

عمادة الدراسات العليا
جامعة القدس

صورة الفلسطيني في الدراما الرقمية الإسرائيلية- نتفلكس نموذجاً

أمل عدلي هلال عودة

رسالة ماجستير

القدس - فلسطين

2022م/1443هـ

صورة الفلسطيني في الدراما الرقمية الإسرائيلية - نتفلكس نموذجاً

إعداد:

أمل عدلي هلال عودة

بكالوريوس: إذاعة وتلفزيون / جامعة النجاح الوطنية / فلسطين

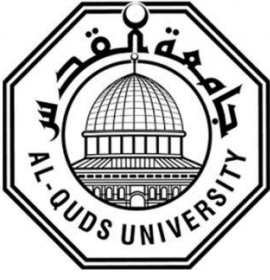
المشرف: د.وليد الشرفا

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في الإعلام الرقمي

والاتصال من كلية الآداب/ عمادة الدراسات العليا/ جامعة القدس.

القدس - فلسطين

2022م/1443هـ



عمادة الدراسات العليا

جامعة القدس

برنامج ماجستير الإعلام الرقمي والاتصال

الرسالة

" صورة الفلسطيني في الدراما الرقمية الإسرائيلية - نتفلكس نموذجاً "

اسم الطالبة: أمل عدلي هلال عودة

الرقم الجامعي: 21912410

المشرف: د. وليد الشرفا

نوقشت هذه الرسالة وأجيزت بتاريخ 2022/1/17، من لجنة المناقشة المدرجة أسماؤهم وتواقيعهم:

التوقيع:	1- رئيس لجنة المناقشة: د. وليد الشرفا
التوقيع:	2- ممتحنا داخليا: د. نادر صالحه
التوقيع:	3- ممتحنا خارجيا: د. محمد أبو الرب

القدس - فلسطين

1443هـ / 2022م

الإهداء

إلى من فرشت لي دروبي وروداً وحباً، إلى الحبيبة أُمِّي التي لولاها لما أكملت الطريق.
إلى والدي الذي أفضّل علي علماً وجهداً ومحبة، والذي سندت عليه كتفي طوال الرحلة. إلى إخواني
وأختي العزيزة اللذين لهم فضل كبير عليّ، إلى روح عمّتي الحبيبة وزوجها.
إلى زوجي الحبيب والسند الذي لايميل، علاء، وابنتي الغالية جوري، شكراً قليلة بحقكم.

إقرار

أُقر أنا مُعدة هذه الرسالة أنها قُدمت لجامعة القدس؛ لنيل درجة الماجستير، وأنها نتيجة أبحاثي الخاصة، باستثناء ما تم الإشارة له حيثما ورد، وأن هذه الدراسة، أو أي جزء منها، لم يُقدم لنيل درجة عليا لأي جامعة أو معهد آخر.

التوقيع: 

الاسم : أمل عدلي هلال عودة

التاريخ: 2022/1/17م

شكر وعرّفان

إلى قدوتي ومشرفي ودكتورني الرائع وليد الشرفا، الذي أكرمني بعلمه وتوجيهاته، والذي له الفضل كله.
إلى أسرة برنامج الإعلام الرقمي، ممثلة بمديرها الدكتور نادر صالحه، وطلبتها وطالباتها الأعزاء، شكراً
لكم من القلب.

الملخص

تناولت هذه الدراسة صورة الفلسطيني في السينما الرقمية الإسرائيلية، وهدفت إلى الكشف عن الصورة السيميولوجية التي يظهر بها الفلسطيني على منصة نتفلكس الرقمية متمثلاً بمسلسل فوضى بجزءه الأول والثاني والصور الرمزية المصاحبة له، بالاستناد على منهج التحليل السيميولوجي الذي كشف عن الآليات السيميائية والتقنية المتبعة والسردية السينمائية الإسرائيلية التي تغيرت وسلطت الضوء على الجوانب الاجتماعية والثقافية للفلسطيني والإسرائيلي، وخلقت صورة مصطنعة للبطل الفلسطيني، بالإضافة إلى تحويل شكل الصراع إلى صراع ديني بالأساس. وبحث الدراسة في منصة نتفلكس الرقمية كوسيط رقمي ساهم بتعزيز الدلالات الرمزية والتعبيرية المتمثلة في عينة الدراسة المكونة من 12 حلقة من حلقات المسلسل و13 صورة تعبيرية، وهو مسلسل عالمي ومصنف على أنه "الأكثر مشاهدة"، وتوظيف التقنيات المتطورة الموجودة فيه التقنيات لتأكيد حضور وطغيان سردية البطولة الإسرائيلية على السردية الفلسطينية المتمثلة في الخوف والانهزام والتأثر.

وخلصت الدراسة إلى أن المسلسل أظهر الفلسطيني بطريقة مصطنعة وغير حقيقية، فقد كان ظهوره مرتبطاً بالحقاق فعل "الإرهاب" على مقاومته، بالإضافة إلى ملازمة فعل "الخيانة" له، سواء كانت حماس أو داعش، وبارتباط مفهوم الثأر والانتقام على كل أعماله. بالإضافة إلى الصورة الأساسية التي تمثلت عبر تصوير الصراع الفلسطيني الإسرائيلي بدلالات دينية متجذرة، ما يغير مفهوم الصراع وشكله، ويجعل الدلالات الدينية مرئية و (In focus) أكثر من غيرها الذي كشف عنه التحليل السيميائي لأنواع اللقطات والسردية السينمائية التي تستفيد من تقنيات الدراما.

الكلمات المفتاحية: مسلسل فوضى، التحليل السيميولوجي، السينما الرقمية، الأدرمة، الصراع الفلسطيني الإسرائيلي.

The image of the Palestinian in the Israeli digital cinema - Netflix as a model

Prepared by: Amal Adli Helal Odeh

Supervisor: Dr. Walid Al-Shurafa

Abstract:

This study dealt with the image of the Palestinian in the Israeli digital cinema, and it aimed to reveal the semiological image in which the Palestinian appears on the Netflix digital platform, represented by the series “ **Fauda**” in its first and second parts, and the accompanying symbolic images, based on the semiological analysis approach that revealed the semiotic and technical mechanisms that has been followed and the Israeli cinematic narrative which changed and shed light on the social and cultural aspects of the Palestinians and the Israelis, and created an artificial image of the Palestinian hero, in addition to transforming the form of the conflict into a religious one. The study examined the Netflix digital platform as a digital medium that contributed to enhancing the symbolic and expressive connotations represented in the study sample, which consisted of 12 episodes of the series and 13 expressive images, making the series global by categorizing it as “the most watched”, and using the advanced technologies in it to confirm the presence and dominance of the Israeli championship narrative on the Palestinian narrative of fear, defeat, and revenge. The study concluded that the series showed the Palestinian in an artificial and unreal way, as his appearance was linked to inflicting the act of “terrorism” on his resistance, in addition to the accompanying act of “betrayal” to him, whether it was Hamas or ISIS, and the concept of revenge and vengeance on all his actions, in addition to the image. The main one represented by depicting the Palestinian-Israeli conflict with rooted religious connotations, which changes the concept and form of the conflict, and makes the religious connotations visible and (In focus) more than others revealed by the semiotic analysis of the types of footage and cinematic narration that benefit from drama.

فهرس المحتويات

المحتويات

الإهداء.....
أ. إقرار.....
ب. شكر و عرفان.....
ج. الملخص.....
د. Abstract:.....
هـ. فهرس المحتويات.....
الفصل الأول	
1. مشكلة الدراسة وأهميتها.....	1
1.1 المقدمة.....	1
1.2 مشكلة الدراسة:.....	2
1.3 أسئلة الدراسة:.....	2
1.4 فرضيات الدراسة:.....	3
1.5 أهداف الدراسة:.....	3
1.6 مبررات وأهمية الدراسة:.....	3
1.7 حدود الدراسة.....	4
1.7.1 الحدود المكانية.....	4
1.7.2 الحدود الزمانية.....	4
1.8 مصطلحات الدراسة.....	4
الفصل الثاني	
الإطار النظري والدراسات السابقة.....	6
المقدمة.....	6
1.2 الإطار النظري.....	6
2.1.1 سيمياء الصورة.....	8
2.1.2 سيميائية السينما.....	11
2.1.3 المكان السينمائي.....	14
2.1.4 الزمان السينمائي.....	16
2.1.5 السرد السينمائي.....	17

19	2.1.6. اللغة السينمائية: اللقطات- زوايا الكاميرا-الإضاءة والتعتيم- الموسيقى
20	2.1.7 أنواع اللقطات:
24	2.1.8. سينما التلفزيون التفاعلي
27	2.1.9. السينما الرقمية
29	2.1.10 السينما الإسرائيلية والإنتاج العالمي- هوليوود نموذجاً:-
32	2.1.11 السينما الفلسطينية
33	2.1.12. نيتفلكس (Netflix) نموذجاً
36	2.1.13. إسرائيل و نيتفلكس
37	2.2. الدراسات السابقة:
43	الفصل الثالث
43	طريقة الدراسة وإجراءاتها
43	المقدمة
43	3.1. منهجية الدراسة
44	3.2. مجتمع وعينة الدراسة
45	3.3. طرق البحث وأدواته
46	الفصل الرابع
46	التحليل والمناقشة
46	4.1. مسلسل فوضى:
47	4.2. خلفية المخرج والممثل "البطل الإسرائيلي":
48	4.4. تحليل الصور:
60	4.5. ملخص الجزء الأول من المسلسل:
91	الفصل الخامس
91	نتائج الدراسة
91	المقدمة
91	5.1. النتائج المتعلقة بالإجابة عن السؤال الأول
93	5.2. النتائج المتعلقة بالإجابة عن السؤال الثاني
94	قائمة المصادر والمراجع
96	المراجع باللغة الإنجليزية

الفصل الأول

مشكلة الدراسة وأهميتها

1.1 المقدمة

تعتبر السينما من أبعد الفنون أثراً وفاعلية في تشكيل العقل البشري والثقافة الإنسانية عامة، فهي ليست مجرد استجابة طبيعية أو نقل للمعنى الخام؛ إنما هي عملية حيوية تُعنى بإنتاج المعنى، فلطالما كانت السينما واجهة تعبر عن التوجه الإيدولوجي الثقافي للدول، منها "إسرائيل" (فوننتي، 2010). انتبعت "إسرائيل" إلى ضرورة إنتاج أفلام ومسلسلات تحسن من صورتها للعالم، فقد بدأ تأريخ السينما الإسرائيلية في الثلاثينيات، إذ برز إنتاج الأفلام اليهودية الدعائية المؤسسة على الأيدولوجيا الصهيونية لاستقطاب المزيد من اليهود ولتلقى الدعم من الأغنياء اليهود في الخارج. وبالرغم من أن السينما الفلسطينية قدمت 80 فيلماً تسجيلياً حتى عام 1990، إلا أن عدداً قليلاً منها حمل أهمية دائمة تتجاوز المرحلة التي أنتج فيها (أبو جبل، 2014).

تطورت السينما ونقلت تجارب أعمالها من أفلام ومسلسلات إلى الفضاء الرقمي، وأصبح مصطلح "السينما الرقمية" يظهر بتعريفه التقني البسيط، الذي لم يتجاوز كونه عملية تقنية متعلقة بألية الإنتاج عبر برامج متخصصة بالرسوم المتحركة، تقارب الواقع بأن تكون حية ومباشرة (Manovich، 2016).

إن سردية الفيلم السينمائي المعاصر تمتلك ثلاثة عناصر متزامنة مع بعضها: الصوري والكلمي والصوتي، والثلاثة عناصر هذه تنشأ بينها روابط بنيوية معقدة، ولو أضيف على ذلك بثها رقمياً لأنتج ذلك سردية ببنية معاصرة وبروابط أكثر خطراً على المتلقي (لوتمان، 2001).

وظفت "إسرائيل" روايتها عبر السينما الرقمية، وتسلمت إلى منصة "نتفلكس" الرقمية، التي بثت 20 فيلماً ومسلسلاً ووثائقياً "إسرائيلياً" في الخمسة سنوات الأخيرة، وطورت عبرها خطابها الدعائي والبصري الذي يقيم أشكالاً مغايرة للصراع الفلسطيني الإسرائيلي (التميمي، 2016).

وتعتبر السيميولوجيا التي تُعنى بدراسة مدلولات الرموز والعلامات البصرية في السينما والصورة هي التي تفسر التظاهرات والأشكال التي يظهر بها الفلسطيني في السينما الرقمية الإسرائيلية، وكيف ينقل معنى هذه الدلالات عبر شفرات وسائطية مثل نتفلكس، عبر اللقطات وأنواعها ودلالاتها والسردية السينمائية (كيكاسولا، 2013).

تأتي هذه الدراسة لمعرفة صورة الفلسطيني بالنسبة للآخر "الإسرائيلي"، عبر التحليل السيميولوجي وفقاً لتصنيفات بارت وايكو وميتز، والأبعاد الإجرائية لنظرية الصورة السيميائية ونظرية الأدرمة، في جزئين من المسلسل الإسرائيلي (فوضى) المعروض على منصة نتفلكس الرقمية، كما تأتي الدراسة لمعرفة ومحاولة صياغة تعريف جديد لمصطلح "السينما الرقمية"، وكيفية حضورها كوسيط في الفضاء الرقمي.

1.2 مشكلة الدراسة:

يزخر الفضاء الرقمي بأعمال سينمائية متنوعة تهدف بغالبيتها إلى جذب انتباه المشاهد بأي وسيلة كانت، وتسليط الضوء على قضية ما يريد المخرج أو إثارة الجدل حولها، ومنذ دخول منصة نتفلكس الرقمية إلى "إسرائيل" ظهرت صورة الفلسطيني للعالم -كون المشتركين في المنصة من كل بلدان العالم- عبر مسلسل "فوضى" الإسرائيلي بطريقة مغايرة ما أدى إلى تكوين مفهوم مغاير لطبيعة الصراع الفلسطيني الإسرائيلي، وإظهار أسبابه المتمثلة في الفكر الديني المتطرف لدى الفلسطيني وبالتالي تغير شكل الصراع وتغير أسبابه، عبر الدلالات والعلامات الرمزية المتمثلة في اللقطات وأنواعها والسردية السينمائية للمشاهد والصور البصرية التعبيرية التي يحلها المنهج السيميولوجي لتوضيح الآلية البصرية التي يتبعها المسلسل لتكوين وتأطير هذا التصور، من خلال الوسيط الرقمي (أي نتفلكس) الذي يكثف متعة المشاهدة ويشجعها بالطرق التقنية المتنوعة.

1.3 أسئلة الدراسة:

- كيف ظهرت صورة الفلسطيني في مسلسل فوضى الإسرائيلي في الجزء الأول والثاني؟ وكيف تم توظيفها سيميائياً؟
- كيف حضرت نتفلكس كوسيط ساهم بتغيير حضور ووجود المسلسل عليها؟

1.4 فرضيات الدراسة:

- تفترض الدراسة بأن السينما الإسرائيلية الرقمية تنتج صورة مصطنعة للفلسطيني، وتحمل إرث استشراقي فوقي، لها علاقة بتعزيز مجموعة من القيم الاستعمارية على شكل بطل متخيل.
- تفترض الدراسة بأن دراما السينما الرقمية الإسرائيلية تعزز الرواية الإسرائيلية متجاوزة الصورة النمطية للبطل إلى الأبعاد الاجتماعية والثقافية والسياسية للواقع المعاش.
- تفترض الدراسة بأن السينما الرقمية الإسرائيلية تساوي بين الضحية والجلاد في أعمالها.
- تفترض الدراسة بأن وسيط تنقلكس الرقمي ساهم في تطوير السينما الرقمية ككل وإغراق المشاهد بالحدث وتقريبه من الواقع تقنياً وعبر توظيف أنواع اللقطات والسردية السينمائية وطرق نظرية الأدرمة وفقاً للمنهج السيميولوجي، متمثلاً بعينة الدراسة (مسلسل فوضى).

1.5 أهداف الدراسة:

- 1- معرفة وتحديد التظاهرات البصرية للفلسطيني بالنسبة للآخر الإسرائيلي على منصة تنقلكس.
- 2- كيفية توظيف الوسيط الرقمي المتمثل في منصة تنقلكس عبر المنهج السيميولوجي لتحويل شكل الصراع الفلسطيني الإسرائيلي.

1.6 مبررات وأهمية الدراسة:

تأتي أهمية الدراسة في كونها تحلل صورة الفلسطيني في السينما الرقمية -تنقلكس نموذجاً-، التي تستخدمها إسرائيل لبناء صورة مغايرة للفلسطيني تغير شكل الصراع الفلسطيني الإسرائيلي، من خلال توظيف وسيط منصة تنقلكس وخصائصه الرقمية التي تكثف المعنى السيميولوجي.

وتكمن أهمية الدراسة كذلك في كون السينما تفرض الاقتناع بمصادقية قصة الفيلم السينمائي، وعدم قبول حتى فكرة أن تكون "مخترعة" تشكل المرتكز الأساسي للسرد السينمائي، ولهذا السبب بالذات تكون طبيعة

الاهتمام الذي يوليه الناس للسينما مشابهة لحد ما لطبيعة الاهتمام الذي تثيره لديهم كوارث الطرق وحوادث المرور، الأمر الذي ينطبق على أحداث عينة الدراسة وهي مسلسل فوضى الإسرائيلي وطريقة مقارنته للواقع، وطريقة عرضه للموضوعات التي تخص الجانب النفسي والاجتماعي والإدراكي للفلسطيني (لوتمان، 2010).

وتهتم الدراسة بإثراء الحقل العلمي العربي في مجال السينما الرقمية وبتفكس نموذجاً، فيما يخص تعريفها اصطلاحاً ودورها كوسيط جديد في الفضاء الرقمي، ومعرفة صورة الفلسطيني في السينما الرقمية الإسرائيلية، وكيف تراعي خصوصيات ومميزات الفضاء الرقمي؛ خصوصاً وأن صورة الفلسطيني لم تعالج مسبقاً وفقاً للمنهج السيميولوجي في الأبحاث المتعلقة في ذات الموضوع.

1.7 حدود الدراسة

1.7.1 الحدود المكانية

الفضاء الرقمي محصوراً بمنصة نتفلكس وتحديداً الجزء الأول والثاني من مسلسل فوضى الإسرائيلي.

1.7.2 الحدود الزمانية

مسلسل فوضى الإسرائيلي المعروف على منصة نتفلكس عام 2015 بجزءه الأول، والجزء الثاني منه المعروف عام 2018، وتحدد الدراسة بالفترة الزمانية من (2015-2018)؛ لكون المسلسل هو أولى المسلسلات الإسرائيلية المعروضة على نتفلكس التي لها امتداد رمزي تحديداً، بمعنى أن لها جزء أول وثاني وثالث، فباقي الإنتاجات الإسرائيلية على المنصة محصورة بجزء أول وأخير.

1.8 مصطلحات الدراسة

قامت الباحثة بتحديد مصطلحات الدراسة كما يلي:

السيميولوجيا: يعرّف (بركات، 2002) السيميولوجيا على أنها "علم العلامات الذي يهتم بالبنى الاجتماعية والاقتصاد والتحليل النفسي والأدب وغيرها من مجالات الحياة المختلفة.

وهو يشمل تحليل البنى السردية ومختلف أنظمة الدلالات والعلامات الأيقونية في تحليل الأعمال السينمائية والصور الفوتوغرافية التي أسست للأفلام والمسلسلات السينمائية الدرامية (بوتشيشة، 2017).

منصة نتفلكس: تعرف (Netflix) نفسها على أنها هي خدمة بثّ تعتمد على الاشتراك وتتيح للأعضاء مشاهدة العروض التلفزيونية والأفلام دون أيّ إعلانات على جهاز متصل بالإنترنت.

السينما الرقمية: يعرف (جوت، 2013) السينما الرقمية بأنها وسيط جديد يمتلك صفة التفاعلية التي تسمح للمشاهد أن ينتقي ما يريد أن يشاهد دون فرض ذلك عليه.

وتعرفها الباحثة إجرائياً بأنها: المفهوم الذي يتناول الأعمال السينمائية بمختلف أنواعها من (مسلسلات/ أفلام) وبمختلف تصنيفاتها (درامية/ حركة/ تسجيلية/ وثائقية/ خيالية)، وهي التي تعرض على الإنترنت سواء كان عبر الاشتراك المدفوع كشبكة نتفلكس، أو كانت عبر تحميلها مجاناً عبر مواقع إلكترونية مختلفة، ولا يشترط أن تكون مصممة سواء من ناحية الإنتاج أو العرض عبر تقنيات ثلاثية الأبعاد.

الفصل الثاني

الإطار النظري والدراسات السابقة

المقدمة

يتناول هذا الفصل من الدراسة كلاً من الإطار النظري الناظم للدراسة، والدراسات السابقة المتعلقة في موضوع الدراسة. ويستعرض الإطار النظري الجوانب الرئيسية والفرعية المتعلقة بسيمياء الصورة وأنواع اللقطات والسرد السينمائي والمكان والزمان السينمائي، والنظريات الفرعية المرتبطة بذلك كنظريات بارت وإيكو وميتز، والطرق الكلاسيكية لنظرية الأدرمة، بالإضافة إلى تفصيلات في مواضيع السينما الفلسطينية والإسرائيلية والرقمية.

ويستعرض الفصل كذلك الدراسات السابقة المتعلقة في ذات المجال، ويعقب عليها في الختام مقارناً بينها وبين ماتقدمه هذه الدراسة من إضافة نوعية في مجال الأبحاث الكيفية.

1.2 الإطار النظري

تعتبر السيمياء علماً يستمد أصوله ومبادئه من الحقول المعرفية كاللسانيات والفلسفة والمنطق والتحليل النفسي والأنثروبولوجيا، فمن هذه الحقول استمدت السيميائيات أغلب مفاهيمها وطرق تحليلها، فهي لاتعتمد على مجال معين إنما تهتم بكل مجالات الفعل الإنساني، وأداة لقراءة كل مظاهر السلوك الإنساني بدءاً من الانفعالات البسيطة مروراً بالطقوس الاجتماعية وإنهاء بالأنساق الأيدلوجية الكبرى (بنكراد، 2012)

وأول من بشر بظهور علم السيميولوجيا هو العالم دي سوسير في فرنسا في كتابه "محاضرات في اللسانيات العامة" مشيراً إلى ظهور علم جديد سماه السيميولوجيا (Sémiologie) يهتم بدراسة الدلائل أو العلامات في قلب الحياة الاجتماعية، ولا يعدو أن يكون موضوعه الرئيسي مجموعة الأنساق القائمة على اعتبارية الدلالة، وكان يتصور علماً يدرس حياة الرموز والدلالات المتداولة في الوسط المجتمعي، وهذا

العلم يشكل جزءا من علم النفس العام. وأطلق عليه مصطلح علم الدلالة Sémiologie: من الكلمة الإغريقية: دلالة Sémion (حمداوي، 2007)

وعرف دي سوسير السيميولوجيا فيما بعد على أنها "دراسة حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية"، وهو يرى بأن وجود المجتمع رهين بوجود تجارة للعلامات، فبفضل العلامات استطاع الإنسان أن يتخلص من الإدراك الخام، وأن يتخلص من التجربة الصافية، وينفقت من ربة الزمان والمكان (بنكراد، 2012).

وتزامن تبيشير دي سوسير مع مجهودات الفيلسوف الأمريكي شارل بورس، مسمى هذا العلم بال(السيميوطيقا)، واعتقد أن النشاط الإنساني نشاط سيميائي بمختلف مظاهره وتجلياته. وتعني (السيميوطيقا) حسب بورس نظرية عامة للعلامات وتمفصلاتها في الفكر الإنساني، ثم إنها صفة لنظرية عامة للعلامات والأنساق الدلالية في كافة أشكالها. وتعد سيميائية بورس مطابقة لعلم المنطق، وقد شرح ذلك امبيرتو ايكو بقوله: السيميوطيقا SEMIOTIC تعني نظرية الطبيعة الجوهرية والأصناف الأساسية لأي سيميوز¹ محتمل، إن هذه السيميوطيقا التي يطلق عليها في موضع آخر "المنطق" تعرض نفسها كنظرية للدلائل. وهذا مايربطها بمفهوم "السيميوز" الذي يعد على نحو دقيق الخاصية المكونة للدلائل (بلمليخ، 1984).

بينما تبنى العالم بيير غيرو نفس الطرح السوسيري الذي يعتبر اللسانيات فرعا من السيميولوجيا، لكن مفهوم السيميولوجيا لدى العالم الفرنسي رولان بارت أفسح المجال بحيث اتسع حتى استوعب دراسة الأساطير واهتم بأنسقة من العلامات التي أسقطت من سيميولوجية سوسير كاللباس والديكورات المنزلية، وكل الخطابات التي تحمل انطباعات رمزية ودلالية، وهي محطة مهمة في التفكير البصري (حمداوي، 2007).

ولكن العالم أمبيرتو إيكو، وهو أحد اقطاب المدرسة الإيطالية السيميائية فضّل استبدال مصطلح السيميولوجيا بمصطلح السيميوطيقا، فهو يقول في مستهل كتابه "البنية الغائبة"، معرفا هذا العلم " السيميوطيقا وتعني علم العلامات". والسيميولوجيا والسيميوطيقا كلمتان مترادفتان مهما كان بينهما من

¹ وهي تعني السيرورة المنتجة للدلالة والتي يشتغل من خلالها شيء ما كعلامة بحسب بيرس

اختلافات دلالية دقيقة، أي إن السيميولوجيا تصور نظري والسيميوطيقا إجراء تحليلي وتطبيقي (حمداوي، 2007).

إن مادة السيميولوجيا هي العلاقات بين الأنظمة المختلفة، بالإضافة إلى العلامات التي تكون هذه الأنظمة، وتعتبر السمة التي تتسم بها شتى الأنظمة، والتي تمثل المعيار الذي يجعلها تدخل في نطاق السيميولوجيا، هي قدرتها على الدلالة أو مدلوليتها، وتكونها من وحدات دلالية أو "علامات" (أبو زيد، 2014).

وتركز السيمياء على طبيعة التدليل لا على المادة التي تشكل سندا للدلالة، فكل شيء يمكن أن يعزل وينظر إليه باعتباره كيانا مستقلاً بذاته ويملك سياقاته الخاصة، وقادراً إستناداً على عناصر الثقافة، على إنتاج معانيه. فالمعنى المرئي لاقيمة له، أو هو هنا فقط لكي يدشن سيرورة لاتعطي نفسها بسهولة (بنكراد، 2012)

ورغم كل التعريفات السيميولوجية الأصيلة إلا أن أقرب تعريف لها على موضوع البحث هو التعريف الواقعي المختلف الذي تحدى به امبيروتو ايكو السيميائية مابعد السوسرية بتوقعها داخل المنظور اللغوي، ويقول فيه "إن السيميائية، من حيث المبدأ، هي اختصاص يدرس كل مايمكن استخدامه للكذب" (تشاندر، 2008)

2.1.1 سيمياء الصورة

تعتمد العلامات السيميائية على التمثيل، وتحدث إيان آنغ عن حالة المسلسلات قائلاً: "إن مشاهدة المسلسلات يمكن أن يرافقها عند المشاهدين الحاضرين على مستوى المعنى الضمني وليس على مستوى المعنى التعييني، ضرب من الواقعية النفسية والانفعالية. وقد يجد الممثلون بعض الممثلات، انفعالياً ونفسياً، من واقع الحياة. إن مايمكن تسميته بالواقعية العامة، خاصة في ما يتعلق بالمسلسلات الطويلة (التي قد تصبح مع الوقت أكثر واقعية بالنسبة إلى متابعيها)، عامل إضافي. وفي معظم الأحيان، يحكم المشاهدون إلى حد بعيد على مسلسل ألفوا شخصياته واصطلاحاته بواسطة مصطلحاته العامة وليس بالرجوع إلى واقع خارجي ما"، وهو ماسميه كولريديج "قبول عدم التصديق" الذي يعتمد عليه فن التمثيل، ويعتبر مسلسل فوضى بأجزاءه الثلاثة من حيث الإخراج والتمثيل وإضافة عنصر عربي فلسطيني محض إلى الحالة الإسرائيلية وتمثيل السلام من قبل هؤلاء الممثلين العرب يشبه ماتحدث عنه آنغ تماماً، فذلك

يضيف على العمل من الناحية المهنية الموضوعية وإظهار الجانب الآخر وإن كان بالنسبة لنا غير واقعي (تشاندلر، 2008، ص127).

