DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts96/143-158

البعد السياسي في خطاب المخرج المؤلف(داوود عبد السيد) فيلم مواطن ومخبروحرامي (إنموذجاً)

احمد جبارعبد الكاظم[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 96-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2020/1/26 ، تاريخ قبول النشر2020/2/26 ، تاريخ النشر2020/6/15

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

ملخص البحث

يتصدى البحث لاستنطاق المحمولات السياسية في نموذج سينمائي من أفلام المخرج المؤلف (داوود عبد السيد) الذي انشغل عبر مجمل أفلامه في نقد السلطة السياسية، حيث قدم رؤى احتجاجيه جسدها التركيب الفني لوسائل التعبير السينمائية عبر معالجات فنية تنهل من تمثلات الحداثة في الاتجاهات السينمائية المعاصرة، وبهذا عده النقد السينمائي المعاصر مثالاً للسينمائي المفكر الذي يقدم أطروحته النقدية لسياسة السلطة من خلال تركيب الفيلم (المادة – الشكل – التعبير) وقد تألف البحث من أربعة فصول كان إطاراً منهجياً تضمن مشكلة البحث المتمثلة بالسؤال: ما الكيفية أو الصياغة الفنية لوسائل التعبير الفيلمية التي أستطاع من خلالها المخرج المؤلف (داود عبد السيد) استحضارالموضوعة السياسية وايضا أهمية البحث و الحاجة إليه، و حدود البحث و الاطار النظري الذي تضمن مبحثين الأول تمثلات الوعي السياسي في وسائل التعبير الفيلمي، و الثاني وسائل التعبير الفيلمي، ثم إجراءات البحث و تحليل العينة وفقاً لمؤشر الإطار النظري و أخيراً بالنتائج و الاستنتاجات .

الإطار المنهجي

مشكلة البحث: إن للسينما كوسيلة تعبير لها القدرة العالية على تجسيد الكثير من الموضوعات الإنسانية بشكل عام والموضوعة السياسية بشكل خاص، التي تعتبر الهاجس الفلسفي المرتبط بكل أنواع وأساليب الأفلام السينمائية . حيث ظهرت الكثير من التيارات السينمائية التي تبنت التعبير عن الهموم السياسية لمجتمعاتها فاعتمدت أيديولوجيات سياسية معينة تدافع عنها أو تعلن عن أهدافها وبذلك ظهر توجهان للمعالجة الفكرية للفيلم الأول ينادي بإيديولوجية متسيده في المجتمع والثاني يناهض هذه الايدلوجيا ويحاول كشف زيفها . وهذا ما جعل المعالجات السينمائية لوسائل التعبير الفيلمية للتعبير عن الموضوعة السياسية تتنوع حسب الانتماء السياسي والفكري والتبني الايديولوجي لصانع الفيلم من هنا جاءت مشكلة البحث متمثلة بالسؤال التالي ما الكيفية أو الصياغة الفنية لوسائل التعبير الفيلمية التي أستطاع من خلالها المخرج المؤلف (داود عبد السيد) استحضارالموضوعة السياسية .

[1] كلية الفنون الجميلة /جامعة بغداد، ahmed.yousiff.17@gmail.com

أهمية البحث: ترتبط أهمية البحث بالتناول الايديولوجي (السياسي) وانعكاسها على المنظومة الاجتماعية، وتأثيرات السلطة على طبيعة حياة الفرد في ظل الانظمة الراديكالية (الشمولية) والتي تنعكس من خلال المعالجات الاخراجية لهذه الموضوعات .

هدف البحث: يهدف البحث الى الكشف عن الصياغات الاخراجية التي جسدت الموضوعة السياسية.

حدود البحث: الحد الموضوعي: البعد السياسي في أفلام (داوود عبد السيد) أما الحد الزماني فيلم " مواطن ومخبر وحرامي " 2001، الحد المكاني: مصر .

الإطار النظري

تمثلات الوعي السياسي في وسائل التعبير الفيلمي .

