



BIRZEIT UNIVERSITY

كلية الآداب

برنامج الماجستير في الدراسات العربية المعاصرة

صورة القدس في السينما الفلسطينية والإسرائيلية (2000-2013)

Jerusalem image in Palestinian and Israeli cinema

(2000-2013)

إعداد

إسراء حجازي حسين سلهب

إشراف

د.وليد الشرفا

2015

صورة القدس في السينما الفلسطينية والإسرائيلية (2000-2013)

Jerusalem image in Palestinian and Israeli cinema

(2000-2013)

إسراء حجازي حسين سلهب

لجنة الإشراف والمناقشة

د.وليد الشرفا (رئيسا)

د.عبد الرحيم الشيخ (عضوا)

د.منير فخر الدين(عضوا)

د. نشأت الأقطش (عضوا)

قدمت هذه الدراسة استكمالاً لمتطلبات درجة الماجستير في الدراسات العربية

المعاصرة، من كلية الآداب في جامعة بيرزيت، فلسطين

2015

صورة القدس في السينما الفلسطينية والإسرائيلية (2000-2013)

Jerusalem image in Palestinian and Israeli cinema

(2000-2013)

إسراء حجازي حسين سلهب

لجنة الإشراف والمناقشة

د. وليد الشرفا (رئيسا)	التوقيع
د. عبد الرحيم الشيخ (عضوا)	التوقيع
د. منير فخر الدين (عضوا)	التوقيع
د. نشأت الأقطش (عضوا)	التوقيع

إهداء

إلى خير داعم لي ..زوجي الحبيب..

أمي الغالية..أبي الغالي.. أبنائي..أخي وأخواتي..

مثلكم لا يستحقون إلا الحب.

شكر وتقدير

علمتني في مسيرتي الجامعية الأولى والثانية..عدت لأستخدم بعضا من إضاءاتك اللغوية

والفلسفية والإعلامية والسينمائية، لأطبقها في مهنتي التي أحب..

الدكتور وليد... أشكر ثقتك بي.

الأساتذة الأفاضل الدكتور نشأت الأقطش، الدكتور عبد الرحيم الشيخ،الدكتور منير فخر

الدين.. كل الشكر والإمتنان على وقتكم الذي منحتموه لي...ازددت شرفا بكم.

فهرس المحتويات:

إهداء.....	أ
شكر وتقدير	ب
فهرس المحتويات:	ت
ملخص اللغة العربية:.....	خ
Abstract.....	ذ
الفصل الأول.....	1
1. دراسة في المنهج والهدف	1
1.1 تمهيد	1
2.1 أهداف الدراسة.....	2
3.1 أهمية الدراسة	2
4.1 فرضيات الدراسة.....	3
5.1 مجتمع الدراسة	3
6.1 منهجية الدراسة وأسلوب التحليل:	4
7.1 موقع الباحثة من الدراسة:	7
8.1 مراجعة الأدبيات:	12
الفصل الثاني	19
مداخل نظرية عامة في الدراسة	19

1.2 مدخل في دراسة السيمياء.....	19
2.2 مدخل لدراسة الصورة	25
3.2 مدخل لدراسة السينما:	31
4.2 الفيلم السينمائي الصناعة التقنية:	34
5.2 الحكاية الفيلمية:	37
3. فنون التصوير والإخراج السينمائي	42
أدوات التحليل وتقنياته:	42
1.3 اللغة السينمائية:	42
2.3 أنواع اللقطات:	43
3.3 حركة وموقع الكاميرا وزوايا التصوير:	46
4.3 التكوين :	47
5.3 سيميائية الإضاءة والتعتيم :	48
6.3 الموسيقى:	50
7.3 الحوار السينمائي:	51
8.3 المونتاج :	52
9.3 سيميائية الزمان والمكان في الفيلم الروائي:	54
10.3 الزمن في السينما:	57
الفصل الثالث	63
4. القدس من التاريخ إلى الصورة:	63

1.4	القدس الذاكرة- المكان والصراع على كل رمز	66
2.4	السينما الفلسطينية :	71
3.4	الأفلام الفلسطينية:	77
4.4	القدس في السينما الفلسطينية المعاصرة	80
5.4	فيلم يد الهية-ل ايليا سليمان،	81
6.4	فيلم تذكرة إلى القدس-رشيد مشهراوي:	94
7.4	فيلم المر والرمان ل نجوى النجار	112
	الفصل الرابع	115
1.5	تمهيد:	115
2.5	القدس - (اورشليم-المكان المقدس-الواقع والرمز في التوراه)	116
3.5	مدخل إلى السينما الصهيونية والايديشية	125
4.5	السينما الإسرائيلية:	130
5.5	القدس في السينما الإسرائيلية :	139
6.5	ل ايثان فوكس: Walk on Water	142
7.5	O Jerusalem ل ايلي شورافي	145
8.5	Policeman - هشوتير ل ناداف لايب	151
9.5	Eyes wide open 2009	152
	النتائج	156
	الخاتمة	161

162.....	المراجع
162.....	المراجع باللغة العربية (الكتب)
164.....	3.6 المصادر والمراجع باللغة الإنجليزية
166.....	4.6 مقالات
168.....	5.6 مواقع إلكترونية:
170.....	6.6 أفلام فلسطينية وإسرائيلية:

ملخص اللغة العربية:

تناولت هذه الدراسة تحليل جميع الأفلام الفلسطينية والإسرائيلية الروائية التي عرضت صورة القدس في الفترة التاريخية ما بين عام 2000 وحتى 2013 تحليلاً سيميائياً بالإعتماد على أدوات التحليل الخاصة بالسيميائيات، التي تكشف عن العلامات التي تقارب المعنى ضمن نظام من العلاقات وتعكس مع الدلالة البنية السطحية والبنية العميقة المولدة للمعاني الكبرى على مستوى الخطاب. وتستخدم الدراسة أيضاً أدوات التحليل الخاصة بمجال الفيلم السينمائي الذي يقوم على أساس الكشف عن عناصر تكوين اللقطة والمشهد وآلية السرد وصولاً لتأويلات معاني الصور. وتتكون هذه الدراسة من المقدمة وثلاثة فصول موزعة كما يلي: المقدمة وتشمل قضايا منهجية الدراسة، وأهمية البحث وإشكالية وفرضيات الدراسة والأفلام التي تم تناولها وتحليلها، إضافة إلى مراجعة الأدبيات السابقة التي تناولت موضوع الدراسة من جوانبها المختلفة، وصعوبات الدراسة وفهرس محتويات البحث.

يتناول الفصل الثاني الحديث عن المستويات النظرية والأطر المفاهيمية التي تعين على فهم تشكلات الصورة وتقنيات قرائتها، السيميائيات، الخطاب وما يخص السيمي والبصري كمحددات لمجال الدراسة، ثم نتناول الصورة السينمائية والسرد السينمائي وبنية وصناعة الفيلم ومحددات وصناعة الفيلم التقنية.

ويطرح الفصل الثالث مكانة القدس التاريخية ففيها الذاكرة والصراع على كل رمز وتحدث الدراسة عن السينما الفلسطينية، وتحليل صورة القدس في الأفلام الفلسطينية.

تتأول الفصل الرابع الحديث عن القدس كمكان مقدس من وجهة النظر الإسرائيلية وتحليل صورة القدس في الأفلام الإسرائيلية. أما المطلوب الأخير فالخاتمة والنتائج والمراجع.

تنبت الدراسة إلى الفوارق في الإمكانيات المادية والتقنيات الفنية ما بين الأفلام الفلسطينية والإسرائيلية الروائية، وأشارت النتائج التحليلية الخاصة بمنهج التحليل السيميائي والتي جاءت مفاجئة، إلى تفوق الفيلم الفلسطيني يد إلهية للمخرج إيليا سليمان على جميع الأفلام الفلسطينية والإسرائيلية الروائية في الفترة التاريخية المحددة، على مستوى الشكل الفني والمضمون والبنية العميقة والرموز التي حملت معاني وعلامات واضحة لأيديولوجيا الصراع، مع عدم خلوه في البنية السطحية من عقلية تخيل الإستعفاف في بعض مشاهد الحرمان من اللقاءات العاطفية، التي اشترك فيها مع باقي الأفلام الفلسطينية الروائية، أما الأفلام الإسرائيلية الروائية فقد شهد معظمها تحولا في الخطاب السينمائي وخاصة الديني وكل ما يتعلق بالقدس كمكان مقدس، وسيطرت تفاصيل ما بعد الحداثة على المشاهد مع تراجع البنية العميقة لصالح البنية السطحية والتفاصيل والمواضيع الفلسفية والوجودية إضافة إلى عرض المشاكل الاجتماعية القائمة في نسيج المجتمع الإسرائيلي في الأفلام الروائية.

Abstract

This study examined the Palestinian and Israeli feature films between 2000-2013, which introduced the image of Jerusalem. This cinematography analysis depends on the analysis of the cinematic techniques. It reveals the film connotations in a system of relations and reflects the structural surface indications and deep structure that generate main meanings at the level of the discourse. The study uses analytical methodology of the cinematography to uncover the elements of the snapshots, scenes, narratives, and imagery. It consists of an introduction and three chapters. The introduction includes the methodology issues, the research importance, the study problem, the study hypotheses, and a list of the investigated feature films.

Chapter I tackles the previous literature, the study limitations, an index of the contents. Chapter II presents theoretical and conceptual backgrounds and frameworks that help to understand the techniques of imagery, filming, discourse, and the relevant audiovisual aspects as limitations of the study. It also presents cinematic shots, cinematic narrative, filming, cinematography, and film industry techniques and industry. Chapter III deals with the historical status of Jerusalem, the center of memory and struggle. It tackles the issue of the Palestinian cinema as well as the image of Jerusalem in the Palestinian feature films. Chapter IV presents Jerusalem from the Israeli perspective as

well as the image of Jerusalem in Israeli feature films. It also includes the conclusion, results and references.

The study records the vast differences in the physical capabilities and techniques between the Palestinian and Israeli feature films. The study results of the cinematic analysis show that Elia Suleiman's '*Divine Intervention*' is the most featured Palestinian and Israeli feature films between 2000-2013 in terms of art, content, deep structure, and symbols. The film is loaded with images of the ongoing nature of the Palestinian-Israeli conflict, and we even notice the imaginary propitiation for emotional encounters in some scenes of the deprivation, a common feature of all the Palestinian films. The study also finds out that there is a major shift in the rhetoric of the Israeli feature films, especially with regard to Jerusalem as a holy landmark. Besides, the postmodern details dominate the scenes in these films where the deep structure is replaced by surface structure as well as philosophical and existential details and themes. These Israeli films also introduce a list of social problems that are prevalent in the Israeli society.

الفصل الأول

1. دراسة في المنهج والهدف

1.1 تمهيد

انتبه الكثيرون إلى خطورة الدور الذي يمكن أن تلعبه السينما منذ ظهورها في توجيه سلوك الناس وتعديل قيمهم الاجتماعية والأخلاقية وتغيير أسلوب الحياة الذي اعتادوا عليه، بل إن هناك من اعتبرها أبعد الفنون أثرا وفاعلية في تشكيل العقل البشري والثقافة الإنسانية بوجه عام.¹

تعد السينما من أهم الفنون التي تظهر ثقافات الشعوب ومخزونهم الفكري وتوجههم الأيديولوجي، وبالأخص حينما نتحدث عن الأفلام السينمائية الروائية، حيث نستطيع أن نرى البعد والتقل الأيديولوجيين اللذين تحملهما في داخلها من خلال النص السينمائي والية السرد والخط الزمني والمكاني للرواية السينمائية التي تتصاعد فيها الأحداث وتبرز أماكن وتختفي أخرى. في هذه الدراسة تسعى الباحثة لتناول الأفلام السينمائية الروائية التي وردت فيها قضية القدس بعد الإنتفاضة الثانية وحتى عام 2013 وتقارن المعالجة السينمائية الفلسطينية لموضوع القدس والمعالجة السينمائية الإسرائيلية للموضوع ذاته من خلال الصور والأفكار والمعتقدات وأماكن التصوير وزمانه ومدى قوة الطرح أو ضعفه من خلال آليات السرد السينمائي وتقنيات بناء الفيلم.

¹. أشرف شتوي، *السينما بين الصناعة والثقافة دراسة نقدية* (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2008)،

فالتعبير سينمائيًا عن قضية القدس أو مجرد اختيارها كمكان للتصوير السينمائي أمر في غاية الخطورة والأهمية، فهي من القضايا المفصلية التي يتمحور الصراع عليها بين الفلسطينيين والإسرائيليين، وتتعدد القراءات السينمائية لظهورها في هذه الأفلام من حيث الرؤية والهدف والأحقية وهذا ما يثير التساؤل حول النجاحات أو الإخفاقات التي ظهرت القدس فيها على الصعيدين: الفلسطيني والإسرائيلي.

2.1 أهداف الدراسة

تطرح الدراسة صور تحول القدس من رمز واقعي إلى رمز فني سينمائي، فحضورها في السينما يبدأ كمكان وجغرافيا وينتهي كهوية، وتكمن الإشكالية في كيفية المعالجة السينمائية لظهور هذه المدينة في الأفلام الروائية السينمائية الفلسطينية والإسرائيلية.

3.1 أهمية الدراسة

تتلخص أهمية الدراسة في أنها تلقي الضوء على قضية القدس من زاوية الرؤية والمعالجة السينمائية في السينما الفلسطينية والإسرائيلية بعد الإنتفاضة الثانية وحتى عام 2013. وتضمن الدراسة مدى نجاح أو إخفاق السينما الإسرائيلية في نقل وتوضيح صورة القدس من ناحية دينية توراتية، وأيضا نجاح السينما الفلسطينية أو الإسرائيلية في تسليط الضوء على الصراع القائم وجوانب الحياة في المدينة، كما تركز على الأفلام الفلسطينية التي تناولت موضوع القدس ومدى نجاح أو إخفاق هذه الأفلام في عرض القضية واختلاف تناولها لكسب التأييد العالمي.

4.1 فرضيات الدراسة:

تفترض الدراسة أن حضور القدس في السينما هو حضور متوتر على مستوى المادة "المضمون" وعلى مستوى الصورة الشكل، وتفترض حضور القدس بصفتها قضية كبرى في علاقة متوترة في التاريخ والجغرافيا الفلسطينية والإسرائيلية.

القدس تقترب من الأيقونة بالتصور السينمائي وتفترض الدراسة ذكاء وقصدية عالية إسرائيلية في عرض القدس وساكنيها كمكون جذري في الثقافة الإسرائيلية، كما تفترض الدراسة تباطؤ في عملية إنتاج أفلام فلسطينية روائية تطرح قضية القدس من وجهة نظر دينية وتنقل صور الحياة في القدس وهموم ومشاكل المجتمع المقدسي في ظل ازدياد المجهود السينمائي الإسرائيلي لخدمة القضية من وجهة نظر إسرائيلية. وتفترض الدراسة وجود غزارة في الإنتاج المحلي الفلسطيني للأفلام الوثائقية الخاصة بموضوع القدس، ووجود نسبة أقل من الإنتاج السينمائي لأفلام روائية لمخرجين فلسطينيين تتحدث عن الموضوع نفسه.

برزت صعوبة هذه الدراسة بسبب ندرة أدبياتها التي تتحدث من وجهة نظر سينمائية وتخصص موضوع القدس، بالإضافة إلى قلة أعداد الأفلام الروائية الفلسطينية التي تطرقت للموضوع نفسه.

5.1 مجتمع الدراسة:

ولم تتناول الدراسة عينة محددة من الأفلام بل تناولت جميع ما أنتج عن مدينة القدس من أفلام فلسطينية وإسرائيلية روائية من عام 2000 وحتى 2013. وكانت الأفلام الفلسطينية

الروائية هي فيلم يد الهية-إيليا سليمان، فيلم تذكرة إلى القدس-لرشيد مشهراوي، فيلم القدس في يوم آخر-لهاني أبو أسعد، فيلم المر والرمال-لنجوى النجار. أما الأفلام الإسرائيلية فهي فيلم Walk on Water "المشي على الماء"، فيلم Jerusalem o "القدس"، فيلم Policeman "هشوتير" الشرطي"، فيلم Eyes Wild Open "حينما تتفتح العيون". اتخذت هذه الأفلام من مدينة القدس فضاءً لها كمكان وكهوية ورمز وموقع تم اختياره لنقل الأحداث الدرامية، واشتركت في كون العمل صور في المدينة أو تحدث عنها، كعمل كامل أو جزء منه أو حتى مشهد، هذه الأفلام تتحدث عن الحياة اليومية، عن القدس كمكان صراع، عن القدس بأبعادها الأيديولوجية الصهيونية الكلاسيكية، عن الخطاب وعملية التخييل لصالح البنية العميقة وتفاصيل ما بعد الحداثة والتاريخ الأيديولوجي القريب، عن القدس في الحكاية الفلسطينية والإسرائيلية والأيديولوجيات في حكايات الصراع.

6.1 منهجية الدراسة وأسلوب التحليل:

استخدمت هذه الدراسة المنهج التاريخي وذلك لتحليل الأفلام منذ عام 2000-2013، دون تدخل الباحثة في مجريات هذه الأفلام، واعتمدت على منهج التحليل السيميولوجي من الكلمة اليونانية semeion بمعنى العلامة وlogos بمعنى الخطاب أو العلم، وبذلك تصبح الكلمة سيميولوجي وهو علم العلامات، وبالعبارة السيميائية أو علم الإشارات، ويدرس هذا العلم جميع أنواع العلامات اللسانية وغير اللسانية، بالإضافة إلى دراسة الشفرات أو الأنظمة التي تمنح قابلية الفهم للأحداث والأدلة بوصفها علامات دالة تحمل

معنى¹. وتعتمد السيميولوجيا على التحليل المحايد؛ بمعنى البحث عن الشروط الداخلية المتحركة في تكوين الدلالة دون إقصاء المحيل الخارجي، فينظر للمعنى على أنه أثر ناتج عن شبكة من العلاقات الرابطة مع العناصر².

وتعتبر الدراسة بأن المدخل السيميائي هو أكثر المداخل صلة بمجال الفيلم السينمائي حيث يقوم على أساس الكشف عن عناصر تكوين الصورة والمشهد ومن ثم الفيلم السينمائي، ويحل تلك العناصر التي تكون بنية الفيلم ليصل إلى نتائج علمية توضح الروابط والعلاقات التي تتجمع حولها اللبنة والعناصر المكونة لها. ولقد فرضت السيميولوجيا نفسها لدراسة السينما على معظم الباحثين السينمائيين حتى أكثرهم محافظة أو أولئك الذين لم يعترفوا بعد في حق أن تكون السينما نظاماً لغوياً³.

وتركز الدراسة على مبادئ تحليل العلامات الذي يقارب المعنى ويفترض وجود نظام من العلاقات، الذي يؤدي إلى عناصر التشكيل التي لا دلالة لها إلا عبر شبكة من العلاقات القائمة بينها. بالإضافة إلى تحليل الخطاب الذي يهتم ببناء نظام لإنتاج الأقوال والنصوص وهو ما يسمى بالقدرة الخطابية⁴.

¹. بركات وائل. *السيميولوجيا بقراءة رولان بارت*، مجلة جامعة دمشق، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، م18، ع2، 2002، ص56

². جميل حمداوي، "مدخل إلى المنهج السيميائي"، الدراسات الأدبية، (2007)، نسخة الكترونية استرجعت 10-12-2012 <http://www.arabicnadwah.com/articles/madkhal-hamadaoui.htm>

³. فاضل الأسود، *السرد السينمائي خطابات الحكي تشكيلات المكان والزمان*، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2007) 108

⁴. جميل حمداوي، "مدخل إلى المنهج السيميائي"، الدراسات الأدبية، (2007)، نسخة الكترونية استرجعت 10-12-2012

<http://www.arabicnadwah.com/articles/madkhal-hamadaoui.htm>

أما أدوات الدراسة فتستعين بالتقنيات الدرامية والسينمائية التي تعين على تفكيك ما وراء استخدام صورة القدس والنصوص التي تخدم القدس في كل مشهد، بالإضافة إلى غاية المخرج في عرض لقطات من مدينة القدس وإزالة أخرى أو تسليط الضوء على لقطة دون غيرها.

وتحلل الدراسة آلية السرد السينمائي الخاص في موضوع القدس والتي هي عبارة عن اختيار وإلغاء، بالإضافة إلى نظريات وجود المدينة في السينما وارتباط المدينة والسينما في عقل المشاهد، وتحليل مفهوم الهوية والوطن في السينما الفلسطينية والإسرائيلية، ويتم الإعتماد على تحليل اللغة السينمائية من أجل فهم ما هو الوطن وهل القدس بنظر ساكنيها هي الوطن وكيف تم تخيلها في السينما الفلسطينية والإسرائيلية وكيف أصبحت الصورة أيديولوجيا.

وتستعين الدراسة بأسلوب الإخراج والسيناريو المستخدم في بنية الفيلم وسرده للقصاص والأحداث، بالإضافة إلى تحليل أنواع وأحجام اللقطات المستخدمة لإظهار القدس بشوارعها وأحيائها مع اختلاف الإضاءة والتنوع في استخدام الموسيقى والإيقاع، كما يدور تحليل حول المكان والزمان المستغرق في عرض صورة القدس عبر السرد والحبكة والتقطيع من وجهة نظر سيميائية؛ للوصول إلى تحليل دقيق لكل لقطة وسبب إختيارها دون أخرى.

7.1 موقع الباحثة من الدراسة:

إن موقع الباحثة من هذه الدراسة قريب من متنها، وبيئتها وحدود البحث وعناصره، حيث أن فضاء البحث هو القدس وعلاقتها بالسينما، والباحثة هي من نفس البيئة وتعمل في ذات حقل الأفلام الوثائقية والروائية، وتختلف الباحثة عن بيئة الدراسة التي تخص السينما الإسرائيلية من حيث اللغة والثقافة والدين، لكن ذلك لم يشكل تعارضا كبيرا بين الذات الدارسة والموضوع حيث أن القاطن في مدينة القدس يتعرض يوميا للإحتكاك المباشر مع الطرف الآخر، ما يعطي قوة في فهم حيثيات وأشكال الصراع.

ومن أجل فهم الأطر النظرية والأدوات والمفاهيم الإصطلاحية التي اعتمدت عليها الدراسة لا بد من تعريف لبعض المصطلحات لتكون مفتاحا يقود إلى فهم النصوص اللاحقة. وانطلاقتنا ستكون من؛

السينما الفلسطينية: التي عرفت بأنها محاولات فردية قام بها سينمائيون فلسطينيون في الثلاثينات والأربعينات بإمكانات ذاتيه محدودة. تشكلت بعدها نواة أفلام فلسطينية من خلال التنظيمات الفلسطينية المسلحة التي أنتجت أعمالها في المهجر.¹

السينما الإسرائيلية: فهي السينما التي تضم في مراحلها التاريخية السينما الصهيونية والسينما اليهودية والتي تجمع بين الديني والعلماني وهما الشكلاان النقيضان في دولة إسرائيل²

¹. انجي السيد، "خمسون سنة فلسطين في السينما"، صامد الإقتصادي، الأردن، 194 ..
². عز الدين المناصرة، *سينما الإسرائيلية في القرن العشرين*، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1999)، 7.

الثقافة البصرية: هي حقل معرفي يهدف إلى تجميع الأدوات البحثية من أجل التحليل وإنتاج موضوعات ثقافية جديدة، فمن خلاله يمكن قراءة كل من الصور والأصوات والتخطيطات أو التوصيفات المكانية عبر الوسائط المتنوعة، وهي نوع من التفصيل البصري الدال على الإحلال أو الإزاحة المستمرة للمعنى في مجال الرؤية والمرئي بصريا.¹

الخطاب السينمائي: تعرف جوليا كريستيفا² الخطاب السينمائي وسائر الخطابات الفنية الأخرى بأنها خبرة أو حيلة تدريب في ممارسة عملية دلالية تشير إلى مدلولات أخرى، أي هي أنظمة متعددة الدلالة.

وهذا التدريب أو الممارسة هي إحدى مستويات التأثير بفكرة التوسير حول عمليات التحول التي تطرأ على مادة خام محددة إلى أن تصل إلى صيغة وشكل منتج نهائي. ولأن الفيلم السينمائي يعنى بالعملية الحيوية لإنتاج المعنى أكثر من كونه مجرد استجابة طبيعية أو مجرد نقل للمعنى، لذا فإن كريستيفا تسمي تلك العملية بأنها تغيير ونقل للإنتباه والتركيز وبذا تصبح في مرتبة إنتاج وتوليد المعنى. وهذا التوليد يشمل كلا طرفي العملية أي

¹. إيريت روجوف، "دراسة الثقافة البصرية"، مجلة فصول الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع 63، ص 167.

². جوليا كريستيفا: أديبة، عالمة لسانيات، محللة نفسية، فيلسوفة ونسوية فرنسية من أصل بلغاري؛ ولدت في بلغاريا عام 1941 بمدينة سيلفن ببلغاريا. بعد نشر كتابها الأول Semeiotic في عام 1969 أصبح لكريستفا تأثير في التحليل النقدي الدولي، من الناحية النظرية الثقافية والنسوية. أنتجت كمية هائلة من الأعمال وتشمل الكتب والمقالات التي تعالج التناص، والسميائية، والتهميش في مجالات اللسانيات، ونظرية الأدب والنقد، والتحليل النفسي والسيرة، والسيرة الذاتية والسياسية والثقافية وتحليل الفن وتاريخه جنبا إلى جنب مع رولان بارت، تودوروف، جولدمان، جيرار Genette، ليفي شتراوس، لاكان، Greimas، وألتوسير، وقد كانت واحدة من البنيويين، في ذلك الوقت عندما كان للبنيوية مكان رئيس في العلوم الإنسانية. و لكريستفا مكان هام في الفكر ما بعد البنيوي، وهي مؤسسة ورئيسة لجنة جائزة سيمون دي بوفوار.

المخرج والمتفرج وأن ذلك يتم عادة في شكل صيغة تفكيك كل من النسق والوظيفة الاتصالية بين الطرفين - المخرج صاحب العمل والمتلقي المتفرج. وبما أن الخطاب هو واقع الإهتمام الحالي يجب ألا يغفل أن الوجود السيميائي هو أكثر تعقيدا، ويحوي طبقات أبستمولوجية مختلفة لا يشكل واقع الخطاب فيها سوى الطبقة الأخيرة، أي الطبقة الظاهرة التي تفترض وجود طبقات خفية.¹

السرد السينمائي: هو مجموعة الوقائع والأحداث التي ترتب في نظام أو سلسلة مغلقة من المشاهد والأحداث والوقائع.² والسرد هو ما يتلفظ به وما لا ينطق به،³ فلا ينحصر السرد فيما هو حاضر ومثبت فوق الشاشة من إشارات تحيل إلى معنى ولكنها تتسع لما هو غير حاضر وغير مثبت داخل النص حيث يتحدد المعنى من خلال عمليات الحضور والغياب بإشارات وعلامات تعبيرية تحيل في معجمها وقانونها إلى صيغة عالم النص السينمائي وما يكون صيغة هو ما يميزها عن الصيغ الأخرى (بمعنى ماذا كتب وماذا تم اختياره وماذا تم حذفه).⁴

السيمياء: وهي دراسة الأنماط والأنساق العلاماتية غير اللسانية واللسانية.⁵ وهي علم الإشارة الدالة مهما كان نوعها وأصلها، وهذا يعني بأن النظام الكوني بكل ما فيه من إشارات ورموز هو نظام ذو دلالة، والسيمياء بدورها تختص بدراسة بنية هذه الإشارات

¹. فونتاني، جاك. *سيمياء المرئي*، ترجمة د. علي أسعد، سورية، اللاذقية، دار الحوار، ط1، ص29.

². *film language*, oxford, 1980, p.24 . Christian Metz

³. William Cadbury & Leland poague, *film criticism*, Iowa: lowastateuniv. pres 1982, p38.

⁴. تيرنس، هوكس. *النبؤية وعلم الإشارة*، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، ترجمة نجيب الماشطة، مراجعة دنا صر حلاوة، ص25

⁵. حنون، مبارك: *دروس في السيميائيات*، دار توبقال دار البيضاء، المغرب، ط1987، 27، 1.

وعلاقتها في هذا الكون، وكذا توزيعها ووظائفها الداخلية والخارجية.¹ وهي أحد

المعربات السيمولوجيا والسيمائية، واللفظ اليوناني هو السيميوطيقا.²

التحليل السيميوطيقي: هو علم إنتاج الدلالة، ويعتمد على السيميائيات في تناول المعنى

النصي من خلال زاويتين منهجيتين تتمثل بالزاوية السطحية التي يتم فيها الاعتماد على

المكون السردى الذي ينظم تتابع تسلسل حالات الشخصيات وتحولاتها، والمكون الخطابى

الذي يتحكم في تسلسل الصور وأثار المعنى. وفي الزاوية العميقة ترصد شبكة العلاقات

التي تنظم قيم المعنى حسب العلاقات التي تقيمها، وكذلك تبين نظام العمليات التي تنظم

الانتقال من قيمة إلى أخرى. لذلك فإن السيميوطيقي في تعامله مع النص الحكائي أو

السردى يدرس على المستوى السطحي البرنامج السردى ومكوناته الأساسية كالتحفيز

والكفاءة والإنجاز والتقويم مع التركيز على صيغ الجهات ودراسة الصور والأدوار

باعتبارها وحدات دلالية وصور معجمية مع إبراز مساراتها وربطها بالبنية العاملية

والإطار الوصفى. وعلى المستوى العميق يدرس المكون الدلالي والمكون المنطقي

باستقراء التشاكل والمربع السيميائي.³

التناص: هو جملة الإشارات والمعاني المعلنة أو الضمنية التي يحتويها نص ما وارتباطها

في جملتها كما تظهر في خطة وأسلوب البناء النصي، ولقد تلقفت كريستيفا فكرتها حول

¹. عبد الله ثاني، قدور: سيميائية الصورة مغامرة في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، عمان، مؤسسة

الوراق للنشر والتوزيع، 2008، ط1، ص48.

². البشير، د. سعدية: السيميائية أصولها ومناهجها ومصطلحاتها، منتديات تخاطب، 2010، تم الإسترجاع

في 2-11-2012

<http://www.elaph.com/Web/Culture/2008/12/389366.htm>

³. أنظر. كورتيس، جوزيف: مدخل إلى السيميوطيقا السردية والخطابية، دار هاشيت، باريس، 1976.

التواصل من خلال قراءتها لنصوص (باختين)¹ والذي صك مصطلحه الخاص "الحوارية - Dialogism" حول وجود علاقة بين كلام ما وكلام آخر. والكلام في عرف (باختين) هو مركب شديد التعقيد من العلامات والتي قد تكون مجرد عبارة منطوقة أو قصيدة من الشعر أو أغنية أو مسرحية أو فيلم سينمائي،² وتتحدث كريستيفا عن النصوص باعتبارها تتضمن محورين: الأول أفقي يربط بين مؤلف النص وقارئه، والثاني عمودي بين النص والنصوص الأخرى. ويجمع بين المحورين شيفرات مشتركة، بحيث يستند كل نص وكل قراءة إلى شيفرات معروفة مسبقاً.³

النص: النص عند (كريستيان ميتز) هو كل خطاب ينحو باتجاه تحقيق عملية التواصل، ولقد أطلق هذا المصطلح على أفلام الموجه الجديدة الفرنسية فقط وتم توسيع إطلاقه على

¹. ميخائيل باختين: 1895-1975، فيلسوف ولغوي ومنظر روسي سوفيتي، درس فقه اللغة وتخرج عام 1918. وعمل في سلك التعليم وأسس «حلقه باختين» النقدية عام 1921. اعتقل عام 1929 بسبب ارتباطه بالمسيحية الأرثوذكسية، ونفي إلى سيبيريا مدة ست سنوات. بدأ عام 1936 التدريس في كلية المعلمين في سارانسك. ثم أصيب بالتهاب أدى إلى بتر ساقه اليسرى عام 1938. صدرت مقالاته الأولى: "الفن والمسؤولية" عام 1919، ثم صدر كتابه الشهير "مشكلات في شعرية دوستوفسك Problems of Dostojevskys Poetics في مدينة ليننغراد (بترسبرغ) عام 1929. ونشر باختين بعض مقالاته وثلاثة من كتبه بأسماء مستعارة: "قولوشينوف وميدفيديف". وهناك أعمال لباختين لم ترَ النور إلا بعد وفاته، لذا لم يبدأ العالم بالتعرف إليه إلا بعد خمسين عاماً من التعطيم حوله، ولم يحظ باختين بالشهرة إلا في نهاية حياته بعد إعادة نشر كتابه "مشكلات في شعرية دوستوفسكي" عام 1973، ونشر كتابه "إبداع فرانسوا رابليه".

². الأسود، فاضل. *السرد السينمائي خطابات الحكى تشكيلات المكان والزمان*، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2007، ص 39.

³. تشاندلر، دانيال. *أسس السيميائية*. المنظمة العربية للترجمة نسخة إلكترونية. استرجعت 10-10-

<http://mamdouha.wordpress.com> -2013

كل الأفلام. فكل الأفلام هي نصوص وتميزها أنساق نصية، وهذه الأنساق أو الأنظمة

يمكن للباحث أن يتعرف عليها من خلال تحليل النص السينمائي.¹

النطق بالحكي: وهو دراسة العلامات الخاصة في عملية خلق المعنى وملائمة المعاني

الضمنية التي تشكل العمل السينمائي. وتعتبر دراسة (ريموند بيلور) حول (هتشكوك) في

عام 1979 هي المعالجة الرائدة للكشف عن العلامات السردية الدالة على الراوي، مثل

بعض أوضاع تحركات الكاميرا، وتكرار بعض اللقطات، والنظرة المباشرة، لبعض

الممثلين باتجاه الكاميرا. بالإضافة إلى ملامح اللغويات الدالة على النطق مثل الضمائر.

الموقع: هو جملة العناصر المتداخلة التي تحدد الراوي القائم بعبء النطق بالحكي، ليس

على المستوى الشخصي ولكن من خلال الموقع الاجتماعي والمزاج النفسي والمستوى

الثقافي والحالة المادية والظروف الاقتصادية فكل هذه العناصر مجتمعة تشكل منظورا

عاما، من خلال تحديد موقع الناطق بالسرد، ويضاف إلى ذلك سلوك وردود أفعال

صاحب الموقع مع غيره من الشخصيات والأفراد وفي مواجهة متغير الأحداث والوقائع.²

8.1 مراجعة الأدبيات:

الأدبيات السابقة التي تناولت الموضوع تم تقسيمها إلى عدة محاور، يتناول المحور الأول

الحديث عن الثقافة البصرية وسيميائية الصورة والمرئي واللامرئي، وأهمية العين في

الثقافة الغربية وعن كيفية التقاط الصورة من وجهة النظر الأخرى. . في دراسة لكريس

جينكز بكتابه (الثقافة البصرية) وهو مجموعة مقالات يعالج الكاتب مع آخرين عملية

¹.Christian Metz, *language & Cinema approaches to semiotics*, Mouton De Gruyter, jun, 1974

². الأسود، فاضل. مرجع سابق، ص39-40

الرؤية بوصفها عملية ثقافية اجتماعية تنتج عن عدد من المؤثرات التي تغطي على وصف ما نراه وذلك نتيجة وجود هيكلية ضمنية اجتماعية يؤثر فيها المحيط الاجتماعي ويعكس ذلك على ما نراه والطريقة التي جننا لنراه فيها، لذلك فإن مركزية وشمولية الرؤية كانت ضرورية في الحداثة لفهم ما بعد الحداثة في التصوير البصري وممارسات الإنتاج المرئي، وما يعتبر حالياً حرفة للثقافة المعاصرة هو ما نشاهده وما يصدر من الإعلانات والأفلام والصحافة والتصوير التلفزيوني والسينمائي.¹

أما الباحث الفرنسي موريس مرلو-بونتي في كتابه (المرئي واللامرئي) ميز بين الذات والموضوع أو بين الجوهر والحدث، وبين الوجود والعدم، وهذه المفاهيم التي استخدمها في كتابه تساعدنا في البحث عن المعنى بشكل معمق وأقرب للحقيقة، فمن الضروري إعادة النظر بكل ما هو مسلم، ولا يحدث ذلك إلا بانطلاق فكر فلسفي جديد، خاصة في ظل عصر الصورة، التي وثقت العلاقة بين الرائي والمرئي فلم يعد الجسم أداة أو آلة تستخدمها النفس للرؤية وإنما أصبح الأنا المتجسد هو الذي يرى، ولم تعد الرؤية واحدة من أفعال الأنا التي تتم جميعها بغير جسد، إنما أصبحت فعلاً يحدث في الجسم المنضوي والموجود في المكان.²

أما جاك فونتاني في كتابه سيمياء المرئي فقد حلل الصورة من خلال استجلاء العناصر السردية حسب ظهورها في النص السينمائي وعبر تحديد الحالات والتحويلات التي تحكم

¹. Donald, James "The City, The Cinema: Modern Spaces" in Visual Culture, ed Chris Jenks. New York: Routledge

². ميرلو، بونتي: المرئي واللامرئي، ترجمة عبد العزيز العبادي، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.

بنية الخطاب السردى والتي أتبعها باختلاف حالات الضوء من بريق ولون وإضاءة والتي هي ليست خصائص للصورة فحسب، بل إنها تبدو بوصفها حالات تتنازع على صدارة المشهد الحسى، وذلك بوجود عتبتين متجاورتين: عتبة الإنبهار، وعتبة الإظلام. ويؤكد الكاتب بقوة على وحدة الحسى والإدراك الحسى والدلالة في عوالم الخطاب. فيربط الإدراك الحسى بالشعور في الوقت الذي يشير فيه إلى وجود تمفصلات ثابتة غير فيزيائية وغير نفسية يشترك فيها الضوء الذي يظهر في العالم الطبيعى مع الضوء الذي يتبدى في النص الإبداعى. وهذه التمفصلات تخلفها فعالية الإدراك الحسى.¹

وفي كتاب لمارتن جاي (وجهة نظر الحادثة) يضم مقالة (الهوية والحادثة) لسكوت لاش وفريدمان جوناثان يشيران إلى أهمية وجود الصورة التي تلتقط من حيث اختيارها وما يتبع ذلك من جميع الأمور الإخراجية التي تعكس وجهة نظر صانعيه.² أما في كتاب (أهمية العين في الثقافة الغربية) لكريس جنكز فيتحدث الكاتب حول تأثير الثقافة الغربية على الثقافات الأخرى من خلال الإعلام الذي يعتبر الوسيلة الأكثر هيمنة ويتحدث عن معنى ومفهوم الصورة الحقيقية وعن الاختلاف بين الكاميرا والعين البشرية في التصوير.³

ويتناول المحور الثانى الحديث عن جغرافية المكان وعن الرمز والهوية الفلسطينية وصراع المقدسيين للحفاظ على القدس. في دراسة بحثية عن السينما الوثائقية بعنوان

¹. فونتاني، جاك: سيمياء المرئى، ترجمة د.علي أسعد، سورية، اللاذقية، دار الحوار، ط1، ص6-7.
². Jay, Martin, "scopic regimes of modernity" modernity identity.Scott lash Jonathan Friedman eds. Oxford/uk&cambridge /usa: Blackwell.
³. Jenks,chris,"the centrality of the eye in western culture: an introduction" in above

(القدس في السينما) يشير الباحث والناقد السينمائي بشار إبراهيم؛ إلى أول فيلم وثائقي سينمائي أنتج في فلسطين عام 1935م، عن زيارة الملك سعود للقدس، ويعتبر إبراهيم القدس أنها دوماً في واجهة الصورة عند الفلسطينيين فهي عاصمتهم الأبدية التي لا يمكن التنازل عنها، لكنها لم تأخذ مكانتها اللائقة في السينما الفلسطينية، إلا عندما بدأت "السينما الفلسطينية الجديدة"، تجربتها، فقدمت منجزها السينمائي، بمعزل عن "سينما الثورة الفلسطينية" فكانت التجربة المميزة بفيلم "الذاكرة الخصبة/ صورة من مذكرات خصبة" الذي حققه المخرج ميشيل خليفي عام 1980م، ومدته 100 دقيقة، والذي تم تصويره كاملاً في الأرض الفلسطينية المحتلة، خصوصاً في مدن الناصرة، ورام الله، ونابلس، والقدس، ويبين الفعالية الفلسطينية الحقيقية تحت الاحتلال، والتشبث بالأرض وملكيته، والحق بالحياة.¹

وفي مقالة للناقد السينمائي عدنان مدانات (القدس في السينما العربية) يشير إلى ثاني ذكر للقدس في السينما الروائية العربية بعد فيلم الناصر صلاح الدين ل يوسف شاهين، فكان عبر عنوان فيلم روائي طويل أنتج في الأردن عام 1969 بعنوان الطريق إلى القدس من إخراج عبد الوهاب الهندي. عدا ذلك لا نعثر على القدس موضوعاً رئيسياً إلا من خلال فيلمين طويلين هما القدس في يوم آخر للمخرج هاني أبو أسعد، و تذكرة إلى القدس للمخرج رشيد مشهراوي، وما ورد من إشارات إلى القدس في فيلم يد إلهية للمخرج إيليا سليمان، بالإضافة للفيلم الروائي الطويل المر والرمال (2009)، للمخرجة نجوى النجار.²

¹. إبراهيم، بشار: القدس في السينما.. وعد السماء، مجلة العربي الكويتية ع. مايو. 2009.

². مدانات، عدنان: القدس في السينما العربية، نقلاً عن موقع وطني.

أما المحور الثالث فيتحدث عن الطرف الآخر في الصراع وهم الإسرائيليون-الدولة العبرية، اليهود وعلاقتهم بالسينما؛ ففي كتاب لعبد الوهاب المسيري ((موسوعة اليهود واليهودية الصهيونية)) الصادر عن دار الشروق، يتحدث فيه عن ثقافات الجماعات اليهودية في جميع المجالات الفنون التشكيلية والمتاحف والموسيقى والرقص والمسرح والسينما، حيث يقول بأن السينما عند بداية ظهورها في العالم كانت مهنة لا يرتادها سوى المنبوذين، وليس من الغريب أن يتجه عدد من المهاجرين اليهود المنبوذين إلى هذه الصناعة التي تحولت إلى وظيفة مرموقة عبر دور الإنتاج السينمائي وتنفيذ و إنتاج العديد من الأفلام المرموقة.

ويتحدث المسيري عن السينما اليهودية التي تصنع من قبل أي شخص يهودي، وتروج الصهيونية هذه العبارة بدلاً من عبارة (السينما الصهيونية) على أساس أن اليهودية قومية وليست ديانة فقط.

