جامعة النجاح الوطنية
كليَّة الدّراسات العليا

سيمياء المرأة في الخطاب السردي للسينما الفلسطينية

إعداد
نهى شريف حافظ غنام

إشراف
د. عبد الجواد عبد الجواد
د. سعيد أبو معلا

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

2025

سيمياء المرأة في الخطاب السردي للسينما الفلسطينية

إعداد

نهى شريف حافظ غنام

نوقشت هذه الرسالة بتاريخ 2025/04/24م، وأجيزت:

د. عبد الجواد عبد الجواد	التوقيع
المشرف الرئيسي	
د. سعيد أبو معلا	التوقيع
المشرف الثاني	
د. عامر غرايبة	التوقيع
الممتحن الخارجي	
د. غادة دعيبس	التوقيع
الممتحن الداخلي	

الإهداء

الى غزة وأهلها الصامدين الذين سطروا لنا أعظم دروس الصبر والتحدي فغدونا تلاميذهم في الإيمان والسعي والإرادة

الى روح والدي شريف حافظ غنام

الى روح والدتي خيرية محمد الصلاح

الى عائلتي ناجح وسديل وسامي وأسيل

الى ذاتي وقد تحملتْ ما يفوق طاقتها حتى تعود لشغف البدايات

الشكر والتقدير

الحمد لله الذي تهون بذكره الصعاب والذي منح لكل مجتهد نصيب، فكان نصيبي بأن تتلمذتُ على أيدي أساتذة كرام شكلوا جزءاً أصيلاً من رحلتي.. شاركوني نجاحي وقاسموني فرحة الإنجاز بإعداد هذه الرسالة وإصدارها الى النور

فلهم التحية والشكر والتقدير

والشكر موصول لكل من وضعهم الله في دربي من صديقات وزملاء ومساندين سهّلوا عليَّ عناء الوصول

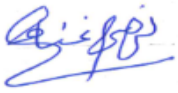
الإقرار

أنا الموقعة أدناه مقدمة الرسالة التي تحمل عنوان:

سيمياء المرأة في الخطاب السردي للسينما الفلسطينية

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

اسم الطالبة: **نهى شريف حافظ غنام**

التوقيع: 

التاريخ: **2025/04/24**

فهرس المحتويات

الإهداء ..... ج

الشكر والتقدير ..... د

الإقرار ..... هـ

فهرس المحتويات ..... و

فهرس الجداول ..... ح

فهرس الأشكال ..... ط

فهرس الصور ..... ي

فهرس الملاحق ..... ل

الملخص ..... م

الفصل الأول: الإطار المنهجي للدراسة 1

1.1 المقدمة 1

1.2 مشكلة الدراسة 4

1.3 مبررات اختيار المشكلة 7

1.4 أهداف الدراسة 7

1.5 أهمية الدراسة 8

1.6 منهجية الدراسة 9

1.7 أداة الدراسة 10

1.8 مجتمع الدراسة وعينتها 12

1.9 حدود الدراسة 14

1.10 المفاهيم والمصطلحات الاجرائية للدراسة 14

1.11 الدراسات السابقة 17

1.12 التعقيب على الدراسات السابقة 29

الفصل الثاني: الإطار المعرفي للدراسة 30

2.1 الفيلم من البنية الى الدلالة 30
2.2 السرد الفيلمي كخطاب 34
2.3 سيمياء السرد السينمائي 39
2.4 السيمياء كمنهج 41
2.5 سيمياء الدلالة (التعييني والتضميني) 44
2.6 غريماس ورؤيته السردية 46
2.7 المربع السيميائي 47
2.8 صورة المرأة في السينما 49
2.9 الإطار النظري للدراسة 54
الفصل الثالث: الإطار التطبيقي للدراسة 63
3.1 التحليل 63
3.2 تحليل فيلم فرحة 67
3.3 تحليل فيلم "لما شفتك" 86
3.4 تحليل فيلم "3000 ليلة" 104
3.5 تحليل فيلم "يد الهية" 119
الفصل الرابع: النتائج والتوصيات 137
4.1 النتائج 137
4.2 الاستنتاجات 139
المصادر والمراجع 145
الملاحق 152
Abstract ..... b

فهرس الجداول

جدول (1): أفلام العينة 14
جدول (2): بطاقة تعريف فيلم "فرحة" 67
جدول (3): مشاهد "فرحة" المختارة للتحليل 69
جدول (4): بطاقة تعريف فيلم "لما شفتك" 86
جدول (5): مشاهد "لما شفتك" المختارة للتحليل 88
جدول (6): بطاقة تعريف فيلم 3000" ليلة" 104
جدول (7): مشاهد 3000" ليلة" المختارة للتحليل 106
جدول (8): بطاقة تعريف فيلم "يد الهية" 119
جدول (9): مشاهد "يد الهية" المختارة للتحليل 121

فهرس الأشكال

شكل (1): نموذج توضيحي لمربع غريماس 152
شكل (2): تخطيط عناصر الصورة 152
شكل (3): الإشارة لدى دي سوسيير 153
شكل (4): الإشارة لدى بيرس 153
شكل (5): تكوين المربع السيميائي 153
شكل (6): الشخصيات النسائية التي ظهرت في فيلم فرحة 154
شكل (7): الشخصيات النسائية في فيلم "لما شفتك" 154
شكل (8) : الشخصيات النسائية في فيلم 3000" ليلة" 155
شكل (9): الشخصيات النسائية في "فيلم يد الهية" 155

فهرس الصور

صورة (1): اللقطة الأولى من المشهد 4 في فيلم فرحة 71
صورة (2): اللقطة الثانية من المشهد 4 في فيلم فرحة 156
صورة (3): اللقطة الثالثة من المشهد 4 في فيلم فرحة 156
صورة (4): اللقطة الرابعة من المشهد 4 في فيلم فرحة 157
صورة (5): اللقطة الخامسة من المشهد 9 في فيلم فرحة 77
صورة (6): اللقطة السادسة من المشهد9 في فيلم فرحة 157
صورة (7): اللقطة السابعة من المشهد 9 في فيلم فرحة 158
صورة (8): اللقطة الثامنة من المشهد 17 في فيلم فرحة 159
صورة (9): اللقطة التاسعة من المشهد 24 في فيلم فرحة 159
صورة (10): اللقطة العاشرة (متتالية) من المشهد 25 في فيلم فرحة 160
صورة (11): اللقطة الأولى من المشهد 2 في فيلم "لما شفتك" 161
صورة (12): اللقطة الثانية من المشهد 2 في فيلم "لما شفتك" 90
صورة (13): اللقطة الثالثة (متتالية) من المشهد رقم 9 في فيلم " لما شفتك" 161
صورة (14): اللقطة الرابعة من المشهد 23 في فيلم "لما شفتك" 94
صورة (15): اللقطة الخامسة) متتالية) من المشهد 78 في فيلم "لما شفتك" 162
صورة (16): اللقطة السادسة من المشهد 78 في فيلم "لما شفتك" 162
صورة (17): اللقطة السابعة في المشهد رقم 82 من فيلم "لما شفتك" 99
صورة (18): اللقطة الثامنة من المشهد رقم 82 في فيلم "لما شفتك" 163
صورة (19): اللقطة التاسعة من المشهد رقم 82 في فيلم "لما شفتك" 163
صورة (20): اللقطة العاشرة من المشهد رقم 82 في فيلم "لما شفتك" 164
صورة (21): اللقطة الأولى من المشهد 3 في فيلم "3000 ليلة" 164
صورة (22): اللقطة الثانية من المشهد 3 في فيلم 3000" ليلة" 165
صورة (23): اللقطة الثالثة في المشهد رقم 13 من فيلم " 3000ليلة" 165

صورة (24): اللقطة الرابعة في المشهد 14 من فيلم 3000" ليلة" 111
صورة (25): اللقطة الخامسة من المشهد 30 في فيلم "3000 ليلة" 166
صورة (26): اللقطة السادسة من المشهد 30 في فيلم 3000" ليلة" 114
صورة (27): اللقطة السابعة (متتالية) من المشهد 30 في فيلم 3000 ليلة 166
صورة (28): اللقطة الثامنة من المشهد 30 في فيلم 3000" ليلة" 167
صورة (29): اللقطة التاسعة من المشهد 77 في فيلم "3000 ليلة" 167
صورة (30): اللقطة العاشرة من المشهد 77 في فيلم 3000" ليلة" 168
صورة (31): اللقطة الأولى من المشهد 20 في فيلم "يد الهية" 168
صورة (32): اللقطة الثانية من المشهد 27 في فيلم "يد الهية" 169
صورة (33): اللقطة الثالثة من المشهد 42 في فيلم "يد الهية" 169
صورة (34): اللقطة الرابعة من المشهد 42 في فيلم "يد الهية" 170
صورة (35): اللقطة الخامسة من المشهد 43 في فيلم "يد الهية" 170
صورة (36): اللقطة السادسة في المشهد رقم 43 من فيلم "يد الهية" 129
صورة (37): اللقطة السابعة من المشهد 63 في فيلم "يد الهية" 171
صورة (38): اللقطة الثامنة من المشهد 63 في فيلم "يد الهية" 132
صورة (39): نسبة ظهور المرأة في أفلام عينة الدراسة 134
صور (40): اللقطة العاشرة من المشهد 63 في فيلم "يد الهية" 171

فهرس الملاحق

ملحق (أ): الأشكال 152

ملحق (ب): الصور 156

سيمياء المرأة في الخطاب السردي للسينما الفلسطينية

إعداد

نهى غنام

إشراف

د. عبد الجواد عبد الجواد

د. سعيد أبو معلا

الملخص

تشكل الصورة العنصر الأبرز والأهم في بنية الفيلم السينمائي، الذي لا يعد سلعة اقتصادية فقط إنما هو صناعة ثقافية ترسخ الأفكار وتصوغ الاستراتيجيات الخطابية، من خلال توزيع أدوار وظيفية مختلفة للعناصر السينمائية التي تقوم عليها جمالية هذه الصناعة، ومن ذلك دور الكاميرا والشخصيات في تكوين الخطاب السردي، وعلاقته بالرسالة التي يقدمها العمل الفني، وقد جاءت هذه الرسالة لتوضيح ذلك.

تهدف الدراسة الى التعرف على الطريقة التي وظفت فيها السينما الفلسطينية دلالة المرأة في خطابها السردي، باختيار المنهج السيميائي لتحليل عينة قصدية محكمة من أربعة أفلام، تحدثت عن قضايا تخص المرأة، وبالتحديد تم التركيز على استخدام مربع غريماس في تحليل السرد السينمائي، بالإضافة الى نظرية بارت (1993) القائمة على المستويين التعييني والتضميني في تحليل سيمياء الدلالة.

تكمن أهمية الدراسة في تقديم تحليل جديد من نوعه حول السينما الفلسطينية من زاوية السرد والسيمياء ليثري المكتبة التي تهتم بموضوع المرأة والسينما، كما يعرض القيمة الفنية لأفلام فلسطينية لم تتجاوز حدود الواقعية في السينما بعد رغم كونها أفلام روائية.

تم اختيار خمسة مشاهد من كل فيلم لتحليلها حسب تناقضات ومتضادات مربع غريماس السيميائي، فيما حللت الباحثة عشر لقطات من كل فيلم باتباع المستويين التعييني (الشكلي) والتضميني (الايقوني)، لتخرج بنتائج مستخلصة من الدراسة، أهمها: أهمية حضور المرأة في السينما الفلسطينية، وعمق دلالتها ودلالة

العناصر السيميائية المحيط بها، بالإضافة الى التأكيد على اتسامها بالواقعية، وخلق الرابطة بين التحليل السيميائي والصورة الجمالية للسينما.

كلمات مفتاحية: سيمياء؛ المرأة، الخطاب السردي؛ السينما الفلسطينية؛ المربع السيميائي.

الفصل الأول

الإطار المنهجي للدراسة

1.1 المقدمة

كسرت الموجة الجديدة في السينما الفلسطينية نمطية الأفكار المسبقة عن شخصية الفلسطيني عامة والمرأة خاصة، فأثبتت وجودها مكانياً وزمانياً، بالخروج من مرحلة توثيق ذاكرة المقاومة الى الذهاب باتجاه المنحى الاجتماعي، من هنا خرجت السينما من الانغماس في منظومة الحزن الى متابعة مجريات الحياة اليومية وما يتبعها من مفارقات متعلقة بخصوصية حياة الفلسطيني، وتجاوزت الذهنية التي كونتها أفلام المرحلة الأولى المتعلقة بالمقاومة عبر الكفاح المسلح الى التركيز على المقاومة بالصمود والبقاء على الأرض.

وقد انطلقت عين السينما الفلسطينية في مرحلتها الأولى من توثيق الذاكرة البصرية للثورة كما توضح حباشنة (2020)، حيث بدأت سلاف جاد الله خريجة المعهد العالي للسينما بالتقاط صور فوتوغرافية للثورة الفلسطينية في العام 1967، ثم أسست بمشاركة مصطفى أبو علي وهاني جوهرية قسم التصوير الفوتوغرافي يليه وحدة أفلام التصوير في عمان، وانتج أول فيلم روائي طويل بعنوان "الطريق الى القدس" عام 1969 من اخراج عبد الوهاب الهندي، بعدها اختلفت مسميات الهيئة السينمائية الفلسطينية باختلاف أماكن التواجد الفلسطيني، من جماعة السينما الى مؤسسة السينما التابعة لمنظمة التحرير، ثم مؤسسة بيسان في العام 1984، الى إعادة تأسيس جماعة السينما في العام 2004 بعد العودة للوطن إثر اتفاقية أوسلو.

يوثق المهتمون بتاريخ السينما الفلسطينية مرحلتها الثانية انطلاقا من العام 1980، حيث ظهر مجموعة من صناع الأفلام المتأثرين بموجة السينما الفرنسية الجديدة، أولهم ميشيل وجورج خليفي ومي المصري في بيروت، وقد هيمن على الإنتاج في هذه الفترة فكرة الحديث عن الإنسان الذي يمثل القضية الفلسطينية بقدر أكبر من القضية نفسها.

وهنا بدأت المرحلة السينمائية الجديدة حسب بركات (2013) وآخرون، وفيها كانت منجزات المخرجات الفلسطينيات الأكبر. ويرى الناقد بشار إبراهيم في كتابه ***ثلاث علامات في السينما الفلسطينية الجديدة"*** أن

ما يميز هذه المرحلة طبيعة الرؤية السينمائية التي تتناول القضية الفلسطينية، وطبيعة البناء البصري للصورة، وآليات السرد السينمائي، وتقنياته، التي تقدم الموضوعات عبرها، كما تتعلَّق بطبيعة التغيير الحاصل في الشروط، وفي القوانين، التي باتت تحكم العمل السينمائي، من كتابة وإخراج، وآليات إنتاج، وطرق توزيع وعرض، وهي شروط اختلفت عموما عما كان سائدا في السينما الفلسطينية خلال مرحلة الثورة الفلسطينية، فتراجعت سمات الثورية، والتحريضية المباشرة، وبرزت سمة التأمل في حال الفلسطيني، سواء أكان يعيش تحت الاحتلال، أو في المنافي.

وقد أصبحت السينما بعد هذه المرحلة حركة فكرية متينة أولاً، ثم حركة إبداعية سينمائية تحمل قضية كما يقول بركات (2013)، لكنها سرعان ما انقسمت، فانبثقت عنها حركة سينمائية برجوازية بلغتها الفنية وأنثروبولوجية بنظرتها على الانسان والمكان الفلسطيني، فتمثلت المرحلة الثالثة بطرح سينمائي تجريبي جديد جاء به إيليا أبو سليمان في نهاية التسعينات، وقد تجرد من الطرح المباشر وقدم أعمالاً ساهمت بتطور اللغة السينمائية الفنية، فتخطى حواجز المكان والهوية وعرض نموذجاً عميقاً من الناحية السياسية والفنية، ثم تلاه هاني أبو أسعد الذي تمكن من الوصول الى الأوسكار في العام 2005 بترشيح فيلمه "الجنة الآن" للجائزة لأول مرة في تاريخ السينما الفلسطينية.

لقد احتلت الصورة الفوتوغرافية مكان الصدارة واعتبرت النص أو الوثيقة الأكثر دقة وأمانة في نظام النصوص المتداول في بداية القرن العشرين، وذلك باعتراف الخبراء والمؤرخين والصحفيين كما أورد بخوش (2017)، وقد ظهرت بديلاً عن التحقيق الصحفي الذي شهد انحساراً على الرغم من عصر ازدهاره في القرن الـ 19، فالصورة جمعت كل خصال الوثيقة إضافة الى المصداقية، واعتبرت بمثابة نقيض للثقافة والايديولوجيا والشعر، فنظر إليها وكأنها الحياة ذاتها بواقعيتها ومصداقيتها.

ثم جاءت السينما، والسينما كاختراع تقني قبل أن تكون فناً، هي صور فوتوغرافية متحركة، وقد ساهمت قدرتها على تسجيل الحركة في رفع درجة الثقة بالمصداقية الوثائقية للفيلم أكثر فأكثر. وتبرهن معطيات علم النفس على أن الانسان يدرك عملية الانتقال من الصورة الفوتوغرافية الثابتة الى الفيلم المتحرك، وكأنها

إضافة الى بعد ثالث الى الصورة، ولا شك أن الدقة في نقل الواقع قد وصلت فيما يبدو الى أعلى درجة من الكمال.

وقد أصبحت السينما فناً وصناعة لها معالم، نتيجة لتداخل حرفيتها التقنية مع المنجز الأدبي والفكري، وهو ما فتح المجال للبحث في عناصر بناء الصورة في المشاهد ومدى اشتغالها، كالسرد والتصوير والمكان والمونتاج والديكور، والأزياء والإضاءة والألوان.

ولأن الفن لا يقوم فقط بإعادة او نسخ الواقع بآلية مرآة عادية لا حياة فيها، بل يقوم بتحويل صور العالم الى علامات، يملأ هذا العالم بالدلالات، فالعلامات لا يمكن ان تكون مجردة من المعاني. وهي بالتأكيد حاملة للمعلومات، لهذا السبب فإن كل ما هو محكوم بالنسبة لعالم الأشياء بآلية علاقات العالم المادي، يصبح في الفن نتاجاً للخيار الحر الذي يقوم به الفنان وهذا بالتحديد ما يكسبه قيمة إعلامية، ويدفع الباحث الى الغوص في دراسة العلامات ودلالتها وهو ما يعرف بالسيمياء.

لقد تعدى دور السينما تشكيل مادة التصوير الفني الى معالجة مختلف الظواهر التي يفرزها المجتمع، فأصبحت بحد ذاتها ظاهرة اجتماعية شاملة، تقود الى أن كل ما تصوره السينما نابع من بيئة اجتماعية اقتصادية سياسية، لها خصائصها ومميزاتها، كما يفسر المغربي (2011)، وبناء على ذلك كونت دلالات بطريقة تتدخل فيها عدة معطيات كالأيديولوجية والنظرة الفنية الذاتية لصانع المحتوى السينمائي.

وقد وسعت السيمياء دائرة اهتمامها لتشمل كل الانساق التواصلية التي يستعين بها الانسان لخلق حوار مع الآخر كموضوع لدراستها بالإضافة الى دراسة النسق اللساني، ولم تكتفِ هذه الأنساق بإحصاء العلامات المشتقة من اللسان، أو رصد الانساق البصرية التي خلقت تراكماً هاماً من الناحيتين النظرية والتطبيقية، بل أدرجت ضمن حقول دراستها مجمل الصيغ التعبيرية التي يستخدمها الانسان في التواصل، كالشم واللمس والسمع والذوق؛ فالحواس تنتج صيغاً تعبيرية تتمتع بوضع بلاغي خاص وينظر إليها باعتبارها دعامة أساسية في التواصل الإنساني.

والانسان هو الكائن الوحيد الذي ينتج الدلالات ويحيا بالوسائط، فهو من حوّل الأصوات الى أشكال حاملة للمعاني، ولهذا ليس بمقدوره العيش في هذا الكون دون الاستعانة بالعلامات.

ومن زاوية أخرى، انتعشت حركة دخول المرأة الى مجال السينما العالمية في بداية السبعينات، وتحمست شركات الإنتاج لتوزيع الأفلام التي تشارك فيها المرأة، كنوع من الدعاية، نظراً للضجة التي صاحبت هذه الافلام بسبب طرقها لباب قضايا المرأة المغلق نوعاً ما، فأثارت حفيظة النقاد.

وبعد بزوغ فجرها، حرصت سينما المرأة، أي التي تقودها المرأة والتي تحمل قضاياها في الوقت نفسه، على تقديم صورة مغايرة للصورة التي صّدرها الرجل للعالم منذ زمن، حيث قدم المرأة في صورة المتسلطة أو المثيرة أو التي لا تستطيع العيش بدون ظل الرجل، متجاهلاً المرأة ذات الرأي والفكر.

ويعتبر البحث فيما تعرضه السينما من مواقف حول قضايا المرأة مهم جداً، نظراً لتأثير السينما العميق على فكر المشاهد وتمكنها من السيطرة على وعيه وكيفية رؤيته للأشياء، وانعكاس ذلك على سلوكه، مما يكون صورة مقولبة ومصطنعة عن وضعية المرأة في المجتمع، تتعارض مع الواقع.

وتدين السينما للرواية في طريقة كتابة خطابها السردي، وذلك من خلال تقديم النصوص الأدبية وفق لغات وتقنيات سينمائية، مثل الفلاش باك والبنية الدائرية في النسق السردي، ليحظى المشاهد بلوحات فنية، كما يعتبر السرد أحد أهم مضامين إيصال المعنى، وهو ما يضفي على النص المكتوب كما الصور جماليات وإبداع، لا سيما حين يشكل منطلقاً لدراسة موضوع سيمياء المرأة في الخطاب السردي للسينما الفلسطينية، بمنهج يبرز ملامح هذه الجماليات في التحليل كالمنهج السيميائي.

1.2 مشكلة الدراسة

اتخذت السينما الفلسطينية بعد العام 1967 مساراً واضحاً اتسم بالصبغة الوطنية التي توثق نضال الشعب الفلسطيني الهادف للتحرر الوطني، حسب أبو معلا، نزال، و عثمان (2013)، وبطبيعة الحال انخرطت

المرأة الفلسطينية فيه، وشاركت بمختلف أشكاله جنبا الى جنب مع الرجل، وعلى مستوى التنفيذ والإخراج والإدارة لعبت المرأة دوراً قيادياً بارزاً وتركت بصماتها على مسار السينما.

وعلى الرغم من أن المرأة في مرحلة الميلاد أو الصمت، كما أسماها المؤرخون، والتي امتدت من العام 1948 حتى العام 1965، لم تكن حاضرة، كون الظرف السياسي المتمثل بالنكبة واللجوء لم يمهل السينما الوقت الكافي للإنتاج خلال فترة زمنية قصيرة.

بعد خروج الفلسطينيين من بيروت عام 1982 شهدت السينما تحولاً جديداً أطلق عليه المؤرخون مرحلة السينما الشخصية، التي شهدت انفتاحاً وتنوعاً من حيث المواضيع المطروحة والمعالجات الفنية، تطورت لاحقا نحو سينما فلسطينية تناقش قضايا ومواضيع اجتماعية، وسياسية، واقتصادية. وقد تعززت هذه المرحلة بعد قدوم السلطة الفلسطينية كما توضح كراجة (2023)؛ حيث بدأ البعد الاجتماعي والحياتي يطل على سطح الحياة بالإضافة الى السياسي والوطني، وهو ما برز في عدة أفلام.

غير أن ذلك لم يلغِ الاعتماد على التمويل الأجنبي للإنتاج السينمائي؛ فالسينما الجديدة لم تصل الى مفهوم الصناعة بعد، بسبب افتقادها للإمكانات الذاتية من ناحية التمويل والتمثيل أيضاً، وهو ما يعني الخضوع الى مزاجية الممول وليس لحاجة المجتمع الفلسطيني.

ومثلما تطورت السينما بطرحها الفكري الجديد ومواكبة عصر التقنية، حدثت كذلك من طرحها للقضايا التي تشغل المجتمع الفلسطيني الذي يعد جزءاً أصيلا من المجتمع العربي، خاصة فيما يخص قضايا المرأة والنظرة الى قيمتها انسانياً واجتماعياً.

وبالرجوع الى صورة المرأة في الثقافة العربية التي تنعكس على الفلسطينية، وجدت زراري (2017) أنها تأرجحت بين ثلاثة اتجاهات؛ اتجاه تقليدي محافظ يرى في المرأة كائناً ضعيفاً ويؤطرها في الحياة الزوجية والأمومة، معللاً ذلك بالمرجعية الدينية التي ترى أن اختلاط المرأة بالرجال والعمل خارج بيتها مفسدة للأخلاق رغم أن الإسلام منح المرأة نفوذا حياتياً واقتصادياً قويا منذ 14 قرناً، فكان لها الحق في التصرف بماله وأن

تتاجر وتعقد الصفقات دون اذن الرجل، ومثال ذلك السيدة خديجة بنت خويلد وعائشة بنت ابي بكر التي أفتت في الناس.

أما الاتجاه الثاني فيملك نظرة متحررة نسبيا للمرأة، دون معارضة ذلك للتقاليد بالحفاظ على نسب المرأة للرجل والتمتع برعايته، حيث يعترف المجتمع بحق المرأة في العمل لكن ضمن نطاق وظائف معينة تتوافق مع طبيعتها مثل التعليم والتمريض والخياطة وغيرها، ويمثل الفئة الغالبة في المجتمع.

يساوي الاتجاه الثالث بين المرأة والرجل في الحقوق والواجبات في جميع المجالات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية فهو المتحرر كلياً، ويرى أن المرأة قادرة على العطاء والابداع وتحمل المسؤولية دون أن يشكل ذلك تهديداً لمكانة الرجل.

ولعل هذه النظرة بالذات هي ما دفعت الباحثة للخوض في صورة المرأة في السينما الفلسطينية من خلال التحليل السيميائي للعلامات الدلالية المتعلقة بحضور المرأة في الخطاب السردي في الفيلم الفلسطيني من وجهة نظر (بارت، 1993؛ غريماس، 2018)، لا سيما أن السينما نظام اتصال لا يستطيع أحد أن يشكك برسالته كما يرى لوتمان (1989)، حيث يتفق المخرج وكاتب السيناريو والممثلين وكل صناع الفيلم أنهم يريدون أن يقولوا شيئا عبر فيلمهم في النهاية، وهذا ما يمكن اعتباره خطاب او رسالة موجهة للجمهور يتطلب فهمنا لها معرفتنا باللغة السينمائية، التي ستجيب بدورها على السؤال الرئيسي الذي يمثل إشكالية الدراسة:

كيف وُظِفت دلالة المرأة في تكوين صورتها ضمن الخطاب السردي للسينما الفلسطينية؟

وينبثق عن هذا السؤال مجموعة من الأسئلة الفرعية المتعلقة بمتغيرات عنوان الدراسة، وهي كالآتي:

- ما أبرز العلامات الدلالية المتعلقة بالمرأة التي عرضتها السينما الفلسطينية ضمن خطابها السردي؟
- ما الصورة التي ظهرت عليها المرأة بناء على العلامات السيميائية المرتبطة بها ضمن إطار الخطاب السردي للسينما الفلسطينية؟
- ما أهم عناصر اللغة السينمائية التي ساهمت في إبراز صورة المرأة في السينما الفلسطينية؟

- كيف ساهم كل من مربع غريماس السيميائي ونظرية بارت (1993) في تفسير الدلالات المتعلقة بالمرأة في الخطاب السردي للسينما الفلسطينية؟

1.3 مبررات اختيار المشكلة

استطاعت الصورة السينمائية أن تحقق ما عجزت عنه الفنون الأخرى، حيث إنه بإمكانها محاكاة الواقع حرفياً ومشابهته لدرجة التطابق، وفي الوقت نفسه بإمكان الفيلم الروائي الابتعاد عن الواقع لدرجة أنه يستطيع خلق عالم خيالي بعيد عن الحقيقة، فيقع المشاهد أسيراً لما يعرض على الشاشة، فتستطيع السينما أن تعيشه في عالم يماثل الحياة اليومية للفرد بآلامها وأفراحها، أو تخرجه أيضا من الحياة الواقعية الى الوهم والسراب، وهذا هو معيار نجاح اللغة السينمائية التي تجمع التناقضات الموجودة في حياة الفلسطيني عامة، والمرأة خاصة.

إن ذلك هو ما دفع الباحثة للخوض في مشكلتها بناء على عدة تقييمات لوضع السينما الفلسطينية وتفاعل المجتمع الفلسطيني معها، ومن ذلك:

- ندرة في الدراسات وقلة في الباحثين المعنيين في الربط بين صورة المرأة والسينما، التي تبدو موضوعاً ثانوياً لشعب يعيش تحت الاحتلال.
- أن موضوع المرأة يبحث عادة في إطار الأدبيات وليس التقنيات السردية أو العلامات الدلالية.
- قلة الدراسات التي تتناول عنصري السرد والسيمياء في السينما الفلسطينية.
- معظم الدراسات التي تحدثت عن المرأة في السينما عموما لم تتناول خصوصية الحال الفلسطيني، من حيث مكانة المرأة والإنتاج السينمائي والوقوع تحت الاحتلال الذي ساهم بنحت صورة مختلفة للمرأة.

1.4 أهداف الدراسة

تسعى دراسة سيمياء المرأة في الخطاب السردي للسينما الفلسطينية الى تحقيق مجموعة من الأهداف تم تحصيلها من الإجابة عن أسئلة الإشكالية التي تقود بالنتيجة الى التعرف على الكيفية التي جسدت فيها السينما الفلسطينية صورة المرأة، وتتمثل في:

- إبراز العلامات الدلالية المتعلقة بالمرأة والتي عرضتها السينما الفلسطينية عبر خطابها السردي القائم على مجموعة من العناصر السينمائية التي شكلت علامات ايقونية تستدعي الدراسة حسب المنهج السيميائي.
- التعرف على الصورة التي ظهرت بها المرأة بناء على العلامات الدلالية المرتبطة بها ضمن إطار الخطاب السردي للسينما الفلسطينية.
- الاطلاع على أهم عناصر اللغة السينمائية التي ساهمت في إبراز صورة المرأة في السينما.
- دراسة الدلالات المتعلقة بالمرأة من خلال مربع غريماس السيميائي ومن وجهة نظر (بارت، 1993).

1.5 أهمية الدراسة

تتلخص أهمية دراسة سيمياء المرأة في الخطاب السردي للسينما الفلسطينية في كون الموضوع يتناول ثلاث متغيرات مختلفة؛ اجتماعيا المرأة، وتقنياً الخطاب السردي (سيميائية السرد)، وفنياً السينما الفلسطينية وعلاقتها مع الجمهور، وهذا ما يسمى بالمفهوم العابر للتخصصات "Interdisciplinarity" القائم على الربط بين العلم والاتصال والفن.

ويمكن تخصيص هذه المواضيع من حيث الأهمية بثلاثة جوانب:

أولاً: أهمية أكاديمية:

إن ما تخرج به الباحثة من نتائج وتوصيات سينضم الى باقي الأبحاث والدراسات المتعلقة بالمرأة والسينما، ويمكن للمختصين في هذه المجالات الاطلاع على ما يفيدهم ويخدم رسالتهم المرتبطة بمتغيرات الدراسة، بالإضافة الى تعزيز الجانب الفني والأدبي والتقني، في دراسة السينما الفلسطينية، وإضفاء نوع من الجدية في التعاطي معها كمجال فني مُثبَت على الأرض.

من جهة أخرى، تساهم الدراسة بإدخال المنهج السيميائي الى دائرة الدراسات المتخصصة في مجال المرئي والمسموع.

ثانياً: أهمية سينمائية:

إن تسليط الضوء على عينة من أفلام السينما الفلسطينية وتحليلها سيميائياً يشكل دافعاً مهماً في دعم هذا المجال والتشجيع على دراسته واستخدامه بما يخدم القضية الفلسطينية وتطلعاتها فنياً، لا سيّما أن تحليل الأفلام الفلسطينية بالاعتماد على المنهج السيميائي يعتبر تجربة حديثة العهد وتنظر الى الموضوع من زاوية خاصة.

ونظراً لما تكتسبه الصورة من أهمية في الإنتاج السينمائي، ولأنها تعد من التقنيات الأساسية للتواصل في نقل المضامين الظاهرة والباطنة في وسائل الاعلام المختلفة خاصة السينما، فإن هذه الدراسة تكتسب أهميتها من كونها تحاول دراسة نمط اتصالي مميز في نقل الأفكار والمعلومات والتعبير عن الآراء ووجهات النظر المختلفة، عبر منظومة من العناصر السينمائية التي تشكل الصورة أساسها، فيما تضيف العناصر الأخرى المزيد من التفسيرات المتعلقة بالخطاب السردي والبعد الفلسفي العميق لمكوناته بعيداً عن السطحية.

ثالثاً: أهمية بالنسبة للجمهور:

تقدم الدراسة للجمهور جسراً جديداً من المعرفة في مجال فني يحمل رسالته ويُحسب على قطاع الفن والترفيه، فلا يكتفي الجمهور بالمشاهدة الممتعة التي تغذي ذائقته الجمالية، إنما تستعرض له الدراسة مجموعة من المفاهيم الخاصة بطبيعة التعامل مع القضايا المجتمعية المختلفة التي تعرضها السينما الفلسطينية بعينه هو، وليس بعين المنتج والممول الذي يتحكم بالغالب في أجندة ما يقدم عبر السينما.

كما تكمن أهمية الدراسة في التعرف الى ماهية السرد السينمائي وخصائصه المُطبّقة في السينما الفلسطينية التي تمثل حالة خاصة عالمياً، من حيث الإنتاج والمواضيع المطروحة.

1.6 منهجية الدراسة

إن طرق تحليل الأفلام تختلف باختلاف الهدف الذي تصبو إليه الدراسة، ويتم ذلك باختيار طريقة التحليل التي تشمل عملية الوصول الى الهدف الرئيسي باستخراج وحدات التحليل والعمل عليها لسد فجوة المشكلة،

انطلاقاً من ذلك اعتمدت الباحثة على منهج التحليل السيميائي (السيميولوجي) الكيفي، باعتباره واحداً من أكثر المناهج قدرة على تحليل الصورة ومكوناتها والتي تمثل البنية الأساسية للأفلام السينمائية.

ويهتم هذا التحليل باللغة وكيفية التعبير عن الدلائل، خاصة وأن الفيلم عمل فني مستقل قادر على تجديد النص، ويغطي الكثير من التفاصيل الخاصة في الزوايا الثقافية، والاجتماعية، والسياسية، والسيكولوجية.

يعتبر التحليل السيميائي كما يصفه حمداوي (2011) من المناهج النقدية المعاصرة التي تدرس الخطابات النصية والبصرية، ويبحث في الأنشطة البشرية من خلال عمليتي التفكيك والتركيب والتحليل والتأويل، بغرض إيجاد آليات انتاج المعاني والدلالات وتفسيرها، وهو بذلك يهدف الى اكتشاف ما تحمله الخطابات والأنشطة البشرية من بنيات دلالية وقصدية، فالمقاربة السيميائية تتعامل مع الظواهر على أنها علامات ورموز واشارات واستعارات وأيقونات وهذا ما تزخر به اللغة السينمائية.

1.7 أداة الدراسة

يعتمد كل منهج تحليلي على مجموعة من الأدوات المناسبة له، والتي تتوافق مع طبيعة المشكلة التي يطرحها من خلال دراسته، ومثلما تقسم المناهج البحثية الى كمية وكيفية فإن الأدوات أيضاً تصنف وفقاً لذلك حسب نوعية البيانات المتوفرة للباحث، كما يقول (Kumar, 2011).

ولا شك أن حسن اختيار أداة البحث يعطيه سلاسة ودقة في النتائج بعيداً عن المغالطات، لذلك استندت الباحثة على المبررات المنهجية التالية لاختيار أدوات التحليل:

1. تحديد الأحداث السردية الكبرى والمهمة في أفلام العينة، والتي تجسد تغيراً محورياً في دور المرأة في الأفلام وتعكس صورتها في السينما الفلسطينية.
2. التركيز على اللقطات التي تتماشى مع مشكلة الأطروحة وهي سيمياء المرأة في الخطاب السردي للسينما الفلسطينية، مع استبعاد اللقطات التي لا تتفق مع هذا العنوان ولا تقترب مع مشكلة الأطروحة.
3. حصر اللقطات الفنية بظهور المرأة والشخصية التي جسدتها في الفيلم.

4. رغبة الباحثة في تناول العنصر السردي في الفيلم، لما له من دور مهم في ابراز دور المرأة وصورتها في السياقين التعييني والدلالي.

5. إبراز الهوية الجمالية للسينما الفلسطينية التي طالما اتهمت بالواقعية المفرطة.

وبناء على طبيعة المنهج السيميائي في التحليل، فإن الباحثة اختارت، بعد جهد طويل، الاعتماد على مقاربتين سيمائيتين تتعلقان بالسرد الفيلمي النصي والبصري كأداتين من أدوات تحليل الدراسة، وهي كالآتي:

أولاً: المقاربة التعيينية والتضمينية:

يقول هيمسلاف أن كل رمز له نظام دلائل، وكل لغة تحمل بداخلها صيغة تعبير وصيغة مضمون، وهذا ما حدده كثير من الباحثين من خلال الدال والمدلول، وأضاف أيضا أنه يوجد مستويين لقراءة الصورة سيميائياً: مستوى تعيين ومستوى تضمين؛ فالمستوى التعييني يظهر عليه بأنه بسيط كونه يمثل ما تعرضه الصورة مع الواقع بين الدال والمدلول (دال+ مدلول = تعيين الصورة).

أما المستوى التضميني فهو الأكثر تعقيداً ويعبر عما يراد قوله في الصورة عن طريق تفكيك عناصر اللغة السينمائية كزوايا واحجام وحركات الكاميرا والزمان والمكان والاضاءة والخطوط والألوان والمونتاج، وهنا يتدخل هنا عامل القراءة الشخصية للباحث (الاستقراء)، وتكون نابعة عن انطباعاته وثقافته السينمائية، بالاعتماد على عناصر القراءة التعيينية (تعيين الصورة + مدلول 2= تضمين الصورة).

ثانيا: المربع السيميائي:

على الرغم من أن مقاربة غريماس ظهرت بداية في المجال الأدبي إلا أنها تقاطعت فيما بعد مع السينما، وتهدف الى تحليل حركة السرد في النصوص السينمائية وانتقالها الى زوايا أخرى، ويمكن استخدام المربع السيميائي الذي صاغه غريماس لدراسة العلاقات الثنائية بين العلامات ودلالاتها في إظهار الصورة التي قدمتها السينما الفلسطينية للمرأة في السرد الفيلمي والشخصية، انظر الشكل (1) ملحق (أ).

1.8 مجتمع الدراسة وعينتها

من المعروف أن العينة القصدية "purposive sample" تتخذ طابعها بشكل متعمد ومقصود، وترتبط بشكل خاص بالدراسات المعمقة محدودة النطاق، والتي تركز على البيانات الكيفية، كما يفسر ماتيوز (2016)، ومنها دراسات الحالة وبعض الدراسات المقارنة والدراسات الاثنوغرافية.

إن العينة التي يتم انتقاؤها بشكل عمدي أو مقصود تتوفر فيها خصائص معينة، كما تقول مزاهرة (2014)، وتعتمد على اختيار الباحث لمفرداتها، بناءً على خبرته الشخصية والعلمية وتقييمه الشخصي للخصائص التي يجب أن تتوافر بها، والتي تتعلق بمشكلة البحث بالدرجة الأولى، بالإضافة الى تحديد أطر التحليل باختيار دقيق للموضوع، وهذا من أجل ضبط الدراسة جيدا للتناسب مع طبيعة منهج التحليل.

وبناء على ذلك وجدت الباحثة أن العينة الأنسب لموضوع الدراسة واشكاليتها المتمثلة بكيفية مساهمة العلامات الدلالية المتعلقة بالمرأة في تكوين صورتها، ضمن الخطاب السردي للسينما الفلسطينية، هي العينة القصدية التي تعد نوعاً من أنواع العينات غير الاحتمالية، فهي لا تهدف الى التعميم بقدر فهم الظاهرة الإنسانية بعمق.

إذاً يرجع اعتمادنا على العينة القصدية لطبيعة الموضوع المعالج، ونوع الدراسة ومنهجها، من هذا المنطلق توجب انتقاء عينة تتوفر فيها الشروط اللازمة التي تحقق أهداف الدراسة.

وتعتمد الدراسة على عينة مقصودة من أربعة أفلام فلسطينية، روائية طويلة، تتوفر فيها الخصائص الملائمة لموضوع البحث، وهي كالآتي: فيلم "فرحة"، فيلم "لما شفتك"، فيلم "3000 ليلة"، فيلم "يد إلهية"

وقد الأفلام تناولت موضوع المرأة بصورة أساسية بحيث شكل حضور المرأة محوراً مهماً في السرد النصي والبصري، وحصلت فيها المرأة على دور البطولة فكانت الشخصية الأهم بالأفلام، وترتب على ذلك الخروج بنتائج أكثر دقة.

وبعد تحديد أفلام "**فرحة**" و"**لما شفتك**" و"**3000 ليلة**" و"**يد الهية**" ومشاهدتها عدة مرات، تم اختيار المشاهد التي تخدم إشكالية موضوع الدراسة بطريقة قصدية لا مجال فيها للصدفة او العشوائية، وذلك بغرض تحليلها تحليلاً سيميائياً، حيث كان عدد المشاهد المختارة للتحليل حسب مربع غريماس السيميائي خمسة مشاهد، شكلت مفاصل مهمة في سردية أحداث الأفلام ومحاور أساسية في تجسيد الصراع داخل القصة، بالإضافة الى مراعاة التسلسل الزمني للأحداث الذي يتوافق مع التوالد السردي السينمائي للفيلم.

كما تم اختيار المشاهد المناسبة للتحليل من وجهة نظر الكاتبة بالاعتماد على تميز الأسلوب الاخراجي في هذه المشاهد؛ وذلك من حيث مدة المشهد الزمنية وأحجام اللقطات التي تم استخدامها للتوافق مع سردية الحدث.

من جهة أخرى، تم اختيار العينة بناء على موقعها من المراحل التاريخية لتشكُل القضية الفلسطينية، فاختص كل واحد من هذه الأفلام بعرض صورة المرأة خلال فترة محدودة من أربع فترات تاريخية مرت بها القضية الفلسطينية، أولها ما بعد النكبة، ثم فترة الستينات وبداية لملمة الشتات الفلسطيني في الخارج، حتى صعود منظمة التحرير كممثل شرعي للشعب الفلسطيني.

أما الثالثة فهي مرحلة ظهور الموجة الجديدة من السينما التي تمثلت بمجموعة من المخرجين الذين استحدثوا وسائل حديثة ومتطورة في التصوير وصاروا أكثر انفتاحا بالتعامل مع القضايا المجتمعية، أما رابعاً فإن الفترة الزمنية امتدت ما بعد اتفاقية أوسلو وقدوم السلطة الفلسطينية الى الآن، وقد شهدت تغيراً جوهريا في تركيب الشعب الفلسطيني وما نتج عن ذلك من تعزيز للإبداع في كافة المجالات.

كما اختارت الباحثة تحليل عشر لقطات من المشاهد المختارة لكل فيلم، كصورة ثابتة من حيث الحركة وعناصر التكوين، وامتازت هذه اللقطات بكون المرأة محورها الرئيسي من الناحية الشكلية والسردية، بالإضافة الى غنى عناصر التكوين المحيطة بهذه الشخصية وترابطها مع قيمتها بالفيلم لتخلق الدلالة السيميائية التي أثرت على المشاهد بطريقة علمية مدروسة. ولم تستثنِ الباحثة جمالية تصوير اللقطة، وتميزها الشكلي من حيث استخدام الإضاءة والألوان وباقي العناصر التي اكسبتها بعداً جاذباً من حيث الشكل أيضاً.

جدول (1)

أفلام العينة

الفيلم	فرحة	3000 ليلة	لما شفتك	يد إلهية
نوع الفيلم	روائي طويل	روائي طويل	روائي طويل	روائي طويل
سنة الانتاج	2021	2015	2012	2002
إخراج	دارين سلام	مي المصري	آن ماري جاسر	إيليا سليمان
المرحلة التاريخية التي تحدث عنها	1948	1967	1987	ما بعد 1994
ثيمة الفيلم	معاناة المرأة في مرحلة النكبة	معاناة الاسيرات في سجون الاحتلال	معاناة المرأة في مرحلة اللجوء بمخيمات الشتات	دور المرأة بعد اتفاقية اوسلو

1.9 حدود الدراسة

الحدود المكانية: فلسطين.

الحدود الزمانية: تمتد عبر أربع مراحل من تاريخ القضية الفلسطينية، وهذا غير مرتبط بتاريخ انتاج الفيلم، حيث تم معالجة صورة المرأة في السينما الفلسطينية حسب موضوع الفيلم ووجود المرأة فيه كشخصية رئيسية.

المرحلة الأولى: مرحلة ما بعد النكبة (من 1948– 1967).

المرحلة الثانية: مرحلة الشتات الفلسطيني (من 1968– 1987).

المرحلة الثالثة: مرحلة الانتفاضة الأولى (من 1987– 1994).

المرحلة الرابعة: مرحلة ما بعد أوسلو وقدوم السلطة الفلسطينية (1993 الى الآن).

1.10 المفاهيم والمصطلحات الاجرائية للدراسة

مفهوم السيمياء (اصطلاحاً): تُجْمع المعاجم اللغوية والسيميائية على أن السيمياء هي ذلك العلم الذي يُعْنَى بدراسة العلامات، وبهذا عرفها فرديناند دي سوسير وجورج مونان، وكريستيان Metz، وتزفيتان تودوروف، وجوليان غريماس، وجون دوبوا، (بارت، 1993)، وآخرون.

ويعتبر تعريف مونان (1970) من أوفى هذه التعريفات وأجودها، إذ يحدد السيمياء/السيميولوجيا بأنها "العلم الذي يدرس كل أنساق العلامات (أو الرموز) التي بفضلها يتحقق التواصل بين الناس".

المنهج السيميائي (اجرائياً): يعتمد على المفهوم الأساسي للسيمياء أي علم الإشارات، وهو أسلوب تحليل يقوم بدراسة الصور واستخلاص دلالاتها، كما يدرس محتوى السرد القصصي في السينما، باستخدام وسيلتين هما المربع السيميائي لغريماس، والمستويين التضميني والتعييني حسب نظرية بارت (1993) في التحليل.

سيمياء المرأة (اجرائياً): كل ما يتعلق بالمرأة من علامات لها أبعاد دلالية ضمن التوالد السردي لأحداث الفيلم، وقد تشمل تلك العلامات جزءاً من جسد المرأة تم توظيفه في سياق تفسير الصورة، أو علاقة تلك المرأة مع البيئة المحيطة بها، والطريقة التي اظهرتها بها الكاميرا من حيث الحجم والزاوية والحركة، ومدى تأثيرها على الفيلم.

الخطاب السردي (اصطلاحاً): هو شكل من اشكال التعبير اللغوي يصف أحداثاً وشخصيات وتطوراً زمنياً من خلال سرد القصص والحكايات، أي أنه قائم بالأساس على نشاط اللغة الداخلي، ولا يقصد باللغة هنا اللسان فقط انما الوظيفة التي تؤديها اللغة في تحديد النوع الادبي للنص الذي يصل الى مُستقبل الخطاب الملفوظ حسب توام (2017)، ويعرف السرد وفق جيرارد جينيت بأنه نشاط يختص به الراوي الذي يقوم بصياغة الخطاب بناء على فعل الكتابة (الحقيقي) وفعل السرد (الخيالي)، وعليه لا يمكن تصور السرد منفصلاً عن الخطاب القصصي الذي يقوم على ثلاثة عناصر هي: السرد والحكاية والخطاب.

