# العملية الإبداعية في الفيلم السينمائي : دراسة تحليلية نفسية نقدية

**د. طلعت باشا إسكاروس حكيم**

**مدرس علم النفس، كلية الآداب، جامعة عين شمس**

**الملخص:**

هدفت الدراسة إلى الكشف عن العملية الإبداعية في الفيلم السينمائي من خلال تحليل الخطاب السينمائي لفيلم حين ميسرة باعتباره أحد الأفلام التي تصدت لقضية قاطني العشوائيات في المجتمع المصري بالاعتماد على المفاهيم الأساسية للتحليل النفسي اللاكاني.

وتضمن التحليل ثمانية محاور أساسية هي: كيفية استخدام قاطني العشوائيات للذكاء – نمط العلاقات الأسرية داخل الأسر في الأحياء العشوائية – القدرة على اختبار الواقع لدى سكان العشوائيات – صورة الذات لدى قاطني العشوائيات – ديناميات الجماعة في الأحياء العشوائية – الصراعات ذات الدلالة والميكانزمات الدفاعية الغالبة لدى قاطني العشوائيات – صورة السلطة، وأنماط التفاعل معها لدى قاطني العشوائيات – المكونات الثقافية المؤثرة في قاطني العشوائيات، والمضمون العميق الذي يوجهه الفيلم السينمائي للمجتمع.

وخرجت الدراسة بنتائج عديدة أهمها: الاستخدام السيكوباتي للذكاء – تفكك العلاقات الأسرية – الانفصال عن الواقع – صورة ذات نرجسية ومُضطهدَة – ديناميات العدوان داخل الجماعة – صورة سلطة سلبية ومتهدمة وتفتقد للمجاز الأبوي.

**مقدمة:**

عرف الإنسان الفن منذ بدء الخليقة، فلقد أنطلق من عالم الصورة لتجسيد تاريخه حتى لا يمحى ويكون بمثابة شاهداً على عصره لكل من يأتي بعده، واستطاع الفن أن يصبح الوسيلة الفريدة التي يستطع فيها الإنسان أن يعبر عما بداخله وعن واقعه بطرق شتى.

وفي حقيقة الأمر أن العلاقة بين الفن والمجتمع علاقة قديمة، وتثير العديد من الإشكاليات التي تدور في مجملها حول مدى واقعية العمل الفني أو تجسيده للواقع، أو اعتباره رؤية إبداعية لا ينبغي أن تتقيد بالقواعد المألوفة للواقع بل تتحرر منه وتنطلق فيما أبعد عنه وتؤثر فيه.

وتعد السينما فناً مركباً إذ تحوي داخلها فنون عديدة كالأدب والموسيقى والغناء والرقص والرسم.. وغيرها، ومن ثم فهي ليست بمنأى عن هذه الإشكالية بل نظراً لتأثيرها الشديد صاحب ظهورها طرح مزيد من الإشكاليات من قبيل: اعتبار الفيلم السينمائي كمجرد وسيلة للترفيه أو أنه رسالة لها دور في عملية التغيير الاجتماعي أو وسيلة ثقافية فكرية تسهم في تكوين الأيديولوچية... وغيرها.

وبعيداً عن الدخول في مناقشة هذه الإشكاليات، فإن ما يعني الباحث الذي يسعى لدراسة أي عمل فني – وتحديداً الفيلم السينمائي – هو وجوده في الواقع وتأثيره فيه، وتأثره به؛ فمشكلة الفن الحقيقية ليست في مقارنته

لما يعرضه من نتاج بالواقع، وإنما في العلاقة الديالكتيكية الظاهرة وغير الظاهرة أو بعبارة أخرى الشعورية واللاشعورية والتي تعد بمثابة التسوية بين رغبات الفن وقواعد المجتمع.

ونجد لوث إيزبر أحد الباحثين المعنيين بعلاقة السينما بالواقع يؤكد أن الواقع نفسه هو الذي يفرض قضاياه السينمائية، وربما يفرض طريقة المعالجة، فالمجتمعات التي يميل أفرادها لأفلام العنف والإثارة يلاحظ عليها التفكك الأسري والقلق والخوف من المستقبل، كما تعتريها الهشاشة في العلاقات الاجتماعية، ويغلب عليها الفراغ والملل. أما المجتمعات التي تهتم بإنتاج الأفلام الرومانسية ينقصها الاستقرار ويغلب على أفرادها التوتر والمعاناة، حيث يميل الأفراد عادة لما هو عكس طبيعتهم، فالإنسان الرومانسي يرغب في رؤية أنماط إنسانية مختلفة على الشاشة، وكذلك الإنسان الذي يميل إلى العنف. وكما تتأثر السينما بالمجتمع فهي تؤثر فيه باعتبارها إحدى وسائل الأيدولوچيا في المجتمعات البشرية على اختلاف مذاهبها، فمن خلال الصوت والصورة تعد الأفلام السينمائية طريقة مثالية من طرق الدعاية لأن المشاهدين يكونوا تحت تأثيرها أثناء مشاهدتها، ومن ثم تلعب السينما دوراً محورياً في توجيه سلوك الأفراد وبث قيم اجتماعية، وهي وسيلة لضبط اتجاهات الأفراد وتحديد أهدافهم داخل المجتمع، وذلك لعدة أسباب، هي:

١- عدم إدراك المشاهدين لحقيقة تأثرهم بالأفكار والقيم التي تقدمها الأفلام.

٢- يضع الناس أنفسهم موضع الأبطال ويتقبلون بطريقة لاشعورية الاتجاهات التي يعبرون عنها والأدوار التي يقومون بها.

٣- يتقبل الأفراد الذين يعانون من المشاكل المختلفة بطريقة لاشعورية أو شعورية الحلول التي تقدمها الأفلام كحلول لمشكلاتهم. ( إحسان سعيد: ٢٠١١ )

ومن هنا نجد أن الحياة الاجتماعية تفرض تأثيرها على السينما، كما قد تكون السينما أداة للتغيير الاجتماعي أو للهروب من الواقع. فعلى سبيل المثال تشير درية شرف الدين أن الإنتاج السينمائي في فترة الخمسينيات كان غائباً عن الواقع، ساعياً نحو إنتاج أفلام لا تمت لتلك الفترة بصلة، أو إنتاج أفلاماً للماضي تدين العهد البائد قبل الثورة، إما من منطق الإيمان الحقيقي بتلك الثورة أو تملقاً لرجالها؛ حيث أن العهد الحاضر يدينه، ويفتح النار عليه، ويبرز الكثير من مساؤه.

( درية شرف الدين: ١٩٩٢؛ ٣٥ )

ومن ناحية أخرى أشارت العديد من الدراسات السابقة إلى خطورة تأثير الأفلام السينمائية في تشكيل الاتجاهات أو تعبيرها عن قضايا مجتمعية بشكل متواري؛ من قبيل دراسة لاورنس Lawrence عن دور وسائل الأعلام في تشكيل العنف داخل المجتمع، حيث قام بدراسة الأفلام السينمائية وبرامج التليفزيون والصحف، وأوضح الدور المباشر الذي يمكن أن تلعبه وسائل الإعلام – ومن بينها الأفلام السينمائية كأداة إعلامية غير مباشرة – في العنف بين الأشخاص والسلوك العنيف. وأيضاً دراسة بلاك Blake، والتي أشارت إلى خطورة دور السينما في معالجتها لقضية الانحرافات الجنسية. وكذلك دراسة شيدياك Chidiac، والتي حللت مضمون ٢١٣ فيلماً أمريكياً في الفترة من ١٩٨٠ إلى ١٩٩٦ في تناولها لشخصية الضحية وأكدت تأثيرها في تكوين صور نمطية متعددة. وكذلك دراسة طاهر Tahir والتي أشارت إلى أنه يمكن للسلطة أن تنشر أفكارها وتوجهاتها على نطاق واسع من خلال وسائل الأعلام والأفلام السينمائية نظراً لدورها الحيوي كوسيلة للتأثير في المتلقين. (Lawrence, 4596 ) (Tahir, M: 2010; R: 1997;163 ) ( Blake, N: 2005; 613 ) ( Chidiac, N: 2010;403)

ولا تقف السينما عند حدود أنها وسيلة لتكوين الاتجاهات أو الإيديولوچيات، بل قد تصل أهميتها لدرجة اعتبارها أداة مهمة في الحروب والصراعات الدولية، فعلى سبيل المثال وليس الحصر إنها كانت من بين الوسائل التي استخدمها الأمريكيون لدراسة اليابانيين خلال الحرب العالمية الثانية.

(السيد يسين: ١٩٧٤؛ ٤٥)

وكذلك يوضح أحمد رأفت بهجت في دراسته عن الشخصية العربية كما تتبدى في السينما العالمية، أن هذه السينما بدلاً من أن تساعد على خلق جو من التفاهم بين العرب والغرب زرعت الشك والخوف في النفوس وأفسدت على الإنسانية بشكل عام أملاً عزيزاً في أن يسود التعاون والتفاهم مختلف الأجناس، وكان عمادها التعصب والتشويه والتزييف والسخرية.

( أحمد رأفت بهجت: ١٩٨٨؛ ٧ )

ومن هنا تعتبر الأفلام السينمائية كخطاب وسيلة مهمة للتعبير عن العديد من القضايا أو تكوين الاتجاهات أو دراسة الشخصية القومية. وفي هذا الصدد يؤكد محمود أبو النيل أنه: "على الرغم من أساليب الدعاية التي يتخذها الفيلم والتحيز الذي يمكن أن يلمسه جمهور المتفرجين من خلال حوادث الفيلم، فإننا نجد في الفيلم التعبير السليم في كثير من جوانبه، من الطابع القومي لفئة من فئات الشعب أو لعدة فئات منه. فالفيلم يشترك فيه كل من الممثل والمنتج والمخرج، وكلهم من فئات متباينة وطوائف شتى، ويحاول كل منهم أن يطبع الفيلم بطابع طبقة أو فئة معينة. ويجد الباحث نفسه في نهاية الأمر أمام عمل فني متكامل أنتجته هذه المجموعة من الأفكار التي إن وصفت في الغالب، إنما تصف في الغالب حياة شعب من الشعوب. كما تتوافر في الفيلم خاصية إمكانية إعادة المشاهد التي يرغب الباحث إعادة النظر في تحليل مضمونها أو معرفة التفاصيل الدقيقة عنها".

( محمود السيد أبو النيل: ١٩٩٩؛ ٣٥٥، ٣٥٦ )

ومن المشكلات الاجتماعية التي عرضتها الأفلام السينمائية في الفترات الحديثة والمعاصرة مشكلة قاطني العشوائيات كشريحة ضخمة ومؤثرة داخل المجتمع المصري المعاصر، وجديراً بالذكر أن نجد مشكلة تهميش الفقراء marginalization أحدى صور الفساد في مصر التي تشير إليها منظمة الشفافية الدولية Transparency International، والتي بطبيعة الحال تعوق بشكل كبير التنمية المجتمعية الشاملة والنهوض بكل من العنصر المادي والبشري في المجتمع. ( Transparency International: 2010 )

ولعل خطورة هذه المجتمعات العشوائية تتضح إذا عرضنا عدد من الإحصائيات، فلقد كشف تقرير للجهاز المركزي للتعبئة والإحصاء أن أكثر من ١٢ مليون مصري يعيشون في المقابر والعشش والجراجات والمساجد وتحت السلالم. كما أشارت وزارة الإسكان إلى أنه تؤجر نحو ١١٥٠ أسرة أحواش المدافن التي تقيم فيها، و٣٠٨٨ أسرة ليست لديهم مطابخ، و١٢٣٣ أسرة لديهم مرحاض مشترك، ولا يوجد حتى الآن إحصاء شامل لهم. وفي تقرير أصدرته المنظمة المصرية لحقوق الإنسان في٢٠٠٨/٩/١٧ بعنوان: "المهمشون في العشوائيات – أموات أم أحياء"، أشار إلى أن عدد المناطق العشوائية وفقا لإحصاء عام ٢٠٠٦ يقدر بنحو ١٢٢١ منطقة يعيش بها ١٥,٧ مليون نسمة وتمثل هذه النسبة ٢٤ % من إجمالي سكان الجمهورية، وتصل نسبة العشوائيات في بعض الأحيان إلى حوالي ٨٧% من الإمدادات العمرانية كما هو حادث في محافظة الجيزة. أضف إلى ذلك أنه تعد العشوائيات موطناً لحضانة الجريمة والإرهاب كما تتضمن كافة الأسباب الممكنة لتوليد العنف وتبرير الجريمة تجاه فئات المجتمع خاصةً الأغنياء لشعور هؤلاء المواطنين بالظلم الاجتماعي، كما تعد العشوائيات

منبتاً ومأوى لأطفال الشوارع والذين قدر عددهم بنحو مليوني طفل، وتزداد الجنح المتصلة بهم كالسرقة ٥٦% ، والتعرض للتشرد ١٦,٥ % ، والتسول ٩,١٣ % والعنف ٥,٢ % ، والجنوح ٢,٩ %، ولا يخفي التكاليف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية لمثل هذه الظواهر غير الإنسانية وغير الحضارية. ومن ناحية أخري أكدت الدراسة التي أعدها المركز المصري لحقوق السكن أن هناك حاجة لتوفير خمسة ملايين وحدة سكنية لاستيعاب الزيادة السكانية المتوقعة في مصر حتى عام ٢٠٢٠، قدرت تكلفتها ب ١١٧ مليار جنيه، وأشارت الدراسة إلى أن الدولة لا يمكن أن تتحمل هذه التكلفة، وهو ما يعني تنامي ظاهرة السكن العشوائي باعتباره البديل الوحيد الموجود أمام محدودي الدخل. (عن، محمد عمر حماد أبو دوح: ٢٠١٠؛ ١٠٥ )

وإذا عرفنا أن نسبة الفقراء في عامي ٢٠١٠-٢٠١١ بلغت ٢٥,٢%، في حين أنها في عامي عام ٢٠٠٨-٢٠٠٩ كانت ٢١,٦%، في حين أنها كانت ١٦,٧% خلال عامي ١٩٩٩-٢٠٠٠؛ فذلك يعني أن نسبة المناطق العشوائية تزداد مع زيادة الفقراء التي نلاحظ مؤشراتها في النسب السابقة.

