وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة عبد الحميد بن باديس – مستغانم –

كلية العلوم الاجتماعية

قسم : العلوم الإنسانية

شعبة: علوم الإعلام والاتصال

مخبر : الدراسات الاتصالية الإعلامية **تخصص** : تكنولوجيا وسائل الإعلام و المجتمع

الخطاب السياسي في السينما المصرية

- دراسة سيميولوجية للفيلم السينمائي"هي فوضى؟"

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه الطور الثالث في علوم الإعلام و الاتصال

إعداد الطالبة:

-عدة بن سليم فريدة

إشراف الأستاذ:

د/العربي بوعمامة

لجنة المناقشة:

أ.د/ مالفي عبد القادر	رئيسا	أستاذ التعليم العالي بجامعة مستغانم
د/ العربي بوعمامة	مقررا ومؤطرا	أستاذ محاضر بجامعة مستغانم
د/ صفاح فاطمة آمال	مناقشا	أستاذ محاضر بجامعة مستغانم
د/ غمشي بن عمر	مؤطر ومقرر ثاني	أستاذ محاضر بجامعة وهران1
د/ شليح توفيق	مناقشا	أستاذ محاضر بجامعة وهران 2

السنة الجامعية: 2018-2019

الشكر

و أنا أخطو آخر أسطر مذكرتي لا يفوتني تقديم أسمى عبارات الامتنان و العرفان إلى كل من كان عونا و سندا لي في بحثي ...لذلك أقدم أسمى آيات الشكر و التقدير ....إلى كل أستاذ أشاد علي بمعلومة قيمة.

وأخص بالذكر الأستاذ المشرف على هذا العمل ...والدي كان لي الموجه و المرشد و الناصح و لم يخل علي لا بمعلوماته ولا بوقته..والذي تغيب عني الكلمات لشكره :الأستاذ "بوعمامة العربي"..... فالشكر الجزيل لك

إهداء

إلى العطوف.....والدي العزيز.

إلى الحنونة .....والدتي.

إلى سندي و قوتي.....إلى إخوتي و أخواتي:صورية،زوليخة ،أسماء ،أمين ،هواري.

إلى القلوب الطاهرة الرقيقة و النفوس البريئة.....أبناء أخواتي:ملاك،آية،ألاء ،صابرينة و أنس و ياسين.

إلى من رفعت يديها و تضرعت للسماء لتدعو لي بالتوفيق و النجاح...جدتي

إلى من تذوقت معهم أجمل اللحظات ..إلى من جعلهم الله إخوة لي في الله...أصدقائي و صديقاتي:بشرى، فاطمة و نادر

المستخلص:

استهدفت الدراسة محاولة التعرف على طبيعة القضايا السياسية التي يحملها الخطاب السينمائي المصري في ثناياه و مسالكه من خلال محاولة الاقتراب من العلاقة الجدلية بين الفن السينمائي و الديناميات السياسية، و الإمساك بمجمل التغيرات التي طالت السينما المصرية في ضوء التحولات السوسيوسياسية التي تعتمل و تتفاعل داخل الوطن العربي عامة و مصر خاصة منذ الاستقلال إلى يومنا هذا.

كما استهدف الدراسة مقاربة أثر العمل الدرامي على البنية الاجتماعية و السياسية المحلية و العربية.

و تبنت الدراسة المقاربة السيميولوجية لاستجلاء المعاني الكامنة في نسق العلامات البصرية من خلال تحليل الفيلم السينمائي المصري" **هي فوضى؟**" لمعرفة أهم القضايا و المسائل الاجتماعية و القيم السياسية و الايدولوجية المختزنة و المستبطنة داخل البنى اللسانية للفيلم في فترة حكم الرئيس مبارك .

ومن أهم ما توصلت إليه الدراسة:أن الأفلام المصرية استطاعت ضمن صيرورتها الزمنية المختلفة أن تنقل تفاصيل الواقع السياسي في كل مرحلة من مراحل المجتمع المصري، من ظلم و قهر سياسي و أمني و ممارسات عنيفة، و كذا خصوصيات المعيش اليومي للمواطن البسيط من تردي مستوى المعيشة و انتشار الآفات الاجتماعية و الفقر و التشرد.

و قد كان العمل الدرامي في جملته و بنياته تعبيرية عكست الواقع كما هو من خلال تناوله للمسائل و الاعطاب السياسية من قهر السياسي و أمني و عنف و فساد سياسي و انتهاك لحقوق الإنسان، كما تناول العمل الدرامي المصري القضايا ذات البعد القومي كالقضية الفلسطينية و الثورات العربية وغيرها.

و نلمس أن من بين أهم القيم السوسيوسياسية السائدة داخل السينما المصرية، مفهوم القومية و الوطنية و العدالة الاجتماعية، الثورة ، التنديد بالظلم ،رفض الاستبداد و العنصرية و الطائفية. و بالمجمل استطاعت السينما المصرية أن تلامس نوعا ما مختلف القضايا الاجتماعية و الاختلالات الوظيفية السياسية، بالرغم من الرقابة المنتظمة للسلطة السياسية من جهة و رقابة السلطة الفنية من جهة أخرى.

الكلمات الدالة:الخطاب السينمائي، السينما المصرية، العمل الدرامي، القضايا السياسية ، المقاربة السيميولوجية، المجتمع المصري.

Abstract

The study aimed at identifying the nature of the political issues that the Egyptian film discourse carries in its content by trying to approach the dialectical relationship between cinematic art and political dynamics and to capture the changes that took place in Egyptian cinema in the light of the sociopolitical within the Arab world in general and Egypt in particular, from Independence era to the present day.

The study also aimed at approaching the impact of dramatic work on the local, regional and Arab social and political structures. The study adopted a semimological approach to uncover the latentmeanings within the pattern of visual signs through the analysis of the Egyptian film «chaos", in order to identify the most important issues and social problematics, political and ideological values stored and hidden within the linguistic structures of the film.

One of the most important findings of the current study is that the Egyptian films managed to convey the details of the political reality at every stage of Egyptian society, focusing on injustice, political and security oppression, violent practices, and the everyday characteristics of ordinary citizens to the low standard of living, prevalence of social pests, poverty and displacement.

The dramatic film was an expression mechanism of reality that reflected it as it is, shedding light on current issues and political dilemmas such as political oppression, insecurity, organized violence, political corruption and violation of human rights. The Egyptian drama also dealt with questions of national dimension such as the Palestinian cause, the Arab revolutions and other relevant subjects.

We observe that among the most important sociopolitical values prevailing within Egyptian cinema is the concept of nationalism, patriotism, social justice, revolution, and condemnation of injustice, rejection of tyranny, racism and sectarianism. In general, Egyptian cinema was able to touch on various social issues and political dysfunctions, despite the systematic monitoring form the political power on the one hand and the censorship of the deontological authority on the other hand.

Keywords: Cinematic discourse, Egyptian cinema, drama, the semimological approach, Egyptian society.

مقدمة:

أضحى الفيلم السينمائي ذو أهمية بالغة في التأثير بإعتبار الفن السينمائي مرآة عاكسة للواقع بمختلف تجلياته ومستجداته ومجالاته حتى السياسية ،ذلك أن بين السينما و السياسية علاقة وطيدة و العمل السينمائي مهما كان نوعه حتى الدرامي منه يحمل بين طياته قضية سياسية بطريقة أو بأخرى وجب أن يعبر عنها .

السينما المصرية كسينمات العالم عبرت عن عدة قضايا وخاصة تلك التي تهم المواطن المصري و تمس واقعه الحياتي ، وما من سينما إلا وقد ولدت في رحم عدة تغيرات و أحداث أثرت عليها بشاكلة و بأخرى ، والسينما المصرية و منذ بداياتها أثرت و تأثرت بمختلف تلك الحراكات و الأحداث المحيطة بها المجتمعية و الاقتصادية و السياسية منها ،و التي كان لها دور في تصويب مسارها و معالجاتها لعدة أحداث و قضايا خاصة السياسية منها لتخوض الدراما المصرية تلك المعركة لمواكبة مختلف المستجدات إثبات لتواجدها في السوق السينمائي و الحدث نفسه، و كسرا لمختلف تلك القيود التي فرضتها السلطة السياسية من جهة ، و سلطة رأسمال و الرقابة الفنية من جهة أخرى .

و خاصة أن للسينما المصرية مكانتها لدى المشاهد العربي و المصري على حد سواء لقد حاولت السينما ،وعلى مر الفترات السياسية المختلفة التعبير عن مختلف القضايا خاصة تلك التي تمس المواطن المصري ، ومع ذلك هناك عدة اعتبارات تحكمت في ذلك التناول الدرامي للعديد من تلك القضايا وخاصة السياسية ،التي تتعلق بعلاقة الحاكم و المحكوم ،وممارسات السلطة السياسية ، وخاصة مع الاستثمار الفج في القطاع السينمائي كقطاع حيوي له وزنه من جهة ، وتلك التحولات السياسية و التغيرات المجتمعية من جهة أخرى .

مما فرض على صناع السينما انتهاج سياسة معينة في تناول مختلف القضايا وخاصة السياسية منها ، التي كان لها نصيب من التناول الدرامي على الشاشة المصرية تعبيرا عن الوعي الفكري و السياسي و ايمانا بدور الفن كمرآة عاكسة للواقع في ضوء تأثير تلك التحولات السياسية و الاقتصادية على الفن السينمائي ، خاصة أن هناك علاقة جدلية قائمة بين السينما المصرية و السياسة ، ذلك أن السينما المصرية ظهرت و نمت في كنف السلطة – مما جعل السينما تتبع سياسة معينة في تناول تلك القضايا السياسية المختلفة خاصة الشائكة منها من انتهاكات حقوق الانسان ، وحوادث الاغتيالات السياسية و العنف السياسي و الإرهاب ، التطرف و التعصب الديني و الطائفية و انحرافات النظام الاجتماعي التي شكلت مثلث الطابوهات في السينما المصرية، وكما اختلفت السينما في تناولها لتلك القضايا باختلاف الظرف السياسي و انظة الحكم المختلفة التي أثرت بشاكلة أو بأخرى في تناول تلك القضايا من خلال ما يسمى الرقابة . مما فرض معرفة الكيفية التي تناولت بها تلك القضايا

مما يفترض في هذا الموضوع دراسة العديد من النقاط :

وقد تم التطرق في هذه الدراسة إلى ثلاثة فصول وكل فصل يحوي أربعة مباحث ماعدا الفصل الأول الذي يحوي على3 مباحث لضرورة فرضتها الدراسة.

وفي الفصل الأول:الخطاب السينمائي و فيه تم التطرق إلى نشأة السينما في العالم والوطن العربي و بالأخص تلك السينما المتضمنة قضية سياسية ، و ذلك في المبحث الأول.وفي المبحث الثاني تم تناول نظريات واتجاهات السينما و وتصنيفاتها باختلاف المدارس الفنية السينمائية.وتم التعريج في المبحث الثالث البعد الدلالي و الإيديولوجي للخطاب السينمائي .

و أما في الفصل الثاني:فقد تم الحديث فيه عن الدراما من حيث المفهوم في إطار المبحث الأول. ثم التطرق لأشكال البناء الدرامي من خلال التراجيديا، الكوميديا وما ينبثق عنهما، و كذا الموضوعات الخاصة بالدراما من خلال المبحث الثاني.

وفي المبحث الثالث:تم تحديد عناصر النص الدرامي من حوار، شخصيات، فكرة، حدث..الخ. أما المبحث الرابع:تم الحديث فيه عن الشروط الأساسية لصناعة العمل السينمائي. و أما الفصل الثالث و الأخير فقد كان يتمحور حول الدراما السينمائية المصرية:تاريخها من تم الحديث عن التحولات الاقتصادية و السياسية وعلاقتها بالقضايا السياسية المتناولة دراميا في السينما المصرية و أخيرا تحدثنا عن الرقابة على الأفلام السينمائية .

الإطار المنهجي

تحديد الإشكالية و تساؤلاتها:

اكتسح الخطاب السينمائي حقل الرموز والإشارات كلمسة بلاغية و جمالية تتآزر لتكوين نوع من السرد البصري و الشفوي لفكرة أو مشهد مختار، و ذلك الحقل السينمائي بتنوع أدواته التعبيرية وعناصره اللغوية تميز عن باقي الفنون بقدرته على نقل الحركة الموجودة في الحياة . و إذا كانت المعرفة فيما مضى قد ركزت على "السمع و ثقافة الأذن" فإن عصرنا هذا عالم "الصورة و ثقافة العين"، لم يكن الخطاب السينمائي بمعزل عن ذلك التطور النوعي الذي ميز وسائل الاتصال الجماهيري ليكمن سرد ديمومة الفن السينمائي في أنه يتعامل بمرونة مع الواقع من خلال مفرداته و لغته الفنية موظفا إياها بأسلوب شيق في إطار تلك الصورة المتحركة الجذابة، و لتمثل موقفا خياليا، ولتمنح أبعادا دلالية في نفوس المشاهد لها تأثير قوي في تحريك مشاعره ووجدانه نحو قضايا معينة في إطار ذلك العمل الدرامي كقوة فريدة ذات طابع تصويري مميز في وصف الأحداث عن طرق المحاكاة و وفقا لما تجسده الدراما من عناصر فنية، و رؤى و فلسفات تعمل كوسيلة لحد المشكلات الاجتماعية ذلك أنها صنف من الخطابات الراهنة المتغلغلة في أعماق الحياة بمختلف مجالاتها و خاصة السياسية منها .لذلك لا يمكن تجنب من يقول "الدراما السينمائية من أفيون الشعب" . لأن مصادرها تأتي من فكر المجتمعو من تطلعاته الفنية و الفكرية و السياسية لذلك سميت "فن رصد الواقع" ومنه الخطاب السينمائي هو خطاب جمالي إبداعي، اجتماعي و حتى سياسي إيديولوجي و خاصة في ظل عولمة اليوم وتحدياتها الثقافية ليعد الخطاب السياسي أساسا في الصناعة السينمائية .فالفيلم السينمائي ليس مجرد ترفيه و تسلية و لكن يمكن النظر للأفلام و من بينها المصرية كونها صناعة ،وهو إن كان أكثر من ذلك فهو ثقافة و فكر ليشمل ذلك الخطاب على حقائق معينة لا مفر من أن يتضمنها صانعوا هذه الأفلام .

و ليشهد الخطاب الفيلمي تحولا في الدراما السينمائية في إطار المشهد السياسي الراهن ليرتكز على اعتبار أن السينما أكثر من وسيلة اتصال و ترفيه في إطار العملية الفنية الجمالية لمعالجة القضايا السياسية، وهذا ما يؤثر كثيرا على المشاهد وخاصة أن المجتمع العربي في فترات شهد موجة من الحراك الاجتماعي و السياسي التي تولدت نتيجة تراكمات كان لها الدور في إفراز العديد من الظواهر و إعادة صياغة بعض المفاهيم السائدة منها ظاهرة الإرهاب و العنف السياسي و الفساد...الخ، و التي كان لها التأثير بشاكلة أو بأخرى على الوضع المجتمعي و السينما المصرية لم تكن بمنء عن ذلك إذ حاول الفيلم السينمائي في إطار العمل الدرامي ،خاصة إذا قلنا الفيلم هو كل متكامل من قصة درامية و عمل تقني كلها تساهم في تشكيل الفيلم بطابعه المرئي على الشاشة، ليساهم برؤية راصدة و تحليلية رصد مختلف تلك القضايا خاصة السياسية منها.

لنطرح التساؤل التالي:

كيف يتم تناول القضايا السياسية في الفيلم السينمائي المصري ؟ ،وما هي الدلالات والإيحاءات التي يحملها الفيلم السينمائي المصري في إطار تناوله للقضايا السياسية من خلال تلك العلامات الأيقونية البصرية ؟ وهذا الإشكال انبثق عنه مجموعة من التساؤلات الفرعية كالتالي:

1. كيف تشكلت ملامح الظاهرة الفنية السينمائية من خلال القضايا السياسية التي تناولتها المادة الدرامية في ضوء التوجهات السياسية و الاقتصادية في مصر ؟
2. هل مستوى الدراما المصرية يرقى لمستوى طموحات الحدث و الوعي الفكري و السياسي للمواطن المصري لمعالجة قضاياه اليومية و الحياتية ؟
3. هل تتوافق المضامين و القصص الدرامية في السينما المصرية مع القضايا المحلية و العربية من خلال الطابع الإخباري و حتى التوعوي ؟

4. ما هي الآليات و الأساليب الإقناعية المتبعة في الدراما المصرية لتناول القضايا السياسية العالمية والمحلية، و ترسيخ القيم السياسية ؟
5. هل تكرس الأفلام السينمائية النزعة الثورية للقيم السياسية في إطار التوظيف الدرامي ؟ وما هي مظاهر و أشكال هذا التكريس؟
6. هل ما عرفته الدراما السينمائية المصرية وبالأخص في تجسيدها للقضايا السياسية مرتبط بطبيعة تلك التقنية المتحكمة في الصناعة أم طبيعة تلك السلطة سوءا كانت سياسية أو فنية، خاصة أن الفن السينمائي تحكمه قوانين و تقف وراءه مؤسسات تأثر بشاكلة أو بأخرى في صناعة الفيلم السينمائي ؟
7. كيف تناولت الدراما واقع المجتمع المحلي والعربي من خلال الفيلم السينمائي، ما هي أساليب عرض تلك القضايا السياسية على شاشة السينما ؟
8. ما هي تأثير الأحداث و الحراكات السياسية الكبرى في مصر في ظل أنظمة الحكم المختلفة على الخطاب السينمائي، وما تأثير هذا الأخير على الرأي العام المصري ؟
9. ما طبيعة العلاقة بين الدراما السينمائية و السلطة السياسية ؟،وما تأثير ذلك على رؤية و إدراك الجمهور للحياة السياسية حوله باختلاف الظرف السياسي ؟

أسباب اختيار الموضوع :

الذاتية:

- ❖ الميل الشخصي للدراما السينمائية العربية بالأخص المصرية ذلك أنها ظلت لسنوات سيدة الموقف في المشهد الدرامي العربي، ولكن مع تراجع مستوى ونوعية ماتقدمه من مضامين من جهة ، و منافستها للفيلم القصير و الوثائقي من جهة أخرى جعلها تعيد النظر في مضامينها و أساليب التأثير لتسترجع مكانتها الجماهيرية .

- ❖ الأهمية التي تمثلها الدراما باعتبارها مصدرا للتجديد و التغير الاجتماعي و الثقافي و السياسي في المجتمع ككل من خلال ما تتناوله بالمناقشة و التقويم في إطار محاكاة الحياة الواقعية.
- ❖ رغم تعدد الدراسات حول أهمية السينما، و تحليل الخطاب البصري و الكشف عن دلالاته في إطار تلك المادة الدرامية إلا أن هناك ندرة بشكل عام في التدخل العلمي و الأكاديمي الناقد و المحلل لذلك الخطاب السياسي المتضمن في الأفلام رغم ولوجه في الصناعة السينمائية الراهنة.
- ❖ الغزارة و التنوع في تلك النوعية من الأفلام في العقدين الآخرين التي تناولت القضايا السياسية و حتى تلك التي تنبأت بالثورة المصرية الحالية.

الأسباب الموضوعية:

- تعدد الآراء التي تطالب أجهزة الرقابة و غيرها بضرورة ضبط تلك الأعمال الدرامية بمجموعة من القيود و الضوابط لعدم المساس بقضايا الدولة و ذلك حماية للكثير من مظاهر الصراع و حتى التمرد و العصيان المدني الموجود في المجتمع العربي اليوم.
- أهمية القيم السياسية والإطلاع على القضايا المحلية من خلال التوظيف الدرامي في حياة أفراد المجتمع و يمكن من خلاله تشكيل سلوكياتهم و حتى قناعاتهم السياسية و توجهاتهم بما يزيد من وعيهم.
- وجود بعض مظاهر الخلل من الفساد و القهر الاجتماعي و القمع السياسي في المجتمع العربي في الآونة الأخيرة مما أدى إلى شيوع بعض الانحرافات في النظام الاجتماعي و السلوكيات غير المشروعة، من هتك للعلاقات الاجتماعية و التطرف و التعصب و غيرهم و التي صارت تعرض دراميا.
- كون الخطاب البصري وثيقة مفتوحة على عدة تأويلات و قراءات ممكنة كل حسب مستوى معارفه . و تلك الدلالة الصورية في الخطاب السينمائي تتعلق بتعبير قياسي مادامت السينما تعد نظام ينقل للمشاهد رسالة من خلال توصيل أشياء مبطنة قد تكون غائبة عن الجمهور المتلقي.

- تبوء الفيلم السينمائي في حياتنا مكانة جماهيرية و خطيرة، ومن كونه وسيط للاتصال يجمع بين المنطوق و المرئي و المكتوب و لعل هذا أول ما لفت نظر الدارس للبحث عن لغة شاملة تخرج عن حدود النص الفني لذلك الخطاب السينمائي.
- تحول المشهد السينمائي الجديد اليوم إلى مشهد تحركه قوى خفية و إيديولوجيات من جهة ، و خاضع لسلطة المال من جهة أخرى و للحراكات المحيطة و التي انعكست بشاكلة أو بأخرى على الخطاب السينمائي.
- الغموض والضبابية في بعض الحقائق التي لازمت بعض الأحداث والوقائع الخارجية خاصة تلك الحقائق السياسية السرية التي حاولت السينما تناولها و الكشف عنها.
- معالجة السينما العربية وخاصة المصرية لظاهرة الإرهاب في إطار صورة معينة بعيدا عن فهم الظاهرة و التحري عن أسبابها وإيجاد الحلول لها خاصة لما تمثله هده الظاهرة الحساسة مما جعل التناول السينمائي الدرامي يعالجها في حدود .
- السينما مرآة عاكسة للمجتمع لها دورها في تناول مختلف القضايا و حتى السياسية منها شأنها في ذلك شأن أجهزة و مؤسسات الدولة الرسمية و غير الرسمية ، و لكن هذا الدور كان مرهونا بالضغوطات المفروضة على صناع السينما على أساس أن تناول بعض القضايا السياسية يحتاج لجرأة في الطرح كما يدخل تحت طائلة قائمة التابلوهات الشهيرة و التي تضم الجنس و الدين و السياسة.
- كثرت في الآونة الأخيرة الحملات على السينما في العالم و الوطن العربي وما تقدمه من عنف من خلال أفلامها التي تناولت مواضيع الإرهاب و التطرف و غيرها وزادت معها الاتهامات حول الدور الذي تلعبه تلك الأفلام في ازدياد ظواهر العنف في المجتمع و ليعتقد هؤلاء أن دور الفن يجب أن ينحصر في الوعظ و الإرشاد.

- قلة الاهتمام بالفيلم السياسي خاصة تلك النوعية من الأفلام التي تناولت العنف السياسي خاصة و التنديد بالظلم و القهر الأمني و التي لم تظهر هذه الأفلام إلا بعد قيام الثورة المصرية (ثورة 25يناير).
- منع بعض الأفلام و خاصة تلك التي تضمنت العنف السياسي و الفساد و الاغتيالات و غيرها من العرض ولتظل حبيسة الأدراج لسنوات إلى أن ظهر الانترنت فأصبحت متاحة للجميع و التي أثارت العديد من الاستفهامات عن سبب منع عرضها.
- تاريخ السينما المصرية العريق الحافل بالآلاف الموضوعات و القضايا التي حاولت رصد بعض الشخصيات كالشخصية الإرهابية، شخصية الإخوان المسلمين، شخصية الأقباط، شخصية الرئيس، شخصية رجل الأمن و غيرها في حين رصدت بعض الجوانب في تلك الشخصيات من خلال محاولة رصد خصية تلك الشخصيات و تقديم صورة لهؤلاء في الواقع و تمثيلها سينمائيا.
- صورة شخصية رجل السياسة في السينما مثيرة للجدل و لها دلالاتها السيميائية فيما تطرحه الأفلام التي تناولت الوقائع السياسية خاصة من خلال الشخصيات السياسية و خلال من عدة قضايا و ما تؤثر به- هذه الأفلام- من أفكار على المتلقي المشاهد.
- تناول الأفلام التسجيلية و الوثائقية المصورة للسينما و التلفزيونية جوانب كثيرة تتعلق بعدة مواضيع سياسية سواء من خلال أسلوب التحقيق وغيره غير أن الفن السينمائي نادرا ما يتعامل مع تلك القضايا أو جعل الموضوع مسيسا تماما و استخدامه لطرح رسالة سياسية تتفق و أغراض صناع الفيلم.
- إن مفهوم الإرهاب من المفاهيم الأساسية التي وظفت في إطار ذلك السياق الذي شهده المجتمع الدولي من تحولات سياسية و اقتصادية و اجتماعية و التي أحدثت تغييرات في الدينامية السياسية الدولية عموما و العربية خاصة و على أثرها تم إعادة صياغة العديد من المفاهيم من قبيل صدام الحضارات ، الإرهاب ..الخ و تم توظيفها سياسيا و إيديولوجيا ،وفي سياق الصراع العربي/الإسرائيلي،وعليه وجب

الوقوف على هذه المفاهيم و الكشف عن جذورها و تداعياتها و كيف تم توظيفها دراميا في إطار الفيلم السينمائي العربي.

- الاستعمالات المتعددة والمتباينة لمفهوم الإرهاب ،العنف السياسي وغيره أصبحت مجالا خصبا للعديد من النقاشات بين علماء السياسة والسوسيولوجيين، الحقوقيين وحتى السينمائيين فكل منهم يحاول أن يحدده انطلاقا من مرتكزاته المعرفية ، ووفقا لرؤيته الخاصة مما أفرز لنا تنوعا في الرؤى وتعددا في المقاربات التي وإن ساهمت في تعقيد الموضوع، وزادت في غموضه لفهم مسبباته وغيره.لتقف السينما هنا على تحديد جذور تلك الظواهر و مرتكزاتها من خلال تجسيدها على شاشتها . خاصة إن قلنا أن مفهوم الإرهاب قد تغير ..
- تعد العلاقة الجدلية بين الفن السينمائي و السياسة احد الإشكاليات الفكرية المطروحة للنقاش و لعل هذا راجع للدينامية و التطورات المتسارعة التي تميز الفن السينمائي و كذا عالم السياسة، و كذا تأثير كل منهما في الآخر

أهمية الموضوع و أهدافه:

تنبع أهمية الموضوع من الارتباط الجدلي بين الفنون الممثلة في الدراما من جهة، و الحياة الاجتماعية و السياسية و ما تشمله من معاني و حقائق و قيم من جهة أخرى في ظل تلك المخاوف من استخدام الفيلم السينمائي كأداة للترويج لأجندة ما أو الكشف عن حقائق ما .و ذلك راجع لما يعبر عنه الخطاب السينمائي الدرامي بشكل جمالي و بلاغي في إطار تصويري للوقائع و الأحداث المختلفة من جهة و الصراع الدائر في الحياة من جهة أخرى من خلال تجسيده و الكشف عن جوهره .و هنا تكمن الأهمية المتزايدة لدراسة الدراما السينمائية دراسة تفصيلية معمقة و لعل ذلك لاعتبارات:

*الدراما بكافة أشكالها و أنواعها تعد من أهم الوسائل و القوالب الفنية المساهمة في نقل صورة الواقع و حتى بناءه، و من كونها لغة بصرية و فنية إبداعية قادرة على التأثير لتجسد حقائق و ترسم صورا يصعب محوها لدى المتلقي المشاهد ومن جانب آخر.فالأهمية المتزايدة للخطاب السينمائي من خلال تمثيل القضايا السياسية ينافس وسائل الاتصال الجماهيرية الأخرى أوتتداخل معها في نقل الحقائق و تناول القضايا و الأحداث لتصبح تحليل الخطاب السينمائي مكونا أساسيا في فهم المشهد السياسي العام .

و لتبرز أهمية الدراسة كذلك من كونها لا تزال محط اهتمام الأوساط الإعلامية، الفنية و حتى الدارسين في المجال السيميولوجي من خلال محاولة رصد الآليات و النماذج السينمائية التي استعان بها المتلقي لإدراك الأحداث المحلية و الدولية و القضايا العامة المختلفة من خلال الفيلم السينمائي و الايدولوجية المعبر عنها و خاصة في عصر الموجة الحضارية الثالثة و تجلياتها على الصناعة السينمائية.إضافة إلى ذلك الدور الذي يلعبه الفيلم الذي يتناول مختلف القضايا و الأحداث السياسية وخاصة من خلال النقد السياسي للسلطة و النظام الحكم السائد.

و عليه تسعى الدراسة لجملة من الأهداف نذكر منها:

- فهم العلاقة بين الخطاب السينمائي و صناعة المشهد السينمائي، و نقل الحقائق كما هي و ليكون النظام و السلطة السياسية وحتى التحولات السياسية الراهنة هو مفتاح لفهم العلاقة تلك العلاقة.
- دراسة مختلف تلك الظروف المحيطة ببيئة الصناعة السينمائية المصرية و علاقتها بصناعة المشهد السينمائي من خلال التوظيف الدرامي لمختلف الأحداث.
- الدعوة إلى بناء منظومة ثقافية و تشريعية متحررة من الإشكالية التي خلقها النظام السياسي العربي و حتى الدولي باعتبار السينما رسالة و مرآة عاكسة لهموم الشعب و واقعه المعيشي أينما كان دون قيود.
- تحديد الأبعاد و المفاهيم الدقيقة للمشهد السياسي الراهن لتطوير الصناعة السينمائية و من خلال غرس ثقافة سينمائية و فنية و مهنية تراعي متطلبات العصر وحق المشاهد العربي في سينما تعبر عن واقعه.

- الاهتمام بالتعرف على نماذج الخطاب السياسي الراهن المتضمن في المشهد السينمائي من خلال كيفية العرض و التصوير و حتى التلقي.
- دراسة أثر الصورة السينمائية في فهم الخطاب السياسي في مصر في ظل أنظمة الحكم المختلفة.
- في إطار عولمة اليوم واتساع امتدادها و خاصة التقني التكنولوجي وجب معرفة التغيرات المصاحبة لها على مستوى الخطاب السياسي المتضمن في إطار العمل الدرامي السينمائي.
- الكشف عن اللغة البصرية من خلال المنهج السيميولوجي في إنتاج معاني الخطاب السينمائي الكامنة في علاماته الظاهرة و ذلك من خلال تحليل شفرات الإبلاغ المعتمدة في الصورة السينمائية
- الاهتمام بالتعرف على نوعية القضايا السياسية التي تتناولها الدراما السينمائية المصرية من خلال كيفية الطرح و العرض و حتى تمثيلها دراميا.
- دراسة أثر العمل الدرامي على البنية الاجتماعية و السياسية من خلال الأفلام السينمائية
- معرفة القيم السياسية السلبية و الإيجابية في الأفلام السينمائية من خلال الشخصيات الدرامية و غيرها، و الأهداف التي يسعون لتحقيقها و كيفية تحقيقها.
- اختلف الإرهاب في مفهومه و أسلوبه عن الماضي مما جعل الكثيرين يتساءلون و يبحثون الكيفية التي تناولت بها السينما هدا الإرهاب وهل استطاعت تجسيده من خلال أعمال درامية خاصة أن الإرهاب المعاصر يختلف عن إرهاب الأمس.
- كون الفن السينمائي عرف ضربا من العالمية و الذيوع لكن لا تزال السينما العربية تواجه بعض الإشكاليات سواءا كانت تقنية أو من خلال سلطة الجهات الرقابية .وعليه وجب الوقوف على طبيعة السياق مختلف تلك السلطات التي يخضع لها الفيلم السينمائي المصري و التي تأثر على الصناعة السينمائية خاصة في تناولها لتلك القضايا السياسية .

- الخطاب السينمائي صناعة بصرية للمعنى ، و لصناعة هذه الصورة جوانب تقنية و أخرى فنية جمالية لها الدور في إخراج منتوج فيلمي إلى الوجود ذلك أن هناك تناسق دلالي يخلق دلالة فيلمية ذات بعد سياقي ولهذا وجب الوقوف على المكونات الأساسية المساهمة في بناء المعنى للصورة الفيلمية و كدا الكشف عن الدلالات التي تحملها في إطار اللغة السينمائية لتغدو قابلة للدراسة الجمالية و التحليلية .
- الوقوف على خصائص و مميزات الفيلم السينمائي المصري في تناول المواضيع و الأحداث السياسية وكدا معرفة الأساليب المعتمدة في العرض و التقديم لإبراز القضايا السياسية و انعكاسات ذلك على الرأي العام العربي والمصري.
- الكشف عن طبيعة تلك العلاقة الجدلية بين السينما و السياسة، و دور السينما في صناعة الحدث السياسي و تأثير السياسة على التوجه الإبداعي.

الدراسات السابقة و الاستفادة منها:

اعتمدنا في دراستنا على جملة من الدراسات التي يسرت لنا عملية البحث و كونت زاد معرفي و أرضية مهمة نذكر منها:

1. **دراسة محمود إبراقن** "علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية " دراسة حالة لسيميولوجيا السينما، أطروحة دكتوراه الدولة للأبحاث ، في علوم الإعلام و الاتصال ، جامعة الجزائر،2001 . وكانت تهدف دراسة علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية بصفة عامة و السينمائية بصفة خاصة من خلال طرح مجموعة من التساؤلات كالتالي:

ما علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية و كدا السينمائية؟ وما أوجه التقارب البلاغية العربية و الغربية في ضوء سيميولوجيا السينما ؟كيف يمكن من منظور سيميولوجي إبراز طبيعة اللغة السينمائية و العناصر الدالة المكونة لها، و طرائق التحليل الخاصة بالخطاب الفيلمي ؟ .

و اعتمد الباحث دراسة حالة لفيلمي في إطار التحليل النصي هما " السفراء" التونسي " و "كل الآخرين يدعون علي" للمخرج الألماني "فاسبندر" .

وتوصلت الدراسة لمدى مساهمة السيميولوجيا في دراسة السينما في إطار تحليل الكتابة السينمائية للكشف عن تشفيراتها و الخلفية الثقافية و السياسية.

2. **دراسة وليد رشاد"** السينما و الثورة، دراسة منشورة عن الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، 2013. استهدفت رصد دور السينما المصرية على مدى السنوات في تناول الواقع الاجتماعي للمواطن المصري في إطار التساؤل التالي:هل رصدت السينما المصرية على مر السنين واقع كرامة المواطن المصري؟.

ومن خلال تحليل مجموعة من الأفلام من فترة الستينات إلى يومنا هذا اعتمادا على المنهج السيميولوجي توصلت الدراسة إلى أن السينما المصرية عكست صورة الواقع الاجتماعي المصري ومختلف القيم وخاصة السياسية منها سواء كانت ايجابية أو سلبية من حب الوطن، فعل الخير مقابل الاستهتار ، الاستغلال ،الظلم ،الفساد ...الخ

3. **دراسة ممدوح عبد السلام حمدي** ، معالجة السينما المصرية لظاهرة الإرهاب ، رسالة ماجستير ، عن جامعة القاهرة . و حاول الباحث الكشف عن الكيفية التي عالجت معالجة السينما المصرية لظاهرة الإرهاب وتصوير أبعاد هذه الظاهرة من خلال إظهار الأسباب و الدوافع و أيضا العوامل المساعدة على انتشار الإرهاب، كما حاول قياس فاعلية رجل الأمن في مواجهة الإرهاب من خلال الفيلم السينمائي .

و ليرصد من خلال تحليله لعديد من الأفلام السينمائية –خلال فترة التسعينات –ملامح الشخصية الإرهابية من ناحية و مقارنة صور الإرهاب بين الواقع و السينما من ناحية أخرى .

و عليه توصل إلى أن السينما أخفقت في مواجهة و تناول هذه الظاهرة حيث جاءت معظم المعالجات ضعيفة من حيث الربط بين الأسباب و النتائج دلك أنها لم تقدم حلولا تساعد على اقتلاع الظاهرة من جذورها. ،و أضاف الباحث أن السينما قد تجاهلت بطولات رجال الشرطة و اكتفت بإطلاق النار على الإرهابيين .و أما بالنسبة للمواطن فقد صورت ضحية للفعل الإجرامي للإرهاب ليدفع حياته ثمنا لذلك الفكر المتطرف.

4. **–دراسة "حورية حراث** :" الإيديولوجية في الفيلم التاريخي الجزائري ،دراسة نصية سيميولوجية لفيلم معركة الجزائر ،دراسة منشورة ، عن ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون ،الجزائر ،2013 ولتطرح الإشكال التالي :كيف يمكن تحديد المضامين الإيديولوجية التي يحتويها فيلم معركة الجزائر ؟ ولينبثق عن التساؤل عدة أسئلة ثانوية منها:هل اهتمت الأفلام التاريخية التي تصور حرب التحرير بعرض التاريخ كحدث أم حاولت صياغته في إطار إيديولوجي معين؟ ، ما هي الصورة التي رسمتها الأفلام التاريخية الجزائرية عن شخصيات المجاهد الضابط الفرنسي الفلاح والمرأة، وما هو الخطاب الإيديولوجي الضمني الذي قدمته هذه الصورة؟ وما مدى توافق ما تم تصويره في فيلم معركة الجزائر مع الأحداث التاريخية لسنوات 1956-1961 ؟.

ولتستهدف الدراسة للكشف عن الخفايا و الإيديولوجيات الكامنة في النص من خلال إخضاع المقاطع المختارة من الفيلم للتحليل النصي السيميولوجي.

توصلت الباحثة إلى أن معظم الأفلام التاريخية صورت شخصية المحتل الفرنسي على أنه متوحش(من خلال فيلم العصا و الأفيون)، كما أنها أوردت بعض الشخصيات الثورية بصورة سلبية مثلا إذ قدم بعض المخرجين " علي لبوانت" على أنه مندفع وعنيف ومنحرف هارب من الخدمة العسكرية .

ومن هنا ترى الباحثة أنه حين نتحدث عن إيديولوجية ضمنية تقزم من أهمية شخصية لابوانت باستعمال لقطات معينة ولتحمل طريقة التصوير دلالة ضمنية .وفي نفس السياق يقدم المخرج المحتل (القائد الفرنسي ماتيو في الفيلم)في صورة البطل و ليسعى المخرج بذلك لتعبير عن إيديولوجية معينة .

5. **وليد قادري** "صورة الإسلاميين في السينما المصرية " تحليل سيميولوجي لفيلمي: عمارة يعقوبيان و مرجان أحمد مرجان" ،رسالة ماجستير في علوم الإعلام و الاتصال : تخصص :السينما و التلفزيون ووسائل الاتصال الجديدة ، بإشراف عبد السلام بن زاوي ، جامعة الجزائر،2012-2013 .

وقد سعت الدراسة إلى الكشف عن الصورة الذهنية للإسلاميين في السينما المصرية من خلال فيلمي "عمارة يعقوبيان"" مرجان أحمد مرجان" ،كما سعى الباحث إلى إبراز الدلالات الخفية في الفيلمين من خلال الرموز و تحليل الرسائل الأيقونة و اللسانية و ذلك للكشف عن الخلفية الإيديولوجية الكامنة في هذه الأفلام .

و قد اعتمد الباحث التحليل السيميولوجي .و ليتوصل إلى جملة من نتائج هي كالتالي:

قدم كلا الفيلميين صورة نمطية سلبية جدا عن قيادات الإسلاميين من خلال العنف ، التطرف، الغلو، التشدد ،كما تم ربط أسباب انتشار الجماعة الإسلامية بالفقر و الحرمان و الظلم الاجتماعي و غياب العدالة الاجتماعية و التي تظهر نتائجها على أساس عنف. وبالتالي عولجت ظاهرة الإسلاميين معالجة سطحية .وبالإضافة إلى ذلك يرى أن كلا الفيلميين يحمل معاني إيديولوجية تتحكم بها الخلفية الإيديولوجية للمخرجين، و توجهها العلماني المضاد للإسلاميين.

6. **عصام نصر محمود سليم** " السينما و قدرتها على التعبير عن الأحداث السياسية في مصر ، رسالة ماجستير ، قسم الإذاعة و التلفزيون ، جامعة القاهرة،1984 .

و هدفت الدراسة إلى الكشف عن توجهات الفيلم المصري في تناول القضايا و الأحداث السياسية في مصر،ومدى مقدرة تلك الأفلام السينمائية على معالجة تلك القضايا و توصيلها للرأي العام المصري .

عليه أجرى الباحث دراسة وصفية و استخدم المنهج المسحي من خلال الاعتماد على عينة نصوص الأفلام السينمائية السياسية المصرية خلال فترة معينة امتدت من يناير1968 إلى ديسمبر1978 و اشتملت على 38 فيلم .

و توصل من خلال الدراسة إلى أن الأفلام السياسية قامت بالتركيز على مظاهر و نتائج الظاهرة الاجتماعية من خلال إبراز العلاقة بين الحدث و الرأي العام حتى تحصل على التعاطف الجماهيري مع مضمونها لأحداث بعد الثورة. كما كشفت أن السينما السياسية ذات تأثير إيجابي في تقويم كافة الظواهر السلبية المصاحبة لهذه الأحداث مثل الأفلام التي تناولت هزيمة يونيو.

بالإضافة إلى ذلك توصل إلى أن جهات الإنتاج السينمائي سوءا العامة أو الخاصة أثرت على الوجهة السياسية لمضمون الأفلام من حيث علاقتها بالنظام السياسي الحاكم مما أثر على تناولها للأحداث السياسية الهامة.وبالتالي قلل من دورها في التأثير على الرأي العام.

7. **جمال شعبان شاوش** " صورة الإرهاب في السينما الجزائرية ": تحليل سيميولوجي لفيلمي" المنارة و رشيدة" ، رسالة ماجستير ، علوم الإعلام و الاتصال ، الجزائر ، 2008.

واستهدفت الدراسة رصد التغيرات التي لحقت بالمجتمع الجزائري مع تغير النظام السياسي وتولد ظاهرة الإرهاب.و عليه انتقى الباحث هدين الفيلمين كنموذج لتحليلهما تحليلا سيميولوجيا

للكشف عن الإيحاءات و الدلالات التي يحويها الفيلمين ،ورصد واقع ومعاناة المرأة الجزائرية على وجه الخصوص من النظام السياسي و الواقع الاجتماعي وحتى من وحشية و تعذيب الحركات الإرهابية . ومنه كشفت الدراسة عن خفايا عمل المرأة في المجتمع الجزائري ليعكس دعوة لضرورة ترقية عمل المرأة و الرفع من كفاءتها و إتاحة الفرصة لإبراز مؤهلاتها.

8. دراسة هاجر شرقي ،**صورة العنف في السينما الجزائرية : دراسة تيمية**، رسالة دكتوراه، بإشراف بوقربة الشيخ ، جامعة أحمد بن بلة وهران 1، 2013-2014.

وقد سعت هذه الدراسة إلى الكشف عن الكيفية التي عولج بها العنف في السينما العالمية عموما ، و الجزائرية على وجه الخصوص في الفترة الممتدة مابين التسعينات حتى الألفية الجديدة ، لتطرح الباحثة التساؤل التالي:ما علاقة ظاهرة العنف بالسينما العالمية عامة و الجزائرية خاصة ؟ وهل يمكن وصف السينما الجزائرية بالعنيفة مقارنة بمثيلاتها؟

إذ عمدت الباحثة على الكشف عن علاقة الفن السينمائي و العنف من خلال تلك الأفلام المقدمة في إطار السينما التعبيرية و أفلام الرعب و غيرها في السينما العالمية ، و البحث كذلك في تجليات هذا العنف في السينما الجزائرية و استعراض لبعض النماذج كالفيلم الثوري cartouche gauloise للمخرج مهدي شارف ، و " يا ولاد " للمخرج رشيد بن علال .إضافة إلى العنف المتجلي في ظاهرة الإرهاب و التطرف الديني عبر أفلام " العالم الآخر" لمرزاق علوش ،و " رشيدة " ليمينة بشير شويخ ،و" المنارة" لبلقاسم حجاج ، إضافة إلى العنف الاجتماعي و العنف ضد المرأة في " إن شاء الله الأحد" ليمينة بن قيقي ، و عنف الملاعب في Beur Blanc Rouge لمحمود زموري.

وقد اعتمدت الباحثة على المنهج التكاملي إذ جمعت مابين مختلف المناهج التحليلية ، النفسية ، السيميائية ، الوصفية و التاريخية .

إذ توصلت الدراسة إلى جملة من النتائج تمثلت في أن السينما الجزائرية من خلال تناولها لقضايا العنف طول تاريخها ، إذ تنوعت مابين إبراز التيمات الثورية من خلال العنف في إطار المقاومة و العنف ضد المستعمر و الثورة الجزائرية في إطار مشروعيته مدام دفاعا عن الوطن ، بينما نددت بخطورة الفعل العنيف و تداعيات تلك الظاهرة على الأفراد و المجتمع في إطار عنف الجماعات الإرهابية ، و كذا العنف الأسري و العنف ضد المرأة و العنف في الملاعب.

و قد تمت الاستفادة من هذه الدراسات من خلال ما توصلت إليه من نتائج عن تلك الخطابات والقضايا خاصة السياسية منها التي تضمنتها تلك الأفلام و التي تناسبت مع موضوع دراستنا.

كما تم الاستفادة من خطوات المنهج السيميولوجي في تحليلنا للفيلم السينمائي من خلال اعتماد هذه الدراسات بدورها على التحليل السيميولوجي ومن خلالها تم التعرف على كيفية التعامل مع المقاربة السيميولوجية وكيفية تطبيقها.

منهج الدراسة و أدواته:اعتمدنا في دراستنا على السيميولوجي بهدف معرفة و الكشف عن التوجهات والقضايا الموظفة دراميا في السينما المصرية من خلال الوقوف على تحليل ذلك الخطاب السينمائي لمعرفة أبعاده و دلالاته .

يعد التحليل السيميولوجي الأنسب في تحليل و فهم الخطاب السياسي المتضمن في الفيلم السينمائي.

وارتأينا الاعتماد على الدراسة السيمولوجية للوصول إلى وصف كامل و دقيق لطبيعة محتوى الفيلم السينمائي المختار من خلال تحليل الخطاب ألألسني الأيقوني من التعبيرات الانفعالية و الحوار و لغة الدراما السينمائية من تصوير، تمثيل ، ديكور ،إضاءة ،موسيقى و مؤثرات صوتية و دورها في تقديم القضايا السياسية من خلال تحليل تفصيلي لمتتاليات الفيلم المختارة للكشف عن دلالته المعلنة و الخفية و الرسالة المراد توصيلها للمشاهد المصري و العربي .

ذلك أن التحليل السيمولوجي دراسة عميقة للفيلم في أبعاده و تركيبته الداخلي صوتا و صورة و حركة ،مما يساعد على استنباط ملامح مختلف القضايا و الخطابات التي تعكسها لنا تحليلات الحوار، الشخصيات و غيرها المتضمنة في إطار قصة الفيلم و تفاعلاتها الاجتماعية و السياسية و قيمها من خلال المشاهد المصورة ومن حيث قدرتها التعبيرية على تقديم دلالات أكثر مما يتضمنه الحوار المصاحب .

ومنه الكشف عن تلك عن الإيديولوجية المتضمنة في الخطاب الفيلمي من خلال تناول مختلف القضايا السياسية.

وعليه ارتأينا الاعتماد على المقاربة السيميولوجية لأنها تتناسب مع طبيعة الدراسة للكشف عن الدلالات الكامنة في اللغة السينمائية للعمل الدرامي ،وتلك الخطابات و الأفكار المراد توصيلها من الفيلم السينمائي بمعنى الوصف الظاهر للخطاب الفيلمي ،وكذا الكامن فيه.

ذلك أن في السينما يبدو جلياً تماماً أن المظاهر الدلالية والأيقونية هي الأكثر فعالية."

ومنه يمكن تعريف التحليل السيميولوجي على أنه:" أداة تركز على العلاقة بين الدال و المدلول، وذلك من خلال معرفة العلامة ووجودها وطبيعتها وعلاقتها بالموجودات الأخرى التي تشبهها والتي تختلف عنها تم إبراز فعاليتها وتوظيفها"[1].

وهذا أن السيميولوجي يسعى إلى استنطاق شكل المضمون قصد فهم آليات البناء الداخلي ومعرفة كيفية تشكل الدلالة المقصودة داخل سياقها النصي أو الخطابي أو الفيلمي و استقراء مختلف الوظائف التي تؤديها العلامات السيميائية سواء أكانت مباشرة أو غير مباشرة.[2]

وليعد الخطاب السينمائي أحد الخطابات التي تهتم بها السيميولوجيا من خلال ما يعرف"سيميولوجيا السينما" من أجل الكشف عن المعنى الحقيقي للعلامات الأيقونية أو للصورة بصفة عامة" .

وفي هذا الصدد يقول "جاك أومنت"و "ميشال ماري": هذه الطريقة التي تركز أساسا على مفهوم النص الذي يحدد أساس الفيلم في تحليله"[3]

والخطاب السينمائي كلغة بصرية تتكون من القطة وهي الكلمة و المشهد هو الجملة .كما تعد لدى البعض ك"تنيانوف" عبارة عن إعادة تعريف للعالم المرئي بشكل علامات لفظية متولدة من أشكال سينمائية مثل المونتاج و الإضاءة".

---

[1] نسرين عياطي ، **قيم الدراما التلفزيونية الجزائرية ومدى محاكاتها للواقع الاجتماعي:تحليل النظام النصي** لمسلسل الذكرى الأخيرة، مذكرة تخرج لنيل ماستر، تخصص وسائل الإعلام و المجتمع ، جامعة مستغانم ، 2013،ص21

[2] جميل حمداوي، **سيميوطيقا الصورة السينمائية** ، جريدة المثقف ، بدون ع،http;//almpthaqaf.com/index.php/qadaya2014/884309.html،تاريخ2015/5/21، الساعة 14:53

[3] عبيد صبطي و نجيب بخوش،**الدلالة والمعنى في الصورة**، دار الخلدوني ،ط1،الجزائر،2009،ص13

وهناك العديد من المنظرين السينمائيين الجدد حللوا السينما انطلاقا من السيميائية لتحديد ما إذا كانت السينما حقيقة لغة أم لا ،وما هي أشكال تنظيمها ومعانيها .وفي هذا الصدد يعلق"ميتز":إن السينما تشكلت كخطاب عند تنظيمها في شكل سردي ولتنتج أفعال ذات معنى " .

وعليه الاهتمام ينصب على دراسة الظاهرة السمعية البصرية وخاصة أن هذا الخطاب الفيلمي استعان بالسيميولوجيا في تحليله و فهمه ،كما أن استخدم مجموعة من الرموز الأخرى ليست حصرا سيميائية و إنما موروثة من الأدب، الرسم ، التصوير الفوتوغرافي..الخ والتي تشربها الخطاب السمعي البصري.

دون أن ننسى أن السينما تأخذ الواقع كمرجع على اعتبار السينما سيميولوجيا للواقع يماثل بين الصورة السينمائية و الواقع المرئي الذي تمثله.

و مصطلح (السيمولوجيا) ظهر مع "فرديناند دي سوسير"(desaussure Ferdinand) من خلال ما أسماه علم الدلالات أو العلامات (Sémiologie) بينما (بيرس)(Pierce) أطلق عليها السيموطيقا[1](Sémiotique) .

ومع الازدهار التي عرفه تطبيق السيميولوجيا وولوجها لمختلف المجالات الدراسية لم يكن المنظرون السينمائيون بمعزل عن ذلك ليحاول البعض تحليل اللغة السينمائية منهم (إمبرتو إيكو) و(ميتز كريستيان)،و قد حولت هذا الأخير السينما (الفيلم) لشبكة داخلية من الدلالات و إدماجا اجتماعيا أيضا من خلال تحليله للأشرطة السينمائية و الأفلام ليصدر مقاله المرسوم Le cinéma langue ou langage عام 1964 و عمله Des essais sur la signification au cinéma عام 1968 ليتحدث عن الخدع السينمائية.

[1] فيتورا فران ،**الخطاب السينمائي : لغة الصورة** ، ترجمة علاء شنانة ، المؤسسة العامة للسينما ،ب ط ،دمشق ،2012 ص5 -6

و عالجها معالجة سيمولوجية من خلال :

- مستوى الكاميرا(التقاط الصورة)
- مستوى المشهد (عمل الممثلين)
- تركيب الفيلم

ثم عمله اللغة والسينما (langage et cinéma) عام 1971 ليتوالى إنتاجه لكتابه Essais sémiotiques et cinéma 1977 تحدث عن "سيميولوجيا السينما" ، ليرى أنها جد حديثة لكي تضطلع بعدة تطبيقات في كل مرة جزء من برنامجها المعنى ببلورة نظام المكونات الفيلمية الكبرى، يبدو أنه اكتمل لكي نتمكن من تطبيقه على الشريط المصور للفيلم بكامله[1].

إضافة إلى كريستيان هناك (رولان بارت) في دراسته للأنساق غير اللفظية كالأساطير ، الإشهار ،الموضة ....الخ ،و ليرى أن هناك علاقة بين مفردات الأفلام (مضمونها) و السياق الاجتماعي ،فالتحليل النصي للفيلم يدرس الكتابة و الخطاب الفيلمي من خلال نسقه و مكوناته و مدوناته و وظائفه للوصول إلى تفسير المعنى المنتج .و تعتمد هذه الطريقة على دلالة اللفظ ، دلالة المعنى ، المرجع و الثقافة .

فكل فيلم يحمل رسالة واضحة يشرحها المخرج من خلال القصة التمثيلية كما يحمل رسالة ضمنية من خلال قراءة ما بين السطور و عليه هنا القراءة التعينية (المستوى السطحي)(Le niveau de surface) و القراءة التضمينية- المستوى العميق (de profond)في إطار تفكيك عناصر الكتابة السينمائية لقراءة المحتوى الشريط.

[1]أنظر: برنارد توسان،**ما هي السيميولوجيا؟**، ترجمة : نظيف محمد ، إفريقيا الشرق، ط 2،المغرب ،بدون سنة ،ص53

و التعرف كذلك على الخلفيات الاجتماعية و الثقافية و السياسية له للتعمق في مضمون الفيلم أكثر ، و هذا ما يعرف ب"المرجع" ذلك أن هذه الخلفية تتكون من جملة من منظومات و مجموعة الاتجاهات و القيم المعروضة في الفيلم لتصنع البعد الفكري و الاجتماعي يعبر عنه كاتب السيناريو و يبعثه المخرج للحياة من خلال الكاميرا".

ذلك أن بنية الفيلم هي :"بنية معقدة من الرموز و الإشارات إدا تنقسم إلى قسمين: مفردات لغوية كالصوت البشري ، و لغة الموسيقى و الضوضاء و مفردات بصرية: فنون التعبير و الإشارة ، والأشكال و الألوان ، تقنيات التصوير من زوايا التصوير و سلم اللقطات ..

"تضم المعالجة السيميولوجية للفيلم أيضا تأويل جميع الرموز اللفظية(اللسانية)وغير اللفظية(اللالسانية) من خلال :

1-الحوار اللفظي الذي يحدد طابع الشخصية ونوع الحدث.

2-توصيف اللقطة: التي تمثل تصويرا مرئيا للفكرة العامة و المتناولة في الفيلم، و بعد تحليل كل مستوى على حدى، تتم دراسة حركة السرد المقترن بالصورة ،كثنائية محورية في حياة الفيلم، من دون نسيان أحد أهم متطلبات التعبير الفيلمي ، ألا: وهي الإيديولوجية[1]

إذ يشير " جون بول سارتر"(jean Paul Sartre):" أن كل عمل فني لا بد من انطوائه على موقف أو فكر اجتماعي معين ، مما يزيد من القدرة على الفهم ، فلكل سينما مرجعية فكرية محددة يستوجب الكشف عنها".

[1] حفيظة بوخاري، **قراءة نظرية في سيمولوجيا السينما : تحليل النظام الفيلمي** ، الحوار المتمدن، العدد 3362، http:/www.ahewar.org/blebatishow.art.asp?aid=25864971 ،تاريخ2014/3/7،الساعة08:08

–و من الخطوات المنهجية لقراءة الفيلم السينمائي :

1-**إعداد بطاقة تقنية للفيلم** ،و التي تتضمن المدة الزمنية للفيلم، اسم مخرجه، كاتب السيناريو، واضع الحوار، أسماء أهم الممثلين، المنتج، سنة الإنتاج و اسم صاحب التصوير...الخ.

2-**ملخص عن مخرج الفيلم و فيلمغرافيته** ،و الاتجاه أو المدرسة السينمائية التي ينتمي إليها ملخص لشريط الفيلم أو لفكرته (synopsis) و التي غالبا ما تكون نواة السيناريو.

بعدما يتم عرض الشريط للمشاهدة مع ملاحظة ملصقه، و ما يتضمنه من علامات دالة (رسوم–أشكال–ألوان).مع ملاحظة كذا عنوان الفيلم مع تحليل صياغته اللغوية و الدلالية (البعد الإيحائي و الرمزي)، و ربط ذلك بفكرة أو قضية الفيلم المحتملة،مع ملاحظة أولية لشخصيات الفيلم و مواقع تصوير الأحداث.

3 -**التقطيع النصي**: هو تجزئته إلي مشاهد رئيسية (متتاليات)، و تكون شبيهة بالمقاطع السردية في الرواية مع المعرفة التامة بالمصطلحات السينمائية مثلا: المشهد.

و **المشهد**:" هو سلسلة من اللقطات المتنوعة الجامع بينهما وحدة الزمان و المكان و الحدث (وحدة سردية). أما اللقطة فهي جزء من الفيلم تبدأ من لحظة إدارة الكاميرا في وضع معين حتى تتوقف في إطار منظر آخر[1].

اللقطة هي:" وحدة بناء الفيلم تماما مثل الكلمة هي وحدة بناء اللغة.[2]

[1] لمجيد تومرت ، **مشروع جدادة لقراءة الفيلم السينمائي** ، الحوار المتمدن ، العدد 1436
http:/www.ahewar.org/blebatishow.art.asp?aid=55215، تاريخ2014/3/17الساعة16:04

[2] منى الحديدي ، **اللقطة** ، مجلة الإذاعات العربية ، العدد 2 ،شركة الفنون للنشر و التوزيع ، تونس ،2000، ص 100

بعد اختيار المشاهد الفيلمية (ترقيم كل مشهد وعنونته على حدا) ،يتم تحليل الشريط على المستوى التعييني و التضميني من خلال:

أ-**مستوى التصوير**: وهنا يتحدد دلالة اللقطات ، زوايا التصوير وحركات الكاميرا[1]

* **سلم اللقطات(دلالة اللقطة)**: هناك العامة، متوسطة، قريبة، و قريبة جدا... الخ

1-اللقطة العامة (General shot):و هي اللقطة التي تؤطر الديكور بكامله ،و تعطي انطباعا على الموضوع[2].

2- **اللقطة الجامعة (plan ensemble)**: وهي اللقطة التي تتولى جزء مهم من الديكور (مكان، زمان ، جو الشخصيات، ظروف عامة) كالتركيز على منظر واحد من منظر مدينة ما.

3-**اللقطة البعيدة (L S)Long Shot** : تشير إلى الحجم النسبي للموضوع على الشاشة، و المسافة بين الموضوع و الكاميرا، وكذا مابين المشاهد و الموضوع. كما تسمح بإدراك البيئة المحيطة بالموضوع بغية رصد الحركة ، تستخدم غالبا لعدة أغراض منها: تقديم توصيف عام للمكان، وهنا يجعل منها لقطة تأسيسية ، كما يمكن استخدامها لإلقاء نظرة شاملة على بيئة التصوير ،وحتى أنها تستخدم في حالة عزل الشيء أو الشخصية عن بيئتها ، وفي الغالب تستخدم هذه اللقطة في مشاهد الانفجاريات ، المعارك ، الرقصات ..الخ، حيث تكون هنا الحركة أكثر أهمية من التفاصيل.

4-**اللقطة المتوسطة (Medium shot)**: وهي التي تبدأ من الخصر إلى أعلى الرأس، ويمكن من خلالها التعرف على حركات و إشارات الجسم.

---

[1] لمجيد تومرت، مشروع جدادة لقراءة الفيلم السينمائي،المقال نفسه

[2] فايزة يخلف ، **خصوصية الإشهار التلفزيوني في ظل الانفتاح الاقتصادي** ، دراسة تحليلية (ميتيولوجية) ، أطروحة دكتوراه في علوم الإعلام و الاتصال ، الجزائر ، 2006 ، ص95

وهناك **اللقطة القريبة المتوسطة**، و هي التي تقطع عادة عند الصدر متضمنة الرأس و الكتفين، وتستخدم في حالة الحوار.[1]

5-**اللقطة الأمريكية** (American **shot**): تكون من الرأس حتى فوق الركبتين قليلا قصد إبراز الفعل و الحركة، و سميت أمريكية لأنها استخدمت لإظهار المسدس في أفلام رعاة البقر الأمريكية. [2]

6**– اللقطة الصدرية**: (plans rapproché poitrine): وهي التي تبين الجزء الممتد من الرأس إلى الصدر. وهي لقطة مقربة حتى الصدر[3] ، وتكون في حالة إبداء الرأي و المواقف و التصريحات.

7-**لقطة الكراين** (**crane**): ينجزها حامل الرافعة la grue ، و حيث تكون تتبع الكاميرا للشخصية من الخلف ،أو توجه الرافعة نحو الأعلى عند شخصين يتحاوران.

8-**اللقطة الضيقة** (**shot**): ويكون فيها الكادر الأسفل فوق الصدر بقليل ، وتكون في الحوارات و إبداء الرأي و التصريحات .

9-اللقطة العلوية : تلتقط من أعلى الموضوع ، و غالبا ماتكون لدلالة على احتقار أو عزل أو تهميش أو إظهار شخصية سلبية أو تبيان ما تمر به الشخصية في حالة الفقر أو مرض أو أزمة.

10- **اللقطة السفلية** : تكون الكاميرا أسفل الموضوع المراد تصويره، كتصوير شخص يصعد جبل أو سلالم ، أو بغاية الإعلاء من قيمة الشخص و تفخيمه.[4]

---

[1] أنظر: جمال محمد عبد الحي، **تحليل اللقطة في الخطاب التلفازي– المفاهيم، و الأطر النظرية ومناهج التحليل : دراسة نظرية**–، مجلة جامعة الشارقة ، العدد2، المجلد15، عن جامعة الشارقة ، 18-1-2018، ص ص 236-237

[2] منى الحديدي و سلوى إمام ، **أسس الفيلم التسجيلي : اتجاهاته و استخداماته في السينما و التلفزيون**، دار الفكر العربي ،بط، القاهرة ،2002، ص81

[3] فايزة يخلف ، خصوصية الإشهار التلفزيوني في ظل الانفتاح الاقتصادي ، دراسة سبق ذكرها، الصفحة السابقة.

[2] غمشي بن عمر ،**واقع التقنيات السينمائية في الفيلم الجزائري – دراسة تطبيقية ميدانية** –،إشراف :صياد سيد أحمد ، أطروحة لنيل دكتوراه تخصص : دراسات سينمائية ، جامعة أحمد بن بلة ، وهران، 2018-2019، ص35

11-**لقطة الجزء الصغير أو تحديد المقام (/ plan du petite ensemble)**:

وتسمى أيضا لقطة الوضعية (plant de situation):وهي تستخدم لتقديم البطل و الشخصيات في وسط درامي كتصوير مشاجرة مثلا.[1]

12-**اللقطة القريبة (اللقطة الكبيرة) (Close Up Shot)**:

وتؤخذ هذه اللقطة للشيء أو الموضوع المراد تصويره من وضع قريب، لتبدو في عرضها على الشاشة بحجم كبير، و تتمثل في الرأس / أو الوجه أو الكتفين.[2] إذ تركز على وجه الشخصية مثلا، حتى يتم الكشف على بعض الملامح الغامضة أو العناصر الضرورية لفك عقدة معينة في البناء الدرامي. [3]

-وهناك **اللقطة العلوية القريبة،** والتي تصور الوجه من أسفل الرأس حتى منطقة الذقن، لتكشف للمشاهد عن أفكار ومواقف الشخصية. إضافة إلى هذه اللقطة هناك كذلك **اللقطة القريبة جدا- الكبيرة جدا-،**[4] و التي تركز على تصوير تفاصيل معينة من جسم الممثل (العين، الشفاه، اليد..الخ)، أو تركز على عنصر سينمائي مهم في القصة (خبر في جريدة،رقم من أرقام الساعة...الخ).لإظهار الانفعال، العاطفة و المشاعر..

و تسمى هذه اللقطة في سيميولوجيا السينما :"لقطة مضافة"(insert) لما تضيفه من قيمة درامية بسيكولوجية تزيد من بعد و عمق التشويق ،و هذه اللقطات المذكورة تلتقط بواسطة كاميرا ثابتة لا تشهد أي حركة يدوية أو ميكانيكية بصرية[5].

---

[1] فايزة يخلف ، خصوصية الإشهار التلفزيوني في ظل الانفتاح الاقتصادي ، دراسة سبق ذكرها، الصفحة السابقة

[2] محمد عبد الفتاح طه، **طبيعة الدور التعبيري الاتصالي للمونتاج في الأفلام السينمائية –دراسة حالة-**، إشراف: عزت محمد حجاب، رسالة لنيل ماجستير، كلية الإعلام ، جامعة الشرق الأوسط ، 2016، ص16

[3] فايزة يخلف ، خصوصية الإشهار التلفزيوني في ظل الانفتاح الاقتصادي ، دراسة سبق ذكرها، الصفحة السابقة

[4] إياد أبو عرقوب ، **الإعلام الإذاعي و التلفزيوني: نظرة إعلامية هندسية** ، دار البداية، بط ، الأردن،2012، ص124

[5] فايزة يخلف ، خصوصية الإشهار التلفزيوني في ظل الانفتاح الاقتصادي ، دراسة سبق ذكرها، الصفحة السابقة

13– لقطة المجال و ضد المجال (champ contre champ):

و تستخدم أثناء تصوير حوار مابين شخصين أو أكثر، بحيث يتم تصوير الشخص المتحاور وفي المقابل الشخص المستمع إليه من ظهره أو جانبه او يديه أو جانب من رأسه.

14–**اللقطة خارج الكادر** : لاتظهر هذه اللقطة ، و إنما يتم الإيحاء إلى مضمونها بواسطة الأصوات المسموعة أو إشارات تتجلى في اللقطة الظاهرة حادث لا تظهر لكن نشاهد فقط ردة الفعل و صوت الحادث و نتيجته على الشخصية، ويعد هذا كاف للإيحاء و إيصال المعنى.

وتكون هذه اللقطة في تصوير مثلا تلك المشاهد الجنسية أو عنف، التي لا تظهر على الشاشة وذلك احتراما للرقابة الاجتماعية.

15– لقطة الجو العام (plan d'ambiance): تحدد فيها الجو العام و السياق الزمني و المكاني، مثلا المكان هو مدينة في ليلة شتاء ممطرة .[1]

إضافة إلى هذه اللقطات هناك لقطة الفعل و رد الفعل ، لقطة وجهة النظر، اللقطة الايطالية ، اللقطة المجانية ، اللقطة المستقلة ،اللقطة التفصيلية ، لقطة الظهر ، لقطة منحرفة مائلة ،. لقطة خلف الكتفين ، لقطة متزامنة ، لقطة متعاقبة، لقطة مجانية .

– ومنه تتضمن اللقطات المستخدمة في التصوير السينمائي عدة وظائف منها:–التعبير عن الأفكار و المشاعر و المواقف.– إفهام المشاهد بفكرة أو موقف أو رأي. — إبراز المرجعية الاجتماعية أو الثقافية .— إضافة إلى تغيير الزمان أو المكان. و بالتالي تستخدم اللقطة عدة دلالات: المسافة، الاتصال و إظهار وجهة نظر اللقطة.

[1] أنظر : غمشي بن عمر، دراسة سبق ذكرها ، ص ص 36–38

إذ أن إظهار قرب المسافةDistance أو بعدها في إطار حجم لقطة ما لإظهار تلك المسافة مابين العلاقات و الأماكن و الأشخاص، وحتى المشاهد. فاللقطات القريبة تدل على وجود علاقة حميمية، و المتوسطة تدل على وجود علاقة اجتماعية ،و البعيدة تدل على وجود علاقة شخصية عادية أو سطحية. ومنه تستخدم اللقطات لعدة دلالات منها التعبير الدقيق عن هوية مرسل الخطاب و ميوله و اتجاهاته، و إظهار الإيديولوجية.إضافة إلى الدلالات الثقافية و الاجتماعية، وحتى الدلالات النفسية، العاطفية بغية التأثير في وجدان المشاهد و انفعالاته و مخاطبة حواسه.

وعليه في تحليل اللقطات يجب على المحلل التسلح بعدد من المعارف الاجتماعية و الثقافية و قواعد التصوير و الإخراج و مهارات التحليل و الاستنتاج و النقد و الحكم.

***زوايا التصوير:**

يقصد بها الزاوية التي تنظر عبرها الكاميرا تجاه المنظور الذي يتم تصويره، وهي نفس الزاوية التي يرى منها المشاهد الأحداث و المنظور. [1]

وهناك عدة زوايا. مع شرح و تحليل وظائفها التعبيرية فالوقوف على أبعادها النفسية و الاجتماعية ووظيفتها في البناء الدرامي للشخصيات و نقل الإيحاءات إلى المشاهد.

وتتوقف زاوية التصوير على موضع العدسة الشيئية بالنسبة لحقل التصوير، فعندما تكون الكاميرا موضوعة بشكل أفقي على ارتفاع نظر الإنسان، تبدو الزاوية عادية.

و يستطيع المخرج التصوير بطريقة النزول (من فوق إلى تحت)، وضع الكاميرا فوقه، أو بطريقة الصعود بوضعها تحته إما للإيحاء بنظرة نحو الأعلى أو الأدنى، و ما لتشويه الرؤية.

وعندما تتحرك كاميرا لدى تصوير مشهد ما يحدث تغيير في الزاوية .[2]

[1] أنظر: جمال محمد عبد الحي، تحليل اللقطة في الخطاب التلفازي ، المقال السابق ، ص ص 238-240

[2] ماري تيريز جورنو، **معجم المصطلحات السينمائية** ، ترجمة فائز بشور ، جامعة السوربون الجديدة ، باريس ، صص06

ومنه من أهم الزوايا المستخدمة في المجال السينمائي كالتالي:

1**–الزاوية الأمامية أو المستقيمة أو زاوية مستوى النظر (Neutral angle)**:

يتم التصوير فيها على مستوى العين دون تحريك الكاميرا صعودا أو هبوطا. بحيث تكون مواجهة مباشرة مع ما هو موجود في اللقطة، بحيث التي توضع الكاميرا في وضعية مقابلة للديكور الذي يراد تصويره وهذا دون أن يعله أحدهما على الآخر، أي يكون كلاهما في مستوى واحد خدمة لأهداف التصوير الموضعي، كما في شأن بالنسبة للأفلام الوثائقية. وهناك علاقة المساواة بين الشخصيات .

2**–زاوية المقابلة مع الكاميرا** : هنا ينظر الشخص مباشرة نحو الكاميرا ، و تخلق إحساسا بالحميمية

3– **زاوية المحور الأفقي(ثلاثة أرباع3/4)**: يتم تصوير الشخصية من الجانب نحو 45 درجة إلى اليمين أو اليسار ، بالاعتماد على محور نظرة الشخص، و تستخدم هنا للدلالة على الانفعالات السلبية مثل: إظهار غضب شخص من الآخر، عدم الاهتمام و التجاهل.[1]

2–الزاوية الرأسية(العمودية): وتدل على علاقات القوة بين الشخصيات.وهناك:

أ–الزاوية المرتفعة (High angle): يتم تصوير الموضوع من الأعلى إلى الأسفل.

ب–الزاوية المنخفضة (Low Angle):: يتم تصوير الموضوع من الأسفل إلى الأعلى.

و بالتالي في الزاوية العمودية هناك **الزاوية الغاطسة** أو العلوية أو المرتفعة :(angle plongée): وهي الزاوية التي توضع الكاميرا على الديكور المراد تصويره ، الأمر الذي يؤدي إلى تقليص أبعاده و شخصياته و حصر الحركة فيه ولها وظيفتين : وظيفة سحق الشخصية أو تعظيمها كما لها قيمة استكشافية تتعلق بإبراز عناصر جديدة على مستوى الديكور.

[1] غمشي بن عمر ، دراسة سبق ذكرها ، ص39

وهناك -**الزاوية التصاعدية أو السفلية** (angle contreplangée):وهي الزاوية التي تعلو فيها الديكور على الكاميرا، مما يوسع من أفق المقلص و يغير دلالتها السينمائية مثل الارتباط بالتعظيم ، الهيبة ...الخ.[1]

3- **الزاوية الأفقية**:تكون العلاقة إما الاندماج مع البيئة أو الابتعاد عنها.[2]

4-**الزاوية المائلة**(**oblique Angle**): و يطلق عليها اللقطة الهولندية الرأسية، و يكون الخط الأفقي مائلا لجهة ما[3]

5- **الزاوية الجوية** (**المحور العمودي**) : وهنا تستعمل الطائرات المروحية وطائرات درون (drones)لتصوير هذه اللقطات ،و تنجز إما لاستكشاف المكان أو في المطاردات أثناء ملاحقة الشخصيات.

6-**زاوية الظهر**(**المحور العمودي**) : تكون هنا خلف الموضوع ،و تستخدم للدلالة تهميش الشخصيات التي ترفض المجتمع.

7- **الزاوية الدورانية أو القوسية** (**z**):هنا تدور الكاميرا في مكانها بدرجة 360 درجة،و تهدف إلى تضخيم المواضيع ، كما تؤدي دور الإيحاء إلى عزلة الأشخاص في الأماكن المهجورة ،أو للتعبير عن حالات الإغماء أو الضياع التي تعيشها الشخصية بحيث لا تستطيع اتخاذ القرار المناسب. [4]

5-**المجال و المجال المقابل** (champ contreplangée):وهي الزاوية التي تناسب وهمي (ligne imaginaire)،وهو نفس الخط الذي يسمح بالتقاط الصور انطلاقا من ثلاث وضعيات قصوى(position extremee)دون تعدي لجانب آخر للخط.

---

[1] أنظر:فايزة يخلف ، خصوصية الإشهار التلفزيوني في ظل الانفتاح الاقتصادي ، دراسة سبق ذكرها، ص97

[2] جمال محمد عبد الحي، تحليل اللقطة في الخطاب التلفازي ، المقال السابق ، ص ص 238-240

[3] Stadler ,J. and M c W illiam , **analyzing film and television**,crows Nest,Nest,N.S.W .Allen &Unwin ,2009,p 35

[4] غمشي بن عمر ، دراسة سبق ذكرها، صص39-40

5- عمق المجال(profondeur): هو إجراء يسمح للمصور بالحصول على صورة واضحة تماما في الواجهة و أقل وضوحا في الواجهة الخلفية.[1]

***حركات الكاميرا:**

1-**البانوراما(panorama)**: حركة دائرية من الكاميرا حول محورها العمودي أو الأفقي دون نقل الكاميرا من مكانها[2]. وهناك نوعين للبانوراما وهما :

أ- **بانوراما أفقية:(panaroma horizontal)**: تثبت الكاميرا بموجب هذه التقنية فوق الحامل لتدور على محورها أفقيا من اليمين إلى اليسار أو العكس بنسبة180° أو بطرقة دائرية تعادل 360.

وبصفة عامة تستخدم البانوراما الأفقية على خط 180درجة من اليمين إلى اليسار أو العكس في حركة استعراضية (مع ثبات محورها على الرأس). وإذ تستخدم هذه الحركة لاقتياد عين المشاهد من نقطة لأخرى.

وإذ تستخدم هذه الحركة للأغراض التالية : الاستكشاف و الوصف التدريجي للفضاء الفيلمي،وتقوية القلق لأن الكاميرا قبل تبيين التفصيل الذي يشوق إليه المخرج تماطل في وصف تدريجي لعدة شخصيات أو أشياء أخرى.

و التركيز على صمت أو فراغ تراجيدي (vide tragique) من خلال الوصف التدريجي مثل وصف جدران غرفة ما.

وبالتالي في إطار الحركة الأفقية للكاميرا نذكر عدة نماذج منها : **النموذج الوصفي**،و غايته الكشف عن مكان ما أو شيء ما. و **النموذج التعبيري**، ووظيفته الإيحاء بإحساس أو فكرة.

[1]أنظر:فايزة يخلف ، خصوصية الإشهار التلفزيوني في ظل الانفتاح الاقتصادي ، دراسة سبق ذكرها، ص97

2عقيل مهدي يوسف، **جاذبية الصورة السينمائية ، دراسة في جماليات السينما** ، دار الكتاب الجديدة المتحدة،ط1، بدون بلد، 2001،ص145

وهناك **النموذج الدرامي**، ووظيفته إيجاد علاقة مكانية مابين شخص ينظر و المشهد أو الشيء المنظور إليه أو بين الشخص أو عدة أشخاص آخرين يتابعون من جهة. [1]

ب-**بانوراما عمودية(panorama vertical)**:

تقوم فيها الكاميرا بالدوران من الأعلى إلى الأسف أو من الأسفل إلى الأعلى للأغراض التالية: إبراز صفات القلق، الشك ، التردد أو التشويق.

إضافة إلى إبراز الشخصية من خلال حركة مستمرة من الأرجل إلى الوجه[2]كما تقوم بوظائف أخرى كالوظيفة الحكائية(narratif) وذلك بإقامة أو ربط علاقة بين جزأين لا معنى لأحدهما دون الآخر مثل البانوراما النازلة من الوجه إلى اليدين.و كذا المساهمة في خلق القلق ذلك أن الكاميرا قبل أن تكشف مرة واحدة جسد الممثل (بكل قامته) فتبدأ بإبراز الأحذية، الأرجل، الصدر حتى تنتهي بالوجه و هو التدرج الذي ينتج عن الإحساس بالقلق[3].

حيث تتحرك الكاميرا على محورها من أعلى إلى أسفل أو العكس، لتوضيح كل تفاصيل الديكور، أو توليد القلق لدى المشاهد من خلال عدم كشف جسد الشخصية فتبدأ الكاميرا بإبراز الجزء السفلي (الأحذية) فالأرجل فالصدر حتى تنتهي إلى الوجه بغرض التشويق.[4]

2- **حركة الترافلينج الأمامي**: وهنا تنتقل الكاميرا في اتجاه أمامي نحو الموضوع بواسطة حامل اليد أو العربة dolly أو حامل مرتكز على عجلات أو السكة ، لإظهار تفاصيل بدقة.[5]

[1] جمال محمد عبد الحي، تحليل اللقطة في الخطاب التلفازي ، المقال السابق، صص 239-240

[2] Marc ferro.**analyse de film. Analyse de société**.6éme.edition classiques hachette .paris.1979.p122

[3] جورج سادول ، العناصر الدالة للغة السينمائية، ت: محمود ابراقن ، بدون دار النشر، بدون طبعة ، بدون بلد ، بدون سنة ،ص200

[4] جمال محمد عبد الحي، تحليل اللقطة في الخطاب التلفازي ، المقال السابق، ص ص 239-240

[5] غمشي بن عمر ، دراسة سبق ذكرها ، ص 45

حيث الكاميرا تقترب شيئا فشيئا من المنظور،.وتستخدم هنا لعدة وظائف تعبيرية:

أ- التمهيد:إذ تدخل المشاهد في بيئة أو مكان الحدث وتعطيه نشرة شاملة.

ب-الوصف المكاني. ج- تجسيم عنصر عام بالنسبة لبقية الحدث.

د-الدخول في نفس الشخصية. هـ- الكشف عن توتر و اضطراب الشخصية(العاطفة، الانفعال).

3- حركة الترافلينج(التنقل) الخلفي :

ابتعاد الكاميرا مكانيا من المنظور بهدف تغيير حجم اللقطة أو إحداث تأثير بصري معين، بحيث يشعر المشاهد أنه يبتعد عن المنظور ليؤثر ذلك عليه نفسيا. [1]

هنا تتراجع الكاميرا نحو الخلف ،و تكون محمولة في اليد أو الكتف أو العربة (chariot)أو السكة أو حامل عجلات ، وهذا التنقل يكون إما للتأكيد على فقدان ، وحدة أو عزل الشخص و تهميشه عن المحيط الاجتماعي

4- الترافلينج المصاحب: وهنا تسير الكاميرا مع الشخصية التي تتحرك يمينا أو يسارا ، صعودا أو هبوطا ، و غالبا ما تكون تلك الحركة التتبعية لتقديم تفاصيل أكثر و متابعة الأحداث .

5- الترافلينج البصري : وهنا يتعلق باستخدام **تقنية الزوم** ، وهنا تكون الكاميرا في مكانها ،و تقوم بتقريب الموضوع أو إبعاده[2]

وعدسة الزوم تغير بعدها البؤري بشكل مستمر ليعطي زاوية رؤية قابلة للتغيير ، من زاوية منفرجة wide angle إلى زاوية ضيقة telephoto بالإضافة إلى إن الحركة العدسية المقربة zooming in للقطة القريبة –بتضييق الزاوية- أو الحركة العدسية المبعدة zooming out لمنظر ذو زاوية منفرجة ثناء التصوير .

وستخدم عدسة الزوم كعدسة عادية أكثر بكثير منها للقطة الزوم نفسها zoom shot[3]

---

[1] جمال محمد عبد الحي، تحليل اللقطة في الخطاب التلفازي ، المقال السابق، ص ص 239-240

[2] غمشي بن عمر ، دراسة سبق ذكرها ، ص ص 45-46

[3] كين دالي، **الأساليب الفنية في الإنتاج السينمائي**، تر: عصام الدين المصري، الدر العربية للموسوعات، ط1، لبنان، 1987،ص80

6- **الترافلينج الدائري** : وتدور بموجبها الكاميرا دورة كاملة حول نفسها بنسبة360 درجة، فتجعل المشاهد يحس كأنه موجود فعلا في الوسط، ليركز على أفعال تلك الشخصية. [1] ، و تستخدم لاستكشاف الموضوع أو تضخيمه أو للتعبير عن حالات الإغماء و الحصار و غياب القدرة على اتخاذ القرار.

7- **ترافلنج (دورة كبيرة أو مسح كبير)**: و يكون من وضعيات مرتفعة ، و يستعمل هنا انواع حوامل الرافعة grues لحمل الكاميرا.

8- **ترافلينج الشاريو أو دوللي(Dolly, travelling chariot)**:

التنقل نحو الأمام أو خلف الموضوع او متابعته بواسطة استعمال حامل العربة chariot يتم دفعهما لنقل تفاصيل الموضوع نحو الأمام أو عزله و تهميشه نحو الوراء[2]

و إضافة إلى ذلك هناك الحركة العادية الثابتة التي لا تستلزم تحرك للكاميرا.

-فتحليل حركة الكاميرا تؤدي حركة الكاميرا عدة وظائف تخدم فكرة الخطاب الفيلمي ،و رؤية المخرج .

ب- دلالة المونتاج (التركيب بين اللقطات و المشاهد): التتابعي ، القاطع بواسطة الحكي الموازي ...الخ .

و تتم الإشارة إلى وظيفة (montage) التركيب في القدرة على بناء الحكاية كما يتخيلها الكاتب و يريدها المخرج. و الحقيقة أن نجاح الأثر السينمائي رهين بتركيب اللقطات و جعلها إعادة مصنعة للواقع[3].

د- دلالة الإضاءة و اللون (تحليل الإضاءة و الألوان): من طبيعة، اصطناعية، وعلاقات الألوان في الحيز ودلالاتها (الزي ، الماكياج ، الاكسسورات ، الديكور)، وظيفتها الرمزية و التعبيرية.

[1] جمال محمد عبد الحي، تحليل اللقطة في الخطاب التلفازي ، المقال نفسه ، صص 239-240

[2] غمشي بن عمر ، دراسة سبق ذكرها ، ص46

[3] قدور عبد الله ثاني ،**سيميائية الصورة في أشهر الرسالات البصرية في العالم** ، دار الغرب للنشر و التوزيع، بط،وهران ، 2005،ص262

هـ– دلالة الصوت / الموسيقى و المؤثرات (تحليل وظيفة الموسيقى التصويرية و المؤثرات الصوتية):

(ضجيج –غناء...الخ) ،و تناسبها مع موضوع الفيلم و أحداثه و نفسيات الأبطال و مساهمتها في إيقاع و أدرمة الحكاية و شد المشاهد إلي الحكاية .

و– دلالة الخدع (تحليل الخدع السينمائية في الشريط) : من خلال خلق البعد الفنتازي / الغرائبي [1]

ي– دلالة حركات و المسافات مابين الممثلين :

قدرة الممثل على تشخيص الدور الذي يلعبه من خلال الهيئة –الملامح – الحركة. بحيث يتم تحليل دلالة الحركة من اليسار إلى اليمين و العكس، و حركة السكون، الحركة الدائرية، ذلك أن لكل حركة دلالة معينة،و حتى للمسافة بين الممثلين دلالة.

ت– **دلالة الإيماءات:**

فهناك إيماءات لها علاقة بالغرائز الإنسانية أو المشاعر و المواقف الإنسانية كالعطش، الجوع، السعادة، الإحباط، الشفقة..الخ. و هناك لها علاقة بالموقف الدرامي، و طبيعة الشخصيات الفيلمية لتظهر شخصية عصبية ، غير مبالية، شهوانية ...الخ.

ت – دلالة الحوار: مدى قوته و توافقه مع الشخصية في الفيلم، و علاقته بالصورة (مدى توافقه)

ث – دلالة المكان/ الديكور:

له أهمية الكشف عن الزمان و بيئة موقع الأحداث من خلال وظيفته التعبيرية من إيحاء و رمز. فهناك مكان درامي الذي يحاول المخرج أن يخلق فيه التأثيرات الدرامية من تشويق، مفارقة و مفاجئة و انقلاب درامي.

[1] أنظر :لجيد تومرت، مشروع جدادة لقراءة الفيلم السينمائي،مقال سبق ذكره

أما الإيديولوجي عندما يتحول المكان إلي رسائل مشفرة أما التشكيلي من خلال الديكورات و الفنون المعمارية المصنعة.

– **دلالة الزمن** : فهناك الزمن الطبيعي ، الاستباقي ، الاسترجاعي ..الخ.

و كل ذلك يتم تحليله ضمنيا (دلالة المعنى) للكشف عن دلالته و أبعاده ذلك أن السينما أداة تعبيرية أكثر منه وسيلة اتصال.

دلالة الانتقالات (**الروابط**): أي بمعنى رابط حركة الممثلين، انتقال بواسطة الصوت، الانتقال بواسطة اللون، الانتقال بواسطة الموسيقى..الخ، فلكل دلالته.

5 –تحليل المرجعية الاجتماعية و السياسية و الثقافية:

من خلال خلفية المخرج و الرسالة التي يمررها للجمهور من خلال قراءة الشريط قراءة تأويلية بناءا على معطيات تحليل اللغة السينمائية في المرحلة السابقة ليربط ذلك بتوجه المخرج و قناعاته و المدرسة السينمائية التي يمثلها[1]

[1] لمجيد تومرت، مشروع جدادة لقراءة الفيلم السينمائي،مقال سبق ذكره

مجتمع البحث و العينة المختارة:

يتضمن مجتمع البحث الفيلم المصري :" هي فوضى؟" ليوسف شاهين و خالد يوسف ، تاريخ الانتاج و العرض سنة 2007، و لكن في إطار "الحصر بالعينة" على اعتبار كبر حجم مجتمع البحث. و ذلك في إطار عينة **غير احتمالية نمطية** –قصدية–وأخذت عينة تمثلت في مجموعة المشاهد. و تم اختيار هذا الفيلم لعدة اعتبارات:

–كون هذا الفيلم الذي عبر عن القضايا السياسية و الصراعات الدائرة في المجتمع المصري في إطار التغير السياسي الذي أصابه على مر السنوات و خاصة في إطار الثورة على الظلم والقمع و الفساد السياسي و القهر الأمني فالفيلم يتحدث عن القهر الأمني في مصر ،و كذا الفساد في ظل حكم الرئيس المخلوع مبارك . وبالتالي كانت العينة تمثيلية لمجتمع البحث.

–كون الخطاب في هذا الفيلم يحمل إيديولوجية مبطنة من خلال القضية التي يمثلها دراميا يتحدث عن مشاكل المجتمع المصري الناجمة عن النظام السياسي في عهد الرئيس المخلوع " حسني مبارك".

–كون أفلام خالد يوسف تعكس تلك القيم السياسية و الصراع القائم في المجتمع المصري سوءا الصراع الطبقي أو الصراع الوطني الاجتماعي في خضم التغيرات الاجتماعية و السياسية الثقافية و التطورات التكنولوجية. كونه كذلك من أفلام شاهين، والتي تتميز بطبيعتها التمردية ،و تعتمد على النقد الاجتماعي و السياسي للواقع المصري ،وفيلم «هي فوضى» ،يرصد فيه ذلك الواقع الاجتماعي والسياسي ،وما طرأ عليه من تغيرات كثيرة. كما أنه يحمل في مضمونه قضية سياسية ألا وهي: العنف السياسي في مصر .

– تحديد المفاهيم و المصطلحات الإجرائية :

1– المفاهيم النسقية:

أ- **الخطاب السينمائي:**(**Discours de cinéma**) (**Discours film**)

- **الخطـــاب:** مشتق من الأصل اللاتيني Discourus و تعني " الحوار" و هناك من يضيق هذا المفهوم ليقتصر علي أساليب الكلام و المحادثة، و يوسعه البعض ليجعله مرادفا للنظام الاجتماعي برمته.

– و يعرفه " هاريس" (Haris): " بأنه منهج في البحث في أيما مادة مشكلة من عناصر متميزة و مترابطة في امتداد طولي سوءا أكانت لغة أو شيئا شبيها باللغة....."

– و " مايكل شورت" (Michael Short) يعتبره " اتصال لغوي ، يعتبر صفقة لغوية بين المتكلم و المستمع ، نشاطا متبادلا بينهما ، وتتوقف صيغته على غرضه الاجتماعي" [1]

- **السينما** : (Cinéma) تتوزع المواقف اتجاه السينما سوءا كونيا أو عربيا، فهناك من يراها وسلة للتعبير الفني و الجمالي ،و آخر يتعامل معها كتجارة مربحة

– البعض الآخر ينظر إليها كأداة للترفيه و التسلية و هناك من يعتبرها أداة للتثقيف و التربية و الدعاية.و صنف آخر يعتقد أن السينما تجليا متقدما للحداثة.

–السينما : هي اختصار لكلمة **cinématographe** : (أي التسجيل الحركي حرفيا–المعرب)، وهذه الكلمة متعددة المعاني تدل في الوقت نفسه على الأسلوب التقني، و إنتاج الأفلام (عمل السينمائي)،وعرضها (حفلات سينمائية) في قاعات العرض، ومجموع نشاطات هذا الميدان(تاريخ السينما)، ومجموع المؤلفات المفلمة مصنفة في قطاعات ، كالسينما الصامتة ،و السينما التوهمية و السينما التجارية ...

[1] سارة ميلز ، **الخطاب** ، ترجمة "يوسف بغول" ، منشورات مخبر الترجمة في الأدب و اللسانيات ، جامعة متنوري ، قسنطينة ، 2004 صـ30.

- و **سينما توغراف** ،وهو نسبة للجهاز الذي اخترعه الإخوة Lumière. وتدل الكلمة في وقت معا على مجموعة التقنيات و الأساليب السينمائية، وعلى ذات النشاط الذي يمكن النظر إليه على صعيد جغرافي فنقول السينما الآسيوية أو السينما الاسبانية [1]

– وعليه **السينما** و هي: " فن تأليف و إخراج الأفلام قصد عرضها ،و هي تعني من حيث اللغة" الصور المتحركة " ،لأنها تقوم على طريقة تحريك و تسلسل الصور بشكل معين .

- و يعرف **الفيلم** أنه ، هو في الأصل لفظ إنجليزي Film و يعني "قشرة أو جلدة رقيقة مثل قشرة البيضة أو النواة ، و هو شريط لين من مادة السيليولويد مطبوعة عليه سلسلة من الصور الفوتوغرافية الثابتة " [2]

-كما يعرف "لويس دلوك"(louis Douk) – السينما- في "السينما و المنشار" (Cinéma et Cie) بأنها :"أداة مهمة للتحدث عن الشعوب".

- أما" آبل غونس" (Abel Ronse) فيعرفها بأنها: " لغة الصور التي تعيدنا إلى الوحدات الكتابية التمثيلية البدائية التي لم تجهز بعد ، لأن عيوننا لم تخلق لأجلها". [3]

و عند " ميتز" (Metz) تحولت إلى موضوع للتأمل و التحليل ، ثم للسؤال الفكري و الجمالي و الحضاري في آن واحد .أما " رولان بارث" (Roland Barthes) فهو يعتبرها " نمط من أنماط المعرفة " في مقالة له بعنوان " عند مغادرة صالة السينما" (en sortant du cinéma). " بحالة التنويم المغناطيسي ، ليستقر " بارث" على الصورة الشعرية للشرنقة : متفرج الفيلم قد يتبنى شعار دودة القز ، لأنني محتجز فأنا أعمل ، وألتمع بكل كثافة رغبتي ، و يرى " بارث" بأن الطريقة الوحيدة لكي ينتزع المرء نفسه من سحر المرآة أي الشاشة ، عليه أن يحطم " حلقة ثنائية "و يمكن تحقيق ذلك باللجوء إلى قدرة المتفرج النقدية (السمعية و البصرية). [4]

و منه الفيلم- حسب النظرية النقدية الأمريكية المعاصرة: " جنسا خطابيا يوازي الخطاب الأدبي بنوعيه، بل أقوى و أكثر عمقا حيث يستخدم عدة شفرات و أنظمة علاماتية : اللغة ، الصورة، الملابس ، الديكور، و المؤثرات كالموسيقى التصويرية.

---

[1] ماري تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، مرجع سبق ذكره ، ص ص 16-18

[2] أنظر :فرانك جوتيران ، **فنون السينما**، ترجمة عبد القادر التلمساني ، المجلس الأعلى للثقافة ،ب ط ، القاهرة ، 2001 ، صـ27

[3] محمودإبراقن، **التحليل السيميولوجي للفيلم** ، ديوان المطبوعات الجامعية، ب ط، الجزائر ،2006 ، صـ7

[4] Roland Barthe **,le bruissement de la langue**, essais critique, édition du seuil, France ; p 407

بالتالي الفيلم نظام غني بالصور ، كل واحدة مرتبطة بالأخرى دلاليا ، فتقنية مجاورة الصور لبعضها البعض لا تكون بصفة جزافية، ذلك أن الاستغراق الزمني في اللقطة وتسريع لقطة أخرى مرهون بالدلالة الخاصة و العامة للنص الفيلمي ، فالسينمائي يركز جهده علي السرد (narration) لأنه يعرف أن المهم ليس ما نرويه ، إنما الطريقة التي نروي بها .

- **الدراسة السيميولوجية للسينما**:حسب "كريستيان ماتز" (Christian matz) " هي أنظمة من العلامات السمعية و البصرية من خلال دراسة الصوت و الصورة إضافة إلى العلاقات الشكلية و الدلالية التي تنتمي إليها" .

- **التحليل السيمولوجي**(**analyse sémiologie**)[1] :

هو استخراج المعنى الظاهري (التعييني) للرسالة سواءا كانت ثابتة أو متحركة (إشهار- فيلم) ثم المعنى التضميني للصورة من خلال الألوان، الأصوات ، الشخصيات..الخ، و خاصة التركيز على الإيديولوجية التي تحتويها الصورة مع نقد مستوياتها الإيحائية للوقوف على إنتاج المعنى باكتشاف تمظهرات الأسطورة التي هي نسق سينمائي مما يسمح بقراءة التعدد الدلالي الذي لا ينفصل عن سلم القيم الاجتماعية التي يفرزها النسق السيميولوجي بشقيه الدلالي و التواصلي.[2]

ب- **الدراما** (**Drama**):يعرفها قاموس (oxford):" تمثيلية معدة للتمثيل على الخشبة المسرح أو الإذاعة "[3]

-و يشير قاموس (bbc) إلى أن الدراما:" تمثيل أو أداء لخشبة المسرح أو التلفزيون أو الراديو."[4]

---

[2]أنظر: قدور عبد الله الثاني، سيميائية الصورة في أشهر الرسالات البصرية في العالم، مرجع سبق ذكره ، صـ 257

[2]محمود إبراقن، **مدخل إلى سيميولوجيا الاتصال**، دار الكتب الوطنية، الطبعة 01، بنغازي، 1995 ، صـــ134

[3]**THE Oxford Large** dictionary ,1995. P243
[4]**BBc English** , dictionary , 1993 ,p33

- أما قاموس (long man) يشير إلى أن" الدراما لم تعد قاصرة على التمثيل المسرحي فقط، بل امتدت إلى سائقي الفنون الأخرى كالإذاعة- التلفزيون و السينما."[1]
- ومن أدق تعريفات الدراما:" شكل من أشكال الفنون تقوم على تصوير قصة أو رواية يقصها كاتب أو مؤلف من خلال حوار على لسان شخصيات تربطها علاقة معينة و تضع الأحداث ،و تشارك فيها في إطار منظور آخذ في التصاعد".[2]

- **الفيلم التلفزيوني**: اتسع مصطلح "السينما التلفزيونية" ليشمل الأفلام السينمائية التي تعرض في دور العرض عن طريق الشاشة الصغيرة- التلفزيون- عن طريق إعداد نسخة من الفيلم السينمائي télé film خصيصا للعرض التلفزيوني ، من خلال صور أقل تباينا من النسخ المعدة للعروض السينمائية ، ويتم ذلك من خلال وسيلة عرض بالتلفزيون tele projector تنقل الأفلام السينمائية عبر القناة التلفزيونية بواسطة كاميرا الكترونية تحول الصورة من معادلة في السرعة .24 صورة/ثانية- 25 صورة /ثانية لتتم مشاهدة الأفلام على التلفزيون [3]

- **الفيلم السياسي**:

يقول المختصون أن الفيلم السياسي:" هو الفيلم الذي يسعى إلى تدمير القيم السائدة خاصة تلك القيم التي لم يعد إنسان هذا العصر يتحملها مهما كانت الأسباب مثل الدكتاتورية، القهر، الاضطهاد و التسلط و عدم المساواة و التوازن بين الواجبات و الحقوق".

- المؤلف محمود قاسم في كتابه " الفيلم السياسي في مصر ":" يرى بأنه من الصعب الوصول إلى تعريف محدد للفيلم السياسي ذلك أن السياسة موضوع متسع و شديد المرونة.

---

[1] Long Man, dictionary , 1994 , p365

[2] سامية علي و شرف عبد العزيز، **الدراما في الإذاعة و التلفزيون**، دار الفجر للتوزيع، ب ط، القاهرة 1997، ص 245.

[3] سامية أحمد علي، **أسس الدراما الإذاعية:راديو و تلفزيون**، الدار المصرية اللبنانية، ط1، القاهرة 2009، ص ص212-214

و في هذا الصدد يعرفه على أنه : " فيلم يصور الواقع السياسي الحالي لزمن إنتاج الفيلم ،كما أن يمكن أن يعرض سيرة بطل من أبطال السياسة الحالية الذين يلعبون دورا في السياسة إبان إنتاج الفيلم، وقد يكون موضوع الفيلم مأخوذا عن واقع الحياة أو مؤلفا من وحي الخيال.."

– وعند المخرج المصري" توفيق صالح"، الفيلم السياسي :"هو الذي يفجر في المشاهدين مشاعر الغضب و الرفض للواقع الذي يتعامل معه ،و يجعله يخرج من العرض وهو يحلم بالتغيير"

–و عند صلاح أبو سيف –رائد السينما الواقعية –:" الفيلم السياسي ليس بالضرورة أن يناقش موضوعا مباشرا إذ يكفي أن يطرح الواقع بدقة بكل سلبياته، و تناقضاته بهدف الوصول إلى حياة جديدة تلغى فيها حدود السلبيات و العوائق التي تعترض الإنسان، و تعيقه في الحياة التي ينشدها"[1]

– **السياسة (politique)**: لغة : مصدر من فعالة، كما أشير وساس الأمر سياسة،ساس،سيوس،سوسا و يقال فلان: ساس الخيل أي روضه وسوس فلان أي أمرني فلان أي كلف سياستهم ، وسست الرعية: أي أمرتها و نهيتها[2]

و السياسة اصطلاحا : فهناك اختلافات كثيرة في تحديد مفهوم دقيق للسياسة ،وكثيرة هي التعريفات الواردة بشأن السياسة ،ولكنها تعني كقدر مشترك بين المفكرين:كل مايتعلق بالدولة و السلطة الحاكمة ،وعلاقتها بالمواطنين.[3]

[1] أنظر: محمد وادفل، **جدول حول تعريف الفيلم السياسي** ، عن الشعب ، بدون ع
http://www.djazairess.com/echchaab/6220jhvdo_4//2015الساعة 11:09،

[2] ابن منظور، **لسان العرب**

[3] Hans Morgenthau ،politics among nations، afred knopf، new York، 5th id ،1975 ،p82

المفاهيم الإجرائية:

الفيلم السينمائي الدرامي: هو الفيلم المصري الذي يتناول الواقع الاجتماعي والسياسي الذي عرفه المجتمع المصري و يحاكي الحياة اليومية للمواطن المصري من خلال تلك الأحداث و الشخصيات الممثلة و التي تعرض تلك مختلف القضايا السياسية من إرهاب و تطرف و فساد و عنف سياسي.

العنف السياسي: هي تلك الممارسات القهرية و العنيفة من إرهاب وإهانة و إذلال و تعنيف و تعذيب التي مارستها الشرطة المصرية في السجون باتجاه مواطنيها(العنف البوليسي). من خلال ما عرف ب" الدولة البوليسية." وحتى اعتقال المواطن و فض المظاهرات و التجمعات و غيرها بالقوة .

الفيلم السياسي: هو الذي يقدم الواقع السياسي للمجتمع العربي و المصري من خلال رصد مختلف القضايا السياسية من علاقة الحاكم بالمحكوم، الفساد، الإرهاب، العنف البوليسي، حقوق الإنسان، القضية الفلسطينية و غيرها من خلال تحليلها وحتى الانتقاد و التقويم.

الإطار النظري

الفصل الأول: الخطاب السينمائي: دراسة في الأسس و المفاهيم

المبحث الأول: تاريخ السينما في العالم و الوطن العربي

المبحث الثاني : نظريات و اتجاهات السينما

المبحث الثالث: البعد الإيديولوجي و الدلالي للخطاب السينمائي

المبحث الأول : تاريخ السينما في العالم و الوطن العربي:

و إن كانت الصناعة السينمائية قد استجمعت مراحل الإنتاج و التوزيع و العرض في بعض الدول كالولايات المتحدة، بريطانيا و فرنسا، فلم يتسنى أن تبدأ في دول أخرى كمصر إلا بالمرحلة الأخيرة وهي العرض، و انتقلت منها إلى التوزيع فالإنتاج.وقد كان أول عرض سينمائي شهدته مصر 1896 في مقهى" زواني" بالإسكندرية.

و في القاهرة كان من نفس السنة في سينما " سانتي" بالقرب من فندق" شبرد" القديم[1]، وقد كانا العرضين سوى صور ملتقطة لمناظر متفرقة، كما أن التجارب السينمائية الأولى في مصر كانت أجنبية بالدرجة الأولى[2] .

ومرت السينما المصرية تقريبا بنفس مراحل السينما في العالم من السينما الصامتة إلى الناطقة ..الخ، مع وجود بعض الاختلافات الجوهرية بينها وبين سينمات العالم.ففي سوريا قد بدأ الإنتاج السينمائي سنة1928 من خلال فيلم " المتهم البريء"، أما بالنسبة لتلك العروض السينمائية في سوريا فأنها ترجع لسنة 1908،وقد كانت في مدينة حلب من خلال جماعة أجانب قدموا من تركيا، و قدموا صور متحركة عجيبة .

مع أن البعض يرجع البداية الرسمية للسينما في 1912 عندما عرض" حبيب الشماس" صورا متحركة في مقهى في دمشق، حيث كانت آلة العرض تدار باليد و كان الضوء فيها يتولد من مصباح يعمل بغاز الأسيتيلين[3].

وفي الوقت الذي قد عرفت فيه مصر، و كذا فلسطين العروض السينمائية جاءت العروض متأخرة في سوريا، و قد كان أو دور عرض سينمائية 1916 في دمشق من خلال " سينما جنا ق قلعة"، ولتتوالى فتح دور العرض بعد ذلك، وقد كان أول فيلم روائي سوري هو المتهم البريء من خلال مبادرة مجموعة من الشباب الهواة. [4]

---

[1] أنظر: جان الكسان، **السينما في الوطن العربي**، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، ب ط، الكويت ، 1982، ص23.

[2] وليد القادري، **صورة الإسلاميين في السينما المصرية–**تحليل سيميولوجي لفيلمي" عمارة يعقوبيان "و"ومرجان أحمد مرجان" ، إشراف :عبد السلام بن زاوي، مذكرة تخرج لنيل ماجستير، تخصص: السينما و التلفزيون ووسائل الاتصال الجديدة، جامعة الجزائر-3-، 2011-2012 ، ص22.

[3] جان الكسان، المرجع نفسه ، ص ص 87-90

[4] بشار إبراهيم، **تجربة القطاع العام في السينما السورية** ، مجلة السينما العربية ، العدد1، 2015 ، ص ص 84-85

http://www.cause.org.Ib/home/publication-pupur.php?id=5192&Media Id=2،تاريخ2015/3/ 7،10: 17

وعلى الرغم أن السينما في لبنان بدأت في وقت متقارب مع السينما في كل من مصر1927، سوريا1928 و لبنان وذلك في عام 1929،و قد اعتبر مؤرخو السينما فيلم" مغامرات إلياس حبروك" سنة 1929 إخراج و إنتاج الايطالي " جوار دانوبيدوتي".

وقد كان أول فيلم لبناني صامت وقصير، تمثيل هواة لبنانيين وأطلق عليه آنذاك "كوميديا اجتماعية انتقاديه صامتة" ، و نظرا لتلك الظروف و العلاقات الاجتماعية و السياسية و غيرها أخذت السينما في لبنان منحى خاص لذلك كانت المحاولات كغيرها من الدول العربية بين محاولات أجنبية و أخرى جادة من قبل السينمائيين شباب لتتوالى الأعمال السينمائية في لبنان[1].

و قد اعتبرت السينما اللبنانية أنها سينما ناعمة، وفي نفس الوقت فيها ملامح من ثقافة الحرب أي الحرب في لبنان، فهي تجسيد روح الفلسفة السينمائية صورة و صوتا وحتى يمكن مقارنتها مع السينما الفرنسية حيث أنهما يمتلكان ذات الحس الفني في التعاطي مع الواقع و الماضي[2].

أما بالنسبة للسينما في فلسطين فقد ارتبطت بالسينما المضادة التي سخرت لخدمة الصهيونية، أي استخدام هذا الفن لأغراضها .و قد بدأت السينما الفلسطينية العربية مع " إبراهيم حسن سرحان" سنة 1916 عندما صور الملك سعود خلال مجيئه إلى فلسطين في فيلم مدته 30 دقيقة، و قد عرض في سينما " أمير" بتل أبيب.

و لتتحول السينما فيما بعد ضمن إطار منظمة التحرير الفلسطينية لتعبر عن نضال الشعب الفلسطيني في سبيل وطنه المغتصب وبذلك كانت " سينما نضالية".

و بالنسبة لمجمل تلك الأعمال التي أنتجت ضمن منظمة التحرير الفلسطينية كانت من النوع التسجيلي نذكر منها " لا للحل السلمي "1969، " بالروح بالدم" 1970، " العرقوب"1972،" ليلة فلسطينية " 1972، " حرب الأيام الأربعة" 1972 و غيرها .أما بالنسبة لأفلام الإنتاج المشترك كانت:" شهادة الأطفال في زمن الحرب" 1973، « فلسطين ستنتصر"1969، « ثورة حتى النصر"1970...الخ.

أما جماعة السينما الفلسطينية فقد أنتجت فيلما واحدا " مشاهد من الاحتلال في غزة "، أما بالنسبة للسينما الروائية كانت 1973 من خلال إنتاج مشترك مع الجزائر[3].

---

[1] جان الكسان ، مرجع سبق ذكره، ص ص123-124.

[2] ايفان علي و عثمان الزياري، **السينما اللبنانية عي الأنعم و التونسية والمغربية و الجزائية هي الأروع و الأرقى**، مجلة كتابات ، بدون عدد ،http:/www.kitabat.com، 2015/6/27، الساعة22:05

[3] أنظر :جان الكسان ، مرجع سبق ذكره، صص141-160

أما بالنسبة للسينما في المغرب العربي في كل من الجزائر، تونس والمغرب فقد كانت متأخرة نوعا ما، و لظروف مغايرة كانت محيطة بها .و إن كانت السينما في مصر تأرجحت بين القطاع العام و الخاص على غرار السينما في سوريا و العراق التي حكمها القطاع العام من خلال المؤسسة العامة للسينما ، ففي الجزائر كانت غير وسارت بخطوات تطورية مدروسة و استطاعت أن تخرج بالسينما العربية إلى المستوى العالمي رغم ولادتها في ظل معركة التحرير.

أما عن تلك العروض السينمائية فقد كانت وبعد أيام قليلة من عرض " لوميير" بباريس، فقد قام الفرنسي " فليكس مسجيش"بتصوير مشاهد في كل من العاصمة ووهران و عرضها على المستوطنين .ومع ذلك عرفت عروض سينمائية قليلة، وحتى سنة 1899 جاء الفرنسي " دافيد" الذي عرض أفلام " ميليه" في الجمعية الأدبية لمدينة وهران، كما لم تنشأ أي دور عرض سينمائي حتى 1908.

و في سنة1914 بلغ عدد دور العرض 2، و قد كانت بداية السينما " استعمارية" قد سخرت لخدمة مصالحه .

و بالتالي ليس للجزائريين علاقة بها.[1] وحتى سنة 1947 لم تكن هناك سوى مصلحة فوتوغرافية، و في سنة 1947 أنشأ الفرنسيون مصلحة سينمائية لإنتاج عدد من الأشرطة القصيرة .

وبالنسبة للسينما الجزائرية الحقة فقد ارتبطت بحرب التحرير. و بالتالي لم تختلف كثيرا في بداياتها عن السينما الفلسطينية من حيث كونها **سينما نضالية**. وقد كانت البداية من خلال مدرسة " التكوين السينمائي" 1957 و التي تكفلت بتعليم و إعداد السينمائيين، كما كانت تنتج عدة عروض سينمائية تلفزيونية. [2]

وبالتالي كانت الحاجة الملحة لإيجاد سينما تواكب مسيرة الثورة و التي بدأت 1954. ومنه كانت السينما ملتزمة بالقضايا الوطنية آنذاك، ونقل واقع الجزائر المحتلة و إيصال صوت الثورة إلى أبعد الحدود.[3]

---

[1] أنظر: منصور كريمة ، **اتجاهات السينما الجزائرية في الألفية الثالثة** ، إشراف : فرقاني جازية ، رسالة تخرج لنيل دكتوراه ، تخصص: الفنون الدرامية، جامعة وهران، 2011-2013، ص 26.

[2] جان الكسان ، مرجع سبق ذكره، ص ص 216-217

[3] منصور كريمة، دراسة سبق ذكرها صص 37-38.

ومن بين تلك الأفلام في تلك الفترة :" اللاجئون" 1956، " الجزائر الملتهبة" 1957،وغيرهما وقد كانت هذه البداية لتنطلق السينما الجزائرية ما بعد الاستقلال لإنتاج مجموعة من الأفلام إذ بلغ إنتاج الأفلام الطويلة حتى سنة 1974 حوالي 25 فيلما ، أما القصيرة و المتوسطة الخيالية 9 أفلام و غيرها لتؤسس لسينما جزائرية جديدة.[1]

وعليه مر تاريخ السينما بالعديد من نقاط التحول ولا نقصد بالتطور الفني فقط من الانتقال من السينما الصامتة إلى الناطقة أو ما شابه ذلك، و إنما الارتباط بالأحداث السياسية الكبرى كالحروب، الثورات المحلية أو الأجنبية ذات التأثير العالمي .

و هذا الارتباط الوثيق هو ما يؤسس لسينما جديدة تعرف" السينما السياسية" أو " سينما الحرب" ،" السينما الثورية" وغيرها من المصطلحات التي عبرت عن ذات السينما و إن كانت السياسية كمفهوم أعم و أشمل أكثر.

وقد ولدت السينما السياسية من رحم الواقعية الجديدة التي ظهرت في إيطاليا –بعد الحرب العالمية الثانية – في الأفلام الأولى لروسلليني، فيسكولتي، أنتونيوني، فلليني و جرمي و دي سانتيس ولاتوادا. و ترجع البدور الأولى للسينما السياسية إلى عام 1955 عندما أخرج " جيلو–برنتيكورفرد" أول أفلامه الروائية وهو" جيوفانا" و يقال أن السينما السياسية ليست ابنة السينما المعاصرة، و إن تاريخها هو نفس تاريخ السينما كله و هذا صحيح من وجهة النظر القائلة بأن لكل فيلم ولكل عمل فني بعده السياسي أيا كان الموضوع الذي يتناوله. وبالتالي يؤرخ لهذه السينما مع تلك الأفلام التسجيلية لفيرنوف الروسي و " إيفانس" الهولندي وغيرهما من رواد السينما التسجيلية السياسية .

وهنا يجب التصنيف أن يكون بعيدا عن السينما التسجيلية و يكون حصرا بالسينما الروائية التي تتناول موضوعا سياسيا، وهي التي تبلورت في الستينات و فرضت نفسها على الإنتاج السينمائي العالمي في السبعينات و التي لا يمكن مقارنة تأثيرها الواسع بالتأثير المحدود للسينما التسجيلية السياسية أو السينما ذات المدلول السياسي.

وليعتبر عام 1958 العام الذي ولدت فيه السينما التسجيلية في فيلمي" الطريق الأزرق" الطويل أو أفلام " بونتيكورفو الطويلة"، و " التحدي " لفرانشكو روسي" و اللذان يعدان من أعظم مخرجي الأفلام السياسية .و لتتطور هذه السينما بعد ذلك من خلال أعمال اليوناني " بوويدربرج–أدالين" و الإيطالي" اليوبيتري– الطبقة العاملة تذهب إلى الجنة" ، و البريطاني " بيتر واتكنز–حديقة العقاب" و غيرهم،و لتبلغ هذه السينما مرحلة النضج و الذروة .

[1] جان الكسان ، مرجع سبق ذكره، ص ص 218–219.

وقد استطاعت من خلال أفلام " جيلو بونتيكورفو" الإيطالي ك"كابو"1960 ،و كذا" معركة الجزائر"1966 ،و التي اعتبرت بداية النجاح العالمي للسينما السياسية بقدر ما اعتبر فيلم" زد" لكوستاجافرس"1969 بداية النجاح الجماهيري لهذه السينما[1]

وقد ارتبط ازدهار الفيلم السياسي مع ازدياد النضال ضد الحرب في الفيتنام، كما ارتبط أيضا بالقارة الإفريقية و أمريكا اللاتينية .وكان طبيعيا أن تسير السينما الأمريكية مع موجة الأفلام السياسية و من أشهر تلك الأفلام التي ظهرت مع بداية الستينات ومطلع السبعينات " ساكو و فانزين" للمخرج " جوليانو مونتلادو" و فيلم" قصبة مائية للمخرج" فرانسيسكو لوزي".[2]

وقد عرف الإنتاج السينمائي المرتبط بالسياسة بعض الركود بسبب ظهور أفلام الخيال العلمي بهوليوود، إلا أنه عاد وبقوة إلى السينما مع ذلك الحراك السياسي على المستوى العالمي، و بذلك اتجهت السينما إلى تناول قضايا حقوق الإنسان، حقوق الأقليات،القمع السياسي، الحريات العامة، الذاكرة السياسية و غيرها.[3]

وبذلك كانت هناك أعمال جسدت العديد من القضايا و الشخصيات و الرموز السياسية المعروفة كفيلم" تاتشر"- المرأة الحديدية- سنة 1980، و الذي تناول حياة رئيسة الوزراء البريطانية " مارجريت تاتشر"، و بالإضافة إلى فيلم" دبليو" الذي تناول قصة حياة جورج بوش الابن. و زد على ذلك فيلم "آخر ملوك اسكتلندا " و غيرها .

وميلاد السينما السياسية في العالم العربي توازنا مع ميلاد السينما السياسية في العالم، فهيمنت قضايا التحرر على الإنتاج العربي كنتيجة للظرفية السياسية الوطنية وحتى العالمية .ومنه تناولت الأفلام قضايا التحرر الوطني من الكفاح ضد الاستعمار البريطاني، الفرنسي، الايطالي، الاسباني، الصراع العربي الإسرائيلي، والمقاومة الفلسطينية، الثورة الجزائرية و صولا إلى الحرب على الإرهاب في السينما المعاصرة اليوم ، فقد التزمت السينما العربية بتلك القضايا إلى جانب عرض النموذج السلطوي و رموزه(الحاكم، أجهزة القمع ، رموز السلطة ..الخ)، وقضايا النضال من أجل الديمقراطية، و الانتهاكات ضد حقوق الإنسان و غيرها.

---

[1] محمد علوان جبر، **المخرج الايطالي- جيلو بونتيكورفو مثلا..السينما السياسية**، جريدة الاتحاد، العدد21498، http:/www.alittahad.com/paper.php ?name=news&file=article=21498، 2015/6/4، الساعة11:12

[2] جمال بن زروق ، **دراسة القيم السياسية والثقافية المنقولة عبر الصورة السينمائية** –دراسة نظرية وتحليلية لفيلم trules ص396، http://www.univ-skikda.dz./index.php.fr/05

[3] أنظر : مهرجان" اسني ورغ" ، **السينما و السياسة أية علاقة و بأي أفق؟**، http:/www.festivalissninourgh.com/festival/3a81a7d9-0/conference، 2015/5/6، الساعة 11:17

ومع النظام الاشتراكي دافعت هذه السينما عن القيم الإنسانية الخيرة و المثل العليا و العدالة الاجتماعية، و معالجة قضايا الشعب . ومع التطور في ظل الانفتاح الاقتصادي، اتجهت السينما إلى معالجة القضايا بأسلوب شعري إيديولوجي أو خطابي أو حتى تقريري سياسي من خلال " التخيل السياسي"لذلك الواقع السياسي و الحكم البرغماتي و الانتهازية الوصولية .

و لتتخذ السينما العربية مسارا وطنيا يتمثل في مجابهة الاستعمار الذي استهدف تغريب المجتمع العربي و استغلاله، كما اتخذت مسارا قوميا للدفاع عن القضية الفلسطينية و مناصرة العديد من التجارب السياسية العربية، و الدعوة إلى الوحدة العربية، و قد كانت تلك الروايات السياسية مادة دسمة للعديد من الأفلام السينمائية آنذاك فتحولت العديد من الروايات المصرية لنجيب محفوظ، عبد الرحمان الشرقاوي و غيرهما إلى أعمال سينمائية.

كما حملت السينما السياسية واقعا انتقاديا وحقوقيا من خلال نقد الواقع و التاريخ من خلال التناول الدرامي، المعالجة و التحليل .ليطغى موضوع الذات العربية أو الهوية على الأعمال السينمائية التي عبرت عن معوقات التطور السياسي و الاجتماعي الناتج عن الخطب الأيديولوجية التي سادت بتبني الأنظمة العربية له، ومرارة حرب الخليج الأولى و الثانية و توالي هزائم العرب .

ومنه أصبحت السينما السياسية تعكس هذا الواقع مباشرة أو غير مباشرة من خلال محاكاة ساخرة قائمة على السخرية و النقد و الفضح و تعرية الذات و الموضوع معا.

و تمكنت من تنمية الوعي السياسي، و التعبئة الشعبية و النضالية في موجة تحد خارجي (العدوان الأجنبي) أو تحد داخلي (الاستبداد).[1] .

وبالتالي حملت هذه السينما قضايا الأمة و الوطن و استطاعت تناولها سينمائيا، و كثيرة تلك الأعمال التي تشهد على ذلك من خلال جدية الطرح ، المعالجة و التناول.

[1] أنظر: عن ملخص ندوة الدور النهضوي للسينما العربية، محور السينما العربية و السياسة،

http:/www.caus.org/lb/home/print.php ?id=33،215/5/6، الساعة11:16

المبحث الثاني: نظريات و اتجاهات السينما

يقسم النقاد و الدارسين للفن السينمائي، الخطاب الفيلمي لعدة مدارس و اتجاهات كما يسميها البعض أو حتى نظريات الفيلم السينمائي، فلكل منها أسس لشكل ما، وكان له مبادئ و منطلقات تبناها وحتى جسدها في إطار عمل سينمائي. ومنه يمكن حصر هذه الاتجاهات فيما يلي:

1-الاتجاه أو السينما الواقعية(réalisme):

هذا الشكل أو الاتجاه الفني الأكثر شيوعا و انتشارا باعتبار أن السينما هي محاكاة للواقع و مرآة عاكسة له، لذا استطاعت هذه السينما أن تثبت وجودها و بقوة عالميا وعربيا .

– "يؤسس لهذا الاتجاه منذ انطلاق قطار الإخوة لوميير، بحيث ما قدمه لوميير مثل الشكل الواقعي في السينما، من حيث تصوير مشاهد ذات ديكورات طبيعية خالصة ،و ليس هذا فقط فإن أعمال لوميار لم يستعن بأي ممثلين إطلاقا ، فالأشخاص المتواجدون هم أشخاص عاديين"، ليعد لوميار من مؤسسي التقاليد الواقعية في السينما . [1]

و بالنسبة" لتحديد مفهوم الواقعية نذهب إلى ما جاء في حوار مخرج الواقعية الجديدة" روبرتو روسلليني" ،و الذي نشر في كتاب" الواقعية و السينما " :" الواقعية هي استجابة للحاجة الحقيقية لرؤية الناس على طبيعتهم بنوع من الشفافية ،و بدون الحاجة إلى اصطناع استثناءا، وهذا ما يعني التسليم أن الاستثناء يأتي من خلال استقصاء الواقع " . وليوافقه في ذلك " أندريه بازن" –ذلك الناقد الذي بفضله أصبحت الواقعية معروفة للجميع.

ففي مقال نظري بعنوان(الثورة في لغة الفيلم) يرى أن الواقعية تمثل تجسيدا لعمق الميدان(الواقع)، ذلك الواقع الذي ينقله السينمائي من خلال كاميراته، و ليسمح للمخرج بدوره على المحافظة على هذا العمق من خلال خلفية ومقدمة اللقطة التي تنقل الواقع بشكل أوضح و أعمق بكل حيثياته [2].

وعليه كنقطة يتفق عليها الكل أن الواقعية هي اتجاه أو مدرسة سينمائية تجسد الواقع، وتنقله دون إضافة أو تجميل فيه. لذلك ارتبطت هذه المدرسة بالأفلام الوثائقية بالدرجة الأولى في بداياتها مع أفلام لوميير الفرنسية.

---

[1] أنظر: رعد عبد الجبار ثامر، **نظريات و أساليب الفيلم السينمائي** ، دار ورد الأردنية للنشر و التوزيع ، ط1، عمان، 2016، صص33-34

[2] أنظر : توني مكين، **النظرية الواقعية و السينما**، ترجمة: ممدوح شلبي ،

http://mamdoughshalaby2.blogspot.com/2013/11/blog-post5891.html، 2017/5/11، 13:20

و الواقعية كانت مستخدمة من قبل مختلف الفنون، و لكن كنمط سينمائي يؤرخ له البعض مع حركة الواقعية الجديدة التي خرجت من ايطاليا أثناء الحرب العالمية الثانية، ومع كتابات نقدية مثل كتابات "أندريه بازن"، والذي دافع في المجلد الأول من كتابه(ماهي السينما؟) ، و قد استعان بفيلمي:" سارقو الدراجات "و فيلم" أمبرتو دي"(Umberto D)لفيتوريو دي سيكا" وذلك لتعزيز وجهة نظره. [1]

و إن المتأمل لفيلم " سارقو الدراجات" يرى أنه يتحدث عن حقائق اجتماعية، فالفيلم عن شخص يفقد دراجته ويحاول بيأس استعادتها، فبدونها لا يستطيع العمل و بدون العمل لن يستطيع إعالة عائلته.

فهذا الفيلم–حسب البعض– يعتبر مثالا عظيما لواقعية الموقف، فالواقعية تظهر من خلال تلك الشخصية و العقبة التي تواجهها ليست عقبة روائية و إنما اجتماعية. وبالتالي تناول تلك الصعوبات التي تواجه الإنسان في حياته[2].

ونفس الشيء بالنسبة لفيلم " إمبرتو دي " و في هذا الصدد يذهب "بازن" إلى القول أن أهمية السينما لا تتمحور حول الحدث و لكن حول التمعن فيه، بمعنى الاهتمام بالحياة المعاشة أكثر من الحبكة المتصاعدة، والشخصيات ما هي إلا نماذج من هده الحياة. إضافة إلى الفيلمين هناك العديد من الأفلام التي اندرجت تحت الواقعية منها أفلام ك " النانوك الشمالي"، " المدرعة بوتمكن" وغيرهما[3]

فالواقعية تكون من خلال إبراز جوانب من العالم الحقيقي، وحتى عيوبه و تفاصيله الخفية، و تجسيدها فنيا في إطار عمل سينمائي، لذلك كانت أكثر اتجاه اتصالا بالجمهور يمثلهم، وتمثل لهم من خلال كشف حقيقة وواقع حياة. [4]

و إن كانت الواقعية بالنسبة ل" روسلليني" هي شكل جمالي يبلور الواقع، فأنها بالنسبة ل"زافاتيني" –كاتب سيناريو في حركة الواقعية الجديدة الايطالية– تكشف عن الظلم الاجتماعي في العالم.

---

[1] توني مكيبين ، عناصر الواقعية السينمائية، **عناصر الواقعية السينمائية**، ت:ممدوح شلبي، http://mamdoughshalaby2.blogspot.com/2013/06/blog.html ،تاريخ11/5/2017،18:20.

[2] توني مكيبين ،أشكال السينما الواقعية ، مقال سبق ذكره

[3] توني مكيبين، عناصر الواقعية السينمائية، المقال نفسه

[4] أنظر: رنا ناصر، **أهم مدارس السينما العالمية: الواقعية الجديدة و تأثيرها على السينما المصرية** http://www.arageek.com/art/2017/12/12/new-realistic-school in cinema ،25/1/2018، ساعة09: 16

و"الواقعية في جوهرها تتجاوز الاهتمام بما هو فني إلى ما هو واقعي"،[1] "لذلك يؤكد رواد المدرسة الواقعية على الجوانب التسجيلية لفن الفيلم"[2] . ومنه يبقى الموضوع في حد ذاته الأهم في الاتجاه الواقعي أكثر منه الجوانب الشكلية للفيلم، خاصة إذا قلنا السينما هي فن رصد الواقع ، و الواقع وجب نقله كما هو بحيثياته دون تغير لشكل الواقع .لذلك وجب نقل صور لمواقع حقيقية ،و أشخاص عاديين .

