جـامعـــة النجاح الوطنية

كليـــة الدراســـات العليـــا

توظيف الرموز السينمائية في سرد القصة التاريخية – تحليل سيميولوجي لفيلم *غولدا*

إعداد

أماني "محمد مهدي" فتحي عودة

إشراف

د. حسام أبو دية

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

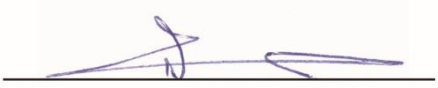
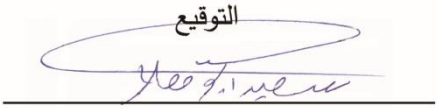
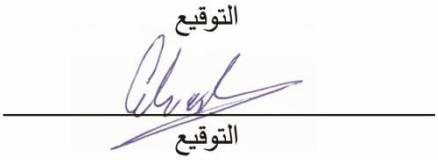
2025

توظيف الرموز السينمائية في سرد القصة التاريخية – تحليل سيميولوجي لفيلم *غولدا*

إعداد

أماني "محمد مهدي" فتحي عودة

نوقشت هذه الرسالة بتاريخ 2025/08/28 م، وأجيزت:

د. حسام أبو دية	
المشرف الرئيسي	التوقيع
د. سعيد أبو معلا	
الممتحن الخارجي	التوقيع
د. غادة دعيبس	
الممتحن الداخلي	التوقيع

الإهداء

هذهِ الدراسةُ محاولةٌ للغوصِ في المعنى التحتِ السطحيّ، قد لا يكونُ عميقاً بما يكفي لكنهُ ذا معنًى، هذا العالمُ غيرُ الواقعيّ، عالمُ السينما الذي يُقالُ إنَّهُ ضربٌ من الخيالِ! إنَّهُ يستقرُّ على معنًى قد يستقرُّ فيه النصُّ المرئيُّ على فهمٍ ما، على عكسِ محاولاتِنا لفهمِ الواقعِ المُعاشِ... فما معنى أنْ تحيا طفلةٌ لساعاتٍ بين جثثِ أقاربِها بينما لا يطرقُ صوتُ استغاثتِها جدرانَ قلوبِ العالمِ؟ وما معنى أنْ ينجو نازحٌ لمراتٍ عديدةٍ وقد حادتْ عنه أسبابٌ كثيرةٌ للموتِ... فيموت جوعاً وقهراً، وأيُّ معنًى لأيّ عملٍ لا يُعيدُ البهجةَ ليتيمٍ أو ثكلى؟

لهندِ رجبٍ وأطفالِ غزةَ... لأيتامٍ جوعى عادَ إليهم طحينٌ تلوَّنَ بدمِ عزيزٍ، ولشهداءِ كُثُرٍ... كُثُرٍ وجوهُهم أو ما تبقّى منها تتشابهُ لكنها تختلفُ عنّا... لهم جميعاً كلُّ جهدٍ، كلُّ عملٍ... عسى أنْ يغفروا لنا.

ولصغيرتي مريمَ وخطواتِها تُشبهُ نبضَ قلبي... تتحرّكُ حولي، فأضعَ يدي على صدري!

إلى مريمَ... وقد أزعجَها انشغالي فلم أُسرّحْ لعبتَها كما ينبغي.

الشكر

الشكر لله من قبل ومن بعد بأن جعلنا مسلمين، ومنحنا لغة الضاد، ننهل منها ما نشاء من مفردات تعيننا على التعبير والتوصيف، وأزجي الشكر لمشرفي الدكتور حسام أبو دية، الذي كان خير دليلٍ في بحثي، فلم يتركني أضيع في متاهات الفضول العلمي الواسع، فأعانني على الإمساك بخيوط الدراسة دون أن تشتتني الجوانب والمحاور التي تثير الفضول لكنها تجرف إلى مناحٍ بعيدة، سأتركها لباحثين آخرين أو لفرصٍ قادمة.

ولعائلتي التي تسأل دوماً وتعينني لأحث الخطى، أبي الذي ما زلت أسعى لأكون سبباً في لمعة عينيه فرحاً، وأمي التي تُذكّرني دوماً بأن الصبر يعني الوصول.

أشكر زوجي نعمان الأشقر الذي يجعلني أبحث في السينما عن التاريخ والأسطورة...

أبنائي: داوود، ودانية، وسارة، وعز الدين، ومريم... زهرات حياتي.

ولكل من أحاط بي معرفةً أو أضاء لي درباً، خاصةً أساتذتي في مرحلة الماجستير... لكم في قلبي مكانة فجزاكم الله خيراً، وبارك الله في علمكم وعطائكم.

الإقرار

أنا الموقع أدناه مقدم الرسالة التي تحمل عنوان:

توظيف الرموز السينمائية في سرد القصة التاريخية – تحليل سيميولوجي لفيلم *غولدا*

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

اسم الطالب: **أماني "محمد مهدي" فتحي عودة**

التوقيع: أماني عودة

التاريخ: **2025/08/28**

فهرس المحتويات

الإهداء ..... ج
الشكر ..... د
الإقرار ..... هـ
فهرس المحتويات ..... و
فهرس الجداول ..... ح
فهرس الاشكال ..... ط
فهرس الملاحق ..... ي
الملخص ..... ك
الفصل الأول: الإطار المنهجي 1
مقدمة: 1
مشكلة الدراسة: 5
أسئلة الدراسة: 5
مبررات دراسة الإشكالية: 6
أهداف الدراسة: 7
أهمية الدراسة: 7
منهجية الدراسة: 8
مجتمع الدراسة وعينتها: 11
حدود الدراسة: 12
الدراسات السابقة: 12
أولاً: الدراسات المتعلقة بالرموز والدلالات المرئية: 12
ثانياً: الدراسات المتعلقة بالسينما والتاريخ: 15
التعقيب على الدراسات السابقة: 19
الفصل الثاني: الإطار النظري والمفاهيمي 21
أولاً: النظريات الفيلمية 22
ثانياً: نظرية القراءة وجمالية التلقي 24
أولاً: اللغة السينمائية، مفرداتها ورموزها 28

ثانياً: السيميائية– السيميولوجيا 40
ثالثاً: القصة التاريخية في السينما 45
الفصل الثالث: الإطار التطبيقي..... 53
التحليل..... 53
خطوات التحليل التطبيقي: 54
الأيديولوجيا من خلال التأويل السيميائي: 65
الأيديولوجيا من خلال التأويل السيميائي: 71
الفصل الرابع: النتائج والتوصيات..... 108
المراجع العلمية..... 118
الملاحق 129
Abstract ..... B

فهرس الجداول

جدول 1: نوع الفيلم ومجاله: 56
جدول 2: تحليل العناصر البصرية والسمعية من منظور بيرس 64
جدول 3: تحليل العناصر البصرية والسمعية من منظور بيرس 70
جدول 4: تحليل العناصر البصرية والسمعية من منظور بيرس 74
جدول 5: تحليل العناصر البصرية والسمعية من منظور بيرس 77
جدول 6: تحليل العناصر البصرية والسمعية من منظور بيرس 81
جدول 7: تحليل العناصر البصرية والسمعية من منظور بيرس 86
جدول 8: تحليل العناصر البصرية والسمعية من منظور بيرس 90
جدول 9: تحليل العناصر البصرية والسمعية من منظور بيرس 93
جدول 10: تحليل العناصر البصرية والسمعية من منظور بيرس 96
جدول 11: تحليل العناصر البصرية والسمعية من منظور بيرس 129
جدول 12: تحليل العناصر البصرية والسمعية من منظور بيرس 134
جدول 13: تحليل العناصر البصرية والسمعية من منظور بيرس 137
جدول 14: تحليل العناصر البصرية والسمعية من منظور بيرس 138

فهرس الاشكال

صورة 1: تمثيل العلامة وفق بيرس 55
صورة 2: غولدا... اللقاء الأول مع المشاهد 57
صورة 3: رمز الطيور المهاجرة في بداية الفيلم..... 59
صورة 4: غولدا ترى في مخيلتها الطيور/ شعبها الغاضب في طريقها للمحكمة..... 68
صورة 5: إشارة الحرب تزامنت مع تهديد خارجي لليهود وظرف صحي لغولدا 72
صورة 6: الطيور المرتبكة تتآوى في المدخنة– شعور غولدا بالقلق..... 75
صورة 7: غولدا المتماسكة، وانهيار وزير دفاع حكومتها..... 79
صورة 8: غولدا ترصد الخسائر وتوصي بقتلها إذا وصلها العرب 83
صورة 9: من غرفة العمليات تحمل غولدا كابوس الحرب..... 84
صورة 10: من اجتماع القادة في مطبخ غولدا إلى جلسة علاج 88
صورة 11: وصول القافلة الأمريكية، وأول الانتصارات..... 139
صورة 12: عملية العبور تفشل، وغولدا تسقط ضحية كابوس آخر..... 140
صورة 13: إحصاء غولدا لقتلاها أمام القاضي، والضغط على كيسنجر..... 140
صورة 14: المشرحة المكتظة– مزيد من الضحايا. وغولدا مضطرة للقاء جنودها ميدانياً بعد جلسة علاج 141
صورة 15: ذكريات الطفولة، والقتال حتى الرمق الأخير..... 141
صورة 16: طقوس الانتظار بكثير من القلق..... 142
صورة 17: غولدا تشعر بالفقد وتعترف بتأنيب الضمير..... 142
صورة 18: غولدا على سرير الموت تشهد نجاحها السياسي، وتتحرر الطيور– الضحايا– الكابوس الذي رافقها لآخر يوم في عمرها..... 143

فهرس الملاحق

ملحق أ: الجداول 129
ملحق ب: الصور 139

توظيف الرموز السينمائية في سرد القصة التاريخية – تحليل سيميولوجي لفيلم *غولدا*

إعداد

أماني "محمد مهدي" فتحي عودة

إشراف

د. حسام أبو دية

الملخص

بحثت هذه الدراسة في كيفية توظيف الرموز السينمائية في سرد القصص التاريخية، وذلك من خلال تحليل فيلم *غولدا* (2023)، الذي يجمع بين السرد للسيرة الذاتية والحدث التاريخي، ممثلاً في حرب أكتوبر 1973. سعت الدراسة إلى استكشاف المعاني المقصودة خلف الصورة السينمائية، من خلال تفكيك الرموز البصرية والسمعية والإشارات اللفظية، بما يكشف عن الطريقة التي يعاد بها تشكيل التاريخ داخل العمل الفني، ويؤثر في تصورات المتلقي للأحداث.

اعتمدت الدراسة على مقاربة سيميائية وفق نموذج تشارلز بيرس (الأيقونة، المؤشر، الرمز)، لفهم الطريقة التي يُعاد بها بناء السيرة الذاتية لغولدا مائير في سياق حرب أكتوبر 1973. وبحثت الدراسة في كيفية توظيف العناصر السمعية والبصرية كأدوات دلالية تساهم في إعادة تشكيل صورة غولدا باعتبارها ضحية، وأماً، وقائدة ذكية، ومُنقذة، ضمن خطاب أيديولوجي، والرجوع إلى مصادر تاريخية وتوثيقية ومذكرات غولدا مائير، للكشف عن استراتيجيات الإخفاء والإبراز التي تتبناها اللغة السينمائية.

أظهرت الدراسة أن الفيلم يعيد تأطير الهزيمة العسكرية على أنها نصر رمزي، من خلال إبراز اللحظات العاطفية، وإدماج ذكريات الطفولة والاضطهاد اليهودي، وتوظيف أسطورة "المسادا"، فضلاً عن تقديم تناصات مع مقاطع وثائقية، ونصوص من المذكرات الشخصية، والتلاعب بالمونتاج من حيث التسلسل السردي بما يضفي شرعية على الخطاب الرسمي ويقدمه بصرياً كحقيقة. خلصت الدراسة إلى أن الفيلم

يستخدم العناصر السمعية والبصرية لتقديم خطاب يُقصي الرواية العربية ويعيد تشكيل الوعي بالتاريخ عبر سردية عاطفية تُضفي الشرعية على قرارات غولدا السياسية والعسكرية.

توصي الدراسة بأهمية تطوير وعي نقدي بصري لدى المتلقي العربي لفهم آليات صناعة المعنى في الأفلام ذات البعد السياسي الدعائي، والانتباه إلى التحيزات السردية التي تُبنى داخل الأعمال السينمائية، وضرورة التفاعل النقدي مع ما تقدّمه، خاصة في سياق المواضيع المتعلقة بالصراع والتاريخ.

الكلمات المفتاحية: الرموز السينمائية، الخطاب الأيديولوجي، المنهج السيميائي، القصة التاريخية

الفصل الأول

الإطار المنهجي

مقدمة:

برزت السينما كواحدة من أبرز أدوات التعبير الفني والثقافي في عصرنا الحالي، بوصفها وسيطاً إبداعياً يجمع بين القوة البصرية وعمق التأثير الوجداني. فهي لا تقتصر على تقديم عروض ترفيهية فحسب، إنما تعكس هموم الإنسان وتطلعاته. ومع تطور الصناعة السينمائية وتقنياتها أصبحت السينما أداة مهمة في سرد التاريخ وتوثيقه بشكل إبداعي، مما فتح آفاقاً جديدة في مجال التأريخ السينمائي والتوثيق البصري للأحداث التاريخية، التي من الممكن تجييرها لتصبح دعاية سياسية تخدم طرفاً ما وتشكل رواية أحادية الجانب.

والسينما وسيلة تمتد بتأثيرها إلى ما يتجاوز الحواجز اللغوية والثقافية لتصبح نافذة تعبر منها المشاعر والأفكار. وفهم أسرار هذا الفن يمكن أن يحوله إلى سلاح ناعم يخدم القضايا المختلفة ويبعث برسائل خفية إلى القلوب والعقول تدعوها للتفاعل فيصبح المشاهدون جزءاً من القصة، ولأن الأفلام تمتلك القدرة على تجاوز الحواجز الزمنية والمكانية، فهي قادرة على بناء الماضي بأساليب مرئية وإبداعية من خلال توظيف الرموز السينمائية، فتصبح الرموز البصرية بإمكانياتها الفنية أدوات لإيصال المعاني وإغناء للسرد السينمائي.

ويرى (قطب، 2024) أن السينما ذاكرة سمعية بصرية حقيقية، إذ نجح بعض صناع السينما في إنتاج أفلام تحاكي فترات تاريخية سابقة بنفس القدر الذي ساهم فيه التاريخ في تقديم مواضيع متنوعة للفيلم السينمائي بالاقتباس من أحداث تاريخية وتحويلها إلى أفلام سينمائية، فالسينما بفضل طبيعتها كوسيط سمعي بصري، قادرة على تقديم تفسير خاص للأحداث التاريخية، سواء كان ذلك من خلال التأكيد على جوانب معينة أو إغفال أخرى، إذ تعمل على تشكيل الذاكرة عبر إعادة تقديم الحدث التاريخي بأسلوب بصري يحقق أقصى درجات التأثير على المتلقي وتوجيه الجمهور نحو تأويل معين.

والفيلم التاريخي الروائي من الأنواع السينمائية التي تجمع بين التوثيق الفني والسرد الروائي للأحداث التاريخية، ما يجعلها محط اهتمام الجمهور من مختلف الثقافات، هذا النوع السينمائي يسعى لإعادة سرد محطات مؤثرة في التاريخ بطرق مبتكرة، حيث يعرض جوانب درامية وإنسانية تجذب المشاهد وتتيح له التفاعل مع الحكاية التاريخية في سياقاتها المعاصرة، بفضل هذا السرد الدرامي يسهم الفيلم في تثقيف الجمهور وتوسيع آفاقه حول الماضي، وفي تشكيل وعي جماعي تجاه فترات وأحداث تاريخية مفصلية.

من المتعارف عليه أن كل فيلم تاريخي يمثل تقاطعاً بين خطابين ووسيلتين مختلفتين للتعبير. فمن جهة، يعتمد الخطاب السينمائي على العرض البصري مما يتطلب أن يكون مشهدياً حيوياً قادراً على جذب انتباه المشاهد واستحقاق المتابعة، ومن جهة أخرى يرتكز الخطاب التاريخي على النصوص المكتوبة سواء كانت وثائق معاصرة للأحداث أو نصوصاً توثيقية وهذا ما يعرف بـ "النص التاريخي" أو الخطاب التاريخي، الذي يتسم بطابعه العلمي والتحليلي، على عكس الخطاب السينمائي الذي يغلب عليه الطابع الاستعراضي والمرئي (مراد، 2019).

هذا يعني أن يجمع الفيلم التاريخي الروائي بين السرد التاريخي للأحداث مع الالتزام بالتفاصيل الزمنية والمكانية لإضفاء البعد الواقعي والتأثير على الجمهور، مع إدخال تعديلات درامية لتحقيق جاذبية بصرية وسردية أكبر، وغالبا يعتمد هذا النوع السينمائي على شخصيات حقيقية بارزة من التاريخ، بما يحقق التفاعل مع الحكاية أو الحدث ويسلط الضوء على أبعاد لم تُرو عن تلك الشخصيات، بالإضافة إلى ذلك يهتم الفيلم بتجسيد السياقات الثقافية والاجتماعية بشكل دقيق، مما يمنح المشاهد فهماً أعمق لظروف العصر، ويتيح استيعاب الأبعاد الإنسانية التي تعطي للأحداث طابعاً مأساوياً أو بطولياً. وهذا هو عمل السينما التي "تكشف الوجه الآخر للمجتمع وجوانبه المنسية والتي ربما لا ينتبه المؤرخ إليها، بينما يمسك بها المخرج السينمائي ويعيد التعامل مع الحدث التاريخي بطريقة لا يمكن للمخيلة نسيانها أكثر مما يمكن قراءته في مصادر تاريخية تندثر غالباً من الذاكرة الفردية والجماعية كذلك" (زروقي، 2022، ص. 72).

ومع كل هذه المميزات، يواجه الفيلم التاريخي الروائي تحديات، منها تحقيق الدقة التاريخية في مقابل الجاذبية الدرامية، حيث يميل البعض إلى التحريف لأسباب سردية تجعل العمل السينمائي محط انتقادات تكشف الترويج لرؤية أو زاوية محددة من الحدث، ما قد يؤدي إلى تحيزات مقصودة أو غير مقصودة، فقد يكون مبرر التلاعب بالسرد التاريخي تحقيق أغراض فنية أو أيديولوجية، مستخدماً الرموز والتلميحات السينمائية لتوجيه الرسائل، فالتاريخ الذي تقدمه السينما ليس مجرد استرجاع للأحداث، بل هو عملية إعادة بناء تنطوي على تأويل إبداعي وتدخل أيديولوجي. فكون "الإنتاج السينمائي يحتاج لميزانية هائلة لا يعقل ألا يحمل في طياته خطاباً ما يوجه لجمهور بهدف خلق تأثيرٍ مقصود من خلال الصورة، فهناك إمكانية تغيير الحقيقة من خلال عملية انتقاء الموضوع أو الشيء المصور واستبعاد موضوعات أخرى، أو من خلال التركيز على جانب معين من الموضوع المصور وإغفال جانب آخر عن حقيقة الشيء المصور" (الزعبي، 2020، ص. 28).

والأفلام التاريخية ترتكز على الرموز كأدوات بصرية وإيحائية تساهم في تجسيد أبعاد معينة من القصة التاريخية تمكّن المشاهد من التفاعل الحسي والعاطفي معها مثل الدلالات الثقافية والبيئة المعمارية والملابس التقليدية وحتى استخدام الألوان والإضاءة لتوضيح التحولات الزمنية أو لإبراز شخصية معينة. من خلال هذه الرموز يصبح الماضي نابضاً بالحياة، "يصف رولان بارت تجربة مشاهدة الأفلام التاريخية العريضة قائلاً بأنها تشبه "الوقوف على شرفة التاريخ، حيث تُعطى للمشاهد فرصة للتوحد مع المتمردين والشعور بقوة اللحظة التاريخية. ومع ذلك، فإن الفيلم التاريخي أيضاً يثير وعياً نقدياً لدى المتفرج، حيث يولّد رغبة قوية في التدقيق في الأساليب الخيالية للفيلم" (Burgoyne, 2009, P:7).

وتكتسب الرموز السينمائية أهمية خاصة في هذا السياق، إذ تمثل لغة بصرية قادرة على اختزال المعاني وتكثيفها في صور ومشاهد تتجاوز حدود اللغة المنطوقة، فالرمز السينمائي يعمل كوسيط دلالي يجسر الفجوة بين الواقع التاريخي والتمثيل السينمائي. وقد أدى هذا الدور المتنامي للسينما في سرد التاريخ إلى ظهور إشكاليات متعددة تتعلق بمدى قدرة الوسيط السينمائي على نقل الحقائق التاريخية بأمانة، وكيفية الموازنة بين

المتطلبات الفنية والدقة التاريخية، خاصة عندما يتعلق الأمر بسينما ذات مآرب دعائية، "يؤكد كثير من الباحثين على أن وظيفة الإعلام والسينما لا تنحصر في نشر الصور النمطية فحسب، بل كذلك بالقيام بتضخيمها بدرجة كبيرة، بطبعها بقوة في أذهان المتلقين إلى الحد الذي يشعر فيه أنه التقى فعلاً بالشخصيات التي تناولتها وسائل الإعلام وافلام السينما، وقد تنبهت القوى اليهودية في السينما الأمريكية والأوروبية منذ نشأة السينما إلى ضرورة تشويه التاريخ الإنساني في كل فتراته للحصول على أفكار تساند وتدعم قضاياه الدينية والسياسية". (عيد،2017، ص. 116).

تبحث هذه الدراسة في كيفية توظيف الرموز السينمائية في سرد القصص التاريخية، حيث تسعى للبحث عن الدلالات والمعاني المقصودة خلف الصورة السينمائية ودورها في إعادة سرد القصة التاريخية. تتناول الدراسة في فصلها الأول توضيحاً للمشكلة التي تبحث فيها، وتطرح التساؤلات والمنهجية الأنسب لتناول العينة موضوع الدراسة والتي تمثلت في فيلم *غولدا* ، وتستعرض أبرز الدراسات السابقة التي بحثت في مواضيع مشابهة للدراسة الحالية. وفي الفصل الثاني تطرقت الباحثة لأبرز النظريات التي استندت إليها الدراسة، وتوقفت عند أبرز المفاهيم التي تمحورت حولها الدراسة ومنها: اللغة السينمائية، والسيميائية، والقصة التاريخية في السينما. أما الفصل الثالث وهو الإطار التطبيقي للدراسة، فقد حللت الباحثة فيلم *غولدا* تحليلاً سيميائياً وفق منظور بيرس، وتوقفت عند أبرز الدلالات التي تظهرها العناصر السمعية والبصرية، والأيديولوجيا التي تتشكل من خلالها، إضافةً للتناصات التي ظهرت في الفيلم. أما الفصل الرابع فقد لخص أبرز نتائج الدراسة التي تمثلت في أن الفيلم يستخدم العناصر السمعية والبصرية لتقديم خطاب يُقصي الرواية العربية ويعيد تشكيل الوعي بالتاريخ عبر سردية عاطفية تضفي الشرعية على قرارات غولدا السياسية والعسكرية. وكيف تؤثر هذه الرموز على تصورات المتلقين للأحداث التاريخية للفيلم الذي يجمع في موضوعه بين السيرة الذاتية والحدث التاريخي.

مشكلة الدراسة:

للسينما دور كبير في توليد المعرفة وخلق التأثير لدى الجمهور فهي صناعة مدروسة للتحكم في ردود الفعل النفسية للجمهور وتوجيه الانتباه والتركيز على الرسالة المراد توصيلها، فشكل العناصر وترتيبها وكتلتها وحركتها وتفاعلها مع العناصر والأشكال والأشياء المرئية الأخرى والعناصر الصوتية التي تتزامن مع هذا المرئي لا تبنى على الصدفة ولا هي اعتباطية.

تطرح هذه الدراسة إشكالية العلاقة بين السينما والتاريخ، إذ تتحول الشاشة إلى ساحة صراع رمزي يعاد فيها صياغة الحدث التاريخي. ففي فيلم *غولدا* (2023)، لا يقدَّم الماضي كما هو، بل يعاد بناؤه عبر منظومة من الرموز البصرية والسمعية التي تعمل على إضفاء الشرعية على خطاب أيديولوجي محدد، في مقابل تغييب أو تهميش السرديات الأخرى، وعلى رأسها الرواية العربية لحرب أكتوبر 1973. وهنا تبرز الإشكالية: كيف يتم توظيف الرموز السينمائية من أيقونات ومؤشرات ورموز سمعية وبصرية، لإعادة تشكيل التاريخ وتحويل الهزيمة إلى نصر رمزي، ضمن إطار دعائي يكرّس الرواية "الإسرائيلية"؟

أسئلة الدراسة:

تسعى الدراسة من أجل الوصول لهدفها المنشود في الوقوف على دور الرموز السينمائية في تشكيل القصة التاريخية للإجابة عن السؤال البارز والمتمثل في: كيف شكلت الرموز السينمائية قصة الفيلم *غولدا*؟ وتتفرع منه الأسئلة الآتية:

- ما الرموز التي ارتكز عليها الفيلم لإيجاز المحطات التاريخية؟
- كيف تعيد الرموز السينمائية في فيلم *غولدا* تشكيل السردية التاريخية الخاصة برئيسة الوزراء "الإسرائيلية" غولدا مائير؟
- ما الأيديولوجية التي يعيد الفيلم إنتاجها من خلال بناء شخصية غولدا مائير وتمثيل دورها القيادي في حرب أكتوبر 1973؟

- ما الدور الذي يؤديه تضمين المشاهد الوثائقية في الفيلم التاريخي الروائي؟

مبررات دراسة الإشكالية:

تنبع أهمية هذا الموضوع من كونه يتناول تقاطع السينما مع التاريخ والدعاية في سياق مهم مثل حرب أكتوبر 1973، حيث تتحول الأفلام إلى أدوات لإعادة إنتاج الحدث التاريخي. ففيلم *غولدا* (2023) لا يقتصر على كونه عملاً فنياً أو سيرة ذاتية، بل يشكّل خطاباً بصرياً وأيديولوجياً يعيد صياغة الأحداث التاريخية بما يخدم الرواية "الإسرائيلية"، ويقصي في الوقت نفسه الرواية العربية.

تكمن أهمية تناول هذه الإشكالية في أنها تسلط الضوء على الدور الخطير للرموز البصرية والسمعية في تشكيل تصوّر المتلقي للتاريخ. إن تحليل هذا الخطاب السينمائي يكشف آليات الإخفاء والإبراز التي ينتهجها الفيلم، ويفتح المجال أمام المتلقي العربي لتطوير وعي نقدي بصري يمكّنه من مقاومة الانحيازيات الأيديولوجية التي تمرّر عبر الصورة. بذلك يصبح البحث في هذه المشكلة خطوة أساسية لفهم كيفية بناء السرديات التاريخية المهيمنة.

تتجلى أهمية هذه الدراسة في كونها تركز على دور الرمز في تشكيل السرد البصري داخل الفيلم التاريخي، حيث يعد فيلم *غولدا* نصاً غنياً بالعلامات والدلالات الرمزية التي تستدعي مقاربة تحليلية متقاطعة بين السينما والسيمياء والدراسات التاريخية. وتزداد قيمة هذا البحث لندرة الدراسات العربية التي تناولت السير التاريخية من منظور سيميائي، خاصة مع خصوصية المرحلة التاريخية التي يتناولها الفيلم، إذ تعكس حرب أكتوبر 1973 سياقاً لا يزال يتقاطع في الكثير من ملامحه مع الظروف السياسية الراهنة. كما تنبع أهمية البحث أيضاً من اهتمام الباحثة برصد سردية "الآخر" واستراتيجياته في التأثير على المتلقي، إلى جانب اهتمامها الشخصي بالسير الذاتية للسياسيين، وقراءتها المسبقة لسيرة غولدا مائير، وهو ما يمنح الدراسة عمقاً إضافياً في فهم الفيلم وتحليل بنيته الرمزية والأيديولوجية.

أهداف الدراسة:

- تحليل توظيف الرموز السينمائية (البصرية والسمعية واللفظية) في فيلم *غولدا* (2023) للكشف عن كيفية إعادة تشكيل السردية التاريخية لحرب أكتوبر 1973.
- دراسة البعد الأيديولوجي للصورة السينمائية عبر استقصاء آليات التمثيل والإخفاء والإبراز التي اعتمدها الفيلم في بناء صورة غولدا مائير وتقديمها كرمز قومي.
- الكشف عن أثر تغييب الرواية العربية وصور الضحايا في إعادة إنتاج خطاب سينمائي يقصي الآخر ويعيد بناء الهوية "الإسرائيلية" عبر الحرب.
- توضيح دور السينما كأداة دعاية سياسية تساهم في تشكيل وعي المتلقي وصناعة ذاكرة تاريخية منحازة من خلال سرد بصري وأيقوني.
- تقديم إطار نظري ومنهج تحليلي لفهم كيفية توظيف الرموز السينمائية في سرد القصص التاريخية وتشكيل الوعي التاريخي، وتأثيرها على فهم المتلقي للأحداث التاريخية وتفاعله معها، مما يتيح فهماً أعمق لآليات عمل الرمز السينمائي في السياق التاريخي وتأثيره على عملية التلقي.

أهمية الدراسة:

إن دراسة الرموز السينمائية وتوظيفها في تشكيل القصة والسرد التاريخي تكتسب أهمية خاصة في سياق الدراسات المعاصرة التي تهتم بتحليل آليات إنتاج المعنى وتداوله في الخطاب البصري، فقد "ارتبطت السينما نظرياً في المقاربات النفسية والسيميائية، وللسينما دور فاعل في التأثير، لذا فهي تستثمر دلالات موقع التصوير والزوايا ومعالجة الألوان والصوت وعلامات الحوار والموسيقى والعلامات الفوتوغرافية والمؤثرات الصوتية والعلامات البيانية التي هي العناصر والمركبات لتوليفات الأفلام (بيغل، 2011).

تكتسب هذه الدراسة أهميتها من كونها تندرج في تقاطع حيوي بين السينما والسيمياء والدراسات التاريخية، إذ تكشف عن كيفية توظيف الصورة السينمائية كأداة أيديولوجية لإعادة تشكيل السرد التاريخي وتوجيه وعي

المتلقي. وتبرز الأهمية أيضاً في كون فيلم *غولدا* (2023) يقدم نموذجاً واضحاً لاستخدام الرموز البصرية والسمعية في صناعة دعاية سياسية، عبر تحويل الهزيمة العسكرية إلى نصر رمزي وبناء صورة بطولية لشخصية مثيرة للجدل مثل غولدا مائير. كما تنبع أهمية البحث من قلة الدراسات العربية التي قاربت السير الذاتية السياسية من منظور سيميائي نقدي، فضلاً عن خصوصية المرحلة التاريخية التي يتناولها الفيلم، وما تحمله من إسقاطات على الواقع السياسي المعاصر. كما تفتح هذه الدراسة المجال أيضاً لفهم أعمق لآليات تأثير الصورة في سياق الصراعات التاريخية والسياسية.

منهجية الدراسة:

يرتبط المنهج بالوظيفة المنوطة به والتي يرجوها الباحث، وعلاقته بالنصوص أو الظواهر سواء كانت أدباً أو سينما، لكن اختيار المنهج المناسب لا يعني فرضه على النص أو الفيلم لتحديد معناه وفق قواعد محددة، "هناك اختلاف بين النقاد حول وظيفة المنهج بين من يراه قالباً صارماً ينبغي إخضاع النصوص له ومَنْ يراه دليلاً يهتدي به لتحليل النصوص واستنطاقها" (إبراهيم، 2013، ص. 223)، وهذا بالطبع يعكس رؤى فلسفية أعمق حول حدود التأويل وإمكانية الوصول إلى معنى نهائي، وعملية التحليل والنقد تتطلب من الناقد الانفتاح على تعددية التفسيرات وتكامل المناهج. لكن النظريات والمناهج النقدية ليست مسلمات، وإنما تعد وسيلة تنظيمية يتعامل معها الباحث والناقد للكشف عن مكنونات مادة الدراسة الفليمية وتفجير دلالاتها، وينبغي على الباحث أن يكون مرناً بما لا يحد من حريته على الحركة الفكرية والانطلاق التأويلي بعيداً عن نمطية وقوالب المنهج الذي لا ينبغي أن يجعله حداً نهائياً وفاصلاً.

إن اختيار الباحث للمنهج أو المناهج الأكثر توافقاً مع موضوع ومادة بحثه، وفهمه للهدف من "قراءة" العمل يجعل منه مشاركاً فاعلاً بانياً على ما سبقه، ومن هنا يقتضي موضوع البحث الورود من مناهل عديدة للجمع بين أكثر من منهج، وتتنوع اتجاهات القراءة بين مقاربات تركز على النصوص ذاتها لتحليل خصائصها الداخلية، وأخرى تستند إلى المرجعيات الخارجية لفهم سياقاتها الثقافية والاجتماعية، وقد انقسمت هذه المناهج إلى: مقترب خارجي (كالتاريخي والاجتماعي والنفسي) يدرس تأثير المحيط في النص، ومقترب داخلي

(كالشكلي والبنيوي) يبحث في البنية والدلالات النصية، مع محاولات نقدية للتوفيق بينهما كما في نظرية التلقي.

وانطلاقاً من فعالية دور المتلقي وتفاعله مع النص تأملياً وتذوقه جمالياً وموازنته عقلياً، كان خيار الباحثة الجمع بين المنهج التاريخي "الخارجي" كون موضوع الفيلم سيرة ذاتية تقف عند محطة تاريخية لرئيسة وزراء "إسرائيل" غولدا مائير يغطي جزء يسير من حياتها بالتزامن مع مجريات الحرب، والمنهج السيميائي الذي يقترب داخلياً من العمق ويحاول الإمساك بالرموز والبحث في دلالاتها كون الفيلم موضوع التحليل وشخصياته ومكانه وزمانه ينتمي إلى الماضي. وهذا ما ينبغي أن تظهره مفردات السينما وتشكل منه لغةً ومعنىً، إضافةً للمعاني المضمرة التي قد تحتاج إلى معرفة أعمق لما ترمي له الاستعارات البصرية، وهذا الجهد سينتظم تحت (جمالية التلقي) وذلك لان المعرفة والإدراك سيتخطيان القراءة العادية والتفسير الاعتباطي وصولاً إلى المعاني المضمرة. أما في دراسة الرمزية في الفيلم التاريخي فتحتاج الباحثة إلى الجمع بين التحليل والنقد، حيث يركز التحليل على تفكيك العناصر البصرية والسمعية (مثل الألوان والإضاءة والموسيقى) والسردية (كاستخدام الشخصيات والأحداث كرموز) وعلاقتها بالسياق التاريخي، بينما يتناول النقد تقييم وظيفة هذه الرموز ودلالاتها سواء في تشكيل رؤية جديدة للتاريخ أو تعزيز أيديولوجية معينة مع تحليل مدى التزامها بالدقة التاريخية من جهة وتأثيرها على المتلقي من جهة أخرى، وذلك عبر الاستعانة بالمنهج السيميائي مما يسمح بقراءة تأويلية متكاملة للفيلم.

تندرج هذه الدراسة ضمن نطاق الدراسات السيميولوجية، وتركز على تحليل الصورة من خلال تفكيك عناصرها للكشف عن معانيها العميقة ودلالاتها المضمرة، وهو نهج تحليلي يهدف إلى فهم وتفسير الرموز والعلامات المستخدمة في اللغة والثقافة، فمن أبرز خصائص الصورة هي تعدد المعاني. "فقد تشير الصورة لما أبعد مما تتضمنه ملامحها العامة أو تفاصيلها وذلك بحسب ما هو موجود فيها من إشارات ودلالات ورموز، وهذا ما يدخل في إطار سيميولوجيا الصورة" (الزعبي، 2020، ص. 28).

و"يتيح التحليل السيميولوجي التركيز على البنية الدلالية الكامنة في المحتوى دون الاكتفاء بالمعنى السطحي الظاهر، يقوم التحليل على تفكيك وإعادة تركيب المشاهد، وتحليل المتواليات السينمائية للكشف عن الدلالات الصريحة والضمنية، يُعتمد في هذا الإطار على ثنائية الدال والمدلول، فضلاً عن المحاور السياقية والإيحائية، بهدف استجلاء الرسالة الفلسفية للفيلم وإلقاء الضوء على الأبعاد الخفية والمبهمة، فالسيميائية هي أداه لقراءة كل مظاهر السلوك الإنساني بدءاً من الانفصالات البسيطة ومرورا بالطقوس الاجتماعية وانتهائه بالأنساق الايديولوجية الكبرى" (بنكراد، 2005، ص. 25).

ستعرج الباحثة على عناصر التحليل المتمثلة في اللغة السينمائية، كأنواع اللقطات، وحركة الكاميرا وزوايا التصوير، والتكوين، والإضاءة، والموسيقى، والمؤثرات الصوتية، ولغة الجسد للممثلين وما يتعلق في مظهرهم الخارجي وما يتصل بهم من اكسسوارات ومقتنيات؛ لإظهار دلالاتها في السياق العام للفيلم "فللمنهج السيميولوجي علاقة وثيقة مع مجالات الأعمال السينمائية، فهو يقوم على أساس الكشف عن عناصر تكوين الصورة والمشهد ومن ثم المسلسل السينمائي، ويحلل تلك العناصر التي تكوّن بنية المسلسل ليصل إلى نتائج علمية ودقيقة توضح الروابط والعلاقات في تشكيل البنى السردية والعناصر المكونة لها، ويقف هذا المنهج عند حدود الملاحظة والوصف لكل تلك العلامات ودلالاتها" (حمداوي،2007).

ويتوزع التحليل السيميائي على مرحلتين: أفقية تعنى بتفكيك البنية السطحية للنص لرصد العناصر الظاهرة والعلاقات بينها، وعمودية تتجه نحو تأويل الرموز واستكشاف دلالاتها العميقة لفهم شامل يتجاوز المعنى الحرفي إلى المعنى الرمزي والدلالي، ووفقاً للخضر عرابي (2020): مرحلة التحليل الأفقي يتم فيها التفكيك البنيوي للوقوف على المعاني السطحية الظاهرة، أو الحرفية المستخلصة من بنية النص، مع تقسيم النص إلى عدة وحدات قرائية ويهدف تحليل هذه المستويات وتفكيك مكوناتها إلى حصر الظواهر الطاغية، والعلاقات الترابطية. ومرحلة التحليل العمودي: وفيها يتم الوقوف على المعاني المصاحبة والدلالات العميقة أو الخفية المسكوت عنها، وهي دلالات تأويلية تختلف باختلاف القراء؛ إذ كل ناقد يقرأ بحسب مرجعيته وخلفيته الثقافية ومكوناته الفنية والتناصية. وهنا يشرع الناقد في تأويل معطيات القراءة الأولى للنص وفي قراءة ثانية محاولا

إيجاد تفسيرات للرموز والسمات والإشارة لمعرفة صلتها بالنواحي الاجتماعية والدينية والسياسية والثقافية السائدة في بنية النص، ومن هذه الزاوية يسعى الناقد إلى إعادة بناء المعطيات، وفك رموزها وشفراتها مبتدعا نصاً جديداً.

وقد استدعى استكمال البحث في مشكلة الدراسة اعتماد المقاربة التاريخية في بعض الأجزاء التي تتطلب أحياناً الرجوع إلى الماضي لاستقصاء الوقائع والأحداث التاريخية وإجراء التقييم النقدي، وهنا سترتكز الباحثة على "سيرة غولدا مائير" كمادة وثائقية نصية لدراسة سياق الأحداث التاريخية والمقارنة بين الوثائق التاريخية والتمثيل السينمائي. ويتكامل هذا المنهج مع التحليل السيميائي للخطاب البصري الذي يسعى لتفكيك الرموز السينمائية ودلالاتها وتحليل آليات تحويل الوقائع إلى استعارات بصرية.

مجتمع الدراسة وعينتها:

يشمل مجتمع الدراسة الأفلام السينمائية الروائية التاريخية التي تستخدم الرموز السينمائية لتشكيل القصة التاريخية، وتعد عينة الدراسة نموذجاً مصغراً لمجتمع الدراسة يعكس سماته الرئيسة، وقد وقع الاختيار في هذه الدراسة على فيلم *غولدا* بوصفه تجسيداً لتوظيف الرموز السينمائية في تشكيل القصة التاريخية، مما يجعله ملائماً لأهداف البحث والتحليل السيميولوجي المنشود. وتعتبر هذه العينة كدراسة حالة وهي "دراسة كيفية مركزة ومكثفة لأفراد محددين، أو لموقف معين أو جهة محددة" (عابد، 2020، ص. 65)، وتأتي ضمن البحث الكيفي الذي اتخذ عدة أسماء أهمها البحث النوعي والتفسيري؛ لأنه لا يكتفي بالوصف فقط وإنما يتعدى ذلك إلى التحليل والتفسير بأسلوب إنشائي يعتمد التعبير بعبارات وجمل تعبر ماهية وطبيعة تلك الظواهر، وعلاقاتها المتداخلة مع بعضها. والباحث يهتم في الإجراءات والعمليات والمعاني المكتسبة وفهمها من خلال الكلمات والتصرفات والصور المستوحاة من مجتمع الدراسة (عابد، 2020).

جاء اختيار فيلم *غولدا* (2023) عينة لهذه الدراسة لعدة اعتبارات: أولاً، لأنه يمثل نموذجاً بارزاً للسينما السياسية التي تمزج بين السيرة الذاتية والتاريخ، حيث يتناول شخصية سياسية مثيرة للجدل مثل غولدا مائير

في لحظة تاريخية مفصلية هي حرب أكتوبر 1973. ثانياً، يتميز الفيلم بثراء بصري ورمزي واضح من خلال استخدامه المكثف للصور الأرشيفية، والحوارات المقتبسة من مذكرات مائير، إضافة إلى استدعائه للأساطير التوراتية والذاكرة اليهودية، مما يجعله مادة مثالية للتحليل السيميائي. ثالثاً، تأتي أهمية الفيلم من كونه عملاً سينمائياً حديثاً (2023)، يعكس كيف يعاد تشكيل التاريخ بعد مرور خمسين عاماً على الحرب. كما أن اختيار هذا الفيلم يسمح بتطبيق أدوات التحليل السيميائي والأيديولوجي، ويتيح الكشف عن استراتيجيات السرد والرموز التي يوظفها الخطاب السينمائي لإعادة إنتاج صورة الذات والآخر.