( الجهاز المركزي للتعبئة العامة والإحصاء: ٢٠١٢؛ ١ )

ولقد أوضحت دراسة بوتالا Butala، وفانروين VanRooyen، باتيل Patel ٢٠١٠ أن هناك زيادة مهولة في المدن الحضارية على مستوى العالم أجمع، ويتبع هذه الزيادة زيادة مصاحبة في أعداد المناطق العشوائية الحضارية. ( Butala, N & VanRooyen, M and Patel, R: 2010; 935 )

ومن ناحية أخرى أشارت العديد من الدراسات التي أجريت على الأحياء العشوائية في مصر إلى مشكلات عديدة تميز قاطني هذه الأحياء، من قبيل: ارتفاع نسب الطلاق، وانتشار التلوث والفقر والأمية، وازدياد عدد أفراد الأسرة، ونقص المرافق، وشيوع الشغب، وغلاء الأسعار، وضعف الرقابة الحكومية، وتأثير الإدراك البيئي على المتغيرات النفسية والاجتماعية، أضف إلى ذلك تأثير الحرمان البيئي السلبي على شخصية الأطفال قاطني هذه المناطق العشوائية. ( أحمد عبد الفتاح خليل الأطرشي: ١٩٩٦ ) ( زين إحسان دويا: ٢٠٠٥) (زينب عبد المطلب يوسف فضل الله: ٢٠٠٨ )

كما أشارت عدة دراسات أجنبية أيضاً إلى مؤشرات جديرة بالملاحظة عن قاطني العشوائيات، من قبيل: شيوع القلق والانسحاب والعدوان والشعور بالاغتراب، والعنف تجاه الأطفال في هذه المناطق. وكذلك وجود مشكلات صحية خطيرة مع عدم وجود رعاية طبية كافية، أو تدريب على العناية بالصحة الجسمية. وعدم استقرار الوضع الاجتماعي والاقتصادي، وانخفاض مستوى التعليم، ونقص المعلومات ذات الصلة بالمسائل الجنسية، وازدياد معدلات الفقر، وانتشار الأمراض الخطيرة كالإيدز.

( Richards, H and McCandless, B 1972 )

(Uzma, A & V Underwood, P & Atkinson, D and Thackrah, R 1999; 313 )

(Ghosh, J & Wadhwa, V and Kalipeni, E: 2009; 638 )

ومن ناحية أخرى أتضح من بحوث عديدة أن تحسين الموارد البيئية والظروف المحيطة بقاطني العشوائيات من قبيل وجود شبكة مياه جيدة، وصرف صحي، ورعاية طبية وصحية، ومراعاة الصحة المهنية، وتوفير مسكن ملائم لهم، ورفع المعاناة النفسية والاجتماعية عنهم وبصفة خاصة النساء يسهم بشكل كبير في علاج الكثير من المشكلات التي يسببها قاطني العشوائيات لأنفسهم ولمجتمعهم، كما يساعد على تحقيق الأهداف الإنمائية للألفية.

(Andersen, T: 1984 ) ( Shukla, A & Kumar, S and Öry, F: 1991 ) ( Harpham, T and Stephens, C: 1992 ) ( Das, P and Öry, F: 1992) (Asthana, S: 1995 ) (Larose, F and Ponton, M: 2000 ) (Aiga, H and Umenai, T: 2002) ( Butala, N & VanRooyen, M and Patel, R : 2010 )

ولعل كل ما سبق وأشرنا إليه من يوضح مدى خطورة وأهمية السينما في عرضها لهذه الفئة المجتمعية وهي قاطني العشوائيات.

**مشكلة الدراسة:**

في ضوء ما سبق يمكن أن نحدد مشكلة الدراسة في: تطبيق المفاهيم الأساسية لنظرية التحليل النفسي اللاكاني في فهم العملية الإبداعية في الخطاب السينمائي المصري من خلال دراسة صورة قاطني العشوائيات قبل ثورة يناير ٢٠١١ للوقوف على دلالات عميقة في إيضاح طبيعة التفاعلات النفسية الاجتماعية في هذه الفئة المجتمعية سواء في علاقتهم بذواتهم أو مع بعضهم البعض أو مع مجتمعهم أو مع السلطة.

ويمكن أن نصيغ المشكلة في ضوء التساؤل الرئيسي التالي:

ما هي أهم الملامح المميزة الأساسية التي يؤكد عليها الخطاب السينمائي لدى قاطني المناطق العشوائية ؟ وما الدلالة التحليلية النفسية العميقة للصورة السينمائية المعروضة لهذه الشريحة الاجتماعية ؟

ويتفرع من هذا التساؤل عدد من الأسئلة الفرعية، هي:

١. كيف يستخدم قاطني العشوائيات ذكاءهم ؟.
٢. ما هو نمط العلاقات الأسرية داخل الأسر في الأحياء العشوائية ؟.
٣. ما مدى القدرة على اختبار الواقع لدى سكان العشوائيات ؟.
٤. ما هي أهم الملامح المميزة لصورة الذات لدى قاطني العشوائيات ؟.
٥. على أي نحو تسير ديناميات الجماعة في الأحياء العشوائية ؟.
٦. كيف تبدو الصراعات ذات الدلالة والميكانزمات الدفاعية الغالبة لدى قاطني العشوائيات ؟.
٧. إلى أي مدى يكون تصور صورة السلطة، وأنماط التفاعل معها لدى قاطني العشوائيات ؟.
٨. ما هي المكونات الثقافية المؤثرة في قاطني العشوائيات؟، وما هو المضمون العميق الذي يوجهه الفيلم السينمائي للمجتمع ؟

**أهمية الدراسة:**

**الأهمية النظرية:**

١- تعتبر الدراسة الحالية إسهاماً متواضعاً في مجال بحوث علم النفس الاجتماعي وسيكولوجية الإبداع، نظراً لاهتمامها بدراسة فئة اجتماعية مؤثرة، وهي فئة قاطني العشوائيات من خلال دراسة نمط من الإبداع الفني الفعلي، وهو الخطاب السينمائي.

٢- تسهم الدراسة الحالية في إفادة بحوث مجالات علم الاجتماع وعلم الانثروبولوجيا وعلم السكان وعلم السياسة والعلوم البيئية... وغيرها على اعتبار أن من ضمن مجالات اهتمامهم البحثي، سكان العشوائيات، ومن ثم فتسمح دراسة هذه الفئة نفسياً بفهم أفضل لها في المجتمع، فالعلوم الإنسانية تتكامل وتتعاون فيما بينها.

٣- تعد الدراسة الحالية استكمالاً للمساعي البحثية السابقة التي استهدفت دراسة الشخصية القومية المصرية، وتتضح أهميتها في ظل ما يعيشه المواطن الآن من تغيرات اجتماعية واقتصادية وسياسية، وغيرها. وكذلك أن

عملية التصنيف للشخصية القومية لقاطني العشوائيات بما تتضمنه من تعميم واختزال وتجريد وتنبؤ إنما تحقق هدفاً أساسياً من الأهداف التوافقية للعلم.

**الأهمية التطبيقية:**

١- تساعد دراسة صورة قاطني العشوائيات في الخطاب السينمائي باعتبارهم جزء من الشخصية القومية المصرية على بناء الحركة الوطنية للتنمية، وتمكننا من التخطيط المبني على بحث علمي للتغيير الاجتماعي والسياسي والاقتصادي على المدى البعيد من أجل مستقبل أفضل.

٢- لا يستمد الفيلم السينمائي موضوعه من مجرد العمل الأدبي، ولكن قد يتناول موضوعات واقعية، ويبرز قضايا اجتماعية وقومية، ويستعرض حقب وشخصيات تاريخية كان لها دوراً مؤثراً فيما يمر به المجتمع المعاصر من تغيرات أو ما يتسم به من سمات. ومن ثم فإن دراسة قاطني العشوائيات من خلال تحليل الخطاب السينمائي تتيح لنا فهم المضمون الدينامي الكامن للأفلام السينمائية، والسعي نحو توظيف الأفلام السينمائية بما يحقق بناء المجتمع المصري وتنميته، وليس العمل على خلق تعصبات وأفكار نمطية قد تبتعد كثيراً عما تستهدفه سياسة الدولة من إصلاح.

**أهداف الدراسة:**

تسعى الدراسة الحالية إلى عدد من الأهداف هي:

١. الكشف عن كيفية استخدام قاطني العشوائيات للذكاء.
٢. تحديد نمط العلاقات الأسرية داخل الأسر في الأحياء العشوائية.
٣. تحديد مدى القدرة على اختبار الواقع لدى سكان العشوائيات.
٤. التعرف على أهم الملامح المميزة لصورة الذات لدى قاطني العشوائيات.
٥. التعرف على طبيعة ديناميات الجماعة في الأحياء العشوائية.
٦. التعرف على أهم الصراعات ذات الدلالة والميكانزمات الدفاعية الغالبة لدى قاطني العشوائيات.
٧. معرفة صورة السلطة، وأنماط التفاعل معها لدى قاطني العشوائيات.
٨. معرفة أهم المكونات الثقافية المؤثرة في قاطني العشوائيات، والمضمون العميق الذي يوجهه الفيلم السينمائي للمجتمع.

**مفاهيم ومصطلحات الدراسة:**

**أولاً: النظرية التحليلية النفسية اللاكانية:**

يعتبر لاكان من أكثر المحللين النفسيين إسهاماً في نظرية الفيلم السينمائي سواء على مستوى التحليل النفسي أو على مستوى نظرية الفيلم السينمائي. ولقد دفعت نظرية لاكان في الفيلم السينمائي كل من ديفيد بوردويل David Bordwell، ونويل كارول Noël Carroll – وهما من كبار مؤرخي التنظير السينمائي – أن يعتبرا نظريته في الفيلم السينمائي هي النظرية الأساسية في تحليل الأفلام.

( McGowan, T: 2003; 27 )

وسنعرض فيما يلي لأهم المفاهيم التي سنعتمد عليها في تحليل الفيلم من منظور النظرية اللاكانية.

***أ- النظام الواقعي The real order :***

يرى لاكان Lacan أن النظام الواقعي The real هو قوى غير محددة وغير منظمة.. أكاذيب في قلب الصدمة.. ليست بسيطة التصميم وغير معروفة في خارج الفرد هو أساس الحاجة العضوية، لا شعور الجسد.

ويُعرف مايرسون Meyerson الواقعي real بأنه "الكمال الانطولوجي، الوجود الحقيقي في نفسه". (Evans, D: 1996; 159) Boothby, Richard: 1991; 19 )

وتقريباً يقابل المستوى الواقعي منظمة الهو في النظرية الفرويدية.

**ب- *النظام المتخيل The imaginary order:***

يتشكل أساس النظام المتخيل The imaginary order بتكّون الأنا في مرحلة المرآة من خلال التعيين بالصورة المقابلة أو المنعكسة، حيث يعتبر التعيين Identification مظهراً مهماً للنظام المتخيل.

( Evans, D: 1996; 82)

وليس المقصود بمرحلة المرآة مرحلة تليها أخرى، وإنما يُقصّد بها ملحمة أو ساحة صراعية ما بين أنا وآخر أو رغبة أنا ورغبة آخر، فالأنا لا تدرك ذاتها إلا من خلال آخر حيث به ومن خلاله تدرك إنها موجودة، ومن هنا يدرك حدود ذاته أو تلك الحدود التي يرسمها له آخر، ومن ثم للمفهوم بعداً اجتماعياً.

**ج- *النظام الرمزي The symbolic order:***

إن النظام الرمزي Symbolic هو عالم القانون الذي ينظم الرغبة في العقدة الأوديبية، هو عالم realm الثقافة كمعارض للنظام المتخيل للطبيعة. (Evans, D: 1996; 202 )

فالنظام الرمزي هو الاعتراف الأكمل من الآخر الكبير ( الأب الرمزي أو القانون الاجتماعي ) بوجود الإنسان بما هو إنسان، فلكي يوجد الإنسان بشكل كامل غير مبتور أو مخدوع في كماله ينبغي أن تكون اللغة التي يتحدث بها لغة تناسب المجتمع والثقافة التي يوجد فيها، ولا تعني اللغة هنا الكلمات ولكن المقصود النظام التشريعي والثقافي للمجتمع، فمثلاً وجود علاقة جنسية دون زواج بين شاب وفتاة يعد سلوكاً مقبولاً في بعض المجتمعات الغربية ولا يعد مقبولاً في مجتمعات أخرى لان الترميز للسلوكيات ليس واحداً، فإذا كانت الكلمات المنطوقة عبارة عن ذبذبات صوتية يترجمها المخ إلى معانٍ، فإن السلوكيات والمشاعر والأفكار الإنسانية تترجمها اللغة الاجتماعية التشريعية ويستدل من خلالها على الإنسان، لأن دراسة شخصاً ما بمعزل عن نظامه الرمزي لن تسمح لنا بالفهم لسلوكه، والتنبؤ بما قد يصدر عنه في موقف معين، والتحكم في أي اضطرابات قد تحدث له أو سلوكيات غير مقبولة قد يقوم بها.

**د- *المخطط ( ل ) ( L ) Schemata:***

سيعتمد الباحث في تفسير تحليل الفيلم على إسكيما ( L ) أو المخطط ( ل ) باعتبارها الإسكيما الأساسية التي كان يستعين بها لاكان في تحليل الأفلام أو قراءة البناء النفسي الإنساني كلغة. ولقد بدأ ظهور مصطلح إسكيما Schemata في عمل لاكان خلال فترة الخمسينيات، وكل المحاولات التي هدفت للوصف الرسمي تأسست من خلال رسوم بيانية في النظرية التحليلية. (Evans, D: 1996; 168 )

وتعتبر إسكيما (L) أو المخطط ( ل ) من المخططات المحورية في النظرية التحليلية اللاكانية حيث توضح طبيعة البناء النفسي وكيفية الانتقال من نظام المتخيل إلى النظام الرمزي رمز الدلالة والمعنى وحقل اللغة.

ويشير دولار Dolar أنه تقدم إسكيما أو مخطط ( ل ) L–scheme لنظام يشيد الأنا المتخيل من خلال مرحلة المرآة عبر العلاقة بالرمزي للآخر the Other في النظام الرمزي، إلى موضوع لا يكون أنا. وهنا يكون التوتر الداخلي في تخطيط لاكان، حيث تتجسد الدراما بين القطرين المتخيل والرمزي. وفي حالتنا هذه سيكون كل من الخط المتخيل والرمزي وسيلة لطرد تطفل الواقعي the real.

(Dolar, M: 1991; 8 )

ولعل النقطة الأساسية في المخطط (L) أن العلاقة الرمزية ( بين الآخر Other والذات Subject ) تكون عادة مرتبطة بالشبكة المتخيلة ( بين الأنا ego والصورة المناظرة specular image )، حيث تمر تلك العلاقة عبر المتخيل ( جدار اللغة wall of language ) والعلاقة بالآخر الذي يبلغ الذات في الشكل المتقاطع interrupted والمعكوس inverted. هكذا توضح تلك الإسكيما التقابل بين المتخيل والرمزي والذي يعتبر مفهوماً جوهرياً لاكانياً في التحليل النفسي. (Evans, D: 1996; 169 )

*وفيما يلي ملخصٌ يشرح المخطط (L) الذي يعبر عنه شكل (١) :*

١. يتضح من المخطط (L) انه يقسم الذات إلى أربع نقاط تمثل الهيئات التي تحددها ( أي الذات مع نفسها ) بهدف إظهار كيفية تشكلها، وتحديد علاقاتها، والمشكل لها؛ وتعني الرموز في المخطوطة أن:

- (A) هو الآخر الكبير: القانون.
- (á) هو الأنا: حالة التمزق الجسدي.
- (a) هو الصور الأخرى للآخر: الأم، الشبيه المرآوي.
- (S) هي الذات: التي تتشكل عبر التمثل بالآخر الكبير أو اسم الأب أو القانون.