وقد انتبه إيريك بيسانس إلى أن هدف السيميائية هو رصد إجراءات التواصل أي جملة الوسائل المعول عليها في التأثير في الآخر. ويشترط في ذلك كله أن تكون وسائل التأثير محل اتفاق بين الباث والمتقبل. فالرأي عنده بأن "موضوع السيميولوجيا إنما هو الفعل التأثيري، فهو فعل يقتضي حضور باث يدرك أن يبث رسالة، يقصد من وراءها التأثير، متقبل يدرك أنه سيتقبل رسالة غايتها التأثير. فيكون وجه التأثير وأدواته مما اتفقا عليه".

ويمكن تصنيف موضوع تحليل البحث على أنه خطاب السيميائية أو بمعنى آخر خطاب الدلالة، والذي لا يصدر عن عفو خاطر بل هو ينبثق بترتيب مضبوط لغاية أسر المتلقي والإيقاع به في حبال الإيدلوجيا الخطابية.

انتقلت الصورة من طور كانت فيه ذهنية إلى طور صارت فيه بصرية، بمعنى أنها بعدما كانت في خدمة غايات روحية أصبحت تُحيل إلى ذاتها، وياتت سلطة الوسيط الأكثر رواجاً واستهلاكاً من طرف الجميع، ففي خضم هذه الثورة التكنولوجية صار الحديث عن التداعي الحر للصور بدل الأفكار، فثمة طوفان بصري يغمر المشاهد ولا يترك له فرصة لالتقاط أنفاسه، ويصيب فكره بالخمول، سواء تمثل ذلك في شاشة هاتفه الصغيرة أو في جهازه الحاسوب، فكلما تعرض لهذا السيل الغزير من الصور، ازدادت سلبية حسه النقدي، وازدادت تبعيته للصور النمطية (معزوز، 2014).

تُشكل الصورة دائماً بتكوينات عميقة مرتبطة باللغة بحسب أومون²، وبالتنظيم الرمزي لثقافة ما أو مجتمع ما، وهي في الحقيقة، كوسيلة اتصال وتمثيل للعالم، من الممكن وجودها في كل المجتمعات الإنسانية. الصورة عالمية لكنها محددة (ناصر، 2011).

ترتبط الصورة بالتاريخ الإنساني، فالعالم جان بودلير يحدد ثلاثة مراحل لهذا التاريخ، ويصف كل مرحلة بطبيعة العلاقة المفترضة بين الصورة والواقع. في المرحلة الأولى تُرى الصورة مزيفة في تقربها لعالم بقيت حقيقته دائماً خارج الصورة، كذلك افتراضها حقيقة طبيعية كقانون الرب مثلاً، والصورة هنا محدودة وضيقة. وفي المرحلة الثانية، استخدمت الصورة كمصدر للواقع. وحدد بودلير عامل اللغة لإنتاج الواقع.

² أستاذ فخري في جامعة السوربون في باريس، ومدير في معهد التعليم العالي للعلوم الاجتماعية EHESS، ولديه 20 مؤلفاً عن السينما والرسم والصور بشكل عام.

أما في المرحلة الثالثة -وهي مرحلة ما بعد الحداثة- فليس لمفردة اللغة ولا لمفردة الواقع أية ميزة، فقد اختفى الفرق بينهما، وهو ما يطلق عليه مصطلح "التقليد simulacrum" (ناصر، 2011).

إن السيمياء هي فعل الرؤية، وهي طريقتنا في تقسيم الأشياء إلى وحدات بحسب بنكراد، وإدراك الواقع باعتباره نسقاً من العلاقات تحدده قوانين اللغة، التي تعلمنا من خلالها قواعد التفكير، ولعل أخطر ما في الفوتوغرافيا هو في منحنا الشعور بإمكانية استيعاب العالم كله في أذهاننا كأنطولوجيا من الصور، وهي أطروحة سونتاغ الجوهريّة، فالأنطولوجيا هنا مقارنة لتعريف بيرس للأيقونة: صورة ذهنية متولدة عن هذه الصور الفوتوغرافية، فالصورة هي مؤشر انتباهنا إلى الجزئية الواقعية التي تنتج أيقونياً، وهي التي تحيل عليها العلامة، وعند ايكو بأن الرمز يعادل حالة الوعي التي يمكنها إنتاج أفكار بالغة التعقيد، حالة الوعي هي نفسها التي وصفها بارت بأنها "انفصال مراوغ للوعي بالهوية" (بارت، 2010).

وأبلغ من عرّف الصورة هو فوكو بأنها: القدوم والظهور المتآني للذات والآخر، لكن أول من أعطاهها طابعاً رمزياً هو ابن عربي، فهو يصفها بأنها تمنح للعالم طابعاً رمزياً تمكنه بوساطتها الدائمة والحركية من أن يغدو عالماً محسوساً لا ينتكر لمحسوسيته، وعالماً ممكن التعالي يسعى باستمرار إلى تغيير طابعه الأنطولوجي (الزاهي، 2016).

وللصورة أهمية خاصة في العالم البصري لكونها تنقل معاني بحسب أومون، وهي بذلك تنحني باتجاه الرمزية والأيقونة، والتي لتصبح رمزية أو أيقونية تتطلب بالضرورة فهم السنن الإدراكي، فنحن "لانرى في الصور إلا مانستطيع فهمه"، أي ماندركه، وهذا مرتبط بكيفية تمثيل الصورة، ويعتقد آرنهايم بأن التجاوبات الإدراكية مع العالم البصري هي الوسيلة الأساسية التي من خلالها نبين المعرفة التي تشتق منها أفكارنا (أومون، 2013).

وينتهج بحثنا في قراءة الصورة التعبيرية الرمزية للسلسل طرحة مهمان، أولهما عن قضية الدلالة والتدليل في الرسالة البصرية، وكيفيات تحول المرجع البصري من الحياد والصمت إلى علامة، وإلى نص لايفلت من لعبة المعنى، ويطرح ايكو مستويين في مسألة قراءة الرسالة البصرية:

المستوى الأول هو الداخل الأيقوني، بوصفه يحيل على أسلوب وإخراج معينين، والمستوى الثاني هو الخارج الأيقوني، وهو مايسميه ايكو بسنن التعرف. إن رصد هذين المستويين في علاقتهما الجدلية

والمتماخلة يقود إلى تحديد وجهة نظر الفاعل الفوتوغرافي ورؤيته للعالم. وهي الرؤية التي تعين مسار الصورة وإطارها ومواضيعها وإيقاعاتها وألوانها بكلمة واحدة: طريقة تمثيلها (ثاني، 2004).

وثانيهما حول الملامح الرئيسية للصور الفنية التعبيرية، والتي تتلخص بحسب (معزوز، 2014) في قدرتها على التشكل على أشكال مختلفة وبأشكال لا متناهية (التشكيل)، وعدم احتوائها سوى على أثر من الواقع أراد الفنان تحميلها إياه، وقابليتها لأن تركب بكيفية تجعلها أقوى تعبيراً، بالإضافة إلى احتوائها على تعبيرية عالية.

وسينتهج البحث كذلك في قراءة الصور التعبيرية للمسلسل معنيا الإشارية/التقريرية والإيحائية لدى رولان بارت، فهو يقصد بالإشارية في الرسالة المصورة بأنها العلاقة بين الإشارة والموضوع، أما الإيحائية فهي المرحلة الثانية من الرسالة المصورة وتعني العلاقة بين الإشارة والموضوع والشخص المفسر، وهو يعتبر هذين البعدين يشتغلان على تبيان السلطة المتحركة في الصورة (كمال، مجلة علامات).

2.1.2 سيميائية السينما

تؤثر السينما في حياتنا بشكل أو بآخر، فهي كما يقول بانفوسكي "إن السينما، سواء أحببنا أم لم نحب، هي القوة التي تصوغ- أكثر مما تصوغ أية قوة أخرى- الآراء، والأذواق، واللغة، والزي، والسلوك، بل حتى المظهر البدني لجمهور يضم أكثر من ستين في المائة من سكان الأرض" (فولتون، 1958).

لقد عرفت السينما بأنها فن سابع، أي أنه فن أتى بعد الأشكال الستة السابقة عليه، لكنه استفاد من نصوصها وصورها وإبداعاتها، فقد أدمج القصة والمسرح والتشكيل والموسيقى والرقص والرواية، غير أن مايفرق هذه الأنواع هو الأشكال السردية، وإذا كانت أصالة كل حقل من الحقول الإبداعية تتمثل في الأسلوب، فإن الحكي يشكل القاسم المشترك لأغلب المجالات التعبيرية (أفاتة، 2019).

ولأن المسلسل على غرار تركيبية الفيلم، فهو ليس جمعاً اعتباطياً للصور المكونة له بقدر ما هو إطار بنيوي للصور يُنظم سرداً، وينسج إيقاعاً ويخلق زمنية ويصوغ أشكالاً وينتج دلالات تكتسب مبرراتها من ذلك الإطار ذاته، وهو كيان قائم يمكن إدراك صورته من خلال تنظيمها (أفاية، 2019).

والسينما كاختراع تقني، قبل أن تكون فناً هي صور فوتوغرافية متحركة، وقد ساهمت قدرتها على تسجيل الحركة في رفع درجة الثقة بالمصداقية الوثائقية للفيلم أكثر فأكثر. وتبرهن معطيات علم النفس على أن الانسان يدرك عملية الانتقال من الصورة الفوتوغرافية الثابتة إلى الفيلم المتحرك وكأنها إضافة لبعث ثالث إلى الصورة (لوتمان، 2001).

ان مجمل تاريخ السينما كفن هو في الحقيقة سلسلة متصلة من الاكتشافات، اكتشافات تسعى إلى حذف الآلية من كافة الجوانب التي تنتمي إلى حقل الأهداف الفنية. لقد تجاوزت السينما الصورة الفوتوغرافية المتحركة حينما جعلت منها وسيلة حية للتعرف إلى الواقع. ان العالم الذي تعيد بناءه هو في نفس الوقت الموضوع بحد ذاته، وهو موديل لهذا الموضوع (لوتمان، 2001).

وتضفي السينما على الصورة علاقة متفردة مع الحركة والتغير، فالسينما بحسب بازان هي الموضوعية في الزمن، وبالتالي فإن صورة الأشياء هي الصورة في امتدادها الزمني، وهو يصل إلى أن غايات السينما هي الواقعية، التي هي في جانب منها ظاهرة نفسية، لأن لها القدرة على إشباع رغبة الحفاظ على الوجود برغم الزمن (بازان، 1867).

ان السينما ترسانة تغطي تدريجياً بالأدوات القادرة على إعادة إنتاج الواقع المتحرك المسموع والملون. ويعرف المخرج السينمائي أهمية السرد، بإدراكه بأن المهم ليس مانرويه، إنما الطريقة التي نروي بها، فليس المهم من يتكلم كالممثلين وغيرهم، إنما الشكل السينمائي الذي يقدم به والصور والأصوات وبنية الخطاب السينمائي (ثاني، 2004)

تتوجه السينما خاصة بشكل أو بآخر إلى حس الواقع عند المشاهد، فالمشاهد يصبح شاهداً وحتى مشاركاً في الحدث المعروض على الشاشة مباشرة، مهما كان الحدث خيالياً؛ وهكذا فهو ينظر إلى ما يراه بشكل انفعالي وكأنه حدث واقعي، بالرغم من أنه يدرك في قرارة نفسه لواقعية هذا الحدث، وهنا تظهر أهمية تأثير ودلالية السينما (صبي، 2006).

وعن أهمية إدراك دلالات السينما، فأبلغ من تحدث عنه مورلوبونتي، قائلاً: "لا تقدم لنا السينما أفكار الإنسان، كما قامت الرواية بذلك منذ مدة طويلة، بل تقدم لنا سلوكه وتقتح علينا مباشرة ذلك الأسلوب الخاص للحضور في العالم، ومعالجة الأشياء والتعامل مع الآخرين" (أفاية، 2019).

وعن فينومينولوجيا السينما، فإن الذات والجسد والوعي والآخر والعالم تجليات كلها تلتقي في المسلسل، وحين نتحدث عن ذلك، فإننا نتحدث عن زمن وحياة وقوة ذات إيقاع لامتوقف. والصورة السينمائية تكثيف لبعض عناصر هذه الحياة وتعبير عن زمنية خصوصية، وإيقاع مختلف (أفاية، 2019).

وحول جدلية السينما والواقع، فإن السينما لا تكشف العالم كما هو وإنما كما تقطعه، أي كما يتم فهمه في زمان ومكان معينين وداخل ثقافة محددة، وهي تجمع، في نفس الآن، بين كونها رواية ومنتجة للصور. إنها لا تظهر الواقع بل شذرات منه..إنها تساهم في توسيع مجال المرئي، وفي فرض صور جديدة (أفاية، 2019).

وتعمل السينما على تشكيل الواقع بإعادة النظر في بعض مكوناته وصياغتها ضمن تصور وحساسية لفاعل سينمائي معين، وكل المساهمين في العملية السينمائية فاعلين، وهي في عمقها صنع مغاير وصياغة متخيلة للمجال الإدراكي العام، وخلق لزمنية أخرى يتداخل فيها الواقع والحلم والإستيهام (أفاية، 2019).

ان السينما لا تقوم بإعادة عرض الواقع في تكامله بل تتناول جزء منه فقط، تقطعه بحجم الشاشة. في السينما يقسم العالم الموضوعي إلى مجالين، مجال الأشياء المرئية، ومجال الأشياء اللامرئية. فما أن تتوجه الكاميرا نحو شيء حتى يولد التساؤل ليس فقط حول ماتراه العين ولكن أيضاً حول مايبقى بعيداً عنها وغير موجود بالنسبة لها وفقاً ل(صبحي، 2006)، ولعل ذلك يقترب من نظرية التأطير، التي تعرّف حسب (حسونة، 2015) على أنها عملية تفاعلية تتم بين مكونات العملية الاتصالية، بهدف إبراز جوانب محددة من القضية المطروحة وإغفال جوانب أخرى، بما يتناسب مع أيديولوجية القائم بالاتصال بهدف تفسير الأحداث، وتحديد المشكلات وتشخيص الأسباب والبحث عن حلول وتأطيرها بما يتوافق مع سياسة المؤسسة الإعلامية أو القائم بالاتصال.

ولاشك أن السينما عملية اتصالية ولو بشكل غير مباشر، فهي تتصل مع المشاهد بسنن التلقي والإدراك وتفسر أحداثها وفقاً لذلك، وتمثل الأطر الإعلامية بحسب (Claes) بأنها أنماط للتمثيل والانتقاء والتوكيد والاستثناء، وتقوم الفرضية الأساسية للنظرية على أن تركيز الرسائل على جوانب بعينها في القضية دون غيرها من الجوانب، أي تحديدها لأطر بعينها، يؤدي إلى وجود معايير مختلفة يستخدمها أفراد الجمهور عندما يفكرون في هذه القضية ويشكلون آراءهم بشأنها، وهذا بالضبط مايريد مخرج مسلسل فوضى تجاه جمهوره الرقمي حول العالم، خصوصاً وأن نتفلكس تشجع "المشاهدة الشرهة"، والتي تنتهجها نتفلكس عبر

الخدمات التكنولوجية، مثل عدم وجود إعلانات، وسهولة استخدام الموقع، والطريقة الجذابة والجدلية لعرض المحتوى وكيفية تسويقه للمستهلك، واتباعها استراتيجية (OTT: Over the top)، وعرض الحلقات كلها وكأنها "ماراثون" على جانب الشاشة (Raikar, 2017).

وتشتمل السينما على عمليات لا شعورية أكثر مما يشتمل عليه أي وسيط فني آخر، فالتكوين الأساسي في السينما تكوين متخيل أساساً وفقاً لأطروحة كريستيان ميتز، ولعل نظريات التحليل النفسية المتعلقة بميتز قريبة من موضوع بحثنا، والتي تشترك في أن السينما في الوقت الذي تسمح فيه للمرء بأن يفقد الأنا الخاصة على نحو مؤقت فإنها تعمل في الوقت نفسه على نحو متزامن على تدعيم أو تعزيز وجود هذه الأنا وإعادة اكتشافها، فالمخرج يحاول إعادة اكتشاف ذاته عبر الآخر وتعزيز وجوده وهويته الاجتماعية بإعادة تعريفها ضمن سياق الصراع الفلسطيني الإسرائيلي غير التقليدي الذي يتمثل في تهميش الحياة الاجتماعية والوجودية النفسية للفلسطيني الآخر، وهو جوهر أطروحة هذه الدراسة (عبدالحמיד، 2006).

إن أصل الدراما هي محاكاة لفعل عن طريق فعل استمد طاقته من الفعل الأولي، أي فعل الحركة الإنسانية، إذ يكون الإنسان وأفعاله المحور الذي يتمركز حوله فعل الدراما (المدرس، 2017).

ولقد دخلت الدراما بوصفها تقنية اتصال بين البشر مرحلة تطور جديدة تتسم بأهمية معايشة وواقعية حقيقية في العصر الذي أسماه بنجامين "عصر توالد الأعمال الفنية بتقنيات جديدة". وتكمن خصوصية الفعل الدرامي كونه يعد دليلاً فكرياً على تشكيل الحياة واستمراريتها، ولا نستطيع معرفة الفعل الدرامي إلا بوجوده والذي يمثل أساس فلسفة الدراما، أي المحاكاة بحسب أرسطو (المدرس، 2017).

2.1.3 المكان السينمائي

تقدم السينما نموذجاً للعالم الواقعي. لكن المكان والزمان هما من أهم خصائص الواقع. والعلاقة القائمة بين الخاصية المكانية- الزمانية للعالم الواقعي والطبيعة المكانية- الزمانية للسينما هي صاحبة الدور الأكبر في تحديد جوهر هذا النموذج وقيمه المعرفية (لوتمان، 2001).

لاوجود لعالم السينما خارج حدود الشاشة ومحيطها ومساحتها. لكن عالم السينما هذا يشغل مساحة الشاشة بطريقة توهم المرء بإمكانية اختراق هذه الحدود وتجاوزها في كل لحظة. الوسيلة الجوهرية التي

تسعى للنيل من محيط الشاشة هي اللقطة الكبيرة. هنا تتحول الجزئية المنتزعة من الكل، والمستعاض بها عن الكل لتصبح كناية (لوتمان، 2001).

ويتمثل المكان السينمائي بصراعه مع الشاشة وتتداخل فيه عوالم اللقطة والمونتاج التي لا تتجزأ لتحقيق الأثر المطلوب من السينما، فالفعل السينمائي الموجه بلقطة قريبة جداً وباستخدام عمق حقل عالي قادر على بناء عالم سينمائي يخترق السطح المستوي، خصوصاً وإذا كان عالي الجودة (HD or 4K) كالأفلام التي تقدمها نتفلكس، ولعل المكان السينمائي في مسلسل فوضى على قدر كبير من الأهمية بسبب اللقطات القريبة جداً (Close up shot) واللقطات الواسعة (Wide shot)، وهو مايزيد أثره وواقعية أحداث المسلسل ويخلق عالم الواقع ثلاثي الأبعاد اللانهائي. إلا أن هذا العالم السينمائي بدوره ليس إلا دور الوسيط، وفي هذا البحث نكمل بشكل تفصيلي دور الوسيط الرقمي في خلق عالم سينمائي واقعي جديد عبر تقنيات السرد والمكان المختلفة، وعبر وضع تمفصلات وعناصر أساسية لهذا الوسيط ليصبح رقمياً وعالمياً (لوتمان، 2001).

ويصف (موريس سيرر) أن السينما هي "فن المكان"، فهو بنية أساسية لتحقيق المعطى الجمالي من جهة وتأكيد مصداقية حدوث الأفعال من جهة أخرى، وهو من يمنح الأفعال والشخصيات قيمتها التأثيرية، وتتم عملية بناء المكان السينمائي وفقاً لرؤية المخرج، لذا غالباً ما ينتهك الفضاء السينمائي قوانين الفضاء الحقيقي بما يتناسب مع رؤية المخرج وهدفه (المدرس، 2017).

ولعنصر التغيير والحركة المكانية في السينما شأن جعلها في مكانة من الأهمية لتصنف بأنها "الفن السابع"، فقد كانت التسمية الشائعة قديماً عن فن السينما بأنه فن الصور المتحركة، والتي اعتبرت نقطة حاسمة في إطلاق العناصر المرئية من سجن اللقطة الثابتة. وهذه اللقطة مع غيرها تصبح وتحت ظروف سرعة معينة، مفعمة بالحيوية والحركة مليئة بالأحداث وجاذبة للانتباه وحاملة لعناصر الإثارة والتشويق (الأسود، 2007).

ويعد المكان السينمائي بمثابة نقطة الاشتعال، وليس عنصر محدود الاتساع، والمكان الفيلمي في أي فيلم سينمائي هو معطى يحدد سلفاً داخل حيز محدود داخل إطار عدسة (محدد الرؤية) في الكاميرا السينمائية، وتعني كلمة "إطار" في أصلها اللغوي باللغة الإنجليزية مابعد أو هو أبعد من ذلك (To farther)، ويرى (أندريه بازان) بأن الإطار شكل من وجود القناع أو الشكل الذي تمثله حيز الشاشة التي تجلعا نرى على مساحتها المضيئة جزءاً فقط من الحدث، ولعل هذا المفهوم أقرب ما يكون لموضوع

البحث، فطبيعة الوسيط السينمائي الرقمي يحدد الإطار بما يتناسب مع سردية المسلسل وزمانه ومكانه ورؤية المسلسل ككل بالنسبة للمخرج (الأسود، 2007).

وتضيف السينما تناقضاً خاصاً بها: الصور التي تملأ حيز المكان الفني تجهد، وبفعالية لا يشهد أي من الفنون البصرية مثيلاً لها في تفجير هذا المكان وانتزاع نفسها من حدوده. هذا الصراع الدائم هو أحد العوامل الأساسية التي تخلق الوهم بالواقع للمكان السينمائي (لوتمان، 2001).

2.1.4. الزمان السينمائي

سعت السينما منذ ولادتها لاكتشاف الوسائل المناسبة لترجمة فكرة الحلم والذكريات والمونولوج الداخلي، فاستخدمت المزج التعاقبي - أي حلول لقطة محل أخرى تدريجياً - وغيرها من الوسائل التي باتت تقليدية وتم التخلي عنها. واليوم تعلمت السينما ترجمة أزمنة الفعل المختلفة باستخدام وسائل الحاضر، وترجمة الحدث اللاواقعي باستخدام الواقعي (لوتمان، 2001).

بالتوازي مع الأهمية القصوى للمكان السينمائي، يكتسب الزمن في السينما أهمية استثنائية، سواء بوصفه موضوعاً أو باعتباره آلية مكونة لبناء الرواية السينمائية، واستطاع الوسيط السينمائي أن يكيف الزمن بحسب المعالجات الفنية، فالكاميرا يسعها أن تسرع وتبطئ أو تعكس سير الأحداث، أو أن توقف الصورة لتدع الصوت يسير، أي جعل الوسيط مطواعاً للكيفيات الزمنية (المدرس، 2017).

ويتدخل عامل الزمن في كل لقطة، فالمدة القصيرة مناسبة للابتسامة المندهشة، والمدة المتوسطة للوجه اللامبالي والمدة الطويلة للتعبير الحزين، وبهذا يمكن اعتبار بنية الفيلم هي بنية زمانية في الأساس، فالزمن هو الإطار العام الذي يجمع بين الحركة والصورة والصوت.

في كل فن يرتبط بالبصر وبالعلامات الأيقونية لا يوجد سوى زمن في واحد ممكن: الحاضر. ويلخص (ليخاتشيف) الحاضر بأنه حاضر العرض الجاري أمام المشاهدين، هو انبعاث زمان بأحداثه وشخصياته، انبعاث يتوجب على المشاهدين أمامه نسيان الماضي. إنه خلق وهم حقيقي بالحاضر حيث يذوب الممثل بالشخصية التي يمثلها كما يذوب الزمن الممثل مع زمن المشاهدين (لوتمان، 2001).

وتكمن فاعلية السينما في أنها تستولي على الزمن كاملاً مع ذلك الواقع المادي على نحو سرمدى، الذي يطوقنا يوماً بعد يوم وساعة بعد ساعة، الزمن المطبوع في أشكاله وتجلياته الواقعية. تلك هي الفكرة

الأسمى للسينما بوصفها فناً. والصورة السينمائية أساس رصد لوقائع الحياة داخل الزمن، وهي منظمة وفقاً لنمط الحياة نفسها، وراصدة لقوانين الزمن فيها (الأسود، 2007).

وتتأسس المعالجة الزمنية على فكرة الحركة والحيوية التي تعكسها معالجات الزمن في مواجهة الثبات والسكون الذي يستشف من تعبيرات مثل المواقع الزمنية والأبنية الزمنية والخريطة، فالمعالجة تعني الاستمرارية والديناميكية وعدم التوقف، وتعني التفاعل وعدم التقيد بنهاية محتومة لمسار الزمن. ويبدو ذلك واضحاً في استعمال المسلسل نسقاً ثابتاً لحلقاته الكاملة يتحدد فيه الزمان والمكان عبر الخريطة يرافقها وصف تاريخي وزمني له، وهذا إن دل على شيء فلا يدل سوى على كيفية توظيف الزمان والمكان للإيهام بالواقع وخلق واقع وسائطي سينمائي جديد.

2.1.5. السرد السينمائي

للسرد السينمائي أهمية تاريخية كبيرة في نشأة السينما، فهو صاحب السيطرة على نظام الإنتاج في استوديو السينما، والأهم أنه الخطوة الضرورية لصياغة النص والحكاية الفيلمية وهو حجر الزاوية في تكوين وتحديد المعاني (الأسود، 2007).

ويعرّف السرد السينمائي لدى ميترز بأنه مجموعة من الوقائع والأحداث مرتبة في نظام متوالي من المشاهد، ولعل أعمق مقارنة وأقربها لعينة الدراسة هي مقارنة (دانيال دايان)، التي تعتبر أن السينما الحكائية تعبر عن نفسها بوصفها ذاتية أو غير موضوعية، ويكون تصميم المشاهد مرتبطاً ومتوافقاً مع منظور رؤية البطل، بالإضافة إلى تلك الفترات التي تعبر في الصورة عن السينمائية عن وجهة نظر لشخصية ما. ويلخص (هندرسون) السرد السينمائي بأنه المقولة المحورية أو المقولة الوحيدة للتحليل على مستوى الفيلم كله، عبر ربط السرد والشكل الفيلمي مع بعضهما البعض (الأسود، 2007).

وعند الحديث عن الحكاية الفيلمية، فنحن نتحدث أيضاً عن الحكاية في المسلسلات على اعتبارها جنساً سينمائياً فنياً يشتمل على جميع عناصر الفيلم السينمائي، وتعتبر الحكاية السينمائية حكاية مركبة، فهي تحتوي إضافة إلى وسيطها البصري الخالص وسائط سمعية أو مكتوبة، فتشمل بذلك الأشكال الحكائية الأخرى، إذ نصادف في الحكاية السينمائية استعمالاً لصوت يوجد خارج الحقل البصري، فيصبح بذلك الراوي شخصاً ينتمي إلى الحكاية الشفوية. من هذا المنظور تكون الحكاية الفيلمية أكثر أنواع الحكاية تركيباً (الزاهير، 1994).

وتصنف الظاهرة الفيلمية على أنها حكاية كلية تتحقق وفق بنية حكاية ضمنية ونتيجة تعالق كل مكوناتها الداخلية، فهي لا تكتمل ولا تؤدي وظائفها الحكائية والجمالية والدلالية إلا في تفاعل كل مكوناتها. إلا أن اختفاء الحاكي كما في مسلسل فوضى يحقق نوعاً من التعالي، ويجعل الحكاية مكتملة وجاهزة لا تتغير (الزاهير، 1994).

وتكمن أهمية دراسة الحكاية السينمائية في الطبيعة المزدوجة لهذه الحكاية، فهي من جهة حكاية تنبني على أحداث مسرودة وراو وشخصيات وفضاءات وأزمنة، وأبعاد درامية، وهي من جهة ثانية خطاب سمعي بصري يتسم بمجموعة من الثوابت وتتحكم فيه آليات وقبوض، وهي وليدة الخطاب والحكاية (الزاهير، 1992).

وتتعدد النماذج الخاصة بالسردية، أهمها نموذج ميتر للسردية، وهو يرى فيها بأن الحكاية الفيلمية تتكون من تحولات زمنية، وإذا كانت تدرك كواقع مكون من (مقطع مغلق، مقطع زمني، خطاب) فإن نتيجتها المباشرة هي جعل الموضوع المحكي غير واقعي لأن الفعل السردى يجعل الحدث المسرود لا واقعياً. وتكون الحكاية السينمائية لدى ميتر خطاباً مغلقاً مجرد مقطعا زمنياً من الأحداث من واقعته، ويقتضى الواقع لديه الحضور على مستويين: الفضاء والزمان (هنا والآن)، وهكذا تكون الحكاية موضوعاً معطى، ويكون السرد نزاعاً لواقعية هذا الموضوع وتحويله إلى حكاية خيالية تتحقق عبر وسيط وتزيل بذلك خاصية الحضور (الزاهير، 1994).