وظفت السينما منذ بداياتها الصامتة موضوعات سياسية وعبرت عنها بمعالجات درامية وإخراجية مختلفة ومتنوعة حسب التبني الإيديولوجي لصناعها، ولا يمكن الحديث عن الفلم السياسي دون التطرق إلى السينما السوفيتية التي تصدت لطرح الموضوعة السياسية كجزء من أجندتها الدعائية لأفكارها "فالفن أرتبط ببعض الإيديولوجيات مثل الشيوعية التي تميل إلى اعتبار الفن وسيلة لغاية ما . وكان للمخرج السينمائي الروسي(سيرغي أزنشتاين) السبق في طرح أول فيلم سياسي ثوري ملحمي يتميز بالجماهيرية وغياب البطل الفردي مؤكدا على "الملحمة الشعبية أو نضال الشعوب والبطولة الجماعية" (Thamer, B.T., p. 96).

وعلى الرغم من أن السينما السياسية وكذلك مصطلح الفلم السياسي مصطلح حديث نسبيا أذ تناوله الكثير من الباحثين والنقاد حيث يعرفها الناقد السينمائي (رءوف توفيق) " هي السينما التي تتخذ موقفاً فكرياً وثورياً محدداً ضد التخلف السياسي والاستخدام السيئ للسلطة وامتهان حرية الإنسان وكرامته وعواطفه".(Tawfiq, 1975, p. 5). ويرى الباحث أن الكثير من الأفلام التي لا نطلق عليها صفة السياسي ومع ذلك لها أهدافها الفكرية والفلسفية التي تبغي إيصالها إلى المتلقي أما صفة الثورية بمعناها التحريضي من خلال شرح وتحليل حالة سياسية وتدعو المشاهد إلى نبذها ورفضها والقناعة التامة بتغييرها . أن الممارسات الرجعية والقمعية والقهر الذي تمارسه السلطة على الفرد وتنتهك حريته واحدة من أهم المضامين التي يتبنى التعبير عنها الفلم السياسي حيث يسلط الضوء على مظاهر التخلف السياسي والاجتماعي. ومن خلال ما سبق يرى الباحث أن الفلم السياسي يمجد قيمة الإنسان ويعلي من شأنه ويؤكد حقه في الحياة الحرة الشريفة الآمنة فالسينما السياسية تدين كل مظاهر القهر والتعسف .

تنوعت الموضوعات السياسية التي يعبر عنها صانعوا الأفلام وتنوعت كذلك المعالجات السينمائية للتعبير أما بشكل مباشر وصريح أو بإسقاط وعدم مباشرة وذلك لأسباب رقابية وتعتبر مشكلة الرقابة "المشكلة الأزلية فما من مجتمع ألا وفيه محظوراته الدينية والسياسية والجنسية والاجتماعية وحتى الفنية".(Stephenson, 1993, p. 257).

التي قد تمنع المنجز السينمائي من العرض أو تعرضه للحذف . والرقابة تختلف في محظوراتها من زمن إلى أخر ومن بلد إلى أخر لذا يلجأ أغلب صانعي الأفلام إلى استثمار وتفعيل وسائلهم التعبيرية بأقصى طاقاتها للترميز والتشفير والتضمين للإيحاء بالأفكار بدلا من التصريح بها مباشرة وهكذا "يستطيع الفنان

بواسطة الإيحاء معالجة المواضيع التي يمكن أن تسبب صدمة بغير هذا الأسلوب الإيحائي .كما يستطيع إيصال ما يعنيه بتحديد أكبر أو بذكاء أشد وبتأثير أقوى مما يستطيعه عن طريق التصريح الكامل".(Stephenson, 1993, p. 260). وبذلك يتم استثارة الطاقة العقلية والتأويلية للمتفرج في أثناء المشاهدة وبعدها لفك شفرات العرض الفيلمي واستنطاق مدلولاته المتوارية.