الخطاب السردي (إجرائياً): لا يعد الخطاب السردي في السينما مجرد "حكاية" أو "سرد"، بل هو منظومة متداخلة من الدلالات والممارسات التي تشتغل عبر الصوت والصورة والهيكل السردي، لصياغة الواقع الاجتماعي وإعادة انتاجه داخل تجربة المشاهد.

وتعرفه الباحثة بأنه أسلوب عرض القصة وطريقتها التنظيمية داخل البناء الفيلمي، أي الآليات التي يقدم عبرها التسلسل الزمني والمكاني للأحداث للعقل البصري للمشاهد، ويتكون الخطاب السردي من مجموعة

من العناصر الأساسية، كالأحداث والحبكة والشخصيات والزمان والمكان التي تشكل آلية تحويل السيناريو الى مشاهد مجسدة.

السينما الفلسطينية (اصطلاحاً): هي السينما الملتزمة بالقضية الفلسطينية وليست المصنوعة في فلسطين بالمولد، وتعرّف من منطلق أيديولوجي وليست انتماءاً وطنياً بالجنسية، كما يقول المخرج مصطفى أبو علي وهي غير محصورة في النطاق الجغرافي او الديمغرافي للفلسطينيين، إنما حددها بالنطاق الهستغرافي للفلسطينيين؛ بمعنى من يتبنى الرواية الفلسطينية ويلتزم بها هو شريك فعلي ومنتج في حقل السينما الفلسطينية (كراجة، 2021، صفحة 31).

السينما الفلسطينية (اجرائياً): مجموع الأفلام التي تمحورت حول القضية الفلسطينية سياسياً بالدرجة الأولى، وعالجت أهم المشاكل الاجتماعية التي يعاني منها المواطن الفلسطيني بالأخص المرأة، بصرف النظر عن جهة الإنتاج أو البلد التي مولت العمل او جنسية المخرج أو جنسه.

اللقطة (اصطلاحاً): هي الخلية الأصغر في التركيبة الفيلمية التي تشمل كل ما يصور على الشريط دفعة واحدة مع انطلاق تشغيل محرك آلة التصوير حتى توقفه، ويمكن تعريف هذا المصطلح بأنه «مجموع الصور المسجلة خلال عملية التقاط (prise de vue) واحدة، وهي من القيم الرئيسية في عالم السينما، ومن دونها لا يمكن الحصول على شريط فيلمي قائم على الوحدة والترابط بين عناصره، كما أنها تعد لب البناء الفيلمي وقاعدته الأساسية التي تكون المشهد حسب (فاتي، الألوان في السينما دلالات متنوعة وعلامات متعددة، 2024).

اللقطة (اجرائياً): وحدة البناء الأساسية في الفيلم، مجموعها يكون المشهد، ويتحدد زمنها وطولها منذ اللحظة التي تدور فيها الكاميرا للتصوير، حتى تتوقف عن الدوران أي ان حدودها الزمنية اللقطة التي تسبقها واللقطة التي تتبعها، وتصور مرة واحدة، وتوازي الصورة الثابتة عند تحليل دلالات العناصر السينمائية الموجودة في تكوينها.

المشهد (اصطلاحاً): يُعرَّف المشهد في اللغة العربية بأنه ما يُشاهد أو يقع تحت النظر، مثل المشاهد الطبيعية أو الدرامية، وهو الوحدة الأساسية في البناء الدرامي لأي عمل سردي، سواء كان سينمائيًا، مسرحيًا أو حتى أدبيًا، ويتكون المشهد من مكان، زمن، وحركة، حيث تدور الأحداث ضمن إطار محدد يربط الشخصيات والتفاصيل ببعضها البعض (هنداوي، 2025).

المشهد (اجرائياً): مجموعة من اللقطات تشكل تتابعا لأحداث الفيلم من البداية الى النهاية، وتجمعها وحدة الزمان والمكان، وتنتهي حدود المشهد بتغير أحدهما، أو بتغيرهما معاً، وتتباين اللقطة المكونة للمشهد من حيث الحجم والطول.

1.11 الدراسات السابقة

بناء على إشكالية الدراسة ومتغيرات العنوان الذي يعرض صورة المرأة في السينما الفلسطينية، تم تقسيم الدراسات السابقة الى 3 محاور رئيسية، أولها دراسات خاصة بالسينما الفلسطينية، وثانيها دراسات متعلقة بالمرأة والسينما، وثالثها دراسات حول السيمياء والسرد السينمائي، وقد تنوعت هذه الدراسات ما بين العربية والأجنبية:

أولا: محور الدراسات الخاصة بالسينما الفلسطينية:

الدراسات العربية:

دراسة حسون (2022) بعنوان "الطرح الجندري في السينما الفلسطينية: فيلم المر والرمان نموذجاً"

بنيت الدراسة على تناول عاملين أساسيين في السينما الفلسطينية وهما: موضوع الجندر وكل ما يحمله المصطلح من معان تشير الى حقيقة المرأة الفلسطينية ودورها في المجتمع، وموضوع السينما النسوية التي تهتم بالمرأة الانسان وما تعيشه من مشاعر وأحاسيس إنسانية وصراع مع الذات.

وبناء على ذلك هدفت الدراسة الى إبراز قضايا الجندر وتطبيقاته، بالإضافة الى تحليل الصورة المنقولة للمرأة في السينما النسوية، أي التي تخرجها امرأة، وفهم قضايا الخطاب السينمائي في معالجة الجندر كما طرحها فيلم المر والرمان.

وتمثلت أهمية الدراسة بتسليط الضوء على معاناة امرأة فلسطينية من الاحتلال، قبل معاناتها من المجتمع الذكوري.

ومن أهم النتائج التي خرجت بها الدراسة، أن فيلم "المر والرمان" الذي اتخذته الباحثة كعينة للتحليل قد كسر نمطية الأفكار المسبقة عن الشخصية الفلسطينية، وابتعد عن الرموز السياسية، بحيث أصبح قادراً على تقديم صورة الفلسطيني الانسان، سواء الرجل أو المرأة، بتجاربه، ومواقفه وأحلامه وآماله.

كما لخصت الدراسة قدرة السينما الفلسطينية على تكوين استقلاليتها، بعيداً عن القوالب السياسية المتعارف عليها، مما انعكس بشكل مباشر على طرح القضايا الجندرية.

وبينت الدراسة أن المخرجة استطاعت أن تكشف عن وجه المرأة الفلسطينية بصورة روائية وليست وثائقية، مظهرة بذلك المرأة الانسانة وليس البطلة الفاضلة، التي اعتاد عليها المجتمع في قالب معين.

دراسة الخطيب (2022) بعنوان "دور العناصر السينمائية في خلق التعاطف مع البطل بالأفلام الروائية الفلسطينية: فيلم الجنة الآن نموذجاً"

اتخذ الباحث من فيلم الجنة الآن اخراج هاني أبو أسعد نموذجاً كعينة لدراسته التحليلية، ليحلل من خلاله العناصر السينمائية في الأفلام الروائية الفلسطينية، التي حاولت أن تخلق تعاطفاً مع الاستشهادي الذي اتهم عالميا بالإرهاب وتجعل منه بطلاً.

وتمثل الدراسة ركيزة مهمة للبحث في المحددات الرئيسية للتعاطف مع البطل وقدرتها على تغيير الرأي العام نحو القضية الفلسطينية مثلما فعل الفيلم.

وقد خلصت الدراسة الى نتائج دعمت من قدرة البحث على تحقيق أهدافه، فوجدت أن الفيلم طرح مجموعة من القضايا الاجتماعية والسياسية التي أدت الى ظهور العمليات الاستشهادية، كما قدم الفيلم مجموعة من اطر الصراع والاهتمامات والمسؤوليات.

كما أظهرت الدراسة ان العناصر السينمائية خلقت حالة من الايهام المحاكي للواقع من صوت وصورة وحبكة لتكتمل الصورة الواقعية بخلق التعاطف مع البطل.

دراسة كراجة (2021) بعنوان "السينما الفلسطينية الجديدة... صورة البطل ودلالاته"

قدمت الباحثة في دراستها دلالات البطولة في السينما الفلسطينية الجديدة، وفي تحولات العمل والإنتاج السينمائي، وأظهرت الى أي مدى حاكى هذا الإنتاج المجتمع الفلسطيني بانعطافاته المختلفة من خلال التحولات السياسية والاجتماعية التي طرأت على صورة البطل.

ونبعت أهمية الدراسة من اهتمامها بمصطلح السينما الفلسطينية الجديدة وشبكة العلاقات الإنتاجية والتوزيعية، لا سيما بعد اتفاق أوسلو وقدوم السلطة الفلسطينية، وتأثير ذلك على الإنتاج السينمائي في سياق سياسة التمويل المشروط.

تناولت الدراسة تاريخ السينما الفلسطينية ومسار انتاج الأفلام بإسهاب، ووثقت ذلك بأسماء الأفلام ومخرجيها وبالمرحلة الزمنية التي انتمت لها، وقد اتبعت المنهج التحليلي من خلال تحليل مضامين خمسة أفلام بمختلف عناصرها، من حيث الدلالات النصية والبصرية، والرؤية والحبكة والاخراج والمونتاج، بالإضافة الى مقابلة مجموعة من المخرجين الذين اعتبروا صناع السينما الفلسطينية.

كما أوضحت الدراسة عمق العلاقة بين السينما كحقل فني وبين الحقل السياسي السائد على طبيعة الحياة في فلسطين، متجنبة الاحكام المعيارية المسبقة.

وهدفت الدراسة الى توضيح واقع السينما الجديدة، من خلال النظر في السياق التاريخي لنشأة السينما الفلسطينية المعاصرة وتطورها، حيث ارتبطت بظهور الثورة الفلسطينية وكانت نشأتها جزءاً لا يتجزأ من النضال والمقاومة.

وخلصت الدراسة الى عدة نتائج تتعلق بالمشكلة التي طرحتها حول صورة البطل في السينما، أولها أنه على الرغم من انحسار المشروع الوطني وتقليل التماس بينه وبين الحقل الفني، استمر الفنان الفلسطيني باتخاذ الهم الجمعي والهم السياسي كإطار بارز أو خفي لأعماله.

ثانيها، تنوع الرسائل التي هدف اليها المخرج الفلسطيني، والتي أثار من خلالها أسئلة مهمة تقع في صميم الخطاب الفلسطيني، وتدور حول البحث عن الأمل وتوثيق الرواية التاريخية الواحدة عن فلسطين.

ثالثها، تخلي المخرج الفلسطيني في السينما الجديدة عن نوستاليجيا الرموز كالشهيد والبطل والزوجة الفاضلة وغيره، وطرحه في المقابل أموراً هامة للنقاش، وفتح الباب لمزيد من التجريب والبحث في سرد الرواية الفلسطينية للجيل القادم.

رابعها، التباين بين المخرجين الفلسطينيين في قضية التمويل، فهناك من استفاد من التمويل الأجنبي دون أن يمس ذلك جوهر رسالته، وهناك من ارتبط بالتمويل الإسرائيلي، مما أحدث إشكالية حوله وترك أثراً على الرسالة السياسية للفيلم.

دراسة أبو العيون (2021) بعنوان "قضايا الهوية والتراث في السينما الفلسطينية"

هدفت الدراسة الى التعرف على كيفية تعبير مخرجي السينما الفلسطينية عن تراثهم ومعتقداتهم، في ظل القمع والتهجير والعنف الذي يمارسه الاحتلال الصهيوني ضد الشعب الفلسطيني، كون السينما أهم روافد ابراز الهوية وحفظ تراث الأمم وتوثيقه.

تناولت الدراسة مقاربة بين الرعيل الأول من المخرجين الفلسطينيين، الذين حرصوا على تبني خط المقاومة لإثارة الاهتمام بالقضية الفلسطينية في السينما العالمية، وبين مخرجي الموجة الجديدة كما أسمتهم، الذين سعوا الى تغيير نظرة الغرب نحو الفلسطيني، فنقلوه من المقاوم الى الصامد في أرضه المتمسك بها.

وخلصت الدراسة الى أن جدلية الهوية والاغتراب ظلت قائمة في السينما الفلسطينية، في ظل غياب تعزيز الثقافة وعدم وجود دولة مستقلة وآمنة.

ثانياً: محور الدراسات المتعلقة بالمرأة والسينما:

الدراسات العربية:

دراسة الأندلسي (2022) بعنوان "المرأة المغربية كموضوع بصري في سوسيولوجيا السينما"

بينت الدراسة أن هناك فجوة واضحة ومتسعة، في تناول موضوع المرأة والسينما في البحوث الإنسانية، وهدفت الى توجيه البوصلة نحو الاهتمام بقضايا المرأة في السينما، عبر اثبات الفعالية العلمية لسيسيولوجيا السينما، كمبحث بمقدوره تجاوز أحكام القيمة التي تتخلل كتابات النقد الفني حول سينما المرأة، من خلال تحليل المضمون لمجموعة من الأفلام.

وقد طرحت الدراسة تساؤلاً حول انخراط الباحثين في حقل العلوم الإنسانية بشكل جاد، في ورش تفكيك التفاعلات الناجمة عما تثيره السينما من قضايا مجتمعية.

واستندت الدراسة على منهج بيبلوغرافي (إحصائي وتحليلي معاً)، وعلى الببلوغرافيا الورقية المتوفرة، والقواعد العامة للبيانات، مثل غوغل سكولار وجي ستور، كما قامت دراسته على استقراء أهم الدراسات المتوفرة حول الموضوع، بالاعتماد على تقنيات مختلفة، كالتكميم والتصنيف والمقارنة وبناء الجداول والبيانات الإحصائية المتعلقة بمبحث المرأة والسينما.

وخلصت الدراسة الى أن تحليل المضمون أكثر التقنيات التحليلية فعالية لدراسة ما يعكسه المخرج من أفكار حول موضوع المرأة في السينما.

كما أن الاشتغال الميداني الرصين على الجمهور، ونمط تفاعله مع أفلام المرأة يتطلب استحضار تقنيات سيسيولوجية ميدانية، تتضمن الاستمارة كأداة جامعة للمعطيات، بالإضافة الى استحضار الإحصاء ولغة المعالجة الرقمية كأداة في التحليل أيضا، وشددت الدراسة على أن غياب الإحصاء في الدراسات السينمائية حول المرأة، يسقط الكثير في فخ التأويل الذاتي لنوايا المخرجين، ويوقعهم في حبل الانشائية التي تسوقهم الى أحكام الهوى دون الاستناد على بنية علمية رصينة.

دراسة خلف (2019) بعنوان "المرأة والايديولوجيا في الفيلم الروائي"

تصدت الدراسة للإجابة عن مشكلة واضحة، وهي كيف يمكن للشخصية النسائية في الفيلم السينمائي أن تكون ثيمة أيديولوجية في السرد السينمائي؟

وهدفت الى الكشف عن الكيفيات التي تتحرك بها المرأة، كثيمة أيديولوجية فاعلة في التغيرات العميقة التي ينشدها المجتمع الإنساني، بالإضافة الى الكشف عن الكيفيات التي تتحرك بها المرأة كقيمة أيديولوجية فاعلة، في التغييرات التي ينشدها المجتمع الإنساني، ضمن حدود موضوعية وزمانية ومكانية تمثلت في العقد الأول من القرن 21 في السينما الأوروبية، التي كانت أكثر تحرراً في مناقشة الثيمة الأيديولوجية عند المرأة في الفيلم السينمائي.

واعتمدت الدراسة على المنهج الوصفي لتحليل الحالات التي توصل اليها الإطار النظري، من تنظيم البيانات واستخراج الدلالات والمغازي المطروحة عبر تساؤلات البحث، التي شملت مجتمع المرأة المفكرة اجتماعياً وسياسياً، بقصد التغيير والثورة على أوضاع غير مقبولة من وجهة نظرها، متخذة فيلم "فريدا" كعينة، بسبب نيله جوائز مهمة في السينما، وتوثيقه لفترة مزدهرة في تاريخ الأيديولوجيات.

وخرجت الدراسة بنتائج مفادها أن الأفلام السينمائية همشت دور المرأة لصالح العملية التسويقية بما فيها من إباحية وعنف، وأنه لا توجد جهة إنتاجية معنية بترويج الأيديولوجيا كقيمة إنسانية، وانما تناولت الجانب السطحي منها، مما يسطح قيمة المرأة كقيمة أيديولوجية.

وقد أوصت الباحثة بأن تقوم الجهات العلمية ومنظمات المجتمع المدني والمختصين السينمائيين بإيلاء هذا الموضوع حقه.

دراسة محمد (2018) بعنوان "صورة المرأة في السينما المصرية"

هدفت الدراسة الى التعرف على دور السينما المصرية في معالجة قضايا المرأة، من خلال توضيح الصورة المقدمة للمرأة المصرية في سينما المخرجة ايناس الدغيدي، والوقوف على مدى تمثيل أفلام الدغيدي تحديداً للنظرية النسوية الراديكالية وكيف تطابقت معها.

وتمثلت أهمية الدراسة نظرياً في دراسة صورة المرأة في الاعمال الراديكالية السينمائية، والتي تعرضت للنقد من قبل التيارات المحافظة في المجتمع، خاصة عندما تتناول المرأة بصورة جريئة، وهو الأمر الذي غفل عنه الكثير من المخرجين على مدى تاريخ السينما المصرية.

أما تطبيقيا، فأوضحت الدراسة الدور الفعال التي تقدمه الافلام السينمائية في التأثير على مشكلات المرأة ومعالجتها أيضا، وتتشكل أهميتها من أهمية الصورة بالنسبة للجمهور، لأنها تلعب دوراً هاماً في تكوين الآراء والاتجاهات، وتشكيل السلوك نحو المرأة عامة.

كما حاولت الدراسة معرفة مدى اقتراب المعالجة السينمائية لقضايا المرأة من واقعها الفعلي، استناداً الى أهمية الأفلام في إعادة إرساء الصورة الحقيقة للمرأة المصرية، بحيث يقوم هذا الاستخدام على خدمة المرأة وتحسين أوضاعها.

وتم اختيار عينة مقصودة من عشرة أفلام، للمخرجة المصرية ايناس الدغيدي، لكون أعمال المخرجة تمثل تعبيراً واضحاً عن قضايا الاتجاه الراديكالي، بحيث استطاعت من خلاله عرض المسكوت عنه في الخطاب النسوي السينمائي، وقد تم الاستعانة بمنهج تحليل المضمون الكيفي للأفلام وفقا للقراءة النقدية السوسيولوجية للأفلام.

ولخصت الدراسة نتائجها بأن المخرجة ايناس الدغيدي طرحت فكراً جديداً عن المرأة في السينما المصرية، وسينما بديلة بعيدا عن الإنتاج السلبي الذي استمر أعوام، وذلك من خلال تبنيها أفكاراً مضادة للثقافة الذكورية.

كما استنتجت أن الأفلام السينمائية في جميع مراحلها التاريخية اتسمت بتوصيل الخطاب الذكوري للجمهور، وبناء على ذلك طرحت قضية المرأة بصورة ساخرة وسطحية، وهمشت دورها الحقيقي، فيما قدمت نمطية واضحة في أدوار المرأة كالأم والزوجة والعشيقة، والراقصة، والمغنية والطالبة.

وتفادت المخرجة ايناس الدغيدي الوقوع في بناء صورة نمطية بهدف توجيه النقد للمرأة ذاتها او لأنوثتها، ولكنها حققت أهدافاً في التركيز الفعلي على قضايا النسوية المتمثلة في وضعهن المتدني، وهذا أدى الى رفض نشر ثقافة الاستسلام والخضوع للثقافة الذكورية.

وبناء على ما ذكر تتفق الدراسة مع نتائج الدراسات السابقة في أن الصورة التي تقدمها الأفلام السينمائية صورة سلبية في مجموعها، تركز على أنوثة المرأة او العامل البيولوجي، بعيداً عن كونها انساناً منتج، في ظل الأوضاع السياسية المتنامية، فضلاً عن أن الصورة التي قدمتها المخرجات لم تكن مغايرة كثيرا عن الصورة التي رسمها الرجل ولم تشكل أفلاما نسوية بأي حال من الأحوال رغم ان المرأة هي رائدة صناعة السينما المصرية، ولكن أعمالها قليلة ومتوازية مع الفكر الذكوري.

الدراسات الأجنبية:

دراسة Masri & Al-Houbi (2023) بعنوان

Socio-cultural semiotic analysis of Palestinian films on gender-based violence

استخدمت هذه الدراسة التحليلية الوصفية، مقاربة سيميائية اجتماعية ثقافية كأداة للتحليل الموضوعي، لاستكشاف كيفية تمثيل العنف ضد المرأة الفلسطينية في الأفلام الفلسطينية القصيرة بشكل سيميائي.

وقد استخدم الباحثان البحث المكتبي ومناقشات المجموعات البؤرية التي استغرقت يومين مع 17 مشاركاً، حيث قامت الدراسة بتحليل عينة من أربعة أفلام، اختيرت من بين 270 فيلمًا تم مسحها.

وضحت الدراسة ببليوغرافيا مشروحة لـ 21 فيلما فلسطينيًا تناولت قضايا النوع الاجتماعي، وخاصة العنف ضد المرأة.

وكشفت الدراسة عن أربعة مواضيع شائعة في أفلام النساء الفلسطينيات وهي: الحصار والحرب، الهوية الفلسطينية، مستقبل النساء، والسيطرة الاجتماعية، لا سيما أن معظم مواضيع الأفلام مرتبطة بمواضيع سياسية مثل الهوية وسوء الاستخدام السلطوي، وصمود النساء ومقاومتهن ضد مختلف أشكال الظلم.

دراسة Wadi (2016) بعنوان

A Palestinian Film We Call Home: Women's Cinematic Bodies Out of Place

تناولت الباحثة في دراستها الاستقرائية فيلمين من السينما الفلسطينية، هما: "ملح هذا البحر" من تأليف وإخراج آن ماري جاسر و "أميركا" من تأليف وإخراج شيرين دعيبس وكلاهما يتحدث عن تدفق الهجرة الى خارج فلسطين بعدما أدى القمع الحالي الذي تمارسه السياسة الاستعمارية الإسرائيلية الى زيادتها، دون أن تتغافل المخرجتان عن النفي القسري لجزء كبير من سكان فلسطين بعد الاحتلال الصهيوني لها عام 1948.

وقد طرحت الباحثة تساؤلاً عن كيف يحاول أبطال كلا الفيلمين، وفي الوقت نفسه، كيف يحاول كل من المخرجين والكتاب (النساء الفلسطينيات المنفيات أيضًا) إعادة تعريف أو حتى إلغاء تعريف مفهوم الوطن.

علاوة على ذلك، تساءلت عما إذا كان المكان المثالي للنساء الفلسطينيات و"أجسادهن غير المرغوب فيها" لا يمكن العثور عليه إلا في الأفلام والروايات الأخرى.

ثالثاً: محور الدراسات المتعلقة بالسيمياء والسرد السينمائي:

الدراسات العربية:

دراسة مروى (2022) بعنوان "جماليات الخطاب السردي في الفيلم السينمائي / دراسة سيميائية لفيلم الجوكر"

هدفت الدراسة الى تحليل المستوى الجمالي للخطاب السردي في فيلم "جوكر" الأمريكي، من خلال المنهج السيميائي الذي ركز على الشكل والمضمون للفيلم وتقنيات إخراجه، بالإضافة الى الرسائل التي حققها المفهوم الجمالي بالوصول الى الاستراتيجيات التي جذبت المشاهد، وجعلته يتفاعل مع المعطيات الدلالية والبلاغية لمفردات اللغة السينمائية.

وقد اعتمدت الدراسة على المنهج السيميولوجي/ السيميائي باعتباره قادراً على تشخيص الظواهر الاتصالية والإعلامية، عن طريق البحث المعمق في الرموز الظاهرة والباطنة.

وقد وظفت الدراسة التي تنتمي للبحوث الكيفية مقاربة ألجيرداس غريماس في سيمياء السرد ومقاربة مارتن جولي في المستويين التعييني والتضميني، بعد أن تم اعتماد فيلم "جوكر" كعينة قصدية لتحليل الملصق الاشهاري والمتتاليات الفلمية المختارة.

وخلصت الدراسة الى أن التآلف بين عناصر السرد والمفاهيم المطروحة في الحبكة الدرامية حقق نجاح الفيلم، بالإضافة الى الحضور المكثف لسيميولوجيا الصورة.

كما تميز الدور التقني للإخراج السينمائي في إبراز دلالات الرسائل التي نقلها الفيلم، محافظاً على جمالية الفكرة، من خلال طبيعة القضايا التي عالجها الخطاب السردي والمرتبطة بالواقع الإنساني.

دراسة صياد وكعب (2020) بعنوان "السيميائية السردية ومشروع غريماس السيميائي"

هدفت الدراسة الى تسليط الضوء على اهم الإجراءات والآليات التي اعتمدها ألجيراد جوليان غريماس مؤسس مدرسة باريس السيميائية في مشروعه الخاص بالسيميائيات السردية.

وقد اعتمد الباحثان في ذلك على التنظيم السطحي المكون من البنية العاملية والبرنامج السردي ومربع غريماس السيميائي.

وخلصت الدراسة الى ان مشروع غريماس السيميائي ضم العديد من الإجراءات، أهمها المربع السيميائي، الذي لا يمكن لأي دارس أن يتجاوز دراسته عند الخوض في السيميائية السردية، بالإضافة الى النموذج العاملي والبرنامج السردي، الذي يلخص علاقات النص كلها بدقة ووضوح فيعطي فكرة دقيقة عن مضمون النص، وذلك بمقاربة لا تعد فهماً نهائياً للمشروع، بقدر ما هي واحدة من ضمن عدة مقاربات سردية مميزة.

دراسة قحلوص (2017) بعنوان "الدلالة الوظيفية والآلية الفلسفية للسرد في الفيلم السينمائي"

هدفت الدراسة الى استعراض المراحل التطويرية التي يتكون منها علم السرديات، للوصول الى الدلالة الوظيفية للسرد في السينما، وذلك من خلال التعريف بالسرد واشكاله وخصائصه واساليبه.

وركزت الدراسة على أهمية ما يقدمه السرد من معرفة علمية ودلالية وفلسفية للدارسين والمهتمين في المجال السينمائي.

وخلصت الدراسة الى ان اهم ما في الفيلم هو طبيعته السردية سواء كانت لغوية او فنية او جمالية وحسية، وبان الفيلم تصوير لغوي وعقلي وخيالي في الوقت نفسه، وبان السرد هو الشكل الفعلي الذي تتم به رواية الاحداث واختيار القصة وتنظيمها بطريقة تجعل الجمهور يبني قصة الفيلم باستخدام الحبكة والأسلوب.

دراسة بلخيري (2015) بعنوان "سيميائية الخطاب المرئي: دراسة في الابعاد الدلالية للصورة السينمائية"

استعرضت الدراسة كيفية التعامل مع مبادئ المنهج السيميائي في التحليل من الناحية التاريخية ثم الفنية، وتطرقت الى أنواع التحليل التي يمكن للباحث أن يلجأ اليها في حال اعتماده على المنهج السيميائي في دراسته.

كما بينت أهم العناصر التقنية للصورة والتي تؤطرها ضمن حدود الدراسة الدلالية.

اعتبرت الدراسة الصورة السينمائية أداة مهمة من أدوات التعبير الفني الإبداعي، التي تؤثر على الجمهور بقوة وتعبر عن الواقع بأسلوب ابداعي خاص يقوم على مجموعة من العلامات والاشارات وهذا ما يجعل منه نظاما سينمائيا.

الفيلم صور الأشياء التي تتحول الى لغة ذات خصائص فنية وجمالية تحوي في ذاتها ابداع.

الدراسات الأجنبية:

دراسة مطهر (2022) بعنوان " تحليل سيميولوجي رولان بارت في فيلم Uang Panai"

هدفت الدراسة الى البحث عن قيمة "Siri" في فيلم "Uang Panal" الاندونيسي الذي اخرجه حاليم غاني سافيا واسريل ساني من خلال نظرية رولان بارت السيميائية.

واعتمدت الدراسة على المنهج الكيفي الوصفي بمصدره الأساسي الفيلم وكتب بارت (1993) المختلفة بتحليل العلامات السيميائية الواردة في مشاهد معينة من الفيلم.

وخلصت الدراسة الى أن دراسة الفيلم سيميائياً أثبتت مدى أهميته الفنية وتحقيقه المتعة للمشاهد في الآن نفسه، فاستطاع أن يحرك مشاعر الجمهور من خلال وظيفته وتأثيره.

دراسة Trohler & Kirsten (2018)

Christian Metz and Film Semiology – Dynamics within and on the Edges of the 'Model'

هدفت الدراسة الى تقديم قراءة لنظرية السيميولوجيا السينمائية لكريستيان Metz (1991) ، بعد أن استعرضت الأسس الأولية للسيمياء واعطت لمحة عن مراحلها التي صنفها Metz بمواجهة مفاهيم من علم اللغو وعلم النفس والسرد.

عرّفت الدراسة بشخصية (Metz) ودوره في انشاء نوادي السينما في بلده فرنسا وعلاقته مع استاذه رولان بارت، وركزت على الانعكاس الذاتي لشخصية Metz على النموذج الخاص به في التحليل السيميائي، وأوضحت كيف تعمل شروطه الأساسية للمؤسسة السينمائية، حيث اعتبر مؤسس نظرية الفيلم الحديث التي قادت إلى فهم نظري ومنهجي شامل للمؤسسة الرمزية للسينما (السينما الدلالية).

وخلصت الدراسة الى أن Metz (1991) وظف المنهج السيميائي في دراسة الأشرطة السينمائية والأفلام باعتبارها علامات سمعية بصرية وقسمها الى ثلاثة مستويات، هي: مستوى الكاميرا التقاط الصورة، ومستوى المشهد السينمائي عمل الممثلين ومستوى تركيب الفيلم.

1.12 التعقيب على الدراسات السابقة

تناولت الدراسات السابقة، على اختلاف محاورها، المتغيرات المتعلقة بصورة المرأة في السينما عامة، وقد هدفت معظمها الى عكس تلك الصورة من خلال بيئات مختلفة وباتباع مناهج تحليل متفرقة بأدوات مبتكرة، وذلك بما يتماشى مع طبيعة السينما كفن ووسيلة من وسائل الاتصال.

وقد خرجت الدراسات بنتائج تتعلق بتحسن تناول صورة المرأة في السينما لا سيما بوجود مخرجات نساء، وركزت معظمها على ضرورة التركيز على تناول صورة المرأة في السينما بصورة أكبر، بالإضافة الى التركيز على القضايا التي تخص المرأة والسينما الفلسطينية على وجه الخصوص، وهذا ما أوجد نقطة للالتقاء مع هذه الدراسة.

غير أن دراسة الباحثة رغم تشابهها مع عدد من الدراسات المذكورة، وتقاطع أهدافها مع اغلبها، لمست مواطن الضعف بمجال البحث في انتاج الأفلام التي تتناول قضايا المرأة في السينما الفلسطينية تحديداً، رغم غزارة الإنتاج السينمائي المرتبط بالموضوع، وركزت الباحثة على زاوية مهمة في التحليل تهدف الى مراجعة القالب الذي وضعت فيه المرأة الفلسطينية من خلال وسيلة نافذة ومهمة كالسينما.

إن ندرة الدراسات السيميائية والسردية في هذا المجال شجعت الباحثة على الخوض في تفاصيلها بطرح حداثي ومبتكر للخطاب السردي في السينما الفلسطينية، حيث انها لم تعثر على دراسات جمعت بين متغيرات الموضوع وتشابكها بصورة مباشرة، وهذا ما استدعى هذه الدراسة.

كما أن خصوصية تناول العلامات المتعلقة بالمرأة ودلالاتها ومكانتها في الفيلم وسرده، وقدرتها على الكشف عن جمالية اللغة السينمائية المرتبطة أساساً بجمالية صورة المرأة، لم يتم تناولها في أي من الدراسات المذكورة، وهذا ما ذهبت اليه الباحثة في دراستها عبر اتباع منهج سيميائي قادر على الموائمة بين تناول قضايا المرأة وصورتها من خلال عناصر تكوين اللغة السينمائية.

الفصل الثاني

الإطار المعرفي للدراسة

2.1 الفيلم من البنية الى الدلالة

تُعرف الصورة لغوياً بأنها ظاهر الشيء وهيئته وحقيقته التي وصفته، حسب معجم لسان العرب، فيقال صورة الفعل كذا وكذا أي هيئته وصورة الأمر كذا وكذا أي صفته، ويقصد بالصورة كما في معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية، تصور فكري مجرد لفئة ما أو شيء من الأشياء، وتتعدد ملامح ومكونات الصورة؛ فقد تكون مرئية او سمعية او لفظية.

اصطلاحاً، تستعمل الصورة للدلالة على ما له صلة بالتعبير الحسي، وتوظف أحيانا مرادفة للاستخدام الاستعاري للكلمات، كما ينقل مصطفى (2015)، فهي الصفة التي يكون عليها الشئ المقصود سواء كان كلمة أو شكل الهندسي او نوع يمكن للمبدع ان يرسمه نقلا عن الواقع.

وينقل ثاني (2005) تعريف الصورة بأنها كل تقليد تمثيلي مجسد أو تعبير بصري معاد، وهي معطى حسي للعضو البصري، نتيجة إدراكه المباشر للعالم الخارجي في مظهره اللامع، وتحمل هذه الصورة رسالتين، الأولى تقريرية والثانية تضمينية مستمدة من الأولى.

وتعرف البنيوية الفيلم على أساس أنه بنية قائمة على الصورة، فالقصة الفيلمية تتحقق عبر الصورة التي تمثل الدالة الفيلمية كما ينقل Mitry (1987) عن Metz (1991)، والذي يرى أيضاً أن التحليل المفصل للفيلم يحدد مشكلة الدالة الفيلمية، وطالما أن القصة الخيالية للفيلم قادرة على التحول الى بنية سردية روائية، يعني ذلك انها خطاب.

ويعرف Benveniste (1966) الخطاب بأنه تصريح يقوم به فاعل أو ذات عن طريق عامل السرد الروائي، حيث تنتظم صور الأفلام بطريقة محددة دائماً، ولا تأتي بشكل وصفي خام أبداً، وهكذا تفهم الأفلام بوصفها خطاب، حيث إنها كلام يشمل المعنى وليس لسان فقط، من هنا يحدد Metz (1991) الصورة الفيلمية بأنها

تماثل الجملة او الأفعال بدلا من الكلمات، فالصورة عكس الكلمات لا حدود لأعدادها، وهي منتجة من طرف صانع الفيلم.

وتمثل الصورة خطاباً كاملاً لا يحتاج الى عناصر أخرى حتى يكون مفهوماً، لكن ذلك لا يلغي أهمية العوامل الخارجية النفسية والاجتماعية والثقافية والتاريخية في فهمها وتفسيرها من نواحي وزوايا مختلفة، ومثال ذلك الأيديولوجيا الكامنة في انتاج الصور والغاية منها.

يرى Metz (1991) أن سردية الفيلم السينمائية تنتج بواسطة الصور، بحيث يكون الهدف منها اظهار كيف جرت الأحداث عبر نظام تحول زمني، وفي أي حكاية تأخذ الواقعة السردية شكلها من الدلالات التي تأخذ مدة معينة، في السرد الأدبي مثلاً تساوي هذه المدة الوقت المستغرق للقراءة، بينما في السرد السينمائي الوقت المستغرق للرؤية، أما في الصورة الفوتوغرافية فيبدو الزمن متجمداً.

تشكل الصورة السينمائية طبيعتها من خلال الفعل والاشارة بصرياً، ومن خلال الحوار والمؤثرات لفظياً، وبهذا تمثل الصورة كلاً متكاملاً بمجموعة من العناصر كالأصوات والموسيقى والضجيج والكلام المنطوق، التي تقترن بها عناصر أخرى غير صورية لتأدية الغرض التعبيري المنوط بها كما يوضح فرمان (2018)، وهذا ما يجعل الرسالة السينمائية أفضل تبليغاً للمعاني المراد توصيلها، حيث يشكل غياب أي عنصر من هذه العناصر نقطة ضعف في اللقطة يلمسه المشاهد.

وتتجاوز الصورة بطبيعتها البصرية واللفظية، المرئي الى الحسي بكل مظاهره الحركية الادائية والصوتية والتكوينية، لتصبح صورة حسية جديدة كما يفسر سعيد وحسن (2019)، فتتجاوز حيز المجال الى مستويات دلالية، حيث تتحول كل صورة من السياق المتجسد الى إشارة رمزية أو أيقونة، ثم تبني النص بشكله البصري الذي يصل الى المشاهد، وتعتبر وحدة بنيوية لها منطقها الداخلي كونها تحمل دلالات.

وبغرض إيصال المعنى، تتدرج الصورة ضمن بناء متجانس من السياق الفيلمي، من خلال متوالية من اللقطات التي تنسجم فيها عناصر الصوت والإضاءة واللون والحركة والعلامات وفق إيقاع، ينتج من خلاله

الأثر الدرامي ويتم توليد المعنى وبناء التأويل، الذي بدوره يخلق الشعور التفاعلي لدى الجمهور، حيث تتجلى المشاعر والعواطف ويتم انفتاح خيال المتلقي، انظر الشكل (2) ملحق (أ).

تعتبر السيمياء من أكثر المناهج التي حاولت الكشف عن ماهية الصورة بواقعية، على الرغم من أنها لم تستطع تزويدنا بتعريف نظري دقيق للصورة المقصودة بالتحليل، فحددت مدلولات الصور الايقونية من خلال نمط الاشتغال المقابل لمختلف الصور كما يوضح نظيف (1994)، وذلك بسبب اتساع دائرة أهدافها، التي شملت أكثر من مجال، كالصورة السينمائية والاشهارية، والفوتوغرافية، والتلفزيونية، وغيرها.

وعند تحليل الصورة البصرية سيميائياً ينبغي مراعاة عناصر منهجية مهمة مثل: البنية، التركيب، التصنيف، الوظيفة، الدلالة والقراءة السياقية حسب حمداوي (2011)، أي انه ينبغي تفكيك مكونات الصورة المرئية البنيوية وتركيبها الشكلي، القائم على التآلف بين العناصر للتعمق في دراستها، ثم تصنيف الصور المختلفة للتمييز بينها، كالصورة البصرية واللغوية، الموحية والمباشرة، الملونة وغير الملونة، وتكمن أهمية التصنيف من خلال التمييز بين التشابه والاختلاف في التحليل البنيوي فيتوضح المعنى وتنتج الدلالة.

إذاً تبدأ عملية التحليل السيميائي للصورة البصرية أولاً بتفكيكها الى جزيئات، والنظر الى كل جزيء على حدة، ثم معاودة الجمع بين هذه العناصر، لتجاوز النظرة السطحية التي قد لا تكشفها المشاهدة الأولية للمتلقي العادي، فيصل اليها الباحث السيميائي من خلال التحليل.

تستند الرسالة البصرية في انتاج معانيها الى معطيات يوفرها التمثيل الايقوني كإنتاج بصري لموجودات طبيعة خام (الأجسام، الوجوه، الأشياء) كما تستند أيضا الى معطيات من طبيعة مختلفة، وهي ما تسمى بالتمثيل التشكيلي للحالات الإنسانية (كالخطوط والاشكال والألوان والتركيب).

وباعتبار الصورة ملفوظاً بصرياً مركباً ينقل رسالة بصرية، كما يشير ثاني (2005)، تنتج دلالاته بالاستناد الى التفاعل بين مستويين مختلفين ومتكاملين في الطبيعة، هما: البعد التضميني أو الدلالي للصورة، الذي ينتج عن تركيب كل ما ينتمي الى التمثيل الايقوني، والبعد التعييني أو التشكيلي، الذي يشمل الأشكال التي يصنعها الانسان، بتراكم تجاربه وخبراته الثقافية التي انعكست على أثاثه، ومعماره، واشكاله، والوانه.

ويعرف الفيلم بأنه تحول لصورة الحياة البشرية المليئة بالرموز ذات المعاني المختلفة كما يعرفه نشدي (2019)، ومن ضمنها المعنى الذي يعطيه الفيلم من خلال لغته المرئية، وهو وسيلة فريدة وفعالة للتعبير الحسي عن الصورة التي ينتجها.

ويعتبر الفيلم نظام من الأنظمة الاتصالية المهمة في المجتمع، والتي تساهم بشكل كبير في عملية التبادل الثقافي والفكري حسب شاطو (2013)، وهذا ما يطابق العلامة في السيميائية بصفة عامة والتي هي البديل التعبيري المادي للأشياء والظواهر والمفاهيم، التي يستخدمها مجتمع في عملية تبادل المعلومات.

ودراسة هذه الأنظمة توصلنا الى أن الفيلم السينمائي ما هو سوى نوع من الخطاب، يخضع لنوعين من العلامات، علامات سمعية وبصرية متمثلة بالصورة كما ذكر سابقاً، فالسينما تجمع بين نظامين لطالما تعايشا جنباً الى جنب بخصوصية واستقلالية هما الكلمة والصورة كما تكمل شاطو (2013)، فكل صورة يراها المشاهد في الفيلم لها معنى وأثر وتشكل علامة أيقونية.

وهناك عنصران مكملان ومرتبطان ببعضهما يساعدان في عملية تكوين الفيلم وفهمه من قبل المشاهد، حسبما نقل الحبيب (2019) وهما:

1. عنصر سردي وهو العنصر الروائي المتعلق بقصة أو موضوع الفيلم، ويتضمن هذا العنصر الشخصية والمشكلة والصراع، والغرض، والموقع، والوقت.
2. عنصر سينمائي وهو العنصر المرتبط بالجوانب الفنية، ويساعد في تحويل أفكار القصة الى انتاج فيلم، وهناك مكونات تدعم عناصر الفيلم السردية والسينمائية وهي: تجهيزات الممثلين والأزياء والاضاءة، والتصوير، والتحرير، والصوت.

وقد قسمت اللغة الفيلمية الى قسمين كما الصورة، كالآتي:

1. لغة بصرية: أي الفضاء الفيلمي المتمثل في أحجام اللقطات، حركات الكاميرا، زوايا النظر.
2. لغة سمعية: أي عناصر الحوار، الموسيقى والاصوات (طبيعية أو صناعية).

2.2 السرد الفيلمي كخطاب

عُرف السرد منذ أن عرف الانسان الكلام، وأخذ يحفر قصصه على جدران الكهوف، وعلى الرغم من أن السرد انطلق أدبياً، يهتم بالنص وتشكله وأصل الحكاية، الا أنه اخترق فيما بعد جميع الفنون البصرية، وصار للأساليب السردية دراسات منهجية خاصة بها تعتمد على النظرية السردية التي أتاحت للباحثين مجالا للتنوع والاختلاف.

يَعتبر والتر فيشر أول من وضع أساس نموذج السرد في العام 1978 كما يوضح حمداني (2022)، أن السرد موجود حيث توجد الحياة، وتعد البنى السردية نوعاً من أنواع التعبير، فالبنية السردية وسيلة لإنتاج الأفعال السردية المنطوية على معنى، نتيجة التفاعل الذي يحدث بين الأحداث والشخصيات، ويكون المسرود مسؤولا عن احتواء التفاعل.

وينقل بلعابد (2007) تعريف السرد حسب جيرارد جينيت بأنه الخطاب الشفهي أو المكتوب الذي يتعهد الاخبار عن واقعة أو سلسلة وقائع، وهو مجموعة من الوقائع والاحداث التي تترتب في نظام او توال سلسلة من المشاهد عند كريستيان Metz (1991)، اما وليم كدبيري وليلان ديوج فتنحصر معالم السرد لديهما فيما هو حاضر ومثبت فقط فوق الشاشات من إشارات تحيل الى المعنى.

ويقصد بالبنية السردية عند الشكلانيين الروس، كما أورد ماهاما و عبد الرحمن (2021)، أنها اعادة تتابع ما حدث زمنياً، وإيجاد موقع الراوي في هذا التتابع، فإذا كان المتن هو انتاج مجموعة من الحوافز، فإن البنية السردية تقوم على انتاج هذه الحوافز بشكل فني منظم هو السرد، وينقسم الى فرعين هما: القصة والخطاب؛ فالقصة هي البنية التي يتم عبرها الترتيب المعرفي للمعلومات، لتحكي لنا ما حدث ضمن سلسلة من الاحداث التي لها بداية ووسط ونهاية، وتنتظم على شكل متواليات سردية، كما يمكن لهذه القصة أن تنتقل بوسائل واشكال مختلفة منها الرواية والفيلم السينمائي، أما الخطاب فهو الطريقة التي يروي بها السارد القصة، وهو قائم على مجموعة من الاستراتيجيات التي تشكل بنية السرد، ويستخدم الكثير من الباحثين مفهوم السرد "narration" بدل الخطاب "discourse".

وتعتمد وسائل الإعلام عامة على السرد في توصيل المعلومة أو الاتصال، فتستخدمه في التلفزيون والسينما ووسائل التواصل الاجتماعي، من خلال تدفق الأحداث والشخصيات في القصص التي تسمح للمشاهد باستكمالها من خلال السينما والتلفزيون.

ويضمن السرد الفيلمي تفوقه على السرد في وسائل الاعلام الأخرى بتعدد مساراته السمعية والبصرية، من خلال الصوت والحوار أو ادراج نص داخل لقطة في الفيلم، كما يدمج الفنون البصرية الأخرى كالرسم والتصوير الفوتوغرافي عبر تقنية 3D.

يعرف مرتاض (1998) السرد الفيلمي بأنه انجاز اللغة في شريط محكي يعالج أحداثاً خيالية في زمن معين وحيز محدد، ويعتمد على قدرة المقتضى السردي "narrative instance" في تمثيل الأحداث، سواء بالصوت أو الصورة أو الموسيقى، وأهم وظائفه هي وضع إطارات للأحداث والمشاهد، ويكون بالعادة مرتبطاً براوي أو عدة رواة، ويقسم الى ثلاثة أقسام، هي: القصة والحبكة والأسلوب.

ويقوم السرد الفيلمي على عنصرين مهمين، أولهما أنه يبنى على أحداث وشخصيات وأزمنة وأماكن كغيره من أنواع السرد، وثانيهما أنه يستخدم الخطابات السمعية والبصرية بميزاتها المتعددة.

ويخضع السرد الروائي كما يرى عموري (2014) الى سيرورة انتاج المعنى من المعجم السينمائي أثناء تحوله الى سرد فيلمي، مروراً بالنص الوسيط المعروف بالسيناريو، ومع التطور المذهل للتقنية التكنولوجية، اتسعت دائرة اللغة لتطال دائرة الاتصال أيضاً، وظهرت بدائل تواصلية جديدة، فازدادت إشكالية تحديد المصطلح، عندما قدم السرد نفسه كصورة مرئية في شكل جديد هو الفيلم السينمائي.

من جهة أخرى، عرف مارتن (2023) اللغة السينمائية بأنها اللغة الخاصة للسينما التي تتشكل من عناصر أيقونية / صورية متحركة، تشتغل في صنع الدلالة عبر آليات، كاللون والتقطيع وزاوية الرؤيا والتقديم، إضافة الى الصوت المصاحب للصورة والذي يمثل جزءاً مهماً من السرد السينمائي.

ويمكن البدء في تحديد هوية السرد السينمائي باعتماد أساس منطقي، يعرف لغة السرد على أنها تواصلية بالدرجة الأولى، بالتالي لا بد من مقابلة عملية الاتصال المعروفة في اللسانيات بعملية موازية لها في السينما، وإذا كانت عملية الاتصال الألسني تحتاج الى وجود مرسل ومرسل اليه ورسالة، كما يقول جاكوبسون (1963)، فإن السينمائية تحتاج الى العناصر نفسها مع فروق خاصة بلغتها؛ فوسيلة الارسال في التواصل الكلامي هي الرسالة التي تتكون من علامات لغوية سابقة لتكوين النص، أما في السينما فإنها الصورة التي تكون فيها العلامة لاحقة للنص ومطابقة له، مما يفسر وجود دلالة مختلفة للسرد البصري السينمائي "visual narration"، الذي يعرف بأنه قصة يتم سردها بشكل أساسي من خلال استخدام الوسائط المرئية، ويمكن سرد القصة باستخدام التصوير الفوتوغرافي الثابت أو الرسم التوضيحي أو الفيديو، ويمكن تحسينها بالرسومات والموسيقى والصوت.