الباحثان جوست وكودرو، وكذلك الباحث ميتر يتشاركون في أن هناك ذات عليا ساردة في الفيلم تقوم بتنظيمه حسب ما تقتضيه طبيعة الوسيط من تأطير وإخراج ومونتاج، وتقوم بتنظيم الحكاية حسب ما تقتضيه طبيعة الخطاب المكتوب.

لكن الباحثان جوست وكودرو، ميتر بين نوعان من أنواع السردية: سردانية العبارة وسردانية المحتوى، وتتمثل سردانية العبارة في أشكال التعبير وأشكال تمظهر السارد، وفي أدوات التعبير (الوسيط السردى)، وفي مستويات السرد وزمنية الحكاية وزوايا النظر. أما سردانية المحتوى فهي تتمثل في القصة المحكية: الأفعال، الأدوار، الشخصيات، العلاقة بين العاملين، وهو يقابل مفهوم الحكاية لدى فانوي ويستمد من جريماس الذي يهتم بالمحتويات دون الاهتمام بأشكال التعبير (الزاهير، 1994).

ويعتبر هذان النوعان على أهمية كبيرة للتحليل الإجرائي لعينة البحث، بدء من شكل التعبير بالصور الرمزية الترويجية التعبيرية، وبوسيطه الرقمي (نتفلكس) الذي يتصف بالعالمية، وبفعل الشخصيات المنحاز عبر تقنيات المونتاج وزوايا التقاط المكان الجغرافي المصور، انتهاء بالقصة المحكية وهي الأهم من حيث التحليل السيميولوجي الذي يجد الدلالات الماورائية للمسلسل والأفكار الابستمولوجية منه.

2.1.6. اللغة السينمائية: اللقطات- زوايا الكاميرا-الإضاءة والتعيم- الموسيقى

إن عالم السينما هو عالما المرئي ذاته مضافاً إليه عنصر التجزئة (اللااستمرارية). عالم مقطع إلى أجزاء متفرقة، يكتسب فيه كل منها بعض الاستقلالية، مما يتيح عدداً كبيراً من التآلفات والتركيبات لا نجدها في عالم الواقع: هكذا يصبح العالم الذي نطلق عليه اسم العالم الفني المرئي.

يسمح عالم الفيلم المجزأ إلى لقطات، بعزل أية جزئية، وتكتسب اللقطة نفس القدر من الحرية التي تتمتع بها الكلمة، فيمكن فصل لقطة ما عن سياقها وتسليط الضوء عليها وتركيبها مع لقطات أخرى وفق قوانين الربط، واستعمالها بمعنى استعاري مجازي أو كناية (لوتمان، 2001).

تأخذ اللقطة معنى مزدوجاً إذا ما نظرنا إليها كوحدة منفصلة: إنها تدخل اللااستمرارية والتقطيع والوزن إلى الزمان والمكان السينمائيين. أحد العناصر الأساسية لمفهوم اللقطة هو تحديد المكان الفني، وفي سبيل نقل صورة مرئية ومتحركة للواقع تقوم السينما بتجزئته إلى شرائح، ولهذا التقطيع أشكال مختلفة، فهي بالنسبة لصانع الفيلم تقطيع وترتيب إلى لقطات منفردة لا تلبث عند عرض الفيلم أن تتحد ويذوب بعضها مع البعض الآخر، أما المتفرج فيرى فيها تعاقباً لأجزاء من الصورة تبدو وكأنها تذوب في ك واحد على الرغم من بعض التغيرات التي تحدث داخل اللقطة الواحدة. أما في علم اللغات الألسنية هي التي تحمل الدلالة السينمائية، والتي لها وحدات أصغر تتمثل بتفاصيل اللقطة، ووحدات أكبر تتمثل بالمشهد والمقطع (لوتمان، 2001).

وتصنف اللقطة على أنها أصغر وحدة على مستوى شريط السليدويد، ولكنها ليست أصغر وحدة على مستوى التعبير السينمائي، ذلك أن طبيعة التعبير السينمائي تسمح بتواجد العديد من الإشارات اللغوية – سمعية بصرية المتزامنة والمتداخلة، فضلاً عن الإشارات الأخرى المتصلة والمتوالية. فاللقطة هي أصغر

مكون داخل الشريط السينمائي. وهي متوالية الفوتوغرامات ما بين انفتاح عين الكاميرا وما بين انغلاقها، أي منذ وضع اليد على زر التسجيل لغاية إيقافه (سلهب، 2015).

إن مدلول اللقطة في السينما يعتمد على ما يسبقها من لقطات، وأن هذا التتابع في المشاهد يخلق واقعاً جديداً لا يساوي في النهاية مجموعة أجزاءه بحسب مورلوبونتي. إن الميزة التي تتمتع بها الكاميرا هي أن ماتراه هو فقط الموجود، وهذا يفسر إقناع السينما، إنها تمتلك القدرة على تجسيد المعنى في مشهد واحد من خلال تجميع اللقطات والتركيز على الدلالة التي تتضمنها (مصطفى، 2006).

2.1.7 أنواع اللقطات:

اللقطة التأسيسية (Establishing shot):

وهي اللقطة التأسيسية للمشاهد، وتستخدم لتعرف المشاهد بمكان الحدث الرئيسي، لمعرفة موقع المشهد المراد عرضه، وتعتبر هذه اللقطة على غاية من الأهمية بالنسبة لموضوع البحث، ففي كل حلقة من حلقات المسلسل يظهر لقطة تأسيسية من زاوية مرتفعة، بتوظيف رمزي للمكان بشكل عالٍ، وكأن هذه المشاهد تبدو حقيقية تماماً، وهذا يحيلنا إلى جدلية علاقة السينما بالواقع وتماهيته معها، وخصوصاً مع الرثم الموسيقي الذي يصاحبها.

اللقطة الواسعة (Wide shot- Extreme long shot)

تستخدم هذه اللقطة لتبيان أجزاء المشهد من كلا الجانبين، وتحتوي غالباً على أكبر عدد من المعلومات التي يمكن أن تصل إلى المشاهد، حيث يكون مدلولها هو تمييز السمات الجغرافية للمكان أو الموضوع أو الشخص المصور.

اللقطة المتوسطة (Medium shot)

وهي اللقطة التي تكون فيها الكاميرا أكثر قرباً من الموضوع المصور، وتركز على العنصر المصور دون فصله عن محيطه.

اللقطة القريبة (Close up shot)

وهي اللقطة الضيقة التي تبرز من خلالها تفاصيل الشخص، فهي تركز على شيء معين مثل تعابير الوجه، وتستخدم لاعتبارات جمالية ودرامية ونفسية، وتعتبر اللقطة القريبة سردية بموقع مقابل للإطارات الأكبر حجماً، وهي المحور الأساسي الذي يبناه السرد السينمائي (شنانة، 2012).

اللقطة القريبة جداً (Extreme close up shot)

وهي اللقطة التي تصور جزءاً تفصيلياً من اللقطة القريبة، فتظهر جزء من الوجه مثلاً بعمق أكثر، وهي أدق في إيضاح المشاعر نظراً لأنها أكثر قرباً من الموضوع المصور ما يخلق التشويق لدى المشاهد. وقد وصف (لوتمان، 2001) ذلك بمثال بليغ: على الواقع يصبح الشيء كبيراً عند الاقتراب منه، أما أفق الرؤية، أو حقل رؤية المراقب فيضيق، بينما يتسع حقل الرؤية عند الابتعاد عنه. أما في السينما فيشكل حقل الرؤية مقداراً ثابتاً؛ مساحة الشاشة لا يمكن أن تزداد ولا أن تنقص. إن خصوصية اللقطة الكبيرة في السينما تكمن في نمو تفصيلية أو جزئية ما عند اقتراب الكاميرا منه، بينما تظل المساحة المرئية ثابتة، وهو ما يجعل أطراف الصورة تقنطع أجزاء من الموضوع المصور، وهو ما يحدد أهمية حدود الصورة كمقولة تركيبية خاصة للمكان الفني في السينما.

إن عناصر اللغة السينمائية التقنية لا تقتصر على اللقطات وأنواعها، فهناك الكاميرا في التصوير سواء بحركة الكاميرا برأسها أو بعدساتها المختلفة كعدسة الزوم (Zoom) أو حركة المرئيات أو الأشخاص المراد تصويرهم، بالإضافة إلى الحركة النابعة من توالي اللقطات في المونتاج، أما زاوية الكاميرا فهي الزاوية التي تقوم منه الكاميرا بالتصوير، وهي نفس الزاوية التي يرى المشاهد منها المنظر والأحداث، فلكل لقطة تأثيرها الذي تتفرد به على حسب المتطلبات الدرامية (بنورة، 2003).

ولحركات الكاميرا وظائف عديدة يستخدمها المخرج بحسب هدف اللقطة، تمكنه من خلق حالة من التركيز أو الإثارة لدى المشاهد، ولكل حركة دور وأهمية في إبراز الموضوع وخلق حالة من الحالات التي تسهم في الغموض والترقب والقلق والمفاجأة والتوتر. ويتحدد ارتفاع الكاميرا على أساس ارتفاع الشخص أو الموضوع المراد تصويره، فالتصوير التحتي (Low Angle) أو زاوية تصوير منخفضة يعتبر مهم في حال تصوير شخصية البطل أثناء نزولها عن الدرج، لإكسابها التعظيم والقيمة التي تحتلها الشخصية بالنسبة للسلسل. أما التصوير الفوقي أو الزاوية المرتفعة (High Angle) كوضع الكاميرا من الأعلى في بيت صغير لعائلة مكونة عشرة أفراد يعانون من الفقر يوحى بالاحتقار والتقزيم. ولكل زاوية في التصوير تأثير خاص داخل اللقطة والمشهد الدرامي، فالمخرج يمكن أن يثير انتباه المشاهد من خلال

اختيار زوايا تصوير معينة، حيث أن كل زاوية يمكن أ، تظهر جمالية للقطعة أو تظهر أشياء أو تبرزها دون لقطة ما من زاوية أخرى (سلهب، 2015).

وفي مسلسل فوضى، يتبع المخرج فيها أسلوب "معاينة البؤر"، التي تكون غالباً لخلق سيميائية مكانية توظف لصالح إطلاق أحكام على الآخر ومكانه، من مثل "بؤر إرهابية" على المناطق الفلسطينية التي يتم تعيينها، والتي تخلق إحياءات مؤثرة على المشاهد خصوصاً إذا رافقها موسيقى ذات رثم ترقبي. ويكون أسلوب معاينة البؤر باستخدام نوع لقطة Long shot ومن زاوية كاميرا Tilt up أو Tilt down، أي الحركة الرأسية للكاميرا من أسفل لأعلى أو العكس.

وتعتبر عملية المونتاج من أهم خطوات العمل الدرامي السينمائي، إذ أن المونتاج يعمل على التدقيق في الفحص والاختيار، وفي عمليات المونتاج الكثير من الإمكانيات لخلق الترقب والغموض والتوقع والمفاجأة، وبحسب مارسيل مارتن هناك نوعان من أنواع المونتاج: روائي ذو تسلسل منطقي، ويكون الغرض منه رواية قصة بواسطة مجموعة من اللقطات تحمل كل واحدة منها مضموناً حديثاً، وتساهم في دفع الأحداث إلى الأمام من وجهة النظر الدرامية أي طبقاً لعلاقة مسببة. والنوع الثاني هو المونتاج التعبيري، يؤسس على تراكم اللقطات تراكباً هدفه إحداث تأثير مباشر ودقيق، وهو يرمي إلى إحداث تأثيرات عاطفية وذهنية، ولم يعد وسيلة ترجى لدفع المسلسل القصصي، ولكنه تحول إلى غاية في حد ذاته حيث يحدث في ذهن المشاهد باستمرار مؤثرات قائمة على القطع لا الارتباط، ما يجعله في حالة توتر عقلي مستمر (الأسود، 2007).

وفي المسلسلات الدرامية الحديثة، والتي تحمل قيمة رمزية عالية، يستعمل المخرج الإضاءة والتعتيم كسيمياء تحمل دلالات عالية، فهي تمكنه من تسليط الضوء مثلاً على الوجه من الأسفل للأعلى لإضفاء الشعور بالخوف، ويستعمل الضوء في تاريخ السينما كدلالة على الإقصاء الفردي الهادف إلى إشعار الآخر بالقلق والخطر. وللضوء ثلاثة عناصر خصائص محددة، وهي البريق واللون والإشباع. ونظريات الإدراك الحسي المعاصرة حددت خواص مختلفة للضوء وهي الانتشار ووشدة 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 محول نوعياً لمقاومة 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 (فونتاني، 2011).

ويخلق الضوء عمق تركيب عالي في المشاهد السينمائية، خصوصاً إذا ما استعملت نظرية الألوان المتجاوة (Analogous) المكونة من تدرجات اللون الأخضر، وهي مهمة في سنن الإدراك المتعلقة بالمشاهد، التي تعود وفقاً لبنكراد إلى فعل الإدراك الخاص بتحديد شيء ما يوجد خارج الذات المبصرة، ويعد شرطاً ضرورياً للإبصار، والتي تمكنا من فهم دلالات الغموض والإثارة والتشويق التي يريد إيصالها المسلسل للمشاهد (بنكراد، 2005).

ولا يمكن إغفال أهمية عنصر الموسيقى في الأعمال السينمائية الدرامية. إن القيمة الحسية أو الإخبارية أو الدلالية أو السردية أو الهيكلية أو التعبيرية، والتي يقودنا الصوت المسموع من خلال مشهد ما، لنقوم بإسقاطه على الصورة، إلى درجة خلق انطباع لدينا بأننا نرى فيها مانرى في الواقع وبأننا في حضرة الصوت المُشاهد. وهي أعلى مستويات التأثير، ولا يمكن تحقيق ذلك الكمال في التأثير إلا من خلال تكرار النقاط نفس المشهد عديد من المرات، بحيث يختار المخرج أمثلها. ولكن حتى أفضل مشهد تم تركيبه بشكل صحيح، مقارنة بالفيلم أو المسلسل بأكمله، لن يكون كافياً لإقناع الجمهور دون إضافة مقطع موسيقي يجعل المشاهدين منغمسين تماماً في قصة العمل السينمائي، سواء بأخذ مكان الممثل، للإحساسا بمعاناته ومعاناة فرحته أو حزنه وتحليل مختلف وضعياته، أ، عن طريق الانغماس في حالات نفسية وإثنية إلى حد يجعل المشاهد يقول: "إنني أرى نفسي في هذا الدور"، إذ لا يمكن مطلقاً عرض مثل هذه الرسائل على الجمهور إذا تم عزل الموسيقى التصويرية عن العمل (رايسي، 2017).

وهناك نوعان من أنواع الموسيقى في الأعمال السينمائية بحسب (الزاهير، 1994): موسيقى داخلية وموسيقى خارجية، وتتمثل الموسيقى الخارجية في الموسيقى التصويرية المصاحبة، وهي نغمة واحدة متكررة غالباً ذات طابع انفعالي، ولها وظيفتان: وظيفة تواصلية وتقوم بين المشاهد والمخرج، فهي أداة المخرج التي تُكيف أجواء الحكي وتخلق الألفة بينه وبين المشاهد. ووظيفة تعبيرية ذات قوة تعبيرية تُشترط استقبال المشاهد، وتولد انفعالات واستجابات محددة بمواقف درامية معينة، إذ ترتفع حدتها بارتفاع حدة الحدث. أما الموسيقى الداخلية فهي الموسيقى المرتبطة بالفضاءات التي تحركت من خلالها القصة والشخصيات.

وتأتي الموسيقى بمجملها في مسلسل فوضى وكأنها تقود المشاهد بإدراكه اللاوعي إلى عالم متماه مع الواقع، فهي تتفاعل مع العالم النفسي للمشاهد عبر وصله مع موضوع المسلسل وصورته الأولية والمتمثلة في بداية كل حلقة من حلقات المسلسل، ما يثير جدلية دينية أو اجتماعية وتشويقية لديه فيما

سيحدث من أحداث لاحقاً، عبر مصدر الصوت الطبيعي والمفتعل على حد سواء، خصوصاً وأن الموسيقى السينمائية يتم إدراكها في علم النفس في جزئها الأكبر بدون وعي (سميث، 2013).

2.1.8. سينما التلفزيون التفاعلي

كان آرنهايم أول من تحدث عن السينما كوسيط- أي بهذه الكلمة تحديداً-، فقد نشر مطبوعات عدة خلص فيها إلى أن وسيط السينما هو بالضرورة الصورة المتحركة الساقطة من شريط سينمائي. ورغم أن آرنهايم كان يشارك معارضيهِ القائلين بأن الواقع المسجل ميكانيكياً هو في الحقيقة نقيض الإبداع والتعبير، وبالتالي نقيض الفن، وهو يعتبر بأنه ومع كل نقائص السينما إلا أنها تثبت بأن الفيلم لايقوم بنسخ دقيق للواقع، ولا يحاكي الإدراك البشري، ويقوم بدلاً من ذلك بتشكيل العالم وتغييره طبقاً لمبادئها الخاصة بها (كارول، 1988).

ولعل السينما هي أكثر وسيط فني يمثل الواقعية الإدراكية المتوارثة بالأصل عن الصور الفوتوغرافية، فمسلسل فوضى كحالة دراسة سينمائية تحاول تحقيق التجسيد الواقعي الإدراكي للزمان والحركة، وهو ما قاله (كورى، 1996) حول أن "السينما وسيط واقعي، وأسلوب البؤرة العميقة واللقطة الطويلة زمنياً هو أسلوب واقعي بشكل خاص داخل هذا الوسيط"، وهو ما يتيح للمشاهد إدراك سيميائية الزمان والمكان بشكل مباشر وتبنيه لخلق الأحداث والعلاقات لحقات المسلسل. ولقد أُرِدَف البحث التفاضل لأنه يتشارك مع السينما بخصائص تتفاوت وتتشابه وفقاً للمحتوى والمتلقي، ولأنه ظهر عقب السينما وتتطور إلى حد وصوله إلى "التلفزيون التفاعلي"، وهما يتشاركان في خاصية وهي أنهما تقنيتان لإنتاج الصورة وبثها لكن على نحو مختلف.

تتوسل السينما بالصورة من أجل الإبداع، ويتوسل التفاضل من أجل البث والاتصال. ومن يهيم في السينما هو المنتج والمخرج، بينما من يهيم في التفاضل هو المبرمج. وهذا لا يمنع أن تكون السينما مستجيبة لمتطلبات تجارية مما يجعلها صناعة، وعلى فرض أن السينما وسيط جماهيري، فهي رغم ذلك تعكس روح الأقلية والتمرد على ما هو هامشي، وهي تعلي من شأن القاعدة الشعبية. أما إذا نظرنا جهة التفاضل بما هو جهاز إيديولوجي فإنه في خدمة الثقافة والابتدال، يعلي من شأن المزهوين بأنفسهم والمغرورين من "تجوم" الشاشة الصغيرة. وقد انصهر وسيط التفاضل بتمسيته الجديدة "التلفزيون التفاعلي" مع وسيط السينما الرقمية في أنهما تمكنا من تكوين وتنشئة مجتمع "الميديا" التي تحمل ثقافة برجوازية عليا (معزوز، 2014).

وعند الحديث عن السينما كوسيط، فنحن نقصد بها وفقاً لأطروحة ماكلوهان بأن "الوسيط هو الرسالة"، فوسيط السينما ككل على أهمية بالغة، كونه بالأساس يرتبط بالدرامية، التي يعرفها بابان على أنها خليط مبهم من الإخراج المسرحي واللغة المألوفة، من المأساة والهزل ولكنها قبل كل شيء إيقاع متسارع من الانفعال والحركة. والأدومة بنت للانفعال. فهي تعبيره وتشكله الأول. أن تؤدرم معناه أن تكثف الانفعال في توتر لتحرره بعد ذلك بغثة. وبهذا المعنى يكون الجنس والمخدرات والعنف أفعالاً درامية تماماً كما هي العناوين الضخمة على الصفحات الأولى بالجرائد، ونلاحظ في مسلسل فوضى العنف الذي يمارس على أنه اعتيادي في الشاشة، ورغم أن العنف تصنيف أساسي للتعبير في السينما بحسب (برينس، 2013)، وينجذب له المخرجون ويستعملونه، إلا أن ذلك ينتج فهم السينما للموضوع بشكل جزئي ومنحاز؛ وبالتالي مضلل.

وسنطبق الخمسة طرق الكلاسيكية للأدومة على موضوعات مسلسل فوضى - وهي عينة البحث - وهي: التكبير/التعارض/التبسيط/ تغيير الشكل/ التضخيم الانفعالي (بابان، 1995).

التكبير

ان التكبير والتعارض هما الطريقتان الأكثر شيوعاً للالتقاء والمفاضلة. وهي في عالم السينما والتلفاز أثر العدسة المكبرة، والنقطة البؤرية المصوبة على النقطة المركزية وكل النقط مادونها تبدو غير واضحة (Out of focus)، وسنرفق في التحليل أنمذجة حية لذلك. والانفعال الذي ينتج عن التكبير هو الذي يصنع قيمة المشهد، ولتحقيق ذلك، يجب استعمال ثلاثة حيل، وهي: الهزل والجمالية والمؤثرات الخاصة، وهي ثلاثة طرق للتمييز بتفخيم مانعروضه

التعارض

ينجز التعارض في المشاهد السينمائية من خلال تتالي المشاهد الهادئة والمشاهد المتحركة، والتي هي مزيج من الاستعداد المكثف وانتظار المفاجأة.

التبسيط

ان التبسيط مرتبط بالتعارض، ومن يقيم التعارض يبسط لأنه يبلور الاختلافات الدقيقة ويبرزها باعتبار أن المتضادات أو الأشياء تجذبه، والنظام المعروف هو المتمثل في اختزال الصراع إلى مظهرين قابلين للتعرف عليهما وفهما بسهولة. هكذا تكون لدينا الثنائيات التعارضية المبسطة التالية: القوي/الضعيف،

الخائن/الوفاي، الراجح/ الخاسر. تنسب هذه الخصائص بعد ذلك إلى شخوص مختلفة يمكن للمتفرج أن يلهو معها تخيلياً.

تغيير الشكل

كل إخراج هو بطريقة ما تغيير للشكل، بمعنى أنه بالضرورة إتلافاً معيناً للشكل الأصلي عندما التلاحم أو عند صعود ونزول النبرة، أو عند بروز ألوان معينة مراهنة على صورة أو صوت ما.

التضخيم الانفعالي

غالباً ما يرتبط هذا العنصر بمحاولة إيهام الممثلين بأن ما يمثلونه هو الواقع الحقيقي، ليصبحوا متماهين مع أحداث المسلسل، ولتتخذ

أصواتهم لكنة مركز في العمق وهي تحت سيطرة مناخ هائل وشبه قدسي، ولكي لا يكونوا مجرد ممثلين، بل نماذج أصلية. إن الممثلين وهم مأخوذون سينقلون الشغف الذي يحرقهم، وسيتعرف الجمهور على مأساه الخاصة عبر أصواتهم المتأثرة. إن القدرة على التأثير هي شرط التماهي مع الشخوص، وفي مسلسل فوضى فإن البطل المسمى "دورون" هو الممثل ليثور راز، الذي خدم في فرق المستعربين منذ عام 1993، والذي يمثل ذلك بحرفية وتأثر عالٍ كما سيظهر في التحليل.

وعن قوة الأثر الذي تتركه السينما في نفس المشاهد، والتي تعود إلى تنوع المعلومات التي تنقلها: معلومات شديدة التكتيف ذات بنية معقدة وتنظيم لا يقل تعقيداً، لمعلومات يمكن اعتبارها مجموعة من البنى الذهنية والانفعالية التي تُنقل للمشاهد وتخضعه لتأثيرات بالغة التعقيد تتدرج بدءاً من الانطباع البسيط الذي تتركه في خلايا ذاكرته وصولاً إلى صقل شخصيته وتنقيتها (لوتمان، 2001).

أما عن وسيط التلفاز التفاعلي، الذي يقدم العالم الواقعي للمشاهد وكأنه حقيقي، وهو بتفسير دوبريه "ما يعني أن يصنع الإنسان بنفسه من نفسه بطلاً"، وهي بحسبه أيضاً في الحقيقة تلفاز بلا واقع، وقمة الوهم، لأنه يعطي الانطباع بواقعية الواقع بينما يكرّس وهم الواقع ووهم المباشر "إنه المباشرة أو قمة وهم وسائل الاتصال: هو الاعتقاد بأنه يمكن الولوج المباشر إلى تجربة مباشرة بلا أوهم مُفكر فيها بوعي" (معزوز، 2014).

في التحليل النفسي، تسمى عمليات التحويل والتشويه للعمل الحلمية، والتي تسمح للاشعور بأن يعبر عن نفسه باسم العمليات الأولية، وتشتمل أولاً على التكتيف، الذي من خلاله يتم تمثيل المدى الكبير من الصور والأحداث بواسطة صورة واحدة، وثانياً الإحلال أو الإبدال، تشترك هذه العمليات في السينما لتقوم

بالتكوين الخاص لدى المشاهد، وتحويله إلى حالم شبه مستيقظ، فحالة المشاهدة التي تكون عند المشاهد وبنية نص المسلسل يحركان ببنان التخيل اللاشعوري، وتكون السينما هنا قادرة على إعادة إنتاج أو الاقتراب من بنية ومنطق الأحلام واللاشعور (عبد الحميد، 2006).

وتعتبر النظرية التحليلية النفسية المتعلقة بالمتلقي، نظرية يمكن تطبيقها على المخرج أيضاً، وهي تقول بأن الإنتاج النماذجي الخاص بالتخيل اللاشعوري للعمل الحلمي، أو الحلم يناظر الفيلم ذاته عن الإشباع الرمزية للأحلام، والرغبات اللاشعورية هي نصوص مركبة يمكن فهمها عن طريق تحليل المحتوى الظاهر لها من أجل الكشف عن المحتوى الكامن أو الرغبة الحلمية، التي توجد فيما وراء هذه الصور (عبد الحميد، 2006).

2.1.9. السينما الرقمية

بدأت السينما الرقمية بشكل جزئي في مرحلة مابعد التصوير بحسب (جوت، 2013) حيث كان يتم التعامل مع الأفلام رقمياً، لخلق المؤثرات الخاصة أو التحريك. وكان أحد الأفلام التي عولمت رقمياً بصورة جزئية هو "ترون" (1982) الذي استخدم مشاهدة رقمية لمحاكاة إحدى أنواع ألعاب الكمبيوتر.

وبدءاً من نهاية التسعينيات، استخدم على نطاق واسع العملية الرقمية لتدرج اللون (التي تسمح بالتلاعب في ألوان الفيلم بوسائل رقمية) بدلاً من الطريقة الكيميائية، بالإضافة إلى انتشار المونتاج الرقمي تدريجياً. وكان فيلم "قصة لعبة 1995" هو أول تحريك طويل يستخدم التقنية الرقمية، وكان من صنع استوديوهات بيكسار، تلاها عملية التصوير الرقمية بكاملها والتحول إلى السينما الرقمية الكاملة التي تشمل كل مراحل صناعة الفيلم والتوزيع. والتي خمن جوت بأنها ستصبح الشكل السائد للسينما؛ لأنها أقل تكلفة في الإنتاج والتوزيع من السينما التقليدية، وتحرر صناع الأفلام من التمرکز حول هوليوود.

ورغم أن جوت يناقش بكون السينما الرقمية وسيط جديد ويمتد لكونها وسيط فني جديد أيضاً، ويضيف صفة التفاعلية عليه، والتي تسمح للمشاهد أن ينتقي ما يريد أن يشاهد لا أن يفرض عليه ذلك، ومدى الواقعية في السينما الرقمية، إلا أن كل ذلك عولج تقنياً ولم يؤخذ بمعناه الأوسع، وهو مانؤطره في البحث.

ويتفق (Manovich، 2016) مع جوت بأن السينما الرقمية هي المساحة الافتراضية ثلاثية الأبعاد والتي تتيح التحكم بالفيلم السينمائي بطريقة افتراضية محض عبر الكمبيوتر، ويثبت كيف عادت تقنيات الصور المتحركة لتؤسس للسينمائية، وكيف أن السرد هو جانب واحد من السينما وليس أساسها. وهو يجادل بأن التحدي الذي تشكله الوسائط الرقمية للسينما إلى ما هو أبعد من مسألة السرد، فهي تعيد تحديد هوية السينما، ويأخذ أفلام الحركة الحية المحضة كحالة دراسية يبني عليها.