فكل ما ينهض بالدلالة في الفلم يتم من خلال عناصر لغتها التعبيرية التي بدورها تولد قيم دلالية مضافة تنضوي على التعقيد والاتساع اعتمادا على المتلقي و كفاءته الاركيولوجية في الحفر بالنص الفيلمي المعروض و تحصيل المعنى، أن هذا النوع من الأفلام " يجبر المشاهد على أعادة النظر في مفهوم السينما كفن وكوسيلة أتصال والدور الذي تلعبه في المجتمع ".(Marcorel, 1974, p. 167). وبذلك يكون الفيلم ذو تأثير على المشاهد مغيرا وجهة نظره في السينما كفن ترفيهي مسلي بل كأداة للتحليل يقدم لنا من خلالها صانع الفلم قراءة للواقع نابعة من متابعاته لكل المتغيرات السياسية والاقتصادية والاجتماعية ويقدمها لنا من وجهة نظر باحث ومحلل ومفكر ومفسر وليس مجرد راصد للحدث السياسي ولأن " الفلم السياسي يتناول مادة سياسية محتوى وإحصاء ويعالجها من وجهة نظر الجدل السياسي معتمدا منهج التحليل والتركيب بهدف أثارة نقاش فكري مع المتفرج على أرض الواقع. نقاش مشبع بروح الإعلان والتحريض".(Murad, 1977, p. 166). وهذا يؤكد أن صانع الفلم لا يعتمد على الصياغة المباشرة للموضوع السياسي بل يعتمد على تحليله العلمي للقضية السياسية التي يريد مناقشتها في فيلمه.

ويضع الباحث (موفق عبد الوهاب نوري) تعريف أجرائي للسينما السياسية "فهي تلك التي تناول قضايا الانسان وعلاقته بالسلطة وما يعانيه من ضغوط سياسية واجتماعية واقتصادية متصارعة داخل بنية المجتمع من خلال عكس الواقع في صور مرتبة داخل بنية الفيلم السينمائي هدفها النقد والتقويم".(Nuri, 2002, p. 6)، وهنا يعزي الباحث صفة في غاية الاهمية لصانع الفيلم السياسي وهو النقد والتقويم من خلال رؤية فلسفية فكرية تتجسد من خلال احداث الفيلم .

ان السينما السياسية تبنت التعبير عن الاحلام والآمال المجهضة والطموحات وكذلك الهزيمة والفشل والاغتراب داخل حياة الفرد نتيجة ارتباطه العضوي بمنظومة اجتماعية خاضعة لسلطة تقوده ومن ثم فهي تمتلك سلطة التأثير عليه لأن " السينما السياسية يمكن ان تكون اداة عظيمة لمعرفة الواقع ولوضع هذا الواقع موضع التساؤل وحتى قلبه رأساً على عقب ويمكنها ان تكون اداة للتحريض السياسي .(Marcorel, 1974, p. 25). وبذلك اصبحت السينما سلاح ثوري يدفع عجلة الحياة نحو التغيير والتحول الايجابي لمستقبل الانسان لذا " فالصدق في عرض الموضوع في وجهة النظر سلاح السينما وهو سلاح فعال".(Tawfiq, 1975, p. 11).

وخلاصة القول أن الكثير من أفلام صناع السينما المعاصرة لا تفصح عن أفكارها السياسية بشكل واضح ومعلن بل تحيل دلالات صغرى داخل الفيلم أو الدلالة الكبرى للفيلم الى مغزى سياسي . فالفيلم البوليسي كنوع فيلمي قائم على التشويق وحبس الانفاس ألا أنه لا يخلوا في كثير من حالاته الى بث أفكار نقدية اجتماعية و سياسية .وهذا ما لمسناه في أفلام الموجة الثالثة في السينما الواقعية الايطالية (تيار السينما السياسية) التي تناولت وبأسلوب بوليسي أو قريب من أسلوب الفيلم الوثائقي الموضوعات