"لذلك فالواقعية ، و منذ بدايتها ركزت على محاكاة الواقع أو ما أسمته واقعية الموقف بعيدا عن تلك المؤثرات الفنية و السينمائية ،ليحس المشاهد من خلال تلك المشاهد الفيلمية نابعة من الواقع المعيشي، وكل تلك التطورات و المشكلات و العقبات في حياة الشخصيات الفيلمية يحسها المشاهد و يعيشها دراميا. فمن خلال تلك المشاهد الفيلمية يتولد لدى المشاهد إحساسا بأنه يشاهد تعقيدات الحياة أمام عينيه، وكأنه أمام حياة حقيقية". [3]

"ومنه إن الاتجاه الواقعي عبر عن الواقع، و كانت انطلاقته من الشارع، ليتجه السينمائيون إلى الشوارع بعيدا عن تلك الاستوديوهات[4]"، لذلك فإن الديكورات المستعملة في تصوير الفيلم كانت أكثر واقعية ، كما استخدمت الحوارات العامية العفوية بعيدا عن ماهو منمق ، و كما يتم هنا الاستعانة بأشخاص عاديين لتصوير المشاهد، ليضفى على المشاهد واقعية أكثر.

" وعليه يمكن تلخيص الأسس و المنطلقات التي اعتمدتها المدرسة الواقعية: عدم الاعتماد على فريق سينمائي مكلف أي بمعنى تصوير أفلام بتكاليف منخفضة ، وحتى ديكورات منمقة(البساطة)، فالشارع أكثر إقناعا من الناحية الفنية، فالحبكة وجب أن تعبر الواقع ،ولا تكون مصطنعة أي التركيز على تقديم ما يعبر وفي نفس الوقت و يثير الجمهور، و ليس صحيحا ما يزعم البعض أن الواقعية لا تهتم بالحبكة، بل العكس فهي تسعى لخلق واقعية، وفي نفس الوقت تحتوي على نوع من التشويق لكن بقدر محدود حتى لا تنتفي صفة الواقعية على الفيلم.بمعنى التركيز على السرد دون تسطيح الدراما من خلال المحافظة على عناصر الواقعية ،و كذا الاهتمام بضرورات السرد في الوقت نفسه".

---

[1] توني مكيبين، النظرية الواقعية و السينما، مقال سبق ذكره

[2] لوي دي جانيتي ، **فهم السينما** ، تر: جعفر علي، دار الرشيد للنشر ، ط2، بغداد ،1981 ،صص 543

[3] توني مكيبين، أشكال السينما الواقعية ـمقال سبق ذكره

[4] توني مكيبين ، عناصر الواقعية السينمائية ، مقال سبق ذكره

و"عليه و لأسباب اقتصادية و إيديولوجية فضلت الحركة الواقعية اللجوء إلى مصادر تنوير طبيعية"[1]، فالإضاءة طبيعية في الغالب ،و التصوير لا بد أن يكون في الأماكن الطبيعية و ليس في ديكورات وغيرها. وكل ذلك من أجل خلق حبكة قوية وأكثر واقعية تنطلق من الحياة الواقعية من خلال إظهار القضايا الحياتية و الاجتماعية ومعالجتها بدل الهروب منها[2] ".

وبالتالي حرصت الواقعية على الارتباط بالواقع .

والواقعية سينمائيا ارتبطت خاصة بالحركة في إيطاليا في إطار ما عرف" الواقعية الايطالية الجديدة"، و قد استخدمت هذه العبارة لأول مرة في وصف حركة التجديد في السينما الايطالية بعد الحرب العالمية الثانية، و التي عبر عنها " أنتونيوني"، " فيسكونتي"،" وفلليني" و غيرهم. وكان القصد من كلمة الجديدة التمييز بين الواقعية بمفهومها الجديد ،و الواقعية كما عرفت في السينما الايطالية قبل ذلك، فهي ليست واقعية الموضوع فقط وإنما واقعية الشكل أيضا، وليست واقعية الأدب و إنما واقعية السينما. و إن كانت الواقعية الجديدة في الثمانينات تشترك مع الواقعية الجديدة في ايطاليا في العقد الخامس إلا أنها تختلف في مصر حسب تاريخ تطور السينما المصرية.

إن الواقعية الجديدة المصرية لا تقتصر على الواقع الاجتماعي الحي، و إنما تمتد لتشمل الفانتازيا في " أنياب و الأفوكاتو" لرأفت المهيبي، و السيرة الذاتية في " العوامة70"، وما وراء الواقع في " الحب قصة أخيرة"، و الكوميديا في " السادة الرجال " وحتى التاريخ ...الخ. مع أن المؤرخ للواقعية الجديدة في السينما المصرية يرجع بدايتها الفعلية في الثمانينات من خلال " العوامة70" لخيري بشارة، و إن كان هذا الاتجاه ارتبط بدوره أو امتد عما قدم في السبعينات من خلال ما عرف " جماعة السينما الجديدة" سنة1968.وقد كانت نتيجة عدة عوامل ثقافية أبرزها بداية تخرج دفعات معهد السينما1963، و بداية القطاع العام في السينما في نفس العام.

و لعل العامل الأبرز هو بداية حركة نقدية تربط بين تطور السينما في مصر و تطورها في الوطن العربي و العالم .والتي حاولت أن تدفع السينما للمشاركة في حركة السينما،وعلى هامش المجتمع. ولعل تلك القضايا والتطورات السياسية التي ارتبطت بواقع المجتمع، وكذا بدورها بواقع السينما منها أحداث "يوليو1967"،و مظاهرات الشباب في مصر و العالم 1968 ليتفجر الصراع و أصبح القضية الأولى في السينما و المجتمع. [3]

[1] ماري –تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية ، مرجع سبق ذكره،ص35

[2] توني مكيبين ، أشكال السينما الواقعية، مقال سبق ذكره

[3] سمير فريد ، الواقعية الجديدة في السينما المصرية، **الواقعية الجديدة في السينما المصرية،** http://www.neelwafurat.com/it impage.aspx§id=egb5033-5005045&search=books، 2017/12/19،الساعة17:44

ولعل هذه الجماعة السينمائية كانت رافضة بالدرجة الأولى لنشاطات مؤسسة السينما في عهد ثروت عكاشة، و إن كانت تقدم أغلب الميزانية في إنتاج الأفلام للمخرجين الأكبر سنا من الأجيال الأقدم، و لتتضمن هذه المجموعة من المخرجين الشباب:" محمد راضي"،" علي عبد الخالق" إلى جانب " رأفت المهيبي"،"وداود عبد السيد" و" أشرف فهمي" و المصورين: "محمد عبد السميع"،" سعيد شيمي"و" سمير فرج" والناقد " سامي السلاموني" و " سمير فريد " و غيرهم .و قد كانت لهذه الجماعة إنتاجات سينمائية منها " أغنية على الممر"و" ظلال في الجانب الآخر" .و هذا الأخير منعته الرقابة من العرض لما أثاره من مشاكل سياسية.[1]

ومنه الواقعية في السينما المصرية تبلورت في الستينات من خلال أفلام صلاح أبو سيف و يوسف شاهين " في أعماله " باب الحديد " و "كبوريا " لخيري بشارة ووصلت إلى ذروة النضج في الثمانينات من خلال أفلام عاطف الطيب، داوود عبد السلام (فيلمه :" أولاد حارتنا" المأخوذ عن رواية نجيب محفوظ ") و خيري بشارة و محمد خان و رأفت المهيبي، وقد كانت هده الواقعية تعبيرا عن جيل النكسة(حرب 73و معاهدة السلام) الذي رفض النكسة ورفض في الوقت نفسه واقعية أبو سيف " و " صالح "و "شاهين"، صنع واقعية بلا ضفاف على حد تعبير" روجيه غارودي" فجيل الواقعية هو جيل الثورة.

وجيل الواقعية الجديدة هو جيل النكسة من خلال " ماهر عواد "، شريف عرفه" و"فاضل صالح " أما جيل التسعينات أو جيل الواقعية السحرية هو جيل العالم الجديد الذي ظهر مع سقوط الحلم الاشتراكي 1989 و سقوط الحلم العربي 1990 من خلال أفلام " محمد كامل القليوبي"و" أسامة فوزي "و" مجدي أحمد"و " رضوان الكاشف "و" سيد سعيد "و " ساندرا نشأت " و " زكي فطين عبد الوهاب" ومن أبرز أعمالهم :""الأبواب المغلقة" و" المدينة"،" عمر2000" و إن كان لكل جيل علاقة بما سبقه فأفلام "كمال سليم " أصداء من أفلام " نيازي مصطفى"، وفي أفلام " عاطف الطيب" أصداء من أفلام " صلاح أبو سيف" وغيرهم .[2]

[1] أحمد رفعت، **تجارب سينمائية بديلة في السياق المصري**، مدونة شبكة الشاشات العربية البديلة،
http://www.malaffatnaas.com216/08/04،2017/5/11،الساعة19:44

[2] أنور محمد ، **الموجه الجديدة في السينما المصرية**- ملخص دراسة لكتاب " سمير فريد"- ، عن البيان ،
http://www.albayan.ae/paths/books/2005-08-22-194089،2017/12/19،الساعة18:00

و إن كانت الواقعية في السينما المصرية قد بدأت مع أولى الأفلام التي أخرجها "كمال سليم" في فيلمه " العزيمة1939، فالفيلم عالج مشكلة البطالة و العمل الحر بأسلوب واقعي نابع من صميم الحياة المصرية، و قدم العديد من النماذج البشرية في الأحياء الشعبية، و قد اعتبره النقاد طفرة ناجحة و متقدمة في تاريخ السينما المصرية، كما اعتبره " جورج سادول" أنه أحد الأفلام المائة المختارة في تاريخ السينما العالمية، و يكون بمثابة البداية الحقيقية للسينما الواقعية، بتقديمه صورة صادقة إلى حد بعيد للحياة في الحارة المصرية بشخصياتها و عاداتها و طباع أهلها. [1]

فالواقعية التي بدأت في ايطاليا انتقلت إلى مصر، لتبدأ الكاميرا تخرج إلى الشارع مثلما حدث في ايطاليا، و أخذت تهتم بالشخصيات المهمشة في المجتمع وتتناول حياتهم اليومية [2]

وعليه الواقعية في السينما المصرية كانت سائدة من خلال الأربعينات و الخمسينات، وعلى الرغم أنها عرفت مرحلة النضج في الثمانينات إلا أنها بدايتها في هذه المرحلة شهدت تراجع نوعي للواقعية مع ظهور أفلام " المقاولات" التي لا تمت للواقع بصلة، و لكن سرعان ما استعادت الواقعية مكانتها على الساحة السينمائية من خلال أفلام المخرج " محمد خان" الذي اهتم بمشاعر الإنسان و قضاياه، لتعبر أفلامه عن الشارع و خاطبت المهمشين و التقطت تفاصيل حياتهم اليومية بعين واعية من خلال أسلوب فني سلس بسيط، ليقدم الواقع من خلال كل ما يراه وما هو موجود.

وكانت ضمن أعماله" أحلام هند وكاميليا" 1988، و " زوجة رجل مهم "1988 و الذي اعتبر بمثابة صرخة في وجه السياسة و الضباط وقتها. بالإضافة إلى " الحريف "1984 و فيلم " خرج ولم يعد" 1984 ليخرج من خلال هدا الفيلم لينقل واقع الريف . [3]

ولعل الكثير يرجع بداية الواقعية المصرية آنذاك للبيئة المحيطة في إطار تلك السياسة العامة التي حكمت قطاع السينما، مع ارتفاع إيجار الاستوديوهات و المعدات، فتلك التكاليف الإنتاجية المكلفة دفعت السينمائيين للجوء إلى التصوير في البيوت و الشوارع بعيدا عن الاستوديوهات الداخلية، و إن كان البعض يرى أن الفكرة كانت نتيجة فكر رأسمالي أكثر منه فكر سينمائي جديد أو حتى إيديولوجي، و لكن ما ميز تلك الأعمال أن التصوير في أماكن حقيقية. [4]

---

[1] أنظر:وليد قادري، دراسة سبق ذكرها، ص ص 26-27

[2] رنا ناصر، مقال سبق ذكره

[3] رنا ناصر، مقال سبق ذكره.

[4] أنور محمد ، الموجة الجديدة في السينما ، مقال سبق ذكره

و لنذكر ضمن هذا الاتجاه الواقعي العديد من الأعمال منها أفلام " عاطف الطيب " : " سواق الأتوبيس"1982، " الحب فوق هضبة الهرم" 1986 الذي تناول واقع حياة الطبقة المتوسطة ماديا و اجتماعيا، و كذا فيلم " جبر الخواطر" 1998 ،وكان عبارة عن نافذة للظلام والظلم وفقدان الحقوق. بالإضافة إلى " الطيب " هناك المخرج " داوود عبد السيد" والتي كانت أفلامه تتضمن العديد من الأسئلة الاستثنائية عن الإنسان وحياته ولم يكن يكتفي بطرح الأسئلة على الجمهور بل ويحرك دهنهم للبحث عن الإجابة ، فهو يرصد الواقع وتفاصيله ويقدمها على الشاشة .ومن أفلامه :"أرض الأحلام" ، " الكيت كات" .

وفي حديثنا عن الواقعية لا نغفل عن الحديث كذلك عن المخرج " خيري بشارة" صاحب" يوم حلو ويوم مر"،"كبوريا" ، " أمريكا شيكا بيكا" والذي تناول موضوع هجرة الشباب . وزد على ذلك أعمال "رأفت المهيبي " صاحب التكنيك الفانتازي في تقديم الواقع من خلال :" سيداتي آنساتي"،" سمك لبن تمر هندي ،" وميت قفل".[1]

و لا يمكن أن ننسى أبو الواقعية المصرية المخرج" صلاح أبو سيف"، وقد كانت أفلامه من واقع حياة الناس والمهمشين، وود اسمه ضم قائمة "أفضل مائة مخرج في العالم" ، وحسب "جورج سا دول" تميزت أفلامه بقوة إحساسه بالحياة الشعبية و بالواقع الإنساني.[2] وبذلك كان أول من اهتم لأمر الطبقات الدنيا في المجتمع .

من خلال أعماله على سبيل المثال: " شباب امرأة"1956،وكذا فيلم" بين السما والأرض"1959،وفيلم" بداية ونهاية"1960[3]، " القاهرة30"1960، و" الزوجة الثانية"1967 وغيرها . مع الإشارة أنه كان مساعد للمخرج "كمال سليم " في فيلمه" العزيمة" الذي يعد من كلاسيكيات السينما المصرية، كما يعد مخرجه الرائد في السينما الواقعية و أبو الواقعية ليأتي بعده" صلاح أبو سيف" الذي نهل الكثير من الثقافة السينمائية، ليظهر واقع البيئة الشعبية بشكل غير مسبوق في السينما المصرية من خلال فيلم " لك يوم يا ظالم"1951 الذي لقي نجاحا جماهيريا، و اعتبر بداية أخرى جديدة للواقعية المصرية بعد ريادة واقعية "كمال سليم ".

---

[1] رنا ناصر، مقال سبق ذكره.

[2] أحمد الجندي، **صلاح أبو سيف..المفكر السينمائي**، جريدة النهار، العدد1398، ص18،
http://www.annaharkw.com/annahar/Article.aspx?id=287679&date=19082011، 14/12/2018، 20:27

[3] رنا ناصر، مقال سبق ذكره.

بالإضافة إلى أعماله نذكر فيلم " ريا و سكينة" 1953 الذي وظف فيه التحليل الاجتماعي للمجتمع المصري من حيث الفروقات بين حياة الفقراء في الأحياء الشعبية و الأغنياء في الأحياء الراقية، ليشير إلى فكرة مهمة ألا وهي جذور الجريمة وعلاقة أطرافها الاجتماعية ببعضها البعض، وكذا علاقة المجرم الذي تحميه السلطة السياسية، ولعل ذلك لازال موجودا في مجتمعنا اليوم[1].

إضافة إلى هذا الفيلم نجد " الفتوة" الذي يكشف فساد السوق و الاستغلال و الذي اعتبره البعض أنضج و أقوى أفلام صلاح أبو سيف من حيث الموضوع، القصة و الإخراج، فأفلامه الواقعية عكست ذلك صورة الإنسان الفقير ضحية الاستغلال و الإقطاع، وقد كانت هذه الأفلام تحاكي الطريقة المتبعة في الأفلام الواقعية الايطالية . بالإضافة إلى ذلك تضمن أفلامه نقدا اجتماعيا .[2]

وكيف لنا الحديث عن الواقعية النقدية ولا نذكر أحد أعلامها ألا وهو المخرج العالمي " يوسف شاهين صاحب روائع "ابن النيل"، وصراع في الميناء " و " باب الحديد"...الخ[3]

"وبين الواقعية النقدية و الواقعية السحرية ظهر في الفترة الأخيرة في السينما المصرية مصطلح آخر للواقعية ألا وهو " الواقعية الوحشية" كما أسماه بعض النقاد، وهذا الاتجاه ساد مؤخرا من خلال عدة أعمال " حين ميسرة"2007 للمخرج " خالد يوسف"، و " إبراهيم الأبيض" للمخرج " مروان حامد"2009، وحتى فيلم " حلاوة روح" لعلي الجندي.

فإن هذه الواقعية تمزج بين المدرستين : الطبيعية و الواقعية في آن واحد، و إن كانت الواقعية تعبر عن الواقع الاجتماعية و السياسي، فالطبيعية تعبر عن الواقع الإنساني الذي تحركه الغرائز، و ليبدو الإنسان في تلك الواقعية كأنه يعدو إلى أصوله الأولى في الكهوف. ولتعبر بذلك عن " سينما غير نظيفة" – حسب الوصف الشائع-

و إن كانت السينما ومنذ بداياتها عبرت عن مختلف تلك القضايا حتى الجنسية منها. ذلك أن الجنس، السياسة و الدين تعد الأعمدة الأساسية للدراما منذ المسرح اليوناني في القرن الخامس قبل الميلاد"[4].

---

[1] أحمد الجندي، مقال سبق ذكره.

[2] جان الكسان ، مرجع سبق ذكره ، ص ص 46-48

[3] عثمان تزغارت ، **من الواقعية النقدية إلى السينما السياسية** ، صحيفة الأخبار ، العدد587، http//www.al-akhbar.com/node/aa5013،2015/3/1،الساعة20:59

[4] أنظر: سمير فريد ،**الواقعية الوحشية في السينما المصرية**، جريدة المصري اليوم ، بدون عدد ، http://www.almasrylyoum.com/news/details/436483،2017/12/19،الساعة18:06

ومنه كانت السينما الواقعية هي أكثر الاتجاهات شيوعا في سينمات العالم لما تتضمن من قيم فنية وجمالية و إنسانية تخاطب فيها مشاعر المشاهد وفكره ليجد في تلك السينما واقعه أو حتى تقريبا لواقعه.

2- المدرسة أو السينما السريالية(supréalisme) :

يرجع النقاد و الدارسين للفن السينمائي ظهور هذا الاتجاه لما بعد الحرب العالمية الأولى، " ففي بداياتها كانت تعترف بتلك الأفلام الهوليودية واسعة الانتشار التي يمثلها نجم سينمائي، و كذلك تلك الكوميديات الفكاهية ،ولكن فيما بعد اعتبرها السرياليون أنها سينما يتم إبداعها عبر التقاليد الفنية التي يعي بها الفنان و هذا يتناقض مع السريالية .

وبالرجوع إلى السريالية كاتجاه فني ظهر في الرسم كذلك كما ظهر في السينما، فقد كانت حركة ثورية في الفن و الأدب و الموسيقي من خلال الانصراف عن الواقع الواعي إلى الواقع اللاوعي داخل النفس البشرية حيث ينبغي إطلاقه و تحرير مكبوتا ته و استخدامها في إطار الفن خاصة".[1]

وعليه وظف هذا الاتجاه في السينما ذلك أن الطبيعة البصرية للسينما تتشابه مع الحلم في تجربة المشاهد، (انطلاق السرياليون من الأحلام لأنها تعبر عن مكنونات النفس الإنسانية) .

"فالسينما من خلال العتمة داخل صالة الشاشة و الضوء المنبعث من الشاشة ذلك السحر الذي تتحد فيه العوامل السيكولوجية و البيئية لخلق الدهشة و الإيحاء، و تحرير العقل الباطن، ورغبات كامنة تحت نطاق الوعي حتى إن السينما عبرت عن ذلك الاتصال العقلاني و اللاعقلاني من خلال التحام المتفرج بالشاشة، لتخلق من خلال تلك العملية الأشبه بالتنويم المغناطيسي استسلاما للمتفرج و تصعيد الرغبات المدفونة الخفية و إبرازها من خلال ردود الفعل المباشرة و التلقائية وهكذا في عتمة الصالة يبدأ المتفرج في ولوج الحلم والانتشاء بذلك الخدر اللذيذ الذي يدغدغه و يسمو به فوق الواقع عندئذ يتحرر" اللاشعور" من الكوابح العرفية بينما تكبت ملكاته العقلية المنطقية[2].

"فالسينما هي الوسيط المثالي لذلك، وكان هذا ما جاء به الكاتب السريالي " أنتونين أرتو" في بحثه عن إمكانيات الوسيط السينمائي و أطلق عليه:" السينما الطازجة"، و قد كان هدفه هو اكتشاف ميكانيكية الأحلام لكي يعيد بناء تلك الطاقة للحلم كطريقة لتأويل أو تفسير الأحلام، وصاغ من تمزيق الصور أشكالا وقدمها للجمهور المشاهد كصورة نقية.

---

[1] انظر : إيرين فوستر، **مدخل إلى السينما السريالية** ، ت: ممدوح شلبي، http://www.mamdoughshalaby2.blogspot.com/2015/02/blog-post19.html،2017/5/11الساعة19:54

[2] أنظر: أ فوغل ، **السينما التدميرية** ، ترجمة:أمين صالح ، دار الكنوز العربية ، بدون طبعة ، ب ب،ب ت، ص 9-11

وبينما يشاهدونها في حالة استسلام للصورة ،وهذه التجربة تستثير وتحرر أحاسيسهم، وفي محاولة لتطبيق نظريته كتب سيناريو لفيلم " المحارة ورجل الدين1928 للمخرجة" جيرمين دولاك" ،ومع ذلك اعترض هو على الفيلم بوصفه تشويها لنظريته ." [1]

والسريالية كاتجاه فني تجسد من خلال أعمالها الولوج إلى اللاوعي(اللاشعور) للشخصيات وفهم تصورات المشاهدين من خلال أحلام اليقظة، الأحلام، المكبوتات، التخيلات الجنسية ..الخ، فهي تسعى لسبر أغوار العقل الباطني و الكشف عن الصراعات النفسية الذاتية، و استنطاق تلك الأفكار و المشاعر التي يعيشها الإنسان لنلمس من خلال تلك الأفلام استكشاف لحالات نفسية عبر وسائل سينمائية مما يخلق رد فعل لاشعوري في عقل المشاهد، وهي تستخدم المؤثرات الفنية و الإضاءة و المونتاج و غيرها لتستحضر أفكار و خيالات و أحلام تلك الشخصيات، مستخدمة التكنيك السردي في عرض المشاهد و اللقطات الفيلمية.

"وحتى سنة 1928كان فيلم" الأندلسي" تجسيدا لكل من ذلك، وقد كان العمل نتاج تعاون بين الرسام " سلفادور دالي*" و " لوي بونويل"، وقد جاءت فكرة الفيلم على أنه يحتوي صور غير واضحة كانت من تداعي أحلام دالي و بونويل، لذلك كل صور الفيلم جاءت صادمة و غير متوقعة .ولكن رغم غموضه إلا أنه لقي نجاحا جماهيريا، كما أنه جسد تصورات النفساني " سيجموند فرويد"(النفسية و خاصة اللاشعورية)، من خلال استكشاف للكيفية التي يعمل بها العقل في الحلم وكيف يخلق المعاني في اللاشعور" .

و إن كانت السريالية كحاجة ملحة لما خلفته الحرب العالمية، فقد تهاوت منظومة القيم الاجتماعية و السياسية و الفكرية و الدينية و الأدبية، فأورثت الإنسان حربا هائلة تركت وراءها الملايين من الضحايا(نفسيا).

وعليه ارتبطت أعمالها بالدهشة و الغرائبية وصياغة علاقات جديدة وجمع المتناقضات لم يكن يجمعها إن أعادت صياغة الواقع المتهاوي على منطق جديد، و اعتمدت على تحليلات " فرويد" في الكشف عن مكنونات اللاوعي الذي يخزن تجارب الطفولة بمراراتها و عذاباتها و عقدها للكشف عن رغبات الإنسان المكبوتة و أحلامه التي تصطدم مع الطابوهات الراسخة للمجتمع أو تبدو غير واقعية، فاللاوعي هو الأساس في فهم مشكلات الإنسان و تحليل شخصيته و إدراك أزماته، لذلك

أنظر:ايرين فوستر، مقال سبق ذكره

*سلفادور دالي : سلفادور دالي : هو فنان اسباني ،و أحد أعلام السريالية، عرف برسوماته الغرائبية التي كانت مستوحاة من عالم الأحلام و اللاوعي وفق لنظرية التحليل النفسي الفرويدية. وقد دخل 1929 في عالم صناعة الأفلام عندما تعاون مع لويس بونويل على فيلمين Un Chien andalou و.L'Age d'o وظهر إبداع دالي بعد عدة سنوات في فيلم آخر، (1945) Alfred Hitchcock's Spellbound. واستخدمت لوحات دالي في تسلسل الحلم ضمن أحداث الفيلم، وساعدت على مؤامرة من خلال إعطاء أدلة على حل سر لشخصية الإضرابات النفسية للشخصية.

لا تقيس مضامينها من الواقع التقليدي و إنما تتعداه للأحلام.

" وقد جاءت السريالية بهدف إطلاق روح الإنسان وتحرره من قيود المنطق ، العقل ، الرتابة و الجمود، لذلك جاء اهتمام المخرج السريالي على الخيال "[1]

وبالنسبة لكل ذلك فان التصورات السريالية كانت ملهمة لعدد من المخرجين فمثلا نجد المخرجين الأمريكيين :

"ما يا ديرين" و"ستان براكهاج" و "كينيث أنجر"قد استخدموا الطريقة السريالية لتوسيع حدود الرمز السينمائي المستعمل، و إصابة المشاهدين بالصدمة بعيدا عن التلقي السلبي في مشاهدة الأفلام. لنجد فيلم " لقاءات ما بعد الظهيرة "لمايا ديرين 1943 قد استخدم السرد الرتيب و الرمزية الفرويدية على نطاق مكثف لكشف الذاتية النسوية في السينما.

أما المخرج " براكهاج " كان أحيانا يرسم أو يقدم تصميمات ذهنية على شريط السلولويد* في فيلم"كلب و نجم و إنسان" 1962 ،حيث استخدم الصور الغير المتوافقة بطرق تجعل المشاهد مغتربا عادة، و في فيلم" ألعاب نارية" للمخرج "كينيث أنجر"1947 استخدم صور عنيفة لعرض شذوذه الجنسي.

و كان للجماليات السريالية حضور في أفلام التحريك اليابانية وكذلك أفلام أوروبا الشرقية ،كما تم اعتماد التصور السريالي و الجمع بين المتناقضات وتقنية السرد الروائي اللا تصاعدي، كما اعتمدوا على الرمز الفرويدي لإحداث الصدمة للجمهور و استفزازه.[2]

وقد اجتاحت الحركة السريالية العالم كله ، و امتدت إلى الوطن العربي ، حيث ظهرت أكثر من فنان سريالي عربي في مجال الأدب، الرسم و السينما .حيث اهتم هؤلاء بمعالجة المواضيع(بطريقة غير تقليدية) أي الجوانب النفسية للإنسان [3]

---

[1] محمد بدير ، **جماليات الديكور بين المسرح و السينما– دراسة مقارنة لنماذج عالمية–**، إشراف: الياس بوخموشة، أطروحة دكتوراه، تخصص : سينوغرافيا فنون العرض، جامعة سيدي بلعباس ، 2017-2018،ص ص 217-218

*شريط السيلولويد: عبارة عن مادة صلبة شفافة قوامها السلولوز و الكافور تصنع منها الأفلام و أدوات أخرى. **أنظر:** ماري جورنو، معجم المصلحات السينمائية ، مرجع سبق ذكره،ص14

[2] أنظر:ايرين فوستر، مقال سبق ذكره

[3] علي سعيد ، **الحركة السريالية : كيف تفهم الحركة السريالية في الفن؟**htpp ;//www.ts3a.com، 16/06/201

البدايات السريالية في مصر، وكانت من خلال جماعة (المتحولين) في بداية الثلاثينات ، وشارك فيها جورج حنين ورمسيس يونان، وكامل التلمساني. ففي عام 1937 قدم جورج حنين أولى محاضراته عن السريالية في مصر، وشرع في تنظيم جماعة السرياليين وكان من بينهم كامل التلمساني

وفي 1938 يوقع 40 فنانا ومثقفا مصريا وبينهم التلمساني (يحيا الفن المنحط) وكان بمثابة صرخة احتجاج جريئة ضد منع هتلر الفن الحديث في ألمانيا باعتباره فنا منحطا، وكان هذا البيان هو بداية جماعة (الفن والحرية) ، وأصدرت لها مجلة التطور .

وكتب التلمساني بها العديد من المقالات والدراسات، كما نشر بها العديد من رسوماته التعبيرية التي كانت تصاحب الموضوعات والقصص الأدبية ،كما شارك في تحرير جريدة (دون كيشوت) باللغة الفرنسية، وصمم التلمساني صفحتها الأولي وكان يشارك في رسم صفحاتها إلى جانب الرسومات الداخلية المصاحبة وكتب بها أيضا مجموعة من المقالات والدراسات المهمة، ولعل أهمها دراسة عن الفن التشكيلي في مصر حتى عام 1940 . الفن والحرية [1]

ولتتشكل ملامح التيار السريالي في مصر من خلال جماعة ‘‘الفن والحرية’’

"ويعتبر الشاعر والناقد المصري **جورج حنين**، الأب الروحي للسريالية المصرية، ، بحسب تعبير حنين، كانت السريالية ، سبيلا لتغيير العالم، فهي رفض لكل النظام الاجتماعي والسياسي الذي أدى للحرب العالمية الثانية في تلك الفترة، ما يعكس تبني سرياليي مصر لأفكار السريالية الفرنسية، والاعتماد على أفكار فرويد عن اللاوعي وتقنيات الكتابة الآلية بوصفها جوهر إنتاج العمل الفني"[2]. حيث تجاوزت السريالية الواقع ، ونقلت المعاناة الإنسانية دون تجميل ، وركزت على الخفايا النفسية.

"ويبرز كذلك هذا التأثر في الفن التشكيلي والتصوير الفوتوغرافي، إذ تتبدى الموضوعات المشتركة، وتقنيات التعبير التي تتلمس الحلم والواقع في ذات الوقت.

---

[1] محمد عبد العزيز ، **كامل التلمساني فنن من زمن الاساطير** https://www.masress.com/alkahera/3956، 16/06/2016

[2] عمار المأمون ، **فرنسا تحتفي برموز السريالية المصرية وسط الانتقادات العرب**

https://alarab.co.uk/%D9%81%D8%B1%D9%86%D8%B3%D8%A7-%D8%AA%D8%AD%D8%AA%D9%81%D9%8A-%D8%A8%D8%B1%D9%85%D9%88%D8%B2-%D8%A7%D9%84%D8%B3%D8%B1%D9%8A%D8%A7%D9%84%D9%8A%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B5%D8%B1%D9%8A%D8%A9-%D9%88%D8%B3%D8%B7-%D8%A7%D9%84%D8%A7%D9%86%D8%AA%D9%82%D8%A7%D8%AF%D8%A7%D8%AA 16/06/20
16

وهذه المقاربات الفنية تسعى إلى التقاط الحساسية المرتبطة بمصر وطبيعتها، فالموضوعات لم تكن تقليدا لموضوعات سريالي فرنسي من حيث المضمون، بل استفادت جماعة الفن والحرية من التقنيات الفنية لإنتاج ما يعبر عنه بـ''روح العصر'' في تلك الفترة والنزعة الثورية بوصف السريالية في جوهرها موقفا يرفض شكل العالم الحالي، الذي يهمن على الطبيعة البشرية ويقيّدها ويكبح جماحها، ليكون الفن هو الوسيلة الوحيدة لتحريرها، خصوصا أنهم ابتدعوا مصطلح ''الواقعية اللاموضوعية'' كتعريف آخر للسريالية، كما استعادوا التراث الفرعوني والأساطير والشعوذات المرتبطة به، كوسيلة لتلمس الروح المصرية والتغيرات التي كانت تمر بها.

وعليه ألقت هذه الحركة بظلالها على السينما المصرية ، ليحاكي العديد من السينمائيين هذا الاتجاه ، و جسدوا تلك الجماليات السريالية في الفن السينمائي المصري .

"ويعد "كامل التلمساني " ، ذلك الفنان التشكيلي و الناقد ، الذي أصبح مخرجا سينمائيا فيم بعد ، وجسد الاتجاه السريالي من خلال أول أفلامه" السوق السوداء" ، ليربط هنا بين تجار السوق السوداء التي تفشت في مصر في تلك الفترة أثناء الحرب العالمية الثانية ،وبين تجار السينما الذين قدموا أفلاما سوداء [1] وهو فيلم يناقش أخطر المشاكل والتي تتولد أكثر في ظروف الحروب، وهي مشكلة التجار والسوق السوداء وأغنياء الحروب، وتناول خلاله الأسباب الاجتماعية والسياسية المؤدية لذلك، ودور الجهل في طمس الحقائق، واهتم خلال الفيلم بالبناء الداخلي ووضوح مشاعر الشخصيات وجانبها الأخلاقي ورغباتها وأحلامها، فقد استطاع رسم لوحة جديدة بعنوان "السوق السوداء" بالغة الصدق والثراء الفني[2] .

ويعتبر المخرج المصري رأفت الميهي ، من بين المخرجين الذين حاولوا تجسيد هذا الاتجاه في أفلامهم، و ظهرت السريالية عند المهيبي من خلال ".لكوميديا السريالية"، و لعل أهم أفلامه "سمك لبن تمر هندي" (1988)، وهي أكثر أفلام الميهي جموحًا في الخيال والتفكك. في الفيلم بدءًا من عنوانه "سمك لبن تمر هندي"، الذي يشير إلى جمع ثلاثة أشياء لا تجتمع على مائدة واحدة، مرورًا بحبكة الفيلم اللامنطقية التي تتحدث عن أن الأنتربول الدولي، يتخذ من أحد مستشفيات القاهرة مقرًا لغسيل دماغ الإرهابيين وتطهيرهم، وتحوير صورة الأطباء إلى صورة جزارين معدومي القلب، وجزء من الحكومة، انتهاء بطغيان اللون

[1] أنظر : بسنت جميل ، **باحثون يناقشون السريالية المصرية في السينما و التصوير الفوتوغرافي** ، اليوم السابع ، بدون عدد، http://www.youm7.com/story/2015/11/28/2465011

[2] محمود عبد الله تهامي ، **كامل التلمساني .. معاناة السوق السوداء**، البوابة نيوز https://www.albawabhnews.com/3103829

الأبيض على كادرات الفيلم، مما يشعرنا بأننا في حلم أو في البرزخ، وغير ذلك[1] من خصائص السريالية.

وقد شكل فيلم المخرج العالمي " يوسف شاهين " :" أسكندرية كمان وكمان"، علامة فارقة في تاريخ الاستراتيجيات السريالية.

وعليه حاولت السريالية المصرية التعبير عن المعاناة اليومية للمواطن المصري، و التركيز على ما يعانيه من هلوسات و عقد و أزمات نفسية التي كانت نتيجة الظروف الحياتية المحيطة به بالدرجة الأولى ، و الشعور بالإحباط . وكما استعان هؤلاء رواد السريالية المصرية بتقنيات تجمع بين الفوتوغرافيا و الفوتو مونتاج و اللعب بدراما الضوء و مخادعة تكبير التفاصيل لتوحي بعوالم أخرى.

3- السينما التعبيرية(expressionnisme) الألمانية:

كانت في أولى محاولات ألمانيا لتأسيس حكومة ديمقراطية محاولات لإنتاج أفلام، و تأسيس سينما خاصة في تلك الفترة، و إن كانت تلك الصور الصارمة لأفلام أيقونية مثل حجرة " الدكتور كالغيري"1920أو" ميتروبوليس"1927 لا تعبر عن فترة زمنية في بلد فحسب، بل كذلك مثلت الأساس الجوهري للصناعة الأولى للأفلام .

ومع دخول الصوت إلى الفيلم الألماني 1930، تطور هذا الفن وتم تطوير الإمكانيات التقنية و السردية للسينما إيمانا بالقوة الكامنة للفيلم .

وبالتالي تم تبني توجه فني في سبيل تطوير هدا الفن ألا وهو التعبيرية[2] ، "ويسعى الفنان التعبيري نحو التجريد و التشويه لتجاوز المظهر اليومي الواقعي لتصوير العالم،و قد انبثقت التعبيرية من رحم الحرب و الدمار الذي لقي بألمانيا ، ومع ذلك استطاعت من خلال روادها تقديم تلك المشاعر من الذعر و التصرف الاعقلاني في الحياة اليومية"[3].

فهذه الأخيرة ازدهرت في ألمانيا في السنوات الأولى من القرن العشرين، وبالرغم من تراجع هذه الحركة في الحرب العالمية الأولى خاصة مقارنة بالمشهد المسرحي المتألق في ذلك العصر، لكنها استطاعت أن تكتسح السوق السمعي البصري و يكون لها أعمال مميزة، فهي لم تحقق مبيعات فقط ولكن استطاعت أن يكون لها خزانة فيلمية إبداعية خالدة. فقد كان للحرب العالمية الأولى انعكاساتها على تلك الأفلام في تلك الفترة .

---

[1] ايهاب قريبة ، **سينما رأفت المهيبي بين فانتازيا الحياة في مصر وتحديات الانتاج**،https://www.ultrasawt.com /

[2] إيان روبرتس، **السينما التعبيرية الألمانية –عالم الضوء و الظلال** –، ت: يزن الحاج، المؤسسة العامة للسينما ، بدون طبعة، دمشق،2013، صص7-8

[3] محمد بدير ، جماليات الديكور بين المسرح و السينما، دراسة سبق ذكرها ، ص176

ووجب الإشارة إلى أن السينما الألمانية كان لها وزنها في المشهد السينمائي العالمي من خلال تلك النوعية من الأفلام التي تنتجها بالرغم من صعوبة اللهجة الألمانية مقارنة باللهجات الأخرى .

وقد ظهرت التعبيرية الألمانية محركة أدبية و فنية وتطورت ووصولا إلى السينما مع ظهور فيلم "حجرة الدكتور كالغيري" للمخرج روبرت واين(ROBERT WIENE) ،الذي كان بداية فعلية لظهور السينما التعبيرية

و قد كانت هذه السينما تعتمد على استخدام الضوء و الظلال، وجود القلق، أساليب التمثيل المتكلفة، مواضيع التعبير النفسي وأجواء الرعب وما وراء الطبيعة، ومع سهولة تمييز كل هذه المظاهر التعبيرية على شاشة السينما إلا أنه كان من الصعوبة اقتفاء جذورها الدقيقة ولعل ذلك راجع إلا أنها مدرسة أو كحركة فنية قد أخذت العديد من الأساليب المختلفة من الأدبيين، الفنيين، و السينمائيين ،و شكلتهم في قولب فني تعبيري، فقد استعارت من رواية الرعب القوطية، الحركة الكلاسيكية، الحركة المستقبلية، الفولكلور، الحكايات الشعبية وغيرها .

"والتعبيرية تتضمن كل الأفلام ذات الموضوعات المقلقة و الخيالية ، وذات الحركات التي تعتمد على الظل و النور" [1]

"وقد تميزت السينما التعبيرية بالطابع غير المألوف ، من تشويه الأشكال ، كتجسيد مادي لتشوهات الذهن و تشوهات الحضارة الألمانية في ذلك العصر ، بحيث كانت المناظر الداخلية و الخارجية في فيلم " عيادة الدكتور كالغيري " ، بسقف زواياها حادة بشكل بارز وتنحدر الجدران بطريقة خطرة، و الأشجار على طول الطريق ملتوية تجريدية"[2]

وقد كانت تلك النوعية من الأفلام تتميز بالطابع التهربي –كما سمته عالمة الاجتماع" إيميلي ألتينلو–أي بمعنى الهروب من الواقع عبر الجنوح إلى الخيال في الأفلام، وقد كانت السينما في تلك الفترة منتشرة بين الطبقات العاملة وما تحت المتوسطة الدين اعتبروها كشكل من الترفيه، يقبلون عليه خاصة مع عدم توفر المال و الوقت و الرغبة لمتابعة المسرح أو الفنون الأخرى، وقد كانت بالنسبة لهذه الطبقة إيجاد بديل عن الأحلام على حد تعبير الروائي النمساوي"هوغوفون هوفمانشتال"[3]

ومع انتشار هذه الوسيلة جماهيريا اهتمت السلطات الألمانية بها لتتحول إلى العالمية 1917 مع تأسيس بوفا(مؤسسة التصوير و الأفلام) و التي أنشأت أعظم أستوديو سينمائي في ألمانيا هو أستوديو" أوفا" .

[1] ماري –تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية ، مرجع سبق ذكره،ص41

[2] أنظر:آلان كاسبيار ، **التذوق السينمائي** ، تر: وداد عبد الله ، منشورات الهيئة المصرية العامة للكتاب، بط، القاهرة ، 1989،ص157

[3] إيان روبرتس ،مرجع سبق ذكره، صص19-22

فظهرت السينما التعبيرية كشكل سينمائي ركزت على الواقعية السيكولوجية و الطبيعية و الرمزية، و أصبحت المسيطرة حتى على توجهات السينما الفرنسية.[1]

ولعل الباحث في الواقعية يجد أن الرومانسية كانت الدفعة الأولى للتعبيرية، كما أن الاهتمام بقصص الرعب الشعبية في خلق حساسية لما يسميه الألمان الغرائبي أو الخارق للطبيعة من خلال ما يعرف باللاوعي، و الأرواح الكامنة و المكبوتة، و قد كان لذلك أصداء في أسلوب الرسامين الرومانيين في ألمانيا من خلال الشخصيات الكئيبة و المناظر الطبيعية الساحرة.

كما اجتذبت قصص الرعب الليلية، الطبيعة البرية، البحار العاصفة، الأطلال المعزولة أو حتى الأفراد التائهين انتباه مخرجي الفيلم الألماني. فكل ذلك انصهر قي السينما التعبيرية[2].

وقد كان لآثار الحرب و السخرية من مستقبل ألمانيا سببا في رفض التعبيرية في كل مكان عاملا مساعدا في دخولها إلى السينما خاصة مع انتهاء المسرح التعبيري سنة 1920، و إن كانت معظم السينمائيين التعبيريين قد جاءوا من المسرح منهم المخرج " مورناو" .

وبذلك اهتمت الحركة بنقل مشاهد الحرب في العالم المهدد بالقمع، و الفرد المرهق مابين الرأسمالية و المجتمع الصناعي، وكذا محاولات استكشاف النفس الإنسانية و تطرفاتها و غيرها . ولتطرح العديد من القضايا من خلال أسلوب بصري و إخراجي فريد، في حين اعتبر البعض أن التعبيرية كانت مجرد وسيلة استخدمت لأغراض تجارية فقط، ولم يكن استخدام خطوط الضوء المطلية وأسلوب تمثيلي متكلف سوى استجابة للعوز الحاد في السلطة و المواد التي انتشرت في ألمانيا.

و بالمقارنة مع ما حققته السينما التعبيرية كسينما متميزة إلا أنها جمعت بين عدة متناقضات خاصة في ظل الحداثة الثقافية مع أنه كان لها انجازاتها الفكرية الخارقة التي عرضتها الأفلام بحماس، لكنها قامت على المزج بين التعقيد الفكري و الحسي، بين الفن الراقي و الفن العابر، بين كشف الإدراك المرضي و حالات الحدود النفسية في تلك الأفلام بإدخال كثير منها خاصة المنجزة بين 1919-1929 لكنها لاقت شعبية في الداخل و الخارج .

ومع تميز الصناعة السينمائية الألمانية بالطابع الراديكالي اللاواقعي، فقد كانت أفضل أفلام تلك الفترة في إدراكها تجريدية في أدائها و جذابة كليا سرديا ليخلق المخرجين، الكتاب، الممثلين ..الخ عوالم سحرية، فأنتجت فانتازيا سينمائية من خلال العشرينات تجمع بين الخفة، الضوء، الظل و حركات قوس قزح .

---

[1] أنظر:ايرين فوستر، مقال سبق ذكره

[2] إيان روبرتس، مرجع سبق ذكره، ص ص22-25

كما اعتمدت على وحدة الإخراج و كل هذا أشاد به البعض وخاصة في السينمات المنافسة.[1]

ومنه استطاعت أفلام ألمانيا عرض كل تلك المعلومات و القضايا عن الأحداث الاجتماعية و السياسية في عصرها، مع أن تلك الظروف السياسية قد أثرت على تلك الأفلام، و عرضها. و إن كانت هذه الأفلام – حسب البعض- قد جسدت وهم الواقع، و إن كانت السينما أولا و أخيرا وسيلة للهروب من الواقع.

وعليه اعتمدت هذه الأفلام الألمانية على الخرافة و الأسطورة وحتى إلقاء الضوء على الحاضر، و التنبؤ ببعض مفاهيم المستقبل و التشويق و الخيال خاصة لمشاهد يعاني الحروب، فكان فيلم المغامرات أحد الأنماط الأكثر شيوعا، كما تم الاعتماد على الدراما التاريخية و الخيال العلمي التي كانت كبدائل لشقاء الحياة اليومية، كما كانت لتلك القصص البوليسية نصيبها. [2].

عليه قدمت السينما التعبيرية الواقع من خلال مفاهيم الحلم و الواقع، الجنون و العقل، العمى و الإبصار وغيرها .

وهذا ما ميز هده السينما عن غيرها من السينمات الأخرى.

4- الموجة الفرنسية الجديدة(nouvelle vague):

كان لظهور أطروحات(بازن) في مجلة كراسات سينمائية دور ليس فقط في التأسيس للاتجاه الواقعي في السينما، و إنما أيضا في التأثير على جيل السينمائيين، فالأفكار التي جاء بها قد تم تبنيها من قبل بعض الشباب السينمائيين فيما بعد. وكان ضمن تلك الأفكار السينمائية : الابتعاد عن التصنع المتكلف للفيلم السينمائي، و اعتماد الواقع كمادة خام للسينما، و كذلك تحقيق الاستمرارية المكانية الزمانية من أجل منح الأحداث التجسيد مرئيا و فكريا أمام عين المتلقي.

فهذا التيار استطاع التأثير على الفن السينمائي، و حتى التأثير على سينما الدول الأخرى لاسيما فرنسا.[3]

ولعل التطور الأهم في السينما الفرنسية كان تكاثر و ازدهار أفلام و إنتاجها ضمن سياسة سينما المؤلف خلال حقبة الموجة الجديدة. [4]

---

[1] إيان روبرتس، مرجع سبق ذكره، ص ص28-30

[2] إيان روبرتس، مرجع سبق ذكره،صص10-17

[3] ماهر إبراهيم ،صلاح محمد طه،**التوظيف الدلالي لبناء اللقطة–المشهد عند الموجة الفرنسية الجديدة**،مجلة الأكاديمي،العدد52،ب ب 2009،ص198،http://iasj.net/iasj ?func)=fulltext &ald=4733، تاريخ3/2015/ 7،10: 17، ص189

[4] محمد بدير ، جماليات الديكور بين المسرح و السينما، دراسة سبق ذكرها، ص140

وقد ظهرت هذه الحركة في الخمسينات ، لتحمل اسم الموجة الجديدة، ومصطلح الجديدة استخدم أولا من قبل الصحفية (Françoise Giroud) في مجلة" الاكسبريس" الفرنسية، وقد أشارت إلى تلك الحركة التي استهدفت الشباب الفرنسي سنة 1957 للتعرف على التغيرات بين أواسط الأجيال المختلفة، فاستخدمت الموجة الجديدة للدلالة على الجيل الجديد القادم، ولتستخدم بعد ذلك للإشارة إلى تيار السينمائيين الشباب الدين حاولوا خلق سينما جديدة مختلفة عما قبلها[1].

وقد كان لهذه الحركة السينمائية منطلقاتها التي ميزتها عن باقي التيارات السينمائية إذ اعتمدت على تحطيم الشكل القديم للفيلم المفتعل(جيد الصنع)، و الإتيان بأسلوب إخراجي جديد يعتمد على التداعي الحر، وعدم الالتزام بالترتيب الزمني للأحداث و استخدام معدات إضاءة خفيفة والكاميرا المحمولة الحاوية على جهاز تسجيل الصوت[2]

وكانت أفلامهم تعبر عن واقع الإنسان آنذاك، و كان الشارع منطلق هذه الحركة للبحث عن تلك القصص الفيلمية التي تحاكي الواقع المعيشي للمشاهد، و قد كان للعامل الاقتصادي و الظروف المحيطة بالصناعة السينمائية دور آنذاك من خلال تكاليف الإنتاج و أجور الممثلين .

إضافة إلى الثورة التقنية التي ألقت بظلالها على هذه الصناعة، كما ساهم ظهور الكاميرا الخفيفة و الأفلام السينمائية عالية الحساسية للضوء ومعدات تسجيل الصوت المتزامن مع التصوير فكل ذلك دفع السينمائيين الجدد للخروج عن إطار الأستوديو و التوجه للتصوير في الطبيعة.

"بالإضافة إلى ذلك لا ننسى تلك الحركة النقدية التي ظهرت في فرنسا، واستطاعت أن تحمل أفكار أثرت بشاكلة أو بأخرى على المشهد السينمائي، فما نادت به تلك الحركة من التحرر، و التخلص من التقاليد السينمائية السائدة، و الثورة على التسلسل الدرامي وحتى نوعية تلك المواضيع المجسدة سينمائيا.

ولعل هذا المطلب كان لدى الغالبية من سينمات العالم التي سارعت إلى تبني البساطة عن التكلف و التصنع، و بذلك فإن بناء الفيلم أصبح أقل تعقيدا و تكلفا. [3] ،فقد رفض رواد الموجة الجديدة الشكل السينمائي الكلاسيكي ،و قدموا اتجاهات جديدة في مجال الموضوع و الجمالية في استخدام العامل التقني.[4]

---

[1] انظر: نزار عز، **الموجة الفرنسية الجديدة –موجة غيرت السينما**، مجلة السينما ، بدون عدد ،

http://www.filmmagazine.wordpress.com/2013/5/05/frenchnewwave1 ،تاريخ2018/1/25، الساعة16:05

[2] رعد عبد الجبار ثامر، نظريات و أساليب الفيلم السينمائي ، مرجع سبق ذكره ، ص126

[3] انظر: نزار عز، الموجة الفرنسية الجديدة –موجة غيرت السينما، المقال نفسه

[4] محمد بدير ، جماليات الديكور بين المسرح و السينما، دراسة سبق ذكرها، ص142

وقد كان للمجلات و الصحافة بصفة عامة في تلك الفترة دور في تشكيل المشهد السينمائي في فرنسا نذكر منها " مجلة الشاشة الفرنسية"(L'écran Français) التي كانت منبر للعديد من السينمائيين ك"(André Bazin) لتطوير نظرياتهم، و إظهار حماستهم الفنية كما نذكر "Alexandre Astruc ، والذي كتب في1948مقال بعنوان" ولادة طليعية جديدة: الكاميرا كقلم"، و قد دحض فيه السينما كفن أدبي لتتخذ شكلا أكثر شخصي تتحول فيها آلة الكاميرا إلى قلم بشكل احترافي على يد المخرج، و المقالة أصبحت البيان العام لجيل الموجة الجديدة، و تطوير نظرية المخرج، وكما نذكر مساهمة مجلة " المطالعة السينمائية"(Revue du Cinéma) ، كما ساهم بازن بدوره في بعض المقالات حول تقنية السينما منها "السينما: فن الفضاءات" والتي كان لها تأثير كبير على مخرجي الموجة الجديدة.[1]

"وانطلاقا من نصوص أستروك و تروفو، شجع رواد هذه الموجة نظرية سياسة المؤلفين، و التصوير خارج الأستديوهات ضمن ديكور طبيعي ،و بإنارات طبيعية حول موضوعات معاصرة"[2]

"لتؤكد هذه الموجة على أحقية المخرج في التصرف في مجريات الفيلم ليصبح هو المؤلف لأفلامه، تأكيدا على نظرية المؤلف بالمقابل كانت توضح أن مؤلفي الأفلام هم كتاب باعتباره تقليد ناتج عن الأدب.

ومنه يعتبر منظري هذه الموجة مؤلف الفيلم هو المخرج، و ليس مؤلف الفيلم السيناريست ، نظرا لعمل المخرج و الذي يعتبر هو المسؤول عن الصور ، و المشرف على تصميم الديكورات، التصوير السينمائي ، المونتاج و أداء الممثلين ، كما أنه في حالات كثيرة يعيد كتابة السيناريو.

وبالتالي المخرج هو صاحب الرؤية الفنية و الجمالية في الفيلم و ليس كاتب السيناريو[3].

كما كان للنوادي السينمائية دور في تلك الحركة من خلال نادي (cinémathèque française) 1948والذي كان مكانا للتعلم وليس فقط للمشاهدة، و أريد به من خلال عرض تلك الأفلام تركيز انتباه الجمهور على التقنيات التي يشاهدها، و ضمن النادي ظهر(François Truffaut) وحتى (Claude chabrol)و (pierre kast) وغيرهم إضافة إلي النوادي هناك " الدفاتر السينمائية"(cahiers du cinéma) .

وفي سنة 1953كتب"(Truffaut)مقال بعنوان:" ميل حتمي في السينما الفرنسية"، و أشار إلى أن التصوير في الأستوديو موضة قديمة وغير مثيره، و أن هذا الأسلوب ليس بصريا بما فيه الكفاية .

[1]انظر: نزار عز، الموجة الفرنسية الجديدة ، مقال سبق ذكره .

[2] ماري –تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، مرجع سبق ذكره،ص75

[3]محمد بدير ، جماليات الديكور بين المسرح و السينما، دراسة سبق ذكرها، ص143

ووجب الإشارة إلى أن رواد هذه الحركة كانوا من المهتمين بالسينما الصامتة، و كانت بالنسبة Henri Langlois – كما صرح– هي أفضل طريقة لفهم السينما، ولذلك كانت السينما الصامتة مصدر الهام مخرجي الموجة الجديدة، وبالإشارة إلى هذه الحركة السينمائية لا يغفل عن تلك الحركة الواقعية الجديدة الايطالية التي أثرت بدورها في هده الحركة حيث تم الاقتداء بها في التصوير لأفلامهم من حيث تلك الأفلام المنخفضة التكاليف.[1]

و قد اعتمدت هذه الحركة على اللقطات الطويلة الجامعة من أجل استفزاز المتفرج ليرتبط فكريا لا انفعاليا مع ما يعرض أمامه، لذلك كان مخرجو هذا التيار يستخدمون أساليب فنية مضادة للإيهام. مع الاعتماد على نفقات إنتاجية منخفضة، وكل ذلك جعلهم يخرجون إلى الشارع و يلتقطون عبر عدسات كاميراتهم تلك الأحداث في موقعها الحقيقي دون توظيف لأي ديكور أو إكسسوار لا ينتمي إلى حقيقة المكان، كما تم توظيف اللقطة– المشهد في إطار حركات الكاميرا .

بالإضافة إلى اختزال زمني في استخدام المعدات السينمائية، و إلى جانب اعتمادهم على الممثلين الهواة في أداء الأدوار التمثيلية، كما ابتعدوا عن الاستعانة ببعض الخبراء في مجال الحيل السينمائية أو المؤثرات الصورية و الصوتية.

وإن كانت تلك المشاهد المصورة تخلق نوع من التغريب بين المشاهد الذي يشاهد الفيلم دون اندماج فعلي لعلمه أن ما يجري هو مجرد تمثيل، و قد كان لتلك الصعوبات المالية عامل أساسي في بلورة أساليب إخراج الأفلام السينمائية وكذلك إنتاجها في أفلام الموجة الفرنسية الجديدة، فقد رفضت هذه الحركة ما أسمته الترفه الكاذب و الصنعة المتقنة التي لا تنتمي إلى واقع الحياة، و قد كان في الاعتماد على فن المونتاج بالنسبة لرواد هذه الحركة قاعدتهم الخاصة من خلال استخدام المونتاج المتوازي بكثافة.[2]

وكما ارتبطت هذه الموجة بتقنية حركة آلة الكاميرا التي كانت بمثابة القلم بيد المخرج، ومن هنا لابد من رفع شعار المخرج– المؤلف.ولعل هذا ما جعل الكثير من رواد هذه الحركة ينجحون في عرض أفلام ذات قيمة مع أن تكاليفها منخفضة، فقد كانت حركات الكاميرا ذلك المعول التي ركزت عليه وذلك لدور الكاميرا في إيجاد العلاقة بين موجودات المكان ،وخلق وحدة سردية تسيد ببناء القطة– المشهد، محققة بذلك زمنا واقعيا مساويا للزمن الحقيقي، لتظهر بذلك بعض المكونات الخفية داخل الصورة المرئية .

---

[1] انظر: نزار عز، مقال سبق ذكره

[2] ماهر مجيد ابراهيم و صلاح محمد طه، مرجع سبق ذكره،ص200

فالمشاهدة الطويلة لحدث معين تيسره اللقطة الطويلة حيث تكون رؤية المشاهدة ذات المسار الواحد تحقق له مشاركة أكثر فعالية في الأحداث المعروضة فضلا عن البناء العاطفي الذي تحققه، ومن خلال التتابع والتسجيل لتلك الأحداث ليتم تحقيق تداخل جمالي دلالي بين الفعل و حركات الكاميرا السينمائية، وذلك الارتباط بين حركات الكاميرا و الموضوع(الحدث) الذي يتم تصويره يحقق المصداقية و الاستمرارية ويمنح المستوى الدرامي إغناءا متميزا وتفعيلا ينتج عنه بناء مدلولات في ذهن المتلقي من خلال إرساء العلاقة بين كل ما يعرض أمامه و إن تلك الأحداث مترابطة. [1]

5- سينما المخرج – المؤلف أو نظرية المخرج:

إن المتأمل في هذه الحركة أو السينما يرى أن فكرتها جاءت من خلال مقال المخرج "الكسندر أسترك" 1948 المعنون " ولادة طليعية جديدة : الكاميرا كقلم "، ليدعو إلى ضرورة استخدام الكاميرا كقلم بشكل احترافي بيد المخرج وليؤسس بذلك لنظرية المخرج[2]، فهي كما سميت كذلك سينما المخرج- المؤلف، فكلها تعبر عن تلك الحركة السينمائية التي تقوم على فكرة مفادها الفيلم السينمائي هو مرآة عاكسة لأفكار المخرج، هواجسه ونظرته حول العالم و القضايا المهموم بها.[3]

بذلك المخرج هو المسؤول عن كتابة قصة الفيلم و صياغتها سينمائيا بما يتناسب مع أفكاره و أدواته الإخراجية، فأي عمل فني يجسد تلك الرؤية الفنية و الفكرية لصاحبه المنشغل بقضايا أمته، ليوجه كاميراته نحو تلك القضايا الاجتماعية و الإنسانية و يجسدها من خلال مشهد سينمائي [4] .

بالتالي المخرج عليه تقديم صورة فنية ليثير استجابات جمالية لدى المتفرج، وكذا تعكس ما يشغل باله(المخرج)، ومن هنا تقع مسؤولية الالتزام برؤية فنية خالصة على عاتق المخرج، وهو يقود الكادر: ممثلين، الطاقم الفني من مصورين، سيناريست، مانتير...الخ.

---

[1] ماهر مجيد إبراهيم و صلاح محمد طه، مرجع سبق ذكره،ص201-202

[2] نزار عز، مقال سبق ذكره

[3] عبد المنعم سيد ، **أهم مدارس السينما العالمية : سينما المؤلف**، مجلة أراجيك، http://www.arageek.com/art/2017/12/15/cinema-author.html،2018/1/25،الساعة16:22

[4] ماهر مجيد إبراهيم و صلاح محمد طه، مقال سبق ذكره،201

وهنا تتحدد رؤيته باختيار موضوع فيلمه، ووجهة نظره، و أسلوب معالجته الفكرية و الجمالية للصورة السينمائية، فهو الذي يرى و ينظر مثل الآخرين ولكنه يجمع منجزات الفنون كلها، و يقرن جمالياتها بالفكر، و بأصالته الشخصية، و بقدرته على القيادة، تقطع الوقائع اليومية وتبينها مجددا فهو بطريقة أو بأخرى يجسد رؤيته الفنية و الجمالية و ينقل أحاسيسه و عواطفه و رؤاه إلى أشكال خاصة تنطبع على شريط الفيلم من أجل متعة المتفرج .[1]

فسينما المؤلف تنظر إلى المخرج ليس فقط كقائد لفريق العمل، ووظيفته الوقوف وراء الكاميرا و لكنه الفنان الحقيقي الذي لديه الكثير من القضايا التي يريد التعبير عنها في إطار عمل سينمائي .

فسينما المخرج– المؤلف ليس فقط من يكتب سيناريوهات أفلامه على الورق و لكنه كذلك من يحرك عدسة كاميراته، كما يحرك الكاتب قلمه ليعبر عن انشغالاته و مواقفه، فالمخرج هنا هو الروائي الذي يسرد تفاصيل و أحداث الفيلم بطريقة بصرية من خلال توجيه عدسة كاميراته.[2]

وقد كانت هذه السينما كبديل عن السينما التجارية المجسدة في غالبية أفلام هوليوود، و التي ألقت بظلالها كثيرا على السينما العربية، وكثيرة تلك الأعمال التي تبنت هذا التيار ومع اختلاف المدارس و الاتجاهات السينمائية لكل مخرج الذي حاول بطريقة أو بأخرى تجسيد مبادئه و أسس مدرسته من خلال أساليب إبداعية و فنية معينة تفنن في توظيفها، و هو بدوره ينقل ما يدور في فكره سينمائيا، ذلك أن المخرج المسؤول عن كتابة السيناريو وصياغته سينمائيا بما يتناسب مع أفكاره و أدواته الإخراجية، فالموضوعات هنا ترتبط بصانع العمل الفني الذي يجسد ما يراه و يفكر به في إطار أسئلة إنسانية، فإن رؤية لمخرج هي الرؤية الأنضج و الأكثر سينمائية من كل كتاب القصة أو سيناريو بسبب معرفته الكبيرة بأدواته التعبيرية و كذلك الأفكار الجمالية و الدرامية التي يعتمد عليها الفيلم أساسا".[3]

ومنه كان على المخرج استخدام كاميراته و ابتكار أساليب إبداعية جديدة في التصوير و تمثيل لواقع. وأن الكثير يرى أن هذه سيلغي دور السيناريست، و في نفس الوقت لكل موهبته و قدراته ، فما يتملكه السيناريست ليس بالضرورة قد يمتلكه المخرج، بمعنى ليس كل مخرج هو سيناريست ، و إلا سيصبح الكل سيناريست اليوم، فللكتابة الإبداعية مفاتيح قد لا يمتلكها المخرج السينمائي .

---

[1] حسن حداد ، **تعال إلى حيث النكهة–رؤية نقدية في السينما**، المؤسسة العربية للدراسات ،ط1 ،بيروت،2009 ،ص ص 180-181

[2] عبد المنعم سيد، مقال سبق ذكره

[3] ماهر مجيد إبراهيم و صلاح محمد طه، مرجع سبق ذكره،ص201

" وقد كان لمصر نصيبها في ظهور هذه الحركة،ولربما كان لهذه السينما فوائد بالنسبة للمنتج الذي أصبح يستغني عن كتاب السيناريو مع وجود المخرج- المؤلف لكن هذه السينما لم تحظى باهتمام كبيرا من قبل السينمائيين ولعل السبب راجع أن السينما في العالم تجارية بدرجة الأولى. كما أن نوعية ثقافة الجمهور العربي قد لا تتناسب مع هذه النوعية من السينما لطابعها الفني و الجمالي و الحداثي و الثقافي و النخبوي. و بالتالي قلما تحقق أرباحا مقارنة بالأفلام التجارية.

ومع ذلك ظهر بعض المخرجين الذين اهتموا بتبني هذه النظرية منهم المخرج العالمي" يوسف شاهين" الذي كانت له العديد من الأفلام التي عبرت عن هذه السينما، بالرغم أنه لم يؤلف الكثير من أفلامه لكن قد اشترك في كتابة بعضها، و قد كانت سينما المؤلف بالنسبة له تحمل العديد من الرؤى الذاتية و الفلسفية العميقة و الغامضة و ذلك تعبيرا عن شخصيتاه المثقفة، و ترجمة لأفكاره.

و قد اتضح ذلك من خلال عدة أعمال منها " عودة الابن الضال "،" إسكندرية ليه؟" " حدوثه مصرية" و " إسكندرية كمان و كمان"، و التي جسدت أفكار سينما المؤلف من ذاتية المحتوى و تعبير عن رؤية المخرج، و النزوح إلى التجريب و التجديد في أساليب الخطاب السينمائي، ليقدم أسلوبا جديدا تميز بحركة كاميرا خاصة و سريعة،و زوايا تصوير استثنائية، وحوار سريع مركز. إضافة إلى المونتاج الحاد السريع و النابض بالحركة"[1].

وإن كان شاهين من المخرجين الدين يصعب تأطيرهم في تيار أو مدرسة سينمائية، فقد كانت له لغة بصرية متميزة، مع أن أي لقطة كانت من أي فيلم كان المشاهد يدرك من خلالها بسهولة أن ما يراه صناعة شاهين من حركة الكاميرا، وزوايا اللقطات و الدسامة التعبيرية لكل لقطة، فقد كانت له لغته. و مشاركته في تأليف في سيناريوهات أفلامه قد خدمه كثيرا في تجسيد تلك الرؤى التي يسعى تقديمها على الشاشة ، خاصة أن شاهين معروف بمواقفه السياسية التي تظهر كثيرا في أفلامه .

بالإضافة إلى شاهين هناك " رأفت المهيبي" فقد اختار ما أسماه " الفانتازيا" وهو الأقرب إلى السخرية الجامحة إلى أي شي وكل شي. ولكن ذلك أدى بسينما المهيبي —حسب النقاد- إلى نوع من الغربة، فقد كان بارزا في كتابة السيناريو كما قد كان ذو حرفية في الإخراج، ذلك أن الإخراج ما هو إلا إتقان للجانب الحرفي و التقني و تجسيد كل من بناء الشخصيات و تحركاتها، و تدفق الأحداث الدرامية وغيرها على شاشة السينما حيث كان يرى أن السيناريست ينتهي إبداعه على الورق كمؤلف، وفي رأيه المخرج يجب أن لا يكون مترجما لما هو مكتوب على الورق و لكن وجب أن يضيف و يبتكر و يتخيل ليضاف كل ذلك إلى ما قام به السيناريست.

[1] عبد المنعم سيد، مقال سبق ذكره

ومن أعماله" السادة الرجال" " سمك لبن تمر هندي"، و"سيداتي آنساتي"، و قد كانت أفلامه ذلك التوازن بين عقلانية مركزة تحكم على الأشياء بمنطقها الخاص، و عاطفية مغلقة بحنان خاص يصبه في شخصياته ليجعلها قريبة من الجمهور.

بالإضافة إلى ذلك هناك" داوود عبد السلام" و قد أكد الأخير على ضرورة ذاتية المخرج التي يجب أن تظهر في العمل بشكل واضح ولذلك قد كان يكتب سيناريوهات أفلامه، وذلك حتى يكون له مطلق الحجرية الفنية لتجسيد ما يريده هو من رؤى فنية و فكرية.[1]

وبذلك قد لا يكون لهذه السينما انتشارا واسع في الصناعة السينمائية اليوم لكنها تعبر عما ما يجب أن تعكس السينما في عصر الحداثة الذي يعول على الصورة السينمائية بالدرجة الأولى، ذلك أن الصورة تشكل معبرا فنيا قويا في السينما .

وهنا يأتي دور المخرج باعتباره الملم بمختلف الإمكانيات التعبيرية في بناء المشهد السينمائي.

وعليه يمكن القول أنه و إن اختلفت تلك الأساليب الفنية أو التعبيرية الإبداعية في السينما إلا أنها لا تتنافر مثلما كان يعتقد سابقا، ذلك أن السينما كوسيلة تعبير ووعاء بإمكانه أن يضم و يوظف مختلف الأساليب الفنية و خاصة في إطار المشهد السينمائي المعاصر .

ومن هنا وجب على السينمائيين عدم التقيد بالأطر و القوالب الجامدة و إطلاق العنان لخيالاتهم الخلاقة و استحداث ما هو كفيل بإعطاء السينما خصوصيتها، وبذلك لا يجب عدم التقيد بمذهب أو اتجاه فني بل يمكن الاستعارة من الاتجاهات الأخرى إحدى أدواتها التعبيرية ، وهذا ما يقوم به بعض المخرجين المتمكنين من خلال التنويع في الأدوات الفنية و الإبداعية في صناعة عمل سينمائي متميز.[2]

[1] عبد المنعم سيد، مقال سبق ذكره

[2] أنظر:حسن حداد، مرجع سبق ذكره، ص ص 175

المبحث الثالث: البعد الإيديولوجي و الدلالي للخطاب السينمائي

إن الفيلم السينمائي ما هو إلا تزاوج بين الفنان و الموضوع المتناول من أجل خروج عمل فني ذو دلالة و معني، وفي الوقت ذاته له القدرة على التأثير فمن يتلقونه وذلك كله يتحقق من خلال التجسيد الفعلي للرؤية الفنية و الفكرية عبر الصوت و الصورة.

فالخطاب الفيلمي كخطاب فكري، اجتماعي، و إيديولوجي استطاع أن يحمل في طياته العديد من المعاني و الأفكار التي لا طالما كانت مجال خصب للبحث من قبل المنظرين السينمائيين و الدارسين لتأسيس لما يعرف " نظرية الفيلم" لدارسة اللغة السينمائية، مكوناتها ودلالاتها، باعتبار أن الفيلم استطاع أن يحمل دلالات و إن لم تكن صريحة كانت في الغالب رمزية فالعمل السينمائي لا بد أن يحمل رسالة يوصلها للمشاهد ولا يوجد ما يمنع أن تكون بشكل رمزي مع نوع من الترفيه[1]. ذلك أن السينما كرؤية وفكر وفن قبل أن تكون تسلية و ترفيه. [2]

ومنه الخطاب السينمائي يحمل معنى صريح يظهر من خلال أشكاله التعبيرية من إضاءة، ظل، ديكور، حركات الكاميرا وزواياها...الخ ، وليذهب إلى أبعد من ذلك(المعنى التضميني) من خلال تلك الإيحاءات و المعاني و الرموز التي تنتج في إطار العلاقات بين اللقطات داخل المشهد السينمائي، ومن التعاقب الزمني للقطات وحتى داخل اللقطة الواحدة أيضا.

فهذه الأخيرة قد تحمل في طياتها ليس معنى واحد بل أكثر من دال في ذات اللحظة وبنفس المكان، ذلك أن فهم السياق العام للفيلم هو نتيجة الكل المركب من المونتاج، حركات الكاميرا، أحجام القطات ، الحوار..الخ [3]

وهذا مايعرف ب" الدلالة" (signifiance)والتي تعتبر إضفاء أبعاد تعبيرية و درامية جديدة على المادة المصورة، و لتدرس العلاقات بين مختلف مكونات الخطاب الفيلمي للكشف عن المعنى أو الدلالة الكامنة فيه من خلال تحليل و فهمك وحل شفرة تلك الدلالات التي يبثها العرض السينمائي.[4]

---

[1] أنظر: علاء عبد العزيز السيد، **الفيلم بين اللغة و النص: مقاربة منهجية في إنتاج المعنى و الدلالة السينمائية**، بدون دار نشر، بدون طبعة، بدون بلد، بدون تاريخ، ص65

[2] أنظر:حسن حداد، مرجع سبق ذكره، ص ص 58

[3] علاء عبد العزيز السيد، المرجع نفسه،ص88

[4] عارف معروف الداوودي، **سيميولوجية دلال الأشياء على المتلقي و نظم الاتصال–الدلالة في الدراما و الأفلام الكردية**، إشراف: كمال احمد شريف ووائل محمد عنان ، دراسة مقدمة لكلية الفنون التطبيقية، مصر ، ص7 -http://www.anfasse.org/2010-12-30-15-40-11/2010-12-30-15-36-49/5045-2013-09-08-13-13-05 ، 14/12/2018 ،07: 22

والسينما ما هي إلا طرح بصري يعتمد اعتمادا كليا على الإيقونة سوءا كانت البصرية أو السمعية، وبالرغم من كونها تشكيلية، تعبيرية ففي النهاية فهي ذات بعد بلاغي أيضا من خلال تلك العلامات التي تستثمر داخل الصورة السينمائية بكثافة من أجل إعادة إنتاج (تقديم) واقع فيلمي، وليعمل تفاعل تلك العلامات على خلق تلك الدلالة الفيلمية سوءا باستخدام الحوار، أو حتى الإيماءات، الموسيقى و غيرها .والتي يستخدمها صانعوا السينما من أجل بث رؤية قصديه موجهة للمتلقي، وهذا الأخير قد يتلقاها على مستوى الوعي أو مستوى اللاوعي(التسريب اللاشعوري).[1]

فحسب ما يرى البعض قوة وجمال الفيلم ترتبط باستخدام الرمز، فالبعد الدلالي للخطاب الفيلمي يكسبه أفق أكثر رحابة في التعبير و التأثير في المتلقين، وكذلك في جماليته، فمن خلال مشاهدة الفيلم تكشف عن الرسالة الفيلمية في ذلك العمل الفني بواسطة تفكيك تلك اللغة السينمائية من حركة و تعبيرات، صوت وغيرها.

فتلك يمكن تحليلها لتقدم لنا صورة عن المعنى العام و النهائي للفيلم، و لتتيح للمتلقي رؤية مالا يمكن رؤيته في أسلوب المشاهدة العادية، كما أن مختلف تلك المكونات قد تساهم في خلق حالة نفسية(mode) للجو العام و الوجوه الأخرى الشديدة الأهمية في ذهن المتلقي.

وعليه صناع الفيلم لابد أن يكون لديهم وجهة نظر في كيفية عمل الدلالات السينمائية لإنتاج الأثر المرغوب تحقيقه لدى المتلقي، ذلك أن ميزة السينما هي إعادة بناء الحياة و خلقها لتعبر عن دلالة معينة من خلال اختيار نص فيلمي يتم توجيهه إلى المتلقي بصدد شيء ما.وذلك باستخدام الرموز البصرية و السمعية التي يضعها صانع الفيلم.

ولتبقى قراءة النص الدرامي أي تفسيره و فهمه متوقف على المشاهد حيث أنه يقوم باستيعاب العلامات، و أيضا العلاقات بين أجزاء الفيلم من أجل الوصول إلى الدلالات الفيلمية المقصودة، كما تلعب المرجعية الفكرية و الثقافية دورا في قراءة رسائل الفيلم عندما يقوم شخص مفكر حساس بمشاهدة فيلم يتم استدعاء خبرته لتتحاور مع صور الفيلم و أصواته و سرده، فخبرة المشاهدين نفسهم تتم تغذيتها من خلال الثقافة التي يعيش أو تعيش فيها معتقدات الشخص و قيمه و مفاهيم أخرى تنشط في سياق مشاهدة الفيلم .

[1] علاء عبد العزيز السيد ، مرجع سبق ذكره،صص91-92

ومع طغيان ثقافة الصورة اليوم التي سيطرت على الفن السينمائي باعتباره فن بصري بالدرجة الأولى و لتساهم في آلية الفهم الإبداعية للعمل الدرامي الفني و الجمالي ،ذلك راجع لقدرة الصورة في التعبير عما هو واقعي وخيالي(السينما هي تمثيل للواقع) و دورها في التأثير على المشاهد لإدراك البيئة المحيطة، و الفكرة المعالجة دراميا من خلال تلك الأشكال التعبيرية التي تجسدت في الفيلم السينمائي.

و لتحمل تلك الصور المتحركة عدة دلالات و معاني قد تكون خفية عند المشاهد وخاصة مع استخدام تقنيات مستحدثة في عالم السينما اليوم التي ساهمت في صياغة الخطاب الفيلمي و خلقت تبصرات جديدة من حيث اختزال الزمن ورفع الكفاءة الإنتاجية عالية الجودة لعناصر العرض، وتقنيات الجسد، و التقطيع الفني المشهدي المونتاجي لصنع أجواء مبتكرة و مؤثرة بقوة على المشاهد المتلقي. و بذلك أضحى الخطاب الفيلمي اليوم منفتحا على شبكة تأويلية و إحالات وقد استطاع من خلال تغيير زوايا المناظر، و اختيار مقتن لأحجام اللقطات و الاتجاهات و الزوايا و استخدام الضوء و الظل و غيرهم لتخلق عالم افتراضي جديد و خلاق على مستوى الصورة و الصوت ، كما لا نغفل على أن التحول السردي و الشكلاني اليوم تحرك كذلك على مستوى القيم الإنسانية تبعا للوسائط الفنية التي تقوم علاقة قصديه مع الصورة التي ينبني من خلالها نص العرض السينمائي الذي يقدم مفاهيم إيديولوجية و اجتماعية وفق لرؤى مخرجيها.

ولتلعب الصورة دورا في التعبير الفيلمي عندما يصبح النص نظاما نابضا بالنسبة لكل من المشاهد والمحلل وحتى صانع الفيلم، ونظاما يطوع الشفرات في تشكيل خاص، فالخطاب الفيلمي نظام يحمل عدد من الشفرات يمكنها أن تضفي دلالة خاصة من خلال الصورة السينمائية من حيث كونها محملة بالمعنى، و الصورة في رأي البعض تحل محل اللغة في عملية التواصل مع المتلقي أي بمعنى تزيح اللغة الكلامية كإطار للتواصل أو الإيحاء أو التعبير و تصبح هي مجالا لذلك، و بطبيعة الحال فدلك ليس مطلقا و إن كانت تسمح في اتحاد وثيق و مدلول لشفرة الدلالة السينمائية لأن العمل السينمائي هو كل كمتكامل من إضاءة و ديكور و أداء الممثلين و حوار و غيره وكلها تساهم أو تشكل علامات إنتاج المعنى في الخطاب الفيلمي و ليس فقط الصورة .[1]

ولتكون الصورة السينمائية حتى و إن كانت صامتة عامل دلالي لتعبير عما يريد إيصاله من قبل صانع الفيلم، فمن خلال تلك الأشياء المبطنة من أفكار و غيرها و التي قد تكون غائبة عن الجمهور أو قد لا تكون هنا القدرة على البوح بها بصورة علنية لتأتي الصور هنا كمعبر عنها من خلال تلك المشاهد و اللقطات الفيلمية المتتابعة.

[1] علاء عبد العزيز السيد ، مرجع سبق ذكره،ص صص81 -92

وخاصة مع التطور التكنولوجي الحاصل اليوم و الثورة التقنية التي ألقت بظلالها على آلات التصوير و التجهيزات السينمائية باختراع كاميرا في منتهى خفة الوزن و منتهى الصغر، وهذه الأخيرة كان لا بد من الاستفادة منها، ذلك أن الصناعة السينمائية تتطلب معدات و أجهزة وفي الغالب لابد من استرادها من الغرب ، و عندما نستورد جهازا معينا فإننا نستورد معه قيما معينة لا يمكن الاشتغال خارجها . كما لا نغفل أن الصورة المستوردة تكون محملة بالأفكار المبطنة و الرؤى الأيديولوجية خاصة مع تلك الاختراقات من خلال الأقمار الاصطناعية و غيرها(الفيلم التلفزيوني)[1].

ومع المجتمع الجديد معقد العلاقات أضحت تلك الأفلام أكثر من مجرد تسلية و ترفيه بل سلعة منزلية ضرورية، ونحن اليوم في عالم مليء بالصور السينمائية و يجب على المتلقي اتخاذ موقف تراجعي أمام تلك الصور التي تحاول الانغماس في دائرة تفكيرنا و الإيقاع بنا.

وفي هذا السياق أشار" مارشال ماكلوهان" إن الحروب اليوم مبنية على الصورة في قوله : " الحروب الساخنة كانت توظف الأسلحة و الحروب الأيدلوجية تعتمد على إقناع الأشخاص واحد تلو الواحد ..والفوتوغرافية، و السينما تقوم على الارتكاز على إغراق الشعوب بكاملها بتخيلات و تصورات جديدة (nouvelle imagerie) .

أما" بيل قايت" فقد قال : " من يتحكم في الصور يتحكم في العقول" (Qui Maitrise les images maitrisa les esprits) ، فالصور الفيلمية لم تعد تقتصر على توثيق الحدث بل تعددت إلى أكثر من ذلك فصبحت تصنع الأحداث (crée l'événement)[2]

ومنه الخطاب السينمائي ليس مجرد ترفيه يدخل داخل القاعة المظلمة، و ينتهي بمجرد انتهاء مشاهدة ذلك الفيلم، بل هو أبعد من ذلك . فالسينما هي عالم من الصور المتتالية المحملة بالدلالات، و الفيلم السينمائي جزء لا يتجزأ من الصراع الإيديولوجي القائم في عصره، حيث ينتمي إلى هذا الصراع مثلما ينتمي إلى ثقافة هذا العصر و فنه نظرا لارتباطه بجوانب حياتية مختلفة و جوانب قائمة خارج حدود النص الدرامي الفيلمي بحد ذاته .فالخطاب الفيلمي كخطاب فني، إبداعي وجمالي بدوره يحمل دلالة من خلال اللغة السينمائية والتي من خلالها يفهم المعنى العام للفيلم.[3]

---

[1] أنظر: عارف معروف الداوودي، دراسة سبق ذكرها،صص13-14

[2] عبد الغني إرشن، **رهانات الصورة الفيلمية الوثائقية في صراع الذاكرة بين الجزائر و فرنسا– تحليل سيميولوجي** –، رسالة ماجستير، تخصص: السينما و التلفزيون، علو الإعلام و الاتصال، جامعة الجزائر، 2010-2011، صص9-11

[3] أنظر: عارف معروف الداوودي، دراسة سبق ذكرها،صص11-12

إضافة إلى ذلك السينما هي خطاب أيدلوجي، فالفيلم دائما يسعى إلى تمرير رسالة تظهر من خلال ثنايا و خبايا الفيلم أكثر أي من خلال الكشف عن المعنى الباطن و تفكيك شفرات تلك الرسالة الفيلمية،و إدراك تلك الصور السينمائية للكشف عن البعد الأيدلوجي الذي تحمله. ذلك أن الأفلام السينمائية صارت تحمل جملة من الخلفيات الأيدلوجية خاصة مع تلك القضايا الحساسة و إن كانت مجمل الأفلام أي كان نوعها تحمل أيدلوجية، لأن السينما قبل أن تكون فن هي صناعة بدورها و مشروع كباقي المشروعات له رأسماله و القائمين عليه الدين يقفون وراءه و يسعون للتعبير عن رؤاهم و أفكارهم وحتى لا ضرر في خدمة مصالحهم.

وان بحثنا في تاريخ السينما نجد أنها استخدمت استخدامات عسكرية لقول هتلر: " إن كان الراديو هو وسيلة النازية، فإن السينما وسيلة ا لفاشية "، و ذلك لما لهذا الفن من قدرات في الولوج بين أواسط الشعب و التأثير. فالصور الفيلمية كمادة دعائية في الحروب و الأحداث المختلفة استخدمت كوسيلة للتضليل خاصة مع السينما الاستعمارية [1] و السياسية، فإنها اليوم وخاصة مع سلطة المال أصبح العمل السينمائي يعبر عن رؤى فكرية لصانعيه وحمل بين طياته أبعادا مختلفة وخاصة الأيدلوجية منها لما يخدم توجهات و مصالح القائمين على هذه الصناعة.

وعليه السينما كانت كوسيلة دعائية من خلال نشر أفكار معينة للتأثير على الجمهور المستهدف و إقناعه لتبني و اعتناق فكرة ما أو معتقد لما يتوافق مع أغراض صانع العمل السينمائي، وكل ذلك بالاعتماد على أساليب فنية إقناعية بمنطقها أو احتيالية باستعمال الإيحاء و غيره من الرموز المشحونة عاطفيا تنقل إلى الجمهور المستهدف باستعمال الصورة الفيلمية، وحتى أنها تخلق حالة من التشتت الذهني و الغموض الفكري لتسمح بتسهيل عملية الإقناع بالفكرة المطروحة سينمائيا خاصة مع ذلك المشاهد غير المتيقظ .[2]

وفي هذا الصدد يقول" إيرين بانوفسكي" (مؤلف الفنون و الأستاذ بجامعة برنستون الأمريكية): "إن السينما سواء أحببنا أم لم نحب، هي القوة التي تصوغ أكثر مما تصوغ أية قوة أخرى: الآراء، الأذواق، اللغة، الزي، السلوك بل حتى المظهر البدي لجمهور يضم أكثر من ستين في المائة(60%) من سكان الأرض"[3]

[1] عبد الغني إرشن، دراسة سبق ذكرها، ص88

[2] أنظر: حميدة سميسم، **الحرب النفسية**، الدار الثقافية للنشر،بط، بغداد، بت ، صص106-108

[3] عارف معروف الداوودي ، دراسة سبق ذكرها، صص11-12

وعليه الفيلم السينمائي يتضمن أبعادا و إن كانت أيدلوجية أو حتى سياسية، وعلى الرغم من تداخل الأيدلوجية و السياسة إلا أن هناك من يفصل بينهما . و الأيدلوجية في الأفلام تظهر بشكل علني أو بشكل ضمني إن كان السينمائيون يفضلون الثانية على الأولى، فالأيدلوجية المعلنة يرى أنها كشكل من الدعاية مثلا ظهور ثلاجة ممتلئة بالطعام في فيلم أمريكي من الممكن أن يراها المشاهد السوفيتي كنوع من الدعاية السياسية للدلالة على الوفرة الرأسمالية مقابل سياسة التقشف الشيوعية، و هذا ما يعني أن الأيدولوجية المتضمنة تعبر عن واقع سياسي من وجهة نظر ذاتية و لا يقصد بها أي دعاية سياسية[1].

وخاصة مع ارتباط صناعة السينما اليوم بسلطة المال فإن تحولات الخطاب الفيلمي اتخذ مسارات متباينة إذ أصبح ذلك الخطاب الفني التأويلي موازي للمرجعية الثقافية، الفكرية و الأيدلوجية سواء في لغته، أدواته و أساليبه أو في ابتداع عالمه الفني الخاص. ووجب الإشارة إلى أن السينما ذات البعد الأيدلوجي تختلف عن المحتوى السياسي في الفيلم، وهذه الأخيرة تشير إلى تلك السينما الثالثة التي ظهرت في أمريكا اللاتينية و أسيا و إفريقيا في الستينات و السبعينات.

من خلال أفلام تلتزم ببرنامج سياسي و جمالي مثل أفلام يوسف شاهين" العصفور"، و " إسكندرية ليه؟" والسياسة في هذه الأفلام كانت كسياق، و القضايا بالنسبة لصانعيها شكلت بعدا قوميا ووطنيا. [2]

و إن كان بعض النقاد لا يحبذون استخدامات الأفلام للايدولوجيا أي كان نوعها ذلك أن الفيلم السينمائي شأنه شأن الرسائل الإعلامية وجب أن يخلو من كل ما هو ذاتي ،ومع ذلك فان السينما هي كصناعة تتأثر بطريقة أو بأخرى و تعبر عن رؤية صاحبها وليست رؤيته الفنية فقط ولكن رؤيته الفكرية و الثقافية و حتى السياسية و العقائدية، ذلك أن صانع الفيلم هو إنسان له بيئته و ثقافته التي يحاول دائما التعبير عنها و تجسيدها في إطار عمل فني درامي، فعين كاميرا السينمائي يجب أن ترصد كل ما يحدث قي الواقع، وحتى تلك الحقائق المغيبة عن الجمهور المشاهد.لأن السينمائي يجب أن يحمل هموم مجتمعه، وأي فيلم لا يخلو من ايدولوجيا التي لا تظهر إلا من خلال دلالات الصور و اللقطات و غيرها ضمن السرد السينمائي.[3]

---

[1] انظر: توني مكبين، **نظرية الفيلم الأيدلوجي و السياسي** ، ت: ممدوح شلبي ،

http://www.mamdoughshalaby2.blogspot.com/2013/01/blog-post1520.html، 2017/5/11،الساعة8:20

[2] توني مكبين، **السينما و الايدولوجيا** ، ت: ممدوح شلبي ،

http://www.mamdoughshalaby2.blogspot.com/2014/02/blog-post3615.html، 2017/5/11،الساعة20: 00

[3] انظر: توني مكبين، نظرية الفيلم الايدلوجي و السياسي ، مقال سبق ذكره

فالقراءة المتمعنة للفيلم أنتج عنها تكوين مواقف معينة حول أحداث الفيلم أو حتى حول صانعيه، فقراءة الفيلم قد تكشف من خلالها حتى توجهات و ميولات صاحب العمل السينمائي، فالكثير مما يشاهد أفلام يوسف شاهين يستشف من خلال أعماله أنه شخصية ثورية ومتمردة على الواقع المجتمعي المزري و الاستبداد و الظلم السياسي. وهذا ما يظهر جليا من خلال أفلامه السينمائية و التي لطالما أظهرت مواقفه السياسية من تنديد بالظلم و الاستبداد و الفساد و التوريث السياسي في الوطن العربي.

"ويرى بعض النقاد أن تكوين بعض المواقف اتجاه القضايا الفيلمية تختلف كذلك حسب رؤية و بيئة و شخصية وحتى نفسية المشاهد، وحتى أنه قراءة بعض الأفلام التي تتضمن نوع من الايدولوجيا أي كان نوعها يرجع إلى الظروف المحيطة بصناعة و عرض الفيلم في فترة ما، فعرض فيلم مثلا : "مولد أمة" سنة1915 لديفيد جريفيت(David W.Griffith)كان في فترة يسودها التمييز بين البيض و الزنوج، لذا كانت النظرة عدائية و متعصبة ضد الزنوج حتى أن المشاهد قد اعتبره فيلما عنصريا آنذاك، وقد أحدث تأثيرا ورد فعل وحشي من قبل متلقيه من خلال إثارة أعمال الشغب آنذاك. وحتى أن هناك من أعدم من الزنوج . ولكن مع التطور التاريخي و تغير تلك النظرة السلبية عن السود، و إرساء مبدأ المساواة و قوانين ضد التمييز العنصري و العرقي في الولايات المتحدة الأمريكية و أصبح المشاهد المعاصر اليوم يتلقاه بطريقة عادية، و إن تلك الشخصيات الفيلمية ليست سوى مجرد كلاشيهات .

حتى إن بعض الأفلام اعتبرت اعتداء ثقافي من وجهة نظر متلقيه كتصوير شخصية العربي بطريقة سلبية في الأفلام الأمريكية على أنه سارق، أو متحايل على القانون وغيره فالبعض يراه مجرد تصوير أو عرض شخصيات في إطار أحداث الفيلم، بينما البعض الآخر اعتبره إساءة و اعتداء على الشخصية العربية.

وهذا ما ذكره "إدوواد سعيد" في كتابه" الاستشراق"(Orientalism) حيث يحاول إظهار ثقافة الكلاشيهات، و دحض البعض منها. [1]

[1]انظر: توني مكبين، نظرية الفيلم الأيدلوجي و السياسي ، مقال سبق ذكره

" وعليه فإن الإنطباع الشخصي كثيرا ما يتداخل في القضايا الأيدلوجية، و بالحديث عن الأفلام ذات البعد الأيدلوجية و التي قد تكون علنية أو متضمنة، و إن كانت الأخيرة أكثر تفضيلا خاصة بالنسبة لمعظم الأفلام اليوم

ولعل ذلك راجع إلى أن المعلنة هي ما يجلب نظر مقص الرقابة و حتى قد يؤدي إلى منع بعض الأفلام من العرض ، وهذا الهاجس الذي لا طالما كان يشغل بال صانعي الأفلام مما جعلهم يميلون للمتضمنة حتى يبقوا بعيدي عن الرقابة ولا تظل أفلامهم حبيسة الأدراج. ولذلك الأفلام ذات البعد الأيدلوجي، لطالما كانت تصطدم مع الرقابة وخاصة الرقابة السياسية، ذلك أن الأفلام الأيدلوجية لها تأثير في حياة الناس، و السينما استطاعت على مر العصور النفوذ إلى أواسط المجتمع وما اعتبر رأيا شخصيا لدى صانعيه قد يتحول مع الوقت إلى ثقافة و قولبة سلوك و قناعات خاصة السياسية منها.

والايدولوجيا لا تقتصر على ما هو سياسي، وقد تكون ثقافية، دينية و فكرية و غيرها ، فبعض المحللين لأفلام " جيمس بوند" الجاسوسية مثلا يرون أنها تتضمن أيدلوجية معلنة تتمثل في حياة الترفيه و الرغد التي يصورها الفيلم من خلال لقطاته. وهنا يرصد الحياة الرأسمالية و كأنه يعمل على إغراء المشاهد و دغدغة مشاعره.

فتسليط الضوء على تلك الديكورات الفخمة، السيارات الغالية، و السفريات حول العالم و الملابس ذات الماركات العالمية يروج لثقافة الرأسمالية، أكثر مما يعرض قضايا اجتماعية أو مشكلات حياتية لتعتبر القصة شيء ثانوي في أحداث الفيلم مقابل تلك اللوحة الفنية البراقة التي تبهر المشاهد و تسحره، و ليرى البعض هنا أن الايدولوجيا في هذه النوعية من الأفلام تبرز " اللا مشكلة"، ولا تهتم بعرض الواقع ومشكلاته بقدر ما يهمها تقديم صورة مبهرة عن الحياة المترفة .

و بالتالي تعبر عن الضحالة الفكرية و لا تعبر عن التعقيدات الاجتماعي- حسب رأي البعض-[1]"، وهذا ما يجعل المشاهد يحس بنوع من الاغتراب ذلك أن تلك الأفلام لا تعبر عن واقعه .

و يشعر أنها لا تمت الواقع بصلة كان يصور مثلا حياة مترفة لشخصية ما لا تتناسب أبدا مع طبيعة عملها أو دخلها، لتخلق تناقض بين الحياة الفاخرة لتلك الشخصيات و الوظائف التي يعملونها أو حتى الرواتب التي لا توفر لهم مثل تلك المعيشة .وبالتالي الأمكنة لا تتوافق مع موضوع الفيلم .

و" مع أن الايديلوجيا و إن كانت معلنة تعد أمر مقبول و ضروري، خاصة بالنسبة للسينما السياسية . فقد لا نجد مقولات سياسية. ولكننا نجد الرأي السياسي في أسلوب السرد و المونتاج و الموسيقى.

[1] انظر: توني مكبين، نظرية الفيلم الأيدلوجي و السياسي ، مقال سبق ذكره

فمثلا فيلم" معركة لجزائر" (جيلو بونتيكورفو) الذي اعتبره البعض فيلما حياديا و غير منحازا، فهو يتناول سعي الجزائريين لنيل الحرية و تقرير مصيرهم، فالجزائريين هنا كمكافحين يسعون للدفاع عن قضية مشروعة ألا وهي استقلال الوطن، فقد أريد بالفيلم الكشف عن ذلك الوعي الشعبي و إبراز قيمة الوطنية .وهنا في إطار الفيلم قدمت قضية وطنية على غرار أفلام الهوليودية التي لطالما كانت تقدم شخصية بطولية نموذجية من خلال تعظيم الفرد(Super Hero) في إطار تلك القضايا السياسية و الفرد. ويرى البعض أن هذه القضايا غالبا ما تكون مصطنعة هنا مثلما فندها "كولين مكارثر" في كتابه (بريجادون و القلب الشجاع و الاسكتلنديين).

وهنا تم انتقاد تلك النوعية من الأفلام على غرار أفلام كمعركة الجزائر، و فيلم زد *(كوستا جافراس) وغيرها التي تناولت وقائع و مواقف سياسية تجعل المشاهد يبني موقفه السياسي من خلال ما عرفه وشاهده و ليس بناءا على ذلك التصور الخرافي للبطل المختار الذي بعثه القدر للتغيير —حسب تعبير البعض– . وكثيرة تلك الأفلام التي تناولت قضايا كقضايا التحرر،حرية المرأة، التمييز العنصري..الخ، وكل ذلك يدخل تحت إطار الأفلام التي تتناول ايديولوجيا .

ومنه الايدولوجيا في الفيلم لا بد منها، و اكتشاف تلك الايدولوجيا في الفيلم تحتاج لتحليل عميق للخطاب الفيلمي.وليذهب هنا الدراسيين لتوظيف السيميولوجيا في ذلك. [1]

إذ نجد في هذا الإطار" رولان بارث"(Roland Barth) من خلال كتابه " الأساطير"، إذ حاول البحث في الأيدلوجيات المتضمنة التي تتخلل ثقافات معينة، واستدل في ذلك مثلا أن الخمر بالنسبة للفرنسيين نوع من الاستحواذ حيث يبدو كما لو كان يخصهم وحدهم، تماما مثل الثلاثمائة وستون نوعا من الجبن التي ينتجونها، هده ثقافتهم .

وبذلك الخمر هو مركز أسطورة الشعب الفرنسي وهذا الأمر يكون لدى الفرد وعي بالتصور الثقافي لأنه يتداعى إليه من خلال ممارساته الشخصية.

وفي هذا الإطار حلل بارث تلك الردود التلقائية التي يظهرها الفرد نتيجة لتلقيه رسالة لا تتوافق مع معتقداته الخاصة و الثقافية، فقد يرفض تلك الرسالة أو حتى أنه في بعض الأحيان يتجاهلها.[2]

وبالتالي أصبحت السينما اليوم نظرا لأهميتها كقطاع حيوي، وكفن يجمع بين الكلمة و الصوت و الصورة ما جعلها فن له نفوذه و تأثيره على الجماهير .

---

*فيلم زد: يتناول حادثة موت أستاذ طب و سياسي ليكشف كل أنواع المؤامرات السياسية التي أحاطت بموته

[1] توني مكبين، السينما و الايدولوجيا ، مقال سبق ذكره

[2] أنظر: توني مكبين، السينما و الايدولوجيا ، مقال سبق ذكره

ومنه باتت الدول المتقدمة تعي تماما دور هذه الوسيلة، التي وجب الاستفادة منها و استغلالها لصالحها حتى إن بعض الدول استخدمتها كوسيلة دعائية لتحطيم الخصم و تشتيته و إثارة الثغرات التخريبية الهدامة و الممزقة لوحدته مثلما استخدمتها بعض الدول في حربها ضد العالم الثالث. وفي هذا الصدد يقول الجنرال الأمريكي " جيمس جانين" :

" إن الغرب قد أعاد النظر في جميع استراتيجيات الحرب و طبيعتها لأن الخطط الإستراتيجية الجديدة تهتم بالعامل الأيدلوجي أو النفسي ذلك أن الحرب الفعلية اليوم أضحت سيكولوجية شاملة، وهذا ما تتوفر عليه السينما اليوم من خلال إمكانياتها الفنية و التعبيرية فهي تعمل على المحاكاة و الجدل و الإقناع و مخاطبة الحواس و العاطفة و حتى الفكر من خلال تلك الشاشة السينمائية".[1]

وحتى إنها تذهب إلى أبعد من ذلك من خلال ما يسمى التسميم السياسيIntoxication *، وذلك من أجل غرس قيم دخيلة في نظام القيم السائدة في المجتمع السياسي ثم تضخيم تلك القيم تدريجيا لترتفع إلى مستوى القيم العليا بما يعنيه ذلك من إضعاف لتلك القيمة العليا التاريخية و إحالتها إلى مستوى القيم الفرعية التابعة و الثانوية، وتكون هذه العملية من خلال التركيز على الفئات المجتمعية التي لا تشعر بالانتماء أو التجاوب مع المجتمع القومي(الساخطين، المنبوذين، المعارضين..الخ) وتستخدم كأداة في ذلك لتأتي بعدها عملية التخريب و قتل القادة و اختراق القيادات .

وكل ذلك بهدف خلق عدم الثقة في الذات القومية، وهذا ما تعمل عليه بعض الأفلام من خلال تلك الأيدلوجيات التي تحاول التعبير عنها ليتم تبينها و التسميم قد يتخذ عدة أشكال منها التطبيع من خلال إيهام الطرف الآخر بالتحول من حالة العداوة التقليدية و الصراع المصيري إلى حالة التعايش الطبيعي بانتزاع إرادة المقاومة من العقول كما هو الحال في قضية التطبيع مع إسرائيل.

كما يمكن أن تقدم تلك الأفلام نوع من الأيدلوجية من خلال الصور النمطية عن واقع المجتمع الغربي المتفتح، المنادي بالحريات و العدالة الاجتماعية ليخلق لدى الفرد الذي يعيش نوع من الاغتراب حالة من الصراع بين ذاته و محيطه الاجتماعي و الثقافي ليقارن بين واقعه وما يعيشه من قهر، استلاب للحقوق، الحرية المسلوبة، وبين ذلك الواقع المتلفز . وهنا قد يصل إلى حالة من الثورة على واقعه وأوضاعه[2].

---

[1] أنظر: حميدة سميسم ، مرجع سبق ذكره، صص242-243

***التسميم السياسي**: مصطلح حديث ظهر في الأدبيات الفرنسية في أواخر الستينات وهو يدور حول زرع أفكار معينة من خلال الخديعة و الكذب بحيث تؤدي إلى تصور معين للموقف يختلف عن حقيقته مما يترتب عنه اكتشاف تلك الحقيقة نوع من الصدمة النفسية وكل دلك من خلال الحرب النفسية للقضاء على العدو

[2] حميدة سميسم ، مرجع سبق ذكره، صص246-249

ولعل هذا ما هو سائد لدى تلك النوعية من الأفلام المصرية التي تعرض لوحة فنية براقة لحياة مترفة لطبقة غنية من فيلات و شركات. وفي المقابل تلك الطبقة الفقيرة المكافحة في تلك المناطق الشعبية وهنا بعرض تلك الطبقية تخلق نوع من السخط لدى المشاهد .

"ولعل هذا ما روجت له تلك الأفلام الأمريكية من خلال الفيلم التلفزيوني خاصة و قد كانت تلك الأفلام لا تمثل إلا دعوة إلى تقليد النموذج الأمريكي يكفي أن نذكر ميزانية(خدمة أفلام السينما و التلفزيونIWV التابعة لوكالة الاستعلامات) والتي كانت تنفق نحو 10 ملايين دولار على العمل الدعائي، وتتمثل خطورة التلفزيون الأمريكي من خلال أفلامه في تشويه الصورة القومية للعرب داخل الولايات المتحدة وخارجها فضلا عن تسويق النموذج الأمريكي بصفته نموذجا حضاريا فريدا إلى الأقطار العربية ، ليظهر العربي من خلال تلك النماذج التلفزيونية كإرهابي أو طاغية أو شيخ متخلف العقل أو زير نساء أو محدث الثراء..الخ. وقد كانت هذه الأفلام تعبر عن هدا التصور، ولعل تلك الهيمنة الصهيونية في هوليوود عملت كذلك على تقديم الكيان الصهيوني في مركزا للديمقراطية و الحضارة وسط بقعة من التخلف و الوحشية التي يمثلها العرب، وكثيرة تلك الأفلام التي جسدت هذه الصورة". [1]

وعليه الخطاب السينمائي كخطاب إبداعي وجمالي له وزنه في بعض الدول، كما أنه يتضمن خطاب فكري و اجتماعي وحتى سياسي و أصبح يحمل في طياته عدة معاني و دلالات و ايديلوجيات، وكل ذلك وجب الوقوف عليه من خلال التحليل و التأويل .وهذا ما تذهب إليه الدراسات السيميولوجية فيما يخص التحليل النقدي السينمائي، فالسينما باتت تحمل عدة تعقيدات للمعنى يمكن التعبير عنه من خلال الخطاب البصري.[2]

فقد وظفت السيميولوجيا للكشف عن تلك الدلالات الفيلمية الكامنة وراء الخطاب الفيلمي، وتحليل اللغة السينمائية، و إن كانت السينما – حد تعبير " تاركوفسكي- لا تزال تبحث عن لغتها، وهي الآن فقط بدأت تقترب من إمكانية الإمساك بهذه اللغة. وخاصة أن السينما لا طالما كانت تتأرجح بين الفن و الصناعة، و تلك الإشكالية التي لازمتها نشوءها منذ البداية و ارتباطها بمنطق السوق.[3]

[1] حميدة سميسم ، مرجع سبق ذكره، صص292-296

[2] أنظر:عارف معروف الداوودي، دراسة سبق ذكرها، صص7-10

[3] أنظر:حسن حداد، مرجع سبق ذكره، ص171

والسيميولوجيا في إطار الخطاب الفيلمي لا تهتم بالمعنى الظاهر بقدر ما تهتم بالكشف عن المعنى التضميني(الدلالة الفيلمية)، ذلك أن الدلالة في السينما هي نتيجة مجموعة من العلاقات المرتبة في المكان أكثر من ترتيبها في الزمان، فالمعنى لا ينتج فقط من التتابع- التعاقب- الزمني للقطات، و إنما داخل كل لقطة أيضا، فهي تحمل الكثير من العلاقات بين العلامات الموجودة باللقطة الواحدة والتي قد تحمل في طياتها العديد من الدلالات من خلال : ديكور، إضاءة وإكسسوار..الخ.

وكل ذلك يشكل علامة لها دلالة فحتى المونتاج يشكل إحدى العناصر الهامة و الأساسية في تكوين البنية الدلالية للفيلم، ليمثل علامة من أهم العلامات الدالية على فعالية و مرور الزمن الفيلمي من خلال انسيابه أو تجاوره –توازنه- لو حتى تداخله و اختلاطه. فكل من تلك المشاعر و انقباض النفس و القلق و غيرها تتولد من خلال المناخ العام للمنظر أو من خلال الديكور أو إضاءته، وكذا أحجام القطات و مستوى ارتفاعها، أو حتى حركة الممثلين و حركة الكاميرا المصاحبة لها و كيفية استخدام وسائل التنقل البصري المغاير للقطع أو مكانها مثل المزج و الاختفاء و الظهور التدريجيين بحيث يمكن للصورة ذاتها أن تحتوي عددا من الدلالات الإضافية أو أحيانا غير المتوقعة فبمقدور الإضاءة، المونتاج و تبديل اللقطات..الخ أن تمنح للأشياء المعروضة على الشاشة دلالات إضافية رمزية و مجازية أو كنائية.

ولتشكل تلك الصور الفيلمية أيقونات لها دلالة معينة، كما أن طريقة وضع المؤثرات و الموسيقى بالفيلم وغيرها استخدامات تخضع لرؤية كل من كاتب السيناريو و مخرج النص الدرامي و تصورهما عن العالم الفيلمي الذي يقومان بتشكيله وذلك لإيصال نوع من الرسائل للمتلقي في سياق الإحداث الفيلمية .

ومنه السينما هي أداة تعبير أكثر من وسيلة اتصال[1] ،وذلك لما تملكه السينما هذه الوسيلة من إمكانيات و مميزات و إبرازها إمكانية السرد السينمائي من خلال الصورة السينمائية التي تعمل على توصيل الفكرة الدرامية، و التواصل مع المتلقي من خلال قدرتها المميزة في السيطرة على عقل و تفكير المخرج.

و لتعمل الكاميرا أكثر من مجرد أداة لاستكشاف العالم الذي نعيش فيه بالطرق التسجيلية و لكنها بدورها تعمل على خلق عوالم فيلمية لها دلالتها الخاصة.[2]

[1] أنظر:عارف معروف الداوودي، دراسة سبق ذكرها، صص10-12

[2] أنظر: حسن حداد، مرجع سبق ذكره، ص172

وعليه في إطار البعد الدلالي نجد :

***دلالات اللقطات / حركات الكاميرا:** إن اعتماد نوعية من اللقطات له دلالته الخاصة مثلا في الأفلام التاريخية و الملحمية يتم الاعتماد على لقطات عامة لتلك الفضاءات الفيلمية، ومن خلال تلك الحركة البطيئة (أفلام كالرسالة، عمر المختار، صلاح الدين الأيوبي..الخ).

وذلك بهدف إعطاء المشاهد لمحة عن طبيعة البيئة الجغرافية التي تجري فيها أحداث الفيلم، كما أن تلك اللقطة القريبة لتأكيد شيء أو فكرة ما يريد تسليط الضوء عليه، وتوجيه اهتمام المشاهد لها ،والتي يكون لها علاقة بتطورات القصة الفيلمية .

وعلى غرار أفلام الأكشن تكون فيه حركات الكاميرا سريعة جدا تماشيا مع طبيعة الفيلم من جهة، وكذا التأكيد على السرعة و الإثارة و التشويق في الفيلم، وكذلك تلك النوعية من اللقطات تعبر عن مضمون سيكولوجي للشخصيات الفيلمية، فمن خلال اللقطة القريبة جدا بحركة بطيئة لتعبر مثلا عن العلاقة الحميمية بين الأشخاص أو حتى الحالة النفسية التي يعيشونها (إحباط، قلق، عجز..الخ.[1] .

وقد تكون حركات الكاميرا و لقطاتها بغية إحداث أثر على نفسية المشاهد من جزع أو قلق أو ترقب...الخ .فمثلا اللقطة القريبة بحركة بطيئة لشرير يبعث في نفسية المشاهد نوع من القلق لشعوره بعدوانيتها ، أما حركة الابتعاد عن العدسة(اللقطة البعيدة) فيشعره بالأمان وقد يحدث العكس إذا كانت الشخصية مختلفة(طيبة مثلا) يعطيه إحساسا بالود و الانجذاب.

وأما حركات الكاميرا و دلالاتها ،فالحركة الرأسية من الأسفل إلى الأعلى تدل على الانطلاق و التحرر و التسامي.

أما الهابطة فتدل على الانسحاق و الهزيمة و الضعف و الضغط.

***دلالات المكان و الزمان السينمائي:**

لا يرتبط المكان فقط بما يظهر على الشاشة (الحيز المكاني لمجرى الأحداث)، ولكنه يمثل كذلك وعاء تلك الشخصية الدرامية بحيث يبرز الحالة الاجتماعية و الحياة التي تعيشها[2].

"للمكان في الفيلم السينمائي دلالة معينة إذ يعبر بالدرجة الأولى عن زملكانية أحداث الفيلم، كما له علاقة بالكشف عن طبيعة البيئة الاجتماعية، الثقافية، الاقتصادية لشخصيات الفيلم .

وبالتالي هنا يكمن دور المكان التعبيري، فهو ذو أبعاد مادية، اجتماعية و نفسية"[3]، تاريخية ، عقائدية التي ترتبط به حتى

[1] أنظر:عارف معروف الداوودي، دراسة سبق ذكرها، صص19-20

[2] أنظر: جمال محمد عبد الحي ،تحليل اللقطة في الخطاب التلفازي ، مقال سبق ذكره، ص246

[3] أنظر:عارف معروف الداوودي، دراسة سبق ذكرها، صص19-20

أن المشاهد يسترجع هذه السياقات و الأبعاد عند استرجاعه للمكان نفسه . فضلا عن وظائفه الفنية[1]

وفي إطار المكان لا نغفل عن دلالة الديكور المعتمد في الفيلم السينمائي فاعتماد ديكورات معينة فهي تعبر عن طبيعة حياة و الواقع الاجتماعي و الاقتصادي وحتى الثقافي للشخصيات الفيلمية. فالتصوير في فيلات ذات ديكور فخم و غيرها للدلالة على الحياة المترفة لتلك الشخصية. وفي المقابل الديكورات البسيطة دلالة على الحياة البسيطة و حتى المعدمة أحيانا لتلك الشخصية. كما أن بعض النقاد و المحللين يرون أن عرض هذه الصورة(طبقة فقيرة وغنية) يسعى من خلاله دغدغة مشاعر المشاهد ليخلق نوع من الإحباط لديه و هذا ما نستشفه من خلال الكشف عن المعاني الضمنية في الخطاب الفيلمي.

أما استخدام الزمان فهو ذو بعدين : الليل و النهار.

"ولذلك وجب معرفة الكيفية التي تقدم فيها السينما المعاني الضمنية بصرف النظر على أن السينما لديها القدرة على تقديم المعنى الظاهر بصورة جيدة فيما له صلة بالواقعية. وبالتالي السينما كفن له لغته الخاصة التي تتجسد في متتاليات فيلمية، ومشاهد ولقطات، فهذه اللغة تترجم من خلال حركات الكاميرا، اللقطات ، الألوان ..الخ.

و اللغة هنا لا نقصد بها ذلك النص المكتوب على الورق(السيناريو) ولكن كل ذلك الكل المركب من إضاءة، ديكور، حركات الكاميرا..الخ.وهذه اللغة تعبر عنها في العمل السينمائي خاصة من خلال رموز وعلامات، لذلك انصب اهتمام بتحليل الخطاب الفيلمي وذلك من خلال التحليل السيميولوجي"[2].

"فالسيميولوجيا اهتمت بنسق الإشارات و الرموز في الخطاب السينمائي، فاستعمال العلامات في الأفلام قد يكون له معنى ظاهر له علاقة بمجرى الأحداث، وتعزيز لتلك الأحداث أو توضيح للمشاهد و الذي يأتي في شكل علامات مثلا في أفلام الغرب الأمريكي تظهر إحدى العلامات وهي "وادي مونيومنت" وهذا الوادي يجعلنا نفترض أننا في الغرب الأمريكي"[3]، و الأهرامات أو النيل دليل على أننا في مصر، وغيرها من العلامات التي تعبر عن مكان مجرى الأحداث الفيلمية.

فمثلا في معظم الأفلام المصرية نجد صور ملتقطة لمساجد.وفي المقابل كنائس وذلك دلالة على الوحدة الوطنية و قيمة التعايش السلمي بين مختلف الديانات في مصر، وحتى أننا نجد جلسات الطرب و أغاني شعبية و الأمكنة الأثرية و الشعبية

[1] جمال محمد عبد الحي ،تحليل اللقطة في الخطاب التلفازي ، مقال سبق ذكره، ص246

[2] عارف معروف الداوودي، دراسة سبق ذكرها، صص20-21

[3] أنظر: توني مكيبين، **النظرية السيميائية و السينما**، ت: ممدوح شلبي،
http://www.mamdoughshalaby2.blogqpot.com/2013/09/blog-post25.html تاريخ2017/5/11،الساعة15:20

في مصر لتبرز لنا معالم تاريخية و أصيلة في الطابع الشعبي المصري، وكذا دلالة على قيمة حب الوطن و الاعتزاز بالانتماء له بالإضافة إلى البساطة و القناعة التي تميز الشعب المصري من خلال إبراز تلك الإحياء الشعبية ولتظهر قيم الأصالة و العراقة في المجتمع المصري.

***دلالات اللون:**

إذ تتسم الألوان بقدرتها على جذب انتباه المشاهد وخلق جو وجداني وانفعالي، بحيث لكل لون دلالة متوقفة على حسن اختياره .

لذلك يرى السيميائيون أن المخرج السينمائي في استخدامه لألوان معينة غالبا ما يكون لإعطاء معنى أوضح لمشاعر الشخصيات ضمن إمكانيات السرد، فقد يستخدم الألوان الباهتة للتعبير عن تلك الشخصية التشاؤمية أو الكئيبة أو حتى حالة الضياع التي تعيشها فلكل لون معنى يراد التعبير عنها، فاللون من عناصر التعبير المهمة في الصورة السينمائية.

ويمتلك سلطة التأثير على شعور الناظر فمثلا الأزرق يشير إلى السماء بمعنى أنه مقدس[1] و يشير إلى العمق و السمو ، و في المياه يشير إلى برودة و ارتواء ، وفي الغيوم خير و أمل ، وهو لون يبعث على التفاؤل ،و مثله الأخضر إلى الطبيعة و الأحمر إلى الثورة و الدم وحتى الحب ، الرغبة الكبرياء و التكبر و الافتخار أما اللون البرتقالي فيوحي بالمجد و التباهي و الإعجاب و الرقي و التقدم بينما الأصفر لون دافئ يسر المشاهدين و يوحي بالفرح و النجاح . أما اللون البني فيعطي إحساسا بالجاذبية و يريح العين ، لذلك يعتبر لونا جيدا لاستعماله كخلفية. وهكذا[2].

فاللون له علاقة بالدلالة النفسية التي يسعى القائم على الفيلم إحداثها على المشاهد،كما أنه عنصر مهم في الإضاءة لتعطي دلالات معينة نفسية و اجتماعية داخل سياق الفيلم .

وفي هذا الصدد " ايزنشتاين" يقول:" عندما نتناول مشكلة اللون في الفيلم نفكر قبل كل شيء في المعنى المرتبط باللون المستخدم" ، لأن اللون مرتبط بالجانب السيكولوجي و يؤدي إلى الارتياح أو العكس من خلال توظيفه في العمل الدرامي (إثارة الخوف، التوتر) .فهنا ينطوي على إنفعال جمال[3]ي .

***دلالات الإضاءة:**

تستخدم لإبراز الجو العام، ولها دور كمكون تعبيري عن الحالة النفسية،و للدلالة على مرور الوقت حتى أن هناك من اعتبرها بأهمية الممثلين.

---

[1]عارف معروف الداوودي، دراسة سبق ذكرها، صص16-18

[2] جمال عبد الحي ، تحليل اللقطة في الخطاب التلفازي، مقال سبق ذكره، 245

[3]عارف معروف الداوودي، دراسة سبق ذكرها، صص16-18

"كما يقول المخرج الايطالي "مايكل أنجلو أنطونيوني" فكلا من اللون و الإضاءة تأثير سيكولوجي على المشاهد لما لهما من قيمة تعبيرية ، فهما يضيفان لمسة جمالية و درامية على العمل.فالاستخدامات المتاحة للون و الإضاءة تساعد على جذب العين إلى الشيء الأهم.

—كما تستخدم الإضاءة الملونة في التصوير السينمائي لتثير في المشاهد و الإيحاء بدلالات معينة.

"وتؤدي استخدام الإضاءة في المشهد الفيلمي عدة وظائف حيث أنها تؤثر على المشاعر التي يتم نقلها أثناء تصوير المشاهد، ذلك أن الإضاءة تستخدم للمساعدة في تعزيز المحتوى العاطفي للمشهد ، بحيث أن الإضاءة السلسة مثلا تظهر مزيد من المشاهد الرومانسية أو العاطفية على غرار الإضاءة القاسية.

لذلك حسن استخدام الإضاءة يساعد في إدراك و فهم المشهد المصور"[1]

ومنه "الإضاءة لا يقتصر دورها على مسالة النقل من خلال التسجيل ، وإنما تعد وسيلة للتعبير الفني"[2]

بحيث تضيف الإضاءة معنى إما يكون إيحائيا يتشكل في ذهن المشاهد، أو دلاليا يتعلق بصانع العمل الفني[3]

فكمية الضوء له تأثير جمالي ، و كما أن لون الإضاءة له إيحاءات و يضفي أحاسيس معينة على المشهد، ليس هذا فقط فإن للإضاءة دور في إبراز الشخصية من خلال حركتها من مناطق معتمة إلى مناطق ساطعة مضيئة.

بحيث تؤدي الإضاءة في إطار اللقطة عدة وظائف جمالية ، تعبيرية ، نفسية و دلالية [4]

وبالتالي وجب على صانع الفيلم وخاصة المخرج و مدير التصوير أن يكون متمكن وذو معرفة واسعة باستخدامات و دلالات كل ما سبق حتى تتناسب مع فكرة الفيلم، وما يراد إيصاله للمشاهد.

و غالبا ما يكون استخدام الرموز في الأفلام بطريقة غير مباشرة لدلالات معينة إذ يرى البعض أن استخدامها المباشر يفقد الفيلم جماليته و بلاغته . فمثلا في مشهد في فيلم " هي فوضى؟" للمخرج"خالد يوسف" يعرض مشهد إغتصاب فتاة من قبل أحد رجال الشرطة، ليثور بعدها الشعب و يقتحمون قسم الشرطة دفاعا عن شرفها المغتصب.وهنا الفتاة المغتصبة ترمز للأرض و الوطن المغتصب، فهو ليس مجرد هتك لشرف امرأة و لكن اغتصاب لوطن ووجب الثورة ضد المغتصب.

---

[1] أنظر : عمرو الجوهري ، **استخدام الاضاءة في السينما المصرية** ، صدى نت ، بدون عدد، http://www.elsada.net/49140/

[2] أنظر: ماهر راضي ، **السينما فن الرسم بالصورة و الضوء**، البيان ، بدون عدد،-http://www.albayan.ae/five-senses/2010-09-05 1.28u700

[3] عبد الفتاح رياض، **التكوين في الفنون التشكيلية**، دار النهضة العربية،بط، القاهرة ، 1973، ص92

[4] أنظر: وليد قادري ، صورة الاسلاميين في السينما المصرية ، ص112

"وعليه السينما من خلال تلك اللغة الفنية و الإبداعية و البصرية و التي تستثمر فيها كل الإمكانيات البلاغية و الإخراجية و الفنية لبناء المشهد السينمائي. وهذه الأخيرة تستغل في استقراء الأفلام لفهم المحتوى العام للفيلم وحتى الكشف عن الأيدلوجية المتضمنة فيه.

وان كان هناك من يرى أن السينما الحقيقية لا تهتم بالرسائل السياسية و إنما الفن، ولكن حين نستشف الرسائل سياسية كانت أو أخلاقية أو جمالية من ثنايا الفيلم لا من مواعظه مباشرة .

فهنا لا تكون السينما الملتزمة– كما صرح البعض– تقبع على حافة الإبداع بل تتحول إلى سينما قادرة على لعب دور كبير في ملامستها لشرائح عريضة في مجتمعنا، ولا طالما أن الرسائل السياسية ليست مقحمة على القصة بل من قلب الحكاية ،وهنا لا يعد الأمر انتهاك لجماليات العمل السينمائي أو تغليب فن الوعظ الحكائي على فن جماليات الصورة.[1]

ذلك أننا في المشهد السينمائي نختار ما ينعش وجداننا الجمالي، ويمنح عيوننا آفاقا جديدة للإبصار الفني، و تستفز فينا القدرات الإبداعية. وبالتالي وجب الاهتمام و الإمساك بكل الإمكانيات التي من شانها أن تساهم في فن صناعة الصورة الجمالية الجذابة في أفلام السينما. [2]

[1] أنظر:عن مهرجان" ايسني وارغ"، مرجع سبق ذكره

[2] انظر حسن حداد، مرجع سبق ذكره،ص181

الفصل الثاني: الدراما: المفهوم، الأشكال و شروط الصناعة

المبحث الأول: مفهوم الدراما

المبحث الثاني : أشكال الدراما و موضوعاتها

المبحث الثالث: بناء النص الدرامي

المبحث الرابع : شروط الصناعة السينمائية

المبحث الأول: مفهوم الدراما

الدراما هي كلمة يونانية مشتقة من الفعل"دراؤ" بمعنى"الفعل" أو"اعمل"، وعندما انتقلت إلى جميع اللغات و منها اللغة العربية انتقلت كلفظ و ليس كمعنى[1] ، ولكن المعنى الدقيق للكلمة ظل غامضا فاستعمالها كعنوان لنوع معين من الفن جعلها أكثر تعقيدا ليصعب شرحها .

مما أدى إلى معان و استعمالات كثيرة لها،وخاصة في استعمالها للدلالة على "فن التمثيل" وعرف"هانكاس"(hankas) الدراما بعدة تعريفات كلها تنصب تحت معان متقاربة مثل: موقف مثير، تهييج و إثارة، تهويل متزايد، قصة معروضة في سياق، عرض و تمثيل الأحداث ، مشهد حركي، عرض مسرحي، جزئية في التمثيل المسرحي، فن التمثيل، فن التأثير، فن إظهار الموقف، حدث تصويري خيالي، عرض مأساوي، تصاعد الأحداث.[2]

وتعرف كذلك :"قصة تؤدي أو تعمل و تقدم للجمهور، ليقوم بعرض هذه القصة مجموعة من الممثلين تعاونهم بعض الوسائل الفنية كالديكور، الإضاءة ..الخ. ويمكن تقديم هذه القصة على المسرح أو في الراديو أو السينما أو في التلفزيون.

كما أنها:" قصة تسرد سلسلة من الأحداث ، وتصف شبكة من العلاقات التي تتورط فيها مجموعة من الأشخاص، لينشأ بينهم صراع يجذب الانتباه و يؤدي إلى مزيد من التوتر و التشويق " .

والدراما إذا قلنا عليها هي قصة، فهناك من يرفض ذلك. و يرى أن القصة ليست هي الدراما باعتبار القصة سلسلة من الأحداث المشوقة تبنى بعناية و دقة، و تثير اهتماماتنا و انفعالاتنا و تفكيرنا. أما الدراما فتجعلنا نعايش الأحداث و الأفكار و الشخصيات ،إذ نرى هذه الأخيرة تفكر و تتكلم و تتصرف، باختصار يرى أصحاب هذا الرأي أن القصة تحكى بواسطة السرد على لسان شخص أما الدراما تؤدى .ومع احترامنا لهذا الرأي فإن الفرق بين القصة و الدراما ضئيلة جدا، فالاثنان يعتمدان على أسلوب رواية القصة storty tellingوندلل على هذا أنه قد يحدث في بعض الأعمال الدرامية أن يحكي شخص أو يسرد قصة لشخصية أخرى في نفس إطار العمل الدرامي.[3]

---

[1] س وداوسن،**الدراما و الدرامية** ،ت:جعفر صادق الخليلي، منشورات عويدات، ط2،بيروت،1989،ص7

[2] جمال عيسى ميلود ،**الدراما التلفزيونية : المضامين التربوية و المتطلبات الإعلامية** ، دار الكتب الوطنية، بط، ليبيا،2005 ،ص75

[3] أنظر:عبد الرحيم درويش، **الدراما في الراديو و التلفزيون : المدخل الإجتماعي للدراما** ، مكتبة نانسي ، بط، دمياط، 2005، ص20

ليرى "أريسطو" أن :"الدراما من خلال كتابه (فن الشعر):"هي محاكاة "[1]

ولتعرف الدراما كذلك:"تجسيد حي لحادثة أو مجموعة من الأحداث ذات دلالة معينة " [2]

ولتعتبر الدراما منذ فجر التاريخ سبيلا أقوى و أدل و أعمق للتعبير.كونها فن من الأفعال الإنسانية القائم على الصور و القدرة التعبيرية أو محاولة لتصوير الواقع باستعمال الرموز كهدف للترفيه عن النفس، ولتجمع بذلك معظم التعاريف على محاكاة الواقع المعاش و ضرورة وجود الصراع كمحرك أساسي للفعل الدرامي .وهذا الصراع لا يقتصر على الشخصيات فيما بينها و يشمل كذلك علاقة الإنسان بذاته أو مع البيئة أو مع القوى الغيبية.[3]

و لتكون الدراما من أكثر الكلمات المنتشرة في الأوساط الشعبية فإذا وجد موقف ينقلب إلى حزن ،يقولون:"لقد إنقلب إلى دراما "،و إذا حدثت فاجعة لأحد الأشخاص فأودت بحياته يقولون:"انتهت حياته بشكل درامي."[4]

---

[1] أنظر:رشاد رشدي،**نظرية الدراما من أريسطو إلى الآن**،مكتبة الأنجلومصرية، ب ط ،القاهرة،ب ب، ص04

[2] أنظر:عبد الرحيم درويش، امرجلع نفسه، ص21

[3] محي الدين عبد الحليم، **الدراما التلفزيونية و الشباب الجامعي:دراسة ميدانية في الإعلام السياسي**،دار الفكر العربي،ب ط ،القاهرة،1984،ص 16

[4] أنظر:جمال عيسى ميلود ،الدراما التلفزيونية ،مرجع سبق ذكره،ص76

المبحث الثاني :أشكال الدراما و موضوعاتها:

إن التفريق و التحديد لأشكال الدراما المختلفة ليست فاصلة، إذ من الصعب أن نجد تراجيديا خالية تماما من روح الكوميديا أو كوميديا ليست بها لمسة تراجيدية، فهناك مزيج بين هذه الأنواع الدرامية . و بشكل عام يمكن تصنيف أشكال الدراما إلى أربعة أشكال، وهناك من يرى أن من الأصح شكلين هما :المأساة (التراجيديا) و الملهاة (الكوميديا) .