ويعتبر مسعدي (2013) السرد السينمائي أو الفيلمي محور المنهج النقدي في السينما، ويراه مرادفاً لمعنى السرد في الفن عموماً، فهو البناء الذي تصب به وحدة الموضوع وحبكة القصة، ومجموعة الإشارات التي تترجم الحركة المتخيلة الى مجموعة من المشاهد المكتوبة على صفحات السيناريو.

وينقل عبد النبي (2016) عن السيناريست الأمريكي ديفيد بوردويل تقسيمه للسرد الفيلمي الى ثلاثة أبعاد، تتمثل في:

أولا: القصة بما تحويه من أحداث وشخصيات، ثانياً: الحبكة وتتمثل في ترتيب الأجزاء داخل بنية السرد، في شكل سلسة من الأفعال والتصريحات وغيرها، وثالثاً: الأسلوب ويقصد به نمط تدفق المعلومات واحدة تلو الأخرى ضمن القصة والتمثيل الدلالي لها.

ومع تطور مفهوم السرد في السينما برزت أنساق سردية متنوعة في السينما الروائية، تمثلت بالآتي:

1. النسق السردي التتابعي أو الطولي: تسير فيه الأحداث بشكل خطي تسلسل زمني، دون تغيير من الحاضر الى المستقبل، بحيث يتم الحفاظ على ترتيب الاحداث.

2. النسق السردي المتناوب أو المتداخل: تسير فيه الأحداث بشكل متناوب بين أجزاء القصة، ثم أجزاء من قصة أخرى، حتى يبنى على توافق بين حدثين يكملان بعضهما، ويتم التنقل بينهما، حتى ينتهيا في نهاية الفيلم.

3. النسق السردي الدائري: تبدأ الأحداث من حيث انتهت، فينطلق الراوي من الخلف الى الامام، ثم يعود للنقطة نفسها بسرد أحداث ماضية.

4. النسق السردي المتوازي: يدور أكثر من حدث في نفس اللحظات، ويتم الانتقال بينها حتى الالتقاء في نقطة واحدة، أي توجد أكثر من قصة في الفيلم، وتتعدد الأماكن في زمن واحد، ويستخدم هذا النوع من السرد عند وجود أكثر من قصة واحدة في العمل.

ومن جهة أخرى، يرى الصباغ (2021) أن المونتاج يمثل أسلوباً سردياً سينمائياً، ويقوم على مبدأ كسر الاستمرارية والاسترسال، غير انه عند عرض الفيلم لا يلاحظ أثر هذا الكسر.

وبحكم العلاقات المتينة التي نشأت بين الأدب والسينما، أصبحت الرواية أداة السينما الأولى كما ينقل بنكراد (2009) عن لسان الروائيين، فقد اقتربت الرواية من ذلك الفن بطريقة اتضحت في إطار ما عرف بعلم السرد الذي كشف عن البنية الحكائية لكل الخطابات السردية، ومنها الفيلم السينمائي، بغض النظر عن البنية الرمزية وما تنتجه من دلالة.

وعلى الرغم من التقارب بين لغة الرواية الحكائية ولغة الفيلم السينمائية، فإن لغة الفيلم تتمثل في كل ما ينتمي الى اللغة السينمائية سواء بالمعنى الخاص والضيق، أما اللغة الحكائية فإنها فوق سينمائية تتضمن المسرح والرواية والسينما والأحداث المختلفة، وظهرت قبل وجود السينما، واللغة السينمائية حسب بنكراد (2009) تقنية خاصة، نتجت عن التطور التكنولوجي، أما الحكائية فهي انسانية عامة، حاضرة في الأزمنة والأمكنة كلها.

إذن، شكلت الرواية رافداً حيوياً من روافد الصناعة السينمائية، ومارست تأثيرها عليها أولاً، لكن بالمقابل أثرت السينما على الرواية عن طريق الصور والاخيلة والألوان، وآليات بناء الاحداث والتحكم بالصراع.

وقد طرأت تحولات وتغيرات جذرية على السرد السينمائي، وذلك بفضل التطورات التقنية، اذ تميز الأسلوب السردي سابقاً بالبساطة وعدم التنوع، ويشير فيب (2013) الى أن الاعتماد كان غالباً على لقطة واحدة والتصوير من زاوية واحدة، لكن مع دخول تقنيات جديدة على مستوى الكاميرات، وأساليب المونتاج وبرمجيات الحاسوب أصبحت العملية السردية تأخذ طابعاً مبتكراً ومختلفاً.

من جهته، لم يستطع Metz (1991) في بداية الأمر أن يدرس السينما إلا كشكل قصصي كما يذكر الدحاني (2024)، وكان مقاله الأول في الموضوع محاولة لتحديد العلاقة بين الشكل القصصي والفيلم، وقد توصل في هذا المقال الى تعريف الشكل القصصي بأنه كلام مغلق يتقدم باصطناع تتابع زمني للأحداث، ثم استمر في دراسته المعنونة بـ (التركيب السياقي الكبير للسينما) ليوضح كيف يمكن لهذا الكلام أن يكون مناسباً للوسيط الفيلمي، واعتبر Metz أن الوحدة الأساسية للشكل القصصي هي التصريح والتنبؤ، موضحاً أن الفيلم ليس إلا سلسلة من الاحداث والتنبؤات.

ويعمل الفيلم عند Metz (1991) من خلال منطق كامن من التصريحات أكثر أهمية من المنطق في اللغة الكلامية، ويتمثل في اللقطات والوحدات الصوتية المقابلة للكلمات في اللغة، وهكذا تكون الوحدات الأساسية للشكل القصصي والسينما متطابقة، فقوة القصة الروائية في السينما نتاج لتطبيق شفرة العلاقة المتبادلة بين اللقطات، ومن خلال هذه العلاقة يمكننا ان نعرف بالضبط كيف استعملت الامكانية القصصية للسينما في الإنتاج.

ويرى رولان بارت (1993) كما ينقل قحلوص (2017) أن السرد تحمله الايماءة، واللغة المنطوقة شفوية كانت أم مكتوبة، والصورة ثابتة أو متحركة، وقد تتسع دائرة السرد ليشمل عدة مجالات، فيحضر في الحكاية والأسطورة والملحمة والمأساة والملهاة، حتى في اللوحة الزيتية، وقد ظهرت أشكال السرد قديماً ووجد في كل الأمكنة وكل الأزمنة، حيث يبدأ السرد مع التاريخ، وتعاملت به كل الطبقات والتجمعات الإنسانية من ثقافات وبيئات مختلفة.

2.3 سيمياء السرد السينمائي

تشير العبارة المألوفة (السينما تخاطبنا) الى خاصية مهمة في السرد السينمائي وعلاقته بالعالم وهي خاصية الانزياح؛ حيث يمثل المتفرج حلقة الوصل ما بين الادراك الخارجي(الواقع) وبين الادراك الجديد للعالم من خلال السينما، وبناء على ذلك يتم تحليل الايقونة عبر مستويين: الاول مقابلتها مثيلاتها في الواقع، والثاني شبيهاتها في مستوى الإدراك الجديد.

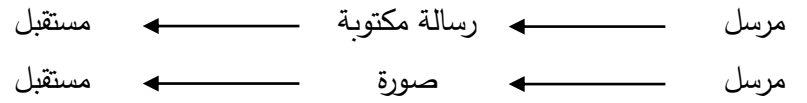
وتعد خاصية الانزياح في السرد السينمائي مجالاً للتحليل اللغوي السيميائي كما توضح مروى (2023)، فعندما نأخذ خطاباً ملفوظاً لشخصية ما، ندرك أنه موجود قبلاً، ولكن عند تركيب العناصر السينمائية (الاضاءة، الصوت، الصورة الشخصية) تتشكل وحدة سيميائية للعلامة اللغوية (أيقونية)، فينتج تأثير الفيلم بواسطة الصور الظاهرة على الشاشة، المرتبطة بالصور المخزونة في ذاكرة المشاهد، وتتكون مع ذلك الترابط مشاعر الحزن أو الفرح أو الدهشة.

وإذا ما اعتبرت السينما تركيب لاتجاهين سرديين، الأول صوري والثاني كلمي، كما تنقل مروى (2023) يقف الباحثون أمام نمطين سرديين في السينما، يتداخلان أو يتقاربان من بعضهما على الرغم من انهما نظامين سيميائيين مختلفين، يمكن ان تؤدي فيهما الكلمة وظيفة صورية، حتى وإن اعتبرت السينما الحديثة الكلمة مكون الزامي للقص السينمائي.

لقد أعلن كل من ويليام بول و ج. ويلز عن ولادة السينما في العام 1894، كما يوثق لوتمان (1989)، وذلك عندما سجلا براءة اختراع لجهاز السينماتوغراف، وقد عرّف المخترعان فكرتهما بأنها (سرد القصص عن طريق عرض صور متحركة)، وهذا ما يثبت أن السينما بطبيعتها قصة، كما يقول وبناء على ذلك يقتضي ضرورة وجود عملية اتصال من خلالها، حسب مخطط رومان جاكبسون كأساس للعملية الاتصالية، حسب ما يلي:

مرسل ⟵ رسالة (سياق) ⟵ مستقبل

يرى لوتمان (1989) أن هذه الرسالة تمثل حالة سيميائية بالغة الوضوح، وبناء عليها رسم مخططين بديلين للعملية الاتصالية الافتراضية كالتالي:



وأكد لوتمان (1989) في مقاربته بين المخططات الثلاثة ان جميعها تؤلف عملية اتصال، كونها تنقل معلومة (مشفرة) أوجدها المرسل وأرسلها الى المستقبل الذي لا بد وأن يفهمها حتى يفك شفرتها، وأضاف أن الصورة والرسالة المكتوبة يمثلان أيضا حالة سيميائية، رغم أنهما بديلان عن بعضهما ولا يتضمنان الحالة نفسها، فالرسالة المكتوبة "letter" يمكن تقطيعها الى علامات بتقسيمها الى وحدات دقيقة منفصلة عن بعضها قابلة للتحليل سيميائياً، أما الصورة "image" فلا تقبل التقسيم بالطريقة ذاتها لذلك تستمد الخاصية السيميائية بإسقاط المواضيع عليها.

إذن يتشكل النص من علامات تكون العنصر الأساسي الذي يسبق وجوده، وتتشكل الصورة أيضا من علامات، لكن هذه العلامات قد تتطابق مع النص أو تكون نتيجة للتماثل معه، أي أن النظام السيميائي المتكون يعمل مع وحدات أعلى من النصوص، بالتالي سيكون دلالات مختلفة.

ويضيف لوتمان (1989) أن كل ما يخص الفن في الفيلم السينمائي ينقل معلومة ما، ويمتلك دلالة يعبر عنها بوسائل اللغة السينمائية، ويستحيل وجود الدلالة السينمائية خارج نطاق هذه اللغة، فهي نتاج ذلك الترابط الخاص الذي يقوم بين العناصر السيميائية، وهو ترابط خاص بالسينما والسينما وحدها.

وتعود السيمياء في أصولها وبداياتها الأولى ومنهجها الى القواعد والمبادئ البنيوية، فهي تدين بالفضل لها، لدرجة أن بعض الباحثين يجدون صعوبة في التفريق بين البنيوية والسيميائية نظراً للنقاط الجوهرية المشتركة بينهما، كما يوضح بن عافية (2010)، وقد اقتحمت السيمياء عدة مجالات في مختلف مناحي الحياة الإنسانية، نتيجة تطويرها للأسس والأفكار البنيوية وهذا ما دعم مرحلة ازدهارها.

وقد تحولت السيميائيات الى خطاب حينما منحت مكاناً لفعل التلفظ، ولم تقتصر على تمثيل السارد أو الملاحظ داخل النص، كما يوضح يوسف (2005)، وهذا يعني ان سيميائيات التلفظ في الخطاب تشكل علامات دالة على حضور المتلفظ، والصور التي يتجلى بها نسيج النص.

من جهته حاول كريستيان Metz (1991) تقديم نظريته الخاصة حول السيمياء انطلاقاً من أفكار دي سوسيير عموماً وسيمياء السرد السينمائي خصوصاً كما تقول مروى (2023)، ولعل أهم ما يميز أفكار Metz حول السيمياء البصرية هو المرونة، التي استطاع بفضلها تجاوز الكثير من المجادلات العقيمة التي تحاول الفصل بين ما هو لغوي وما هو بصري، وهذا مع التأكيد على خصوصية كل منهما، وباعتبار أنه من الأوائل الذين خاضوا في هذا المجال، وهو ما يعد خطوة جريئة ومفصلية في الدراسات السيميائية التي تهتم بحقل السينما.

وتمثل الذهنية المستوى الأول للسيمياء السردية والتي يتم استدعاؤها في حالة النشاط الفني كما يراها بيرس، أو بعبارة أخرى الحالة التي يكون عليها الذهن وهو في حالة تفكير، وهو ما أطلقت عليه الباحثة نيكول ديسميدت مصطلح التفكير الايقوني، كما ينقل بريمي (2015)، حيث يكون في هذا المسار كل من الفنان والمتلقي منخرطين على نحو متعاقب في بناء العمل الفني، ضمن ثنائية الإنتاج والتلقي.

2.4 السيمياء كمنهج

انبثق مفهوم السيمولوجيا أو السيمياء عن الكلمة اليونانية "sémione" بمعنى العلامة، و "logos "بمعنى العلم أو الخطاب، وبذلك تصبح كلمة "semiologie" علم العلامات أو علم الدلالة، كما يعرفها المروني (2022) نقلاً عن معجم لالاند بأنها "علم الدلالات والإشارات أو علم يدرس حياة الإشارات والعلامات في صميم الحياة الاجتماعية، وهو يشكل جزءا من علم النفس الاجتماعي، وتاليا، من النفسانيات العامة.

ويعرف المنهج السيميائي كما ينقل خلف (2012) عن الباحثة جوليا كريستيفا بأنه مجموعة التقنيات والخطوات المستخدمة للبحث، والتي تصاغ في نسق معين لاكتمال حلقة الدلالة، وذلك بأسلوب علمي يكشف المعنى في نظام ما، وينتقد العناصر المكونة لهذا المعنى وقوانينه.

وعلى الرغم من وجود اهتمامات مبكرة بالإشارة sign لدى جان لوك، الذي ألمح الى استخدامها في الاتصال كما يشير برجر(1992)، إلا أن مفهوم السيمياء "semiology" ظهر على يد السويسري فرديناند دي سوسيير والامريكي تشارلز بيرس.

وفي كتابه دراسة علم اللغة العام (course in general linguistics)، أشار دي سوسيير الى إمكانية اجراء التحليل السيميائي لمعالجة المفاهيم التي يمكن تطبيقها على الإشارات، مقسماً الإشارة الى عنصرين هما: الدال (الصورة الصوتية) signifier، والمدلول (المفهوم) signified ودرس العلاقة "العشوائية" التي تربط بينهما، انظر الشكل (3) ملحق (أ).

من جهته، قسم بيرس العلامات الى مجموعتين:

الأولى: العلامات الاصطلاحية أو الاتفاقية (convention- nols)، اصطلاحية إذا كان الرابط الذي يربط التعبير بالمضمون غير معلل ضمنياً، فمثلاً الضوء الأخضر يعني حرية المرور اصطلاحاً متعارف عليه، والأحمر حظر المرور، ولكن كان بإمكاننا اصطلاح العكس تماماً.

وتشكل الكلمة المثال الأكثر دلالة ونموذجية للعلامة الاصطلاحية من الناحية الثقافية، فالشكل الذي تأخذه الكلمة في كل لسان هو شكل مشروط تاريخياً، وفي حال تركنا العامل التاريخي جانبا وأخذنا الكلمة نفسها في ألسن مختلفة، لوجدنا أن إمكانية التعبير عن نفس المعنى بكل الاشكال، تكفي وحدها للبرهان على انعدام أية رابطة الزامية بين مضمون الكلمة وشكلها.

وتبدو المعلومات المنقولة عبر العلامات الاصطلاحية وكأنها مرمزة (مشفرة) كما يرى لوتمان (1989)، تتطلب معرفة نظام رمزي أو شيفرة code خاص لفهمها.

اما المجموعة الثانية للعلامات فهي: العلامة الصورية (figuratifs)، أو الايقونية (iconique) التي تفترض تعبيراً وحيداً لكل دلالة بصورة طبيعية، ويعتبر الرسم أهم مثال على هذا النوع من العلامات.

وتظهر العلامات الايقونية طبيعية وقابلة للإدراك مباشرة، دون الحاجة الى وسيط، وتستخدم غالباً عندما نتحدث مع أناس يتكلمون بلغة لا نفهمها، وقد اثبت بالتجربة كما يؤكد لوتمان (1989) أن ادراكنا للعلامات الايقونية يتم بشكل أسرع من ادراكنا للعلامات الاصطلاحية، وعلى الرغم من أن هذا الاختلاف ليس ذو قيمة، إلا أنه كاف كي نختار العلامات الايقونية لاستعمالها في شارات الطرق ولوحات قيادة الأجهزة التي تتطلب ردود فعل سريعة.

وكلما توغلنا في تاريخ الإنسانية سنجد حتماً علامتين ثقافيتين مستقلتين ومتعادلتين هما الكلمة والرسم حسب لوتمان (1989)، ورغم أن لكل منهما تاريخه الخاص، إلا أن التطور المتلاحق يؤكد ضرورة وجود هذين النظامين السيميائيين.

وقد اهتم بيرس بدراسة ثلاثة أبعاد للإشارة الايقونية هي:

المثل (icon) وهو الإشارة التي تمثل المدلول، والعلامة وهي الاشارة التي تتصل بشكل متلازم مع المدلول (index)، والرمز (symbol) وهي الإشارة الاعتباطية مثل إشارة المرور، انظر الشكل (4) ملحق (أ).

والاشارات في السيمياء كلمات أو صور يمكن استقاء المعاني منها حسبما أورد سليم (1999)، وقد طبق هذا المنهج في مجالات مرتبطة بالاتصال ونقل المعلومات وفي تحليل الأفلام، وزاد انتشاره على يد رولان (بارت، 1993) وأمبرتو ايكو.

من جهتها، تستخدم السينما العناصر الثلاثة التي صنفها بيرس، فالمثل (النص) هو الصورة والصوت، و(الرمز) المكتوب والمرئي والمنطوق، و(العلامة) الأثر الذي تحدثه المادة الفيلمية.

ويقدم التحليل السيميائي لغة جديدة تتمثل في مجموعة من المفاهيم، التي تستخدم عند مشاهدة الأفلام وبرامج التلفزيون، وتدور حول كيفية ولادة المعاني، ويتم توصيلها عبر إشارات محددة، إذاً تهتم السيمياء أساساً (علم الإشارات) بكيفية اشتقاق المعنى من النص الذي يشمل الأفلام وبرامج التلفزيون والاعمال الفنية المختلفة.

وفي هذا السياق أيضاً، يهتم التحليل السيميائي بدراسة محتوى الوسيلة الاتصالية كسرد قصصي، وتعد تلك الدراسة أشمل وسائل التحليل حسب سليم (1999)، فالتحليل القصصي السيميائي يهتم بالسرد في كافة صوره، أدبيا كان أم غير أدبي، منطوق أم مرئي، ويولي اهتمامه بأصغر الوحدات في السرد والقواعد التي تحكم الحبكة.

ويسعى التحليل السيميائي السردي أو السيمياء السردية كما أسماها فونتاني (2010) الى استجلاء العناصر السردية حسب ظهورها في النص، وتحديد الحالات التي تحكم بنية الخطاب السردي، ومن العناصر التي تحكم هذه البنية الإضاءة والديكور والأزياء واحجام اللقطات... وتندرج تحت مصطلح سيمياء المرئي، وتسعى مثلاً الى تحديد حالات الضوء من لون وبريق ومادة واضاءة، وهذه ليست خصائص للصورة فحسب، بل هي حالات تتصارع لتتصدر المشهد الحسي.

2.5 سيمياء الدلالة (التعييني والتضميني)

يرى بارت (1993) أن جزءاً مهماً من البحث السيميائي مصدره مسألة الدلالة، حيث أنه لا يدرس الحدث الا بوصفه دالاً، وهذا ما شكل اتجاهاً فيما بعد.

ويعد كتاب (عناصر السيمولوجيا) لرولان بارت الصادر في العام 1946، أول عمل أخرج السيمياء عن اطارها اللساني الذي شكل هويتها منذ دي سوسيير، وقد قام بتوسيع مفهومها لتشمل كل أنظمة الدلالة الأخرى، ويحوي الكتاب الخطوط الكبرى للسيمياء التي يتبناها بارت (1993)، فيبدأ بتعريفها من منظوره الخاص، موضحاً أنها ليست علماً ولا غاية ولا مجالاً ولا مدرسة ولا حركة يربط نفسه بها.

وقد أسس باحثو سيمياء الدلالة اتجاههم المختلف مع سيمولوجيا التواصل، من تصورات دي سوسير التي تركز على آلية الدلالة داخل العلامات وأنساقها، فالعلامة وخاصة اللغوية وحدة ثنائية المبنى تتكون من وجهين هما: الدال (الصورة الصوتية) والمدلول (الصورة الذهنية)، وتحمل العلامات دلالات مختلفة تفهم بطرائق متعددة، وتتغير مع تغير السياقات والمواقف.

إن العلامة اللغوية حسب مفهوم De Saussure (1962) لا تربط الشيء باسم، بل تصوره بصورة سمعية، حيث يستطيع المتلقي أن يربط ذهنياً الصورة أو المفهوم الذي ترمز اليه العلامة في أي وقت، وهذا تمييز واضح بين الإشارة والمرجع، فالإشارات لا تشير الى الأشياء، بل تدل على مفاهيم.

ويعرف السيميائيون الدلالة كما يوضح اندرو (1987) بأنها العملية الإنسانية لتأكيد الرسائل عن طريق نظم معينة للعلامات، على أن الدلالة لا توجد في الادراك نفسه، ولكن في قيم العلامة التي يمدنا بها الادراك، وتأتينا هذه القيم للعلامات في السينما كرسائل مشفرة في نصوص.

ويستخدم صانع الفيلم شفرات ليجعل مادته تتحدث الى المشاهد، لكن السيميائي يعمل في الاتجاه المعاكس، فيستخدم رسائل الفيلم لتساعده في تكوين الشفرات التي تتجاوز معنى تلك الرسائل.

وينكر السيميائيون فكرة الدلالة الفورية، رافضين قبول أي نوع من الدلالة غير الرسائل التي تنقل حسب نظام الشفرة في سياق ما، أي أن كل معنى متاح في الفيلم لديه شفرة تمكننا من فهمه.

وبناء على ذلك، يوجد مستوى ضمني إيجابي للدلالة في اللغة الكلامية منفصل تماماً عن المستوى الاصطلاحي حسب اندرو (1987)، وفي السينما تدخل الدلالة الايحائية من نفس الباب كالدلالة الاصطلاحية لأن الدال والمدلول يرتبطان ببعضهما ارتباطاً متيناً، فتتم رؤية الدلالة الاصطلاحية لصورة ما مثلما يشعر بها صانع الفيلم.

وتشترك السينما مع وسائل أخرى في عدد من الشفرات كما يقول Metz (1991)، مثلا يعتبر توزيع الضوء والظل في الصورة شفرة خاصة بالتصوير الزيتي، لكنها استخدمت في الأفلام التعبيرية الألمانية، كذلك تعود معظم تقنيات الرواية بالأحداث الى الوراء أو سرد القصص من خلال قصص أخرى ويمكن أن تستخدم هذه الشفرة في الأدب والسينما معاً.

2.6 غريماس ورؤيته السردية

تقوم رؤية غريماس في السيمياء السردية على اعتبار العالم مجموعة من المعاني والانسان وحده قادر على خلق هذه المعاني أو اكتشافها واستيعابها، وهو نفسه من يحدد مفهوم الزمن بماضيه وحاضره ومستقبله، وهنا يبرز دور الباحث السيميائي كما يطرح الأحمر (2010) بتحديد آلية انتاج المعاني واستيعاب الظواهر، بطريقة مبسطة بعيدة عن التعقيدات.

وقد جاء غريماس بعدة مفاهيم متعلقة باستنباط المعنى وتحليل النصوص، منها: الفاعل باعتباره وحدة بنيوية صغرى يقوم عليها بناء السرد، حيث تكون الشخصيات في البناء السردي من الفاعل اللغوي وكذا الذاكرة الجمعية للقصة والتي تحضر ذهن القارئ.

تناول كذلك مفهوم التأويل السيميائي للحقيقة، الذي يقصد به واقع الرواية الذي يحيل الحقيقة السردية الى تشاكلاً قصصياً مستقلاً، ليس بالضرورة أن يكون تمثيلا لواقع معاش، ويسميه الباحثون (الحقيقة المنبثقة من الحكاية للحكاية)، بمعنى أنها بناء قائم بحد ذاته، قد يكون له صلة بالواقع وقد لا يكون.

وقد اعتبر النموذج الذي قدمه غريماس متكاملاً الى حد بعيد، نتيجة محاولاته الجادة لتجاوز الثغرات والنقائص الموجودة في النماذج التي صاغها الباحثون الذين سبقوه، وهو تحديداً ما جعل اغلب السيميائيين يتفقون على تصنيفه كرائد السيمياء السردية كما يوضح اونيجا ولاندا (2010)، وهذا طبعا لا ينفي المجهودات التي قدمها العديد من العلماء في معالجتهم للظاهرة السردية، فكانوا بمثابة الأرضية التي انطلق منها غريماس.

وعليه بحث غريماس في كيفية تحويل النص السردي ببعده التشخيصي التصويري الى بنية دلالية منطقية، بدلاً من التعامل مع الخطاب على انه سلسة من الملفوظات في بدايته، ليتفكك بعدها تدريجياً الى ملفوظات خاصة بسردية متواصلة، تظهر مواد تعبيرية أخرى كالسينما والمسرح، وبالتالي فإن غريماس من خلال مشروعه يجعل الباحث ينطلق من مستوى التطبيق من الركن البنائي حتى يصل مستوى توليد المعاني في السياق، كما يفسر حشلافي وبديرينة (2015)، ويكون الغرض من ذلك توليد الدلالات وتأويلها حتى يصير العمل السيميائي أداة تسهل البحث عن مدلولات الملفوظ الروائي.

ان التفكير حول النظام الدلالي للسان، كان منذ البداية مرتبطاً بالبعد الخطابي بصفته كلاماً، وقد أثبتت الجهود في مجال السيمياء الخطابية، بان الخطاب ليس مجرد متتالية من الأقوال، بل يمكن اعتباره خطابا دالاً، وكون الخطاب لا بد أن يكون في قالب محكم التنظيم والترتيب كما يرى العجمي (1993)، يعد التنظيم أساس عملية غريماس التحليلية، فالبنيات السردية هي المسؤولة عن انتاج الخطاب، ويتم الحديث عن البنيات السردية باعتبارها أداة انتاج الخطاب.

2.7 المربع السيميائي

وضع غريماس منهجية لتحليل النصوص تحليلاً سيميائياً سردياً، كما يصفه الأحمر (2010)، تنطلق خطواته من البنية العاملية، مروراً بالمربع السيميائي، وصولاً الى البرنامج السردي، إلا أن المربع السيميائي هو الذي يجمع كل ما في النص من تناقضات وتضمينات، فالمربع بمثابة تلخيص مصغر للنص.

ويعرف غريماس المربع السيميائي بأنه التمثيل البصري للتمفصل المنطقي لمقولة دلالية معينة، وقد استنتج غريماس مربعه من مربع ارسطو القائم على العلاقات الأربع: التناقض، التضاد، التكامل والتماثل.

ويقوم المربع السيميائي أساساً على علاقات اثبات ونفي، أو علاقات فصل ووصل، مما يولد دلالة بنية معينة، وهي ما يمكن اعتباره مؤولاً نهائياً حسب فرازي (2012)، وتحمل هذه البنية سياقات اجتماعية لا زمانية، فالمربع الغريماسي لا يقيده الزمن، ويصلح لكل زمان ومكان فيما يحمل حقيقة اجتماعية، حيث تبدأ انطلاقته من سياقات المجتمع الذي يحوي صراعاته، فالمربع في حقيقته صورة مصغرة لمجتمع مليء بالتناقضات.

ويرى غريماس في كتابه (سيميائيات السرد) أن النص يقوم بالأساس على مجموعة من الاختلافات المركزة والمحركة للأحداث طيلة المتن الحكائي، كما يوضح أن المعنى يقوم على أساس اختلافي، بالتالي لا يتم تحديده إلا بمقابلته بضده، وفق علاقة ثنائية متقابلة، فجوهر المربع هو تلك العلاقات والمتناقضات الموجودة في النص ايضاً.

وفي تفسيره لتكوين مربع غريماس السيميائي، يشرح تشاندلر (2008) التناقضات داخل المربع كما يلي:

إن كل علامة او إشارة في المربع تدل على وجود علاقة، سواء كانت تلك العلاقة كراهية ام محبة وما يقاس عليها من ثنائيات متناقضة، مثلاً: تمثل الزاويتان العلويتان في المربع (كما في الشكل 5) تقابلاً بين س 1 (الأبيض) وس 2 (الأسود)، فيما تحمل الزاويتان الافقيتان المتناقضات أو طرفي القضية والنقاش، اذ لا بد للمتضادين أن يترأس كل منهما رأس الزاوية في المربع، وبالرجوع الى الزاويتان السفليتان فهما أيضا لهما دورهما في بيان العلاقة التي يريد المربع أن يثبتها أو يفندها، فيمثل (لا اسود، لا ابيض)، انظر الشكل (5) ملحق (أ).

ان العلاقات المتقابلة تولد لنا علاقات أخرى حسب نوسي (2018)، اذ تمثل العلاقات بين الزوايا علاقات الصراع أو التواصل بين الشخصيات داخل المتن الحكائي، فالعلاقة الافقية تمثل تقابلاً ثنائياً بين كل عنصر في الجهة اليسرى (س1، ولا س2) مع العنصر في الجهة اليمنى الذي يدخل معه في علاقة ثنائية (لا عنصر 1، وعنصر 2)، ويمثل العنصران في الأعلى (س 1، س2) حضوراً، بينما يمثل العنصران في الأسفل (لا س 1، س 2) غياباً، وقد جعل غريماس الحضور في الأعلى لبروزه وثباته، وجعل الغياب في الأسفل لسكونه.

من جهته، يوضح الأحمر (2010) أن المربع السيميائي يحدد طبيعة العلاقات ويضبط البنيات التي تتواجد داخل النص السردي، فيتحكم في البنية العميقة حين يحدد علاقات التضاد والتناقض المولدة للصراع الديناميكي الموجود على سطح النص السردي، إنه ببساطة التمفصل المنطقي لأية مقولة دلالية، من هنا تكمن مهمة المربع في تحديد البنية العميقة داخل النص السردي، وبالتالي إيجاد طبيعة العلاقات انطلاقاً من المستوى السطحي لهذا النص، فالبداية تكون سطحية لتنتهي عميقة ودلالية، في قالب منطقي معقول تنظمه مجموعة من التناقضات والتقابلات.

بدوره يهدف الباحث الذي يعتمد على المربع السيميائي في التحليل، الى تجسيد الصراع في السرد القائم على علاقات التناقض والتضاد والتضمن والتداخل، كما يفسر بو جلال (2019)، حيث يختصر المربع كل التمظهرات السطحية للنص، وذلك من خلال التمثيل البصري للعلاقات المنطقية في البنية السردية.

2.8 صورة المرأة في السينما

على الرغم من عدم وجود تعريف أو مفهوم واحد للنسوية، يمكن القول بانها مجموعة أفكار مترابطة لحركة اجتماعية تهدف الى التغيير، وترتكز في مجملها على المطالبة بحق المرأة السياسي والقانوني، وحق الاستقلال الجنسي وتساوي الفرص، وحق تقرير المصير، وقد تشكل ذلك كله حسب المساعد (2000) نتيجة الاعتراف بالوضع الأدنى للمرأة، والناتج عن التمييز وعدم المساواة. ولم تكن النسوية في يوم من الأيام حركة موحدة، لكنها تكونت من تيارات مختلفة حافظت على مسارها في اتجاهين، أحدهما يؤيد أن المرأة انسان تماماً كالرجل، ولذلك لا بد أن تعطى الحقوق نفسها، واتجاه آخر يقول أن النساء يختلفن عن الرجال، ولذلك يجب أن يعطى لهن الحق بتمثيل وتقديم أنفسهن.

ومثل أية أيديولوجيا أو حركة سياسية أو فلسفية، لا يوجد صيغة موحدة للنسوية تمثل كل النسويين، بالتالي ليس هناك نسوية واحدة يمكن تبنيها، بل تندرج تحت مدارس عديدة تتغذى من المعطيات الثقافية والاجتماعية المختلفة.

ويمكن طرح اهتمامات النظرية الاجتماعية النسوية من خلال عرض مختلف المراحل التي مر بها الخطاب النسوي الغربي، حيث مرت النسوية بتحولات كبيرة منذ تشكلها أول مرة كما تعلل حمداوي (2011)، ففي مرحلتها الأولى سعت الى كسب بعض من الحقوق العامة، والدعوة الى المساواة بالرجل، الى حد التشبه بالذكورة وطمس معالم الانوثة، كما تمحور خطابها حول النقد الراديكالي للفلسفة السياسية الغربية والنظام البطريركي.

اما المرحلة الثانية فشهدت بعض التقدم في كسب حقوق سياسية للنساء، وتفعيل مفهوم المواطنة، ليكون المخرج ضد كل أشكال التمييز والتفريق الجنسي، باعتبار المواطنة هي الضمان ضد التفرقة السياسية والقانونية والاجتماعية.

اما المرحلة الثالثة لتطور النظرية النسوية فتوضحت في سبعينيات القرن الماضي، حيث حققت النساء مكاسب سياسية وقانونية واجتماعية، ولم تعد هذه الحقوق موضع إشكالية بالنسبة للمرأة، إنما تمثلت الإشكالية في قواعد التعامل مع الأدوار النوعية للنساء في سوق العمل، واعتمادها الاقتصادي على الرجل، ورصد العنف والتهميش الذي يحصل في المجال العام والخاص، بالإضافة الى خدمة الفكر النسوي.

من ناحية أخرى، نشطت المرأة الفلسطينية في سياق المنظمات المحلية في منتصف السبعينيات، واستطاعت خلال نشاطها إزالة الحاجز القائم بين المرأة الحضرية وابنة الطبقة الوسطى والمرأة الريفية لأول مرة في تاريخ الحركة النسائية الفلسطينية كما يروي جاد (2024)، ونجحت خلال نشاطها في تحدي نظام النوع الاجتماعي السائد، وتكوين حركة نسائية محلية النشأة، جمعت بين النضال السياسي والكفاح من أجل تغيير النظام الاجتماعي.

ومع تشكيل السلطة الفلسطينية بعد توقيع اتفاقية أوسلو في عام 1993، شهدت الحركة النسائية الفلسطينية نشاطها الأكثر اتساعاً، حيث أحدث قدوم السلطة تغييرات جذرية في أشكال ممارسة النشاط السياسي والاجتماعي في المجتمع المدني، وهدفت تلك التغييرات إلى الحفاظ على المجتمعات المحلية الفلسطينية، وتنظيمهما وتعبئتها لمقاومة الاحتلال، فكانت النساء مساهمات فعالات في هاتين العمليتين، لا سيما من خلال المنظمات غير الحكومية.

عملت السينما الغربية على خلق أنماط مقولبة جاهزة واستهلاكية للمرأة كما تحلل Mayene (1979)، فقد جعلت من مارلين مونورو مثلاً أسطورة، فكونت بذلك الصورة المثالية للمرأة، وهذه الصورة هي في الواقع نمط مقولب قام بصنعه المخرج الغربي من أجل جذب أكبر عدد ممكن من الزبائن، من خلال استخدام أسلوب الاغراء الذي يعتمد على جسد المرأة، ويعتبره مادة تجارية قابلة للعرض والطلب، وقد بررت هذه

النوعية من السينما ذلك بأنه تدعيم وتشجيع لحرية المرأة، بالتالي تزداد هذه الحرية كلما تحررت المرأة جنسياً، لكن في الواقع قام هؤلاء المخرجين بتجسيد حرية المرأة من خلال افسادها واحلالها أخلاقيا.

من جهتها، فرضت الصورة النمطية للمرأة في الثقافة العربية نموذجها على وسائل الاعلام عامة وتغطيات الفضائيات والبرامج التي تقدمها خاصة ، باستثناء عدد محدود من البرامج التي تناقش قضايا المرأة السياسية والاجتماعية والثقافية، ضمن مفهوم برامج الأسرة وليس ضمن محتوى برامج المجتمع كما يصنفها مصطفى (2016)، فقد عكست وسائل الإعلام العربية الصورة التقليدية للمرأة، باعتبارها سيدة المطبخ والمهتمة بعروض الأزياء وأدوات التجميل، ووظيفتها الوحيدة في الحياة انجاب الأطفال وتربيتهم للأسرة، أي أنها ذلك الشخص المتعلق بالشكليات، وان مشكلاتها تكاد تكون خاصة، وليس لها تأثير حقيقي على المجتمع ككل.

وانطلاقاً من كون السينما وسيلة إعلامية، فقد قدمت السينما العربية المرأة في أغلب افلامها كجنس وركزت على هذا المعنى كما ترى الحديدي و إمام (2010)، فجعلت المشاهد ينظر اليها كأنثى، وليس كائن اجتماعي مرتبط بمشكلات مجتمعه المختلفة، كما عرضتها بصورة الانثى التي تسلي الرجل وتمتعه، وتفتقر للتعليم والتفكير. (الحديدي و إمام، 2010)

وتضيف الحديدي (2010) أن 80 بالمئة من الأفلام العربية التي تناولت قضايا المرأة، لم تعالج مشكلات واقعية متعلقة بها، بل اعتمدت على اثارة الغرائز لدى المشاهد، بالتسويق لصورة المرأة المنحرفة أو التي تضحي بشرفها بسهولة، وهذا ما يضعف صورة المرأة في المجتمع.

وتعرف صورة المرأة في كتاب مفاهيم عالمية الصادر عن المركز العربي للدراسات عام 2003 بأنها القضايا التي تنشأ عن المواقف المتعارضة الوصف من المرأة ودورها الإنساني والاجتماعي والتفاعلي مع الآخر، والعلاقة معها والتعامل مع وجودها وطبيعة دورها سلباً أم إيجاباً، وبصياغة أخرى يمكن تعريفها بأنها الانطباع أو التصور الشائع الذي يحتفظ به الانسان في ذهنه عن المرأة، وهذه الصورة تشكل عاملاً أساسياً في تحديد اتجاهاته ورغباته وميوله، ثم اصدار الأحكام عن عالم المرأة.

والتصوير السينمائي للمرأة الذي يخلق صورتها النمطية هو ظاهرة نابعة من بيئة اجتماعية واقتصادية وسياسية وثقافية محددة، قائمة على مجموعة من الأيديولوجيات التي تتحكم بالقائم على المحتوى السينمائي كما تذكر زراري (2015)، وبهذا نجد صورة المرأة تختلف من مجتمع الى آخر، بل من مخرج الى آخر ضمن المجتمع نفسه.

تاريخياً، شهدت هوليوود في الخمسينات والستينات موجة من الشاعرية والاحلام النسائية حسب عازار (1983)، يقابلها من جهة أخرى أكبر مد من الأفلام الجنسية عرفتها السينما في تاريخها، ورغم تسبب هذه الظاهرة غير الصحية بطفو الاسفاف الشديد والهبوط المفزع على مستوى الشاشة الكبيرة في تلك الفترة، فقد لاقت اقبالاً اقتصر على نوعية معينة من الجمهور، وكان عامل ترويجها الأساسي يقوم على العنصر النسائي الذي عجز حينها على الوصول الى درجة الهموم التي تطرحها عادة الأفلام التي يقوم الرجال بأدوارها الرئيسية.

ومع بداية السبعينات ظهرت في عاصمة السينما الأمريكية موجة على المستوى النسائي هذه المرة، اعادت فيها هوليوود الاعتبار للجنس الآخر في السينما، فأنتجت أفلاماً تهتم بشؤون المرأة، وتقوم ثنائيات نسائية بتأدية أدوارها الرئيسية، كما تم تقاسم أدوار البطولة في الأفلام بين الرجل والمرأة.

وبناء على الصورة النمطية للمرأة التي أطرها الكثير من المخرجين الذكور في أفلامهم السينمائية، والتي تكون في الأغلب سلبية، تم الاستعانة بالنظرية النسوية التي تنادي بحقوق المرأة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية وكذلك النفسية، وإلغاء التمييز الجنسي الذي تعاني منه المرأة، ووقع الاختيار على النوع الراديكالي الذي ينتمي أساسا للموجة الثانية من الحركة النسوية، وتتبلور الفكرة الجوهرية له حول مجابهة النظام البطريركي، في مجتمع يسوده التمييز ضد النساء، وسيادة الرجل على المرأة واضطهادها.

وقد شهدت سبعينيات القرن العشرين بداية اهتمام النسوية بالسينما وذلك للكشف عن أسباب تشويه صورة المرأة في الأفلام، ورغم اختلاف توجهاتها اتفقت على أن أهم هذه الأسباب هو سيادة السلطة الذكورية، في تقديم واقع مناقض للصورة الحقيقية للمرأة، وانحياز المخرجين الذكور لتقديم الانثى المفعمة بالإثارة والجاذبية.

ونتيجة لذلك نادت الحركة النسوية بتقديم سينما بديلة تهتم بأدوار المرأة الواقعية، وعرض مشاعرها ومشاكلها دون انحياز كما يوضح محمد (2018)، وذلك لقناعتها بأن السينما هي النموذج الأمثل الذي يتيح معطيات شاملة عن المرأة بشكل وهمي عن طريق عناصر التشويق والجاذبية التي تصنعها السينما، وتتمكن خلالها من إبراز معاني زائفة للواقع المعاش، بالتالي تتغاضى عن معاناة المرأة وشكواها، وتتجاوز فكرة أن كل آمال المرأة تتوقف عند استمتاعها بحياة عائلية ناجحة ومستقرة مع الزوج والابناء بعيدا عن أي طموح شخصي.

انطلاقاً من هذا فقد طالبت النسوية بتناول الأفلام السينمائية لقضايا المرأة بشكل تنموي كما يضيف محمد (2018) للمساهمة في تشكيل الرأي العام، لتغيير مناهج الفكر والانماط السلوكية للفرد والمجتمع المتعلقة بالنظرة النمطية الزائفة التي كونتها السينما عن صورة المرأة، لما شكلته من انطباع ذهني للمشاهدين، نظراً لتكرار بثها وبناء خبرات تخترق عقائد الناس وعواطفهم.

وعن السينما العربية تقول الحديدي (2010) أن صنّاع السينما لم يفلحوا بشكل عام في رسم الأدوار النسائية، بحيث تكون قادرة بأنوثتها وجمالها، على تجسيد واقع المرأة العربية كما هو بالفعل، على الرغم من حضورها الدائم في جميع الأعمال السينمائية، ودورها الكبير في إنجاح تلك الأفلام، سواء من خلال إبراز مفاتنها الجسدية أو عبر استغلال طاقتها الغنائية وصوتها العذب، أو قدراتها في الرقص الشرقي الفاتن.

وتضيف الحديدي (2010) أنه من النادر ما تناولت السينما العربية المرأة قوية الشخصية ذات الإرادة، المتمكّنة من إدارة أمور حياتها وحياة أسرتها التي تعيلها، مع استثناء بعض التجارب من رجال سينمائيين نظّروا للمرأة برقيّ، فظهرت النساء في أفلامهم مبدعة وحرّة، وقادرة على صُنع مستقبلها بإرادتها مهما كانت التحديات.

أما فلسطينياً، فقد لاحظ الناقد السينمائي الفرنسي لوبيرون (2006) أن الأفلام الفلسطينية أبرزت المرأة كموضوع بصورة لائقة، وجسدت صورتها باعتبارها مناضلة ترتبط بقضية شعبها، تحت الاحتلال وفي بلدان اللجوء والشتات، فظهرت مؤمنة برسالة الثورة واستحقاقات النضال، وهذا ما عبر عنه بقوله، "روح التضحية عند النساء الفلسطينيات لم تتغير، واليوم تستقبل النساء الفلسطينيات جثة ابنهن الفدائي بزغاريد الاعراس

وليس بالدموع، اليوم واكثر من أي وقت مضى عندما يموت الفدائي تقسم النساء الحبالى في العائلة بأن الطفل المنتظر ولدا كان أم بنتا سيحل محله" (لوبيرون، 2006، صفحة 42).

2.9 الإطار النظري للدراسة

أولاً: نظرية رولان بارت (1993):

تعرف نظرية بارت (1993) في السيمياء باصطلاح طبقات المعنى أي وجود أمرين في المعنى هما الحقيقي التعييني والمجازي الضمني كما يوضح مطهر (2022)، المعنى في المرحلة الأولى يدل على وجود علاقة بين الدال والمدلول في الواقع، أما المعنى التصويري فهو الاصطلاح الذي يستخدمه بارت للإشارة الى المعنى في المرحلة الثانية، وهذا الموضوع يصف التقاعس الذي يحدث عندما تلتقي العلامة مع عاطفة القارئ، وكذلك عندما تتوافق العلامة مع قيمة ثقافة القارئ.

وفي نظريته للسينما قسم بارت (1993) الدال والمدلول على ثلاث درجات، وهي: المعنى الحقيقي (denotative sign) المعنى المجازي (conotative sign) المعنى الأسطوري (mythical sign).

وقد عمل بارت (1993) على تطوير نظريته السيميائية ابتداءاً من العام1961، كما يذكر ثاني (2005) وذلك بوضع مجموعة من الإشكاليات المنهجية والنظرية حول تحديد مكونات اللغة الفوتوغرافية ومناقشتها، طارحاً مجموعة من الأسئلة المتعلقة بها، مثلاً ما هي سنن الصورة الفوتوغرافية؟ وما هو نسقها السيميائي؟ هل الصورة الفوتوغرافية علامة أم رسالة؟ ما هي طريقة اشتغالها؟ من يملك سنن الصورة؟ ومتى يتم ذلك؟

وفي إجابته عن الأسئلة التي طرحها بنفسه، وجد أن الصورة الفوتوغرافية خطاب مشكل كمتتالية غير قابلة للتقطيع، وتتميز تلك الصورة بكونها ذات استقلالية بنيوية تتشكل من عنصرين يمنحانها بعداً تضمينياً، أولهما المهني والجمالي وثانيهما الأيديولوجي، وتوجه الى المتلقي الذي يكتفي بتسلمها فقط، على ضوء ما يملك من زاد ثقافي ورمزي، وانطلاقاً من مرجعيته الحضارية والثقافية.

كما وجد بارت (1993) أن الصورة رسالة، وهذه الرسالة هي بذاتها حاملة لرسالة ثانية أسماها الأسطورة، أي أنها نسقاً دلالياً تواصلياً مرتبطاً بالنسق الفكري السائد، وما ينتجه هذا النسق من قيم ودلالات، أي أن الصورة نسقاً سيميائياً يشتمل على ثلاثة مكونات: دال ومدلول، والعلاقة التي تجمعهما والتي تشكل العلامة.

ترتكز سيمياء رولان بارت (1993) الى أفكار دي سوسير فيما يتعلق بثنائيات: اللغة/ الكلام، الدال/ المدلول حسبما ذكر سابقاً، لكن ما يميز عمل بارت قيامه بتحريك هذه الثنائيات الى حقول اجتماعية وثقافية متنوعة كالموضة والطبخ والمصارعة وغيرها، وهذا ما منح هذه السيمياء طابع المتعة والطرافة، لكن ذلك لا يعني أن سيمياء بارت لم تعاني من الضعف حسب بركات (2002)، بسبب التقوقع ضمن المنظومة السوسيرية والابتعاد عن الغنى الذي امتازت به سيميوطيقا بيرس.

