العدد 11 صيف 2011

الفن المعاصر

مجلة علمية فصلية محكمة - تصدر عن أكاديمية الفنون

العدد 12 خريف 2011

أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

- المرأة المصرية على الشاشة السينمائية
- دور الموسيقى فى تعميق مفاهيم التعايش بين الحضارات
- الرقص الذى يؤدى فى القصور
- الألعاب الشعبية المصرية

- أسعد نديم ..
عاشق الفن الشعبى والحرف اليدوية

- زكى نجيب محمود ..
الفن بين النقد والتذوق

- متابعات فنية
مسرحية - سينمائية - تليفزيونية

مع العدد
ملحق ٢٥ يناير

الفن المعاصر

AL-FANN AL-MOASER

فصلية علمية محكمة

تصدر عن أكاديمية الفنون

الفن المعاصر
AL-FANN AL-MOASER

فصلية علمية محكمة

تصدر عن أكاديمية الفنون

أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

رئيس التحرير
أ.د سامح مهران

مدير التحرير
أ.د حسن عطية

مستشارو التحرير
حسب الترتيب الأبجدى

أ.د . أحمد مرسى
أ.د . جابر عصفور
أ.د . صلاح قنصوة
أ.د . عادل عفيفى
أ . على أبو شادى
أ.د . فوزى فهمى
أ.د . لندا فتح الله
أ.د . نهاد صليحة

التصميم والإخراج
هانى صبرى

المدير الإدارى
عبد الستار عمار

مراجعة لغوية
صفاء عباس

جمع وتصحيح
خالد الجندى
ميرفت عباس
أمانى العطار

قواعد النشر بالمجلة

- المقالات والدرسات والمواد المقدمة للنشر بالمجلة تكتب خصيصا لها .
- تراعى القواعد العلمية المعمول بها فى كتابة المصادر والمراجع كما تراعى قوانين حماية الملكية الفكرية .
- تسلم أصول الصور والأشكال والرسوم والنوت الموسيقية مع الموضوعات .
- المادة المقدمة للنشر لا تعاد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر
- يخضع ترتيب الموضوعات لاعتبارات فنية .
- للمجلة مراجعة أصحاب المقالات والدراسات لإجراء تعديلات تراها المجلة ضرورية .
- الدراسات المقدمة من أعضاء هيئة التدريس تمهيدا لتقديمها للجان الترقيات تراجع فى شأنها القواعد المنظمة للتحكيم المعمول بها فى الأكاديمية .

كتاب العدد

الكويت	عبد الله الغيث
الأردن	مخلد نصير
	على فياض
السودان	عصام أبو القاسم
مصر	محمد عبد العزيز السيد
مصر	ثناء هاشم
مصر	هناء نجيب
السودان	الفاتح حسين أحمد
مصر	كمال يوسف على
مصر	حسام محسب
مصر	عطارد شكرى
مصر	محمد شيحة
مصر	حسن يوسف طه
مصر	عبد الفتاح غبن
مصر	حاتم حافظ
مصر	محمد سمير الخطيب
العراق	منصور نعمان نجم

ملحق العدد

العدد 11 صيف 2011

الفن المعاصر

AL-FANN AL-MOASER

العدد 12 خريف 2011

فى هذا العدد

- دعوة على العشاء 07
- المخرج المغربى الطيب الصديقى 13
- حركة المسرح السودانى اليوم 39
- دلالة المكان فى الفيلم البوليسى 55
- المرأة المصرية على الشاشة السينمائية 75
- الرقص الذى يؤدى فى القصور 109
- راهن النقد الموسيقى السودانى 131
- دور الموسيقى فى تعميق مفاهيم التعايش بين الشعوب 149
- الألعاب الشعبية المصرية رؤية تصنيفية 167
- مأساة البطل بين الحقيقة التاريخية والخيال الفنى المسرحى 203
- أسعد نديم... عاشق الفن الشعبى والحرف اليدوية 233
- أحمد الفار ... المسرحية الهزلية عند نجيب الريحانى 241
- زكى نجيب محمود ... الفن بين النقد والتذوق 257
- جورج أبيض ... وقصته مع الحياة والفن والمسرح الذى أحبه 271
- الخطيب والحفر فى مفاهيم المسرح التجريبى 289
- تقنية التناص فى الخطاب المسرحى 293
- المونتاج فى النص المسرحى 301

5

55

107

129

165

231

287

299

317

357 341 319

تنويه :

المقالات المنشورة تعبر عن آراء أصحابها ولا تعبر بالضرورة عن رأى المجلة .

قيمة الأشتراك السنوى : داخل مصر (٤٠ جنيهاً) – الدول العربية (٤٠ دولار) – أوروبا (٥٠ دولار) – أمريكا (٦٥ دولار).

ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية باسم : السيد أمين عام أكاديمية الفنون (شارع جمال الدين الأفغانى– الهرم – الجيزة – جمهورية مصر العربية.... للأستفسار : تليفاكس : ٠٢٣٥٦٢٤٣٩١.

URL: www.aoa.edu.eg E.mail : alfann–almoaser@aoa.edu.eg

فى البدء تكون الكلمة

ثم يجيء فعل الإبداع

خططنا لهذين العددين الصادرين فى مجلد واحد ، كى يصدر أولاهما فى شتاء العام الماضى ، ويصدر ثانيهما فى ربيع هذا العام ، غير أن تفجر أحداث الواقع العربى الثائرة ، رحلت صدورهما، وجمعت بينهما ، كى تتاح لقارئهما فرصة قراءتهما على ضوء ما حدث ومازال يحدث، وقراءة ما حدث ويحدث عبر أفكار كتاباتهما وأساليبهم · فالقراءة النقدية للإبداع والبحث فيه ، لا تنفصل لحظة عن حركة الواقع ، الذى يقرأه الإبداع بدوره من زاوية مغايرة ، مما يضع على الكتابة النقدية والبحثية عبء قراءة الواقع الماثل على الأرض ، والواقع المتمثل فى بنية فنية / أدبية ، وتثير فى الذهن فكرة (المرجع) المعتمد عليه فى هذه القراءة النقدية ، والتى تسمح بفك علامات العمل الفنى وإعادة تركيبها فى بنية نقدية ، تسمح بتفسير الإبداع وفهم أسراره والإمساك برسائله المضمرة ، وإدراك دوره فى تأخير المجتمع أو تثبيت بنيته أو دفعها للتغيير·

هذا التغيير الذى نادت به هبات الشباب العربى وألتفت حولها شرائح المجتمع الشاخصة للأمام ، وسعت فئات سياسية وعقائدية لسلب التغيير من محتواه المتجاوز لما هو قائم ، والانتقال لمرحلة تالية أكثر تقدما ، وجعله مجرد هدما لأنظمة فكرية دون بناء جديد ، أو إحلال أنظمة قديمة محل الفراغ الناتج عن عملية الهدم ، مما خلق نوعا من (التميع) الفكرى على أرض الواقع، وحبس الإبداع داخل حقل التوثيق لما حدث ، والغناء بما تم ، والبكاء على من راح ، دون قدرة على التبصر فى (جوهر) ما حدث ، والقبض على القانون الموضوعى الكامن خلفه ، من أجل صياغة أسس التغيير المطلوب تحقيقه لهذا المجتمع الذى ثار على أنظمته ، فهو لم يثر لمجرد تغيير الواجهة ، ولم يتحرك بهدف استعادة الماضى الذى ولى – مهما كانت قيمته فى الماضى السعيد – بل هو انتفض لعجز بنية الراهن عن تلبية احتياجاته الحاضرة وآماله فى مستقبل أفضل ، وهو يطالب مثقفيه ومبدعيه بحقه عليهم فى إنارة الطريق أمامه ، ألم يعلمهم لكى يكونوا طليعته ؟ ، ودور الطليعة ليس تطوعا ، بقدر ما هو مسئولية تجاه من علمه وثقفه ودفعه ليحتل موضعه فى المقدمة ، ومسئولية تجاه الغد الذى يطالبه بالفعل الجاد للوصول إليه ·

فى البدء كانت الكلمة ، كان وجودها المشرق ، وفيما بعد يكون فعل الإبداع المعبر عن صدق الكلمة وقدرتها الفذة على التبصر ، وإمكانياتها فى توعية العقل المثقل بهموم اللحظة المعيشة ، كى يدرك أن لا أحد يبدع بهدف الإبداع ذاته ، ولا يجرب لمجرد التجريب فى حد ذاته ، ولا يُنظر بكلمات غامضة ملتبسة ، بل هو يفعل كل هذا من أجل مجتمع أكثر تماسكا ، ووطن أكثر تقدما، وزمن لن يرحم من تأخر عن اللحاق به ، ولعلنا بهذا المجلد المزدوج نكون خطونا خطوة نحو هذا الغد القادم بتوجهه لا محالة ·

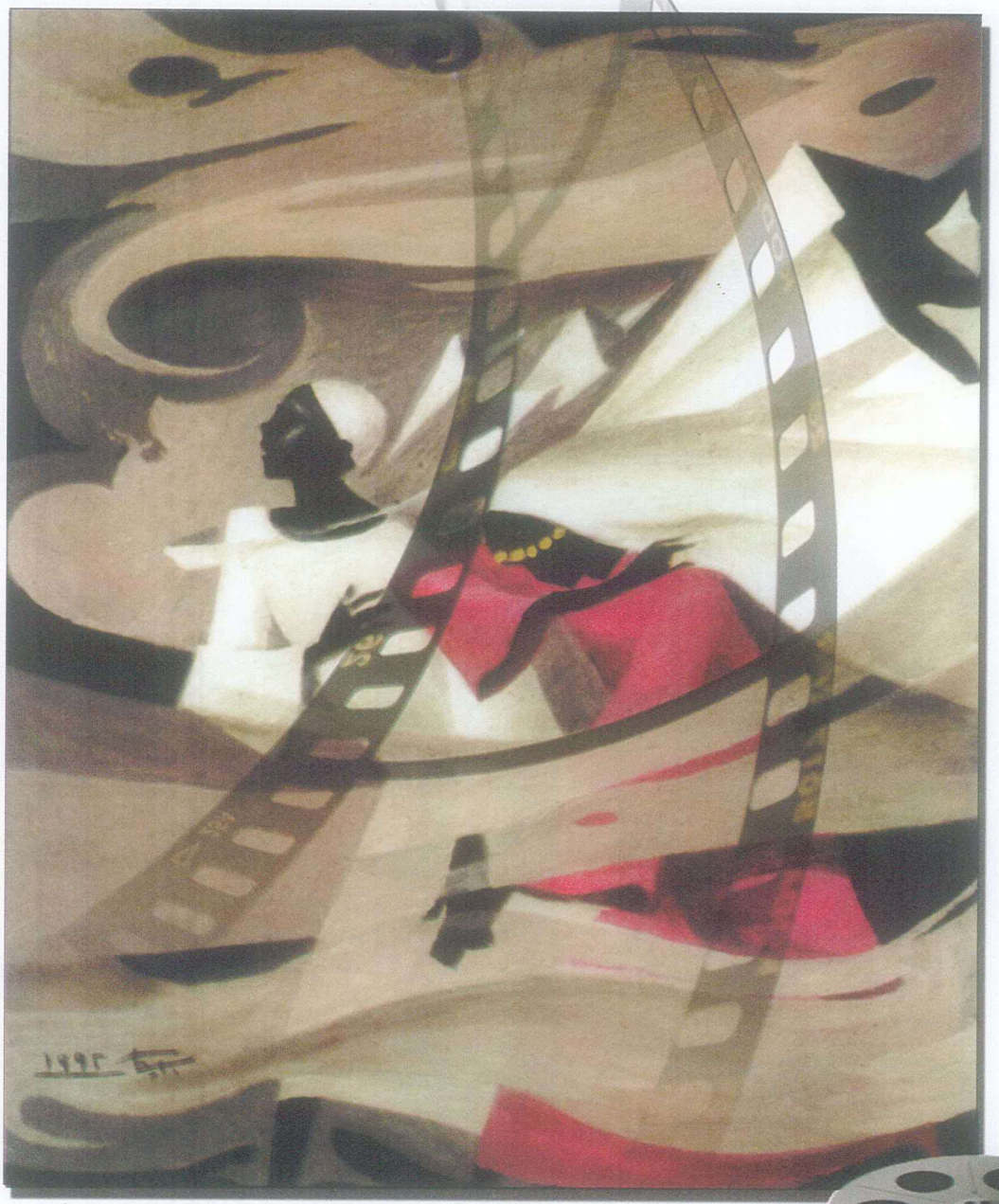
التحرير

لا أحد يبدع بهدف الإبداع ذاته ، ولا يجرب لمجرد التجريب فى حد ذاته ، ولا يُنظر بكلمات غامضة ملتبسة ، بلهو يفعل كل هذا من أجل مجتمع أكثر تماسكا، ووطن أكثر تقدما، وزمن لن يرحم من تأخر عن اللحاق به.