و ليتفرع من هذين النوعين شكلين هما :الدراما الافتعالية (الميلودراما)و المهزلة (الفارس). و بذلك من أشكال الدراما:

1 -**التراجيديا أو ما يعرف بالدراما الجادة**(tragédie ,tragedy):

"وهي محاكاة لفعل مهم ،له حيز مناسب بلغة بها متعة بطرق الفعل و بطرق السرد بهدف إثارة الانفعال العاطفي داخل المشاهد من شفقة و فزع "[1]، فهي "تتناول أشكال الصراع الإنساني من خلال أحداث جادة مترابطة يجمعها سبب معقول و لتنتهي بفاجعة ،أي بنهاية مأساوية حزينة . فهي لا تثير الانفعال العاطفي فقط و حتى العقلي "[2].

وتوصف بأنها من أصعب الأنواع كتابة و تعريفا ، "إذ تقدم لنا معاناة أشخاص من المصاعب المروعة ،وتلك العواطف التي تتنازعها و تحدد مواقفها و علاقاتها لتقدم للمشاهد الحكمة و تنير له البصيرة ،وتثير لديه التساؤلات الجدلية العميقة حول الإنسان و علاقاته".[3]

كما أن المأساة لا تتمثل في الموت ولا النكبات التي يتعرض لها الإنسان فهي مألوفة في حياته، و لكنها تتمثل في خيبته في تحقيق الرسالة التي خلق من أجلها.

و لتعتبر التراجيديا: " من أرقى و أنبل و أعظم صور الدراما، فهي تقدم نافذة على الحياة في جوهرها.وهنا لا يلجأ الفيلم إلى أن يكسو الحقائق التي يكشفها بالألوان الرومانسية الزائفة، أو يفتعل خاتمة سعيدة[4] ، وليبرز الرأي القائل بأن كل طبقة أو بيئة اجتماعية يمكن معالجتها تراجيديا لو استطاع الكاتب تصورها بطريقة تثير الخوف و الشفقة.

و التراجيديا في الثقافة القديمة عبرت عن الذبول و الاضمحلال و الموت.[5]

---

[1] رشاد رشدي ،نظرية الدراما من أريسطو إلى الآن،مرجع سبق ذكره، ص ص41-42

[2] انظر:عبد الرحيم درويش، الدراما في الراديو و التلفزيون، مرجع سبق ذكره، ص33

[3] جمال عيسى ميلود،الدراما التلفزيونية ،مرجع سبق ذكره،ص77

[4] أماني عمر الحسيني، **الدراما التلفزيونية و أثرها في حياة أطفالنا**، عالم الكتب، ط1، القاهرة، 2005، ص22

[5] سيد محمد رضا عدلي، **الدراما التلفزيونية**، دار الفكر العربي، ب ط، ب ب، 1984، ص ص43-44

2-الكوميديا أو الملهاة (comédie , comedy):

عكس المأساة، فهي تصور الشخصيات في مواقف هزلية، ولتظهر الأفعال المتناقضة للسلوك الاجتماعي العام من أجل إثارة الضحك، و إشاعة روح الفكاهة و المتعة لدى الجمهور. ولتعرف بأنها:"حبكة تتضمن شخصيات من طبقة اجتماعية متواضعة في عرض متشابك من المفارقات و المتناقضات و المفاجآت التي تكشف عن طبائع البشر، عادات المجتمع و مفارقات الحياة بطرقة نقدية ساخرة و دعابة محببة تنتهي بشكل سعيد .

و لتجعلك الكوميديا تضحك من حماقات البشر بدلا أن تبكي عليها لتستعمل بذلك التهكم في كثير من الأحيان.[1]

والكوميديا في اللغة اليونانية القديمة عبرت عن الفرح بالنماء و التكاثر و البقاء ثم الخلود من خلال"أغنية العيد" و التي كانت تمدح الآلهة لعد إلحاقها الضرر[2].

فالكوميديا تعرف كذلك بأنها:"محاكاة لأناس سيئين لا من ناحية كونهم متصفين برذيلة أو بأخرى بل من ناحية كونهم مضحكين، ولتتضمن الكوميديا مهارة في الحبكة و في تصوير الشخصيات و الأحداث المضحكة «[3].

وقد تتضمن لبعض أشكالها من خلال التسميات التالية:

- ✓ الملهاة السلوكية:تعتمد على انتقاد سلوك و عادات المجتمع.
- ✓ الملهاة الراقية:تظهر بنوع من الجدية و تبتعد عن المبالغة و تثير الضحك الخفيف.
- ✓ الملهاة العاطفية :تتخذ في شكلها قصص الغرام ، بالإضافة إلى العوائق التي تعترض طريق العشاق .
- ✓ ملهاة الدسائس:تعتمد على المقالب المصنوعة بإحكام لإثارة الضحك.
- ✓ ملهاة الموقف:يعتمد على سوء التفاهم أو التناقض في تصرفات الشخصيات ليخلق مواقف مضحكة، كما تستعمل الحيل التنكرية.

[1] جمال عيسى ميلود ،مرجع سبق ذكره،ص78

[2] سامية أحمد علي، أسس الدراما التلفزيونية، مرجع سبق ذكره، ص39

[3] عبد الرحيم درويش، الدراما في الراديو و التلفزيون، مرجع سبق ذكره، ص33

3-**الميلودراما**(Melo Drama):

هي كلمة مستعارة من اليونانية " ميلوس" melosومعناه: لحن أو الأوبريت المسرحي.ولتتوضح ملامح هذا الشكل في القرن18كشكل مسرحي، وفي القرن19أوضحت معالمها مراعاة العدالة الأخلاقية .

ولتظهر أحداث الميلودراما من خلال شخص-بطل-يعاني من شخص آخر ليس له مبادئ أخلاقية على الإطلاق ، ومهما كانت تلك المآسي ففي الأخير الفضيلة دائما تكافأ و الرذيلة تعاقب.

ومن ملامحها كذلك وجود شخصية ثانوية لإحداث الأثر الكوميدي لأنها شخصية بلهاء أو صريحة صراحة غير مألوفة ولتعرف الميلودراما بتلك:"الدراما الزاخرة بلحظات الإثارة المصطنعة أو المبالغ فيها بحيث يتضاعف استخدام المؤثرات الصوتية أو الموسيقية بهدف الإثارة.لذلك يلجأ إلى عناصر التشويق وأحداث العنف الدموية[1] .

ليتغلب جانب الحبكة في الميلودراما على جانب رسم الشخصية، اهتماما بالمنظر أكثر من تحليل سلوك الشخصية.

لذلك تتميز بالمواقف المثيرة و المفتعلة، الأحداث المهولة، الشخصيات الغريبة و الانتقال المفاجئ في الأحداث.

و أغلبية أفلام الجريمة، الرعب، المشاكل الأسرية تنتمي لهذا النوع.ولتتضمن عادة العديد من المستويات الأخلاقية، لترتبط الفضيلة بالفقر، الرذيلة بالثروة لتهدف لإثارة مشاعر الخوف أو الألم في النفوس.

4 **الفارس أو المهزلة:**

ينظر إليها على أنها نوع من الكوميديا الهابطة حيث لا تهتم بالمظاهر المادية للشخصية كشكل الجسم، الحركات و أصوات مبالغ فيها لزوم إثارة الضحك .فلا تهتم بإثارة تفكير المتلقي و تأملاته ، بل التركيز على النكات اللفظية و اللعب بالتلميحات الجنسية ،فهي نوع متطرف من الكوميديا يثار فيه الضحك نتيجة تصوير الأخطاء و الانحدار إلى مرتبة الهزل و المجون و استعراض غباء الإنسان.[2]

أما **عن موضوعات الدراما**:تنقسم إلى عدة أنواع:

- ✓ العائلية:تعالج المشاكل العائلية اليومية و علاقات أفرادها مثل:الانفصال، التفكك الأسري كفيلم "الأخوة أعداء"، «العار"...الخ.
- ✓ المشكلات الاجتماعية :تقدم صور من الحياة الاجتماعية والمشاكل التي يعانيها المجتمع كالعنوسة ،البطالة ،التشرد مثل: فيلم"بنتين " ،"حين ميسرة "..الخ

[1] رشاد رشدي،مرجع سبق ذكره،ص ص133-134

[2] عبد الرحيم درويش،مرجع سبق ذكره، ص ص33-34

- ✓ الأدب: من خلال تلك الأعمال الأدبية و القصص و الروايات التي حولت إلى نصوص سينمائية كرواية"نجيب محفوظ" "اللص و الكلاب " التي تحولت لفيلم يحمل نفس العنوان
- ✓ دراما المطاردة:تدور حول الجريمة و طرق اكتشافها و تعتمد على الإثارة و التشويق مثل:فيلم"السفاح " ،"خيانة مشروعة "..الخ
- ✓ الدراما التاريخية:تهتم بقصص التاريخ من خلال توضيح أدوار البطولة لشخصيات تاريخية مهمة في حياة المجتمعات كفيلم"الرسالة"، «صلاح الدين الأيوبي"...الخ[1]

[1] سامية أحمد علي، أسس الدراما التلفزيونية، مرجع سبق ذكره، ص112

المبحث الثالث: بناء النص الدرامي

إن فن الدراما لا يكتمل إلا بتوفر مجموعة من مقومات تكوينه، وهو كغيره من الفنون تحكمه قواعد خاصة تسمى القواعد الخاصة بالكتابة الدرامية و أساليب البناء الدرامي و هي كالتالي:

1-**الفكرة**:هي صلب العمل الدرامي و روحه ، فهي الرأي أو القضية أو الاتجاه الفكري الذي يريد المؤلف الدرامي أن يناقشه أو يطرحه دراميا ليستخلص المشاهد المعنى العام للعمل بعد التعرض له ،فهي الرؤية التي يود الكاتب أن يحرك عقل المشاهد في اتجاهها و ذلك من خلال أساليب العرض الفنية المختلفة .[1] ولتقود العمل الدرامي من بدايته إلى نهايته،و كفكرة مثلا أن الحسد و الغيرة تقضي على الفرد و تحطم علاقته و هذا ما يحاول إثباتها طوال العمل الفني .

والفكرة قد تكون مهمة لكن يفشل الكثير في صياغتها و تقريبها أو طرحها على المتلقي.[2]

ولذلك للفكرة شروط وجب توافرها:إذ يجب أن حمل قيمة إنسانية، أن تتعلق بمشكلة تواجه الإنسان.ذلك أن الدراما تتناول الواقع المعيشي للشخص و ليس الخيالي ، وكذا أن تسعى الفكرة لإثارة العواطف ،و أن تكون واضحة بالنسبة للجمهور ليقول عنها "ستانلي فيلد"(Stanley Field)-إنها تجعل المشاهد يفكر مثلما فكر فيها الكاتب و أهمته،كما أن الفكرة يجب أن تكون صادقة و متضمنة في الشخصيات و الأحداث المقدمة و ليست منفصلة عنها لنجد الفكرة في وادي ،و الشخصيات و الأحداث في وادي.فهي شاملة لكل الجوانب و توضحها الأحداث و الحوار و غيره. بإعتبارها تعبر عن طريق الأحداث والقصة ليس عن طريق السرد على لسان أحد الشخصيات ،ليتبناها المتلقي و يؤمن بها -و حتى و إن كانت خيالية -من خلال سبيل الإقناع ووقع التشويق فيها.[3]

والفكرة لا تنشأ من العدم ،فهي تتبلور في ذهن الكاتب في شكل سؤال يثيره أو يشغل باله ليصوغه في فكره .

ومنه الفكرة تستقى من عدة مصادر منها:

- الأساطير:تعتبر مصدر عام لدى المؤلف من خلال علاقة الإنسان بتلك الأساطير التي ارتبطت بوجدانه منذ القدم مثلا:علاقته بالميتافيزيقا، البدع، السحر، والتي لها علاقة وطيدة بثقافة المشاهد
- التاريخ:المؤلف يستقى أفكاره من خلال الأحداث التاريخية كفيلم:"صلاح الدين الأيوبي"

[1] سامية أحمد علي، مرجع سبق ذكره، ص ص124-125

[2] جمال عيسى ميلود،مرجع سبق ذكره ،ص81

[3] أنظر:عبد الرحيم درويش، مرجع سبق ذكره، ص ص36-37

- حياة الكاتب الخاصة: من خلال المواقف و التجارب التي مرت بحياته و أثرت فيه،فبعض الأفلام ماهي إلا تعبير عن أفكار المؤلف و نقلا لما مر به في حياته،لتحكي عن حياته.
- تجارب الآخرين:من خلال ما يلاحظ في الحياة المعاشة ،فهو ينقل الواقع بكل معاناته و آلامه و لحظات السعادة فيه و الانكسار و الإحباط.ليرى العديد من الكتاب يشعرون بالتزامهم بالتعبير عن انشغالات الناس و همومهم من طلاق ،انحراف ،فساد ،نجاح ،طموح ..الخ[1]

و ليرى أن الفكرة الدرامية تعبر عن تلك القصص التي يتخللها مشاكل و عقبات ، و المفارقة القائمة على المعرفة و الجهل معا ،فهذا ما يعرف بالدراما.و ليس القصص التي تكون نهايتها واضحة ومتوقعة [2]

ومنه للفكرة أنواع:

- ✓ الفكرة السليمة المنطقية:هي التي تتماشى فيها الأحداث مع موضوع الفكرة.
- ✓ الفكرة القوية:الفكرة هنا تكون أقوى من الشخصيات، للتحول هذه الأخيرة إلى مجرد قطع خشبية في مواقف معينة.
- ✓ الفكرة الجيدة:يكون فيها التوازن بين الحبكة و رسم الشخصيات.

وعليه الفكرة مهمة، والكاتب الناجح و المحترف هو من يعطينا فكرة و إن كانت بسيطة و لكن يصوغها بطريقة جذابة و مشوقة تثير المشاهد. [3]

2-الشخصية(personnage):

هناك العديد من الأعمال الدرامية تقوم على الشخصية كعنصر أساسي لبنائها.

فإن خلق الشخصية الدرامية هي من أعظم الجوانب المهمة بالنسبة للمؤلف ،ذلك أن الكاتب الدرامي الناجح لا يفه إلا "ما يجري بداخل نفسه" بمعنى قدرته على خلق شخصية حية مقنعة لقاتل مثلا ،إذ لا بد أن يتصرف هو نفسه تصرفات مماثلة من خلال وضع نفسه في ظروف ذلك القاتل و خلفية الخبرة التي رسمها له .وهذا ليس معناه كما يعتقد البعض أن الكاتب لا بد أن يكون قد مر بالتجربة هذا اعتقاد خاطئ ،فهدف المؤلف من كل ذلك هو إقناع المشاهد و تشويقه و تحريك مشاعره .

[1] أنظر:جمال عيسى ميلود ،مرجع سبق ذكره،ص ص 81-82

[2] عبد الرحيم درويش، مرجع سيق ذكره، ص ص39-41

[3] سامية أحمد علي، أسس الدراما الإذاعية، مرجع سبق ذكره، ص125

كما أن من يعتقد أن تلك الشخصية هي اختراع أو مجرد نسج من خيال الكاتب فهذا بدوره اعتقاد خاطئ ،فتلك الشخصيات أحيانا تكون من نسج الخيال في وصف ملامحها و زمانها و لكن كلها بطرقة أو بأخرى لها علاقة بالواقع.
و إن كان الفن هو تعبير عن الواقع و لكنه لا ينقل لنا الواقع فالأصح أنه يعطينا مظهرا أو شكلا للواقع.
ذلك أن الأشخاص العاديين في الحياة غالبا ما يكونون غير الذين يبعثهم الكاتب إلى الحياة في قصصه باعتبار الشخصية الحية الحقيقية لن تبدو كذلك لو وضعت في قصة ،فالإنسان كثير العقد و مليء بالتناقضات لتبدو خواصه غير مترابطة و غير مقنعة لو جرى استعراضها جميعا من خلال الفترة الزمنية المحدودة للمشاهدة العمل الدرامي.و ليقول "سومرست موم":"إننا لا نهدف عندما نكتب إلى وصف الحياة بل إلى وضعها في القالب الدرامي"
ولذلك نجد في مقدمة التمثيليات التنويه بأن تلك الشخصيات و أسمائها-أحيانا- من نسج خيال الكاتب، و إن تشابهت مع شخصيات الواقع فهذا من محض الصدفة لا أكثر."ولتكون الطريقة المثلى لخلق الشخصية هي الالتجاء إلى النماذج الحية من خلال ملاحظة الناس، و التعرف عن قرب على واقعهم المعاش وتفاعلاتهم معه.
بالإضافة إلى الإطلاع على كتب آخرين من خلال القصص و الروايات ، و كذا يتعين على الكاتب الاعتماد على "خاصيته التعاطفية، فالكاتب هو بالضرورة إنسان رقيق مرهف الحس قادر على التعمق في فهم الشخصيات .
ليقول لنا أحد الكتاب:"إن التعاطف المتبادل مع الشخصية و الكاتب يكون عظيما إلى حد أن الكاتب يصبح هو نفسه تلك الشخصية "[1] .

ومن المعروف أن الشخصية الدرامية تعيش في أذهان الناس و كثيرا ما يربطون تلك الشخصية لمن يمثلها بشخصيته الحقيقية.
والكاتب في اختياره للشخصية يرتب بعض التفاصيل المتعلقة بهذا من نوع الملابس التي ترتدها، طبعها ،مزاجها ،طريقتها في التفكير ،مخاوفها ،خبراتها و طموحها .مع إبراز بعض الخصائص و ترك البعض الآخر في الظل حين تحين الحاجة إليها وليتطلب تصوير الشخصية استعمال الكلمات ببراعة و حرص بحيث يكون التصوير هادفا نحو تحريك خيال المشاهد، ولتتناسب الشخصية مع القصة الدرامية.
وهنا يجب على الكاتب أن يهتم باختيار الشخصية ذلك أن الشخصية السليمة جسما و عقلا تكون دائما مشوقة، والشخصية الكئيبة لا تستحوذ على الاهتمام.و لكن هذا المقياس ليس صحيحا دائما لأننا كثيرا ما نتعاطف و نتأثر مع تلك الكئيبة لأنها تعبر عن واقعنا أكثر من تلك الشخصية المرحة، و إن كانت تعطينا فسحة من الأمل.ولكن تظل الأولى أقرب إلينا و تثيرنا أكثر.

[1] سامية أحمد علي،المرجع نفسه ، ص ص ص127-129

وعليه الكاتب في تصويره للشخصية يراعي ما يلي:

1. **الوصف**:الشامل و الواضح لكل خواص الشخصية بعد أن خلق تصور ذهني عنها،و اختيار خاصية رئيسية لها أو خاصيتين أو أكثر ثانوية

المكان:هو من الأشياء المحيطة المساعدة على تصوير الشخصية

2. **الفعل**:أداء الشخصية لفعل ما، فالتعبيرات و الإيماءات و الحركات غير الواعية، ردود الأفعال تكشف عن خواصها.لذلك يجب أن تتواءم مع الشخصية
3. **الحديث و الحوار**:عن طريقهما نتعرف على أفكار الشخصية و طباعها فنجد مثلا تفضيل التكلم بالغة الإنجليزية كتعبير عن الشخصية المثقفة أو الأرستقراطية، أو تتكلم عن الحفلات و السفر كتعبير عن الشخصية المترفة.
4. **الدلالات الخاصة**:و هي المتعلقة بالاسم، الملامح، الشكل، الحركة بالإضافة إلى الملابس، نوعية المسكن، المهنة..الخ. فلا نجد مثلا شخصية غنية تلبس ملابس تعبر عن الطبقة الفقيرة، أو تسكن حي شعبي أو تعمل مهنة لها صلة بالطبقة الفقيرة أو المتوسطة..الخ.[1]

و هناك **التصوير المتحرك**:كالإيماءات مثلا إيماءات المتفائل غير المتشائم، طريقة سير الشخص الجاد تكون سريعة و كأنه يسابق الزمن، وللفتاة اللعوب طريقة سير تختلف عن الفتاة الملتزمة.

كما نجد أن الشخصية أنواع: إذ هناك الرئيسية : و هي التي تقوم بالأحداث الرئيسة و تساهم في تطورها، وقد تكون شخصية أو إثنين .

ولتحدد في الأعمال السينمائية من خلال أدوار "البطولة"، كما أن هناك الشخصية الثانوية:فهي تساعد الأولى أو تظهرها.

[1] أنظر:جمال عيسى ميلود ،مرجع سبق ذكره،ص ص 82-83

إضافة إلى تلك الشخصيات التي تلعب ك"كومبارس" كشخصية صاحب الدكان، موظف حكومي..الخ.

و لنجد كذلك الشخصيات الطيبة و هي التي تكسب تعاطف الناس، في المقابل الشخصيات الشريرة التي تقوم بوضع العراقيل أمام تلك الشخصيات التي تختلف عنها من حيث المبدأ و الغاية.و أحيانا يزاوج بين الشخصيتين من حيث دور البطولة، كم أن هناك شخصية تتطور مع الأحداث و هناك الجامدة لا تتغير أبدا كنمط القوي الذي لا يهزم أو البارد الذي لا يثور. وشخصية القوي لا طالما كانت محل إهتمام الأعمال الدرامية خاصة في الآونة الأخيرة.

إضافة إلى ذلك هناك شخصيات كوميدية فهي دائمة الضحك و السرور و التفاؤل، و الكاتب الجيد هنا يستطيع أن ينتزع الضحك من الجمهور عن طريقها.

وهناك أيضا الشخصيات التراجيدية التي تبرع في أداء الحزن و الغم لينتج عن ذلك توحد مع الشخصيات [1]

"فنحن نبغض تلك الشخصية الغيورة، الحسودة و في المقابل نتعاطف مع تلك الشخصية التي تتعرض لأزمات في الحياة.

و هنا يظهر دور الكاتب في العزف على الوتر الحساس للجمهور من خلا إثارة عواطفه، ليقوم الكاتب بترسيخ سلوك الشخصية في إطار موقف درامي ليقدم للمشاهد نظرة ثاقبة يدخل من خلالها إلى الحياة الخاصة لتلك الشخصية. وهذه الأخيرة قد جسدت في الدراما في عدة أنماط :**فالأب** لا طالما جسد القائد المشغول بالحفاظ على القانون،

و **الابن**:المشغول باهتماماته الشخصية و المهتم قليلا بالمسؤوليات الاجتماعية ،أو نجده ذلك المضحي المعين لعائلته الفقيرة، والبطل هو ذلك الشخص النشط و الطموح و المكافح في الحياة رغم الصعوبات التي تعترض طموحاته .

أما **الأم** فهي المضحية بذاتها، مهتمة بتكوين المنزل و تربية الأطفال. أما في الأسر الغنية نجدها المهلة لمسؤولياتها التي تركض وراء الحفلات و السهر.

و **المحظية**: هي نقيضة الأم أو الزوجة، مهتمة بالاستحواذ على الرجل و الارتباط به.

ومنه حددت الدراما المصرية تلك الشخصية المصرية في نمط "الفهلوي"تارة و "إبن البلد "تارة أخرى .فالأول يتميز بالمرونة و الفطنة و القابلية للتمثل للجديد، و التكيف السريع لمختلف المواقف من خلال قدرته على إزاحة المسؤولية عن نفسه إلى غيره من الناس لتبرير تقصيره في المسؤولية الإجتماعية، ليعلق خيباته على الظروف"[2].

[1] أنظر:عبد الرحيم درويش، مرجع سبق ذكره، ص46-51

[2] أنظر:ماجدة مراد ،**شخصياتنا بين الواقع و الدراما التلفزيونية** ،عالم الكتب ،ط1،القاهرة،2004،ص ص82-119

لنجد هذه المقولة شائعة في الدراما المصرية. كما أن الفهلوي يسعى دائما إلى الوصول لأهدافه بأقصر الطرق و أسرعها، وعدم الإعتراف بالطرق الطبيعية ليبرز من خلال المقولة الشائعة "كلهم بيعملوا كده" .

أما شخصية "إبن البلد " تحددت من خلال "الجدعنة" في إطار التعاون،الإيمان بالعمل، مساندة الناس في الشدائد رغم أنه يعيش في الأغلب حياة المعدم إلا أنه يتميز بالإيثار من خلال التمتع بالحس الجماعي و الصبر و الصدق و الكرم و البشاشة، إهمال المظهر و الاهتمام بالجوهر، محب لوطنه، مقدر الحياة العائلية والزوجية، محافظ على عاداته و تقاليده، حمال للهم و متسامح .

إضافة إلى تلك الروح المرحة فلطالما عرف المصري بخفة دمه و قدرته على إلقاء النكت و حتى في عز الأزمات لتظهر تلك النكات المصرية كتعبير عما أصاب الشعب من كبت سياسي و اجتماعي و تنفيس له من الضائقات، و أكثر ما تراه الابتسامة التي لا تفارقه رغم المحن .ولتظهر تلك النظرة **الرومانتيكية** للحياة رغم ما يظهره أحيانا من النقمة و السخط على الأوضاع التي توجد التمييز و التفرقة،لكنه يمتلك فسحة من الأمل في التغيير.

3-الحوار(dialogue):

في أي عمل درامي يقوم الحوار بوظيفتين:1-الإخبار 2-الإثارة للعواطف و الأحاسيس.

لذلك الحوار بين الشخصيات يجب أن يحتوي على معلومات، و يحرك القصة إلى الأمام.من خلال دفع حركة الأحداث[1] .

ليعتبر بذلك عنصر مهم عندما يتناسق مع المواقف المرئية و تصرفات الشخصيات،كما أنه يقدم المشكلة أو الموضوع و كذا يطور الحبكة.و يكشف عن أبعاد الشخصية بتقديم رؤية متبصرة عنها من حيث نواياها، أهدافها و مشاعرها، وكذا حالتها الاجتماعية و مستواها الثقافي.

كما أنه قد يوحي لأحداث معينة استحال تصويرها مراعاة للذوق العام و تقاليد المجتمع أو لصعوبتها ليكشف عنها من خلال الرمز إليها على لسان الشخصيات. وليعمل أيضا على خلق المزاج النفسي و الجو العام للعرض من استفزاز للعواطف و إثارة الاهتمام.[2]

[1] عبد الرحيم درويش، الدراما في الراديو و التلفزيون، مرجع سبق ذكره، ص58

[2] ماجدة مراد، المرجع السابق، ص ص108-109

كما أنه يمد المشاهد بالمعلومات الضرورية لفهم الأحداث، يمهد بدوره للمتاعب أو السعادة مع تركيزه على فكرة العمل الدرامي التي يريد الكاتب توصيلها.إذ أن يلخص لنا أحداث الحبكة و يعززها كما أنه يثري المنظر أو المشهد من خلال اختيار الكلمات التي توضح البيئة الدرامية للأحداث، كذا تخلق الرتم أو الإيقاع لتلك الأحداث.وليقدم بدوره بديلا لاستخدام اللغة الصريحة و المباشرة كالتلميحات و الإيماءات..

الحوار يتطلب توافر عدة شروط أو ما يسميه "بيتر مايوكس"(Peter maiuks)"التكتيكات"وهي **كالتالي**:

*الحوار يجب أن يعكس فعلا طبيعة الحوار في الحياة الواقعية من خلال استخدام فترات التوقف الطبيعية و التردد و العبارات غير المكتملة و غيرها مما يعكس الحوار الطبيعي في الواقع .وذلك حسب المواقف و العوامل النفسية التي نمر بها في حياتنا اليومية

*تناسب الحوار مع الموقف و الشخصية في إطار المشهد الدرامي .

إذ يجب اختيار كذا الكلمات المتناسبة مع طبيعة الشخصية و لهجاتها الخاصة و الفترات الزمنية التي تقع فيها الأحداث[1] مثلا لا نجد شخصية متعلمة أو تعبر عن الطبقة الغنية تتكلم بلهجة"الحارة"، لنجد في تلك الأفلام البنت الدلوعة تدعو والديها (papi ,mam) أما فتاة "الحارة" "أبوي" أو "بابا" ومثلا كذلك لا نجد فيلم يتحدث عن السبعينات مرتبط بكلمات لها علاقة بالتكنولوجيات الجديدة -(face book,twitter) .

*الحوار لا يجب أن يكون منمقا ومزخرفا، إذ يجب أن يكون واضح ويزيد من فهم المشاهد للموضوع و يغريه من خلال استعمال الكلمات السهلة .لذلك نجد أن الأفلام و إن كانت تستخدم اللهجة المصرية و لكن تكون بسيطة، و بينما اللغة العلمية و الأكاديمية المعبرة عن الصفوة نادرا ما تستخدم.

*الاختصار في الحوار حتى لا يمل المشاهد، إذ أن حوار في المشهد الواحد مدته ربع ساعة هنا يمل المشاهد.

إضافة إلى ذلك يجب استخدام الإيماءات و الصور كبديل قوي للحوار

ذلك أن الصور القوية أبلغ من الكلام الغامض أو المطول .و أحيانا حتى الأحداث تتكلم بصوت أعلى من الكلمات لتعبر عما لم يعبر عنه الحوار باعتبار المشاهد يتفاعل أكثر مع الصور المرئية.[2]

*كما يجب أن يكون ذلك الحوار الخاص بالمشاعر مؤثرا، ومنه يجب التقمص الفعلي للشخصية و الإيمان بها أكثر من تمثيلها.لذلك يحسن الكاتب أو بالأحرى المخرج اختيار تلك الشخصيات التي تتناسب و فعلا مع تلك الشخصيات

[1] أنظر:عبد الرحيم درويش، مرجع سبق ذكره، ص ص59-61

[2] أنظر:ماجدة مراد ،مرجع سبق ذكره، ص ص109-110

الدرامية التي تمثلها.

وبالتالي الحوار هو:"أداة لتقديم حدث درامي إلى الجمهور دون وسيط"، وقد يكون الحوار تلك المحادثة التي تجريها الشخصية مع نفسها أو مع غيرها –الشخصيات– و لكنه يختلف عن المحادثة العادية فهو يخدم أغراض درامية مقصودة.لذلك يجب ألا يخرج الحوار عن الوحدة الفكرية و العاطفية التي تحكم الصراع" .

4-الحدث:

إن التطور الدرامي ينتج عن طريق تغييرات في التوازن، و أي تغير داخل العمل الدرامي يشكل حدثا.

ومنه الحدث أو الفعل الدرامي هو نقطة تفجر الصراع في القصة إذ يتكون من موقف أساسي يتطور إلى ذروة معينة. ويشمل على عناصر الصراع، كما أنه لا يحتمل إلا نهاية واحدة، لأن المنطق الفني يحكمه.و الذي يؤدي إلى نتيجة لتكون النهاية منطقية بناءا على كل ما سبق من أحداث بعكس الحدث في الحياة الواقعية فهو يحتمل أكثر من نهاية .

وليظهر الحدث على هيئة شكلين هما :**البسيط**:هو الذي يعتمد في بنائه على قصة رئيسية و له مسار واحد، أما **المركب**: فهو الذي يعتمد على قصة فرعية تغذي الرئيسية مع وجود مسارات فرعية تسير مع المسار الرئيسي من أجل تقويته و إظهاره [1]

فالحدث هو الذي يعطي الحرارة و اللون للمشهد ليقول"سانت جون أرفين"(s.J.arvin) :"عندما يتحدث الكاتب الدرامي عن الفعل فإنه لا يعني الضوضاء أو الحركة المادية بل يقصد التطور و النمو.ومن هنا الفعل لا يعني بالضرورة عمل شيء و لكن المهم هو إحداث التطور و النمو في العمل الدرامي"[2] والشخصية هي التي تصنع الحدث، ولا تنفصل عنه،فهي تولده من خلال الفعل و رد الفعل و تصارع الإرادة و ليتطور بواسطة الحبكة. [3]

ومنه الفعل –حسب جورج بيكر"(George- Baker) قد يكون جسمانيا أو ذهنيا مادام قد أدى إلى خلق استجابة عاطفية .ليبحث الكاتب دائما عن الفعل الذي يقوي و يرفع من درجة الصراع.

ويعتبر كذا الحديث نوع من أنواع الفعل من خلال تعبيره عن الفعل أو وصفه له فقط، ذلك أن الفعل يجمع بين الحركة الجسمانية و الحديث،ليتطلع إلى تغيير في التوازن.

---

[1] جمال عيسى ميلود،مرجع سبق ذكره ،صص85-86

[2] سامية أحمد علي، مرجع سبق ذكره، ص146

[3] جمال عيسى ميلود،المرجع نفسه ، ص ص85-86

وعليه في إختيار الكاتب لأحداث و ترتيبها وجب مراعاة عدة نقاط كالتالي:

الإبقاء على التوتر و بل زيادة حدته، و الصلة بين كل مشهد و الآخر، ومراعاة التسلسل الدقيق للأحداث و تقرير طول المشهد و عدد الشخصيات المشتركة فيه و العلاقة بين وحدة الفكر ووحدة الفعل في الرواية الدرامية.

ومن هنا الكاتب لا يخلق الرواية من لا شيء بل الواقع حتى تكون مألوفة للناس جميعا دون ذلك سوف يعجزون عن إقامة الصلة بينهم و بين الأحداث الدرامية، فالكاتب ملاحظ للواقع ، فهو دقيق الملاحظة لكل ما حوله .

إضافة إلى إطلاق العنان لخياله لتأتي تلك الأفكار، ولتختلف المعالجة الدرامية و إن كانت لنفس الموضوع من كاتب لآخر حسب الرؤية الشخصية للأحداث.[1]

5-الصراع:

الصراع بصفة عامة هو تعارض بين قوتين أو شخصين، ومنه الصراع الدرامي ما هو إلا تعارض قوتين في العمل الدرامي يؤدي إلى تصاعد الأحداث

ولعل ذلك الصراع هو ما يثير المشاهد ليترقب باهتمام ما سيسفر عنه على الشخصيات المتورطة فيه، و التي يجب أن تكون على قدر كبير من الإرادة و التصميم لتحقيق أهدافها، كما يجب أن يكون هناك توازنا بين القوى المتصارعة حتى يزيد ذلك تشويقا. ذلك أن بوجود طرف أقوى من الآخر بكثير فمن السهل توقع نتيجة الصراع.[2]

وليعرف الصراع بذلك:"الصراع الاجتماعي الذي تمارس فيه الإرادة الواعية، ويكون فيه أشخاص يكافحون ضد أشخاص آخرين أو مجموعات ضد قوى اجتماعية أو طبيعية". [3] ليمثل الصراع عنصر الحياة في الدراما و العمود الفقري لبنائها.

إذ يبدأ مع بداية القصة لينتهي مع نهايتها.ليتخذ بذلك عدة أشكال: فقد يكون بين الإنسان و نفسه –الهلاوس، تأنيب الضمير–، مع غيره–صراع على مصالح مثلا –، ومع القوى الطبيعية –الزلازل..الخ،مع القوى الغيبية –القدر، الحياة و الموت، مع الأفكار أو الآراء الاجتماعية –تقاليد المجتمع الرجعية التي يحاول التمرد عليها–

ولتحدد درجات الصراع من خلال الأشكال التالية:

أ- **الساكن**:هو الراكد البطيء الحركة و التأثير مثل:الحزن، التحدث مع النفس .

ب–الصاعد: الذي ينمو تدريجيا إلى أن يتم التحول المطلوب و الوصول إلى النهاية الحتمية.

---

[1] أنظر:سامية أحمد علي، المرجع السابق، ص ص147-148

[2] عبد الرحيم درويش، مرجع سبق ذكره، ص 55

[3] سامية أحمد علي،المرجع نفسه،ص 145

ج- المرهص:الذي يوشك أن يحدث، أو تظهر دلالات على ما ينتظر حدوثه، لتظهر حالة الترقب و التوتر.

د-الواثب: يتم فيه التغير و الإنفعال دون مبررات و دوافع كافية، ومن غير تدرج منطقي[1].

ومنه الدراما لا يمكن أن تتعامل مع أناس ضمرت إرادتهم و أصبحوا غير قادرين على اتخاذ قرارات حيال الأحداث، لهذا الغرض يجب أن تتوافر الواقعية حتى يمكن للمشاهد أن يتأثر و يتعظ.[2] لذلك يجب على الكاتب في تقديمه للصراع أن يجعل الجمهور يتعاطف مع أحد الطرفين ليزداد شوقه لتلك الشخصية المتصارعة حتى النهاية.

ولتحقيق ذلك وجب أن يتوافر في الصراع مجموعة من العناصر منها:إمكانية تصديق الصراع و احتمال وقوعه، و أن يكون موضوع الصراع يمس عقيدة الناس أو حياتهم حتى يترك صدى في نفوسهم.وليتحقق ذلك الأخير من خلال إمكانية تجاوب الجمهور عن طريق:

أ-الامتزاج الوجداني:من خلال تخيل المشاهد نفسه في ذات الموقف.

ب- المشاركة الوجدانية:لمشاعر الشخصيات بمعنى يحزن المشاهد لأحزانهم و يفرح لانتصاراتهم[3]

6-الحبكة:

تعد أهم عناصر الدراما و روح التراجيديا.وهي تعني الطريقة التي يروي بها الكاتب قصته، و كيف يؤثر الحدث في الآخر؟،و كيف يتفاعل الشخصيات و لماذا؟.فأول مرحلة لبناء الحبكة هي البحث عن مقدمة منطقية تتضمن الشخصية الرئيسية و الهدف الرئيسي حيث يبدأ الصراع بين البطل و القوى المضادة له.

وقد يختار البعض لحظات من اللحظات الحيوية تعتمد على حدث أو شخصية يتوسع فيها[4]

لتعد الحبكة هي ترتيب أحداث العمل الدرامي في تسلسل و منطقية، فهي تتابع لتلك الأحداث، وتبنى العقدة من أجل تقديم بعض الصعوبات التي يواجهها البطل للتغلب عليها.وهذا التتابع يعطي فرصة للبطل للتفاعل مع باقي الشخصيات الدرامية كما أن الحبكة الجيدة تربط الجمهور كونه يفضل القصص ذات الحبكة القوية و المتضمنة:بداية-وسط و نهاية. من خلال التمهيد الدرامي، انطلاق الصراع، تصاعد الأحداث، التعقيد، الأزمة ،الذروة ثم الحل وهذا ما يطلق عليه "الخط الدرامي". فالحبكة هي عرض للصراع للوصول إلى الحدث الدرامي .

---

[1] جمال عيسى ميلود،مرجع سبق ذكره، ص ص86-87

[2] سامية أحمد علي، مرجع سبق ذكره، ص ص145-146

[3] أنظر:عبد الرحيم درويش، مرجع سبق ذكره، ص ص55-57

[4] ماجدة مراد، مرجع سبق ذكره، ص ص104-105

ويرى البعض أنها هي العلاقة بين الأحداث–السبب و النتيجة – من خلال تتابع الأحداث ليتم شد المشاهد للمتابعة أكثر. و كذا تعد الحبكة هي خط تطور القصة، وهي التي ترسم الفعل و تطوره ليتم الكشف عن العناصر المكونة للدراما من شخصيات، حوار، أحداث، مناظر[1] لتكون بذلك هي تطور الفكرة بمعنى ماذا سيحدث بعد؟ولماذا؟ .

ويجب التفرقة بين الحبكة و المقدمة المنطقية للأحداث، فالأولى تروي لماذا يحدث؟ من خلال ترتيب أحداث القصة بالربط بين الأحداث و الشخصيات و الظروف المحيطة بها و تظهر الصراع.أما الثانية: تروي ماذا يحدث؟ أي فكرة القصة من البداية إلى النهاية.

فالحبكة تثير التشويق لدى المشاهد لمعرفة ماذا سيحدث بعد ذلك.وبالتالي الاهتمام بمتابعة العمل .

وهنا يجب على الكاتب في بناء الحبكة مراعاة عدة اعتبارات منها: مطابقة الأحداث و الأفعال مع الشخصية، مع التأكيد على وحدة الفعل، كما يجب أن يشمل العمل الدرامي على "المشهد الإجباري" وهو الذي يرتقبه الجمهور مثلا:يصور ردة فعل الأم عندما تعرف أن الفتاة التي قتلتها كانت إبنتها[2].

وفي الحبكة هناك أصناف:

- **حبكة الهدف**: رؤية في المشهد أو المشهدين الأولين هدف يسعى البطل للوصول إليه لتنتهي الرواية بتحقيقه أو الفشل في ذلك.وهنا يركز الكاتب على الفكرة أكثر من الشخص
- **حبكة القرار**:تدور الرواية على كيف نضع الشخصية في ظروف تحتم عليها اتخاذ القرار.فقد يتعارض مع كل القيم التي يحملها .وغالبا ما يكون الصراع داخليا بين البطل و نفسه، هل تقوى البطل على اتخاذ القرار أم يضعف؟
- **حبكة الاكتشاف**: يجيب في نهايتها على تساؤل طرح في بداية العمل. لتعتمد على الإثارة و حب الاستطلاع لدى المشاهد مستخدمة أسلوب الكشف التدريجي.
- **حبكة تجمع بين الهدف و القرار**:الكاتب هنا يرسم شخصية عليها اتخاذ القرار. وهذا الأخير يجعل البطل يضع نصب عينيه هدفا محددا يتصارع من أجل الوصول إليه. [3]

[1] جمال عيسى ميلود،مرجع سبق ذكره،ص ص87-88

[2] عبد الرحيم درويش، مرجع سبق ذكره، ص ص53-55

[3] سامية أحمد علي، مرجع سبق ذكره، ص ص150-151

وعليه في إطار البناء الدرامي هناك من يرى الحبكة كعنصر مهم.وفي المقابل هناك من يرى الشخصية لها الأهمية الأولى في العمل الدرامي –"جورج بيكر" (George baker) في كتابه"تكنيك الدراما" بينما يختلف مع هذا الرأي الناقد الفرنسي"فرديناند برينتيور" (Ferdinand brientor في كتابه:" قانون الدراما". ليعتبر أن الأساس هو الصراع، ولنجد "لاجوس إيجري" (Lagos aijeri) في كتابه "فن كتابة الدراما"، حيث ذكر أن الشخصيات لها الأهمية الأولى مع الأخذ في الاعتبار عنصر الصراع و تصعيده.

وليبقى لكل عنصر أهميته في البناء الدرامي كوحدة متكاملة، و متسقة مع ضرورة توفر"المؤثرات الفنية"من حركة و تطور في سير الأحداث و انتقال الشخصيات من موقف لآخر.مع ضرورة توفر"المؤثرات الفنية"من حركة و تطور في سير الأحداث و انتقال الشخصيات من موقف لآخر، وليخلق ذلك التشويق من خلال التنوع و التباين حتى لا يمل الجمهور.

لذا يجب التنوع في السيناريوهات، وفي الإيقاع الدرامي للأحداث و المزاج النفسي لشخصية معينة، والتنوع في الشخصيات و في المعاني الدرامية. ذلك أن الأعمال الدرامية حسب" تيم كروك" (Tim Crook) تجذب الجمهور من خلال المفاجأة، التوتر، روح المرح، السخرية الدرامية، المقلب الدرامي و الحب.مع الاستفادة من إمكانيات شاشة السينما من خلال التعامل بحرفية مع تكتيكات المنظر السينمائي لشد اهتمام الجمهور طوال مدة عرض العمل الدرامي. [1]

[1] عبد الرحيم درويش، مرجع سبق ذكره، ص ص62-64

المبحث الرابع: شروط الصناعة السينمائية.

" تعتبر تلك الصناعة السينمائية كتابة بالكاميرا بالدرجة الأولى رغم أنها بدورها كتابة بالقلم، والتي سبقت الأولى بكثير. ذلك أن الدراما السينمائية في بدايتها ارتبطت مع الآداب و باقي الفنون الأخرى وتحققت تلك العلاقة من خلال اقتباس النصوص الأدبية.ليكون أول فيلم روائي "مولد أمة" ل"دافيد جريفيث"(David Griffith)سنة1913.و بالنسبة للوطن العربي و بالأخص مصر نجد تلك الروايات التي حولت بدورها إلى نصوص سينمائية كأعمال "نجيب محفوظ"،"طه حسين"..الخ. والدراما السينمائية هي شكل و مضمون، فالشكل هو الذي يضع المضمون في إطار مرئي مسموع من خلال الصورة و الصوت بغرض إيصال الهدف المقصود.أما المضمون ما هو إلا الأحداث التي تحويها الحياة".[1]

فالدراما السينمائية لغتها الفنية المحددة لها، و أكثرها فعالية في البناء الفني للفيلم.ففي بداية كل فيلم –و أحيانا حتى في نهايته –يقرأ المتفرج عديدا من الأسماء للممثلين،وكتاب سيناريو، مهندسي ديكور، مهندسي إضاءة و طائفة أخرى من أصحاب المهن :مونتاج، ميكساج، ملابس، إكسسوار وخلافه.

1- **السيناريو (script)**:

" هي الخطوة و الرئيسية التي يشترك فيها كل من الكاتب و المخرج، وهو عرض وصفي لكل المناظر التي سوف يتكون منها الفيلم، ويعالج النص ويكتب له الحوار و يعد للتصوير.ليصبح السيناريو النهائي،و يسمى عادة"**التقطيع الفني**". وهذا مايعرف بسيناريو مقطع(découpage)أو السكريبت*

وفي بداية السينما لم يكن السيناريست –كاتب السيناريو– سوى مساعد تقني يحدد قوائم بالمشاهد، اللقطات لراحة المخرج .ومع التطور صار السيناريست من العناصر الفنية المهمة كما أن السيناريو يحدد الشخصيات كذلك.

وبالنسبة لموضوع السيناريو قد يكون بطلب من الممثل لفكرة تبادرت له، فيطلب من السيناريست كتابتها أو قد يكون من رواية تحول لنص سينمائي، أو بطلب من المنتج لموضوع قد نال نجاحا في الأسواق، أو من خلال موضوعات الحياة الجارية –حريق، أزمة سكن..الخ .

[11]أنظر:جمال عيسى ميلود ،مرجع سبق ذكره، ص ص89-92

* سكريبت : هو وثيقة مكتوبة و مقسمة عموما إلى أعمدة تمثل صور السيناريو وأصواته لقطة بلقطة.وهو يشكل مرحلة قبل تصوير الفيلم، كما يشكل مرجعا للفريق التقني .ويكون هذا التقطيع دقيقا ،و يتخذ شكل لوحة القصة(story board) أو صورة السيناريو . **أنظر** :ماري جورنو، معجم المصطلحات السينمائية ، مرجع سابق،ص27

وفي كتابة السيناريو بعد الانتهاء من الحوار و غيره ،يقسم ذلك إلى لقطات متتالية من خلال تقسيم الورقة إلى ثلاثة أجزاء:على اليسار:الصوت من الموسيقى و المؤثرات الصوتية.وفي الوسط: الحدث و الحوار، أما على اليمين:وصف حركات الكاميرا و الديكور[1] .

ومنه يمكن من خلال النص تحديد المخرج المناسب القادر على إخراجه في قالبه المطلوب، وهنا قد يحدد الكاتب المخرج و الشخصيات بعد التشاور مع المنتج، كما يمكن للمخرج أن يحدد الشخصيات–الممثلين–. [2]

يجزأ الفيلم إلى مشاهد ، ترقم على التتابع من مشهد 1 الى نهاية الفيلم.

يكتب مواجهة كل مشهد متى ، و أين يحدث الفعل ، وماذا كان مشهدا داخليا أم خارجيا . وقد تضاف معلومات إضافية ، كمتطلبات خاصة لجو ، ووقت اليوم . [3]

وبالتالي السيناريست هو ذلك المختص الذي يعمل على كتابة سيناريو أصلي أو على اقتباس، أما سيناريو الفيلم بمفهومه العام هو المخطط المكتوب لأجزاء الفيلم ، مع تخطيط الحوارات أيضا ، وقد لا يعطي تأثيرات تقنية أو يعطي القليل منها(التأثيرات من دور التقطيع).[4]

وقد لا يتضمن السيناريست كتابة الحوارات ، وهنا تأتي مهمة الحواراتي (diologuiste) ،" فلحواراتي هو الاختصاصي الذي يأخذ على عاتقه الحوارات عندما لا يتضمنها كاتب السيناريو ، و في الحواراتي هناك حواراتي الترجمة (الدبلجة)، وهو الذي يترجم الحوار الأصلي ليطبقه على حركات شفاه الممثلين"[5].

والسيناريو في السينما المصرية لا يختلف عن أي طريقة سيناريو أخرى فقد يتعاون كل من السيناريست، و المخرج لوضع السيناريو .كما أن بعض الجيل الجديد من المخرجين يفضلون كتابة سيناريوهات أفلامهم، فقد يستعين المخرج صاحب الرؤية السينمائية بمؤلفين لمساعدته في إبراز تلك الرؤية[6].

---

[1] فرانك جوتيران،**فنون السينما**،ت:عبد القادر التلمساني،المجلس الأعلى للثقافة ،ب ط، القاهرة،2001،ص ص13-18

[2] أنظر:جمال عيسى ميلود، مرجع سيق ذكره، ص ص94-95

[3] دالي ، الاساليب الفنية في الانتاج السينمائي ، تر: عصام الدين المصري، الدر العربية للموسوعات، ط1، لبنان، 1987، صص30-31

[4] ماري جورنو، معجم المصطلحات السينمائية ، مرجع سبق ذكره،ص92

[5] ماري جورنو، معجم المصطلحات السينمائية ، مرجع سبق ذكره،ص29

[6] فرانك جوتيران، المرجع نفسه، ص80

2-الإخراج:

هو عملية فنية و تقنية من حيث الاشتمال على الجانب الفني الجمالي في إطار صناعة فنية لتنفيذ العمل الدرامي إلى حيز الوجود، وبداية العمل الدرامي اعتمدت على الإخراج المسرحي لعدم وجود المخرج السينمائي المتخصص آنذاك.

ومع تطور طريقة التصوير أصبحت آلة التصوير هي عين المخرج التي ينظر من خلالها إلى مختلف الوضعيات و الأشكال حسبما يتخيلها، و كما ستظهر في الشاشة من خلال اختيار الزوايا التي يستدعيها الموضوع و حركتها و معانيها .

فالمخرج ليس كما يعتقد البعض دارس يتخرج من كلية الفنون في إطار دراسة الإخراج، ولكن الإخراج فن و موهبة تتحولان مع الممارسة إلى احتراف.وهذا ما يفسر فشل معظم المخرجين في دول المغرب العربي كونهم دارسين لا موهوبين.[1]

وكما يعد المخرج المدير الفني العام للفيلم من حيث قيادة طاقم العمل، والإشراف على تنفيذ تلك المشاهد من توجيه للممثلين، و كذا الإشراف على مدير التصوير و مهندس الديكور و مصمم الملابس و حتى على المونتير حتى يخرج العمل للمشاهد منسجما في سرده و إيقاعه و أسلوبه. [2]

وعليه يقوم المخرج بعدة مهام تتمثل في : قراءة السيناريو ، و التقطيع التقني . و اختيار الممثلين و معاينة المكان ، و تحديد اللقطات و حركات الممثلين . ويعمل مع المخرج مساعد المخرج، وهو المسؤول عن جدول التمحيص. إضافة إلى كاتب المخرج (سكريبت)، وهو المسؤول عن الروابط الخاطئة .

"إضافة إلى ذلك يعبر المخرج عن حساسية فنية، و كذا مواقف اجتماعية و سياسية في تفاعله مع مجتمعه، ليبرهن من خلال لغته الفنية على قدرته في التعبير عما يقلقه، و يشغله دون غموض أو تناقض أو تهافت. لذلك يجب أن يتميز بقدرة واسعة الخيال و الذوق الفني الرفيع ،. الثقة في النفس و اليقظة، وهو حصيلة ثقافية شاملة من الآداب، الفلسفة، الفنون التشكيلية، السياسة، الموسيقى وهو ذا خبرة في التمثيل .فهدفه ليس تعليم الممثل و لكن إثارة غزيرة التمثيل لديه، وعندما يقرأ النص الدرامي يتعامل معه كناقد و مشاهد معا "[3].

---

[1] أنظر:جمال عيسى ميلود، مرجع سبق ذكره،ص ص95-99

[2] فرانك جوتيران، المرجع السابق،ص ص39-40

[3] أنظر:جمال عيسى ميلود،المرجع نفسه ،ص ص95-99

ومن حيث علاقة المخرج و السيناريست فهناك من يلفت النظر إلى أهمية المخرج بينما الكاتب يظل بعيدا عن الأضواء رغم أهميته .وليكون البديل الوحيد و الآخر هو المؤلف-المخرج ، وإن كانت للمخرج موهبة الخلق الدرامي، و القدرة على وضع خياله على الورق قبل تنفيذه شريط الفيلم.[1]

3 **-التصوير:**

من يعالجون السينما دائما يلفتون النظر و بشكل مفرط إلى قيمة الصورة، وفي نفس الشيء مع بداية السينما إذ كان المصور هو كل شيء.ومع التطور صار التصوير فنا تكون مهمة مدير التصوير في تجسيد أفكار المخرج في صور من خلال اللقطة بأحجامها المختلفة، وحركة آلة التصوير في الاقتراب و الابتعاد و غيرهما ليتم نقل المعاني الواقعية أو الرموز الدرامية للصورة.[2]

ومبدأ التصوير في السينما يعتمد على تدفق الصور بكميات كبيرة و هو مايعادل24صورة/ثانية ومع تطور التصوير السينمائي ابتكرت مجموعة من الأفلام السينمائية المتعددة في المقاسات و الأحجام وتعتبر استخدامات زوايا التصوير و حركات الكاميرا و حركة العدسات و مستوياتها لتحقيق أغراض سينمائية جمالية .[3]

وليحرص مدير التصوير على تلاءم و تآلف تلك الصور مع الموسيقى و الحوار و التمثيل.

ذلك أن حركات الكاميرا تزيد الاهتمام ، وتزيد العمق الظاهري للقطات ، وقد يثار بلقطة المتابعة (shot tracking) عندما تدفع على سكة أو لقطة دوللي(dolly shot)*عندما تحرك على منصة ذات عجلات .

أما عندما تكون آلة التصوير ثابتة ، هنا حركات يشار اليها ب بان (pan) لحركة الاستدارة الافقية وتلت(tilt) لحركة الإمالة العمودية .

وقد تصور لقطة المتابعة أيضا بواسطة كاميرا محمولة باليد عندما لا تسمح الظروف ،و طبيعة المكان باستخدام السكك أو الدوللي في الأماكن الضيقة أو المزدحمة أو الصعبة كالأدغال.

وفي عملية التصوير للمشاهد، ليس بالضرورة أن يكون تصوير حسب التسلسل الزمني للأحداث في السيناريو ، بحيث يمكن تقديم مشاهد على أخرى ، كما يمكن جمع تلك المشاهد التي تحدث في موقع واحد وتصويرها لربح الوقت.

---

[1] أنظر:فرانك جوتيران،المرجع نفسه،ص 20

[2] أنظر:جمال عيسى ميلود،المرجع نفسه ،نفس الصفحة

[3] عبد الباسط سليمان، **سحر التصوير:فن و إعلام**، دار الثقافية للنشر، ب ط، القاهرة، ب ت، ص 12

* دوللي(dolly) : عربة تم صنعها في الأربعينات، وهي عبارة عن عربة معها رافعة صغيرة تحمل عامل التشغيل و تتيح القيام بتحركات أفقية أو بتضبيطات عمودية **أنظر**:ماري جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، مرجع سابق،ص33

لذلك فسيناريو التصوير يجزأ إلى مواقع مستقلة و يرتب ، و يستخدم جدول التصوير كمرجع سريع للتصوير اليومي ، والذي يستخدم [1]كفهرس مرتبط بسيناريو التصوير ، إذ تدرج متى ،و أينما صور منظر ما ، ويرقم كل منظر و يتضمن الممثلين ، نوع اللبس ، المكياج ..الخ .

و يكون هنا مدير التصوير : وهو المسؤول الأول عن الكادراج و تكوين الصورة و الإضاءة و الجو العام للقطة ، كما يصدر تعليماته بشأن أماكن وضع الأضواء الرئيسية ، وموضع الكاميرا لكي يحصل على أفضل تكوين للصورة كما يريدها المخرج.[2]

إذ يقوم مدير التصوير بعدة مهام يمكن حصرها فيمايلي :

- استعمال الكشافات و تحديد مواقعها ، وتدفقها.
- التنسيق مع ملتقط الصوت ، ليعرف المدى الذي يصل إليه الحامل (le perche) ، ليقوم هو بإضاءة المشهد بطريقة لا تحدث أية ظلال ،أو يظهر الحامل مخترقا جوانب الكادر العلوية . مما يؤدي إلى بروز رابط خاطئ(faux raccord) ، وهنا عليه ملاحظته لتعديل
- الاتفاق مع مهندس الإضاءة لاختيار وسائل الإضاءة ، عدد ونوعية الكشافات ، الاكسسورات : الشاشات(écrans)، أبواب الكشاف(valets) و المرشحات(feuilles de gélatine)
- اختيار وسائل التصوير كنوع الكاميرا، الحوامل، العدسات ، وتحديد مواقع أدوات الإضاءة و التصوير ومسافاتها مع الموضوع ، و المرشحات الملائمة لنوع الكاميرا ،و زوايا التقاط الصورة.
- خلق المؤثرات : مؤثر التضاد(effet contraste)، وواضع البؤر الجمالية(taches artistique) ، و اللون المهيمن في الصورة (dominante)، ومؤثر السيلوليت(silhoutte) ، ومؤثر الضوء خارج الكارداج(lumiere hors cadrage) ، ومؤثر الظلال .
- يراقب الأخطاء على مستوى أنواع اللقطات و الحركات ، ومدى احترام الكادراج و قاعدة التثليث و أشكال الموضوع داخل الإطار، و يكون ملما بمرشحات التصحيح (filtres de correction)
- يختار مواقع و أماكن التصوير مع المخرج ، حتى يعرف الضوء الموجود في المكان ، حركات دوران الشمس ، عوائق الإضاءة و أنواعها .و بعد الانتهاء من المعاينة يضع خطة (feuille de route)، ليحدد أنواع الكشافات و قوتها و أنواع و ألوان المرشحات ، و أنواع العواكس(reflecteurs)

ويعمل هذا المدير مع مجموعة من المساعدين منهم :المصور و مساعد المصور و غيره .

إذ يوجه مدير التصوير المصور في تأطير اللقطة كادراج و اختيار الجزء الذي ينبغي تصويره ،

---

[1] كين دالي ، الأساليب الفنية في الإنتاج السينمائي ، مرجع سبق ذكره، ص37

[2] غمشي بن عمر ، دراسة سبق ذكرها ، ص30

1– **المصور** : يقوم بالتقاط الصورة ، ويكون ملما بسلم اللقطات ، وحركات الكاميرا و قاعدة التثليث . يقوم المصور بعدة وظائف نذكر منها:

- مراقبة التفاصيل المرتبطة باستقرار الكاميرا ، و غبش الصورة(flou)و أخطاء الممثلين و تكوين الصورة ، ووجود عائق في الصورة أو الميكروفون .
- انتقاء مقاسات اللقطة التي تحدد نوعية الصورة مثل : hdأو 4 k أوfull ..الخ .بما يتناسب مع شروط البث و عرض العمل.

ومع المصور هناك مساعد المصور الأول و الثاني

مساعد المصور الاول (le pointeur- camera operateur) : يقوم بعدة أدوار أساسية منها :

- تحديد المسافة بين الكاميرا و نقطة الاهتمام و التركيز للموضوع(mise au point)
- تركيب العدسات و المرشحات(les filtres)
- مراقبة عمق المجال
- ضبط البعد البؤري (le profondeur de champ le focus)
- المشاركة مع الصور في البحث عن وضوح الصورة(nettete) في حالة تحرك الكاميرا.
- مراقبة كمية الضوء الموجود في الكاميرا(surexposition) ، و التي تتعرض لها الكاميرا (souS exposion)

مساعد المصور الثاني(assistant): مهمته العناية بالكاميرا ، ومعدات التصوير ،كما يقوم بالإشراف على تقنيين يؤمنون تركيب الوسائل ووضعها وفكها مثل : الكاميرا، الرافعة ، الكشافات و سكك الترافلينج.

- تجهيز مكان التصوير بحوامل الكاميرا مثل الدوللي(dolly)وعربة الشاريو ، و الستدي كام (steady cam) ، وكذلك البطاريات
- شحن أدوات التحكم عن بعد، وتحضير كابلات الوصل الكهربائية و الصوتية و جمعها عند انتهاء مرجلة التصوير.[1]

وعليه في التصوير يتم تحديد كادر الصورة (cadre) أو إطارها تبعا لحجم المراد إعطاؤه للشخصيات و أبعاد الديكور أو المنظور الطبيعي المراد تصويره [2]. ولتكون بذلك الكاميرا عين المشاهد الذي يلاحق الأحداث و يعيش في قلبها و يقترب من وجوه الممثلين ليتعرف على أدق جزئيات تعابيرهم و حركاتهم.

[1] غمشي بن عمر ، دراسة سبق ذكرها ، ص ص 30-34

[2] فرانك جوتيران،المرجع السابق ،ص 29

4-التمثيل:

ممثل السينما يتعامل مع آلة التصوير فهي وحدها المتفرج، ليجد نفسه أحيانا أمام مشاهد مجزأة لقطع صغيرة، بعضها لا يستمر أحيانا سوى بضع ثوان.لذلك على الممثل أن يضع نفسه في الجو و السرعة من خلال خلق الجو النفسي الضروري لجودة التمثيل ليتطلب ذلك موهبة و أستاذية في الأداء و التفاعل [1] .

ويتم اختيار الممثلين(الشخصيات)من خلال مطابقات ذهنية لتلك الشخصيات الدرامية كما يقال40%من نجاح العمل يعتمد على وضع الممثل في مكانه المناسب أي حسن اختيار الممثل المناسب للدور.

وهنا التمثيل يقوم على المحاكاة و الإيحاء في إطار "التقمص "الفعلي للشخصية الدرامية.

لذلك كثيرا ما دخلت تلك الشخصيات قلوبنا و رسخت في أذهاننا من خلال براعتها في إطار أداء شخصية ما لتستحوذ على إعجابنا، و كثيرا ما فشلت تلك الشخصيات –من خلال أدائها الرديء–في إثارة انتباهنا أو حتى إقناعنا.

ومن هنا يتطلب من الممثل تجنب التصنع و صدق الأحاسيس ليس من خلال الحوار فقط حتى من خلال الإيماءات، تعبيرات الوجه..الخ". [2]

ومنه كلما كتب نص درامي رسمت صورة الممثل المناسب لأداء الدور وهذا ما يفسر تكرار بعض الممثلين لشخصيات معينة دون الأخرى فمثلا:الممثلة "أمينة رزق" حصرت دائما في دور الأم الحنون.كما لا أحد يتخيل"عادل إمام" في شخصية درامية و قد ألفناه في شخصية كوميدية.

5-الإضاءة:

هو ذلك الأسلوب الذي ينتهجه مدير التصوير لرسم الشكل الضوئي للفيلم الدرامي لتقديم مضمونه بغرض التأثير النفسي على المشاهد.ليعتمد بذلك على تصور مدير التصوير و خياله للشكل الفني للصورة في الفيلم من جهة، ومن جهة أخرى على ثقافته العامة و الفنية ومهارته المهنية في تكوين الأشكال الفنية المعبرة عن موضوع الفيلم.

ففي الدراما يصبغ الفيلم بصبغة إضائية عامة"البناء الضوئي العام" لتعبر عن الحالة التراجيدية و ما يتصل بها من أجواء نفسية مع التدرج في طبقات الإضاءة من العالية، المتوسطة فالمنخفضة كما يستخدم "البناء الضوئي الخاص" للتعبير عن المواقف و الأحداث الدرامية المشكلة لسياق الفيلم.

[1] فرانك جوتيران،المرجع نفسه،ص ص39-40

[2] فرانك جوتيران،المرجع السابق ،ص 29

و لتعمل الإضاءة بذلك على توجيه انتباه المشاهد من خلال التعبير عن "الحدة الانفعالية" لمشاهد الفيلم.و ذلك مرتبط بحركات الكاميرا و حركة الضوء التي تتناسب أكثر مع المواقف الدرامية المعبرة عن التوتر و الإثارة بشكل عام .ذلك أن حركة الضوء المصحوبة بالظل الملازم لها، تعبر عن الصراع بين طرفين متناقضين.

كما أن كل جملة ضوئية قد تلازم شخصية درامية في أغلب المشاهد التي تظهر فيها، ولتتطور مع تطور الشخصية.

ليقوم مشرف الإضاءة بالحرص على توزيع الجمل الضوئية بما يتناسب مع حدة المشهد الدرامي السينمائي ذاته من خلال أسلوب العرض و الإيحاء.فالأول يثير الإدراك الحسي لدى المشاهد من خلال طرح الجو العام للموضوع في إطار الدقة و هدوء الإيقاع مما يساعد المشاهد على التأمل في موضوع الفيلم. ويستخدم هذا الأسلوب في مرحلة بداية الفيلم بغرض تهيئة المشاهد للاندماج في عالمه .

أما أسلوب الإيحاء فهو يخاطب أحاسيس المتفرج المادية من خلال تلك المشاهد التي تقتضي بعض الجوانب الاجتماعية ذات الطابع الأخلاقي في بعض المجتمعات كالمشاهد الخاصة بالجنس ، المواقف المقززة . والمزج بين الأسلوبين يساعد على التوحد بين المشاهد و بطل الفيلم .

فالإضاءة تسمح بالإيحاء بالزمن الخاص بالمكان المعين، إذ تعرف بالمكان دراميا، و كذا تقدم الشخصية الدرامية صاحبة المكان من خلال إضاءته تعبيرا عن الوضع الاجتماعي و الاقتصادي لشخصية من جهة، و إيحاء بالمحتوى النفسي للشخصية من جهة أخرى.إضافة إلى التعبير عن عمق المكان .و الإضاءة نوعين :الطبيعية و الاصطناعية[1]

وهناك **الإضاءة الرئيسية** : وعند وضع الإضاءة الرئيسية يجب تجنب وضع ضوء الأساس قريبا من الكاميرا حتى لا يخلق إضاءة بلا ملامح .

[2] **الإضاءة التكميلية الضوء المعزز** – إضاءة ملء الظلال : الجانبية(side light de profil): إذ "يوضع الكشاف (le projecteur)في جانب الموضوع ، من أجل تحديد بؤر الاهتمام فيه.

الإضاءة الخلفية (back light): ويكون مصدر الضوء خلف الموضوع غير مواجه للكاميرا.لإضاءة الديكور الخلفي عن الموضوع. وهكذا سينما هوليوود تصور نجماتها (النسائية).

الإضاءة الأمامية(de face): بحيث يتم وضع مصدر الإضاءة مقابلا لوجه الممثل بمسافة معينة.

الاضاءة العلوية(plongée): يكون مصدر الضوء موجها نحو الموضوع من أعلى في خط أفقي(horizontal)

[1] ناجي فوزي، **الضوء بن الفن و الفكر**، المجلس الأعلى للثقافة، ب ط، القاهرة، 2010، ص ص77-91

[2] بدون مؤلف، **كل ماتحتاج معرفته عن الاضاءة و كيفية توظيفها للحصول على مشهد سينمائي احترافي** ، مدرسة الابداع العربية http://www.creativesshoolarabia.com،

الاضاءة السفلية (contre plongee): يتم تثبيت مصدر الإضاءة في أسفل الموضوع متوجها نحوه، وهنا من أجل تحديد الشخصية السلبية التي هي مصدر الخوف و الرعب.

ضوء الشعر(hair light): يتم بواسطة مصباح تثبت ليزيل التفاصيل التشكيلية للشعر"[1]

الضوء العملي (practical light): هو ضوء عمل فعلي داخل المشهد نفسه ، يمكن أن يكون مصباح منزلي ، تلفاز ، شموع ، اضوء الشرطة..الخ. بحيث تكون هذه الأخيرة مصدر رئيسي للإنارة ، وتزيد أيضا من عمق المشهد .

الضوء المرتد أو المنعكس(bounce light): وهو الضوء الذي تم انعكاسه، وقد يكون من خلال أدوات مخصصة كالحرير ، لوح ابيض ، كما يمكن أن يكون من الحائط أو السقف..الخ..

وهنا يفضل استخدام اللوح الأبيض له سطح (matte) غير لامع ، مما سيعطي انعم و أفضل إضاءة مرتدة.

الضوء الرقيق أو الناعم (soft light) : يعتبر الضوء الخافت أو الناعم كمصطلح لوصف حجم مصدر الضوء . و يأتي هذا الضوء من مصدر واسع سواء مثبت ضوء أو (diffusion sheet) [2]

الضوء الحاد(hard light): يعني ظلال حادة و قاسية ، ويمكن الحصول عليه من الشمس في منصف النهار أو مصدر إضاءة صغير.

إضاءة (high key): هو أسلوب في الإضاءة يكون مشع وبدون ظلال مع الكثير كمن الضوء المعبئ ، و ينتج عادة بواسطة إضاءة أمامية

إضاءة(low light) : الصورة مع هذه الإضاءة غالبا ما تكون مظلمة ومليئة بظلال اثر من الضوء ، بحيث تركز هنا على استخدام الظلال كشخصية بدلال من الأشياء في الضوء نفسه .وتستخدم في أفلام الرعب و الإثارة .

الضوء المتاح أو المتوفر (Available light): وهو المتواجد بالفعل في موقع التصوير،إذ يمكن أن يكون نابعا من الشمس أو أضواء الشارع و غيره .[3]

"وعند التصوير بالألوان، يجب على كل مصادر الإضاءة أن تمتلك نفس " درجة الحرارة اللونية («température coleur).وبالتالي يجب أن تماثل تلك الدرجة التي يتعادل على أساسها الطلاء الفوتوغرافي للفيلم الملون ، وتقاس درجة الحرارة اللونية بوحدات " الكلفن "(Kelvin Units) ، فمعدل ضوء نهار الصيف يكون 5400 كلفن". [4]

[1] أنظر:غمشي بن عمر ، دراسة سبق ذكرها ، ص52-53

[2] http://www.creativesshoolarabia.com

[3] http://www.creativesshoolarabia.com

[4] كين دالي ، الاساليب الفنية في الانتاج السينمائي ، تر: عصام الدين المصري، الدر العربية للموسوعات، ط1، لبنان، 1987، صص44-46

6-الصوت (المؤثرات الصوتية و الموسيقى):

يعتبر الصوت من أهم العناصر في اللقطة، إذ يجعلها أكثر حيوية وواقعية. كما يخلق الصوت نوع التشويق.

كما أنه ذو وظيفة إيضاحية تتمثل في تحديد ماهية المكان،كما له وظيفة رمزية لها علاقة بدلالات الصوت نفسه. فصفير الرياح مثلا يوحي بالقسوة و الوحشية...الخ.

وفي المؤثرات الصوتية هناك الطبيعية، وتتعلق بما هو موجود في الطبيعة (خرير المياه، صفير الرياح..الخ)، وهناك مؤثرات اصطناعية، و هي التي ترتبط بآلات أو الأشياء كأزيز الباب أو صوت محرك السيارة.

وقد تجسد المؤثرات الصوتية حتى العاطفة و المشاعر في المشهد، و أحيانا يكمل الصوت الصورة ليؤكد على المعنى البصري.

ويؤدي صوت الموسيقى وظيفة تعبيرية وجمالية، بحيث إضافة لوصف الحدث ، فهو يعبر عن الجو النفسي العام ، و يعبر عن الانتقال من مشهد إلى آخر، كما يساهم في تحديد معالم الشخصية .[1]

وهناك -**الضجيج (bruitage)**: وهو عبارة عن أصوات غير الموسيقى و الأصوات البشرية، ويمكن الحصول عليه مباشرة عند التصوير. كما يمكن تسجيله عند التجميع(المونتاج) عن طريق الاستعانة بالأصوات المسجلة لدى مكتبة الأصوات،أو في قاعة التسجيل[2].

7-الديكور السينمائي(decor):

يقوم هنا مهندس الديكور (set decorator) بتوفير و تصميم كافة الديكور الضرورية لإظهار الفيلم بشكل مناسب."[3]

وفي تصميم الديكور يلجأ المخرج إلى المصمم لتصميم مايتناسب مع الجو العام للعرض و المكان، و زمن الأحداث و سياقها التاريخي ، و الوضع الاجتماعي للشخصيات . وهنا يساعد المصمم le maquettiste مهندس الديكور في انجاز التصميم[4]

قد يكون الديكور مصنع في أستوديو خاص-داخلي-يوهم الرائي بحقيقة ما يشاهده، وأحيانا يكون حقيقيا من نوافذ، أبواب..الخ..،فأحيانا من خلال ماكينات ذات أبعاد تمثل مباني أو أشكال كمنظر لأبنية ضخمة، و هي في حجم لعب الأطفال.والديكور يعرض على المخرج و إدارة الإنتاج .[5]

---

[1] جمال محمد عبد الحي ، تحليل اللقطة في الخطاب التلفازي، مقال سبق ذكره،ص244

[2] ماري جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، مرجع سبق ذكره، ص11

[3] أنظر :http://www.maxforums.net/showthead.php?t=151258

[4] غمشي بن عمر ، دراسة سبق ذكرها ،ص63

[5] فرانك جوتيران،مرجع سبق ذكره،ص ص21-26

و أحيانا أخرى تبنى الديكورات و ذلك حسب الظروف الموضوعية أو للتغلب على بعض الصعوبات الاقتصادية و الفنية مثلا يفترض التصوير في مجلس الوزراء .وهنا يتم تهيئة مكان مشابه له عوض الحقيقي. [1]

لذا يجب هنا على مهندس الديكور أن يكون ذو ثقافة فنية واسعة فقد يكلف ببناء قصر فرعوني أو مقهى لبناني..الخ.

8-الإكسسوار:

تنفذ الرسوم التخطيطية لمهندس المناظر الديكور بالأستوديو، بواسطة الرسامين و الطاقم المكون من النجارين، الصباغين..الخ و الإكسسورات هو اسم يطلق على أي شيء ذو صفة خاصة يحتاج إليه بالمنظر من الثريا المبهجة إلى الأقلام و المزهريات و التحف...الخ ، و التي تخزن في العدة في مخازن المناظر ليتم استعمالها في حالة الحاج واليها مرة أخرى ،كما أن هناك ما يتم استأجراه من شركات التأثيث المسرحية و غيره .(theatrical furnishing companies) [2]

وفي اختيار الإكسسورات وجب أن تتلاءم مع الزمن و الجو العام للمشهد الدرامي ، بحيث تأثيث شقة في العهد العثماني تكون ذات طراز معين يختلف عن شقة في العهد الحالي و غيره.

كما أن الإكسسوارات تتناسب مع مكانة و الحالة الاجتماعية للشخصية ، فالإكسسوارات المعتمدة لشخصية مترفة في الفيلم على غرار تلك الشخصية الفقيرة أو الشعبية.

"لذلك وجب على مصممي المناظر، و الإكسسوارات الاتفاق مع الطاقم الفني و التقني لاختيار ما يتناسب ، بحيث أن الإكسسوارات ضرورة في العمل الفني و تضفي كيان للفيلم ، و تكشف النقاب عن الكثير في المنظر ، لا تقل أهمية عن اختيار ملابس الممثلين و الديكور "[3]

"ومن هنا يقوم المكلف بالإكسسوارات بتحضير ملاحق الديكور الضرورية التي تضفي واقعية للمشهد ، و المتناسبة مع السياق التاريخي للفيلم ، ليوفر الإكسسواريست كل احتياجات الديكور و الممثل الضرورية للقطة "[4]

و هنا الإكسسوارات إما يتم بتصميمها مثلما قام المخرج و المصور السينمائي المبدع شادي عبد السلام ،الذي صمم العديد من الإكسسوارات و الملابس الخاصة بأفلامه كفيلم "و اسلاماه "،"و رابعة العدوية" ،و التي ظلت لحد الآن متواجد في متحفه السينمائي بمكتبة الإسكندرية ،أويتم اقتناء تلك الإكسسوارات أو استئجارها من المحلات الخاصة

[1] جمال عيسى ميلود،مرجع سبق ذكره، ص ص95-99

[2] كين دالي ، الأساليب الفنية في الإنتاج السينمائي ، مرجع سبق ذكره ، ص102

[3] كين دالي ،الأساليب الفنية في الإنتاج السينمائي ، مرجع سبق ذكره ، ص105

[4] غمشي بن عمر ، دراسة سبق ذكرها ، ص63

بالإكسسوارات ،وخاصة تلك الإكسسوارات و التحف القديمة ، "ولعل هذه المهمة المنوطة بالمكلف بالإكسسوارات، إذ ينتقل للمعاينة برفقة المخرج ومهندس الصوت و الإضاءة و مدير التصوير".[1]

9-الملابس (الأزياء) :

هنا يدخل دور مصمم الأزياء باعتبار الملابس من عناصر زخرفة الفيلم، ويجب أن تتناسب الملابس مع الشخصية في الفيلم .وفي حالة فيلم يتضمن مشاهد من المسرح الاستعراضي أو العصور التاريخية هناك قد يلجأ لمخازن الأستديوهات أو مؤجري الملابس الذين يملكون مجموعات من الملابس التاريخية و إن لم تتواجد يتم تصميمها .

و هنا كذلك يجب أن يتوفر لدى مصمم الأزياء ثقافة فنية واسعة.[2]

10- المكياج السينمائي make up :

لقد كان المستحضر التجميلي الكثيف و اللون الأصفر الشحمي متلازمين مع الصورة المتحركة بسبب القيود التي فرضتها الأفلام الخام ، ولكن مع الوقت أصبح الماكياج نوعين مميز وعام بحيث أن المميز يستخدم لخلق المواصفات الفيزيائية التي لا يمتلكها الممثل كالشعر المستعر، الشوارب ...و تجاعيد المسننين ، و الندبات ، وذلك لجعل الوجه يتلاءم للدور.[3]

وليس هذا فقط بل للماكياج دور في تحديد المكانة الاجتماعية للشخصية ،" و إظهار الملامح المميزة للشخصيات الدرامية كإظهار البلاهة ، إبراز الشيخوخة أو الشخصيات المرعبة أو الخرافية [4] ، و إبراز انحرافات الممثل الاجتماعية و النفسية ليظهر في هيئة السارق، المغتصب ، المريض النفسي ..الخ [5]

و يستخدم الماكياج لإخفاء العيوب الموجودة في شكل الممثل و لتخلق منظر أكثر قبولا على الشاشة..

ولذلك هناك "**الماكياج التجميلي و التصحيحي** ، الذي يكون بغاية تجميل شكل المثل ، وهو الطبيعي و الاعتيادي .

وهناك **الماكياج الدرامي**: حسب نوع الموقف الدرامي، مثلا وضع لماكياج لافت جدا على ملامح امرأة يوحي بشخصيتها فقط تكون مثلا امرأة شغوفة، أو مهووسة بالجنس..الخ ، و قد يستخدم الندوب و الكدمات لإظهار مظاهر التعنيف ، الاعتداء أو حادث أثناء المشهد"[6].

---

[1] غمشي بن عمر ، دراسة سبق ذكرها، ص 64

[2] فرانك جوتيران، مرجع سبق ذكره ،ص24

[3] كين دالي الاساليب الفنية ، مرجع سبق ذكره ،ص 123

[4] فنسنتج ج .ر. كيهو ، **فن المكياج للسينما و التلفزيون** ،تر: وديد محمد ، دار الكتاب العربي ، بط، بب، بت، ص 05

[5] أنظر : غمشي بن عمر ، دراسة سبق ذكرها ، ص66

[6] غمشي بن عمر ، دراسة سبق ذكرها ،صص 67-68

11-المونتاج(montage):

يلعب المونتاج دورا مهما في تغيير أو تعميق أو إنشاء معنى جديد من خلال كيفية ترتيب اللقطات المصورة و إبرازها كوسيلة تعبيرية قادرة على التوجيه النفسي للمشاهدين.لذلك يعد كوسيلة تعبيرية بنائية تشكل المعنى و المشاهد، لا يقتصر دور المونتاج على ترتيب اللقطات و المشاهد، و إنما خلق المعنى و الأفكار و المشاعر. لذلك يعتبر المونتاج موجه نفسي للمشاهدين.

لذلك فإن للمونتاج وظيفة سردية ، فتغيير اللقطة يوجه فهمنا للمشهد حتى أنه يفرض علينا المعنى، كما له وظيفة نحوية تتعلق بتركيب الفكرة ، و إذ ينتج أيضا مؤثرات إيقاعية و مؤثرات تشكيلية .[1]

ويستند المولف (المونتير)في عمله على خبرته وحسه الفني و ثقافته العامة و قدرته على إعادة إنتاج مشاهد تبدو مألوفة لكنها بالقص و اللصق و إعادة الترتيب الزمني للأحداث، تتحول إلى دراما ذات خطاب متعمد موجة إلى الجمهور .

و يتوازى دور المونتير مع دور المخرج و كاتب السيناريو لأي عمل درامي.

وهناك عدة أنواع من المونتاج :

1. **المونتاج المتوازي أو المتزامن (simultaneity)** : هو احد أساليب المونتاج الذي نشأ مع رواد صناعة الأفلام الأمريكية ، و هو الجمع بين حدثين يحدثان في ذات الوقت ومختلفين في المكان لخلق تأثير درامي عن طريق استغلال رابط فكري بغرض زيادة الإثارة و الترقب.
2. **المونتاج الذهني (intellectual editing)** : يعتمد على منطق بصري و أسلوب يقوم بتقطيع اللقطات بمعزل عن سياق الحدث، ضمن خلق كل ما من شانه إحداث التأثير النفسي في ابلغ صوره بمعنى أخر إن تتضاد اللقطتان المتتاليتان ينتج عنه لقطة ثالثة في ذهن المشاهد لتدل على صورة أخرى خارج النطاق.
3. **المونتاج المتري (metric editing)**: أسلوب يعتمد على القطع بشكل رئيسي على طول اللقطة و تكرار هذا القطع بغرض زيادة التوتر للمشهد.
4. **المونتاج الإيقاعي (rhythmic editing)**: يعتمد شكل القطع فيه على الحركة داخل اللقطة بحيث يحافظ على استمرارية الفعل لمعنيين مختلفين.
5. **المونتاج النغمي(tonal editing)**يعتمد على المعنى العاطفي للقطة ، حيث يعمق أسلوب القطع القيمة العاطفية للمشهد بعيدا عن حساب المدة الزمنية للقطة

[1] أنظر :ماري جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، مرجع سبق ذكره، ص69

6. **المونتاج الهارموني(over tonal editing)**: هو مزيج من المونتاج المكتري و الإيقاعي و النغمي، و الغرض منه الحصول على رد فعل معين لدى الجمهور.
7. **مونتاج التتابع (continuity editing)**: يعطي المشاهد انطباع بان الحدث مستمر و متناسق زمنيا ومكانيا ، و عرف ايضا بالقطع الكلاسيكي.[1]
8. **مونتاج التناقض(contrast)** : وهو أسلوب يجبر لمشاهد على المقارنة بين مشهدين متعرضين في أذهانهم.
9. **مونتاج النغمة المتكررة(leitmotif)**:وهذا الأسلوب دائما ما يصاحب الموسيقى و يستخدم عند ظهور شخصية مهمة أو كائن غريب يستخدم لرصد أشخاص أو قوة خارقة،مما يزيد منال وقع الدرامي على القصة[2]

يتكون الفيلم من ناحية البناء من لقطات و مشاهد و متتاليات، وكذا هناك شريط الكلام و الموسيقى و المؤثرات الصوتية لتمتزج كلها بعناية و تطبع في شريط نهائي مع مراعاة التوافق بين الحدث المصور، كلمات الحوار أو الموسيقى مع الصورة المرئية. ومع متابعة من قبل مخرج الفيلم إذ غالبا ما يعدل المونتاج من خلال تقطيعه الفني أو النص المكتوب للتتابع اللقطات، وليبني" المونتير "تلك اللقطات في الفيلم.[3]

12-**الإنتاج(production)** :

"يعتبر الإنتاج هو النشاط الذي يقوم على إنجاح مشروع العمل بتجميع الميزانية و الفريق، لضمان استمرارية المشروع. وهو المرحلة التي تصل حتى إلى توزيع الفيلم و استثماره.

وفي الإنتاج هناك منتج مرتبط بشركات كبرى للإنتاج و التوزيع ، وهناك منتج مستقل يقوم بإنتاج العمل بنفسه . لذلك في الإنتاج، نجد :**الإنتاج المشترك** ، و الذي يجمع عدة شركاء يكونون عادة من جنسيات مختلفة

كالشركة العالمية للإنتاج المملوكة من قبل المخرج العالمي الراحل يوسف شاهين، و شركة إنتاج فرنسية ، وهناك **الإنتاج الضخم** ،الذي يجند وسائل هائلة سواء كانت بشرية أو مالية "[4].

---

[1] محمد عبد الفتاح طه ، **طبيعة الدور التعبيري الاتصالي للمونتاج في الأفلام السينمائية** –دراسة حالة–، إشراف : عزت محمد حجاب ، أطروحة ماجستير ، كلية الإعلام ، جامعة الشرق الأوسط، 2016، صص3-10

[2]محمد عبد الفتاح طه ، طبيعة الدور التعبيري الاتصالي للمونتاج في الافلام السينمائية ، الدراسة نفسها، صص 20-23

[3] فرانك جوتيران، المرجع نفسه ،ص33

[4] أنظر: ماري جورنو ، معجم المصطلحات السينمائية ، مرجع سبق ذكره،ص86

وليعتبر المنتج(producteur) ،هو المسؤول الأول عن تمويل الفيلم ، إذ يقوم وبالاتفاق مع المخرج على وضع ميزانية تحدد فيها التكاليف الإنتاجية و التنفيذية للعمل.[1]

فالمنتج هو الذي يوفر البنية التحتية والموارد والموارد اللوجستية اللازمة لجميع الحرفيين للقيام بعملهم الإبداعية.

لذا هو المسؤول عن التعامل مع المال، والجداول الزمنية، والعقود، والموظفين، وجميع المهام الأخرى التي يتطلبها مشروع فيلم.

قد يُعهد إلى المنتجين بإيجاد مشاريع لجلبها إلى الطاولة، ورعاية العلاقات مع الكتاب والمخرجين والمنتجين الآخرين، وغيرهم من المبدعين مثل كتاب الكتاب، ومبدعي الكتب الهزلية، وأصحاب حقوق الملكية الفكرية الآخرين الذين لديهم إمكانية للترخيص كأفلام. لكن منتج جيد بالفعل يحتاج إلى توسيع تلك العلاقات إلى أبعد من ذلك بكثير في كل شيء من المستثمرين والمشاهير، إلى الموظفين الرئيسيين مثل السينمائيين، والوكلاء، ومصممي الأزياء.[2]

وبالتالي المنتج هم نظام الدعم، ويقوم هنا مساعد المخرج بإعداد جدول يحدد فيه المقتنيات و الوسائل اللازمة.

وليقوم المنتج بتدبير ميزانية الفيلم بواسطة التواصل مع مصادر الدعم مثل المؤسسات و الشركات و الخواص أو طلب الدعم من وزارة الثقافة أو صناديق الدعم التابعة للدولة ، وذلك بوضع ملف إداري يتضمن طلب الترخيص بالتصوير ، ونسخة من ملخص السيناريو و فريق العمل ، مع تحديد ميزانية العمل ككل .[3]

وهذا يعني التأكد من أن جميع الاحتياجات الخاصة بالمجموعات والمواقع والمعدات والدعائم والأزياء وما إلى ذلك، يتم تحديدها وتأمينها والتأكد من أنها في المكان الذي تحتاج إلى أن تكون فيه. سوف يراقب المنتج عن كثب الميزانية، وغالباً ما يكون لهم دور في كسر الميزانية أو حتى تأمين الأموال بطريقة ما. ولكن يمكن أيضًا أن يكون هناك جانب إبداعي.

قد يقفز المنتجون أيضًا إلى عملية الكتابة، ويوجهون تقدمًا في سيناريو. هل سيؤدي تغيير النهاية لجذب المستثمرين.

قد يضيف المنتج نفسه إلى العملية من أجل إرضاء العديد من المطالب غير الفنية. هذا يمكن أن يذهب إلى حد توجيه صناع العمل – خلف الكواليس. في كثير من الأحيان ، يخدم المنتج مصلحة راعي المشروع أولاً. وفي أغلب الأحيان ، يعمل المنتج كميزان بين الأهداف الفنية والمالية للفيلم. كانت هناك حالات لا تنسى حيث يدفع المنتجون

[1] غمشي بن عمر ، دراسة سبق ذكرها ، ص 27

[2] مغيل في سيما ، ما هو المنتج- https://www.storyboardthat.com/ar/articles/f/%D9%85%D8%A7-%D9%87%D9%88-%D9%88%D8%A7%D8%AD%D8%AF-%D9%85%D9%86%D8%AA%D8%AC-%D9%84%D9%84

[3] غمشي بن عمر ، رسالة سبق ذكرها ، ص 27

الاستوديوهات، أو يناصرون المخرج أو ربما ممثلًا أيضًا.[1]

"وفي إطار المنتج هناك المنتج التنفيذي، الذي يقوم بمراقبة التحضير و الإدارة و إدارة التصوير ، وهناك كذلك **المنتج المنتدب** الذي يكون في إطار عمل مشترك"[2].

وإلى جانب الإنتاج هناك **التوزيع** (distribution)، وهو كمرحلة وسيطة بين الإنتاج و الاستثمار ، فدار التوزيع تشتري الفيلم من المنتج لفترة معينة ، و تتكفل بتأمين تقديمه .

ويتم هنا سحب النسخ و تخزينها و صيانتها بغية تأجيرها إلى مستثمر يضمن نشرها. [3]

إضافة إلى كل ذلك هناك-**الخدع السينمائية**: المتمثلة في الظهور و الإخفاء باستعمال خاصية معينة في التصوير كحيل الرؤوس المقطوعة، ازدواج الشخصيات.وتكون تلك الحيل ميكانيكية و بصرية ليتحقق أكثر الأشياء غرابة و استحالة في السينما. وهناك مواقع تصوير الأحداث و كذا التقنيات الأخرى المتمثلة في آلات التسجيل، معدات المكملة من غرفة التحكم و غيرها ذلك أن الصورة المرئية بجماليتها و تكوينها الدرامي تتوج جهود كل طاقم العمل الدرامي. إضافة إلى ضرورة الإقناع في العمل السينمائي لجذب انتباه المشاهد .

وهذا ما يفسر متابعة المشاهد لعمل دون الآخر ذلك أن الصورة أو الحوار أو الشخصيات أو حتى القصة لم تستطع أن تنفذ إليه لتقنعه بمضمونها.كما أن هناك البرمجة-السياق- الذي لا يعيره الكثير الاهتمام، ليعد من المتطلبات الأساسية للدراما السينمائية إذ يجب أن يتوافق العمل مع سياق البرامج مثلا في التلفزيون أو يتوافق مع المناسبات و المواسم الوطنية أو الدينية أو الاجتماعية لذلك نجد أفلام تعرض في العيد لأن العيد كمناسبة يدفع الكثير لزيارة دور السينما للترويح عن النفس .وقد تعرض كذلك في الصيف مثلا .بينما نجدها تغيب عن الشبكة البرامجية في رمضان وهذا راجع لعدة أسباب.

وعليه واقعية الصورة السينمائية لا تتحقق إلا من خلال ما سبق ذكره التي تسمح بترجمة النص الفني و غيره إلى عمل درامي محقق[4]

[1] https://www.storyboardthat.com/ar/articles/f/%D9%85%D8%A7-%D9%87%D9%88-%D9%88%D8%A7%D8%AD%D8%AF-%D9%85%D9%86%D8%AA%D8%AC-%D9%84%D9%84

[2] ماري جورنو ، معجم المصطلحات السينمائية ، مرجع سبق ذكره،الصفحة السابقة.

[3] ماري جورنو، معجم المصطلحات السينمائية ، مرجع سبق ذكره،ص32

[4] أنظر:جمال عيسى ميلود،مرجع سبق ذكره،ص ص94-100

الفصل الثالث: الدراما السينمائية المصرية و السياسة-التاريخ و القضايا السياسية-

المبحث الأول: تاريخ السينما المصرية

المبحث الثاني : التطورات الإقتصادية و السياسية وعلاقتها بالقضايا السياسية الموظفة دراميا

المبحث الثالث: القضايا السياسية في الدراما السينمائية المصرية

المبحث الرابع : الرقابة على الأفلام السينمائية

المبحث الأول:تاريخ السينما المصرية:

أثبت السينما عبر تاريخها القصير نسبيا قدرتها على الابتكار و بشكل خاص على صعيد الإنجازات الفنية الإبداعية، وكان لمصر نصيبها من ذلك الإنجاز .فقد بدأت علاقة مصر مع السينما في نفس الوقت الذي بدأت في العالم من خلال العرض السينمائي للإخوة "لوميير"1895ليكون أول عرض سينمائي سنة 1895بمدينة الإسكندرية ، وتبعه الثاني بالقاهرة 1896 أما الثالث فقد كان ببورسعيد سنة 1898.لتفتتح أول سينما" توغراف "بالإسكندرية 1897، ليصل بعدها المصور "بروميو"ليتمكن من تصوير "ميدان القناصل "بالإسكندرية من خلال فيلم وثائقي .

وبذلك كان التاريخ الفعلي للسينما على يد "بروميو"، وليكون أول عرض ناطق 1906أما بداية الإنتاج السينمائي المصري كان سنة1907لتظهر الأفلام السينمائية الإخبارية القصيرة التسجيلية، ولم يظهر الفيلم الروائي إلا سنة1917وتم إنتاجه من قبل الشركة السينمائية الإيطالية المصرية من خلال فيلمين هما :"الشرف البدوي"و "الأزهار الميتة" للمخرج "محمد كريم".

وقد كان إنتاج الأفلام الروائية في سياق التنمية الصناعية للبلاد.ولتكون سنة 1923بداية حقيقية في رحلة السينما المصرية من خلال الفيلم "بلاد توت عنخ أمون" ليكون أول فيلم روائي مصري طويل مدته80دقيقة، و تدور أحداثه حول اكتشاف مقبرة "الملك أمون".ولم تزد الأفلام الروائية مابين 1926-1932عن ثلاثة عشر فيلما، منهما فيلم "قبلة الصحراء" و" ليلى"بطولة "عزيزة أمير" لتكون أول سيدة مصرية إشتغلت التمثيل ،وليكون فيلم "ليلى"أول فيلم مصري تحقق من إبداع خيال المصريين.

وليكون فيلم "ليلى"أول فيلم مصري تحقق من إبداع خيال المصريين أما أول عمل مصري من نص أدبي كان تأليف الكاتب و السياسي"محمد حسن هيكل" و ليأتي فيلم "زينب "بعدها –الذي أخرجه محمد كريم- ليرسخ لجذور الفيلم الروائي في مصر[1]

[1] أنظر:داليا عاصم،**تاريخ السينما المصرية و العربية ترويه ذاكرة مصر المعاصرة**، موقع ذاكرة مصر المعاصرة،العدد11747،القاهرة http://www.shourouknews.com/contentdata.asp ?aid==3616 ،2014/1//5،الساعة21:00

وفي ثلاثينات القرن العشرين أنشأ "يوسف وهبي"-متبنى الميلودراما الموسيقية المسرحية و الشعرية-"أستوديو رمسيس"، و ليكون أول فيلم مصري ناطق هو "أولاد الذوات"سنة 1932من إخراج" محمد كريم"، ولتتسم الأفلام المصرية في تلك الفترة بالطابع المسرحي مع ظهور الأغاني و الرقصات وليشهد ميلاد أول مطربة مصرية كانت "نادرة" من خلال فيلم"أنشودة الفؤاد" ليظهر بعدها "عبد الوهاب" في فيلمه" الوردة البيضاء".

و أما أول فيلم مصري عرض خارج مصر كان "وداد" ل"أم كلثوم"سنة1936 وقد كان من إنتاج "أستوديو مصر" الشركة التي أحدثت نقلة في صناعة السينما المصرية و قد أنشأها الاقتصادي المعروف"طلعت حرب"في إطار صناعة السينما.

وقد واجهت السينما الجادة عقبات حبكتها منذ البداية من خلال إغراقها في الموسيقى و الغناء و كذا مشكلة اللغة.وبذلك كانت السينما المصرية قبل1945سينما موضوعات أكثر من سينما مؤلف ليكون أول فيلم واقعي مصري تجديدي"العزيمة"سنة1939 من إخراج "كمال سليم". و الذي إعتبر انعكاسا للوضع الإجتماعي لعصره من خلال ماصوره من تحالف البرجوازرية و رأسمال الأرستقراطية الفاسدة في زمن أفولها. وقد كان أول فيلم يشارك في مهرجان "فينيسيا الدولي" بإيطاليا وحتى سنة 1946 ظهرت محاولات لتلوين أجزاء من الأفلام منها أغنية فيلم"لست ملاكا" ل"عبد الوهاب".

وفي سنة1950تم إنتاج أستوديو مصر لفيلم "بابا عريس"كأول فيلم مصري بالألوان الطبيعية وحتى سنة 1956 تم إنتاج فيلم "دليلة"- بطولة عبد الحليم و شادية- بالألوان نظام سكوب . ومع قيام ثورة يوليو1952إزدهرت السينما المصرية ليزداد عدد دور العرض و عدد الأفلام لحوالي 50فيلم في السنة .ورغم أن تلك الفترة سعت للربح التجاري إلا انها شهدت أعمال مخرجين أمثال "صلاح أبو سيف"-أبو الواقعية المصرية- ،يوسف شاهين و لتسمى تلم الفترة "سينما أغنياء الحرب"لتكون السينما أسهل و أسروع وسيلة لتكوين الثروة في مصر.[1]

ولتكون مصر "أم السينما العربية"، ولشكلت فترة الستينات بالنسبة للسينما بالعصر الذهبي لسينما ذات صبغة قومية مكرسة لمصر وللعرب بإسم الأرض .

[1] أنظر:ليزبيث مالكوس وروى آرمز،**السينما العربية و الإفريقية**، ت:سهام عبد السلام،المجلس الأعلى للثقافة ،ط1،القاهرة ،2003،ص ص57-62

ولتظهر أولى الأفلام المنتجة من قبل الدولة من63-71 من خلال تلك النماذج السينمائية التي تناولت موضوع الفقر، إعلاء قيمة العمل و الإشادة بالمجتمع الإشتراكي -من جهة – من خلال فيلم"اللص و الكلاب"وغيره، ونماذج أدانت الإنتهازية و الأمراض الإجتماعية كالرشوة،الفساد –فيلم ميرامار .

" وكذا أفلام تناولت قضايا مشاركة الشعب السياسية و الارتباط بالأرض و المقاومة –من جهة أخرى- كفيلم "جفت الأرض"و غيره .ولتكون تلك الفترة –الستينات-نقطة انطلاق حقيقية لحركات أصيلة، وفرصة لخلق سينما وطنية، فرغم إرتباطها بالرأسمال- منذ البداية -وبالسلطة السياسية كذلك-مشروع السد العالي و غيره-إلا أنها حملت رسالة فنية سامية ومع حرب أكتوبر1973جسدت تلك الأفلام ذلك الانتصار العظيم من خلال عدة أعمال"الوفاء العظيم"،"الرصاصة لاتزال في جيبي"..الخ.ولتتوجه بعد ذلك السينما للقطاع الخاص .

ومع إنشاء المعهد العالي للسينما 1959 لم يعد المخرجين بحاجة للتدرب في الخارج ليتعرضوا للإغتراب الموجود ضمنيا في ذلك التدريب"[1]. وبذلك شهدت الفترة السابقة من خلال كوكبة من الفنانيين و عمالقة الفن الأصيل فعلا فترة"الزمن الجميل"، لما قدمه هؤلاء والذين لم يبخلوا على المشاهدين بشيء فأعطوهم لقطات ممتعة حملت أغاني كلاسيكية هادفة وراقية و أفكار درامية يمكن تصديقها و السير على نهجها و أمام الشاشات الصغيرة تجلس مستمتعا مرة مع "أنا وحبيبي"و مرة مع "أبي فوق الشجرة".الخ

كما "إستطاعت فترة السبعينات أن تجسد هوية السينما الجديدة التي تخاطب الإنسان بلغة تؤكد أنها تحترم وجوده وعقله، وتساعده على تجاوز التواكل و اللامسؤولية و التخلف .و من المؤسف أن تكون نهاية السبعينات بداية الأزمة في السينما المصرية .[2]

لكن ما إن عصفت رياح التغيير لتشهد تجديدا مدهشا من خلال تيار" الواقعية الجديدة "في إطار المخرجين الذين تغلبوا على التقاليد الإنتاجية السائدة لصناعة سينما جادة تنطلق من منطلق جاد ومحاولت فيها نوع من الإلتزام الطوباوي بالمثل، و ببعض القضايا الأخلاقية الإنسانية لتطرح الصراع في الريف والمدينة من مفاهيم خلقية و إجتماعية معينة و ليصور الفيلم الدرامي آنذاك إلا من خلال مؤشرين:الذروة الإقتصادية و الحضيض الأخلاقي ليظهر الموقع الطوبوغرافي لعالم البرجوازية ،كما يصورها "الأدب المصري الواقعي"، لتلقب هذه المجموعة باسم"أبناء أبوسيف والشوارع و الكوكاكولا" .

[1] أنظر:داليا عاصم،تاريخ السينما المصرية و العربية ترويه ذاكرة مصر المعاصرة،المقال السابق.

[2] أنظر:جان الكسان،السينما في الوطن العربي، مرجع سبق ذكره، ص ص13-14

كتعبيرا عن إمتداد تيار" صلاح أبوسيف "الواقعي، وليظهر هؤلاء من خلال"محمد خان"،"عاطف الطيب"،"خيري بشارة" ليصلحوا بذلك تقاليد الأجناس الفيلمية ويقلبوا الكليشيهات السينمائية ليقدموا مشاهير نجوم العصر في أدوار، ولم تكن تلك سوى مغامرات حققها أفراد أبهرهتم صناعة هذا الفن الجديد كما أبهرتهم أضواؤه و الهالة المحيطة بنجوم السينما الأمريكية و الأوروبية مثل يوسف شاهين و غيره.[1].

كما بدأت في تلك الفترة موجة أفلام المقاومات والتي يتم تصديرها إلى الخليج .ولكن مع حرب الخليج1990تراجع إنتاجها لقلة الطلب عليها، ولتشكل تلك الفترة –التسعينات–الأزمة الثانية للسينما المصرية وليطلق عليها "السنوات العجاف" من سنة 97-2007لقلة عدد الأفلام و تقلص سوق الفيلم المصري و قلة دور العرض ناهيك عن منافسة الفيلم الأمريكي .

ولتفرض تلك الكوميديا اللفظية الفارغة من المضمون نفسها على السوق.وليأتي فيلم "إسماعيلية رايح جاي"ليكسر الأزمة و يقدم قبلة الحياة للسينما المصرية التي كادت تحتضر.لكن للأسف المنتجين آثروا الإستسهال وقدموا عشرات الأفلام الكوميدية التي تضمن أموالهم بدلا من المخاطرة في فيلم جاد لتنقلب تلك الفترة كذلك "سينما المهمشين"*لتظل 90بالمئة من الأفلام كوميدية. ولعل الملاحظ الناقد لتلك النوعية يرى أن إنتشارها مرتبط بالسياق الإقتصادي و الإجتماعي و السياسي حيث بلغ التهميش الإقتصادي وغيره أقصى مدى له في المجتمع المصري لترتفع البطالة و يضيق الآمال بالشباب .

وحتى سنة 2007 أعلنت وزارة الثقافة عن بدء تمويلها لبعض الأفلام ذات القيمة المتميزة. ومع ذلك ظهرت في تلك الفترة موجة جديدة من خلال نمو ظاهرة "السينما مول"–المركب التجاري– كما أسماها نقاد مصريين حيث ينتقل العرض من المسرح القديم إلى المول مكان الإستهلاك الأمثل ولتخلق ما تم تسميته أفلام شرم الشيخ، وهي أفلام معظم الأحيان تصور في الغردقة أو شرم الشيخ مثل "شورت و كاب و فانيليا"، شلتوت و أشتاتن "..الخ مع حبكات كوميدية أودرامية ورقص و غناء.وهذه جزء من الأفلام التجارية.[2]

---

[1] أنظر:ليزبيث مالكوس ورى آرمز،السينما العربية و الافريقية،مرجع سبق ذكره،ص ص97-103

[2] أنظر:صبحي الزبيدي،**الشاهد من نافذ ة الأمس:السينما و الثورة في مصر**،الكرمل الجديد ،ب ع،ب ب ،صيف2011،ص23

*سينما أبطالها مشوهون ومضحكون و بلا أية ملامح بطولية من خلال نموذج البلاهة و الغباء فضلا عن التشوهات الشكلية كالقصير جدا (محمد هنيدي)و الطويل جدا(هاني رمزي)والسمين جدا(علاء ولي الدين)

ومما لا يغفل عنه أن السينما المصرية إستمدت قوتها من خلال المسرح، الإذاعة و كذا الأفراح و الموالد الشعبية و السيرك كعامل مساعد .و كذا من خلال دعم الدولة لها من خلال الاستوديوهات ،ورش العمل لأن تلك الصناعة شكلت دخل آخر للدولة مع إرساء لتلك الخطوط العريضة أو الحمراء في إطار رقابة الدولة من خلال حماية الدين، الثقافة، الدستور والنسيج الإجتماعي للدولة.

إضافة لدعم القطاع الخاص من مستثمرين عرب و أجانب فرجال الأعمال و خاصة المصريين لديهم ثقافة عالية في إطار الإستثمار الفني لما يدريه من مكاسب، كما أن مصر تملك كم هائل من القنوات تسمح لها بالتسويق إلى جانب إمتلاكها للقمر الصناعي النايل سات .

زد على ذلك أن للشعب المصري ثقافة فنية و تذوق للعمل الدرامي خاصة ،فالذهاب للسينما تشكل إحدى العادات الأسبوعية للمواطن المصري مهما كان مستواه المعيشي، كما أن مصر تملك عدد من الكوادر الفنية من محترفين و هواة وغيرهم إذ أن مصر خلال100عام أصبح لها تقريبا 5 أجيال من نجوم من الصف الأول و الثاني و الثالث و غيره بالإضافة إلى الكومبارس و المخرجين و الفنيين.لتحتل مصر المرتبة الأولى في الدراما بإمكانيات90%و تحقق تطورا بلغ70 %.

و بالرغم من قلة دور العرض و تراجع الإقبال عليها و ظهور التلفزيون كمنافس من خلال الفيلم التلفزيوني و احتياح الكاسيت و أشرطة الفيديو. و كذا شبكة الانترنت التي تسمح بتحميل الأفلام لتخلق بذلك دور عرض خاصة بالفرد إلا أن السينما المصرية لازالت تتربع على عرش الريادة في الوطن العربي واستطاعت ولوج قلب الملايين ليس في مصر فحسب و لن نبالغ إذ قلنا في العالم كله .

فالعديد من الأفلام المصرية و خاصة القديمة منها كأفلام ليلى مراد ،عمر الشريف...الخ قد ترجمت لعدة لغات من فرنسية، ألمانية و إيطالية و تعرض حتى الآن في القنوات الأجنبية لذلك سميت –عن حق– القاهرة "هوليود الشرق". و إن كانت تعرضت مؤخرا بفعل الأوضاع السياسية المحيطة بها لنوع من عدم الإستقرار إلا أن تاريخها العريق يثبت قدرتها على الابتكار المتواصل، و يكفى أنها إستطاعت أن تفاخر بعشرات المبدعين من مخرجين و كتاب سينمائيين عباقرة و استطاعت أن تقول للعالم:"إليكم هذا المخرج السينمائي المبدع العبقري فإحتلفوا به".

المبحث الثاني : التطورات الإقتصادية و السياسية و علاقتها بالقضايا السياسية الموظفة دراميا

شكلت الحروب و الأزمات سياسية كانت أو إقتصادية معينا لا ينضب للسينما ، واضعة العلاقة التبادلية بين السينما – فكرة وصناعة– والواقع موضع التطبيق و المحاكاة، و قد تشكلت تلك العلاقة منذ ظهور الصور المتحركة 1895،وحتى مع استقلال الفيلم الوثائقي و احتكاره على نحوما وصلته بالواقع ،إلا أن السينما احتفظت بجذورها الواقعية. [1]

ومنه استطاعت السينما التعويل على تلك القضايا التي تجسدها على شاشتها ، وليحمل الفيلم السينمائي قضية أو مضمون سياسي ذلك أن السينما في خضم تلك التطورات ، الأزمات و الصراعات ام تكن بعيدة عن تلك النوعية من القضايا فلطالما كانا عدسة الكاميرا السينماية بمثابة التلسكوب الذي يرصد كل الحقائق و الوقائع الموجودة في المجتمع ، كما استطاعت تلك الصورة الفيلمية توثيق الأحداث ، و لتلعب الدراما السينمائية منها المصرية بدورها دورا فاعلا في تأريخ مختلف الأحداث السياسية في مصر و العالم العربي من ثورة يوليو 1952إلى ثورة يناير 2011وما بعدها ، فالعديد من الحراكات و التحولات الاقتصادية و السياسية تناولتها السينما المصرية مابين منتقد ومؤيد لفترات حكم معينة أو حتى أحداث ومواقف سياسية ، لتختلف تلك القضايا التي عبرت عن فترات أنظمة سياسية مختلفة من الليبرالية و التعددية و النظام الشمولي و الاشتراكي [2] ،فقد رصدت السينما المصرية منذ بداياتها إلى الآن ظواهر وقضايا و مشاكل عدة ومما لا شك فيه أن تناول إحدى هذه القضايا و محاولة معالجتها دراميا قد يكون له تأثير ايجابي في مواجهة تفشي الظاهرة، لكن مع دراسة الأسباب جيدا وموضوعية المعالجة وحتى ابراز العواقب الوخيمة . [3]

واستثمرت السينما في السياسة بشكل كبير ،ذلك أن أكثر الأفلام العالقة في ذهن عشاق السينما غالبا ما تكون سياسية أو ذات حمولة سياسية ،فالنقاد يرون أن السينما في حد ذاتها سياسة ، ذلك أن الفن السابع الذي لا تغلب عليه قضية يتحول إلى خطبة بلا جماليات فنية ، فالسينما أحيانا تستعمل كأداة للتأريخ وثائقي أو إعادة قراءة حدث سياسي

---

[1] بشار إبراهيم و آخرون ، **الإرهاب و السينما –جدلية العلاقة و إمكانية التوظيف–**، مدارك للنشر و الترجمة و التعريب ،ط1،بيروت،2011،ص11

[2] أنظر: أسامة صفار، **الوثائقي ضد كل سلطة.. بين شمولية "تأليه الحاكم" و تعددية" خداع المحكوم"** الجزيرة وثائقي، بدون ع ، http://doc.aljazeera.net/magazine/2015/10/11312434336438.html ، 2015/1/31،الساعة13:45

[3] سعد ياسين،آراء **سينمائيين ونقاد وعلماء إجتماع: كيف عالجت السينما المصرية قضايا الارهاب و الفساد و الادمان**،جريدة حياة،العدد13125،ملحق السينما ، الباب 4 ، http//daharchives.alhayat.com/issue-archive/haya tint/1999/2/12، 2015/1/31،الساعة13:57

من زوايا مغايرة لم يسبق أن أثيرت من قبل.[1]

ويجدر الإشارة إلى أن للبعد السياسي أو السياسة الإرادوية كان لها الأهمية في ظهور السينما في البلدان العربية ، إذ لم يكن ممكنا ظهور الصناعة السينمائية في مصر لولا الدور الأساسي الذي أداه رجال مثل محمد طلعت حرب في انشاء " أستوديو مصر[2] .مما لاشك فيه أن مصر كانت مسرحا للعديد من الأحداث السياسية الكبرى إلا أن الفن السينمائي في البداية لم يكن يتطرق إلى المواضيع السياسية ،فقد تجاهل السياسة و القضايا الكبرى في السنوات الأولى وذلك راجع لأن رجال الحكم كانوا شديدي اليقظة خوفا من اثارة قضايا فساد الحكام،و ليكون فيلم "لاشين " للمخرج "فريتز كرمب"1938 على أنه مساس بالذات الملكية و نظام الحكم ،وتناول فساد الحكام لينتهي الفيلم بثورة الشعب،وكذا فيلم " ليلى بنت الصحراء" .

ومع هذين الفيلمين كان يتجنب الصناع الاقتراب من السياسة،ولتكون معالجتهم في حدود مالا يثير جهاز الحكم إلى أن جاءت ثورة يوليو1952[3]، والتي كان لها نصيبها في السينما المصرية

ولاطالما كان الإنتاج السينمائي انعكاس موضوعي لعناصر الحياة الاجتماعية و السياسية و الاجتماعية في مرحلة ما ، فمجمل تلك التغيرات المجتمعية ،والبني السياسية و الاقتصادية أثرت على الحياة الفنية في مصر بصفة عامة ،و الإنتاج السينمائي بشكل خاص.

ولتشكل كل فترة من الفترات مناخا معينا له تأثيره على نوعية تلك الأعمال السينمائية المنتجة.[4] ذلك أن لكل فترة متغيراتها ، ولكل نظام حكم شعاراته،وايديولوجياته وممارساته ومواقفه. بحيث أن أنظمة الحكم المختلفة أثرت بشاكلة أو بأخرى على السينما في تناولها ومعالجتها للقضايا السياسية خاصة .، فلكل فترة حكم تيمة خاصة بها

---

[1] أنظر: مؤلف غير معروف، **السينما السياسية :إعادة قراءة للأحداث من زوايا مغايرة أو بروباغندا دعائية** ، البيان اليومي،ب ع، http://www.bayanealyaoume.press.ma/index.php?view=article&tmpl=component&id=24032، 5/6/2015،11:16

[2] مصطفى المسناوي، **تاريخ السينما العربية (مداخل للفهم و التفسير)**، ملف ندوة"السينما العربية :تاريخها و مستقبلها ودورها النهضوي ، مركز دراسات الوحدة العربية بالتعاون مع المعهد السويدي بالاسكندرية،تونس،18-20ديسمبر2013،ص93-http://www.langue-arabe.fr/IMG/pdf/5.pdf، 6/5/2015،11:54

[3] وليد قادري،صورة الإسلاميين في السينما المصرية، دراسة سبق ذكرها،صص47-48

[4] درية شرف الدين ، **السياسة والسينما في مصر1961-1981**،دار الشروق،ط1، القاهرة،1992،ص6

1-السينما في ظل النظام الناصري:

مع إصرار الدولة على أهمية الفن في التأثير على الجماهير ،وبذلك استغلت السينما في الترويج لشعارات الثورة.وبالتالي استخدمت كأداة من أدوات النظام، لتتظافر الجهود بين السياسيين و السينمائيين في خدمة ذلك العهد الثوري الجديد .

وقد ظهر ذلك جليا من خلال البيان الذي أصدره محمد نجيب يناير1953 يدعو فيه السينمائيين ليدركوا واجبهم الوطني اتجاه الوطن. ولكن هذا الأمر سرعان ماتغير بين أواسط السينمائيين الذين مالوا لإنتاج أفلام التسلية و الترفيه منهم:أحمد بدر خان،حسن رمزي،محمد كريم ذلك أنه ليس من المنطقي إنتاج أفلام لا تتحدث سوى عن الثورة و أهدافها،فالسينما قبل كل شيء ترفيه كما أنها مشروع تجاري يخضع لمنطق العرض و الطلب ،وبالرغم من ذلك ظل إصرار النظام على أهمية السينما.[1]

ومع ذلك لا نغفل على أنه كانت هناك أعمال عبرت عن ذلك الواقع الاجتماعي و السياسي في فترة الثورة من خلال أعمال مختلفة كانت مستمدة من روايات نجيب محفوظ الأدبية العميقة للواقع،وإحساسه بضرورة حدوث تغيير في النظام الاجتماعي و السياسي ،ليحظ ذلك البعد السياسي في تلك الأفلام المأخوذة عن رواياته منها فيلم"السمان و الخريف و الشحاذ"[2].

بالإضافة الى عدة أفلام منها :"يسقط الاستعمار"1953 لحسين صدقي ،و" الله معنا "1955 الذي كان أول فيلم يبادر الى معالجة الثورة ويؤرخ لأحداثها ، إضافة لفيلم" رد قلبي "1957 لصلاح ذو الفقار ،وحتى فيلم "زينب" لمحمد كريم و فيلم "عفريت عم عبده"لحسين فوزي أدخل في الفيلمين الأخرين مشاهد تتناسب مع العهد الجديد خاصة أنه تم تصويرهما قبل الثورة.ومع ذلك فإن تلك الأفلام الوطنية لم تكن تتمتع بروح نضالية حقيقية إذ يرى أنها استغلت تواريخ الأحداث الكبرى في مصر من حرب48 ،ثورة52،حرب56 استغلالا تجاريا يلغي الدلالة السياسية و الوطنية لهذه الأحداث، ولم تعرض سوى من خلال ميلودرامات تقليدية قائمة على المصادفة و المفاجآت الساذجة العاجزة عن تنوير الوعي و اتاحة الفرصة لفهم أفضل للواقع.

لنذكر منها : أرض الأبطال لنيازي مصطفى 1952، وسجن أبو زعبل1957، حب من نار لحسن الامام1958 و غيرهم .

---

[1] أنظر: درية شرف الدين ،السياسة والسينما في مصر، المرجع نفسه،صص13-15

[2] وليد قادري،صورة الإسلاميين في السينما المصرية، دراسة سبق ذكرها،ص48

فعلى الرغم مما عرضته تلك الأفلام من أفكار وطنية إلا أنها حسب البعض لم تعبر حقيقة إلا عن تلك الصورة النمطية للصناعة السينمائية الرائجة أكثر من حيث عرض الترفيه كوسيلة للجذب الجماهيري ليس أكثر ، مع أنه في تلك الفترة عرض فيلم مهم تناول واقعة سياسية لها بعدها الإنساني و القومي ألا وهو "عمالقة البحار"1960 لسيد بدير إلا أنه ركز على عرض تلك الصور السينمائية المبهرة من إمكانيات عسكرية و بحرية بعيدا عن المغزى السياسي للفيلم مما افقده قيمته الفنية .

ولتتنوع تلك الأعمال مابعد الثورة مابين النقد السياسي لفترة الاحتلال الانجليزي و عهد الملكية مثل فيلم "الله معنا" الذي تناول فساد الباشوات و قضية الاسلحة الفاسدة ، كما جاء الأعمال الأخرى مروجة للنظام و العهد الجديد و ممارساته وتلك الثورة و الاشادة بدور فاعليها من خلال عرض قوانين الاصلاح الزراعي ، و القضاء على الطبقية كنتيجة لقيام الثورة مثلما حدث في "رد قلبي" [1] .

ومنه كانت معظم الأعمال كنوع من المحاكاة لتلك الأوضاع المزرية التي سبقت الثورة ،والتي كانت الثورة كخلاص منها و نوع من التغيير في الحياة المصرية .

و هذا ماجسدته الدراما السينمائية في تلك الفترة، كما يمكن الاشارة إلا أن تلك الفترة لم تكن واضحة المعالم لسلطة لم تتضح هويتها بعد مما جهل الكثير من السينمائيين في تريث عن تناول تلك القضايا السياسية . إذ نعيت السينما بشكل خاص بتلك الصراعات الانسانية و المجتمعية التي كانت كنتيجة حتمية لصراعات سياسية ،و انعكاس لواقع اقتصادي و سياسي .لذلك تم الاهتمام أكثر بتناول القضايا الاجتماعية لتظل تلك القضايا أو الحراكات السياسية كخطوط رفيعة تحرك ثنايا و أحداث الفيلم دون أن تظهر للعلن بشكل واضح لتبقى كخلفيات لأحداث فيلمية ، وهذا ما ذهب اليه الكثير في تلك الفترة منهم مخرج الواقعية "صلاح أبوسيف" من خلال أفلامه " الأسطى حسن"1952، " شباب امرأة1956"، الفتوة "1957،"أنا حرة"1959، "بداية ونهاية"1960 وغيرهم [2]

بالإضافة إلى فيلم " ريا وسكينة"1953 ،الوحش 1956، "بين السماء و الأرض "1959 ، "درب المهابيل"1955 لتوفيق صالح ،و "صراع في الوادي " ليوسف شاهين 1954،و كذا "باب الحديد"وقد اختير 1958.

[1] أنظر:درية شرف الدين ، السياسة والسينما في مصر،مرجع سبق ذكره ،صص17-20

[2] وليد قادري،صورة الإسلاميين في السينما المصرية، دراسة سبق ذكرها،ص48

زد على فيلم " دعاء الكروان "1959 لهنري بركات عن رواية طه حسين ، وكذا " الحرمان"1953 لعاطف سالم،و" جعلوني مجرما"1954 ،و " صراع في النيل"1959. ومنه ظلت مشاكل البسطاء و المهمشين و الفلاح المصري ومايتعرض له من ظلم و قهر هي ماتم تناوله في تلك الفترة بعيدا عن المسائل السياسية الأخرى كانتقاد النظام و غيره إذ انتظرت السينما حتى يتغير ذلك النظام فيما بعد ليتم انتقاده و تناول الأحداث الكبرى في عهده .[1] ومع ذلك كان للقضايا القومية في تلك الفترة نصيب في السينما المصرية منها الثورة التحريرية الجزائرية من خلال فيلم " جميلة بوحيرد" ليوسف شاهين ،و كذا " أرض السلام" 1957 لكمال الشيخ عن القضية الفلسطينية .

ومنه عبرت تلك الأفلام عن رؤية إجتماعية و حتى نقدية وكان صانعوها بعيدين عن خوض غمار الواقع السياسي و الاقتصادي و ذلك يرجع لهامش الحرية المتاح في تلك الفترة ،و المناخ السائد .

فحتى مع قيام الثورة 1952 ظلت العلاقة غير واضحة مع السينما المصرية، مما جعل حتى وجود تلك الثورة كتحول سياسي و اقتصادي و اجتماعي غير ملموس على شاشة السينما إلا في محاولات قليلة ، و قد يرجع البعض ذلك إلى عجز النظام الثوري في استغلال الإمكانيات السياسية للسينما كأداة للتغير الاجتماعي .و بذلك لم تنشأ أي سينما سياسية رسمية في تلك الفترة .

و ظلت السينما كوسيلة ترفيه ومشروع تجاري بالدرجة الأولى ،مع أن البعض اعتبر تلك النوعية التي انتقدت الوضع المجتمعي في تلك الفترة ماهي إلا محاولة للاقتراب من السياسة .

حتى مع اهتمام الدولة بالسينما فقد أنشات سنة 1957 مؤسسة دعم السينما ، و قد كان لها انجازاتها في مجال اشراك المصري في المهرجانات السينمائية الدولية ،ومع إنشاء المجلس الأعلى لرعاية الفنون و الآداب و العلوم الاجتماعية ،وكانت السينما إحدى مهامه لتشجيع العاملين على الإنتاج السينمائي.

و في سنة1958تم تولي ثورت عكاشة لوزارة الثقافة و الارشاد القومي وتمثلت مهمتها في ربط السياسة الثقافية بالتنمية وفي سنة1959وتم انشاء المعهد العالي للسينمائي لإعداد الكوادر السينمائية الجديدة .

[1] أنظر: درية شرف الدين ،السياسة والسينما في مصر، المرجع السابق،ص21

ولتولي الدولة اهتماما بالسينما ، ومع ذلك في اطار تلك المرحلة الناصرية وما عرفته من حراكات و صراعات داخلية وخارجية مع تنامي القلق و التوتر ،وتلك القوى السياسية التي تولت زمام الأمور ومارست رقابتها على كل شاردة وواردة لم يجرؤ أحد الاقتراب من السياسة ،ولعل المؤرخ لتلك الفترة يرى أن الممارسة الديمقراطية قد تراجعت، و أصبح السينمائيون يقدمون ولاء سياسي أكثر منه مشاركة فعالة في تطوير المجتمع [1].

خاصة مع قبضة عبد الناصر وتوجيهه للإعلام فتلك الشخصية السياسية الكاريزمية التي اعتلت مسرح الحياة السياسية في مصر إلى جانب علاقته بالجماهير المصرية و الأقطار العربية خاصة مع تأميم قناة السويس1956 ،والعدوان الثلاثي على مصر الذي انتهى بانتصاره السياسي، وكذا دوره في الحركات التحررية ضد الاستعمار، و تحيزه الواضح للفقراء و البسطاء و عامة الشعب .

مما جعل السينمائيون يكنون ولاء لذلك النظام الذي أرجعه البعض لوقع تلك الشخصية كانت عاملا مساهما في ظهور أو تأكيد اتجاه سينمائي يكن ولاء للنظام الذي يمثله عبد الناصر ،فعبد الناصر هو الزعيم و المعلم و معبود الجماهير أملهم في مصر و العالم العربي، والقائد الملهم من ذا الذي يستطيع أن يتعرض للنظام الذي يمثله جعلت السينمائيين يتجنبون أي صدام مع النظام لذلك انسحبوا عن تناول الواقع المصري في الخمسينات خوفا من القمع ،وأن يصنفوا أعداء الثورة .

مما جعل الإنتاج السينمائي يتجه إلى أفلام التسلية ،ومع ذلك نلمس بعض المحاولات التي عبرت عن الواقع المعاش الاقتصادي و السياسي في مصر، وخاصة مع أولئك المخرجين الذين آمنوا بالثورة ووجهها المشرق و بانجازاتها الحقيقية في سنواتها الأولى .

ومنه كانت أفلام الخمسينات مابين أفلام وطنية رديئة أو أفلام لماضي بها إدانة للعهد الملكي البائد قبل الثورة إما من منطلق الإيمان الحقيقي بالثورة ،و بالنظام وشعاراته أو تملقا لرجالها .

وهناك من سمى هذه الفترة للسينما" سينما الخوف" من خلال تلك السينما الخائفة من تناول الواقع . ولعل هذا ما جعل سياسة التأميمات في نهاية الخمسينات بعيدة عن السينما، مادام هذا القطاع لا يشكل تهديدا للنظام آنذاك ،ولا يقترب من تلك المواضيع الانتقادية له .

[1] درية شرف الدين ، مرجع سبق ذكره صص21-48

وبالتالي لا يرى ضرورة بمساسها خاصة أن هناك الكثير من الأعمال السينمائية تعاطفت مع النظام ،لتوظف السينما لتدعيم أو الدعاية لأهدافه .وظلت الدولة ترعى هذا القطاع وتقدم دعم لبعض أوجه النشاط السينمائي. ووجب الاشارة هنا أن السينما المصرية لا طالما عرفت تزاوج بين القطاع العام و الخاص حتى أن الدولة شاركت في الانتاج أحيانا.ومع ذلك وحتى ما تم انتاجه تحت بند الدعاية للنظام لا يسمح بالقول بوجود سياسة عامة لتوظيف السينما من قبل النظام .