وقد أرسى بارت (1993) أسس القراءة السيميائية في الخطاب النقدي الفرنسي ومقارباته، وتختلف هذه المقاربة عن مثيلاتها بأنها تغذي وتتغذى من حقول معرفية مختلفة، اذ بإمكانها أن تقدم خدمات لبعض العلوم الأخرى كالتاريخ والفلسفة وغيرها، حيث لم يكتف بارت في ادخال السيمياء الى الحقل الادبي، وانما تعدى ذلك الى الثقافة الشعبية، فقام بدارسة مظاهر ثقافية عديدة، كالموضة والمصارعة والاعلان والطعام والاثاث وغير ذلك، ومن هنا كانت مقاربة بارت أقرب الى الدراسات الثقافية التي شاعت فيما بعد.

غير ان بارت (1993) قام بقلب فكرة دي سوسير حول علاقة السيمياء باللسانيات؛ فبينما جعل دي سوسير اللسانيات جزءاً من السيمياء، فإن بارت جعل السيمياء نفسها جزءاً من اللسانيات كما يقارن المروني (2022)، وفي هذا الصدد يقول بارت في كتابه مبادئ في علم الدلالة: "ورغم التقدم الكبير الذي أحرزته فكرة سوسير، الذي ردد "الدلائليون" الرئيسيون أفكاره ونقحوها، أن اللسانيات ليست سوى قسم في علم الأدلة العام، إلا أنه من غير الأكيد قطعا، أن تكون في الحياة المجتمعية المعاصرة أنظمة أدلة، غير اللغة البشرية، لما لهذه الأخيرة من سعة وأهمية"، ويعلل بارت ثورته هذه بكون السيمياء لا يمكنها أن ترقى إلى مستوى علم مستقل، لذلك هو يبقيها كجزء من اللسانيات.

وينظر بارت (1993) إلى العلاقة بين الدال والمدلول على أنها مفتاح البحث السيميائي، ويعرف السيمياء بأنها البحث في العلاقة بين الدال ومدلوله، ومن خلال هذا التعريف يتضح الترابط القوي بين السيمياء من جهة والدلالة من جهة أخرى، فمن غير الممكن معرفة الدال والمدلول إلا من خلال السيمياء، فهي مفتاح الوصول لهما ومن خلالها تعرف العلاقة بينهما.

ويميز بارت (1993) أيضا بين العلامة السيميائية والعلامة اللسانية، ففي حين تنحصر الاخيرة في صورة سمعية أو كتابية (دال)، بمفهوم أو تصور (مدلول) كوجهي الورقة، فإن العلامة السيميائية يمكن أن تقترن بأشياء كثيرة؛ كاللباس والسيارة والطعام والإيماءة والفيلم والموسيقى والإعلان والأثاث والعناوين الصحفية، وإن بدت غير متجانسة، فإن القاسم المشترك بينها هو كونها جميعها علامات.

وقد صاغ بارت (1993) مبادئ نظريته السيميائية من خلال أربعة مستويات، استقاها جميعها من لسانيات دي سوسير ويامسلاف كالآتي:

1. مستوى اللغة والكلام.
2. مستوى الدال والمدلول.
3. مستوى النسق والمركب.
4. مستوى التعيين والتضمين.

وبما ان الباحثة اختارت المستوى الرابع في التحليل، فإنه يستدعي التوضيح، حيث يتطرق بارت (1993) الى ثنائية التعيين والتضمين، فيدرس الانساق المذكورة وفق تمفصلين دالين كما أدرجت يخلف (2012): الأول يشمل دالاً ومدلولاً وعلاقة دلالية، لذلك يسمى تعييني ويؤدي الى دلالة مباشرة وواحدة، أما الثاني فيتخذ من الأول دالاً لمدلولاً آخر، لتتولد عنهما معادلة أخرى غير مباشرة، أي ايحائية تضمينية.

ويؤكد بارت (1993) أن الدلالة يمكن ان تكون محل اشتغال العديد من مستويات التعبير، فهي تتخلل الصورة وتستوطن النص، ويكون الخطاب الادبي في حركته الالتفافية نموذجا ثريا لما اسماه السيمياء

التضمينية، بحيث تتحول العلامات الى دال في مستواها الأول، تحيل بدورها على مدلولات كثيرة وغير محدودة ومنفتحة هي الأخرى، لا سيّما إذا أخذنا في الحسبان وظيفة المتلقي الكيفي في الأطر الكيفية (الزمان والمكان والموقف) كمنتج آخر لتلك الدلالات القابلة لتصبح دوالاً جديدة، وهكذا تستمر الحلقة بالتوالد ومن ذلك تعبيرات مجازية عدة.

ويرهن بارت (1993) العلامة السيميائية باستعمالها، أي بالبعد الوظيفي لها، سواء كانت لغوية أم غير لغوية، وبهذا تمتلك دلالتها الخاصة حسب معروف (2014)، مثلاً يهدف ارتداء المعطف المطري الى الوقاية من المطر، لكن هذا لا ينفصل أبداً عن كونه دليل على حالة مناخية معينة، أي ان الدال والمدلول للعلامة السيميائية لا يرتبطان، وينتجان الدلالة إلا في سياق محدد، فالمعطف كعلامة لا أهمية له الا في وقت محدد.

ولعل هذه الومضة الأساسية في نظرية بارت (1993) هي ما دفعت الباحثة لربطها بتحليل عينة الأفلام المقصودة، لمعرفة كيفية توظيف دلالة المرأة في تكوين صورتها في الخطاب السردي للسينما الفلسطينية، فقد شهدت الأفلام المختارة توظيفاً دقيقاً ومستمراً للدلالات المتعلقة بالمرأة نفسها أولا، وبالعناصر السينمائية المحيطة بها ثانياً، وكون لغة الكاميرا لعبت دوراً مهما في التعبير عن المحتوى السينمائي والسردي للأفلام من حيث الحجم والحركة وزاوية الالتقاط، كان لا بد من الاعتماد على المستوى التعييني تحديداً في تفسير هذا الدور، الذي ساهم في فك رموز تنطلق من خصوصية البيئة الفلسطينية المتجسدة في السينما.

وشّكل المستوى التعييني في التحليل قاعدة صلبة انطلق منها التحليل التضميني أو الأيقوني لتفسير عمق الدلالات والرموز المتعلقة بالمرأة ضمن نطاق الخطاب السردي الذي ارتبط بترتيب الاحداث وتسلسلها ضمن النسق السردي المتتابع في الغالب الذي شهد اكثر من مستوى للدلالة، بالإضافة الى فنية العناصر السينمائية في التكوين كالإضاءة والحركة واللون والخطوط التي تتناسب تفصيلاتها مع هذا النوع المنهجي من التحليل، الذي ارسى بارت (1993) قواعده انطلاقاً من خبرته في سيمياء الدلالة من جهة، وارتباط نظريته باللغة البشرية كأساس للتحليل رغم نقل الدلالة الى حقول ثقافية واجتماعية خارج اطار اللغة.

ثانياً: النظرية الواقعية في السينما

تقوم الواقعية في الفيلم السينمائي على ركنين مهمين في محاكاة السينما للواقع، أولهما المصداقية، والتي تعود جذورها الى شروط معينة أدرجها ارسطو في كتابه فن الشعر قبل أكثر من 2330 عاماً، كما يوضح زكريا (2009)، حيث قسم ارسطو الدراما الى نوعين هما التراجيديا والكوميديا واكد على ضرورة مراعاة كل منهما لمجموعة من القواعد السردية والفنية حتى يصدقها الجمهور.

ومن هذه القواعد أن تكون الشخصيات نبيلة وأن يكون لديها دوافع مقنعة للتصرف حتى نصدقها، مع وجود مبررات منطقية لسير الاحداث ضمن تسلسل البداية والوسط والنهاية، وقد وضعت هوليوود معيار المصداقية لأفلامها منبثقا عن قواعد ارسطو، كمراعاة الدقة التاريخية لسرد الحدث وتجهيز الديكور والملابس، واستخدام تقنية سينمائية جيدة يتوافق فيه الصوت مع الصورة من حيث زوايا التصوير وتتابع اللقطات، كما ارتبطت المصداقية فيما بعد بنوع الدور الذي يلعبه الممثل فارتبطت بعض الشخصيات بأدوار متخصصة كالشرير والطيب والجريئة والطاهرة نظرا لتصديق الجمهور لها في هذه النوعية من الأدوار.

أما الركن الثاني الذي تقوم عليه الواقعية في السينما كما يضيف زكريا (2009)، فهو أن تحمل الشخصية نوعا من الالتزام السياسي والاجتماعي تجاه الحدث الذي يصوره، كالانحياز للطبقة الفقيرة، والتماهي مع معيشة الفئات المهمشة.

وحتى منتصف القرن التاسع عشر، لم يشغل صناع الأفلام أنفسهم بمدى أهمية أن يكون انتاجهم واقعياً، الشيء المهم لديهم كان ضرورة توفر القواعد التي تخلق الاحساس بـ"صدق" ما تراه وتسمعه، وبعد ظهور الثورة الصناعية والاختراعات العلمية وقتها، بدأوا بالترويج للواقعية لا سيما بعد اكتشاف التصوير الفوتوغرافي الذي مكن الانسان من تسجيل الواقع بصرياً، وبظهور السينما لاحقاً رأى البعض أن القدرة على تسجيل الواقع قد اكتملت.

وقد أبهر الأخوة لوميير جمهورهم بأفلامهم القصيرة المتعلقة بالأحداث اليومية مثل فيلم وصول القطار، لأنها ظهرت وكأنها تمسك بزمام الأحداث بعفويتها كما نشاهدها في الحياة اليومية، من هنا بدأ اتجاه الواقعية في

السينما بالتشكل، حتى أصبح نظرية معتمدة في السينما، فالواقعية كما يراها جانيتي (1976) أسلوب يعيد تكوين السطح المادي بأقل ما يمكن من التحوير؛ ويحاول المخرج السينمائي من خلاله أن يحافظ على الايهام بأن فيلمه هو مرآة موضوعية غير محرفة عن العالم الفعلي.

وتعتمد الواقعية في الفيلم على كل من الواقعية السردية والبصرية، بمعنى يجب أن ترتكز القصة على الواقع ويجب أن تتطابق الصور مع الواقع، وهذه هي أغلى لحظة في تاريخ السينما كما يقول المخرج العالمي مارتن سكورسيزي.

ويرغب المخرجون الواقعيون كما يرى جانيتي (1976) في الحفاظ على الاستمرارية المكانية للمشهد، ويفضلون اللقطات البعيدة، ويميلون الى الزوايا المتعارف عليها في التصوير، وأكثر مشاهدهم تلتقط على مستوى زاوية العين، والواقعي يرغب في أن يجعل الجمهور ينسى أن هنالك تصوير، وأما فيما يخص الإنارة فإن الواقعي يفضل النور الطبيعي السائد في التصوير.

وتهتم السينما الواقعية بالإنسان والواقع الذي يعيش فيه؛ فلا غرابة أن يقدّم صانع الفيلم شخصيات نمطية، ويرسم الواقع مثلما يراه في مخيلته من دون تحريف، ولا بأس في أن يقدّمه من زاويته الإبداعية الحرة، شرط ألا تطغى ذاتية الفنان على الموضوع.

وقد وجدت الباحثة ارتباطا وثيقاً بين السمات الأساسية للواقعية وما قدمته السينما الفلسطيني من افلام، كما اكتشف ذلك العديد من المحللين والمعنيين بدور هذا الفن بنقل خصوصية الحالة الفلسطينية الى العالم، فلم تخرج القصص المتناولة في أفلام العينة عن سرد الحياة اليومية التي يعيشها الفلسطيني في مختلف مراحل حياته، أي في الأزمنة المختلفة والامكنة المتنوعة أيضاً، على الرغم من انتماء العينة الى نوعية الافلام الروائية.

وبدت الشخصيات النسائية في أفلام العينة منغمسة في واقعها، من حيث اللباس واللهجة والتفاعل مع سردية الحدث، مما أضاف بعداً جاذباً للمشاهد تمثل بالمصداقية من الناحية السردية والبصرية أيضاً، حيث عكست التقنية من خلال احجام اللقطات وزوايا التصوير خصوصية المكان الفلسطيني المتعلق بسردية الحرية من

الاحتلال في الغالب، بالإضافة الى خصوصية شخصية المرأة الفلسطينية التي عرضتها السينما بصورة مغايرة تماما لصورة المرأة العربية والعالمية التي تبدو منجما للإثار والجذب بعيدا عن دورها الفكري واهمية وجودها على أرض تقاوم ضد الاحتلال.

ثالثاً: النظرية النسوية في السينما

تعد الفترة التاريخية ما بين 1860 -1790 بداية ظهور الحركة النسوية كجزء من الحركة التنويرية المطالبة بحقوق الانسان، ومن ضمن مخرجات الثورتين الامريكية والفرنسية تحديداً، كما تؤرخ المساعد (2000)، وقد تجلت مظاهر النسوية بإصدار وثيقة "الدفاع عن حقوق المرأة" للناشطة النسوية ماري وولستون كرافت، وترتب على ذلك الحصول على حق المرأة بالتصويت، مما ساهم في توحيد النساء باختلاف طبقاتهن الاجتماعية وخروجهن للعمل، بالإضافة الى ظهور جيل من الناشطات النسويات قمن بنقد الفلاسفة الكبار والنظام البطريركي.

وقد مرت الحركة النسوية بمراحل تاريخية متعددة، كما ذكر سابقاً، ارتبطت كل مرحلة منها بوضع المرأة وانجازاتها خلال الحقبة الزمنية التي مرت بها، ونتيجة لذلك نشأت تيارات مختلفة طالبت على الدوام بتحسين المستوى الفكري والمادي في التعامل مع قضايا المرأة كالتيار الماركسي والراديكالي والليبرالي وغيره.

وقد ظلت نصيرات النسوية ينتقدن لسنوات الصورة التي تتعامل بها السينما مع أجساد النساء باعتبارها موضوعاً للفرجة من قبل أبطال الفيلم والمتفرجين الذكور كما توضح زراري (2015)، ويؤكدن على عملية تشييء جسد المرأة في الثقافة الاستهلاكية، ومن بين هؤلاء المفكرة النسوية لورا ميلفي في دراستها (المتعة البصرية والسينما الروائية)، حيث ربطت بين أفكارها وبين التحليل النفسي لسيغموند فرويد، الذي يعتبر أن الذات المتطلعة شيء سادي إيجابي مذكّر، في حين أن النظر مازوشي سلبي مؤنث.

وبذلك فتحت ميلفي مجالاً خصباً أمام النقد النسوي للعمل السينمائي، كما ربطت أفكارها بالحركة النسوية التي أعادت النظر في الأدوار التي تفرضها الثقافة على كل من النساء والرجال، لا سيما ان الأمر لم يتوقف عند حدود المرأة فقط، بل الرجل كان موضوعاً للفرجة، وتم تشييؤه أيضاً.

انطلاقا من هنا، يمكن القول بأن نظرية نسوية للفيلم السينمائي قد تشكلت، وهي نظرية نقد سينمائي تطورت مع تطور الأفلام على مر السنين، وتغيرت لتحليل الطرق الحالية للفيلم، بالإضافة الى الطرق القديمة.

وتركز النظرية السينمائية النسوية على انتقاد السينما الكلاسيكية المنتشرة، وتحليل دورها الثقافي في اضطهاد النساء وتكريس الصورة النمطية لهن، وتسعى الى صنع أفلام سينمائية بديلة تصور ذاتية المرأة، ورغباتها، وحياتها بشكل واقعي.

منذ بداياتها في سبعينيات القرن العشرين، استندت نظرية الفيلم النسوي في الولايات المتحدة الأمريكية الى النظرية السوسيولوجية للحركة النسوية، وركزت على مهمة الشخصيات النسائية في طرق سرد الأفلام ونوعها الفني، كما حللت النظرية الصور النمطية المعروضة في الأفلام وسيطرة الرجل لسنوات على محاور القضايا وتحريك الاحداث، كما يوضح توفيق (1983)، وسعت كذلك لفهم كيفية تصوير النساء ومدى ارتباط ذلك بالسياق التاريخي.

وقد ركز النقاد النسويون على الصور النمطية الشائعة المعروضة في الأفلام، والى أي مدى عرضت النساء بصورة إيجابية أو سلبية، ومدة ظهور النساء أساساً في الفيلم.

اذاً، تعد نظرية الفيلم النسوي جزءاً مهماً من النقد السينمائي، وتساهم في توجيه الانتباه نحو قضايا النوع الاجتماعي والتمثيل النسائي في الفن السابع، كما تسعى الى تحقيق توازن أكبر في تمثيل النساء في السينما وتحقيق تغيير إيجابي بالصورة المعروضة لهن.

ومما لا شك فيه أن كل ما ذكر سابقاً شكل صلة ربط، مع رغبة الباحثة في دراسة توظيف دلالة المرأة في السينما الفلسطينية، كون النظرية النسوية تتفق في إطارها العام مع مواضيع عينة الأفلام والمخرجات اللواتي أنتجن الأفلام وطريقة معالجتهن لصورة المرأة في السينما الفلسطينية وسط تحقيق نسبة حضور كاملة 100% للبطلات في بعض الافلام، وقد منحت الباحثة أفقاً مهماً لتحليل النتائج المرتبطة بالنسوية وتوجهاتها في السينما الفلسطينية.

وفي التسلسل الطبيعي لسردية الاحداث المتعلقة أساساً بقصص تخص المرأة، وجدت الباحثة ان القضايا التي تعاني منها المرأة الفلسطينية مرتبطة وبقوة بأهم المبادئ التي نادت بها النظرية النسوية، بل ان السينما الفلسطينية قد تجردت من مفاهيم أكثر قربا للرجل وهيمنته على السينما العالمية في وقت من الأوقات، ولعل أهم القضايا التي طرحت وتمس حقوق المرأة التي نادت بها النسوية، هي حقوق التحرر من الاسر لدى الاحتلال، وحق المرأة في العمل، وتأمين حياة جيدة لأبنائها، بالإضافة الى تحقيق المشاركة الفعالة في الحياة الزوجية، والرغبة في التعليم وخدمة المجتمع.

لقد طرحت كل تلك القضايا وهي أساس النظرية النسوية وحقوق المرأة التي طالبت بها، في التناقضات والتداخلات التي حللها مربع غريماس السيميائي، فكان من الأجدى بالباحثة ان تختار هذه النظرية كإطار نظري لتحليل دلالة المرأة في الخطاب السردي للسينما الفلسطينية.

الفصل الثالث

الإطار التطبيقي للدراسة

3.1 التحليل

حظي الإنتاج السينمائي بعناية بحثية خاصة نتيجة لزيادة الاهتمام بالقضايا التي تطرحها السينما ومناهج تفكيك الانساق الجمالية المكونة للخطاب الفيلمي، وتعود هذه العناية الى التركيبة البنيوية المعقدة للصورة السينمائية حسبما يرى الدحاني (2024)، مما يستدعي انشاء مقاربات منهجية علمية وتحليلية رصينة لاستيضاح علاماتها ورموزها الدلالية المتمثلة في الخطاب البصري.

انطلاقا من هنا، اختارت الباحثة المنهج السيميائي لتحليل الأفلام التي تمثل عينة من السينما الفلسطينية ودلالات طرحها الفكري والفني والجمالي، فالصورة السينمائية بطبيعتها تتكون من مجموعة من الإشارات البصرية واللفظية التي تتكاتف لتؤدي الدور التعبيري لها في تأدية الرسالة السينمائية للفيلم الذي من المفترض ان يجذب المشاهد، لذلك اعتبرت السيمياء أفضل الطرق لتحليل تلك الإشارات والخروج بنتائج يمكن ان تساعد في خلق بيئة مختلفة للإنتاج الفيلمي الفلسطيني.

ونظراً للدور الاتصالي المهم الذي تقوم به السينما باعتبارها لغة اتصالية مكثفة الدلالات، وقادرة على تشكيل خطاب ورسالة، كما يقول عموري (2015)، فإنه يتعين على الباحث الجاد أن يكتشف مفاتيح هذه اللغة للجمهور بالتوازي مع اللغة السردية عبر مراحلها المتمثلة في النص والسيناريو والفيلم، ويتم ذلك من خلال مجموعة آليات تجمع بين التقنية والتوظيف الدال للعلامة، وذلك للخروج بنتائج إيجابية لا تؤثر على الوظيفة الجمالية للسينما.

ولان فهم اللغة أساسي لفهم الجوهر الفني للسينما، وجدت الباحثة ان دراسة هذه الآليات بالمنهج السيميائي الذي تم التعريف به سابقاً، يكسبها دقة وقرباً من تحليل جمالية الصورة واللقطة بالتالي الفيلم نفسه ورسالته، لا سيما أن السينما الفلسطينية امتازت بالواقعية المرتبطة بالاحتلال، وتأثيره السياسي والاقتصادي والفكري على الإنتاج الثقافي بشكل عام والسينمائي بشكل خاص، حيث انعكس ذلك على ظروف تصوير الأفلام

الفلسطينية وتمويل انتاجها فركز المخرجون على الجوانب التقنية التي تصور معيشة الفلسطيني الصعبة مقابل اغفال الرؤية الجمالية للصورة الفيلمية.

المستوى التعييني والتضميني

إن ما يُقرأ في الصورة ليس شكلاً ولا عضواً ولا حركة، بل يمثل قيماً دلالية تسربت مع الزمن الى الوجه والاشارة ومكونات جسم الانسان، فالانفعالات الإنسانية التي نريد أن نراها نبحث عنها في الوجه والايماءات واشكال الوقوف والجلوس كما يفسر بنكراد (2012)، وبناء عليه فإن الأمل واليأس والشجاعة والتشاؤم ليست مجرد مفاهيم، بل تغادر مواقعها لكي تسكن الأشياء والاشكال والألوان وكل مكونات السلوك الايمائي الإنساني.

وكما ذكر سابقاً، فإن اللغة البصرية التي يتم توليد مجمل الدلالات عبرها داخل الصورة، هي لغة معقدة التركيب وشديدة التنوع، وتستند من أجل بناء خطابها الى مكونين، هما:

1. ما يعود الى العلامة الشكلية (التعييني)
2. ما يعود الى العلامة الايقونية (التضميني)

وتتكون المضامين الدلالية للصورة نتيجة التركيب الذي يجمع بين البعد الشكلي مجسداً بكل ما يصنعه الانسان ويتصرف فيه وما يراكمه من تجارب تجلت في عمارته وثيابه واثاثه والوانه وخطوطه، والبعد الايقوني متمثلا في الشكل البصري لمحاكاة الكائنات والاشياء المحيطة بالإنسان والتي تدفعه لجعل الإنتاج السينمائي واقعياً.

من هذه الزاوية، تعتبر الصورة ملفوظاً بصرياً مركباً، ينتج دلالاته بالاستناد على التفاعل القائم بين مستويين مختلفين، لكنهما متكاملين في الطبيعة حسب بنكراد (2012)، فكما أن العلامة الايقونية تشير الى تركيب مجموعة من العناصر المنتجة لدلالة ما، فإن العلامة التشكيلية تشتغل باعتبارها كياناً حاملاً للدلالات.

الألوان والأشكال في التحليل

وتعتبر النظرة أساس موضوع الرؤية في الفيلم السينمائي، فهي التي تحدد الحقل البصري وتبسطه امام المشاهد، وتنظم مفهوم صانع الفيلم للغة البصرية التي كونها من لغته السينمائية، إنها الأساس في تشكل المعاني، كما يشرح بنكراد (2012) وهي التي تخرج المتلقي من المفهوم البيولوجي الافتراضي للمفهوم الثقافي الإنساني.

وتقع النظرة على الصورة لتصوغ معنى الفيلم ورسالته من مفردات لغتها السينمائية المتكونة داخل اطارها، والتي تشكل بنية الفيلم، اول هذه المكونات هو اللون، الذي لا يأتي الى الصورة إلا مجسداً في أشياء أو ملابس، أو تستوعبه اشكال كالمثلث والمربع والدائرة، كما يضيف بنكراد (2012)، وفي كل حالة من هذه الحالات نكون أمام دلالة بعينها أو دلالات.

إذاً يؤدي تمازج الألوان بالأشكال الى خلق دلالة جديدة، فالاختلافات بين الألوان هو ما يمنح الصورة أبعادها الدلالية، والربط أو المزج بين هذه الألوان داخل السياق الواحد، يؤدي الى تغيير دلالة اللون الواحد.

أما عن تداخل الأشكال واختلافاتها، يرى التشكيلي الروسي فاسيلي كاندينسكي أن للأشكال قدرة على ترجمة العلاقة بين الكلام والصمت أو الحركة والسكون، وأن النقطة هي أصل الاشكال ومنطلق كل تعبير تشكيلي، وعلى الرغم من اعتبارها علامة الوقف، الا انها تبني الخط الذي ينقل الصورة من حالة السكون الى حالة الدينامية كما ينقل (بنكراد، 2012).

وعلى هذا الأساس يعتبر الخط في الصورة نتاج مجموعة من القوات التي تخلق دلالة عميقة ومتغيرة في الوقت نفسه، فالخط المستقيم متولد عن قوة واحدة لكنها ذات بعدين؛ إما أفقية باردة أو عمودية حارة، في حين تتولد الخطوط المتقطعة عن قوتين متعاقبتين، اما الخطوط المنحنية فمتولدة عن قوتين متزامنتين.

وتأتي بعد النقطة والخط، الاشكال التي تلعب دورا هاما في اثارة الدلالات داخل الصورة ونقل معناها الى أماكن أخرى، سواء بخصائصها او بحكم ارتباطها مع عناصر تكوين الصورة الأخرى، فالزاوية الحادة والمثلث

مثلاً مرتبطان بالأصفر، والزاوية القائمة والمربع مرتبطان بالأحمر، اما الزاوية المنفرجة والدائرة فمرتبطان بالأزرق، ولكل هذه العلاقات أبعاد مهمة في تفسير عينات الدراسة ستاتي عليها الباحثة في التحليل.

انطلاقا مما ذكر نستطيع القول أن مجمل الدلالات التي تثيرها الصورة عبر بعديها التشكيلي والأيقوني ليست وليدة مضمون دال من تلقاء نفسه، حسب بنكراد (2012)، وليست وليدة معاني واشكال ثابتة لا تتغير، انها مشتقة من الوجود الإنساني ذاته، ولا تسبق الممارسة الإنسانية، بل هي جزء منها، ومرتبطة بخطاب انساني يمنح الظواهر الطبيعية ابعادا دلالية، تتجاوز الابعاد المادية الوظيفية.

وبناء على ذلك تتسرب الالوان والاشكال والخطوط الى الصورة محملة بدلالاتها السابقة؛ الأخضر مثلاً موجود في الصورة باعتبار دلالته السابقة لا باعتبار وجوده المادي كلون مثل الألوان الأخرى، وكذلك الأبيض والازرق والاحمر وغيره، وما يطبق على اللون يطبق على الشكل الهندسي أيضاً كالمثلث والمربع والمستطيل وغيره، فلهذه الاشكال دلالات أخرى غير التكوين الهندسي لمساحات مقتطعة من كون لا حدود له، ولا شك أن هذه الدلالات تغني البعد الايقوني وتنوع من دلالاته.

إن ما يسري على البعد التشكيلي يسري أيضاً على الايقوني، فيصبح الوجه والايماءة بؤرة لإنتاج الدلالات لارتباطهما بالخطاب الثقافي للصورة، وبناء عليه يوصلنا الادراك الى فهم الايحاءات التي تثيرها ايماءة الوجه وحركاته على سبيل المثال.

3.2 تحليل فيلم فرحة

جدول (2)

بطاقة تعريف فيلم "فرحة"

عنوان	فرحة
تصنيف الفيلم	درامي تاريخي
سنة الانتاج	2021
شركة الانتاج	TaleBox Chimny Laika Film and Television
بلد الانتاج	الأردن
مدة الفيلم	94 دقيقة
تأليف وإخراج	دارين ج. سلام
الممثلين	كرم طاهر بدور فرحة أشرف برهوم بدور أبو فرحة تالا قموه بدور فريدة
لغة الفيلم	اللغة العربية
ثيمة الفيلم	نضال فتاة فلسطينية للبقاء على قيد الحياة بعد حبسها في غرفة تخزين الطعام أثناء حدوث النكبة ودخول الاحتلال الى فلسطين
الجوائز التي حصل عليها	أفضل فيلم شبابي في مهرجان آسيا السينمائي
عدد المشاهد في الفيلم	24 مشهد
عدد المشاهد التي ظهرت فيها المرأة	24 مشهد
عدد الشخصيات في الفيلم	32
عدد الشخصيات النسائية	6 شخصيات

قصة الفيلم:

يسرد الفيلم قصة فرحة ابنة المختار التي تبرز في إحدى القرى الفلسطينية كفتاة متمردة على الواقع الذي تعيشه بنات القرية، والذي يقضي بتزويجهن قاصرات دون أن يكملن تعليمهن، الذي يقتصر على حفظ القرآن في حلقة الكُتاب عند الشيخ، ولا تتردد الفتاة في الحديث عن حلمها بالذهاب الى مدرسة المدينة واكمال تعليمها، بعكس كل صديقاتها اللواتي يحلمن بالزواج والانجاب، وتتواجه الفتاة مع والدها في أكثر من حدث لإقناعه بتسجيلها في المدرسة في الوقت الذي يفكر به الوالد بتزويجها لابن عمها.

تتوالى هذه الاحداث بالتزامن مع التغيرات السياسية التي تمر بها فلسطين في العام 1948، فينسحب الانجليز من البلاد، لكن كارثة كبيرة تكون بانتظار الفلسطينيين وهي دخول العصابات الصهيونية الى قراهم وقيامها بتدمير القرى وقتل أهلها وتهجيرهم، وعلى الرغم من احضار المختار ورقة الموافقة لتسجيل فرحة في المدرسة، الا ان دخول العصابات الى قريته تحتم عليه الانضمام الى صفوف المقاومة فيضطر لإخفاء ابنته في مخزن المنزل خوفاً عليها، يغلق عليها الباب ويطلب منها ان تنتظره حتى يعود.

تطبق فرحة على ورقة تسجيلها في المدرسة وعلى الخنجر الذهبي الذي أعطاها إياه والدها، وتبدأ في البحث عن عناصر الحياة في الغرفة المغلقة والمظلمة، فتفرش أكياس الخيش لتنام على الأرض، وتفتح ما تيسر لها من معلبات المونة لتأكل، وتمد يدها من طاقة الغرفة لتشرب من مياه الامطار، تغضب تارة وتغني تارة أخرى وتراقب ما حولها من أسفل الباب الخشبي، حتى تصل حبكة القصة الى ذروتها بدخول احدى العائلات المهجرة الى منزلها ومحاولة استنجادها بهم، لكن قدوم العصابات الصهيونية الى المكان يحول دون ذلك، فتشهد الفتاة أفظع عملية اعدام بالرصاص بحق عائلة كاملة.

تغضب فرحة في محبسها فتحاول تحطيم كل شيء حولها، ومن ضمن ذلك أكياس الحبوب المحيطة بها، لتجد قطعة من السلاح مخفية في إحداها، تخرجها وتستخدمها في خلع الباب، فتخرج لترى النور وتتجول في قريتها الخاربة والخالية من مظاهر الحياة، وبعد جولة في أماكنها المفضلة تسير الفتاة في طريق مفتوح لوحدها، لينتهي الفيلم بالتنويه الى أن القصة حقيقية وبأن بطلتها تعيش في مخيمات اللجوء الفلسطيني في سوريا.

جدول (3)

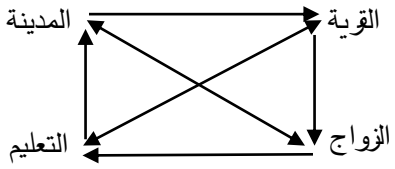
مشاهد "فرحة" المختارة للتحليل

ترتيب المشهد	وقت العرض من الدقيقة– الدقيقة	المدة	عدد اللقطات	سردية المشهد
4	4:10 – 6:27	دقيقتان و17 ثانية	30 لقطة	تجلس فرحة مع صديقتها فريدة على مرجوحتين وتتحدثان عن التعليم والزواج، فيما يقطع حديثهما انسحاب دبابات الانجليز من القرية وردة فعل كل منهما على ذلك.
9	14:4- 16:15	دقيقتان و11 ثانية	36 لقطة	حوار حاد بين فريحة ووالدها المختار حول التعليم
17	00:50 – 1:15	25 دقيقة	21 لقطة	نزوح عائلة الى بيت المختار وتوليد الام ولحاق الاحتلال بها وتصفيتها ثم ترك الطفل حتى يموت لوحده
23	1:23- 1:24	دقيقة واحدة	6 لقطات	تخرج فرحة من محبسها الى جدول الماء الذي تستحم فيه بطريقة درامية
24	1:24- 1:26	دقيقتان	8 لقطات	تعود فرحة في المشهد الأخير من الفيلم للجلوس على مرجوحتها ثم تمشي لوحدها في طريق طويل.

الشخصيات النسائية التي ظهرت في الفيلم

فرحة، فريدة، سعاد، أم محمد، سميحة، المجندة، انظر الشكل (6) ملحق (أ).

تحليل المشهد الأول رقم 4 في فيلم فرحة حسب مربع غريماس:



جسد الحوار الذي طغى على سردية المشهد بين الصديقتين فرحة وفريدة مدى التناقض بين الحياة في الريف والحياة في المدينة، بالإضافة الى تضاد محورين مهمين في حياة كل فتاة وهما الزواج والتعليم، نظرا للظروف التي عاشتها المرأة في العام 1948، حيث لا تعليم في القرية الا عن طريق الشيخ (الكُتاب) الذي بدا أنه مسؤولا عن تزويج طالباته أيضا في سن الـ 14 عاماً، كما أظهرت سردية المشاهد الأخرى في الفيلم، بينما على النقيض من ذلك تنعم فريدة بامتيازات العيش في المدينة مع والدين متعلمين ومستوى عال من التعليم،

تسترسل فرحة في الحديث عن حلمها بالتعليم في المدينة والعودة الى القرية لفتح مدرسة لتعليم الفتيات وهذا ما يناقض كلام صديقتها فريدة التي تحب القرية وتبتسم كلما تحدثت عن الزواج فيها، وقد خلق هذا الحوار صورة الفتاة الطموحة، فيما تكاتفت عناصر الخطاب السردي الأخرى لدعم هذه الصورة كصوت الطبيعة الخافت (حبال المرجوحة، عصافير، رياح، أشجار، أغنام، مياه جارية، دبابات، زامور، أطفال) بالإضافة الى توقيت الجلسة النهارية حيث القت الشمس بضوءها على الفتاتين بمصدر اضاءة طبيعي رغم جلوسهما تحت شجرة ظللت عليهما دون أن تطفئ ظهور شخصية فرحة واندفاعها مبتسمة وواثقة بنفسها، مما عزز سردية قوة تحمل المرأة الفلسطينية وصمودها الذي جعلها تخرج الى النور بفعل يديها.

أما عن صفات الشخصيات فقد بدت فريدة فتاة هادئة مبتسمة واثقة من نفسها تعبر عنا تفكر فيه بكل اريحية ولديها الجرأة على التحدث بالمواضيع الممنوعة اجتماعيا في القرية ودعم ذلك مظهرها الخارجي الغربي حيث كشفت شعر رأسها وارتدت فستانا قصيرا علة النمط الأوروبي مما هيأ المشاهد لتقبل وجهة نظرها حول الزواج والتعليم بصورة أقل جدية، على عكس الصورة التي ظهرت عليها فرحة مندفعة ونشيطة وسريعة الرد وحالمة في الوقت نفسه، عمليا لديها مشروع تعليم بنات القرية وتبدي إصرارا على تنفيذه مهما كلفها الثمن دون أن يحد مظهرها المحتشم المتمثل بلباس بنت القرية من جموح طموحها، فجعلها الطرف الأقوى في الحوار والأكثر ثقة في تعزيز سردية المشهد القائمة على تناقض القرية والمدينة.

ظهر التناقض واضحاً في طبيعة الالفاظ التي استخدمتها الصديقتان ففي الوقت الذي تحدثت فيه فريدة عن الشجر والخضرة والهدوء والجمال في الريف، باغتتها فرحة بانتقاص هذه الصفات التي سيلغيها صوت الأغنام، في حين يتوفر في المدينة المدرسة والاقلام والكشاكيل (الدفاتر) والطمبيل (السيارة)، ذكرت هذه الالفاظ باللهجة الفلاحية أيضا التي تميزت بظهور حرف (الكاف بدل القاف) لا سيما وقت وداع فريحة للإنجليز باستخدام عبارة (مع الكلعة) بديلا لعبارة مع السلامة او (good bye) التي طلبت ترجمتها من صديقتها، بالمقابل غلبت على لهجة فريدة استخدام (الهمزة بدل القاف) فأضاف ذلك للشخصية رقة ودلع خلقا تناغماً في الحوار وتصادماً جاذباً لسردية المشهد.

تحليل اللقطة الأولى من المشهد 4 في فيلم فرحة

صورة (1)

اللقطة الأولى من المشهد 4 في فيلم فرحة

المستوى التعييني:

تظهر الكاميرا الصديقتين من خلال لقطة أمريكية (Cowboy) بزاوية مستوى النظر Normal وبحركة ثابتة Fixed، فيما يبدو دور الطبيعة في تشكيل ملامح المشهد بمكونات دعمت طبيعة الحوار بين الصديقتين ووازنت بين تناقض رأيهما في الزواج والتعليم، ففي الوقت الذي تتعلق فيه المرجوحتين بشجرة كبيرة تتدلى أغصانها الخضراء متناقضة مع الصخور والأرض القاحلة حولهما، وتصدر حبال المرجوحتين صوتاً شكل مع غيره من الأصوات الطبيعية بديلا للموسيقى، كأصوات جداول الماء والاغنام والابقار بالإضافة الى حفيف الأشجار وصوت دبابات الجيش الإنجليزي التي انسحبت من المكان متبوعة بمجموعة من الأطفال الذين صدرت عنهم أصوات اللعب والهجوم على الاحتلال فيما تعالت ضحكاتهم في نهاية المشهد.

المستوى التضميني:

تلعب الملابس التي ترتديها الفتاتان دورا مهما في عكس سردية المشهد القائمة على التصادم بين بيئتي القرية والمدينة من جهة والوطن والاحتلال من جهة أخرى، اذ تبدو فريدة ابنة المدينة بفستان أحمر وذراعان مكشوفان فيما ينسدل شعرها الطويل على كتفيها بينما ترتدي فرحة ابنة القرية ثوبها الفلسطيني المطرز وزنارها المخطط غطاء الرأس الملون والمزركش بنقشات الورد والمرصوف بالليرات الذهبية، فيما تتدلى جدائل

شعرها بانتظام وانضباط من تحت الغطاء، تكشف هذه اللقطة الصورة التي ظهرت عليها المرأة الفلسطينية في العام 1948، امرأة محافظة وذات شخصية مميزة ومنتمية الى مجتمعها وملتزمة بقوانينه رغم تباين بقعه الجغرافية، حيث غلب الانفتاح والتحرر على ابنة المدينة فيما حافظت الفلاحة على شكلها الملتزم في التصرفات واللباس، وتمسكت كلتاهما بالهوية الثقافية التي أثبتت ان فلسطين دولة حضارية لها كيانها ومرجعيتها الدينية والثقافية، من هنا يمكننا القول ان اللباس كأحد عناصر تكوين المشهد قد لعب دورا مهما في تعزيز صورة المرأة الطموحة والفاعلة متكاتفا مع طبيعة الحوار التي عززت سردية تميز المستوى الثقافي للفتاتين.

لقد استوعبت لقطة الكاوبوي الشخصيتين في اطارها لتعرض طبيعة المشهد الحوارية بين الطرفين وكشفت في الوقت نفسه عن تفاصيل الشخصيتان من حيث اللباس والجلسة والاشارات واللغة الجسمانية وتشكيلهما جزءاً من الطبيعة المحيطة حسبما يصنفها غاتز (2005)، وقد جرى ذلك متوافقا مع النسق السردي المتتابع الذي انتهجه الفيلم عامة، باتجاه اثبات صورة الفتاة القوية والطموحة التي ظهرت عليها فرحة (البطلة) من خلال الاحداث المتتالية التي مرت بها الفتاة.

تحليل اللقطة الثانية من المشهد 4 في فيلم فرحة، انظر الصورة (2) ملحق (ب):

المستوى التعييني:

تظهر الفتاتان من خلال لقطة قريبة/ فوق الكتف (Close up shot) بطريقة متتالية ومتبادلة بين طرفي الحوار، بمستوى النظر (Normal) من حيث الزاوية وبحركة ثابتة Fixed، تبقى البيئة المحيطة بالفتاتين كماهي، ما زالتا جالستان على المرجوحتين وتتبادلان أطراف الحديث، ولكن بتقريب أكثر لوجهيهما واشاراته التي يتصدرها الضحك والابتسامة، مع استمرارية أصوات الطبيعة في خلفية الحوار، وظهور عنصر جيد من الجسم هو يد فرحة التي تمسك بالحبل.

المستوى التضميني:

تسود الفكاهة على طبيعة هذه اللقطة مع استمرار الحوار بين الصديقتين في سرد تناقضهما حسب الخلفية التي ربت فيها كل منهما، تروي فريدة بابتسامتها الحالمة علاقتها بالقرية فيما ترد عليها فريحة بالاستنكار وترجح كف المدينة، لكنها في الوقت نفسه تتوعد صديقتها بالقتل اذا قررت العودة الى القرية بدونها، يتم ذلك بمرافقة ابتسامة واضحة تتبعها ضحكة تكشف عن مزحة الفتاة، ولعل استخدام اللقطة القريبة هنا جاء لصالح تعزيز هذه السردية حيت تمتاز اللقطة القريبة عموماً بعرض جزء من الجسم وهو الوجه الذي تظهر عليه ايحاءات الشخصية المتماشية مع السرد والتي تعكس ابتسامة فريدة عند الحديث عن القرية وضحكة فرحة بخبث عند تهديد صديقتها، وهذا يتفق مع ما يقوله غانز (2005) عن الهدف من استخدام المخرج للقطة القريبة بأن الايحائية توضح العلاقات العاطفية بين الشخصيات عن طريق ارسال إشارات بالتلميح والغمز والحملقة والغضب، فيما يرى ان العيون هي من تقود الحدود اللغوية بصفتها الجزء الأكثر تعبيراً في وجه الانسان، فهي تتحاور بصمت بدلاً عن الفم الذي يعبر في كثير من الأحيان عن طريق الكلمات والاصوات.

عرضت اللقطة القريبة أيضا جزءا مهما من جسم فريحة وهو اليد التي تمسكت بعقد الحبل الذي يثبت المرجوحة في الشجرة، ولعل كل العلامات المكونة لسردية هذه اللقطة تشير الى التمسك والثبات، حيث تلف البطلة اصابعها بشدة حول عقدة الحبل لا سيما عند حديثها عن المدرسة والتعليم في المدينة، فأظهر ذلك استمراراً لطموح الفتاة بتدعيمها بصورة المرأة المتمسكة بحلمها والعازمة على تحقيقه.

تحليل اللقطة الثالثة من المشهد 4 في فيلم فرحة، انظر الصورة (3) ملحق (ب):

المستوى التعييني:

تظهر اللقطة العامة Long shot للمكان بزاوية مستوى النظر Normal وبحركة كاميرا ثابتة Fixed الفتاتين جزءاً صغيراً من ضخامة الحدث المتمثل بانسحاب الانجليز من القرية، صوت الدبابات يسيطر على

اللقطة ويقطع استرسال فرحة وفريدة في الحوار، فيما تظهر في الخلفية شجرتان وتجمع لصخور كبيرة تمتد على الأرض الجرداء.

المستوى التضميني:

تسرد اللقطة هنا بعدا أكبر من مسألة التناقض بين القرية والمدينة انه ينطلق الى مفهوم تناقض أوسع واشمل حسب مكونات الصورة، انه مفهوم الوطن والاحتلال وحجم الفتاتين ذوات الـ13 عاما بينهما، حيث تشكل الكتلة العنصر الأهم في تكوين الصورة Composition كون الفتاتين على صغر حجمهما في الكادر تلعبان دورا مهما في مفارقة الانتصار على الاحتلال وكما يقول ماشللي (1983) فإن الكتلة تستحوذ على الانتباه لما لها من ثقل، وتسود الصورة بوحدتها وبعلاقتها مع غيرها ناهيك عما تتميز به من حجم وثبات وتماسك واضاءة ولون، ويضيف بأن الوردة الموضوعة على مقعد الانتظار قد تأخذ عند المشاهد وزنا اكبر من جبل نظرا لدورها في سردية المشهد، ولعل فرحة وصديقتها تتكافآن مع الوردة في التشبيه السابق حيث تواجهان دبابة الاحتلال المنسحبة بضخامة حجمها داخل اللقطة، فيما تظهر فرحة عنفوان انتصارها على المحتل بكلمة "انكلعوا" بمعنى اذهبوا من غير رجعة وتكرر الكلمة متسائلة عن معناها باللغة الإنجليزية للتأكيد على موقفها من المحتل، فتظهر بصورة الفتاة الجريئة.

ورغم أن فرحة وصديقتها تمثلان صورة الانسان في اللقطة، إلا أن الشجرة التي خلفهما اخذت الحيز الأكبر من الصورة، إذا أردنا الرجوع الى حجم الكتلة في التحليل، يليها كومة الصخور الجاثمة على الأرض القاحلة وفي ذلك اشارتان؛ أولهما أن الوطن أكبر من الجميع، سواء الاحتلال أو الشعب المحتل، وثانيهما أن الطبيعة وتضاريسها تستوعب الانسان وتدعمه في مواجهة المعتدي على أرضه، ولعل هذه الأرض الجرداء التي تبدو مهملة، تمثل أطراف القرية البعيدة عن أماكن الازدحام السكاني، والتي تمثل ملجأ للفتيات والأطفال أيضا الذين ظهروا فيما بعد وعززوا سردية طرد الاحتلال من القرية مشاركين الفتيات بالاحتفال والهجوم أيضا.

تحليل اللقطة الرابعة من المشهد 4 في فيلم فرحة، انظر الصورة (4) ملحق (ب):

المستوى التعييني:

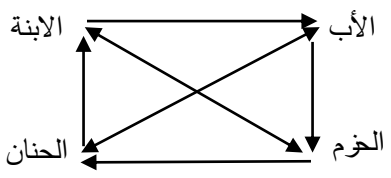
تعود الكاميرا لتضيق عدستها بأخذ لقطة متوسطة قريبة Medium Closeup Shot لفرحة بمستوى النظر Normal وبحركة ثبات لفرحة التي أجهزت على خروج الاحتلال بصنع وضعية السلاح بيديها استكمالا لسردية خروجهم من القرية، فيما تقف فريدة خلفها تشاهدها مبتسمة وتتردد في الأجواء أصوات الأطفال الفرحين بانسحاب المحتل مع هدير محركات الدبابات.

المستوى التضميني:

تستكمل اللقطة سرديتها المجسدة للمرأة المنتصرة، بحركة اطلاق النار الوهمي التي قامت بها فرحة معلنة انتهاء المشهد مكانيا وزمنياً، باستخدام تقنية البوكيه Bokeh التي عزلت الشخصية عن البيئة المحيطة بها بغرض تعزيز الواقع النفسي لها؛ فضخمت من قوة وثبات الفتاة واخفت كل ما يحيط بها، وارتكزت على دقة رصاصتها الوهمية خلف المحتل، وحشدت أجزاء دقيقة ومحددة من السرد الروائي للفيلم حسب غانز (2005)، اذ انهت بذلك حدثاً مهما في قصة الصراع مع الاحتلال التي سردها المشهد بقصد التقديم للحظة الصراع الحقيقية في الفيلم والمتمثلة بالهجوم الصهيوني على القرية (أحداث النكبة).

أغلقت فرحة احدى عينيها ضمن خطوات التجهز لإطلاق رصاصة الانسحاب على المحتل، وفي ذلك إشارة الى ان القادم ليس كله معلوما للفتاة، وكأنها تقول بان الانسحاب مشروط وربما لم يكتمل، وفي هذا تعارض مع تشابك يديها وتصويب السبابتين نحو الهدف اللتين ظهرتا ثابتتين داعمتين لسردية قوة وثبات المرأة، بل انتصارها.