٢. تشير اتجاهات الأسهم في المخطوطة إلى طبيعة العلاقات بين هيئاتها، فالعلاقة بين á و a هي علاقة متخيلة imaginary relation تلك التي تكونت في المرحلة المرآوية من خلال التعيين البصري بآخر ( الأم أو الصورة المرآوية أو أي آخر بديل للأم في هذه المرحلة).

٣. بالرغم من أن الطفل قد أصبح لديه جشتلطاً لجسده الممزق إلا أن العلاقة ثنائية، فهذا الجشتلط آخر في نفس الوقت الذي يسبب فيه الفرحة للطفل (الصورة المفرحة التي تشير إلى تكامل الجسد) يسبب الاغتراب Alienation وكما هو معروف أن الاغتراب جوهري في النظام المتخيل Alienation is constitutive of the imaginary order فالصورة المرآوية غريبة عن الطفل فهي لا تعكس واقعه وهو انه ممزقٌ جسديٌ وغير قادرٍ على معرفة ماهيته، كما أنه يتعين برغبة أمه أو الآخر المرآوي.

٤. في تلك الأثناء يتدخل الآخر الكبير ( اللغة أو القانون أو الأب أو اسم الأب ) قاطعاً العلاقة المتخيلة بين الطفل وأمه، وموجهاً إلى الأم والطفل خطابات مختلفة بهدف تحرير – إن جاز التعبير – الطفل من العلاقة الثنائية وينتقل به، من حدود العلاقة الثنائية المحدودة إلى علاقات اجتماعية أوسع تخضع للقانون بهدف تشكل الذات في نطاق الثقافة والمجتمع الإنساني، حيث يوجه للام والطفل خطابات محددة:-

- الخطاب الموجه إلى الأم: لا تعتبري أن الطفل قضيبك، فشعورك بالنقص من عدم امتلاكك القضيب ورغبتك في تعويض ذلك النقص بطفلك، ليس سلوكاً ملائماً، فأنا موضوع رغبتك لأنني أملك ما ترغبين ( القضيب ).
- الخطاب الموجه إلى الطفل : إن أمك ملكاً لي، وأنا وهي قد تكاملنا سوياً من أجل إنجابك، فأنت نتاج مني ومنها، أنها أم لك وليست زوجتك بل زوجتي أنا، إن ما تملكه أنت (القضيب) لا تستطع أن تسعد به أمك مثلما سوف أسعدها أنا بقضيبي عليك أن تتمثل بقانوني، من أجل أن تكون عضواً ناجحاً في نطاق الثقافة والمجتمع.

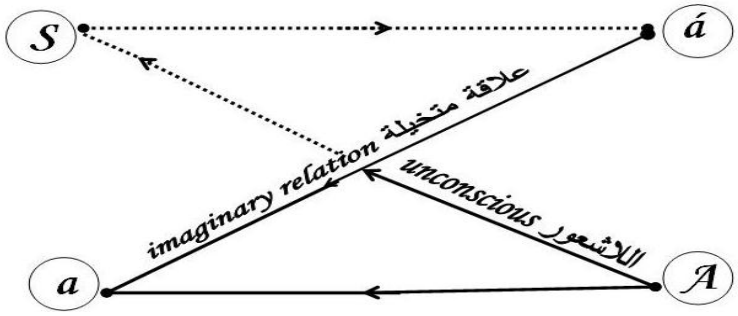
٥. من خلال تأثير الأب على كل من الأم والطفل تبدأ الأم في التوجه نحو زوجها لأنه يملك موضوع رغبتها وهو القضيب حيث يعدها أن يسعدها ويجعلها تحصل على قضيبه، ومن هنا يكون الأب مفضلاً لدى الأم.. ومن خلال موقف الأم وسماحها بدخول الأب كطرف ثالث له تأثيره يُمنح الطفل الميلاد لمثال الأنا the ideal

of the ego، حيث يعطيه الأب جواز المرور للمجتمع الإنساني من خلال تعريفه بالمعايير والقيم التي يقبلها المجتمع وتحترمها الثقافة، وتبدأ الذات في التشكل لدى الطفل.

٦. ولكن رغم ذلك يوجد بعض الأبنية أو الذكريات التي لا تخضع للترميز من خلال قانون الأب، وتبقى حبيسة في نظام الواقعي، تلك التي تعرف باللاشعور Unconscious ذلك النظام الذي يعمل لدى الذهانيين، حيث لا توجد حدود للذات أو بناء يمكن الاستدلال عليه في مفهوم الواقعي فنجد لاكان يستخدم هذا المفهوم ليصف عدداً من الظواهر الإكلينيكية مثال ذلك الهلاوس Hallucinations، فأي شيء لا يخضع للترميز ربما يعود إلى النظام الواقعي في شكل هلوسة.

( Evans, D: 1996; 160)

ويؤكد صفوان أن: " أهم سمة للذهاني – في رأي لاكان – هي إخفاقه في أنه ليس لديه مكان للآخر الكبير بالمعنى الأول للكلمة كمكان للغة. وبالنسبة للذهاني، فإن الآخر هو الآخر الصغير. حقاً إن "شريبر" تحدث عن الله الذي كان الشخصية الأساسية في هذيانه، إلا أن الله بالنسبة له لم يكن شخصاً ثالثاً، بل كان صورة أخرى لذاته، وكان الله بالنسبة لـ "شريبر" غشاشاً مما يعني أن الله قد ألغى في اللعبة التي تحدث بين (الأنا والأنت)، وبالتالي ليس هناك ثالث عند شريبر ويمكنك القول بأن احتمال الثلاثية أصبح خارج مجاله النفسي، أي أن اسم الأب قد سقط foreclosure". ( مصطفى صفوان: ٢٠١٠؛ ٣٤، ٣٥ )




**شكل ( ١ ) يوضح المخطط ( ل ) أو إسكيما ( L)**

وختاماً ينظر لاكان للفيلم السينمائي باعتباره: بنية لغوية، ومعنى يتكون من دال (ظاهر) ومدلول (باطن)، وصورة مرآوية متخيلة لا تنفصل عن المستوى الواقعي والمستوى الرمزي.

**ثانياً: السينما Cinema:**

يشير مونازا طاهر Munazza Tahir إلى أن الكلمة الانجليزية Cinema اشتقت من الكلمة اليونانية Kinema وتعني الحركة movement. ولغة السينما عبارة عن خطاب يقوم على محددات هامة هي: استخدام الاستعارات والضمائر، وفن زيادة ونقصان العناصر الخطابية البلاغية. وهذه المحددات هي التي تميز الخطاب السينمائي عن أي خطابات أخرى. ( Tahir, M: 2010; 4592, 4593 )

ويؤكد جوزيف بوجز في هذا الصدد موضحاً مفتاحاً دقيقاً في فهم الفيلم : انه يعد العنصر المرئي هو وسيلة الفيلم الأساسية للاتصال، فهو أهم عامل في التمييز بين الفيلم الروائي وبين ما يسمى بالأشكال الأدبية للرواية والدراما. ويشير مصطلح الأدب ذاته إلى الكلمة المكتوبة، ويُعرف بأنه يشتمل على كافة الكتابات بالنثر والشعر وبخاصة تلك التي لها طبيعة نقدية أو تخيلية. وعلى ذلك، لا يعد الفيلم في ذاته أدبياً رغم أنه يشارك في الكثير من الحرفيات الشائعة في الشكل الأدبي، إلا أن تركيزه ينصب على الصورة المتحركة، وهي بوجه عام ما ينقل أمتع أو أهم جوانب الفيلم خطراً.

(بوجز، جوزيف: ٢٠٠٥؛ ٧٥)

ويضيف فورستر Forrester أن هناك عملية واحدة التي تيسر تحويل صور الفيلم إلى شكل من أشكال الخطاب هذه العملية هي السرد أو الرواية The narrative. وربما توصف حدود التسريد Narrativisation كإنتاج نسخة رواية تكشف الخبرة، وفي السينما يعمل كشف تسلسل صور الفيلم على إيضاح مخطط الرواية. ويعتمد السرد على الخيال المجازي ( الإستعاري ) the metaphorical imagination. )
Forrester, M: 2000; 138 )

**ثالثاً: قاطني العشوائيات** Slum household:

يُعرف برنامج الأمم المتحدة للمستوطنات البشرية United Nations Human Settlements Programme ( UN-HABITAT ) العشوائيات أو المناطق العشوائية Slum بأنها: " مناطق مستوطنة متجاورة تتميز بنقص الإقامة وعدم كفاية الخدمات الأساسية. وغالباً تكون هذه المناطق غير مُنظمة وتعتبرها السلطات العامة جزء من المدينة أو معادلة لها ".

كما يُعرف قاطني العشوائيات Slum household بأنهم: جماعة من الأفراد تعيش تحت نفس الظروف التي تشمل نقص واحد أو أكثر من الجوانب التالية: وجود مياه نقية للشرب، مشكلات كمية المياه ونوعيتها – وجود شبكة صرف صحي – وجود الحماية والأمن – متانة المسكن – المعيشة الكافية فيمكن أن يوجد أكثر من شخصين في غرفة واحدة.

(United Nations Human Settlements Programme: 2006; 16, 17 )

**الدراسات السابقة:**

تم تصنيف الدراسات التي حللت الخطاب السينمائي إلى قسمين، دراسات اهتمت بصورة فئات أو شرائح اجتماعية محددة، ودراسات هدفت لتناول السينما لظاهرات اجتماعية، ونستعرض بعض من الدراسات تبعاً لتصنيفها على النحو التالي:

***أ- دراسات اهتمت بتناول الخطاب السينمائي لفئات اجتماعية:***

قامت إحسان سعيد عبد المجيد عام ٢٠٠٢ بدراسة هدفت إلى رصد معالم الصورة المرسومة للمرأة كما أظهرتها الأفلام السينمائية في فترة التسعينيات ليتم المقارنة بينها وبين الحقيقة الاجتماعية كما تحياها المرأة بالفعل في المجتمع حتى يمكن أن يبرز مواطن الإلتقاء أو الاختراق بين الصورتين. ولقد استخدمت الباحثة أسلوب تحليل المضمون بأخذ عينة من الأفلام في فترة التسعينيات وعمل تحليل مضمون لها. وخرجت بعدد من النتائج أهمها: وجود قصور في طرح وتجسيد صورة المرأة وحصرها في نماذج متشابهة، مع وجود مغالاة في تجسيد العنف الذي تمارسه المرأة والعنف ضدها. كما أغفلت السينما في فترة التسعينيات قضايا المرأة الفلاحة والكادحة، وركزت على المرأة العصرية دون التعرض للأبعاد الحقيقية في شخصيتها من الناحية الإنسانية والأدبية.

وفي عام ٢٠٠٥ قامت منى زايد سيد عويس بدراسة هدفت إلى التعرف على صورة المراهق المقدمة بأفلام السينما المصرية الحديثة، والتعرف على مفهوم الذات لدى المراهقين بالواقع للوقوف على مدى تعبير السينما المصرية الحديثة عن واقع المراهق ومشكلاته. وتكونت عينة الدراسة من ٤٠٠ مراهق، وعدد ٣٤ فيلم من الأفلام السينمائية المصرية الحديثة، واستخدمت أدوات: مقياس مفهوم الذات وصحيفة الاستقصاء للتطبيق على المراهقين في الواقع، في حين استخدم منهج المسح الإعلامي في دراسة عينة الأفلام. ولقد خرجت الدراسة بعدد من النتائج، أهمها: إن ما تقدمه السينما المصرية الحديثة من صور سلبية للمراهق المصرية تعد مغايرة تماماً في كثير من جوانبها لمفهوم الذات لدى المراهق في الواقع والذي يتجه نحو الإيجابية. كما أن ابتعاد صورة السينما عن

الواقع يتطلب التأكيد على صناعها بتقديم صوراً تتسم بالايجابية لكي ترقى السينما بهذه الفئة الهامة في المجتمع المصري نظراً للدور المؤثر للفيلم السينمائي على الفئات المختلفة للمجتمع.

***ب- دراسات ركزت على تناول الخطاب السينمائي لقضايا اجتماعية:***

قام رأفت السيد عسكر ١٩٩٦ بدراسة هدفت إلى تطبيق مفاهيم التحليل النفسي اللاكاني على الخطاب السينمائي المصري في تناوله لظاهرة المخدرات للوقوف على الأهداف الايجابية والسلبية والكشف عن التناقض الذي يحمله الخطاب السينمائي بإزاء مشكلة المخدرات وخاصة في الأفلام المنتجة من عام ١٩٨٠ حتى عام ١٩٩٠. ولقد استخدم الباحث أسلوب تحليل المضمون الكمي والكيفي في إطار المنهج الجدلي الذي يتفق مع الجدلية العقلانية عند جاك لاكان. وخرج الباحث بعدد من النتائج، أهمها: أن صورة المدمن جاءت هامشية مفعول بها تتحمل كل أصناف الآلام النفسية والاجتماعية وتسعى للحصول على العقار بأي طريقة، ومعظمهم من أسر مضطربة تغيب فيها الاستعارة الأبوية. كما كشفت الأفلام عن تفكك في البنية الثقافية للمجتمع المصري في عصر الانفتاح من خلال التزاوج بين المخدرات والسياسة، وإظهار الوسط الثقافي كحمام سباحة لا يستطيع أن يسبح فيه سوى المجرمين. وكشف التحليل النفسي للخطاب اللاشعوري للأفلام عن أنه نتيجة لغياب الدال الأبوي الممثل للقانون والمثال والوعد، تتكامل علاقة المدمن والتاجر ولكن بشكل مضطرب. وأيضاً وجود خلل في صورة السلطة، وغياب الدال الرمزي الذي يحقق الاعتراف بالرغبة لتدخل في حوار مع رغبة الآخر، حيث كان غيابها واضحاً وجاء خطاب السلطة مشوشاً يعمل لا شعورياً لحساب الدال الطبيعي أو المدلول لحساب العقار والمال.

وفي عام ٢٠٠٧ قامت إحسان سعيد عبد المجيد بدراسة سعت إلى تحليل المادة الدرامية المقدمة في الأفلام السينمائية التي تتناول ظاهرة العنف والعنف المضاد لدى المرأة وعلاقته بانتشار الظاهرة وتغلغلها في المجتمع المصري على اعتبار أن السينما احد الروافد الهامة لتعميق ثقافة العنف في المجتمع. ولقد استخدمت الباحثة أسلوب تحليل المضمون لعدد ٦٠ فيلماً سينمائياً خلال الفترة من ١٩٢٧ إلى ٢٠٠٧، كما تم تحليل الصورة السينمائية أيضاً. ولقد خرجت الدراسة بعدد من النتائج أهمها: تكريس الدراما السينمائية للعنف ضد المرأة بكافة أنماطه وأشكاله وأنواعه سواء أكان مادي أو معنوي، أسري أو مؤسسي أو مجتمعي، ومن أهم صور العنف ضد المرأة: الضرب، والسخرية، والإهانة، والسب، والإكراه، والتهديد، والتحرش الجنسي، والتعذيب، والقتل. كما أن العنف لدى المرأة هو رد فعل للعنف والقهر الواقع عليها خلال الفترات التاريخية المختلفة، ومن أهم صور عنف المرأة كما أظهرتها السينما: ممارسة البغاء، والقتل، والكيد للآخرين، والسب، والضرب، والبلطجة.

