البنية الفلمية والخصوصية الوطنية في الفلم الروائي

م. د. بان جبار خلف

جامعة بابل/ كلية الفنون الجميلة

الملخص :

ان البحث الموسوم "البيئة الفلمية والخصوصية الوطنية في السينما الروائية" يتكون من الفصل الاول الذي تضمن الاطار المنهجي والذي يحتوي على مشكلة البحث والحاجة اليه والتي كانت " الى اي مدى يمكن اعتبار البيئة ركيزة للثلاثي الجدلي الفلمي من حيث كونها قيمة سردية وتعبيرية ومساهمة في تقديم الشكل الفلمي " اما الحاجة الى مثل هذه البحوث فهي مهمة جدا من خلال التأكيد على تفعيل بيئة الفلم كعنصر تعبيري يضع في ايدي المختصين حقلا يجب الانتباه اليه باستمرار لتأكيد هوية الفلم المحلي ، اما اهمية البحث فتكمن في ملاحظة ان اغلب الافلام في العراق والوطن العربي تفقد هويتها الوطنية والقومية وتصبح استنساخا لفلم الاخر المتمكن .. حيث ان البيئة هي البصمة والهوية لسينما وطنية لاتقلد منجزات الاخرين .

اما هدف البحث ، فهو يسعى ان يكشف دور البيئة الخلاقة باعتبارها حاضنة للدلالة والمعنى في المنجز الفلمي وقد تضمن البحث الفصل الثاني الاطار النظري الذي يحتوي ثلاثة مباحث كان المبحث الاول : البيئة الفلمية والسرد الفلمي وقد تطرق الى اعتبار البيئة هي احدى معطيات السرد السينمائي والدخول لتلقيه عبر معرفة هويته والمبحث الثاني كان :البيئة الفلمية واللغة السينمائية حيث جرى فيه التأكيد بان لغة سينمائية خلاقة تستطيع ان تحول البيئة الى شخصية حقيقية من شخصيات الفلم وهويته . والمبحث الثالث كان : عن البيئة والشكل الفلمي من خلال تظافر المادة الفلمية واللغة السينمائية لصناعة شكل سينمائي مفرداته البيئة الوطنية للفلم نفسه كما تضمن البحث الفصل الثالث اجراءات البحث تحدد من خلالها منهج البحث وكان المنهج الوصفي التحليلي ومجتمع البحث وعينة البحث التي تحددت في فلم "عمر" كما تضمن البحث الفصل الرابع محددا النتائج في ان البيئة الفلمية لابد ان تكون ذات خصائص محلية تتعلق بالشخصيات والحدث والعصر والاستنتاجات منها ان غياب البيئة الفلمية يقدم اعمال مشوهة للانسان والحكاية كما يخل في جماليات التلقي واحتوى الفصل على مصادر .

الفصل الاول

الاطار المنهجي

مشكلة البحث والحاجة اليه :

البيئة في الفلم السينمائي منحازة بامتياز اذا عرف صانعوا الفلم كمية الاتساع في الدلالة والمعنى التي تصنعها .

ان الفلم السينمائي هو مجموع اللغة السينمائية والسرد الفلمي والشكل، ومهمات الفلم ان يقدم نصه في الحيز الزمني المخصص له وهو مرتبط بقضية فيزيائة فسلجية وهي العين البشرية وطاقتها على تحمل السيل الصوري في الزمان .

ان الحكاية الفلمية لو سردت لغويا لاصبحت مجلدا على نحو ما رأيناه في الروايات الكبيرة باقلام الروائيين الكبار مثل عناقيد الغضب لـــ(شتاينبك) و"جاتسبي العظيم" لـــ(فيدزجيرالد) و"مدام بوفاري" لـــ(فلوبير) ، ان الرواية مثلا لايهمها الزمن الذي تستغرقه في القراءة لان الجهد المبذول للقراءة ممكن ان ينشطر بتركها القراءة والعودة اليها مرة اخرى . ولكن النوع الفلمي يجب ان يسرد في جلسة واحدة ، وحل الفلم هذا الاشكال عندما جعل عناصر اللغة السينمائية والسرد الفلمي والشكل تتظافر على تقديم جوانب النص كل حسب وظيفته وجماليته . والبيئة هي احدى عناصر الفلم التي يجتمع فيها الثلاثي الجدلي كي يقول قولته. ان البيئة هي المكان كعنصر من عناصر اللغة السينمائية وهي وعاء الحدث كبناء سردي ومسؤولة عن الجو العام كبناء وجداني . على هذا الاساس كان هذا البحث الذي يتصدى الى الاجابة عن تساؤل مهم في التعامل مع البيئة ودورها في الجو العام للفلم وكانت مشكلة البحث هي : الى اي مدى يمكن اعتبار البيئة ركيزة للثلاثي الجندلي الفلمي من حيث كونها قيمة سردية وتعبيرية مساهمة في تقديم الشكل الفلمي .

اما الحاجة الى مثل هذه البحوث كبيرة جدا من خلال تفعيل بيئة الفلم كعنصر تعبيري جمالي يضع في ايدي المختصين حقلا لم يجر الانتباه له بشكل كاف في سينما العراق والوطن العربي والعالم الثالث .

أهمية البحث :

ان معظم الافلام التي تنجز في عالمنا العربي وبلدان العالم الثالث تفتقد الى اهميتها الوطنية والقومية وفي معظمها مسوخ عن انشغالات الانسان الغربي وبيئته ، ويكتسب البحث اهميته من خلال اعتبار البيئة هي البصمة والهوية لسينما وطنية لاتقلد منجزات الاخرين ، على الاقل في البيئة الخاصة لموضوعات السينما الوطنية .

اهداف البحث :

يهدف البحث الى الكشف عن البيئة في الفلم السينمائي الروائي باعتبارها حاضنة للدلالة والمعنى في السرود السينمائية والشكل الفلمي .

حدود البحث :

ان الحد الزماني اختير عشوائيا لان البيئة متضمنة كل فلم سينمائي بدرجات متفاوتة ، اما الحد المكاني فكان الوطن العربي وفلسطين خصوصا لانها تتعرض الى مسخ الهوية اساسا وبشكل منهجي منظم ، اما الحد الذهني فهو موضوعة البحث .

الفصل الثاني

الاطار النظري والدراسات السابقة

المبحث الاول : البيئة الفلمية والسرد الفلمي

لقد قيل منذ بدايات ظهور السينما انها " فن المكان "[1]، والمكان كلمة عامة تطلق على احد عناصر اللغة السينمائية التي اجملها (مارسيل مارتن) باربعة عشر عنصرا ،وهو يقصد في هذا كيف ان المكان وعاء الشخصيات التي تتطور فيها ، ذلك المكان المؤطر والمحسوب بدقة كي يركز على السرد الذي يجري في هذا الاطار ، اي ان المكان في الاطار هو الذي يؤكد النوع الفلمي كونه لايفهم الا عبر سيل صوري متجه الى غاية هي هدف النص الفلمي . ولقد جرى العرف السينمائي على ان المادة السردية في الفلم تتكون من المكان والزمان والشخصيات والافعال، ولكي نستطيع ان نتحدث عن بيئة الفلم كخصوصية نوعية في فلم ما، فاننا لابد ان نقرر ان البيئة اكبر من المكان ، فالاسواق

---

(1) مارسيل مارتن ، اللغة السينمائية ، تر:سعد مكاوي،مراجعة: فريد المزاوي ، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للنشر والتأليف والترجمة،1964) ص225.

هي نفسها في كل زمان ومكان ولكن البيئة وحدها التي تعطي هوية لهذا المكان او ذاك لان "بعض الامكنة تمتلك في حد ذاتها سلطة دلالية وقوة انفعالية كبيرة ... وهذا يعني انها تستخدم مع نفس الدلالات الايحائية من خلال الاساليب والفترات الزمنية ، والبلاد والثقافات المختلفة " [2].