السياسية المتوارية خلف الكواليس فالسينما السياسية تبحث عن المسكوت عنه أي الحقائق المخفية التي تهم الناس في كل مكان أكثر من المعلن فكان للسينما السياسية حضورها في البحث عن الملفات المخفية والإحالة الجريئة إلى كثير من الشروخ التي يعاني منها الواقع الاجتماعي، حيث تناولت موضوع المافيا وعلاقتها بالسلطة وممارساتهما الوحشية كما في فيلم " نسيان باليرمو " للمخرج الايطالي (فرانشسكو روزي) الذي هاجم المافيا من خلال طرح موضوع استخدام المافيا للقوى السياسية للضغط على مسيرة الحياة وبذلك تصدى الفيلم لمظاهر الإجرام التي تقوم بها عصابات المافيا المنظمة في الحياة السياسية لإيطاليا في فترة الستينيات. وكذلك تناولت السينما السياسية موضوعات جريئة مثل الاغتيالات السياسية والفساد . فكان الفكر السياسي مرجع بالنسبة لمخرجي هذه الموجة في تحليل الواقع واستنطاق خباياه "حيث اعتبروا السياسة هي المنبع والغطاء لكل الأفكار والنظريات ولا يمكن فهم حقائق الواقع وعلاقاته حتى العاطفية والنفسية المجردة بدون نظرية سياسية ".(Thamer, B.T., p. 89)، يستعين بها صانع الفيلم ليحلل من خلالها الوضع السياسي والاقتصادي والاجتماعي بسلبياته وايجابياته وبذلك تسهم السينما السياسية في تعميق الوعي الفكري لدى المشاهد وبذلك فهي سلاح ذو حدين فقد تعمق الوعي الفكري لدى المتلقي وتدفعه باتجاه النضج والتغيير او قد تمثل سلاح دعائي خطير يسهم في تسميم وتبلد أفكار المجتمع لصالح توجهات تخدم أيديولوجيا النظام سياسي على حساب الإنسان، وليس بالضرورة ان يتناول الفيلم السياسي قضايا سياسية كبرى حيث قدم معظم المخرجون أفلامهم وضمنوها دلالات سياسية من خلال رصد حياة الفرد البسيط تحت سلطة التيارات الإيديولوجية التي جعلت من الفرد يعيش تحت ضغط الحاجة والقوانين الصارمة والبيروقراطية وإسقاط الفرد بين شراك العمل كآلة وليس من حقه العيش ألا في حدود معينة وبذلك فأن عرض مشكلته البسيطة من خلال عرض أفكاره بإطار اغترابي وفي صور شتى من خلال علاقة الإنسان بالسلطة والمجتمع علاقة الإنسان بالعمل وعلاقة الإنسان بذاته فاقداً كل صور الأمان والاستقرار. لذا فقد يكون الفيلم السياسي " هو ذلك الفيلم الذي يتخذ طابع معين ضد قضية معينة فهو يقدم الرفض والاحتجاج لهذه القضية ".(Tawfiq, 1975, p. 4).

وسائل التعبير الفيلمي .

أن دراستنا لعناصر المعالجة الإخراجية أنما تعني دراسة المعطى النهائي الذي يؤطر الفلم ككل (بنية العرض) وعندما نتحدث عن هذه البنية فأننا نتحدث عن كل البنى التي يستند إليها العرض " تلك البنى التي لا نراها ولا نسمعها الا على الشاشة واصطلح على تسميتها باللغة السينمائية حسب مارسيل مارتن",(AlHashemi, 2010, p. 137). وبذلك فأن عناصر المعالجة الإخراجية هي كل عناصر اللغة السينمائية بنظامها السيميائيان (الصورة و الصوت) اللذان يحققان للفلم الضرورة والاكتفاء أي ما يجعلانه وسيط تعبيري مكتفي بذاته فالمعالجة الإخراجية المصممة من قبل صانع الفيلم هي تكوين وتنظيم نظام الشكل الفيلمي المعبر عن مدلول معين، أي مجموعة دوال الوسيط التعبيري للفيلم في بنية أي نسق من العلاقات المبررة .