وفي عام ٢٠١٠ قام طاهر **Tahir** بدراسة هدفت إلى بيان مدى الدور الذي يلعبه الخطاب السينمائي باعتباره وسيلة تعليم إعلامية في تكوين الأيدلوجية الاجتماعية فيما يتعلق بحركة المطالبة بالمساواة بين الرجل المرأة في دولة باكستان. وخرج الباحث بالنتائج التالية: يكون لأسلوب ولغة الممثل دوراً كبيراً في التأثير في جمهور المشاهدين بما تحمله من أيدلوجية خاصة بالممثل وتؤثر في الجمهور. كما يمكن للسلطة أن تنشر أفكارها وتوجهاتها على نطاق واسع من خلال الأفلام السينمائية نظراً لدورها الحيوي كوسيلة للتأثير في المتلقين.

***تعليق على الدراسة السابقة:***

يتضح من نماذج الدراسات التي اهتمت بتناول الخطاب السينمائي لفئات اجتماعية أنها قد هدفت في الأساس إلى المقارنة بين صورة الفئة الاجتماعية المستهدفة بالدراسة في السينما وفي الواقع الاجتماعي الفعلي، وعلى الرغم من تأكيد هذه الدراسات على عدم اتفاق السينما مع الواقع إلا أنها قد أكدت على الدور الخطير الذي تلعبه السينما في المتلقي وقوة تأثيرها على الفئات المختلفة داخل المجتمع.

ونلاحظ من خلال الدراسات التي اتخذت السينما عينة رئيسية لها في دراسة قضايا اجتماعية مختلفة أنها قد تنوعت مجالات هذه الدراسات ما بين علم النفس وعلم الاجتماع والإعلام مما يشير إلى أهمية السينما كعينة للدراسة في مجالات مختلفة، كما أتضح أنها أداة قوية في ترسيخ إيديولوجيات نفسية واجتماعية وسياسية باعتبارها أداة إعلامية على جانب كبير من الأهمية، حيث تتميز بعرض رسائلها بشكل إبداعي حرفي يختلط فيه الواقع بالخيال والنمطية بالإبداع والثبات بالصيرورة.

وعلى الرغم من أن الدراسات السابقة قد أكدت على أهمية الخطاب السينمائي كأداة تؤثر في المتلقي وتعمل على تكوين الإيديولوجيات المختلفة، إلا أنها وقعت حيث لا ينبغي الوقوع في عدة مآخذ، وهي:

١- اهتم عدد من الدراسات السابقة بعقد مقارنة بين الصورة التي يعرضها الفيلم السينمائي وبين الواقع، ومع كل التقدير لهذا الجهد إلا أنه في حقيقة الأمر يجعلنا نتساءل سؤالاً وجيهاً وهو لماذا هذه المقارنات ؟!. فإذا كان لدى الباحث شكاً في أن السينما لم تعرض الواقع – رغم أنه ليس مفروضاً على الفن الإبداعي رصد الواقع– فما هو المبرر لإهدار الوقت في دراسة أفلام سينمائية لا يطمئن لها طالما أن الفئة المستهدفة بالدراسة يمكن دراستها بشكل واقعي يسير، فمن الأجدر في حالة وجود احتمال الشك أن يكتفي الباحث بدراسة الواقع.

٢- من ناحية أخرى نجد أنه رغم نقد الدراسات للصورة السينمائية في عرضها واقع الأمور إلا أنها لم تنكر خطورة الفيلم السينمائي في التأثير على المجتمع. ومن هنا نجد أن المأخذ الرئيسي للدراسات التي سعت للمقارنة بين الصورة السينمائية والواقعية هو اختلاف المنطق البحثي وتناقضه، فهناك فرق بين تحليل الفيلم السينمائي وبين رصد الواقع فالمنهجية في الدراسة والتناول والمنطلقات النظرية تختلف فيما بينها، ومن ناحية أخرى لا يليق بالعمل الفني أن يكون تجسيداً حرفياً للواقع، وإلا أصبح كنشرة إخبارية.

**منهج الدراسة:**

تستخدم الدراسة الحالية الأنموذج المنهجي لجاك لاكان في تحليل الخطاب، وسنعرض له فيما يلي، ثم نوضح الخطوات التي سيتبعها الباحث لتطبيق هذا النموذج المنهجي على الخطاب السينمائي. فلقد افترض لاكان أن هناك أربعة أشكال مميزة للخطاب discourse تقوم على أوضاع تتشكل من خلال أربعة عناصر أساسية، وهي:

١. الذات ( $ ) The subject.

٢. المعرفة ( $S_2$ ) knowledge، وهي علاقات بين الدوال.

٣. دال السيد ( $S_1$) The master signifier، وهو وظيفة مُنظمة للدوال الأخرى في مجال ما.

٤. الموضوع الصغير المُسبب للرغبة ( a )، وهو تجسيد رمزي symbolic materialization لرغبة الذات.

وتدور هذه العناصر بين أربعة أوضاع في علاقة بأربعة مجالات خارجية، وهي: القوة (الفاعل أو المحرك ) the agent، الآخر the other، الإنتاج production، والحقيقة truth. وينتج عن عملية التدوير أربعة خطابات وهي: خطاب السيد the master discourse، وخطاب الهستيري the hysteric discourse، وخطاب الجامعة the university discourse، وخطاب التحليل النفسي psychoanalysis discourse.

(عدنان حب الله: ٢٠٠٤؛ ٢٩٧، ٢٩٨) (عدنان عبد القادر علي الشرجبي: ٢٠٠٤؛ ١٤٦، ١٤٧) (Kenan, S: 1987) (Baldino, R and Cabral, T: 1999; 57 – 64) (Evans, D: 1996; 44- 46)

ويمكن أن نشرح ما سبق فيما يلي من نقاط:

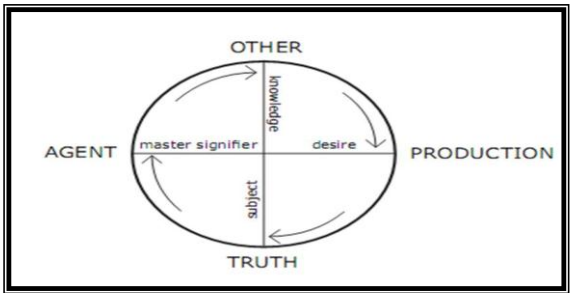
**أولاً: أوضاع المجال field positions:**

يوجد أربعة أوضاع للمجال كما سبق وأشرنا، وهذه تعد بنية للخطابات الأربعة، والتي يوضحها شكل (٢)، وهي أوضاع: القوة ( الفاعل) the agent، الآخر the other، الإنتاج production، والحقيقة truth. ويستخدم لاكان هذه الأوضاع في عملية التدوير للخطابات الأربعة، حيث يعتبر الوضعان المتواجدان في الجانب الأيمن هما الموقع المهيمن حيث أخفيت الحقيقة truth تحت القوة (الفاعل أو المحرك ) the agent، في حين أن الجانب الأيمن هو منطقة استقبال لإنتاج الآخر.

شكل ( ٢ ) بنية الخطابات الأربعة

**ثانياً: الدورات rotations:**

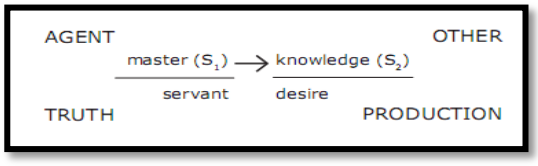
يمكن قراءة كل خطاب من الخطابات الأربعة في علاقته بالخطابات الثلاثة الأخرى والأبنية (أوضاع القوى) عندما تتم عملية التدوير بمقدار ربع دائرة ضد اتجاه عقارب الساعة، ولكن يظل خطاب السيد هو نقطة الانطلاق فهو الأساس المتحكم في باقي الدوال. ويتضح ذلك من شكل ( ٣ ). ويمكن أن نقرأ الخطابات الأربعة على النحو التالي:




شكل ( ٣ ) الخطابات الأربعة وعملية التدوير

١- خطاب السيد – الخادم Discourse of the master–servant:-

يعتبر خطاب السيد هو الخطاب الأساسي الذي اشتقت منه الخطابات الثلاثة الأخرى، فهو أساس التنظيم لكافة الدوال الأخرى. ويتضح من شكل (٤) أن قوة أو كنية السيد التي يمتلكها بأنه فاعل أو مُحرك قد أخفيت تحت حقيقة أن هناك خادم، ويتوجه السيد ويتعامل مع الآخر تبعاً لهذه المعرفة المتبادلة، ومن ثم بدون العبد أو الخادم لأن يوجد سيد، وبالتالي فالسيد هو عبد العبد.



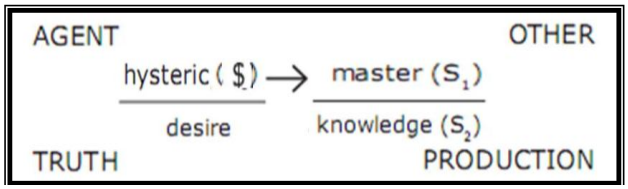

شكل ( ٤ ) وصف خطاب السيد الخادم

ويمكن أن نضرب بذلك مثالاً للتبسيط من ثورة ٢٥ يناير ٢٠١١، فالرئيس قد فقد هيمنته وسلطته من خلال رفض الشعب لهذه الهيمنة وعدم قبولها. ومن ثم لم يجد أي حل سوى أن يتنحى " مجبراً " عن دوره كسيد لأنه حدث خلل في المعرفة فما وضعه السيد من معرفة تنظم العلاقة قد تدمرت ومن ثم تدمر كدال لأن الآخر ( الشعب ) رفضها. ولما كانت المعرفة هي علاقة بين الدوال يمكن القول أن فكرة الحشد الآن في مجتمعنا المصري المعاصر هي التي تتخذ دال السيد وهذه المعرفة حتى وإن وجدت ما يعارضها إلا أنها قد تشكلت.

ونفس الأمر يمكن أن نطبقه على الجوانب الأخرى مثل المعلم، فالمعلم يمتلك دال السيادة من حقيقة أن هناك طالب يرغب في التعلم ومن ثم يوجه نحوه المعرفة التي تتخفى تحت رغبة الآخر (الطالب) أن يكون تحت سلطة أستاذه ليمتلك العلم من خلاله.

٢- خطاب الهستيري Discourse of the hysteric:-

ينشأ خطاب الهستيري عن طريق إدارة خطاب السيد بمقدار ربع دائرة عكس عقارب الساعة. وهو لا يمثل الهستيري لفظاً أو تشخيصاً ولكنه يشير إلى الذات المنشطرة حيث تنقسم الذات على ذاتها ما بين شعور ولا شعور. حيث تتخفى حقيقة الذات أو الهستيري في الاحتياج لآخر يُمكنه من سد نقصان الرغبة. وهذا الآخر هو السيد الذي يكون في هذه الحالة المحلل النفسي أو المعالج أو أي آخر يتخذ موضع السيادة والسيطرة عليه. ومن ثم يشير خطاب الهستيري إلى الطريق المؤدي إلى المعرفة التي لا تتم إلا من خلال آخر. وكأن لسان حال الذات استحالة الوجود بدون الآخر.



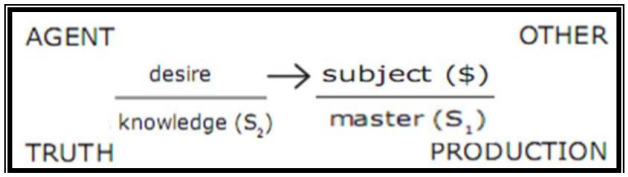

شكل ( ٥ ) وصف خطاب الهستيري

وإذا عدنا إلى مثالنا عن ثورة ٢٥ يناير ٢٠١١، ولكن هذه المرة تحليلاً لنتيجتها، فالرئيس ( دال السلطة ) الذي فقد هيمنته وسلطته احتاج الشعب ( دال الهستيري ) أن يجد بديل مكانه. وفي ظل انتهاء الرئيس ( دال السلطة والسيادة ) تحتم البحث عن بديل سلطوي جديد لإدراك الذات فكان هناك حالة من الانفلات الأمني – لا تزال مستمرة إلى حد ما الآن – وفي ظل فقد الثقة في السيد، كان ينبغي البحث عن دال للسيادة وكان هو الدين، ومن ثم لجأ الشعب لاختيار دال ديني للسلطة ( رئيس ينتمي لتيار ديني غير رسمي معارض للرئيس المخلوع )، ولكن يبدو أن الشعب لم يصل لدال سيادة يمنحه المعرفة بذاته؛ فكانت ثورة ٣٠ يونيو ٢٠١٣.

٣- خطاب التحليل النفسي Discourse of the psychoanalysis:-

ينشأ خطاب التحليل النفسي من خلال تحرك خطاب الهستيري أو الذات، ويكون وضع الفاعل المحرك هو الوضع الذي يحتله المحلل في العلاج. ويوضح ذلك أن المحلل سوف يتحول خلال مسار العلاج إلى رغبة الشخص المريض أو راغب التحليل. وتشير الحقيقة إلى أن هذا الخطاب يعتبر عكس الخطاب الذي يؤكد عليه السيد.

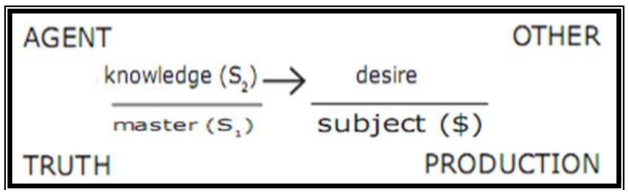
وعندما تكون الرغبة هي المحرك فإنها تتأسس على حقيقة قابليتها للمعرفة، فما هو بالداخل يمكن أن يصبح بالخارج، ولكن ذلك يكمن داخل الذات وعندما تتضح الرغبة عبر المعرفة بالذات ينتج عنها السيادة. فمثلاً حال المجتمع المصري خلال الفترة الحالية وتحديداً من شهر يوليو ٢٠١٢ وحتى يونيو ٢٠١٣ يدل على جهل المجتمع برغبته. فهل يريد المجتمع المصري ثورة أم لا ؟ وهل يرغب في الدال (الديني) الذي اختاره أم لا ؟ هنا تقبع المشكلة، وعندما استطاع المجتمع أن يتعرف على رغبته تمكن بالإطاحة بالسيد الذي لم يكن جديراً بالسيادة وقبول السيد أو الرئيس الجديد.



شكل ( ٦ ) وصف خطاب التحليل النفسي

٤- خطاب الجامعة Discourse of the university:-

ويحدث هذا الخطاب عن طريق تحرك خطاب التحليل النفسي ربع دائرة عكس اتجاه عقارب الساعة، حيث تحتل المعرفة موضع الصدارة. ويتضح ذلك في جميع المحاولات التي تهدف إلى منح الآخر ما يبدو ظاهرياً بالمعرفة سواء المعرفة من خلال التحكم في الآخرين أو المعرفة العلمية في صورتها المتعمقة أو إدراك الأمور والحكم عليها.