ان فلما عن الغرب الامريكي وتلك المدن المكونة من شارع واحد تسف فيها الرياح ومجموعة الابنية الخشبية ، والشوارع الترابية والشخصيات الخشنة ، هي المسؤولة عن صنع الدلالات الايحائية للفترة الزمنية والثقافة السائدة ونوعية البلاد المتشكلة من هذه المدن ، ومن ثم فانها بيئة وليست مكان .

ان خصوصية هذه البئة كمعطى سردي ستقوم بالايحاء والايحاء الموجه الذي يقود القارىء نحو الانغمار العميق فيما يقدمه الفلم من مادة سردية متنوعة ، ويحول هذا الايحاء كل المادة السردية الى علامات تقود الى شيء ما ، وتقلب المعادلة من ايحاء يقود الى علامة بالمفهوم السينمائي الى علامة تقود الى ايحاء "ان الاستعمال الايحائي للعلامة امر اساسي الى الحد الذي يجعلنا نتسائل : هل توجد علامات غير ايحائية ؟ اي تقريرية صرف ؟ "[3] ومن هنا نشحن العلامة بالانفعالات بحيث تحول المكان الى بيئة ، ولنقل ان المشهد الاخير من فلم "محامي الشيطان"[4] .

قاعة

1 – ل . ع ضيقة يدخل البطل ، يفتح الباب

2 – ل. ع الكاميرا pan من اليسار الى اليمين ، ترينا غرفة مكتب باذخة على شكل قاعة كبيرة ، تتوقف حركة الكاميرا عند موقد جداري فيه نار متألقة

3 – ل. م البطل

4 – ل. ع الكاميرا pan من اليسار الى اليمين

---

[2] بيرمايو ، الكتابة السينمائية ، تر: قاسم المقداد ،(دمشق المؤسسة العامة للسينما ، 1997)،ص32.

[3] امبرتو ايكو ،العلامة – تحليل المفهوم وتاريخه ،تر:سعيد بن كراد ،(الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1987)،ص143.

[4] اندرو نيدرمان ، محامي الشيطان ، اخراج : تايلور هاكفورد ، (الولايات المتحدة الامريكية :1997)

، جانباً من القاعة ونفس الاثاث الباذخ، في حين
يبدو في العمق على الجدار ثلاث لوحات تمثل
قصص من الانجيل .
5 – ل.ع القاعة نفسها من زاوية اخرى
والبطل يقف في المنتصف يتفحص المكان
6 – ل.ع البطل وخلفه المدخل ، ونرى باب
القاعة محاط بأطر من خشب وزجاج وهنالك
قوس قائم على عمودين ، الكاميرا من اسفل
للبطل في هذا الاتساع ، وتشكل ثلاث شمعدانات
ينيرن المدخل ،بحيث يصنعن مثلثاً ، رأس البطل
يغطي جزء من شمعدان رأس المثلث ويسمع صوتا
من خارج الكادر : كنت صادقا في شيء واحد
يلتفت البطل باتجاه مصدر الصوت
7 – ل . ع للموقد وناره ومصباح منضدي وطاولة
مكتب مزدحمة بالاغراض في حين مصباح منضدي
على الجانب الاخر من الطاولة ، وصوت من خارج
الكادر يقول : كنت انظر ، لم اكن قادرا عن منع نفسي
8 – ل . ع ضيقة النصف العلوي للبطل في امامية
الصورة ، وخلفه باب القاعة والباب الزجاجي،وهو
يتلفت لمعرفة مصدر الصوت
9 – ل. ع الكاميرا تبدأ ب pan سريع من اليمين
ثم تبطىء حركتها لنرى جانبا آخر من الغرفة
حيث ارائك فخمة ، والمصابيح المنضدية يمين
ويسار الكادر،والسجاد يغطي الاجزاء القريبة
من الجدران في حين تبدو الارض كأنها رقعة
شطرنج مشغولة ببلاط ابيض واسود ، تقف
الكاميرا .
10 – ل . ع لجدار عليه منحوتة وكأنها صورة

فوتوغرافية مصورة بالسرعة الفائقة ، بحيث تعطي انطباع بانها ضربات سريعة لجناح طائر او دوامة سريعة للاشياء ، وايضا شمعدان بين حائطين على جانبي اللوحة ، تتحرك تفاصيل اللوحة وكانها سائل في اناء يدور بسرعة كبيرة يقول : حبست نفسي

تستمر اللوحة بالدوران داخل اطارها .

11 – ل.ع ضيقة يظهر مصدر الصوت وهو المحامي ،هو في الخلف والبطل في امامية يلتفت نحو المحامي اللذي يستمر بالحديث قائلا : لكن لم اكن اتلاعب كافين

ويتقدم نحو البطل وهو يرفع يديه ، يصنع منها موجة .

12– ل. ع ضيقة للوحة تكشف وهي تدور مجسمات لبشر يسبحون في سورة ،بتحرك اللوحة الجدارية النحتية.

13 – ل . ع ضيقة المحامي يكلم البطل المندهش من الكلام ويقول : لا اتحكم في مجرى الاحداث

14 – ل. ع ضيقة للوحة الجدارية والشخصيات في اللوحة تبدو وكأنها تصارع الموج ، يتقدم المحامي نحو اللوحة وصوت البطل من خارج الكادر يقول : ماذا فعلت اذن ل ماري آن ؟

15 – ل . م للبطل وهو يستمع لرد المحامي من خارج الكادر : لم اكن اتحكم بشيء

16 – ل . ع المحامي يتقدم نحو الجدارية التي تبدو الان تشغل الحائط كله وامامها طاولة طويلة بعرض

اللوحة ، يقول المحامي : مثل اجنحة الفراشة

يتقدم المحامي نحو اللوحة ويستدير

يواجه البطل خارج الكادر ويقول : عند لمسها لن تقدر ابدا على الطيران

17 – ل . م للبطل يستمع .

18 – ل . ع للمحامي والجدارية

خلفه يقول : امنح الفرص فقط

19 – ل . ع البطل يتقدم باتجاه

المحامي وهو يضع يده على مسدس

في حزامه ويقول : ماذا فعلت لماري ؟

20 – ل . م واسعة المحامي للمنتصف

وخلفه جزء من تفاصيل الجدارية

يتساءل : مسدس ؟

يضيف وهو يرجع خطوة الى الوراء

ويقول : هنا ؟

21 – ل . م واسعة للبطل صارخا : ماذا فعلت لزوجتي ؟

22 – ل . م واسعة المحامي يرفع يديه

في حين تمتد يد البطل بالمسدس مهددة

المحامي يرد : حسنا: على سلم من واحد الى عشرة

النقطة العاشرة تمثل العلاقة الجنسية

الاكثر شهوة التي يعرفها الانسان .

ان هذا الجزء من المشهد يأتي بالشخصيتين الرئيسيتين في الفلم الى بيئة الحدث التي هي مواجهة بين شيطان وانسان ، ويبدأ الجو الغرائبي من خلال القاعة وكثرة المصابيح الخافتة فيها والجدارية التي تتحرك والطاولة الممتدة بعرض الحائط والتي تذكرنا بمائدة العشاء الاخير ، وتحتدم المناقشات والتي تبدو مفاوضات بين الانسان والشيطان ، حيث الشيطان يعد البطل بالنعيم والبطل يريد ان يفهم ماهو المقابل ، ويستمر المشهد :

1 – ل . ع المحامي في الزاوية

اليسرى من الكادر والجدارية خلفه

تبدأ احدى شخوصها بتحريك يدها

خارج اللوحة ،في حين الجسد ملتصق
كعمل نحتي ، وتظهر شخصية رجل
في اللوحة يبرز رأسه ويده وجسده
مازال ملتصقا .
2 – ل . م شخصية الرجل بالجدارية
تبدا في الحركة .