تحليل المشهد الثاني/ رقم 9 في فيلم فرحة حسب مربع غريماس السيميائي



تلاحق فرحة والدها المختار بفضول وترقب وهي تلقي عليه سؤالا قد يبدو للوهلة الأولى أنه عادي لكن سرعان ما يكشف تجاهل الاب لها مدى أهمية الإجابة عن هذا السؤال الذي سيحدد مستقبلها فيما بعد، وبذلك يكمل المشهد السرد المتتابع للفيلم، فيحدث ان تنتهي فرحة من عرس صديقتها لكن سرعان ما يتملكها القلق بعد ملاحظة جلوس والدها مع عمها وابنه وتبادل النظرات باتجاهها، وهذا ما يدفعها الى ترك صديقاتها واللحاق بوالدها للاستفسار منه، يبدو التناقض هنا جليا بإدارة الاب ظهره لابنته التي يختلف معها بخصوص مستقبلها فيرى ان الأنسب لها الزواج كباقي بنات القرية، فيما تجد هي خلاصها بالتعليم والذهاب الى مدرسة المدينة رافضة فكرة الزواج المبكر نهائياً.

تظهر علامات الحزم والشدة على المختار الذي يستمر بتجاهل ابنته الى ان يدخلا البيت وتعلن تمردها عليه فتسبقه الى غرفتها وتدير ظهرها له، حينها يشتد الحوار بينهما فيشرع بتوبيخها باللهجة الفلسطينية (بدك بد وسيف ع الحد) بمعنى انك بحاجة للقسوة والحزم جزاءً على تصرفك، وعلى الرغم من التحول المفاجئ بموقف الأب، الا أن عناصر البناء السردي للفيلم بقيت في مرحلة الأحداث الصاعدة، فتطور الحدث في سردية المشهد حتى أعلن المختار لابنته بانه سجلها في مدرسة المدينة، مغيرا بذلك تفاصيل الفتاة التعيسة المتمردة الى صور مغايرة تماماً وهي الحنونة والمطيعة والسعيدة فيما بعد.

اذاً اندفعت فرحة نحو والدها تقبل يديه وتضعهما على رأسها وفي هذا تشكل واضح للفتاة المطيعة، ثم احتضنته ليربت على رأسها وفي هذا صورة للفتاة الحنونة، ثم انطلقت نحو سطح المنزل مطلقة الاهازيج والزغرودة تعبيرا عن فرحتها بالذهاب الى المدرسة وهذا أكثر الأساليب التي طالما ابتعتها المرأة الفلسطينية في التعبير عن فرحها وهذا ما خلق صورة الفتاة السعيدة.

تحليل اللقطة الخامسة من المشهد 9 في فيلم فرحة:

صورة (5)

اللقطة الخامسة من المشهد 9 في فيلم فرحة

المستوى التعييني:

تجسد اللقطة المتوسط الجانبية Medium shot بزاوية مستوى النظر Normal وبحركة البانوراما Panorama التي تتبعت المختار وابنته وهما يمشيان بعد انتهاء الحفل باتجاه بيتهما، وقد شمل الصوت على مناداة فرحة لوالدها بكلمة (يابا) في حين وجه المختار تحيته للبائع القريب منه، وترددت من بعيد أصوات الناس مع ضربة عصا المختار على الأرض.

المستوى التضميني:

تسرد اللقطة حكاية هوية رجل فلسطيني وابنته ويبدو ذلك واضحا من لباسهما فالرجل يتكئ على عصاه بيد يرتدي فيها خاتم المختزة مرتديا العباءة فوق القمباز (الكبر) المخطط، مغطيا رأسه بالحطة وفوقها العقال، فيما غيرت فرحة من لباسها في المشاهد الأولى فأضافت الى ثوبها الطرحة البيضاء مبقية على الصفة (قطع الذهب المصفوفة) بالإضافة الى البشت فوق الثوب، يتصف الرجل الذي ظهر بشوارب طويلة وملامح حادة بالقسوة وابنته تركض وراءه محاولة الاستفسار عن شيء يخصها، انها سردية المواجهة بين الأب وابنته المراهقة، تلك التي تصلح لكل زمان ومكان، فلا هي تسكت ولا هو يجيبها وتتبعهما الكاميرا بحركة البانوراما لتظهر العلاقة بين الشخص والمكان من جهة وبين الشخص وما ينظر اليه من جهة أخرى فتدخل هذه

الحركة كما يصفها مارتن (2023) إحساسا بالعداء او التهديد او التفوق لطرف على الاخر، وهذا ما مارسه الاب اتجاه ابنته التي ظهرت بصورة المرأة المقموعة في سردية اللقطة.

وفي خلفية اللقطة تظهر الأبواب الخشبية المستطيلة بخطوطها الرأسية المستقيمة التي تدل على الوقار والقوة والذكورة وبتقاطعها على شكل صليب يوحي بالوحدة والهيمنة حسب تصنيف ماشللي (1985) وهذا ما يتفق مع ما عرضته سردية اللقطة لشخصية الأب، حيث يؤكد ماشللي ان خط التكوين لا يعتمد فقط على واقعية خطوط الأجسام إنما يعتمد على خطوط الاتصال التي تخلقها العين أيضاً.

تحليل اللقطة السادسة من المشهد 9 في فيلم فرحة، انظر الصورة (6) ملحق (ب):

المستوى التعييني:

في لقطة متوسطة قريبة Medium Closeup shot بمستوى النظر Normal وبحركة ثابتة Fixed للمختار يضم ابنته الى صدره بملامح جافة وتقاطيع صارمة، فيما تظهر الفرحة على وجهها المنغمس جانبيا في صدر والدها، فيما يرافق ذلك صوت للورقة بين يديها وتردد بعيد لأصوات طبيعية لعصافير وحشرات، بالإضافة الى صوت القطع النقدية التي تزين طاقية رأسها.

المستوى التضميني:

تسرد اللقطة منعطفاً مهما في الاحداث المتصاعدة للقصة، فقد حصلت فرحة على أمنية عمرها بعد أن احتدم الخلاف مع والدها داخل المنزل، وادارت ظهرها له لتثير عصبيته فيهاجمها بألفاظ شعبية فلسطينية مثل (يا عيب الشوم، وبد البد...) ثم يخفف من وتيرة عصبيته مطلقاً مفاجأة أفرحت ابنته لدرجة أن تتحول من متمردة وعاصية الى الفتاة الحنونة المطيعة.

عندما اخبرها الوالد بانه سجلها في مدرسة المدينة، هرعت اليه تقبل يده وتشكره، من ثم انغمست في صدره كطفلة صغيرة استطاعت الكاميرا أن تلتقط تفاصيل وجهها وكمية الشحن العاطفي لديها باستخدام اللقطة القريبة والقريبة المتوسطة، لقد وضعتنا هذه اللقطة في تواصل مع الشخصية جعلنا نقترب منها أكثر ونشعر

بمشكلتها التي لطالما عانت منها كما يرى فينتورا (2012) فاللقطات القريبة تشكل بالأساس سردية مقابلة للإطارات الأكبر منها حجما، فقد تبنت اللقطة الامريكية ثم المتوسطة سردية الابة القاسي والابنة المتمردة في حين قلب الانتقال الى اللقطة القريبة السردية الى النقيض فظهر الاب الحنون والابنة المطيعة البارة، وهذا ما يجعل اللقطة القريبة محورا أساسيا في السرد السينمائي.

من ناحية الصوت عبر انكماش الورقة بين يديها وصوت اهتزاز القطع المعدنية المتراصة على طاقيتها عن فرحة الفتاة، ممهداً لاستكمال مختلف لسردية المشهد المختوم بالفرح.

لعبت الخطوط أيضا دورا مهما في التعبير عن شخصية الاب المحتوي للفتاة بحيث ظهر لباسه (القمباز) مخططا بشكل طولي أوحى بالذكورة والقوة كما ورد سابقاً، فيما أوحى انحناء رأس الفتاة بالهدوء والسكينة، وقد دعمت الخلفية المكونة من جدران المنزل الحجرية هذه السردية جانحة الى القسوة نوعا ما بالإضافة الى جفاف النبتة الموجود بجانب الصورة وقد تشعبت اغصانها في دلالة على القوة والهيمنة حسب (ماشيللي، 1983).

تحليل اللقطة السابعة من المشهد 9 في فيلم فرحة، انظر الصورة (7) ملحق (ب):

المستوى التعييني:

تظهر اللقطة المتوسطة القريبة Medium Closeup Shot بمستوى النظر Normal وبحركة ثابتة للكاميرا Fixed حجم السعادة الذي شعرت بها فرحة لدى سماعها خبر تسجيلها في المدرسة، تسرد تفاصيل وجهها وايماءات يديها وصوت المهاهاة (فن من فنون الادب الشعبي في فلسطين وبلاد الشام) ثم الزغرودة الخارج من فمها لحظات الفرح قبل الأحداث، فيما يقاطعها صوت والدها الذي ينتقد سلوكها.

المستوى التضميني:

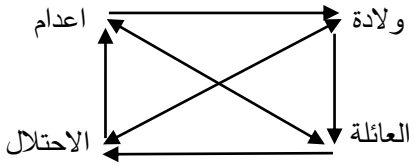
تصعد فرحة الى السطح لتمارس سردية الاحتفال التي منحها إياها والدها فتبدأ بالمهاهاة فترفع يدها في دلالة على النشاط والفرح ثم تضعها على فمها لتزغرد كما اعتادت النساء الفلسطينيات أن يفعلن في الأعراس

والمناسبات السعيدة، لكن الملفت في تكوين الصورة هو اللون الذي ارتدته فرحة الأخضر وهو لون الراحة والدفء الذي يخلق هدوء النفس وصفائها كما يجد فاتي (2024) ونظراً لهذه المواصفات يوظفه أطباء علم النفس بعلاج مرضاهم في الطبيعة الخضراء التي تؤمن لهم الاستقرار والطمأنينة، كما يستخدمه المخرجون لدلالة على البهجة والسرور والوعي والاستقرار والثقة والسكينة، لقد بدت هذه العلامات ظاهرة في شخصية فرحة وفي تقاطيع وجهها التي عبرت كلها عن حالة الفرح التي مرت بها الفتاة، فظهرت بصورة المرأة السعيدة والمنتمية لتراثها أيضاً.

نستطيع القول هنا ان اللون ترك تأثيراً مهماً في تجسيد الحالة النفسية للمرأة، ونجح في ابراز الاختلافات في ملامحها.

من جهة أخرى عاد المخرج لاستخدام تقنية البوكيه (فصل الشخصية عن بمحيطها بتظليله) عازلاً البطلة عن محيطها لإبراز أهمية حضورها في سردية المشهد الذي حملت بطولته على عاتقها.

تحليل المشهد الثالث / رقم 17 في فيلم فرحة حسب مربع غريماس:



يعتبر هذا المشهد الأطول في الفيلم ويشكل ارتكازة مهمة في تغير سردية الاحداث التي ستبدأ بالهبوط بعده، فقد شكل الذروة فعليا كونه شهد أكبر تناقضين ممكن أن يواجههما الانسان، ولادة وموت في الوقت نفسه، بل شكل طاقة الفرج الأولى لفرحة بعد دخول عائلة أبو محمد الى دار ابيها بحدث مكثف جدا سرديا ودرامياً، حيث شهد بالبداية قيام الرجل بتوليد زوجته في فناء الدار وبمجرد خروج الطفل أسماه محمد بعد أن دق الحبل السري بحجر فصنع بطولة ليست بالقليلة أمام زوجته وبناته، وبشهادة فرحة التي شكلت عين الكاميرا رؤيتها الذاتية المستخدمة لأول مرة في الفيلم، حيث صار المشاهد يتابع العملية من خلال فتحة الطاقة المحفورة في جدار غرفة المونة التي حبست فيها فرحة.

تتصاعد الاحداث بسرعة عندما تنادي فرحة على أبو محمد لينقذها، وسرعان ما يبدأ بالعملية حتى تدخل العصابات الصهيونية بلباس عسكري الى القرية، فتخطر الناس بضرورة الاستسلام، يترك الرجل محاولة كسر الباب الخشبي الذي تحتجز خلفه فرحة، ويخرج رافع يديه مستسلماً للتمويه وصرف الانتباه عن عائلته التي اختبأت في الداخل، يلقطه المحتل ويشتم رائحة دماء زوجته على الأرض وعلى يديه، فيخرج العائلة من مخبئها ويعدمهم جميعا تاركا أمر المولود لجندي من جنوده لم يجرؤ على اغتيال الصغير فتركه مغطيا وجهه بمنديل ويهرب، وهنا يتجلى التناقض بين قيمتي الموت والحياة والتضاد بين الاحتلال القاتل المجرم الذي أباد عائلة بأكملها دون أن يرف لجنوده جفن.

تشاهد فرحة العالقة في غرفة المونة عملية الإعدام بكامل تفاصيلها فتباغتها نوبة من العصبية وتحاول كسر الباب لإنقاذ الطفل الرضيع غير ان قواها تخونها ويمت الطفل بمجرد انقطاع صوت بكاءه الذي دق في رأسها طيلة اليوم، لقد أظهرت سردية هذه اللقطة تناقضين في الشخصيات النسائية أيضا، فهذه ام محمد التي ولدت توا تقف بكل شموخ وشجاعة مدافعة عن مولودها وعائلتها فيكلفها ذلك حياتها وتظهر بصورة المرأة الشجاعة، فيما تتجمد فرحة في مكانها بلا حيلة، يتحكم بها الخوف والرعب مما شاهدته عبر الطاقة وتظهر بصورة المرأة العاجزة.

تحليل اللقطة الثامنة من المشهد 17 في فيلم فرحة، انظر الصورة (8) ملحق (ب):

المستوى التعييني:

تبدو اللقطة القريبة Close up Shot الجانبية المستخدمة في هذه اللقطة غير واضحة دون الإضاءة وقد التقطت زاويتها بمستوى النظر Normal وبحركة كاميرا ثابتة Fixed، وفيها تنظر البطلة الى طاقة النور الوحيدة المفتوحة في حائط غرفة المونة (الحبس) الذي علقت فيه، توتر وترقب يتجلى في معالم وجهها في حين يحيط الظلام بها من كل الجهات، أما الصوت فيتردد في ارجاء المكان صوت رجل وعائلته كان صوتهم بعيدا وبدا أشد وضوحا عند اقترابهم من باب غرفة المونة.

المستوى التضميني:

قبل الخوض في تفاصيل اللقطة وتحليلها لا بد من تناول سردية المشهد التي قدمت لظهور البطلة بتلك الصورة، فقد سرد هذا المشهد أقسى الاحداث التي مرت بها فرحة خلال حجزها في غرفة المونة، وليس مبالغة ان يصنف بانه حدث الذروة رغم قساوة مشهد النكبة وقوته في سرد الحكاية، وبعد ان خاضت البطلة صراعا مع ذاتها طوال تلك الفترة دخل الى المشهد شخصيات أخرى شكلت بارقة امل لها للخروج من محبسها، فدخلت عائلة مكونة من أب وزجته الحامل وابنتين الى فناء الدار ولم تلبث السيدة بالدخول حتى جاءها المخاض فاضطر زوجها لتوليدها بنفسه.

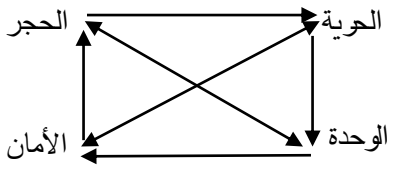
لقد شكل هذا المشهد سردية عميقة مكتملة العناصر داخل قصة الفيلم نفسها، فتطورت الأحداث باستنجاد فرحة بالرجل الذي نادته بابو محمد فور ولادة ابنه وحاول الرجل مساعدتها لكن ذروة الحبكة تصاعدت عندما دخلت قوات الاحتلال الى المنزل وطالبوا الرجل بالخروج مستسلماً، بقيت فرحة على حالها تشاهد فظاعة جرائم الاحتلال وتستمع للحوار الذي شكل بحد ذاته علامة سيميائية دللت على إجرام عصابات الصهاينة الذين اعدموا الرجل وعائلته بأكملها بعد أن أثبت زوجته ثبات وشجاعة في الدفاع عن عائلتها رغم انها تمر بمرحلة النفاس وفقدت حياتها ثمن ذلك، وبذلك قدمت سردية المشهد صورة المرأة الشجاعة والصامدة.

أما عن أوضح العلامات السيميائية في اللقطة المذكورة فتمثلت بالإضاءة كعنصر مهم ورئيسي من عناصر اللغة السينمائية، تحديدا مسقط الإضاءة العالي الذي ركز على وجه فرحة بلقطة قريبة عرضت لملامحها الفضولية والخائفة والمتطلعة للخارج في الوقت نفسه، لقد اعطى الضوء المباشر على وجه البطلة معنى جديد لنظرات وجهها التي بدت مرتبطة بظهور اشخاص جدد قد يكونوا المنقذين كما يفسر فايدا (1993)، ومن خلال الإضاءة عرفنا صورة أخرى لفرحة، وهي الفتاة المنتظرة والمتأملة رغم ما اعترى ملامحها من خوف وقلق في زوايا اللقطات التي سبقت هذه اللقطة.

من جهة أخرى لعب سواد الظلام/ اللون الأسود دورا مهما في جر المشاهد نحو عالم الحزن والخوف المحيط بالبطلة، فالأسود حسب فاتي (2024) يرمز لتلك المشاعر، بالإضافة الى الشر والموت والوحدة والمجهول،

كما أن الظلام يحمل علامة الخطر والغموض حسب Amer (2019)، وقد أحاطت تلك المشاعر بفرحة حتى أظهرت من خلالها صورة المرأة الوحيدة والخائفة.

تحليل المشهد الخامس/ رقم 24 في فيلم فرحة حسب مربع غريماس:



يسرد المشهد الأخير من الفيلم نهاية القصة المأساوية التي عاشتها فرحة بنسق دائري حيث تعود الفتاة للجلوس على المرجوحة التي جلست عليها في بداية الفيلم مع صديقتها فريدة لكنها وحيدة متعبة ومصدومة رغم انها تحررت من محبسها في مخزن الدار، تظهر هنا الشبكة العلائقية لمشاعر التناقض والتضاد بصورة واضحة وقوية في تشكيل صورة المرأة كونها عاشت كل تلك المشاعر في مشهد واحد وانبثقت منها سردية خلاصة التجربة التي عاشتها، بعد ان تحررت بنفسها، وجالت في قريتها الفارغة تماما من معالم الحياة.

تجلس فرحة وحيدة على احدى المرجوحتين المتعلقتين في الشجرة ذاتها التي شهدت على جلساتها مع صديقتها بشعر منكوش غير (مجدول) ولا طاقية مرصعة بالذهب فوقه وملابس رثة ووجه مرهق على عكس الصورة التي اعتادت ان تظهر بها قبل النكبة، تضع في حجرها الخنجر الذي أعطاها إياه والدها قبل الرحيل كرمز للأمان وتفتح الورقة المهترئة التي كتب فيها حلم عمرها بالذهاب الى المدرسة لتشهد على تعاستها دون أن يحدث أي تغير في ملامح وجهها الباردة، تأكل حبة تين وتسمع لصوت جداول الماء لتتلمس الحرية بعد ان خرجت من جدران الحجز الى الفضاء الواسع، لقد شكلت كل هذه التناقضات صورة المرأة المصدومة بالإضافة للمرأة المترددة لعدم قدرتها على استشراف ما ينتظرها وربما للخوف من الوحدة وعدم وجود من ينصحها في هذا العمر المبكر.

تحليل اللقطة التاسعة من المشهد 24 في فيلم فرحة، انظر الصورة (9) ملحق (ب):

المستوى التعييني:

تظهر اللقطة البعيدة Wide shot بزاوية تصوير جانبية مرتفعة High Angle Shot وبحركة ثابتة للكاميرا فرحة كجزء من البيئة العامة، جالسة على مرجوحة وتنظر الى الأمام، بينما تسمع أصواتا للطبيعة حولها كجداول الماء والحشرات مع دخول اول واخير للموسيقى في الفيلم.

المستوى التضميني:

تسمح اللقطة العامة للشخصية باستخدام لغتها الجسدية كما يرى فينتورا (2012)، حيث تلقي فرحة بثقلها على المرجوحة بلا مبالاة وببرود يجاوز رغبتها في النظر حولها دون أي تمسك بالحبل كما اعتادت ان تفعل، فتبدو هادئة واجمة وبوجه مجهول بحكم اختيار زاوية جانبية لجلستها فلا تظهر تقاطيع وجهها، حيث تعرض اللقطة العامة الجسم الإنساني كاملا في فضاء موحد، وعلى الرغم من رمزية جلوس الفتاة، إلا أن المحيط هو عامل السرد الرئيسي في اللقطة العامة.

ومن ذلك سيطرة جذع الشجرة الجاف والخشن على كادر الصورة بحكم كبر حجم الكتلة في التكوين للغتها السينمائية، وكما يقول ماشيللي (1983) تزداد الكتلة قوة إذا ما انفصلت عن خلفيتها بالتباين معها في الضوء او اللون، فتبقى بعيدة عن الخلفية وتفرض سيطرتها على الكادر، وهذا هو الجو العام للقطة التي طغى عليها الجفاف والقسوة فليس بعيدا عن نتوءات جذع الشجرة الجاف تمركزت مجموعة من الصخور الكبيرة في الطرف الأيمن للصورة فيما جلست الفتاة كأصغر كتلة في تكوين الكادر مما يدل على ضمورها ويشكل صورة المرأة الضعيفة.

وقد عزز ذلك استخدام زاوية التصوير المرتفعة التي اوحت بالقدرية والمصير المحتوم وبتصغير الشخصية وجعلها مضمرة ومحجمة، كما يحلل (جانيتي، 1976).

وشكل تشابك الأشجار والنباتات الصخرية وجفافها علامة تدل على قوة ورهبة المكان بالنسبة للفتاة، بالإضافة الى سعة المساحة التي شكلتها الأرض الجرداء الجافة في الصورة، ودعمت الإضاءة ذلك من خلال خفوتها، لتتكامل كل هذه العناصر حول الفتاة وتؤكد تكوينها لصورة المرأة الحزينة.

تحليل اللقطة العاشرة (متتالية) من المشهد 25 في فيلم فرحة، انظر الصورة (10) ملحق (ب):

المستوى التعييني:

تظهر اللقطة العامة Long Shot بزاوية مستوى النظر Normal وبحركة ثابتة للكاميرا الفتاة وقد بدأت الفتاة بالاختفاء من الكادر أثناء مشيها في الطريق، فيما يرافق ذلك صوت الموسيقى مع خفوت في الإضاءة شيئاً فشيئاً.

المستوى التضميني:

أكملت اللقطة العامة وظيفتها السردية لمتابعة القصة والحفاظ على جذب الانتباه وتتبع حركة الشخصية، على الرغم من تحرك الشخصية من وضعية الجلوس الى المشي في طريق منحني وسطة الفراغ، وقد أدت الكاميرا أيضا دورها في تصوير الطبيعة كخصم يحيط بالبطلة حسبما يصور فينتورا (2012)، تمشي الفتاة في طريقها الملتوي بعدما أخذت برهة من الزمن في التفكير والتردد، لقد عزمت على المضي قدما دون ان تعرف ماذا سيحدث لها لا سيما أن خطر الصهاينة لم يزل بعد حسب سردية القصة، وبذلك أدى حجم اللقطة دورا كعلامة سيميائية أكدت على صورة المرأة الوحيدة.

لقد سمحت اللقطة العامة بإظهار علاقة الشخصية بالحيز المكاني حيث بدت ضئيلة امام طول الطريق والتلال الجرداء المترامية على جانبها، فاستثمرت بذلك الوضع الجغرافي والمزاج النفسي للشخصية التائهة وجعلت المشاهد أكثر إحساسا بالواقع الذي تعيشه الشخصية بتراجع التركيز مع حجمها الذي بدأ يتلاشى في الكادر ، فتشكلت صورة المرأة المهزومة.

شكلت إضاءة الشمس لحظة غروبها العنصر الأهم في لغة اللقطة السينمائية، وعلى الرغم من أن اللون الأصفر من الألوان الحارة التي توحي بالحياة وترمز للنشاط الفكري والمرح كما يقول فاتي (2024) الا انه تعاكس مع موقع الشخصية في تكوين الصورة فخطف منها الأنظار وأضاف بُعداً لضآلة وجودها في البيئة المحيطة، مدعماً صورة المرأة الحزينة في شخصيتها، من جهة أخرى يرى شبو (2016) أن غروب الشمس في الأفلام السينمائية يشير بأن تغييراً بالمسار على وشك الحدوث، حيث يتحول الغروب من مجرد لقطة جميلة الى وسيلة لسرد القصص، تعزز جمال وعظمة الطبيعة، وتجعل المشاهد يشعر بأحاسيس مختلفة اتجاه الشخصية، وقد يحول ذلك صورة المرأة من الوحيدة الحزينة الى المرأة الحالمة .

3.3 تحليل فيلم "لما شفتك"

جدول (4)

بطاقة تعريف فيلم "لما شفتك"

عنوان الفيلم	لما شفتك When I Saw You
تصنيف الفيلم	درامي / درامي تاريخي
مدة الفيلم	93 دقيقة
سنة الانتاج	2015
شركة الانتاج	أسامة بواردي
بلد الانتاج	فلسطين/ الأردن
سيناريو وإخراج	آن ماري جاسر
الممثلين	صالح بكري بدور ليث، محمود عسفة بدور طارق، ربى عصفور بدور غيداء علي عليان بدور أبو أكرم
لغة الفيلم	اللغة العربية
ثيمة الفيلم	الصعوبة التي تواجه ام فلسطينية لاجئة بالأردن في تربية ابنها المراهق الذي انخرط في صفوف الفدائيين ليرجع الى فلسطين ويقابل والده المفقود هناك
الجوائز التي حصل عليها	أفضل فيلم عربي في مهرجان أبو ظبي السينمائي، جائزة لجنة التحكيم في مهرجان القاهرة السينمائي ومهرجان وهران، جائزة دون كيشوت في مهرجان قرطاج السينمائي
عدد المشاهد في الفيلم	82 مشهد
عدد المشاهد التي ظهرت فيها المرأة	44 مشهد
عدد الشخصيات في الفيلم	11 شخصية
عدد الشخصيات النسائية	4 شخصيات

قصة الفيلم:

يسرد الفيلم قصة غيداء، الأم الفلسطينية التي تعيش في أحد مخيمات اللجوء في الأردن، برفقة ابنها المراهق طارق وبانتظار زوجها التي انقطعت اخباره منذ خروجهم من البلاد في العام 1967، تعمل الام في الخياطة وتعاني من صعوبة التعامل مع ابنها الفضولي الذي يسبب لها المتاعب في المدرسة والبيت، لكنها في الوقت نفسه لا تتواني في الدفاع عنه، وسرد الذكريات الجيدة عن والده وعن البلاد.

يُطرد طارق من المدرسة بسبب تفوقه الزائد على زملائه وازعاجه المتكرر للمعلم، فتنتابه حالة من العصبية ويحطم مكونات الخيمة التي يعيش فيها مع امه، ويتهمها بأنها المسؤولة عن غياب الأب ويستنكر وجوده في المخيم، مطالبا بالعودة الى بلاده التي لا يعرف اتجاهها للبحث عن والده، فتخبره الام ان البلاد باتجاه الشمس حيث كان يتمشى مع والده.

يخرج طارق من المخيم باتجاه الشمس ويقطع مسافة طويلة حتى يغمى عليه في الطريق، فينقذه مقاتل فلسطيني يتدرب في أحد المعسكرات التابعة للمقاومة، يتمسك الطفل بالعيش داخل المعسكر لاقتناعه بأن الثوار سيرافقونه الى البلاد، وينتبه المدرب أبو أكرم لقدرات الطفل المميزة في الحساب فيعتمد عليه في التدريبات ومتابعة المقاتلين.

تستطيع الام الوصول الى مكان ابنها بعد رحلة بحث طويلة، فتنتقل الى المعسكر بلباسها المدني وتحاول اقناع الابن بالرجوع دون فائدة، يعيش الاثنان حالة من التوتر نتيجة التفاعل مع الآخرين، يغار طارق من تقرب أحد المقاتلين من أمه فيعود لحالة العصبية، ويقرر الخروج باتجاه البلاد بعد أن يراقب جولات المقاتلين الى الحدود.

يخرج الطفل ليلاً الى الحدود ويجلس بمحاذاتها مراقباً دوريات الاحتلال التي تحرسها من خلف السياج الشائك، تتبعه الأم بصحبة المقاتلين، وبمجرد أن يحين الوقت المناسب يركض الولد باتجاه حلمه، فتركض الأم ورائه ممسكة بيده، ولكن ليس لتردعه وتعود به الى المخيم، إنما لتكمل معه الدخول الى البلاد، فتخط بذلك نهاية الفيلم.

جدول (5)

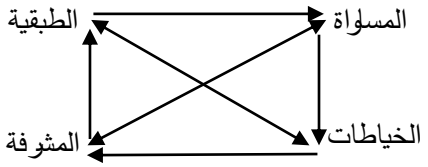
مشاهد "لما شفتك" المختارة للتحليل

المشهد	وقت العرض	المدة	عدد اللقطات	سردية المشهد
2	2:20 -1:40	دقيقة و40 ثانية	6 لقطات	مجموعة من النساء يعملن في مخيطة ويتبادلن الحديث
9	10:04- 10:44	40 ثانية	15 لقطة	تقف الأم غيداء في مواجهة المعلم عندما يطلب منها اخراج ابنها طارق من المدرسة لشقاوته
23	19:30- 21:11	دقيقتان و19 ثانية	22 لقطة	يواجه طارق أمه بأنها المسؤولة عن فقدان والده ويهاجمها بقسوة فيما تحنو هي عليه
78	1:22:2- 1:25:0	ثلاث دقائق	24 لقطة	مواجهة الام وابنها في المعسكر وتصاعد حدة اللوم والشك من الابن
82	1:30:0- 1:33:4	ثلاث دقائق	63 لقطة	بعد مراقبة متعبة تتبع غيداء ابنها نحو السياج الحدودي، الام والابن يتجاوزان الحدود الى فلسطين سوياً

الشخصيات النسائية التي ظهرت في الفيلم

غيداء، ام محمد، أمل، معلمة الخياطة، انظر الشكل (7) ملحق (أ).

تحليل المشهد الأول رقم 2 في فيلم لما "شفتك" حسب المربع السيميائي:



يسرد المشهد حدثاً واحداً في مكان ضيق لكنه ملئ بالتناقضات المتعلقة بمجموعة من النساء يعملن في مشغل للخياطة، تتداخل الموسيقى مع صوت ماكينات الخياطة، وتهيمن على الصورة النساء العاملات في المخيطة بتنوعهن واختلاف اشكالهن وملابسهن، لكنهن يجلسن نفس الجلسة ويعملن بنفس الطريقة أي أنهن متساويات في المستوى، ويطغى على حوار المشهد عبارة "اللاجئات الجداد" التي قالتها سيدة تبدو مختلفة عن الأخريات، اذ يجلسن جميعهن بنفس المستوى والتوجه نحو ماكينة الخياطة، فيما تقف امامهن فتظهر طبيعة دورها الاشرافي عليهن لكنها في الوقت نفسه تخلق تناقضا مع المجتمع المصغر المتنوع من حيث

اللباس ولون البشرة والعمر، فتظهر الطبقية المتناقضة مع تساوي النساء في المخيم، من خلال أسلوب خطابها المتعالي وحديثها عن اللاجئات الجدد، فيما تعمل النساء بصمت واجتهاد دون ان يلتفتن لها، فتتكون علاقة التضاد بينهن وبين المشرفة، وهذا ما يهيئ للمكان والزمان الذي ستتحدث عنه سردية الفيلم، فقد تمت الإشارة الى ان النساء يعملن في مخيم للاجئين الفلسطينيين في فترة الستينات وهذا ما عرضته الشاشة في اللقطة الافتتاحية للفيلم فتشكلت صورة المرأة العاملة بالإضافة الى صورة المرأة اللاجئة التي عززها الحوار، إذن كل ما سيسرد لاحقا سيكون على علاقة بهذه الفترة وعلاماتها.

تحليل اللقطة الأولى من المشهد 2 في فيلم "لما شفتك"، انظر الصورة (11) ملحق (ب):

المستوى التعييني:

تعرض اللقطة المتوسطة Medium Shot بمستوى النظر وبحركة ثابتة للكاميرا ثلاث نساء يجلسن على ماكينات الخياطة منهمكات في عملهن، ويصاحب ذلك صوت قوي للماكينات ثم صوت بشري للمشرفة تشيد من خلاله بعملهن، فيما يتنوع تركيز الإضاءة على أجسادهن بما يبين ان مصدرها طبيعي من النافذة.

المستوى التضميني:

تعتبر اللقطة المتوسطة من أفضل احجام اللقطات التي يفضل المخرجون الاعتماد عليها في التصوير، كونها تمنح الشخصيات قدراً متوازناً من الوضوح، وترصد انفعالاتها وعلاقاتها مع حيز المكان المتاح، وهذا ما تحقق في حجم هذه اللقطة التي عرضت ثلاث نساء بنفس التوازن ونفس الجلسة رغم تباين مسافة القرب من الكاميرا، فقد أظهرت اللقطة تفاصيل لباسهن الذي لعب دورا كبيرا في الكشف عن هوية الزمان والمكان.

تلعب الأزياء الدور الأهم في تحليل سيمياء المرأة وعلاقتها بسرد الاحداث المتعلقة في القصة، فالحدث يجري في الستينات، اذ ارتدت النساء الفساتين عارية الذراعين والضيقة القصيرة التي تعلو الركبة بعض الشئ، والتي يكون تصميمها محدداً لمنطقة الخصر، وهذا هو موديل اللباس في الستينات حسب وصف الموسوعة العربية الشاملة (2018)، أما عن الألوان التي سادت تلك الحقبة فتنوعت ما بين ألوان منقوشة وسادة، وبدرجات متعددة ومختلفة، وقد كان هناك تنوعاً في الأقمشة المستخدمة كالساتان والقطن والشيفون والحرير،

غير ان الحجاب الذي ظهر على رأس المرأة الثالثة استطاع ان يعرف بالمكان الذي وجدت في النساء وهو الأردن، حيث ينتمي سكان هذه الدولة الى دين الإسلام ويرتبط بتقاليده فيما رمز الذراع العاري للعمل، وهذا ما أبدى أكثر من صورة للمرأة في هذه اللقطة فظهرت بصورة المرأة الأنيقة والمحافظة والعاملة في الوقت نفسه.

تحليل اللقطة الثانية من المشهد 2 في فيلم "لما شفتك":

صورة (12)

اللقطة الثانية من المشهد 2 في فيلم "لما شفتك"

المستوى التعييني:

تصور اللقطة المتوسطة Medium Shot بمستوى النظر Normal وبحركة ثابتة Fixed للكاميرا غيداء تجلس على ماكينتها وتلف شريط القياس حول رقبتها فيما تظهر في الخلفية مجموعة من زميلاتها، فيما ينتشر صوت ماكينات الخياطة في الفضاء الصوتي بالإضافة الى صوت المشرفة كما في اللقطة السابقة.

المستوى التضميني:

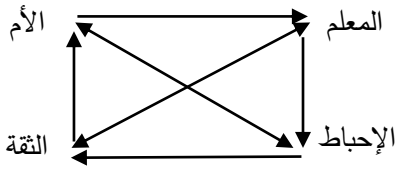
تستمر اللقطة في سرد واقعية الحياة داخل مشغل الخياطة مسلطة الضوء هذه المرة على البطلة غيداء، التي تجلس على ماكينتها كعلامة دالة بحد ذاتها من حيث لباسها الذي يدل على فترة الستينات كما ذكرنا سابقاً،

مع إضافة اكسسوار هو شريط القياس الذي تستخدمه الخياطة ويدل بالطبع على طبيعة العمل الذي تقوم بع المرأة مؤكدا على صورتها العاملة.

ويرى النادي (1985) أن الملابس في السينما لا تعرفنا على زمان الأحداث ومكانها فقط، إنما تعكس نوعية الشخصيات، كما تحدد الطبقة الاجتماعية والفروق الطبقية بين الشخصيات، وهذا ما اتضح من لباس غيداء فكان فستانها بسيطا بنقشة صغيرة وبلون ازرق عكس طبيعة شخصيتها المتجهمة والهادئة، فكما يصف فاتي (2024) فإن تأثير اللون الأزرق يدل على السلام والوفاء والهدوء، والقدرة على التحكم في المشاعر وضبط النفس، كما يخلق مؤثرات سيكولوجية بالغة الدلالة برأي النادي، وقد مكننا ذلك من تتبع التطور العاطفي لغيداء باستخدام الألوان في الملابس، وبموازاة السرد التتابعي للفيلم.

وفي الجهة المقابلة ارتدت المشرفة ثوباً ضيقاً وعاري الذراعين باللون الأبيض مع نقشات لامعة أشارت الى الثراء واختلاف الطبقة الاجتماعية عن الأخريات، وتوافق مع ذلك نبرة صوتها القوية التي اوحت بالهيمنة والسيطرة أثناء توجيه كلامها للعاملات الصامتات والغارقات في عملهن وهذا ما يفسره النادي بأن اختيار نوعية الملابس وطبيعة القماش يحدد طبيعة مزاج الشخصية وحالتها النفسية، فجسدت بذلك صورة المرأة المتعالية بالمقابل جسدت غيداء وزميلاتها صورة المرأة الفقيرة البسيطة.

تحليل المشهد الثاني/ رقم 9 في فيلم لما شفتك حسب مربع غريماس:



سرد المشهد الذي لم يتجاوز 40 ثانية حدثاً متعلقاً بطارق، وهو قرار المدرسة بفصله بسبب شقاوته، دون أن يلتزم الولد بذلك، ودون ان تعلم الأم أيضا، ينادي المعلم على الام أثناء مشيها في المخيم ويطلب منها عدم ارجاع ابنها الى المدرسة فترد بحدة عليه وتطلب منه أن يقوم بعمله ويراعي تفوق ابنها على غيره، في حين يلمز الأستاذ الى وحدتها وعدم وجود أب في الاسرة ويعرض مساعدته في تناقض واضح بين وجهة نظره ووجهة نظرها فهي ترى أن السبب في فصل ابنها تميزه عن الآخرين فتمثل الثقة، فيما يرى المعلم أنه لا

يجيد القراءة بحكم قدومه حديثاً الى المخيم فيمثل الاحباط، ولكن ما يحسم الأمر في النهاية الصورة التي خلقتها علاقات التضاد والتناقض بين الشخصيتين وهي صورة المرأة القوية الحادة او الصارمة، وهذا لم يظهر في تفوقها في الحوار فقط انما في ملامح وجهها المتجهمة الحادة.

تحليل اللقطة الثالثة (متتالية) من المشهد رقم 9 في فيلم " لما شفتك"، انظر الصورة (13) ملحق (ب):

المستوى التعييني:

تستخدم اللقطة المتوسطة القريبة Medium Closeup Shot بمستوى النظر Normal وبحركة ثابتة للكاميرا، بالتتابع لنقل الحوار المتناقض بين المعلم والأم التي ترد بحدة تتضح من نبرة صوتها وملامحها الجادة، بينما تكون المواجهة في ساحة المخيم.

المستوى التضميني:

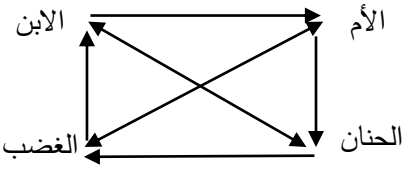
تعتمد هذه اللقطة على التتابع في حجم اللقطة المتوسطة القريبة كما السرد في توضيح العلامات المتعلقة بالمرأة، لكن هذه المرة ضمن سيمياء الزمان والمكان، اذ يبدو لباس غيداء بنقشاته والوانه منتميا لحقبة الستينات كما ذكر سابقاً وكذلك القميص المخطط الذي يرتديه الأستاذ، بالإضافة الى فساتين امرأتين في الخلفية، ويمكن للاحتشام الذي ظهرت به غيداء بمصاحبة الحوار الذي دار بينها وين المعلم أن يخلق صورة المرأة الأم والمرأة الحادة التي تدافع عن ابنها وحقه في التعليم.

أما سيمياء المكان فيظهر جلياً ان الشخصيات تقف في المخيم بوجود خيمة على شكل مثلث في الخلفية وغرفة مربعة الشكل من (الزينكو) تحمل لوحة تابعة للأمم المتحدة وتقوم بدور المدرسة المتعارف عليه في مخيمات اللاجئين آنذاك.

ان المربعات اشكالا تعطي الإحساس بالثبات والاستقرار والتنظيم، وتعزز التحكم والنظام، فتعكس الاستقرار والرتابة كما ينقل شبو (2016) وهذا ما يجب أن تكون عليه المدرسة ممثلة بالأستاذ، اما المثلثات فهي على العكس من المربعات، تصور التوتر والحركة، وتعزز الإحساس بالصراع والقوة، وغالبا ما تستخدم في مشاهد

المواجهة او التوتر لخلق ديناميكية بصرية وإبراز القوة والنزاع بين الشخصيات، وهذا ما تطابق مع سردية المشهد من جهة وقوة غيداء في الرد من جهة أخرى فتكونت صورة المرأة اللاجئة والام الشجاعة في الوقت نفسه.

تحليل المشهد الثالث / رقم 23 في فيلم "لما شفتك" حسب مربع غريماس السيميائي:



يعود طارق الى البيت خائباً مرة أخرى بعد وصول دفعة جديدة من اللاجئين دون ان يكون والده بينهم، فيغضب ويشرع بتكسير أغراض المنزل وبمجرد دخول الام تحاول تهدئته بخلق حالة من التناقض بين حنانها وغضبه، تحتضن ابنها المتسائل عن مكان والده والذي يلومها لغيابه ولوجوده في المخيم أصلاً، معرباً عن هواجسه بأنه نسي أين كانوا، وأين طريق البيت، فتجيب الأم بأن عليه ان يتبع الشمس لتدله على مكان البيت، وهي بذلك تشكل صورة الام الحنونة والمرأة الذكية في الآن نفسه.

تحليل اللقطة الرابعة من المشهد 23 في فيلم "لما شفتك":

صورة (14)

اللقطة الرابعة من المشهد 23 في فيلم "لما شفتك"

المستوى التعييني:

تجسد اللقطة القريبة Closeup Shot بزاوية مرتفعة بعض الشئ High Angle Shot وبحركة ثابتة Fixedتكاثفاً للمشاعر التي كونتها الام لاحتواء ابنها المراهق وعصبيته، وقد تلاشت أصوات التكسير والتحطيم في أغراض المنزل وبدأ حوار الام الدافئ يأخذ مكانه في البنية الصوتية لسرد أحداث المشهد.

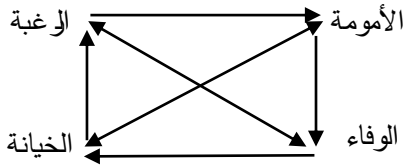
المستوى التضميني:

يلعب حجم اللقطة القريبة مرة أخرى دورا في التشكيل الدلالي لصورة المرأة وبناء المعنى السردي للحدث، فقد غيرت اللقطة من وتيرة السرد القصصي حسب موقع الإخراج السينمائي (2022)، حيث أظهرت رد فعل غيداء الهادئ الحنون بعد مواجهتها اغضب ابنها فاحتوته ناقلة المشاهد من صخب العصبية والمواجهة الى عالم من الاحتواء والحنان، وهذا ما يعني صورة الام الحنونة.

كما سمحت اللقطة القريبة بإقامة علاقة عاطفية قوية مع الجمهور، فوجدوا أنفسهم غارقين برؤية التفاصيل الحزينة عن قرب، مما شكل لديهم حالة من الحزن والاعجاب فتكونت لديهم صورة المرأة الحكيمة التي تصرفت بصبر مع غضب ابنها، وفي الحوار دلالة قوية على ذلك، لا سيما حينما أخبرته عن ذكرياته مع والده وبأن بيتهم موجود باتجاه الشمس حيث كان يذهب مع والده.

من جهة أخرى لا يمكن تجاوز الوظيفة الدلالية التي عرضتها زاوية التقاط الكاميرا من الأعلى، فكشفت انعكاس الضعف والحزن على شخصية الممثلة لكن في الوقت نفسه سلطت الضوء على العلاقة الخاصة التي جمعتها بابنها بعد مواجهة عنيفة وهذا واحد من اهم الوظائف التي تقوم بها زاوية الالتقاط المرتفعة كما كتب العاني (2019)، كما أن اتخاذ الكاميرا لمنظور جانبي لوجه المرأة ساهم بعكس رغبتها في إخفاء مشاعرها وضبط نفسها حسب تفسير فينتورا (2012)، فهي لم تنظر الى عين الكاميرا انما نظرت الى الأسفل وهي تقبل رأس ابنها المنغمس في حضنها، وهذا ما شكل صورة المرأة الصابرة التي احتملت كل ما مرت به من اهوال وكتمتها في داخلها خوفاً على ابنها.

تحليل المشهد الرابع/ رقم 78 في فيلم لما شفتك حسب مربع غريماس:



يسرد المشهد مدى انغماس الام في حياة المعسكر، لقد أصبحت صديقة الجميع لدرجة أن تجلس وتلعب الورق مع ليث ويتجاذبان الحديث حتى تعلو الضحكات بينهما وتزداد علاقتهما قرباً، يحدث ذلك امام الابن طارق الذي بدأت الغيرة تسيطر على قلبه فيما عاد لنوبة العصبية والنكران التي تعتريه كلما يتذكر والده فيلقي باللوم على أمه متهما إياها بالتسبب في اختفاء ابيه، لكنه هذه المرة بدا حانقا على الجميع وأخذ يصرخ عليهم وفي رأسه قطبية تناقض بين امومة غيداء ورغبتها في التقرب من رجل غير ابيه وكأنها نقلته من قمة الوفاء التي تحلت بها طيلة الوجود في المخيم الى رذيلة الخيانة التي تحط من قدرها في عينيه، وتشكل صورة المرأة الخائنة.

تحليل اللقطة الخامسة (متتالية) من المشهد 78 في فيلم "لما شفتك"، انظر الصورة (15) ملحق (ب):

المستوى التعييني:

تظهر اللقطة المتوسطة القريبة Medium Closeup Shot بزاوية جانبية بمستوى النظر Normal وبحركة ثابتة Fixed غيداء تضحك للمرة الأولى منذ بداية سردية الأحداث في الفيلم وتجلس مقابلة لليث يلعبان الورق ويتبادلان الحديث، فيما يتردد في المكان صوت الراديو المزعج بسبب عدم قدرته على التقاط الارسال، ويدور بين الاثنين حوار حول ذكريات الطفولة بصورة أقرب للحميمة أكثر من الجدية او الصداقة.

المستوى التضميني:

تبدو الخيمة معتمة وبالكاد يظهر وجه الرجلين الجالسين في الخلفية بين غيداء وليث، اللذان يضحكان على ذكرى مرت في طفولة الثاني، فيما تقترب المسافة بينهما لدرجة المسافة الشخصية التي قدرها الانثروبولوجي ادوارد تي هال من مسافة قدم ونصف بين الشخصين الى أربعة اقدام، مضيفاً الى انه يمكن للأفراد خلالها ان يلامسوا بعضهم، وهي مناسبة للأصدقاء أكثر من الحبيبين والعائلة، لكنها تحافظ على الخصوصية بين الأفراد، وأنسب لقطة للتعبير عن المسافة الشخصية هي اللقطة المتوسطة بتدرجات احجامها المختلفة كما يقول (جانيتي، 1976).

