



## The semantic use of place in political film

Moataz Muhammad Ali Jabr<sup>a</sup>

Haider Faisal Karim<sup>a</sup>

<sup>a</sup> University of Baghdad – College of Fine Arts



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

### ARTICLE INFO

#### Article history:

Received 28 April 2026

Received in revised form 10 May 2026

Accepted 11 May 2026

Published 1 October 2026

#### Keywords:

place , political film

### ABSTRACT

Political cinema is grounded in an aesthetic and cognitive awareness that elevates place into an active semantic element rather than merely a narrative backdrop or visual frame for events. In many of these films, place is deliberately reconstructed and distorted—not to conceal meaning or obscure it, but to dismantle its apparent obviousness, unsettle the viewer, and prompt a rethinking of the symbolic, social, and political structures that produce and reproduce it, especially within contexts of oppression, war, displacement, and class division. In cinematic discourse, place is not reduced to a static geographical space; rather, according to certain philosophical approaches, it is a system of interrelated relationships and phenomena in which functions, bodies, and events intersect within a particular logic that may diverge from the familiar logic of everyday experience. Thus, in political cinema, place becomes a latent text carrying dual codes of interpretation and concealment simultaneously. It forms the underlying structure through which power is deconstructed, memory is reclaimed, and the struggle over meaning and existence is re-enacted.

## التوظيف الدلالي للمكان في الفيلم السياسي

معتر محمد علي جبر

حيدر فيصل كريم

الملخص:

ينهض الفيلم السياسي على وعي جمالي ومعرفي يجعل من المكان عنصراً دلالياً فاعلاً لا مجرد خلفية سردية أو إطار بصري للأحداث، ففي العديد من هذه الأفلام يعاد تشكيل المكان وتشويهه عمداً ليس بغرض إخفاء المعنى أو التعمية عليه، وإنما بغية تفكيك بدايته وأرباك المتلقي ودفعه إلى إعادة التفكير في البنى الرمزية والاجتماعية والسياسية التي تنتج هذا المكان وتعيد انتاجه خصوصاً في سياقات القمع، والحرب، واللجوء، والانقسام الطبقي، فالمكان في الخطاب السينمائي لا يختزل في كونه حيزاً جغرافياً ساكناً، وإنما هو وفق بعض المقاربات الفلسفية منظومة من العلاقات والظواهر تتشابك فيها الوظائف والأجساد والأحداث ضمن منطق خاص قد ينفصل عن منطق التجربة اليومية المألوفة، ومن ثم يغدو المكان في السينما السياسية نصاً مضمرًا يحمل في طياته شيفرات مزدوجة للفهم والإخفاء في آن واحد، فهو يكون البنية التحتية التي تفكك من خلالها السلطة وتستعاد عبرها الذاكرة ويعاد تمثيل الصراع على المعنى والوجود.

الكلمات المفتاحية: المكان، الفيلم السياسي

### الفصل الأول/ الإطار المنهجي Chapter One: Methodological Framework

مشكلة البحث: يعد المكان في الفيلم السياسي بنية توليدية للمعنى ومجالاً للصراع بين الحقيقة والتأويل، لا مجرد سياق محايد يحتضن الأحداث، فهو يمثل منظومة متكاملة من الوظائف والعلاقات والحالات المتحولة تتجاوز ادراكها البصري إلى ادراك معرفي يتشكل داخل وعي المتلقي من خلال تفاعله مع الشبكة الرمزية والدلالية التي يبنيها المخرج في الفضاء الفيلمي، ومن هذا المنظور فإن أي تشويه للمكان أو عزله عن واقعه المرجعي أو تضخيم رمزيته لا يعد إجراءً جمالي فقط، بل الهو فعل إخراجي فلسفي واع يقوم بوظيفة مزدوجة، إذ يعمل من جهة على إيهام الحدث وتحفيز المتلقي على التفكير وإعادة التأويل، ومن جهة أخرى يؤسس البنية السياسية للفيلم عبر الفضاء المكاني ذاته لا عبر الخطاب المعلن أو السرد المباشر، انطلاقاً من هذا الطرح تتبلور مشكلة البحث عبر التساؤل الآتي: ما هي الكيفيات التي يوظف من خلالها المكان توظيفاً دلالياً في الفيلم السياسي؟

اهمية البحث والحاجة إليه: تتجلى أهمية هذا البحث في دراسته للمكان في الفيلم السياسي بوصفه بنية دلالية عميقة تتجاوز التعبير اللغوي لتكشف عن تمثيلات الوعي والوجدان الإنساني وتكمن قيمته المعرفية في توسيع آفاق الفهم النقدي والجمالي لدى المشتغلين في الحقل السينمائي من خلال مقارنة إشكالية فنية وفلسفية ما تزال بحاجة إلى مزيد من التحليل والتفكيك.

هدف البحث: يهدف البحث إلى الكشف عن الكيفيات التي يوظف من خلالها المكان توظيفاً دلالياً في الفيلم السياسي.

حدود البحث: تم اختيار عينة بحث قصصية وهي فيلم الأيرلندي (The Irishman) لأسباب سيوردها الباحثين في فصل إجراءات البحث.

### تحديد المصطلحات: التوظيف

يعرف على أنه وهو "وضع عمل معين في مكان محدد يراد منه خدمة معينة، وهو القصد من وراء التوظيف" (الزيات، 2006، 1042)، ويعرف التوظيف في الفنون اصطلاحياً بأنه "استخدام العناصر البصرية أو الصوتية بشكل يخدم العمل الفني، وفي الإدارة والاقتصاد للإشارة إلى تشغيل الموارد البشرية أو المالية لتحقيق الأهداف المؤسسية". (رجب، 2013، 32)

التعريف الإجرائي: بناءً على ما سبق يعرف التوظيف إجرائياً بوصفه آلية استخدام العناصر البصرية داخل الصورة السينمائية لتوليد دلالات ومعان تخدم الفكرة الفنية وتحقق غاياتها الجمالية والمعرفية، فهو فعل جمالي واع يحول الصورة إلى خطاب دلالي وفكري متكامل.

الدلالي: لقد حظي مفهوم الدلالة باهتمام واسع في مختلف الحقول المعرفية، وقد ورد تعريفها في مصادر عديدة، إذ يعرفها ابن منظور بأنها "ما جعلته للدليل أو الدلال" (منظور د.ت، 455) وفي سياق آخر، أشار إليها بقوله "وفلان يدل على أقرانه كالبازي يدل على صيده، وهو يدل بفلان أي يثق به، وادل الرجل على أقرانه، أخذهم من فوق، وادل البازي على صيده كذلك، ودله على الشيء يدلّه دلاً ودلالة" (منظور د.ت، 455)، كما ورد تعريفها في المعجم الفلسفي "شيء أو معنى يفيد لفظاً أو رمزاً ما ومنه دلالة الكلمة أو

الجملة، ويقول الجرجاني الدلالة هي كون الشيء بحالة يلزم من العلم به العلم بشيء آخر والشيء الأول هو الدال والشيء الثاني هو المدلول" (مدكور 1983، 84)، وتذهب كيروزيل في تحديدها للمفهوم الى انه "العلاقة التي تربط بين الصورة الحركية (الدال) والمفهوم الذهني (المدلول) وتعتمد هذه الرابطة وجود (علامة) تكسب الدال والمدلول صفة تحيلهما الى حقائق معينة مرتبطة بذهن المتلقي" (كيروزيل 1985، 87)

**التعريف الاجرائي:** تفهم الدلالة بوصفها نظاما تفاعليا يربط بين الصورة او اللفظ (الدال) والمفهوم الذهني (المدلول) عبر وسيط العلامة التي تمنح العلاقة معناها وقوتها الاشارية، فهي ليست مجرد احالة مباشرة الى موضوع خارجي، وانما بنية معرفية وتأويلية تتشكل داخل وعي المتلقي، حيث تتحول العلامة الى اداة لانتاج المعنى وتأويله ضمن سياق ثقافي وجمالي محدد.