ان تحريك اللوحة الجدارية هنا يضيف قوة شيطانية للحديث بين الشخصيتين المتفاوضتين على البيع والشراء للروح الانسانية ، وهذا مايذكرنا بقصة "فاوست" الشهيرة في الادب الغربي، المحامي يرفض المقايضة في حين تتصاعد النيران حارقة كل البناية. ان القاعة وديكوراتها واكسسوارتها هي بيئة الحدث اللا معقول ماديا ، ولكن المجاز يتفجر الى اقصى مدى كي يعطي هذه الغرائبية .

ان هذا المشهد اذ يقدم لنا مكان عبارة عن قاعة مكتب لصاحب شركة محاماة وهو يواجه احد موظفيه، ويمكن ان يجري اي حديث بينهما ويبقى المكان ثانويا، لان القاعة هي مكان عمل ، رأينا منه الكثير في الافلام ، ولكن البناء السردي في المشهد ، يحول المكان الى بيئة تتفاعل فيها الازمنة والامكنة والشخصيات وافعالها مما يخلق بيئة سردية كبرى توحي بالبيئة التي تولد دلالة ومعنى لفعل الشخصية. ولم يكتف الفلم بهذا واراد ان يفعل هيمنة للبيئة، حتى لو استعان باللامعقول ،فيتحرك كل مافي القاعة، اللوحة، الجدارية الكبيرة خلف المدير، الشخصيات الاسطورية التي تتضمنها، الى ان تلقي هذه البيئة المتوترة بظلالها الايحائية الى فعل فيزيقي يجعل البيئة تشتغل وكأنها تتفاعل مع قوة فعل الشخصية، ولو ان المكان كان مكان فقط ، لما وصلنا الى ماوصلنا اليه ولكنه عندما تحول الى بيئة ،فَعَل الايحاءات والدلالات والمعاني بالشكل الذي اسبغ على الفعل الدرامي شحنة انفعالية اكبر .

يبدو لنا ان المكان لايقوم بدوره السردي مالم يصبح بيئة وكان يمكن لمكان فلم "دوغ فيل" [5] ان يكون مكاناً عابرا لولا ان صانعي الفلم احالوا مفردات المكان الى علامات بيئة، جعلت المساهمة الجدلية في الحدث تتبادل بين الشخصيات وامكنتها وزمانها

[5] لارس فون تريير ، دوغ فيل ،اخراج:لارس فون تريير، الولايات المتحدة الامريكية، 2003.

وافعالها، مما جعل البيئة علامة كبرى والمكان علامة صغرى ، وكان البيئة تتحول الى معطى ايدلوجي يتجاوز حدود المكان ووشائجه بينة مع الفكرة الاساسية للحكاية وافعال الشخصيات، ان مأذنة في مدينة جنيف السويسرية تبقى مكانا ولكن مأذنة جامع الخلفاء تشكل بيئة شرقية لمدينة شرقية تنتمي الى بلاد وثقافة واساليب معمارية ،ووضع اجتماعي يتعلق بالمفاهيم وليس بالتعريفات من حيث ان التعريف محدد والمفهوم ممتد وواسع، فالمكان تعريف والبيئة مفهوم

ان البيئة السردية حسب (بيرمايو) والتي ذكرناها مع مطلع البحث تقسم الفاضاءات والامكنة الى اربعة انواع اساسية ، وحقيقة الامر انه لايضيف شيء عما نعرفه عن هذه الفضاءات والتي هي اماكن الانتاج الاجتماعي مثل الحقول والمعامل وغيرها، والاماكن الخاصة مثل الغرف والزنازين ..الخ ، واماكن النقل مثل الموانىء والمطارات والسيارات ..الخ، واماكن اخرى استثنائية* ولكنه يتحدث ضمنا كيف ان هذه الاماكن تصنع دلالة ومعنى ،وفاته ان يشير الى ان البيئة هي مجموع هذه التصنيفات الاربع وهي التي تتفق مع اشارة (ارسطو) الى الفرق بين الشاعر والمؤرخ في ان المؤرخ مهتم بالجزئيات والشاعر يصب اهتمامه على الكليات . ولكننا ايضا نقترب من (باشلار) الذي يتحدث عن المكان الواعي الذي يتحول الى اللاوعي بحيث يصبح شيء يشبه الجينات الموجودة في بنية الكائن البشري ،توجه نموه ودوافعه وقد تحدد مساره في الحياة . فهو يقول : "ان الذكريات ساكنة ،وكل ماكان ارتباطها بالمكان اكثر تأكيدا كلما اصبحت اوضح" [6] ان العلاقة بين المكان ومجرى الوعي والتداعيات لايصنعها مكان محايد وانما تصنعها بيئة منحازة .

ان كبار منظري السرد لم يهملوا العلاقات السردية للبيئة وماتسبغه من معطيـــات على الشكل والشخصية والحكاية ، ففي فلم "لورنس العرب" وفي لقطته الافتتاحية والتـــي يمكن ان نصفها كما يأتي:

بئر في الصحراء، يتقدم منه فارسا يركب بعير ويرتدي

ملابس بيضاء ، الفارس يرى بدويين يشربان من البئر

---

*بير مايو،الكتابة السينمائية،مصدر سابق،ص ص 35-38.

[6] داتسون باشلار،جماليات المكان،تر:غالب هلسة،(بغداد:وزارة الثقافة،1981) ص

والجو تغلفه مسحة من ضباب ترابي وكانها الرياح التي
تسف الرمال على كل الموجودات وفي عمق اللقطة في
الفضاء المترامي يلوح شيء اسود كانه كتلة لونية سوداء
تتراقص في الهواء بفعل المنظور الهوائي الذي يحيل
الاشياء الى سراب .
ذو الملابس البيضاء يرنو الى الافق ، تتقدم الكتلة السوداء
لتستحيل فارسا على بعير ، يشهر بندقيته ، يطلق منها
اطلاقة تصب مقتلا من شارب الماء.

ان هذه اللقطات من المشهد الاستهلالي ادخلتنا كمتفرجين الى بيئة الفلم التي ستبقى ترافقنا حتى النهاية ، البيئة البدائية ، الانفعالات الحادة ، البنايات العميقة بين الطبائع والرؤى والافكار . ومن ثم فأن هذه البيئة ستحكم المجرى السردي بما فيه من حكاية وساردين وشخصيات وزمان وزاوية رؤية .

ان كل الافلام ذات الامتياز الخاص تنطلق من البيئة لكي تقيم بنائها السردي ، بيئة الباخرة في فلم "اسطورة 1900" ، وبيئة البحر في فلم " الشيخ والبحر" وبيئة القرية الزراعية في فلم " الظامئون" والبيئة الفقيرة في فلم " دوغ فيل " وكل هذه البيئات تتدخل حتى في بنية الشخصية ومنعطفات الفعل وبناء الحدث .. الخ .

المبحث الثاني: البيئة الفلمية واللغة السينمائية

يتساءل (مارسيل مارتن) في فصله المخصص للاضاءة بكتابه "اللغة السينمائية" عن حقيقة دور الاضاءة في الفلم السينمائي ، وهو يقرر ان مهمة الاضاءة "لاتزال غير معروفة ، لان دورها في الحقيقة لايظهر مباشرة لعين المتفرج غير المنتبه ، اذ انها تساهم على الاخص في خلق "الجو" وهو عنصر عسير التحليل "[7]. فإذا كان عنصرا واحدا من عناصر اللغة السينمائية يخلق الجو العام للفلم وهو بشهادة مارسيل مارتن عنصر عصي عن التحليل ، فكيف اذا اجتمعت عناصر اللغة السينمائية لتصنع هذا الجو الخاص بالفلم ، ولنتحرر قليلا من اسر (مارتن) ونقول : ان كل عناصر اللغة السينمائية تساهم مساهمة معينة في خلق بيئة الفلم ، آخذين بنظر الاعتبار ان للبيئة مكونَين اولهما :

[7] مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، مصدر سابق، ص 53.