لابد لنا من عرض طروحات أهم منظري الفن السينمائي حول لغة الفيلم التعبيرية،وكان في مقدمتهم المنظر السيميائي(كريستيان ميتز) حيث يقول " أن لكل شكل فني مادة تساعده على التعبير وتميزه عن

أنظمة الاتصال الأخرى فنحن نميز السينما عن باقي الإشكال الفنية على أساس المادة التي يمكن عن طريقها أن تكون هنالك دلالة . فالمادة الخام بالنسبة له هي ببساطة قنوات المعلومات التي نتنبه إليها حين نشاهد الفلم والتي تشمل: صور فوتغرافية متحركة ومتعددة – أثار خطية تشمل كل المادة المكتوبة التي نقرأها على الشاشة – الكلام المسجل – الموسيقى – ضوضاء مسجلة او مؤثرات صوتية".(J. Dudley, 1987, p.204)، فتكون هذه القنوات بمثابة الوسائل التي يتوسل بها صانع الفلم لإيصال رسالته ويطلق عليها ميتز مصطلح (الشفرات السينمائية) ويحدد لها ثلاثة سمات أساسية " درجة الخصوصية ودرجة العمومية وإمكانية اختزالها إلى شفرات فرعية ".(J. Dudley, 1987, p. 211)، حيث يقصد بالشفرة الخاصة الوسيلة التعبيرية التي يتفرد بها فن الفيلم عن غيره من الإشكال السردية كما في وسائل الانتقال البصري او المونتاج كأداة تدليل حصرية بالفيلم من خلالها تدمج الأزمنة وتختصر أو تلغى وبها تقترب الأماكن أو تخلق جغرافيات مكانية وهمية . وبذلك تكون للسينما قدرة على إيصال رسائل لا يمكن أن تصل بوسائل غيرها . أما الشفرات العمومية وهي الشفرات الثقافية "التي تشكل إحالات النص إلى أشياء تم التعرف عليها من قبل مثل البديهيات والعادات والتقاليد ".(Muhammad, 2010, p. 208)، فهي شفرات واقعية من الحياة ينقلها الفلم وفق أنساق تخدم دلالاته مثل طراز الملابس وأنواع السيارات وأنماط العمارة والديكور .. الخ . وتوجد بين الشفرات الخاصة والشفرات العامة شفرات تشترك بها السينما مع وسائل تعبير أخرى مثل فن الرسم والمسرح والأدب ويضيف ميتز هناك شفرات عامة جماعية على مستوى وسائل التعبير الفيلمية حيث من الممكن أن نجدها في كل الأفلام بدرجات متفاوتة حسب أسلوب المخرج وهناك شفرات عامة فردية لا نجدها الا في أفلام معينة أو تستخدم من قبل صناع أفلام معينين تمثل المنحى الأسلوبي لهذا الفلم ومن خلالها نستنبط وصفا لماهية النمط الأسلوبي الذي يحكم النظام الفيلمي.(J. Dudley, 1987, p. 213)، فوسيلة التعبير ذات الاستعمال الخاص هنا تولد كدال خرقا لأفق توقع قراءة المتفرج لها مما يجعل الدال (الوسيلة) محملة بدلالة إضافية بسبب انزياحها عن المعيار اللغوي التقليدي للغة الفلم ويحتاج المتلقي كي يستطيع فك شفرتها لأدوات معرفية.

ولو انتقلنا لمنظر سينمائي أخر يشتغل بنفس منهج ميتز وهو (يوري لوتمان) حيث يصنف اللغة السينمائية الى قسمين يطلق على أحدهما بالعناصر البارزة لأنها تجذب الانتباه لنفسها والثانية العناصر غير البارزة بسبب اعتياد المتلقي عليها .

