

بناء الدلالة في تلقي الخطاب الفيلمي: الصورة والسرد والتخييل

Semantic Construction in Receiving the Film Discourse: Image, Narrative, and Imagination

Construction sémantique dans la réception du discours du film: Image, narration, et imagination

د.أ. سعيدة تاقي: المدرسة العليا للأساتذة، جامعة الحسن الثاني، الدار البيضاء، المغرب

Dr. Saida Taqi: The ENS – Hassan II University, Casablanca, **Morocco.**

Dr. Saida Taqi: École normale supérieure – Université Hassan II, Casablanca.

Email: s.taqi@enscasa.ma

DOI: <https://doi.org/10.56989/benkj.v5i1.1307>

المخلص:

لا تتشكل الدلالة في الخطاب الفيلمي ببناء موضوعي متصل، وإنما عبر تركيب قائم على التقطيع المسبق. فالفيلم مقاطع وامتاليات معزولة يتم توجيهها وبنيتها وتنظيمها. والتلفظ الفيلمي وهو ينتج خطابه، يعتمد إلى حشد كل تمفصلات الملفوظات الفيلمية التي تم تقطيعها ثم تركيبها لبناء الدلالة الفيلمية. في ضوء ذلك يتميز حدث إنتاج الخطاب السينمائي عن فعل إحداث الخطاب الفيلمي في حد ذاته، وعن التأويلات التي قد يفتح عليها تلقي ذلك الخطاب. وهذا التمايز يجعل نسق بناء الدلالة متعددًا ومتداخلًا بحسب استراتيجيات البناء والتأليف والإخراج التي اعتمدها الرؤية الإبداعية المصاحبة لخطاب الفيلم. ويشكل الشريط المصري "اشتباك" لمخرجه محمد دياب نموذجًا مختلفًا في بنائه للدلالة الفيلمية التي تحدث وتتطور ضمن فضاء محدود ومقفل. فالأحداث التي يسردها الفيلم لا تقع إلا داخل عربة الشرطة التي تتكسد فيها الشخصيات/الممثلون. وفي ظل هذا الضيق المكاني والنفسي والوجودي تتخذ الدلالة الفيلمية أبعادها الجمالية بعيدًا عن المألوف والسائد في السينما العربية. وتغدو الصورة محددًا حاسمًا ليس للتتابع الحكائي والسيرورة الحركية وللتقطيع والتركيب التقنيين ضمن عربة الشرطة، بل يتجاوز كل ذلك إلى مراقبي سرد الخطاب الفيلمي وإلى الرؤية التخيلية الفنية. وهكذا تحفز خصوصية الصورة وخصوصية بناء دلالة الخطاب في شريط اشتباك الورقة البحثية لكشف معالم تشكل الصورة سيميائيًا، ورصد مسار تلقي الدلالة وتأويلها، عبر استدعاء مفاهيم تحليل الخطاب والسيميائيات التداولية. وقد توصلت الدراسة إلى رصد نتائج عديدة أهمها نتيجتان اثنتان. تتمثل أولاهما في كون سيرورة بناء فضاء الصورة في الفيلم هي بؤرة الخطاب، مثلما هي مرتكز التخيل والسرد. وترتبط ثانيتهما بكون الدلالة الفيلمية لم تشكلها حكايات الفيلم أو متوالياته الصغرى إلا ضمن السياق التسريدي الأكبر الذي حدد رؤية الكتابة والإخراج الإبداعيين.

الكلمات المفتاحية: السيميائيات، الخطاب، الصورة، التخيل، السرد.

Abstract:

The meaning of discourse is not formulated in a film through a continuous narrative of a story, but through a multiple construction that formulates meaning in a fundamental and cumulative way. Each film is a set of narrative and artistic scenes and sequences that are directed, constructed and organized to produce the meaning of the discourse. The film's discourse mobilizes all the signs and actions that have been cut and then composed to build the connotation of the film. Thus, the production event of the cinematographic discourse differs from the film discourse itself

and the interpretations that will accompany the reception of that discourse. It is this differentiation that makes the structure of the meaning more multiple and complex depending on the staging adopted by the director and according to the creative perspective of the discourse in the film. The film "Clash", written and directed by Egyptian director Mohamed Diab, provides a different model in its construction of a cinematic connotation that occurs and develops in a limited and locked space. The events of the film take place only inside the police van, where the characters and actors are overcrowded. Through this spatial, psychological, and existential narrowness, the image in the film takes on its aesthetic dimensions, far from the norm in Arab cinema. The image becomes a critical determinant not only of the narrative and dynamic evolution but also of the rhetoric and artistic vision of the film. For all this, the article intends to analyze the discourse in the film "Clash." This will be achieved by exploring the phases of semantic construction and by analyzing the semiotic and hermeneutic characteristics of this construction, using discourse analysis and pragmatic semiotics. The study found two findings. The first is that the process of image formation in the film is the focus of discourse, as well as the basis of imagination and narrative. The second is related to the fact that the film's significance was formed only within the larger narrative context that defined the vision of creative writing and directing.

Keywords: Semiotics, discourse, image, imagination, narrative.

Résumé:

Le sens du discours n'est pas formulé dans un film à travers un récit continu d'une histoire, mais à travers une construction multiple qui formule le sens d'une manière fondamentale et cumulative. Chaque film est un ensemble de scènes et de séquences narratives et artistiques qui sont dirigées, construites et organisées pour produire le sens du discours. Le discours du film mobilise tous les signes et actions qui ont été coupés puis

composés pour construire la connotation du film. Ainsi, la production du discours cinématographique est distincte de la création du discours du film lui-même, et des interprétations qui accompagneront la réception de ce discours. C'est cette différenciation qui rend la structure du sens multiple et complexe selon les stratégies de mise en scène adoptées par le réalisateur et selon la perspective créative du discours dans le film. Le film "Clash", écrit et réalisé par le réalisateur égyptien Mohamed Diab, fournit un modèle différent dans sa construction d'une connotation cinématographique qui se produit et se développe dans un espace limité et verrouillé. Les événements du film se déroulent uniquement à l'intérieur du van de police où les personnages / acteurs sont surpeuplés. À la lumière de cette détresse spatiale, psychologique et existentielle, l'image éloigne ses dimensions esthétiques de la coutume du cinéma arabe. L'image devient un déterminant critique non seulement de l'évolution narrative et dynamique mais aussi de la vision rhétorique et artistique du film. Pour tout cela, l'article a l'intention d'analyser le discours dans le film "Clash." Ceci sera réalisé en explorant les phases de la construction sémantique et en analysant les caractéristiques sémiologiques et herméneutiques de cette construction, en utilisant l'analyse du discours et la sémiologie pragmatique. L'étude a révélé deux constatations. La première est que le processus de formation de l'image dans le film est au centre du discours, ainsi qu'à la base de l'imagination et de la narration. La seconde est liée au fait que la signification du film n'a été formée que dans le contexte narratif plus large qui définissait la vision de l'écriture créative et de la réalisation.

Mots clés: Sémiotique, discours, image, imagination, narrative.