بيئة مطلقة وثانيهما : بيئة محددة ، وهذا يستدعي ان نذهب الى الشكلانيين الروس ونشغل مفاهيمهم عن العنصر السائد والمتنحي لنجد ان البيئة في اي فلم تؤكد على خصائص معينة فيها وتترك الخصائص المطلقة للقارىء النموذجي للنص الفلمي .

ان الفلم باستخدامه اللغة السينمائية وبغض النظر عن السائد والمتنحي في عناصر الاشتغال ، يضع ادوارا حاسمة للديكورات والملابس والاضاءة والزمان والمكان .. الخ من عناصر اللغة السينمائية . ففي فلم مدينة الخطيئة كان اللون مساهما في خلق بيئة فعالة نمت فيها قصة الفلم المعتمدة على اجواء الجريمة والعنف والجنس ، وفيما يأتي احد مشاهد الفلم :

غرفة نوم

1 – ل . ع من فوق الرجل يجلس على حافة السرير (السرير يأخذ شكل القلب) مطرقا للاسفل ،والمرأة تبدو نائمة ، الرجل والغرفة بالابيض والاسود بينما المرأة والفراش فملونان ، يقول الرج،ل من خارج الكادر :

ثلاث ساعات مرت ورأسي يكاد ينفجر وصرت اشعر انه اكبر من حجمه عدة مرات ، وذلك الشيء البارد يفعل مفعوله في معدتي، عندها ادركت بأن غولدي قد ماتت

2 – ل . ع اضيق من فوق ، المراة تنام على ظهرها ، الرجل يجلس على حافة السرير ويتحرك من حوله يقول من خارج الكادر :

لاعلامة تدل عليها في غرفتها ، انت تحتاج لان تدقق في نظرها وتلاحظ تنفسها بشكل كامل

3 – ل . ع من فوق اضيق المرأة والرجل كل على حافة من الاطار مازال الصوت من خارج الكادر مستمرا يقول :

هي لاتتحرك والا لكانت تتنفس

4 – ل . ع من اسفل الرجل جالس على السرير في يسار الكادر عند رأس المرأة التي تحتل ساحة الكادر المتبقية وصوته مازال مستمرا يقول :

لقد اغتيلت بينما كنت مضطجعا الى جانبها

5 – ل . م الرجل يهيمن على الاطاركله بالابيض والاسود يقول من خارج الكادر: اللعنة غولدي من انت ؟ ومن اللذي يريد قتلك

6 – ل . ق يدخن ومن خلفه وصوته من خارج الكادر يقول : من انت بجانب ملاك رحمة منح لمرتين متتاليتين فاشلا مثلي ليلة من ليالي عمره ؟

الكاميرا تتقدم قليلا فتصبح لقطة قريبة جدا ، يقول من خارج الكادر : بالتأكيد لم تكن نظراتي

7 – ل . ق وجه المرأة مجللة بشعرها الذهبي على فراشها الاحمر وصوت الرجل من خارج الكادر يقول : وكذلك لماذا الحانة الرخيصة التي تشتغلين بها ؟

تستدير الكاميرا نصف دورة ، الصوت مازال مستمرا من خارج الكادر يقول : لماذا غولدي الحنونة ؟

ان السائد في هذه اللقطات هو التأكيد على ان المنظر كله بالابيض والاسود الا بعض التفصيلات ، ففي اللقطة الاولى الغرفة والشخصية الذكورية بالابيض والاسود اما المرأة والسرير فملونان . ان اشتغال اللون هنا في بيئة غير ملونة اضاف للبنية دلالة ما ، ونستطيع القول ان حياة الرجل وعالمه كالحان ، ولكن المراة وشعرها الذهبي وفراشها الملون تذكر الرجل بما هو غائب عن حياته . ونادرا ماينهض عنصرا واحدا من عناصر اللغة السينمائية بانشاء البنية الفلمية للبيئة المعطاة ، لان البنية مكونة من امكنة وزمان وسرد خاص بها .

ان عناصر اللغة السينمائية تتدخل في رسم البيئة الفلمية انطلاقا من تفعيل عناصر الاشتغال والتسيد لعنصر ما بحيث يكون هذا العنصر او العناصر المشتغلة في منضـــومة منحازة لتأكيد البيئة . ففي افلام عديدة عندما يجري التأكيد على اللقطات الطويلة باستعمال العدسة العادية والتي تظهر تفاصيل الواقع كما هي ، هذا الاستخدام رأيناه كثيرا في افلام الواقعية الايطالية مثل " روما مدينة مفتوحة " لـــ(تروفو) او " على اخـــر نفـــس " لـــــ(غودار) حيث تظهر تفاصيل الواقع كما لو كانت واقعة فوتوغرافية . صحيح ان المبالغة

في التصوير الواقعي تبعد الفن قليلا عن منطلقاته الجمالية ولكن الحساب الدقيق لما يؤطر على الشاشة لابد وان يقبل ببعض التشويه للواقع ، لاننا نختار جزء من كل ، وبالتالي فان هذا تشويه يجب ان يحسب حسابه ، ويعتقد (هتشكوك) ان " السينما لاتقوم ابدا بتصوير مشهد كما نراه في البلاتوه . اننا مضطرون دائما الى ان نشوه الواقع وان نغش من اجل رؤيا افضل ، والتشابه الذي نراه في الديكور لايعتد به انما يعتد بنسبة الحيز الذي نراه في الكادر ، وبالتالي نراه على الشاشة " [8] .

ان الكاميرا ذات الدور الخلاق في المنجز الفلمي مسؤولة عن حجم اللقطة وزاوية الرؤيا والاضاءة والتكوين في الكادر وحركة اللقطة ، ولكن هذا ليس كل اللغة السينمائية ، فهنالك عناصر اخرى يقوم بها الزمان والمكان والمونتاج.. الخ .

ان الفلم الذي يؤكد على بيئة الحدث وقطعا هي مكانية اولاً، فانه يتوسل بالعناصر اللغوية القادرة على ابرازها ، اننا لايمكن ان ننسا فلما مثل " المحاكمة " لـ(اورسن ويلز) والمأخوذ عن رواية بنفس الاسم للروائي (كافكا) .

قام (ويلز) بالاهتمام اولا ببيئة الفلم الغامضة من خلال الممرات الطويلة التي لاتنتهي والاجواء المعتمة للغرف والمنازل للقاعات ومن خلال الدور الخلاق لآلة التصوير ، كما انه عندما يستعين ببقية عناصر اللغة السينمائية ، فانما ان يحاول ان يؤكد هذا الجو الكابوسي .

ان السينما وعالمها كما يبدو لنا عالم يجري صنعه امام الكاميرا ، فلا المكان هو الذي نعرفه في الواقع بعد ان لوينا عنق المشاهد كي يرى ما اخترناه له من صور ، كما اننا في تقديمنا للشخصية الانسانية اجبرنا مشاهدنا ان يهتم بالجانب الذي نريده للشخصية الدرامية ، انطلاقا من اننا لانستطيع ان نقدم الشخصية على الشاشة باكثر من عاطفتين متناقضتين لتأسيس امكانات الذروة ، ويقرر(دوايت سوين) بان " امكانات الذروة ... قدرة الشخصية على الاحساس بعاطفتين قويتين في وقت واحد " [9].

