف تعكس الرمزية السينمائية تجليات النكبة الفلسطينية في فيلمي *فرحة* و *الزمن الباقي*؟

تُسهم النظرية السيميولوجية هنا في تحليل الرموز مثل الغرفة المغلقة في فيلم *فرحة* والى ماذا ترمز، أو الكوميديا السوداء في فيلم *الزمن* الباقي وماذا تعكس بشكل غير تقليدي، اضافة الى فهم تأثير الرموز على البناء السردي، فالنظرية تسمح بدراسة كيفية تأثير الرموز على تشكيل القصة والسرد، مثل استخدام الزوايا المائلة أو الإضاءة الخافتة. تتماشى النظرية السيميولوجية مع هدف البحث في تحليل الرموز السينمائية التي تُستخدم لنقل رمزية النكبة، سواء كحدث مأساوي في الماضي أو كحالة مستمرة في الحاضر، تُبرز السيميولوجيا دور الرموز في السردية السينمائية وكيفية انعكاس المعاناة الفلسطينية من خلال الصورة.

أبرز المدارس السينمائية العالمية في نقد وتحليل الأفلام

في ضوء الحاجة إلى منهج مناسب لتحليل النصوص السينمائية، يتعين أولاً استعراض أبرز المدارس والمذاهب السينمائية التي ساهمت بشكل جوهري في تطوير أدوات النقد والتحليل السينمائي. من خلال هذه المدارس يُمكن تحديد الإطار النظري الأنسب والأكثر فاعلية لفهم رمزية النكبة في الفيلمين محل الدراسة، الأمر الذي يعزز من دقة وعمق التحليل ويسهم في تقديم رؤية نقدية متكاملة، من أبرز هذه المدارس: المدرسة الكلاسيكية التي تركز على السرد المنطقي والهيكل الدرامي الواضح، مع الاعتماد على التصوير الواقعي للأحداث، الأمر الذي يعزز وضوح الرسالة السينمائية. أما المدرسة التعبيرية فتبرز الحالة النفسية والعواطف المكثفة، مستخدمة عناصر بصرية ورمزية تجريدية تهدف إلى توصيل التجارب الداخلية للأشخاص أو الجماعات. في المقابل، تعمل المدرسة الواقعية على تقديم تمثيل دقيق للواقع الاجتماعي والسياسي، عن طريق تصوير الحياة اليومية وظروفها الحقيقية، مما يساهم في توثيق الواقع وتحليل أبعاده. أخيراً، تأتي المدرسة السيميولوجية لتقدم منهجاً متخصصاً في تحليل العلامات والرموز داخل النص السينمائي، حيث تفسر الكيفية التي تنتج بها الرموز معانٍ متعددة تتفاعل مع السياقات الثقافية والاجتماعية، مما يجعلها الأنسب لدراسة الرمزية السينمائية التي تتناول قضايا النكبة الفلسطينية في فيلمي *فرحة* و *الزمن الباقي*.

النكبة في السينما

لم تكن النكبة مجرد حدث تاريخي، بل مثلت أيضاً رمزاً لصراع البقاء والهوية، وظلت حدثاً حاضراً لا يغيب في المواضيع التي تطرحها السينما الفلسطينية، إذ تلعب السينما دوراً هاماً في الحفاظ على الذاكرة الوطنية في ظل محاولات طمس التاريخ الفلسطيني. فالسينما الفلسطينية لا تقتصر على كونها مجرد أداة توثيق، بل يمتد دورها الى تثبيت حق الفلسطيني في مواجهة التهجير والاحتلال، استلهمت السينما العربية والفلسطينية، هذه المأساة لتجسدها من خلال أنماط متنوعة من السرد السينمائي، بدءاً من السينما التسجيلية وصولًا إلى الرمزية الفلسفية التي تكشف عن أبعاد النكبة في الوعي الجمعي الفلسطيني (أبو معلا، 2015).

تشكل السينما وسيلة بصرية وفنية في تحولات المجتمعات التاريخية والثقافية من خلال التأملات السينمائية العميقة التي تقدمها، حيث جسدت النكبة عام 1948 كلحظة وجودية تشكل الذاكرة الجماعية للفلسطينيين، وكأن كل لحظة لا تزال تُعاش في كل مَشَهد وجملة سينمائية. فالنكبة لم تنتهِ في عام 1948، بل تحولت إلى قيد نفسي وثقافي يتجسد في جوانب مختلفة من حياة الفلسطينيين في المنفى أو في أراضيهم (أبو معلا، 2015).

لقد ساهم العديد من المخرجين في توظيف السينما كوسيلة مساهمة في استكشاف أبعاد النكبة، فبدلاً من سرد وقائع التاريخ، أصبح تمثيل النكبة في السينما الفلسطينية يرافق شتى تجارب الوجود الفلسطيني، لا سيما المتعلقة بالتهجير، والاحتلال، ومحو الهوية. لإعادة تشكيل الذاكرة الجماعية من خلال المشهد السينمائي. يستطيع المخرج الفلسطيني أن يعيد طرح سؤال الوجود، ويجعل السينما أداة لمعرفة التوتر الكامن في الواقع الفلسطيني المُعاش. إن السينما الفلسطينية لا تتعامل مع حدث النكبة باعتباره هزيمة أو لحظة من الضياع والتشتت، بل كإعادة تأسيس للجذر الوجودي لكل فلسطيني سواء كان يعيش في الشتات أو تحت الاحتلال. كما وتسعى إلى خلق حالة من التشبث بالذاكرة، ليس فقط كأداة تذكير، بل كوسيلة للبقاء والمقاومة، من خلال هذه التصورات في تقديم تمثيلات سينمائية للنكبة تكون السينما بمثابة رؤية وشهادة حية على ما تم تدميره، وتضع أمام أعيننا الواقع الفلسطيني المستمر الذي يتجدد في كل لحظة (كنفاني، 1969).

أما بخصوص السينما الفلسطينية الجديدة فإنها بدأت تتجاوز الدائرة المحصورة للأفلام السياسية أو الحربية، إلى مساحة فنية أكبر تضم نظرة فلسفية أعمق وأشمل حول الإنسان الفلسطيني وعلاقته بالزمن والذاكرة، والهوية. يتجاوز كل من فيلم *الزمن الباقي وفرحة التوثيق* ليصل إلى فلسفة التأمل في الواقع الفلسطيني، من خلال لغة السينما الرمزية والسرد البصري، إضافة الى توظيف الزمن السينمائي كأداة لاستكشاف أثر النكبة الوجودي، فالزمن في السينما يمثل عنصراً بنيوياً يحدد الطريقة التي يتم بها إعادة إنتاج الواقع. يستعرض الفيلم الأول مفهوم الزمن من خلال مراحل متعددة ومتداخلة للواقع الفلسطيني، مستخدماً تقنية التلاعب الزمني غير الخطي الذي يربط بين الزمن الشخصي والزمن الجماعي. يسعى الفيلم إلى إبراز أن النكبة ليست مجرد ذكرى عابرة، بل كونها حالة مستمرة تتجسد في تفاصيل الحياة اليومية. يظهر الزمن في هذا السياق جامداً ومتكرراً، مما يعكس صعوبة الفلسطينيين في تجاوز آثار النكبة.

في المقابل، يتناول الفيلم الثاني الزمن من زاوية مختلفة، حيث يتم تجسيده عبر تجربة فردية محدودة تتركز في مكان محصور، وهو بيت البطلة التي تختبئ فيه بينما تراقب الأحداث المحيطة بالنكبة. بهذا الأسلوب، يتم التركيز على البُعد الشخصي والزمني الضيق، مما يعكس تجربة فردية تتفاعل مع الحدث التاريخي بشكل مكثف ومحدد، يصبح الزمن مجرد تجربة توترية حسية، حيث تمثل العزلة الإجبارية استعارة للواقع الفلسطيني المغيّب، وبهذا فإن النكبة في السينما الفلسطينية ليست مجرد تمثيل لفترة زمنية وقعت ومضت، بل هي معركة ما زالت مستمرة في قلب الثقافة الفلسطينية ويتم تجسيدها اليوم عبر الصورة، الصوت، والذاكرة (سلام، 2021).

من منظور سيميائي، يمكن فهم السينما كخطاب لغوي بصري يستند إلى مجموعة من العلامات والدلالات التي تساهم في خلق معاني متعددة داخل السياق الفلسطيني، استنادًا إلى نظرية فرديناند *دي سوسير* في علم اللغة العام، يمكن اعتبار الرمزية السينمائية منظومة دلالية تساهم في إعادة إنتاج الواقع من خلال التفاعل بين الدال والمدلول (سوسير، 1916). تم اسقاط هذا المفهوم على السينما الفلسطينية، يمكن أن يعتبر بأن

النكبة علامة بصرية تتجسد في عدة دلالات سينمائية، وبهذا تصبح السينما الفلسطينية عملية تساهم في إعادة الترميز للنكبة، حيث لا يُنظر إليها كحدث انتهى، بل كزمن ممتد ومستمر في كل لقطة ومشهد.

على سبيل المثال في *فرحة*، يتم ربط وبناء المعنى السينمائي للنّكبة عن طريق توطيد العلاقة بين الدال والمدلول، حيث يصبح كل عنصر بصري جزءاً من بنية رمزية تُساهم في إعادة سرد جميع الأحداث من منظور داخلي. يلاحظ أن الباب الخشبي في بيت المونة على فرحة يتحوّل إلى دال مرئي يرمز إلى القمع الذي يمارسه الاحتلال، أما مدلوله فهو يرتبط بالواقع الفلسطيني الذي فُرض عليه العزلة وفقدان الحرية. وعند قراءة هذا المشهد وفقًا لرؤية سوسير يلاحظ أنه إشارة بصرية مزدوجة، من ناحية فيزيائية يرتبط الباب بمنع الحركة، ومن ناحية البعد الرمزي يعكس واقع الفلسطينيين الذين تم تهجيرهم من خلف هذه الأبواب المغلقة.

أما بالنسبة للمفتاح المُعلّق الذي تنظر اليه فرحة فهو دالٌ يتجاوز معناه المادي حاملاً مدلولاً ثقافياً يرتبط بحق العودة، كما ويعكس ظهور المفتاح في يد البطلة لحظة الهروب، تمثيلًا لذاكرة الطرد القسري المتجذّرة في المخيال الفلسطيني، إذ إن المفتاح بات منذ النكبة رمزًا للبيت المسلوب، ويُستخدم في المهرجانات، والتربية الوطنية، والمنافي، مما يجعله حاملًا للهوية في سياق عابر للأجيال."وهو الرمز الذي يتكرر في مخيلة كل فلسطيني كجزء من الذاكرة الجماعية للنكبة. هذا المشهد يُرسّخ مبدأ الاعتباطية اللغوية، حيث لا يكون للمفتاح أي معنى جوهري إلا من خلال ارتباطه بالسياق الثقافي الذي يمنحه مدلوله العميق.

نجد أن السيمياء في السينما تكمن في الدراسة الدقيقة للعلامات والعلاقات بينها في سياق السينما، السيمياء السينمائية تركز على العلامات السينمائية مثل الإضاءة، الكاميرا، التقطيع، الزوايا، المؤثرات الصوتية، وتهتم بكيفية إنتاج المعنى من خلال استخدام هذه العلامات. فالسينما هي لغة تتألف من رموز سيميائية وأن المخرجين والمصورين السينمائيين يستخدمون هذه الرموز بشكل واعٍ لخلق تفاعلات فكرية وعاطفية مع المشاهد (مارتين، 2017).

إن الاستخدام المكثف للرموز يجعل من السينما مجالاً مثالياً لدراسة السيمياء. تطورت السينما وتأثرت بالعوامل السياسية والاجتماعية على مر العصور؛ فلم تعد مجرد وسيلة تقتصر على الترفيه، بل أصبحت أداة تعبيرية تمتلك القدرة على نقل الرؤى والأفكار بطريقة غير مباشرة من خلال الرموز. أما بخصوص الفيلم الفلسطيني الذي يعتبر جزءاً من السينما العربية والعالمية، فهو يوظف الرمزية كوسيلة فعالة للتعبير عن الأحداث السياسية الكبرى؛ النكبة الفلسطينية على سبيل المثال شكلت إحدى اللحظات المحورية في تاريخ فلسطين الحديث. من ناحية أخرى يجد الكاتب ديفيد روبنسون أن السينما تتعامل مع التاريخ بطريقة ليست محايدة، وأنه بدلاً من الاقتصار على السرد المباشر فيها يتم قراءة الأحداث من خلال عدسة ثقافية واجتماعية تدفعها إلى تفعيل الرموز والتلميحات. ومن هنا يمكننا معرفة أهمية استخدام السيميائية في دراسة وتحليل الفيلم الفلسطيني (روبنسون، 2007).

تبرز السيمياء كأداة تحليلية قوية تساعد في فهم كيفية قيام السينما بتشكيل المعنى من خلال المكونات البصرية والسمعية. في إطار مفهوم السينما الفلسطينية يتم توظيف السيمياء لإيصال التجربة الفلسطينية إلى المشاهد بطريقة غير مباشرة ولكن فعالة. النكبة في السينما تُعد مجالًا غنياً بالسيميائيات كونها توظف العناصر البصرية مثل الألوان والمساحات الفارغة والشخصيات والرموز الوطنية لتعكس بدورها الهوية الفلسطينية والمأساة المستمرة. في أفلام مثل *الزمن الباقي* و*فرحة* نجد أن تجليات النكبة في السينما الفلسطينية تعمل على إعادة توثيق التاريخ الفلسطيني من خلال السرد الشخصي، إذ تقوم الرموز السينمائية بدور العلامات التي تعكس الواقع وتقود المشاهد الى التأمل في العلاقة بين التاريخ والذاكرة، فالسينما ليست مجرد مرآة للواقع، بل هي وسيلة لتشكيل ذلك الواقع من خلال الرمزية واستخدام الأساليب السينمائية التي تضفي عمقاً على سير الأحداث.

الفصل الرابع

الجانب التحليلي للبحث

إن تناول الفيلم من خلال تقسيمه إلى كيفيات اضافة الى تحليل العمل الفني بناءً على تحولات هذه الكيفيات يحتاج الى مقاربة منهجية تبدأ بتقديم وصف شامل للتحولات الدلالية لكل فيلم بشكل منفصل. حيث تشير الباحثة الى الكيفيات هنا بمعنى الأوجه التعبيرية المتعددة التي تُبنى من خلالها الرسالة السينمائية، مثل الكيفية السردية والبصرية والسمعية والرمزية. فالكيفية السردية لها علاقة بكيفية تقديم القصة وتطورها (خطية، استرجاعية، سرد ذاتي أو موضوعي)، بينما تشير الكيفية البصرية إلى توظيف عناصر الصورة مثل الإضاءة، الألوان، وزوايا التصوير.

وبالنظر الى الكيفية السمعية فهي تشمل توظيف الصوت والموسيقى والصمت، في حين تُعنى الكيفية الرمزية بالعلامات والدلالات التي توصل معاني غير مباشرة. إن تحليل الفيلم عبر هذه الكيفيات يُسهم في الكشف عن الطبقات العميقة للمعنى، ويُعزز من قدرة الباحث على تفسير الرمزية ودورها في بناء المعالجة السينمائية للنكبة، كما يسمح بتفكيك اللغة السينمائية إلى عناصرها التعبيرية لفهم التأثير الجمالي والرسائلي للفيلم. هذا النهج يمكّن من استيعاب الأبعاد الدلالية العميقة التي تتشكل عبر تلك التحولات.

فيما بعد، يتم الانتقال إلى دراسة اشتغال العناصر المختلفة ضمن العمليات التحولية الدلالية، مع التركيز على العلاقة التفاعلية بين العناصر المتعددة التي تسهم في تكوين تحول دلالي واحد. هذا الأسلوب لا يعزز فقط من دقة التحليل ولكنه يضفي أيضاً صفة التنظيم والثبات على عملية الفهم، ما يتيح إمكانية التعمق في استجلاء خصائص كل كيفية وكل عنصر ضمن السياق الدلالي للفيلم.

العينة الأولى: *فرحة*

بطاقة الفيلم التعريفية

العنصر	المعلومات
جنسية الفيلم	الأردن – فلسطين – السويد – السعودية
التأليف	دارين ج. سلام
الإخراج	دارين ج. سلام
الإنتاج	ديما عازر، آية جردانة، ويليام يوهانسون كالن (منتج مشارك)
سنة الإصدار	2021 (العرض الأول في مهرجان تورونتو السينمائي الدولي – سبتمبر 2021)
الأبطال وأدوارهم	كرَم طاهر: فرحة – أشرف برهوم: والد فرحة – علي سليمان: أبو وليد – تالة غمّو: فريدة – سميرة العسير: أم محمد
المهرجانات	مهرجان تورونتو السينمائي الدولي (TIFF 2021)، مهرجان البحر الأحمر، مالمو، أسوان
الجوائز	– جائزة لجنة التحكيم – مالمو 2022 – أفضل فيلم أورومتوسطي عن قضايا المرأة – أسوان 2022 – أفضل إخراج – دارين سلام أسوان 2022 – أفضل ممثلة – كرَم طاهر أسوان 2022

ملخص الفيلم:

تدور أحداث فيلم *فرحة* حول تجربة طفلة فلسطينية تُسمى فرحة خلال نكبة عام 1948. تعيش الطفلة في قرية فلسطينية صغيرة وتحلم بالخروج من قيود مجتمعها الريفي لتكمل تعليمها في المدينة كون القرية لا

تحتوي على مدرسة. في تحدٍ للتقاليد السائدة، تدعمها صديقتها المقربة في سعيها لتحقيق حلمها، بينما تواجه معارضة والدها المحافظ الذي يرغب في إبقائها قريبة وحمايتها.

بشكل تدريجي تتغير حياة فرحة بطريقة مأساوية عندما يهاجم الاحتلال الإسرائيلي قريتها ضمن حملة التطهير العرقي عام 1948. مع تفاقم الأحداث واشتداد العنف، يُجبر والدها على إخفائها داخل قبو صغير لحمايتها، تاركًا إياها وحيدة ومحصورة في مساحة ضيقة، حينها لا تعرف فرحة مصير عائلتها أو قريتها إلا من خلال فتحة صغيرة موجودة في باب القبو، تصبح فرحة شاهدة على الفظائع التي تُرتكب، بما في ذلك مشاهد مروعة لأسر قريتها وقتل سكانها.

يركز الفيلم على معاناة فرحة الجسدية والنفسية خلال هذه الفترة العصيبة، حيث تحاول البقاء على قيد الحياة وسط العزلة والجوع والخوف، بينما تتداخل هذه التجربة الشخصية مع المأساة الجماعية للشعب الفلسطيني في النكبة، يجسد الفيلم من خلال رمزيته وبساطته مأساة التهجير القسري التي عاشها الفلسطينيون.

يُعتبر الفيلم أول عمل روائي طويل للمخرجة، الذي استند إلى شهادة حقيقية لامرأة فلسطينية لاجئة تعيش في سوريا، روت قصتها لوالدة المخرجة، وهذا ساعد على منح الفيلم طابعاً شخصياً وبعداً إنسانياً يعكس تجربة لاجئين فلسطينيين خلال النكبة. Time (2022) عُرض الفيلم لأول مرة في مهرجان تورنتو السينمائي الدولي في سبتمبر 2021، حيث لاقى استحسان النقاد العالميين لحسّه الفني وجرأته في تناول موضوع حساس للغاية (Wikipedia contributors, ,n.d).

أثار *فرحة* جدلاً واسعاً عقب عرضه على منصة نتفليكس في ديسمبر 2022، حيث انتقده مسؤولون إسرائيليون متهمين إياه بتشويه صورة الجيش الإسرائيلي، خاصةً بسبب مشهد يعرض مقتل عائلة فلسطينية على يد جنود إسرائيليين، وهو مشهد أثار ردود فعل متباينة بين النقاد والجمهور حول حرية التعبير وتمثيل التاريخ في السينما. The Guardian (2022) ردّت المخرجة دارين سلام على هذه الانتقادات، مؤكدة أن الفيلم يروي الحقيقة من وجهة نظر الضحية، ويسلط الضوء على المعاناة الفلسطينية خلال النكبة، بعيداً عن

أية محاولات سياسية لتوظيف الأحداث، مما يمنح الفيلم قيمة فنية وإنسانية كبرى تعبر عن صمود الشعب الفلسطيني وتاريخه (Time, 2022).

يُعد هذا السياق من النقاشات والجدل جزءً مهماً من دراسة تلقي الفيلم، حيث يعكس الصراعات السياسية والثقافية التي يثيرها تناول النكبة سينمائياً، كما يبرز الفيلم كعمل فني وثقافي قادر على إعادة إحياء الذاكرة الجماعية الفلسطينية والمساهمة في مقاومة محاولات الطمس (The Guardian, 2022; Time, 2022).

التحليل:

قبل احتلال القرية التي تسكنها فرحة مع عائلتها، يزور والد فرحة مجموعة من المقاومين ويتحدثون معه حول ضرورة البدء بتحصين القرية وحمايتها ومواجهة الاحتلال، في هذه اللحظات تحضر فرحة الشاي الى والدها وتقف بعدها تراقبهم من فتحة الباب الضيقة وتستمع الى كلامهم، إن وقوف فرحة خلف الباب ومحاولة التنصت على مثل هذا الحوار هو نوع من الفضول الذي يهم فرحة لمعرفة مصيرها: هل ستذهب الى المدينة لتحقق حلمها وتتعلم أم أنها ستظل في القرية مع والدها، خصوصاً أن فرحة كانت تجلس خلف النافذة او فتحة الباب في كل مرة كان يزور أي ضيف والدها وتستمع لحوارهما الذي كان بالعادة عن وضع القرية وإرسال فرحة الى المدينة لإكمال تعليمها، أما دلالياً تأخذ تحولاً من خلال الدلالة المركبة والاقتصاد بالعلامة، ففي المنظومة الأولى تتشكل لدينا معرفة باهتمام فرحة بحوارات والدها لمعرفة مصيرها من خلال هذا الحوار كمدلول سواء كان جيداً أم سيئاً أما المنظومة الدلالية الثانية ظهور فتحة الباب كجزء من المكان يصبح دالأ على مكان الحدث ومدلولاً على المراقبة ومعرفة تطور الاحداث عن طريق عين فرحة، أي أن فرحة تأخذ مكان عين المشاهد وبالتالي تقمص المشاهد لعين فرحة، وبهذا يصبح استخدام الدال يبث مدلولات عديدة كما يلي:

الدال: فتحة الباب = المدلول الأول = الفضول وحب المعرفة.

المدلول الثاني = المراقبة.

الدال الفتحة بوصفها جزء من المكان = المدلول الأول المكان نفسه قرية فرحة الفلسطينية.

المدلول الثاني: من خلال ربط دلالة فتحة الباب ودلالة الحوار الذي يحصل داخل الغرفة يصبح المدلول قيمة الانتماء للمكان.

التحليل السردي للمفاهيم اللفظية في للفيلم

بينما يتحدث والد فرحة مع المقاومين ينظر الى شخص يدعى ابو النمر ويقول:

انا ماخد وعد وعم نسمع من القوات العربية أنهم رح يرسلوا مساندة

إن كان ذخيرة إن كان جنود، الأفضل نستنى ولما بتوصل

هاي المساعدات أنا بكون على راس الجيش وبحارب أول واحد.

يرد أبو النمر:

بس يا مختار هذه مش هدنة، هذول قاعدين بشتروا وقت

وبالأخر أرضك رح تصير رماد

بس أخر اشي توقعته إنك ما تساعدنا، بخاطر بخاطرك

يخرج أبو النمر من الباب وينظر فيجد فرحة أمامه يحدق بأعين فرحة ويقول لوالد فرحة:

إن شاء الله قواتك ما تتأخر عليك يا ابو فرحة.