حدود الدراسة:

1. الحدود الزمانية: الفصل الدراسي 2024-2025.
2. الحدود الموضوعية: هي الأفلام السينمائية التي وظفت الرموز السينمائية في تشكيل القصة التاريخية، وعينة الدراسة تمثلت في فيلم *غولدا* كونه حديث الإنتاج وينتمي الي الأفلام التاريخية الروائية- السيرة الذاتية.

الدراسات السابقة:

تنوعت الدراسات السابقة التي تناولت توظيف الرموز السينمائية في إعادة تشكيل القصة التاريخية، وقد جاءت في محورين:

أولاً: الدراسات المتعلقة بالرموز والدلالات المرئية:

- **دراسة حسن وجاسم (2024) بعنوان "الدلالة الاستعارية والية توظيفها في الإعلان التلفزيوني"**. تناولت الدراسة إحدى الأساليب البلاغية في اللغة المتمثلة بالاستعارة التي يلجأ إليها مخرجو الاعلانات التلفزيونية من أجل إيصال معانٍ ودلالات، فاستخدامها في الإعلان يجعلها تجسد الفكرة من منظور غير تقليدي، من منظور دلالي وواقعي جديد أكثر جمالية وتعبيرية، وتوظيف عناصر الصورة والصوت بشكل متخيل ومبتكر

وكيفية توظيفها في الإعلانات التلفزيونية من أجل إيصال دلالات للمشاهدين، وتتيح هذه الاستعارة للمشاهد أن يشارك في إنتاج المعنى الذهني للإعلان، ما يعزز من الأبعاد الجمالية والوظيفية فيه.

هدفت الدراسة إلى تحليل كيفية توظيف الدلالة الاستعارية في الإعلانات التلفزيونية، وتحديد الآليات التي تشكل هذه الدلالة كبعد مرئي وجمالي باستخدام عناصر اللغة السينمائية. اعتمدت الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي لتحليل الإعلانات التلفزيونية التجارية لقناة MBC مصر خلال الفترة من 3 فبراير 2020 إلى 12 أكتوبر 2020، وتم اختيار 20% من الإعلانات كعينة قصدية للتحليل. وخلصت الدراسة إلى عدة نتائج أبرزها: تنوع السياقات التي تشكل الدلالة الاستعارية مما يزيد من جاذبيتها وتأثيرها، كما أن أسلوبي المونتاج الفكري ومونتاج الصدمة هما الأكثر استخداماً في صناعة الدلالة الاستعارية، مما يعزز من استخدامها في الإعلان التلفزيوني.

- **دراسة قطب (2024) بعنوان "المقاومة المصرية في عيون السينما: دراسة سيميائية لتصوير رموز المقاومة الشعبية فترة الاحتلال البريطاني لمصر في الأفلام السينمائية"**. اهتمت الدراسة بتحليل كيفية معالجة السينما المصرية لرموز المقاومة الشعبية ضد الاحتلال البريطاني من خلال دراسة فيلم "كيرة والجن"، هدفت هذه الدراسة إلى استكشاف الأبعاد السيميائية، والاجتماعية، والتاريخية التي تعبر عنها السينما المصرية في تصوير موضوعات المقاومة الشعبية، كما سعت الدراسة لمعرفة طبيعة معالجة السينما المصرية لرموز المقاومة الشعبية، ومدى تمثيل عناصر التصوير، مثل الإضاءة والألوان بشكل دقيق يعكس الفترة التاريخية، إضافة لدلالات استخدام الموسيقى والمؤثرات الصوتية في تعزيز معنى الصراع والمقاومة. وقد اعتمدت الدراسة على منهجين أساسيين: المنهج السيميائي لتحليل الرموز والدلالات البصرية، والمنهج التاريخي لفحص مدى توافق محتوى الفيلم مع الحقائق التاريخية.

أظهرت نتائج الدراسة أن فيلم "كيرة والجن" اعتمد على استخدام الرموز البصرية والسيميائية بشكل فعّال لنقل رسائل ضمنية تعبر عن نضال الشعب المصري. وقد تم توظيف عناصر بصرية مثل زوايا التصوير

والإضاءة لبناء هوية بصرية ترمز إلى المقاومة، مما ساهم في تعزيز الشعور الوطني وتقديم سرد يعكس الواقع التاريخي.

- **دراسة العفان والخالدي (2024) بعنوان "أساليب وأنماط التحليل السيميولوجي للأفلام السينمائية: دراسة تحليلية لفيلم "الخلاص من شاوشانك"**. هدفت هذه الدراسة إلى استكشاف الرموز والدلالات السيميولوجية العميقة في الفيلم، خاصة تلك التي تبرز مواضيع الأمل. اعتمدت الدراسة على تحليل سيميولوجي باستخدام منهج سوسيري، وهو منهج يسعى لفهم الرسائل البصرية الضمنية وتفكيك الرموز البصرية لتعزيز فهم الجمهور للقضايا الإنسانية والاجتماعية. بحثت الدراسة في كيفية تعبير الرموز السيميولوجية عن موضوعات الأمل والتحول في الفيلم، والأدوات السيميولوجية المناسبة لتحليل الرموز البصرية في الأفلام السينمائية.

وخلصت الدراسة إلى أن فيلم الخلاص من شاوشانك يستخدم الرموز بفعالية لنقل رسائل حول الأمل والمعاني الفلسفية العميقة، ويعتمد على أساليب بصرية تبرز موضوعات التواصل الإنساني والتحديات الاجتماعية.

- **دراسة Amalla (2022) بعنوان:"Semiotic Analysis of Disney movie posters thesis"**

هدفت الدراسة "التحليل السيميائي لملصقات أفلام ديزني" إلى فهم الأيقونات والمؤشرات والرموز التي تتضمنها هذه الملصقات وتفسير معانيها. اعتمد الباحث في هذه الدراسة على نظرية العلامات لشارلز ساندرس بيرس لتحليل الرموز البصرية في الملصقات، حيث تم تحديد 29 علامة موزعة على أربع ملصقات لأفلام ديزني. وقد صنفت هذه العلامات إلى 11 أيقونة و5 مؤشرات و13 رمزاً. توصلت الدراسة إلى وجود أربعة تفسيرات مختلفة لمضامين هذه الملصقات، حيث أظهر ملصق فيلم "سندريلا" تمثيلاً لامرأة قوية ذات قلب طيب، في حين صور ملصق "الجميلة والوحش" شخصية امرأة كبيرة القلب بغض النظر عن مظهر الشخص الآخر، أما ملصق فيلم "علاء الدين" فقد عكس صورة امرأة تتحدى التقاليد، بينما جسد ملصق فيلم "مولان" امرأة شجاعة تتولى دور والدها في الحرب لحفظ شرف عائلتها. بناءً على هذه النتائج، خلصت الدراسة إلى أن ملصقات أفلام ديزني تحمل معانٍ متنوعة تقدم صوراً إيجابية ومتنوعة للمرأة.

- دراسة **Zaimar (2017) بعنوان "Semiotic analysis of Lorraine in 'THE CONJURING'** قدمت الدراسة "تحليل سيميائي لشخصية لورين في فيلم 'THE CONJURING " لمحة سيميائية عن فيلم الرعب "The Conjuring 2"، حيث ركزت على التحليل السيميائي للشخصيتين الرئيسيتين في الفيلم، "فالاك" و"لورين"، باستخدام نظرية "الدال والمدلول" (Signifier and Signified Theory). كشفت الدراسة عن وجود مشكلات أخلاقية وسيميائية تتعلق بقدرة الواقع على التأثير على التمثيلات الخيالية المحددة بالعلامات، كما تناولت الرسائل التي تحملها الشخصيتان الرئيسيتان اللتان تنتميان لعالمين مختلفين (الشياطين والبشر).

خلص الباحث إلى وجود إشارات ورموز سيميائية في الأفلام، وأكد أن الرعب يمكن أن يكون ممتعاً لبعض المتلقين، حيث يوفر منفذاً لتوجيه مشاعر العدوان والغضب. علاوة على ذلك، تشير الدراسة إلى أن أفلام الرعب تقدم أمثلة على عواقب الانحراف عن الأعراف الاجتماعية، من خلال استغلال المخاوف الشخصية.

ثانياً: الدراسات المتعلقة بالسينما والتاريخ:

- **دراسة محياوي (2023) بعنوان: "الحقيقة والخيال في الأفلام التاريخية الجزائرية: دراسة تحليلية سيميولوجية لعينة من الأفلام السينمائية"** هدفت هذه الدراسة إلى فحص التداخل بين الحقيقة التاريخية والخيال الفني في الأفلام التاريخية الجزائرية، ودورها في نقل التراث الثقافي وتعزيز الهوية الوطنية من خلال توظيف الرموز السيميولوجية. تنطلق الدراسة من سؤال أساسي حول الحدود بين الصدق التاريخي والتصرف السينمائي في تقديم أحداث وشخصيات التاريخ مركزة على كيفية استغلال السينما لتوثيق تاريخ الجزائر.

اعتمدت الدراسة على المنهج السيميولوجي لتحليل الرموز والخطاب الضمني في الأفلام، إضافةً إلى المنهج التاريخي لتوضيح الخلفيات التاريخية للأحداث المصورة. وقد تم اختيار أربعة أفلام كعينات: "الأفيون والعصا"، "مصطفى بن بولعيد"، "ثوار القصبة"، و"نوة"، مع دراسة المقاطع المشهدية من كل فيلم. أظهرت النتائج أن الأفلام استطاعت توظيف الرموز التاريخية والثقافية لتقديم صورة فنية وواقعية عن الثورة الجزائرية،

حيث جمعت بين الواقع والمتخيل السينمائي لتحقيق جذب جماهيري وتعزيز الرسالة الوطنية، وأن الأفلام المختارة ساعدت في تشكيل الوعي التاريخي ونقل صورة مقاومة الشعب الجزائري بأسلوب يدمج بين الإبداع الفني والمصداقية التاريخية، وقد استخدمت تلك الأفلام رموزاً وشفرات بصرية لتعزيز الرسائل الأيديولوجية الوطنية، ما أثر في الجمهور ودعم الهوية الوطنية.

- **دراسة شكر وعبد الملك (2022) بعنوان "أدلجة الوثيقة في الأفلام الوثائقية التاريخية"** هدفت الدراسة إلى تحليل كيفية استخدام الوثائق في الأفلام الوثائقية التاريخية لتوجيه الرسائل الأيديولوجية، ودراسة التباين بين التوظيف الداعم والمؤيد لأيديولوجيا معينة والتوظيف المناهض لها في الوثائقيات. اعتمدت الدراسة على منهج وصفي تحليلي، حيث جرت دراسة وتحليل عينتين من الأفلام الوثائقية التي تناولت الحقبة النازية وتحددت عينة البحث بفيلمين: الفيلم الأول (انتصار الإرادة) كأنموذج يمثل توظيف الوثيقة (مع)، والفيلم الثاني (طرق هتلر المظلمة للتلاعب- الة الدعاية لهتلر) كأنموذج يمثل توظيف الوثائق (بالضد).

أظهرت النتائج أن الوثائق المستخدمة في الفيلمين تميزت بالأصالة واعتمدت على أحداث ومواقع حقيقية، ولكن أعيد ترتيبها وفق أيديولوجيا المخرج، فيما استخدم فيلم "انتصار الإرادة" الوثائق دون تعليق خارجي، مبرزاً الجوانب الإيجابية للنازية، بينما وظف "طرق هتلر المظلمة للتلاعب" التعليق الصوتي والمونتاج لاجتزاء لقطات تعزز الرسالة المناهضة للنازية، وخلصت الدراسة أيضاً إلى أن توظيف الوثائق السينمائية يعتمد على طريقة التقديم حيث يمكن للوثيقة أن تخدم رسائل متضادة، ما يجعل دور صانع الفيلم مهماً في توجيه المشاهد وتشكيل وعيه تجاه الموضوع.

- **دراسة عبد القادر زرار (2020) بعنوان: "آليات أفلمة الرواية في السينما الجزائرية: ريح الجنوب أنموذجاً"** هدفت إلى الكشف عن الآليات التي تعتمدها السينما الجزائرية في تحويل النصوص الروائية إلى أعمال بصرية، من خلال تحليل نموذج رواية "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة وفيلم محمد الأخضر حمينة المقتبس عنها. استخدمت الدراسة المنهج التحليلي المقارن، حيث قارنت بين الرواية والفيلم على

مستوى البنية السردية، وتناول عناصر الشخصيات، الزمن، الحوار، والرمزية. وخلصت إلى أن عملية "أفلمة" الرواية ليست نقلاً حرفياً بل إعادة تشكيل بصري يخضع لمتطلبات اللغة السينمائية، حيث تعتمد السينما الجزائرية في هذا السياق على آليات عدّة، أبرزها: الاختزال والتكثيف، التحوير والإضافة، التوظيف الجمالي للصورة، واستبدال السرد الداخلي بالتعبير البصري، إلى جانب تكثيف الرمزية السياسية والاجتماعية وفقاً للرؤية الإخراجية والوسيط السينمائي.

- **دراسة مراد (2019) بعنوان "الفيلم الروائي التاريخي بين حرفية الحادثة التاريخية والمتخيل السينمائي أفلام ميل غيبسون نموذجاً"** هدفت الدراسة إلى استكشاف العلاقة بين التاريخ والسينما، خاصة في أفلام ميل غيبسون مثل "القلب الشجاع" و"آلام المسيح"، لتوضيح مدى تداخل الحقائق التاريخية مع عناصر السرد السينمائي، ودراسة كيف يعيد الخيال السينمائي صياغة الأحداث التاريخية ويقدمها بشكل جاذب، مع التركيز على الجوانب الدرامية والتعريف بالسينما التاريخية كنوع فني يعيد تقديم أحداث من الماضي إلى الشاشة، ودراسة كيفية استخدام الديكورات والأزياء لنقل حقبة تاريخية وإضفاء الواقعية عليها. اعتمدت الدراسة على منهج سيميولوجي لتحليل الصورة السينمائية، إلى جانب المنهج التاريخي لتقصي الحقائق، إضافة إلى المنهج الأنثروبولوجي لدراسة الخلفيات الثقافية والتاريخية التي تعكسها الأفلام. وخلصت النتائج إلى أن الأفلام التاريخية تمزج بين الحقيقة والخيال الدرامي لزيادة الجذب السينمائي، إذ يعيد صناع الأفلام تشكيل الأحداث بطرق غير دقيقة تماماً لتحسين السرد، وان فيلم "آلام المسيح" استخدم اللوحات التشكيلية كمرجع لبناء لقطاته، ما يعكس تأثير الفن التشكيلي في تصميم المشاهد السينمائية، كما أن الدراما تضاف للأحداث التاريخية بشكل متعمد، لتقديم قصص متخيلة قد تفتقر إلى الدقة التاريخية لكنها تزيد من تأثير الفيلم على المشاهد.

- **دراسة بومسلوك (2015) بعنوان "أفلمة الرواية في السينما الأمريكية"** تناولت الدراسة تطور العلاقة بين الأدب والسينما، مع التركيز على كيفية اقتباس الروايات وتحويلها إلى أفلام خاصة في السينما الأمريكية. تهدف الدراسة إلى استكشاف ملامح الأفلمة عبر مراحل تاريخية مهمة، بدءاً من فترة السينما الصامتة وصولاً إلى السينما الناطقة، وتقديم نماذج من أفلام أمريكية شهيرة. اعتمدت الدراسة على منهج تكاملي

يشمل التحليل السيميائي والتاريخي والجمالي، لفهم تطور الأفلمة وتطبيقاتها الفنية، مع تحليل كيفية أفلمة الروايات في السينما الأمريكية وعرض نماذج تطبيقية، مثل "كوخ العم توم"، و"ذهب مع الريح"، و"دراكولا".

وأظهرت الدراسة تقارب السرد الروائي والسينمائي في العديد من الجوانب، مثل دور السارد (الكاميرا في السينما، والراوي في الرواية) وتشابه الأبعاد الزمنية والمكانية، وتنوع تقنيات الأفلمة حسب تطور السينما، فكانت البداية بتجربة بسيطة كـ"كوخ العم توم" التي اعتمدت على مشاهد مسرحية، بينما تطورت مع "ذهب مع الريح" لتجسد روح الرواية بأبعاد سينمائية متكاملة.

- **دراسة حسين (2015) بعنوان: "الزمكان في الفيلم الروائي التاريخي"** هدفت هذه الدراسة إلى استكشاف العلاقة بين الزمان والمكان، أو "الزمكان"، في الأفلام التاريخية المعاصرة، وكيفية تقديمها للأحداث التاريخية بأسلوب يمزج بين الأطر الزمنية والتقنيات السينمائية، ركزت الدراسة على كيفية توازن الأفلام التاريخية بين ضرورة الدقة التاريخية والإبداع السينمائي في تقديم الزمان والمكان بطريقة معاصرة، مع التركيز على فيلم "300" كعينة للتحليل. وخلصت الدراسة إلى أن الأفلام التاريخية المعاصرة تركز على الزمان النفسي للمتلقي، بحيث يتم تجسيد الأحداث بأسلوب يجعل المشاهد يتفاعل بشكل عميق، كما أنها تعتمد على الانتقال المكاني دون التتابع الزمني التقليدي للأحداث، وأن الفيلم التاريخي المعاصر قدم الأحداث التاريخية بزمانها ومكانها مع رؤية جديدة تعتمد على التوظيف الحديث للزمكان.

- **دراسة Elena (2015) بعنوان "A Semiotic Analysis of Russian Literature in ModernRussian Film Adaptations"** هدفت الدراسة "دراسة سيميائية لتمثلات الأدب الروسي في الاقتباسات السينمائية الروسية المعاصرة" إلى فحص النصوص الأدبية التاريخية لألكسندر بوشكين، وتحديداً أعماله "بوريس جودونوف" و"ابنة الكابتن"، من أجل فهم كيف شكلت هذه النصوص مصدر إلهام للسينما ووسائل الإعلام الأخرى. ركزت الدراسة على السمات الدلالية لأعمال بوشكين التاريخية وتتبعت كيفية تعديلها وتكييفها، واعتمدت الدراسة على التحليل السيميائي، حيث قامت بتفكيك وتحليل

العلامات والدلالات الأساسية في نصوص بوشكين الأدبية، ومقارنتها مع تكييفات الشاشة السوفيتية وما بعدها لفهم مدى تكييف هذه النصوص مع السياق الاجتماعي والسياسي الذي أنتجت فيه. وضم مجتمع الدراسة نصوص بوشكين الأدبية التاريخية، حيث شملت العينة تحديداً تحليلاً لعملي "بوريس جودونوف" و"ابنة الكابتن" ومقارنتها مع تكييفات سينمائية متعددة لهذه الأعمال.

أظهرت نتائج الدراسة أن التعديلات السوفيتية اتبعت بشكل ملحوظ مبادئ الواقعية الاشتراكية، حيث عملت على تكييف الأعمال الأدبية بما يتوافق مع الأيديولوجية الاشتراكية، وقد لوحظ أن قوة الطابع الأيديولوجي في هذه التعديلات السوفيتية كانت متفاوتة فقد كانت بعض الأفلام المنتجة في نهاية الحقبة السوفيتية، مثل فيلم بوندار تشوك، أقل حدة من حيث الأيديولوجية وأكثر اهتماماً بالجوانب النفسية للشخصيات والقضايا الخاصة بالحاكم. توصلت الدراسة إلى أن التحليل المقارن للنصوص الأدبية وتكييفاتها السينمائية يساهم في فهم أعمق لتأثير النصوص الأدبية على السينما وتكييفها وفقاً للظروف الاجتماعية والسياسية السائدة في الاتحاد السوفيتي وما بعده.

التعقيب على الدراسات السابقة:

تناولت الدراسات السابقة في معظمها توظيف المنهج السيميائي بوصفه أداة تحليلية للكشف عن الرموز والدلالات في الوسائط البصرية، سواء في الإعلانات أو الملصقات أو الأفلام الروائية والوثائقية. وقد تباينت هذه الدراسات في طبيعة المادة المدروسة، والإطار النظري المعتمد، حيث استند بعضها إلى سيميولوجيا بيرس أو سوسير، كما اختلفت في الأهداف بين ما هو جمالي، وأيديولوجي، وثقافي. هذا التنوع أسهم في إثراء المقاربات النقدية وتوسيع فهمنا للتفاعل بين الرمز والسياق التاريخي أو الاجتماعي داخل النصوص البصرية، ما يعكس تعددية المنهج السيميائي وقابليته للتطبيق على مستويات متعددة من الخطاب السمعي البصري، إذ تلتقي الدراسة الحالية مع معظم الدراسات في اعتمادها للمنهج السيميائي كأداة تحليل لقراءة الرموز وتأويل الرسائل الضمنية.

قدمت الدراسات السابقة أساسا لفهم الرموز السينمائية بعناصرها المختلفة، مسلطة الضوء على كيفية توظيفها في العمل السينمائي من الناحيتين العملية والنظرية. واعتمد الباحثون في الأطروحات السابقة التحليل السيميولوجي بهدف التعمق في الكشف عن المعاني التضمينية للرموز والمكونات البصرية في الأفلام المختارة، إلا أن الدراسة الحالية تهدف إلى توسيع نطاق التحليل مع التركيز على كيفية توجيه الرموز البصرية لتشكيل تأويلات سياسية وأيديولوجية للأحداث والشخصيات بالارتكاز أيضاً على المنهج التاريخي واعتماد الوثيقة المكتوبة (النص التاريخي).

منحت الدراسات السابقة الباحثة فهماً أكبر لأسس اعتماد المنهجين السيميولوجي والتاريخي لدراسة كيفية استخدام الرموز البصرية ليس فقط كأدوات سردية لتوثيق الأحداث التاريخية، بل كوسائل لتوجيه رؤية محددة تعكس موقفاً أيديولوجياً مما يمنح الفيلم الروائي التاريخي بعداً تحليلياً أعمق. كما وفرت الدراسات مجموعة غنية من المصادر والمراجع المتعلقة بالفيلم الروائي التاريخي، وخصوصاً تلك التي تناولت خصائصه ومناهج معالجته للأحداث التاريخية، مما مكن من بناء تصور منهجي واضح ومتكامل للدراسة الحالية.

الفصل الثاني

الإطار النظري والمفاهيمي

تجسد الصورة السينمائية منظومة من العناصر التي تتفاعل لصناعة الخطاب البصري للفيلم، وتسهم في نقل الرسائل والأفكار إلى المتلقي، تعتمد هذه اللغة على أدوات فنية وتقنية تشكل الإطار الجمالي الذي يقدم من خلاله العمل بما يحمله من معانٍ ظاهرة ودلالات بصرية محملة بالرموز.

وتقوم جمالية بناء الفضاء الفيلمي وسيميولوجيا بعض الخيارات الجمالية أو جلها على نظرية "السينما–لغة". ولكن هذه العلاقة الثنائية غير كافية في عملية البناء تلك، فمن ناحية أولى، يمكننا القول بوجود عنصر آخر لا يقل أهمية عن هذين العنصرين، وهو المشاهد ودوره في إدراك وفهم وتفسير كل عناصر ومكونات تلك اللغة الفيلمية، وتأكيداً على ذلك برزت في المجال النظري للسينما نظريات ومقاربات نقدية أولت مكون المشاهد قيمة ومكانة مركزية في تحليل مدى قدرة هذه اللغة على التشكل وفرض نفسها في ميدان التواصل بين البشرية وفي التأثير على إدراكه للأشياء المحيطة به (شعبان، 2021). لكن أندرو (1987) في مقدمة كتابه "نظريات الفيلم الكبرى" يحرر القارئ– الباحث ويحذر من "أن ينتهى القارىء من الكتاب وقد أحس بارتياح لأنه استوعب ملخصا كاملا لكل الأفكار عن الفيلم، إني أفضل له أن يبدأ في استنباط نظرية لنفسه يستوحيها دون أن يتقيد من المفكرين والمساجلات التي جرت قبله" (ص. 7). وبالطبع فإن أي باحث سيرتكز على نظريات من سبقه لكن ذلك لا يتعارض مع الانتقاء وفق ما يقترب من رؤيته وأهدافه.

من هنا ستناقش الباحثة في هذا الفصل: أبرز النظريات التي ارتكزت عليها في هذه الدراسة، واللغة السينمائية ومفرداتها وكيفية اشتغالها كنص سمعي بصري، ومعانيها الكامنة المتمثلة في الرموز والعلامات المشفرة القائمة على التحول الدلالي والاستعارات البصرية وكيفية عملها في سرد القصة التاريخية، إضافة إلى دور المشاهد كمتلقٍ متفاعل نشط.

النظريات التي اعتمدت عليها الدراسة:

أولاً: النظريات الفيلمية

انطلقت نظريات الفيلم أساساً من علم النفس وفهم سيكولوجية الجمهور، هذا ما أشار إليه المنظرون في البدايات الأولى للسينما وهذا ايضاً ما اعتمد عليه صناع الفيلم الأوائل، إذ وظفوا العناصر البصرية المتعددة التي تشكل الصورة الفيلمية والسمعية فيما بعد – فلم يتأخر الصوت كثيراً ليصبح جزءاً من المشهد السينمائي– مستثمرين المعاني والدلالات التي تخلفها كل تلك الأجزاء "العناصر" في نفس ووعي المشاهد، بمقاربتها للواقع.

فارتكزت نظريات الفيلم منذ البداية على علم النفس وفهم العمليات النفسية، وهذا ينطبق أيضاً على مجال الفن وعلم الجمال، حيث يتم التركيز على الفهم الشعوري لعمليات لا شعورية، وقد ربط (اندرو، 1987) نظرية الفيلم بمظاهر الحياة الأخرى إذ أن ارتباطها بعلوم اللغة والتاريخ والفلسفة توفر إطاراً أوسع لفهم الخبرة السينمائية بلغة جديدة. وفي كتابه حول نظريات الفيلم الكبرى يورد أندرو آراء المنظرين الأوائل حول السينما ومنهم: Hugo Münsterberg إذ ركز بشكل كبير على دور العقل في تكوين السينما وفهم الحركة والصور المتحركة، فالعقل هو محرك أساسي إذ يحدد العلاقة بين الجزء والكل وينظمها في مجالها الحسي، ومن وجهة نظر مونستربرغ فكما يعيدنا الشعر الى الكلمات لا الى الرسالات، وتركز لوحات التصوير إحساساتنا على الخط واللون والتكوين والخواص الشكلية الأخرى بدلا من تأكيد العالم الذي تصوره، كذلك يردنا الفيلم الى أساس الشكل الفني بدلا من أن يركز على الدنيا التي يصورها، وهدفه من المقاربة هنا هو الاهتمام في الفيلم لذاته وفنيته.

اهتم آرنهايم بالنشاط الإدراكي لذلك فقد استثمر إلمامه بالجانب السيكولوجي للمشاهد في تنظيم العناصر الفنية وتوظيف التأثيرات الفنية المرتبطة بالتكنولوجيا، ومنها التكوين في العمق كوظيفة للصورة ذات البعدين، والإطار الذي يحد من نظرة المشاهد كي ينظم ويوجه احساسه.

أما سيرجي أيزنشتاين فتطور فهمه للمادة الأساسية كوسيط للفن، ففي البداية اعتقد انه يقتصر على فكرة أن المقطع الواحد "اللقطة" يعتبر الهيكل الأساسي للفيلم، ولكن هذا المفهوم تطور إلى فهم أعمق وهو "الجاذبية" حيث يأخذ بالاعتبار النشاط الذهني للمشاهد لا فقط ما يقدمه صانع الفيلم. وضمن إطار نظريات بافلوف النفسية –نظريات الارتباط، تبدو كتاباته اللاحقة في هذا الموضوع أقرب بكثير إلى علم النفس التطوري لدى جان بياجيه، ففي الوقت الذي يركز فيه أيزنشتاين – كصانع فيلم أفكاره الميكانيكية البسيطة في البداية ويعتمد على "اللقطة" يستبدلها بفكرة أكثر تعقيداً ترتبط بقدرات المشاهد وعمليات الإدراك والفهم لديه، موظفاً مرجعياته المعرفية في علم النفس لإنجاز "الجاذبيات". إنه لا يقتصر على دعم واقعية الحدث فحسب بل يقوم بتغيير شكل كل الأحداث محتفظاً بأساسها المادي فقط، ويرى أن جميع جوانب الدراما تصبح متساوية وهذا ما جعل أيزنشتاين يتطلع إلى خلق نظام في الفيلم يجمع بين عناصر الإضاءة والتكوين والتمثيل والقصة بشكل يتناسب مع بعضها البعض، حيث يتحرر الفيلم من الواقعية السطحية بفضل السرد التقليدي وبذلك يجعل كل عنصر في الفيلم يساهم في تكوين نظام يحتوي على مفاتيح أسلوبية للأصوات والملابس والديكور.

ووفق أندرو فإن أيزنشتاين أراد إنشاء "سلم موسيقي" للفيلم، حيث يمكن للمخرج استغلال كل عنصر فيه بطريقة تتناغم مع العناصر الأخرى وكان يسعى لزيادة عدد المتغيرات المتاحة لصانع الفيلم ويتطلع إلى الحفاظ على تواجد كل العناصر، وبالنسبة له فإن المونتاج هو الذي يبني هذه العناصر في الفيلم، ونظرية أيزنشتاين حول المونتاج تستند إلى مصادر متنوعة تجمع بين جماليات البنيويين والفلسفة الاجتماعية والنظريات النفسية بما يعكس اهتمامه بالعمليات الفكرية وتأثيراتها العاطفية في التصوير السينمائي.

ويرى أيزنشتاين أن العمل الفني يعبر عن موقف بلاغي كلاسيكي، حيث يستخدم الفن كوسيلة لنقل الأفكار بوضوح وقوة يتيح الفيلم كوسيلة تقنية للتأثير العاطفي والفكري على المشاهدين ويتيح للصانعين استغلال قوته للتأثير على الجمهور، لذا يشير أندرو لتقبل أيزنشتاين لمفهوم الدعاية في السينما، حيث يرى أن هدف الأفلام والإعلانات التلفزيونية هو نقل رسالة بشكل فعّال للمشاهدين ويعتبر أن قوة الفيلم تعتمد على تقنيته في نقل التأثيرات والرسائل.

ثانياً: نظرية القراءة وجمالية التلقي

إن التعامل مع المادة الفيلمية من منظور نقدي إبداعي يتطلب تذوق جماليته والوقوف عند تفاصيله الرمزية، ومن الطبيعي أن يتغير معنى الرمز في الفيلم حسب السياق الذي يستخدم فيه. وتختلف دلالات الرموز باختلاف الثقافات والخلفيات الاجتماعية للجمهور، كما تتغير بمرور الوقت أو حسب الفترة التاريخية؛ فقد يعاد تفسير الرمز في سياق معاصر، بل يتأثر بالعديد من العوامل التي تحيط به. وهذه المرونة هي ما تجعل التعبير الرمزي أداة قوية في يد المخرجين لتشكيل المعاني وتوجيه انتباه الجمهور نحو تفسيرات مختلفة حسب السياق، وهذا يتطلب متلقٍ فطن، "فالناس ذو الخبرة الكبيرة بالسينما – المتعلمين بصرياً – يرون ويسمعون أكثر من الناس الذين يشاهدون الأفلام نادراً. وتعلم شبه لغة السينما يفتح آفاقاً أكبر في المعنى بالنسبة للمتلقي (موناكو، 2016، ص146)

وتهتم نظرية التلقي بالمتلقي بوصفه أهم عنصر من عناصر العمل الإبداعي، وبوصفه – كذلك – المكمّل لذلك العمل، يجعلها تضع النصوص في سياقها التاريخي في كل زمن يختلف قراؤه وتتنوع مداركه وأدواته؛ وهذا ما يجعل القارئ في مكانه الصحيح يستخدم العمليات الذهنية والذوقية المحدودة بتاريخ القراءة، بعيداً عن التفسير الطبقي المعبّر عن نظرة أحادية ضيقة تحيد بالأدب عن جوهره النافع إلى غاياتٍ ومنافع مادية (كرمستجي وبلقاسم، 2022، ص. 2).

إذاً فالتجربة الجمالية التي ينتجها النص أو الفيلم تتفاعل مع عالم الأفكار الذهنية للمتلقي وتتأثر بضوابط فكرية ودينية واجتماعية تشكل ذائقته، "وهذا ينعكس في مجمل العناصر المكونة لتلك التجربة الجمالية التي يخوضها المتلقون، فالتلقي حالة تكامل العلاقة التبادلية بين عالمين وناتج عنهما: عالم الأفكار الذي هو عالم العمليات الذهنية المتحققة من تكامل قدرات المتلقي الواعية وغير الواعية من خلال الإحساس والحركة والإدراك الحسي وعالم الأشياء الذي هو عالم المحيط وما يتضمنه من مشاهد تعكس الحدث (بردق، 2018، ص. 217).

والمتلقي المتمرس (المشاهد الواعي) يكون أكثر قدرة على فهم الفيلم، إذ أن "تحليل أيديولوجيا أي عمل فني يتطلب الانتباه للعناصر البصرية التي تعكس مغزى يمكن للمشاهد فهم هذه الأبعاد من خلال التركيز على الرموز، وربط الأحداث بالسياق الثقافي والتاريخي، وملاحظة الثيمات المتكررة والأسلوب السردي والبصري، مما يتيح له تجاوز التلقي السطحي إلى تحليل أعمق للأفكار المطروحة، ف"تحليل فيلم، أو بالأحرى أيديولوجيا أي عمل فنى تقليدي يمكن أحيانا أن يكون شديد التعقيد، فالنقاد غالباً يوظفون السيميائية وتأويل الإشارات لفهم ما يرمى إليه العمل الفني، ففي سلسلة من المقالات الصحفية للكاتب رولان بارت والتي جمعها لاحقاً في كتاب تحت عنوان "الأساطير" نجده يبحث في الأيديولوجيات المتضمنة التي تتخلل ثقافات معينة" (مكيبن، 2014).

يشبّه إيكو النص بـ"آلة كسولة" فالمعنى غير جاهز يتطلب مشاركة نشطة من القارئ لملء الفراغات ما لم يقل وما قيل عبر التأويل إذ يصبح القارئ– المتلقي شريكاً في إنتاج المعنى من خلال تفاعله مع الإشارات والإيحاءات الموجودة في النص، وبالتوقف عند ما رمى إليه Umberto Eco في مسألة "ما لم يقل وما قيل" نتوقف عند مفردات سيميائية وهي الحضور والغياب (الحضور: وجود العلامة، الغياب: يسمح بتوليد المعنى عبر الإيحاء والتأويل، وقد أكد على تلك الفكرة بقوله "يمكننا القاء الضوء على أن الصورة السينمائية لا تترجم إلا جزءاً ضيقاً من الحقيقة، فصورة حصان مثلاً لا تعني حصاناً على أرض الواقع، ولكن تختزل الحصان إلى حصان أبيض اللون يقف هناك لنراه من خلال زاوية معينة"، ويعقب بوزكور (2016) على ذلك بأن هذه الصورة حسب إيكو تختزل الحصان الحقيقي في نوع وشكل ولون وزاوية وأصل واحد؛ إذ هناك إقصاء لأنواع وأشكال وألوان وزوايا وأصول أخرى.

والصورة دائماً تحمل رسالة وأخباراً للجمهور، ويمكن أن يكون للخبر البصري معنى بطريقتين، إحداهما هي المعنى الخاص الموجود في الرموز أو الشفرات، والآخر من خلال تجاربنا المشتركة للبيئة والتي تستحضر معاني قصة بصرية، الاختلاف في الإدراك البصري بين الجمهور ينبع من هذين العاملين. فالضوء الأحمر في جميع أنحاء العالم يعني أمر التوقف لسائق السيارة، وهو رمز عقدي في جميع أنحاء العالم، ولكن شجرة

أو صحراء سيكون لها تأثيرات مختلفة اعتماداً على تجربة أشخاص مختلفين مع جغرافيا بيولوجية مختلفة (Donis, 2014). فكل العناصر الدلالية المهمة للخطاب السينمائي تجتمع داخل متوالية سمعية بصرية تسمى الفيلم (Hopes&Hamdaoui,2017). واللغة السينمائية تخضع لنسق دلالي محكم حيث تتفاعل العناصر اللغوية والبصرية ضمن نظام بنيوي متكامل، فكل كلمة أو صورة أو رمز في الفيلم لا تظهر اعتباطاً، بل تحمل دلالات متعددة المستويات: لغوية وثقافية وسردية، هذه العناصر تتناسق فيما بينها وفق قواعد فنية محددة، لتشكل نسيجاً دلالياً متكاملاً يخدم المعنى العام للعمل. لكن إدراك هذه الدلالات يتطلب من المتلقي خبرة فنية وقدرة تحليلية تمكنه من ربط العناصر بعضها ببعض واكتساب مرونة تأويلية تتيح تعدد القراءات فالتأويل يبقى عملية ذاتية إلى حد ما، فالنسق السينمائي نظام دلالي تتفاعل فيه العناصر اللغوية والبصرية لتوليد معانٍ متعددة المستويات. ويعرف النسق الفني بأنه: "مجموعة من اللقطات التي تكوّن وحدة، وتتعلق كما في اللغة بالعلاقات الحضورية التناسقية (Giomo,2007,P.202). ويتطلب فك شفراته خبرة جمالية من المتلقي إضافة لخبراته الشعورية وتجاربه الذاتية وثقافته، إذ تختلف قراءة الرموز – كالألوان مثلاً – بين دلالات ثابتة (كالخطر) وسياقية (كالعاطفة) وثقافية (كالإيحاءات السياسية)، مما يجعل العمل السينمائي حواراً بين المنظومة الدلالية وذاتية المشاهد. ويجري (ديك، 2015، ص. 302) مقاربة بين السينما والأدب فيقول: إن "الدلالات بالنسبة للسينما هي بمثابة اللغويات بالنسبة للأدب، فمعرفة اللغويات قد تعين بشكل مطلق في قراءة أدب الشعوب أو في تفسير الشعر بعد أن أصبح الشعراء يصيغون كلمات جديدة ويستخدمون الكلمات بطرق جديدة محيرة، وكذلك تستطيع الدلالات أن تعزز مفهومنا لأي فيلم عن طريق حل طلاسم الطريقة التي تعمل بها الإشارات والشفرات فيه". وهذا يعني أن القراءة التي يبنى عليها الفهم العميق لا تتأتى لأي قارئ، كما أن مشاهدة الفيلم لا تعني قراءته، وهذا يبرر تماماً ما جزمه موناكو بوجود فرق بين رؤية فيلم وقراءته، يقول: "أي شخص باستطاعته رؤية فيلم هذا حقيقي، لكن البعض هم الذين تعلموا فهم واستيعاب الصور البصرية – فسيولوجياً وإثنوجرافياً ونفسياً – بقدر أكبر بكثير من التعقيد مقارنة مع البعض الآخر ... والمتلقي ليس مجرد مستهلك، لكنه مشارك فعال في العملية (2016، ص.

148). وهذا أيضاً ما أشار له (بوزكور، 2016) في دراسته للتفكيك والتأويل عند أومبرتو إيكو الذي رأى أن السيميائية يجب أن تدرس تفاعل النص مع القارئ لا مجرد تحليل الشفرات اللغوية. كما أن السيميائية حسب إيكو "تتناول النص من أعمق جذوره التكوينية في حين يسعى هو في مشروعه النقدي إلى بدء النص من على سطح القراءة، فهذا التوجه المنهجي في القراءة والتأويل، يكشف أهمية كيف يقرأ الناقد النص؟ وفي ذلك إشارة إلى فعالية المتلقي وجمالية التلقي، حيث يصبح التأويل عملية ديناميكية تعتمد على السياق الثقافي للقارئ– المتلقي. وبالإجابة على كيفية قراءة الفيلم كنص يجيب موناكو: "أننا في حاجة حقيقية أن نقرأ الصورة مادياً وذهنيا وفسيولوجيا، كما نقرأ صفحة ما... وهناك مجموعة كاملة من التجارب الفسيولوجية، والإثنوجرافية، والنفسية التي توضح كيف أن الأفراد المختلفين يقرأون الصور بثلاث طرق مختلفة:

- فسيولوجياً: أفضل القراء هم من يملكون أكثر النقاط فاعلية في حركة العين السريعة.
- اثنوجرافياً: أكثر القراء تعلماً هم من يعتمدون على خبرة ومعرفة واسعة من المواضعات البصرية الثقافية.
- نفسياً: القراء الذين اكتسبوا أكبر قدر من المادة هم الأفضل في القدرة على استيعاب المجموعات المتنوعة من المعاني التي يدركونها، ثم يهضمون التجربة (2016، ص 149–148). وبحسب (2012) Janney، يمكننا تصور الخطاب السينمائي على أنه الكلية المكونة من الفيلم كنص وعمليات إنتاجه واستهلاكه وأن المشاهدين مشاركون في بناء معنى الخطاب السينمائي لا يقلون أهمية عن صانعي الأفلام، فالأفلام تحمل دلالات معرفية وعاطفية لمشاهديها، وأن صانعي الأفلام لا يرسلون رسائل للمتلقين فحسب بل يوجهون انتباههم واستنتاجاتهم ويؤثرون على أحكامهم وآرائهم. هذه العملية التواصلية بين المشاهدين والمبدعين تؤدي إلى ظهور معنى مشترك، لا يتكون من تقارب النظرات إلى الشاشة، بل من تقارب وجهات النظر. إذاً فالعملية برمتها مبنية على التواصل والهدف النهائي لارتباط الرموز والإشارات كما يشير (محمدي، 2021) هو خلق معنى ثالث في العمل الفني؛ لأن الرموز والإشارات توفر لنا طريقة لفهم معنى الأشياء بشكل أفضل وسينما العالم اليوم لا معنى لها بدون الرموز والإشارات، فلم يعد صناع الأفلام يتحدثون بالكلمات بل يحاولون نقل رسالتهم إلى جمهورهم من خلال

رمز وإشارة في شكل صورة؛ هذا يتطلب أن يكون المتلقي قادراً على التقاط مختلف المؤشرات والرموز والاستعارات واستشعار معانيها.