إذاً يكون الفضاء دلالة مهمة تسيطر على تكوين هذه اللقطة، لا سيما أن غيداء وليث يختمان حافة إطار الصورة ويسيطران عليها من الأعلى، والفضاء أحد الوسائل الرئيسية للتعبير في الفيلم، ومن الطريقة التي يتم ترتيب الناس فيها ضمن الفراغ، يمكن ان نعرف الشئ الكثير عن علاقاتهم الاجتماعية والسيكولوجية، كما يضيف (جانيتي، 1976).

لقد اعطي كل من غيداء وليث الفضاء الأكبر من تكوين الصورة مما يدل على أنهما الشخصيتان المسيطرتان في سردية اللقطة وقد دعمت الإضاءة المسلطة على وجهيهما وسط الظلام من ذلك، ولم يرتبط هذا بسيطرتهم الاجتماعية الفعلية، ولكن بأهمية الدلالة الدرامية لشخصية غيداء الضحوكة المختلفة، التي ساهمت في تشكيل صورة المرأة المستهترة وصورة المرأة الخائنة لغياب زوجها، بمجرد تفاعلها مع مقاتل في المعسكر، أمام ابنها.

تحليل اللقطة السادسة من المشهد 78 في فيلم "لما شفتك"، انظر الصورة (16) ملحق (ب):

المستوى التعييني:

تظهر اللقطة المقربة Close Up Shot بزاوية التقاط مرتفعة High Angle Shot وبحركة كاميرا ثابتة Fixed مقطعاً ليد غيداء (الكف) تسكب الماء في قنينة، بإضاءة مسقطة عليها مباشرة وظلام يحيط بها، فيما تسمع أصوات صرصار الليل في الأجواء مع صوت انسكاب الماء في القنينة وارتطام الاواني المعدنية ببعضها.

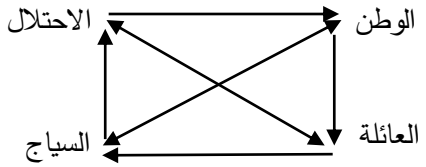
المستوى التضميني:

وظفت اللقطة المقربة لسرد رواية جديدة ومتعلقة بيد غيداء التي ظهرت في لقطة سابقة من المشهد وقد امسك بها ليث من المعصم بعد ان تبادلا الذكريات والضحكات في حديثهما مما أثار غضب طارق الذي هاجم والدته متهما إياها بالوقوف وراء اختفاء أبيه، لقد خلقت الإضاءة المسلطة على اليد في اللقطة الأولى جوا انفعاليا مؤثرا على سردية الاحداث كما كتب لندجرين (2020) وهذا تماما ما فعلته اليد في هذه اللقطة، لكنها هنا ساهمت في خلق عمقاً في المعنى لرمزية اليد اليسرى التي تزينت بدبلة وإسواره فضية في إشارة

الى أن غيداء ما زالت متزوجة، فتكونت صورة المرأة الزوجة بعدما ظهرت بصورة الخائنة والمستهترة لغياب زوجها.

ولعبت الإضاءة أيضا دورا مهما في ترسيخ هذا التناقض بين الصورتين، فأحاط الظلام باليد من كل الاتجاهات وركز النور على خاتم الزواج في يدها، فنشأ صراع بين صورتين، بل شخصيتين متعاكستين، وهذا ما يتوافق مع استنباط مارتن (2023) الذي يفيد بأن تباين النور والظل في السينما يعني صراع بين الخير والشر.

تحليل المشهد الخامس/ رقم 82 في الفيلم حسب مربع غريماس السيميائي:



يسرد مشهد النهاية لحظات الترقب والهلع التي عاشتها الام بعد عثورها على ابنها الهارب جالساً بين الصخور، في المنطقة الحدودية بين الأردن وفلسطين، وينتظر اللحظة التي ستنسحب فيها الدبابات ليتسلل الى بلده باتجاه الشمس.

تتخفى الأم بصحبة الثوار خلف الأشجار الجافة والمترامية بفوضوية بين الصخور، وتتبادل النظرات مع ابنها، الذي يبدو أنه مؤمن بضرورة العودة الى والده بدلاً من انتظار شاحنات اللاجئين التي تتدفق الى المخيم بلا جدوى، فيما تواصل دوريات الاحتلال تفقد السياج يضغط ليث ورفيقه على الزناد متأهبين للهجوم، ولا ترى غيداء غير ابنها الوحيد الذي بقي لها من العائلة، ويبدو أنها قد وضعت أمام الأمر الواقع، وبات عليها أن تختار بين مواجهة المحتل الذي يبعد عنها امتار، وبين الجلوس في مخيم اللجوء، بانتظار زوجها وبعيداً عن الوطن، وسط تهديد واضح من ابنها بخسارته امام السياج الحدودية.

تنقض الأم الخائفة على الفراغ بمجرد انفلات ابنها من انتظاره باتجاه الحدود، وتتحول الى امرأة شجاعة بمجرد أن تمسك بيده وتمضي معه نحو البلاد بنهاية غير واضحة، غير انها معاكسة للتوقع الذي قد يخرج

به المشاهد من تتابع سردية المشهد وهو أن تعود الام بابنها الى المعسكر او المخيم عند الإمساك به، فخالفت التوقعات ومضت نحو الوطن ليس لإيمانها بضرورة لم شمل العائلة فقط وانما لإثبات قوة هذه العائلة امام سياج الاحتلال الهش.

تحليل اللقطة السابعة في المشهد رقم 82 من فيلم "لما شفتك":

صورة (17)

اللقطة السابعة في المشهد رقم 82 من فيلم "لما شفتك"

المستوى التعييني:

تسجل اللقطة المتوسطة Medium Shot بمستوى النظر وبزاوية ثابتة مدى الترقب الذي تعيشه غيداء ملتصقة بليث الذي لم يتركها تبحث عن ابنها المختفي لوحدها، يتمترس كليهما بين الأشجار الجافة والصخور المظلة على السياج الحدودي، فيما تملأ المكان أصوات الطبيعة من هواء وحشرات بالإضافة الى صوت الدبابات التي تسير بمحاذاة السياج الحدودي على شكل دوريات.

المستوى التضميني:

تبدو غيداء المرأة القلقة والمتأهبة للهجوم بلباس عسكري وقد سمحت لشعرها الخشن ان يتدلى على اكتافها للمرة الأولى في الفيلم، إذاً ساقت سردية اللقطة البطلة الى التخلي عن فستانها الضيق والقصير من اجل

اللحاق بابنها كامرأة مقاتلة وحذرة في الوقت نفسه فساهمت الأزياء هنا كونها علامة التحول الدلالي البارزة في الصورة بتحديد سمات الشخصية الجديدة ونقل عاطفتها الى الجمهور فعكست حالة الترقب والمزاجية التي سيطرت على المشهد.

وكما يوضح الاسطاء (2019) فإن الملابس ليست وسيلة لتغطية الجسم فقط، انما امتداد للشخصية وأداة لنقل مشاعرها ومجاراة تطور الحبكة في قصتها، لقد استطاعت اللغة المرئية التي صنعتها الملابس العسكرية من تكوين صورة المرأة المقاتلة في سردية المشهد.

وباعتبار المرأة جزءاً من البيئة المحيطة بها، فإن دلالة المحيط تؤثر في تطور الدلالة المتعلقة بها، وهذا ما أظهرته النباتات الشوكية اليابسة والمتداخلة حولها، ويفسر جانيتي (1975) أن الخطوط المائلة والمتشابكة تكون أكثر ديناميكية في تحول سيكولوجية الشخصية، وكلما زادت كثافة هذه الخطوط كلما أوحت بالصخب الداخلي للشخصية، رغم هدوئها وبرود ملامحها، لقد شكل هذا التفسير انعكاسا إضافي لصورة المرأة العسكرية، وهي المرأة المنضبطة القادرة على كتم مشاعرها، فقلب الأم هنا يحترق بسبب تعرض ابنها للخطر، لكنها في الوقت نفسه حريصة على ضبط مشاعرها حتى لا يتضاعف الخطر بانتباه دبابات الاحتلال للثوار معها، ولا شك ان وجود ليث بسلاحه وتأهبه قد دعم هذا التفسير أيضا.

تحليل اللقطة الثامنة من المشهد رقم 82 في فيلم "لما شفتك"، انظر الصورة (18) ملحق (ب):

المستوى التعييني:

لقطة قريبة Closeup Shot لوجه غيداء، بزاوية مستوى النظر Normal وكاميرا ثابتة Fixed، تنقل حالة التوتر التي تعيشها وهي تشاهد ابنها مقبلا على الخطر، دون انقطاع لصوت الطبيعة المتمثل بحفيف الأشجار وبعض الحشرات وصوت عجلات دبابات الاحتلال تجول في المكان.

المستوى التضميني:

تؤطر اللقطة القريبة وجه الممثلة بإحكام مما يجعل ردة فعلها هي التركيز الرئيسي في الإطار كما يشرح فينتورا (2012)، وتتمثل ردة الفعل هذه بتجهم الملامح، بحيث يرصد المشاهد كماً كبيراً من القلق والتوتر الذي تشعر به المرأة حيال تعرض ابنها للخطر.

اما بخصوص نظرتها فهي لا تعبر عن مشاعرها الشخصية فقط، إنما تعطينا معلومات حول ما هو خارج حقل رؤيتها أي ابنها الذي يوشك على خوض مغامرة العودة الى بلاده المحتلة مع خطر الموت بكل لحظة، فتحدد نظرتها الشخصية علاقتها مع الأشياء أو الشخصيات في محيطها، وتعطينا معلومات عن تموضعها وحركتها، فيما ننشغل في التفاصيل الدقيقة لملامح وجهها الذي يكشف صورة المرأة القلقة.

وبالعودة الى قاموس دلالة الألوان في الصورة، نجد أن التناقض بين بقع الضوء البيضاء على وجهها بفعل الشمس والتي ترمز الى الصفاء والنقاء، واللون الأسود الحالك لشعرها المحيط بتفاصيل الوجه الشاحب الذي يرمز للحزن والعداء يكشفان عن صورة المرأة الحزينة أيضاً.

تحليل اللقطة التاسعة من المشهد رقم 82 في فيلم "لما شفتك"، انظر الصورة (19) ملحق (ب):

المستوى التعييني:

تظهر اللقطة الكاملة Full Shot بزاوية مستوى النظر Normal وبحركة ثابتة للكاميرا Fixedالام وقد التقطت يد ابنها بعد اندفاعه نحو السياج ولحاقها به، فيما يعلو صوت دعس اقدامهم على العشب اليابس فوق الأصوات القادمة من البيئة المحيطة (أصوات العصافير، والحشرات، حفيف الأشجار).

المستوى التضميني:

تسرد اللقطة الكاملة للام وابنها وهما كتلة واحدة لحظة تمسك الام بيد ابنها مقبلة غير مدبرة مما شكل صورة الام الداعمة والمشجعة، محدثة بذلك هزة على مستوى السرد المتتابع للأحداث، لا سيما ان نظراتها الى ابنها

كانت مليئة بالخوف والحزن قبل ذلك، لكن بمجرد تمسكها به انقلب خوفها الى شجاعة ومن هنا قررت خوض التحدي بالتقدم نحو السياج بما للقرار من نتائج خطيرة.

وعلى الرغم من أن أحد أهم أهداف اللقطة الكاملة استيعاب المشاهد الحوارية، بأخذ الشخصيات بشكل كامل، إلا أن المشهد لم يحتو على أي حوار بين الشخصيتين، بل جرى استبداله بقبضة اليد والمضي قدماً، وكأن الام تقول لابنها تقدم وانا معك فتدعمه وتقويه.

وربطت اللقطة الكاملة هنا بين الشخصيتين والموقع الذي يركضان فيه كما انها طوقت الفعل الذي قاما به بطريقة استكملت السرد القصصي بصورة مفهومة وواضحة دون الحاجة الى اللجوء للقطات قريبة او متوسط، وهذا ما يحافظ على وتيرة ارتباط المشاهد في المكان الذي تتواجد فيه الام وابنها فيتبنى رغبتهما في تحقيق الحرية منه والانفلات من قيد التواجد فيه نحو الوطن، فتشكلت بمجاراة ذلك صورة المرأة الجريئة.

وتستخدم اللقطة العامة الكاملة غالبا مع الشخص المتحرك الذي يعدو أو يمشي أو يحرك يديه، كما توضح بلعرابي (2020)، وهذا ما أدته هذه اللقطة في المشهد الختامي للفيلم؛ لقد اندمجت الام مع ابنها في لغة الجسد فتطايرت أذرعهما في الهواء، وتشبثت اقدامهما في الأرض بثبات، وهذا ما دعم من ظهور المرأة بصورة الام المساندة والجريئة في الوقت نفسه.

تحليل اللقطة العاشرة من المشهد رقم 82 في فيلم "لما شفتك"، انظر الصورة (20) ملحق (ب):

المستوى التعييني:

تكمل اللقطة العامة البعيدة Long Shot بزاوية مرتفعة High Angle Shot وبحركة كاميرا ثابتة Fixed سردية لحاق الام غيداء بابنها طارق من زاوية خلفية لهما وقد اقتربا من السياج الحدودي نحو البلاد، ملتصقان ببعضهما فيما يبدأ صوت دعسات قدميهما على الأرض بالخفوت شيئا فشيئاً حتى يعم الصمت على اللقطة الختامية للفيلم.

المستوى التضميني:

تسرد اللقطة العامة البعيدة مغامرة لحاق الأم بابنها، بعد عملية مراقبة طويلة ومحاولة ردعه عن التقدم نحو السياج الحدودي، ضمن تسلسل أحداث متصاعد، شكل امساك الأم بابنها واستكمال الطريق معه ذروة هذه الأحداث، فيما تناغمت الكاميرا في نقل ذلك عبر مجموعة لقطات من القريبة الى المتوسطة الى الكاملة والعامة، وكان لذلك التناغم دور في نقل المشاهد من مرحلة الى أخرى بكل سلاسة رغم تفاجئه بموقف الام الشجاعة والجريئة والتي آثرت مصاحبة ابنها على ارجاعه الى المخيم.

وتعرف اللقطة العامة حسب آدم (2014) بانها اللقطة التي يظهر فيها حجم الشيء المصور صغيرا جدا بالنسبة لمساحة الكادر، وهذا ما ظهرت عليه المرأة وابنها فتمثلت الدلالة التي كونت صورتها بالبيئة المحيطة بها كما في لقطات سابقة، وبدت كنقطة في حضرة الطبيعة المحيطة بها والتي كونت الصورة، فظهر الجبل بخطوط منحنية ثم خط من الأشجار المتراصة كوحدة واحدة، بعدهما ذلك الامتداد الواسع للأرض المغطاة بالعشب اليابس يتخللها سياج قاعدته مجموعة من المثلثات تتوسطها عمدان رأسية.

إذاً لقد حددت خطوط التكوين الواقعية الهيكل العام للأشياء كما يقول ماشيللي (1983)، فالخطوط المنحنية التي شكلتها الجبال توحي بضرورة الحذر، بالإضافة للجمال الرزين حسب تفسيره، وتقلل من سرعة العين وتوحي بالتمهل، وكأنها تكبح سرعة الام وابنها باتجاه البلاد والمصير المجهول والخطر بوجود دبابات الاحتلال على الحدود.

أما عن شكل المثلث المقترن بالخطر الرأسي فإنه يوحي بالقوة والصلابة والثبات وهو شكل محكم ومغلق كما يفسر ماشيللي (1983)، يدفع العين الى الانتقال داخله من نقطة الى أخرى دون ان تشرد خارجه، أي ان السياج بحد ذاته يشكل أسراً لعين المشاهد ونقطة فاصلة ومركزية في تكوين الصورة فهو الخطر الأكبر الذي ستواجهه المرأة المندفعة وهذه هي الصورة التي كونها تمازج الخطوط ودلالتها في اللقطة.

اما عن المساحة العظمى التي شغلت تكوين الصورة فهي الأرض المغطاة بالعشب اليابس بلونها الأصفر الذي تتحول دلالته من الجمال والاستضاءة والدفء الى نقل الإحساس بالخطر عند الاستخدام الزائد له، كما يحلل (بيكر، 2016)، وهذا بالضبط ما شعرت به المرأة وواجهته بكل شجاعة في سبيل حماية ابنها.

3.4 تحليل فيلم "3000 ليلة"

جدول (6)

بطاقة تعريف فيلم "3000 ليلة"

عنوان الفيلم	3000 ليلة 3000 nights
تصنيف الفيلم	درامي
مدة الفيلم	103 دقيقة
سنة الانتاج	2015
شركة الانتاج	سابين صيداوي ومي المصري وشارلوت آوزو
بلد الانتاج	فلسطين
سيناريو و إخراج	مي المصري
الممثلين	ميساء عبد الهادي بدور ليال، نادرة عمران بدور سناء، هيفاء الأغا بدور أم علي، أناهيد فياض بدور ريحان
لغة الفيلم	اللغة العربية + اللغة العبرية
ثيمة الفيلم	معاناة الأسيرات الفلسطينيات داخل السجون الإسرائيلية بدءاً من الحكم الملفق الى التضييق عليهن داخل المعتقل
الجوائز التي حصل عليها	رشح لجائزة أفضل فيلم بلغة أجنبية في حفل توزيع جوائز الاوسكار التاسع والثمانون
عدد المشاهد في الفيلم	77 مشهداً
عدد المشاهد التي ظهرت فيها المرأة	77 مشهداً
عدد الشخصيات في الفيلم	20
عدد الشخصيات النسائية	12

قصة الفيلم:

يسرد الفيلم قصة ليال المرأة الفلسطينية التي تعرضت للاعتقال من قبل قوات الاحتلال الإسرائيلي بتهمة المساعدة في تنفيذ عملية مقاومة ضد الاحتلال، وذلك بعد أن أقلت بسيارتها شاب فلسطيني اتهم بنيته تنفيذ عملية.

تدخل ليال الى المعتقل وتتعرض للتعذيب الجسدي والنفسي بالضرب والشبح والحجز مع مجرمات ومدمنات اسرائيليات، ويتم الضغط عليها بالعزل الانفرادي من أجل التجسس على الاسيرات الفلسطينيات، مقابل السماح لها برؤية زوجها.

تتصاعد الأحداث لتصل ذروتها عند اكتشاف حمل ليال ثم صدور الحكم بحبسها 8 سنوات وتخلي زوجها عنها، لا سيما أنها رفضت الاعتراف بأن الشاب الذي نقلته بالسيارة قد هددها لتفعل ذلك، وقد أشفقت عليه لتعرضه الشديد للتعذيب رغم صغر سنه.

يسمح لليال بالانتقال الى سجن الأسيرات الفلسطينيات وتتعرف على قصصهن المؤلمة فيما يكبر ابنها في بطنها ويحرص الكل على رعايتها حتى يحين موعد الولادة، فتلد ليال ابنها نور وهي مكبلة اليدين والقدمين على سرير حديدي فيما تحاول مديرة السجن ابتزازها باخذ المولود لكنها تستمر بالصراخ حتى تحصل عليه، ويكبر نور وسط الاسيرات ليشكل طاقة النور لهن.

بعد اندلاع الحرب مع لبنان في العام 1982، تجتاح إسرائيل مدينة بيروت براً ويستشهد أهل سناء (الاسيرة اللبنانية الفلسطينية) في مجزرة صبرا وشاتيلا، فتقرر الحركة الاسيرة الاضراب ردا على وحشية الاحتلال ومطالبة بمنح بعض الحقوق للأسرى، فيما تحاول إدارة السجن قمع الاضراب بالقوة ويسفر عن ذلك استشهاد الاسيرة جميلة وفصل ليال عن ابنها نور.

تنهي الحركة الاسيرة اضرابها بتحقيق مطالبها، وتخرج معظم الأسيرات بصفقة لتبادل الأسرى، فيما تبقى ليال في السجن بانتظار انهاء محكوميتها، فتعيش حالات من الوحدة تنقلها الكاميرا بدقة متناهية الى أن يفتح باب السجن وتخرج ليال من الأسر وتلتقي بابنها وأمها في نهاية الفيلم.

جدول (7)

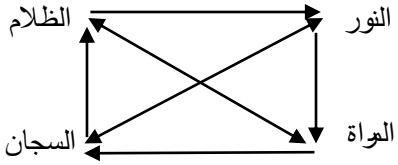
مشاهد "3000 ليلة" المختارة للتحليل

المشهد	وقت العرض	المدة	عدد اللقطات	سردية المشهد
3	2:23 -4:00	دقيقة ونصف	9 لقطات	تعرض سيدة فلسطينية للشبح والتعذيب في سجن الاحتلال الاسرائيلي
14	16:22 - 17:00	دقيقة و22 ثانية	7 لقطات	الطبيب الإسرائيلي يبلغ الأسيرة ليال بانها حامل
30	32:15- 34:10	دقيقتان	26 لقطة	في المحكمة ليال ترفض الافتراء على الطفل الذي اوصلته بسيارتها وتشهد بالحق
38	45: 10- 47:00	دقيقتان و10 ثواني		تلد ليال صغيرها ويداها مكبلتان ويحاول الاحتلال ان يأخذه منها مباشرة
77	1:34:16- 1:34:50	34ثانية		تخرج ليال من السجن وتعانق ابنها

الشخصيات النسائية في فيلم " 3000 ليلة"

ليال، سناء، ام علي، جميلة، فداء، ريحانة، شولاميت، زئيفا، مديرة السجن، ام ليال، المحامية الإسرائيلية، السجانة 1، السجانة 2، انظر شكل (8) ملحق (أ).

تحليل المشهد الأول / رقم 3 في فيلم 3000 ليلة حسب مربع غريماس السيميائي



يبدأ المشهد بالتقاط يد مكبلة بالقيود لامرأة شبه عارية معلقة في سقف سرعان ما يتضح انه لسجن إسرائيلي وذلك بعد التقديم لاعتقال امرأة فلسطينية من نابلس في المشهد الذي سبقه، فيكمل سردية تعذيب وشبح المرأة بسبب نقلها لشاب فلسطيني (ولد) بسيارتها دون أن تعرف انه مطلوب لقوات الاحتلال، تغوص المرأة التي ترتدي لباساً داخلياً أبيض اللون في بحر من الظلام لا يتضح منه إلا سيجارة المحقق الذي يجلس خلفها متخفيا، حتى بمجرد اقترابه منها ولطمها على خدها لا يتلاشى ذلك التناقض بين النور والضوء في تكوين الصورة لا سيما وأن مسقط الضوء بقي مثبتا على جسمها المشبوح ليظهر صورة المرأة المُعذبة المضطهدة.

تنتقل سردية المشهد الى غرفة أخرى تظهر فيها المرأة بوضوح تام مع المحافظة على سواد الظلام لكن في مواجهة المحقق الإسرائيلي الذي يتخذ إجراءات الضغط النفسي ضدها فتبدو خائفة مضطربة وهذه هي الصورة التي تشكلت للمرأة على خلفية التضاد بينها وبين المحقق.

تحليل اللقطة الأولى من المشهد 3 في فيلم "3000 ليلة"، انظر الصورة (21) ملحق (ب):

المستوى التعييني:

تعرض اللقطة المتوسطة Medium Shot بزاوية مستوى النظر Normal وحركة كاميرا ثابتة Fixed امرأة مقيدة من يديها العاريتين ومعلقة في سقف غرفة معتمة تماماً، وبإضاءة مسقطة على نصف جسدها تجعلها محط اهتمام المشاهد، ويكسر صوت سلاسل قيدها صمت المكان كلما تحركت، بالإضافة الى صوت باب حديدي يفتح ويغلق.

المستوى التضميني:

تنجذب عين المشاهد بالعادة الى أكثر المناطق نصوعاً في اللقطة كما يوضح جانيتي (1976) وتستغل هذه الحالة للعين لوضع الممثل في مركز الاهتمام بتمييزه بإضاءة أفضل، وبناء على ذلك فقد شكلت ليال بؤرة جذب وحيدة للمشاهد وسط هذا الفضاء الواسع من الظلام المحيط بها، وكان اللون الأسود الذي يرمز عادة للخوف والشر والمجهول ابتلع بياض المرأة الذي يوحي بالأمان والفضيلة والحقيقة والفرح فأظهرتها رمزية ذلك بصورة المرأة البريئة.

وقد تعدى التباين في مسقط الإضاءة على جسد المرأة هذا المعنى الى منح كل جزء مكشوف من جسدها مغزى في معركتها مع الظلام/ الشر فدلت الذراعين العاريين المكبلين على محاولة الطرف الاخر لكشف الحقيقة وتعريتها فيما عكس خفوت الإضاءة على وجهها مدى انكار الاحتلال للمرأة ومحاولة هز ثقتها في نفسها بتوجيه تهمة خطيرة لها، اما بياض ثوبها الداخلي الذي ارتدته فقد رمز الى الحقيقة الصارخة الكاشفة عن براءتها من التهمة، وهذا ما سيتكشف لاحقا من خلال سردية الاحداث وتصاعدها وهبوطها ضمن أسلوب السرد التتابعي الذي انتهجه الفيلم.

لقد برزت المرأة في هذه اللقطة ككتلة مضيئة على أرضية مظلمة، وهذه هي أبسط الطرق لتأكيد الموضوع المتعلق بالشخصية وعزلها بعيداً عن الخلفية كما يوضح ماشيللي (1983)، فظهرت ليال بفعل رمزية هذه القاعدة بصورة المرأة المعزولة عن الواقع المفروض عليها وهو السجن.

تحليل اللقطة الثانية من المشهد 3 في فيلم "3000 ليلة"، انظر الصورة (22) ملحق (ب):

المستوى التعييني:

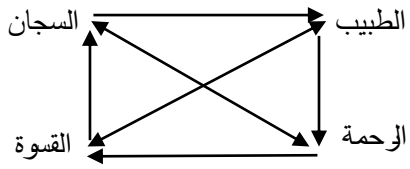
لقطة مقربة متوسطة Medium Close Up Shot بزاوية مستوى النظر وحركة كاميرا ثابتة Fixed تظهر دخول شخصية أخرى الى كادر الصورة بنظرة جانبية الى المرأة المعلقة وبصوت دعسات قدم المحقق المضافة الى صوت القيود الحديدية بيدي المرأة وتردد صوت لفتح باب حديدي.

المستوى التضميني:

تعمق المخرج هنا في استخدام رمزية الإضاءة التي شكلت مفتاحاً مهماً في تتبع سردية المشهد الخاص باعتقال ليال وتعذيبها، فلجأ الى استخدام تقنية Hard Light التي تنتج ضوءاً منتشراً وحاداً، ينقل المشاهد الى منحى واقعي يساعده في التركيز في محتويات النص السردي وادراكه كما يوضح شاكر (2023)، وذلك نظراً لسهولة فهم مكونات اللقطة التي استخدمت هذا النوع من الإضاءة في الفيلم.

لقدر تركزت الإضاءة بصورة جانبية مائلة على كتف المحقق الإسرائيلي وجزءا من وجهه أي عينه التي تنظر الى المتهمة بلا رحمة او شفقة، فيما يسند يده التي تحمل السيجارة بيده الأخرى، وقد خفتت حولها الإضاءة دلالة على قدرته على إطفاء نقطة الضوء التي من الممكن ان تتسلل الى ملف المرأة المتهمة، وتركزت الإضاءة في الوقت نفسه على كتفه الذي يحمل نجوما عسكرية لم توضحها الصورة في تباين واضح مع مسقط الضوء المركز على وجه ليال وذراعيها العاريين، مرة أخرى يتواجه الظلام مع النور في خلق صورة المرأة الأسيرة المكبلة التي لا تملك شيئا من امرها، فتكتمل من خلالها سردية تعذيب الاحتلال للمعتقلين الفلسطينيين.

تحليل المشهد الثاني رقم 13 في فيلم "3000 ليلة" حسب مربع غريماس:



تتمدد الاسيرة ليال على سرير في عيادة والقيود تكبل يديها وقدميها ويعاينها طبيب بلباس عسكري فيما يشبك القيد حول يديها في أعمدة السرير الحديدية وتشعر بحالة اقرب الى الذعر من مجرد الخوف، تدخل مديرة السجن الى المكان فيخبرها الطبيب باللغة العبرية ان ليال حامل وهي بحاجة لعناية في غرفة خاصة، فترد بقسوة انه لا يمكن تحقيق هذا الاجراء، يمتعض الطبيب من الإجابة، ويظهر إنسانيته المتناقضة مع وحشية السجانة، فيخبر ليل بلهجة فلسطينية (مكسرة) أنها حامل ويسألها إن كانت تعلم أم لا، مما يرسخ صورة المرأة الضحية التي ظهرت عليها الأسيرة الفلسطينية فاقدة الحيلة.

يزداد ذعر ليال وخوفها عند الإجابة لا سيما أنها خارجة من العزل الانفرادي وتعاني من أعراض الحمل الذي ثبت رغم ما تعرضت له من تعذيب، ترد السجانة على الطبيب مخاطبة ليال بأنه الطفل لن يعيش في السجن وانها ستكون مجبرة على إجهاضه فيما تنقل المرأة نظرها بين الطرفين الإسرائيليين بصمت وتنهيدة وعيون مفتوحة بذعر، لتظهر بذلك صورة المرأة الخائفة.

تحليل اللقطة الثالثة في المشهد رقم 13 من فيلم "3000 ليلة"، انظر الصورة (23) ملحق (ب):

المستوى التعييني:

تظهر لقطة متوسطة قريبة Medium Close Up Shot بزاوية مرتفعة High Angle Shot بحركة كاميرا ثابتة Fixed ليال مقيدة بأعمدة سرير حديدي وتنظر الى الاعلى بجحوظ في العينين وقد استمعت لصوت مديرة السجن التي حاورت صمتها بعبارة: "يجب ان تنزلي الجنين"، فيما تتردد في المحيط أصوات بشرية تحدث بعضها بالإضافة لصوت القيد كلما تحركت يدها كل ذلك وسط اضاءة خافتة.

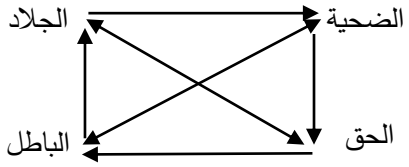
المستوى التضميني:

تبدو نظرة الجحوظ في عيني ليال مألوفة، في رحلة العذاب التي مرت بها منذ بداية سرد أحداث الفيلم، ولكن هذه المرة تكشف اللقطة المقربة والزاوية المرتفعة عن تفاصيل مكثفة ترافق ملامحها كالدهشة والاستغراب والخوف والقهر، مما يخلق صورة المرأة الضعيفة معدومة الحيلة، وقد دعم من ذلك استخدام الزاوية المرتفعة في التصوير التي تظهر ضعف الشخصية وانكماشها أمام المشاهد حسب (بلعرابي، 2020).

يتم التأكيد على صورة المرأة الاسيرة من خلال الزي الذي ارتدته ليال باللون الأزرق الغامق وبعبارة (الشاباص) المكتوبة باللغة العبرية على جهته اليسرى فوق الصدر، والتي ترمز لمصلحة السجون الإسرائيلية، وقد اعتاد الاحتلال على استخدامها دلالة على الهيمنة والسيطرة، رغم التغييرات التي تجري على زي الاسرى على مدار تاريخ الحركة الاسيرة ومواجهتها للإحتلال.

لعب ادخال عنصر اللغة العبرية الى سردية الحوار دوراً مهماً في الدلالة على هيمنة السجان على الاسيرة المقيدة، فقد غلب القهر كلامها فصمتت امام ملاحظات الطبيب، وتجبر مديرة السجن التي ارادت أن تئد أمومة ليال قبل ولادتها، وفي هذا تأكيد على صورة المرأة الضعيفة المقهورة أمام جبروت الاحتلال وتحكمه.

تحليل المشهد الثالث/ رقم 14 في فيلم 3000 ليلة حسب مربع غريماس السيميائي:



يسرد المشهد تفاصيل انعقاد المحكمة الخاصة بالتهمة الموجهة الى ليان بعد ان تجتمع مع المحامية الإسرائيلية التي ستدافع عنها بصحبة والدتها، ووسط ضغط من الام والزوج بضرورة الادعاء بأن الولد المتهم بالإرهاب والذي اوصلته بسيارتها أجبرها على نقله، تبدأ المحامية بدفاعها بكل ثقة وتقدم المبررات للمحكمة بأن موكلتها قد أجبرت على ما قامت به وبأنها حامل وليس لها مصلحة بالقيام بأمر كذلك، وبمجرد دخول الفتى الى القاعة يقف أمام المحكمة العسكرية المكونة من رتب وجنرالات بيدين مكبلتين الى الوراء وجنديين

يمسكانه من الاتجاهين فيما تظهر آثار التعذيب من خلال الكدمات الموجودة على وجهه، فيتحقق التناقض بين صفتي الضحية والجلاد الذي يجلس على كرسي الحكم مدجج بالحماية العسكرية.

بعد المرافعة يسأل القاضي ليال إذا كانت تتهم الولد بإجبارها على نقله فتتردد كثيراً، حتى يحسم قرارها نظرة البراءة التي أطلت من بين كدمات الضرب المبرح الذي يبدو على وجه الفتى، فينشأ تضاد الحق والباطل في صراعها مع نفسها، لتنكر انه أجبرها، فيصدر الحكم بحبسها لثمان سنوات، تنشأ صورة المرأة الأسيرة والمظلومة في سردية النص، لكن من جهة أخرى تتحقق صورة المرأة العادلة التي رفضت النطق بشهادة زور ضد فتى برئ من اتهامات الاحتلال التي تبدو أضخم من عمره وتجربته في الحياة.

تحليل اللقطة الرابعة في المشهد 14 من فيلم "3000 ليلة":

صورة (24)

اللقطة الرابعة في المشهد 14 من فيلم "3000 ليلة"

المستوى التعييني:

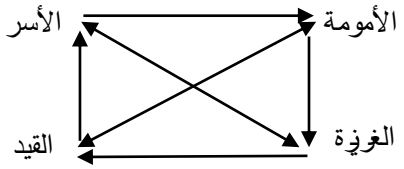
تفصل اللقطة القريبة Close Up Shot ملامح وجه ليال من خلف القضبان وهي تنظر الى محاميتها الإسرائيلية، بزاوية مستوى النظر Normal وبحركة كاميرا ثابتة Fixed، يضج المكان بأصوات أهالي الأسرى الذين يتفقدون أولادهم في الوقت نفسه، فيما ترتفع أصوات السجانات، ويجري حوار بين المحامية والام حول ضرورة ذكر الحمل في المرافعة.

المستوى التضميني:

تهبط دمعة على خدي ليان من عينين مقهورتين، فيما يمنع السياج المتشابك تلامسها مع أمها، وقد عبر هذا السياج عن عواطف الشخصية بصورة درامية؛ فقد وصل حنقها الداخلي عبر الخطوط المائلة للسياج، فيما عبرت القضبان الغليظة الرأسية عن قوة صبرها وتحملها، بموازاة الهدوء والصمت اللذين عبرت عنهما القضبان الغليظة الافقية كما يصف ماشيللي (1983)، فيما عبر تشابك الخطوط في السياج عن الصراع الذي يدور داخلها، بين الاعتراف زوراً ضد الولد او الحصول على البراءة، لقد كثف الاستخدام المتشابك للخطوط من الانفعال الداخلي للشخصية.

خلف هذا كله أظهرت اللقطة القريبة تفاصيل وجه ليان مؤكدة على صورة القهر الذي برز في ملامحها، فقد اقترب المشاهد من الشخصية أكثر وانفعل مع مشكلتها بفضل استخدام تلك اللقطة.

تحليل المشهد الرابع/ رقم 30 في فيلم "3000 ليلة" حسب مربع غريماس السيميائي:



يسرد هذا المشهد تفاصيل المخاض والولادة للطفل (نور) الذي أبصر النور في عيادة السجن وأمه مكبلة القدمين واليدين ومقيدة بالسرير الحديدي، وقد وثقت الكاميرا ذلك عبر مجموعة من متتاليات اللقطة المقربة التي ركزت على تفاصيل ألم الام ومجابهتها للسجان الذي أراد حرمانها من ضم صغيرها لولا صراخها وثورتها على القيد، منتصرة بغريزة الامومة على القيد في الوقت الذي تمر فيه المرأة بأضعف حالاتها، ونتيجة لذلك شكل هذا التناقض بين الامومة والاسر صورة المرأة الأم.

عبرت ليال عن الام المخاض بالضغط على قيد يديها وركل قيد قدميها مع الصراخ والانين، وبمجرد خروج الطفل الى الحياة حمله الطبيب الإسرائيلي مشيدا بصحته الجيدة فيما تلقفته مديرة السجن امام امه المكبلة معلنة انه سيحصل على عائلة جيدة، لكن ليال الجريحة الضعيفة استمدت قوتها من غريزة الامومة وطالبت

بحمل الطفل صارخة "اعطوني إياه" ولم تستسلم حتى فك السجان قيدها وسمح لها بان تضم وليدها وتطلق عليه اسم نور، لتظهر بصورة الام القوية المنتصرة رغم مرورها بأضعف اللحظات في حياتها.

تحليل اللقطة الخامسة من المشهد 30 في فيلم "3000 ليلة"، انظر الصورة (25) ملحق (ب):

المستوى التعييني:

لقطة قريبة جداً Extreme Close Up Shot بزاوية مرتفعة High Angle Shot ومائلة Duche Angle في الوقت نفسه، وبحركة كاميرا ثابتة Fixed لأصابع يد ليال تطبق بقوة على قيدها الحديدي المثبت بقضيب السرير الغليظ، وهي تئن من وجع المخاض فيصدر صوتها مكتوماً وسط صوت ارتطام المعدن بالمعدن بالإضافة الى صوت نبضات قلب الصغير.

المستوى التضميني:

تسرد اللقطة القريبة جداً تفاصيل شخصية المرأة من خلال يدها التي تطبق على قيدها بشدة فتظهر قوة الألم الذي تشعر به من خلال الثنيات والخطوط التي تكونت على أصابعها، وهذا ما يؤكده فينتورا (2012) بأن اللقطة المقربة جداً توظف لوضع صفة للشخصية من خلال جزء من جسدها وهو كف اليد الذي حققت من خلاله دلالة قوة الألم والأسر في الوقت ذاته، فاليد تطبق على قيدها المشبوك في عمود السرير الغليظ وفي هذا دلالة على فظاعة الحالة التي تتعرض لها المرأة الأسيرة وحجم العذاب المختلف هذه المرة عن الضرب والاهانة، انه ابتزاز لمشاعرها ومخاضها، والطبيعي ان يشكل ذلك صورة المرأة الضعيفة لكن استخدام اللقطة المائلة غيّر من الحالة النفسية للشخصية فانقلبت الصورة الى المرأة القوية بصبرها وثباتها.

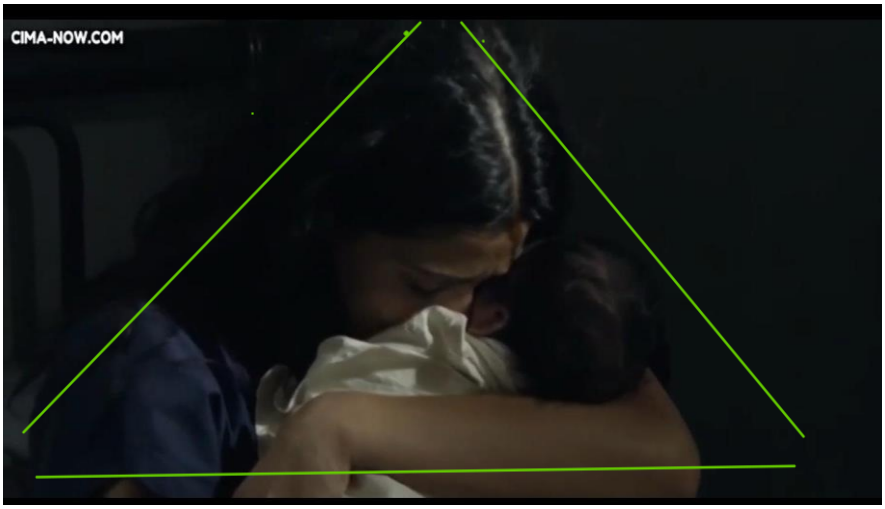
وقد لعب الشكل الدائري للقيد دوراً مهما في تكوين الصورة وخلق الدلالة المتعلقة بشخصية المرأة فيها، وعلى الرغم من أن الشكل الدائري يشير الى الأبدية والأمان والراحة والدفء حسب شبو (2016) لكنه يحبس ما في داخله ويبقي الأشياء الأخرى خارجه، وهذا ما فعله القيد بيد ليال التي جذبت عين المشاهد ومنظوره بحكم حجم اللقطة وانحصار يدها داخل القيد الدائري، المشبوك بأعمدة السرير الرأسية، التي توحي بالقوة والهيمنة

ولكنها تتقاطع مع الأعمدة المنحنية، التي ترمز الى الرقة والانوثة أي الى شخصية ليال، فتشكلت من ذلك صورة المرأة الأنثى، فالأمومة بحد ذاتها أنوثة وقوة في الوقت نفسه.

تحليل اللقطة السادسة من المشهد 30 في فيلم "3000 ليلة":

صورة (26)

اللقطة السادسة من المشهد 30 في فيلم "3000 ليلة"



المستوى التعييني:

تظهر اللقطة المتوسطة القريبة Medium Close Up بزاوية مستوى النظر Normal وبحركة كاميرا ثابتة Fixed الام الاسيرة وقد حصلت على طفلها وانغمست في جسده الصغير تشمه وتقبله، اختفى صوت السلاسل المرتطمة بالقيد وبأعمدة السرير الحديدية، وساد صوت الام المتعب وهي تقول "نور.. حبيبي يا ماما" مع صوت انفاسها.

المستوى التضميني:

تتحد الام مع ابنها وهي تضمه فيظهران كتلة واحدة تتصدر اللقطة وبتشكيلهما لشكل المثلث حسب حركة العين، يتكون إحساس لدى المشاهد بشدة تماسك العلاقة بينهما كما يوضح ماشيللي (1983) فيما يحيط بهما الظلام الذي يمثل الخوف والوحدة والشر والانتقام في الخلفية فيبرز اللون الأبيض الذي يلف به الصغير

كدلالة على الطهارة والبراءة والامل في الوقت نفسه، فيما تخفي الام ملامح وجهها في جسد الصغير فيبدو انحناء رأسها باتجاهه وتطويق يدها المحررة توا من القيد دلالة على الانوثة والرقة فتظهر صورة الام الحنونة.

تحليل اللقطة السابعة (متتالية) من المشهد 30 في فيلم 3000 ليلة، انظر الصورة (27) ملحق (ب):

المستوى التعييني:

تفصل اللقطة القريبة جداً Extreme Close Up Shot بزاوية جانبية بمستوى النظر وبحركة كاميرا ثابتة Fixed جزءا من وجه ليال وهو العين بمجرى الدمع المبتل وبالنظرة للأمام ثم الى الأعلى لتتبع صوت الهليكوبتر الذي يهدر فوق السجن.

المستوى التضميني:

تعلمنا اللقطة القريبة جدا عن هوية الشخصية كما يقول فينتورا (2012) وكونها تركز على التفاصيل بطريقة تغني عن السرد كما يضيف فقد سردت هذه اللقطة حدثا مهما متعلقا بهوية الشخصية وهوية المكان، فالعين المفتوحة التي تنظر الى خارج الكادر ببرود تذرف دمعا يسيل في محجرها فتعكس بذلك صورة المرأة الحزينة، فيما تعكس تقاطعات القضبان داخل العين صورة المرأة الاسيرة التي تنظر الى الأفق الواسع علها تحصل على بارقة أمل بالحرية، وتدل في الوقت نفسه على السجن فيما يدعم ذلك صوت الهليكوبتر التي تجوم فوقه واصوات فتح وغلق البوابات.

تقوم هذه اللقطة بوظيفتها الدلالية الاساسية، فتركز هذه تماما على وجه الشخصية، وتجعل الجمهور يشعر بالتعاطف اتجاهها، كما يحلل طحان (2022)؛ فهي لا تظهر ما تفعله الشخصية فحسب، بل تحيط المشاهد بما تشعر وتفكر به، فتعطي بُعداً دراماياً سينمائياً قوياً جداً، وتدخل المشاهد الى أعماق الشخصية الغائرة، وبذلك تقوم بسرد أدق الأحداث ضمن النسق السردي للفيلم.

تحليل اللقطة الثامنة من المشهد 30 في فيلم "3000 ليلة"، انظر الصورة (28) ملحق (ب):

المستوى التعييني:

تظهر اللقطة المتوسطة الطويلة (الأمريكية) Cowboy Shot بزاوية مستوى النظر Normalوبحركة كاميرا ثابتة Fixed خمسة أسيرات يقفن داخل السجن وينظرن امامهن فيما يتمسكن ببعضهن، وسط صراخ السجانة وغضبها فيعلو صوتها بالإضافة الى صوت عمليه التفتيش التي تقوم بها على أسرة السجينات.

المستوى التضميني:

على الرغم من تصنيف اللقطة الامريكية بأنها لقطة وصفية أكثر منها سردية، فقد أدت هذه اللقطة وظيفة دعمت الحدث وترتيبه في سياق سردية القصة، فصورت ردة فعل السجينات الخمسة على قيام السجانة بالدخول الى غرفتهن وتفتيشها بحجة وجود رسائل مهربة، ورصدت في الوقت نفسه تكاتف ايديهن وقصر المسافة بينهن فظهرن ككتلة واحدة عاطفية وشكلية في مواجهة السجانة، وقد شكل هذا صورة المرأة المتعاونة الداعمة لزميلاتها.

في حين لم تغب رمزية المكان عن الدلالة المتعلقة بالمرأة ودورها في سرد المشهد، فاستندت إحداهن على السرير الحديدي، الذي يشير الى السجن، فيما غطت الجدار الذي خلفهن بقع الرطوبة الواضحة باللونين الأصفر والأبيض، كما كسرت خفوت الإضاءة نافذة دخل منها الضوء الأبيض الى عتمة المكان، لكن هذه النافذة محمية بالقضبات المتقاطعة (الرأسية والافقية) في دلالة على هيمنة المحتل وقوته ضد النساء فتكونت صورة المرأة الأسيرة تلقائياً.

كان للزي ودلالته أيضا حضور في تفسير ظهور المرأة كدلالة على المكان ودوره في الخطاب السردي للفيلم، فارتدت ثلاثة منهن اللباس الأزرق الغامق، فيما آثرت اثنتان منهن الثورة عليه بارتداء اللون الأبيض الذي جعلهن مركزا لتكوين الصورة ببروزه وسط الإضاءة الخافتة، لتظهر بذلك صورة المرأة الثائرة.

تحليل اللقطة التاسعة من المشهد 77 في فيلم "3000 ليلة"، انظر الصورة (29) ملحق (ب):

المستوى التعييني:

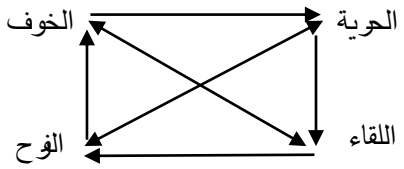
تبين اللقطة العامة البعيدة Long Shot بزاوية تصوير مرتفعة High Angle Shot ومائلة Duch Angle الاسيرة ليال تجلس وحيدة في ساحة السجن فيما تنعكس عليها وعلى الأرضية والجدران ظلال القضبان المتشابكة التي تغطي سقف المكان، فيما تم استخدام الموسيقى للمرة الأولى في هذا المشهد فكونت المصدر الصوتي الوحيد له.

المستوى التضميني:

يسرد استخدام الزاوية المائلة حالة الخوف والقلق والحيرة التي تعيشها ليال بعد الافراج عن زميلاتها وقد دعمت الزاوية المرتفعة أيضا من ذلك الشعور، فشعر المشاهد بانكماشها وضعفها وسحقها معنويا مع الدلالة على الوحشة والضياع وسط الفضاء الفارغ للسجن، مع استخدام حجم اللقطة البعيدة الذي كشف علاقة ليال بالحيز المكاني فبدت صغيرة جدا وسط ظلال القضبان، وبناء على ذلك ترسخت صورة المرأة الوحيدة في اللقطة.