ويرجع المسيري كثرة عدد أعضاء الجماعات اليهودية في السينما والمسرح ليس ضمن مخطط يهودي أو صهيوني وإنما يرجع إلى هجرة اليهود اليديشية إلى الولايات المتحدة بعد عام 1881م، فبدايات السينما كانت لا تحتاج إلى موظفين ينتمون إلى طبقة معينة أو درجة عالية من التعليم أو رأس مال فظلت الدوافع الرئيسية لصناعة السينما هي تجارية فأنتجت هوليوود أفلام كثيرة عن قصص العهد القديم، لكن هذه الدوافع لم تبق وحدها التي تتحكم في الإنتاج خاصة في الخمسينات والستينات؛ فمع وجود الإحتلال ونمو الصراع العربي الإسرائيلي والفلسطيني الإسرائيلي، روجت الصهيونية لأفكارها بواسطة يهود قبل

وبعد انشاء "دولة إسرائيل"¹. أما كتاب ايلا شوحاط (السينما الإسرائيلية: الشرق / الغرب والتمثيل السياسي) نجد في هذا الكتاب قراءة تحليلية للصهيونية الحديثة، وبشكل رئيسي الفكر الصهيوني اليهودي في فلسطين، والصراع العربي اليهودي ودخول اليهود في السينما والأفلام الصهيونية والمواضيع التي تناولتها لتوسع من انتشارها وتقبل العالم لها، إلا أن الصهيونية برأي شوحاط خلقت نوعاً مزدوجاً من القمع ضد الفلسطينيين وضد اليهود الشرقيين من خلال ثقافة الإشكنازيين الغربيين التي تمحي كل ما يحمل إسم هوية شرقية، وكذلك هي حال السينما الصهيونية.

تسعى الدراسة لسد النقص في المراجع التي تتحدث عن صورة القدس في السينما (الأفلام الروائية) وخاصة من وجهة النظر الإسرائيلية حيث واجهت الباحثة صعوبة في إيجاد مراجع تتحدث عن ذات الموضوع.

¹. المسيري. محمد عبد الوهاب. "موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية". القاهرة. دار الشروق. 1999. ص 262-265.

الفصل الثاني

مداخل نظرية عامة في الدراسة

1.2 مدخل في دراسة السيميائية

"إننا مخدوعون ويخدعوننا باستمرار.. ونعرف ذلك !!... وعلينا أن نعرف كيف نُخدع"..
رولان بارت.

عرف النقد العربي الحديث والمعاصر مجموعة من المناهج النقدية بفضل الثقافة والترجمة والاحتكاك مع الغرب، من بينها: المنهج البنيوي اللساني والمنهج البنيوي التكويني والمنهج التفكيكي ومنهج القراءة والتقبل الجمالي والمنهج السيميولوجي الذي أصبح منهجا وتصورا ونظرية وعلمًا لا يمكن الاستغناء عنه لما أظهر عند الكثير من الدارسين والباحثين من نجاعة تحليلية وكفاءة تشريحية في شتى التخصصات والمعارف الإنسانية.¹

"السيميائية هي علم يستمد أصوله ومبادئه من الحقول المعرفية كاللسانيات والفلسفة والمنطق والتحليل النفسي والأنثروبولوجيا، فمن هذه الحقول استمدت السيميائيات أغلب مفاهيمها وطرق تحليلها، فهي لا تعتمد على مجال بعينه إنما تهتم بكل مجالات الفعل

¹. حمداوي، جميل. *مدخل إلى المنهج السيميائي*، الدراسات الأدبية، 2007، نسخة الكترونية استرجعت 10-

12- 2012 <http://www.arabicnadwah.com/articles/madkhal-hamadaoui.htm>

الإنساني فهي أداة لقراءة كل مظاهر السلوك الإنساني بدءاً من الإنفعالات البسيطة مروراً بالطقوس الاجتماعية وإنهاء بالأنساق الإيديولوجية الكبرى".¹

وتُجمع عدة كتابات ومعاجم لغوية وسميائية على أن السيميائيات هي ذلك العلم الذي يُعنى بدراسة العلامات. وبهذا عرفها فرديناند دو سوسير وجورج مونان، وكريستيان ميتز، وتزفيتان تودوروف، وجوليان غريماص، وجون دوبوا، ورولان بارث، وآخرون. ويبدو أن تعريف مونان أوفى هذه التعريفات وأجودها، إذ يحدد السيميولوجيا بأنها "العلم العام الذي يدرس كل أنساق العلامات (أو الرموز) التي بفضلها يتحقق التواصل بين الناس".² لقد تعددت الإتجاهات السيميائية واختلفت بعد رانديها دوسوسير وبورس، حيث أن الأول أطلق على هذا العلم اسم "السيميولوجيا" لإهتمامه بأسس بلورة علم اللغة وتأثره بعلم الاجتماع وتحديده لمفهوم علم العلامة الذي يعتمد على الدال والمدلول أي الصورة السمعية والذهنية، أما بورس ذو المنطق الفيزيائي الرياضي فأطلق على هذا العلم اسم "السيميائيات" واعتمد في تحليله لعلم العلامة على الدال والمدلول والمرجع "المأثول" الذي يحال إلى "الموضوع" عبر مؤول.³

وبعد هذين المؤسسين ظهرت مدارس متعددة في هذا العلم كمدرسة باريس السيميائية (السيميائيات السردية) مع مؤسسها ألجرداس جوليان جريماص وأتباعه جوزيف كورتيس

¹. بنكراد، سعيد. *السيميائيات: مفاهيمها، تطبيقاتها*، الرباط : منشورات الزمان، نسخة الكترونية 10-12-2012 <http://saidbengrad.com/ouv/sca/sca2.htm>

². أمعشوش، فريد. *المنهج السيميائي*، مدونات ثقافية لبلال عبد الهادي لبنان، 2010، نسخة الكترونية استرجعت 10-12-2012 <http://bilalabdulhadi.maktoobblog.com/34712012-12-10>

³. العابد، عبد المجيد. *مباحث في السيميائيات*، المغرب، دار القرويين، ط1، 2008، ص12.

وجون ماري فلوش وجاك فانتانيللي، بالإضافة إلى سيميولوجيا الدلالة مع رائدها رولان بارت، والعديد من الإتجاهات التي نذكر منها السيميائيات البصرية وسيميولوجيا الأشكال الرمزية،¹ وهناك بعض الاختلافات الدلالية الدقيقة بين المصطلحات المتداولة في هذا العلم فالسيميولوجيا هي علم ونظرية عامة ومنهج نقدي تحليلي وتطبيقي،² شاع لفظها عند الفرنسيين نسبة إلى دو سوسير، أما مصطلح السيميوطيقا فهي سائدة في الكتابات الإنجليزية نسبة لبورس³ وهي الدراسات السيميولوجية المتخصصة في دراسة المتن معتمدة على "أرضية التحليل" وهو المجال الذي يحدده المحلل حسب معايير الخاصة في البحث،⁴ وتم استخدام المصطلح بعده من قبل جريماس وجوزيف كورتيس اللذين ألفا كتابا في نهاية السبعينات تحت عنوان (السيميوطيقا: قاموس منهجي لدراسة اللغة) وهو عباره عن جزأين صدر جزؤه الأول عام 1979، أما الثاني فكان عام 1986. ويقوم التحليل السيميوطيقي على أساسات؛ أولها اعتبار الدلالة ليست من صلب الأشياء وإنما تنطلق من قدرة الذات الملاحظة القادرة على إعطاء هيئة للأشياء، وتتنظر للنص كوحدة مستقلة مترابطة داخليا؛ يتم تحليلها من اللغة الفعلية للنص، كما تطرح السيميوطيقا فكرة أن البنية الحكائية أو عملية السرد تشكل الأساس لكل خطاب، وليس فقط ما يعرف

¹. العابد، عبد المجيد، المرجع ذاته، ص12

². حمداوي، جميل. *مدخل إلى المنهج السيميائي*، الدراسات الأدبية، 2007، نسخة الكترونية استرجعت 10-12-2012 <http://www.arabnawah.com/articles/madkhal-hamadaoui.htm>

³. بركات، وائل. *السيميولوجيا بقراءة رولان بارت*، مجلة جامعة دمشق، م18، ع2، 2002، ص59.

⁴. توسان، برنار. *ما هي السيميولوجيا*، ترجمة محمد نظيف، المغرب، إفريقيا الشرق 2000، ط2، ص53.

بالحكاية، وتعتمد السيميوطيقا على المستوى التجريدي العميق الذي يولد مستويات سطحية.¹

وقد شملت السيميائيات جميع الصيغ التعبيرية التي تقوم بها حواس الإنسان في التواصل البيئاني.² فهي بحث في أصول السميز المؤدي إلى إنتاج الدلالة، بإعتباره علامة؛ فكل فعل سيميائي يجد أصوله الأولى في تعاليم المؤسسين فردناند دو سوسير وشارل سندرس بورس، فكلاهما نظر إلى الدلالة باعتبارها سيرورة في الوجود والاشتغال والتداول. فلا يمكن أن تكون معطى سابقا أو لاحقا للفعل الإنساني، إنها الفعل ذاته. فكل فعل ينتج لحظة تحققه، سلسلة من القيم الدلالية التي تستند في وجودها، إلى العرف الإجتماعي وتواضع الإستعمال".³ "أما العلامة فهي الشيء الذي يحيل إلى شيء ليس هو أو هي البديل عن شيء أو فكرة وهي أداة للتعامل مع العالم ومع الآخرين"،⁴ "فالنقود تحل محل القيمة" و"الخريطة تحل محل المكان".⁵ وقد تمتاز اللغة بمجموعة من العلامات والإشارات التي تجعل منها نظاما سيميائيا، ولكي تؤدي اللغة وظيفتها في الإتصال يجب أن تمتلك نظاما من العلامات لتسهل من عملية التواصل الإجتماعي بين البشر.⁶ وتستند

¹. مارتن، بروان ورنقهام فلزت. *معجم مصطلحات السيميوطيقا*، ترجمة عابد خزندار، انظر الموقع

للكتاب ص 7-8. www.Abidkhzindar.com.

². البيئاني: أي أنه من نسيج الإنسان وليس من نسيج الوجود.

³. بنكراد، سعيد. *السيميائيات: مفاهيمها، تطبيقاتها*، الرباط: منشورات الزمان، نسخة الكترونية، استرجعت

10-12-2012 <http://saidbengrad.com/ouv/sca/sca2.htm>

⁴ بركات، مصدر سابق، ص 57.

⁵. لوتمان، يوري. *مدخل إلى سيميائية الفيلم*، ت: نبيل الدبس، دمشق: منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما، 2001، ص 5.

⁶. لوتمان، يوري، المرجع السابق، ص 4-12.

الدلالة إلى عنصرين هما "الدال" و"المدلول" اللذين يكونان العلامات، فالعلامة اللسانية تربط بين لفظ سمعي وتصور ذهني، فما نبصره بأعيننا يتسرب إلى أذهاننا وهو عبارة عن صورة ليست الأصل، وتتحول هذه الصورة إلى لفظ نعبر بإسمه عبر اللسان "فالدال عند سوسير صورة سمعية مشتقة من فعل صوتي وهي كيان يحل محل شيء آخر، أما المدلول فهو التصور الذهني الذي نملكه عن شيء ما في العالم الخارجي وهو الصورة المجردة التي يمنحها اللسان إلى الشيء عبر التعيين والتسمية وتتحول من الملموس إلى المجرد، وعلى هذا الأساس اعتبر سوسير المدلول هو الدال الذي يشكل كيانا نفسيا".¹

ويطبق التحليل السيميائي على كثير من الأمور الحياتية التي اعتبرت في السابق غير لغوية وتقليدية، لذلك فإن الشكلائية الروسية وحركاتها ذات القرابة تركت تراثا واسعا في نطاق نظرية الفيلم وارتباطها باللغويات، خاصة فيما جاء به كريستيان ميتز الذي وسع تبصيرات دي سوسير في اللغويات والشعرية الشكلائية في مؤلفه "اللغة والسينما 1971، السميوطيقا ولغة السينما. فلقد كان ميتز هو نقطة التحول في نظرية الفيلم من النظرة الكلاسيكية لكراكور وبازان إلى سيميولوجيا الفيلم ولقد عكس هذا التحول صورة تغيرات أوسع في تاريخ الفكر عامة، فمشروع الفيلم هو لغوي، وهذا ما أكد عليه ميتز في مقالته 1964 "السينما نسق لغوي أم لغة". ولقد كانت الدراسة الأكثر تأثيرا له هي "لغة السينما Film Language" وكان هدفها الولوج إلى قاع الإستعارة اللغوية والبحث عن الدور الإدركي الذي يلعبه النسق اللغوي في مخطط سوسير، فالموضوع المادى لسيميولوجيا

¹. بنكراد. مصدر سابق، نسخة الكترونية.

السينما هو فك ارتباط المعاني المتغيرة للسينما مع نظمها الدالة الأساسية وقواعدها التركيبية، فالسينما ليست نسقا لغويا ولكنها لغة بفعل منظومة نصوصها اللغوية.¹ وتتطلب معرفتنا في الخطاب أو الرسالة التي تحتويها، وسن فصل ذلك عند حديثنا عن الحكاية الفيلمية التي تعتمد على لغة الفيلم السمع بصرية، وعلى السرد السينمائي الذي يعتبر خطاب.

وكل رسالة أو خطاب يتحكم بها نوعين من العلامات البصرية إما أن تكون علامة صورية "علامة أيقونية -طبيعية يسهل فهمها داخل المناخ الثقافي الواحد"، وعلامات إصطلاحية "تشكيلية تصنف من خلال الإمارة أو الرمز عند بورس"² وتتطلب منا أن نكون على معرفة بنظام رمزي أو "شيفرة" لفهم المراد قوله. ومن الممكن أن تكون "العلامات الأيقونية" غير مفهومة "إصطلاحيا" للشخص القادم من ثقافة أخرى فتصعب عليه فهمها وتحليلها خاصة بأنه خارج "زمان ومكان الأيقونة".³ لذلك فإن العلامة الأيقونية برأي بورس (CH.S.Peirce) هي منتج لعلاقة ثلاثية بين ثلاثة عناصر هي الدال الأيقوني والنوع والمرجع وهما المدلول الأيقوني. والأيقون عند العالم الايطالي امبرطو ايكو (U.Eco) هو صورة ذهنية قد تكون تمثيلا لشيء غير موجود أصلا مثل "التنين ووحيد القرن"، ويضيف لذلك بورس الرسومات البيانية والمعادلات الرياضية والعلاقات المنطقية، والمرجع لا يكون بالضرورة واقعيًا وهو يحمل محددات فيزيقية أما النوع

¹. عزمي، يحيى. *السينما وإشكالية اللغة*، أوراق فلسفية، مصر، القاهرة، ع15، ص157-158.

². أنظر. العابد، عبد المجيد. *مباحث في السيميائيات*، المغرب، دار القرويين، ط1، 2008، ص134.

³. أنظر. لوتمان، يوري. *مرجع سبق ذكره*، ص4-13.

فيحمل محددات مفهومية؛ فالأيقون كما قال بورس "لا تجمع أشياء مدركة حسيًا" لكنها برأي "ايكو" تعيد شروط بعض الإدراك الحسي تحت قاعدة التسنين الإدراكي الذي يحيلنا إلى التجربة الواقعية، وهذا ما دفعه للقول بأننا لا نتواصل مع الأشياء بطريقة تلقائية بل عبر وسيط إلزامي يسمى البنية أو النموذج الإدراكي.¹

لكن من المهم هنا أن نشير إلى أن المنظور السيميائي الذي يفرض على الباحث التمييز بين عالمين للصورة، العالم المدرك الذي يحال إلى الإدراك ويجعل الفعل السيميائي واردا من زاوية رؤية كل شخص للصورة التي يراها عبر عالمه الخاص ، أما العالم المحقق فهو زاوية النظر الذي يشترك فيها السيميائي والشخص العادي.²

2.2 مدخل لدراسة الصورة

"الصورة دلالة والدلالة إختراق سيميائي، تشق آثاره كل الحقول المرئية واللامرئية، المرسومة والمتمثلة"³

تتداخل الصور مع بعضها البعض لتكون النصوص الخاصة بها، وتتفاعل مع بعضها لتشكل حضورا مكانيا وزمانيا، حيث تختلف عن النصوص لكونها لا تحمل نفس اللغة فهي لا تستند على المعاني السابقة للكلمات وإنما تستند على أحكام تطلق لوصف حالات معينة مبنية على تنظيم العناصر المؤسسة للشكل النهائي والذي يعطي المعنى بالرجوع لبيته الأصلية التي تكشف عن بعد دلالي جديد لمعنى الصورة، فلا يمكن أن تتحول

¹. أنظر. العابد، عبد المجيد. *مباحث في السيميائيات*، المغرب، دار القرويين، ط1، 2008، ص22، 23، 20.

². أنظر. العابد، عبد المجيد، المرجع ذاته، ص23-24.

³. اشويكة، محمد. الصورة السينمائية التقنية والقراءة. سعد الورزازي للنشر:المغرب، الرباط، ص13.

الصورة إلى نص إلا من خلال اختيار العناصر الظاهرة والتي يجب أن تختفي في الصورة فهي التي تكون نص الصورة. فالصورة وليدة إدراك بصري، ويمكن النظر إليها باعتبارها سيميائية من خلال المضمون الذي يتم النظر إليه.¹

وتمثل الصورة مجموعة المكونات البصرية والسمعية للفيلم وما تحتويه اللقطات المصورة فيلماً المشتملة على الفنون والرمزيات، فالصورة المتحركة تستمر في حركتها دون انقطاع عكس الصور الفوتوغرافية الثابتة، وهذا ما يعطي الصور المتحركة قدرة على التأثير الأقوى من ناحية فنية وسيكولوجية للمتلقي لكونها مليئة في الضوء.² ومع ازدياد أهمية الصورة في عصرنا الحالي فإن صورة واحدة تساوي ألف كلمة، فالصورة السينمائية تقول عبر اللقطة الواحدة ما يمكن أن تقوله الرواية في عشرات الصفحات، فثمة شيء يمكن أن تقوله الصورة بالتفاعل والتأويل فهي ليست نتاجاً جمالياً لخيال مطلق أو حقيقة مجردة إنما هي إحساس ينقل الواقع. وتقوم بدور السلطة وتؤدي معنى الإشهار عبر العلامات البصرية ببعديها الأيقوني والتشكيلي، بالإضافة إلى التركيبات الأخرى في اللقطة الواحدة والتي تشمل الألوان والخطوط والتركيب والتأطير، التي تؤدي كلا منها وظيفتها.³ فدراسة الصورة هي محاولة للكشف عن الأسنن اللامرئية التي تتحكم في المرئي "أي الكشف عن الأمور التي نراها ليتم نقلها من عالمها إلى عالم النظرة، عبر تحديد الروابط

¹. بنكراد، سعيد. *سميات الصورة الإشهارية: الإشهار والتمثيلات الثقافية*. المغرب: إفريقيا الشرق، 2006، ص 32، 33.

². عبد الحميد، شاعر. *عصر الصورة: السلبيات والإيجابيات*. الكويت: عالم المعرفة، ص 281.

³. ثابت، نوار. *العرب في سينما هوليوود بعد الحادي عشر من أيلول 2001*، بيرزيت: جامعة بيرزيت، رسالة ماجستير، إشراف د. وليد الشرفاء، ص 17.

بين الصورة وعالمها واعتبارها أداة تعبيرية تفوق للكشف عن عالم هذه الصورة ودلالاتها وما هو مخبأ خلفها.¹ "وإن مجمل الدلالات التي تثيرها الصورة من خلال بعديها الأيقوني (التشابه مع الواقع الخارجي والتي يسهل فهمها داخل المناخ الثقافي الواحد) والتشكيلي (التكوين وعناصر التكوين، الرمز والشفرة) ليست وليدة مادة مضمونية دالة من تلقاء ذاتها، إنها أبعاد أنتروبولوجية مشتقة من الوجود الإنساني ذاته. مرتبطة بخطاب إنساني يجنح إلى منح الظواهر الطبيعية أبعادا دلالية تتجاوز الأبعاد المادية الوظيفية. ولهذا فالألوان والأشكال والخطوط تنتسب إلى الصورة محملة بدلالاتها السابقة، فالأحمر في الصورة موجود باعتبار دلالاته السابقة لا باعتبار وجوده المادي كلون ضمن ألوان أخرى، وكذلك الأمر مع الأخضر والأزرق والأبيض. بالإضافة إلى الأشكال الهندسية التي لها دلالات أخرى غير التشكيل الهندسي لفضاءات مقطوعة من كون لا حد له. وهذه الدلالات تغني البعد الأيقوني وتنوع من دلالاته. وما يصدق على البعد التشكيلي يصدق على البعد الأيقوني، فالخطاب الثقافي هو الذي يحول الوجه والإيماء والعضو إلى بؤرة لإنتاج الدلالات وتحديد أنماط استهلاكها، فنحن في حاجة إلى معرفة كبيرة لإدراك كل الإيحاءات التي تثيرها إيماءة عجل أو نظرة متوسلة أو ابتسامة معلقة على شفاه حزينة."² تعطينا اللغة الأيقونية نوعين من الدلالات أولها الدلالات القاموسية أي المباشرة التي تحتوي على دلالات متداعية وهي مصنفة في قواميس مشتركة نظريا مع جميع مستخدمي

¹. غوتي، غي. *الصورة المكونات والتأويل*، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، المغرب، الدار البيضاء، ط1، 2012، ص34-35.

². انظر، بنكراد، سعيد. *السيمياءات: مفاهيمها، تطبيقاتها*، الرباط : منشورات الزمان، نسخة الكترونية، استرجعت 2012-12-10

نفس اللغة، فالقدس مثلا هي المدينة التي نزلت بها الأديان السماوية الثلاث، وهي في البنية العميقة مخزون ثقافي ديني تاريخي وهي في المخيطة الجماعية عند العرب والمسلمين، مدينة كنعانية ييوسية عربية إسلامية محتلة فلا يخطئ أحد في معرفة معناها، أما الدلالات المتداعية أو غير المباشرة، فهي توظف فينا فهما خاصا بكل شخص نشاطه مع البعض من دون أن تكون العلاقة بين العلامة والإدراك إجبارية، فالقدس نفسها يمكن أن تمثل في فهم كل واحد منا "معنى متداعيا" مختلفا فهي مدينة السلام، المدينة المحتلة، المدينة المتنازع عليها، "المدينة العبرية"، "المدينة اليهودية"، أو هي العاصمة الفلسطينية، أو "العاصمة الموحدة لدولة إسرائيل" وهذا ما تسعى الدراسة لإظهاره في العينة المختارة في الفصل الثالث والرابع من الأفلام الفلسطينية والإسرائيلية الروائية التي نشاهد فيها هذه المدينة.¹

تعمل صناعة الصورة المتحركة على بعث الحياة الأيقونية في الصور الفوتوغرافية، لذلك جاءت الصورة المتحركة وحقت امتيازات أكبر من الفوتوغرافية بقدرتها على خلق واقع للحركة يحاكي الخيال البشري، فهي نتيجة لمرور الإشعاعات التي تنتج عن المواد الواقعية عبر عدسة الكاميرا السينمائية إلى أن تصطدم بالشريط الحساس وتنعكس عليه وتثبت، وهي بالتالي لا يمكن أن تنتج بدون هذه العملية التي تعتبر تثبيت للضوء وإشعاعات الواقع على الشريط الحساس، وهذه العملية التي تبدو في أساسها ميكانيكية تحوي في داخلها مجموعة من الإعتبارات الفكرية حول فهم طبيعة الصورة السينمائية،

¹. أنظر. لعبيبي، شاكرو. بلاغة اللغة الأيقونية الصورة بوصفها بلاغة، سلسلة جريدة الصباح، 2008، ص13.

وأهمها أن السينما لا يمكن أن تنشأ بدون وجود مواد واقعية تعكسها وبالتالي فإن ارتباطها بالواقع هو ارتباط جوهري.¹

يساعد في إظهار الصورة ضبط مواقع الكاميرات ضمن زوايا محددة لإعطاء صورة متكاملة للموضوع الذي يراد تصويره عبر استخدام تقنيات التصوير من تقليص وتوسيع وتركيز كوادر التصوير التي تساعد في تأويل الصورة التي ستشرحها الدراسة لاحقاً عبر فنون التصوير والإخراج السينمائي، فالتركيز مثلاً على شخصية في الصورة دون غيرها يدل على صفة معينة يريد المخرج إيصالها للمشاهد، كتسليط الضوء على لاعب دون آخر في مباراة كرة قدم، ليؤول ذلك على الجهد الذي يبذله هذا اللاعب أو سرعته أو حنكته،² جميع هذه التأويلات يساعد المخرج في نقلها عبر التقنيات المستخدمة لتكون اللقطة فالمقطع فالمشهد الذي يظهر العلامات، التي تحمل رموزاً تحوي خطابات.

ويتزامن الخطاب الأيقوني "الصورة" مع الخطاب اللغوي "السرد والحوار" والذي يفرض على المحلل التعمق لوصف الصورة وتفكيك رموزها عبر معرفة ثقافية تساعد في عملية التأويل وتفكيك بنية الفيلم وحكايته.³ وإن اعتبار الصورة ممثلة "للکمة-العبارة" يسمح بتحليل الصورة في كل الحكايات على نفس المستوى، إذ أن كل لقطة تتطلب فرضياً تعدد الملفوظات السردية التي تحمل دلالات معينة، وعبارات إشارية، فصورة بيت لا تعني

¹. مدانات، عدنان. *بحثاً عن السينما*. عمان: دار الأفق الجديد للنشر، ط2، 1985، ص10-11.

². انظر. الشيباني، عبد القادر. *بؤرس وتطبيقات العلامة البصرية الصورة التشكيلية والأيقونية الحية*، علامات، المغرب، ع25، 2006، ص108-109.

³. اشويكة، محمد. *الصورة السينمائية التقنية والقراءة*. سعد الؤرزازي للنشر: المغرب، الرباط، ص80-82.

بيتا وإنما تعني "هذا بيت" أي تقتضي: أنا مبدع الفيلم أشير إليك أن تنظر إلى هذا البيت.¹

وتعود قراءة الصورة ووصفها إلى مجموعة من المؤثرات الذاتية، التي تدرك الصورة بمكوناتها الجامدة والمتحركة والحية. ويتحدث عن ذلك رولان بارت بمفهوم "ترسيخ المعنى" "فكلما كانت الصورة أحادية الدلالة، كلما توجهت إلى مخاطبة الإحساس والخيال".² فالصورة يمكن أن تمثل شيئاً أو شخصاً أو مفهوماً تجريدياً باستخدام التأويل، لأن الصورة تحمل أكثر من معنى، ويمكن أن تقول أكثر من شيء في آن واحد، وتحمل عدة مجازات رمزية بالإضافة إلى الكناية أو الإستعارة والتشبيه في اللحظة نفسها.³

فالتشبيه في اللغة الأيقونية هو عبارة عن تماثلات بين أمرين مرئيين بسبب اشتراكهما بصفة أو أكثر، أما الكناية فهي تقوم على علاقة "تلازم" فثمة شيء جزئي يعبر عن فكرة كلية، مدينة السلام كناية عن مدينة القدس، وفي البلاغة البصرية يعبر عن أفكار تجريدية كبرى أو كبيرة بلقطات تركز على تفصيلات دالة على تلك الأفكار الكبيرة، فالفكرة التجريدية من المراقبة والملاحقة اليومية لحياة الفلسطينيين في فيلم "زواج رنا" أو "القدس في يوم آخر" للمخرج هاني أبو أسعد، هي لقطات متتابعة لأكثر من كاميرا للرصد في جميع أنحاء البلدة القديمة في القدس، فالكاميرا أصبحت رمزاً بلاغياً لمراقبة ورصد

¹. الزاهير، عبد الرزاق. *السرد الفيلمي: قراءة سيميائية*. المغرب: دار توبقال للنشر، 1994، ص9، ص53.

². اشويكة، محمد. *المرجع نفسه*، ص83-85.

³. أنظر. لعبي، شاك. *بلاغة اللغة الأيقونية الصورة بوصفها بلاغة*، سلسلة جريدة الصباح، 2008، ص13.

تحركات الفلسطينيين. وهناك علامات بصرية جزئية متنوعة تقوم على أساسها الكناية للتعبير عن فكرة كنائية شاملة سنتطرق لذكر أمثلة عليها في الفصلين اللاحقين.¹

وهناك علامات أيقونية تستخدم مجاز المبالغة فيظهر "تضخيم" للصورة وأحيانا تحتوي على تبليغ مفرط لايضاح مفاصل أساسية في القصة ، أو "إغراق" لوصف الشدة والضعف في ما يعرض، أو "غلو" إن كان وصف الشدة والضعف مستحيلا عادة وعقلا. مثل علبة شراب أكبر من جسد الإنسان طولا وحجما. أما الإستعارة في الصورة فهي أعقد من التشبيه لأنها تذهب إلى معان عميقة، لا يسمح بها الكلام المباشر ولا تقوم بها التشبيهات، ففي حالة وجود مقاربات لشيئين حاضرين تشير الإستعارة الأيقونية إلى مقارنة غير مصرح بها بين شيئين لصالح فكرة جديدة عاملة في سياق دلالي مختلف عن دلالة الشيئين كليهما، وما يميز الإستعارة قدرتها على قول معان كبيرة لا تستطيع القوة الخطابية فعلها، وذلك بفعل المعنى الجوهرى في الكينونة، مثل الصورة الشهيرة للطفل والنسر في مجاعة السودان عام 1994، فالمقاربة بين الطفل والنسر

تولد فكرة "الجوع" التي تحمل سياقاً دلالياً مختلفاً عن الشيئين كليهما.²

3.2 مدخل لدراسة السينما:

تغتني السينما تدريجيا بالأدوات القادرة على إعادة إنتاج الواقع المتحرك المسموع والملون، لكنه؛ أي الواقع في السينما لم يبلغ مرحلة أن يكون واقعا لمسيا أو شميا، بفضل

¹. أنظر. لعبي، شاك، نفس المرجع، ص27-33.

². أنظر. لعبي، شاك، نفس المرجع، ص46، 57-58.

صور وأصوات أضحت شيئاً فشيئاً أكثر دقة وتحديداً وضبطاً.¹ وتلعب السينما دوراً بالغ الخطورة في نقل معطيات الفكر والحياة بلغة قوامها فهم مشترك، وبأدوات أكثر نفاذاً وفاعلية في تشكل فكر ووجدان الجماهير، فهي من أهم وسائل الإعلام والإعلان، والتوجيه العام والدعاية والترفيه والتثقيف؛ لذلك أصبحت السينما أداة مؤثرة في إحداث التغيير الاجتماعي وفي التنمية الثقافية. وهي من الوسائل التعليمية الفعالة التي تهدف إلى الإرتقاء بالمجتمع كما تلعب دوراً بارزاً في تشكيل القيم المجتمعية، وتكسب المشاهد القدرة على التحرك من مكان إلى آخر عن طريق ما يشاهده فيقارن نفسه بما هو عليه، الأمر الذي يثير فيه الرغبة إلى تحسين مستواه، حيث ينقل الفيلم طرق حياة مختلفة يكتسبها المشاهد، وقد أثبتت السينما في الوقت الحاضر أنها ذات قوة تأثيرية لا يستهان بها، وذلك بمصاحبتها للتقدم التقني في المجتمعات الإنسانية.²

وتعتبر السينما أداة مهمة من أدوات التعبير الفني الإبداعي، فهي شديدة التأثير على الجمهور المشاهد. وتعتبر عن الواقع بأسلوب إبداعي حيث نجد أفلام الصور المتحركة (الكرتون) التي تعتمد على السيناريو وتتسم بالطابع الفكاهي المرح في عرض الأحداث من خلال حكاية متماسكة. وقد أصبح في مقدور السينما التي كانت تعرض 24 صورة في الثانية أن تخلق لدينا وهم الحركة لأن الصور التي ترتسم على الشبكية لا تزول فوراً. إن هذه الخاصية ما يسمى بالثبات الشبكي، فالسينما تفرض الفورية وقد عمم التصوير

¹. عبد الله ثاني. *قدورة. سيميائية الصورة: مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم*. عمان: مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، 2008، ص 195.

². شتيوي، أشرف: *السينما بين الصناعة والثقافة دراسة نقدية*. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2008، ص 38-39.

الشمسي هذا المفهوم وكانت وثائق اختراع التصوير الشمسي قد قدمت للعالم اختراع من أشهر الاختراعات الحديثة.¹ فالسينما فن تركيبى، تتكون من مجموعة من العناصر اللغوية والمختلفة والمتجانسة. وهي: الفن التشكيلي ، النحت، الموسيقى، التمثيل، الأدب، بالإضافة إلى الصورة السينمائية.²

ولقد أحدثت السينما الناطقة في بداية ظهورها، تغييرا في طبيعة عملية التلقي، فإن ارتباطها بالسمعي قد عمل على زيادة هيمنتها وسطوتها، لأن الإهتمام بالصوت كعنصر تم اكتشافه حديثا انذاك قد حصر الصورة في معان أحادية من خلال فعل الإرساء الذي تحدث عنه رولان بارث (R.Barthes)³

والذي يشير إلى تدعيم الكلام لمعنى واحد داخل الصورة.⁴

وقد نشأت مفاهيم مختلفة حول السينما انطلاقا من تعدد قراءة الصورة السينمائية بالرجوع إلى التأويل ومدى المخزون الثقافي، بعض النقاد والسينمائيين اعتبروا السينما التسجيلية الوجه الحقيقي الذي يتلائم مع طبيعة السينما أو طبيعة الصورة السينمائية، وآخرون الذين يؤيدون السينما الروائية طالبو بأن تصبح السينما الروائية مطابقة تماما للواقع، وأدرك سينمائيون آخرون أنهم إذا ما اكتفوا بهذا الفهم، فأنهم سيحولون السينما إلى مجرد نقل

¹. عبد الله ثاني. *قدورة. سيميائية الصورة: مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم*. مرجع سابق، ص194.

². مدانات، عدنان. *بحثا عن السينما*. مرجع سابق، ص14.

³. بارت رولان فيلسوف فرنسي، ناقد أدبي، دلالي، ومنظر اجتماعي. وُلد في 12 نوفمبر 1915 وتُوفي في 25 مارس 1980 ، واتسعت أعماله لتشمل حقولاً فكرية عديدة. أثر في تطور مدارس عدة كالبنويوية والماركسية وما بعد البنويوية والوجودية، بالإضافة إلى تأثيره في تطور علم الدلالة والصورة الإشهارية.

⁴. مصطفى، بدر الدين. *فلسفة ما بعد الحداثة*. عمان: دار المسيرة للنشر، ط1، 2011، ص240.

ميكانيكي للواقع. وبالحقيقة فإن الإكتفاء بفهم السينما من الصورة السينمائية لا يسمح لنا بتشكيل فكرة متكاملة عنها، فالصورة السينمائية جزء يتفاعل مع أجزاء أخرى لتكون معا ما يسمى لغة السينما.¹ التي عمل على ايضاحها "كريستيان ميتز" والذي أوضح بان السينما هي لغة وليست لسانا.² اعتمادا على مؤسس علم اللغة الألسنية فردينان دو سوسير والذي أشار إلى اللسان وقال بأنه يتألف من "تفارقات" و"توافقات" وتمكن من شرح آلية التشابهات والتفارقات، ما فتح ذلك آفاقا واسعة أمام علم اللغة الألسنية المعاصر لفهم جوهر اللغة بالرجوع إلى العلامات التي تحملها، لذلك نقول "السينما تخاطبنا" بلغتها التي تحمل تشابهات وتفارقات والتي تتكون داخل بنيتها لغة سينمائية، فكل صورة هي علامة لما تحمله من دلالات ومعلومات.³

ويتميز عالم السينما بقربه من المظهر المرئي للحياة، والوهم بالواقع، فلا تقوم السينما بعرض الواقع في تكامله بل تتناول جزءا منه، وتتقسم موضوعات السينما إلى الأشياء المرئية والأشياء غير المرئية، لأن هناك عالم قائم خارج حدود الشاشة، وهو عالم مستمر فعالم الشاشة هو جزء من عالم اخر، وهذه هي خاصية السينما كفن قائم.⁴

4.2 الفيلم السينمائي الصناعة التقنية:

يعرف الفيلم السينمائي بأنه عبارة عن سلسلة من الصور المتوالية، عن موضوع أو مشكلة أو ظاهرة معينة، مطبوعة على شريط ملفوف على بكره، تتراوح مدة عرضه عادة من

¹. مدانات، عدنان. مرجع سابق. ص 10-11.

². film language, oxford, 1980 Christian Metz.

³. لوتمان، يوري. مدخل إلى سيميائية الفيلم. ترجمة نبيل الدبس، وزارة الثقافة، دمشق، 2001، ص 53.

⁴. أنظر. لوتمان، يوري. نفس المصدر. ص 41-42.

10 دقائق إلى ساعتين، حسب موضوعه والظروف التي تحيط به. والأفلام السينمائية تعد وسيلة مهمة من وسائل الإتصال، التي يمكن استخدامها لتوضيح وتفسير التفاعلات، والعلاقات المتغيرة في مجالات كثيرة.¹

ولغة الفيلم ذات طابع وخصائص جمالية من نوع خاص ومختلف عن طبيعة الأنظمة اللسانية الأخرى ، ومن هنا تتأتى السينما بالضبط من حيث إيحائها وبإلحاح بفكرة وجود لغة من نوع جديد ، اللغة التي تحوي في ذاتها إبداع واقع مجزأ والتي هي ذاتها محتواة داخل العمل الإبداعي الفني.²

يصنف العمل السينمائي إلى قسمين حيث يتسم القسم الأول بالطابع الخيالي، ويشمل الفيلم الروائي أو الخيالي وهو الفيلم الذي يعتمد في سرده السينمائي على بناء روائي مبتكر يجري وضعه من قبل مؤلفه، ويستعين بالمثلين المحترفين لتجسيد شخصيته، وتمثل أحداثه ومواقفه، ويصور عادة داخل الاستوديو حيث يكون الديكور عنصراً أساسياً من عناصر البناء الفيلمي بجانب بقية العناصر، ويندرج تحت هذه القائمة الأفلام الروائية الطويلة أو القصيرة والمسلسلات المصورة سينمائياً لتعرض على شاشة التلفاز، ويمر الفيلم بمراحل إنتاج طويلة معقدة بالإضافة إلى مراحل توزيع ذات نظام دقيق، والسينما الروائية هي بحد ذاتها صناعة قائمة على الربح أو الخسارة. القسم الثاني هو نقيض الأول من حيث ارتباطه في الواقع ولا يهدف إلى الربح السريع المباشر، ويطلق عليه الفيلم

¹ شتيوي، أشرف. *السينما بين الصناعة والثقافة دراسة نقدية*. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2008، ص23

² عبد الله ثاني، قدورة. *سيمائية الصورة: مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم*. مرجع سابق، (ص 194).

الواقعي أو غير الخيالي أو غير الروائي "التسجيلي"، وهو لا يعتمد على بناء روائي من إعداد صانعه، ولا يستخدم الديكورات ولا يلجأ إلى الممثلين المحترفين بل يجري تصويره في مواقع الأحداث نفسها وبعناصرها الحقيقية الطبيعية من أشخاص ومكان. وهدف هذه الدراسة هو النوع الأول "الفيلم الروائي".¹

أمام غموض الكاميرا نرى أن بعض النقاد عندما يتحدثون عن فيلم ما بهدف تحليله، يتحدثون عن استعمال العدسات السينمائية والإضاءة وزوايا الكاميرا، كعناصر خاصة بالسينما أو هي التي تكون لغة السينما، لكن إذا أمعن النظر في جميع هذه العناصر سنجد أنها تشكل، وتكون البناء التشكيلي للصورة السينمائية، ونحن لا نعتبر البناء التشكيلي بناء شكلياً فقط بل بناء لغوي، والبناء التشكيلي هو أحد الجوانب السينمائية بمحتواها الفكري.²

ويمارس كل من الفيلم والسينما دوره في التواصل، فالفيلم يقوم على تسنين تواصل على صعيد قواعد محددة للمحكي، ويحيل المتفرج إلى واقع خيالي مسرود (محكي)، مقابل واقع السينما الذي يخضع للصياغة وإعادة الإنتاج عبر الجهاز السينماتوغرافي، وعبر المونتاج تتحول الصورة إلى إيهام، فلإنتاج صورة عن مكان معين يتطلب عدة صور متسلسلة ومن زوايا مختلفة لنقوم بمسح حيز المكان ونقله للمشاهد فيشكل عنده وحده للمكان لا يستطيع تشكيلها في مخيلته من خارج إطار السينما، وهي كما يقول يوري

¹. شتيوي، أشرف. *السينما بين الصناعة والثقافة دراسة نقدية*، مرجع سابق، (ص29-30).

². مدانات، عدنان. *بحثاً عن السينما*. مرجع سابق، ص14.

لوتمان¹ " عندما يتحول الفضاء اللامحدود إلى مجرد لقطة، تتحول التمثلات إلى علامات يمكنها أن تشير إلى شيء مغاير لما يشير إليه الانعكاس البصري".²

5.2 الحكاية الفيلمية:

عرف الحكاية بكونها علاقة شفوية أو كتابية لحدث واقعي أو متخيل، وهي مركبة سمعية بصرية تتشكل وفق علاقة غير مباشرة بين الحاكي والمحكي له، ولها أهمية متعددة نظريا وتربويا وإبداعيا وحضاريا وأهميتها القصوى تتمثل في سعيها لبناء نموذج تحليلي عام للحكاية الفيلمية التي تعتمد على حاك ومحكي له ووسيط حكائي يقوم على أحداث وشخصيات وزمان وفضاء ويؤدي مجموعة من الوظائف داخل علاقات تداولية محددة.³ وللحكاية معايير تعتمد عليها فلها بداية ووسط ونهاية، وهي وحدة خطابية شمولية، فكل سرد خطاب⁴ وداخل الخطاب تقوم الكلمات بنسج سلسلة من العلاقات المنبثقة عن الطابع الخطي للسان الذي يستبعد إمكانية النطق بعنصرين في آن واحد. إن هذا الترابط بين

¹. يوري لوتمان: ولد عام 1922 في بتروغراد، ومنذ 1963 يشغل منصب بروفيسور في تارتو، المركز الهام لعلم السيمياء في جمهورية أستونيا، تخصص بداية في الأدب الروسي في أواخر القرن الثامن عشر وبداية التاسع عشر. تأثر بأعمال الشكلايين وألف أعمالا كثيرة لم تلق حقا من الإطلاع في الدول الناطقة بالفرنسية حيث لم يترجم له سوى "بنية النص الفني" وأبحاث في أنظمة العلامات". أنظر. لوتمان. يوري. *مدخل إلى سيميائية الفيلم*، ترجمة نبيل الدبس، سوريا، دمشق، 2001.