أما (Belton, 2002) فاعتبر أن السينما الرقمية هي ثورة زائفة، وهو يحتاج بأطروحة بازن حول السينما التي يرى فيها بأن السينما هي ازدواجية الواقع الخارجي مع الصورة والصوت واللون، ورغم أن بازن في نهاية المطاف يصل إلى "الواقعية الكاملة" التي تتطور السينما من خلالها، إلا أنه يعترف بوجود قوة عنيدة معاكسة متأصلة في السينما، ويرى بيلتون بأن السينما الرقمية لا تحمل أي قيمة جديدة في نهاية المطاف، ورغم تطورها إلا أنها تبقى بشكله المادي المحض.

يأخذ هذا البحث مرادفة "السينما" بمعناها الاصطلاحي الكلاسيكي الأولي الذي ظهر عليه ومازال إلى الآن، وقد مال المنظرون بحسب (بونيش، 2013) إلى إقامة مفاهيم السينما حول افتراضات عملية تجريبية، بحيث أن المواد السينمائية هي:

أ. صور تجسد أشياء

ب. مصنوعة فوتوغرافياً بواسطة الكاميرا

ت. وهذه الصور مسجلة ومخزنة وتعرض باستخدام شرائط سليولويد مرنة

ث. وفي العادة فإن عرضها الجماهيري يتطلب آلة عرض يمر فيها الضوء من خلال شرائط الفيلم ليسقط على شاشة.

ج. وتخلق هذه الصور انطباعاً بالحركة

ويميل هذا التعريف على الحالة الدراسية لهذا البحث، ولعل التعبير الأدق يميل في هذا البحث أطروحة (مروان، 2005) إلى أن جوهر السينما هو "الفوتوجيني"، فهو يرى أن اختراع السينما تعبير عن "الرجل المتخيل" وتحقيقه، عن هذا الجزء منا الذي يحيا بالأساطير والفانتازيا والأحلام، ولهذا السبب ذاته؛ تشترك الفوتوغرافيا مع السينما في سبب الوجود.

أما السينما الرقمية، كمفهوم جديد نسبياً تعرّفه باللغة العربية كونه لا يوجد تعريف إلا باللغة الإنجليزية بأنها: المفهوم الذي يتناول الأعمال السينمائية بمختلف أنواعها من (مسلسلات/ أفلام) وبمختلف تصنيفاتها (درامية/ حركة/ تسجيلية/ وثائقية/ خيالية)، وهي التي تعرض على الإنترنت سواء كان عبر الاشتراك المدفوع كشبكة نيتفلكس، أو كانت عبر تحميلها مجاناً عبر مواقع إلكترونية مختلفة، ولا يشترط أن تكون مصممة سواء من ناحية الإنتاج أو العرض عبر تقنيات ثلاثية الأبعاد.

وتصنف الدراسة نتفلكس على أنها من ضمن السينما الرقمية، أولاً لأنها منصة عرض تلفزيونية تبت مسلسلات وأفلام سينمائية عالمية وغير محدودة، وهي الأقوى من حيث خصائصها التقنية، فنلاحظ الانسيابية في عرض ملخص قصة الفيلم أو المسلسل عند الضغط عليه، ونلاحظ كذلك الانسيابية التي ترافق مشاهدة الحلقة، فنرى خلفية صورية ثابتة تعزز من الفكرة الرئيسية والرمزية للعرض، بالإضافة إلى خاصية الجودة العالية في العرض (HD) وخاصية المشاهدة بدون إعلانات؛ ما يجعلها من أقوى المنصات الرقمية.

2.1.10 السينما الإسرائيلية والإنتاج العالمي- هوليوود نموذجاً:-

تتبع إسرائيل مبكراً إلى ضرورة إنتاج أفلام ومسلسلات تحسن من صورتها للعالم، فقد بدأ تأريخ السينما الإسرائيلية في الثلاثينيات، إذ برز إنتاج الأفلام اليهودية الدعائية المؤسسة على الأيديولوجيا الصهيونية لاستقطاب المزيد من اليهود ولتلقى الدعم من الأغنياء اليهود في الخارج. وبالرغم من أن السينما الفلسطينية قدمت 80 فيلماً تسجيلياً حتى عام 1990، إلا أن عدداً قليلاً منها حمل أهمية دائمة تتجاوز المرحلة التي أنتج فيها (أبو جبل، 2014).

ولسنا هنا بصدد تأريخ لبواكير الأفلام السينمائية الإسرائيلية، بقدر التأكيد على أن الصهيونية ولدت وارتبطت بالتطلعات الكولونيالية الاستشراقية الغربية، والتي تشترك في رباط يسميه إدوارد سعيد "مجتمع اللغة والأيديولوجيا" الذي لم يكن الآخر (العرب، وخصوصاً الفلسطينيين) جزءاً فيه، وهي أطروحة (الجبعة، 2011) التي يثبت فيها كذلك كيف شاركت الصهيونية التطلعات الكولونيالية نحو الشرق أيضاً في حاجة مشتركة. ليست تأكيد الذات في مغايرة الآخر فقط، وإنما اكتشاف الهوية الأصلية وبنائها، متجذرة في الشرق.

ومن المهم ذكر تعريف الاستشراق بحسب (سعيد، 1995) لفهم صورة "الآخر" وهيمنته:

"الاستشراق هو مؤسسة مشتركة للتعامل مع الشرق. تعاملاً بطرح تسهيلات عنه، ووجهات نظر معتمدة فيه، ووصفه، وبتعليمه، واستيطانه، والتحكم فيه: باختصار، الاستشراق أسلوب غربي للهيمنة، وإعادة الهيكلة، وفرض سلطة على الشرق".

ويرى الجعبة بأن الصهيونية تشارك في هذا التوجه اتجاه "الشرق"، حيث لم تتوصل فقط إلى الصور والتمثيلات ذاتها عن "الآخر" و"الحيز" بل أيضاً عن التفوق الذاتي، بالمقابل تتم قولبة السكان الأصليين بوصفهم "الآخر" في صور نمطية سلبية جداً: جلدهم داكن، وهم بدائيون، قبليون، عدوانيون، غير متحضرين، تافهون جشعون ويحتاجون إلى التنوير، والتحديث، والتمدين، وهو ما يعني ترسيم الآخر بوصفه غير أخلاقي وأدنى عرقياً. بالتوازي يتم تصوير الحيز المكاني بنمطية استعمارية مشابهة، إذ تقدم الأرض على أنها جرداء، غير مزروعة، برية وعدراء: صحراء بحاجة إلى الرعاية. بالتوازي مع تشييد الصهيونية على أفكار عنصرية ورؤى كولونيالية راسخة تجاه الآخر داخل الغرب، فإنها كانت متزامنة في الوقت ذاته مع نظرة متعالية، إذ نسب الصهاينة إلى أنفسهم الحداثة المتفوقة للغرب، باعتبارهم العرق الفاضل المتفوق والجدير بكل شيء.

وكما تم ذكر سابقاً، فإن الصهاينة أدركوا مبكراً إمكانيات استخدام وسيلة السينما من أجل أن يعكسوا حلماً مشتركاً. وقد كان توقيت تصوير ذلك الحلم، مع انعطافة حاسمة في تاريخ العالم إثر إعادة تشكيل قوى الإمبراطوريات القديمة، وظهور واحدة من أقوى وسائل الاتصال تأثيراً، عمل على دعم واحدة من أعظم النجاحات الدعائية في التاريخ:

"إن عودة ظهور شعب تبعثر في العالم 2000 سنة، على شكل أمة، تسجل مرة واحدة في التاريخ الإنساني. الحركة السياسية الصهيونية التي قامت بأكبر الجهد لتحقيق هذا الإنجاز المذهل، ظهرت وقت ظهور السينما، واستخدمت الوسيلة الجديدة منذ بداياتها تقريباً. كانت تقصد تشكيل هوية قومية لم تكن قد وجدت بعد.. كانت صناعة وثائقية ملونة بالبروباغاندا (الجعبة، 2011، ص26).

قدمت هوليوود صورة العرب الأشرار في أكثر من 900 ألف روائي طويل، ومعظم هؤلاء الأشرار شيوخ وحريم ومصريون وفلسطينيون، وكلها شخصيات كريهة، ويشكلون خمسة نماذج رئيسية: الأشرار، المجرمين، الشيوخ، إناث عذاري مصريات، الفلسطينيين (شاهين، 2013).

ظهرت البصمات الصهيونية الأولى في السينما العالمية في هوليوود، حيث كان هناك سبع شركات سينمائية كبرى، وهي: متروغولد، وبين ماير، فوكس بارامونت، كولومبيا، يونيفرسال، وارنر، وبينيتد أرتست. وكل مؤسسي هذه الشركات كانوا من اليهود، فقد أسس لويس ماير وسام غولدوين، شركة مترو غولدوين ماير، وأسس وليم فوكس شركة فوكس للقرن العشرين، وأسس ادولف زوكور شركة بارامونت، وأسس هاري كوهين شركة كولومبيا، وأسس كارل لايملي شركة يونيفرسال، وأسس جاك وارنو شركة وارنر (عبيدو، 2004).

واستمرت العلاقة الوثيقة بين هوليوود وإسرائيل منذ عام 1948، بل وترسخت أكثر حتى بعد زوال نفوذ الاستوديوهات الكبرى في السيتينيات، التي كان قد أسسها وأدارها اليهود. وبعد تفتت شركات هوليوود الكبرى وابتلاع شركات أخرى لها، ظل التوجه الصهيوني لهوليوود مبدأ راسخاً. وفي بيان لمركز الفيلم الإسرائيلي لعام 1980 جاء فيه:

"في هذه الأيام.. يتزايد عدد الأفلام الأجنبية التي تصور في إسرائيل.. ذلك لأنه صناع السينما العالمية يجدون هذه المزايا في إسرائيل: إسرائيل دولة صغيرة، تستطيع أن تقطعها بالسيارة خلال 90 دقيقة وطولها يمكن أن تعبرها في سبع أو ثمان ساعات على الأكثر، وخلالها تجد العديد من الأماكن الصالحة للتصوير: جبال-سهول-صحراء-غابات-بحار أنهار-مساقط مياه-مدن وقرى على مختلف الطرز المعمارية من الطراز القبطي إلى أحدث طراز عالمي، ولهذا فإن إسرائيل تتمتع بمناخ يصلح للتصوير الخارجي في كل وقت، وتتشابه مع مناخ كاليفورنيا حيث يتوافر الجو الملائم للتصوير طوال العام.

وإسرائيل ملتقى ثقافات متعددة وعادات وتقاليد أيضاً متعددة، ولهذا فستجد تنوعاً في الوجوه والعادات من الممكن أن تختار من بينها بسهولة سواء في التمثيل أو في المجاميع الكبيرة، وبجانب كل هذا فهناك الفنيون المهرة والاستوديوهات المجهزة على أحدث الأساليب. وفي كل أنحاء العالم تتزايد تكاليف الإنتاج السينمائي عاماً بعد عام، ولكن في إسرائيل نقل التكاليف بنسبة 25% إلى 30% عن أوروبا الغربية، والحكومة الإسرائيلية ترعى بعين الاهتمام والحب صناعة السينما وتقدم تسهيلات مغرية في الاقتراض والمشاركة".

2.1.11 السينما الفلسطينية

ينسب التاريخ الأول لنشوء السينما الفلسطينية إلى العالم 1935، وذلك عندما قام إبراهيم حسن سرحان بتصوير فيلم تسجيلي قصير مدته 20 دقيقة، وقد كان تصويره مجرد مغامرة فردية، إذ وثّق فيه زيارة الأمير سعود للقدس ويافا، ولقائه بمفتي فلسطين الحاج أمين الحسيني (سلهب، 2015).

وفي أربعينيات القرن الماضي، ظهر مخرجون محترفون درسوا الإخراج والتصوير، مثل أحمد حلمي الكيلاني وجمال الأصفر اللذين أسسا معا "الشركة العربية لإنتاج الأفلام السينمائية" في فلسطين، ويذكر الكاتب الأردني حسان أبو غنيمة في كتابه "فلسطين والعين السينمائية" أن فيلم "في ليلة العيد" كان من إخراج جمال الأصفر، وليس إبراهيم سرحان. كما يذكر الكاتب محسن البلاسي في كتابه "الخيال الحر" أن أول فيلم روائي فلسطيني أخرجه صلاح الدين بدرخان في العام 1946، وكان بعنوان "حلم ليلة"، في حين تصف مصادر أخرى الفيلم بأنه فيلم مصري عرض في العام 1949، وذلك بسبب أصل مخرجه المصري (المازني، 2021).

وبدأت المرحلة الثانية من السينما الفلسطينية بين العامين (1948-1967)، وهي الفترة الفاصلة بين النكبة والنكسة، وذلك بعد توسّع الاحتلال الإسرائيلي في بقية الأراضي الفلسطينية. وقد سُميت تلك المرحلة من عمر السينما الفلسطينية بعصر الصمت بحسب (مازني، 2021)، حيث انعدم تقريبا الإنتاج السينمائي الفلسطيني، لكن في المقابل لم تغب الصورة تماما عن توثيق مرحلة ما بعد النكبة، حيث نشط مصوِّرون فوتوغرافيون، والنقطة صوراً للعمليات الفدائية وللمجازر التي ارتكبتها الاحتلال، ولم تكن موجة التوثيق تلك منظمة رغم حماسيتها، بل كانت مبادرات فردية من بعض المصورين والهواة.

ومن ثم بدأت المرحلة الثالثة في الثمانينيات، وتميّزت تلك الفترة بتطور السينما الفلسطينية التي عرفت بسينما الثورة بارتباطها بالسياسة والمقاومة، فبالتوازي مع هيئة الإنتاج المركزية، أنشأت فصائل المقاومة وحدات الإنتاج الخاصة بها، فأُسست الجبهة الديمقراطية لتحرير فلسطين "اللجنة الفنية"، ثم أستوديو إنتاج باسم "الأرض"، وكان للجبهة الشعبية لتحرير فلسطين وحدات إنتاج سينمائي خاصة بها أيضا.

وفي العام 1987 عُرض فيلم "عرس الجليل" للمخرج الفلسطيني ميشيل خليفة، وقد حاز الفيلم على جائزة النقاد في مهرجان كان الدولي، لكنه كان تحت لافتة الأفلام البلجيكية لا الفلسطينية. ونشطت حركة الإنتاج السينمائي التي قادها سينمائيون فلسطينيون داخل فلسطين وفي الشتات أيضا، وأنجبت ثمانينيات

القرن الماضي مخرجين كثرًا، وكان من بينهم المخرج علي نصار صاحب فيلم "مدينة الشاطئ" (1985)، وحنا إلياس الذي أخرج فيلم "رحيل" (1986)، وقد حصد جائزة أفضل فيلم عربي في مهرجان القاهرة السينمائي الدولي عام 2003، وذلك عن فيلمه الروائي الطويل "قطاف الزيتون" الذي أخرجه سنة 2002. وتميزت فترة التسعينيات وبداية الألفينيات زاخرة بالإنتاج السينمائي، فقد أخرج عبد السلام شحادة مثلاً في العام 2000 ثلاثة أفلام، وهي "الظل" و"حجر بحجر" و"القصبة"، وولدت أسماء أخرى انخرطت في السينما الفلسطينية الجديدة، مثل المخرج عمر القطان الذي أخرج فيلمه "أحلام في الفراغ" (1991)، تلاه فيلم "العودة" (المازني، 2021).

أما على صعيد هوليوود، فمنذ فترة الثمانينات والتسعينات لم يظهر الفلسطيني في أفلام الصراع الفلسطيني- الإسرائيلي المعروضة في هوليوود سوى أنه الشرير وغير العقلاني، فأكثر من نصف الأفلام (28 فيلماً) المرتبطة بالفلسطينيين صورت في إسرائيل (شاهين، 2013).

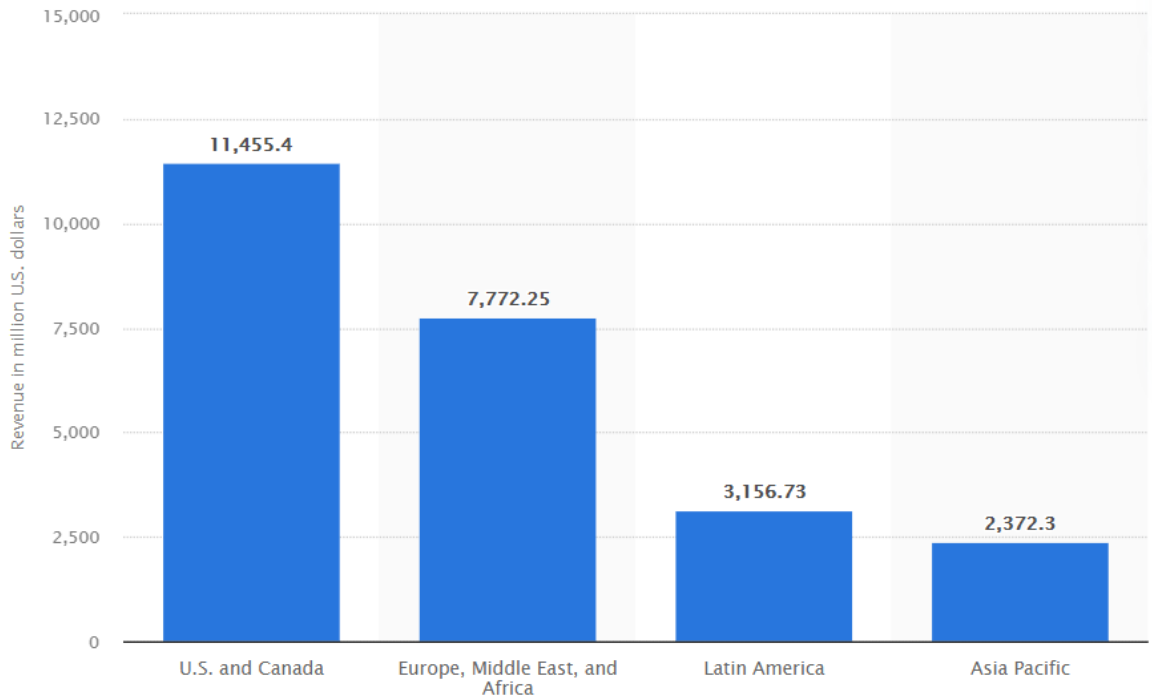
2.1.12. نيتفلكس (Netflix) نموذجاً

تطورت صناعة التلفاز خلال العقدين الماضيين، فقد شهدت تغيرات مهمة في جوانب الملكية والتقنية أدت إلى ظهور وانتشار منصات بث جديدة، مثل "ديلي موشن Daily motion"، و"يوتيوب YouTube"، و"هولو Hulu"، و"ديزني Disney+"، و"نيتفلكس Netflix" وغيرها. ومن ناحية تقنية وتكنولوجية، نُقلت هذه الصناعة إلى عصر باحثون أمثال شبيغل وألسون بعصر "التلفاز مابعد التلفاز"، ويمتاز هذا العصر بانتقال صناعة التلفاز من حالة تلفاز القطاع العام، أو القطاع الخاص التجاري، إلى ظهور ابتكارات جديدة مثل البث الفضائي والبث عبر الكابلات، وبروز منصات إنتاج وبث متعددة الجنسيات مثل "نيتفلكس".

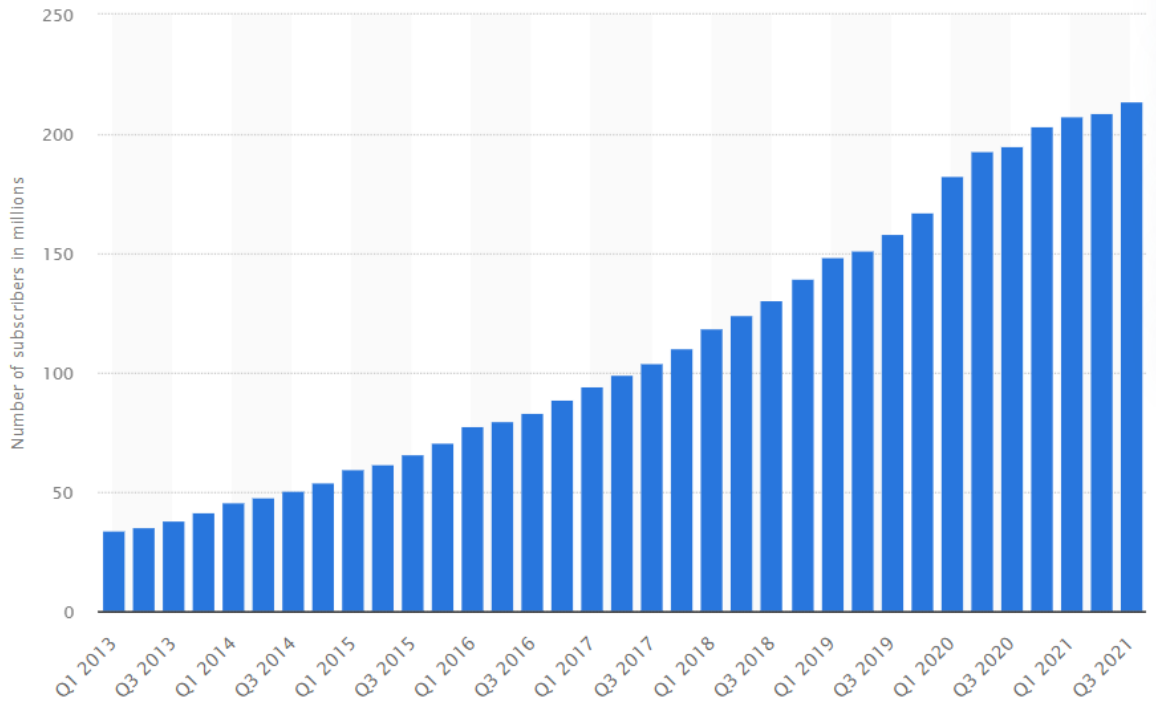
وبرزت مع هذه التحولات التقنية أشكال مبتكرة للإنتاج، وتغيرت هياكل الرعاية وظهرت نماذج رعاية جديدة، كما تغيرت كيفية مشاهدة المحتوى التلفزيوني نفسه مع ظهور ما يسمى "فيديو الاشتراك بالطلب SVODS"، إلى جانب وسائل تلقي ومشاهدة أخرى مثل الكمبيوتر والهاتف الذكي، التي فتحت المجال أمام انتشار المحتويات إلى خارج حدودها الوطنية (التميمي، 2020).

أما التغيير الأهم فقد طرأ على المحتوى؛ إذ ظهرت تقنيات جديدة في سرد ورواية القصص، تطورت في النصف الثاني من ثمانينات القرن الماضي، وعرفت باسم "تلفزيون الجودة". وكان الطموح الرئيسي لهذا

النوع من الإنتاج هو تقديم خدمات تلفزيونية لجمهور الطبقتين العليا والمتوسطة التي تخلت عن التلفزيون بشكل ملحوظ بسبب سوء محتوى الأعمال الدرامية. وبعد التوسع الدولي للقنوات الكيبلية والفضائية مثل شبكة (HBO) التي قادت حملة إعلانية عن إنتاجها الدرامي الأصلي مع شعار "ليس تلفزيونياً، بل تلفزيون HBO" الذي سرعان ما انتشر داخل الولايات المتحدة الأمريكية وخارجها. وتعرّف نيتفلكس نفسها في موقعها على أنها خدمة بث قائمة على الاشتراك، تتيح لأعضائها مشاهدة العروض التلفزيونية والأفلام بدون إعلانات تجارية على جهاز متصل بالإنترنت، وتتوفر على جميع أنواع الأجهزة من (Android/ IOS/ Windows 10)، ويمكن مشاهدة عروضها دون اتصال بالإنترنت، وقد تأسست عام 1997، وبحسب موقع (Statista) فإن عدد المشتركين من حول العالم قد وصل في العام 2021 إلى 213.56 مليون مشترك، وبأنها أثمرت الشركات التي وصلت فيها قيمة الإيرادات إلى 11.455 مليار في كندا وأمريكا، و7.772 مليار في أوروبا والشرق الأوسط.



الإيرادات التي حققتها نيتفلكس في جميع أنحاء العالم عام 2020 حسب المنطقة



عدد المشتركين في نتفلكس في جميع أنحاء العالم من الربع الثاني إلى الربع الثالث (2011-2020)

وقد حدد طومسون وميتيل خصائص مسلسلات تلفزيون الجودة، التي تتميز بوجود فرق عمل كبيرة ومتنوعة اجتماعياً، مع ارتباط المحتوى بالقضايا الاجتماعية والسياسية أو ما يعرف بالمعايير العالمية، وعرض الروايات المعقدة بأساليب سرد قصصي مثيرة وجذابة وغير مملّة (التمييزي، 2020).

وقد وصف (غرينفيلد، 2015) تقنيات الشاشة التفاعلية القوية الجديدة تلك بأنها ليست مجرد تجارب مثيرة، ولكنها أدوات مهمة أعادت تشكيل عملياتنا المعرفية. تشير إلى حدوث تحولات جوهرية في الكيفية التي يطلب بها من عقولنا أن تعمل. فيما أطر (دوبريه، 1992) المرحلة بقوله "عبر الفوتوغرافيا والسينما والتلفزيون والحاسوب، استطاعت آلات البصر في قرن ونصف من الزمن، وبانتقالها من الكيميائي إلى الرقمي، أن تحتوي الصورة القديمة -التي يصنعها الإنسان بيديه-. وقد نتجت عن ذلك شاعرية جديدة، أي إعادة تنظيم عام للفنون البصرية، وفي هذه الرحلة دخلنا في عصر الشاشة بوصفه ثورة تقنية وأخلاقية لا تشكل ذروة "مجتمع الفرجة" وإنما تعلن عن نهايته".

2.1.13. إسرائيل ونيثفلكس

تمكنت إسرائيل والبلدان الصغيرة بفعل القفزات النوعية في صناعة التلفاز من دخول منصات التلفاز العالمية، بسبب انخفاض تكاليف الإنتاج مقارنة بالإنتاج الأمريكي باهض التكلفة. وسعت منصات مثل نيثفلكس من الاستحواذ على الإنتاج عالي الجودة باللغات الأجنبية، كمصدر محتمل لمسلسلات الدراما التي يمكن تقديمها للمشتركين ضمن باقات تلفزيون عالي الجودة. بالإضافة إلى الإثارة في أسلوب السرد القصصي، والاهتمام بخصائص التلفزيون عالي الجودة، وظّف الإنتاج التلفزيوني الإسرائيلي جوانب كثيرة من الصراع العربي- الإسرائيلي، لاسيما الجوانب التي تتقاطع مع ما يسمى "المعايير العالمية" للوصول إلى مشتركي هذه المنصات في الولايات المتحدة وأوروبا وغيرها (التميمي، 2020).

وتضمنت المنصة العديد من الأعمال الإسرائيلية خلال العقد الأخير، فقد بلغ عدد المسلسلات والأفلام الإسرائيلية على المنصة 13 إنتاجاً، وقد لا تكون كبيرة فعلاً مقارنةً بعدد الإنتاجات التي تقدّمها المنصة عموماً، ولكن هذا العدد من الإنتاجات الذي يتناول في جزءه الأكبر صورة الفلسطيني الشرير والإرهابي في مواجهة الإسرائيلي المحب للسلام والمخلص يصل ويؤثر بدرجة أكبر مما هو متوقع (رزق الله، 2020).

وجدير بالذكر بأنه لا يوجد مسلسلات فلسطينية معروضة على المنصة، وبأن كل الأفلام الفلسطينية المعروضة ليس هناك واحد منها من إنتاج المنصة الأصلي من ناحية، ومن ناحية يخلو بشكل واضح محتوى الأفلام من سياق الصراع الأساسي وبالتالي من قوته السيميولوجية، فيما يوجد عدد كبير جداً من الأفلام لا يمكن حصرها برقم لكثرتها وجدتها كل شهر من إنتاج إسرائيلي، وقد أعلنت نتفلكس عن إطلاق مجموعة أفلام بعنوان "قصص فلسطينية Palestinian Stories" مكونة من 32 فيلماً في 14 أكتوبر من العام 2021، من إنتاج صانعي أفلام فلسطينيين أو عن قصص فلسطينية، لعرضها للمشتركين في جميع أنحاء العالم. وتحتوي المجموعة بحسب (الجزيرة، 2021) على أفلام حائزة على جوائز، منها "عودة رجل (A Man Returned)" للمخرج الفلسطيني الدانماركي مهدي فليفل، و"كأننا عشرون مستحيلاً (Like 20 Impossible)" من إخراج الفلسطينية آن ماري جاسر، و"العبور (The Crossing)" للمخرجة الفلسطينية مي عودة؛ إلا أن لأفيلم يضاهاى المسلسلات الدرامية الإسرائيلية المعروضة على المنصة سيميولوجياً على الأقل.