المقدمة:

تختلف الدلالة الفيلمية عن الدلالة السينمائية. فالدلالة السينمائية تستوعب الدلالة الفيلمية، لكن العكس غير سليم. إن الإبداع السينمائي يشمل كل مراحل إعداد الفيلم: من بدء الكتابة وتوزيع الأدوار وتحرير السيناريو واختيار الممثلين والتقنيين وفضاءات التصوير، مروراً بمحطات الإنتاج والتصوير والإخراج والعرض والتوزيع والتلقي والنقد والتقييم. وتندرج ضمن تلك المحطات كل الحثيات التقنية المرتبطة بأزمة التصنيع الإبداعي من تخييل أو اقتباس وإنتاج وتقطيع ومونتاج ودوبلاج وغيره. لأجل ذلك فمتلقي الفيلم يقف عند الدلالة الفيلمية، أي ما يصله وهو يشاهد الفيلم عبر ما تقدمه الصورة الفيلمية بأداة الكاميرا. لكن المتلقي لا يخوض في الدلالة السينمائية إلا حين يفتح على ما قد كان يحدث أثناء تصنيع الفيلم، خارج الصورة الفيلمية وخارج الإطار الذي تنقله كاميرا التصوير.

مشكلة الدراسة وأسئلتها:

تمثل الصورة في الشريط السينمائي الحامل الأول للدلالة. إنها مساحة فنية وجمالية وتخيلية ناقلة للخطاب المنشود في الفيلم. فعبر فعل التلفظ البصري السمعي المتداخل الذي تنتجه الصورة يتم تشكيل الدلالة في الفيلم؛ سواء أكانت الصورة لقطة معزولة أم صورة متحركة، أم سلسلة لقطات متتابعة ضمن سيرورة للتطور المتواصل. لأجل ذلك فإن انتقاء الإطار المحدد للصورة الفيلمية. مثلما ترتضيه الرؤية الإبداعية والإنتاجية والإخراجية للفيلم. سترك أثره فيما سيستقبله المتلقي لاحقاً عن خطاب الفيلم، وفيما سنتيحه عملية بناء الدلالة الفيلمية وتأويلها من موقع المشاهد المتلقي. في ضوء ذلك تتحدد إشكالية الدراسة في البحث في أثر انتقاءات محدّات الصورة والسرد والتخييل على بناء الدلالة وتلقي خطاب فيلم "اشتباك" (دياب، 2016). وستطور الدراسة بحثها في ذلك الإشكال بالإجابة عن أسئلة متعددة. فما محدّات الصورة سيميائياً؟ وكيف شكلت الصورة الدلالة في هذا الفيلم؟ وما مميزات السرد في الفيلم؟ وكيف أثر اختيار الصورة ومحدّاتها السيميائية على تشكيل السرد والتخييل؟ وما أثر خصوصية الصورة والسرد والتخييل في صياغة الدلالة؟

أهداف الدراسة:

يعتزم هذا المقال عبر البحث في الترابط القائم بين انتقاءات الصورة والسرد والتخييل، وتلقي الدلالة الفيلمية، تحقيق الأهداف الآتية:

- أولاً: رصد العلامات السيميائية المحدّدة للصورة في الفيلم.
- ثانياً: كشف أثر الإطار المحدد للصورة في فيلم اشتباك في سيرورة بناء الدلالة وفي سيرورة تلقيها.
- ثالثاً: تحري الترابطات القائمة بين انتقاءات الصورة وسيرورتي السرد والتخييل.

- رابعاً: ضبط فاعلية اللغة والسرد والتخييل في تشكيل الدلالة الفيلمية.
- خامساً: تحليل مرويات الدلالة الفيلمية في ضوء محددات الصورة والسرد والتخييل.

منهج الدراسة:

تعتمد الدراسة، في تحقيق ما تتوخاه من أهداف بحثية، تحليل محددات الصورة وخصوصية الخطاب وتشكل الدلالة الفيلمية التي يقدمها شريط "اشتباك" من منظور سيميائي تداولي، لا يتوقف عند استكشاف ملفوظات الفيلم واستكشاف بنياتها السيميائية. وإنما يروم التوغل في استكناه دلالاتها التداولية في نطاق الموازنة بين ما تقوله الصورة الفيلمية، وبين ما يصل إلى فهمه وتأويله متلقي الفيلم، وهو يستكشف الانتقاءات التخيلية والفنية والتسريدية التي بنت عبرها الصورة الفيلمية الدلالة الكلية للفيلم.

محاور الدراسة:

تتحدد محاور الدراسة في أربعة محاور. تسبقها المقدمة للتمهيد والتأطير؛ بكشف مشكلة الدراسة وأسئلتها وأهدافها ومنهجيتها ومحاورها. وتتلوها الخاتمة للتركيب وللاستنتاج وللاقتراح. يتمثل المحور الأول في بيان المداخل المعرفية المؤسسة لمقتربات الدراسة التحليلية. ويرصد المحور الثاني معالم خصوصية الصورة في فيلم اشتباك وأثر تلك الخصوصية على سيرورة تطوير الدلالة. وينتقل المحور الثالث إلى كشف الترابطات الحاسمة في بناء الصورة للدلالة الفيلمية عبر اللغة والسرد والتخييل. ويجلي المحور الرابع المرويات التي تشكلها الدلالة الفيلمية في ضوء انتقاءات الكتابة والإخراج الإبداعيين.

1. المداخل المعرفية:

الفضاء مثلما ترصده جماليات المكان لغاستون باشلار مكان خاص ومكان عام: مغلق ومفتوح. الخاص بيت وقبو وعلية وحجرات وأدراج وصناديق وخزائن... هو فضاء مقفل وحميمي هو البيت "جسد وروح عالم الإنسان الأول"، "بدون البيت يصبح الإنسان كائناً مفتتاً. إنه البيت يحفظه عبر عواصف السماء وأهوال الأرض". (باشلار، 1987: 38) والعام يفتح على جدلية الداخل والخارج والمتناهي في الصغر والمتناهي في الكبر، إنه الفضاء الواسع الممتد، هو المكان غير الأليف. "إن نوعي المكان: المكان الأليف والمكان الخارجي، يظلان يشجعان بعضهما في نموها لتحديد المكان الذي عشناه كمكان مؤثر عاطفياً" (باشلار، 1987: 138).