². الشيباني، عبد القادر. *بؤرس وتطبيقات العلامة البصرية الصورة التشكيلية والأيقونية الحية*، علامات، المغرب، ع25، 2006، ص110.

³. الزاهير، عبد الرزاق. *السرد الفيلمي: قراءة سيميائية*. المغرب: دار توبقال للنشر، 1994، ص9، ص17.

⁴. الزاهير، عبد الرزاق. المرجع نفسه. ص20.

الوحدات هو ما يطلق عليه سوسير بالعلاقات المركبة، والمركب هو تأليف لمجموعة من العلامات داخل سلسلة كلامية، تشير إلى نظام التتابع الخطي للوحدات اللسانية.¹

الحكاية خطاب مغلق يشكل الحدث في داخله الوحدة الأساسية، ولها مقطع زمني مزدوج، إذ تشمل كل حكاية على زمنيين : زمن الموضوع المحكي، أي زمن المدلول، وزمن النشاط السردى "الحكى"، أي زمن الدال، إذ يمكن أن تختزل سنوات عديدة في صورة أو بضع صور بواسطة المونتاج . وتعتمد الحكاية الفيلمية على الوسيط "السمع بصري" المكون لها والذي يظهر في النص الفيلمي فقد قسمت اللغة الفيلمية إلى لغة بصرية ولغة سمعية، تعتمد اللغة البصرية على الفضاء الفيلمي، حركات الكاميرا، زوايا النظر.. أما السمعية فتعتمد على الحوار، الموسيقى، الأصوات. ويتم تفاعل اللغتين السمعية والبصرية من غير فصل اللغة الفيلمية عن باقي مكونات الحكاية الفيلمية. ويتم تركيب المستوى السطحي للفيلم انطلاقاً من رصد مجموعة من العلاقات التي تربط المكونات الصغرى بالمكونات الأكبر، إذ يتم التمييز بين اللقطة والمقطع-المشهد-والدائرة، وهي المكونات الأساسية للبنية السطحية السردية،² فلقطة معنيان الأول تعني فيه الاستمرارية والتقطيع والوزن إلى الزمان والمكان السينمائيين، فأى شئ مرئي يمتلك في الواقع مكاناً نستطيع عمله كسلسلة زمنية عبر تجزئته إلى لقطات.³

¹. انظر، بنكراد، سعيد. *السينمائيات: مفاهيمها، تطبيقاتها*، الرباط: منشورات الزمان، نسخة الكترونية،

استرجعت 10-12-2012

². الزاهير، عبد الرزاق. المرجع نفسه. ص20.

³. لوتمان، يوري. *مدخل إلى سيميائية الفيلم*. ترجمة نبيل الدبس، وزارة الثقافة، دمشق، 2001، ص42.

ويتحقق ذلك عبر رصد مجموعة من العلاقات الدلالية والتركيبية بين اللقطات ليتكون المقطع sequence وبين المقاطع لتتشأ دائرة يعبر عنها بمشهد، وبين مجموعة الدوائر لتتشأ البنية السطحية لحكاية الفيلم. لنصل بعدها لـ "البنية الحكائية الكبرى: حيث يعاد تفكيك الحكاية الفيلمية على مستوى البنية العميقة أي النصوص الحكائية الصغرى المكونة للبنية الحكائية الكبرى، حيث تتفاعل النصوص المتعددة (الحدث، الزمان، المكان، الشخصيات ..) إلى جانب الحكايات الصغرى ليتشكل نص يؤدي عدة مجموعة من الأبعاد الدلالية والمعرفية والتداولية، أي يركز على العلاقات الداخلية بين النصوص من جهة، وعلى العلاقات السردية الحكائية بين المبدع والنص والمتلقي من جهة ثانية.¹

من هنا يرى المهتمون بالسرد في السينما أنها لم تبدأ بالفعل إلا حين بدأت تحكي قصصاً، أي حين التقت مع الحكاية عبر حركة الصورة والزمنية والتحول والانتقال.²

ونرى ذلك في نماذج العديد من المهتمين في السينما كنموذج كريستيان ميتز في فينومينولوجيا السرد الذي وضعنا بدوره أمام المقاربة البنيوية للحكاية والتي تفترض كون الحكاية موضوعاً واقعياً واضح المعالم، والتحليل البنيوي يبحث عما يجعل القارئ البسيط يدرك الحكاية ويضبطها دون تحليل، وبهذا يعود ممتز إلى تحديد الحكاية على أساس التعارض مع العالم فكل حكاية بداية ونهاية وكيفما كانت طبيعة هذه النهاية (مغلقة-معلقة-هاربة..) فإن انغلاقها يرتبط بالجانب المادي للمقطع السردى، أما انفتاحها

¹ الزاهير، عبد الرزاق. السرد الفيلمي: قراءة سيميائية. مرجع سابق، (ص20).

² الزاهير، عبد الرزاق. المرجع نفسه، (ص21).

فيرتبط بخيال القارئ. فالجانب المادي هو متوالية الصور التي تكون نهايتها آخر صورة في الفيلم، ومن هنا لا يمكن الخلط بين جوهر دلالة الحكاية المفتوح وبين الحكاية المادية.¹ ويمكن القول بأن الحكاية هي نظام من التحولات الزمنية، فتتشأ خلالها العلاقة بين السرد والوصف، ويحاول ميترز تحديدها على أساس معيار الزمنية، فحين يكون الزمن في درجة الصفر نكون أمام الوصف، وحين يتجاوز هذه الدرجة يختلط الوصف بالسرد، فنستنتج أن بإمكاننا أن نصف دون أن نسرد، وأنه ليس بإمكاننا أن نسرد دون أن نصف، فكل سرد خطاب وليس كل خطاب سرد.²

"ولإتمام تحديد الحكاية بالإضافة إلى (المقطع المغلق، والمقطع الزمني، والخطاب، والذات الساردة) يلزم عنصر آخر لإتمام الحكاية وهو الحدث، فلا سرد بدون حدث وأحداث تُزَع عنها صفة الواقعية مع الفعل السردية، فلا تكون الذات الساردة إلا إذا كانت الأحداث محكية بواسطتها، غير أن الأحداث تختلف عن السرد، لأن السرد ينتمي إلى الخطاب والأحداث تنتمي إلى الحكاية. ومن هنا يأخذ السرد صفة الإنغلاق الخطابية، وتأخذ الأحداث صفة الإنفتاح الحكائية، ومع ذلك فيمكن الحديث عن الأحداث المغلقة والأحداث المفتوحة، فنجد مقاطع مغلقة لأحداث مغلقة كدأب الحكايات التقليدية، أو مقاطع مغلقة لأحداث غير مغلقة كما هو الشأن في الحكايات ذات النهايات الخادعة".³

¹. film language, oxford,1980 Christian Metz.

². أنظر، Christian Metz، المرجع السابق.

³. الزاهير، المرجع نفسه، ص35-39.

لذلك فإن حال الحكاية السينمائية هي نفس الحكاية المكتوبة والإختلاف عند ميّز يكون في الوسيط وهو الصورة التي تكون بعدد لا متناه وهي من ابداعات السينمائي الذي يمنحها للمتلقّي بكميات محدودة من المعلومات والتي لا تأخذ معناها إلا في علاقتها بباقي الصور. ومن هذا الإنتظام في الصور يتشكل المقطع الفيلمي الذي ينتمي إلى الخطاب أي إلى السرد، فالفيلم يتكون من سلسلة من المقاطع، والحكاية السينمائية خطاب مغلق يُجرد مقطعا زمنيا من الأحداث من واقعيته. وإن المقاطع رغم مدلولاتها الحديثة والفضائية والزمنية هي نتيجة لعمليات التقطيع والتأطير والمونتاج وحركات الكاميرا، فالسرد هو مُبدع المقاطع.¹

ولا يكتمل الحكي في السينما إلا مع تحرير الكاميرا، وتنويع المواقع والأمكنة والأزمنة، ومع هذه الطريقة السردية يمكن الحديث عن الحكاية السينمائية التي تفترض ذاتا ساردة تعطي للحكاية صيغتين، تهتم الصيغة الأولى بإعطاء معلومات عن حالات الشخصيات داخل نظام معطى، وبحضور ذات منظمة هي الذات الساردة، أما الصيغة الثانية فتهتم بتجاوز هذه المعلومات السردية، وبتغيب الذات الساردة لتفسح المجال لحضور الشخصيات أو الساردين من الدرجة الثانية أو من درجة دنيا، حيث تنشأ علاقة مباشرة بين المتفرج والشخصيات، أي أن الساردين متعددين في الحكاية الفيلمية: سارد في مرتبة دنيا ويتمثل في الشخصيات، وسارد في مرتبة عليا حيث موقع الكاميرا. هذا السارد يأخذ

¹ . film language, oxford,1980 Christian Metz.

تسميات مختلفة باختلاف الباحثين، فهو المصور الأكبر، وسارد لا يرى، وهو فاعل القول، وسارد ضمني وميغاسارد.¹

3. فنون التصوير والإخراج السينمائي

أدوات التحليل وتقنياته:

أنواع اللقطات، حركات الكاميرا، زوايا الكاميرا، التتابع، التكوين، الإضاءة، المونتاج، الإيقاع، الصوت.

1.3 اللغة السينمائية: الصورة، الإضاءة، الملابس، الديكور، الانتقالات، الصوت، المونتاج، الرمز، الزمان - المكان .

تتعد العناصر السمعية والبصرية المتباعدة لتكون الكادر السينمائي، ولقد أدرك ذلك مبكرا المخرج (سيرجي ايزنشتاين)² الذي رأى أن الصورة الواحدة والتي قررتها أجزاءها المركبة تقوم بالدور الحاسم في العمل السينمائي الذي يحوي العشرات من التفاصيل التي من خلالها يتم لنا التعرف على محتويات اللقطة سواء على المستوى الإخباري أو على المستوى الدرامي، وتلعب هذه التفاصيل المرئية دورها بوصفها إشارات أو علامات لغوية تكون فيما بينها جميعا أكواد ذات قرابة واتصال. ويسهل محاصرة جوهر الصعوبة التي كان يطلقها البعض في طريق استخدام (المنهج الشكلي) في النقد فكانوا يساوون بين الكلمة بوصفها أصغر وحدة في التلفظ وبين اللقطة أصغر وحدة في الفيلم، وهو الأمر

¹. الزاهير، عبد الرزاق. مرجع سابق. ص 54.

². المدمرة بوتمكن. من أشهر الأفلام التي اخرجها فيلم سيرجي ايزنشتين: مخرج روسي، ولد في يناير 1898 وتوفي في فبراير 1948 .

الذي اتضح خطأه وينحسر باطراد عدد المؤيدين لذلك الزعم، فاللقطة هي أصغر وحدة على مستوى شريط السليدلويد ولكنها ليست أصغر وحدة على مستوى التعبير السينمائي، ذلك أن طبيعة التعبير السينمائي تسمح بتواجد العديد من الإشارات اللغوية-سمعية بصرية المتزامنة والمتداخلة فضلا عن الإشارات الأخرى المتصلة والمتوالية. فاللقطة هي أصغر مكون داخل الشريط السينمائي.¹ وهي متوالية الفوتوغرامات ما بين انفتاح عين الكاميرا وما بين انغلاقها أي منذ وضع يدنا على زر التسجيل لغاية إيقافه.² وفي علم اللغات الألسنية اللقطة هي التي تحمل الدلالة السينمائية والتي لها وحدات أصغر تتمثل بتفاصيل اللقطة، ووحدات أكبر تتمثل بالمشهد والمقطع.³

2.3 أنواع اللقطات:

Establishing shot لقطة تأسيسية للمشهد

تستخدم هذه اللقطة لتعرف المشاهد بمكان الحدث الرئيسي، لمعرفة موقع المشهد المراد عرضه.

لقطة كبيرة (xls) Extreme long shot لقطة واسعة أو Wide shot

تستخدم هذه اللقطة لبيان المشهد بما يحتويه من أجزاء على كلا الطرفين.

¹. الأسود، فاضل. *السرد السينمائي خطابات الحكى تشكيلات المكان والزمان*، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2007، ص 114 .

². الزاهير. المرجع نفسه، ص 74 .

³. لوتمان، يوري. *مدخل إلى سيميائية الفيلم*. ترجمة نبيل الدبس، وزارة الثقافة، دمشق، 2001، ص 48.

لقطة طويلة (LS) Long shot

تستخدم هذه اللقطة لبيان العلاقة التي تربط بين الجسم المصور وما يحيطه، وهي أصغر من اللقطة الكبيرة.

لقطة متوسطة طويلة (MLS) Medium long shot

تركز اللقطة على منتصف حجم الجسم المصور وتأتي في الوسط بين اللقطة المتوسطة وبين اللقطة الطويلة.

لقطة متوسطة (MS) Medium shot

وهي اللقطة التي تركز على حجم الجسم من نصفه الأعلى.

لقطة متوسطة قريبة (MCU) Medium close up

وهي اللقطة التي تركز الوجه مع طرف الجسم.

لقطة قريبة Close up(CU) - Close shot

وهي اللقطة التي تركز على الوجه المصور، فتظهره واضحا وهي مؤثرة في المشاهد الدرامية.

لقطة متناهية القرب أو الكبر (XCU) Extreme close Up- shot

وهي اللقطة التي تظهر جزء من الوجه بعمق أكثر .

Cutaway أو Cut In

تستخدم هذه اللقطة لإختصار الوقت المراد تصويره، فإذا أردنا تصوير شخص يمشي على الطريق ونريد أن نسرع في إيصاله إلى آخر الطريق نستخدم أي صورة يتم التقاطها من مكان حدوث المشهد، وتكون عادة لقطة كلوز أب.¹

لكل لقطة تأثير في المشهد، وتتويع أحجام اللقطات في العمل يكسر طوق الرتابة والملل عند المتلقي وتعمل اللقطات بأحجامها المختلفة على إبراز المظهر أو إخفائه أو خلق التأثير في المشهد الدرامي من خلال الحجم الذي له وظيفة سيكلوجية تترك تأثيرها في المشاهد،² ويدل أيضا تكرار نفس اللقطات مثلا في مشهد ما وإقحام الصور في السياق الكلمي، تدل على رتابة الحياة التي يريد المخرج إظهارها للمشاهد، من خلال وضع وحدة سردية للصور المتكررة.³ ويخلق التكرار نوعا من المتتالية الإيقاعية بحيث تأخذ علامة الموضوع بالتححرر من مدلولها المرئي، وإذا كان الشكل الطبيعي للموضوع يوجد به بعض السمات من نوع "إغلاق، انفتاح" "ظل، ضوء" فإن التكرار يقوم بحجب الدلالات المادية وإبراز الدلالات المجردة المنطقية والمثيرة للتداعيات. مثل تكرار مشاهد الإنتظار على الحاجز في فيلم إيليا سليمان، وهذا ما سنوضحه في الفصل الثالث،⁴ ولكل مخرج رؤيا في اختيار حجم اللقطة التي يضعها في العمل إلا أن كل لقطة لها مواصفات يترتب

¹. أنظر. الزاهير، عبد الرزاق. السرد الفيلمي: قراءة سيميائية. مرجع سابق.

². سلمان المالك عبد الباسط. التشويق: رؤيا الإخراج في الدراما السينمائية والتلفزيونية. القاهرة: الدار الثقافية للنشر، ص 38، 39.

³. لوتمان. يوري. مدخل إلى سيميائية الفيلم، ترجمة نبيل الدبس، سوريا، دمشق، 2001، ص 17.

⁴. لوتمان، يوري. مرجع سابق. ص 77.

عليها بناء المشهد كذلك لكل لقطة قدرة على إظهار وتغطية الأشياء وذلك من خلال التكوين الذي سيعتبر على حجم اللقطة إذ أن لكل لقطة تكوين يختلف عن تكوين اللقطة الأخرى والتكوين هو (تشكيل جمالي معبر وذو معنى يتفق مع تطور فكرة الفيلم).¹

3.3 حركة وموقع الكاميرا وزوايا التصوير:

إن التعميم السينمائي لحركة الصورة تنطلق من تحديد نمطيتها ونوعيتها كعلامة بوصفها "علامة سينية" جوهرها تعاقب الصورة بطريقة متسلسلة وضمن حركة تكرارية معتمدة تبدأ في صورة البداية وحتى صورة النهاية مكونة مظهر سيميوزيسي للعلامة السينية،² وتمثل حركة الكاميرا بحركة رأس الكاميرا أو الكاميرا بأكملها أو عدسة الزوم، أو حركة المرئيات والأشخاص المراد تصويرهم، بالإضافة إلى الحركة النابعة من توالي اللقطات في المونتاج، أما زوايا الكاميرا فهي الإتجاه الذي تقوم الكاميرل بالتصوير منه وهي نفس الزاوية التي يرى المشاهد منها المنظر والأحداث، فكل لقطة تأثيرها الذي تنفرد به على حسب المتطلبات الدرامية.³

وتحمل حركات الكاميرا وظائف عديدة تمكن المخرج من استخدامها لخلق حالة من التركيز أو الإثارة عند المتلقي، ولكل حركة دور وأهمية في إبراز الموضوع أو في خلق حالة من الحالات التي تسهم في الغموض والترقب والقلق والمفاجئة والتوتر.⁴ وتؤدي

¹. سلمان المالك عبد الباسط، التشويق، المرجع نفسه، ص17.

². الشيباني، عبد القادر. مرجع سابق. ص110.

³. بنورة، مجدي. لغة الكاميرا والإضاءة، التقارير الوثائقية، مفتاح، 2003، ص65.

⁴. سلمان المالك عبد الباسط، التشويق: رؤيا الإخراج في الدراما السينمائية والتلفزيونية. مرجع سابق،

(ص40).

أيضا دورا بارزا في تحقيق حالة التشويق التي تكسر الرتابة والنمطية في المشاهد الدرامية التلفزيونية.¹

يتحدد ارتفاع الكاميرا على أساس إرتفاع الشخص المراد تصويره، فنجد التصوير التحتي مثلا low angle كتصوير شخصية مهمة في حال نزولها من الدرج يساهم في تعظيم وإظهار القيمة التي تحتلها هذه الشخصية. أما التصوير الفوقي high angle كوضع الكاميرا من الأعلى في بيت صغير لعائلة مكونة من عشرة أفراد يعانون من حال البؤس والفقر يوحي بالإحتقار والتقزيم.² ولكل زاوية في التصوير تأثير خاص داخل اللقطة والمشهد الدرامي فالمخرج يمكن أن يثير انتباه المشاهد من خلال اختيار زوايا التصوير حيث أن كل زاوية يمكن أن تظهر جمالية للّقطة أو تظهر أشياء وتبرزها عن اللقطات من زاوية أخرى.³

4.3 التكوين :

التكوين هو الجمع بين عناصر المنظر ومكوناته في علاقة منسجمة تشكل توازناً مريحاً، وبحيث يستمتع المتفرج بإحساس من الراحة يسبب له أعق المشاعر وأقل مشقة.⁴ ويرجع دور تكوين المشهد وفق رؤية المخرج والمصور معا، فلا توجد قوانين معينة بقدر ما هي ممارسات تكشف عن كيفية توزيع الخطوط والظلال والألوان والإيقاع البصري،

¹. سلمان المالك عبد الباسط. المرجع نفسه. ص43.

² عبد الله ثاني، قدورة. *سيمائية الصورة : مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم*. مرجع سابق، (ص205).

³. سلمان المالك عبد الباسط. *التشويق: رؤيا الإخراج في الدراما السينمائية والتلفزيونية*. مرجع سابق.

⁴. سلمان المالك عبد الباسط. المرجع نفسه. (ص46).

وتكوين المنظر وسيلة لربط الأفكار وتسلسلها بأسلوب جذاب ومقنع للمشاهد عبر مراعاة الخطوط والتوازن في العناصر المرئية والتوزيع المناسب للأضواء.¹

5.3 سيميائية الإضاءة والتعتيم :

للإضاءة بعلاقتها مع الإعتام دور كبير في توجيه الصورة السينمائية إلى دلالة محددة .
ومما اشتهرت به استعمالات الإضاءة في تاريخ السينما هو إثارة معاني الخوف وعواطف الرعب ودلالة الإقصاء الفردي الهادف إلى إشعار الآخر بالخطر والقلق . ويستطيع المخرج والمصور السينمائي خلق إبداعات كثيرة لإضفاء الشعور بالخوف أو الرعب عبر تسليط الضوء على الوجه من الأسفل حتى يبدو الوجه أكثر شراسة، ويساعد في ذلك وجود الأضواء الخافتة التي تزيد من حدة القلق.² فيزداد الإحساس بالعمق المكاني بإضافة المؤثرات الدرامية.³

وإن المشاهد يدرك الضوء في الصورة إدراكا مباشرا، سيما أن الضوء في العالم الطبيعي يتصف بحضوره الكثيف وهو ليس إلا طاقة شديدة قلت أو كثرت، فبذلك تحدث الإشارة لأطراف الأعصاب البصرية، بما أن الضوء لا يساهم في بناء أي شكل دال. وبالتالي هو لا يشكل سوى صورة انبهار، أي حالة حدية للشكل تتلاشى معها الأشكال والقيم والمواقع. فإذا كان الضوء مرئيا فلأنه يتشكل سيميائيا ويتحلى بحد أدنى من تمفصلات المضمون، ولأن إدراكنا له يتم تحت رقابة هذا التشكل، فالضوء من وجهة النظر هذه يعد فضاء

¹. بنورة، مجدي. لغة الكاميرا والإضاءة، التقارير الوثائقية، مفتاح، 2003، ص 60.

². عبد الله ثاني، قدورة. سيميائية الصورة: مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم. مرجع سابق، (ص 204).

³. سلمان المالك عبد الباسط. المرجع نفسه. (ص 47).

ومادة وتناقضات لونية واثار سطحية، لذا فإن حالات الضوء الدالة، تستحيل إلى

تمفصلات ثابتة ومشاركة مهما كان طبيعة الشكل والصورة أو النص.¹

وما يواجه سيمياء الضوء، هو تحديد إمكانية تحلي تشكيلة الضوء بحد أدنى من مستوى

المضمون، بشكل مستقل عن الإستثمار الدلالي والتصويري أو السردي للضوء في

الخطابات المادية لفظية كانت أم غير لفظية، وماهية هذا المستوى من المضمون

وتمفصلاته. لهذا فإن للضوء ثلاث خصائص محددة هي البريق واللون والإشباع، أما

نظريات الإدراك الحسي المعاصرة فقد حددت خواص بارزة للضوء كالإنتشار وشدة

المصدر واللون. فالبريق هو شدة مرتبطة بمصدر الضوء، يمكن تأويلها كتوجيه تدريجي،

يقوم على صراع رئيس بين الظلمة والنور ويؤدي ذلك إلى انبثاق المرئي حتى ينجم اللون

عن ردة فعل نوعية يقوم بها المرئي المضاء الذي يصح تأويله كقيمة صيغية محولة نوعياً

ل مقاومة "الهدف" "وردة فعله" على فعل المصدر. والإشباع هو تبديل متدرج للون -نسبة

خليط اللون الأبيض-ويمكن تأويله كقيمة صيغية تقوم على الصراع الثانوي بين "اللون"

"وغياب اللون". ولا تقتصر السيمياء البصرية على سيمياء الصور، فهي تهتم بما تراه

الذات، ولا تتأثر في الخطاب الكلامي إلا أن سيمياء المرئي هو الضوء بعينه، وخصائصه

وتفاعلاته مع محيطه، واثاره على ذوات محتملة تتمثله. فالنظرية السيميائية للضوء لا

يمكن أن تتطور إلا إذا أكدت على استقلالية موضوعها إزاء الرؤية وإزاء العالم

الطبيعي.²

¹. فونتاني، جاك: سيمياء المرئي، ترجمة د. علي أسعد، سورية، اللاذقية، دار الحوار، ط1، ص37.

². فونتاني، مصدر سابق، ص38.

6.3 الموسيقى:

تقسم الموسيقى في العمل الفني إلى مؤثر خارجي وداخلي ، يمثل النوع الخارجي الموسيقى التصويرية المصاحبة للمشاهد، وهي نغمة واحدة متكررة تتجسد غالباً في نغمات العود، والالات مصاحبة، ونغمات الاكورديون، وهي ذات طابع انفعالي تقوم بالتواصل بين المتلقي والسارد، فتعمل على تكيف أجواء الحكى وتخلق الألفة بين السارد والمسروود له، خاصة وأنها تتدخل أحيانا لتملأ الفراغ الذي تتركه الأشكال السمعية الأخرى، كما تقوم بوظيفة تعبيرية حيث تولد انفعالات واستجابات محددة بمواقف درامية معينة، إذ ترفع حدثها بارتفاع حدة الحدث. ويتحقق النوع الداخلي في سلسلة من الأغاني الشرقية التي ترتبط بالفضاءات فتتحرك خلالها القصة والشخصيات كوجود الشخصيات في المقاهي والحانات والشواطئ وداخل البيوت، ورغم مصدر هذه الأغاني غير معروف بالمجمل، إلا أننا نشاهد ذلك في لقطة لراديو يصدر أغنية ما. ومن الممكن أن تكون الأغاني سردية كإختتام الفيلم بمقطع غنائي طويل، للتعبير عن انتهاء عملية الحكى.¹

¹. الزاهير، عبد الرزاق. *السرد الفيلمي: قراءة سيميائية*. مرجع سابق، (ص69-70).

7.3 الحوار السينمائي:

الحوار في الفيلم السينمائي له ما يميزه ويجعله مختلفا عن أنواع الحوارات الأخرى في الرواية الطويلة، والقصة القصيرة والمسرحية، والتمثيلية الإذاعية، فهو عامل مساعد أو مكمل إنه يستعمل لتوضيح اللقطة أو المشهد، حيث أن الفيلم عبارة عن مجموعة من اللقطات والصور والمشاهد. الصور هي وسيلة السيناريسيت، والمخرج للتعبير عن أفكارهما ووجهتي نظرهما أو رؤيتهما، ولذلك يجب أن تحمل الصورة أكبر قدر ممكن من أدوات التعبير. والحوار أداة من هذه الأدوات، وعامل مساعد لتوضيح أو تفسير ما صعب إيضاحه، لأن الحوار في الفيلم يتعاون مع باقي الوسائل الأخرى لايضاح المعنى المطلوب، ولتعميق الأثر الذي ينشده السيناريسيت. وفي الفيلم يجد المؤلف نفسه في عالم

يختلف تماما عن عالم المسرح، لأن عالم الفيلم يوازي بين أهمية الفنانين والفنانيين.¹

والحوار جزء من التمثيل والتمثيل جزء من السينما، ويساعد الحوار على الإيجاز في السرد، والإيجاز صفة من صفات الفن عموما والسينما خاصة، وإذا وضع الحوار في مكانه فإنه يمثل قوة وإستمرارية كبيرة للمشهد.² ولهذا نجد أن الحوار في الفيلم جزء من الكل، لا معنى له بمفرده، وقد لا ندرك مغزى الحوار، في بعض المشاهد، إذا قرأناه منفردا، وأهم ما يجب أن يتوفر للحوار في الفيلم أن يكون مختصرا، ويحمل أكبر قدر ممكن من المعاني، بأقل الألفاظ، كما يجب أن يكون خاليا من الصفات الأدبية، لأنه يجب أن يكون مكتوبا كما يتكلم الناس في الواقع.

¹. شتيوي، أشرف. *السينما بين الصناعة والثقافة دراسة نقدية*، مرجع سابق، (ص84).

². مدانات، عدنان. *بحثا عن السينما*. مرجع سابق، (ص13).

والحوار يعبر عن الشخصية صاحبة الكلام ويبلورها كما يعبر عن الموقف، فيجب أن يكون بسيطاً وسلساً حتى يفهمه، ويتتبعه جميع الناس فالفيلم يشاهده الجميع المتقف ونصف المتقف والأمي، لذلك يجب أن يكون خال من أية تعقيدات في أسلوب الأداء أو الصياغة الأدبية.

والإتجاهات الحديثة تحاول التخلص من قيود الحوار واختصاره إلى أكبر قدر ممكن، والإعتماد على الصورة فقط للتعبير عن الأبعاد المختلفة سواء للأحداث أو الشخصيات.¹ وهذا ما سنناقشه في الفصل الثالث في فيلم يد الهية لايلى سليمان حيث قل في الفيلم النص والحوار واكتفى بالأداء الصامت الذي حمل معه العديد من المعاني والرموز.

8.3 المونتاج :

كان للمخرجين العظام من رواد السينما السوفييتية وبخاصة س.م. أيزنشتين و ف.أى. بودوفكين

² وكلاهما كتباً أعمالاً مؤثرة حول جماليات الفيلم -جدهما قد ربطا بين فن

V.I.Pudavkin

¹. شتيوي، أشرف. *السينما بين الصناعة والثقافة دراسة نقدية*، مرجع سابق، (ص84، 85، 86).

². سيرجى ميخايلوفيتش ايزنشتاين: وُلد في 23 يناير عام 1898 في مدينة ريجا- لاتفيا وتوفي في 11 فبراير من عام 1948. أصبح واحداً من أشهر صناع السينما في النصف الأول من القرن العشرين، كان فيلم "اضراب الثورى هو أول افلامه وقد تم إنتاجه في عام 1924 وتبعه بنشر مقالته الأولى في نظريات المونتاج في مجلة (ليف) وأسس أيزنشتاين أسلوب مونتاج جديد، المعروف باسم المونتاج الذهني أو الدعائي أو التحريضي، وهو الأسلوب الذى يقول بضرورة الإختبار القصدى للقطات بمعزل عن سياق الحدث، ضمن خلق كل ما من شأنه أحداث التأثير النفسى في أبلغ صورته.

الفيلم ووسيلة تعبيره الأساسية المتمثلة في عملية "التوليف" أو "المونتاج" وبين اللغة. فبودوفكين قال "بالنسبة إلى مخرج الفيلم كل لقطة من الفيلم المنتهي تفيد نفس الهدف كالكلمة بالنسبة للشاعر فالتوليف هو لغة المخرج، وكما يحدث في الكلام الحي يحدث في التوليف. وعبر عن ذلك ايزنشتين بقوله بأن أي قطعتي فيلم من أي نوع حين توضعان معا جنبا إلى جنب فإنهما تولدان مفهوما جديدا، وإن تجاوز لقطتين منفصلتين بوصلهما معا، لا يبدو مجرد جمع بسيط للقطعة مع أخرى بقدر ما هو مُنتج لعملية خلاقة، وبذلك فقد أسس ايزنشتين نظريته في المونتاج باعتباره تصادما أكثر من كونه وصلا، معارضا نظرية بودوفكين الذي يرى بأن المونتاج هو دعم للقص(الحكى) ، أما ايزنشتين فيرى أن قوة المونتاج تكمن في أنه يتضمن في عملية الخلق عواطف المشاهد وعقله، إذ أن المشاهد يصبح مسوقا على السير في طريق الإبداع نفسه الذي سار فيه المؤلف في خلقه للصورة. والمشاهد لا يرى وحسب العناصر المتمثلة للعمل المكتمل بل هو أيضا يمارس العملية الديناميكية في تجميع الصور في عقله تماما كما مارسها المؤلف، ومن الواضح أنها أقصى درجة ممكنة للنقل البصري لمدرجات ما قصد إليه المؤلف.¹

فعملية المونتاج من أهم خطوات العمل الدرامي إذ أن المونتاج يعمل على التدقيق في الفحص والاختيار فيقوم المونتير بمعاونة المخرج بفحص مئات اللقطات ينتقي أحسن ما فيها ثم يسرد ما اختاره في أروع شكل ممكن، وفي عمليات المونتاج الكثير من الإمكانيات لخلق الترقب والغموض والتوقع والمفاجأة.²

¹. عزمي، يحيى. السينما وإشكالية اللغة، أوراق فلسفية، مصر، القاهرة، ع15، ص149-150.

². سلمان المالك عبد الباسط. المرجع نفسه. (ص51).

ولقد برهن ايزنشتين من خلال تجاربه الكثيرة على أن المونتاج، الذي يعتبره البعض عنصرا سينمائيا خاصا، كان دائما من العناصر التعبيرية المستعملة في الأدب المسرحي والروائي، وفي الفن التشكيلي. وبالطبع فإن المونتاج في السينما أكثر نضوجا واكتمالا، وهو عنصر رئيسي.¹ إلى جانب العناصر الأخرى التي ذكرناها سابقا من إضاءة وتعظيم وتكوين للمشاهد وتبديل للقطات الفيلم عبر المونتاج والتلاعب بالسرعة لمنح الدلالات الإضافية للصورة سواء رمزية أو مجازية أو كناية، عبر اللقطة الواحدة وسلسلة اللقطات التي تكرر العناصر أو تخلق نوعا من التوقعات الجديدة لتشكل لغة سينمائية.²

9.3 سيميائية الزمان والمكان في الفيلم الروائي:

الفيلم الروائي يشبه الرواية والمسرحية في اعتماده على شخصيات وحبكة ويشبه مخرج الفيلم كاتب الرواية في قدرته على تغيير المنظر في لحظة من الزمن، لكن المخرج يغير المنظر دون حاجة إلى تفسير مثل هذا التغيير، لأن المتفرج يعي سبب التغيير، أما الروائي الذي يتبع هذا المنهج بنفس السرعة، قد يجعل القارئ يضل طريقه إذا لم يكن في يقظته الكاملة. أما السينما فتوفر على المتفرج كل هذا العناء، لأن الصورة المتتابعة تتعامل مع العين أكثر من تعاملها مع الخيال، هنا تكمن قدرة السينما على التلاعب الحر بقوانين الزمان والمكان، ذلك التلاعب الذي يمنحها جمالياتها الفنية الخاصة بها فمن خلال القطع، يستطيع المخرج أن يختار الصورة التي تتماشى مع السياق الفيلمي الذي وضعه في ذهنه مسبقا، وهذا الاختيار لا تحده أي اعتبارات زمانية أو مكانية، ومن ثم يتحول

¹. مدانات، عدنان. بحثا عن السينما. مرجع سابق، ص15.

². لوتمان، يوري. *مدخل إلى سيميائية الفيلم*، ت: نبيل الدبسدمشق، 2001، ص54.

مضمون الفيلم ومادته إلى عالم مادي قائم بذاته، وخاضع لأوامر المخرج لتشكيله من جديد. فالمخرج يختار منه المناظر والأصوات التي تخدم فكرته الرئيسية، ثم يربط صوره بدلالات حسية وانفعالية، بحيث يؤدي التتابع بين الصورة والصورة التي تليها إلى خلق معنى أكبر وأشمل مما تحويه كل صورة على حدة من مكونات مرئية.¹

ولا يمكننا الكلام عن المكان السينمائي إلا من خلال توضيح ارتباطه بما هو داخل الشاشة أو خارجها، فهو لا يعتبر الإطار المحيط بمساحة الصورة خطا فاصلا نهائيا بين ما هو سينمائي أو فيلمي وبين ما هو غير ذلك، صحيح أن ثمة فروق واضحة بين المكانين "داخل الشاشة هو المرئي، وخارجها مخفي لا يظهر، إلا أنه يمكن اعتبارهما منتميان إلى ما هو متخيل على نحو خالص وهو ما نطلق عليه مكان الفيلم أو المكان السينوغرافي.²

أما إطار الكادر هو بمثابة نافذة تسمح لنا برؤية العالم الخارجي، بوجود مساحة ممتدة فيما وراء إطار الكادر، والكادر هو بمثابة الحد الفاصل بين المكان الحقيقي (وهو مساحة الصورة المعروضة على الشاشة) ومكان آخر هو المكان الصناعي.³ ومن الممكن استخدام مصطلح حيز وإطار للتعريف بالمكان لكن ليس بصورة دقيقة، فاستخدام كلمة

¹. شتيوي، أشرف. *السينما بين الصناعة والثقافة دراسة نقدية*، مرجع سابق، (50-51).

². Jacques Aumont, *aesthetics of film*, University of Texas Press, 1992. p 15.

³. سينوغرافيا (Scenography) : هي كلمة من أصل يوناني (Skini-Grafo)، تنقسم إلى مقطعين (Skini) وتعني خشبة المسرح، أما (Grafo) فتعني "أن تكتب أو تصف"؛ لذلك فمعناها الأصلي هو "أن تصف شيئا على خشبة المسرح". وهي البيئة المكانية للعرض المسرحي، من منصات، عناصر منظرية، إضاءة، موسيقى، مؤثرات خاصة.

Thomas & Vivian carol sobchack, *An Introduction to Film*, Little Brown, 1987. ISBN, p 15-20.

حيز تأتي على نحو يقلل من أهمية المكان أو يجعل صورته غائمة وغير محددة التفاصيل بحيث لا تشكل أي وجود في عملية السرد، كما أنه في أحوال أخرى يتم استبعاد تفاصيل المكان وكل المادة المكانية، وأخيرا فإن حدود الإطار قد يصح لها أن تفصل بين عالمين "الأول" ما هو يتم إظهاره على الشاشة أما الآخر فهو عالم ما وراء حدود الإطار والذي هو جزء لا يمكن تجاهله من العالم المتخيل لمكان السرد. والذي لا يرى في المكان السينمائي سوى القدرة على تحديده بواسطة حواف الكوادر، واتجاهات وزوايا الكاميرا.¹

وتصبح أية مادة مكانية محاصرة داخل الحيز متنوعة من الإمتداد خارج أضلاع المستطيل، ومجزأة عن متصلها الطبيعي ومنتزعة من واقع مكاني أوسع وأشمل. وهذا المكان كما تعرضه الشاشة هو مكان سينمائي بالطبع ولكنه يعاني التجزئة والإنقطاع بل والإنعزال عن سياق كان أوسع وأشمل، هو ما نسميه بالمكان السردى. وهكذا يصبح المكان السردى ليس فقط تلك المساحة المكانية التي تقع فيها الأحداث وتظهر بين جنباتها الشخصيات والأشياء والموجودات داخل حيز شاشة العرض السينمائي، وإنما كل ذلك المكان السالف ذكره مضافا لمساحة مستمرة وممتدة من المكان المحيط. ومساحة ذلك المكان تظل مفتوحة غير محددة أو ثابتة ولكنها تخضع لحجم ومساحة الأحداث وأيضا لتلك الإشارات والأفعال، وردود الأفعال من وإلى المساحة المرئية من حيز الشاشة. لذلك فإنه ينظر إلى المكان كعنصر إضافي بجوار ما هو مكتمل في ذاته ونعني به تفاصيل ووقائع الحدث. وتظل أهمية إبراز أجزاء من تفاصيل المكان مرهونة بمدى إضفاء

¹. الأسود، فاضل. *السرد السينمائي: خطابات الحكى تشكيلات المكان والزمان*. مصر: الهيئة المصرية للكتاب، 2007، ص 162-168.

الحيوية على عنصر الحدث بمزيد من جرعات الإثارة والتوتر مثل مشاهد المطارادات من قبل الإحتلال لحياة الفلسطينيين القاطنين في مدينة القدس حيث تكون مادة المكان جزءا من خلق تفاصيل المطارادات، وكما هو واضح فإن ذكر أو إبراز الإشارات المكانية في هذه النوعية من النصوص السينمائية إنما هي في خدمة هدف التركيز على الحدث والوقائع.¹

10.3 الزمن في السينما:

الزمن هو جزء من البنية السردية للفيلم، فالزمن يتجلى من خلال عملية السرد ذاتها وهو ما يعرف بزمن السرد الذي أشار له الشكلايون الروس بتعبير المبنى الحكائي والمتن الحكائي. وربط كثير من الفلاسفة والمفكرين والنقاد بين الزمان بالمكان فقال اشبنجلر: إن المكان قطعة من الزمان المتحجر، وأشار منكوفسكي إلى أن الفصل ما بين الزمان والمكان قد صار وهما لا أساس له، وإن اندماجهما على نحو ما هو وحده الذي يتسم بسيمياء الحقيقة. وهذا ما أكد عليه (ارنست كاسيرر) في قوله بأننا لا نستطيع أن نتصور شيئا حقيقيا إلا في ظل المسافة (المكان والزمن) وفي القديم قال هيراقليطس: لاشيء في العالم يستطيع أن يتجاوز مقاييسه وهذه المقاييس هي الحدود الإتساعية الزمنية. وقال ابن سينا: إن النظر في أمر الزمان مناسب للنظر في أمر المكان لأنه من الأمور التي تلزم كل حركة. وأضاف هيجل: "المكان متصل ولا سبيل للتحدث عن انفصال بين أجزاءه وهذا يضيف على المكان طابع النقطة، أي ما لا يقبل الإنقسام في الخارج الواقعي، وكل

¹. الأسود، فاضل. السرد السينمائي: خطابات الحكي تشكيلات المكان والزمان. مصر: الهيئة المصرية للكتاب 2007، ص 162-168.

نقطة حين تصبح لذاتها تصبجان وهما وهكذا على التوالي، والنقطة لها في الزمان حقيقة، والتفكير في المكان هو الان".¹

لهذا فإن فاعلية السينما تكمن في أنها تستولي على الزمن كاملا مع ذلك الواقع المادي الذي اليه الزمن مقيد على نحو سرمدى، لا فكاك منه والذي يطوقنا يوما بعد يوم، ساعة بعد ساعة، الزمن المطبوع في أشكاله وتجلياته الواقعية، تلك هي الفكرة الأسمى للسينما بوصفها فنا، والتي تقودنا إلى التفكير في ثراء الموارد في الفيلم. فالصورة السينمائية أساس رصد لوقائع الحياة داخل الزمن، وهي منظمة وفقا لنمط الحياة نفسها، وراصة لقوانين الزمن فيها. الرصد هو انتقائي نحن نترك على الفيلم فقط ما هو مبرر بوصفه مكمل للصورة، وهذا لا يعني أن الصورة السينمائية يمكن أن تكون مقسمة ومجزأة ضد طبيعتها الزمنية، فالزمن الجاري لا يمكن أن يكون منزوعا عنها، والصورة تصبح سينمائية على نحو حقيقي ليس فقط عندما تعيش ضمن الزمن لكن أيضا عندما يعيش الزمن داخلها، بل حتى ضمن كل كادر منفصل.²

لذلك فإن أحد الشروط الملزمة والثابتة للسينما هو أن الأفعال على الشاشة ينبغي أن تتجلى وتتنامى على نحو متعاقب بصرف النظر عن كونها تحدث على نحو متزامن أو ارتجالي عند استعادة الأحداث الماضية من أجل أن تعرض حدثين أو أكثر بوصفها مترامنة أو متوازية، حدثا بعد الآخر في مونتاج متتابع. فالسينما نشأت كوسيلة لتسجيل حركة الواقع

¹. الأسود، فاضل. المصدر نفسه. ص92.