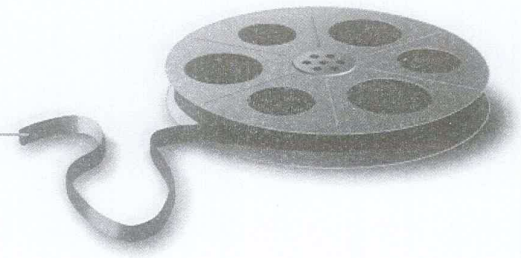
سينما

دلالة المكان في الفيلم البوليسي..... 055

المرأة المصرية على الشاشة السينمائية ... 075



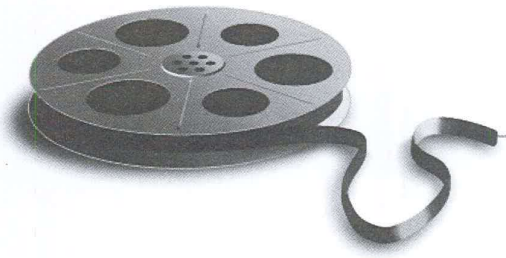
اللوحة للفنان بكار (قبل أن تغرق النوبة – هجرة إجبارية– ١٩٩٢) سلسلة كتب بريزم المتخصصة – وزارة الثقافة المصرية – الطبعة الأولى ٢٠٠٦



دلالة المكان في الفيلم البوليسي
السينما المصرية نموذجاً

محمد عبد العزيز السيد
... مصر

يلعب المكان دوراً هاماً في أي عمل مرئي، ويزداد هذا الدور أهمية في العمل السينمائي، فهو أكثر الفنون محاكاة للواقع، من حيث كونه قائماً على مفردات بصرية ذات طابع خاص في الوصف والسرد والإيقاع في نفس الوقت. فالمكان في الفيلم البوليسي يمثل أبعاداً تختلف عن أبعاده المعهودة والنمطية الموجودة بأي سياق فيلمي آخر، فالفيلم البوليسي يمتاز بتركيبة سردية خاصة، حيث هو لغز يتم كشفه وحله تدريجياً من خلال تتبع آثاره الخفية في ظلال المكان.

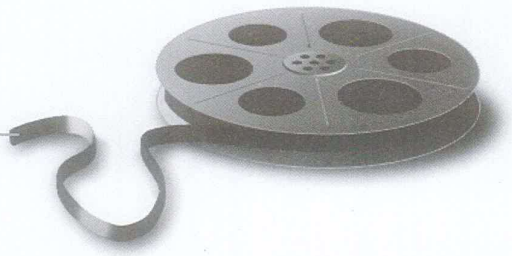


من هذا المنطلق يحمل المكان في الفيلم البوليسي دلالة خاصة يتفرد بها، فالمكان هنا يركز على كونه حاوياً للجريمة، للشخصيات المتهمة والبريئة، فالمكان يحمل آثار الجريمة وأيضًا آثار مفتاح الحل.

مفهوم المكان

هل المكان يرتبط بالحدود فقط حتى نعرفه؟ أم هو كلمة تطلق على أي حيز مُعين؟ أو بمعني أدق تطلق على أي أرض أو فضاء، فارغاً كان أو مأهولاً. قد يُعيننا الأصل اللغوي على تتبع أو كشف كُنه هذا المفهوم، فعند الرجوع إلى جذرها اللغوي وهو "مكن" بالمعجم لوجدنا معناه "جعل له عليه سلطانا"[١]، وبالكشف أيضًا تحت الجذر "كون" وجدنا "كون الله الكون: أخرجه من العدم إلى الوجود"[٢]، ومن هذين الجذرين نستنتج أن المكان هو تشكيل الكون وتصويره من قبل الله عز وجل وهذا المعني ينطبق على مرحلة ما قبل تعامل الإنسان مع الأرض، والذى يتضح من خلال الجذر الأول حيث استخلاف الإنسان على المكان أو الأرض، وبالنظر أيضا إلى معنى الجذر الأول "مكن" فإنه لا ينحصر في معني السيطرة الجبرية أو الإخضاع بالقوة، ولكنه اشتقاق لجذر قد يكون القصد المجازي من تعريفه هو المعرفة والتعامل والإخضاع لهذا الموضع المسمي "مكان"، حتى ولو كان صغيراً مثل البيت أو الأرض أو غيره، فالمكان يصبح خاضعا لوجهة نظر الإنسان وتعريفه، وبالتالي يُسقط عليه كل قناعاته واعتقاداته الشخصية، حيث يرصد الإنسان العلامات المميزة للمكان حتى يستطيع تصنيفه، فعلى حد قول "مرسيا إيلياد": "فمن جهة أولى، هنالك المكان الداخل فى النطاق الكونى. وهو منظم، ومسكون من قبل البشر. ومن جهة ثانية، هنالك خارج ذلك المكان المألوف، منطقة مجهولة، موحشة ومخيفة، تتجول فى أرجائها الأبالسة، ويسرح فى أنحائها الغرباء وأشباح الموتى. وبكلمات موجزة، هنالك العشوائية ، والموت والليل، مقابل النظام والنشاط الإنسانى."[٣]، وعلى هذا الأساس يتم تعريف ووصف المكان من حيث شكله الفيزيقي أو سماته الميتافيزيقية، فالأول مرتبط بالمادي الذي يحقق سهولة التعامل، والثاني يرتبط بالخوف والاسترابة، حيث انعدام ألفة وخبرة التعامل ، فوجهة نظر الإنسان وإحساسه وانطباعاته هي الفيصل في وصف وإدراك المكان من خلال صفتي الألفة (البيت، المدينة) أو الوحشة (الصحراء). وتقول "سيزا قاسم": "إن المكان حقيقة معاشة، ويؤثر في الناس بنفس القدر الذي يؤثرون هم فيه، فلا يوجد مكان فارغ أو سلبي، ويحمل المكان في طياته قيماً تنتج من التنظيم المعماري، كما تنتج من التوظيف الاجتماعي، فيفرض كل مكان سلوكاً خاصاً على الناس الذين يلجونه"[٤]، فالاحتكاك بين الإنسان والمكان ينتج السلوك، وبالرغم من تأثير الإنسان في المكان، فالعكس يحدث أيضًا، فسلوك أهل الأحياء المدنية يختلف باختلاف شكل المعمار وتنظيمه الداخلي. وبالإضافة إلى ذلك يتم تصنيف المكان بأبعاده الداخلية التي "تخضع لبعد دلالي يختلف عما إذا ما دخلت في منظومة المقدس والإنساني[٥]"، ففي حالة المقدس يخضع المكان لشكل دلالي يشوبه نوع من المركزية بالنسبة إلى ما يحيط به مثل مدينة "مكة المكرمة" أو "القدس" أو غيرها من المدن التي تكتسب أبعاد مقدسة، وينسحب ذلك أيضًا على بعض الأحياء المدنية مثل "السيدة زينب" و"الحسين" وغيرهما من الأحياء، فأبعاد هذه الأماكن تكتسب نماذج معرفية تتعدى المكان بحدوده المادية، حيث إنها تُحيل إلى عالم غيبي أو متعالي، فهى في بعض الأحيان تصبح بمثابة المرشد أو الموجة للإنسان من خلال بعد مركزي ينطوي على القدسية.

ومما سبق نستطيع أن نقول إن هناك تعدد للمراكز والتي على أساسها تتعدد الأمكنة، مما يسوقنا بدوره إلى تعدد متشيعي الأماكن سواء من

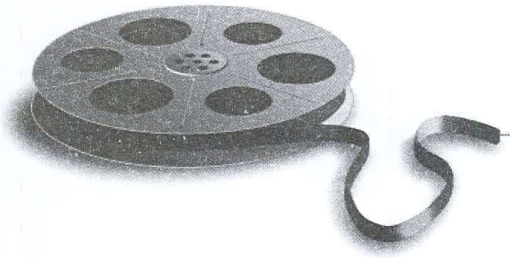


خلال المقدس وهو مرتبط بالأديان، بما يمثل من جانب معنوي هام بالنسبة للإنسان، حيث إن الفرد قد لا يقطن بالمكان ولكن يرتبط به وينتسب إليه من خلال البعد الروحي أو العقائدي، وذلك عكس الانتساب الجنسي أو الأثني المرتبط بالقومية والانتساب إلى الدولة كبعد جغرافي حدودي، فهو انتساب تواجدي مادي أي يتم باستقرار الإنسان في هذا الفضاء، فعلى سبيل المثال نجد أن عمليات التمايز والاختلاف تبدأ نواتها الأولى في القطر الواحد بين القرية والمدينة مثلاً حيث "باين منظرو المدينة في منعطف القرن العشرين).... بين حياة المدينة والإحساس بالجماعة في القرية حيث كل واحد يعرف الآخر مهنته وتاريخه وخلقه ، والعالم قابل نسبياً للتنبؤ"[٦]، فهناك اختلاف وتصنيف يبدأ في المكان الواحد حتى لو كان يندرج تحت مسمي وجنسية وهوية واحدة، حيث عناصر التمايز والاختلاف والتصنيف توجد ما دام هناك بشر لهم سلوك وثقافة وطبائع تتأثر بالبيئة المحيطة بهم، ولعل ذلك هو الفيصل بين الريف والمدينة، فالجماعة والأسرة والعشيرة هي ملمح الريف الأول، أما العزلة والفردية والتشتت من صفات أهل المدن، فالمدينة "عبارة عن سلسلة متواصلة من الإحتكاكات مع الناس الذين يعرف عنهم الشيء القليل ويعرفون القليل عنك"[٧]، لذلك فالاستعلاء على الفردية في المدينة جاء من خلال المؤسسات الانضباطية والخدمية.

إذا كانت البيئة المكانية لها القدرة على رصد وتصنيف عادات وطبائع من يقطن بها، فإننا نستطيع أن نقول إنها ترصد أيضًا (البيئة المكانية) حركة الزمن المتمثلة في حالة الذكريات حيث نبدأ "باستدعاء المكان الذي وقع فيه الحدث الذي نحاول أن نستدعيه، فالتاريخ لا يمثل معلماً فارقاً في الذاكرة ولكن المكان هو الذي يميز ذكرى عن أخرى"[٨]، فالمفارقة المكانية هي الفيصل في تذكر ووعي الأحداث، فصورة المكان هي الحاوية للحدث الذي جرى في السابق، فنستطيع أن نقول إنه قبل (ذهابي إلى السينما) (ذهبت إلى المطعم لتناول الغداء)، وهكذا فالزمن وأحداثه يُرصد من خلال تتالي وتتابع الأماكن "فالثنائية المكانية هنا/ هناك تسيطر على تصور الزمن فالحاضر هو مقابل لـ"هنا" والماضي هو مقابل لـ"هناك"..."[٩]، وهكذا فالإحساس بالمكان هو الفيصل في رصد الزمن والإحاطة به والإلمام بأحداثه ومجرياته سواء فيما سبق" ذكريات" أو فيما يأتي "متخيل".