وبهذا حملت المخرجة (فتحة الباب، الحوار، فرحة) طاقة تحولية دلالية كبيرة عمقها في ذهن المشاهد من خلال الحوار الذي صدر عن والد فرحة والمقاوم ابو نمر قبل أن يبدأ بالفعل الدلالي. اذ كان يتحدث عن الوطن والنكبة وما سيحصل قريباً وضرورة التحرك لحماية الوطن، وبهذا الحوار إن الفعل الذي قامت به

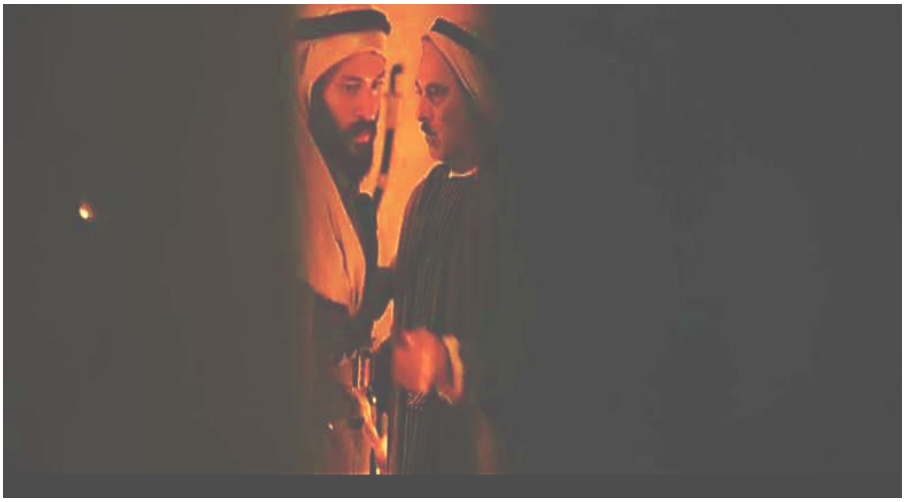
فرحة وهو النظر من فتحة الباب في المشهد، فرحة تمثل عين المشاهد التي ترى الحقيقة لكنها غير قادرة على التدخل، هذه النظرة تعكس دور الفن السينمائي نفسه كشاهد على التاريخ، الذي يسجل ويفسر الأحداث دون القدرة على تغييرها، الدال فتحة الباب.

تمثل الفتحة عنصراً بصرياً بسيطاً لكنه يحمل عمقاً رمزياً، على المستوى السطحي الفتحة هي وسيلة فرحة لرؤية ما يحدث، ولكن على مستوى أعمق، هي صورة مجازية للحدود التي تفصل الداخل عن الخارج والأمان عن الخطر، المعرفة عن الجهل، المدلول الأولي لنظرة فرحة عبر الفتحة تكشف فضولها وشغفها لفهم ما يجري حولها أما بالنسبة للمدلول المركب تصبح الفتحة استعارة للوعي الفلسطيني المحاصر، الذي يرى الفعل من خلال ثغرات محدودة ولكنه لا يمتلك السيطرة الكاملة على السياق.

تقنيات التصوير السينمائي: اللقطات، الزوايا، الحركات، الإضاءة

صورة 1

المشهد الأول Medium Shot



يبدأ المشهد من الدقيقة (16:40–18:43) يجري حوار بين والد فرحة وأبو النمر حول الوضع والمخاطر التي ستواجه القرية والوطن. والد فرحة يعبر عن أمله في وصول المساعدات العربية، ويؤكد استعداده للقتال

من أجل حماية الأرض. أما أبو النمر، يحذر من أن هذه المفاوضات ليست سوى وسيلة لكسب الوقت، وأن النهاية قد تكون احتلال الأرض وتحولها إلى رماد.

تُستخدم اللقطة المتوسطة هنا للتركيز على الحوار المهم بين والد فرحة وأبو النمر، حيث يظهر كل منهما من الخصر إلى الأعلى، مما يسمح للمشاهد بالتركيز على تعابير الوجه وحركات اليدين أثناء النقاش تكمن أهمية اختيار هذه اللقطة في قدرتها على تحقيق توازن بصري بين الشخصيات ومحيطها، بحيث تعطي المشاهد فرصة لقراءة تعابير الوجه ولغة الجسد معاً، الأمر الذي يُعزز فهم التوتر الدرامي والعلاقات بين الشخصيات. تعتبر هذه اللقطة أداة مركزية مهمة في توجيه انتباه المشاهد وصناعة دلالة بصرية تُساعد في بناء المعنى.

تشكل فتحة الباب إطاراً بصرياً داخلياً داخل الكادر، يوجّه انتباه المتلقي نحو الشخصيات المتمركزة في قلب المشهد، الأمر الذي يعزز من التركيز على التوتر الدرامي. يعمل هذا التكوين على عزل الشخصيات عن محيطها، ويقدم إحساساً بالاختناق والانفصال عن العالم الخارجي. هذا الاستخدام المكثف للتكوين ضمن الكادر يُمكن قراءته في ضوء طروحات المفكر والمخرج الروسي سيرجي أيزنشتاين (Sergei Eisensteub)، الذي يُعتبر من أبرز منظّري السينما في القرن العشرين. لم يُعرف أيزنشتاين فقط كمخرج، بل كمفكّر أسهم في بلورة المفاهيم الجمالية والدلالية للسينما، من خلال نظريته في المونتاج، التي تعتبر أن التوليف بين اللقطات لا يُنتج المعنى فحسب، بل يولّد دلالات جديدة تتجاوز المضمون الظاهر.

وفقاً لهذا المنظور، فإن العناصر البصرية داخل الكادر، فتحة الباب مثلاً لا تُعدّ مجرد خلفية مكانية، بل تتحول إلى علامة سيميائية مشحونة بالمعنى، تؤطر الشخصيات وتُسهم في صياغة التجربة الشعورية للمشاهد، من خلال أعماله النظرية والتطبيقية، اعتبر أن الصورة السينمائية بمثابة "وحدة فكرية" قادرة على توليد الدلالة من خلال التصادم والتركيب، فإنه يرى أن الإطار داخل الكادر يُستخدم كي يوجه المشاهد إلى نقطة التوتر الرئيسية، فالفتحة تُبرز الحوار بين الشخصيات، وفي الوقت ذاته تُركز على المأساة المحيطة

بالموقف، الا وهو الانتظار غير الصحيح للدعم العربي الذي لن يأتي. بينما تشكل الشخصيات داخل الإطار صراعاً داخلياً للوالد الذي ينتظر الدعم العربي بينما يتناقض مع اليأس والإحباط الذي يعبر عنه أبو النمر، الأمر الذي يُبرز جدلية الثبات مقابل الاستسلام. تُشير الفتحة المؤطرة الى نافذة المشهد الأكبر وهي النكبة، والعواقب لقرارات الانتظار والتردد التي تُساهم في الكارثة. كما أن إطار الباب الثابت يُبرز الخمول والجمود الذي يُشير إلى حالة الترقب والانتظار.

إن استخدام الزاوية العادية، (Eye-Level Angle) تساهم في منح المشهد واقعية مؤلمة، وكأن المشاهد يضع نفسه مكان فرحة ويشاهد ما يجري، في قراءة الصورة السينمائية، أستحضر أفكار رولان بارث، الذي يعتبر أحد المرجعيات الأساسية في فهم البنية الدلالية للصور. من خلال تمييزه بين الدلالة المباشرة (denotation) والدلالة الإيحائية (connotation)، التي تتيح تفكيك الخطاب البصري للفيلم الفلسطيني بما يتجاوز المعنى الظاهري، وصولًا إلى الطبقات الثقافية والسياسية التي تحيل إليها الصورة. إضافة الى مفهوم *الوخز* (punctum) الذي يطرحه بارث في كتابه *الغرفة المضيئة*، والذي يمكّن من تتبّع اللحظات البصرية التي تتجاوز التفسير العقلاني وتنفذ إلى الذاكرة والانفعال. في سياق الفيلم الفلسطيني، يمكن أن يظهر هذا *الوخز* في نظرة شخصية، أو فتحة باب، أو صمت مشحون، حيث تتكثف رمزية الفقد والاقتلاع والحنين.

من هذا المنظور، فإن الصورة في السينما الفلسطينية لا تُقرأ فقط كعلامة تمثيلية، بل كأثر شعوري وثقافي مشحون بتاريخ النكبة وتراكم المعاناة، ما يعمّق من مستوى التلقي ويستدعي تأويلًا يتجاوز البنية السطحية للكادر. بارث يعتبر أن الزاوية العادية تساهم في إزالة التزييف وإبراز الحقيقة كما هي، مما يجعل المشهد وكأنه شهادة حقيقية على التاريخ. عينا فرحة المتعلقتان بوالدها وأبو النمر تُظهر الشعور بالعجز، وهي لحظة إدراك منها بأن مصيرها ومستقبل القرية بات محكوماً بقرارات خاطئة، تُظهر الزاوية أيضاً الشخصيات داخل الإطار وكأنها محاصرة داخل هذا الفضاء الداخلي، بينما العالم خارج هذا الباب والمكان ينتظرهم المجهول أو الاحتلال.

وبهذا المشهد الذي يتم من خلال فتحة الباب، تكتسب اللقطة قيمة دلالية أخرى، لتتحول وترتبط مجدداً بالشعب الفلسطيني، خاصة أن هذا الفعل البصري تكرّر في كل مرة حاولت فيها فرحة استراق النظر عبر فتحة الباب بعد أن تم وضعها في بيت المونة، بحيث كانت الطريقة الوحيدة التي تمكنت من خلالها فرحة بالنظر للعالم الخارجي لمعرفة مجريات الأحداث، وتصبح المنظومة الدلالية متحولة بشكلها النهائي من دلالة مركبة الى دلالة متكررة، اذ بتكرار هذه الدلالة استطاعت المخرجة أن تضمن المرونة في انتقالها من وحدة دلالية لاخرى وخصوصاً في المشاهد المتكررة في كل مرة كانت تحاول النظر الى العالم الخارجي، هنا نجد أن فرحة ليست جزءاً مباشراً من الحوار، بل تُراقب بصمت، هذه المسافة تشير إلى عزلة الفلسطينيين عن صُنع القرارات الحاسمة بشأن مصيرهم، حيث تُتخذ هذه القرارات في سياقات مفروضة عليهم من الخارج، فرحة كشخصية شابة حالمة تجد نفسها عاجزة عن التأثير في الأحداث الكبرى من حولها، وتظل محصورة في موقع المشاهد السلبي وهو ما يرمز إلى دور الأجيال الصغيرة التي كانت شاهدة على النكبة دون القدرة على التدخل.

إن المهم الآن بيان كيف ارتبطت هذه الدلالة بفعل التكرار بدلالة الوطن والنكبة، في أغلب مشاهد فرحة وهي تنظر من فتحة الباب داخل غرفة المونة. بهذا الفعل تأخذنا المخرجة عبر مراحل متلاحقة من الزمن الفلسطيني، بدءاً من الحياة أثناء خروج الإنجليز من فلسطين إلى وصول الاحتلال الإسرائيلي الذي دمّر قرية فرحة وقاد إلى القتل والتشريد. من خلال استخدام اللقطة المتوسطة التي تؤطر المشاهد عبر ثقب الباب، تبرز رؤية مجتزأة للعالم الخارجي، حيث يصبح الإطار الضيق مجازاً عن الحصار المفروض على الوعي والإدراك الفلسطينيين. إن حركة الكاميرا غير المستقرة تُجسد اضطراب الواقع الذي تعيشه فرحة متماهية مع الفوضى التي تصاحب أحداث النكبة نفسها.

صورة 2

المشهد الثاني Medium Shot

يبدأ المشهد من الدقيقة (50:49–52:01) هنا، نرى أبو محمد يساعد زوجته في الولادة وسط ساحة بيت والد فرحة. تتجلى اللحظة الإنسانية في تعابير الألم على وجه الزوجة وحركة أبو محمد الحثيثة وهو يحاول إنقاذ المولود الجديد. يخرج الطفل من رحم والدته، ويأتي أبو محمد بحجر ليقطع الحبل السري، في مشهد يجمع بين الألم والحياة في آنٍ واحد. فرحة تراقب هذا الحدث من خلال فتحة صغيرة أسفل الباب، وكأنها تلتقط الحياة وسط الدمار والخراب الذي يحيط بها، ممثلة بذلك النظرة الإنسانية المتمسكة بالأمل رغم الظروف القاسي

يهدف استخدام اللقطة المتوسطة في أنها تساعد على إظهار المشاهد الحوارية والتفاعلية بشكل واسع لأنها تسمح برصد التفاصيل التعبيرية والاتصال البصري مع الجمهور، كما تساهم في بناء العلاقة بين الشخصيات وعالم المشهد بشكل متوازن. في توظيف تفاصيل مشهد الإنسانية، مثل تعابير الألم، والحركة الجسدية، وتفاعل الشخصيات دون تجاهل السياق المكاني الذي يعكس الخراب المحيط. هذه اللقطة تخلق توازناً بين الشخصيات والمكان، مما يُعزز من قوة الرمزية وهي الحياة وسط الدمار.

في أحد أكثر المشاهد تأثيراً، تسمع فرحة صوت امرأة تصرخ وهي زوجة ابو محمد جار فرحة في القرية، يساعد ابو محمد زوجته في ولادتها وهي تجلس في ساحة بيت والد فرحة، يخرج المولود من رحم المرأة

ويذهب ابو محمد ويحضر حجر ليقطع به الحبل السري الذي يربط الولد بوالدته، يتقاطع الألم مع رمز الحياة، فالولادة هنا ليست مجرد فعل بيولوجي، بل هي صرخة وجودية تعاند الفناء، بالتزامن مع هذا الحدث فرحة تراقب الحدث من فتحة الباب وكأنها عين المشاهد، تجسد في هذه اللحظة النظرة الإنسانية التي تتشبث بالحياة حتى وسط الخراب والنكبة.

بالنظر الى الزاوية الصفرية المستخدمة وهي الزاوية التي تمثل كيف يظهر المشهد من مستوى عين الشخصية أو نقطة نظرها، الأمر الذي يجعل المشاهد يشعر وكأنه يرى العالم من منظور هذه الشخصية مباشرة، مما يعكس الإحساس بالتجربة الشخصية والاندماج في المشهد، حيث تشاهد فرحة المشهد من فَتحة موجودة أسفل الباب تمكنت المخرجة من وضع المشاهد مكان فرحة، هذه الزاوية ليست عبثية ولا مجرد تقنية بل عبارة عن تجربة يُصبح من خلالها الفضاء محدوداً مما يحوّل المشهد الى استعارة للاغتراب والاضطهاد الانساني. يُعتبر توظيف اللقطة المتوسطة وسيلة تواصل حركية وذهنية حسب (آيزنشتاين، 1949)، حيث تسمح هذه اللقطة بالتقاء الإيقاع الداخلي للشخصيات مع الإيقاع الخارجي، بينما تظهر الشخصيات في حالة تفاعل جسدي مشحون بحم المأساة التي تعيشها القرية وعائلة ابو محمد يعمل كل من التكوين والزاوية على خلق صراع جدلي يعبران عن القهر والقوة مقابل الإنسانية والألم. يجسد المشهد بأكمله دلالياً تناقضات ضخمة، فرحة تشاهد عنفاً وجودياً من موقعها المُقيد والزاوية تجسد ضعفها ومحدودية ادراكها لمثل هذا الحدث، الجمود الصارم الذي يظهر في التكوين يعكس القمع التاريخي بينما الشخصيات تتسم بحيوية مأساوية تُظهر ضعف الإنسان أمام هذا السياق العنيف.

فتحة الباب هنا ليست إطاراً بصرياً فحسب بل رمزاً يتسم بطابع فلسفي؛ إنها نافذة على استمرار الحياة في مواجهة الظلام، وعلى إمكانية أن ينبثق الجديد من قلب المأساة، إن التحول الدلالي هنا بفعل النظر من فتحة الباب الى فعل الولادة، بحضورها في سياق النكبة، تحمل دلالات متعددة، فهي أولاً فعل تحدٍ يواجه الموت القابع في الخلفية، ويرسّخ فكرة البقاء والصمود في وجه الإبادة، المولود الجديد يصبح رمزاً للاستمرارية، وحجر الأساس لتجدد الحياة رغم الظروف القاسية، كما أن استخدام الحجر في قطع الحبل السري يضيف

طبقة رمزية أخرى؛ فهو أداة بدائية تُظهر التشبث البشري بالحياة عبر أكثر الوسائل بساطة. الحجر هنا ليس مجرد أداة؛ بل رمز للارتباط بالأرض والوطن، وللبقاء على قيد الحياة رغم كل محاولات التشريد والاقتلاع.

الدمج بين الألم والفرح في هذا المشهد يعكس التوتر العميق الذي يعيشه الفلسطيني تحت وطأة النكبة، الألم كواقع مستمر، والفرح كإعلان للحياة في وجه الموت. المشهد، من خلال نظرة فرحة، يصبح شهادة سينمائية على قدرة الإنسان على تجديد ذاته، حتى في أحلك الظروف، وعلى أن كل ولادة جديدة تحمل وعداً صامتاً بأن الزمن الفلسطيني المستمر قد يحقق شكلاً من أشكال الخلاص أو التحرر، ولو كان عبر لحظات صغيرة لكنها مليئة بالمعنى.

الحجر الذي يُستخدم لقطع الحبل السري يحمل العديد من الدلالات المزدوجة؛ فهو رمز للبدائية التي فرضها الاحتلال، ولكنه أيضاً يحمل دلالة بالمصاحبة باعتباره أداة مقاومة مرتبطة بالنضال الفلسطيني والألم الذي تشعر به هذه السيدة خلال ولادتها العصيبة هذه. بهذا المزج بين الحياة والمأساة، تحوّل المخرجة هذا المشهد إلى شهادة بصرية على التشابك بين النكبة كحدث تاريخي والجروح الوجودية التي تركتها في الذاكرة الجمعية الفلسطينية، مؤكدة أن رؤية فرحة المحدودة من ثقب الباب ليست مجرد فعل عابر، بل هي **استعارة** عميقة لحالة وطن بأكمله ينظر إلى واقعه الممزق من إطار ضيق يحكمه القهر والشتات، وأن رؤية فرحة ما هي إلا جزء بسيط لما يحصل داخل القرية وهي شهادة من بين شهادات عديدة ربما سمعنا عنها وربما لم نسمع عنها حتى الأن.

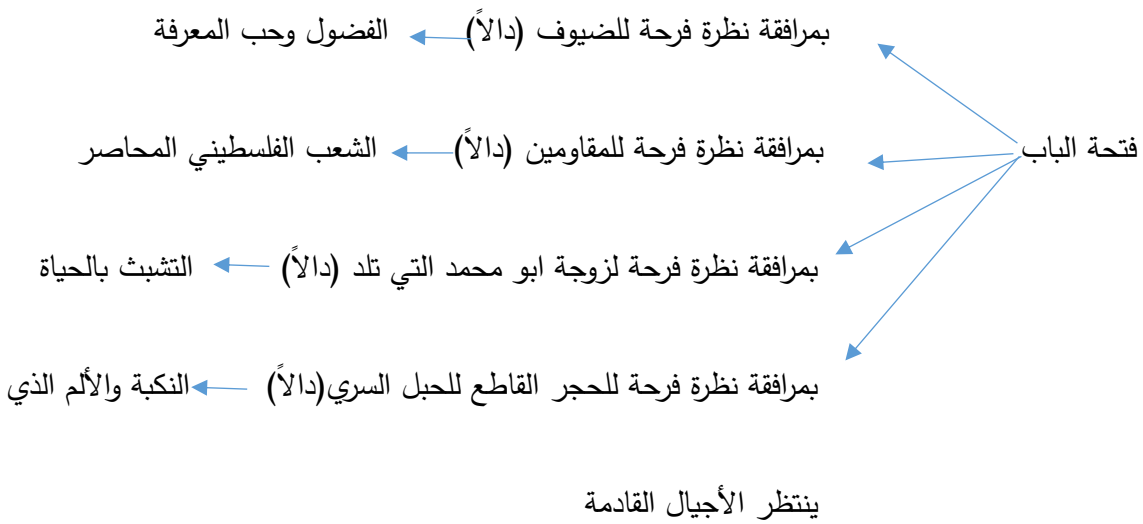
ومن خلال نسق بث المدلولات، وخصوصاً الربط الذي حققته المخرجة بين فعل النظر من فتحة الباب وما يدور خارجه من أفعال وأحداث، تتحول الولادة إلى دالّ يحمل في طياته أكثر من مدلول، إن الولادة هنا ليست فعلاً بيولوجياً فحسب، بل تتحول إلى رمز مزدوج، فهي من جهة فعل تجدد واستمرارية يعاند الخراب والموت الذي يحيط به، ومن جهة أخرى فعل وجودي يجسد الألم والمعاناة التي أصبحت شرطاً ملازماً للحياة الفلسطينية.

كما أن الصرخة التي تصدرها المرأة أثناء الولادة تمتزج مع صرخة الأرض المكلومة، لتشكل صوتاً يعبر عن معاناة متجذرة عبر التاريخ، حيث تصبح كل ولادة جديدة استعادة للوجع، وفي الوقت ذاته استمرارية للحياة رغم كل المحاولات لطمسها، يأتي الحجر كعلامة تحمل دلالات متعددة ومتناقضة في الوقت نفسه، في المشهد، الحجر يُستخدم كأداة لقطع الحبل السري، مما يجعله جزءًا من عملية الولادة، لكنه في الوقت ذاته يرمز إلى الاستسلام للأمر الواقع، حيث تضطر الشخصيات إلى التعامل مع ظروف مأساوية وافتقار إلى الأدوات الأساسية للحياة، هذا الاستخدام البدائي للحجر يعيد المشاهد إلى أصل الصراع، حيث يصبح الحجر رمزاً للبقاء والمقاومة في مواجهة الاحتلال، إذ يحمل دلالة بالمصاحبة كأداة مقاومة تُستحضر في كل لحظة تحدٍ وصمود من خلال هذا التداخل بين الولادة والحجر، فهو ليس مجرد وسيلة بل هو جزء من الحمولة الرمزية للتجربة الفلسطينية،.

ومن خلال استحضار أسطورة الكهف لأفلاطون، التي تتحدث عن حكاية سجناء لا يرون من العالم سوى ظلاله المنعكسة على جدار الكهف، يشير ذلك إلى الانتقال من الجهل إلى المعرفة ومن الإدراك الحسي إلى الإدراك العقلي (Plato, The Republic, Book VII, ca. 380 B.C.E.)، هنا يمكن رؤية ثقب الباب كجدار الكهف الذي يقيد فرحة في فضاء مجتزأ من الحقيقة. في البداية، يظهر هذا الإطار البصري كنافذة تُتيح مراقبة الحدث من بعيد، لكنه مع تصاعد الأحداث يصبح أداة للكشف عن حجم الكارثة، تُجبر فرحة على مواجهة الحقيقة القاسية التي تتجاوز إمكانياتها الفطرية كفتاة صغيرة. عند أفلاطون، التحرر من الكهف يمثل الانتقال من الجهل إلى المعرفة، أما بالنسبة لفرحة، النظر من ثقب الباب يعكس مرحلة الإدراك الحسي المحدود، ولكنها لا تصل إلى المعرفة العقلانية الكاملة، بل تتحول تجربتها إلى جزء من الذاكرة الجماعية.

حيث تصبح النظرة الجزئية رمزاً لفقدان السيطرة والمعرفة في مواجهة أحداث أكبر من الفرد. حينما تُشاهد فرحة هذه اللحظة الإنسانية من خلال لثقب الباب، ترتبط بفكرة أفلاطونية أخرى عن التحرر التدريجي من الإدراك الحسي المحدود نحو حقيقة أوسع، لكن بالحديث عن فرحة، هذا التحرر لا يقود إلى نور أو وعي إيجابي، بل إلى مأساة وجودية تعمّق معاناتها. هذه الدلالات المزدوجة للولادة والحجر تتكامل مع فكرة التأطير

البصري المتمثل في ثقب الباب، حيث تصبح هذه الفتحة رمزًا للاختزال والاقتصاد في الرؤية، لكنها في الوقت ذاته نافذة على واقع أوسع وأشد تعقيدًا مما يبدو. حركة الكاميرا غير المستقرة تضيف بعدًا دلالياً آخر، حيث تُظهر اضطراب الإدراك وعدم الثبات في وجه أحداث متسارعة تتخطى قدرة فرحة على الفهم أو السيطرة



أما المنظومة الثانية فقد ساعد الحوار على التحول الدلالي حين جاء ابو النمر برفقة المقاومين الفلسطينيين وطلبوا من والد فرحة الاستعجال في تحصين البلاد وحماية القرية، قبل وقوع النكبة واحتلال فلسطين، وجاء رد والد فرحة على النحو التالي:

والد فرحة:

انا ماخد وعد وعم نسمع من القوات العربية

أنهم رح يرسلوا مساندة إن كان ذخيرة إن كان جنود

الأفضل نستنى ولما بتوصل هاي المساعدات

أنا بكون على راس الجيش وبحارب أول واحد.