2.2. الدراسات السابقة:

تعددت الدراسات والكتب والمقالات العامة حول موضوع الدراسة، وتم تقسيمها لمحاوِر وفقاً لـ:

1- الدراسات المتعلقة بمنصة نتفلكس والمسلسلات الإسرائيلية ومسلسل فوضى

2- الدراسات المتعلقة بالسينما عامة، والسينما الإسرائيلية والفلسطينية

3- الدراسات والكتب المتعلقة بالسينما الرقمية

تنوعت الدراسات حول نتفلكس ومسلسل فوضى، وتخصصت دراسة (التميمي، 2020) بمعرفة مضامين الدعاية الإسرائيلية في الدراما التلفزيونية الرقمية الإسرائيلية، المعروضة على منصات البث التلفزيوني الرقمي، نموذج نتفلكس الأمريكية، وحددت أطر الدعاية التي تصور إسرائيل على أنها الدولة التي تدافع عن نفسها، وتقلل من شأن قيم وأخلاق المجتمع الفلسطيني، واعتمدت الدراسة على المنهج الوصفي الموجز لتحليل مضامين مسلسل "فوضى" بجزأيه وحلقاته الـ24 (أي حتى الجزء الثاني، الجزء الثالث لاتشملة الدراسة)، وانتهجت كذلك "المنهج الموجه" لتفسير هذه المضامين استناداً إلى تعليمات ووثائق "هاسبارا" للدعاية الإسرائيلية، وخلصت الدراسة إلى أن صورة الفلسطيني تمظهرت في كونه إرهابياً مرتبطاً بأخطر التنظيمات في العالم (داعش)، وإلى أن الدراما الإسرائيلية تنتهج مضمون دعائي ثابت يؤكد على إبراز "ديموقراطية" إسرائيل والمخاطر التي تواجهها من العرب، ووحدة الحال التي تجمعها مع الدول الغربية في مواجهة الإرهاب الإسلامي.

وفي ورقة بحثية تناولت عينة من الإنتاجات الدرامية الإسرائيلية التي تظهر بها تمثيلات عسكرية سواء بشكل أساسي أو ثانوي، لـ(أعرج، رزق الله، 2020)، بعنوان: "من الخلاص الجماعي إلى تحقيق الذات: تحولات البطولة في الدراما الإسرائيلية المعروضة عبر نتفلكس"، أخذ فيها مسلسل When heroes fly (عندما يطير الأبطال)، ومسلسل The spy (الجاسوس)، وفيلم The angle (الملاك) وفيلم The red sea diving resot (منتجع البحر الأحمر)، على اعتبارها نصوصاً اجتماعية يمكن قراءتها باعتبارها خاضعة لعملية ديناميكية من التأثير والتأثر من وعلى الفضاء الاجتماعي والسياسي بما يحوزه من أنماط من الإقصاء والتمثيل واللامساواة، واستنتجت الورقة إلى أن الدراما عملت على ترميم وإعادة بناء صورة التضحية والبطولة الإسرائيلية وإعادة إنتاجها في صورة جديدة أقرب وأبعد عن الواقع.

أما في الدراسات البحثية المتعلقة بمسلسل فوضى تحديداً، فقد تركزت أغلبها على الأنماط الدعائية التي تروج بها إسرائيل لنفسها، وأقرب دراسة بحثية وجدت لـ (Maatouk, 2021) بعنوان: الاستشراق - سلسلة نيتفليكس غير المحدودة، تحليل خطاب نقدي للتمثيلات الاستشراقية للهوية العربية في فيلم وتلفزيون نيتفليكس، وقد كانت العينة لسنة أفلام ومسلسلات معروضة على نتفلكس وهي (Stateless, Gods of Egypt, Messiah, Al Hayba, Sand Castle, and Fauda) وتبحث الدراسة في مدى مسؤولية البث في استنساخ خطابات القوة الاستشراقية، أي الخطابات التي تسهل بناء الآخر النمطي. وخلصت الدراسة إلى أن نتفلكس تعزز من خلال نشر وتوزيع الرموز والرسائل على عامة الناس، الهيمنة والسلطة على المجتمع ومجالاته السياسية والاقتصادية والثقافية والأيدولوجية. وقد استخدمت الدراسة منهج نورمان فيركلوف لتحليل الخطاب النقدي، ومن منظور سيميائي اجتماعي.

وفي مقالة محكمة لـ (Salt, 2021) بعنوان: Hebrew Tarzans' from Arthur Koestler's Thieves in the Night to Netflix and Fauda ، يوضح فيها كيف قامت الأعمال الدرامية التلفزيونية الإسرائيلية الأخيرة مثل "فوضى" بإعادة تنظيم الصور دون التخلي عن العناصر المركزية في الحرب الدعائية. ففي المسلسل وفقاً للمقالة، يتم الإعلان عن عمليات القتل الإسرائيلية في الأراضي المحتلة، كما لو أن الدولة تريد من المشاهدين أن يروا ما هي قادرة على القيام به باسم مكافحة "الإرهاب". وهو يوضح كذلك كيف يتم استغلال العناصر الأساسية للدعاية الصهيونية التي تبرر استعمار فلسطين مرة أخرى في الكتب الأربعة التي تم نقدها في هذا المقال (لصوص في الليل؛ لصوص الوعد والوفاء. فلسطين 1949-1917؛ فلسطين 1949-1917؛ فلسطين 1949-1917؛ فلسطين النزوح؛ والحج). عبر تكييفها مع الظروف لتطبيقها ونجاحها.

وفي موضوع عام عن السينما الفلسطينية والإسرائيلية، تناولت دراسة (سلهب، 2015) تحليل جميع الأفلام الفلسطينية والإسرائيلية الروائية التي عرضت صورة القدس ما بين فترة 2000 إلى عام 2013، باتباع منهج التحليل السيميائي، واستخدام أدوات التحليل الخاصة بمجال الفيلم السينمائي بدء من عناصر تكوين اللقطة والمشهد وآلية السرد وانتهاء بتأويلات معاني الصور ودلالاتها، وخلصت الدراسة إلى أن القدس ظهرت كرمز وقانون لإنتاج المعنى، وعاد إنتاج العلاقة الفلسطينية الإسرائيلية حالياً،

وتفوق فيلم "يد إلهية" لايليا سليمان على الأفلام الفلسطينية والإسرائيلية سينمائياً في فترة عينة الدراسة؛ لقوة التخييل والإشارات السيميائية والعلامات المستخدمة.

تناولت دراسة (كراجه، 2016) دلالات صورة البطل في السينما الفلسطينية الجديدة، وركزت الدراسة على مصطلح السينما الفلسطينية الجديدة والمنتج السينمائي وشبكة العلاقات الإنتاجية والتوزيعية، في سياق سياسية التمويل المشروط، والمشاركات العالمية للأفلام الفلسطينية، وانتهجت الدراسة منهج تحليل المضمون، والتحليل الشبكي والمقابلات الشخصية لتحليل عينة الدراسة، وهي خمسة أفلام (فيلم الزمن الباقي لإيليا سليمان، وفيلم عجمي لقبطي وشاني، وفيلم الجنة الآن لهاني أبو أسعد، وفيلم المر والرمان لنجوى الرمان)، وكانت من نتائج الدراسة أن السينما الفلسطينية الجديدة تمتلك رؤية ثقافية ومعرفية مجتمعية، وأنها أكثر قدرة على تقديم الفلسطيني باتجاهاته وتنوعاته ومواقفه وتجاريه. وفي دراسة عن أهمية دراسة معاني الأفلام السينمائية، وعدم اقتصرها على تقديم محتوى ترفيهي بل محتوى ايدلوجي، تناولت دراسة (بقور، 2019) كيفية إخضاع الأفلام السينمائية إلى مستويات ابستمولوجية عدة كالتركيب والدلالة والدلالة مرورا بصيرورة العلامة وعلاقتها بعلامات أخرى، وتأسيس مفهوم السينما من حيث وقوعه بين ثنائيات كبرى على غرار: الواقع والخيال، الثقافة والأيدلوجيا، العلم والفن، التقنية والجمال.

أما عن السينما الإسرائيلية، فقد قدمت دراسة (مصطفى، 2020) تحليل لصورة العرب والمجتمع الاسرائيلي كما تقدمها الأفلام التسجيلية الإسرائيلية، منتهجة التحليل الكيفي وتحديد أدوات تحليل السرد والتحليل المرئي المسموع للأفلام التسجيلية الإسرائيلية، وخلصت الدراسة إلى أن السينما الإسرائيلية في لغتها السردية والبصرية ترجمة حرفية وفية للأفكار الصهيونية، فثمة علاقة وثيقة بين النص

السينمائي والسياق التاريخي والسياسي، لأن السينما تتغذى على على الثقافة السائدة وتتشكل بالتاريخ والأحداث الجارية.

ولا يمكننا الحديث عن السينما الإسرائيلية دون الإشارة إلى إيلا شوحط ومقالاتها وكتبها حول الموضوع، فقد كتبت كتاب بعنوان "السينما الإسرائيلية: تاريخ وأيديولوجيا" السينما الإسرائيلية: الشرق / الغرب وسياسات التمثيل" ومجموعة مقالات عن الصهيونية والشرقيين منذ عام 1991 إلى 2005، وعرضت الكيفية التي حاولت الصهيونية بها تقديم هوية موحدة موائمة قائمة على الثقافة الإشبنازية الغربية ومحو الهوية الشرقية، وكيف خلقت الصهيونية نوعاً مزدوجاً من القمع ضد الفلسطينيين وضد اليهود الشرقيين.

وأخ (أبو جبل، 2014) في مقاله عن أفلام الإيدولوجيا والحرب في السينما الإسرائيلية بدايات ظهور كاميرات الدعاية الصهيونية التي بدأت بفيلم "صبار" عام 1932، وكيف ظهر الفلسطيني في مركز الصورة في فيلم "خربة خزعة" عام 1979، وكيف اقتحم اليهودي الشرقي الشاشة عبر أفلام "البوريكس" (أي السينما الشعبية التجارية)، وعن سينما الرفض الوثائقية وكيف يبحث الجيش عن بصمته في الأفلام. أما فيما يتعلق بالسينما الرقمية، ففي مقال لـ (manovich، 2016) الذي أوضح التحول من التكنولوجيا التقليدية التي كانت مستخدمة في الأفلام إلى التكنولوجيا الرقمية، التي اقتصر استخدامها في البداية على هوليوود، وقد خلص إلى خمسة مبادئ جديدة لصناعة الأفلام الرقمية تقنياً لا مفاهيمياً، وهي إمكانية صناعة مشاهد مشابهة لمواد الفيلم الأصلية باستخدام الكمبيوتر، باستخدام تقنية ثلاثية الأبعاد والرسوم المتحركة، وإمكانية صناعة لقطات كاملة باستخدام الكمبيوتر دون صناعتها يدوياً باستخدام الكاميرا، واستخدام هذه المؤثرات يمكن الوصول إلى نتيجة مفادها بأن اللقطات المنتجة تبدو واقعية تماماً ما يجعلها رقمية.

وتناول (الجبعة، 2011) في دراسته الاستكشافية لبواكير الأفلام الصهيونية تحت عنوان: "الصورة تقودها الأسطورة" الممارسة الثقافية الصهيونية، وإعادة الكتابة البصرية لتاريخ أرض فلسطين ولعملية طرد سكانها، من خلال العودة إلى ثلاثة أفلام من فترة ما قبل الدولة، وهم: عويد التائه (حاييم هالاشمي، فلسطين 1932)، أول فيلم روائي طويل صامت؛ صابرا (ألكسندر فورد، فلسطين -بولندا 1933)، أول فيلم روائي ناطق بالعبرية؛ هذه هي الأرض (باروخ أغاداتي، فلسطين 1935)، أول فيلم وثائقي درامي ناطق بالعبرية. وخلص إلى أن الأفلام الصهيونية برمتها تطلعت إلى تحقيق أمرين مركزيين، أولاً: تطوير

الأساطير أو الخرافات المؤسسة وترويجها وتقديمها باعتبارها واقعاً تاريخياً، ثانياً: تهميش الآخر ومحاولة إلغاء وجوده، وذلك بهدف المساعدة على تعزيز هوية قومية ذاتية مختلفة، وعلى تبريرها.

وفي دراسة كيفية لـ(سامي، 2020) بعنوان: مشاهدة الشباب المصري الشرهة لخدمات البث التلفزيوني عبر الإنترنت، والتي هدفت إلى التعرف على حجم المشاهدة الشرهة بين الشباب المصري، وفسرت هذا النمط من المشاهدة في ضوء نظرية الإدراك الاجتماعي؛ حيث تم إجراء مقابلات كيفية متعمقة مع 20 من الشباب مشاهدي المنصات الرقمية العربية والأجنبية، وتبين اختلاف الشباب في حجم المشاهدة، واتفقوا على أن منصة "نتفلكس" من أكثر المنصات مشاهدة نظراً لما تتضمنه من مضامين شيقة ومتنوعة، إلى جانب ضغط الأصدقاء والأقران، وجاء "الفراغ" كأهم أسباب المشاهدة الشرهة، كذلك الرغبة في الهروب من الواقع، والترفيه عن النفس، والفضول.

وحول موضوع السينما الرقمية عربياً، فلم يوجد أي دراسة عربية في هذا المجال، وباللغة الإنجليزية لا يوجد دراسة إنما مقالات فردية أو ضمن كتب، ففي مقال لـ(Manovich، 2016) خلص فيه بأن السينما الرقمية هي المساحة الافتراضية ثلاثية الأبعاد والتي تتيح التحكم بالفيلم السينمائي بطريقة افتراضية محض عبر الكمبيوتر، وأثبت كيف عادت تقنيات الصور المتحركة لتؤسس للسينمائية، وكيف أن السرد هو جانب واحد من السينما وليس أساسها. وهو يجادل بأن التحدي الذي تشكله الوسائط الرقمية للسينما إلى ما هو أبعد من مسألة السرد، فهي تعيد تحديد هوية السينما، ويأخذ أفلام الحركة الحية المحضة كحالة دراسية يبني عليها.

أما (Belton، 2002) فاعتبر في مقاله أن السينما الرقمية هي ثورة زائفة، وهو يحاجج بأطروحة بازن حول السينما التي يرى فيها بأن السينما هي ازدواجية الواقع الخارجي مع الصورة والصوت واللون، ورغم أن بازن في نهاية المطاف يصل إلى "الواقعية الكاملة" التي تتطور السينما من خلالها، إلا أنه يعترف بوجود قوة عنيدة معاكسة متأصلة في السينما، ويرى بيلتون بأن السينما الرقمية لا تحمل أي قيمة جديدة في نهاية المطاف، ورغم تطورها إلا أنها تبقى بشكله المادي المحض.

من خلال الاطلاع على الدراسات السابقة المتعلقة في موضوع الدراسة، فإن موضوع هذه الدراسة يتشابه مع جزئية تحليل الخطاب النقدي من ناحية سيميائية في دراسة (Maatouk، 2021) لكنه مختلف من حيث المنهج الأساسي المتبع، فتستند هذه الدراسة على منهج التحليل السيميولوجي المزدوج لا على منهج تحليل الخطاب المعتمد على النص لدى فيركلوف، بالإضافة إلى أن نتائج الدراسة مختلفة بكونها متمثلة في كيفية خلق المسلسل لصورة البطل الفلسطيني الذي تتمحور أفعاله النضالية حول الانتقام والثأر

والدين، ما يغير مفهوم الصراع وشكله، ويجعل الدلالات الدينية مرئية و ظاهرة و (In focus) أكثر من غيرها، بينما تظهر نتائج دراسة (Maatouk, 2021) بإمكانية تفكيك التصورات الاستشراقية للآخر وكيف يمكن أن تهيمن السلطة عبر هذه التصورات على المجتمع.

ونلاحظ في بقية الدراسات بأنه موضوع هذه الدراسة لم يعالجه أحد قبلاً، ولذا تسعى إلى سد الفجوة في موضوع تحليل صورة الفلسطيني سيميولوجياً في السينما الرقمية الإسرائيلية.

الفصل الثالث

طريقة الدراسة وإجراءاتها

المقدمة

يتناول هذا الجزء من الدراسة استعراضاً للإجراءات التي قامت بها الباحثة للوصول إلى إجابات علمية دقيقة للإجابة عن أسئلة الدراسة، وتضم هذه الإجراءات كيفية تحديد مجتمع الدراسة، والطريقة التي تم فيها اختيار عينة الدراسة، بما يتضمن تمثيلها لمجتمعها، والمبررات التي أدت إلى اختيار هذه الطريقة.

3.1 منهجية الدراسة

انتهجت الدراسة منهج التحليل السيميولوجي، لما له من أهمية في معرفة دلالات ورموز ومعاني الصور تنتهج الدراسة منهج التحليل السيميولوجي، وتعرّف السيميولوجيا على أنها "علم العلامات الذي يهتم بالبنى الاجتماعية والاقتصاد والتحليل النفسي والأدب وغيرها من مجالات الحياة المختلفة (بركات، 2002).

وقد اعتمدت المنهجية على التحليل السيميولوجي لسببين: الأول لاعتباره مجموعة من التقنيات والخطوات المستهدفة لوصف وتحليل شيء باعتباره دلالة في حد ذاته من جهة أخرى، فمسلسل فوضى (أي عينة الدراسة) تعتبر دلالة تتضمن علامات أيقونية ذات أبعاد أيولوجية تأتي في سياقات مختلفة، تدعم الصورة التي يريد بها الفلسطيني أن يظهر، وعبر أي وسيط يريد، ولأي جمهور، مع هذه الرفاهية باختيار الفضاء الرقمي الذي يريد! (التميمي، 2020).

وبحسب (بنكراد، 2015) فإن معظم الأعمال الفلسفية الكبرى تركز اهتمامها على دراسة العلامة باعتبارها الأداة الأولى التي قادت الإنسان إلى الانفصال عن طبيعة موحشة ليلج عالماً ثقافياً حيث سيستأنس به ويكتشف طاقاته التعبيرية الجديدة، فالإنسان هو الكائن الوحيد المنتج للدلالات، وهو الكائن الوحيد الذي يحيا بالوسائط، وهو الذي حول الأصوات إلى أشكال حاملة للمعاني، ولهذا ماكان باستطاعته العيش في الكون دون الاستعانة بالعلامات.

وللمنهج السيميولوجي علاقة مباشرة ووثيقة مع مجالات الأعمال السينمائية، فهو يقوم على أساس الكشف عن عناصر تكوين الصورة والمشهد ومن ثم المسلسل السينمائي، ويحلل تلك العناصر التي تكون بنية المسلسل ليصل إلى نتائج علمية ودقيقة توضح الروابط والعلاقات في تشكيل البنى السردية والعناصر المكونة لها (حمداوي، 2007).

ولقد استفادت الدراسة من النظريات الإجرائية السينمائية للوتمان، وميتز وبارت وإيكو وغيرها، من أنواع اللقطات وزوايا الكاميرا وسيمياء الألوان والإضاءة والبنى السردية والحوار والسياق والدلالات الرمزية سواء في الكلام أو أشكال الممثلين أو لباسهم أو مكانهم أو الزمان أو المكياج، والاستفادة من تقنيات الدراما لدى بابان.

3.2. مجتمع وعينة الدراسة

أخذت الدراسة عينة مشروطة بكونها متاحة على منصة نيتفلكس، وقد شملت العينة مسلسل درامي يبث على ذات المنصة، يعالج موضوعات الصراع الفلسطيني الإسرائيلي، وهو مسلسل فوضى الإسرائيلي، المعروف على منصة نيتفلكس الرقمية، وهو عبارة عن ثلاثة مواسم، وتتلخص قصته كما تعرضها نتفلكس بـ"يعود عميل إسرائيلي مُحنَّك من التقاعد لمطاردة مُحارب فلسطيني كان يعتقد أنه قتله، الأمر الذي يُسفر عن سلسلة عصبية من الأحداث الدامية"، وهو من بطولة: ليئور راز وهشام سليمان وشادي مرعي، ومن تأليف آفي يساخاروف وليئور راز، واختارته صحيفة "نيويورك تايمز" ضمن أفضل العروض في عام 2017، وأنتج المسلسل عام 2015. وتحددت العينة بكونها عشوائية ممثلة بـ12 حلقة من الجزء الأول والثاني، فقد تم تحليل كل الحلقات ذات العدد الفردي من كل جزء، بالإضافة إلى تحليل الصور الرمزية المتعلقة فقط بصورة الفلسطيني المعروضة كعنوان للحلقة، وهي مكونة من 13 حلقة.

وتم أخذ المسلسل للعديد من الأسباب، أولها لأنه المسلسل الأكثر امتداداً من ناحية المسلسلات الإسرائيلية، فهو المسلسل الوحيد الذي له ثلاثة أجزاء وسيعرض الرابع قريباً، وموضوع الامتداد والتتابعية في الدراما والسينما له دلالات عميقة، منها بأنه أولاً استطاع جذب الانتباه مهما كان مضمونه، وثانياً بأنه يعالج أفكار ابستمولوجية خصوصاً في مسلسل فوضى، إذ نلاحظ بأن الجزء الثاني مثلاً على مستوى أعلى من التعقيد والرمزية والدلالة، لذا فهو جدير بالتحليل، وثالثاً لأن تصنيفه على نتفلكس بأنه من العروض "الأكثر مشاهدة".

أما الأسباب الأخرى فهي المتعلقة بأنه أخذ أكثر من جائزة³، وبأنه المسلسل الوحيد الذي عرض منذ عام 2015 إلى الآن يتناول مواضيع الصراع الفلسطيني الإسرائيلي بطريقة مغايرة، والذي يُلفت الأنظار حوله لكون المنصة (نتفلكس) التي يعرض عليها عالمية ولها جمهور عالمي واسع، وبالتالي تثار حوله أسئلة كثيرة حول ما إذا كان المسلسل يعرض وجهة النظر الفلسطينية بطريقة موضوعية بطريقة مساوية لوجهة النظر الإسرائيلية. ما ينسجم مع مجتمع الدراسة وهو الفضاء الرقمي متمثلاً بـنتفلكس.

3.3. طرق البحث وأدواته

اعتمدت الباحثة على منهجية التحليل السيميولوجي كأداة من أدوات البحث العلمي المتبعة في العلوم الاجتماعية، والمتمثلة بتحليل أنواع اللقطات ودلالاتها ورمزيتها سينمائياً، بالإضافة إلى تحليل السردية السينمائية المطروحة في السياق، ودلالات المكان والزمان السينمائي، والمكياج السينمائي والديكور والإضاءة وكل ما يتعلق بالمتلئين ولغة جسدهم السينمائية، وكيفية اشتغال التقنيات الدرامية المتعلقة بنظرية الأدرمة المذكورة في الفصل الثاني.

³ جائزة أفضل دراما، وأفضل سيناريو، وأفضل مخرج، وأفضل ممثل للمنتج المشارك ليثور راز، بحسب موقع The Times of Israel.

الفصل الرابع

التحليل والمناقشة

4.1. مسلسل فوضى:

أصدرت شبكة التلفزيون الإسرائيلي (yes) أولى حلقات الجزء الأول بالنسخة العبرية والعربية في 15 فبراير من العام 2015، ثم عرضت حلقات الجزء الثاني عام 2018، أما على نتفلكس، فقد عرض المسلسل عام 2015، واختارته صحيفة "نيويورك تايمز" ضمن أفضل العروض في عام 2017، وحصل بحسب (Times of Israel، 2018) على 11 جائزة في حفل توزيع جوائز التلفزيون الإسرائيلي، حيث فاز بجائزة أفضل دراما، أفضل سيناريو، أفضل مخرج، أفضل ممثل للمنتج المشارك ليئور راز. ويسمى المسلسل حتى بالغة الإنجليزية (Fauda)، مايدل على مخاطبتها للجمهور الفلسطيني والعربي ككل.

وقد أثار جدلاً بين أوساط الإسرائيليين والفلسطينيين أنفسهم، فقد كتب جورج زيدان في صحيفة هآرتس الإسرائيلية واصفاً العمل بأنه "جاهل وغير صادق وعبثي"، وبأنه تحريض ضد الفلسطينيين. وقوبل أيضاً بانتقادات من ناشطين فلسطينيين، واصفين إياه بأنه دعاية لإسرائيل، ودُشنت العديد من الحملات لمقاطعة شبكة "نتفلكس" لترويجها الأعمال الإسرائيلية ضد العرب من خلال المسلسل، وعدد آخر من الأعمال الدرامية، كمسلسل When Heroes fly.

وقد استحوذ المسلسل على "ترند تويتر" أكثر من مرة على تويتر، وتلقى دعماً من غالبية قادة أجهزة المخابرات المتقاعدين في إسرائيل، حتى أن إيهود بارك رئيس الوزراء السابق حضر العرض الافتتاحي للمسلسل. ويصفه موقع (Middle east eye) البريطاني بأنه من بين أكثر المسلسلات الدرامية الإسرائيلية نجاحاً على الإطلاق، فقد حصل على العديد من الجوائز سواء في الداخل أو في الخارج، وفي مقال على الموقع ذاته لـ(عيسى، 2020) أشار فيه إلى الدهشة والاستنكار اللذين أثارهما المسلسل بسبب تجسيده "المشوق" للمستعربين الإسرائيليين، وعناصر الوحدات السرية الذين يقضون أيامهم مُحاولين التسلل إلى الضفة الغربية المحتلة وقتل "الفلسطينيين الأشرار". وتقييم المسلسل على موقع IMDb هو 8.2 من 10.

4.2. خلفية المخرج والممثل "البطل الإسرائيلي":

أنتج المسلسل الصحفي والمحلل السياسي في موقع "واللا" الإسرائيلي آفي إيسسخاروف، وهو من القدس ويتقن اللغة العربية وقد التحق بالخدمة العسكرية وخدم في وحدة دوفديفان التابعة للجيش الإسرائيلي لإتقانه للغة العربية. أما الممثل "بطل المسلسل" فهو ليئور راز، الذي ولد في القدس عام 1971، وهو كاتب سيناريو وممثل إسرائيلي ومن أعماله السينمائية من أعماله (Fauda) و (Operation Finale) و (Hit & Run) و (Underground) 6.

استوحا الكاتبان فكرة المسلسل من تجربتهما في وحدة كوماندوز دوفديفان الإسرائيلية، وتعتبر مقابلة ليئور وآفي في الوثائقي الذي أنتجته قناة الـ(BBC) من إخراج Rosenfeld من أهم المقابلات التي يوضح فيها كيفية تماهي الأحداث التي عاشوها مع الأحداث الموجودة بالمسلسل:

"تريد أن نبين كيف يعيشون الفلسطينيون وعائلاتهم، وأن نعرض تجاربهم الحياتية والثمن الذي يدفعونه بسبب أعمالهم. أعتقد أننا نفتح أمام الجمهور الإسرائيلي نافذة ليروا كيف يعيش الناس هناك. أردنا إبراز تعقيد هذا النزاع وليس فقط الوحدات السرية وما تفعله، ولكن أيضاً كيف هي الحياة على الجانب الآخر، الجانب الفلسطيني."

"عندما تكون في حرب، ستعرض لاضطرابات مابعد الصدمة، وبالنسبة لي كانت الكتابة والتمثيل في الحقيقة عملية علاجية، لم أستطع الجلوس أبداً وظهري يواجه الباب، أما الآن، أستطيع ذلك ولا أهتم أبداً. وأعتقد أن ذلك أفضل علاج مكثف يمكن الحصول عليه"

"كان لدي صديقة اسمها ايريس ازولاي، خرجت من بيتها في "بقعة" في القدس، وهاجمها إرهابيون وطعنوها حتى الموت. كانت تلك اقسى تجربة مررت بها ذهنيا وبدنيا. وعندما التقيت آفي، كان يعرفها أيضاً، ولذا قال: "لنكتب شيئاً عن ايريس" قلت لا أريد التطرق له فأنا لا أتحدث عنه أبداً. اقنعني نفي وكتبنا دوراً للمرأة التي تموت في تفجير انتحاري، وكيث أثر ذلك على صديقها الذي كان يخدم في الجيش. النص الذي كتبناه هو ذات النص الذي عشناه في حياتنا"

4.3. البطاقة التقنية للمسلسل:

العنوان: فوضى – Fauda

سنة الإصدار: 2015

النوع: دراما، تشويق، اكشن - قصص تلفزيونية

تأليف: آفي يسخاروف، ليئور راز.