وحتى مع اتاحة لهامش من الحريةبعد هزيمة يونيو1957إلا أن السينمائيين ظلوا حبيسي الماضي و تناولهم قاصرا بنوع من التردد في إطار مواضيع آمنة لا تعرضه للصدام مع النظام.[1]

ولتظل تلك الأفلام معظمها انتقادية لفترة ماقبل الثورة لتؤكد على ضرورة قيام الثورة ، وترصد تلك العلاقات الاجتماعية إبان الملكية من فقر و تهميش للإنسان المصري. وليكون قيام الثورة وتولي الضباط الاحرار في مصر 1952 ، وانتهاء الملكية بنفي الملك فاروق تغيرت تلك العلاقات التي حاولت السينما رصدها موضحة أهمية الثورة و انعاكساتها على المجتمع المصري .[2]

وحتى فترة الستينات ظلت السينما حبيسة الماضي من خلال تناول مساوىء العهد البائد في ظل غياب مناخ الحرية و الديمقراطية جعل السينما المصرية لا يمكنها أن تتطرق إلى نبض الحظة ومعاناة الانسان في مصر الستينات ، ولتصاب بنوع من الغيبوبة عن الواقع الحي المعاش.وبالتالي كانت سينما الستينات تبدو أيضا سينما بلا قضية ومخرجيها مخرج بلا نضال، وخاصة في تلك الفترة سادت سياسة الكم على حساب الكيف.

كما يجدر الإشارة أن السينما مابعد الهزيمة العسكرية1967 تعرضت المؤسسة العامة للسينما لموقف مالي متدهور. ومنه تلك العوامل أثرت على السينما من غياب للديمقراطية ،والمشاركة السياسية و كذا مركزية السلطة و سيطرة النخبة العسكرية التي شكلت نوع من الضغط على المجال السينمائي ،و إن كان بطريقة غير مباشرة من خلال الرقابة على المصنفات الفنية.

بالإضافة إلى الرقابة الخارجية التي فرضها الموزع العربي للأفلام المصرية في الأسواق الخارجية وخاصة العربية و لم يمكن مقبولا أن يرحب الموزع بعرض فيلم يتناول بحرية موضوعات تبدو للأطراف العربية شائكة و مثيرة للمشاعر ،

---

[1] درية شرف الدين ،السياسة والسينما في مصر، المرجع السابق، صص21-48

[2] أنظر:سلوى الوباني، **ثورة يوليو..والسينما المصرية** ، مجلة ايلاف الالكترونية، العدد4528،
http://www.elaph.com/web/elaphl literature/2006/7/164234.htm
بتاريخ2015/1/30،الساعة18:08

ليكون للموزع تدخل واضح في توجيه السينما لتدور في فلك قصص الحب و التسلية و الكوميديا وعليه كل هذه الظروف المحيطة جعلت السينمائي لا يتطرق للقضايا السياسية القائمة إلا في أضيق الحدود .

ليظل الفن السينمائي بعيدا عن القضايا المصيرية. ومنه لم تزدهر في الستينات أي سينما وطنية معاصرة مواكبة للأحداث و التطورات العميقة الأثر في المجتمع المصري.[1]

ويجدر الإشارة كذلك إلى أن القطاع العام في مصر الستينات قد استطاع إنتاج أعمال متميزة وترقى إلى مستوى الكلاسيكيات التي تزين تراث السينما المصرية، فعلاقة ثورة يوليو بالسينما المصرية مرت بثلاث مراحل أساسية من 1952إلى 1970 و قد بدأت بالتوجيه و الإرشاد ثم الدعم و الرعاية و التمويل منذ1959حتى1962.

ومع ذلك كانت تلك الفترة 1952-1963 مرحلة دقيقة بالنسبة للفيلم المصري الذي لم يستطع التخلص من آثار أفلام مابعد الحرب ،خاصة في ظل ذلك القلق و التخبط السياسي الذي بدا واضحا بعد قيام الثورة وانعكس على السينما و الموقف منها.[2]

ومع ذلك تحقق وجود القطاع العام في المجال السينمائي مع دمج دعم السينما في المؤسسة العامة للإذاعة و التلفزيون 1963،و أنشأت بجانبها ست شركات: لأستديوهات السينما و للإنتاج السينمائي العربي ،ولتوزيع وعرض الأفلام ثم أنشأت الشركة العامة للإنتاج السينمائي العالمي(كوبروفيلم) وشركة القاهرة للسينما ،وكل ذلك كلف الدولة خسائر مادية في قطاع السينما حتى إلغاء القطاع العام السينمائي سنة1971.[3]

ولتشهد هذه الفترة 1963-1971 ظهور مخرجين جدد أثبتوا وجودهم مثل حسين كمال، سعيد مرزوق ونضج خلالها آخرون تكررت أعمالهم الناضجة كيوسف شاهين، صلاح أبوسف أهنري بركات وغيرهم .كما عرفت هذه الأفلام نوع من النقد للواقعه وخاصة فترة بعد النكسة و لنجد :"المتمردون"1968 لتوفيق صالح ، و "القضية68" لصلاح أبو سيف1968،وكذا " الناس إلى جوه" لجلال الشرقاوي 1969و " ميرامار" 1969 لكمال الشيخ ،و" يوميات نائب في الأرياف "1969 لتوفيق صالح .وليشهد بالجرأة لبعض صناع السينما المصرية آنذاك[4].

---

[1] أنظر: درية شرف الدين ،السياسة والسينما في مصر، المرجع السابق،صص 68-82

[2] أمل الجمل، **تجربة القطاع العام في السينما المصرية**، مجلة السينما العربية، العدد1،بدون بلد،شتاء2015،صص74-75

http://www.cause.org.Ib/home/publication-pupur.php?id=5192&Media Id=2،تاريخ3/2015/ 7،10: 17

[3] أنظر: درية شرف الدين ،السياسة والسينما في مصر، المرجع السابق،صص82-83

[4] أمل الجمل، تجربة القطاع العام في السينما المصرية، مقال سبق ذكره،صص75-76

ومع ذلك ظل القطاع السينمائي يخضع لتوجيهات القيادة العليا مع أن القطاع العام السينمائي كان أحد الانجازات الاشتراكية ،ومع ذلك لم يكن هناك سينما ثورية تختلف عن السينما السائدة.خاصة مع خوف الدولة من السينما السياسية أو بمعنى آخر خوفها من انتقال حرية التعبير و التفكير إلى الفيلم السينمائي ،وبذلك سيطرق لأفكار ومنجزات مطروحة على الساحة السياسية و الاقتصادية في مصر في الستينات ،وقد يهاجمها مما يمس سمعة النظام و الثورة .

ففي دراسة بعنوان(**مصر في الأطياف**) للباحث الأمريكي "ريموند بيكر" ذكر أن مصر لم تنجح في إنتاج الكم المفروض من الأفلام الرسمية التي تستهدف تعبئة الجماهير في مجتمع محكوم بنظام ثوري نتيجة لعدم الإحساس بحاجة لوجود سينما سياسية رسمية ذلك لسبب أن الثورة قامت بفضل تنظيم عسكري وليس بفضل ثورة اجتماعية سياسية عارمة ، أنها اعتمدت في التمنية على الخارج[1] .

وبالتالي لم تكن بحاجة إلى تجنيد الجماهير ،ومع ذلك ظلت الدولة تدعم القطاع السينمائي دون أن توظفه حتى لخدمتها تلك المعادلة الصعبة التي لمك تستطع السلطة تحقيقها فهي لم توظف السينما لخدمة النظام وفي نفي الوقت لم تتح لها الفرصة لنمو سينما سياسية بعيدة عنها أو حتى تحت رقابتها.[2]

ومع ذلك تعد تجربة القطاع العام في السينما من أخصب فترت الانتاج كما ونوعا في تاريخ السينما المصرية[3] ،حتى أن البعض يرى أن الأفلام التي انتهجتها مؤسسة السينما في تلك الفترة 1963-1971 كانت تجربة جديدة من نوعها ،وعرفت ظهور جماعات جديدة من السينمائيين على الرغم أن التجربة تخللتها نوع من الصعوبات و الأخطاء مما جعلها تضع في إشكالية إنتاج فيلم هابط .وبالتالي أساءت الى سمعة الفيلم المصري من خلال العمل على أفلام (ب)أي أفلام من الدرجة الثانية قليلة التكاليف.[4]

وظلت السينما الستينات بعيدة عن مشكلات حقيقية أو تصوير حياة الشعب المصري فبقدر ثراء الواقع الاقتصادي و الاجتماعي في مصر الستينات بقدر فقر السينما المصرية فيما يتعلق بذلك الواقع ،وعلى الرغم أن الفترة شهدت تبلور الطبقة العاملة في مصر إلا أن الطبقة البرجوازية ظلت محور معظم الأفلام التجارية .

[1] درية شرف الدين ،السياسة والسينما في مصر، المرجع السابق، صص89-90

[2] درية شرف الدين ،السياسة والسينما في مصر، المرجع السابق، صص89-90

[3] أمل الجمل، تجربة القطاع العام في السينما المصرية، مقال سبق ذكره،ص84

[4] جان الكسان ، تاريخ السينما في الوطن العربي، مرجع سبق ذكره،ص56

وبالتالي أصبحت التحولات الاشتراكية بعيدة عن اهتمام السينما المصرية ومع ذلك حاول الفيلم السينمائي رصد تلك الطبقات الاجتماعية الفقيرة من فلاحين و عمال وبرجوازية من حيث استغلالها وتحريرها في إطار مفاهيم الاشتراكية من عدل ،عمل و تحرير الفلاح .

وبالرغم من ذلك هناك من يرى أن هذه المرحلة مثلت تجربة جيدة في مجال إنتاج ونوعية الأفلام ،ولربما الخلل كان من حيث التسيير .ليستمر ملكية الدولة لتلك الاستوديوهات لغاية1991.

ومنه لم يعد للدولة يد على السينما إلا من حيث التنظيم القانوني و الرقابة.[1] ولتتناول تلك النوعية في الستينات قضايا الفقر ، الجهل المرض في مقابل الإشادة بالعمل ، نبذ الطبقية وإدانة النماذج الانتهازية وتلك الممارسات غير المشروعة من الرشوة و الفساد و السرقة و تخريب القطاع العام .

وكثير تلك الأفلام التي تناولت ذلك منها:" اللص و الكلاب"1962 عن رواية نجيب محفوظ،"صراع الابطال"1962 لتوفيق صالح، "الحرام"1960لهنري بركات،"القاهرة30" لصلاح أبو سيف،"الرجل الذي فقد ظله"1968 لكمال الشيخ،" المتمردون"و " فجر يوم جديد" 1960 ليوسف شاهين ، "العيب"1967 لجلال الشرقاوي ، و" ميرا مار"1959 ".

وبالتالي كان الفقر هو موضوع تلك الأفلام ،ففي تلك الفترة عانى المواطن المصري من الفقر و تداعياته، والذي لم يكن الخلاص منه إلا بإحلال العدالة الاجتماعية إحدى الأهداف الثورة الاشتراكية .

أما عن تلك النوعية من الأفلام الوطنية التي تناولت مفهوم التضحية ، الوطنية، الحرية و التكافل الاجتماعي، الكرامة و العزة الوطنية و غيره و محاربة الفساد الملكي نذكر منها :" في بيتنا رجل"1961 لهنري بركات ، و " الناصر صلاح الدين "1963 ليوسف شاهين و" الباب مفتوح"1963 لبركات ، و"ثمن الحرية"1964 لنور الدمرداش، و كذا فيلم " الأرض" ليوسف شاهين 1970.

ومع ذلك اعتبر البعض أفلام الستينات كانت بطريقة أو بأخرى دعائية للنظام الاشتراكي وأهدافه من عدالة و الدعوة الى العمل ونبذ التسلقية و الانتهازية ، لتكون تلك الأفلام انتقاديه لتلك القيم و النماذج السلبية والأخلاقية التي تتعارض مع الثورة الاشتراكية.مما يوحي بوجود ايدلوجية واضحة المعالم لنظام الحكم .

[1] وليد قادري ، دراسة سبق ذكرها، صص33-35

كما أن بعض الأفلام سعت لطرح تلك السلبية التي يتميز بها الشعب من حيث الطيبة لدرجة الانسياق نحو النماذج السلبية الفاسدة و الدكتاتورية وعدم القدرة على الإصلاح و التغير.ومن هذه الافلام :" الرجل الذي فقد ظله،" المتمردون"، " شيء من الخوف" ، القضية68" ،" يوميات نائب في الارياف" وغيرها[1] .

لتتراوح بعض الأفلام في طرحها مابين الانفراد بالسلطة والديكتاتورية وكبت الحرية على سبيل المثال " القضية68" و " ميرامار" و كذا " شيء من الخوف" . كما كان لقضايا القومية العربية و العروبة و الوحدة العربية و التأكيد على الهوية المصرية و قيم الاصالة و الاعتزاز بالانتماء الوطني في الستينات نصيبها في السينما المصرية من خلال عدة افلام نذكر " المومياء" لشادي عبد السلام"1968و " الناصر صلاح الدين" ليوسف شاهين1963.

ومع ذلك ظلت تلك الأفلام قاصرة في تناول الواقع الاقتصادي و السياسي أو حتى تناولها كان سطحيا –كما يرى البعض– [2]،كما لا ننسى في هذه الفترة سيطرت السينما التجارية بطبيعة الحال من خلال تلك الأفلام الغنائية و الكوميدية. وحتى مع نكسة67 كان ميل السينمائيين نحو أعمال التسلية لالهاء الناس عن الواقع المرير الذي يعيشونه وحتى مع الأمل العارم الذي تولد مع جماعة السينما الجديدة1968،والتي حاولت ان تدعو لسينما جادة ، فجاءت " أغنية على الممر " لعلي عبد الرزاق ،و " ظلال على الجانب الآخر لغالب شعث1971،ومع ذلك كانت تجاربها محدودة.

و"مع ذلك الشعور بالاحباط و الهزيمة في أواسط المجتمع المصري ،وتخوف النظام من امكانية الثورة منن قبل الشعب خاصة مع زعزلة مكانة الدولة و صورتها في الوجدان المصري و العربي .

وبالتالي أظهر بصيص من الضوء الأخضر للابداعات السينمائية لامكانية الانتقاد والمساءلة وحتى التعرض لمحرمات كانت سابقة، ومع ذلك تعامل السينمائيون بحذر ،وبقيت الهزيمة العكسرية 67 في منأى عن تناول سينما الستينات ، فلم يجرؤ أحد على الاقتراب من عمق الجرح القومي النازف. ومع تلك الحرب العسكرية التي شنتها إسرائيل على مصر وفي المقابل دفاع مصر بغارات أقوى منها لم تكن السينما المصرية قادرة أن تشهد موجة أو تيار سينما الحرب من خلال ارساء قيم البطولة و الفداء و الدفاع عن الوطن .

و لم تتعرض لتفاصيل حرب الاستنزاف و تلك البطولات الحقيقية أو تدعم الشعب في تلكم الفترة بأفلام تواكب ما بدأه بالفعل جنوده على الجبهة، ولم يكن ولا فيلم يدل على أن هناك معركة تدور في الوطن.

[1]أنظر: درية شرف الدين ، مرجع سبق ذكره، صص صص94-120

[2]أنظر: درية شرف الدين ، مرجع سبق ذكره، صص صص94-120

وحتى مع موجة هجرة الشباب نحو الخارج التي شهدتها مصر في تلك الفترة نظرا لتردي الأوضاع المعيشية ، و تلك النكسة وما ولدته من احباطات لشباب أمنوا بثورة التغيير (يوليو1952)، ولتتوارد فكرة الهجرة مع أن أهم ماكان يميز المصريين كسمة أصيلة هي التمسك بالوطن و البقاء فيه ، ولتشهد مابين1986-1970 أعلى نسبة هجرة للمصريين .ومع ذلك بقيت السينما المصرية بعيدة عن كل ذلك ، لتغيب عن حرب الأيام الستة ، وحرب الاستنزاف ،وحركة الطلبة و ظاهرة الهجرة مع أنه من المتوقع أن تكون السينما كوسيلة للتنوير و التوعية، ومع ذلك لم تقترب السينما من كل ذلك في ظل ذلك النظام حتى مع اتاحة نوع من الحرية[1]

2- **السينما في ظل حكم السادات** : ومع رحيل عبد الناصر بدأت السينما تشهد مرحلة جديدة في فترة السبعينات من حيث النوع أو الكم ،كما انطلقت موجة من الأفلام تنتقد فترة حكمه و تبرز سلبياته أهمها فيلم " الكرنك"1975 عن رواية نجيب محفوظ، وإخراج " على بدرخان" ، وقد أثار الفيلم ضجة عند عرضه و اعتبر ضمن حملة موجهة ضد الرئيس عبد الناصر بعد وفاته ،وتجريح شخصي لذاته و انقلاب على الثورة و أهميتها .إضافة الى تناول جانب واحد من تلك الفترة وهي مراكز القوى المجسدة برئيس المخابرات و عمليات الإعتقال و التعذيب للمواطن المصري داخل السجون ،ولم يكن هذا الفيلم الوحيد .بل كان هناك "إحنا بتوع الأتوبيس "1979 لحسين كامل ، و يندرج الفيلمين تحت الأفلام التي تناولت قضية حقوق الإنسان لترصد انتهاكات في عهد عبد الناصر بالاضافة لفيلم " زائر الفجر" لممدوح شكري1975.[2]

فقد اقتنصت السينما فرصة حرية الكلام المباحة لأول مرة لتناول تجاوزات الفترة السابقة ،ومع ذلك ظلت الكثير من قضايا فترة الستينات بعيدة عن التناول خاصة حرب67 حتى قيام حرب1973 لتقدم السينما " سينما النكسة في سينما الانتصار"،فالفيلم السينمائي لم يملك الجرأة للاقتراب من الهزيمة67 وتناولها حتى مع السبعينات ، لتبدأ تلك النوعية من الأفلام التي تعرضت للنكسة منها :" ثرثرة فووق النيل"،" الخوف"وغيرهما.[3]

لنجد كذلك تلك النوعية من الأفلام التي انتقدت جمال عبد الناصر ووصفته بالباطش الذي يعذب أصحاب الرأي و المعارضين له في السجن ، فقد كانت بعض الأفلام في عهد أنور السادات كفضح للنظام السياسي السابق[4].

---

[1] أنظر: درية شرف الدين ، مرجع سبق ذكره، صص121-127

[2] سلوى اللوباني، ثورة يوليو...والسينما المصرية، مقال سبق ذكره

[3] وليد قادري ، دراسة سبق ذكرها،صص48-49

[4] مينا ممدوح ، **مستقبل السينما السياسية بعد الثورات العربية**، http://www.elcinema.com/news/nw678922226، 2015/5/26، 14:52

وبالتالي تلك الفترة ظهرت تلك النوعية التي أنتجت انتقادية للنظام السابق على حساب النظام الجديد إبان فترة انتاج الفيلم من خلال تلك المجموعة عن التعذيب للمعارضين للنظام الناصري فيما اصطلح تسميته " الكرنكة" من خلال فيلم" الكرنك" وغيره.[1]

وليعد من أجرأ أفلام السينما المصرية التي انتقدت الحقبة الناصرية من خلال رصد الأحوال الاجتماعية فيلم" ثرثرة فوق النيل"1971 لحسين كمال و الذي كان صورة رمزية للمجتمع الذي أفضى إلى هزيمة67.

بالاضافة إلى فيلم " المذنبون"1976 لسعيد مرزوق الذي رصد الفساد في المجتمع المصري وكذا فيلم " الرصاصة لاتزال في جيبي"1974 لحسام الدين مصطفى و الذي تناول الروح المنهارة و النكسرة بعد الهزيمة،و لعل مايميز تلك النوعية أنها رصدت الأحوال الإجتماعية و النفسية للمجتمع المصري بعد النكسة ،وقد جاء ذكر حرب أكتوبر73 للدلالة على الأثر النفسي الإيجابي للمجتمع المصري بعد العبور على سبيل المثال نجد من هذه الأفلام "أبناء الصمت"1974 بالاضافة إلى فيلم " العصفور" ليوسف شاهين الذي طرح فكرة التضليل الإعلامي ونهب القطاع العام ،و البيرقراطية ذات الخلفية العسكرية بالتعاون مع قيادات التنظيم السياسي الناصري و استخدام المثقفين في التضليل.[2]

وعليه مع مجيء " أنور السادات" للحكم في السبعينات في إطار ماسمي " التصحيح الثوري" ، لتشهد مصر مرحلة جديدة من الاتحاد الاشتراكي الى التعددية الحزبية ،ومن الإشتراكية إلى الإنفتاح في إطار المجتمع المفتوح .

مما سمح للسينما أن تشهد بدورها مرحلة جديدة سمحت لها بانتقاد ممارسات الستينات من خلال مراكز القوى، وقائع التعذيب ، القمع ، المعتقلات ، الفساد الأخلاقي و الإجتماعي لمراكز السلطة، ارهاب من خلال كبت حرية الرأي و التعبير ، والتحالف بين الأجهزة البوليسية و تلفيق التهم .[3] ذلك أن سياسة السادات جاءت لتحرير المجتمع من الخوف بمعنى الخوف من الإنتقاد لتظهر افلام انتقادية لحكم سلفه .

ومنه تلك الفترة لم تختلف عن سابقتها في تناول تلك القضايا السياسية الشائكة[4].

---

[1] عاطف أباظة، **الفيلم السياسي في مصر**، الأهرام اليومي، بدون عدد ، http://www.masress.com/ahram/176062، 2015/5/26، 14:19

[2] سلوى اللوباني، مقال سبق ذكره

[3] أنظر: درية شرف الدين ، مرجع سبق ذكره، صص131-132

[4] أمير العمري، النقد السياسي و مستقبل الفيلم المصري ، مقال سبق ذكره

وترواحت سينما تلك الفترة بين سينما قادرة على اثارة الوعي و التنبيه ، أو السطحية و الدعاية للعهد الجديد ومابين الجيدة و سينما الانفتاح و التجارة بالفن في إطار المجتمع الاستهلاكي ،ولم يكن تلك الحرية الممنوحة للتعبير إلا فرصة إستغلها البعض لثأر من جمال و رموز حكمه وممارسة البعض الأخر لانتقاد تلك التجربة الثورية في مصر بشكل لم يكن موجودا من قبل ،كما برز على السطح تلك النوعية التي استغلت الفرصة للربح على حساب القيم الفنية .[1]

وأما عن حرب أكتوبر73 فقد بدأت السينما بعرض أفلام تباينت من حيث عمق معالجتها لها من خلال عدة أعمال منها تحت مسمى أفلام الحرب:" الوفاء العظيم"، " الرصاصة لاتزال في جيبي "و" بدور" [2]

فمع إلغاء القطاع العام السينمائي في مقابل تشجيع القطاع الخاص و الاستثمار العربي و الأجنبي في مصر في ظل الرأسمالية ،وحتى انتصار أكتوبر73 إلا أن السينما المصرية ظلت لا تقترب من تلك المحظورات السابقة خاصة أن الفترة الجديدة بدورها لم تكن واضحة المعالم ، وتلك الرموز التي يتم مهاجمتها لا أحد يمكن أن يتنبىء بإمكانية عودتها للحكم وبالتالي ظلت السينما تتخذ موقف التروي و التأني من تلك الأحداث ، مع أن انتصار كانتصار أكتوبر73 ومالازمه من فرحة شعبية يتدعي سرعة لتناوله سينمائيا ، وحتى في إنتقادها لمراكز القوى السابقة لم يكن تناولها معمقا في أسباب وكيفية نشأة تلك القوى .ومنه لم تستطع أن تقوم السينما بمهمتها المنوطة بها من وعي وتنوير للمشاهد.

وعليه ظلت تلك النوعية انتقادية لمركز القوى وممارساتاها التي إعتبرها البعض إرهابية والتي كانت كسبب رئيسي لنكسة67 ، ولتكون ثورة التصحيح يوليو71 بقيادة " السادا"ت المخلص من تلك القوى السابقة .

ولنذكر من أفلام تلك الفترة :" آه يا ليل يازن ،" والقطط السمان،" " طائر الليل الحزين".

بالإضافة لتلك التي إنتقدت القوى السابقة ك" ماوراء الشمس"،" امرأة من زجاج،" ، زائر الفجر"،" أسياد وعبيد،"" العرافة" .

وبالتالي شهدت تلك النوعية نوع من الموالاة للعهد الجديد باعتبار تلك الثورة كانت البداية المشرفة لواقع مصري مخالف لما سبقه. [3]

---

[1] درية شرف الدين ، المرجع نفسه ، ص133

[2] أنظر:وليد قادري، دراسة سبق ذكرها،ص49

[3] أنظر:درية شرف الدين ، مرجع سبق ذكره، صص134-139

ووجب الإشارة أن تلك الفترة عرفت موجة من أفلام المقاولات ،التي كانت انعكاسا لتراجع القيم واختلال الموازين في الحياة الاجتماعية و الاقتصادية المصرية ،ومع ذلك حافظ بعض المخرجين على تقديم مستوى الأفلام الرائعة منهم:"عاطف الطيب،"محمد خان،"خيري بشارة"،"رأفت المهيبي" وغيرهم.[1]

ومنه مع إعلان تلك الشرعية الجديدة " شرعية 6 أكتوبر" من قبل السادات، كان من الطبيعي أن يكون التركيز على السينما بالذات واضحا، كونها أهم الفنون ووسائط العصر وأكثرها تأثيرا ، وهناك من يرى أن البداية الفجة الصارخة لم تكن من خلال فيلم " الكرنك" ولكن كانت من خلال فيلم" الرصاصة لاتزال في جيبي " الذي حاول حسب النقاد ثورة يوليو 52وقاتدتها في ظل زعم تقديم فيلم عن حرب وعبور أكتوبر[2] .

فكان من الطبيعي أن ترتبط السينما بنبض الشارع و الجماهير في تلك الفترة ،وتكون مواكبة لمجمل التحولات على الساحة السياسية المصرية،فلا ننسى أن الفن السينمائي دائما ارتبط بالأحداث السياسية و الأوضاع المجتمعية التي مرت بها مصر .ومع ذلك كان الجانب الأكبر من تناول سينما السبعينات للممارسات الماضي من خلال مجتمع النكسة، مراكز القوى ،أو ممارسات الحاضر الاقتصادية و الاجتماعية ، ليظل الجانب السياسي بممارساته بمنأى عن السينما كعادتها في العهود السابقة.[3]

بالرغم أن تلك الفترة عرفت تغييرات جذرية كان من المفروض أن تشكل أرضية خصبة لسينما جديدة تحمل سمات مختلفة عن سينما الماضي،خاصة مع حرب أكتوبر73و تأثيرها على المستوى المصري و العالمي .

تلك الحرب التي شكلت نقطة تحول في حياة شعب انتصر على إسرائيل .ومع ذلك لم تنتبه لها السينما لسنوات كثيرة ،وحتى تعاملت معها من منطلق تجاري ، من خلال أفلام هزلية ، لا تخرج كونها أفلام للمناسبات ، نفذت بعد الحرب فقط كدليل على مشاركة السينما في أحداث مصر ، مستغلة تشوق المصريين لرؤية النصر وصور لم يشاهدوها ،وكل ذلك لتحقيق الربحية فجاءت تلك الأفلام بقدر من التناول الساذج والرديء شكلا ومضمونا[4]

---

[1] سلوى اللوباني ، مقال سبق ذكره.

[2] أيمن رفعت، **محمد بدر الدين يبدأ الطريق الى سينما 25 يناير**، الشرق الاوسط ،بدون عدد ، http://www.middle-east-online.com/?id=191503 ،تاريخ2015/3/7،الساعة22:30

[3] أنظر: وليد قادري ، دراسة سبق ذكرها، ص49

[4] أنظر:درية شرف الدين ، المرجع السابق ، ص149

فتلك الأحداث كان من الممكن أن تكون من أقوى المشاهد في سيناريو فيلم حرب،وقد تكون مادة لسينما ثرية ،وقد كان بإمكانها رصد فرحة النصر لترصد ذلك الواقع المصري المعاش لحظتها .لكن السينما المصرية كانت سينما غائبة عن تلك الملحمة الإنسانية و البطولية أو لربما كانت سينما ماوراء الحدث ، ذلك كان من المفروض بها التخلي عن سينما الماضي لأن الفن السينمائي ليس بمعزل عن الواقع ،فهي يتأثر ويؤثر فيه. [1]

ومنه السينما تاجرت بأكتوبر ليس أكثر من خلال تغليب الطابع التجاري،وقد كانت الإشارة للحرب في العديد من الأعمال كنهاية في الفيلم ،و كخاتمةلأحداث مزرية يعيشها أبطال الفيلم نتيجة النكسة67 لتنتهي بانتصار أكتوبر،وقد كان تناول النصر أشبه للمشاهد التسجسلية التي تكررت في غالبية الأفلام ،حتى أنها تثير الشجن و الأسى–حسب البعض– عوض الإحساس بالفخر و الإعتزاز من جراء الانتصار ،وترسيخ معاني الوطنية و التضحية، والوعي بالحدث كقيمة و إنجاز عظيم في تاريخ الشعب المصري.

ومنه لم تكن تلك الخطابات الفيلمية سوى حماسية ،خطابية لا تحقق إحساسا بمصداقيتها ،لتمزج بين أحداث الحب و الحرب وحتى الأغاني و الرقصات و غيرها ذلك أن غايتها الربحية .ومنه لم تقدم أي خطوة لسينما أكثر وعيا ، لعمل فيلم حرب رغم سعة انتشار هذه النوعية في العالم كله [2]. ولعل السبب في ذلك يعود لنقص الموارد المالية وخاصة مع عدم وجود القطاع العام في المجال السينمائي إضافة إلى عدم قدرة و إمكانية السينمائيين من إنتاج أفلام من تلك النوعية خاصة مع عدم توفر الخبرة المسبقة.

كما لا ننسى أن في تلك الفترة ذاتها عقد " السادات " معاهدة سلام مع إسرائيل" وتطبيع علاقات معها ، وإسرائيل هي العدو في حرب أكتوبر، ،وأي تناول قد يكون كمساس للنظام خاصة مع سياسة تضييق الحريات في ذلك الوقت على الرغم أن النظام في بدايته نادى بغير كذلك .

ومنه كل تلك التجاذبات المحيطة أثرت على واقع السينما ،فجاء التجاهل على حساب حرب أكتوبر لتظل بين الواقع الثوري و التجسيد السينمائي،تلك العلاقة التي لم يتمكن السينمائيون من إدراكها.

ومنه تأرجحت السينما المصرية في السبعينات بين المتاجرة بنكسة 67 تارة، وحرب أكتوبر تارة أخرى ،لتربط بين النكسة و النصر لذا سميت تلك الأفلام" سينما النكسة في سينما الانتصار".

---

[1] أنظر: وليد قادري ، دراسة سبق ذكرها،36

[2] أنظر:درية شرف الدين ، المرجع السابق ، صص151-157

ولم يكن تناول النكسة من خلال الانحلال الأخلاقي و الفساد السياسي للنظام السابق ومراكز القوى والتي أدت للهزيمة ومابين التدهور الأخلاقي و النفسي من إحباط وضياع الذي أصاب المصريين بعد النكسة ليكون النصر المخلص من كل ماسبق .

وعليه السينما المصرية ظلت تحمل النظام السابق وممارساته المسؤولية كل ماوقع حتى في حتى أنها لم تتعرض للسبب الحقيقي للهزيمة وحتى مقدماتها أو مناقشة حجم تلك الخسارة العسكرية ولا الموقف الحقيقي للنخب الحاكمة بل وجهت انتقادات لاذعة للنظام السابق عوض التحليل الواعي لمجرى الأحداث وعمقها ،وحتى أنها ذهبت إلى أبعد من ذلك للمتاجرة بهموم الشعب و مشاعرها من خلال عدة أعمال منها " ثرثرة فوق النيل"،" الخوف"،" البواب " وغيرهم، فتلك رغم تشدق صناعها بالوطنية وبخلفية الفيلم السياسي لم تكن في اغلبها سوى لإجتذاب الجمهور ومتاجرة بالفن في أردأ صورة .

مع أن بعض النقاد يرون أن هناك أفلام ، وإن كان تناولها لم يكن يرقى لمستوى التعمق و التحليل ولم يقدم رؤية حتى ومع ذلك تناولت النكسة و انعكاساتها المدنية و العسكرية وغيرها على المجتمع المصري بأفضل مستوى منها : " أغنية على الممر"لعلي خالق1972 ،" أبناء الصمت "لعلي راضي1974 ،" العصفور" ليوسف شاهين1974، " ظلال على الجانب الآخر"لغالب شعث1975،و" الحب تحت المطر"1975 .

وقد حاولت تلك الأفلام أن تلتمس مقدمات النكسة ، وتكتشف جذورها في المجتمع المصري قبل 67، ومع ذلك لم يتمكن فيلم شجاعة الإمساك بالجذور العميقة للنكسة خاصة في جانبه العسكري ومنه لم يجد الحدث مايوازي قيمته سينمائيا لا كما ولاكيفيا من حيث العمق ،وليرجع ذلك لنفس الأسباب التي جعلت السينما قاصرة في تناولها لحرب أكتوبر .

إضافة إلى وجود رئيس دولة حالي كان مشارك في تلك الهزيمة باعتباره احد أفراد النخبة العسكرية الحاكمة في الستينات ، فكل ذلك حال دون التعمق في الحدث حتى لا يدخل السينمائي في حالة صدام مع النظام الحالي.

خاصة مع دعوة " السادات " لعدم فتح ملفات الماضي ،ومن سيتحدث عن هزيمة و الشعب يعيش في حالة نصر ،ومن سيتحدث عن حرب والرئيس الجديد يحاول إرساء سلام. وخاصة أن تلك الفترة أسست لمرحلة جديدة مع الانفتاح الاقتصادي ،ذلك الانفتاح الذي كان اقتصاديا ولم يقصد به الانفتاح في كل شيء من تغير في العلاقات و القيم السائدة ،فهو ليس كما فهمه المصريون[1] .

[1] أنظر: درية شرف الدين، المرجع السابق ، صص157 -170

ذلك الفهم الذي أدى إلى ثقافة منهارة وقيم ضعيفة ليصبح سلوك الغالبية في الساحة المصرية مترديا و أنانيا وعشوائيا وغير موجه في الغالب بمنظومة قيم سوية وقوية مما أدى إلى انتشار السلوكيات الانحرافة أخلاقيا و اجتماعيا فقد تعرضت البنية الثقافية لتردي واضح في أواخر السبعينات في إطار سيطرة القيم المادية ، وأذواق الفئات الجديدة التي افرزها الانفتاح لاقتصادي في مصر[1]

ذلك الانفتاح الذي جاء نتيجة عدة عوامل منها ضغط فئات إجتماعية جديدة ظهرت في المجتمع المصري بعد فشل التجربة الاشتراكية، و إن كان الانفتاح بدوره كان لتخليص مصر من أزمة اقتصادية كانت نتيجة العدوان و إعادة التسليح.

وبالتالي كان لابد من إنعاش الاقتصاد المصري برؤوس أموال و الاتصال أكثر بالعالم الخارجي من خلال التمويل الخارجي من خلال الاستثمارات الخارجية و القطاع الخاص ،فكل تلك العوامل على الرغم من ايجابياتها إلا أنها في المقابل كونت فئة جديدة من المستوردين ،والمقاولين و السماسرة و تجار الذين استغلوا الانفتاح لتكوين رؤوس أموال طائلة و استثمارها في مختلف القطاعات ومن بينها القطاع السينمائي ، ذلك المستثمر الذي لم يكن يعلم عن مقومات الفن السينمائي ولا رسائله سوى الربحية ،ولتتحول الأفلام بدورها لسلع استهلاكية تخضع لمنطق السوق .[2]

لم تكن الدراما السينمائية إلا معبرة عن تحولات لازمت المجتمع المصري في تلك الفترة،ليكون واقع تلك الأفلام نشر ثقافة الكسل وحب الذات المفرط ووفق النظرة الميكافيليةو الانانية و الجشع و الاستغلال و المكسب السريع عكس ماكان سائدا في الاشتراكية من الدعوة الى العمل و الجد وبذل الجهد ،[3] ليظهر مستهلكون جدد لديهم حالة من الشره العميق ،ونخب جديدة استغلت موجة الانفتاح لتحقيق مكاسب مادية وكونت ثرواتها بطرق غير مشروعة وتسلقت السلم السلطة، وتقلدت المناصب العليا و أصبح لها نفوذها ،وفي المقابل عانى غالبية الشعب من غلاء المعيشة و تدور المستوى الاجتماعي و الإقتصادي ، لتتنامى ظاهرة الهجرة نتيجة العجز و الإحباط و تظهر سلوكيات انحرافية .[4]

---

[1] أنظر: علي ليلة، **التحولات الثقافية و منظومة القيم في مصر**، محاضرة في علم الإجتماعي،مجلة الديمقراطية ، العدد31، http://www.domocracy-ahram.org، 31/10/2014الساعة21:00

[2] درية شرف الدين، مرجع سبق ذكره، صص160-162

[3] على ليلة، المحاضرة نفسها

[4] أنظر:محمد الشربيني ، **في الدراما التلفزيونية**، مكتب الشباب، قصور الثقافة، بط ، القاهرة، 1994،ص1-3

ولعل هذه الفترة كان لها تأثيرها على الانتاج السينمائي ، لتتناول تلك النوعية من الأفلام معاني الانفتاح ، الفئات الطفيلية ، نمط الاستهلاك الجديد ، التحالفات العائلية و غيرها ، ولم يكن ذلك التناول من باب دورها التوعوي في المجتمع ولكن يرجع لضرورة فرضها التحول الجديد الذي يستلزم المعالجة و حتى لاتجد السينما نفسها خارج المنافسة ،وتخسر القبال الجماهيري .ومنه تناولت كل ماقد يستجيب لها الجمهور ،ذلك أنه حتى الجمهور في فترة الانفتاح قد تغير مفهومه ونوعه إذ أصبح يميل الى ماهو استهلاكي أكثر لمواكبة عصر الانفتاح.[1]

وبالتالي السينما من خلال ماطرحته على شاشتها كان لذوق جماهيري من جهة، ولاعتماد هذه الصناعة أساسا على أفراد لا المؤسسات اخراجا و انتهاجا والذين يعتمدون على علاقات المصالح الخاصة ،ولعل هذا مايبرر توجه السينما إلى تناول تلك المواضيع، وحتى كيفية تناولها التي كانت محكومة بضوابط، وجهات تسعى للربحية[2]

ذلك أن الدراما ومنذ بدايتها ارتبطت بنقضين أو أكثر: فن–صناعة وتجارة، ولتشهد هذه الأخيرة حركة مد وجزر . وإن كانت في بدايتها كفن له هواته وممثليه،وبعدها تحولت لصناعة لها سوقها مثلما لها كتابها ومخرجيها وخاصة مع ظهور شركات الإنتاج، والدراما ماهي إلا مشروع كباقي المشروعات فأساسها مبنى على الربح أو الخسارة و هذا أمر مشروع "ولتتراوح الأفلام السينمائية مابين الجيدة و الرديئة التي روجت للانفتاح الاستهلاكي من خلال تلك الصور السينمائية التي عكست القيم الاستهلاكية الجديدة .وفي مقابل ذلك عاش المواطن المصري نوع من القنوط و اليأس و الإحساس بالعجز و الذي ظهر غالبا في شكل ممارسات عنيفة نتيجة لذلك التحول الذي شمل نسق القيم المجتمعية وحتى الشخصية القومية ذاتها .ومنه حاولت بعض الأعمال السينمائية نقل ذلك الواقع الاجتماعي ،وتناولت سياسة الانفتاح و آثارها على المجتمع لتعبر بذلك عن سينما واعية بدورها التنويري في المجتمع ،في مقابل تلك النوعية من الأفلام هابطة المستوى عن العنف ، الجنس ، المحظورات وغيرها والتي سعت لجذب جماهيري"[3]، من منطلق ربحي من خلال قاعدة" الجمهور عاوز كده" ، ذلك أن حسب رأيهم نسبة عالية من المشاهدين يتهافتون على دور العرض لمشاهدة تلك أفلام العنف ، الجنس وغيرها من أجل المتعة و الترفيه وخاصة في ظل تلك الاحباطات و القنوط و اليأس الذي عاشه المواطن المصري لتشكل السينما متنفسا له .وبالتالي تلك النوعية نتاج ذوق شعبي

[1] أنظر:درية شرف الدين، مرجع سبق ذكره، ص173

[2] أنظر:محمد الشربيني ، في الدراما التلفزيونية، المرجع السابق ، نفس الصفحات

[3] أنظر:درية شرف الدين، مرجع سبق ذكره، صص173--181

و"مع ذلك حسب البعض لم تعبر إلا عن الاغتراب في الشخصية العربية ،لذلك المواطن الذي لا يجد مايلامس همومه وواقعه اليومي على شاشة السينما "[1] .

ومع ذلك كانت هناك أعمال لم تنقد الواقع فحسب بل أدانته و انتقدت تلك السلوكيات و الممارسات التي ظهرت في المجتمع المصري إثر سياسة الانفتاح من انتشار للفساد و الرشوة و سوء الاستغلال والقيم الاستهلاكية و الكسب غير المشروع ،تراجع قيمة تمسك المصري بوطنه وهجرته لبلاد لنفط وبالتالي كانت تلك الأفلام بمثابة احتجاج على أشكال الفساد وغيرها.وحتى أنها نقلت تلك النهايات التي قد يسلكها الفرد من عنف، قتل وهجرة و لتكون إشارة واضحة إلى احتمالات الإنفجار القادم في المستقبل والتحذير منه.

ومن بين تلك الأعمال نذكر:" المذنبون "،"شيلني و أشيلك " لعلي بدرخان1977،"رحلة داخل امرأة" ،" الأقمر" 1978 لهشام أبو نصر،" المحفظة معايا" 1978 لمحمد عبد العزيز،" انتبهوا أيها السادة"،" لايزال التحقيق مستمرا "1980 لاشرف فهمي ،" أهل القمة"1981 لعلي بدرخان ،"أمهات في المنفى"1981لمحمد راضي ،" وقيدت ضد مجهول"لمدحت السباعي .

بالاضافة الى " التلاقي " لصبحي شفيق1977،و" النداهة" لحسين كامل 1975،" أريد حلا" لسعيد مرزوق1975 ،" وكذا " الهارب" لكال الشيخ" 1975 و"الابن الضال " ليوسف شاهين 1976 [2]

وقد كانت تلك الانهيارات الأخلاقية و الاجتماعية ومختلف السلوكيات التي عبرت عنها الدراما ماهي إلا نتيجة للاحتقان الذي دام سنوات عديدة في الشخصية المصرية من خلال تلك المبادئ السياسية و المذاهب الاقتصادية التي تراوحت مابين الاشتراكية و اللبرالية، لتكون تلك الممارسات وغيرها كحتمية لتطور المجتمع ، وما الدراما السينمائية إلا معبرة عن ذلك الواقع. [3]

[1] أنظر: سناء مدني، **في ظل الرقابة الغائبة**،مجلة نصف الدنيا ،مؤسسة الأهرام،بع،–http://digital

ahram.org/article.aspx? Serial=444359،2014/ 2/ 1،00: 16

[2] أنظر:درية شرف الدين، مرجع سبق ذكره، صص184-193

[3] أنظر:صبحي الزبيدي، السينما و الثورة في مصر، صص238-241

ومع ذلك تلك النوعية من الأفلام لم يتعدى تناولها الجانب الاقتصادي و الاجتماعي دون الاقتراب من النظام السياسي أو اتجاهاته أو ممارساتها ،وما يأخذ على هذه الأفلام ليس فقط عدم التطرق للقضايا السياسية ولكن كذلك قد بالغت في تصوير المجتمع المصري بصورة نمطية أظهرت مجتمع مرحلة السبعينات مجتمع للمفسدين، المرتشين و المنحرفين و غيره من خلال تلك السينما التجارية الذي كانت سياسة الانفتاح إحدى روافدها ،وقد ركزت على مواضيع العنف، الدم ،المخدرات و الخلاعة.

ومن تلك النماذج الفيلمية نذكر:"" الشريدة" 1980 لأشرف فهمي،و" الباطنية"1980 لحسام الدين مصطفى ،" أنياب لمحمد شبل 1981 ،" الشيطان يعظ"1981 لأشرف فهمي وغيرها من " يسقط الجسد"،" ليل ورغبة،"فتوات بولاق " ..الخ لتعرض تلك النماذج الانهازية ز الفاسدة و الخارجة عن القانون كنمط سائد في المجتمع المصري في تلك الفترة، لتمثل أسوء نماذج السينما المصرية في السبعينات [1]

خاصة مع سيطرة القطاع الخاص على القطاع السينمائي،و انسحاب الدولة ،لترتبط صناعة السينما بالاستثمار الفج وخضعت لرؤوس الأموال العربية من خلال دخول العديد من الشركات الخليجية و زيادة عدد الفضائيات .

ليشمل خطورة ذلك الإنتاج الخارجي أن لا يعرف أي مقاييس لنجاح الأعمال ولا توجد لديه ضوابط في العمل السينمائي وكل علاقته بالإنتاج أنه صاحب قناة تلفزيونية أو رأسمال [2]

ومنه صارت السينما مشروع اقتصادي بامتياز وهدفها تجاري لمستثمرين أدركوا أهمية ذلك القطاع الحيوي الذي يحقق صلبة مباشرة ومؤثرة مع المستهلك- المشاهد ،ولعل هذه المنظومة تم استعارتها بطريقة مستنسخة من نمط الإنتاج الأمريكي الرأسمالي المعتمد على المنطق البرغماتي ،ليتعامل مع أي عمل فني على أنه سلعة استهلاكية تخضع في وجودها و أهميتها وقيمتها لمنطق السوق[3]

وعليه الفن السينمائي ومع دخوله في أتون السوق الاستهلاكي لينصاع لقوانينه حتى اصبح ملء الشرائط بأعمال تافهة، و أصبحت الكاميرا تصور كل ماهو قبيح ، سوقي و مبتذل .

---

[1] أنظر:درية شرف الدين، مرجع سبق ذكره، صص195-213

[2] أنظر:سمير العفيف، الانفتاح الاقتصادي و تأثيره على السينما المصرية و الصينية، دراسة سبق ذكرها، صص4-5

[3] ياسين الدليمي، **هوة الدراما في قبضة لمعلن**، موقع الناقد العربي،http://www.alnakedaliraqi.net/article/17915.ph، 2014/1/4،الساعة18:00

ولتساهم بدورها في افساد الذوق العام وحتى أنها تخلق حالة من الاغتراب لدى المواطن ، وهكذا الدراما السينمائية أقرب الفنون إلى الناس لم تعد تعلمهم فهم الحياة بل تعقدها لهم أكثر ،ولا تنير ماغمض عليهم بل تزيد التعتيم و التجهيل من خلال خفة التناول ،ولاتسعى لفضح التردي و كشف ماهو فج وضبابي بل تعين على استمرار السائد وتوجيه الجمهور نحو اللامبالاة و الاستسلام و الرضا بماهو قائم ومستقر.ولعل المشكل ليس في موت الضمير أو انعدام الأخلاق لكن هي نتاج سياسيات متفاقمة في الحياة ،أصبحت تشكل كيانا له القانون السائد/العرف العام ، وهكذا انتاج الدراما في حدود الرجل الثاني(الممول، المنتج) والذي يفضل الاختباء وراء المخرج ليبقى في الظل لكي يبدع في حدود المساعدة و المعاونة.[1]

ومنه ذلك التحول الاقتصادي و التغيرات المحيطة بالمجتمع المصري كانت أعنف في تغيير ذلك المجتمع المتمسك بالقيم الروحية لتخلق تصدعا وفتورا لبعض القيم ، وحتى تلك القيم السياسية منها ": التمسك بالوطن، وحب البقاء فيه والتي تغيرت مع تنامي هجرة الشباب بحثا عن حياة أفضل.

وفي ظل ذلك أن النظام الجديد بالرغم من ادعاءاته الديمقراطية إلا أنه أظهر ممارسات ديكتاتورية واستبدادية و ليظل سبر أغوار السياسة بعيدا عن الشاشة السينمائية كالعادة ،وبالرغم من تلك الحراكات الداخلية و الخارجية من التعددية الحزبية، التوجه الى الغرب، تزوير الانتخابات، زيارة اسرائيل، اتفاقية السلام/ الفتنة الطائفية ،قوانين الوحدة الوطنية. كل ذلك كان بمنأى عن السينما فلم تتناول الممارسة الديمقراطية أو جدوى المشاركة السياسية .

ولم تتعرض للصراع العربي الإسرائيلي وحتى مع تراجع مكانة مصر عربيا لم تنتبه السينما لضرورة معالجة مشكلة الانتماء و الهوية القومية ، وحتى موضوع التعايش السلمي بين المسلمين و الأقباط لم يكن مطروحا سينمائيا .بذلك خلقت السينما نوع من العلاقة الجدلية بين تقريب الواقع و تغريبه على الشاشة السينمائية، تلك الحالة التي ظل المواطن المصري يعيشها ،ولم يجد سبيلا للتعبير عنها أو حتى الخلاص سوى من خلال العنف الجماعي الذي تصاعد في الشارع المصري ،ووصل لدرجة اغتيال الرئيس.

ولربما سبب غياب السينما عن معالجة كل ذلك يعود للرقابة المفروضة خاصة مع اقرار قانون رقم220 لسنة1976 الذي تضم جملة من المحظورات و الممنوعات[2] .

---

[1] محمد الشربيني، **قراءة تحليلية لمشكلات الانتاج** ، مجلة الفنون، العدد 57 ، 1980

[2] أنظر: درية شرف الدين ، مرجع سبق ذكره، صص215 -226

لتمنع الرقابة العديد من الأفلام من العرض باسم حماية النظام العام و الدولة ، مع أن تلك الأفلام التي مست قيم المجتمع لم تمنع مادامت لا تمس بأمن الدولة ، ليظل ذلك الثالوث المحرم : الدين ، السياسية و الجنس مما ضيق الخناق أمام السينما الجادة لتسيطر السينما التجارية

ولعل الكثير من المشاهدين كانوا يتوجهون للأفلام السينماية للتسلية لتلك السمة المشابهة للأحلام في الصور السينمائيوة ليهضم المعاني و الاستعارات وفي ذلك العالم الحسي بصريا يندمج بهويته بحرية تماثل الأحلام مع شخصية درامية في إحدى هذه الأفلام لتخلق توحدا عاطفيا مع تلك الشخصية ، فتلك الأفلام كانت كمتنفس للكبت السياسي الذي يعيشونه.[1]

ومنه كان لذلك التحول وإحساس المواطن بعدم الإنتماء و الإغتراب وغيره كل تلك التراكمات مالبثت أن فجرت في الشارع المصري في إطار مظاهرات شاركت فيها مختلف الفئات من موظفين، طلبة وعمال وحتى وصلت لحد العنف والتصادم مع الجهات الأمنية وقد كانت بمثابة إسقاط القناع عن الوجه الاستبدادي لديمقراطية السبعينات، التي كان ردها عنيفا حتى وصفت الأحداث بأنها مجرد" أحداث شغب و انتفاضة لصوص" لا شرعية لها .

خاصة مع قيام السادات باستفتاء على قرار القانون الخاص بحماية سلامة المواطنين بقصد التصدي لعناصر التخريب و التشكيك، ونص القانون على عقوبة الأشغال الشاقة المؤبدة على كل من يثير الجماهير ، ويعرض السلم العام للخطر بالتجمهر أو الإعتصام أو الإضراب ، وكان الاستفتاء غير حقيقي في نفس الوقت بالرغم من ادعاء الرئيس أن الموافقة عليه كانت بإجماع كاسح99.42% .

وبالتالي زاد الخناق أكثر على السينمائيين إن لم يكن بموجب قرر220،فهو بموجب قانون الردع الجديد أو قانون حماية القيم من العيب ..وغيره .

وحتى مع إعلان الرئيس للتطبيع مع اسرائيل1979،و انفراده بالسلطة و الحكم في مختلف مؤسسات الدولة ، وكل تلك القرارات لاقت اعتراضا شعبيا وخاصة لمكانة فلسطين في الوجدان المصري و العربي ،والكره للكيان الإسرائيلي ومع إعلان العرب عزل مصر ومقاطعتها سياسيا ، لتشهد بذلك تلك الفترة وقائع غير ديمقراطية و تغيرات سياسية ،ومع ذلك لم يستطع فيلم واحد أن يقترب من مناقشة قضية الصراع العربي الإسرائيلي[2] .

[1] أنظر: ماري إلين أوب براين، **التمثيل السينمائي**، ت: رياض عصمت، المؤسسة العامة للسينما، ط2، دمشق،2012،ص ص9-10

[2] أنظر: درية شرف الدين، مرجع سبق ذكره، صص 227-233

وبالرغم من كل ذلك الحصار حاول بعض السينمائيين المطالبة برفع الحجز عن حرية الرأي من خلال جمعية نقاد السينما المصرية 1979، التي حاولت الدفاع عن حرية التعبير وحتى العمل على فضح اجهزة الرقابة ، التي كان منعها واضحا للأفلام السياسية بشكل خاص والتي تتعرض للحرية،القهر ، الإرهاب ، الإضراب و التظاهر.

ومع انفجار الأحداث الطائفية يونيو1981 وتصاعد الأحداث في مصر و إصدار قرارات التحفظ من قبل السادات و دعوته للاستفتاء على إجراءات و مبادئ الوحدة الوطنية و لسلام الاجتماعي حتى اغتياله في 6 أكتوبر 1981 باعتبار قوانينه لا تتفق مع تعاليم الإسلام ، وفي خضم كل ذلك ظلت السينما بعيدة عن تلك الأحداث العنيفة و الدموية التي انتهت بإغتيال الرئيس. وفي تلك الفترة ظل تناولها لمواضيع العنف و الدم في إطار تجار المخدرات و المجرمين ليس إلا تعبيرا عن أذواق جمهور الانفتاح الجديد إلا أن هناك أفلام كانت على درجة من الوعي و العمق والرؤية للمستقبل منها :" الهرب"،" على من نطلق الرصاص "،" عودة الابن الضال"،" و " الأقمر".[1]

وإن المتأمل كذلك في الدراسات التي أجريت على وضعية المرأة في السينما المصرية سواءا في أعقاب ثورة 1952أو في الستينات و السبعينات يرى أن تلك الظروف المجتمعية السياسية و الاقتصادية و الاجتمعية في تلك الفترات انعكست على وضعية المرأة ،وعلى صعيد ما كتبته " ماجدة موريس" عن فترة الستينات أن المرأة شكلت رمزا لمصر أي مثلت الهوية المصرية ، وتعاملت السينما مع صورة المرأة بأشكال عمق في علاقتها بالعمل السياسي و الموروث الاجتماعي ،وذلك كان واضحا في منظومة السلطة ، فقد استخدمت رمزا للوطن في العديد من الأعمال منها: " القاهرة30 "،" مرا مار"وغيرهما ، كما قدمت سينما الستينات صورة أخرى للمرأة أكثر إيجابية في اتجاه الدفاع عن المبدأ أو العقيدة و الحق في " الناصر صلاح الدين ، "و إسلاماه".[2]

مع أن البعض من النقاد يرى أن المرأة المصرية أمام الكاميرا إمرأة أخرى و مختلفة وبعيدة عن الواقع ، حيث أظهرت في العمل السياسي بصورة سطحية من خلال المدخل المادي و الجسدي فقط ، فهي تعتمد دائما على جسدها في نضالها السياسي كأفلام نادية الجندي الجاسوسية في إسرائيل وغيرها[3]

---

[1] أنظر: درية شرف الدين، مرجع سبق ذكره، صص 230-233

[2] أمل الجمل، مقال سبق ذكره، ص79

[3] أنظر: مي محروس ، **هوة الدراما التلفزيونية...أمام الكاميرا إمرأة مختلفة**،مركز مرام المصري لدراسة أولويات المرأة،http://www.mramcenter.com/article.php ?aid=486،2014/1/28،الساعة19:00

ومنه في ظل تلك القوانين ومع تلك الممارسات تأكد وجود رقابة داخلية داخل الفنان تأصلت مع الحكم الشمولي في فترة الستينات، ولم يستطع السينمائي التخلص منها.إضافة إلى أن سطوة الموزع العربي و املاءاته ، ومع ذلك توافرت النيات الصادقة لبعض السينمائيين لكسر دائرة الحصار المفروضة حتى لا تبقى سينما السبعينات بدورها سينما بلا قضية أي قضية سياسية ،ومخرجها بلا نضال .

وعليه السينما في سواء في عهد" " السادات" اتبعت أسلوب التوخي أو التردد في معظم أعمالها ، فمع تراجع تلك المشاركة السياسية تراجعت المشاركة السينمائية في أحداث ووقائع المجتمع المصري السياسي .

ذلك أن الفيلم يمثل جانب منه وجهة نظر ومجالا للتعبير عن رأي أو اتجاه ليفقد الفيلم المصري جانبا كبيرا –وقتها- من قدرته على أن يحتوي فكرا و اتجاها ليهرب للماضي تفاديا للصدام مع السلطة . ومنه نأت السينما المصرية عن معظم أحداث مصر الكبرى ، و كانت غائبة ولم تكن لها الجرأة على الاقتراب من الممارسات السياسية.

لتظل تتأرجح بين سينما حاولت انتقاد الأوضاع القائمة للتنبيه و الوعي وسينما تسعى للربحية في ظل الإنفتاح الإقتصادي . وبذلك فقدت السينما المصرية وقتها جانبا من ذاكرتها المصورة لعدم تعرضها لأحداث ملحمية مهمة في تاريخ الشعب المصري كنصر أكتوبر73.[1]

ومع ذلك لا نغفل عن محاولات سينمائيين جادين أثبتوا قدرتهم على رصد الواقع بكل تجلياته، وفضح كل ماهو متردي فيه وذلك لتوعية و التنبيه.بالرغم أن أفلامهم اصطدمت مع الرقابة سواء بالمنع أو الحذف لبعض المشاهد. ومع ذلك كان إيمانهم أن الفيلم لم يكن رسالة ، و يحمل في طياته تغيير أو ثورة فلا جدوى ذلك أن السينما رؤية و فكر وفن قبل أن تكون تكون تسلية وإبهار.

3- **السينما مابعد السادات (في ظل حكم مبارك):** قد حملت بعض الأعمال انتقادات لفترة حكم السادات بعد وفاته من خلال رصد التحولات في العلاقات الاجتماعية و انهيار قيم المجتمع المصري و آثار سياسة الانفتاح إضافة إلى أحداث يناير 77 أو اغتيال لرئيس بحادث المنصة،. وعلى الرغم أن تلك النوعية كانت أفلام اجتماعية إلا أنها لم تخل من الحس السياسي ، فقد قدم المخرج عاطف الطيب فيلم " البريء"1986 ليرصد قضية حقوق الإنسان من خلال الاعتقال و التعذيب في السجون بغير وجه حق من قبل السلطات و الأجهزة الأمنية .

[1] أنظر: درية شرف الدين، مرجع سبق ذكره،صص234-242

الإضافة إلى فيلم "زوجة رجل مهم" 1989 لمحمد خان الذي تضمن في أحداث 18 و 19 يناير ولم يكن هذا الفيلم الوحيد الذي تناول أحداث77 . نجد كذلك" الهجامة " للمخرج" محمد النجار .[1]

ومنه ظهرت تلك النوعية التي انتقدت ممارسات العهود السابقة في ظل الحكم الناصري و حكم السادات،ليقدم المخرج" يوسف شاهين عدة أفلام جديدة تناولت قضايا سياسية واجتماعية تهم الجماهير من خلال ثلاثيته(إسكندرية ليه78،حدوته مصرية82، إسكندرية كمان وكمان1990)،ليكون نموذج للفنان الملتزم من خلال مناقشته لقضايا حياتية تهم غالبية الشعب المصري. وعليه طرح عدة قضايا جريئة مثلت مرحلة من تعمق الوعي السياسي.[2]

ومما لاشك فيه أن السينما في مصر من خلال نماذج كثيرة منها لعبت دور الناقد لجوانب الحياة برمتها في مصر وخارجها، من خلال رؤى كتابها ومخرجيها، حيث شكل المجال السياسي محورا هاما من تلك الجوانب حتى .

و إن كانت تلك الأفلام تتناول موضوعات اجتماعية ،لترصد الكثير من الأعمال عدة قضايا سياسية داخل مصر من فساد و عيوب سياسية للأنظمة، و خارجها كالقضية الفلسطينية و التطبيع و غيره.[3]

ذلك من خلال قدرة المخرج السينمائي على التوجه إلى الإنسان عموما وفائض الوعي بالهوية القومية، و استيعاب التراث الحضاري و القضايا الآنية لرفع وعي الجمهور العربي وتنبيهه إلى حقوقه الثقافية و السياسية[4].

ومع ذلك كثيرة تلك الأفلام التي لم تقدم سوى طمس للهوية العربية و المصرية بالأخص .في مقابل تلك الأفلام التي تنهض بالثقافة و الوعي العربي، وتكرس الهوية الغائبة عن الأعمال الأخرى على سبيل المثال " فيلم الأرض" 1970 [5] ليوسف شاهين الذي عبر عن لحظة الإلتزام الحقيقي و الوعي السياسي و الاجتماعي الجاد.[6]

بالإضافة إلى فيلم " المومياء" لشادي عبد السلام و " القبطان" لسيد سعيد1997[7] حيث تاريخ السينما مليء بتلك الأفلام التي قدمت قضايا وطنية وحتى عربية،هذا النوع الذي ازدهر إنتاجه إبان حركات التحرر الوطنية العربية. وفي عديد من الأعمال أظهر مساندة مصر للحركات التحررية مثل : جبهة التحرير في الجزائر، منظمة التحرير الفلسطينية ، السودان، ثورة ليمن .

---

[1] أنظر: سلوى اللوباني، مقال سبق ذكره

[2] أنظر: حسن الحداد، مرجع سبق ذكره، صص57-60

[3] وليد قادري، دراسة سبق ذكره، ص47

[4] أنظر: سعد القرش، **مفهوم الهوية في السينما العربية**، دار الجامعية الجديدة للنشر، ط1،الإسكندرية،2003،ص45

[5] وليد قادري، الدراسة نفسها، ص46

[6] حسن الحداد، مرجع سبق ذكره،صص59-60

[7] وليد قادري، الدراسة نفسها، ص47

فمثلا فيلم" جميلة "1958أنتج لمساندة الثورة الجزائرية ،وفيلم" اليمن"1966 صنع لأهداف سياسية تتماشى مع ماتراه الدولة في تلك الآونة.وبالتالي جاءت مساندة السينما للثورات القائمة في المنطقة العربية [1]

ومع ذلك التحول النوعي بين المرحلة الناصرية وبين مرحلة السادات وصولا إلى ذلك التحول الإقتصادي و السياسي.

في الثمانينات ازدادت مساحة الحرية المنوحة لصناع تلك النوعية لانتقاد الممارسات السياسية في العهود السابقة لترصد قضايا علاقة السلطة بالمواطنين[2] ،من خلال تلك الأفلام التي تعاملت مع السياسة على مستوى الإسقاط هاربة إلى التاريخ أو الرمز.

لتظل السينما بعيدة عن مناقشة القضايا السياسية الشائكة ،وفي نفس الوقت لم تقف على الحياد وظلت تلك العلاقة الجدلية موجودة في السينما بين الالتزام و الحياد،و إن كانت كثيرة تلك الأفلام التي هاجمت الأنظمة السابقة أحيانا، ونافقت السلطة أحيانا أخرى لكن هناك في المقابل تلك النوعية التي عالجت الهم السياسي بشكل فني متوازن حتى مع وجود سقف حرية محدود للمبدع السينمائي.

وقد اعتبرت فترة الثمانينات من أهم فترات السينما المصرية على مستوى الوعي الفكري و التقني لصناعها، فبالرغم أن هناك أفلاما انتقدت الانفتاح بشكل يقترب من الفجاجة إلا أن هناك أخرى اتسمت بوعيها وقيمتها الفنية العالية ،وحتى اقتربت من الشكل الفلسفي النظري (البطل النموذجي كما أطلق عليه لوكا تش .ومن بين هذه الأفلام :" حب في الزنزانة" لمحمد فاضل 1983، " الحريف" لمحمد خان1983،" الصعاليك" لداوود عبد السيد 85،" أحلام هند وكاميليا" لمحمد الخان88،وقد تميزت بالصدق الفني و الوعي الشديد . وفي المقابل ظلت تلك النوعية التي مارست الدور الدعائي المعهود مثل " الغول" لسمير سيف1983 [3]

---

[1] أنظر: مؤلف غير معروف ، **ملخص كتاب محمود قاسم" الفيلم السياسي في مصر**، البيان –دار الاعلام العربية ،http://www.albayan.ae/paths/books/2012-11-18-1.1768723،التاريخ2015/5/26،الساعة 14:13

[2] أنظر: لينا مظلوم، **الفيلم السياسي بين الاتهام و البراءة**، الحوار المتمدن، العدد2605443376=http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid ، 2015/5/26،الساعة14:13

[3] أنظر:محمد رحيم، **الفيلم المصري و السلطة السياسية بين التبعية و الدعاية**، القدس العربي، بدون ع،http://www.alquads.co.uk/?p=262042تاريخ2015/5/26،الساعة14:28

وبجدر الإشارة إلى أن فترة الثمانينات شهدت سياسة الخصخصة ،ليشهد القطاع السينمائي تغيرات إيجابية- حسب البعض- في الأخذ بسياسة الاقتصاد الحر،وفتح المجال للمبادرات الفردية و الابتعاد عن التسيير العمومي ، مع أن الملكية العمومية لبعض معامل و شركات الإنتاج من أستوديوهات ودور العرض قد إستمر حتى قانون رقم203 لسنة1991. [1]

وبالرغم أن سياسة الخصخصة كانت لها ايجابياتها ، إلا أنها بفتح الاستثمار أمام الخواص الذين استثمروا في مختلف القطاعات حتى القطاع السينمائي باعتباره مجال حيوي مهم لإستثمار وتحقيق الربحية المادية .

وليتدخل هذا المنتج و الموزع في الصناعة السينمائية من خلال تكييف الكتابة السينمائية(السيناريو) وإخراجها المشهدي مع طلب ثقافي و جمالي يختلف عن تلك التقاليد السينمائية المعروفة ،وليكون هناك خطورة لذلك الإستثمار الخارجي خاصة أن الصناعة السينمائية في مصر لا يحكمها قوانين قوية .[2]

فدخول أولئك المنتجين إلى المجال السينمائي ساهم في ظهور أفلام المقاولات ، ومع كل ذلك لم تثن هذه الظروف السينمائيين الجادين عن تقديم أفلام تحاول دون يأس تنبيه الجمهور المصري و العربي لحقيقة واقع سياسي مشبوه و مشوه-حسب البعض- ،ولحقيقة قياداته السياسية ومحاولاتها في إلهاء الشعب و التشويش على الهوية العربية ، حيث عانى في تلك الفترة المواطن من مشكلة الشعور بالانتماء ،والإحساس بالإغتراب.

ومنه حاولت السينما التنبيه من خلال عدة أفلام منها:" أهل القمة"،" الكيف"،"حب في الزنزانة" و غيرهم ،حيث حاولت من خلالها تشريح الواقع ، والوقوف على مشكلاته ،والدعوة للتصحيح وعدم السكوت ،وكل تلك الأعمال إعتمدت على الإسقاط في التعبير بدل المكاشفة الصريحة بحقيقة الفساد السياسي الذي تتعرض له البلاد، حتى بعض هذه الأفلام إختارت نهايات عنيفة كحلول لتلك الاشكاليات التي عانى منها المواطن المصري[3].

وبذلك الكثير من الأفلام في الثمانينات تناولت جوانب سياسية أو إجتماعية تدعو إلى التمرد على الواقع،و حتى التعبئة الرأي العام للثورة[4]

---

[1] وليد قادري، مرجع سبق ذكره، ص38

[2] أنظر:سمير العفيف، دراسة سبق ذكرها ، صص4-5

[3] وليد رشاد، السينما و الثورة ، مرجع سبق ذكره، صص27-29

[4] بدر محمد بدر، **السينما و الثورة في مصر**، الجزيرة نت، http://www.aljazeera.net/news/cultureandart/2013/11/27،2015/1/30،الساعة16:45

ومن بين تلك الأفلام نذكر :" التوت و النبوت" 1986 للمخرج نيازي مصطفى الذي رصد علاقة الحاكم بالمحكوم،وأكد أن الشعب مصدر السلطة ولا يكن التحكم فيه وفي حالة حدث ذلك وجب الثورة ضد الظلم و الفساد (الحاكم الطاغية).وبالتالي تضمن العمل تحريض الجماهير للمطالبة بالحقوق في الحرية و العدالة .

ولنذكر كذلك " الصعاليك" 1985 لداوود عبد السيد الذي تناول واقع تلك الفئة من رجال الأعمال الجدد التي كونت ثروة بطرق غير مشروعة لتتسلق القمة بمساعدة مسؤولين حكوميين ،ليعرض هنا قضية تزاوج السلطة مع المال[1] وفي الفيلم دعوة للتخلص من ذلك النظام السياسي و مساوؤه حتى لو من خلال القتل كحل [2] .

ولنجد كذلك فيلم" حتى لا تطير الأحلام "1984 لأحمد يحي ،والذي تضمن انتقاد للنظام الذي لم يحقق العدالة أو المساواة ولم يعطي لكل مجتهد نصيبه ،وحرم المواطن من أدنى حقوقه من علاج ومسكن وفي المقابل سمح للفاسدين بالوصول إلى قمة الهرم الاجتماعي[3] يخلق نوع من الصراع الطبقي يكون فيها المواطن مضطرا ليسلك طرق ملتوية لتحقيق طموحاته و التخلص من الفقر[4] .

وكثيرة تلك الأعمال التي تناولت واقع المواطن المصري على سبيل المثال:" كركون في الشارع"1986 لأحمد يحي ليظهر نوع من الظلم و التهميش لطبقة معينة تسعى للحصول على أدنى حقوقها وهي السكن في ظل نظام حكم بيروقراطي في عهد مبارك، لتعكس تلك الأفلام نضال المواطن المصري من أجل كرامته و استرداد حقوقه المسلوبة، ولعل هذا ما ذهب اليه كدلك فيلم" الحقونا "1989 لعلي عبد الخالق، الذي رصد معاناة مواطن تم سرقة كليته من قبل غني وفاسد تحايل عليه، ليعرض الفيلم تلك السرقة التي يعاني منها المواطن المصري يوميا من نهب لثرواته ومقدرات الوطن وصولا لسلب جسده من قبل الفاسدين الدين يسمح لهم النظام بالفساد والظلم بدل محاربته، ومع ذلك استخدم الفيلم في انتقاده للنظام التلميح و الاسقاط .[5]

ولعل هذا ما إستعمله صانع فيلم "كتيبة إعدام" لعاطف الطيب ،ذلك العمل المفعم بالشحن المعنوي الوطني و الحث

---

[1] وليد رشاد ، مرجع سبق ذكره، صص29-35

[2] بدر محمد بدر، السينما و الثورة في مصر، مقال سبق ذكره

[3] وليد رشاد ، المرجع نفسه،صص35-37

[4] أنظر: ليزيث مالكوس وروى آرمز ، السينما العربية و الافريقية،مرجع سبق ذكره ، صص170-184

[5] وليد رشاد ، مرجع سبق ذكره، صص38-43

على الايجابية[1] .

مع أنه تناول نكسة67 ليتساءل عن ذلك الخائن للوطن الذي سرق أموال الشرفاء ،واعتلى سلم زعماء المقاومة ليتوغل بذلك الفساد للمؤسسة الحاكمة .وهذا ما رصده بدوره مارصدته عدة أفلام كالهروب 1991 لعاطف الطيب ،الذي تناول فساد المؤسسة العسكرية (الشرطة المصرية) ،و كذلك فيلم " ضد الحكومة"1992 لعاطف الطيب الذي جاء مناهضا للفساد و الفاسدين . بالإضافة إلى العديد من النماذج الفيلمية.[2]

ومنه بداية فترة التسعينات حملت معها نوع من الأمل و الإيجابية للسينما المصرية من خلال أولئك المخرجين الجدد الذين قدموا أفلام أقرب إلى الواقع تارة، وإلى الخيال تارة أخرى .

ومن بين هذه الأعمال على سبيل المثال نجد" قليل من الحب كثير من العنف "لرأفت المهيبي ، الذي كان أسلوبه فنتازي "لرصد التحولات التي شهدتها مصر والدول العربية في حرب الخليج وأثرها على المواطن المصري ،ومن فنتازيا المهيبي إلى التناول الواقعي لشريف عرفة في فيلم "اللعب مع الكبار"1991،الذي يعكس الكثير من القيم السياسية الإيجابية للمواطن المصري من حب الوطن و الإخلاص له والتضحية في سبيله و الأمل والتطلع للمستقبل الأفضل و الرخاء للوطن ، والدفاع عن الحق ، ومحاربة الفساد .

وبالتالي عكست هذه الافلام واقع المجتمع المصري و تلك الأوضاع الاجتماعية و النفسية للمواطن الذي عانى من اليأس و الاحباط وفقدان المستقبل في الوطن و الحلم بالعيش الكريم و حياة أفضل ،وهذا مادفع الكثير من الشباب للهجرة إلى الخارج إلى بلدان الحرية و الأحلام ،وهذا ماتناوله على سبيل المثال لا الحصر فيلم " أمريكا شيكا بيكا" 1993 لخيري بشارة،"[3] ليرصد قصه حلم و أمل واهي لشباب هاجروا أملا في حياة أفضل ،وقد تناول الفيلم قضية"الهجرة غير الشرعية" التي تنامت نتيجة تلك السياسات في الفترة السابقة.

ومع ذلك عسكت العديد من الأفلام تلك القيم الايجابية من الوطنية، الرغبة في التغيير و الحرية ، الاعتزاز بالانتماء الوطني ،إذ أظهرت أن المصري بالرغم فقره وعوزه إلا أنه كريم ،متكاثف في الأزمات ،و في عز حاجته وأزمته محب لوطنه قد يقنط أحيانا و يثور على وضعه لكن يظل حبه لوطنه بين ضلوعه .

---

[1] بدر محمد بدر، السينما و الثورة في مصر، مقال سبق ذكره

[2] أنظر : وليد رشاد ، المرجع نفسه،ص44 -57

[3] أنظر :وليد رشاد ، مرجع سبق ذكره، صص48-67

"و كثيرة تلك النوعية التي رصدت ذلك منها فيلم" الإرهاب و الكباب" 1992لشريف عرفه، الذي تناول الرضا و القناعة لغالبية المواطنين الذين يسعون لكسب قوت يومهم فقط دون المطالبة بأي حقوق في ظل حكم دكتاتوري وتسيب حكومي ،ليظهر الفيلم مدى هشاشة وضعف الحكومة في التعامل مع الأزمات .

وليعكس العمل و كغيره من الأعمال السينمائية ذلك الغضب و الرفض العام للنظام السياسي الحاكم في تلك الفترة في ظل الحريات المكبوتة و المجتمع القمعي الذي وجب الثورة عليه، و الدفاع عن حقوق المواطن المصري، وتجنب السلبية و التخاذل.بالإضافة الى تحقيق الحرية و العدالة في الدولة ، فقد كانت تلك القيم والقضايا التي حاولت الدراما السينمائية أن تعكسها من خلال شاشتها .

بالاضافة الى ذلك اهتمت السينما برصد تلك التغيرات التي طرأت على واقع المجتمع المصري في عهد مبارك ، ولنذكر من بين هذه الأعمال " أرض الخوف"2000 لداوود عبد السيد ، الذي عكس حالة الاهمال و التراخي الحكومي المتعمد ليضيع الفرد وجهوده وسط نظام فاسد متواطىء مع الفاسدين .

و إلى جانب هذا الفيلم نجد كذلك فيلم" طيور الظلام " 1995 لشريف عرفه الذي رصد أولئك الفاسدين الدين تسلقوا السلطة بطرق غير شرعية من رشوة و نهب للمال العام ،وليطرح هنا قضية الفساد السياسي في ظل مبارك ، [1] ويعبر عن جدارية مصر في تلك الفترة ، وذلك الصراع الكبير بين القوى ذات النفوذ ومطامع لإستغلال البلاد و ثرواتها بين رجعية تحكم و تنهب باسم الوطن و الوطنية(الحزب الوطني الحاكم آنذاك)،ورجعية تريد أن تحكم و تهيمن باسم الدين(الجماعات الدينية آنذاك)[2].

ومنه عملت السينما المصرية على تنوير الشعب بضرورة الدفاع عن حقوقه،أو أنه مصدر أي سلطة ، ذلك أن السينما أقوى و أبلغ تأثيرا في الجماهير إستطاعت من خلال تلك النوعية الإجتماعية السياسية توعية المواطن وتنويره بضرورة الثورة على الفساد و نظامه ،و تقرير مصيره.

---

[1] أنظر :وليد رشاد ، مرجع سبق ذكره، صص48-67

[2] محمد بدر الدين،**12 فيلما سينمائيا تنبأ بثورة يناير منذ1976**، المصري اليوم ، بدون عدد، http://www.newegy.com/2015/01/12-، 2015/3/71976.html،الساعة22:22

"ولعل هذا ماذهب إليه يوسف شاهين في فيلمه" المصير"1997، ليطرح فكرة أنه لا أحد يمنع الأفكار من أن تتحقق و إن منعت قد تؤدي إلى ثورة محققة، وهذا لم يكن بالجديد على يوسف شاهين الذي عرف بشخصيته الثورية و المتمردة، فلطالما كانت آرائه السياسية و الاجتماعية واضحة ،و كانت معارضته للرئيس مبارك[1]. ليقدم في فيلمه جانبا من السيرة الذاتية للفيلسوف ابن رشد[2] من خلال واقعته مع الخليفة المنصور، وخلافه معه في منهج تطبيق العقوبات وسط تنامي الأفكار المتطرفة في المجتمع والفهم الخاطىء للشرع.

وفي الفيلم إسقاط على الظروف المعاصرة، حيث تراجع دور الثقافة و العلوم في مصر ووقع الشباب فريسة سهلة لكل مغرض يستخدم الدين كستار لأهدافه السياسية ،مع سكوت النظام الحاكم عليه.

ولا ننسى من بين تلك الوقائع من قبل بعض المتطرفين : اغتيال السادات، محاولة اغتيال نجيب محفوظ ،ومختلف تلك الأحداث في التسعينات[3].

وقد كان شاهين و أمثاله من المعارضين لذلك التطرف ،ولجماعات مايسمى" الإسلام السياسي"[4] .

وعليه عرضت السينما سواءا من خلال المصير أو غيره قضية مهمة تمثلت في غياب الطبقة المثقفة و الواعية عن الساحة المصرية آنذاك ، ومع تراجع الإبداع في مختلف المجالات الأدبية و الفنية و حتى السينمائية منها أدى ذلك للسماح بظهور مايسمى"أنصاف المفكرين" الذين دخلوا مجال الإبداع عن طريق التسلق و انتهاز الفرص، وحتى التوريث.ولتظهر تلك الممارسات السلبية و البيروقراطية في المجتمع المصري من محاباة، وغيره و ووصل حتى لمراكز الإبداع و مراكز القرار ، ليتراجع الفن إلى حد بعيد بعد أن وصلت مصر إلى مكانة عاليه لسنوات عديدة[5].

---

[1] أنظر: أحمد الحصر، **فوضى شاهين قلبت الثورة**، بوابة نيوز ، http://www.albawabhnews.com/1073025 ،تاريخ2015/3/7،الساعة22:25

[2] بدر محمد بدر، مقال سبق ذكره

[3] وليد رشاد، مرجع سبق ذكره ،صص67-69

[4] أحمد الحصر، المقال نفسه.

[5] أنظر:وليد رشاد، مرجع سبق ذكره،صص67-70

بالرغم أن الدراما المصرية ومع تاريخها الطويل كان لذلك الفن الأدبي دورا في تشييدها لنذكر نجيب محفوظ، أسامة أنور عكاشة، إحسان عبد القدوس و غيرهم الذين كان لهم دور في النهوض بالدراما ، ليكون العمل الفني فنيا حقا ،ولكن ما طرأ على الإنتاج من تضارب وتنافس غشيم غير خلاق أدى الى خلل رهيب وصل بالمنتج الفني أو مايسمى المنفذ أشبه بالسمسار الخبير بكل ما يمت إلى النقود بصلة إلا الفن و شؤونه وقضاياه و ضروبه[1] .

ومنه ابتعدت السينما المصرية عن تقديم مايعرف ب" الفيلم السياسي" بمفهومه الناضج إلا فيما ندر وساد الابتذال أحيانا، لتنقسم الأفلام السياسية الى مشاغبات قاصره على أناس بعينهم دون المساس برأس النظام، و أخرى دعائية تمجد النظام وتضعه فوق مستوى النقد وتنعت كل ماسبقه بتهم البطش و الظلم و الفساد .

فالسينما بوصفها أداة فنية حاملة للهم السياسي العربي دون تعقيد إلى الجمهور البسيط كان دورها مقصورا خاصة في ظل النظام و أجهزته الرقابية من جهة ،و تلك الإستثمارات الخارجية التي تحكمت في الصناعة السينمائية ووصلت لدرجة استغلال المجال من قبل بعض رجال الأعمال في عمليات غسيل الأموال لتخلق مايسمى مزاوجة الفن بالسلطة و المال.

وعليه أصبحت السينما مشروع تجاري ،والفن كوسيلة للتنوير يعمل على نشر الإسفاف لتغيب العقل الجمعي عن المطالبة بالحقوق المشروعة [2] ،كما أثرت عمليات تباين جهات الإنتاج مابين القطاعين العام و الخاص على الوجهة السياسية لمضمون الأفلام من حيث علاقتها بالنظام السياسي الحاكم [3] .

بالإضافة إلى أن السوق السينمائي بمفهوم شباك التذاكر و تحقيق المكاسب لم يكن مستعدا للتضحية بالمكسب المادي و إنتاج أو عرض أو تسويق فيلم سياسي ينتقد النظام الحاكم ويعريه فكان النقد مقصورا على أسماء بعينها ولحدود واضحة لا يمكن تخطيها[4]

---

1 خيري بشارة، **العمل التلفزيوني يفقد شرفه**، مجلة العربي، العدد567، http://www.alarabimag.com/article.asp?art=102261،2014/1/28،الساعة23:00

2 مينا ممدوح، مستقبل السينما السياسية بعد الثورات العربية ، مقال سبق ذكره.

3 عصام نصر محمود سليم، **السينما و قدرتها على التعبير عن الإحداث السياسية في مصر** ، ملخص رسالة ماجستير، قسم الاذاعة و التلفزيون، جامعة القاهرة، 1984، http://www.alba7es.com/page1966.html، 30/1/2015الساعة16:40

4 مينا ممدوح، مقال سبق ذكره

ويجدر الإشارة كذلك أن علاقة السينما بالمصريين كانت منذ بدايتها علاقة حيادية بين الطرفين ويرجع ذلك للمزاج الجمعي للمصريين الذين يفضلون الغناء و الموسيقى و الرقص و الفكاهة، ولهذا فإن السينما لم تكن مؤهلة إلا للإتجار في أوقات الفراغ[1]

وحتى أصبح يحسب على السينما أنها مجرد تنويعات لفكرة التسلية وما تقدمه تحت وهم معالجة قضايا الواقع ماهو إلا شكل من أشكال التشخيص ،إذا تناولنا منحى الواقعية بنوع من التحليل فالمؤلف المصري لا يذهب إلى أبعد من فك المشاكل الاجتماعية الرتيبة و تقاطعها مع الماديات و الصراعات الطبقية .وبالطبع لا تخلو من أجواء صراعات سوق المال ،وبعض الأجهزة البيروقراطية الحكومية .وللغرابة أن نمطية المعطى النهائي لا ترتهن على واقعية اجتماعية حقيقية أو واقعية فنتازية أو انطباعية أو تحليلية و إنما هي واقعية تخيلية مصرية صرفة ،و إن كانت ماعبرت عنه السينما ليست سوى واقع أصبح أشبه بالخيال منه إلى الواقع.[2]

ومنه في ظل ذلك التحول السياسي و الإقتصادي وما أفرزه من ظهور لأثرياء جدد " أثرياء الحرب" وغيرهم الذين حولوا الفن السينمائي الراصد لواقع المواطن المصري إلى سلعة تجارية من نوع جديد ، كما أنه مع التكلفة الباهظة للكاميرا السينمائية من غير المنطقي صرف ملايين على فيلم يتحدث عن مهمشين أو يعري نظام ،فكل ذلك لا يحظي بإهتمام المنتج الدي سيتجنب أي صدام مع نظام نتائجه ستكون وخيمة على مصالحه الخاصة .ومنه انشغلت الدراما عن الهموم الحقيقية ومنها مآسي الحرب ، الأزمات الإقتصادية و السياسية ، ولتخرج السينما كفن جماهيري هادف إلى مجال المتاجرة على حساب الفن. ليصبح الفن السابع بعيدا نوعا ما عن قضايا الناس وهمومه.[3]

إذ كان من المفروض أن تقدم الدراما لصاحبها رؤية خاصة للواقع وما يجري حوله من حركات و تغيرات سياسية ، و إلا ما الفرق بين التقارير الإخباريةو ماتقدمه هذه الأفلام[4] .

---

[1] أحمد عبد العال، **السينما و الثورة في مصر**، حلقية بحثية بعنوان"السينما و الثورة"، لجنة السينما بالمجلس الأعلى للثقافة،http://www.elwatannews.com/news/details/214170،2015/1/30،الساعة16:40

[2] أنظر: شهم شريف ، **ثمة مايبهج في الدراما المصرية على حساب السورية**، شبكة الاشعاع الاعلامية http://arabic.arabianbusiness.com/media-marketing/2008/sep/10786 ، تاريخ 2013/11/4 ،الساعة00:00

[3] أنظر: جان كسان ، مرجع سبق ذكره، صص11-12

[4] بدر محمد بدر،نقاد: **دراما ضعيفه أخذت المشاهد المصري خارج واقعه المؤلم**،الجزيرة نت،بدون عدد http://www.aljazeera.net/home/print=466530،تاريخ 2014/2/1،الساعة 16:00

ومع ذلك كان هناك الكثير من الافلام التي حملت بدورها أفكارا قيمة ،إذ خلقت لنا ارشيفا تاريخيا من خلال دورها التثقيفي المرئي و التاريخي لفترات يصعب الرجوع اليها كثيرا دون جهد مادي و زمني، وكثيرا ماساعدت تلك الأفلام في مختلف أنحاء العالم في إحداث تغييرات سلوكية للمشاهدين .كما أن الكثير حمل قيم إيجابية من وطنية و غيرها ، والبعض الآخر كان أكثر جرأة وواقعية سواءا في النقد السياسي أو الإجتماعي أو الديني ،كما أن منها من ساهمت في تعبئة الرأي العام للثورة خاصة في تلك الألفية . [1]

لتعالج تلك الأفلام في السنوات الماضية مسألة الحكم ، مصلحة المجتمع، علاوة على نقل الإحساس بالأزمة في الحياة المعاصرة .وترواحت خطابات الأفلام بين التعاطي النقدي إلى المواجهة المفتوحة و التحدي العنيف .في الوقت الذي كانت فيه السينما لدى الكثير بديلا بشكل آخر عن التعليم غير المتاح أو المتدن، إذ تعمل من خلال خطابها البصري على التثقيف المرئي علاوة على أنها توفر وسيطا هاما بين الجمهور وواقعه من جهة، وبين الجمهور و السلطة من جهة أخرى. [2] ولم تخرج السينما عن الإطار الناقد للأوضاع السياسية الداخلية، و بدأت في طرح أفلام مهمة تعالج الأوضاع السياسية الداخلية وتحديدا نظام الحكم[3].

وعليه منذ بداية 2000 لعبت السينما المصرية–حسب البعض– دورا في تجهيز الرأي العام للثورة خاصة مع التطور التقني و الفني الدي ألقى بظلاله على الصناعة السينمائية مع أولئك السينمائيون الجدد الذين أتيح لهم بما توفر لديهم من إمكانيات لصنع أفلام واقعية وجريئة على المستوى السياسي و النقدي ، لتعمل السينما في تلك الفترة على محاربة النظام الحاكم بضراوة ،ورصد الواقع المجتمع للمواطن المصري .

وكثيرة تلك الأفلام التي عبرت عن ذلك ،و لنذكر على سبيل المثال لا الحصر :" مواطن و مخبر وحرامي" للمخرج داوود عبد السيد 2001،والذي عرض ملخص لتصنيفات المجتمع المصري في ظل الأنظمة الحاكمة المختلفة بين المواطن و رجال النظام و أخيرا اللصوص.لترصد السينما واقع المجتمع وما عانه من فساد وفقر وممارسات سلبية إرتبطت بمجمل التحولات الاجتماعية و الإقتصادية الشديدة في عهد مبارك، فتلك الفترة عرفت عدة ظواهر سلبية من استغلال للمناصب للسيطرة و النفوذ و نهب مقدرات الشعب خاصة من قبل تلك القوى ومراكز السلطة و الحكم.

---

1 أنظر:بدر محمد بدر، السينما و الثورة في مصر، مقال سبق ذكره

2 محمد طبيشات ، مقال سبق ذكره.

3 حجازي عبد الفتاح، **الأعمال الفنية المصرية.. وقود الثورة**، الشروق، بدون عدد http://www.ikhwanwiki.com/index.php?title=d8 ، تاريخ 2015/3/7، الساعة22:59

ولعل هذا مارصدته عدة أفلام منها: فيلم (معالي الوزير)2002 لسمير سيف،ليتناول قضية الفساد السياسي من خلال استغلال المناصب لنهب ثروات البلاد والنفوذ و ترهيب المواطن في ظل نظام متواطئ مع أولئك الفاسدين[1].

وخاصة في ظل تلك التحولات الكبرى التي شهدتها البلاد و إنتاج سياسة الخصخصة في إطار السوق الحر، والتي كانت لها تداعياتها على الواقع المعيشي للمواطن.

ولم تقف السينما على محاولة الرصد للواقع المجتمعي بل ناقشت حتى ذلك الواقع الإقتصادي ،والذي عكس إرادة نظام في إنتهاج سياسية معينة .ومن بين تلك الأفلام في هذا الإطار نذكر على سبيل المثال فيلم" عايز حقي"2003 لأحمد جلال، والذي ناقش قضية بيع أصول ممتلكات الدولة (الخصخصة)،وفي المقابل حق الشعب في ثروات البلاد[2] وليعكس الفيلم سلبيات تلك السياسة التي أخفت وراءها سرقة لثروات الشعب،وتشريد المواطن، وازدياد البطالة بين أواسط الشباب. ليكون الفيلم بذلك صرخة في وجه النظام في حق الشعب في خيرات بلاده التي تنهب على يد الخواص والدولة على حد سواء.تلك السياسة التي انتفض ضدها المصريون في إحتجاجات 2010 الرافضة للخصخصة.في مقابل إصرار النظام على تبني نفس السياسة و الاستمرار فيها .

وبالتالي استمرارية تنامي الفساد ،وصعود الفاسدين ،وهذا ماشهدته سياسة نظام مبارك من نهب و غيره .

إضافة إلى عايز حقي نجد " وش إجرام" 2006 لوائل إحسان، الذي بدوره تناول سياسة الخصخصة و تأثيرها السلبي على المواطن العادي من خلال تسريح العمال و إحالتهم للتقاعد المبكر وتنامي البطالة .بالإضافة إلى تنامي الفساد و تلك الطبقة الوصولية و الانتهازية الفاسدة التي استغلت هذه السياسة لتكوين ثروة و النفوذ وفي المقابل سلب المواطن أدنى حقوقه .

ومنه عكست السينما من خلال عدة نماذج علاقة الحاكم بالمحكوم، وانعدام الثقة، القهر و الظلم الذي عانى منه المصريين في تلك الفترة، وضاعت فرصهم في حياة كريمة .ولعل هذا ماعكسه فيلم حسن طيارة ،و" أبوعلي "،و كذا فيلم " واحد من الناس " 2006 لنادر جلال الذي يرصد واقع البسطاء المطحونين في ظل نظام فاسد ،و قياداته التي استباحت أعراض و كرامة المواطن، و أضاعت حقوقه .

---

[1] أنظر:وليد رشاد ، السينما و الثورة في مصر، مرجع سبق ذكره ،صص75-88

[2] أنظر: محمد بدر محمد ، السينما و الثورة، مقال سبق ذكره.

فالفيلم وكغيره يرصد الصراع مع أولئك الفاسدين الذين يبسطون نفوذهم حتى على القانون لينهبوا ثروات البلاد التي هي في الأصل من حق الشعب ،و هذا الحق المسلوب الذي لن يكون إسترجاعه إلا بالمواجهة مع رجال النظام الفاسدين و القضاء عليهم .[1] أي من خلال الثورة على الظلم لاسترداد الحقوق، و الحفاظ على الكرامة .

وبالتالي عكست السينما قيمة الغيرة على الوطن ، ضرورة تحقيق الرخاء و الأمن ومحاربة الفساد ،و ذلك لايتحقق سوى من خلال تغيير النظام (اسقاطه) ،ولعل هذه القضية التي ناقشها فيلم " ظاظا" 2006 لعلي عبد الخالق، الذي رصد قضية " التوريث السياسي في الحكم و الرئيس المخلد ذلك الرئيس الهرم المتمسك بكرسيه وعدم رغبته بالتنحي وترك الفرصة للشباب لقيادة الوطن و التغيير بالرغم من فشله وتآكل بنيته. ففي الفيلم حلم الشباب في التغيير ،وتولي مقاليد السلطة ذلك الحلم الذي إنتهى بمقتل الرئيس الشاب المتمثل في ظاظا في الفيلم من قبل أولئك الذين شكل خطرا على مصالحهم ،وهنا اشارة إلى أن الكثير في مصر كانوا يقفون وراء عدم الرغبة في التغيير ولو على حساب الشعب لأن ذلك يتعارض مع مصالحهم .

وليعكس الفيلم صرخة ضد الظلم و الاستكانة و الفساد وحتى دعوة للثورة و التغيير و إسقاط النظام الفاسد . و لعل ما جاءت به ثورة 25 يناير 2011 . ولم يكن ظاظا الفيلم الوحيد الذي عكس قضية التوريث السياسي لنجد كذلك فيلم " الديكتاتور" 2009 لإيهاب لمعي ،الذي يرصد الإطاحة بالنظام الحاكم (الرئيس و ابنه) من خلال الانقلاب أو الثورة في بلده " ممبوزريا "كنوع من الإسقاط على مصر [2] .

وكان من بين تلك الأفلام التي تنبأت بوقوع الثورة و الانقلاب على الديكتاتور الذي حكم مصر لسنوات عديدة ونهب مقدرات الشعب، و أدى إلى سوء الأحوال المعيشية للمواطن المصري .وليؤكد الفيلم على دور السينما في التنوير،و قراءة المستقبل وحتى التنبؤ به .

فالسينما بالرغم من تضييق الخناق عليها في كثير من المرات إلا أنها لم تقف بصمت و تحركت بأفكار تنويرية و دعت للتغيير[3]، وليكون "ظاظا" و " الديكاتور" من الأفلام السياسية التي تنبأت بالديمقراطية القادمة و سقوط الديكتاتور[4]

---

[1] أنظر:وليد رشاد ، مرجع سبق ذكره ،صص صص87-102

[2] بدر محمد بدر، السينما و الثورة في مصر، مقال سبق ذكره.

[3] أنظر:وليد رشاد ، مرجع سبق ذكره ،صص105-107

[4] عاطف أباظة ، الفيلم السياسي في مصر، مقال سبق ذكره

و حتى احتمالية ثورة الشعب التي نجدها في عدة أفلام لنجد كذلك (دكان شحاتة)2009 لخالد يوسف، الذي تنبأ بتداعيات حكم مبارك ، ليوضح أن نتيجة نظامه ستكون الفوضى و الإنفجار الشعبي الكامل بكل مايحمله من عواقب غير واضحة أو خطيرة ولكن العاقبة المنطقية و الواضحة بعد سنوات الغليان سوى الانفجار[1]، " فالفيلم يرصد تولي مبارك للحكم بعد مقتل السادات ،وفي ظل تلك التحولات يولد جيل يصارع الحياة في ظل تلك الظروف القاسية التي عاشتها البلاد .

وقد كانت هذه النوعية تعبيرات عن المجتمع مرتبطة بشكل عملي مع أشكال الحكم الحالية، ولتختلف خطابات الأفلام إتجاه السلطة بين التعاطي النقدي و بين التهاون.[2] ولتشهد السينما بذلك أعمال مابين تصوير و إنتقاد الصراع الطبقي، التخاذل الحكومي خاصة الأمني، كبت الحريات، التحذير من الرجعية وغيرها. وبين نماذج كثيرة شكلت نوع من الدعاية السياسية للسلطة[3].

[1] بدر محمد بدر، 12 فيلما سينمائيا تنبأ بثورة منذ76 ، مقال سبق ذكره.

[2] محمد طبيشات ، مقال سبق ذكره

[3] محمد عبد الرحيم، الفيلم السياسي و السلطة السياسية بين التبعية و الدعاية، مقال سبق ذكره.

المبحث الثالث :القضايا السياسية في السينما المصرية :

و كثيرة تلك المواضيع و القضايا السياسية التي تناولتها السينما المصرية منها :

1-الرموز و الشخصيات السياسية :

قد كان السينما المصرية ، وعلى مر تاريخها تقديم العديد من السير الذاتية لتلك الشخصيات التي حكمت مصر ، وخاصة كل حاكم كان يعطي الحق في السينما السياسية في التعبير عن نفسها فقط في حالة التعرض إلى ماسبقوه و البعد عن سياسته و شخصه بل وتمجيده في بعض الأحيان في عادة فرعونية أصيلة لمحو كل أمجاد السابقين، وتمجيد الحاضرين. ولعل من أبرزها :" جواز بقرار جمهوري" لخالد يوسف الذي يظهر فيه الرئيس بوصفه المواطن البسيط الذي يحضر فرحا شعبيا ،و كذلك الحال في " طباخ الرئيس" الذي يقدم لنا الرئيس بصفته البسيط المتواضع المغيب عن الشارع و مشاكله.

بينما فيلم " الناصر56"و " أيام السادات" فقد كانا واضحين لتبيض وجوه رؤساء مصر[1]، ويعد الفيلمين من أفضل الافلام التي تناولت الرموز السياسية(الرئيس) بالرغم أن البعض انقد الفيلمين .فقد كان واضحا أن فيلم " الناصر 56" الذي تناول إنجازات الرئيس عبد الناصر من تأميم قناة السويس بالإضافة إلى الإشارة إلى العدوان الثلاثي على مصر.حيث إستنكره البعض لأنه تمجيد للرئيس، بالرغم من هزيمته في 67 ،كما أنه لا يوجد صفحات مضيئة بتاريخ مصر سوى تأميم قناة السويس .

ونفس الشيء لفيلم " أيام السادات" ليمثل الفيلم السادات كإنسان و شخصية لعبت دورا في تاريخ مصر ،[2] متناسيا دوره في التطبيع مع إسرائيل و معاهدة السلام .بالإضافة الى ذلك تلك الأفلام الجاسوسية و المخابراتية و الحروب التي وصفت النظم الشمولية بالذكاء الحاد و التفوق على إسرائيل و العالم الغربي ،و كان آخرها " ولاد العم " لعرفه.[3]

2- قضايا العنف في السينما المصرية :

وبالرغم من ذلك لعبت الدراما السينمائية دورا تنويرا في فترات سابقة من خلال أفلام تنتصر للحق ،وتفضح كل ماهو متردي والفساد الذي أصاب المجتمع خلال أنظمة حكم مختلفة، التي ولدت شعورا بالإحباط وصل أقصاه من خلال الجنوح إلى العنف سواء الجسدي، الاجتماعي، و حتى السياسي الذي تناولته السينما بشكل كبير في الفترة الأخيرة. لينتقل العنف بذلك من الواقع إلى الشاشة، حتى إعتبر البعض أن السينما تروج للعنف من خلال أفلامها و إن كان ذلك

---

[1] مينا ممدوح ، مقال سبق ذكره

[2] سلوى اللوباني ، ثورة يوليو و السينما المصرية ، مقال سبق ذكره

[3] مينا ممدوح ، مقال سبق ذكره

سوى إلتقاط لسخط المجتمع، واضطرابه إلا أنها في كثير من الأحيان بالغت في المعالجة، فالعنف ليس نمطا سائدا، و إن وجد فهو يعبر عن حالة شاذة ليس إلا .

ومع ذلك كثيرة تلك الأفلام التي قدمت مصر بإعتبارها موحدة من خلال شعور بالقومية ينمو نتيجة لتعاون يعبر حدود الطبقة الاجتماعية، و يوجد رغم الإنقسامات والنزاعات الملحوظة[1] كما أن الذاكرة الثقافية لأمة لديها ماض مجيد هو موضوع للكثير من الأفلام الأخرى.

ومنه ظلت السينما لسنوات عديدة من خلال العديد من نماذجها بين النقد الاجتماعي، السياسي وحتى الديني من خلال تناول ظاهرة الإرهاب وحتى صورة الاسلاميين ،إذاهتمت الدراما بالتعاطي مع موضوع الإرهاب الذي تراوح بين الإرهاب كتطرف ديني أو إرهاب للمواطن في إطار العنف السياسي ،وما بين عنف الجماعات المتطرفة وجماعات التعصب الديني ،وعنف الاجهزة الأمنية في الدولة (العنف البوليسي).

ولتقدم السينما من خلال أعمالها العديد من الممارسات العنيفة خاصة مع ازدياد ظواهر العنف في المجتمع ، لتهتم السينما بالتعاطي مع هذه المواضيع على الرغم أن العنف في السينما يدخل تحت طائلة قائمة الطابوهات الشهيرة و التي تضم الجنس و الدين.

ولتشهد بذلك السينما منذ ثورة 52 ورصد لتلك الشخصيات التي كانت في صراع مع السلطة الأمنية من "فيلم الوحش" لصلاح أبو سيف" ، السلطان لعاطف سالم ،و " ريا و سكينة " وغيرهم ،كما كان للعنف السياسي مكان كبير في السينما وتراوحت بين تلك النوعية التي عالجت فترة الكفاح الوطني و النضال ضد الإستعمار كفيلم" في بيتنا رجل " لهنري بركات ،" ثمن الحرية ،" شيء من الخوف " ،" إعدام ميت ..الخ .بالإضافة إلى تلك الموجة من الأفلام السياسية التي عرفت باسم أفلام مراكز القوى التي ظهرت بعد إنقضاء حكم الناصري، وأظهرت مظاهر التعذيب السياسي للمعارضين السياسيين في عهد " الناصر". ومن بين تلك الأفلام " أسياد وعبيد" لعلي رضا،ماوراء الشمس" لمحد راضي،و " الكرنك" لبدرخان و البريء".[2]

[1] أنظر : محمد طبيشات ، مقال سبق ذكره

[2] ضياء حسني ، **العنف في السينما المصرية**، http://digital.ahram.org.eg/articles.aspw?serial=798698&eid=1328 ، 2015/4/22،الساعة9:51

1.2 الإرهاب وعلاقته بالتطرف الديني في السينما المصرية :

إختلفت مواضيع الدراما السينمائية بين الإرهاب السياسي و الإجتماعي ، فالسينما إهتمت بالإرهاب وجذوره ومحاربته منذ البداية بغض النظر إذا كان ذلك الإرهاب باسم الدين أو السياسة.

وبالرغم من أن الكثير يؤسس لبداية السينما المصرية في تناولها لقضية الإرهاب الديني مع فيلم " الإرهابي " إلا أن محاولة التنبيه الأولى للإرهاب كانت من خلال " الشياطين"1977،وقد كان أول فيلم يناقض قضية الجماعات السياسية الإرهابية في مصر مع الإحتلال الإنجليزي . وأن قضية الإرهاب وقتها لم تكن تشغل الرأي العام ،إذ لم يكن لها حضور واضح في مصر الستينات و السبعينات[1] .

بالرغم من أن المجتمع المصري شهد موجة من العنف الناتج عن إنتشار الارهاب ،إلاأن السينما المصرية لم تنقل هذا الواقع في الكثير من الأفلام حيث أنه حتى في نهاية الثمانيات و بداية التسعينات كانت الأفلام مأخوذة عن قصص أجنبية عن العنف حتى مشاهد القتل و تبادل النيران الكثيفة ، فجاءت غريبة عن واقع المصري الذي لم تسمح لها السلطات الحاكمة في كل العصور تناول ماهو عنيف لما يشكل تهديدا واضحا.ولتظهر في تلك الفترة ما يسمى" سينما الفتوات" خاصة من خلال ملحمة نجيب محفوظ" الحرافيش"[2] .

والسينما لدورها التنويري جاءت مناهضة لذلك العنف أي كان نوعه ، لتتناول ومنذ الثمانينات قضية الإرهاب الذي كان منتشرا على نطاق واسع آنذاك.

والعديد من الأفلام حملت من خلال أحداثها المليئة بالإجرام ،الإرهاب و الدماء كإنعكاس لإلتزام سينمائي في رصد ومتابعة هذه القضية ،وجذورها ونتائجها على المواطن وحتى رصدت شخصية الإرهابي و عملت على تقديم تحليل نفسي لتلك الشخصية الإجرامية.[3] وعلى الرغم أن الإرهاب في إطار تلك الحركة الإسلامية المسلحة في مصر ظهر في السبعينات من خلال ذلك التطرف الديني الإسلامي ، كما أن السينما من حيث تناولها لتلك الشخصية المتشددة دينيا قد بدأ منذ زمن طويل من خلال " مراتي مدير عام"1966 لفطين عبد الوهاب، حيث قدم نموذج من التشدد الديني الذي يمنع المرأة من تولي منصب مدير عام .

---

1 ناصر العراق،**الإرهاب في السينما ..من ريا وسكينة وخط الصعيد حتى تجار الدين،** http://www.cairodar.com/396848/2015/4/22،الساعة9:51

2 ضياء حسني ، العنف في السينما المصرية، المقال نفسه

3 أنظر: أحمد السيد، **من الإخوان الى داعش..السينما أخطر جندي مجهول في الحرب على الإرهاب** ، صدى البلد ،بدون عدد-www.el: http balad.com/1275341/2015/4/22،الساعة9:45

وفي معالجات كثيرة لرجل الدين في أفلام ك" الزوجة الثانية" 67،والأرض70أسست لشخصية الملتزم أو المتزمت دينيا في إطار أورثه شخصية المتطرف دينيا في إطار صورة سلبية كاريكاتورية بشكل عام لتكسبه بعدا برغماتيا إنتهازيا دون أن تقدم حتى مايبرر تاريخية تلك الشخصية ،وهذا ماجعل السينما تدور ومنذ سنوات في فلك معالجة واحدة لتلك الشخصية[1] .

حتى أن البعض يرى أن الخيال السينمائي نادرا مايتعامل بموضوعية مع موضوع الإرهاب و الإرهابيين، إذ يلجأ إلى الصور النمطية الكاريكاتورية للشخصيات التي تمارس العنف.[2] مع أن بعض الأعمال حاولت أن تقدم بعدا هاما لفهم الخلفيات المحركة لعنف تلك الشخصية في الفضاء العام لنذكر فيلمي سعد عرفة" غرباء"73و" الملائكة لا تسكن الأرض"74 إذ قدم كشف لدور المؤسسة في شخصية الإرهابي.[3] .

وقد زخرت السينما بأعمال تناول الإرهاب لنذكر منها " الإرهاب "89 لنادر جلال ،و الذي تزامن مع بداية ظهور الإرهاب في المجتمع عقب إغتيال السادات ، ليبدأ تصاعد المد الإرهابي مع الجماعة الإسلامية و التنظيمات المتطرفة من التكفريين و الجهاديين .وبذلك كانت محاولة لرصد الظاهرة، والاقتراب منها بشكل فاضح.[4]

كما إعتبره البعض الخطوة الاولى سينمائيا في الحرب على الإرهاب، ولعل نمط الارهابي في الفيلم غير ماهو متعارف عليه ، فالإرهابي كشخص يرهب الناس ويستخدم السلاح لأغراض شخصية وتحقيق مصالحه غير الإرهابي في هذا الفيلم الذي لم يكن هناك أهداف واضحة لتنفيذه لتلك العمليات الارهابية.[5]

ومع إستمرار محاولات إغتيالية لقيادات أمنية أو سياسية أو فكرية مثل إغتيال رفعت المحجوب" 1990 و "فرج فودة"92،ومحاولة اغتيال " حسن الالفي"93و نجيب محفوظ94 وصولا لمحاولة إغتيال الرئيس مبارك في أديس أبابا95، ومع تصاعد العنف في الصعيد الذي شهد مجابهات يومية أشبه بالحرب المفتوحة .

---

[1] أنظر:بشار ابراهيم و آخرون، **الإرهاب و السينما–جدلية العلاقة وامكانيات التوظيف**،دار المدارك للنشر و الترجمة و التعريب ، ط1،بيروت ،2010،ص31 –32

[2] أمير العمري ، **رحلة بالكاميرا داخل عقل الإرهاب** http://www.life-in-cinema.blogspot.com/209/08/blog-post27.html تاريخ 2015/4/22،الساعة11:29

[3] بشار إبراهيم و آخرون ، الإرهاب و السينما ، المرجع السابق ،نفس الصفحات

[4] بسنت جميل ، **الإرهاب على شاشة السينما**، بوابة اليوم السابع التعليمية و المعرفيةhttp://www.cairodar.com/395083 ، 2015/4/22، الساعةا 9:42

[5] أحمد العدلي ، **الإرهاب في السينما المصرية** ، http://www.elcinema.com/news/nw678933673 ،تاريخ2015/4/22،الساعة9:36

وبالرغم أن الكثير يرى أن السينما في ظل هذه التطورات لم تتحرك بشكل سريع لمعالجة هده القضايا إلا أنها حاولت نوعا ما معالجة ظاهرة الإرهاب من خلال عدة أعمال منها :" الإنفجار"90 لسعيد مرزوق[1] الذي تناول شخصية منتمية لإحدى المنظمات الإرهابية تقوم بالتفجير والاختطاف و تسلم رهائن مقابل مسجونين إرهابيين وغيره.
[2]،وحسب بعض النقاد مطلب الإرهابي في الفيلم غير واضح أسبابه من الأساس فلماذا تلك العمليات الارهابية، وتحت اي سياسة ينتهجونها؟ [3]!

وحتى أن هناك من يرى أن الفيلمي " الإرهاب" و "الإنفجار" لا يخرجان في إطار معالجتهما لقضية الإرهاب عن الخطاب الحكومي الذي يرى أن الارهاب مؤامرة خارجية ،وهدا التفسير طغى بشكل كبير على معظم المعالجات السينمائية .

بالرغم أن ظاهرة الإرهاب نتجت عن تلك البنية الاجتماعية من فقر و تهميش سياسي و اقتصادي أو تأويل ثقافي للطبقات المتوسطة و الفقيرة للعلاقة بين الدين كإطار مرجعي ثابت و الحياة [4] . بالإضافة إلى هذين الفيلمين نجد " الخطر"90لعبد اللطيف زكي ،الذي تناول مفهوم الإرهاب كفعل عنيف لإرهاب الغير بعيد عن التطرف الديني.[5]

بينما البعض يرى هذا الفيلم لم يوضح أهداف العمل الإرهابي الذي أقدمت عليه المجموعة الاجرامية حتى بدت دوافعها سادجة[6].بالإضافة لهذه الافلام نجد " الارهاب و الكباب"1992 لشريف عرفة و الذي بدوره ذهب بعيدا عن التطرف الديني ، وطرح فكرة الارهابي من خلال تحول كل مواطن محبط لمشروع إرهابي صدفوي ،ذلك أن الإرهاب مشروع صدفوي تحت قمع و قهر الحياة اليومية في مصر ،وفي ظل دولة لا تعرف حقيقة الإرهابيين ولا يهمها غير صورتها و هيبتها بغض النظر عن مشروعية أهداف أو مطالب الإرهابي الذي يتعاطف معه الجمهور لأن مطالبه مشروعة من خلال فئة تبحث عن العدالة .والإرهابي هنا لا لحية ولا جلابيب بيضاء وغيره [7] .

---

[1] بشار إبراهيم و آخرون ، الإرهاب و السينما ، المرجع السابق ، صص35-45

[2] أحمد السيد ، بالصور من الإخوان الى داعش....، مقال سبق ذكره

[3] أحمد العدلي ، الإرهاب في السينما المصرية ، المقال نفسه

[4] بشار إبراهيم و آخرون ، الإرهاب و السينما ، المرجع السابق ، ص45

[5] أحمد السيد، مقال سبق ذكره

[6] أحمد العدلي ،مقال سبق ذكره

[7] بشار ابراهيم و آخرون، المرجع نفسه،صص47-52

وبالتالي اعتبر البعض الفيلم لا علاقة له بالإرهاب ، فهناك رشوة و عقبات إدارية مع ظاهرة الارهاب ،و الإرهابي هنا غير حقيقي.[1]

ويجدر الإشارة أن البداية الحقيقية –حسب البعض– لإنتقاد التيارات الدينية بدأت في فترة الثمانينات ،و اشتدت في التسعينات وخاصة مع عرض فيلم " الإرهابي "94 لنادر جلال [2]،وقد ناقش ظاهرة الإرهاب و التطرف من جذورها ،فأظهر جميع الأطراف المرتبطة بالصراع و المواجهة ، إذ توغل داخل بيوتهم ، ونقل إلى الشاشة مفرداتهم اللغوية و الحوارية،وكشف بعض خططهم الزمنية، وكيفية أداء اعمالهم.[3] والفيلم رصد ظاهرة العنف في ذات الوقت كاغتيال المفكر " فرج فودة" 92 ورجال الشرطة و مهاجمة الأتوبيس السياحي ، فهي عمليات انتشرت في تلك الفترة لتشهد مصروقتها مدا واسعا للجماعات الدينية المتطرفة و تصاعدا في منحى أعمالها الإرهابية الموجهة ضد أجهزة الدولة ومؤسساتها وضد المواطنين .

وحتى الفيلم صور بسرية بسبب خوف صناعه من تعرضهم لأي عنف لمهاجمتهم تلك الجماعات[4]. ذلك أنه كضربة للمتطرفين يفضح قبح تلك الجماعات المتاجرة بالدين في الوقت الذي أرهبت فيه المجتمع المصري[5] ،وليعتبر فيلم الإرهابي من طليعة الأعمال التي ناقشت ظاهرة الارهاب بجرأة و شجاعة ، وأوردت الظاهرة لكثير من المشاكل التي يعاني منها المجتمع من فقر، جهل والبطالة ،فكل ذلك مهد لأرض خصبة لإستشراء ظاهرة الارهاب[6]، وليعد بذلك من أعمق الأفلام التي تناولت الإرهاب ،ونجحت في العمق فيه وحتى التأثير الكبير على قطاعات واسعة من جمهور السينما ومتابعيها على إمتداد الوطن العربي[7]

---

[1] أحمد العدلي ، مقال سبق ذكره.

[2] أنظر : أحمد فؤاد، **ملامح الأعمال الفنية السياسية: انتقاد الإخوان و التعاطف مع الشرطة** ، http://www.al-monitor.com/pulse/ar/originals/2014/10/egypt-cinema-criticize-politic-support-police.html،2015/5/26،الساعة14:58

[3] محمود قاسم، ملخص كتاب" الفيلم السياسي في مصر، مقال سبق ذكره

[4] أنظر:أحمد العدلي ،مقال سبق ذكره

[5] ناصر عراق ، مقال سبق ذكره

[6] أشرف بيدس ، **الارهاب في السينما : تخاذل مقصود أم وعي مفقود**، الحوار المتمدن، العدد2356، http://www.alhewar.org/debat/show.art-asp ?aid=138838،2015/4/22،الساعة10:03

[7] بسنت جميل ، الارهاب على شاشة السينما ،مقال سبق ذكره

وقد رسمت شخصية الإرهابي من حيث هوعنيف، برغماتي إنتهازي، مقاوم للتغيير ،مؤمن بالسمع و الطاعة ،تابع لغيره ،عميل لجهات أجنبية ، حاقد طبقيا ومكبوت جنسيا .أما الجماعات الإرهابية فهي أقرب للتنظيم العصابي ، لاتعترف بالقانون الأخلاقي إلا في حدود مايبرر أفعالها ، أفرادها يتحدثون اللغة الفصحى، شكليا اللحية و علامة الصلاة و الجلباب الأبيض و السروال القصير. و أمير الجماعة هو الحاكم الأعلى ، لاوجود للشورى أو ديمقراطية في تنظيمها الداخلي ، تتحرك في الظلام غالبا وغيرها. [1]

ومن بين الافلام التي عالجت الارهاب هناك كذلك "كشف المستور" لعاطف الطيب ، و" الناجون من النار" 96 لعلي عبد الخالق ، فقد كان في"كشف المستور" الإرهاب حبكة فرعية و أخيرة في أحداثه من خلال دور تلك الجماعة الإسلامية المتطرفة في إغتيال البطلة التي كانت سابقا عملية لدى المخابرات للإيقاع برجال السياسة العرب من خلال إنتماءها لشبكة دعارة تمارس عملها بعلم السلطات المعنية.

أما فيلم " الناجون من النار" فقد حمل اسم جماعة " الناجون من النار" الشهيرة التي قامت بمحاولات اغتيال 87لكل من وزير الداخلية آنذاك اللواء " النبوي اسماعيل"و " حسن ابو باشا" مدير مباحث أمن الدولة ،و الكاتب الصحفي " مكرم محمد أمين " و قد كان زعيم الجماعة طبيبا[2] وليتعرض الفيلم للجماعات الإسلامية المتطرفة و المواجهة للسلطة، وقد تراجع منتجه عن عرضه خوفا من تلك الجماعة حتى 2006 تم عرضه[3].في حين اعتبره الناقد " على أبو شادي" مناصر لفكر الجماعات الإسلامية بسبب قصور التفكير و غياب الوعي .

بالإضافة إلى هذا الفيلم هناك" طيور الظلام" الذي رصد ظاهرة الارهاب ،وربطها بالفساد المتفشي في المجتمع المصري ،وهي المعالجة الأولى التي تبحث في السياقات المجتمعية المنتجة لجدلية الإرهاب و الفساد، كما ترصد توغل الحركة السياسية الإسلامية في المجتمع المدني ممثلا في النقابات المهنية ،وكيف شكل هذا التوغل رافعة سياسية أو رافدا مدنيا مدافعا عن الإرهاب ومتصل به اتصالا عضويا .

كما تم تسجيل لأول مرة كلمة" الاخوان"كجماعة داعمة للإرهاب ، وهو منطق ظهر أول مرة في تاريخ معالجة الظاهرة سينمائيا ، كما جاء إشارة لظاهرة الإسلام السياسي الذي ولد في السبعينت كتحول من الشيوعية إلى الإسلام السياسي،

---

[1] بشار ابراهيم و أخرون ، مرجع سبق ذكره،صص58-60

[2] أحمد السيد، مقال سبق ذكره

[3] أحمد العدلي ، الإرهاب في السينما المصرية ، مقال سبق ذكره

وذلك يجمع متنقاضات تصل إلى حد الكلاشيه في معالجة الأصول التاريخية لظاهرة الإسلام السياسي بشقيه العنيف و السلمي ذلك أن الحركة الإسلامية تربت داخل الجامعة زمن السبعينات و كانت على عداء مستحكم بتيارين الشيوعي و الناصري حتى أن السادات إستغلهم في تصفية التيارين السابقين .[1]

لذلك إن الإسلاميين ليس لهم علاقة باليسار، و بذلك لا يجب الخلط بين الإخوان المسلمين و بين جيل الوسط من الحركة الإسلامية و الذي يمثل رقما تنظيميا هاما في الإخوان و غيره من الناشطين الإسلاميين كإطار فضفاض يضم مجموعة " حزب الوسط "و أشخاص ناشطين في المجال الدعوي و الحقوقي .ولعل هذا الخلط دفع أعضاء الإخوان المسلمين بإتهام أن الفيلم بتكليف من الجهات الأمنية ،ومهاجما للتيار الإسلامي.[2]

و إلى جانب " طيور الظلام " ذهب المخرج يوسف شاهين إلى التاريخ الأندلسي في فيلمه " المصير"97 متتبعا رحلة الإرهاب الفكري ، وهو الفيلم الأكثر صبغة سياسية من بين كافة الأفلام ليربط الإرهاب بالعقيدة[3].

فأحداث الفيلم تدور في القرن الثاني عشر(12) ميلاديا في الأندلس حيث العالم ابن رشد الذي يتعرض لحرق كتبه مرة من قبل الجماعات المتطرفة[4]،والتي تحاول كذلك تجنيد الابن الثاني للخليفة المنصور لقتل أبيه ليتولى الحكم بدلا منه[5] .

وعليه تتناول الفيلم إرهاب الفكر المتمثل في العقيدة ، التي استخدمتها الجماعة كغطاء لأفكار عنف وجهل تنبذ التنوير وتصل لحرق كتب " ابن رشد" وقتل من يواجههم و استغلال ظروف البلاد للضغط على الحاكم لتحقيق مطالبهم وهنا الإرهاب متصل بالسياسة و السلطة ،و يوضح مدى خطورة الإرهاب على مر التاريخ.[6]

وقد لخص الفيلم رأي القوى التنويرية اليسارية من الإرهاب و التطرف، والمتاجرة بالدين، ذلك الصراع بين القوى التنويرية و الجماعات على الولاء للحاكم لتحقيق مصالح. وبالتالي رصد الفيلم تلك القوى التنويرية التي جاءت من خلال " حزب التجمع اليساري المصري" الذي دخل مع النظام حرب مواجهة الإسلام السياسي من باب نصح الدولة الغافلة عن مصالحها مما أدخل الدولة في صراع بين أصلها المدني و طارئها الديني .

---

[1] بشار ابراهيم و آخرون ، مرجع سبق ذكره،صص61-65

[2] بشار ابراهيم و اخرون ، مرجع سبق ذكره،ص66

[3] محمود قاسم ، ملخص كتاب" الفيلم السياسي في مصر، مقال سبق ذكره

[4] أحمد السيد ، مقال سبق ذكره

[5] محمود عاشور، **أفلام في السينما المصرية رصدت الارهاب و حذرت منه،** http://www.filfan.com/news/details/45278،تاريخ2015/4/22،الساعة9:56

[6] أحمد العدلي ، الإرهاب في السينما المصرية، مقال سبق ذكره

ولعل هذا مايرويه التاريخ السياسي الواقعي ، فحالة الرفض لفلسفة " ابن رشد" ، تزامنت مع إسقاط تاريخي تمثل في تكفير المفكر المصري" نصر حامد أبو زيد" وفصله عن عمله الجامعي نتيجة أبحاثه حول تاريخية النص الديني 92 ،و التي مثلت نوع من الخيانة لقوى النخب الدينية وقتها ، تلك القوى التي ساعدت الدولة بكتاباتها و دعمها النظري، لكن الدولة باعتها.[1] وقد كان هذا الفيلم من الأفلام التي قدمها " يوسف شاهين " لمعالجة موقفه من الإرهاب و التطرف ، بإعتباره من السينمائيين الجادين بإلتزامهم بتقديم أفكار سياسية جماهيرية، ولطالما عرف بفكره و رؤاه الجريئة[2]

بالإضافة إلى " المصير" طرح فيلم " الآخر"99 ، ليعرض الفيلم إنتقاد لأوضاع إقتصادية و سياسية، وهيمنة أمريكا على العالم لخدمة مصالحها ،وطرح نماذج مختلفة من المجتمع : رجال الأعمال والعولمة الحديثة و سيطرتها على إقتصاد العالم لصالح الولايات المتحدة الأمريكية و الجماعات المتطرفة و الأسر المصرية البسيطة و الروابط التي تجمعهم في ظل نظام فاسد[3]،كما جسد صراع الأديان و الصراع الحضاري .

وبذلك كثيرة تلك الأعمال التي جسدت قضايا الارهاب وأدانت التطرف ،ووقعت في مجابهته.

ومع ذلك ظل التطرق بعيدا عن التعمق في غالبية الأفلام حتى مع توغل تلك الظاهرة لتشكل أبعادا دولية و إقليمية من أفغانستان إلى إفريقيا الى أمريكا . و لكن مع ذلك العمل الارهابي الذي استهدف الرئيس مبارك في أديس أبابا عاد موضوع الإرهاب للساحة السينمائية وبقوة من خلال أعمال منها :" أمن دولة"99 لنادر جلال[4]، ليعرض صراع عصابات إرهابية مع أجهزة الأمن .

و اعتبر الفيلم –حسب البعض- عرض لعصابات إرهابية بدون أهداف واضحة ومضمون محدد لهم[5] .ولنجد كذلك فيلم " الأبواب المغلقة" 2001 لعاطف حتاتة ، الذي شكل كخلفية حقيقية لنمو ظاهرة الإرهاب و التطرف ليقدم الفيلم لأول مرة المؤسسات الإجتماعية الخدماتية التي إحتلت الفراغ الذي أحدثه الدولة بإنسحابها من مناطق الفقراء . وبالتالي رصد عالم الجماعة الدينية كمؤسسة تكافل اجتماعي و أخلاقي.[6]

---

[1] بشار ابراهيم و اخرون ، مرجع سبق ذكره،ص66

[2] أنظر: حسن حداد، مرجع سبق ذكره،صص57-58

[3] أحمد العدلي ، مقال سبق ذكره

[4] بشار ابراهيم و اخرون ، مرجع سبق ذكره،ص73

[5] أحمد العدلي ، مقال سبق ذكره

[6] بشار إبراهيم و آخرون ، مرجع سبق ذكره،صص74-75

وقد كان الفيلم ضد الإسلاميين ، ومثله مثل جميع الأفلام المصرية التي تناولت مسألة التعبئة السياسية في أرجاء المنطقة ، فالتصوير المعتمد من الدولة للإسلام السياسي يتجاهل عادة وجود الاسلاميين في المؤسسات الحديثة مثل نظام التعليم العام، رغم أن الاسلاميين ليسوا غرباء عن مثل هده المؤسسات ،فالفيلم انتقد السياسيات الإسلامية بلغة تدين المؤسسات القومية المصرية ،حتى أن البعض إعتبره نتاج" العولمة" خاصة أن تمويله أتى من مؤسسات ثقافية فرنسية.[1]

ويجدر الإشارة إلا أنه على مدى العقدين الآخرين تشكلت سياسيات السينما المصرية بالمسائل الأعرض مثل العولمة الاقتصادية و مفاهيم الهوية الوطنية ، لتعالج بعض الأفلام موضوعات سياسية صريحة بما في ذلك الحلم الأمريكي وحركات الإعتراض الإسلامية وغيرها.

وكل ذلك ضمن السينما التجارية التي غالبا ما إنتهت مواضيعها بالمتاجرة بالقضايا ليس أكثر ، وقد كان فيلم " المافيا" 2002 كمحاولة لتناول قضية الإرهاب من قبل " شريف عرفه" .