أبو النمر:

بس يا مختار هذه مش هدنة، هذول قاعدين بشتروا وقت

وبالأخر أرضك رح تصير رماد

بس أخر اشي توقعته انك ما تساعدنا

بخاطر بخاطرك

إن شاءالله قواتك ما تتأخر عليك يا ابو فرحة.

صورة 3

فرحة تنظر من ثقب الباب

يبدأ المشهد من الدقيقة (16:40–18:43) في هذا المشهد، يتبلور الحوار بين والد فرحة وأبو النمر ليحمل الوحدة الدلالية الكبرى (الجملة) التي ترتكز على مستويين دلاليين مركبين:

أولا: الدعوة الصريحة إلى حماية الوطن والدفاع عنه بوصفه واجباً أخلاقياً ووجودياً.

ثانياً: الإشارة المبطنة والساخرة إلى وعود القوات العربية التي لا تُرجى منها أي نجدة فعلية.

هذا التناقض المتأصل في الحوار يشكل نواة الاستعارة الفيلمية التي تؤسس لمعاني مركبة تُستخلص من هذا المشهد المحوري، جسد الحوار اقتصاداً في العلامة، إذ أن الجمل المقتضبة تحمل حمولة دلالية كثيفة؛ فـ"شراء الوقت" و"أرضك رماد" تختصران مسارات كثيرة ومتناقضة. هذا الاقتصاد يعزز من تكثيف المعنى ويتيح للفيلم بناء استعاراته البصرية والمضمونية بفعالية، حيث تصبح هذه الكلمات المفصلية تشكل مرادفات رمزية لأحداث أكبر تتجاوز حدود المشهد، وهذا رافق المقطع الثاني الأكثر أهمية في التحول الدلالي ذلك لأن الوصف الذي قدمه ابو النمر يتفق في مسار واحد مع الاستعارة قدمتها المخرجة في أكثر من موقع كمدلول على تفكير ابو النمر والمقاومين ووالد فرحة أيضاً بالوطن والتحرر، لهذا فإن الاستعارة أخذت تحولاً بوصفها خطاً مقارباً للجملة كوحدة دالة لمدلولين، التفكير بالوطن وتحول هذا التفكير الى فعل تبني الدفاع عنه (الحرية)، ومن ناحية اخرى التهكم والسخرية من قدوم قوات عربية قد تصل لنجدة فلسطين والوقوف معها والدفاع عنها، من حيث أن الاستعارات تحتوي على التفاصيل الحرفية للجملة:

جدول 1

التفاصيل الحرفية للجملة

المكون	التفصيل	الشرح/ الدلالة
الجملة	بس يا مختار هذه مش هدنة، هذول قاعدين بشتروا وقت وبالأخر أرضك رح تصير رماد.	الجملة هنا تعبر عن الوعي بالمراوغات السياسية والتحذير من المصير المحتوم إذا لم يتم اتخاذ موقف حاسم.
الاستعارة الفيلمية	شراء الوقت = تأجيل الحقيقة، أرضك رماد = زوال الوطن والهوية.	الاستعارة تعكس صراع الزمن والمصير: *شراء الوقت* يرمز للخداع والتأجيل، بينما *الرماد* يرمز إلى الفقد والدمار الذي يهدد الوجود الفلسطيني.
الدلالة المركبة	الاستعارة تعكس صراع الزمن والمصير: شراء الوقت، الرماد	الدلالة الأولى، تؤسس لفكرة المقاومة كواجب فردي وجماعي، مما ينعكس على تطور الأحداث في الفيلم. الدلالة الثانية، تمثل خيبة الأمل الجماعية من القوى الخارجية الخاذلة.

تفسير الجدول:

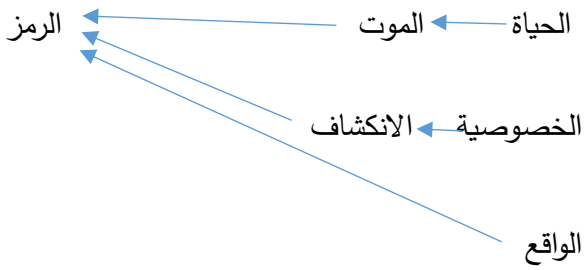
1. الجملة: التعبير النصي الذي يقوم بنقل الوحدة الدلالية الكبرى المشحونة بمفردات ذات قوتين رمزية ودلالية.
2. الاستعارة الفيلمية: الجملة تنتقل إلى مستوى رمزي، حيث تصبح الكلمات تمثيلاً لفكرة أو حالة أوسع (الزمن كخداع، الأرض كهوية مهددة).
3. الدلالة المركبة: تحليل الجملة والاستعارة من حيث بعدها الثنائي (أمل المقاومة/إحباط الخذلان)، مما يدعم السياق السردي والبصري للفيلم.

بالانتقال الى مشهد محاصرة القرية وفرار الناس، وقيام الجنود الاسرائيليين بقتل أهل القرية في هذا المشهد المفجع، تكشف المخرجة عن قدرة السينما على تحويل اللحظات المأساوية إلى تجربة حسية ووجدانية متكاملة، عن طريق استبعاد الموسيقى التصويرية واعتمادها على الأصوات الطبيعية والحوارات الحساسة. صوت الجنود الإسرائيليين وهم ينادون عبر مكبرات الصوت: "اخرجوا أنتم وأولادكم والنساء وإلا قتلتم"، هنا يكسر حاجز الصمت ويضع المشاهد في حالة توتر شديد، إن هذا الصوت لا يمثل فقط إنذاراً بالفاجعة، بل يعكس أيضاً لغة القوة والاستبداد التي تمثلها الآلة الاحتلالية، حيث يصبح الصوت نفسه أداة لفرض الهيمنة ونشر الرعب.

الخلفية الدرامية للمشهد حين يخرج ابو محمد لوحده كي يصرف نظر الجنود عن الدخول الى بيت ابي فرحة حيث تحتمي عائلته هناك، إن خروجه الذي يتجسد في الباب المخلوع لبيت والد فرحة وألواح الصبر التي تطل من خارجه، تمثل بشكل رمزي الانهيار والحصار معاً، انهيار الحماية العائلية والاجتماعية وحصار المصير القاسي الذي يقترب بلا هوادة، الباب المخلوع يمثل اختراق الحيز الخاص وانتهاك قدسية المنزل كرمز للأمان، في المقابل ألواح الصبر التي تظهر خارج الباب ترمز إلى صمود الأرض أمام العاصفة، الصبر، بنباته الشائك، ليس مجرد عنصر بصري؛ إنه استعارة لفلسطين الجريحة، القادرة على تحمل الألم بينما تواجه قسوة الاحتلال.

يتكرر فعل نظر فرحة من ثقب الباب زاوية رؤية فرحة من بيت المونة، تصبح عين المشاهد، المشهد الذي يُبنى بالكامل على منظومة الإدراك الحسي، النظرة من فتحة الباب ليست مجرد وسيلة بصرية فحسب، بل هي عملية دلالية تعكس محدودية قدرة الإنسان على التدخل في الأحداث الجارية أمامه، من خلال هذه النظرة تصبح فرحة شاهدة صامتة على التحول من الأمل بالحياة (المولود الجديد) إلى صدمة الموت والفناء (مجزرة عائلة أبو محمد)

الاطار الدلالي التحولي في المشهد



يظهر هنا كيف تتقاطع الدلالات وتتصاعد وصولاً إلى رمزية المشهد الكاملة، حيث يبدأ التحول من الحياة المتمثلة في المولود الجديد إلى الموت المتمثل في المذبحة، والانتقال من حماية الأسرة في المساحة الخاصة إلى انكشاف العنف الاحتلالي، الأحداث تتحول إلى رموز أوسع تعكس المعاناة الفلسطينية، اختيار المخرجة عدم استخدام الموسيقى يعتبر قراراً درامياً وجمالياً بامتياز ، فالموسيقى التصويرية عادة ما تعمل كدليل شعوري يوجه المشاهد، لكن غيابها في المشهد يترك الحيز مفتوحاً للواقع القاسي ليشكل الانطباع بنفسه. هذا الصمت يُجبر المشاهد على المواجهة دون أي تخفيف، مما يعزز من أثر المشهد ويجعل العواطف تتدفق من الداخل بحرية ودون قيود.

كذلك الإضاءة في *فرحة* ليست مجرد عنصر جمالي، بل هي أداة سردية تساهم في تكوين دلالات الفيلم الكبرى، فالظلام الذي يحيط بفرحة داخل بيت المونة له مدلولات عدة: فهو رمز إلى الظلم والعزلة والاحتلال، على غرار ذلك تبرز قيمة الضوء القليل الذي تراه كرمز للأمل والحياة المستمرة، والضوء في نهاية النفق في النهاية، الإضاءة تخدم التحول الدلالي بعمق، حيث يصبح الظلام خلفية للتحول النفسي والتاريخي الذي

تعيشه فرحة، وللنقلة الكبرى التي يختبرها المشاهد من العتمة إلى وعي أعمق بحجم المأساة الفلسطينية. الإضاءة، كأحد العناصر السينمائية الأساسية، تلعب دوراً محورياً في تشكيل البنية الدلالية لأي فيلم. في فيلم *فرحة*، تعمدت المخرجة استخدام الإضاءة المعتمة داخل بيت المونة كجزء من خطابها البصري الذي يخدم التحول الدلالي والرمزي للنص السينمائي. هذا التوظيف ليس عشوائياً، بل هو قرار مدروس يخدم السرد، ويضيف أبعاداً فلسفية وشعورية عميقة، الإضاءة المعتمة في المشهد الأول في الأعلى داخل بيت المونة ليست مجرد انعكاس للبيئة المكانية، بل هي إسقاط لحالة فرحة النفسية، ولحالة الفلسطينيين ككل خلال النكبة. الظلام يرمز إلى الانغلاق والخوف والعجز عن رؤية المستقبل.

صورة 4

المشهد الثالث، Medium Shot

يبدأ المشهد من الدقيقة (14:03–14:50) تُظهر اللقطة الشخصيات في بيئتها اليومية، فتُعطي المشاهد فرصة لفهم تفاصيل الحياة المستقرة والروتين الهادئ في القرية، كما وتُسهم في خلق إحساس بالألفة والسكينة، لكنها في الوقت نفسه تهيئ المشاهد لاحقاً لتلقّي التحول الدرامي مع دخول الفوضى

وفي مشهد عودة فرحة الى المنزل من حنا صديقتها برفقة والدها، يجد المشاهد الحياة اليومية المستقرة، ويرى صاحب الدكان يجلس بهدوء يشرب الأرجيلة أمام الدكان. إن هذا الفعل يعكس حالة من الهدوء والطمأنينة. المشهد يمثل الاستقرار المجتمعي الذي كانت تعيشه القرية، حيث يمثل صاحب الدكان رمزاً للحياة الطبيعية

والروتين اليومي البسيط، وهذا يضفي شعوراً بالأمان والسكينة، لكن مع وقوع النكبة، يلاحظ المشاهد تحولاً جذريًا في هذه الحياة. إن محاولة صاحب الدكان إغلاق دكانه بسرعة تعكس حالة من الذعر والفوضى التي اجتاحت القرية، سقوط الميزان على الأرض رمز إلى انهيار العدالة والنظام، وتحول الحياة من حالة التوازن إلى حالة الفوضى. يشير سقوط الميزان الى سقوط القيم والمبادئ التي كانت تحكم المجتمع، وبذلك يتحول المشهد من رمز للاستقرار إلى رمز للدمار والانهيار.

صورة 5

المشهد الرابع، Medium Shot

يبدأ المشهد هنا من الدقيقة (23:09–26:59) تبرز اللقطة التحول النفسي والشخصي لصاحب الدكان ضمن بيئته المعتادة، بحيث يُظهر كل من التغير الداخلي والخارجي معاً التحول من الطمأنينة إلى الذعر. كما وتتيح للمشاهد رؤية التوتر في ملامح الشخص وسلوكه، فتتحول اللقطة إلى وسيلة بصرية لتجسيد أثر الحدث التاريخي الكبير على حياة الفرد.

من منظور فلسفي، هذا التحول يبرز كيف يمكن للأحداث التاريخية الكبرى أن تقلب حياة الأفراد رأساً على عقب. مثلاً صاحب الدكان الذي يمثل رمزاً للاستمرارية والبساطة في الحياة العامة، يجد نفسه فجأة في مواجهة واقع جديد تماماً، حيث لم يعد هناك مكان للأمان. إنه يمثل التحول القاسي من حياة هادئة إلى حياة مليئة بالخوف وعدم اليقين. سينمائياً، هذا المشهد يُظهر بمهارة كيف يمكن للتفاصيل الصغيرة أن تحمل

معانٍ كبيرة. السقوط المفاجئ للميزان مع تسارع الأحداث هو ليس مجرد حدث عادي، بل هو تعبير بصري عن انهيار العالم الذي تعرفه الشخصيات، مما يجعل المشاهد يشعر بعمق التحول الذي يحدث. أن استخدام الرموز البصرية يهدف لإيصال المشاعر والأفكار القوية دون الحاجة إلى كلمات، مما يعزز من قوة الرسالة التي تريد المخرجة إيصالها. ومن خلال العلامات (الدكان، الميزان، فرحة، والد فرحة) يتحقق التحول الدلالي التالي:

الدكان ← الحياة الطبيعية

الميزان ← توازن واستقرار الحياة

فرحة ووالدها ← تقلبات الحياة

وترتيب هذه العلامات في جملة كلمية تصبح: الحياة الطبيعية التي تعيشها فرحة مع والدها في القرية، يرتبط استقرارها بشكل مباشر بتخلص القرية من الاحتلال، المخرجة تتحدث مع المشاهد في هذا المشهد بالعلامة غير لفظية وخصوصاً بالرمز الذي تتضح شفراته العامة للإنسان، وأنها تتذوق الفن السينمائي اساساً من لغة الصورة والتي تتحول الى (مدلول–صورة ذهنية) ومن ثم الى دال كلمي.

يتمثل التغير في الألوان والأصوات تحولاً دلالياً عميقاً يعكس انتقالاً وجودياً من السكينة إلى الفوضى، ومن الأمان إلى الاضطراب. قبل وقوع النكبة، تبدو المشاهد بألوان دافئة طبيعية وأصوات هادئة، مما يخلق جواً مليئاً بالاستقرار والانسجام مع الحياة اليومية البسيطة التي كانت تعيشها فرحة وعائلتها، هذه البيئة البصرية والصوتية تؤطر القرية قبل الانهيار، وكأنها شهادة على حقبة مفقودة من الطمأنينة. ولكن مع تصاعد الأحداث ووقوع النكبة، تتغير هذه العناصر بشكل ملحوظ؛ الألوان تتحول إلى درجات داكنة وكئيبة.

تصبح الإضاءة شحيحة وغير متوازنة، ما يعكس انحسار الحياة والنور عن الشخصيات. الأصوات الخلفية، من صراخ واستغاثة وصوت الطائرات، تقحم المشاهد في الفوضى الوجودية التي يعيشها أهل القرية، حيث تتحول الأصوات إلى تعبير عن الانهيار الداخلي والخارجي للنظامين الاجتماعي والنفسي.

سينمائياً، يسهم هذا التحول الدقيق في العناصر البصرية والصوتية في تضخيم المشاعر والتوتر، مما يعمق من تأثير السرد. كما أن الانتقال من أجواء هادئة إلى عالم مضطرب يجعل المشاهد شريكاً في تجربة الانهيار، محولاً الإدراك البصري والصوتي إلى أدوات لاستحضار المأساة الوجودية التي عاشها الفلسطينيون خلال النكبة، وفيما يلي جدول يوضح التحول الدلالي في الألوان والأصوات:

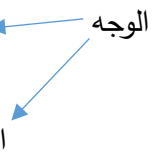
جدول 2

التحول الدلالي في الألوان والأصوات

العنصر	قبل النكبة	بعد النكبة	الدلالة
الألوان	طبيعية دافئة تعبر عن بساطة المعيشة والسكينة.	باهتة وكئيبة، تعكس الخوف والضياع.	التحول من الحياة والانسجام إلى العدمية والاغتراب.
الإضاءة	مشرقة ومتوازنة، تعكس وضوح الحياة واستقرارها.	خافتة وغير واضحة المعالم، تعكس فقدان الأمان والاضطراب.	الإضاءة تصبح رمزاً لانحسار الأمل والنور مع ازدياد المأساة.
الأصوات	طبيعية هادئة واصوات الحياة اليومية.	صراخ، أصوات طائرات وآليات عسكرية، أجواء فوضوية.	الأصوات تنتقل من الإيقاع الطبيعي إلى الفوضى، ما يعكس الانهيار النفسي والمجتمعي (القروي).
الأثر السينمائي	شعور بالأمان والاستقرار، تهيئة للكارثة القادمة.	غمر المشاهد في أجواء التوتر والرعب، استدعاء الانهيار الداخلي والخارجي للشخصيات.	استخدام العناصر البصرية والصوتية كأدوات تعبيرية تُجسد مأساة الفلسطينيين في مواجهة النكبة.

في أغلب المشاهد فرحة كانت تجلس في بيت المونة حيث وضعها والدها وأقفل الباب عليها، خلال هذه المشاهد نجد أن المخرجة عمدت الى التلاعب بالنور والظلام على وجه فرحة داخل بيت المونة. ويعتبر هذا عنصر بصري دلالي عميق، يحمل رمزية فلسفية تعكس الصراع الداخلي والخارجي لفرحة، تارة نجد الوجه الذي يضيئه النور يمثل الأمل، والقدرة على التمسك بالحياة والإيمان بوجود مستقبل أفضل، حتى وسط الظروف القاسية، النور هنا ليس فقط إضاءة مادية تساعد المخرج، ولكنه تجسيد رمزي للقوة الداخلية، والذكريات المشرقة التي لا تزال تعيش في داخلها، مثل الحلم بالتعليم والحرية التي سُلبت.

أما الظلام الذي يغطي وجهها أحياناً، فهو تعبير عن الخوف، اليأس والعجز الذي يحيط بها في لحظات المواجهة مع الحقيقة القاسية. الظلام يمثل الواقع المرير للعزلة، الخطر، والجرائم التي تحدث خارج جدران المخزن، والتي هي عاجزة عن منعها أو حتى رؤيتها بالكامل. إن الجانب المشرق والجانب المظلم على وجهها ليسا متناقضين فقط، بل هما تعبير عن ازدواجية الحياة التي تعيشها. فهي حبيسة، لكنها أيضاً على قيد الحياة. هي شاهدة على الفقد، لكنها رمز للبقاء. هذا التداخل بين الضوء والظلام يشبه الصراع الفلسفي بين الأمل واليأس، بين الإنسان وإرادته الحرة وبين القوى القهرية التي تحاصره، من منظور سينمائي؛ هذا الأسلوب البصري يعكس قوة السرد الصامت. الضوء والظل ليسا مجرد أدوات تصوير، بل هما جزء من القصة ذاتها. وجود النور في بعض اللحظات يذكّر المشاهد بأن الإنسانية، رغم كل شيء، قادرة على التمسك بالأمل، حتى في أحلك الظروف. أما الظلام، فهو الثقل الذي يجب أن تواجهه الشخصية، وربما المشاهد، في إدراك قسوة الواقع، كما ويمثل المرحلة الانتقالية التي عاشتها فرحة بين الطفولة والنضج.



إن التحول في شخصية فرحة بعد أن وقعت أحداث النكبة جاء ملهماً؛ فحينما بدأت الأحداث بالتصاعد، اجبرت فرحة على الركوب في سيارة والد صديقتها فريدة للذهاب معهم الى المدينة، ولكن ما لبثت وأن

صعدت السيارة الا وسرعان ما فتحت الباب ونزلت منها بعدما شاهدت والدها في القرية يقف وحيداً بين جموع الناس الفارة من هول الأحداث ووقفت الى جانبه، إن هذا التحول من الرغبة في الذهاب للمدينة من أجل إكمال تعليمها إلى قرارها بالبقاء جانب والدها وحماية قريتها يعكس تحولاً دلالياً عميقاً على المستوى الفكري. في البداية فرحة كانت تمثل طموحها الفردي والبحث عن مستقبل أفضل، وهو ما يتجلى في رغبتها في التعليم كوسيلة هامة للتحرر وتحقيق الذات. التعليم هنا هو رمز للنور والمعرفة، ويمثل أملًا في حياة أفضل. لكن مع تصاعد وتيرة الأحداث داخل القرية، يتغير منظورها تماماً.

قرارها بالبقاء يمثل تحولًا من الطموحات الشخصية إلى الإحساس بالمسؤولية الجماعية. إن التحول الدلالي في هذا المشهد حصل على مستوى الفكر الذي جسد بالفعل تخلي فرحة عن حلمها وهو يعكس الوعي العميق بالقيم والأواصر الاجتماعية، والارتباط بالجذور والأرض. فرحة تدرك أن هناك ما هو أهم من تحقيق الذات، وهو حماية البيت والعائلة والمجتمع، يبرز هنا كيف يمكن للأزمات أن تعيد تشكيل القيم، وتكشف عن قوة الروابط الإنسانية. إن تطور شخصية فرحة يضيف عمقاً للقصة، ويجعلها تمثل صوت الضمير الإنساني، كونها تتحول من شخصية تسعى لتحقيق أحلامها إلى شخصية تحمل على عاتقها مسؤولية أكبر كرمزٍ للقوة والصمود.

بعد محاولات عديدة تقوم بها فرحة محاولة كسر الباب والخروج من بيت المونة يرى المشاهد أنها تحاول بكل الطرق، تستخدم السكين الذي اعطاها اياه والدها تارة، تمسك بقطعة خشب ثقيلة وتلقيها على الباب محاولة كسره تارة اخرى، تركل الباب بقدمها تستخدم طرق عديدة الا أن جميعها تفشل. وبعدما تفقد الأمل تبدأ بتحطيم محتويات بيت المونة وفجأة تجد أن والدها خبأ في أكياس الطعام مسدساً وبعض الرصاصات، تنجح فرحة عن طريق هذا المسدس والرصاصات بفتح الباب وتخرج أخيراً، في هذا المشهد في فيلم يلعب التكثيف الدلالي دوراً مهماً في نقل الرسالة والمشاعر بشكل قوي ومؤثر. فعندما تحاول فرحة كسر الباب والبحث عن حريتها، المسدس والرصاصات التي تجدها تمثل رمزاً للقوة والقدرة على المقاومة.

استخدام الصوت في هذا المشهد، مع أصوات الذباب، يخلق تأثيراً دراميًا عميقًا. الذباب هنا يرمز إلى الفساد والموت، ويعزز من الإحساس بالكارثة والدمار. المخرجة استخدمت في هذا المشهد اسلوب مونتاج J-Cut، وهو تقنية في المونتاج السينمائي حيث يبدأ الصوت في المشهد التالي قبل ظهور صورته، وهذا يساعد على جعل الانتقال بين المشاهد أكثر سلاسة وطبيعية، ويدعم في تعزيز استمرارية القصة وجذب انتباه المشاهد بشكل أفضل.

في المشهد يسمع المشاهد صوت الذباب قبل أن يرى الطفل الرضيع ميتاً والذباب يحيط به من كل حدب وصوب، إن سماع صوت الذباب قبل رؤية المشهد البصري يخلق نوعاً من الفضول والتوتر لدى المشاهد. أما عن الذباب، بشكل عام، فإن رؤيته بأغلب الأحيان ترتبط بالموت والتحلل. أما واقعياً انتشار الذباب بكثرة دلالة على كل ما هو غير نظيف ومتعفن أو ميت، وهو هنا رمز للموت والتدهور الذي تعيشه الشخصيات في ظل النكبة.

إن المونتاج بهذا الأسلوب يطيل لحظة التوتر والرهبة لدى المشاهد، حيث يبدأ بالتفكير والتحليل لمحاولة استيعاب ما يجري قبل أن تتضح الرؤية، هذا يزيد من تعاطف المشاهد مع الحدث ويجعله يتقمص التجربة بشكل أعمق. هذا الفعل الدقيق في المونتاج يوضح كيف أن السينما وحدها لا تكتفي بنقل الأحداث فقط، بل تعمل بشكل أكبر لتوظيف الأدوات البصرية والصوتية في محاولة لخلق تأثيرات نفسية وفلسفية عميقة. في هذا المشهد يصبح J-Cut أداة لتمهيد الصدمة، وتضخيم الدلالات الرمزية وتذكير المشاهد بالتحول الدرامي الذي يحيط حياة الفلسطينيين. التحول في الصورة، من مشاهد الفرار والبحث عن الحرية إلى مشهد الطفل الميت، يعكس فقدان الأمل والحياة، ويجعل المشاهد يشعر بثقل الأحداث وتأثيرها العميق، المشهد هنا يمثل صراع الإنسان مع الواقع. من ناحية سينمائية هذا المشهد يختصر مأساة الواقع في لقطات قليلة كما أنه يحمل رسالة قوية عن التضحية، الألم، والخسارة. الاستعارة قوية وهي رمزاً للواقع الذي لا مفر منه، حيث أن الصراع والموت هما الوجه الآخر للحرية في عالم مليء بالتحديات.