الجدل بين الشخصية والمكان

هناك علاقة وثيقة بين الشخصية والبيئة المحيطة بها، بل يري البعض أن البيئة من أهم العوامل التي تساهم في تشكيل شخصية الفرد داخل البناء الاجتماعي، فشخصية الفرد في الحياة الريفية، تختلف عن شخصية الفرد المنتمي إلى البيئة المدنية، وينطبق هذا على الأحياء أيضاً، فبعض الشخصيات تكتسب مقوماتها الخاصة من خلال هوية المكان الحضرية الذى تنتمي إليه، وهذا ماينطبق أيضاً على المجال الفني، ونجد ذلك في المجال الأدبي حيث إن"... الشخصية الروائية تعرف من الحي الذي تسكن فيه، ومن هنا نجد الاختلافات في طبيعة الشخصية وانتمائها إذا كانت من المدن، من القاهرة (العاصمة) أو من الإسكندرية أومن الحسين أو العباسية أو الزمالك من الأنفوشي أو رشدي، وإذا كانت من الريف، من الصعيد أو من بحري، كل هذه الفروق تحمل دلالات عميقة ومتجذرة الوجدان"[١٠]، فلكل حي سماته الثقافية الخاصة به، التى تظهر في سلوك الفرد القاطن بهذا المكان، وقد يرجع ذلك إلى أن كل حي أو مكان له بناء معماري ينتمي إلى حقبة ثقافية من حقب التاريخ المتوالى، فأنواع الطرز المعمارية والشوارع والطرقات يكمُن خلفها دوماً فلسفة وأفكار مرتبطة برؤية الإنسان للكون والعالم، فالمدينة العربية القديمة تختلف عن المدينة الجديدة الحديثة ذات الطراز الأوروبي، ونرصد



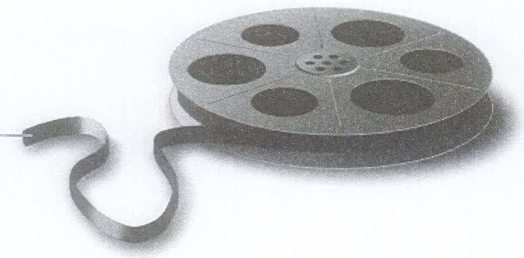
ذلك الاختلاف من خلال التناقض الواضح بين طبيعة أحياء القاهرة القديمة مقارنة مع الأحياء الجديدة، وقد لا يكون هناك تناقض طبقي من الوجهة المادية بين المنتمين لكل حي، بل من الممكن أن يتقارب حجم الأغنياء في كلا المكانيين، لكن يظل كلاً منهما يصنف وفق جذر ثقافي حضري مختلف، بل يخضع سلوك الشخص المستقبلي - في حالة انتقاله إلى حي آخر- إلى مرجعه الذي ولد ونشأ به، فعندما يتلفظ الإنسان بكلمة ما أو يتفوه بعض الكلمات بطريقة نطق معينة فإن ذلك يُرد إلى جذوره وفق التعبير الشائع:(أصله من الزمالك ، أصله من بولاق) سواء كان ذلك بمنظور سلبي أو إيجابي، لذا نجد أن "البيئات المعمارية بكل صياغاتها المختلفة لا تقل أهمية عن آليات التكوين الاجتماعي ... فإنها تمدنا ببعض الأدلة وبعض البيانات عن طبيعة المجتمع والثقافة وتنظيمها وعن التعبير المكاني عنهما أو تكوينها، وينبغي لها أن تنبئنا بتقسيمات العمل الاجتماعية والمكانية الخاصة بها (على أساس النوع أو العمر أو الإقليم) وتنظيمها الاقتصادي والاجتماعي والسياسي ككل"[١١]، لذلك فالبيئات المعمارية بكل أشكالها وتجسداتها الحضرية تحمل بداخلها مجموعة الأفكار والدلالات التي كانت دافعاً لوجودها، بالإضافة إلى احتوائها على بُعد التصنيف لكل ما يقبع بداخلها كفضاء اجتماعي منظم خاضع لقانون الجماعة.

إن البيئة المعمارية الاجتماعية كمكان يمكن أن يقسم إلى "حيزين: حيز القانون وحيز الجرم، أو حيز الخير وحيز الشر، أو حيز الأمان وحيز المخاطر، وإذا كانت الجماعة تلجأ إلى الطرد والنفي تجاه من يخالفونها أو يختلفون معها فإنها في أحيان أخرى تقي نفسها من شرهم بوضعهم وراء جدران السجون ومصحات الأمراض العقلية"[١٢]، لذلك فإننا بصدد فضائين مختلفين، أولهما الفضاء المنظم والذي يقبع فيه الفرد وينضبط وفق رغبة الجماعة من خلال تطبيق سلطة القانون، وذلك في حالة طواعيته باجتناب الخطأ أو في حالة خروجه على القانون عندما يقترف الجرم، فإنه يظل أيضاً تحت سيطرة القانون المكانية، حيث تتم إعادة تأهيله في أمكنة ومؤسسات المجتمع الانضباطية الأخرى، والتي تتمثل في السجن والإصلاحية أو في مستشفي الأمراض العقلية، أما الفضاء الثاني فهو الفضاء غير المنظم، وهو أيضاً غير القابل للرصد والتحديد وهو ما يمثل الفضاء المقابل أو النقيض للفضاء السابق، ويُكنى في بعض الأحيان بالفضاء الهامشي أو العشوائي، فهو غير خاضع للتنظيم العمراني، ومن ثم فسلوك قاطنية هو أيضاً مكافئ لشكل المعمار الذي يعيشون فيه.

المكان الواقعي والمكان الفيلمي

يتم التعرف على المكان من خلال حركة الإنسان المتتابعة بداخله مجيئاً وذهاباً، وذلك إذا كان في نفس المكان أو الحجرة على سبيل المثال، فالإنسان يدرك المكان بشكل متتابع ومتصل دون انقطاع، فحركة الإنسان هي حركة داخل المكان ومن ثم الزمان، فالحركة البسيطة اليومية تتم في عالم الواقع المُعاش دونما وعي بطرق إدراكها ورصدها.

في عالم السينما يجري النظر إلى المكان بشكل آخر، فهو على الشاشة مكان انتقائي ومختزل لعالم الأمكنة وفق مقولة حذف "الأزمنة الضعيفة"، أي أنه إذا كان لا يوجد حدث له من الأهمية والإضافة في عملية السرد فإنه يحذف، حيث "يتم تقديم الفضاء والحدث في السينما دفعة واحدة، كأنهما ينقذفان انقذافاً في وجه المشاهد، من دون أن تكون به حاجة إلى خطاب خاص، موازٍ لتوالي الأحداث، يقدم فيه متوالية اللقطات، أو عن الأشياء التي تحيط بالبطل، أو عن الخلفية التي تنحل فوقها العقدة"[١٣]، فالمكان يقدم من خلال تتابع سردي يبدأ بحكي الأحداث من البداية حتى النهاية، ويقوم المتلقي في ذات الوقت بسد



الفجوات التي تحدث بين تتابع الأمكنة على الشاشة، وذلك من خلال الخبرة الشخصية الحياتية التي يمر بها (يومياً)، فهو يعقد (المُشاهد) مقارنات بين ما يراه على الشاشة، وما يمر به يومياً، فالسينما هي وهم جزئي كما عرفها رودلف أرنهيم.

يستطيع المرء أن يتجاوب مع انتقالات الحكاية المصورة على الشاشة وذلك وفقاً لطبيعة الأحداث المتنامية، فكان يتم وضع بعض اللوحات المكتوبة كفواصل لتوضيح مسار الحكاية كما كانت السينما الصامتة قبل دخول الصوت إليها، "فالصوت يساعد على التفريق بين الأشياء المرئية، بينما يقوم الصمت بتقريبها من بعضها البعض"[١٤]، ويلمح ذلك من خلال التمييز بين أصوات الأمكنة الظاهرة على الشاشة، فكل مكان له مؤثراته الخاصة والملازمة له والنابعة منه، والتي كانت تتساوى في الفيلم الصامت حيث يتمثل نطقها بالنسبة للمشاهد من خلال ذاكرته الحياتية. لذلك فإننا "نحس المكان كحقيقة ملموسة عندما يضم أصواتاً، فالأصوات هي التي تكسب المكان إحساس بالعمق"[١٥]، فبعد حديثنا عن أهمية الصوت في التفريق المكاني، يجب أن ننظر في بعض الإمكانيات الأخرى التي يستخدمها المخرج في تناول وعرض المكان، فالمكان وفق عمل المخرج يصبح مكان انتقائي ومختزل من خلال رؤيته "صانع الفيلم" للعالم والفضاء المكاني الذي يصل إلى المتفرج من خلال عدسة الكاميرا وحدود حجم الإطار.

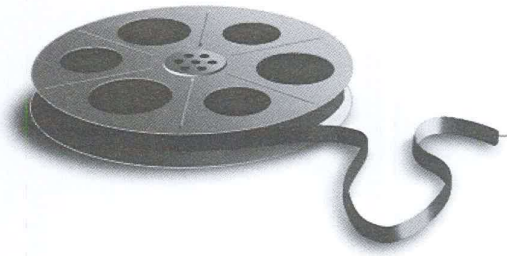
تتم الرؤية الواقعية بالنسبة للإنسان من خلال العين التي تقوم بعملية تصحيح لطريقة إدراكه للاختلافات التي توجد في المكان، وذلك من اختلاف مسافات الأجسام الواقعة أمام العين وكذلك نسب التباين داخل المكان الواقعي.

أما في السينما فإنه يتم ذلك بصورة مختلفة تماما، فعدسة الكاميرا التي يتم التصوير من خلالها تختلف باختلاف أبعادها البؤرية على مدار الفيلم وذلك نظرا لاحتياج المخرج لإمكانية كل واحدة من هذه العدسات، حيث يتم تصوير المكان الواحد من خلال تنوع الأبعاد البؤرية لهذه العدسات، والتي بالطبع تؤثر على شكل ظهور المكان على الشاشة، فالعدسة وفتحتها أيضا تتحكم في مدي ظهور عمق المجال، والذي بدوره يساعد على كشف وتعميق أو تسطيح البعد الثالث في الصورة، فلو تم تثبيت حجم الشخص بالنسبة إلى الإطار من خلال العدسات المختلفة البعد البؤري، فإن علاقته بالمكان والخلفية تضمحل وتصبح مضغوطة في حالة العدسات الطويلة عنها كما في المتوسطة والقصيرة.

وذلك بالإضافة إلى سرعة التصوير، حيث تغيير سرعة الإنسان والأشياء داخل المكان على الشاشة، وعلاقات الظل والنور والألوان، كل ذلك يجعلنا أن نجزم بأن الواقع السينمائي هو واقع من وجهة نظر إنسان عبر عدة تقنيات أتاحت له إعادة تأويله وعرضه مع علم المشاهد بذلك، حيث إن "من أهم الصفات الشكلية للفيلم أن كل شيء تلتقط صورته فيه يبدو في وقت واحد في إطارين مختلفين تماماً من حيث الدلالة ونعني بهما إطاراً ذا بعدين وآخر ذا ثلاثة أبعاد"[١٦]، فالاول ذو البعدين هو إطار شاشة العرض حيث البعد الرأسي والأفقي، أما الآخر ثلاثي الأبعاد فهو الصورة السينمائية المعروضة حيث وهم البعد الثالث.

فأحجام اللقطات وتنوعها، وحركات الكاميرا المختلفة، كل هذه العناصر تقدم مكان وواقع عبر رؤية مختلفة عن إدراكه الواقعى والحقيقى، فهو واقع عبر خيالي.

لو نظرنا لحركة الكاميرا المحمولة باليد Hand camera، فإنها تقدم واقع أو رؤية أكثر إرتجاجاً وتخبطاً، فهي تنقل الإحساس بعدم الاستقرار لدى المشاهد، وقد جرى الاصطلاح على أن هذه



الحركة هي تمثيل لوجهة نظر الإنسان وعينه، حيث الإحساس بحركته وتوغله داخل المكان، وذلك مع العلم أن الإنسان عندما يتحرك داخل المكان بعينه المجردة فإنه يري كل شيء في شكل مستقر دون أي اهتزاز، حيث "لا تستطيع الكاميرا السينمائية أن تتلفت وأن تتنقل في الفضاء بنفس السهولة التي تفعل بها ذلك العين البشرية. إن الكاميرا أكثر ثقلاً وأقل حركة"[١٧]، فقد تم الاصطلاح على أن الكاميرا المحمولة باليد هي الممثل لعين وحركة الإنسان، من خلال خبرة تلقي وتكرار المشاهدة لها على الشاشة السينمائية دونما وعي لحركة وعين الإنسان الحقيقية داخل العالم.