بطولة وتمثيل: ليئور راز، هشام سليمان، شادي مرعي

إخراج: روتم شامير

التقييم على IMDb : 8.2 من 10

4.4. تحليل الصور:

قامت الباحثة بتحليل الصور المنشورة على غلاف كل حلقة من حلقات المسلسل على منصة نتفلكس، وقد أخذ منها عينة عشوائية ممثلة عن صورة الفلسطيني فقط. وتعتبر هذه الصور مجانية، أي يستطيع أي مشاهد أو متصفح لنتفلكس أن يرى هذه الصور، ويُعنى هذا الجزء من التحليل بتقديم رؤية نقدية لكل صورة كمقدمة تحليلية لتبيان صورة ومواضع ظهور الفلسطيني.

الصورة الأولى:



الصورة الأولى الممثلة عن الحلقة الأولى

تعتبر الصورة الأولى بالنسبة للمسلسل ككل هي الأهم، لأنها أول ماتوسم به الذاكرة وتأخذ انطباعها به عن المسلسل. وقد انتقى المخرج صورة على صورة أيقونية عالية الرمزية، فنرى توشح وجه "توفيق حامد" بالكوفية وإبراز حدّة نظرة عينيه فقط وكأنهما سهم موجه وثابت، بالإضافة إلى نظام الألوان المتجاورة⁴ وتدرجاتها التي تدل على الغموض والقلق والخوف، وحضور الرمز المادي الأقوى خلف وهو "الكلاشنكوف"، الذي يؤكد على عنف الفلسطيني ويكوّن صور "إرهابية" عنه للمشاهد العالمي، ويعتبر الكلاشنكوف هو الداخل الأيقوني الذي أراد المخرج بالتزامن مع الخارج الأيقوني إخراجته وتمثيله للمشاهد، التي حملت دلالة تعبيرية عالية حولتها إلى علامة أيقونية، عبر تركيب عناصر الصورة من (الكلاشنكوف- الكوفية- نظرات العيون- التدرجات اللونية)، وبالتالي إحالتها إلى تصنيف الصور التعبيرية الفنية لدى معزوز⁵، ولمعنى الإشارية والإيحائية لبارت⁶ اللذان تزامنا معاً لإنتاج معنى الصورة وإحالاتها.

⁴ وهو نظام لوني يعتمد على تدرجات اللون الواحد

⁵ انظر الإطار النظري ص 11

⁶ انظر الإطار النظري ص 11



الصورة الممثلة عن الحلقة 2

تصنف هذه الصورة على أنها الصورة الأولى التي تصور الصراع بشكله الديني، فنرى أحد رجال توفيق حامد الذي يُلقب بـ"اليهودي"، والذي يتنكر بهيئة الإسرائيلي لتنفيذ العمليات في الداخل الفلسطيني، وهو يسجد قبل الخروج لأحد العمليات، ووراءه رجل يحمل سلاح على خصره وهو يحرس المكان.

تجتمع في هذه الصور كل عناصر التدلil الذي يحولها إلى علامة أيقونية دينية، أولاً من ناحية معنى الصورة سواء الإشاري أو الإيحائي الذي يدل على تجذير الصراع الديني وإعطائه صبغة سياسية ووسم العمليات النضالية بذلك، وثانياً من ناحية تكوين الصورة الذي يتشارك فيه الداخل والخارج الأيقوني في عملية تزامنية من حيث الإضاءة الباهتة وتكبير الصورة عليه وعلى جسمه وهو في حالة السجود بلقطة من نوع Medium shot، وثالثاً من حيث تأطير الصورة بوجود الرجل الذي يحمل سلاح خلفه والذي يعطي الصورة عنصر تركيبى قوي تعبيرياً.



صورة ممثلة عن الحلقة 4

نرى في هذه الصورة زوجة توفيق حامد وأمه وهما يتحاوران، ووراءهما إناء طهي ويبدو أنهما في المطبخ، وهي صورة أتت في سياق وجود المحقق الإسرائيلي "غابي" في البيت وهو يؤكد عليهما بأنه ميت، وهما ينظران لبعضهما البعض.

تأتي هذه الصورة في سياق تجسيد حالة، فيه لقطة Medium shot يظهر فيها ملامح الخوف والقلق لديهما، سواء من نظراتهما أو من طريقة وضع امرأة الحامد يديها على خصرها، ويقدر كون هذه الصورة تجسدية وتمثل حالة معينة من الأحداث، بقدر ما تعطي صورة ساذجة عن المرأة الفلسطينية، فهي تُصور بأنها المرأة الخائفة والقلقة من كل شيء وكأنها ضحية من ضحايا المقاومة، وتظهر عناصر الصورة الدلالات المكانية للصورة وعناصر تكوينها، فنرى إناء الطهي من وراءها والقلق والخوف ولا شيء سوى ذلك، ما يعطي انطباعاً للمشاهد بأن المرأة الفلسطينية ملازمة للمطبخ الأمر الذي يزيد ساذجة، وهي دلالة كذلك على كيفية تحول الصورة من معنى تجسيدي وعادي للحلقة إلى معنى ذو دلالة أيقونية.



صورة ممثلة عن الحلقة 5

تظهر في هذه الصورة القائد لحركة حماس "الشيخ عوض الله" والفلسطيني الذي جننته إسرائيل وهما يتحاوران وللمرة الثانية يصور المسلسل الفلسطيني وتحديداً حركات المقاومة في المسجد، بلقطة Total shot يظهر فيها بعضاً من تفاصيل المسجد.

تحولت هذه الصورة من صورة تعبيرية وتمثيلية إلى صورة أيقونية، فقد أحالت عبر تفاصيل حجم اللقطة أي المكان إلى دلالة رمزية دينية تعيد تأكيد الصراع وتعيد تعريفه إلى صراع ديني بالأساس، ومامنحها كونها فنية بأنها مركبة بطريقة أيقونية، فمن ناحية تكوين الصورة نرى توظيف حجم اللقطة (MS) لصالح إبراز تفاصيل المكان (رف المصاحف خلف الشيخ، والعمدان المكتوب عليها: السلام)، بالإضافة إلى سيمياء الجسد المتمثلة في لحية الشيخ. فطريقة تمثيل هذه الصورة وعرضها أكدت على المفهوم الديني الذي ينسب لحركات المقاومة كصبغة لايمكنهم الاستمرار بدونها.



صورة ممثلة عن الحلقة 7

يظهر في الصورة "العابد" وهو يراقب ابنة الفهد والشيخ عوض الله ودورون ومعه المستعرب الإسرائيلي "بوعاز"، لتسليم الفتاة مقابل بوعاز، وتظهر الصورة بلقطة من نوع (Close up shot) للتكبير وإظهار الكوفية التي يرتديها العابد.

ولا يمكن فصل الصورة عن سياقها الأصلي، ففي هذا المشهد نرى بأن الفاعل الأساسي هم حركات المقاومة بما فعلوه تجاه بوعاز بأن اختطفوه، ويأتي دورون ورفاقه ومن اختطفوه كذلك (ابنة الفهد والشيخ) كورقة ضغط لتسليم بوعاز. نرى أولاً صورة الفلسطيني التي تظهر بالواجهة كفاعل أولي وأساسي، وثانياً من حيث تكوين وعناصر الصورة نرى الدلالات المتعلقة بسيمولوجيا الجسد بأنها مرتبطة بالعمليات الإرهابية، فلا نرى الكوفية إلا إذا كان هناك تفجير أو عملية ما، ماينعكس على أسلوب إخراج الصورة وطريقة تمثيلها للمشاهد العالمي.



صورة ممثلة عن الحلقة 9

يظهر في الصورة المستعرب الإسرائيلي "دورون" والطبيبة الفلسطينية شيرين، وهو موجود في بيتها بصفته من الأمن الوقائي ويدعى "أمير محاجنة" وليس إسرائيلي، ويزورها في محاولة منه لتجنيدها والتقرب إليها.

في إظهار لعلاقة الفلسطيني مع الإسرائيلي الممكنة، بلقطة من نوع Medium shot يظهر الاثنان وهما يشربان القهوة مع بعضهما، وتعتبر هذه الصورة ذات سردية سينمائية عالية، فهي تؤسس لعلاقة بين الفلسطيني والإسرائيلي قد تكون ممكنة بالنسبة للمخرج بعيداً عن الصراعات القائمة بين الطرفين، وتؤسس الصور لبنية استمولوجية تبسط من مفهوم الصراع وتتحية بعيداً مقابل العواطف الإنسانية التي تقع بين الطرفين، وخصوصاً شكل شيرين الذي يظهر بشكل مرتاح ومنجذب للطرف الآخر، بينما يظهر دورون وهو متورط في الصراع ولا يريد لها التورط معه، وهذا يضفي هالة عاطفية على الصورة مع تآلف الألوان المستخدمة في الصورة والتي تميل لخلق واقعية حقيقية في المسلسل.



صورة ممثلة عن الحلقة 12

يظهر في الصورة مهندس المتفجرات الذي يعمل لصالح حركة حماس ومعه وليد العابد، مساعد الفهد، ووراءه حارس المكان وعلى خصره سلاح، وهي صورة مهمة من حيث نوع اللقطة Medium shot ومن حيث عناصر تكوين الصورة (المتفجرات والأسلاك التي تملأ الكادر وبالتالي تعطي تأطير ورؤية مختلفة للصورة)، وتكوينها بذلك يعطي دلالة مختلفة وتأسيسية، فهي تصوّر الفلسطيني على أنه يمارس العنف بأشكاله كافة، بدءاً من حمل الحارس للسلاح على خصره وانتهاء بالطاولة الممتلئة بالمواد المتفجرة والرجل الذي يعمل فيها وهو ملتحي، ونلاحظ في أغلب الصور التي حللناها بأن الفلسطيني المقاوم هو "الملتحي"، وكأن الصراع ديني بالأساس.

تحليل صور الجزء الثاني من المسلسل:



صورة ممثلة عن الحلقة 3

نرى المقدسي وهو يركب صندوق متفجرات من أسفل السيارة، وهو في الداخل الفلسطيني المحتل، وهي صورة تعبر عن تحولات "البطل" الفلسطيني، الذي يبدأ بصنع وتركيب المتفجرات داخل "إسرائيل" هذه المرة، بعكس الجزء الأول الذي كان في الضفة الغربية.

وتختلف طريقة عرض الفلسطيني في الجزء الثاني، إذ نرى المقدسي ينفذ العمليات بنفسه ويخترق مايسمى بـ"دولة إسرائيل" ويكوّن جماعته هناك، أما من حيث عناصر تكوين الصورة، فنراه بلقطة من نوع Medium shot وهو ملتحي أيضاً والأدوات على الأرض من زاوية كاميرا منخفضة تجسد الحدث بدقة Low angle، الأمر الذي ينتج دلالات ابستمولوجية متعددة في المسلسل أولها تغير شكل "البطل أو المقاوم" الفلسطيني مع ملازمة الصبغة الدينية لجميع عملياته، وثانيها تحول البطل الفلسطيني إلى أيقونية ممثلة عن كل الفلسطينيين بالنسبة للمسلسل، مايشكل صورة أخرى للمشاهد العالمي.



صورة ممثلة عن الحلقة 4

يتتابع ظهور المقدسي مرات عدة في الصور، لكن هذه المرة مع "ماهر" نجل قائد الأمن الوقائي في السلطة "أبو ماهر" ورجال المقدسي من خلفهم، ولا يمكن فصل الصورة عن سياقها، فقد جاءت في حوار بين المقدسي وماهر حول ثنيه عن مشابهة أباه قائلاً له: "نحن أهم من العائلة ومن أي شيء آخر".

تأتي هذه الصورة كدلالة على الكيفية التي يقنع بها المقاوم الفلسطيني الرجال الانتساب إليه، على غرار الكيفية التي يقنع بها دورون الفلسطيني لتجنيدهم لصالح إسرائيل، وتوظيف نوع اللقطة Medium shot لصالح عدد الرجال الموجودون في الصورة، وتصوير المقدسي بأنه يحشد رجالاً وليس رجلاً واحداً، وأما ناحية تكوين الصورة، فنلاحظ كيف تبدو الإضاءة أقرب إلى اللون الأسود الذي يدل في السينما على الغموض والخطر، خصوصاً في ملامح ماهر الذي يبدو على وجهه التردد والخوف، وهي دلالة كذلك على الصراع الذي يدور بين ماهر نفسه، فتارة يريد أن يكون مع المقدسي في تنفيذه للعمليات، وتارة يريد أن يكون كأبي ابن طبيعي ينحاز لوالد مهما كان، وهو وفقاً لطرق الأدرمة إقامة التعارضات عبر التبسيط⁷ (الخيانة/ الوفاء) و (الخوف/ الشجاعة).

⁷ انظر الإطار النظري ص 25



صورة ممثلة عن الحلقة 5

يظهر في الصورة دورون وشقيق المقدسي سمير، ولأول مرة يظهر صورة للفلسطيني والإسرائيلي بلقطة من نوع Close up shot بهذه الحدية، وتأتي الصورة كردة فعل في سياق الحدث الأصلي وهو مقابلة المقدسي لابن دورن، وكتهديد من دورون بأنه سيقتله ويقتل عائلته إذا ما اقترب المقدسي من عائلته مرة أخرى. وهي صورة يظهر فيها قوة وتجبر عالي من حيث عناصر تكوين الصورة وهي قبضة يد دورون على سمير، والجرح الموجود على وجه سمير بسبب التحقيق، مايدل على تأكيد القوة (سواء القوة الجسدية أو العسكرية لإسرائيل)، ولعلها تقيم بنية كبرى قائمة على استحالة السلام بين الأعداء، وهي الأهم بالنسبة لمشاهد نتفلكس.



صورة ممثلة عن الحلقة 6

يظهر في الصورة العابد وزوجته شيرين، التي اتفقت مع دورون على التبليغ عنه والهرب، وقد أتت الصورة في سياق أنه عرف بأنها تبليغ عنه فأقلها بالسيارة ووجه المسدس عليها.

تتعدد العناصر المكونة للصورة، فنرى اللقطة Medium close up shot، ويبرز فيها ملامح وجه الطرفين، خوف شيرين وحدية نظرة عيون العابد والعنف المصور به عبر المسدس الموجود بيده، ونراه أيضاً ملتحي. وتعتبر الصورة تأسيسية لصورة الفلسطيني العنيف المنتقم والغاضب الذي يتعامل بالقتل مهما كانت الظروف وحتى لو كانت زوجته، وهو الخارج الأيقوني الذي أراد المخرج أن يظهر به شكل الصورة للمشاهد على تنقلكس.



صورة ممثلة عن الحلقة 7

يظهر في الصورة العابد وزميله في السجن، وهو بالأساس مستعرب إسرائيلي عرّف نفسه بأنه من حركة حماس، وهما يصليان في السجن. تأتي الصورة بلقطة من نوع Total shot لتبيان وضعية الصلاة، وتظهر الإضاءة المتمثلة في الضوء الداخل من النافذة كتيبان للمكان وهو السجن، أما من ناحية الدلالة والتدليل، فهي تدل على تجذير الدين في أمور الحياة كلها وتصوير الفلسطيني المناضل على أنه يصلي دائماً ومنتدين أكثر من غيره، وهي أيضاً دلالة دينية من الإسرائيلي نفسه، فلا يوجد طريقة للتقرب من الفلسطيني إلا بوسيلة الدين، والتي توحى للمشاهد بدينية الصراع الفلسطيني الإسرائيلي.



صورة ممثلة عن الحلقة 12 والأخيرة

يظهر في الصورة المقدسي بلقطة Close up shot، وهو صورة منتقاة من أواخر الحلقة عندما ظهر فيها المقدسي وهو ينظر لدورون الذي حرر نفسه وصوّب السلاح تجاهه، وهي صورة تعبيرية فيها درجة عالية من الانتقائية من حيث سيمياء الوجه، فنرى نظرات العيون الخائفة على ملامح المقدسي، وقد انتقى المخرج الصورة بعناية، فكان بإمكانه اختيار صورة المقدسي وهو يصوب السلاح تجاه دورون ودورون خائف، وكان بإمكانه اختيار ملامح وجهه العادية دوناً عن الخائفة، لكنها السلطة المتحكمة في الصورة وفقاً لبارت⁸، وساهمت سيمياء الجسد المتمثلة في لحية المقدسي ولباسه الأسود بإيصال صورة الفلسطيني "الداعشي" للمشاهد العالمي.

4.5. ملخص الجزء الأول من المسلسل:

تتناول حلقات الجزء الأول من المسلسل تفاصيل مطاردة "بطل" المسلسل الإسرائيلي وهو الضابط في وحدة المستعربين الإسرائيلية "دورون"، لمقاوم فلسطيني يدعى "توفيق حامد"، في زعم منه بأنه قتله سابقاً ليتضح فيما بعد بأن حي، يخبر "مورينو" قائد وحدة المستعربين دورون بأنه لازال حي لتبدأ محاولة قتله مجدداً، ويسفر عن ذلك مقتل شقيق "توفيق حامد" بشير في يوم زفافه. لاحقاً ينجح "توفيق حامد" في اختطاف المستعرب "بوعاز"، ماينتج عنه اختطاف القيادي في حركة حماس "الشيخ عوض الله"، وعندما يكتشف دورون أن حماد زرع قنبلة في جسم بوعاز، اختطف ابنة توفيق حامد للضغط عليه. ينتهي الجزء الأول بمقتل الشيخ عوض الله وبوعاز في تفجيرين خلال عملية التبادل، وإصابة ابنة حامد في عينها.

⁸انظر الإطار النظري ص11

أما نتتفلكس فتصف قصة الجزء الأول: "يعود عميل إسرائيلي مُحَنَّك من التقاعد لمطاردة مُحارب فلسطيني كان يعتقد أنه قتله، الأمر الذي يُسفر عن سلسلة عصبية من الأحداث الدامية".

الحلقة الأولى:

يبدأ المشهد الأول في هذه الحلقة بلقطة تأسيسية (Extreme close up shot) طويلة زمانياً، مدتها دقيقة و38 ثانية من زاوية مرتفعة وثبات في الكاميرا من داخل المسجد في أحد القرى الفلسطينية التي لم يحددها المسلسل في البداية، مع لقطة قريبة (close up shot) على المصلي، ويحلل هذا المشهد على صعيد السردية السينمائية، فهو يؤسس لبنية صراع ديني سياسي متجذر يثيره المسلسل بشكل واضح في أغلب حلقاته، فوجود المطلوب في المسجد دلالة على وجود مايسمونه بـ"الإرهابي" وكأن مرتعه المسجد. ماينتج عن ذلك أسلوب التكبير⁹ الذي يؤطر فيه المخرج اللقطة القريبة.

وفي المشهد الثاني أُسس للقوة العسكرية التي يتمتع بها المستعرب الإسرائيلي المددجج بالسلاح، فيظهر خمسة منهم وهم يقتحمون المسجد ويطلقون الرصاص وكلهم يحملون الاسلحة ويشهرونها، ما يؤكد مفهوم "القوة الخارقة" التي تتمتع بها إسرائيل، وشرعنة إشهار السلاح والقتل كما سنرى لاحقاً.

ويتألف الزمان والمكان برمزية عالية في نهاية المشهد الثاني، حيث يظهر الشارع المتسخ والممتلئ بالماء، ونساء يلبسن الملايات السوداء والحجاب الأبيض، مايدلل على بداية لتأسيس مكاني متعلق بالطبيعة الجغرافية للقرى الفلسطينية.

بدأ المشهد الثالث في المسلسل بظهور المعتقل الفلسطيني جالساً على كرسي التحقيق يستجوبه محقق إسرائيلي تظهر أقدامه دون وجهه، ويظهر فيه ضوء الشمس الحاد المتسلل من النافذة وهو مايعني بأن صراعاً يدور بين الظلمة والنور، ويظهر جلياً سيمياء التعقيم¹⁰ التي تزيد من حدة القلق لدى المشاهد خصوصاً مع حالة الاستجواب الواقعة. ويخلق هذا الضوء سيميائية جديدة قائمة على الغموض والترقب، وعمق التركيب الموجود فيها ونظرية الألوان المتجاوة (Analogous) المكون من تدرجات اللون الأخضر، والتي تمكنا من فهم دلالات الغموض والإثارة والتشويق التي يراد إيصالها للمسلسل للمشاهد.

⁹انظر الإطار النظري ص25

¹⁰انظر الإطار النظري ص22



المشهد الثالث من الحلقة الأولى، مسلسل فوضى الإسرائيلي

وفي المشهد الثالث ذاته، في غرفة التحقيق، يحاور المحقق المعتقل مساوماً حول طفلة (نادية) التي ترقد في المشفى للعلاج، قائلاً له: "أعرف أنك قلق، عندكم السلطة بتعطي الأولوية لجماعتها، وأولادكم بضلو بأخر سلم الأولويات" مشجعاً إياه لعلاج ابنته في إسرائيل. ما أن ينتهي المحقق ويطلب مايريد تبرز أولى تمظهرات الفلسطيني المصطنع الذي يعترف بسهولة لأجل علاج ابنته، والذي لا يُبدي حتى أية مقاومة في عدم الاعتراف، تتأسس بنية سردية حول صورة الفلسطيني هنا بطريقة مصطنعة، خصوصاً وأن المشهد الذي يليه يصور الإسرائيلي المحب للحياة ولأولاده إلى أن يكتشف بأن "توفيق حامد" حي ويبدأ في مطاردته، ويتزامن نوع اللقطة Medium shot مع أسلوب التضخيم الذي أدى للانفعال، واعتراف الفلسطيني بسهولة، ما يؤسس لصورة الفلسطيني الذي يعترف بسهولة.

أما في المشهد الرابع، يوظف المكان كسيميائية تعيين، عبر اتباعه على طول أجزاء المسلسل أسلوب معاينة البؤر "الإرهابية" عبر التصوير الجوي لكل بلدة أو مدينة فلسطينية، وتكرر لقطة long shot من زاوية كاميرا Tilt up لقبة المسجد والمأذنة في بلدة سلواد شمال رام الله، مايدلل على خلق سيميائية مكانية توظف لصالح إطلاق أحكام من مثل "بؤر إرهابية" على المناطق الفلسطينية التي يتم تعيينها، والتي تخلق إحياءات مؤثرة على المشاهد مع موسيقى الخلفية المستخدمة التي تدل على الترقب ووجود خطر كامن في المكان، وهو بالضبط أسلوب التكبير الذي يركز على نقطة معينة دون الأخرى، بحيث تكون الأخرى (Out of focus)، وهي تعني في مجال التصوير عمق الحقل الضيق، وأسلوب تحديد البؤر هو أسلوب طويل زمانياً وواقعي ما يتيح للمشاهد إدراك سيميائية الزمان والمكان بشكل مباشر

وتهيؤه لخلق الأحداث والعلاقات لباقي مشاهد المسلسل بعنصر التعارض أيضاً الذي يتجلى في تنوع لقطات الحركة والهدوء في هذا المشهد.



وفي المشهد الخامس المتعلق بالفلسطيني، يحدد قائد المستعربين سمات المطلوب الفلسطيني "توفيق حامد" بكونه أوعز بقتل 116 إسرائيلياً في تفجيرات انتحارية، شملت أطفال ونساء وكبار، ما يؤسس لسمات البطل الفلسطيني الأساسية له بكونه (إرهابياً).

في المشهد الخامس، حين قرر المستعربون الدخول إلى زفاف شقيق "توفيق حامد"، يظهر الحاجز الفلسطيني لأول مرة عند مصادرة سيارة موزع الحلوى التي يستقلها المستعربون، بلقطة Total Shot، يظهر فيها فلسطينيون يسرون قرب الحاجز ويقتربون من الجيش بشكل اعتيادي، يستعرضهم الحاجز هم وعدد محدود من السيارات الفلسطينية، وبأسلوب تغيير الشكل¹¹ الذي استخدمه المخرج في المونتاج تنتقل الكاميرا بحركة Pan لتشتيت المشاهد ولفت انتباهه الى فلسطيني يسير قرب الحاجز وتلحقه الكاميرا لتغيير شكل الحاجز الإسرائيلي وإضفاء نوع من التبسيط على موضوع الحواجز الإسرائيلية.

¹¹ انظر الإطار النظري ص25

وفي المشهد ذاته من ناحية السردية السينمائية، عندما تجاوز المستعربون الحاجز، وعند اقتحامهم لحفل الزفاف نرى بأن المستعرب الإسرائيلي يرقص مع أهالي العريس الفلسطيني دون خوف، ويحمل هاتفه ويقوم بتصوير الحضور والإرسال إلى مركز القيادة، وهذا يشير إلى حالة الاستغناء والاستغلال عند الفلسطينيين وخاصة أن أهالي العريس من طبقة اجتماعية محافظة حسب وصف المسلسل.

وشمل المشهد ذاته أيضاً الكثير من اللقطات ذات الحركة الدائرية (Pan left & right)، والحركة المتتابعة، التي تعبر عن حالة الفوضى في حفل الزفاف، خصوصاً عندما أثار المستعربون شكوك الحضور في كونهم ليسوا المسؤولين عن توزيع الحلوى، فنلاحظ بأن اللقطات كانت بغالبها Medium shots على المستعربين، وهي دلالة على تحول في الزمان والمكان، وإعطاء طابع الفوضى ما ينطبق على اسم المسلسل (فوضى) للمشاهد.

وفي المشهد السادس، عندما اطلق النار مستعرب على "العريس"، في مشهد درامي وملحمي سيمولوجي مشوش ودامي لم يخصص لها سوى خمسة ثواني من زمن المشهد للذي أطلقوا عليه النار، يُباح القتل وتتجلى القوة العسكرية التي يريد بها المخرج إيصالها خصوصاً وأن كل اللقطات كانت للمستعربين وهم يحملون أسلحتهم وجاءت في سياق تبريري للدفاع عن أنفسهم، هكذا تصور إسرائيل القتل، ودون محاسبة لاحقة للقاتل، في مشهد قتل "العريس" كانت نوع اللقطة Total shot، بينما في مشهد إصابة المستعرب في قدمه نلاحظ لقطة Medium shot و close up shot لوجهه وهو يتألم ولمكان إصابته، ما ينتج عنه تغيير للشكل الذي يغير جوهر الأحداث ويضعها في سياقات تبريرية، وإظهار تعارض آخر للإسرائيلي الذي أصيب في رجله وهو خارج من حفل الزفاف وإظهار معاناته زمنياً أطول بكثير من مشهد القتل.

وفي المشهد ذاته، هناك لقطة للفلسطيني حارس "توفيق حامد"، يظهر فيها وهو يخرج المسدس من بنطاله، ما يؤسس لأول لحظة عنف رمزية على أن الفلسطيني يملك المسدس لأغراض إرهابية.

الحلقة الثالثة:

في المشهد الأول للفلسطيني من هذه الحلقة، بدأ المشهد بلقطة Medium close up shot للمطارد (الذي له ثلاثة أسماء: أبو أحمد/ الفهد/ توفيق حامد) وهو يحاور مساعده (وليد العابد)، حول ضرورة تنفيذ عملية تفجيرية تاراً لأخيه الذي قتل يوم زفافه، مقترحاً عليه "العابد" أرملة أخاه بشير، فيرد عليه: "هي مش من العيلة، هي كانت رح تصير من العيلة"، يبرز هنا موضوعان مهمان من ناحية السرد ومن ناحية تكثيف المشهد عبر لقطات Medium shot متتابعة، عبر أسلوب التكبير الدرامي الواضح كذلك

عبر المؤثرات الموسيقية المصاحبة لنوع هذه اللقطات والتي تزيد من التشويق والإثارة، وأما من ناحية السرد فهو موضوع الثأر والانتقام الذي يصرّ عليه الفلسطيني مهما كانت الظروف، وهنا ثاني تجليات صورة الفلسطيني في المسلسل وإظهار عملياته النضالية بأنها بأغلبها قائمة على الثأر.

تتبع المشهد الثاني أسلوب تحديد البؤرة، وحددها هذه المرة في "مستشفى رفيديا في نابلس"، بعد علم وحدة المستعربين وجود "توفيق حامد" هناك، يبدأ مرة أخرى تكثيف لقطات الـ Meduim shot، ويحمل المشهد فكرتان متعارضتان: الخوف والشجاعة، وهما عنصران أساسيان في تكثيف العمل الدرامي في المسلسل، يبدأ المشهد بلقطة لمساعد "الفهد" وهو العابد، الذي يخرج من غرفة الفهد بخوف وتردد على عكس "دورون" القائم بعملية إيجاد الفهد والقضاء عليه، الذي يظهر بشجاعة وجرأة عالية، مع وجود خلفية موسيقية عالية وصاخبة ووثقة مع لقطة "دورون"، مايدلل الفروقات الواضحة بينهم القائمة بالأساس عبر أسلوب التضخيم الإنفعالي الدرامي الذي يتبعه "دورون" و"العابد".