الإطار المفاهيمي للدراسة:

أولاً: اللغة السينمائية، مفرداتها ورموزها

منذ نشأته، شكّل الفيلم – بوصفه إبداعاً يجمع بين التكنولوجيا والفن – مساراً تطورياً مستمراً، تمثّل في استيعابه أشكالاً تعبيرية فنية وثقافية متنوعة، ولتذوق جمالية الفيلم وفهم الوظيفة الفنية والأيديولوجية ينبغي فهم لغة الفيلم والإحاطة بعناصر اللغة السينمائية ومفرداتها، ومنذ بداية ظهور السينما كان هناك جدل حول مقاربة الفيلم للنص والتعامل معه كلغة، فاعتبر (موناكو، 2016) أن السينما تشبة اللغة كثيراً، لكن مارتن حسم هذا الجدل بقوله: "يمكننا أن نقول إن السينما أكثر من أي وسيلة أخرى للتعبير الجمالي هي لغة الوجود أو الكينونة، وأنها ذاتها ربما كانت أيضاً اللغة المثلى، وأنها فوق ذلك وبوضوح شديد هي وجود" (مارتن، 2017، ص. 13).

وتتميز اللغة السينمائية القائمة على ثنائية "الصورة – الفكرة" بوضوحها ودقتها متفوقةً بذلك على اللغة المنطوقة التي تتسم بدرجة أكبر من الغموض، وتعتمد المادة الفيلمية على الصورة كأداة تصويرية تقدم للمتلقي جزءاً من الواقع عبر الحواس (البصر والسمع)، مما يجعل المضمون والشكل في العمل السينمائي كياناً واحداً غير قابل للانفصال عملياً، والتكامل بين الشكل والمضمون في السينما أحد أسرار قوتها، فالتقنيات البصرية والسمعية ليست مجرد أدوات زخرفية جمالية بل هي أيضاً عناصر مشكلة للمعنى، فالألوان الدافئة تضفي على المشهد رومانسية، والإيقاع السريع في مشهد ملاحقة تحبس الأنفاس وتدفع للشعور بالتوتر، هذا الاندماج يجعل السينما وسيطاً مثالياً لسرد الواقع أو نقل الإحساس بالواقع، إذ يلتقي الإدراك الحسي بالتأويل الفكري، فتحليل خصائص الصورة الفيلمية لا ينفصل عن تحليل مضمونها الرمزي أو الدلالي.

يعد "فهم لغة الفيلم هو خطوة أولى نحو فهم الوظيفة الفنية والأيديولوجية للسينما" (الشاروط، 2021) لذا يتطلب تحليل الرموز والإشارات في الأفلام من الناقد إحاطة بمفرادات اللغة السينمائية وعناصرها ووظائفها ومعانيها، إضافة لامتلاك مهارات تحليلية وثقافية وفنية تشمل الملاحظة الدقيقة والمتكررة للتفاصيل البصرية كالألوان والإضاءة، والصوتية كالموسيقى والحوارات والمؤثرات الصوتية، وللتعامل مع غموض الرمزية وتعدد تأويلاتها ينبغي على الناقد ربطها بالسياق الثقافي والاعتماد على أدلة من داخل الفيلم (كلقطات أو حوارات) لدعم فرضياته مستنداً إلى مناهج نقدية كالسيميائية، يقول جان ميتري في كتابه "علم النفس وجماليات السينما": "في كل فيلم، كل صورة – حتى لو كانت محددة جيداً – لديها القدرة على أن يكون لها معنى محدد، حتى قبل أن يتم دمج هذه الصورة مع صورة أخرى لخلق معنى ذي دلالة، جميع الأشخاص والأحداث والأشياء لها معنى خاص بسبب وجودها في العالم، من الطبيعي أن تقدم الصورة هذه الأشياء لأعيننا بحيث يتم اشتقاق المعنى الأولي للصورة من نفس القضايا التي تقدمها" (ميتري، 2015، ص. 58) هذا يعني أن الصورة السينمائية تحمل معنىً أولياً بمجرد ظهورها حتى قبل أن تدمج بصور أخرى في المونتاج إذ لكل صورة قدرة طبيعية على نقل معنى قائم بذاته من خلال ما تقدمه للحواس.

ويرى (محمدي، 2021) أن السينما وإن لم تمتلك لغة رسمية إلا أنه يمكن اعتبارها نظام لغة ببساطة إذ ليس لها هيكل واحد، في مثل هذه الحالة يستخدم الشخص الذي يراجع الفيلم أدوات الإشارات لنقد الفيلم بناءً على ما تعلمه إضافة لمشاعره ومعلوماته وثقافته وتقاليده فكل ناقد يفك رموز الإشارات بناءً على موارده العقلية الخاصة ويقدمها لجمهوره. إن اطلاع المتلقي– المشاهد وسعة ثقافته المعرفية والبصرية ستمنحه فهماً أوسع "للنص" البصري وتجعله أكثر اقتراباً من الدلالات الكامنة في الفيلم. و"تتعدد مظاهر اللغة السينمائية في مستواها البصري واللغوي والتعبيري والرمزي، فاللغة إنتاج اجتماعي وتعتبر الصورة المادة الأساسية والمهمة للغة السينمائية والمادة الخام للفيلم فتكوينها يتميز بتراكيب عميقة وقادرة على نقل الواقع الذي يعرض عليها نقلاً دقيقاً ومحدداً يريده المخرج السينمائي" (العرباوي،2017).

أ- العناصر والرموز البصرية (الحركة، زوايا التصوير، الأزياء، الإضاءة، الألوان، التكوين):

تتطلب اللغة السينمائية فهماً عميقاً للمكونات الأساسية والأساليب والآليات التي يستخدمها المخرج والكادر الفني للتواصل مع الجمهور عبر الصورة والصوت مما يساهم في تكوين المعنى وإيصال الرسائل والدلالات المختلفة عبر تكوين الصورة وحركة الشخصيات والكاميرا، وزوايا التصوير والألوان والإكسسوارات والديكور، هذا في الجانب البصري ناهيك عن تفاصيل شريط الصوت الفيلمي، وهذه أبرز وسائل التعبير الفني والبلاغي في مجال السينما لتضع المتلقي في زمان ومكان الفيلم وتجعله أكثر اقتراباً من شخصياته، و"تشير البحوث إلى أن الصورة تتجاوز كونها انعكاساً مباشراً للواقع، حيث تعيد صياغة العناصر المكانية والزمانية بأسلوب يتسم بالغرائبية، من خلال تقديمها في إطار جديد يثير فضول المتلقي ويدفعه للتفاعل مع الأحداث والشخصيات بطريقة أعمق (محمود، 2019).

من أبرز ما يلفت في التكوين البصري هو عنصر الحركة في المشهد فالديناميكية تقود عين المشاهد داخل الكادر بطريقة تحفز الإدراك الحسي وتنتج دلالات فنية ورمزية، فهي تنظم انتباه المشاهد- المتلقي عبر توجيه نظره بين العناصر المرئية، وتولد إيقاعاً بصرياً سواءً بالحركة داخل الكادر أو حركة الكاميرا)، وحدد (شلبي، 1988) مصادر الحركة الرئيسية في المشهد في ثلاث نقاط هي: أ- "حركة المرئيات (شخصية البطل والشخصيات المرافقة والأشياء المحيطة) ب- حركة الكاميرا (سواء حركة رأس الكاميرا أو حركة الكاميرا بذاتها). ج- الحركة النابعة من تتابع اللقطات المونتاج).

تجسد السينما الحركة وتترجمها فنياً وفق محياوي (2014) من خلال نوعين وشقين جماليين يتولد من صلبهما بلاغة التعبير السينمائي وهما: حركة الكاميرا، وحركة المضمون. فحركات الكاميرا تحمل في طياتها وظائف ودلالات عديدة تتيح لمستعملها إمكانية الإبداع والتميز في التعبير السينمائي، بفضل تعددها و بيانها في إبراز الموضوع أو في خلق حالة من الحالات التي تتسم بالغموض والقلق والمفاجئة والتوتر والترقب والعزلة، ومن جهة أخرى خلق التشويق من خلال وظيفة بناء الحدس والتوقع لدى المشاهد المتطلع والمتشوق

لمعرفة ما سيحدث في الصورة من خلال الكشف المتماطل والتدريجي لتفاصيل الديكور أو وصف الشخصيات بالتوظيف المغرض لفراغ تراجيدي رهيب تجسيدا للوظائف و الوضعية و السردية التي يدركها المتفرج من خلال العناصر الحكائية الفيلمية.

تتجاوز السينما حدود الكلمات والحوار لتصور عالماً مرئياً تتشكل مفرداته البصرية من تكوين الصورة لحجم اللقطة لحركة الكاميرا إضافةً للإضاءة والألوان، نظاماً لغوياً قائماً بذاته. فالكاميرا ليست مجرد أداة تسجيل، بل تنقل مشاعر وأفكار ومعانٍ بزوايا ولقطات مختلفة الدلالات، ويقولSarkar (2022: إن للسينما لغتها البصرية الخاصة، ومن بينها تقنيات الكاميرا، إذ تنقل الكاميرا في الأفلام الكثير مما لا تستطيع الحوارات نقله فهي بمثابة جسر بين الجمهور والممثلين، عندما نشاهد أي فيلم، ندخل في رحلة الشخصيات مع المخرج. وتلعب الكاميرا دور الوسيلة التي تساعدنا على خوض هذه الرحلة، وبالتالي يمكن اعتبار الكاميرا أداة لجعل عملية سرد قصة أكثر إثارة للاهتمام. ولحركات الكاميرا وظائف عديدة من منظور تعبيري سينمائي تساهم في تشكيل لغة فيلمية وبناء المعاني الرمزية والسردية، وقد لخصها مارتن (2017): مصاحبة شخص أو شيء متحرك، وخلق وهم الحركة لشيء ثابت حركة إلى الأمام، ووصف مكان أو حدث ذي مضمون مادي أو درامي محدد، وتحديد العلاقات المكانية بين عنصرين من عناصر الحدث بين شخصين أو بين شخص وشيء بإدخال شعور بالتهديد أو بالخطر وذلك بالتحرك نحو الشخصية التي في حالة سيطرة وتفوق، والتجسيم الدرامي لشخصية أو لشيء مقدر له أن يلعب دوراً هاماً في بقية الحدث، والتعبير الذاتي عن وجهة نظر "ذاتية" آلة التصوير تأخذ مكان عين إحدى شخصيات الحدث– أو وجهة نظر "موضوعية" – آلة التصوير تعبر عن وجهة نظر المتفرج الشاهد الخارجي المحايد.

كما فصّل مارتن معاني حركات الكاميرا كل على حدة فمثلاً Traveling Shot إلى الخلف يمكن أن تكون لها عدة معان منها: ختام في نهاية الفيلم، أو ابتعاد المكان، أو مصاحبة شخص يتقدم ومن المهم دراماتياً أن يظل وجهه مرئياً بوضوح، كما تعني انفصال معنوي، أو إحساس بالعزلة أو الإعياء أو العجز. أما حركة Traveling إلى الأمام فاعتبرها أكثر الحركات أهمية؛ فهي تطابق في الواقع وجهة نظر شخص يتقدم، أو

تصويب النظر نحو مركز الاهتمام. وحركة (Pan) تستخدم لثلاث وظائف اساسية "وصفية بحتة أو تعبيرية لغرض الإيحاء بإحساس أو بفكرة ما أو درامية الغرض منها إيجاد علاقات مكانية بين شخص ينظر والمشهد أو الشيء المنظور إليه أو بين أشخاص آخرين يراقبونه" (مارتن، 1964، ص. 39)، أما الحركة العامودية (Tilt) للأعلى او الأسفل فلها وظائف تعبيرية عدة تمنح الفعل المعروض دلالته التي تخدم جوهر الحدث. كما تعد حركة الشخصيات في الكادر السينمائي ذات دلالة يستقيها المتلقي ويحللها عبر سياقها وسرعتها وعلاقتها بالخلفية.

وزوايا التصوير سينمائياً لها وظائف ومعاني ودلالات في سياق الفيلم، والزوايا الأساسية وفقاً ل جانيتي (1976): نظرة الطائر، والزاوية المرتفعة (التي توحي بالضعف وتقلل من أهمية الموضوع)، ولقطة مستوى العين (المحايدة)، والزاوية الواطئة (التي تعزز الإحساس بالقوة)، والزاوية المائلة (التي تثير التوتر)، لكنها تتنوع في درجاتها لخلق تأثيرات مختلفة، وغالباً ما يكون اختيار الزاوية ذا دلالة تعبيرية توازي المحتوى نفسه، وهذا ما عبر عنه جانيتي بأن "الشكل هو المضمون والمضمون هو الشكل"، أو كما أشار له (بكلاند، 2012) بالشكل ذو المغزى. فالأجزاء تُجمع لتكون كياناً جديداً غير موجود في كل جزء، والصور تتلاءم معاً تجعلها ترتقي إلى مستوى أعلى من المعنى البصري. واستخدام الزوايا له دلالات تعبيرية ومعنىً فيميل المخرجون الواقعيون إلى تجنب الزوايا المتطرفة، مفضلين اللقطات التي تصور من مستوى زاوية العين لتعكس رؤية المشاهد الطبيعية وتحرص على وضوح الصورة وتمثيلها للواقع الفيزيائي في اختيار الزوايا، بينما يتبنى المخرجون الانطباعيون زوايا غير تقليدية قد تشوه الصورة بهدف التعبير عن الجوهر النفسي للشيء بدلاً من شكلها الواقعي لاعتبارات درامية وعاطفية (ص. 30–31).

وتعتبر الأزياء أيضاً أحد مفردات السينما، فهي عنصر حيوي يتجاوز كونه مجرد اكسسواراً أو زينة إذ تساعد الجمهور المتلقي في فهم الشخصيات وفهم السياقات الثقافية والاجتماعية دون الحاجة إلى الحوار كما أنها تشير إلى الزمان والمكان أيضاً، فموضوع اختيار الأزياء حسب الأمير علوش (2019) هو لرسم ملامح الشخصية بشكل عام والبطل بشكل خاص لما للأزياء من إمكانية في بث طاقة ذات معانٍ دلالية متوارية

ومختفية لها صدى جمالي وسيكولوجي لدى المشاهد، وبكونها تمتلك هذا المدلول المباشر الذي يحيل إلى الهوية القومية للشخصية وكذلك الدينية، فضلاً عن طبيعة المهنة التي تمارسها فعندما تقوم الشخصية بفعل ما فإن الزي سيجعل المتلقي يحقق عملية الربط في مرجعية هذه الشخصية وبذلك يكون اشتغالها على مستوى عالي من الرمزية (ص. 225). والفن السينمائي يعتمد على الإدراك الثقافي والرمزي للمشاهد، مما يجعل قدرة المشاهد على تفسير الرموز مرتبطة بمعرفته السابقة وخلفيته الثقافية (الشاروط، 2021) هذا يعني وجود قاموس صوري في ذهن المشاهد يصنف بعض التفاصيل المرئية من الرموز والشفرات العمومية ويستمد منها المعاني، ويعتبر عربي (2017) العناصر مثل الأزياء والألوان وتكوين المشاهد، بمثابة علامات تواصل تحمل دلالات محددة يستخدمها المخرجون لتجسيد الأفكار والمشاعر والعواطف.

واللغة البصرية للفيلم تشمل تكوينات لونية ونصوص ورموز بصرية وعناصر سيميائية تعكس السرد البصري. ويركز التحليل النقدي على فهم كيفية تفاعل هذه العناصر في تكوين المعنى البصري، وكيف يتم توظيف الأيقونات السيميائية لإيصال المعاني العميقة المتعلقة بالهوية الثقافية، وتنشأ اللغة البصرية للفن من خلال إبداعات متعددة الوسائط والثقافات، حيث يقوم الفنانون بدمج العناصر النصية والموسيقية والحركية لخلق تعبيرات جمالية متزامنة عبر التحولات الاجتماعية، تتطور اللغة البصرية من سيميائيات الفن التقليدي كالرسم والنحت إلى الأيقونات الحديثة في الوسائط الجديدة (علي، 2019).

إذاً فالرموز ودلالات الأيقون في الفيلم السينمائي تكتسب معاني متراكمة وقد يطرأ عليها التحول إذ أنها تتطور لتستوعب الوسائط الجديدة سريعة التشكل ومن ثم الاتفاق الضمني على دلالات الرموز المتنوعة. والدلالات الرمزية وفقاً ل (عربي، 2017) هي كل تأثير درامي دل على رمزه فأصبح الجسر الذي يربط بين الرمز ومرموزه في علاقة تشابه بين ما هو مادي متمثل في الأدوات الإخراجية وكيفية استخدامها في المشهد وبين ما هو معنوي يقصده المخرج وينعكس على المشاهد. والمعالجة الإخراجية تشتمل على رسم ملامح شخصية البطل، باعتباره إحدى أدوات المخرج الذي ينقل بوساطته الأفكار والأهداف والرسائل في الفيلم إلى المشاهد، لذا فمهمة المخرج في أي عمل درامي أن يقوم بخلق شخصية البطل بمساعدة الممثل من خلال

أدائه وتفاعله مع الشخصية وفهم أبعادها، وعادةً ما يقوم المخرج بتحليل النص لفك الشفرات وتفسير دوافع الشخصية للممثل قبل تأديته لذلك الدور متحمساً بصدق الإحساس الداخلي لفعل الشخصية (علوش، 2019).

والإضاءة هي أحد العناصر الأساسية في اللغة السينمائية التي تمنح للمشهد روحاً وطابعاً خاصاً، يذكر بروس بلوك (2008) في كتابهThe Visual Story أن الإضاءة ليست مجرد وسيلة تقنية بل هي عنصر درامي يساهم في بناء السرد السينمائي؛ إذ تشكل المزاج العام وتحمل دلالات نفسية ورمزية من خلال التحكم في اتجاه وشدة ونوعية الضوء، فالتباين بين النور والظل، والإضاءة الناعمة أو القوية من شأنها أن توجه انتباه المشاهد نحو عناصر محددة في الكادر، أو أن تخفي تفاصيل ما لخلق الغموض بذلك تصبح الإضاءة لغة بصرية، هذا ما تؤكده عامر (2020) فتعتبر الإضاءة السينمائية اختيار فني مقصود يشكّل الإدراك والمزاج والمعنى، وأن الطبيعة الأيقونية للإضاءة السينمائية تكمن في قدرتها على تشابه بصري مع الشيء الذي تمثله، ورغم أنها تحتفظ بخصائص أيقونية نظراً للتشابه الحسي بين الإضاءة ومصدر الضوء في العالم التخييلي، إلا أنها في الوقت ذاته تبتعد عن الواقعية الخام بسبب النية الرمزية والتعبيرية الكامنة فيها، فهي تتجاوز مجرد التمثيل لتجسد دلالة عاطفية وسردية، ما يضعها ضمن مجال الإشارة أو حتى الرمزية بحسب السياق والاستخدام بما يخدم الرؤية الجمالية والدرامية للفيلم، "فالضوء تتعدى مهامه عملية التعريض الضوئي وإنما يرمي إلى تحقيق قيم درامية وقيم جمالية وقيم ذات معنى وقيم سيكولوجية" (شهيد، 1996، ص. 47).

ومع تنوع الإضاءة في مصدرها وشدتها التي لا تعكس الواقع بالضرورة تضيف عامر بأن الإضاءة تحمل معها شحنات دلالية تؤثر على إدراك المتلقي وتوجيه تأويله للمشهد، وهذا ما يجعلها تنتمي إلى نظام العلامة ضمن إطار السيميولوجيا، فالإضاءة الخافتة في مشهد داخلي يمكن أن تكون مؤشراً على مزاج الشخصية أو على حالة من التوتر أو الخوف.

واللون أداة تعبيرية أيضاً تتفاعل مع باقي عناصر الصورة لتشكيل رؤية فنية لها جماليتها ووظيفتها داخل العمل السينمائي "لما يتميز به اللون من قدرة على ايضاح عناصر التكوين وتوظيفها لخلق التباين أو

الانسجام بين تلك العناصر لأغراض سيكولوجية لإبراز العناصر المرئية بشكل محسوس ومرئي عند الانتقال من مكان الى آخر عبر وحدة الزمن لأغراض درامية حيث يعبر اللون عن المدرك الحسي وحركة الشخصيات داخل المشهد و به دلالات رمزية ومعنوية في حركة الفعل الدرامي الرئيس لإعطاء دلالة وقيمة جمالية للحدث، وكذلك فإن للون تأثير فعال في نقل المدركات الحسية للمتلقي الى المناطق التي يريد مخرج العمل ابرازها دراماً والتي تشكل ثقلاً في تتابع الأحداث الدرامية وعلاقتها بصراع الشخصيات داخل العمل الفني الدرامي فضلاً عن الدور الرئيس في خلق التدرجات داخل اللقطة وذلك عن طريق عمق المجال وتوزيع الكتل ضمن البناء التشكيلي للقطة (منهل،2023، ص. 603).

ومن الأهمية بمكان الانتباه إلى موضوع التكوين وهو يتعلق بترتيب العناصر المرئية داخل الكادر. ويعد التكوين البصري في السينما نظاماً متكاملاً تبنى دلالاته من خلال التفاعل الديناميكي بين عناصر الصورة داخل الكادر فالتكوين ينشأ من العلاقات الجمالية والوظيفية التي تؤديها المكونات المرئية كالضوء واللون والفراغ والحركة والخطوط والأشكال، فتصبح تلك المكونات مفردات بصرية، ويصبح الكادر الذي تتفاعل فيه حقل دلالات يفكك شفرتها المتلقي، ويرى (كيتو،2022) أن التكوين يتأسس على منظومة من العناصر تتشكل جنباً إلى جنب في إطار محدد متسمة بالاتساق والانسجام فيما بينها وفق رؤية المخرج السينمائي أو أسلوبه المتبع ويستهدف ترتيب العناصر المرئية المستوحاة من الطبيعة أو المبتكرة، إثارة أحاسيس ومشاعر المشاهد من خلال الإطار الذي يحدد مساحة الصورة.

وللتفاصيل المرئية التي تدخل ضمن الكادر من ديكور وملابس واكسسوارات إضافة للألوان والإضاءة وظائف سردية، ويحقق التركيز البصري تبعاً ل (2023) Wen الغرض السردي عبر بناء الزمان والمكان فالسينما كوسيط سردي ديناميكي متعدد الوسائط تجمع بشكل عضوي بين التركيز السمعي البصري؛ مما يمكن الجمهور من الحكم والتوحد مع ما تسمعه الشخصيات وتراه، ومن ثم المشاركة في بناء التركيز المعرفي للجمهور، بينما يكمن هدف التركيز في إبراز المحتوى والدلالة الفيلمية، وكل ذلك يعتمد على المونتاج إذ يترتب في سياق ما، إذ "يؤدى تجاور المتناقضات لهذه التفاصيل الجزئية في بناء مونتاجي معين الى خلق

الحياة ويدفع الى دائرة الضوء تلك الصفة العامة التي تشترك فيها كل التفاصيل وتربطها معا في كل موحد، أي في تلك الصورة العامة التي يختبر فيها المبدع ويتبعه المشاهد التيمة (أندرو: 1987، ص. 77، الاحساس الفيلمى، ص. 11)، فالقصة تسرد من خلال تتابع ما يترتب من خلال المونتاج، الذي يتكون من الاختيار والترتيب للقطات على أساس سياقها في السرد وإسهامها في جو مشهد معين أو الفيلم ككل وقدرتها على تقوية الإيقاع وإلقاء الضوء على رمزيته، أو بكل بساطة مساعدة المخرج السينمائي على إنجاز هدفه (ديك، 2015).

وللتوليف عند مارسيل مارتان أنواع مختلفة، يمكن تحديدها في ثلاثة رئيسة، وهي:

- التوليف الإيقاعي: له مظهر طولي يتعلق بطول اللقطات، التي تحدد درجة الفائدة السيكولوجية، والتي يبتعثها مضمون اللقطات، فالإيقاع السينمائي ليس هو إدراك العلاقات الزمنية بين اللقطات؛ بل التوافق بين مدة كل لقطة وحركات الانتباه التي تبتعثها وتشبعها، فالأمر هنا لا يتعلق بإيقاع زمني مجرد، وإنما بإيقاع للانتباه.
- التوليف الإيديولوجي: وهو يدل على ربط اللقطات الذي يهدف إلى نقل وجهة نظر معينة إلى المشاهد، أو عاطفة، أو فكرة، هذا على المستوى الأولي، بينما على المستوى الأعلى، فإن التوليف يلعب دوراً ذهنياً من خلال خلق ووضع علاقات بين الأحداث، أو الأشياء، أو الشخصيات.
- التوليف الروائي: هو رواية حدث أو سلسلة من الأحداث، وينصب في بعض الأحيان على العلاقات بين لقطة وأخرى؛ بل ما بين مشهد آخر، حيث يقودنا إلى اعتبار الفيلم كلاً ذا دلالة، ومن نماذجه التوليف الطولي، وهو يدل على ترتيب فيلم يتضمن حدثا في سلسلة من المشاهد المرتبة في نظام منطقي، يُراعى فيه التوقيت الزمني. والتوليف العكسي الذي يقلب النظام الزمني لمصلحة جزئية زمنية محضة، وذات قوة درامية فائقة، والتوليف المتوازي حيث يكون في الفيلم حدثان يتقدمان معاً بقصد إظهار دلالة من مواجهتهما، والتوليف التناوبي وهو كل توليف متواز مبني على توقيت دقيق بين حدثين يركبهما التوليف، وينتهيان إلى الالتقاء في نهاية الفيلم (العرباوي، 2017، ص. 189– 190).

ومن هنا يتفاعل الجمهور المتلقي مع السينما كمادة سمعية بصرية تحمل الرسالة البصرية فيها معنى بطريقتين، "إحداهما هي المعنى الخاص الموجود في الرموز أو الشفرات، والآخر من خلال تجاربنا المشتركة للبيئة والتي تستحضر معاني القصة البصرية، والاختلاف في الإدراك البصري بين الجمهور ينبع من هذين العاملين، على سبيل المثال في إشارة مرور عند تقاطع طرق الضوء الأحمر في جميع أنحاء العالم يعني أمر التوقف لسائق السيارة، وهو رمز عقدي في جميع أنحاء العالم، ولكن شجرة أو صحراء سيكون لها تأثيرات مختلفة اعتماداً على تجربة أشخاص مختلفين(Dandis, 2014, p. 48).

والتعبير الرمزي في السينما يرتبط بعلم النفس ارتباطاً وثيقاً، فاعتماد الأفلام على الرموز والصور البصرية لإثارة مشاعر معينة أو استحضار أفكار لدى المشاهد يتقاطع مع علم النفس، فيمكن أن تستخدم الألوان والإضاءة والتكوينات البصرية لإيصال حالات نفسية معينة دون الحاجة إلى الإفصاح عنها لفظياً من خلال الحوارات. فإظهار الاضطرابات النفسية والهلاوس والأحلام تجعل المشاهد يخوض تجربة حسية وإدراكية تجعله أكثر اقتراباً من القصة، ويشير Quiroga (2022)، إلى أن علم النفس والسينما تخصصان ولدا في فترات زمنية متقاربة، إذ قام مونستربرغ أحد رواد علم النفس التطبيقي بأول دراسة عن علم النفس والسينما في عام (1916)، أي بعد عقدين فقط من بداية الفن السينمائي، ويشرح مونستربرغ وهم الواقع الذي تخلقه السينما ويشير إلى أن التجربة العاطفية تحدث عندما تحرر الشاشة المشاهد من قيود الإدراك الواقعي، فيشكل المشاهد واقعاً آخر بناءً على متطلبات روحه، يؤكد مونستربرغ أن المشاهد لا يتفاعل مع الصور بشكل تلقائي بل يشعر بها ك "مكملات ذاتية" لطبيعته الخاصة. من جهة أخرى يلتقي Rudolf Arnheim مع أفكار مونستربرغ، مؤكداً أن السينما يمكنها استبعاد العديد من جوانب الحياة الواقعية لأن العقل يخلق الواقع بنفسه كما هو الحال في الأعمال الفنية الحقيقية.

يتشكل الرمز لدى الجمهور من خلال تفاعل عدة عوامل ثقافية ونفسية واجتماعية، حيث يعتمد فهم الرمزية على الخبرات المشتركة والمعاني المتراكمة التي يحملها الأفراد ضمن سياقهم الثقافي والاجتماعي، فالرموز غالباً ما تكون مرتبطة بثقافة أو تقاليد اجتماعية. وما يعتبر رمزاً في ثقافة ما قد لا يكون له نفس الدلالة في

ثقافة أخرى، كما يتفاعل الجمهور مع الرموز بناءً على تجاربهم الشخصية والخبرات الجماعية والأحداث التاريخية والأساطير التي يعتقدونها، أو حتى الأعمال الفنية السابقة يمكن أن تشكل أساساً لفهم الرموز، وذلك أن بعض "ما نستخدمه اليوم كرمز في الكون ليس شيئاً تم إنشاؤه في السنوات القليلة الماضية، بل له رمزية وإشارات قديمة جداً، العديد من الرموز والإشارات عمرها آلاف السنين وبعضها قد يعود إلى بداية البشرية (Reed, 2008, p. 93)، وبما أن بعض الإشارات والرموز تشترك فيها البشرية جمعاء فإنه ووفقاً ل Quiroga (2022) يمكن تحليل السينما وتفسيرها رمزياً من منظور جماعي: "ما يظهر في الرؤية هو صورة للاوعي الجمعي؛ أي الهيكل الفطري والأصلي للنفس، الذي يشكل الأساس الجوهري للوعي".

ب- العناصر والرموز السمعية:

لا يمكن الحديث في سياق الفيلم عن عنصر الصوت بطريقة منفصلة، فسواءً كان حواراً أو صمتاً أو موسيقى تصويرية أو مؤثرات صوتية فهو يظهر كغطاء ومكمل سمعي يعطي معنىً مؤازراً للصورة ويرى (خالد، 2019) أن شريط الفيلم السينمائي الناطق يحتوي على حيز للصورة الفيلمية وحيز آخر للصوت، وأن هذه المجموعة المتداخلة من الأصوات تتكون في الأصل من المؤثرات الصوتية والموسيقى والحوار. ويعمل الصوت كرمز يعطي دلالة اكثر عمقاً أو يحمل تحولاً في دلالة ما، "فتقنيات الصوت تلعب دوراً هاما في إيصال القصة وإضفاء الجو المناسب على الفيلم، ويمكن استخدام تقنيات المكساج والتصوير الصوتي وتصميم الصوت ثلاثي الأبعاد لخلق تجربة صوتية ممتازة وتحسين التأثير العاطفي والتوتر في الفيلم (إبراهيم، 2024) ومن أبرز العناصر الصوتية التي يستعين بها الفيلم الموسيقى، وهي "وسط تعبيري شديد التجريد يميل إلى الشكلية البحتة" وفق تعبير جانيتي (1976)، فمن الصعب مثلاً الحديث عن مضمون عبارة موسيقية، لكن عند مزج الموسيقى بالأغاني تكتسب الموسيقى معنى أكثر مادية إذ أن الكلمات بالطبع لها مدلولات محددة أكثر من الأصوات الموسيقية وحدها، الكلمات والأنغام الموسيقية توصل المعاني ولكن كل بوسيلة مختلفة سواء كانت الموسيقى مرتبطة بأغنية أم لا فإنها يمكن أن تكون محددة أكثر إذا جاورت صورة فيلمية، وذلك لأن المرئيات لديها وسيلة لجذب الأنغام الموسيقية نحو أفكار وعواطف محددة .

وعن أهمية الموسيقى يرى Atas (2023) أنها قضية مهمة في دراسات الأفلام والظواهر المرتبطة بها، مثل الليتوموتيف والموسيقى السردية/غير السردية هي مفاهيم أساسية لأنها تخدم العديد من الوظائف في تجربة الفيلم للجمهور، تستخدم الموسيقى في الأفلام لتشكيل الاكتمال مع الصور، كما تتمتع بمكانة مهمة من حيث التأكيد على الأطر الذهنية للشخصيات والتعبير عن المشاعر التي لا يتم التحدث عنها ولا تظهر على الشاشة. وتتشكل المعاني الموسيقية في ذهن الإنسان عبر الخبرة الحسية، لكنها تظل مُشفَّرةً وغامضة، وترى حمداش (2023) أنه لا بد من إتقان قراءة هذه الشفرات وفهم آلياتها الرمزية التي تضفي على العمل الفني بعداً جمالياً وإيحائياً عميقاً، وأن الخاصية التعددية في النغمات تمنح كثافة في المعاني وتحوّلاً في الألحان، وهذا يؤسس الوسيط البلاغي الذي يهتم بإمكانية قراءة السيرورة الصورية للمعنى الموسيقي.

وهذا ينطبق على مختلف العناصر التي يتكون منها شريط الصوت، إذ تمثل سيميائية تصميم صوت الأفلام مجالاً متعدد الجوانب، حيث لا يعد الصوت مجرد مرافق للعناصر البصرية، بل دالاً محورياً في خلق المعنى ونقله، يستخدم تصميم الصوت في الأفلام عناصر سمعية كعلامات تتفاعل دلالاتها وإشاراتها من خلال عمليات سيميائية معقدة. (Murray,2016) ونظراً لأهمية الموسيقى والصوت في إيصال المعاني الاجتماعية يقول Noad, and Barton (2018) أنها لا تزال محل دراسة في أدبيات متعددة التخصصات، بما في ذلك علم النفس الموسيقي ودراسات الأفلام، إذ أن الصوت يحدث صدىً عاطفياً في السياقات السينمائية، وتمثل الموسيقى التصويرية المصممة بعناية دلالات توصل الحالات العاطفية الكامنة والتوترات السردية دون الاعتماد فقط على المعلومات البصرية.

ومن عناصر شريط الصوت أيضاً المؤثرات الصوتية، إذ تتعدد الوظائف الجمالية والتعبيرية لها في العمل السينمائي، فتعمل كأداة فنية حيوية في تشكيل الأجواء العامة وتحديد الإطارين الزماني والمكاني للأحداث، ولها دور محوري في تعزيز عناصر التشويق والإثارة، كما تتجاوز وظيفتها الإيضاحية إلى مستوى الرمز والدلالة، حيث تصبح قادرة على التعبير عن مضامين عميقة تتخطى المعنى الحرفي المباشر، ويفسر خالد (2019) وظيفتها بأنها تلازم المؤثرات الصورية وتعملان معاً في نفس الوقت لخلق حالة صورية مؤثرة ودالة

تساهم في زيادة قدرة المتلقي على فهم ما يجري من أحداث وقراءة المعلومات الواردة من الشاشة المرئية بطريقة أكثر حيوية وأكثر فاعلية، وغالباً ما يستعين مخرج العمل بهذا العنصر ويوظفه بطريقة مناسبة لأجل خلق صور معينة واستحضارها في بنية المشهد مما يزيد من تعبيريته وطاقته التأثيرية.

ثانياً: السيميائية– السيميولوجيا

أن كلمة "السيميائية" تأتي من اللغة اليونانية "Semeion"، والتي تعني "علامة"، وبالتالي فإن السيميائية هي تقنية تحليلية للتحقيق في الرموز، وكيف يمكن للعلامات أن تمثل أشياءً وأفكاراً ومواقفاً ومشاعر تتجاوز العلامات نفسها (Fitriani، 2023). من الناحية الاصطلاحية، اقترح دي سوسير استخدام مصطلح "السيميولوجيا (semiology)، بينما استخدم بيرس مصطلح "السيميائيات" (semiotic).

عاش فرديناند دي سوسير (1857–1913) وتشارلز ساندرز بيرس (1839–1914) في الحقبة الزمنية نفسها، وعلى الرغم من أنهما لم يتعرفا على دراسات بعضهما البعض ولم يكن بينهما تواصل، إلا أن من المثير للاهتمام أن كليهما ولد وفي ذهنه الرغبة والفكرة ذاتها: تطوير ميدانٍ يعنى بالدلالة والمعنى، أي السعي إلى توضيح وكشف المعنى الكامن وراء العلامات والرموز وقد مهدت أفكار ومناهج هذين العالِمين الرائدَين في علم العلامات الطريق وألهمت أجيالاً من الباحثين والدارسين في هذا المجال من بينهم رولان بارت وأومبرتو إيكو.

وتبعاً ل Alex (2006) تنقسم السيميائية عند بارت إلى ثلاثة مستويات:

- المعنى التصريحي (الدلالة المباشرة) – وهو العلامة التي يتفق مدلولها ومُدلِلها على إنتاج معنى واضح وحقيقي.
- المعنى التضميني (الدلالة غير المباشرة) – وهو التفاعل الناتج عندما تلتقي العلامة بمشاعر المستخدمين وقيمهم الثقافية وغالباً ما يكون غير مدرَك من قِبل العامة لأنه يعمل بشكل ذاتي.

- الأسطورة (الدلالة الأسطورية أو الأيديولوجية) – وهي المستوى الثالث في النظرية السيميائية لبارت، وتعتبر الأساطير شفرات، فهي أنماط خفية "أصوات من خلف المسرح كما يطلق عليها رولان بارت، ويحاول البنائي أن يحول الصوت من جنبات المسرح إلى قلبه، وتظل الأساطير مجرد شفرات إلى أن تصبح متنقلة وعندئذ ينبذها المجتمع لأنها أصبحت نمطية (ديك، 2015، ص. 296). وبالنسبة لسوسير فانطلقت (السيميولوجيا) من فكرة الثنائية أو الانقسام الثنائي، حيث يرى دي سوسير أن العلامة تتكوّن من عنصرين أساسيين، هما:

الدال: وهو النمط الصوتي أو الصورة الصوتية (بمعنى الشكل المادي أو الملموس للعلامة)، وهو ما يمكن إدراكه بالحواس، والمدلول: هو المفهوم أو المعنى (أي النتيجة أو التأويل أو التصوّر الذي يولّده الدال). (Yakin & Totu, 2014)

أما مصطلحات بيرس التي تقتبس كثيرا في نظرية السينما هي المصطلحات الموجودة في نظم العلامات كما وضع تصورا لها الأيقونة (العلامات التي تدل عن طريق التشابه). والفهرس (العلامات التي تدل عن طريق علاقة السببية)، والرمز (العلامات التي تدل عن طريق الإصطلاح أو الاتفاق الاجتماعي) ومن الملاحظ أن الرمز لا يكون فاعلا إلا إذا اصطلح المرسل والمتلقى على المعنى. (ليفينجستون & بلاتينيا، 2013، ص. 730). والحديث هنا عن الفهرس إنما يعني الاشارة أو المؤشر التي ترد في مراجع عديدة مع اختلاف في الترجمة (Indices).

ترى (بن عافية، 2009) أن نموذج بيرس هو الأفضل لدراسة الخطابات البصرية، وأن الكون من المنظور البيرسي علامة كبرى تحوي عدد لا نهائياً من العلامات ولا يمكن للإنسان أن يدرك الأشياء من حوله أو أن يتعامل بها إلا على أنها علامات، وأن ذلك لا يتأتى إلا من خلال مبدأ ثلاثي يمثل الآليات المنتجة للإدراك والفهم والتواصل الإنساني، إذ أن بيرس انطلق من خلفية فلسفية تتمثل في نظرية المقولات ليؤسس للسيمياء

التأويلية باعتبارها منهجاً مهماً في مقاربة النصوص الأدبية واستنطاق مكامنها وهو منهج يفتح باب التأويل و تفجير شفرات النص. ويشرح بشيء من التفصيل هذه الثلاثية:

أ. الأيقون (Icon): العلاقة بين الممثل والموضوع قائمة على التشابه، فالأيقونة هي الصورة المماثلة والمصغرة لشيء، كالصورة الفوتوغرافية والرسم الهندسي لبناء معماري والخريطة، حيث يشترك الماثول والموضوع في عناصرهما. ويميز بيرس بين ثلاثة أنواع من الأيقونات:

الأيقون الصورة: العلاقة بين الماثول وموضوعه قائمة على التشابه، كالقلادة التي تحمل صورة مريم والمسيح.

الأيقون الرسم البياني: في هذه الحالة العلاقة بين الماثول وموضوعه يحكمها التناظر، كالرسم البياني لعمارة مثلا.

الأيقون الاستعارة: إنها أكثر الحالات تعقيداً وفيها تتم الإشارة إلى العناصر المشتركة بين الماثول و موضوعه، كدلالة اللؤلؤ على الدموع.

ب. الإمارة Index: يعرفها بيرس بقوله "علامة" أو تمثيل يحيل على موضوعه لا من حيث وجود تشابه معه، ولا لأنه مرتبط بالخصائص العامة التي يملكها هذا الموضوع، ولكنه يقوم بذلك لأنه مرتبط ارتباطاً دينامياً.

ج. الرمز Symbol: يرتبط بالقانون والقاعدة اللذين يتحققان على مستوى الجماعة أو العرف الاجتماعي، مع عدم وجود علاقة مباشرة بين الماثول والموضوع سوى العرف الذي صاغ منهما قانونا وجعلهما متلازمين، بحيث يحيل ماثول ما على موضوع معين.