	"العناصر غير البارزة	العناصر البارزة
.1	تعاقب الإحداث يتم وفق ترتيب طبيعي فاللقطات تتابع وفق تسلسل تصويرها	تتابع الإحداث يتم وفق ترتيب يختاره المخرج .
.2	المقاطع المتعاقبة تتجاور بطريقة إلية .	المقاطع تمنتج لتشكل كلا دلاليا .
.3	حجم اللقطة عام (درجة الاقتراب حيادية	لقطة قريبة – لقطة كبيرة – لقطة بعيدة .
.4	زاوية التصوير حيادية (مستوى النظر)	زاوية التصوير تعبيرية (فوق أو تحت مستوى النظر)
.5	ألإيقاع حيادي للحركة	إيقاع متسارع – متباطيء – صورة ثابتة

.6	تصوير خال من الخدع	خدع سينمائية
.7	الصوت متزامن مع الصورة أي مصدر الصوت حاضر في الصورة	الصوت غير متزامن مع الصورة . ليست الصورة هي التي تحدد الصوت بصورة ألية بل ممنتجة معه .
.8	وضوح الصورة طبيعي	فلو صورة غير واضحة .
.9	العدسة طبيعية مقاربة للرؤية الواقعية	العدسة مشوهة . تغير النسب والابعاد
10	صورة بالابيض والاسود	صورة بالالوان
.11	صورة موجبة	صورة سالبة ".(Lotman, 2001, p. 55)

فالعناصر البارزة نجد فيها النزعة الذاتية للتعبير واضحة في جعل الوسيلة(كدلالة أصلية) تجذب الانتباه لذاتها ويسمي (لوي دي جانيتي) هذا الاستخدام بالانطباعي "الذي يعتمد على تشويه الواقع لاستغلال جوهر وخبرات معينة رمزية وليست واقعية منصبة على تقديم رؤية ذاتية لا نظير لها في العالم الواقعي" (Janeti, 1981, p. 20) وهذا ما نجده في كل الأفلام ذات الأسلوب الانطباعي مثل (الدادائية – السريالية – التعبيرية –الطليعية) . أما العناصر غير البارزة نجد محاكاة الواقع من الناحية الشكلية بدرجة عالية جدا على الرغم من تحكم صناع الأفلام بالواقع إلى حد ما بحيث هذا التحكم لا يلفت الانتباه لنفسه وهذا ما نجده في المدرسة الواقعية "التي تفضل الأسلوب غير المنظور ليعطي وهما بأنه مرآة للعالم الحقيقي أي التفرد بفن أخفاء الفن" (Janeti, 1981, p. 18) وهذا مانجده في كل الأفلام ذات الأسلوب الواقعي مثل أفلام (الواقعية الجديدة – الموجة الفرنسية الجديدة –السينما الحرة في بريطانيا – السينما المباشرة – الواقعية الملحمية – الواقعية الاشتراكية – الواقعية الشعرية – الواقعية الرمزية) وبغض النظر عن طبيعة المدارس والاتجاهات والأساليب السينمائية " يمكن للفلم الواحد أن يجمع عدد من هذه الإمكانيات معا وفقا لمضمون مشاهده المختلفة كما يمكن اختيار أحدها على طول الفلم وفقا لأسلوب المخرج الذاتي".(Lotman, 2001, p. 65)فقد نجد في السينما المعاصرة فيلم واقعي ولكن فيه عناصر سينمائية بارزة والعكس صحيح . والمهم أن يأخذ العنصر مكانه الصحيح في سياق الفيلم ولا يوضع بطريقة ألية مفتعلة كذلك أن وجود "العناصر البارزة بحد ذاته يجعل من العناصر الغير بارزة فاعلة فنيا" (Lotman, 2001, p. 58).