**الاطار النظري والدراسات السابقة/ المبحث الأول.**

#### Theoretical Framework and Previous Studies / Section One.

##### Political Film: Genre and Concept

##### الفيلم السياسي: النوع والمفهوم.

ينهض الفيلم السياسي بوصفه شكلا فنيا ملتزما برؤية فكرية تتجاوز حدود السرد التقليدي الى تبني موقف نقدي تجاه البنى السياسية والاجتماعية السائدة، فهو لا يكتفي بعرض الواقع، وانما يسعى الى خلخلته عبر مساءلة الآليات التي تدار بها السلطة وكشف الانساق الايديولوجية التي تؤطر الوعي الجمعي وتعيد انتاج الطاعة والخضوع في المجتمع، وفي جوهره يتخذ الفيلم السياسي موقفا فلسفيا وثوريا واعيا ضد مظاهر الاستبداد والتخلف المؤسسي وهيمنة النخبة الحاكمة على مصائر الشعوب، كما يسعى الى اعادة الاعتبار للذات الانسانية ككائن حر قادر على الفعل والاحتجاج والتغيير، انه يحاول كما يقول الفيلسوف الفرنسي ميشيل فوكو ان "يكشف عن علاقات القوة المتخفية داخل ابنية الخطاب" (فوكو ٢٠٠٧، ٤٨) ويجعل من الصورة السينمائية اداة مقاومة لا مجرد وسيلة ترفيه، وهذا المعنى يتحول الفيلم السياسي الى فضاء نقدي تتقاطع فيه الفلسفة والالتزام والفن، حيث يصبح المتفرج شريكا في التفكير لا مجرد مستهلك للمتعة البصرية، فالفيلم هنا يوقظ الضمير ويزعزع الثوابت ويعيد تشكيل الاسئلة الكبرى حول العدالة والحرية والمساواة والكرامة، ومن ثم يتبنى هذا النوع من السينما موقفا نقديا جذريا يتقاطع مع الابعاد السياسية والفكرية والاجتماعية، حيث يعاد من خلاله مساءلة مظاهر التخلف السياسي، وآليات اساءة استخدام السلطة وما يترتب على ذلك من انتهاك ممنهج لحرية الانسان وكرامته وحقه في التعبير عن مشاعره وهويته، ولا يقف الفيلم السياسي عند حدود التمثيل الجمالي فقط، انما يتحول الى ممارسة فكرية مقاومة تستهدف تفكيك بنى القهر واعادة الاعتبار للفرد بوصفه فاعلا حرا في وجه انظمة السيطرة والاضطاع، الا انه يتخذ "موقفا فكريا وثوريا محددا ضد التخلف السياسي والاستخدام السيئ للسلطة وامتهان حرية الانسان وكرامته وعواطفه" (توفيق 1975، 5)، فالفيلم السياسي ليس مجرد مرآة تعكس الواقع، انما هو اداة فلسفية لتحليله وتفكيكه واعادة تشكيله، انه يعمل على خلق وعي مضاد يشكك في ما يعرض كطبيعي او ابدى ويستنهض المتفرج من موقع السكون الى موقع الفعل، هكذا تتداخل الفلسفة مع السينما لا لتجميل الخطاب وانما لتفجيده من الداخل ويمكن النظر الى بدايات السينما الاولى بوصفها قد اسهمت منذ نشأتها في بلورة الوعي السياسي البصري، حيث ظهرت افلام تعد بمثابة اللبنة التأسيسية للفيلم السياسي بما تحمله من مضامين ايديولوجية واضحة وسرديات تمثل مواقف حاسمة من التاريخ والسلطة، فافلام مثل مولد أمة (The Birth of a Nation) لديفيد وورك غريفيث، والمدرعة بوتيفكين (Battleship Potemkin) لسيرغي ايزنشتاين، تشكل نماذج مبكرة لسينما لا تكتفي بسرد الوقائع، بل تعيد انتاجه من زاوية فكرية تأسس للخطاب السياسي في السينما، ورغم التناقض الايديولوجي بين الفيلمين، الا ان كليهما يعبر عن وعي سياسي يسعى الى التأثير في المتلقي وتشكيل رأي عام ازاء السلطة سواء عبر تبريرها او نقدها، اذ ان تطور هذا النوع السينمائي لم يكن معزولا عن تحولات البنى الفكرية والاجتماعية، انما ارتبط بشكل عضوي بتنامي الوعي السياسي الجمعي داخل المجتمعات الانسانية، ولا سيما مع بروز الحركات الثورية وحركات التحرر الوطني في ستينيات القرن العشرين التي دفعت بالسينما الى ان تتجاوز حدود الترفيه لتغدو فعلا ثقافيا سياسيا يستبطن موقفا ناقدا من الانساق السلطوية، ولم يعد الفيلم السياسي مجرد وسيلة لتمثيل الصراع بل اصبح احد اوجهه واداة لانتاج المعرفة التاريخية والاجتماعية من خلال مساءلة علاقة الفرد بالسلطة وفضح التواطؤ بين مؤسسات الدولة والخطابات الايديولوجية المهيمنة، فهو بتعبير آخر يمارس دور المثقف العضوي الذي ينخرط في النسيج الاجتماعي بهدف خلق وعي جماعي بديل يتصدى للهيمنة ويطمح الى التغيير، حيث يتناول بالفيلم السياسي "مادة سياسية محتوى وإحصاء ويعالجها من وجهة نظر الجدل السياسي، معتمدا منهج التحليل

والتركيب بهدف اثاره نقاش فكري وسياسي مع المتفرج على ارض الواقع الحي، نقاش ديناميكي مشبع بروح الاعلان والتحريض" (مراد 1977، 166)، ان الطابع التحريضي الكامن في الفيلم السياسي بوصفه خطابا مرثيا مسيسا يجعله من اكثر الانواع السينمائية حساسية وخطورة في آن واحد، نظرا لما ينطوي عليه من قدرة على إعادة بناء الوعي الجمعي وإعادة تشكيل العلاقات بين السلطة والمجتمع، فهو لا يقدم السلطة كمعطى محايد وانما كمنظومة متشابكة من القهر والسيطرة الايديولوجية ما يمنحه طابعا ثوريا يتجاوز حدود الفن الى ميادين الفعل السياسي والاجتماعي، ولهذا السبب ظل هذا النوع محدود الانتاج نسبيا، خاصة في الانظمة السلطوية او في الفترات التي تهيمن فيها الرقابة على الفضاء التعبيري حيث ينظر الى الفيلم السياسي بوصفه تهديدا للنظام القائم لا مجرد تعبير جمالي، فقد مرت على شحن الجماهير بشعور القهر والاحتجاج تجعله مادة قابلة للاشتعال في اي لحظة تاريخية محتقنة، ولعل ما حدث مع فيلم لهيب المكسيك (Que Viva México) للمخرج (سيرغي آيزنشتاين) دليلا جليا على هذه الوظيفة التفجيرية للفيلم السياسي، اذ ان العمل على الرغم من اكتماله الجزئي حمل في طياته نقدا حادا للطبقية والسلطة الكولونيالية ما اثار احتجاجات جماهيرية واضطرابات سياسية في المكسيك وصلت الى حد انتفاضات شعبية، وهنا يتضح ان الفيلم السياسي لا يقتصر على التعبير عن الموقف لكنه يسهم في تأدية هذا الموقف داخل المجال العام عبر تفعيل ادوات التأثير البصري والرمزي بما يعيد احياء المجال السياسي كفضاء للنقاش والمقاومة والمشاركة، كما ان الفيلم السياسي وفق هذا المنظور لا يكتفي بالكشف عن القمع فقط، وانما ينتج خطابا مضادا يزعم المركز ويمنح الهامش صوتا ورؤية وهو ما يفسر التوجس المستمر من هذا النوع في المجتمعات التي تسعى الى إعادة انتاج الطاعة من خلال السيطرة على الصور والمعاني والقصص، وتعد الافلام السياسية التي تبني على معالجة الافكار السياسية وتستعرض الصراع الجدلي بين السلطة والمواطن، تجليات فنية ذات منحنى روائي، تنطلق من اطروحة تميل الى الدعوة لافكار سياسية محددة، وتعمل في الوقت ذاته على تنفيذ الاطروحات المناوئة، هذا النمط من السينما يفتح افاق واسعة امام حوارات تتخذ طابع المجادلات الفكرية وتعزز من حضور النقاش السياسي بوصفه بنية مركزية في السرد السينمائي، منبثقة من "نزعة روائية، تقوم على اطروحة الدعوة، الى افكار سياسية معينة وتفنيد غيرها، مما يفسح المجال اكثر لحوارات تتخذ شكل مجادلات سياسية" (علوش 1985، ١٠٤)، حيث تعنى الافلام السياسية بنقل تجليات الصراع بين السلطة والمواطن الى فضاء روائي يستكشف مظاهر القهر، القمع، الاحتجاز، الاعتقال السياسي والتعذيب، وهي موضوعات تنبثق مباشرة من هذه الجذور الصراعية، فحينما تصور السلطة مواطنين ومناضلين في السجون وتظهر ما يجري عليهم من اضطهاد جسدي او نفسي، فان الفيلم لا يكتفي بسرد حدث بل يخوض في جدلية السلطة، شرعيتها، وحدودها، وفي تجارب الضحايا التي تكشف الوجه المضاد للخطاب الرسمي والاساس الاخلاقي لكل ممارسة قمعية، ولان صانع الفيلم غالبا ما يكون منتما الى سياق محلي او وطني، فان هذه الممارسات والمآثر تنحصر في قضايا محلية، سجناء الرأي، ضحايا النزاعات الداخلية، المعتقلين السياسيين او المعارضين، مما يضيف خصائص مزدوجة على العمل، وفي الوقت ذاته رسالة نقد، دعوة وتاريخ لحالة القهر التي يعيشها المجتمع، يتجلى هذا الطرح بوضوح في فيلم (The Mauritanian) اخراج (كيفن مكدونالد)، حيث يعرض الفيلم تجربة واقعية لرجل يحتجز في معتقل غوانتانامو مدة اربعة عشر عاما دون ان توجه اليه تهمة رسمية متعرضا خلالها لشتى اشكال التعذيب والعزل الانفرادي والحرمان من ابسط مقومات العدالة القانونية، حيث تقدم الشخصيات القانونية في الفيلم، مثل المحامية (نانسي هولاندر) اضافة الى المحاكم العسكرية كادوات كاشفة لطبيعة السلطة وآليات اشتغالها وتستخدم بوصفها مدخلا لتحليل كيف يمكن للمواطن المعتقل ان يخوض نزاعا قانونيا ضمن منظومة تهيمن عليها دولة امنية تعطل قواعد العدالة التقليدية، حيث تكمن المفارقة الجوهرية في ان القانون الذي يفترض ان يكون ضامنا للعدالة وحقوق الإنسان، يتحول الى اداة قمع عندما تعلق اجراءاته. ويوظف الاحتجاز المفتوح بوصفه آلية لادامة السيطرة والتعذيب خارج اي رقابة قانونية فعلية، والفيلم السياسي لا يتوقف عند تقديم الوقائع او توثيقها، وانما يسعى لإعادة بناء اللحظات المؤلمة التي مر بها المعتقل من خلال مشاهد الاستجوابات والمحاكم في محاولة لاستثارة تعاطف المتلقي دون ان يقع في فخ التوظيف العاطفي وانما ليفتح المجال امام تساؤلات فلسفية عميقة: الى اي مدى يستطيع الفن نقل الرعب الحقيقي لتجربة التعذيب وهل يمكن للتمثيل البصري ان يلامس حدود المعاناة النفسية والاخلاقية ام انه محكوم دوما بالفجوة بين الواقع وتمثيله؟ ولا يعذب الجسد فقط، وانما تنتهك الذات ويجبر المعتقل احيانا على إعادة تشكيل علاقته بالقوة من خلال ما تفرضه عليه بما يجعل من التجربة داخل المعتقل مجالا معقدا لفقدان المعنى وإعادة بنائه تحت شروط السلطة.