أما كريستيان ميتز فقد اعتمد في هذا السياق على أطر نظرية مستمدة من فرديناند دي سوسير وتشارلز ساندرز بيرس، فلم يهدف إلى مجرد توصيف مضامين السينما أو تفسير معانيها بشكل مباشر، بل سعى إلى الكشف عن الآليات التي تنتج تلك المعاني فتحوَّل السؤال من: "ماذا تقول السينما؟" إلى "كيف تقوله؟"

" كان مشروعه ليس وصف ما تعنيه السينما، وإنما كيف تعنيه. وبرغم أن السيميوطيقا ارتبطت تاريخياً باللغويات، فإن ميتز – السيميوطيقي السينمائي – يقضى وقتا كبيراً في تحديد أنواع الدوال المكتوبة أو المنطوقة، وكيف أنها أكثر تحديداً، ومرونةً، واستقلالاً" (ليفينجستون & بلاتينيا، 2013، ص. 733).

يمثل المنهج السيميائي في دراسات السينما إطاراً نظرياً وتحليلياً متكاملاً لتحليل الأفلام وتفكيك عناصرها البصرية والسمعية وتفكيك الأنظمة العلاماتية التي يتشكل منها الخطاب السينمائي كمنهج نقدي، ويعد بارت (1993) أن السيميائية هي ميتا – نظرية؛ بمعنى أنها نظرية النظريات لذلك تعتبر المقاربة السيميائية مبدءاً فكرياً وفعلاً إدراكياً لكيفية تشكيل المعنى من خلال العلامات المحيطة بالإنسان باعتبار أن العلامة تعين نوع التصوّر بالعالم، الذي يعتبر نسيجاً من العلامات اللامتناهية، التي تحيل على الفعل والتصرّف الإنساني؛ حيث إن العلامة هي ذلك الأثر الذي يشتغل في الواقع بوصفه الإحالة المرجعية، التي تحكم السلوك الفردي. وتدرس السيميائية إنتاج وتقديم المعنى والمفهوم في أي عمل فني من خلال إرسال الرموز والإشارات، تحاول العلامة التعبير عن معاني أخرى في اللغة التفسيرية بخلاف معناها الظاهري، لذلك فإن اللغة الممزوجة بالرموز والإشارات تحمل مفاهيم ومعاني ثقافية وتقليدية عميقة جداً لتلك البيئة والحدود.

ووفقاً (2023) ل Amri و Pratiwi فإن الرموز السيميائية تعتبر اللغة نظاماً يوفر البنى ويحدد العلاقات التي تربطها ببعضها البعض لغرض صياغة الرسائل وغالباً ما تكون للرسائل التي تحملها الأنظمة خصائص محددة، وبالتالي، يمكن استخدامها مراراً وتكراراً لتشفير وفك تشفير النصوص والرسائل التي تتجاوز النصوص. في تحليل السينما سيميائياً لا يمكن فصل جماليات الصورة عن آليات إنتاج الدلالة، حيث تتفاعل الرموز والإشارات كعناصر أساسية في تشكيل الخطاب السينمائي. ويقول محمدي (2021) إن الرموز والإشارات هما معياران دلاليان مهمان في جماليات السينما. وتعد دراسة الدلالات "أحدث أفرع النقد السينمائي ولكنها في الواقع أقدمها، وهي تركز على الطريقة التي ينقل بها الفيلم معانيه من خلال دلالات وشفرات، ويشبه في تناوله تناول نقاد الأسطورة فهو يبحث في الأنماط العالمية والموضوعات البدائية" (ديك، 2015، ص296).

والعلاقة بين مفردات اللغة السينمائية والرموز السينمائية تكاملية بين الشكل والمضمون، حيث تمثل المفردات الأدوات التقنية (كالإضاءة وزوايا الكاميرا والمونتاج) التي تشكل البنية الأساسية للفيلم، بينما تتجلى الرموز في الدلالات والإيحاءات التي تنبثق من الاستخدام الواعي لهذه الأدوات. فالمخرج لا يختار التقنيات بشكل اعتباطي، بل يسعى من خلالها إلى بناء عالم رمزي يحمل رسائل وأفكاراً تتجاوز السطح البصري، والفيلم الناجح هو الذي تخدم مفرداته السينمائية البناء السردي. ويساعد الخيال النشط للمبدع وفقاً ل(2022 Quiroga) سواءً كان مخرجاً أو كاتب سيناريو بالتواصل مع الرموز اللاواعية بالنسبة للمشاهد وجعلها نشطة بحرية في نفسيته، ويمكن تشبيه هذه العملية بتجربة تأملية تشبه الحلم اليقظ، حيث يقوم الفرد بالاتصال المباشر مع الشخصيات اللاواعية ويتعامل معها بمسؤولية متخيلاً وملبياً احتياجاتها. وقد تتجلى تلك الرموز باستعارة بصرية تؤثر في لاوعي المشاهد، وتعرف حمداش (2023) الاستعارة بأنها تقنية سيميائية تتجلى في جميع الأنظمة العلاماتية، إذ تتحدّد في العلامة الإيقونية من خلال علاقة المشابهة والمماثلة، التي تعمل على تكثيف العلامة وامتدادها التعبيري، فتعمل الاستعارة على منح الخصائص التصورية للمعنى. وتؤكد Nikoriak (2020) أن الاستعارة كظاهرة مفاهيمية في الأدب والفن والثقافة كانت موضوعاً للعديد من الدراسات منذ أرسطو الذي عدّ القدرة على صياغة الاستعارات هي موهبة شعرية خاصة، وأن الاستعارة هي الوسيلة الوحيدة القادرة على التعبير عما لا يمكن التعبير عنه، وتشير إلى أن أساليب خلق الاستعارات السينمائية متعددة الأشكال في طبيعتها؛ فبعضها يحمل دلالات رمزية ومفاهيمية عميقة تنشأ من السياق، وقد تتوسع بفعل الدلالات الإضافية التي تظهر أثناء تلقي "الاستعارات السينمائية" بينما يتكوّن البعض الآخر نتيجة الدمج المونتاجي بين لقطتين أو أكثر، باستخدام وسائل سينمائية بحتة (مثل زاوية التصوير، اللقطة القريبة، الصوت، اللون)، أو من خلال استدعاء تجربة المشاهد الإدراكية أثناء عملية التلقي.

ويتنوع شكل الاستعارات والغرض منها، يقول مارتن (2017) "هناك نوع من الاستعارات اسمية ايدولوجياً، لأن الغرض منه هو توليد فكرة في وعى المتفرج يتجاوز مداها الحدث تجاوزاً بعيداً، وتتضمن مفهوما كاملاً للعالم، وهي فضلاً عن ذلك تشكيلية ودرامية وأيدولوجية، وهي تمتد على جزء كبير من الفيلم وتتمثل في

موازاة بين مظاهرة العمال المضربين في العهد القيصرى وذوبان كتل الثلج في نهر عند مقدم الربيع. والرمز هنا يتولد من الجناس الواضح بين تدفق كتل الثلج التي يلاشيها تجدد الربيع وموج العمال المندفعين بوعيهم للهجوم على الحكم المطلق" (ص122). إذاً فالرمز يتجلى من خلال استعارة بصرية تعمل على مقاربة الفكرة إلى ذهن المتلقي وتعظم التأثير فيه وتوجز في المعنى، فجميع التفاصيل التي يختزلها الإطار هي عبارة عن مفرادات تشكل نصاً سينمائياً له دلالات مقصودة ومتوقع تأثيرها سلفاً وربما تكون مؤدلجة. علماً أن الاستعارة لا تقتصر على الصورة فقط وإن كانت تجمع رموزاً تواصلية لا حصر لها كاللغة واللون والتكوين تتوافق مع موضوع الفيلم (2023) ،Cheng وإنما يمكن للصوت أو (الشريط الصوتي) المرافق للفيلم بأكمله أن يكون محوراً للاستعارة او يمنح جمهور الفيلم معنىً أكثر عمقاً، وقد يكون مشاركاً للصورة أيضاً، يرى (Murray,2016) أنه يمكن تحليل الصوت من خلال منظور سيميائية بيرس، حيث يوفر التمييز بين الأيقونات والمؤشرات والرموز إطاراً لفهم كيفية تواصل الأصوات – سواءً أكانت سردية أم غير سردية – مع طبقات السرد والإشارات العاطفية. وهذا لا يقتصر على الصوت فقط فدمج الإشارات الموسيقية الدلالية مع الفعل البصري يضفي على المشهد وضوحاً وعمقاً دلالياً، مما يؤكد على الترابط بين الرموز السيميائية السمعية والبصرية (Bolivar, Cohen, & Fentress, 1994). ووفقاً (2013) لWolle، لا يمكننا فصل السيميائية عن اللسانيات لأن السيميائية نفسها جزء من اللغة واللغة جزء من السيميائية، وكلاهما جزء من علم النفس. وبالتالي فإن السيميائية واللسانيات وعلم النفس هي ثلاث فئات تؤثر على بعضها البعض وتخلق شكلاً من المعنى والمفهوم.

ثالثاً: القصة التاريخية في السينما

تعد القصة التاريخية في السينما أحد أبرز الأنواع الفنية التي تعيد سرد الأحداث والوقائع التاريخية بشكل درامي عبر تصوير شخصيات وأحداث حقيقية أو مستوحاة من التاريخ. وتتنوع هذه القصص بين الدراما التاريخية التي تركّز على الصراعات الإنسانية، والملاحم التي تعرض المعارك الكبرى، والسير الذاتية التاريخية التي تتناول حياة شخصيات مؤثرة، وقد تصل للخيال التاريخي الذي يدمج بين الوقائع والأحداث المتخيلة،

وقد ظهرت الأفلام التاريخية مبكراً مع تطور السينما، ويقول حسن (2015): "إن السينما حاولت أن تجسد التاريخ منذ البدايات الأولى لها من أجل إثارة حدث ما، أو من أجل إعادة كتابة التاريخ بصورة سينمائية، ففي فيلم "مولد أمة"، أراد ديفيد غريفيث أن يستعرض الحرب الأهلية الأمريكية وفي هذا الفيلم نقل الحادثة بأطر مكانية حقيقة محاولاً أن يجسد من خلال هذه الأطر الفترة الزمنية التي حدثت فيها هذه الحرب، وسرعان ما تنبه المخرجون إلى أهمية العلاقة الوثيقة بين الزمان والمكان وخصوصاً في الفيلم التاريخي لارتباط الزمان والمكان بالحدث ومن ثم ارتباطها بذهن المتلقي. والأفلام التاريخية "تجسد أحداثاً وقعت في الماضي وفي جو مماثل لظروف العصر الذي فيه الحوادث ... ويحاول ان يصوغها بطرق مختلفة، للطريقة التي يريد تقديم الاحداث بها، فهناك من يجسد الحادثة بما هي كواقعة، وهناك من يحاول أن يسلط الضوء على شخصية معينة ليظهر إنجازاتها، وهناك من يريد أن يطعن بحضارة ما أو بشعب من الشعوب، ولهذا اكتسب الفيلم التاريخي أهمية بالغة كونه يمثل وثيقة سمعية بصرية يمكن الاحتفاظ بها واستخدامها في أي وقت" (ص. 228).

يشير محياوي (2014) إلى أن المؤرخين المعاصرين تنبهوا للدور المحوري للسينما في التوثيق التاريخي، مما أسفر عن تقاطع مثمر بين المنهج التاريخي والإبداع السينمائي. وأثمر هذا التلاقي عن أعمال فنية توثيقية تجمع بين العمق الفكري والقيمة الجمالية، حيث أصبح التاريخ مصدر إلهام للمبدعين الذين يخلدون أهم المحطات التاريخية عبر أعمالهم. ولم تعد السينما مجرد ناقل للأحداث التاريخية، بل تحولت بفضل قوة تأثيرها إلى أداة كاشفة للمسكوت عنه في التاريخ. وظهرت أفلام تصور الحروب والاغتيالات السياسية، وتم عرضها في صالات السينما كأفلام الوثيقة الروائية. وفي الفيلم التاريخي أصبحت عملية بناء البيئة (الزمكان)، مرتبطة ببحوث تاريخية إضافة للاعتماد على مصادر ومعلومات تاريخية تؤكد طبيعة اللباس والهندسة المعمارية والاكسسوارات، فلقيت استحسان من طرف المتلقي؛ لأنها احترمت فكره وبذلك طورت أفق التوقع عنده (مدانات، 1975). ويعزي يحيى (2014) ما أسماه بميلاد الفيلم التاريخي كنتيجة لتزاوج مصلحي بين الفن السابع والتاريخ، إذ سعت السينما التاريخية إلى تقديم خطاب سينمائي يسهم في إدراك تجربة الحرب

وفهم ما جرى في الماضي، سواء القريب أو البعيد. وتُمثل القصة التاريخية في السينما محوراً هاماً في كيفية تجسيد التاريخ من خلال الصورة السمعية البصرية وما يرتبط بها من تقنيات السرد والإخراج (عيد، 2023).

عندما يتعلق الأمر بتكييف السيرة الذاتية أو الحدث التاريخي في الفيلم الروائي، تبرز إشكالية أساسية تتمثل في التوفيق بين حرفية التاريخ وحرية الفن، حيث يجد صناع الأفلام أنفسهم أمام معضلة إما الالتزام بالدقة الوثائقية أو تقديم رؤية درامية تثير اهتمام الجمهور، وهو ما يفتح الباب أمام تساؤلات حول مدى تأثير التعديلات الفنية على مصداقية الرواية التاريخية، هذا ما أشار له عيد (2023) بالتناقض بين الدقة التاريخية والمتطلبات الدرامية، فباعتقاده يوجد صراع بين الالتزام بالحقائق التاريخية وحاجة السينما إلى سرد درامي جذاب للمشاهدين. فالأفلام التي تسعى إلى تقديم روايات تاريخية قد تضحي بالمصداقية من أجل التشويق، مما يؤثر على دقة العرض. كما أن العوامل الأيديولوجية والسياسية تلعب دوراً في التركيز على موضوعات معينة على حساب أخرى، ويجد حاجة للحوار المشترك بين السينما والأكاديميين لفهم كيفية تمثيل التاريخ دون إغفال الدقة العلمية.

ويقتضي تكييف القصة الفيلمية المبنية على سيرة ذاتية، إلى فيلم مرئي اشتغال على المعلومات التي يُفترض أن تبنى على الحقائق والأفكار والمشاعر، التي ستقرب الشخصية من جمهورها وستدفعهم للتعاطف معها وتفهمها بل وربما تقمصها، وبالتالي ستختلف أساليب التكييف تبعاً لذلك، فأدوات مخاطبة العقل تتطلب أكثر من الاشتغال على أداء بطل الفيلم أو موسيقى مصاحبة تساعد على إشراك المشاهد عاطفياً، لذا يلجأ صانع الفيلم لأساليب أكثر خشونة بالاتكاء على "مقتطفات" وثائقية، وتضمين مقاطع فيديو منتقاة تخدم الغرض الذي سيخاطب العقل أولاً. وبما أن العقل يستجيب للعاطفة أيضاً فلا ضير في كسر بعض الخشونة واستخدام الاستعارة الفنية التي ستغلف "الحقائق المفترضة" بجمالية تروق لها نفس المتلقي.

وقد طورت السينما الروائية تقنياتها وأساليبها الفنية، فمرة يستخدم صناع الأفلام اللون الأبيض والأسود للدلالة على إعادة بناء الوثيقة في الفيلم الروائي، وتارة يستعملون تقنية اللقطة الطويلة، أو عدم استخدام المونتاج

وهو ما أسماه بازان بالمونتاج الممنوع (مراد، 2019). كما يعد توظيف المواد الأرشيفية في الأفلام الروائية أسلوباً فنياً ذكياً يَمزج بين الواقع والتخييل لتعزيز مصداقية العمل الفني من خلال محاكاة الأسلوب الأرشيفي في التصوير، مثل استخدام الكاميرا المحمولة والاهتزاز المتعمد للصورة لتقليص الحدود بين المشاهد الوثائقية والمشاهد المعاد تمثيلها بحيث لا تظهر كإضافات منفصلة، بل كأجزاء أساسية تساهم في بناء القصة أو الحادثة التاريخية مما يُنتج عملاً سينمائياً يجمع بين صدق الوثيقة وقوة السرد الدرامي. تقول مراد (2019) في فيلم "عودي يا أفريقيا" للمخرج ليونيل روجوسن، تم توظيف مشاهد أرشيفية دقيقة تصور أحياء الزنوج الفقيرة في جوهانسبرغ، مما منح الفيلم إحساساً قوياً بالواقعية. وأوضح المخرج أن هذه المواد الأرشيفية طُمست حدودها مع المشاهد الروائية، بحيث يصعب على المشاهد التمييز بين اللحظات الوثائقية الحقيقية والمشاهد المعاد تمثيلها، وقد تحقق هذا التأثير من خلال محاكاة الأسلوب الأرشيفي في التصوير الروائي باستخدام تقنيات مثل اهتزاز الكاميرا والتصوير المحمول، مما جعل المادتين متشابهتين في الشكل والملمس البصري.

ويبرز دور المواد الوثائقية بوصفها عناصر قابلة لإعادة التوظيف داخل البنية السردية للفيلم الروائي، مما يفتح المجال أمام صانع الفيلم للتعامل معها بروح فنية تتجاوز وظيفتها التوثيقية المباشرة، لكن في هذه الحالة وفق الغرايبة (2013) لا تستمد المادة موضوعها من أصولها التراثية التي صورت فيها، بل تتحول إلى عنصر من عناصر السرد الروائي. وهكذا تفقد هويتها الموضوعية لتصبح جزءاً من الذاتية، مما يمنح المخرج حرية تشكيلها بما يتناسب مع متطلبات العمل السينمائي؛ ومع ذلك ورغم هذا التحول تحتفظ المادة بمسحة من المصداقية التاريخية داخل إطار السرد. وتعرف مراد (2021) الوثيقة السينمائية بأنها المادة المصورة التي تُستخدم في إنتاج الأفلام السينمائية عامةً والوثائقية خاصةً. فكل فيلم مكتمل العناصر الفنية يصبح بحد ذاته وثيقةً سينمائية. وغالباً ما يُطلَق مصطلح "الوثيقة السينمائية" على الأفلام التاريخية التي تعتمد نقل الأحداث التاريخية بدقة، ومن هنا تُسمى الأفلام التي تلتزم الصدق والموضوعية في تصوير الوقائع التاريخية بالوثائق السينمائية التاريخية. تتحدث مراد (2019) عن أشكال الحكايات السينمائية التي ترتبط أحداثها بالوثيقة، وتتعلق بأحداث محورية، أو بسير شخصيات بارزة، وتكون مدعّمة بمواد أرشيفية موثقة لتضفي

واقعية ومصداقية على السرد فهي حين تُدمج في الفيلم الروائي تفقد استقلاليتها الوثائقية وتصبح جزءاً من البناء الدرامي للفيلم، ما يمنحها طابعاً ذاتياً يتماشى مع رؤية المخرج، لكنها رغم ذلك تحتفظ بسمات الحقيقة داخل الخيال. هذا يتفق مع ما لخصه الغرايبة (2013) فيما يتعلق بتوظيف المواد الأرشيفية في الفيلم الروائي والتي تحقق: زيادة مصداقية الحدث عبر دمجها في السرد الروائي مما يحولها من مادة وثائقية إلى جزء ذاتي يخضع لرؤية المخرج، فيصبح الأرشيف "حقيقة داخل الخيال". كما تُستخدم للمقارنة بين الماضي (كحضور مرئي) والحاضر (كتمثيل روائي)، أو لتعويض مشاهد يصعب تصويرها، وتعمل المواد الأرشيفية كاستعارة ترمز لزمان ومكان معينين، أو كشهادة وثائقية تثبت حدثاً بينما يضفي استخدامها أو محاكاتها تقنياً بعداً واقعياً. من ناحية أخرى تكسر هذه المواد الإيهام السينمائي بلمساتها الواقعية، محوِّلة المشاهد من الاندماج إلى التأمل. وقد تتجاوز دلالتها الزمنية التاريخية لتحمل معانٍ أعمق من خلال سياقها السردي.

في تمثيل السيرة الذاتية سينمائياً تعتمد المعالجة الفنية على انتقائية الأحداث وتركيزها حول لحظات التحول الجوهرية في حياة الشخصية، مع إعادة صياغة التفاصيل اليومية في قالب درامي مكثف، ويعتمد التصوير السينمائي على تأطير اللقطات وتلاعبات الإضاءة لترجمة الحالات العاطفية، كما تساعد الرمزية في تجسيد وإبراز الصراعات الداخلية إضافة لتمثيل الفترة التاريخية بدقة من خلال الملابس والاكسسوارات والديكور والأماكن. لكن توظيف الرموز السينمائية في السرد التاريخي يتطلب تحقيق التوازن بين الإبداع الفني والدقة التاريخية، فالرموز رغم فعاليتها في نقل الرسائل العميقة إلا أن طبيعتها القابلة للتأويل قد تؤدي لتشويه الإدراك التاريخي عندما يتم انتقاؤها بشكل غير متوازن ومجتزأ، أو توظيفها لخدمة أجندات سياسية، أو تحميلها دلالات أيديولوجية تخالف الموضوعية التاريخية. فالرموز السينمائية في السرد التاريخي غالباً ما تتجاوز مجرد تقديم الأحداث التاريخية؛ بل تتضمن تفسيرات وعلاقات أكثر عمقاً يكون المتلقي جزءاً نشطاً في عملية بناء المعنى، فالمشاهد الذي يعيش في سياق ثقافي معين يربط الرموز السينمائية بتجارب شخصية أو تاريخية وفقاً لمعرفته المسبقة حول التاريخ أو الأحداث المعروضة، مما يؤثر في تفسيره للفيلم وإحساسه بمصداقيته التاريخية، حتى وإن كانت تلك الأحداث مطعمة بمادة وثائقية، إذ أن ترتيبها والسياق الذي تعرض

فيه يمنحها دلالة تتجاوز المعنى الظاهري، فيقول الغرايبة (2013) أنه بسبب الطبيعة الايحائية للمونتاج فان المادة الارشيفية تفقد مصداقيتها.

والمونتاج مهم في تشكيل المعاني الرمزية حيث يتحكم في سياق عرض الصور عبر العلاقات البصرية من خلال التتابع أو التضاد أو التكرار، كما أنه له علاقة بالإيقاع الزمني. ليُنتج دلالات تتجاوز المحتوى الظاهري للقطات المنفردة، مما يسمح ببناء خطاب مرئي قادر على كشف الأبعاد الخفية للتاريخ أو ترسيخ رؤية إيديولوجية من خلال التلاعب بسياق الصور وترتيبها الزمني.

استفادت الصهيونية من السينما كأداة دعائية فعّالة لترويج فكرة الوطن القومي لليهود في فلسطين، حيث ركّزت على موضوع معاداة السامية ومعاناة اليهود لإضفاء الشرعية على مشروعها، مع تسخير مبدأ حق تقرير المصير لخدمة أهدافها. وقبل النكبة سيطرت الصهيونية على جزء من وسائل الإعلام في أوروبا وأمريكا لنشر روايتها. فبعد النكبة عملت الدعاية الصهيونية عبر الأفلام على إنكار وجود الشعب الفلسطيني وتصوير حرب (1948) كحرب استقلال بدلاً من كونها حملة استعمارية. ولم تقتصر جهودها على الأفلام الصهيونية المباشرة، بل اخترقت أيضاً الأفلام العالمية من خلال مشاركة فنانين وكتّاب صهاينة، مستغلةً وسائل الإعلام التي تسيطر عليها أو تؤثر فيها لنشر أفكارها على نطاق واسع (صالح، 2016). تتميز أفلام السيرة الذاتية بجمعها بين القيمة الجمالية والوظيفة التاريخية، حيث تحول السيرة الشخصية إلى حكاية بصرية مؤثرة. لكن هذا يثير إشكالية أساسية حول قدرة السينما على أن تكون وثيقة تاريخية موثوقة، فحتى مع الحرص على الدقة، تتحول السيرة داخل الصورة إلى حكاية متخيلة مهما بلغت درجة أمانة النقل، فالإكسسوارات والموسيقى والألوان وزخم الشخصيات تنقل المتفرج إلى عوالم متخيلة، فهناك أفلام هوليوودية كانت في معظمها مجرد تلفيق سينمائي، لأن النص ينطلق من دوافع أيديولوجية محضة تجعله يدين شخصيات سياسية أخرى (الحساني، 2023).

تتناول الباحثة في دراستها "توظيف الرموز السينمائية لتشكيل القصة التاريخية في الفيلم الروائي" تحليل سيميولوجي لفيلم *غولدا*، والذي يستند إلى سيرة جولدا مائير خلال حرب أكتوبر 1973 بانحيازٍ واضحٍ وانتقائية تاريخية متعمّدة، إذ يختزل تاريخها الطويل في لحظة الحرب فقط؛ لخدمة أغراض دعائية. يُبرز الفيلم مائير كبطلة تواجه تهديداً وجودياً دون ذكر أسباب الصراع، وتحويل الهزيمة العسكرية إلى ملحمة صمود، وتكريس أسطورة الضحية التي تبرّر السياسات العدوانية لاحقاً، مركزاً على صورة "الزعيمة الحكيمة" في خطاب درامي يتوجه لمشاعر الجمهور.

يُوظّف الفيلم الرموز السينمائية بذكاء لصياغة رواية تاريخية ذات بعد أيديولوجي، حيث تتحول التفاصيل البصرية إلى أدوات تشكيل للوعي؛ فإبراز صورة السجائر التي ترافق غولدا يرمز لإرهاق القيادة وثقل المسؤولية، بينما تُستخدم الأضواء الخافتة في غرفة إدارة الحرب لتجسيد وقع المعارك الدائرة والخسائر التي منيت بها دولتها. أما مشاهد الأرشيف المعدلة فتقدم كحقائق مرئية تعزز مصداقية الرواية، في حين يتم تغييب الجندي العربي المنتصر في ساحة القتال. هكذا يصبح الترميز البصري لغةً مبطنةً لإعادة كتابة التاريخ، حيث تستبدل الوقائع برموز عاطفية تخدم سردية الضحية "الإسرائيلية"، مع تحويل الشخصية التاريخية إلى أيقونة درامية، مما يكرّس في النهاية ذاكرةً انتقائيةً تليق بالرواية الصهيونية أكثر من الحقيقة التاريخية. ويتمحور الفيلم برمته حول غولدا في أيام حرب حزيران، مختزلاً ما قبلها وما بعدها، هذا الفصل من السيرة الذاتية التي تقول فيه: "ليس أشق على نفسي في الكتابة، من بين كل الموضوعات التي كتبت عنها في هذا الكتاب، قدر أن اكتب عن حرب أكتوبر (1973)، حرب يوم كيبور، لكنها حدثت هنا فلا بد أن اكتب عنها. ومن أن اكتب عنها – لا من الناحية العسكرية فذلك أمر أتركه للآخرين، وانما ككارثة ساحقة وككابوس عشته بنفسي، وسيظل باقيا معي على الدوام. فقد وجدت نفسي في موقف كنت في قمة المسئولية في الوقت الذي واجهت فيه الدولة أكبر خطر عرفته" (مائير، 2007، ص. 312).

وفي سياق دراسة توظيف الرمزية في رواية القصة التاريخية، ينبغي الرجوع إلى السيرة الذاتية الأصلية لجولدا مائير لكشف الآليات التي تحوّل الوقائع التاريخية إلى رموز سينمائية موجّهة، وتحليل آليات توظيف الرمزية

السينمائية في رواية القصة التاريخية، فمن خلال المقارنة بين النص الأصلي والعمل السينمائي، تتجلى استراتيجيات تشكيل الرمزية الدرامية التي تعتمد على الانزياح الدلالي؛ كما في تحويل الوقائع السياسية إلى استعارات بصرية، والانتقائية الرمزية بإبراز بعض التفاصيل وتهميش أخرى، مما يؤكد أن الفيلم ليس مجرد نقل للسيرة بل إعادة إنتاج أيديولوجي لها عبر لغة الرموز السينمائية الموظفة بوعي.

الفصل الثالث

الإطار التطبيقي

التحليل

تتنوع المناهج النقدية التي يسلكها الباحث في قراءة النصوص، والتي أشار إبراهيم (2013) إلى اعتمادها على ركيزتين أساسيتين، هما: الرؤية التي يصدر عنها الناقد، والمنهج الذي يتبعه لتحقيق الأهداف التي يتوخاها من قراءاته. والرؤية هي خلاصة الفهم الشامل للفعالية الإبداعية، أما المنهج فهو: سلسلة العمليات التي يهتدي بها الناقد وهو يباشر النصوص الأدبية وصفاً واستنطاقاً، شرط أن يكون المنهج مستخلصاً من آفاق تلك الرؤية.

بما أن الدراسة تتعلق بفيلم تاريخي – سيرة ذاتية، من خلال تحليل سيميولوجي ودراسة الرموز والأبعاد الأيديولوجية، فإن الإطار التطبيقي ينبغي أن يجمع بين أدوات التحليل السيميولوجي والنقد الأيديولوجي والسياق التاريخي. وانطلاقاً من تفاعل المتلقي مع النص تأملياً وتذوقه جمالياً وموازنته عقلياً، فإن الجمع بين المناهج تجعله أكثر خفة وأعمق فهماً وأوسع ثقافةً في المقاربة، ومن هنا كان خيار الباحثة الجمع بين المنهج التاريخي "الخارجي" كون موضوع الفيلم سيرة ذاتية تقف عند محطة تاريخية لرئيسة وزراء "إسرائيل" غولدا مائير، وتغطي جزءاً يسيراً من حياتها بالتزامن مع مجريات الحرب، والمنهج السيميائي الذي يقترب داخلياً من العمق ويحاول الإمساك بالرموز والبحث في دلالاتها، وهذا ما ينبغي أن تظهره مفردات السينما وتشكل منه لغةً ومعنىً، إضافةً للمعاني المضمرة التي قد تحتاج إلى معرفة أعمق لما ترمي له الاستعارات البصرية التي تقابل "التناص"."هدف نظرية الفيلم إذاً هو استنباط معادلة تنظيمية لإمكانيات الفيلم" (أندرو، 1987).

بناءً على الهدف المرجو من الدراسة والأسئلة التي ستجيب عنها الباحثة، فإن التحليل سيرتكز على الوحدة السردية – كأصغر مقطع فيلمي مكتمل الدلالة داخل السرد– فهي الأكثر تناسباً لتحليل توظيف الرموز في الأفلام ذات الطابع التاريخي، وذلك لارتباطها بالبنية الدرامية. فالسرد في الفيلم الروائي التاريخي لا يكتفي

بعرض تسلسل زمني للأحداث، بل يقوم بتشكيل رواية بديلة أو موازية للواقع، تبنى عبر انتقاء أحداث مفصلية من التاريخ، وإعادة صياغتها بطريقة محملة بدلالات رمزية تخدم رؤية معينة أو خطاباً أيديولوجياً محدداً.

والوحدة السردية تتطلب تحليل المشاهد؛ فالدراسة تتعلق برواية قصة تاريخية. وتحليل المشهد:

- يراعي التسلسل الزمني للحدث.
- يظهر كيف يوظَّف الرمز داخل السياق الدرامي (لا كصورة ثابتة فقط).
- تحليل البعد الرمزي في أفعال الشخصيات وتفاعلاتها ضمن الحدث التاريخي.

وستقوم الباحثة بالاستعانة بـ"لقطات ثابتة مختارة" من المشاهد موضوع التحليل لدعم التأويل، دون أن تكون هي وحدة التحليل الأساسية.

خطوات التحليل التطبيقي:

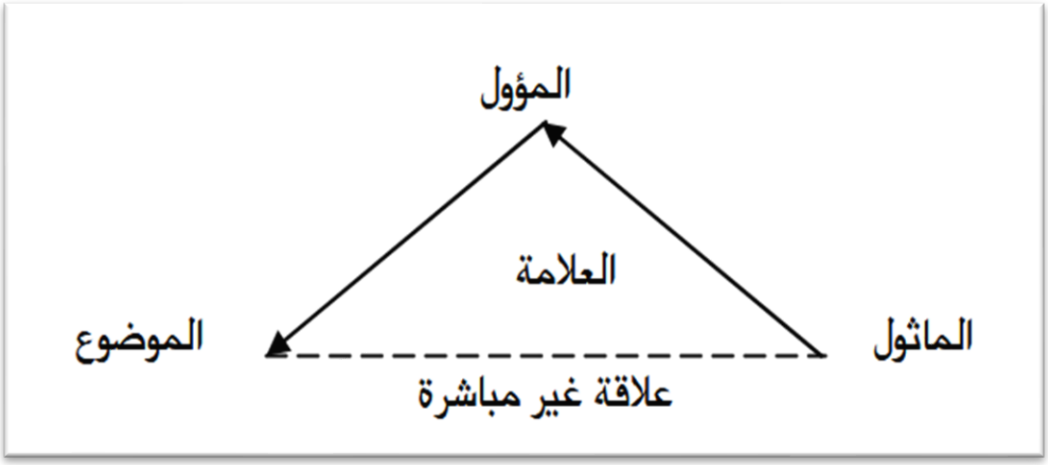
تتناول الباحثة مشاهد الفيلم كاملةً لتحقيق أهداف الدراسة. بتقطيع الفيلم إلى محطات سردية وفق الأحداث التاريخية البارزة، بدءاً بالعنوان–العتبة، ثم المشاهد المؤسسة للسرد (مثل المشهد الافتتاحي أو لحظة التحول الدرامي)، ثم المشاهد ذات الحمولة الرمزية والتي سيتم دمجها معاً لتحقق المعنى الذي تخدمه داخل السرد الفيلمي.

وستقف الباحثة في كل مشهد مدعم باللقطات المناسبة على:

1. دلالة العلامات من أيقونات وإشارات ورموز تبعاً لتصنيف بيرس، للوقوف على المعاني غير المباشرة. وفقاً لقطوس (2002) فإن تاريخ السيميولوجيا بوصفه علماً، يبدأ مع بيرس الذي درس الرموز ودلالاتها وعلاقاتها، ويؤكد أن "دور المتلقي دوراً مركزياً وليس هامشياً في تحديد المعنى" (ص. 17).

صورة 1

تمثيل العلامة وفق بيرس



المصدر: (بن عافية، 2009)

وتفسر (بن عافية، 2009) هذا الشكل، بأن الخط المتقطع بين الماثول والموضوع فيه غياب للعلاقة المباشرة بينهما، ولا تتحقق الدلالة إلا بوساطة المؤول الذي يعمل كقانون ذهني يضبط المعنى. من هنا تنشأ العلاقة الثلاثية بين الماثول والموضوع والمؤول.

- الماثول (العلامة): هو ما يعوض شيئاً آخر بالنسبة لشخص ما. يمثل الموضوع أو يحيل إليه، ويفهم من خلاله. لا يكون الماثول هو العلامة الأولى بالضرورة، فقد يتطور ليخلق علامات موازية أكثر تعقيداً، وظيفته تمثيل الشيء بطريقة غير مباشرة.
- الموضوع: هو الشيء الذي يمثّله الماثول. ولتحديد معناه يجب مراعاة السياق الخاص الذي يندرج فيه. وهنا يظهر الفرق بين: المعرفة المباشرة التي تأتي من إدراك الشيء مباشرة. والمعرفة غير المباشرة التي تتحقق عبر الماثول.
- المؤول: هو الوسيط الإلزامي بين الماثول والموضوع، ويُشبه المدلول في نظرية سوسير.

يقوم بتحديد السمات الدلالية للموضوع، ما يسمح بتمييز الأشياء ومنع تداخلها. ولا يتم إدراك المعنى دفعة واحدة، بل عبر مستويات متتالية في سيرورة دلالية لا نهائية، نتجاوز فيها المعنى المباشر إلى دلالات أعمق.

2. الأيديولوجيا التي تشكلها المعاني غير المباشرة، والأيديولوجيا من المفاهيم الإشكالية والمعقدة في الفكر الإنساني، نظراً لطبيعته المركّبة التي لا تعبّر عن واقع مادي مباشر، وإنما هو مفهوم اجتماعي–تاريخي يتجذر في سياقات متعددة، ويحمل في طياته تراكمات دلالية ناتجة عن تحولات فكرية وسياسية عميقة. ومن الناحية اللغوية، تعود الكلمة إلى أصل فرنسي يعني "علم الأفكار"، غير أن تداولها عبر لغات وثقافات مختلفة أدى إلى تشكّل دلالات جديدة ومتباينة، وتتميز الإيديولوجيا بشموليتها، فهي لا تقتصر على الأفراد أو الجماعات فحسب، بل تُستخدم من قبل الأنظمة السياسية والمؤسسات الثقافية، ومن أبرزها وسائل الإعلام، ولا سيما السينما، التي تستثمر في خطابها الإمكانيات البلاغية والرمزية للتأثير في المتلقي وتوجيه إدراكه للواقع وفق رؤية معينة (محياوي، 2022). وتلك الدلالات ستتشكل من خلال، الرموز البصرية: الأزياء، والإضاءة، والألوان، وزوايا الكاميرا، والعلامات الصوتية: الموسيقى، والنبرة، والحوارات، والمؤثرات الصوتية. والإشارات التاريخية المتمثلة: بصور ومقاطع فيديو وثائقية، وعناوين، وخرائط، وشعارات. هذه الدلالات لا تقتصر على الموجود، وإنما ما تم تغييبه أيضاً.

جدول 1

نوع الفيلم ومجاله:

اسم الفيلم	GOLDA
نوع الفيلم	دراما– تاريخي– سيرة ذاتية
مخرج الفيلم	Guy Nattiv
كاتب السيناريو	Nicholas Martin
مدة الفيلم	133دقيقة
سنة الإنتاج	2023
لغة الفيلم	الانجليزية
بطلة الفيلم (غولدا)	هيرين ميلين
بلد الانتاج	المملكة المتحدة والولايات المتحدة

قصة الفيلم:

غولدا هو عمل سينمائي يجمع بين السيرة الذاتية والتاريخ، من تأليف الكاتب البريطاني Nicholas Martin [1]وإخراج Guy Nattiv [2]، الذي وُلد في "إسرائيل" قبيل حرب أكتوبر 1973.

تدور أحداث الفيلم حول غولدا مائير، رئيسة وزراء "إسرائيل" أثناء الحرب، حيث يسلط الضوء على أيام حرب أكتوبر وما تلاها من تحقيقات معها بعد الهزيمة. يقدم الفيلم القصة عبر سردٍ دائري يبدأ من جلسات المحكمة، عندما يطلب القاضي شمعون أغرانت من غولدا أن تتحدث عن الخامس من أكتوبر، اليوم الذي سبق اندلاع الحرب، وينتهي بتبرئتها واعترافها للقاضي بأنها كانت تشعر باقتراب الحرب. لكن المخرج يختتم الفيلم بقفزة إلى عام 1978، ليُظهر مشهد وفاة غولدا مائير، مما يضيف بعداً دراماتياً لنهاية الفيلم.

أولاً: عتبة النص/ العنوان

صورة 2

غولدا... اللقاء الأول مع المشاهد

[1] Nicholas Martin كاتب بريطاني تنقّل بين أعمال يدوية ومغامرات سياسية، منها دعمه للثورة في نيكاراغوا. عمل صحفياً ، ثم التحق بالمدرسة الوطنية للسينما والتلفزيون، وكتب أعمالاً ناجحة للتلفزيون البريطاني.في عام 2017، بدأ العمل على فيلم *غولدا*، وقام بإجراء مقابلات مع شخصيات عسكرية وسياسية شاركت في الحرب، مثل رئيس الموساد الأسبق تسفي زامير. (موقع imdb)

[2] Guy Nattiv هو مخرج أفلام يقيم في لوس أنجلوس، ويدير شركة الإنتاج New Native Pictures مع زوجته وشريكته، الممثلة Jaime Ray Newman فاز فيلمه القصير الأمريكي الأول "Skin" بجائزة الأوسكار لعام 2019 عن أفضل فيلم روائي قصير، وعُرض في أكثر من 300 مهرجان سينمائي حول العالم. يُعد ناتيف ثاني "إسرائيلي" يفوز بجائزة أوسكار. أخرج فيلم *غولدا* من بطولة هيلين ميرين، التي جسدت دور رئيسة وزراء "إسرائيل" غولدا مئير خلال حرب يوم الغفران المثيرة للجدل. تم توزيع الفيلم بواسطة Bleecker Street عام 2023، بعد عرضه الأول في مهرجان برلين السينمائي. (موقع imdb)

التعريف بالشخصية يحيل عنوان الفيلم إلى الموضوع مباشرة والذي هو سيرة ذاتية لشخصية رئيسة الوزراء غولدا مائير خلال حرب 1973، فالعنوان "عدا عن كونه يشكل حمولة دلالية، فهو قبل ذلك علامة أو إشارة تواصلية له وجود فيزيقي/ مادي، وهو أول لقاء مادي محسوس يتم بين المرسل (الناص) والمتلقي أو مستقبل النص" (قطوس، 2002، ص. 36). طريقة ظهور عنوان الفيلم/ التعريف بالشخصية يتخذ "مراسم" مميزة، فبعد ظهور غولدا في السيارة وهي تعتزم الذهاب إلى لجنة التحقيق في مجريات الحرب، يكون ظهور الشخصية من الخلف بدايةً ثم من الوجه مع لقطة مقربة "غير ملونة" لكن الروح تضخ فيها تدريجياً مع الألوان التي تظهر مزيج الألم والحزن لنتمعن ونلمس عمق الإنسانة بلقطة تستمر طويلاً لعيون غولدا وقد ترقرقت بالدموع ثم يظهر اسم GOLDA برسم كبير يغطي الشاشة. فظهور شخص غولدا المصاحب لرسم الحروف التي تحتل مساحة من الكادر، بصورة مقربة لعينين حزينتين توشك الدموع أن تسقط منها، يزيل الحواجز بين المتلقي والبطلة، هو أحد أكثر الأساليب حميمية وتأثيراً في السينما، إذ تقرّبنا من "النفس"؛ ففي الثقافة البصرية يقال إن العيون تشكل "نافذة الروح"، وهنا تستخدم لتكثيف الشعور بالحزن لما آل له أمر ما، خاصة بعد المشهد الافتتاحي الذي أوجز ما قبل عام 1973 ومهد له. وهذا ما تحدث عنه قطوس أيضاً بكون العنوان نظام دلالي له بنيته السطحية ومستواه العميق مثل النص تماماً. فالنظرة الجامدة والعيون شبه الدامعة، تحمل في داخلها تاريخاً من الألم وثقل المسؤولية والشعور بالذنب، لذا فهذه النظرة تجذب المتلقي إلى الداخل. الصورة تختزل العلاقة بين الوجه الشخصي والاسم الرمزي الخط الكبير GOLDA الذي يحتل ثلث الكادر أفقياً، يصبح الاسم "غولدا" كتلة بصرية لها حضور يضاهي حضور الشخصية ذاتها، فتجعل من الشخصية ممثلة لكيان أكبر (الدولة، الأيديولوجيا، التاريخ). كما أنه يشبه كتابة شاهد قبر، أو نقش تاريخي فيجعل الاسم أيقونياً ومخلداً.