---

[8] دومنيك فيلان ، الكادراج السينمائي ، تر: شحات صادق ، مراجعة : د.منيفي فريد ،(القاهرة : اكاديمية الفنون ، 1988)، ص 195

[9] دوايت سوين ، كتابة السيناريو للسينما ، تر: احمد الخضري ، ط 2 ، (القاهرة : دار الطناني للنشر والتوزيع، 2010) ص139.

ان هذا العالم المصنوع جلَ غايته ان يقنع المشاهد شعوريا بالتشابه مع الواقع ، اننا نعرف الفروق الدقيقة بين آلة التصوير والعين البشرية " وبسبب طبيعة عرض الفلم ، تعطينا السينما ، حتى بالشكل المرئي ، مجرد صورة تقريبية غير كاملة لعالم الواقع. وعلى المشاهد ان يكيف نفسه ماديا وذهنيا مع خصوصيات رؤية الفلم" [10]

بمعنى ان يتحرك المشاهد ليستدير حول المكان او يركز على عيني الشخصية .. الخ ، وهذا ماتقوم اللغة السينمائية به بدلا من المتفرج المسترخي على كرسيه .

ان اللغة السينمائية قادرة على ابراز البيئة الفلمية بتفاصيلها حتى لو ازاحت بعض مفردات الواقعية جانبا ، كما راينا في افلام مجموعة الدوغما او الافلام السريالية " كلب اندلسي" و "حسناء النهار" لـــ(بونويل) وافلام (فيسكونتي) ك (الموت في البندقية) .

ان هذه البيئات ظهرت في هذه الافلام بقوة اللغة السينمائية المناسبة ،ففي فلم (انطونيوني) "نزهة" ظهرت لنا دوافع الشخصيات وازماتها الداخلية من خلال رحلة بحرية في البحر المضطرب الى جزيرة صخرية قريبة من الساحل . وجرى التاكيد على خشونة الصخر وارتطام الامواج فيها ، مما اشعرنا بقسوة مايعتمل في الدواخل ، كما لايمكننا ان ننسى البيئة الضيقة واللا انسانية في ازقة بغداد القديمة في فلم " بيوت في ذلك الزقاق لـــ(قاسم حول) ، ولعل فلم (شابلن) "البحث عن الذهب" الفريد من نوعه في اظهاره لكيفية تحول الانسان في البيئة المعادية الى وحش ، فبيئة الثلوج على الجبال العالية حيث الجوع والصقيع والانقطاع عن العالم كلها تترك تاثيراتها على نفسية الانسان.

ان الصورة هي اهم مصدر للمعنى في السينما ولكنها ليست المصدر الوحيد، لانها تدخل في علاقات جدلية مع السرد الفلمي والشكل ، وتحكم هذه العناصر بالفكرة الاساسية التي تنطلق فيها عناصر اللغة السينمائية وشكل السرد ونوعيته ، ومن ثم الشكل المنبثق الذي يؤطر هذين المنحيين ، المنحى السردي ومنحى اللغة السينمائية ، فالصورة يمكن ان توحي بافكار نستطيع اعتبارها عمودية على المعنى المرئي ، اي ان تسبغ على الصورة معان ميتافيزيقية ،والصورة في الاساس واقعية ، كما ان تباينات الصورة ووضعية الاطار فيما اذا كان مائلا او مقلوبا او مقسما كلها تدخل في تأكيد بيئة الفلم.لان من

---

[10] رالف ستيفيسيون ، جان دوبري ، لسينما فناً ، تر: خالد حداد ، (دمشق : المؤسسة العامة للسينما ، 1993) ، ص42.

خصائص الصورة ان تقدم واقعا ، ولكنه واقعا فنيا فالاطار المقلوب تعبير عن بيئة غير معقولة وكذلك الاطار المائل هو شعور باللاتوازن في هذا العالم المعقد ، والعين البشرية تستشعر بدقة كل التغيرات في الرؤية وبالتالي فانها تنقل للمخ البشري هذا التغيير المقلق مما يخلق ارهافا نفسيا ، يعود على المشاهد بالقلق .

ان عناصر اللغة السينمائية تستطيع نقل الاحساس بالبيئة كل حسب اشتغالها ، كما ان المجرى الصوتي كعنصر من عناصر اللغة السينمائية يؤكد بيئة الفلم كما رأينا في فلم " الطيور " لـــ(هتشكوك) من حيث زعيق النوارس المنذر بالفزع والخوف وايحائه بالبيئة المعادية للانسان ، ولنقل هذا عن عمق الميدان والزمان والمونتاج والانتقالات .. الخ .

المبحث الثالث : البيئة والشكل الفلمي

اذا كانت المادة , او الوسيط التعبيري لاي فن من الفنون هي وسيلة الفن كي يشكل منجزه الفني , فأنها ايضا الخطوة الاولى والاساسية التي ستقود العمل الفني للشكل الخاص به , ويمكننا القول ان الشكل الكلاسيكي للعمل الفني هو شكل ارسطي ," والكامل هو ماله بداية ووسط ونهاية ... وعلى هذا فالحبكة الجيدة البناء , يجب اللا تبدأ وتنتهي كيفما اتفق" [11] .

ان ارسطو حقيقة يهتم في الفصل السابع من كتابه فن الشعر بشـــكل التراجيـــديا , تنظيمها وطولها , وفي الفصل الثامن يهتم لاجزاء التراجيديا التي تسبب هذا التنظـــيم او الطول .

ويطلق على ماجاء في الفصل السابع من قبل شراح ارسطو" العلة الصـــوريه" اي الوحدة البنائية للحبكة , ويطلق على ماجاء في الفصل الثامن" العلة المادية".

وارسطو حقيقة يهتم بالبناء الشكلي اهتماما كبيرا من حيث النطاق الذي تجري فيه الدراما , والوقت المستغرق , وتنظيم الحبكة .

وما دام ارسطو يضع هذه القواعد والتي استنبطها من العروض المسرحية السائدة في عصره , فانه لم يجد غير هذا البناء الافقي الشكل لموضوع الدراما . وهو يعتقـــد ان هذا الشكل يوحد الموضوع وكما يقول (جيروم ستولنيتيز) :"فمن الممكن في بناء قطعة الموسيقى البولوفونية او راوية ضخمة بناءا زاخرا الى ابعد حد , ومع ذلك فالشكل يضفي

---

[11] ارسطو، فن الشعر ، ترجمة وتعليق :ابراهيم حمادة،(القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية ،1982)،ص108.

عليه في الوقت ذاته , صقلا وتنظيما . واخيرا , فالشكل يوحد .فهو يضفي على العمـــل الفني ذلك الطابع الكلي , وذلك الاكتمال الذاتي" [12].

ان ما يقصده(جيروم)بالاكتمال الذاتي للعمل الفني , هو كيف يمكن لعناصر الوسيط الفني في السينما مثلا ان تنظيم بكيفية ما بحيث يؤدي احدها الى الاخر بترابط سلس غير منظور , فالترتيب للافعال في الحدث والاحداث هو تنظيم شكلي , ولكن هذا الفهم الشكلي غير فعال وعمومي الى ابعد حد , فلا بد لعناصر الوسيط ان تنتظم والا فقدت نظامها ومن ثم فلا يمكن اعتبارها فنا .ولكن يبدو للباحثة ان الشكل هو عبارة عن خط بياني يضبط ايقاع الدلالات التعبيرية للعمل الفني , فافلام (هتشكوك)عبارة عن سجل لتنظيم استجابة المتلقي لما يعرض امامه شدة وارضاءا , اعتمادا على حساسية الفنان لوسيطه التعبيري , ومن المعروف ان للشكل علاقة بالنوع الفني داخل الجنس الفني ذاته , ففي الافلام هنالك انواع منها: الفلم النفسي , والاجتماعي والبوليسي وغيره , وكل من هذه الانواع تشترط اشكالا خاصة بها , ان الشكل الفلمي خصوصا يضم قدرا كبيرا من العناصر , وان تنوع هذه العناصر يفرض تنظيما معينا لها بحيث يستطيع المتلقي استيعابها اذا كانت هذه التنويعات تشترك لاداء مهمة واحدة ."ان السينما لا تعرض فقط (صورة او مشهدا) .. انها تعرض الرؤية التي تقدم الذات المتجسدة للرؤية , بينما تمثل الصورة الجسد الموضوعي للرؤية , وعرض الرؤية هو اختيارها ذو المغزى للتحديق في اتجاه معين , وبالتالي تشكيل جديد للكل"[13].