كما ويجدر الاشارة أن حركة " العولمة الاقتصادية" وتلك التطورات التقنية في العقدين الأخيرين ألقت بظلالها على الصناعة السينمائية ، ومع تلك لنقلة النوعية التي خلقت تساؤلات حول كيفية التعامل مع تلك الروح المؤمركة في معالجة القصة، وتكنيك التصوير و الإضاءة في استنساخ هوليودي كادري.وهذا مايكشف عن سياسة صناعة الأفلام حيث فكرة الإرهاب المعولم كما قدمتها أحداث 11 سبتمبر سيطرت على الفيلم ، وتم طرح الإرهاب من خلال خطاب الدولة على أنه مؤامرة دولية ضد مصر ،ولم يختلف عن ما أنتجه الخطاب السينمائي الهوليودي عن الإرهاب بإعتباره مؤامرة دولية و أن المعركة هي مع إسرائيلي ، إرهابي أو مع علماني إرهابي.[2]

فقد ساهمت أحداث الحادي عشر(11) سبتمبر 2001 في عودة تيمة الارهاب كتيمة فرعية في الأفلام المصرية، خاصة تلك الافلام التي تعاملت مع القضايا السياسية كمطلب جماهيري، ذلك الطابع الدولي أغرى كثيرين بربط الداخل بالخارج ،ولم تعد تهمة أن مصر مصدر الإرهاب لصيقة بها ، بل أصبح الارهاب مرتبط كذا بالممارسات الأمريكية و الإسرائيلية في المنطقة، فلم يعد الإرهاب نتيجة بنية اجتماعية مختلفة ،ولكن نتيجة عدة عوامل ليصبح الإرهاب دوليا .

وبالتالي أصبح هذا الموضوع أكثر تعقيدا ،وخطورة ومن تلك المناطق الملغومة و الشائكة ، فهذا الإرهاب الجديد إختلف على الشاشة الفضية .

---

[1] وولتر آرمبرست،**الأفلام السياسية وسياسات صناعة الافلام** ، جريدة الصدى، بدون عدد،http://carnegieendowment.org/2008،2015/5/26،الساعة14:44

[2] بشار ابراهيم و آخرون ، مرجع سبق ذكره،ص73

ليختلف الإرهاب في مفهومه و أسلوبه عن الماضي حيث إزداد توحشا و التغير الذي طرأ على الارهاب اليوم الممنهج خاصة مع دخول أجهزة مخابرات دولية في اللعبة ، والسينما في حربها على الإرهاب أنتجت العديد من الأعمال [1].

لنجد في هذا الصدد فيلم " أمير الظلام" 2002 الذي قدم نموذج الإرهاب الدولي من خلال إرهابي دولي يقوم بإغتيالات سياسية ،والذي يواجه الإرهاب هنا هم المخابرات و ليس أن الدولة .

وبالتالي كان من بين الأفلام التي عالجت الإرهاب كمؤامرة دولية تستهدف الرؤساء بالاغتيال ، تتورط فيها إسرائيل (الجواسيس الاسرائيليين) .وهنا الإرهابي لا ينتمي للحركة الإسلامية كما جرى سابقا في العديد من الأفلام بل إلى إسرائيل أو الإرهاب الأسود هو من يهدد الأمن القومي المصري.

وهذا نفسه ما ذهب إليه فيلم" السفارة في العمارة" من خلال تناول الإرهاب من خلال قضية فلسطين ، مع أن النشاط الإرهابي في مصر لم يمس يوما قضية فلسطين من قريب أو من بعيد ، ولا يتجاوز الأمر في خطاب الجماعات الإسلامية المناهضة للحكم في مصر حدود إستعارة القضية في إطار خطاب دولي معمم ، أي أنه جزء من خطاب الجماعات الإسلامية الدولية كالقاعدة وحتى هده لا توجد أدلة حقيقية في تورطها في صدام مباشر مع مصالح إسرائيل.

وبالتالي لايمكن الربط بين قضية الإرهاب هنا بفلسطين. وبين الإرهاب (الدولي) كمؤامرة خارجية و الإرهاب (الجماعات الإسلامية المتطرفة) كظاهرة إبنة الفقر الاقتصادي و ظروف اليأس السياسي و الإجتماعي المعمم جاء تناول قضية الإرهاب خاصة مع تفاقم الظاهرة.[2]

لينتبه صناع السينما إلى هده الظاهرة المخيفة ،و بدؤوا برصدها في عدة أفلام لعل من أشهرها " دم الغزال"2005 لمحمد ياسين ، والفيلم مستوحى من قصة شخص أطلق على نفسه " أمير دولة إمبابة" 1994، فالفيلم يقدم قضية الإرهاب من خلال أحداث حقيقية في حي " الإمبابة الشعبي" ، وتدور أحداثه عن عالم الفقراء و المهمشين ليكتشف عن إنفعالاتهم و إحباطاتهم ،و يسلط الضوء على مجتمع مليء بالمتناقضات[3]

[1] أنظر: أحمد السيد ، مقال سبق ذكره

[2] بشار ابراهيم و آخرون ، مرجع سبق ذكره،صص80-83

[3] حسن الحداد ، مرجع سبق ذكره ،ص120

وليخوض في أعماق المجتمع المصري وخاصة الجزء الكبير الذي يعيش محاصر من الفقر و العشوائيات و غياب الرعاية الصحية [1] ، تلك العشوائيات التي تعتبر موطن للتطرف و العنف ،وضحايا تلك الظروف يلجئون للعنف كحل ، ذلك الإرهاب الذي راح ضحية الأبرياء و يظهر من خلال إستخدام قوات الأمن لفتاة فقيرة كطعم للإيقاع بإرهابي لينتهي بمقتلها .

ليقدم الفيلم رؤية خاصة في مواجهة التطرف بكافة أنواعه، و تقديم الأسباب كالجهل و البطالة و الفقر، كل تلك الأسباب التي تناولتها الأفلام السينمائية كإطار نظري مؤسس لظاهرة الإرهاب و التطرف الديني.[2] فقد كان الفيلم – حسب البعض– تعرية للجهل و التهافت الفكري من حيث النفاذ إلى جوهر التيارات الدينية المتطرفة، والقبض على جذور التطرف ومحركاته ، وتعرية أسسهم و أسانيدهم الفكريةو الحركية[3]

وكثيرة تلك النوعية التي رصدت ظاهرة الارهاب من خلال هذا الجانب ، وإتفقت على تحديد نفس المحركات للظاهرة لنجد كذلك فيلم حين ميسرة 2007 ، الذي تناول العشوائيات كمعاقل للارهاب، إذ يعرض تلك الحالة المعدمة التي تدفع للتطرف والإجرام ليستغل ظروف الشباب لتنفيذ تلك العمليات الإجرامية، لتعتبر تلك العشوائيات وكرا للجماعات الإرهابية لصعوبة الوصول إليها من الأمن لضيق شوارعها و بيوتها المفتوحة على بعض[4] .

وإلى جانب " دم الغزال "و " حين ميسرة " .نجد كذلك فيلم " عمارة يعقوبيان " 2006 لمروان حامد الذي قدم أنماط مختلفة داخل المجتمع من خلال علاقة الإرهاب بالفساد ، فالتناقضات الطبقية و الإجتماعية و السياسية تعد سببا في ظاهرة التطرف ، والجماعة السلفية هنا في صيغتها أقرب لجماعة التكفير[5] فقد إعتبر النظام السياسي وممارساته من ظلم وفساد سياسي، وكذا الانقسام الطبقي كل ذلك يجعل المجتمع أرضية صالحة للإرهاب[6] .

---

[1] محمد عبد الرحمن ، **الإرهاب يعود للسينما المصرية** ، ايلاف الالكترونية ، العدد 4528، http://elaph.com/web/entertaiinment/2006/1/119723.htm،تاريخ2015/4/22،الساعة10:14

[2] أنظر : أحمد العدلي ، مقال سبق ذكره

[3] بسنت جميل ، مقال سبق ذكره

[4] أحمد العدلي ، مقال سبق ذكره

[5] بشار ابراهيم و آخرون ، مرجع سبق ذكره، صص86-89

[6] امير العمري ، **النقد الإنجليزي و فيلم " عمارة يعقوبيان " ترحيب بالجرأة السياسية و تحفظات فنية** ،-http://middle-east-online.com/ ?id=19503، تاريخ2015/3/3،الساعة19:36

كما اعتبره محمد بدر الدين" وثيقة فنية وسياسية ترصد عصر مبارك من خلال واقع مرير، فيكفي أنه ضمن الأفلام " للكبار فقط [1]، ذلك لتميزه في الطرح لذلك الثالوث المحرم (سياسة، الدين و الجنس) ليقدم تلك الخلفيات الإجتماعية و الثقافية المتعددة و حتى السياسية لخطاب الإرهاب و التطرف[2].

وعليه هناك عدة نماذج تطرقت للإرهاب و التطرف الديني غير السابقة هناك كذلك " دكان شحاتة" لخالد يوسف ، و " أحلام مسروقة" لمحمد كمال القليوبي ، و"كباريه " لسامح عبد العزيز" 2008.وكثيرا ما إرتبط مفهوم الارهاب و التطرف الديني بفكرة الجهاد لنذكر من هذه الأفلام على سبيل المثال لا الحصر فيلم "كباريه" ، فالإرهاب هنا لايستهدف مراكز الأمن ولا رجاله بل إستهدف " ملهى ليلي" ، ليقدم الفيلم خلية إرهابية تقدم على عمل إجرامي " أو ما أسمته استشهادي وبذلك صورت الدراما السينمائية تلك الجماعة في إطار الجماعة الإسلامية المتطرفة التي تسعى لتطبيق الشريعة الإسلامية وتعاليم الإسلام بشكل متعصب ،وحتى مغلوط في غالب الأحيان وصولا لإراقة الدماء ،والقيام بالعمليات الإجرامية بدعوة الجهاد في سبيل الله [3].

ومنه ارتبط الارهاب على الشاشة السينمائية بالإسلاميين بالدرجة الأولى منذ عرض فيلم " الإرهابي " لحتى عرض فيلم " الجزيرة 2" ، ليقدم الخطاب الفيلمي صورة نمطية قد تكون موجودة بالفعل أو لا تكون لكنها على كل حال لا يمكن أن تكون نمطا سائدا مسيطرا، حيث تكون الصورة التي يتم استدعاؤها بمجرد ذكر مصطلح" الإسلاميين" .

كما يقول" ادغار موران :" ماشاع استعماله في وسائل الاعلام الغربية =يختزل كل اسلامي في إسلاموي- إسلامي متطرف ،و كل إسلاموي هو إرهابي محتمل".

وبالتالي تختزل الإسلاميين الذين يشكلون تيارات و مستويات مختلفة في صورة واحدة ، بحيث الإدانة الغربية ليس فقط لذلك التيار الذي يتبنى العنف و التطرف ولكن إدانة لكل تيار إسلامي وخاصة ذلك الرافض لمنظومة الحداثة الغربية و التبعية و الهيمنة أو على الأقل عدم إبداء المرونة اللازمة ،و كذا رفض الإقصاء العلماني الذي يحصر الدين في المرجعية الفردية أو يستحضره إجتماعيا و سياسيا كمكون ثقافي فقط ، وليس كمرجعية مقدسة ملزمة. [4]

---

[1] محمد بدر الدين، 12 فيلما سينمائيا تنبأ بثورة يناير منذ 1976، مقال سبق ذكره

[2] أنظر: حسن الحداد ، مرجع سبق ذكره، صص105-106

[3] بشار ابر هيم و آخرون ، مرجع سبق ذكره ، صص96-97

[4] أحمد سالم ، **صورة الإسلاميين على الشاشة** ، عن مركز نماء للبحوث و الدراسات ، ط1، بيروت، 2014، صص8-11

ويرجع ذلك أن القوة العالمية الأصولية ، وكل الصور المختلفة و الخصوصيات = هرقطات ، وبهذه الصفة فهي مكرسة إما للدخول راضية أو مرغمة للنظام العالمي ،و إما التلاشي .وبالنسبة لهذا النظام كل شكل عاص هو بالقوة إرهابي.[1]

ولطالما إستطاعت السينما من خلال صورتها البصرية و مؤثراتها التعبيرية تقديم نوع من الخطاب الإيديولوجي فيرصد صورة الإسلاميين ، وربطهم بظاهرة الإرهاب والذي يرجعه البعض لخطاب السلطة التي تقف وراء صانعي الأفلام ، ومصالح الممولين التي تأثر بطريقة أو بأخرى على صناع السينما .وفي هذا الصدد يقول " هربرت شيلر":" ...وسائل الإعلام المصرية سواء نشرت الأخبار، أو البرامج الحوارية أو الافلام أو المسلسلات كلها تعاني في غالب أحوالها من حالة دعائية شديدة المباشرة و الفجاجة"، لتتحول بذلك في غالب الأعمال من كونها دراما و إبداع فني إلى خطبة توجيه ارشادية[2] .ولا شك أن هذا يرجع للتدخل الواسع للسلطة من خلال جهاز الرقابة على الأفلام ، لذلك تكون السلطة السياسية شريكا أساسيا في صناعة الصور[3] .

وبالرغم من ذلك تبقى للسينما المصرية دور تنويري وتوعوي في كثير من القضايا. ولعل الصراع بين الدولة و التيارات الإسلامية كانت بدايتها مع إغتيال " حسن البنا" ردا على إغتيال أفراد من الإخوان المسلمين لمحمود فهمي النقراسي ،وكذا حادثة اغتيال السادات في حادثة المنصة من قبل " جماعة التكفير و الهجرة "وصولا لمحاولة إغتيال الرئيس المخلوع " مبارك" في أديس أبابا .ولم يظهر الصراع مع الإسلاميين على شاشة السينما إلا في بعض النماذج الفنية.

ويجدر الإشارة أنه وحتى مع التمدد المجتمعي للتيار الإسلامي منذ السبعينات لم تخض السلطة صراعا مع الإخوان في تلك الفترة من عبد الناصر إلى السادات وحتى عهد مبارك في التسعينات.

وحتى في إطار تلك المستجدات الإجتماعية و الأمنية و الدولية وتنامي التيار الإسلامي إستدعى تفعيل التغطية السينمائية للإسلاميين كتشكيل للوعي الاجتماعي على صورة تخدم السلطة بالدرجة الأولى .ومنذ فيلم " الإرهابي" كانت السينما تهتم برصد الإسلاميين تحديدا تيار العنف و التطرف ،وقدمت تنميط فج لعرض صورة الإسلامي وكأنه محاكاة للأفلام الأمريكية في فكرة يلخصها لكي لاتكون إرهابيا يجب أن تكون حداثيا .

---

[1] أنظر: جان بودريار، **روح الإرهاب** ، الهيئة العامة للكتاب ، بط، القاهرة ، 2010،صص75-78

[2] أنظر: أحمد سالم ، مرجع سبق ذكره، ص179

[3] بشار ابراهيم و آخرون ، مرجع سبق ذكره، ص285

ولعل من أهداف تنميط صورة الاسلامين وربطه بجماعات العنف هو تنفير المجتمع منهم ،حيث ذلك التنفير لم يكن مقتصرا على جماعات العنف بل حتى حتى التيارات الاسلامية التي لا تتبنى العنف ، إذ تم الجمع بين التيارات الإسلامية المتطرفة و غير المتطرفة وبين المحافظة التدينية الإجتماعية وكل ذلك في سياق واحد ليخلق نوع من النفور من حالة التدين بشكل عام[1] .

فتلك الأعمال الدرامية في عرضها للتيارات الإسلامية قد صورت رجل الدين بشخصية المتطرف ، المتعصب و الرجعي مع التخويف من الإلتزام الديني بإعتباره معوق للحياة المتفتحة ، لتقديم قراءة للإخوان المسلمين بمعزل عن الأبعاد الإجتماعية للظاهرة لتكتفي بمايروجه النظام عنها ،كما حدث في العديد من الأفلام التي قدمت فكرة الإرهاب لصورة ناس غرباء عن المجتمع ، حاقدين ،و أنهم حالة مرضية يحملها النظام مسؤولية حيال هذا الواقع بوصفها خارجة عن المجتمع ، وليس نتيجة متغيرات أصابت المجتمع ،و لنلتمس رفضا للحالة الاسلامية و كأنها حالة أسقطت على المجتمع علما أن الدين الاسلامي هو مكون روحي وثقافي للمجتمع العربي المسلم[2].

وبذلك صار التدين فزاعة تخشاها الناشئة ،" بالرغم أن الشعب المصري هو أول شعب يصل الى الوجدانية في العالم ، وقد وجد الدين في مصر جوا مهيبا جعله يتأصل فيه تأصلا لم يبلغه في مكان آخر ،فمصر قد عرفت التدين ولكنها لم تعرف التعصب .فسلم الدين فيما كما يقول العقاد من لوثة العصبية العمياء ذلك أن المصريين لم يقبلوا أبدا أن يتحولوا عن التعاليم الدينية السمحة خاصة أنه شعب شهد تعايش للأديان المختلفة[3] .

ولعل هذا التنميط –حسب البعض- يرجع لمن يقفون وراء المعالجة السينمائية الذين يحرصون على تغطية أو ستر أي نموذج إيجابي للإسلاميين ،بالرغم من المعروف أن التيار التكفيري في المجتمع هو " التكفير و الهجرة" الذي يكفر الدولة و الشرطة بل يتعداه لتكفير جميع أفراد المجتمع وهذا توقف نشاطه في السبعينات وحتى الثمانينات كانت المواجهة المسلحة مع جماعة الجهاد لكن تنميط الإسلاميين عموما في جماعة التكفير للمجتمع لا يجعل المعركة فقط بينها و بين السلطة بل بينها وبين المجتمع نفسه .

كما أن تنميط الإسلامي في صورة إنسان مصاب بحالة من الكبت و الهوس الجنسي هذا مانجده في الطرح الفكري العلماني من خلال ذلك التحليل النفسي الذي يرجع التحريم المفرط للجنس هو ذاته شكل من أشكال الاهتمام الزائد بالجنس .

---

[1] أنظر : أحمد سالم ، مرجع سبق ذكره، صص184-199

[2] أنظر : نجوى زيدان ، **الدراما العربية و السياسة** ، مجلة الفن الاذاعي، العدد 178،مصر، 9تشرين الثاني 2010،ص174، http://www.RTis53.com، 2014/2/14،الساعة22:00

[3] أنظر: ماجدة مراد، شخصياتنا المعاصرة بين الواقع و الدراما التلفزيونية، مرجع سبق ذكره، ص76

وإذ مايفسر الكثير من العقد.وهذا مانجده في طرح بعض رموز التيار الإسلامي في عدة نماذج فيلمية منها: الإرهابي ، الارهاب و الكباب، عمارة يعقوبيان ، دم الغزال و غيرهم .

وبالتالي كان هذا التنميط جائرا لعدة أسباب: أن في الحركات الجماهيرية التي عرفتها مصر يناير20110 لم تشهد أدنى صورة تحرش أو إساءة للمرأة من قبل الإسلاميين بعكس بعض الحركات التي شهدت تحرش ووصل للإعتداء الجنسي ، كما أن الإسلاميين لا يعيشون في مناطق معزولة بل هم في جميع بنى المجتمع ،و إذا ما حدث فعل عنيف أو متطرف من قبل جماعة يكون حالة شاذة وتمثل نموذج فردي ،ذلك أن الإرهاب و التطرف هي حالات نفسية و سلوكية يمكن أن تجدها حتى لدى العلمانية و غيرها .أما من ناحية تصوير موقف هده الجماعت من المسيحيين –حسب البعض –فقد جاء التناول في أقبح صوره و أشدها إيغالا في التطرف ، وكأنه يرصد العداء بين المسلمين و المسيحين ويرجعنا للحملات الصليبية وغيرها .

فهذا التصور غير صحيح ،فالإسلاميون بما فيهم تيارات العنف(الجماعة الاسلامية و الجهاد) لا يعترضون على توظيف النصارى في الدولة ولربما إعتراضهم فقط على منصب رئيس الدولة وبعض المناصب العليا كرئيس الوزراء.

وبالتالي الإرهابي المتطرف، و الذي يطالب بتحكيم الشريعة و إقامة الحدود وصولا للعداء مع المسيحيين بتشدد زائد، وحسب البعض هو أحيانا رد فعل سواء على تدليل الدولة لهم وقمعها للإسلاميين أو على بعض ممارسات قيادات الكنيسة في السنوات الأخيرة ،ولعل هذا ماذهب إليه فيلم " حسن ومرقص" لتنميط الإسلاميين في مجموعة متطرفين يلاحقون قسيسا ويحاولون الفتك به، وهذا التنميط يراد منه تخويف للمسيحيين من جهة، وتقبيح خطاب الشريعة من جهة أخرى.

وتبقى الإشارة إلى العامل الطبقي في تنميط الإسلاميين فيه من خلال أن الإرهابي من خلفيات فقيرة دائما ، على غرار بعض الأفلام نجد أن الطموح السياسي المحرك للإسلامي ،وحتى أن بعض التمثيليات رصدت واقع الدولة في حكم الإخوان في إطار دولة انتهازية منافقة في تطبيق الشرع ، تعمل على تصفيات حسابات قديمة ، تستغل الدين لتحقيق مآربها الشخصية ،و أنها ضد العلمانية و التقدم الاقتصادي .[1]

[1] أنظر : أحمد سالم ، مرجع سبق ذكره، ص200-211

و لعل هذا ماروج له النظام من خلال الربط بين الإسلاميين و التخلف الاقتصادي و الانحدار الطبقي مقابل الرقي الطبقي والحداثة العصرية التي عليها المجتمع الحداثي المتخيل ،ولعل هذا ما يفسر تلك الانتقادات التي وجهت للإخوان في فترة حكمهم وليت تصوير الإسلاميين على أنهم أعداء الوطن ،وهم نتيجة مؤامرة خارجية من خلال التركيز على فكرة التمويل الخارجي في معظم التمثيليات .

وبذلك لم تنمط الأعمال السينمائية شخصية الإسلاميين فحسب ،وبل حتى نمطت تلك المحركات و الأساليب المؤدية و المكونة لهذه الجماعة ، إذ أن غالبية المنظمين لها من الشباب المقهورين و المهمشين اجتماعيا و اقتصاديتا .ولعل هذا ما ذهب إليه " اريك هوفر"في كتابه(المؤمن الصادق) بقوله :" الفقراء ، والمحبطين و الفاشلين إجتماعيا ، والمنبوذين و العاجزين عن الإنجاز الفردي هم الشخصيات الأساسية المرشحة للانضمام للحركات الاجتماعية الثائرة " .[1]

ولكن الذي لا شك فيه ان التيار الإسلامي كأي تيار يوجد فيه طبقات اجتماعية دنيا ،ووسطى وعليا سواء الطبقة الإقتصادية الإجتماعية أو التعليمية الثقافية.

إذ يجدر الاشارة ان نسبة الطبقة الاجتماعية الوسطى والاقتصادية وحملة الشهادات العليا هي نسبة لا يستهان بها في الإسلاميين ، و إذ الفقر والتهميش كسبب كاف لإنضمام الشباب للتيارات الإسلامية .

ألسنا هنا بصدد التساؤل عن مسؤولية السلطة المترهلة القمعية الفاشلة إقتصاديا و سياسات تنموية وخاصة أن الدراسات العلمانية في تحليلها للحالة الاسلامية ركزت على إنتماء شباب الطبقة الوسطى و الطموحين الذين تمت محاصرة طموحهم ولم يجدوا فرصا سياسية و إجتماعية و إقتصادية كافية وحماية لمكانته من الإنهيار ينظم لتلك الجماعات .

ولعل هذا التحليل يقود للدور الذي تلعبه الدولة في تجاهل الشباب كعصبة لأي حركة إجتماعية في العالم وكما يجدر الإشارة أن ظروف نشأة الجماعات الاسلامية كانت في الجامعات المصرية في حكم السادات ،وليعد النظام بالدرجة الأولى إحدى دوافع للإنضمام لتلك الجماعات عندما لا يوجد إطار سياسي وطني جاذب للشباب .

[1] أنظر : أحمد سالم ، مرجع سبق ذكره، ص200-211

وعليه إن التغطية التي قامت بها الشاشة المصرية لتيارات العنف كانت خطابية دعائية وضعيفة إلى حد كبير وأشبه بالندوات الفكرية بإستثناء أعمال قليلة، كان التناول الدرامي تشويه لماهو إسلامي [1] ، وقد كان ذلك التشويه إما مقصودا عن عمد و إما تلقائي في نتيجة تعاطيه ،وعن مفاهيم نمطية محددة مستوحاة من ظروف سياسية وإجتماعية[2]

ومع ذلك لا ننكر أن الخطاب السينمائي قد إتجه من خلال شاشته الفضية للمواجهة الفكرية للمأزق السياسي و الأمني المتمثل في الإرهاب التي تسبب ضررا للمجتمع و الدين نفسه، ذلك أن الدين الإسلامي دين يسر ، و سماحة و تعاون و محبة وليس تشدد أو تعصب أو ضرر بالغير.

ومن المدهش أن التأويلات السياسية و التاريخية لظاهرة الإرهاب و العنف الديني الإسلامي مطروحة منذ بدء صعود الظاهرة في بداية الثمانيات .

وبالرغم من نظرية الصحفي الفرنسي " ميشيل كيبيل" و التحليلات المعمقة حول تباينات البرامج الفكرية للجماعات الإرهابية لتطرح فكرة الفروق بين تنظيمات" الجهاد"،و " الجماعة الإسلامية" ," التفكير و الهجرة" ، و " الناجون من النار" وغيرهم .ومع ذلك لم ينعكس أي من الفروق في معالجة أفلام الإرهاب ،ولتحمل بعض الأفلام رسالة سياسية تعلي من الشأن الجبهوي على حساب الشأن الفني ، ولربما يرجع ذلك لصعوبات إنتاجية من جهة ،و للسلطة من جهة أخرى مما جعل معالجة هذه القضية بعيدا عن دقة الموقف السياسي أو القراءة الحيادية لوقائع الإرهاب وحتى مع تنامي الارهاب ليصبح كونيا .

ولتبقى العديد من القضايا بمافعله الإرهاب ،وما فعل بإسم الإرهاب من قبل تلك الجماعات الإرهابية و وحتى الدولة سرا لايعرفه إلا معتقلوا الجماعات في السجون وفي ملفات جهاز أمن الدولة المصري[3] ،وقد أدان النظام تلك الجماعات الإرهابية وخاصة الاسلاميين بمافيهم تلك الشرائح الإسلامية من الإخوان المسلمين و السلفيين التقليديين على تنوع إهتماماتهم العلمية و الحركية، بالرغم من محاولاتهم في كل مرة إظهار براءتهم من أعمال العنف، لكن لم تجنبه الحشد في جماعة العنف .وليظل خطاب السلطة يخلط بين الإسلاميين وجماعات العنف ،فالكل سواء.وليرجع ذلك لمواقفهم المسبقة مع النظام في ظل عبد الناصر حيث كانوا الإخوان المسلمين هم العدو .

---

[1] أنظر : أحمد سالم ، مرجع سبق ذكره، صص112-113

[2] محمد رضا ، **الاسلام على الشاشة بين السينما العربية و الغربية**

http://doc.aljazeera.net/cinema/2011/01/20111169540323101.html، 2015/4/22، الساعة11:22

[3] أنظر : بشار إبراهيم و آخرون ، مرجع سبق ذكره، صص99-102

وبذلك ظلت النظرة الإرتيابية تحيط بكل إسلامي ،وتم التعامل مع أطر قانونية محددة ،فأيا كان فكره وانتماؤه فهو يبقى أصوليا ويعاني مشكلة مع الحداثة الغربية ،أومع نظام الدولة الحديثة ،كما يمثل إحتياطيا إستراتيجيا لتيارات العنف ولعل هذه المعضلة التي عانى منها المسلمون بعد شن أمريكا حربها على الإرهاب .

وعليه عمدت الدولة عن عزل المتدينين عن معظم مؤسسات الدولة ، فالمشكلة القمعية عددت مفهوم الإسلام السياسي إلى جماعات و تيارات دعوية وتعليمية لا علاقة لها من قريب أو من بعيد لا بالإرهاب، ولا حتى بالصراع السياسي مع السلطة.

وفي استعراض لتاريخ تغير سياسة النظام مع الإخوان المسلمين الذي بدأ في نهاية 1994 من خلال سماح للإخوان المسلمين بتواجد محسوب سياسيا و إجتماعيا في برلمان1987-1990،وحتى السماح للجماعة بإنشاء حزب سياسي ظل مابين الحظر القانوني على الجماعة وعدم السماح بإنشائه، وبين تركه لها تترك في الفضاءات السياسية و الإجتماعية و النقابية.وحتى مع منتصف التسعينات خلال خوض معركة مع جماعات العنف ظل النظام يحييد الإخوان بل وحتى بداية خطوات حصار جماعة الإخوان التي حصلت في برلمان94 على مقعد.

ومنه بات النظام يرى خطرا في التمدد المجتمعي للجماعة، ذلك كونها جبهة المعارضة الوحيدة التي تملك رصيدا شعبيا.وبالتالي راح في إستمرار سياسته السابقة للتعامل مع الجماعة من خلال إضعافها .وحتى سنة 2010 وبخوض النظام معركة التوريث السياسي من خلال إنتخابات البرلمان،وتمرير لقضية التوريث .

ظلت السينما تقدم نفس الرؤية للإسلاميين لا تخرج عن إطار التدين نفسه ،وحتى في مواقف كثيرة طرحت إشكالية السينما تقف ضد الإسلاميين أو ضد التدين نفسه .حتى في أفلام كثيرة اعتبر التدين كمعوق اجتماعي على سبيل المثال لا الحصر" الثلاثة بيشتغلوها " ، " انا مش معاهم "..الخ[1]

وعليه عرضت صورة الإسلامين بصورة نمطية و سلبية في معظم الأفلام السينمائية ،ولعل السبب الرئيسي ذلك الخطاب الذي روجته السلطة آنذاك ،وكما أن السينما المصرية في معالجات كثيرة لم تكن قاصرة في تناول الإرهاب فحسب بل حتى أنها تجاهلت الكثير من أعمالها تلك الحرب التي دارت منذ بداية التسعينات في الصعيد بين الدولة ،و تلك الجماعات . وعلى الرغم أن أعمال الإرهاب في العاصمة كانت على خلفية الإنتقام مما يحدث في الصعيد، تلك المواجهات التي لم يتم التعامل معها سينمائيا إلا في أضيق الحدود [2]

[1] أنظر : أحمد سالم ، مرجع سبق ذكره، صص217-223

[2] أنظر: بشار ابراهيم ،مرجع سبق ذكره،ص102

ولعل فيلم " الجزيرة2"2007 من أكثر الأفلام التي تناولت تلك الجماعة الإرهابية المتطرفة في صعيد مصر في التسعينات ، وفي إطار ذلك الصراع مابين جماعة المخدرات و الأسلحة إلى جانب الأجهزة الأمنية ضد العناصر المتطرفة ،وليعرض صورة عن تلك الحرب الدامية ،وفي الفيلم تم الإشارة لجماعة الإخوان المسلمين من خلال تلك الجماعة الدينية المتطرفة التي تسعى لحكم الجزيرة. [1]

ومنه جاءت معالجة السينما في تناول ظاهرة الإرهاب ضعيفة نوعا ما بالرغم من محاولاتها العديدة لتصوير أبعاد الظاهرة و إظهار أسبابها وأطرافها وحتى أغراضهم سواءا كانت من أجل الدين أو من أجل السلطة،ورصد الشخصية الإرهابية ذلك أن الفن يهدف دائما للكشف عن القضايا ومعالجتها بشكل موضوعي ،وصادق لتوعية الجمهور[2] .

ومع ذلك عملت على تنميط للشخصية الإرهابية من خلال " الشيطنة" لتلك الجماعات أوراثتها لكلاشيه الأشرار في السينما المصرية بعدما كان الشرير سابقا هو زعيم عصابة أو تاجر مخذرات أصبح حاليا هو الإرهابي ،وتعالجها بوصفها ب" الغلظة و الاستبداد و التآمرية ، دون حتى أن تملك الجرأة على تحليل منابت هذه الغلظة، فإنفلات القيم وغياب أبسط الحقوق أنتج مايمكن تسميته بالتسليم القدري بسلطة الغاب ، تلك السلطة يقودها متحدثون باسم الدين[3] .

وبين تلك الجماعات المتطرفة التي هي نموذج للخلايا العنقودية المنفصلة التي تعمل بتكليفات عبر الأنترنت (فيلم الآخر و كذا حين ميسرة وغيرهما) وبين أولئك المنتمين لأبناء المجتمع ممن يعانون التهميش الإجتماعي و القهر و الفقره وغيره .

وحتى جاءت معالجة الشخصية الإرهابية في أحيانا أخرى من خلال منهج التحليل النفسي في محاولة التعرف على الدوافع المرضية للإرهابيين مع مزجه بإستعراض الدوافع الاجتماعية المحتملة أو حتى بجعل الموضوع مسيسا تماما و لتطرح رسالة سياسية تتفق و أغراض صناع الفيلم [4] .

فالسينما في تعرضها لقضايا الارهاب —حسب البعض–غلبيت عليها السطحية وتعاملت مع الظاهرة على طريقة رفع شعارات عادة ماتكون تحذيرية جعلت المشاهد يسخط على الإرهابيين دون أن يجعلوه يفهم أبعاد القضية.

---

[1] أنظر: أحمد فؤاد ،ملاح الاعمال الفنية السياسية : انتقاد الاخوان و التعاطف مع الشرطة، مقال سبق ذكره.

[2] أنظر : حليمة خطاب وسعد ياسين، **آراء سينمائيين ونقاد وعلماء اجتماع : كيف عالجت السينما قضايا الارهاب والفساد و الادمان؟**،الحياة ،العدد13125

http://www.daharchives.alhayat.com/issue_archive/hayat int/1999/2/12، 2015/1/31،الساعة13:57

[3] أنظر: بشار ابراهيم ،مرجع سبق ذكره،ص93

[4] أنظر: أميري العمري ، رحلة كاميرا داخل عقل الارهاب،مقال سبق ذكره.

وقد يرجع ذلك إلى خوف السينمائيين من التعرض لردود فعل إنتقامية من الجماعات الإرهابية ذلك أن حتى السينما نفسها واجهت الإرهاب من حيث حصارها وإتهامها بأنها ضد الدين وشكل من أشكال الكفر وبدأت حملة ضدها وحرق أفيشات الأفلام ، كما أن الإرهاب من جهة أخرى من القضايا الإجتماعية و السياسية و الدينية الخطرة .

ولعل الكثير يخلط بين الدين و السياسة في تناول القضية وهو من المواضيع الجادة و الجريئة التي ليس فيها أي مجال للخيال–حسب البعض– لذا يجب تحري الموضوعية وهده الإشكالية التي يواجهها بعض السينمائيين.

ومع ذلك استطاع الكثير سبر أغوار الظاهرة، ولم تتوقف عن محاربة الإرهاب[1] .

وبالتالي حاولت السينما المصرية على مدى سنوات التطرق للظاهرة من خلال أعمال فنية مختلفة،ليجمل الفن السينمائي سلاح التنوير و الكشف و التحليل عبر العديد من الأفلام التي إنحازت الى جانب القيم الانسانية و الدينية و الثقافية المعتدلة و الصائبة ،وإضطلعت بدورها في الكشف و التعرية ، وفي الإشتباك العميق و الجاد مع أفكار المتطرفين و إنحيازاتهم و الإضاءة القوية والفاعلة على تناقضاتهم وتضارب أسانيدهم .تلك الموجة الفنية و السينمائية التي أثمرت عن تعديل كبير في وجهات نظر الجمهور ،وعن دعم غير محدود للدولة و الأجهزة الأمنية في محاربة الإرهاب.[2]

وبالرغم من ذلك تظل معالجة السينما للإرهاب في أضيق الحدود حتى أن البعض تجنب الدخول إلى هذه المنطقة الملغومة ،والبعض الآخر اكتفى برصد الظاهرة وأسبابها معتمدين على النهايات الدراماتيكية دون تقديم أي حلول للظاهرة .لتكون المعالجة للتأكيد على وجود الظاهرة[3]

ومع إرهاب اليوم الذي أخذ أشكال مختلفة مع تنامي العنف ، لتستمر مصر في خوض حربها ضد الإرهاب من خلال حرق المنشآت والتفجيرات و الهجومات في جنوب سيناء وغيرها .لذلك لابد من وجود أفلام سينمائية جديدة مواكبة للعصر الحالي بكتابات أكثر عمقا في تناول قضية الارهاب ، و إستخدام تقنيات فنية حديثة تجسد خطة ممنهجة من صناع السينما لترصد أفكار التطرف الإرهابي الجديد وخاصة مع ظهور مايسمى جماعة" داعش" المتطرفة اليوم، لتقدمها في أعمال فنية .

---

1 أنظر : حليمة خطاب وسعد ياسين، آراء سينمائيين ..كيف عالجت السينما قضايا الارهاب ،مقال سبق ذكره

2 أنظر: بسنت جميل ، الارهاب على شاشة السينما ، مقال سبق ذكره.

3 أشرف بيدس، الارهاب في السينما : تخاذل مقصود ام وعي مفقود، مقال سبق ذكره

ولعل هذا دور الفن الهادف الملتزم الذي وجب أن يتناسب مع الواقع ، ودور السينما التوعوي ضد التعصب ،وغرس القيم الوطنية و الايجابية و ترسيخ الإعتزاز بالإنتماء الوطني[1]، لابد من أعمال سينمائية جديدة و مقنعة وممتعة تغوص في الجماعات الإرهابية و تفضح جهلها و إنغلاقها و إبتعادها عن سماحة الدين الإسلامي الحنيف [2] .

2-1 قضايا الإغتيال السياسي في السينما المصرية:

وقد عالجت السينما قضايا العنف من عنف الجماعات المتطرفة إلى العنف السياسي من خلال قضايا الإغتيال السياسي ، حيث لم يكن بعيدا عن السينما المصرية التي تخوض هده التجربة المثيرة المعروفة بفيلم" الاغتيال السياسي"[3] .

وقد كان فيلم " في بيتنا رجل" 1961 لهنري بركات أول فيلم يناقش قضية الاغتيال السياسي ، و قد أكد على فكرة الإغتيال بدلا من إدانتها –بوصفها عملا فرديا إرهابيا- بإعتبار أن البطل قومي يقدم على مقاومة الإحتلال الإنجليزي من خلال إغتيال واحد من السياسيين المتعاون مع الاحتلال[4] .

وكثيرة تلك النوعية التي تناولت قضايا الإغتيال السياسي التي كانت قد تكون حدثت بالفعل ، والثابتة تاريخيا أو حتى المتخيلة في واقع معروف بكثرة حدوث الإغتيالات السياسية فيه أورمزية في ظل ظروف استثنائية قامعة .

و منذ قيام ثورة يوليو سمح من خلال هامش حرية التعبير عن الإغتيالات السياسية في مرحلة الحكم الملكي ،وذلك إدانة للحكم السابق ووسمه بالفساد ،وتبشيرا بالنظام الثوري الجديد ،ونفس الشيء حدث مع حكم السادات الذي سمح بالحديث عن مساوىء الحقبة الناصرية في عهده.ولعل مايميز أفلام التي تعرضت للإغتيال السياسي أنها أفلام سياسية بحتة ،فلم يحدث فعل الإغتيال ضمن سياق إجتماعي أو كوميدي على سبيل المثال ،و إستند بعضها إلى الواقع التاريخي المصري سواء في الإعداد أو التنفيذ أو الهرب أو الشخصية و جاء العرض مجازا او رمزا مثل إغتيال الرئيس السادات في فيم" الغول" ،وعادة ماترسم هده الأفلام شخصية سيئة بمساوؤها وفسادها السياسي ، لتنفذ عمليات الإغتيال في صورة بشعة منفردة مؤلمة ودموية ،لتوليد العداء لدى الجماهير وتوعيتها إلى بشاعة النظام السلطوية[5] .

---

[1] أنظر: أحمد السيد، مقال سبق ذكره

[2] ناصر عراق،مقال سبق ذكره.

[3] حسين عبد البصير،**الاغتيالات السياسية في السينما المصرية**، الوطن الإكترونية،http://www.elwatannews.com/news/details/9213،2015/4/22،الساعة10:44

[4] ناصر عراق ، مقال سبق ذكره.

[5] حسين عبد البصير، المقال السابق

وقد أشير للإغتيال السياسي في أكثر من عمل فني منها أمير الظلام ،ظاظا وغيرهم .فظاظا عكس لإغتيال رئيس ديمقراطي –إختاره الشعب –من قبل أمريكا لأنه حمل برنامجا وطنيا للقضاء على الفساد و إستعادة مصر لمكانتها دوليا وهنا الإغتيال لم يكن لشخصية سيئة كما جرى سابقا ،كما جاء الإغتيال في فيلم " أيام السادات" من خلال إغتيال السادات في حادثة المنصة .

وعليه أفلام الإغتيال السياسي غالبا ما تظهر الشخصية المغتالة بشكل سلبي ،أو الشخصية الوطنية التي ينبغي تصفيتها لأنها تشكل تهديدا لمصالح البعض أو مصالح جهات خارجية .

3-1الإرهاب الدولي في السينما المصرية:

عالجت السينما مختلف قضايا العنف بمختلف أشكاله من العنف الديني (الجماعات الإسلامية المتطرفة) من خلال الإرهاب وعلاقته بالتطرف الديني و إلى العنف الدولي (الارهاب الدولي) من خلال قضية أحداث11 سبتمبر و إحتلال أمريكا للعراق ،وتعذيب المساجين في سجن أبوغريب وغيره . وحتى أن بعض الأعمال السينمائية حسب البعض روجت للعداء لأمريكا أو للسامية، ومع ذلك لم تعبر إلا عن أفلام بسمة وطنية وقومية،و أبعد من أن تكون موجهة للعداء لأمريكا في العالم العربي .

كما يشير اليه الإعلام الأمريكي .وليكون معالجة تلك الأفلام في إطار العولمة و تحدياتها وحرب العراق ونتائجها الوخيمة وغيره ولعل من النماذج المعبرة عن ذلك على سبيل المثال فيلم " ليلة البيبي دول"و كذا فيلم " ليلة سقوط بغداد"[1] ليعكس الفيلمين أحداث 11 سبتمبر، و احتلال أمريكا للعراق بدعوى محاربة الإرهاب،و انعكاسات ذلك على المجتمع العربي .

فمن خلال فيلم" ليلة سقوط بغداد " 2005 لمحمد أمين ليصور تلك الهواجس المتشابكة حول الحرب ومعاداة الولايات المتحدة الأمريكية ، من خلال إلقاء الضوء على جبن النظام الأسبق " مبارك"،وخنوعه أمام الإمبراطورية المتفردة بالعالم " أمريكا" ، ليطرح التي الهواجس النفسية التي عاشها المواطن العربي و المصري على وجه الخصوص منذ إحتلال العراق وخوفه من أن يكون الدور القادم عليه .[2]

[1] أنظر : وولتر آرمبرست، الأفلام السياسية و سياسة صناعة الافلام ، مقال سبق ذكره

[2] أنظر: حسن الحداد، مرجع سبق ذكره،ص130

وليوضح تلك السياسة التي تسعى من خلالها أمريكا للسيطرة على العالم من خلال التعتيم و التجهيل و التبعية الدائمة للغرب ،وسط تلك الأوضاع من القهر و الإحباط وفقدان الأمل في مستقبل أفضل وحرمان من أدنى الحقوق في ظل النظام الأسبق ، الذي اعتبر عميل لأمريكا.

4-1العنف السياسي في السينما المصرية :

اجتهدت السينما على مر عقود لتعكس صورة من الواقع الاجتماعي المصري ،وقد ركزت في العقد الأول من القرن العشرين على وضع الفرد داخل المجتمع من خلال تحديات واجهته بقسوة ،مثل الخشونة المفرطة من قبل أجهزة الأمن وصلت لدرجة الاشتباه الدائم في كل الأفراد في التواطؤ ضد النظام أو المساهمة في زعزعة الاستقرار .

تلك الحالة من الطوارئ استمرت لثلاثين سنة مما جعل الدولة من خلال أجهزتها الأمنية تملك مطلق الحرية ،و السلطة التامة في القبض على أي مواطن، واستجوابه وحتى حبسه و تعذيبه داخل السجون دون وجه حق بمجرد الإشتباه في تورطه أو حتى إبداءه لرأيه أو مشاركته في إعتصام أو تظاهر ليلقى أسوء معاملة لدرجة أفقدت المواطن هويته المصرية ولعنها وسخطه من كل شيء.[1]

لتكون السينما تلك المرآة العاكسة لواقع المواطن المصري في ظل فترات مختلفة ،وماتعرض له من إرهاب سياسي في إطار العنف البوليسي، لتكون السينما ومنذ ثورة يوليو52 تمارس إنتقادها لتلك الممارسات غير الإنسانية و الوحشية التي تتم في السجون من تعذيب وإهانة وغيره، لما تمثله من إهدار لكرامة المواطن المصري و اذلال له .

كثيرة تلك النوعية التي تناولت قضايا تعذيب الثور ،والمقاومين ضد الإحتلال في سجون المحتل الإنجليزي ،وظلت ترصد تلك الممارسات العنيفة في حق المواطن منذ الاحتلال ،وإبان الحكم الملكي .

لتشهد السينما تلك الأفلام المعبرة عن رفض شعب مصر للإحتلال الإنجليزي ،وممارساته القمعية و التعسفية في إطار قضية إنتهاك حقوق الإنسان ،وتعبيرا لفساد الحياة السياسية المصرية آنذاك في ظل الملكية.[2] واستمر ذلك التناول في ظل الحكم الناصري لتظل قضية حقوق الإنسان في ظل سجون الاحتلال لتركز معظم الأفلام على فترة الكفاح الوطني و النضال ضد الاستعمار

[1] أنظر: وليد رشاد ، مرجع سبق ذكره،ص89-131

[2] أنظر: سلوى اللوباني ، مقال سبق ذكره

ومن بين هذه الأفلام نجد:" في بيتنا رجل" ،و " ثمن الحرية" ليرصدا حالات التعذيب من قبل الإحتلال الإنجليزي لأفراد الشعب المصري ،والعنف السياسي الذي لم يكن مقتصرا على التعذيب داخل السجون بل يتعداه لإستخدام العنف ضد المتظاهرين وحتى العنف ضد الفاسدين من رجال السياسة و المال في إطار التصفية الجسدية (الإغتيال) وفي هذا الصدد نذكر فيلم " صراع في الوادي " ليوسف شاهين و " الفتوة " لصلاح أبو سيف ليوضح الفيلمين العنف القائم على بسط النفوذ الإقتصادي من أجل السيطرة على السوق .

بالإضافة إلى فيلم" الغول" لسمير سيف ،و " اعدام ميت" لعاطف الطيب جاءت لترصد العنف ضد الفاسدين من رجال السياسة و المال في المجتمع المصري[1] . ولم تخرج السينما عن الإطار الناقد لتلك الممارسات و الأوضاع السياسية ، لتطرح أفلام تعالج الحياة السياسية في كل فترة، وتحديدا نظام الحكم وممارساته و أجهزته .فجاءت تلك النوعية التي إنتقدت مراكز القوى في عهد عبد الناصر من خلال عدة أعمال نذكر منها :" إحنا بتوع الأتوبيس "1979 الذي رصد التعذيب الشديد داخل السجون ليتناول بذلك إنتهاك حقوق الإنسان في عهد عبد الناصر وسياسته القمعية.ونجد كذلك فيلم" الكرنك" الذي رصد قضية التعذيب من خلال جهاز المخابرات التي تعتقل المواطنين من دون وجه حق ، وتلفق التهم سواء بالإنتماء لجماعات معينة أو حتى أنها ضد النظام[2] .

بالإضافة إلى" أسياد وعبيد" لعلي رضا و"ماوراء الشمس" لمحمد راضي وكلاهما رصدا واقع المخابرات المصرية بعد هزيمة67 ،ليتناولا إرهاب الدولة و العنف السياسي [3] . لترصد تلك النوعية من الأفلام مظاهر التعذيب السياسي للمعارضين السياسيين وغيرهم في العهد الناصري[4]

وقد ظلت هذه الانتهاكات تمارس ضد المواطن المصري في ظل حكم السادات وديمقراطيته المزعومة وحتى في ظل حكم " مبارك" في ظل تلك الدولة البوليسية، لتستمر تلك الأجهزة الأمنية تقبض على المواطنين وتحاسب كل صاحب فكر على أنه يعمل لحساب جهة معينة أو ضد النظام ،وحتى الفنانين و المفكرين لم يسلموا من تلك الإعتقالات والإنتهاكات لتمارس تلك الأجهزة معهم أقصى أشكال التعذيب [5] .

---

[1] أنظر: ضياء حسني ، العنف في السينما المصرية، مقال سبق ذكره.

[2] أنظر: سلوى اللوباني ، مقال سبق ذكره

[3] أنظر : جان الكسان ، مرجع سبق ذكره،ص70

[4] أنظر: ضياء حسني ، العنف في السينما المصرية، مقال سبق ذكره

[5] أنظر: وليد رشاد، مرجع سبق ذكره،صص132-133

ومنه ظل الفن السينمائي يرصد تلك الانتهاكات من خلال عدة أعمال فنية لنجد على سبيل المثال " الهروب" 1991 لعاطف الطيب ليرصد الفساد الذي طال المؤسسة العسكرية (الشرطة المصرية) وكيف صارت تتلاعب بأهل مصر مقدما صورة عن كيفية تعامل النظام السياسي مع معارضيه من خلال إستخدام العنف من خلال العنف البوليسي من قبل الأجهزة الأمنية[1].

بالإضافة إلى فيلم "البريء"86 الذي رصد التعذيب داخل السجون المصرية ،وكذا فيلم " الهجامة " لمحمد النجار وكذلك فيلم" زوجة رجل مهم"لمحمد خان88 الذي إنتقد ممارسات رجال المخابرات من خلال تلفيق التهم للأبرياء في ظل أحداث 18 و19 يناير77 بحجة الحفاظ على أمن الدولة[2]،ليرصد بذلك ممارسات الوحشية للدولة البوليسية من خلال تحكم رجل الشرطة فارضا سطوته بدعوى الحافظ على الأمن و الاستقرار.

وبالتالي الإشارة إلى قضية الإرهاب السياسي من خلال التعذيب داخل السجون ، والفيلم جاء كنوع من التحليل النفسي حتى لا يصطدم مع السلطة ومع ذلك إستطاع الفيلم تناول إنحراف والنظام لخدمة السلطة بدل خدمة الشعب [3] ،وذلك بحجة حماية الوطن والمحافظة على إستقراره ،مع أن الوطن يحتاج للنقد لكي يتطور و يصبح أقوى ويحمي نفسه عبر شعبه الواعي لا عبر أجهزته الأمنية الغاشمة التي انكسرت بيد الشعب عام1977 و2011.

ولعل هذا مارصده فيلم " هي فوضى؟ "ليوسف شاهين وخالد يوسف" ليرصد ممارسات الأجهزة الامنية في عهد مبارك من تهريب وإعتقال للمواطن دون وجه حق وغيره من قبل أمين شرطة فاسد الذي قام بممارساته الوحشية ضد المواطنين بدعوى الحفاظ على الأمن و النظام العام .

فتلك الأجهزة التي كان المفروض أن ترعى مصالح المواطن وتحقق له الأمن و الآمان لكنها في المقابل إستغلت لتضييق الحريات و إذلال المواطن. [4]وليست وحدها الأجهزة مسؤولة عن ذلك الإرهاب والبطش حتى النظام و السلطة فمحاولاتها المستمرة لخلق أخطار تهدد الوطن هي من قبيل الألاعيب التي يخدعون بها الناس للتحكم بيهم وصرفهم عن أمور أخرى أهم أو بالأحرى واقعية كالفساد ونهب مقدرات الشعب وثرواته[5].

---

[1] أنظر: وليد رشاد، المرجع السابق ،صص48-57

[2] أنظر : سلوى اللوباني ، مقال سبق ذكره

[3] محمد سيد عبد الرحيم ، **صعود الدولة البوليسة في "زوجة رجل مهم** ،موقع الكتابة،-09-30-2013/http://alketaba.com/index.php 55-28/item/2179-wife.html،2015/3/7،الساعة23:03

[4] أنظر: وليد رشاد، المرجع السابق ص103-105

[5] محمد سيد عبد الرحيم ، المقال السابق

والحقيقة أن حالة الطوارىء التي فرضها النظام في مصر هي السبب في انتهاك كرامة الشعب المصري على يد تلك الأجهزة ،فبمقتضاها أصبح لرجال الأمن الصلاحيات و الإستثناءات لإنتهاك كرامة وإنسانية المصريين لأقصى درجة ،ولأن النظام كان فاسدا ولا يقبل المعارضه بطبيعته أخذ في إصدار الأوامر المباشرة و غير المباشرة لأجهزة الأمن لإتباع أقصى درجات العنف الجسدي لمعارضيه.والذي إنعكس في تحديد علاقة الحاكم بالمحكوم في مصر.[1]

ومنه حاولت السينما من خلال بعض السينمائيين الجادين رصد تلك الإنتهاكات خاصة إنتهاكات جهاز الأمن، فلطالما إرتبط مفهوم الأجهزة الأمنية بالرهبة ، لخوف لدى المواطن الذي عاش في قلق مستمر من إبداء رأيه ، والتعبير عن فكره في ظل دولة بوليسية قمعية ،والعديد من تلك الأعمال الفنية التي رصدت ذلك الخطر و القلق و حتى الإذلال الذي عاشه المواطن المصري .

ومن بين هذه الأعمال نجد " مواطن ومخبر وحرامي " 2001الذي تناول وحشية الجهاز الأمني في التعامل مع الشخصية من خلال شخصية المخبر، و "بنتين من مصر" ركز على فكرة أن مصر أصبحت دولة بوليسية والمواطن فيها معرض للتوقيف من قبل رجال الأمن في أي لحظة سواء إرتكب جرما أو لم يرتكب[2]. ولعل هذا مارصده كذلك فيلم "هي فوضى؟" للمخرجين " يوسف شاهين وخالد يوسف " الذي رصد العنف البوليسي ومظاهر القمع و الظلم و الإستبداد من خلال جهاز الأمن ضد المواطن[3].

وقليل تلك الأفلام السينمائية التي انتقدت بصراحة الدولة البوليسية على مدار تاريخ السينما المصرية منها على سبيل المثال لا الحصر :" غروب وشروق" ، "خارج عن القانون" ، "حين ميسرة" ، "بنتين من مصر" ،و"هي فوضى" وغيرها.وكثيرا ما كان هذا لموضوع بعيدا عن التناول الدرامي خوفا من الإصطدام بالسلطة ،ذلك أن جهاز الأمن يعد من رموز الدولة صمام الأمن في الدولة، والذي لا يمكن الاقتراب منه.

لذلك اعتمدت معظم تلك الأفلام في إنتقادها للجهاز البوليسي على التحليل النفسي لشخصية قد تكون في الغالب مضطربة نفسيا .وبالتالي شاذة ،ولا يمكن التعميم .

[1] أنظر: وليد رشاد، المرجع السابق ،ص140

[2] أنظر: وليد رشاد، المرجع السابق ،صص22-133

[3] عثمان تزغارث ، من الواقعية النقدية الى السينما السياسية ، مقال سبق ذكره

ومنه لا يمكن تنميط رجال الأمن في صورة واحدة ،وأحيانا قد تذهب الأفلام إلى إستخدام الرمز . وعليه ماتلك النماذج إلا نماذج فاسدة غالبا مايتم بالتصدي لها حتى من قبل الأجهزة الأمنية النزيهة[1] .

وبالتالي طرحت تلك النوعية صورة سلبية لرجل الأمن على شاشة السينما، وعرضت قضايا مثيرة للجدل ،ومع ذلك كثيرة تلك الأفلام التي قدمت رجل الأمن على الشاشة الفضية من خلال عرض حسناته، ونسب إليه من أمجاد في حماية أمن الوطن و أمن مواطنيه ،ولم تكن تلك السلبيات في نظر البعض غير نماذج فاسدة وشاذة لا تمثل الجهاز الأمني ككل، فهو في نظر الكثير من الأعمال السينمائية يمثل الحماية و الأمان ليوصل لحد التضحية من أجل الوطن.

حتى أن بعض الاعمال خلقت تعاطف مع الأجهزة الأمنية وخاصة مابعد انقلاب 30يونيو وسقوط حكم الإخوان ويرجعه البعض لما تريده السلطة من إبراز مساوئ حكم الاخوان، وذلك لم يكن بالجديد فلا طالما حاولت الأعمال الدرامية تمجيد رجل الامن، فبعد 25 يناير 2011 حاول صناع السينما خلق تعاطف مع رجل الأمن من خلال تقديم شخصيات فاسدة في أجهزة الأمن يتصدى لهم ضباط شرفاء ينجحون في تطهير الأجهزة الأمنية في النهاية.

وعليه حاولت بعض الأعمال تقديم الجانب الإنساني في رجل الشرطة كما قدمت جوانب سلبية فيه ، وهذا أمر طبيعي في التجسيد المتزن للشخصية[2] .ومع ذلك رصدت غالبية تلك الأفلام السينمائية المصرية ماعانى منه المواطن المصري وخاصة في ظل حكم " مبارك" من القهر و الإنتهاك وعلى الرغم من تجارية الانتاجات السينمائية من جهة ،وصعوبة الموقف وسط حالة توتر وقلل وترقب أمني شديد إستطاعت الدراما السينمائية أن تحمل نماذج مشرقة،وتتواجد بإيجابية و تتجنب السلبية وروجت لأفكار حول كرامة الإنسان،وهاجمت ذلك النظام الفاسد الذي هدد سلامة الوطن و استلب المواطن أدنى حقوقه

ويجدر الإشارة أن الأفلام التي لامست هموم الناس هي التي تجذب الجمهور المصري ليجد في السينما متنفسا ، وتفريغ لما يعيشه من قهر وكبت .[3]

---

[1] محمد سيد عبد الرحيم ، المقال السابق

[2] أنظر: حازم خالد ، **وقائع بوليسية على السينما** ، صحيفة البلد ، بدون عدد

http://www.baladnews.com/article.php ?cat=25&article=65535، 2015/4/22، الساعة11:06

[3] وليد رشاد ، المرجع السابق،صص131-132

3-قضايا الفساد في السينما المصرية :

حاولت السينما المصرية ومنذ بداياتها رصدت مختلف القضايا و الظواهر وسعت لتعرية كل ماهو سلبي ،وحتى محاربتها حيث ركزت العديد من الأفلام السينمائية على قضايا الفساد في مصر مثل الهروب بأموال البنوك ، الرشوة،غسيل الأموال وفساد الأجهزة الحكومية وغيرها ،لتركز معظمها على إبراز علاقة تزاوج السلطةمع المال ، تلك الثنائية التي فرضت نفوذها على الإقتصاد المصري ،وعلى مقدرات الشعب لتكوين ثروات على حساب المواطن العادي.

وبالرغم أن هذا التناول السينمائي لقضايا الفساد كان منذ البدايات الأولى للدراما السينمائية وخاصة مع ثورة يوليو52،وتبني الرئيس " عبد الناصر" للنهج الإشتراكي ، لتناول العديد من الأفلام لموضوع الفقر و إعلاء قيمة العمل و الجد و إدانة النماذج الإنتهازية و الممارسات السلبية كالرشوة و الفساد ومن نمادج السينمائية نجد " اللص و الكلاب " و ميرامارو غيرهما.[1]

ومع تبني سياسة الإنفتاح في السبعينات، ونتيجة لتلك التحولات الإقتصادية أفرزت العديد من السلوكيات السلبية وغير المشروعة كتبييض الأموال، النصب، الفساد..الخ ،فقد كانت هذه ضمن مجمل تلك التغيرات الإجتماعية التي طرأت على المجتمع المصري بعد الإنفتاح حيث سعت بعض الفئات الإنتهازية إستغلال ذلك وركوب موجة الإنفتاح لتحقيق مكاسب مادية لتظهر طفرة من رجال الأعمال الجدد.[2]

وبالتالي حاولت الدراما رصد كل ذلك ،ومنذ السبعينات ظهرت تلك الأفلام التي تناولت الصعود السريع لرجال الأعمال ،وبينت مظاهر الطبقة الطفيلية التي تراكمت ثرواتها تحت شعارات براقة ونشرت الفساد في المجتمع للتنوع تلك الأفلام مابين فساد الجهاز الإقتصادي إلى فساد الجهاز السياسي على سبيل المثال لا الحصر :" تيتو " لطارق العريان ، واحد من الناس، حسن طيارة ، أبوعلي ، معالي الوزير ، مهمة صعبة ، وش اجرام ...الخ.[3]

وقد كانت السينما لسنوات تتعرض للفساد السياسي في عدة أفلام على سبيل المثال :" على من نطلق الرصاص "، " شيء في صدري " ، شروق و غروب "،" حافية على جسر الذهب ،وكشف المستور..الخ [4].

---

[1] أنظر: وجدي حلمي عبد الظاهر ، **دور الدراما والبرامج التلفزيونية في معالجة قضايا الفساد** ،http:/laphblogs.com/post/181162.html/ ،2015/1/31،الساعة12:50

[2] أنظر: محمد الشربيني ، في الدراما التلفزيونية ، مرجع سبق ذكره

[3] أنظر: وجدي حلمي عبد الظاهر ، المقال نفسه

[4] حليمة خطاب و سعد ياسين ، مقال سبق ذكره.

وقد تزايد تناول قضايا الفساد في التسعينات وخاصة مع تطبيق سياسة الخصخصة في ظل الإقتصاد الحر والتي أفرزت عدة تغيرات و ظواهر ، و إذ أصبح صناع السينما أكثر انتباه لهموم الجمهورو تطلعاته و إنشغالاته وخاصة مع تواطؤ الدولة مع جماعة إقتصاد السوق بأشكال واضحة ،ومرئية بشكل فاضح ليتشكل الفساد عبر مختلف الأجهزة .

مع أن معظم التمثيليات ركزت على الفساد من خلال تلك الطبقة لناشئة في ظل الإقتصاد الحر،وهي متورطة في علاقة فاسدة مع الدولة إلا أنها تترك المشكلة بدون حل عندما تفضح الدولة بإعتبارها غير قادرة على الإرتقاء بنفسها من مجتمع مستحكم ينتج حكومات فاسدة والتي كان من المفروض أن تحارب الفساد، و تحافظ على النظام وتحقق العدالة ومع ذلك حافظت على نفس النظام ليحقق مصلحتهم الخاصة .[1]

وعليه في ظل تلك التحولات، وسيطرة قوى إقتصادية مارست كل الطرق غير المشروعة و الإنتهازية للسيطرة على السوق الاقتصادي ،وحتى السوق السينمائي الذي أضحى مجالا خصبا للإستثمار، لما يضريه من أرباح .

وبذلك تنامت النزعة التجارية في إطار تلك الأفلام التجارية وكانت الرغبة في الربح ملحة جدا ولو على حساب الفن نفسه .ليبتعد الكثير من أصحاب الإبداعات الجادة وسط تلك الضغوطات التي تمل عليهم لتقديم كل مايرغب فيه من يقف وراء صانع العمل السينمائي .

ومنه تعرضت البنية الثقافية خاصة إلى التردي في إطار سيطرة القيم المادية ، لتسيطر أذواق الفئات الجديدة التي أفرزها الإنفتاح و الإقتصاد الحر لتصبح ألوان الفنون و الفكر التافهة- جزء من الإنتاج الثقافي-واقعا تحت سيطرة هؤلاء.

وبالتالي ومع الغزو الثفافي والتبعية الثقافية اللذان استهدفا التراث الوطني و الثقافة القومية ،ولم تعد التمثيليات سوى خطب وبيانات لكبار المسؤولين في الدولة ،وبمأن الغاية تبرر الوسيلة إستبيحت الرشوة و التزوير وإعلاء المصلحة الخاصة على المصلحة القومية والوطنية[2]

ومنه تفشى الفساد بكافه صوره ، الإقتصادي ، الإجتماعي و السياسي ووصل حتى للتواطؤ مع الشركات الأجنبية (متعددة الجنسيات) من خلال تلك الشبكة من العلاقات الفاسدة التي تؤسسها هذه الشركات مع الموظفين الحكوميين من أجل عقد الصفقات الكبرى .و أمام تفشي الفساد الذي بات العائق الرئيسي أمام تطور الدولة، ليشكل تهديدا لشرعية النظم السياسية ،وخاصة مع تلك التحالفات التي أقامتها الرأسمالية المصرية مع بعض كبار المسؤولين و بعض أعضاء السلطة السياسية الرسمية في الدولة.

[1] أنظر: محمد طبيشات ، مقال سبق ذكره

[2] أنظر: نجلاء عبد الحميد راتب ، الاقتصاد و المجتمع ، مرجع سبق ذكره ،صص110-112

إضافة الى ذلك أن الكثير من أعضاء الطبقة الرسمالية من رجال الأعمال قد إنخرطوا في المؤسسات السياسي كالحزب الوطني، المؤسسة التشريعية مما ساعد على إصدار تشريعات وقوانين تخدم أهدافها مما أدى إلى تعاظم نفوذ الفاسدين الذي كان لبعضهم علاقات مباشرة أوغير مباشرة مع السلطة، لذلك يرجع أصل الفساد في الأغلب هو تواجد هؤلاء في مواقع السلطة.

مما يعني أن السلطة هي المحركة للفساد و الدافعة له منذ البداية ،وحتى نظرا البعض لحكام العالم الثالث (الدول العربية) لمجرد عملاء للقوى الأجنبية . وليشكل بذلك الفساد في ذلك التحالف بين شاغلي المواقع الرسمية و رجال الأعمال في أغلب نماذجه (السلطة/المال)، والتي كان من مظاهر هذا التحالف خاصة هو الإستيلاء على الأراضي العامة المملوكة للدولة .فوحدها الإسكندرية بلغت قضايا التعديات على أراضي الدولة 25 مليار جنيه سنة96، كما أن الخصخصة ما هي إلا شكل من أشكال هذا التحالف للإستيلاء على ممتلكات الشعب[1] ..

فقد كانت البرنامج سوى عملية سرقة منظمة لثروات ومقدرات شعب مصر ،وقد كان —على سبيل المثال – فيلم " عايز حقي " صرخة ضد هذه السياسة .[2] في الوقت الذي استشرى فيه الفساد أكثر وأكثر،وخاصة مع تزاوج المال مع السلطة حيث رأس المال هنا هو نفسه صنيعة السلطة،وما الرأسماليون الجدد هؤلاء إلا مجموعة من الإنتهازيين دخلوا إلى دهاليز الحكم و أصبحوا وزراء ومسؤولين بارزين في الحزب الحاكم .

تعاملت السينما مع ذلك بكل وضوح، وبالتجسيد في العديد من أفلامها منها :" حتى لا يطير الدخان 84الذي يرصد إنتقال رجل- يجمع المال بكل الطرق- إلى الصفوة الحاكمة كنائب في البرلمان ،و كدا" الصعاليك"85 الذي يرصد نجاح مهربين في الوصول إلى القمة و التحالف مع أحد رجال الحكم وكذلك " طيور الظلام " 95 الذي يرصد تسلق الإنتهازيين و الفاسدين إلى مراكز القوى بطرق غير شرعية من الرشوة و وغيره ، بالاضافة الى " معالي الوزير" أوغيرهم .

ولترصد تلك النوعية الشراكات التي كانت تتم مابين رجال الأعمال معظمهم كانوا في بداياتهم إما لصوص أو تجار مخذرات أو الخونه للوطن (فيلم كتيبة اعدام94) عقدوا شراكات مع رجال النظام ووصوا للقمة (ماعدا فيلم معالي الوزير وطيور الظلام)، ولعل هذا ما أسهم آنذاك في انعدام مبدأ تكافؤ الفرص في السوق ،واختفاء رجال الأعمال الشرفاء مقابل تلك الكيانات المتواطئة. [3]

---

[1] أنظر: نجلاء عبد الحميد راتب ، المرجع السابق ،صص 109-110

[2] وليد رشاد ، مرجع سبق ذكره ،ص87

[3] وليد رشاد ، مرجع سبق ذكره ،صص15-22

ولتكون السينما هنا كرقيب على الفساد، ولترصد في العديد من التمثيليات جانب آخر تمثل في دور النظام في حماية الفاسدين ،ولعل هذا كان سائدا في مصر من خلال تلك القوى التي بسطت نفوذها وساعدتها علاقاتها في أجهزة الدولة على الإستبداد.

ومنه حاولت السينما أن لا تقف موقف المتفرج، وراحت تواجه الفساد حتى عندما إستفحل طغيان النظام وبات أكثر فسادا في التسعينات ،راحت السينما توضح ماحدث في تلك الفترة، محاولة تنويرالشعب بضرورة الدفاع عن حقوقه .لتوجه بذلك ضربات مباشرة للنظام الحاكم في مصر من خلال عدة أفلام استطاعت رصد ذلك الفساد السياسي و التسيب الحكومي. لنجد على سبيل المثال لا الحصر فيلم " أرض الخوف" 2000 الذي عرض الإهمال الحكومي في عهد مبارك وحتى كانت تلميحات واضحة إلى أن النظام تقريبا هو من سمح بدخول الكوكايين الى مصرفي مطلع الثمانينات[1] .

وبذلك حاولت السينما رصد ذلك الفساد الذي تفشي في مختلف المجتمع من هرم السلطة حتى القاعدة ووصل حتى للشعب،ومن فساد النظام بمختلف أجهزته ومؤسساته : التعليم ، الصحة ، الأمن ..الخ ،وحتى فساد القطاعات الإقتصادية و الوزارات ،ورجال الأعمال كل ذلك الفساد أصبح ينخر في المجتمع المصري من رشوة ،تهريب، أطعمة منتهية الصلاحية و أدوية مغشوشة ومواد طبية مسرطنة ...الخ.

وعليه استطاعت السينما تناول مختلف قضايا الفساد ، وقد كانت هناك محاولات جيدة إستطاعت إنتقاد السلطة السياسية من حكم الناصري إلى حكم مبارك، مع أن السينما في الخمسينات جاءت لإنتقاد فساد الملكية، على إنعكاساتها على النسق القيمي في المجتمع .وبالتالي لم تستطع حتى الوصول لتحليل عميق لهذا الإنفتاح كتمهيد لتوجه السياسي الجديد المصري .

وفي السبعينات انتقدت الحكم الناصري والفساد السياسي في ظل حكمه (الكرنك ، ماوراء الشمس ، احنا بتوع الاتوبيس ، آه ياالليل يازمن ..الخ) ،دون التعرض للسلطة في عهد السادات ولا ممارساتها ،وحتى التسعينات جاءت الأفلام لإنتقاد طبيعة الإنفتاح الاقتصادي ،وما أفرزه من إنحلال أخلاقي و غيره[2] .

[1] وليد رشاد ، مرجع سبق ذكره ،صص15-22

[2] أنظر : سلوى اللوباني ،، مقال سبق ذكره

لتظل المعالجة السينمائية للفساد لا تخرج عن النقد الإجتماعي في ظل سياسة الإنفتاح و رصد الفساد الإقتصادي (رجال الأعمال وغيرهم)، أما قضايا الفساد السياسي كانت بنوع من التحفظ لتظل الكثير من القضايا السياسية و قضايا الفساد السياسي بعيدة عن التناول[1]. وحتى سياسة الإنفتاح لم تصورها السينما بإعتبارها قضية وخيار سياسي وعليه معظم الأفلام لم تقترب من النظام السياسي أو اتجاهاته أو ممارساته إلا في محاولات قليلة ،وبالرغم من إلتصاق مصطلح " الفيلم السياسي" ببعض هذه الأفلام إلا أن البعض يرى من الخطأ الإنسياق وراء هذا الرأي فظهور شخصية رجل يرتدي زي عسكري أو ينتمي لأي وظيفة سياسية لا يجعل من الفيلم فيلما سياسيا خاصة أن هده الافلام لم تتعرض للسلطة مباشرة و لا لطريقة نظام الحكم ومدى مشروعية قراراته. وتشير بعض الآراء إلى أن بعض مظاهر الفساد و إستغلال النفوذ في المرحلة الاشتراكية كان لعدة عوامل منها إعتماد الدولة على أهل الثقة بدلا من أهل الخبرة، وقد كان لسيطرة الموظفين الحكوميين على بعض مراكز القوى.

بالإضافة إلى تلك النخبة العسكرية التي لم تخضع لأي نوع من المحاسبة أو المساءلة مما سمح لهم بالحصول على إمتيازات خاصة من خلال السماح لهم بإدخال سلع مستوردة بدون جمارك وغيره. ولتتزايد قضايا الفساد في المرحلة الليبرالية، ولم تكن تلك سوى إنعكاسات للسياسة المتبعة من قبل النظام الحاكم، حيث يرى البعض أن الفساد في عهد "عبد الناصر" كان أقل من "مبارك "ويرجع ذلك لطبيعة سياسة عبد الناصر التي حققت نوعا ما تكافؤ الفرص و العدالة الإجتماعية و التوزيعية.

فخطاب الناصري كان مفهومه للفساد مرادفا للإستغلال عندما يأخذ الفرد أكثر مايعطي ، والفساد تم ربطه بسيطرة الرأسمال على الحكم . وبالتالي عدم تطبيق العدالة الاجتماعية مما جعل الناصري يكبح الجماح للنهم الإستهلاكي وتلك التطلعات الطبقية مما حد من نمو ظاهرة الفساد .ومع التحول من الإقتصاد المخطط إلى اقتصاد السوق وتقرير سياسة الإنفتاح وبداية إنسحاب الدولة من التدخل في النشاط الإقتصادي لتتسم هده المرحلة بتخلي الدولة عن الإرادة السياسية مما سمح بنمو الفساد وصعود تلك الطبقة الرأسمالية الطفيلية على حساب الفئات المنتجة لتتنامى مع تلك القيم المادية من الإنتهازية و المكسب السريع بدون بدل جهد ليكون الفساد أحد المظاهر التي جسدت هذه القيم .[2]

[1] أنظر: محمد عبد الرحيم ، الفيلم المصري و السلطة السياسية ، مقال سبق ذكره.

[2] أنظر: نجلاء عبد الحميد راتب ، مرجع سبق ذكره ،صص127-134

* الفساد النسقي : هو ذلك الفساد الذي يمارس من خلال النسق السياسي حيث يستخدم المناصب العامة و السلطة الرسمية كوسيلة للثراء غير المشروع

ومنه تم الإعتداء على أموال الدولة وشيوع الرشوة و اللجوء للممارسات الفاسدة و انتقلت هذه الممارسات لسلك القضاء و التعليم و نواب البرلمان و رجال الشرطة و السياسيين .ومع عقد التسعينات و إنتاج سياسة الخصخصة التي تسترت خلفها العديد من ممارسات الفساد التي شارك فيها كبار الموظفين و المسئولين في الدولة. لينتشر الفساد بمعدلات غير مسبوقة تعرض النظام ذاته للإنهيار.ما أدى لغياب العدالة الإجتماعية و التوزيعية و التي تعد من أهم ملامح سياسة الدولة التي تحيزت في سياساتها دائما لطبقة رجال الأعمال ضد مصالح الطبقة الشعبية.

وعليه مع التحالف مع السلطة، وتشابك العلاقات مابين رجال الأعمال الرأسماليين وكبار المسؤولين في الدولة تحول الفساد إلى مايسمى الفساد النسقي*،ومع المضاربات على الأسهم في البورصة، وإغتصاب أراضي الدولة و النصب على البنوك، أصبحت تلك العلاقات تحميهم من المساءلة.

ليتحول الفساد في مصر لآلية لاستنزاف موارد البلاد، الأمر الذي يهدد كيان المجتمع و الدولة و شرعية النظام السياسي خاصة مع غياب الشفافية و المساءلة للحد من الفساد ،مع وجود العديد من الثغرات في القوانين و التشريعات الموجودة التي تسمح للفاسدين بالتفلت من العقاب وخاصة أن حالات الفساد في مصر وحسب الدراسات أغلبها من خلال آليات شرعية يصعب ضبطها مثل إهداءات الأراضي من جانب الدولة أو التلاعب المعلوماتي بالبورصة ،وحتى مع غياب الأجهزة الرقابية التي لا يمكن أن تحرك الدعاوي إلا بموافقة الوزارة الوصية على مسؤول معين والتي غالبا مايكون هو متواطؤ معه، وبدلا من محاربة الفساد نجدها تحمي عناصره في مواجهة من يتصدون لكشفهم .

ليتفشي بذلك الفساد في الوزارات وداخل مواقع السلطة[1] و أمام التحالف بين المال و السلطة كان على المواطن بدوره الإعتماد على التحايل و الطرق غير الشرعية للكسب و لتحقيق غاياته في ظل مجتمع فاسد ، ونظام فاسد بدوره.

ومنه ظلت السينما تمارس دورها الرقابي على الفساد من جهة، والتوعوي لتنبيه الجمهور من جهة أخرى.خاصة أن تأثير فيلم سينمائي أقوى و أبلغ أثرا على الجماهير بحيث بإمكان الفن السينمائي حشد رأي لا يستهان به ويستطيع وقتما يشاء صناعه الجادين دق ناقوس الخطر ليتنبه الجميع.[2]

[1] أنظر: نجلاء عبد الحميد راتب ، مرجع سبق ذكره ،صص134-162

[2] أنظر:وليد رشاد ، مرجع سبق ذكره ،صص50-106

ناهيك عن أن السينما في مطلع القرن العشرين أصبحت أكثر جرأة حتى أن الأفلام قد دخلت في هجوم ضد النظام الحاكم في مصر، ولربما إنفردت –حسب الكثير– الصناعة المصرية وسط دول العالم الثالث بمحاربة النظام الحاكم بضراوة، ولتكشف مدى فساد الحكام في مصر وإستعداد أصحاب المناصب الرفيعة حتى للجريمة و القتل .

ولترصد السينما آنذاك علاقة الحاكم بالمحكوم من خلال انعدام الثقة، القهر، الظلم و إنسحاق المحكوم تحت أقدام حكامه.

فالدراما المصرية لم تقف بصمت، وتحركت بأفكار عقول تنويرية من كتاب الدراما و بخيال ورؤية أعين من خلال أفلام حاربت بالتعبير لتقول لا للفاسدين، وتحرك الملايين للثورة التي تحقق في 25 يناير[1] .

وغالبا ما تستخدم تلك الأفلام في المعالجة و إنتقادها السياسي الرمز مابين الواضح و غير المباشر لرصد ذلك الواقع الاجتماعي و السياسي في مصر .

4- الطوائف الدينية في السينما المصرية :

إستطاعت السينما المصرية معالجة مختلف تلك القضايا التي لا تهم السينمائي لوحده ولكن تهم وتلامس الجمهور، حتى أنها رصدت واقع تلك الطوائف في مصر من الأقباط المسيحيين و اليهود. خاصة لما تعرفه مصر ومنذ عقود من تعايش بين الأديان المختلفة، كمالا يمكن أن نغفل أن تلك الطوائف وخاصة اليهود كانت لها دور في الثقافة المصرية و الحركة الأدبية و السينمائية، فاليهود هم مصريين عاشوا على أرضها في ثلاثينات وحتى الخمسينات[2]

كما أن السينما ومنذ الثلاثينات و الأربعينات عرفت سيطرة اليهود على تلك الصناعة [3] فقد قدم اليهود العديد من الأفلام المصرية ،وقد اتسمت غالبية تلك المقدمة مابين1927-1929بطبيعة فكرية واحدة ،ولم يكن للشخصية اليهودية أي وجود ملموس في بدايات السينما المصرية سوى في أفلام " توجو مزراحي" الكوميدية المقدمة في الثلاثينات.

---

[1] أنظر:وليد رشاد ، مرجع سبق ذكره ،صص50-106

[2] أنظر : أمل الجمل ، **الوثائقي و التحديات السياسية : قراءة في " يهود مصر "و" القاهرة منورة بأهلها" و أفلام أخرى**، الجزيرة نت ،http://doc.aljazeera.net/magazine/2015/01/2015 119122526619713.html،2015/1/31،الساعة13:39

[3] نرمين نجدي ، **الأقباط في السينما المصرية** ،-http://www.christian dogma.com/vb/showthread.php ?t=169713،2015/4/22، الساعة10:26

وكانت من بطولة الممثل اليهودي " شالو" ،ومع ذلك كانت غالبية أفلام المزراحى الميلودرامية كالكوكايين1930، أولاد مصر1933 ،و البحار1935 ترصد تلك القضايا للمواطن المصري المسلم وصراعاته مع الفقر، الخيانة و الطبقية و غيرها.وحتى أن البعض إعتبر أفلامه رسالة واضحة يتساؤل فيها عن مصير علاقات المصريين مع غيرهم إذا كانت علاقاتهم مع بعضهم البعض هكذا؟.

ليطرح بطريقة غير مباشرة تساؤلات عن طبيعة العلاقة بين المسلمين واليهود ومع غير اليهود.

ومع ذلك أنتقدت أفلامه على أنها لا تتميز بالعمق في الطرح مع أن البعض الآخر يرى أنها مليئة بالتفاصيل الإجتماعية و السياسية ذات الطابع الدعائي، وصراعاتها الخفية تضع اليهودي في مواجهة مع الآخرين سواءا مصريين أو غيرهم .

على الرغم أن في فيلم " المندوبان "1934 حاول طرح فكرة مغايرة عن علاقة حميمية بين عائلتين مصريين واحدة مسلمة و الأخرى يهودية، ومع ذلك وحسب البعض في معالجته يخفي فروق جوهرية تهدم العلاقة بينهما، وليرى النقاد أن معظم أفلام "المزراحى"كانت تخفي أهداف حقيقية أخرى لتعكس من رؤيته الإجتماعية المتسامحة المزيفة مع ذلك إن الكثير من النقاد يرى انه كان مناصر للقضايا الاجتماعية بعيدا عن العنصرية ، وهذا مانشر في مقال 2000 بعنوان " صانع النجوم الذي مازال أسير سوء الفهم" ،ولتعكس شخصياته الفيلمية روح من التسامح

و التفاهم،و الإندماج الذي عاشه اليهودي في المجتمع المصري على عكس ماإدعته تلك الأفلام التي روجت لها بعض السينمات خاصة الصهيونية ليهودي يعاني من التهميش و الإضطهاد في المجتمعات الاخرى،كما أن الممثل " شالوم" اليهودي يعد ذو قيمة تاريخية و ثقافية هامة في تاريخ السينما المصرية. [1]

ومع ذلك ظلت غالبية الأفلام التي قدمها " مزراحي" لدى البعض سوى تمرير لرسالة معينة ، وتخفي وراءها أهداف أخرى،وقد ظهرت هذه في الكثير من أفلامه .نذكر على سبيل المثال من "أولاد مصر " إلى " العز بهدلة"، ليرصد تلك القيم السلبية للمصريين المسلمين من الكسل و النفاق و الخنوع و الإستسلام للقهر، الطمع و الأنانية بينما اليهودي يتميز بالصدق و الوفاء و العمل و التفاني وحب الكرم و التضحية .لذلك كانت أفلامه حسب البعض تتميز بالمظهرية الزائفة.

[1] أنظر: أحمد رأفت بهجت ، **اليهود و السينما في مصر والعالم العربي** ، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط1، القاهرة،2013، صص219-225

كما عكست أفلامه ذلك الإضطهاد و العنصرية التي عاشها اليهودي في المجتمع المصري ونذكر على سبيل المثال " فيلم " الرياضي" الذي رصد واقع الرياضي اليهودي داخل الأنظمة الرياضية و مايعانيه من عنصرية مع أن ذلك يتنافى مع الواقع الذي يؤكد أن اليهود كانت لهم جمعيات و أندية إجتماعية ورياضية منها جمعية" المكابى الرياضية في الإسكندرية" و التي تحولت على مستوى مصر الى " الاتحاد اليهودي الرياضي و الادبي المكابى" .

كما أن العديد من العائلات الغنية اليهودية التي سكنت مصر في تلك الفترة، وليس صحيحا أن اليهود مثلوا فقط الفقراء و المعدمين . وبالتالي حملت أفلامه فكر تعصبي نذكر منها :" ميت ألف جنيه"،"" الخفير الدرك،" الساعة7، " التلغراف ..الخ.بالإضافة أن أفلامه المأخذودة عن حكايات ألف ليلة و ليلة إرتكزت على تشويه الشخصية العربية مثل " ألف ليلة و ليلة"1941،" علي بابا و الأربعين حرامي"1942و " نور الدين و البحارة الثلاثة"1944 ليركز على القهر الدائم في علاقة الرجل بالمرأة، وحب النساء و إستعبداهن بإعتبار دلك من العناصر المهيمنة على الحياة العربية.

ومنه غلبت على أفلامه أهداف دينية و سياسية بالرغم مما حرص على تجسيده من تعايش و تسامح للشخصية اليهودية، وهذا مارصده المستشرق و الرحالة البريطاني " إدوارد لين" في كتابه " المصريون المعاصرون شمائلهم وتقاليدهم" 1936 ليتناول الطائفة اليهودية، على الرغم من التسامح الديني الذي تمتعت به في ظل بيئة هادئة إلا كانت هناك بعض مظاهر التعصب المتبادلة بين اليهود و المسلمين حيث أن بعض اليهود كانوا يحملون للمسلمين و الإسلام بغضا متأصلا أكثر من أي شعب آخر ولربما لدى البعض هذا مانشاهده في أفلام مزراحى، وخاصة أنها كانت تخدم الإعلان التجاري المباشر و الدعاية السياسية غير المباشرة .

وحيث لا نغفل أن اليهود قد أسسوا العديد من المؤسسات و البنوك المصرية، وكانت لهم أنشطة وفنادق سياحية في مصر .لذا إنعكست أفلام الدعاية للرأسمالية اليهودية،وخاصة مع تغلغل اليهود في الإقتصاد المصري.

ولم يكن المزراحي الوحيد الذي تعامل مع الشخصية اليهودية لنجد كذلك أحمد جلال" زوجة بالنيابة"1946، وهنري بركات " الشريد "1942، وحتى فيلم " طاقية الاخفاء"1944 ، و " سفير جهنم " ليوسف وهبي 1946 و" لعبة الست" لولى الدين سامح 1946و " شامشون الجبار" 1947 لكامل التلمساني . لترصد هذه الأفلام محاسن بعض اليهود المصريين على الرغم أن المخرجين اليهود قد تعاملوا بعنصرية مع الشخصية المصرية. ومع ذلك ظلت السينما المصرية بعيدا عن هجوم أو إدانة للشخصية اليهودية .على الرغم من تلك الحرب الصهيونية و الصراع العربي الاسرائيلي بقيام دولة اسرائيل1948 لم يختلف التعامل مع اليهودي نوعا ما[1]

[1] أنظر :أحمد رأفت بهجت ، ،صص225-250

ومع قيام دولة إسرائيل وحرب48 أصبحت السينما المصرية وخاصة في ظل تلك التحولات السياسية في مصر و الوطن العربي من جهة ،و سيطرة الرأسمالية اليهودية على السوق المحلي و تأثيرها المادي و المعنوي وغيرها ، لتسيطر تلك الظروف على الصناعة السينمائية مما جعلها تتعامل مع بعض القضايا(أي الصراع العربي الإسرائيلي) بنوع من التردد بين أهدافها و التزامها بالقضايا ،ومابين معتقدات بعض صانعيها.

ومنه انحصرت الأعمال السينمائية في الفيلم الاجتماعي 1948-1960وخاصة مع تلك الإمكانيات و الخبرات المعدمة في مجالات يتطلبها التعامل مع الأحداث العسكرية و السياسية و التاريخية بشكل مقنع ولائق.

ولتتناول السينما المصرية الشخصية اليهودية من خلال عدة أفلام منها " فتاة من فلسطين"1948،والفيلم تعامل مع قضية فلسطين بعيدا عن الشخصية اليهودية، ليصور الصهيوني كعدو لا ضمير له . ومع ذلك أثار ضجة في بعض البلدان مثل " عدن" ووصل لدرجة الصدام مابين المشاهدين العرب و اليهود. إضافة لهذا الفيلم هناك" نادية" ، وقد تعرض بدوره للشخصية الاسرائيلية وجرائمها في التعذيب ضد فلسطين .

وبالتالي لم يتم التعرض للشخصية اليهودية ، ذلك أن العداء لم يكن ضد اليهود، وقد كان الموقف الرسمي و الشعبي وبعد عام1949 يميز مابين اليهودية والصهيونية،وبحيث لا يمكن الخلط في التعامل معهم وإعتبارهم جميعا أعداء .

لتطرح السينما المصرية عدة أفلام اجتماعية تعاملت مع الشخصية اليهودية منها " فاطمة وماريكا وراشيل" لحلمي رفلة1949،و " ياسمين"1950لأنور وجدي و " أخلاق للبيع 1950 لمحمود عبد الفقار.

وقد عبرت تلك الأفلام عن نسيج متلاحم داخل المجتمع المصري يحتضن مختلف الأديان بالرغم من تلك الظروف السياسية[1] ، مع أن تلك الفترة شهدت قيام دولة اسرائيل إلا أن السينما ظلت تتعامل مع الشخصية اليهودية بنوع من التعقل بعيدا عن الصراع العربي الاسرائيلي وخاصة أن العائلات اليهودية كانت تتحرك في مصر في جميع المجالات الإقتصادية ،وقد كان لليهود علاقة وطيدة بمصر التي عاشوا فيها .

مع أن البعض أظهر نوع من العداء نوعا ما ضد اليهود على خلفية القضية الفلسطينية ، ليذكر أن حارة اليهود في مصر شهدت تفجيرات وحرق المحلات المملوكة لليهود على أيدي بعض الجماعات الإسلامية المتطرفة –حسب ماصرح به البعض- ،ولعل هذا ماعرضه الفيلم الوثائقي فيما بعد " يهود مصر"2012 [2] .

[1] أنظر: أحمد رأفت بهجت ، المرجع السابق،صص259-268

[2] أنظر: أمل الجمل ، الوثائقي وتحديات ، مقال سبق ذكره

ومع ذلك هذا العداء بدأ في التلاشي شيئا شيئا بعد ذلك ، وحتى قيام ثورة يوليو52 لم يتغير وضع اليهود في مصر ، حتى استمر عملهم في المجال السينمائي، حيث تم إنتاج فيلم " عبد الله الكبير" لليهودي الروسي " جريجورى راتوف"والتي تحفظ على عرضه فيما بعد لأنه ينحاز للشخصية الغربية على حساب المصرية .

وقد سمح النظام الناصري بالعديد من تلك الأفلام التي تحمل أفكار ثورية ضد الظلم، العبودية وحتى العبودية التي عانى منها الشعب اليهودي في ظل حكم الفراعنة.ولتظهر العديد من الأعمال التي جسدت ذلك منها :" وادي الملوك" و أرض الفراعنة " فهذا الأخير رصد بناء الهرم الأكبر الذي يرجع بناءه إلى اليهود وعلمائهم الذين تم إستعبادهم من الفرعون الطاغية" خوفو".

بالإضافة إلى أن من الافلام التي تعاملت مع الشخصية اليهودية نجد " حسن ومرقص و كوهين" 1954 لفؤاد الجزايرلى ، ليتزامن الفيلم مع ذلك التفجير الذي قام به الموساد و الإستخبارات الإسرائيلية في كل من القاهرة و الإسكندرية بعد فضيحة " لافون" .ومن هنا كان التعامل أكثر حدة مع الشخصية الإسرائيلية بعد فضيحة لافون و إرهاب و تخويف العلماء الألمان في مصر وإغتيال علماء الفيزياء و الذرة للحيلولة دون حصول العرب على ما وصلوا إليه من أبحاث في مجال الطاقة النووية.وكل تلك الأحداث جعلت السينما في هجوم على إسرائيل من خلال عدة أعمال منها شياطين الجو لنيازي مصطفى56، وأرض السلام57 لكمال الشيخ وغيرهما.

وعليه عملت السينما المصرية على رصد تلك الجرائم و الإنتهاكات للحركة الصهيونية ، وفضح عنصريتها التي وصلت حتى ضد اليهود المشارقة وغيرهم ولعل هذا مارصده فيلم " الملعونة" لمحمد كريم الذي تناول قصة أسرة يهودية متعايشة في مصر تقرر الهجرة إلى إسرائيل بعد إقناعها من طرف تلك الحركة الصهيونية التي كانت تحث اليهود على الهجرة ، لتهاجر الأسر إبان الإنتداب البريطاني ،وتعيش ظروف قاسية وتعامل بعنصرية من قبل الصهاينةو هذا كذلك ماطرحه فيلم " صراع الجبابرة" .

ومع ذلك رصدت السينما المصرية الشخصية اليهودية من خلال عدة شخصيات متناقضة مابين اليهودي البخيل، المتعصب، الذي يمارس الربا أو التجسس و الخيانة و التآمر أحيانا ،و تهريب المخدرات أحيانا أخرى .في المقابل رسمت تلك الشخصية اليهودية المتسامحة و المتعايشة في المجتمع المصري بمختلف أطيافه ، وهجرتها وتزلزل كيانها لم يكن سوى بسبب تلك الحركة الصهيونية التي دفعت الكثير للهجرة دون إرادة منهم إلى فلسطين .[1]

[1]أنظر: أحمد رأفت بهجت ، المرجع السابق،صص269-275

لترصد العديد من الأفلام واقع اليهود في تلك الفترة في ظل تلك التقلبات الإجتماعية و السياسية و لندكر من هذه الأفلام :" الجاسوس " لنيازي مصطفى،و " آخر قساوة" لعيسى كرامة،" هارب من الزواج " لحسن الصيفي،" الدخيل "،" والملونير المزيف".

وقد كان الأخير –حسب البعض- بإعتباره " اليهودي المصيرى" ، ومع ذلك الفيلم لا يعكس تلك الشخصية وخاصة أن المصيرى يعني الكثير لتاريخ اليهود في مصر ، فهي تشكل أغنى العائلات اليهودية في مصر ، وقد وجهت ثروتها لتأييد الصهيونية ماديا و أدبيا [1] ،وقد كانت إحدى أفرادها مقربة من العائلة الملكية.

كما أن الكثير من المشاريع التي شاركت فيها عائلة مصيرى بداية من بنك موصيرى ، شركة التأمين الأهلية المصرية ، شركة أراضي الشيخ فضل العقارية ، شركة جوزى فيلم وغيرها و التي تجاوز عددها سبعون (70) شركة أي أنها عائلة إستحوذت على ثروات مصر وساهمت في مشاريع ناجحة حتى بدء قوانين التأميم في الستينات على اليهود و غير اليهود فكيف يحصره الفيلم في بائع خرذة.

ولتستمر السينما المصرية في تناول لشخصية اليهودية من خلال الافلام الدينية التاريخية كذلك منها: " ظهور الاسلام " و1950 " بلال مؤذن الرسول"1953، لتكشف ماتعرض له المسلمون من الوثنين و اليهود من إضطهاد و تعذيب وحسب البعض السينما المصرية لم تهتم بالتاريخ الإسلامي الديني عن فورة دينية فهي لم تتعامل معه إلا في أعقاب هزائمها العسكرية بحيث أصبح الوثنيون و اليهود في حربهم ضد المسلمين هما العدو الحاضر سواءا كان إسرائيليا أو أوروبيا.

لتجسد تلك الأفلام ذات الطابع الديني شخصية اليهودي المتآمر في العديد من النماذج الفنية . بالإضافة للأفلام السابقة نجد كذلك فيلم " هجرة الرسول" 1964لإبراهيم عمارة ،و" الشيماء" لحسام الدين مصطفى1972. كما ظهرت أفلام أخرى كانت مابين التلميحات السياسية و المغامرات البوليسية و الجاسوسية لتلجأ إلى أسماء يهودية ولكن دون أن تصرح بذلك نذكر منها " ساعة الصفر"72، جاسوسية وحب 72..الخ.

لتؤسس تلك الأفلام لنمط اليهودي الذي يتحول إلى جاسوس في الموساد أو تتحول اليهودية إلى إحدى بنات صهيون . ويجدر الإشارة هنا أنه مع تلك الهيمنة الصهيونية و الغفلة الثقافية و السياسية المصرية أصبح من العبث البحث عن سينما تخلق توازنا مابين الشخصيات اليهودية و المصرية.

[1] أنظر: أحمد رأفت بهجت ، المرجع السابق،صص269-275

وظلت تلك النوعية عند تجسيدها للشخصية اليهودية مابين أفلام تناصرها و أفلام تقدم أنماط سلبية أو حتى تحاول خلف مواجهة مضادة تؤكد هجرة اليهود إلى فلسطين تحت ضغط الصهيونية.

ومع حرب أكتوبر73،ومعاهدة السلام "كامب ديفيد"77 ، وعدوة السادات لبعض اليهود للعودة إلى مصر 1979 منها " ألبرت مزراحى"،ولستقبل كذلك الممثل الأمريكي"كيرك دوجلاس" أحد دعاة الصهيونية في السينما الأمريكية إضافة إلى الممثلة اليهودية " اليزابيث تايلور" .

ومع ذلك لم يقبل السينمائيين التطبيع مع إسرائيل، ليظل موقفهم في التعامل مع الشخصية اليهودية من خلال التعايش و التسامح مابين اليهود و المسلمين أو في ظل عدم جدوى الحرب بينهم وفضح تعصب الصهيونية. [1]

لتكون أفلام تلك الفترة إدانة للكيان الصهيوني وليس اليهود ، وقد تعرض فيلمان لتيمة التعايش مع اليهود منها " الصعود إلى الهاوية" لكمال الشيخ 78(من ملفات الأمن القومي المصري) و فيلم " إسكندرية ليه" ليوسف شاهين 79 بالرغم أن لكل منهما موقف من إمكانية للتعايش ، فالأول رصد صعوبة التعايش مابين المصري و الإسرائيلي و المواجهة القائمة إلى الأبد أما الثاني فتعرض للتعايش قديما في المجتمع المصري كجزء من نسيجه و أن رحيلهم عنه كان إضطراريا.

فلا شك أن زيارة السادات للقدس و توقيع إتفاقية السلام وحديثه عن إمكانية التعايش مع إسرائيل فقد سمح لذلك النمودج أن يظهر على الشاشة المصرية تلك الفترة[2] ليعكس الفيلم صورة عن مصر المتسامحة وخاصة أن رجال السياسية قد مهدوا أرضية لليهود .

ومنذ التسعينات تعاملت السينما مع الشخصية اليهودية من خلال أفلام التجسس مثل: " فخ الجواسيس"92 لأشرف فهمي ،و" مهمة في تل أبيب"93 لأشرف فهمي و " الكافير" لعلي عبد الخالق 99 وغيرها .وحتى الأفلام التي تناولت السيرة الذاتية للرؤساء رصدت الشخصية اليهودية لنجد مثلا فيلم " جمال عبد الناصر" 98 لأنور القودرى خلق بالتوازي علاقات مستقلة بين القادة اليهود من جانب و المصريين من جانب آخر.

لكن الفيلم إعتبر أنه متحيز لليهود وخاصة القادة الإسرائيليين حيث أن الفيلم حاول تزييف بعض الوقائع التاريخية كالإدعاء بأن عبد الناصر فاوض اليهود في حرب فلسطين بعد حصار" الفلوجة" هو ماتنفيه الوثائق و المستندات، وحتى أن البعض إعتبر الفيلم عبر أنصار التطبيع مع إسرائيل .

[1] أنظر: أحمد رأفت بهجت ، المرجع السابق، صص292--319

[2] أنظر: درية شرف الدين، مرجع سبق ذكره، ص197

ومنه يمكن القول أن الفن السينمائي قد نجح اليهود في جعله سلاحا لمساندة كل مواقفهم وطموحاتهم وقد استمرت السنما المصرية في رصد تلك الشخصية اليهودية حتى في الألفية من خلال عدة أعمال منها رجال لاتعرف المستحيل 2001،و ليلة ببيي دول"2008.وفي المقابل كانت هناك كذلك الكثير من الأعمال الأدبية و المنشورات و المقالات التي نشرها يهود من أصول مصرية ونشرت في الصحف الإسرائيلية و الغربية تدور كلها عن الترحيل ،النفي ، الطرد و التهجير الإجباري لليهود في مصر في الخمسينات و الستينات مخلفين وراءهم ممتلكاتهم وثرواتهم .

وهذا مارصدته بعض الأفلام التسجيلية و الروائية مواكبة لرؤياهم هده أو سيرهم الذاتية ،ولعل القارىء لتلك القصص الروائية منها : " الرجل ذو البدلة الشركسكين البيضاء" للوسيت لنيادو،والتي رصدت سيرة أسرة يهودية مصرية في الأربعينات تم هجرتها في الستينات، ومن خلال تفاصيل تدفع القارىء للتعاطف معها بالرغم من تجاهلها للملابسات السياسية التي فرضتها الصهيونية التي دفعت للخروج الإضطراري من مصر، ولكشف القارىء أن شخصية اليهودي ليست كما صورتها سينما الثورة ولكنهم أناس مختلفي الطباع و الأمزجة و درجة التدين ،و ليسوا على تلك الصورة النمطية السينمائية.

ومع ذلك فالسينما إستطاعت أن تقدم ليس فقط تلك النمادج النمطية ولكن كذلك رصدت من خلال مؤلفات إحسان عبد القدوس خاصة المجتمع اليهودي في مصر في الأربعينات حتى الثمانينات، وقدمت تلك التقاليد والطقوس الدينية اليهودية في "أنا حرة" وتعمقت في التكوين النفسي للشخصية اليهودية وعلاقاتها الانسانية. [1]

وقد رصدت العديد من الأفلام تلك الشخصية وكانت إنصافا لليهود المصريين الذي —حسب البعض– قد ظلموا ، حتى أن الأعمال جعلت المشاهد يتفهم مشاعر الغضب التي مروا بها نتيجة الظروف السياسية التي عاشوها في فترة خروجهم، ولربما تلك الأعمال كانت تتحدث عن مصر الوطن بالدرجة الأولى التي عرفت تعايش بين الأديان ولم تعرف البعد الطائفي أو الديني أو الشقاق والتفرقة و العنصرية تلك مصر المتسامحة[2] .

فلطالما كانت قضية التسامح الديني حاضرة في الأفلام المصرية، لنذكر منها على سبيل المثال :فيلم يوسف شاهين "إسكندرية ليه؟ "و "الإسكندرية نيويورك" ،وتم الربط بين الإسكندرية دلك لما تتمتع به المدينة من خصوصية حضارية ، فهي منفتحة على العالم ثقافيا وتجاريا. كما أن عدد كبيرا من اليهود أقاموا فيها[3] .

---

[1] أنظر: احمد رفعت بهجت ، المرجع السابق صص329-343

[2] أنظر: امل الجمل ، الوثائقي وتحديات السلطة ، مقال سبق ذكره

[3] أمل الجمل ، **تنويعات على اللحن الشاهيني بمناسبة قرب انجازه " هي فوضى؟**" الحياة، العدد 16016،http://daharchives.alhayat.com/issue-archives/hayat /d8/9.html،2015/4/22الساعة11:19

كما أن فيلم " إسكندرية– نيويورك رصد الصراع مع المتعصبين اليهود في أمريكا ،وقد عرض شاهين التفريق مابين اليهودية و الصهيونية و التسامح بين الأجناس في مصر، والسامية كعنصر مشترك بين العرب و اليهود.وليرصد كذلك قيم التحضر و الإنسانية وعدم التمييز بين البشر و الإخلاص على اليهود.

ولم يكن الفيلم الوحيد الذي تعامل مع قضية اليهود لنجد كذلك فيلم " ليلة البيبي دول" ،وقد وتضمن مجمل القضايا و الأحداث العربية منذ بداية هزيمة67 وحتى أحداث 11 سبتمبر . وليرصد جانب من معاناة و اضطهاد اليهود في معسكر الهولوكست ،وكانت تلك الشخصية اليهودية في الفيلم إستثناء في مسيرة اليهود مع السلام وحرية الشعوب ، من خلال شخصية " ريتشل كوري" تلك الناشطة الأمريكية اليهودية التي تضامنت مع غزة و دهست تحت جارفة إسرائيلية2002، لتتحول إلى أيقونة للسلام.

وبالتالي لم يكن الفيلم الوحيد الذي نقل ثقافة الحوار مع الآخر وخاصة ليهود في إطار " الكوزوموبوليتارية" بمعنى ذلك التعدد في الثقافات في المجتمع الواحد خاصة أن مصر عرفت تواجد العديد من الأجانب لسنوات عديدة من ثقافات مختلفة من الإيطاليين ، اليونانيين وغيرهم .ورصدت السينما واقع تلك الطوائف و الأقليات في العديد من أعمالها أخرها " وهليوبوليس" التي تناول الأقليات في مصر ،ومنهم اليهود .

وعليه معظم الأفلام أكدت على التواجد اليهودي في مصر، والإنتماء في المجتمع المصري وقد بدا واضحا تأكيد إندماج الشخصية اليهودية في نسيج المجتمع المصري حتى أن بعض الأعمال عادت لتاريخ اليهود في مدينة القدس(اورشيلم) عام586 ق.م كما جاء في فيلم "ورقة شفرة" ليرصد تلك الخريطة اليهودية لتأكيد علاقة المسجد الأقصى بمكان هيكل سليمان، وكأنه تأكيد أن فلسطين ليس إلا لليهود. [1]

وبذلك رصدت السينما المصرية تلك الطائفة الدينية التي عاشت في مصر لسنوات عديدة ، مندمجة في نسيجها الاجتماعي المصري .

ومنه إستطاعت السينما نقل واقع مختلف تلك الطوائف التي سكنت مصر، وتعايشت فيما بينها قبل أن ينتقل ذلك التوجس و الفتنة الطائفية ، لترصد السينما ذلك التلاحم الوطني مابين المسلمين و غير المسلمين .

[1] أنظر: أحمد رفعت بهجت ، مرجع سبق ذكره ،صص353-377

وقد تناولت بذلك الشخصية القبطية، حيث تطور تلك الشخصية المسيحية جاء انعكاس لتطور الحياة الإجتماعية في مصر في الثلاثينات.[1] على الرغم أن سينما الثلاثينات و الأربعينات –حسب البعض- تجاهلت المسيحي .

ويرجع البعض ذلك لسيطرة اليهود على الصناعة السينمائية، وحسب البعض الآخر أنه في تلك الفترة لم يكن هناك فرق بين أصحاب الديانات السماوية الثلاثة، حيث لم يكن أحد يفكر في ديانة جاره .

وقد جاء تناول المسيحي سنة1923 فيس فيلم" برسوم أفتندي يبحث عن وظيفة"[2] ،كما كان فيلم" حسن ومرقص وكوهين" أحد الأفلام التي تناولت الشخصية المسيحية بحرية[3] .

ومنه الخمسينات شهدت غياب نسبي للشخصية القبطية على شاشة السينما على الرغم أن في تلك الفترة تم إنتاج فيلم" الشيخ حسن"1951 والذي عرض حتى 54 بأمر شخصي من الرئيس عبد الناصر، ذلك أن الفيلم وقتها أثار ضجة وضايق مشاعر الأقباط من خلال رصد قصة زواج مسلم مع مسيحية ،ومع ذلك رصد الفيلم تسامح الديانة المسيحية من خلال بعض شخصياته .

وحتى في فترة الخمسينات تهافت على روائع نجيب محفوظ من خلال تركيزه على ثورة1919 وشعار" يحيا الهلال مع الصليب"[4]، ليقدم بذلك نموذج عن قدرة المجتمع وقتها على تقبل مختلف أنماط المواطن المصري ،ولم يكن يقف كثيرا عند ديانته.[5]

أما فترة الستينات فشهدت تناول الشخصية القبطية من خلال عدة أفلام منها " شفيقة القبطية" لحسن الإمام1962 الذي ألقى الضوء على تاريخ الأقباط في مصر ولكن بشكل مقتضب وهامشي ،و نجد كذلك " أم العروسة"63 الذي عكس التضامن ،و المآزرة مابين المسيحي و المسلم .

---

[1] أنظر: علاء الشافعي ، **السينما ضد الارهاب و التعصب**، الاهرام اليومي ، بدون ع، http://digital.ahram.org.eg/art.asp?serial=405006، 2015/4/22،الساعة11:19

[2] نرمين نجدي ، الاقباط في السينما المصرية، مقال سبق ذكره.

[3] علاء الشافعي ، مقال سبق ذكره

[4] نرمين نجدي ، مقال سبق ذكره

[5] علاء الشافعي، مقال سبق ذكره

وهناك " الراهبة"65 لحسن الإمام الذي يحكي عن قصة حب فاشلة لمسيحية تعتنق الرهبنة .ولم تتناول السينما المسيحي فقط من خلال الدراما ولكن وجدناها ترصده في الفيلم التاريخي كذلك ك فيلم " الناصر صلاح الدين" حيث شاهدنا عيسى العوام المسيحي قياديا بجيش الأيوبي المسلم لتحرير فلسطين من الصليبيين[1].

ومنه حتى السبعينات كانت السينما تتناول الشخصية المسيحية في أفلام حرب أكتوبر منها :" الرصاصة لا تزال في جيبي "،" أغنية على الممر"،" أبناء الصمت " . وقد كان المسيحي حسب البعض في شكل ديكور لإستكمال الأحداث ليس له دور في السياق الدرامي للفيلم[2] لنراه في ذلك الجندي في الجبهة ،ولنعرف أنه قبطي من إسمه أو من إرتدائه للصليب .وحتى سنة 76 كان فيلم" لقاء هناك" إتجهت السينما لتناول الشخصية القبطية في إطار قصة حب (فيلم رومانسي) [3].

وحتى في التسعينات ظلت تلك الشخصية لا تخرج عن إطار ذلك التعايش مابين الهلال والصليب مثل أفلام التحويلةلآمال بهنسي96، وسيداتي آنساتي لرأفت المهيبي و مرسيدس 93 للقبطي يسري نصر الله وكذا فيلم " أمريكا شيكا بيكا . وكما جاء التعرض للشخصية المسيحية من خلال فيلم " الإرهابي" الذي يرى أنه قدم شخصية مسيحية متعصبة في سلوكها إتجاه الآخر ليعبر بذلك هذا الطرح عن وجود التعصب في كافة العقائد وليس فقط التعصب في الشخصية الإسلامية كما جرى سابقا .[4]

وقد جاءت بعض الأفلام لترسخ الوحدة الوطنية مابين المسلم و المسيحي من خلال عدة أعمال منها " فيلم ثقافي" ، و "فيلم هندي" وكذا فيلم "المافيا "2003. وعلى غرار بعض الأفلام التي تناولت الشخصية بطريقة مغاير[5] وهذا ماقام به فيلم " بحب السيما" الذي رسخ قاعدة مغايرة تماما في تناول تلك الشخصية ، لترى في الفيلم الشخصية المسيحية بأنماطها وعقائدها المختلفة وأخطائها وحسناتها[6] ، ليواجه الفيلم معارك ضارية مع الكنيسة المصرية فقد هاجم التشدد الديني ليقدم بذلك نقدا للمجتمع الديني و المفاهيم الخاطئة من خلال رصد اللأب المسيحي المتشدد.[7]

---

[1] أنظر: نرمين نجدي ، المقال السابق

[2] علاء الشافعي، المقال السابق

[3] نرمين نجدي ، مقال سبق ذكره

[4] أنظر: علاء الشافعي ،مقال سبق ذكره

[5] نرمين نجدي ، مقال سبق دذره

[6] علاء الشافعي، مقال سبق ذكره.

[7] وليد رشاد ، مرجع سبق ذكره،صص45- 76

ولم يكن الفيلم الوحيد الذي لقى صراعا مع الكنيسة لنجد كذلك فيلم" واحد صفر"2009 الذي تناول إشكالية الطلاق عند الأقباط المسلمين[1]، لتتعرض أحداثه عن مشكلة الزواج الثاني في المسيحية[2].

وهناك العديد من الافلام التي سلطت الضوء على النمادج المسيحية لنجد " عمارة يعقوبيان" 2006 الذي رصد شخصيات مسيحية تقوم بأعمال مشينة على خلاف مارصده فيلم الرهيبة لساندؤرا نشات ليؤكد على أخوة المسيحين و المسلمين و الوحدة الوطنية بينهم، ولعل هذا ماذهب اليه فيلم " حسن ومرقص" 2008 الذي رصد الفتن الطائفية ومع انه اظهر روح التعصب إلا أنه في الأخير أكد على قيمة التسامح و الوحدة مابين المسيحي و المسلم[3].

وعليه السينما على مدى عقود تناولت الشخصية القبطية ،وأكدت على الوحدة الوطنية بينها و بين المسلمين وحتى اليهود بإعتباره مندمج ضمن نسيج المجتمع المصري ،وبذلك رفعت السينما شعار الوطن وجسدت المواطنة في أفضل حالاتها في تناول سواءا القبطي أو حتى اليهودي. ولتظل السينما رمزا من رموز التلاحك بين عناصر الأمة ،ذلك التلاحم الفني و الوطني الذي عبر عنه السينمائيون سواءا كانوا مسلمين ،أقباط أو حتى يهود .

لتظل السينما تقف ضد الطائفية ،والفتن والإرهاب و التطرف و العنصرية و التعصب الديني .وكان تناول تلك الشخصية سواءا كانت قبطية أو يهودية في إطار الشخصية المصرية لتؤكد على التعايش مابين الأديان في المجتمع المصري.[4]

ومنه الدراما السينمائية وعلى مدى عقود حاولت رصد مختلف القضايا، ومحاربة كل السلبيات المجتمعية، وحتى انتقاد النظام السياسي وأجهزته وكذا المجتمع الديني.فكثيرة تلك الأفلام التي رصدت أحوال المجتمع المصري في إطار كل نظام حكم، ولم تخل من الحس السياسي مع أن غالبيتها ظلت ممنوعة من العرض[5] .

---

[1] نرمين نجدي ، مقال سبق ذكره

[2] وليد رشاد، المرجع السابق ،ص76

[3] نرمين نجدي ، مقال سبق ذكره.

[4] علاء الشافعي، مقال سبق ذكره.

[5] أنظر : سلوى اللوباني ، مقال سبق ذكره

5- قضية إنحرافات النظام الإجتماعي :

عملت السينما وخاصة في تلك الفترة على رصد مظاهر الخلل الإجتماعي و الفساد في عهد مبارك ، والتي لم تكن نتيجة لنظام سياسي . بالرغم أنها في كثير من الأحيان لجأت السينما للرمز لإيصال خطابها إلا أنها نجحت في الإلتزام بقضايا الوطن والمجتمع ،وأكدت على دورها التنويري التثقيفي" [1].

و قد كانت من خلال نماذج كثيرة مناهضة ضد الظلم و الفساد ،ذلك الفساد الذي طال كل مؤسسات الدولة من الهرم إلى القاعدة، وصولا حتى للطبقة المتوسطة الفقيرة ،وليخلق ذلك النظام من خلال ممارسات الفاسدة صراع طبقي .

وليقسم المجتمع إلى طبقين : غنية وفقيرة تكاد الطبقة المتوسطة تخلو منها ، ولعل هذا ماعكسته العديد من الأفلام في تلك الفترة ، منها على سبيل المثال لا الحصر" حين ميسرة"2007 لخالد يوسف ، "الذي تناول واقع العشوائيات ، ليعبر عن مصر العشش هذه التي نشأت في ظل الإنفتاح الإقتصادي و سياساته المختلفة لتقسم مصر إلى مصر القصر ومصر العشش ، فالأولى تمثلت في الطبقة الغنية الباذخة التي تمثل الفساد و العفن ،و الثانية فقيرة تمثل الغالبية العظمى من الشعب المصري ،والتي لا تكف كل معاول النظام الحاكم عن تحطيمها معنويا و ماديا".[2]

ومنه رصد الفيلم و العديد من الأعمال المشابه له مستقبل كل مصري المجهول في الألفية في ظل وطن ملك للفاسدين وليس للمصريين ،و ليعكس تلك الطبقات الفقيرة و المعدمة التي ساعد النظام في تناميها بشكل كبير، و التي فيما بعد طالبت بحقوقها في إطار : عيش- حرية و عدالة إجتماعية تلك شعارات ثورة يناير 2011 الفساد نخر في المجتمع المصري و أدى إلى تآكل بنيانه وبالتالي قدمت السينما واقع عاشه المصريين تحت حكم فاسد سلبهم أبسط حقوقهم ،وهذا ماولد نوع من الإحباط والقهر و الكبت ظهر في شكل ممارسات عنيفة من سرقة ، بلطجة ، اغتصاب.[3]

فتلك الإنحرافات الإجتماعية لم تكن سوى انعاكسا لنظام سياسي، ذلك النظام الذي أثر على البنية الإجتماعية و الثقافية للمجتمع. فلم تكن تلك الإنحرافات إلا رد فعل لمايعيشه المواطن المصري من قهر ، و قمع و كبت سياسي .فتلك الممارسات العنيفة كانت نتيجة تراكمات لدى المواطن.

---

[1] أنظر:وليد رشاد ، المرجع نفسه ،صص107-109

[2] أنظر: بدر محمد بدر، 12 فيلما سينمائيا تنبأ بثورة منذ76 ، مقال سبق ذكره.

[3] أنظر:وليد رشاد ، مرجع سبق ذكره ،صص103-105

فتلك التحولات الإقتصادية و السياسية قد أثرت بشاكلة أو بأخرى على المجتمع لتتنامى ظاهرة البطالة، العنوسة ، العنف الجسدي و الهجرة غير الشرعية .بالإضافة الى الإضطرابات النفسية التي عاشها المواطن المصري وسط الخوف من مستقبل مجهول. والسينما رصدت كل تلك الاختلالات و الضياع الذي أصاب المجتمع المصري بعين ناقدة.

ولنجد من بين تلك الأفلام على سبيل المثال لا الحصر" بنتين من مصر"2010لمحمد أمين ، "وبالرغم أنه تناول قضية العنوسة في المجتمع المصري لكنه ربطها بأسباب إجتماعية أفرزها واقع سياسي و إقتصادي متدني" [1]

في ظل نظام حكم يتعامل بقسوة مع الشعب ،وقضى على حلم الشباب في التطلع لحياة و مستقبل أفضل ، ولعل تلك الظروف النفسية و المادية التي عاشها الشباب في تلك الفترة قادت لثورة يناير2011[2].

فتلك الأوضاع المجتمعية و السياسية و الصعود الإجتماعي للفاسدين، و استيلاب الحقوق في المجتمع المصري بداءا من حقه في حياة كريمة إلى حقه في المشاركة السياسية ،وظلت تلك الحقوق من سكن، تعليم، عمل،علاج وغيره أكثر تناولا في السينما، فجاء فيلم " عسل أسود " على سبيل المثال للمخرج خالد مرعي2010 مشرحا المجتمع المصري الذي أصبح المواطن البسيط فيه بلا حقوق، ويتعرض للإهانة كل يوم دون أن يثور لينتزع حقوقه[3].

و ليعكس الشعور بعدم الإنتماء و الإغتراب الدي يعيشه المواطن المصري بإعتباره مواطن من الدرجة الثانية في وطنه، كما طرح موضوع" الهوية" التي فقدها المواطن المصري في ظل تلك الظروف المتردية ، وكان تعبيرا بالغا عن الفساد و البيرقطراية في التعامل مع المواطن مما خلق حالة من السخط و الإحباط لدى الشباب دفعهم للرغبة في الهجرة لبلد الأحلام في مقابل عنصرية الغرب في التعامل مع المواطن العربي و إذلاله في سبيل الحصول على تأشيرة .لعل ذلك واقع الشعوب العربية التي تذل شعوبها وتدفعها للهجرة. [4]

وعلى الرغم من سياسة التعتيم و التضليل التي إتبعها النظام المخلوع، ونقل المواطن بعيدا عن الواقع السياسي من خلال لهثه وراء لقمة العيش وانشغاله بكماليات الحياة ،وفي المقابل يعمل النظام على نهب ثروات البلاد دون رقابة أو حساب، تلك السياسة التي انتهجتها الدولة آنذاك للتغييب وتحذير المواطن لسنوات عديدة من خلال مواضيع كثيرة منها الكرة، والتي كانت من المواضيع التي استغلتها الحكومات لتخذير شعوبها بعيدا عن قضاياهم الجوهرية.

---

[1] أنظر: بدر محمد بدر، 12 فيلما سينمائيا تنبأ بثورة منذ76 ، مقال سبق ذكره.

[2] أنظر:وليد رشاد ، المرجع السابق ،صص112-114

[3] أنظر: بدر محمد بدر،السينما و الثورة في مصر ، مقال سبق ذكره.

[4] أنظر:وليد رشاد ، المرجع نفسه ،صص118-190

وهذا مارصده على سبيل المثال فيلم " واحد صفر" ، الذي رصد علاقات مختلفة في المجتمع المصري ، وتلك الحالة التي يعيشونها وضبابية المستقبل . وفي المقابل كانت كرة القدم التنفس أو ما يجمع المصريين على إختلاف أشكالهم ، تلك اللعبة التي وحدت بين جميع فئات الشعب ليتشاركوا الفرحة و العزة و الوطنية،وفقط من خلالها يمكن للمصري الشعور بذاته ورفع علم بلاده ،والاعتزاز بوطنيته و انتماءه .تلك اللعبة التي استغلها النظام لتحذير الشعب حتى وصلت لتحالف أقطاب اللعبة مع السياسين ، تلك الخدعة و إلتقاء المصالح التي انكشفت فيما بعد [1] .

وعليه كثيرة تلك الأفلام التي عكست واقع كرامة الانسان المصري ،و كانت أكثر واقعية في النقد السياسي أو الإجتماعي أو الديني وخاصة مع الإقبال الجماهيري على تلك النوعية لأن الناس في حالة سخط ،وشعروا أن تلك الأفلام تنتصر لهم من الظلم الذي يعيشون فيه بإعتبارها تكشف وتعري و تفضح الكثير من خبايا المجتمع من حيث علاقة المواطن و الحاكم وقياداته ، وقد كان ذلك حسب البعض كنوع من حالات التنفيس عن النفس حتى لايحدث الإنفجار، ولم يكن ذلك المتنفس سوى بديلا عن الكبت ذلك أن النظام في عهد مبارك سمح بنوع من الانتقاد.

ومنه ظهرت أفلام مهمة تحمل في طياتها نقدا لاذعا و تحريضا قويا للمتلقي على التحرك، ولتؤثر حتى على أبناء شعب مصر-لاحقا-ليتحرك للشارع ويصنع الربيع العربي، فالسينما منذ الثمانينات حتى قيام ثورة يناير2011 تناولت بشكل أو بآخر جوانب اجتماعية أو سياسية تدعو إلى التمرد على الواقع ،و إن كان يغلب عليها الترميز و التلميح إلا أنها قدمت أرقى مستويات الواقعية [2] .

لتأخذ السينما على عاتقها محاولة رصد الواقع الداخلي في مصر من تسلط و بطش لمراكز القوى السياسية أو الحزبية على حد سواء،وكما ناقشت مشكلات الشباب المصري والتي كانت كنتيجة لسياسة نظام حكم وممارساته[3].

ولم تقف على ذلك بل رصدت كذلك واقع كرامة المواطن المصري وحقوقه في ظل فترات حكم مختلفة خاصة في ظل حكم مبارك الذي شهد إزدهار نوعي للفيلم السياسي، و أصبح بإمكان السينما أن تقدم رؤية نقدية للمجتمع و أوضاعه ،وتلك التحديات التي يواجهها المواطن المصري في ظل مجتمع ليس فاسد فقط بل حتى يمارس القسوة و الخشونة ضد أفراده .

---

[1] أنظر:وليد رشاد ، مرجع سبق ذكره ،صص109-112

[2] أنظر: بدر محمد بدر،السينما و الثورة في مصر ، مقال سبق ذكره.

[3] حجازي عبد الفتاح ، الأعمال الفنية المصرية وقود الثورة، مقال سبق ذكره

وعلى الرغم من تجارية غالبية الأفلام إلا أن السينما في نماذجها المشرقة أمكنها أن تتواجد بإيجابية و تتجنب السلبية و الوقوف موقف المتفرج. [1] مع أن البعض يرى أن تلك النوعية من الأفلام عملت على الترويج و الدعاية للسلطة السياسية، فلم تعد تنتقد سياسيات النظام السابق، و لكن تتبنى وجهة نظر الجمهور في انتقاده للسلطة الحالية، وبهذه الطريقة تتميز بالجرأة و تتميز السلطة بالديمقراطية !إلا أن الفيلم في الأساس يحمي هذه السلطة ،ويصبح مقتصرا على تفريغ إنفعالات الجمهور ضدها ليس إلا[2].

إذ يرى البعض أن السينما من حيث دورها في التأثير على الوعي، فهي تحمل خلف سطحها المبهر جماليا إيديولوجية صناع أفلامها، ويتخلل عبر صورها الكثير من الأفكار التي قد تفوق في أهميتها و خطورتها ماهو معلن على لسان الشخصيات أو ماتكشف عنه وقائع الفيلم[3] .

ولعل هذا مايكشف دور الدولة في توجيه الفيلم السياسي وذلك بهدف إما التنفيس أو تسريب قضاياها بشكل غير مباشر، و تكشف أيضا كيف عولجت قضية لصالح السلطة و النظام . حتى أن البعض يرى أن هذه الأفلام تشكل نظام أمن سياسي، فهذه النوعية تنحاز تماما إلى نظرية" التطهير الأرسطي. [4]

والكثير من تلك الأفلام كانت تنتمي إلى مواقف ايديولوجية ينظمها خطاب عام عن السلطة يتجاوز صناع الأفلام، و إن الأمر الجوهري بهذا الأساس هو الإفتراض أن المجتمع متآلف من شرائح تساهم في وحدته كما تساهم في تجزئته .لذلك في الكثير من الأفلام يتم تمثيل المجتمع بإعتباره متوافقا و لكنه ليس في سلام بشكل كامل، ويتم تصوير الطبقات الدنيا، و النساء بإعتبارهم مصادر محتملة للعنف و الفوضى.وقد كانت هذه النوعية تعبيرات عن المجتمع مرتبطة بشكل عملي مع أشكال الحكم الحالية، ولتختلف خطابات الأفلام إتجاه السلطة بين التعاطي النقدي و بين التهاون.[5]

---

[1] أنظر:وليد رشاد، مرجع سبق ذكره، ص131

[2] محمد عبد الرحيم، الفيلم السياسي و السلطة السياسية بين التبعية و الدعاية، مقال سبق ذكره

[3] حسن عطية، الثورة وقادتها على شاشة السينما ، بحث ضمن حلقة بحثية " السينما و الثورة ، سبق ذكرها

[4] محمد عبد الرحيم ، الافلام السياسية و سياسيات صناعة الافلام ، مقال سبق ذكره

[5] محمد طبيشات ، مقال سبق ذكره

6- الثورة في السينما المصرية :

لم تخرج السينما عن الإطار الناقد للأوضاع السياسية، وظلت تطرح عدة أفلام مهمة تعالج الأوضاع السياسية الداخلية حتى يرى الناقد السينمائي" وليد رشاد" أن السينما قد ساهمت طوال الثلاثين عام الأخيرة إيجابيا في التمهيد لثورة 25 يناير2011 من خلال أعمال تناولت بشكل أو بآخر جوانب إجتماعية أو سياسية تدعو إلى التمرد على الواقع ،ليشارك الفن السينمائي في تهيئة الرأي العام للثورة، كما يرى وليد سيف أن السينما المصرية إنشغلت إلى حد كبير بالمشهد السياسي بصرف النظر عن الرؤية أو جدية الطرح أو حتى دوافع الاستغلال ، فكثيرا ما كانت السياسة إحدى وسائل الجذب للجمهور في السينما ،وقد كانت الجدية مابين أرقى مستويات الواقعية أو حتى يغلب عليها الترميز و التمليح.[1]

ولتتضمن العديد من الأفلام قيم سياسية من حب الوطن، الاعتزاز بالانتماء الوطني من خلال مصر الوطن، مصر المآذن وحتى مصر الطيبة والقناعة، مصر الوحدة الوطنية (المسلم-المسيحي- اليهودي)، مصر الأمن و الآمان، لتعبر عن صورة مشرقة للتعايش السلمي.بالإضافة إلى التجانس الثقافي للتأكيد على هويتها القومية،ولتحارب كل تعصب أو تطرف أو فتن وتحرص على التلاحم بين عناصر الأمة ، ذلك التلاحم الذي أنتج روائع وكلاسيكيات السينما المصرية[2] .