يظهر العنوان كجزء من مشهد التعريف بالشخصية الذي يبدأ بلقطة مقربة لولاعة تشعل سيجارة، تقودنا الكاميرا إلى فم البطلة وهي تنفث الدخان وقبل أن نتعرف لوجهها ننتقل إلى لقطة متوسطة من الخلف– بالأبيض والاسود لسيدة تجلس في سيارة وتنفث الدخان وفي الأمام يجلس السائق وبجانبه رجل، ثم تظهر

صورة مقربة لعيني البطلة بالأبيض والأسود أيضاً، لكن ما تلبث أن تبث فيها الحياة من خلال الألوان ثم يظهر اسم الفيلم/ اسم البطلة وتمكث الصورة لنصف دقيقة كاملة. هذا الوقوف أو الصمت البصري يجعل الحزن أكثر كثافة، وتجعل المتلقي يقف قبالة هذه الشخصية التاريخية ليحدد موقفه منها: يتعاطف، أو يدين.

ثانياً: الأحداث من خلال المشاهد الدالة كمتتاليات سردية

المتتالية (1): التاريخ الموجز منذ "الولادة" وحتى عام 1973

صورة 3

رمز الطيور المهاجرة في بداية الفيلم

الوصف الدلالي للمشهد (1-2:37):

يعبر دخان الكادر وتظهر طاقة نور من أعلى مكان معتم، يدخل منها سرب طيور ويظهر في الصورة قضبان، تستمر الطيور صوب مستطيل يظهر على الشاشة السوداء مكتوب عليه (1948) لينفتح عن شاشة

بمشهد وثائقي لجموع محتشدة ترقص، ثم يحتل الكادر مانشيت صحيفة: " STATE OF ISRAEL IS BORN"– "ولادة دولة إسرائيل"، وتحته خارطة لفلسطين كاملة وعليها ISRAEL. تتزامن هذه الصور مع صوت الراوي: *بينما تسمعون صوت الرشاشات في الأراضي المقدسة التصفيق يهطل في واشنطن حيث يقف العبريين فرحاً بمناسبة ولادة الوطن اليهودي الجديد.*

يظهر مقاتلين مسلحين في وسط الكادر، ثم كتابة "Israel Invaded On Two Fronts" – "إسرائيل تتعرض لغزو على جبهتين، يتزامن مع صوت الراوي: *وبعد الاستيلاء على المدينة حاولت قوات الهجاناة طرد العرب.* (طريقة العرض للصور والفيديوهات المصاحبة تظهر كأنها شاشة داخل الشاشة تحتل غالباً منتصف الكادر). يظهر فيديو لجندي يمسك المنظار فيرى دخاناً، ويظهر أسفل الكادر كتابةً (الدول العربية تقبل وقف إطلاق النار غير المشروط)، وصورة لجنود عائدين من الحرب.

يختلط صوت حركة المروحة مع رفرفة الطيور، يظهر خيال لدوران مروحة السقف تخرج منها الطيور تجاه كادر شاشة منيرة (1967)، إشارة لمرحلة أخرى من محطات اليهود– الطيور إذ انتقلوا للمشاركة في حرب 1967– ثم كتابةً: (الحرب العربية الإسرائيلية).

صورة جندي يضبط رشاشه ودخان معارك، ثم صورة لأناس وأطفال وامرأة يمشون وكأنهم يرحلون بإرادتهم بلا سفك دماء وقتل وترهيب. ثم صورة لصحيفة قديمة ومانشيت: MOSHE DAYAN:

ISRAEL'S MILITARY GENIUS. صحيفة أيضاً: إسرائيل تستولي على صحراء سيناء وهضبة الجولان وصورة ايضاحية: طفلة تحمل إناء في وسط الكادر. وتلك الصور المعبرة عن حرب عام 1967 تزامن معها صوت الراوي: أرغم أكثر من 4000 فلسطيني على مغادرة منازلهم، رحلتهم كلاجئين بدأت.

يجتاح دخان سيجارة الشاشة وبشكل لولبي يصل الدخان لتاريخ 1969، وصورة لصحيفة يحتلها مانشيت: GOLDA MEIR, FIRST FEMALE PRIME MINISTER OF ISRAEL

ثم نرى فيديو– في وسط الكادر كأنه شاشة داخل شاشة أخرى– لقاء غولدا بنيكسون وسلامها

الراوي: *وتستمر المفاوضات المكثفة بشأن الشرق الاوسط في واشنطن بينما جولدا مائير رئيسة وزراء إسرائيل تقيم اجتماعاً مدة80 دقيقة مع الرئيس نيكسون في البيت الأبيض*، وصوت نيكسون: شرف عظيم أن أتكلم نيابة عن الشعب الأمريكي.

يظهر في وسط الكادر (1973) وفيديو لعارضة أزياء في حفل ومغنية ثم جمهور ورياضي يتزامن معه صوت نيكسون: *لم أعلم بشأن اقتحامات ووترغيت*. صورة السادات في وسط الشاشة يلقي خطاباً: *على شان كدة أنا*

تفكيك العناصر السمعية البصرية ودلالاتها وفق بيرس:

بالوقوف على أنواع العلامة في الفيلم وفق تشارلز بيرس فإن أبرز ما يظهر في المشهد الأول:

العلامة (1): سرب طيور يدخل من طاقة نور ضمن فضاء معتم.

الموضوع: الخروج من القيد، والحرية المتمثلة بالهجرة.

المؤول: يتقاطع التأويل ضمنياً مع الكتاب المقدس، مما يرمز إلى مغادرة "التيه" نحو "الأرض الموعودة".

تمثل الرمز بشكل واضح في المشهد الأول بالطيور التي تكرر ظهورها خمس مرات في الفيلم، وفي كل مرة كانت تشتغل العلامات الدلالية لتصنع تشفيراً آخر يحمّل العلامة معنىً جديداً، ولنفهم معنى الرمز منذ البداية كان التعليق يشير إلى ولادة "إسرائيل" وفي منتصف الشاشة نافذة (1948) تدخل لها مجموعة كبيرة من الطيور وكأنما تعود لوطنها، وقد استخدم مصطلح "العبريين" في إشارة إلى الجذور الدينية التي ترسخ مفهوم عودة شعوب "العبيرو" وهنا أسس لمعنى الرمز (الطيور المهاجرة: اليهود)، وقد تم توظيف عناصر التكوين والحركة والصوت أيضاً.

الطيور ← اليهود

العبريين ← عودة للوطن "على أساس ديني"

Israel وصورة الراقصين ← إقامة دولة "إسرائيل"/ وطن اليهود

إعادة التشفير: عودة اليهود للوطن "الأم" كما الطيور المهاجرة ويعمق هذا المعنى التعليق الصوتي المصاحب (ولادة إسرائيل) وبصرياً نرى خارطة فلسطين وعليها اسم "إسرائيل" ثم احتفال ورقص اليهود. هنا الترميز يظهر الدلالة بما لا لبس فيه ويضفي صفة الاستقرار على المعنى الدال/ العلامة التي أخذت عقداً معيناً لدينا، وأصبحت الطيور أينما ترد ترمز لليهود.

ترتبط الطيور بالجمال والسلام، وهجرة الطيور تعنى المأوى والعودة للوطن، وبذلك سيبدو اليهود بصورة شعب مسالم يعود لبلده أخيراً فرحاً راقصاً.

مجموعة طيور تتجمع وتدخل نافذة في منتصف الكادر

استخدام لفظ "العبريين" ← عودة اليهود إلى وطنهم

العلامة 2: القضبان الحديدية التي تمر الطيور بمحاذاتها. تقرأ بصرياً كإشارة إلى السجن مما يضفي على حركة الطيور دلالة تحرّرية.

العلامة 3: صوت حركة المروحة مع رفرفة طيور تدخل كادر عليه تاريخ 1967

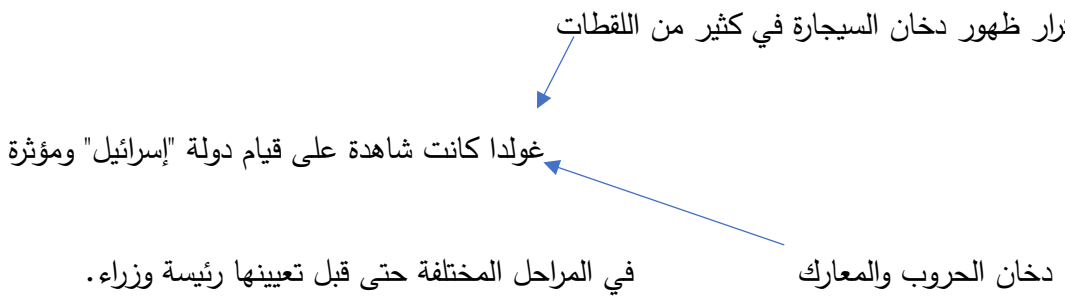
دخول الطيور لكادر عليه تاريخ 1967 ← خطر قادم– معركة تدور

حركة دوران المروحة وصوتها

تم إعادة تشفير علامة الطيور بتكرارها في السياق لتعطي دلالة جديدة في ذات المشهد إذ اقترنت بإشارة سمعية وأخرى بصرية، فاختلط صوت حركة المروحة مع رفرفة الطيور، فإيقاع الموسيقى التي تنذر بخطرٍ

ما مع صوت مروحة يظهر خيال دورانها (كأنها رحى معركة تدور) –وستبقى مروحة السقف حاضرة في مشاهد اجتماعات غولدا بالقادة العسكريين فيما بعد– تخرج الطيور تجاه كادر شاشة منيرة كتب عليها (1967)، إشارة لمرحلة أخرى وتهديد جديد يواجه اليهود، فتلك الطيور المسالمة مضطرة للحرب مجدداً لتعرضها لخطر وجودي.

العلامة 4: الربط بين دخان الحروب ودخان السيجارة



ارتباط الدخان بشخص غولدا يجعل منه مؤشراً لوجودها ضمنياً وشهادتها على الأحداث التي سبقت توليها لرئاسة الوزراء، منذ "ولادة وطن اليهود". كما أن المشهد الثاني يبدأ بالدخان نفسه الذي يصبح إشارة دالة على وجود غولدا بل والتعريف بها إذ تتحرك معه الكاميرا صوب فمها ثم وجهها.

جدول 2

تحليل العناصر البصرية والسمعية من منظور بيرس

العنصر البصري والسمعي (العلامة/المُمثّل)	الموضوع	المؤول
الطيور ودخولها في كادر (1948)	اليهود	الطيور/ الحمام المهاجر هو طائر يعرف طريق العودة دائماً، وهو رمز عالمي للحنين، الجذور، والارتباط بالمكان. عودته في "الوقت المناسب" ترمز إلى مصير محتوم أو "وعد تاريخي" بالعودة.
القضبان الحديدية	السجن / القيد / الحصار	معادِل بصري للمنفى والاضطهاد الذي لاقاه اليهود
مرور الطيور بجانب القضبان دون الاصطدام بها	تجاوز السجن	استعارة بصرية للتحرر والانعتاق من الأسر
Israel وصورة الراقصين	إعلان الدولة / الفرح بالتأسيس	مشهد يمثل "الخروج"، و"الولادة"، تأكيد على تحقق التحرر الجماعي
صوت حركة المروحة + رفرفة الطيور	الخطر/ الحرب/ اقتراب التهديد	جو مشحون، وانتقال زمني نحو حرب عام 1967
دخان السيجارة اللولبي	تتابع زمني بصري، الانتقال إلى فترات تاريخية مختلفة	غولدا مائير بوصفها مركز السرد، وشاهدة على قيام "إسرائيل" وما تبعها من أحداث وحروب
الفيديو داخل الكادر	الذاكرة الأرشيفية، التوثيق السياسي	تمثيل بصري للوقائع على اعتبار كونها حقائق تاريخية
صوت الراوي الإخباري	السرد الرسمي للتاريخ	تأريخ رسمي، وتأطير للسرد مشابه لنبرة نشرات الأخبار والأفلام الوثائقية
الخلط بين دخان السجائر ودخان الحرب	مرور الزمن/ التاريخ "الإسرائيلي" المتوتر	تسارع الأحداث والتوترات والحروب
استخدام كلمة "العبرانيين"	الإشارة إلى الجماعة الدينية التاريخية التي ارتبطت بأرض الميعاد	توظيف الخطاب الديني التوراتي لتأصيل شرعية "العودة" و"الحق التاريخي" في تأسيس دولة "إسرائيل"
فيديو غولدا–نيكسون (شاشة داخل شاشة)	التحالف الدبلوماسي الأمريكي–"الإسرائيلي"	إضفاء الاعتراف العالمي
صورة السادات وجملته المجتزأة غير التامة	الخطاب العربي المغيّب	تهميش الآخر وإظهار غموض نواياه مقارنة بوضوح الخطاب الغربي–"الإسرائيلي"
سرعة الإيقاع في العرض التاريخي	استعراض بصري سريع ومكثف لتاريخ "إسرائيل" من 1948 حتى 1973	تكثيف الزمن لخلق سردية متماسكة تُظهر "إسرائيل" كدولة محاطة بالتهديد الدائم بينما يكافح شعبها من أجل البقاء والعيش بسلام.

الأيديولوجيا من خلال التأويل السيميائي:

يتضمن المشهد الافتتاحي من فيلم *غولدا* (2023) سرداً بصرياً مكثفاً يُغطي فترة تاريخية تمتد من عام 1948 حتى 1973، في غضون دقيقة ونصف فقط، ما يمنحه وظيفة تأسيسية، فمن جهة يعمل كتأطير سريع لأحداث تاريخية كبرى أوجزت ثلاثة حروب، ومن جهة أخرى ترسيخ خطاب أيديولوجي يؤسس للفيلم بأكمله. يقوم هذا المشهد على سلسلة من العلامات البصرية والسمعية التي تعمل كنظام دلالي متكامل يُعيد إنتاج الرواية "الإسرائيلية" ضمن قالب سينمائي وثائقي الطابع.

1- قيام دولة "إسرائيل": تم التعبير عن قيام دولة "إسرائيل" من خلال كتابة عام (1948) وظهور مانشيت "ولادة دولة إسرائيل" ثم خارطة فلسطين الكاملة ومكتوب عليها "إسرائيل". هذه العلامات البصرية تعمل كسلسلة دلالية واحدة وهي تحقق النبوءة بقيام دولة "إسرائيل" (الأرض الموعودة)، وتظهر كنور تتوجه إليه الطيور وكأنه محطتها وخلاصها، لكنها في الوقت ذاته تقصي وجود فلسطين، ما يجعل العلامة تنطوي على تغييب مقصود.

يظهر تاريخ 1948 باعتباره لحظة "ولادة دولة إسرائيل". هنا يُعاد تأطير للنكبة الفلسطينية كحدث جانبي أو نتيجة حتمية لتحقّق وعد تاريخي لا ككارثة ونكبة، ويُفصل هذا التاريخ عن جذوره السياسية والاستعمارية فلا يشار إلى وعد بلفور أو الانتداب البريطاني أو قرار التقسيم.

2- تُظهر الشاشة عنواناً صحفياً "STATE OF ISRAEL IS BORN" يتم توظيف مصطلح "ولادة" بدلاً من "تأسيس" أو "إعلان". وهي صيغة لغوية تنقل دلالة بيولوجية، فالولادة تأتي بعد مخاض كنتيجة طبيعية ومتوقعة، وهذا يعطي دلالة وطابعاً طبيعياً لتأسيس الكيان الإسرائيلي.

تُعرض خريطة لفلسطين الكاملة، مكتوب عليها اسم "إسرائيل" فقط، من دون أية إشارة إلى الوجود الفلسطيني السابق أو الحالي، إذ تُلغي التسمية الجغرافية الأصلية عبر عملية إحلال اسمي تجعل من فلسطين كأرض خالية، بذلك تصبح الخريطة أداة تغييب وإقصاء للوجود الفلسطيني. هذا السرد لا يقتصر على الانتقائية فحسب، بل يتعمد التغييب والإنكار، إذ يُشار إلى "محاولة" الهاجاناه طرد العرب،

في حين أن هذه العصابة لم تكتفِ بالمحاولة، بل نفذت مجازر ممنهجة هدفت إلى ترويع الفلسطينيين ودفعهم إلى الهجرة القسرية. ومع ذلك يستخدم الراوي مصطلح "العرب" بدلاً من "الفلسطينيين"، متجنباً الإشارة الصريحة إلى تهجير نحو 957 ألف فلسطيني تبعاً للجهاز المركزي للإحصاء الفلسطيني (2021). وليس هذا بمستغرب، فغولدا مائير تشير في مذكراتها أن عصابات الهاجاناه كانت تجوب الشوارع بسيارات مزودة بمكبرات صوت، تدعو من خلالها العرب إلى عدم المغادرة، في محاولة لقلب الحقيقة وتزييف سياق التهجير.

3- يظهر مقاتلين مسلحين في وسط الكادر، ثم كتابة "Israel Invaded On Two Fronts" "إسرائيل تتعرض لغزو على جبهتين، يتزامن مع صوت الراوي: *وبعد الاستيلاء على المدينة حاولت قوات الهاجاناة طرد العرب*. وفق السياق الذي يؤسس له المشهد الأول، فإن التتابع من حيث تعرّض "إسرائيل" "لغزو" ثم الاستيلاء على "المدينة" يجعل من "طرد العرب" كنتيجة طبيعة وردة فعل طبيعي لمن يتعرض للغزو ما يعزز أسطورة "الدفاع عن الذات".

4- صورة جندي يضبط سلاحه + صوت الرصاص + صور لاجئين: تترتب هذه العلامات في السياق الفيلمي لتُنتج دلالة ظاهرة: مواجهة عسكرية، وباطنها: إظهار الحرب كضرورة وجودية ودفاع عن النفس بسبب التعرض للعدوان. وصورة الطفلة التي تحمل إناءً وسط الكادر (أثناء الحديث عن تهجير الفلسطينيين) تخلق انزياحاً دلالياً من الضحية واللاجئ المهجر إلى الإنسان الذي يمارس حياته العادية فلا وجود لمظاهر مأساة، فانتقاء صورة غير دالة على الحدث تخفف من وقع النكبة التي لا يتم التطرق لها ولا لعدد الضحايا والمهجرين، فلا يتم الحديث عن كيفية قيام "إسرائيل"، وإنما "ولادتها" والاحتفال بها.

5- لم يتم الحديث عن لاجئين إلا بعد عام 1967 (صورة ايضاحية: طفلة تحمل إناء – في وسط الكادر. وتلك الصور المعبرة عن حرب عام 1967 تزامن معها صوت الراوي: أرغم أكثر من 4000 فلسطيني على مغادرة منازلهم رحلتهم كلاجئين بدأت) في هذا الموضع وفي خضم الحديث عن الحرب بين

"إسرائيل" والدول العربية يستخدم تعبير "الفلسطينيين"، ويخفف فعل النزوح إلى "مغادرة"، ما يفرغ الحدث من أبعاده القسرية والكارثية. ويُقلّص عدد اللاجئين من نحو 300 ألف تبعاً لوزارة الخارجية الفلسطينية– إلى 4 آلاف فحسب، في محاولة لتقليل حجم المأساة الإنسانية الناجمة عن الحرب. لكن السياق على كل حال يشير إلى أن الخسائر في الأرواح والأرض كانت ثمن مقارعة الدول العربية ل"إسرائيل"، إضافةً لاستيلاء "إسرائيل" على صحراء سيناء وهضبة الجولان لنرى الخارطة وقد امتدت أكثر. علماً أن اللجوء بدأ منذ عام 1948، لكن بما أنها كانت "ولادة وطن اليهود" بقيت الصورة أجمل بتغييب المجازر التي ارتبطت بإقامة الدولة، ولكن السياق هنا اختلف، إذ أن (الاعتداء) بدأ من العرب، فالربط يقصد به الإيحاء بأن التهجير كان نتيجة الاعتداء من العرب، وتم التعبير عنه ببدء "رحلة" اللجوء، وانتقاء المفردات بالطبع مقصود، فالخطر الداهم الذي يمس "الإسرائيلي" يتم تضخيمه، ويغيّب الفلسطيني فتبسط نكبته ومأساته. ولا يتم الحديث عن العدد الحقيقي للاجئين الفلسطينيين.

6– ظهور القادة: في إطار التقديم للخلفية التاريخية التي تقود لعام 1973 كان هناك ظهور لرئيسة الوزراء وصورة لصحيفة يحتلها مانشيت: GOLDA MEIR, FIRST FEMALE PRIME MINISTER OF ISRAEL، ثم نرى فيديو لقاء غولدا بنيكسون وسلامها، أما الرئيس الأمريكي آنذاك نيكسون فقد ظهر في فيديو من الأرشيف يلقي كلمة: "شرف عظيم أن أتكلم نيابة عن الشعب الأمريكي"، بينما ظهرت صورة السادات في وسط الشاشة يلقي خطاباً مبتوراً غير مكتمل، لا يفهم سياقه: "على شان كدة أنا". ففي الوقت الذي تظهر فيه غولدا بمانشيت عريض يعلن عن توليها رئاسة الوزراء، ويحظى نيكسون بإشارة من الراوي ويظهر في مقطع فيديو، يظهر السادات بتلك الصورة كتمثيل غير مكتمل لا يتم الإشارة فيه لصاحب تلك الجملة العربية الناقصة التي تأتي في نهاية المشهد بلا سياق ولا ارتباط بما سبقها ولا معنىً لها سوى التهميش والقص والإيحاء بغموض النوايا.

7– أما سرعة الإيقاع في عرض فترة تاريخية طويلة واختزالها في دقيقة ونصف ليست ناتجة عن ضيق وقت، فهناك الكثير من اللقطات البطيئة والساكنة، لكن استخدام هذا الأسلوب الإخراجي هو عن وعي

سينمائي وإيديولوجي يريد أن يخلق شعوراً بالتقدم الحتمي والشرعي نحو "وجود إسرائيل"، وأن يختزل التاريخ في محطات تكرّس السردية "الإسرائيلية" (قيام الدولة، حروب متتالية، خطر وجودي، دعم أمريكي). الإيقاع السريع ليس بريئاً، بل هو علامة سيميائية وأيديولوجية تعبّر عن خطاب يراد ترسيخه من اللحظة الأولى.

المتتالية (2): مثول غولدا أمام المحكمة

صورة 4

غولدا ترى في مخيلتها الطيور/ شعبها الغاضب في طريقها للمحكمة

الوصف الدلالي للمشهد (2:38-5:58):

تظهر غولدا في السيارة التي تقلها للمحكمة العليا للتحقيق "لجنة أغرانت" من زاوية جانبية، وهي تنظر من خلف الزجاج تظهر عليه انعكاسات السماء وبعض الطيور التي توحي بأنها تتخيلها أو تستدعيها ذهنياً، بينما تمسك بسيجارة مشتعلة. يصاحب هذه اللقطة موسيقى leitmotif تتكرر في كل مرة تظهر فيها الطيور وتستدعي فيها غولدا الذكريات. الإضاءة الناعمة المسلطة على وجهها تبرز قسماته المتعبة، وتمنح

المشهد طابعاً حالماً. الألوان الرمادية والزرقاء تعزز هذا الإحساس. هذه اللحظة البصرية تضعنا في عمق التصدع الداخلي لشخصية غولدا، فهي ساهمة تتذكر الطيور ذاتها التي ظهرت في البداية، في رمزية دالة على بداية عهدها منذ الهجرة وحتى "الهزيمة" التي منيت بها "إسرائيل" في ولايتها، هذه الطيور هي شعبها، وتكرار علامة الطيور الدالة على شعب "إسرائيل" تأتي هنا لإنتاج معنى جديد. تسير بايقاع بطيء كما العجوز بخطىً متثاقلة ووجوم وسط حشد غاضب من المتظاهرين فنرى غولدا الإنسانة الضعيفة" ترى صورة "مغبشة" لهم وأصوات متداخلة، يملأ الإطار وجه شاب يصرخ محتجاً، فيما تتكرر الوجوه الغاضبة من خلفه بطريقة تعكس التوتر والانفعال الجماعي. زاوية التصوير المنخفضة تمنح المتظاهرين هيئة القوة والصوت العالي، كأن الكاميرا تتبنى زاوية نظر من يقف في موضع الاتهام أمام هذا الغضب الشعبي. الإضاءة طبيعية وقاسية قليلاً، تسلط الضوء على تفاصيل الوجه وتزيد من حدة التعبيرات. ومنذ أن تطأ غولدا مدخل المحكمة يتحرر الزمن من الإيقاع البطيء وتنتقل معها الكاميرا حتى قاعة المحكمة بزاوية سفلية شامخة وخطاها ثابتة لنستقبل ذلك التحول إلى غولدا الإنسانة القوية المسؤولة، تظهر وهي تمشي في ممر ضيق مع مرافق بينما تتوسط الإطار، وتتجه بنظرات ثابتة إلى الأمام. زاوية التصوير منخفضة قليلاً، تُضفي على غولدا وقاراً ولكن بثقل لا يخلو من الحزن. تتقدم أمام لجنة تحقيق أغرانت في القدس عام 1974 تضع حقيبتها وتشرب الماء وتدلي القسم ثم تجلس أمام خمسة من الرجال الذين يتابعون التحقيق في مجريات الحرب، فتبدو الآلة الكاتبة بلقطة قريبة جداً وهي تسجل ما يُقال في المحكمة. الآلة تملأ الإطار وتُصور من زاوية منخفضة تجعلها تبدو جزءاً هاماً من منظومة عدلية. رمز الآلة الكاتبة هنا شديد القوة، فهي تسجل ليس فقط محضر المحكمة، بل تسجل التاريخ نفسه، تُحوّل أقوال غولدا إلى وثيقة لا رجعة فيها، شاهدة على الحرب والخطأ والمسؤولية، فهي تسجل التاريخ بالتزامن مع الإدلاء لإفاداتها، فتجعل تلك اللقطة من غولدا راوٍ للقصة.

جدول 3

تحليل العناصر البصرية والسمعية من منظور بيرس

العنصر البصري والسمعي (العلامة/المُمثّل)	الموضوع (المدلول المباشر)	المؤول (التأويل/الدلالة)
تكرار ظهور الطيور في مخيلة غولدا	الشعب اليهودي/الهجرة/بداية تأسيس الدولة	استرجاع رمزي لبداية تأسيس الدولة، لكن هذه المرة في لحظة أزمة– محاكمة؛ توظيف "العودة" لإبراز شعورها بنكران شعبها للجميل. تحوّلت الطيور لرمز زمني – من التأسيس إلى الهزيمة، مما يعمق الشعور بأن شعبها ذاته هو من
الصورة الضبابية للجمهور عند مدخل المحكمة	المتظاهرون/شعب غاضب	تشتت العلاقة بين القائدة وشعبها؛ لم تعد ترى بوضوح "شعبها" الذي ناضلت من أجله، فالشعب أصبح عدائياً وغير ممتن.
الخطى البطيئة المتثاقلة وهي تسير للمحكمة	الإنهاك/الاحباط/ثقل اللحظة السياسية	شعور داخلي بالخذلان والخسارة.
تتابع دخان السيجارة منذ المشهد الأول	ارتباطها بتاريخ الدولة/دورها القيادي	تواصل دلالي يشير إلى أن وجود غولدا ممتد من لحظة التأسيس حتى لحظة المحاسبة، عبر خيط بصري مستمر (الدخان) يربط بين "الذاكرة" والمساءلة.
زاوية التصوير المنخفضة وهي تسير لداخل المحكمة	السلطة / الهيمنة	الزعيمة تظهر في موقع تفوق، تفرض حضورها على المتلقي، هي قوية وتتحمل المسؤولية لكنها تشعر بالضعف أمام شعبها وكأنها أم أمام أبنائها.
الآلة الطابعة	توثيق محضر المحكمة	رواية التاريخ من وجهة نظر رئيسة الوزراء

تفكيك العناصر السمعية البصرية ودلالاتها وفق بيرس:

في سياق التحول الدلالي بالعلامة المتكررة كان الاشتغال الدلالي لعناصر التعبير السينمائي لظهور الطيور محملاً بمعنى ودلالات أخرى، وهنا يشتغل أكثر من عنصر على خلق دلالة تأثر غولدا وعدم رغبتها في مواجهة أفراد شعبها الذين يحتجون ضدها عند مدخل المحكمة، كانت الطيور في ذهنها هي ذكرى تأسيس الدولة، فمنذ المشهد الأول ارتبط العرض التاريخي بدخان سيجارة استمرت للمشهد التالي الذي اتصل بوجه غولدا وهي تدخن، فهي كانت ناشطة في تهجير اليهود لفلسطين، وكانت صورة الطيور شبه واضحة كتلك

الصورة الضبابية لجمهور شعبها الذي يهتف ضدها. وهنا الحمولة الدلالية تكون محصلتها شعور غولدا بعدم تقدير هذا الشعب/الجمهور الفعلي الغاضب لكل ما قدمته لدولة "إسرائيل" ومساهمتها منذ نشوئها ودورها في تشجيع هجرة اليهود.

الرمز الدال: الطيور التي تواردت لمخيلتها / المؤول: دورها في تأسيس دولة "إسرائيل".

الدال: الصورة الضبابية للجمهور في مدخل قاعة المحكمة/ المؤول: عدم قدرتها على المجابهة/ رغبتها في الحفاظ على صورة أفضل للشعب.

الدال: الخطى البطيئة المتثاقلة/ المؤول: تعمق الشعور بالأسف ونكران الجميل.

وهنا تتصاحب عناصر التعبير السينمائي لتشكل الدلالة المركبة وهي شعور غولدا بعدم تقدير الشعب لها ولما بذلته في تاريخ إقامة الدولة.

الأيديولوجيا من خلال التأويل السيميائي:

يعيد هذا المشهد تأكيد أسطورة الزعيمة التي ضحّت بكل شيء من أجل شعبٍ ناكرٍ للجميل، من خلال خطاب بصريٍّ يوازن بين البطولة والتضحية من ناحية، وبين الجحود الشعبي والخذلان من ناحية أخرى. تظهر غولدا مائير وهي تشق طريقها ببطء بين حشود غاضبة متجهة إلى مقر لجنة التحقيق، وكأنها تعبر "ممراً للمحاكمة" ليس قانونياً فحسب، بل عاطفياً وأخلاقياً أيضاً.

يحوّل المشهد غولدا من قائدة فشلت في حماية بلادها إلى امرأة هرمت تحت وطأة أعباء الأمة، إذ يراها الجمهور مجرد مسؤولة مباشرة عن الألم. هنا لا يتم فقط إعادة إنتاج صورة الزعيمة، بل إعادة تفسير الهزيمة نفسها كعبء شخصي حملته غولدا. يوظف المشهد التضاد بين الرمز الفردي غولدا والجمهور الغاضب لخلق تعاطف معها؛ فهي تسير بهدوءٍ ووقارٍ وسط الصياح لكنها لا تنهار ولا تتكلم ولا تلتفت حتى، مما ينتج خطاباً ايديولوجياً يلقي باللوم على الشعب لخذلانه زعيمته. إدخال غولدا إلى قاعة التحقيق للمساءلة لا

يصورها كمُدانة بل كضحية، وهكذا، بدلاً من محاسبة النظام أو مراجعة البنية السياسية، تستبدل المساءلة العقلانية بأخرى عاطفية تقدم الحرب وتبعاتها كقصة معاناةٍ شخصية.

المتتالية (3): غولدا في المطار –توجه غولدا للمشفى

صورة 5

إشارة الحرب تزامنت مع تهديد خارجي لليهود وظرف صحي لغولدا

الوصف الدلالي للمشاهد (10:40–5:59):

يتبع صانع الفيلم النسق الدائري في سرد قصة الفيلم/ حرب أكتوبر، إذ يعيدنا طلب المحقق في الحديث عن 5 أكتوبر وهو اليوم السابق للحرب إلى مدرّسة الموسيقى في لندن تتلقى اتصالاً من "الكيميائي" فتأخذ منه "العناصر الكيميائية" التي يمليها لها لتتواصل بدورها مع "الخباز" – جهاز الموساد الذي يفك ما يسمع لحروف war start نُشاهد يداً تقلب وثائق وشيفرات على مكتب خشبي قديم، إلى جانب دفتر ملاحظات

وهاتف قديم يمثل الفترة التاريخية للأحداث موضوع الفيلم وكل شيء يوحي بالسرّية والمراقبة. الإضاءة دافئة وخافتة تسقط على الورق فيظهر اصفراره كأنه وثيقة تاريخية حيّة.

وقبل أن ينقلها لغولدا نراها تنزل درج الطائرة في مطار اللد– تل أبيب تطلب إصدار بيان للتعبير عن خيبة أملها في النمساويين بعد استسلامهم للإرهابيين ثم تضبط التعبير الأنسب بترجيح "الإحباط" على "خيبة الأمل"، الصورة ملتقطة من زاوية منخفضة وواسعة، تبرز ضخامة الطائرة وتُسجّل المشهد بعين محايدة تُشبه التوثيق الإخباري. تتلقى غولدا من رئيس الموساد نبأ التحذير بالحرب لكنها تستبعدها متذكرةً تحذير شهر أيار الذي لم يصب، وتضيف أن الإشكال في موافقة وزير الدفاع آنذاك موشي دايان الذي لن يعلن التعبئة، وعندما يسألها زامير عن إحساسها تقول له ليس من شأنك، ثم تصمت برهة وتقول: "نعم معك حق هناك شيء"، وتطلب لقاء مع "الكيميائي" تعني الموساد وتقول: سأذهب إلى منزل ابني في تل أبيب لقضاء يوم الغفران.

بعد عودتها من المطار وقبل توجهها إلى منزل ابنها لقضاء يوم الغفران تتوجه غولدا إلى مستشفى هداسا، وهي متخفية تضع الحجاب على رأسها وتسلك طريقاً مختلفاً للوصول إلى الغرفة التي تتلقى فيها العلاج بالإشعاع، وذلك من خلال ممر المشرحة ويظهر في المشهد عدد من الجثث على رفوف المشرحة، تدخل غولدا داخل غرفة فحص طبية، حيث تطغى الإضاءة الخافتة والباردة على المشهد، مشكلةً جواً قاسياً يزيد من شعور المعاناة والضعف. تظهر الزعيمة العجوز مستلقية على طاولة الفحص الطبية بوجهٍ منهك، بينما تمسك بسيجارة في فمها. تلتقط الكاميرا وجه غولدا من زاوية شبه جانبية منخفضة، تعزلها بصرياً عن المحيط وتضخم حضورها الدرامي، بينما يقول طبيبها: "هذه الأورام اللمفاوية عدوانية"، كعنصر حواري صادم يضيف بعداً تراجيدياً للمشهد. تتحول غولدا مائير في هذه اللقطة من قائدة سياسية إلى جسدٍ منهكٍ يحمل دلالات رمزية أعمق، فمرضها الجسدي يصبح دالاً على الأزمة التي واجهت "إسرائيل" في حرب أكتوبر 1973. تكشف الكاميرا التجاعيد العميقة والشحوب ليس كتفاصيل واقعية كونها تعاني مرض السرطان، بل كدلالة عن الضربة القاصمة التي يتلقاها الكيان في الحرب، فالمرض هنا ليس حدثاً يرتبط بشخص، فجسد غولدا

يصير مساحة لتجسيد الانهيار، والسرطان "العدواني" يحول إلى استعارة عن الحرب التي تلم بجسد الكيان. تمسك غولدا بسيجارتها بينما يطلب منها الطبيب أن تساعده بتركها للتدخين، هذا المشهد يُحيل إلى عناد غولدا واصرارها على الاستمرار رغم هشاشة وضعها الصحي.

المشهد يخلق موازنة بين الورم "العدواني" في جسد غولدا، والحرب "العدوانية" على جيش الاحتلال، ليخلق خطاباً: الخطر القادم من الخارج (العرب/الخلايا السرطانية)، بينما الداخل (غولدا/إسرائيل) ضحية لهذا العدوان. استخدام المصطلح الطبي "عدوانية" ليس بريئاً؛ فهو يحمّل المرض/الحرب صفة المعتدي، بينما يقدّم الجسد/الدولة ككيان مسالم ينهش. هذه الاستعارة فيها تبرير وإعفاء لغولدا من مسؤولية الهزيمة كما يبرَّأ المريض من تسببه بمرضه.

جدول 4

تحليل العناصر البصرية والسمعية من منظور بيرس

العنصر البصري والسمعي (العلامة/المُمثّل	الموضوع (المدلول المباشر)	المؤول (التأويل/الدلالة)
هبوط غولدا من الطائرة وحوارها مع سكرتيرتها حول صياغة بيان يتعلق بخيبة أملها من حكومة النمسا	عودتها من متابعة أزمة اليهود في النمسا	تشتيت الأولويات بين حماية اليهود في الخارج وتمكين "عودتهم"، والاستعداد للحرب. وكون اليهود هدفاً "للإرهاب" في كل مكان
عبارة "سأقضي يوم الغفران مع ابني"	توقيت ديني مقدّس انشغلت فيه عن قرارات التعبئة	استغلال العرب لتوقيت مقدس/ غدرهم وخيانتهم.
وضعية الاستلقاء	امرأة عجوز مريضة على طاولة فحص	زعيمة منهكة، رمز لمشروع سياسي في أزمة
الإضاءة الباردة	جو طبي سريري	انهيار مشروع، الاحتضار السياسي.
عبارة "أورام عدوانية"	تشخيص طبي لمرض خطير	حرب أكتوبر (العرب) كمرض ينهش جسد الدولة

الأيديولوجيا من خلال التأويل السيميائي:

يوظّف الفيلم التوقيت بدقة شديدة لإنتاج سردية: "إسرائيل" كانت منشغلة بقضايا تتعلق بوجودها القومي والديني (الشتات ويوم الغفران)، وبالتالي، فالهزيمة ليست نتيجة فشل سياسي بل مباغتة وغدر "في أكثر أيام اليهود قداسة". يأتي مشهد علاج رئيسة الوزراء بعد عودتها من المطار في سياق استعراض الظروف الضاغطة التي كانت تمر بها غولدا على الصعيد الشخصي إضافة لأسباب سياسية وتهديد عسكري، فتصوير القيادة في حالة تدهور قد يعيد إنتاج خطاب أن الانهيار لم يكن نتيجة قرار خاطئ، بل لظروف قاهرة. هذه اللقطة تجعل من غولدا أيقونة تتحلى بالصلابة المعنوية رغم الهشاشة الجسدية.

المتتالية (4): اليوم الخامس–حدس غولدا بالخطر

صورة 6

الطيور المرتبكة تتآوى في المدخنة– شعور غولدا بالقلق

الوصف الدلالي للمشاهد (14:25–17:32):

تقف غولدا على سطح البناية تنظر للسماء وترى سرب طيور يدور في الأفق ثم ينزل بخوف داخل مدخنة، في هذه اللقطة نشهد تكويناً بصرياً يتوزع بين قاعدة ثقيلة تمثّلها المدخنة في الأسفل، وطيور في الأعلى توحي بالحركة والفوضى في حال طيران جماعي مضطرب، تبدو وكأنها تهرب أو تفزع من خطر ما، مما يخلق توتراً بصرياً ودلالة على التهديد، يصاحب هذه اللقطة موسيقى leitmotif مميزة تتكرر في كل مرة تظهر فيها الطيور، ويحوّل الطيور إلى علامة دلالية ذات رمزية، ترتبط كل مرة تظهر فيها بمشاعر الحزن والتهديد واستدعاء الذاكرة. الإضاءة الطبيعية الخافتة والألوان الباردة التي تهيمن على المشهد (الرمادي، الأزرق، البني الداكن)، تعطي إحساساً بالكآبة والغموض.

تشعر غولدا بالقلق وتنزل سلماً لولبي، ذلك المشهد الذي سيتكرر كلما صعدت سطح المبنى –وهي تفعل ذلك عندما تشعر بالخوف والقلق– تصل المكتب تفتح جارورا مكدسا بالأدوية، يبدو كم العقاقير التي تحتاجها بسبب وضعها الصحي، ومن تحت علب الأدوية يُرى صور قديمة بالأبيض والأسود، كما في الجارور دخانها والولاعة ومشطها. تحضر مرافقتها الطعام ترفضه وتطلب الدخان وتشعل سيجارة، تتناول الطعام وتذهب للاجتماع، تدخل غولدا وتسأل الموظفة التي تقوم بالطباعة: أين ابنك؟ تجيب: يقود دبابة في فيلق برين. تربت غولدا على كتفها ثم يدور نقاش، المروحة تدور في السقف وكذلك ظلها على الأرض. تبدأ غولدا النقاش وتطلب من دادو الحديث يزودها بصور ويقول إن السوريين أزالوا التمويه عن أسلحتهم والمصريين يعبرون القناة، ويتم القطع بظهور مقاطع فيديو حقيقية قصيرة جداً لتحرك جيوش، ويضيف أن من المتوقع أن تبدأ الحرب مع غروب الشمس، لكنهم خلال الاجتماع يسمعون صوت صفارات الإنذار، فتطلب غولدا أن يقوم كل منهم بدوره وأن ينفذوا خططهم بدقة، وتطلب من ديان أن يطمئن الشعب "الإسرائيلي" ثم يذهب ليتابع جبهة الشمال.