فنقل المكان من خلال الكاميرا هو نقل لمكان وواقع متخيل قبل أن يكون الهدف نقل الواقع الحقيقي، فهو صنع واقع مجازي، فيري "ميخائيل روم" المخرج الروسي أن هناك فرق بين العالم المصور أثناء الحركة، والعالم المصور مونتاجياً، فالعالم الأول يقصد به التصوير من خلال حركة الكاميرا حيث "إن قوة التصوير البانورامي تكمن في الإحساس الواضح بنقطة الرؤية الموحدة، في الإحساس الدقيق بالمكان الحقيقي والزمان الحقيقي"[١٨]، فهي محاولة لنقل درجة أمينة لحد ما من درجات الواقع أو المكان المرئي، حيث تعمد الكاميرا إلي مصاحبة الموقف أو الظاهرة المصورة، فهي عملية لرصد الشخصية أو الشيء داخل المكان. أما في الحالة الثانية المتمثلة في العالم المونتاجي الذي تحدث عنه "روم" بقوله " في حالة التصوير المونتاجي يختفي إلى حد ما الإحساس بالمراقبة المباشرة الفورية لظواهر الحياة... إن الطريقة المونتاجية تجبر المتفرج على أن ينشيء في وعيه المخطط العام للحدث، والذي حكم عليه، انطلاقاً من تفاصيل منفردة ومتصادمة أن المتفرج في هذه الحالة يبني بنفسه المكان المتخيل"[١٩]، فالمتفرج هو الأساس في إدراك المكان ووعيه من خلال العالم المونتاجي المصور، الذي يستطيع أن ينقل بدوره المتفرج إلى عدة أفضية أو أمكنة بشكل متوازي، وذلك كما في المونتاج المتوازي والذي تم استخدامه بكثرة في الأفلام التي تعتمد على الإثارة والتشويق.

فالتنقل الفجائي عبر المكان والذي بدوره هو عنصر ربط لهذه الأمكنة على الشاشة كان من نصيب هذا العالم المونتاجي " فجورج سيمل George Simmel يري "كيف أن المدينة تكشف عن قذف متزايد باستمرار لمشاهد وحوافز فيما يبدو منفصلة. ومنح الفيلم طريقة للقبض على هذا الإحساس بربط أفضية الفيلم شموليا (بمعني على شاشة السينما)، بالحبكة بطرق مختلفة مغيراً العلاقة بين القصة والعلية والفضاء"[٢٠]، حيث تم التعبير عن المدينة من خلال عدة شذرات أو لقطات يتم ترتيبها مونتاجياً، لتكوين مدينة تختلف عن المدينة التي عهد الناس رؤيتها في الواقع بعيداً عن العالم الفيلمي.

الفضاء البوليسي والسينما

لا يتحقق شروط العمل البوليسي إلا بتوفير مجموعة أركان لا يتم العمل إلا بتكاملها، فأهم عنصر في وجود العمل البوليسي كاملا هو العمل داخل حدود معلومة، ولا تتوفر هذه الحدود إلا داخل إطار جغرافي محدد قائم على المؤسسات المتكاملة.

المكان الأول لعمل المؤسسة هو المدينة، حيث إن معظم الأفلام البوليسية لا يتم تصويرها إلا داخل حدود المدينة، بمؤسساتها الانضباطية المعروفة والمعهودة، ومن قبل تحقق ذلك في القصة البوليسية حيث إن "أفضية هذا النوع الأدبي هي دائما "منتجة" للجريمة التي تحتوى عليها وتركبها، دافعة برجل الشرطة أن ينهمك في المحيط الذي يسكنه لفهم، وبناء عليه، حل لغز الجريمة... ليس هناك أي حجر في الشارع، أي أجرة في الحائط، لا تعتبر في الواقع رمزا متعمداً - رسالة من رجل ما، مثلما لو كانت برقية أو بطاقة بريدية"[٢١]،

فالكيان المكاني بكافة أجزاءه يشكل مفاتيح حل اللغز المرتبط بالجريمة المقترفة وبمن وراءها، فهو خط سير قائم على تتبع هوامش المكان الدقيقة، التي تحتاج إلى قدرات إبداعية من رجل البوليس، لتتبع هذه الآثار الخفية والمخفية.

فالعالم الذي نحن بصدده هو عالم من الأحاجي والألغاز، التي تفسر بعضها بعضاً، ومن ثم فهو عالم مرتبط وجوداً وعدما بالمكان، فطالما هناك مكان فهناك حل للقضية أو للجريمة، فمهمة رجل البوليس الأولى هي معاينة مكان الحادث أو الجريمة، وملاحظة الآثار الناتجة عن الحادث من خلال القوى المساعدة لرجل الشرطة والمتمثلة في رجل المعمل الجنائي أو الطب الشرعي، حيث يكون دوره منصباً على رفع البصمات إن وجدت أو تحديد موعد ارتكاب هذه الجريمة، والتي لا تظهر بالملاحظة العينية بل بالفحوص المجهرية.

فرجل الطب الشرعي وتقاريره ينصب دوره على الجانب العلمي غير البادى للعيان، ففي السابق كان هذا الجانب يمثل بعداً نبوئيا في الحادث وذلك قبل ازدهار وتشعب مؤسسة العلم في أرجاء المجتمع ككل.

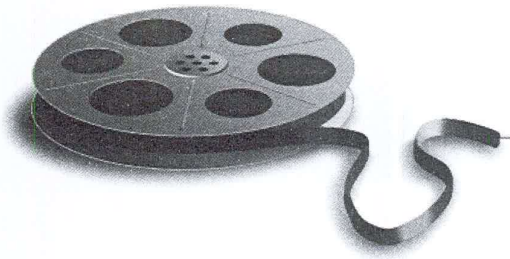
من خلال المعاينة الأولى للجريمة، ثم تقرير الطبيب الشرعي، يتفجر اللغز، "والألغاز حسب المعني القياسي السائد هنا تعني تلك الفئة من المشكلات المحددة التي تهيئ لكل باحث فرصة لإثبات قدرته الإبداعية وبراعته في وضع الحلول"[٢٢]، فرجل الشرطة ينطلق من فرضية معينة ويحاول إثبات صحتها فيما بعد، وذلك عندما تتعلق بتصنيف المجرم أو بمعني أدق تحديد شخصه وموقعه. عندما تحوم الشكوك حول شخص آخر فإنها تصبح إشكالية يحاول من خلالها رجل الشرطة الوصول إلى الحقيقة، ومن ثم فإنه يغير من مجريات بحثه عن الجاني.

فالذي يدفع بالحدث في العمل البوليسي سواء الأدبي أو السينمائي هو الشخص أو الفرد "فالعالم الخيالي لرواية الشخصية يقع في "المكان"(٢٣)، فالسرد هنا سرد من خلال حركة الشخصية فى أفضية ومؤسسات المجتمع، حيث إن الأفراد في العالم البوليسي هم تعبيراً عن تمايزات وطبقات اجتماعية مختلفة وبالتالي مؤسسية. فالمؤسسة الأولى في الظهور والتمثيل هي مؤسسة الشرطة كبعد أول في تفسير وضبط المجتمع وتنظيمه وسبرأغواره، ويتماشى المشاهد دائماً مع العمل السينمائي البوليسي لأنه يمثل لغزاً واللغز من المؤكد والضروري أن له حل في النهاية.

المكان بين الظهور والتوقع

يقوم الفضاء العام الحاوي لأحداث العمل البوليسي على مجموعة من المؤسسات، مثل مؤسسة الشرطة كما ذكرنا ويمثلها رجل البوليس الذى يتميز بقدرات ومهارات خاصة على خوض المغامرات بسبب تنقله داخل أفضية المجتمع المتعددة، أتيحت له من خلال نسبه للمؤسسة البوليسية، والتى قد تم تسمية هذه النوعية من الأفلام باسمها. وذلك إلى جانب مؤسسة القضاء، فكم هى مشاهد المحاكمات ومشاهد التحقيق التي نشاهدها في الأفلام العربية والغربية، بالإضافة إلى مشاهد مؤسسة السجن حيث المحل النهائي للمجرم، فهي الخلفية الرئيسة لسير الأحداث التى تبدأ من خلال مكان ارتكاب الجرم.

تصنع هذه الأماكن الأبعاد الرئيسة في أي عمل فني سينمائي بوليسي، وقد يتم تمثيلها سواء بالحضور المباشر من خلال المشاهد التي تدور أحداثها بداخلها، أو من خلال النتائج المترتبة عليها، فوجود المجرم داخل السجن إذا رآها المُشاهد في لقطة أو مشهد على الشاشة، فإن ذلك دلالة على مروره بمؤسسة الشرطة وبالتالي المحكمة، فإذا لم يستعرض الفيلم المكان الهيكلي والملتحم في مجرى الأحداث، فإن استشعار وجوده لا ينفصل عن لحمة السرد، وذلك بالطبع راجع إلى الصدى المرتبط بالخلفية الاجتماعية عند



المشاهد.

لذلك يتضح إننا بصدد عالم اصطلاحي لمفردات العالم البوليسي على مستوى المكان، والتي نكاد نجزم بوجودها في كل الأفلام البوليسية، سواء الظاهر منها وقد يكون مشهداً رئيساً مثل مشاهد المحاكمات في تطور الأحداث، أو قد يكون غائباً ولكن لا تتطور أو تنتهي الأحداث إلا به مثل السجن.

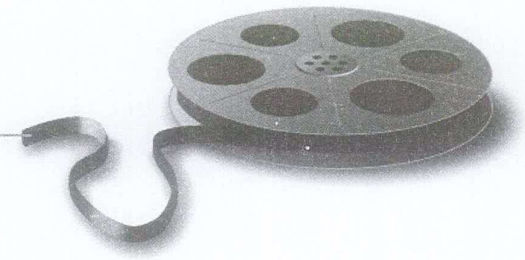
تتيح عملية تتبع الأثر من رجل البوليس داخل سياق الأحداث إلى نوع من أنواع التطور والتنامي في المكان، فمشاهد المطاردات والتتبع والمراقبة هي مفصلات انتقالية هامة وهيكلية داخل مجرى الأحداث، حيث تكون مجال خصب لتفجير مجموعة مفاجآت ومفارقات يكون من شأنها توليد أحداث مؤثرة من خلال هذا العبور المكاني، مثل الحوادث في مشاهد المطاردات، أو موت الشاهد الوحيد في القضية الذى يثبت براءة البطل قضاءً وقدر. فمشاهد المراقبة من البوليس للشخصيات المشكوك فيها، تعمل على نقل المشاهد إلى فضاء غير محدود من الرؤية والتوقع وبالتالي المفاجآت.

ولعل هنا يكمن بعد الإثارة في تلك النوعية من الأفلام التي تتمثل في التوقع من قبل الجمهور وكسره من قبل صانع الفيلم، فالحبكة تتطلب العمل وفق مفهوم اللغز أو الأحجية. لو نظرنا إلى موقع الجريمة، وهذا الموقع في الغالب يتمركز داخل حدود مكان ثابت (بيت)، ولعل عنصر اختيار المكان الثابت هذا، هو عنصر قائم على إمكانية العودة إلى نفس المكان وإعادة البحث داخله من خلال تغيير شكل البحث في أرجائه، بمعني أدق البحث داخل الأماكن الخفية والمنسية داخل البيت أو مكان الجريمة، حيث "إن الخزائن برفوفها، والمكاتب بأدراجها، الصناديق بقواعدها المزيفة هي أدوات حقيقية لحياتنا النفسية الخفية، دون هذه (الأشياء) ومثيلاتها فإن الحياة تفقد نماذج الألفة"[٢٤]، فأسرار صاحب المكان أو من كان يقطن به (قد يكون القاتل أو القتيل) يصنع نوع من العلاقة الحميمية مع مواطن الخفاء والإخفاء داخل المكان، والتي قد تحوى أخص حاجياته بعيداً عن أعين من يقطن معه في نفس المكان، وقد تشكل في نفس الوقت مفتاحاً لمعرفة مكان القاتل أو كشف علاقة صاحب المكان مع المجرم أو مع القتيل، مثل مشاهد إعادة تفتيش مكان الجريمة. فالمكان بأحادية دلالته الظاهرة للعيان لا يشكل سوى مأوى أنيق أو فقير، إلا أنه مع الفحص يتضح أن مثل هذا المكان يحوى بداخله جانب خفي تتستر خلفه علاقات باطنة، وما على رجل الشرطة سوى الوصول من العلامات الظاهرة إلى الأبعاد الخفية، ومن ثم تأويلها بغية الوصول إلى صورة متخيلة لأحداث ووقائع الجريمة وبالتالي تحديد الإشارات الفيزيائية التي تقود إلى شخص الجاني.