². أنظر. لوتمان، يوري. مدخل إلى سيميائية الفيلم. ت: نبيل الدبس. دمشق، 2011.

نفسها، الحقيقة المحددة داخل الزمن، وكوسيلة لإعادة انتاج اللحظة تلو الأخرى، تلك اللحظة التي نجد أنفسنا قادرين على إحراز السيطرة بواسطة طبع اللحظة على الفيلم.¹ وتقوم المعالجة الزمنية التي تتأسس على فكرة الحركة والحيوية التي تعكسها معالجات الزمن في مواجهة الثبات والسكون الذي يستشف من تعبيرات مثل المواقع الزمنية والأبنية الزمنية والخريطة، فالمعالجة تعني الإستمرار والدينامكية وعدم التوقف وتعني التفاعل وعدم التقيد بنهاية محتومة لمسار الزمن.² كما لهذا المصطلح بدائل سردية واحتمالات حكاية لمسار الحدث ولمسيرة الأبطال في المكان (القدس) والذي سنحلله في الفصلين الثالث والرابع.

الصوت والصمت في اللغة السينمائية:

يرى موريس ميرلو بونتي بأن الكلام الصامت، دون دلالة بينة هو غني بالمعنى (اللغة- الشيء). وثمة كذلك صمت مماثل للغة، نعني لغة لم تعد تتضمن أفعال دلالة مفعلة من غير هذا الإدراك- وهي مع ذلك تعمل، وإبداعيا هي التي تتدخل في صنع كتاب.³ يشكل كل من الصوت والصمت في النص السينمائي ثنائية متلاصقة يبدو فيها الصوت العنصر القائد، لأننا إذا عرفنا الصوت بوصفه وجودا محسوسا، يكون الصمت نوعا من الغياب لا يمكن تحديد هويته إلا من خلال إرجاعه للوجود الأصلي الذي اختفى بشكل مؤقت. فالوجود الصوتي سواء كان مصدره أصواتا إنسانية أم حيوانية أم طبيعية أم

¹. شتيوي، أشرف. المرجع نفسه، (56-57).

². الأسود، فاضل. مرجع سابق، ص 178.

³. ميرلو، بونتي: المرئي واللامرئي، ترجمة عبد العزيز العبادي. بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية.

اصطناعية هو الذي يحدد بغيابه ماهية الصمت. ويبدو الصمت من خلال هذا المنظور وكأنه متغير صوتي وسط مزيج من العلامات السمعية.¹

فالتعبير عن الصوت هو أحد مقومات الأداة نفسها. ففي السينما الناطقة يعتبر الصوت وجودا بدهيا لا مجال لتبريره باعتباره عنصرا من عناصر الايهام بالواقع المرتبط بالفن السابع وخصوصيته. لكن هذه البداهة أيضا لها تاريخ هو تاريخ التطور التقني في صناعة السينما. فالإنتقال من السينما الصامتة إلى السينما الناطقة كان له هدف الأدب ذاته : خلق عالم أكثر واقعية، وهنا نوعين من الواقعية: الأولى وهي تلك المرتبطة بالإمكانات الصناعية أو التكنولوجية للأداة وهي الواقعية التي أصبحت اليوم بدهية والأخرى المرتبطة بجماليات النص أي استخدام عنصر الصوت الموجود بشكل بدهي - لخدمة خيار جمالي واقعي.²

وعندما نطقت السينما كانت في الأصل تسعى إلى خلق عالم أكثر واقعية تتوازي فيه صور الشفاه المتحركة على الشاشة مع الأصوات الحقيقية. وكذلك الأمر بالنسبة للتطور التكنولوجي المعاصر فالتطورات الأخيرة في عالم السينما والخاصة في شريط الصوت - تسعى كذلك من خلال Dolby stereo وهو توزيع مصادر الصوت على يمين الشاشة ويسارها - إلى خلق إحساس أكثر واقعية لدى المتفرج وأشد تأثيرا على حواسه. أما بالنسبة لحجم وأشكال الصورة فنجد أن غياب الصوت في لقطة مقربة لشخصية أو أكثر يكون

¹. مبارك، سلمى. *الصوت والصمت في السينما والاداب*، الهيئة المصرية العامة للكتاب: مجلة فصول، ع61، شتاء 2003، ص 227-229.

². أنظر. مبارك، سلمى. *الصوت والصمت في السينما والاداب*، الهيئة المصرية العامة للكتاب: مجلة فصول، ع61، شتاء 2003، ص 227-229 .

أكثر وقعا على المشاهد من غياب الصوت في لقطة عامة لمنظر طبيعي، لأننا في الحالة الأولى نتوقع الحوار كنوع من أنواع التواصل بين تلك الشخصيات التي يجمعها الكادر، بينما في الحالة الثانية فإن عدم وجود شخصيات داخل الكادر لا يجعل المشاهد في حالة توقع لسماع أصوات حوارية.¹

ونظرا لأهمية تعابير الصوت والصمت في اللغة السينمائية فإن هذه الدراسة ستتعلم في تحليل أصوات عالم الحكاية المتجسدة في الأصوات الإنسانية أو الجماعية أو المنفردة، أو الأصوات المحيطة المتناثرة التي تبرز أو تغيب في اللقطات والمقاطع الحوارية للشخصيات الموجودة في أفلامنا المراد تحليلها في الفصلين اللاحقين.

¹. مبارك، سلمى. المرجع نفسه، ص229.

الفصل الثالث

4. القدس من التاريخ إلى الصورة:

لا تمثل القدس جزءاً أو مدينة فلسطينية محتلة، بل تمثل قيمة انتماء مهددة بالاستلاب، وروح هوية عربية وإسلامية معرضة للإستباحة، لا يمكن اختزالها ببساطة إلى مسألة الوصول بحرية إلى الأماكن المقدسة، كما هي رمز تاريخي يمتد إلى خمسة الاف عام، تجاوزت عبرها القدس أهميتها السياسية الإقليمية (الشرق أوسطية) إلى أهميتها الروحية المتميزة للديانات الثلاث، وهي في هذا الفصل محور اهتمامنا لما تحتويه من كنوز تاريخية، ففي البنية العميقة مكان تاريخي ديني مقدس لكافة الأديان، يتشكل عبر العقائد والأفكار والأحلام والقدرة على التخيل، وهي عند الفلسطينيين مكان مقدس كما اليهود أيضاً وهنا مكن الصراع، فكيف استطاع الطرفان تخيل هذا المكان ونقله من التاريخ إلى الصورة.

إن المتتبع القاصد لإثبات هوية القدس العربية والحضارية، يجد أن أقواماً متعددة سكنتها وأقامت فيها الحواضر، كالقبائل الكنعانية التي قصدت بهجرتها من شبه الجزيرة العربية عام 3000 ق.م، واليبوسيين (وهم قبائل كنعانية) بنو مدينة القدس وفقاً للشكل الأساسي الذي ما زال قائماً حتى اللحظة، وأطلقوا عليها (اورسالم) وتعني "مدينة الإله سالم" لضمان سيطرتهم على دولتهم الجبلية ولإحكام ترابط أركانها لتصل بين قسميها الجنوبي والشمالي، ثم أعقبهم الآشوريون، فالبابليون، فالفرعون، ثم بنو إسرائيل الذين دخلوا القدس متسللين من المناطق الجبلية بعد وفاة النبي موسى عليه السلام عام 1190 ق.م. وتعمق

وجودهم في عصر النبي داوود، ثم حكم سليمان(976-936 ق.م) بعد قيامه ببناء الهيكل المقدس.¹

حال فلسطين قبل الإسلام هي حال مدينة القدس فقد أعطت المسيحية المدينة مكانة خاصة ووسعت حدودها التي أصبحت فيما بعد عرضة لاجتياح الفرس واليونانيين والبطالسة والسلوقيين والرومان والبيزنطيين،² إضافة إلى الصليبيين في زمن الحروب الصليبية، إلى أن حررت القدس وأصبحت تحت الحكم العربي- الإسلامي، والإسلامي الأيوبي والمملوكي، إلى أن جاء العهد العثماني ومن ثم حكم الإنجليز، وأخيرا الحركة الصهيونية التي عمدت إلى إلغاء هوية المدينة ، وبناء دولة إسرائيل حتى يومنا الحالي.³

القدس في الدين الإسلامي لها مكانة دينية مرموقة باتفاق جميع المسلمين بمختلف طوائفهم ومذاهبهم فهي تمثل القبلة الأولى التي ظل رسول الله صلى الله عليه وسلم وأصحابه يتوجهون إليها في صلاتهم منذ فرضت الصلاة ليلة الإسراء والمعراج في السنة العاشرة للبعثة المحمدية، أي قبل الهجرة بثلاث سنوات، وظل المسلمون يصلون إليها في مكة، وبعد هجرتهم إلى المدينة، ستة عشر شهراً. وقد زادت المدينة شرفاً رحلة الإسراء والمعراج التي بدأت من مكة المكرمة من المسجد الحرام بواسطة دابة البراق التي حملت الرسول عليه الصلاة والسلام إلى المسجد الأقصى، فهي في الموروث الإسلامي ثالث المدن العظمى بعد مكة المكرمة والمدينة المنورة. وهي المدينة الثالثة التي شرفها الله

¹. العمار، د منعم. *القدس في الإستراتيجية الإسرائيلية: تكريس احتلال، وتغييب مقصود للهوية*، شؤون عربية، ع96، 1998، ص59-60.

². العمار، د منعم. *المرجع نفسه*، ص60.

³. أنظر، السويدان، د طارق. *فلسطين التاريخ المصور*، الإبداع الفكري، الكويت.

بالمسجد الأقصى الذي بارك الله حوله، وفي هذا صح قول النبي صلى الله عليه وسلم: لا تشد الرحال إلا إلى ثلاثة مساجد: المسجد الحرام، والمسجد الأقصى، ومسجدي هذا.¹

إذا فالمكان الذي يتقدس في أي دين هو الذي يتجلى فيه "الزمن المطلق"، حيث القداسة تتعدى الحدود الزمنية للمكان، مهما كانت أبعاده وطبيعة حدوده. فالمكان المقدس في بعده الزمني مكان تاريخي، لا يقل جموداً وثباتاً عن مفهوم الزمان الذي يدخل في صميم البحث التاريخي، وتتجاوز تأثيرات المكان المقدس حدود الفرد والأسرة لتصل إلى أعداد هائلة من الناس، بعد أن يكون قد امتلك هويته الدينية والاجتماعية والثقافية عبر الذاكرة الجمعية التي تتخطى فيها العلاقة زمنياً بعينه، وذاكرة محددة بغرض الكشف عن معنى التاريخية، فالمسجد الحرام مثلاً في المخیال والذاكرة الجمعية للمسلمين يتجلى في قوله تعالى "وإذ بوأنا لإبراهيم مكان البيت أن لا تشرك بي شيئاً وطهر بيتي للطائفين والقائمين والركع السجود،(26) وأذن في الناس بالحج يأتوك رجالاً وعلى كل ضامر يأتين من كل فج عميق"(27) سورة الحج. فطريقة قراءة الأمكنة الدينية والتاريخية كالمسجد الأقصى، وغار حراء ومراقد الأئمة الأطهار تستدعي استحضار كل ما يرتبط بتاريخية المكان من حيث زمن بنائه والغاية من البناء والديانة التي يرتبط أو يبشر بها، فالقداسة تتعدى الحدود الزمنية للمكان مهما كانت أبعاده وطبيعة حدوده، وهذه الأمكنة الدينية ليست مجرد كتل من الحجر، رتبت فوق بعضها ليمتلئ بها الفراغ، بدلالة أن ما يراه المسلم يختلف عما يراه الآخرون من غير المسلمين، فنحن نتماها مع هذه الأمكنة ونسوخ فيها، ونتوحد معها،

¹. القرضاوي، د. يوسف/القدس قضية كل مسلم، سلسلة رسائل ترشيد الصحوة، بيروت، 1998، ط2، ص7-

لأن العلاقة التي تجمعنا بها تحتفظ بمطلقها الزمني، بالنظر لما لسلطتها الدينية على مخيالنا وثقافتنا من تأثير.¹

1.4 القدس الذاكرة- المكان والصراع على كل رمز

تميزت القدس عن غيرها من مدن بلاد الشام، منذ الفتح العمري الذي أعاد للمدينة مكانتها العظيمة بعد أن كانت بيد الروم، فدخل الخليفة الثاني عمر بن الخطاب القدس فاتحاً وكتب المعاهدة بين المسلمين والنصارى التي سميت بـ "العهد العمرية" مع بطريرك الروم وأعطاهم الأمن على عبادتهم وكنائسهم ومقدساتهم بعدم هدمها ومسها، وحظيت القدس من الخليفة بإهتمام خاص فكيف لا وهو أرحم فاتح لها في التاريخ، فقد مر في تاريخ القدس أن كل فاتح كان يغزو المدينة فيهدمها كاملة ويقتل أهلها، عمل الخليفة على إعادة تهيئة المقدسات بما فيها المسجد الأقصى الذي حوله النصارى كمكان للقمامة فأخذ ينظفه وبنى المسجد المسقوف من خشب والذي يتسع لثلاثة آلاف مصل،² وقام بتنظيم المدينة إدارياً، إعلاناً عن دورها السياسي الذي قصرت عنه في ذلك الزمان مدن الشام والعراق ومصر وإيران، أراد عمر أن يبرهن على كونية الرسالة الإسلامية، التي تعترف بحقوق البشر جميعاً، متخذاً من القدس موقعاً مطابقاً يصرح بتسامح الدين الإسلامي وبقيمه الإنسانية. فشرع ببناء المسجد الذي عرف باسمه، فكان قوام استراتيجية دينية- سياسية جلية الغاية والهدف تتوزع على اتجاهين: تكريس البعد الكوني للدين الإسلامي، الذي

¹. أنظر. يوسف، يوسف. *المكان المقدس والتوراة هندسة الفراغ والسياق الدلالي*، صامد الاقتصادي، ع142، 2005، ص260-261.

². السويدان، طارق. *فلسطين التاريخ المصور*، الإبداع الفكري، الكويت، ص85-86.

أكمل الديانات السماوية التي جاءت قبله، وتقديمه دينا يتوج في تسامحه وتكامل قيمة تلك الديانات، فقد أراد عمر التوجه بحزم إلى الفاتحين المسلمين، ليبرهن على أن صورة الإسلام من صورة المنتسبين إليه، وأن المسلمين قادرون على ممارسة قيم كونية في مدينة كونية تحتضن الديانات السماوية جميعا.¹

وفي المتخيل الجماعي العربي الإسلامي الفلسطيني اليوم يحتقب حالنا بعدين: دينيا خالصا يربط الفلسطيني بالفتح العمري ومسجد عمر ويضع في الروح الفلسطينية جملة من الذكريات والأطياف وبعدا جوهره القوة، ذلك أن الخليفة الثاني لم يأت إلى المدينة "حاجا" بل أتى فاتحا، وإذا كان في البعد الأول ما يطلق في الصدر أمواجاً من الحنين، فإن في البعد الثاني ما يتقل الصدر بالإحباط . تتوس رمزياً القدس في الشروط الراهنة بين حنين إلى زمن لا يمكن الرجوع إليه وإحباط في زمن لا تمكن السيطرة عليه، تصبح القدس في رمزيتها المتعددة، رمزا للإحباط أيضا تدافع عنها الذاكرة ولا يستطيع صاحب الذاكرة أن يدافع عنها.²

يحبط الفلسطيني من جديد حينما يتأمل "مكر التاريخ" أو تجليات القوة بلغة أخرى. فبعد "الفتح العمري" يأتي بعد عدة قرون "تهويد المدينة" وبعد كونية المقدسة تأتي بعد عدة عقود "يهودية المدينة" التي تطرد التسامح الإسلامي القديم خارجا، وتفرض غطرسة "العقيدة الواحدة" كما لو كانت القدس قد ولدت مدينة يهودية منذ الأزل، فالقدس هي التعبير

¹. دراج، فيصل. ما معنى القدس اليوم؟ قراءة في أحوال مدينة مقدسة مقيدة، المجلة الثقافية، الجامعة الأردنية،

عمان، ع76، 2009، ص11-12.

². دراج، فيصل، المرجع نفسه ص11.

الصريح عن الدين اليهودي وتراثه، وعاصمة مملكة إسرائيل القديمة وعاصمة إسرائيل "المستعادة" وهي المدينة الموحدة التي استعادت ألقها وازدهرت بشكل غير مسبوق، والتجسيد الحي للمدينة القديمة كما يريد المتخيل اليهودي والمسيحي الغربي معا، وأن لها تاريخا واحدا، يبدأ بالشعب اليهودي وينتهي به، يقول تيدي كوليك، محافظ القدس بعد الإحتلال "هناك رغبة أكيدة من قبلنا تدفعها أسباب عاطفية لخلق مناخ يستعيد إلى الذاكرة الوضع الذي كان عليه عندما كان المركز الوحيد للحياة اليهودية".¹

نرى البلاغة الصهيونية وموقف الذاكرة الفلسطينية من هذه الجمل، التي تترجم في نهب الأرض الفلسطينية، وهدمها وتدميرها، لتهويد المدينة ومحو المعطى التاريخي لخلق المناخ اليهودي الخالص الذي لا مكان فيه لـ "الأغيار". والذاكرة المستعادة هي مدينة داوود التي سبقت المسجد العمري، و"المركز الوحيد للحياة" هو مركز الشعب الوحيد الذي امتلك القدس قديما وحديثا. ونرى البلاغة الصهيونية العنصرية التي تدعو إلى ترهين أرواح الأجداد الذين اخترعهم ذاكرة مخترعة تمحو المسافة بين الحاضر والماضي، وتخليق بداية مطلقة واحتكارها تنتهي لزوما إلى نهاية مطلقة بما يجعل من بداية القدس ونهايتها بداية ونهاية يهوديتين، هكذا يمحو داوود آثار عمر بن الخطاب، وتمحو دولة إسرائيل القدس العربية.²

¹. دراج، فيصل. ما معنى القدس اليوم؟ قراءة في أحوال مدينة مقدسة مقيدة، المجلة الثقافية، الجامعة الأردنية،

عمان، ع76، 2009، ص12.

². دراج، فيصل. المرجع نفسه، ص12.

وتستمر إسرائيل في ممارسة عملية منهجية لإحتلال المكان، وإقصاء العربي الفلسطيني، واغتيال التراث من خلال محاولة تهويده وتحويله واستبداله،¹ وتتم السيطرة على المكان وتهميش المقدسات واستبدال السكان، وتجزأة من بقي منهم اجتماعيا واقتصاديا، وتبدأ المنهجية الإسرائيلية من خلال إعتبار فلسطيني القدس هم "مقيمون ثابتون" أي ليسو مواطنين ولكنهم خاضعون للقانون الإسرائيلي، ولا يمنحون كافة حقوقهم الإجتماعية رغم كونهم تحت الإحتلال بحسب القانون والأعراف الدولية، وتمارس عليهم من قبل السلطات حالة من السيطرة والضبط تسفر عن امتهان أبسط حقوقهم في الحياة فيلاحقون بالآت الهدم ومصادرة الأراضي، وقطع الخدمات.²

ويمكن الخوف على الهوية الوطنية الفلسطينية في المدى البعيد في مدينة القدس مع سياسة الإحتلال الديموغرافي لمصلحة الإسرائيليين والتي تتضمن الهدم والترحيل الصامت والحد من البناء في شرقي القدس، وقد أدى ذلك إلى ظهور نمط معماري إسرائيلي مطور ب"أسلوب معماري قومي" بينما تخلو المناطق العربية من أي طراز معماري يستند إلى "الأصالة الشرقية".³ ولعل هذا الإغتصاب الذي يزداد باستمرار هو الذي حول المدينة رمز بصيغة الجمع، بعد أن كانت مدينة رمزا بصيغة المفرد. فقد عرف الفلسطينيون القدس رمزا مقدسا، قبل احتلال فلسطين عام 1948، واحتفظت برمزها المقدس وغدت

¹. زناتي، أنور محمود. *سياسة تهويد القدس: إحصائيات ودلالات*. المستقبل العربي، 2009، ع 366 اب، ص 140-123.

². خماسي، راسم. *السيطرة الزاحفة والاستبدال الحضري سياسة إسرائيل في القدس القديمة*، إضافات، ع 8، خريف 2009، ص 121

³. وايزمان، إيال. *الهندسة المعمارية الديموغرافية في القدس*، مجلة الدراسات الفلسطينية، ع 79، صيف 2009.

رمزا لاستقلال منشود، بعد أن قالت منظمة التحرير بدولة فلسطينية مستقلة عاصمتها القدس، وأصبحت المدينة الثنائية الرمز هاجسا وطنيا متميزا، بعد أن دخلت منذ عام 1967 حتى اليوم، في مرحلة تهويد سافرة تكاد "تقوض" الرمزين معا. وقد عرفت المدينة المقدسة في هذا التحول المأساوي أطوارا متعددة: مثلت في البداية رمزا دينيا، فرضه تاريخ خاص بها يلتبس بالقداسة وصارت، لاحقا، رمزا دينيا وطنيا، فهي مدينة المسجد الأقصى وعاصمة الدولة المرغوبة وتحولت بعد التهويد الموسع لشبكة من الرموز، تلمي متخيلا جماعيا متعدد العناصر، يتميز فيه الماضي والحاضر والممكن والمحتمل والمرغوب.¹

إن استمرار ممارسة الإحتلال لسياسته المتغطرسة على كل الأرض الفلسطينية هو الذي أملى على الوعي الفلسطيني في شكله الأدبي على الأقل، أن ينتقل من رمز إلى آخر، معبرا عن وعي دنيوي جديد قوامه الإحتلال والمقاومة، ولهذا كتب محمود درويش ديوانا شعريا عنوانه: "عاشق من الجليل" مؤكدا الجليل رمزا فلسطينيا، وكتب غسان كنفاني روايته عائد إلى حيفا، قائلا برمز جديد، وتحدث عز الدين المناصرة عن "يا عنب الخليل" و"جفراء"، إن كانت الأزمنة الهادئة تقنع الأرواح السعيدة برمز وحيد، فقد فرضت المأساة على الفلسطينيين تعددية الرموز، لكن رمزية القدس تحلق فوق كل الرموز، فهي الأرض الكنعانية اليبوسية وهي موقع الإسراء والمعراج، والمدينة التي أقنعت عمر بن الخطاب، الذي لم تعرف البشرية نظيرا لعدله، وهي المدينة التي حررها صلاح الدين

¹. دراج، فيصل. ما معنى القدس اليوم؟ قراءة في أحوال مدينة مقدسة مقيدة، المجلة الثقافية، الجامعة الأردنية، عمان، ع76، 2009، ص11.

الأيوبي، وهي عاصمة فلسطين الأبدية على مستوى الرغبة والحلم. وإن كانت الذاكرة تشكل قوة فاعلة، فإن ديمومة القدس من الذاكرة التي تحملها ممتدة من فلسطيني عجز يلفظ أنفاسه الأخيرة إلى طفل عربي يشرح له معلمه صفات ومزايا الخليفة العادل عمر بن الخطاب.¹

2.4 السينما الفلسطينية :

يعتبر المؤرخون السينمائيون العالميون فيلم الأخوين أغسط ولوي لوميير "مغادرة العمال من مصنع لوميير"، والذي عرض في 28 كانون الأول 1895 في باريس، بأنه الولادة الحقيقية للسينما وهو من أول الأفلام التي صورت في فلسطين بعد اختراع السينما بعامين، بعدها بعام أرسل "الأخوان لوميير" عام 1896 طاقم من المصورين إلى مدن مختلفة من العالم من ضمنهم جان ألكسندر بروميو الذي جاء بكاميرا "السينماتوغراف" إلى فلسطين، وصور 10 أفلام قصيرة في القدس في الفترة ما بين 3 نيسان و25 نيسان 1897، تتراوح مدة كل منها بين 45 و55 ثانية، وكانت هذه نقطة الانطلاق لحكاية السينما في فلسطين، بما يعني أن السينما في فلسطين هي بعمر هذا الاختراع.²

لكن غالبية الروايات العربية والفلسطينية التي أرّخت ل بدايات الإنتاج الأولى في السينما الفلسطينية، ترى أنه يُنسب التاريخ الأول لنشوء السينما الفلسطينية إلى العام 1935،

¹. دراج، فيصل، مرجع سابق، ص 16 .

². سمودي، علي. *انتهاء التحضيرات لمهرجان شاشات الخامس-التركيز على القدس وتاريخ السينما في فلسطين - صحيفة القدس*

نسخة الكترونية منتديات الصقر اليماني، تم الاسترجاع بتاريخ 2013-10-10

: <http://www.yemen90.net/t16702-topic#ixzz210z1QJQb>

وذلك عندما قام إبراهيم حسن سرحان بتصوير فيلم تسجيلي قصير؛ (مدته 20 دقيقة)، عن زيارة الملك سعود لفلسطين، وتنقله بين القدس ويافا، ويُذكر أن من رافق الملك سعود في تلك الرحلة، كان الحاج محمد أمين الحسيني، أحد أبرز الزعامات الدينية والوطنية، في فلسطين، حينذاك، ولفترة طويلة لاحقة، قبل النكبة وبعدها.¹

ويُعدُّ تصوير هذا الفيلم، إن صحَّ الأمر، مجرد مغامرة فردية من قبل إبراهيم حسن سرحان، إذ كان (وفق الرواية التي يقدمها الباحث عدنان مدانات في الموسوعة الفلسطينية، والتي يتفق فيها مع ما اعتبره المخرج العراقي قاسم حَول اكتشاف أول سينمائي فلسطيني)، قد اشترى كاميرا تدار باليد، وقرأ كتباً عن فن التصوير والعدسات والطبع والتحميض، وكان وحده يقوم بتطبيق ما يقرأ، ويصنع الأجهزة بنفسه، بما فيها طاولة المونتاج.²

يُقال إن إبراهيم حسن سرحان بقي يصور أفلاماً دعائية إعلانية قصيرة، حيث يُروى أنه أسس شركة إعلانات مع الصحفي زهير السقا في مدينة يافا، وأنجز مقدمة سينمائية قصيرة يظهر فيها الحاج أمين الحسيني مع العلم الفلسطيني، وكانت هذه المقدمة تُعرض قبل عرض الأفلام في الصالات السينمائية بفلسطين، في تلك الفترة، وبعد النكبة التي وقعت عام 1948، نزح إبراهيم حسن سرحان إلى الأردن، حيث يُروى أنه قام بإخراج

¹. مدانات، عدنان. *السينما الفلسطينية - الدراسات الخاصة*، الموسوعة الفلسطينية، ص 837-861.. نسوق هنا هذه الرواية دون أن ننكر بعض الوجهة في رواية حسان أبو غنيم، التي أوردها في كتابه «فلسطين والعين السينمائية»، إصدار اتحاد الكتاب العرب بدمشق 1981، ص 235.. وفي العموم لقد عمدنا إلى المقارنة بين الروايات العديدة التي وردت في كتابات النقاد والمؤرخين السينمائيين، في سوريا ومصر ولبنان، بصدد نشأة السينما الفلسطينية..

². أنظر. مدانات، عدنان. *المرجع نفسه*.

أول فيلم روائي أردني طويل عام 1957 ولقد عاش بقية حياته حتى وفاته عام 1976،

في مخيم شاتيلا، جوار بيروت، في بيت متواضع.¹

وهناك روايات أخرى تتحدث عن دور أحمد حلمي الكيلاني، الذي درس السينما في القاهرة إخراجاً وتصويراً، وتخرج منها عام 1945، وعاد إلى فلسطين ليؤسس شركة إنتاج سينمائي مع كل من جمال الأصفر وعبد اللطيف الحاج هاشم هي (الشركة العربية لإنتاج الأفلام السينمائية)، والمعلومات والروايات هنا أيضاً متضاربة، فالمعلومات التي يذكرها أحمد حلمي الكيلاني فمتقاربة ومتباعدة مع تلك التي أوردها إبراهيم حسن سرحان، فهو يذكر أن فيلم "أحلام تحققت" أخرجه خميس شبلق، بينما قام سرحان بتصويره. ويذكر أن فيلم "في ليلة عيد" الذي لم يتم إنجازه كان من إخراج جمال الأصفر الذي استخدم معدات بدائية مصنعة ذاتياً.²

ومن جهة أخرى، يذكر أن الفلسطيني محمد صالح الكيالي، كان قد سافر إلى إيطاليا، ودرس الإخراج السينمائي هناك، ثم عاد إلى فلسطين ليتعاون مع المكتب العربي، التابع لجامعة الدول العربية، حينذاك، والذي كلفه العمل على إخراج فيلم عن القضية الفلسطينية، غير أن هذا الفيلم لم يُنجز، بعدها هاجر إلى القاهرة واستقر فيها، وأخرج بعد عام 1948 مجموعة أفلام تسجيلية قصيرة وطويلة، بعضها كان موضوعه عن فلسطين، وبعضها الآخر عن موضوعات مصرية الشأن. كما أخرج وأنتج أفلاماً روائية طويلة تنتمي إلى

¹. أنظر. إبراهيم، بشار. أحاديث البدايات في السينما الفلسطينية، الجزيرة الوثائقية، نسخة الكترونية تم استرجاعها 10-

10- 2013 <http://doc.aljazeera.net/magazine/2011/01/201114103225278397.html>

². أبو غنيم، حسان. فلسطين والعين السينمائية. اتحاد الكتاب العرب، 1981، ص227.

السينما التجارية، في كل من سوريا ولبنان، التي ازدهرت في الستينات من القرن العشرين.¹

ومن بين الأسماء التي كانت أفلامهم، تسجيلات لأحداث هامة قبل 1948، جمال الأصفر وخميس شبلاق وصلاح بدرخان، وحتى ما يمكن أن يسمى بالريادة في السينما العربية، التي تنسب إلى الأخوين لاما لا يمكن أن يشكل بداية للسينما الفلسطينية، على الرغم من أن ابراهيم لاما وشقيقه بدر، فلسطينيان من بيت لحم من عائلة الأعمى إلا أنهما تعرفا على هذا الفن في أمريكا، وعندما عادا ليجرباه لم يجدا في وطنهما ما يشجع، فرحلا إلى مصر حيث ساهما في تأسيس سينما عربية هناك، ما زالت تزدهر.²

وقد استمر غياب التجارب السينمائية الفلسطينية حتى العام 1964، حينما قدم محمود كعوش فيلمه (وطني حبيبي) وهو فيلم بسيط، يروي قضية الصراع العربي الإسرائيلي من خلال قصة حب ميلودرامية، وقد تم تنفيذ هذا الفيلم ببداية فنية. ومن خلال دائرة السينما والتصوير في التلفزيون الأردني، قدم علي صيام فيلم "رسالة اليك" عام 1968، عن قصة فتاة فلسطينية تهاجر بعد هزيمة 67، كما قدم عبد الوهاب الهندي فيلم "الطريق إلى القدس" عام 1969، عن شاب فلسطيني يدرس في القاهرة، وعندما يزور أهله في مخيم

¹. التلمساني، عبد القادر. *السينما التسجيلية المصرية في 75 عاما*، مصر، وزارة الثقافة المصرية، بيريزيم، 1999، ص48.

². أبو بكر، وليد. *السينما الفلسطينية: من خارج الوطن إلى داخله*، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين: مجلة الكلمة، ع 6، خ 2000، ص175.

بالأردن، تصله رسالة تبلغه ان صديقا له استشهد في عملية فدائية، فيقرر أن يسير على طريق الشهادة.¹

عام 1968 شهد ميلاد السينما الفلسطينية الجديدة، عن طريق "وحدة أفلام فلسطين" التي شكلت بإدارة المخرج مصطفى أبو علي الذي قدم فيلمه "لا للحل السلمي" ورصد فيه رد فعل الجمهور العربي على مشروع روجرز. وقد استمرت هذه الوحدة في الإنتاج حيث ضمت المصور هاني جوهريّة الذي استشهد عام 1976 أثناء عمله في حرب لبنان الأهلية والسينمائية سلافة مرسل التي درست السينما في المعهد العالي للسينما، ومن ثم ظهرت وحدات أخرى، أبرزها ما ارتبط باسم منظمة التحرير الفلسطينية، أو إحدى فصائلها، فكان هناك إنتاج لجماعة السينما الفلسطينية، ثم لقسم الثقافة الفنية بدائرة الإعلام والثقافة، وإنتاج للجبهة الشعبية لتحرير فلسطين بالإضافة للجبهة الشعبية الديمقراطية، ولمؤسسة صامد، ولمؤسسة السينما الفلسطينية، ولدائرة الإعلام والثقافة ولللهلال الأحمر الفلسطيني، ولبعض الأفراد والشركات الخاصة في وقت متأخر.²

ويمكن تحديد اهتمامات السينما الفلسطينية حسب مجموعة من الإتجاهات، تبدأ بمرحلة تسجيل الوقائع، وهي المرحلة التي استغرقت معظم جهد المخرجين الفلسطينيين والمخرجين العرب الذين عملو مع مؤسسات السينما الفلسطينية، ومن هذا النوع يمكن الإشارة إلى أفلام مصطفى أبو علي: بالروح بالدم، العرقوب، عدوان صهيوني. أما الاتجاه الثاني فيميل إلى أسلوب السينما الوثائقية، التي لا ترتبط بالحدث، وإنما تعمل على

¹. أبو بكر، وليد. المرجع نفسه. ص 175.

². انجي. خمسون سنة: فلسطين في السينما، صامد الإقتصادي، عمان، دار الكرمل، ص 194.

تسجيل إحدى الظواهر الخاصة بمرحلة ما. ففي فيلم (ليلة فلسطينية) الذي أخرجه سمير نمر 1973 تسجيل لبعض جوانب الفولكلور الفلسطيني المتعلق بالزفاف والذي ينتهي دراميا باستشهاد العريس. أما فيلم (ذكريات ونار) يقدم اسماعيل شموط لوحة رسمها تؤكد على أهمية نضال الشعب وعدالة قضيته، وهذا ما يقدم قاسم حول عن (غسان كنفاني- الكلمة البندقية). وشهدت المهرجانات العربية والأجنبية تواجدا هاما للفيلم الفلسطيني، الذي لم يتجاوز مرحلة التسجيل حتى العام 1982. عندما أخرج قاسم حول رواية غسان كنفاني (عائد إلى حيفا) من إنتاج الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين وهو الفيلم الروائي الوحيد الطويل الذي أنتج من قبل إحدى فصائل منظمة التحرير الفلسطينية.¹

وبالرغم من أن السينما الفلسطينية قدمت أكثر من ثمانين فيلما تسجيليا حتى عام 1990 إلا أن عددا قليلا منها حمل أهمية دائمة تتجاوز المرحلة التي أنتج فيها ومن الأفلام التي يمكن ان يشار إليها في هذا الشأن فيلم (فلسطين-سجل شعب)-1982 الذي أخرجه قيس الزبيدي وهو يحكي تاريخ فلسطين منذ عام 1897، ويتحدث عن الهجرة الصهيونية والاستيطان والمقاومة، وأيضا محمد ملص الذي أخرج فيلم المنام عام 1987 وهو من ابرز ما أنتجته السينما الفلسطينية.²

ومن الذين قدموا لفلسطين سينما روائية ناجحة في السينما الفلسطينية الجديدة المخرج ميشيل خليفة الذي أسس وحدة سينمائية خاصة به في بروكسل، وكان من أشهر أفلامه

¹. أبو بكر، وليد. *السينما الفلسطينية: من خارج الوطن إلى داخله*، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين: مجلة الكلمة، ع 6، خ 2000، ص 175-177.

². أبو بكر، وليد. *مرجع سابق*، ص 177.

الفيلم الروائي "عرس الجليل" و "نشيد الحجر" و "حكاية الجواهر الثلاثة" والفيلم التسجيلي "الذاكرة الخصبة" وهو فيلمه الأول. وكذلك المخرج رشيد مشهراوي الذي نال الجائزة الكبرى في مهرجان القاهرة عن فيلمه "حتى إشعار آخر"، كما نال الجائزة التقديرية عن فيلمه الروائي الثاني "حيفا"¹، بالإضافة إلى إيليا سليمان، إيزيدور مسلم، عمر القطان. فبالرغم من تفاوت قدرات هؤلاء المخرجين وتنوعها إلا أن انتاجهم جميعا يصب في النهر الفلسطيني والقضية الفلسطينية، ولا شك أنهم استطاعوا منافسة ما قدمه مخرجون عرب عن القضية الفلسطينية.²

3.4 الأفلام الفلسطينية:

بدأت فلسطين منهكة سينمائيا من كثرة الأعمال الغارقة في المضمون، فالواقع السينمائي الفلسطيني لا يختلف عن مثيله في دول عربية عدة إذ أن أزمته متنوعة المستويات كما هي حال السينما في البلاد العربية، غياب شكل فني سوي، غياب مخيلة إبداعية، غياب لغة فنية متكاملة ارتفاع النبرة النضالية الباهتة، استخدام الصورة السينمائية في غير موقعها واستغلال المعاناة الإنسانية لإنجاز أفلام متسرعة، فالواقع شيء والمعالجات السينمائية شيء آخر، هناك هوة عميقة بين التفاصيل الإنسانية اليومية القادرة على أن تكون مادة درامية غنية بالعناوين والحكايات، وبين الترجمة السينمائية لها الغارقة في السطحية والشعارات والإدعاءات الفنية.

¹. السيد، انجي. *خمسون سنة: فلسطين في السينما*، صامد الإقتصادي، عمان، دار الكرمل، ص196.

². أبو بكر، وليد *المرجع نفسه*، ص178.

وفي مقابل قلة أعداد الأفلام الفلسطينية التي أنتجت عن القضية الفلسطينية وعن القدس بالذات، نجد أن مصر وهي الأكثر عراقاً في صناعة السينما لم تنتج منذ عام 1948 وحتى عام 1975 سوى ثلاثة أفلام عن قضية فلسطين وهي: محمود ذو الفقار (فتاة من فلسطين) عام 1948 بالإضافة إلى كمال الشيخ (أرض السلام عام 1975)، وفيلم لحسام الدين مصطفى (جريمة في الحي الهادي) عام 1966.¹

وتعود قلة الأفلام التي أنتجت عربياً عن القضية الفلسطينية، إلى تشديد الرقابة على الأفلام المنتجة مصرياً والتي تخدم القضية قبل عام 48، ما جعلت الأفلام التي ذكرت فيها فلسطين بعد عام 48، أفلام خالية من المضمون السياسي الجاد.² وحسب الناقد حسان أبو غنيم، فإن تجاهل موضوع فلسطين في السينما المصرية استمر حتى عام 1953، وقد أنتج فيلم واحد عن فلسطين عام 1953، وفيلم واحد عام 1954، وفيلمين عام 1955، وفي عام 1956 سبعة أفلام أما في عام 1967 فقد أنتج خمسة أفلام، جميعهم ما بين روائي وتسجيلي، ويعزو أبو غنيم ذلك إلى "آنية الإهتمام بالأحداث والتطورات على الساحة الفلسطينية".³

¹. المناصرة، عز الدين. *السينما الإسرائيلية في القرن العشرين*، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت. ط1999، ص 21.

². أنظر. فريد، سمير. *السينما والدولة في العالم العربي*، بحث مقدم إلى ندوة السينما العربية، القاهرة، 1985.

³. أبو غنيم، حسان. *فلسطين والعين السينمائية*. اتحاد الكتاب العرب، 1981، ص 10-11.

أما عالميا ففي عام 1964 تم انتاج الفيلم العالمي (الإنجيل وفقا للقديس متى) للمخرج الايطالي الشهير بيير باولو بازوليني¹ (133 دقيقة) وهو فيلم يعبر عن مكانة القدس في المخيلة العالمية المرتبطة بالسيد المسيح، ويعتبر نقاد السينما هذا الفيلم من أكثر الأفلام تأثيراً وروحانية، حيث جمع فيه بازوليني ما بين الكاثوليكية والماركسية والحس الجمالي السينمائي المميز، فلمسيح بازوليني حساسية عالية، واتقادٌ ثوريٌّ وروحي غير مسبوق على الشاشة، في سياق رؤية بازوليني الاجتماعية والفكرية للسيد المسيح كداعية ترتبط دعوته بقيم روحية جديدة بالدعوة الاجتماعية إلى تغيير أوضاع الفقراء والبؤساء وسعيه إلى خلق مجتمع جديد.²

لقد برزت أعمال جادة وطموحة في مقابل الكم الهائل من الأعمال السينمائية الفلسطينية والعربية الخاصة بفلسطين الساذجة والسطحية والركيكة، هذه الأعمال استنقت مواضيعها من الواقع الإنساني وصاغته سينمائيا بأشكال وازنت بين المتطلبات الفنية والتقنية والدرامية والجمالية والمضامين الجريئة المقتبسة من يوميات الفلسطينيين وتحديات الإحتلال³ إلا أنها لم تختص جميعها في الحديث عن مدينة القدس بؤرة الصراع

¹. بيير باولو بازوليني: شاعر ومفكر ومخرج أفلام وكاتب إيطالي ولد في 5 مارس 1922 وتوفي في 2 نوفمبر 1975 يعد ظاهرة ثقافية استثنائية لأنه تميز في عدة مجالات مثل الصحافة والفلسفة واللغة والكتابة الروائية والكتابة المسرحية والإنتاج السينمائي والرسم والتمثيل والسياسة أظهر بازوليني في هذه المجالات براعة استثنائية مما جعله شخصية مثيرة للجدل، حصدت أفلامه على جوائز بعدة مهرجانات سينمائية منها مهرجان فينيسيا السينمائي ومهرجان برلين السينمائي ومهرجان كان.

². سمودي، علي. مرجع سابق.

³. جرجورة، نديم. *الانتفاضة والسينما الفلسطينية الجديدة*، العربي، الكويت، ع534، مايو 2003، ص117-118.

الفلسطيني الإسرائيلي، فقد ظهرت مدينة القدس على أهميتها بنسبة تقل عن المدن الفلسطينية الأخرى في الداخل الفلسطيني أو الضفة والقطاع.