ويميز أنطوان غودان خصوصية الفضاء في السينما عن الفضاء في باقي الفنون البصرية. ولا يرتبط الأمر بتحليل صيغة معالجة كل منها لفضاء بصري نسقي، حيث المفهوم الأولي والحاسم سيكون في العمق بالنسبة إليها كلها هو ذاته. وإنما يتعلق، على النقيض، من ذلك بالتساؤل حول

"فضاء معيش" مسجل في قلب تجربة فيلم قيد الاشتغال. (Gaudin, 2015: 53) في ضوء المنظور التحليلي، يعد غودان التكافؤ المرتبط بفضاء صورة الفيلم أداة وصفية مفيدة. ويشمل في السينما، مفهوم التكافؤ المكاني: وجود الفضاء، وصلاحيته للسكن، وعظمة الفضاء الممثل، وفق ما يتم تلقي ذلك بشكل واع. يضاف إلى ذلك التوزيع المجرد لأحجام الامتلاء والفراغ المثبتة داخل الصورة، وفق ما يتم الإحساس بها في المقام الأول. ولأجل ذلك فالانشغال التحليلي يتجه نحو التساؤل حول شروط تجربة هذا التكافؤ المكاني وتقييمه من قبل المتفرج. وي طرح غودان السؤال كالاتي: وفق أي معايير نتحقق من تقلص أو توسع هذا التكافؤ أثناء الفيلم؟ وهذا التكافؤ المكاني للصورة لا يتم قياسه، بل يتم تقييمه واختباره بدقة في حد ذاته، في تكوين اللقطة المأخوذة في عزلة من ناحية، وفي إعادة التشكيل داخل الصورة المتحركة، وعلاقات التتابع بين اللقطات من ناحية أخرى. وفي ظل سيرورة التطور المستمر، ينتج التكافؤ المكاني لصورة السينما عن مجموعة معقدة من البارامترات الرسمية والتقنية، ومن المحتمل أيضًا أن تدخل الأخيرة في علاقة مع بعضها البعض، لدعم أو على العكس من ذلك للتعويض عن الإجراءات المكانية لكل منها (Gaudin, 2015: 75). فالصورة، مثلما أكد ذلك كريستيان ميتر سنة 1970، لا تشكل إمبراطورية مستقلة أو مغلقة. إن الصور مثل الكلمات ليست عالما مغلقا لا يستطيع التواصل مع ما يحيط به. إنهما مجبولتان على ألعاب المعنى، وعلى سيرورات تشكيل الدلالة داخل المجتمعات. فالنص الإيقوني، شأنه شأن كل النصوص، لا ينفصل عن تأثيرات الشكل والخطاب، لأن الثقافة كامنة في ذهن مبدع الصور قبل خلقها (Metz, Au-delà de l'analogie, l'image, 1970: 1,10) وكل فيلم سيتم فهم دلالاته بشكل أو بآخر. وإن تعذر فهم دلالاته فذلك ليس مرتبطا بالميكانيزمات أو الإعدادات السيميولوجية، وإنما يتعلق الأمر أساسا بمحتوى الفيلم (Metz, Le cinéma, langue ou langage, 1964: 79).

في ضوء كل ذلك يغدو مفهوم الصورة/الفضاء هو المفهوم الذي يتناسب. وفق منظور غودان. مع التفكير في خصوصية الفضاء الفيلمي. فاختبار الفضاء الفيلمي يستدعي أسئلة جوهرية حول السينما؛ أشكالها و"موادها" ومعانيها الخاصة، كيف نفهم اشتغالها الأصل؟ ماذا نختبر في التجربة الجمالية التي تقدمها الأفلام، وماذا نأخذ عنها إلى السياق الإدراكي والأخلاقي لحياتنا؟ (Gaudin, 2015: 199). بيد أن مفهوم الصورة/الفضاء يرتبط بالصورة وهي تتحرك في سياق العرض السينمائي بوصفها وجودا بصريا وسمعيًا غير قابل للتجزئ، بغض النظر عن الاشتراطات التقنية الموضوعية المتدخلة في إعدادها. ومن ثم فإن الصوت سواء أكان معطى طبيعيا أو اصطناعيا فهو ينطوي في مصاحبته للصورة على سلسلة معقدة من المشاكل النفسية الإدراكية. وقد تعلم المتلقي المتفرج منذ زمن بعيد، أن يتلقى الأصوات المسموعة في الفضاء الفيلمي المقترح من الفيلم ذاته، بمعزل عن الفضاء الحقيقي سواء أكان قاعة سينما أو غرفة خاصة، (Gaudin, 2015: 159) هكذا يبدو أن مفهوم الصورة/الفضاء قائم على مساحة جمالية وفنية وتخيلية. لن تتشغل الورقة

البحثية بما هو تقني أو فيزيقي يخص الأبعاد السينمائية التي تتيحها صناعة السينما. بل ستنشغل بما هو تخيلي سيميائي في سياق علاقته بتجربة تلقي الدلالة الفيلمية جماليا وفنيا ووجوديا.

ويؤكد روجي أودان، في انشغاله بمراقبي تلقي المشاهد للنص الفيلمي ضمن النموذج السيميائي التداولي، أن إنتاج تأثير الخيال يفترض أن الفيلم قابل للتنظيم من قبل المتفرج/المتلقي في شكل عالم، ولكن أيضًا في شكل سرد؛ يحفز رغبة المتلقي ويجعله يهتز. (Odin, 2000: 25) ويقصد أودان، بذلك، تدرج السيرورة التي تقود المتلقي وهو يستقبل الخطاب الفيلمي إلى الاهتزاز والمشاركة العاطفية على إيقاع ما يتيح الفيلم رؤيته وسماعه (Odin, 2000: 38) والسرد والتدرج ليسا كافيين لإنتاج التأثير الخيالي؛ والحاجة ملحة إلى مجموعة أخرى من العمليات؛ هي العمليات المسؤولة عن بناء الهيكل البنوي الخيالي. فالتشكيل أو التشييد التخيلي كما يظهر في الأدب الخيالي - غالبًا ما يشار إليه باسم «الخيال» - يغطي العديد من العمليات التي تختلف في أدائها ومستوى تدخلها. لأجل ذلك ينطلق أودان من مفهوم التشييد التخيلي أو التخيلية La notion de fictivisation، ويميز بين ثلاثة مستويات للخيال. المستوى الأول لغوي يرتبط بالبنية التلفظية الفيلمية؛ أي بوضع اللغة بوصفها وسيلة تواصل. فما يُرى، في الفيلم، ليس مستوى الأشياء مثلما هي في الواقع وإنما ظلالها وأشباحها ومعادلاتها أو مقابلاتها في المرآة التخيلية للفيلم. وهكذا يتشكل مفهوم التخيلية بمجرد الوجود ضمن اللغة (وليس ضمن الواقع) وعبرها، فكل أدب أو فن هو تخيل حتى وإن كان واقعيا في شكل مذكرات أو سير أو وثائقيات (Odin, 2000: 47.48). والمستوى الثاني سردي يتعلق بنظام بناء الحكاية في الخطاب الفيلمي. وفعل التسريد Narrativité هيكل أكثر تعقيدا من الحكيم وتتطلب مجموعة من العمليات. ففي الخطاب الفيلمي يمكن لكل حركة أن تكون حكيا مصغرا مثل عين تنفتح أو ورقة تتحرك، بينما التسريد الفيلمي لا يرتبط بالبنيات الحكائية الصغرى التي تتضمنها المشاهد وحسب، بل يرتبط بالنسق الذي تنتظم فيه كل البنيات الحكائية الكبرى في كل المشاهد (Odin, 2000: 27,36). ويرتبط المستوى الثالث بما يدل عليه الخيال في لفظه؛ أي بالبعد التخيلي الذي يعارض الواقع. فمن منظور سيميائي تداولي يصبح التشييد التخيلي مقترنا بتشكيل المتلقي للبنية التلفظية التخيلية التي يتلقاها في الفيلم وتأويله لها. (Odin, 2000: 48.49)

باستحضار مفاهيم الصورة الفضاء مع أنطوان غودان ومفاهيم التخيلية والسرد الفيلمي لروجي أودان، مثلما تم التأسيس لها سابقا تتحدد محاور المقال البحثي في دراسة سيميائيات فيلم اشتباك في محوري الصورة والدلالة الفيلمية.