شكل ( ٧ ) وصف خطاب الجامعة

ونجد ذلك واضحاً فيما يمكن ملاحظته عن السيادة بين آخر وآخر، فامتلاك السيادة لا يتم إلا بوجود معرفة تجعل السيد متميزاً عن غيره نظراً لعلمه بما لا يعلمه الآخرون. وهذه المعرفة وحدها ليست لها قيمة دون وجود الرغبة التي ينتج عنها الآخر. فمثلاً ما القيمة التي يجنيها مريض فصامي تدور هذاءاته حول قدرته على إدارة الكون ؟ ما لم يوجد آخر يُصدق ما يقوله... !. ولذا نجد أن مريض كهذا لا يمتلك دال السيادة لأنه يفقد دال المعرفة، فرغبته تظل هائمة بدون آخر يعطيها الشرعية.

وخلاصة القول... أن ما وضعه لاكان كأنموذج منهجي للخطابات الأربعة هو رؤية شمولية لقراءة أي تفاعلات إنسانية، ولقد سعى الباحث في ضربه لبعض الأمثلة السابقة عن نظم سياسية ومجتمعات، إلى التأكيد على هذا، فلم يقصد لاكان الانغلاق الفكري وعيانية هذه المنهج بل التأكيد على تجريديته.

ويمكن القول أن المنهج اللاكاني يندرج ضمن المناهج أو الطرق الكيفية qualitative methods، ويوضح باركر Barker، بسترانجPistrang ، وإليوت Elliott أن المناهج الكيفية تكون جيدة في إجابة التساؤلات البحثية التي توجه في نطاق استكشافي.( Barker, C & Pistrang, N and Elliott, R: 2002; 91 )

ومن هنا يتضح لنا أن اعتماد الباحث على هذا المنهج هو ضرورة إجرائية، ليس فحسب لأن الذي وضعه هو لاكان صاحب النظرية التي نتبناها، بل أيضاً لأن الدراسة ذات طابعاً استكشافياً، فلا يوجد أية دراسة نفسية قد اهتمت بدراسة قاطني العشوائيات من منظور الخطاب السينمائي. بل الأكثر من ذلك أن الدراسات التي استهدفت دراسة السينما في مجال علم النفس وعلم الاجتماع والإعلام قد اهتمت بدراستها باستخدام تحليل المضمون Content analysis على الرغم من تأكيد العديد من المراجع الأساسية في مناهج البحث أن أسلوب تحليل المضمون لا يكون مفيداً عند تحليل الأفلام أو المواد غير المقروءة بوجه عام. حيث يكون مفيداً في تحليل البيانات أو الرسائل أو المواد الصحفية والأدبية أو الوثائق أو المقابلات.

(فان دالين، ديوبولد:١٩٦٩؛ ٣٤٨) ( Ratcliff, D: 2011; 4) (Marvasti, A: 2004; 90 )

أضف إلى ذلك أن أسلوب تحليل المضمون لا يتفق في منطقه مع النظرية التحليلية النفسية، فالمنطق الأساسي لتحليل المضمون هو المنطق الكمي من حيث التكرارات وتحليل ما تشير إليه هذه التكرارت، في حين أن التحليل النفسي لا يقيم اعتباراً لقضية التكميم ليس لخطأ فيها، ولكنه ينطلق من منطق الدلالة والمعنى حيث تتواجد، منطق اللاشعور، منطق ما وراء الظاهر، منطق الدينامية والبنيوية والوظيفية والاقتصادية والنشوئية التي تعد خمسة مفاهيم أساسية في قراءة الإنسان.

وقد ينقد البعض أداة تحليل الخطاب كأداة بحثية في السينما نظراً لأنها تركز على اللغة أي ما فوق مستوى الجملة، ولكن هذا النقد مرفوضاً تماماً ولا أساس له من الصحة لأن تناول التحليل النفسي اللاكاني للخطاب السينمائي يختلف عن تحليل اللغة. ولعل هذا ما أكده ميشيل فوكو أنه ينبغي ألا تم تقليص معنى الخطاب discourse فهذا يؤدي إلى الاضطراب والتقلب، حيث يصعب وضع المصطلح تحت لواء مجال واحد. ( نعيمة سعدية: ٢٠١١؛ ٧٨، ٧٩ )

ونجد ڤان دجيك Van Dijk يؤكد على أن دراسة الخطاب قد أصبح مجال متسع جداً خلال العشر سنوات الأخيرة، ولا يقتصر نهائياً على قضية تحليل الكلام أو النص من حيث بناء الجمل وبلاغتها ونحوها وصرفها. (Van Dijk, T: 1983; 20, 21 )

ومن ثم لا يقتصر تحليل الخطاب على فكرة النص المقروء أو قراءة القراءة أو فهم ما وراء الكلام، بل هو مفهوم متسع بقدر كبير. وعلينا أن نعرف أن لكل مجال أسلوبه في تناول تحليل الخطاب، فلقد خضعت هذه الأداة للتطويع اللاكاني في تطبيقها بمجال التحليل النفسي.

ولا يعتمد تحليل الخطاب السينمائي من منظور التحليل النفسي اللاكاني على الصورة المعروضة على شاشة السينما فحسب بل ربطها بالواقع الاجتماعي الخارجي، لأن الواقع الخارجي غير منفصل عنها، وتسعى الصورة السينمائية أن تُشكّل عبر قيم الأبوة الرمزية باعتبارها متخيل يسعى للتعبير عن ذاته في إطار جدلي، حيث أنها تعكس جوانب من تاريخنا النفسي والاجتماعي في صورة رمزية.

ويشير فورستر Forrester أنه عندما ننظر في طبيعة الصورة، ويكون لدينا مرة أخرى نوع خاص من الصورة الخارجية، ذات التأثير في مفاهيمنا وخيالاتنا وروايتنا لصورة الذات. نجد أنه ينطبع نوع معين من الدلالة على طبيعة الواقعي The real عبر الصورة التي تلتقطها الكاميرا. ومن خلال تحليل الخطاب بدأنا الآن فقط أن نفهم الطبيعة الفريدة للسينما. ( Forrester, M: 2000; 179 )

وخلاصة القول... إن منهج الخطاب لدى جاك لاكان من المناهج الأساسية في تحليل الخطاب وإطار منهجي أساسي في نظرية التحليل النفسي اللاكاني، ويعد لاكان ممن لهم إسهامات بارزة في أداة تحليل الخطاب وقراءة الخطاب السينمائي.

***خطوات تحليل الأفلام :***

في ضوء المفاهيم الأساسية للنظرية اللاكانية، والإطار المنهجي للخطاب الذي وضعه لاكان تم وضع نموذج إجرائي تحليلي للأفلام المختارة يمكن أن نوضحه مع الشرح فيما يلي من نقاط:

١-قام الباحث بمشاهدة الفيلم مشاهدة أولية.

٢-تبدأ بعد هذه مراحل المشاهدة التالية والتي سعى فيها الباحث إلى الخروج بالدال أو الدوال المميزة التي يستخدمها المخرج كأسلوب في التعبير، والخطاب.

٣-حدد الباحث الكيفية التي تم بها تدوير الخطابات الأربعة ( السيد – الهستيري – الجامعة – التحليل النفسي ) داخل الفيلم، وأي خطاب بدأ أو أنطلق منه الفيلم وما هو الخطاب الذي ختم به الفيلم، وما الخطاب السائد أو المسيطر داخل الفيلم.

٤-أختار الباحث بعض اللقطات المصورة من مشاهد الفيلم التي تعكس الخطاب المميز لكل مما سبق، مع إيضاح الكيفية التي يؤثر بها عرض اللقطة وحجمها ونوعها تبعاً للتفسيرات اللاكانية.

٥-ولقد كانت وحدة التحليل المستخدمة هي المشهد في ربطه بالخطاب الرئيسي الذي يستهدف الفيلم عرضه.

***أسلوب تحليل الأفلام :***

لكي يمكن التوصل لما سبق، تم تصميم أداة لتحليل الخطاب تبعاً لأهداف الدراسة وتساؤلاتها ونعرض لنقاطها الرئيسية فيما يلي:

***أولاً: كيفية استخدام الذكاء:-*** ويقصد به الأسلوب الذي يتبعه الفرد في حل ما يواجهه من مشكلات سواء شخصية أو أسرية أو موقفية أو اجتماعية أو غيرها، من حيث ما يلي :-

١- التحديد: ويعني مدى وجود قراءة جيدة للموقف المشكل، والذي على أساسه سيتم استخدام الحل.

٢- الابتكار: ويعني مدى جدة أسلوب حل المشكلة بالنسبة للقواعد السائدة أو المألوفة من حيث الأصالة والمرونة والطلاقة.

٣- الملائمة: وتعني مدى مناسبة وتوافق أسلوب حل المشكلة مع القواعد والأعراف والقيم الاجتماعية السائدة والمتفق عليها.

٤- الشمولية: وتعني معدل انتشار الآثار الناتجة عن حل المشكلة على محيط الأسرة أو العائلة أو المسكن أو المنطقة أو المجتمع ( الدولة ).

٥- الإيجابية: وتعني قدرة أسلوب حل المشكلة على التنمية الاجتماعية سواء داخل المنطقة أو المجتمع.

٦- الكفاءة: وتعني مدى قدرة الأسلوب المتبع في حل المشكلة على تحقيق الرضا الشخصي والاجتماعي.

***ثانياً: نمط العلاقات الأسرية:-*** ويقصد بها أشكال التفاعلات الأسرية سواء من حيث النموذج الأسري المؤثر أو التفاعلات بين الزوجين أو علاقة الوالدين بأبنائهم أو العلاقات بين الأخوة، ومدى تأثير بيئة السكن على هذه التفاعلات، من حيث ما يلي :-

١- التكاتف: ويعني مدى وجود ترابط بين أفراد الأسرة، وطبيعة الترابط والعلاقات داخلها.

٢- الخلافات الأسرية: وتعني نمط الخلافات ( لفظي أو غير لفظي ) وشدتها ومحورها سواء كان صراع على الطعام أو المال أو القرار داخل الأسرة أو غير ذلك.

٣- صاحب القرار: ويعني النموذج المؤثر داخل الأسرة سواء كان ذكرياً أو أنثوياً، ومدى تقبل الأسرة لسلطته.

٤- الأفضلية بين الأبناء: وتعني الأبن المفضل لدى الأسرة وخاصة الوالدين، وسبب التفضيل سواء كان الترتيب أو الإعالة أو قيادته للأسرة، والسلوك الخاص بالأخوة تجاه ذلك، والعلاقات المتبادلة فيما بينهم.

٥- العلاقة بالأب والأم: وتعني طبيعة العلاقات المتبادلة بين الأب ( النموذج الذكري ) والأم (النموذج الأنثوي )، وأبنائهم، والنموذج المسيطر منهما.

٦- العلاقة بين الزوجين: وتعني طبيعة العلاقات المتبادلة بين الزوجين في نطاق الأسرة، وأبرز الخلافات، وأسبابها.

٧- بيئة السكن ( المسكن ): وتعني وصف بيئة السكن أو المسكن الذي تقطن فيه الأسرة، ومدى تأثيرها عليهم سواء جسمياً أو نفسياً أو اجتماعياً.

***ثالثاً: صورة الذات والآخر:-*** ويقصد بها الصورة التي يكونها الفرد عن نفسه أو الآخر سواء كان شخصاً أو جماعة غير سلطوية، ونمط التفاعل تبعاً لهذه الصورة مع الواقع، ومن أمثلة الصور:

١-هامشية: وتعني عدم وجود أهمية أو تأثير في نطاق الحي أو المجتمع.

٢-تمجيدية: وتعني الشعور بالتمجيد والتعظيم سواء تجاه الذات أو الآخر.

٣-مضطهدة: وتعني الشعور بالظلم والاضطهاد من قبل الآخرين.

٤-إكتئابية: وتعني وجود سمات الحزن واليأس وفقدان الأمل وعدم الاستمتاع بالحياة.

٥- عدوانية: وتعني وجود سلوكيات عدوانية وهمجية سواء لفظية أو بدنية سواء كان الشخص هو مصدر أو موضوع العدوان.

٦- قلقة: وتعني طبيعة القلق لدى الأفراد، والموضوعات التي تسببه.

٧- فصامية: وتعني مدى إدراك وتقبل الفرد للواقع من حوله أو انفصاله عنه.

٨- جنسية: وتعني المظاهر الجنسية السائدة لدى الشخص، ونمط العلاقة الجنسية، والموضوع والهدف الجنسي.

٩- أخرى: ويتم فيها ذكر أية صور للذات أو الآخر سواء صورة خجولة أو مغتصبة أو غيرها.

**رابعاً: ديناميات الجماعة:-** ويقصد بها أنماط التفاعلات السائدة بين أفراد الجماعة داخل الحي، سواء من حيث العلاقة بالأقران أو مدى الترابط فيما بينهم، ومصادر الخلافات وأسبابها، ومصدر السلطة في نطاق الجماعة، من حيث ما يلي :-

١- الأقران: وتعني مختلف الأفراد الذين يكونوا من نفس سن ومكانة الأبطال محور الأحداث.

٢- الترابط: ويعني مدى الإتحاد والتآلف بين أفراد الجماعة.

٣- الخلافات: وتعني نمط الصراعات ومبرراتها ومصادرها لدى أفراد الجماعة.

٤- القائد: ويعني النموذج المؤثر أو المسيطر داخل الحي.

٥- الأنشطة: وتعني مختلف الأنشطة المجتمعية بين أفراد الجماعة من قبيل المشاركات في الأفراح أو الحفلات أو المآتم أو الأعياد أو المناسبات الدينية.

***خامساً: ميكانزمات الدفاع:*** ويقصد بها الآليات أو الوسائل المستخدمة في حل الصراع بين الرغبات الجنسية والعدوانية وبين القانون الاجتماعي، ومن أمثلتها: الكبت، النكوص، الإنكار، التكوين العكسي، العزل، التبرير، الإزاحة، الإنشطار، الإستدماج، وغيرها.

***سادساً: صورة السلطة:*** ويقصد بها الصورة التي تتبدى عن الآخر السلطوي سواء كان شخصاً أو جماعة رسمية أو غير رسمية، ونمط التفاعل المتبع معه، والعلاقات المتبادلة بينها وبين الفرد أو الجماعة من قاطني العشوائيات، ومن أمثلة الصور: الشرطة، القضاة، الحكومة، الحاكم، السلطة الدينية، السلطة داخل الحي، وغيرها.

***سابعاً: المكونات الثقافية المؤثرة:*** ويقصد بها الجوانب الثقافية الاجتماعية المؤثرة، والتي تتبدى داخل الفيلم مثل : نمط التفكير الديني، الأفكار الخرافية، العادات والتقاليد، القيم والمبادئ، والتراث الاجتماعي.