ويرى الباحث ان الفيلم السياسي يمثل احد ابرز الاشكال التعبيرية التي تنخرط في مساءلة البنى السلطوية وتفكيك العلاقات المعقدة بين السلطة والمواطن او بين الدولة والمجتمع، ولا يقصد بالفيلم السياسي مجرد عمل سينمائي يتناول موضوعا سياسيا ظاهرا، انما هو ذلك الخطاب البصري الذي يتجاوز المعالجة السطحية للاحداث ليدخل في صلب الاشكالات الفلسفية الكبرى، العدالة، السلطة، الشرعية، الحرية والمقاومة، من هذا المنطلق يمكن فهم الفيلم السياسي بوصفه شكلا من اشكال الفعل الفلسفي لانه لا يكتفي بعرض واقع معين لكنه يسعى الى تأويله واعادة انتاجه ضمن رؤية نقدية تستهدف مساءلة المضمهر في البنية السياسية، فهو من جهة يمارس تفكيكا للواقع الاجتماعي والسياسي مستعينا بالصورة والصوت والزمن بوصفها ادوات تحليل موازية للغة النصية، ومن جهة اخرى يطرح اسئلة تتجاوز حدود الوقائع ليصل الى تأملات وجودية واخلاقية حول الانسان في لحظة القمع، المقاومة، العزلة او الخيانة، انه يضع المواطن في مركز الصراع لا بوصفه مجرد ضحية وانما كفعل ممزق بين الانتماء والرفض، بين الطاعة والعصيان، بين الخوف والأمل، ويمكن مقارنة الفيلم السياسي كمساحة للجدل بين مفاهيم متعارضة، الشرعية والعنف، الحرية والانضباط، القانون والطوارئ، السيادة والمساءلة، ففي كثير من الافلام السياسية تكشف التوترات البنيوية داخل الدولة الحديثة، حيث تتحول المؤسسات القانونية الى ادوات للسيطرة ويمارس العنف باسم الحفاظ على النظام، وهنا تبرز مفارقة العدالة المؤجلة التي كثيرا ما يستحضرها الفيلم السياسي حين تستخدم لغة القانون لشرنعة اللا قانون ويصبح الاحتجاز او التعذيب او القمع مجرد امتداد للسلطة في صيغتها الاكثر عنفا، والفيلم السياسي في هذا السياق لا يسعى فقط الى تمثيل المأساة بل الى تفكيك الخطاب الذي ينتجها، فهو يعيد مساءلة التاريخ ويفضح آليات الاقصاء والتهميش ويمنح الصوت لأولئك الذين صودرت اصواتهم في الفضاء العام، وهكذا يصبح الفيلم السياسي فعلا معرفيا ومقاوما في آن واحد، انه يكتب ضد النسيان ويتصدى لهيمنة الرواية الرسمية ويفتح المجال لبناء ذاكرة بديلة تتأسس على الاعتراف والعدالة والحقيقة، ليس من الضروري ان يقدم الفيلم السياسي اجابات جاهزة، اذ ان قوته تكمن غالبا في الاسئلة التي يثيرها وفي قدرته على خلخلة اليقينيات وزعزعة الخطابات السائدة، وهذا ما يجعله مقترحا فلسفيا قائما بذاته، خطاب يقاوم النمذجة ويتحدى السلطة لا فقط من خلال ما يقول وانما من خلال كيف يقول وما يختار ان يظهر او يخفي او كيف يشكل العلاقة بين الصورة والحقيقة.

## Section Two

## المبحث الثاني.

### The Semantic Function of Place in Film

### الوظيفة الدلالية للمكان في الفيلم.

تنبع مرونة اللغة السينمائية من الطابع التراكمي لعناصرها، اذ لا تعمل هذه العناصر من كاميرا وصوت وحركة ومونتاج ومكان وزمان كأجزاء منفصلة، وانما كشبكة متداخلة تنتج الدلالة من خلال تأزرها، وان اي اختلال في فاعلية احد هذه المكونات لا يؤدي الى ضعف جزئي فقط وانما يفضي الى اختلال في البنية السردية والجمالية ككل، ويعد المكان عنصرا محوريا في البنية الفيلمية، لا بوصفه مجرد خلفية للأحداث فحسب، بل كفضاء ديناميكي يتداخل ويندمج بعمق مع سائر عناصر اللغة السينمائية، فالمكان لا يختزل في كونه وعاء شكلي، ولكنه يتحول الى بنية فكرية وجمالية تفرض حضورها داخل السياق الدرامي لتمنح تلك العناصر (الصورة، الحركة، الاضاءة، الصوت... الخ) شرعية تجلها وتفعيلها، ومن هذا التفاعل العضوي يتشكل نسيج دلالي موحد تصبح فيه العلاقة بين الشكل والمضمون ضرورة وجودية وجمالية تفضي الى انتاج رؤية متكاملة للعمل السينمائي، فـ "المكان كون متحقق من الروابط الطبيعية التي تجمع الأشياء وتؤلفها"، (مسلم ٢٠٠٢، 113) وان كانت الة التصوير تعد الوسيط الاول في عملية السرد البصري، الا ان المكان لا يقل عنها اهمية، وانما يعد من الثوابت التكوينية التي تمنح الصورة السينمائية معناها وانتماءها الى العالم، اذ يمكن "ان نفرغ الصورة السينمائية من اي حقيقة، الا من حقيقة واحدة هي المكان" (بازان 1968، 126) حيث يمكن نظريا تجريد الصورة من محتواها الدرامي او الرمزي او الانفعالي غير ان حقيقة المكان تظل عصية على المحو لانه يشكل البعد الوجودي الذي تبني عليه جميع عناصر الصورة، فالمكان ليس مجرد خلفية للاحداث، انما هو الكينونة الثابتة التي تؤطر بها كل صورة والمجال الذي يتحقق فيه الحضور البصري والزمني للسينما، ومما يعزز الطرح القائل بمركزية المكان في التجربة السينمائية هو توصيف السينما ذاتها بوصفها "فن المكان" (مارتن 1964، 225) اذ تنبثق ماهية السينما لا بوصفها مجرد سرد بصري، بل كحضور جمالي يبني على العلاقات المكانية، حيث يتداخل الفضاء مع المعنى ويتحول المكان من خلفية صامتة الى فاعل دلالي يشارك في انتاج التأويل، ان المكان في السينما لا يعد مجرد اطار جغرافي او خلفية زمنية تجري فيها الاحداث، وانما هو عنصر بنيوي يتقاطع مع السرد ويتفاعل مع الشخصيات ويشكل بعدا جوهريا في بناء المعنى يتجاوز البعد التقني او الديكوري للمكان ليكشف عن عمق فلسفي يظهر ان