2. الصورة في فيلم «اشتباك»:

يتمر تشكيل الصورة الفيلمية في شريط «اشتباك» من طورين. يقترن الأول بعرض الصورة في اللقطات الأولى خالية من الحياة، عبر استكشاف المحددات الفيزيائية للمكان الذي سيستوعب

الأحداث، أي عربة الشرطة الحديدية السوداء. فيعرض وهو بعد خالياً وجامداً دون حركة. ويلحق الطور الثاني انبثاق الحركة والحياة ضمن الصورة عبر تشخيص أحوال ذلك المكان وهو يمتلأ تدريجياً بشخصيات الحكاية الفيلمية العشرين، ويلحق المكان وهو ينساق لتصاعد الحركة داخل عربة الشرطة واحتدامها. مثلما يلحق هذا الطور الثاني انفتاح الصورة على تعالق جدلي ينشأ ضمن المكان وهو ينساق لوتيرة علاقة حركة داخل العربة بشخصيات الضباط والعساكر التي تنتمي إلى الخارج، فضلاً عن علاقة ما يحدث داخل عربة الشرطة بباقي وقائع الاشتباكات التي تحدث في خارج العربة بين المواطنين والمتظاهرين وحشود ذوي البدلة الرسمية السوداء. إن الحكاية الفيلمية التي تبنيها الصورة الفيلمية في الفيلم بشكل تصاعدي، لا تحكي عن مصر. وإنما تحدث في موازاة يوم من الأيام الثلاثة التي واكبت ثورة 30 يونيو 2013 التي عزلت الرئيس محمد مرسي. ففي تلك الأيام الثلاثة احتشد ملايين المتظاهرين في شوارع القاهرة ضد الرئيس للمطالبة بعزله بعد انقضاء سنة كاملة على توليه مهام الرئاسة دون تحسن أحوال الحياة المصرية والأوضاع الاقتصادية والاجتماعية، مثلما احتشد مناصروه من المنتمين إلى جماعة الإخوان المسلمين أو محبيها. إن انتقاء الصورة المقفلة المرتبطة بالفضاء العمومي الحديدي الضيق والمقفل المسيج في نوافذه بالقضبان الحديدية لشريط اشتباك، انتقاء ذو أبعاد لا متناهية على مستوى كتابة الفيلم وإخراجه وتداوله وتلقيه وتأويله. فالصورة/الفضاء، مثلما يشكلها الفيلم عبر تتابع اللقطات وتطور المتتاليات الحكائية، تلتحم بالمكان المغلق لتغدو سجناً متنقلاً يقفل بابها على الكاميرا والشخصيات. فتنحسب احتمالات الحدث وما ستقضي إليه مصائر الشخصيات ضمن العربة. ويُقَمّ المتلقي المشاهد منذ لحظات المشاهدة الأولى متلصصاً على ما يحدث عبر الكاميرا. إن المشاهد، متلقي الفيلم، يستشعر وهو يلحق المشاهد التي توطئها صورة المكان المقفل، وكأنه بدوره قد حبسته الصورة ضمن فضائها المقفل، أو كأنه في أحسن الأحوال حامل للكاميرا التي تحدد الصورة الفيلمية وتشكلها. وتتفرد عربة الشرطة: فهي شاحنة أم حافلة أم مركبة أم مقطورة تجرها القاطرة خلفها بالإكراه؟ فالفضاء في الفيلم الوجود في الإكراه. ولذلك هو ليس حميمياً ولا أليفاً. هو عام تتشاركه الشخصيات الكثيرة بخصوصية منعدمة. الداخل إليه ملزم بالبقاء قيد حدوده دون اختيار أو قرار أو حرية. وهو فضاء مخيف بالإكراه، ومظلم بالإقفال، وحرار وعطن بالتكدس، وعقابي بالإجبار، وقاتل باحتمالات الاشتباكات بالحجارة والرصاص الذين يتعاقبان خارج العربة. وعلى الرغم من كل تعديياته تلحمه الكاميرا مع الشخصيات المكرهة على البقاء داخله طيلة زمن السرد الفيلمي، خلف إطار الصورة الفيلمية التي تحشد لها الرؤية الفنية أدواتها وموادها ودلالاتها.

هكذا يدخل فضاء الصورة/العربة، وفق زمن النقاط رجال الشرطة لهم واحتجازهم داخل العربة المتحركة في البداية، من المتورطين الأحد عشر الذين دفعوا ضريبة الخروج إلى الشارع في زمن الطوارئ: الصحفي المصري الأمريكي آدم ورفيقه المصور زين، ثم البقية الذين ضربوا العربة بالحجارة لما عرفوا أنها تحمل صحفيين، فكان أن التقطتهم الشرطة وأحقتهم بالعربية. وهم: نجوى وزوجها

حسام وابنها فارس الفتى، والشاب الديجي ورفيقه، والشاب الغني والشاب الفتوة المتشرد، والكهل الحاج صلاح الذي نزل للشارع بحثاً عن طارق ابنه المختفي، يرافقه صديقه ومستخدمه رضوان. يضاف إلى هؤلاء في لقطات لاحقة من فيلق المتظاهرين بالفعل، التسعة؛ تامر نعمان المطرب الكوميدي، وبدر المعتقل الإخواني السابق، والفتى الإخواني أحمد هاشم، وأخوه محمد المحب، والقائد محسن، والشاب عمر منصور، والشيخ العجوز وابنته المتحجبة عائشة، وحذيفة الرفاص الذي التقطت عربية شرطة أخرى أباه الحاج حمزة، ولا يعرفان أين مصير أخيه الأصغر مالك. من الخارج تخترق فضاء الصورة/العربة بموجب السلطة الموكولة إليها أو التي استحوذت عليها سبب شخصيات. أولها العسكري فرغلي سائق العربة الذي سيقتل بالرصاص وهو يسوق. وثانيها العسكري عوض الطيب الذي يرغب في مساعدة جميع المحتجزين؛ فيعاقب بالاحتجاز لفترة معهم، ويهدد بالسلاح من رئيسه خارجاً. وثالثها العسكري عويس المشاكس المغلوب على أمره الذي سيشارك المحتجزين في النهاية مصيرهم محتجزاً بدوره رفقتهم. ورابعها الضابط المشرف على العربة. وخامسها العميد قائد العمليات الذي سيقيد يدي الصحفي المصري الأمريكي إلى قضبان النافذة، ويموت لاحقاً خارج العربة برصاصة قناص. وسادسها مالك الذي سيظهر فجأة لينقذ عربة الشرطة من الجموع التي ترشقها بالحجارة إلى خارج المدينة، قبل أن يعيدها إلى مصيرها مرة ثانية وإلى مصيره هو كذلك وسط حشود أخرى.