نموذج السينما المصرية

الجريمة والمؤسسة والسينما

كانت مقولات السلطة السياسية في مصر عشية الخامس من يونيو عام١٩٦٧ تعبر عن قوة وسيطرة النظام على الموقف السياسي الخارجي، وينسحب ذلك بالطبع على أشد أعداء البلاد في ذلك الوقت والمتمثل في الكيان الصهيوني الرابض على التخوم الشمالية الشرقية لمصر. فقد قامت بالبلاد نهضة على المستوى الصناعي لم تشهدها من قبل، وقد تبلور ذلك بالطبع بعد قيام الثورة بعملية تأميم واسعة، اختصت في المقام الأول بالاقطاعيات الزراعية الضخمة ثم المشاريع الصناعية الرأسمالية العملاقة، التي تقوم بدور حيوي في السوق المصري، بحيث يصعب ترك تلك الاحتكارات الضخمة متمركزة في أيد أشخاص قد يكونوا مختلفين مع الهوى السياسي للسلطة الحاكمة الجديدة، التي جنحت في ذلك الوقت إلى



المعسكر الشرقي من خلال اتخاذها شعار الاشتراكية كعلامة سياسية دامغة لنهضة النظام الجديد.

كان الهدف الظاهر والمعلن من التأميم هو شعار عدالة التوزيع وهدم الفجوات الضخمة بين طبقة الاقطاعيين ورؤوس الأموال من جهة ومن الجهة الأخرى طبقة المطحونين الممثلة في الفلاحين والعمال في تلك الفترة، فالنظام السياسي بتلك الخطوة استطاع أن يكون قاعدة اقتصادية قوية، ويقول د. عبد الباسط عبد المعطي:" ... لقد استطاعت سلطة الدولة في نموذجها الناصري أن تخطو خطوات نحو تدعيم مرتكزات نمو وتغلغل علاقات الإنتاج الرأسمالية، عبر إزاحة طبقة كبار الملاك العقاريين، والإهتمام بالتصنيع.

ومع ذلك فقد أفضى الكثير من الممارسات إلى تهميش الرأسمالية ذاتها، وإحلالها ببيروقراطية الدولة،... وفي نفس الوقت يأخذ أول بأول جل الفائض لتغذية قطاع الدولة الصناعي"[٢٥]، ومن السابق يتضح لدينا مدى سيطرة النظام على مجريات الأمور في البلاد على المستوى الاقتصادي، وما يتبعه من تخطيط وتصنيع، وبذلك فنحن بصدد نظام شمولي مترابط ومتشابك في نفس الوقت، حيث الجهاز البيروقراطي الضخم والمتحكم، وعلى هذا الأساس كان مستحيلاً النخر بداخله من خلال المحاولات الفردية المعارضة أو العميلة، فسلطة القرار في النظام لا يتدخل في حساباتها العوامل الداخلية كما بالأنظمة الرأسمالية، لكنها في نفس الوقت خاضعة للتوازنات الخارجية وخاصة الغربية منها في تلك الفترة، وهذا يجعلنا نجزم بأن العمل المؤسسي أو بمعني أدق سلطة مؤسسة الدولة كك ل(والتي تم اختزالها في شخص الزعيم)، هي المتحكمة في سريان العمل وفق الحسابات المستقبلة الدقيقة، فالنظام قد كون مؤسسات عامة شعبية مثل الاتحاد الاشتراكي والتنظيم الطليعي (للمراقبة)، إلى جانب ملكية الدولة لجميع الأشكال الصناعية الكبرى، والتي بدورها تقود إلى اليقين بأن الهفوة لا مجال لها في قرارات ذلك النظام، وهذا بالطبع كان التصور الشائع عند رجل الشارع العادي الذي وثق بالنظام وبمؤسساته إلى أقصى الحدود، وقد كانت المشروعات الجديدة بمثابة شاهداً معمارياً على إنجازات الثورة، فقد تحققت الأفكار التحررية والمُثل البعيدة على أرض الواقع عينياً من خلال الإنشاءات الحديثة (السد العالي، مصنع الحديد والصلب،... إلخ)، لذلك فالأيديولوجيا قد تحققت مكانياً من خلال بناء رموز وأشكال التحديث المملوكة للشعب كافة دون تمييز، والتي لا يعتريها عيب أو خطأ أو هفوة.

إعادة تقييم مؤسسة الدولة بعد ١٩٦٧

بعد هزيمة عام ١٩٦٧ والتي تم التخفيف من وطأتها بتسميتها نكسة، حدث ما يمكن تسميته بالصدمة في الشارع المصري، فالنتيجة على المستوى العسكري اختلفت نتائجها تماماً عن مقولات الثقة والنصر والهزيمة الأكيدة التى سيتم إلحاقها بالعدو الصهيوني، وكان من نتيجة ذلك هو الشك العام في مدى فاعلية ومصداقية تلك المؤسسة الضخمة أو ذلك النظام ككل، فالمسألة تتلخص في مدى قوة تلك المؤسسة، ومن ثم إعادة تقييم ذلك المقدس الدنيوي المرتبط بجغرافية السلطة على طول البلاد، وبالتالي مدى أمانة وقدرة القائمين عليها من المسؤولين.

كان خطاب التنحي لعبد الناصر مثالاً لمفهوم الأبوية الجديدة على حد قول برتران بادي:"إذ ترتكز استراتيجية العاهل على تملك المساحة السياسية، ثم ينطلق منها لتملك الموارد الاجتماعية الأساسية التي تحتويها المساحات الاجتماعية الخاصة، وتكون هذه الممارسة فردية في البداية، وسرعان ما تصبح جماعية لكي يستفيد منها أيضًا أهل البطانة المحيطة ومجموعة بورجوازية الدولة الذي يتوقف بقاؤها أساساً على قدرتها على

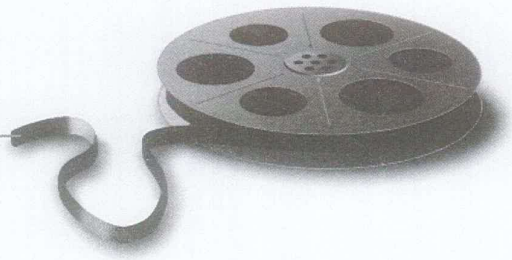
الاندماج في هذا المنهج الخاص بإرساء الأبوية – الجديدة"[٢٦]، لذلك فالخلل لا نستطيع أن نلخصه في شخص فرد واحد فقط، بل هو في النظام بأكمله وبالطبع طريقة إدارته، فقد تم رفع شعار الاشتراكية، والذي كان يقود بدوره إلى مفهوم ملكية الشعب لكل عناصر ومقومات التنمية والنهضة الصناعية في البلاد، ومن هنا كان السؤال الملغز أين يكمن الخطأ ؟ هل هو خطأ الزعيم ؟ أم المفاهيم التي تبنتها الثورة والتي أفرزت ذلك النظام الشمولي الضخم؟ ونقول إن إجابة السؤال(حسب تبرير النظام) تتمركز حول خطأ وكلاء الشعب في إدارة تلك المؤسسات الحيوية الضخمة، وقد تجسد ذلك في ما تم إعلانه عن مجموعة المحاكمات اللاحقة لهزيمة يونيو ١٩٦٧، وقد أُتهم فيها بعض الشخصيات الرئيسة والأساسية في هيكل النظام الحاكم، وانتحار أحدها " المشير عبد الحكيم عامر وزير الحربية " كما ورد وأُشيع في وسائل الإعلام آنذاك، ويسوقنا هذا إلى استنتاج أن هذه المحاكمات ما كانت تتم إلاَّ بعد حدوث خطأ فادح وجسيم قد تم ارتكابه ولكنه يرقي إلى أن يصبح جريمة من الوجهة القانونية (ولو على المستوى الصوري)، فالمقولة الرئيسة هي أن هناك جرائم وآثمين بحق الشعب في داخل مواقع كيان السلطة الجغرافي ، ومن ثم فأن الجريمة هنا قد أخذت شكلاً جديداً في الظهور والإعلان والتجسد، وهذا التجلى يؤثر بدوره على طريقة وشكل ونوع إدراكها من قبل عامة الشعب، فالمذنب أو المتهم مقترف الجريمة الكبرى التي تصل إلى درجة الخيانة، أصبح شخص آخر لا يخطر على البال حيث ابتعاده عن موضع الشبهات تماماً، فهو الذي كان بالأمس يشتبه ويجرّم ويحاكِم، بل ويقنن أيضاً. ولعل ذلك هو ما تم ملاحظته في التحول السردي للشخصيات والأمكنة على الشاشة السينمائية من خلال الأفلام التي تتناول الجريمة وخاصة في عهد السادات الذي تبني قيم انفتاحية جديدة مفارقة للسياسات التي كان يتبناها سلفه عبد الناصر.

الجدل بين السينما والواقع

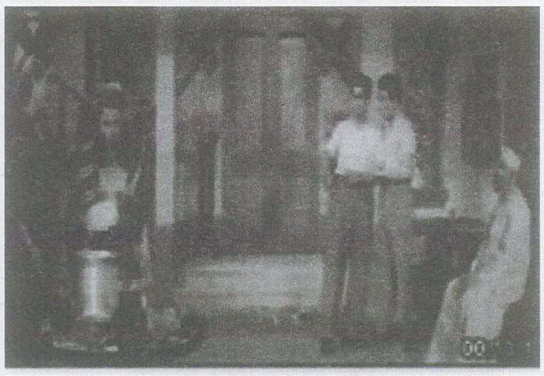
هل تتأثرالسينما بالواقع ؟ هذا السؤال البسيط يجب أن نتوقف عنده لبرهة رغم سذاجته، فلو سلمنا بدايةً بأن السينما أحد أشكال الفن، وبأن الفن يجب أن يعكس الواقع، فإنه سيكون من المنطقي القول بأن السينما تعكس فعلياً الواقع، وهنا يكون السؤال الثاني الذي يجب أن نطرحه، وهو: هل السينما تؤثر في الواقع؟ وإذا كانت الإجابة بنعم، إذاً كيف تؤثر؟ وبأية طريقة تمارس هذا؟

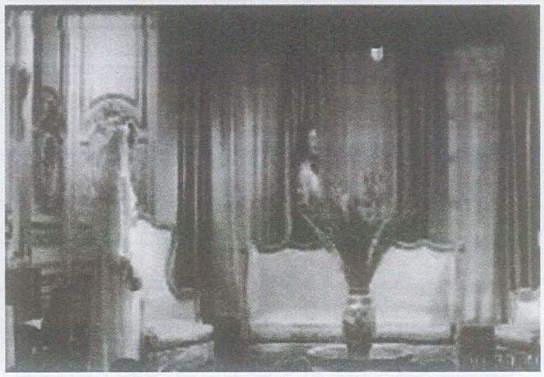
ظهر التليفزيون في مصر عام ١٩٥٠ أي بعد قيام ثورة ٢٣ يوليو بحوالي ثمانى سنوات، وبالطبع لم يقتن غالبية الشعب هذا الجهاز منزلياً إلا بعد سنوات لاحقة لعام ١٩٥٠م، لذلك كانت الأشرطة السينمائية بشكل عام هي وسيلة الإخبار المرئية الوحيدة جماهيرياً، وهذا من خلال نوعياتها العديدة مثل الجريدة السينمائية بالإضافة إلى الأفلام التسجيلية المتعددة والتى قامت بمتابعة نشاطات الثورة الإنشائية في المجالات التنموية المختلفة وأيضاً من خلال الإخبار الضمني أو المضمر في الأفلام الروائية التي تتناول موضوعات تقدم و ترصد التحولات في بناء ونمو المجتمع المصرى على خلفية أفكار وتدخلات الثورة في الواقع المصري، فالمسألة تتلخص إذاً في صنع نظام من الإخبار الحكائى (الروائي) المرئي. وسواء كان يتم ذلك بتدبير أو بدون تدبير، إلاَّ أنه كان له تأثير يكاد يكون أقوى في تأثيره من التأثير الذى تحدثه الأفلام التسجيلية الإخبارية المباشرة.