ويحدد مارسيل مارتن في كتابه الموسوم(اللغة السينمائية): الصورة وخواصها من خلال الاستخدام المبدع لآلة التصوير وكذلك الإضاءة والأزياء والديكور والسرد الفيلمي بما يضمه من انتقالات ووجهات نظر ومن ثم الاستخدام المبدع لشريط الصوت والتوليف وعمق المجال والزمان والمكان . وبذلك يكون كل عنصر له اشتغال دلالي يوصل المعنى المراد بثه إلى المشاهد ان هذه العناصر التعبيرية تلعب دور كبير ومؤثراً عند استخدامها وتفعيلها من قبل المخرج في عملية تجسيد دراما الفيلم فكل عنصر هو أداة يستخدمها المخرج لإيصال معنى فكري ايدولوجي مطلوب،كما أن هذه المفردات تعتبر" بنى عميقة من أبنية الفلم لأن حذف أو تغيير أحدها يؤدي الى تغيير جميع هذه العناصر"،(Al-Hashemi, 2010, p. 84)، ويرى الباحث أ ن المعالجة

الإخراجية هي الصياغة الفنية لمجمل بنى العرض (الصورية – الصوتية) لتمثل او تجسد المضمون الدرامي وهنا فالمخرج يفعل عناصر اللغة السينمائية بهدف الإيصال والتعبير الدال .

مؤشرات الاطار النظري:

تشتغل عناصر اللغة السينمائية من خلال تفاعلها وتداخلها لتوليد الشكل الفيلمي الدال على الأبعاد السياسية داخل الفيلم .

أجراءات البحث

منهج البحث:

أعتمد الباحث في انجاز هذا البحث على المنهج الوصفي الذي يقوم على التحليل والذي يعرف بـ" وصف ما هو كائن ويتضمن وصف الظاهرة الراهنة وتركيبها وعملياتها والظروف السائدة وتسجيل ذلك وتحليله وتفسيره".(Abu Talib, 1990, p. 94) كونه يمثل أنسب المناهج التي تتلائم مع طبيعة واهداف البحث.

وحدة التحليل:

تفترض عملية تحليل العينة المختارة استخدام وحدة ثابتة للتحليل ينبغي ان تكون واضحة المعاني . لذا يعتمد البحث المشهد أو اللقطة بما يملك من معالجة اخراجية متميزة .

عينة التحليل

فيلم / مواطن ومخبروحرامي.

أنتاج: يوجين فيلم 2001 .

أنتاج وتأليف وأخراج: داود عبد السيد .

تصوير: سمير بهزان .

مونتاج: منى ربيع .

موسيقى: راجح داود .

تمثيل: صلاح عبد الله – خالد ابو النجا – شعبان عبد الرحيم – هند صبري – رولا محمود--

يصور لنا صانع الفلم تحالف رموز الفساد في مصر لاستلاب حرية الفرد. وتتعاضد لتخريب المشروع التنويري للطبقة المتوسطة خدمة لسلطة قمعية . وبذلك يعيد صانع الفلم قراءة وتشكيل الواقع القائم بقصد فضحه . فالمواطن رمز للطبقة المتوسطة التي اغتنت بسبب اغتناء جذورها من الانفتاح الاقتصادي فهي من جذور فاسدة لذا بدأت مستنيرة لكنها تنازلت عن مشروعها الفكري والتنويري . اما المخبر رمزا للسلطة ارتقى بموقعه ليكون حاميا ومستفيدا وصانعا اساسيا لمسألة الفساد التي يدور حولها الفلم وذلك بنيله عضوية البرلمان وكذبه على الشعب بأنه عامل ويده متشققه من الكدح لا القمع . اما الحرامي فهو رمز لثروة غير مشروعة جعلته يرتقي لقمة اجتماعية تحظى بالتقدير وقيادة الحياة الثقافية التي تدعو للرجعية والتخلف لأنه من محبي الغناء الهابط وقراءة النصوص البوليسية وبذلك جاء الفلم بنظرة مرعبة الى الواقع المصري خلال العشرين سنة الاخيرة. ولا يغفل الفلم عن عنف السلطة وممارستها القمعية تجاه الفرد ويصور العجز الذي تعانيه السلطة تجاه حل ابسط مشكلة تعترض الفرد . كما يسلط الفلم الضوء على

رجال الشرطة المبرمجين على تنفيذ وأطاعه الاوامر القمعية مثل عسكر الامن المركزي .وهناك شخصية ثانوية الا انها رمزا صريح للسلطة الموجهة للقمع . وهي شخصية ضابط الشرطة الذي يرتبط بعلاقة صداقة قديمة مع المواطن فيدور بينهم حوار فلسفي يلخص عجز السلطة عن حل الاشكاليات التي تخيم على افراد المجتمع ويكتفي بالقمع كحل سهل لحلها .