ولأن الامتلاء تمّ داخل المكان على دفتين اثنتين، انبنى فضاء الصورة في محدداته الفيزيقية خالياً أولاً، ثم امتلاً لاحقاً بالوجود الإنساني الذي أمده بعلاماته السيميائية، قبل أن تحتشد داخله الحركة بالتعارض بين المتورطين غُفلاً وبين المتظاهرين، وعبر التعارض بين الداخل والخارج. فيكتسي الفضاء طاقاته الرمزية، وفق ما تقتضيه سيرورة التطور والتحول والمآل. إن الاختلاف بين وضعيات الفراغ والامتلاء والتكدس ينقل حال فضاء الصورة الفيلمية التي تتجاوز في محدداتها السيميائية والرمزية المكان الفيزيائي المادي لعربة الشرطة السوداء المقفلة الحديدية المتهاكة إلى الحياة والاحتدام والصراع الذي يحدث داخل ذلك المكان العربة. ويغدو الفضاء الفيلمي المعادل الموضوعي، سيميائياً ورمزياً، لكل ما يشحذ الفضاء الصورة في ظل التعارض بين الخواص النفسية والاجتماعية والقيمية للمتورطين الأحد عشر، وللتعارض بين فيلقهم وفيلق المتظاهرين التسعة، وللتعارض القائم بين الداخل والخارج، وبين الفضاء المغلق، أي ما يحدث داخل العربة/الفضاء الفيلمي والفضاء المفتوح، أي ما يحدث خارج العربة/مصر.

إن وجود الإنسان/الشخصية/الممثل هو ما يتيح للمكان أن يصبح فضاء للحدث. ونتيجة للاختلاف والتعارض بين الشخصيات يصبح بناء الدلالة داخل الفضاء الفيلمي سيرورة تدرج للحركة والصوت والصورة، تُتابعها اللقطات والمشاهد لبناء المتواليات الحكائية الصغرى التي في ظل تركيبها تتشيد البنية السردية الفيلمية الكبرى.

3 - الدلالة الفيلمية، اللغة والسرد والتخييل:

يعرض الشريط السينمائي لحكايات عديدة ضمن فضاء الصورة المغلق. ولا تتقدم تلك الحكايات دفعة واحدة بل تبنيها اللقطات والمشاهد بطريقة متدرجة على طول الفيلم. ولا يفتح الفيلم على الاستعادة أو الفلاش باك في تشخيصه لتلك الحكايات أو في بنائه للمتواليات الحكائية أو في تسريده للفيلم. إن اللغة وحدها رفيعة الصوت والصورة في تأثيث الفضاء بالدلالة، ولغة الخطاب الفيلمي ضمن الفضاء المقفل منفتحة على الصوت والحركة والإيماء والإيحاء والنظرة واللفظة، ومختلف أشكال الجسد وأحواله من لباس وقصة شعر أو لحية أو نظارات طبية أو حلي أو ساعة رقمية أو وشم أو شارة، ومختلف تعبيراته من انحناء أو استقامة أو وقوف أو جلوس أو انزواء أو سحب أو قذف أو عراك أو بكاء أو ضحك أو زي يُرتدى أو يُنزع... إن أبسط لمحة أو لفظة ضمن الفضاء المقفل حكائي مصغّر وملفوظ فيلمي حكائي يتنامى لتشكيل متواليات أكبر منه. لأجل ذلك فإن دلالات الصورة ضمن عربة الشرطة المحتشدة بالشخصيات العديدة، إلى جوار الكاميرا أو أمامها أو قريبا منها، هي دلالات موعلة في الإيجاز والاقتصاد والتكثيف. إن الفضاء الصورة يعتدّ بالمكان الحديدي العربة أو مركبة الشرطة الخالي من أي إضافات تزيينية، لكي تتعاضد الحياة والفوضى التي تضفيها الشخصيات المختلفة على منحه الدلالة. ولا تتشكل الدلالة الفيلمية الكبرى إلا في نطاق تجميع كل الدلالات والمعاني الجزئية التي حرص الفيلم على تشييدها عبر المقاطع والمتاليات الحكائية المختلفة. فالكهل صلاح من فيلق المتورطين صاحب محل بيع وإصلاح الهواتف المحمولة، خرج برفقة رضوان، وهو مستخدم من مستخدميه تقني محمولات يؤازره لكي يبحث عن ابنه طارق المخفي. لم يتوان في كل اللقطات التي كانت الشرطة تواجه فيها المتظاهرين الإسلاميين أو حين ألحقت بعضا منهم بالعربة، من الصراخ والدعوة إلى الإمساك بهم والتخلص منهم. سيكتشف على ظهر بدر لاحقا آثار التعذيب، ليدرك أن بدر قد قضى عمره في المعتقل مستقداً ابنه طلحة الطالب الجامعي في كل مراحل طفولته ونشأته. أما طارق الذي لا يعرضه الفيلم، وإنما يحكي عنه، فما زال تلميذا في الثانوية العامة، غاب منذ أسبوع عن نظر أبيه صلاح. ووفق ما تتداوله المتواليات اللاحقة في الفيلم؛ فطارق قد انتمى إلى الإخوان، وبدوره خرج للتظاهر والاعتراض لصالح الرئيس. وحذيفة الرقاص من فيلق المتظاهرين كان برفقة أبيه الحاج حمزة وأخيه مالك وباقي رفقاتهم في الانتماء. لكن عند تفريقهم التقطت أبيه عربة شرطة أخرى، بينما ظل الأخ الأصغر مالك مفقودا. وكلما تقابلت العريبتان في الطريق، على مراحل ولقطات متباعدة، كشف الحوار بين الحاج حمزة وابنه حذيفة عبر النوافذ الحديدية، استمرار عملية البحث عن مالك، وكشف أحوال المحتجزين في العريبتين، وسعي حذيفة للاطمئنان على حال أبيه، أو توصية رفقاته في الاحتجاز الذين يتجاوزون الخمسين شخصا على مساعدته. ويُبيّن لاحقا أن الأحوال في العربة التي تحتجز أبيه أسوأ من أحوالهم، فالباب مقفل منذ ملء العربة على ما يتجاوز الخمسين عضوا أو محبا للإخوان، لا يجدون موطئ القدم للوقوف. ويدرك لاحقا إثر اختفاء

والده عن النافذة وتبليغ صوت أحد المحتجزين من الداخل عن وفاة أحدهم، أن أبيه قد توفي اختناقاً. أما مالك المفقود فيظهر في أواخر الفيلم لكي يقود عربة الشرطة المقلدة بعيداً عن جموع الراشقين بالحجارة، ويحاول فتح قفل الباب بطرق مختلفة بمشورة المحتجزين دون جدوى، ليعود سائق العربة إلى الحشود قصد استجادهم لتسريح المحتجزين. لكن تقول الفوضى إلى مصير مأساوي يقتص فيه المتظاهرون في الشارع بالعنف من كل العربات يبدأ بمالك، ليبلغ في الأخير افتراضاً للنهاية غير المقلدة جميع محتجزي العربة.