الفضاء السينمائي ليس محايداً، وإنما هو حامل لدلالات ثقافية، رمزية ونفسية، فالسينما كفن مكاني زمني لا تكتفي بإعادة تمثيل العالم لكنها تعيد تنظيمه ضمن أحداثيات بصرية وشعورية جديدة، حيث يعاد تشكيل المكان من خلال الكاميرا والاضاءة والعناصر الأخرى فيتحول الى بنية دلالية حية، وبذلك يصبح المكان في الفيلم فضاء تأويلي مفتوح يؤثر ويتأثر، يؤنس ويتشظى، وإنما قد يغدو أحياناً هو الشخصية الرئيسية التي تبني حولها الحبكة وتستدعي من أجلها العواطف والذاكرة، أن هذا الإدراك للمكان بوصفه مركزاً جوهرياً في الخطاب السينمائي يدعونا إلى إعادة النظر في المفاهيم التقليدية للفضاء، لا باعتباره مجرد خلفية سردية فقط، بل بوصفه فاعلاً جمالياً وإيديولوجياً ينتج المعنى بقدر ما يتلقاه، ومن هنا تنبع أهمية مقارنة الفضاء السينمائي بأدوات تحليلية تستند إلى الفكر الفينومينولوجي والسيميولوجي والتحليل الثقافي لفهم الكيفية التي يتم بها (إنتاج المكان) في الصورة المتحركة وكيفية استقباله وتأويله من قبل المتلقي، فالمكان في السينما ليس مثل المكان في الفنون المكانية الأخرى كالنحت مثلاً الذي يشغل على الكتلة والصياغة السكونية في فضاء مفتوح أو مغلق، بل هو في السينما كيان ديناميكي متحول يتفاعل بشكل عضوي مع شأغله (الشخصيات) ويعيد إنتاج العلاقات بينهم من خلال بنية زمنية بصرية تسهم في صياغة خطاب الفيلم وجوهره السياسي أو الثقافي، ويتجلى ذلك في الطريقة التي ينتقى بها المكان لا بوصفه مجرد خلفية للحدث فقط، وإنما كجزء أصيل من البنية السردية والدلالية، إذ يتم اختياره بناءً على صلته بالموضوع وبالرسالة التي يريد صانع الفيلم إيصالها وبالأفعال التي يسعى إلى توليده لدى المتلقي، فالمكان هنا ليس محايداً بل هو حامل لشفرات رمزية، نفسية، اجتماعية، سياسية، تفعل من خلال الاقتطاع المدروس الذي تمارسه الكاميرا، والمونتاج، والحركة داخل الكادر، إذ أن عناصر اللغة السينمائية من تكوين المشهد إلى زوايا التصوير ومن الإضاءة إلى التقطيع الزمني، تسعى دائماً إلى تجسيد المجردات (كالهيمنة، القهر، الثورة، الانكسار، الحصار، السلطة) في صورة ملموسة وأقرب للملموسات القادرة على استقبال هذه المجردات هو المكان، الذي يتحول إلى وسيط رمزي يحمل داخل تكوينه المرئي طاقة دلالية كامنة وهذا السعي هو لفهم "المجردات من خلال تجسيدها في ملموسات، وأقرب هذه الملموسات هي الأحداثيات المكانية" (مؤلفين 1988، 65)، وهذا ما شهدناه في فيلم (Parasite) إخراج (بونغ جون هو) المكان في هذا الفيلم هو المفتاح الكامل لفهم الصراع الطبقي، المنزل الفخم بحديقته الواسعة وضاءته الطبيعية يمثل البرجوازية، بينما القبو الرطب والمنخفض في المدينة القديمة يمثل الفقراء، حيث تنبني دلالة الفيلم بالكامل على التقابل المكاني بين الأعلى والأسفل بين المساحة المفتوحة والمغلقة بين الضوء والظلمة، وهنا يتجسد المجرد (الطبقية، العزل الاجتماعي، الاستغلال) في ملموس بصري يتمثل في معمار المكان وكيفية تحرك الشخصيات فيه، إذ أن المكان في السينما السياسية الحديثة لم يعد عنصراً فنياً محايداً، وإنما أداة بلاغية ووجودية تمارس فعلها الدلالي على المستويين البصري والنفسي، فكل اختيار مكاني هو تموضع لموقف وكل حركة داخل هذا المكان هي تموضع داخل خطاب، وهكذا تصبح مكانية الفيلم ليست فقط شكلاً من أشكال التكوين الجمالي فحسب، إلا أنه وسيلة من وسائل الخطاب النقدي والتفكيكي للواقع الاجتماعي والسياسي، وهذا ما ظهر جلياً في فيلم (Quo Vadis Aida) إخراج (اسميلا زبانييتش) حيث تدور أحداث الفيلم في مكان واحد تقريباً وهي قاعدة الأمم المتحدة في (سربرينيتسا)، خلال المجزرة الشهيرة في التسعينيات، هذا المكان المغلق العسكري المؤقت الرمادي يتحول إلى رمز للخيانة الدولية والخذلان والعجز الأخلاقي، المساحة المحدودة المتوترة هي نفسها التي تكشف تناقضات السياسة وانعدام الحماية وتحاصر الشخصية الرئيسية التي تحاول حماية عائلتها، هنا يتكثف البعد السياسي من خلال المساحة المكانية التي تفقد فيها اللغة معناها والقانون سلطته والإنسان كرامته، ولا يمكن اختزال الفضاء السينمائي بكونه مجرد إطار تنسج داخله الأفعال أو حيز فيزيائي يتلقى الحركة والصورة بصفته خلفية ساكنة، وإنما هو في عمقه التكويني كيان بلاغي مؤدج يشكل جزءاً لا يتجزأ من البنية الجمالية والإيديولوجية التي يشيدها المخرج بوصفه فاعلاً تأويلياً، فالمكان في السينمائية ليس خاماً بصرية معطاة، وإنما منظومة دلالية متحولة يعاد إنتاجها درامياً وفق رؤية إخراجية تسعى إلى إخراج الواقع لا كما يبدو، بل كما يرد له أن يفهم ويقراً ويعاد تأويله ضمن شبكة علاقات رمزية، ففي هذا السياق لا تشتق دلالة المكان من تكوينه الجغرافي أو حضوره الطبيعي فقط، وإنما عن طريق إدماجه داخل النسيج السردى الرمزي للفيلم، وإن اختيار مكان بعينه لاحتضان حدث محدد أو احتواء شخصية في لحظة تحول سردي لا يتم بشكل عفوي، بل يقوم على قرار جمالي فلسفي واع يجسد من خلاله المخرج تمثيله الخاص للواقع ويفعل المكان بوصفه حاملاً للخطاب لا مجرد مستقر للأحداث، وهنا نرى أن دلالة المكان إذا ليست سابقة على التجربة البصرية، وإنما تنتج داخلها، فعبت أن نصف الفضاء بكونه رومانسياً أو تراجيدياً أو تاريخياً بمعزل عن السياق الفيلمي الكلي ذلك لأن هوية المكان لا تمنح له مسبقاً، إلا أنه يكتسبها من خلال التفاعل المعقد بينه وبين