والدراما السينمائية كفن تجاوز في أهدافه غرض الترفيه و التثقيف وتقديم فرجات بصرية ليمتد إلى غايات أخرى سيكولوجية ونفسية صرفة والتوجيه العام وغيرها، إذ تلعب دورا حاسما في ترتيب أولويات الحياة الإجتماعية بلغة قوامها فهم مشترك، و بأدوات أكثر نفاذا وفاعلية في تشكيل فكر ووجدان الجماهير.

لذا كان للسينما بالنسبة للكثير دور في تحريض الشعب للتمرد على الواقع ،ذلك التمرد الذي حدث فعلا في 25 يناير.[3] تلك الثورة التي خرجت من رحم أحداث كثيرة وتفاعلات أكثر، تراصدت وتراكمت عبر سنوات طويلة من القهر، والاستبداد والفساد بمختلف أشكاله [4].

---

[1] أنظر: محمد بدر الدين ، السينما و الثورة في مصر، مقال سبق ذكره

[2] علاء الشافعي ، السينما ضد الارهاب و التعصب ، مقال سبق ذكره

[3] أنظر : كريم بابا ، **الفيلم الوثائقي و النظم السياسية : بين أولوية التوثيق ومأزق الدعاية** ، http://doc.aljazeera.net/magazine/2015/01/2015 113123518890613.html ،2015/1/31،الساعة13:42

[4] أنظر: محمد بدر الدين،12 فيلما تنبأ بثورة يناير منذ76 ،مقال سبق ذكره

وقد حاولت السينما نوعا ما عكس ذلك الواقع المرير الذي يمر به الوطن والشعب في ظل حكم النظام المخلوع . لترصد السينما ذلك الحراك والظروف السيئة التي عاشها المواطن المصري ،وتحمل بذلك مهمة التعبئة للثورة و التغيير ليتحرك الشارع، ويصنع الربيع العربي .

وبالتالي أدرك صناع السينما الجادون أن لهم رسالة وهي التوعية و توجيه الجمهور ، وليجعلوا من عدسة كاميراتهم شاهدا على كل مايحدث[1] ، وبذلك مع أحداث 25 يناير بدأت تظهر أهمية السياسة في حياة الناس، وماتعكسه موضوعات الأفلام من الجوانب الحياتية المرتبطة بالسياسة [2] ذلك أن السينما في مصر لعبت دورا في رصد الأوضاع الاجتماعية و السياسية و أسهمت بدورها في إحداث تحولات داخلية سياسية كبرى بلغت ذروتها في ثورة 25 يناير.لتظهر الدراما في الأعوام السابقة في الصورة السياسية بشكل ملحوظ[3] .

وفي الوقت الذي تحرك الشارع في ميدان التحرير للإطاحة بنظام سياسي مستبد، تحركت عدسات الكاميرا، وربما ليس بزمن بعيد لرصد تلك الثورة،فأنتجت تلك الأفلام الثورية خاصة أن السينما –حسب البعض– من بين الفنون كافة كانت أكثرها ومن أولها تجاوبا مع الثورة وتفاعلا معها، وحتى أكثرها تعبيرا عن الثورة .وكان من الطبيعي أن يكون التعبير السينمائي عما حدث تعبيرا وثائقيا بالأول'ومع ذلك لم تتوارى الدراما عن تناول تلك الثورة .

ومنه كانت السينما أكثر قربا من ذلك الواقع للتعبير عن ذلك الحدث التاريخي أو لتوثيق أحداث تلك الأيام في تاريخ الشعب المصري ،ومع أن البعض إعتبر أن أحداث الثورة جاءت مقحمة في النهاية في أكثر الأفلام ،ولربما يرجع إلى أن تلك الأفلام قد كانت جاهزة للعرض، وحيث فاجأتها الثورة أضافت بعض مشاهدها في نهاياتها

كفيلم"الفاجومي"2011 و" صرخة نملة" ، بينما البعض من تلك الأفلام –حسب البعض الآخر– كانت ضعيفة المستوى كفيلم" تك تك بوم" و " حظ سعيد".وغيرهما[4]

[1] وليد رشاد ، مرجع سبق ذكره، صص120-122

[2] عاطف أباظة ، الفيلم السياسي في مصر، مقال سبق ذكره

[3] حجازي عبد الفتاح ، الأعمال الفنية المصرية وقود الثورة ،مقال سبق ذكره

[4] أنظر: عصام زكريا، السينما و ثورة 25 يناير ، حلقة بحثية سبق ذكرها

ومع ذلك كثيرة تلك الأفلام التي تناولت ثورة 25 يناير و إن اختلفت مابين جدية الطرح أو التناول الرديء أو حتى المتاجرة بالثورة .

ولنذكر من بين هذه الأفلام :" فبراير الأسود " ،حظ سعيد" اللذان رصدا واقع الشعب قبل الثورة ،ولتأتي الثورة لتغيير تلك الأوضاع أوحتى أملا في تغير المجتمع ،ولعل هذا مارصده كذلك فيلم " الشتا لى فات " موضحا أسباب إندلا ع الثورة المصرية وتواطؤ الإعلام في تلك المرحلة[1] .أما فيلم " الفاجومي" الذي تناول حياة الشاعر أحمد فؤاد نجم ،ومحاربته للإحتلال الإنجليزي في مصر والظلم و القهر و لقمع السياسي الذي تعرض له في ظل حكم ثلاثة رؤساء لمصر خلال الخمسين (50) عاما المنصرمة ، ولتكون أحداث 25 يناير كنهاية لتلك الصراعات ، تلك الأحداث الثورية التي تنبأ لها الشاعر قبل ثلاثين(30) عاما[2].

وكثيرة تلك الأفلام التي سبق وتنبأت بالثورة منها :" صرخة نملة" التي تناولت السخط الشعبي و الأزمات التي تعرض لها الشعب قبل الثورة ،وليتحدوا فيما بعد لمواجهة الظلم من خلال ثورة 25 يناير[3]، وقدكانا الفيلمين " الفاجومي وصرخة نملة" قد نفذا قبل الثورة، وتضمنت في خاتمهما لقطات من الثورة ،حتى البعض إعتبرهما محاولات فاشلة لإنتساب للثورة ومع ذلك حاولت السينما تناول أحداث تلك الثورة المصرية من خلال عدة نماذج منها :" مابعد الموقعة" ليسري نصر الله 2012و " إسمي ميدان التحرير" لعلي الهجيني.ولتتناول أحداث الثورة و مشاهد لميدان التحرير والعنف ضد المتظاهرين.[4]

---

[1] آية شهاب الدين ،**6 أفلام تناولت ثورة 25 يناير**،http://www.masrawy.com/arts/cinema/details/2015/1/26/437806 ، ،2015/1/30،الساعة17:59

[2] أحمد السيد ، **جمعة الغضب على الشاشة.. الشارع المصري تحت قبضة البلطجية والشرطة" فص ملح وداب** " ، صدى البد، بدون ع،http://www.el-balad.com/1362555 ،2015/1/30،الساعة17:56

[3] آية شهاب الدين ، المقال السابق

[4] أنظر : محمد عبد الرحيم،**السينما المصرية وثورة25 يناير المزيد من السمعة السيئة** ، القدس العربي ، بدون ع،http://www.alquds.co.uk/ ?.p=260295، 2015/1/30،الساعة 18:05

وقد حاولت بذلك السينما أن تقدم العديد من الأعمال و التجارب السينمائية ، والتي كانت بمثابة إرهاصات فنية لثورة25 يناير كمحاولة للربط بين علاقة السينما بنبض الشارع و الجماهير[1] ، كما رصدت العديد من الأفلام تلك الظواهر التي تزامنت مع الثورة من فتح السجون وهروب الكثير عقب الإنفلات الأمني الذي حدث بعد إنسحاب الشرطة في 28 يناير2011 ،فبعد ساعات قليلة من إنسحاب الشرطة من الشارع المصرية تمكن الكثير من حرق اقسام الشرطة، نهب المحلات التجارية و الأسواق الإستثمارية ،وحتى هتك حرمة منازل المواطنين .

ذلك الانفلات الأمني الذي أحدث قلقا وتوترا للشعب المصري ، بعد أن استغله بعض الخارجين عن القانون للنهب و التخريب و حتى ترهيب المواطن ، لترصد السينما من خلال العديد من الأعمال الفنية تلك الأحداث ، ولعل من أبرز الأفلام التي تناولت تلك الظواهر السلبية على سبيل المثال :" فيلم الجزيرة2" الذي تناول هروب تجار المخذرات من السجن إثر واقعة فتح السجون بعد الثورة ،وكذا فيلم " تك تك بوم" الذي رصد ظاهرة الإنفلات الأمني و السرقة التي حدثت عقب إنسحاب الشرطة في 28 يناير،وهذا مارصده كدلك فيلم " فرش وغطا".

وبذلك حاولت السينما رصد تلك الثورة من مختلف جوانبها بإعتبارها ثورة تغيير،وحملت العديد من المبادىء عيش- حرية وعدالة إجتماعية ،وحتى أنها إستغلت الميديا الجديدة ووظفت كل التقنيات الحديثة في رصد تلك الثورة حتى أنها لجأت إلى الإعتماد على كاميرات الديجتال وتقنيات التحرير الرقمي، واستغلال الفضاء الافتراضي(مواقع التواصل و الأنترنت).

وبالتالي انتقلت السينما بعيدا عن الترفيه، ليصبح صانعوا الأفلام منهمكين بشكل متزايد في هموم الجمهور وتطلعاته، حتى أن البعض منهم شارك في الإحتجاجات و التظاهرات ، ليؤكدوا بذلك أن السينما لعبت دورا رئيسيا في الثورة[2].

ولترصد عدسات الكاميرا مظاهر الفساد و العفن والتواطؤ الذي سيطر على دوائر الحكم ،وصنعت أفلاما توقظ الوعي لدى الجماهير المصرية ، ذلك الخطاب الفيلمي الذي وجهته إلى الشعوب الثائرة و الساعية لتحقيق حرياتها.[3]

---

[1] أيمن رفعت ، **محمد بدر الدين..يبدأ الطريق إلى سينما 25 يناير**، الشرق الأوسط ، بدون ع، http://middle-east-online.com/ ?id=191503، 2015/3/7،الساعة22:30

[2] أنظر : محمد طبيشات ، السينما المصرية ووعي الثورة، مقال سبق ذكره

[3] وليد رشاد، السينما و الثورة ، مرجع سبق ذكره، صص13-14

ومع ذلك يرى البعض أن العديد من السينمائيين استغلوا الثورة ليتاجروا بها ،وحتى بعض الأفلام لم تعالج الثورة بطريقة معمقة[1]، وقد استغلت الأزمة في طرح مواضيع نوعا ما تافهة وسطحية ولا تهم المواطن المصري و أخذته بعيدا عن واقعه ،وحتى أنها تاجرت بهمومه واستخفت بها بطريقة هزلية وساخرة ،و كأن رياح التغيير قد عصفت بالدراما السينمائية وبدورها وبدل أن نلحظ تحسن صار واقع الدراما لايرثى له شأنه شأن الوضع السياسي [2]،ولربما يرجع البعض ذلك أن السينما تحتاج إلى الهدوء لتنفيذ فيلم سينمائي لكي يصنع بشكل جيد، وسوق السينما غير منضبطة نتيجة التوتر الشديد ،فظروف البلد وإنتاج أعمال تواكب تلك الثورة تأخذ وقتا حتى تظهر للنور وخاصة إذا كان الفيلم سياسي .

ذلك أن السينما خاصة السياسية تحتاج إعادة تركيب وعمل ومعادلات ورؤى وعمل عقلي به بناء ويحتاج إلى تفكيك الواقع ثم إعادة تركيبه في عمل فني ،كما أن لا أحد يضمن نجاح العمل السينمائي إذا حمل طابعا سياسيا خاصة مع حالة الركود التي شهدتها السينما نظرا للوضع السياسي و الإجتماعي الذي عاشته مصر . إن كانت الأفلام المقدمة تقدم لمحة عن القضايا السياسية ،ولا توجد مناقشة لقضية سياسية بحد ذاتها لكن تتضمن في الطرح لمحة عن مشكلة سياسية خاصة أن الجمهور يحتاج لعمل درامي بوجهة نظر سياسية بشكل غير مباشر،وليس فيلما سياسيا محضا، وكثيرا ما يرفض السينمائيون تقديم عمل تحت مسمى سياسي ويفضلون عملا تحت مسمى اجتماعي أو انتقاد للأوضاع المجتمعية تناقش بشكل غير مباشر قضية سياسية[3] .

لذلك لم تشمل العديد من الأعمال السينمائية التي وثقت للثورة المصرية ووقائعها، ولربما ذلك الحراك الذي شهدته الساحة السياسية والتغيرات التي جعلت الثورة عبارة عن موجات ثورية وليس مد ثوري[4].

---

[1] محمد عبد الرحيم ، السينما المصرية و ثورة25 يناير ، مقال سبق ذكره.

[2] أنظر : بدر محمد بدر ، **دراما ضعيفة أخذت المشاهد المصري خارج واقعه المؤلم** ، الجزيرة نت ، بدون ع، http://www.aljazeera.net/home/print=466530 ،2014/2/1، الساعة16:00

[3] أنظر : نورهان طلعت ، **حتى بعد الثورة : الفيلم السياسي ممنوع الاقتراب أو التصوير** ، الوطن ، بدون ع، http://www.elwatannews.com/news/details/158155 ،2015/5/26،الساعة 14:33

[4] وليد رشاد ، مرجع سبق ذكره، ص123

ومنه حتى مع ثورة 25 يناير وصعود التيار الاسلامي للحكم ظلت معظم تلك الأعمال تلتزم الحيادية، ومع الإنقلاب العسكري على الرئيس السابق" مرسي" وجه بعض السينمائيين إنتقادا لفترة الإخوان و تمجيد لإنقلاب 30 يونيو، بينما البعض رأى أنه لا يجب تقديم أفلام عن تلك الفترة من 25 يناير إلى 30 يونيو حتى بعد التروي ودراسة الاحداث، و الكشف عن تفاصيل كل فترة لإتاحة الفرصة للجمهور ليكون هو الحكم بعيدا عن تلك الإنحيازات، ودعم إتجاه على حساب الآخر . إذ لا يجب إنتقاد الإخوان في مقابل دعم الإنقلاب، ذلك أن السينما وجب عليها إلتزامها الحيادية ،وإن إنتقدت تتحلى بالنقد الموضوعي.[1]

وعليه يمكن القول أن السينما المصرية خلال رحلتها التي بلغت أكثر من مائة عام لم تقترب كثيرا من مناقشة القضايا السياسية الشائكة، كما أنها لم تقف على الحياد ، ومع ذلك فعبر تاريخها الطويل لا توجد إلا أفلام معدودة عالجت الهم السياسي بشكل فني متوازن ، بينما قامت أفلام أخرى بالهجوم السافر على أنظمة الحكم البائدة أحيانا، أو منافقة السلطة القائمة أو الدعاية لها أحيانا أخرى .

و هذا يرجع لعدة أسباب منها أن هناك سقف محدد للمبدع يتحدد من جهاز الرقابة ، كما أن الصناعة السينمائية تخضع لسلطة المال، ذلك أنها تجارية بالدرجة الأولى حتى أن السوق السينمائي أصبح يعرف وجود عملية إحتكارية من أصحاب رؤوس الأموال ودور العرض ، ليصبح الإنتاج حكرا على شركات بعينها[2] ، أولئك المحتكرون السينمائيون يملكون شبكات كبيرة من دور العرض،و منطق الإرادات كأدة منافسة هو منطق تلك الصناعة لهم .

لعل هذا ماخلق مايعرف بأفلام شرك الشيخ وهي أفلام لا تعالج قضايا بل هي مثل الوجبات السريعة يتناولها الشباب في المول ويتحدثون عنها وهم يشربون " الكابتشينو" وهي ما أسماها البعض" أفلام الفشار".

والسينما مول هي حالة سينمائية تعكس حالة الإستقطاب الإقتصادي و الطبقي الذي ساد في ظل حكم " مبارك"،وطبقة رجال الأعمال التي إستغلت سلطتها السياسية من أجل الربح الاقتصادي بإعتبار السينما هي تجارة كذلك مع أن هذا المنطق و التصور المتوهم ينطوي على براغماتية صارخة تهدف إلى تسويق منتجاتها ولو على حساب قضايا المواطن، وكل ذلك من أجل خلق الرغبة في المشاهدة الفعلية ليتبعها الشعور بالحاجة للفرجة ثم السعي لإشباعها بالمتعة الفعلية، هذا مايطلق عليه " شغل سيما" خاصة مع تنامي السينما مول في العقدين الأخريين ، فالفيلم بدوره عبارة عن بضاعة وجب أن تباع لكي يستمر الشغل هذا منطق المول[3] .

---

[1] أنظر: أحمد فؤاد، ملامح الاعمال الفنية السياسية: انتقاد الاخوان و التعاطف مع الشرطة، مقال سبق ذكره

[2] أنظر : نورهان طلعت ، حتى بعد الثورة : الفيلم السياسي ممنوع الاقتراب أو التصوير ،المقال السابق

[3] صبحي الزبيدي ، السينما و الثورة في مصر ، مرجع سبق ذكره ، صص238-241

وعليه حسب البعض الدراما السينمائية من خلال ما يندرج تحت مظلة الواقعية باتت تجارب عابرة شكلت ورسخت فقط ل"ثقافة الأفلام" ، و أيام ما كان الفن رسالة وما إلى ذلك أشباح انقرضت من حياتنا مع حلم إنشاء مدينة الإنتاج الإعلامي برأسمال مساهم هذه المدينة للأسف تحولت إلى سوق بمعنى الكلمة ينتج ما يروق لبعض المستثمرين ليبحثوا عن السهل المستساغ ، المثير مع مشاهدين فرغت عقولهم من المحتوى الثقافي المفقود في معظم الدول العربية[1] .

ولتعمل تلك الخطابات الفيلمية على التأثير على الجماهير من خلال معايير معرفية يتحكم فيها من يملك تلك الوسائل المرئية ،وهي عملية تتم بصورة غير مباشرة عن طرق صناعة الفن السينمائي ، وقد تكون مباشرة تتم عن طرق الصوت ، الصورة و الرمز .ذلك التأثير الذي قد يصل إلى حد فقدان لتراث الجمهور الثقافي[2] .

بالإضافة إلى أن الكثير من الصور السينمائية عكست نمطا من الغريب يؤسس للغة سينمائية تعكس لغة مجتمعات أخرى سواء على مستوى الشكل أو المضمون مما يوحي بصعوبة تلمس هوية سينمائية عربية [3] . تلك الإشكالية التي عرفتها بعض النمادج السينمائية مابين تقريب للواقع والتغريب على الشاشة.

7– القضية الفلسطينية و الصراع العربي / الإسرائيلي في السينما المصرية :

ومع ذلك إستطاعت السينما نوعا ما تجاوزها وتقديم أعمال فنية ترقى للمستوى من خلال معالجة القضايا الوطنية الداخلية و حتى الخارجية. وليكون للقضية الفلسطينية نصيبها كذلك في السينما المصرية، وحسب البعض ربما لم يكن تناول قضية الكفاح الوطني الفلسطيني سينمائيا من أولويات صانعي السينما المصرية عند نشأتها، وذلك لعدة ظروف منها: أن مصر كانت تحت وطأة الاحتلال الانجليزي آنذاك من جهة وسيطرة القصرالملكي من جهة أخرى .

إضافة إلى أن السينما في وقتها كانت تمر بظروف وهي صناعة ثقيلة مرتبطة بالتطور الإجتماعي و السياسي و الثقافي للبلد ناهيك عن كمهارات العاملين في تلك الصناعة خاصة أن ما يسمى الفيلم السياسي لم يكن يحتل موقعا على الخارطة السينمائية المصرية آنذاك، كما أن للقضية حساسية سياسية في الوطن العربي فقد كانت ولا زالت تقف وراء الكثير من التغيرات الدراماتيكية في الوطن العربي لذلك كان لابد من أن تكون المعالجة بعيدا عن الدعاية و الخطابة الهشة و الفجة أحيانا ،فهي تحتاج لرؤى ثاقبة للموقع المصيري و المحوري لهذه القضية في حياة الأمة العربية [4] .

---

[1] أنظر: خيري بشارة ، العمل التلفزيوني يفقد شرفه ، مقال سبق ذكره

[2] أنظر: هربرت شيللر، **المتلاعبون بالعقول** ،ت: عبد السلام رضوان ، عالم المعرفة ، بط، الكويت ،1999،ص25

[3] فريديريك جيمسون ، **التحول الثقافي** ، ت: محمد الجندي ، أكاديمية الفنون ، بط ، بب، 2000،ص30

[4] سحر منصور ، **السينما المصرية و القضية الفلسطينية** ، مجلة رؤية ، عن المرصد السينمائي ،http://www.cinema.al-rasid.com/2010/11/24palestine in arabic cinema ،2015/2/21،الساعة22:01

ومع ذلك اهتمت السينما المصرية بالقضية الفلسطينية، والصراع العربي الإسرائيلي، مما دفع بالكثير من المخرجين لعمل أفلام عن تلك القضية و أحداثها المتتالية إبان حدوثها[1] .

فبعد أقل من شهر من نكبة48جاء فيلم " فتاة من فلسطين " لعزيزة أمير في مبادرة غير مسبوقة في مجال التعامل مع القضية الفلسطينية، وقد كان من بين الأفلام التي قدمت لمؤازرة الشعب الفلسطيني في نكبته من خلال علاقة فلسطين ومصر ،وليقدم لأول مرة الحالة المؤلمة للاجئين الفلسطينيين ومدى القسوة التي يعانونها من جراء اعتداء الصهاينة[2] وليؤكد أن مصير مصر وفلسطين هو مصير مشترك.ومع ذلك لم يرصد الفيلم أبعاد القضية بعمق[3] .

ويرجع البعض السبب أن الإستجابة الوطنية لتقديم الفيلم جاءت في ظل ظروف سياسية تخللتها الأحكام العرفية و القوانين الرقابية الصارمة التي تمنع التعرض للموضوعات السياسية، لذلك كانت معالجته لقضية سياسية بطريقة غير سياسية، حتى أنه تحاشى الخوض في أسباب الحرب و ملابسات الهزيمة وجذور النكبة ، مع أن المنتجة قدمت فيلما آخر 49" نادية" الذي قدم عن قرب تلك الشخصية الإسرائيلية سواء في المعارك الحربية أو مشاهد التعذيب ، وخلق ذلك التآزر و التعاون مابين المصريين و الفلسطينيين في مواجهة البطش الإسرائيلي[4] .

وحتى سنة 52 ظلت الأفلام تركز على مؤازرة الشعب الفلسطيني وإبراز تلك العلاقة مابين البلدين من خلال عدة أعمال، ومع ثورة يوليو بدأ الإحساس بخطر الوجود الإسرائيلي في المنطقة ،والذي بدوره وجد صداه في السينما المصرية من خلال أفلام عدة منها :" أرض الأبطال "52، و " أرض السلام"57 .ولتظل تلك الأفلام تؤكد على المصير المشترك وتداعيات تلك الحرب العربية الإسرائيلية 48 ،ومع ذلك كان تناول القضية الفلسطينية ضيق الأفق و لم يحلل العلاقات والمواقف بين البلدين باعتبار القضية جزء من مصير الوطن العربي كله.[5]

---

[1] أنظر: عاطف أباظة ، الفيلم السياسي في مصر ، مقال سبق ذكره.

[2] أحمد رفعت بهجت ، اليهود و السينما في مصر والعالم العربي ، مرجع سبق ذكره ، صص258-260

[3] سحر منصور ، السينما المصرية و القضية الفلسطينية ، مقال سبق ذكره

[4] أحمد رفعت بهجت ، المرجع نفسه ،صص260-261

[5] أنظر : سحر منصور ، السينما المصرية و القضية الفلسطينية ، مقال سبق ذكره

ولتأتي العديد من الأعمال التي جاءت حرب فلسطين كخلفية لأحداثها الفيلمية مثل " الله معنا"53 و "وداع في الفجر"56،و أحيانا ما نجد أحداث تختلق لإحياء التواصل المفقود بين أبناء الدلتا و مواطنيهم في سيناء في أعقاب العدوان الثلاثي على مصر في فيلم " سمراء سيناء"59...الخ.[1]

ولعل ذلك الصراع القائم في السوق السينمائي آنذاك جاء على حساب تناول هذه القضية، لينقسم السينمائيون مابين من إفتقد المنهج الفكري و السياسي في التعامل مع السينما بإعتبارها سلاحا فكريا ونضاليا في آن واحد في حين البعض الآخر إعتبرها مصدرا إقتصاديا للربح فقط .ولتظل تلك الفترة تشهد تناول ضيق للقضية رغم أهميتها كجزء من حركة التحرر الوطني العربي.[2]

إضافة إلى أن السينما وقتها كانت في ظل معطيات فنية و سياسية وإقتصادية بالغة القسوة خاصة أن إنتاجها كان بمعزل عن أي مساعدات مادية أو حربية مؤثرة، ومع الإفتقاد لخبرات سياسية في مجال الفيلم الحربي .ذلك أن الأخير هو بناء ضخم مكلف ووجب أن تساهم فيه أكثر من جهة حكومية و أهلية لحاجته للأفراد و المعدات العسكرية إضافة إلى الرؤية السياسية و الإجتماعية العميقة و الخبرات السينمائية وجب أن تكون رفيعة المستوى ومع ذلك لا يمكن أن ننكر أن الجيش المصري ساند بشكل ما بعض هده الأفلام بالجنود و العتاد و الطائرات مثل فيلم أرض الأبطال و أرض السلام و غيرهما[3] . وبذلك رفعت السينما نبرة الهجوم على إسرائيل من خلال عدة أفلام ولكن من منظور آخر فشلت في تكوين عقيدة سياسية واعية لطبيعة الصراع العربي الإسرائيلي.

ومع نكبة67 التي توجت هزيمة العرب وخيبتهم إلا أنه في الوقت ذاته ظهر مجموعة من الشباب المتطلعين إلى التعبير عن قضايا الأمة برؤى حديثة وبدرجة عالية من الوعي لطرح الأسئلة و البحث عن الأسباب و إيجاد الحلول ، وقد قدموا طرحا حقيقية للقضية داخل السينما العربية عموما و المصرية خصوصا، وقد كانت من خلال عدة أعمال منها " أغنية على الممر"72 الذي طرح لأول مرة فكرة المقاومة ومع ذلك لم يختلف عن التحليل السياسي السابق .

[1] أحمد رفعت بهجت ، مرجع سبق ذكره ،ص258

[2] سحر منصور ، المقال نفسه.

[3] أنظر : أحمد رفعت بهجت ، مرجع سبق ذكره ،صص258-274

إ ضافة إلى فيلم " ظلال على الجانب الآخر""73،ولتظهر في تلك الفترة كذلك أفلام أخرى سعت للربحية من خلال المتاجرة بهموم الأمة في إطار السينما التجارية التي استخفت بوعي المتلقي لتشكل وعي مسطح، مشوش لا يستند إلى دعائم وطنية لأجيال سابقة.[1]

وهنا علينا التأكيد كذلك أن السينما المصرية عندما حاولت في تلك المرحلة (الستينات) التعامل مع الصراع العربي الإسرائيلي توارت وراء الإسقاطات و الرموز ،فهي لم تكن تفتقد العناصر الفنية القادرة على بلورة وقائع الصراع لكن موقفها ينطوي على دلالة تؤكد أن الظروف السياسية في مصر أو في العالم العربي لم تكن تسمح بمناقشة هذا الصراع في ساحاته وملابساته الواقعية وهذا ما حدث مع أفلام كثيرة إستخدمت الرموز مما جعلها لا ترقى لمستوى تلك القيمة السينمائية أو السياسية للخطاب الفيلمي، ولتكشف السينما عن عدم قدرتها على التعامل مع الوقائع المعاصرة وفقا لرؤية سينمائية تفيد مصر والمجتمع العربي في مواجهة الصراع الطويل بين العرب و إسرائيل[2] .

وبالتالي الأفلام التي ظهرت قبل حرب73 كان يحكمها خليط من التلميحات السياسية و المغامرات الجاسوسية .وحتى مع قيام حرب أكتوبر أوردت ذلك العدو الصهيوني كمجرد ظلال تتوارى خلف الحواجز و المعدات العسكرية، حتى في تناول الوقائع الإبادية و الإجرامية منها :واقعة المذابح الإسرائيلية لم تحظى بالإهتمام حتى سنة99 عندما جاءت كنقطة محورية في أحداث فيلم " فتاة من إسرائيل " ،وقد كان ضمن الأفلام التي نددت بالتطبيع مع اسرائيل[3] .

ذلك التطبيع الذي جاء مع مجيء السادات للحكم، وشقه لطريق الإنفكاك عن العرب وقضاياهم ودعمه للإنفتاح الإقتصادي والإرتباط بالغرب لتأخذ القضية بذلك منحى آخر مع إنحسار التيار القومي، والتسطيح الإعلامي و تزييف الوعي مع وسائل الإعلام الرسمية في طرحها للقضية الفلسطينية بإعتبارها قضية الشعب الفلسطيني.

---

1 سحر منصور ، مقال سبق ذكره

2 أنظر : أحمد رفعت بهجت ، مرجع سبق ذكره ،صص298-320

3 أنظر: عاطف أباظة، الفيلم السياسي في مصر، مقال يبق ذكره

ومع بدء عمليات السلام في المنطقة ،لم يطرح أي فيلم تلك القضية ولا كفاح من أجل الحريات ودلك الوعي بالقضية قد انحصر في محاولات قليلة قام بها تيار من المخرجين[1] من خلال رؤية وفكر ثاقب لنذكر من بين هذه الأعمال : " الصعود للهاوية " لكمال الشيخ78وقد كان في أعقاب زيارة السادات لإسرائيل وتعرض لاستحالة التعايش بين الجانب المصري و الاسرائيلي [2] ، ولتؤكد أن الإسرائيلي عدور أبدي ،ولا يمكن إرساء السلام مع العدو .

ولتؤكد السينما بذلك تواجدها في مختلف القضايا الوطنية و القومية الملحة حتى لو كان التواجد نسبة ضئيلة من إنتاجها ، فكما شهد عام 79 ذلك الحدث السياسي الخطير بتوقيع معاهدة السلام شهد أيضا أحداثا سينمائية مهمة ومؤثرة منها :"كتيبة إعدام"89،وناجي العلي الذي عرض رمز ثقافي نضالي فلسطيني وإستعرض أحداث تتعلق بفلسطين بدأ بتاريخ إغتصابها ثم إنتهاء الإنتداب البريطاني وأخيرا إعلان الكيان الصهيوني48[3]

ومع ذلك فإن السينما لم تبتعد في تناولها للقضية عن ذلك التناول الضيق و المحدود وذلك راجع لرقابة الدولة آنذاك وتعاملها مع القضية بعد معاهدة السلام ، لتركز السينما في إطار حديثها عن الصراع العربي الإسرائيلي على حرب الجاسوسية و المخابرات بين مصر وإسرائيل من خلال عدة أعمال منها :" أريد حبا وحنانا " لنجدي حافظ و" الصعود إلى الهاوية" [4]و " أسود السيناء" 84،" إعدام ميت "85، " بئر الخيانة "87و "كتيبة إعدام " 89 .

ويمكن القول أن أفلام الجاسوسية ركزت على البعد المادي أو الاقتصادي قبل البعدين الإجتماعي و السياسي عند تجسيد انحراف الجواسيس المصريين وتعاملهم مع الموساد الاسرائيلي . كما اتجهت أفلام أخرى ك" فخ الجواسيس"92، و" مهمة في تل أبيب"93 و "48 ساعة في اسرائيل".إضافة إلى فيلم المافيا 2003 و آخرها " ولاد العم"2009 وقد جسدت معظمها الصراع بين المخابرات و الموساد الاسرائيلي .[5]

---

[1] سحر منصور ، السينما المصرية و القضية الفلسطينية ، مقال سبق ذكره

[2] أنظر : درية شرف الدين ، مرجع سبق ذكره ، ص197

[3] وليد رشاد ، مرجع سبق ذكره ،ص8

[4] أنظر: جان الكسان ، تاريخ السينما في الوطن العربي ، مرجع سبق ذكره،ص72

[5] أنظر : أحمد رفعت بهجت ، مرجع سبق ذكره ، صص323-330

ويمكن القول أن فترة التسعينات شهدت تعرض ضئيل وهامشي للقضية، وأصبحت التوعية بالقضية من خلال حرق علم اسرائيل أو المشاركة في تظاهرة تضامنا مع فلسطين .وقد كان ذلك كمحاولة للتنفيس و الترهيب كما جاء في العديد من الأفلام كصعيدي في الجامعة الأمريكية 98وغيره[1] .

ومع ذلك ظلت السينما توعي الجماهير بخطورة الصهاينة وخاصة مع تلك الإنفراجة الرقابية نوعا ما على المصنفات الفنية التي سمحت لبعض الموضوعات المناهضة للتطبيع والممارسات الإسرائيلية، وهذا ماعبر عنه فيلم " فتاة من إسرائيل" ،وكذا فيلم" السفارة في العمارة" [2]، ليعرض الأخير بجرأة وجود سفارة للكيان الصهيوني في مصر وسياسة التطبيع و التعاون الإقتصادي بين نظام مبارك والصهاينة، والذين كشفوه بتصريحاتهم بعد قيام ثورة يناير بأنه يعد كنزا إستراتيجيا لهم، حتى أن وزيرة الخارجية السابقة للكيان الصهيوني (ليفلي) إقترحت تسمية شارع بتل أبيب باسم مبارك تخليدا لاسمه بسبب ما قدمه من خدمات جليلة لإسرائيل[3].

وهناك العديد من الأعمال التي عبرت بشكل واضح عن رفض التصالح مع العدوء سواء من خلال إحياء ذكرى شهداء أو تمجيد العمليات العسكرية التي قام بها المصريين ضد العدو منها يوم الكرامة2001، أو التأريخ لإغتصاب أرض فلسطين (باب الشمس2005) أو حتى التعاطف مع المقاومة الفلسطينية من خلال عدة أعمال منها على سبيل المثال فيلم أصحاب ولا بزنس2001 لعلي إدريس ، الذي تناول قضية الفدائي، وكأن العمليات الفدائية الحل الأمثل للقضية و بالتفجير نصل للإستقلال و الحرية [4]! .

وبذلك قد إختفت غالبا عن السينما الأصوات الخافتة لدعاة السلام مع إسرائيل لتتصاعد بقوة الأصوات المعارضة و الرافضة لكل أشكال التصالح أو التطبيع و الداعية لمقاطعة هذا الكيان ولتستثمر السينما بحسها التجاري الغالب ذلك الإتجاه الشعبي الرافض للتطبيع .[5] ولتتناول تلك القضية من جانب تثقيفي تارة، وكفاحي تارة أخرى[6] .

---

1 سحر منصور، مقال سبق ذكره

2 عاطف أباظة ، الفيلم السياسي في مصر ، مقال سبق ذكره

3 أنظر:وليد رشاد ، مرجع سبق ذكره ،صص8-23

4 سحر منصور، المقال السابق

5 وليد رشاد ، مرجع سبق ذكره، ص9

6 سحر منصور ، مقال سبق ذكره

وصحيح أن السينما المصرية تعرضت لتلك القضية لكنها لم ترقى إلى المستوى المطلوب منها في التحليل العميق ورصد الأسباب وتقديم الرؤيا الواضحة على الرغم ما أظهرته الجهات السينمائية من خلال بيان أصدرته جمعية نقاد السينما المصريين تضمن عدة بنود منها : عدم التعامل مع الأجهزة الإسرائيلية السينمائية و غيرها بواسطة الجمعية ومقاطعة الأجهزة المصرية التي تتعامل مع إسرائيل، ويعد هذا بيانا مشرفا .[1]

وبذلك إستطاعت السينما المصرية أن تقف مناصرة للقضية الفلسطينية مناهضة للعدو الصهيوني في عدة نماذج سينمائية مشرقة، لتترك السينما العديد من البصمات الواضحة في تناول القضايا السياسية منذ بداية ظهورها حتى يومنا هذا[2].

ليقدم بعض السينمائيين نماذج تعبر عن مدى قدرة الفيلم السينمائي على البقاء بعيدا عن مؤثرات و أدوات نظام الحكم تعبيرا عن أحلام و تطلعات وطموحات الشعوب، ذلك أن الأفلام التي تنتصر للمستقبل وللحرية و القيم النبيلة بأسلوب فني راق هي الأقرب لوجدان المشاهد و أكثر صمودا أمام الزمن، ليستمر تيار تلك السينما الجريئة و التقدمية ليصب في مجرى المجتمع الثوري الساعي لتحقيق أهدافه، ،لأن السينما هي ذلك السحر الذي يأخذنا لعوالم بعيدة ، عالم يمنحنا الأمل في مستقبل أفضل يجعلنا نصرخ إحتجاجا على ما يقع حولنا من ظلم وقهر وتعسف و إنتهاك لبراءة الحياة.

على الرغم من أن السينما في نماذج كثيرة أغرقت السوق السينمائي بموضوعات الهزل و الإثارة، ولكن تاريخها وتراثها يحتفظ بالكثير من النماذج الجيدة أو المقبولة، وحتى أنها في كثير من نماذجها كان لها دور مهما في تنمية الوعي و التعبير عن قضايا الوطن بجدية.

ولعل هذا من واجب السينما اليوم من دعم القيم الوطنية من خلال الشعور بالإنتماء الوطني و القومي، ووجب على الفنانين الإعتماد على ثقافتهم العربية في تناول تلك القضايا السياسية من خلال الإعتزاز بهده الثقافة، ليجد المشاهد ما يعبر عن واقعه، مجتمعه وثقافته حتى لا يحدث له نوع من الإغتراب عن الواقع .

وفي ظل الظروف التي تمر بها البلاد لابد من الإهتمام أكثر بالخطاب الفيلمي بصرف النظر عما يظهر في تلك الأعمال التجارية الإستهلاكية دلك أن لصناعة السينمائية تأثير لا أحد ينكره سواءا كان ثقافيا أو ماديا أو سياسيا . مما يتوجب شحد الهمم المصرية و إستغلال الطاقات لذلك خاصة أن حدود تأثير الفيلم المصري لا تتوقف عند حدود الوطن ولكنها تمتد بطول الإقليم.[3]

---

[1] قادري ، صورة الإسلاميين في السينما المصرية ، دراسة سبق ذكرها ، ص50

[2] آية شهاب الدين ،6 أفلام تناولت ثورة 25 يناير ، مقال سبق ذكره.

[3] أنظر :وليد رشاد ، مرجع سبق ذكره ، صص7-9

المبحث الرابع : الرقابة على الأفلام السينمائية

عرفت دول العالم ،وعلى طول تاريخها نظما متباينة للرقابة تراوحت بين الشدة و لين ولكنها جميعا كانت تتجه إلى تحقيق نوع من الحماية لجانبين أساسيين هما الأخلاق و السياسة[1] .

والكثير يرى أن منذ البداية إرتبطت السينما بالمؤسسة الرسمية خاصة في ظلت تلك الأنظمة الشمولية والعسكرية التي تحصر على أن تكون كل مصادر الخبر و المعلومة في يدها ،وحتى تضييق وسائل ترويجها ونشرها[2]

وبذلك فلم تكن السينما المصرية وحدها تخضع لما يسمى الرقابة ، بل هي عملية ممارسة في كل الدول التي تملك إنتاجا سينمائيا وحتى تلك التي ترفع شعار حرية التعبير كالولايات المتحدة الأمريكية ، ذلك أن الرقابة لا ترتبط- حسب ماهو شائع- بالديمقراطية ومدى تكريس حرية التعبير لكنها تختلف حسب قوانينها، وممارساتها ومن يشرف عليها[3] .

ونظرا لما تلعبه السينما من دور في التأثير في الرأي العام، ومع إتساع جمهورها إنتبهت أنظمة الحكم في معظم أنحاء العالم ومنها بالطبع الحكومة المصرية في مختلف عهودها إلى خطورة تأثير السينما في الجمهور، وتواترت قوانينها الرقابة التي كانت تزداد صرامتها ومحاصرتها لحرية التعبير مع ضيق مساحة الحرية الممنوحة للشعب المصري في شتى مجالات الحياة الأخرى.[4]

ذلك أن مصر قد جاءتها السينما وهي مكبلة بقيود الإستعمار الإنجليزي الذي أراد حجب المعرفة عن الشعب بمزيد من الرقابة على حرية الفكر بما في ذلك حرية التعبير الفني وبجدر الإشارة هنا أن في البداية كانت السلطات الاستعمارية لا تخاف من السينما لأن الأفلام كانت مستوردة ، لذلك ركزت رقابتها على المسرح المحلي، وحاربت المسرحيين الذين يشيرون في أعمالهم الرسمية إلى قضية الوطن وحريته و كثيرا ما كانت تغلق هذه المسارح[5] .

ليكون أول قانون رقابي هو لائحة التياترات (المسارح) في 12 تموز 1911 وفيها كل نصوص الاستبداد الرقابي [6] ، وليطبق هذا القانون على السينما بعد ذلك لغاية 1955. ولشمل ذلك القانون جملة من المحظورات الخاصة بالنواحي الاجتماعية و الأخلاقية بدءا بالدين لينتهي بالجنس والعنف.إضافة إلى عدم المساس بالأمن و النظام العام، و الآداب .

---

[1] درية شرف الدين ، مرجع سبق ذكره ، ص72

[2] نظر: كريم بابا ، الفيلم الوثائقي والنظم السياسية ، مقال سبق ذكره

[3] أنظر: وليد قادري ، دراسة سبق ذكرها ، ص

[4] أنظر: درية شرف الدين ، مرجع سبق ذكره ، ص10

[5] جان الكسان ، السينما في الوطن العربي ، مرجع سبق ذكره ، ص293

[6] وليد قادري ، دراسة سبق ذكرها ، ص 51

ومنه في ظل هذه السينما بعيدة عن تناول أي موضوع اجتماعي أو سياسي يعكس كفاح المصريين ضد الاستعمار و الظلم الإجتماعي.[1]

وقد نشأت من تلك اللائحة إدارة الرقابة المصرية على الأفلام في أوائل الحرب العالمية الأولى1914 وذلك بغرض مراقبة المسائل الحربية فقط، وظلت هذه الإدارة تابعة لوزارة الداخلية تحت إشراف القسم الفني الذي يضم رقابة الصحف والمجلات حتى 1930وحتى 1945 أصبحت هذه الرقابة تابعة لوزارة الشؤون الإجتماعية بالإشتراك مع وزارة الداخلية[2] وبذلك لم يكن مسموحا تناول القضايا السياسية حيث سنة 1912 صور لأول مرة في مصر بعض الأجانب بعض المشاهد للمعالم المصرية، وباستثناء فيلم " لاشين " الذي إنتهى به الأمر إلى المصادرة وضيع نسخته، إذ لم يحاول أحد التعرض لسير الأبطال من أبناء الشعب المصري أو لأمجاد تلك الحضارة في الوقت لذي كانت فيه مصر مرتعا للسينما الأجنبية والتي تعرض الأفلام الممجدة للاستعمار، وتعرض سير غزاة الاستعمار ودهاة ساسته.وحتى أنه صور في مصر و بإذن من الرقابة فيلم " الوصايا العشر" للمخرج "سيسيل دي ميل" ، بل وضع الجيش المصري تحت أمرته لإنتاج الفيلم لصالح الدعاية الصهيونية .[3]

ومع انتهاء الحقبة الإستعمارية 1953، وقيام الثورة صدر قانون رقابي جديد رقم 430سنة1955 لتنظيم الرقابة على الأشرطة السينمائية ولوحات الفانوس السحري وغيرهما [4] ، وقد تضمن القانون عدة مواد جاء من ضمنها خضوع الأشرطة السينمائية للرقابة ، ولتأتي في المواد14 إلى 18 عن العقوبات التي توقع على كل من يخالف أحكام القانون وتراوحت العقوبة مابين الحبس و الغرامة وحتى غلق المكان العام و مصادرة الأدوات و الأجهزة .

وكل ذلك في إطار المحافظة على الأمن و النظام العام و حماية الآداب العامة و مصالح الدولة العليا .

والرقابة كانت على مستوين: رقابة قبل التنفيذ (رقابة أولية) سابقة على التصوير (الترخيص)، ورقابة نهائية(رقابة بعد التنفيذ) لاحقة عليه (الترخيص بالعرض).ولتعد الإدارة هي صاحبة الولاية في ممارسة الرقابة ولها مطلق الحرية في منح الترخيص بالتصوير أو العرض وقت ما تشاء ، وحتى الرفض متى تشاء .ومنه أي شخص يجرؤ على تصوير أو عرض فيلم قبل الحصول على ترخيص يعد من أعداء المجتمع وحتى يعاقب بالحبس أو الغرامة أو الاثنين معا .

---

1 جان الكسان ، السينما في الوطن العربي ، مرجع سبق ذكره ،صص293-295

2 وليد قادري ، دراسة سبق ذكرها ، ص 51

3 جان الكسان ، المرجع السابق ،صص295-296

4 وليد قادري ، دراسة سبق ذكرها ،ص52

وبالتالي خضع الفن السينمائي في التعامل معه بكثير من التحفظ و الاحتراس. فذلك الفنان لا يمكنه إمساك كاميراته ليكتنف لغة السينما التي يريد إلا بترخيص و إلا عاملته الدولة معاملة المجرم الخارج عن القانون[1] .

ولتعكس بذلك تلك الرقابة على الفن السينمائي ونصوصها نوع تلك السلطة السياسية آنذاك ،ومدى الحرية المتاحة في المجتمع : الحرية السياسية . وبالتالي الحرية الفنية.

و لتكون الرقابة و تظل تعبيرا عن السلطة السياسية الحاكمة أيا كانت تلك هذه السلطة في مصر أو غيرها، وحتى يمكن تبين طبيعة السلطة السياسية بوضوح من خلال ما تمنعه الرقابة في العهود المختلفة، أكثر مما يتبين ذلك من خلال ما تصرح به وتوافق عليه.

ولتشهد مرحلة الستينات عدم الصدام مع الرقابة بحيث لم يمنع أي فيلم من العرض .وفي الوقت الذي كانت فيه الساحة المصرية و العربية وما عرفته من حراكات من انفصال سوريا عن الجمهورية العربية ،وسقوط الاتحاد القومي ،وحتى نكبة 67 لم يجرؤ فيلم واحد على الإقتراب من تفاصيل الحياة السياسية في مصر خاصة أن النظام في تلك الفترة لم يسمح سواء عمليا أو واقعيا و أيضا رقابيا بنمو سينما تعيش الحاضر، تناقشه[2] .

فغياب الحرية في المجتمع المصري في الستينات منع من نشوء سينما حرة، ،وكل ذلك تحت إطار مراعاة النظام العام وحسن الآداب تلك العبارة التي ترددت في جميع اللوائح و القوانين الرقابية على السينما حتى السبعينات .

بحيث ظل قانون رقم 430 لسنة55ساريا حتى صدور قرار وزير الإعلام و الثقافة رقم 220سنة76 بشأن القواعد الأساسية للرقابة على المصنفات الفنية .بحيث كان قانون الرقابة السابق يشمل العديد من الثغرات و الأخطاء حتى أن في منح سلطة الرقيب لأشخاص دون النظر إلى قدرتهم الحقيقية على تحمل مسؤولية الرقابة على الأعمال الفنية التي تتطلب حسا فنيا راقيا، ووعيا سياسيا واجتماعيا، وكذا احتراما وتقديرا لحرية الفنان في نفس الوقت.

ولم يختلف هذا القانون430 عن سابقه سوى أنه إستبدل ممنوعات سابقة مرتبطة بالعهد السابق بممنوعات جديدة مرتبطة بالعهد الحالي ليبيح على سبيل المثال الهجوم على الملك وحاشيته في عهد ماقبل الثورة، مع منع المساس برئيس الجمهورية ورجال الحكم و النظام السياسي و الإقتصادي القائم.

---

[1] جان الكسان ، المرجع السابق ،صص296-297

[2] أنظر: درية شرف الدين ، مرجع سبق ذكره ، صص73-74

وبالتالي خضع السينمائي في إطار هذا القانون لثلاث جهات هي أولا رقابة قانون430الذي يكرس لسياسة النظام و إعطاءه الشرعية من خلال العديد من النماذج الفيلمية، وثانيا: رقابة داخلية أو ذاتية تمثلت في ممارسات النظام التي تميزت بالعنف والتضييق حيز المتاح لحرية الرأي و التعبير مع وجود قائد كاريزمي إلتفتت حوله القلوب حبا ورهبة في نفس الوقت ،ومع مركزية السلطة وسيطرة النخبة العسكرية تم إبعاد السينمائيين عن المشاركة بالرأي و النقد من خلال وسائلهم الفنية، لتكون الرقابة بيد النظام. .وثالثا: رقابة الموزع العربي للأفلام في الأسواق الخارجية، تلك الشروط الواجب تنفيذها ومع ذلك حاول البعض التحايل على الرقابة ولكن في أضيق الحدود .[1]

ولذلك لم تزدهر سينما وطنية معاصرة مواكبة للأحداث و التطورات العميقة الأثر في تلك الفترة خاصة مع سيطرة القطاع العام على السوق السينمائي.

ومع انتهاء الحكم الناصري بدأت مصر مرحلة جديدة وخاصة مع الإتجاه نحو التعددية السياسية، وليظهر سنة76 قانون الرقابة رقم220 ،بعد تأكيد السادات ومنذ توليه الحكم على الديمقراطية، وفي الوقت نفسه أصدرت الرقابة تنفيذا لما أشار به رئيس الجمهورية تنقية الأفلام المصرية والأجنبية من كل ما يمس الأخلاق الفاضلة.[2]

وقد جاء قانون الرقابة الجديد ليفصل مابين قانون سلطة الرقيب التقديرية–المقيدة–،وبين قانون المحظورات و الممنوعات المحددة.وقد كان لتوجيه الرئيس بتنقية الأفلام حتى تصلح للعرض على الكبار و الصغار معا مع أن هنا خلط منها مابين جمهور الصغار و الكبار أو أفلام الكبار و أفلام الصغار التي تفرق بينها أجهزة الرقابة في العالم، كما أنه من الإستحالة تلك التنقية لأن الأفلام الأجنبية لا تنبثق عن العادات و التقاليد المصرية[3] .

كما أن نظام السادات الذي كان يدعي الديمقراطية منع العديد من الأفلام التي تناولت تشريح مجتمع الكبت السياسي و الفكري و الإجتماعي منها " التلاقي" لصبحي شفيق ،" المذنبون لسعيد مرزوق، و " زائر الفجر لممدوح شكري و "جنون الشباب" لخليل شوقي و "العصفور" ليوسف شاهين .بالإضافة إلى "الظلال على الجانب الآخر" لغالب شعث.

[1] أنظر: درية شرف الدين ، مرجع سبق ذكره ، صص74-82

[2] وليد قادري ، دراسة سبق ذكرها ، ص52

[3] أنظر: درية شرف الدين ، مرجع سبق ذكره ، صص217-219

وقد منعت البعض منها من العرض لمدة تراوحت مابين عامين إلى ثمانية سنوات ،ولم تعرض إلا بعد الحذف منها.[1] وإستبعاد الكثير من المشاهد و اللقطات ، وقد جاءت لأسباب قدمتها الرقابة آنذاك على أنها عبرت عن جانب مسيء لسمعة مصر، إذ لابد من الأفلام إبراز الوجه الناصع للمجتمع المصري .كما أن هناك أفلام لم تمنع من العرض ك "حمام المليطي" و " الخوف" بحيث كان من المفروض منعهما إذا طبقنا عليهما نفس المقياس السابق للمنع لتوفرهما على نفس لأسباب !! .

كما أن المجتمع المصري إذا كان يعيش الديمقراطية في تلك الفترة ، كان من المنطقي أن تتجه الرقابة لإلغاء جانب من المحظورات لصالح جانب أوسع من حرية التعبير، لكن ماحدث في مجال الرقابة دفع إلى مزيد من المحاذير و القيود من خلال ذلك القرار220 ، ولربما كان من المفروض التخلص من تلك المحاذير السابقة التي تم تقنينها كتابيا أوشفهيا في سنوات مضت لمنح مساحة أوسع من حرية التعبير .

وبالتالي لحرية الإنتقاد .ذلك الأمل العارم الذي تولد مع السينمائيين ولكن مع مجيء القرار220 الذي كان هدفه محاصرة حرية التعبيرو الرأي حماية لذلك النظام السياسي، وخاصة أن الرقابة على طول تاريخها في مصر كانت إحدى الأجهزة الممثلة لسلطة الدولة وليكون ذلك القرار دمج ما بين نصوص قانون رقم 430، ولكن في شكل جديد مع التشدد في بعض تلك النصوص عن سابقتها خاصة فيما يتعلق بالسياسة–الدين و الجنس.وهذا ما أحال مابين السينما و تناولها لمفردات الواقع المصري، ليترك حيزا ضيقا أمام تلك السينما الجادة.

مما دفع بإستياء السينمائيين و أصدرت جماعة السينما الجديدة بيانا رفضت فيه القرار بإعتباره خطرا على حرية التعبير و إنتهاك صارخا للدعاوي المطروحة من قبل السلطة حول الحريات و الديمقراطية، كما أنه يشكل عائقا على حرية الفن و ضد الفن الملتزم.[2]

وبالتالي اشتدت تلك الرقابة على الأفلام السينمائية،و كانت أبرز تلك المعارك الرقابية في السبعينات مع فيلم " المذنبون " الذي تقرر إحالة مديرة الرقابة على المصنفات الفنية مع أربعة عشر (14) رقيبا للمحاكمة التأديبية،و لتستثمر تلك الصرامة الرقابية في المنع والحذف.[3]

[1] أنظر :وليد قادري ، دراسة سبق ذكرها ، صص52-53

[2] أنظر: درية شرف الدين ، مرجع سبق ذكره ، صص219-225

[3] وليد قادري ، دراسة سبق ذكرها ،ص53

كل ذلك بدعوى الحفاظ على الأمن و النظام العام، وقد كان لتلك الحادثة فيما بعد أثرا على الجهاز الرقابي، بحيث لجأ العاملين بعد ذلك إلى الإسراف في استعمال سلطة المنع، و الحذف و الإلغاء إتقاء للعقاب و ضمانا للبقاء آمنين في وظائفهم .

ليتضح بذلك تلك الصورة الصلبة لرقابة القرار رقم220 الذي شكل تهديد للسينمائيين إذا ما إجتازوا خط الرقابة الأحمر ليتم وقف، إلغاء ومنع أعمالهم السينمائية من الظهور إلى النور.[1] وهذا مادفع بالكثير من السينمائيين بإنتاج تلك النوعية التي لا تشتبك مع الواقع السياسي المشحون، وتجنبا للصدام مع جهاز الرقابة الذي يمنع تلك الأفلام ذات المحتوى السياسي من الوصول إلى شاشة السينمات.[2]

وبذلك تعرض الإنتاج السينمائي للعديد من العوائق ذات الطبيعة السياسية، وقد كانت من القيود المفروضة على حرية التعبير تلك الممنوعات السياسية خاصة لتشد الرقابة في تلك الفترة الخناق على الإنتاج السينمائي،وتفرض تعديلات في المشاهد قد تكون جوهرية أو تمنع توزيع بعض الأفلام في كثير من الأقطار العربية للأسباب نفسها[3] .

وبالتالي لم يستطع أي فيلم أن يقترب من النظام أو حتى القضايا الأخرى (منها الصراع العربي الإسرائيلي) حتى لا يكون في ذلك مساس لمصلحة الدولة العليا خاصة بعد إرساء معاهدة السلام مع إسرائيل.وظلت تلك الرقابة الداخلية داخل الفنان، ولم تستطع تلك الديمقراطية الخادعة في السبعينات أن تخلص السينمائيين منها .وخاصة مع وجود رقابة أخرى وهو سطوة المنتج على الأسواق العربية للفيلم السينمائي.

وبالرغم من محاولة تلك الجمعية التي تكونت باسم" نقاد السينما المصريين" ومن خلال لجنة" الدفاع عن حرية التعبير" التي حاولت المطالبة برفع الحظر عن حرية الرأي. وقد كانت مهمتها توثيق وتحليل قوانين الرقابة، ورصد جميع الأفلام الممنوعة من العرض وتحليل أسباب المنع و الدفاع عن تلك الأفلام، ورصد حتى المعالجات السينمائية و السيناريوهات الممنوعة وتلك المقالات النقدية، والعمل بكافة الوسائل على فضح أجهزة الرقابة و المنع.[4]

---

[1] درية شرف الدين ، مرجع سبق ذكره ، صص225-226

[2] أنظر: أحمد رفعت ، تجارب سينمائية بديلة في السياق المصري ، مقال سبق ذكره

[3] أنظر: ندوة" الدور النهضوي للسينما العربية " ، المحور السادس " عوائق السينما العربية و تحدياتها ، ملخص البحث السادس عشر : عوائق وتحديات سياسية ، ندوة سبق ذكرها.

[4] درية شرف الدين ، مرجع سبق ذكره ، صص228-235

ومع ذلك ظلت الرقابة تحكم قبضتها على النشاط السينمائي وحتى في الحقبة التالية من حكم مبارك في الثمانينات منعت الرقابة أفلام منها " البريء" الذي منعته الرقابة العسكرية (أي التابعة للجيش)، فبالرغم من أن النظام قد تظاهر بضمان الحريات العامة و منها حرية التعبير في تلك الفترة، إلا أنه لم يمكن ممكنا السماح بعرض الفيلم إلا بعد أن فرضت المؤسسة العسكرية تغيير نهايته تماما ، وهذا شبيه بما حدث في الستينات مع فيلم" المتمردون"[1].

لذلك كانت دائما السينما في مصر تدور في كنف السلطة السياسية حيث كان للبنى السياسية أثر على صناعة الفيلم السينمائي خاصة من خلال جهاز الرقابة كإحدى أدوات السلطة ،مما جعل الخطاب الفيلمي تكبله ضغوطات رقابية سواء من قبل السلطة السياسية أو سلطة " التقناوية".

وكثيرا ما كان الفيلم يصطدم مع الرقابة التي مارست ضغوط على إنتاج وصناعة الأفلام . مما جعل الكثير يمزج بين الفيلم الدرامي السياسي و الرومانسي وحتى الكوميدي حتى لايخلق فيلم سياسي محض ذلك أن الأخير لدى الكثير يعتبر سلطة مضادة، لذلك واجه الرقابة في أغلب الأوقات من خلال القوانين المنظمة و التمويل و التوجيه الإنتاجي الخفي لإنتاج فيلم سينمائي وذلك سعيا من السلطة السياسية لفرض تمثلاتها من خلال الرقابة، و إن كانت الرقابة ضرورية أحيانا حتى لا تمس بعض الأفلام صمام أمن الدولة و الأمن القومي بدعوى حرية التعبير[2]، فتلك الرقابة لدى البعض لم يطالبوا بإلغائها، ولكن أن يتم توجيهها في الإتجاه السليم من خلال تحلي الموضوعية، و إذا كان لا بد من الرقابة فيكون بالنسبة للأشرطة الهابطة و المنحرفة سواء كانت مستوردة أو منتجة في القطاع العام و الخاص، كما أن تلك الرقابة حتى ليخرج بعض المتمردين و المعارضين تحت قاعدة خالف تعرف لإثارة سخط و تمرد الجماهير ليس إلا.[3]

مع أن البعض الآخر إعتبر أن الإبداع لا يقبل سلطة و لايرضى بديلا عن الضمير معيارا و الجمال هدفا نهائيا، بحيث لا يمكن أن يتحول الفن كرسالة سامية وعاكسة للواقع إلى بوقة في يد النظم السياسية، و السينمائي كفنان لا يرضى أن يتقيد إبداعه بقيود مما أدخله أحيانا في تصادم مع السلطة السياسية و خاصة تلك النوعية التي رصدت فساد وتواطؤ الحكومات العربية في المتاجرة بشعوبها لتحقيق مآرب شخصية .

---

[1] أمير العمري ، النقد السياسي و مستقبل الفيلم المصري ، مقال سبق ذكره.

[2] أنظر : وسيم القربي ، **جدلية الفيلم الوثائقي و السلطة : الابداع المضاد وسياقات التحرر** ، الجزيرة نت ،بدون ع، http://doc.aljazeera.net/magazine/2015/01/2015113124848443452.html،2015/1/31الساعة13:47

[3] أنظر: جان الكسان ، مرجع سبق ذكره ، ص293

بالرغم أن الكثير يرى أن الفيلم الدرامي على غرار الوثائقي يملك فرصة أكبر للظهور، ونادرا ما يواجه مشاكل مع مقص الرقابة.ومع ذلك فإن الكثير من الأفلام السينمائية مارست عليها الرقابة من خلال المصادرة– المنع– التوجيه ، الحذف وحتى تجفيف منابع التمويل مما جعل مصير الكثير من الأفلام التكديس في أدراج النظم السياسية.[1]

فلطالما منعت الرقابة العديد من الأفلام من الظهور، لتمثل الرقابة على السينما وعلى طول تاريخها في مصر صمام الأمن للنظام الحاكم من إحتمال توظيف السينما للقيام بدورها التنويري لتساهم في تضييق المجال المتاح أمام السينما لتناول موضوعات تتعلق بالواقع المعيشي المصري، ولتعبر تلك المحاذير الرقابية عما يسمح به النظام ومالا يسمح به.

مع أن هامش الحرية المتاح في فترة السبعينات وحتى الثمانينات، وما بعدها الذي اتسع نوعا ما عن الستينات إلا أن السينما لم تتمتع بالجرأة للإقتراب من الممارسات السياسية للأنظمة المختلفة إلا في محاولات قليلة.[2]

و إن الكثير إعتبر أن الرقابة على السينما في عهد مبارك كانت أقل تشددا ولكن ليس لأن النظام كان أكثر انفتاحا في مجال الحريات، بل لأن التصور الرسمي كان يرى أن التنفيس في هذا المجال وترك هامش من الحرية للتعبير عن المكبوت السياسي يضمن عدم إنفجار المكبوت الإجتماعي و الإقتصادي.[3] لكن الفنان السينمائي الواعي يستطيع التمييز بين الشعارات و الممارسة وعليه أن يلتزم بقضايا أمته ويدافع عنها.[4]

و بذلك عانى الفنانون أصحاب القضايا و المبادئ القوية مواجهات مع السلطة بدء من تعسف الرقابة، ومنع أفلامهم من الخروج إلى النور أو تشويهها مرورا بالنفي خارج البلاد أو بالسجن، وظلت الكثير من الأفلام ممنوعة من العرض مما جعل الكثير وتجنبا لمقص الرقيب يعتمد على الرمزية في الطرح[5] .

أما البعض حاول تقديم ما تريده السلطة دائما تجنبا للاصطدام مع أجهزة الرقابة. وخاصة أن الإنتاج الفني أصبحت تحتكره شركات وقنوات تلفزيونية لذلك أصبحوا ينتجون أعمال تتوافق مع توجهات السلطة فكريا خوفا من الإصطدام بالسلطة ومنع أعمالهم من العرض، حتى أن الدولة في العديد من الأحيان تتدخل في تعديل أعمال فنية بالحذف أو الإضافة لتخدم تلك الأعمال مصالحه[6].

---

[1] أنظر: أسامة صفار، الوثائقي ضد كل سلطة ! بين شمولية "تأليه الحاكم " وتعددية" خداع المحكوم"، مقال سبق ذكره

[2] أنظر :درية شرف الدين ، مرجع سبق ذكره ، صص237–240

[3] أمير العمري ، النقد السياسي ومستقبل الفيلم المصري ، مقال سبق ذكره

[4] درية شرف الدين ، مرجع سبق ذكره ، ص244

[5] مينا ممدوح ، مستقبل السينما السياسية بعد الثورات العربية ، مقال سبق ذكره

[6] أحمد فؤاد، ملامح الأعمال الفنية السياسية: انتقاد الإخوان والتعاطف مع الشرطة، مقال سبق ذكره

لذلك كان من الصعوبة تقديم الأفلام السياسية بسبب تدخل أمن الدولة، مع أن الكثير يعتبر أن النقد في الفن جائز ولكن بشرط أن يكون النقد موضوعيا، وليس مجرد تجريح وأي شخصية عامة عرضة للنقد في الأعمال الفنية دون التهجم على أحد .

ومع ذلك يظل إنتاج تلك الأعمال ضئيل مع وجود رقابة تقيد الأمر وتضع سقف محدد للمبدع.[1]

فلطالما كان مقص الرقيب بالمرصاد للسينمائي فالأفلام التي تحمل إنتقادا للسلطة كانت تواجه القص و الحذف مثلا نجد على سبيل المثال :" الراقصة و السياسي " الذي حذفت مشاهد كاملة منه وقت عرضه بالتلفزيون ،حتى ظهر في الفضائيات الخاصة وعرض الفيلم كاملا دون حذف، ووقت عرضه في السينما كان تحت لافتة" للكبار فقط"[2]

وحتى يمكن القول على أن الاعتراض على بعض الأعمال يكون من خارج الرقابة مثلما حدث مع فيلم " البريء" الذي إعترضت عليه وزارتا الداخلية و الثقافة،وكذلك فيلم " ملف في الآداب" إعترضت عليه الداخلية ،وكذلك " أبو العربي" إعترضت وزارة الدفاع على أحد المشاهد.[3]

ومنه واجهت بعض الأفلام إعتراضات رقابية عاتية مارستها أجهزة تنفيذية عليا في الدولة بدء من الرقابة مرورا بمجلس الشعب والوزراء المعنيين وانتهاء بساحة القضاء وتعرضت غالبيتها للمصادرة ثم الإفراج عنها مثل :" الكرنك"،"الغول "،" البريء" ، حب في الزنزانة"[4] ،" رد قلبي " ،" القاهرة30"،"في بيتنا رجل"،" غروب وشروق "،" أبناء الصمت "،"وراء الشمس"، ظلال على الجانب الآخر "،" طائر الليل الحزين [5]"،" زائر الفجر"،" المذنبون "،"شيء من الخوف "، " الله معنا "،" حائط البطولات " وغيرهم.[6]

---

1 نورهان طلعت، حتى بعد الثورة: الفيلم السياسي ممنوع الاقتراب أو التصوير، مقال سبق ذكره

2 أنظر: أحمد المهدي ، **أبرز الأفلام الممنوعة من العرض في تاريخ السينما المصرية** ، الموجز ، بدون عدد، http://almogaz.com/news/culture-art/2014/11/17/1732562،2015/4/22،الساعة10:21

3 .نورهان طلعت ، حتى بعد الثورة " الفيلم السياسي ممنوع لاقتراب أو التصوير، مقال سبق ذكره

4 حسين عبد البصير ، الاغتيالات السياسية في السينما المصرية ، مقال سبق ذكره

5 لينا مظلوم ، الفيلم السياسي بين الاتهام و البراءة ، مقال سبق ذكره

6 أحمد المهدي ، أبرز الافلام الممنوعة من العرض في تاريخ السينما المصرية ، المقال نفسه.

وحتى أن الكثير منها لم يخرج إلى النور نهائيا وكل ذلك بإسم الدفاع عن بقاء الدولة لتبرير فرض إجراءات تحد من الحريات، مما جعل الكثير يستخدم الرموز لتمرير الرسالة.[1]

و عليه تلك الممارسة الديمقراطية المتاحة والتي في إطارها تتقلص أو تتراكم المحظورات الرقابية المقننة أو غير المرئية بما تمثله من قهر لحرية الفكر و الرأي و الإبداع في شتى المجالات، وبذلك تبقى الديمقراطية هي الطريق لإزدهار الحياة في مصر،ومعها لن تصبح السينما المصرية غائبة، بل ستكون أهم الوسائل المشاركة في تطوير الحياة المصرية[2]

[1] أمير العمري ، النقد السياسي ومستقبل الفيلم المصري ،مقال سبق ذكره

[2] درية شرف الدين، مرجع سبق ذكره ، ص244-245

خلاصة

وعليه قد استطاعت تلك الدراما السينمائية أن تلامس نوعا ما الحياة السياسية لمجتمعاتها،و قد خدمت قضاياها ورصدتها . إذ يمكن القول أن الدراما على مر العقود اجتهدت لعكس صورة الواقع الاجتماعي العربي من خلال تلك القضايا و القصص الدرامية .وعلى الرغم من تجارية غالبيتها إلا أنها استطاعت أن تعبر عن حياة الحرية المنسلخة عن السياقات الاجتماعية ، الاقتصادية و السياسية .ذلك أنه كلما عشق الفنان الإبداع وازداد شبقه للحياة و الحرية ازداد قربه من التفرد و الإبداع ،و كأن الخلق الفني هو تعويض عن حياة سوف تفنى فصيرورة الحياة فقاة ينبغي أن تحتوي على الإبداع قبل أن تنفجر.

ولتظل تلك الأفلام التي تلتزم بقضية وتحمل قيما ايجابية هي السينما الأقرب للوجدان .خاصة أن السينما هي فن الرصد أو المحاكاة للواقع وهي فن التعرية لتلك السلبيات ليس فقط رصدها ولكن تقويمها من خلال النقد البناء وهذا ماحاولت السينما منذ بداياتها ولكن كانت واقعة بين طرقة سلطة المال سندان سلطة السياسة إلا أن الدراما السينمائية استطاعت نقل معاناة الإنسان العربي محليا و عربيا إثباتا لوجودها ومكانتها على الساحة السينمائية العربية و العالمية من خلال مخزون هائي من الصور.

الإطار التطبيقي

تحليل سيميولوجي لفيلم :

"هي فوضى؟"

1-بطاقة تقنية للفيلم:

*عنوان الفيلم : هي فوضى؟

*نوعه:دراما بوليسية

*قصة:"ناصر عبد الرحمن

*اخراج:يوسف شاهين و خالد يوسف

*إنتاج: أفلام مصر العالمية و المركز القومي للسينما المصرية وقناة بلاس وثرى آرث للتوزيع سنة2007

*بطولة:-أسماء الشخصيات في الفيلم-:

خالد صالح(حاتم)

منه شلبي(نور)

هالة فاخر(بهية)

هالة صدقي(وداد)

يوسف شريف(شريف)

درة مرزوق(سيلفيا)

عمرو عبد الجليل(سامي) و آخرون

*تصوير:رمسيس مرزوق

*مونتاج:غادة عز الدين

*مهندس الصوت: مصطفى علي

*موسيقى:ياسر عبد الرحمان

*اضاءة:

*ديكور:حامد حمدان "[1]

*البلد: مصر

*ايراداته: تجاوز بعد مدة من عرضه أكثر من 11 مليون جنيه مصري.

*المدة الزمنية للفيلم:125 دقيقة

[1]حسن حداد، **هي فوضى ..رؤية نقدية** ، http://www.cinematechhaddad.com/Rowad/YShaheen_3.HTM، 2015/3/3، 18:55

2-ملخص الفيلم:

تدور أحداث الفيلم في مصر المعاصرة ،و القصة حول شخصية أساسية لكن تدور في فلكها شخصيات أخرى لها علاقة بالأولى ،و" لتمثل تلك الشخصية "حاتم" أمين الشرطة الفاسد الذي يستغل سلطته ويمارس الابتزاز و التهديد و الاعتقال و التعذيب دون وجه حق،و في نفس الوقت يقع في حب جارته في الحي الشعبي(شبرا)"نور" التي تعمل بالتدريس وتعيش مع أمها "بهية" لكن الحب من طرف واحد"[1] ومع ذلك يحاول حاتم بشتى الطرق الوصول إلى نور و الارتباط بها ، لكن نور تحب شخصا آخر ألا وهو رئيس النيابة"شريف" ابن ناظرة المدرسة التي تعمل بها ،و الناظرة هي "وداد" وفي إطار أحداث الفيلم يحاول حاتم استمالة نور وعندما يفشل يقوم باختطافها واغتصابها لعله بهذه الطريقة يحصل عليها لكن نور تستمر فير رفضها له و تحاول استرداد حقه و أقصى العقوبة لمن انتهك عرضها ،وبمساعدة شريف و والدته تقدم بلاغ للشرطة ضد حاتم حتى ينال عقابه .

ولينتهي الفيلم باقتحام والدة نور"بهية" ومجموعة من سكان حارتهم بالإضافة إلى أهالي المعتقلين الذين اعتقلهم حاتم دون وجه حق وراح يعذبهم بصفتهم متظاهرين، و معارضين.ووسط مقاومة حاتم لأولئك المتظاهرين يقرر الانتحار بإطلاق النار على نفسه.وبالتالي الفيلم يتعلق بالحب وفساد أخلاقي و سياسي وله علاقة بقضية أساسية ألا وهي العنف البوليسي في مصر،و لتدور الأحداث بين الصراع على الحب و الصراع من أجل استرداد الحقوق و إحلال العدالة .

كما أن معظم أبطال الفيلم من الطبقين: الطبقة الفقيرة أو الشعبية و الطبقة المتوسطة لكن مايو حد بينهم الوعي الاجتماعي المشترك .وكل هذه الطبقات و العلاقات رصدت لنا صورة ماوصلت إليه الأحوال في مصر قبل قيام ثورة25 يناير2011 من تجاوزات مارست من قبل الشرطة في حق المواطنين من إعتقال و تعذيب و انتهاك للحريات و غيره.

3-لمحة عن مخرج الفيلم و بيبلوغرافيته :

أ-يوسف شاهين:

" ولد يوسف جبرائيل شاهين في مدينة الإسكندرية سنة 1926 ، وهو من أسرة متوسطة كاثوليكية وذات مستوى تعليمي عالي والتي حرصت على تعليمه، وقد تتلمذ في كلية(سان مارك) الفرنسية بالإسكندرية ،(كلية فيكتوريا) الإنجليزية في مرحلته الثانوية.

وليسافر بعدها إلى الولايات المتحدة الأمريكية لدراسة الفن المسرحي في معهد "باسادينا"سنة1946.

أما بداياته في مجال الصناعة السينمائية المصرية كانت كمساعد للمصور السينمائي" ألفيز أورفانلي"، ليخرج أول أفلامه " بابا أمين" سنة 1949، "[2]وبعدها فيلم " ابن النيل " الذي شارك من خلاله في مهرجان"كان السينمائي"وعرف من خلاله كمخرج له لغته السينمائية الخاصة التي تختلف عن اللغة السينمائية المصرية آنذاك. ليخرج العديد من الأعمال

[1] أنظر: ليلى أحمد، **رؤية هي فوضى؟**، جريدة الرأي، http://www.alraimedia.com/Articles.aspx؟id=18108 ، 2015/3/7، 22:02

[2] أحمد الحصر ، **فوضى شاهين قلبت الثورة** ، بوابة نيوز ،http://www.albawabhnews.com/1073025،2015/3/7،22:25

السينمائية منها " العصفور" عودة الابن الضال "، " الأرض" ، " الصراع في الوادي "،" المهاجر " باب الحديد " ،" المصير" ، " الآخر " و أخرها " هي فوضى " مع المخرج أو بالأحرى تلميذه " خالد يوسف " [1]".

وليقدم سيرته الذاتية من خلال أربعة أفلام ألا وهي " إسكندرية ليه؟" ، حدوته مصرية " ،" إسكندرية كمان وكمان" و"إسكندرية نيويورك" .

" وقد عرف هذا المخرج العالمي بانتقاداته لنظام الحكم في مصر و للسياسة الأمريكية في منطقة الشرق الأوسط ، وكذا للحركات الإسلامية المتطرفة.لذلك حملت أفلامه الطابع النقدي للمجتمع و السياسة ."[2]

ولطالما كانت معظم أفلامه من تمويله الخاص خاصة بعد تلك الأعمال المنتقدة للنظام مما ادخله في صراع مع النظام وصل لدرجة وقف دعم الدولة له وعلى إثرها أسس شركة الإنتاج السينمائي العالمية المعرفة باسم" مصر العالمية " والتي ضمت كذا منتجين فرنسيين . كما عرف بحرصه على اختار الأغاني و الموسيقى التي تخدم الفكرة في أفلامه كما كان له ظهور كممثل في بعض أفلامه منها : حدوته مصرية"،" باب الحديد"،" فجر يوم جديد " و " إسكندرية كمان وكمان "و آخرها " ويجا".

ولتصنف العديد من أفلامه ضمن أفضل مئة فيلم في تاريخ السينما المصرية .

وقد نال "يوسف شاهين " طوال مشواره في مجال الإخراج السينمائي العديد من التكريمات و الجوائز الوطنية و العالمية منها : جائزة" الدب الفضي " من مهرجان " برلين السينمائي " عن فيلمه " إسكندرية ليه؟" سنة1979 ، وجائزة الدولة التقديرية سنة1994وكذا جائزة اليوبيل الذهبي لمهرجان "كان " عن مجمل أعماله سنة1997.

وسنة 2006منحته الحكومة الفرنسية وسام شرف من رتبة الفارس ،وتم تكريمه كأهم مخرج في الوطن العربي بمهرجان السينما الدولي سنة2007 .حتى تم إطلاق اسمه على شارع في ضاحية "بوبيني " الفرنسية ،كما دشنت جائزة دولية باسمه في مهرجان سينما المؤلف بالرباط.[3]

وفي سنة2008 وافته المنية عن عمر يناهز تقريبا 82سنة، ليترك وراءه العديد من الأعمال الفنية السينمائية التي أضافت بصمة لذاكرة السينما المصرية. خاصة أن أهم ما ميز أعماله الفنية ذلك التمرد والثورة على الأوضاع المجتمعية و السياسية ، و تلك الأفكار و الذهنيات الرجعية في المجتمع المصري لذلك غالبا ما كان يقدم أفلاما لم يعتد عليها الجمهور المصري خاصة و العربي عامة حسب رؤى النقاد .

فقد عرف باعتماده على تنكيك سينمائي خاص به، والثورة التي أحدثتها أفلامه لم تكن على مستوى النقد المجتمعي فقط بل حتى على مستوى الصناعة السينمائية و أدواتها. ليؤسس لمدرسة فنية خاصة به خاصة في " سينما المخرج –المؤلف " وخرج من تلك المدرسة العديد من المخرجين منهم تلميذه " خالد يوسف" .

[1] أنظر :أماني عبد الغني ، يوسف شاهين : الحاضلر الغائب في ثورة انطلقت يوم ميلاده..لكن بعد رحيله، مجلة الفنون ، بع، ،
HTTP://LITE.ALMASRYALYOUM.COM/LISTS/ARTS/39153 40: 2015،19/3/3

[2]أحمد الحصر ، فوضى شاهين قلبت الثورة، مقال سبق ذكره

[3]أنظر: أماني عبد الغني ،، يوسف شاهين : الحاضر الغائب في ثورة انطلقت يوم ميلاده..لكن بعد رحيله، المقال نفسه

ب–خالد يوسف :

دخل السينما من الباب الكبير،تلميذا في مدرسة "يوسف شاهين" الفنية ثم رفيق دربه في أعماله الأخيرة .

هو الشخصية الأكثر إثارة للجدل في عالم الإخراج السينمائي .ونال العديد من الألقاب منها"مخرج العشوائيات".

ولد سنة 1964، وتربى في بيت محرض على الثقافة.كان والده عمدة قريته لينشأ على قصص الأنبياء و القرآن الكريم، و كتابات:"نجيب محفوظ" ،"توفيق الحكيم" .

أما توجهاته و انتماءاته السياسية بدأت من خلال صداقة والده بالزعيم اليساري "خالد محي الدين" .منذ كان في الحادية عشر من عمره.و تخرج سنة 1990 بقسم"الهندسة الكهربائية " بجامعة"بنها" بشبره.وكان رئيس إتحاد الطلبة .

وقد قام بإخراج أول مسرحية "المهرج" للكاتب السوري الراحل"محمد الماغوط" ضمن النشاط الطلابي في الجامعة.كان مساعد مخرج لأستاذه "يوسف شاهين" من خلال فيلم:"الآخر"،"المصير..الخ ثم عمل كمخرج إذ قام بإخراج العديد من الأفلام السينمائية مثل:كف القمر ،كلمني شكرا، دكان شحاتة ،الريس عمر حرب،خيانة مشروعة ،هي فوضى ..الخ.،وكما شارك في البعض منها بالتمثيل مثل:خيانة مشروعة ،ويجا ،إنت عمري..الخ

إضافة إلى ذلك قام بتأليف بعض أعماله أبرزها:خيانة مشروعة ،ويجا ،العاصفة ..الخ .وتميزت أفلامه بتناولها لقضايا المجتمع بصراحة و جرأة .

وقد حصد العديد من الجوائز منها : الجائزة الكبرى للجنة التحكيم الدولية بمهرجان القاهرة السينمائي الدولي،و جائزة أحسن فيلم عربي و أحسن مخرج –عمل أول– عن فيلمه"العاصفة"سنة2000، كما حصل على أحسن مخرج في المهرجان القومي للسينما المصرية سنة2007عن فيلمه"حين ميسرة" ، ومثل مصر في العديد في المهرجانات الدولية كمهرجان "سان فرانسيسكو "بأمريكا ، ومهرجان "فينيسيا السينمائي الدولي" بفيلم هي فوضى".

ورغم تتلمذه على "يوسف شاهين" إلا أن لغته السينمائية مختلفة عن لغته إلى حد كبير.ذلك أن يوسف شاهين –كما ردد خالد يوسف– لم يكن يريده إمتدادا له ، بل كان يعلمه كيف يكون نفسه،و أن يتمكن من أدواته فقد عمله المنهج العلمي للتفكير السينمائي حتى يستطيع التعبير عن هموم جيله بالطريقة التي يختارها، وهذا مايفرقه عن أستاذه "شاهين" .ذلك أن الأخير يقدم الفيلم كما يريده و يراه هو بينما يقدم"خالد يوسف" الفيلم كما يراه و يطلبه المتفرجون. لذلك من النادر أن يخسر في إيراد شباك التذاكر.

صنف في عدة إتجاهات فنية من بينها "الواقعية الجديدة"، من خلال القضايا المطروحة في أفلامه إلا أنه كان دائما يرفض تصنيفه و حصره في إتجاه فني معين لأنه يرى أن الإتجاهات السينمائية المختلفة على إتساعها من الممكن أن تشكل عوالم

سينمائية مختلفة لمخرج واحد ،ليثبت أنه قادر على تجريب كل الإتجاهات الفنية .كونه مخرج متمكن من أدوات الفن السينمائي ،وقادر على التلون وفقا لرغبته في كل تجربة سينمائية جديدة يقوم بها.

4- عنوان الفيلم:

هي فوضى؟... ذلك التساؤل الذي يستعمله المواطن المصري عند مشاهدته لفعل مخالف أو خارج عن القانون أو كرد فعل لممارسة مجحفة في حقه أو خارجه عن النظام .ليتساءل : هي فوضى؟ ، كتساؤل عن وجود قانون يحمي ،ولا يعلى عليه ،ووظيفته تحقيق العدالة .

ولعل صانع الفيلم باستخدامه لهذا العنوان: فهو يشير إلى حالة الفوضى التي عاشها المجتمع المصري من خلال تلك الممارسات غير القانونية ،و التعدي على حقوق المواطنين ،و إرهابهم من خلال الاعتقال و التعذيب و الابتزاز ومصادرة حقوقه من قبل بعض رجال الشرطة و الأمن أولئك الذي من المفروض حماية المواطن و إقرار العدالة والدفاع عن حقوقه ،تلك الحقوق التي يكفلها له القانون ، ولكن مع تقاعس الأجهزة الأمنية تولدت تلك الفوضى العارمة .

فالفوضى في تلك الفترة وصلت لجهاز الأمن في مصر الذي شهد نوع من الفساد على يد من استغلوا سلطتهم و نفوذهم و قد تمثل ذلك في شخصية " حاتم" في الفيلم الذي مارس كل أشكال التعذيب والوحشية ضد المعتقلين في السجون حتى وصل به لاعتقال المواطن و انتهاك كرامته دون وجه حق .

وقد جاء العنوان تناسبا مع تلك الحالة التي عاشتها مصر ، وما اصطلح عليها الغرب" **الفوضى الخلاقة** " كتعريف لما عرفه المجتمع المصري خاصة تلك الانتهاكات في حقوق المواطن من خلال فساد الجهاز الأمني ،فحاتم مثل تلك السلطة التي تعتقل وتهدد و تمارس الابتزاز وتتلقى الرشاوى، وتمارس التعذيب ضد المتظاهرين و المعرضين ، لتواجه كل تلك الممارسات بالتنديد و الثورة و هذا ما يعكسه عنوان الفيلم "هي فوضى" الذي طرح تساؤلا وكانت إجابته في نهاية الفيلم .

لتكون الإجابة ليست بفوضى ، فهناك قانون ،و هناك إرادة شعب ومقاومة و ثورة للتغيير هذا ما حدث في النهاية من خلال اقتحام قسم الشرطة من قبل الشعب الثائر للمطالبة بالعدالة ،لتكون النهاية نفيا و تفنيدا لكل من تساؤل: هل هي فوضى؟ هل غاب القانون؟ غابت العدالة؟ فاجابة كانت لا لتقوم الثورة ، و تؤسس لمرحلة جديدة مرحلة الكرامة و نهاية القهر و الظلم و الاستعباد. من خلال " انتحار حاتم" .

أما بالنسبة لكتابة العنوان باللون الأبيض جاء للدلالة على النقاء و السلم والبدايات الجديدة، ليعكس حالة السلام التي تحققت للشعب المصري بعد الثورة، و انقضاء حالة الفوضى التي عاشها المجتمع لسنوات نتيجة لممارسات غير قانونية في حقه ،و ليعكس كذلك تلك البداية الجديدة ولربما انقضاء عصر الظلم و الظلام الذي عاشه الشعب ،ليبزغ فجر عصر

جديد أثار استنارة. فالأبيض عامة يدل على النقاء ،و هو لون النور و الأمل في مستقبل أفضل لمصر.مما يبث في نفسية المشاهد نوع من التفاؤل و السلام الداخلي و الأمل .

5-تحليل بوستر الفيلم– الأفيش:

تنتظم صورة الأفيش مجموعة من العلامات البصرية الأيقونية و اللسانية،إذ يمكن قراءته من خلال مايلي:

1-وصف الرسالة:

*نوعها: ملصق إعلاني للفيلم

*إطارها: مستطيل

*** مضمون الصورة :**

يتم تقسيم الرسالة البصرية إلى مقطعين أساسين : الأعلى و الأسفل .إذ يقع في أعلى يمين الصورة اسم شركة الإنتاج:"لورد للإنتاج السينمائي" ويقابلها شركة أفلام مصرية العالمية(يوسف شاهين وشركاه)وجاني خوري وتحتهما مباشرة جاء عنوان الفيلم في أعلى الوسط و بالبند العريض و باللون الأبيض"هي فوضى؟"، كما يظهر في وسط الصورة صورة خلفية لظهر حاتم وهو يرتدي زي الشرطة الأسود وهو يرفع بمسدسه إلى الأعلى في مقابل تلك الحشود التي تركض اتجاهه .أما على يسار حاتم كتب اسم مخرجي الفيلم: يوسف شاهين و خالد يوسف بالأبيض الباهت .أما في أسفل الصورة من اليمين إلى اليسار جاءت صورة الشخصيات الفيلمية من بهية ،نور، شريف ووداد و توسطهما أيضا صورة لحاتم والكل كانوا ينظرون للأمام ، بينما كتبت أسماء السيناريست، مدير التصوير، الديكور و غيرهم تحت هذه الصور في الأسفل بلون أبيض غير بارز.

*** الأشكال و الألوان:**

ظهرت من خلال صورة حاتم في إطار لقطة قريبة تظهره من الخلف(ظهره) ،وهو يرتدي الأسود زي الشرطة .بينما كانت تلك الشخصيات الأخرى من خلال لقطة قريبة بدورها لوجوه تلك الشخصيات ، و كخلفية كانت هناك منظر لشعب يركض وهو ثائر أو غاضب .و ظللت تلك الخلفية باللون الأحمر الناري الذي ظهر من خلال خطوط شبابيك وكأنها ملتهبة بنيران.وكما أن ذلك اللون الأحمر تحول إلى البهتان نوعا ما كإضاءة على وجود تلك الشخصيات ،كما امتزج الأحمر مع الأسود كخلفية من خلال اللون القاتم.

***الإضاءة:**

توزعت الإضاءة مابين تلك المسلطة على ظهر حاتم والشخصيات ،و قد كانت منخفضة ذات ظلال بخطوط حمراء قاتمة اللون ، كما ظهرت الإضاءة خافتة على وجوه الشخصيات لتظهر ظلال داكنة اللون الأقرب للأسود

2-السياق الثقافي و الاجتماعي للصورة:

*الفيلم له علاقة بتلك الفترة من حياة مصر المعاصرة ، وما شهدته من ممارسات عنيفة من قبل الشرطة،و لتختزل القصة في البناء الرمزي للنص " هي فوضى؟".والتي عكست حالة الفوضى التي عرفها المجتمع المصري بمختلف أشكالها و مستوياتها كنتيجة حتمية لتغيرات اقتصادية و سياسية، و التي انتهت بثورة الشعب على أجهزة الشرطة و الدولة البوليسية في مصر.

*** - دلالة المضمون في الصورة (المشاهد):**

دلالة صورة حاتم من خلال اكتساحها لمجال كبير يوحي بأهميته باعتباره أولا هو محور الأحداث ، وما عكس ذلك الإضاءة المسلطة عليه ،وهو يحمل السلاح في يده في مواجهة الشعب الغاضب مرتديا زي الشرطة ،وليوحي ذلك باستخدام الشخصية للقوة و العنف في المواجهة و المتمثلة في السلاح بدل من استخدام الحوار و القانون لذلك ظهرت الشخصية من الخلف و كأنه يدير ظهره لقانون وهو يرسخ لقانونه الخاص ألا وهو قانون القوة و العنف .

أما عن ارتدائه للبدلة (زي الشرطة) للدلالة على أن هناك سلطة و يمثلها حاتم (السلطة المستخدمة للسلاح في قمع المتظاهرين) ،كما أن استخدام مجرد وجود تلك الشخصيات التي لها علاقات متشابكة مع الشخصية الرئيسية حاتم ، و قد كانت هده الشخصيات نظراتها غامضة تثير نوع من التساؤل .

كما أن المرأة هنا في الصورة مثلت نموذج عن المرأة المصرية مع أنها لم تكن واضحة ذلك أن الصور ركزت على وجوه هذه النساء من بهية ،وداد ونور وقد اتضح من خلال نور وملامحها التي توحي بالبراءة و الطيبة ،فهي هنا رمز للعفة و الطهارة

كما من خلال ملامح بهية وحتى وداد وملامحهما ونظرتهما التي توحي بنوع من الغضب مثلت نموذج للمرأة المصرية الثائرة .
كما ظهر من خلال خلفية شبابيك أشبه بقضبان السجن، وكانت ملتهبة بنيران حمراء للدلالة على ذلك السجن الذي مارس فيه حاتم أبشع انواع العذيب ضد المعتقلين و الذي في الأخير ثار الشعب لاقتحام مركز الشرطة و تكسير تلك القضبان لاعلان عن نهاية الظلم ،و التحرر .

*** - دلالة اللون في الصورة:**

–الأسود هنا المتمثل في بدلة حاتم دلالة على زي الشرطة الشرطة المصرية و الذي ارتداه حاتم في غالبية الفيلم ومن خلاله فرض سلطته ونفوذه ومارس سلوكياته الغير أخلاقية و غير قانونية.وهنا البدلة دلالة على المكانة ألا وهي رجل الشرطة أو الأمن أي ان هناك سلطة متمثلة في حاتم ،كما قد يشير اللون الأسود في الثقافة المصرية إلى الخبث و الظلام .
وهنا دل سواء من خلال لون البدلة أو استخدام بمزجه مع الاحمر كخلفية للدلالة على حالة الظلام التي عاش فيها حاتم بين الكبت الجنسي و اضرابه النفسي (حالة الظلام الداخلي) ،و بين تلك الممارسات القمعية و الوحشية ضد المواطنين من تعذيب و غيره و التي أدته لظلام آخر ألا وهو النهاية الحتمية ألا وهي الموت .
كما ان استخدام الأحمر كخلفية بخطوط نارية أشبه بالنيران الملتهبة المسلطة على الجموع الراكضة دلالة على الثورة ، والغضب ذلك البركان الذي انفجر في وجه الظلام و الظلم ألا وهو حاتم وممارساته الشنيعة ،والذي انفجر بركان غضب الشعب عليه لتلتهمه نيرانه ،و التي ظهرت أكثر من خلال قضبان السجن الملتهبة بالنيران من خلال الخلفية.
كما أن استخدام الأإسود كظلال للشخصيات دلالة على الحرب ،و التي تجسدت من خلال صراع تلك الشخصيات مع حاتم سعيا لتحقيق العدالة . بالإضافة إلى أن تصميم الفيلم على أساس دراما إجتماعية بها أكشن لذا كانت الألوان مابين الأسود و الأحمر للفت الانتباه و كذا خلق نوع من التشويق و الرهبة.

*** دلالة الاضاءة:**

قد استخدمت اضاءة مسلطة على حاتم لتبدو حوله هالة ضوئية مضيئة ذات ظلال حمراء باعتباره مركز الاهتمام من جهة كما أن استخدام اضاءة بظلال تميل نحو الأحمر القاتم و الأسود للدلالة على الخطر ،و كذا الغضب وحتى الظلام الذي ينجلي بعد بزوغ اشعة الشمس الممثلة في اللون الأحمر وعليه للأحمر هنا عدة دلالات منها: الثورة ، و الوحشية و حتى الغضب ،وهنا تحققت الدلالة من خلال تلك الثورة و الغضب على ذلك الظلام الذي عاشه المجتمع المصري من خلال وحشية رجال الشرطة ضد المواطنين ،و التعاملب معهم بقسوة من خلال التعذيب و غيره .

كما أن نوع تلك الإضاءة نحو وجوه الشخصيات بلون أحمر مسلط عليهم ليشير لنوع من الغموض ،كما أن تلك الاضاءة ذات الخطوط المتابينة بين الأحمر و الأسود مع وجود ظلال ظاهر لتخلق نوع من الحالة النفسية التي تعيشها الشخصيات مابين الظلام (المشاكل،و الصراعات) ،و الغضب وحتى الثورة في المواجهة.

وقد ظهرت خاصة من خلال حدة نظرة تلك الشخصيات التي أبرزتها الاضاءة بخطوط حمراء قاتمة على الوجوه .

وعليه كا أسلوب الأفيش قريب من الأسلوب الأمريكي من خلال الإضاءة و الظلام لجذب الاهتمام، و خلق نوع من الحالة النفسية من الغموض وحتى الإحساس بالخطر و الرهبة ،ولتكون تلك الخطوط الحمراء الملتهبة بمثابة غروب الشمس دلالة على انقضاء تلك الفترة من الظلم ،و القهر لمرحة جديدة أكثر اشراقا لتغرب شمس الظلم وتشرق شمس الحرية.

*** دلالة الزمان / المكان في الصورة :**

المكان ظهر من خلال تلك القضبان أي قضبان السجن مكان وقوع معظم الأحداث من تعذيب وغيره .

والقضبان هنا ليست دلالة فقط على السجن كموقع مادي،كذا السجن الداخلي الذي عاشه في حاتم نتيجة الحرمان و الكبت و غيره. و لكن كذلك ذلك السجن الذي عاش فيه المصريين من كبت للحريات و استلاب للحقوق و غيره و الذي ثار عليه الشعب و حطموا أسواره .

أما عن زمان الصورة فيتضح من خلال تلك الخطوط الحمراء التي امتزجت بالأسود لم يكن واضحا إلا من خلال تلك الظلال الظاهر لتظهر لنا احساسا بالزمان أي انطباعا بالليل من خلال الخطوط الحمراء الدالة على غروب شمس الظلم و الاستعباد لتشرق شمس الحرية ، فالأسود دل على الليل سواءا بمفهومه الزماني أو حتى المعنوي الدال على الظلام الذي عاشه المصريين و انتهى بالثورة.

***دلالة العلامات اللسانية :**

كتب العنوان بالبند العريض حتى يثير الانتباه و يجذب نظر المشاهد ، أما عن اختيار اللون الأبيض فهو لون السلام ،لون الحياة و النقاء ، و البدايات الجديدة للدلالة على ميلاد عهد جديد في مصر ، عهد الحرية التي تحققت من خلال ثورة الشعب على الظلم و الظلام الذي عاشه المجتمع المصري لسنوات لتشرق شمس البدايات الجديدة .بينما جاءت الأسماء الأخرى من الطاقم الفني و التقني و غيره بالأبيض غير البارز بحجم أصغر تناسبا مع عنوان الفيلم لإظهاره أكثر و إبرازه.

6-قراءة المتتاليات الفيلمية(المستوى التعييني) :

المتتالية الأولى:

تتضمن عدة مشاهد متضمنة لعدة لقطات مشهد البداية ليظهر من خلال الجموع من الشعب المتظاهر في الشارع ،والذي تعمل قوات الشرطة المصرية على تفرقتهم باستخدام القوة من خلال الضرب ،رشاشات المياه وغيرها وكل ذلك في إطار لقطة عامة باستخدام زاوية تصوير غاطسة وحركة كاميرا بانورامية عمودية لنلاحظ بعدها اقتحام أولئك المتظاهرين لسوق شعبي بينما الشرطة تحاول الإمساك بهم ، وسحبهم نحو سياراتها ،وكل ذلك من خلال لقطة الجزء الصغير أخذت بزاوية غاطسة و حركة بانورامية عمودية مع إيقاع قوي امتزج بصوت صفير سيارات الشرطة و صراخ المتظاهرين.

المتتالية الثانية :

نشاهد رئيس المباحث" سامي " ينزل من سيارة الشرطة ليوجه تعليماته لحاتم بخصوص المتظاهرين قوله (عايزك تضبطلي العيال دي يخرجوا من هنا دماغهم معدولة) بينما يؤكد له حاتم ذلك ليضرب أحد المعتقلين وينزل بهم نحو سلالم رواق الزنزانة ،وليقوم رجال الشرطة بضربهم ليسقطوا واحدا تلو الأخر على الأرض .

وليواصل حاتم حديثه مع المعتقلين بقوله (أوعوا تكونوا فاكرين انو البلد سايبه ؟ لأ البلد فيها حكومة ...وحكومة من حديد والحكومة دي هي أنا) وقد ظهر ذلك من خلال لقطة صدرية

أنظر للقطة رقم (1) و (2) و رقم (3)

وبينما يكون حاتم مشغولا بالحديث مع المعتقلين يقوم أحدهم بالاتصال خلسة بالهاتف المحمول لينزعج حاتم من تصرفه ، وبينما يعترض المعتقل معتبرا ذلك من حقوقه بقوله (من حقي أتكلم في المحمول بتاعي) ،ليعتبر حاتم بدوره من حقه ضربه وقد أخذ ذلك من خلال لقطة مقربة .

أنظر للقطة رقم (4)

وبينما يتوجه ساعي الشاي بكأس الشاي نحو حاتم ليطلب حاتم منه وضع الكأس على ظهر المعتقل بينما يواصل استجوابه له وسؤاله عن طبيعة عمل والده ليخبره المعتقل انه متوفى .

أنظر للقطة رقم (5)

وفي تلك الأثناء يستفهم عن سبب مشاركته في المظاهرات بقوله (أمال عامل بلطجي ، وبتاع سياسة ليه ؟، مش تبص لمستقبلك أحسن بدل المرمطة في المظاهرات). بينما يظهر المعتقل عدم خوفه وضرورة إعلام أهله بمكان تواجده ، ليزعج ذلك حاتم ويجره نحو الزنزانة ليكون ذلك من خلال لقطة صدرية بينما يتبعه خلفه باقي المعتقلين ليدخلهم للزنزانة مع استمرار الإضاءة الخافتة داخل الزنزانة ، بينما يتحدث حاتم معه يتوجه نحوه احد أمناء الشرطة ليخبره عن تواجد مسجون قد توفي ويسأله عما قد يفعله به بينما يظهر حاتم عدم اكتراثه ويأمره بإخفاءه حتى يتصرف معه فيما بعد .

المتالية الثالثة :

يظهر لنا من خلال لقطة مقربة بزاوية عادية وحركة بانورامية أفقية لعامل الشاي وهو يدخل مكتب رئيس النيابة " شريف" المشغول باستجواب معتقلي المظاهرات ، ليضع كوب الشاي وهو هو يحاول مدحه وإطراءه بقوله (كباية شاي لأحسن وكيل نيابة في الجمهورية) ، ليشكره شريف بينما يأمر بإطلاق سراح المعتقلين وليظهر ذلك من خلال لقطة قريبة بزاوية عادية أمامية ، وليغادروا المكتب وقد ظهر عليهم الفرح وبينما يدخل باقي المعتقلين للمكتب يقوم أحد رجال الشرطة ضرب احدهم مما يزعج شريف مشددا عليه بعدم تكرار ذلك بقوله (قلتلك ميت مرة، ما فيش إلى يمد ايده على متهم عندي في النيابة ..أنت فاهم) وقد كان ذلك من خلال لقطة مقربة بزاوية عادية أمامية .

أنظر للقطة رقم (6)

وفي تلك الأثناء يدخل سامي لمقابله شريف للتحدث معه بخصوص قراره بإطلاق سراح المتظاهرين بالرغم من التهم الموجه إليهم ، ليعتبر شريف أن كل تلك التهم ملفقة بينما يوجه سامي كلامه بنبرة تحذيرية يظهر شريف عدم اكتراثه وقد كان ذلك من خلال لقطة مقربة بزاوية المجال والمجال المقابل ليغادر بعدها سامي المكتب . ومن خلال ما سبق كان الديكور بسيط لمكتب رئيس النيابة

المتتالية الرابعة:

تظهر لنا سامي متوجها نحو القسم بينما هو يتحدث مع حاتم عن قرار شريف بإطلاق سراح المتظاهرين ليظهر استياءه من القرار بينما يحاول حاتم تهدئته و إقناعه بأن القرار لن يطبق وسيتمر حبس المتظاهرين بقوله (قرار الإفراج مش حيتنفد من عندنا ...لحد ما ساعدتك تقول آه ...)وقد أخذ ذلك من خلال لقطة متوسطة، وليظهر بذلك سامي سعادته بكلام حاتم وموافقته عليه بينما يحذره في نفس الوقت من شريف بقوله (..وكيل النيابة ده غلس وممكن يطلب يفتش في أي لحظة) بينما يطمئنه حاتم بعدم إمكانية حدوث ذلك، وأنه سيتولى الأمر وقد كان ذلك من خلال لقطة أمريكية .

أنظر للقطة رقم (7) و (8)

ولنشاهد بعدها مدخل لمدرسة بنات التي تعمل بها نور يدخلها رجال منظمين لحملة انتخابية يحاولون تعليق صور بينما نشاهد في تلك اللحظة اعتراض الناظرة وداد على ذلك و طلبها منهم المغادرة وهي تصرخ، وقد كان ذلك من خلال لقطة صدرية. بينما يتوجه نحو المدرسة مرشح الحملة الانتخابية ليتحدث مع الناظرة وهو يحاول استمالتها ومدحها بينما تظهر هي انزعاجها منه يتضح من قولها (وأنا باقالي سنة و أنا اسمع إنكم قاعدين على قلبنا انتم عايزين ايه ثاني).

بينما يظهر المرشح اعتراضه على كلامها في مقابل عدم اكتراث وداد وثبوتها على موقفها وقد ظهر ذلك من خلال لقطة صدرية و حركة ثابتة بينما تواصل تمزيق تلك الصور والمرشح يحاول منعها حتى أنه يهددها بمنصب ابنها في النيابة بقوله (ابنك وكيل نيابة ولسه متعين جديد ...فأحسنلك ما تشويشيش عليه من أولها) ولتظهر له الناظرة ثبات موقفها وعدم خوفها ، ليهم المرشح بالرحيل ناصحا إياها بالاهتمام بابنها. وقد كان ذلك من خلال لقطة صدرية بزاوية عادية.

المتتالية الخامسة:

نشاهد حاتم جالس في أحد المطاعم يلتهم الطعام بشراهة بينما ينتظره طابور من الناس يتحدثون معه عن مشاكلهم وشكواهم التي يستطيع أن ينهيها لهم حاتم بعلاقاته في مقابل دفع نقود له أو قيمة يحددها حسب نوع الخدمة

وقد اتضح من خلال قوله (سيب خمسين جنيه واطلع على أمين شرطة الدائري ..قوله جايلك من طرف حاتم ... سيب مية جنيه واطلع على شرطة الكهرباء...) ولنشاهد ذلك من خلال لقطة أمريكية.

أنظر للقطة رقم (9) و (10) و (11) و (12)

وبعد أن ينهي حاتم أكله ويضع النقود في جيبه يتوجه نحوه صاحب المطعم محاولا أن يطلب منه دفع الفاتورة ،فيذكره حاتم وقتها بمحضر قديم لم ينتهي على صاحب المحل بنبرة فيها تهديد (أبقى عدي علي النهارده في القسم علشان أمسي عليك، عندي محضر من زمان ..بيقول أنك برخصة المحل...) فيتراجع صاحب المطعم عن كلامه ويظهر تخوفه من خسارة مطعمه على أساس أن كلامه كان نوع من الدعابة مع حاتم ليس إلا.

فيستغل حاتم الظرف ويطلب منه مبلغ مالي مقابل ذلك المحضر القديم ، وهو يردد عبارة(إلى مالوش خير في حاتم مالوش خير في مصر ، مالوش خير في مين؟) كنوع من التأكيد منه على مسامع صاحب المطعم ، فيجيب الرجل مؤكدا مقولته (في مصر) وليخرج من المطعم وقد كان ذلك من خلال لقطة صدرية و بزاوية المجال و المجال المقابل وحركة ثابتة.

أنظر للقطة رقم (13) و (14)

المتتالية السادسة :

تدخل الناظرة"وداد" أحدى الأقسام بعدما شاهدت فوضى داخله بالرغم من تواجد الاستاذ وتطلب منه وضع الخريطة أثناء الشرح ، ليخبرها أن الحصة حصة تاريخ وليس جغرافيا ، لتعقب على كلامه وقد ظهر على ملامحها الغضب بقولها(التاريخ عمره ما كان حواديت والتاريخ لما بتغير الجغرافيا كمان بتتغير ، وتتقسم زي ما كل ما حوالينا دلوقتي بتتغير وتتقسم ...) وقد كان ذلك من خلال لقطة صدرية بزاوية المجال و المجال المقابل .

ثم بعدها نشاهد سيلفيا(خطيبة شريف) تدخل المدرسة متوجهة نحو مكتب وداد بينما تصادف في طريقها نور التي تقف تتأملها في دهشة وقد كان ذلك من خلال لقطة متوسطة وحركة ثابتة.ولنسمع في تلك الأثناء موسيقى بإيقاع غربي قوي

أنظر للقطة رقم (15) و (16)

للنتقل ونشاهد شريف مع سيلفيا في سيارتها في الشارع، وهي تدخن سيجارة مخدرات بينما يحاول شريف إقناعها بالإقلاع عن ذلك خوفا على الجنين الذي تحمله بينما تظهر سيلفيا عدم اكتراثها لكلامه ، وعدم رغبتها في الأمومة حتى لا تخسر رشاقتها ليعترض شريف على كلامها باعتبار الأمومة فطرة و،كل ذلك كلام لا صحة له من الواقع مذكرا إياها بالتعداد السكاني لمصر الذي كان بسبب الولادات بقوله(آمال سبعين مليون دول جو منين)

وقد كان ذلك من خلال لقطة صدرية بزاوية عادية أمامية . وفي تلك الأثناء يستوقفها شرطي المرور محاولا الاستفسار عن نوع السيجارة التي تدخنها لتجيبه بنوع من الاستهزاء بأنها مخدرات، ليستغرب الشرطي اعترافها بينما يتدخل شريف معرفا بنفسه ومنصبه كوكيل نيابة ليسمح لهما الشرطي بالمرور. وقد كان ذلك من خلال لقطة أمريكية بزاوية عادية أمامية.

المتتالية السابعة :

نشاهد حاتم يتلصص على نور من فتحة نافذة بيته المطلة على بيتها بينما هو يتلذذ في النظر اليها وهي تستحم وقدظهر ذلك من خلال لقطة قريبة ،ولنسمع في تلك الأثناء موسيقى تشويقية بايقاع قوي ،ويخيم على المشهد اضاءة خافتة . بعدها نشاهد حاتم يتسلل الى بيت نور بعد خروجها مع والدتها ، ليفتش في غرفتها ويتشمم فراشها وملابسها ،ويسرق صورتها وملابسها الداخلية، وقد ظهر ذلك من خلال لقطة مقربة بزاوية عادية .ولنسمع موسيقى بايقاع قوي ليقل الريتيم الى متوسط. بينما يظهر من خلال ديكور المنزل بساطته من خلال مفروشاته و أثاثه .

أما الاضاءة كانت خافتة تأتي من ضوء المصابيح في الغرفة.

المتتالية الثامنة :

نشاهد نور تتجول في منزل الناظرة ،وهي تتأمل في صور شريف في الصالون بينما تسرد عليها الناظرة قصة تعارفها على والد شريف من خلال مظاهرات في السبعينات اعتقلا على أثرها ، ليتزوجا بعدها وينجنبا ابنهما " شريف"

أنظر للقطة رقم (17)

ولنشاهد في تلك الاثناء صور لتظاهرة تعمل الشرطة على ردعها من خلال الضرب وغيره للمتظاهرين ،وكل ذلك من خلال لقطة الجزء الصغير بزاوية غاطسة وحركة بانورامية عمودية مع وجود موسيقى بايقاع قوي امتزجت بصوت صراخ وتكسير.

ننتقل لنشاهد حاتم في محل للتصوير يطلب من المصور وضع صورة نور المسروقة على جسم امرأة عارية ليحاول أن يدفع للمصور بينما يرفض وهو يظهر خوفه منه ليصر حاتم على اخباره بالسعر بنوع من التهديد (انت خايف من ايه ، اني اروح اقول للناس أنك بتصور بنات الناس عريانه) ليأخذ منه المصور المال خوفا منه .

لكن حاتم يستغل الموقف ويطلب منه أربع صور مقابل مبلغ زهيد ، ويستطرد كلامه بلهجة فيها سخرية (شكلك زعلان) مستخدما جملته (الى مالوش خير في حاتم ، مالوش خير في مين؟). فيجيبه الرجل (مالوش خير في مصر ياباشا)، وقد ظهر ذلك من خلال لقطة صدرية بزاوية المجال و المجال المقابل .

المتتالية التاسعة :

نشاهد أحد المساجين في الزنزانة يتحدث مع أحد معتقلي المظاهرات مهددا اياه بالموسة طلبا منه النقود بينما يخبره المعتقل أن حاتم أخد منه كل مايملك،وكان ذلك من خلال قلطة أمريكية بزاوية المجال و المجال المقابل .

أنظر للقطة رقم (19)

ليتوجه المعتقل الى نافذة الزنزانة محاولا استنشاق الهواء ،وكان ذلك من خلال لقطة قريبة وبزاوية عادية أمامية .

ولنسمع في تلك الاثناء صوت ضجيج السيارات. ونشاهد حاتم يدخل بدراجته الى القسم ليجلس على مكتبه بينما كان في انتظاره شاب لمقابلته ليخبره عن عقد اتفاق معه مقابل مبلغ مقدر ثمانية آلاف جنيه بينما يريه الشاب صورة للوحة فنية يوجد لوحة مشابهة لها في مكتب المأمور وهنا يطلب منه سرقة تلك اللوحة محاولا اقناعه بذلك ليظهر حاتم رفضه في البداية باعتبار اللوحة ملك لوزارة الثقافة وفي الأخير يقتنع حاتم بكلامه بعدما وضع حزمة النقود على مكتبه وقد كان ذلك من خلال لقطة صدرية بزاوية المجال و المجال المقابل.

المتتالية العاشرة:

نشاهد حاتم واقف مع إحدى والدات معتقلي المظاهرات محاولة سؤاله عن مكان تواجد إبنها ، بعدما إستمالته من خلال إطراءه بأنه يظهر على ملامحه الطيبة و أنه حينصفها ، لينظر إليها نظرة متفاخرة ويطلب منها إخباره بطلبها بينما تحاول أن تقص عليه حكاية إبنها تتغير ملامح وجهه ،ويظهرعليه الانزعاج من كلامها ويصرخ في وجهها طالبا منها السكوت ،وقد كان ذلك من خلال لقطة صدرية بزاوية عادية أمامية.

أنظر للقطة رقم (20)

وفي تلك الأثناء يركض عسكري نحو حاتم مخبرا إياه أن هناك شجار داخل إحدى الزنزانات . لينزل مسرعا للزنزانة و يتدخل لفض المشاجرة بين السجينات ،وعندما يفشل يرفع مسدسه وهنا تنفض المشاجرة بعد أن يأخذ الأموال منهن ، والتي كانت سبب الشجار، وقد كان ذلك من خلال لقطة متوسطة بزاوية عادية أمامية .

أنظر للقطة رقم (21)

ثم يجلس بعدها إلى جانب إحدى المسجونات التي هي طرف في المشاجرة وهي عشيقته ويظهر من خلال قولها(..آمال لو ماكنتش بتاعتك ، كنت عملت في إيه)،وقد أخذ ذلك من خلال لقطة صدرية بزاوية المجال و المجال المقابل ،أما الاضاءة فقد كانت خافتة ليخيم على الزنزانة نوع من الظلام.

المتتالية الحادي عشر:

نشاهد حاتم يدخل مع السارق إلى مكتب المأمور لتحدث معه، وليحاول المأمور الإستفسار عن غيابه الطويل في جلب القضايا له، وليحاول هناحاتم تملقه و إظهار ولاءه له(أنا جاي لحضرتك علشان كده... عندي قضية حتهز شبرة ومش حتمسك المديرية بس...) ،ليتفسر المأمور عن جدية كلامه ورغبته في سرية القضية ،وعدم معرفة المباحث له ليأكد له حاتم عن ولاءه له بقوله(ساعدتك الى تقرر مين يعرف ..) محاولا تملقه بأن أمجاد القضية ستنسب له،وقد كان ذلك من خلال لقطة صدرية بزاوية المجال و المجال المقابل، ثم يشرح حاتم له تفاصيل القضية وملابساتها للمأمور. بينما يظهر له المأمور إنصاته له وهو يسرد له التفاصيل .

وهنا يحاول حاتم أن يعرف المأمور على السارق بإعتباره مرشده في القضية ليواصل حديثه مع المأمور عن الشباب المتظاهر، والسجين الميت ليسأله عن رأيه بقوله(عايز بس حضرتك معلش تقولي..مات إزاي هيموت امتى عشان أنا اتصرف و أكتب التقرير) ،وقد أخذ كل ذلك من خلال لقطة صدرية بزاوية المجال والمجال المقابل وحركة ثابتة وبإضاءة خافتة. ليعترض المأمور على تواجد المتظاهرين وغيرهم تخوفا من تفتيش النيابة للقسم لإكتشاف وجود أولئك المعتقلين ،وليخبره حاتم بتوليه الأمر كله، وقد كان ذلك بلقطة صدرية بزاوية المجال و المجال المقابل.

أنظر للقطة رقم (22) و رقم (23)

ثم نشاهد حاتم يتوجه بعدها للزنزانة لتحدث مع أحد المساجين ، بينما يحاول أحد المعتقلين الإستفسار عن سبب بقاءهم بالرغم أن النيابة أفرجت عنهم ، ليغضب حاتم من كلامه بينما يظهر المعتقل ثباته على موقفه وعدم خوفه منه بقوله (احنا مابنتهددش)،وقد ظهر ذلك من خلال لقطة مقربة بزاوية عادية امامية.

وبعد أن يذكره المعتقل بوجود قانون في البلاد يغضب حاتم ليصفعه، ويكون رده على كلامه (هنا في قانون واحد بس قانون حاتم)، وقد أخذ ذلك من خلال لقطة مقربة بزاوية المجال و المجال المقابل .

وبعد ذلك يأمر حاتم من باقي المعتقلين النهوض في طابور بينما يشد قميص المعتقل الدي يسأله عن المكان الذي سيأخذه إليه فيجيب بنبرة فيها سخرية(حوديكم الاستقبال على شرف امك)،وقد كان ذلك من خلال لقطة مقربة بزاوية عادية أمامية وليظهر بعدها حاتم ،وهو يعذب المعتقلين بالكهرباء . وفي تلك الأثناء نسمع شرارات الكهرباء الممزوجة مع آهات المعتقلين ، وقد كان ذلك من خلال لقطة الجامعة للجزء بزاوية غاطسة وحركة ثابتة .وقد خيم على المكان نوع من الظلام بإضاءة خافتة وليستمر حاتم في التعذيب، وهو يتحدث في الهاتف عن قضية المأمور ثم يوجه كلامه للمعتقل بنبره فيها نوع من السخرية (خلي القانون ينفعك ..)وقد كان ذلك من خلال لقطة مقربة بزاوية عادية أمامية.

أنظر للقطة رقم (24)

المتتالية الثانية عشر:

يظهر لنا مجموعة من رجال الشرطة يتأهبون لركوب سيارات الشرطة في ساحة القسم بينما يراقبهم حاتم مع السارق من بعيد ليتوجها بعدها لدخول مكتب المأمور .بينما يحاول السارق إمساك اللوحة و إنزالها ليتوجه حاتم لمساعدته، فيحاول السقوط باللوحة أرضا بينما يقف السارق ممسكا باللوحة مما يزعج هذا التصرف حاتم الذي يأنبه على عدم مساعدته له ،ليعتذر السارق منه مستدلا بقيمة اللوحة(لا مأخدة اصل دي مافيش زيها خالص)، لينزعج حاتم من كلامه ،وقد كان ذلك من خلال لقطة مقربة بزاوية عادية أمامية .يضعها مكان الأصلية ، وبينما يحاول اخراج اللوحة كما هي يعترض حاتم خوفا على منصبه ،وقد كان ذلك من خلال لقطة مقربة بزاوية المجال و المجال المقابل.

ثم نشاهد حاتم يمزق اللوحة بشفرة حادة بعدما يفشل في ايجاد حل للخروج باللوحة بينما يقف السارق مصدوما من فعلته ، ليعيطه حاتم اللوحة الممزقة طالبا منه لصقها بعد ذلك وإعطائه مبلغ العملية بينما يصرخ الشاب وهو منزعج (شوهت اللوحة)، وقد كان ذلك من خلال لقطة مقربة بزاوية عادية.

أنظر للقطة رقم (25)

وبينما يعتقد حاتم أن السارق يتهرب من دفع باقي النقود المتفق عليها في السرقة ليخبر السارق بجهله لأن اللوحة عمرها مية وثلاثين عام وقيمتها تتعدى نص مليون جنيه، ليكشتف حاتم خداع السارق له ليرد عليه(انت حرامي ..ترميلي خمس آلاف وتأخد انت نص مليون جنيه ...وحياة أمك ماحتشوف نور الشمس ثاني) ،وقد كان ذلك من خلال لقطة مقربة بزاوية المجال و المجال المقابل ،وقد خيم على المكان إضاءة خافتة أما ديكور المكتب فقد كان بسيط.

المتتالية الثالثة عشر:

نشاهد رئيس المباحث يتحدث عن المأمور حول حاتم ليخبره عن نشاطه غير القانوني من خلال فرض أتاوات على الناس ،بينما يحاول المأمور الدفاع عن حاتم ليؤكد له رئيس المباحث كلامه مؤكدا له أن المعلومة موثوقة لأن مصدرها الوزارة، ليخبره كذلك بأنه هو و المأمور متورطان بدورهما في تلك البلاغات الموجهة ضدهما كذلك، وقد ظهر ذلك من خلال لقطة قريبة بزاوية المجال و المجال المقابل وحركة ثابتة ،وبينما ينفي المأمور صحة تلك المعلومة ليؤكد على تأييد الوزارة له ولإنجازاته مستدلا بقوله(اقره جرايد الصبح حتلاقي الوزارة عملالي فيها شكر)، ليجيبه سامي بنبرة فيها سخرية وإستهزاء(شكرا ياحكومة) ،وقد اخذ ذلك من خلال لقطة متوسطة بزاويةعادية أمامية و حركة بانورامية أفقية .

ثم ننتقل لنشاهد المأمور في جوله داخل الزنزانة يقدم توجيهاته بخصوص المعتقلين بقوله(عايزك توضبطلي خصوصا الولد الى في الوسط) بينما يتوجه سارق اللوحة مناديا المأمور، لتحدث معه .وهنا يستغرب المأمور تواجده داخل السجن، ليخبره حاتم أنه شوه اللوحة الموجوة في مكتبه، ليظهر على المأمور الإنزعاج بإعتبار اللوحة ملك لوزارة الثقافة ،ليطمئنه حاتم بوجود نسخة عنها بيده وقد ظهر من خلال لقطة قريبة بزاوية المجال و المجال المقابل .

بينما يظهر السارق تظلمه ليرفض المأمور الإستماع إليه ليقوم حاتم بصفعة وهو يستهزء منه (ماشي يافنان)وقد كان ذلك من

خلال لقطة صدرية بزاوية عادية أمامية وحركة ثابتة .

المتتالية الرابعة عشر:

يظهر لنا مفتش في حصة نور مع الناظرة يطلب من إحدى التمليذات كتابة عنوانها بالإنجليزية، بينما تقف التلميذة محتارة ومرتبكة، لتشرح لها الناظرة أن ما طلبه المفتش منها هو عنوانها . وفي تلك الأثناء تلتفت لأستاذتها نور التي تنظر اليها بصمت بينما تطأطىء رأسها ،ليوجه المفتش سؤاله لنور متساءلا عن إسمها لتجيبه نور، وقد ظهر ذلك من خلال لقطة قريبة . بعدها يهم المفتش مع وداد ليغادرا القسم بينما يدور بينهما حوار عن وضع التعليم في المدرسة لينصحها بضرورة أن تكون أكثر حزما مع الأساتذة، بينما تظهر وداد محاولتها لفعل ذلك. لكن هي قليلة الحيلة لأسباب خارجة عن إرادتها نتيجة لتلك الفوضى التي تعيشها البلاد في تلك الفترة ليوافقها المفتش الرأي، وقد أخذ ذلك من خلال لقطة أمريكية بزاوية عاددية امامية وحركة بانورامية أفقية .

ثم نشاهد بعدها من خلال الحوار الذي دار ما بين نور و المفتش في مكتب الناظرة، شارحة له أسباب تدني مستوى اللغة الإنجليزية لأن التعليم الحكومي يوظف أساتذة بدورهم لا يجيدون اللغة ، لتخبره عن ضعف مستواها في اللغة متضرعة بضعف التعليم في مصر، وقد كان ذلك من خلال لقطة قريبة بزاوية عادية . بينما يحاول المفتش إقناعها بعكس ذلك تحاول تأكيد أن كل ماقالته ليس مبرر لعدم إجادتها للغة، وكان يجب التغلب عليها ،وقد ظهر ذلك من خلال لقطة امريكية .

ا

أنظر للقطة رقم(26)

المتتالية الخامسة عشر:

نشاهد صور للافتات حملات انتخابية كتب عليها اسماء المرشحين وشعاراتهم ،وقد كان ذلك من خلال لقطة قريبة جدا بزاوية عادية امامية وحركة ثابتة بزوم، وفي تلك الأثناء نلحظ بهية ونور تتمشيان في الشارع .

بينما تحاول نور الإستفسار من والدتها عن توجهها لتقف أمام لافتة في شارع كتب عليها " معتز المفتي بينما تحاول نور الاعتراض على الذهاب مستدلة بكلام الناظرة (معقولة ..الناظرة بتقول عليهم ناس افاقين)، لتقنعها والدتها بالدخول، وقد كان ذلك من خلال لقطة متوسطة بزاوية عادية امامية .

وبعدها نشاهد بهية ونور جالستان في المكتب يتحدثان مع مرشح الحزب الإسلامي الذي يحاول إقناعهما بإمكانية مساعدتهما في حالة إنضمامهما له، ومساعدته ،وقد ظهر ذلك من خلال لقطة صدرية بزاوية عادية وحركة ثابتة .

أنظر للقطة رقم(27)

وليظهر على بهية إستغرابها من كلامه، لتغادر بعد ذلك هي وابنتها المكتب مستفسرة عن فحوى كلام المرشح وجهلها بكلامه ،ولغته الفصحى التي استحال فهمها، لتسأل ابنتها (ايه فسق ده) ،لتجيبها بنوع من الإستهزاء(حاجة مش كويسة) فتظهر الأم استغرابها ،وقد ظهر ذلك من خلال لقطة أمريكية بحركة ثابتة .

المتتالية السادسة عشر:

يتوجه حاتم نحو أحد المشايخ ،ويطلب منه أن يصنع له حجاب محبة كي تحبه نور بينما يطلب منه الشيخ التوضؤ ،وذكر الله بدل اللجوء للشعودة بقوله(انسى الدجل ..قوم ياراجل اذكر الله مع الناس دي)، ليقتنع حاتم بكلامه ويقوم، وقد ظهر ذلك من خلال لقطة صدرية بزاوية المجال و المجال المقابل ،ولنسمع في تلك الأثناء صوت المدائح.

أنظر للقطة رقم(28)

ثم نشاهد بعدها حاتم يتلصص على نور بينما تكتشف والدتها فعلته،لتنهمر عليه بالضرب مكسرة زجاج بابه بينما يحاول حاتم تذكيرها بأن ماتقوم به مخالف للقانون، وهو جنحة يعاقب عليها القانون ، لتظهرله عدم إكتراثها سلطته بقولها(لايهمني سلطة ...حتى لو الحكومة كلها واقفة وراك)،وقد ظهر ذلك من خلال لقطة صدرية بزاوية عادية امامية.

المتتالية السابعة عشر:

نشاهد شريف جالسا مع والد خطيبته، ليتبادلا أطراف الحديث عن الرقص وغيره .بينما ينصحه والدها بالاستمتاع بحياتهما معا ،ويتعذر عن عدم قدرته على الجلوس أكثر لإنشغاله بموعد في لجنة السياسيات، ويطلب منه التوجه لغرفة إبنته لإستعجالها للنزول لأنها ترسم وشم في غرفتها ، وقد ظهر ذلك كله من خلال لقطة صدرية بزاوية المجال والمجال المقابل . ليتوجها بعدها لإحدى الملاهي الليلية للرقص بينما تراقص سيلفيا أحد الشباب ، يظهر شريف إنزعاجه، وقد ظهرذلك من خلال لقطة صدرية بزاوية عادية أمامية،ولنسمع في تلك الأثناء موسيقى غربية .

ثم ينزل شريف إلى حلبة الرقص لسحب خطيبته ،والتحدث معها بينما تحاول سيلفيا الإستفسار عن سبب فعلته ليذكرها بحملها، لتخبره بإقدامها على إجهاض الجنين بلهجة فيها إستهثار، ليقف شريف مصدوم من فعلتها، وقد ظهر عليه ملامح خيبة الأمل وقد أخذ ذلك من خلال لقطة قريبة بزاوية المجال و المجال المقابل . وليخرج شريف من المرقص منزعجا ، ولنسمع في تلك الأثناء موسيقى بإيقاع قوي .