يتكرر الأمر ذاته في حكايات كل المحتجزين التي تُقدّم عبر متواليات. فيسعف الفضاء المقلد والمساحة الضيقة والحركة المحدودة في مراكمة المحكيات الصغرى جزئيةً جزئيةً حتى تكتمل الحكاية أو المتوالية. فالمصور زين مصابٌ بفوبيا الأماكن الضيقة. والصحفي آدم عاد لمصر في الأصل كي يدفن أباه الأمريكي الذي رغم البعد لم يشأ مدفناً لجمانه غير وطنه الأصل. وعائشة الفتاة ذات الأربعة عشر عاماً التي خرج برفقتها أبوها الشيخ إلى التظاهر رغماً منه، لرفضها الامتناع عن المشاركة، فال أمره في لحظة هروب من رشق الحجارة فُتح فيه باب العربة إلى أن يسقط في الشارع صريعاً ما أصابه من رشق. وعائشة هي ذاتها التي ستعيش وسط المتكسبين أزمة الحاجة إلى التبول. بيد أن كونها فتاة جعل متوالياتها تختلف عن متوالية تقني المحمولات رضوان المصاب بالسكري، حين سيعيش بدوره الأزمة ذاتها فتكون القارورة الفارغة الحل الذي سيتناوبان عليه هو وتامر المطرب.

4- مرويات الدلالة الفيلمية:

إن السرد الفيلمي في شريط اشتباك، وهو يحترم خطية الزمن في بناء المعنى، يراكم سيميائياً اللقطات والمشاهد في المتتاليات الحكائية، قصد أن يشكل البنية الحكائية الواحدة التي ستعصّد الدلالة التسريديّة التي يشيّد بها الفيلم، عبر الفضاء الصورة. ويمكن التوقف عند رصد ثلاث متواليات سردية كبرى شيّدتها الحكايات وفعل التسريد في شريط اشتباك. تختلف تلك المرويات وتتباين من حيث السيرورة التي بنتها والعلامات التي واكبتها والدلالات التي أفضت إليها. لكنها تتكامل في المنتهي لتشكيل ملفوظ الخطاب الفيلمي وقوة التخيل التسريدي.

1. مروية الارتباب والرفض:

هي المروية الأولى التي عرضت الصورة فيها الفضاء الفيلمي خالياً ثم ملأته. كان أول المحتجزين الصحفي آدم والمصور زين. ولأن مساحة العربة حينها كانت فارغة فقد تنقلت اللقطات خلف الشخصيتين وهما تنتقلان من نافذة إلى نافذة أخرى لمتابعة ما يقع خارجاً، ولاستدعاء المساعدة الطبية إثر إصابة المصور زين بأعراض رهاب الأماكن الضيقة. شخّصت تلك البداية انفصال الداخل عن الخارج ووطأة الانتقال من المفتوح إلى المغلق. وكشفت محدودية الرؤية البصرية لما يحدث في

الواقع خلف القضبان الحديدية، حتى وإن كان إمكان الالتفاف عبر الزوايا الثلاث المختلفة متاحا. بينما ظل الجدار الرابع موقعا للكاميرا، لم تخترقه إلا حين كانت إرادة اللقطة تصوير سائق العربية. إلى جوار كشف واكتشاف المكان والتعرف على محدداته ومحددات الفضاء الصورة (الأمر الذي لا يرتبط بالمثلين فحسب؛ بل يرتبط بالمصور والمخرج والمتلقي)، تنطلق المروية في سيرورة اكتشاف وتعرف ممتدة. تلاحق هذه السيرورة توافد باقي الشخصيات وما سيطرأ على الفضاء الفيلمي، وعلى الفضاء الصورة، إثر حلولها فيهما. حلول الشخصيات/الممثلين لم يغير معالم المكان الجامد الأسود والحديدي، بل غير معالم الفضاء الفيلمي، والفضاء الصورة. إن الحركة والحياة وهما تستشريان داخل الفضاء عضدتا ضمن المساحة الضيقة كل موجبات الاستغراب والغرابة والبعد بين الشخصيات من كل الفئات. لقد كان الضيق أولاً، لكنه لم يكن مكانيا أو فضائيا فحسب، بل غدا ضيقا نفسيا واجتماعيا وفكريا. فكل شخصية ترفض الآخر لكي تحدد ذاتها. والرفض هنا علاقة تضاد تفرضه الذات في مواجهة ذلك الآخر الغريب الذي لا تعرفه وترتاب منه ولا ترغب له في أن يكون قريبا منها أو من عالمها. فتتداعى ملفوظات النبذ والإقصاء والكرهية. ويصبح الفضاء الفيلمي موطناً لمروية رفض الآخر ليس بما هو عليه، بل بموجب الارتباب مما يخالف الذات الناظرة أو الرائية فيه. تبلغ المروية حدتها بعد أن اقتحم خرطوم المياه بوابة العربية لكي يُوقَف الفوضى والصراع والصياح والتشابك بالأيدي الذي خاضته الشخصيات في الفضاء المغلق نتيجة الارتباب ورفض الآخر، ويضع حدا لفضاء صورة هيستريا الداخل، ويوحد بينهم جميعا في وضع العودة إلى حالة الضعف الإنساني البشري الأعزل في مواجهة السلطة والقوة والعنف.

2. مروية الاستئناس والقرب:

تنخلل المروية أحداثاً عديدة بين الداخل والخارج، تصهر جميع المحتجزين في وضعية العجز والضعف البشريين، فيغدو القرب من الآخر سبيلا للمواساة وللترويح ولإستعادة الطمأنينة. وتنطلق المروية مع شروع المحتجزين الإخوان والمحبين في تنظيم أنفسهم وإيكال مهمة الحديث عنهم لأقدمهم في الانتماء والأحقية. فالوعي بالذات ضمن هيستريا الصراع المحتدم سيُعيد ضمن الفضاء المقفل ترتيب الأولويات، ليُخرج المحتجزين من ردود الأفعال الانفعالية إلى التبصُر والتفكير العقلانيين. لكن توالي الأحداث سيدفع بالوتيرة إلى التسريع في اتجاه البحث عن العمق الإنساني في كل لقطة أو مشهد أو متواليه حكائية. فيعيش رضوان مريض السكري الحاجة الملحة للتبول، ويتضافر جهد الحاج صلاح رفيقه مع الجميع لحل الوضع. وحين تأتي القنينة البلاستيكية من الخارج لفك الأزمة، ويتعذر على رضوان الأمر ببادر المطرب الإخواني تامر إلى فعل التبول قبله لكي يطلعه عمليا على طريقة التنفيذ. ويواكب الجميع الأزمة ذاتها لاحقا مع عائشة، مبادرين ومتعاطفين لحل الأزمة بما يقتضيه وضع الفتاة المتحجبة. ويتابع الجميع لاحقا بانفعالات وأفكار متضاربة، تنقلها الكاميرا المتلصصة