4.4 القدس في السينما الفلسطينية المعاصرة

لا شك بأن الاحتلال الجاثم على هذه المدينة كان أحد العوائق في عدم وجود القدس في كل فيلم سينمائي فلسطيني، سيما أن بعض السينمائيين الفلسطينيين في الداخل أو الخارج لم يحظو بزيارة هذه المدينة الرائعة سوى مرة واحدة أو مرتين طوال عمرهم بسبب التعقيدات الإسرائيلية في السماح لدخول غير حاملي الهوية الإسرائيلية إلى المدينة. بالإضافة إلى عرقلة الجانب الإسرائيلي لكثير من الأفلام السينمائية الفلسطينية التي يراد تصويرها في مدينة القدس وطلب التصاريح الإسرائيلية لأي احتفال أو فعالية أو مهرجان يقام في المدينة. ومن الملاحظ أنه بعد الإنتفاضة الثانية كان هناك تحرك من قبل السينمائيين الفلسطينيين لإظهار هذه المدينة في أفلامهم الروائية المنتجة لكنها لم ترق إلى الحد المطلوب أو الذي تستحقه هذه المدينة المتنازع عليها، أما على صعيد الأعمال التلفزيونية والأفلام الوثائقية والتسجيلية فقد اختلفت هذه الصورة فكانت التقارير اليومية بالإضافة إلى الحلقات والأفلام الوثائقية المنتجة محليا ودوليا من قبل المحطات الفضائية والشركات المنتجة ومخرجي الأفلام الوثائقية تتزايد باستمرار حيث تمت تغطية جوانب كثيرة في المدينة وتم تكرار المواضيع التي تخص القدس سياسيا واجتماعيا واقتصاديا ودينيا وتاريخيا، حتى أصبحت في كثير من الأحيان لا تساوي أكثر من عمل تجاري مريح لمنفذي الأعمال، بالإضافة إلى كونها مادة زمنية مهمة لملا الفراغ في الشاشة

العربية والفلسطينية المحلية والإقليمية فهي موضوع متجدد لاستمرار تحصيل الأموال من الجهات الداعمة، ولرفع مستوى المشاهدة للقنوات في الوطن العربي.

الحديث يطول عن أجندة الفضائيات والنجاحات والإخفاقات في موضوع القدس، فالمحور الأهم في هذه الدراسة هو ما قدمه السينمائيون الفلسطينيون في أفلامهم الروائية عن المدينة بعد الانتفاضة الثانية عام 2000- وحتى عام 2013 وقد تم إحصاء عدد الأفلام الروائية التي تناولت موضوع القدس وصورت بها وخلصت الدراسة إلى أربعة أفلام لمخرجين فلسطينيين تم إنتاجها في هذه الفترة وهي:

5.4 فيلم يد الهية-ل إيليا سليمان¹

فيلم تذكرة إلى القدس- لرشيد مشهراوي، فيلم القدس في يوم آخر- لهاني أبو أسعد، فيلم المر والرمال - لنجوى النجار.

من الأفلام التي أنتجت وفيها إشارات لمدينة القدس فيلم "يد الهية" لإيليا سليمان، الفائز بجائزة التحكيم الخاصة في دورة مايو 2002 لمهرجان "كان" السينمائي الدولي²، ليشكل

¹. إيليا سليمان: ولد في الناصرة عام 1960. اعتقلته قوات الأمن الإسرائيلية بينما كان في تل أبيب وهو 17 عاما وطلب منه الإعراف بعضويته في منظمة التحرير الفلسطينية، رفض إيليا ذلك وبعد هذه الحادثة بمدة قصيرة هاجر إلى لندن ومن ثم إلى فرنسا حيث أقام عاما عاد بعده إلى إسرائيل. بعد أن أقام في الناصرة لعدة سنوات أبدى فيها اهتماما في السينما هاجر ثانية إلى نيو يورك عام 1982 حيث أقام لمدة 12 عاما. عام 1990 أخرج فيلمه الأول مقدمة لنهاية جدال الذي حصل على جائزة أفضل فيلم تجريبي في مهرجان أطلنطا السينمائي وفي عام 1991 أخرج فيلم تكريم بالقتل الذي ينتقد فيه حرب الخليج الثانية وحصل الفيلم على العديد من الجوائز، عام 1996 قام بإخراج أول أفلامه الروائية، سجل اختفاء الذي حصل على الجائزة الأولى بمهرجان فينيسيا للأفلام، وفي عام 1998 قام بإخراج الحلم العربي وفي عام 2000 أخرج سايبير فلسطين، عام 2002 أخرج فيلم يد إلهية الذي فاز على جائزة لجنة التحكيم في مهرجان كان وحصل على أفضل فيلم أجنبي في جوائز الأفلام الأوروبية في روما. وفي عام 2009 أخرج فيلم الزمن الباقي.

². جرجورة، نديم. مرجع سابق، ص 120-121

ذلك رابع فوز كبير يحققه سينمائي عربي في "كان" بعد الجائزة الذهبية التي نالها "وقائع سنوات الجمر" 1975 لمحمد الأخضر، وجائزة لجنة التحكيم الخاصة التي حصل عليها اللبناني الراحل (مارون بغدادي) عام 1991، ثم جائزة الخمسينية الكبرى التي نالها يوسف شاهين سنة 1997. ومن الواضح أن إيليا سليمان حين نافس بـ "يد إلهية" كان يتقدم من منطلق إبداعي لا من منطلق نصالي¹، فهو عمل فلسطيني عرف مادته من الوجد الإنساني الفلسطيني، بعيدا عن المكرر والمألوف، والمتوغل في الذات الفردية وفي علاقتها بنفسها وبالأخر، فقد شرح المجتمع الفلسطيني وأكد على أن المشاكل اليومية الناشئة بين الفلسطينيين مردها طبيعة العلاقات الإنسانية اليومية، وإن زاد الإحتلال شيئا من حدتها. قبل "يد إلهية" حقق سليمان عددا من الأفلام الوثائقية والروائية القصيرة، أسست له مساراً سينمائياً مختلفاً عن السائد: "سجل اختفاء" و"سايبير فلسطين"، بدأ "يد إلهية" استكمالاً لـ "سجل اختفاء" مع إضافة واضحة في جعل المناخ الدرامي نفسه أكثر بهاء وتأثراً. روى الفيلم مقتطفات من الحياة اليومية في الناصرة والقدس. استندت إلى ذاكرة المخرج وتجاربه الفردية وعلاقاته بالمجتمع الذي عرفه واختبر متاهاته وقصصه. لا يوجد في الفيلم سرد درامي حكائي مألوف، الصمت طاغ، والشخصيات غارقة في ايقاع هادئ أخفى في طياته، غضبا وقلقا والاما، معظمها ناتج من صلب العلاقات اليومية بين الفلسطينيين أنفسهم، سخرية مريرة، ونقد مبطن للواقع الفلسطيني. الأهم من ذلك كله فقد أعاد هذان الفيلم للفرد الفلسطيني إنسانيته، فقد قدمت المادة الدرامية في

¹ العريس، إبراهيم. *السينما الفلسطينية من "عرس الجليل" إلى "يد إلهية"*، وجهات نظر، الشركة المصرية للنشر

العربي والدولي، القاهرة، ع112، 2008، ص41

قالب سينمائي احترام المعنى الحقيقي للسينما، باستيفاء الشروط الفنية والتقنية والجمالية¹. فمن الواضح أن ايليا يغرف من كل ذلك التراث السينمائي الممتد من السينما الصامتة (باستر كيتون) إلى أفلام النينجا اليابانية. كل هذا حاضر في الفيلم، كما لو أنه يريد أن يقول: ترى أوليس في إمكاننا أن ندخل فلسطين زمن العالم، من خلال إدخالها زمن سينما العالم؟²

بدايتنا ستكون مع فيلم يد الهية 2001، سنختص في تحليل العنوان والحكاية والإشارة إلى ظهور القدس في البنية العميقة ثم التشكيل السردى؛ الحبكة الإجتماعية والسياسية والأمنية الخاصة فقط في موضوع القدس؛ والتي تكون البنية السطحية للفيلم، وبعد التجلي السردى المراد الإشارة إليه تأتي أهمية الخطاب. ولقد استكفت الدراسة في تحليل المشاهد السردية سيميائيا لمدينة القدس فقط ، بهدف عرض أكثر من فيلم في هذا الفصل والفصل الرابع.

ورقة تقنية للفيلم:

سيناريو وإخراج: ايليا سليمان

إنتاج مشترك (فرنسي، فلسطيني، مغربي، ألماني) همبرت بالسان مع "ذات للإنتاج" - ايليا سليمان.

تمثيل : ايليا سليمان ، منال خضر

مدير التصوير : مارك اندريه باتجن.

مونتاج: فيرونيك لانج.

¹. جرجورة، نديم. المرجع نفسه.

². العريس، ابراهيم. مرجع سابق، ص41.

نوع الفيلم : روائي طويل (ساعة واثنان وثلاثون دقيقة).

الجوائز :

حصل الفيلم علي جائزتين، جائزة لجنة التحكيم في مهرجان كان السينمائي 2002 وجائزة (سكرين) العالمية في مهرجان السينما الأوروبية لفيلم غير أوروبي.

حكاية الفيلم:

فيلم يد الهية المشبع بالإشارات والرموز والصمت، يسرد الفيلم قصص الحياة اليومية للفلسطينيين المنشغلين بأمور الحياة السطحية، من جراء الضغط الذي يعيشون فيه، حالة الترقب والإحتقان تظهر من بداية الفيلم وتستمر إلى نهايته، ففي الناصرة قصص لناس مغمورين في الحياة اليومية الرتيبة، ما بين واقع بغض الناس لبعضهم البعض وتعاملهم السيئ ولسانهم البذيئ وما بين مواجهة مشاكل الضرائب والديون الباهظة من جراء سياسة دولة الاحتلال في التعامل مع المناطق العربية في الداخل الفلسطيني، وما بين الضفة الغربية (رام الله والقدس) واقع أمر من خلال الحواجز العسكرية، فحاجز الرام الذي أصبح اليوم معبرا مذلا للفلسطينيين يقطع الضفة عن حبيبته القدس تكمن حكايات الشعب، حكاية الإذلال والإهانة على الحواجز والشوق للقاء حبيبين الشاب والذي يقوم بدوره المخرج نفسه (ايليا سليمان) من مناطق 48، والفتاة الممثلة (منال خضر) من الضفة الغربية، اللقاء المتكرر يكون على الحاجز، الصراع والمواجهة في حكاية الفيلم تكمن عبر الرموز والإشارات التي وظفها المخرج ببراعة تامة للدلالة عن مدى الضغوطات التي يعيشها الفلسطيني في مختلف المناطق الفلسطينية، ومواجهة الاحتلال عبر الرموز ليخرج

في بنية سردية مليئة بالعلامات اللسانية وغير اللسانية والأيقونات والإشارات، والخطاب الصامت الذي تميز به إيليا.

بدايتنا ستكون مع عنوان الفيلم "يد الهية" إذ يحمل العنوان بين طياته إشارات سيميائية حيث العلاقات الخارقة بين الطبيعي والإلهي، فعلى الأرض الفلسطينية يوجد محتل وهناك أيضاً تدخل إلهي يسير أمور حياة الفلسطيني بقوة خارقة. ويدعم هذا العنوان أيضاً اختيار الغلاف "البوستر" الذي يظهر صورة لعيون المرأة الخارقة، تلف "الحطة الفلسطينية" على عيونها البراقة الملونة باللون الأصفر ذو الإشعاع الخارق، مايدعونا للتفكير بالقوة الإلهية "الخارقة" التي أعطيت للفلسطيني، وهنا المقصود ليست جسدياً بل قوة الإيمان بحق وعدالة القضية التي يحملها الفلسطيني سواء في قلبه أو حتى عيونه والتي تشكلت في بنية تفكيره العميقة. وقد ظهرت في الفيلم هذه الفتاة التي تتحول إلى مقنّع مكافح خارق يحطم أسطورة مجموعة من الجنود الإسرائيليين، وتصبح فدائية من الخوارق تقتل من المحتلين العديد من الأفراد وتدمر طائرة عمودية، وتتحوّل كافة الطلقات التي تنهال عليها كالمطر إلى هالة مقدسة تحوم حولها كطوق من الشوك حول رأسها ويظهر جسدها مصلوباً. وهنا إشارات سيميائية واضحة في البنية العميقة هناك المقدس والدين الذي يجب المحاربة من أجله، والذي يتجلى سردياً بصور هذه الفتاة التي تحارب من أجل الحفاظ على المقدس، وهنا تكمن قوة الخطاب في هذه الرسالة التي "أظهر فيها المخرج بأن الفلسطيني يصلب ويعذب ويذوق الألم على يد المحتل الإسرائيلي تماماً كما ذكر

الكتاب المقدس ما تعرض له المسيح عيسى عليه السلام حسب الإعتقاد المسيحي في مدينة القدس من صلب وتعذيب".¹

أما المشاهد التي حملت في بنيتها العميقة عمق التخيل مشهد لإفجار بذرة مشمش، ففي الدقيقة 31 بينما يقود (إيليا) السيارة في طريقه لأحد المستشفيات بالقدس لزيارة والده الذي أصيب بجلطة نتيجة ازدياد ضرائب بلدية الإحتلال عليه وملاحقة البلدية له في مكان عمله لأخذ ما يحوي (كراج السيارات) الذي يملكه من قطع تستفيد من ثمن مصادرتها البلدية، يقوم إيليا ومن خلال نافذة السيارة برمي بذرة لثمرة المشمش بعد أكلها ويلقيها في الأحرار، تتحول البذرة إلى قنبلة تتفجر من خلالها مدرعة لدبابة إسرائيلية، يصل الابن (إيليا) إلى المستشفى في مشهد مكمل يرى المرضى منهم ملقى على الأرض يصرع بالكهرباء وآخر مقعد يلبس بنطال (سنتكلوز) الأحمر، وفي لقطة أخرى يرى والده عبر نافذة يجلس في بلكونة أمام سور وشجر، المدقق في (تكوين المكان يستدل على أن المستشفى في مدينة القدس).

وإذا ما اتجهنا نحو البناء السردي لهذا المشهد نرى أنه بدأ بلقطة تأسيسية واسعة (establishing shot) رمى فيها المخرج حبة المشمش، وهو مشهد تأسيسي لزيارة إيليا للمستشفى مكان وجود والده، البذرة هي بمثابة (الإشارة) والعلامة التي تحولت لمعنى أكبر وهي مدى الضغط الذي يعانيه الفلسطيني، يعبر عن ذلك بصمته وفعله فيرميها لتتحول إلى قنبلة، وهنا إشارات لمنظومة نصوص لغوية تعبر عن السيرونة المؤدية إلى

¹. جرادات، محمد. يد الهبة وسريالية الواقع الفلسطيني، الحوار المتمدن، ع 4323. نسخة الكترونية استرجعت

<http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=393866> 2014-2-1

إنتاج دلالة في علم السيميائيات فحبة المشمش هي علامة أيقونية أحييت بذرتها إلى قنبلة وهي البديل لهذه العلامة، وهنا يكمن البعد الأيقوني، فالأيقون كما ذكرنا سابقا برأي بورس"لا يجمع أشياء مدركة حسيا" لكنها برأي "ايكو" تعيد شروط بعض الإدراك الحسي تحت قاعدة التسنين الإدراكي الذي يحيلنا إلى التجربة الواقعية، وهذا ما دفعه للقول بأننا لا نتواصل مع الأشياء بطريقة تلقائية بل عبر وسيط إلزامي يسمى البنية أو النموذج الإدراكي.¹ وإدراكنا هنا لحبة المشمش هو عند انفجارها فالخطاب الذي حملته هذه الصورة هو عبارة عن علامه بصرية أيقونية رمزية، وهنا أيضا إستعارة أيقونية لصالح فكرة جديدة عاملة في سياق دلالي مختلف عن دلالة الشئئين كليهما، (البذرة=القنبلة) وما يميز الإستعارة قدرتها على قول معان كبيرة لا تستطيع القوة الخطابية فعلها، وذلك بفعل المعنى الجوهرى في الكينونة². ونستمر في تركيب المستوى السطحي للفيلم بالسرد المستمر للحكايات المكونة من لقطات فمقاطع فمشاهد إلى أن نصل إلى مشهد مرور الفتاة وقطعها الحاجز إسرائيلي يؤدي إلى مدينة القدس ففي مشهد طويل (XLS) نرى اللغة البصرية التي استخدمت هذا النوع من حجم اللقطة للدلالة على الفضاء والحيز الذي يشغله الحاجز العسكري على الأرض الفلسطينية ، هذا الحاجز المكتظ بالسيارات والناس، نسمع مشاحنات لفلسطينيين مع جنود الإحتلال لقطع الحاجز العسكري الذي يفصل القدس عن الضفة، يعامل الجنود السائقين الفلسطينيين بصورة بشعة ويتم إرجاع جميع السيارات

¹. أنظر. العابد، عبد المجيد. *مباحث في السيميائيات*، المغرب، دار القرويين، ط1، 2008، ص22، 23، 20 - أنظر الفصل الثاني من الدراسة.

². أنظر. الفصل الثاني من الدراسة. مدخل لدراسة الصورة.

والركاب حتى يبدو الحاجز فارغ، تمشي الكاميرا إلى اليمين بتحريك الكاميرا بأكملها على السكة،¹ لتقف عند أرجل فتاة تنزل من السيارة، تستخدم لقطة الزاوية المنخفضة LOW Angle² تظهر صورة الفتاة المتألقة والتي تريد التوجه نحو الحاجز لقطعه من غير تصريح لدخول مدينة القدس، لقطة من خلف الفتاة تظهر تقدمها نحو الحاجز، وفي الكادر إشارة إلى اتجاه مدينة القدس إلى الأمام، تسير الفتاة يرتبك الجنود يحضرون أسلحتهم، تقترب المرأة الفلسطينية من الجنود ترفع نظارتها ينزل الجنود الأسلحة وتمر الفتاة وتقطع الحاجز بدون مشاكل ويهدم الحاجز بعد مرورها ينتهي المشهد بالبياض للدلالة على تدخل "يد الهية" والتي تحمل إشارات سيميائية حيث العلاقات الخارقة بين الطبيعي والإلهي.

الموسيقى في المشهد تعلو والإيقاع يزداد مع اقتراب الفتاة إلى الحاجز للتعبير عن تسارع الحدث وعن ذهول الجنود وعن قوة هذه المرأة التي تحمل العلامات الأيقونية بلبسها للكعب العالي والفستان القصير والنظارات الشمسية، والشعر المنساب على الكتفين، كل ذلك هو عبارة عن اشارات لخطاب قوي يريد المخرج إيصاله وهو أن جسد المرأة الفلسطينية الخالي من السلاح يستطيع فعل المستحيل فلم يستطع السائقون المرور وعبور الحاجز ليصلو مدينة القدس لكنها استطاعت بنظرتها الثاقبة أن تقول للجنود بصمتها أنزلو السلاح فأنا لا أملكه وأريد الدخول لمدينة القدس. وتستمر حكاية الفيلم في سردها للمشاهد

¹. حركة المتابعة الجانبية وهي تتم بوضع الكاميرا على عربة أو سكة "دوللي" متحرك لتحريك الكاميرا حركة أفقية من اليمين إلى اليسار أو بالعكس

². لقطة الزاوية المنخفضة: حيث توضع الكاميرا في مكان منخفض بالنسبة للشخص المراد تصويره ليتولد إحساس لدى المشاهد بأهمية هذا الشخص ومكانته وموقعه المسيطر.

الاجتماعية ذات اللوحات السياسية ففي مشهد "متكرر" لقاء الحبيبين على حاجز الرام العسكري-سابقا، يتكرر هذا المشهد والذي نرى به إقحام للصور للدلالة على رتابة حياة الفلسطينيين من خلال وحدة سردية متكررة للقاء الحبيبين ايليا ومنال على الحاجز، لخلق متتالية إيقاعية يأخذ فيها موضوع لقاء الحبيبين بالتححرر ليلقى الضوء على دلالة أعمق تظهر فيها المعاملة الفظة من قبل جنود الإحتلال للمواطنين الفلسطينيين الذين يريدون قطع الحاجز والوصول للقدس،¹ بينما تنتظر الفتاة (منال خضر) والشاب (ايليا) لهذه الأحداث ويترقبونها بصمت بعد وضع سيارة منال ذات النمرة الخضراء والتي تشير إلى أنها (ضفة) ونزولها إلى سيارة ايليا ذات النمرة الصفراء (التي تشير إلى كونها نمرة إسرائيلية يستطيع من خلالها اجتياز الحاجز والرجوع إلى القدس) وبعد لقاء صامت بين الحبيبين ترجع منال بسيارتها إلى رام الله ويرجع ايليا بسيارته إلى القدس. إن مجمل الدلالات الذي يثيره هذا المشهد من خلال بعده الأيقوني هو تشابهه مع واقعنا الخارجي الذي نعيشه باستمرار، فهو نقل للواقع أما دلالاته من خلال البعد التشكيلي للصورة فينطبق على تكوينات وعناصر الصورة في المشهد وما تحمله من رموز وإشارات ذات أبعاد دلالية فلون نمر السيارة "الأصفر والأخضر" لها دلالاتها الواقعية في حياتنا الفلسطينية والتي فرضها الإحتلال علينا،² كما نرى أبعاد البنية السطحية المكونة لهذا المشهد والتي تدل على تقطع الأوصال الاجتماعية ما بين الفلسطينيين من الضفة والداخل والقدس، ويعبر المخرج عن ذلك في أصعب الحالات وهي الارتباط بين شاب وفتاة

¹. أنظر. الفصل الثاني من الدراسة، مدخل أنواع اللقطات وأحجامها والمشاهد المتكررة.

². أنظر. الفصل الدراسي الثاني، مدخل إلى الصورة.

وتعلقهما ببعضهما، فالقدس هي الأيقونة والبنية العميقة في مخيلة الفلسطينيين التي يحلم الجميع في زيارتها تجلت عبر سرد أحداث تكرر مشهد الحاجز لتتوصل إلى قوة الخطاب الثقافي والسياسي الصريح. ويستمر السرد الحكائي والذي نخصصه للمشاهد المدينة، لنصل إلى مشهد لضرب المولوتوف على بيت فلسطيني في الشيخ جراح، يبدأ هذا المشهد الليلي في لقطة طويلة

L.S.¹ يحاول المخرج في هذا المشهد الصامت الإشارة إلى بعض سكان المدينة، ففي حي راق من أحياء المدينة يتم ضرب بيت سكني بقبلة نارية عبر سيارة مسرعة ومجهولة، نفهم من خلال هذا المشهد الصامت بأن صاحب هذا المنزل هو "عميل" ، ويتم ضرب منزله باستمرار، يتكرر هذا المشهد في الدقيقة 54 لتقف من جديد سيارة وبدون أن ترمي شيء يتكسر المنزل من الداخل بفعل "يد الهية".

ويتكرر هذا المشهد ليلي-نهاري في رمزية واضحة تدفع المشاهد للترقب، وفي لقطة رأسية (overhead) من وراء قضبان حديد (حماية)،² تظهر منال خضر في المشهد وهي تراقب ماذا يحدث في هذا البيت، تقف سيارات الشرطة ويتناول صاحب المنزل "العميل" القهوة مع الشرطة ونسمع حديث بسيط نفهم من خلاله بأنه استلم سيارة جديدة متطورة نتيجة لخدمته وتعويضا عما يفعله به الناس من حوله من ضرب مستمر لمنزله بالنار، وفي هذا الحدث الذي يعتبر جزءا من البنية السطحية للحكاية، نرى تكوينة الحياة

¹. أنظر الفصل الدراسي الثاني، أنواع اللقطات

². اللقطة الرأسية overhead: هي اللقطة التي نحصل عليها بوضع الكاميرا عاليا فوق الجسم الذي نريد تصويره.

الاجتماعية في مدينة القدس، والتي يريد ايصالها المخرج، فالمدينة مليئة بحكايات الناس بكافة أشكالهم، ويستمر السرد في الفيلم ليصل إلى مشهد لسائحة أجنبية في مدينة القدس: L.S مشهد نهاري- في هذا المشهد نرى سائحة أجنبية تسير باتجاه سيارة للشرطة للسؤال عن اتجاه ومكان كنيسة في القدس، يترجل الشرطي من خلف مقود السيارة ويذهب خلف السيارة ويفتح الباب ليخرج فلسطيني معصوم العينين ويقول للسائحة إسألني سيدلك، ويقوم الفلسطيني المعتقل بالإجابة عن مكان الكنيسة وهو معصوب العينين، لتدل على إشارة سيميائية عن قوة حضور القدس كبنية عميقة في داخل وعي الفلسطيني ، فهذه البنية أكبر من الحواس لأنها تشكل حالة وجدانية خالدة، ويتكرر هذا المشهد في الدقيقة 54:15 لتسأل السائحة هذه المرة عن الحرم الشريف- المسجد الأقصى ومن جديد لا يستطيع الشرطي "المحتل" الإجابة ويستعين بصاحب الأرض (الفلسطيني المعتقل صاحب الهوية الفلسطينية) لكن هذه المرة لا يجده في صندوق سيارة الشرطة فيلتهب غضبا.

في هذا المشهد تبرز الدلالة السيميائية بين البنية العميقة للقدس والبنية السطحية التي تمثل الحياة اليومية السياسية والأمنية في هذه المدينة ، فيتعمق المخرج في الإشارة إلى "المكان" وأهميته لدى الفلسطيني، فرغم الظروف الصعبة التي يعيشها الشاب المحتجز في سيارة الشرطة إلا أن طرق القدس شوارعها، أماكن مقدساتها محفورة في عقله ووجدانه، فالقدس ليست مجرد مكان محصور بحيز نرى فيه شارع من شوارعها تنتهي عند حواف الكادر أو إطار الصورة لكنها في البنية العميقة لإعتقاد الفلسطيني، باعتبارها أيقونة مقدسة

ملتصقة في أذهان الفلسطينيين. وهنا تكمن قوة الخطاب.¹ ففي مشهد "أنا مجنون عشان بحبك"

في هذا المشهد المليئ بالرموز يبدع المخرج في ربط فكرة "جنون الوجدان" مع "جنون الأفعال" ويربط جنون حبه وتعلقه في الفتاة الفلسطينية وحبه لها ولقائاته المستمرة على الحاجز بحب مدينة القدس والتي ربطها بحب "الشهيد أبو عمار" لهذه المدينة وتعلقه بمساجدها وكنائسها رغم عدم قدرته أثناء حياته من زيارتها إلا بتصريح من الإحتلال، لكنه ومن خلال صورة له على البالون يستطيع بقدرة "الهيبة" تحقيق حلمه ووصولها بدون أي تصاريح ولا إذلال ولا انتظار للسماح له بدخول القدس، في هذا المشهد نرى "منال" تنتظر "إيليا" وتنزل من سيارتها لتقرأ على زجاج سيارة حبيبها ورقة مكتوب عليها "أنا مجنون عشان بحبك" ويخرج إيليا بالون مرسوم عليه صورة "أبو عمار" وينظر إلى الحاجز ويقذف البالون إلى السماء، ليحدث الرعب في قلوب الجنود، ويستطيع إيليا ومنال استغلال حالة الدهشة عند الجنود ويمر هو وحبيبته من خلال الحاجز متوجهين إلى القدس، ويكمل البالون طريقه ويجتاز الحاجز ويصل إلى القدس ويستقر في أعلى قمة الصخرة. لقطات لجبل الزيتون -كنيسة الجثمانية- لساحة الأقصى -أخيرا قمة الصخرة. تمتاز الموسيقى في هذا المشهد بتحديثها للإحتلال وبسخريتها في نفس الوقت، سيميائيا نرى هنا ارتباط مفهوم الحب بالجنون، فالحب في مثل هذه الأوضاع هو جنون يبحث عن الخلود والاستقرار وهنا تشبيهه أيقوني مجازي² لإشتراك الحب والجنون بصفات متماثلة

¹. أنظر. الفصل الدراسي الثاني، الحكاية والخطاب، البنية العميقة والسطحية.

². أنظر. الفصل الدراسي الثاني. الصورة والتشبيه الأيقوني.

في مثل هذه الأوضاع، فهو حب ع الحاجر، يتحدى الصعوبات، حب بين شخصين فلسطينيين فرض عليهم أن يكونوا مختلفين بما يحملونه من هويات، فأصبح اللون يشكل بعد سيميائي للتعريف بالشخص، هل هو من مناطق الأراضي المحتلة 48 أو من أراضي السلطة الفلسطينية. فأراد المخرج كسر هذه التقسيمات عبر استخدامه لإستعارة أيقونية أكبر من الواقع فتم الإختراق "عبر بالون" للوصول إلى مدينة القدس، فالقدس هي الأم الموحدة للفلسطينيين، وهي الأيقونة التي تجمعهم رغم أنف المحتل على إختلاف ألوان بطاقاتهم الشخصية ولوحات سياراتهم . جميع هذه المفاهيم السيميائية تدل على ما يكمن من عواطف داخلية تبرز إلى السطح عبر الأحداث بمساعدة الشخص "الممثلين" والمكان الذي أعطى لسيميائية الإختراق بعدا هاما من خلال حدوث أمر كسر طبيعة الأشياء ليأخذ بنا خيال المخرج إلى عمق التخيل ليصل إلى مدينة القدس عبر "بالون"، لتتجلى الإستعارة الأيقونية في مشهد البالون والذي يرمز إلى "الحلم" حلم الفلسطينيين وفي مقدمتهم الراحل "أبو عمار".

تنتهي المشاهد في القدس بعد قراءة ورقة مكتوب عليها "يموت الأب" في أحد المستشفيات بالقدس، ويرجع المخرج إلى الداخل الفلسطيني حيث الحياة والرتابة نفسها ويقلل الفيلم بمشهد ل ايليا وأمه وهم يتربعون طنجرة الضغط، تقول الأم : "ماما خلص بكفيها" وينتهي الفيلم، حاملا معه بعدا خطابيا من خلال صرخة الأم لايقاف طنجرة الضغط في كناية أيقونية لوقف الضغط الذي يعيشه الفلسطيني.

ما تمت ملاحظته في هذا الفيلم هو البنية العميقة التي حملها الفيلم في طياته فالقدس في نظر ايليا هي الصراع حول المكان والهوية، ففيها الإحتلال الذي يقيد حركة الفلسطينيين عبر الحواجز، وفيها الشرطة الإسرائيلية التي لا تعرف أهم الأماكن الدينية والأثرية، فالقدس هي حق الفلسطيني المسلوب والضائع، وهي الأيقونة التي تتحلق حولها كل الأنظار شوقاً للقائها والصلاة بمساجدها وكنائسها.

6.4 فيلم تذكرة إلى القدس-رشيد مشهراوي:

ورقة تقنية للفيلم:

العنوان: تذكرة إلى القدس

السنة: 2002

النوع : روائي طويل.

سيناريو وإخراج: رشيد مشهراوي.

تمثيل: عرين عمري، غسان عباس

إنتاج مشترك: بهروز هاشميان - وستريه فارسي - سلكرود برودكشن-فرنسا.

إنتاج: رشيد مشهراوي-مركز الانتاج السينمائي-فلسطين و بيتر فان فوخلبول-هولندا.

مدير التصوير: بدوا كونيغ.

مونتاج: نيستور سانز و جون هندريكس.

موسيقى: سمير جبران.

في ثالث أفلامه الروائية الطويلة، بعد فيلمه (حتى إشعار آخر 1993، حيفا 1995) يستلهم المخرج رشيد مشهراوي فكرة الفيلم الشهير "سينما باراديسو" لينجز تذكرة إلى القدس.

حكاية الفيلم:

يروى الفيلم قصة عارض أفلاميسكن في منطقة مخيم قلنديا، يقوم بعرض الأفلام عبر سيارة فلسطينية متزوج من مسعفة تسمى "سناء"، "جبر" عارض الأفلام عاشق للسينما يحب عرض الأفلام على الأطفال بأقل التكاليف فهو يحب إسعاد الأطفال، يسعى جبر طوال مدة الفيلم لعرض أفلامه على الأطفال في مدينة القدس، ويقوم بالمخاطرة أكثر من مرة للوصول إلى هدفه في عرض الأفلام.

بدايتنا ستكون مع التشكيل السردى الأول للفيلم الذي يعرض الحياة الإجتماعية في المخيمات، فقر، بطالة، مشاكل أسرية.

مشهد محاولة قطع حاجز قلنديا

يحاول جبر الدخول إلى منطقة قريبة من حاجز قلنديا عبر سيارته، يرفض ذلك الجيش على الرغم من أن جبر يحمل هوية زرقاء ، لكن سيارة عرضه التي يعرض بها الأفلام تحمل نمرة "فلسطينية"، يحاول أن يتخذ طريق آخر فيسلك طريق "مخيم دهيشة" ويصل إلى المدرسة لعرض الفيلم.

ويستمر السرد في عرض عدة مشاهد للحاجز قلنديا، ولصور الوضع القائم هناك حيث زوجته تقوم بمزاولة مهنتها في الإسعاف في ظل أيام الإنتفاضة، مع إغلاق حاجز قلنديا والرام وبيرزيت.

وفي مشهد داخل مدرسة في مخيمات اللاجئين تطالب معلمة إسمها "رباب" من مدينة القدس -البلدة القديمة من "جبر" أن يقوم بعرض فيلم للأطفال في المدينة، يوافق جبر على هذه الفكرة، بإقناع المدير الذي يقول بأن مدينة القدس لن تهذا الأمور بها أبداً، حتى لو هدأت في غزة والضفة.

وفي مشهد سردي آخر يرجع به "جبر" إلى منزله فيجد والده ووالدته وزوجته بانتظاره، يغضب والده لكثرة انشغال جبر في النهار والليل عن بيته في عرض الأفلام، وتقول له والدته كلها كم شهر وأهل زوجتك يرجعون من مخيم عين الحلوة ، فترد سناء بان أهلها لن يرجعوا إلا مع رجوع اللاجئين.

في مشهد سردي آخر نرى أحداث الإنتفاضة وإصرار جبر على عمل عرض في في قصر الثقافة برام الله أثناء القصف، يصر على الذهاب وتذهب زوجته معه إلا أن العرض يلغى مع عدم وجود الناس ومع انقطاع الكهرباء.

وفي عدة مشاهد يحاول فيها جبر الوصول إلى القدس بسيارته لكنه يفشل، إلى أن ينجح في الوصول، يحمل الآت العرض عن طريق عربة، ينجح في الوصول على القدس، لكن يتعطل جهاز العرض.

مشهد ترجع فيه سناء من السوق "الحسبة" فتجد زوجها يصلح الجهاز، وتبدأ بالحوار معه، تتذكر معه أطفال عين الحلوة الذين يعيشون في نفس المخيمات سواء في الوطن أو في الغربة، وتقول له "حينما تكون لاجئ يبقى الإنسان يحلم بالرجوع إلى الوطن، أما هنا فالوطن هو لنا ونحن فيه ولا نشعر بذلك".

مشهد آخر يقطع فيه جبر الحاجز ويصل إلى القدس يجلس في قهوة، ويقول لصديق قديم له أن جهاز عرض الأفلام معطل ويريد إصلاحه، فيرد عليه "أبو عنان" ويقول له بأن الناس في مدينة القدس تبحث عن لقمة العيش وليس عن سينما وأفلام.

وفي مشهد آخر يدل على صعوبة الحياة التي تمر على جبر تتعطل فيها سيارته، فيجد صديق له ويقول له بعد إصلاحها "سيارتك خرابانة وأفلامك تعبانة" لكن ذلك لم يحبط جبر في فكرة عرضه للأفلام في القدس.

في مشهد بمدينة القدس، نرى المستوطنين، الذين يسكنون فوق منزل المعلمة رباب، تتحدث رباب أمام والدتها بأنها تريد تنظيم عرض للأفلام، ترفض الوالدة بشدة، لأن (الحوش) يسكن فيه مستوطنون وقد سرقوه منها ويريد المحامي إرجاعه، فلا تريد عمل أي شيء من الممكن أن يعطل عمل المحامي.

تستمر مشاهد الإنتفاضة وتشجيع الشهداء، في أثناء ذلك يستمر جبر في البحث عن قطع لإصلاح (آلة العرض السينمائية).

في مشهد تذهب زوجة جبر وتخبر صديق جبر بأن يأتي لإصلاح آلة العرض، فيأتي إلى بيت جبر ويصلح آلة العرض، وتستمر مشاهد محاولة جبر لعرض الأفلام في ظل الإنتفاضة ومشاهد الإغلاقات والحواجز والدبابات في الضفة الغربية.

وفي مشهد في البلدة القديمة بالقدس نرى رباب المعلمة ووالدتها في صراع مع المستوطنين الذين يحتلون بيوتهم، تنتشجر رباب معهم أكثر من مرة ، وفي مشهد يكون جبر في القدس ويأتي لبيت رباب فيراها تنتشجر مع المستوطنين بسبب قفلهم للحمام

الخارجي الذي يعود لبيت رباب، يتدخل جبر فجأة ويتشاجر مع المستوطنين، وتطلب رباب منه الذهاب والعودة لبيته لأن المستوطنين سيخبرون الشرطة في أية لحظة عن المشكلة.

وفي مشهد اخر تقطع فيه رباب الحاجز وتذهب ل "أبو عنان" صديق جبر في القدس وتخبره عن انشغال جبر بفكرة العرض في القدس، وبإم إبراهيم ورباب المعلمة، حينها يذهب أبو عنان لإم إبراهيم ويعرف سناء عليهم وتجلس سناء مع الحاجة إم إبراهيم وترى وضع البيت والمستوطنين الذين يسكنون في بيتهم ويضايقونهم بشكل مستمر.

وفي مشهد اخر يذهب فيه جبر لصديقه كمال (مصلح السيارات) في رام الله ويطلب منه أن يفكر معه بطريقة لتهريب آلة العرض، يوافق كمال ويقوم بمساعدة جبر في إيصال آلة العرض وتهريبها على القدس، حينها نسمع صوت أذان الفجر في القدس.

يركب جبر آلة العرض ويوصل الآلة للبلدة القديمة ويستطيع عرض الفيلم في الحوش والمستوطنون ينظرون وهم مقهورين من ذلك.

نلاحظ من خلال حكاية الفيلم احتوائه على بداية القصة في السعي وراء عرض الأفلام للأطفال الصغار وبعدها تطور الحكاية لفكرة عرض هذه الافلام على أطفال القدس الذين يعيشون في ظروف صعبة نتيجة الإستيطان والمستوطنين الذين يحتلون بيوت الفلسطينيين في المدينة، وصولاً إلى النهاية بعد الصعوبات التي مر بها جبر لإصلاح آلة العرض ثم تهريبها إلى القدس والإنهاء بمشهد عرض الأفلام في "حوش" بالبلدة القديمة أمام

المستوطنين. نصل هنا إلى الخطاب الذي حمله الفيلم في بنيته السردية من تحدي، واجتياز للعوائق في سبيل قهر الإحتلال وإغاضته في عرض فيلم داخل بيت تم إستيطانه. ومع كل مشاهد التوثيق للانتفاضة التي شاهدناها في الفيلم إلا أن اللغة السينمائية الفنية التي استخدمت لم تحتوي على عمق في التخيل لدى المخرج، فمعظم المشاهد سطحية بسيطة، لكن تكمن البنية العميقة في كامل الفيلم في فكرة أن الوصول إلى القدس هو حلم يحلم به جميع الفلسطينيين في الضفة (الوطن) والشتات.

فيلم زواج رنا ل هاني أبو اسعد

ورقة تقنية للفيلم:

العنوان: "زواج رنا" أو القدس في يوم اخر.

السنة: 2002

النوع : روائي طويل.

إخراج: هاني أبو اسعد.

قصة: ليانا بدر.

سيناريو: ايهاب لمعي – ليانة بدر.

تصوير: برجيت هلنيوس.

موسيقى: ماريكة فان درلنده – بشار عبد ربه.

إضاءة: هيده بورسما.

صوت: مارك فيسنر.

تمثيل: كلارا خوري- خليفة ناطور- اسماعيل دباغ- وليد عبد السلام- سامي متواسي-

زهير فاهوم- جورجينا عصفور- منال عوض- نسرین بقاعي- هدى الإمام.

ملخص الفيلم: تدور أحداث الفيلم في مدينة القدس، المدينة المليئة بجنود الاحتلال وكاميرات المراقبة اليومية، "رنا" فتاة مقدسية تواجه سلطة أبوية في كيفية اختيار شريك حياتها، تحب شاب يعمل كمخرج مسرحي اسمه(خليل)، الأب يرفض طريقة ابنته في الاختيار ويفرض عليها قائمة من أسماء "الخطاب" الشباب المهندسين والأطباء اللذين يرى فيهم مؤهلات كافية للزواج بابنته، ويخير الأب ابنته إما اختيار شخص "زوج" مناسب من هذه القائمة أو الرحيل معه والإقامة في مصر، يفرض الأب هذا الحل مع تعيين موعد لسفره، ويحاول الضغط على ابنته في هذا القرار لتسافر معه أو يأتي الشاب "خليل" المخرج المسرحي للزواج بها في ظل ما تشهده المدينة من تعقيدات أمنية.

بدايتنا ستكون مع الية السرد:

كما أوردنا سابقا في الفصل الثاني فإن للحكاية الفيلمية معايير تعتمد عليها فلها بداية ووسط ونهاية، وهي وحدة خطابية شمولية فكل سرد خطاب والحكاية خطاب مغلق يشكل الحدث في داخله الوحدة الأساسية، ولها مقطع زمني مزدوج، إذ تشمل كل حكاية على زمنيين : زمن الموضوع المحكي، أي زمن المدلول، وزمن النشاط السردى "الحكى"، أي زمن الدال، إذ يمكن أن تختزل سنوات عديدة في صورة أو بضع صور بواسطة المونتاج، وسنركز في تحليلنا للأفلام على كل ما يخدم صورة القدس فقط بالرجوع للغة البصرية والسمعية.