جدول 5

تحليل العناصر البصرية والسمعية من منظور بيرس

العنصر البصري والسمعي (العلامة/المُمثّل)	الموضوع (المدلول المباشر)	المؤول (التأويل/الدلالة)
سرب الطيور يهبط داخل المدخنة	طيور مذعورة تهرب	إحساس غولدا بالخطر تجاه شعبها وأن الحرب وشيكة.
موسيقى مصاحبة	موسيقى *leitmotif* مميزة تتكرر في كل مرة تظهر فيها الطيور	تربط بين الطيور وحدث أو إحساس معيّن في وعي المتلقي، فتغدو إشارة دالة
السلم اللولبي المؤدي للأسفل	طريق ضيق ومنحدر للنزول	رمز لانحدار داخلي نفسي لغولدا وشعورها بالقلق
درج مليء بالأدوية	أدوات طبية للعلاج	تلميح لضعف الجسد والظروف الصحية التي تزامنت معها الحرب
تربيت كتف الموظفة	تعاطف شخصي	إبراز الجانب الأمومي/الإنساني في قيادة غولدا
السيجارة المتكررة	عادة / إدمان	رمز للقلق والتوتر المستمر
ديان المرتبك / غولدا الواثقة	القائد العسكري / رئيسة الوزراء	تناقض في تجسيد القيادة – تفوق الصورة رئيسة الوزراء السياسية المتماسكة على وزير الدفاع العسكري المرتبك (قوة غولدا).

تفكيك العناصر السمعية البصرية ودلالاتها وفق بيرس:

عندما صعدت غولدا على السطح رأت من أعلى العمارة التي يقع فيها مكتبها سرب طيور يتجمع في السماء ويطير باتجاهٍ ما وعندها شعرت بالتهديد "حدست" بالخطر على أبناء "إسرائيل" فأصبح صوت رفرفة أجنحة هذه الطيور كما الطائرات وارتفع صوتها تزقزق بخوف، وبدلاً من التحليق بأمان مثلما ظهرت في البداية أصبحت تهبط بهلع داخل مدخنة مبنى مواجه. ومنذ ظهور العلامة الأولى (تلك الطيور في المشهد الأول)، تم التأسيس لمعنى شعب "إسرائيل"/ اليهود.

العلامة الدالة: الطيور/ المؤول: اليهود– شعب "إسرائيل"

الدال: صوت أجنحة الطيور توحي بخطر ما/ المؤول شعور الطيور – الشعب بالخطر

الدال: هبوط الطيور لداخل مبنى/ المؤول: الحرب وشيكة وسيتآوى الشعب في الملاجئ،

وهنا كان تحول لعلامة الطيور بوصفها حاملاً للدلالة.

العلامة الدالة (المؤول): تحول سرب الحمام الذي يطير بأمان إلى مجموعة من الطيور الخائفة الباحثة عن مأوى، كان هذا حدس غولدا بالخطر المحدق بالشعب وإمكانية وقوع الحرب، وإشارة إلى كون حرب أكتوبر مباغتة بينما يحتفل الشعب اليهودي بعيد كيبور.

سرب الطيور يتجمع بعدد كبير

الطيور ترتبك وتسقط في مدخنة أحد المباني ← الحرب وشيكة وسيتآوى الشعب في الملاجئ

أما خلال هبوط غولدا مذعورة عن السطح عبر الدرجات اللولبية المتداخلة تُلتقط الصورة من زاوية علوية رأسية ما يمنح المشهد بعداً قدرياً، في هذه اللقطة ذات التكوين العمودي، تُصوَّر غولدا من أعلى، زاوية عين الطائر Bird's Eye View وكأن الشخصية تحت رقابة عليا ومحصورة داخل مصير لا مفر منه. فهي أكثر الزوايا إرباكاً وتوتراً وتشويشاً بين جميع الزوايا؛ لأننا لا نعتاد رؤية الأحداث من الأعلى فإن استخدامها محدود. لكنها توظف للتعبير عن دلالة عميقة، كالإيحاء بحصار الشخصية والضغط عليها، ووقوعها تحت سطوة قوة مضادة أو خضوعها وتأكيد ضعفها حين تظهر صغيرة أو عاجزة (جانيتي، 1976). يُهيمن على التكوين شكل حلزوني داخلي متكرر، يوحي نفسياً بالانحدار داخل دوامة نفسية مغلقة. الإضاءة الخافتة تضيف إحساساً بالاختناق، تتّجه حركة الشخصية نحو الأسفل بما يوحي بالانهيار، هذا المشهد يقدم صورة داخلية لاضطراب غولدا وانزلاقها في هاوية نفسية (الحدس باقتراب وحتمية وقوع الحرب).

الأيديولوجيا من خلال التأويل السيميائي:

هذا المشهد يقدم غولدا (الأم) التي تحرص على أبناء شعبها وتخشى عليهم وتحدس بالخطر الذي يحدق بهم رغم مرضها ووضعها الصحي، فتبدو مشغولة الذهن ومشتتة همها أمن اليهود في كل مكان.

المتتالية (5): غولدا وبداية الحرب

صورة 7

غولدا المتماسكة، وانهيار وزير دفاع حكومتها

الوصف الدلالي للمشاهد (17:33–27:20):

تدخل غولدا غرفة الاجتماع، تسأل الموظفة عن ابنها، فتجيب بأنه يقود دبابة في فيلق برين، يظهر من خلفها على الحائط الشمعدان (المنورة) وهو رمز يهودي ديني وهو الشعار الرسمي لدولة "إسرائيل" أيضاً، ويظهر في المؤسسات الحكومية.

تربّت غولدا على كتفها، يجتمع القادة ويظهر دوران مروحة السقف تلقي ظلها المتكرر على الأرض بإيقاع بصري يعكس التوتر. تبدأ غولدا الاجتماع وتطلب من دادو (رئيس الأركان) الحديث. يعرض صوراً استخباراتية ويشرح أن السوريين أزالوا التمويه عن أسلحتهم، وأن المصريين بدأوا عبور القناة. تُدرَج لقطات أرشيفية قصيرة توثّق هذا العبور، ما يعزز واقعية الحدث. يُشير دادو إلى أن الحرب ستبدأ على الأرجح عند غروب الشمس. فجأة تُسمع صفارات الإنذار مما يؤكد بداية الهجوم. تحافظ غولدا على رباطة جأشها، وتصدر تعليماتها الحاسمة بأن يؤدي كل فرد دوره حسب الخطة الموضوعة، في تجسيد لدورها القيادي في لحظة الانهيار الوشيك.

تطلب غولدا من ديان أن يظهر في التلفاز ليطمئن الجمهور قبل أن يتوجه إلى الجبهة. تدعمه بعبارة "لك ثقتنا الكاملة"، لكنه يرد بتوتر وعدوانية "سنسحق عظامهم"، تشعل سيجارتها وتتصل مع كيسنجر، تربط غولدا الدعم الأمريكي بشرط أيديولوجي واضح: لا استعادة للأرض بالنسبة لمصر: سيناء، وسوريا: الجولان، بدون اعتراف ب"إسرائيل". لكن في المقابل وهي تتابع خطاب دايان (وزير الدفاع) تلاحظ حالة الارتباك حين يعترف بالخسائر دون تحديد الأرقام، مما يثير استغراب غولدا ويدفعها للرد بخطاب جديد تمسك فيه بزمام الأمور وتسرد الأحداث بما يتناسب مع الجبهة الداخلية.

بينما تتجه غولدا إلى أستوديو البث لتلقي خطاباً رسمياً، تسطع الإضاءة القوية على وجهها فيبدو ثباتها، ويُسمع نبرة صوتها الواثق، يتوازى خطاب غولدا مع مشاهد "المذبحة" في الجبهة، يسمع دايان في المروحية نداءات الاستغاثة من الضباط ويرى النيران فتنعكس ألسنة اللهب في عينه اليمنى فينهار جسدياً ويستفرغ. تُختم اللقطة بعودة غولدا إلى وضعها الثابت في الأستوديو، تحت الأضواء، تشعل سيجارتها وتغادر بهدوء.

يعود وزير الدفاع من الجبهة ليخبر رئيسة الوزراء بما رآه، يظهر موشيه ديان في منتصف الكادر يركض في ممر طويل محاطاً بعتمة كثيفة تضغط على جانبي الصورة، بينما يمتد أمامه ممر إضاءته باردة وخافتة، يعكس هذا التكوين حالة التفكك التي تعتري المؤسسة العسكرية، حيث تتحول صورة ديان من رمزٍ للهيبة العسكرية إلى تجسيدٍ للأزمة والانهيار النفسي. تبدو الأقواس المتكررة في الممر كعلامة سيميائية وكأن ديان

عالقٌ في حلقة تاريخية مفرغة. كما أن عزل ديان في ممر خالٍ مع تصغير حجمه نسبياً داخل الكادر، يقوض صورته.

جدول 6

تحليل العناصر البصرية والسمعية من منظور بيرس

العنصر البصري والسمعي (العلامة/المُمثّل)	الموضوع (المدلول المباشر)	المؤول (التأويل/الدلالة)
غولدا تطلب من ديان التوجه للتلفاز أولاً	أولوية الحرب النفسية والإعلامية على التحركات العسكرية	إدراك غولدا أهمية طمأنة الداخل لكسب المعركة سياسياً ومعنوياً ثم ميدانياً
رد ديان الانفعالي: "سوف نسحق عظامهم"	العنف والاندفاع	لهجة انتقامية تنم عن توتر داخلي وفقدان للتوازن في مقابل هدوء غولدا الظاهري
غولدا تتحدث مع كيسنجر: "لن يستعيدوا أراضيهم إلا بعد الاعتراف ب"إسرائيل"	الموقف السياسي "الإسرائيلي" الصارم تجاه مصر وسوريا	تأكيد على الأيديولوجيا القائمة على الشروط السياسية وفرض الاعتراف والتطبيع كمقدمة لأي تفاوض
خطاب غولدا التلفزيوني الواثق والإضاءة الموجهة نحوها	الخطاب السياسي في أوقات الحروب	بناء صورة القائدة المتماسكة رغم الانهيار العسكري في الخلفية.
مونتاج صوت خطاب غولدا المتماسك مع صور ديان يحلق فوق الجولان ويرى الانفجارات	تزامن الانتصار الإعلامي مع الانهيار العسكري	مفارقة سيميائية: الخطاب الرسمي يبث الطمأنينة بينما الواقع الميداني عبارة عن خسائر في المعدات والأرواح
لقطة مقربة جداً على عين ديان مع انعكاس النيران	الصدمة / الانهيار الداخلي للقائد العسكري	تمثيل بصري للكارثة عبر ملامح وزير الدفاع وانعكاس النار رمز لاحتراق المعنويات
ديان يستفرغ على متن الطائرة	الفزع والتوتر الشديد	علامة على الانهيار التام وفقدان القدرة على التحمل، يتعارض مع صورة القائد الصلب
دخول ديان مسرعاً وهو يصرخ: "لقد فقدنا الشمال"	الانهيار العسكري المتمثل بذعر وزير الدفاع	انهيار صورة "البطل التاريخي" لحظة اعتراف رمزية بالهزيمة
غولدا تسحب ديان وتغلق الباب عليه	احتواء الذعر	قيادة نسوية حازمة تحكم العقل والعاطفة؛ تفوق "السياسي" على "العسكري"
ديان يقترح استخدام النووي وغولدا ترفض	خيار الجنون العسكري مقابل التوازن السياسي	تمجيد غولدا كقائدة عقلانية

الأيديولوجيا من خلال التأويل السيميائي:

- يبرز المشهد شخصية غولدا مائير كتجسيد للثبات في خضم الحرب، حيث تقدم صورتها عبر تقنيات بصرية محكمة، مثل الإضاءة المركزة واللقطات الثابتة، يتحول خطابها إلى أداء سياسي يرسخ صورة "إسرائيل" ككيان يتعرض للاعتداء لكنه مع ذلك متماسك يستطيع الدفاع عن نفسه. أما وزير الدفاع موشيه ديان والذي من المفترض أن يعكس القوة العسكرية فيمثل حالة الاضطراب، ويتحدث في خطابه عن الخسائر التي تكبدها جيشه.
- يوظف التلفاز في الفيلم كفضاء لإنتاج الأيديولوجيا، حيث يبث خطابات القادة بصورة تُضفي شرعية على الرواية الرسمية وتُخفي تداعيات الهزيمة. في حين يعاني الجنود من الانهيار بين الموت والرغبة في الاستسلام في ساحات القتال، تُقدّم غولدا في الاستوديو بإضاءة مُهيمنة مؤديةً دور القائد الحكيم، وهذا يمثل فجوة دلالية بين الواقع الميداني والتمثيل الإعلامي للحفاظ على هيبة الدولة رغم تصاعد الخسائر المادية والمعنوية.
- يظهر وزير الدفاع ديان كشخصية مهزوزة خائفة لا بطولية، تتنافى مع أسطورة "الجيش الذي لا يُقهر". فالعناصر السمعية والبصرية إضافة إلى لغة الجسد تظهر الهشاشة والانفعال العاطفي بدلاً من العقلانية التي ينبغي أن يتمتع بها قائد عسكري في لحظة الأزمة، وهذا يُقرأ كرمز لانهيار جسد الدولة العسكرية، ويتجلى ذلك في مشاهد ارتباكه في الجولان وتوتره الميداني واستفراغه داخل الطائرة، بينما تعكس عينه المشتعلة (انعكاس نيران الحرب من أرض المعركة في عينه داخل الطائرة) صدمة المواجهة مع واقع الهزيمة، التي جعلته يصرح فور عودته: "لقد فقدنا الشمال" ليست فقط خسارة ميدانية، وإنما ترسيخ لصورة القائد المهزوم، وهو يطرح خيار تفعيل السلاح النووي فهذا ليس خياراً عسكرياً دفاعياً وإنما خيار إبادة وهذا يعني الانهيار. تلتقط غولدا ذلك الضعف لدى ديان تتصرف كقائدة صارمة وحكيمة فتضع يدها على ظهره لتخرجه من الاجتماع، وتحسم القرار حين تُقصيه من دائرة التأثير وتمنح القيادة الميدانية

لدادو (ديفيد اليعازر– رئيس الأركان). هذه العلامات السيميائية تشكل دليلاً على اختراق المؤسسة العسكرية وفشلها في مواجهة الهجوم المفاجئ.

المتتالية(6): معارك واجتماعات وخسائر

صورة 8

غولدا ترصد الخسائر وتوصي بقتلها إذا وصلها العرب

الوصف الدلالي للمشاهد:

(33:34–29:38) في اجتماع عسكري تفرش الخرائط العسكرية وتحتل مروحة السقف مساحة كبيرة من الكادر، وتُناقش الخسائر "الإسرائيلية" في المعدات والجنود (170 قتيلاً و600 محاصراً بينهم ابن السكرتيرة تتحرك الكاميرا إليها وهي تدون على آلة الطباعة محضر الاجتماع فتبدو كأم ثكلى صامتة) لكن غولدا تدوّن الرقم (170) في دفترها – إيماءة أمومية متكرّرة تُظهر انشغالها بالجنود لا بالعتاد. تأمر غولدا مائير بإنقاذ المحاصرين، "اذهب لإنقاذ هؤلاء الأولاد"، في إحالة إلى خطاب أمومي يعيد تعريف الجنود كأبناء. يثار

الجدل بين القادة العسكريين حول طبيعة الهجوم المضاد كخيار لانقاد المحاصرين لكن القادة يترددون خوفاً من كمين. تشعر غولدا بالاختناق وتصعد إلى السطح حيث تشعل لها المرافقة سيجارة. تعبر غولدا عن توترها بأن ما يحدث هو تكرار لما حدث عام 1948 وتشير لمرافقتها بإصرار: "إذا رمانا الأمريكيون للكلاب، لن يأخذوني حيّة". تُكلّف مرافقتها بأن تتأكد من ذلك. ثم تنزل غولدا السلم الحلزوني وصولاً إلى الملجأ، حيث نرى طيوراً مذعورة تطير داخل المكان المغلق – صورة بصرية تشير إلى الجنود المحاصرين.

صورة 9

من غرفة العمليات تحمل غولدا كابوس الحرب

(33:35– 38:54) تتابع غولدا مع قادتها في غرفة العمليات حيث تُعرض مجريات الهجوم المضاد من خلال مزيج بصري–سمعي يشبه غرفة تحكم صوتي. تدور البكرات وتُسمع التعليمات العسكرية، وتبدأ أصوات المعركة: صواريخ، وإطلاق نار، وصراخ، إذ يقع الجنود في كمين "ساغر"، تُركّز الكاميرا على غولدا المنهارة تضع يدها على فمها، يستمر صوت إطلاق نار كثيف وصراخ جنود، والصورة على جهاز استقبال الصوت

إذ يضرب المؤشر على اللون الأحمر من شدة الصوت، وتظهر البكرات والمفاتيح الدائرية وهي تلف، وصوت القائد: قف على أرضك ولا تتحرك. يرد الجندي في الميدان: لقد مات سربي، أنا استسلم أرسل لنا المساعدة. يبكي الجندي بخوف ويقول: لا أريد أن أموت ويستمر إطلاق النار ثم صوت رشاش وصراخ أخير ثم بالعربية بصوت جندي مصري (الصهاينة كلهم ماتوا احنا مسيطرين سيطرة كاملة على المنطقة كل الاحترام ليكم وللجيش المصري).

تتوجه غولدا لغرفتها تشرب الأدوية بتوتر بلقطة مقربة، وتغسل وجهها (الإضاءة زرقاء) تلهث ويرتجف جسدها تتوجه لغرفتها وتشرب الماء وتشعل سيجارة وهي على سريرها في لباس النوم تتغطى وتستلقي وتستمر في التدخين تدور الكاميرا حولها بحركة نصف دائرية وصوت تكة عقارب الساعة (الثواني) يصبح عالياً – لقطة مقربة وهي تسحب نفساً عميقاً مسموعاً من السيجارة وما تزال مستلقية وتخرج الدخان فيصبح كسحابة فوقها (تداخل صوت عقرب الثواني– أصوات الجنود الذين يصابون ويصرخون في أرض المعركة، وصوت الطيور الخائفة التي كانت تتآوى إلى الملجأ) والدخان يغطي الكادر بالكامل مدة 20 ثانية بينما تستمر تلك الأصوات المرعبة فتستيقظ غولدا من الكابوس.

جدول 7

تحليل العناصر البصرية والسمعية من منظور بيرس

العنصر البصري والسمعي (العلامة/المُمثّل)	الموضوع (المدلول المباشر)	المؤول (التأويل/الدلالة)
– خرائط منتشرة على الطاولة. – مروحة سقف تُلقي ظلالاً. – غولدا تكتب الرقم "170" في دفترها. – نقرات آلة كاتبة متقطعة. – همسات القادة.	اجتماع تقييم الخسائر	المروحة: المعارك تدور وتعكس ظلالها على الواقع الدفتر: توثيق الخسائر البشرية نقرات آلة كاتبة متقطعة: التاريخ يسجل الأحداث الكبرى (تدوين التاريخ كما ترويه غولدا)
تكرار سؤال غولدا عن عدد القتلى وتدوينه في دفتر خاص	الجانب الأمومي لغولدا واهتمامها بالقيمة البشرية	تمثيل غولدا كأم للوطن
جندي "إسرائيلي" يقول عبر الاتصال: "نحن محاصرون... أرسلوا أحداً	انهيار المعنويات	كسر صورة الجيش الذي لا يُهزم
صوت جندي مصري يقول: "كل الاحترام ليكم وللجيش المصري"	تفوق الجيش المصري	غياب الصورة المباشرة، واختزال المعركة بتلك الجملة، علامة سيميائية لمعركة لم تُعرض، لكنها حاضرة في أثرها النفسي على غولدا والقادة العسكريين في غرفة العمليات.
غولدا تقول: "نحن نعود إلى 1948، نحن نقاتل من أجل حياتنا"	التهديد الوجودي	إعادة تفعيل الذاكرة لترسيخ حرب البقاء 1948 كحرب تحرير ودفاع عن وجود وليس احتلال لفلسطين ونكبة لشعبها.
مشهد الاتصال بكيسنجر وتردده	هشاشة الدعم الغربي	"إسرائيل" تقدم نفسها كمظلومة وشجاعة، والغرب تتحدد أولوياته وفق مصالحه
– غولدا تغسل وجهها (إضاءة زرقاء). – دخان يغطي وجهها على السرير صوت رفرفة أجنحة الطيور. – عقارب الساعة. – صراخ الجنود. – صوت اطلاق نار	الكابوس	الأثر النفسي العميق الذي عانته غولدا، وشعورها بالذنب تجاه الجنود الذين حوصروا وقتلوا
الحوار: "لن يأخذوني حيّة"	الانتحار البطولي	تفضيل الموت "الحرّ" على السقوط في يد العدو
طيور تُرفرف في الظلام تبحث عن مخرج	الطيور في الملجأ تبحث عن مخرج	الطيور: الجنود المحاصرين ينتظرون المساعدة والانقاذ

الأيديولوجيا من خلال التأويل السيميائي:

- إعادة صياغة الهزيمة العسكرية" الإسرائيلية "في حرب أكتوبر ضمن خطاب بطولي إنساني يحول الحرب لمأساة شخصية تتمثل بضمير غولدا المتألم تجاه أمتها وشعبها، فالمحور هو المعاناة النفسية لغولدا لا المعركة نفسها؛ إذ تنقل الأزمة من ساحة القتال إلى أعماق نفس القائدة التي يهتز جسدها وهي تسمع صوت الجنود المصابين، وتعيش الكوابيس والهواجس وهي تواجه خيارات عسكرية من الصعب اتخاذ قرار حيالها.
- المبالغة بالصورة الأخلاقية والإنسانية: تعرض غولدا مائير كقائدة إنسانية، تسأل عن "الأولاد" وكأنهم أبناؤها، وعندما تستمع إلى تقييم المعارك وحجم الخسائر لا تسجل سوى عدد القتلى والجرحى والمفقودين فتكتب الرقم في دفترها بألم.
- تغييب الجندي المصري وفعله على أرض المعركة وتقزيم الانتصار المصري ليصبح مجرد خلفية لبكاء غولدا، فلا يسمع سوى صوت "الصهاينة كلهم ماتوا" فيتم توظيفه كصدمة نفسية للقيادة "الإسرائيلية"، للتأكيد على أن الحرب وجودية والدافع وراءها هو قتل "الكل" اليهودي.

المتتالية (7): حكومة المطبخ وخطاب نيكسون وجلسة علاج

صورة 10

من اجتماع القادة في مطبخ غولدا إلى جلسة علاج

الوصف الدلالي للمشاهد:

(47:44–43:42): تشاهد غولدا مائير في مطبخها البسيط خطاب الرئيس الأمريكي نيكسون عبر التلفاز، بينما تتحرك بهدوء وتُعد الكعكة وتقطعها. ينقل نيكسون موقفاً حيادياً من الصراع، مؤكداً أن أمريكا ليست منحازة لا ل"إسرائيل" ولا للعرب وأنها ستستخدم نفوذها على الطرفين من أجل السلام، مع إشارة واضحة إلى النفط كعامل استراتيجي. يرن الجرس ويدخل القادة العسكريون ومعهم أرئيل شارون الذي يعرض صوراً جوية حديثة تظهر ثغرة محتملة في الدفاعات المصرية قرب القناة يقترح استغلالها فوراً للهجوم، لكن الجنرال "دادو" يعارض، مؤكداً أن المحاولة ستنتهي بكارثة، كذلك موشيه دايان يشكك في الخطة محذراً من سحق القوة المهاجمة. يتدخل رئيس الموساد ويعلن أن المصريين سيشنّون هجوماً كبيراً خلال يومين ويقترح السماح لهم بالعبور. تلتقط غولدا الفكرة، وتؤيدها بناءً على "قراءتها النفسية" للسادات، الذي ترى فيه قائداً منتشياً بنصره

الأول ويريد أكثر من مجرد نقاط على القناة، بل يحلم بالقدس. تتخذ غولدا قراراً بانتظار عبور المصريين، ثم تخاطب شارون بعد أن يخرج الجميع: "أريك، ستحصل على فرصتك، ثم سيجعلونك رئيس وزراء... فقط تذكر: كل منصب سياسي ينتهي بالفشل."

المشرحة والعلاج (47:51–48:11): تدخل غولدا متخفية عبر ممر المشرحة في أجواء خانقة من الحزن والرهبة حيث تصطف جثث القتلى لا حوار، فقط موسيقى حزينة. ثم تتجه لتلقي علاجها الإشعاعي في غرفة ضيقة، وتدور الكاميرا حولها بهدوء أثناء الجلسة، ما يعكس تدهوراً معنوياً لما رأته من مشاهد الموت الخارجي.

مشهد البانيو – تساقط الشعر (48:12– 48:50): تظهر غولدا جالسة في البانيو بينما تقوم مساعدتها بغسل شعرها، يتساقط الشعر بسبب العلاج ويتجمع عند مصرف الماء، مشهد صامت لكنه محمّل بدلالات فقدان السيطرة والانهيار الجسدي.

جدول 8

تحليل العناصر البصرية والسمعية من منظور بيرس

العنصر البصري والسمعي (العلامة/المُمثّل)	الموضوع (المدلول المباشر)	المؤول (التأويل/الدلالة)
غولدا تعد الكعكة وهي تتابع التلفاز	الحياة اليومية لرئيسة الوزراء أثناء الحرب	إعداد الكعكة بيتياً رمز للدفء والرعاية، تظهر غولدا كربّة منزل لكنها تقود حرباً. والمطبخ يتحول من فضاء أمومي إلى غرفة لمناقشة شؤون الحرب.
غولدا تقطع الكعكة بينما تستمع لخطاب نيكسون	تقطيع الكعكة لتقديمها للزوار/ الوزراء القادمين	تقطيع الكعكة يتزامن مع خطاب نيكسون وكأن الدعم الأمريكي يُقدَّم مجزّأً أو مشروطاً.
تعليق غولدا عن نفسية السادات: السادات أول قائد عربي يهزم اليهود انه في بهجة يشعر بالعظمة هل تعتقد أن بعض الكثبان الرملية على طول قناة السويس سترضيه بينما تناديه أبواب القدس؟	تحليل نفسي للخصم العربي	نزع الطابع العقلاني عن القيادة المصرية وتصويرها كعاطفية، بينما تظهر غولدا قائدة محنكة
غولدا لشارون: "ستحصل على فرصتك". "ستصبح رئيس وزراء". "لكن كل منصب سياسي ينتهي بالفشل"	نبوءة سياسية محمّلة بالسخرية والألم	الفرصة: معركة الثغرة التي سيقودها شارون ويحقق من خلالها نصراً. استشراف للمستقبل إذ سيصبح شارون فعلاً رئيس وزراء "لإسرائيل" 2001–2006 فشل القيادة السياسية بسبب صعوبة الخيارات والقرارات، ويتحقق هذا لاحقاً مع نهاية شارون السياسية
مشهد المشرحة – جثث الجنود وغولدا تمشي متخفية	صدمة الخسائر البشرية بعد أسبوع من الحرب	تمثيل مرئي للفشل العسكري – تحميل غولدا ثقل القرار الأخلاقي وسط المشهد الصامت
موسيقى حزينة أثناء مرور غولدا قرب المشرحة	أجواء الموت والفقد	استدعاء مشاعر الحزن والذنب – تعميق التجربة النفسية للمشاهد
مشهد غولدا في البانيو، شعرها يتساقط في الماء	آثار العلاج الاشعاعي – جسدها ينهار	الآثار العميقة للعلاج من المرض، كما الخسائر التي تمنى بها دولتها وهي تتعامل مع العدوان/ الحرب

الأيديولوجيا من خلال التأويل السيميائي:

من خلال تحليل العناصر السيميائية في المشاهد السابقة في فيلم *غولدا* باستخدام نموذج تشارلز ساندرز بيرس (العلامة – الموضوع – المؤول)، توظف العلامات السمعية والبصرية لترسيخ أيديولوجية تصبّ في تمجيد القيادة وتبرير اختياراتها السياسية والعسكرية حتى في لحظة الهزيمة. في مشهد إعداد غولدا للكعكة قبيل اجتماعها مع القادة تبدو رئيسة الوزراء تتقن رعاية التفاصيل الصغيرة (الكعكة والقهوة)، في ذات الوقت الذي تتخذ فيه القرارات الصعبة بالنسبة لحرب (وجودية). أما خطاب نيكسون الذي يُعرض على التلفاز، ففيه انتقاد للسياسة الأمريكية التي تقودها المصالح، وتصور أن الحيادية التي تتبناها كموقف في الوقت الذي تتعرض فيه "إسرائيل" للعدوان يعني أنها تترك وحدها وتصمد وحيدة في هذه الحرب.

أما مشهد اللقاء بالقيادات العسكرية، تظهر غولدا كسياسية محنكة تستشرف المستقبل، إذ تتنبأ لشارون بمستقبله السياسي ثم تُضيف بأن "كل منصب سياسي ينتهي بالفشل"، وهذا ما يحدث فعلياً. في المقابل يُصوَّر السادات كقائد مدفوع بالنشوة والغرور يتخيل أن "أبواب القدس تناديه"، في تأويل أيديولوجي يكرّس صورة "العربي العاطفي" الذي تغريه الانتصارات المؤقتة ويغفل الحسابات الإستراتيجية، وأن القادة العرب لا يملكون نضجاً سياسياً.

المتتالية(8): مجريات اليوم الثامن

الوصف الدلالي للمشاهد:

(49:33– 51:21): تظهر في الصورة 11 غولدا في مقر عملها محاطة بالمساعدين والموظفين الذين يركزون أنظارهم على شاشة تعرض صوراً لأسرى الحرب، تترافق المشاهد مع تعليق صوتي: الدعاية القادمة من الدول العربية يكشف القليل جداً عن عدد السجناء والناس المفقودين، تسود الغرفة أجواء الترقّب، ثم تُخبر المساعدة غولدا أن ابن الموظفة شير مفقود. تتأثر غولدا ولكنها تتماسك وتكلف المساعدة بالتعامل مع الموقف، بينما تتابع طريقها إلى اجتماع القيادة. يتنقل المشهد إلى لحظة إنسانية مؤثرة: الموظفة "شير" تحدق في صور الأسرى على الشاشة قبل أن تحتضنها المساعدة وسط صمت. في هذه الأثناء تؤكد القيادة أن الجاسوس المصري مروان زوّدهم بمعلومات دقيقة وأن القاهرة بلا حماية.

ثم ننتقل إلى مشهد آخر (51:22–54:04): الجميع يصعد إلى سطح المبنى بعد سماع صوت طائرات تحلق في السماء، ليتبيّن أنها القافلة الأميركية، في لحظة بصرية رمزية توحي بالدعم الغربي وانقلاب ميزان الحرب. تدخل غولدا غرفة مراقبة العمليات، الشاشات تضيء المكان وأصوات القادة تملأ الفضاء بتعليمات حربية، تظهر كاسات القهوة وعلب السجائر، ويبدأ العدّ التنازلي لتنفيذ كمين عسكري ضد القوات المصرية. يتصاعد التوتر عبر الأصوات والموسيقى، ثم يُسمع دوي إطلاق نار كثيف، تستمر الكاميرا في التجول في تفاصيل المكان كاسات القهوة– الدخان – السجائر– بكرات ومفاتيح الأصوات تدور بسرعة وما يزال يسمع صوت القادة وتعليماتهم وتواصلهم مع الميدان. بعد أن تتجول الكاميرا في انحاء غرفة المتابعة تمر من فوق رأس غولدا ويهدأ الصوت تدريجياً. ويصفق الجميع معلنين عن نجاح العملية وغولدا تشعل سيجارة.

تعكس هذه اللقطة توتراً داخلياً عميقاً عبر مجموعة من العناصر البصرية. فهي تصور بلقطة (Close-up) من زاوية مرتفعة تكشف رأس ووجه غولدا مائير من الأعلى، ما يضع الشخصية في موضع ضعف بصري، إذ تبدو وكأنها محاصرة تواجه ضغطاً هائلاً. يظهر وجهها في مركز الصورة، فتبدو تعابيرها المرهقة وملامحها

الشاحبة. الزاوية العلوية الحادة تخلق شعوراً بالتهديد، وتستخدم تقليدياً لإظهار الشخصية بأنها في موقع ضعيف ولتجسيد حالة من العجز أو الحصار الداخلي. الإضاءة خافتة مع تسليط ضوء مباشر من الأسفل على وجهها ما يبرز التجاعيد والتعب تحت عينيها، لتكثيف البعد النفسي والتوتر الداخلي. النظرة المنحنية إلى الأسفل توحي بثقل الانتظار حتى انتهاء المعركة.

جدول 9

تحليل العناصر البصرية والسمعية من منظور بيرس

العنصر البصري والسمعي (العلامة/المُمثّل)	الموضوع (المدلول المباشر)	المؤول (التأويل/الدلالة)
شاشة تُعرض فيها صور أسرى الحرب	الأسرى، وجوه المفقودين	الثمن الإنساني للحرب، شعور غولدا بالحزن
جملة المساعدة: "ابن شير مفقود"	القرب الإنساني من الكارثة	الخسائر ليست ارقام فقط، وإنما شعور بالفقدان، وهذا أحد نماذجه
دخول غولدا إلى غرفة الاجتماع	عودة إلى مشهد القيادة والسيطرة	المسؤولية السياسية تُفرض على العاطفة، وغولدا تنفصل عاطفياً للقيام بواجبها
تأكيد أن القاهرة بلا حماية واستعداد القوات المصرية لعبور جديد	اقتراب لحظة الحسم	السياق الاستراتيجي يميل لصالح "إسرائيل"
صوت الطائرات الأميركية يحلق في السماء	الدعم العسكري الأميركي	لن تتخلى أمريكا عن "إسرائيل"
غرفة العمليات: شاشات مضيئة، قادة، كاسات قهوة، دخان	مركز التحكم في المعركة	التوتر والنتائج المصيرية
منفضة السجائر، الأعقاب، اليد	الزمن الطويل الذي قُضِيَ في المكان، وكثافة الضغط العصبي والتوتر النفسي	تحيل إلى شخصية غولدا مائير التي ارتبطت صورتها بالتدخين وترمز إلى النمط القيادي والانتظار ومواجهة الأزمات
الحوار العسكري: "انتظر حتى يقتربوا"، "أطلق النار"، "أراهم بوضوح"...	كمين عسكري محكم	يتجلى تفوق التكنولوجيا والتخطيط العسكري "الإسرائيلي" مقابل انكشاف الجيش المصري
موسيقى تتصاعد مع ارتفاع التوتر	توتر قبل بدء المعركة	إحساس بالانتظار والترقب يذكّر بالمصير المترتب على القرار
ظهور غولدا بلقطة (Close-up) من زاوية مرتفعة تكشف رأسها ووجها من الأعلى	متابعة غولدا لمجريات الكمين الذي أعد للجيش المصري	تكثيف البعد النفسي والتوتر الداخلي والايحاء بثقل الانتظار حتى انتهاء المعركة.
التصفيق مع نهاية المعركة	النجاح في الكمين العسكري	رمز الانتصار الميداني، لحظة تحوّل من الخوف إلى شعور بالنصر والسيطرة

الأيديولوجيا من خلال التأويل السيميائي:

- صورة غولدا القائدة الأم: مشاهد اليوم الثامن في الفيلم تبدو كذروة درامية تتقاطع فيها القرارات العسكرية مع الصدمات الشخصية. إذ يبدو على غولدا مشاعر الألم والصدمة عندما تعلم بفقدان ابن شير، لكنها مع ذلك تتوجه فوراً إلى اجتماع مع القيادة. هذا المشهد يجعل من غولدا أيقونة، بجعلها أماً رمزية ل"إسرائيل" تحزن لفقدان أبنائها لكنها تبقى قوية.

- قدرة "إسرائيل" على تجنيد الجاسوس "مروان"، إضافة لانكشاف مصر عسكرياً، "انهم منكشفون يمكن القضاء عليهم بسهولة" – في مشهد متابعة المعارك يبدي التفوق الاستخباراتي ل"إسرائيل".

- صورة منفضة السجائر المليئة بالأعقاب، والتي تليها لحظة إشعال غولدا لسيجارة بعد الإعلان عن نجاح الكمين، تعمل كاستعارة مرئية مكثفة: السجائر تعني التعب والاستنزاف والتوتر والاحتراق الداخلي لغولدا ومعها القادة القائمين على اتخاذ القرارات.

- صورة القائدة التي تعي ثمن الانتصار وما تزال تتأسف بسبب القتلى والمفقودين، ففي نهاية المشهد يصفق القادة بينما تبقى غولدا ساكنة غير مبتهجة تشعل سيجارة جديدة.

المتتالية (9): مجريات اليوم العاشر

الوصف الدلالي للمشاهد:

- (55:06– 56:16): تجتمع في الصورة 12 غولدا مع موشيه ديان، ويستعرضان خطة عسكرية عبر خريطة موضوعة على الطاولة، حيث يستخدم ديان علبتي سجائر وولاعتين لتوضيح توزيع القوات. في الخلفية، يظهر الرئيس المصري أنور السادات على شاشة التلفاز يبتسم بهدوء، في صورة تعكس استمرارية وجود الخصم كحضور رمزي حتى داخل مركز القرار "الإسرائيلي".
- (56:17–59:05): تُصوَّر غولدا وهي تهبط درجات السلم بتثاقل واضح، وتتعثر، في إشارة إلى الإرهاق النفسي والجسدي. تدخل بمفردها إلى غرفة العمليات، وتضع السماعات على أذنيها لتستمع مباشرة إلى

مجريات المعركة. يتبين أنها تتابع كميناً صعباً ضد القوات "الإسرائيلية"، فتتأثر بشدة وتجرح يدها بقصد، في انعكاس داخلي للانكسار والضغط وتمثيل مرئي لما تشعر به.

- (1:00:28–59:06) تصعد غولدا إلى سطح المبنى لتدخن سيجارتها، يلحق بها دادو، ويخبرها بتفاصيل القتال الدائر عند "المزرعة الصينية" والصعوبات التي تواجهها قواتهم رغم التقدم. تؤكد غولدا على أهمية الحفاظ على رأس الجسر، ثم تسأله بهدوء: "والضحايا؟"، فيخبرها بأن عدد القتلى بلغ 300، وقد يزداد. تدوّن الرقم في دفترها الشخصي بصمت، وكأنها تسجّل عبء الذنب تجاه أبناء شعبها.
- (1:02:03–1:00:29): تستيقظ غولدا من نومها مذعورة، تتلقى مكالمة هاتفية تحمل أصوات الجنود المصابين، لكن الهاتف يتحوّل إلى مجموعة من الأجهزة ترنّ في أماكن مختلفة، تتشابك الأصوات في أذنيها – صرخات، إطلاق نار، قصف، أوامر عسكرية – كلها تُحاصرها من الداخل. في نهاية الكابوس، نجد غولدا منكمشة على نفسها، بلا حول ولا قوة، في أقسى لحظات انكشافها النفسي. تعكس هذه الصورة لحظة انهيار لغولدا مائير، وتُظهرها في موضع هشاشة غير مسبوق. تُلتقط اللقطة من زاوية منخفضة نسبياً وعلى مستوى الأرض، ما يجعل المتلقّي على مسافة قريبة جداً من الشخصية ويُقحمه في لحظة ألمها، كما لو كان يشهد انهيارها في أقصى حالاته. تنكمش غولدا على نفسها في وضعية "جنينية"، ما يعكس رغبتها اللاواعية في الاحتماء أو الهروب، وكأن الجسد يعود إلى وضعه الأصلي طلباً للأمان. الألوان قاتمة تسيطر عليها ظلال وعتمة بحيث تُبرز تفاصيل اليدين المشدودتين حول الرأس وملامح الألم على وجهها، فيما تترك بقية المشهد في الظل، ليصبح مركز الألم هو غولدا نفسها فقط، لا المكان أو الحدث. في التكوين تملأ غولدا مساحة الإطار الجانبي السفلي، فيما تُترك المساحة الأخرى للفراغ والعتمة، ما يكرّس الشعور بالوحدة، وتأتي هذه الصورة في سياق الفيلم لترمز إلى لحظة ضعف تام، لا أقنعة سياسية ولا خطابات قيادية، بل امرأة متألمة على الأرض.