أما المشهد الثالث المتعلق في أرملة شقيق الفهد، التي تريد تنفيذ العملية التفجيرية، يستعمل المخرج مرة أخرى سيمياء التعنيم¹²، التي يتبعها فقط فيما يتعلق بالمشاهد الفلسطينية، المرتبط بأسلوب التكبير المتجلي في تغيير ألوان المشهد لتصبح باهتة ومعتمة، وليزيد من الخوف الواضح على معالم آمال، والبادي في تصرفاتها وحديثها وحوارها الذي دار بينها وبين "اليهودي" الذي سيصحبها إلى مكان التفجير.

انت بطلة قومية باللي انت بتعمليه

بطلة قومية؟

أردت أن أتزوج وأنجب أطفالاً.

لايتكامل الحوار في هذه اللقطة إلا بالموسيقى المصاحبة له، المليئة بإيحاءات الخوف والترقب، بالإضافة إلى عينا آمال المغروقتان بالدموع، ووجها الواضح عليه بعدم الاقتناع وكأن عملية الثأر لأجل زوجها الذي قتل، وهنا استكمال لصورة الفلسطيني المنتقم دائماً سواء كان رجلاً أم امرأة، وكذلك في المشهد اللاحق الذي تتم فيه عملية التفجير.

¹² انظر الإطار النظري ص22



لقطة لـ"آمال" منفذة العملية التفجيرية

الحلقة الخامسة:

تدور مشاهد هذه الحلقة حول العميل الفلسطيني، الذي استغلت إسرائيل ضعفه المادي وظروفه الاجتماعية وجندته لصالحها، والمشهد الأول والأهم هو المشهد الأول وهو صورة المسجد التي ظهرت في الحلقة الأولى كذلك، وجاءت صورة المسجد هذه المرة بزاوية كاميرا رأسية، مع وجود العميل فيه، وهو مشهد فيه سيمويولوجية عالية جداً من حيث تأكيد بأن "الإرهاب" ينبع من هذا المكان، وأن الصراع يختزل إلى صراع ديني بالأساس، مستخدمة تتابع اللقطات في المسجد كوسيلة لإقامة التعارض القائم بين (الإرهاب/ السلام)، وكما سبق وذكر حول لغة المسلسل، فإن هذا سياق هذا المشهد يؤسس لصورة حول المسجد أقرب ما تكون إلى الإرهاب بالنسبة للمشاهد الأجنبي. ويوظف المخرج سيمولوجيا اللقطات المتتابعة المكثفة لتأكيد واقعية الدور الذي يعيشه الفلسطيني والإسرائيلي في الحقيقة، الفلسطيني الخائن والإسرائيلي البطل بنظر المخرج، ماينتج عنه ظهور أسلوب التضخيم الانفعالي.



في المشهد الثاني، يدور حوار بين الفهد والعابد يتلوه عازف العابد على آلة موسيقية، وهي أول مرة وآخر مرة يظهر فيها الفلسطيني إنساناً لديه هوايات ويمارسها، على عكس صورة الإسرائيلي الذي يكتف المخرج ظهوره بشكل إنساني في أغلب الحلقات.

في المشهد الثالث، المتعلق بالدكتورة شيرين و"دورون"، في لقطة Medium shot يظهر فيه ورد أحمر يقدمه دورون إلى الطيبية، الذي يرمز للحب والإعجاب، يبرز في المشهد تودد مرتبط بحاجة الإسرائيلي للفلسطيني ومحاولة إقناعه وإخضاعه، وإظهار الفروق بين الفلسطينيين أنفسهم (الفلسطيني الإرهابي يُقتل، بينما الفلسطيني المحايد نهديه ورد)، ونلاحظ التآلف بين نوع اللقطة والتبسيط المقام عبر تعارض هذه المعاني. وجدير بالذكر بأن هذه الحلقة لحبكة درامية جديدة، وهي اختطاف المستعرب "بوعاز" نتيجة خطأ إسرائيلي.



الحلقة السابعة

يبدأ المشهد الأول في "الشيخ عوض الله" القيادي في حركة حماس الذي خطه المستعربون، بلقطات Close up shot و Medium shot، وتبدأ لقطات التعذيب المتتالية بسلسلة درامية تبدو سواء عبر لقطات الـ Close up shot أو عبر الانفعالات الدرامية المتعلقة في "دورون" في سياق تبريري محض، بحيث أعطى المشاهد تبريراً للفعل مهما كان، وأن الهدف من ذلك هو الافراج عن المستعرب "بوعاز" الذي تعرض في الحلقة السابقة لانتزاع كليته ولعملية جراحية من قبل المقاومين، وان عملية اختطاف الشيخ وتعذيبه تأتي للمشاهد بعد مشاهدته لتعذيب "بوعاز" والطريقة الفظة بتعامل الفلسطيني مع الإسرائيلي.

ويوظف المخرج الجانب الإنساني للمستعرب "بوعاز" في حوار "دورون" مع الشيخ، هذه الأنسنة للإسرائيلي والوحشية تجاه الفلسطيني التي تمثلت في قتل بشير شقيق "الفهد" توضح لنا تمثلات الآخر الفلسطيني بوحشية مرة أخرى، والذي تألف مع أنواع اللقطات في المشهد وأسلوب التكبير الذي ميّز الإسرائيلي دون الفلسطيني.



وفي المشهد الثاني، نلاحظ التركيز على الجانب الأنثوي عبر سيمولوجيا الدراما و"الدموع"، فنرى المستعربة "نورت" تبكي وهم يعذبون الشيخ، وفي مشهد لاحق الطيبية شيرين التي أجرت العملية للمستعرب تبكي كذلك متأثرة بما جرى، عبر لقطات Close up shot، ونلاحظ وجود لقطات حركة (أي لقطات التعذيب) ومن ثم مباشرة لقطات التأثير، وهو مرة أخرى تعارض مقام عبر التبسيط.

نرى للمرة الثانية في المشهد الثالث حاجز إسرائيلي يظهر فيه كيفية دخول الفلسطينيين إلى القدس بلقطة Total shot، وبلقطات أشبه ماتكون عادية مع إظهار الحاجز على أنه فقط الحد الفاصل بين القدس وأراضي الضفة، ما يغير شكل الحاجز الإسرائيلي بالنسبة للمشاهد على أنه عادي ولا تقع فيه عمليات قتل كما في الواقع، وهو تغير ابستمولوجي على صعيد السردية السينمائية المؤسسة لموضوع شكل الحاجز.

الحلقة التاسعة

يبدأ المشهد الأول في الحلقة بلقطة تأسيسية للمكان (Establishing shot)، ويظهر من الجدران وعبر اللقطات الواسعة (Total shot) وزاوية الكاميرا التي تتحرك يمينا مع دورون (Pan left)، بأنها منطقة عربية موجودة بالضفة الغربية، ولكن بالنظر إلى تفاصيل المشهد نرى خطأ سينمائي واضحاً، فبجانب "دورون" يوجد نصب تذكاري مكتوب عليه (برطعة)، وهي قرية فلسطينية في الداخل المحتل وليس في الضفة الغربية.



مشهد لقرية فلسطينية. تم تحديد كلمة "برطعة" بالأصفر على اليمين لإظهار الخطأ.

أما المشهد الثاني الذي يتمحور بين الطيبية شيرين و"دورون" الذي يأتي عندها لتلقي العلاج بعد إصابته بلقطة من نوع Total shot، في مشهد جنسي درامي، وهو مشهد على غاية من الأهمية السيميولوجية من ناحيتين، الأولى المتمثلة في سيمياء الوجه لدى شيرين والتي تُظهر الحزن والتأثر الواضح، ومن ناحية أخرى تكثيف اللقطات الجنسية في محاولة من المخرج لتبيان كيف يمكن للإسرائيلي والفلسطيني التقارب، خاصة إذا ما كان الفلسطيني يرغب بالسلام والهدوء، ما ينتج عنه أسلوب إقامة التبسيط عبر التعارض (السلام/ الحرب)، ما يعطي للحلقة صبغة سينمائية درامية مثيرة للمشاهد.

وفي المشهد الثالث، يظهر مدير جهاز الأمن الوقائي "أبو ماهر" وهو يستقبل ضابط المخابرات "غابي"، نلاحظ سيمياء الوجه لدى "أبو ماهر" الفرحة والتي عبّر عنها بمد يديه والتسليم وتقبيله بفحافة، ومن ثم عرض "سيجارة" والتدخين معه بلقطات Medium shot، لكن، أثناء دخول المحقق الإسرائيلي "غابي" نلاحظ صورة القدس المتجلية في المشهد، وهي دلالة سيميولوجية عالية من حيث كونها تجذير للصراع الديني أولاً، ومن حيث تضمين الرسائل الدينية ذات البعد السياسي عبر السيميولوجيا بطريقة غير مباشرة وحذرة.



صورة القدس في مشهد وصول المحقق "غابي" إلى مدير جهاز الأمن الوقائي "أبو ماهر"

ويظهر هذا المشهد أيضاً صورة داخلية للفلسطيني الذي يعمل في السلطة بلقطة Medium shot، الذي يمتلك سيمياء متمثلة في "البدلة" التي يلبسها، والتي تشير إلى المصالح التي يسعى لها حتى مع الإسرائيلي، حتى إذا كانت تلقي أوامر من إسرائيل، مايعطي صورة بأن الفلسطيني يمكن أن يفعل أي شيء لتحقيق مصالحه حتى ولو لم تكن شخصية.

في المشهد الرابع، يظهر "وليد العابد" وهو يقابل الأشخاص اللذين يريدون تنفيذ "العملية الكبرى" التي يسعى لتنفيذها "الفهد"، نرى مشهد جلوس "دورون" على الكرسي وظهور صورة مدينة القدس مرة أخرى لكن بمدة زمنية أطول (عشرة ثواني) خلف العابد بلقطة من نوع Total shot، وظهور اللون الأحمر فوق قبة الصخرة ومن تحتها الأغنام والعمران والشجر، وهي صورة سيميولوجية مهمة من حيث تأكيد الصراع الديني.



في لقطات متتابعة من المشهد الرابع، تظهر صورة "الفهد" وهو يقابل "دورون" المتخفي بهيئة فلسطيني، ونلاحظ الاستغناء الواضح للمشاهد الفلسطيني تحديداً لا العالمي (إذ أن المشاهد العالمي لا يميز) من جهتين، الجهة الأولى وهي هيئته غير الفلسطينية البادية من خلال سيمياء وجهه، والتي تم التركيز عليها بلقطات Close up shot، بالإضافة إلى اللهجة التي يحكي بها "دورون" إذ هي لهجة فلسطينية ركيكة جداً. ويشار أيضاً في هذه اللقطات إلى سيمياء وجه "الفهد" الموشح بالكوفية والتي تم التركيز عليها بشكل مكثف عبر لقطات Close up shot، مايعطي صورة سيميولوجية حول الفلسطيني المقاوم بأنه دائماً يتوشح بالكوفية لإخفاء وجهه، بالإضافة إلى الصورة الأهم عن الفلسطيني المقاوم بأنه يريد أن ينتقم مهما كلفه الأمر، وهو أسلوب اتبعه المسلسل بشكل كبير فيما يتعلق بصورة الفلسطيني، سواء عبر لقطات Close up shot، أو عبر سيمياء العيون الحادة والملامح الحادة التي أظهرها لنا كل من أراد تنفيذ العملية.

الحلقة الحادية عشر:

في المشهد الأول، تتحدد سيمياء المكان الفلسطيني عبر أسلوب تحديد البؤر، لكن هذه المرة بموسيقى صوت للأذان كخلفية، وتحديد اسم القرية "عارورا" شمال رام الله، وتعود صور الفلسطيني الخائن لتتكرر مرة أخرى، ولكن هذه المرة متمثلة في "أبو خليل"، الذي يجلب الأموال لحركة حماس، بتوظيف سيمياء

الوجه وإطالة المشهد من ناحية زمانية (استمر المشهد 3 دقائق) ظهر "أبو خليل" وهو يعترف بأنه جلب غاز "السايرين" حتى لا يتحدث عن الأموال التي خصصها لنفسه بدل تخصيصها لحركة حماس. المساومة والخوف والرغبة والاحتلاس والخيانة في مقابل الوفاء، هذا التعارض بين "غابي" و"أبو خليل"، الذي أقامه المسلسل عبر أسلوب التبسيط بتصوير الفلسطيني خائناً مختلساً بلا قيم.



مشهد "أبو خليل" وهو يعترف بأنه جلب غاز السايرين إلى "الفهد"

في المشهد الثاني، نرى "عبير" ابنة "الفهد" وهي ترقد في المستشفى مع أمها للعلاج، وتظهر أولى المقارنات بين الفلسطيني والإسرائيلي، عبر التتابع التسلسلي الدرامي وأسلوب تغيير الشكل الدرامي، فنلاحظ الاهتمام الواضح من قبل "غابي" والإسرائيليين في المشفى بابنة الفهد، عبر لقطات Close up shot وعبر سيمياء الوجه المرتاحة سواء من طرف "عبير" أو أمها، وهي صورة الإسرائيلي الذي يتعامل بإنسانية بمن لا علاقة لهم بال"إرهاب"، بينما صورة الفلسطيني في الحلقة السابقة التي ظهر فيها بأنه يساوم على ابنته ولا يأبه لحياتها في سبيل الشهادة، ويفجر الأسير الإسرائيلي "بوعاز" غير آبه كذلك بحياته، وكل ذلك في سبيل الشهادة التي يربطها المسلسل بآيات قرآنية من مثل "بل أحياء عند ربهم يرزقون"، والتركيز على هذه الدلالات الدينية دون غيرها وجعلها واضحة ومرئية (In focus) ينتج عنه أسلوب التكبير.

وفي المشهد الأخير المتعلق بـ"الفهد"، والذي يبدأ بلقطة زاوية كاميرا منخفضة يظهر فيه "العابد" وهو يحاور الفهد طالباً منه إخباره بما في الحقيقة، يظهر في المشهد صورة جغرافية لمكان ما وصورة لمبنى عمراني ضخم بلقطة من نوع Medium shot، ويبدأ الفهد بإخبار العابد أضرار غاز السارين وبأنه سينفذ العملية في وسط كنيسة بسيمياء إضاءة عالية توحى بأن مخطط مهم يحدث، وعبر الديكور الموجود بالصورة المكون من خطوط عمودية في دلالة على دق التخطيط، وهنا تبرز نقطة سردية سينمائية مهمة من حيث تأكيد الصراع وتحويله إلى صراع ديني محض، وربطه بالسياسة فيما بعد وديـ"إيران"، ويتم ذلك عبر لقطات Close up shot تظهر فيها لغة العيون الحادة بشكل كبير مايدلل على مدى اقتناع الفهد بكلامه وجديته وعدوانيته.



ملخص الجزء الثاني من المسلسل:

تتابع أحداث المسلسل وبطل البطل الإسرائيلي "دورن" يستمر في ملاحقة المطلوبين الفلسطينيين بعدما قتل أباه على يدهم، وهذه المرة تمثل المطلوب الفلسطيني بـ(المقدسي) ابن الشيخ عوض الله، القائد في حركة حماس، والذي قد عاد مؤخراً من سوريا بعد تدريبه في "معسكرات تنظيم الدولة الإسلامية"، وفيما بعد يعلن عن نيته من الانتقام لأبيه وانتمائه لـ"داعش". وتلخصه نفلكس بـ "يتحد دورن" مع وحدته السرية السابقة عندما يطلق العدو القديم الذي استهدفه للنار منه بخطة سرية أكثر طموحاً.

تحليل الحلقة الأولى:

يبدأ المشهد الأول عبر أسلوب التكبير الدرامي بلقطات Close up متتابعة لوجه "المقدسي" ولوجه الفلسطينيين الآخرين اللذين معه، وهما يراقبان منفذ العملية الفلسطيني البادية على ملامحه الخوف بشكل غير طبيعي سواء في عيونه أو طيلة مشيته تجاه الحاجز، نراه خافضاً رأسه وغير قادر على رفعه في دلالة على الخوف الشديد، وعبر تكثيف معاني الخوف وإبراز التناقضات نرى أسلوب التعارض متمثلاً في (الخائف/ الشجاع)، وهو مشهد يعيدنا إلى لحظة قيام منفذة العملية "أرملة بشير" وملاح الخوف البادية على وجهها آنذاك، في دلالة سيميولوجية على أن منفذو العمليات الفدائية الفلسطينيين أشخاص خائفون ومترددون في التنفيذ. في اللقطة التالية، يظهر فيها قائد العملية "المقدسي" وهو يضغط على رز التفجير بلقطة Medium shot غير آبه لحياة المنفذ، ووراءه "العابد" يثنيه عن ذلك. للقطعة دلالات رمزية متعددة، أهمها الصورة التي يقدمها المسلسل للقائد الفلسطيني الذي يريد الانتقام ولو كان ذلك على حساب فقدان حياة أحد رجاله، في محاولة سيميولوجية لتغيير شكل الثوار الفلسطينيين وإعطاءهم صبغة انتقامية محضة، ووسم الإرهاب عليهم بذلك.



مشهد للمنفذ وهو يمشي تجاه الحاجز لتنفيذ العملية بخوف

في المشهد الثاني نرى "دورون" وأباه يذهبان ليأخذا قمحا من البديين العرب في إسرائيل بلقطة من نوع Total shot، نرى اللغة السيميولوجية المتبعة التي توثق العلاقة بينهم بالسلام والمصافحة، والتعاون القديم بينهم عبر سؤاله عن صديقه القديم "أبو أحمد"، وهي محاولة من المخرج إعطاء صورة للمشاهد العربي والأجنبي بأن العلاقة بين البدو الفلسطينيين والإسرائيليين علاقة ممتازة، وهي من ناحية أخرى تعطي صورة للمشاهد الفلسطيني بأن البدوي عميل مع الاحتلال وخائن، في تشويه لشكل البدوي الفلسطيني وتغيير هويته.

أما في المشهد الثالث، نرى تغيراً سيميولوجياً من حيث عناصر تكوين الصورة، ففي هذا المشهد يدور تحقيق مع فلسطيني تم اعتقاله من وحدة المستعربين بلقطة من نوع Medium shot، يظهر (عصير كابي) في الصورة بعمق حقل ضيق (In focus)، وهو فلسطيني المنتج من إنتاج شركة المشروبات الوطنية كوكاكولا/كابي، وهي محاولة من المخرج إيهام وإقناع المشاهد الفلسطيني تحديداً بأهمية التبادل التجاري والاقتصادي بينهم، فهاهو الإسرائيلي يستعمل المنتجات الفلسطينية، فما المانع من اقتناء منتجات إسرائيلية وهي ذات جودة عالية. مخاطباً كذلك إدراك المشاهد ووعيه اللاإرادي، وهو أسلوب تكبير (In focus) تم بتبسيط الموضوع وجعله وكأنه عنصر من عناصر الصورة وليس ذو معنى حقيقي.



مشهد لعصير (كابي) أثناء التحقيق

ويحتوي المشهد الرابع على مقارنات سيميولوجية واضحة، وهو يوضح لقاء العابد بالطبيبة شيرين بعد أن تزوجها، نرى تقنية التكبير المستخدمة على ملامح شيرين (In focus) أثناء حوارها مع زوجها، الواضح عليه اللامبالاة وكأنه تعيش معه رغماً عنها، على عكس ما كانت عليه سابقاً قبل الزواج وقبل إرغامها على العمل مع العابد ومساعدته في الجزء الأول من المسلسل، وهي حيلة استعملها المخرج عبر توظيف المكياج السينمائي، فإذا ما انتبهنا لوجه شيرين قبل نرى وجهها مشرقاً وعليه ملامح مكياج خفيفة، بينما في هذا المشهد نرى وجه شيرين الباهت والمرهق، وعبر لقطات (Close up) متتابعة، ما ينتج عنه تكثيف سيميولوجي عالي حول الحالة التي يبدو عليها المنخرطون مع حركة حماس، بالإضافة إلى توظيف درجة الإضاءة في المشهد، فنلاحظ خفوت الإضاءة لتتكامل عناصر المشهد السينمائي الذي يدلل للمشاهد بأن شيرين غير مبالية البتة بعلاقتها مع العابد.

الحلقة الثالثة

في المشهد الأول، يظهر لأول مرة في الجزء الثاني من المسلسل حاجز عسكري إسرائيلي، بلقطة من نوع Medium shot & Total shot، يظهر فيها جنود إسرائيليون يفتشون صندوق سيارة لامرأة، ومن ناحية السردية السيميائية، يظهر سياق هذا المشهد بأن هذه الحواجز هي لمن يدخل إلى إسرائيل ولا يوجد أي حواجز أخرى داخل الضفة الغربية، في محاولة لتبسيط موضوع الحواجز الإسرائيلية، وعدم إظهار ما يماسر عليها حقيقة.

وفي المشهد ذاته وفي لقطة من نوع Medium shot، تظهر لقطة للفلسطيني الذي تجاوز الحاجز وهو يمد يده وهي ترجف إلى المقدسي، في دلالة على خوفه، وفي هذا المشهد دلالات على أكثر من جهة، فمن جهة يقيم التعارضات عبر المقارنة السيميولوجية بلغة الجسد والوجه بين الفلسطيني الذي يريد أن ينفذ عملية بأنه خائف دائماً، على عكس المستعرب الإسرائيلي الذي ينفذ عملياته بجرأة وتمرس وشجاعة. ومن جهة أخرى تخاطب هذه اللقطة إدراك المشاهد ومشاعره وخوفه وعواطفه الإنسانية لجعله يتماهى مع الواقع.



في المشهد الثاني تظهر صورة لطفل فلسطيني بحركة كاميرا مصاحبة لمشي الطفل Pan left & right، بيده كيس يجلبه لوالدة المقدسي، وهي أول ظهور للطفل الفلسطيني بهذه الطريقة، باعتباره وسيلة تواصل بين المقاومين وعائلاتهم، وهي صورة موجهة للمشاهد الغربي أكثر لرؤية كيف يستغل المقاوم الفلسطيني الأطفال في تواصله، وهو أسلوب يغير الجوهر الحقيقي للأشكال والمعاني، ولصورة الطفل الفلسطيني الحقيقية.

في المشهد الثالث، وفي أنسنة سيميولوجية عالية عبر سيمياء الدموع في مشهد درامي نرى زوجة شقيق المقدسي وهي منهارة جراء اعتقال زوجها في لقطات Close up متتابعة، وفي محاولة للمخرج إظهار كيف أن عائلة المقاوم تكون ضحية وتخوض معركة نفسية إجبارية مع الاحتلال وأن جميع أفرادها

يتضررون، وعبر تقنية التكبير نرى التركيز على العنصر الأنثوي لكونه عاطفي أكثر وعلى نتائج الانخراط في المقاومة.

في المشهد الرابع، تظهر حبكة سينمائية استخدمها المخرج لأنسنة الإسرائيلي وإقناع الفلسطيني بإمكانية تخليصه من انخراطه سواء المباشر أو غير المباشر في المقاومة، فنرى الحوار الدائر بين "دورون" وشيرين بضرورة تخليصها، وعند خروجه يقول لها:

- اشتقت الى ابتسامتك

بعد هذه المقولة ابتسمت شيرين، بأسلوب التكبير عبر لقطات Close up متتابعة ولقطات الحركة مع الموسيقى التي تخلق الإثارة للمشاهد ظهرت سردية سينمائية عبر هذه الابتسامة التي تدل على إمكانية اقتناع شيرين بما يقوله "دورون" بسبب انجذابها له، وبأنه يمكن أن يخلصها من العابد وأفعاله.

أما في المشهد الخامس، فقد تكرر أسلوب تحديد البؤر خصوصاً لمدينة نابلس، والتي تركزت في: (نابلس. البلدة القديمة)، (نابلس. حي الجنيد)، (نابلس. مخيم بلاطة)، وهي دلالة سيميائية لتأسيس تآلف مكاني بين هذه الأماكن الثلاثة المختلفة وبين تمركز "الإرهاب".

الحلقة الخامسة

في المشهد الأول، يظهر المقدسي وهو يتحدث مع ابن دورون "إيدو" في بيته، بلقطات Medium shot متتابعة، في إظهار لصورة الفلسطيني "المقدسي" وإمكانية وصوله إلى بيت دورون بسهولة، وهي حبكة سينمائية بغرض تفخيم الأحداث وإعطاءها طابعاً درامياً بغرض إثارة المشاهد واجتذابه، ويعطي صورة الفلسطيني الذي يتمكن من اختراق عائلة من قتل أباه دوناً عن أي جهاز أو مؤسسة أمنية إسرائيلية أخرى، وكأن كل عمليات الفلسطيني هي بدافع الانتقام فقط. نرى المشهد ذاته مع "دورون" وسمير شقيق المقدسي، حين يقول له:

"أخاك تكلم مع ابني. لذا ظننت أنه علي أن أتكلم مع عائلته أيضاً"

صوّر المشهد بقطة من نوع Close up shot، بحيث تعمد المخرج إظهار سيمياء الوجه لسمير ودورون، ووضع ذلك في سياق تبريري محض، الذي يبهر للأبطال الإسرائيليين القتل والتهديد بأشكاله كافة، وقد استعمله المقدسي مع "إيدو"، فجاء فعل دورون نتيجة لذلك، وهو أسلوب تبسيطي غير مباشر يظهره المخرج في دلالة على أن كل عمل فلسطيني يرد عليه.



في المشهد الثاني، تبرز الثنائيات والتعارضات التي أقامها المخرج بتبسيط وحبكة غير مرئية إلا بالتحليل، فحين يعود "سمير" شقيق المقدسي إلى البيت وهو متعب ويظهر آثار التعذيب على وجهه، وكيف يواجه عائلته بإخفاء ذلك، وبينه وبين نفسه يبكي، وهي دلالة على الضعف وكيف يجتمع التعارض معاً عند الفلسطيني (خوف/شجاعة) (ضعف/قوة)، بينما لا نرى عند الإسرائيلي سوى قوته وجرأته ولم يسبق أن شاهدنا دموعه.

وجدير بالذكر بأن هذه الحلقة تثير العواطف الإنسانية بشكل كبير تجاه الإسرائيلي، عبر تقنيات الدراما المستخدمة مثل الـ (In focus) الذي يركز على معاناة عائلة دورون وأولاده، وإذا ما قارنا بين حجم التغطية لصورة الإسرائيلي والإنسان وبين الفلسطيني الإنسان كذلك في هذه الحلقة نرى كيف يحظى الإسرائيلي بخاصية الإنسانية وكأنها استحقاق رباني له، بينما لا يظهر الفلسطيني إلا كـ "إرهابي" أو ضحية من ضحايا الحركات "الإرهابية".

في المشهد الثالث نرى الطيبة شيرين في مشهد سيمولوجي بلقطة Medium shot وهي تتزين وتلبس الأحمر وتتزع الحجاب، على عكس ما كانت عليه مع العابد، ويظهر تغير طريقة تمثيل سيمياء الجسد والوجه؛ بالاعتماد على المكياج والشكل الخارجي لإظهار التغير في الشخصية، في دلالة سيمولوجية

على تغير حالة شيرين سواء عبر الشكل الخارجي أو اللباس أو المكياج السينمائي، وضرورة خلاصها من العابد، فمن ناحية السردية السينمائية، نسمع دورون وهو يهاتفها قائلاً لها:

تذكري انك بعد 48 ساعة من الآن ستكونين امرأة حرة

وهي دلالة على اختزال مفهوم الحرية من المخرج بكونه التحرر من العلاقة مع الحركات الإرهابية، في علاقة تعارض بين مفاهيم ابستمولوجية من مثل (حرية/قيد)، عبر أسلوب لقطات الـ Close up المتتابعة، وفي دلالة رمزية للمشاهد العالمي تحديداً بأن الفلسطيني يحاول إنقاذ نفسه مقابل التعاون مع إسرائيل.

أما في المشهد الرابع، وفي الاستمرار على التركيز على صورة ضعف المرأة الفلسطينية، تظهر زوجة سمير شقيق المقدسي بصورة المرأة المتعبة والباكية دوماً بلقطة Close up، كأنها نتيجة ضحية انخراط أحد أفراد العائلة في فعل المقاومة، وهي سيميولوجيا درامية موظفة بغرض إثارة الشفقة عليها وإيصال صورة مغايرة للمرأة الفلسطينية.