عناصر التشكيل السينمائي الأخرى (الحدث، الشخصية، الزمن، الايقاع، زاوية الرؤية، التقطيع، والاضاءة... الخ) كل هذه العناصر تشكل الفضاء وتعيد تركيبه دلاليا، اذ ان اللغة السينمائية هي ما يفعل الفضاء ويؤدله، فالاضاءة لا تنير المكان فقط بل تعيره دلاليا، وزاوية التصوير لا تظهره كما هو، وانما تفصح عن موقف كامن، والمونتاج لا يربط المشاهد فقط وانما يعيد بناء العلاقة بين المكان والزمن بين الظهور والاختفاء بين ما يقال وما يخفى، وعليه يتحول المكان السينمائي الى مرآة لانعكاس البنية الايديولوجية للفيلم، فليست السياسة هنا مجرد مضمون معلن، وانما كامن في كيفية تموضع الاجساد داخل الفضاء وانسياب السلطة عبر المعمار وتجسد الذاكرة في تضاريس المشهد، فكل حركة في الفضاء هي ايضا حركة في الحقل الرمزي وكل اختيار مكاني هو اختيار لموقع في شبكة السلطة والمعنى، وبهذا يصبح المكان ذاته كيانا ناطقا بالصراع وفاعلا في تشكيل الخطاب لا مجرد حامل له، وفي بنية الفيلم السياسي لا يعد المكان مجرد اطار جغرافي تستند اليه الاحداث، انما هو عنصر جوهري يسهم في بناء الوعي والتأويل وعلى الرغم من تنوع الطروحات النظرية في تحليل الفعل السينمائي سواء في اطار الواقعية او الرمزية او التفكيك او السينما التأملية فان الركيزة المشتركة التي تنطلق منها هذه النظريات هي فهم المكان بوصفه حقلا دلاليا متعدد الابعاد له وجوده الواقعي تارة والمتخيل تارة اخر ويعاد تشكيله وفق مقتضيات الرؤية الاخبارية والرسالة السياسية المراد ايصالها، فالمكان الواقعي لا يستنسخ كما هو في الحياة اليومية، بل يعاد تشكيله عبر اللغة السينمائية ليحمل خصائص رمزية تتيح له ان يتحول من عنصر بصري الى بنية دلالية تولد المعنى وتؤطر الحدث، اما المكان المتخيل فهو ليس هروبا من الواقع بل تأويلا مغايرا له يتم فيه اعادة ترتيب قوانين الادراك والمسافة والتاريخ والسلطة لينتج عوالم بديلة تفضي الى قراءات سياسية من نوع جديد، وفي هذا السياق يصبح عدم فهم المكان او تجاهل رمزيته سببا مباشرا في فشل فهم الفيلم ذاته، لان العديد من الافلام السياسية تنهض على تشويه مقصود ومخطط للمكان ليس لاختفاء المعنى، وانما لتعقيده ودفع المتلقي نحو اعادة التفكير في البنى التي تشكل هذا المعنى خصوصا في حالات القمع، الحرب، اللجوء او الانفصال الطبقي، فالمكان في السينما ليس حيزا ساكنا، بل نظام من الظواهر والعلاقات كما يصفه البعض هو "مجموعة من الأشياء المتجانسة من الظواهر أو الحالات أو الوظائف أو الاشكال المتغيرة وغيرها تقوم بينها علاقة شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة" (لوتمان 1988، 69)، حيث تتفاعل الاجساد والوظائف والاحداث وفق منطق خاص، ليس بالضرورة ان يطابق المنطق الحياتي اليومي وبالتالي فان المكان في السينما السياسية يتحول الى نص خفي يحمل شيفرات الفهم والاختفاء معا، ولذلك فان فهم المكان ليس مجرد قراءة للمشاهد وانما هو مفتاح تأويلي لفهم الاحداث والشخصيات والخطاب الكامن، بل ان اخفاق المتلقي في قراءة المكان يقود غالبا الى تعطيل الدلالة الفيلمية برمته لا سيما في الافلام التي تعتمد البنية الغامضة او الرمزية كسياق سردي، وهذا ما شهدناه في فيلم (The Zone of Interest) اخراج (جوناثان غليزر) المكان هنا منزل قائد معسكر (اوشفيتز النازي) الواقع مباشرة بجوار المعسكر، فالمخرج في هذا الفيلم لا يعرض العنف بشكل مباشر، وانما يجعله خارج الكادر الصوتي نسمع الصرخات والانفجارات، لكننا لا نراها وبينما يظهر المكان حياة عائلية طبيعية في حديقة مشذبة فان المكان المجاور معسكر للابادة يظل حاضرا عبر الصوت والتلميح، وبهذه المفارقة البصرية السمعية يصبح المكان اداة لكشف النفاق الاخلاقي وانفصال الوعي عن الجريمة، فالمكان هنا ليس خلفية وانما خطاب كامل عن التواطؤ الصمت والذاكرة المنحرفة، فالمكان في الفيلم السياسي ليس مجرد سياق، وانما هو موقع انتاج المعنى ومجال الصراع بين الحقيقة والتأويل، فهو منظومة متجانسة من الوظائف والحالات والعلاقات المتغيرة وهذه المنظومة لا تدرك فقط بصريا، وانما تبني داخل وعي المتلقي عبر التفاعل مع شبكة العلاقات التي يزرعها المخرج في الفضاء الفيلمي وبالتالي فان تشويه المكان او عزله عن الواقع او تضخيم رمزيته، هو فعل اخراجي فلسفي واع ينهض بوظيفة مزدوجة، فهو من جهة يهيئ الحدث كي يجبر المتلقي على التفكير، ومن جهة اخرى يؤسس البنية السياسية للفيلم من خلال الفضاء لا من خلال الخطاب المعلن، وتغدو الشخصية جزءا من البنية المكانية ليس فقط من حيث التواجد الفيزيقي، الا انه من حيث التكوين الدلالي يمكن قراءة الشخصية كامتداد للمكان والمكان كبطاقة تعريف رمزية للشخصية كما ان العلاقة بين المكان والفعل الدرامي لا تنفصل عن هذا السياق فهي علاقة ديناميكية تولد معان لا تدرك في الواقع بذات الكثافة او العمق لان السينما بما تمتلكه من ادوات بصرية ومونتاجية قادرة على تكثيف اللحظة وتوجيه التلقي بما يجعل من الفعل الدرامي خطابا سياسيا وجماليا في آن واحد، وتتجلى هذه الديناميكية بوضوح في فيلم امراتان (La Ciociara) اخراج (فيتوريو دي سیکا)، حيث يعاد انتاج حدث تاريخي وهو اغتصاب امرأتين خلال الحرب العالمية الثانية عبر رؤية اخراجية تعيد توزيع الدلالات السياسية والاخلاقية للمكان والفعل، ففي اختياره للكنيسة كمسرح لواقعة الاغتصاب لا يكتفي (دي سیکا) بابرار فضاة الفعل

بجد ذاته، وانما حول المكان الى عنصر فاعل في بنية الخطاب السياسي للفيلم، فلو صور هذا الحدث في مكان مهجور او فضاء مدني عادي، لبقى في اطاره الواقعي التقليدي كواحد من مظاهر العنف الحربي، لكن حين يحدث الانتهاك في فضاء مقدس (الكنيسة) فان الفعل يصبح فعلا مزدوجا انتهاكا للمرأة وللقيم الالهية التي يفترض ان يحميها هذا الفضاء، بهذا المعنى لا تعود الكنيسة مجرد مكان، بل تتحول الى رمز للسلطة الاخلاقية والدينية التي سقطت في زمن الحرب مما يمنح الفعل بعدا سياسيا عميقا اذ يفهم الاغتصاب لا فقط كجريمة فردية بل كفشل جماعي وانهايار منظومة القيم التي تتدرب بالقداسة، وعليه يمكن قراءة هذا التوظيف المكاني بوصفه ادانة سياسية للانظمة التي تدعي تمثيل المقدس بينما تعجز عن حماية الانسان، ما يجعل من السينما اداة مقاومة رمزية تقارع الخطابات الرسمية من خلال اعادة تشكيل المكان والفعل ضمن رؤية اخراجية نقدية، اذ ان فاعلية المعنى في هذا السياق لم تتولد من الحدث وحده، وانما من السياق المكاني الذي يحتويه ومن الرؤية اخراجية التي تعيد هندسة العلاقة بين المكان والفعل لخلق اثر دلالي يتجاوز حدود الواقعة ليطال البنى السياسية والاخلاقية التي تحكم المجتمعات لاسيما في زمن الحرب.