وعند فحص النص السينمائي لفيلم "زواج رنا" أو "القدس في يوم آخر" فإنه يمكن القول بأن المادة الحكائية للفيلم بدأت منذ البداية بعد ظهور عناوين الفيلم شاملة أسماء الفنانين وفريق الفنيين العاملين في إنجاز الشريط السينمائي. بداية السرد كانت مع عرض لشريط صور ثابتة (ستل) يظهر في خلفيتها صور فيديو متحركة، واحتوت هذه اللقطات على صورة الأم والأب والأخوة كأشخاص ثابتين على يسار الشاشة، وتتعلق المادة الحكائية في شكل تتوالى فيها معرفة الأحداث الزمنية التي مرت على العائلة قديما "البقية في حياتك أبو زياد .. حياتك الباقية.. والله الأولاد صار حملهم كبير بدون هالأم" "بابا امتي رح ترجع الماما؟؟ الماما مش رح ترجع بس نكبر كلنا رح نروح لعندها" "طيب امتي رح نكبر.. بعرفش مش أنا اللي بقرر" "بابا أنا بعدني شايف أنك صغيرة على الزواج، بس اذا كان الأمر ولا بد، فهيني كتبلك ليستة دكاترة ومهندسين وولاد عيل، اختارليك واحد منهم ، معك ليوم الثلاثاء فكري بالموضوع، غير هيك بتيجي معي على مصر وبتكملي تعليمك عند أخوك، تنسيش يوم الثلاثاء الساعة 4"

تسرد الأحداث عبر صوت الأب الراوي، الذي مهد ذلك لظهور لقطات الفيديو والتي بدأت بلقطة ل رنا تنهض من فراشها مسرعة حاملة ورقة "الليستة" الخاصة بأسماء العرسان الواجب اختيارهم، وتجاوز رنا ذاتها ثم تلفت بالنظر محدقة في الكاميرا وتقول "ما فش وقت أكثر للتردد، لازم اخذ قرار" وتتعلق بسرعة لتغيير ملابسها. وتظهر الية السرد في الفيلم بأحداث المادة الحكائية على هيئة سلسلة متوالية من شأنها إعطاء الخطاب الكلي فاعلية وتميزا وخصوصية، وهذه الفاعلية تركز على بنية الخطابات الجزئية والتي

تبرز تجلياتها الشخصيات وردود أفعالها فيما تواجهه من قضايا ومشكلات ومما تطرحه من أفكار وحلول محكومة في تطور الأحداث،¹ حيث تعود الشخصية لمحاورة وطمأنئة ذاتها في أصحية العمل الذي تقوم به "خلص رنا ، شو رح يصير، خلص بديش أخاف"

مشهد: البحث عن خليل..المكان-القدس، البلدة القديمة مع إضاءة الصباح الباكر، تتطلق رنا في مشهد من الأعلى مع حركة تظهر مسجد قبة الصخرة، وصوت أذان الفجر، وتبدأ في البحث عن خليل في الأماكن التي يتواجد بها في العادة، تتصل به ، لا يرد فترسل له رسالة صوتية، وتظهر أول صورة لحركة الجنود (جنود الاحتلال) في البلدة القديمة وهم يتجولون في المكان، ويبدأون في الركض بسرعة لإحداث حركة توتر في المكان.

مشهد حواري نفهم منه (صورة الوضع السياسي في القدس،مواجهات،تضييقات على سكان الضفة وغزة ومنعهم من دخول المدينة) : البحث في أول منزل ، تطرق رنا الباب فتظهر سيدة، تسألها رنا عن خليل، وتدعوها للدخول، لقطة للزوج الجالس على السرير، وحوار قصير بين السيدة ورنا "مش عمك أكل هواية"ضربة" في عينة في الأحداث الأخيرة وهيو لا تأمين ولا إشي" "...إن شاء الله يقوم في السلامة" .. وفي حوار يخص "خليل" .."والله يا بنتي هو كان مفروض يجي يبات عنا الليلة، بس إمه "والدته" ما قدرت تيجي من غزة، ما طلعها تصريح، صارت مقدمة خمسين مرة"

مشهد تقترب فيه على صورة الحياة في منازل البلدة القديمة: وجود كلب حراسة يهودي، أمام بيت شخص عربي في البلدة القديمة، في المشهد تظهر لقطات للرموز

¹. الأسود، فاضل، مرجع سابق، ص182 .

والايقونات في المكان، فالصليب تظهر صورته في لقطة على الباب، ولقطة للفلسطيني الذي فتح الباب ويظهر أنه صديق مشترك لـرنا و خليل، ولقطة من الورااء ومن الأعلى للأسفل (تلت داون) للمستوطنين (زوج وزجة وطفلهم الرضيع) الذين احتلوا الطابق العلوي من البيت في نفس (الحوش)، ولقطة من الأسفل للأعلى (تلت أب) لتصويب حارس عائلة المستوطنين السلاح نحو الضيف الزائر (رنا) ثم إنزاله بعد رؤيتها، وهنا نسمع حوار بسيط: "تعالى نفوت لجوا، هالأ ببلشو يكبو زبالتهم علينا، احتلوها قبل يومين".

مشهد خروج رنا من البلدة القديمة ووصولها لحاجز رام الله: في هذا المشهد نرى معاناة المقدسيين في الوصول إلى نقطة حاجز قلنديا سابقا وهو (معبّر قلنديا المطور) حاليا، حيث يجبر الركاب على النزول من سياراتهم الخاصة والعمومية للمشى بسبب الأزمة المرورية الخائقة التي تعانيها هذه المنطقة، نرى الشخصية (رنا) تتكبد العناء في المشى وقطع الحاجز للدخول لمدينة رام الله، تظهر هذه اللقطات شدة الحصار المفروض على المدينة المقدسة وشدة عناء الفلسطينيين في الدخول والخروج، وفي مشهد متسلسل نرى أطفال وشباب يقاومون بالحجارة ونسمع أصوات السيارات والإسعاف والنار التي يطلقها جنود الإحتلال.

مشهد الوصول إلى المسرح: نرى في هذا المشهد حوار بسيط بين عامل في المسرح ورنا وسؤالها عن خليل وإجابة العامل بأن "خليل نائم على المسرح، وأن الطاقم لم يسمح له بالرجوع إلى القدس بسبب القصف في المكان"، حيث يضعنا هذا الحوار السردى في

صورة الوضع في فلسطين وصعوبة التنقل خاصة حينما كانت الأحداث مشتتة بين جنود الاحتلال والفلسطينيين تزامنا مع الإنتفاضة الثانية.

مشهد حوارى مع خليل: في هذا المشهد السردي نرى حوار بين الشخصيتين الرئيسيتين في الفيلم خليل ورنا وتحاورهما الذي تشرح فيه رنا قصة والدها وسفره بنفس اليوم وبأنها جاءت لتصحبه معها إلى والدها حتى يتم كتب الكتاب والزواج بنفس اليوم قبل سفر والدها وسفرها.. وهنا نرى سؤال خالد التهكمي لرنا " انت بدك تتزوجيني بس عشان ما تسافري؟؟؟ وأخيرا قرار الشخصيتين بمساعدة صديقهم إحضار المأذون لوالد رنا..في هذا المشهد نرى قوة العلاقة بين الشخصيتين وربط قصة حبهما في حب مدينة القدس وعدم الرحيل والسفر خارجها.

مشهد الرجوع إلى القدس: نرى في هذا المشهد لقطات اعتدنا على مشاهدتها في وسائل الإعلام، تفتيشات للسيارات والمواطنين، جنود الاحتلال، حاجز مغلق، سيارات تنتظر، طلاب مدارس، إغلاق الحاجز بوجه السيارة التي تركبها رنا مع خليل وصديقهم وعودة لسلوك طرق ترابية للوصول إلى القدس.

مشهد التوجه لأخذ المأذون: في هذا المشهد نرى توتر في منطقة سلوان وجنازة لشهيد، في دلالة على أن مدينة القدس كانت ولا تزال تعيش في توتر دائم ومستمر.

مشهد عراك رنا مع جنود الاحتلال وهدم منزل في القدس: في مشهد عراك رنا مع جنود الاحتلال في سبيل المرور من حاجز "طيّار" مؤقت وذلك للوصول إلى بيت صديقتها، في هذا المشهد نرى لقطات لرنا تنتظر من شباك غرفة البيت إلى جنود الاحتلال وهم يقومون

بهدم منزل قريب ، وأصحاب هذا المنزل يتشاجرون مع الجنود والقوات الخاصة ،
وصور أخرى للعائلة وهم يأخذون أغراض بيتهم، هنا تقول رنا" عم يهدموا بيت في اليوم
اللي بحاول أبني في بيت" وترد صديقتها " ولا يهملك رح نعاود نبني كمان مرة"، ويدل
هذا المشهد على السياسة المستمرة لحكومة الإحتلال والتي لا تزال حتى وقتنا الحاضر
في هدم البيوت وتشريد الناس وطردهم والإستيلاء على أراضيهم في مدينة القدس، فلا
حياة في القدس بدون معاناة، ولا بد للفرح أن يغمس بالألم.

مشهد لخليل ورنا عند نافورة ماء وفوقهم كاميرا مراقبة: في مشهد عاطفي تراجيدي
نرى خليل ورنا جالسين عند نافورة ماء في البلدة القديمة، يمر من أمامهم جنود الاحتلال،
وتتحدث رنا عن ما في داخلها من شعور بالخوف من ما سيحدث بالنسبة لموضوعهما،
يلتفت خليل للكاميرا المراقبة التي فوقهم فيقوم بأعمال سخرية أمام العدسة للتعبير عن
استهزائه بوجود هذه الكاميرا والتي تسجل كل حركة يقوم بها الناس في القدس، ويمثل
دور عراك مع هذه الكاميرا التي تضربه فيضربها بالهواء ويستهزئ بها لما تقومه
بالتنسط على خصوصيات الناس.

لقطات متقطعة ومتتالية لجميع كاميرات المراقبة في البلدة القديمة بالقدس: تعطي هذه
اللقطات مساحة للمشاهد ليرى ما يحدث خلف أسوار القدس من تتبع لكل حركة يقوم بها
الناس عبر كاميرات المراقبة الإسرائيلية-سور القدس -باب العامود- المسجد الأقصى-
قبة الصخرة -ساحات الأقصى-البلدة القديمة -السوق...

مشهد الوقوف أمام وزارة الداخلية: يظهر هذا المشهد مدى معاناة المقدسين أمام
الوزارات الإسرائيلية والوقوف بانتظار أدوارهم لوقت طويل جدا فيه تعب ومشقة وإهانة،
في المشهد يظهر صديق خليل رمزي والذي يساعده في الوقوف للحصول على دور
للدخول إلى وزارة الداخلية الإسرائيلية، ينبه رمزي خليل بأنه الخوف بعد كل هذا التعب
في الوقوف للحصول على ورقة العزوبية بأن يقوم موظفي الحكومة بسحب هوية خليل
وذلك بتهمة مكوثه أكثر من ثلاثة أعوام خارج القدس ويبقى بدون هوية، في هذا المشهد
نلاحظ تسليط الضوء من قبل المخرج على القوانين العنصرية الإسرائيلية ومدى الشقاء
الذي يعانيه المقدسيون في الحصول على أي ورقة ثبوتية.

مشهد جلوس رنا على حافة الطريق ومعها كيس أوراق: تجلس رنا لانتظار "ميري"
على حافة الطريق قبل الذهاب لـ "جارو" مصفف الشعر، تتناول ساندويش بشكل سريع،
وتضع جانبا كيس أوراقها، تلقي صديقتها ميري، تدخل معها للصالون، ثم تتذكر الكيس
فتعود لترى جندي يقوم بتفجير الكيس خوفا من أن يكون متفجرات. يعطينا هذا المشهد
صورة عن الخوف الإسرائيلي من كل شيء صغير في القدس حتى الجماد "كيس الأوراق"
يعتقدونه متفجرات ويقومون بالقضاء عليه فورا.

مشهد تأخر المأذون والزواج على الحاجز: بعد تجهيز الأوراق، وحضور الجاهة وانتهاء
رنا من ترتيب نفسها ، تنتظر رنا وسط عائلتها و"المعازيم" قدوم المأذون لكتب الكتاب قبل
سفر والدها، لكن في مشهد يظهر فيه تعطيل المأذون عن القدوم بسبب حاجز عسكري،
فيجبر الجميع للذهاب وعقد كتب الكتاب على الحاجز استغلالا للوقت وقبل سفر الوالد.

الموسيقى: تميزت الموسيقى منذ بداية الفيلم بالعزف على البيانو بصورة هادئة ومتقطعة، كتم بعدها الصوت ليعطي مساحة لهدوء الصباح في المنزل وصوت "الاثموسفير" العصافير مع الفجر، اختلط ذلك مع صوت الأذان والذي أرى بأنه غير مناسب للقطعة فأذان الفجر عادة يكون قبل طلوع الشمس، لكن الحتمال الوارد هو إظهار الدلالة والفكرة في العنصر الزمني للوقت بأنه باكر جدا، اختلطت هذه الأصوات مع أصوات قرع الأجراس في الكنائس بالبلدة القديمة في القدس.

مشهد البحث عن خليل: صوت الموسيقى يعلو وينخفض حسب حالة الشخصية وذلك لخدمة الصراع والضياح والتخبط في البحث والركض في حارات القدس.

مشهد البحث عن خليل: تقوم رنا بسؤال (فؤاد) صديق في الحارة عن مكان خليل فيخبرها بأنه في المسرح برام الله ولديه بروفات، ونسمع هنا صوت الموسيقى (البيانو) عاد ليعلو من جديد مع حصول رنا على هذا الخبر ومعرفة مكان خليل.

مشهد إحضار المأذون: تعلو وتتخفض الموسيقى حسب تطور الأحداث.

مشهد مراقبة الكاميرات: تعود الموسيقى لتعلو مع حركة كاميرات المراقبة الإسرائيلية في كل مكان لإظهار حركة التجسس.

خط المكان والزمان: تبدأ تجليات المكان والزمان في الظهور من خلال مشاهدة أول كتابة تدل على مكان وزمان اللقطة التي ظهرت داخل غرفة رنا في بيت العائلة بعد مرور دقيقتين على بداية أحداث القصة "القدس الثلاثاء.. 27 تشرين الثاني، الساعة 5:56 صباحاً"، وينتقل الفيلم بالمشاهد لتعريفه على مكان أحداث القصة الحاصلة ما بين لقطة

عن البيت التراثي المقدسي وحارات القدس لتتجول الكاميرا بين زقاق القدس، وتنتقل في أكثر من حارة ومكان.

مشهد اخر حوارى داخلي يدل فيه على عنصر الزمن:تظهر فيها رنا جالسة على كرسي في الطريق بعد عناء البحث(wide shot) : لقطة وتجاوز ذاتها (اتصل، صارت الساعة 7:30).. (تعود رنا للاتصال مرة أخرى، مع مرور مجموعة من جنود الإحتلال (ثاني لقطة للجنود) ثم تظهر لقطة وهي ترفع صوتها بشكل عصبي، فينتبه الجنود (ثالث لقطة للجنود) ويتأهبون مستعدين رافعين أسلحتهم، وينتهي المشهد بلقطة (كلوز) على وجه رنا و(كلوز) على الهاتف لتوضح لهم أن المقصود في هذا التوتر وهذه العصبية هو (الهاتف المحمول).

مشهد الخروج من البلدة القديمة والتوجه لرام الله: في هذا المشهد نرى رنا قد انتهت من السير في حارات البلدة القديمة ووصلت إلى باب العامود حيث يسלט المخرج الكاميرا على لقطة (رابعة) سريعة لجنود الإحتلال وهم يتبادلون هويات مواطنين، وتخرج رنا من الكادر أثناء سيرها لتذهب بعيدا عن أسوار القدس، وينتقل المخرج بعدها فورا للقطة من منطقة (بيت حنينا-حي نسيبة) لتواجه رنا كتلة ترابية تجبر على صعودها وطلب (سيارة فورد) عامة لتقلها إلى رام الله، وهنا لا يختلف حال القدس عن ضواحيها فمن خلال النافذة نرى (حاجز الضاحية القديم) والذي يعبر عن التشديد والتعقيدات لدخول مدينة القدس لغير حاملي الهوية الزرقاء أو التصاريح.

فالمكان هنا ليس هو مجرد الموقع الجغرافي الذي يربض في ساحته الممثلون أو يتجولون بداخله لكنه كل ما ينطبع في خيال ووجدان المتلقي من أحاسيس ومشاعر عبر ما يمكن رؤيته من مفردات المكان وما يمكن سماعه داخل المكان فيؤدي ذلك إلى خدمة الحدث السردي.

مشهد العودة من رام الله إلى القدس: تسأل رنا في هذا المشهد عن الساعة وذلك لأنها في سباق مع الزمن فوالدها يريد السفر إلى مصر الساعة الرابعة في نفس اليوم، فيجيبها خليل "ما تقلقي بس نجيب المأذون من جبل المكبر سنذهب لوالدك على طول"، في هذا المشهد نرى لقطات أثناء السير، نشاهد لقطة من جبل الطور (الزيتون) وتحديدا في مكان يسمى (نزلة الجثمانية) نرى صورة قبة الصخرة مع أشجار السرو الجميلة وتعتبر هذه الصورة ثاني لقطة لقبة الصخرة، لقطات أخرى للجثمانية ، سلوان..

مشهد نهاية الفيلم: زواج رنا-كتب الكتاب- على الحاجز وعمل حفلة صغيرة يرقص فيها خليل ورنا على الحاجز ويظهر في نهاية الفيلم كتابة: حاجز الضاحية، 27 تشرين الثاني- 2 بعد الظهر. وقد كتب النقاد كثير من المقالات حول فيلم زواج رنا وربطه البعض بفيلم تذكرة إلى القدس لرشيد مشهراوي، حيث رأوا في الفيلم انعدام المخيلة الإبداعية، وغياب حد أدنى من الخلق الفني، والغرق في الكليشيات المملة، والإسراف في الرداءة الفنية والتقنية. فقد مزج الأول بين الحب والترويح للسلطة الفلسطينية والصراع ضد إسرائيل، الحب أيضا مدار درامي للفيلم الثاني، كسياق لتصوير آثار الاحتلال الإسرائيلي في جسد فلسطين وروحها.

وقد بدا فيلم هاني أبو أسعد ورشيد مشهراوي متشابهين إلى حد ما: قيل إنهما مشروعان مقدمان إلى وزارة الثقافة الفلسطينية لتمويل إنتاج سينمائي خاص بالقدس، ووقعت القرعة على "زواج رنا" إذ أن الروائية ليانا بدر كتبت سيناريو هذا المشروع وحصلت على التمويل اللازم، اللافت للنظر أن الفيلمين معدوما المخيلة الفنية والإبداعية "زواج رنا" رحلة سياحية في طرقات فلسطين المحتلة، لم تقدم إلا الصور التلفزيونية المعروفة عن صعوبة العيش الفلسطيني في ظل الاحتلال، المشاهد كلها حفظها المشاهدون العرب والأجانب بسبب كثرة عرضها: حواجز ومستوطنون وتظاهرات ورمي حجارة وتعائش مسيحي إسلامي ومادة درامية غير عميقة عن فتاة تبحث عن خطيبها قبل أن يفرض والدها عليها حلا من اثنين: إما الزواج من رجل مرضي عنه من قبل الأب، وإما السفر إلى القاهرة. فالقصة غير عميقة ولم تكن المعالجة الفنية لها أفضل، ولا يختلف "تذكرة إلى القدس" كثيرا: جبرا مولع بالسينما، يحمل آلة العرض وبعض أفلام الصغار لعرضها في المخيمات، يعاني الأمرين للوصول إلى مبتغاه. السبب: الإستيطان الإسرائيلي.¹

لكن ما يهم الدراسة هو توظيف التقنيات الدرامية والسينمائية والسينمائية في خدمة صورة القدس، فقد ظهرت في الفيلم كما يعرفها القاطنون فيها، القدس الكنعانية العربية، المليئة بأماكن العبادات المقدسة الإسلامية والمسيحية وهي المكان والهوية للفلسطينيين إذ تختزل ذاكرة فلسطين التاريخية، والصراع على هذا المكان هو صراع على المقدس والمسلوب، وأحقية من في هذا الرمز التاريخي المسلوب.

¹. جرجورة، نديم. مرجع سابق، ص 120-121.

في هذا الفيلم "زواج رنا" مارس المخرج بعض التقنيات الفنية السينمائية التي أظهرت بوضوح أهمية صورة المكان (المدينة) في السينما من خلال لقطات بانوراما للمدينة مع المسجد الأقصى الذي يعتبر رمز وأيقونة كبيرة للتعريف بأهمية المكان، واستطاع ربط صورة هذه المدينة الجميلة، ذات الأحجار العتيقة، والشوارع المبلطة القديمة، ورموزها الدينية بمساجدها وكنائسها وما تعانيه من صراع بوجود قوات الاحتلال الدائم في أزقتها وفي كافة المدن الفلسطينية، رصد هذا الواقع في اللقطات والمشاهد ونقلها بعناية، تماما كما نشاهدها في النشرات الإخبارية، فأحداثها مشابهة للأفلام الواقعية أو التسجيلية، واستخدم الأشكال الفنية في التصوير من خلال أحجام اللقطات المختلفة والكوادر المغلقة والمفتوحة والإضاءة الخارجية والداخلية والمؤثرات الموسيقية الخارجية التصويرية التي عبرت عن الطابع الإنفعالي واستمرار الأحداث التي لائمت أجواء القصة والتنقلات الدرامية في السرد ووظفت بشكل تعبيرى جيد للمشاهد حين ارتفاع حدة الحدث خدمت أحداث القصة البسيطة، أما الموسيقى الداخلية فقد ظهرت أكثر من مرة في الفيلم من خلال الراديو.

وقد بدا واضحا اعتماد أسلوب سردي في الفيلم تتمحور أحداثه في مدينة القدس -داخل الأسوار- البلدة القديمة وانتقال السرد السينمائي لأحداث القصة وربطه في مدينة أخرى من مدن فلسطين وهي رام الله ثم الرجوع لضواحي القدس، انتهاء عند حاجز عسكري يفصل القدس عن مناطق الضفة، وفي ذلك دلالة وإشارة على صعوبة الحياة والتنقل

والمعيشة في هذه المدينة وتمسك الفلسطينيون في العيش في هذا الوطن وتفضيله عن كثير من المدن والدول العربية.

ومن خلال السرد نتعمق في السيميائيات التي ظهرت بشكل مباشر وغير مباشر في اللقطات والمشاهد التي تم تكرارها والتي خلقت معنى يدل على بنية الفيلم القائم على نظام لغوي تظهر فيه صورة الصراع بشدة في هذه المدينة، فكل لقطة ظهرت فيها البلدة القديمة، جنود الاحتلال، المسجد الأقصى، قبة الصخرة، كانت تحمل علامة معينة لها معنى ناتج عن شبكة من العلاقات الرابطة مع العناصر وهذا ما أوردناه سابقا والذي يسمى بالتحليل المحايت، وهذه العناصر ما هي إلا علامات ورموز في المدينة ترصد جميعها بواسطة كاميرات المراقبة المسؤولين عنها سياسة إسرائيل في المدينة.

7.4 فيلم المر والرمال نجوى النجار

ورقة تقنية للفيلم:

سيناريو وإخراج: نجوى النجار.

سنة الإنتاج: 2009.

المنتج: هاني قرط.

مدير التصوير: فالنتينا كانيليا

مونتاج: بتينا بولر.

تمثيل: ياسمين المصري، أشرف فرح، علي سليمان، سامية ترموز بكري، هيام عباس،....

فكرة الفيلم: تدور فكرة الفيلم حول عائلتين فلسطينيتين الأولى تسكن في مدينة القدس ترتبط هذه العائلة إجتماعيا عن طريق زواج ابنتهم "قمر" مع "زيد" وهو ابن لعائلة تسكن في قرية من قرى رام الله، عائلة زيد تمتلك أراضي زراعية مزروعة بالزيتون ويتم قطف الزيتون ودرسه في كل موسم، بعد زواج قمر وزيد في مدينة القدس، تتعرض أرض عائلة زيد للإنتهاك من قبل جنود الاحتلال، فيدخل زيد السجن بعد أيام من عرسه، وتبدأ زوجته التي تعشق رقص الفولكلور الشعبي بالمعاناة فهي زوجة أسير فلسطيني، وما تزال عروس، ولا تزال تحب الرقص في ظل الإجتياح الإسرائيلي لمدينة رام الله، أحاسيس المرأة المكبوتة والمعلنة، هو ما تقدمه المخرجة وهكذا مثلا نرى أن مدرب الفرقة يشعر بميل عاطفي ناحية ياسمين المصري، وهي العروس المحرومة من زوجها، وما يحركها هو عشقها للرقص لا حب هذا الرجل. المدرب مقيّد بأفكار أنها المرأة المحرومة التي سوف تستسلم بمجرد أن يرمي لها الخيط، ولكنها في أكثر من مشهد تتأكد أن حبها الحقيقي لزوجها في السجن..، يخرج زيد من السجن إفراجا مؤقتا، يعود وتستمر الحياة، وتقدم استعراضا عنوانه (المر والرمان) على مسرح في مدينة ملاهي، الرقصة الفولكلورية الأخيرة تتحدى المحتل الذي يريد أن يطمس حياة الإنسان الفلسطيني، لكن الفلسطيني لن يتنازل عن أرضه ولا ثقافته أو فنونه.

القدس في فيلم المر والرمان: تظهر مدينة القدس في فيلم المر والرمان كمكان مقدس، محاصر، لا يتم الدخول إليه الا بتصريح، فلا يتعدى وجود القدس في الفيلم إلا دقائق معدودة، فأهميتها تكمن في فقط لكونها تحتوي على المقدسات المسيحية والإسلامية.

مشهد العرس في مدينة القدس: في الدقيقة 3 من بداية الفيلم يقطع العريس مع أهله الحاجز الموصل لمدينة القدس، نرى جدار الفصل العنصري من خلال نافذة الشباك أثناء سير السيارة، وفي لقطة Establishing shot تظهر المدينة في لقطة بانوراما لأهم المعالم فيها: الكنائس وقبة الصخرة في حركة أفقية pan lift، ولأهمية قداسة المدينة الدينية يتم العرس في الكنيسة وتتم الحفلة في إحدى الساحات.

مشهد آخر لدخول القدس: في الدقيقة 21 مشهد لحاجز قلنديا وعبور الممثلة "ياسمين المصري" قمر ووالدة زوجها إلى مدينة القدس والوصول إلى المحامية الإسرائيلية والتي لعبت هذا الدور المحامية الإسرائيلية المعروفة عن استلامها لكثير من قضايا الفلسطينيين "ليئا تسيميل".

مشهد آخر داخل الكنيسة: في مشهد ديني روعي تظهر "قمر" مع والدة زوجها داخل الكنيسة وهم يقومون بإضاءة الشموع.

الفصل الرابع

1.5 تمهيد:

لا شك بأن مدينة القدس حظيت باهتمام بالغ في التوراه كسائر الكتب السماوية، فهي بالنسبة للشعب اليهودي الأرض المقدسة الموعودة، وقد شكلت هذه الأرض رمزا للمخيال الجماعي اليهودي. في هذا الفصل نعرف مدينة القدس (اورشليم) كمكان مقدس لدى اليهود، وواقع ورمز في التوراه، ونعرج على بدايات السينما في أمريكا، ودخول اليهود هذه الصناعة وامتهانهم لها، وكيفية استخدام السينما في الدعاية الصهيونية، ومراحل تطور الأفلام الصهيونية ما قبل وبعد عام 1948، والأفلام الصهيونية التي تم إنتاجها في فلسطين، إلى أن نصل إلى مرحلة نشوء الأفلام الإسرائيلية وسمات هذه الأفلام التي أنتجت في فترة الأربعينيات والخمسينيات وظهور أفلام البوريكس في منتصف الستينيات والسبعينيات التي تبحث عن الهوية الوطنية والعرقية لدى اليهود، وظهور لغة ما بعد الحداثة في أفلام فترة التسعينيات وصولا إلى ما بعد الإنتفاضة والأفلام التي تناولت موضوع القدس، وانتقال النظرة الدينية إلى القدس في الأفلام الروائية الإسرائيلية وتعمقها في النواحي الاجتماعية ومشاكل بين المتدينين العلمانيين والصراع القائم ما بين اليهود الشرقيين "السفارديم" واليهود الغربيين "الأشكناز"، بعيدا عن طرح أي من الرمزيات الدينية التي تناولتها الأفلام الصهيونية الأولى بالنسبة لرمزية القدس.

2.5 القدس - (اورشليم-المكان المقدس-الواقع والرمز في التوراه).

يقف الدين وراء نظر اليهود إلى القدس وإلى الهيكل وحائط البراق (المبكى) بغض النظر عما إذا كان حقيقة أم مجرد وهم، ومن المعلوم أن الرموز التي تمتلك سلطة واسعة في الحياة اليهودية ترافقت مع ما يسميه الدكتور عبد الوهاب المسيري انشغال اليهود بالمطلق والأزلية دون تفاصيل،¹ وبسبب ذلك ظهرت في الثقافة اليهودية مصطلحات وتسميات لها طاقات سحرية، فإلى جانب الهيكل وحائط البراق (المبكى)، أرض الميعاد وجبل صهيون، وهي تسميات ترتبط بالمكان لما تحمله من أهمية دينية. ظل الوعي اليهودي يتشبث بها على أساس أنها من الديانة، وحتى من التاريخ اليهودي الذي ينفي وجوده كل من إسرائيل شاحاك وكيث وايتلام، الأول في كتابه (التاريخ اليهودي - الديانة اليهودية)² والثاني في (اختلاق إسرائيل القديمة)³.

لقد تشبث اليهود بهذه المصطلحات والتسميات التي ما انفكت أدبياتهم تحكي عن قدسيتها، وهي تخدم غاية السياسة وفلسفتها التي تقوم على إحلال شعب مكان آخر، ويمكننا فهم هذا

¹. عبد الوهاب المسيري، نهاية التاريخ: دراسة في بنية الفكر الصهيوني، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1979)، 55.

². Israel Shahak, *Jewish history jewish religion: the weight of three thousand years*, (Pluto press, 1994).

³. أنظر. كيث وايتلام، ترجمة سحر الهندي، اختلاق إسرائيل القديمة، (عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون، 1994).

البعد من خلال الوقوف أمام ما يسمى (إعلان استقلال إسرائيل)¹، إذ أن هذا الإعلان يشير إلى ما يقال عنها (صخرة إسرائيل) التي يقف في وسطها حائط (المبكى). وعلى هذا فإن هذه الأمكنة هي من أهم ما يحمله المخيال الجماعي اليهودي.

لقد جاء ذكر الهيكل بأدق تفاصيل بنائه في أسفار الملوك الثالث والخامس والسادس والسابع، وقد سمي في سفر الملوك الثالث باسم (بيت الرب)، وكان الهدف من بنائه عبادة الله عز وجل (فيأتي ويصلي في هذا البيت)²، وقد أصبح منذ ذلك الحين المكان الوحيد الذي تقدم عنده القرايين. وفي الفصل التاسع من السفر نفسه نقرأ (ولما فرغ سليمان من بناء بيت الرب وبناء بيت الملك وكل مبتغى سليمان الذي أحب أن يعمل، تجلى الرب لسليمان ثانية كما تجلى له في جبعون، وقال له قد سمعت صلاتك وتضرعت الذي تضرعت به أمامي وقد قدست هذا البيت الذي بنيته لأجعل فيه اسمي إلى الأبد وستكون عيناى وقلبي هناك كل الأيام.³

¹. إعلان إستقلال إسرائيل: هو يوم رسمي احتفالي أعلن فيه عن دولة إسرائيل كدولة مستقلة وذات سيادة للشعب اليهودي، بعد إنتهاء الإنتداب البريطاني على فلسطين في 14 أيار 1948 وقد كتبت فيه وثيقة دولة إسرائيل بعد إعلان ديفيد بن غوريون الرئيس التنفيذي للمنظمة الصهيونية العالمية ومدير الوكالة اليهودية قيام الدولة الإسرائيلية وعودة الشعب اليهودي إلى ما أسماه أرضه التاريخية. قام بالتوقيع على هذه الوثيقة كلاً من: ديفيد بن غوريون - دانيال أومستر - مردخاي بنتوف - إسحق بن زفي وآخرون. وقد شملت هذه الوثيقة مبررات لإقامة دولة إسرائيل كالمبرر التاريخي: وهو صلة الشعب اليهودي بأرض إسرائيل كونها أرض الآباء والأجداد سابقا، وأيضاً شملت تعريف الدولة لنفسها فهي تعرف نفسها كدولة يهودية أقيمت بالأساس لجمع الشتات اليهودي من جميع أنحاء العالم وهي مفتوحة الأبواب للهجرات اليهودية، وهي دولة ديمقراطية تحافظ على القيم والمبادئ الديمقراطية.

². يعقوب تادروس، "تفسير الكتاب المقدس"، في سفر الملوك، الكتاب المقدس، نسخة الكترونية 8-42. http://st-takla.org/pub_Bible-Interpretations/Holy-Bible-Tafsir-01-Old-Testament/Father-Tadros-Yacoub-Malaty/11-Sefer-Molook-El-Awal/Tafseer-Sefer-Moluk-El-2awal_01-Chapter-06.html

³. المرجع السابق، 8-42.

"إن القداسة ترتبط بالعبادة والتقرب من الله، لكن ما نلاحظه يختلف عن هذا تماماً، فالتوراة التي أبرزت قدسية المكان من منظور ديني، استفادت من الطاقات الكامنة في هذا النوع من الأمكنة، وحولتها لتحقيق أشواق سياسية دنيوية، لا ارتباط لها بالمجال الحقيقي لمصطلح المكان المقدس، ويمكن اكتشاف الكيفية التي يتم من خلالها تنشيط الذاكرة الجمعية، وتحريك المخيال اليهودي الذي يتلقى النص التوراتي، من خلال استحضار رموز الزمن التي تظهر بشكل: ملحمي، أسطوري، ميثولوجي، ومقدس أيضاً، وهي غاية الديانة في جانبها الحياتي".¹ عالجت التوراة المكان المقدس بشكل كبير، فله من الأهمية ما للدين كذلك، فالدين يقوم على ثلاث أسس رئيسية هي (الرب اليهودي والشعب المختار والأرض المختارة الموعودة)، وحسب (نبوءة حزقيال)² فإن النبوءات الأخرى، وكذلك أسفار التوراة، تعزف على أوتار المكان المقدس (فجبل صهيون) الذي يعتقد أنه قامت فوقه مدينة (داوود) الواردة في التوراة حيث نقرأ في نبوءة إرميا (في تلك الأيام وفي ذلك الزمان يقول الرب يأتو بنو إسرائيل هم وبنو يهودا معا وهم يسكرون ويبكون بكاء ويلتمسون الرب الهمم، يسألون عن الطريق إلى صهيون وعليها يقبلون بوجوههم هلمو انضموا إلى الرب بعهد أبدي لا ينسى).³

¹. يوسف يوسف. "المكان المقدس والتوراة هندسة الفراغ والسياق الدلالي،" صامد الاقتصادي، عدد 142

(2005): 162

². أنظر. سفر حزقيال. قاموس الكتاب المقدس. دائرة المعارف الكتابية المسيحية. نسخة إلكترونية

³. أنظر. سفر نبوءة إرميا قاموس الكتاب المقدس، دائرة المعارف الكتابية المسيحية، نسخة إلكترونية

[http://st-takla.org/Full-Free-Coptic-Books/FreeCopticBooks-002-Holy-Arabic-Bible-](http://st-takla.org/Full-Free-Coptic-Books/FreeCopticBooks-002-Holy-Arabic-Bible-Dictionary/01_A/A_212_2.html)

[Dictionary/01_A/A_212_2.html](http://st-takla.org/Full-Free-Coptic-Books/FreeCopticBooks-002-Holy-Arabic-Bible-Dictionary/01_A/A_212_2.html)

يقص الأجداد الصهاينة الحكايات المختلفة للصغار، فتظهر كأنها الواقع الذي مر على هؤلاء الأجداد فتجعل قلوب سامعيهم تهفو لهذه الحكايات وتدفعهم للتمسك بحق مغلوطة، مع ما يسمونه الماضي الذي يجب الاقتداء به والدفاع عنه، فهو المخيال اليهودي الذي يربطهم بما يعتقدونه مقدس، فمن بين شعارات عديدة كتبها أجدادهم وقادتهم كهرتزل في يومياته حينما كتب "إن الشعار الذي يجب أن نرفعه هو فلسطين داوود وسليمان"¹، هنا يبدو الدافع الديني واضحا في تحديد المكان وكذلك الفعل السلوكي الذي على اليهود أن يقوموا به، إن المنزلة الدينية للأرض - المكان عند اليهود تكاد تصل إلى مستوى الفرائض والأركان (واجب على كل يهودي أن يعيش في أرض إسرائيل، وهذا الواجب يعلو على أي التزام آخر) و(أرض إسرائيل طاهرة، لا بد من دفن المتقين من بني إسرائيل فيها، وإن لم يتيسر ذلك يوضع مع الكفن شيء من ترابها).²

تعاملت المخيلة اليهودية مع المكان المقدس حسب ما رسم وصور لها كتبة التوراة ذلك، وهي نفس الطريقة التي يستخدمها حاليا السياسيون في الإعتماد على الحاخامات الذين يصدرن الفتاوى الدينية بهدف نهب وسلب أكبر عدد من أراضي مدينة القدس، واعتبار الأمكنة تاريخية يهودية ذكرت في التوراة، وهذه الفضاءات هي ذات البنية العميقة التي يحتمي بها اليهود في سياستهم وسيطرتهم على المكان، وليس بعيد عن ذلك قول إسحاق رابين حينما كان رئيس أركان حرب الجيش الإسرائيلي (كان صبرنا قصيرا.. كان يجب

¹. أنظر. هرتزل. *يوميات هرتزل*: ترجمة: هلداسحيان صايغ، مركز الأبحاث المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ط2، 1973

². أنظر. عبد المعبود. د مصطفى. *ترجمة وتقديم التلمود (المشنا)*، مكتبة النافذة، 2007، نسخة إلكترونية إسترجعت في 5-4-2013

أن لا نضيع الفرصة التاريخية ، كنا كلما اقتربنا من حائط المبكى ازداد الإنفعال ، حائط المبكى الذي يميز إسرائيل، لقد كنت دوما أحلم بأن أكون شريكا ليس في تحقيق قيام إسرائيل، وإنما في العودة للقدس، وإعادة أرض حائط المبكى إلى السيطرة اليهودية، والان حينما تحقق هذا الحلم تعجبت كيف أصبح هذا ملك يدي، وشعرت بأنني لن أصل لمثل هذا السمو طيلة حياتي).¹

فلسطين في النص التوراتي هي الأرض الموعودة التي استقطبت اليهود، ففيها الهيكل وجبل صهيون، وهي أمكنة داخل النص، بالنظر إلى قدرة السارد على تحويلها من الحالة الذهنية المجردة، الواقعية، وهي خارج النص لأن العلاقة بها نفعية وليست دينية روحانية، كما هو متوقع من علاقة الإنسان بالأمكنة التي يبنها عادة من أجل العبادة، وهي خارج النص الأصلي الذي نفترض أنه ديني حقيقي، وليس على غرار التوراة المنحولة لأنها خارج التاريخ الحقيقي الذي قام كتبة التوراة بتزويره، فالمكان من خلال توظيفه في النص التوراتي يؤدي عملا بالغ الأهمية، فهو يفتح الذهن اليهودي على عوالم مختلفة بحيث يتماهى الإثنان مع بعضهما بما يفضي إلى التاريخية حتى وإن كانت من النوع المخلوق بحسب تعبير وايتلام في كتابه (اختلاق إسرائيل القديمة).²

ويبلغ المكان منزلة عظيمة عند اليهودي الذي يعتبر المكان ملكية خالصة له، فالتوراه تربط الأرض المقدسة بالشعب المقدس وهي تسمى الأرض الموعودة "أرض الرب" كما

¹. أنظر. المسيري، عبد الوهاب. *نهاية التاريخ: دراسة في بنية الفكر الصهيوني*، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1979

². أنظر. وايتلام، كيث. *اختلاق إسرائيل القديمة: ترجمة سحر الهندي*، عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون، 1994.

ورد في سفر يشوع(3٩)،¹ كما تسميها الأرض المختارة التي اختارها الرب لسكناء. (إصحاح زكريا 10\2)،² فالتوراة تدفع اليهود للتمسك بهذا المكان المختار من عند الرب لأن التفريط فيه يعني التفريط في الدين والتشريع ومسكن الرب وهي "اورشليم" القدس. وكما أن المدينة (اورشليم) هي المكان المقدس فهي أيضا الواقع والرمز المقدسان في التوراه، من ذلك نجد أسسا رمزية من النصوص والوثائق التي تربط بين الواقع والرمز في الحديث عن "اورشليم"، فحينما أطلق اشعيا النبي صرخته قائلا قبل 2200 عام (كيف صارت المدينة الأمانة زانية؟ قد كانت مملوءة إنصافا وفيها كان مبيت العدل، أما الآن فإن فيها قتلة) (21:1) من هذا الكلام نستنتج أن للقدس هوية ورمزية لم يستطع اشعيا النبي أن يتوجه إلى سامعيه بصورة أخرى دون أن يذكر اسم اورشليم. لقد افترض فعلا أن سامعيه يعرفون ماذا قصد حينما قال "المدينة الأمانة"، وفي مثال اخر يصف فيه النبي العقاب الذي أنزل على اورشليم ليظهرها من الخبث فيقول "بعد ذلك تدعين مدينة العدل القرية الأمانة، تفتدي صهيون بالإنصاف والتائبون منها بالعدل" (28-27:1) فهنا يمكن الافتراض بأن جذور المواساه هذه تعود إلى الظروف التي كانت سائدة ابان حكم الملك حزقيا ، إلا أن الحقيقة التي لا جدال فيها هي أنه في نظر النبي سواء أطلق عبارات

¹. أنظر. *الكتاب المقدس*، سفر يشوع (3٩) نسخة إلكترونية.

². أنظر. *الكتاب المقدس*، إصحاح زكريا 10/2 نسخة إلكترونية

التأنيب أو المساواة فإن "اورشليم" كانت رمزا وليست مدينة أو عاصمة فحسب.¹ وهذا بالتحديد ما بحثت وتبحث عنه الدراسة في الأفلام السينمائية الإسرائيلية والفلسطينية في الفصل السابق، فالرمز هو من أهم الدلائل السيميائية في النص والصورة.