نتيجة لتكرار عرض بعض الأفلام الروائية المصرية تليفزيونياً، من خلال الاحتفالات السنوية – بمناسبات أعياد الثورة وإنجازاتها حتى وقتنا هذا – تَشكل نوعاً من الثقل وقوة التأثير على



الجماهير، ومن هذه الأفلام : "رد قلبي، الأيدي الناعمة، النظارة السوداء" وغيرها، التي تمثل حكاية سردية لعالم الثورة وأفكارها الناجحة التي تحققت في المجتمع بالفعل وأثبتت نجاحها، فالأمكنة في هذه الأفلام تحمل دلالات التحول والتغيير، ففي "رد قلبي" كانت دلالة التناقض الطبيعية بين قصر الأمير وبيت الريس "عبد الواحد" جناينى الأمير واضحة بشدة، لكن بعد قيام الثورة، أصبح هناك ولادة جديدة للمكان الذى من المفترض أن تتساوى فيه الطبقات، بل وتختلط أيضاً، حيث تم الزواج بين ابن الجناينى وابنة الأمير، وهنا تفقد الأمكنة القديمة دلالتها مع عدالة الثورة، كذلك كانت دلالة مجتمع المصنع والتى ارتبطت دوماً بشقاء العمال قبل الثورة، تحولت لترتبط بالعدالة وبالرعاية التامة لهم فى عهد الثورة، وأصبح المصنع خلفية مكانية تقوم عليها مجموعة الأحداث التي تناولتها موضوعات

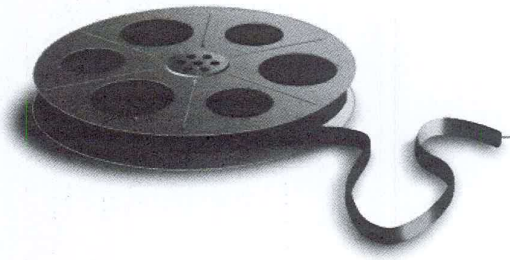




السينما مثل فيلم "النظارة السوداء"، حيث ارتبطت استقامة الفتاة المستهترة بإحساسها بمشاكل العمال والكادحين.

إن العمل السينمائي الروائي هنا يصبح حاوياً لبعداً وثائقياً، شاء أم أبي، والبعد الوثائقي يتجسد هنا من خلال عرض عالم جغرافى بإحداثيات مكانية حيث فضاء الثورة الجديد المتحقق عبر مجال الأحداث العام والواقع المعيش وذلك من خلال خطاب الأفكار المرتبط بالثورة، وبذا يصبح الفيلم مرجعاً دلالياً يضم بداخله مجموعة من الأفكار المرتبطة بشفرات/علامات بصرية، فهى التي تقوم بعملية تسريب لا شعورى غير مباشر بين جموع الجماهير المشاهدة لهذه الأفلام، فالسينما لا تتأثر فقط بتحولات الواقع الجديد، بل تدعو إليه وتدعمه من خلال توثيقه كمرجع للزمن اللاحق.

ومن هذا المنطلق يصبح لدينا رؤية عامة لمدى قدرة السينما كأحد القنوات الإعلامية والدعائية الهامة، التي لا يمكن التغافل عن قوة تأثيرها، خاصة في عملية تشكيل الوعي الجمعي لدى المشاهدين، ومن ثم توجيه الرأي العام، ومن هنا نجد أن مسألة تناول السينما للجريمة و مكانها وموقعها من خلال الشخصية، وكذا مدى قوة وقع الشخصية في المجتمع، يرتبط دوماً بالسلطة في قمة الهرم الاجتماعي والسياسي والجغرافي



(السكني) الراقي و كذلك العكس حينما يرتبط بقاع المدينة أو بقاعدة الهرم الاجتماعي.

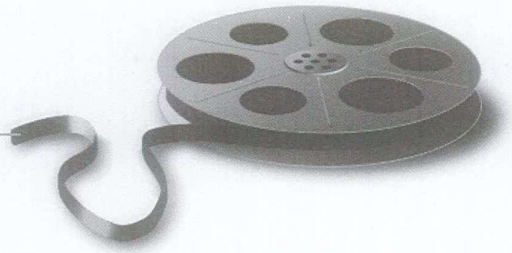
وقد استفادت السينما من هذه التناقضات والتقابلات المكانية بالواقع المصري، فإذا قارنا الفيلم البوليسي في مصر في مرحلة ما قبل عام ١٩٦٧، مع نفس النوعية بعد عام ١٩٦٧، لوجدنا أن موقع السلطة وجغرافيتها المكانية قد تغيرا وتحولا، فقد التصق الاتهام بالفرد والمكان في نفس الوقت "حيث يمثل هذا اليوم "٥ يونيو" لحظة الانهيار الحقيقية للنظام الاشتراكي في مصر بزعامة جمال عبد العناصر"[٢٧]، ومن ثم كان هذا النظام بعينه في موضع الاتهام وإعادة المراجعة، فالشعب قد تغيرت لديه نظرة المصداقية التى كان يوليها تجاه السلطة الحاكمة وأفرادها ومؤسساتها بالكامل، وقد انعكس ذلك على العمل السينمائي، من خلال الأفلام التي تم إنتاجها بعد ١٩٦٧، فهذه الأفلام قد بدأت في التساؤل تبعاً عن مدى جدوى جغرافية السلطة المكانية التحديثية الجديدة، وهل كانت رؤية هذه السلطة ثاقبة في كل التدابير التي اتخذتها ؟ أم أن مواقعها ومواقفها كانت مليئة بالأخطاء التي يجب أن تصل إلى مسمى الجريمة.

مكان الجريمة في الفيلم البوليسي قبل هزيمة ١٩٦٧

إن المكان البوليسي هو المكان الخاضع لسلطان السلطة التنفيذية والممثلة في جهاز الشرطة، وذلك سواء بالتواجد الحتمي كما في أقسام البوليس، مديريات الأمن، النيابة، ساحة القضاء، وهو تواجد مستمر ودائم الحضور، أو بالتواجد العرضي وهذا ما يحدث عندما يصبح المكان المدني في حالة خضوع لوجود هذه السلطة عندما يُمسي مكاناً لجريمة أو لواقعة مخالفة للقانون، فإنه يطلق عليه مسمى (مكان بوليسي). وإذا أمعنا النظر في بعض – أو بمعنى أدق – معظم الأنواع الفيلمية لوجدناها لا تخلو من هذه الأماكن البوليسية، ويرجع ذلك إلى أن معظم هذه الأفلام المنتجة في مصر تدور أحداثها داخل عالم المدينة، وبطبيعة الحال لا ينضبط عالم المدينة إلاَّ من خلال تواجد السلطة والتى تتمثل في معظم المؤسسات الانضباطية، إلى جانب ذلك فالعالم الفيلمي هو عالم مصنوع، عالم خيالى و مبتكر، إلاَّ أنه يحاول التشبه بالواقع، فلو نظرنا للأفلام الكوميدية التي تدور في قالب بوليسي، فإنها بالطبع ستقدم أحداثها داخل هذه الأماكن المؤسسية المعروفة وكذا الأفلام الاجتماعية والاستعراضية ولكنها ستحمل وجهات نظر مختلفة.

يأتي هنا سؤال هام يتمثل في ما هي طبيعة الفضاء الإجرامي، والذي يمثل الأماكن التي تحوى بداخلها بذور أو احتمالات وقوع الجريمة بشتى أشكالها، والتي اصطلح الناس عامة على إدانتها اجتماعياً، والتي رغم وجودها داخل بيئة المدينة العمرانية والمعمارية ، إلاَّ أنها تصنف على أنها منبوذة، ويعود ذلك إلى التصنيف الأخلاقي لأمكنة المجتمع، حيث تقبع هذه الأماكن داخل ثنايا المدينة الخفية التي تنتمي إلى قاع المجتمع الثقافي والأخلاقي، مثل البارات والحانات وأماكن العربدة، وذلك إلى جانب الأماكن الطرفية والهامشية (المجتمع العشوائي)، والبعيد عن النظام الحضري، وسلطة الحضر البوليسية، حيث ارتبطت هذه الأماكن بتوقع حدوث الجريمة بشتى أشكالها وتجلياتها.

كانت الحانة أو الكباريه- كما كان يطلق عليها- داخل المشاهد الفيلمية مكان يغلب عليه طابع التعمية عن نشاط إجرامي قذر مثل غسل الأموال، فالكباريه كان يحمل دائماً دلالة مزدوجة في التعامل معه من قبل سلطات المجتمع الرسمية عامة، فهو مكان يحوي بداخله راقصات وخمور وقمار، وهي أنشطة من الجانب القانوني مُرخص بها، لذا فهو مكان جانح إلاَّ أنه فى نفس الوقت خاضع لسيطرة المؤسسات من حيث المراقبة والانضباط، لكنه من الوجهة الاجتماعية يصنف

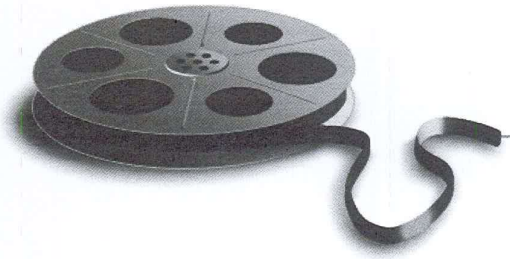


كـ"مكان" فاسد لجملة ما يحوي بداخله مما يخالف الدين والأخلاق والعرف الاجتماعي، والسينما قامت بتقديمه على أساس أنه جزء من البيئة الحضرية المدنية المصرية، وكان هذا نتيجة للتأثر بالسينما الغربية كمرجعية للسينما المصرية، وأيضاً كنتيجة لترخيص الاستعمار أنذاك - الاحتلال الإنجليزي في مصر - لهذه الأماكن بتواجدها داخل شوارع وحواري المدينة، وذلك عكس ما كان قائم في عالم المدينة القديمة، حيث كانت منطقة المدافن (الترب) والمقطم، وكذا بعض الأزقة الطرفية تحوي بداخلها أشكال من الجنوح واللاشرعيات غير القابلة للضبط، مثال ذلك فيلم "الرجل الثاني" إخراج عز الدين ذو الفقار، حيث كان الكباريه موضع و مكان تدبير الجرائم والذى يمتلكه عصمت "رشدي أباظة" سليل عائلة البشوات، أما الرجل الكبير فهو يقيم في منطقة ريفية بعيدة عن تلك المدينة، والفيلم من إنتاج ما

بعد الثورة، وكذلك بفيلم "اللص والكلاب" إخراج كمال الشيخ، حيث كانت القاهرة القديمة هي موضع الجريمة والانتهاكات القانونية التقليدية المعهودة والمرتبطة بالهامشيين، أما عالم القاهرة الجديدة الحديثة، فهي موضع لتمكن السلطة في المجتمع، حيث دائماً تكون المشروعية القانونية مرتبطة بالمؤسسة النظامية.

أما فيلم نشالة هانم فقد كانت أحداثه تقع بالفيلا التي يقطنها الرجل الثري الذي فقد ابنته وهي صغيرة، والفيلا هنا تمثل المكان الذى يرتبط بالمجتمع الراقي والثري في نفس الوقت، والذى يتناقض مع مجتمع القاع المرتبط بالبيئة الشعبية والجريمة التى نشأت فيها الفتاة، وذلك على الرغم من كون هذا الفيلم تدور أحداثه في القالب الكوميدي.