في لقطات عن قرب لكل الشخصيات، أحداث قتل العميد خارجا بالرصاص، وكيف اقتص أصحاب البدلات السوداء من القناص الملقى على قارعة الشارع ملتقيين عليه بالأيدي العارية. ويتابعون مقتل فرغلي سائق العربة وهي تسير. ويذوقون جميعا أهوال الحرارة المتصاعدة داخل العربة وأحوال الاجتفاف والعطش. وتشاركوا قنينة ماء واحدة على جرعات. وبادروا جميعا لانتشال حذيفة من ضرب الشرطة وإنعاشه، بعد أن نزل من العربة لكي يتفقد حال أبيه الحاج حمزة الذي قد يكون متوفيا في العربة المقابلة. ويحكمون إقفال النوافذ للتصدي للغازات المنفجرة خارجا، بقطع ثيابهم وهم ينزعونها عن أجسادهم، لتتلاشى الغرابة ويلتف الكل في أحاديث عديدة متنوعة ذات صبغة حميمية تزيح قيود الغرابة والبعد والرفض. وتوحد بين الاختلافات التي تفرقهم بما فيهم العسكري عويس المجند الذي احتجز معهم في لحظة عماء، والذي سيكشف الوشم على ساعده ونجوى الممرضة تعالين إصابته أنه مسيحي الديانة، فتخفي نجوى الوشم وتواصل العناية به. ويعيشون جميعا رعب الضياع وسط الحجارة التي يرشقها عليهم المتظاهرون والعربة متوقفة دون سائق. فيوطد الفضاء الفيلمي في عمق العماء الذي يسيطر على الخارج ويفرض آثاره على الداخل، تجربة الاقتراب من الآخر المخالف، قصد البحث عن الأصل الإنساني المشترك، ولمواجهة المحنة التي وضعت الجميع على محك الوجع والمعاناة بمساواة، الأمر الذي وثقه الصحفي آدم طيلة رحلة العربة في شريط فيديو عبر كاميرا ساعته الذكية.

3. مروية التمايز ووحدة المأل:

تتعلق المروية الثالثة بالعربة تسير بالجميع دون أن يُعرف سائقها. ليكتشفوا لاحقا على ضواحي العمران، بعد أن فارقوا الحجارة المرشوقة أن مالك أخ حذيفة هو الذي بادر دون إعلان إلى قيادة العربة. لتشرع عمليات تشاور ومفاوضة بين الكل للبحث عن السبيل إلى فك قفل الباب الممتنع من الخارج. ويختلفون من جديد حول مقترح العودة إلى مكان الحشود بحثا عن المساعدة لفك القفل. فيعود مالك بالعربة وبالمحتجزين إلى داخل المدينة محدثا الفرقة والفتنة، نتيجة خشية كل فيلق من متظاهري خصومهم. فتتمايز الشخصيات في فردانياتها ثانياً. وتتموقع وفق النزوع الإيديولوجي في مجموعتين. تبدو كل منها متعاضدة فتكفي نظرات العين لتحقيق التواصل وإنجاحه. تواكب المروية ببينيتين تسريديتين مختلفتين.

تتعلق الأولى بالعسكري عوض الذي يحتويه الجميع ويمنحه عمر الإخواني العصري ما يرتديه لكي لا يتعرف على هويته المتظاهرون خارجا. لقد بادر عوض لإعادة البطائق المصادرة سابقا إلى أصحابها. وتكشف المتواليات الحكائية الموازية أنه قد بادر إلى ذلك على الرغم من أنه ملزم بأداء مهامه الموكلة إليه قيد التجنيد الإجباري.

ترتبط الثانية بالصحفي آدم الذي لم تكن صلته قوية بالمصور زين، لكن حينما يعلن هذا الأخير عن فكرة رفضه مغادرة العربية تاركا زميله مقيدا إلى النافذة والعربة تسير نحو المتظاهرين. يستهين الصحفي بحياته مُثَمِّنا قيمة الفيديو الذي تم تصويره للحظات التي جمعت بألفة وتعاقد الجميع باختلافاتهم وتبايناتهم في مروية الاستئناس والقرب.

هكذا تغاير المروية الأخيرة "مروية التمايز ووحدة المآل" المرويتين السابقتين في كون كل حكاياتها تحدث زمن الليل. فالظلام يستغرق فضاء الصورة على المستويات الفيزيائية والسميائية والرمزية. لا تتحقق الإضاءة إلا عبر الأشعة التي يصوبها المتظاهرون خارجاً، فتتخذ إلى داخل العربية المغلقة لتلونها بالضوء الأخضر. هل هو إشعار بالأمان أم بالخروج أم بالحياة أم بالابتعاد أم بالخطر أم بالموت؟ الوجوه في الداخل متوترة والملاح مرتبكة والنفوس متعبة. الكل يريد الخلاص لكن لم يعد بإمكان الدق على الجدران أن يعلن عن الانتماء أو الحق في الحياة. فهوية المتظاهرين في الخارج لن يدركها من في العربية إلا بعد التوغل وسطهم. ولأجل ذلك، الوعود بضمان حياة الفيلق الثاني لن تبيد الخوف المسيطر على الجميع. ومرأى مالك تسحبه الأيدي من مقطورة السائق بعنف وتتداول الضرب على جسده الأعزل، يُؤزَم الوضع أكثر. ويعلن أن الهستيريا لن تترك خلفها ناجيا من المحتجزين داخل العربية، مهما كان فيلقه. الظلام غدا مُطْبِقاً على كل محكيات المروية الأخيرة. والضجيج والفضوى يسيطران على فضاء الصورة. والدلالة الموحى بها، عبر تطور المرويات الثلاث، تكشف أخيراً أن ظلام العربية المقفلة والضيقة أَمُنْ من الإنارة الساطعة في الخارج المفتوح. إن جدلية الداخل المقفل والخارج المفتوح تؤول، في فضاء الصورة سيميائياً ورمزياً وتداولياً مع المشاهد الأخيرة في فيلم "اشتباك" وما يصاحبها من متواليات حكائية، إلى أن كل من سيخرج من العربية سيلقى حتفه بين الأيدي المتطاولة التي تسحب أي جسد تطاله.

إن الانتقال من مروية الرفض إلى مروية القرب، ثم الختم بمروية وحدة المآل في سيرورة التسريد الفيلمي التخيلي لم ولن يترك المتلقي مجرد مُشاهد في الخارج، خارج العربية وخارج فضاء الصورة وخارج التخيل السينمائي، هناك في الغرفة أو القاعة التي يتابع عبر شاشتها الصور واللقطات والمشاهد. إنه في البدء قد أوهم بأنه حامل الكاميرا في الفضاء الضيق والصورة المحدودة، وفي المنتهى يستشعر الاحتناق والرعب ويتوق إلى مغادرة العربية/الصورة دون أن تطاله الأيدي هو الآخر.

ولا يحق التخيل الفيلمي هذا الرهان بالضرورة عند المتلقي منتصيا إلى فئة أو أخرى، ذلك المتلقي الذي يتابع الفيلم بعيدا عن حرية الإبداع في تشييد عوالمه التخيلية للغته الخاصة التي لا تنقل الواقع ولا تحكيه ولا تحاكيه. إن الأمر مع متلقي العمل الإبداعي التخيلي، القارئ الموضوعي، الذي قدمه شريط "اشتباك" يتجاوز التعاطف بمفهوم الكاتارسيس الأرسطي إلى ملء الجدار الرابع خلف الكاميرا

بشخصية إضافية احتُجرت في البداية مع المحتجزين داخل العربة، وتلقى في المنتهى المآل ذاته وسط هيستريا الخارج.