جدول 10

تحليل العناصر البصرية والسمعية من منظور بيرس

العنصر البصري والسمعي (العلامة/المُمثّل)	الموضوع (المدلول المباشر)	المؤول (التأويل/الدلالة)
علب سجائر وولاعات تمثل مواقع على خريطة، صورة السادات مبتسماً على شاشة التلفاز كخلفية للقاء غولدا بديان. وغولدا تقول: نحن نواجه تحالف غير أخلاقي بين السوفييت والعرب	خطة عبور القناة ومواجهة مصر	رموز توحي بهشاشة التخطيط العسكري داخل مركز القرار "الإسرائيلي"، مقابل حضور واثق وغير أخلاقي للعدو (السادات) المتحالف مع السوفييت.
حركة جسدية ثقيلة، التعثر، النزول المنفرد	الإنهاك الجسدي والنفسي، فقدان التوازن	تمثيل لانحدار داخلي وخارجي – تعب السلطة والقيادة، وعزلة غولدا كشخصية مركزية تعاني من الضغط والفقد
السماعات، التأثر، جرح اليد	التركيز في تفاصيل المعركة المباشرة	الجرح رمز للألم النفسي لغولدا، وكأنها تنزف مع الجنود – تجسيد للارتباط العاطفي والسياسي بالحرب
السيجارة، الدفتر، الكتابة، العدد 300	خسائر الحرب البشرية	الدفتر أداة للتوثيق ولتسجيل الألم، فهي بعد كل معركة تتوقف عند الخسائر في النفوس.
الرنين المتكرر، أصوات الجنود، التضخيم السمعي، الانكماش	الذنب، ذاكرة الحرب، الصدمة النفسية	الهاتف يتحول من أداة تواصل إلى رمز للكوابيس والذنب، انكماش غولدا جسدياً يرمز لانهيارها الداخلي والنفسي

الأيديولوجيا من خلال التأويل السيميائي:

- في اليوم العاشر من الحرب تتجلى الأبعاد الأيديولوجية من خلال اجتماع غولدا مع موشي ديان، يتم تصوير التخطيط العسكري وكأنه لعبة تبسيطية عبر علب السجائر والولاعات، في مقابل حضور رمزي للسادات على شاشة التلفاز، مما يكشف هشاشة الخطة العسكرية "الإسرائيلية" ويعكس تفوقاً مصرياً فيطل العدو (السادات) من قلب المركز "الإسرائيلي" مبتسماً، وتنوه غولدا في حوارها أن التحالف غير الأخلاقي مع السوفييت هو سبب التفوق المصري.
- نزول غولدا السلم وحدها وتعثرها الجسدي، يرمزان لانحدار القوة واهتزاز مركز القيادة. كما أنه يهيئ المتلقي للمشهد الذي يتبعه وهو متابعتها لمجريات الحرب وتكبد الجنود الخسائر. حيث تتجه مباشرة إلى غرفة العمليات لتشهد على الفشل أو التضحيات القادمة. وعندما تضع السماعات على أذنيها وتستمع لآلام الجنود المصابين تجرح أحد أصابعها بالضغط عليه بأظفر اليد الأخرى، هنا يرتبط الجسد بالوطن، فغولدا تنزف مع الجنود وتتألم لأجلهم، وهي في الوقت نفسه تترأس حرباً يدفع فيها الشباب أرواحهم هذا يجعل تأنيب الضمير شعوراً ملازماً.
- خلال المشهد العلوي على السطح، تعود غولدا إلى توثيق القتلى في دفترها الشخصي الذي تحمله معها في كل مكان، ترسخ صورة القائدة (الأم الثكلى) المتألمة لفقد أبنائها، هذا الألم يتعاظم وينفجر داخلها، ففي مشهد الكابوس يهاجم غولدا الذكرى والذنب وأصوات الجنود وهم يموتون. يتحوّل الهاتف – رمز التواصل لاتخاذ القرار والقيادة والدبلوماسية– إلى كابوس دائم، وتغدو الأصوات الصاعدة من الميدان جزءاً من معاناتها النفسية، حيث تصبح رهينة صوت الضحايا الذين تم اتخاذ قرارات بشأن مصيرهم، فتعيش ذنبها ككابوس داخلي لا يزول.

المتتالية (10): اليوم الرابع عشر وزيارة كيسنجر

الوصف الدلالي للمشاهد:

مشهد المحكمة (1:02:09–1:02:47): تجلس غولدا في الصورة 13 أمام هيئة المحكمة تدخن بهدوء، يسألها القاضي عن عدد الضحايا نتيجة قرار عبور القناة، فتفتح حقيبتها وتخرج دفتراً صغيراً تسجل فيه أعداد القتلى والجرحى والمفقودين والسجناء. تؤكد للقاضي أنها أحصتهم جميعاً، لتؤكد شعورها بالمسؤولية الشخصية تجاه الجنود. في الخلفية نسمع صوت الآلة الكاتبة يرافق تصريحاتها، ما يمنح كلماتها بعداً توثيقياً وتأريخياً وكأنها "تسجل الرواية الرسمية".

مشهد الاجتماع العسكري (1:02:48–1:03:47): عودة لغولدا (ذاكرتها) التي تسرد وقائع الحرب، تنظر إلى الخريطة وتسأل دادو عن الوضع. يشرح خطة لمحاصرة الجيش المصري الثالث بقطع الماء عنهم. غولدا تتساءل عن عدد الجنود المصريين (30 ألفاً)، وتشير إلى أنها قد تلجأ لخلق "جيش من الأرامل والأيتام"، في إشارة إلى المأساة المحتملة. عندما يسألها دادو إن كانت مستعدة لذلك، ترد أنها يجب أن تبدو كذلك أمام العالم، ما يعكس أولوية "الظهور السياسي القوي" أمام المجتمع الدولي.

مشهد وصول كيسنجر (مشهد أرشيفي) (1:03:48–1:04:15): نُشاهد مقطعاً أرشيفياً لكيسنجر وهو ينزل من الطائرة ويُستقبل رسمياً قبل أن يتوجه إلى منزل غولدا، ما يضفي على المشهد طابعاً توثيقياً ورسمياً ويمهد للحوار السياسي القادم.

مشهد زيارة كيسنجر إلى منزل غولدا (1:04:16–1:11:20): يبدأ المشهد باستقبال حميم لكنه مشحون بالرسائل السياسية. تقدم له غولدا الحساء الروسي كنوع من الاستفزاز الرمزي، ثم تدور بينهما محادثة، فيعلن كيسنجر هويته على أساس كونه: أمريكي أولاً، ثم وزير خارجية ثانياً، ويهودي ثالثاً. لكن غولدا ترد بذكاء: "في إسرائيل نقرأ من اليمين لليسار"، لتعيد ترتيب أولوياته بما يخدم أبناء ديانته اليهود قبل أي اعتبار. يتحدث كيسنجر عن أزمة النفط ودور أوبك، ويضع ملفاً رسمياً على الطاولة يتضمن مطلب وقف إطلاق النار،

بينما ترد غولدا بوضع ملف آخر يتضمن قائمة أسرى الحرب "الإسرائيليين". تطالب بضمانات من السادات والأسد، وتشير إلى وحشية المعاملة. تقول إن جنرالاتها يطلبون منها احتلال القاهرة لكنها ترفض. يحذّرها كيسنجر من التصعيد، فتشير أن "إسرائيل" مستعدة للقتال وحدها.

في النهاية، يمنحها كيسنجر مهلة 18 ساعة لتأمين موقفها العسكري، قبل أن يعلن وقف إطلاق النار في واشنطن، محذراً من تدخل السوفييت إن تم تطويق الجيش الثالث المصري.

الأيديولوجيا من خلال التأويل السيميائي:

- تُصوَّر غولدا وهي تجلس في المحكمة تدخّن بهدوء، ثم يُطرح عليها سؤال حاسم: "هل تعلمين كم شخص مات بسبب العبور؟"، فترد بسرد أرقام الضحايا من دفترها، يعيد المشهد تقديم غولدا كزعيمة تتحمل مسؤولية قراراتها، وصوت الآلة الكاتبة المتزامن مع أقوالها يعمل كتوثيق للرواية التاريخية من داخل الفيلم، مما يُضفي على شهادتها طابع الحقيقة المدوَّنة.
- في مشهد الاجتماع تشير غولدا لقادتها بضرورة "الإمساك بالسادات من عنقه" ومحاصرة الجيش الثالث وقطع الماء عن الجنود المصريين، تُبرز الأيديولوجيا "الإسرائيلية" كما يصوغها الفيلم وهي حرص "إسرائيل" على أن تبدو في موقف القوة لتفرض شروطها، كما يكشف عن منهجها الدعائي للحصول على الدعم وكسب التاييد إذ تقول غولدا:"سأكوّن جيشاً من الأرامل والأيتام"، وعندما يسألها دادو "هل أنت مستعدة لهذا؟" ترد "يجب أن يصدّق العالم أنني كذلك"، لتعطي لنفسها قوة وسلطة رمزية لدى الرأي العام.
- المشهد الحقيقي عرض كيسنجر وهو ينزل من الطائرة يربط المشهد الوثائقي بالفيلم الروائي، ويُستخدم الأرشيف هنا كدليل تأريخي لتدعيم الرواية السينمائية ويخدم الأيديولوجيا ارتباط مصير "إسرائيل" بالدعم الأمريكي، وفي المشهد التمثيلي تتحدث غولدا من موقع القوة وتبدو الزعيمة التي ترفض التنازل وتضع

شروطها، بينما يظهر كيسنجر بوصفه متردداً مرتبكاً يسعى لتسوية سياسية مع اعتبار مصالح بلاده، لكن غولدا تذكّره أنه يهودي أولاً، وهي إشارة أيديولوجية لربط الهوية اليهودية بالولاء ل"إسرائيل" سياسياً.

- الكشف عن أسس التفاوض المبنية على كسب الوقت، والتلاعب بالزمن لخلق بيئة تفاوض مناسبة ومواتية للحلفاء، من خلال منح كيسنجر لغولدا 18 ساعة قبل الإعلان عن وقف إطلاق النار.

المتتالية (11): علاج غولدا، والمواجهة مع كيسنجر، والاعتراف ب"إسرائيل"

الوصف الدلالي للمشاهد

في مشهد مكرر(1:11:21–1:15:21): تسير غولدا في الصورة 14 عبر ممر جانبي من مستشفى هداسا؛ بغرض التخفي، حيث تتراكم الكثير من الجثث فلا يوجد مكان شاغر في المشرحة، لكن غولدا هذه المرة تتمعن في الضحايا كأفراد يحمل كل منهم اسماً. تنظر إليهم بأسى يعكس درجة تأثرها وشعورها بفداحة الحرب وثقل القرار السياسي، ثم تتمدد على السرير فتبدو كجثة مسجاه تحت الاشعاع المسلط على جسدها. بعد تلقي العلاج تعود إلى منزلها منهكة، تعطيها مساعدتها الشخصية حقنة لتستطيع الوقوف ومقابلة الجنود في الميدان، لما لذلك قيمة معنوية لهم. ثم تُعرض لقطات أرشيفية لغولدا بين الجنود بكامل صحتها. ويظهر التباين بشكل واضح تماماً بين الصورة التمثيلية لغولدا الواهنة والمتعبة جداً، وتلك الصورة في المقطع الحقيقي لزيارتها للجنود.

المشاهد (1:15:22– 1:15:58): بينما يناقش القادة "الإسرائيليون" في الصورة 15 حصار الجيش المصري الثالث داخل مكتبها، تُستدعى غولدا لاتصال هاتفي من كيسنجر. تطلب منه أن يضغط على السادات لإجراء محادثات مباشرة مع "إسرائيل"، رافضة أي إشارة لـ"الكيان الصهيوني". عندما يتردد كيسنجر، تُهدده بأنها ستقصف الجيش الثالث إن لم تتم الاستجابة، مؤكدة أن "جميع الرجال سيموتون". يرد كيسنجر أن السادات سيُشنق إن حصل ذلك، لكنها ترد بقسوة: "هذه الفكرة يجب أن تخطر له". تقاطع غولدا الحديث وتعود إلى ذكرياتها في أوكرانيا حيث كانت طفلة يهودية مختبئة من القوزاق. تسرد بألم مشهد الرعب والعنف،

وتربط مأساتها الطفولية بالخطر السوفييتي الراهن، "دعني أخبرك شيئا عن الروس يا هنري! في أوكرانيا عندما كنت طفلة في الكريسماس والدي كان يغلق نوافذ منزلنا بألواح خشبية لحمايتنا من القوزاق الذين كانوا يسكرون ويهاجمون اليهود يضربونهم حتى الموت للتسلية (تتحدث وتشد على الحروف بعصبية وحزم، ومن لقطة مقربة لوجهها تنقلنا الكاميرا إلى صورة والديها أمامها) كان يخفينا في القبو ونبقى صامتين على أمل مرور القتلة، وجه أبي يا هنري لن أنساه ابداً كل ما أراده هو حماية أطفاله ثم تصرخ: لم أعد فتاة صغيرة مختبئة في قبو، يقول كيسنجر: "إذاً الآن ستقاتلين الروس".

غولدا: "يجب أن تختار يا هنري، إما أن تقف معي أو أنشئ جيش من الأرامل والأيتام". هي تتحدث بطريقة مؤثرة وتقربنا الكاميرا لوجهها الذي يفهمنا مقدار الألم النفسي الذي عاشته في طفولتها حيث يظهر في عينيها دموع محبوسة. تنتهي المواجهة بانفعالٍ حاد: "سأذبحهم جميعاً. بأي جانب أنت؟ اختر!" تغلق الهاتف في وجه كيسنجر وتسرع لتستفرغ دماً في المغسلة، تعبيراً عن التوتر الجسدي والنفسي الذي تعانيه.

يظهر هنري كيسنجر جالساً على كرسي في مكتبه وقد أنهت معه غولدا المكالمة، بلقطة متوسّطة مائلة قليلاً من زاوية منخفضة، مما يمنح الشخصية حضوراً بصرياً يوحي بالسلطة والتحكم، رغم أن وضع الجلوس واسترخاء الجسد يوحيان بالهدوء الظاهري إلا أن زاوية الالتقاط توحي بالتوتر الضمني. يحتلّ كيسنجر مركز الصورة تقريباً، وهناك ضوء خافت يأتي من النافذة الجانبية ومصباح الطاولة، يضيء وجهه جزئياً بما يعكس أجواء القلق السياسي والحيرة في اتخاذ القرار.

يُعرض مشهد صامت تقريباً لانتظار القرار (1:18:59–1:19:39)، حيث تركّز في الصورة 16 الكاميرا بلقطات قريبة على فنجان القهوة، وحبوب الدواء، والسجائر، والمروحة، ومنفضة مليئة بالأعقاب. كلها ترمز للقلق والتكرار واستنزاف الذات. صوت الساعة وتكرار المروحة يعيداننا إلى إيقاع الحرب الذي لا يتوقف والذي كان علامة مرئية مرافقة لاجتماعات القيادة، في خضم تلك الرموز والعلامات المرئية يرن جرس الهاتف، يبلغ كيسنجر غولدا بأن رئيس الأركان المصري سيقابل "الإسرائيليين" عند الكيلو 101 على طريق السويس–القاهرة. ترد غولدا: "لقد أخذناه قبل أيام"، ما يوحي بتفوق ميداني "إسرائيلي". بعد الإغلاق، تدخن

غولدا في صمت، والمروحة تختفي تدريجياً من أعلى الكادر، لتحل محلها الإضاءة – دلالة بصرية على الانفراج وانتهاء الحرب.

الاعتراف ب"إسرائيل" (1:19:40–1:23:09): يُعرض فيديو حقيقي لاجتماع ضباط مصريين و"إسرائيليين"، ثم ننتقل إلى مشهد غولدا وهي تتلقى مكالمة من دادو: السادات يوافق على تبادل الأسرى، ويُشير إليها بصفتها "رئيسة وزراء إسرائيل". عند سماع الكلمة، تصمت لحظة، ثم تقول بانفعال: "استخدم هذه الكلمة؟ إسرائيل؟" وبصرياً يقدم الاعتراف المصري كإنجاز وانتصار ل"إسرائيل" وغولدا شخصياً. في وسط الاحتفال، تواجه غولدا رئيس الموساد الغاضب الذي يكشف أن نظام التنصت لم يعمل، وأن برقية تحذيرية التُقطت من العراقيين إلى الروس قبل الحرب، لكن رئيس الاستخبارات زعيرا أخفاها. تصر غولدا على أن يُبقي أمر النظام سراً وتتحمل المسؤولية الكاملة. حين يسألها إن كانت مستعدة لذلك، ترد بهدوء: "نعم". يختتم الرجل قائلاً: "سأدافع عن ذكراك، أعدك".

متتالية (11): اليوم الحادي والعشرين ونهاية التحقيق

الوصف الدلالي للمشاهد:

(1:23:10–1:26:43): في اليوم الحادي والعشرين، في الصورة 17 تجلس غولدا على أريكة في منتصف الكادر، محاطة بضوء المكتب والتلفاز المشتعل في وقت متأخر من الليل، إيحاءً بالارهاق الجسدي والنفسي الذي ألم بها. تدخل مساعدتها حاملة ملفاً توقظها بلطف وتشير إلى اسم في الصفحة تؤكد فيها وفاة ابن الموظفة. تتوجه غولدا والمساعدة فيقفان قبالة الأم الثكلى التي تظهر وهي تطبع مستنداً، حين تقترب غولدا، تدرك الموظفة الأمر وتنهار بالبكاء وتمزق الأوراق، في لقطة موجعة وصامتة. تغادر غولدا متأثرة وتعود إلى غرفتها وتشعل سيجارة. تظهر غولدا في لقطة قريبة (close-up)، مضاءة بضوء خافت يتعكس الظلال على وجهها الارهاق والتجاعيد الدقيقة، وتدمع عيناها بوضوح، بينما يرتجف وجهها بصمت.

ينتقل المشهد إلى جوٍّ ليليّ بارد ومبتل (1:26:44–1:29:25): تهبط التوابيت من طائرة عسكرية، تصطف على أرض المطار، والموسيقى الحزينة تعمّق الإحساس بالفقد والخسارة. تقف غولدا وحدها صامتة أمام التوابيت الكثيرة. تحضر مساعدتها وتقول لها: "لا يمكنك البقاء هنا طوال الليل، الجو بارد". بينما تدوّن غولدا أعداد الضحايا. وفي العودة لمشهد المحكمة، تعود غولدا كراوية تختم القصة من وجهة نظرها. تقف غولدا وحدها في منتصف الكادر– منتصف قاعة المحكمة– الفارغة تقريباً، في لقطة ذات طابع رسمي وبارد، جسمها مائل قليلاً للأمام، تنظر مباشرة إلى القاضي وتقول: *"أخبرني إحساسي أن الحرب قادمة وتجاهلته* كل هؤلاء الأولاد الذين قتلوا... سأتحمل ألم هذه الخسارة حتى أموت". تبدو غولدا كامرأة مسنّة متعبة، كأم فقدت أبناءها. تُقرّ بندم داخلي لا يمكن محوه من سجلات الذاكرة، وتضيف ("لا تكتب هذا") ثم تغادر بخطى متثاقلة، بعد أن أطفأت سيجارتها.

الأيديولوجيا من خلال التأويل السيميائي:

- غولدا تقرأ أسماء القتلى وتواجه الموظفة التي فقدت ابنها، هذا المشهد يؤسس لصورة الزعيمة الإنسانية. وضمنياً هناك رفع للمسؤولية السياسية عن غولدا فهي تبكي مع الأمهات كثكلى.
- غولدا تقف أمام التوابيت وتحصي الضحايا، تبدو كراوية أمينة في دقة سردها، فهي توثق الخسائر بنفسها.
- تنهي غولدا شهادتها، وتعترف بإحساسها بأن الحرب قادمة، وتطلب من كاتب المحكمة عدم تدوين عبارتها الأخيرة، فتصبح المحكمة كمكان للتطهير من الشعور بالذنب وليس للإدانة والعقاب، كما أنها تبدو كشاهدة على أحداث الحرب وخسائرها وليست مسؤولة عنها. وباعترافها تتحرر من تأنيب الضمير لكن تعفي نفسها من المساءلة الرسمية.

متتالية (12): المشهد الأخير

الوصف الدلالي للمشهد (1:29:26-1:33:27):

يبدأ المشهد الختامي في الصورة 18 بلقطة سوداء تتخللها أصوات بث إذاعي أميركي (من واشنطن)، تعلن فيه المذيعة عن مرور عام على اللقاء التاريخي الأول بين رئيسة الوزراء "الإسرائيلية" السابقة غولدا مائير والرئيس المصري أنور السادات، الذي مهد لاحقاً توقيع معاهدة السلام بين الطرفين. يتلاشى هذا السواد التدريجي ليفسح المجال لصورة داخلية لغرفة مستشفى، تُضاء بضوء أبيض باهت توحي بالبرودة والموت. نرى في وسط الكادر جسد غولدا مئير مسجى على سرير طبي موصول بجهاز أوكسجين وملفوف بأغطية المشفى، مظهرها يوحي بالوهن الشديد، وشحوب وجهها يعكس الهشاشة الجسدية التي بلغت ذروتها، العنصر الأكثر دلالة في هذا التكوين البصري هو جهاز التلفاز الصغير المثبت في زاوية الغرفة نفسها، والذي يُعرض عليه بث أرشيفي حقيقي بالأبيض والأسود من لقاء جمع مائير بالرئيس السادات. يظهر التلفاز داخل المشهد لا كعنصر عرض خارجي، بل كجهاز مادي موجود في غرفة غولدا نفسها، ما يمنح هذا التداخل بين الواقع

والتسجيل تداخل زمني أيضاً، فبينما ترحل غولدا من الحياة، يعيد التلفاز استحضار لحظة سياسية مفصلية تعود بالزمن إلى الوراء لاستكمال سيرة غولدا ما بعد الحرب والمساعي التي مهدت من خلالها للسلام.

يتداخل صوت غولدا (ومصدره التلفاز) تتحدث عن السلام، وعن الأبناء الذين سقطوا في المعركة، مع صورتها وهي مستلقية في السرير ترفع جهاز الأوكسجين عن وجهها ببطء لتضعه جانباً، ثم تسحب بيدها الأخرى سيجارة وتبدأ بتدخينها. في هذا المشهد يستبدل الأوكسجين كرمز علاج وتعافي، بالتدخين كطقس للموت تسردها بسيجارة واحدة منذ المشهد الافتتاحي ووقوفها على أبرز المحطات (إذ بدأ الفيلم منذ بداية المشهد الأول بحركة دخان سيجارة، وهو ينتهي أيضاً بسيجارة. ومع استمرار بث اللقاء على شاشة التلفاز، تميل الكاميرا تدريجياً عن غولدا، وتبتعد عنها نحو شاشة التلفاز، لتصبح الشاشة هي الكادر نفسه، حيث نسمع صوتها تخاطب السادات وتقول إنها تأمل أن تعيش لترى يوم توقيع معاهدة السلام، وتضحك في النهاية عندما يصفها بالسيدة العجوز، وتعطيه هدية لحفيدته الجديدة. يعود الكادر البصري من التلفاز إلى داخل الغرفة، حيث تسقط يد غولدا بجانب السرير، بينما ينسحب جهاز الأوكسجين إلى الأرض تنخفض الكاميرا مارة بخفّها الملقى، وتتحرك الكاميرا في حركة انسيابية تغادر بها فضاء الغرفة متجهة نحو ممر المشفى، حيث تظهر على الأرض طيور نافقة متناثرة على البلاط، يبدو هذا الممر كامتداد لكابوس لم ينقطع إلا بموت البطلة، ليمثل في نفس المتلقي نهاية مشبعة بالحزن والذنب الذي لم يُمح. تتداخل الأغنية الجنائزية بصوتها الهادئ مع هذه الصور، لتحوّل الموت إلى مصير مشترك، يكمل الراوي ليخبرنا أن غولدا عاشت لتشهد إتفاقيات كامب ديفيد. وفي مشهد جنازتها يظهر على الشاشة كتابةً "بطلة خارج إسرائيل وشخصية مثيرة للجدل في وطنها الأم، معركتها لإنقاذ بلادها من الإبادة هي إرثها، إلى جميع الرجال والنساء الذين قاتلوا وماتوا في حرب يوم الغفران".

الأيديولوجيا من خلال التأويل السيميائي:

- تبرئة مزدوجة: النص على الشاشة "برّأتها لجنة أغرانت" + عرض تقرير تلفزيوني فيه لقائها مع السادات وفيه ضمناً دورها في التمهيد لاتفاقية السلام. وبهذا ينتهي السرد برفع اللوم عن غولدا. ولخلق بطولة خالدة خارج المساءلة، "معركتها لإنقاذ بلادها من الإبادة هي إرثها".

- التركيز على دورها في السلام: من خلال اقتطاع جزء من لقاء تلفزيوني، يبرز دورها في الحرب بوصفه مرحلة مهمة لتحقيق التفاهم وتوقيع الاتفاقية.

- التلاعب بالزمن والسرد: إدخال لقطات أرشيفية وشاشة سوداء، يعيد ترتيب الأحداث بالتداخل الزمني والمكاني:

- زمن اللقاء (1977) يعرض على التلفاز.
- زمن الموت–الاحتضار (عام 1978) في الغرفة.
- زمن الحرب (1973) يستدعى صوتياً من خلال التقرير التلفزيزني.

والهدف هو الربط بين الحرب الصعبة التي كانت غولدا هي المسؤولة عن قراراتها، وبين عملية السلام التي كانت نتيجة تلك الحرب والتي بدأت بالاعتراف ب"إسرائيل"، مع مشهد وفاتها كتسجيل لانتصارها سياسياً بتحقيق السلام قبل وفاتها.

- على غرار مشهد البداية الذي يعرض التاريخ من خلال سيجارة غولدا (الشاهدة والمشاركة في الأحداث) يأتي مشهد النهاية مكثفاً بنفس الطريقة وملخصاً لنهاية حياة غولدا، فلا ينتهي قبل أن يلمع تلك الصورة للبطلة التي عانت على المستوى الشخصي من المرض وهي ما تزال في المشفى، الحكيمة الشجاعة وقد دفعت المصريين والسادات للحوار المباشر معها ويظهر ذلك من خلال التقرير التلفزيزني، والمظلومة وقد برأتها لجنة أغرانت كما يظهر على الشاشة (كتابةً).

- استشرافها للمستقبل بوجود طرف مصري يسعى للسلام مع "إسرائيل"، حين تقول: "سيأتي قائد عظيم يشعر بالأسف على شعبه".

- حضوسر أغنية (Who by Fire) من كلمات ليونارد كوهين، وهو مغنٍّ يهودي قاتل في الحرب مع مشهد الموت الطقوسي– الأسطوري لغولدا يجعلها "تُبعث" سياسياً من خلال السلام، وكأنها كانت الممر الإجباري لبلوغ ذلك.

- في الجملة الختامية التي تصف غولدا مائير بأنها "بطلة خارج إسرائيل وشخصية مثيرة للجدل في وطنها الأم"، يتجلى انقسام الرأي حول شخصيتها، فكونها "بطلة خارج إسرائيل" يُحيل إلى المكانة الرمزية التي حظيت بها في الغرب وفي الولايات المتحدة خاصة، حيث صُوّرت كقائدة قوية وصلبة وامرأة حديدية صمدت في وجه التهديد العربي، وهذا ما ظهر خلال التقرير التلفزيوني من واشنطن. بينما تعكس العبارة "شخصية مثيرة للجدل في وطنها الأم" الانقسام العميق في الرأي العام "الإسرائيلي" حيالها، إذ وُجهت إليها انتقادات شديدة بعد الحرب، خاصة فيما يتعلق بتقصيرها في الاستعداد لها، وبالقرارات التي أدت إلى خسائر جسيمة. لكن هذه المفارقة تزيد من تمتين رمزيتها؛ فهي بطلة رغم كل الجدل.

الفصل الرابع

النتائج والتوصيات

أولاً: اعتمد فيلم *غولدا* (2023) على بنية رمزية لتقديم سردية بديلة لحرب أكتوبر 1973، وبالرجوع لتصنيف تشارلز ساندرز بيرس للعلامات اتبع فيلم *غولدا سرد* التاريخ عبر شبكة من العلامات البصرية والسمعية التي تؤدي دوراً سيميائياً في بناء السرد التاريخي. لا تكتفي الكاميرا بتوثيق الوقائع، بل تؤولها عبر إشارات ذات طابع أيقوني، وتأشيري، ورمزي. يمكن تلخيص أهم العلامات التي اعتمدها الفيلم لإيجاز المحطات التاريخية الكبرى كما يلي:

- قيام دولة "إسرائيل" والحروب التي خاضتها حتى عام 1973:

- بدأ المشهد الأول بدخان سيجارة كرمز ينقل المشاهد لفترات تاريخية بدأت منذ 1948 والتي كانت (ولادة إسرائيل) واستمر في الظهور ليستعرض تتابع زمني بصري، والانتقال إلى فترات تاريخية مختلفة لينكشف بعد ذلك في المشهد التالي وجود السيجارة في يد غولدا، وهي ما تزال تستحضر ذهنياً المحطات التاريخية البارزة التي كانت شاهدة عليها ومؤثرة فيها، وليرتبط الدخان بغولدا مائير بوصفها مركز السرد. فيكون رمزاً لوجود غولدا كشاهدة ومساهمة في التأسيس للدولة.

- تمثلت قيام دولة "إسرائيل" باستعارة بصرية بدخول سرب طيور (رمزاً لليهود) في كادر (1948) اعتماداً على رمزيته في ارتباطه بالجذور وحنينه للعودة، وكان دخوله للكادر المضيء باعتباره عودة في "الوقت المناسب" كوعد تاريخي.
- ظهرت حرب 1967 كتهديد "للطيور" التي أربكتها صوت حركة المروحة –التي استمر ظهورها فيما بعد كرمز لاستمرار الحرب– فأخذت ترفرف وطارت لكادر 1967 وكأنها مجبرة على الدخول في تلك المرحلة.

- أعلن عن تولي غولدا مائير لرئاسة الوزراء من خلال (ايقون) صورة أرشيفية لمانشيت في صحيفة قديمة عام 1969، وأشير إلى التحالف الدبلوماسي الأمريكي–"الإسرائيلي" من خلال فيديو أرشيفي يجمع غولدا بنيكسون (الرئيس الأمريكي آنذاك).
- كان الاستعراض البصري سريع ومكثف للتاريخ، وسرعة الإيقاع في العرض التاريخي كمؤشر لخلق سردية متماسكة تُظهر "إسرائيل" كدولة محاطة بالتهديد الدائم بينما يكافح شعبها من أجل البقاء والعيش بسلام.
- قيام حرب 1973: كان التركيز من خلال الحوار على عنصر المباغتة واستغلال أكثر أيام اليهود قداسة "يوم الغفران"، وتمثل إعلان الحرب بمؤشر صوت صافرة الإنذار خلال الاجتماع.
- المعارك ومجريات الحرب: تجلت من خلال غرفة العمليات المعتمة، التي تظهر بشكل متكرر كمركز لاتخاذ القرار. حضور هذه الغرفة بصورتها المغلقة والمكتظة، وبالإضاءة القاتمة يحمل طابعاً أيقونياً، لكنه يتجاوز التمثيل الواقعي ليكون إشارة على فداحة الخسائر في المعارك، وما يواجهه الجنود في الميدان. بدا ذلك من خلال الرموز السمعية من أصوات متداخلة بين القادة وهم يوجهون الأوامر، وصرخات الجنود وهم يواجهون الموت، وبصرياً من خلال أجهزة الاستقبال بلقطات قريبة لبكرات وأجهزة الاستقبال التي تعطي المؤشر الأحمر عندما يرتفع الصوت جراء صراخ المصابين في أرض المعركة.
- جهاز التلفاز تكرر ظهوره في عدة أماكن، أيقونة تعرض مشاهد أرشيفية منتقاة لفترات تاريخية مختلفة.
- في نهاية الفيلم، تسير الكاميرا عبر ممر المشفى الموحش، حيث تنتشر الطيور الميتة على الأرض، ترمز هذه الطيور إلى الجنود الذين ماتوا، والذين كانت غولدا تشعر بتأنيب الضمير حيالهم (لآخر يوم في حياتها) كما أشارت في المذكرات، هم ذاتهم الطيور التي رغبت في السلام منذ (عودتها عام 1948) وقد اضطروا للقتال (من أجل الحياة) فقُتلوا.
- يحضر الصوت بوصفه عنصراً تأويلياً، كما في استخدام أغنية Who by Fire للمغني ليونارد كوهين. الأغنية تستوحي صلاة توراتية عن الموت والمصير تعمل كرمز يُعيد تأطير الحرب بوصفها قدراً، كلمات

الأغنية ليست مجرد خلفية صوتية، بل دلالة على مصير غولدا وكل القتلى في الحرب الذين كان قدرهم تلك النهاية.

- وفي المشهد الختامي، تُعرض صورة جنازة غولدا مصحوبة بعبارة "بطلة خارج إسرائيل وشخصية مثيرة للجدل في وطنها الأم. معركتها لإنقاذ بلادها من الإبادة هي إرثها..." هذه الجملة تعمل كعلامة رمزية، تقتضي من المتلقي إعادة النظر في تقييمه لرئيسة الورزاء من خلال (الاستعراض الدرامي/ الفيلم) وقد أصبح لديه معطيات جديدة واطلاع على معاناة غولدا مائير من الداخل.
- تعرض لقطات أرشيفية حقيقية لاتفاقية كامب ديفيد، بعد تصريح على الشاشة يعلن تبرئة لجنة أغرانت لغولدا. إدراج هذه اللقطات يحيل إلى علامة مؤشرية تحاول ربط الهزيمة بثمار السلام، في سردية تبريرية ترى أن الحرب كانت "خطوة ضرورية" نحو المصالحة.

ثانياً– انتهج فيلم *غولدا* سردية تتجاوز البعد الفني تُعيد تأطير وقائع حرب أكتوبر من منظور "إسرائيلي" أحادي. ويتجلى هذا التحيز في عدد من المستويات الأيديولوجية.

– يتعمّد الفيلم تجريد العرب من البعد الإنساني عبر تغييب صور المدنيين والجنود والشهداء، واختزالهم في تهديدات تمثلت بصرياً وسمعياً بظهور (دبابات، مواقع على الخرائط، صوت جندي من الميدان: "الصهاينة كلهم ماتوا". هذا التجريد يسمح بإعادة تأطير الرواية "الإسرائيلية" كحالة "دفاع عن النفس" ويُصوّر الحرب كمأساة "إسرائيلية" خالصة. بينما تظهر معاناة الجانب "الإسرائيلي" من خلال الأثر النفسي على غولدا وهي تشهد المعارك (صوتياً) من غرفة العمليات، ونرى الأم الثكلى باكية، ونسمع أصوات الجنود وهم يصابون ويموتون في ساحات القتال، ونرى الكثير من الجثث في المشرحة والتوابيت المصطفة في المطار.

– بتغييب الآخر العربي، يتحول الفيلم إلى دراما داخلية تُركّز على القيادة والسياسة "الإسرائيلية" دون أن تُظهر الحرب كصراع بين أطراف متعددة. تبقى الكاميرا داخل غرف الاجتماعات والعمليات، وتُركّز على تعابير وجه غولدا مائير، ما يُلغي أسباب وسياق الحرب.

– الفيلم يمثل وسيلة تبرير لا وسيلة نقد أو مساءلة، فهو ينبري ليدافع عن غولدا التي تسرد الرواية داخل محكمة أغرانت، وينتهي الفيلم بتبرأتها بل وتسجيل نصر سياسي لصالحها.

– يتبنّى الفيلم سردية تعيد تأطير نكبة عام 1948 كلحظة تأسيسية لولادة "إسرائيل" لا ككارثة إنسانية حلّت بالشعب الفلسطيني، متجاهلاً الوجود التاريخي للفلسطينيين على الأرض. لا يُذكر مصطلح "النكبة" إطلاقاً، ولا يُستعرض التهجير القسري الذي طال مئات الآلاف من السكان الأصليين، بل يُقدَّم الحدث ضمن سردية "بطولية" تُضفي شرعية على مشروع الاستيطان الصهيوني. ومن اللافت استخدام مصطلح "العرب" بدلاً من "الفلسطينيين" عند الإشارة إلى أحداث عام 1948، مع إغفال ذكر عدد المهجّرين في عام 1948 جراء النكبة. كما يُشار إلى أن قوات "الهاجاناه حاولت طرد العرب" – وهي صيغة تخفيفية تفتقر إلى الدقة التاريخية، والحديث عن نزوح الفلسطينيين عام 1967 جاء بصيغة "غادر أكثر من 4000 فلسطيني" يخفف من وقع المأساة التي كان نتيجتها ما يقارب (30 ألف نازح)، ويشرعنه في إطار الحديث عن اعتداء الدول العربية، فكأن حرب "إسرائيل" هي دفاع عن النفس.

ثالثاً: إن اختيار مشاهد أرشيفية بعينها في فيلم *غولدا* لا يخدم التوثيق، بل يصوغ التاريخ وفق منظور سردي أحادي. تم توظيف الوثيقة كعنصر دعائي يخضع للانتقاء والتأطير، مما يُعيد تشكيل وعي المتلقي بالتاريخ بطريقة تُكرّس السرد "الإسرائيلي" وتُقصي الروايات الأخرى، وكان توظيفه لأسباب متعددة:

– إنتاج ذاكرة انتقائية: يظهر الأرشيف على هيئة لقطات قصيرة ومقتضبة لا تتعدى الثانية والثانيتين أحياناً، تمثل ذلك في المشهد الأول لاختزال المحطات الرئيسية، وكان الانتقال بين المواد الأرشيفية سريعاً ومربكاً، لكن كثافة العرض للمواد والصور الأرشيفية أوحت للمتلقي أن الفيلم يستند إلى وقائع وأحداث حقيقية مسلم بها.

– تكريس البطولة الفردية: الأرشيف يعزز من مكانة غولدا مائير في الرواية التاريخية، ويجعل منها المحرك لعملية السلام، وكأن الاتفاقية جاءت كنتيجة مباشرة لشجاعة غولدا، رغم أنها لم تكن في السلطة آنذاك، تجلى ذلك في المشهد الأخير وهي تتابع تقرير حول دورها ولقائها مع السادات.

- إلغاء الآخر: لا تظهر أي مشاهد أرشيفية للجنود المصريين، أو المعارك البرية، أو المدنيين في الجبهة الأخرى. العرب يُمثَّلون فقط كخطر وجودي على "إسرائيل" (صوت الجندي المصري: الصهاينة كلهم ماتوا)، أو خطاب سياسي مبتور (كخطاب السادات). هنا يقوم الأرشيف بوظيفة الطمس والتغييب. ما يعرض من الأرشيف هو ما يُبرز الصدمة "الإسرائيلية" فقط، وكأن الحرب وقعت على "إسرائيل" وحدها.
- تحويل الوثيقة إلى أداة تعاطف: عند دمج الأرشيف داخل السرد، يتم ترتيبه في السياق على نحو يجعل غولدا تظهر كشاهدة على اللحظة ، كالعرض الخاطف للهجوم العربي وهي في اجتماعها مع القادة في اليوم الأول للحرب.
- إضفاء المصداقية: فإدخال مقاطع وثائقية حقيقية يخلق وهماً بالحياد والواقعية، في حين أن السياق الانتقائي وأسلوب الإخراج، يوجّه المتفرج نحو قراءة أيديولوجية.

رابعاً: يقدم فيلم *غولدا* (2023) شخصية رئيسة الوزراء "الإسرائيلية" خلال حرب أكتوبر 1973، معتمداً على منظومة سيميائية متعددة المستويات تعيد صياغة السرد التاريخي وفق رؤية أيديولوجية محددة.

على المستوى الأيقوني، يتم توظيف المظهر الجسدي لغولدا – الماكياج الثقيل، الجسد المنحني، طريقة المشي، وسيجارتها (تدخينها المستمر)، حقيبتها، حذائها، وجميع التفاصيل.

أما على مستوى المؤشرات، فإن عناصر مثل أضواء غرفة العمليات وصافرات الإنذار تعمل كإشارات سمعية–بصرية تحيل إلى حالة الطوارئ دون عرض التفاصيل الميدانية. هذه المؤشرات تخلق إحساساً بالخطر الدائم الذي شعرت غولدا تجاهه بالقلق، وظهر ذلك في عدة مشاهد من خلال تأملها للطيور الخائفة في السماء تتآوى في مدخنة، وأخرى تحشر في الملجأ تبحث عن مخرج.

وفي الجانب الرمزي، يتم توظيف العبارات: "لن يأخذوني حية"، ""سأنشئ جيشاً من الأرامل والأيتام" كرموز لغوية تحمل دلالات سياسية عميقة. هذه الرموز اللغوية تعيد صياغة الحرب كصراع وجودي بدلاً من كونه حرباً على أراض محتلة.

وقد تم توظيف العناصر السينمائية التي تدعم المعنى سمعياً وبصرياً في كل مشهد منها ليعطي الدلالة الدقيقة التي تظهر البطلة بصفات ما، وأبرزها:

- غولدا الإنسانة: إضافة لمشهد البداية الذي توظف فيه عناصر التعبير السينمائي من حجم اللقطة المقربة والمعالجة الزمنية (استطالة الزمن)، لدينا مشهد مواساتها لموظفة في مكتبها فقدت ابنها في الحرب. الظهور البصري لغولدا بلقطات قريبة جداً، مع تجاعيد وجهها وعيونها الدامعة، يحيل مباشرة إلى الألم والضعف الإنساني. شعور غولدا بأنها في دوامة بين همومها الشخصية –مرضها، ومجريات الحرب: التعبير السينمائي من خلال نزولها الدرجات اللولبية (الشكل والخطوط، والتكوين، والإضاءة)، النزيف من يد غولدا (إصبعها المجروح)، والمؤثرات الصوتية لحظات الكوابيس، هي إشارات حسية مباشرة لألمها النفسي.
- امرأة قوية: حرصها على الوجود بين جنودها رغم مرضها، وكيف استطاعت أن تدير حرب 1973 رغم ظروفها الخاصة ووضعها الصحي، وكيف تحاملت على نفسها لتطير إلى جنودها في الجانب الآخر من المعركة وتساندهم وترفع معنوياتهم، وكيف استطاعت مواجهة الجمهور "الإسرائيلي" وهي تشحن معنوياته مع بداية الحرب لتبدو أكثر صلابة من وزير الدفاع في حينه (موشي ديان). تظهر غولدا القوية من خلال الموازنة بينها كسياسية، وبين وزير الدفاع موشي ديان كعسكري، فهي تتماسك منذ اللحظات الأولى للحرب بينما ينهار هو ويستفرغ ويطلب الاستقالة، هي توجه خطاباً قوياً للجمهور يرفع المعنويات، بينما يتحدث ديان عن الخسائر. هذه الثنائية تصاغ من خلال تقنيات الإخراج، يتم بناء بطولة رمزية لغولدا عبر اختيارات بصرية مدروسة، وضع الكاميرا الدائم في مستوى عينيها، الإضاءة المسلطة على وجهها، وإقصاء القادة العسكريين من المشهد. هذه الخيارات تكرس صورتها كمركز وحيد للقرار والمسؤولية. كما ظهرت قوتها في كثير من المواضع بتعبيرات لفظية: "سأنشئ جيشاً من الأرامل والأيتام"، "لن يأخذوني حية".