***ثامناً: الهدف الظاهر، والمضمون العميق الذي يوجهه الفيلم:*** ويقصد بالهدف الظاهر الرسائل الإعلامية التي يحويها الفيلم ويوجهها إلى المتلقي بشكل معلن وغير مخفي بحيث لا يكون هناك صعوبة في تبين هذه الرسالة لدى المشاهد العادي. أما المقصود بالمضمون العميق فهو الرسائل الضمنية النفسية اللاشعورية التي يحملها الفيلم ويقدمها على المستوى العميق، ويستخدم أساليب الاستعارة والكناية والمجاز، وغيرها من أجل التعبير عنها، ويتم التوصل لهذا المضمون من خلال ربط أحداث الفيلم بالفترة الزمنية الواقعية في المجتمع.

***مبررات اختيار عينة أفلام الدراسة :***

قام الباحث بتصميم استمارة تحكيم تضمنت وصفاً مختصراً لعدد سبعة أفلام من التي عرضت لمجتمع العشوائيات بدءاً من عام ٢٠٠٠ وحتى عام ٢٠١٠، عرضها على مجموعة من المحكمين من تخصصات

مختلفة تهتم بموضوع البحث الحالي. وبناءً على أراء المحكمين، تم اختيار فيلم (حين ميسرة) كنموذج لأفلام العشوائيات قبل ثورة يناير ٢٠١١، وحصل على نسبة اتفاق ١٠٠%.[١]

**نتائج الدراسة :التحليل النفسي لفيلم حين ميسرة:-**

**أ- ملخص قصة الفيلم:-**

تدور أحداث الفيلم في الفترة من عام ١٩٩٠ وحتى عام ٢٠٠٣ أو في تقدير آخر حتى وقت عرض الفيلم عام ٢٠٠٧ حول حياة المهمشين من قاطني العشوائيات والقضايا الاجتماعية التي نتجت عن المناطق العشوائية من قبيل الجماعات الإرهابية وأطفال الشوارع بوجه خاص.

**ب- تتر البداية والنهاية للفيلم:-**

أشتمل تتر البداية على مظاهر واقعية من مساكن عشوائية مع التركيز على أخبار صحفية مثل أن "١٥ مليون مصري يعيشون في العشوائيات" أو "سرطان العشوائيات ينتشر في مصر" أو "شكر الله سعيكم.. المقابر تحولت إلى مساكن عشوائية.. ٦٠٠ ألف مواطن يعيشون في المدافن" أو "٣٠ مليون مصري يعيشون تحت خط الفقر" وغيرها. وكانت الخلفية السمعية لهذه المشاهد في تتر البداية هو أغنية. أما تتر النهاية فقد أشتمل على جملة مكتوبة، وذكرها مخرج الفيلم بصوته، وهي: " بعتذر للناس لو ما قدرتش أقدم حياتهم زي ما شفتها أصلي لقيت الواقع أكثر قسوة من أنه يتقدم على الشاشة". ثم يختم التتر بأغنية أيضاً.

ونلاحظ من تتر البداية والنهاية أنها هناك توجه لإظهار مدى خطورة مشكلة قاطني العشوائيات في مصر سواء على مستوى الصورة أو الصوت، ولقد عكست كلمات تتر البداية والنهاية أن قاطني العشوائيات طاقات بشرية مهدرة يمكن استغلالها بشكل إيجابي، إلا أنها مُعطلة ومُقيدة ويغلب عليها نظرة إكتئابية تجاه الواقع وشعوراً بالاضطهاد، كما أنها مصدر وموضوع للعدوان في ذات الوقت والتي تبينت من خلال ميكانزم الإسقاط. ولقد تضمنت الكلمات ثلاثة أطراف أساسية وهي قاطني العشوائيات، والوطن ( مصر )، والحكام أو ممثلي السلطة، وأتضح إسقاط المشاعر العدوانية والاضطهادية من الذات إلى الآخر، فنجد مثلاً تعبيرات إسقاط العدوان والشعور بالاضطهاد على مصر في كلمات: ( ولحين ميسرة صبرك يا سكرة مش حابة تخنقيني ولو طالبة منظرة – أنا باخد حقي وقتي ولو تضيع رقبتي ) وجميعها كلمات تشير إلى نوع من العدوان أو التحذير والتوعد الموجه إلى مصر. كما ظهرت بعض التعبيرات التي أشارت إلى مشاعر الاضطهاد من السلطة في كلمات: (مستكترين علينا يا حبيبتى نور عنينا ولو حلمنا نفرح يهدوا الكون علينا).

ولعل ميكانزم الإسقاط الذي استخدم كآلية للتعبير عن الاضطهاد قد أتضح من كلمات تتر البداية والنهاية، وكأن لسان حال الصورة السينمائية التي تناولت قاطني العشوائيات قد عبرت عن شعورهم بالاضطهاد، ومن ثم يكون هذا مبرراً للعدوان تجاه الوطن أو السلطة، ويمكن أن نوضح هذا فيما يلي: "يدرك قاطني العشوائيات – كما عرضت لهم الكلمات – ذواتهم بشكل بارانوي تعظيمي، ومن ثم فيشعروا بالاضطهاد من الآخر وطناً كان أو سلطة نظراً لشعورهم بأفضليتهم عنه، فهم حراس وحماة الوطن ولكن رغم ذلك لا يُلتفت لهم. ومن هنا فيجدوا تبريراً لأي عدوان يوجهوه إلى الوطن فهم ضحية عدوانه تجاههم واضطهاده لهم". ومن هنا فقد انطلق تتر البداية والنهاية بخطاب السيد الذي يملك المعرفة، وهو الخطاب الرئيسي من الخطابات الأربعة لجاك لاكان، ومن هنا بدأ الفيلم بالسيد وانتهى مرة أخرى بالسيد وهذا فيما يتعلق بتتر البداية والنهاية.

---

(١) تضمنت الاستمارة الأفلام التالية : الساحر، ديل السمكة، صايع بحر، دم الغزال، حين ميسرة، الفرح، كلمني شكراً.

**ج- أبعاد تحليلية :-**

***أولاً: كيفية استخدام الذكاء:-***

يعرض الفيلم إلى استخدام غير ملائم تماماً للذكاء فهو في اتجاه عدم احترام القوانين والقواعد الاجتماعية السائدة، حيث اللجوء إلى الرشوة أو طلب مقابل مادي من أجل إتاحة الفرصة لأفراد الجماعة الإرهابية الفتك بممثلي القانون (رجال الشرطة). كما يتسم أسلوب حل المشكلات لديه بأنه سلبياً وغير أخلاقياً ومنعدم الكفاءة حيث تنكر عادل من الاعتراف بالابن، والزواج الرسمي من الحبيبة مما أدى إلى فقدان كل منهما، ومزيد من اليأس والضياع. ومن ثم فأن استخدام الذكاء يتسم بأنه استخدام سيكوباتي لحل المشكلات، فبعد خروج عادل من السجن لم يجد أي أمل للعمل سوى محاولة الاتجار بالمخدرات، وكذلك يكون ترك ناهد لأبنها الرضيع داخل الأتوبيس هو حلها لعدم اعتراف عادل به أو تقبله إضافة فردين آخرين بخلاف أفراد أسرته ( أمه والأبناء التسعة لأخوته )، كما أن سعي السائق لأخذ الطفل المتروك على الكرسي بعد هروب أمه وإعطائه لأسرة غير منجبة مقابل مبلغ مادي هو تدليل أيضاً على الاستخدام السيكوباتي للذكاء بهدف الحصول على المال أو المتعة. وحل مشكلة الجوع هو سرقة الطعام أو جمعه من القمامة للعجز عن توفيره بشكل كريم لضيق ذات اليد. وجميع هذه المظاهر تعكس حلولاً غير سوية للمشكلات وغياب الاستعارة الأبوية بتعبير لاكاني داخل مجتمع العشوائيات بصفة خاصة، والمجتمع المصري المعاصر بعامة فهو مجتمع لم يتجاوز مستوى المتخيل بما يشمله من علاقات صراعية بالآخر دون أي اعتبار للقانون الثقافي.

وبلا شك أن الصورة المعروضة على هذا النحو لاستخدام الذكاء لقاطني العشوائيات هي أمر خطير جداً، حيث تعطي صورة سلبية للمشاهد عن الفئات المهمشة، ومن ثم قد يقع المشاهد العادي في خطأ التعميم في تفاعله مع الأنماط الواقعية المماثلة في المجتمع.

***ثانياً: نمط العلاقات الأسرية:-***

تتسم صورة العلاقات الأسرية في مجملها كما عُرضت داخل الفيلم بوجود أنماط من الخلافات الأسرية مثل الشد والجذب اللفظي، ووصول درجة الخلاف لأشد درجات العدوانية حيث قتل زوج أخت عادل زوجته نظراً لشكه في سلوكها إلا أن هذا لم يركز عليه الفيلم ولم يضخمه بل مر في إطار الدراما بشكل هامشي. ورغم أن الصورة السينمائية قد عكست بعض أنماط التفاعل الأسري التي تتميز بالتكاتف والترابط فيما بين أفرادها، إلا أنها تبدت كأمر إجباري في ظل وضع اقتصادي واجتماعي مُعدَم. ولقد غلب على أكثر أنماط التفاعل الأسرية المميزة نمط من التفاعل النرجسي داخل العلاقات الأسرية. ولقد تم التعبير عن غياب المجاز الأبوي في نطاق رمزي تبدى داخل الفيلم في مظاهر متعددة، منها: الأبن الهارب خارج البلاد، وهو رضا الذي لم يتبدى داخل الفيلم إلا في حلم، ولأسم "رضا" دلالته من الناحية اللغوية الرمزية النفسية، أو أبن يستحيل وجوده نتيجة العقم (غياب دال الخصوبة ) كما ظهر في أسرة فتحي، أو أبن ضال نتج من أسرة قد تمزقت إلى أطراف متباعدة بقيت حتى النهاية في نطاق متخيل. وفي جميع أنماط العلاقات الأسرية قد تبدت حالة غياب القانون الأبوي والسعي نحو قانون متخيل لا تحكمه إلا القوة. ولذلك تفاوت ظهور صاحب قرار أو نموذج مؤثر داخل الأسرة بين النموذج الذكري والنموذج الأنثوي، وكانت غلبة الصورة إظهار الصراع بين النموذجين مما يؤكد غياب دال رمزي يمكن الاستناد إليه كأساس للتشريع في نطاق العلاقات الأسرية.

وفي إطار علاقة الأب والأم فلم تتضح بشكل كبير إلا من خلال محورين رئيسيين سلبيين، أولهما: عدم اعتراف الأب عادل بأبنه من الأم ناهد، وما كان من هذه الأم إلا أن تترك طفلها في الأتوبيس (الشارع)، ورغم التلويح بإمكانية وصول الطفل لحياة راقية إلا أنه أنتهي به المطاف إلى المكان الذي تركته فيه أمه وهو رضيع

أي الشارع، ومن ثم فالصورة لأب غير مسئول وأم منعدمة الضمير، والمبرر لكل منهما الظروف الاقتصادية التي لم تسمح لهما ببناء أسرة سوية. أما ثانيهما : أب وأم لم يتعدوا سن المراهقة لطفل ولد في الشارع، والأب هو أبن عادل وناهد، والأم فتاة مشردة سعيا بكل طاقتهما الحفاظ على الطفل إلا أنه رغم ذلك فجميعهم في الشارع بما يحويه من مخاطر هائلة. ويعد أخر مشهد إيضاح لهذه الكارثة فالأب الطفل والأم الطفلة محتضنين أبنهما الرضيع فوق سطح قطار، وأبيه وأمه كل منهما لا يعرف وجود الآخر في نفس القطار أو أبنهما وزوجته فوق سطحه، وكأن المضمون أنه حتى إذا كان الأمل في جيل قادم من أطفال الشوارع فهو أمل مُعدَم، وهي صورة سلبية قاسية رغم منطقيتها. وهنا تظهر رسالة ضمنية خطيرة من الفيلم رغم عدم تكرارها إلا أنها عبرت عن نتيجة للظروف الاجتماعية الاقتصادية المعدمة لقاطني العشوائيات حيث التفكك الأسري وتمزق العلاقات الذي نتج عنه أطفال الشوارع.

وصورة العلاقات الأسرية كما تبدت في أكثر من موضع من الفيلم على هذا النحو ظهر كنتيجة للبيئة النفسية الاقتصادية الاجتماعية السيئة، والتي تبدى فيها غياب الدال الأبوي، واستبداله بدال المال ( كما في حلم أم رضا ) أو دال الخصوبة ( كما في حالة فتحي ) كنوع من محولة تعويض الإحساس بعدم الوجود والهامشية الاجتماعية.

***ثالثاً: صورة الذات والآخر:-***

تظهر صورة الذات في مجملها سلبية تماماً فهي نرجسية، هامشية، ومضطهدة، وإكتئابية، وعدوانية، وجنسية، ورافضة للواقع الاجتماعي الذي تعيش فيه، ويمكن أن ندلل على هذا من الحوار التالي الذي وجهه فتحي إلى عادل: " الظاهر علينا يا عادل يا اخويا دخلنا الدنيا وهنخرج منها وإحنا مش باينيين. وأنا مش عارف ليه كانت طالبة أوي معايا أن أنا أخلف.. عليّ الطلاق أنا حمار والحمد لله أن الدكتور قال لي أن أنا عمري ما هخلف .. أخلف عيال علشان يدخلوا الدنيا دي ويخرجوا منها وهما مش باينين .. كبر".

كما تم التركيز على صورة المرأة باعتبارها جسد وأداة جنسية في الأساس بصفة خاصة، سواء في تعرضها للتحرش الجنسي اللفظي مثل كلمات المغازلة التي كان يوجهها فتحي للفتاة التي أصبحت بعد ذلك زوجته الثانية، أو الفعلي من قبيل تحرش زوج أم ناهد بناهد جنسياً، أو الاغتصاب من مجموعة شباب، والممارسة المثلية السحاقية التي تعرضت لها ناهد من قبل صاحبة المنزل المشبوه، ولقد تبدى مفهوم جسدنة المرأة – إن جاز التعبير – أي إختزال كيان المرأة في الجسد فحسب في قول ناهد لصاحبة المنزل المشبوه التي أقامت ناهد عندها لفترة بعد محاولتها الاعتداء جنسياً على ناهد من خلال ممارسة السحاق، ويتضح هذا من الحوار التالي:

"**ناهد** : هو أنتم معندكوش غير جسمي تطمعوا فيه رجالة ونسوان.

**السيدة السحاقية:** هو أنتي عندك حاجة تانية يتطمع فيها يا عين أمك".

ومن ناحية أخرى كانت صورة الآخر والعلاقة معه يشوبها الكثير من العدوان المتبادل لفظياً وجسدياً، وكأن البقاء للأقوى والأقدر على البلطجة باعتبارها الوسيلة الأساسية للتفاعل فيما بين الذات والآخر داخل الحي العشوائي، وباعتبارها قانون أبوي وضعه الأفراد فيما بينهم مع غياب القانون الثقافي المعرفي داخل المجتمع بعامة، والذي أكدت عليه الصورة السينمائية في أكثر من موضع مثل السيدة السحاقية أو حالة المدمن من الأسرة الثرية أو حادثة الاغتصاب.. وغيرها، وهي حالات لا تقطن في العشوائيات ولكنها رغم ذلك تتسم ببنية انحرافية لا تتفق مع المجاز الأبوي الثقافي داخل المجتمع المصري الذي تبدى تصدعه بشكل كبير.