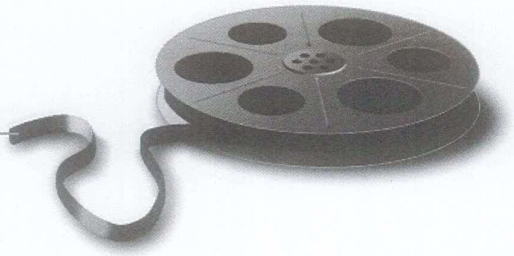
ويسوقنا هذا إلى أن السينما كانت تلخص الأفكار العامة المرتبطة بالواقع، فهي تقدم واقع مثالي أو نموذجي ولكنه في نفس الوقت انتقائي، حيث كان يتم تحديد الشكل والوضع الطبقي لكل مكان بالمقابل مع موقع السلطة المنظمة للمجتمع، فطبيعة السينما المصرية قبل عام ١٩٦٧ كانت



تعتمد على تقديم الجريمة في ارتباط دائم بالأماكن الطرفية الهامشية الفقيرة أوالبعيدة عن الحضر وعن سلطة الدولة المرتبطة بالعمارة الحديثة (وسط البلد) حيث توجد الأماكن الراقية، إلاَّ أن هذه الأماكن الراقية لا تخلو هى الأخرى من الانحراف خاصة في تلك الأماكن المستهجنة المبثوثة في شوارعها وطرقاتها الواسعة مثل الخمارة أو الكباريه، وقد كان يتم التخفيف من وقع وطء الكلمة فتم استخدام كلمات بديلة مثل التياترو أو ملهى ليلى، وذلك في حالة ابتعاد الفيلم عن الصبغة البوليسية، وعندما تتعلق قصة الفيلم بفتاة من أحياء المدينة الفقيرة، التى تجبرها ظروفها الاجتماعية القاهرة على العمل بـ"الكباريه"، ثم تقع في حب أحد الأثرياء من مرتادى هذا المكان أو قد تعرفت عليه بعيداً عنه، في هذه الحالة يتم عرض الكباريه كمكان استعراض برئ، فضلاً عن اختزال البيئة التى تعيش فيها الفتاة "المكان الشعبي" إلى صيغة تعبر عن الأصالة وأخلاق (أولاد البلد) والمروءة وغيرها من القيم المثالية المتناقضة مع عالم الجريمة الذى يتم تقديمه في الأفلام البوليسية، فالمكان الطرفي أو الشعبي كان يتم تقديمه حسب نوع الفيلم سواء كان من النوع الرومانسي أو البوليسي، وكذلك الكباريه حيث إنه يكون في بعض الأحيان هو الملجأ أو الملاذ الوحيد للبطلة الشريفة عندما تريد أن تنقذ أسرتها من الضياع أو من التشرد، إلاَّ أنه يبقي مكان مُدان اجتماعياً لما يعبر عنه بوضوح وذلك في سوء سلوك العاملين به وكذا المرتادين له.

نخلُص أيضاً إلى أن المدينة القديمة بثقافتها الحضارية والحضرية، كانت تلفُظ كافة الأشكال المخالفة خارجها إلى حيث توجد الأماكن الهامشية، وقد ارتبط مسمى الهامشين في مصر قديماً بـ"الفلاكة"، وهم جماعات من"الذين يجمعهم الفقر والبطالة والإحساس الحاد به وعجزهم عن التوصل إلى نصيب عادل من وسائل العيش، أقام بعضهم في الأطراف لبعدها النسبي عن مركز الإدارة والحكم ولأن البعد عن الحاكم غنيمة الأمر الذي كان يكفل لهم الكر والفر، وقد لجأ بعض هؤلاء إلى العنف والتمرد والخروج على ما هو سائد من أجل تأمين الحد الأدنى للمعيشة"[٢٨]، وقد مارس هؤلاء في تلك الفترة العديد من الأعمال المنحرفة التي يدينها المجتمع في ذلك الوقت، إلا أنه بعد إنشاء حي العتبة الخضراء وميدان الأوبرا في عهد "الخديوي إسماعيل"، حيث تم استفحال سياسات التغريب الثقافي والحضاري، وفي فترة الاحتلال اسبغت المشروعية على بعض الأنشطة التي كان يرفضها المجتمع فيما سبق، والتى كان ينبذها ويطرد ممارسها خارجه، فقد تم تخصيص عدد من الشوارع بكاملها، لممارسة تلك الأنشطة مثل: شارع عماد الدين وغيره، فالمدينة الحديثة أعطت المشروعية المكانية والتواجد الموقعي داخل الفضاء المنظم الحضري، وبالتالي أصبحت المدينة القديمة موضع وموقع كل تخلف من وجهة النظر الكولينالية.

أما السينما فقد تناولت الأمكنة عامة بنوع من الازدواجية كما سبق أن ذكرنا، وكذلك كان الاقتباس من السينما الغربية هو أحد العوامل الهامة في إظهارها وتناولها، فتلك الأماكن كانت مجرى لأحداث القصص أو الأفلام الغريبة وغير المستهجنة اجتماعياً في إطار واقعها، أما عند



نقلها إلى البيئة المصرية العربية الإسلامية، يحدث الخلل، حيث يسلُك البطل أو البطلة سلوكاً غير متماشي مع أخلاق وأعراف المجتمع، فالنقل (الاقتباس) من الفيلم الأجنبي كان أحد العوامل في ظهور شكل/نوع من الأمكنة الفيلمية، التى لا تتفق مع المجتمع المصرى الواقعي، وهذا ما ينطبق بالتبعية على تلك الأحداث المقتبسة من الروايات.

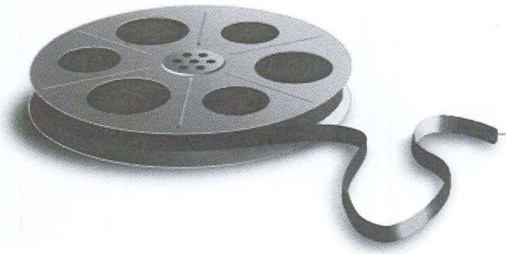
مكان الجريمة في الفيلم البوليسي بعد هزيمة ١٩٦٧

في عام ١٩٦٨ تم عرض فلم "تكبير الصورة" Blow up" للمخرج الإيطالي مايكل أنجلو أنطونيوني في دور العرض المصرية بدون حذف أية لقطة من لقطاته الخارجة، وقد تم تفسير ذلك إلى أن السلطة السياسية في مصر قد تعمدت السماح بعرضه في شكله هذا بدون أي تدخل رقابي، وذلك لإحداث نوع من الإلهاء لجيل الشباب المراهق الناقم على الأوضاع بعد هزيمة ١٩٦٧، فالنظام قد مارس شكل من أشكال الإلهاء ومن ثم صرف الاهتمام عن القضايا الرئيسة إلى قضايا أخرى غير أساسية، فذلك نوع من التعتيم على أزمة كبرى كان يعاني منها.

ويسوقنا هذا إلى فهم وإدراك مدى قوة الصورة السينمائية وإمكانياتها في عملية إعادة تقديم العالم ومن ثم تأويله من خلال وجهة نظر خاصة جداً هي بالطبع مقترنة بوجهة نظر صانعيه.

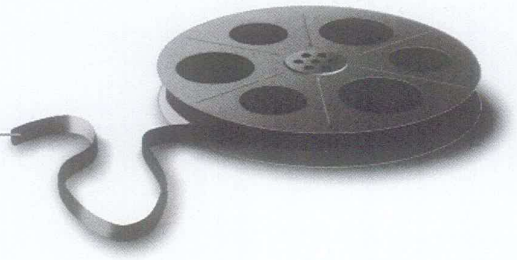
فالعرض السينمائي نفسه قد يستخدم بشتى الطرق والأشكال والأساليب ، وهذا الاستخدام قد يقترن بعملية شحن أو توجيه الرأي العام في اتجاه معين، أو قد يعمل على تهدئة المشاهدين أو الجماهير بصدد قضية معينة، ويدفعنا هذا بالطبع في رصد التغيير الحادث في السياسات النظامية المرتبط بفاعلية ونشاط الصورة الفيلمية وصداها داخل أرجاء المجتمع ككل، بعد وفاة عبد الناصر بشكل خاص، ومع قدوم أنور السادات عام ١٩٧٠، وبعد الإعلان عن ثورة التصحيح في ١٥ مايو ١٩٧١، والخاصة بالقضاء على مراكز القوة واتخاذ القرار،المرتبطين بالنظام السابق، وكان من أهمهم رموز الاتحاد الاشتراكي، وجملة ثورة التصحيح كانت تحمل في طياتها معنى تصحيح أخطاء المسار السابق ولا تعني القضاء عليه أو الأتيان بغيره كما فعلت ثورة يوليو ١٩٥٣ مثلاً، حتى ولو على مستوى المقولات، إلاَّ أن ما حدث كان عكس ما تم التصريح والإعلان عنه.

فالنظام في مرحلة السادات قد قام بإدانة المرحلة السابقة عليه، حيث محاكمة واعتقال الرموز القيادية في السلطة السابقة، وبالطبع فمفهوم الجريمة قد تغير، وكان من صدى ذلك هو كم الموضوعات التي تناولتها السينما المصرية عن أخطاء الفترة السابقة مثل "أفلام مراكز القوة وغيرها مثل "الكرنك" و"وراء الشمس" والتي تناولت الفساد والتعذيب وظهور المعتقلات كأمكنة نفوز لرموز النظام، ومن ثم الجريمة المنظمة داخل كيان السلطة والمؤسسة الحاكمة والمؤسسات التابعة لها، هذا على المستوى السياسي، فالمسؤول الفاسد كان تيمة أساسية في أفلام السبعينيات، وسواء كان ذلك في الأفلام السياسية أو السياسية البوليسية التي اندمج فيها البعد السياسي مع البعد البوليسي، حيث كان الإسقاط المباشر على الفساد المرتبط بالسلطة، وهو جزء أساسي من منظومة تمام وكمال الجريمة بالواقع المصري،



ونتيجة لهذا فقد تم تناول الواقع الخاص بالسلطة كمكان للجريمة أو للفساد حتى ولو كان ذلك في سياق ثانوي بالأفلام، ونجد ذلك بفيلم ميرامار حيث نجد أن الشخصية المنضمة للاتحاد الاشتراكي هى التي كانت تقوم بسرقة أموال الشعب في نفس الوقت.