العينة الثانية: *الزمن الباقي*

بطاقة الفيلم التعريفية:

العنصر	المعلومات
جنسية الفيلم	فلسطين – فرنسا – إيطاليا – بلجيكا – بريطانيا
التأليف	إيليا سليمان
الإخراج	إيليا سليمان
الإنتاج	إنتاج أوروبي مشترك (فرنسا، إيطاليا، بلجيكا، بريطانيا)
سنة الإصدار	2009
الأبطال وأدوارهم	– إيليا سليمان: نفسه – صالح بكري: فؤاد – ياسمين حاج: نادية
المهرجانات	مهرجان كان السينمائي 2009 (المسابقة الرسمية)، مهرجان تورونتو السينمائي الدولي 2009
الجوائز	الجائزة الكبرى (Jury Grand Prize) في حفل جوائز آسيا والمحيط الهادئ السينمائية (Asia Pacific Screen Awards) لعام 2009 جائزة Black Pearl لأفضل فيلم سردي من الشرق الأوسط في مهرجان الشرق الأوسط السينمائي الدولي (MEIFF) بأبوظبي عام 2009.

ملخص الفيلم:

يعتبر هذا الإنتاج من الأفلام شبه السيرية التي تمزج بين الكوميديا السوداء والدراما المستعرضة لتاريخ النكبة الفلسطينية وما يليها من تبعات، الفيلم مقسم إلى أربعة فصول تتناول فترات مختلفة من حياة العائلة الفلسطينية من النكبة وحتى اللحظة. تدور أحداث الفيلم حول الرواية الفلسطينية عن النكبة والتشريد من خلال منظور قصصي شخصي وعائلي عاشها المخرج مع عائلته في مدينة الناصرة. لا يعتمد المخرج الاسلوب السردي الخطي، بل مجموعة من اللقطات والمشاهد شبه المستقلة. وهذا يجعل الفيلم أشبه بلوحة فسيفساء تجمع بين الأحداث الكبرى والحياة اليومية، يبدأ الفيلم بمرحلة النكبة حين دخول الجيش الإسرائيلي لفلسطين، ويتم تصوير هذه اللحظة من خلال أحداث درامية تختلط بالتوثيق الشخصي لحياة والد إيليا سليمان، الذي كان مقاتلاً ضمن المقاومة الفلسطينية. ومن ثم يذهب المخرج للتركيز على الفترة ما بعد النكبة. محاولات الأسرة المستمرة للتعايش مع الوضع الجديد كفلسطينيين يسكنون في مدينة الناصرة تحت الحكم الإسرائيلي، يتخلل سرد الفيلم لحظات من القمع والاغتراب، يتم تقديمها بلغة سينمائية ساخرة مبطنة، مع مرور الزمن، يتحول التركيز في الفيلم الى المخرج إيليا سليمان نفسه، الذي يُجسد شخصيته الباردة والصامتة التي تعبر عن التأمل العميق في الحياة تحت الاحتلال. هنا يتم الانتقال من حياة الوالد المقاوم إلى حياة الابن الذي يُقاوم بالصمت، والسلوك الذي يقوم به ليخلق مقارنة جيلية تعكس التغير في طرق التعبير عن الهوية الفلسطينية، يتم اختتام الفيلم بتأملات المخرج عن الزمن الحالي باعتباره فلسطينياً يعيش بين واقعي الانتماء للوطن والنفي، ما يعكس استمرارية الصراع وعبثية الحياة اليومية التي شكلها الاحتلال.

شكل 6

جندي جيش الإنقاذ تائه في الناصرة

في بداية الفيلم من الدقيقة (5:41–6:56) يظهر مشهد لجندي عربي عراقي من جيش الانقاذ قادم الى الناصرة، يسير الى الأمام، في الوقت ذاته يشاهد مجموعة من شباب الناصرة يجلسون في مقهى الرضى، يحدقون بالجندي وهو يسير ومن ثم يدور بينهم حوار على النحو التالي

الشاب الأول: يا معلم، لوين متسهل

الجندي العربي: أنا من جيش الانقاذ رايح احرر طبريا.

الشاب الأول: طبريا من هناك

الشاب الثاني: يا معلم، لوين رايح

الجندي العربي: طبريا

الشاب الثاني: تغلبش حالك طبريا تحررت.

الجندي العربي: شو في هذا الاتجاه؟

الشاب الثاني: حيفا

يسير الجندي العربي مجدداً باتجاه حيفا

الشاب الأول: يا اخ، لوين؟ من وين انت؟

يتقدم الجندي العربي باتجاه الشبان الذين يجلسون في المقهى، يضع يداه على خصره وينظر اليهم بمنظر تعجب

الجندي العربي: أنا من العراق

يمسك الشاب الأول بالجندي العربي ويرحب به ويجلسه معهم في المقهى، يضع سلاحه جانباً ويشرب السجائر مع الشبان. صوت في الخلفية، "يا أهل الجليل إن ساعة التحرير قد أزفت، فها هو جيش الهاغانا الاسرائيلي يدفع كادر العصابات الأثمة، التي يسمي نفسه زوراً وبهتاناً جيش التحرير، يا أهالي سكان الجليل ارموا اسلحتكم وارفعوا الألوية البيضاء إن ساعة التحرير قد دقت، ففكوا قيود العصابات وتحرروا من بينها وساعدوا جيش الهاغاناة الاسرائيلي توطيد دعائم السلام في هذه البقعة من فلسطين".

إن هذا المشهد من الفيلم غني بالكوميديا السوداء والرمزية العميقة، يبرز التناقض والتفصيل الدقيق الذي يكشف عبثية الواقع خلال النكبة وما بعدها، إن الوحدة الدلالية في المشهد تعبر عن الفوضى والارتباك الذي انتشر بين الجنود العربية خلال النكبة، الجندي الذي يسير وكأنه دمية تتحرك بلا اتجاه واضح يتلقى تعليمات متناقضة من أشخاص يجلسون في المقهى يعكس غياب التنظيم والتخطيط الفعلي من قبل القوات العسكرية العربية، متمثلة بجيش الإنقاذ، المكان الذي يجلسون به وهو مقهى الرضا يحمل اسماً يشير الى الهدوء والرضا، لكنه في حقيقة الأمر يعتبر مشهداً ساخراً يعكس استسلاماً ولامبالاة تجاه هذه الفوضى المحيطة، هؤلاء الشباب الجالسون يمثلون الشعب الفلسطيني الذي أصبح في حالة مراقبة وعجز أمام عبثية المشهد.

مشاهدة الجندي التائه وكأنه يفتقر إلى أدنى المعرفة الأساسية بالجغرافيا الفلسطينية أو الى خطة واضحة لمعرفة الطريق الذي يسلكه للتحرك، يرمز إلى حالة القوات العربية المتخبطة، حركة الجندي بالسير ذهاباً وإياباً، دون معرفة واضحة لوجهته ترمز إلى فقدان الهدف وضياع البوصلة لدى القوات العربية، مما يعكس عدم الكفاءة، اضافة الى العبثية في قيادة المشروع العسكري العربي لفلسطين، قدومه كشخصية عربية من خارج فلسطين والتعريف عن نفسه بأنه جندي انقاذ عراقي يعكس الطبيعة لهذه القوات غير المتمرسة في القتال وعدم معرفتها بالتفاصيل الجغرافية لفلسطين يجعل وجودها العبثي عبئاً أكثر منه دعماً. يعبر المشهد بطريقة ما عن تحول العمل المقاوم إلى مجرد حديث ساخر أو تعليقات هامشية.

كما أن وجود الطائرة التي تقوم بإلقاء المنشورات هي دلالة فعلية على الحرب النفسية التي كانت وما زالت تستخدمها القوات الصهيونية لزرع الشكوك وإثارة الخوف. كما أن عدم اكتراث الشبان للمنشورات والتقاط الجندي العربي للخطاب وقراءته يعبر عن الاقتصاد بالعلامة كونه يختزل الرموز والمعاني لتكثيف الأثر الدلالي بأقل عدد ممكن من العناصر البصرية واللغوية، يستخدم المخرج أسلوب البساطة والايجاز ويخلق عالماً مليئاً بالدلالات العميقة من خلال تركيبة دقيقة لكل علامة في المشهد. من خلال هذا المشهد، يسخر المخرج من الادعاء للقوى العربية بتحرير فلسطين، كاشفاً عن الثغرات في الأداء العسكري والسياسي. يبرز التناقض بين الشعارات الكبرى لتحرير فلسطين والواقع المليء بالفوضى والارتجال. استخدام المخرج لهذه العبثية للتأكيد على أن النكبة لم تكن مجرد نتيجة لقوة العدو، بل أيضاً توضح ضعف الأداء العربي مقدماً نقداً لغياب الفعل الحقيقي، وهذا يجعل المتلقي يعيد التفكير في دور كل من الأفراد والجماعات في تلك اللحظات المصيرية.

جندي الانقاذ في بداية الفيلم يظهر لوحده قادماً الى فلسطين يريد تحريرها، إن الذهاب الى منطقة ما وتحريرها يتطلب بالعادة جيشاً كبيراً ومعدات عسكرية ثقيلة ورئيساً للجيش وجنوده وعتاد اضافة الى آليات عسكرية وأحصنة وتفاصيل كثيرة، أما دلالياً تأخذ تحولاً من خلال الدلالة المركبة والاقتصاد بالعلامة. ففي المنظومة الأولى تتشكل لدينا معرفة بقدوم هذا الجندي لتحرير الأراضي الفلسطيني من خلال ثيابه العسكرية والمعدات

التي يحملها اضافة لحديثه (كمدلول) جندي مُقاتل، أما المنظومة الدلالية الثانية بوصف المقهى جزءاً من المكان يصبح دالاً على الواقع الفلسطيني وهو (مدلولاً) للامبالاة تجاه هذه الفوضى المحيطة خلال النكبة.

المشهد يعبر بعمق عن التناقضات التي تحملها الكوميديا السوداء، يجسد المخرج من خلال شخصية الجندي القادم بمفرده لتحرير فلسطين عبثية المحاولة في ظل الواقع الصعب. هذه الرمزية تعكس الشعور بالعزلة والضعف في مواجهة النكبة، حيث يتوقع الجمهور هنا وجود جيوش ومعدات ثقيلة لتحرير الأرض، لكن المفارقة تظهر في وجود جندي واحد، ما يعكس انعدام القدرة في مواجهة مأساة تاريخية.

من خلال الدلالات الموظفة في المشهد، نرى ارتباط الجندي القادم بمفرده بفكرة الخلاص الوهمي، يعكس حضوره الفردي ضعف وانعدام الفعالية في مواجهة النكبة. هذا الربط الدلالي بين الفرد والمكان يعكس تراجيديا الواقع الذي يعيشه الفلسطينيون، توظيف الكوميديا السوداء هنا ليس للسخرية فقط، بل وسيلة للتعبير عن اللامبالاة والألم في الوقت نفسه.

هذا النص يمثل مشهداً غنياً بالدلالات السينمائية التي تندرج ضمن إطار الكوميديا السوداء، حيث يتناول قضية جوهرية في التاريخ الفلسطيني بأسلوب ساخر يظهر العبثية والانفصام بين الواقع والرمز. لتحليل المشهد، نركز على العلاقة بين الدال والمدلول، والدلالات الرمزية، والاقتصاد في العلامة. نجد أن الحوار في المشهد عمل كمحرك أساسي في عملية التحول الدلالي، حيث اعاد تشكيل العديد من المعاني وتفكيك الرموز التقليدية من خلال استخدام الجمل المحورية و الشفرات اللغوية، والدلالات المركبة، عكس الحوار عبثية الموقف كعنصر درامي، كما وأسهم في خلق تحولاً دلالياً أظهر فيه المفارقة بين الأيديولوجيا المثالية والواقع العبثي. الحوار في المشهد ليس طريقة للتواصل بين الشخصيات فحسب، بل هو أداة جوهرية لبث الدلالات، اضافة الى تحقيق التحول الرمزي من خلال الاقتصاد في العلامة، الاستعارة، والشفرات اللغوية، يتم انهيار السرديات التقليدية والكشف عن تناقضات الواقع الفلسطيني. المشهد يوظف الحوار بغرض تقويض الأيديولوجيا المثالية، مما يدفع المشاهد للتساؤل حول جدوى المقاومة التقليدية في مواجهة واقع عبثي.

يوضح الجدول التحول الدلالي في الحوار على النحو التالي:

جدول 3

التحول الدلالي في الحوار

الجملة/ الشفرة	الدال	المدلول الاولي	المدلول التحولي	ملاحظات إضافية
لوين متسهل؟	سؤال الشاب عن الوجهة	استفسار لمعرفة الهدف	استهزاء مبطن حالة من التخبط والعبثية التي يعيشها الجندي بدون خطة واضحة أو هدف معين	يعكس هذا تناقضاً بين وضوح السؤال والإجابة المترددة، يبرز عبثية الوضع.
طبريا من هناك	حديث الشاب لتصحيح وجهة الجندي	توجيه الجندي إلى الاتجاه الصحيح	غياب الهدف وضياع البوصلة للجندي وتحطيم صورة جيش الإنقاذ كمنقذ.	السخرية في الحوار من خلال تصحيح مسار الجندي يعكس عدم جدية التعامل مع فكرة التحرير، ويظهر التفكك بين الأيديولوجيا والواقع.
تغلبش حالك، طبريا تحررت	تأكيد ساخر من قبل الشاب الثاني حول الوضع	معلومة عابرة بتحرير طبريا	استخدام السخرية للتقليل من قيمة المهمة وللتأكيد على العبثية في وجود الجندي	يؤكد المخرج على فكرة جيش التحرير وواقع التحرير كفعل منتهي وغير مُجدي.
لوين رايح؟	اسلوب التكرار في السؤال عن الوجهة	اهتمام متكرر بمعرفة الوجهة	التأكيد على شعور التردد والضياع، ظهور الجندي الذي لا يعرف ماذا يفعل أو الى أين يذهب.	التكرار يعكس فوضى المشهد، إيصال معنى غياب البوصلة وعدم وجود غاية واضحة
شو في هذا الاتجاه؟	استفسار الجندي مرة اخرى	إعادة توجيهه	التأكيد على عدم المعرفة بالأماكن والضياع.	الحوار يبرز ضعف الإعداد والإلمام، فكرة جيش الإنقاذ عملية عشوائية وغير مدروسة.

اذاً يمكن القول أن المخرج عمل على استخدم استعارة عبثية ساخرة في هذا المشهد من أجل توصيل الرسائل الضمنية وتعميق المعنى. المشهد بأكمله يعبّر عن حالة الانفصال بين الواقع والخطاب المثالي عن طريق تقديم عناصر تبدو غير متسقة أو غريبة عند وضعها معاً، فالمخرج يعرض الموقف بشكل يبدو غير منطقي،

فالجندي الذي ينتمي لجيش يفترض أن يكون قوياً ومنظماً وليس تائهاً ووحيداً دون جيش، كما أن التفاعل بين الجندي والشباب في المقهى يُظهر التناقض بين الشعارات الوطنية الكبرى والواقع المليء باللامبالاة أو السخرية. كما أن توظيف صوت النداء عبر مكبرات الصوت في الخلفية يضيف طبقة من السخرية الموجّهة إلى الخطاب الدعائي، مما يجعل المشهد أشبه بلوحة ساخرة تنقد وضع النكبة. السخرية في الحوار مثل عبارة "تغلبش حالك، طبريا تحررت" تم استخدامها كاستعارة رمزية بهدف تقويض الخطابات الكبرى وتحجيمها، فيمكن أن نعتبر المشهد بأكمله استعارة "للتحرير" الذي لم يحدث مطلقاً، والذي تم رسمه كشعار فارغ في ظل الواقع التائه والمفكك.المشهد لا يتمُ عرضه كحلم بل كلوحة من الواقع، الا ان هذا الواقع يُبالغ في تقديم تناقضاته ليظهر عبثية المشهد التاريخي والسياسي في ذلك الوقت.

بالانتقال إلى مشهد آخر خلال مطاردة جنود الاحتلال لفؤاد والذي يشكل شخصية بارزة ومهمة في الفيلم، بعدما ذهب لانقاذ شاب تمت اصابته من قبل جنود الاحتلال، بعد ذلك وهو يحاول الفرار منهم يختبئ خلف سور وينظر الى الجنود الاسرائيليين وهم يقومون بأخذ محتويات فلسطينية موجودة في بيت قديم قاموا بالاستيلاء عليه، هذا المشهد يتخلله اغنية للمغنية المصرية ليلى مراد، والتي تم انتاجها عام 1945 وعرضت عام 1947، والتي تضمنت الكلمات التالية:

حبوبي معايا من قبل ما اشوفه

قلبي ده مرايا مرسوم مرسوم فيها طيفه

شايفاه آه فى خيالي

سامعاه آه آه بيقول لي

يا حياتي تعالي تعالي تعالي

يا حياتي تعالي تعالي تعالي

غني لي تملي وقولي لي تملي

الحب ده غنوه

كلها احلام

انغامها الحلوه احلى انغام

انا قلبي دليلي قال لى ها تحبي

قبل الحديث عن كلمات الاغنية وشفرات الموسيقى التي تم توظيفها في هذا المشهد من الفيلم، تم توظيف هذا المقطع أيضاً بعد استماع فؤاد الى رسالة حبيبته ثُريا التي قررت الفرار الى الاردن مع عائلتها الى حين انتهاء النكبة، اضافة الى أن المشهد ذاته يتضمن سرقة الاحتلال لمقتنيات فلسطينية مثل جهاز لموسيقى الذي كان يحتوي على هذا المقطع من الاغنية، وبعض الاثاث وكوفية فلسطينية أيضاً، جميع هذه الممتلكات اضافة الى ممتلكات اخرى تم وضعها في دورية الجيش الاسرائيلي والاستيلاء عليها، يعد هذا المشهد واحداً من أهم المشاهد الغنية بالرموز والدالة على الصراع الفلسطيني الإسرائيلي، وقد تم توظيفه بشكل مدروس من قبل المخرج في محاول لإظهار جوانب عديدة من الواقع الفلسطيني تحت الاحتلال الذي يسعى لفقدان الهوية الفلسطينية، اضافة الى التحول العاطفي والنفسي لشخصيات الفيلم.

في هذا المشهد يمكن تفسير إعادة التسفير عن طريق التحول الرمزي للدلالة في المقتنيات الفلسطينية التي تمت السيطرة عليها. في المشهد الذي يظهر فيه الجنديان الإسرائيليان وهما يقومان بطي الكوفية الفلسطينية بعناية، عملية طي الكوفية ليست حركة جسدية فقط، بل تشكل رمزية ثقافية تتعدى الفعل الظاهري، تتخذ بعداً سينمائياً في سياق السعي لإعادة تشكيل الهوية الفلسطينية، الطي بعناية يعني عدم التعامل مع الكوفية كغرض مادي، بل كأيقون محمل بمقاومة ثقافية لا يمكن أن تُمحى، بشكل عام يستخدم الأيقون لنقل الرسائل والموضوعات بعمق وبشكل مكثف دون الحاجة إلى شرح لفظي طويل. تصبح الكوفية في سياق الفيلم أيقونة

للهوية الفلسطينية، تُمثل التمسك بالوجود رغم محاولات نزعها وطمسها. كما ويتخذ هذا السلوك طابعاً احتوائياً. الجنديان لا يطويان الكوفية بشكل عبثي أو سريع، بل بعناية واهتمام، كأنها شيء ثمين يقدسونه ويحترمونه. يعكس هذا محاولات الاحتلال ليس فقط للسيطرة على الأرض، بل على الرموز الثقافية ذات المعنى العميق.

في السياق الصوتي، يصبح ارتفاع صوت الموسيقى عند طي الكوفية وكأنه تضخيم معنوي للفعل بحد ذاته. تبدو الموسيقى وكأنها ملحمية توازي الاحتفاء بكوفية فلسطين أكثر من مجرد قطعة قماش؛ بل كموقع مقاومة ثقافية وفكرية. عند تصاعد الصوت الموسيقي فهذا ليس مجرد تصعيد تقني، بل استحضار لصوت الأمة الذي لا يمكن إخضاعه، الموسيقى تصبح بمثابة احتجاج ضد الاستعمار الذي يحاول طمس الهوية الفلسطينية. بالمختصر في هذه اللحظة السينمائية، تصبح الكوفية رمزاً للمقاومة الثقافية، وللذاكرة الحية التي لا يمكن سلبها بالكامل.

جدول 4

المدلول الاولي والتحولي في مقاطع الاغاني

مقطع من الأغنية	المدلول الأولي	المدلول التحولي	الشيفرة/التفسير السينمائي
حبوبي معايا من قبل ما اشوفه	الحبيبة، ثُريا	الوطن بالنسبة لفؤاد الذي يمثل الفلسطينيين فالوطن الحبيب رغم محاولات غيابه أو استلابه	المشهد يُبرز فؤاد وهو يراقب الجنود الإسرائيليين من بعيد، وكأن"ثُريا/الوطن" الحاضر الغائب في خياله فقط
قلبي ده مرايا مرسوم مرسوم فيها طيفه	القلب هنا مرآة تعكس صورة الحبيب، تجسيد لحالة الحب الداخلي.	المرآة رمز للذاكرة الفلسطينية تحتفظ بصورةالأرض رغم الاحتلال	ظهور وجه فؤاد بلقطة قريبة وظهور عينيه مثل مرآة تعكس صدمة الواقع، سرقة الاحتلال للمقتنيات الفلسطينية.
شايفاه آه في خيالي	الخيال احداث من الزمن والمكان في الذهن	فؤاد، الناصرة الخيال هنا هو المكان الذي يلتقي فيه الحبيب مع المحب في عقل الشخص الذي يشتاق.	الخيال يصبح التمسك بالأرض، كأنها مكان ذهني ثابت كما أن الخيال يرمز لرؤية وطنية حية حتى في قلب الصراع.
سامعاه آه آه بيقول لي يا حياتي تعالي تعالي تعالي	صوت الحبيب الذي ينادي بالحب والتلاقي، كرمز للحنين.	الصوت يتحول إلى نداءالأرض التي تطلب من أبنائها التمسك بها وعدم الخروج منها.	امتزاج نداء الأغنية مع مشهد الجنود وهم يضعون المقتنيات في المركبة، صوت الخلفية لمقاومة صامتة.
يا حياتي تعالي تعالي تعالي	والتمسك بالمحبوب ودعوة الحبيب للحضور، رمز للشوق	التأكيد على دعوة الفلسطينيين للعودة إلى أرضهم رغم المعاناة، اضافة الى التمسك بهويتهم.	اللقطة الواسعة للجنود أثناء أخذ المقتنيات استعصاء الروح الفلسطينية على الاحتلال، فهم يجمعون الماديات لكنهم غير قادرين على السيطرة على القيمة الرمزية والمعنوية لهذه المقتنيات.
غني لي تملي وقولي لي تملي	المحبوبة، ثُريا	حب الوطن العميق الذي لا ينتهي.	التكرار يصبح شيفرة للتحدي هذه الأغنية تصبح كصوت للمقاومة الفلسطينية، التي ترفض التوقف تكرارها في المشهد يعكس التشبث بالأرض.

كوظف المخرج أغنية ليلى مراد في المشهد كي يشير الى فترة معينة وهي فترة ما قبل النكبة وللعالم الفلسطيني المفقود، التحول هنا من شفرة عاطفية ثقافية عن طريق كلمات الأغنية التي تمثل الحب والذكريات إلى شفرة استعمارية من خلال الجنود الذين يظهرون في المشهد يقتحمون البيوت الفلسطينية ويأخذون ما فيها كغنائم حرب. أما عن الموسيقى فيتم نقلها من الطابع العاطفي الحميمي إلى السياق القسري الذي يرمز بشكل غير مباشر إلى فقدان الهوية الفلسطينية، هذا النقل بين الضياع والإعادة يمثل كيف يمكن أن تتحول الأشياء الشخصية إلى أدوات في يد الآخر والذي بدوره يعيد تشكيل الواقع حسب رؤيته.