ولم تصبح اورشليم مدينة إسرائيلية حتى أيام داوود، وحيث أن مبايعته بالملك قد جاءت من قبل الأسباط الجنوبية والشمالية، فقد كان احتلال اورشليم أمرا حيويا ليفتح أمامه طرق الإتصالات. فهذه المنطقة هي منطقة مثالية لتكون فيها عاصمة ليست شمالية ولا جنوبية، لقد أخذ داوود هذه المدينة اليبوسية كما هي عليه، فلم يتم ضم المدينة إلى أراضي سبط معين، والهيكل الذي قام سليمان ببنائه، لم يكن "هيكل ملك" أي هيكلا يملكه الملك، لقد كانت اورشليم تعبيرا عن الوحدة، وأقوى تعبير عن هذه الوحدة هي أن اسم اورشليم الذي أصبح مع مرور الزمن تعبيرا له ، ليس اسما جاء من الأساطير إنما نبع من تاريخها الملموس، أيام داوود وسليمان، وهي مدينة "اورسالم" أيام العرب اليبوسيين والكنعانيين.² وفي مصادر أخرى من زمن ال "تتائيم"³ وفي أيام الهيكل الثاني نجد أن "اورشليم" المدينة التي يؤمها الحجاج من جميع أطراف البلاد، ففي ذاك الزمن نجد أنظمة تتعلق بأورشليم ، بعض تلك الأنظمة جاءت للمحافظة على البيئة حيث نقرأ " لا تقام فيها المشاعر" بسبب الدخان وحظر اخر يقضي ب " ألا تقام فيها الحدائق والبساتين، ما عدا حدائق الورود التي

¹. أ.أ. اورباخ، تحريرامنون كوهين، القدس دراسات في تاريخ المدينة. ياد يتسحاق بن تسفي، القدس ، 1990، ص278

². أ.أ. اورباخ، تحريرامنون كوهين، المرجع نفسه، 278

³. ال " تتائيم" هم الأحياء والعلماء اليهود من عصر الهيكل الثاني وحتى القرن الثالث للميلاد، إليهم تعزى "التوراة الشفهية" على مختلف أقسامها

كانت منذ زمن الأنبياء الأوائل" وفي مصدر اخر (مشنا، بابا قما، 72:82) ان مرد هذا النظام هو لأسباب تتعلق بالبيئة "بسبب الرائحة الكريهة" (لبعض النباتات والأسمدة) غير أن هذا يوصلنا إلى الطابع الرمزي لاورشليم. ويفسر هذا الحظر على أنه نتيجة لحسابات مفادها أن غرسا إضافيا داخل المدينة سيؤدي إلى تضيق المنطقة المعدة لمساكن المواطنين، وتلك التي أعدت لايواء الحجاج القادمين لإحياء المدينة فيها، ولنفس السبب فقد قرر رجال الدين أنه يجب عدم طلب بدل لقاء ايجار البيوت والفرش للحجاج، وقد جاء أيضا تفسير اخر يقضي بأن بيوت اورشليم "هي لجميع أبناء إسرائيل" وجذور هذا التفسير تعود إلى أهمية التاريخ الملوس للقدس، والحظر المفروض على الحصول على بدل ايجار من القادمين للمدينة لفترة قصيرة هو جزء لا يتجزأ من واقع المدينة، فكان له تأثير على تحويل كلمة اورشليم إلى رمز للمساواة والمحبة والأخوة ، وهذا ما شعر به الحجاج، فقد جاء في سفر المزامير 122: "قد وقفت أقدامنا في أبوابك يا اورشليم المبنية كمدينة ملتئمة ذات اتحاد" وهذا يتفق مع تفسير المدراس "مدينة تجعل كل أبناء إسرائيل أصدقاء" ففكرة اورشليم الرمز كانت شائعة بعد خراب الهيكل، وقد بقيت المدينة رمزا للوحدة في جميع نواحي الحياة اليومية لليهود في صلواتهم وأفراحهم وأتراحهم.¹

¹. أنظر. عبد المعبود. د. مصطفى. ترجمة وتقديم التلمود (المشنا)، مكتبة النافذة، 2007، نسخة إلكترونية إسترجعت في 2013-4-5 .

وإذا ما أردنا أن نعرف الرمز والواقع حسب ما يطلق عليه المتصوفون اليهود فهو حسب غرشوم شلوم¹ وهو المؤسس المعاصر لبحث التصوف اليهودي، فإن الواقع بدون توتر يبقى بمثابة مادة بكماء غير ذات شكل محدد لا يمكنها أن تجد تعبيراً لها في لغة الرموز، فالرمز يجب أن يفهم مباشرة فهو يقوم بمهمته حينما ينقل إلى المتمعن عالماً كاملاً متكاملًا أو تقاليد متكاملة، ونجد كذلك تعريف الواقع كما وصفه الأديب الفرنسي الكبير مارسيل بروست فهو أي الواقع غير قائم البتة بالنسبة لنا ما دام لم يتبلور من جديد في أنفسنا، فإننا نمتلك علماً أو معرفة حقيقية فقط بالأشياء التي نضطر إلى خلقها من جديد بواسطة التفكير، تلك الأمور التي تخفى عن ذهننا في الحياة اليومية، وحسب ذلك فإن القدس كانت وما زالت واقعا ورمزا على حد سواء.² وهي البنية العميقة في المخيال الجماعي الإسرائيلي والفلسطيني، فكل يستند على أحيته في التاريخ، في الأرض المكان، والهوية. والصراع الحالي هو إثبات لهوية المكان بإستخدام أهم الأدوات في تكوين ثقافة المجتمع، عبر السينما التي تنقل الدلالات الأيقونية والخطابية بما تحمله من لغة بصرية، سمعية تشع بالعلامات والتأويلات، وهذا ما سنلاحظه حينما نتحدث عن الأفلام الإسرائيلية لاحقاً.

¹. يعتبر المؤسس المعاصر لبحث التصوف اليهودي وأحد كبار المؤرخين وباحثي تاريخ الأديان في عصرنا هذا، ولد في برلين 1897 وتوفي بالقدس عام 1982. شغل منصب أستاذ التصوف اليهودي في الجامعة العبرية بالقدس من عام 1933-1965.

². أ.أ. أورباخ، تحريرامنون كوهين، *القدس دراسات في تاريخ المدينة*. ياد يتسحاق بن تسفي، القدس ، 1990،

3.5 مدخل إلى السينما الصهيونية والايدشية

ظهرت السينما في بداياتها بأميركا مهنة من لا مهنة له، فلا يرتادها سوى المنبوذين ولا يمتنها سوى الهامشيين مهنة مشينة لا يليق بالمحترمين امتنانها، وكانت في الوقت نفسه مصنع الوهم ومخزن الحلم، فمثلت ازدواجية المرغوب المرفوض، فأصبحت تمثل مهنة المحتقر على مستوى الواقع والمرغوب فيه على مستوى الحلم، وأصبحت المجال الذي يتحول فيه المنبوذ إلى بطل ورجل أعمال ناجح. لذا فليس من الغريب أن يتجه عدد كبير من المنبوذين وفي مقدمتهم اليهود المهاجرين إلى هذه الصناعة فهم لا يمتلكون المال ولا المستوى التعليمي المرتفع ولا يملكون المهن ولا يتقنون الإنجليزية لكنهم أجادوا المحاكاة في الأفلام، فكانوا عنصرًا مناسبًا للسينما الصامتة، وتحولوا إلى جماعة وظيفية وفرت لنفسها وظيفة من خلال ارتياد عالم جديد.

فمنذ الأعوام الأولى للسينما في أميركا لعبت الجماعات اليهودية دورًا أساسيًا في تطورها وصناتها فأسسوا دور العرض الرخيصة المسماة "النكلوديون" نسبة إلى (النكل، أو النكلة)، فمن أشهر أعضاء الجماعة اليهودية في مجال صناعة السينما في تلك الفترة وليام فوكس الذي تحول اسمه إلى "فوكس" وهو مؤسس شركة "فوكس" للقرن العشرين عام 1915.

ومن أهم العائلات اليهودية الرائدة في صناعة السينما عائلة وارنر المكونة من أربعة أشقاء بولنديي الأصل.

وحققت السينما الأمريكية على يد الرواد الأوائل نجاحا كبيرا وأثبتت القدرة على تحقيق الربح والإستمرار، وشهدت السينما تحولين حاسمين، الأول هو دخول الصوت عام 1927 والثاني هو تنظيم صناعة السينما اقتصاديا وإداريا والذي أذن بتحولها من صناعة وليدة إلى صناعة ضخمة خصوصا إبان الأزمة الإقتصادية الكبرى، وتساقط الرواد الكبار الأوائل، فتقاعد ماير عام 1936، وليميل عام 1935 وفوكس في بداية الثلاثينيات، وتحول اخرون كبالابان ولاسكي إلى وظيفة المنتج المنفذ، والتي تعني بالنسبة للمهاجرين من أعضاء الجماعات اليهودية دخول مجال الطبقة الوسطى العليا ذات الدخل الثابت، فلم تعد مهنة المنبذين والباحثين عن المغامرة التي تنتهي عادة بالثراء أو الإفلاس. وكان أهم نجوم هذه الوظيفة إرفين ثالبرج ودور شاري والإخوة سلزينك أبناء لويس سلزينك، فاشتهر أصغرهم (ديفيد) بأنه من أعظم المنتجين المنفذين في تاريخ السينما الأمريكية، فأنتج "ذهب مع الريح" أنجح فيلم في تاريخ السينما الأمريكية، إلا أن هذه العائلة فقدت ثروتها أثناء الأزمة الإقتصادية الكبرى، وظهرت عائلة وارنر التي أسس أفرادها بنكهم الخاص وتحولت إلى شركة متعددة الجنسيات عابرة للقارات هي وارنر للإتصالات.¹

وفي العودة إلى عبارة "السينما اليهودية" فنستطيع وصفها بالأفلام التي صنعت أو تصنع بواسطة أعضاء الجماعات اليهودية في أي مكان أو زمان. وتروج الصهيونية لهذه العبارة بدلا من عبارة "السينما الصهيونية" على أساس أن اليهودية قومية وليست ديانة فقط، بالتالي فهناك ما يجمع بين كل فيلم صناعه أو يصنعه كل يهودي، والسينما اليهودية هي

¹. المسيري، عبد الوهاب. *موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية*، القاهرة، دار الشروق، 1999، ط1،

عبارة ليست لها قيمة تفسيرية أو تصنيفية كبرى فهي مثل " التجارة اليهودية" أو " العبقرية اليهودية".

ويرى البعض ان اليهود سيطروا على السينما في الولايات المتحدة لكي يروجوا ل" الدعاية الصهيونية". لكن كثرة أعضاء الجماعات اليهودية في السينما والمسرح في الولايات المتحدة، ليس ضمن أي مخطط يهودي أو صهيوني، وإنما يرجع إلى هجرة يهود اليديشية إلى الولايات المتحدة بعد عام 1881، فاليهود شأنهم شأن المهاجرين كافة، ينجذبون إلى قطاعات إقتصادية لا تحتاج إلى التعليم أو المال الكثير.

والسينما التي نستطيع أن نطلق عليها "السينما اليهودية" إن كان ثمة سينما يهودية، هي السينما الناطقة باليديشية وهي لا تعبر عن ثقافة اليهود بشكل عام وإنما تعبر عن ثقافة يهود شرق أوروبا- اليهود المتدينون وما يمكن تسميته ب " القومية اليديشية" فقد بدأت في اواخر السينما الصامتة، ومع بداية ظهور الأفلام الناطقة عام 1927 بدأ عصر ازدهار الأفلام اليديشية التي وصلت في النصف الثاني من الثلاثينيات إلى 100 فيلم ناطقة باليديشية معظمها أمريكي.

وانخفض عدد الأفلام اليديشية في الأربعينيات والخمسينات والستينات مع تآكل الثقافة واللغة اليديشيتين، وخاصة بعد سعي الحركة الصهيونية إلى إحياء اللغة العبرية ومقاومة اللغة اليديشية التي كانت معظم أفلامها هي أفلام يديشية يهودية وأيضاً صهيونية.

وقد شهدت هوليوود في عصر السينما الصامتة، إنتاج العديد من أفلام قصص العهد القديم، منها "يهوديت من بتوليا" إخراج دافيد وارك جريفت عام 1913، و"الوصايا العشر"

إخراج سيسل دي ميل عام 1923، وهذه الأفلام من انتاج شركات يملكها يهود كما أن مخرجيها يهود ودوافعهم الأولى كانت تجارية وليست دينية أو دعائية، لكن هذه الدوافع التجارية لم تبق كذلك خاصة بعد تدفق هذه الأفلام في فترة الخمسينات والستينات إبان الصراع العربي الإسرائيلي، والفلسطيني الإسرائيلي.

ومن الممكن ان تكون الأفلام التي تنتج من قبل اليهود وذات المضمون اليهودي ليست بالضرورة يهودية، وإنما هي أفلام أمريكية يهودية مثل أفلام وودي أليين، فالشخصيات اليهودية في هذه الأفلام هي شخصيات أمريكية يهودية، تعاني من أزمات المجتمع العلماني كأى إنسان.

مع كل ذلك فهناك أفلام تروج للأفكار الصهيونية سواء صنعت بواسطة يهود أو غير يهود، قبل أو بعد إنشاء "دولة إسرائيل" وهذه هي "السينما الصهيونية"¹

والفيلم الصهيوني برأى الباحث عز الدين المناصرة هو فيلم يحمل أفكارا صهيونية بغض النظر عن نسبة كمية هذه الأفكار قياسا على الأفكار الأخرى العادية في الفيلم، وبغض النظر عن الجهة المنتجة للفيلم، أو جنسية المخرج أو مكان الإنتاج.²

وتنقسم السينما الصهيونية إلى مرحلة ما قبل 1948 وتضم الأفلام الصهيونية التي تم إنتاجها في الولايات المتحدة وأوروبا، وأهمها الفيلم الصهيوني الذي أنتج في الولايات المتحدة في الثلاثينيات وهو "آل روتشيلد" من إخراج ألفريد وركر عام 1934 عن تاريخ

¹. المسيري، عبد الوهاب. مرجع سابق، ص 265 .

². المناصرة، عز الدين، السينما الإسرائيلية في القرن العشرين، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، ص14-15.

هذه العائلة اليهودية الشهيرة ودورها في تنمية الوجود(الصهيوني) في فلسطين ودعم الحركة الصهيونية.

أما القسم الثاني فيضم الأفلام التي تم إنتاجها وتصويرها في أرض فلسطين، ويعتبر جاكوب-يعقوب بن دوف، وهو يهودي روسي هاجر من روسيا بعد ثورة 1905، أباً للسينما الصهيونية، فقد أخرج فيلم "حياة اليهود في أرض الميعاد" عام 1912 عن يهود فلسطين بموافقة الحكم العثماني، ثم تعاون مع باروخ اغادتي الذي يعتبر من أعمدة الثقافة الإسرائيلية لإنتاج أفلام وثائقية لدعم بناء دولة إسرائيل وهي "تحرير يهودا 1918"، "تحرير أرض إسرائيل 1919"، و"عودة صهيون 1920"، وفي عام 1923 أخرج بن دوف فيلم "الفيلق اليهودي" وهو من الأفلام الصهيونية الأولى التي صورت على أرض فلسطين.¹ والفيلق اليهودي مصطلح اطلق على التشكيلات المكونة من المتطوعين اليهود الذين حاربوا في صفوف الجيش البريطاني في الحرب العالمية الأولى، فكان هدف فيلم بن دوف هو التأكيد على القوة العسكرية اليهودية في فلسطين.

وفي عام 1917 صدر وعد بلفور الذي يعد الحركة الصهيونية بوطن قومي لليهود في فلسطين، وفي نفس هذا العام أنتج فيلم "ابن الأرض" الذي يعتبر بداية مرحلة جديدة في السينما اليهودية المتأثرة بالفكر الصهيوني، ويروي هذا الفيلم "كفاح" الشباب اليهودي "ضد" الإستعمار البريطاني وضد ما أسموه "بالإستعمار العربي" لفلسطين، وينتهي الشريط بمشهد يمثل موت بعض الشباب اليهود برصاص العرب، لكن هؤلاء الشباب اليهود

¹. المسيري، عبد الوهاب. مرجع سابق، ص265.

يسقطون رافعين أيديهم قائلين "نحن أبناء هذه الأرض، إنها أرضنا وسنواجه أعداءنا".¹
كما أخرج باروخ أجراتي فيلم "هذه أرضك" عام 1932 وهو أول فيلم ينطق بالعبرية في تاريخ السينما.

وفي عام 1947، تم تصوير ثلاثة أفلام صهيونية في فلسطين، هي "الأرض" ل هملر أداماه، عن شاب يهودي أنقذ من معسكرات الإنقاذ النازية ولم يتمكن من استعادة توازنه إلا في فلسطين، و"بيت أبي" ل هربرت كلين عن صبي أنقذ من معسكرات الاعتقال النازية ويبحث عن أبيه في فلسطين، و"الوعد الكبير" إخراج جوزيف ليبتر.
ومن الأفلام الأوروبية الصهيونية، الفيلم الفرنسي "حائط القدس" إخراج فرانسوا رايشنباخ عام 1969.²

4.5 السينما الإسرائيلية:

لا بد لنا في بداية حديثنا عن السينما الإسرائيلية وكما تم تعريفها في السابق لا بد من تعريف الفيلم الإسرائيلي وكما يعرفه عز الدين المناصرة فهو الفيلم الذي ينتج ويخرج في إسرائيل أو يكون مخرجه إسرائيليًا، والحالة الأساسية للفيلم اليهودي أنه صهيوني والإستثناءات قليلة جدًا فالقياس يتم على الحالة الأساسية وليس الإستثناء. أما السينما اليهودية فتكاد تتلاشى إن لم نقل أنه أصبح لا وجود لفيلم يهودي خالص (فيلم ديني) وكما أوردت في السابق أنه ليس وراء كل فيلم أوروبي "مؤامرة صهيونية" ففي الواقع أن اليهود

¹. المناصرة، مرجع سابق، ص23.

². المسيري، نفس المرجع.

هم مؤسسو السينما الأمريكية وممولوها، لكنهم كانوا جزءا من الواقع الأمريكي، واستخدموا فيما بعد أموالهم ونفوذهم لدعم الفكرة الصهيونية في السينما.

والحالة الأساسية للأفلام الإسرائيلية أنها أفلام صهيونية الفكر¹ لكن الاستثناءات موجودة في الأفلام فهناك الأفلام الأوروبية التي تعاطفت مع مأساة اليهود ومعاناتهم في ظل النازية الهتلرية وإن كانت هذه الأفلام بالغت في بعض الأحيان بذكر القصص والتهويل. ومع هذا فهذه الأفلام وظفت لصالح الحركة الصهيونية وتوظف حاليا لصالح إسرائيل.²

وتذهب السينما الإسرائيلية الجديدة -سينما التسعينات- بعيدا حينما تنتقد وبأشكال مختلفة الرؤيا الصهيونية التي استحوذت على الأفلام السينمائية الإسرائيلية المبكرة، والمجال أو الحيز الذي تحققت فيه هذه الرؤيا، والهوية القومية التي بنتها. في تلك السينما المبكرة كان الحيز المصور عبريا بكامل مساحته، الرجل العبري الذي استحوذ عليه بحركاته ونظراته أفرغه واستبعد منه الغرباء والآخرين، أما اليهودي المنفوي أو الناجي من المحرقة النازية، والعربي والمرأة، فقد ظهوروا في الأفلام كشخصيات ثانوية فقط، شخصيات ظل، كُرسَتْ لتعريف وتفخيم الهوية العبرية الرجولية.

السينما الإسرائيلية في أحسن أحوالها، لا تستبدل المجال والهوية الإسرائيلية في الأفلام الأولى بمجال وهوية آخرين مختلفين، كما أنها لا ترفض الرؤيا الصهيونية بمجملها، وإنما تخلق تطابقا ومزجا بين الهويات والمجالات المختلفة، بين المجال الصهيوني والرجولية

¹. مرجع سابق، المناصرة، عز الدين: السينما الإسرائيلية في القرن العشرين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،

بيروت. ط 1999، ص15

². المناصرة، مرجع سابق، ص14.

العبرية التي طغت في أفلام السينما المبكرة، والمجال اليهودي المنفوي الذي اعتبر مجالا نسويا، بين الرجولي والنسوي بصورة عامة، بين إسرائيل وفضاءات العالم والمنفى. عملية مزج أو خلط هذه المجالات استندت إلى التطابق الذي أقيم في الأفلام بين الرؤيا الصهيونية والواقع الإسرائيلي، وبين الرؤيا -الدراما- الخيالية، والحال فإن أزمة الهوية الإسرائيلية ومحاولة إعادة صياغتها من جديد وربطها بالهويات التي أخدمت من قبل هذه الهوية الإسرائيلية ذاتها (ومن ضمن ذلك هوية اليهودي المنفوي والمرأة العربي أو الشرقي)، تتجسد في هذه السينما من خلال عمليات دمج ومقاربات للمجالات والنواحي المشكلة فيها.¹

وقد جرى الفصل التام في أفلام السينما الصهيونية الأولى بين مجال المنفى والمجال المحلي لأرض إسرائيل، وفيما استبعد المنفى كليا، كان من المفروض بالمهجر الجديد أن يكتسب في أرض إسرائيل سمات جديدة يتم تشكيلها ارتباطا بالمجال الجديد، ففي قسم كبير من الأفلام التي أنتجت في فترة الأربعينيات والخمسينيات، كانت الكارثة (المحرقة النازية) عبارة عن خلاصة تلقائية لواقع المنفى، وكان من المفروض بالبطل الناجي من المحرقة الذي قدم إلى البلاد أن ينفذ عن نفسه هذا الواقع بما ينطوي عليه من ذكريات أليمة، حتى يتمكن من ايجاد موطن ومستقر له في المجال المحلي في أرض إسرائيل، ليتحول إلى إسرائيلي عبري من أبناء البلاد.

¹. غيرتس، نوريت، *السينما الإسرائيلية بين العلم والوهم*. قضايا إسرائيلية، المركز الفلسطيني للدراسات الإسرائيلية - مدار، ع8، 2002، ص94.

في أفلام مثل "بيت أبي" و"كرياه نأمنأ (المدينة الموالية)" و "أدما (الأرض)" أو "دمعة المواساة الكبرى"، يرفض الناجون الذين وصلوا إلى البلاد التأقلم فيها، فهم يحملون معهم ذكريات البيت والأسرة أو هول المعسكرات، ويظهرون الخصال "اليهودية" السلبية، الأنوثة والكسل والجبن، ولا يتيح لهم سوى اندماجهم في البلاد بمساعدة المجتمع والبيئة ومن خلال التعرف على جمال طبيعتها، تغيير خصالهم واطباعهم والتحول إلى ناس فاعلين مقاتلين أو عمالاً، من أبناء البلد بكل معنى الكلمة، هذه الأفلام تمثل ثقافة سعت إلى إخماد الذكريات الخاصة للناجين من المحرقة، إلى طي صفحة ماضيهم وتمكينهم من التأقلم والذوبان في الثقافة العبرية الجديدة.

وفي فترة التسعينات أخذت جزء من أفلام السينما الإسرائيلية يستخدم لغة ما بعد الحداثة بغية تحطيم جهات ولغات ومجالات وتكتلات، ومن ضمن ذلك الهوية القومية وإجماعات السينما الإسرائيلية السابقة. فيلم "الحب الأخير" ل "لورا أدلر" 1990 يدور حول فرقة ممثلي مسرح الايديش، وحياة لورا أدلر مرضها ووفاتها بمرض السرطان، الفيلم ليس من طراز أفلام ما بعد الحداثة، لكنه يأخذ من هذا الطراز عدة عناصر، ومن بينها تشويش الفوارق بين عوالم تصور بانها مناقضة لبعضها البعض، كالواقع والمسرح، هناك وهنا ، الإسرائيلي واليهودي، الذكري والأنثوي، ولا يتناول الفيلم بشكل صريح الأيديولوجية الصهيونية، لكن الخلط الذي ظهر في المساحات التي يتحرك فيها كان خلطاً في الهويات المشكلة ويضمن ذلك الهوية الصهيونية واليهودية المنفوية.

ولتسلسل الزمني لتاريخ الأفلام السينمائية "الإسرائيلية" التي أنتجت في فلسطين فإننا نستطيع تحديد التالي:

بدايات تاريخ السينما على أرض فلسطين هي نفسها سواء نسبها المؤرخون اليهود للسينما الفلسطينية أو الإسرائيلية حيث تورد ايللا شوحت في كتابها السينما الإسرائيلية أن عام 1886 زار الأخوان لوميير القدس لتصوير و عرض أفلام قصيرة لا تتعدى الدقيقة، حيث تم تصوير محطة القطارات في القدس سمي الفيلم (مغادرة القدس). وفي العام 1900 وصل إلى فلسطين من ايطاليا "زربتوره" منتقلا على حمار حاملا معه اله عرض وكاميرا، حضوره لقي ترحيب الجمهور، وخلال هذه الزيارة التقى اليعزر بن يهود وهو أديب و صحفي يهودي صهيوني عرف بجمع اللغة العبرية الحديثة، بن يهودا غير اسم السينماوغراف وهي عبارة عن آلة تصور و تعرض و تحمض الافلام الى رؤيا الحركة .

عام 1902 بدأت مرحلة جديدة في تاريخ السينما حيث وصل عدد من المصورين الذين عملوا مع توماس اديسون لتصوير الأراضي المقدسة وعرض الأفلام في الولايات المتحدة للجمهور الأمريكي، الفيلم الذي تم تصويره سمي (*the Jewish dancing in Jerusalem*) الرقص في القدس، الكاميرا في هذا الفيلم كانت ثابتة، باتريسيا ارنيس وصفت الفيلم بالمهم ¹. وتم تصوير فيلم أطول تراوحت مدته بين 15-20 دقيقة تناول مجموعة من الحجاج الألمان اللذين أرادوا السير على خطى السيد المسيح، وبين الأعوام

¹. (كاتبة ومؤرخة أفلام أمريكية في العام 1905).

1908-1910 بدأ عرض الافلام بشكل متواصل بالرغم من انه لم يكن هناك شركات

للإنتاج والتوزيع، أصحاب صالات العرض كانوا هم من يختار الأفلام.¹

من العام 1910 وحتى نهاية الحرب العالمية الاولى بدأ فن السينما يأخذ الشكل المطلوب أي بدء في التوسع والإنتشار، ظهر فيلمان مهمان في هذه الحقبة اعتبر أول إنتاج سينمائي في البلاد الأول سمي (أول فيلم في فلسطين) 1911 اخراج موري روزينبرغ، وموري روزينبرغ يهودي صهيوني من أصول إنجليزية ويعتبر فيلمه بداية حقبة سينمائية للغرباء اللذين أرادوا صناعة افلام عن فلسطين، الفيلم الثاني عام 1912 الفيلم يعرف حاليا ب الفيلم الضائع لعكيفا فايس .

((*The Lost Film of Akiva Weiss*)) عكيفا فايس رجل ثري من أصول بولندية

من مؤسسي حي البيت الذي منه تطورت مدينة تل ابيب، كان من موزعي كاميرات open ed الفرنسية - ليس واضحا ما الذي حصل للفيلم، وقد أسس فايس أول مختبر لتحميم ومونتاج الأفلام في (حي البيت) وفي نفس الحي تم افتتاح أول صالة سينما وسميت بصالة (الجنة) Paradise التي تم إغلاقها خلال سنوات الستينات.²

وفي عام 1923 تم تصوير فيلم (*Palestine Awakening*) الذي يعتبر أول فيلم مصور بدعم من منظمة يهودية هي (*Jewish Nation Fund*) كما يعتبر أول فيلم عبري حيث أن الممثلين إسرائيليين والحوار باللغة العبرية وهنا تتضارب المعلومة مع ما ذكرته

¹. Israeli Cinema: East/West and the politics of representation, Ella Shohat, 1989

². Zanger, Anat. *Place Memory In Contemporary Israeli Cinema*. cpi group.uk ltd. Corydon cro 4yy.2012

الدراسة سابقا في السينما الصهيونية بالرجوع لكتاب المسيري بأن أول فيلم ينطق بالعبرية في تاريخ السينما هو فيلم "هذه أرضك" للمخرج باروخ أجراتي عام 1932، على أي حال أغلب هذه الأفلام مؤرخة في أرشيف السينما حسب سنة إنتاجها لكن العديد من هذه الأفلام تم فقدها خلال سنوات الحرب 1948 و 1956 حين تم القاء كميات هائلة منها في البحر دون أن يتم التأكد من المواد الموجودة فيها .

عام 1954 بدأ تصوير أول فيلم روائي بعنوان (التلة 24 لا تجاوب) Hill 24 doesn't Answer أخرج الفيلم ثيودور ديكسون و عرض الفيلم في مهرجان كان للأفلام في العام 1955، وخلال الخمسينات أفتتح أول استوديو في هرتسليا وسمي استوديو جيفاع. وفي العام 1954 صادقت الكنيست الإسرائيلية على مشروع قرار بدعم السينما لأهميتها في الحياة الثقافية و الفنية الإسرائيلية¹

وفي منتصف الستينات والسبعينات وجدت أفلام سميت بـ "أفلام البوريكس" وهي نوع من الأفلام الإسرائيلية التي تبحث عن الهوية الوطنية والعرقية، ناقشت الواقع الإسرائيلي والحياة اليومية، الفقر والواقع المرير المتمثل في الصراع بين الشرقيين (السفارديم) والغربيين (الاشكنازيم) و العنصرية المتبادلة بين الجانبين.

عام 1964 تم إنتاج فيلم (صلاح تشباتي) وهو أول فيلم بوريكس، وتعتبر بداية مرحلة أو حقبة من الحقبات المهمة في السينما الإسرائيلية، وتنقسم أفلام البوريكس إلى أفلام كوميدية تتناول قصة حب بين شاب وفتاة وأفلام بوريكس تتناول المشاكل العائلية

¹. *Level zero in cinema*, TEL Aviv University .n.b Judd Ne'eman, Yehuda.

والاجتماعية التي يعاني منها المجتمع الإسرائيلي، أما (فيلم صلاح تشباتي) فهو مستوحى من جملة استعمالها اليهود اليمينيون لدى هجرتهم من اليمن إلى دولة إسرائيل (متأسف انني جئت /I'm sorry for coming) و في العبرية (صليخا شباتي) فقد عنو بها أن بلادهم الأصلية أفضل بكثير من العيش في إسرائيل. مخرج الفيلم والكاتب هو افرام كيشون وهو أول عمل سينمائي له، أما منتج الفيلم فهو مناحيم غولان . ومن الأعمال السينمائية الأخرى للمخرج فيلم (الشرطي أزولاي).

وأول من استعمل اسم (أفلام البوريكس) المخرج بوغر ديفيدسون فقد استوحى الاسم من أفلام السباغتي، ولديفيدسون العديد من أفلام البوريكس أخرجاها في إسرائيل قبل أن ينتقل في بداية الثمانينات إلى الولايات المتحدة الأمريكية ليصنع هو والمنتج مناحيم غولان أفلامهم فيها، حيث بدأوا بصنع أفلام على نفس المنهج الذي اتبعوه في إسرائيل حينها لاقت أفلامهم ترحيب الجمهور الأمريكي، وقد سميت هذه الأفلام بالبوريكس بسبب شهرة الولايات المتحدة بـ(أفلام الويسترن) أفلام الغرب التي تناولت مغامرات رعاة البقر وحياتهم اليومية، بعدها اشتهرت (أفلام السباغتي ويسترن) وهي أفلام الغرب التي كانت تصور في ايطاليا واسبانيا وسميت بالسباغتي نسبة إلى المعكرونة الايطالية التي تشتهر بها ايطاليا .

أراد السينمائيون الإسرائيليون تمييز أفلامهم وخلق أسلوب سينمائي جديد يتناول أطر الحياة المختلفة بطريقة جديدة ونوعية فالسرد السينمائي لأفلام البوريكس الاجتماعية تدعو إلى نهاية سعيدة ولا تعرض حقيقة الصراع بين الشرقيين والغربيين من خلال المطالبة

بنسيانها، حتى أن الأفلام التي تحتوي على أطفال اليهود الشرقيين (الإسرائيليين المحليين)، تظهر أطفالهم متحضرين، متعلمين، ويتحدثون العبرية بطلاقة، وتوجد في العادة لديهم نزعة النقص التي وجدت عند عائلاتهم الذين كانوا يعانون من البدائية والجهل والشتات.

وحسب الكاتب (رامي كمشي) فإن الأفلام المعاصرة من البوريكس صنفت إلى قسمين بوريكس في عصر الحداثة وبوريكس ما بعد الحداثة. وحسب رأيه فإن البوريكس- في عصر الحداثة يعيد ويكرر الإستطراد ذاته الموجود في أفلام الستينات والسبعينات، من خلال اللجوء إلى تصوير المجتمع الشرقي وتحريضه ضد المجتمع الغربي (الأشكيناز)، فقط لعرض العقدة التي تمثل الإنقسام العرقي بينهم منذ القدم . وقد أخذت أفلام بوريكس- ما بعد الحداثة استراحة من الجدل ما بين اليهود الشرقيين واليهود الغربيين وأصبحت تصور الجدل الذي تمحور في النوع نفسه من اليهود اي صراع ما بين الاشكناز أنفسهم او السفارديم أنفسهم. ومن أفلام البوريكس التي صورت في مدينة القدس عام 2003 فيلم Jame's journey to Jerusalem: وهو يروي قصة المجتمع الإسرائيلي بيهوده الشرقيين، فجيمس بطل الفيلم هو شاب مسيحي قام مجتمعه الإفريقي بإرساله إلى القدس لأداء الحج في الأرض المقدسة، وعند وصوله للمطار عرف بأنه قدم بهجرة خاطئة وغير شرعية للبحث عن العمل فعوقب وتم سجنه. يمكن قراءة هذا الفيلم بشكل ينقد الصهيونية من وجهة نظر البوريكس المعاصرة، لكن المخرج الكساندروكز أراد أن يوضح مدى سوء المجتمع الإسرائيلي من خلال الصراع بين اليهود الشرقيين (السفارديم) واليهود

الغربيين (الأشكناز).¹

5.5 القدس في السينما الإسرائيلية :

ظهرت القدس كرمز يهودي ديني في السينما الإسرائيلية حتى سنوات السبعين حيث أن أغلب الأفلام التي صورت في ذلك الوقت مثل فيلم "I Love You Rosa" 1972 — موشي مزراخي، وهو فيلم يظهر مدى أهمية القدس الدينية لدى اليهود وقد شارك هذا الفيلم في مهرجانات عديدة أهمها مهرجان كان الدولي، وأيضا فيلم Mivtza Yonatan (عملية يونتان) عام 1977 وهو فيلم يظهر أن القدس عاصمة لدولة إسرائيل. وفي عام 1986 تم عرض فيلم (Every time we say goodbye) للمخرج اليهودي ذات أصول مصرية موشي مزراخي، جميع مشاهد الفيلم مصورة في مدينة القدس، يتناول قصة اجتماعية لفتاة وشاب من أصول مختلفة الفتاة يهودية والشاب من أصول مسيحية، يظهر الفيلم الإنزلاق الاجتماعي القائم على أن الفتاة اليهودية يفضل أن تتزوج من شاب ذات أصول يهودية. (لغة الفيلم لغة "اللادينو" وهي لغة يتحدثها اليهود القادمين من تركيا واليونان وإسبانيا بالإضافة إلى اللغة الإنجليزية).

في سنوات متأخرة ما بعد الألفية الثانية اختلفت النظرة إلى القدس فظهرت الأفلام التي تتعمق في النواحي الاجتماعية مبتعدة قليلا عن الرموز الدينية الرمزية تختلف من النظرة الدينية إلى النظرة الاجتماعية و بدأت الأفلام بالإتجاه إلى النواحي الاقتصادية و التعامل مع الوجود الإسرائيلي في المدينة كأمر واقع والاحتلال كأمر طبيعي فانتقلت السينما

¹. Talmon Miri and Peleg Yaron.(2011). *'Israeli Cinema Identities In Motion'*. University of texas press. Austin.120-126

بخطوات كبيرة لتتقل الرواية بطريقة اخرى بطريقة روائية مختلفة من خلال تناول القضايا الاجتماعية والاقتصادية للمواطن الاسرائيلي اليهودي باختلافاته الدينية وهمومه اليومية بعيدا عن طرح أي من الرمزيات الدينية التي تناولتها العقيدة اليهودية او الفكر الصهيوني لرمزية القدس.

حتى أن الأفلام التي صورت في القدس تناولت الفوارق الاقتصادية بين المتدينين والعلمانيين والمثليين والجنسين والصراع ما بين اليهود الشرقيين "السفارديم" واليهود الغربيين "الأشكناز"، ولم تتناول أو تناقش الوجود اليهودي في القدس إنما تناولت وناقشت مشاكل المجتمع الإسرائيلي. وهذا إن دل فإنه في الغالب يدل على تغير نظرة المجتمع الإسرائيلي لمناقشة الأمور الدينية والانتقال إلى مناقشة أمور الهجرة والصراع العرقي والطبقي، فمدينة القدس هي العاصمة الموحدة والأبدية لإسرائيل، ومن المخرجين المتدينين الذين أخرجوا عن القدس لكن لم يتناولوها بشكل ديني المخرج الإسرائيلي الاورثوذكسي جوزيف سيدار، معظم أفلامه تناقش واقع الحياة الإسرائيلية عامة ولا تتحدث عن الدين.¹ وحال هذا المخرج المتدين يختلف عن المخرجين المتدينين الآخرين

¹ جوزيف سيدار: فيلمه "بوفو" هو الفيلم الإسرائيلي الأول منذ سنوات السبعينات الذي يصل إلى الاوسكار، آخر أفلامه هو فيلم "2012 Footnote" ترشح أيضا للأوسكار، يتناول هذا الفيلم حياة أب وابن في مدينة القدس التي لا نراها في الفيلم، الإثنان حاصلان على درجة الدكتوراة ويعملان أساتذة في قسم الآداب وفقه اللغة في الجامعة العبرية بالقدس، وهما أيضا باحثان في التلمود، الفيلم يتناول الأب المتدين الغارق في الأفكار القديمة وابن المتحضر بأفكاره المعاصرة، يقدم الإثنان على مسابقة علمية للحصول على جائزة يفوز الابن فيها، لكن وبالخطأ تذهب الجائزة للأب ويحظى هو بالفوز، في هذا الفيلم لا نرى القدس كمكان ولا تاريخ ولا دين ولا شكل فني ولا شيء، بل إن عناصر الحكاية تتمحور حول مكان واحد في حلقة واحدة وهي داخل مباني الجامعة العبرية، فلا تظهر القدس لا من الناحية الدينية ولا التاريخية ولا السياسية، وكأن المخرج قصد من وراء تصوير الفيلم بالقدس هو تسليط الضوء على النواحي العلمية وعلى الأبحاث والمسابقات الدولية.

الذين يصورون خلال أيام الأسبوع الخمسة و لا يتم التصوير أيام الجمعة والسبت، وتناقش أفلامهم حياة المتدينين من منطلق عودة علمانيين إلى حياة التدين (حوزر بتشوبة) أو العكس بعد التدين العودة إلى العلمانية (حزار بشيئلا) أي العودة نتيجة الأسئلة، وهذه الأفلام ليس لها شعبية في إسرائيل لكنها تلاقى ترحابا من قبل جمهور المتدينين، لكنها نادرا ما تصل إلى صالات العرض الكبرى.

وإذا كانت الأفلام الإسرائيلية و المخرجين الإسرائيليين قد انتقلوا من مرحلة الرموز إلى الواقع وعرض ذلك من خلال أفلامهم و طروحاتهم التي ابتعدت عن الجانب الديني، لكن الأفلام الإسرائيلية وبطريقة ما عرضت واقع حياة اليهود في القدس مع الفلسطينيين بطرح جديد بعيد عن تناول الصراع الفلسطيني الإسرائيلي وتعاملت معه كجزء من مكونات الدولة و سياستها اليومية، على خلاف المخرجين اليهود الذين يعيشون في أوروبا وأمريكا والدول الأجنبية حيث استمروا في تقديم القدس كرمز توراتي ويهودي تاريخي، ولم يبتعدوا كثيرا عن الحركة الصهيونية و لم ينسوا المبادئ التي تأسست عليها دولة إسرائيل، فقد واصلوا بطرح القدس كرمز يجمع اليهود في أنحاء المعمورة، ولم تؤثر عليهم التركيبة الاجتماعية المشتته للمجتمع الإسرائيلي، واستمروا في رؤية القدس التوراتية، العاصمة لإسرائيل، وأرض الميعاد والهيكل .

لذلك كان لا بد من تناول هذه الأفلام التي توضح الرؤية السينمائية الإسرائيلية لمدينة القدس ومعنى القدس في اللغة السينمائية الحديثة Narrativ Post Modern والأفلام

الإسرائيلية الروائية التي تحدثت عن موضوع القدس منذ عام 2000 وحتى عام 2013

هي

فيلم **Walk on Water** "المشي على الماء"، فيلم **Jerusalem o** "القدس"

فيلم **Policeman** "هشوتير" الشرطي"، فيلم **Eyes Wild Open** "تفتح العيون البرية".

6.5 **Walk on Water** ل ايثان فوكس:

ورقة تقنية للفيلم:

السنة: 2004

سيناريو واخراج ايثان فوكس

سكريبت: دال اوشفكسي.

تمثيل: لنور أشكنازي، والشاب العربي رفيق : "يوسف سويد".

النوع : روائي طويل.

تصوير: توبيس هوشنسين.

موسيقى: افري ليدر.

انتاج : ألماني إسرائيلي.

فكرة الفيلم: **synopses**

فيلم تدور أحداثه في إسرائيل عن رجل استخبارات إسرائيلي، يتم تعيينه ليكون مرشد

سياحي لأحد أحفاد النازيين "مجرمي الحرب" الذين تورطو في قتل كثير من اليهود في

المحرقة النازية خلال الحرب العالمية الثانية، الفتاة حفيدة النازي "تيا" تعيش في كيبوتس إسرائيلي وحفيده "اكسل هيلممان" أخوها يعيش في ألمانيا يأتي لزيارتها وإقناعها بزيارة عائلتها في ألمانيا، يتم استخدام رجل المخابرات ليكون مرشد سياحي للحفيد القادم من ألمانيا لأخذ معلومات عن مكان جده "مجرم الحرب" والذي يسكن في أمريكا .

مشهد القدس في الفيلم (الدقيقة 49)

في مشهد Establishing shot تظهر صورة طريق في القدس في الطريق الموصلة لباب الخليل -جورة العناب. مشهد "تيا " الحفيدة الألمانية مع "ايال" رجل المخابرات عند "الكوتل" حائط البراق في هذا المشهد الديني يذكر "ايال" ل "تيا" بأنه يوجد مكان مخصص للنساء في "الكوتل" للصلاة.

مشهد (L.M.S) يتحدث ايال مع تيا عن أخوها "المتلي الجنسي" والصديق لشخص عربي يسمى "رفيق" والذي تعرف عليه في نادي ليلي للمتليين الجنسيين في تل أبيب، ويعبر ايال عن استغرابه لحقيقة هوية اكسل الجنسية.

مشهد باب الخليل: مشهد "ميدיום شوت" يظهر الألماني "اكسل" مع "تيا" مع "ايال" و"رفيق" وعمه -تاجر لديه محل "هدايا تذكارية" عند باب الخليل.

يأتي اكسل لأخته ويحدثها عن شرائه لمعطف بثمان 100 يورو، يسمعه ايال ويأخذ

الجاكيت ليفتعل شجار مع صاحب المحل العربي عم "رفيق"

ويسترد 80 يورو بإعتبار الجاكيت فقط يقدر بثمان 20 يورو.

ويتشاجر بعدها "اكسل وتيا" مع ايال (المرشد السياحي) لتدخله في موضوع شراء المعطف من صاحب الدكان العربي.