### المؤشرات الاطار النظري The Indicators of the Theoretical Framework

1. يقدم المكان في الفيلم السياسي بعداً دلاليا يرتبط بطبيعة الحدث وعلاقته بالشخصية.
2. يسهم المكان كفاعل سردي وعلامة دالة بشكل مباشر او غير مباشر في الفيلم السياسي.

### الفصل الثالث: اجراءات البحث. Chapter Three: Research Procedures

اولاً: منهج البحث: لتحقيق اهداف هذا البحث، اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي الذي يقوم على دراسة الظاهرة قيد البحث من خلال وصفها وتحليل مكوناتها بغية الوصول الى النتائج التي تخدم مقاصد الدراسة.  
ثانياً: اداة البحث: حرصاً على تحقيق الموضوعية في هذا البحث، صاغ الباحث اداة تحليل مستندة الى المؤشرات النظرية المستقاة من الاطار المفاهيمي للدراسة، والتي شكلت الاساس المنهجي لتحليل العينة، وتتجلى هذه المؤشرات فيما يلي:

1. يقدم المكان في الفيلم السياسي بعداً دلاليا يرتبط بطبيعة الحدث وعلاقته بالشخصية.
  2. يسهم المكان كفاعل سردي وعلامة دالة بشكل مباشر او غير مباشر في الفيلم السياسي.
- ثالثاً: مجتمع البحث: يشكل مجتمع البحث مجموعة الافلام السينمائية التي توظف المكان دلاليا ضمن الفيلم السياسي، وقد اختار الباحث عينة قصدية تتمثل في فيلم الأيرلندي (The Irishman) باعتباره نموذجاً تمثيلاً لدراسة هذا التوظيف الدلالي.  
رابعاً: وحدة التحليل: اعتمدت الباحث على اللقطة كوحدة بنائية رئيسية في فيلم الأيرلندي (The Irishman)  
خامساً: عينة البحث: قام الباحث باختيار عينة البحث الحالي بصورة قصدية، فيلم الأيرلندي (The Irishman)  
التحليل الفيلم: فيلم الأيرلندي (The Irishman)

نوع الفلم: سياسي اخراج: مارتن سكورسيزي تمثيل: روبرت دي نبرو، ال باتشينو جو بيسكي. سنة الانتاج: 2019  
ملخص الفيلم: فيلم (The Irishman) مستوحى من كتاب (Heard You Paint Houses) لتشارلز براندر، ويروي قصة (فرانك شيران)، جندي سابق في الحرب العالمية الثانية تحول الى رجل عصابات وقاتل مأجور يعمل مع المافيا الأمريكية، يبدأ (فرانك) حياته بنقل اللحوم، لكنه يتعرف صدفة على زعيم عصابات يدعى (راسل) فينخرط في عالم الجريمة ويصبح قاتلاً محترفاً لاحقاً، اذ يصبح مساعداً مقرباً (لجيمي هوفاً) رئيس نقابة سائقي الشاحنات الذي له نفوذ سياسي واسع، مع مرور الوقت تصدر اوامر لفرانك بقتل (هوفاً) وهو ما يؤدي الى سلسلة من الاحداث التي تورطه في مشاكل قانونية وسجن في نهاية المطاف نراه كبير السن جالساً على كرسي متحرك في دار مسنين يروي حكايته ويواجه وحيداً تداعيات حياته العنيفة.

اولاً: يقدم المكان في الفيلم السياسي بعداً دلاليا يرتبط بطبيعة الحدث وعلاقته بالشخصية.  
اعتمد فيلم (The Irishman) على توظيف المكان بوصفه نظاماً دلالياً معقداً، لا كمجرد اطار جغرافي لاحتضان الحدث، فهو عنصر فاعل في تشكيل البنية السردية وإنتاج المعنى، فمن خلال شبكة علائقية تربط بين المستويات الظاهرة للمكان (المواقع، الابنية،

التفاصيل الواقعية) والمستويات المضمرة (الرمزية، النفسية، التاريخية)، يتحول المكان الى آلية لانتاج الدلالة لا تقل تأثيراً عن الشخصية او الحدث، حيث تتموضع الامكنة في الفيلم داخل بنية متحولة تشهد انتقالها من الفضاءات المفتوحة الى المغلقة ومن العامة الى الخاصة ومن اماكن الفعل الى مواقع التأمل والندم بما يعكس التحولات النفسية والاخلاقية لشخصية (فرانك شيران) ويجعل من المكان شاهدا صامتا على سقوط المعنى وانكشاف فراغ السلطة والهوية في نهاية المطاف.

يتجلى اشتغال المكان بوصفه بنية دلالية فاعلة في مشهد رمي السلاح الى قاع الماء (الدقيقة 30:39)، حيث يعاد تمثيل الفعل ذاته، رمي السلاح من فوق الجسر عبر سلسلة من اللقطات المتتالية تتجاوز السبع، دون ان يتغير الموقع المكاني، ما يتبدل هنا ليس الفضاء وانما الزمن والاكسسوار السينمائي (ازياء الشخصية، نوعية الاسلحة، السيارات، واختلاف الاضاءة)، ما يمنح المشهد بنية تركيبية تبرز ثبات الجغرافيا مقابل تحول التاريخ، الجسر والنهر بوصفهما ثنائياً مكانياً لا يستخدمان كخلفية محايدة، بل يعاد تفعيلهما بصريا بوصفهما رمزين للتطهير، الاخفاء والقطيعة مع المسؤولية الاخلاقية لكل قطعة سلاح ترمى لا تمثل فقط نهاية جريمة، وانما تكثيفا لفعل الانكار والتخلص الرمزي من الاثر من خلال هذا التكرار المنظم يتحول المكان من حاوية لفعل عنيف الى فضاء طقوسي يعيد انتاج القتل في صورة طرد مائي، حيث يبتلع النهر ادوات الجريمة كما تبتلع الذاكرة الحقيقة، يظل المكان ثابتاً على المستوى البصري، لكنه يتورط في دينامية سردية تنقل المشاهد من زمن الى آخر، لتظهر كيف ان المكان الواحد يمكن ان يعاد شحنه دلاليا باختلاف السياق وتتابع الجريمة وتحولات الذات القاتلة، ويمثل المشهد الافتتاحي في الفيلم نموذجاً متقدماً لما يمكن تسميته بالفضاء السردى الاعترافي، حيث يتجاوز المكان وظيفته التقليدية كخلفية للاحداث، ليصبح بنية دلالية معقدة تقاطع فيها الذات والذاكرة والتاريخ، يشير الباحث الى ان هذا المشهد يكشف عن حالة من التفرد في البناء الصوري، اذ يعاد تعريف العلاقة بين الفضاء والشخصية لا من خلال بناء الالهام، بل عبر تفكيكه وادة تشكيله في خدمة المعنى، اذ يبدأ الفيلم بلقطة تتبع طويلة تناسب فيها الكاميرا الى داخل دار إيواء المسنين ببطء مدروس من خلال حركة امامية مستقيمة تخترق الممرات الصامتة للدار، بينما تصاحبها موسيقى حنينية هادئة تضيء على الصورة كثافة دلالية تحيل الى زمن الحاضر بوصفه زمناً مفككاً، متلبساً بالانطفاء والنهاية، اللون الباهت للجدران، البرودة المتعمدة في الاضاءة والجمود الذي يسود المكان، كلها عناصر تعمل معا لتقديم الفضاء كامتداد لحالة (فرانك شيران) النفسية، ذات معزولة في لحظة ما بعد الفعل، تقف على حافة الندم، يتوقف مسار الكاميرا عند لقطة مواجهة مع الشخصية الرئيسية الجالس على كرسي متحرك في احد اركان الدار لا يبدأ الحكى بصيغة تقليدية، وانما عبر سرد صوتي داخلي (voice over) يضم اعترافاً مؤجلاً قبل ان تنكسر حدود الالهام ويتحول السرد الى مواجهة مباشرة مع الكاميرا، حيث يخاطب (فرانك) آلة التصوير (اي المشاهد) ويكشف مباشرة عن ازدواجية وعيه بالحدث وبذاته، في لحظة تداخل بين الحكى والشهادة، تستخدم دار المسنين في هذا السياق ليس فقط كمكان تصوير، بل كفضاء رمزي يجسد نهاية كل الاماكن السابقة التي مرت بها الشخصية من منازل الضواحي الى مكاتب النقابة الى غرف القتل، المكان هنا يعيد تمثيل الذاكرة من خلال الصمت، ويغدو معماراً سردياً لحياة افرغت من المعنى بفعل القتل المتكرر والانتماء المشوه والخضوع لمنظومة السلطة، ثم ياتي الانتقال المفاجئ الى الماضي عبر مشهد صادم، لقطة قريبة ليد تمسك بمسدس، حركة بان من اليسار الى اليمين، اطلاق نار على رأس رجل من الخلف، وتناثر الدم على الحائط، هذا التحول الزمني والمكاني لا يتم عبر القطع السردى التقليدي، وانما من خلال امتداد الصوت الى خارج الكادر، في تأكيد على ان الماضي لم يغادر الذاكرة بعد وان المكان الجديد رغم حياده الظاهري لا يزال مشبعاً بأثر الجريمة، فالمكان في هذا المشهد في الدقيقة ٣٠:١٥ هو غرفة صغيرة في دار رعاية صحية مخصصة للمسنين، تتسم الغرفة بالبساطة وربما التوحد، جدرانها بيضاء او رمادية باهتة خالية من اي لوحات او صور شخصية الا من صليب صغير على الحائط ما يعزز البعد الديني الوجودي للمشهد، السرير الطبي يحتل المساحة الاكبر، الى جانبه طاولة صغيرة عليها بعض الادوية وعلبة مناديل وكرسي متحرك يقف الى الجهة المقابلة، لا يوجد زائر لا احد بجانبه والهدوء يكاد يكون خانقاً، (فرانك شيران) يجلس بهدوء، منكسراً ينتظر شيئاً ما، دار الرعاية هنا ليست فقط مكاناً جغرافياً وانما هي بنية رمزية تعبر عن، النهاية المحتومة لعالم الجريمة والعنف، العقوبة النفسية المتمثلة بالوحدة والخذلان بعدما تخلى عنه الجميع، وكذلك التفرغ الوجودي، فالمكان خال من المشاعر والدفع تماماً كما أفرغت حياته من اي معنى بعد رحيل (جيمي هوبا) وابتعاد أسرته، انها ليست غرفة مرضى فقط، بل غرفة انتظار للموت وفضاء تأملي يرغم البطل على مواجهة ذاته في صمت تام، الإضاءة هنا ناعمة وخافته مما يضيء جواً من الكآبة والبعد عن الحياة الطبيعية، الظلال خفيفة لكن تبرز بوضوح على وجه (فرانك) فتظهر التجاعيد والتعب كمؤشر بصري على الزمن المهدر، في هذا المشهد يتحول