ان التشكيل يعني ان تجعل التحديق يأخذ مسارا معينا , اي ان الشكل الفلمي هو الذي ينظم الرؤية , للرؤية الموجودة على الشاشة اصلا , فالشكل" حمالا لمعنى محدد ما قبليا، منشود ومتحكم به" [14] .

وهناك يترك للمشاهد العبء في التشكيل لتشكيل مسبق ومن ثم تأويل ما يراه على الشاشة.

---

[12] جيروم ستولنيتيز،النقد الفني ، تر: فؤاد زكريا،ط2 ،(القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1981)، ص239.

[13] دانييل فرامبتون ،الفلموسوفي – نحو فلسفة للسينما ،ترجمة وتقديم احمد يوسف ،(القاهرة: المجلس القومي للترجمة ، 2009)،ص72.

[14] جاك اومون واخرون، جماليات الفلم، تر: ماهر تريمش ، (دبي: هيئة ابو ظبي للثقافة والتراث ، 2011)، ص86.

ان الفلم السينمائي وفي بعض من انشغالاته الخلاقة يتعامل مع البيئة الفلمية كأحد حاملات المعنى ،ويوظفها كأداة في وحدة التنوع الفلمي عبر الشكل الذي يراه , سواء في البناء المعماري للفلم او في استخدام عناصر اللغة السينمائية , او في طبيعة السرد , ففي فلم المحاكمة لـــ(اورسون ويلز) استخدم الشكل الدائري لتأكيد البيئة الكابوسيه للسرد , وفي فلم"فريدا" بطولة (ليلى حايك) استخدمت الفضاءات المفتوحة والالوان التي تتسق والسرد الفلمي لبيئة مليئة بالرسم والضوء مثل المكسيك .

ان العلاقه الجدلية والحيوية بين المشاهد والشكل الفلمي , بمعنى ان الشكل ببناءه الفني , ومتنه الحكائي , من حيث التكرارات , والغرس , وترتيب الاحداث , والجو العام المسيطر هو ما يمد المشاهد النموذجي عما هو في امامية الصورة او في خلفيتها , ما هو العنصر المتسيد والذي يمسك نظم الاشتغال , ولذلك يقوم الشكل الفلمي بتقديم البيئة كطاردة او بيئة حميمة حتى لو لم تكن في الواقع هكذا , في فلم"الاهوار" للمخرج (قاسم حول) نرى الشكل الفلمي فيه قد قدم بيئه حميمة , وجميلة جدا ،وغرائبية تثير الفضول , بسبب هذا الشكل للبيئة الذي يعتمد على اللقطة الطويلة التي تظهر امتدادا للمياه والسماء , وتغيب التفاصيل الدقيقة للوجوه والايدي والاقدام , ومن المعروف ان بيئة الاهوار بيئة فقيرة ومتخلفة , ولكن الشكل الفلمي قدمها لنا بطريقة مغايرة على وفق خطة الفلم اصلا .

ان الخاصية التي تتسم بها السينما وهي نقل الواقع حرفيا قد اعطاها قيمتها كونها في صراع مع مادتها الواقعية , ولا بد من جهد كبير لانتزاع العلامة الايقونيه من واقعيتها كي تعبر عن اشياء اكثر تجريدا"ان تلك الكيفية Ia,modalit عالية التميز التي تتصف بها الصورة هي العامل الرئيسي الذي الذي يوفر امكانية انتزاع العلامة السينمائية وفصلها عن دلالتها المادية المباشرة , وبالتالي تحويلها الى علامة ذات مضمون اكثر شمولية"[15].
ان التجريد هو الذي يجعل الصورة كلية المعنى , لان الايقنة الحرفية تـــدل مباشـــرة .. ومتى ما استطاع الفلم ان يجعل المتفرج هو من يرى , لا ان يُقسَر على الرؤية , بمعنى جعل الفلم مسألة ذاتية بالنسبه للمتلقي، فاصبح الفلم يعبر عن كلية متعالية , ولـــيس عـــن جزئية تخص ذلك الممثل على الشاشة , او تلك البلاد , ولهذا الســـبب كانـــت البيئـــة"في

---

[15] يوري لوتمان ،مدخل الى سيميائية الفلم ، تر: نبيل الدبس ، مراجعة : قيس الزبيدي ، (دمشق : المؤسســـة العامـــة للسينما ، 2001) ، ص 76.

لورنس العرب" للمخرج (ديفد لين) , و"عمر المختار" للمخرج (مصطفى العقاد) تقدم بيئه متعاليه لبشر من نوع معين يكابدون صعوبه العيش آمنين في بيئتهم، ومن ثم ستكون هذه البيئه وهؤلاء البشر تعبيرا عن كل البشر في كل العالم .

ان كل بيئة الفلم لاتوجد الا في اطار اللقطة، والاطار شكل فلمي بامتياز , الاطار الواسع (سينما سكوب) وهو مثال لسيادة اللقطة العامة سحر السينما وامتيازها في الافلام التاريخية والغرب الامريكي والمعارك والافلام الموسيقية, والاطار الضيق يخدم بيئة الافلام النفسية والاجتماعيه , ولنا ان نشير كيف ان الشكل الفلمي يثير مسألة البيئة بشكل واضح .. ففي فلم "خلف خطوط العدو" الذي قام ببطولته (اد هاريس) , وهو عن قناص سوفيتي في (ستالينغراد) المحاصرة من قبل الالمان , والذي يثير رعب المحتل بدقة اصاباته , ياتي الرائد الالماني القناص , كي يوقع بالقناص السوفيتي , البيئة التي عرضها الفلم مدينة مدمرة , الاماكن مغلقة , واذا انفتح المكان فهذا يعني الموت , ولا يمكن لمشاهد الفلم ان ينسى القصف الالماني على القوارب المحملة بالجنود في نهر "الفولغا" , والمفروض ان بيئة النهر العريض والمياه والامتداد هي بيئة مفتوحة , ولكن بيئة الحصار المدمرة جعلت من النهر المكتض بالجنود والمؤن مكانا للموت من حيث تساقط القنابل وموت البشر , ان البيئة السائدة المغلقه , اغلقت حتى الاماكن المفتوحة بجوها النفسي الذي رسخته على الشاشة .

مؤشرات الاطار النظري

اهم ما اسفر عن الاطار النظري هو :

1- ان البيئة الفلمية يمكن لها ان تظهر ملامح الخصائص الوطنية لاي شعب من الشعوب, مثل طريقة العيش والعادات والتقاليد .

2- البيئة الفلمية لاتظهر كامله ان لم يتعاون التلاتي الجدلي السينمائي لاظهارها .

3- البيئة حاضنة للدلالة والمعنى في الثلاثي السينمائي الجدلي (اللغه والسرد والشكل).

الدراسات السابقة :

لم يقع في يد الباحثة اي بحث يتطرق للبيئة الفلمية وعلاقتها بالثلاثي الجدلي السينمائي – السرد , واللغة السينمائيه , والشكل .