***رابعاً: ديناميات الجماعة:-***

عكست الصورة السينمائية نمط العلاقات التفاعلية بين أفراد الجماعة داخل المنطقة العشوائية بوجود ترابط بين أفرادها، ولكن في مجموعات متفرقة، فالجميع يعرفوا بعضهم البعض إلا أنهم قد تصنفوا إلى ثلاثة فرق: الجماعة الدينية التي ظهرت بصورة إرهابية متطرفة خفية التي لا يعرف أي من أهالي الحي أفرادها وتعمل بشكل غير معلن، والجماعة السلطوية عن طريق البلطجة والتي تتلقى الدعم والمساندة من سلطة رسمية للدولة ( الشرطة )، وجماعة المهمشين من قاطني الحي الذين لا يندرجوا تحت أي من الفريقين السابقين.

وفي جميع الأحوال ظهر الأسلوب التفاعلي العدواني بين الفرق الثلاثة إلا أن الصراع الأكبر كان بين كل من الخلية الإرهابية في الحي، والجماعة السلطوية التي تتلقى مساندة من السلطة الشرطية، حيث كان كل منهما يواجه الآخر. ومن جانب آخر كان العدوان السائد لفظياً وجسدياً بين المهمشين بعضهم البعض أو الموجه إليهم هو الصراع المعلن أمام قاطني الحي.

وتراوح العدوان ما بين سرقات طعام أو عدوان جسدي أو عدوان باستخدام أسلحة بيضاء لها دلالة قضيبية (المطواة) أو العصي (الشومة) أو مواسير حديدية كوسائل للعدوان فيما بين المهمشين بعضهم البعض. وعبر الخطاب السينمائي عن أزمة المهمشين داخل جماعتهم، عند وجود حادث سرقة لرأس خروف من صاحب مسمط في الشارع داخل الحي بقول فتحي لصاحب المسمط: "أنت زعلان علشان راس الخروف اتكلت مهو راسنا كلنا اتكلت من زمان"، ولهذه العبارة مضامين ضمنية كثيرة أهمها غياب الأب الرمزي، والشعور بالدونية واليأس والعجز عن القيادة وتسيير الأمور وفقدان الهوية الاجتماعية ووجود أزمة في دال المعرفة.

ولقد عرض الخطاب السينمائي لأنشطة متعددة لدى قاطني العشوائيات سواء في أفراح أو مآتم أو أعياد ومناسبات دينية، وما يلفت النظر فيما عرض جانبين هما: الترابط الشديد فيما بين أفراد الحي في هذه الأنشطة بوجه خاص، وتنوع العمل لبعض أفرادها حسب النشاط، فعلى سبيل المثال يعمل فتحي بائع تين شوكي، وفي شهر رمضان يتحول إلى حلواني يصنع الكنافة لأهل الحي، وكذلك عبد السميع الذي يعمل كشاعر ربابة ثم ينتقل إلى عامل مراجيح ثم مسحراتي، وكل هذه التنقلات تبعاً للمناسبات. ومن ثم فالعمل ليس ثابتاً وإنما يلجأ الأهالي للتنقل بين الأعمال التي تجلب المال حسب التوقيت المتاح.

أما عن بيئة السكن فهي تفتقر للمقومات الأساسية لحياة آدمية كريمة، فالحياة داخل عشش متجاورة مما يشير إلى افتقاد الخصوصية، ووسيلة طهي الطعام هي موقد كيروسين، ولا يوجد دولاب للملابس وإنما يتم وضعها داخل صندوق خشبي، والنوم على الأرض أو كنبة أو سرير فقير، وطبعاً لقد أثر ذلك على سلبياً عليهم، ويظهر ذلك من خلال صورة عدد من الأطفال يتشاجرون على لافتة قماش معلقة، وينتزعها منهم فتحي ويعطيها لترزي ليفصل له ملابس داخلية، ومن ثم فالبيئة معدمة إلى أبعد درجة.

***خامساً: ميكانزمات الدفاع:***

لعل أكثر ميكانزمات الدفاع تواتراً هي ميكانزمات التوحد، والإزاحة، والإستدماج. وعن ميكانزم التوحد نلحظ التوحد النرجسي، والتوحد بالمعتدي، حيث بقاء نمط التفاعل المرآوي كنمط سائد للتفاعل بين الأفراد، كما تحول عادل من البلطجة على أهالي المنطقة عندما كان مرشداً للشرطة إلى موضوع عدوان ممن حل محله لدى السلطة الشرطية. ويتبدى ميكانزم الإزاحة في تناقل العدوان بين المهمشين بعضهم البعض لوجود عدوان موجه إليهم من السلطة الرسمية بتهميشهم، ومن سلطة الحي القاطنين فيه بين سلطة الخلية الإرهابية الخفية، وسلطة مرشد الشرطة المعروف لديهم. ونجد الإستدماج واضحاً في عدم احتواء أي من قاطني الحي سلطة القانون الرسمية، أو المجاز الأبوي الثقافي ويصبح لكل منهم قانونه والذي غالباً ما يكون قانون البقاء للأقوى أو بعبارة أخرى قانون الغابة، وهو قانون المجتمعات البدائية.

***سادساً: صورة السلطة:***

يعرض الخطاب السينمائي صورة السلطة لدى قاطن العشوائيات على أساس أنه يرى نفسه ضحية بين سلطة دينية متطرفة غير رسمية ( أفراد الجماعة الإرهابية)، وبين السلطة الرسمية الظالمة (رجال الشرطة)، ويمكن أن يستدل على ذلك من الجزء التالي من الحوار الذي دار بين عادل وصديقه فتحي جاره في نفس الحي العشوائي:

"**عادل:** دول ودول هيطحنوا في بعض.

**فتحي:** هينوبك أيه من الحك فيهم غير التعاوير.

**عادل:** أنا ماحكتش في حد يا فتحي.. الدنيا هي اللي عمالة تحك فيّ انا طول عمري مربوط في حيط هما اللي فكوني.. دول حبسوني وضيعوني والتانيين ضيعوا اخويا رضا والباقيين واقفين يتفرجوا علينا".

ولم تتبدى سوى ثلاثة أشكال من السلطة، أحدها سلطة رسمية أما الشكلين المتبقيين من السلطة فهما السلطة داخل الحي وهي السلطة التي تتعاون مع السلطة الرسمية في الحدود التي تحقق مصالحها، والسلطة الدينية المتطرفة في شكل الخلية الإرهابية داخل الحي وهي سلطة غير معلنة وتعمل وتؤثر في الخفاء.

ويعرض الخطاب السينمائي لحالة من افتقاد الثقة في صورة السلطة الرسمية، فبينما عادل يشاهد التليفزيون مع صديقه عبد الحميد جاءت أخبار عن اجتماع زعماء العالم العربي لحل مشكلة العراق بعد الهجوم الأمريكي عليها، وظهور عدد منهم، ونجد عادل يقول لعبد الحميد: "ما تحول يا عم هات الفيلم التاني". وكأن أي أمر تقوم به السلطة الرسمية هو تمثيل، ولعل تحليلنا لهذه القول يضع احتمال لتنبؤ الفيلم لما يمر من أحداث في العالم العربي ككل ومن بينه مصر خلال الفترة الراهنة.

***سابعاً: المكونات الثقافية المؤثرة:***

تتحدد المكونات الثقافية المؤثرة في عدد من الجوانب هي:

١- العادات والتقاليد السائدة عن حمل أسم الأبن الأول بدلاً من أسم السيدة، والدخلة، وعمل كحك العيد، والأضاحي، والمسحراتي وبائع الكنافة اليدوي في رمضان.

٢- تبدى التفكير الديني في صورته السلبية العدوانية القائمة على التكفير للآخر، والخلية الإرهابية التي يتفرع منها خلايا أصغر بشكل غير معلن داخل الحي. ومن جانب آخر سيادة فكرة البقاء للأقوى جسمياً وبلطجة كقانون غابة يسيطر على الجماعة في الحي العشوائي.

٣- القيمة المادية والاجتماعية لمن يعمل في الخارج: ويتضح هذا في مقولات كثيرة مثل: قول أم رضا لأبنها عادل كمبرر لتفضيل رضا، "رضا هو اللي رضاني لبسني الذهب وأكلني الأناناس"، وكذلك "قلت لك يا أبني حاسب على نفسك وبص لمصلحتك وأعمل زي أخوك وسافر"، وكذلك في حلم أم رضا عن عودة أبنها رضا، حيث حلمت بعودته وتوزيعه للنقود على جميع أهالي الحي، ويتم ترديد أغنية من كلماتها: "جاي يفرق في الفلوس.. لجل تتنفس نفوس.. دول هروه أحضان وبوس.. وألحقيه يا أم رضا". وعن دلالة هذه القيمة هو الشعور بالتهميش الاجتماعي داخل وطنهم مما يدفعهم إلى العمل بالخارج من اجل تحسين الوضع الاقتصادي الذي كان سبباً في العديد من الأزمات التي عرضها الفيلم.

***ثامناً: الهدف الظاهر، والمضمون العميق الذي يوجهه الفيلم:***

يشتمل الفيلم على رسالتين إعلاميتين يمثلا الهدف الظاهر الموجه إلى المتلقي أو المشاهد العادي، وهما: عرض حياة شريحة اجتماعية هامة ومهمشة حاول الفيلم إبراز أهميتها من خلال تترات البداية والأحداث

المأساوية في الفيلم وهي شريحة قاطني العشوائيات وبصفة خاصة عشوائيات العشش والتي تمثل درجة متدنية تبعاً للتصنيفات العلمية للمناطق العشوائية، أما الرسالة الأخرى فهي خطورة أطفال الشوارع على الأمن العام من جانب والحياة الاجتماعية ومستقبل الوطن. وكل من الرسالتين عرض صورة سلبية متشائمة لا تمثل الأمل، بل حتى المشهد الأخير الذي ضم طفل الشارع أيمن وزوجته غير الشرعية سمر وهما محتضنين أبنهما غير الشرعي وجميعهم على سقف القطار بعدما تغلبا على الفتيان الذين حاولوا اغتصاب سمر بالقوة يوحي بأمل ضائع مشرد ليس له أي إمكانية للاكتمال، فأيمن فوق سقف القطار وأبويه عادل وناهد في القطار ولا يعرف أي منهم الآخر، وجميعهم في حالة هروب إلى ما لا يعرفون ولا يعرفون مكان نزول محدد، فاختيار القطار دلالة رمزية خطيرة فكل راكب له محطة يعرفها فيما عدا من هم فوق القطار.

***ومن ناحية أخرى يمكننا إيجاز أهم الرسائل الضمنية النفسية للفيلم فيما يلي:***

١- عرض الفيلم لثلاثة تواريخ أساسية وهي البداية عام ١٩٩٠، وفي الثلث الأول من الفيلم عملية عاصفة الصحراء عام ١٩٩١، وفي الثلث الأخير سقوط بغداد عام ٢٠٠٣، وللتواريخ الثلاثة عدد من المؤشرات، أهمها: الجذور العميقة للمشكلة إذ أن مشكلة العشوائيات ليست وليدة اليوم ولكنها منذ عقد بعيد مع التأكيد على الإهمال والتراخي من قبل الدولة في الوصول لحل جذري لها، وإيضاح الخلل الشديد في صورة السلطة الرسمية التي لم تجد حلاً لأحدى مشكلات المنطقة العشوائية وهي الخلايا الإرهابية سوى إزالة المنطقة ككل مما يشير إلى صورة سلطة عاجزة لا تقوى على تحقيق أمن المواطن بل تيسر إجرامهم في حق بعضهم البعض، وكذلك بيان ديناميات مجتمع العشوائيات والذي أظهره الفيلم كدولة داخل الدولة لها قوانينها المتعارف عليها بين أهلها.

٢- عرض مجتمع العشوائيات كمجتمع حيواني شهوي غرائزي همجي لا تحكمه أية ضوابط أخلاقية لرغباته الجنسية أو العدوانية، يعيش وفق قواعد الغابة التي يضعها أفراد فيه ولا يجدوا بديلاً لذلك لفشل السلطة الرسمية في التعامل الكفء معهم.

٣- قد يكون عرض صورة مجتمع العشوائيات بالشكل الموضح سلفاً تورية على المجتمع المصري ككل حيث عرض مشهد السحاق بين سيدتين لم تكن صاحبة الرغبة المثلية قاطنة لمنطقة عشوائية، ونفس الأمر في مشهد الاغتصاب الذي لم يكن المشاركين فيه من المنتمين لمنطقة عشوائية، وفي هذه التورية تدليل على تفسخ القيم داخل المجتمع المصري، وهو تدليل خطير يعطي صورة سلبية للمجتمع المصري المعاصر، وإن كان لا يعطيها كرسالة معلنة.

**رؤية تفسيرية تحليلية نفسية نقدية للخطاب السينمائي:**

من كل ما سبق يمكننا تقديم رؤية نقدية للخطاب السينمائي لفيلم حين ميسرة في ضوء عدد من النقاط على النحو التالي:

١- على الرغم من أن الفيلم قد استهدف عرض المهمشين من المجتمع المصري المعاصر وتحديداً من قاطني المناطق العشوائية إلا أنه قد عكس نوع من فقدان المجتمع المصري في وقت إنتاج الفيلم إلى المستوى الرمزي (المجاز الأبوي أو القانون الاجتماعي.. القيم، العادات، التقاليد، المثل... الخ) الذي يسمح للمجتمع الانتقال السوي بأفراده من المتخيل بأوهامه ومشكلاته إلى القانون الاجتماعي السوي الذي يعمل على البناء الاجتماعي والتنمية سواء على مستوى الفرد أو الجماعة. ولعل ما يجعلنا نضع احتمالاً بتنبؤ الفيلم بثورة ٢٥ يناير ٢٠١١ هو ما حدث في المجتمع المصري المعاصر عقب ثورة يناير ٢٠١١، حيث قام المجتمع بثورة عملت على رفض أي مجاز أبوي زائف يعجز عن تحرير أفراد المجتمع من المستوى المتخيل الذي لم يجد الأفراد إلا التمسك به لفشل النظام الرمزي وتبدت ملامح المستوى المتخيل في مظاهر شتى من قبيل اللجوء إلى التدين

الشكلي أو ممارسات الدجل والشعوذة أو الترويج للخرافات والشائعات، ولم يجد أفراد المجتمع حلاً سوى البقاء في هذا المستوى المتخيل لفشل النظام الرمزي التابع للنظام السياسي الذي تمت إزالته في تحقيق آمالهم وكفايتهم أي نظام ما قبل يناير ٢٠١١. ولقد شهد المجتمع في بدايات الثورة حالة التخبط كانت بمثابة محاولة للولوج لمستوى رمزي جديد ظهرت أول ملامحه في وجود أغلبية في مجلس الشعب عام ٢٠١١ لتيارات الإسلام السياسي، حيث تصدر حزب الحرية والعدالة التابع لجماعة الأخوان المسلمين نتائج انتخاباته، ويليه حزب النور السلفي مما يعطي لنا احتمال أن المجتمع في الوقت الحالي لا يجد بديلاً رمزياً مقبولاً إلا القانون الديني؛ ونفس الأمر نجده في جولة الانتخابات الرئاسية عام ٢٠١٢ حيث كانت بين مرشحين أحدهما ينتمي لتيار الإسلام السياسي والآخر للنظام القديم الذي عملت الثورة على الإطاحة به ونتج عنها وجود رئيس تابع لتيار ديني.