الموسيقى: في هذا المشهد والذي لا يزيد عن 3 دقائق تأخذ الموسيقى الداخلية "القادمة من المكان نفسه" شكل الموسيقى الشرقية فنسمع صوت الاذان وأصوات أجراس الكنائس. **مشهد القدس من خلال الشخصيتين العربيتين:** حاول المخرج استخدام الشخصية العربية في الفيلم "كنادل" يعمل في نادي ليلي وهو من القدس ويعتبر من "المثليين" حتى يستطيع التعبير عن وجود أقلية عربية في إسرائيل من خلال وجهة نظره الشخصية "السلبية" وهذه الأقلية تسكن في القدس، فالمخرج إيثان فوكس هو مخرج إسرائيلي يساري - من مثليي الجنس.، والفيلم كما ذكرنا من انتاج مشترك ألماني إسرائيلي ما يفرض ذلك على المخرج إظهار وجود أقلية عربية داخل إسرائيل من زاوية نظر المخرج وكذلك بالنسبة لوجود "مشهد الأتراك" في ألمانيا واعتبارهم أقلية مهاجرة.

تظهر القدس في هذا الفيلم كمدينة سياحية (التصوير خارجي -نهاري) "لقطات لحائط البراق" الكوتل"، باب الخليل" ويظهر العربي عم "رفيق" في هذه المنطقة "باب الخليل" وهو مكان تكثر فيه المحال التجارية "السوفونير" ويكثر فيه السياح ، يظهر العربي كمحتال ولص يستغل السياح الأجانب ببيعهم قطع أعلى من ثمنها الحقيقي، وهذا ما يريد المخرج أن يوصله للمشاهد بأن التاجر العربي هو انسان محتال ببساطة ولا يجب الشراء منه، وهذا ما تروج له السياحة الإسرائيلية في واقع الأمر فيوصى السياح الأجانب بعدم

الشراء من التاجر العربي في مدينة القدس لضرب اقتصاد التجار العرب في هذه المدينة السياحية.

وبعيدا عن القدس فقد حاول الفيلم ايصال فكرة أن الصهيونية ترغب في وجود ماسونية يهودية جديدة من خلال الألماني الذي ظهر كمثلي جنسي، وقد أرجع النقاد فكرة الفيلم بأن اليهود الماسونيين تأثروا بما عاشوه من عذابات في ألمانيا خلال الهولوكوست وما فعله هتلر بهم، جميع ذلك أثر في نفوسهم فزادت فكرة العنف والنزعة التي تميل إلى التمييز بممارسة ذلك بشتى أساليب العنف على الفلسطينيين وبشكل أقسى من ما فعله هتلر بهم وما روجوه من أكاذيب حول المحرقة.¹

7.5 O Jerusalem ل ايلي شوراقي

ورقة تقنية للفيلم:

إخراج: ايلي شوراقي Elie Chouraqui

الكاتب: ايلي شوراقي - دايدر لي باخور Elie Chouraqui, Didier Le Pêcheur

الممثلين: سعيد تجموي، جج فيلد، ماريا باباس JJ Feild, Saïd Taghmaoui, Maria

Papas

المنتج: ايلي شوراقي - اندي بيرمنغام - مارك دامون.

تصوير: جيوفاني فيور - كولتيلاكس Coltellacci.Giovanni Fiore

¹. Yosef. raz.(2011). The politics of Loss and Trauma in contemporary Israeli cinema.Routledge.New York.London..p123-124

فكرة الفيلم synopses: الفيلم مقتبس من كتاب يحمل نفس الاسم، يروي الفيلم قصة صديقين أمريكيين الأول من أصول يهودية و الثاني من أصول فلسطينية أو (عربية)، يلتقيان في نيويورك مع بدء حرب 1948 و إنتهاء الإنتداب البريطاني في فلسطين، واستعداد الأمم المتحدة للتصويت على الإعتراف بدولة إسرائيل، يلتقى كل من الصديقين رسالة تدعوا إلى العودة للمحاربة كل مع شعبه، يعود الصديقان (سعيد شاهين الفلسطيني) و(بوبي جولدمان) سوية، وكل يلتقي مع عائلته وأصدقائه .

تتوالى الأحداث الدرامية في الخط السينمائي السردى لتتصاعد مع مقتل شقيق سعيد، ويبدأ الصراع بين بوبي و سعيد كل يحارب مع شعبه، لينجو اليهود في القدس ويعلن بن غوريون قيام دولة إسرائيل.

مشاهد الفيلم: مشهد من فيلم وثائقي تدمير مراكز النازية في ألمانيا مع خلفية موسيقى جاز فرحة يبدأ الفيلم في مدينة نيويورك الأمريكية "بوبي جولdstون" شاب في بداية العشرينات من عمره يرتدي بزة عسكري أمريكي مع صديقه و صديقته، يستمعون إلى نشرة أخبار عبر المذياع.

"إنفجار وقع في القدس و يتحمل مسؤولية الانفجار عصابة الأرجون اليهودية"، فجأة ينقطع البث الحي يركض بوبي محاولاً سماع الخبر من جهاز الإرسال الآخر، يصطدم بسيارة سعيد، يخرج سعيد من السيارة ليتفقد أحوال بوبي الذي أراد قتل نفسه، يركب بوبي في سيارة سعيد و يبحث جاهداً عن قناة إذاعية تبث الخبر يخرج سعيد من السيارة

و يخبر بوبي أن الانفجار وقع في فندق الملك داوود في القدس، يسأل بوبي سعيد إذا كان يهوديا يجيبه سعيد بأنه ليس يهودي بل عربي، وتتكون صداقة بين الإثنين.

مشهد آخر: تمر الأيام عبر مشهد نرى رجل يسمى "يعقوب" وهو صهيوني متطرف ينشب شجار بين يعقوب وبوبي لأنه يريد العودة إلى إسرائيل للانضمام إلى حركة لتحرير اليهود، في هذه الاثناء يتلقى سعيد رسالة من عمه تطالبه بالعودة فورا إلى فلسطين.

مشهد Establishing shot من الأرشفة لسفينة تحمل ركاب تحط رحالها في ميناء يافا يهجم بالنزول من عليها.

يظهر سعيد و بوبي، يتجادل بوبي مع جندي بريطاني ليقلهم من الميناء إلى القدس في سيارته الخاصة، تتعطل السيارة في منتصف الطريق ثم نراى سعيد وبوبي يركبون باص بين يافا والقدس، مشاهد بركاب عرب ويهود داخل الباص من بينهم شخصية مرموقة "جولدا مئير، في الطريق يتوقف الباص عند مفرق باب الواد أمام حاجز بريطاني للتفتيش لمحاولة منع اليهود من نقل السلاح إلى مدينة القدس.

مشهد داخل الباص في الباص يرسم سعيد على الشباك جبالا وسهول ليوضح لصديقه بوبي أن من يشرف على طريق باب الواد-القسطل - يسيطر على طريق يافا القدس. ويصل سعيد إلى بيته في حي الشيخ جراح و برفقته صديقه بوبي الذي يلتقي بالعائلة تتحدث والدة سعيد عن قرار التقسيم و تقول أن العرب كانوا ضد قرار التقسيم وتخبرهم كيف تابع الناس وانتظروا قرار التصويت في الأمم المتحدة عبر الإذاعة.

في مشهد اخر، نتابع سعيد يجلس مع عائلته و بوبي يجلس مع أصدقائه في الحي اليهودي (حارة الشرف الفلسطينية) هنا نصل إلى الدقيقة الثالثة والأربعين في الفيلم ونرى بانوراما للقدس لأول مرة حيث يشرح سعيد عن الأماكن الدينية في المدينة "عن موقع كنيسة القيامة، وقبة الصخرة، ثم حائط البراق، في نفس اللحظة يقتل يعقوب على يد جندي بريطاني.

الحبكة والصراع: في الدقيقة الخمسين تظهر الحبكة والصراع، ويتحول مسار الفيلم بعد مقتل شقيق سعيد في انفجار فندق سميراميس وتظهر نقطة التحول في الشخصية حيث نرى إنضمام سعيد الى منظمة مسلحة و محاولته تفجير مقر البعثة اليهودية، ينضم إلى عائلة سعيد عمه عبد القادر واصلا من الأردن محملا معه عتاد 50 بندقية .

يمر الفيلم في مراحل حيث يصل إلى نقطة محاصرة العرب للقدس و قطعهم الطريق الواصل بين تل أبيب والقدس ومنعهم دخول معونات إلى اليهود في القدس حيث يقرر دافيد بن غوريون تشكيل مجموعة تحمل على أكتافها المعونات و تذهب على الأرجل إلى القدس لإيصال المعونات لليهود العالقين في البلدة القديمة .

تقطع كل الاتصالات بين بوبي وسعيد ونرى مواجهة العرب لليهود وكيف يحاول كلا الجانبين إيقاع أكبر اذى ممكن من الطرف الآخر وينسحب البريطانيون من المنطقة تاركين الامور على حالها ورائهم.

نرى ان جولدا مائير تلتقي مع الملك عبد الله في الاردن لإقناعه أن يمنحهم وقتا.

تصل الأحداث إلى مقتل عبد القادر على يد بوبي هناك يلتقي بوبي وسعيد عند الجثة، رغم حمل سعيد ببسلاح في يده لكنه لا يطلق أي رصاصة صوب بوبي، يكتفي بالصراخ عليه، تبدأ كتائب جيش البادية الأردنية في العبور إلى فلسطين والتمركز في منطقة باب الواد ينجو اليهود في القدس من المجاعة وينتهي الفيلم بإعلان بن غوريون دولة إسرائيل.

يحاول الفيلم ربط شخصيات القصة بشخصيات حقيقية لكنه يفشل في إظهارها بصورتها الحقيقية فهي من وجهة نظر واحدة و أيضا "إسرائيلية" فيها تزييف لكثير من الحقائق، حيث نرى أن بوبي يمثل شخصية دانييل بن غوريون و أن عم سعيد هو عبد القادر الحسيني.

التصوير في الفيلم ليس من نوع التصوير الحر فالكاميرا تركز في الشخصيات، نستدل أن الأحداث صورت داخل استوديو، الديكور بلاستيكي من النوع الرخيص، وتم معالجة الفيلم عبر حواسيب وبرامج تغيير الألوان والإضاءة بإضافة مؤثرات بصرية.

الموسيقى في المشاهد المصورة في أمريكا كانت موسيقى جاز، كل المشاهد العربية أخذت فيها الموسيقى منحنى شرقي أما المشاهد التي ظهر فيها اليهود فكانت الموسيقى متأثرة بالموسيقى الفلكلورية اليهودية والتراث اليهودي.

الفيلم في النهاية متحيز بشكل ما إلى الطرف الإسرائيلي، فقد جعل من دافيد بن غوريون أب ومحي الأمة الإسرائيلية.

نرى في الفيلم نظرة الرجل الأبيض و رؤيته الى الآخر و كيف انه من خلال الفيلم يوضح نظرة الرجل الأبيض الاستعمارية من خلال مثال بسيط جدا هو إحضاره لممثل مغربي فرنسي للعب دور الفلسطيني، ولا يبرر تلقي الفيلم للدعم الفرنسي أن يقوم ممثل مغربي بتمثيل القضية الفلسطينية لان ذلك يسمى ستيريو تايب.

التمثيل بشكل عام تمثيل مسرحي من النوع الرخيص الدعم الذي تلقاه الفيلم من عدة جهات وأطراف جعله خليط غير متجانس لإرضاء جميع الاطراف .

يتناول الفيلم نظريات الوجودية ونظريات فلسفية عن الآخر وتقبله، ويتناول الفلسطينين السكان الاصليين للبلاد من وجه نظر الرجل الأبيض، على الرغم أن الفيلم صور في العام 2006 لكنه يحمل في مضمونه افكار السيطرة ونظرة الأوروبيين للآخر بشكل لافت، اذا عدنا الى مراجع مثل الاستشراف لادوارد سعيد نجد أنه في عام 2006 لم تتغير النظرة الإستعمارية للشرقي والعربي،انما مازالت على حالها ولكن غيرت غطاءها إلى مسمى التسامح، نظرة التعالي موجودة، استعمال الفيلم لممثل من أصول مغربية بحد ذاته اثبات لنظرة شمولية حيث تخطى فكرة وجود سكان أصليين في المنطقة وأحضر معه ممثل فرنسي من أصل مغربي ليقوم بدور الفلسطيني. حاول الفيلم بناء بطل من دافيد بن غوريون كأب ومحيي الأمة ولم نرى أب للجانب الفلسطيني، لغة الفيلم السينمائية ليست على مستوى عال يستحق المشاهدة للتعلم أنه ليس بإمكان مخرج إخراج فلم وإظهار حقيقة، وهو بنفسه لا يعلم الحقيقة على أرض الواقع .

8.5 Policeman – هشوتير ل ناداف لابييد

النوع: روائي طويل سنة 2011

سيناريو وإخراج: Nadav Lapid

تمثيل: Michael Moshonov, Yaara Pelzig, Yiftach Klein

إنتاج: Itai Tamir

تصوير: Shai Goldman

مونتاج: Era Lapid

مدة الفيلم: 105 دقائق

Synopses

تدور أحداث الفيلم حول حياة شرطي يحاول معرفة قيمة الحياة في عصر ما بعد الحداثة متزوج وفي انتظار مولودة نرى القدس للمرة الاولى في الدقيقة 10 ولا نرى القدس مركز المدينة إنما مشارف القدس طريق رقم 4.

مشهد القدس في الفيلم: لا يتناول الفيلم مدينة القدس ولا الحياة فيها، تدور معظم أحداثه في تل ابيب مركز حياة الشرطي وأعدائه الذين هم مجموعة من الشبان يساريين اشتراكيين عبثيين مخططهم الهجوم على عرس لابنة رجل أعمال غني لإحتجازه كرهينة هو وبعض الحضور المهمين، الحفل يقام في قاعة حفلات في حي "يمين مشة المطلة على باب الخليل والسبب الرئيسي لتصوير القدس هو مالي بحث حيث تلقى الفيلم دعم من صندوق القدس لدعم الأفلام.

Eyes wide open 2009 9.5

إخراج: حاييم تبكمن. Haim Tabakman

كاتب السيناريو: Merav Doster

نوع الفيلم : درامي رومانسي.

مدة الفيلم: 91 دقيقة.

تمثيل Zohar Shtrauss, Ran Danker, Tinkerbell

Synopses:

تدور أحداث الفيلم في حي يهودي يسمى "مئة شعاريم"، ويروي قصة حب بين رجلين متدينين، أحدهم متزوج والآخر أعزب.

مع أن الفيلم صور في القدس إلا أنه لم يتحدث عن الصراع حول المكان -الأحياء التاريخية والدينية، ولم تظهر أي لقطة لمدينة القدس، كل المشاهد واللقطات كانت داخل الحي "الغيتو المتدين"، ما جعل الدراسة تقف عند هذا الفيلم.

10.5 خاتمة الفصل

السينما الإسرائيلية في أفضل احوالها لم ترفض الرؤية الصهيونية بمجملها، ولم تستبدل الهوية الإسرائيلية في بداياتها بهويات أخرى، إنما خلقت تمازجا بين المجال الصهيوني وبين إسرائيل وفضاءات العالم والمنفى. ففي قسم كبير من الأفلام التي أنتجت في "أرض إسرائيل" بين فترة الأربعينات والخمسينات كانت كارثة "المحرقة النازية" عبارة عن خلاصة تلقائية لواقع المنفى وكان على البطل الناجي مهمة نفض هذه الذكريات الأليمة، ليتحول إلى إسرائيلي عبري من أبناء البلاد¹. في منتصف الستينات والسبعينات ظهرت "أفلام البوريكس" التي تتحدث عن الوطنية والعرقية وتناقش الواقع الإسرائيلي والحياة اليومية والصراع ما بين اليهود الشرقيين والغربيين.

وفي فترة السبعينات ظهرت مدينة القدس كرمز يهودي ديني في السينما الإسرائيلية الروائية وظهرت الأهمية الدينية لهذه المدينة وخاصة في الأفلام الوثائقية، إلا أن ذلك لم يدم خاصة بعد الألفية الثانية فقد اتخذت الأفلام الروائية الإسرائيلية مسارا مختلفا عن الأفلام الدينية والوثائقية والأفلام الصهيونية الأولى، وبدأت تتعمق في النواحي الاجتماعية مبتعدة عن الرمزيات الدينية، وتناولت قضايا المجتمع الإسرائيلي بكافة اختلافاته وتعتقداته، وعرضت هذه الأفلام واقع حياة اليهود في مدينة القدس بطرح يختلف عن الصراع الفلسطيني الإسرائيلي، وتعاملت معه كجزء من مكونات الدولة وسياساتها اليومية

¹ نوريث غريثس، "السينما الإسرائيلية بين الحلم والوهم"، مجلة قضايا إسرائيلية، المركز الفلسطيني للدراسات الإسرائيلية مدار، ع8 (2002)، ص94.

في المدينة، على خلاف المخرجين اليهود الذين يعيشون خارج "إسرائيل" الذين استمروا في عرض مدينة القدس في الأفلام الروائية والوثائقية كرمز توراتي يهودي.

وفي الفترة التاريخية التي تناولتها الدراسة ما بين عام 2000 وحتى 2013 لاحظنا قلة عدد الأفلام الإسرائيلية الروائية التي تحدثت عن مدينة القدس من جوانب دينية، وحتى الأفلام الأربعة التي تم طرحها لم تتناول جميع مشاهد هذه المدينة حتى وصل بأن تقتصر هذه الأفلام على مشهد أو اثنين في المدينة، وقد تم ملاحظة نوع القصص وحكايات الأفلام المطروحة والتي تبتعد كثيرا عن الدين والتوراه وحتى الصهيونية، إلا أنها لا تخلو من إشارات بدت في بعض مشاهد فيلم "القدس" وفيلم "المشي على الماء".

حيث أن البنية العميقة لدى المخرج والمنتج الإسرائيلي لم تظهر على السطح بصورة مباشرة، لكنها لم تختف خاصة في قراءة ما بين الصور بالمزج ما بين كون اليهودي هو رجل مخابرات وفي كونه مرشد سياحي على المقدسات اليهودية في فيلم "المشي على الماء" وفي عنوان الفيلم استعارة سيميائية في تحقيق المعجزات وتحد الصعاب أثناء تقمص رجل الأمن الإسرائيلي لشخصية المرشد السياحي الذي يتجول بالقدس ويمتلك معلوماتها التاريخية والدينية، في سبيل خدمة "بلده"، وأيضا في كون اليهودي شرطي في المخابرات في فيلم "الشرطي" "هشوتير" وفي إظهار حياته اليومية والإنسانية في تعامل هذا الشخص كإنسان مع زوجته الحامل وفي كونه الرجل الذي يحرس أمن الدولة ومقدساتها، على الرغم من تصويره هذا المشهد وهو الوحيد في القدس والذي يظهر فيه الآثار التاريخية وقلعة النبي داوود، لكن هذا يقودنا إلى دلالة سيميائية عميقة واستعارة

لسيمائية الحراسة في نقل هذه الصور التي تدل على أن اليهودي له أدوار مهمة في حياته بالقدس وإن كانت غير دينية لكنها تحرس المقدسات وتربط البنى السطحية بالتاريخ العميق حيث ممارسة الحياة في ظل حراستها الروحية، بالإضافة إلى توفير الأمن والتسهيلات المعيشية للمتدينين اليهود في مدينة القدس، وتعامل "الحكومة الإسرائيلية" مع هذه العائلات اليهودية المتدينة. أما أهمية فيلم "حينما تتفتح العيون" وحكايته التي وافقت ببنيتها السطحية نظرة الإخراج والإنتاج الإسرائيلي في هذه الفترة الذي يركز على طرح ومناقشة قضايا المجتمع الإسرائيلي ويحاول حل مشكلاته، ومع ذلك ففي البنية العميقة لهذا الفيلم الذي صور في أحياء مدينة القدس بدون أن تظهر المدينة ولا في مشهد واحد، نلمس في بنيته العميقة حب وتعلق المتدين اليهودي الإسرائيلي لهذه المدينة وإن كان يتصف "بالمثلي الجنسي" فكون التصوير جاء فقط في أحياء غربي المدينة وبالتحديد في شوارع خاصة للمتدينين فهذه إشارات وعلامات سيميائية وأيقونات دينية بأن هذه المدينة تملؤها القبعات السود واللباس المحتشم والصلوات اليهودية وإن كانت بعيدة عن الأماكن التاريخية التي سلبت ونسبت لهم، فالأيقونات الدينية للمدينة منتشرة في روح الفيلم ومجرد مكان التصوير (غربي القدس) يعطي الفيلم عمق دلالي على أهمية المكان الدينية، بغض النظر عن الحكاية السطحية الضعيفة والأسلوب الفني البسيط.

وقد كشفت الأفلام الإسرائيلية الروائية عن تراجع البنية العميقة للأفلام أمام البنية السطحية فظهرت فيها القدس أحيانا كغطاء لدعم إنتاج الفيلم وتمويله مثلما حصل في فيلم "هشوتير"¹¹ الشرطي" إلى جانب تركيز العمل على قضايا ومشاكل في المجتمع الإسرائيلي.

النتائج

****** كانت الصورة والحكاية في السينما الفلسطينية تمارس مفارقة على مستوى الخطاب والبنية السطحية ونادرا ما كانت تحضر البنية العميقة المولدة للمعاني الكبرى في الصراع على الحكمة والصور في الأفلام بإستثناء فيلم يد الهية الذي ظهرت فيه البنية العميقة في المعاني والصور، بينما حضرت تفاصيل الحياة الإجتماعية في قالب إحتفالي، والحرمان من اللقائات العاطفية في فيلم زواج رنا أو القدس في يوم آخر وفيلم المر والرمال. بالإضافة إلى ظهور صورة الآخر "العدو" في قالب ضعيف وحكاية إخبارية في فيلم تذكرة إلى القدس.

لذلك فقد جاء إنتاج المأساة الفلسطينية بقالب بكائي وكان حضور الضحية مستفيضا بينما القاتل كان مشوشا. وذلك في جميع الأفلام الفلسطينية بإستثناء فيلم يد الهية لإيليا سليمان.

****** المخرج السينمائي الفلسطيني يكتب لمتلقي "مفترض" يتوقع صورة ما للضحية، وليس بالضروري أن يكون هذا المتلقي جمهور فلسطيني بهدف تعبوي مثلا، الأيديولوجية الفلسطينية لا تحضر بشكل عنيف أو قوي في هذه الأفلام بل تحضر كمأساة وتغيب صورة البطل بالمفهوم الأيديولوجي للصراع، وتسيطر عقلية تخيل الإستعطاف.

****** تفوق الفيلم الفلسطيني يد الهية في هذه الفترة منذ عام 2000-2013 على جميع ما أنتج من أفلام فلسطينية وإسرائيلية من حيث الشكل والمضمون واللغة السينمائية والبنية العميقة في توليد المعاني المنتجة عبر الصور، ووجد حالة من التوازن في

اللغة السينمائية الفلسطينية والإسرائيلية من خلال ما قدم في هذه الأعوام ، فلم تخرج الأفلام الروائية الإسرائيلية من دائرة مناقشة مشاكل المجتمع الإسرائيلي إلا في قليل من الأفلام وليس بالمستوى الذي حققه يد إلهية، كفيلم "القدس" 2006 الذي ظهرت لغته السينمائية "البسيطة" في إثبات الأحقية التاريخية في الوجود الإسرائيلي بالقدس، والصراع القائم هو صراع ديني تاريخي بالإعتماد على شخصيات روائية حقيقية من ذاكرة المخرج، وأخرى من ما تتطلبه الحبكة الدرامية للفيلم.

** الأفلام الإسرائيلية الروائية بدت وكأنها قد خرجت من إطار البحث في الدين والتاريخ والصراع لإثبات الاحقية في مدينة القدس، وبدت الصور وحكايات الصراع كأنها قد انتهت قديما، فهناك اطمئنان داخلي وضمني ومفهوم بالأحقية الدينية اليهودية للمدينة، لذلك ركزت أفلام هذه الفترة على حل المشكلات الاجتماعية وليس حل مشاكل الصراع، وهذا ينطبق على جميع الأفلام الإسرائيلية الروائية في الفترة التاريخية ما بعد الإنتفاضة، ما عدا فيلم "القدس" الذي أعاد إنتاج الثنائيات العميقة دينيا وتاريخيا في اختراع العدو واسقاطها على شكل تناصات واستعارات مع الفلسطيني اليوم، وكانت القدس علامة للصراع تعيد إنتاج قداسة اليهودي برؤية إستشراقية، قدمت اليهودي كعلامة طهارة في الحضارة الأوروبية من خلال تصوير لشخصية بن غوريون وجولدا مئير.

** شهدت السينما الإسرائيلية تحولا في الخطاب السينمائي وفي عملية التخيل، حيث سيطرت تفاصيل ما بعد الحداثية على المشهد وبدأت البنية العميقة تتراجع لصالح

البنى السطحية والتفاصيل والتاريخ الأيديولوجي القريب مثل فيلم eyes wild

¹.open

** صورت حكاية الأفلام الإسرائيلي على أنه حارس سطحي لتفاصيل الحياة اليومية مثل الافراح والمناسبات، يواجه الأغيار الحسودين والمرضى والخارجين عن القانون، هذه الإستعارة لسيمائية الحراسة كانت حكايتها في القدس لربط البنى السطحية بالتاريخ العميق حيث ممارسة الحياة في ظل حراستها الروحية في فيلم "هشوتير".

** كان السرد الفيلمي الوثائقي أقرب إلى تجسيد وتمثيل القدس بأبعادها الأيديولوجية الصهيونية الكلاسيكية حيث أنها عاصمة دينية لإسرائيل تلخص مفهوم العودة وأرض الاجداد، واشترك في ذلك أيضا التخيل السينمائي في الأفلام السينمائية الكلاسيكية الأولية.

** اختلفت وجهات النظر السينمائية بين الأفلام الروائية والأفلام الوثائقية الإسرائيلية، فنرى الأفلام الوثائقية الإسرائيلية ما زالت تعرض القدس على أنها عاصمة اسرائيل الموحدة والأبدية، والهيكل هو المكان الديني الوحيد الذي يجب إعادة بناؤه، ويرجع ذلك إلى أن الأفلام الوثائقية الإسرائيلية التي صورت القدس ما زالت مصادر تمويلها هي جمعيات ومؤسسات صهيونية في الأغلب، وقليل منها يسارية يظهر القدس بتعدد ألوان قاطنيها، ونسبة كبيرة من صناعات الأفلام الوثائقية الإسرائيلية التي عملت على

¹. ومن الأمثلة على هذه الأفلام أيضا أفلام المخرج (جوزيف سيدر) وهي أفلام فلسفية تتأقش الوجودية وقد صور فيلمين من أفلامه في مدينة القدس مثل فيلم footnote، وهو مخرج يهودي متدين ارتوذكسي ومع ذلك أفلامه لم ترمز ليهودية القدس، أفلامه لم تطرق إلى مواضيع دينية بل وجودية وفلسفية.

موضوع القدس هم من المنتجين والمخرجين الإسرائيليين الكبار في السن وكثير منهم هواة، تعلمو السينما عبر الخبرة والذين لا زالو يستخدمو اللغة الكلاسيكية (الدينية التوراتية)، أما الأفلام الروائية الإسرائيلية المعاصرة فنرى أنها تركز على القضايا الإجتماعية الإسرائيلية ومعظم المنتجين والمخرجين هم خريجو كليات وجامعات .

**** السينما الإسرائيلية تزدهر بسبب تخصيص إسرائيل جزء من ميزانية الدولة لصناعة أفلام بناء على قرار من الكنيست والذي صدر سنة 1954 لصناعة السينما، بالإضافة الى ذلك تخصيص ميزانيات خاصة للأفلام من قبل التلفزيونات الإسرائيلية الخاصة كالقناة الثانية الإسرائيلية، والقناة العاشرة، وشركات هوت المسؤولة عن توفير خدمات كوابل التلفاز، وشركة يس المسؤولة عن توفير خدمات للاستالايت حيث توفر هذه الشركات والتلفزيونات المحلية ميزانية سنوية لإنتاج الأفلام الإسرائيلية، كما تم تخصيص ميزانية خاصة للأفلام بغض النظر عن السيناريو المقدم وجنسية المخرج والمنتج من قبل مكتب رئيس الوزراء الإسرائيلي في عام 2009 لإنشاء "صندوق القدس لدعم الأفلام" ومهمة مكاتب هاذا المشروع هو توفير المال في حال تقديم السيناريو الخاص بالقدس بالإضافة إلى تقديم دعم خدماتي خاص في إصدار تصاريح مختلفة للتصوير في كافة أنحاء القدس وأخذ تصاريح من الشرطة، الشرط الوحيد في مكتب "صندوق القدس لدعم الأفلام" هو ظهور القدس على الشاشة أكثر من 60% من المادة المصورة للحصول على الدعم المالي الكامل لإنتاج الفيلم.**

** ما بعد عام 2000 ازداد إنتاج الأفلام السينمائية الفلسطينية (الوثائقية) التي قدمت القدس بصورة تعرض فيها كل النواحي الإجتماعية والسياسية والدينية والثقافية والإجتماعية والتاريخية والصراع القائم في المدينة نتيجة وجود الاحتلال، بعكس الأفلام الروائية التي ظلت تراوح مكانها فلم تجد الدراسة غزارة في الإنتاج الفلسطيني الروائي والذي يتحدث عن المدينة، والأفلام الفلسطينية الروائية التي تحدثت الدراسة عنها لم تخرج من قوقعة اللغة السينمائية البسيطة التي تعتمد على حكاية أحداثها والصراع القائم فيها ومشاهدها هي مشاهد مألوفة لدى المشاهد، ما قلل من قيمة هذه الأفلام الفنية بسبب خلوها من الإبداع السينمائي، يستثنى من ذلك فيلم "يد الهية" للمخرج الفلسطيني ايليا سليمان، الذي حاول فيه تقديم إشارات للمدينة بلغة سينمائية جديدة.

الخاتمة

استجابت الصور والأفلام السينمائية للطرح المنهجي الذي اعتمد على منهج تحليل السيميائيات، مستعينا بأدوات تحليل الفيلم السينمائي فيما يخص تشكل الصور وإنتاجها تاريخيا وثقافيا ودينيا، بالنسبة لموضوع القدس. بصفتها مرجعا عميقا كمكان وهوية وفاعلية حاضرة. وظهرت الصورة السينمائية لمدينة القدس في الأفلام الفلسطينية والإسرائيلية الروائية بمثابة رمز وقانون لإنتاج المعنى الذي يعود عميقا في التاريخ ويعيد إنتاج العلاقة الفلسطينية الإسرائيلية حاليا، وقد تراوحت الصور بين علاقة مباشرة داخل المكان ووصلت أحيانا إلى علاقات ثقافية إنكأّت على البعد الايقوني في إنتاج المعاني والمحمولات السياسية المطلقة للقدس رغم تناقضها في الخطاب والتفسير العميق لقوانين التقديس، وكانت البنية العميقة حاضرة بشكل قليل عند السينمائيين الفلسطينيين والإسرائيليين وإن كان هناك إختلاف في الخطاب والبنية السطحية في ترتيب الصور والحكاية والسيناريو. ما جعل فيلم يد الهية لايلى سليمان يتفوق على الأفلام الروائية الفلسطينية والإسرائيلية سيميائيا وفنيا في الفترة التاريخية ما بين عام 2000 وحتى 2013 لقوة التخيل والإشارات السيميائية والعلامات التي استخدمت لنقل صورة المدينة.

المراجع

المراجع باللغة العربية (الكتب)

- أبو غنيمة، حسان. *فلسطين والعين السينمائية*. اتحاد الكتاب العرب، 1981، 10-11.
- الأسود، فاضل. *السرور السينمائي: خطابات الحكي تشكيلات المكان والزمان*. مصر: الهيئة المصرية للكتاب 2007.
- اورباخ، تحرير امنون كوهين. *القدس دراسات في تاريخ المدينة*. القدس: ياد يتسحاق بن تسفي، 1990.
- بنكراد، سعيد. *سمائيات الصورة الإشهارية: الإشهار والتمثيلات الثقافية*. المغرب: إفريقيا الشرق.
- التلمساني، عبد القادر. *السينما التسجيلية المصرية في 75 عاما*. مصر: وزارة الثقافة المصرية، بيرزيم، 1999.
- توسان، برنار. ترجمة محمد نظيف. *ما هي السيميولوجيا*. المغرب: إفريقيا الشرق 2000، ط2.
- تينرس، هوكس. ترجمة نجيب الماشطة. *النبوية وعلم الإشارة*. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ط1.
- ثابت، نوار. *العرب في سينما هوليوود بعد الحادي عشر من أيلول 2001*، بيرزيت: جامعة بيرزيت، رسالة ماجستير.

سلمان المالك، عبد الباسط. التشويق: رؤيا الإخراج في الدراما السينمائية والتلفزيونية.
القاهرة: الدار الثقافية للنشر.

السويدان، طارق. فلسطين التاريخ المصور. الإبداع الفكري، الكويت
شتيوي، أشرف. السينما بين الصناعة والثقافة دراسة نقدية. القاهرة: الهيئة المصرية العامة
للكتاب، 2008 .

العابد، عبد المجيد. مباحث في السيميائيات. المغرب: دار القرويين، ط1، 2008.
عبد الحميد، شاك. عصر الصورة: السلبيات والإيجابيات. الكويت: عالم المعرفة.
غوتي، غي. ترجمة سعيد بنكراد. الصورة المكونات والتأويل. المغرب: الدار البيضاء
المركز الثقافي العربي، ط1، 2012 .

فونتاني، جاك. ترجمة د. علي أسعد. سيمياء المرئي، سورية: اللاذقية، دار الحوار، ط1.
الزاهير، عبد الرزاق. السرد الفيلمي: قراءة سيميائية. المغرب: دار توبقال للنشر، 1994 .
مدانات، عدنان. بحثا عن السينما. عمان: دار الأفق الجديد للنشر، ط2، 1985.
المسيري، عبد الوهاب. موسوعة اليهود واليهودية والصهيوني. القاهرة: دار الشروق،
1999، ط1.

مصطفى، بدر الدين. فلسفة ما بعد الحداثة. عمان: دار المسيرة للنشر، ط1، 2011.
المناصرة، عز الدين. السينما الإسرائيلية في القرن العشرين. بيروت: المؤسسة العربية
للدراسات والنشر، ط1999.

ميرلو، بونتي. ترجمة عبد العزيز العيادي. المرئي واللامرئي. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.

فونتاني، جاك. ترجمة علي أسعد. سيمياء المرئي. سورية: اللاذقية، دار الحوار. القرضاوي، يوسف. *القدس قضية كل مسلم*، سلسلة رسائل ترشيد الصحو، بيروت، 1998، ط2.

كورتيس، جوزيف. *مدخل إلى السيميوطيقا السردية والخطابية*. باريس: دار هاشيت، 1976

يوري، لوتمان. ترجمة نبيل الدبس. *مدخل إلى سيميائية الفيلم*. دمشق: منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما، 2001.

3.6 المصادر والمراجع باللغة الإنجليزية

Metz, Christiam. *film language*. oxford, 1980.

— — —, *language & Cinema approaches to semiotics*. Mouton De Gruyter, jun, 1974.

Donald, James. *The City, The Cinema: Modern Spaces in Visual Culture*. Ed. Chris Jenks. New York: Routled, 1995.

Jacques aumont. *aesthetics of film*. University of Texas Press, 1992.

Jay, Martin. *scopic regimes of modernity: modernity identity*.

Scott Lash & Jonathan Friedman eds. Oxford/uk&cambridge
/usa:Blackwell.1992.

Jenks, Chris. *the centrality of the eye in western culture: an introduction*. New York: Routledge, 1995.

Jacques, Aumont. *aesthetics of film*. University of Texas Press,
1992.

Thomas & Vivian Carol Sobchack. *An Introduction to Film*,
Little Brown, 1987. ISBN.

Yaeger, Patricia. *narrating spaces: The geography of identity*.
Ann Arbor: the university of Michigan press (1999).

Shohat, Ella. *Israeli Cinema: East/West and the politics of representation*. University Of Texas press. 1989.

Ne'eman, Yehuda. *Level zero in cinema*. TEL Aviv University
.n.b Judd

William Cadbury & Leland Poague, *film criticism*, Iowa:
Iowa State Univ. Press 1982.

Yosef.raz. *The politics of Loss and Trauma in contemporary Israeli cinema* .Routledge:New

York, London,2011.

Talmon Miri and Peleg Yaron. *Israeli Cinema Identities In Motion*. University of texas press, Austin,2011.

Zanger,Anat. *Place Memory In Contemporary Israeli Cinema*. cpi group.uk ltd .Corydon cro 4yy.2012

4.6 مقالات

أبو بكر، وليد. "السينما الفلسطينية: من خارج الوطن إلى داخله." منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين:مجلة الكلمة، ع 6، خ2000.

ابراهيم، بشار. "القدس في السينما: وعد السماء." مجلة العربي الكويتية ع. مايو 2009 .
براون، كينيث. "في حيفا الإبداع الفلسطيني يفرض نفسه"، الثقافة العالمية، ع143،
أغسطس 2007.

بركات، وائل. "السيمولوجيا بقراءة رولان بارت"، مجلة جامعة دمشق 18، ع2
(2002): 59.

خمايسي، راسم. "السيطرة الزاحفة والاستبدال الحضري سياسة اسرائيل في القدس
القديمة." إضافات، ع 8، خريف2009، ص121

دراج، فيصل. "ما معنى القدس اليوم؟ قراءة في أحوال مدينة مقدسة مقيدة"، *المجلة الثقافية، الجامعة الأردنية، عمان* ، ع76، 2009.

روجوف، ايريت. *لدراسة الثقافة البصرية*. "مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ع62.

زناتي، أنور. "محمود سياسة تهويد القدس: إحصائيات ودلالات". *المستقبل العربي*، 2009، ع366.

السيد، انجي. "خمسون سنة فلسطين في السينما". *صامد الإقتصادي، الأردن*.

اشويكة، محمد. "الصورة السينمائية التقنية والقراءة". *سعد الورزازي للنشر: المغرب، الرباط، ص13*.

الشيبياني، عبد القادر. "بؤرس وتطبيقات العلامة البصرية الصورة التشكيلية والأيقونية الحية". *علامات، المغرب، ع25، 2006*.

العريس، ابراهيم. "السينما الفلسطينية من "عرس الجلل" إلى "يد الهية". *وجهات نظر، الشركة المصرية للنشر العربي والدولي، القاهرة، ع112، 2008*.

العمار، منعم. "القدس في الإستراتيجية الإسرائيلية: تكريس احتلال، وتغيب مقصود للهوية". *شؤون عربية، ع96، 1998*.

عزمي، يحيى. "السينما وإشكالية اللغة". *أوراق فلسفية، مصر، ع2006، 15*.

غيرتس، نوريث. "السينما الإسرائيلية ما بين الحلم والوهم، قضايا إسرائيلية، ع8، (خريف، 2001).

فريد، سمير. "السينما والدولة في العالم العربي، بحث مقدم إلى ندوة السينما العربية." القاهرة 1985.

كبه، مصطفى. "التوجهات الإستشرافية في السينما الإسرائيلية، قضايا إسرائيلية، ع6-7، (ربيع وصيف) 2002 .

لعبي، شاك. "بلاغة اللغة الأيقونية الصورة بوصفها بلاغة". سلسلة جريدة الصباح، (2008): ص13

مبارك، سلمى. "الصوت والصمت في السينما والاداب". الهيئة المصرية العامة للكتاب:مجلة فصول، ع61، (شتاء 2003).

وايزمان، إيال. "الهندسة المعمارية الديموغرافية في القدس". مجلة الدراسات الفلسطينية، ع79، (صيف 2009).

يوسف، يوسف. "المكان المقدس والتوراة هندسة الفراغ والسياق الدلالي". صامد الاقتصادي، ع142، 2005.

_____. "المكان المقدس والتوراة هندسة الفراغ والسياق الدلالي". صامد الاقتصادي، ع142 (2005): 264-265

5.6 مواقع إلكترونية:

ابراهيم، بشار. أحاديث البدايات في السينما الفلسطينية، الجزيرة الوثائقية، نسخة الكترونية تم استرجاعها 10-10-2013

<http://doc.aljazeera.net/magazine/2011/01/201114103225278397.html>

أعضاء، فريد. المنهج السيميائي، مدونات ثقافية لبلال عبد الهادي لبنان، 2010

نسخة الكترونية استرجعت 2012-12-10

<http://bilalabdulhadi.maktoobblog.com/3471>

البشير، د. سعدية. السيميائية أصولها ومناهجها ومصطلحاتها، منتديات تخاطب،

2010، تم الإسترجاع في 2-11-2012 <http://www.ta5atub.com/t408-topic>

بنكراد، سعيد. السيميائيات: مفاهيمها، تطبيقاتها، الرباط :منشورات الزمان، نسخة

الالكترونية <http://saidbengrad.com/ouv/sca/sca2.htm>

تشاندلر، دانيال. أسس السيميائية. المنظمة العربية للترجمة، نسخة إلكترونية. استرجعت

<http://mamdouha.wordpress.com> - 2013-10-10

حمداوي، جميل. مدخل إلى المنهج السيميائي، الدراسات الأدبية، 2007، نسخة الكترونية

استرجعت 2012-12-10

<http://www.arabicnadwah.com/articles/madkhal-hamadaoui.htm>

سليمان، زين العابدين: المدراس اللسانية، إيلاف، 2008، مجلة الكترونية تم الإسترجاع

في 2-11-2012

<http://www.elaph.com/Web/Culture/2008/12/389366.htm>

عبد المعبود. د مصطفى. ترجمة وتقديم التلمود (المشنا)، مكتبة النافذة، 2007، نسخة

إلكترونية إسترجعت في 5-4-2013

مارتن، بروان ورنقهام فلزت. معجم مصطلحات السميوطيقيا، ترجمة عابد خزندار،

انظر الموقع للكاتب ص 7-8. www.Abidkhzindar.com

مدانات، عدنان: القدس في السينما العربية، نقلا عن موقع وطني.

<http://watanee.com/Default.aspx?tabid=68&mid=418&newsid418=34330&orgMid=418>

http://www.islamonline.net/servlet/Satellite?c=ArticleA_C&cid=1239888755444&pagename=Zone-Arabic-ArtCulture%2FACALayout

Sub Laban. Ahmad (2004): *Cinema and culture flourish in Ramallah*,

July 14, 2004, <http://www.palestinereport.ps/article.php?article=432>

http://emp.trincoll.edu/~lpolate/mic/israeli_cinema/index.htm

6.6 أفلام فلسطينية وإسرائيلية:

فيلم Walk on Water "المشي على الماء"

فيلم Jerusalem o "القدس"

فيلم Policeman "هشوتير" الشرطي

فيلم Eyes Wild Open "حدي نما تفتح العينون"

فيلم Footnote

فيلم James journey to Jerusalem

فيلم المر والرمال - نجوى النجار

فيلم يد الهية-ايليا سليمان

فيلم القدس في يوم آخر-هاني أبو أسعد

فيلم تذكره إلى القدس-رشيد مشهراوي