الفصل الثالث

اجراءات البحث

اولاً : منهج البحث :

ستعتمد الباحثة في انجاز هذا البحث على المنهج الوصـــفي التحليلـــي بوصـــفه اداة للتحليل ، حيث يوفر هذا الاجراء امكانية البحث في المعاني وتحليل الدلالات الاجتماعية والمعاني غير الظاهرة ، عبر تحليل العينة المختارة للوصول الى اهداف البحث .

ثانياً : مجتمع البحث :

يتمثل في جانبه التطبيقي والنظري الافلام التي جعلت من البيئة عنصرا سائدا في الاشتغال الفلمي .

ثالثاً : عينة البحث :

الفلم الفلسطيني " عمر " اختير هذا الفلم لسبب رئيس انه لم يجر في كـــل العـــالم تدمير وسحق بيئة محلية مثلما حدث لفلسطين ،بالاضافة الى ان الفلم حصل على تثمينات سينمائية ملفتة للنظر في كل المهرجانات التي شارك فيها .

رابعاً : اداة البحث :

لغرض تحقيق اعلى قدر ممكن من الموضوعية والعلمية لهذه الدراسة فأن البحث يتطلب وضع واستخدام اداة يتم الاستناد اليها في تحليل العينة المختارة ، وعليه ســـتعتمد الباحثة على ماورد من مؤشرات في الاطـــار النظـــري ، لاســـتخدامها كـــأداة للتحليـــل والمؤشرات هي :

1- ان البيئة الفلمية يمكن لها ان تظهر ملامح الخصائص الوطنية لاي شعب من الشعوب , مثل طريقة العيش والعادات والتقاليد .

2- البيئة الفلمية لاتظهر كامله ان لم يتعاون التلاتي الجدلي السينمائي لاظهارها .

3- البيئة حاضنة للدلالة والمعنى في الثلاثي السينمائي الجدلي (اللغه والسرد والشكل).

خامسا : وحدة التحليل :

تفترض عملية تحليل العينة استخدام وحدة ثابتة للتحليل ، لـــذا ســـتعتمد الباحثـــة المشهد الفلمي الكامل الذي يتفق والمؤشر المعني به

سادساً : تحليل العينة الفلمية :

فلم عمر Omar

سيناريو واخراج : هاني ابو اسعد

انتاج : شركة الاخوان زعتر / هاني ابو اسعد

تمثيل :

آدم بكري – عمر

لوباني – نادية

وليد فاروق زعيتر – الضابط الصهيوني (راجي)

سامر بشارات – امجد

اياد حوراني – طارق

سنة الانتاج : 2013

مدة الفلم : 96 دقيقة

ملخص الفلم :

ان الفلم يتحدث عن شاب فلسطيني (عمر) يعيش في الضفة الغربية المحتلة من قبل الصهاينة ، وهو كاقرانة يرفض الاحتلال ، يعيش قصة حب مع فتاة فلسطينية (نادية) تعيش في الجهة الاخرى من الضفة ، تنتهي قصة الحب بعد جهاد طويل بالفراق.

اولاً : ان البيئة الفلمية يمكن لها ان تظهر ملامح الخصائص الوطنية لاي شعب من الشعوب , مثل طريقة العيش والعادات والتقاليد :منذ اللقطة الاولى وهي لقطة قريبة لوجه الممتل صامتا محتارا , ثم قطع له وهو يقف امام جدار من الكتل الكونكريتية عملها المحتل ليفصل بين مناطق المدينة الواحدة، حيث نرى لقطة عامة للجدار الاسمنتي والبطل ظهره نحو الجدار وينظر بأتجاه زقاق امامه , والمنظر ينقسم الى قسمين قسم في الظل وآخر تضيئة الشمس ،البطل يقف في الظل , نفهم حيرة البطل انه ينتظر فراغ الشارع من السيارات والمارة , ثم يتسلق حبلا يقوده الى الجانب الاخر من جدار الفصل , ثم لقطة عامة اضيق ، يكون الجدار المليء باعلانات المقاومة الفلسطينية, وهو يتأرجح على حبله ثم لقطة عامة له اعلى الجدار الذي نجح بتسلقه لكن طلقة نارية تطلق تجاهه من خارج الكادر فيسرع بأتمام عملية عبور الجدار , من الجهة الاخرى للجدار مازال يتأرجح وكأنه مشنوقا ومازال الجدار يكون معظم الكادر حتى من الجهة المقابلة . هنا سيطرت بيئة

الفصل العنصري والسياسي عرب ويهود , مواطنون ومحتلون , وسيستمر الفلم هكذا حتى النهاية , تبدأ سيارات الشرطة تعوي , هنا تبدأ المطاردة , هو يركض في ازقة ضيقة متشعبه تتابعه الكامرا راكضة معه , مازالت الملصقات الفلسطينيه تملأ الجدران , يقف قريبا من حنفية ماء ينظف يديه المدماة , ويشرب قليلا من الماء , ثم يطرق باب بيت له سلم خارجي , واللقطه له من خلال سياج السلم الذي يبدو فيه البطل وكأنه في سجن .وفي مشاهد المطاردات الاخرى يظهر (عمر) وهو يركض في الازقة ، نسمع في شريط الصوت اطلاقات نارية واصوات فزع لكبار يتخللها صوت بكاء طفل و الازقة تقوده الى صديقه طارق , وهنا تبدأ الحكاية (حكاية المقاومة) .. فالبيئة المحاطة بالاسيجة والازقه الضيقة والناس المحاصرون هو ماسيقوم به السرد عبر هذا الشكل الارسطي عبر لغة سينمائيه عمادها اللقطه الطويلة التي تظهر الفضاء الضيق .وهكذا فان البيئة الفلمية اظهرت الخصائص الوطنية لشعب كامل يعاني في ظل الاحتلال وليس شخصا.ثانيا: البيئة ركيزة اساسيه للثلاثي الجدلي السينمائي (اللغه والسرد والشكل) : ان بينة الضفة الغربية المحتلة في فلسطين هي بيئة سجن كبير , تحوطه اسوار كتل الخرسانة العالية , وحتى يظهرها الفلم كان لابد له من لغة سينمائية تؤكد على هذه الاسوار، البطل كان يتسلق الجدار الفاصل بسهولة وخفة ، حيث رأيناه اكثر من مرة يقوم بهذا الفعل ، ولكن تنامي السرد ومنعطفات الحدث تدور بنا بحيث رأينا البطل لايستطيع تسلق ماتسلقه في بداية الفلم ، والمفارقة ان رجلا عجوزا يساعده على العبور ، ان هذه هي الدورة الكاملة : البدايه والوسط تسلق برشاقة النهاية معاناة في التسلق الموت ان الدورة التي تبدأ بقدرة البطل تنتهي بعدم قدرته عبر لغة سينمائية اخذت تضيق الخناق سرديا من خلال اللقطات المتوسطة والعامة الضيقة , وضيق المكان وحدويته .. ولذا فأن الفلم لم يكتف بهذا , بل اظهر السجن الحقيقي حيث يسجن عمر مع مجموعة من مواطنيه الفلسطينيين .وهناك ايضا بيئة السجن التي تزيد الحواجز حواجزا , فكل مجموعة تنتمي لجناح من المقاومة الفلسطينية , مما يعنى تغريب البعض واستبعاد البعض , كما ان تهمة العمالة للمحتل تأخذ حيزا سرديا مهما في اظهار عزلة الفرد , كما ان مشاهد الفلم ولقطاته قدمت لنا كيف ان الاضاءة والكادر ذو الخلفية قليلة البعد البؤري ساهمت في اظهار الجو الكابوسي للبيئة عندما تكون معادية على عكس ماشاهدنا في بداية الفلم عندما يصل عمر الى بيت طارق ويكون امجد حاضرا ويقوم بتقليد (مارلون براندو) في فلم "العراب ", الجو الحميم والضحكات المتطايرة , وادارة فناجين القهوة .