تتقاطع القضبان الحديدية الرفيعة والغليظة لتشكل سياج متشابك فوق ساحة السجن، وتعكس الإضاءة الطبيعية النهارية ظلالا حادة على الجدران، فيتضاعف شعور المشاهد بدلالة المكان وهو السجن، الذي يكبت حرية ليان ويحجم من حركتها، وكما ذكر سابقاً فإن الخطوط المتقاطعة توحي بالصراع وقوة السجان وهيمنته على المرأة الأسيرة.

تحليل المشهد الخامس / رقم 77 في فيلم "3000 ليلة" حسب مربع غريماس السيميائي:



يفتح باب السجن الحديدي الكبير وتخرج منه ليال، مرتدية فستان أبيض وعلامات الخوف بادية عليها في تناقض واضح بين مفهومي الحرية والخوف من الخارج بعد ثمان سنوات في ظلمة السجن، تبدو الشمس ساطعة والاضاءة قوية، تتلفت ليال في الاتجاهات كلها باحثة عن شيء ما، فيظهر نور من بعيد برفقة أمها صارخا "ماما"، تركض نحوه بأنفاس لاهثة وتحتضنه فرحة فتبدل الحرية باللقاء والخوف بالفرح، حتى ينتهي سرد قصتها فتكون اللقطة الختامية للفيلم وتظهر فيها بصورة المرأة الحرة.

تحليل اللقطة العاشرة من المشهد 77 في فيلم "3000 ليلة"، انظر الصورة (30) ملحق (ب):

المستوى التعييني:

تظهر اللقطة العامة Long Shot بزاوية مستوى النظر Normal وبزاوية ثابتة Fixed ليال تحتضن ابنها نور خارج أسوار السجن فيما تركض الأم نحوهما بفرح، وصوت الموسيقى يرافق فرحتهما، فيما تسطع الشمس فتضيء المكان، وتنتشر الكتل الاسمنتية والأشجار على طول الطريق المؤدية للسجن.

المستوى التضميني:

تسرد هذه اللقطة حياة أخرى مختلفة عما رآه المشاهد طيلة الفيلم، انها لقطة تعج بالألوان والرموز مصدر اضاءتها طبيعي (الشمس) كون المشهد الأخير هو الوحيد الذي صور خارج اسوار الحبس، وعلى الرغم من ان سردية اللقطة توثق لحظة خاصة بالمرأة أي بطلة الفيلم ليال الا ان كل ما في الصورة من مظاهر طبيعية استخدم للدلالة على أهمية الحرية المرتبطة بها، فالشبك الحديدي الخاص بباب السجن مبقى بجانب الكادر مساحته صغيرة ويتخلله ضوء الشمس الذي يكاد ان يذيب قضبانه المتقاطعة فيضعف دلالتها على الصراع والقوة.

وتنتشر على جانبي الطريق مكعبات اسمنتية ضخمة توحي بالقوة والمتانة، على الرغم من انها لا تجذب الانتباه كما يحلل شبو (2016)، إلا أن المربعات والمستطيلات تشير الى التماثل والمطابقة، المساواة والأمان، الصلابة والسكينة، وهذا هو إحساس المرأة الذي وصل الى المشاهد عند لقائها بابنها وأمها اهم مصدرين لقوة الانسان الحر في المجتمع، فظهرت ليال بصورة المرأة الحرة.

يرمز لون الأشجار الممتدة على جانبي طريق الخروج من السجن، الى الأمن والراحة والاستقرار والطمأنينة وهذه دلالة اللون الأخضر في السينما حسب فاتي (2024)، أما لباس ليال الأبيض فيرمز الى السلام والتضحية والبراءة والنقاء كما يفسر المصدر نفسه، في حين يعكس الفستان الأزرق الذي ترتديه الام الى الإحساس بالاستقرار النفسي والتخفيف من التوتر، فتعزز هذه الألوان من صورة المرأة القوية المتصالحة مع ذاتها.

3.5 تحليل فيلم "يد الهية"

جدول (8)

بطاقة تعريف فيلم "يد الهية"

عنوان الفيلم	يد إلهية Divine Intervention
تصنيف الفيلم	درامي/ كوميدي
مدة الفيلم	100 دقيقة
سنة الانتاج	2002
شركة الانتاج	
بلد الانتاج	فلسطين/ فرنسا/ المغرب / ألمانيا
سيناريو وإخراج	إيليا سليمان
الممثلين	منال خضر، إيليا سليمان
لغة الفيلم	اللغة العربية واللغة العبرية
ثيمة الفيلم	دور الحواجز في التضييق على حياة الفلسطيني ومن ذلك التفريق بين المرأة الفلسطينية المقيمة في رام الله وخطيبها المقيم في الناصرة
الجوائز التي حصل عليها	جائزة لجنة التحكيم في مهرجان كان السينمائي 2002، جائزة سكرين العالمية في مهرجان السينما الاوروبية
عدد المشاهد في الفيلم	67 مشهد
عدد المشاهد التي ظهرت فيها المرأة	17 مشهد
عدد الشخصيات في الفيلم	32
عدد الشخصيات النسائية	5

قصة الفيلم:

يسرد الفيلم تفاصيل الحياة اليومية التي يعيشها الفلسطيني، داخل مجتمعه من جهة وبمواجهة الاحتلال الإسرائيلي من جهة أخرى متأرجحاً بين الواقع والخيال وبصورة فانتازية في بعض المشاهد، وذلك من حيث الطرح والتصوير، وعبر مجموعة من القصص المتداخلة، ودون أن يذكر أسماء للشخصيات أو يعرف بها

يعرض لتجاربها في التعامل مع الآخرين، فهناك الرجل (أكثر الشخصيات ظهوراً) الذي يراقب الاخرين وينتقدهم بشدة ويعيش في حالة قرف ومواجهة مع المجتمع المحيط به، لكنه يتعرض للجلطة بعد أن تقوم دولة الاحتلال بالاستيلاء على ممتلكاته ومصادرتها ويدخل الى المشفى حتى وفاته، فيما يقوم ابنه بزيارته دورياً كاشفا من خلال طريقه للمشفى العديد من الصعوبات التي يعيشها الفلسطيني وعلى رأسها الحواجز وانتشار الكراهية المجتمعية سواء داخل الخط الأخضر أو خارجه.

وهناك أيضا الجار المزعج الذي يلقي النفايات على جيرانه وبمجرد ردهم يتحول الى انسان حضاري ويطلب استئذان الجيران الذين يبالغون في الحرص على نظافة أرضهم ومحيطها، كما يعرض الفيلم لشخصية الجار الاناني الذي لا يشعر بالآخرين ولا يقدم المساعدة لهم.

تحدث كل هذه الصدامات والتناقضات في المجتمع، في الوقت الذي تحيط به الحواجز الإسرائيلية حياة الفلسطيني وتطوق حركته، فتمنع الرجل الذي يعيش في الناصرة من الاجتماع مع حبيبته المقيمة في رام الله، فلا يجتمعان الا في السيارة امام الحاجز، وهذا ما يتطلب من المرأة ان تكون ذات قوى خارقة، قدمها الفيلم من خلال مواجهة خيالية بين المرأة وجنود الاحتلال والتي تدخلت فيها اليد الإلهية لتمنح هذه المرأة سلطة التفوق على جيش بسلاحه وسيطرته، وتنهي المشهد بانتصار فلسطين على الاحتلال.

تبقى النهاية معلقة في صافرة طنجرة الضغط التي يجلس أمامها البطل مع أمه، دون أن ينطقا بكلمة واحدة، وكأنهما يجلسان على قنبلة موقوتة معرضة للانفجار في أي لحظة.

جدول (9)

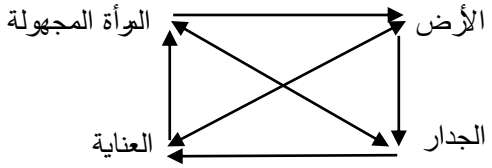
مشاهد "يد الهية" المختارة للتحليل

المشهد	وقت العرض	المدة	عدد اللقطات	السردية
20	17:26- 18:15	دقيقة و11 ثانية	لقطة واحدة	امرأة مجهولة الهوية والملامح تقوم بتنظيف حديقتها
27	22:18- 23:19	دقيقة	7 لقطات	حوار بين رجل وامرأة تلقي النفايات على جيرانها
42	33:44- 36:14	3 دقائق ونصف	44 لقطة	امرأة فلسطينية تقطع الحاجز الإسرائيلي مشيا على قدميها بكل ثقة
43	36:20- 39:20	3 دقائق	20 لقطة	يجلس الحبيبان في سيارتهما بانتظار السماح لهما بالمرور عن الحاجز
63	1:13:58- 1:20:12	7 دقائق و46 ثانية	111 لقطة	مواجهة شرسة بين امرأة خارقة وعناصر من الجيش الاسرائيلي

الشخصيات النسائية في فيلم "يد الهية"

فتاة رام الله، امرأة تنظف حديقتها، امرأة تنشر الغسيل، الجارة، السائحة الأجنبية، ام البطل، انظر الشكل (9) ملحق (أ).

تحليل المشهد الأول/ رقم 20 في الفيلم حسب مربع غريماس السيميائي:



يسرد المشهد بلقطة واحدة كجزء من النسق السردي المتناوب أو المتداخل للفيلم، قيام امرأة مجهولة الملامح بالاهتمام بأرضها المرتبة، المحاطة بجدران والمقسمة الى قسمين علوي وسفلي، يربط بينهما درج اسمنتي، في تجسيد واضح للتناقض بين علاقتين دلاليتين هما اتساع مساحة الأرض ووضوح معالمها المسطحة، مقابل ضمور حجم الانسان / المرأة التي تقف عليها، وذلك في تداخل بين حدود الجدار لحماية الارض ودور المرأة الخفي الذي يقوم عل العناية بها، فبدى منظر الأرض عبر اللقطة العامة مرتباً ومنتظماً بعد أن قامت المرأة بتنظيفها، فيما ظهر نشاط المرأة من خلال حركتها المستمرة، التي لم يعبر عنها إلا بصوت حركة أقدامها على العشب اليابس، وقد غلب الصمت والفراغ على المشهد الذي جسد صورة المرأة المجهولة

والنشيطة في الوقت نفسه، وذلك ضمن نسق سردي متداخل أي يحمل اكثر من قصة في الفيلم وترويها الكاميرا.

تحليل اللقطة الأولى من المشهد 20 في فيلم "يد الهية"، انظر الصورة (31) ملحق (ب):

المستوى التعييني:

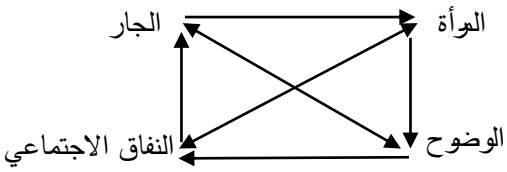
تظهر لقطة عامة Long Shot من زاوية تصوير مرتفعة High Angle Shot وبحركة تصوير ثابتة للكاميرا، صورة لقطعة من الأرض مقسمة قسمين (أعلى وأسفل) يفصلهما جدار منتظم ويربطهما درج جانبي ومحاطة بجدار متدرج، تتحرك امرأة في المكان محاولة تنظيفه وتجميع الاوساخ في مكان واحد، ولا يسمع في هذه الاثناء الا صوت خطواتها على الأرض.

المستوى التضميني:

تبدو المرأة النشيطة في اللقطة مجهولة الملامح فيما تعبر عن شخصيتها ملابسها المكونة من تنورة وقميص وشعرها القصير، وقد تم اختيار اللقطة العامة المناسبة لذلك كونها تعبر عن شمولية الفضاء الكامل للمساحة، فليس الوجود الإنساني هو الأدعى للتأمل في ذاته عند غياب لقطة قريبة تفصح عن هوية الوجه والملامح، بل الأهم هو الفضاء الذي يستوعب هذا الوجود، كما يوضح بنكراد (2012)، لقد سمحت الكاميرا لسعة المكان بابتلاع الشخصية، وهذا ما أظهرها بصورة المرأة المجهولة، في إشارة الى الدور الخفي الذي تلعبه المرأة في المجتمع.

ولعبت الخطوط والاشكال الواقعية دورا مهماً في تكوين الهيكل العام للصورة، فالأرض مقسومة الى جزئين علوي وسفلي بجدار أفقي مستقيم، يرمز الى الانتظام والاستقرار، فيما يوحي الخط العمودي المائل بالقوة ويرمز السياج المقترن بالجدار الاسمنتي الى الحماية والاهتمام الذي تقوم بهما المرأة اتجاه أرضها، التي اتخذت شكلا مستطيلا يرمز الى المطابقة والصلابة حسب شبو (2016)، لقد ساهمت كل هذه الدلائل بتكوين صورة المرأة التي تتحمل المسؤولية وتمارس اقصى طاقتها في الحماية والاهتمام لممتلكاتها.

تحليل المشهد الثاني/ رقم 27 في الفيلم حسب مربع غريماس السيميائي:



يسرد المشهد قيام المرأة بتنظيف ارضها والقاء النفايات في ساحة الجيران، وعند خروج الجار لعتابها يتضح من خلال الحوار أن المبادر في رمي النفايات هو الجار نفسه الذي يلقي قمامته يوميا في الأرض (الحاكورة) المقابلة، فيما تتعب المرأة في تنظيف أرضها بشكل مستمر، وعند رؤيته لردة فعلها طالبها بان تستأذنه من باب الاحترام، ان الصراع بين الجارين يظهر مدى التناقض في العلاقات الدلالية بينهما، فالرجل يمثل جانباً من النفاق في المجتمع، فيبادر بالأذى ثم يطلب الأدب، وجارته تدافع عن ممتلكاتها بالرد بالمثل وبكل وضوح وصراحة، مما يظهر صورة المرأة القوية في سردية المشهد.

تحليل اللقطة الثانية من المشهد 27 في فيلم "يد الهية"، انظر الصورة (32) ملحق (ب):

التحليل التعييني:

تظهر اللقطة المتوسطة الطويلة (الامريكية) Cowboy Shot من زاوية تصوير منخفضة قليلا Low Angle Shot وبحركة كاميرا ثابتة Fixed امرأة تقف خلف جدار حديقتها وتضع يدا على خصرها فيما تفلت الأخرى وكأنها في حالة تأهب، وفي الخلفية أشجار وبيوت، اما الصوت فيتمثل في الحوار الذي جرى بين المرأة وجارها.

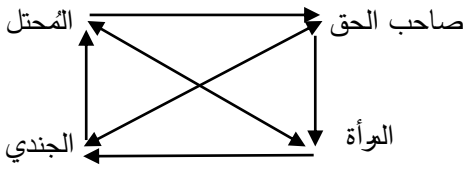
المستوى التضميني:

يتوافق وقوف المرأة بثبات خلف جدار حديقتها مع ما يبعثه اللون الأخضر للأشجار المحيطة بها من ثقة وثبات كما يحلل فاتي (2024) ورغم أن اللون ذاته يوحي بالطمأنينة والاستقرار النفسي، إلا أنه يمنح إحساسا بالتحدي في سياقات مختلفة يوظفها المخرج حسب ما يتطلبه السرد، وهذا تماما ما بدت عليه صورة المرأة في هذه اللقطة حيث ظهرت بصورة المرأة المتحدية.

وشكلت المرأة مع الجدار حرف **L** مما يوحي بالوقار حسب ماشيللي (1983) فإن وقوف المرأة بشكل عمودي، واتحادها مع الجدار كقاعدة، يشكل تكويناً قوياً في اللقطات العامة والمتوسطة، فيما كون اتكاء يدها اليمنى على خصرها شكل المثلث، الذي يوحي بالقوة والثبات والصلابة عند استخدامه في اللقطات السينمائية، وهذا ما أوضح صورة المرأة الثابتة القوية، وقد دعم من ذلك زاوية الالتقاط المنخفضة التي تمنح الشخصية سيطرة وهيبة.

من جهة أخرى لعب اللباس دورا بالإشارة الى مهنة المرأة وانغماسها في العمل فارتدت مريولا (قطعة تلبس عادة في المطبخ) تحته ملابس بيتية خاصة بالنساء، في دلالة على أن المرأة ربة منزل متفرغة للعناية بحديقتها، وبحكم تواجدها في المنزل لا بد انها قد شاهدت ما يفعله الجار، فضاقت ذرعاً بأذاه مما دفعها نحو التحدي والهجوم، وأثبتت ذلك من خلال الحوار بقولها "مهي زبالتنا الي برميها ع ساحتكو هي زبالتكو الي بترموها على حاكورتنا".

تحليل المشهد الثالث/ رقم 42 حسب مربع غريماس السيميائي:



تنزل امرأة من سيارتها المتوقفة على الحاجز الإسرائيلي وقد ملت من طول الانتظار، ولم تجد طريقة للوصول سوى بالمشي على قدميها باتجاه نقطة التفتيش، ترتدي المرأة لباسا عصريا (فستان قصير وحذاء ستيليتو) وتضع نظارة شمسية وتمشي بخطوات ثابتة مما يصدم الجنود الاسرائيليين المتواجدين على الحاجز فيشرع كل واحد منهم بنداء الاخر ثم يحاولون منعها بالإشارة وبكلمات عربية بلهجة مشوهة (روحي/ غوحي) ويصوبون السلاح نحوها مهددين بإطلاق النار، دون ان يمنعوا المرأة من التقدم بكامل ثقتها واناقتها حتى انها ترفع النظارة وتنظر اليهم وجها لوجه ثم تتجاوزهم، وأثناء مرورها تنهار نقطة المراقبة العليا رضوخاً لقوة خطوتها ثم تدير ظهرها للجنود الذين تجمعوا مندهشين ومشلولي الحركة.

وسط هذا السرد المكثف تظهر علاقات دلالية متناقضة بين صاحب الحق الذي يمر بكل ثقة على أرضه وتمثله المرأة وبين المحتل الطارئ الذي يندهش من خطوة امرأة واثقة والمتمثل بالجنود، غير ان هذه المرأة ظهرت بصورة المرأة العصرية الجذابة بما لا يتنافى مع صورة المرأة المتحدية للإحتلال أيضاً.

تحليل اللقطة الثالثة من المشهد 42 في فيلم "يد الهية"، انظر الصورة (33) ملحق (ب):

المستوى التعييني:

تظهر اللقطة القريبة Close Up Shot بزاوية مستوى النظر وبحركة كاميرا Zoom In وجه امرأة ترتدي النظارات الشمسية وشعرها متطاير أثناء المشي، فيما يجري التركيز على وجهها كهدف لتسديد السلاح ضدها، ويرافق ذلك صوت موسيقى.

المستوى التضميني:

تظهر المرأة بصورة مقربة دون القدرة على تفصيل ملامحها بسبب ارتدائها للنظارات الشمسية، التي تخفي جزءا مهما في الوجه وهو العينيين، فيما تعطل لوحة التسديد حول الرأس التفرس بباقي الملامح، وهذا ما يتعارض مع وظيفة اللقطة المقربة بالعادة التي تتسم بقدرتها على تفصيل ملامح الوجه، ان هذا التعارض بالواقع دلالة بحد ذاته، كون اللقطة اتخذت من وجهة نظر ذاتية للجندي الإسرائيلي أو فوهة سلاحه، دون معرفة هوية المرأة أو التأكد من نشاطها ضد الاحتلال، مما دعم من صورة المرأة المؤثرة رغم هويتها المجهولة.

تتدرج الإضاءة في خلق هالة دائرية من ضوء أبيض حول الشخصية، ينتهي بالسواد في أطراف الكادر، ويضمن عدم شرود المشاهد من مركز الاهتمام (وجه المرأة) كما يفسر ماشيللي (1985)، فيجبر الشكل الدائري نظر المشاهد على ان ينحصر داخله ولا يتشتت خارج الإطار.

تدخل الخطوط الى دائرة الدلالة المحيطة بالمرأة، فتوحي الخطوط الراسية بالقوة التي تواجهها فيما تدل الخطوط الافقية على السرعة رغم الهدوء الذي تريه الشخصية، فالخطوط المستقيمة الرفيعة تعطي انطباع بالسرعة والحيوية كما يضيف المصدر نفسه، وهذا ما يشكل صورة المرأة المستهدفة التي تواجه مرمى النيران.

تحليل اللقطة الرابعة من المشهد 42 في فيلم "يد الهية"، انظر الصورة (34) ملحق (ب):

المستوى التعييني:

تظهر اللقطة المتوسطة الطويلة (الامريكية) Cowboy بزاوية منخفضة Low Angle Shot وبحركة كاميرا Track out المرأة وهي تتحرك باتجاه نقطة التفتيش فيما تتهاوى وراءها كل المظاهر المرتبطة بالحاجز في مشهد انطباعي خيالي يعززه صوت ارتطام الحديد ببعضه وسط موسيقى حماسية سريعة الإيقاع وصوت دعسات (الكعب العالي) على الأسفلت.

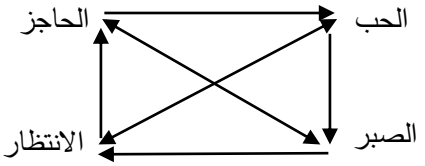
المستوى التضميني:

تسرد لقطة الكاوبوي حدثاً مهماً وغير اعتيادي يجري على الحاجز، رمز القمع الذي يقوم به الاحتلال الإسرائيلي ضد الفلسطينيين، وهو تحدي امرأة للقوات المتمركزة على نقطة التفتيش بنزولها مشيا على الاقدام وتقدمها نحو الجنود، مستغلة عنصراً مهما من عناصر التكوين في التصوير السينمائي، وهو الحركة، التي يوفر السياق السردي معنا عاماً لها كما يقول جانيتي (1976)، فالمخرج يستطيع ان يوحي بالقوة والضعف عن طريق حركة الشخصية، وقد اوحت حركة المرأة العصرية في هذه اللقطة بقوة وثبات في تطبيق حدث ذو طبيعة سردية وهو المشي نحو نقطة تفتيش في طريق يشمل كافة الإجراءات الاحترازية التي يمكن أن يؤمنها الاحتلال لحماية نفسه من صاحب الحق.

وفي تقدمها نحو الكاميرا (عين المشاهد) بدت لنا شخصية المرأة مجهولة الملامح جذابة، فيما بدت حركتها ودية ومغرية كما يفسر جانيتي (1976)، ومهما كانت الحركة باتجاه الجمهور تكون عموما قوية وواثقة، وهي توحي بالثقة من جانب الشخصية المتحركة، وبذلك تشكل صورة المرأة الواثقة الثابتة على الأرض كونها صاحبة الحق فيها.

تتكتل التكوينات الهندسية في شكل نقطة المراقبة التي بدأت تنهار بمجرد مرور المرأة من أمامها، وتتكاتف هنا أهم العناصر التشكيلية من خطوط واشكال وكتلة في تجسيد سردية الحدث وعلاقة الشخصية بها، لكن دلالتها بالنتيجة تصب في تكوين صورة المرأة القوية نظرا للدلالة العكسية التي أوحت بها هذه الاشكال المنهارة، فالشكل المستطيل يوحي بالصلابة والخطوط المستقيمة الرأسية توحي بالذكورة والقوة و الافقية تدل على الاستقرار اما المتوازية فتدل على الحركة والمتقاطعة تمثل الصراع، وكل هذه العناصر المرتبطة بالحاجز الإسرائيلي انهارت أمام جاذبية المرأة فرسخت قوتها وثباتها.

تحليل المشهد الرابع / رقم 43 في الفيلم حسب المربع السيميائي لغريماسٍ:



يدخل البطل بسيارته الى حاجز الرام، وعلى الرغم من أن الحاجز فارغاً إلا أنه لا يسمح له بالعبور فينتظر في الساحة الواسعة برفقة حبيبته، يجلسان على المقاعد الامامية وينظران الى بعضهما مرة والى الحاجز مرة أخرى، ثم يمسكان بيدي بعضهما ويتبادلان اللمسات داخل السيارة الى ان يحل الليل ويستطيعان مغادرة الحاجز الفارغ، وقد روت سردية هذا المشهد التناقض بين الحب والحاجز الذي يعيق لقاء الاحبة اذا كانوا من مناطق مختلفة، وسيكون عليهما مواجهة الصبر والانتظار حتى مغادرة الحاجز او زواله ليلتقيان، وبما ان المرأة هي الطرف الاخر في العلاقة فقد أظهر هدوئها وتمسكها بيد حبيبها صورة المرأة الصابرة.

تحليل اللقطة الخامسة من المشهد 43 في فيلم "يد الهية"، انظر الصورة (35) ملحق (ب):

المستوى التعييني:

تجمع اللقطة القريبة Close Up Shot بزاوية مستوى النظر وحركة كاميرا ثابتة Fixed البطلين الحبيبين داخل السيارة يتبادلان النظرات بينهما، في حين يعم الصمت على المشهد.

المستوى التضميني:

يستخدم الممثلون الصامتون حركات واقعية لجذب المشاهد كما يقول مارتن (2023)، ويشكل لقائهما وتبادل النظرات في هذه اللقط القريبة جزءا مهما من سردية القصة، لا سيما ان الفتاة تسكن في مدينة رام الله (ضمن أراضي السلطة الفلسطينية) والرجل يسكن في الناصرة (ضمن الأرض المحتلة عام 1948) عملياً كل منهما يحمل هوية مختلفة، وعليهما ان يتجاوزا حاجز الرام للقاء وبمجرد لقاؤهما يخلقان منحى جديدا في سردية القصة يقوم على العنصر الصوتي هذه المرة وهو الصمت كدلالة.

يستخدم الصمت التام بين الممثلين (بدون حوار أو موسيقى) لإحداث تأثير انفعالي كبير على المشاهدين كما يرى مصطفى (2019)، فيفرض على المشاهد مستوى من الاستحواذ ويولد مقدارا من التحفيز فيخلق تجربة مشاهدة مختلفة تستدعي خيال المشاهد وشعوره، وهذا تماما ما حدث عند لقاء الحبيبين في السيارة، وسط نظراتهما لبعضهما وتلامس الايادي لمدة زمنية تجاوزت الدقيقة، في عملية أوحت للمشاهد بتخيلات أعمق من مجرد التلامس، وانعكس ذلك بالطبع على المرأة، التي ظهرت بصورة المرأة العاشقة.

حمل المكان أيضا دلالة وضحت صورة المرأة المتحدية؛ فالحبيبان جالسان في سيارتهما المغلقة على الحاجز الإسرائيلي وبانتظار ان يسمح لهما بالمرور وهما معرضان للخطر بأية لحظة، فيما يتبادلان النظرات والتلامس بالأيدي في فضاء ضيق كالسيارة وهذا الامر يدل غالبا على اقترابهما العلائقي ويؤطر ما يفكران به حسب فاتي (2016)، فيحس المشاهد بهما ويتفاعل حميمياً مع المكان، دون ان يشعر بانعزاله عن باقي مكونات الفيلم، فيتماهى مع العناصر الفيلمية الأخرى كالزمان والشخصيات وسردية الاحداث.

تحليل اللقطة السادسة في المشهد رقم 43 من فيلم "يد الهية":

صورة (36)

اللقطة السادسة في المشهد رقم 43 من فيلم "يد الهية"

المستوى التعييني:

تظهر اللقطة الواسعة Long Shot بزاوية مستوى النظر Normal وبحركة ثابتة للكاميرا Fixed شخصية البطلة كجزء صغير من فضاء المكان (الحاجز) وقد ادارت ظهرها لجنود الاحتلال الذين تبعوها قبل ان تتساقط مكونات حاجزهم خلف المرأة ويهربون من المكان، وذلك بمصاحبة الموسيقى كخلفية صوتية بالإضافة الى صوت انهيار نقطة التفتيش الحديدية وارتطامها في الأرض.

المستوى التضميني:

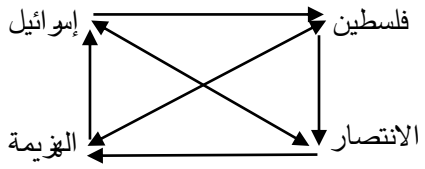
واصلت البطلة تقدمها نحو نقطة التفتيش، ومرت عن الجنود وتتجاوزهم ثم أدارت ظهرها لهم، فيما وقفوا جميعا مذهولين، تلتقطهم الكاميرا من الخلف، مع استمرار تداعي كل مكونات الحاجز وراء المرأة العابرة.

إن الحركة مثل الصورة ذاتها، كما يرى مارتن (2023) نفكر بها عادة ضمن اجمالي مادة الموضوع، وهذا ما فعلته المرأة بتقدمها نحو الجنود؛ فشكلت جزءاً من البيئة المحيطة المتمثلة في الحاجز الذي يقيمه المحتل/ العدو الذي يجب تحديه.

ولا يتحرك الانسان في فراغ مطلق مهما كانت حركته حسب فاتي (2016)، فالإحساس الجمالي لا ينبع إلا من وجود الجسد الإنساني داخل إطار مكاني، لذلك لابد لأي لقطة أن تحتوي المكان، حتى لو كانت لقطة مقربة لوجه الممثل، وهذا يعطيها بعداً درامياً سينمائياً، فقوة المرأة هنا وتحديها أشارت الى وجودها في مكان يتطلب ذلك، وهو المكان الذي يتواجد فيه العدو، وهذا ما جسد صورتها القوية والثابتة بل أكد عليها.

ويبرز الديكور أيضا كحقيقة ملموسة ودالة بجميع العناصر التي كونته، بأشكال هندسية من خطوط ومربعات وكتل متراصة، ومثلما ذكر سابقاً، فإن المربع في المكعبات الاسمنتية الأرضية وفي برج المراقبة واللافتات والمباني يوحي بالصلابة، والخطوط المستقيمة الرأسية توحي بالذكورة والقوة والافقية تدل على الاستقرار، أما المتوازية فتدل على الحركة والمتقاطعة تمثل الصراع، اما الخط الرأسي المنحني الممتد على طول الطريق لأنه يوحي بالحذر وطول المسافة في الوقت نفسه، ورغم كل تلك العناصر والكتل التي شكلت هوية الحاجز، إلا أن المرأة تجاوزتها بقدميها العاريتين وكعبها العالي أي بكامل انوثتها، وهذا ما يرسخ صورة المرأة المتمردة على الاحتلال.

تحليل المشهد الخامس/ رقم 63 في الفيلم حسب مربع غريماس السيميائي:



يسرد المشهد تفاصيل معركة (فنتازيا) حامية الوطيس بين متدربين في الجيش الإسرائيلي (بلباس مدني ولغة عبرية) وامرأة خارقة ملثمة بالكوفية الفلسطينية ، انبثقت من لوحات رمزية تدرب الجنود الاسرائيليون على قنصها، استخدمت المرأة خلال المواجهة الأسلحة التي استخدمها الفلسطينيون على مدار حربهم مع الصهاينة، وتمنكن من خلال أسلحتها بالتخلص من المتدربين الخمسة وطائرة هليكوبتر جاءت لإنقاذ مدربهم، وقد استمر المشهد في سرد هذه القصة لمدة سبع دقائق استطاعت الكاميرا فيها ان تجذب المشاهد وتعيشه داخل سردية الحدث، والخروج بصورة المرأة المنتصرة.

ردت المرأة الخارقة على الرصاص بمثله، ثم استخدمت المقلاع وهو طريقة لقذف الحجارة ابتدعها الفلسطينيون في الانتفاضة الأولى 1984 الى 1990، ثم استخدمت القنابل والكوفية التي ارتدتها، بطريقة ساحرة تمكنت من ابتداع درع على شكل خارطة فلسطين دمر طائرة هليكوبتر، كما استطاعت ان ترسم العلم الفلسطيني على طول امتداد الأرض التي ترتفع عليها سارية تحمل العلم الإسرائيلي، وهذا ما شكل العلاقات الدلالية في سرد قصة الفيلم، فقد انتصرت فلسطين في حربها مع إسرائيل التي هزمت شر هزيمة أمام المرأة الخارقة التي ظهرت بصورة يد الله على الأرض، وحققت العدالة بحق الدولة الوحيدة التي ما زالت محتلة في هذا العالم.

تحليل اللقطة السابعة من المشهد 63 في فيلم "يد الهية"، انظر الصورة (37) ملحق (ب):

المستوى التعييني:

تظهر اللقطة العامة Long Shot بزاوية مستوى النظر Normal وبحركة كاميرا عرضية Panorama خروج شبح المرأة التي تدرب الإسرائيليون على قنصها، وقد لفت وجهها بالكوفية الفلسطينية واتدت معطف جلد أسود، يرافقها صوت الهواء المحيط وصوت دعسة قدميها على الأرض.

المستوى التضميني:

ظهرت المرأة في هذه اللقطة كشبح وكأنها وميض من خيال، وذلك كجزء من سردية فنتازيا قصة الفيلم، فالجنود الإسرائيليون يتدربون على الرماية في الجبل بإطلاق النار على مجسمات لنساء فلسطينيات ملثمات بالكوفية، وفي ذلك دلالة في المعنى واللباس أيضاً من زوايا عدة أولها اللثام ورمزيته في الثقافة الفلسطينية، فهو دليل على نهج المقاومة كما يوضح العقرباوي (2024)، حيث ابتكره الثوار في العام 1936 أثناء مقاومتهم الاحتلال الانجليزي، وحتى لا يكشفوا تم تعميمه بين الناس فيتماهوا معهم وتحفظ المقاومة، وكان اللثام عبارة عن الكوفية التي أصبحت فيما بعد رمزا للهوية الفلسطينية خلال مراحل نضالها ضد الاحتلال الإسرائيلي كما يكمل العقرباوي، وان ارتداء الشخصية لهذه الكوفية يبرز صورة المرأة المقاومة بالدرجة الأولى.

أما باقي اللباس الذي ستر جسد المرأة من رأسها الى قدميها فإنه يمثل الثقافة الحضارية الإسلامية التي تنتمي لها المرأة في فلسطين، والتي تقوم على تغطية الجسد كاملا عدا الوجه والكفين دون ان يحد ذلك من نضالها وقدرتها على مقاومة الاحتلال فتظهر بذلك صورة المرأة المحافظة والملتزمة بتعاليم دينها ومجتمعها.

ومن جهة أخرى، فقد سرد استخدام اللقطة العامة هنا الحدث المتعلق بالمكان، فهي التأطير الفطري الذي يستخدمه المخرج للتعبير عن المكان او التتالي الجغرافي كما يذكر فينتورا (2012)، وهذا المكان تمثل في جبل صخري أرضيته مستوية وصخوره ترمز للقوة والصلابة التي تحلت بها المرأة المقاومة.

تحليل اللقطة الثامنة من المشهد 63 في فيلم "يد الهية":

صورة (38)

اللقطة الثامنة من المشهد 63 في فيلم "يد الهية"

المستوى التعييني:

تظهر اللقطة القريبة Close Up Shot بزاوية مرتفعة High Angle Shot من الخلف وبحركة كاميرا ثابتة، المرأة الخارقة وقد ارتفعت فوق المتدربين وفتحت ذراعيها، فيما تحولت الرصاصات الى تاج يحيط برأسها المغطى بالكوفية، والمحصن من أصوات الرصاص التي ترافق صوت الهواء في المستوى السمعي للسرد.

المستوى التضميني:

تشير هذه اللقطة الى علامة أيقونية في الصورة السينمائية هي الصلب، كما يرى لوتمان (2014) الذي يبرز في تحليله الجانب العرفي للعلامة الايقونية، فهو يؤكد على الجانب الديني لإبداع العلامات، حيث يتطلب التعرف على العلامة شيفرة مشتركة بين أفراد المجتمع، فقد ولد المسيح على أرض فلسطين وعذب وصلب من قبل اليهود، الذين أبدوا اطماعهم في الأرض الفلسطينية لأسباب دينية في البداية، قبل ان تكون اقتصادية او سياسية، وعلى الرغم من انتصار المرأة في مواجهتها مع العدو الا انها تطبيقها لطريقة صلب المسيح اظهرتها بصورة المرأة المعذبة.

ومن حيث الشكل فقد عرضت اللقطة الفنتازية شكلا نصف دائري للمتدربين وقد تحلقوا حول المرأة المصلوبة ليكملوا اطلاق النار عليها ويتخلصوا منها، فالدائرة التي ترمز للدفء والطاقة والحب والعاطفة والقوة لما في داخلها حسب شبو (2016) لم تكتمل لتوصل الدلالة للمشاهد في هذا المعنى، لقد قلبت بنقصانه هذه الرموز الى عكسها فوجدت المرأة نفسها وسط حلقة من الغدر والقسوة والخيانة فارتفعت بنفسها عن العدو وفضلت ان تصلب على ان ينالوا منها ويهزموها ففتحت ذراعيها بخط افقي مستقيم يوحي بالقوة والهدوء، وبذلك حققت البطلة هنا صورة المرأة السامية والمحلقة فوق كل سوء.

تحليل اللقطة التاسعة من المشهد 63 في فيلم "يد الهية":

صورة (39)

اللقطة التاسعة من المشهد 63 في فيلم "يد الهية"

المستوى التعييني:

تفصل اللقطة القريبة جداً Extreme Close Up Shot بزاوية مستوى النظر Normal وبحركة كاميرا ثابتة Fixed عيني المرأة الخارقة محاطتان بلثام الكوفية الفلسطينية، وصوت هدير طائرة الهليكوبتر تحوم في المكان يترافق مع الموسيقى الحماسية وصوت اطلاق النار من رشاش المُدرب الإسرائيلي.

المستوى التضميني:

كشفت لنا الكاميرا بواسطة اللقطة القريبة عن الدوافع الخفية للحياة في عيني المرأة الخارقة اللتين اتسمتا بالبراءة والنقاء على عكس ما بدر عنها من أفعال، فقد اعتقد المشاهد أنه عرفها جيدًا من قبل، لكن ذلك لم يحصل الا بالتقرب الى وجهها بتلك الدرجة، فاللقطة القريبة جداً لم توسع رؤيتنا للحياة فقط بل عمقت هذه الرؤية كما يفسر عزت (2018)، ولم تكشف لنا اللقطة القريبة جداً عن أشياء جديدة فحسب، لكنها قدمت لنا معنى الأشياء القديمة، أي جوهر الشخصية التي ظهرت بصورة المرأة البريئة بعينين صافيتين، وقد دعمت المحتوى الدرامي في الوقت نفسه، وأقرت بوجود دلالة سيكولوجية للشخصية المنتصرة في الصراع.

اما الكوفية التي أحاطت بالعين فتستمد دلالتها من قيمتها الرمزية الايقونية في النضال الفلسطيني، وترمز الخياطة السوداء على الخام الأبيض للكوفية الى شبكة الصيد كما يرجح المؤرخون حسب العقرباوي (2024) والصيد هنا يتم في البحر الأبيض المتوسط المحاذي لفلسطين التاريخية ويعد جزءا من جغرافيتها المسلوبة وفي هذا تأكيد على هوية الشخصية في الصراع التي دعمت من صورة المرأة الفلسطينية.

إن توازن الأبيض والأسود في الإحاطة بعيني المرأة المقاتلة، أوحى بما يمثله اللونان من دلالة متوازنة في الصراع، فما يكبح من الشر والتمرد والعصيان والعداء المجهول اللذين يمثلهما الأسود، هو الخير والسلام والايمان والتضحية اللذين يمثلهم الأبيض في أرضية المساحة المحيطة برأس المرأة والتي تخوض حربها بصورة المرأة العادلة.

تحليل اللقطة العاشرة من المشهد 63 في فيلم "يد الهية"، انظر الصور رقم (40) ملحق (ب):

المستوى التعييني:

تكمل اللقطة الواسعة Long Shot بزاوية التقاط منخفضة Low Angle Shot بحركة كاميرا ثابتة، سردية المرأة الخارقة التي استحضرت درعا على شكل خارطة فلسطين تصد به الرصاص الكثيف الذي يطلقه المدرب الإسرائيلي، وسط تردد صوت ارتداده في الجو بالإضافة الى صوت الموسيقى الذي بدا في الخفوت مع صوت الهواء المحيط.

المستوى التضميني:

تطير المرأة في فضاء السماء الغائمة التي تبتلع التكوين السينمائي، في حالة ربما ستوحي بالضعف لمن تحمل الدرع، لا سيما ان حجمها في الكادر صغير جداً، أمام اتساع اللقطة الواسعة التي ترجح اظهار البيئة المحيطة على حساب الشخصية المهمشة، والدرع على شكل خارطة فلسطين القريبة جدا من المثلث الذي يوحي بالقوة والثبات والصلابة حسب تكوين ماشيللي (1983)، وهذا ما يشكل صورة المرأة الآمنة.

أما تكوين البيئة المحيطة او الخلفية فتظهر الوان السماء متداخلة ومتشابكة في دلالتها أيضا، ومسيطرة على تكوين الصورة كونها تحتل المساحة الأكبر من الكادر مما يستدعي الاهتمام بدلالتها، فاللون الأزرق يوحي

بالسلام والاستقرار والحكمة، والرمادي يمثل اليأس والغموض والحيادية حسب تحليل بيكر (2016)، أما الأبيض فيرمز للتضحية والعطاء والبراءة اللذين أظهرتهما اللقطة المقربة جدا لوجه المرأة ، إن تمازج كل هذه المشاعر لا بد أن يخلق صورة مميزة ومختلفة للشخصية التي خرقت بلونها الأسود اتساع الفضاء، الذي حاول أن يقدمها كوحيدة معزولة، تمثلت هذه الصورة بالمرأة المتفوقة.

الفصل الرابع

النتائج والتوصيات

4.1 النتائج

1. وظفت السينما الفلسطينية المرأة كإشارة أو علامة ساهمت في تكوين عدة صور لها ضمن الخطاب السردي للسينما الفلسطينية، ولم تعتبر السينما المرأة ذاتها كعلامة في مختلف اللقطات إنما اعتبرتها جزءاً من البيئة المحيطة بها، والتي تشكل حيزاً مهماً من تكوين الصورة السينمائية، بالتالي شكلت المرأة بدلاتها جزءاً من العلامة في العمل السينمائي.

2. عرضت السينما الفلسطينية العديد من العلامات الدلالية المرتبطة بالمرأة، منها أجزاء جسم المرأة كالعين واليد والوجه والرأس، لباس المرأة ومكياجها الذي كشف الهوية الزمانية والمكانية للعمل السينمائي، الحالة النفسية التي مرت بها شخصية المرأة في أفلام العينة والتي طغى عليها التجهم والحزن والقسوة، نظراً للظرف السياسي التي عاشته تحت الاحتلال مثلها مثل أي فرد في المجتمع.

من ضمن الدلالات المتعلقة بالمرأة أيضاً موقعها في اللقطة السينمائية وارتباط ذلك بحجم اللقطة وزاوية التقاطها؛ حيث يشير ظهور المرأة في اللقطة العامة الى كونها جزءاً بسيطاً من سردية المشهد، في حين يعني استخدام اللقطة المقربة لعين المرأة أنها أساس اللقطة وسردية المشهد تدور حولها، ويعكس تصوير المرأة بزاوية منخفضة مدى قوتها وعظمتها في حين يشير استخدام الزاوية المرتفعة الى ضعف هذه المرأة واحتقارها.

هناك ايضاً دلائل متعلقة بالبيئة المحيطة بالمرأة، كالخطوط الأفقية والعمودية والأشكال (المربع والدائرة والمثلث) المتمثلة في مكونات الطبيعة من طرق وأشجار وصخور وبيوت وغيره، كما ساهمت عناصر اللغة السينمائية من إضاءة وحركة وديكور وحوار في خلق دلالات مختلفة للمرأة وصورتها في الأفلام الفلسطينية.

3. كونت الدلالات المتعلقة بالمرأة في أفلام العينة مجموعة من الصور النمطية للأدوار التي اعتادت المرأة أن تقوم بها في الحياة العامة، بالإضافة الى خصوصية الصور التي كونها الاحتلال لهذه المرأة

كالأسيرة والمتمردة والصابرة وقد انقسمت هذه الصور ما بين الإيجابية والسلبية بحكم القيم المجتمعية التي تحكم المرأة والرجل.

4. استخدمت السينما الفلسطينية مختلف عناصر اللغة السينمائية للدلالة على المرأة وتوظيفها في سردية قصة الفيلم، وشكل تفاعل هذه العناصر مع حضور المرأة في السينما جزءاً مهماً في دلالتها كالإضاءة التي خدمت رمزية جسد المرأة من خلال تفاوت مستوياتها، فاستخدمت الإضاءة الخافتة مثلاً للتعبير عن حالة العجز والشجن التي تمر بها الشخصية في حين عكست الإضاءة العالية والطبيعية الحالة التي تحررت فيها المرأة من قيود السجن.

كما تم استخدام عناصر سينمائية أخرى ساهمت في تشكيل الصورة الدلالية للمرأة، كالتكوين (الخط، الشكل، اللون، الفضاء، الكتلة، الحركة)، كما جرى استغلال الاكسسوار والمكياج والملابس والديكور والصوت في خلق بيئة قابلة للتحليل ومحيطة بالمرأة كعلامة.

5. ساهم مربع غريماس في تفسير الدلالات المتعلقة بالمرأة في السينما الفلسطينية، من خلال تناول القيم المتضادة والمتناقضة والمتماثلة والاقتضائية في المشاهد السردية التي تم اختيارها للتحليل من قبل الباحثة، وقد وضحت تلك القيم صورة المرأة في سردية الفيلم ودارت جميعها حول القضايا المرتبطة بالمرأة، والتي تعكس صورتها في أفلام العينة، كالتعليم والأمومة و الأسر والطموح والوحدة والشجاعة والسعادة والخوف والحزن والتردد، مع ذكر ضد هذه الصفات وما تقتضيه من صفات أخرى مرتبطة بها.

6. توافق أسلوب رولان بارت (1993) في التحليل السيميائي مع ما قدمه غريماس من تفسير لدلالات المرأة في السينما، وذلك عبر المستويين التعييني الذي يصف ما تعرضه الصورة من نوع اللقطات وحركة الكاميرا وزاوية الالتقاط، والمستوى التضميني الذي يبحث في ما تريد ان تقوله الصورة من خلال تفكيك عناصر اللغة السينمائية، وخرجت الباحثة بنتائج مترابطة ومتوافقة حول الدلالات في الخطاب السردي للسينما الفلسطينية وكونت صوراً متطابقة للمرأة أثبتتها أدوات التحليل، فظهرت المرأة الام والطموحة والاسيرة والقوية والشجاعة والسعيدة والحزينة والثابتة والخائفة.

وقد أوضح المستوى التضميني في التحليل الطريقة التي أبرزت بها السينما الفلسطينية المرأة كعلامة جديرة بالدراسة، من خلال ارتباطها بعناصر اللغة السينمائية الإضاءة والملابس والديكور والصوت وغيره، وكونها جزءا مهما من تكوين الصورة وتفسير دلالاتها.

4.2 الاستنتاجات

لقد سعت الباحثة من خلال تدرج الخطوات التي اتبعتها في التحليل، الى فهم طبيعة المنهج السيميائي أولاً، للوصول الى النتائج المرتبطة بتساؤلات مشكلة الدراسة حول كيفية توظيف دلالة المرأة في الخطاب السردي للسينما الفلسطينية، منطلقة من كون السيميائية نظرية دلالية في الأساس، تهدف في نهاية الأمر الى تحليل الخطاب، بصرف النظر عن نوع البنية المكونة له سواء كانت وحدة لغوية لسانية تتمثل بالجملة أو صورية تتمثل باللقطة.

وإذا كان الخطاب السردي يهتم ببناء الجمل، فإن سيمياء السرد تهدف الى بناء وإنتاج ذلك الخطاب، بالتالي يقع على عاتق الباحثة التعمق في الربط بينهما أيضاً لمعرفة طبيعة النظام الذي أنتج الدلالة التي تفسر تساؤلات مشكلة الدراسة وتساهم في إدراك نتائجها.