٢- أوضح الفيلم وجود خللاً في العلاقة بين الشعب والسلطة من خلال عرضه لصورة سلطوية سلبية تقوم على الطغيان والاستخدام غير الشرعي للسلطة، مما يدلل على الاحتمال بتهدم القانون الرمزي الثقافي داخل مجتمع العشوائيات بخاصة والمجتمع المصري بعامة، وبقاء المجتمع في قلب علاقات مرآوية متكسرة لا تقوى على الانطلاق لعلاقات سوية، سواء في صور العدوان أو الممارسات الجنسية غير الشرعية أو الانحرافات الاجتماعية. مع التأكيد على عجز السلطة الرسمية الأبوية لحل المشكلة، فإزالة الحي العشوائي في الفيلم دليلاً على فشل الدال السلطوي بحل يرتضيه المستوى الرمزي السوي الذي يسهم في البناء المجتمعي.

٣- يشير الفيلم بشكل استعاري إلى رفض المجتمع المصري لأي سلطة، وهذا ما اتضح عقب ثورة يناير ٢٠١١ حيث كانت الفترة الأولى بعدها مليئة بالثورات المستمرة والاعتصامات والمظاهرات التي تنم عن تهدم الصورة السلطوية داخل المجتمع المصري المعاصر، والصراعات فيما بينهم حول اختيار ممثل للصورة السلطوية الحاكمة. كما كانت تشير هذه الفترة إلى عدم حصول المجتمع على نظام رمزي بديل، وإذا كان الفيلم قد ختم بخطاب الهستيري فإن ما حدث في المجتمع المصري في الفترة من ٢٠١١ وحتى ٢٠١٣ هو خطاب الهستيري ذاته.

٤- إن السينما هي لا شعور المجتمع ... لا شعور الواقع، ومن ثم فهي مرآة معكوسة أو مكملة، وليست مرآة عاكسة للواقع، ولا ينبغي أن تكون رصداً شعورياً صريحاً للواقع، فيوجد من الوسائل الإعلامية ما يتفوق عليها إذا سعت إلى الرصد الحرفي للواقع، مثل النشرة الإخبارية والأفلام التسجيلية، أما السينما فتعرض ما بين السطور في الواقع الاجتماعي. ومن هنا يمكن القول أن الباحث الذي يتخذ الفيلم السينمائي مادة لدراسة مقارنة مع الواقع؛ ثم ينقده في التفسير لأنه لم يجسد الواقع، من الأجدر به أن يدرس الواقع فحسب، ويترك الفيلم السينمائي وشأنه، لأن منطق الدراسة والتحليل مختلف تماماً عن الدراسة الواقعية، فلكل من الشعور واللاشعور أدوات خاصة بالدراسة.

٥- يشير الطرح السابق إلى وظيفية الفن وقدرته على التنبؤ والتحريض، بل وسعيه نحو صياغة الواقع بما يتلاءم مع رغباته أو تنفيساً عن الرغبات اللاشعورية للمُشاهِد، والتي لا يقدر على التعبير المباشر عنها، فتكون السينما خطاباً خفياً فيما بين السطور للواقع كما سبق وأشرنا.

٦- يدرك من يسعى إلى معرفة حقيقة الإنسان، أن ما يعرفه الشخص (الشعور) لا يمكن مقارنة حجمه الضئيل جداً بالكم الهائل مما لا يعرفه ( اللاشعور )، فمحيطات اللاشعور تظل لغزاً صعباً استطاع فرويد أن يكشف عمليات تحل بعض من أسراره، وتفك القليل من شفرته، ونجح لاكان في تعليمنا مادة اللاشعور عندما أوضح أن اللاشعور مبنى كبناء اللغة؛ ولكن رغم كل ذلك يظل اللاشعور محتفظاً بالعديد من خصائصه المميزة التي تتطلب القراءة من منابع جديدة غير مألوفة في البحث.

# المراجع

**أولا المراجع العربية:**


- إحسان سعيد عبد المجيد ( ٢٠٠٢ ): صورة المرأة المصرية في السينما في الفترة من ١٩٩٠ – ١٩٩٧. دراسة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب، جامعة عين شمس، القاهرة.
- إحسان سعيد عبد المجيد ( ٢٠٠٧ ): العنف والعنف المضاد لدى المرأة في السينما المصرية – تحليل مضمون لعينة من الأفلام في مراحل زمنية مختلفة. دراسة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب، جامعة عين شمس، القاهرة.
- إحسان سعيد ( ٢٠١١ ): التناول السينمائي للعشوائيات ومقاربتها بواقع الظاهرة دراسة استطلاعية. مؤتمر العشوائيات في المجتمع المصري أوضاع الحاضر واحتمالات المستقبل من ٢٦ – ٢٧ أبريل، المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية، القاهرة.
- أحمد رأفت بهجت ( ١٩٨٨ ): الشخصية العربية في السينما العالمية. مطبوعات نادي السينما، القاهرة. ( توثيق كتابي – استعارة من المكتبة )
- أحمد عبد الفتاح خليل الأطرشي ( ١٩٩٦ ): العوامل الاجتماعية والاقتصادية المساعدة على الاستيطان بالأحياء العشوائية بمدينة القاهرة دراسة حالة منشأة ناصر . دراسة ماجستير غير منشورة، معهد الدراسات والبحوث البيئية، جامعة عين شمس، القاهرة.
- الجهاز المركزي للتعبئة العامة والإحصاء ( ٢٠١٢ ): مؤشرات الفقر طبقاً لبيانات بحث الدخل والإنفاق والاستهلاك ٢٠١٠ – ٢٠١١. في؛ http://www.capmas.gov.eg/pdf/studies/pdf/enf1.pdf، بتاريخ ٣/١٣.
- السيد يسين (١٩٧٤): الشخصية العربية بين المفهوم الإسرائيلي والمفهوم العربي. مركز الدراسات السياسية والاستراتيجية، القاهرة.
- بوجز، جوزيف ( ٢٠٠٥ ): فن الفرجة على الأفلام. ترجمة وداد عبد الله، مكتبة الأسرة، القاهرة.
- درية شرف الدين ( ١٩٩٢ ): السينما والسياسة في مصر ١٩٦١ – ١٩٨١. دار الشروق، القاهرة.
- رأفت السيد أحمد السيد عسكر ( ١٩٩٦ ): ظاهرة تعاطي المخدرات كما يعرضها الخطاب السينمائي المصري، دراسة نفسية اجتماعية باستخدام تحليل المضمون. دراسة دكتوراه منشورة، كلية الآداب، جامعة عين شمس، القاهرة.
- زينب عبد المطلب يوسف فضل الله ( ٢٠٠٨ ): العلاقة بين الحرمان البيئي والاغتراب النفسي اجتماعي دراسة على عينة من أطفال المناطق العشوائية. دراسة ماجستير غير منشورة، معهد الدراسات والبحوث البيئية، جامعة عين شمس، القاهرة.
- زين إحسان دويا ( ٢٠٠٥ ): نوعية الحياة وعلاقتها بالإدراك البيئي في ضوء بعض المتغيرات النفسية، دراسة مقارنة في علم النفس البيئي على عينات من ساكني المناطق العشوائية. دراسة دكتوراه غير منشورة، معهد الدراسات والبحوث البيئية، جامعة عين شمس، القاهرة.
- عبد الله عسكر (٢٠٠١): مدخل إلى التحليل النفسي اللاكاني. مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.
- عدنان حب الله (٢٠٠٤): التحليل النفسي للرجولة والأنوثة من فرويد إلي لاكان. دار الفارابي، لبنان.

- عدنان عبد القادر علي الشرجبي ( ٢٠٠٤ ): لغة الحصر بين العصاب والذهان.. دراسة إكلينيكية تحليلية بنيوية. دراسة دكتوراه غير منشورة، كلية الآداب، جامعة عين شمس، القاهرة.
- فان دالين، ديوبولد ب ( ١٩٦٩ ) : مناهج البحث في التربية وعلم النفس. ترجمة محمد نبيل نوفل، سليمان الخضري الشيخ، طلعت منصور غبريال، مراجعة سيد أحمد عثمان، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.
- محمد عمر حماد أبو دوح ( ٢٠١٠ ): إمكانيات المعاملة الضريبية للعقارات المبنية في حل أزمة الإسكان والتوزيع العادل للأعباء الضريبية. مجلة كلية التجارة للبحوث العلمية، كلية التجارة، جامعة الإسكندرية، م ( ٤٧ )، ع ( ٢ ).
- محمود السيد أبو النيل ( ١٩٩٩ ): علم النفس الاجتماعي. المؤسسة الإبراهيمية لطباعة الأوفست، القاهرة.
- مصطفى صفوان (٢٠١٠): أربعة دروس في التحليل النفسي. ترجمة نيفين مصطفى زيور، المشروع القومي للترجمة، ع ( ١٥٦٢ )، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.
- منى زايد سيد عويس ( ٢٠٠٥ ): صورة المراهق في السينما المصرية وعلاقتها بمفهوم الذات لديه. دراسة ماجستير غير منشورة، معهد الدراسات العليا للطفولة، جامعة عين شمس، القاهرة.
- نعيمة سعدية ( ٢٠١١ ): تحليل الخطاب والإجراء العربي، قراءة في القراءة. الملتقى الدولي الثالث في تحليل الخطاب، مجلة الأثر، الجزائر.

**ثانيا المراجع الأجنبية:**

- Aiga, H and Umenai, T ( 2002 ): Impact of improvement of water supply on household economy in a squatter area of Manila. Social Science & Medicine, Volume 55, Issue 4.
- Andersen, T ( 1984 ): Persistence of social and health problems in the welfare state: A Danish Cohort experience from 1948 to 1979. Social Science & Medicine, Volume 18, Issue 7.
- Asthana, S ( 1995 ): Variations in poverty and health between slum settlements: Contradictory findings from Visakhapatnam, India. Social Science & Medicine, Volume 40, Issue 2.
- Baldino, R and Cabral, T ( 1999 ): Lacan's four discourses and mathematics education. In; Proceedings PME23, O. Zaslavsky (Ed.), Haifa: Technion, Vol 2. p. 57-64.
- Barker, C & Pistrang, N and Elliott, R (2002): Research Methods in Clinical Psychology An Introduction for Students and Practitioners. John Wiley & Sons, Inc.
- Blake, N ( 2005 ): Che vuoi? Jouir du symptôme pervers dans le cinéma de Pedro Almodóvar. L'évolution psychiatrique, Vol 70
- Boothby, Richard (1991): Death and Desire, psychoanalytic theory in Lacan's return to Freud. Routledge, New York.

- Butala, N & VanRooyen, M and Patel, R ( 2010 ): Improved health outcomes in urban slums through infrastructure upgrading. Social Science & Medicine, Volume 71, Issue 5.
- Chidiac, N ( 2010 ): La victime dans le cinéma américain. Annales Médico – Psychologiques, vol: 168.
- Das, P and Öry, F ( 1992) : An occupational health programme for adults and children in the carpet weaving industry, Mirzapur, India: A case study in the informal sector. Social Science & Medicine, Volume 35, Issue 10.
- Dolar, M ( 1991 ): I Shall Be with You on Your Wedding-Night: Lacan and the Uncanny. October, Vol. 58. Autumn.
- Evans, D (1996): An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis. Routledge, New York.
- Forrester, M ( 2000 ): Psychology of the Image. Routledge, London.
- Ghosh, J & Wadhwa, V and Kalipeni, E ( 2009 ): Vulnerability to HIV/AIDS among women of reproductive age in the slums of Delhi and Hyderabad, India. Social Science and Medicine, Volume 68, Issue 4.
- Kenan, S ( 1987 ): Discourse in Psychoanalysis and Literature. Methuen Co, Ltd. London.
- Larose, F and Ponton, M (2000 ): Locus of control and perceptions of environmental risk factor; Inhabitants of slums facing domestic garbage. Swiss Journal of Psychology, Volume 59, Issue 3.
- Lawrence, R ( 1997 ): The influence of the media on the incidence of violence. Journal of Clinical Forensic Medicine, Volume 4, Issue 4.
- Marvasti, A ( 2004 ): Qualitative Research in Sociology. Sage Publications Ltd, London.
- McGowan, T ( 2003 ): Looking for the Gaze: Lacanian Film Theory and Its Vicissitudes. Cinema Journal 42, No. 3, Spring.
- Ratcliff, D ( 2011 ): 15 Methods of Data Analysis in Qualitative Research. In; http://psychsoma.co.za/files/15methods.pdf. Date: October 18, Time: 8:06 AM.
- Richards, H and McCandless, B ( 1972 ): Socialization dimensions among five-year-old slum children. Journal of Educational Psychology, Volume 63, Issue 1.
- Shukla, A & Kumar, S and Öry, F ( 1991): Occupational health and the environment in an urban slum in India. Social Science & Medicine, Volume 33, Issue 5.

- Tahir, M ( 2010 ): Creation of ideology through the language of cinema: a feminist discourse study of media education. Procedia Social and Behavioral Sciences, Volume 2.
- Transparency International (2010): Focus on Egypt. Retrieved :July14,2010,from:http://www.transparency.org/regional_pages/africa_middle_east/current_projects/mabda/focus_countries/Egypt.
- Van Dijk, T ( 1983 ): Discourse Analysis: Its Development and Application to the Structure of News. Journal of Communication Spring 1983 Volume 33:2, The Annenberg School of Communications.
- United Nations Human Settlements Programme ( 2006 ): Localising the Millennium Development Goals, A guide for municipalities and local partners. Nairobi, Kenya.
- Uzma, A & V Underwood, P & Atkinson, D and Thackrah, R (1999):

**Abstract**

This study aimed to analyze the discourse Film ( Hena Maysara ) as one of the films that addressed the issue of slum population in Egyptian society, based on the fundamental concepts of Lacanian Psychoanalysis and Creative Psychology.

The analysis included eight basic themes are: how to use the residents of slums of intelligence - pattern of family relationships within families in the slums - the ability to test reality of slum dwellers - self-image of residents of slums - group dynamics in the slums - conflicts of significant defense mechanisms dominant in residents slums - the image of Authority , and patterns of interaction with the slum dwellers - cultural components affecting slum dwellers, and deep content film community.

The study came out several results of the most important: psychopathic use of intelligence - the disintegration of family relationships - the separation from reality - a narcissistic image and oppressed - the dynamics of aggression within the group - a negative image of authority and dilapidated and lack of patriarchal metaphor.