المكان من مجرد غرفة في دار رعاية الى تجسيد ملموس للندم، الموت الرمزي، والفرغ الوجودي، اللغة السينمائية تسخر كل عناصرها (الكاميرا، الاضاءة، الصوت، الزمان) لخلق فضاء خائق، ساكن يعبر عن النهاية الحتمية لرجل عاش عمره في العنف، لكنه يموت ببطء داخل ذاكرته في صمت، يرى الباحث ان التعامل مع المكان في (The Irishman) بوصفه فيلماً سياسياً، قد خرج من الاطر التقريرية او التسجيلية التي طالما ارتبطت بتجسيد الفضاء السياسي واتجه نحو بناء شعري بصري للفضاء، حيث يعاد انتاج الحدث السياسي كالعنف المؤسسي او التصفية الجسدية من خلال تجديره داخل المكان كدال مركزي، فالمكان لا يؤثر الشخصية وانما يكشفه لا يوفر ملاذا بل يحول ذاته الى ارشيف للندم والاثر، في هذا الاطار يعاد فهم المكان كفعل دلالي ينتج المعنى من خلال تقاطعه مع الزمان والسرد والشخصية ويسهم في تأكيد واقعية الحدث لا عبر اعادة تمثيله بل من خلال استحالة نكرانه، فدار المسنين بهذا التوصيف ليست فقط موقعا للنهاية وانما شاهدا ماديا على صمت التاريخ حين يتكلم القاتل متأخراً، وفي المشهد ١:٤٥:٠٠ تحديداً في مطعم كلاسيكي يقع في احد احياء الضواحي، ديكور المطعم يعود الى خمسينيات القرن الماضي، مقاعد جلدية حمراء، طاوولات مفروشة، انارة دافئة، صور قديمة على الجدران، موسيقى خفيفة في الخلفية، المكان مزدحم لكن بهدوء منضبط، زبائن يتناولون الطعام او يتحدثون همساً، (فرانك شيران) و(راسل بوفالينو) و(جيمي هوف) يجلسون على طاولة جانبية يبدو المشهد كاجتماع ودي، لكن التوتر يخترق الجو الهادئ، رغم ان المطعم يبدو مكاناً عادياً للقاءات الاجتماعية، الا ان دلالاته في هذا المشهد اعمق بكثير، المكان يوحى بالدفء والترابة، بينما النقاش بين الشخصيات مشحون بالصراع، الخداع، والمراوغة، فالمطعم يتحول الى ساحة مواجهة دبلوماسية بين (هوف) والعصابة يتحدثون عن السلام، لكن العنف حاضر في النوايا فالديكور الكلاسيكي يوحى بزمان ماض، حيث بدا ينهار وهو رمز لانهاية سلطة (هوف) التدريجية، الجلسة في العلن لكنها تخفي تحتها صراعاً غير معلن المكان يصبح مرآة للنفاق الاجتماعي والسياسي، اذ ان تكوين اللقطة يوظف العمق بذكاء، الطاولة في المقدمة خلفها نادلات وزبائن يتحركون بينما الحوار يجري بهدوء، الالوان دافئة (احمر، بني، ذهبي)، لكنها تخفي برودة العلاقات بين الجالسين، الاضاءة مريحة ظاهرياً لكنها حادة على الوجوه تظهر القلق في تعابير الشخصيات، المكان في هذا المشهد يتجاوز كونه مكاناً عابراً لتناول الطعام انه مسرح للصراع المقنع وواجهة حضارية تخفي عنفاً بنيوياً، المكان هنا يوظف بساطته وتناقضه مع ما يدور من حوار لتسليط الضوء على الطابع السياسي لعلاقات العصابات، واللغة السينمائية تساهم في خلق حالة توتر خفي يتصاعد داخل ديكور ساكن لتظهر كيف ان المجاملات الاجتماعية قد تكون واجهة للقرارات القاتلة.

ثانياً: يسهم المكان كفعل سردي وعلامة دالة بشكل مباشر او غير مباشر في الفيلم السياسي.

يمكن النظر الى المكان في الفيلم السياسي بوصفه فاعلاً سردياً يتجاوز حدوده الجغرافية ووظيفته الواقعية ليغدو بنية دلالية تتشكل داخلها طبقات المعنى السياسي والايدولوجي للعمل السينمائي، ففي المشهد الواقع عند الدقيقة (1:15:00) من فيلم The Irishman، نشهد لقاء (فرانك شيران) و(جيمي هوف) في احد المطاعم الفخمة، حيث تناقش ملامح مستقبل النقابة وتبدأ التوترات السياسية في الظهور، تتسم الاضاءة بالخفوت وتبدو الطاولة الفسيحة والجدران الخشبية الثقيلة كأنها تحاصر الشخصيتين داخل فضاء مغلق على العالم الخارجي، لا يقدم المطعم هنا بوصفه مجرد فضاء اجتماعي، بل يتحول الى رمز مكثف لما يمكن تسميته بمغلق السلطة، فضاء يمارس فيه الفعل السياسي خلف الابواب، بعيداً عن المجال العمومي، ان هذا المكان وفق تصور ميشيل فوكو يمكن اعتباره نموذجاً لما يسميه بفضاءات السلطة المنعزلة، حيث تتقاطع العلاقات الهرمية وتعاد هندسة السيطرة في شكل من اشكال السلطة غير المرئية، وبهذا المعنى يسهم المكان في توليد دلالة سياسية مزدوجة، فهو من جهة يظهر تواطؤ السلطة الرسمية الممثلة في النقابات والسياسيين، ومن جهة اخرى يخفي خلف واجهته الراقية شبكة من العنف والهيمنة، حيث يتجاوز المكان بذلك كونه خلفية سردية ليغدو فاعلاً دلاليًا يضبط ايقاع المشهد ويفضح البنية العميقة للعلاقات بين السياسة والعنف المنظم، فالمطعم ليس موقعا للاحداث فحسب، بل فضاء تنتج داخله السلطة نفسها كخطاب بصري يعيد تعريف العلاقة بين القوة والشرعية والتمثيل، وفي المشهد الذي يظهر عند الدقيقة (2:30:00)، تتجلى وظيفة المكان بوصفه حاملاً دلاليًا للقدر السياسي والاخلاقي معا حين يقود (فرانك شيران) سيارته في طريق طويل وصامت نحو تنفيذ اغتيال (جيمي هوف)، يمتد الطريق امامه كمسار لا رجعة فيه، تحقّه مساحات رمادية خالية من الحياة، بينما يهيم على الكادر صمت ثقيل يضاعف من توتر السرد، هنا يغدو المكان أكثر من مجرد فضاء انتقالي، انه تمثيل بصري للضرورة التاريخية، حيث يتحول الطريق الى مجاز فلسفي يجسد حركة السلطة والعنف في زمن مغلق، ان هذا الامتداد المكاني يعكس ما يمكن وصفه بحتمية السلطة فكل متر يقطعه البطل يقوده نحو