وقد أحاط بشخصية غولدا تعبيرات سينمائية مختلفة منها زاوية الكاميرا، والإضاءة لتغير المعنى والدلالة داخل المشهد نفسه. مثلاً: في مشهد دخول غولدا للمحكمة بعد تخطيها للمدخل حيث يقف العشرات من أفراد شعبها الغاضبين، وبينما تكون تسير بخطى ثقيلة وتكون صور الجموع ضبابية (الشعور بالحزن والأسف تجاه شعبها– الانسانة غولدا). يتحرر الزمن من الإيقاع البطئ لتسير في ممر معتم تكون الكاميرا بزاوية سفلية فتظهرها شامخة وخطاها ثابتة أمام لجنة تحقيق أغرانت في القدس عام 1974 ثم تتوسط الكادر وتضع حقيبتها وتشرب الماء وتدلي القسم ثم تجلس أمام خمسة من الرجال الذين يتابعون التحقيق في مجريات الحرب تدخن سيجارتها. (المرأة القوية المتحملة للمسؤولية).

أما غولدا الذكية فهي التي استطاعت دبلوماسياً أن تجعل أمريكا تساندها رغم مصالحها مع دول الخليج آنذاك والمتمثلة في النفط– وقد أمدتها بجسر جوي من الطائرات والأسلحة فقد أفلحت في استمالة وزير الخارجية الأمريكي كيسنجر، وإضافة للعناصر البصرية فقد لعب الحوار دوراً دلالياً يغذي أيقونة "غولدا الذكية"، ومنها أنه عندما زارها كيسنجر في بيتها بدت غولدا امرأة متحدية بينما وزير خارجية أمريكا في موقف المستكين المنصاع، وعندما ذكّرها بأنه أمريكي ثم وزير خارجية ثم يهودي، حتى تأخذ بالاعتبار حدود إمكانياته في المساعدة تجيبه: "إننا في إسرائيل نقرأ من اليمين لليسار"، في تلميح ذكي لإعادته لأصله اليهودي والعبري، وفي معنى أعمق للبدايات الأولى للكتابة والقراءة، إذ أن اللغة العبرية كما العربية تقرأ من اليمين لليسار، وكأنها تشير إليه بأن "يتذكر أصله".

الأساليب البصرية المعتمدة لتقديم الوقائع:

في فيلم *غولدا* (2023)، تتخذ الأساليب البصرية دوراً مهماً في تقديم الوقائع، حيث تقوم بتوجيه المتفرج نحو قراءة معينة للأحداث، من أبرز هذه الأساليب:

- اللقطات القريبة: يركز الفيلم بشكل مفرط على ملامح وجه غولدا، خصوصاً عينيها وشفتيها وتجاعيد بشرتها، والهدف من ذلك ليس فقط إبراز العمر والتعب، بل إضفاء طابع إنساني على القائدة السياسية،

والتقريب بين الجمهور والممثلة (هيلين ميرين) عاطفياً. هذه التقنية تحوّل المعاناة القومية إلى ألم شخصي داخلي، وتجعل من غولدا "أيقونة ضحية" رغم أنها في موقع القيادة.

- الإضاءة القاتمة: معظم مشاهد الفيلم قاتمة، هذا النمط البصري يعكس الكآبة، والشعور بالذنب، كما تستخدم الظلال واللون الرمادي فيظهر المشهد وكأنه داخل "غرفة ضمير غولدا" يتجلى ذلك في مشاهد متابعتها للحرب من غرف العمليات، إضافة للحركة البطيئة للكاميرا. خاصة في مشاهد الحوار أو تأملات غولدا. هذا البطء يخلق إحساساً بالثقل التاريخي، كما يمنح الشخصية المركزية عمقاً رمزياً وكأنها تمثل "القدَر القومي".
- الإنتقائية في استخدام المواد الأرشيفية: المشاهد الوثائقية تُستخدم لخلق وهم الواقعية والمصداقية، لكنها مقتطعة وموجهة. مثلاً: ظهور خطاب السادات مبتوراً، واستبعاد أي مشاهد للضحايا من الجانب العربي، وغياب أداء الجندي العربي من ميدان المعركة. هذا الدمج بين الواقعي والمُتخيّل يُوهم المشاهد بأن الفيلم يعكس "الحقيقة"، بينما هو تمثيل انتقائي أيديولوجي للأحداث.

- المؤثرات الصوتية خارج الكادر: كثير من أصوات الحرب من قصف وانفجارات وصراخ لا تُرى على الشاشة بل تُسمع فقط. هذه التقنية تجعل من الحرب تهديد نفسي للمتلقي يشعر بوقعها على غولدا.

الاستنتاجات:

1. إعادة تشكيل السرد التاريخي من منظور "إسرائيلي":

يتّضح من تحليل الفيلم أن *غولدا* يُعيد بناء التاريخ من منظور بطولي لمائير، حيث يتم اختزال السياق التاريخي في قصة شخصية لرئيسة الوزراء، أظهرت الظروف السياسية والشخصية التي جعلت من الحرب مفاجأة صعبة لها من حيث التوقيت، ويجعل من أسلوب إدارتها للحرب بطولة فردية كان نتاجها تحقيق السلام لشعبها.

2. الرموز البصرية والسمعية بوصفها أدوات أيديولوجية لبناء تعاطف مع البطلة:

يوظف الفيلم العناصر البصرية والسمعية من خلال اللقطات القريبة، والموسيقى الدالة، والإضاءة القاتمة وتفاصيل التكوين، لإظهار الأيقونات (كالسجائر، والإضاءة المعتمة، والدواء، والعلاج الاشعاعي، وسقوط الشعر والكوابيس) لإنتاج صورة مزدوجة لغولدا: ضحية وقائدة، هذه الرموز تخفي فشلها العسكري.

3. السينما كأداة لتوجيه خطاب سياسي ضمني:

يظهر الفيلم مثالاً على كيف تستخدم السينما أدواتها الجمالية والتقنية لإعادة إنتاج روايات منحازة، وتحويل الهزيمة إلى محطة ضرورية تُمهد للسلام بشروط المنتصر الرمزي، وليس المنهزم السياسي.

التوصيات:

تهدف هذه التوصيات إلى تحويل المتلقي من مجرَّد مُشاهد سلبي إلى فاعل نقدي قادر على تفكيك الخطابات السينمائية الموجَّهة، وفي الوقت نفسه دعم إنتاج سينما بديلة تُعيد التوازن إلى الرواية التاريخية.

1- تؤكد الدراسة على أهمية تعزيز الحس النقدي لدى المشاهد، خاصة عند التعاطي مع الأفلام ذات الطابع التاريخي، لما تحمله من خطابات أيديولوجية مغلَّفة بالسرد الدرامي. فالوعي بآليات التوجيه والتأثير يعد خطوة أساسية لتفكيك الخطابات المُسيَّسة والموجهة، التي قد تُمرر عبر الرموز البصرية والحوارات بشكل غير مباشر.

2- الاهتمام بتعليم كيف تُقرأ الأفلام: توصي الباحثة بإدراج تحليل الصورة السينمائية ضمن المناهج التعليمية، لتمكين المشاهد العربي من قراءة الخطاب السينمائي قراءة نقدية، بدلاً من التلقي السلبي الذي يجعله عرضة للتأثير العاطفي والتزييف التاريخي.

3- تحليل آليات التأثير السينمائي في الدراسات النقدية: تدعو الدراسة إلى تركيز الأبحاث المستقبلية على الكشف عن كيفية توظيف العناصر السينمائية (مثل الإخراج، المونتاج، الموسيقى التصويرية، والتمثيل)، في بناء خطاب أيديولوجي يهدف إلى توجيه موقف المشاهد والتأثير على وعيه التاريخي والسياسي. وتبرز أهمية ذلك في ظل تصاعد استخدام السينما كوسيلة ناعمة للدعاية السياسية

4- تبنّي مقاربات متعددة التخصصات في دراسة التلقي: تقترح الدراسة توسيع نطاق البحث لفهم اختلاف استجابات المتلقين، فاختلاف الخلفيات الثقافية والهويات والانتماءات السياسية قد يؤدي إلى قراءات متباينة، وهو ما يتطلب أدوات تحليلية أكثر شمولاً لرصد أثر الرمزيات الموجهة والدلالات السياسية المضمّنة في الفيلم.

المراجع العلمية

إبراهيم، عبد الناصر. (2024). التصميم الفني وأساليب استخدام التكنولوجيا في الفيلم الروائي. *الأكاديمية*، (113) , 153–170. https://doi.org/10.35560/jcofarts1308

ابن عافية، وداد. (2009). السميائية التأويلية: مدخل إلى سيموطيقا شارل ساندرس بورس. *الأثر: مجلة الآداب واللغات*, (8), 1–2.

الأمير، علوش. (2019). المعالجة الإخراجية لشخصية البطل في الفيلم الروائي الروسي. *لارك*, 3(34) , 221–230. https://doi.org/10.31185/lark.vol3.iss34.1132

أندرو، دالي. (1987). *نظريات الفيلم الكبرى* (ج. الرشيدي، مترجم). الهيئة المصرية العامة للكتاب.

بردق، عبد الوهاب. (2018). جمالية الصورة البصرية ومستويات التلقي. *مجلة الحكمة للدراسات الفلسفية*، (13) .198–211. http://search.mandumah.com/Record/921003

بكلاند، وارن. (2012). *فهم دراسات الأفلام: من هتشكوك إلى تارانتينو* (ترجمة د. محمد منير الأصبحي). السورية للكتاب – منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما.

بنكراد، سعيد. (2005). *السيميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها*. دار النشر للنشر والتوزيع.

بوزكور، مراد. (2016). التأويل والتفكيك عند أمبرتو إيكو بين فعل القراءة وفعالية القارئ. *الخطاب*, 1(23) , 35–52.

بومسلوك، خديجة. (2015). أفلمة الرواية في السينما الأمريكية [أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة وهران 1 أحمد بن بلة].

بيغل، جوناثان. (2011). *مدخل إلى سيمياء الإعلام* (م. شيا، مترجم). بيروت.

ثامر، ر. (2016). *نظريات وأساليب الفيلم السينمائي*. دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع.

جانيتي، لوي. (1976). *فهم السينما* (جعفر علي، مترجم). (الطبعة الثانية). برنتس هول المحدودة.

حساني، أشرف. (2023، 18 سبتمبر). أفلام "السير الذاتية": لماذا تغيب عن السينما العربية؟ *اندبندنت عربية*. https://www.independentarabia.com/node/497206/ثقافة/سينما/أفلام-السير-الذاتية-لماذا-تغيب-عن-السينما-العربية؟

حسن، فردوس فلاح. جاسم، ميسون كاظم. (2024). الدلالة الاستعارية وآلية توظيفها في الإعلان التلفزيوني. *Journal of Educational and Human Sciences*, (39), 152–164. https://doi.org/10.33193/JEAHS.39.2024.547

حسن، عبد الله حسين. (2015). الزمكان في الفيلم الروائي التاريخي المعاصر: فيلم 300 أنموذجاً. *مجلة الآداب*، ملحق، 215–242.

حمداش، سعاد. (2023). فلسفة اللغة وسؤال المعنى: بحث في سيميائيات الاستعارة الفنية. عمان: دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع.

حمداوي، جميل. (2007). مدخل إلى المنهج السيميائي. في د. حميد حمداوي (Ed.), *الدراسات الأدبية*. https://arabicnadwah.com

خالد، علي. (2019). بنية الشريط الصوتي لمشاهد الرعب في الفيلم السينمائي. *لارك*, 3(30). https://doi.org/10.31185/lark.vol3.iss30.270

خزيم، محمد منذر، العفان، والخالدي. (2024). أساليب وأنماط التحليل السيميولوجي للأفلام السينمائية: دراسة تحليلية لفيلم. *المجلة المصرية لبحوث الإعلام*, 88, 723–756.

ديك، برنارد. (2015). *تشريح الفيلم* (مصطفى. محرم، مترجم). المركز القومي للترجمة.

زروقي، عزيز . (2022). علاقة السينما بالأدب والتاريخ: المغرب نموذجاً. *مجلة ليكسوس في التاريخ والعلوم الإنسانية*, 1(44), 70–101.

الزعبي، لؤي. (2020). *مدخل إلى السينما والصورة*. سوريا: الجامعة الافتراضية السورية.

سليمان، إبراهيم. (2014). مدخل إلى مفهوم سيميائية الصورة. *مجلة جامعة الزاوية*, 16(2).

الشاروط، فراس. (2021). سيميائية وبنية الصورة في أفلام محمد خان: فيلم "مستر كاراتيه" مثالاً. *Journal of Education College Wasit University*, 1(43), 505–532. https://doi.org/10.31185/eduj.vol1.iss43.2154

شاكر، وليد عبد الملك. (2022). أدلجة الوثيقة في الأفلام الوثائقية التاريخية. *مجلة الدراسات المستدامة*, 4, ملحق, 909–938. http://search.mandumah.com/Record/1239913

شعبان، عبد السالم. (2021). سيميولوجيا جمالية الفضاء في فيلم "السنونو لا يموت في القدس" لرضا الباهي. *Regards*, (26), 145–167.

شلبي، أكرم. (1988). *الإنتاج التلفزيوني وفنون الإخراج*. جدة: دار الشروق.

شهيد، رياض. (1996). الضوء منظومة دلالية في الخطاب المسرحي [أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة].

صالح، جهاد أحمد. (2016). تاريخ أفلمة الرواية وواقع السينما الفلسطينية. *آفاق سينمائية*, 3(1) , 15–33. https://asjp.cerist.dz/en/article/116299

عابد، زهير. (2020). *البحث الإعلامي*. مكتبة سمير منصور للطباعة والنشر والتوزيع.

عامر، سوسن. (2020). دراسة سيميولوجية للإضاءة السينمائية. *مجلة العمارة والفنون والعلوم الإنسانية*, 5(22), 625–640. https://doi.org/10.21608/mjaf.2019.20136.1398

عبد القادر، زرار. (2020). آليات أفلمة الرواية في السينما الجزائرية: "ريح الجنوب" أنموذجاً. *آفاق سينمائية*, 7(1), 250–268. https://asjp.cerist.dz/en/article/115808

العرباوي، عزيز. (2017). اللغة السينمائية والكتابة بالصورة: قراءة في كتاب مارسيل مارتان. *قوافل*, 35, 176–195. https://doi.org/10.31185/lark.vol1.iss36.1030

عربي، هناء.. (2017). سيميائية الرموز في إخراج الأفلام السينمائية المصرية نحو قضية الإرهاب. *المجلة العلمية لبحوث الإعلام وتكنولوجيا الاتصال*, (1), 172–180. https://doi.org/10.12816/0049859

علي، منتظر هاشم. (2019). المعالجة الإخراجية لموضوعة الإرهاب في الفيلم القصير. *لارك*, 2(32), 304–318. https://doi.org/10.31185/lark.vol2.iss32.114

عيد، محمد أحمد الصغير. (2023). الصورة النمطية للعرب وتشويه التاريخ الإسلامي في السينما العالمية. *مجلة نماء*, (2), 112–151. https://doi.org/10.59151/.vi2.5

عيد، محمد أحمد الصغير. (2017). الصورة النمطية للعرب وتشويه التاريخ الإسلامي في السينما العالمية. *مجلة نماء*, (2), 112–151.

الغرايبة، عامر. (2013). آلية اشتغال المواد الأرشيفية في الفيلم الروائي. *المجلة الأردنية للفنون*, 6(1), 113–132.

قطب، نادية. (2024). المقاومة المصرية في عيون السينما: دراسة سيميائية لتصوير رموز المقاومة الشعبية فترة الاحتلال البريطاني لمصر في الأفلام السينمائية. *المجلة المصرية لبحوث الاتصال الجماهيري*, 7(2), 941–1090.

كرمستجي، فاطمة عبد الرزاق. الجطاري، بلقاسم. (2022). نظريّة التلقّي. *مجلة مركز الخدمة للاستشارات البحثية واللغات*, 24(71), 1–38. https://doi.org/10.21608/jocr.2022.166833.1103

كيطو، المصطفى. (2022). بلاغة التكوين وجماليته في فيلم "القربان" لأندريه تاركوفسكي: قراءة وصفية تحليلية للمشهد الأول. *Sirte University Journal of Humanities*, 12(2), 22–32. https://doi.org/10.37375/sujh.v12i2.178

لخضر، الوادي. (2020). تحليل سيمولوجي لمسلسل التغريبة الفلسطينية [رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة الشهيد حمة، الجزائر].

ليفينجستون، بيزلي. بلاتينيا، كارل. (محرران). (2013). *دليل روتليدج للسينما والفلسفة* (أحمد يوسف، مترجم). القاهرة: المركز القومي للترجمة.

مارتن، مارسيل. (1964). *اللغة السينمائية* (سعد مكاوي، مترجم). القاهرة: الدار المصرية للتأليف والنشر.

مارتن، مارسيل. (2017). *اللغة السينمائية* (سعد مكاوي، مترجم). القاهرة: أقلام عربية.

مائير، جولدا. (2007). *كتاب حياتي* (ع. عزمي، مترجم). مؤسسة دار التعاون.

محمدي، عباس. (2021). جماليات الرمزية والسيمائية في السينما الأفغانية. *أفانكا / سينما*. https://doi.org/10.37390/avancacinema.2021.a258

محمود، علي. (2019). التوظيف الغرائبي للمكان المألوف في الفيلم الروائي. *مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية*, 36(1), 162–171. https://doi.org/10.31185/lark.vol1.iss36.1030

محياوي، يحيى. (2014). السينما كوثيقة للتاريخ: أفلمة الماضي بلغة المرئي.. مرجعية موثوقة، الجزائر أنموذجاً. *مجلة النص*, 1(2), 42–56. https://asjp.cerist.dz/en/article/136367

محياوي، يحيى. (2023). الحقيقة والخيال في الأفلام التاريخية الجزائرية [أطروحة دكتوراه، جامعة الجزائر 3: كلية علوم الإعلام والاتصال].

مدانات، عدنان. (1975). *بحثاً عن السينما*. بيروت: دار القدس.

مراح، مراد. (2019). الفيلم الروائي التاريخي بين حرفية الحادثة التاريخية والمتخيل السينمائي: أفلام ميل غيبسون أنموذجاً (القلب الشجاع – آلام المسيح) [أطروحة دكتوراه غير منشورة].

مراح، مراد. (2021). الفيلم الروائي التاريخي بين حرفية الحادثة التاريخية والتخيل المصور. *مجلة النص*, 8(1), 43–64.

مكيبن، توني. (2014، 23 فبراير). السينما والأيديولوجيا [محاضرة]. ترجمة: شلبي، ممدوح. مدونة ممدوح شلبي. مسترجع من https://mamdoughshalaby2.blogspot.com/2014/02/blog-post_3615.html

منهل، علي. (2023). البناء التشكيلي للقطة في الدراما التاريخية. *Journal of the College of Basic Education*, 18(75), 593–615. https://doi.org/10.35950/cbej.v18i75.9109

موناكو، جيمس. (2016). *كيف تقرأ فيلماً: الأفلام والوسائط وما بعدها* (أحمد يوسف، مترجم). القاهرة: المركز القومي للترجمة.

الجهاز المركزي للإحصاء الفلسطيني. (2015، 20 يونيو). الإحصاء الفلسطيني حول واقع اللاجئين الفلسطينيين عشية اليوم العالمي للاجئين. دولتنا: فلسطين . https://www.pcbs.gov.ps/postar.aspx?lang=ar&ItemID=1420

الجزيرة نت. (2023، 6 أكتوبر). من غرفة جولدا مائير لبولاق أبو العلا: قراءة في المسارات المتعارضة ليوم الغفران وحرب أكتوبر. https://www.aljazeera.net/history/2023/10/6/من-غرفة-جولدا-مائير-لبولاق-أبو-العلا

تلفزيون سوريا. (2023، 12 تشرين الأول). العميل رقم1 "الملاك".. الموساد يكشف صوراً ووثائق عن أشرف مروان ودوره في حرب 1973. https://www.syria.tv/العميل-رقم1-الملاك-الموساد-يكشف-صوراً-ووثائق-عن-أشرف-مروان-ودوره-في-حرب-1973

شهاب للأنباء. (2023، 6 تشرين الأول). 50 عاماً على حرب أكتوبر.. تفاصيل الهجوم العربي المباغت على إسرائيل". https://shehabnews.com/p/134198".

فقيه، محمد علي. (2017، 17 مايو). أسطورة قلعة "ماسادا" اليهودية.. ترويج لبطولة زائفة. الميادين نت . https://www.almayadeen.net/butterfly-effect/757317/أسطورة-قلعة-ماسادا-اليهودية--ترويج-لبطولة-زائفة

مركز بيت المقدس للدراسات التوثيقية. (2008، 1 ديسمبر). "الشمعدان" .. الرمز الأسطوري اليهودي [مقال]. مركز بيت المقدس للدراسات التوثيقية. https://aqsaonline.org/BlogPosts/Details/cd3ba1a2-877a-4e06-9a25-19f79e643f49 .

موقع الأقصى أونلاين. (2022). التهويد البصري للقدس في الإعلام الإسرائيلي . https://aqsaonline.org/BlogPosts/Details/cd3ba1a2-877a-4e06-9a25-19f79e643f49

وزارة الخارجية والمغتربين الفلسطينية. (2022، 2 يونيو). اللاجئ الفلسطيني أقدم قضية لجوء عالمية. وزارة الخارجية والمغتربين الفلسطينية. https://www.mofa.pna.ps/ar-jo/ps/ps020620222 .

]. فيديو). Golda Meir's speech after the Yom Kippur War – 1973 [أكتوبر 7 ،Memri TV. (2023 YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=8mq9gApbjyw

مائير، غولدا. (1973). خطاب حرب يوم الغفران (1973) [فيديو]. يوتيوب . https://www.youtube.com/watch?v=X5vIqcNnRI4

مائير، غولدا. (1973، 6 أكتوبر). الصدمة والكذب [فيديو]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=8mq9gApbjyw

Wikipedia contributors. (2024). Who by Fire (song). Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Who_by_Fire_(song)

- IMDb. (n.d.). *Nicholas Martin – Biography*. IMDb. https://www.imdb.com/name/nm1142235/bio/?ref_=nm_ov_bio_sm

المراجع الأجنبية:

Alex, S. (2006). *Analisis teks media: Suatu pengantar untuk analisis wacana, analisis semiotika, dan analisis framing* (Edisi keempat). PT. Remaja Rosdakarya.

Amalia, M. (2022). *Semiotic analysis of Disney movie posters* [Undergraduate thesis, UIN Sunan Ampel Surabaya]. English Department, Faculty of Arts & Humanities.

Amri, U., & Pratiwi, A. (2023). Semiotic analysis of *Diary of a Wimpy Kid* movie posters. *Vivid Journal of Language and Literature, 12*(1), 20. http://jurnalvivid.fib.unand.ac.id/index.php/vivid/article/view/331

ATAŞ, F. (2023). Arzu ve karanlığın melodileri: *Morte a Venezia* ve *La Pianiste* filmlerinde film müziği yoluyla Eros ve Thanatos'un kişileştirilmesi. *Türkiye Film Araştırmaları Dergisi, 3*(2), 125–135. https://doi.org/10.59280/film.1327674

Beaugrande, R., & Dressler, W. U. (2013). *Introduction to text linguistics*. Routledge.

Bolivar, V., Cohen, A., & Fentress, J. (1994). Semantic and formal congruency in music and motion pictures: Effects on the interpretation of visual action.

Psychomusicology: Music, Mind and Brain, 13(1–2), 28–59. https://doi.org/10.1037/h0094102

Bruce, B. (2013). *The visual story*. [Free Download]. Internet Archive.

Burgoyne, R. (2009). Introduction: Re-enactment and imagination in the historical film. *Leidschrift: Verleden in Beeld. Geschiedenis en Mythe in Film, 24*(December), 7–18.

Dandis, D. A. (2014). *Principles of visual literacy* (M. Sepehr, Trans., 4th ed.). Tehran: Soroush.

Dukhovnaya, T. V. (2021). Transtextual study of cinematic discourse. *Филологические науки / Philological Sciences*, (4), 93–99. https://www.filolnauki.ru

Eco, U. (1984). Articulations of the cinematic code. In B. Nichols (Ed.), *Movies and methods* (pp. 596). University of California Press.

Elena, K. M. (2015). *A semiotic analysis of Russian literature in modern Russian film adaptations* [Doctoral dissertation, The Ohio State University].

Fitriani, H., & Wiharja, I. (2023). Roland Barthes' semiotics in the film *Mencuri Raden Saleh* by Angga Dwimas Sasongko. *JELL (Journal of English Language and Literature) STIBA-IEC Jakarta, 8*(01), 41–46. https://doi.org/10.37110/jell.v8i01.169

Genette, G. (1997). *Palimpsests: Literature in the second degree* (C. Newman & C. Doubinsky, Trans.). University of Nebraska Press. (Original work published 1982)

Giorno, M.-T. (2007). *Dictionary of cinema terms* (F. Bashour, Trans.). General Cinema Establishment.

Hopes, B. C., & Hamdaoui, S. (2021). *Semiotics of the narrative film*. Algeria: Larbi Ben Mhidi University Oum El Bouaghi, Faculty of Arts, Department of Arabic Language and Literature.

Janney, R. (2012). Pragmatics and cinematic discourse. *Lodz Papers in Pragmatics, 8*(1), 85–113.

Kline, T. J. (2002). *Screening the text: Intertextuality in new wave French cinema*. The Johns Hopkins University Press.

Kot, H., Levchenko, O., Kravchenko, T., Musiyenko, O., & Hrubych, K. (2021). Problems of intertextuality in audio-visual arts. *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities, 13*(1). https://doi.org/10.21659/rupkatha.v13n1.03

Kristeva, J. (1980). *Desire in language: A semiotic approach to literature and art* (T. Gora, A. Jardine, & L. S. Roudiez, Trans.). Columbia University Press.

Min, Z., & Jitang, C. (2023). Eliminating interferences of intertextuality—An optimal cognitive perspective for news discourse readers. *Academic Journal of Humanities & Social Sciences, 6*(14). https://doi.org/10.25236/ajhss.2023.061409

Mitri, J. (2015). *Psychology and aesthetics of cinema* (S. Azimi, Trans., 2nd ed.). Tehran: Mehr.

Murray, L. (2016). Adapting Peircean semiotics to sound theory and practice. *SoundEffects – An Interdisciplinary Journal of Sound and Sound Experience, 5*(1), 55–72. https://doi.org/10.7146/se.v5i1.23308

Nikoriak, N. (2020). Metaphorical codes of S. Parajanov's movie text *Sayat Nova* (1969). *Pitannâ lìteraturoznavstva*. https://doi.org/10.31861/pytlit2020.101.209

Noad, B., & Barton, G. (2018). Emotion resonance and divergence: A semiotic analysis of music and sound in *The Lost Thing* and *Elizabeth*. *Social Semiotics, 30*(2), 206–224. https://doi.org/10.1080/10350330.2018.1543115

Cheng, W. (2023). Unnatural narrative in film: Unnatural audio-visual focus and cognitive focus. *Frontiers in Art Research, 5*(14), 56–60. https://doi.org/10.25236/FAR.2023.051410

Eco, U. (1984). Articulations of the cinematic code. In B. Nichols (Ed.), *Movies and methods* (pp. 596–). University of California Press.

Quiroga Méndez. (2022). Los sueños del mundo, una interpretación del cine desde la psicología analítica. *Clínica e Investigación Relacional.* https://doi.org/10.21110/19882939.2022.160107

Reed, H. (2008). *Philosophy of contemporary art* (M. T. Faramarzi, Trans.; 3rd ed.). Tehran: Negah.

Sarkar, S., & Parmar, U. (2022). A study on the usage of camera techniques for communication in cinema (with special reference to Mrinal Sen's *Bhuvan Shome*). *Shodhkosh Journal of Visual and Performing Arts, 3*(2). https://doi.org/10.29121/shodhkosh.v3.i2.2022.217

Sestini, V. (2023). Between intertextuality and paratextuality: Gérard Genette teacher of method. *JLIS.it, 14*(2), 1–10. https://doi.org/10.36253/jlis.it-535

Sendera Mohd. Yakin, H., & Totu, A. (2014). Semiotic and communication: A comparison between Peirce and Saussure's theories of signs. *Procedia - Social and Behavioral Sciences, 155*, 4–8. https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2014.10.247

Vikulova, L. G. (2001). *Magic French literary fairy tale of the late XVI — early XVIII century*. Irkutsk State Linguistic University.

Wang, T., Suboh, R., & Alizadeh, F. (2023). When stories travel: A review of transcultural film adaptation. *Malaysian Journal of Social Sciences and Humanities, 8*(9), e002511. https://doi.org/10.47405/mjssh.v8i9.2511

Wollen, P. (2013). *Signs and meaning in cinema* (A. Tarbiat & B. Taheri, Trans.; 6th ed.). Tehran: Soroush.

Yin, S. (2024). Interpreting the film *Chang An* from the perspective of the theory of symbolic intertextuality. *Studies in Art and Architecture, 3*(2), 137–144. https://doi.org/10.56397/saa.2024.06.26

Zaimar, A. (2017). Semiotic analysis of Lorraine in "The Conjuring 2" film. *Scope: Journal of English Language Teaching, 1*(2), [pages not specified]. https://doi.org/10.xxxx/scope.2017.012

Zugasti, M. (1993). Una aproximación intertextual a la poesía de Victoriano Crémer. *RILCE, 9*, 239–266.

الملاحق

ملحق أ

الجداول

جدول 11

تحليل العناصر البصرية والسمعية من منظور بيرس

العنصر البصري والسمعي (العلامة/المُمثّل)	الموضوع (المدلول المباشر)	المؤول (التأويل/الدلالة)
دفتر صغير تسجل فيه غولدا أعداد القتلى	المحكمة – دفتر الضحايا	الضمير القيادي، والتوثيق الرسمي، وهو أداة ترمز إلى شعور غولدا بالمسؤولية وتحملها تبعات قرارها.
أصوات الكتابة بالآلة الطابعة وصورة مقربة للطابعة متزامنة مع أقوال غولدا	توثيق المحضر في المحكمة	مؤشر يدل على توثيق اللحظة، وتحول أقوالها إلى سجل رسمي وتاريخي.
الاستعارة اللفظية	"أنشئ جيشاً من الأرامل والأيتام"	رمز لغوي يشير إلى الاستماتة في الدفاع، وتريد به رئيسة الوزراء الضغط من خلال الاستعطاف.
مشهد حقيقي موثق	فيديو أرشيفي لكيسنجر	مؤشر يعمل كإطار مرجعي واقعي يضفي المصداقية على التمثيل الفيلمي، ويؤكد العلاقة الوثيقة مع واشنطن.
الحساء كهدية غير مرغوبة	الحساء الروسي	يرمز إلى السخرية من الموقف الروسي، ويشير إلى ضغط روسيا على الدبلوماسية الأمريكية لفرض وقف إطلاق النار.
تعبير رمزي ثقافي	عبارة "نقرأ من اليمين لليسار"	رمز ثقافي تستخدمه غولدا لتقلب ترتيب أولويات كيسنجر لصالح

		"إسرائيل"، في إشارة إلى الهوية اليهودية.
ملف وقف إطلاق النار (كيسنجر) مقابل ملف الأسرى (غولدا)	الملفات الموضوعة على الطاولة	المؤشرات المادية للصراع بين المصلحة السياسية الأمريكية (وقف النار) والاعتبار الأخلاقي "الإسرائيلي" (أسرى الحرب).

جدول 12

تحليل العناصر البصرية والسمعية من منظور بيرس

العنصر البصري والسمعي (العلامة/المُمثَّل)	الموضوع (المدلول المباشر)	المؤول (التأويل/الدلالة)
جثث متكدسة في المشرحة	ضحايا الحرب– خسائر متزايدة	عبء الحرب الأخلاقي والمادي على القيادة ا"لإسرائيلية"، وإحالة ضمنية إلى مسؤولية غولدا مائير عن الخسائر
لقطة مقربة لجثث على رفوف المشرحة	الضحايا هم أفراد وليس أرقام فقط	شعور غولدا بالأسف والحزن عليهم كأم وكل منهم كأحد أبنائها
غولدا طريحة الفراش تتلقى علاجاً	الإرهاق والمرض الجسدي	إضفاء طابع بطولي على صمودها
لقطة فيديو حقيقية لغولدا وهي بكامل صحتها أمام الجنود	ظهور إعلامي لغولدا	مفارقة بصرية تكشف التباين بين الواقع والصورة السينمائية، ما يشير إلى تلاعب بصري– درامي لصنع سرد بطولي
غولدا: "سأذبحهم جميعاً"	تهديد بالتصعيد العسكري	تكثيف التوتر السياسي وتوظيف العنف كأداة ضغط دبلوماسي (حنكة غولدا)
استرجاع غولدا لذكريات الطفولة – مشهد القوزاق	معاناة شخصية في أوكرانيا	سرد درامي يربط التجربة الشخصية بالعقيدة السياسية؛ استدعاء للذاكرة اليهودية المُضطهدة
لقطة مقرّبة على وجه غولدا أثناء الحديث عن والدها	الألم الشخصي الداخلي	تكثيف شعوري لحالة الصدمة القديمة التي تشكّل رؤيتها للعالم؛ تبرير لاشعوري للعنف من خلال ذكرياتها الأليمة
استفراغ غولدا للدم	تمثيل جسدي مرئي لصراع داخلي نفسي و"تفريغ" للذنب أو العبء الأخلاقي تجاه ضحايا الحرب؛ إضافة لتجسيد الألم العميق الذي تخزنه داخلها منذ الطفولة والذي لفظته لكيسنجر	نزيف داخلي / تدهور صحي
فنجان القهوة، حبوب الدواء، السجائر، منفضة السجائر	الانتظار والقلق	دلالة على التوتر النفسي والعصبي، رموز للإجهاد والصراع الداخلي
دوران المروحة في السقف	استمرار الحرب	عنصر بصري يرمز إلى الاستمرار والعجز عن السيطرة؛ عجلة لا تتوقف ترمز للمعارك
اختفاء المروحة تدريجياً عند اتصال كيسنجر بينما تبرز الإضاءة	تغير في السياق	تحوّل بصري يرمز إلى بداية نهاية الحرب، الضوء يرمز للأمل وفتح قنوات التفاوض
الشاشة تعرض لقاء 101 الحقيقي	لقاء رسمي عسكري	مزج بين الوثيقة والدراما؛ إضفاء مصداقية على الرواية السينمائية.
حوار: "استخدم هذه الكلمة؟ إسرائيل؟"	اعتراف رسمي	ذروة درامية تشير إلى الاعتراف العربي ب"إسرائيل"؛ يؤطَّر كتتويج لانتصار سياسي وشخصي
احتفال ديان: "أحسنت يا غولدا"	مباركة للنجاح السياسي والعسكري	تأكيد على نجاح القيادة رغم الخسائر
رئيس الموساد وغولدا – حوار كشف التقصير	فضح ثغرات استخباراتية	مواجهة الحقيقة المخفية وراء "النصر"؛ تمهيد للاتهام السياسي المرتقب
غولدا: "سأتحمل المسؤولية"	شعورها بالمسؤولية	تضحية رمزية تؤسس لصورة بطولية
وعد رئيس الموساد: "سأدافع عن ذكراك"	تلميح للتاريخ والرواية الرسمية	إشارة إلى إعادة تشكيل السرد بعد الحرب

جدول 13

تحليل العناصر البصرية والسمعية من منظور بيرس

العنصر البصري والسمعي (العلامة/المُمثّل)	الموضوع (المدلول المباشر)	المؤول (التأويل/الدلالة)
غولدا نائمة على الأريكة مع ضوء المكتب والتلفاز	إنهاك وسهر طويل	تجسيد لحالة الإرهاق الجسدي والنفسي، وشعور بالوحدة في المسؤولية
إيقاظها وتلقيها الملف بصمت	خبر مؤكد عن مقتل أحد الجنود	اقتراب غولدا من الشعور بالفقد وكون الضحايا ليسوا ارقاماً وإنما هناك عائلات تعاني لفقدهم
انهيار الموظفة الأم عند سماع الخبر	موت الابن وانكشاف الحقيقة	تمثيل لأثر الحرب على العائلات، وتجسيد للفقد الحقيقي
مشهد التوابيت في المطار ليلاً	استلام جثامين الجنود	التمثيل البصري لتكلفة الحرب
دفتر أرقام الضحايا	تسجيل خسائر الحرب	غولدا الام تحصي الخسائر من الأبناء الذين فقدتهم
الجملة الختامية في المحكمة "كل هؤلاء الأولاد الذين قتلوا... سأتحمل ألم هذه الخسارة حتى أموت"	اعتراف بالذنب	غولدا بوصفها رئيسة وزراء، كانت تتخذ قرارات ترسل بها هؤلاء "الأولاد" إلى خطوط الموت، لكن ضميرها يوجعها وهي تحصي الخسائر وترى الجثث لتتحول من صانعة قرار إلى أم ثكلى. قولها "الأولاد" وليس "الجنود" يعكس لهجة أمومية.

جدول 14

تحليل العناصر البصرية والسمعية من منظور بيرس

العنصر البصري والسمعي (العلامة/المُمثّل)	الموضوع (المدلول المباشر)	المؤول (التأويل/الدلالة)
التلفاز داخل غرفة غولدا يعرض لقاءها مع السادات	مشهد اخباري	استدعاء لمصالحة متأخرة مع "العدو"، وتمرير سردية البطولة والسلام.
استخدام فيديو أرشيفي حقيقي للزعماء الثلاثة في كامب ديفيد	مشهد سياسي موثق	تكريس لصحة السرد واعتماده كحقيقة
شاشة زرقاء بعد المشهد	فراغ بصري	رمز للفناء والبرودة
الطيور الميتة على أرضية ممر المشفى	موت كائنات حية هشة	ضحايا حرب أكتوبر من شعب "إسرائيل". وكان لدلالة تزامن موت غولدا مع موت الطيور مدلول: خلاص غولدا من تأنيب ضميرها الذي لازمها، إذ عاش معها هذا الشعور لآخر يوم في حياتها
ظهور الشاشة السوداء برسالة تبرئة غولدا (نص مكتوب في منتصف الكادر)	تقرير لجنة أغرانت 1974	سلطة قانونية تشير إلى التبرئة التي تدعو للتحرر من الشعور بالذنب
صوت أغنية "Who by Fire"	مرثاة شعرية/روحية	تأمل في الموت، قدر الفرد والأمة
تعليق المذيعة: "عاشت غولدا لترى السلام"	تقييم إيجابي لحياتها السياسية	إنجاز سياسي ساهمت في التهيئة له، صورة إيجابية لتوثيقها تاريخياً

ملحق ب

الصور

صورة 11

وصول القافلة الأمريكية، وأول الانتصارات

صورة 12

عملية العبور تفشل، وغولدا تسقط ضحية كابوس آخر

صورة 13

إحصاء غولدا لقتلاها أمام القاضي، والضغط على كيسنجر

صورة 14

المشرحة المكتظة- مزيد من الضحايا. وغولدا مضطرة للقاء جنودها ميدانياً بعد جلسة علاج

صورة 15

ذكريات الطفولة، والقتال حتى الرمق الأخير

صورة 16

طقوس الانتظار بكثير من القلق

صورة 17

غولدا تشعر بالفقد وتعترف بتأنيب الضمير

صورة 18

غولدا على سرير الموت تشهد نجاحها السياسي، وتتحرر الطيور- الضحايا- الكابوس الذي رافقها لآخر يوم في عمرها

An-Najah National University

Faculty of Graduate Studies

EMPLOYING CINEMATIC SYMBOLS IN TELLING THE HISTORICAL STORY – A SEMIOLOGICAL ANALYSIS OF THE MOVIE “GOLDA”

By

Amani "Mohammed Mahdi" Fathi Odeh

Supervisor

Dr. Hussam Abu Diya

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

EMPLOYING CINEMATIC SYMBOLS IN TELLING THE HISTORICAL STORY – A SEMIOLOGICAL ANALYSIS OF THE MOVIE “GOLDA”

By
Amani "Mohammed Mahdi" Fathi Odeh
Supervisor
Dr. Hussam Abu Diya

Abstract

This study explores how cinematic symbols are employed in narrating historical stories, through an analytical reading of the film *Golda* (2023), which combines biographical and historical narration, specifically focusing on the October War of 1973. The study aims to uncover the intended meanings behind cinematic imagery by deconstructing and analyzing visual and auditory symbols, as well as verbal cues, revealing how history is reshaped within the film and how these influences audience perceptions of historical events.

The study is based on the hypothesis that the film does not offer a neutral narrative. It adopts a semiotic approach grounded in Charles Peirce’s triadic model (icon, index, symbol), while also utilizing intertextuality, narrative, symbolic, visual, and ideological, to examine how the biography of Golda Meir is portrayed within the context of the October War. The study investigates how audiovisual elements function as semantic tools that contribute to reformulating and altering Golda’s image as a victim, a mother, an intelligent leader, and a savior, all within an ideological discourse. It also compares this cinematic portrayal with historical sources, documentary references, and Meir’s own memoirs, in order to expose the strategies of emphasis and omission implanted in cinematic language.

The study demonstrates how the film recontextualizes military defeat as symbolic victory by emphasizing emotional moments, invoking childhood memories and Jewish persecution, merging the “Masada” myth, and drawing on intertextual references such as archival footage and selections from Meir’s personal writings. It also manipulates narrative sequencing through editing, thereby framing the official speech as visually legitimate and historically factual. The study concludes that the film utilizes audiovisual elements to construct a discourse that marginalizes the Arab narrative and reshapes

historical awareness through an emotional storytelling that legitimizes Golda's political and military decisions.

The study recommends developing critical visual literacy among Arab audiences to better understand the mechanisms of meaning-making in politically charged films, to recognize narrative biases within cinematic productions, and to engage critically with historically inaccurate portrayals particularly in contexts related to conflict and memory.

Keyword: Cinematic Symbols, Ideological Discourse, Historical story