المؤشر الثالث: البيئة حاضنة للدلاله والمعنى في الثلاثي السينمائي الجدلي (اللغه والسرد والشكل) :

في اخر الفلم وبعد ان يكتشف (عمر) اللعبة حيث ان صديقه (امجد) ليس السبب في فشل حبه , بل ان بيئة الاحتلال ابتزت (امجد) بين ان تغتصب اخت مسؤولهم العسكري في المقاومة , والتي يريد هو ان يقترن بها , ولكنه ترك رغبته بها لصالح رفيقه بالمقاومة بطل الفلم (عمر) , وكان عمر موهوما بأن (امجد) عميلا للاحتلال , وهذا الوهم زرعوه في ذهن عمر من خلال الضابط الصهيوني ، ولكن امجد قام فعلا بالتعاون مع الاحتلال , وكان سؤال عمر هو : من الاحق بالتصفية ، امجد المرغم على التعاون مع الاحتلال , ام ضابط التحقيق الصهيوني سبب كل الخراب ؟ وكان القرار ان يقتل الضابط ، وان المشهد الذي رايناه كان كالآتي :

1- ل ع : عمر يجلس تحت شجرة وارقة الظلال
والبيئة الصخرية للضفة الغربية .

2- ل م : عمر يتناول طعاما محشوا في فمه ويتطلع

3- الى يسار الكادر .

4- ل ع : عمر في مقدمة الكادر و ظهره للكاميرا
, فيما تقف سيارة الامن الصهيوني وينزل منها مجموعة
من افراد الاحتلال ويتقدمون باتجاه عمر، تصبح اللقطه
متوسطة , الضابط الصهيوني يسال عمر : ها عمر كيف حالك ..
ثم يعطيه قطعة من اللبان ويخرج مسدسا من حزامه

5- ل ع : عمر يتسلم المسدس ويعبث به بوجه الضابط

6- الضابط محذرا يقول : ليس بأتجاهي .

7- ل ق واسعة : وجه الضابط الصهيوني بمواجهة
الكاميرا ،ووجه عمر يواجه الضابط

[مجموعة من اللقطات المتبادله لحوار عمر مع الضابط وفيها يطلب عمر ان يتعلم استخدام المسدس .]

1- ل.ق : وجه الضابط يقول لعمر : المسدس مثل المرأة
يجب ان تعامل بنعومة
ثم يسحب اقسام المسدس .

2- ل.ق : وجه عمر يصغي ، وصوت الضابط على

وجه عمر يستمر بشرح كيفية الاستخدام .

3- ل.ع جدا : الضابط منهمك مع عمر , وثلاث صهاينه يتحدثون مع بعضهم .

4- ل.م : الضابط الصهيوني يستمر في تدريبه ثم يجرب اطلاق رصاصة، نسمع صوت الاطلاقة

5- ل . ع ضيقه : الرصاصة تطيح بنبات الصبير (وهو نبات شائع في بيئة البحر المتوسط)

(اصوات طيور فزعة)

6- ل.ق : وجه الضابط الصهيوني وخاصة عيونه ترنو لطارق كمن يبحث عن سره .

7-ل.م : طارق والضابط والمسدس بيد طارق وهو يهم بأن يصوب نحو الصبير يقول للضابط : رامي

صوت الضابط من خارج الكادر يقول : نعم

8-ل . م طارق يقول للضابط : اتعرف كيف يصيدون القرود في افريقيا ؟

اظلام تام .

ان البيئة التي جرى فيها الحدث هي بيئة ارسطية من خلال اشجار الحمضيات والصبير والوجوه السمراء . ,كان الشكل الفلمي يعتمد على اللقطة العامة في اغلبه , واللقطة هذه تعطي امكانية لتفحص البيئة , ان شكل اللغة السينمائية هنا اكثر مايمكن من اللقطات العامة , اقل مايمكن من الحوارات واللقطات الاخرى .

يسلم الضابط مسدسا لطارق , العدو يسلم سلامه للأعزل ليقينه انه اشتراه بالكامل وهذا الامر ينهض فيه السرد .

ثم في لحظه مباغتة، ينتهي الفلم بلقطة قريبة لطارق يطلق رصاصته , وهذه اللقطة مشابهة للقطة الفلم الاولى القريبة

ان دلالة هذا كله , ان المصائر في الازمة تكون على المحك , اكون او لا اكون , وايضا يتجدد الذهن في فرز من هو العدو الرئيس , من هو المسبب؟ , ولا يفوتنا ان نرى السرد الفلمي المحمل بالدلالة والمعنى عندما يسترخي امجد في مقعده في بيت طارق ويقلد طريقة كلام رئيس المافيا في فلم "العراب"(دون كوريولوني) , .. ان المافيا حاضرة عند المحتلين وامتدادها حتى خارج فلسطين .

الفصل الرابع

النتائج :

ان البيئة الفلمية لابد ان تكون:

1 – ذات خصائص محلية تتعلق بالشخصيات والحدث والعصر .

2 – ركن اساس في تدعيم الحكاية والشكل الفلمي .

3 – لايمكنها ان تنهض الا بتفاعل الثلاثي الجدلي في الابداع الفلمي والذي هو السرد والشكل واللغة .

الاستنتاجات :

1 – ان غياب البيئة الفلمية يقدم اعمالا مشوهة للانسان والحكاية ، مما يخل في جماليات التلقي.

2 – التأكيد على البيئة الفلمية هو تأكيد على هوية الفلم واصالته .

المصادر

1. ارسطو،فن الشعر ، ترجمة وتعليق :ابراهيم حمادة،(القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية ،1982).
2. اومون جاك واخرون، جماليات الفلم ، تر: ماهر تريمش ، (دبي: هيئة ابو ظبي للثقافة والتراث ، 2011).
3. ايكو ،امبرتو، العلامة – تحليل المفهوم وتاريخه ،تر:سعيد بن كراد ،(الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي ،1987.
4. باشلار، داتسون، جماليات المكان،تر:غالب هلسة،(بغداد:وزارة الثقافة،1981) .
5. ترايير ، لارس فون دوغ فيل ،اخراج:لارس فون تريير، الولايات المتحدة الامريكية، 2003.
6. نيدرمان ، اندرو، محامي الشيطان ، اخراج : تايلور هاكفورد ، (الولايات المتحدة الامريكية :1997)
7. ستولنيتيز،جيروم، النقد الفني ، تر: فؤاد زكريا،ط2 ،(القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1981).
8. سوين ، دوايت، كتابة السيناريو للسينما ، تر: احمد الخضري ، ط 2 ، (القاهرة : دار الطناني للنشر والتوزيع، 2010).
9. ستيفيسيون ، رالف، جان دوبري ، لسينما فناً ، تر: خالد حداد ، (دمشق : المؤسسة العامة للسينما ، 1993) .
10. لوتمان ،،يوري، مدخل الى سيميائية الفلم ، تر: نبيل الدبس ، مراجعة : قيس الزبيدي ، (دمشق : المؤسسة العامة للسينما ، 2001).
11. فرامبتون ، دانييل، الفلموسوفي – نحو فلسفة للسينما ،ترجمة وتقديم احمد يوسف ،(القاهرة: المجلس القومي للترجمة ، 2009).
12. فيلان ، دومنيك، الكادراج السينمائي ، تر: شحات صادق ، مراجعة : د.منيفي فريد ،(القاهرة : اكاديمية الفنون ،1988).
13. مارتن ، مارسيل ، اللغة السينمائية ، تر:سعد مكاوي،مراجعة: فريد المزاوي ، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للنشر والتأليف والترجمة،1964) ص225.
14. مايو ، بير،الكتابة السينمائية ، تر: قاسم المقداد ،(دمشق المؤسسة العامة للسينما ، 1997).