الخاتمة:

أثار فيلم اشتباك لمخرجه محمد دياب، وكاتبه محمد وخالد دياب، الكثير من الجدل والنقد واللغظ والمزايدات، استغرق زمتا ممتدا ومصاحبا لزمن إنتاجه وتصويره وتوزيعه وعرضه. لم يكن من رهانات هذه الورقة البحثية استدعاء ذلك أو تحليله. لقد كان انشغالها موجَّها نحو دراسة تشكل الدلالة الفيلمية في الفضاء الفيلمي، انطلاقا مما يسرده خطاب الفيلم سيميائيا عبر الصورة، وما يصل المتلقي إلى إدراكه من معان في تأويله تداوليا. في أفق تلك المساعي توصلت الدراسة إلى النتائج الآتية:

- أولاً: الدلالة الفيلمية لم تشكلها حكايات الفيلم أو متوالياته الحكائية الصغرى إلا في نطاق السياق التسريدي الأكبر الذي حدد رؤية الفيلم وهويته الإبداعية.
- ثانياً: تبين أن الانتقال في تحليل الخطاب الفيلمي من العلامات أو الملفوظات إلى دلالاتها وصولاً إلى رمزياتها تجعل سيرورة بناء الفضاء الصورة بؤرة الخطاب الفيلمي، مثلما هو مرتكز التخيل والتسريد على مستوى الكتابة والإخراج الإبداعيين.
- ثالثاً: إن العربة المقفلة في فضاء الصورة ليست سجنًا متحركًا تكسدت فيه الشخصيات والحكايات والحيوات بموازاة الاشتباكات الهيستيرية والدامية التي يسعها الخارج باختلاف المتحركين فيه والقائمين عليه والمتحكمين فيه. إن العماء والفوضى موحَّدان في الفضاء المقفل كما في الفضاء المفتوح. وفضاء الصورة يعرض تلك الثنائية منذ اللقطة الأولى تعارضاً تُقابل فيه الحرية الاعتقال والخارج الداخل والأمنُ الخطر. لكن في عمق ما صاغه التخيل التسريدي ضمن خطاب الفيلم يغدو الإنساني هو الأصل، رجلاً أو امرأة أو طفلاً، مثقفاً أو مواطناً بسيطاً، منتمياً أو غير منتم، ثائراً مناضلاً بالقصد والوعي، أم على سبيل المصادفة.
- رابعاً: العربة السوداء الحديدية، ضمن الصورة السينمائية التي صاغها فيلم "اشتباك"، رغم إحكام القفل والضيق والاحتجاز والحرارة والعطن والعطش والجوع والظلم والوجع والمعاناة كانت رحبة لتسع الجميع باختلافاتهم وصراعاتهم وحكاياتهم وحيواتهم. وكانت مفتوحة لتخلق الألفة بين المتعارضين والمودة بين المتصادمين والرحمة بين المتقاتلين. وكانت العربة محايدة لتساوي في أقدارها وأحكامها بين الجميع دون تمييز أو فصل أو محاباة أو تحيز، ليغدو التعايش السلمي داخل العربة نظاماً يرتضيه الجميع؛ ينبذ العنف ويعضد التعاطف والتآخي والتآزر، إلى حين تسلط الفوضى الهيستيرية التي ستبتلع نارها الجميع.

● خامساً: إن الفعل التخيلي الذي شيده الفيلم وهو يضع كل تلك الشخصيات المتنوعة والمتعارضة والمتصادمة والمستعدة للانفجار في وجه بعضها البعض، لم يستعد خزان الروائي الفلسطيني الشهيد غسان كنفاني في "رجال في الشمس"، وإن كان التناص بين النص الروائي والشريط السينمائي مثيراً للبحث وللاستقصاء وللنقد في أكثر من مستوى.

توصي الدراسة بالمقترحات التالية:

● أولها: قد يُتوقَّع في كل قراءة أو نقد أو تحليل لنص أو لخطاب منتميِّين إلى الآداب أو الفنون أو الفعاليات الإنسانية أن تتحدَّد نتائج تلك القراءة أو النقد أو التحليل في ضوء التصور الناظم للمنطلقات النظرية والنقدية والمعرفية. لكن الحديث عن هذا الافتراض يستلزم بدءاً النأي عن الإسقاطات الإيديولوجية والتحيزات الفكرية الشخصية، والاشتغال بدل ذلك من داخل نواظم المعرفة والنقد.

● ثانيها: الفعل الإبداعي في الآداب كما في الفنون وباقي الإنتاجات الخطابية الإنسانية فعل متحرر من الوجود القبلي لجاهز، عليه أن يلزمه أو يحكيه أو يحاكيه. إن الإبداع خلقٌ لا سابق له، وإحداث لما لم يكن موجوداً قبل أن يبدعه العمل الإبداعي.

● ثالثها: الخروج عن النمطية والاعتياد والألفة في الكتابة الإبداعية والتفكير الخلاق والإخراج السينمائي والتشييد الفني وغيره، هي أفعال مقاومة وجودية قبل أن تكون فنية أو فكرية أو أدبية. يحقق عبرها الفعل الإبداعي وجوده وإحداثه في العالم. وتعلن عبرها الذات المبدعة عن هويتها الإبداعية أو الفكرية أو الأدبية. إنه وجود بالقوة ينقل خطابه أو ملفوظه إلى أن يكون موجوداً بالفعل.

● رابعها: تحديد زوايا النظر إلى العمل الإبداعي ذاته يفضي للتوصل إلى نتائج مغايرة لما قد تتوصل إليه زوايا أخرى مختلفة للنظر والتحليل. ذاك ما يكفله الإبداع في تحرره بوصفه عملاً فردياً منتجاً من جهة، وما يقتضيه تحرير القراءة في تلقيها للعمل الإبداعي بوصفها تنميماً للتواصل بين الذات المبدعة والذات المستقبلية من جهة ثانية، دون إقصاء أو إسقاط أو تحريف.

● خامسها: ارتقاء الفعل الإنتاجي العربي في الفنون والآداب والإعلام والسياسة والتعليم وغيرها، ليس مرتبطاً بارتقاء الفاعلين والفاعلات نحو ارتقاء آفاق الجودة والمغايرة والتطوير والمقاومة والتنمية والريادة. وإنما يرتبط، بالإضافة إلى ذلك، بشدِّ التلقي والاستقبال والقراءة نحو تلك الآفاق قصد تغيير الواقع وتكسير أدوات إعادة الإنتاج للنمطي والساند أو التافه والإلهائي.

قائمة المصادر والمراجع:

- فيلم اشتباك (2016): إخراج محمد دياب، سيناريو محمد دياب، خالد دياب، تنفيذ كريم الشناوي، إنتاج معز مسعود، محمد حفطي، إريك لاغيس، إيهاب أيوب.
- باشلار، غاستون (1987): جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، الطبعة الثالثة، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.
- Gaudin, Antoine (2015): L'espace cinématographique Esthétique et dramaturgie, Collection Cinéma/ Arts Visuels, Armand Colin.
- Metz, Christian (1964): Le cinéma, langue ou langage, Communication, n° 4, 1964, Paris , Seuil.
- Metz, Christian (1970): Au-delà de l'analogie, l'image, Communication, n°15, L'analyse des images. Paris , Seuil, pp. 1-10; doi:<https://doi.org/10.3406/comm.1970.1212>
https://www.persee.fr/doc/comm_05888018_1970_num_15_1_121,
Fichier PDF généré le 10/05/2018.
- Odin, Roger (2000): De la fiction, Collection Arts et Cinéma, De Boeck Supérieur.