مصوره المرسوم مسبقا، وكأن الفضاء ذاته يوجهه قسرا نحو العنف باسم الولاء والنظام، في هذا السياق يمكن القول ان الطريق يؤدي وظيفة سردية وفكرية مزدوجة، فهو من جهة يبرز انمحاء الارادة الفردية امام منطق البنية السياسية للعنف، ومن جهة اخرى يكشف عن الطابع الآلي للسلطة الحديثة التي تمارس فعل القتل بوصفه اجراء بيروقراطي خالي من الانفعال الاخلاقي، وبذلك يتحول الطريق الى فضاء ايدولوجي ينطوي على مفارقة دلالية عميقة، فبينما يبدو منفتحاً وممتداً بلا نهاية، فانه يختزن داخله انغلاقاً وجودياً كاملاً، اذ يرغم (فرانك) على السير في اتجاه واحد نحو فعل لا يملك سوى تنفيذه، ان المكان هنا لا يعبر عن الحركة بقدر ما يعبر عن سكون التاريخ وتكرار بنيته العنيفة، فيغدو الطريق ذاته فاعلاً سردياً يجسد الفعل السياسي في اكثر اشكاله تجريداً ومأساوية. وفي المشهد الختامي من الفيلم، عند الدقيقة (3:25:00) يبلغ المكان ذروة تحوله الدلالي، حيث نرى (فرانك شيران) وحيداً في دار المسنين يجلس على كرسي متحرك في غرفة شبه مظلمة، يطلب من القس ان يترك الباب موارباً قليلاً، تتوزع الاضاءة على نحو خافت، يغمر الجدران بلون رمادي باهت وتغدو المساحة المحيطة به اشبه بفراغ وجودي يلهم الزمن والذاكرة معاً، هنا يفقد المكان طابعه الاجتماعي والسياسي المباشر ليتحول الى فضاء ميتافيزيقي يستوعب انهيار المعنى واندثار السلطة في آن واحد، فدار المسنين ليست مجرد موقع للعزلة الجسدية، بل كرمز لتفكك البنية التاريخية للعنف التي شكلت حياة البطل، اذ تتبدى السلطة وقد انكمشت الى صمت داخلي يطابق هشاشة الجسد وارتباك الذاكرة، بهذا المعنى يصبح المكان ذاته مرآة لضمور الفعل السياسي، حيث يتحول التاريخ من ممارسة للهيمنة الى عبئ وجودي يحمله الفرد في شيوخه، ويفتح الباب الموارب في نهاية المشهد دلالة رمزية كثيفة، فهو لا يشير فقط الى انتظار مستحيل او خلاص مؤجل، بل الى رغبة الذات في اعادة التواصل مع العالم بعد سقوطها خارج الزمن السياسي، ان الفضاء هنا يتجاوز المادي الى التأويلي ليغدو نصاً بصرياً عن العزلة والمساءلة والندم، حيث يتحول المكان الى آخر فاعل سردي يحتضن بقايا الوعي وينطق بالصمت الذي تركه التاريخ وراءه، وهذا الاكتمال الرمزي تغلق بنية المكان في فيلم (The Irishman) دورة سردية وفلسفية متكاملة، من فضاء السلطة المغلق (المطعم) الى فضاء القدر الحتمي (الطريق) وصولاً الى فضاء الانطفاء الوجودي (دار المسنين) وهكذا يعيد المكان تعريف ذاته في الفيلم السياسي بوصفه حاملاً للمعنى ومجالاً لتمثل السلطة ومسرحاً لتفككها.

#### الفصل الرابع النتائج والاستنتاجات. Chapter Four: Results and Conclusions

##### Results

##### النتائج:

- ١ وظف المكان في الفيلم السياسي بوصفه بنية دلالية تتجاوز حدود الاطار الجغرافي ليغدو حاملاً لمعنى مرتبط بالحدث ومكوناً جوهرياً في تشكل الوعي السياسي للشخصية.
- ٢ المكان لا يكتفي بوظيفة الخلفية السردية، بل يتحول الى فاعل رمزي يسهم في انتاج الخطاب السياسي للفيلم، سواء بصورة مباشرة عبر حضوره الواقعي او بصورة غير مباشرة من خلال طاقته الايحائية وتمثيله للعلاقات السلطوية والاجتماعية.
- ٣ اسهم المكان كفاعل سردي يتفاعل مع مكونات الفيلم، ولا يقتصر دوره على الخلفية بل يشارك في بناء الخطاب السياسي

##### Conclusions

##### الاستنتاجات:

- ١ يعبر المكان من خلال علاماته البصرية عن توترات السلطة والصراعات الاجتماعية، ويبرز العلاقة بين الجغرافيا المادية والفضاء الايدولوجي.
- ٢ يوجه المكان تجربة المتلقي ويعزز تشكيل الوعي السياسي من خلال رمزيته ودوره في الصراع الدرامي.
- ٣ يشكل المكان حلقة وصل جدلية بين الفضاء السياسي والفضاء السردى داخل العمل السينمائي.

### **Conclusions:**

- .1Place, through its visual signs, expresses power tensions and social conflicts, highlighting the relationship between physical geography and ideological space.
- .2Place guides the viewer's experience and reinforces the formation of political consciousness through its symbolism and its role in the dramatic conflict.
- .3Place forms a dialectical link between the political space and the narrative space within the cinematic work.

### **References:**

1. Ibn Manzur. Lisan al-Arab. Edited by Yusuf al-Khayyat. Beirut: Dar Lisan al-Arab, n.d.
2. Bazin, André. What is Cinema? Translated by Raymond Francis. Vol. 2. Cairo: The Anglo-Egyptian Bookshop, 1968.
3. Tawfiq, Rauf. Cinema When It Says No. 2nd ed. Cairo: Rose al-Yusuf Library, 1975.
4. Rajab, Mustafa. Artistic Employment. Beirut: Dar al-Jil, 2013.
5. Al-Zayyat, Ahmad Hassan, et al. Al-Mu'jam al-Wasit [The Intermediate Dictionary]. Vol. 2. Istanbul: Dar al-Da'wa, 2006.
6. Abdel Muslim, Taher. The Genius of Image and Space. Amman: Dar al-Shuruq, 2002.
7. Alloush, Said. A Dictionary of Contemporary Literary Terms. Beirut: Dar al-Kitab al-Lubnani, 1985.
8. Foucault, Michel. The Order of Discourse. Translated by Hassan Qubaisi. Beirut: Dar al-Tali'a, 2007.
9. Kurzweil, Edith. The Age of Structuralism. Translated by Jaber Asfour. Baghdad: Dar al-Shu'un al-Thaqafiya al-Amma, Afaq Arabiya Press, 1985.
10. Lotman, Yuri. The Problem of Artistic Space. Translated by Ceza Kassem. 2nd ed. Casablanca: Oyoun al-Maqalat Press, 1988.
11. Martin, Marcel. The Cinematic Language. Translated by Farid al-Mazzawi. Cairo: Egyptian General Organization for Authorship and Publishing, Egyptian House for Authorship and Translation, 1964.
12. Collective Authors. Aesthetics of Space. Casablanca: Dar Qurtuba for Printing and Publishing, 1988.
13. Madkour, Ibrahim. The Philosophical Dictionary. Cairo: Academy of the Arabic Language, General Organization for Government Printing Offices, 1983.
14. Murad, Said. A Dialogue with Cinema. Damascus: Ministry of Culture and National Guidance, 1977.