ونشاهد بعدها شريف مسرعا بسيارته، ويظهر ذلك من خلال صوت الفرامل القوية والمتوجهة نحو الشارع ، وقد كان كل ذلك من خلال لقطة صدرية بزاوية عادية أمامية مع إستمرار ذلك الايقاع القوي .

ثم نشاهده في غرفته يتشاجر مع امه ، معاتبا إياها على طريقة حبها له كشبيه لوالده بينما هما مختلفان، وقد ظهر ذلك من خلال لقطة مقربة بزاوية عادية أمامية مع إستمرار نفس الإيقاع الموسيقي .و ليخيم على البيت إضاءة خافتة تنبع من مصابيع الغرفة.

المتتالية الثامنة عشر:

نشاهد تواجد حاتم داخل الكنيسة، يحاول أن يطلب من القس أن يصنع له حجاب محبة حتى تقع نور في حبه ،بينما يرفض القس ذلك لكنه يعده بالدعاء له، وقد ظهر ذلك من خلال لقطة مقربة بزاوية المجال و المجال المقابل .

لينزعج حاتم من رفضه لطلبه مهددا إياه ،وهو غاضب بقوله(مافيش احتفالات السنة دي ،ولا ترانيم ولابخور...مافيش مواكب في الشارع ممنوع التجمهر قانون طوارىء). بينما يطلب منه القس السكوت إحتراما لقدسية المكان، وقد ظهر ذلك من خلال لقطة مقربة بزاوية عادية وليستمر حاتم في تهديده حتى تحبه نور ،وقد كان ذلك من خلال لقطة متوسطة بزاوية عادية أمامية .

أنظر للقطة رقم(29) و رقم (30) ورقم (31)

المتتالية التاسعة عشر:

يظهر عسكري (مساعد حاتم ،وهو واقف في السطح يحاول التغزل في فتاة في العمارة المقابل له. بينما يشاهده حاتم لينهال عليه بالضرب ،ويطلب منه خلع ملابسه بينما يظهر على الشاب ملامح الخوف ليخلع ثيابه ،وهو يمسح أرضية السطح إمتثالا لأوامر حاتم ،وهو عاري بينما يحاول حاتم مناداة حبيبة الشاب، لتراه مذلولا بقوله(اتفرجي على حبيب القلب وهو بيجري في جثته)، وقد كان ذلك من خلال لقطة صدرية بزاوية عادية أمامية .

المتتالية العشرون :

نشاهد نور تدخل بيت الناظرة للإطمئنان عليها وبينما يظهر عليها الحزن و الاكتئاب، وقد كان ذلك من خلال لقطة أمريكية بزاوية عادية أمامية وحركة بانورامية أفقية.

ثم ننتقل بعدها إلى شريف في مكتبه المشغول بإستجواب متهم يظهر عليه المرض ،وهو يسعل لينتبه شريف لحالته الصحية بينما يعلق المتهم أن خوفه ليس على صحته بقدر خوفه من سجنه ،وهو يعيل عائلة مؤلفة من أم وثلاث أخوات، ليستفسر شريف وقتها عن سبب إرتكابه لجنحة التزوير في الأوراق الرسمية ،ليسرد له المتهم قصة بطالته رغم تحصله على شهادة جامعية وأن اضطراره للتزوير للحصول على وظيفة إستدعت دبلوم معين ،وقد أخذ ذلك من خلال لقطة صدرية بزاوية المجال و المجال المقابل.

ثم يطلب شريف إحالة المتهم لمستشفى الأمراض الصدرية لمعاينته ، وبعدها يستكمل إستجوابه بعد تعافيه ،وقد ظهر ذلك من خلال لقطة مقربة بزاوية عادية .

المتتالية الحادي و العشرين :

يظهر لنا نور الجالسة تتناول العشاء مع شريف ووالدته بينما تحاول تعليمه الطريقة الصحيحة في أكل " الحمام المحشي" باليد وقد ظهر ذلك من خلال لقطة صدرية بزاوية المال و المجال المقابل ،ولنسمع في تلك الأثناء أغنية لعبد الوهاب، وقد خيم على الغرفة إضاءة خافتة.

ولنشاهد بعدها حاتم يحاول إعتراض طريق نور الخارجة من المدرسة بينما يشاهد شريف ذلك ،لينزل من سيارته ،وهو منزعج ليحاول حاتم إخباره أنها جارته لكن شريف يطلب منه الإبتعاد عنها ،وإحترام منصبه بقوله(احترم بدلتك دي مدام ماقلعهالك). وهنا يثور حاتم طالبا منه إعطائه بطاقته، لتعترض وداد على طلبه فيسبها حاتم مما يزعج ذلك شريف فيتعارك معه بينما يخرج حاتم مسدسه وتصويبه نحو شريف، وهو يهدده(ما انت الى ضيعت نفسك)،وقد كان ذلك من خلال لقطة الجزء الصغير بزاوية المجال و المجال المقابل. ووقتها تخبره نور أن شريف وكيل نيابة فيتراجع ، وتظهر عليه الصدمة.

أنظر للقطة رقم(32) و رقم (33) ورقم (34) ورقم (35)

بينما نشاهد حاتم في مكتب شريف ،هو يأمره بالإمضاء على تعهد بعدم التعرض لنور مذكرا اياه بلواحق القانونية في حالة مخالفته للتعهد بينما يقف حاتم دون التفوه بكلمة ،و ينظر بنظرة يكتم فيها غضبه ،وقد كان ذلك من خلال لقطة مقربة بزاوية المجال و المجال المقابل .

أنظر للقطة رقم(36)

ولننتقل ونشاهد حاتم يقوم بتعذيب للمعتقلين ، وهو يصرخ ويظهر عليه الغضب ، وقد ظهر ذلك من خلال لقطة أمريكية بزاوية عادية مع سماعنا لموسيقى بإيقاع قوي جدا.

المتالية الثانية والعشرون:

يظهر لنا حاتم جالس في زنزانة النساء ،وبجانبه عشيقته " سمية" التي تطلب منه إخراجها من السجن لقضاء ليلة معه بينما يرفض طلبها مذكرا إياها بقضيتها متحججا بمنصبه، وحرصه على عدم الخروج على القانون لقوله(ماينفعش ضد القانون ، و أنا عمري ما اتمسك على حاجة)،وقد كان ذلك من خلال لقطة قريبة بزاوية المجال و المجال المقابل .

ثم نشاهده بعدها يخرج معها ،ويمشيان في الشارع من خلال لقطة أمريكية بزاوية عادية أمامية وحركة بانورامية أفقية بينما الظلام يخيم على الشارع.

أنظر للقطة رقم(37) ورقم(38)

المتتالية الثالثة و العشرون :

نشاهد نور تتوجه نحو المطبخ للتحدث مع والدتها المشغولة بتلوين البيض تحضيرا لشم النسيم، وقد ظهر عليها السعادة و السرور، لتسأل نور عن وجهتها وهي متأنقة بملابسها ،فتخبرها أنها ستحضر أغراض للبيت ،وقد ظهر ذلك من خلال لقطة مقربة بزاوية المجال و المجال المقابل .

أنظر للقطة رقم(39)

ثم ننتقل لنشاهد منظر لمدينة الملاهي بينما يلعب الاطفال وكذا مركب عالنيل وكذا منظر لحديقة عمومية وناس تسبح في النيل وقد كان ذلك كله من خلال لقطة جامعة للجزء بزاوية عادية أمامية و حركة ثابتة بينما نسمع موسيقى بايقاع متوسط.

بينما نشاهد نور تقف عند الدكان تتوجه نحوها صديقتها "سالي" مستنجدة بها لمساعدتها للإفرج عن والدها الذي سجنه حاتم ولن يخرجه إلا اذا قابلته نور، وقد كان ذلك من خلال لقطة مقربة بزاوية المجال و المجال المقابل .

لتقابله نور ويقنعها حاتم بعد إلحاح منه تناول الغداء معه لتلبي دعوته بينما يجلسان معا يسرد عليها قصة طفولته ومعاناتة وحرمانه حتى كبر وورث بدلة والده ،و أصبح بدوره أمين شرطة مثله، ومع ذلك يذكرها أنه يقدم خدمات للغير ،وقد كان ذلك من خلال لقطة قريبة بزاوية عادية . ولنسمع في تلك الأثناء موسيقى حزينة .بينما تعقب نور على كلامه ان خدماته كانت مقابل المال وتحذره من محاولى الاقتراب منها أو من أصدقائها ،وقد كان ذلك من خلال لقطة مقربة وبزاوية المجال و المجال المقابل .

أنظر للقطة رقم(40) و رقم (41)

المتتالية الرابعة و العشرون :

نشاهد نور تتوجه مع حاتم نحو المرسى حاتم لإستلام والد سالي ، ليقوم بتخذيرها، وكل ذلك من خلال لقطة متوسطة بزاوية عادية أمامية. بينما يحملها على المركب في النيل ويختطفها بعيدا ،وقد كان ذلك من خلال لقطة لقطة صدرية بزاوية المجال و المجال المقابل بينما نسمع في تلك الأثناء إيقاع قوي جدا ، وليستمر ذلك الايقاع .

أنظر للقطة رقم(42) و رقم (43) ورقم(44)

ثم بعدها نشاهد نور وحاتم ينزلان من المركب في مكان مهجور بينما تحاول نور الفرار عند رؤيتها أن المكان ليس نفسه مرسى الإقلاع، ليدخلها حاتم وقتها للكوخ عنوة ، ويخبرها وقتها عن رغبته في إنجاب طفل منها ،وقد كان ذلك من خلال لقطة صدرية بينما تقف نور مستغربة من كلامه ،وقد ظهر عليها الصدمة ينقض عليها محاولا الإعتداء عليها بينما هي تقاومه ،وقد كان ذلك من خلال لقطة مقربة

أنظر للقطة رقم (45) و رقم (46) ورقم (47)

ولنشاهد بعدها حركة خاطفة لمشاهد لنور تلد في المستشفى، وقد كان ذلك من خلال لقطة مقربة مع إستمرار الإيقاع القوي بينما تحاول نور مقاومته، لتضربه في رأسه يواصل هو هجومه عليها ،وقد ظهر عليه ملامح الغضب ،لينقض على نور بالضرب حتى تفقد وعيها ،وقد كان ذلك من خلال لقطة مقربة .

المتتالية الخامسة و العشرون :

نشاهد نور تخرج من الكوخ وثيابها ممزقة وملطخة بالدماء، وقد ظهر عليها الإنهيار لتستنجد بإحدى المراكب المتوجة نحوها لتركب ،وقد كان ذلك من خلال لقطة متوسطة بزاوية عادية أمامية .

ولتدخل بعدها مسرعة نحو بيتها بينما يسرع شريف بمجرد سماع صوت الباب، ليشاهدها في تلك الحالة بينما تقف في حالة من الصدمة ،وقد كان ذلك من خلال لقطة قريبة بزاوية عادية وحركة بانورامية عمودية من الأعلى إلى الأسفل.

أنظر للقطة رقم (48) و رقم (49)

بينما تشاهدها وداد وسالي وحتى والدتها ليقفن في حالة من الصدمة إثر ماشاهدنه، وقد كان ذلك من خلال لقطة قريبة .ولنسمع في تلك الاثناء موسيقى حزينة بإيقاع قوي ليقل الريتم من قوي إلى متوسط .

أنظر للقطة رقم (50) و رقم (51)

بينما نشاهد نور مع والدتها ووداد عند الطبيب الشرعي الذي يكشف عليها ، ويشخص حالتها مؤكدا على إنتهاك عذريتها،وقد كان ذلك من خلال لقطة مقربة وبزاوية عادية .

أنظر للقطة رقم (52)

ننتقل و نشاهد شريف يستجوب حاتم بينما ينكر حاتم الإتهامات الموجه إليه بتقديم وثيقة تثبت وجوده في مهمة رسمية وقت وقوع جريمة الإغتصاب، وقد كان ذلك من خلال لقطة قريبة بزاوية عادية أمامية .

بينما يأمر شريف بإستدعاء المأمور ورئيس المباحث، ليأكدا بدورهما صحة كلامه فيأمر شريف إطلاق سراح حاتم ، بينما يظهر عليه ملامح الخيبة وقد طأطأ رأسه وقد كان ذلك من خلال لقطة صدرية بزاوية عادية امامية .

أنظر للقطة رقم (52)

المتتالية السادسة و العشرون :

نشاهد شريف يحاول البحث عن المجرم الذي ساعد حاتم في اختطافها ، ، ليأمر رئيس المباحث بالبحث عنه ،وقد كان ذلك من خلال لقطة قريبة بزاوية عادية أمامية .

بينما يتوجه شريف مع نور للتعرف على المجرم وسط عمال المراكب ، لينكروا معرفتهم له ،وقد كان ذلك من خلال لقطة صدرية بزاوية المجال و المجال المقابل .

بينما يتواجد المأمور و رئيس المباحث معهما ،ويحاولان أن يأكدا لشريف إتباعهما لتعليماته لكن لا فائدة من البحث وإضاعة الوقت ،وقد كان ذلك من خلال لقطة أمريكية بزاوية عادية أمامية .

أنظر للقطة رقم (52) ورقم (53)

ثم ننتقل لنشاهد حاتم يتوجه مسرعا نحو الزنزانة ليخفي المجرم ومعتقلي المتظاهرين في زنزانة خفية بينما يقف الساعي يراقبه من بعيد، وقد كان ذلك من خلال لقطة صدرية بزاوية عادية امامية .

أنظر للقطة رقم (54)

المتتالية السابعة و العشرون :

تتوجه نور مع شريف نحو قسم الشرطة للبحث عن شريك حاتم ، بينما ظهر على شريف الإنزعاج ليقتحم بوابة القسم بسيارته، وقد كان ذلك من خلال لقطة جامعة للجزء وبزاوية عادية وحركة بانورامية أفقية .

وليقتحم شريف مكتب رئيس المباحث متهما إياه بالكذب عليه ،و يهدده بمحاسبته ، بينما يتدخل المأمور لحل المشكل ،ويوافق شريف للنزول الى الزنزانة للتفتيش ،وقد كان ذلك من خلال لقطة أمريكية بزاويةعادية أمامية .

بينما تنزل نور مع شريف للتفتيش بين المجرمين في الزنزانة مع ذلك لا تجد من تبحث عنه

أنظر للقطة رقم (55) ورقم (56)

المتتالية الثامنة و العشرون:

نشاهد بهية في الشارع ،وقد إلتف حولها الجيران لتخبرهم عما حدث ،وقد كان ذلك من خلال لقطة جامعة للجزء بزاوية غاطسة .ولنسمع في تلك الأثناء إيقاع قوي جدا .

أنظر للقطة رقم (57)

يتوجه الجيران في إطار حشد نحو الشارع، وهم يهتفون ثم نشاهد شباب ينقضون على رجال الشرطة بالضرب، ويحاولون صعود أسوار القسم والرشق بالحجارة.

المتالية التاسعة و العشرون:

نشاهد تكسير زجاج نوافذ قسم الشرطة حيث يجلس المأمور ورئيس المباحث، وقد كان ذلك من خلال لقطة متوسطة . بينما يأمر المأمور بالقبض عليهم ،وقد كان ذلك من خلال لقطة أمريكية .

بينما نشاهد أهالي المنطقة ومعهم بهية متوجهين نحو القسم ،ليقف المأمور و رئيس المباحث منبهرين في حالة من الصدمة ليهتف الأهالي بضرورة إطلاق سراح المساجين ،فتحاول الشرطة ردعمهم ليقتحموا البوابة ،وقد كان ذلك من خلال لقطة جامعة للجزء و بزاوية غاطسة وحركة ثابتة مع سماع موسيقى بإيقاع قوي جدا .

وتستمر محاولات رجال الشرطة لمنع الأهالي من الدخول، وبينما يفشلون في ذلك تقتحم الجماهير وصولا لمدخل القسم بينما يحاول المأمور غلق البوابة أمامهم محملا شريف مسؤولية كل ماحدث، وقد كان ذلك من خلال لقطة صدرية بزاوية المجال و المجال المقابل .

أنظر للقطة رقم (58) و رقم (59)

بينما يتدافع الاهالي لإقتحام البوابة لدخول القسم بينما يحاول رجال الشرطة منعهم من خلال إطلاق عيار ناري في السماء ،ليتراجع المتظاهرين بينما يصرخ الأهالي مؤكدين رغبتهم في تقديم شكاوي ضد حاتم ،وقد كان ذلك من خلال لقطة قريبة .

أنظر للقطة رقم (60)

بينما يتهم المأمور ورئيس المباحث شريف بتحريض الجماهير بسبب اغتصاب نور، وليهدداه بتطبيق قانون الطوارىء بقوله (قانون الطوارىء يطبق عالكل) ،وقد كان ذلك من خلال لقطة صدرية بزاوية المجال و المجال المقابل بينما يظهر على شريف على الإكتراث ليصر على نزوله مجددا للزنزانة

أنظر للقطة رقم (61)

لينزل مع نور و المأمور فيتوجه شريف نحو الزنزانة الخفية ويزيل الستار عنها بينما ينظر إليه المأمور ورئيس المباحث، وقد ظهر عليهما ملامح الصدمة بينما يحاول شريف أن يطلب من السجان فتح الزنزانة وهو يقف دون التحرك من مكانه، وقد كان ذلك من خلال لقطة أمريكية .

بينما يتوجه في تلك الأثناء نحو سامي ساحبا مسدسه مهددا إياه باطلاق النار في حالة لم يفتح الباب فيحاول سامي إخباره تصرفه غير قانوني ،وأنه سيقدم شكوى ضده عند النائب العام .وفي تلك اللحظة يحادثه شريف بنبرة فيها نوع من التعجب (لما تتستروا على مجرمين ده الى قانوني ، ولما تحبسوا ناس النيابة افرجت عليهم ده الى قانوني ، ولما ما تتشطروش غيرعالغلابه وسابين كبارات ينهبوا في البلد) وقد كان ذلك من خلال لقطة قريبة بزاوية المجال و المجال المقابل.

أنظر للقطة رقم (62)

يتدخل المأمور في الأثناء ، ليخبره أن تلك الزنزانة مغلقة مند زمن ولا أحد يستطيع فتحها بينما يصر شريف على فتحها بإطلاق عيار ناري على القفل ليفتح ،وقد كان ذلك من خلال لقطة قريبةجدا ولنسمع في تلك الأثناء صوت هتاف المعتقليين (عمر القهر ..عمر السجن ماغير فكره....) ،وقد كان ذلك من خلال قطة صدرية .

أنظر للقطة رقم (63)

بينما يكتشف وجود المجرم داخل الزنزانة ، ليأخذه شريف إلى المأمور الذي يصدر أمرا بالقبض على حاتم، وقد كان ذلك من خلال لقطة قريبة بزاوية المحال و المحال المقابل.

وفي تلك الأثناء يسمع حاتم قرار القبض عليه، لتظهر عليه ملامح الصدمة بينما يتوجه رجال الشرطة متأهبين للتفتيش عنه وقد كان ذلك من خلال لقطة متوسطة .

بينما يتلقى المأمور و رئيس المباحث خبر إحالتهما للتحقيق ،وفي تلك اللحظة يخرج المعتقلين مسرعين بعدما إطلاق سراحهم ،ليجدوا أهاليهم في إستقبالهم وسط الاهالي المجتمعة في القسم ،وقد أخذ ذلك كله من خلال لقطة مقربة بزاوية عادية أمامية، ولنسمع في تلك الأثناء موسيقى حزينة بإيقاع قوي.

المتتالية الثلاثون:

نشاهد رجال الشرطة يحاولون القبض على حاتم الفار منهم في الشارع وقد كان ذلك من خلال لقطة متوسطة مع إستمرار الإيقاع القوي . بينما نشاهد الكل يركض خلف حاتم للقبض عليه نشاهد حبيبة أحد العساكر في السطح تسأل حبيبها عما يحدث ،ليخبرها بخبر القبض على حاتم فتظهر عليها ملامح السرور وتزغرد .

وفي تلك الأثناء ينتظر شريف ونور داخل القسم حتى يتم القبض على حاتم ، ليسمعوا وقتها صوت الناس التي تنادي للحاق بحاتم المتوجه نحو قسم الشرطة ،والذي يتم القبض عليه من قبل الناس وحتى ضربه بينما يتدخل المأمور ورئيس المباحث لإبعادهم عنه، ليتم القبض عليه وأخذه إلى ال قسم ،وفي تلك اللحظة يحاول حاتم المقاومة و إخراج مسدسه ليصوبه نحو شريف ويصيبه في كتفه، ليسقط شريف أرضا، وقد كان ذلك من خلال لقطة صدرية .ونسمع موسيقى بإيقاع قوي جدا .

أنظر للقطة رقم (64) و رقم (65)

أنظر للقطة رقم (66) و رقم (67)

ليحاول رئيس المباحث و المأمور اقناع حاتم بتسليم نفسه اظهارا لحرصهما على مصلحته ،وقد كان ذلك من خلال لقطة الجزء الصغير بينما يوجه مسدسه نحو نفسه ليطلق النار على نفسه ، وقد كان ذلك من خلال لقط قريبة ونسمع موسيقى حزينة امتزجت بصوت عيار ناري بينما يسقط حاتم على الأرض ،وهو يحاول لفظ أنفاسه الأخيرة يطلب من المأمور أن تسامحه نور على فعلته ، وقد كان ذلك من خلال لقطة صدرية بزاوية غاطسة بينما يستفسر المأمور عن سبب بكائه و أن كل ذلك من صنع يده بقوله (مش انت الي عملت كده لنفسك) ، ليلفظ أنفاسه الأخيرة ، وقد كان ذلك من خلال لقطة قريبة بزاوية عادية ونستمر في سماع الموسيقى الحزينة.

ولينتهي المشهد برجال الشرطة المتأهبين وسط الجماهير في الشارع وقد كان ذلك من خلال لقطة جامعة للجزء بزاوية تصاعدية و حركة بانورامية عمودية .

7-القراءة التضمينية للمتتاليات الفيلمية:

المتتالية الاولى:

***دلالة اللقطات وحركات الكاميرا:**

-يتضح من مشهد البداية من خلال تسليط الضوء على الشارع وتلك الجموع المتظاهرة من خلال تلك اللقطة العامة المؤطرة للحدث في إطار زاوية غاطسة بحركة بانورامية عمودية واصفة بتمعن تفاصيل الحدث والمكان،وحتى مع الإنتقال لتلك اللقطة الجزء الصغير لمتابعة تفاصيل أكثر في الحدث أو قصة الفيلم من خلال" الشباب المتظاهر " الذي تعمل الشرطة على ردعه والقبض عليه في اطار زاوية غاطسة دلالة على سحق أولئك المتظاهرين من خلال ضربهم وغيره.

***دلالة الحوار** : ظهر من خلال رئيس المباحث الدي يأمر بالاسراع للقبض على المتظاهرين ،وصعودهم لسيارة الشرطة ليوحي لنا بحزم تلك الشخصية، وحتى بقسوتها وتسلطها من خلال السماح بضرب المتظاهرين أمامه دون أن يتحرك منعهم

* **دلالة الموسيقى و المؤثرات** : خلقت تلك الموسيقى بإيقاع قوي نوع من عمق التشويق لشد إنتباهنا لترقب مايحدث وحتى أنها خلقت نوع من الرهبة وزيادة في الحماسة عندما امتزجت بصوت هتاف المتظاهرين .

***دلالة المضمون(القضايا السياسية)** : يتضمن مشهد البداية عدة قضايا منها :

1قضية التظاهر للشعب المحتج أو المناضل المعبر عن رأيه في الشوارع بطريقة سلمية .

2العنف البوليسي أو قمع السلطات الامنية للمتظاهرين بإستخدام القوة والعنف من الضرب وغيره وصولا حتى لتوقيفهم.

3منع الشعب من التظاهر وحتى العمل على قمعه (التعدي على حق التظاهر كحق مشروع)

4إنتهاك حريات الانسان من خلال حرية الرأي و التعبير.

المتتالية الثانية :

***دلالة اللقطات وحركات الكاميرا:** من خلال تلك اللقطة الصدرية لرئيس المباحث يوجه تعليماته لحاتم بشأن المتظاهرين، لتبرز لنا تفاصيل معينة من ملامح شخصية رئيس المباحث الذي يظهر عليه التسلط بينما ظهر على حاتم على أنه شخصية تابعة ، تنفذ كل أوامر رؤساءها حتى لو كانت غير إنسانية، وقد كانت من خلال اللقطات المتوسطة، وحتى الأمريكية و الصدرية لتوضيح ملاح شخصية حاتم وحتى تصرفاتها مع المتظاهرين المعتقلين، والذي يتضح من خلالها أنه شخصية عدوانية و عنيفة ومستبدة ،و متسلطة لحد الهوس المرضي من خلال الضرب و الإهانة و إعتبار نفسه هو السلطة بداتها ،ويجب الامتثال و الخضوع له وطاعته ،وقد ظهر من خلال لقطة صدرية للشاب المعتقل الذي تحدث في الهاتف بإعتبار ذلك من حقوقه

بينما إعتبر حاتم بدوره له مطلق الحرية والحق في ضربه ،وحتى إذلاله من خلال وضع كأس الشاي الساخن على ظهره .كما ظهر أن حاتم هو شخصية لا تقبل الرأي الآخر المعارض من خلال نصحه للشاب بالإهتمام بمستقبله بدل المظاهرات ، وكما أنه شخصية ترفض لغة النقاش ولا تعترف إلا بلغة العنف و التهديد، وقد ظهر من خلال ضربه للمعتقل الذي جادله وتهديده بتعذيبه .

بالإضافة إلى ذلك هو شخصية فاسدة ألا تعرف أي انسانية ،و تلجأ للطرق و الحلول اللامشروعة لمواجهة أزماتها، وقد ظهر من خلال اللقطة للسجين المتوفي الذي أمر بتخبئة جثته بدل دفنه .

* **دلالة الحوار** :يتضح من خلال حوار رئيس المباحث، وحتى حوار حاتم مع معتقلي المتظاهرين على أنه شخصية عدوانية، و تمارس كل أساليب التعذيب و الترهيب و الإذلال و التهديد ،و الاهانة للمساجين ، ويتضح من خلال توجيهات سامي من جهة قوله(عايزك تضبطي العيال دي يخرجوا من هنا دماغهم معدولة) .

كما اتضح كذلك من خلال كلام حاتم الموجه للمعتقلين بقوله(انا من حقي اضربك، .....وشكلي كده بدل ماراح ادويكم للنيابة اوديكم الاستقبال) ،كما أن يستخدم كل الطرق اللامشروعة بقوله(تطلعوه بره تخبوا جثته في أي داهيه لحد مايموت بكره ، وبعدين بقى بتصرف).

* **دلالة الاضاءة** : كانت خافتة قاتمة اللون ودلك لطبيعة المكان (السجن) ،كما أنه تبعث نوع من الترقب.

* **دلالة الايماءات و الغرائز** : ظهرت من خلال ملامح شخصية حاتم وخاصة التركيز على نظرات عينه، ليوحي بغضبه ،وحتى عدوانيته. أما شخصية معتقل المظاهرات فيتضح أنه شخصية لا تعرف الإستكانة و الضعف و الخوف و الخضوع و أنها شخصية متمردة وثورية وثابتة في مواقفها و قناعاتها .

* **دلالة القضايا السياسية** :برزت العديد من القضايا منها :

قضية إهدار كرامة المواطن المصري من خلال إدلاله و إهانته وحتى ضربه .

العنف البوليسي من قبل أجهزة الأمن لأصحاب الرأي و المناضلين

إستيلاب حقوق المواطن المصري يضح من خلال حق المتهم في إجراء اتصال هاتفي في حالة إعتقاله لإستدعاء محامي أو غيره .

قمع النظام السياسي (المتمثل في الأجهزة الامنية) لأصحاب الرأي وحتى إعتبارهم خارجي عن القانون بقول حاتم(عامل بلطجي بتاع سياسة)

تجاوزات أجهزة الأمن و ممارساتها غير اللامشروعة من خلال أمر حاتم تخبئة جثة الميت .

إنتهاكات السلطة غير المشروعة لحقوق الإنسان و إعطاء نفسها السلطة المطلقة في تعاملها مع الشعب المعارض خاصة بإعتبار إرادة دلك الشعب لا تعلو على سلطتها ووصولا لإخضاعه لقناعاتها منع حرية الرأي و التعبير التي تدعى مخالفة لمبادىء النظام الديمقراطي.وبالتالي تضيع مساحة الديمقراطية

المتتالية الثالثة:

***دلالة اللقطات وحركات الكاميرا** : يتضح من خلال تلك اللقطات الصدرية و القريبة و حتى الأمريكية أن شريف المتمثل في رئيس المباحث ،هو شخصية بسيطة و متواضعة من خلال تعامله مع الساعي ،وكذا هو شخصية تطبق القانون ويظهر من خلال أمره بإطلاق سراح المتظاهرين،وحتى أنه يحترم الآخر و حقوقه .

* **دلالة الحوار** : يتضح من خلال حوار شريف ملامح شخصية رجل القانون من خلال تواضعه من جهة ، وهو يحترم القانون وحقوق الإنسان من خلال إفراجه عن المتظاهرين من جهة ،وإعتراضه على إستخدام العنف ضدهم من جهة أخرى بقوله (ميت مرة مافيش حد يمد ايده على متهم عندي في النيابة)، كما أنه حريص على تطبيق القانون ،وعدم مخالفته من خلال حواره مع رئيس المباحث (احنا بنطبق القانون وبس).

بينما تظهر من الجانب الآخر شخصية رئيس المباحث المخالفة للقانون ومبادئه عندما يخبره شريف أن المحضر مفبرك ،كما يظهر من خلال قول شريف (بطلوا انتم تخالفوا القانون و الدنيا حتهده).

* **دلالة الايماءات والغرائز** : يظهر من خلال ملامح وجه شريف وتبسمه أمام الساعي وكدا المعتقلين أنه شخصية بشوشة، متواضعة بسيطة بعيدة عن الغرور و التكلف .

* **دلالة الديكور**: بسيط لمكتب شريف ليوحي بالطابع الإداري .

* **دلالة المضمون** (**القضايا السياسية**): تتخلل المتتالية الفيلمية عدة قضايا منها :

إحترام القانون والحرص على تطبيقه المتمثله في شخصية رجل القانون" شريف" للدلالة على الجهاز القضائي، ومدى عدالته ،وإتباعه للنصوص القانونية .

إحترام حقوق المواطن المصري من خلال عدم إهانته أو إستعمال العنف ضده في حالة الإعتقال (من خلال إعتراض شريف على إستخدام العنف و ضرب المتهمين)

إحترام حق المواطن في التظاهر كحق مشروع، وتمثل في الإفراج عن المتظاهرين المسالمين بإعتبار من حقهم التظاهر و التعبير عن رأيهم مادام ذلك لا يخالف القانون .

إتباع السلطة (المتمثلة في رئيس المباحث) لأساليب ملتوية و تلفيق التهم للمواطن المصري وخاصة أصحاب الرأي باسم الحفاظ على الاستقرار و الأمن .

منع أصحاب الرأي من التعبير عن أفكارهم و إعتبار كل صاحب رأي مجرم محرض على قلب نظام الحكم ،وهو ضد أمن الدولة ومزعزع لإستقرار البلاد وقد اتضح من خلال حوار رئيس المباحث .

المتتالية الرابعة :

* **دلالة اللقطات وحركات الكاميرا :**

يتضح من خلال تلك اللقطات المتوسطة ، والمقربة و الأمريكية ،لتوضيح ملامح الشخصيات وممارساتها من خلال شخصية حاتم يظهر أنها شخصية تمتثل لأوامر رئيسها محاولة منه لإرضاءه وكسبه .

ومنه حاتم هو شخصية متملقة لرؤساءها كما يتضح أنه شخصية مخالفة للقانون وتتبع أساليب ملتوية .

و أما من خلال ظهور وداد في المدرسة وهي شخصية مثقفة ،وكذا يتضح من خلال ردة فعلها أنها شخصية لها قناعاتها ، و كذا شخصية ثائرة و متمردة ،وقد ظهر من خلال حديثها مع عضو" الحزب الوطني" .

* **دلالة الحوار** : يتضح من خلال الحوار مابين سامي وحاتم ملامح تلك الشخصية الفاسدة ،ومخالفته للقانون بقوله (مش عايز حد يشم ريحتهم ، وكيل النيابة ..ممكن يطلب يفتش في اي لحظة).

كماتوضح أن حاتم هو شخصية بدورها مخالفة للقانون إرضاءا ،وتملقا لرئيسها بقوله(قرار الافراج مش حيتنفد من عندنا ...ساعدتك قلت لأ ، أنا حقول لأ لحد ماساعدتك تقول آه أنا أقول آه).

أما من خلال الحوار بين الناظرة و عضو الحزب الوطني، يتضح أنها شخصية لها قناعاتها السياسية ولا تهاب شيء ،وتتحدى أيا كان حتى عندما هددها العضو بإبنها لتظهر عدم خوفها (مالكش دعوة بابني).

* **دلالة الايماءات و الغرائز** : يظهر من خلال تعبيرات وجه حاتم أنه شخصية منافقة ، كما ظهر أن رئيس المباحث هو شخصية مغرورة متفاخرة خاصة عند إطراء وتملق حاتم له .

أما ملامح وداد فهي شخصية قوية ولا تحب التملق

* **دلالة المضمون (القضايا السياسية)**: اتضح من خلال المتتالية الفيلمية ،قضية :

الفساد السياسي (السلطة المتمثلة في رئيس المباحث وحاتم) بإعتقال المواطنين دون وجه حق .

إساءة استخدام السلطة و التمتع بصلاحيات فوق صلاحياته ومخالفته للقانون ،وعدم تطبيقه من خلال إستمرار حبس المتظاهرين بالرغم من إفراج النيابة عنهم.

التعدي على حقوق المواطن المصري من خلال سجنه دون وجه حق بدعوى الحفاظ على النظام و الإستقرار .

خوف السلطة من القوى المعارضة و أصحاب النضال السياسي خاصة على خلفية الإنتخابات البرلمانية .

وبالتالي العمل على قمعهم وإسكاتهم من خلال زجهم في السجون(انتهاكات حقوق الإنسان)، بإعتباهم أصحاب الشغب بقوله(خلي الانتخابات تعدي على خير مش عايز أي شغب) .

قضية التوريث السياسي و أحادية السلطة ،ومركزيتها من خلال الحزب الواحد (الحزب الوطني) ،يتضح من خلال قول وداد لعضو الحزب (بقالكم اربعة و عشرين سنة قاعدين على قلبنا) للدلالة على إنتقاد سيطرة الحزب الوطني الحاكم على السلطة.

الفساد السياسي من خلال إستخدام السلطة للأساليب غير المشروعة ،وخاصة التواطؤ مع الهرم الفاسد المتمثل في رئيس المباحث ،وترك بعض المهام لمرؤوس فاسد وإستغلاله حتى يقوم بدلا عنه بأعماله غير القانونية .

تهديد السلطة للفئة المعارضة لها وتخويفها بقول رئيس الحزب (ماتشويش على ابنك).

العنف السياسي للسلطة على خلفية التحضير للانتخابات ،يوضح سياسة الدولة اتجاه المعارضة في فترة الانتخابات، إذ تحاول دائما قمعها و اسكات الصوت الآخر.

الهوة بين السلطة و المواطنين (علاقة الحاكم و المحكوم) ، وغياب الثقة في التغير من قبلها ،ويتضح من خلال قول وداد(انت عايزين منا ايه ثاني)

العلاقة المهنية بين الرئيس و المرؤوس في جهاز السلطة (الأمني) ،الذي تضع علاقة التابع للمتبوع و الولاء للرئيس، و التواطؤ الفاسدين مع بعضهم البعض .

التتالية الخامسة:

* **دلالة اللقطات وحركات الكاميرا** : يظهر من خلال تصرفات حاتم مع أهالي الحي"شبرا"، وهو يستمع لشكواهم ،ويتلقي النقود أنه شخصية طماعة ، جشعة للمال و إنتهازية خاصة عندما إستغل طلب صاحب المطعم للفاتورة ،ليهدده بحكم سلطته .

* **دلالة الحوار** : اتضح من خلال حديث حاتم مع أهالي المنطقة بخصوص حل مشكلاتهم أنه شخصية جشعة للمال ، و مستغل لمشكلات الناس المساكين لقبض مقابل خدمتهم .وفي المقابل يظهر على الناس الضعف و الخوف منهم، حتى أنه شخصية تلجأ للإبتزاز، ويظهر من خلال طلب صاحب المطعم للفاتورة ليذكره بمحضر قديم ضده بإستعمال جملته الشهيرة(الى مالوش خير في حاتم مالوش خير في مصر) ،وليتضح هنا مدى غرور حاتم وغطرسته ،والتي وصلت لدرجة تنصيب نفسه حاكم ليربط نفسه دائما بمصر.

* **دلالة الايماءات و الغرائز** : يتضح من خلال تعبيرات وجه حاتم أنه شخصية تسلطية ، وتسعى لفرض نفسها على الغير ولو بالقوة ، و التهديد ،هو وشخصية لها حب تملك، وكذا طماعة من حيث شراهته للحصول على المال أو يظهر من خلال إلتهامه للطعام .

***دلالة الديكور**: في المطعم فقد كان بسيط يوحي بالمكانة و المستوى المعيشي و البيئة المحاطة بالشخصيات (للطبقة الفقيرة).

* **دلالة المضمون (القضايا السياسية)**: ظهر هنا عدة قضايا منها :

الفساد السياسي للسلطة المتمثلة في حاتم من خلال تلقي الرشاوي من المواطنين مقابل حل مشكلات المواطن البسيط .

غياب الرقابة على سلطة الأجهزة الحكومية النافذة المتمثلة في حاتم، الذي كان يتلقى الرشاوي وغيره بحكم وظيفته في الشرطة إساءة استغلال السلطة لمنصبها ولنفودها لتحقيق مكاسب شخصية بطرق غير شرعية من خلال الرشوة ، الابتزاز وغيره.

إبتزاز وتهديد المواطن المصري(انتهاكات حقوق الإنسان)، وقد ظهر من خلال تهديد حاتم لصاحب المطعم بمحضر قديم

عندما طالبه بدفع الفاتورة .

غياب الثقافة السياسية للمواطن ،و جهله بحقوقه في مقابل السماح للسلطة من خلال بعض رجالها الفاسدين بإستغلالها .

المتتالية السادسة :

* **دلالة اللقطات و حركات الكاميرا** : تتضح من خلال تلك اللقطات مابين صدرية ، و أمريكية أبعاد و ملامح لشخصية الناظرة"وداد"، وطريقة إدراتها للمدرسة من خلال الإهتمام بالنظام ، والحزم.

أما من حيث طبيعة شخصية خطيبة شريف، فيظهر أنها ذو طابع تحرري غربي من خلال تلك اللقطة المتوسطة بزاوية تصاعدية لإبراز تفاصيل ،وملامح في شكل تلك الشخصية التي يظهر من خلال لباسها القصير .

في مقابل نور التي تظهر في إطار زاوية المجال و المجال المقابل طبيعتها التقليدية و المحافظة لتمثل نموذج مضاد لسيلفيا التحرري ومع تلك تلك اللقطة الصدرية لسيلفيا وهي تدخن في سيارتها المكشوفة في الشارع وعدم إكتراثها للشرطي يظهر أنها شخصية مستهترة بينما يظهر أن شريف متذبذب نوعا ما في تصرفتها مع خطيبته من حيث حبه وحرصه عليها من ناحية وإعتراضه على تصرفاتها من جهة أخرى .

* **دلالة الحوار** : من خلال حوار "وداد" مع مدرس التاريخ يظهر أنها شخصية لها قناعاتها التي تحاول تطبيقها على المنظومة التعليمية ،وطرق التدريس بقولها(التاريخ عمره ماكان حواديث والتاريخ لما بيتغير الجغرافيا بتتغير وبتتقسم زي ماهو كل ماحوالينا دلوقتي بتتغير و تتقسم) .

وأما من حوار شريف مع سيلفيا يظهر لنا إعتراضه على تصرفاتها المستهترة ،وطريقة تفكيرها (مش حتبطلي الي بتشريه ده ... ايه التخريف الي بتقوليه ده ؟)،ومن جانب آخر ظهر من خلال إعتراض سيلفيا على الإنجاب خوفا على رشاقتها أنها شخصية تحررية بالمفهوم الغربي لا تهتم بالطبيعة الكامنة في أي امرأة المتمثلة في الأمومة مقابل جمال جسمها .

أما شريف الذي أظهر رغبته في الأبوة و إيمانه بالعائلة والاستقرار ،ودور المرأة في الانجاب بقوله (الست مابتحسش انها ست غير لما تخلف).

* **دلالة الايماءات و الغرائز** : يظهر من خلال تعبيرات وجه " سيلفيا" أنها شخصية لا مبالية ومستهترة في سلوكياتها .في مقابل يظهر على شريف حبه لسيلفيا وتعلقه لدرجة التغاضي على تصرفاها .

* **دلالة الموسيقى والمؤثرات الصوتية**: أستخدمت موسيقى بإيقاع غربي لحظة توجه سيلفيا نحو المدرسة، ليوحي بطبيعة تلك الشخصية التحررية بالطابع الغربي من حيث طريقة لبسها، وتصرفاتها .

* **دلالة المضمون (القضايا السياسية):**

يتضح من خلال حوار وداد مع أستاد التاريخ الإشارة الي قضية التقسيم الجغرافي و السياسي في المجتمع الدولي من حيث

إنفصال الدول عن بعضها البعض ،و حتى انشقاقها داخل الدولة الواحدة لتظهر دول جديدة .

ومنه تغير الخارطة السياسية للعالم في إطار الحراك السياسي .

إستغلال المنصب من خلال شريف (الممثل القانوني " رئيس النيابة) واختراق القانون بدل تطبيقه عندما حمى خطيبته من الإعتقال رغم تلبسها بتهمة تعاطي مخدرات ليتدخل ويفصح للشرطي عن اسمه ،ووظيفته ليتغاضى عنها .

وبالتالي هنا القضاء يحيد عن القيام بدوره.

المتتالية السابعة :

* **دلالة اللقطات و حركات الكاميرا** : يتضح من خلال اللقطات مابين المتوسطة و الأمريكية وحتى المقربة و القريبة شخصية حاتم التي تعاني من الوله و الهوس المرضي من خلال التلصص على نورمن خلال فتحة النافذة ، وهي تستحم ، و أنه كذلك شخصية غير سوية ومهووسة جنسيا ،وتعاني من الكبت الدي يصل به الى حد التلصص على بيتها ،و شم ثيابها وحتى سرقة صورتها وملابسها الداخلية .

***دلالة ايماءات و الغرائز** : يظهر من خلال ملامح وجهه وهو يتلذذ في النظر اليها، وهي عارية على أنه يعاني من الكبت الجنسي .

* **دلالة الديكور**: يتضح من خلال ديكور "غرفة نور" الذي يوحي بالبساطة ،والحالة الاجتماعية لتلك الشخصية الفقيرة البسيطة.

* **دلالة الاضاءة** : كانت خافتة قاتمة لتبعث نوع من الترقب أولا من خلال تلصصه لبيت نور ، وثانيا تبرز تلك الحالة النفسية التي تعيشها الشخصية"حاتم" من خلال هوسها الجنسي المرضي .

* **دلالة الموسيقى و المؤثرات**: كانت موسيقى بإيقاع قوي تبعث في نفس المشاهد نوع من التشويق والترقب لما قد سيحدث

* **دلالة المضمون(القضايا)** :

التعدي على أملاك الغير من قبل السلطة (إقتحام بيت نور وسرقة أغراضها).

التعدي على حقوق المواطن (حقه في الخصوصية) من خلال التجسس على نور ،وهي تستحم وإنتهاك خصوصيتها (انتهاكات حقوق الانسان) .

المتتالية الثامنة :

* **دلالة اللقطات وزوايا التصوير** : يتضح من خلال اللقطات الأمريكية و الصدرية و المتوسطة طبيعة تلك العلاقة التي تربط بين وداد ونور من خلال تواجدها داخل منزلها، وحديثها معها عن إبنها شريف.

كما ظهر من خلال لقطة الجزء الصغير على أن وداد شخصية ثورية لها مشوار نضالي، فقد سبق وشاركت في مظاهرات هي وزوجها المتوفي لدرجة أنها اعتقلت ،و تعرضت للعنف وغيره من قبل السلطة الأمنية (الشرطة)،وقد ظهر ذلك من خلال تلك الزاوية الغاطسة للشباب المحتج ،ومن بينهم وداد وزوجها وسحقهم من قبل الشرطة من خلال الضرب .

أما من خلال تلك اللقطة الصدرية لحاتم في محل التصوير، يظهر طبيعة تلك الشخصية المنحرفة التي تعمل على تركيب صور لأجسام فتاة عارية .

* **دلالة الحوار** : يظهر من خلال حوار نور ووداد أولا : حب نور لشريف من جهة، ومن جهة أخرى مسيرة وداد النضالية كشخصية ثورية في المجال السياسي من خلال سرد قصة علاقتها مع زوجها بقولها(تعرفت عليه في مظاهرة واتحبسنا بعديها ولما خرجنا من السجن ...).أما بقولها (لقيته جيبي اسطوانه لعبد الوهاب)، يوضح أن شخصية "وداد" بالرغم من قوتها إلا أنها رومانسية ،ولها حس مرهف .

أما من جهة حوار حاتم مع المصور، يتضح طبيعة تلك الشخصية غير السوية ،و الفاسدة والمستغلة التي تمارس كل أساليب الابتزاز وغيره ،وهو شخصية تحاول اخضاع الكل لسيطرتها بحكم منصبها لدرجة إعتبار نفسه هو الدولة نفسها، فهو يعاني من مرض التسلط بجملته الشهيرة(الى مالوش خير في حاتم مالوش خير في مصر) .

* **دلالة الايماءات و الغرائز** : من خلال تعبيرات وجه "نور"يتضح أنها فتاة رقيقة ، حالمة مغرمة لدرجة الوله بشريف ،كما إتضح ذلك من خلال حوار وداد عن زوجها لتظهر مدى حبها وتعلقها الشديد وإخلاصها ووفاءها لزوجها المتوفي .أما حاتم من خلال ملامح وجهه فهو شخصية تسلطية وغير سوية جنسيا .

* **دلالة ا لإضاءة** : كانت خافتة في بيت وداد عكست ذلك البعد النفسي و الإنساني مابين الشخصيتين، وأظهرت علاقتهما القوية و الودية ، كما أنها أظهرت نوع من الحميمية في تلك العلاقة . تجعل المشاهد يتأثر بها (إثارة المشاعر) خاصة من خلال تحدث وداد عن شريف.

* **دلالة الديكور**: يظهر بساطة تلك الشخصية" وداد"

* **دلالة الموسيقى و المؤثرات** : من خلال أغنية " عبد الوهاب" لإثراء المشهد و إعطاءه عمق أكثر وإضفاء جو عاطفي خاصة من خلال سرد وداد لقصة حبها لزوجها ، أما من خلال إستماعنا لموسيقى بايقاع قوي لخلق نوع من التشويق و شد إنتباهنا أكثر لتفاصيل في تلك القصة التي تسردها "وداد"

* **دلالة المضمون (القضايا السياسية)** : امتزجت مابين الإجتماعية و الانسانية وتخللتها السياسية التي كانت امتدادا لعلاقات إجتماعية لنذكر منها :

-مشاركة المرأة في المجال السياسي يتضح من خلال مسيرة "وداد" النضالية،ومشاركتها في التظاهرات (المشاركة السياسية

للمرأة)

-العنف السياسي للسلطة من خلال قمع المتظاهرين ،وزجهم في السجن بإعتبارهم أصحاب الرأي " اتضح من خلال سرد " وداد" لقصة علاقتها مع زوجها من خلال المشاركة في التظاهرات .

-الوعي السياسي للفئة المثقفة من خلال شخصية "وداد "، ومسيرتها النضالية .

-الفساد السياسي للسلطة المتمثلة في حاتم ،وإستخدام كل الأساليب غير المشروعة بحكم منصبها ،ويتضح من خلال عمل فوتوشوب لصورة نور التي سرقها على جسم امرأة عارية ،وكذا تهديدالمصور.

-التسلط المرضي للسلطة من خلال حاتم .

-استغلال السلطة للشعب من خلال ترهيبه وتهديده(حوار حاتم للمصور واستجابته له خوفا منه).

- انتهاكات حقوق الإنسان من خلال إهدار الكرامة الإنسانية للمواطن المصري في إطار ترهيبه و تخويفه من جهة، ومن جهة إستباحة التعدي على كرامته (من خلال عمل فوتوشوب صورة نور على إمرأة عارية)

المتتالية التاسعة:

* **دلالة اللقطات وحركات الكاميرا:** يتضح من خلال تلك الأمريكية، هو إبراز واقع حياة المعتقلين السياسيين وغيرهم من المساجين داخل السجن من خلال التعدي على بعضهم البعض ،و إستخدام لغة القوة بدورهم يتضح من خلال محاولة المجرم المنحرف تهديد معتقل المظاهرات لإعطاءه نقوده وإلا آذاه .

بينما يظهر المعتقل من خلال تلك اللقطة القريبة للشخصية ،وهي تستنشق الهواء من النافذة المطلة على الشارع حلم تلك الشخصية بالحرية .

بينما أظهرت تلك اللقطات الصدرية و الأمريكية طبيعة تلك الشخصية الطماعة (حاتم)وكذلك فاسدة تستخدم كل الأساليب غير المشروعة وحتى السرقة.

* **دلالة الحوار** : يتضح من خلال حوار المعتقل مع السجين الآخر أولا طبيعة تلك العلاقة مابين المساجين من خلال طلب المجرم المال بإستخدام السلاح (آلة الموس) بقوله(قب بعشرين جنيه وإلا حعورك).

أما من حيث جواب المعتقل بقوله (حاتم نفضنا) ،دلالة على شخصية" حاتم " الفاسدة و الطماعة التي تعمل على نهب مال المساجين في حالة إعتقالهم .

أما من خلال حواره مع سارق اللوحة، وعقد اتفاق معه ،ليظهر فساده لدرجة سرقة الدولة نفسها(..هي بتاع وزارة الثقافة) كما أظهر من جانب آخر حرصه وخوفه على منصبه بقوله(ما أقدرش..يعني سين وجيم)،فهو حريص حتى لا يقع تحت أي مساءلة .

* **دلالة الايماءات و الغرائز** : يظهر من خلال تعبيرات وجه معتقل المظاهرات على أنه شخصية تناضل من أجل الحرية وعاشقة لها من خلال استنشاق الهواء أما من خلال تعبيرات وجه حاتم والسارق يعرض عليه المال هو شخصية طماعة و جشعة.

* **دلالة الإضاءة** : جاء توزيع الاضاءة داخل الكادر معبرا فيه ، وقد كانت طبيعته من خلال ذلك النور المنبثق من شباك ضيق في مشهد الزنزانة إنعكس على وجه الشاب المعتقل، معبرا عن أمله وتطلعه إلى التحرر .

أما من حيث الإضاءة الخافتة في مكتب حاتم النابعة من المصابيح الإصطناعية لإظهار أبعاد تلك الشخصية الطماعة ، و الظلام التي تعيشه من خلال السرقة و النهب و غيره . ولتبعث في نفس المشاهد نوع من الاحساس بالسواد المرتبط بالشخصية لدرجة الاشمئزاز منها وحتى الخوف منها .

* **دلالة الديكور** : كان بسيط لمكتب " حاتم" راجع للطابع الإداري .

* **دلالة المضمون** (**القضايا السياسية**): يتضح من خلال المتتالية قضية :

-إختلال العقلية السلطوية التي باتت تساوي مابين المجرم و المناضل، يظهر من خلال مشهد الزنزانة التي تجمع مابين أصحاب الفكر و النضال من الحركة الطلابية، و الجماعة الإسلامية المتطرفة، و المجرمين و المنحرفين، ليظهر أن السلطة فاقدة للإدراك المعرفي للتمييز فكريا ومعرفيا بينهم .

-الفساد السياسي للسلطة(حاتم) من خلال إتباع أساليب ملتوية، و غير مشروعة من خلال عقد اتفاق لسرقة لوحة فنية طمعا في المال .وهنا يظهر جشع السلطة لتحقيق مصلحتها الشخصية .

-إساءة إستغلال المنصب لتحقيق مصالح شخصية (استغلال حاتم لمنصبه، وقدرته على دخول مكتب المأمور لسرقة اللوحة الفنية مقابل مبلغ مالي)

-تعدي السلطة السياسية (المتمثلة في حاتم)على الموروث و الأرشيف الثقافي للدولة من خلال التخطيط لسرقة لوحة فنية لوزارة الثقافة .

المتتالية العاشرة :

* **دلالة اللقطات و حركات الكاميرا**: يظهر من خلال اللقطات الصدرية وحتى القريبة ملامح شخصية حاتم وتصرفاتها في إطار عمله، وتعامله مع المواطنين، ليتضح أنه شخصية عدوانية و عصبية ،و تستخم لغة الزجر و الإهانة من خلال صراخه في وجه والدة معتقل المظاهرات .

كما أنه شخصية عنيفة تستخدم السلاح كحل في معظم الأزمات و المواقف من خلال إستخدام السلاح لفض إشتباك بين المسجونات ، وهو إستغلالي وإنتهازي وطماع من خلال أخذ النقود التي من أجلها اشتبكت المسجونات من خلال تلك

اللقطة مابين المتوسطة وحتى الصدرية.

* **دلالة الحوار** : يتضح من خلال الحوار الذي دار ما بين حاتم ووالدة المعتقل أنه شخصية تستخدم العنف اللفظي مع المواطن من خلال نهره لها للسكوت(خلاص جره ايه يا وليه ..انت حتحكيلي تاريخ حياتك) ،كما أنه شخصية منحرفة يظهر من خلال علاقته بالعاهرة المسجونة بقولها(آمال لو ماكنتش بتاعتك) .

* **دلالة ايماءات و تعبيرات الوجه** : يظهر من خلال تعبيرات ملامح وجه حاتم عندما أطرت عليه والدة المعتقل بأنه شخص طيب على أنه شخصية متفأخرة تحب المدح ،كما أنه من خلال صراخه يظهر أنه عدواني خاصة عندما لا يأتي الكلام على هواه

* **دلالة الإضاءة** :كانت خافتة لدرجة أنها قاتمة اللون في مشهد الإشتباك في الزنزانة لإظهار أبعاد تلك الشخصيات وماتعيشه من صراعات عدوانية من أجل المال .

* **دلالة المضمون (القضايا السياسية)** :

-عدم احترام حقوق الإنسان من خلال عدم رغبة رجال الشرطة إخبار الوالدة عن مكان ابنها مع أنه حق مشروع .

-إنتهاك الكرامة الانسانية للمواطن المصري من خلال طريقة تعامل حاتم مع الوالدة ،و إهانتها .

-الفساد السياسي للسلطة من خلال حاتم وجشعه ، و استيلائه على مال المسجونات بإعتبار أي مال يدخل للقسم هو ملك للسلطة(حاتم).

المتتالية الحادي عشر:

* **دلالة اللقطات وحركات الكاميرا:** يتضح من خلال اللقطات الأمريكية و الصدرية و حتى القريبة طبيعة تلك العلاقة مابين حاتم و المأمور من حيث ترحيبه به ،و الإستفسار عن غيابه الطويل في إحضار قضايا لتنسب له مجد حلها، و القبض على المجرمين، ليظهر بذلك شخصية المأمور المتواكلة و المستهترة التي لا تؤدي مهامها بإخلاص وإتقان وجدية ، ولا تبذل أي جهد بينما تتكل على المرؤوس للقيام بوظائفها (طلب من حاتم التحري ، وجمع المعلومات عن قضية ما و تفاصيلها وملابساتها) ،ليظهر أن حاتم شخصية متملقة لرؤساءها .

كما يظهر من جانب آخر أنه شخصية عدوانية ومتوحشه تفنن في كل أساليب التعديب لإلحاق الأذى البدني بالغير و اذلاله و اهانته .

* **دلالة الحوار** : يتضح من خلال الحوار مابين المأمور و حاتم أن المأمور ،هو شخصية ضعيفة ومتواكلة و غير مثابرة ،ويظهر من خلال إحساسه بأنه لافائدة من وجوده في القسم على الرغم أنه مركز للسلطة بقوله(انا قاعد زي خبيتها ...)،كما أنه لا يسعى للإجتهاد و الجد و العمل و إنما يتكل على الغير للقيام بمهامه من خلال قوله(بقالك زمان

ماجيبتلناش قضايا ..انا عايز كل حاجة بالتفصيل عن القضية) ، وشخصية تسعى للتكريمات ،و ليس حل القضايا وتحقيق العدالة بقول حاتم له(وفي الآخر كله حيتنسب لساعدتك ..) .

كما يظهر ثقة حاتم كتابع له،ويتحرك له حرية التصرف في المواقف الصعبة عندما سأله عن معتقلي المتظاهرات و الرجل الميت، وكيفية التصرف معه ليخبره(لا أنا القسم بتاعي لا فيه بلطجية ولا مظاهرات ولا ميتين ... الصبح حتلاقي القسم بتاعي بيربق)، كما من حيث جواب حاتم و إمتثاله لأوامره يظهر أنه شخصية تحاول إرضاء رئيسها ومتملق بقوله(ساعدتك التي تقرر مين بيعرف ومين مابيعرفش..الرجل بتاع الثلاجه حضرتك تقولي مات إزاي وحيموت امتى علشان اتصرف و اكتب التقرير).

ومن حيث حواره مع معتقل المظاهرات يظهر على أن الشاب المعتقل هو شخصية متمردة ، لا تهاب و تؤمن بوجود القانون بقوله(...البلد فيها قانون) ،بينما يظهر حاتم من خلال رده على إعتراض المعتقل على إعتقاله رغم إطلاق سراحه من قبل النيابة أنه شخصية لا تقبل الجدال ،ولا تؤمن بتطبيق القانون بقوله(قانون ..هنا في قانون واحد بس قانون حاتم) ،وكما أظهر وحشيته و إستبداديته و أي شخص يتحداه يمارس عليه كل أساليب و أنواع التعذيب و الاهانة بقوله(حوديكم الاستقبال على شرف أمك ..خلي القانون ينفعك على روح أمك) .

كما يظهر من خلال تحدث حاتم عبر الهاتف أثناء تعذيب الشباب المتظاهر ،ومن خلال قوله(الحشيش يكون موجود .. انا عايزها مقفوله ..).وبالتالي هو يعمل على تلفيق القضايا لإرضاء رئيسه و ليتغاضى عن ممارساته عن المشروعة .

* **دلالة الإيماءات و الغرائز** : يظهر من خلال ملامح وجه المأمور أنه شخصية تحب التملق و مايرضي غرورها .

أما حاتم فهو شخصية متوحشة ولا إنسانية التي تتلذذ في ايذاء الغير من خلال تعذيب المعتقلين بالأسلاك الكهربائية، وعدم الاكتراث بوجعهم بينما هو يتحدث عبر الهاتف .

* **دلالة الديكور** : كان بسيط لمكتب المأمور للدلالة على الطابع الاداري.

* **دلالة الإضاءة** : كانت قاتمة اللون خافتة نوعا ما لشد إنتباهنا وخلق عمق أكثر لمشهد التعذيب، وإظهار مشاعر تلك الشخصيات، لتخلق نوع من التوحد خاصة مع تلك الشخصية المتعدبة المتوجعة للتعاطف معها .

كما خلقت تلك الإضاءة بعد نفسي لشخصية حاتم و الظلام الداخلي الذي تعيشه من الوحشية و العنف وغيره.

* **دلالة المضمون (القضايا السياسية)** :

-العلاقة المهنية بين الرئيس و المرؤوس في سلم السلطة السياسية (السلطة الأمنية المتمثلة في المأمور وحاتم) التي تتميز بنوع من التواطؤ.

-التسيب الحكومي وغياب الرقابة لمن هم في مراكز القوى السياسية، و ممارساتهم (المأمور الدي يوكل لحاتم مسؤولية التصرف في أمور القسم، وحل القضايا وحتى التغاضي عن تصرفاته الفاسدة .

-عدم إحترام القانون و مخالفته من خلال إستمرار حبس معتقلي المظاهرات رغم الإفراج عنهم .

وبالتالي غياب قيمة العدالة مقابل قيم الإستبداد و الظلم ليتضح عدم شرعية إعقال المواطن الذي يعترض على تصرفات السلطة (حاتم وغيره)

-إنتهاك حقوق الإنسان و المواطن المصري من خلال إهانته ، إذلاله وحتى تعذيبه ،و إعتقاله دون وجه حق .

-علو السلطة فوق القانون بإعتبارها القانون نفسه بقول حاتم(مافيش قانون إلا قانون حاتم)

-الفساد السياسي للسلطة المتمثلة في حاتم (جلب قضية ملفقة للمأمور فقط لكسب رضاه)

تسلط السلطة الأمنية لكل من يخالف أو يعترض على سياسة الحكومة .

-غياب العدالة و الظلم السياسي للمواطن المصري من خلال إهتمام السلطة (المأمور) بتحقيق مآرب شخصية من تكريمات بدل تحقيق العدالة و القبض على المجرمين ،وحتى علمه بوجود معتقلين مظلومين لكن تغاضى عن الافراج عنهم.

المتتالية الثانية عشر:

* **دلالة اللقطات و حركات الكاميرا** : يظهر من خلال تلك اللقطات مابين متوسطة ، صدرية و أمريكية وحتى مقربة حتى الخصر من خلال دخول السارق مع حاتم لسرقة اللوحة مستغلين فرصه وجود المأمور في مهمة .

ومنه حاتم شخصية إنتهازية ،ووصولية فهو بتدبير مهمة القبض على تجار المخدرات للمأمور حتى ينتهز الفرصة لسرقة اللوحة الفنية ، كما أنه شخصية لا تتميز بالذكاء و الفطنة للتخطيط و التصرف .

أما من خلال تلك اللقطة القريبة جدا بزاوية تصاعدية لساعة الحائط، وهي تدق على الساعة الواحدة. ومنه خلق التشويق لمعرفة المزيد لتفاصيل ستحدث .

كما أن حاتم شخصية رغم تجاوزاتها اللامحدودة إلا أنها تحرص على وظيفتها .أما من خلال تلك اللقطة القريبة جدا لحاتم ،وهو يقطع اللوحة شطرين، تظهر شخصية حاتم العنيفة المستخدمة للعنف كحل وحيد لكل المواقف .

كما تظهر قيمة تلك اللوحة التي تم تمزيقها ، ولربما تخلق حالة من الصدمة لدى المشاهد لرؤيته لتلك اللوحة الفنية الأثرية ليتحسر عليها ،وقد ظهر من خلال تلك اللقطة القريبة للسارق في مقابل لا مبالاة حاتم و طمعه وجشعه للمال فقط .

* **دلالة الحوار** : يتضح من خلال حوار حاتم مع السارق أنه شخصية إنتهازية و تمارس أنشطتها في الخفاء بعيدا عن أعين الناس و رقابة المسؤولين، و قد ظهر من خلال قوله(كده القسم فضي يلا نشوف شغلنا) .

كما أنه شخصية متكبرة ، و مغرورة عندما سقط أرضا ولم ينتشله السارق حرصا على عدم سقوط اللوحة، وليعاتبه على فعلته بقوله(ماسك اللوحة ..و انا الي في زي ..انا بفهم الى ماحدش يفهمه) .كما أنه شخصية متسرعة ولا يحكم العقل ليقوم بتمزيق اللوحة في قوله(انا ماعنديش وقت ..انا حتصرف)،كما أنه جاهل بالقيمة الفنية وغايته النقود فقط من خلال قوله(خد الزقها بمزاجك ، فلوسي يلا)، وحتى ظهر جهله من خلال عتاب السارق له عندما مزق اللوحة بقوله(..انت مابتفهمش حاجة خالص ..انت جاهل.. دمرت لوحة بقالها مية وثلاثون سنة) .

كما أنه شخصية لجهله من السهل حتى خداعها من خلال قول سارقها (كنت حبيعها بنص مليون جنيه)، ليكتشف بذلك خداع السارق له بقوله(عرفت انك حرامي ، عايز ترميلي خمسة الاف و تاخد نص مليون جنيه). بينما يلجأ حاتم للعنف و التهديد دائما للتصرف ، وكردة فعل حتى على خداعه (وحياة امك ماحتشوف نور الشمس ثاني)

* **دلالة الإيماءات و الغرائز**: يظهر من خلال تعبيرات وجه حاتم لحظة سماع صوت خارج المكتب على أنه شخص حريص على منصبه ، ليظهر عليه التوتر و القلق ،كما أنه عصبي و عدواني عندما إكتشف خداع السارق له ليعاقبه بالسجن .

بينما ظهر على السارق من خلال نظرته للوحة وحرصه عليها على أنه شخصية فنية لها دوق فني ، ومدركة لقيمة التراث الثقافي من خلال ملامح التحسر و الغضب لحظة تمزيق حاتم للوحة الفنية .

* **دلالة الاضاءة** :كانت خافتة ليخيم على المكان نوع من الظلام ، ولا تظهر تلك الاضاءة من خلال النور المبعث من خلف الباب المغلق لإبراز نفسية تلك الشخصيات، وأبعادها(حاتم وسارق) التي يظهر عليها نوع من الإضطراب و الظلام مابين السرقة ، العنف و الجهل وغيره.

* **دلالة المضمون** (**القضايا السياسية**): إتضح من خلال المتتالية الفيلمية و وجود عدة قضايا وقيم منها :

-إساءة استغلال السلطة (المتمثلة في حاتم) من خلال إستخدام أساليب غير مشروعة (السرقة) لتحقيق مصلحة خاصة (الحصول على المال) مقابل سرقة اللوحة .

-إنهيار الوعي الثقافي، وجهل السلطة السياسية (تمزيق حاتم للوحة نادرة وجهله بقيمتها الفنية التي عمرها مئة وثلاثون سنة)

-الفساد السياسي للسلطة لدرجة التعدي على الهوية الثفافية للوطن من خلال تمزيق حاتم للوحة نادرة .في مقابل إدراك المواطن المصري للقيمة الفنية للتراث الثقافي(السارق المدرك و الواعي لقيمة اللوحة الفنية) .

المتتالية الثالثة عشر :

* **دلالة اللقطات وحركات الكاميرا** : يتضح من خلال تلك اللقطات المتوسطة و القريبة وحتى الصدرية و حتى الأمريكية من خلال لقاء رئيس المباحث مع المأمور، لتحدث عن حاتم طبيعة تلك العلاقة التي تربط المأمور بحاتم ليظهر حاتم في تلك

الشخصية المطيعة لرئيسها ومحاولة إرضاءه وحتى أنه بشكل كبير يؤثر في المأمور الذي يسانده .

* **دلالة الحوار** : يتضح من خلال الحوار الذي دار بين رئيس المباحث و المأمور عندما أخبره ببلاغات ضد حاتم طبيعة العلاقة المهنية التي تربط بين حاتم و المأمور قوية .

وبالنسبة للمأمور لا مجال للشك في تصرفات حاتم ، وهو فوق مستوى الشبهات خاصة أنه دراعه الأيمن بقوله(لا حاتم دغري ..زي الالف) ، هو من يقدم له القضايا وحلها على طبق من فضة لينال بذلك المأمور الإستحقاقات و التكريمات عرفانا بأدائه لواجبه .

ومنه المأمور شخصية تهتم بالشكليات و التكريمات بدل العمل بجهد ،و القيام بمسؤولية الرقابية على موظفيها و ممارساتهم (حاتم)، كما أنه شخصية اتكالية لا تظهر صورتها في العلن بينما تترك للمرؤوس أو تابعها ممارسة نشاطاتها وفق تعليمات منها، ليظل هو في الخفاء عندما طلب من حاتم الإهتمام بالمتهمين أي بمعنى تعديبهم للإعتراف بقوله(مش عايزك تختفي عنهم خالص ، خصوصا الولد ده عايزك توضبه) .

وهو كذلك شخصية جاهلة بدورها لا تمارس دورها ،وعملها على أكمل وجه بل تتركه لتابعها المتمثل في حاتم عندما أخبره بالسارق الذي أتلف اللوحة فبدل التحقيق في القضية ترك لحاتم مطلق الحرية لتصرف معه ، كما أظهر عدم إكتراثه بقيمة اللوحة ووافق على حل حاتم في إستبدال الأصلية بالمزيفة بقوله(ايوة كده مش عايزين مشاكل مع بتوع الثقافة) ليظهره حرصه على الوظيفة فقط ليبقى بعيدا عن المساءلة ليس إلا .

* **دلالة الايماءات و الغرائز**: من خلال تعبيرات وجه المأمور إتضح أنه يكذب أي خبر ، أو ممارسة غير قانونية تكون منسوبة لحاتم ،كما اتضح أن حاتم مصدر ثقة إذ يوافقه في كل مايقوله وراضي عن تصرفاته .

* **دلالة المضمون (القضايا السياسية)**:

-التسيب الحكومي للجهاز السلطوي (المأمور)، وغياب دوره الرقابي على موظفيه .

-تواطؤ السلطة (المأمور) مع الفاسدين (تعليمات بتعديب المتهمين) بإعتبار السلطة فاسدة بدورها .

-غياب الوعي الثقافي للسلطة بالموروث الثقافي(المأمور وقبوله بإستبدال اللوحة الأصلية بالمزيفة) -

إستغلال المنصب (حاتم)للتسلط و الظلم والمحاسبة بعيدا عن القانون كمشرع للعقوبات وغيره(وضع نفسهاصلاحيات تفوق صلاحياتها) ،فقد قام بزج السارق في السجن دون إحالته حتى للتحقيق معه.

* **المتتالية الرابعة عشر** :

دلالة اللقطات وحركات الكاميرا : يتضح من خلال تلك اللقطات المتوسطة ، الأمريكية وحتى الصدرية و القريبة ملامح أخرى من تلك الشخصيات "وداد" و " نور " في إطار عملها في المدرسة ، ليظهر أن وداد إمرأة حريصة على أداء وظيفتها

بإتقان ، بالرغم من قيلة حيلتها لرفع المستوى التعليمي للطلبة من جهة ، و للأساتذة من جهة أخرى. لكنها مع ذلك مثابرة.

بينما تظهر نور على أنها قليلة الحيلة ، ذات مستوى ضعيف في اللغة الانجليزية بالرغم من نيلها شهادة جامعية ، ومع ذلك لم تتحلى بالارادة و المثابرة لرفع مستواها أو مستوى تلاميذها .

كما ظهرت كذلك شخصية " حاتم" التي تتلصص على"نور"في كل خطواتها وحتى مراقبتها، وهي تتسوق لتبرز بذلك حالة الوله المرضية بنور ليتتبعها في حركتها في الشارع

* **دلالة الحوار** : يتضح من خلال الحوار مابين المفتش و"وداد" أنها شخصية مثابرة تبذل كل مجهوداتها، ومافي وسعها لتحسين ورفع المستوى التعليمي لمدرستها في مقابل تلك التحديات المحيطة بها ،والتي من بينها ضعف المنظومة التعليمية و التربوية برمتها من خلال قولها(والله بحاول ..المناخ مش مساعدنا).

بينما يظهر من خلال حوار نور مع المفتش أنها شخصية لا إرادة لها ،و تبرر فشلها بأعذار واهية من ضعف مستوى الكفاءة التعليمية في اللغات بالنسبة للمدارس الحكومية ، وكذا إعتماد الأساتذة على دروس الخصوصية بدل الإهتمام برفع المستوى التعليمي للطلبة في الجامعة .

* **دلالة الايماءات و الغرائز** : يتضح من خلال تعبيرات وجه" نور" أنها شخصية صادقة ، رقيقة.

* **دلالة المضمون (القضايا السياسية)** :

-الفساد وغياب الرقابة ،و التسيب الحكومي نتيجة تلك السياسات الحكومية التي خلقت نوع من الفوضى، و الفساد التي وصلت للتعليم من خلال إنهياره ،إذ أصبح المدرسون أنفسهم غير مؤهلين لتعليم الطلاب (نور أستاذة انجليزية لا تعرف الانجليزية رغم شهادتها الجامعية). فتلك الفوضى في التعليم قد تسبب فيها النظام مما أدخل الدولة في تلك الفترة في مرحلة سوداوية و غير واضحة المعالم .

-الدعوة إلى تداول السلطة ،و إلغاء قانون الطوارىء بدل سيطرة نظام الحزب الواحد ظهر من خلال اللافتة التي وضعت خلف حاتم في الشارع وقد كتب عليها(لا لقانون الطوارىء ..نعم لتداول السلطة).

المتتالية الخامسة عشر :

***دلالة اللقطات و زوايا التصوير** : ظهر من خلال تلك اللقطة القريبة لصور الحملات الانتخابية ،ومرشحيهم للدلالة على هناك إنتخابات برلمانية في تلك الفترة من جهة ، ولشد إنتباه المشاهد أكثر لتفاصيل موجودة في كل مرشح من خلال شعاره ليتمكن المشاهد من معرفة توجهات كل مرشح (حمدين صباحي رمز النخلة و النخلة دلالة على الأصالة أما من خلال شعاره : عاش كفاح العمال و الفلاحين يظهر أنه مرشح ذو توجه يساري .بينما يظهر من خلال " المرشح الثاني"

كمال منصور " رجل الخدمات الذي سبق الاشارة اليه ،مرشح الحزب الوطني الحاكم. و أخيرا المرشح الثالث (معتز المفتي) وشعاره الإسلام هو الحل ليتضح أنه مرشح للإخوان.

* **دلالة الحوار** : يتضح من خلال الحوار مابين " بهية" و " نور" أثناء ذهابهما للمترشح " معتز المفتي" المنتمي للحزب الاسلامي أولا بقول نور لبهية(.. الناظرة بتقول عليهم اناس افاقين)، يظهر أن الناظرة كشخصية ثورية ضد الحركة الاسلامية و أما من خلال تساؤل والدتها عما كان يقوله الرجل بردها (أنا عارفه) ،يظهر أن نور بدورها ضد الفكر الإسلامي.

أما الرجل من خلال كلامه ،يظهر أنه يستخدم الدين كوسيلة للسلطة و الحكم، و كذا كسب الناس لإنتخابه بقوله (نحن الحل ..نساعدكم ..صوتك معانا هو الطريق)، وبقوله(ننقد البلد كلها من الفساد و الفجور و الفسق) ،يظهر عداء الحركة الاسلامية للدولة وسياستها و اعتبار ما تأتي به مخالف لتعاليم الاسلام ، و أن سياسة الإخوان قائمة على تطبيق الشريعة و إقامة حدود الله و محاربة المنكرات .

بينما أظهرت الشخصية نوع من النفاق عندما طلب منهم أخد النقود من المرشحين الآخرين إذا قدموا لهم لكسب صوتهم بقوله(أدولك فلوس حلال عليك). ليتضح هنا قضية شراء أصوات الشعب في الانتخابات وعدم شفافيتها.

* **دلالة الايماءات و الغرائز** : ظهرت من ملامح تعبير وجه "بهية" أنها قوية ، وفي نفس الوقت جاهلة (محدودة في التعليم) عندما ظهر عليها نوع من الاستغراب وعدم الفهم لكلام الإخواني باللغة العربية الفصحى.

* **دلالة الديكور** : كان بسيط في مكتب الإخواني و دو طابع اسلامي نوعا ما يرجع لطبيعة الحزب.

***دلالة المضمون (القضايا السياسية)** :

-غياب الثقافة السياسية للشعب و خاصة المرأة المتمثلة في "بهية" و"نور" مع أنها متعلمة كانت تجهل طبيعة الاخوان المسلمين و أفكارهم ،و مقتنعة فقط بما كانت تقوله الناظرة عنهم .

-الإنتخابات البرلمانية (ظهرت من خلال صور الحملات الانتخابية ومرشحيها وشعاراتهم) في مصر في تلك الفترة مابين ثلاث خيارات : الحزب الوطني ، اليساري و الاسلامي .

-خطاب السلطة المروج عن الحركة الإسلامية (الإخوان) من خلال وسائل الاعلام ،و الذي كون صورة ذهنية مغلوطة عن الجماعة بإعتبارها تتكلم بالفصحى ،و بلغة لا يفهمها الشعب .بالإضافة إلى أنها تتاجر بالدين للوصول الى الحكم مما جعل الكثير يخاف منها ،و من أفكارها بدليل بهية التي وضعت الخمار على شعرها عند مقابلتها للمرشح ، وجهلها لكلامه بقولها كان بيقول ايه ،و تكلم نحوي.

المتتالية السادسة عشر:

* **دلالة اللقطات وحركات الكاميرا** : يظهر من خلال تلك اللقطة الصدرية أن " حاتم " هو شخصية جاهلة، و يحب

نور و يسعى للحصول عليها بكافة الطرق من خلال لجوئه لشيخ لصنع حجاب لتقع نور في حبه حتى إعتقاده أن المشاركة في جلسة وصل قد يجلب له نور من باب جهله بينما أظهرت شخصية " بهية" القوية و التي تدافع عن إبنتها عندما هاجمت حاتم وهو يتلصص على إبنتها كما أظهر ذلك هوس حاتم المرضي بنور لدرجة التلصص عليها .

* **دلالة الحوار** : يتضح من خلال الحوار مابين " حاتم" و الشيخ جهل السلطة (حاتم). مقابل الشعب (الشيخ عندما طلب منه حاتم عمل حجاب محبة لتحبه نور. بينما رفض الشيخ بقوله(يا ابني روح اتوضى وصلي ركعتين و صفي قلبك و انسى الدجل ..) ، فشخصية حاتم ليست جاهلة فقط . ولكن رغم علمها بالقانون إلا أنها تتجازوه عند التلصص على نور و عند مواجهة والدتها له و ضربه ، ليخبرها بعقوبه فعلتها (دي جناية ضرب..) ،لتظهر بهية عدم خوفها منه بقولها(لا يهمني سلطة ولاغير سلطة حتى لو حكومة كلها واقفة وراك)، لتجسد مثال للأم المضحية المدافعة بشراسة عن إبنتها من أي خطر قد يلحق بها .

* **دلالة الديكور** : كان بسيط من خلال بيت نور يوضح بساطتهم .

القضايا السياسية :

-جهل السلطة السياسية(المتمثلة في حاتم من خلال لجوئه للسحر).

-التعدي على حرية المواطن المصري(تلصص حاتم على نور وهي في بيتها).

المتتالية السابعة عشر :

* **دلالة اللقطات وحركات الكاميرا** : يتضح من خلال تلك اللقطة المتوسطة و بزاوية تصاعدية إبراز هيبة ،و مكانة تلك الشخصية المتمثلة في شريف المتوجه لمقابلة سيلفيا في بيتها ، لتظهر مجددا سيلفيا في نموذج غربي متحرر من خلال رسم وشم على ظهرها ، وكذا رقصها بخلاعة مع صديقها.

أما خطيبها الذي يعترض على تصرفاتها المستهترة خوفه على الجنين في مقابل عدم مبالاتها بالطفل الذي أجهضته في حين تأثر شريف بسماع خبر الاجهاض، وقد كان ذلك من خلال اللقطات المتوسطة ، الأمريكية و حتى الصدرية، ليظهر بذلك إستياء شريف الشديد من خلال قيادته السريعة للسيارة في إطار تلك اللقطة الصدرية .مما يوحي للمشاهد أن هناك تحول قد يحدث بالنسبة للشخصية ربما من حيث تغير مواقفها ، أو حتى هناك أحداث قد تحدث لاحقا .

وخاصة عندما توجه للبيت ،و ليدخل في نقاش حاد مع والدته، ليترك لها البيت من خلال تلك اللقطات الصدرية ، والمقربة بزاوية المجال و المجال المقابل.

أما من حيث تلك اللقطة الجامعة للجزء لشريف مع خطيبته، وتواجده في ملهى ليلي وغيره لربما يظهر جانب آخر من تلك الشخصية الملتزمة في عملها، و علاقاتها مع ذلك أظهر تناقضها في التواجد في ملهى ليلي مع ذلك يتعارض مع طبيعة

وظيفتها .

* **دلالة الحوار** : يتضح من خلال الحوار مابين "شريف " ووالد سيلفيا أنه شخصية ثرية ومن الأغنياء الجدد ،وتلك الطبقة التي تكونت في ظل سياسة الانفتاح ،و التي إنسلخت عن قيم المجتمع بتبني القيم الرأسمالية(التحررية ، الغريبة عن المجتمع المصري)، ويظهر من خلال تقبله لتصرفات إبنته وحتى دعوة خطيبها لفعل ذلك بقوله(كنت بتفرج عالرقص في السينما ، كنت أموت و أجرب لكن كنا غلابه ولما ربنا أديني كبرت .. اطلع نزلها اصلي جيجي يرسملها تاتو .....) .

بينما كان شريف مختلف عن تلك الطبقة ،ويظهر من خلال قول "سيلفيا" (انا مختلفة عنك في حاجات كثيرة) ،وقد أظهر شريف كذلك حرصه وتمسكه بإبنه المستقبلي عندما منع سيلفيا من الرقص، مما يظهر أنه رجل يحب العائلة و المسؤولية ، فالرغم أن الطفل ناتج عن علاقة غير شرعية إلا أنه لن ينتصل من مسؤوليته ،وحرصه على الإهتمام بسيلفيا ،بالرغم من إعتراضه على تصرفاتها وإستهثارها في مقابل عدم إكتراثها و حتى إجهاضها للجنين .

وبينما من جانب آخر من خلال حوار شريف مع والدته أظهرت تلك العلاقة المتوترة مابينهما من حيث اعتباره امتداد لوالده والرواسب المتكونة بينهما، و نظرة والدته الخاطئة له بقوله(عمرك ماشفتيني ابنك ، طول عمرك بتعامليني غلط و شايفاني شبه لواحد ثاني...ماعرفتيش تحبيني زي ما انا) .

ليعكس الحوار تلك العلاقة الأوديبية الطويلة بينهما بعد وفاة الوالد ، وإعلان تمرده عليها لترك البيت لتأكيد صراع الاجيال و إختلافها.

* **دلالة الايماءات و الغرائز**: ظهر من خلال تعبيرات وجه شريف من خلال حديثه مع خطيبته أنه شخصية ضعيفة و متذبذبة أمام الشخص الذي تحبه ، رغم إعتراضه على تصرفاها ،و سلوكياتها الغريبة عنه.

كما أن تعبيرات وجهه أثناء رقصها مع صديقها أظهرت ملامح الغيرة على حبيبته بينما تحولت ملامح الغيرة إلى الغضب و الصدمة ،وحتى الألم لحظة سماعه بخبر إجهاض الجنين .بينما ظهرت على وداد لحظة صدامها مع إبنها مدى حبها له و حرصها عليه وتعلقها بالرغم من شخصيتها القوية إلا أنها ضعيفة كأم أمام إبنها .

* **دلالة الديكور** : يظهر الفروق الشاسعة في مستوى حياة الطبقات المتباينة في مصر من خلال غرفة نوم شريف البسيطة في مقابل البدخ الشديد في منزل سيلفيا أي الطبقة البرجوازية في المجتمع ، فديكور كان فاخرا جدا يوحي بمكانة وثراء تلك الشخصية ،ويعكس مستوى معيشي مترف.

* **دلالة الاضاءة** : كانت خافتة في غرفة نوم شريف لتعكس الحالة النفسية لتلك الشخصيات "وداد و"شريف" ،وخاصة لحظة مواجهة شريف وخلافه مع والدته .وتزيد من عمق تلك المشاعر ،و إحساس المشاهد بها لتعكس حالة الألم للأم المضحية عند قرار إبنها بترك البيت و التخلي عنها لمعاقبتها مما يدفع المشاهد للتعاطف معها .

وتعكس كذلك تلك الحالة من الصراع الداخلي و التوتر الذي يعيشه شريف ما بين حبه لسيلفيا وجرحه منها ، ووجعه من والدته من جهة أخرى بإعتبار أنها لم تحبه لذاته ،ومن هنا يحس المشاهد بتلك الحالة التي تعيشها الشخصيات ، ولتخلق نوع من التوحد معها.

* **دلالة الموسيقى و المؤثرات الصوتية** : كانت الموسيقى مابين غربية في المرقص لتعكس الطابع الغربي للمكان ، ومابين تشويقية بإيقاع قوي لحظة مغادرة شريف للمرقص بعد إكتشافه بإجهاض خطيبته للجنين لخلق نوع من الترقب لدى المشاهد لما سيحدث لاحقا ، كما خلقت نوع من الإحساس بالألم الدي يشعر به شريف لحظتها. ومع سماعنا لموسيقى حزينة لحظة المصارحة مابين الأم و الإبن كل تلك الموسيقى صاحبت ألم الشخصيات في دلك المشهد ، و زادت عمق إحساس المشاهد بها ، كما ألقت الضوء من جانب آخر على توتر الشخصيات، و إضطرابها داخل أحداث شديدة الالم و الحساسية لتخلق حالة من الوجع، و تأجيج شعور الألم الى حد بعيد .

***دلالة المضمون (القضايا السياسية)**: تتضمن عدة قضايا ذات خلفية سياسية :

-تزاوج السلطة مع المال من حيث إشارة إنتماء والد سيلفيا ،وهو من طبقة الأثرياء الجدد وعضو في لجنة السياسيات ومن هنا يتضح النظام السياسي الذي يتضمن تلك الطبقة الرأسمالية الفاسدة.

-اختلال السلك القضائي، ويظهر من خلال تواجد شريف في ملهى مع أن ذلك خارج عن الأعراف المهنية إذ لا يسمح لقاضي أو وكيل نيابة بإرتياد تلك الاماكن فرضا لهيبة سلطته كقاض أو وكيل .

– فساد السلطة من خلال تحول منظومة السلطة من الدور القيادي الريادي الى المادي الإستهلاكي من خلال وجود والد سيلفيا مع لجنة السياسات ، والذي لا يملك أي وعي قيمي . كما ظهر ذلك الفساد الأخلاقي للطبقة السياسية المتمثلة في والد سيلفيا ، وتغاضيه عن تصرفات إبنته المستهترة من رقص ، شرب ، ملابس فاضحة ووشم .

المتتالية الثامنة عشر:

*** دلالة اللقطات وحركات الكاميرا :**

يظهر من خلال تلك اللقطات مابين الأمريكة و المتوسطة و المقربة طبيعة تلك الشخصية" حاتم" ،وتصرفاتها وردود أفعالها خاصة عند توجهه الى الكنيسة، ليطلب من القس صنع حجاب محبة لتقع نور في حبه ليظهر هنا هوس حاتم المرضي ورغبته في تملكها باللجوء حتى للسحر ،و أنه شخصية عدوانية وترغب دائما أن تستجاب طلباتها و إلا تستخدم لغة التهديد.

* **دلالة الحوار** : يظهر الحوار مابين حاتم و القس في الكنيسة جهل تلك الشخصية من جهة، وتسلطها و عدوانيتها من جهة أخرى خاصة لمن يخالفها ،و لا يمتثل لرغباتها بقوله(مافيش احتفالات السنة دي ولا ترانيم مافيش مواكب ممنوع

التجمع ...لحد مانور تحب حاتم ابن نعيمه) ،وهو شخصية مستعدة للتعدي ليس فقط على القانون بل حتى قدسية الأماكن الدينية، وذلك نابع من إعتقاده أن منصبه يخول له ذلك عندما ربط منعه للمواكب بموجب قانون الطوارىء.

* **دلالة الايماءات و الغرائز:** ظهرت على ملامح حاتم في الكنيسة أثناء طلبه من القس صنع حجاب ، ليظهر عليه اللطافة ، الطيبة لتتغير تلك الشخصية في إطار تحولها من شخصية لطيفة إلى شخصية متوحشة ، عدوانية لحظة رفض القس لمطلبه ، ليباشر بتهديده و الصراخ وعيونه كلها غضب.

* **دلالة الديكور** : ظهر في الكنيسة من خلال العذراء و الصليب و الترانيم وغيره راجع لطبيعة المكان كرمز ديني يمثل الديانة المسيحية .

* **دلالة الإضاءة** : تلك الأضواء الخافتة للشموع المضاءة توحي بالجو المهيب الراجع لقدسية المكان(الكنيسة)، لتبعث نوع من الهدوء و الطمأنينة و الراحة النفسية .كما تبعث نوع من التوتر و القلق فيما بعد لحظة غضب " حاتم وتهديده للقس وحتى تبعث الترقب لما يحدث لاحقا و الخوف من تلك الشخصية المتوحشة الغاضبة .

* **دلالة الموسيقى الموظفة** : كانت موسيقى هادئة تبعث في نفس المشاهد نوع من الهدوء ،و الراحة راجع لقدسية المكان المتمثل في الكنيسة .

* **دلالة المضمون (القضايا السياسية):** برزت العديد من القيم و القضايا منها :

-الوحدة الوطنية و التعايش السلمي مابين الأديان في مصر من خلال الكنيسة و غيره .وحتى عندما توجه حاتم للكنيسة مع أنه مسلم وترحيب القس له و إستماعه له و لم يظهر له أي عداء .

-إستغلال المنصب و السلطة (حاتم) للترهيب و التهديد بموجب قانون الطوارىء في مصر،عندما أخبر حاتم أن التجمهر ممنوع بموجب قانون الطوارىء

المتتالية التاسعة عشر :

***دلالة اللقطات وحركات الكاميرا:** يتضح من خلال تلك اللقطات الجامعة للجزء و الأمريكية و المتوسطة حتى الصدرية طبيعة تلك الشخصية التسلطية لحاتم ، وتفننه في إذلال الغير عندما طلب من العسكري خلع ملابسه على السطح لتشاهده حبيبته مدلولا أمام حاتم .في مقابل خوف العسكري منه،و انصياعه له

* **دلالة الحوار** : يتضح من خلال الحوار مابين حاتم على انه شخصية متسلطة وتستمتع باذلال الغير

* **دلالة الإيماءات و الغرائز** : ظهر التحول في شخصية حاتم ذلك الوحش الكاسر و المتغطرس الظالم- الذي يتلذذ في اذلال الناس من خلال ضرب مساعده ،وطلبه منه التعري أمامه .

* **دلالة الإضاءة** : كانت تبرز الزمن لتوحي بالزمن بأنه الليل من خلال منظر السطح و الأضواء المنبعثة من مصابيح الشارع وغيره.

***دلالة المضمون (القضايا السياسية)** :

– انتهاكات حقوق الإنسان من خلال تعدي السلطة على المواطن المصري (الممثلة في حاتم) من خلال إهانته و إذلاله و ضربه (عندما قام حاتم بضرب مساعده وحتى خلع ملابسه ليظف السطح عاريا)

–إستغلال السلطة للمنصب للتسلط على الغير (تسلط حاتم على مساعده).

–غياب الوعي لدى عامة الشعب (بحيث إمتثل لطلباته بدل رفض خلع ملابسه ، ليظهر خوفه منه بدل أن يتوجه ليشتكيه أو يثور عليه). مما يوضح أن النظام السلطوي (حاتم) قد بنى سلطته ليفرض نفوذه على الشعب من خلال استغلال ذلك الجهل و الخوف القابع في ذهن الشعب ليستخدمه كسلاح للتسلط عليه أكثر.

المتتالية العشرون :

* **دلالة اللقطات وحركات الكاميرا** : من خلال إستجواب شريف لأحد المتهمين في التزوير، يوضح مدى تفانيه في عمله وجده ،وحرصه على الجانب المهني، من خلال تلك اللقطة الصدرية و الأمريكية .

* **دلالة الحوار** : يتضح من خلال الحوار أثناء إستجواب شريف للمتهم على أنه شخصية إنسانية من خلال إنتباهه لصحة المتهم ، و أنه مريض ليطلب إخضاعه للعلاج أولا، و بعدها استكمال التحقيق معه بقوله(... يعرض المتهم ..على أخصائي الأمراض الصدرية ..ثم يعرض علينا بع تماثله للشفاء..).

كما أظهر أنه شخصية متعاطفة مع الآخرين حتى لو كان ذلك الشخص خارج عن القانون عندما سرد عليه المتهم السبب الفعلي وراء تزويره للأوراق الرسمية حتى يتحصل على عمل ويعيل عائلته، ليتضح من ذلك أن المتهم ضحية للظروف. مما يدفع هنا المشاهد للتعاطف معه بدل ادانته .

* **دلالة الإيماءات و الغرائز** : يتضح من خلال تعبيرات وجه شريف أثناء إستجوابه للمتهم أنه إنساني بسيط رحيم بالغير .

* **دلالة الديكور** : يتميز مكتب شريف بالبساطة راجع للطابع الإداري .

* **دلالة القضايا السياسية** :

–إحترام حقوق الانسان (من خلال طلب شريف كممثل قانوني إخضاع المتهم للعلاج قبل إستجوابه).

– يظهر إنحرافات النظام الاجتماعي خلال إضطرار الشاب للتزوير للحصول على دبلوم تستلزمه وظيفة معينة عرضت عليه فقط ليعيل عائلته مع العلم انه خريج جامعة (باكاليوس علوم)، لكنه ظل عاطل عن العمل لسبع سنوات.وهنا حق

العمل كحق مشروع من حقوق المواطن قد غاب نتيجة البطالة لدى الشباب و المستقبل المجهول الذي كان بسبب سياسة حكومية أهملت الفئات الشابة الخريجة و إمكانياته ،وعدم قدرة الدولة على توفير حتى مناصب شغل لضمان حياة كريمة للمواطن. مما ولد قنوط و إحباط لدى الشباب ودفعهم لإستخدام أساليب غير مشروعة للعيش.

المتتالية الحادي و العشرون:

***دلالة اللقطات و حركات الكاميرا :**

يظهر من خلال اللقطة الصدرية لمشهد نور تتناول العشاء مع شريف ووالدته تلك العلاقة التي تربط نور بوداد من جهة، و حتى ذلك التحول الدي يوضح بداية ميل شريف لنور لبساطتها و أسلوبها في إقناعه ليظهر في لقطة قريبة جدا أكله " الحمام المحشي" بيده بدل الشوكة ولعل ذلك يوضح طبيعة تلك الأكلة الشعبية في " الحمام المحشي" للدلالة على أصالة الشعب المصري وبساطته (يأكل بيده) ،و التأكيد على هويته و شخصيته بإعتبار الحمام من الأكلات الشعبية في المجتمع المصري .

بينما أظهرت تلك اللقطات الجامعة للجزء و الجزء الصغير و المقربة وحتى الصدرية طبيعة تلك الشخصية العدوانية لحاتم أثناء عراكه مع شريف أمام المدرسة عندما إعترض طريق نور ، يخرج مسدسه مهددا شريف بينما أظهر شريف من جانب آخر من شخصيته من الهادئة، و يستخدم القانون إلى شخص يستخدم العنف كرد فعل عندما رد على إهانة حاتم لوالدته ،وقام بضرب حاتم .بينما يتحول مرة أخرى لإستخدام القانون لردع حاتم من خلال توقيعه لتعهد بعدم التعرض لنور.

ليظهر حاتم من خلال تلك القطة الصدرية ، والمقربة ضعف حاتم أمام من هم أعلى في سلم السلطة، بينما يظهر توحشه و إستبداده على المسجونين من خلال تعذيبهم كرد فعل لينفس عن غضبه المكبوت– مما حدث له مع شريف –على المساجين الضعفاء.

* **دلالة الحوار** : يتضح من خلال "شريف" و"حاتم" أثناء تعاركهما أن حاتم يستخدم لغة الاهانة و التهديد لكل من يعترض طريقه ،وقد ظهر من خلال إهانة والدة شريف وحتى تهديد شريف بالسلاح بقوله (احترم نفسك يا وليه .. وماتحترم ماانت الى ضيعت نفسك...).

وكذلك هوشخصية تمارس قهرها على الآخر من خلال مشهد التعذيب للمسجونين حتى دون الاكتراث لآلامهم وهم يتوجعون .بينما ظهر شريف تحول في شخصيته لشخصية عنيفة نوعا ما في عراكه مع حاتم بقوله(احترم بدلتك مادام ماقلعهالك) .وهنا استخدم لغة التهديد بينما تحوله لإستخدام لغة القانون أثناء اقرار تعهد لعدم التعرض لنور .

* **دلالة الايماءات و الغرائز:**

يظهر من خلال ملامح وجه "نور" أثناء تواجدها على العشاء في منزل "شريف" تلك العفوية و البساطة.

و أما بالنسبة لملامح وجه شريف أثناء تعرض حاتم لنور ، وإهانته لوالدته أنه شخصية ثائرة ترفض الإهانة ،و لاتتوارى عن الدفاع عن من حولها .

وقد ظهرت على حاتم ملامح الصدمة و التوتر عندما أخبرته نور أن شريف وكيل نيابة .و أما أثناء إمتثاله أمام شريف ،وهو ينظر نظرة يكتم فيها غضبه ،وحقده التي يظهره فيما بعد من خلال وحشيته مع المسجونين اثناء التعذيب من خلال ملامح تجمع بين القهر ،الكبت و الغضب.

* **دلالة الاضاءة** : كانت خافتة قاتمة تعكس جوا نفسيا قاتما لشد إنتباهنا اكثر لعمق المشهد (التعذيب) ،ومشاعر تلك الشخصية المتوجعة (المساجين) للتعاطف معها لتخلق نوع من التوحد معها .بينما عكست كذلك الظلام الداخلي الذي تعيشه شخصية حاتم من قهر و كبت و تعذيب.

* **دلالة الموسيقى** : كانت الموسيقى من خلال أغنية رومانسية لعبد الوهاب لإضفاء نوع من الحميمية على المشهد خاصة لحظة نظر نور لشريف ،وهي تتحدث معه على طاولة الطعام، ليشعر المشاهد بمشاعر وأحاسيس نور إتجاه شريف. و بالتالي الموسيقى عكست جو رومانسيا وعاطفيا هنا.

بينما عكست من خلال مشهد التعذيب للمعتقلين من خلال الإيقاع القوي جدا الذي امتزج مع صوت السوط كمية الوجع و الألم خاصة لتلك الشخصيات المعذبة و المتوجعة .

***دلالة المضمون (القضايا السياسية)** :

-قضية العنف السياسي (العنف البوليسي من قبل حاتم) من خلال التعذيب الوحشي للمواطن المصري داخل السجون، وكذا استخدام القوة للترهيب من خلال إستخدام حاتم للسلاح ضد شريف .

-إرساء القانون ، وتطبيقه بإعتباره فوق الجميع ،ولا يعلى عليه حتى على السلطة السياسية (المتمثلة في حاتم وإقراره لتعهد بعدم التعرض لنور) .

-إنتهاك الكرامة الإنسانية و التعدي على حقوق المواطن من قبل السلطة السياسية (المتمثلة في حاتم و تعذيبه للمساجين) إستغلال المنصب من قبل السلطة السياسية للترهيب و الاذلال ،وحتى إهانة المواطن المصري(حاتم بحكم منصبه حاول التعدي على والدة شريف بالسب ، وحمل السلاح في وجه شريف) .

-التعدي على حرية المواطن المصري (حرية التنقل و التجول من خلال إعتراض حاتم لطريق نور) .

المشاهد الثانية و العشرون:

***دلالة اللقطات وحركات الكاميرا** : ظهر من خلال تلك اللقطة القريبة بزاوية المجال و المجال المقابل ملامح من تلك الشخصية ،وعلاقته مع العاهرة المسجونة التي يعمل على إخراجها من السجن.

* **دلالة الحوار** : يتضح من خلال الحوار بينه وبين المسجونة ،وعند طلبها منه الخروج لقضاء ليلة معه ليظهر حرصه على وظيفته ، و عدم مخالفته للقانون خوفا على منصبه بقوله(ماينفعش ضد القانون و أنا عمري ماتمسك علي حاجة..).

* **دلالة الايماءات والغرائز** : ظهر على ملامح وجه حاتم نوع من الإستغراب لطلب المسجونة إخراجها و الرفض في نفس الوقت لإستحالة القيام بذلك كما أظهر نوع من التردد عندما عرضت عليه قضاء ليلة معه مقابل اخراجها.

* **دلالة الاضاءة** : كانت خافتة قاتمة مع وجود ظلال لإبراز ذلك الضياع الدي تعيشه الشخصية مابين رغبتها الجنسية ، وحتى أفعالها غير المشروعة .

* **دلالة المضمون (القضايا السياسية)**: الفساد السياسي و إساءة استغلال السلطة (المتمثلة في حاتم من خلال إطلاق سراح مسجونة من السجن لليلة واحدة)

المتتالية الثالثة و العشرون :

* **دلالة اللقطات وحركات الكاميرا** : ظهرت من خلال تلك اللقطات المقربة ، الصدرية حتى الجامعة للجزء في إطار تلوين بهية للبيض بمناسبة شم النسيم ، ومن خلال تلك الملاهي و الناس على المركب و غيره، تبرز لنا معالم أصيلة في الطابع الشعبي المصري، ومن خلال تلك الابتسامة على وجوه الناس تظهر قناعة و بساطة الشعب المصري . وكذا مناسبة شم النسيم كمناسبة تعبر عن الهوية المصرية وحدث من تراث الثقافة الشعبية في مصر .وبينما ظهرت في تلك اللقطة الصدرية ولقاء نور من خلال تدبير موعد معها بمساعدة صديقتها" سالي" أنه لم ييأس من محاولاته في الحصول عليها و التودد إليها لتحبه في مقابل إصرارها على رفضه.

* **دلالة الحوار** : يتضح من خلال حوار سالي مع نور حول قبض حاتم على والدها وطلبه مقابلة نور مقابل الإفراج عنه على أنه شخص وصولي، و إنتهازي إستغل علاقة سالي بنور للتأثير و الضغط عليها لمقابلته .

بينما ظهرت شخصية نور المساندة لأصدقائها عندما وافقت على مقابلته لإطلاق سراح والد صديقتها بقولها(..مش حرجع إلا و أبوك معايا) ، لتقابل حاتم وتواجهه بأفعاله المشينة ،و ظلمه للناس فقد بات مفضوحا أمامها .وبالرغم من محاولته لسرد قصة حياته وطفولته والحرمان الذي عاشه . ليبرز هنا جانب انساني آخر في تلك الشخصية (حاتم) التي تعاني من الحرمان و عقدة النقص.

لتظهر هنا أن ذلك الفساد الدي يعيشه وتصرفاه إتجاه الغير كانت نتيجة طفولة سيئة و حرمان ، وهذا ما جعله يحس بالجوع الدائم للمال تعويضا عن عقدة النقص من خلال قبوله للرشاوي وغيره و التي كانت بالنسبة له وسيلة لغاية نبيلة وهي تقديم خدمات للناس، وحل مشاكلهم. بينما أظهرت هنا نور إعتراضها على مبررات فساده ،ومن جانب آخر حرية اختياره لطريق حياته مادام بعيدا عنها وعن معارفها من خلال تهديدها بقولها(بقولك ابعد عني وعن صحابي).

* **دلالة الإيماءات و الغرائز**: ظهرت من خلال ملامح وجه نور الطيبة ،وحتى التعاطف و الشفقة حين سماع قصة طفولة حاتم ومعاناته ،و التي ظهرت من خلال ملامح وجه حاتم وتعابير وجهه التي دلت على احساسه بالوجع نتيجة لطفولته و الحرمان الذي عاشه ليتضح انه ضحية للظروف .

* **دلالة الموسيقى الموظفة** : وظفت موسيقى حزينة أثناء سرد قصة طفولة حاتم ومعاناته، لتبعث نوع من الحزن و الأسى و لتخلق توحد المشاهد مع تلك الشخصية حتى يحس بها ويقاسمها همومها ،و ظروفها لحد التعاطف معها.

* **دلالة المضمون (القضايا السياسية)** : برزت من خلال المتتالية الفيلمية عدة قيم وقضايا :

-الهوية المصرية وقيم حب الوطن و الإعتزاز بالانتماء له من خلال مشاهد الناس في الشارع في شم النسيم

-سوء إستغلال المنصب للسلطة للنفوذ ،و التسلط على البسطاء (من خلال قبض حاتم على والد سالي فقط لتقابله نور) مما يوضح قضية الظلم السياسي للسلطة المتمثلة في حاتم.

-الوعي السياسي للشعب بممارسات السلطة الفاسدة بحيث باتت واضحة لدى الشعب من خلال مواجهة نور لحاتم لقبوله الرشاوي مقابل ما إعتبره خدمات.

المتتالية الرابعة و العشرون:

***دلالة اللقطات وحركات الكاميرا** : ظهر من خلال تلك اللقطة المتوسطة و الصدرية و حتى القريبة رغبة حاتم الدؤوبة للحصول على "نور"، و إمتلاكها حتى لو استدعى الأمر خطفها ،وهذا ما ظهر من خلال تخذيرها بعد إقناعها للذهاب معه لإحضار والد" سالي"، ليخطفها على أحد المراكب في النيل ،و يأخذها لمكان معزول.

بينما تظهر مقاومة نور له لحظة التعدي عليها، و التي أظهرت كذلك الجانب الحيواني المتوحش في حاتم ،و هو شخصية تسعى للحصول على كل ما تريد مهما كانت الطريقة حتى لو الاغتصاب لنور إعتقادا منه أنه بذلك حيحصل عليها ،ويظهر من خلال تلك الصور المتلاحقة (الحركة الخاطفة)لمشاهد تخيله لنور تلد له طفلهما في المستشفى لتظهر بذلك اضطراب تلك الشخصية و أنها غير سوية ، و تستخدم العنف و القوة من خلال ضرب نور حتى أغمى عليها لحظة مقاومتها لإغتصابه من خلال تلك اللقطة القريبة .

* **دلالة الحوار**: ظهر من خلال ذلك الحوار ما بين نور وحاتم ،وإصراره للحصول عليها مقابل رفضها له ،وليظهر رغبته في إنجاب طفل منها ليربطهما بقوله(اجيب منك .. اعمله وزير ، باشا ..) . ليتوضح هنا هوسه بها لدرجة الجنون.

* **دلالة الإيماءات و الغرائز**: ظهرت من خلال تعبيرات وجه " حاتم" هوسه المرضي بنور . بينما ظهرت على " نور "ملامح الغضب و الكراهية لحاتم ،وكذا ظهر عليها التوتر و الخوف عندما شاهدت ذلك المنزل المهجور، وكذا لحظة اعترافه برغبته في الإنجاب منها .

* **دلالة الموسيقى الموظفة:** إستخدمت تلك الموسيقى التشويقية من إيقاع قوي لحظة نزول نور مع حاتم نحو مرسى المراكب على النيل ،لتخلق نوع من الترقب و التشويق لما قد يحدث .كما أعطت نوع من القلق و التوتر و الإحساس أن هناك أمر سيحدث لاحقا، و لكنه غير مطمئن .

و لننتقل ريتم الإيقاع إلى قوي وسريع لزيادة من العمق في التشويق لحظة إختطاف حاتم لنور لترقب أكثر لما سيحدث لاحقا ووصولا للحظة إغتصابها من قبل حاتم ليخلق الإيقاع هنا الإحساس بعمق المشهد، و أحاسيس الشخصيات سواء حاتم أو نور ليظهر توتر تلك الشخصيات و إضطرابها بينما من خلال تلك الموسيقى الحزينة خلق نوع من الإحساس بمشاعر حاتم لحظة ندمه على إغتصابه لنور.

***دلالة المضمون (القضايا السياسية):**

-الفساد السياسي للسلطة ،و إنحرافها الاخلاقي (المتمثل في حاتم لقيامه بإختطاف واغتصاب نور نتيجة هوسه الجنسي و الحب المرضي إتجاهها) .

- و إنتهاك الكرامة الإنسانية للمواطن من قبل السلطة السياسية من خلال إغتصاب حاتم لنور.

-إنتهاكات السلطة اللامشروعة بإستخدام كل الطرق لتحقيق دوافع شخصية (إمتلاك نور).

-مسألة التوريث في السلطة السياسية للفئة الفاسدة يظهر من خلال رغبة حاتم بطفل من نور حتى يجعله على حد قوله(باشا ، وزير..) .فذلك الوريث الذي يخرج من صلب حاتم الفاسد و الطاغية ، ليشكل امتدادا لذلك النظام الفاسد.

-الخلل و التردي في الجهاز الأمني(المتمثل في حاتم) ذلك الخلل الدي بات يهدد المواطن و سلامته ،وحتى يهتك كرامته (اغتصاب نور) .

المتتالية الخامسة و العشرون :

***دلالة اللقطات وحركات الكاميرا** : تظهر من خلال تلك اللقطات مابين متوسطة ، ومقربة وحتى قريبة لنور بعد تعرضها للإغتصاب وتوجهها نحو المركب بتلك الخطوات المتسارعة ، وهي تلتفت يمينا ويسارا ،لتظهر تلك الحالة التي يرثى عليها خاصة وثيابها ممزقة وملطخة بالدماء وبكائها ،وهي تنادي على إحدى المراكب القادمة نحوها لتركبها .

وتتوجه مسرعة نحو منزلها خوفا أن يشاهدها الناس في تلك الحالة من الإنهيار و الصدمة التي ظهرت عليها ،وهي تحاول تغطية نفسها عندما شاهدها شريف ووداد وسالي ،وحتى والدتها التي كانت تقف في صدمة يظهر عليها الأسى على حالة إبنتها وهي تبكي .

في مقابل مايظهر على "حاتم" من الهدوء، وعدم الإحساس بأي ذنب لحظة إستجوابه من قبل شريف بخصوص إغتصابه لنور بعد إثبات الطبيب الشرعي تعرضها للإغتصاب .

* **دلالة الحوار** : ظهر من خلال إستجواب شريف لحاتم إنكار تلك التهمة ، وحتى لجوئه لطرق غير شرعية من خلال شهادة مزورة تثبت وجوده في مهمة لحظة اغتصاب نور .

وحتى أظهرت تلك الشهادات لكل من المأمور و رئيس المباحث مساندتهما له ،ومحاولة حمايته وحتى التستر على إنحرافاته من خلال تأكيدهما على تواجد حاتم معهما بقول رئيس المباحث(فعلا هو كان معايا في مأمورية...) وكلام المأمور(فعلا أنا شايفهم هما خارجين وهما داخلين القسم) ،ليطلق بذلك سراح حاتم ويتم تبرئته.

* **دلالة الإيماءات و الغرائز** : ظهرت من خلال ملامح نور الإنهيار و الوجع. في المقابل ظهر على شريف ملامح الصدمة عند مشاهدته لخطيبته التي تم اغتصابها ،وهي في حالة يرثى لها. بينما ظهرت على سالي ووداد نفس تلك الملامح من الصدمة في حين ظهر على بهية الأسى و الوجع على إبنتها الوحيدة .

و أما بالنسبة لحاتم فقد ظهر على ملامحه أثناء مواجهته بجريمة الإغتصاب نوع من الهدوء ،و اللامبالاة ونظرة غريبة تحمل نوع من الخبث ،و إحساس بلذة الإنتصار .بينما ظهر على شريف في تلك اللحظة عندما لم يتمكن من إثبات التهمة على حاتم نوع من الإحباط خاصة عندما تنهد ليطأطىء رأسه .

* **دلالة الموسيقى التصويرية**: كانت حزينة لحظة توجه نور خارج البيت المهجور ،وتوجهها لركوب المركب لتظهر تلك الحالة من الألم التي صاحبت تلك الشخصية في تلك اللحظة القاسية (إغتصابها و إنتهاك عذريتها) ،وقد أستثمرت تلك الموسيقى الحزينة ليرتفع الريتم نحو قوي جدا ،لتبرز بذلك الحالة النفسية من الوجع و الأسى لحظة مشاهدة الأم لإبنتها المغتصبة ذلك المشهد الشديد الألم، و الحساسية لتخلق الموسيقى حالة من الأسى و تأجيج شعور الألم الى حد بعيد.

* **دلالة المضمون (القضايا السياسية)** :

–التسيب الحكومي ،و كذب السلطة وتهاونها ،ولامبالاتها بمعاناة المواطن من خلال شهادة المأمور و رئيس المباحث لصالح حاتم.

–الفساد السياسي للسلطة و التواطؤ مع الفاسدين وحمايتهم و التغاضي عن فسادهم.

–الحرص على تحقيق العدالة في مقابل عرقلة السلطة للجهاز القانوني من خلال أساليبها الملتوية. مما يبرز قيمة العدالة و القانون أوهنت و ضعفت مقابل تلك السلطة السياسية (الشرطة لدعم حاتم) ،ودعمها للطبقة الفاسدة

المتتالية السادسة و العشرون :

***دلالة اللقطات وحركات الكاميرا** : ظهر من وقوف " شريف " بجانبها و إصراره على تحقيق العدالة لها من خلال البحث عن المجرم المشترك مع حاتم في جريمته يظهر عدم يأسه ليستمر في البحث عن ذلك الشخص بمساعدة زملائه في الشرطة لمطابقة مواصفات الرجل مع قائمة المجرمين و المسجلين في المباحث .

* **دلالة الحوار**: يتضح من خلال حوار رئيس المباحث مع شريف يظهر تهاونهما في تأدية وظيفتهما عندما إعترضا على إصرار شريف على البحث على شريك حاتم بقول المأمور (اسمحلي تاعب نفسك عالفاضي). .أما من حيث سماح حاتم لسارق اللوحة بالخروج من السجن بالإفراج عنه يتوضح أن تلك السلطة منحت لنفسها صلاحيات فوق صلاحياتها لتعتقل ، وتفرج متى شاءت لتؤسس لنفسها سجن خاص .

***دلالة الإيماءات و الغرائز** : ظهرت من خلال ملامح وتعبيرات وجه شريف أنه شخصية لا تكل ولا تمل من تحقيق العدالة في مقابل المأمور ورئيس المباحث التي ظهرت عليهما اللامبالاة ،و عدم الإكتراث.

بينما ظهرت على بهية في مثال الأم القوية التي تقف بجانب إبنتها لإسترجاع حقها بهي لم تخف من الفضيحة رغم تواجدها في منطقة شعبية ،و لم تقف ساكنة ووقفت بجانب ابنتها لفضح المغتصب ومحاسبته.

ليظهر على حاتم ملامح الخوف و التوتر و القلق على أن يكتشف ليعمل على تخبئة المحبوسين .

* **دلالة الإضاءة** : ظهرت خافتة في غرفة نور عكست الحالة النفسية للشخصيات، لتوحي بذلك الألم التي تعيشه الشخصية، و تبعث في نفس المشاهد نوع من الحزن و التعاطف معها.

* **دلالة المضمون (القضايا السياسية)**:

-تخاذل السلطة في تحقيق العدالة (من خلال إستهتار المأمور و رئيس المباحث ،وعدم مبالاتهما بكل مايقوم به شريف).

-الصراع مع الفساد السياسي يظهر من خلال محاولة شريف للكشف عن شريك حاتم مقابل تهاون المأمور و رئيس المباحث

المشاهد السابعة و العشرون :

***دلالة اللقطات وحركات الكاميرا** : عندما يتوجه شريف لإقتحام القسم بسيارته و ليكسر البوابه غير مكترث لنداءات رجال الشرطة له من خلال تلك اللقطة الأمريكية المتتبعة لتحركات شريف ،وهو مسرع نحو القسم مع نور .و ليظهر من خلال تلك اللقطة الصدرية لإبراز تفاصيل معينة من ملامح لتلك الشخصية ،ولتظهر لنا رده فعل شريف العنيفة بإقتحامه مكتب رئيس المباحث ومواجهته بشهادته الكاذبة بينما يقف للدفاع عن نفسه،وقد كانت تلك اللقطة الأمريكية إلى صدرية لتوضيح ردود أفعال الشخصيات ومن خلال تلك اللقطات المتوسطة و الأمريكية تظهر لنا تلك الشخصيات و حركاتها من خلال طلبه للتوجه إلى الزنزانة للتفتيش لتظهر لنا بذلك شخصية "شريف" الحريصة على تحقيق العدالة في مقابل شخصية المأمور و رئيس المباحث المتخاذلة من خلال تلك اللقطة المقربة و المتوسطة .

* **دلالة الحوار**: من خلال الحوار مابين شريف و المأمور ورئيس المباحث، يظهر لنا عدم اقتناع شريف بشاهدتهما وحتى لا يصدقهما، ويتهمها بالإدعاء و الكذب بقوله(انت و المأمور بتكدبوا علي)حتى مع إصرار رئيس المباحث على الدفاع عن نفسه ، وإثبات صدقه لكن شريف أظهر تكذيبه له بقوله(ما أنت حلفتلي على راس امك ست مرات)

ليستمر في إظهار عدم إقتناعه و إصراره على التأكد بنفسه من خلال تفتيش الزنزانة .
ليظهر بذلك أنه شخصية لاتعرف اليأس في الدفاع عن الحق و تحقيق العدالة مقابل تلك الشخصيات الأخرى المتهاونة .
و يظهر من خلال حوار رئيس المباحث مع شريف بأنه لم يكن داعي لفعله العنيف و اقتحامه للقسم لأنه في الأخير لم يجد أي مجرم.

***دلالة الإيماءات والغرائز** : إتضح من خلال إنزعاج و غضب شريف بعد إكتشافه لشريك حاتم في الجريمة أنه كان غير راضي على تصرفات المأمور و رئيس المباحث ،وتسترهما على حاتم .
أما توتر وقلق حاتم يوضح لنا خوف تلك الشخصية من شريف (سلطة) بالرغم من إدعائه للقوة ،و أنه لا يخشى أحدا ،كما أوضحت التوتر الظاهر على وجه رئيس المباحث عند مواجهته بكذبه .مقابل ماظهر على شريف من ملامح الشك و الريبة من كلام المأمور و رئيس المباحث فهذا الأخير من انزعاجه من تصرفات شريف دل على اخفاءه لشيء يخاف إكتشافه .

بينما ظهرت مشاعر الإحباط على نور عندما لم تجد المجرم ضمن المساجين لتطأطىء رأسها للنفي لشريف.

* **دلالة الديكور**: كان بسيط لمكتب رئيس المباحث راجع للطابع الاداري.

* **دلالة الإضاءة** : كانت خافتة قاتمة اللون لإبراز البعد النفسي للشخصيات، و الإضطرابات التي تعيشها من خلال الصراع مابين الخير والشر، صراع الحق و العدل مقابل الفساد .

* **دلالة الموسيقى الموظفة** : كانت تشويقية بإيقاع قوي لحظة تواجد شريف مع نور في الزنزانة للتفتيش لزيادة في عمق المشهد و التشويق لدى المشاهد لمتابعة أكثر للقصة .

* **دلالة المضمون (القضايا السياسية)** :

-العنف السياسي للسلطة (المتمثلة في شريف من خلال إقتحامه لقسم الشرطة مع العلم ان القسم يشكل سلطة قانونية ولا يمكن التعدي عليه) .وهنا أظهرت قيمة العنف للسلطة في المواجهة بدل إحكام القانون ،ليقدم شخصية متناقضة لشريف إلا أنه لايتوارى في صورة الساعي لتحقيق العدالة مهما كانت التداعيات لتبرز هنا قيمة العدل و الإصرار على تحقيق العدالة للمواطن.

-الفساد السياسي للسلطة و التهاون في تحقيق العدالة ، فالفساد كقيمة أرجحت كفتها في مقابل قيمة الدفاع عن المظلوم ،و إقرار العدالة مهما كانت التداعيات بإعتبار أن المأمور و رئيس المباحث هدفهما حماية " حاتم" الفاسد و المغتصب بدل تطبيق القانون(أي مساندة شريف) .

وبالتالي صراع الحق و القانون و العدالة مع الفساد السلطوي(المتمثل في حاتم و المأمور و رئيس المباحث)

-تواطؤ النظام السياسي (المأمور و رئيس المباحث) مع الفاسدين (حاتم) ليسمح لهم و يتغاضى عن ممارستهم غير المشروعة وحتى يحميهم .

المتتالية الثامنة و العشرون :

***دلالة اللقطات و حركات الكاميرا:** يتضح من خلال تلك اللقطات المتوسطة ، الأمريكية و حتى الجامعة للجزء ملامح من تلك الشخصية و تصرفاتها من خلال " بهية " المرأة القوية التي تحشد أهالي المنطقة للمطالبة بالعدالة لنور المغتصبة ، لتتحرك تلك الجموع الغاضبة وهي تهتتف في الشارع، ليظهر تواجد وداد و إمام من بينهم للدلالة على توحيد الطبقات و الفئات الإجتماعية من المثقفين و مناضلي السياسة (وداد) ورجال الدين ،و عامة الشعب وغيره للدفاع عن الحق (شرف نور) و الوقوف ضد الفساد الذي وصل لدرجة الإغتصاب وإنتهاك العرض مما استفز الجموع للتحرك و التوحد بالرغم من إختلافاتهم الطبقية .

و ليؤكد هنا أن الوعي المشترك هو مايجمع مختلف الطبقات ، فالشرف هو المحرك ليتحرك الجماهير منددين ضد الظلم و القهر و الفساد للجهاز الأمني ،وقد ظهر من خلال رشق الحجارة لتحطيم نوافذ قسم الشرطة من خلال تلك اللقطة المتوسطة و حتى المقربة.

* **دلالة الحوار** : يظهر من خلال إستغاثة جارة بهية في الشارع بقولها(الحقونا ياناس) ،فتلك الإستغاثة ضد الفاسدين و الظالمين و الفساد في المنطقة التي إحتكم عليها حاتم بقبضته لينهب و يسرق و يقهر و يتسلط

* **دلالة الإيماءات و الغرائز** : ظهر على تلك الأهالي المحتشدة ملامح الغضب مما يوضح أنها بدورها تحمل الغضب و الحقد ضد حاتم و ضد الظلم .

* **دلالة الموسيقى الموظفة** : كانت بإيقاع قوي و سريع لتلك الأهالي المجتمعة في الشارع لتبرز لنا عمق المشهد، و تخلق تشويقا لمتابعة ماسيحدث لاحقا مما تخلق نوع من الحماسة لدى المشاهد و التوحد مع أولئك المتظاهرين خاصة عندما إمتزجت بالهتافات.

* **دلالة المضمون (القضايا السياسية) :**

–التعبئة الشعبية و التحريض على الثورة (ظهرت من خلال إلتفاف الأهالي حول بهية ،و هي تسرد عليهم قصة إبنتها)

-الثورة الشعبية ضد الفساد و الظلم السلطوي (حاتم).

-الوعي السياسي للشعب المصري للقيام بتظاهرات متوجهة نحو القسم للإطاحة بذلك النظام السياسي الفاسد و الظا لم(حاتم)

* **المتتالية التاسعة و العشرون :**

دلالة اللقطات وحركات الكاميرا : يتضح من خلال تلك اللقطة المتوسطة و الجامعة للجزء ردود أفعال تلك الجماهير المحتشدة المتوجهة نحو قسم الشرطة ، وهي تهتف تنديدا بالظلم في مقابل ردع الشرطة لها ومنعها من الدخول بينما تصر على إقتحام القسم ،ليظهر ذلك الغضب العارم الذي تولد لدى الشعب نتيجة قهر وفساد حاتم ، لتظهر رد فعل الجماهير المدافعة عن حقها ، وانها لا تعرف الإستكانة و الضعف على عكس ما كانت تظهره أمام سلطة" حاتم" الغاشمة .

بينما تلجأ الشرطة لردعهم بإستخدام السلاح مع ذلك يظهرون إصرارهم على الفتك بالفاسد حاتم بتقديم شكاوي ضده .

بينما من خلال ما أظهره "شريف" من عدم يأسه وإصراره على تحقيق العدالة ،حتى لو عن طريق العنف عند تهديده لرئيس المباحث بإطلاق النار في حالة لم يفتح الزنزانة الخفية ، و إستخدامه للسلاح بعد ذلك لفتح قفل الزنزانة .

وأما من خلال إصدار المأمور لقرار القبض على حاتم لحظة مواجة شريف له بشريك حاتم أنه نوعا ما يتخلى عن مساندته لذراعه الأيمن حاتم بينما كان هو يقوم بممارساته بإملاء منه ،و ليظهر حاتم رد فعله إزاء سماعه لخبر إعتقاله بالفرار.

* **دلالة الحوار** : يتضح من خلال هتافات الأهالي في الشارع(سيبوا اخواتنا المحبوسين) ،ووقوفهم وتوحدهم ضد الظلم و التنديد بالحق و العدالة من خلال إطلاق سراح المساجين دون وجه حق ، لتظهر أن تلك الاحتجاجات كانت سلمية غايتها تحقيق العدالة و القانون، ومحاسبة الفاسدين و الظالمين حتى عندما اقتحموا القسم ، وترهيبهم بالسلاح من قبل الشرطة أظهروا أن رغبتهم العدالة ،و ليس العنف بالقول(جايين نعمل محضر ضد حاتم ، ابني محبوس عندكم ظلم ...الى بيحصل مايرضيش ربنا ...) .

بينما أظهر شريف إصراره على تحقيق العدالة من خلال طلبه بتفتيش الزنزانة مجددا مقابل إستمرار المأمور و رئيس المباحث في عرقلة العدالة و إظهار تهاونهما، وحتى التهديد بقول رئيس المباحث(انت رايح فين ... احب أفهمك قانون الطوارىء يطبق عالكل حتى انت نفسهم). بينما أظهر شريف عدم إكتراثه و أنه لايعرف الإستكانة وحتى إستخدامه للعنف كحل أخير ورد على تصرفات المأمور و رئيس المباحث بقوله(افتح الباب.. الثالثة كتبقى في قلبك لو مافتحتش بلطجة ببلطجة وحتفتح الباب)، ليظهر استياءه و قد فاض به الأمر من تصرفاتهم غير المشروعة بقوله(لما تتسترو على مجرمين ده الى قانوني ، ولما تحبسوا ناس النيابة افرجت عنهم ده الى قانوني ... وسايبين كبارات البلاد بنهبوا..) .

* **دلالة الإيماءات و الغرائز:** ظهر من خلال ملامح وجه تلك الأهالي الغاضبة ماتحمله من الغل ، و الحقد و الضجر و الضيق ضد كل ممارسات حاتم من ظلم وقهر و غيره عندما طالبوا بالقبض على حاتم وهم يصرخون .

بينما ظهرت على ملامح رئيس المباحث و المأمور ملامح القلق ،و الخوف خاصة عند مشاهدتهم لتلك الجماهير القادمة نحوهم .

وبالتالي إتضح إحساسهم بالخطر المحدق بهم .أما بالنسبة لشريف ظهرت انه شخصية ثورية وقوية ،وقد ظهر عليه ملامح الغضب و الانزعاج و الإستياء عند تهديد رئيس المباحث له باللجوء للقانون لتقديم شكوى ضده، و التي إمتزجت بنوع من الإستغراب و التعجب .

* **دلالة الموسيقى الموظفة** : وظفت تلك الموسيقى التشويقية بإيقاع قوي و سريع لتزيد من عمق المشهد أكثر ، وتخلق التشويق لدى المشاهد لمتابعة مجرى الأحداث التي تحدث من رشق الحجارة و غيره .ولتخلق نوع من التوتر و الإحساس بأن هناك أمر سيحدث لكنه غير مطمئن (اقتحام القسم) .وخاصة لحظة إكتشاف شريف للزنزانة السرية زادت من التشويق أكثر.

و أظهرت أحاسيس الشخصيات من التوتر و القلق و الخوف وحتى الغضب وشد إنتباه المشاهد أكثر للترقب خاصة عندما إمتزجت بصوت عيار ناري لحظة تصويب شريف لقفل الزنزانة . لينخفض ريتم الإيقاع إلى هادىء ليعلن تعقل تلك الشخصية ،و لحظة النهاية من خلال تحقيق الإنتصار الممزوج بهتاف المساجين المعلنين فرحتهم .