لقد كان عام ١٩٦٧ بداية لفترة جديدة تمت فيها بعض المراجعات الخاصة بمسيرة النظام السابق، وقد تبلورت مع مقدم وسيطرة السادات على السلطة، حيث إنه من غير الصحيح اعتبار سلطة الدولة بمثابة قدرة ثابتة تحمل في ذاتها تبريرها النهائي، فهي ليست بناءاً مكتملاً تظهر صيغته نقاء الأعمال التي لا تعود تنتظر من الناس سوي الإعجاب والاحترام، وإنما على العكس تماما، هي بناء ضخم مركب خاضع لجهد الأجيال الفوضوي، ففي بعض الأحيان تكون هيكلاً وفي أحيان أخرى تكون قلعة. إذ يتغير هدفها على هوى الذين يساندونها أو يستولون عليها، لكن عدم الاستقرار هذا نفسه يصنع القيمة الإنسانية لسلطة الدولة باعتباره يكشف أن كل القلق وكل التطلعات الجماعية الوطنية تنعكس فيها. وباعتبارها توازناً مهدداً دائماً، فهي تجسد القوى الضرورية لتوازن قيامها في الحياة نفسها وليس في اصطناع البني القانونية"[٢٩]، ومن هذا فإن خطاب المشروعية والنزاهة المرتبطة بالدولة ومؤسساتها ورموزها البشرية قد تعرض لاختبار حقيقي حياتي، لذا كان من المستحيل لعب نوع من أنواع التعمية المستمرة بعد كشف أوجه القصور التي ظهرت وطفت على السطح بعد اختبار يونيو ١٩٦٧، والذي دفع بنفس النظام إلى استخدام الإعلام غير المباشر والمرتبط بالسينما الروائية، في طرح موضوعات هي من القوة والنقد للنظام والاتهام المباشر لأفراده المسؤولين،"ومما لا شك فيه أن السلطة تمثل أحسن تمثيل فكرة الحق المسيطرة، وهي تقوم وتستمر بفضل مساندة الإرادة الأقوى اجتماعياً"[٣٠]، وفكرة مراجعة الذات هي من الذكاء والفاعلية البراجماتية على أساس إطالة عمر النظام الحاكم من خلال المحافظة على القوى الاجتماعية المؤيدة له وكذلك إعادة حشد وإحشاد المتشككين في قدرة النظام على القيادة من عامة الناس إلى حظيرته مرة أخرى. وهذا ما كان يتم إلا عبر استخدام فكرة الاعتراف بالذنب التي بدأها عبد الناصر بإعلان مسؤوليته الكاملة عن نتائج هزيمة ١٩٦٧، بالإضافة إلى ذلك أتى خطاب السينما الروائية الذي ركز على عناصر الفساد الداخلية والنفعية المتسلقة التي علقت بالنظام، وقد كان هذا داعياً لإحداث نوعاً من التغيير في شخصيات وأماكن الفيلم البوليسي عن فترة ما قبل عام ١٩٦٧، فالشخصية الهامشية أو اللص التقليدي المتعارف عليه، الذي يقطن في أماكن بعيدة ونائية عن أعين السلطة والمراقبة قد اختفت، وحل محلها اللص المتواجد في أحد المراكز القيادية، ففى فيلم"على من نطلق الرصاص" إخراج "كمال الشيخ" عام ١٩٧٥ يأتي مكان الجريمة فيه بشكل مغاير لأماكن الجرائم عامة في السينما المصرية ، ففي السابق كان يتوجب فى المكان المراد إتمام الجريمة بداخله، أن يكون مهياً وبعيداً عن أعين الناس، بالإضافة إلى اختيار الزمن الملائم حتى لا يكون هناك شك أو اشتباه بمن يقترف الجرم، إلاَّ أن مكان الجريمة فى هذا

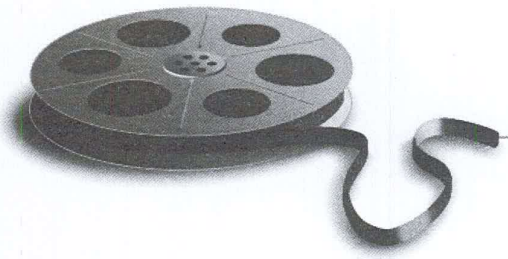


الفيلم أصبح مؤسسة عامة خاصة بالإنشاء والبناء، والمجني عليه أو الهدف من تلك الجريمة هو رئيس مجلس الإدارة "رشدي" جميل راتب، وزمن الجريمة هو وضح النهار حيث تعدد الشهود على هذه الواقعة، ويرجع ذلك بدوره إلى الهدف من تلك الفعلة (محاولة القتل)، فدوافع الجريمة هنا تختلف عن دوافع الجريمة المعهودة في الأفلام البوليسية الأخرى، فالجريمة هنا لها ظلال سياسية فهي أشبه ما تكون بعملية الاغتيال، وذلك خاصة لأن المراد هو شخصية عامة ومع تتبع سيرته حسبما ورد في السياق الفيلمي، نجد أن بداياته كانت في مؤسسة الجيش، فهو أحد أفراد المؤسسة العسكرية إبان فترة الثورة ، ثم انتقل بعد ذلك للحقل المدني، فالجريمة التي يتعرض لها الفيلم تمثل انتقام أحد أفراد الشعب بما يمثل من تيار ثوري، حيث اعتقل مع التيار الشيوعي، ضد أحد أفراد النظام المتورطين في قضايا الفساد الكبرى. فالمكان الرسمي أو المؤسسي يتمثل في الفيلم وفي الواقع من قبله من خلال أفراده ورموزه، فالجريمة في هذا الفيلم يرتبط فيها العمل الإجرامي بالبعد السياسي، فهي خليط من محاربة الفساد والثأر الشخصي أيضاً.

ومن ثم فالمؤسسة أصبحت لا تمثل دوراً مثالياً في الأداء، وكذا أماكن العدالة والانضباط قد أمست هى الاخرى مكاناً للجريمة ولكافة الدلالات المناقضة لجوهر العدالة، فالمكان أو المؤسسة النظامية تقدم دلالة ملتبسة ومتناقضة للمشاهد، فالمكان المؤسسي أصبح هو الحاوي للجريمة وإذا لم يكن بشكل مباشر، فهو يصبح مشاركاً فيها سواء جغرافياً أو من خلال مسؤولية أفراده، فالعالم اللامشروع والمرتبط بالجريمة قد أصبح هو مكان تواجد مؤسسات السلطة في الواقع الرسمى وبالفيلمى.

الخلاصة

إن المكان في الإطار السينمائى العام هو أحد الانساق الدلالية الفيلمية الهامة والتى يلجأ السينمائيون لاستخدمها بأفلامهم من أجل التعبير عن الشخصية أو السلطة الحاكمة أو التقاليد العرفية السائدة، ولكنه يمتاز بطابع خاص في الأفلام البوليسية، إذ يكون أحياناً هو محور البناء السردى والقصصى أيضاً، ولكنه يحمل الكثير من الدلالات السياسية والتى تعبر عن التحول في الوعى والفهم، وبالتالى إدراك المكان بشكل مختلف، وهذا ما ينعكس على العالم الفيلمى، وإذا كانت المدينة هى الإطار العام الذى يدور في فلكه الفيلم البوليسى بشكل أساسي، فأنه من الممكن تحميل المكان بأبعاد أخرى تختلف تماماً عن الأبعاد التقليدية أو المتعارف عليها سينمائياً، حيث إن السياسي والأيديولوجي قد يمارسا نوعاً من التغيير في طبيعة تناولنا للمكان داخل الفيلم البوليسى، فدائما الأنواع السينمائية تتداخل، ولكننا نجد أن الوعى البصرى بالمكان البوليسى قد أصبح في نطاق الاستخدام الأكثر تعبيراً في نطاق المدينة المرئى وكل ما تعج به من مشكلات.



المراجع

١- مجمع اللغة العربية، المعجم الوجيز، مصر، وزارة التربية والتعليم، ٢٠٠١.

٢- سيزا قاسم، القارئ والنص - العلامة والدلالة، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة٢٠٠٢.

٣- مايك كرانغ، الجغرافيا الثقافية، ترجمة د. سعيد منتاق، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ٢٠٠٥.

٤- جـ . ب . كولدنستين وآخرين، الفضاء الروائي، ترجمة عبد الرحمن حزل، المغرب أفريقيا الشرق، ٢٠٠٢.

٥- بيلا بالاش، نظرية السينما، ترجمة د.أحمد الحضري، أنور المشري ? فؤاد دواره، القاهرة المركز القومي للسينما، ١٩٩١.

٦- رودلف آرنهيم، فن السينما، ترجمة عبد العزيز فهمي ? صلاح التهامي، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر.

٧- توماس كون، بنية الثورات العلمية، ترجمة شوقي جلال، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٩٢.

٨- أدوين موير، بناء الرواية، ترجمة إبراهيم الصيرفي، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، ١٩٦٥.

٩- أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري، دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٦.

١٠- برتران بادي، الدولة المستوردة (تغريب النظام السياسي) ترجمة لطيف فرج، دار العالم الثالث، القاهرة، ١٩٩٦.

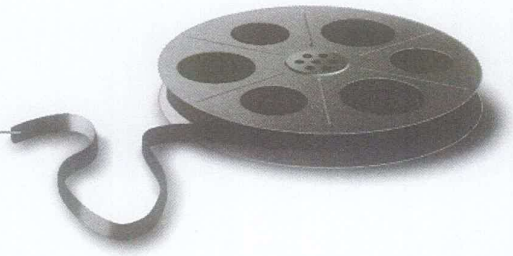
١١- جورج بوردو، الدولة، ترجمة د. سليم حداد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٥.

١٢- د. سيد عشماوي، الجماعات الهامشية المنحرفة في تاريخ مصر الاجتماعي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٥.

١٣- عبد الباسط عبد المعطي، الطبقة الوسطي المصرية، من التقصير إلى التحرير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٦.

١٤- غاستون بشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ١٩٨٧.

١٥- مرسيا إيلياد، صور ورموز، ترجمة: حسيب كاسوحة، دمشق، منشورات وزارة الثقافة،١٩٩٨.



الهوامش

١- مجمع اللغة العربية، المعجم الوجيز، مصر، وزارة التربية والتعليم، ٢٠٠١، ص ٥٨٧م.

٢- المرجع السابق، ص ٥٤٥.

٣- مرسيا إلياد، صور ورموز، ترجمة: حسيب كاسوحة، دمشق، منشورات وزارة الثقافة،١٩٩٨،ص٤٦-٤٧

٤- سيزا قاسم، القارئ والنص، العلامة والدلالة، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٢، ص ٤٦..

٥- المصدر السابق، ص ٤٧.

٦- مايك كرانغ، الجغرافيا الثقافية، ترجمة: د. سعيد منتاق، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ٢٠٠٥، ص ٧٨.

٧- المصدر السابق، ص ٧٩.

٨- سيزا قاسم، مصدر سبق ذكره، ص٩٣.

٩- المرجع السابق، ص ٧٠.

١٠- نفسه، ص٤٣.

١١- ثقافة العولمة، (القومية والعولمة والحداثة)، إعداد مايك فيذرستون، ترجمة عبد الوهاب علوب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، صـ٣٩٤.

١٢- سيزا قاسم، مصدر سبق ذكره، ص٤٠-٤١.

١٣- جـ.بـ. كولدنستين وآخرين، الفضاء الروائي، ترجمة عبد الرحيم حزل، المغرب أفريقيا الشرق ٢٠٠٢، ص٢٥.

١٤- بيلا بالاش، نظرية السينما، ترجمة د أحمد الخضري، أنور عشري، فؤاد دوارة، مراجعة أحمد الحضري، المركز القومي للسينما، عام ١٩٩١ ص ٢٠٥.

١٥- بيلا بالاش، المصدر السابق، ص ٢٠٦.

١٦- رودلف أرنهيم، فن السينما، ترجمة عبد العزيز فهمي، صلاح التهامي، مراجعة عبد الرحمن الشرقاوي، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، ص ٦٤.

١٧- ميخائيل روم، أحاديث حول الإخراج السينمائي، ترجمة عدنان مدانات، لبنان دار الفارابي ١٩٨١، ص١٢٣

١٨- المصدر السابق، ص ١٢٣.

١٩- المصدر السابق، ص ١٢٤.

٢٠- مايك كرانغ، مصدر سابق ذكره ص ١١٥.

٢١- مايك كرانغ، مصدر سبق ذكره، ص ٧٥.

٢٢- توماس كون، بنية الثورات العلمية، ترجمة شوقي جلال، الكويت، المجلس للثقافة والفنون، والآداب، ١٩٩٢ ص ٧٥.

٢٣- إدوين موير، بناء الرواية، ترجمة إبراهيم الصيرفي، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، ١٩٦٥، ص ٦٢.

٢٤- غاستون بشلان، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ص١٩٨٧، ص٩١

٢٥- عبد الباسط عبد المعطي، الطبقة الوسطي المصرية، من التقصير إلى التحرير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، القاهرة، ٢٠٠٦، صـ٣١.

٢٦- برتران بادي، الدولة المستوردة (تغريب النظام السياسي) ترجمة لطيف فرج، دار العالم الثالث، القاهرة، ١٩٩٦، صـ١٩.

٢٧- أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري، دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٦، صـ٢٥٤.

٢٨- د. سيد عشماوي، الجماعات الهامشية المنحرفة في تاريخ مصر الاجتماعي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٥، صـ٧٤.

٢٩- جورج بوردو، الدولة، ترجمة د. سليم حداد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٥، صـ ٨٣.

٣٠- المصدر السابق.صـ ٨٣