في المشهد الخامس وهو التحول الأهم في الجزء الثاني، يظهر المقدسي بلقطة Medium shot وإضاءة خافتة وتغير سيميولوجي على شكل المقدسي، فنراه مرتدي طاقية "داعش" وجلابية طويل مثل لباس داعش، وهو يتحدث مع "أبو حازم" وهو قائد في "داعش"، ويظهر تغير من حيث اللغة السينمائية المتبعة في هذا المشهد، فنرى تغير من ناحية الاسم ونسمع أبو حازم يخاطب المقدسي بـ"أبو سيف"، ويقول له المقدسي: لقد طهرت الأرض من قائد وحدة المستعربين

أبو حازم: هذا لا يناسبنا، أنت تعلم من نحن

ثقتنا بك كبيرة يا أبو سيف. لم يرفع أحد قبلك راية "داعش" في فلسطين.

نلاحظ التحول الدرامي والحبكة السينمائية الجديدة للمسلسل، وإضفاء الطابع الداعشي لصورة الفلسطيني المقاوم، في تألف كبير بين تقنية التكبير المتمثلة في اللقطات القريبة (Close up shots) وتغير سيمياء الجسد من ناحية اللباس والشكل الخارجي لإنتاج صورة الفلسطيني "الداعشي" للمشاهد.



وفي المشهد السادس، يعود أسلوب تحديد البؤر وهذه المرة على "حي الماصيون"، الموجود في مدينة رام الله والذي يشتهر بوجود الفنادق، تظهر لقطة تأسيسية للمكان Establishing shot يظهر فيها الفندق وشيرين التي تخطط وهي ودورون كميناً للعابد، تظهر المرأة الفلسطينية الخائنة مجدداً في سبيل خلاصها، والمتعبة كما زوجة سمير. وفي المشهد ذات تظهر لقطة للمستعربة الإسرائيلية وهي تستدرج حارساً من حراس العابد يدعى الخيال، وتقتله بمسدس كاتم الصوت، في دلالة على تبرير القتل للفلسطيني المقاوم وهو تبسيط أقيم بالتعارض (القتل/ الحياة) مع منح القتل للفلسطيني الذي يتعاون مع الحركات الإرهابية وتشريعه وعدم التطرق حتى سيميولوجياً لحياة عائلته بعد القتل على عكس الإسرائيلي قائد وحدة المستعربين (مورينو) الذي خصص لعائلته جزء زمني كبير في هذه الحلقة لمابعد قتله، في دلالة على عدم تكافؤ الصراع والمدة الزمنية والصورة الممنوحة لكلا الطرفين.

الحلقة السابعة

يظهر في المشهد الأول لقطة تأسيسية للمكان Establishing shot لمنزل والد دورون، وصورة شيرين وهي تستيقظ مرتاحة بعكس ماكانت عليه سابقاً، وهنا مفارقة سيميولوجية من حيث سيمياء الوجه، فنلاحظ ملامح شيرين وطريقة حديثها المختلفة، وإذا ماوضعنا المشهد في سياق المقارنة مع العابد، نرى

التعارضات البارزة (الخوف/ الطمأنينة) التي أبرزها المخرج عبر لقطات Close up & medium shot متتابعة تظهر فيها تفاصيل شكل شيرين ووجهها ولباسها.

في المشهد ذاته، تتحاور شيرين مع والد دورون، ونرى التغير السيميولوجي الواضح من نواحي عدة، أولها تغير درجة الإضاءة وارتفاعها أكثر، فنرى أشعة الشمس التي تضيء وجه شيرين فيما يبدو على ملامحها الارتياح والسعادة بوجودها في بيت والد دورون، ثانيها من ناحية الإكسسوارات، فلم يبدو على رقبة شيرين أو يداها أية خواتم أو سناسل أثناء وجودها مع العابد، فيما نرى تزينها بالإكسسوارات في بيت والد دورون حتى وإن كانت متعبة، في دلالة على الارتياح والطمأنينة، وهي ثنائيات قائمة مجدداً على التناقضات (الخوف/ الطمأنينة) و(الاستقرار/التشتت)، الأمر الذي يؤثر على الهوية أيضاً.



في المشهد الثاني، يظهر "أبو سمارة" قائد حركة حماس وهو يُعتقل من قبل المستعربين، وفي مشهد التحقيق مع غابي، الذي يعلم أسراره، تظهر صورة القائد الفلسطيني الذي يسعى وراء ملذاته الجنسية الخائن لزوجته ولكثير من الأشخاص من أصدقاءه.

في المشهد الثالث، وفي لقطة تأسيسية Establishing shot تكررت أكثر من مرة في المشهد، يظهر صورة كنيسة وأبو سمارة وزوجة الشيخ عوض الله وهما يتحدثان، ويظهر في عناصر تكوين الصورة

مسرح فلسطيني على يمين الصورة، في تكرار صورة الفلسطيني الذي يستخدم الكنيسة ومراكز العبادة لتنفيذ مخططاته وعملياته وللاختباء، وتجذير الصراع الديني بطريقة تبسيطية وغير مباشرة.

ومن ناحية السردية السينمائية، نلاحظ في الحوار الدائر بين زوجة الشيخ عوض الله وأبو سمارة كيف تتحدث المرأة حول تبرير أخطاء المقدسي داخل الحركة وأن سبب ذلك كله الانتقام، ونلاحظ طغيان سردية الانتقام على مدار أكثر من حوار ومشهد في المسلسل.



مشهد بين والدة المقدسي وأبو سمارة في كنيسة

في المشهد الرابع، نرى المستعربون يقتحمون البلدة القديمة في مدينة نابلس للعثور على المقدسي بلقطات Medium shot متتابعة ، وفي أثناء الاقتحام يحدث خطأ من قبل مستعرب إسرائيلي جديد يُفشل الخطة كلها، ويدور المشهد كله بعد ذلك بطريقة الاكشن بمونتاج متتابع كثف الحركة وكبرها بشكل واضح، وفي نهاية المشهد يدور اشتباك بين الأهالي والمستعربين يقتل فيه المستعربون أربعة من الفلسطينيين، وتظهر جميع مشاهد قتل الفلسطيني بسياق تبريري لأجل الدفاع عن النفس، في أسلوب تبسّطي فظ يقلل من فظاعة فعل القتل ويبرره ويبسطه سيميولوجياً عبر تقصير مدته زمنياً ووضعه في سياق تبريري والمرور عنه مرور الكرام.

أما في المشهد الخامس، يظهر المقدسي بلقطة Medium shot ومن خلفه علم تنظيم الدولة الإسلامية (داعش)، في شريط مسجل على شاشة التلفاز، في مقارنة سيميولوجية واقعية لخطابات تنظيم داعش،

تجتمع في المشهد سيمياء الخطاب وسمياء الصورة معاً لتشكل صورة للفلسطيني المناضل الذي يستمد نضاله من أفكار داعش المتشددة والتي تحرض على القتل، في تضخيم لفعل النضال الفلسطيني وإضفاء صبغة داعشية عليه، وهي دلالة مهمة للمشاهد العالمي الذي يأخذ انطباعاً بوحشية النضال وعدم شرعيته، على عكس المنظومة الإسرائيلية.

ويبرز أيضاً في المشهد ذاته تقنيات التكبير التي ركزت على ضرورة تنفيذ الأعمال الإرهابية في "مساجد" فلسطين، دوناً عن أي مكان آخر، في دلالة لتأكيد وتجذير الصراع الديني.



مشهد للمقدسي وهو يتلو بيان "داعش"

الحلقة التاسعة

يظهر في المشهد الأول صورة لطفل فلسطيني يحمل علم حركة حماس وأصوات كثيرة تردد "الله أكبر قتلنا يهودياً"، وتظهر من بين الجموع "أم نضال" وهي توزع الحلوى وتعود إلى البيت مبتسمة بلقطة Medium shot، وتظهر الفارقة بسيمولوجيا الوجه، فما أن تغلق الباب يظهر عدم ارتياحها ورضاها عما يجري، وكأن الفلسطينيين يخوض صراعات تعارضية دائماً بينه وبين نفسه (البطولة/ الكارثة). ويظهر الخلاف الحاد في المشهد ذاته بين أم نضال ومروة التي تعتبر بأن ماجرى كارثي على عكس أم نضال التي تعتبر ماجرى بطولي، وهو تأكيد على الخلافات ما بين الفلسطينيين أنفسهم باستخدام أسلوب

التعارض الواضح هذه المرة. يظهر كذلك في المشهد ذاته طفل فلسطيني يدعى "إسماعيل" وأم نضال تقول له:

"بتقلهم انه احنا فخورين فيهم"

يبرز هنا تكوين دلالي وانطباعي تحديداً للمشاهد العالمي، الذي يختزل صورة الطفل الفلسطيني في كونه يتعلم الإرهاب وينشأ عليه، وهي ليس أول مرة، ففي الحلقات السابقة ظهرت طفلة فلسطينية وهي تغني "لما نستشهد منروح عالجنة

لالا تقولوا علينا صغار

من هالعيشة صرنا كبار

من غير فلسطين شو يعني طفولة"

في اتحاد سيمياء الخطاب وسيمياء الصورة، في سردية سينمائية محرصة للشهادة بالنسبة للأطفال يظهر الطفل الفلسطيني الذي ينشأ على أنغام هذه الأغنية الحقيقية، وهو أسلوب المماهة مع الواقع ومقارنته بشتى الطرق السيميولوجية.

في المشهد الثاني، تظهر شيرين في التحقيق ويلبها العابد في نفس الغرفة، ونرى لقطات الـ Close up المتتابعة والإضاءة الباهتة القريبة إلى الواقع كون غرف التحقيق لا يوجد بها غالباً إضاءة جيدة، في سردية سينمائية حادة من حيث الحوار، فنلاحظ الحوار الدائر بينهم والذي ينص بأغلبه على تخوين الآخر وكأن كل العلاقات بين الفلسطينيين اعتراف على بعضهم لدى الاحتلال وخيانة وكره وبغض.

في المشهد الثالث، المتعلق بالعابد ولقطات تعذيبه، يظهر دورون وهو يقول له:

"هلاً بنعملك ايش بيعملوا صحاب المقدسي"

ويسكب على جرحه كاز وعلى رجليه. جاء هذا المشهد في سياق تبريري لأفعال الإسرائيلي من قتل وتعذيب، فنرى مدة المشهد الطويل زمانياً (أي مشهد التعذيب) الذي يُبرر على ضرورة إيجاد المقدسي، متمثلة سيميولوجياً بأسلوب اللقطات القريبة المتتابعة، وحدّة عيون العابد ولمعتها في دلالة على اختيار الممثلين اللذين يجيدون أسلوب التماهي مع الواقع.

في نهاية المشهد، نرى العابد يعترف بمكان المقدسي ويقتله المستعربون بعد ذلك، ونرى جثته مرمية في أحد القرى الفلسطينية وملفوفة بملاءة بيضاء مكتوب عليها "خائن" بخط كبير، بلقطة من نوع Total shot، وهذا المشهد هو تنفيذ حرفي لما قاله العابد لشيرين في غرفة التحقيق، بأنها يجب أن تقتل وترمى جثتها على مرأى القرية الفلسطينية ويكتب عليها "خائن". وهو مشهد رمزي يغير الشكل الدرامي للمعاني والأشياء ويكبّر مايريد ويخون مايريد، ويشرعن نفسه في إطلاق كلمة "خائن" على كل فلسطيني مقاوم.



مشهد لجثة العابد ملقاة في أحد القرى الفلسطينية

وفي مقارنة سيميولوجية تستدعي التحليل، نلاحظ دائماً بعد كل مشهد لقتل الإسرائيلي مشاهد متعددة تُظهر وضع عائلته الحزين وأصدقائه، بينما لم يظهر سوى في مرتين حياة عائلة الشهيد الفلسطيني بعد استشهاده وضع عائلته الحزين، وغالباً ما يتم إظهار صورة الكارثة التي يسببها المقاوم والتي أدت لاستشهاده، وهو تعارض أقيم بالتبسيط كذلك (الكارثة/ الخلاص).

الحلقة الحادية عشر

يبدأ المشهد الأول بأسلوب تحديد البؤر بزاوية كاميرا مرتفعة، ويعاين "نابلس، البلدة القديمة" كتأسيس مكاني لمشهد مكان وجود المقدسي والعملية التي سينفذها المستعربون للوصول إليه، وهو مشهد مليء بالأكشن وحركة الكاميرا السريعة. نرى في البداية حيل المستعربين في التخفي وكيف تتطلي كلها على الفلسطينيين، وهو أسلوب تبسيط ساذج اتبعه المخرج لإيصال صورة الفلسطيني الغبي الذي تتطلي عليه هذه الحيل ولن يشك إلا إذا حدث إطلاق نار.

في ذات المشهد، نرى خمسة فلسطينيين قتلوا جراء إطلاق النار عليهم من المستعربين، بينما نرى إصابات بجروح لدى المستعربين، ونرى الفروقات وطريقة التعامل السيمولوجي مع كل منهما. فنرى مدة اللقطة للمستعرب الإسرائيلي المصاب أطول من اللقطة التي يتم فيها قتل الفلسطيني، وكأن كل سياق قتل الفلسطيني هو تبريري محض بهدف الوصول إلى المقدسي، بالإضافة إلى تكبير وتعظيم مشاهد العنف على المستعرب الإسرائيلي من قبل الفلسطيني، على عكس الفلسطيني الذي يمارس تجاهه العنف بأقصى صورته ويوضع في النهاية في سياق تبريري. وهو أيضاً إبراز لتعارضات من مثل (الحياة/الموت)، فيعطي المخرج أحقية الحياة للإسرائيلي والموت للفلسطيني، وتخفيف لفعل القتل وتبريره. في نهاية المشهد، نرى المقدسي يطلب من طفل فلسطيني فتح جحر صغير تحت الأرض له، وهو مشهد تتكرر فيه كيف يُقحم الفلسطيني أطفاله على الانخراط في الأعمال الإرهابية.

في المشهد الثاني، وهو مشهد عزاء "سمير" شقيق المقدسي، نرى التناقض في شخصية المرأة الفلسطينية، فنرى أرملة سمير في مقابلة مع قناة الجزيرة بلقطة Medium shot، ويسألها المذيع:

شو حابة تقولي للشعب الفلسطيني؟

مرودة: ما عنديش اشي أقوله

في مقابل هذه الصورة السيمولوجية صورة أخرى مغايرة، فنرى امرأة بجانب أم نضال تمسح دموعها وتقول لها: ماتخليهم يشوفوك بتبكي. وتظهر في المقابلة وهي تبتسم وتقول: "ابني سمير كان بطل، لحق أبوه، أبو نضال عوض الله، الزعيم الروحي لحماس. وان شاء الله جميعاً منصير مثلهم، أبطال وشهداء حتى تحرير القدس".

يبرز في المشهد التناقضات بين المرأة الفلسطينية وبينها وبين نفسها، وهي تعارضات أقيمت بصورة حادة على هوية المرأة الفلسطينية، وكأنها تعيش صراع بينها وبين نفسها. ما يؤثر في تشكيل هويتها ويجعلها تفرق بين الإعلام والحقيقة. فهي تقول للإعلام خلاف الواقع، وهي مفارقة ابستمولوجية أقيمت بأسلوب تبسيطي تشويهي للمرأة الفلسطينية.

في نهاية حديث أم نضال، ومن ناحية السردية السينمائية، نلاحظ قولها "حتى تحرير القدس"، وهو مقاله المقدسي في بيانه المتلفز حين نسب عملية قتل المستعرب لـ"داعش"، وهي دلالة على تكرار وتجدير الصراع الديني الذي يقيمه المسلسل ومن ثم السياسي.



مشهد لأم نضال في مقابلة للجزيرة

أما المشهد الثالث، فنلاحظ التغيير عبر اللغة السينمائية هذه المرة، فنلاحظ الفروقات بين اللغة المستخدمة في بيان حماس، وفي بيان داعش:

حماس: " بسم الله الرحمن الرحيم - حركة المقاومة الإسلامية حماس تتعى شهيد فلسطين سمير عوض الله الذي استشهد برصاص الاحتلال الغاشم في نابلس".

داعش: "بكل فخر واعتزاز ينعى تنظيم الدولة الإسلامية داعش شهيد الإسلام سمير عوض الله استشهد على أرض فلسطين المحتلة".

ونلاحظ مشهد تكرر المشاكل والخلافات بين الحركات الفلسطينية أنفسهم، فنرى "موسى الخضر" الذي يعتبر من جماعة المقدسي وهو يعلق لوحات تبني داعش للعملية، بالتزامن يظهر أشخاص منتسبو لحركة حماس وهم ينزعونها ويقولون له "ارحل، لسنا من داعش"، وقد اتبع المخرج هذا الأسلوب في مرات كثيرة عبر أسلوب التكرار الذي يثبت الخلافات بين الفلسطينيين واستحالة حلها.

تركز هذه الحلقة بالمجمل على الخلافات بين الفلسطينيين أنفسهم، سواء كان في حركة حماس أم في جهاز السلطة، فنرى ابن "أبو ماهر" وهو يضع جهاز تنصت لوالده بطلب من المقدسي، ولاحقاً وهو يسجن ويطلبه غابي لأبيه، فيقول أبو ماهر لغابي: "بدي ياك تاخذ ابني، وإن لزم الأمر احبسه، بصير خير، كمان أنا دخلت السجن، بتصير رجل"، يظهر بصورة تكبيرية بلقطات Close up shot كيف يظهر الفلسطيني المتعاون مع الاحتلال حتى ضد ابنه. وهو أسلوب تعقيد للصراع الفلسطيني على صعيد الهوية، فقد بني هذا المشهد على التناقضات التي فاقمت التعقيد بين الفلسطينيين أنفسهم.

في المشهد الأخير، يظهر المقدسي وهو يتحدث مع مروة بلقطات Close up متتابعة، مقترحاً عليها الزواج ومستغلاً نقطة ضعفها بعد وفاة زوجها، وتكرر صورة الفلسطيني الذي يسعى وراء نزواته وليس مقاومة المحتل، عبر أسلوب التكبير وتقنياته التي ركزت على هذا الجانب دون الآخر.

الفصل الخامس

نتائج الدراسة

المقدمة

يتناول هذا الفصل عرضاً مفصلاً للنتائج التي توصلت إليها الباحثة في الدراسة، والتي هدفت إلى معرفة الكيفية التي يصور بها الفلسطيني في مسلسل فوضى الإسرائيلي المعروض على منصة نتفلكس في جزءه الأول والثاني، والصور الرمزية المعروضة لكل حلقة، والآليات التي اتبعتها لإيصال هذه الصورة.

5.1. النتائج المتعلقة بالإجابة عن السؤال الأول

أفادت نتائج الدراسة بأن المسلسل أظهر الفلسطيني بطريقة مصطنعة وغير حقيقية، فقد كان ظهوره مرتبطاً بالحقاق فعل "الإرهاب" على مقاومته، وبعدم أحقيته في الدفاع عن نفسه، بينما ظهر فعل الإسرائيلي من قتل وتخفي مشروعاً ومبرراً. بالإضافة إلى ملازمة فعل "الخيانة" له، سواء كانت حماس أو داعش، وهو مستعد أن يفعل أي شيء في سبيل نزواته وملذاته ومصالحه، ومستعد لخيانة أي فرد من أفراد عائلته أو بلده.

وقد أظهرت النتائج بأن المسلسل خلق صورة للبطل الفلسطيني على أن كل أفعاله النضالية بهدف الانتقام والثأر، وعلى أن نضاله لأهداف دينية كما رأينا حين تحول البطل الفلسطيني إلى داعشي (المقدسي)، ما يغير مفهوم الصراع وشكله، ويجعل الدلالات الدينية مرئية وظاهرة و (In focus) أكثر من غيرها كصورة القدس التي تتكرر دائماً. وقد تم توظيف أنواع اللقطات والسردي السينمائي والزمان والمكان والتقنيات السينمائية لصالح تأطير صورة الفلسطيني، بدءاً من أسلوب تحديد البؤر "الإرهابية" والتي كان أغلبها متمركزاً في مدينة نابلس، والذي يعتمد على سيمياء التعيين المكانية وتقنية التكبير (In focus)، وانتهاءً بسيمياء الوجه والجسد التي ظهرت على كل من تحدى الإسرائيلي بأنه خائف ومهزوم.

وصور المسلسل في الجزء الأول الصراع الفلسطيني الإسرائيلي ككل على أنه صراع ديني بالأساس، فنرى تارة حماس تستعمل الكنائس لتنظيم وترتيب مجرى عملياتها، وتارة نرى الفهد يخطط لاستهداف كنيس. ونلاحظ بأن الجزء الثاني كثف الدلالات الرمزية الدينية، وعمق دينية الصراع بالنسبة للفلسطيني بتحويله إلى "داعش". ويبرز ذلك في الصور التعبيرية التمثيلية التي ظهرت نتائج تحليلها بأن صورة الفلسطيني ظهرت بشكل ديني محض، سواء وهو يصلي أو وهو يخطط في المسجد أو وهو ملتحي وينفذ عملياته. وقد أقيمت كل عمليات القتل والاختطاف والتعذيب من قبل الإسرائيلي على الفلسطيني بأسلوب التبسيط وفقاً لنظرية الأدرمة، التي تُبسّط الفعل وتضعه في سياق تبريري عابر، وتقيم الثنائيات التعارضية به من مثل (القوي/ الضعيف) (الخائن/ الوفي)، وجميعها تعارضات أقيمت بشكل واضح على الفلسطيني وأثرت على هويته، وظهرت بأسلوب غير مباشر وعبر الحكمة الدرامية التي كثفت ذلك.

وركز المسلسل في الجزء الثاني على الخلافات بين الفلسطينيين أنفسهم واستحالة حلها، والتناقضات بين الفلسطيني وبين نفسه، مثل أم نضال التي قالت للإعلام شيء وقالت بينها وبين نفسها شيء آخر.

وصور المسلسل المرأة الفلسطينية على أنها المرأة الضعيفة والمهزومة والضحية لمايقوم به زوجها المقاوم، وصور كذلك المرأة الفلسطينية التي لا تتخبط وتشارك زوجها في العمليات النضالية بأنها حرة وتقدم لها أجمل حياة من قبل إسرائيل مثل شيرين التي ربط المخرج حريتها بتحررها من العابد، وأبرز المسلسل بصورة واضحة في علاقة تعارض بين مفاهيم ابستمولوجية من مثل (حرية/قيد) على المرأة الفلسطينية تحديداً مبرزاً بأن المرأة الفلسطينية تحاول إنقاذ وتحرير نفسها مقابل التعاون مع إسرائيل، كشيرين وزوجة سمير شقيق المقدسي.

وظهرت صورة الطفل الفلسطيني في الجزء الثاني من المسلسل على أنه المنخرط في الأعمال النضالية أو مؤيد لها على أقل تقدير، بدءاً من استخدام المقدسي للطفل إسماعيل الذي يعتبره وسيط للحديث مع عائلته، وانتهاءً بالطفلة التي تغني "لما نستشهد منروح عالجنة"، في اتحاد سيمياء الخطاب وسيمياء الصورة نرى كيف يحاول المخرج التماهي مع الواقع عبر الأثشودة لخلق سردية سيميولوجية أقرب إلى الواقع.

وتبين كذلك في النتائج تعزيز السردية الإسرائيلية السيميولوجية بشكل سينمائي وأكبر بكثير من السردية الفلسطينية، سواء عبر عنصر الزمن السينمائي الذي خصص للإسرائيلي أضعاف ماخصص للفلسطيني عند قتله في ظهور لمأساة عائلته، أو عبر نوع اللقطات التي ركزت على معاناة الإسرائيلي المستعرب

بلقطات Close up متتابعة، ويتجاوز وتغير واضح في السردية الإسرائيلية إلى تناولها الأبعاد الاجتماعية والثقافية المتماهي مع الواقع المعاش. ومساواة واضحة بين الضحية والجلاد.

5.2. النتائج المتعلقة بالإجابة عن السؤال الثاني

حضرت منصة نتفلكس الرقمية كوسيط رقمي ساهم بتعزيز الدلالات الرمزية والتعبيرية المتمثلة تحديداً في الصور التعبيرية الرمزية المعروضة على خلفية كل حلقة من حلقات المسلسل عند المشاهدة، بالإضافة إلى تكثيف المعاني وتأكيداتها عبر التقنيات السينمائية مثل "البرومو" الذي يتيح للمشاهد معرفة تفاصيل الحلقة بشكل عام، وقد وظفت هذه التقنيات لتأكيد حضور وطغيان سردية البطولة الإسرائيلية على السردية الفلسطينية المتمثلة في الخوف والانزهاج والتأثر. كما ساهمت نتفلكس بجعل المسلسل عالمي وحاضر في ترند تويتر، سواء عبر تصنيفه بأنه "الأكثر مشاهدة" أو عبر ترجمته للغة الإنجليزية، بالإضافة إلى خصائصه التقنية التي جعلت التماهي مع الواقع أكثر بكثير من المشاهدة على التلفاز بشكل عادي، عبر توظيف أنواع اللقطات والسردية السينمائية وطرق نظرية الأدرمة وفقاً للمنهج السيميولوجي، والتي تزامن فيها المشاهدة بالدقة العالية (HD) وبدون إعلانات.

قائمة المصادر والمراجع

المراجع باللغة العربية

أبو علي، مصطفى. (2006) الدراسات والبحوث. فلسطين في السينما. رام الله: وزارة الثقافة/ الهيئة العامة للكتاب.

الجبعة، عبد المعطي. (2011) الصورة تقودها الأسطورة. رام الله: المركز الفلسطيني للدراسات الإسرائيلية/ مدار.

عبيدو، محمد. (2004) السينما الصهيونية شاشة للتضليل. دار كنعان للدراسات والنشر والخدمات الإعلامية.

المدرس. براق. (2017) الإنتاج الرقمي للوسيط السينماتوغرافي. دار دجلة للنشر والتوزيع.

التميمي، نواف. (2020) "إسرائيل و"تفلكس": منصة "هاسبارا" الدعائية". لباب للدراسات الاستراتيجية والإعلامية، ع6 (2020): 170.

سلهب، إسرائ. (2015) "صورة القدس في السينما الفلسطينية والإسرائيلية 2000-2013". رسالة ماجستير. بيرزيت: جامعة بيرزيت.

شوحاط، ايلا. (1999). السينما الإسرائيلية: الشرق / الغرب وسياسات التمثيل. ترجمة أحمد يوسف (مصر: أدب ونقد).

فونتاني، جاك. (2010). ترجمة علي أسعد. سيمياء المرئي. سورية: اللاذقية، دار الحوار

كراجه، آلاء. (2016) "دلالات صورة البطل في السينما الفلسطينية الجديدة". رسالة ماجستير. بيرزيت: جامعة بيرزيت.

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

دوبريه، ريجيس. (1992). *حياة الصورة وموتها*. (ترجمة فريد الزاهي). الدار البيضاء، المغرب: أفريقيا الشرق للطباعة والنشر.

أفاية، نور الدين. (2019). *الصورة والمعنى*. المركز الثقافي للكتاب للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب.

فولتون، البرت. (1958). *السينما حكاية وفن*. ترجمة: صلاح عزالدين وفؤاد كامل، مكتبة مصر.

شاهين، جاك. (2013). *الصورة الشريرة للعرب في السينما الأمريكية الجزء الأول*، ترجمة: خيرية البشلاوي. المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر.

سعيد، إدوارد. (1995). *الاستشراق*. مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت.

بابان، بيير. (1995). *لغة وثقافة وسائل الإعلام*. الفارابي للنشر، مكناس.

غيرو، بيير. (1984). *السيمياء*. ترجمة: أنطون أبي زيد، ط1، منشورات عويدات: بيروت، لبنان.

ليفين، بيزلي (2013). *دليل روتلج للسينما والفلسفة*. المركز القومي للترجمة.

المقالات:

أبو جبل، سليم. (2014). *أفلام الأيديولوجيا والحرب في السينما الإسرائيلية*. قضايا إسرائيلية. ع2
97.

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

حمداوي، جميل. (2007). *مدخل إلى المنهج السيميائي*. الدراسات الأدبية، نسخة الكترونية استرجعت

بتاريخ 2021/9/15 - د. حميل حمداوي - مدخل إلى المنهج السيميائي (arabicnadwah.com)

Manovich, L. (2016). What is digital cinema?.

Ribke, N. (2019). Fauda television series and the turning of asymmetrical conflict into television entertainment. *Media, Culture & Society*, 41(8), 1245–1260. <https://doi.org/10.1177/0163443718823142>

Maatouk, S. (2021). Orientalism – A Netflix Unlimited Series : A Multimodal Critical Discourse Analysis of the Orientalist Representations of Arab Identify on Netflix Film and Television (Dissertation). Retrieved from <http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:mau:diva-43793>

Belton, J. (2002). Digital cinema: a false revolution. *October*, (100), 98–114.

Salt, J. (2021). ‘Hebrew Tarzans’ from Arthur Koestler's *Thieves in the Night* to Netflix and Fauda. *Journal of Holy Land and Palestine Studies*, 20(1), 45–61.