اللقطات في هذا المشهد لا تُعدّ مجرد صوراً متحركة، بل وحدات بصرية تحمل في داخلها دلالات رمزية وإحالات نفسية وثقافية. تعتبر كل زاوية تصوير، وحركة كاميرا، وإضاءة، مساهمة في صياغة المعنى وإيصال رسالة المخرج. تُبرز اللقطات المتعاقبة هنا عمق الصراع النفسي والاجتماعي الذي يسعى الفيلم إلى تجسيده. تُظهر العناصر البصرية، مثل التكوين وحجم اللقطة، وحركة الكاميرا التوتر الكامن أو الانسجام المدروس، وهذا يضيف أبعاداً متعددة على المشهد.

صورة 7

اللقطة الأولى، Wide Shot

يبدأ المشهد من الدقيقة (22:24–24:26) من شكل رقم (7) الى شكل رقم (13)، بحيث تكمن أهمية اختيار هذه اللقطة أعلاه في بداية الفيلم أنها تضع المشاهد مباشرة في قلب المكان والسياق العام، فتُعرّف بالمشهد المكاني والاجتماعي وتُرسي أجواء القصة. لا تُسجل فقط تفاصيل المكان، بل تُقدّم إطاراً زمنياً ومكانياً واسعاً يساعد في بناء السياق البصري الذي يحمل المعنى والدلالة.

في عمق تركيب الفيلم السينمائي، تُعتبر اللقطة (Shot) أكثر من مجرد وحدة بصرية بسيطة؛ فهي الكائن الحي الذي يحوي في طياته كل دلالة ممكنة. إن اللقطة ليست مجرد تسجيل للواقع أو صورة ثابتة، بل هي المقطع المتصل الذي لا ينفصل عن السياق الزمني والمكاني، فهي الزمن المعاصر في مشهد متحرك حيث تنسجم كل العناصر البصرية لتشكّل معنى يتجاوز الصورة الظاهرة. تشكل اللقطة جسراً بين المظهر المادي للصورة والتفسير النفسي العميق الذي تقدمه للمتلقي. فهي ليست مجرد تجميع لأشكال وألوان وأحجام، بل مجموعة من العناصر التي تؤثر في تشكيل الوعي البصري لدى المتلقي، بدءاً من حركة الشخصيات وصولاً إلى الضوء الذي يغلف المشهد.

تختزن اللقطة جميع هذه الأبعاد في طياتها، ويُقدم كل منها كعنصر دلالي ضمن سياق كامل يُشَكّل خطاب المخرج في كل لحظة من لحظات الفيلم. وما يُقدّم هنا من تحليل للمشهد، من زاوية التصوير، وحركة الكاميرا، والإضاءة، وتوزيع الكادر. إن هذه العناصر جميعها تساهم في بناء النسق البصري الذي يختزل الصراع الداخلي والعلاقات المعقدة بين الشخصيات، ويُحوّل كل حركة وكل تفصيل بصري إلى علامة ذات دلالة رمزية وسيميائية، من خلال هذه الوحدة الزمنية المكثفة تُترجم رؤية المخرج في قالب سينمائي محكَم (بوردويل و تومبسون، 2013).

هنا يَظهر مجموعة من الجنود باللقطة الاولى على الجانب الأيمن وهم يقومون بسرقة بعض الممتلكات من البيوت الفلسطينية، بينما على الجانب الأيسر يظهر من اللقطة ذاتها سور أبيض يحتل نصف الإطار. هنا تتجلى ثنائية فلسفية وهي *الإخفاء والكشف*، السور الأبيض الذي يظهر بحجمه الطاغي يعمل على تقسيم

الكادر بصرياً ليعطي إحساساً بالانفصال بين الحدث والمشاهد، وكأن الكاميرا تتلصص على هذا الفعل الذي يعتقد الجنود بأنه مخفي؛ وهنا يقصد بالكاميرا عين المشاهد. عنصر التكوين يلعب دوراً مهماً، فالجدران الحجرية والمساحة المكشوفة تخلق شعوراً بالعزلة. حركة الجنود بحرية داخل الإطار وكأنه يظهر الاغتصاب المادي للحيز الفلسطيني. كما وأن الجاذبية البصرية بتوزيع العناصر داخل الكادر مثل الجنود والسيارة والأغراض المسروقة، يستحوذ على انتباه المشاهد، ويدفع به باتجاه إدراك رمزية الهيمنة العسكرية. في هذا السياق يمكن الحديث بأن السور يتحول إلى عنصر بصري له دلالة ترمز إلى حدود الإدراك، كونه يُحجب الحدث بقدر ما يكشفه. هذه اللقطة تُبرز فكرة أيزنشتاين عن الصراع البصري داخل الكادر، السور الأبيض يعكس المقاومة الصامتة في مواجهة السرقة الظاهرة من الجنود في الجانب الآخر.

كما أن التناقض بين الضوء والظل في اللقطة أشبه بثنائية الخير والشر، حسب رؤية رولان بارث، يمثل استخدام المخرج للإضاءة الطبيعية الحقيقة الظاهرة، كونها تمنح المشاهد شعوراً بالواقعية والاتصال بالأرض. اللون الطبيعي في المشهد يوحي بجمال الحياة الفلسطينية واستمرارها رغم محاولات طمسها. كما أن الضوء في الصورة يمكن أن يكون مؤشرًا للتاريخ حسب بارث؛ فتصبح الإضاءة الطبيعية شهادة على حق الشعب الفلسطيني في الأرض. الظل الذي يغطي الجنود والمركبة يعمل على وضعهم في حالة من الغموض. وعند بارث يحمل الظل دلالات فلسفية متعددة؛ فهو يعكس الفعل الخفي للاحتلال، سرقة الأرض والهوية في الخفاء، بعيداً عن النور الأخلاقي. إن تواجد الجنود في الظل يبرزهم كعنصر دخيل وغريب على المكان، في محاولة منهم للهروب من النور الطبيعي الذي يمثل الحق والحقيقة.

المخرج ركز على استخدم الزوايا العادية (Normal Angles) خلال تصوير المشهد، بحيث تظل الكاميرا في مستوى العين، هذا التوظيف يعكس نوعاً من *الوجود الطبيعي* داخل الحدث. في هذا السياق يعتبر بارث أن هذه الزاوية العادية تقدم لنا صورة غير متحيزة أو متدخلة في الحدث، كونه لا توجد زاوية محددة تحاول إبراز المنظور الرمزي أو الأخلاقي بشكل واضح. الكاميرا ببساطة توضح لنا ما يحدث. لكن *"سور البيت*

الأبيض" الذي يحتل نصف الإطار، يظهر كعلامة على *"التقسيم"* في الفهم، وهو تعبير بارث عن *"التمزق الزمني"* بين الماضي والحاضر.

صورة 8

اللقطة الثانية، Medium Shot

فؤاد يقف ويراقب الجنود وهم يسرقون محتويات بيت فلسطيني، مختبئًا خلف السور. تركز اللقطة على ملاحظة فؤاد للأحداث التي تدور حوله، مما يعكس حالة التوتر والصدمة التي يعيشها كشاهد على الاعتداءات.

تنقل اللقطة المشاهد من الفضاء العام إلى الفضاء الشخصي، فتُركّز على فؤاد وعلاقته بالمكان، مع الإبقاء على رمزية الخلفية أغصان الزيتون التي تعزز فكرة الصمود والمقاومة.

اما في اللقطة الثانية من المشهد ذاته يظهر فؤاد من الأمام بلقطة متوسطة وهو يختبئ خلف السور، في الخلفية أغصان الزيتون، تشكل هذه اللقطة انتقالاً من الفضاء الواسع إلى الفضاء الشخصي، وجود أغصان الزيتون خلفه ليست فقط مجرد عنصراً طبيعياً، بل ترمز للمقاومة والصمود الفلسطيني، هذه العناصر وظفها المخرج للربط بين الشخصية ووطنه الذي يحاول فؤاد من خلال اصراره على البقاء فيه وعدم السفر

التشبث به، اللقطة هنا تستدعي مفهوم الديالكتيك البصري عند أيزنشتاين، والذي يوضح من خلاله بأن المعنى في السينما لا يتولد فقط من عناصر اللقطات في المشهد بشكل فردي، بل عن طريق الصراع والتفاعل بين اللقطات المتتابعة، هنا فؤاد يتفاعل مع الصـــراع كفرد هارب من الجنود من جهة وبين قوة الجنود القمعية في إطار واحد من جهة اخرى.

الزاوية العادية تمنح شعوراً بأن المشاهد يشارك في التجربة البصرية مع فؤاد، حيث ظهور فؤاد مختبئ خلف الســور. هذه الزوايا تجعل المشـــاهد يدخل في مجال الشـــخص نفســـه، فيكون في مســـتوى عين الشخصية. بارث يرى هذا كنوع من الحضور الشخصي (presence) بين الشخص والمكان. فؤاد في هذه الزاوية لا يواجه فقط الجنود، بل المراقبة أو التأمل الذي يصبح جزءاً من التفاعل بين المشاهد والصورة نفسها. تحافظ الزوايا العادية على اتزان النظرة دون تميز، الأمر الذي يجعل المشـاهد يتفاعل مع الحدث كما لو كان في المكان نفسه.

صورة 9

اللقطة الثالثة، Over-the-Shoulder Medium Shot

فؤاد يكمل مراقبته للجنود وهم يعبثون بمحتويات البيت الفلسطيني، وهو مختبئًا خلف السور، تضع اللقطة المشاهد في موقع فؤاد نفسه، كأنه يشارك مشاعره ويرى ما يراه، هذا الأمر يُعزز التوتر والانفعال الداخلي.

هنا يتم إظهار الحدث من خلف فؤاد حيث تصبح كل تفاصيل المشهد واضحة؛ البيت ظاهر وما يفعله الجنود وفؤاد أيضاً.

يعود المخرج ليضع المشاهد في موقع المتلصص برفقة فؤاد، ليؤكد على التوتر والتعجب الداخلي للشخصية. عند أيزنشتاين تمثل هذه اللقطة *وجهة النظر العاطفية* (Emotional POV)، كما ويتمثل الصراع البصري بين القرب والبعد. فؤاد يظهر كجزء من الحدث، في الوقت ذاته منفصل عنه كانعكاس للصراع النفسي الذي يدور داخله بين المواجهة والهرب. إن التناقض في المشهد بين الضوء والظل يخلق مجموعة من التناقضات البصرية في خلق الثقل الرمزي. كما أن التفاعل بين النور الطبيعي والظل يعكس الصراع بين الحق والباطل وبين المقاومة الفلسطينية والقوة العسكرية المحتلة. الضوء الذي يملأ نصف الإطار، في حين يغطي الظل النصف الآخر هو إشارة سينمائية للصراع المستمر، وكأن المخرج يخبر المشاهد بأن الاحتلال قد يحاول السيطرة على هذه الأرض، لكن سيظل يحاصره الظلام.

تلتقط الكاميرا هنا صورة فؤاد من الخلف وهو يراقب الجنود. استخدام الزاوية العادية يُعزز فكرة المراقبة الذاتية. إن رؤية الحدث من وراء فؤاد كما لو أن المشاهد هو جزء من هذه العملية تشير إلى نوع من "المشاركة البصرية" بين المشاهد والشخصية. يرى بارث أن هذه الطريقة في التصوير تخلق "الانتظار" و"التأويل" داخل الصورة، حيث يصبح المشاهد بذلك جزءًا من الشخص الذي يراقب الحدث. كما أن المدى العادي يجعل المشهد يبدو أكثر واقعية ومتجذراً في الحياة اليومية.

صورة 10

اللقطة الرابعة، Close-Up Shot

تجعل اللقطة المشاهد قريباً جداً من مشاعر فؤاد وتجربته الداخلية. هذه اللقطة لا تكتفي بإظهار ما يحدث، بل تجعلنا نختبر الحدث عبر ملامح الوجه وتحديدًا عبر العين، التي تصبح أداة لنقل التوتر والحيرة وحتى الخوف بشكل مباشر.

ظهور نصف وجه فؤاد وهو ينظر إلى الجنود يضع المشاهد في موقع أكثر حميمية مع شخصيته. اللقطة القريبة تُبرز عين فؤاد كنافذة رمزية تسمح لنا رؤية الحدث من منظور ذاتي بحت. إن الانتقال بين عوالم الشخصية الداخلية والخارجية يعتبر أحد أسس منهجية أيزنشتاين في خلق جدلية بصرية حيث يتم التفاعل بين الأجزاء الصغيرة في الكادر هنا، مثل (العين) مع الكل الأكبر (الجنود، السرقة) بهدف تكوين معنى مركب. الزاوية والاضاءة هنا تم تكرارها في اللقطة السادسة.

صورة 11

اللقطة الخامسة، Medium Shot

تكمن أهمية اختيار اللقطة في أنها تركز على لحظة تفاعل الجنود مع الآلة الموسيقية، مما يبرز تفكيك الرمزية الثقافية الفلسطينية.

إن ظهور الجنود اثناء قيامهم بحمل الآلة الموسـيقية ووضـعها في مركبتهم. يبرز التفكيك الرمزي للثقافة الفلسطينية من خلال آلة موسيقية تُنهب، فالآلة ليست مجرد غرض مادي، بل صوتٌ مسلوب أيضاً، الأمر الذي يعزز الصـراع بين الفعل العدواني والقيمة الرمزية للغنيمة. إن ظهور الجنود بسـياقات متكررة مختلفة بمنظور أيزنشـتاين يُعمّق فكرة السـرد الجدلي من خلال إعادة بناء الحدث دلالياً و بصـرياً. توظيف الزاوية العادية للجنود وهم يحملون الآلة الموسيقية تضـع المشـاهد في موقف حيادي نسـبياً، الأمر الذي يعزز من *"الرؤية الموضوعية"* للأحداث، فالزاوية هنا تساعد على إبراز هذه الرمزية دون تحيز، يصبح المشاهد قادراً على تفسير المعنى في سياقه الثقافي.

أهمية اختيار اللقطة السادسة الموجوده بالملحق (أ) (شكل 12) تكمن في أنها تُظهر التحول النفسي للشخصية من خلال تطور الوعي الداخلي لفؤاد. فالانتقال من نصف الوجه إلى كامل الوجه يعكس نمو الإدراك الذاتي عند الشخصية، مما يُبرز الصراع الداخلي الذي يعيشه.

ظهور وجه فؤاد بالكامل خلف السور، الانتقال من نصف الوجه إلى كامل الوجه يُشير إلى تصاعد وعي الشخصية الداخلي. السور لم يعد حاجزاً بل أصبح نافذة رمزية للمواجهة القادمة، الإطار المغلق يرمز إلى مرحلة من الإدراك المتكامل الذي يعكس فكر أيزنشتاين عن المونتاج كونه أداة لخلق التطور النفسي عن طريق ربط الصراع بين اللقطات المتتالية.

ظهور وجه فؤاد خلف السور بإضاءة طبيعية والتركيز على ملامحه، هنا تصبح الإضاءة أداة سينمائية مركزية تعزز التعبير عن الحالة النفسية والمعاني الرمزية. حسب بارث يمكن تحليل الإضاءة هنا كوسيلة تساهم في خلق علاقة بين الفرد، والبيئة المحيطة، والزمن. تحمل الإضاءة الطبيعية صبغة واقعية وتوضح التفاصيل كما هي دون تدخل صناعي وهذا يضفي المشهد مصداقية حسية وعاطفية على المشهد. إن حجم القطة القريبة من وجه فؤاد مع الاضاءة يخلق علاقة حميمة ومباشرة بين المشاهد والموضوع.

تُشير الزاوية العادية في ظهور وجه فؤاد من الأمام إلى انتقال تدريجي من حالة التسلل والشك إلى حالة من الإدراك الكامل. وجه فؤاد الأكثر وضوحاً، هو "نقطة الاستيقاظ" البصرية، التي تتحول إلى علامة لرؤية أشمل للحدث.

إعادة تكرار اللقطة الخلفية السابعة الموجودة بالملحق فؤاد يكمل مراقبته للجنود وهم يعبثون بمحتويات البيت الفلسطيني، وهو مختبئًا خلف السور في الملحق (أ) (شكل 13) تُشير إلى الدائرة المغلقة من المراقبة. التكرار وفق رؤية أيزنشتاين ليس مجرد إعادة ميكانيكية، بل فعل يُراكم المعنى. المشاهد يعلم الآن أن فؤاد لم يتغير موقِعه جسدياُ، لكن داخلياُ وهذا التغير يخلق جدلية بين الثبات في الكادر والتغير في السرد.

المشهد بشكل عام غني بالاضاءة الطبيعية وهنا يمكن الحديث عن بعض الدلالات الرمزية التي تم توظيفها في هذه اللقطة، يظهر فوق رأس فؤاد وهو ينظر الى فعل الجنود ظل لنبات الشوكي الذي بدوره يرمز إلى العبء أو المعاناة المرتبطة بالنكبة، لكن لا يغطي هذا الظل رأسه مباشرة. وفقاً لبارث الظل يمكن أن يكون عنصراً يحمل البنكتوم (Punctum) أي الأثر العاطفي أو الجرح الذي يثير الوعي بالمعاناة. يشير الظل إلى أن فؤاد يعيش في ظل النكبة، لكن النور الذي يحيطه يعكس استمراريته وقدرته على المقاومة، الشوك يرمز للمعاناة والآلام، من ناحية اخرى يشكل رمز للقوة والتحمل كونه يرتبط بالنباتات التي تتكيف مع البيئة القاسية.

بعد رجوع فؤاد إلى منزله، يقتحم الجنود المكان ويقومون باعتقاله، ليقتادوه بعد ذلك إلى مقر الاعتقال. هناك، يصدر القائد أمراً بنقله إلى أرض مخصصة لاحتجاز المعتقلين الذين يتم التخلص منهم لاحقاً بالقتل. يتضح من سياق المشهد أن هؤلاء المعتقلين هم أشخاص شاركوا في أعمال المقاومة والدفاع عن فلسطين، في إطار سياسة ممنهجة للقضاء على كافة أشكال المقاومة. ويعرض المشهد سلسلة من اللقطات المتنوعة التي تُظهر قسوة الإجراء وتبرز المأساة الإنسانية الكامنة خلف هذا الفعل القمعي.

يبدأ المشهد من دقيقة(27:13–30:42) من شكل رقم (14) الى شكل رقم (21)، بحيث تظهر اللقطة الأولى الموجودة بالملحق (أ) (شكل 14) الجندي الاسرائيلي في اللقطة الاولى الموجوده بالملحق (أ) وهو يكبّل فؤاد من مسافة بعيدة، وفي مقدمة الإطار يظهر جذع الزيتونة الكبير، هذا التكوين يمنح المشهد عمقًا بصرياً ويركز على العلاقة بين الشخصيات والمكان، وظف المخرج المسافة والتكوين البصري بهدف إبراز التناقض بين عناصر *المشهد* الذي يعكس الصراع الجدلي (Dialectical Conflict) وفقاً لأيزنشتاين، وجود جذع الزيتونة القريب يرمز للثبات والصمود الفلسطيني، كما أن وجود الجندي وفؤاد في الخلفية هذا الفعل لحظة العنف والقهر يرمز إلى تدمير هذا الثبات، أما من ناحية التكوين البصري تُظهر اللقطة في المقدمة التناقض بين جذع الزيتونة الكبير والجندي الذي يبدو صغير الحجم في الخلفية حيث تهيمن الطبيعة الفلسطينية (الزيتونة) على المشهد، بينما يظهر الاحتلال كعنصر دخيل، هذا يشكل نوع من الصراع البصري،

يعكس التكوين رؤية أيزنشتاين حول كيفية توظيف العناصر داخل الكادر بهدف إثارة الصراع الداخلي في عقل المشاهد، الأمر الذي يولّد معنى جديد: الاحتلال، رغم قوته العسكرية، يبقى صغيراً أمام رمزية الأرض الفلسطينية، كما يمكن أن يعتبر لون العشب الأصفر رمز للجفاف أو محاولات الاحتلال في تجفيف الحياة من الأرض، في نفس الوقت يبرز الزيتونة الحية في المقدمة كرمز لاستمرارية هذه الحياة.

سعى المخرج من خلال هذا الفيلم الى الاعتماد على توظيف الزاوية العادية، وهذا الاستخدام يعكس ما يسميه بارث التأطير المحايد، حيث يظهر المشهد وكأنه يقدم دون تدخل المخرج أي كما هو واقع حقيقي، لكن الحقيقة أن هذا الحياد ظاهري فقط. يرى بارث أن هذه الزاوية هي جزء من الاستديوم (Studium)، أي الرسالة العامة التي تفيد بعادية المشهد، الاحتلال والزيتونة، لكن الجذع الضخم في المقدمة، بما يحمله من رمزية، هو البنكتوم، العنصر الذي يثير عاطفة المتلقي ويجرحه أحياناً، لأنه يفرض وجوده كحضور رمزي قوي.

أما بالنسبة لبارث فإن وجود جذع الزيتونة الضخم في المقدمة يمثل علامة الزمن. فالزيتونة التي كبرت وشهدت أجيالًا مختلفة تعكس استمرارية الوجود الفلسطيني عبر الزمن، بينما وجود الجندي في الخلفية يبدو دخيلاً وزائلاً، أما بالنسبة لظلال الزيتون على الأرض هو ما يسميه بارث الظل الدلالي، حيث لا يغطي الزيتونة نفسها، بل الأرض حولها، في رمزية إلى حماية الأرض الفلسطينية.

الإضاءة الطبيعية تعزز شعور المشاهد بواقعية المشهد. يرى بارث أن الضوء الطبيعي يعكس التاريخ الحي، أو الحقيقة وهنا الضوء يُظهر الأرض، الجذع، والاحتلال كما هي، لكن التكوين البصري يجعل المشاهد يُركز على الجذع كرمز للصمود.

اللقطة الثانية الموجوده بالملحق (أ) (شكل 15) تجمع بين مجموعة من العناصر البصرية والرمزية لتتمكن من عكس صراعاً أعمق بين الهوية الفلسطينية والاحتلال. قيام المخرج بوضع فؤاد في مركز الكادر يجعله

محوراً بصرياً ومعنوياً. إنه الإنسان الفلسطيني الذي يعاني من القيد، لكنه محاط برموز قوة الجبال التي أمامه وأشجار الزيتون التي بجانبه تعطيه دافعاً للاستمرارية.

جدول 5

الرمزية الدلالية في اللقطة الثانية

العنصر	التحليل والدلالة
التكوين البصري والصراع الجدلي	فؤاد المكبل، يمثل الفلسطيني المقموع. أغصان الزيتون والجبال، تمثل القوة والثبات التي لا يمكن تقييدها. السور الحجري، يعكس الانفصال المادي والنفسي بين الفلسطيني وأرضه المحتلة.
العلاقة بين الإنسان والمكان	فؤاد في مركز الكادر، رمز فردي يعكس المعاناة للفلسطينين كافة. الجبال في الخلفية، تمثل الجذور الراسخة والتاريخ الفلسطيني مقابل الاحتلال المؤقت. أغصان الزيتون كإطار طبيعي تحيط فؤاد، رمز للحماية والمقاومة المستمرة رغم القيد
الحركة الساكنة	رغم سكون فؤاد المقيد، تخلق الطبيعة شعوراً بالحركة والاستمرارية (الجبال وأغصان الزيتون). الصراع بين السكون والحركة يولّد توتراً يدفع المشاهد لتأمل عمق المعاني في المشهد.

بالانتقال الى زاوية التصوير، يحاول المخرج استخدام زاوية الكاميرا المحايدة التي تضع فؤاد في مواجهة المشهد الطبيعي وهي تعكس ما يسميه بارث الرسالة العامة للمشهد الا وهي الفلسطيني مقيد أمام أرضه التي تمثل الحرية والهوية. بالنسبة للسور الحجري يمكن اعتبار وجوده أكثر من عنصر بصري؛ أي إنه علامة تُبرز الانفصال بين الإنسان والطبيعة، حيث يقف السور كحاجز بين فؤاد وتلك الحرية التي تمثلها الجبال. إن عدم استعانة المخرج بالاضاءة الصناعية واستخدامه الإضاءة الطبيعية تكشف تفاصيل الأرض وفؤاد بشكل واقعي جداً. يرى بارث أن الضوء الطبيعي يعكس كل من الحقيقة والزمن المستمر، الأمر الذي يجعل المشهد يبدو وكأنه جزءاً من تاريخ حي.