أما جهاز الانذار في القسم إشارة معبره عن تنبيه المواطنين للإستياقظ ليهبوا آخذين مواقعهم في الصراع و المواجهة مع الفساد .فالهدف إيقاظ وعي و تنبيه المواطن المصري.

* **دلالة المضمون (القضايا السياسية):**

–مدى هشاشة وضعف الحكومة التي لا تستطيع التعامل مع أي موقف صعب أو أزمة لأنها ببساطة خادمة لنظام فاسد وهش في جوهره وظهر من حيث لم تتمكن من التصدي لثورة الأهالي و إقتحاهم للقسم .

و بالتالي لا تستطيع تسيير أمور القسم (الدولة)

–ثورة الشعب ضد الظلم و القهر و الفساد ، وانتهاك كرامة الانسان من خلال الجموع التي حطمت القسم دفاعا عن شرف نور.

–العنف السياسي (العنف البوليسي) وقمع المواطنين بإستعمال القوة(السلاح) ،وظهر من خلال إستعمال السلاح ضد الأهالي لحظة مهاجتمها للقسم لردعهم وترهيبهم ،وحتى يتراجعوا.

–مدى كذب السلطة و تهاونها ،و لامبالاتها بمعاناة المواطن (رئيس المباحث و المأمور) مما يوصل دائما الأمور إلى طريق مسدود (من خلال إستخدام شريف لسلاح ، وكذا إقتحام الأهالي للقسم للقبض على حاتم).

وبالتالي كشف كذب الحكومة من قبل المواطن (من خلال مواجهة المجرم بالمأمور)، ومدى تخبطها حيال الموقف وكيفية تعاملها معه بعنف.

–الوعي السياسي ودور النخبة المثقفة في المجتمع من خلال قيادة وداد المعبرة عن الفئة المثقفة.

-تخاذل الحكومة في الدفاع عن حقوق الانسان و تحقيق العدالة (التواطؤ مع حاتم).

-الوحدة الوطنية (من خلال توحيد جميع فئات المجتمع) للشعب للإطاحة بالفساد(حاتم) .

-إقرار العدالة للمواطن (إصرار شريف على حصول نور على حقها وتحقيق العدالة متحديا كل العقبات ،و ليدخل في صراع مع الفساد للدفاع عن حق نور بعد إغتصابها ،ومحاسبة الفاسدين (توقيف المأمور ورئيس الماحث عن العمل و تحويلهما للتحقيق و الأمر بالقبض على حاتم)

-الفساد السياسي للسلطة (الجهاز الأمني) ،و تسلطها على المواطن مستترة تحت غطاء القانون ظهر من خلال حوار شريف مع رئيس المباحث (لما تتشطروا عالغلابه ده الي قانوني ، ولما تحبسوا ناس .....). يذهب هنا انحرافات السلطة و تجاوزاتها، وحتى القانون الدي يعلى عليه عندما يطبق على الفقراء و يستثني الطبقة الغنية الفاسدة .ليظهر هنا أن القانون الذي وجب تطبيقه على الكل دون استثناء فقط ليكتفي رجال الشرطة بالبطش على البسطاء .

-حرية الرأي و التعبير هي حق مشروع لأي مواطن ، ولا يمكن لأي سلطة أن تمنع المواطن من ممارسة حقه في التفكير عن رأيه و الفكر حر لا قيد له . وقد ظهرت من خلال هتافات المساجين (عمر القهر ماغير فكره ، ابني سور السجن وعلي ...) للتأكيد هنا على حرية الفكر و الرأي .

المتتالية الثلاثون :

***دلالة اللقطات وحركات الكاميرا :**

ظهرت تلك اللحظة من سعادة ولذة قرب الإنتصار على الظلم التي إمتزجت بالسعادة عندما هممت الأهالي للقبض على حاتم في الشارع في إطار تلك اللقطات الأمريكية ، و الجامعة للجزء و المتوسطة وحتى الصدرية ليظهر توحد كل الجماهير للظفر بحاتم الدي أظهر خوفه وهو يركض ليفر منهم ، بينما يسعون وراءه .

وقد أظهرت من خلال تلك اللقطة الصدرية للفتاة التي أطلقت الزغاريد بمجرد سماعها لخبر الأمر باعتقال حاتم للدلالة على النصر وخاصة أن الزغرودة في الثقافة الشعبية تعبيرا عن الفرح ، وتطلق في الحروب تعبيرا عن النصر و الإستقلال ، النصر الذي تحقق عندما تم القبض على حاتم لتنقض عليه الجموع بالضرب ،و ليعكس بذلك الحرب مع الفساد ، والسعي للإطاحة به حتى يتم محاسبته .ذلك الفاسد الذي لا يعلن إستسلامه أبدا بل يستمر في العنف و أذية الغير عندما صوب حاتم مسدسه إتجاه شريف ليصيبه .ليظهر هنا أن الدفاع عن الشرف و الحق يدفع صاحبه الثمن غاليا ،وقد يكون حياته مقابلا له .

فشريف الذي حرص على تطبيق القانون، ليدخل في صراع مع الفساد ليتعرض في الآخر لمحاولة القتل . ولكنه وقف صامدا للدفاع عن الحق ،وقد كان هو من إستعاد حق نور بعدما تم إغتصابها ليقف مجددا من خلال تلك اللقطة الصدرية وهو مسنود من قبل الشعب، فشريف الذي قهر الظلم ليعبر هنا عن المستقبل في ظل قيادة الرجل النزيه و الشريف المطبق لروح القانون أكثر من الالتزام بمواده من خلال إنسانيته . والشعب إلتف هنا حول العدل.

في مقابل تلك الشخصية الفاسدة (حاتم) الذي يطلق النار على نفسه لينتحر، ومن خلال تلك اللقطة الصدرية بالزاوية الغاطسة تظهر لنا سحق تلك الشخصة من خلال موتها، لينتهي الفساد و تشرق شمس الحرية من خلال تلك الحركة البانورمية العمودية نحو الأفق البعيد في مشهد النهاية للدلالة على بداية جديدة لمصر بعدما أطيح بالفاسد(حاتم) ليقضى على الظلام الذي حلق عاليا في سماء منطقة"شبرا" بممارسات حاتم اللامشروعة .

* **دلالة الحوار**: يتضح من خلال الحوار ما بين حاتم و المأمور عندما سقط وهو يلفظ انفاسه الأخيره ليطلب من نور مسامحته ،وهو يبكي للدلالة على حبه الشديد لنور وأنه نادم على فعلته بشدة مما يظهر جانب إنساني في الشخصية غير العنف و الطمع و الفساد فهو له قدرة على الحب ومما دفع المشاهد للتعاطف معه ،وخاصة مع نبرة صوته الكئيبة وهو يبكي ومع ذلك إلا أنه جاني وليس مجني عليه من خلال فساده وغيره.

و أما من خلال رد المأمور بقوله(انت عملت لنفسك كده) يظهر تنصله من المسؤولية ، وتحميله المسؤولية الكاملة مع العلم أنه كان ذراعه الأيمن وكل ممارساته كان على مرأى منه و أحيانا بتوجيهات منه .

* **دلالة الإيماءات والغرائز** : من خلال ملامح وجه حاتم وهو هارب ظهر عليه الخوف ،و الذي تحول إلى ندم وألم لحظة إطلاق النار على نفسه .

* **دلالة الموسيقى الموظفة** : وظفت الموسيقى التشويقية بإيقاع قوي وسريع لحظة فرار حاتم ، ومحاولة الشرطة والشعب القبض عليه ليزيد من عمق المشهد و التشويق ، ويشد المشاهد أكثر ليتابع تلك المشاهد حتى يتمكن من معرفة ماذا سيحدث في نهاية الفيلم .

أما إستماعنا لموسيقى حزينة مع إيقاع قوي وحتى سريع أثناء إطلاق حاتم النار على نفسه مما يدفع المشاهد للتعاطف معه وحتى خلق حالة من التوحد مع الشخصية ولحظة توجعها وهي تلفظ أنفاسها الاخيرة.

* **دلالة المضمون (القضايا السياسية)**: حملت المتتالية عدة قضايا، و قيم سياسية :

-إرساء القانون، ومحاولة تطبيقه على الجميع وأي خارج عن القانون وجب محاسبته حتى و إن كان من السلطة نفسها(حاتم) فالقانون يطبق على الجميع . وبالتالي التأكيد على قيمة العدالة .

-ضعف السلطة و إنهيارها يظهر من خلال انتحار حاتم للدلالة على فقدان سيطرتها حتى بعد إنتهاكها لكرامة المواطن و التعدي عليها (اغتصاب نور) .

-سلطة الشعب كمصدر أي سلطة ، ولا سلطة تعلو فوق سلطة الشعب ،و يظهر من خلال الشكاوي ضد حاتم ، و المطالبة بمحاسبته وحتى مهاجمته ومحاولتهم للقبض عليه .فيظهر أن الكلمة الأخيرة للشعب الواقف الرافض لأي فاسد . الوحدة الوطنية للشعب و الوعي الشعبي المشترك عندما توحد الكل للقبض على حاتم، و التنديد بالظلم و ضرورة محاسبة الفاسدين . وبالتالي القضاء على الفساد السياسي المتمثل في حاتم .

8-خلفيات النص الفيلمي :

السياسة و الجنس و الدين تلك الثلاثية التي يتعامل معها كل من المخرجين : يوسف شاهن و خالد يوسف، ذلك أن المخرجان عرفا دائما بإضفاء نكهة سياسية في أفلامهما ، و خاصة أنهما أصحاب مواقف سياسية قد بدت واضحة في الكثير من أعمالهما .

وهنا قصة الفيلم ليست فقط فساد أمين شرطة ولكنه فساد نظام بأكمله ، فقضية الفيلم الأساسية هي الفساد وخاصة السياسي أو بالأحرى الأمني من خلال أمين الشرطة حاتم الذي مارس مختلف الأساليب الملتوية وغير الشرعية للهيمنة و النفود بحكم وظيفته ، من خلال الفيلم واصل المخرجين إنتقادهما السياسي لما يدور من فساد غير معقول لينتقدا السلوك الوحشي و الإجرامي لرجال الشرطة المصرية الذين يصرون على إحتجاز المواطنيين بغير وجه حق و الإعتداء عليهم بالتعذيب و الإهانة حتى بات المصريين جميعا مهانون في أوطانهم على أيدي رجال الشرطة الذين يتعلمون إرهاب المواطن و إهانته . ولعل حاتم كرمز للسلطة الغاشمة التي تعمل على القمع ، القهر ، الفساد و إساءة استخدام السلطةو غيره ،وهو كرمز للرئيس المخلوع " حسني مبارك " و الذي تم الاطاحة به من خلال تلك التظاهرات الشعبية في 2011 ،ونفس الشيء حدث في مشهد النهاية للفاسد حاتم بموته .

ففي الفيلم خطاب سياسي واضح عبر عن تلك الصورة الواضحة ، وواقع الفعل من قبل تلك السلطة و الأمن خاصة من القمع و الفساد ولربما يحمل رسالة تحريضية للجمهور للثورة ولعل الشرف وهتك العرض في الفيلم كان محركا أساسيا للثوة، وخاصة لما يمثله الشرف للمجتمع العربي ، ليؤكد الفيلم على سيطرة الفساد على الشرف و الأرض فنور ترمز للأرض أي وهي مصر ببنائها وخصوبتها و براءتها و أملها بالمستقبل و التي يعمل على إغتصابها مما يولد غضب شعبي ضد هتك الشرف ، فقيام الأهالي بإقتحام القسم و الدفاع عن شرف نور هو دفاعا عن الوطن مصر و الأمة والمستقبل .

وهنا الإغتصاب هو إغتصاب النظام السياسي للوطن (المتمثل في نور) وسيطرة الفساد على الأرض و الشرف المتمثلة في نور خاصة أن الشرف هو مرداف للكرامة الإنسانية كذلك، فنور تمثل مصر وحتى الشباب و المستقبل ، حتى اسمها نور يعني الضياء. ليؤكد هنا الفيلم بدوره على المرأة بطريقة رمزية ،و إن كان الفساد السلطوي الذي بات يهدد المجتمع المصري فالنظام كان كان فاسدا و لا يقبل المعارضة بطبيعته ،و أصدر أوامر بطريق مباشرة و غير مباشرة لأجهزة الأمن لإستعمال العنف مع أي شخص صاحب رأي أو معارض له مما أدى الى انتهاك الكرامة الانسانية، والتعدي على حقوق المواطن المصري. فدلك العنف السياسي بالأحرى بالبوليسي الذي مارسته أجهزة الأمن المصرية من خلال حالة الطوارىء في البلد والتي كانت لمدة ثلاثين سنة ، والتي منحت الأجهزة الأمنية مطلق الحرية للتصرف و الصلاحيات مما يجعلها تنصب نفسها حاكم فعلي لمصر بموجب قانون الطوارىء ولعل ماهذا ماكان يردده حاتم دائما " مافيش قانون الا قانون حاتم" ، فذلك القانون خول لرجال الشرطة و منحهم صلاحيات تفوق صلاحيتهم ليمارسوا كل أساليب القمع و القهر و التعذيب إتجاه المواطن وصولا لإنتهاك كرامته .، وهذا ما نلحظه من خلال سلوك حاتم ، ليصبح بذلك الجهاز الأمني يمارس كل أنواع الترهيب و الإذلال للمواطن ، ويزج في السجون كل أصحاب الرأي المعارض و المناضلين ، ومن يخالف بدعوى الحفاظ على الاستقرار و النظام في مصر. كما في الفيلم دعوة واضحة لتطهير البلاد من الفوضى و اللامبالاة و الفساد.

فتركيزه على فكرة مصر أصبحت دولة بوليسية و المواطن فيها فيها مستلب الحقوق. وبالتالي وجب إنتفاضة الجماهير ضد دلك الجهاز الفاسد .ولعل ماحدث في الفيلم من خلال ثورة أهالي حي شبره على قسم الشرطة و الفاسد الطاغي حاتم للفتك به هو أقرب لماحدث يوم جمعة الغضب يوم عيد الشرطة ،ليحمل بذلك الفيلم حس وطني سياسي تنبأ بثورة حدثت بالفعل في 25 يناير 2011 .تلك الثورة التي كانت ثورة كرامة بالدرجة الأولى ليقتحموا مراكز و أقسام الشرطة ،ولعل هذا ماحدث بالفعل في نهاية الفيلم .

كما أظهرا مخرجا الفيلم تلك المعارضة الواضحة للحكومة المصرية المتمثلة في الحزب الوطني الحاكم و كذا الإسلاميين، وقد ظهر إنتقاد الحزب الواحد الحاكم" الحزب الوطني " من خلال صدام وداد مع عضو الحزب ، ليظهر هنا رفض لسياسة الحزب و تواجده في السلطة، في مقابل الإكتراث من إستخدام " عدسة الزوم" بشكل واضح للافتة المرشح الناصري " حمدين صباحي " مما يظهر تأكيد انتماء المخرجين خاصة خالد يوسف للتيار الناصري، وغالبا مايطرح خالد يوسف الفكر الناصري عندما استعرض صورة لعبد الناصر في منزل الناظرة" وداد" وعرض كذا مقطف من الحملة الانتخابية لصورة صديقه اليساري وشعار الحزب اليساري، فقد كانت اشارة قوية له في كل مرة وشعاره مع الفلاحين و المكافحين للتأكيد عليه كخيار أمثل للدولة علما أن اليسار كحزب اشتراكي من مبادئه العدالة الاجتماعية التي تبناها" الرئيس الراحل "عبد الناصر"

فمن خلال انتماء المخرج الى الخط الناصري يوضح دائما تؤييده لسياسة عبد الناصر ويظهره حرصه على إنتقاد الأحوال والتقلبات السياسية ،و حتى الإجتماعية مابعد عبد الناصر التي يمر بها المجتمع المصري و التي أدت إلى فوضوية في الواقع المصري و لربما هذا مايؤكده خالد يوسف أكثر منه يوسف شاهين في العديد من أفلامه مع العلم أن مواقف كلا المخرجين ظاهرة في ثنايا الفيلم ،وخاصة أن المعروف أنهما ضد الحركة الاسلامية وقد ظهر ذلك من خلال إنتقاد الاخوان عندما توجهت بهية و إبنتها إلى مكتب مرشح الاخوان.

كما ظهر إنتقادهما الواضح لسياسة الإنفتاح الاقتصادي وماولدته من تلك الطبقة البرجوازية المنسلخة عن قيم المجتمع و وقدمت دلك النموذج من خلال عائلة سيلفيا من رقص ملابس فاضحة ، مخدرات ..الخ . ليظهر هنا أن تلك الفروق القيمية مابين الطبقات المجتمعية في مصر ،والتي كانت نتيجة سياسة الإنفتاح التي إنتهجتها الدولة والتي سمحت ببروز تلك الطبقة البرجوازية من رجال الأعمال الجدد ، والتي تجسدت من خلال سيلفيا ووالدها و استحالة إرتباط شريف بسيلفيا ليظهر هنا إستحالة الانسجام بين الطبقة البرجوازية و المتوسطة.

كما أظهرا المخرجان ومنذ البداية ميلهما للسك القضائي عند الحديث عن تجاوزات رجال الشرطة، ولعل هذا ما تناولته وسائل الاعلام وقتها حول الإستقلال القضائي بعد الإنتخابات البرلمانية . ولعل نهاية الفيلم بموت حاتم (أمن الشرطة الفاسد، ليؤكد هنا أن الموظف الصغير في هرم الوظيفة العامة هو الذي تبدأ عنده و تنتهي شرور السلطة المطلقة أما غيره فبعدون عن مستوى الشبهات، ولعل هذا يتعارض مع المواقف السياسية للمخرجين .

وخاصة مع سيطرة التحليل النفسي على بناء شخصية " حاتم" مركز للسلطة الغاشمة خلق نوع من التناقض في تلك القضية الاساسية(الفساد السياسي من خلال الجهاز الأمني) من خلال ربط القمع و الظلم و الفساد السياسي هنا ليس بأسباب اقتصادية أو سياسية أو حتى فكرية لكنه نتاج للكبت الجنسي و الإجتماعي ، فالفاسد هنا مقموع و ضحية أيضا ليصور لنا الفيلم الظلم و القهر الذي تعرضت له الشخصية ، وكأنه يشير إلى أن الشخصية الظالمة هي مظلومة بدورها وضحية وكل من يمارس الظلم وغيره هو شخص مقهور و مكبوت ،وحتى عدم سوي نفسيا .وهذا ماعكسته شخصية حاتم وماعاشته من حرمان في الطفولة . ولربما يرجع ذلك للإفلات من الرقابة التي تعتبر تناول سلوك رجال الشرطة وإنتقادهم من المحرمات .

كما عرض الفيلم نظرة مغايرة للمرأة المصرية كنموذج للمرأة الثورية إذ اعتبر المخرج و بالأخص يوسف شاهين أن المرأة أكثر قدرة على التعبير عن الغضب و الإحتجاج لذلك وجدنا "بهية" و"وداد" قادتا المظاهرات التي إقتحمت القسم، ليؤكد شاهين أن النساء أقل قدرة على تحمل الظلم و أكثر قدرة على الثورة عليه ، لتمنح الكلمة عادة هنا للشعب و للمرأة خاصة التي تثور .

وكما أظهرا المخرجان نوع من الوعي السياسي بشكل واضح ،و حتى إنتقادهما لسياسة " السادات" من خلال "سرد قصة تعرف وداد بزوجها في إطار مظاهرات في السبعينات و سياسة النظام آنذاك في قمع أصحاب الرأي و النضال السياسي و قد ظهر دلك واضحا من خلال عبارة حاتم الشهيرة" لى مالوش خير في حاتم مالوش خير في مصر"، ليربط هنا بين ذاته ومصر على نحو ماكان يفعل الرئيس السادات عندما يصف الذين ينتقدونه بالذين يهاجمون مصر ولربما لم يكن هدا التوظيف من قبيل الصدفة.

كما أن قصة الفيلم ليست فقط فساد سياسي وعنف بوليسي إنما هي بدورها رصد لعلاقات متشابكة بين طبقات المجتمع المصري ،ولعل هاته الطبقات قسمت إلى الطبقة الفقيرة الشعبية و المتوسطة ولكن ماجمعهما نوع من الوعي المشترك ،وان كانت الطبقة الفقيرة كانت المسيطرة على مجرى الأحداث.

كما الفيلم لا يخلو من إضافة تلك النكهة الشعبية من خلال عرض أشبه بالفيلم الوثائقي للقطات من مصر و عراقتها من خلال مناسبة "شم النسيم " ، ولعل من خلال الإشارة إلى الكنيسة و غيره وأظهرا شخصية مسيحية "القس لربما إشارة واضحة لفكرة الدين السمح الذي يؤمن بها المخرجين ، والتي كثيرا ماصرحا بها أنهما لا يحملان أي نعرات طائفية ، ومؤمنان بالتعايش بين الأديان و خاصة أن المخرجين من ديانتين مختلفة فأحدهما مسلم و الآخر مسيحي ، وليعكس هنا مثالا حي لمصر البهية و السمحة التي تجمع بين ثلاثة طوائف : مسلمين مسيحيين و يهود وهنا إثبات أن هناك وحدة وطنية بين الشعب المصري و إن اختلفت الديانات فيه.

9-نتائج الدراسة :

يتضح من خلال ماسبق أن القمع السياسي و الفساد والعنف البوليسي هو محور القصة الفيلمية بالدرجة الأولى و إن كانت تشابكت القصة مابين الفساد و الحب ، ولكن ظل ذلك حب التسلط و القهر و الظلم و إستغلال السلطة و المنصب هو وسيلة لتحقيق الدوافع و المآرب الشخصية من طمع في المال و المنصب وغيره ، وحتى أنه تم إستغلال تلك السلطة السياسية لتحقيق الرغبة في حتى إحتياجات الحب و التقدير ،وفي نفس الوقت دافع لإشباع الحاجة بالنقص و تدمير الآخرين و إرهابهم وتعديبهم وعندما ينصدم الفساد والظلم و الجشع مع قيمة العدالة و القانون والحق والعدل و المصلحة العامة للمواطن وغيره تخلق صراع .

وليظهر هنا فساد تلك السلطة، ،ذلك الفساد التي عبر عن تآكل بنيان السلطة ،و التي تستر دوما خلف جدار القانون وذلك بغرض الحفاظ على ماتبقى من إنتهازيتها غير المحدودة من خلال ممارساتها غير المشروعة مظهرة عقدة النقص فيها.

فالفيلم تعبير عن فوضوية الواقع المصري و العربي الذي بات فاقدا للأسس الفكرية المعرفية الأساسية لنهوض المجتمع من خلال إختلال العقلية السلطوية وفسادها .

فهذه السلطة أصبحت عاجزة عن فرض سيطرتها على تطلعات الشعب وطريقة تفكيره وحتى باتت مفضوحة أمامه ، خاصة من توريث تلك الطبقة السياسية الفاسدة لسنوات طويلة من حكم الحزب الواحد في مصر.

وعليه الفيلم جسد واقع المجتمع المصري وعلاقته بالنظام السياسي ،كما حمل دعوة للثورة على الفساد و الظلم و الديكتاتورية.

فالخلاصة أن السلطة عندما تتحكم في الشعب بديكاتورية تولد الثورة ليس فقط في مصر ولكن في كل العالم. أن مامن سلطة مهما كانت بمقدورها منع حرية الرأي و التعبير. ذلك أن الحرية و الكرامة هي من حق أي إنسان على وجه الأرض . فالفيم هو تلك الثورة المصرية ، ثورة الكرامة التي قام بها شباب مصر ضد الطاغية والمستبد الذي إنتهك حرمة الوطن وسرق أحلام شبابه و آماله بغد أفضل ، ذلك الفساد المتفشي في أجهزة الدولة و التي بات يهدد استقرار المجتمع المصري ، ليظهر بذلك علاقة السلطة بمجتمعها ، وعجزها كمنظومة سياسية لمواكبة الصيرورة الحتمية البناءة لباقي المنظومات الأخرى في المجتمع من ثقافية و إجتماعية و غير.

خاتمة:

في ضوء ما سبق يمكن القول أن العلاقة بين الفن السينمائي و السياسة هي علاقة وطيدة، باعتبار الفن السينمائي هو فن رصد الواقع. فالسينما المصرية بشاكلة أو بأخرى استطاعت نقل واقع المواطن المصري المحلي لتؤكد السينما بذلك على دورها الحقيقي في المجتمع، فالسينما ليست تجارة ولا تسلية و لكنها رسالة اجتماعية.

ذلك أن السينمائيين يجب أن يقدموا سينما جادة مقيدة بحدود الحق و الواجب و النظام و المسؤولية. تلك السينما التي حاولت أن تخرج عن الأطر التقليدية ، وكان صدامها مع الرقابة .أولئك الذين وجدوا صعوبة في شق طريقهم بين الجماهير العريضة ، ومع أن عطاء اتهم تولدت في ظل تلك الأجهزة الإيديولوجية و الرقابية إلا أنهم تجاوزوا كل ذلك ليحملوا قضية و يدافعوا عنها ، مطالبين بالتغيير و الثورة على تلك المفاهيم و القيم السلبية من الظلم و القهر و الاستبداد و العنف و استلاب للحقوق ، ليثبتوا أن الفن وجب أن يحمل الثورة و التغيير ،والفن السينمائي هو القوة الناعمة لمواجهة كل ما هو سلبي . ولعل هذا لن يتحقق إلا بتضافر الجهود بين صانعي السينما ،و الفيلم أبعد من أن يكون مجرد تسلية أو ملء أشرطة ترسل إلى المهرجانات .

وجب أن نطمح لسينما متقدمة ومتحررة من مختلف تلك القيود ، سينما تقف موقف الايجابية و لا تعرف التخاذل ضد الاستغلال و القهر و التخلف و غيره . ولعل هذا من حق ذلك المشاهد العربي الذي وجب أن يجب في السينما ما يعبر و يلمس واقعه المعيشي اليومي. وبالتالي السينما يجب أن تكون في قلب الأحداث وليس بالأسلوب التوثيقي و التحليلي فقط، بل بجميع أساليبها المعروفة من خلال الالتزام الواعي بقضايا الجماهير، فحمل الكاميرا اليوم أو توجيهها مهمة صعبة.

ولتقع تلك المسؤولية الاجتماعية على عاتق كتاب الدراما و مخرجيها و منتجيها و أبطالها وهو المنوطون بالحفاظ على الهوية في إحداث تغيير ايجابي في المجتمع و المشاركة في عملية التغير المجتمعي كما يشاركهم المسؤولية واضعوا السياسيات الإعلامية و من نقاد الدراما السينمائية عموما.

ولتظل تلك الأفلام السينمائية ثمرة أنتجها فنان في فورة من فورات الإلهام. وتاريخا عريقا من القصص المثيرة و القيم الايجابية التي نستمتع بالتعايش معها. كما لا ننسى أن الدراما المصرية ظلت سيدة الموقف في ذاكرة المشاهد العربي الذي لا يزال حبيس أفلام الأبيض والأسود و لذلك كانت اللهجة المصرية على الرغم من سماتها التي تفرقها عن كثير من اللهجات الشرقية في الوطن العربي مفهومة لدى المتلقي من المثقف العالي المستوى إلى الإنسان الأمي.

بيبليوغرافيا:

1-المراجع باللغة العربية:

- **القواميس و الموسوعات** : قاموس لسان العرب

ماري –تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية ،ترجمة فائز بشور،جامعة السوربون الجديدة، فرنسا .

- الكتب:

1) آلان كاسبيار ، التذوق السينمائي ، تر: وداد عبد الله ، منشورات الهيئة المصرية العامة للكتاب، بط، القاهرة ، 1989،ص157

2) أحمد رأفت بهجت ، اليهود و السينما في مصر والعالم العربي ، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط1، القاهرة،2013

3) أحمد سالم، صورة الإسلاميين على الشاشة، عن مركز نماء للبحوث و الدراسات، ط1، بيروت، 2014

4) أ.فوغل، السينما التدميرية ، ترجمة:أمين صالح ، دار الكنوز العربية ، بدون طبعة ، ب ب،ب ت

5) أماني عمر الحسيني، الدراما التلفزيونية و أثرها في حياة أطفالنا، عالم الكتب، ط1، القاهرة، 2005

6) إياد أبو عرقوب ، الإعلام الإذاعي و التلفزيوني: نظرة إعلامية هندسية ، دار البداية، بط ، الأردن،2012

7) إيان روبرتس، السينما التعبيرية الألمانية –عالم الضوء و الظلال –، ت: يزن الحاج، المؤسسة العامة للسينما ، بدون طبعة، دمشق،2013

8) برنارد توسان،ما هي السيميولوجيا؟، ترجمة : نظيف محمد ، إفريقيا الشرق، ط 2،المغرب

9) بشار إبراهيم و آخرون ، الإرهاب و السينما –جدلية العلاقة و إمكانية التوظيف–، مدارك للنشر و الترجمة و التعريب ،ط1،بيروت،2011

10) جان بودريار، روح الإرهاب ، الهيئة العامة للكتاب ، بط، القاهرة ، 2010

11) جان الكسان، السينما في الوطن العربي، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، ب ط، الكويت ، 1982

12) جمال عيسى ميلود،الدراما التلفزيونية:المضامين التربوية و المتطلبات الإعلامية، دار الكتب الوطنية ، بط ، ليبيا ، 2007

13) جورج سادول ، العناصر الدالة للغة السينمائية، ت: محمود إبراقن

14) حسن حداد،تعال إلى حيث النكهة–رؤية نقدية في السينما، المؤسسة العربية للدراسات ،ط1 ،بيروت،2009

15) حميدة سميسم، الحرب النفسية، الدار الثقافية للنشر،بط، بغداد، بت

16) رعد عبد الجبار ثامر،نظريات و أساليب الفيلم السينمائي ، دار ورد الأردنية للنشر و التوزيع ، ط1، عمان، 2016

17) درية شرف الدين ، السياسة والسينما في مصر1961-1981،دار الشروق،ط1، القاهرة،1992

18) رشاد رشدي،نظرية الدراما من أريسطو إلى الآن،مكتبة الأنجلومصرية، بط ،القاهرة،ب ب

19) سارة ميلز ، **الخطاب** ، ترجمة "يوسف بغول" ، منشورات مخبر الترجمة في الأدب و اللسانيات ، جامعة متنوري ، قسنطينة ، 2004
20) سامية أحمد علي، أسس الدراما الإذاعية:راديو و تلفزيون، الدار المصرية اللبنانية،ط1، القاهرة 2009
21) سامية علي و شرف عبد العزيز، الدراما في الإذاعة و التلفزيون، دار الفجر للتوزيع، ب ط، القاهرة 1997
22) سعد القرش، مفهوم الهوية في السينما العربية، دار الجامعية الجديدة للنشر، ط1،الإسكندرية،2003
23) س وداوسن،الدراما و الدرامية ،ت:جعفر صادق الخليلي، منشورات عويدات، ط2،بيروت،1989
24) سيد محمد رضا عدلي، الدراما التلفزيونية، دار الفكر العربي، ب ط، ب ب، 1984
25) عبد الباسط سليمان، سحر التصوير:فن و إعلام، دار الثقافية للنشر، ب ط، القاهرة، بت
26) عبد الرحيم درويش،الدراما في الراديو و التلفزيون:المدخل الاجتماعي للدراما، مكتبة نانسي ،ب ط ،دمياط،2005
27) عبد الفتاح رياض، التكوين في الفنون التشكيلية، دار النهضة العربية،بط، القاهرة ، 1973
28) عبيد صبطي و نجيب بخوش،الدلالة والمعنى في الصورة، دار الخلدوني ،ط1،الجزائر،2009
29) عقيل مهدي يوسف، جاذبية الصورة السينمائية ، دراسة في جماليات السينما ، دار الكتاب الجديدة المتحدة،ط1، بدون بلد، 2001،ص145
30) علاء عبد العزيز السيد، الفيلم بين اللغة و النص: مقاربة منهجية في إنتاج المعنى و الدلالة السينمائية، بدون دار نشر، بدون طبعة، بدون بلد، بدون تاريخ
31) فرانك جوتيران ، فنون السينما، ترجمة عبد القادر التلمساني ، المجلس الأعلى للثقافة ،ب ط ، القاهرة ، 2001
32) فريديريك جيمسون ، التحول الثقافي ، ت: محمد الجندي ، أكاديمية الفنون ، بط ، بب، 2000
33) فيتورا فران ،الخطاب السينمائي : لغة الصورة ، ترجمة علاء شنانة ، المؤسسة العامة للسينما ،ب ط ،دمشق ،2012
34) قدور عبد الله ثاني ،سيميائية الصورة في أشهر الرسالات البصرية في العالم ، دار الغرب للنشر و التوزيع، بط،وهران ، 2005
35) كين دالي، الأساليب الفنية في الإنتاجالسينمائي، تر: عصام الدين المصري، الدر العربية للموسوعات، ط1، لبنان، 1987
36) لوي دي جانيتي ، فهم السينما ، تر: جعفر علي، دار الرشيد للنشر ، ط2، بغداد ،1981
37) ليزبيث مالكوس وروى آرمز،السينما العربية و الإفريقية، ت:سهام عبد السلام،المجلس الأعلى للثقافة ،ط1،القاهرة ،2003
38) ماجدة مراد ،شخصياتنا بين الواقع و الدراما التلفزيونية ،عالم الكتب ،ط1،القاهرة،2004
39) ماري إلين أوب براين، التمثيل السينمائي، ت: رياض عصمت، المؤسسة العامة للسينما، ط2، دمشق،2012
40) محمد الشربيني ، في الدراما التلفزيونية، مكتب الشباب، قصور الثقافة، بط ، القاهرة، 1994

41) منى الحديدي و سلوى إمام ، أسس الفيلم التسجيلي : اتجاهاته و استخداماته في السينما و التلفزيون، دار الفكر العربي ،بط، القاهرة ،2002.
42) محمودإ براقن، التحليل السيميولوجي للفيلم ، ديوان المطبوعات الجامعية، ب ط، الجزائر ،2006
43) محمود ابراقن، مدخل إلى سيميولوجيا الاتصال، دار الكتب الوطنية، الطبعة 01، بنغازي، 1995
44) محي الدين عبد الحليم،الدراما التلفزيونية و الشباب الجامعي:دراسة ميدانية في الإعلام السياسي،دار الفكر العربي،ب ط ،القاهرة،1984
45) ناجي فوزي، الضوء بن الفن و الفكر، المجلس الأعلى للثقافة، ب ط، القاهرة، 2010
46) هربرت شيللر، المتلاعبون بالعقول ،ت: عبد السلام رضوان ، عالم المعرفة ، بط، الكويت ،1999
47) وليد رشاد، السينما و الثورة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط1 ، القاهرة ، 2013.

- **المجلات و الجرائد:**

1) جمال محمد عبد الحي، تحليل اللقطة في الخطاب التلفازي- المفاهيم، و الأطر النظرية ومناهج التحليل : دراسة نظرية-، مجلة جامعة الشارقة ، العدد2، المجلد15، عن جامعة الشارقة ، 18-1-2018.
2) ،صبحي الزبيدي،الشاهد من نافذ ة الأمس:السينما و الثورة في مصر،الكرمل الجديد ،ب ع،ب ب ،صيف2011
3) ماهر إبراهيم ،صلاح محمد طه،التوظيف الدلالي لبناء اللقطة-المشهد عند الموجة الفرنسية الجديدة،مجلة الأكاديمي،العدد52
4) محمد الشربيني، قراءة تحليلية لمشكلات الانتاج ، مجلة الفنون، العدد 57 ، 1980
5) منى الحديدي ، اللقطة ، مجلة الإذاعات العربية ، العدد 2 ،شركة الفنون للنشر و التوزيع ، تونس ،2000
6) الطيب بودر بالة و السعيد جاب الله ، الواقعية في الأدب، مجلة العلوم الإنسانية، العدد7، جامعة محمد خيضر- بسكرة، فيفري2005

- **الدراسات و الرسائل المنشورة و غير المنشورة :**

1) محمد بدير ، جماليات الديكور بين المسرح و السينما – دراسةمقارنة لنماذج عالمية ،إشراف:بوخموشة إلياس، أطروحة دكتوراه، تخصص: سينوغرافيا فنون العرض، جامعة سيدي بلعباس، 2017-2018
2) محمد عبد الفتاح طه، طبيعة الدور التعبيري الاتصالي للمونتاج في الأفلام السينمائية –دراسة حالة-، إشراف: عزت محمد حجاب، رسالة لنيل ماجستير، كلية الإعلام ، جامعة الشرق الأوسط
3) جمال بن زروق، دراسة القيم السياسية والثقافية المنقولة عبر الصورة السينمائية –دراسة نظرية وتحليلية لفيلم trules

4) جمال شعبان شاوش ، صورة الإرهاب في السينما الجزائرية: تحليل سيميولوجي لفيلمي" المنارة و رشيدة" ، رسالة ماجستير ، علوم الإعلام و الاتصال ، الجزائر ، 2008.

5) حورية حراث ، الإيديولوجية في الفيلم التاريخي الجزائري ،دراسة نصية سيميولوجية لفيلم معركة الجزائر ،دراسة منشورة ، عن ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون ،الجزائر ،2013

6) سمير عبد الله العفيف،الانفتاح الاقتصادي و تأثيره على السينما المصرية و الصينية: دراسة مقارنة ، رسالة جامعية ، جامعة بكين ، كلية الآداب و اللغة ، الصين ،2008.

7) عارف معروف الداوودي، سيميولوجية دلال الأشياء على المتلقي و نظم الاتصال–الدلالة في الدراما و الأفلام الكردية، إشراف: كمال احمد شريف ووائل محمد عنان ، دراسة مقدمة لكلية الفنون التطبيقية، مصر

8) عبد الغني إرشن، رهانات الصورة الفيلمية الوثائقية في صراع الذاكرة بين الجزائر و فرنسا– تحليل سيميولوجي – ، رسالة ماجستير، تخصص: السينما و التلفزيون، علو الإعلام و الاتصال، جامعة الجزائر، 2010–2011

9) عصام نصر محمود سليم،السينما و قدرتها على التعبير عن الأحداث السياسية في مصر ، رسالة ماجستير ، قسم الإذاعة و التلفزيون ، جامعة القاهرة،1984 .

10) غمشي بن عمر ،واقع التقنيات السينمائية في الفيلم الجزائري – دراسة تطبيقية ميدانية–،إشراف :صياد سيد أحمد ، أطروحة لنيل دكتوراه تخصص : دراسات سينمائية ، جامعة أحمد بن بلة ، وهران، 2018–2019

11) فايزة يخلف ، خصوصية الإشهار التلفزيوني في ظل الانفتاح الاقتصادي ، دراسة تحليلية (ميتيولوجية ، أطروحة دكتوراه في علوم الإعلام و الاتصال ، الجزائر ، 2006 ، ص95

12) كريمة منصور ، اتجاهات السينما الجزائرية في الألفية الثالثة ، إشراف : فرقاني جازية ، رسالة تخرج لنيل دكتوراه ، تخصص: الفنون الدرامية، جامعة وهران، 2011–2013

13) ممدوح عبد السلام حمدي ، معالجة السينما المصرية لظاهرة الإرهاب ، رسالة ماجستير ، عن جامعة القاهرة .

14) محمود إبراقن ،علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية " دراسة حالة لسيميولوجيا السينما، أطروحة دكتوراه الدولة للأبحاث ، في علوم الإعلام و الاتصال ، جامعة الجزائر،2001 .

15) نسرين عياطي ، قيم الدراما التلفزيونية الجزائرية ومدى محاكاتها للواقع الاجتماعي:تحليل النظام النصي لمسلسل الذكرى الأخيرة، مذكرة تخرج لنيل ماستر، تخصص وسائل الإعلام و المجتمع ، جامعة مستغانم ، 2013

16) وليد قادري ،صورة الإسلاميين في السينما المصرية " تحليل سيميولوجي لفيلمي: عمارة يعقوبيان و مرجان أحمد مرجان" ،رسالة ماجستير في علوم الإعلام و الاتصال : تخصص :السينما و التلفزيون ووسائل الاتصال الجديدة ، بإشراف عبد السلام بن زاوي ، جامعة الجزائر،2012-2013 .

- **المواقع و الروابط الإكترونية :**

1) http;//almpthaqaf.com/index.php/qadaya2014/884309.html
2) http:/www.ahewar.org/blebatishow.art.asp?aid=2586497
3) http:/www.ahewar.org/blebatishow.art.asp?aid=5521
4) http://www.djazairess.com/echchaab/6220jhvdo
5) http://www.startimes.com/?t=27345168
6) http:/www.alittahad.com/paper.php ?name=news&file=article=21498
7) http:/www.festivalissninourgh.com/festival/3a81a7d9-0/conference
8) http://mamdoughshalaby2.blogspot.com/2013/11/blog-post5891.html
9) http://mamdoughshalaby2.blogspot.com/2013/06/blog.html
10) http://www.arageek.com/art/2017/12/12/new-realistic-school in cinema
11) http://www.neelwafurat.com/it impage.aspx§id=egb5033-5005045&search=book
12) http://www.malaffatnaas.com216/08/04
13) http://www.albayan.ae/paths/books/2005-08-22-194089
14) http//www.al-akhbar.com/node/aa5013

15) http://www.almasrylyoum.com/news/details/436483
16) http://www.mamdoughshalaby2.blogspot.com/2015/02/blog-post19.html
17) http://www.filmmagazine.wordpress.com/2013/5/05/frenchnewwave1
18) http://www.arageek.com/art/2017/12/15/cinema-author.html
19) http://www.mamdoughshalaby2.blogspot.com/2013/01/blog-post1520.html
20) http://www.mamdoughshalaby2.blogspot.com/2014/02/blog-post3615.html
21) http://www.mamdoughshalaby2.blogqpot.com/2013/09/blog-post25.html
22) http://www.shourouknews.com/contentdata.asp ?aid==3616
23) http//daharchives.alhayat.com/issue-archive/hayatint/1999/2/12
24) \http://www.bayanealyaoume.press.ma/index.php?view=article&tmpl=co‹mponent&id=24032
25) http://www.elaph.com/web/elaphl literature/2006/7/164234.htm
26) http://www.elcinema.com/news/nw678922226
27) http://www.masress.com/ahram/176062
28) http://www.middle-east-online.com/?id=191503
29) http://www.domocracy-ahram.org
30) http://DW.de/1586332
31) http://digital-ahram.org/article.aspx? Serial=444359
32) http://www.alnakedaliraqi.net/article/17915.ph
33) http://www.mramcenter.com/article.php ?aid=486
34) http://www.albayan.ae/paths/books/2012-11-18-1.1768723
35) http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=260544
36) http://www.alquads.co.uk/?p=262042
37) http://www.aljazeera.net/news/cultureandart/2013/11/27
38) http://www.newegy.com/2015/01/12-1976.html
39) http://www.albawabhnews.com/1073025
40) http://www.alarabimag.com/article.asp?art=102261
41) http://www.elwatannews.com/news/details/214170
42) http://arabic.arabianbusiness.com/media-marketing/2008/sep/10786
43) http://www.aljazeera.net/home/print=466530
44) http://www.ikhwanwiki.com/index.php?title=d8

45) http://digital.ahram.org.eg/articles.aspw?serial=798698&eid=1328
46) http://www.cairodar.com/396848
47) http :www.el-balad.com/1275341
48) http://www.life-in-cinema.blogspot.com/209/08/blog-post27.html
49) http://www.cairodar.com/395083
50) http://www.elcinema.com/news/nw678933673
51) http://www.al-monitor.com/pulse/ar/originals/2014/10/egypt-cinema-criticize-politic-support-police.html
52) http:/www.caus.org/lb/home/print.php ?id=33
53) http://www.alhewar.org/debat/show.art-asp ?aid=138838
54) http://www.filfan.com/news/details/45278
55) http://carnegieendowment.org/2008
56) http://elaph.com/web/entertaiinment/2006/1/119723.htm
57) http://middle-east-online.com/ ?id=19503
58) http://www.RTis53.com
59) http://doc.aljazeera.net/cinema/2011/01/20111169540323101.html
60) http://www.daharchives.alhayat.com/issue_archive/hayat int/1999/2/12
61) http://www.elwatannews.com/news/details/9213
62) http://alketaba.com/index.php/2013-10-30-09-55-28/item/2179-wife.html
63) http://www.baladnews.com/article.php ?cat=25&article=65535
64) http:/laphblogs.com/post/181162.html
65) http://doc.aljazeera.net/magazine/2015/01/2015119122526619713.html
66) http://www.christian-dogma.com/vb/showthread.php ?t=169713
67) http://daharchives.alhayat.com/issue-archives/hayat /d8/9.html
68) http://digital.ahram.org.eg/art.asp?serial=405006
69) http://doc.aljazeera.net/magazine/2015/01/2015113123518890613.html

70) http://www.masrawy.com/arts/cinema/details/2015/1/26/437806
71) http://www.el-balad.com/1362555
72) http://www.alquds.co.uk/ ?.p=260295
73) http://www.aljazeera.net/home/print=466530
74) http://www.elwatannews.com/news/details/158155
75) http://www.cinema.al-rasid.com/2010/11/24palestine in arabic cinema
76) http://doc.aljazeera.net/magazine/2015/01/20151131248484 43452.html
77) http://doc.aljazeera.net/magazine/2015/10/11312434336438. html
78) http://almogaz.com/news/culture-art/2014/11/17/1732562
79) ،http://www.albayan.ae/five-senses/2010-09-05-1.28u700
80) https://www.ultrasawt.com
81) http://www.elsada.net/49140/
82) https://www.albawabhnews.com/3103829
83) http://www.youm7.com/story/2015/11/28/2465011
84) htpp ;//www.ts3a.com
85) https://alarab.co.uk/%D9%81%D8%B1%D9%86%D8%B3%D8%A7-%D8%AA%D8%AD%D8%AA%D9%81%D9%8A-%D8%A8%D8%B1%D9%85%D9%88%D8%B2-%D8%A7%D9%84%D8%B3%D8%B1%D9%8A%D8%A7%D9%84%D9%8A%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B5%D8%B1%D9%8A%D8%A9-%D9%88%D8%B3%D8%B7-%D8%A7%D9%84%D8%A7%D9%86%D8%AA%D9%82%D8%A7%D8%AF%D8%A7%D8%AA

2-المراجع باللغة الأجنبية:

- **الموسوعات و القواميس :**

1) **موسوعةENCARTA**، 2005

HE Oxford Large dictionary ,1995 T (2

BBc English , dictionary , 1993 (3

Long Man, dictionary , 1994 (4

- الكتب :

1) Marc ferro.analyse de film. Analyse de société.6éme.edition classiques hachette .paris.1979.p122
2) Roland Barthe ,le bruissement de la langue, essais critique, édition du seuil, France
3) Hans Morgenthau، politics among nations،afred knopf ،new York، 5thid ،1975
4) Stadler ,J. and M c W illiam , analyzing film and television,crows Nest,Nest,N.S.W .Allen &Unwin،2009

الملاحق

التقطيع التقني للمتتاليات الفيلمية:

المتتالية الأولى من 1:15 إلى 2:39 دقيقة

شريط الصورة					شريط الصوت		
اللقطة	نوعها و زمنها	زوايا التصوير	حركات الكاميرا	مضمون الصورة	تعليق (الحوار)	الموسيقى الموظفة	المؤثرات و الضوضاء
01	عامة01:15	غاطسة	بانوراما عمودية من الأعلى إلى الأسفل	جموع المتظاهرين من الشعب الغاضب في صدام مع الشرطة التي تعمل على تفريقهم و ضربهم باستخدام العصا و رشاشات المياه		إيقاع قوي	صراخ و صوت تكسير و ضربات

02	جامعة للجزء 01:58	العادية أمامية	ثابتة	سوق شعبي للخضار يقتحمه المتظاهرين هربا من الشرطة التي تعمل على ملاحقتهم،وسط ذهول بهية التي كانت تقني الخضار	صوت المتظاهرين اجري بهية: في إيه أنتم فاكرينها سايبة .. ما تتشطرش غير على الغلابة	إيقاع قوي	صراخ وتكسير
03	الجزء الصغير 02:19	عادية	بانوراما	الشرطة تلاحق المتظاهرين للقبض عليهم	أحد رجال الشرطة: اجري يا عسكري" المتظاهرين "آه"	إيقاع قوي	صراخ / صوت ضربات
04	الجزء الصغير 02:22	غاطسة	بانورما عمودية	تقبض الشرطة على المتظاهرين ليركبوا في سيارة الشرطة	"طلع على البوكس"	إيقاع قوي	صفير سيارات الشرطة

المتتالية الثانية: 03:31 دقيقة إلى 05:36 دقيقة

شريط الصورة							شريط الصوت	
رقم اللقطة	**نوعها وزمنها**	**زوايا التصوير**	**حركات الكاميرا**	**مضمون الصورة**	**تعليق (حوار**	**الموسيقى**	**المؤثرات /الضوضاء**
01	مقربة حتى الصدر 03:31	أمامية عادية	ثابتة	توجيهات رئيس المباحث"سامي" لحاتم بخصوص المتظاهرين	سامي: عايزك تضبطلي العيال .. يخرجوا من هنا دماغهم معدولة		
02	صدرية 03:37	عادية	ثابتة	حاتم ينزل المتظاهرين إلى أسفل الزنزانة	حاتم:" تعال ياواد أنت وهو		صوت ضربات حذاء
03	الجزء الصغير03:40	عادية أمامية	بانوراما أفقية	العساكر يضربون المتظاهرين ليسقطوا أرضا	صوت المعتقلين "آه" العساكر: "يلا ياله"		الارتطام على الأرض

04	مقربة حتى الصدر 04:02	عادية أمامية	ثابتة	حاتم يتحدث مع المتظاهرين	أوعوا تكونوا فاكرين إن البلد سايبة؟ لأ.. البلد فيها حكومة"		صوت ضربات حذاء
05	مقربة حتى الصدر 04:14	عادية	ثابتة	يصفع أحد المتظاهرين، مكملا كلامه	حاتم:و حكومة من حديد " والحكومة دي هي أنا		صوت صفعة
06	مقربة حتى الصدر 04:20	عادية أمامية	ثابتة	ينتبه حاتم لأحدهم يتحدث في المحمول بصوت خافت	حاتم: ياه		
07	مقربة حتى الخصر 04:23	عادية أمامية	ثابتة	يأخذ الهاتف بينما يعترض المعتقل فيصفعه حاتم	حاتم:" فاكرينها سايبة أحد. م: "من حقي أتكلم في المحمول " حاتم: و أنا من حقي أضربك		صوت الصفعة
08	مقربة حتى الصدر04:38	عادية أمامية	ثابتة	حاتم يتحدث مع الساعي	حاتم:" حطها على ظهرالواد ده.. هاته.. وطي ياوله"		

09	مقربة حتى الصدر 04:43	عادية أمامية	ثابتة	يطلب حاتم من المعتقل الانحناء ليضع كأس الشاي على ظهره، بينمايستجوبه	حاتم:أبوك يشتغل إيه المعتقل:" مات من سنة حاتم:يتيم أمال عامل بلطجي وبتاع سياسة ليه ..		
10	مقربة حتى الصدر 04:56	عادية أمامية	ثابتة	المعتقل يرد على حاتم وهو يتوجع	المعتقل: لازم أهالينايعرفو أنناهنا محبوسين حاتم: أهاليكم هم إلى جابوكم عشان ماعرفوش يربوكم		صوت تكسر الكأس
11	صدرية05:03	عادية أمامية	ثابتة	حاتم يضرب المعتقل	تعال.. ياله		
12	أمريكية 05:08	عادية أمامية	بانوراما	يجر المتهم ليدخله للزنزانة	حاتم:شكلي كده بدل ماراح أوديكم للنيابة أوديكم للإستقبال		

13	أمريكية 05:12	عادية أمامية	ثابتة	حاتم يواصل كلامه مع المعتقل	حاتم:"شايف دول لسه جايين من حفلة الاستقبال عايز تبقى زيهم		
14	صدرية 05:17	عادية أمامية	ثابتة	أحد العساكر يتحدث مع حاتم	العسكري:.. .. في راجل مات من أمبارح" حاتم"فين"		
15	صدرية 05:28	أمامية	ثابتة	حاتم يتحدث مع العسكري عن السجين المتوفي	حاتم: "طلعوه بره و تخبوا جثته لحد مايموت بكره نتصرف العسكري: ".. بقول لحضرتك الراجل مات" حاتم: "وأنا بقول يموت بكرة		

المتتالية الثالثة :من05:37 إلى 07:03 دقيقة

شريط الصورة					شريط الصوت		
اللقطة	زمنها ونوعها	زوايا التصوير	حركات الكاميرا	مضمون الصورة	تعليق / حوار	لموسيقى	المؤثرات الضوضاء
01	صدرية 05:47	عادية أمامية	ثابتة	يضع الساعي الشاي على سطح المكتب شريف" المشغول بالتوقيع على الأوراق، و يقف أمامه المستجوبون	الساعي "شاي لأحسن وكيل نيابة في الجمهورية شريف: شكرا يا عمي فخري		
02	قريبة 05:53	عادية أمامية	ثابتة	شريف يملي على الكاتب الجالس بجانبه	شريف "يخلى سبيل المتهمين بضمان محل إقامتهم، و يفرج عنهم من سرايا النيابة		

03	صدرية 02:6	عادية أمامية	ثابتة	يغادر المستجوبين المكتب، بينما يصافح أحدهم شريف	"متشكرين يافندم"		
04	أمريكية 06:04	عادية أمامية	ثابتة	يدخل باقي المستجوبين المكتب، بينما يضرب أحدالعساكر أحدهم	شريف: "أنت ياعسكري ..		
05	قريبة 06:10	عادية أمامية	ثابتة	شريف يتحدث مع العسكري	شريف "ما فيش إلى يمد إيده على متهم عندي في النيابة		
07	مقربة 06:15	عادية أمامية	ثابتة	المباحث"سامي" لمقابلة شريف	شريف "خليه يتفضل" سامي"صباح الخير ياشريف بيه		

08	صدرية 06:28	عادية أمامية	ثابتة	//	سامي: "شوف .. المحضر إلى قدام سعادتك بيقول أنه العيال دي مرتكبين جنحة وجناية التحريض على قلب نظام الحكم ومع دلك ..مديهم إفراج		
09	مقربة 06 :29	المجال والمجال المقابل	ثابتة	يتحدث شريف مع زميله	شريف: "المحضر ده متفبرك .. سامي: "آه ماهو لازم نحافظ على الأمن ..والأوامر إلي عندي بتقول" شريف: الأوامر دي عليك انت النيابة ماتخدش أوامر من حد أحنا بنطبق القانون القانون و بس سامي: " .. بس أحب بلغك الدنيا بره مقلوبة و العيال لوخرجت حيولعوها شريف: "بطلوا أنتو تخالفوا القانون		

المتتالية الرابعة من 07:04 إلى 09:12 دقيقة

شريط الصورة						شريط الصوت		
اللقطة	**نوعها و زمنها**	**زوايا التصوير**	**حركات الكاميرا**	**مضمون الصورة**	**الحوار**	**الموسيقى**	**المؤثرات الضوضاء**
01	07:14 مقربة	عادية أمامية	ثابتة	يتجه حاتم نحوسامي الدي ينزل من سيارة الشرطة	حاتم:"صباح الخير ياباشا" سامي: "وكيل النيابة مش فاهم حاجة أفرج عن بتوع المظاهرات		صوت جهاز الإرسال / باب السيارة
02	متوسطة 07:18	عادية أمامية	ثابتة	يكمل حاتم وسامي حديثهما بينما يتوجهان نحو القسم	حاتم:"ولا يهمك قرار الافراج مش حيتنفذ من عندنا،.. قلت لأ، أناحقول لأ لحد ساعدتك ماتقول آه أقول آه		

03	مقربة حتى الصدر 07:24	عادية أمامية	ثابتة	يتحدث سامي مع حاتم	سامي:مش عايز حد يشم ريحتهم، وكيل النيابة ده غلس وممكن يطب يفتش حاتم: "ده لو جاب ...من الأمم المتحدة مش حيلاقيلهم .. سامي: "جدع ..الانتخابات دي عايزهاتعد عخير.		صوت جهاز الارسال
04	أمريكية 07:40	عادية أمامية	ثابتة	سامي يتحدث مع حاتم	سامي: "من عايز أي شغب حاتم: "تلامذتك		صوت صفارات السيارات
05	جامعة للجزء 07:45	عادية أمامية	ثابتة	مدخل لمدرسة بنات تقف أمامها سيارة لينزل منها رجال يحملون ملصقات	يلا شدوا حيلكم عندنالفة كبيرة النهاردة		فرامل السيارة
05	صدرية 08:07	عادية أمامية	ثابتة	الناظرة تقف لتنادي البواب	وداد:"حنفي" حنفي: "أيوة يا.. أأمري" وداد: "إيه دول؟ وبيعملوا إيه هنا دول"		

06	صدرية 08:17	عادية أمامية	ثابتة	تتحدث مع البواب	وداد:خليهم يشيلوا الحاجات ويطلعوا بره"		
07	أمريكية 08:29	عادية أمامية	ثابتة	ينزل رجل من السيارة وسط مجموعة من الحراس ليوجه كلامه للبواب	بتعمل إيه أنت تهبلت حد يشيل يافطة الحزب الوطني		
08	صدرية 08:36	عادية أمامية	بانوراما أفقية	يتجه عضو الحزب نحوالناظرة وهي تعمل على تمزيق الملصقات من الجدران	البواب:"أنا آسف ياباشا الأبله الناظرة إلى قالتلي		

09	صدرية 08:40	عادية أمامية	ثابتة	الرجل و الناظرة يتحدثان	الرجل:"من زمان و أنا بسمع عن حضرتك وداد: "و أنا بقالي 24 سنة، ..قاعدين على قلبنا أنتم عايزين إيه ثاني		
10	صدرية 08:52	عادية أمامية	بانورما أفقية	وداد تمزق الملصقات و الرجل يحاول منعها	الرجل:"بكره الصبح راح تلاقي اليفط متعلقة وداد: "وأنا حشيلها لك الصبح		
11	صدرية 09:01	عادية أمامية	ثابتة	الرجل يتحدث مع وداد	الرجل:" أحنا عارفين أنو أبنك وكيل نيابة، ولسه متعين جديد .. فأحسنلك ما تشوشريش عليه من أولها وداد: "مالكش دعوة بابني" الرجل: "لو يهمك قد كده خلي بالك منه لأحسن يطلع كده زيك و إلى زيك خلصوا من زمان		صوت سيارات

المتتالية الخامسة من 09:12 إلى 57: 11 دقيقة

شريط الصورة						شريط الصوت		
اللقطة	نوعها وزمنها	زوايا التصوير	حركات الكاميرا	مضمون الصورة	الحوار	الموسيقى	المؤثرات الضوضاء
01	أمريكية 10:28	عادية أمامية	ثابتة	حاتم جالس في مطعم شعبي يأكل بينما يتوجه المواطنين للتحدث معه	مواطن :"باشا حاتم:..أرغي المواطن:" الرخصة بتاعي أخذوهامني.." حاتم: "سيب 50 جنيه وأطلع على أمين شرطة على دائري اسمه سعيد قوله .. جايلك من طرف حاتم " "مواطن آخر: ".. عايز أقدم لأبني في المدرسة، و طالبين		صوت السيارات

						مني وصل نور.." حاتم: "سيب 100 جنيه و اطلع عشرطة الكهرباء حتلاقي أمين شرطة .. قوله جايلك من طرف حاتم .." المواطن:"شكر ا	
02	أمريكية 10:55	عادية أمامية	ثابتة	المواطن يهم بالرحيل، لينادیه حاتم		حاتم:"تعال خذ يابغل" المواطن:أيوة ياباشا" حاتم: "فين الفلوس؟" المواطن:حاضر	أصوات سيارات
03	أمريكية 11:16	عادية أمامية	ثابتة	يجمع حاتم النقود في جيبه ويهم بالمغادرة			صوت سيارات
04	أمريكية	**عادية** أمامية	**بانوراما** أفقية	صاحب المطعم يتحدث مع حاتم	صاحب المطعم: "مافيش مرة تحيينا بورقة حمره من دول"		صوت سيارات

05	صدرية 11 :43	عادية أمامية	ثابتة	**حاتم** يخرج نقود ويقدمها لصاحب المطعم وهو يتحدث معه	**حاتم**:"..**عدي** على ..في القسم علشان أمسي عليك، عندي محضر من زمان.. برخصة المحل"		صوت سيارات
06	صدرية 11:44	المجال و المجال المقابل	ثابتة	صاحب المطعم وحاتم يتحدثان	صاحب المطعم: "معلش ياباشا ده أنا بهزر معاك و أنا عمري رفضتك طلب"		صوت سيارات
07	صدرية 11:46	المجال و المجال المقابل	ثابتة	يطلب حاتم من الرجل النقود، و يواصل حديثه معه	حاتم:مية جنيه بتعه الرخصة.. الرجل: "تفضل ياباشا" حاتم: "إلي مالوش خير في حاتم مالوش خير في مصر، مالوش خير في مين؟" الرجل: "في مصر"		صوت سيارات

المشاهد السادسة من 12:39 دقيقة إلى28: 18 دقيقة

شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	نوعها و زمنها	زوايا التصوير	حركات الكاميرا	مضمون الصورة	الحوار	الموسيقى	المؤثرات /الضوضاء
01	أمريكية 12:39	عادية أمامية	بانوراما أفقية	الناظرة تدخل لأحد الأقسام	الأستاذ:قيام جلوس		ضجيج في الساحة
02	صدرية 12:46	المجال والمجال المقابل	ثابتة	الناظرة تتحدث مع الأستاذ	الناظرة:".ازاي تسمح بالفوضي دي.. و بتشرح إزاي من غير خريطة الأستاذ: ".. دي حصة تاريخ مش جغرافيا" الناظرة: ".. التاريخ عمره ماكان		أصوات في ساحة المدرسة

					حوادث و بس، التاريخ لما بيغير الجغرافيا كمان بتتغير، و بتتقسم زي ما كل ماحوالينا دلوقتي بتغير و تتقسم...		
03	متوسطة 15:42	المجال والمجال المقابل	ثابتة	نور تلتقي بسيلفيا المتوجهة نحو مكتب وداد		موسيقى بايقاع غربي قوي	
04	صدرية 17:49	عادية أمامية	ثابتة	شريف يتحدث مع سيلفيا	شريف "الجنين... في بطنك ممكن يتولد مشوه بسبب الزفت إلى بتشريبه" سيلفيا:"جنين ايه		

05	قريبة 17:52	عادية أمامية	ثابتة	سيلفيا تتحدث مع شريف	سيلفيا: "كفاية بقى و كمان أخلف عيال"		صوت سيارات في الشارع
06	صدرية 17:56	عادية أمامية	ثابتة	سيلفيا تتحدث مع شريف	سيلفيا: "صاحبتي خلفت الأسبوع لفات، شكلها بقى وحش أوي..كانت قمر و دلوقتي شكلها عجز 10 سنين" شريف: "إيه التخريف ..؟، الست ما تحسش أنها ست غير لما تخلف، أمال 70 مليون دول جوا منين"		سيارات
07	جامعة للجزء 18:15	عادية أمامية	ثابتة	شرطي المرور يتوجه للحديث مع سيلفيا عند إشارة المرور			//
08	صدرية 18:18	عادية أمامية	ثابتة	شرطي يتحدث	"أنت بتدخني إيه بالضبط"		//

09	صدرية 18:19	عادية أمامية	ثابتة	سيلفيا تحدث الشرطي	"طبعا حشيش"		//
10	صدرية 18:23	عادية أمامية	ثابتة	يتحدث شريف مع الشرطي	شريف: "أنا شريف حافظ وكيل النيابة"		//
11	جامعة للجزء 18:25	عادية أمامية	ثابتة	شريف يتحدث مع الشرطي	شريف:".. خطيبتي.. بتهزر الشرطي:"تفضل ياباشا .. مافيش مشكلة		//

المتتالية السابعة من 20:09 إلى 22:52 دقيقة

شريط الصورة						**شريط الصوت**		
رقم اللقطة	**نوعها وزمنها**	**زوايا التصوير**	**حركات الكاميرا**	**مضمون الصورة**	**الحوار**	**الموسيقى الموظفة**	**المؤثرات الضوضاء**	
01	متوسطة20:09	عاديةأمامية	ثابتة	نور تستحم		موسيقى بإيقاع قوي		

02	قريبة 20:21	عادية أمامية	ثابتة	نور يخلتس النظر على نورمن نافدة بيته		موسيقى بإيقاع قوي	
03	متوسطة 21:48	عادية أمامية	ثابتة	حاتم يقتحم شقة نورفي غيابها			صوت فتح الباب
04	أمريكية 22:10	عادية أمامية	ثابتة	يتشمم حاتم ملابس نور في غرفتها		ايقاع متوسط	
05	صدرية 22:30	عادية أمامية	ثابتة	يتصفح ألبوم صور نور ليسرق منه صورة		//	
06	مقربةحتى الخصر 22:50	عادية أمامية	ثابتة	يسرق ملابس نور الداخلية			

المتتالية الثامنة من 23:15 إلى 27:94دقيقة

شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	**نوعها وزمنها**	**زوايا التصوير**	**حركات الكاميرا**	**مضمون الصورة**	**الحوار**	**الموسيقى**	**المؤثرات الضوضاء**	
01	أمريكية 23:15	عادية أمامية	ثابتة	نور تتأمل صور شريف في بيت الناظرة	وداد:" دي..6 سنين والى قبلها في ثانوي		صوت موسيقى من المذياع	
02	صدرية 23:20	عادية أمامية	ثابتة	لناظرة تتحدث مع نور	وداد:"ودي قبل مايتخرج من الجامعة نور: "جميل في الصور" وداد:"ما تقولي زي أمه"		صوت موسيقى من المذياع	
03	صدرية 23:24	المجال والمجال المقابل	ثابتة	نور تتحدث مع ود	نور: "طبعا زي أمه.."		صوت موسيقى من المذياع	

04	الجزء الصغير 23:56	غاطسة	بانوراما عمودية	مجموعة متظاهرين تعمل الشرطة على تفرقتهم بالضرب من بينهم من بينهم وداد ووالده	وداد:" تعرفت عليه في مظاهرة ..و لما خرجنا من السجن لقيته جابلي أسطوانة لعبد الوهاب"	موسيقى بإيقاع قوي	صوت صراخ و ضربات
05	صدرية 26:57	المجال و المجال المقابل	ثابتة	حاتم يتحدث مع رجل في محل للتصوير	حاتم:".. تركبلي الوش على .. عريانة.. بكم؟" / الرجل: ".مش حآخذ منك فلوس .." /حاتم: ".. أنك بتصور بنات .. عريانة الرجل :" .. ربع جنيه منك .." /حاتم: ".. إلى مالوش خير في حاتم مالوش خير في مين؟" الرجل: "مالوش خير في مصر		**صوت سيارات**

المتتالية التاسعة من 29:00 دقيقة إلى 31:10 دقيقة

شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	نوعها وزمنها	زوايا التصوير	حركات الكاميرا	مضمون الصورة	الحوار	الموسيقى	المؤثرات / الضوضاء
01	أمريكية 29:00	المجال و المجال المقابل	ثابتة	أحد المساجين يطلب المال من زميله هو يهدده بموس حلاقة	مسجون1:20جنيه" مسجون2:"ماعيش مسجون1:قب ب20جنيه" مسجون2:"منين ..ماحاتم نفضنا		
02	قريبة 29:19	عادية أمامية	ثابتة	احد المساجين يستنشق الهواء من النافذة الزنزانة	المسجون: "آه"		صوت سيارات في الشارع

03	أمريكية 29:25	عادية أمامية	ثابتة	حاتم يدخل يدخل بدراجته الى القسم			صوت دراجة نارية
04	صدرية 29:49	عادية أمامية	ثابتة	يدخل حاتم ليجلس في مكتبه بينما كان ينتظره شاب للحديث معه	حاتم: "نعمين" الشاب:جايلك في مصلحةبسكويت		
05	30:34	عادية أمامية	ثابتة	حاتم يتحدث مع الشاب هو يشعل سيجارته	الشاب:"..لما تنفذ حاتم: "عايز 8 آلاف جنيه من غير ما نفذ المطلوب		
06	صدرية 30:46	المجال و الجال المقابل	ثابتة	يخرج الشاب صورة ليوريها لحاتم و يواصل حديثه	الشاب" شايف الصورة ..ياغالي.. حاتم:" مالها؟" الشاب:"..شفتها قبل قبل كده"		

07	قريبة جدا 30:46	عادية أمامية	ثابتة	صورة لجندي يمتطي حصان ويحمل سيف			
08	صدرية 30:47	المجال و الجال المقابل	ثابتة	يحمل حاتم الصورة، و هو يتحدث مع الرجل	حاتم:"..واحدة شبهافي أوضة المأمور الشاب:"..أناعايزه حاتم: "ما أقدرش دي بتاع وزارة الثقافة يعني سين و جيم" الشاب: ".. عندي واحدة زيها .."		
09	صدرية 31:02	المجال و الجال المقابل	ثابتة	يقدم الشاب النقود لحاتم	الشاب:"نشيل دي ونحط دي ولا من شاف		صوت السيارات في الشارع
10	أمريكية31:07	عاديةأمامية	ثابتة	يضع حاتم النقود			صوت سيارات

المتتالية العاشرة : من 32:40 إلى 37:22 دقيقة

شرط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	نوعها و زمنها	زوايا التصوير	حركات الكاميرا	مضمون الصورة	الحوار	الموسيقى الموظفة	المؤثرات الضوضاء
01	صدرية 32:43	المجال و المجال المقابل	ثابتة	إمرأة في القسم تسأل حاتم عن ابنها	المرأة:"يابيه" حاتم: "أمريني ياحاجة" المرأة: "باين أنك طيب حتنصفني.."		
02	صدرية 32:53	المجال والمجال المقابل	ثابتة	//	المرأة:"ابني..يقولوا كانوا في مظاهرة."		
03	قريب 32:59	عادية أمامية	ثابتة	حاتم يستمع للمرأة	المرأة:"وعيال قالوله .. معانا المظاهرة" حاتم: "خلاص"		
04	صدرية	المجال والمجال المقابل	ثابتة	يصرخ حاتم في وجه المرأة	حاتم:" خلاص.. ياوليه"		

05	صدرية 33:08	**المجال** المجال المقابل	ثابتة	أحد العساكر يأتي للتحدث مع حاتم	العسكري:" ..في خناقة تحت"		
06	أمريكية 33:11	عادية أمامية	بانوراما أفقية	ينزل حاتم للزنزانة للتفقد	حاتم:" افتح الباب..		صوت صراخ
07	متوسطة 33 :49	عادية أمامية	ثابتة	حاتم يطلب من احدى المسجونات تقديم النقود له بعد أن أفض خناقة بينهن	حاتم"اطلعي بالفلوس الي عندك"		

المتتالية الحادي عشر: من 34:52 إلى 33: 37دقيقة

شريط الصورة						شريط الصوت		
اللقطة	**نوعها وزمنها**	**زوايا التصوير**	**حركات الكاميرا**	**مضمون الصورة**	**الحوار**	**الموسيقى**	**المؤثرات / الضوضاء**
01	أمريكية 34:52	عادية أمامية	ثابتة	يدخل حاتم برفقة الشاب لمقابلة المأمور في مكتبه	المأمور:"حاتم بقالك زمان مجبتلناش قضايا..أنا قاعد زي خبيتها "		
02	صدرية 34:57	المجال والمجال المقابل	ثابتة	حاتم يتحدث مع المأمور	حاتم:"..قضية تهز شبره.. المأمور"بجد، أوعى يكون سامي عرف.." / حاتم: "ساعدتك إلى تقرر مين يعرف،..." المأمور:عايز أعرف كل حاجة حاتم: "قضية مخدرات....		صوت سيارات من الشارع

03	أمريكية 35:29	المجال والمجال المقابل	ثابتة	حاتم يتحدث مع المأمور	حاتم:"فوزي....المرشد بتاعي في القضية"		
04	صدرية 35:52	المجال والمجال المقابل	ثابتة	حاتم يتحدث مع المأمور	حاتم:"..سامي..قالي أخفي بتوع المظاهرات.رجل بتاع الثلاجة عايز حضرتك تقول مات أزاي و حيموت إمتى عشان أتصرف و أكتب التقرير"		
05	قريبة 35:55	عادية أمامية	ثابتة	المأمور يتحدث	المأمور:"القسم بتاعي لا فيه مظاهرات و لا بلطجية و لا ميتين .."		صوت السياراتفي الشارع
06	صدرية 36:02	المجال والمجال المقابل	ثابتة	//	المأمور:ولو النيابة جات تفتش..الصبح تلاقي القسم بتاعي بيبرق" حاتم: "بيبرق ياباشا"		صوت سيارات في الشارع
07	أمريكية 36:26	عاديةأمامية	ثابتة	أحد المساجين يتحدث مع حاتم	المسجون:" أأمرياباشا		

08	مقربة حتى الخصر 36:46	عادية أمامية	ثابتة	أحد معتقلي المتظاهرات يتحدث مع حاتم	م:"..احنا محبوسين ليه.. حاتم:..فكرتني المعتقل:احنا مابتهددش "		
09	مقربة53: 36	عادية أمامية	ثابتة	//	المعتقل:" البلدفيها قانون " حاتم:قانون هنا في قانون واحد بس قانون حاتم		
10	أمريكية 37:00	عادية أمامية	ثابتة	يشد حاتم المعتقل من قميصه ويواصل حديثه	حاتم:" وقفولي صف .."		
11	مقربةحتى الخصر 37:07	عادية أمامية	بانوراما أفقية	يأخد حاتم المعتقلين خارج الزنزانة	م:"..حتودينا على فين" حاتم: "حوديكم الاستقبال		
12	قريبة جدا 37:11	عادية أمامية	ثابتة	صدر أحد المعتقلين عار يضع عليه أسلاك الكهرباء	المعتقل:"آه"		صوت شرارات الكهرباء

13	جامعة للجزء 37:13	غاطسة	ثابتة	تعديب حاتم ورجال الشرطة لمعتقلي المظاهرات بينماهو يتحدث على الهاتف	**حاتم:**""لازم الحشيش يكون موجود"		/ /
14	قريبة جدا 37:20	عادية أمامية	ثابتة	معتقل عار الصدر يتوجع من التعذيب بأسلاك الكهرباء	المعتقل: "آه"		//
15	مقرب حتى الخصر 37:24	عاديةأمامية	ثابتة	حاتم يعدب المعتقل وهو يواصل حديثه في الهاتف	حاتم:"..أنا عايزها مقفولة بالدبة والمفتاح /المعتقل: "آه"		شرارات الكهرباء
16	مقربةحتى الخصر37:30	عادية أمامية	ثابتة	يتوقف حاتم عن التعديب ليوجه حديثه للمعتقل	حاتم:"خلي القانون.. ينفعك القانون..يا روح أمك"/ المعتقل: "آه"		

المتتالية الثانية عشر: من 37:33 دقيقة إلى 47: 40دقيقة

شريط الصورة						شريط الصوت		
لقطة	**نوعها و زمنها**	**زوايا التصوير**	**حركات الكاميرا**	**مضمون الصورة**	**الحوار**	**الموسيقى**	**المؤثرات/ الضوضاء**
01	**قريبة جدا 37:33**	**تصاعدية**	**بانوراماعمودية**	ساعة حائط تشير للواحدة صباحا			دقات الساعة/ صفير سيارات الشرطة
02	متوسطة 37:35	عادية أمامية	بانوراما أفقية	مجموعة من رجال الشرطة يتأهبون لركوب سيارة الشرطة			صفير سيارات الشرطة

03	صدرية 37:50	عادية أمامية	**ثابتة**	حاتم يقف سور القسم مع الشاب	حاتم:"..القسم فضى..نشوف شغلنا"			//
04	متوسطة 37:55	عادية أمامية	بانوراما أفقية	حاتم والشاب يدخلان مكتب المأمور	حاتم:"يلا خمس دقايق ..بس"			
05	متوسطة 38:12	عادية أمامية	ثابتة	الشاب ينزل اللوحة المعلقة على الحائط	حاتم:"مش حتقدر"			
06	أمريكية38:22	عاديةأمامية	ثابتة	حاتم يصعد لينزل اللوحةبنفسه	الشاب" حاسب حاسب"			
07	أمريكية 38:36	عادية أمامية	ثابتة	يسقط حاتم بينما يحاول الشاب الامساك باللوحة وهو يقبلها				صوت سقوط على الأرض

08	مقربة حتى الخصر 38:38	عاديةأمامية	ثابتة	حاتم يتحدث مع الشاب وهوغاضب	حاتم"..ماسك اللوحةالرجل: "لمأخده..دي مافيزيها.."			
09	صدرية 38:45	عادية أمامية	ثابتة	ينهض حاتم من الأرض ليواصل حديثه مع الشاب	حاتم:""و أنا إلى في زي.."			
10	مقربة حتى الصدر 38:52	عادية أمامية	ثابتة	يخرج الشاب اللوحة المزيفة ليوريها لحاتم	الشاب:"..أنا الي رسمتها" حاتم:"..تحفة" الشاب:"طبعا.			
11	صدرية 38:56	عادية أمامية	ثابتة	يحمل حاتم اللوحة الأصلية مع الشاب	الشاب:"بس مش زي دي..بالراحة.. لتبوزها" حاتم: "أمال حنعمل إيه" الشاب:"..نخرج بها زي ماهي بالبرواز" حاتم:"ماينفعش يا حمار عشان المأمور معلق ..بالبرواز.. كده			

12	صدرية 39:36	عادية أمامية	ثابتة	تمزيق حاتم للوحة الأصلية بسكين	حاتم:"..ما ماعنديش وقت ..أجيب نجار..حتصرف"		
13	قريبة جدا39:39	عادية أمامية	ثابتة	تمزيق اللوحة			صوت التمزيق
14	مقربة حتى الخصر 39:54	عادية أمامية	ثابتة	يقدم حاتم اللوحة الممزقة للشاب	حاتم:".. الزقها..أديني بقية فلوسي.."/الشاب: "شوهت اللوحة.."		
15	مقربة حتى الخصر 40:03	المجال والمجال المقابل	ثابتة	غضب الشاب من تصرف حاتم	الشاب:"...أنت مابتفهمش حاتم: "أنا.. مابفهمش ..، أنا بفهم إلى ماحدش يفهمه ..مش عايزتدفع بقية الفلوس قب ب4 آلاف جنيه" الشاب: "4 آلاف إيه أنت دمرت لوحة بقالها 130 سنة كنت حبيعها بنص مليون "حاتم:..ترميلي 5 وتاخد ..نص مليون.		

المتتالية الثالثة عشر من 40:49 إلى 46:24

شريط الصورة					شريط الصوت		
اللقطة	**نوعها وزمنها**	**زوايا التصوير**	**حركات الكاميرا**	**مضمون الصورة**	**الحوار**	**الموسيقى**	**المؤثرات / الضوضاء**
01	متوسطة 40:49	عادية أمامية	**ثابتة**	المامور ورئيس المباحث واقفين يتحدثان أمام القسم	سامي:"..حاتم" المأمور: "ماله حاتم"		
02	قريبة 40:52	المجال والمجال المقابل	ثابتة	المأمور يتحدث مع رئيس المباحث	سامي:".. وبيفرض على الناس أتوات المأمور: ".. حاتم .. دغري، زي الألف" سامي:".. في الوزارة بلغوني أنه في بلاغات .. ،وجايبين رجلي وسعادتك		

03	متوسطة 41:08	عادية أمامية	**ثابتة**	المأمور يتمشى نحو مدخل القسم	المأمور: " ..جرايدالصبح عامليلي شكر" / سامي: "شكرا يا حكومة"		
04	أمريكية 41:27	عادية أمامية	**ثابتة**	المأموريقدم توجيهات لحاتم بخصوص المعتقلين في الزنزانة	المأمور: " ..مش عايزك تختفي عنهم.. خصوصا الولد إلى في الوسط ..عايزك توضبه" حاتم: "تأمر..		
05	أمريكية 41:39	عادية أمامية	**ثابتة**	توجه سارق اللوحة الموجود داخل الزنوانة للحديث مع المأمور	سارق اللوحة:"باشا ياباشا"		
06	قريبة 41:34	لمجال والمجال المقابل	**ثابتة**	المأمور يتحدث مع حاتم عن سارق اللوحة	حاتم: "هو.. بدل ما يعمل برواز اللوحة .. بوزها" /المأمور: ".. ده عهده بتاع وزارة الثقافة" /حاتم: "..أن عندي نسخة		

07	صدرية 41:55	عادية أمامية	**ثابتة**	سارق اللوحة يتحدث مع المأمور	السارق:"أنا مظلوم ياباشا" المأمور: "انت تخرس ..كنت حتضيع العهده"		

المتتالية الرابعة عشر:09: 42 دقيقة إلى 33: 45دقيقة

شريط الصورة					**شريط الصوت**		
اللقطة	**نوعها و زمنها**	**زوايا التصوير**	**حركات الكاميرا**	**مضمون الصورة**	**الحوار**	**الموسيقى**	**المؤثرات الضوضاء**
01	متوسطة 42:09	غاطسة	ثابتة	مفتش التربية في حصة نور مع الناظرة يتحدث مع التلميذات و يسألهن	المفتش: " You i want to write "your adresse	/	/

02	قريبة 42:27	عادية أمامية	ثابتة	المفتش يوجه سؤاله لنور عن اسمها	WHAT IS YOUR NAME		
03	أمريكية 42 :36	عادية أمامية	بانوراما أفقية	المفتش يتحدث مع الناظرة في رواق المدرسة	المفتش:"أنا بنصحك تشد ..على المدرسين"		ضجيج في الساحة
04	أمريكية 42:41	عادية أمامية	//	المفتش والناظرة يتحدثان بينما ينزلان السلالم	وداد: "والله بنحاول"		صوت حذاء على الأرض
05	أمريكية 42:43	بانوراما أفقية من اليمين إلى اليسار	ثابتة	//	وداد: المناخ مش مساعدنا" المفتش:".. فيروس الفوضى وصل لكل حاجة في البلد أحنا داخلين على سواد"		صوت حذاء على الأرض

06	أمريكية 42:53	عادية أمامية	ثابتة	نور واقفة في مكتب الناظرة تتحدث مع المفتش	نور:.. ما حدش يتعلم اللغات في مدارس الحكومة إلا لو المدرسين أتعلموا"		
07	قريبة 42:57	عادية أمامية	ثابتة	نور تتحدث	نور:"أنا تخرجت .. و أنا ما بعرفش أتكلم .. إنجليزي، .. عشان .. كانوا في مدرسين ما بيعرفوش يتكلموا إنجليزي		
08	صدرية 43:09	المجال و المجال المقابل	ثابتة	نور تتحدث المفتش	نور:" "لما دخلت الجامعة لقيت الأساتذة كل همهم أننا نأخذ عندهم دروس خصوصية..و ما تعلمتش حاجة"		
09	قريبة 43:12	عادية أمامية	ثابتة	نور تتحدث المفتش	نور:"وتخرجت..حماره و معايا بكالوريا"		

10	أمريكية 43:14	عادية أمامية	ثابتة	المفتش يتحدث مع نور	المفتش:".. و أنت ما عملتيش إلى عليك" نور: "...دي أعذار ..		
11	صدرية 44:45	عادية أمامية	ثابتة	حاتم في الشارع يراقب نور وهي تتسوق، و خلف لافتة حمراء مكتوبة بالأبيض "لا لقانون الطوارئ..نعم لتداول السلطة"			صوت سيارات

المتتالية الخامسة عشر: من01: 46دقيقة إلى 33: 47دقيقة

شريط الصورة						شريط الصوت		
اللقطة	نوعها و زمنها	زوايا التصوير	حركات الكاميرا	مضمون الصورة		الحوار	الموسيقى	المؤثرات الضوضاء
01	قريبة جدا 46:22	تصاعدية	بانوراما عمودية من الأسفل للأسفل	لافتة لحملة انتخابيةكتب عليها حمدصباحيٍ النخلة كفاح العمال		/	/	صوت سيارات في الشارع
02	جامعة للجزء 46:25	عادية أمامية	ثابتة	صور لمرشحين انتخابات في الشارع (الإسلام هو الحل، كمال منصور رجل الخدمات،..الخ)		/	/	صوت سيارات في الشارع
03	متوسطة 46:25	عادية أمامية	ثابتة	نور و بهية تتحدثان		بهية:"..تحل كل المشاكل" نور: ..مين الناس دول"	/	//

04	قريبة جدا 46:31	عادية أمامية	ثابتة "بزوم"	لافتة حملة انتخابية "كمال منصور..رجل الخدمات"	/	/	//
05	متوسطة 46:34	عادية أمامية	ثابتة	بهية تدخل مع نور إلى عمارة معلق على مدخل حائطها صورة لملتحي"معتز المغني""أخوكم المحامي..الاسلام هو الحل	بهية"هو ده" نور:"معقولة.. الناظرة بتقول ناس أفاقيين"		//
06	قريبةجدا 46:40	عادية أمامية	ثابتة	"معتز المغنى"	/	/	//

07	صدرية 46:41	عادية أمامية	ثابتة	بهية جالسة في مكتب المحامي تتحدث	الرجل"..احناالحل" بهية:"يعني حتقدروا تخلصونامنه" ا لرجل: "لوساعدتمونا"	/	//
08	صدرية 46:46	عادية أمامية	ثابتة	الرجل يتحدث	:"..وننقدكم وننقد البلد كلها من الفساد والفجور.."	/	/
09	صدرية 47:04	عادية أمامية	ثابتة	الرجل يوجه حديثه لبهية	:"..لومنافسين في الانتخابات أدولك فلوس حلال عليك	/	/
10	أمريكية 47:18	عادية أمامية	ثابتة	مغادرةنور وبهية المكتب	بهية:"متشكرين ياسيدنا		سيارات في الشارع
11	أمريكية 47:23	عادية أمامية	ثابتة	مغادرة بهية ونور بينما تخلع بهية"الخمار" الذي كانت تضعه على رأسها	بهية: "بيقول إيه " / نور: "أنا عارفة بقى"/ بهية: "كان يتكلم بالنحوي .. إيه فسق دي" / نور: "حاجات مش كويسة"		

المتتالية السادسة عشر:من 33: 47 إلى 16: 50دقيقة

شريط الصورة						شريط الصوت		
اللقطة	**نوعها و زمنها**	**زوايا التصوير**	**حركات الكاميرا**	**مضمون الصورة**	**الحوار**	**الموسيقى**	**المؤثرات الضوضاء**	
01	صدرية 47:58	المجال و المجال المقابل	ثابتة	جلوس حاتم مع رجل دين للتحدث معه	حاتم:"عايزك تدعيلي..أتجوز نور.. مش طيقاني.عايز..تعمل حجاب لحبيب..أحسن لو كملت .. حدمرها" /الرجل: ".. ، روح أتوضى وصلي ركعتين و صفي قلبك و أنسى الدجل..قوم .. أذكر الله مع الناس/ حاتم: "ماشي"	/	//	
02	صدرية 50:03	عادية أمامية	ثابتة	بهية تكسر زجاج باب بيت حاتم بينما	بهية:".. آخذ عمره" /حاتم: ".دي جنحة ضرب .. أنا ممكن أجرجرك		تكسير زجاج /	

			هو يخرج للتحدث معها			على القسم .. بس أنا حسامحك.."		صوت الباب
04	صدرية 50:11	عادية أمامية	ثابتة	بهية ونور تتحدثان مع حاتم		بهية:"..انا لايهمني سلطة ولا غير سلطة حتى لو الحكومة كلها واقفة		

المتتالية السابعة عشر من 51:53 إلى 58:41 دقيقة

شريط الصورة						**شريط الصوت**		
اللقطة	**نوعها و زمنها**	**زوايا التصوير**	**حركات الكاميرا**	**مضمون الصورة**	**الحوار**	**الموسيقى**	**المؤثرات الضوضاء**
01	صدرية 52:13	المجال و المجال المقابل	ثابتة	والد خطيبته جالس معه يتحدثان	الوالد:"..كنت بتفرج الرقص في السينما..كنت حموت أجرب... لكن غلابة و لما ربنا أداني..كبرت على الرقص أنتم بقى عندي ميعاد مهم في لجنة السياسات /شريف:"...		

					حنخرج على الوالد:"...اطلع نزلها..جيجي بيرسملها تاتو / شريف:"..مين جيجي ده؟ الوالد: " أنا عارف مش زينا لكن ما تقلقش حيحصل .		
02	صدرية 53:58	عادية أمامية	ثابتة	سيلفيا ترقص مع شاب في ملهى ليلي		موسيقى بإيقاع غربي	
03	متوسطة 55:25	عادية أمامية	ثابتة	شريف ينزل لحلبة الرقص ليوقف خطيبته		موسيقى بإيقاع غربي	
04	صدرية 55:30	المجال والمجال المقابل	ثابتة	شريف وسيلفيا يقفان بجانب البار يتحدثان	شريف:"..الي بتعمليه" سيلفيا: "...في إيه"	موسيقى غربية	
05	قريبة 55:31	عادية أمامية	ثابتة	//	شريف:" ..نسيت انك حامل"	//	

06	قريبة 55:36	عادية أمامية	ثابتة	//	سيلفيا:"..وخلصني من الجنين" شريف:"يعني ايه؟		
07	قريبة55:43	عادية أمامية	ثابتة	شريف ينظر لسيلفيا و هو حزين	شريف: "بح"	/	/
08	صدرية 56:22	عادية أمامية	ثابتة	شريف يقود سيارته في الشارع	/	إيقاع قوي	صوت الفرامل
09	صدرية 58:04	عادية أمامية	ثابتة	شريف يتحدث مع والدته	شريف:"..طول عمرك بتعامليني غلط و شيفاني شبه لواحد ثاني"	**موسيقى** حزينة بإيقاع متوسط	
10	صدرية 58:08	عادية أمامية	بانوراما أفقية	يحمل صورة والده، و هو يتحدث مع أمه	شريف:"...أنا صحيح شبهه بس هو بني آدم و أنا بني آدم ثاني، هو في زمن و أنا في زمن ..."	موسيقى حزينة بإيقاع متوسط	
11	صدرية 58:16	عادية أمامية	ثابتة	وداد تنظرلشريف و هو يتحدث	شريف:"أنا عشت معاك 29 سنة .."	موسيقى حزينة بإيقاع متوسط	

المتتالية الثامنة عشر من 59:09 إلى 01:01:30 دقيقة

شريط الصورة						شريط الصوت		
اللقطة	**نوعها و زمنها**	**زوايا التصوير**	**حركات الكاميرا**	**مضمون الصورة**	**الحوار**	**الموسيقى**	**المؤثرات الضوضاء**
01	قريبة 01:00:07	عادية أمامية	ثابتة	صورة للعذراء في كنيسة	/	/	دقات الكنيسة
02	متوسطة 01:00:16	تصاعدية	ثابتة	قس يصلي يقف أمام الصليب و يصلي		إيقاع متوسط	/

03	متوسطة01:00:30	عادية أمامية	ثابتة	حاتم يتحدث مع القس	حاتم:"يا أبونا		
04	مقربة 01:00:32	المجال و المجال المقابل	ثابتة	القس وحاتم يتحدثان	حاتم:..أنا أول مرةأدخل كنيسة أنا مسلم القس:"مرحبابك" ..أي خدمة/حاتم:"..عايزحضرتك تعملي حجاب محبة عايز نور تحبني ..عايزها لي لوحدي القس:" ..أنا مش بتوع الحاجات دي ..لكن أوعدك اصلي لك"		
05	صدرية 01:00:56	المجال والمجال المقابل		//	حاتم:"...الموضوع مايستحملش تأخير"/ القس: " طلبك مش عندي		
06	متوسطة 01:01:06	عادية أمامية	ثابتة	يخرج حاتم من الكنيسة منزعجا من القس	حاتم: " مافيش احتفالات السنة دي"		صوت ضربات حذاء على الأرض

07	متوسطة 01:01:10	عادية أمامية	ثابتة	//	حاتم:"..ولاترانيم ولا بخور.."		
08	أمريكية 01:01:12	عادية أمامية	ثابتة	//	حاتم:" مافيش مواكب في الشارع ممنوع التجمع.."		
09	صدرية 01:01:16	عادية أمامية	ثابتة	//	حاتم: ".. قانون الطوارئ"		
10	متوسطة 01:01:28	عادية أمامية	ثابتة	//	حاتم:".. لحد ما نور تحب حاتم"		صدى صوت

المتتالية التاسعة عشر من 01:01:49 :

شريط الصورة						شريط الصوت		
اللقطة	**نوعها و زمنها**	**زوايا التصوير**	**حركات الكاميرا**	**مضمون الصورة**	**الحوار**	**الموسيقى**	**المؤثرات الضوضاء**
01	متوسطة 01:02:02	عادية أمامية	ثابتة	حاتم يطلب من مساعده خلع ثيابه في السطح	حاتم:"اقلع هدومك يا وله"		
02	صدرية 01:02:04	عادية أمامية	ثابتة	الشاب يخلع ثيابه	حاتم:" يلا....اقلع البنطلون"		
03	متوسطة 01:02:19	عادية أمامية	ثابتة	حاتم يطلب من مساعده مسح الأرضية وهو عار	حاتم:"عايز تمسح لي السطح ده كلو،.. "		صوت الماء على الأرض

04	صدرية 01:02:23	عادية أمامية	ثابتة	حبيبة المساعد تنظر لحاتم وهو يناديها	حاتم:" أتفرجي..وهو بيجري في جثته		

المتتالية العشرون من58: 06: 01دقيقة إلى 45: 09: 01 دقيقة

شريط الصورة					**شريط الصوت**		
اللقطة	**نوعها و زمنها**	**زوايا التصوير**	**حركات الكاميرا**	**مضمون الصورة**	**الحوار**	**الموسيقى**	**المؤثرات الضوضاء**
01	أمريكية 10:06:58	عادية أمامية	بانوراما أفقية	تـوجه نور لبيت الناظرة للاطمئنان عليها	/	/	/
02	جامعة للجزء 01:07:38	عادية أمامية	ثابتة	شريف في مكتبه يستجوب في متهم وهو يسعل	المتهم: "أح أح"		

03	صدرية 01:07:40	المجال و المجال المقابل	ثابتة	شريف ينتبه لحالة المتهم	شريف: " ما أنت عيان يا ابني..."		
04	جامعة للجزء 01:07:44	**عادية أمامية**	**ثابتة**	المتهم يتحدث مع شريف و هو يسعل	المتهم:" العيه مش مشكلة. المشكلةأني حتحبس و أنا مسؤول عن.. أم و3 بنات		
05	صدرية 01:08:14	لمجال و المجال المقابل	ثابتة	شريف يستجوب المتهم	شريف:"والى خايف من السجن يزور أوراق رسمية؟" المتهم:".. بكالوريوس علوم من 7 سنين و أنا عاطل"		
06	صدرية 01:08:22	المجال و المجال المقابل	ثابتة	المتهم يتحدث	المتهم: "كان لازم أزور في الشهادة علشان يبقى عندي مرتب .. أصرف بيه على أمي و إخوتي"		

07	صدرية 01:08:28	عادية أمامية	ثابتة	شريف و يملي على الكاتب	شريف " يعرض المتهم على أخصائي الأمراض الصدرية للمستشفى..ثم يعرض علينا"		
08	مقربة 01:08:35	عادية أمامية	بانوراما أفقية	//	شريف:".. بعد ثماله للشفاء لاستكمال التحقيقات.."		صوت ضربات حذاء على الارض

المتتالية الحادي و العشرون من 01:09:57 إلى18: 13: 1 دقيقة

شريط الصورة					**شريط الصوت**		
اللقطة	**نوعها و زمنها**	**زوايا التصوير**	**حركات التصوير**	**مضمون الصورة**	**الحوار**	**الموسيقى**	**المؤثرات الضوضاء**
01	صدرية 01:09:57	المجال و المجال المقابل	ثابتة	نور تتحدث مع شريف على طاولة الأكل(العشاء) و هي تحمل حمام محشي و تأكله بيدها	نور:"عارفين أنك ابن زوات، بس الحمام ما بتاكلش غير		أغنية لعبد الوهاب من الأسطوانات

02	جامعة للجزء 01:12:14	المجال و المجال المقابل	ثابتة	وداد وشريف ينزلان من السيارة عند رؤيتهما لحاتم يحاول اعتراض طريق نور أمام المدرسة	حاتم"دي جارتي شريف: "احترم بدلتك إلى أنت لابسها بدل ما قلعهالك"		صوت سيارات في الشارع
03	مقربة 01:12:17	المجال و المجال المقابل	ثابتة		حاتم:"تقلعها لمين.. اطلع ببطاقتك" / وداد:"بطاقة إيه ياجربوع"/ حاتم:"احترمي نفسك يا وليه		صوت سيارات في الشارع
04	الجزء الصغير 01:12:23	المجال و المجال المقابل	ثابتة	شريف يتعارك مع حاتم	شريف:"هي مين إلى تحترم نفسها يازباله" حاتم: ....ما أنت إلى ضيعت نفسك"		صوت سيارات في الشارع
05	صدرية 01:12:28	عادية أمامية	ثابتة	حاتم يخرج المسدس لشريف	وداد تصرخ:" "شريف...		صوت سيارات في الشارع

06	صدرية 01:12:33	عادية أمامية	ثابتة	يتسم حاتم في مكانه وينزل مسدسه	نور:"..ده وكيل نيابة" وداد: ".... اركب العربية .."		صوت سيارات في الشارع
07	صدرية 01:12:52	المجال و المجال المقابل	ثابتة	حاتم يقف أمام شريف في مكتبه في النيابة	شريف:".... و تعهد بعدم التعرض و إلا يقع تحت المساءلة القانونية"		
08	مقربة 01:12:55	عادية أمامية	ثابتة	شريف يطلب من حاتم الامضاء على التعهد	تفضل امضي		صوت رنة هاتف
09	أمريكية 01:13:12	عادية أمامية	بانوراما أفقية	حاتم يدخل الزنزانة و يباشر بضرب المعتقلين على الحائط و هم عراة الصدور و يصرخون	حاتم: "... يا ولاد الكلب..." المعتقلين: "آه..آه.."	إيقاع قوي جدا	صوت السوط

المتتالية الثانية و العشرون من 01:19:37 إلى 01:22:32 دقيقة

شريط الصورة						شريط الصوت		
اللقطة	نوعها و زمنها	زوايا التصوير	حركات الكاميرا	مضمون الصورة	الحوار	الموسيقى	المؤثرات الضوضاء
01	قريبة 01:19:37	المجال و المجال المقابل	ثابتة	حاتم جالس مع إحدى المسجونات	المسجونة:".. تخرجني الليلة "/ حاتم:.. عليك قضية...ده إحنا قابشينك في أكبر مهالبيه في البلد"/مس: "خرجني ..و حقضي معاك الليلة ...." /حاتم: "ماينفعش ضد القانون، و أنا عمري ما أتمسك علي		
02	أمريكية 01:20:13	عادية أمامية	بانوراما أفقية	المسجونة و حاتم في الشارع	/	/	/

المتتالية الثالثة و العشرون من 01:22:45 إلى 01:28:43 دقيقة

شريط الصورة					شريط الصوت		
اللقطة	نوعها و زمنها	زوايا التصوير	حركات التصوير	مضمون الصورة	الحوار	الموسيقى	المؤثرات الضوضاء
01	مقربة 01:22:45	عادية أمامية	ثابتة	بهية تلون بيض ، و هي تغني في المطبخ	بهية:" في يوم شم النسيم .."		
02	صدرية 01:22:52	المجال و المجال المقابل	ثابتة	نور تدخل على والدتها للمطبخ، و تتحدث معها	نور:"..ياست بهية" بهية: " .. إيه الأناقة دي رايحة فين" نور:" اشتري ملوحه" بهية: "و الملوحة محتاجة الشياكة.....		

03	جامعة للجزء 01:23:15	عادية أمامية	ثابتة	منظر لمدينة ملاهي تضج بالناس		صوت موسيقى	
04	جامعة للجزء 01:23:20	عادية أمامية	بانوراما أفقية	مركب على النيل على متنه الكثير من الناس		صوت موسيقى	
05	جامعة للجزء 01:23:23	عادية أمامية	ثابتة	منظرلحديقة والاطفال يلعبون		صوت موسيقى	
07	جامعة للجزء 01:23:35	عادية أمامية	بانوراما أفقية	مجموعة من الناس تسبح في النيل		صوت موسيقى	
08	مقربة 01:23:55	المجال و المجال المقابل	ثابتة	نور الواقفة في الدكان لتشتري،بينما تتوجه نحوها صديقتها سالي لتحدث معها	سالي : "حاتم بعشق فرش الخضار بتاع أبوي و حبسه، حيخرجه إلا ما تروحله أنت" نور: "أروحله فين .."		صوت الباعة في الشارع

09	صدرية 01:24:19	المجال و المجال المقابل	ثابتة	نور تتحدث مع حاتم	نور:" و تتشطر على .. غلبانة، . حتفرج عن أبو سالي		صوت الناس في الشارع
10	صدرية 01:25:36	عادية أمامية	ثابتة	نور تجلس مع حاتم في مطعم في مطعم يطل على النيل و هو يتحدث معها	حاتم:.... أمي سابتني و أنا عمري سنتين و تجوزت بعد ما أبوي مات مع عم كلب سرقني و..، عشت.. من بيت لبيت عند خالتي الأكل بمواعيده"	موسيقى حزينة	صوت محركات المراكب، و العصافير
11	قريبة 01:25:59	عادية أمامية	ثابتة	حاتم يحكي لنور عن طفولته	حاتم:"..عمتي الحمام بإذن، و عند عمي..الضرب ..عشت ..جعان ..عيل عمرو سنتين ..	موسيقى حزينة	
12	قريبة 01:26:22	عادية أمامية	ثابتة	حاتم يتحدث	حاتم:"...خرجت و رثت بدلة أبوي..أمين شرطة زيه"	موسيقى حزينة	صوت عصافير

13	قريبة 01:26:29	عادية أمامية	ثابتة	حاتم يتحدث	حاتم:"بس .. جدع أي حد يوقع في مشكلة بحلهاله		صوت عصافير
14	قريبة 01:26:30	عادية أمامية	ثابتة	نور تتحدث مع حاتم	نور:"ماأنت تقبض ثمن الخدمات دي رشاوي و عموما دي حياتك ..."		صوت عصافير
15	مقربة 01:27:01	لمجال و المجال المقابل	ثابتة	//	نور:"..ابعد .. عن صحابي"		//

المتتالية الرابعة و العشرين من 01:28:53 إلى 01:32:00

شريط الصورة						شريط الصوت		
اللقطة	نوعها و زمنها	زوايا التصوير	حركات الكاميرا	مضمون الصورة	الحوار	الموسيقى	المؤثرات الضوضاء
01	قريبة 01:29:04	المجال والمجال المقابل	ثابتة	نور تتحدث مع حاتم	نور:"متشكرين.. حاتم:"طب تعال خذيه، أنا جبتوا	/	سيارات في الشارع
02	متوسطة 01:29:33	عادية أمامية	ثابتة	حاتم يخذر نور بوضع قماشه على فمها	نور: "آه.."	موسيقى بإيقاع قوي جدا	/
03	متوسطة 01:29:53	عادية أمامية	ثابتة	يحمل نور على ظهره ويتجه نحو مركب طلب من احدهم تجهيزها	"حاضر ياباشا"	موسيقى بإيقاع قوي جدا	/

04	جامعة للجزء 01:31:02	عادية أمامية	ثابتة	المركب يتحرك بعيدا عن المرسى في النيل	/	إيقاع قوي جدا	/
05	صدرية 01:33:40	عادية أمامية	ثابتة	نور وحاتم ينزلان من المركب	حاتم:"..وصلنا نور: "مش هو ده المرسى"	إيقاع قوي	/
06	جامعة للجزء 01:33:46	عادية أمامية	بانوراما أفقية	منظر لكوخ مهجور	حاتم:"...نريح ..حتى يجيب عربيه"	إيقاع قوي	
07	أمريكية 01:33:55	عادية أمامية	ثابتة	نور تحاول الهروب ليمسكها حاتم	نور: "لأ..." حاتم: "أهدي"	إيقاع قوي	
08	أمريكية 01:34:04	المجال و المجال المقابل	ثابتة	يقف حاتم للتحدث إلى نور من بعدها أدخلها لحظيرة فيها غنم	حاتم:".. نخلص موضوعنا النهاره.." نور:".. أنت مجنون" حاتم:"أيوة.. بيكي..ماينفعش ..معاك غير إني أزرع جواك ناري	إيقاع قوي	
09	**صدر**ية 01:34:31	عادية أمامية	ثابتة	حاتم يتحدث مع نور	حاتم:"أجيب منك عيل ..اعمله وزير، باشا"	إيقاع قوي	

10	مقربة 01:34:41	عادية أمامية	ثابتة	يهجم حاتم على نوربينما تحاول إبعاده	نور:" "ابعد عني ...آه"	قوي جدا	
11	مقربة 01:34:44	**غاطسة**	ثابتة	يوقع حاتم نور عالارض لينقض عليها		قوي جدا	
12	صدرية01:34:49	عادية أمامية	ثابتة	نور في المستشفى هي تلد	نور: "آه"	قوي جدا	
13	مقربة 01:34:54	عادية أمامية	ثابتة	نور تحمل طفل في المستشفى بينما يجلس حاتم بجانبها		قوي جدا	
14	مقربة 01:35:10	عادية أمامية	ثابتة	تضرب نور حاتم على راسه		قوي جدا	
15	صدرية 01:35:25	عادية أمامية	ثابتة	ينقض حاتم على نور و ممسكا إياها من شعرها و هي على الأرض	حاتم: "زودتيها أوي"	قوي جدا	

المتتالية الخامسة و العشرين من 01:36:35 إلى 01:39:53 دقيقة

شريط الصورة						شريط الصوت		
اللقطة	نوعها و زمنها	زوايا التصوير	حركات الكاميرا	مضمون الصورة	الحوار	الموسيقى	المؤثرات الضوضاء
01	متوسطة 01:36:51	عادية أمامية	ثابتة	نور تخرج من باب الحظيرة ممسكة بثيابها الممزقة		موسيقى حزينة	
02	مقربة 01:36:57	عادية أمامية	ثابتة	تتجه نور نحو المرسى		//	
03	قريبة 01:37:04	عادية أمامية	ثابتة	نور تبكي و هي تشاور للمركب		حزينة	صوت مياه
04	متوسطة 01:37:21	عادية أمامية	ثابتة	تتجه نحو المركب		حزينة	

05	أمريكية 01:37:59	عادية أمامية	ثابتة	نور تدخل مسرعة إلى بيتها، لتغلق الباب و تقف خلفه			صوت حذاء على الأرض / صوت غلق الباب
06	أمريكية 01:38:01	عادية أمامية	ثابتة	شريف واقف ينظر لنور			
07	قريبة 01:38:04	عادية أمامية	بانورما عمودية من الأعلى إلى الأسفل	تحاول نور تغطية نفسهاوثيابها الممزقة			
08	صدرية 01:38:18	عادية أمامية	ثابتة	وداد وسالي وبهية مصدومات من منظر نور		موسيقى حزينة بإيقاع قوي	
09	قريبة01:38:23	عادية أمامية	ثابتة	بهية تبكي		//	
10	متوسط 01:38:43	عادية أمامية	بانوراما أفقية	وداد وبهية مع نور في عيادة للكشف على نور		إيقاع متوسط	
11	مقربة 01:38:52	عادية أمامية	ثابتة	الطبيب الشرعي يملي على رجل جالس أمامه	الطبيب:" "بعد الكشف على المجني عليها تبين		

12	صدرية 01:38:57	عادية أمامية	ثابتة	وداد وبهية مع نور في العيادة	الطبيب:.. إنها تعاني من نزيف داخلي حاد، بسبب انتهاك عنيف في جهازها التناسلي"		
13	صدرية01:39:09	عادية أمامية	ثابتة	شريف يستجوب في حاتم	حاتم:"دي شهادة تثبت أني كنت في مأمورية.."		
14	مقربة 01:39:17	عادية أمامية	ثابتة	شريف يملي المحضر	شريف:"يستدعي كل من رئيس مباحث ..، و مأمور.. لأخذ أقوالهما في الشهادة المقدمة من المتهم"		
15	صدرية 01:39:25	عادية أمامية	ثابتة	شريف يستجوب في سامي	سامي: "..هو كان معايا في مأمورية .."		
16	أمريكية 01:39:30	عادية أمامية	ثابتة	سامي و المأمور يستجوبهما شريف	المأمور:".. شايفهم بنفسي هما خارجين و .. داخلين ..		

17	صدرية 01:39:40	عادية أمامية	ثابتة	شريف يملي المحضر	شريف:" "يخلي سبيل المتهم بضمان وظيفته		
18	صدرية 01:39:53	عادية أمامية	ثابتة	شريف جالس مطأطىء رأسه			

المتتالية السادسة و العشرون من 01:39:53 إلى 01:43:36 دقيقة

شريط الصورة					**شريط الصوت**		
اللقطة	**نوعها و زمنها**	**زوايا التصوير**	**حركات الكاميرا**	**مضمون الصورة**	**الحوار**	**الموسيقى**	**المؤثرات الضوضاء**
01	قريبة 01:41:29	عادية أمامية	ثابتة	نور تحاول التعرف على شريك حاتم في اختطافها وسط طابور من ربان المراكب			صوت عصافير

02	صدرية 01:41:49	عادية أمامية	ثابتة	يتوجه شريف نحو الربان ليريهم صورة المجرم	شريف:"حد يعرف الواد ده" الرجال:"لا يا باشا"		صوت اللقالق
03	أمريكية 01:42:26	عادية أمامية	ثابتة	المأمور يتوجه للحديث مع شريف	المامور:".. بس اسمحلي..تاعب نفسك على الفاضي "		صوت سيارات
04	صدرية 01:42:32	عادية أمامية	بانوراما أفقية	شريف يتوجه مع نور مجددا نحو وحدة الكمبيوتر	الشرطي:"..كل المجرمين و المسجلين موجودين على الكمبيوتر.."		/
05	قريبة 01:42:46	عادية أمامية	ثابتة	صور لمجموعة من المجرمين على الكمبيوتر ومعلوماتهم الشخصية و الأحكام الصادرة			صورة لوحة المفاتيح
06	متوسطة 01:42:52	تصاعدية	ثابتة	حاتم ينزل نحو الزنزانة مسرعا و هو يلتفت خلفه			صوت حذاء على الأرض

07	مقربة 01:43:01	عادية أمامية	ثابتة	يدخل ينادي على أحدهم	حاتم:"تعال يلا"			
08	أمريكية 01:43:05	عادية أمامية	ثابتة	يتوجه سارق اللوحة للتحدث مع حاتم	السارق:" سامحني.. أنا اتبهدلت أوي" حاتم:"يلا غور .. إفراج"			
09	متوسطة 01:43:16	عادية أمامية	بانوراما أفقية	يخرج من الزنزانة و خلفه المساجين	حاتم:"ورايا.."		صوت ضربات حذاء على الأرض	
10	متوسطة 01:43:19	عادية أمامية	ثابتة	يطلب من أحد السجانين فتح باب زنزانة ثانية	حاتم:"افتح الباب" السجان:"حاضر يا فندم"			
11	صدرية 01:42:31	عادية أمامية	ثابتة	يدخل المساجين الى الزنزانة بينما حاتم يضربهم	"يلا .... و نزل البطانية"		صوت فتح الباب	

المشاهد السابعة و العشرون 01:43:44 إلى 01:47:55 دقيقة

شريط الصورة						شريط الصوت		
اللقطة	نوعها و زمنها	زوايا التصوير	حركات الكاميرا	مضمون الصورة	الحوار	الموسيقى	المؤثرات الضوضاء
01	مقربة 01:43:44	عادية أمامية	ثابتة	نور وشريف يشاوران على صورة المجرم	شريف و نور:"هو ده"		
02	جامعة للجزء 01:43:45	عادية أمامية	بانوراما أفقية	شريف يقتحم بوابة القسم بسيارته ويفتحها			صوت فرامل السيارة
03	أمريكية 01:44:26	عادية أمامية	ثابتة	شريف ونور يدخلان مكتب سامي	شريف:"أنت و المأمور بتكذبوا علي.."	/	/

04	صدرية 01:44:34	عادية أمامية	ثابتة	سامي يتحدث مع شريف	سامي:""صدقني .. ولا أحلفك على المصحف"/ شريف:"ما أنت حلفتلي .."			
05	أمريكية 01:44:58	عادية أمامية	ثابتة	المأمور يتحدث مع شريف المأمور	المامور:"في ايه.."/شريف:" يفتحلي الحجز.. / لمأمور:"عايز تنزل الحجز.. ماشي..			
06	صدرية 01:45:36	عادية أمامية	بانوراما أفقية	نورتحاول التعرف على المساجين الواقفين أمامها		إيقاع قوي		
07	متوسطة 01:46:10	عادية أمامية	ثابتة	يغادر شريف ونور وسامي والمأمور الزنزانة	سامي:" فتشت و مالقيش حاجة كان إيه لازمتها نهجم عالقسم ..." شريف:"أتكلم بأدب" شريف:"أنامؤدب			
08	مقربة 01:46:18	عادية أمامية	ثابتة	شريف يتشاجر مع سامي بينما يتدخل المأمور لفض النزاع	المأمور:".. أهده شوية" سامي:"طب خلصنا على كده..			

المشاهد الثامنة و العشرون: من51: 46: 01دقيقة إلى 54: 47: 01دقيقة

شريط الصورة							شريط الصوت		
اللقطة	**نوعها وزمنها**	**زوايا التصوير**	**حركات الكاميرا**	**مضمون الصورة**	**الحوار**	**الموسيقى**	**المؤثرات الضوضاء**		
01	جامعة للجزء 01:46:51	غاطسة	ثابتة	الجيران في الشارع يلتفتون حول بهية بينما امرأة تنادي الناس	احدى الجارات:"..ألحقونا يا ناس يا رجالة الحتة"	إيقاع قوي جدا			
02	جامعة للجزء 01:47:12	غاطسة	ثابتة	الناس في الحارة يلتفون حول بهية، و هي تتحدث معهم		ايقاع قوي جدا			
03	جامعة للجزء 01:47:43	عادية أمامية	ثابتة	ناس يهتفون في الشارع		//			

04	جامعة للجزء 01:47:47	عادية أمامية	ثابتة	رجال الشرطة أمام أسوار القسم لينقض عليهم شباب بالضرب		إيقاع قوي جدا	
05	مقربة 01:47:54	عادية أمامية	ثابتة	يرمي الشاب تلك الحجارة		إيقاع قوي جدا	

المتتالية التاسعة و العشرون:من55: 47: 01دقيقة إلى 05: 53: 01 دقيقة

شريط الصورة					**شريط الصوت**		
اللقطة	**نوعها و زمنها**	**زوايا التصوير**	**حركات الكاميرا**	**مضمون الصورة**	**الحوار**	**الموسيقى**	**المؤثرات الضوضاء**
01	أمريكية 01:47:55	عادية أمامية	ثابتة	سامي و المأمور جالسان في المكتب ليتفاجأ بالحجارة		إيقاع قوي جدا	تكسير الزجاج

02	صدرية 01:48:33	عادية أمامية	ثابتة	المأمور واقف مع سامي متفاجئين من الناس المتظاهرة	المأمور:"إيه ده كله" سامي:"دول كثير .. شكلهم هاجمين على القسم"	/	هتاف الجماهير
03	متوسطة 01:48:41	عادية أمامية	ثابتة	بهية ووداد وسط سكان الحارة يهتفون بينماتحاول الشرطة ردعهم	لجماهير:".. سيبوا خواتنا المحبوسين"	إيقاع قوي	
04	01:49:00 جامعة للجزء	غاطسة	ثابتة	تقتحم الجماهير بوابة القسم بينما تحاول الشرطة منعهم	الجماهير:".. سيبوا خواتنا المحبوسين"	إيقاع قوي	
05	جامعة للجزء 01:49:07	عادية أمامية	ثابتة	رجال الشرطة يحاولون منع الجماهير القادمة	الجماهير:".. سيبوا خواتنا المحبوسين"	إيقاع قوي جدا	
06	متوسطة 01:49:10	عادية أمامية	ثابتة	بهية تقتحم مع تلك الجماهير محاولة الدخول للقسم		إيقاع قوي	

07	01:49:11 متوسطة	عادية أمامية	ثابتة	رجال الشرطة يغلقون الباب ا	"اجري..بسرعة أتحرك"	إيقاع قوي	
08	الجامعة ل01:49:34لجزء	عادية أمامية		تقتحم الجماهير وتكسر باب القسم ليدخلوا	/		/
09	جامعة للجزء 01:49:36	غاطسة	ثابتة	تحاول الشرطة منعهم ليطلق أحدهم عيار ناري	/	/	صوت طلقات نارية
10	قريبة 01:49:45	عادية أمامية	ثابتة	بهية تصرخ في وجه رجال الشرطة	بهية:"جايين نعمل محضر ضد حاتم		
11	قريبة 01:49:46	عادية أمامية	ثابتة	والدة أحد المساجين تتحدث و معهاأمام	الأم:"ابني محبوس عندكم ظلم" الإمام:" حاتم عامل القسم مقبره		هتاف الجماهير
12	صدرية 01:49:52	عادية أمامية	ثابتة	المأمور وسامي وشريف واقفون ينصتون للجماهير	أحدهم:" يا حضرة المأمور إلى يحصل مايرضيش ربنا" رجل آخر :"هو فين هاتهولي		

13	صدرية 01:50:04	المجال و المجال المقابل	ثابتة	المأمور وسامي يتحدثان مع شريف	سامي:"أنت رايح فين ثاني" المأمور:"أنت هيجت الناس علينا" سامي:"... أحب فهمك قانون الطوارئ يطبق عالكل"			
14	صدرية 01:50:17	عادية أمامية	ثابتة	شريف يتحدث مع سامي والمأمور	شريف:"عايز أنزل الحجز"			
15	امريكية 01:50:40	عادية امامية	ثابتة	شريف ونور يتوجان نحو الزنزانة برفقة المأمور وسامي				
16	مقربة 01:50:43	عادية أمامية	ثابتة	شريف يبعد بطانية موضوعة على باب زنزانة				هتاف الناس
17	أمريكية 01:50:52	عادية أمامية	ثابتة	يطلب شريفمن السجان فتح الباب بينما هو واقف لا يتحرك	شريف:"افتح الباب..بقولك افتح الباب"			

18	مقربة 01:51:02	المجال و المجال المقابل	ثابتة	يحمل شريف المسدس ويوجهه نحو سامي طالبا منه فتح الباب ثم عيار ناري	شريف:"افتح الباب.. الثالثة حتبقى في قلبك لو مافتحتش بلطجة ببلطجه و حتفتح الباب"		صوت عيار ناري
19	مقربة	للمجال و المجال المقابل	ثابتة	يتدخل المأمور للتحدث مع شريف	سامي:"...حشتكيك للنائب العام" المأمور:"إلى يحصل ده مش قانوني ..."		
20	قريبة 01:51:18	المجال و المجال المقابل	ثابتة	شريف يرد على المأمور	شريف:"لما تتستروا على مجرمين ده إلي قانوني و لما تحبسوا ناس النيابة أفرجت عنهم ده إلي قانوني و لما ما تتشطروش غير على الغلابة و سايبين كبارات ينهبوا في البلاد"		
21	أمريكية 01:51:25	عادية أمامية	ثابتة	شريف يتحدث مع المأمور	شريف:..هو ده إلي قانوني" المأمور:"... الأوضة دي مقفولة .. سنين .." شريف: ماشي.."		

22	صدرية 01:51:33	عادية أمامية	ثابتة	شريف يوجه مسدسه نحو قفل الزنزانة ليفتحها	شريف:"تبقى البلطة هي الحل"		
23	قريبة جدا 01:51:35	عادية أمامية	ثابتة	قفل الباب يفتح	صوت المساجين: ها ها"		طلق ناري
24	01:51:46 صدرية	عادية أمامية	ثابتة	يدخل شريف الزنزانة بينما يهتف المساجين	المساجين:""عمر القهر ماغير فكره ابني سور السجن و علي بكره.."		
25	مقربة 01:52:24	عادية أمامية	ثابتة	شريف يحاول إبعاد نور عن المجرم الذي تنهال عليه بالضرب	نورياولاد الكلب" شريف:"تعال" نور:"ده الحيوان"		
26	أمريكية 01:42:30	عادية أمامية	ثابتة	شريف يمسك المسجون ويريه للمأمور	شريف:"ده ايه.. حضرة الضابط ولاجوز أمك"		
27	قريبة 01:52:34	المجال و المجال المقابل	ثابتة	المأمور يطأطىء رأسه ليحمل جهازالارسال	المأمور:""على جميع الضباط و الأمناء القبض على حاتم ...		
28	قريبة 01:52:40	عادية أمامية	ثابتة	حاتم يحمل جهاز الإرسال			

29	صدرية 01:52:55	المجال و المجال المقابل	ثابتة	المأمور يتحدث في الهاتف	المأمور"أنا و أنت توقفنا عن العمل و تحولنا لتحقيق.."		
30	جامعة للجزء 01:53:04	عادية أمامية	ثابتة	يتوجه المساجين مسرعين نحو باب القسم بعدما تم إطلاق سراحهم			

المتتالية الثلاثون :من 38: 53: 01دقيقة إلى 09: 57: 01 دقيقة

شريط الصورة					**شريط الصوت**		
اللقطة	**نوعها و زمنها**	**زوايا التصوير**	**حركات الكاميرا**	**مضمون الصورة**	**الحوار**	**الموسيقى**	**المؤثرات الضوضاء**
01	الجزء الصغير 01:53:38	عادية أمامية	بانوراما أفقية	حاتم يركض والعساكر خلفه		إيقاع قوي جدا	

02	جامعة للجزء 01:53:53	عادية أمامية	ثابتة	يركض الناس في الشارع للإمساك بحاتم	امسكوه	إيقاع قوي جدا	/
03	مقربة 01:54:10	المجال والمجال المقابل	ثابتة	فتاة تنادي على أحد العساكر	الفتاة:"هو في ايه الشرطي:"حاتم مطلوب القبض عليه"	/	/
04	صدرية 01:54:12	عادية أمامية	ثابتة	الفتاة تزغرد	الفتاة:"لولي."	/	/
05	جامعة للجزء 01:54:23	عادية أمامية	ثابتة	مجموعة من الناس خارج القسم واقفة	"امسكوا حاتم امسكوه"	/	/

06	جامعة للجزء 01:54:26	عادية أمامية	ثابتة	يتوجه شريف و المأمور خارج القسم	المأمور:"أوعى أنت و هو أوعى"	/	/
07	متوسطة 01:54:31	عادية أمامية	ثابتة	الناس تلاحق حاتم في الشارع	/	إيقاع قوي	/
08	الجزء الصغير 01:54:39	غاطسة	ثابتة	تلتف الناس حول حاتم وتنهال عليه بالضرب	/	إيقاع قوي	/
09	جامعة للجزء 01:54:44	عادية أمامية	بانوراما أفقية	يتدخل سامي لابعاد عن حاتم، و هو يصوب مسدسه نحو الأعلى	سامي:"أوعى.."	إيقاع قوي	/
10	جامعة للجزء 01:54:57	عادية أمامية	بانوراما أفقية	يتوجهون بحاتم نحو القسم	/	/	صوت طلقات نارية و صراخ

11	صدرية 01:55:25	عادية أمامية	ثابتة	يصوب حاتم مسدسه نحو شريف		ايقاع قوي جدا	/
12	مقربة 01:55:28	عادية أمامية	ثابتة	يسقط شريف أرضا هو مصاب في كتفه	شريف:"آه" صراخ:"لا..."	/	صوت طلق ناري
13	الجزء الصغير	عادية أمامية	ثابتة	يتجه المأمور و سامي نحو حاتم الذي يهددهما بمسدسه	حاتم:"ارجع لورى" المأمور:"حاتم.. إحنابنحبك"	/	/
14	صدرية 01:56:02	عادية أمامية	ثابتة	يقف شريف لتسنده أمه و نور		حزينة	
15	قريبة 01:56:05	عادية أمامية	ثابتة	يوجه حاتم مسدسه نحو نفسه ليطلق النار	/	حزينة	عيار ناري

16	قريبة 01:56:23	عادية أمامية	ثابتة	يسقط حاتم على الأرض و هو يلفظ أنفاسه		//	/
17	صدرية 01:56:29	غاطسة	ثابتة	يحاول حاتم الحديث مع المامور	حاتم:"قول لنور تسامحني"	حزينة	/
18	قريبة 01:56:37	المجال و المجال المقابل	ثابتة	المأمور يتحدث مع حاتم	المأمور:" بتعيط ليه ..مش أنت إلى عملت كده لنفسك"	/	/
19	قريبة 01:56:39	عادية أمامية	ثابتة	يتحدث مع المأمور ليلفظ أنفاسه ويموت	حاتم:"بعيط علشان مش حشوفها ثاني"	حزينة	/
20	جامعة للجزء 01:57:06	تصاعدية	بانوراما عمودية	منظر لرجال الشرطة المتأهبة خارج القسم وسط الناس	/	/	/

الفهرس

- شكر
- إهداء

ملخص

مقدمة

الإطار المنهجي

1-تحديد الإشكالية وتساؤلاتها..... 04

2- أسباب إختيار الموضوع..... 06

3-أهمية الموضوع و أهدافه..... 10

4- الدراسات السابقة..... 13

5- منهج الدراسة..... 20

6-مجتمع البحث و العينة المختارة 39

7- تحديد المصطلحات والمفاهيم الإجرائية..... 40

الإطار النظري

الفصل الأول: الخطاب السينمائي: دراسة في الأسس و المفاهيم

المبحث الأول : تاريخ السينما في العالم و الوطن العربي..... 48

المبحث الثاني : نظريات و اتجاهات السينما..... 54

المبحث الثالث:البعد الإيديلوجي و الدلالي للخطاب السينمائي..... 78

الفصل الثاني :الدراما : المفهوم، الأشكال و شروط الصناعة

المبحث الأول: مفهوم الدراما..... 96

المبحث الثاني: أشكال الدراما وموضوعاتها..... 98

المبحث الثالث: بناء النص الدرامي..... 102

المبحث الرابع: شروط الصناعة السينمائية لصناعة العمل الدرامي..... 114

الفصل الثالث :الدراما السينمائية المصرية و السياسة
المبحث الأول: تاريخ السينما المصرية..... 131
المبحث الثاني:التحولات الاقتصادية و السياسية وعلاقتها بالقضايا السياسية الموظفة دراميا..... 136
المبحث الثالث: القضايا السياسية في السينما المصرية..... 174
المبحث الرابع :الرقابة على الأفلام السينمائية..... 237
خلاصة
الإطار التطبيقي
بطاقة تقنية عن الفيلم..... 249
ملخص الفيلم..... 250
لمحة عن مخرج الفيلم وفيلمغرافيته..... 250
تحليل بوستر الفيلم..... 254
قراءة المشاهد الفيلمية(المستوى التعييني) 258
القراءة التضمينية للمشاهد الفيلمية..... 286
خلفيات النص الفيلمي..... 322
نتائج الدراسة..... 325
خاتمة 327
بيبليوغرافيا..... 329
ملاحق..... 339
الفهرس