انطلاقاً من ذلك توصلت الباحثة الى مجموعة من الاستنتاجات المتصلة بدلالة المرأة كعنصر مهم من عناصر الخطاب السردي، وقد تمكنت خلالها من الإجابة على التساؤلات الفرعية التي انبثقت عن مشكلة البحث كالآتي:

1. شكّل ظهور المرأة بنسبة عالية في السينما الفلسطينية مؤشراً دلالياً على اهتمام السينما الفلسطينية بموضوع المرأة، وتم ذلك من خلال تحديد نسبة ظهورها في أفلام العينة، حيث بلغت نسبة ظهورها في فيلم فرحة 100%، وفي فيلم "لما شفتك" 54%، وفيلم"3000 ليلة"100%، وفيلم "يد الهية" 25%، أي بنسبة تمثل 65% من مجموع مشاهد الأفلام، كما في الجدول الآتي:

جدول (10)

نسبة ظهور المرأة في أفلام عينة الدراسة

الفيلم	عدد المشاهد	عدد مشاهد المرأة	نسبة ظهور المرأة
فرحة	24	24	100%
لما شفتك	82	44	54%
3000 ليلة	77	77	100%
يد الهية	67	17	25%
المجموع	250	162	65%

2. اعتمدت السينما الفلسطينية ممثلة بعينة الأفلام المقصودة على استخدام النسق السردي المتتابع لرواية أحداث الفيلم بالغالب، حيث روت عين الكاميرا أحداث ثلاثة أفلام من خلال التتابع الذي يقوم على تقديم مكونات الحدث الفيلمي وفق نظام منطقي، يراعى فيه الترتيب الزمني، فيما اعتمد فيلم "يد الهية" على النسق السردي المتناوب أو المتداخل في سرد أحداث قصته، من خلال رواية عدة قصص لأشخاص مختلفين داخل الفيلم، وقد نفذ المخرج هذا النسق بطريقة أوشكت ان تفقد الفيلم ترابط خيوطه السردية، لولا واقعية التصوير ومصداقيته في تمثيل الشخصيات الفلسطينية.

3. حققت عناصر السرد القصصي من (أحداث وشخصيات وزمان ومكان وحوار) جمالية جاذبة ومشوقة للمواضيع التي تم طرحها في السينما الفلسطينية وجسدت المرأة محورها ودور البطولة فيها، كما ساهمت في تكوين دلالات عمقت من المعاني التي أوضحتها التقنيات المستخدمة في التصوير؛ ومن ذلك أن الشخصيات النسائية هي من قادت تصاعد الأحداث باتجاه الصراع وهبوطها في القصص التي تتمحور حولها بالأساس، وخلال ذلك تمكن المشاهد من الغوص في عالم المرأة الفلسطينية في المرحلة التاريخية التي تحدث عنها كل فيلم على حدا، فتميزت من حيث العمر واللباس وطريقة الحوار والاهتمامات وغيرها.

4. وظفت السينما الفلسطينية المرأة كدلالة سيميائية مهمة في أفلامها، بمساندة العناصر الفنية الشكلية والعناصر السردية الضمنية المتعلقة بها، وبالاعتماد على نسبة حضورها وحجمه ضمن حدود الكادر، وقيامها بأدوار البطولة، واعتماد السرد بالأساس على القضايا المتعلقة بها، فلم تكن المرأة هي العلامة

بحد ذاتها، إنما جزءاً لا يتجزأ من منظومة علامات في البيئة المحيطة، انعكست على موقع المرأة في الكادر، وكونت مساراً توليدياً متعلقاً بموقعها في الخطاب السردي.

5. أظهرت الدلالة السيميائية صوراً مختلفة للمرأة في السينما الفلسطينية، ارتبط أغلبها بقيم إيجابية في المجتمع، كالمرأة القوية والثابتة والأم الحنونة والمتحدية والصابرة والطموحة والمرحة والواثقة والعاشقة والجذابة الانيقة، في حين لم تخل الأفلام من صور مرتبطة بقيم سلبية في المجتمع، كالمرأة الخائنة والعنيدة والمتمردة والمقهورة والحزينة، والمعذبة، والأسيرة، والوحيدة.

6. أدت عناصر اللغة السينمائية الأساسية وعلى رأسها أحجام اللقطات وزوايا التقاطها وحركة الكاميرا وموقعها في سرد قصة الفيلم، أدوارها الوظيفية بما يتوافق مع العلاقات الدلالية بين الأشخاص والأحداث، فكان للتحكم بأحجام اللقطات وزواياها الدور المهم في تفسير الأداء التمثيلي اللفظي والبصري للشخصيات، مما ساعد في تكوين المشاعر والاحاسيس المتعاطفة مع دور المرأة في الفيلم وتصديقها، فقد رصدت الكاميرا العديد من العلاقات الإنسانية بزوايا التقاط مميزة، ضخمت من البعد العاطفي للقطة، ومن ذلك اللجوء الى زوايا التقاط منخفضة أو جانبية عند تصوير لحظات احتضان الأم لابنها لتعظيم الحدث ودورة في سردية القصة، وتم اللجوء الى اللقطة المائلة والهولندية عند تصوير المواجهة بين الام والابن في دلالة على اختلال توازن العلاقة الاسرية، فيما لجأت المخرجة الى الزاوية المرتفعة عند تصوير الأسيرة مقيدة بالسرير الحديدي وهي توشك على الولادة في رصد لحالة الخوف والضعف التي عاشتها تلك المرأة.

7. أكثرت السينما الفلسطينية من استخدام اللقطة القريبة أو الكثَبية Close Up Shot في الإخراج، مما يشير الى إجادة هذه السينما لرصد مشاعر الإنسان وتفاعلاته مع الواقع المحيط به بواقعية، وتميزها في توظيف هذه اللقطة لمصلحة السرد والتقنية في الوقت نفسه؛ فقد عرضت جزء من جسم الإنسان كالوجه لتوضح ايحاءات الشخصية المتماشية مع السرد، عن طريق ارسال إشارات بالغمز أو الغضب والحزن.

8. كثفت السينما الفلسطينية من استخدام اللقطة القريبة جداً في الكشف عن صفات شخصية المرأة، وذلك من خلال التركيز على أجزاء من جسدها كالعين واليد؛ فالعين تقود الحدود اللغوية بصفتها الجزء الأكثر تعبيراً في وجه الانسان، وتتحاور بصمت بدلاً عن الفم الذي يعبر في كثير من الأحيان عن طريق الكلمات والاصوات، أما اليد فحملت ايحاءات دلالية فرقت بين المرأة المتزوجة والعزباء، العاملة والمرفهة، الأسيرة والحرة.

كما ربطت بين هوية المرأة وهوية المكان؛ فالمرأة التي تعيش في المخيم تحمل صفات مختلفة عن التي تعيش في القرية أو المدينة، ومن خلال تأطيرها لوجه المرأة جعلتها المركز الرئيسي في كادر الصورة، وبالتالي جعلت من رد فعلها الحدث الأهم في السرد، فعمقت بذلك الرؤية لهذه الشخصية.

9. لم تكتفِ السينما الفلسطينية باستخدام جسد المرأة وايماءاتها للتعبير عن صورتها في الخطاب السردي، انما استخدمت مختلف العناصر السينمائية للتعبير عن الصورة ودلالتها في المسار التوليدي للأحداث، ومن ذلك حجم اللقطات وزواياها، الإضاءة ودرجاتها، حجم الكتلة داخل الكادر، حركة الممثل، ومساحة الفضاء على الشاشة بالإضافة الى الصمت والكلام.

10. تمحورت التناقضات والمتضادات داخل العلاقات الدلالية في المشاهد المختارة للتحليل حسب مربع غريماس، حول الاحتلال والوطن وما يرتبط بهما من قيم ومفاهيم اجتماعية، كالحرية والأسر، القرية والمدينة، الوفاء والخيانة، الإحباط والثقة، الأم والابن، التعليم والجهل، المساواة والطبقية الرحمة والقسوة، الأمومة والقيد وغيرها، مما يدل على أن السينما الفلسطينية لم تبتعد عن المضمون الوطني السياسي للقضية الفلسطينية، وانعكاساته على الحياة الاجتماعية للمرأة.

11. ناقشت السينما الفلسطينية قضايا المرأة تحت الاحتلال، وانعكاس ذلك على صورتها المرأة في المجتمع، وبالمقارنة مع السينما العالمية والعربية، لم تتعامل السينما الفلسطينية مع المرأة كأنثى ذات جاذبية واغراء، إنما عاملتها ككائن اجتماعي منخرط في الحياة القاسية والصعبة، ومن ذلك تعرضها لتجربة الأسر والتعذيب، انخراطها في العمل، وانتظارها لعودة الزوج الغائب، وسخريتها من الحواجز وهي حالات مرتبطة بالوضع الفلسطيني تحديداً.

12. اتسمت السينما الفلسطينية بالواقعية، وذلك لارتباط الخطاب السردي لها بقصص من الواقع الفلسطيني، يدعمها التوافق مع الزمان والمكان والشخصيات العادية، بالإضافة الى مصداقية الأحداث من الناحية التاريخية والمرتبطة بتاريخ القضية وخصوصية زمانها ومكانها.

13. قدم منهج بارت (1993) السيميائي بمستوييه التعييني والتضميني الأدوات المناسبة لتحليل توظيف دلالة المرأة في الخطاب السردي للسينما الفلسطينية، وذلك لاهتمامه بتكوين الصورة بالأساس وإثارة الأسئلة المتعلقة بعناصر تكوينها، والتي تعكس جزءاً مهماً من سردية الفيلم، محافظاً في الوقت نفسه على ثنائيات دي سوسيير في اللغة والكلام والدال والمدلول، وقد حركها من مجالها اللساني الى حقل السينما فأخرجها بذلك من دائرة الجمود الى الحركة والمتعة في المشاهدة والتحليل.

وقد نجح من خلال ذلك بالجمع بين مستويين مهمين في التحليل هما المستوى الجمالي والوظيفي من جهة، والمستوى الأيديولوجي من جهة أخرى.

4.3 التوصيات

1. تكثيف الجهود المبذولة لدراسة السينما الفلسطينية من قبل الباحثين والأكاديميين باعتبارها منفذ مهم لتوثيق الواقع الفلسطيني.

2. التركيز على الجوانب الفنية والجمالية في دراسة السينما الفلسطينية بالإضافة الى الجوانب التقنية التي تحاول مجاراة عجلة التطور التكنولوجي، وتنعكس على عناصر اللغة السينمائية فتزيدها جاذبية وعمق.

3. دراسة حضور المرأة في السينما الفلسطينية وتقدير حجم هذا الحضور وأهميته كونها تميزت كبطلة ومخرجة ومنتجة وكموضوع أيضاً.

4. تناول موضوع المرأة في السينما من مختلف الزوايا وبتغطية شاملة تتناسب مع دورها في المجتمع الذي تعكسه السينما، ومناقشة الصورة التي تكونها بصرف النظر عن كونها إيجابية وسلبية.

5. تخصيص البحث في الحياة الاجتماعية للمرأة الفلسطينية تحديداً كما ظهرت في السينما، وعدم اغفال دراسة الجوانب العاطفية مقارنة بالبحث في حياتها النضالية والسياسية ودورها في مقاومة الاحتلال.

6. السعي الجاد من قبل الباحثين لتحديد هوية السينما الفلسطينية قبل دراستها، حيث تعددت التعريفات لهذه الهوية عند الباحثين، فمنهم من اعتبر السينما فلسطينية بالنسبة الى جهة الإنتاج ومنهم من أطرها حسب المواضيع التي تعالجها، في حين ذهب آخرون الى نسبتها الى هوية المخرج والعاملين في الإنتاج الفيلم، وهذا ما خلق نوع من التشتت في دراسة مجال مهم كالسينما.

7. تفعيل المزيد من المناهج وأدوات التحليل في دراسة الصورة والفيلم الفلسطيني لتسليط الضوء على كافة الجوانب المتعلقة بمصداقية هذا الفن وجماله في الوقت نفسه، ومحاولة اشراك الجمهور في هذا النوع من الدراسات.

8. تطبيق مختلف مقاربات المنهج السيميائي في تحليل الأفلام السينمائية، نظراً لما يتمتع به من ثراء معرفي وقدرة على كشف الجوانب الفنية الشكلية والضمنية لهذا الفن، بالتالي تحقيق المتعة والاستفادة في دراسة السينما.

9. حرص الباحثين على التواصل مع صناع السينما الفلسطينية بشكل مباشر والاهتمام بآرائهم حول كيفية دراسة السينما مع الاطلاع على تجاربهم في الإنتاج وطرق الحصول على التمويل، لا سيما ان معظمهم شقوا طرقاً صعبة للوصول الى العالمية.

10. ادراج الجامعات الفلسطينية السينما كتخصص رئيسي في برامجها الأكاديمية ودعم البحوث المتعلقة في هذا المجال، ومحاولة الخروج بطاقات إبداعية لدى الطلاب ودعمهم في دراسة التخصص من وجهة نظرهم الخاصة المتفاعلة مع حجم التطور التكنولوجي والبحثي على الصعيد العالمي.

11. دمج صناع السينما الفلسطينية من مخرجين وممثلين ومؤلفين وفنيين مع الكوادر الأكاديمية خاصة في الدراسات العليا، حتى يتمكن الطلاب من معايشة واقع العمل السينمائي ومصاعبه مما يدعم تحصيله الأكاديمي ويسهل انخراطه في سوق الإنتاج.

المصادر والمراجع

أبو العيون، سهير. (2021). قضايا الهوية والتراث في السينما الفلسطينية. *مجلة العمارة والفنون والعلوم الإنسانية* (عدد خاص).

أبو معلا، سعيد، نزال، ريما، و عثمان، زياد. (2013). . (2013). *عين على سينما المرأة الفلسطينية*. مؤسسة شاشات ومركز المرأة للإرشاد القانوني والاجتماعي. رام الله.

الأحمر، فيصل. (2010). *معجم السيميائيات*. الجزائر: منشورات الاختلاف.

آدم، آدم. (2014). *الشامل في تعليم التصوير والإخراج السينمائي*. تم الاسترداد من منتدى المنابر الإلكتروني.

الأسطاء، فهد. (2019). *الأزياء شيء من جمالية الفيلم السينمائي*. تم الاسترداد من الموقع الالكتروني لمجلة زهرة الخليج.

أندرو، دادلي. (1987). *نظريات الفيلم الكبرى*. (الرشيدي جرجس، المترجمون) القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب.

الأندلسي، حمزة. (2022). المرأة المغربية كموضوع بصري في سوسيولوجيا السينما. *مجلة جيل للعلوم الاجتماعية والإنسانية*.

اونيجا، سوزانا، و لاندا، خوسيه. (2020). (2020). *السرديات من البنيوية الى ما بعد البنيوية*. دار شهريار للنشر والتوزيع. البصرة.

بارت، رولان. (1993). *درس السيمولوجيا*. الدار البيضاء: دار توبقال.

بركات، عنان. (2013). *الموجة الجديدة في السينما الفلسطينية*. القدس: دار الجندي للنشر والتوزيع.

بركات، وائل. (2002). السيمولوجيا بقراءة رولان بارت. *مجلة جامعة دمشق*، 18.

بلعابد، عبد الحق. (2007). (2007). *عتبات.. جيرار جينيت من النص الى المناص*. بيروت: الدار العربية للعلوم.

بلعرابي، هجيرة. (2020). *مقياس التصوير السينمائي*. الجزائر: جامعة وهران.

بن عافية، وداد. (2010). النظرية الســـردية الغريماســـية بين التنظير والاجراء. *مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية*.

بنكراد، سعيد. (2001). *السيميائيات السردية*. الرباط: منشورات الزمن.

بنكراد، سعيد. (2009). *السرد الروائي وتجربة المعنى*. تم الاسترداد من الموقع الالكتروني لصحيفة البيان الإماراتية.

بنكراد، سعيد. (2012). *السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها*. اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع.

بو جلال، الربيع. (2019). التحليل السردي عند غريماس. *مجلة قراءات*.

تشـاندلر، دانيال. (2008). أسـس السـيميائية. (وهبة طلال، المترجمون) مركز دراسـات الوحدة العربية. بيروت.

توام، عبد الله. (2017). إجراءات المقاربة السيميائية للخطاب السردي. *مجلة التعليمية*.

ثاني، قدور. (2005). *سيميائية الصورة: مغامرة سيميائية في أشهر الارساليات البصرية في العالم*. وهران: دار الغرب للنشر والتوزيع.

جاد، اصـلاح. (2008). *الحركات النسوية الفلسطينية من الوطنية والعلمانية والهوية الإسلامية*. المؤسسة الفلسطينية لدراسة الديمقراطية. رام الله.

جانيتي، لوي دي. (1976). *فهم السينما*، ترجمة جعفر علي. نيوجيرسي: برنتس هول للنشر.

حباشنة، خديجة. (2020). *فرسان السينما سيرة وحدة أفلام فلسطين*. عمان: دار الاهلية للنشر والتوزيع.

الحبيب، نصـر. (2019). *آثار هابيتوس على نصـر فلسـطين في فيلم حلم الزيتون*. الجزائر: كلية العلوم الإنسانية جامعة ملانا مالك إبراهيم الإسلامية.

الحديدي، منى، و إمام، سلوى. (2010). *السينما التسجيلية الخصائص والأساليب والاستخدامات*. دار الفكر العربي. القاهرة.

حسون، سجى بلال. (2022). الطرح الجندري في السينما الفلسطينية: فيلم المر والرمان نموذجاً". (رسالة ماجستير). نابلس: جامعة النجاح الوطنية.

الحمداني، مبارك. (2022). *الذات الساردة والسياسات العامة*. تم الاسترداد من الموقع الالكتروني لجريدة عُمان.

حمداوي، جميل. (2004). *مدخل الى المنهج السيميائي*. تم الاسترداد من مجلة ندوة الالكترونية للشعر المترجم.

حمداوي، جميل. (2011). *السيمولوجيا بين النظرية والتطبيق*. عمّان: الوراق للنشر والتوزيع.

الخطيب، حمزة. (2022). *دور العناصر السينمائية في خلق التعاطف مع البطل بالأفلام الروائية الفلسطينية: فيلم الجنة الآن نموذجاً"*. عمان: جامعة الشرق الأوسط.

خلف، بان جبار. (2012). *المرأة كقيمة استهلاكية في السينما*. بغداد: جامعة بابل، كلية العلوم الإنسانية.

خلف، بان جبار. (2019). *المرأة والايديولوجيا في الفيلم الروائي*. بغداد: جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة.

الدحاني، بدر. (2024). *حديث عن سيمولوجيا السينما: مقدمة موجزة في سيميائية الفيلم*. تم الاسترداد من موقع معنى الالكتروني.

رضوان بلخيري. (2015). *سيميائية الخطاب المرئي: دراسة في الابعاد الدلالية للصورة السينمائية*. الجزائر: جامعة تبسة.

زراري، عواطف. (2015). *دلالة الخطاب النسوي في السينما الروائية العربية*. الجزائر: جامعة الجزائر، كلية علوم الاعلام والاتصال.

زراري، عواطف. (2107). *الخطاب النسوي في السينما الروائية العربية*. عمان: دار أسامة للنشر والتوزيع.

زكريا، عصام. (2009). الواقعية والسينما: مطاردة تعريف مراوغ. *مجلة نزوى*.

سعيد، فادية، و حسن، عذراء. (2019). تعبيرية انفتاح الإطار من الصورة الى الصورة المدركة في الفيلم السينمائي. *المجلة الأردنية للفنون*. عمّان.

سليم، عصام نصر. (1999). استخدام السيمولوجيا في تحليل الصورة التلفزيونية. *مجلة البحوث الإعلامية*، 11، 118- 151.

شاطو، جميلة. (2013). *النزعة الايقونية وتطبيقاتها في السيميائيات المعاصرة*. جامعة وهران. الجزائر.

شاكر، زياد طارق. (2023). الابعاد السيكولوجية لتوظيف الإضاءة في الأفلام السينمائية. *مجلة نابو للبحوث والدراسات*.

شبو، ناجي. (2016). *معاني الاشكال تطوير القواعد البصرية*. تم الاسترداد من مدونة Tahaworld الالكترونية.

الصباغ، محمود. (2021). *الفيلم الفلسطيني بين السردية والواقعية المفرطة*. مركز الجرمق للدراسات.

صياد، سميحة، و كعب، حاتم. (2020). السردية ومشروع غريماس السيميائي. *مجلة اللغة العربية وآدابها*.

طحان، عبد الله. (2022). *اللقطة القريبة في السينما وكيف يتم استخدامها*. تم الاسترداد من موقع الإخراج السينمائي الالكتروني.

العاني، عبد الهادي. (2019). *زوايا اللقطات السينمائية. تم الاسترداد من مدونة رديف الالكترونية لتعلم صناعة السينما*.

عبد النبي، وائل. (2016). استراتيجيات ممارسة بنية السرد في الأفلام الوثائقية التاريخية بالقنوات الفضائية. *مجلة البحوث الإعلامية*، 75- 142.

العجمي، محمد. (1993). *في الخطاب السردي نظرية غريماس*. تونس: الدار العربية للكتاب.

عزت، أحمد. (2018). *تقنية Close Up في السينما*. تم الاسترداد من موقع اضاءات الالكتروني.

العقرباوي، حمزة. (2024). الكوفية الفلسطينية: حكاية رمز وتاريخ شعب. مقابلة، موقع BBC News الاخباري.

عموري، سعيد. (2014). من النص السردي إلى الفيلم السينمائي قراءة في اشتغال المصطلحات. *الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والانسانية*، 13- 22.

غاتز، ستيف. (2005). *الإخراج لقطة بلقطة، ترجمة أحمد نوري*. دار الكتاب الجامعي.

غريماس، ألجيرداس. (2018). *سيميائيات السرد*، ترجمة عبد المجيد نوسي. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

فأتي، محمد. (2016). *المكان في الرواية والسينما*. تم الاسترداد من الموقع الالكتروني لصحيفة المثقف.

فاتي، محمد. (2024). الألوان في السينما دلالات متنوعة وعلامات متعددة. *مجلة العربي* (783) .

فايدا، اندريه. (1993). *الرؤية المزدوجة*، ترجمة صلاح صلاح. دمشق: منشورات وزارة الثقافة السورية.

فرازي، أمينة. (2010). *أسئلة وأجوبة في السيميائيات*. القاهرة: دار الكتاب الحديث.

فرمان، علي. (2018). شاعرية الصورة في الفيلم السينمائي. *مجلة الآداب*، 532– 557.

فونتاني، جاك. (2010). *سيمياء المرئي. اللاذقية*: ترجمة علي سعد، دار الحوار للنشر والتوزيع.

فيب، مارلين. (2013). *أفلام مشاهدة بدقة: مدخل الى فن تقنية السرد السينمائي*. المركز القومي للترجمة. القاهرة.

فينتورا، فران. (2012). *الخطاب السينمائي: لغة الصورة*. دمشق: ترجمة علاء شنانة، الهيئة العامة للسينما.

قحلوص، صالح. (2017). الدلالة الوظيفية والآلية الفلسفية للسرد في الفيلم السينمائي. *مجلة البحوث العلمية*.

كراجة، آلاء. (2021). *السينما الفلسطينية الجديدة: صورة البطل ودلالاته*. عمان: دار الاهلية للنشر والتوزيع.

لوبيرون، سيرج. (2006). *فلسطين في السينما*. رام الله: وزارة الثقافة الفلسطينية.

لوتمان، يوري. (1989). *مدخل الى سيميائية الفيلم*. دمشق: ترجمة نبيل الدبس، مطبعة عكرمة.

لوجان، بيكر. (2016). *التلاعب بمشاعر الجمهور بالألوان*. تم الاسترداد من الموقع الالكتروني لمدونة ذا بيت.

مارتن، مارسيل. (2023). *اللغة السينمائية*. (مكاوي سعد، المترجمون) أقلام عربية للنشر والتوزيع.

ماشيللي، جوزيف. (1983). *التكوين في الصورة السينمائية*. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

ماهاما، عبد الحليم، و عبد الرحمن، دادولا. (2021). *الشكلانيون الروس وعلم السرد*. تم الاسترداد من موقع جوّك الالكتروني.

محمد، ريهام علي. (2018). صورة المرأة في السينما المصرية. *مجلة البحث العلمي في الآداب*.

مرتاض، عبد الملك. (1988). *في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد*. عالم المعرفة للنشر. الكويت.

المروني، محمد. (2022). *سيمولوجيا رولان بارت*. تم الاسترداد من موقع جوّك الالكتروني.

مروى، زغداني. (2023). جماليات الخطاب السـردي في الفيلم السـينمائي. (أطروحة دكتوراة). الجزائر: جامعة محمد خيضر.

مزاهرة، منال. (2011). *بحوث الاعلام، الأسـس والمبادئ*، عمّان: دار كنوز المعرفة العلمية للنشـر والتوزيع.

مساعد، نورا. (2000). تاريخ الحركة النسوية، *المجلة العربية للعلوم الإنسانية*. مجلس النشر العلمي،.

مسعدي، طيب. (2013). *أفلمة روايات نجيب محفوظ اللص والكلاب*. جامعة وهران. الجزائر.

مصطفى، بولنوار. (2016). صورة المرأة في السينما الجزائرية المعاصرة: رؤية الحضور والتمثلات. *مجلة دراسات فنية*.

مطهر، أمران. (2022). *تحليل سـيميولوجي رولان بارت في فيلم "Uang Panai".* اندونيسـيا: جامعة علاء الدين، مكاسر.

المغربي، كامل. (2011). *أسـاليب البحث العلمي في العلوم الإنسـانية والاجتماعية*. عمّان: دار الثقافة للنشر والتوزيع.

النادي، عادل. (1985). *الفنون الدرامية*. القاهرة: دار المعارف للطباعة والنشر.

نشدي، أوفيا. (2019). *سيمولوجيا رولان بارت في فيلم نيب* .

نشـدي، أوفيا. (بلا تاريخ). *سـيمولوجيا رولان بارت في فيلم نيب 2019*. جامعة الإسـلام نيجيري مولانا مالك إبراهيم. اندونيسيا.

هنداوي، مؤسـسـة. (2025). *الحكاية وما فيها: السـرد مبادئ واسـرار وتمارين*. تم الاسـترداد من مرقع مؤسسة هنداوي الالكتروني.

يوسـف، أحمد. (2005). *الدلالات المفتوحة: مقاربة سـيميائية في فلسـفة العلامة*. منشـورات الاختلاف. الجزائر.

المراجع الأجنبية:

Amer, S. (2019). "Semiotics study for Cinematic Lighting". Faculty of Applied Arts. 6th October University. Cairo.

Benveniste, F. (1966). Problemes de Linguistique Generale. Paris.

F De Saussure .(1962) .Course de Linguistique Generale .Paris.

Kumar, R. (2011). Research Methodology. SAGE Publications Ltd. London.

Masri, N., & Al-Houbi, M. (2023). Socio-cultural semiotic analysis of Palestinian films on gender-based violence. Language and Intercultural Communication, 23(6), 524-541.

Mayene, J. (1979). "Des Regards Neufs pour Nous Voir, Revune CinemAction". Paris.

Metz, C. (1991). Film Language: A semiotics of Cinema. University of Chicago Press.

Mitry, J. (1897). La Semologie en Question: Language et cinema. Paris.

Trohler, M., & Kirsten, G. (2018). "Christian Metz and Film Semiology – Dynamics within and on the Edges of the 'Model'. Amsterdam University Press.

Wadi, S. (2016). A Palestinian Film We Call Home: Women' Cinematic Bodies Out of Place.

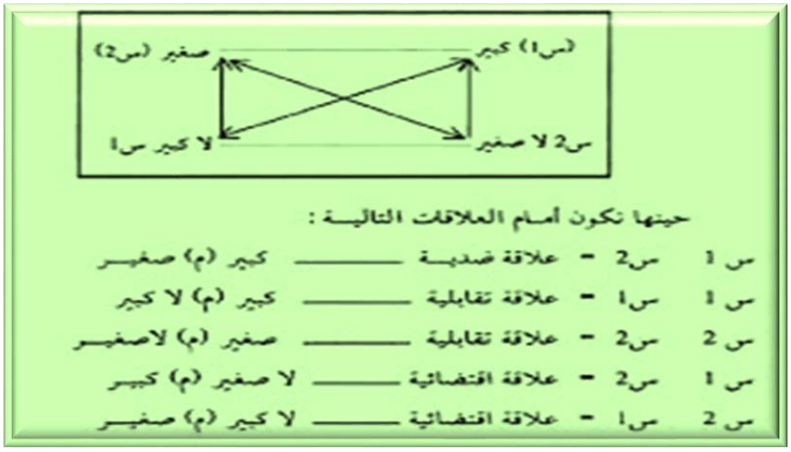
الملاحق

ملحق (أ)

الأشكال

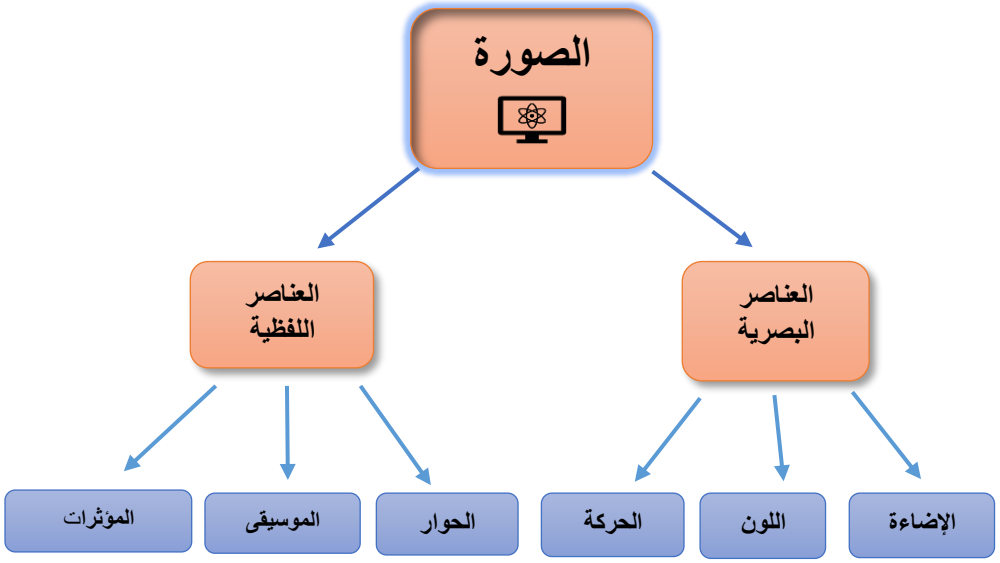
شكل (1)

نموذج توضيحي لمربع غريماس



شكل (2)

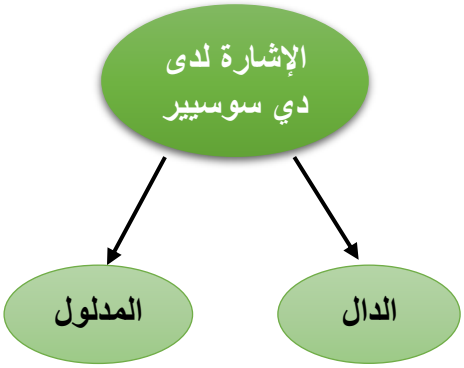
تخطيط عناصر الصورة



المصدر : "اعداد الباحثة"

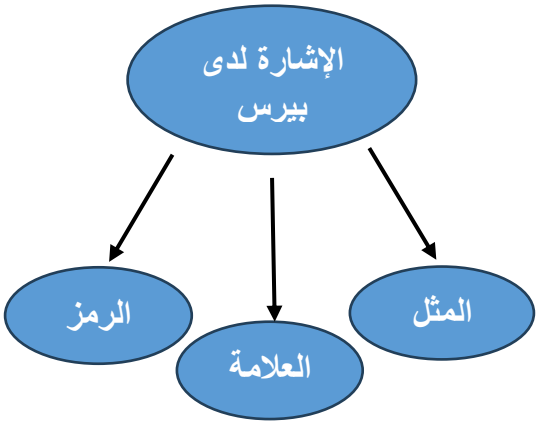
شكل (3)

الإشارة لدى دي سوسيير



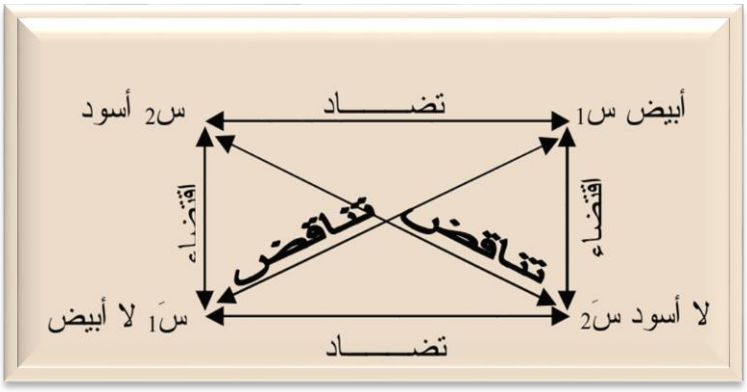
شكل (4)

الإشارة لدى بيرس



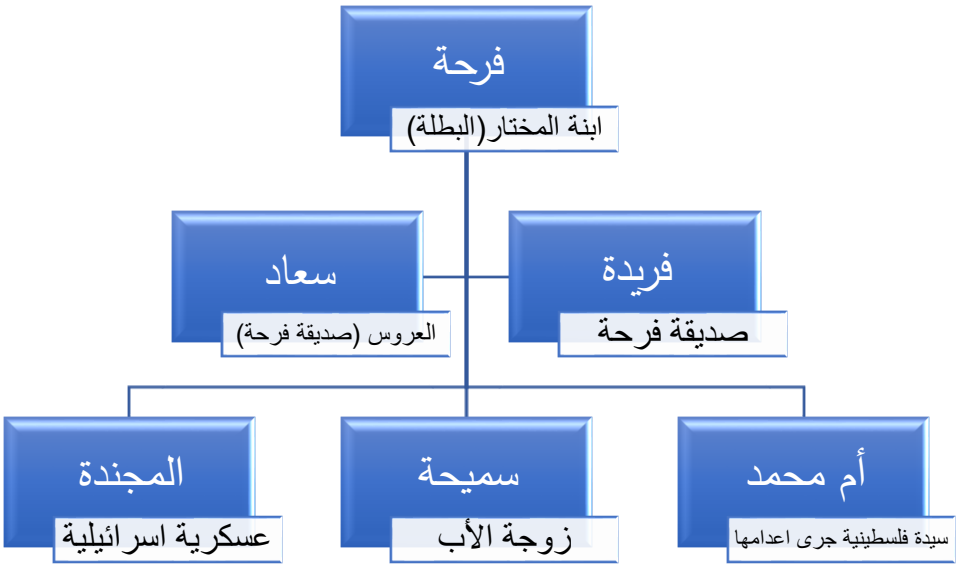
شكل (5)

تكوين المربع السيميائي



شكل (6)

الشخصيات النسائية التي ظهرت في فيلم فرحة

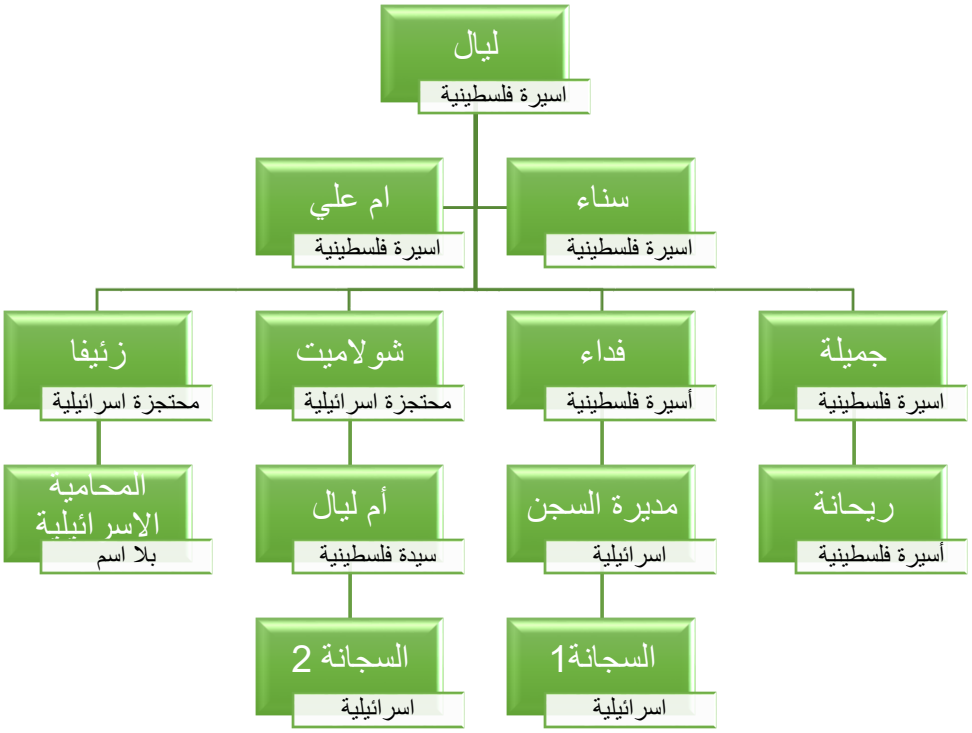


شكل (7)

الشخصيات النسائية في فيلم "لما شفتك"

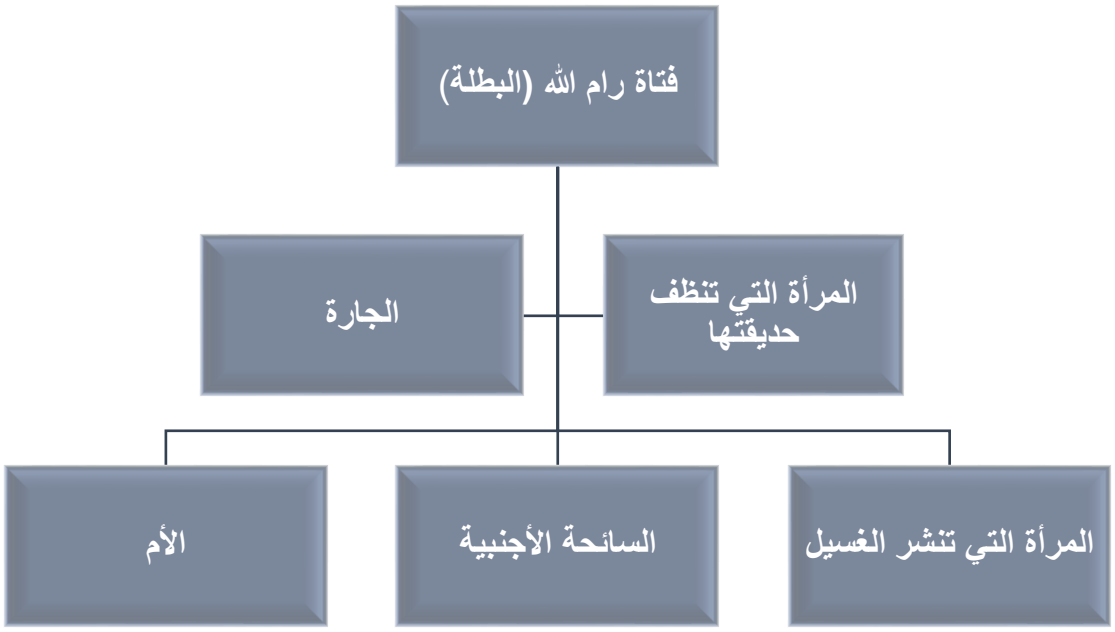
شكل (8)

الشخصيات النسائية في فيلم "3000 ليلة"



شكل (9)

الشخصيات النسائية في "فيلم يد الهية"



ملحق (ب)

الصور

صورة (2)

اللقطة الثانية من المشهد 4 في فيلم فرحة

صورة (3)

اللقطة الثالثة من المشهد 4 في فيلم فرحة

صورة (4)

اللقطة الرابعة من المشهد 4 في فيلم فرحة

صورة (6)

اللقطة السادسة من المشهد 9 في فيلم فرحة

صورة (7)

اللقطة السابعة من المشهد 9 في فيلم فرحة

صورة (8)

اللقطة الثامنة من المشهد 17 في فيلم فرحة

صورة (9)

اللقطة التاسعة من المشهد 24 في فيلم فرحة

صورة (10)

اللقطة العاشرة (متتالية) من المشهد 25 في فيلم فرحة

صورة (11)

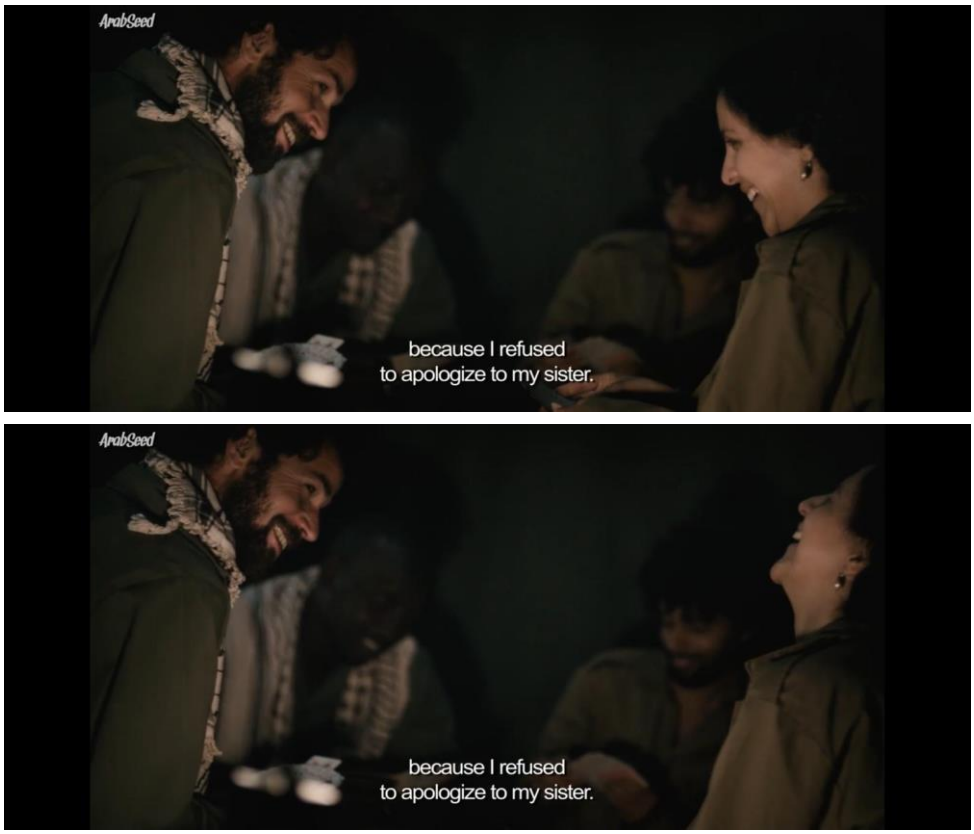
اللقطة الأولى من المشهد 2 في فيلم "لما شفتك"

صورة (13)

اللقطة الثالثة (متتالية) من المشهد رقم 9 في فيلم " لما شفتك"

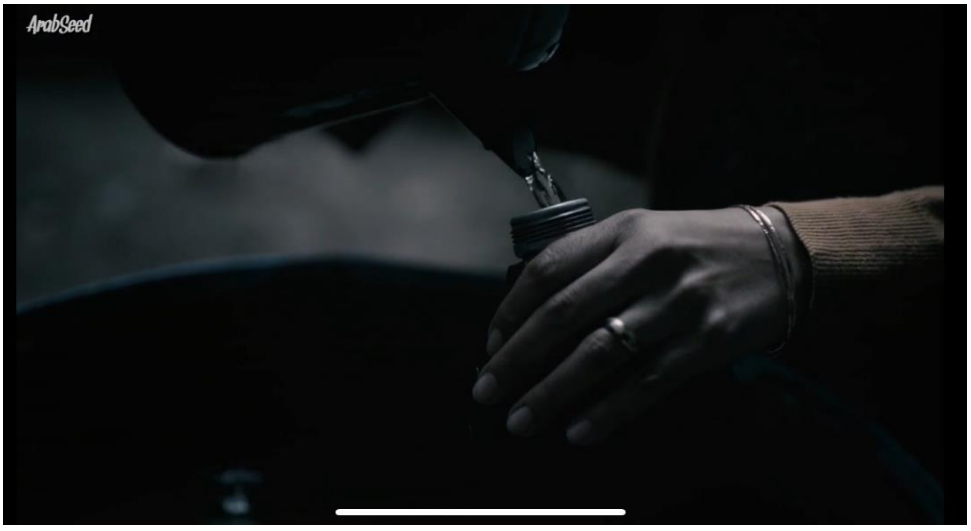
صورة (15)

اللقطة الخامسة (متتالية) من المشهد 78 في فيلم "لما شفتك"



صورة (16)

اللقطة السادسة من المشهد 78 في فيلم "لما شفتك"



صورة (18)

اللقطة الثامنة من المشهد رقم 82 في فيلم "لما شفتك"

صورة (19)

اللقطة التاسعة من المشهد رقم 82 في فيلم "لما شفتك"

صورة (20)

اللقطة العاشرة من المشهد رقم 82 في فيلم "لما شفتك"

صورة (21)

اللقطة الأولى من المشهد 3 في فيلم "3000 ليلة"

صورة (22)

اللقطة الثانية من المشهد 3 في فيلم "3000 ليلة"

صورة (23)

اللقطة الثالثة في المشهد رقم 13 من فيلم "3000 ليلة"

صورة (25)

اللقطة الخامسة من المشهد 30 في فيلم "3000 ليلة"

صورة (27)

اللقطة السابعة (متتالية) من المشهد 30 في فيلم 3000 ليلة

صورة (28)

اللقطة الثامنة من المشهد 30 في فيلم "3000 ليلة"

صورة (29)

اللقطة التاسعة من المشهد 77 في فيلم "3000 ليلة"

صورة (30)

اللقطة العاشرة من المشهد 77 في فيلم "3000 ليلة"

صورة (31)

اللقطة الأولى من المشهد 20 في فيلم "يد الهية"

صورة (32)

اللقطة الثانية من المشهد 27 في فيلم "يد الهية"

صورة (33)

اللقطة الثالثة من المشهد 42 في فيلم "يد الهية"

صورة (34)

اللقطة الرابعة من المشهد 42 في فيلم "يد الهية"

صورة (35)

اللقطة الخامسة من المشهد 43 في فيلم "يد الهية"

صورة (37)

اللقطة السابعة من المشهد 63 في فيلم "يد الهية"

صور (40)

اللقطة العاشرة من المشهد 63 في فيلم "يد الهية"

An-Najah National University
Faculty of Graduate Studies

THE SEMIOTIC OF WOMEN IN THE NARRATIVE DISCOURSE OF PALESTINIAN CINEMA

By
Nuha Ghannam

Supervisors
Dr. Abdul Jawad Abdul Jawad
Dr. Saeed Abu Moala

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

THE SEMIOTIC OF WOMEN IN THE NARRATIVE DISCOURSE OF PALESTINIAN CINEMA

By
Nuha Ghannam
Supervisors
Dr. Abdul Jawad Abdul Jawad
Dr. Saeed Abu Moala

Abstract

The image constitutes the most prominent and important element in the structure of the cinematic film, which is not only an economic commodity, but is a cultural industry that consolidates ideas and formulates discursive strategies, through the distribution of different functional roles for the cinematic elements on which the aesthetic of this industry is based, including the role of the camera and characters in the formation of narrative discourse, and its relationship to the message provided by the artwork, and this message came to clarify this.

The study aims to identify the way in which Palestinian cinema employed the significance of women in its narrative discourse, by choosing the semiotic approach to analyze a purposive sampling of four films, which talked about issues related to women, specifically focusing on the use of the Greimas square in the analysis of cinematic narrative, in addition to Roland Barthes's theory based on the designatory and implicit levels in the analysis of semantic semiotics.

The importance of the study lies in providing a new analysis of its kind on Palestinian cinema from the angle of narrative and semiotics, to enrich the library that is concerned with the subject of women and cinema, and to present the artistic value of Palestinian films that have not yet exceeded the limits of realism in cinema, despite being feature films.

Five scenes from each film were selected to be analyzed according to the contradictions and antonyms of the semiotic Greimas square, while the researcher analyzed 10 shots from each film.

Keywords: Semiotics; women, narrative discourse; Palestinian cinema; semiotic square.