تشير اللقطة الثالثة الموجوده بالملحق (أ) (شكل 16) القريبة التي يظهر فيها فؤاد تركز على وجهه مع أطراف كتفيه فقط تعكس صراعاً داخلياً بين الشخصية وما يحيط بها، وجه فؤاد المرفوع كرمز للكبرياء والعزة الفلسطينية حتى وهو مقيد دليل على صموده النفسي رغم القمع الجسدي وحدة فؤاد في الكادر تجعله يبدو معزولاً جسدياً، تحليل هذه اللقطة حسب رؤية أيزنشتاين يشير الى أن اللقطة القريبة تهتم بالأبعاد النفسية للشخصية، وجه فؤاد المكبل وعيناه المغمغمتان تعبران عن حالة المقاومة الصامتة، وهذا يجعل المشاهد يشعر بالتوتر والضغط النفسي الذي يعيشه. تمثل ديناميكية الرأس المرفوع إحساساً بالصمود والتحدي. وفي حضور عنصر الصمت وغياب الحركة تُصبح تعابير الوجه والجسد هي الأداة الوحيدة للتعبير والتي تُجبر المشاهد على الانتباه للتفاصيل الصغيرة مثل زاوية الرأس وملامح الوجه.

الزاوية هنا أيضاً أمامية عادية حسب بارث فإنها تُستخدم لتقديم صورة صادقة وشفافة لوجه فؤاد، لكنها تحمل رمزاً يبرز من خلال البنكتوم، مثل الرأس المرفوع والعيون المغمغمة الأمر الذي يثير عاطفة المشاهد ويدعوه للتفكير في صراع الشخصية. الزاوية ليست مجرد اختيار تقني، بل تمثل وسيلة فلسفية لكسر الحواجز بين المشاهد والحدث ليبدو أكثر واقعية وإنسانية. كما تضيف العيون المغمغمة عنصراً رمزياً يُبرز الأفعال التي يحاول الاحتلال فرضها على الفلسطيني، لكن ملامح الوجه تبقى شاهدة على الكبرياء. الإضاءة الطبيعية على وجه فؤاد تعزز شعور البساطة والصدق في المشهد. حيث تُظهر الإضاءة والزاوية العادية تعابير وملامح الوجه كما هي دون تجميل، مما يمنح المشهد طابعاً توثيقياً.

أهمية اختيار اللقطة الرابعة الموجوده بالملحق (أ) (شكل 17) تكمن في أنها تُظهر السور المائل كرمز للاختلال والتوتر الذي أحدثه الاحتلال في العلاقة بين الفلسطيني وأرضه.

ظهور السور المائل في الكادر يحمل دلالة رمزية تعكس الاختلال وعدم التوازن أو الذي أحدثه الاحتلال في علاقة الفلسطيني وأرضه. ميلان السور يعبر عن الهشاشة للحدود المادية التي يحاول الاحتلال فرضها، الا أن الطبيعة الممتدة خلف السور تلغي ذلك بالوجود الفلسطيني الثابت والدائم، فالجبال والسهول تعطي

شعوراً بالتجذر والثبات. ظهور السور بوضوح في اللقطة المتوسطة تضعه في سياق أوسع مع الطبيعة، فيبدو صغيراً أمام الامتداد الطبيعي. نجد في اللقطة أن المخرج قام باختيار زاوية ثابتة عادية بدلاً من زاوية مائلة ليُبرز الميلان كخاصية موضوعية في السور نفسه، كان يمكن للمخرج أن يختار زاوية اخرى الا أن ايليا يتجه الى الزوايا العادية كنوع من المصداقية في المشهد وليس نتيجة تدخل سينمائي أو تحريف بصري، كي يشعر المشاهد بواقعية الحدث، ويجعله يرى الميلان كحالة موجودة في الواقع وليس كعنصر درامي مصطنع. السور هنا يصبح رمزاً مادياً للمشكلة الذي أحدثها الاحتلال، بينما الطبيعة الثابتة في الخلفية تعزز شعور التناقض بين الثبات الفلسطيني وميلان الاحتلال.

تكمن أهمية اختيار اللقطة الخامسة الموجوده بالملحق (أ) (شكل 18) في قدرتها على إظهار المساحة الواسعة والمفتوحة، مما يعكس الوضع العام والتحديات التي يواجهها الشباب الفلسطيني تحت الاحتلال.

الشباب في هذه اللقطة هم من الفلسطينيين المضطهدين من قبل الاحتلال، كما وترمز أشجار الزيتون إلى الصمود الفلسطيني الذي لا يمكن تقييده. وضعية الانحناء للأسفل تعكس حالة الإذلال، في نفس الوقت ترمز إلى الارتباط بالأرض، وكأنهم يلجأون إليها في لحظات القهر. الطبيعة ليست مجرد خلفية فحسب، بل هي عنصر ديناميكي يتفاعل مع الشخصيات حسب فلسفة أيزنشتاين. رغم السكون في لقطات المشهد، إلا أن أشجار الزيتون المحيطة تضفي إحساساً باستمرارية الحياة. السكون يعكس صراع الحركة، حيث تُبرز السكونية الظاهرية مدى قوة الحياة المخفية داخل الإنسان والطبيعة.

تُظهر الزاوية العادية في هذه اللقطة الأحداث دون تحيز بصري ليجعل المشهد يبدو وكأنه يعكس الواقع كما هو. بالنسبة لبارث، تُبرز المعاناة الجماعية كحقيقة عامة، بينما التفاصيل الصغيرة مثل انحناء الرأس نحو الأرض تدفع المشاهد للشعور بالجرح العاطفي. يعكس المشهد حالة الانتظار والصبر، وكأن الشخصيات تنتظر لحظة التحرر والخلاص، مما يبرز الطبيعة الجماعية للمقاومة الفلسطينية.

إن اللقطة السادسة الموجوده بالملحق (أ) (شكل 19) القريبة في تسليط المسدس على رأس فؤاد يُبرز صراع الحياة والموت. المسدس يمثل آلة الاحتلال التي تحاول فرض السيطرة النفسية من خلالها. دلالياً المسدس هنا ليس مجرد أداة، بل يشكل رمزاً للتهديد المستمر الذي يواجه الفلسطيني، سواء بشكل مادي أو رمزي. على الرغم من وجود المسدس يظل فؤاد مرفوع الرأس، وهذا يعبر عن رفضه للاستسلام أو الانكسار، اللقطة القريبة تضخم تفاصيل الصراع النفسي كما وتصبح العلاقة بين وجه فؤاد والمسدس هي المحور الأساسي ليثير التوتر والانغماس العاطفي من ناحية دلالية المسدس يُبرز الاحتلال كتهديد دائم، بينما وجه فؤاد يبقى مركزاً للإرادة الإنسانية والمقاومة.

يضع المخرج في اللقطة السابعة الموجوده بالملحق (أ) (شكل 20) الشخصيتين في وضع المواجهة غير المتساوية، جعل وجود فؤاد في مركز الكادر بمثابة الضحية والمحور الأخلاقي للمشهد، بينما يظهر القائد الإسرائيلي مجرد عنصر جانبي على الرغم من أنه يحمل سلاحاً بيده. يُظهر المخرج في هذه اللقطة الواسعة من المشهد التناقض بين الحركة المؤقتة للقائد الاسرائيلي والثبات لفؤاد، يرتكز المشهد على الجدلية في القوة بين الطرفين، ظهور فؤاد مقابل القائد الاسرائيلي في مركز الكادر الأطول قامة يرمز الى أن الجسد الفلسطيني رغم القيد هو أكثر قوة وعلواً من الاحتلال المتمثل بالقائد الذي يعبر عن القوة العسكرية الاحتلالية التي تبدو عاجزة عن فرض هيمنتها أمام صمود فؤاد، حجم المسدس في يد القائد يبدو صغيراً جداً مقارنة بفؤاد وقامته المرفوعة، مما يوضح أن القوة العسكرية لا يمكنها الهيمنة على الروح البشرية.

تُبرز الإضاءة الطبيعية المحايدة الواقعية في المشهد، بينما توظيف الزاوية العادية تجعل المشهد يبدو وكأنه حقيقي أكثر. بحسب بارث فإن الحياد الظاهري للزاوية يُبين التفاصيل الرمزية بشكل أوضح، حيث يُصبح المشاهد مُجبراً على ملاحظة الفروقات (مثل علو فؤاد وموقع القائد).

اختيار اللقطة الثامنه الموجوده بالملحق (أ) (شكل 21)، يضع الجسد الفلسطيني في قلب المشهد كرمز للصراع، فتُبرز العلاقة بين الفرد والمكان بوصفها مواجهة وجودية.

الجسد الفلسطيني في هذه اللقطة يصبح مركزاً رمزياً للصراع بين الوجود الفلسطيني والاحتلال، بحسب أيزنشتاين تشكل حركة الجسد بين السماء والأرض الجدلية في الصراع بين القمع والمقاومة، يظهر السور المرتفع كحاجز يمنع الفلسطيني من الارتباط بأرضه، في حين قيام الجنديين بإلقاء فؤاد عن ظهره تظهر هنا المحاولات المستمرة للقضاء على وجوده. تجسد حركة التلويح بفؤاد ذهاباً وإياباً ديناميكية العنف، التي ترمز الى محاولة الاحتلال زعزعة الشباب الفلسطيني نفسياً وجسدياً. يتحوّل فعل التلويح بفؤاد ثم إلقائه من أعلى السور ليسقط أرضًا إلى رمز يجسّد الضحية الفلسطينية التي يتم التلاعب بها بشكل عبثي. ومع ذلك، حتى في لحظة إذلال هذا الجسد، يظلّ شاهدًا على القهر المستمر.

تُظهر الزاوية العادية المشهد كما هو واضحاً دون أي ميل درامي أو تحريف بصري، حسب بارث يتم تقديم المشهد كواقعة حقيقية متجردة، بينما التفاصيل الأخرى مثل حركة فؤاد في الهواء، كما أن العبثية في التلاعب بالجسد ترمز الى أنه شيء بلا قيمة، وهذا يعكس رؤية الاحتلال وكأن الفلسطيني رقم أو هذه اللقطات في المشهد هي التي تخترق وعي المشاهد. السور يشير إلى مفهوم الفصل، لكنه يثير مجموعة من التساؤلات حول قوة الاحتلال باعتمادها على القمع الجسدي. الإضاءة الطبيعية تظهر المشهد بواقعية مؤلمة مما يعزز شعور المشاهد بأن ما يراه هو توثيق للقهر وليس مجرد حدث سينمائي.

بالانتقال الى مشهد في مقهى بمدينة الناصرة يجلس ابن فؤاد الذي أصبح شاباً مع أصدقائه فيع على طرف الشارع الذي يحمل عنوان (THE HOLYLAND)، بينما هم جالسون يمر طفل يحمل بين يده مجموعة من الصحف، ينادي "الوطن بشيكل وكل العرب ببلاش، جرايد جرايد" ينادي احد الشبان الطفل، ليخبره بأنه هذا المشهد يكشف التحول الرمز والزمني الذي يعبر عن فقدان الجيل الجديد لمعنى الوطن؛ فالوطن حاضر كأرض، لكنه في الوعي الجمعي غائب ومسلوب. ويظهر التناقض حين يصبح الوطن مجرد شعار في صحيفة، لا كياناً حياً، الأمر الذي يعكس حالة الاغتراب التي يعيشها الفلسطيني. عندما يخبر الطفل الشاب بأنه لم يتبق وطن، هذه العبارة تختزل فكرة التلاشي الرمزي للوطن، وتحويله لمجرد سلعة إعلامية يمكن شراؤها، في مقابل غياب المعنى الحقيقي للوطن في الذاكرة الجمعية. التعبير حالة مجازية تحمل دلالات

سياسية وفلسفية تتجاوز كون الجملة رداً على طلب، لتصبح مرآة تعكس حالة عيش الفلسطيني تحت الاحتلال، الطفل هنا رغم صغر سنه يصبح شاهداً على مأساة جماعية بينما صوته يصبح صدى للواقع المحبط.

جدول 6

العناصر السيميائية والتحول الدلالي في اللقطة الثامنة

العنصر السيميائي	الدال	المدلول	التحول الدلالي
1	الوطن بشيكل وكل العرب ببلاش.	الوطن كسلعة رخيصة بمقابل مادي، ولكن العرب ككتلة جماعية بلا قيمة.	تحول الوطن من قيمة أساسية إلى سلعة رخيصة، ومن التأمل في العرب إلى اليأس والخسارة.
2	اسم المقهى الأرض المقدسة	المكان المقدس أصبح مجرد اسم لمقهى.	تحول المكان المقدس إلى مكان عادي، فقدان القيمة الدينية والوطنية.
3	ما ضل وطن، ضايل كل العرب	فقدان الوطن، العرب كبديل ضعيف.	التحول من الوطن كهدف أساسي إلى العرب كبديل قسري.
4	العلامة (الطفل)	صوت صغير يعبر عن حقيقة كبيرة.	رمز للأمل المفقود والصوت الذي يعبر عن الحقيقة المأساوية.

كما عمل هذا الحوار البسيط على اختصار مأساة كاملة في جُمل بسيطة كنوع من الاقتصاد في العلامة، ساهم الحوار في تفجر دلالات متعددة منها فقدان الوطن، عبثية الموقف العربي، والعجز الجماعي أمام المأساة الفلسطينية، من ناحية دلالية اخرى تصبح الصحيفة التي يأخذها الشاب هي رمز لبقايا القضية، وأصبحت تعتبر مجرد أوراق ووسيلة إعلامية فقدت جوهرها.

إن التحول الدلالي في هذا المشهد حصل على مستوى الفكر، يتحول الوطن من مجرد كيان جغرافي وسياسي إلى مفهوم أخر استهلاكي يُباع ويُشترى، كما ويظهر تحول العرب من شركاء مفترضين في القضية إلى

ورقة خاسرة أو عبء على المجتمع الفلسطيني. قيام الشاب بأخذ الصحيفة يمثل القبول الفلسطيني لما تبقى رغم العلم بالتخاذل. من جهة اخرى يظهر في المشهد التحول الدلالي على مستوى الفعل جملة الشاب "أعطيني وطن" تعكس محاولة الفلسطيني المستمرة في البحث عن الحلول رغم كل ما حصل، رد الطفل بـ"ما ضل وطن"، تُجبر الشاب في فعل صامت على أخذ ما تبقى من العرب الأمر الذي يعكس الاستسلام للواقع المرير.

يتقاطع هذا المشهد مع مجموعة من المشاهد في الفيلم، عندما وصل جندي من جيش الإنقاذ إلى الناصرة دون معرفة الوجهة التي سوف يذهب لتحريرها، المقهى في كلا المشهدين قدوم الجندي العربي ومشهد كل العرب ببلاش وظفه المخرج كفضاء اجتماعي يعكس رؤية الواقع العربي تجاه فلسطين، المقهى في المشهد الأول يمثل المكان الذي يجتمع فيه شباب الناصرة لمشاهدة اللامبالاة تجاه محاولات جيش الإنقاذ وافتقار العرب للتنظيم والرؤية الواضحة.

أما في المشهد الثاني يتحول المقهى إلى فضاء يعكس الخذلان لكامل العرب، حيث لم يبقَ منهم إلا الفراغ الرمزي، ليتم بالنهاية تقديمهم "ببلاش"، المشهدان يمثلان رحلة كاملة من الفشل العربي تجاه القضية الفلسطينية. فالمشهد الأول يُظهر العرب كجسد فقط يتحرك بدون عقل أو خطة، كصورة للجندي التائه، أما في المشهد الثاني يُظهر العرب كفكرة مستهلكة وعديمة القيمة، في صورة الطفل البائع. وجود المقهى كفضاء ثابت في كلا المشهدين يتحول إلى شاهد صامت على مسرح الأحداث. وفي ما يلي تحليل دلالي للمشهدين:

جدول 7

الدال والمدلول في اللقطة الثامنة

الدال	المدلول	النوع
زي الجندي العربي	المحاولة العربية التي تبدو غير فعالة	رمز
سؤال الجندي عن الاتجاهات	اعتماد الجندي على الشباب في المقهى لتحديد طريقه، فقدان البوصلة	مؤشر
الجندي العربي	صورة للبطل العربي المفترض	أيقون
الجندي العربي	فشل النظام العربي تحقيق التحرير	رمز

جدول 8

الدال والدلول في المشهد الثاني

الدال	المدلول	النوع
الطفل الذي ينادي بصحيفة، "كل العرب ببلاش"	الصحيفة المقدمة "ببلاش" أي بدون مقابل مادي، وعددها الكثير بيد الطفل ليس مثل الوطن التي نفذت كلها	رمز
الوطن بشيكل	اختزال القضية الفلسطينية إلى كلمات رخيصة تُباع في الأسواق	مؤشر
الطفل	يبيع الوطن والعرب كمنتج استهلاكي	أيقون
العبارة "الوطن بشيكل وكل العرب ببلاش"	الانهيار التام للوطنية كفكرة جماعية	رمز

أما عن الرؤية الفلسفية في الاقتصاد بالعلامة بين المشهدين، في المشهد الأول الجندي القادم والذي يحمل علامة متناقضة؛ فهو يحمل اسم جيش الإنقاذ لكنه فعلياً فاقد للبوصلة والاتجاه. وفي سؤاله عن الاتجاه: اختصار لموقف العرب من قضية فلسطين، حيث أنهم لا يعرفون طريق النصر. كما أن اسلوب السخرية

في الحوار من خلال تقليل الكلمات يعكس اللامبالاة والخيبة، حيث لم يعد الفلسطيني يتوقع من الجيوش العربية أي شيء. أما جملة الطفل "الوطن بشيكل وكل العرب ببلاش" فيه اقتصاد دلالي مكثف، كون الوطن بشيكل هي علامة على اختزال الحلم الوطني بتحرير فلسطين إلى سلعة رخيصة، أما كل العرب ببلاش دلالة على الخذلان الجماعي والقيمة الحقيقية لمواقفهم، العبارة تقف عند حدود الاختزال اللغوي، لكنها تُثير أيضاً عمقاً رمزياً يُظهر التحول من الرجاء بالسند العربي إلى التسليم بالخذلان. إن التحول الدلالي في المشهدين يظهر على مستويين الأول في مستوى الفكر من توقع العرب كمخلصين إلى رؤيتهم كعبء فارغ لا يقدم شيئاً للقضية. وعلى مستوى الفعل من المحاولة الفاشلة إلى الخذلان الكامل.

حسب سوسير، التكرار يُعيد تعريف العلامة في سياقات مختلفة. الجندي العربي في المشهد الأول يتكرر بفكرة "الإنقاذ" التي تتلاشى بفعل الواقع، أما الطفل في المشهد الثاني يساهم في تكرار الدلالة نفسها، لكن على مستوى أكثر إيلاماً، حيث يُختزل الوطن والعرب إلى علامات تجارية فقط فاقدة للمعنى. وهنا يمكن توظيف جملة كلمية جامعة للمشهدين، من جندي عربي يرتدي زي الأمل ويسير بدون اتجاه واضح، إلى طفل يبيع الوطن كسلعة في سوق اليأس، تتجلى رحلة الفلسطيني في مواجهة عربٍ تحوّلوا من حلفاء مُتوقعين إلى عبء ساخر في مرآة القضية، هذه الجملة تختصر تطور العلامة السيميائية في كل مشهد، حيث يبدأ العرب كرمز للأمل المرتبك وينتهي بهم المطاف كعبء تاريخي يثقل كاهل الفلسطيني، مع التركيز على التحولات الدلالية لكل رمز في سياقه.

شَغل المقهى في الفيلم دلالات متعددة؛ في هذا المشهد أيضاً يظهر المخرج إيليا وهو يجلس مع اثنين من أصدقائه في مقهى بالناصرة لقطة واسعة برفاقه يدخنون السجائر ويحتسون القهوة في صمت كامل للمشهد، يحتل إيليا موقعاً مركزياً في الكادر، في الشارع المقابل للمقهى يسير شاب ويبدو الشارع مألوفًا؛ هو ذاته الذي شهد في بداية الفيلم مرور الجندي العراقي من جيش الإنقاذ. بينما في الخلفية أصوات أجراس الكنيسة، بينما يسير الشاب بخطواته المتمهلة في الشارع. يرفع يده محيياً إيليا وأصدقائه من بعيد، يرد الجميع التحية برفع أيديهم بصمت، بالاشارت دون تواصل لفظي ومن ثم يخرج من الكادر.

يسمع المشاهد صوت صفير بينما يعود الشاب ذاته ويتقدم نحو إيليا في المقهى، يمد يده وكأنه سيصافحه، ثم يسحبها في اللحظة الأخيرة ليحك رأسه مبتسماً. ومن ثم يذهب ويواصل الشاب طريقه وهو يصفر، تاركاً خلفه إيليا وأصدقاءه في صمتهم ومستمرين في تدخين سجائرهم واحتساء قهوتهم، وكأن هذا الحدث لم يترك أي أثر.

يبدأ المشهد من الدقيقة (1:25:10) الموجود بالملحق (أ) (شكل 22) إلى ذات المقهى الذي شهد مرور الجندي العراقي في بداية الفيلم، يجلس إيليا وأصدقاؤه في المقهى في هدوء تام، يتشاركون القهوة والسجائر دون أي حديث. يمر شاب بصمت وهو يمر عبر المشهد، حيث تظهر زاوية الكاميرا الصفراء التي تركز على اللحظة بصمتها المكثف. يتسم المشهد كله بالسكون، مما يعكس حالة من التوتر والانتظار، ويعطي مساحة للمشاهد للتأمل في الأجواء النفسية للشخصيات والواقع المحيط بهم.

المقهى هنا يتحول إلى علامة رمزية. فهو ليس مجرد مكان عادي، بل مسرح زمني يحمل أعباء التحولات التاريخية والاجتماعية للمجتمع الفلسطيني، لكنه الآن يستقبل جيلاً فاقداً للسلاح. يبرز عنصر الصمت الذي يسيطر على المشهد حالة الاغتراب الجماعي، الصمت هنا ليس غياباً للصوت، بل حضوراً للمعنى؛ هو طريقة للتأمل في الفشل الجماعي والخذلان، وفي ذات الوقت محاولة للتصالح مع الزمن.

فالشخصيات تظهر وكأنها مقطوعة عن العالم الخارجي، فلا كلمات تُقال، يشاهد فقط مجموعة من الحركات البسيطة والنظرات، الشاب الذي يسير بخطى خفيفة ودون أي رمزية يمثل التحول الكامل في طبيعة الفلسطيني، فعندما نستحضر الجندي من جيش الانقاذ الذي كان يحمل السلاح لكنه ضاع بلا بوصلة، نجد االشاب لا يحمل شيئاً، أما حركته وتصرفاته العفوية والصافرة التي يصدرها تعكس لامبالاة الجيل الجديد، الذي يعيش في ظل صراعات قديمة، لكنه غير معني بها.

تحمل المصافحة المبتورة في المشهد تحولاً دلالياً يعكس التردد والارتباك بمعنى آخر انقطاع العلاقة بين الأجيال، يعمل هذا الفعل على إعادة تجسيد فكرة الوعد العربي الذي لم يُنفذ، حيث يبدو وكأن الشاب هنا

يمثل صورة العرب الذين بدأوا بمد يد العون لفلسطين، لكنهم في اللحظة الأخيرة تراجعوا. أما عن صوت الصفير الذي كان يلحنه الشاب فهي نغمات إنيو موريكوني من فيلم *العراب*، وهو توظيف قوي ومليء بالدلالات في فيلم "العراب"، ترتبط هذه الموسيقى بالولاء والخيانة والصراعات العائلية، الأمر الذي ينعكس على الحالة الفلسطينية التي تعاني من خذلان جماعي داخلي وخارجي، كما أن الموسيقى تربط بين الماضي والحاضر، كما أنها تُضفي طابعاً مأساوياً على المشهد يتأمل في ضياع الهوية والمقاومة.

يظهر التحول الدلالي في المشهد على عدة مستويات من التحول على مستوى المكان، المقهى كان في البداية مكاناً تم فيه السخرية من جندي جيش الانقاذ، أصبح الآن مكاناً للوحدة والفراغ. في الماضي، كان الجندي رمزاً لفشل المحاولة لكن ربما كان وجوده يحمل نوايا صادقة حتى ولو كانت خجولة. المقهى فارغاً من أي فعل حقيقي، وهو مجرد فضاء زمني يحمل ذكريات بلا تأثير. أما على مستوى الشخصية، فؤاد في الماضي، كان جزءاً من الفلسطيني المقاوم، أما إيليا في الحاضر يمثل الفلسطيني المُراقب الذي يرى كل شيء ويدرك عمق الأزمة، لكنه يظل عاجزاً عن التغيير.

وفيما يلي تلخيص للتكرار الدلالي في مشاهد المقهى في الفيلم:

جدول 9

التكرار الدلالي في مشاهد المقهى

العنصر	الجندي العراقي	الطفل والصحيفة	إيليا في المقهى
المقهى	مكان للتهكم من قدومه دون تخطيط، مشاهدة الفشل العربي	انهيار الهوية الوطنية الفلسطينية	فضاء للتأمل والاغتراب
الشخصيات	الأمل المشكوك غير المُستقر	صوت الجيل الجديد الذي يعترف بانهيار الوطن وخذلان العرب	الجيل المغترب المراقب
العلامة والدلالة	التحرير الزائف؛ الفاقد للبوصلة والهدف	الانهيار فقدان القيمة الرمزية للعرب	محاولة مصافحة الشاب تجسد انقطاع التواصل بين الأجيال
التحول الدلالي في المكان	من مكان لرصد محاولات الإنقاذ إلى مكان يُمثل الفشل العربي.	يصبح المقهى شاهداً على اعتراف الفلسطيني بفقدان الوطن وموقف العرب	المكان يحمل ذاكرة ويتحول إلى فضاء تأمل في الفشل الجماعي
التحول الدلالي على مستوى الفكر	العرب يظهرون كمحاولة غير فعالة لتحرير فلسطين، رغم نواياهم.	يتحول الوطن إلى فكرة استهلاكية	الاغتراب واللامبالاة هما السمة السائدة
التحول الدلالي على مستوى الفعل	الجندي يتحرك فعلاً ويحاول، لكنه سلوكه تائه وغير فعال	يعلن النهاية بصوت ساخر؛ لم يعد هناك أي فعل سوى الاستسلام للخذلان	غياب الفعل الشخصيات صامتة، ويمثل الشاب العابر جيل غير معني بالقضية

بالرجوع الى ايليا وفي ليلة صامتة يقف في غرفته، يحزم أمتعته ويتفقد جواز سفره وكأنه يستعد للسفر أو المغادرة. تبدو الأجواء مشحونة بحالة من الهدوء والترقب، في هذه اللحظات تُظهر الكاميرا والدته المسنة تجلس على شرفة المنزل. امرأة صامتة طوال المشاهد التي تظهر فيها في الفيلم، تظهر وكأنها تمثل الجيل الفلسطيني القديم الذي عاش الصدمة الأولى للنكبة. من باب شُرفة إيليا تبدأ أضواء المفرقعات النارية تضيء سماء الناصرة في الليل، كاحتفال بإعلان قيام دولة إسرائيل. إيليا ينظر إلى هذه المفرقعات بصمت وتأمل ثم يتجه نحو الشرفة حيث تجلس فيها والدته. يصبح المشهد أكثر اتساعاً؛ الكاميرا تلتقط الناصرة ليلاً، ووالدة إيليا تجلس في مكانها لا تُحرك ساكناً ولا تنظر إلى المفرقعات. إن صمتها وعدم تفاعلها مع الحدث يعكس موقفاً يحمل دلالات عديدة، في مشهد لا يحتاج إلى كلمات ليحمل ثقله الرمزي.

تمثل والدة إيليا علامة رمزية، هنا تمثل دالاً أولياً. المسنة الصامتة تجلس دون تفاعل مع المشهد الخارجي يبدأ المشهد الموجود بالملحق (أ) (شكل 23) من الدقيقة (1:27:39)، وفي مدلول أولي تمثل من خلاله الجيل الفلسطيني الذي عاش النكبة وشهد ضياع الوطن انهياره، إن المدلول التحولي في صمتها وعدم النظر إلى المفرقعات يشير إلى رفض ضمني كحالة من الانفصال الشعوري، وكأنها لم تعد ترى هذه الاحتفالات كجزء من الواقع الذي تعيشه أو كشيء يستحق الالتفات إليه، فالإنسان بشكل عام لا يحب الالتفات الى هزائمه، أما عن المفرقعات النارية التي تضيء السماء في احتفال بإعلان قيام دولة إسرائيل. المدلول الأولي من جانب الاحتلال هو الاحتفال بالنصر والسيادة. أما بالنسبة لهذه المرأة الفلسطينية فإن المدلول التحولي لهذه المفرقعات ليست مصدراً للبهجة، بل جرحاً مستمراً يذكر بفقدان الأرض، عدم النظر إليها يعني رفض الاعتراف بهذا النصر، وكأنها تُقاوم الفكرة بسُلطة الصمت وعدم المشاركة.

يعمل إيليا في هذا المشهد كحلقة وصل بين الأجيال، وكأنه يعبر بين الماضي والحاضر، يحمل جواز سفره كرمز للهروب من الواقع، لكنه يعود إلى الشرفة حيث يجد والدته وكأنه يحاول فهم جذوره والارتباط بتاريخ عائلته. مراقبة إيليا المفرقعات من نافذته وعدم تفاعله معها يجعله مثل والدته شاهداً صامتاً على الواقع، تشكل والدة أيليا رمزاً للصمت، فهي لا تُظهر الألم، لكنها أيضاً لا تُشارك الفرح الزائف وكأنها تتبع سياسة المقاومة عبر التجاهل، وجود الرموز البصرية (المفرقعات، الشرفة، المدينة) يُظهر كيف يمكن للصمت أن يحمل معنى أعمق من الكلمات. والدة إيليا تمثل الارتباط الزمني بالنكبة كالجذور الفلسطينية الراسخة التي ترفض الانصياع لهذا النصر الزائف حيث لم يتحرك الزمن بالنسبة لها من تلك اللحظة كما تحرك بالنسبة للمحتل الذي يحتفل بالنصر، بمعنى آخر رفض الاندماج في رواية الاحتلال، يصبح المشهد شهادة سينمائية على الزمن الباقي والجرح الفلسطيني المستمر.

المشهد بأكمله يعتمد على الاقتصاد البصري والرمزي بالعلامة، تشكل على النحو التالي:

- والدة إيليا: الصمت يحمل معانٍ أكثر من الحوار.
- المفرقعات: تمثل الفرح والقوة الزائفة، لكنها تتحول إلى علامة على القهر.

- المدينة ليلاً: سكون الناصرة تحت اضواء المفرقعات، يُبرز التناقض بين الضجيج الاحتفالي والصمت الفلسطيني.

بينما تستمر المفرقعات النارية بالظهور، تستمر والدة إيليا بالجلوس بصمت على شرفة المنزل دون الاكتراث، تمد يدها بهدوء نحو فنجان قهوتها الذي تقوم باحتسائه، يبدأ صوت صباح فخري يتسلل الى خلفية المشهد يغني:

سيبونى ياناس فى حالى فى حالي

أروح مطرح ما اروح

الأغنية تَكسر الصمت لتضيف بُعداً شعورياً عميقاً، من خلال الكلمات التي تمتزج مع الصورة تضيف الى المشهد حالة من التأمل والاغتراب، رغم أن والدة إيليا لم تنطق بكلمة أو تنظر إلى المفرقعات، إلا أنها تبدو وكأنها تتحدث عبر صوت الأغنية، تُعبّر عن رفضها لما يحدث من حولها وعن إرهاق طويل من محاولات العبث بواقعها، المشهد ينتهي وهي ترتشف قهوتها بهدوء، على وقع كلمات صباح فخري التي تمتزج مع الصورة وتضع المشهد في حالة من التأمل والاغتراب.

أما عن التحليل الدلالي لكلمات الأغنية "سيبوني يا ناس بحالي"، تحمل هذه العبارة في مضمونها معنى الاستسلام الظاهري، لكنها أيضاً تُخفي تمرداً داخلياً؛ وهو طلب واضح وصريح لأن تُترك الشخصية وشأنها بعيداً عن أي تدخل أو حكم، وكأنها تقول للعالم"سيبوني"، أي دعوني وشأني في فعلٍ صامت يتجاهل اجواء الاحتفالات والمفرقعات. فهي لا تُشارك ولا تعترض، لكنها ترفض أي انخراط بشكل قاطع. أما جملة "أروح مطرح ما أروح" فإنها تشير إلى الضياع والبحث عن وجهة، في اللحن تعكس طريقة صباح فخري من خلال مد كلمة "أروح" حالة التيه الوجودي والضياع العاطفي.

رغم جلوس والدة إيليا الثابت على أرضها الا أنها تشعر بكونها في غربة داخلية عميقة، كما أن احتساؤها للقهوة يُظهر أنها تُحاول خلق عالمها الخاص، بعيداً عن الواقع الخارجي، وكأنها تقوم بفعل مقاومة هادئة وتقول، "أنا هنا"، لكنني لست جزءاً منكم. صوت صباح فخري رغم أنه غنائي، إلا أنه ينقل عُمق المشاعر الداخلية من الألم واليأس، وضع الأغنية في الخلفية يخلق توازناً بين الضجيج الخارجي المتمثل في المفرقعات والضجيج الداخلي المتمثل بالمعنى الذي تحمله كلمات الأغنية.

بعد أن يحزم ايليا امتعته يذهب الى مدينة رام الله، وسط أجواء مشحونة بالفوضى والعنف خلال فترة انتفاضة الأقصى، تُمر سلسلة من اللقطات التي تظهر مجموعة من الشباب الفلسطيني وهم يقومون برشق الحجارة على الجيبات العسكرية الإسرائيلية، بينما يُقابلهم الجنود بإطلاق النار. الشوارع تعكس حالة من العشوائية والفوضى والحياة تظهر وكأنها تسير بصعوبة تحت وطأة الاحتلال وحظر التجول.

وسط هذا المشهد الصامت ينزل إيليا إلى الشارع ليرى ما يحدث. يلفت نظره مشهد الدبابة الإسرائيلية التي تقف أسفل البناية التي يسكن بها، في لحظة تبدو وكأنها خليط من الواقع والخيال، ومن ثم يظهر شاب فلسطيني بسيط يخرج من منزله حاملاً كيس نفايات. يمشي بهدوء نحو الحاوية، وفي وسط الشارع دبابة اسرائيلية كبيرة يتعقب مدفعها حركة هذا الشاب وتُراقب كل خطوة يخطوها. فبينما يخرج الشاب ويضع الكيس في الحاوية، يظل المدفع موجهاً نحوه، وعندما يعود إلى منزله، تتبعه الدبابة مرة أخرى ثم يبدأ بالحديث عبر الهاتف وهو يتحرك ذهاباً وإياباً ومدفع الدبابة يستمر في التحرك مع كل خطوة يقوم بها.

اللقطة الواسعة (Wide Shot) الموجوده بالملحق (أ) (شكل 24) تحتل الدبابة الإسرائيلية على يسار الكادر مساحة كبيرة، والتي تمثل قوة الاحتلال وحضوره الطاغي في المشهد والتكوين داخل الكادر يخلق معنى لدى المشاهد. فالدبابة كعنصر بصري كبير تضغط على المشهد، لكن حركة الشاب تمنح الكادر توازناً معنوياً. أما بالنسبة للزاوية العادية، هنا لا تعني الحياد؛ بل تُظهر العناصر كما يراها الإنسان في الواقع، كما أنها تعكس حالة السيطرة والمراقبة المفرطة. الدبابة لا تحتاج إلى زاوية مبالغ فيها لتبدو مهيمنة؛ إن حجمها

ووجودها في الكادر كافيان لنقل الرسالة. بالنسبة لبارث فإن النقطة التي تخطف انتباه المشاهد وتخلق الجرح العاطفي في اختيار الزاوية هي الشاب الذي يسير بين الدبابة والبيوت.

هذا التكوين في اللقطة ليس مجرد تصوير لواقع الاحتلال، بل يعتبر بناءً بصرياً معقداً يعكس الصراع الفلسطيني الإسرائيلي. تُظهر الدبابة الاحتلال كقوة عبثية طاغية، كما وتجسد البيوت الثبات الفلسطيني رغم القمع، والشاب الذي يسير هو تجسيد لاستمرارية الحياة والمقاومة اليومية. أيزنشتاين يرى في تناقض العناصر البصرية مصدراً للمعنى، بينما يكشف بارث عن الجرح والإدراك العاطفي الذي تتركه التفاصيل الصغيرة، مثل حركة الشاب وثبات البيوت، في وعي المشاهد.

تفسير رمزية التحول الدلالي للشاب والدبابة في الجدول التالي:

جدول 10

تفسير رمزية التحول الدلالي للشاب والدبابة

العنصر	الدال	المدلول الأولي	المدلول التحولي
الشاب الفلسطيني	الشاب الذي يقوم برمي القمامة	إنسان طبيعي يمارس حياته اليومية	الفلسطيني مُراقب، حتى في أبسط أفعاله.
الدبابة الاسرائيلية	تتبع الدبابة للشاب	الاحتلال كقوة عسكرية تُراقب للفلسطينيين.	الاحتلال يحول حياة الفلسطيني إلى مسرح دائم للقمع.

يمكن رصد اشتغال التحول الدلالي في المشهد من خلال الدلالة الحقيقية لكل علامة، إن توظيف الدبابة كرمز للقمع العسكري يُمثل القوة الغير منطقية التي يقوم الإحتلال باستخدامها لفرض السيطرة، حتى المواقف التي لا تحتاج إلى أي وجود عسكري. على غرار ذلك فإن الدبابة رمز للكوميديا السوداء، وضع الدبابة في

هذا السياق الساخر يُبرز عبثية استخدام القوة العسكرية ضد شعب أعزل حتى ولو كان يحمل بيده كيس قمامة.

مشاهد مشتركة من كلا الفيلمين

في إطار البحث حول "تجليات رمزية النكبة في السينما الفلسطينية: دراسة مقارنة بين فيلمي *فرحة* و *الزمن الباقي*"، تجد الباحثة ترابطاً رمزياً عميقاً في العديد من المشاهد:

1. الموقف العربي من النكبة:

يظهر حوار والد فرحة مع المقاومين في بيته وهو يؤكد على ثقته بأن الدعم العربي سوف يصل قريباً سواء كان ذخيرة أو جنود، سرعان ما يُقابل هذا الأمل رد أبو النمر الذي يُتجسد في الإدراك الواقعي بأن هذه الوعود هي فقط شراء للوقت ومصير الأرض هو الضياع إن ظل هذا الانتظار. في المقابل يقدم *فيلم الزمن الباقي* مشهداً رمزياً ساخراً يظهر فيه جندي عربي من جيش الإنقاذ والذي من المفترض أنه يمثل القوة العربية التي قدمت لتحرير فلسطين، ولكنه يبدو ضائعاً ويتلقى تعليماته من الفلسطينيين أنفسهم. إن هذه الصورة الساخرة تُصور غياب الفعالية العربية أثناء النكبة، وتُبرز العبثية في تلك المرحلة.

إن العامل المشترك في كلا الفيلمين يُظهر الموقفين للعرب كرمز للوعود الفارغة وترابط رمزي عميق الخذلان الجماعي في *فرحة*، والتوهان العسكري في *الزمن الباقي*، كلاهما يعكس هشاشة القوة العربية في التصدي للاحتلال الإسرائيلي. في ترابط رمزي عميق *فرحة* الانتظار للدعم العربي يتحول إلى رمز للوقت الضائع الذي ساهم في وقوع الكارثة، أما في *الزمن الباقي*، الجندي الذي يبدو بلا هدف يُظهر أن القوى التي كان ينتظرها الفلسطينيون ليست سوى وهم. المشهدان يُظهران أن النكبة حصلت نتيجة تراكمات طويلة من الخذلان.

2. العائلة كمحور للصراع والرمزية:

يمثل والد فرحة الشخص الحامي للعائلة والقرية وصاحب القرار المصيري، قراره بالانتظار وعدم مواجهة الاحتلال يترك كارثة ويتسبب في وضع فرحة وحيدة داخل غرفة مغلقة تواجه مصيرها، العائلة هنا كرمز للفقدان. ليس فقدان للأرض فحسب، بل أيضاً لفكرة الاستقرار والأمان التي كانت تشكلها العائلة الفلسطينية. أما في *الزمن الباقي* تظهر العائلة كعنصر مركزي خصوصاً علاقة إيليا سليمان بوالده فؤاد عندما تم تصويره كمقاوم لم يتمكن من حماية أسرته وأرضه من الاحتلال رغم شجاعته، كما أن أحداث الفيلم تنصب حول عائلة فؤاد وجيرانه وأصدقائه، حتى في مشاهد إيليا مع والدته تبدو العائلة صامتة تجاه كل ما يحدث كرد فعل على فعل حصل بالماضي وهو النكبة. كلا الفيلمين يرتكزان على العائلة كرمز للنكبة الفلسطينية، الخسارة المتمثلة ليست فقط سياسية أو مادية، بل أيضاً خسارة للأمان العائلي الذي كان يشكل جوهراً لحياة الفلسطينيين قبل النكبة. أما في *فرحة*، إن عزل فرحة داخل الغرفة يُمثل الشعور بالعجز الذي عانت منه العائلة الفلسطينية أثناء النكبة.

3. الجيل الفلسطيني الشاهد على النكبة:

تُجسد فرحة كشخصية شابة الجيل الفلسطيني الذي شَهد النكبة بشكل مباشر، لكنها تحمل رمزية استمرارية الحكاية الفلسطينية رغم محاولات الاحتلال الكثيرة لطمسها، أما في الزمن الباقي نجد إيليا يمثل الجيل الذي ورث ذاكرة النكبة الحية وألمها المستمر، فهو لا يعيش النكبة بشكل مباشر كما فعل والده، لكنه يشهد آثارها الممتدة في حياة الفلسطينيين اليومية. كلا الفيلمين يعكسان الأجيال الفلسطينية المتعاقبة التي تشكل حلقة مترابطة في مواجهة النكبة. *فرحة* يُبرز كيف بدأت النكبة، بينما يعرض *الزمن الباقي* آثارها على الأجيال اللاحقة.

4. الصمت كعنصر رمزي:

فرحة تُجبر على الصمت أثناء اختبائها في بيت المونة، وهو أمر يُبرز عجز الفلسطينيين عن إيصال صوتهم خلال النكبة. في *الزمن الباقي* والدة إيليا سليمان تظهر صامتة في جميع مشاهد الفيلم، مما يُبرز حالة التأمل

والعجز التي عايشتها الأجيال التي شهدت النكبة. الصمت في الفيلمين ليس غياباً للصوت، بل هو تعبير عن الألم الذي لا يُمكن وصفه بالكلمات. يمثل كل من فرحة وإيليا ووالدته الذين اختاروا الصمت وسيلة للتأقلم والبقاء. عند مقارنة كل من *فرحة* و *الزمن الباقي*، كلا الفيلمين يعتمدان على عناصر متكررة في تصوير النكبة، مثل العائلة، الجيل الفلسطيني، الطبيعة، الخذلان، والصمت. وعناصر كثيرة تُبرز كيفية تصوير السينما الفلسطينية للنزوح والخسارة، مُجسدة الترابط الزمني بين الماضي والحاضر. يعكس هذا التشابه عمق النكبة كحدث تاريخي مستمر، يربط الأجيال الفلسطينية ببعضها، ويدعو لمساءلة أسبابها، سواء كان من الاحتلال أو من خذلان الحلفاء.

مستويات تباين الرؤية السينمائية للنكبة في كلا الفيلمين:

5. المنظور السردي:

في فيلم *فرحة*، تركز المخرجة من خلال قصة الفيلم على المنظور الفردي لفرحة، التي تعيش مأساة النكبة وهي مُجبرة على البقاء في القبو، إن هذه العزلة لا تمثل فقط مكاناً مادياً، بل حالة نفسية ووجودية، يصبح القبو استعارة ملحوظة للظلام الذي خَيم على الفلسطينيين، تصبح فرحة في حالة انتظار وخوف دائم، كما لو أنها تمثل الوطن المهدد بالاختفاء.

أما في *الزمن الباقي*، يتبنى إيليا سليمان خليط من المنظور المركب بين الفردي والجمعي. يمتزج الفيلم أيضاً بين السيرة الذاتية للمخرج إيليا وبين سرد شامل يعكس المعاناة الفلسطينية من النكبة وحتى انتفاضة الأقصى، المخرج لا يرتكز على محطة زمنية بعينها، بل يتنقل بين محطات تاريخية، الأمر الذي يجعل الحكاية الفلسطينية مستمرة عبر الأجيال، تُمثل الرؤية السينمائية في *فرحة* نكبة اللحظة الشخصية المصيرية، بينما في *الزمن الباقي*، النكبة تشكل سلسلة من الأحداث التي تعيد تكوين الهوية الفلسطينية.

1. السخرية مقابل التراجيديا:

يغلب على *فرحة* الطابع التراجيدي، كونها تُمثل البراءة التي تُسحق تحت وطأة الاحتلال التي تبينها المخرجة بشكل صريح في مشهد الجندي الذي يحاول سحق رأس الطفل الرضيع، مما يجعل الفيلم شهادة إنسانية صامدة وصادمة في الوقت ذاته. في *الزمن الباقي* يعتمد إيليا الكوميديا السوداء، مما يجعل الألم الفلسطيني أكثر عبثية، من خلال مشهد الجندي العراقي الذي لا يعرف طريقه. كما أن مشهد "الوطن بشيكل وكل العرب ببلاش" يعكسان تحول القضية الفلسطينية إلى أداة خطابية، بينما تُرك الفلسطينيون يواجهون مصيرهم بمفردهم، في *فرحة*، الألم صريح ومباشر، أما في *الزمن الباقي*، السخرية أداة مقاومة نفسية وفلسفية.

2. الزمان والمكان، اللحظة مقابل الاستمرارية:

يركز *فرحة* على لحظة النكبة كحدث جوهري، كما يصور انهيار القرية الفلسطينية، هنا المكان محدود وهو بيت المونة والزمن محدد أيضاً بالفترة الأولى من الاحتلال، هذا التقييد يخلق تجربة كثيفة تُبرز حجم الألم الفلسطيني في تلك اللحظة. أما في *الزمن الباقي* فإن الفيلم ينطلق بالتعبير من النكبة حتى الانتفاضة الثانية، الأمر الذي يجعل المأساة الفلسطينية غير محصورة بل ممتدة عبر الأجيال، المكان أيضاً متغير، من الناصرة في الداخل المحتل إلى رام الله في الضفة الغربية، مما يعكس الشتات والتغيرات التي طرأت على حياة الفلسطينيين. في *فرحة* توقف الزمن عند تلك اللحظة، كانت النكبة لحظة حاسمة. أما في *الزمن الباقي*، النكبة حاضرة في كل لحظة من الحاضر وحتى الماضي.

3. الأبطال، الغياب مقابل التبعثر:

فرحة هي البطلة الرئيسية في الفيلم الأول، الفتاة الطموحة التي تحلم بالتعليم تتحول إلى شاهدة صامتة على جريمة التهجير والإبادة. بينما يعتمد إيليا على تفكيك مفهوم البطل، فالأبطال هنا ليسوا خارقين، وإنما شخصيات عادية تحاول النجاة والبقاء، مثل، فؤاد والدة إيليا، والجار السكران، كما أن الشخصيات لا تواجه بشكل مباشر الاحتلال لكنها تعيش تناقضات الحياة اليومية تحت الاحتلال، الأمر الذي يعكس حالة التشظي

الفلسطيني، في *فرحة*، البطل فرد، وفي *الزمن الباقي*، البطل هو الذاكرة الجماعية التي شكلها المخرج من شخصيات الفيلم.

رغم الاختلاف في الأساليب والنهج السينمائي إلا أنهما يعكسان جوانب متعددة من النكبة الفلسطينية، *فرحة* ينظر إلى النكبة من الداخل، من وجهة نظر فتاة. *الزمن الباقي* يعيد بناء النكبة عبر ذاكرة تمتد لعقود، باستخدام الكوميديا السوداء لتشريح التجربة الفلسطينية. يُظهر الفيلمان أن النكبة ليست فقط حدث تاريخي، بل حالة وجودية أسهمت في تشكيل الهوية الفلسطينية، سواء من خلال العزلة والفقدان في *فرحة*، أو من خلال الاستمرارية السوداء في *الزمن الباقي*.

الفصل الخامس

النتائج والتوصيات

يهدف هذا الفصل إلى مناقشة نتائج الدراسة التي بحثت في تجليات رمزية النكبة في السينما الفلسطينية، من خلال دراسة المقارنة بين فيلمي *فرحة* و *الزمن الباقي*. تشير هذه الدراسة الى الكيفية التي تعكس الرمزية السينمائية في كلا الفيلمين من خلال تجليات النكبة الفلسطينية، وتوضح الطرق التي يتم من خلالها توظيف الصورة والرمز لتقديم هذه المأساة التاريخية كحالة وجودية فلسفية متجددة في الوعي الفلسطيني.

- ظهرت دراسة الرموز المستخدمة في الفيلمين من خلال اعتماد كلٍّ منهما على عناصر بصرية ومكانية تعكس النكبة كحدث جوهري في التاريخ الفلسطيني. في *فرحة*، يتخذ بيت المونة شكل فضاء مغلق يُمثل العزلة والاختباء القسري، بينما يصبح الباب المغلق رمزاً لفقدان الحرية والانقطاع عن الحياة المُعاشة في السابق. الرمزية البصرية تنقل شعوراً بالعزلة والهروب من مواجهة الواقع، حيث يعيش الفلسطيني في انتظار غير مؤكد لمستقبله. أما في *الزمن الباقي*، يوظف المخرج الفراغ المكاني والصمت كرموز دلالية تعبر عن الوجود الفلسطيني العالق بين الماضي والحاضر. الحركة البطيئة للكاميرا والمشاهد الساكنة تمثل استعارات للصمت القسري الذي فرضته النكبة، مما يساهم في تجسيد حالة الحصار الداخلي الذي يعيشه الفلسطيني، سواء كان هذا الحصار على المستوى النفسي او الاجتماعي.

- وجدت الباحثة أن الرموز السينمائية ساهمت في البناء السردي الدلالي بشكل جيد في كلا الفيلمين، حيث ظهرت هذه الرموز كأداة لتنظيم سرد الأحداث بطريقة غير تقليدية. في *فرحة* على سبيل المثال، اعتمدت السردية على تفاعل الشخصية الرئيسية مع فضاء مغلق. التحول في البيت، الذي يفترض أن يكون مكاناً للحماية إلى سجن مغلق يعكس الانغلاق النفسي والجغرافي في حياة فرحة. هذا الترتيب المكاني يعكس الصراع الداخلي للشخصية في ظل ظروف غير قابلة للتغيير. بينما في *الزمن الباقي* يتعامل الفيلم مع الزمن بشكل غير خطي، حيث تُستخدم الرموز لتفكيك الزمن السردي وإعادة إنتاجه

بشكل غير متسلسل، مما يخلق إحساساً بأن النكبة حدث غير مكتمل وغير منتهي. من خلال هذه الرمزية الزمنية، يعكس الفيلم كيف أن النكبة ليست مجرد حدث تاريخي، بل تجربة يومية، تتكرر وتستمر عبر الزمن، مما يجعل هذه التجربة جزءاً من الوجود الفلسطيني المستمر.

- تجلت النكبة في كلا الفيلمين من خلال الرموز التي تجاوزت مجرد تمثيل الحدث التاريخي، لتصبح تعبير عن الحالة الوجودية للفلسطينيين في مواجهة هذا الحدث. في *فرحة* يُمثل الباب المغلق والفتحة الضيقة في الجدار رمزاً للحدود بين منطقة الأمان والخطر، وبين حدود المعرفة والجهل. شكلت هذه الفجوة رؤية العالم الخارجي لتصبح استعارة للرؤية الفلسطينية من خلال ثغرات محدودة، حيث يُسمح للفلسطينيين فقط بأن يكونوا شهوداً على تاريخهم، دون القدرة على التغيير أو التدخل. هذه الفجوة تُعبر كذلك عن حالة الوعي الفلسطيني المحاصر، الذي يرى الفعل ولا يمتلك القدرة على التدخل فيه. أما في *الزمن الباقي* فإن الفضاء الفارغ والتكرار المستمر للأحداث اليومية واللقطات الثابتة تشكل رمزاً لحالة الجمود التي فرضتها النكبة على الشعب الفلسطيني. من خلال هذه الرموز، يعيد كل فيلم صياغة الذاكرة الفلسطينية ويقدمها كحالة وجودية مقاومة تحاول التمسك بالهوية في مواجهة محاولات محوها.

- التقت الأفكار المطروحة في كلا الفيلمين من خلال توظيف الرمزية لإبراز مأساة النكبة، إلا أن طريقة طرح هذه الرمزية اختلفت بوضوح بينهما. ففي فيلم *فرحة*، اعتمدت المخرجة على الرمزية المباشرة والمكثفة، حيث ارتبط كل عنصر بصري بشكل وثيق بالحالة النفسية للشخصية الرئيسية، مما يركز على التجربة الفردية للنكبة. في هذا السياق، تصبح الرموز كالأبواب المغلقة والفتحات الضيقة، من ناحية أخرى، في *الزمن الباقي*، تبرز الرمزية التجريدية التي اعتمدت على التكرار الزمني والجمود البصري، لتجسد النكبة ليس كحدث تاريخي منفصل، بل كحالة مستمرة ومعاشة. الرمزية هنا أكثر استبطاناً وتأملًا. شكل استخدام الرمزية في فيلمي *فرحة* لدارين سلام و الزمن الباقي لإيليا سليمان محوراً جوهرياً في البناء الجمالي والدلالي لكل منهما، غير أن مقاربة كل مخرج لهذا العنصر تختلف جذرياً من حيث الشكل والمقصد. فبينما تُعالج فرحة النكبة من منظور فلسفي تأملي يرتكز على تجربة

فردية معزولة تُكثّف سؤال الوجود والنجاة، ينحرف الزمن الباقي نحو مقاربة هجائية تعتمد على الكوميديا السوداء لتفكيك البنية السياسية والاجتماعية للاحتلال الإسرائيلي.

في فرحة، تتحول المساحة الضيقة – الغرفة الحجرية – إلى استعارة وجودية كاشفة للانفصال القسري بين الداخل الفلسطيني والعالم الخارجي، وتُستثمر هذه العزلة كأداة فلسفية لإعادة تأمل مفاهيم مثل الحرية، الصمت، والخوف. أما في *الزمن الباقي*، فتأخذ الرمزية شكلاً تهكمياً لاذعاً، حيث يُعيد سليمان رسم الواقع الفلسطيني من خلال توليف بصري قائم على السخرية والفراغ والعبث. الكوميديا السوداء، هنا، ليست مجرد أسلوب فني، بل أداة رمزية تكشف مفارقات الاحتلال وتفاهته القاتلة في آنٍ واحد. إذ تُمثّل لحظات الصمت الطويل، الحركات الميكانيكية للشخصيات، وتكرار المشاهد اليومية مشهدية وجودية تهكمية تُظهر ما بعد الواقعية الفلسطينية. كلا الفيلمين يوظف الرمزية بطريقة عميقة، غير أن *فرحة* يُفعّلها من داخل مأساة وجودية تتأمل معنى أن ترى ولا تستطيع أن تتكلم، بينما يركّب الزمن الباقي رمزيته من خلال نفي البطولة وتعرية الجديّة الزائفة، ليقدّم سردية بصرية باردة وساخرة تقوّض الفهم التقليدي للمقاومة والمعاناة.

التوصيات

تسعى الباحثة إلى تفكيك تمثيلات النكبة في الخطاب البصري الفلسطيني، لا بوصفها واقعة تاريخية مبتورة عن امتدادها المعاش، بل باعتبارها جرحاً مفتوحاً لا يزال يكوّن الوعي الجمعي الفلسطيني. وفي هذا السياق، تشكّل السينما حقلاً فنياً ومعرفياً يعيد إنتاج الذاكرة ويواجه محاولات المحو، من خلال الصور والمشاهد التي تُحاكي وجدان المتلقي وتستنطق طبقات اللاوعي.

تعتقد الباحثة أن الفيلم الفلسطيني، حين يتناول النكبة، لا يكتفي بسرد التاريخ، بل ينحت في الذاكرة صورة، وفي الصورة رمزاً، من هنا، يصبح تحليل هذه الأفلام ضرورة لاكتشاف كيف تخلق السينما أشكالاً جديدة من الإدراك والانتماء، وكيف تُعيد صياغة العلاقة بين الذات والمكان والزمن.

انطلاقاً من فيلم *فرحة* كمادة تحليلية، تطرح الباحثة عدداً من الملاحظات والرؤى التي تسعى إلى تعميق النقاش حول حضور النكبة سينمائياً، مركّزة على الجوانب الدلالية، النفسية، الرمزية، والتربوية. وترى أن هذه المقاربة لا تقتصر على الفيلم وحده، بل تنفتح على مشروع أوسع يربط الفن بالذاكرة، ويحوّل المتلقي من مشاهد صامت إلى شاهد فاعل، وبهذا توصي الباحثة:

- تعزيز منهجية التحليل الدلالي، تؤمن الباحثة بأهمية تحليل الفيلم انطلاقًا من التحولات الدلالية الكامنة فيه، لا الاكتفاء بالسرد الخارجي، تعزيز الوعي التاريخي من خلال الصورة السينمائية، ودراسة دور الشخصيات الثانوية في تعزيز الرسالة الدلالية، إضافة الى التركيز على العلاقة بين الصوت والصورة، واستكشاف العلاقة بين المكان والشخصية،

- إعادة التفكير في علاقتنا بالفن، ليس فقط من ناحية جمالية، بل كأداة كفاحية تستعيد الصوت الفلسطيني في وجه محاولات الإخماد، وتُعيد للنكبة حضورها كجرح وسؤال مفتوح أيضاً. وبين التراجيديا الفردية والمأساة الجمعية، تواصل الباحثة رحلتها في مساءلة الصورة، بحثاً عن معنى أعمق، وزمنٍ فلسطينيٍّ باقٍ.

- تطوير وحدات دراسية خاصة بـ"النكبة في السينما، تقترح الباحثة إنشاء مساقات أكاديمية تُعنى بقراءة النكبة سينمائيًا، ليس كمادة أرشيفية، بل كأفق تعبيري مفتوح. هذه المساقات يجب أن تمزج بين التحليل النظري والممارسة الفنية، لخلق جيل يُعيد إنتاج الذاكرة لا من باب التوثيق فقط، بل عبر الفعل الإبداعي.

- إقامة ورش عمل تربط طلاب المدارس بصانعي الأفلام، تؤكد الباحثة على أهمية خلق مساحات تفاعلية تجمع بين المراهقين وصانعي الأفلام الفلسطينيين، بهدف بلورة سرديات جديدة حول النكبة من منظور الجيل الشاب. الورشة ليست تدريبًا تقنيًا فقط، بل أداة لاستعادة العلاقة العاطفية والخيالية مع الذاكرة الجمعية.

- مضاعفة الاهتمام بإنتاج أفلام تتناول النكبة، تحذر الباحثة من التهميش المتزايد لقضية النكبة في الإنتاج السينمائي المعاصر.

- فتح دور سينما لعرض الأفلام الفلسطينية وغيرها وعمل منتديات لمناقشة الأفلام لخلق الوعي والإدراك بما يدور حول هذا الفلسطيني، ليفهم تاريخه، وتعزيز الفهم والإدراك من خلال تحليل الرموز الموظفة في الأفلام على أرض الواقع

- تطوير صناعة الأفلام وفتح دور سينما تعرض الإنتاج السينمائي الفلسطيني والعالمي أيضاَ ومناقشة الأفلام المعروضة بحيث تخلق وعي وإدراك أكثر بالقضايا حولهم من خلال هذه الأفلام.

خاتمة

إن تحليل فيلم *فرحة* يفتح أفاقاً نقدية لفهم الكيفية التي تتحوّل بها التفاصيل البصرية البسيطة إلى رموز كثيفة، وكيف يمكن للمكان الضيّق أن يحتضن سردية وطن بأكمله، وكيف يمكن لصوت مكتوم خلف باب مغلق أن يدوّي في وعينا إلى الأبد.

أما *الزمن الباقي*، يقدم معالجة مختلفة للنكبة وهو قائم على المفارقة التي تولدها السخرية السوداء في مواجهة واقع الاحتلال والاقتلاع، بين الصمت والصورة يُنتج سردية بصرية تقوم على التلميح لا التصريح، وعلى الفكاهة المُرة لا البكائية. لا يكون الوطن مجرد خلفية للأحداث، بل يتحوّل إلى فضاء مشحون بالرموز، يحمل ثقل التاريخ في حركات الأجساد، ونظرات العيون، والزمن المعلّق بين ما كان وما لم يكتمل.

النكبة ليست مجرّد فصل في التاريخ الفلسطيني، بل سياق حيّ يعيد تشكيل الوعي والوجدان باستمرار، ويجد تجلياته العميقة في الفن السينمائي. ومن هنا، فإن مسؤولية السينما الفلسطينية لا تقتصر على التوثيق، بل تمتد إلى مساءلة الذاكرة، وبناء سرديات بديلة تقاوم النسيان والتهميش.

المراجع العلمية

آلاء، وفريد، أحمد، وفخر الدين، منير . كراجة وآخرون. (2016). *دلالات صورة البطل في السينما الفلسطينية الجديدة. رسالة ماجستير غير منشورة. جامعة بيرزيت، بيرزيت. مسترجع من.* تم الاسترداد من http://search.mandumah.com/Record/1015476

بشار إبراهيم. (2001). *السينما الفلسطينية في القرن العشرين. دمشق: المؤسسة العامة للسينما .*

حسني مليطات، و حسني زهير . (2024). *مدلولات الحاجز والجدار والحدود في السردية الفلسطينية. مجلة تبين للدراسات الفكرية والثقافية، 13 (49)، 111–134. مسترجع من.* تم الاسترداد من http://search.mandumah.com/Record/1518786

أمبرتو إيكو. (1976). *نظرية السيميائيات. إنديانا: جامعة إنديانا .*

إيلان بابيه. (2006). *التطهير العرقي في فلسطين. أكسفورد: وان وورلد للنشر .*

إيليا سليمان. (2009). *الزمن الباقي. إنتاج مشترك بين فرنسا، إيطاليا، بلجيكا، المملكة المتحدة، والإمارات العربية المتحدة.*

بسام العميري. (2011). *ملامح السيميولوجيا عند دي سوسير: بين المفهوم والمرتكز. كلية التربية للعلوم الإنسانية، جامعة ذي قار .*

بشار إبراهيم. (2005). *فلسطين في السينما العربية. دمشق: وزارة الثقافة– المؤسسة العامة للسينما .*

بشار إبراهيم. (2015). *النكبة في السينما الفلسطينية: ذاكرة المكان والإنسان والزمان. رام الله: وكالة الأناضول.*

بشار إبراهيم. (2015). *النكبة في السينما الفلسطينية: ذاكرة المكان والإنسان والزمان. رام الله: وكالة الأناضول.*

تشارلز ك راجين. (1987). *الطريقة المقارنة: ما بعد الاستراتيجيات الكمية والنوعية. كاليفورنيا: جامعة كاليفورنيا .*

دادلي أندرو. (2009). *نظريات الفيلم الكبرى: مقدمة (ترجمة حسن شاه). القاهرة: المركز القومي للترجمة.*

دارين سلام. (2021). *فرحة. إنتاج: فيلم–فيلبينز .*

ديفيد بوردويل، و كريستين تومبسون. (2013). *فن السينما: مدخل (ترجمة حسين بيضون). بيروت: المنظمة العربية للترجمة.*

ديفيد روبنسون. (2007). *تاريخ السينما العالمية: 1895–1980 (ترجمة إبراهيم قنديل). بيروت: دار الطليعة.*

رولان بارث. (1982). *عناصر السيميولوجيا (ترجمة محمد البكري). الدار البيضاء: دار توبقال.*

رولان بارث. (2005). *The Neutral: Lecture Course at the Collège de France (1977–1978). ترجمة: روزالِيند كراوس ودينيس هوليه. نيويورك: كولومبيا يونيفرسيتي برس.*

سعيد أبو معلا. (2015). *"النكبة" في السينما الفلسطينية: ذاكرة المكان والإنسان والزمان. القدس العربي.*

سهير أبو العيون، و مرام محمد. (2021). *قضايا الهوية والتراث في السينما الفلسطينية. مصر: جامعة المنيا وجامعة الأقصر.*

سوسن محمد عزت إبراهيم عامر، و سالي إسماعيل عراقي. (2018). *اللون في المشهد السينمائي بين الإضاءة والتصميم الداخلي بالتطبيق على فيلم البجعة السوداء. مجلة العمارة والفنون والعلوم الإنسانية.*

سوسن محمد عزت إبراهيم، و سالي إسماعيل عراقي. (2018). *اللون في المشهد السينمائي بين الإضاءة والتصميم الداخلي: بالتطبيق على فيلم البجعة السوداء. مجلة العمارة والفنون والعلوم الإنسانية، 2018(10)، 279–295.*

سيرجى آيزنشتاين. (1949). *النهج الجدلي في تشكيل الفيلم. في ر. تايلور (محرر)، قائمة آيزنشتاين (ص. 93–110). معهد الفيلم البريطاني.*

عدنان كنفاني. (1969). *أدب المقاومة الفلسطيني. بيروت: دار العودة.*

عدنان كنفاني. (بلا تاريخ). *سينما القضية الفلسطينية.* تم الاسترداد من Academia.edu. /https://www.academia.edu/6947466

غادة الراعي. (2023). *تجليات الواقع الاجتماعي والسياسي في الخطاب السينمائي الفلسطيني: فيلم عيد ميلاد ليلى نموذجاً. فلسطين: جامعة غزة.*

فرديناند دي سوسير. (2006). *محاضرات في اللسانيات العامة (ترجمة يوئيل يوسف عزيز). بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.*

سوسير، فرديناند دي.. (1959). *دورة في اللسانيات العامة. مكتبة الفلسفة.*

كريستيان ميتز. (1974). *لغة السينما: سيمياء السينما. شيكاغو: جامعة شيكاغو.*

مارسيل مارتين. (2017). *اللغة السينمائية (ترجمة س. مكاوي). القاهرة: أفلام عربية للتوزيع والنشر. (العمل الأصلي نُشر عام 1986).*

محمد عيسى. (2018). *سيميائية الصورة الفوتوغرافية في الملصق السينمائي. مجلة العمارة والفنون والعلوم الإنسانية، 10 (538–555).* مسترجع من. تم الاسترداد من http://search.mandumah.com/Record/924674

ولاء محمود. (2019). *الرمز كلغة سينمائية وإمكانية تأويله لموضوعات المأثور الشعبي (دراسة تحليلية للفيلم المصري الزوجة الثانية). مجلة العمارة والفنون.*

المراجع الأجنبية

Anderson, B. (1983). *Imagined communities: Reflections on the origin and spread of nationalism. Verso.*

Bakony, E. (1974). *Symbolism in the feature film (ERIC No. ED096715). Paper presented at the University Film Association Conference, Windsor, Ontario.* Retrieved from https://eric.ed.gov/?id=ED096715

Barthes, R. (2018). *Semiology and its applications: A study of image and media. Journal of Media and Society, 6(2), 6–18.*

Bazin, A. (2004). *What is cinema? (H. Gray, Trans.; Vol. 1). University of California Press. (Original work published 1967).*

Bresheeth, H. (2006). *The Nakba projected: Recent Palestinian cinema. Third Text, 20(3–4), 499–509.* Retrieved from https://doi.org/10.1080/09528820600901321

Chatman , S. (1978). *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film. Cornell University Press.*

Chaudhuri, S. (2007). *Dreams of a nation: On Palestinian cinema. Screen, 48(4), 537–542.*

Eco, U. (1976). *A theory of semiotics. Indiana University Press.*

Edwards, T. (2013). *Realism, really?: A closer look at theories of realism in cinema. Kino: The Western Undergraduate Journal of Film Studies, 4(1).*

Gertz, N., & Khleifi, G. (2008). *Palestinian cinema: Landscape, trauma, and memory. Edinburgh University Press.*

Gertz, N., & Khleifi, G. (2008). *Palestinian cinema: Landscape, trauma, and memory. Indiana University Press (2008). Palestinian cinema: Landscape, trauma, and memory. Indiana University Press.*

Metz, C. (1974). *Film Language: A Semiotics of the Cinema (M. Taylor, Trans.). University of Chicago Press.*

Nakassis, C. (2009). *Theorizing film realism empirically. New Cinemas: Journal of Contemporary Film, 7(3), 211–226.*

Pappé, I. (2006). *The ethnic cleansing of Palestine. Oneworld Publications.*

Plato. (n.d.). *The Republic, Book VII [translated text]. Retrieved July 19, 2025, from.* Retrieved from http://classics.mit.edu/Plato/republic.7.vi.html

Saadah, M. (2021). *The Palestinian perspective: Understanding the legacy of al-Nakba through the Palestinian narrative. Berkeley Undergraduate Journal, 35(2).* Retrieved from https://doi.org/10.5070/B335254822

Saussure, F. (2006). *Course in general linguistics (Y. Y. Aziz, Trans.). Dar Al-Shu'oon Al-Thaqafiyyah Al-Aammah. (Original work published 1916).*

The Guardian. (2022). *Israel condemns Netflix film showing murder of Palestinian family in 1948 war. Retrieved from.* Retrieved from https://www.theguardian.com

Time. (2022). *Why the Director of Netflix's Farha Depicted the Murder of a Palestinian Family. Retrieved from.* Retrieved from https://time.com

Wikipedia contributors. (,n.d). *Farha (film). In Wikipedia. Retrieved May 18, 2025, from.* Retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/Farha_(film)

Zhang, Y. (2014). *Analysis of visual symbols application in film and television animations creation. Research Gate.* Retrieved from https://www.researchgate.net/publication/266647627

الملاحق

ملحق أ

الصور

صورة 12

اللقطة السادسة، Close-Up Shot

صورة 13

اللقطة السابعة، Over-the-Shoulder Medium Shot

صورة 14

اللقطة الاولى، Wide Shot

صورة 15

اللقطة الثانية، Over-the-Shoulder Medium Shot

صورة 16

اللقطة الثالثة، Close-Up Shot

صورة 17

اللقطة الرابعة، Medium Shot

صورة 18

اللقطة الخامسة، Wide Shot

صورة 19

اللقطة السادسة، Close-Up Shot

صورة 20

اللقطة السابعة، Wide Shot

صورة 21

اللقطة الثامنة، Wide Shot

صورة 22

إيليا يجلس مع اصدقاءه في المقهى

صورة 23

والدة إيليا تجلس وحيدة في احتفالات اعلان قيام دولة اسرائيل

صورة 24

الشاب يخرج من بيته ليلقي القمامة في الحاوية

An-Najah National University

Faculty of Graduate Studies

MANIFESTATIONS OF SYMBOLISM IN THE NAKBA IN PALESTINIAN CINEMA: A COMPARATIVE STUDY BETWEEN THE FILMS FARHA AND THE REST OF TIME COOKING

By

Mariana Issa Othman Nofal

Supervisor

Dr. Abduljawad Abduljawad

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

2025

MANIFESTATIONS OF SYMBOLISM IN THE NAKBA IN PALESTINIAN CINEMA: A COMPARATIVE STUDY BETWEEN THE FILMS FARHA AND THE REST OF TIME COOKING

By
Mariana Issa Othman Nofal
Supervisor
Dr. Abduljawad Abduljawad

Abstract

The 1948 Palestinian Nakba stands as one of the most tragic and defining chapters in Palestinian history, leaving a profound impact on the national identity and collective memory of the Palestinian people. This study emerges from a central research problem: understanding how the Nakba is represented in Palestinian cinema and analyzing the ways in which these cinematic works contribute to documenting the Palestinian experience and reinforcing national identity—particularly given the scarcity of academic studies addressing this visual dimension of Palestinian history. Specifically, the study focuses on analyzing two significant films: *Farha* by director Darin Sallam and *The Time That Remains* by director Elia Suleiman.

The study adopts a semiotic approach to analyze the visual and narrative symbolism employed in both films, aiming to explore the symbolic dimensions of Nakba representation and how these symbols are used to construct a discourse of national identity. *Farha* presents the Nakba through an intimate, individual narrative of a young Palestinian girl's isolation and displacement, whereas *The Time That Remains* approaches the event through a contemplative tone and dark humor, offering a distinct perspective on the Nakba's effects on Palestinians within the occupied interior.

Through a comparative analysis of the two films, the study reveals both similarities and differences in the use of narrative symbolism. It demonstrates that while the films offer divergent representations, they complement each other in portraying the Nakba as a foundational event in shaping contemporary Palestinian consciousness. The findings further suggest that Palestinian cinema, through these examples, functions as an effective medium of cultural resistance, reinforcing the Palestinian narrative and countering cultural erasure through the power of visual storytelling.

Keywords: Nakba, Symbolism, Palestinian Cinema, Visual Representation, National Identity, Semiotic Approach