تحليل العينة .

وظف صناع الفيلم **اللغة السينمائية** من خلال حجوم اللقطات للتعبير عن البناء النفسي للشخصيات ويتوسع في تعميق شبكة العلاقات بين شخصياته بين المواطن والمخبر او بين المواطن وضابط الشرطة على اعتبار ان الفلم سياسي ومعتمد على الحوار لأنه يبث أفكار أيديولوجية سياسية. أما اللقطة القريبة وظفت في لحظات الذروة العاطفية او الفكرية او في لحظات الاكتشاف التي تتوضح عند الشخصية لذا جاءت في اللحظات الدرامية والنفسية الصعبة كما في مشهد تذكر حياة للنص الروائي ومدى أهميته في مشهد سرقتها لمنزل المواطن فكانت المعالجة الإخراجية في توظيف هذا الحل الحجمي في ذروة المشهد لأنها اللقطة التي أدخلت الشخصيات في الصراع الحقيقي . أما اللقطات العامة المتوسطة فوظفت عند الجمع بين الشخصيات ونادرا ما شاهدنا لقطات عامة جدا ألا في المشاهد الخارجية مثلا مشهد البحث عن سيارة المواطن التي سرقت في أماكن مهجورة فكانت اللقطات العامة والعامة جدا للتعبير عن سعة المكان وجوه النفسي الذي يوحي بالعزلة كونه معقل للسرقة لذا كان يجسد الحوار بحجوم متوسطة، و قريبة و جاءت زوايا التصوير اغلبها منقادة للاحتمال الفيزيائي للحدث وبمستوى النظر خاصة في مشاهد المتابعة والحوارات بين الشخصيات الى ان تجسيده لوجهة نظر حياة الذاتية اثناء تعذيبها فكانت ترى المخبر بوجه مخيف فيه مبالغة في كبر معالم وجهه . وأستخدم المخرج وجهة النظر الذاتية للحرامي وهو يرى اصبع المواطن متجه نحو عينيه ليفقأها . وأستخدم المخرج وجهة النظر الموضوعية التي تراقب الحدث ولا تتدخل به واستخدم وجهة النظر التفسيرية في مشاهد عدة تدلل على تفسير المخرج الذاتي للحدث وهذا ما شاهدناه في ميلان الة التصوير في المشهد الكابوسي لحياة . اما مستويات الة التصوير فكانت اغلبها بمستوى النظر باستثناء اللقطات التي تعبر عن وجهة نظر ذاتية كانت تأخذ مستوى عين الشخصية . أضافة الى زاوية التصوير فوق مستوى النظر في مشهد تعذيب حياة وانهيارها في المشهدين تعذيب حياة في الشارع امام الناس وفي منزل المواطن في عملية التحقيق التي أجريت معها . وبنفس الزاوية صور بها المواطن في الحبس بعد فقأ عين الحرامي وهو يكنس ارضية السجن دلالة على الممارسات التي تمارها السلطة في اذلال السجين وسحقه . أما التوظيف الإخراجي لحركة الكاميرا بكل أنواعها حيث أستخدم حركة البان وجد الباحث استخدام عديد لحركة البان في بداية الفلم لاستعراض وجوه السجناء المتعبة الحزينة المتقاربة من بعضا في جلسة غناء شجية وحميمية . واستخدام حركة البان لمتابعة الشخصيات اثناء تنقلها من نقطة الى اخرى خاصة في مشهد ضرب حياة من قبل المخبر امام الناس وبشكل معلن . حركة التلت:.من الاعلى الى الاسفل لربط العلاقة من شخصيتين وهذا ما وجدناه واضحا في مشهد مجيء المخبر الى منزل المواطن والمواطن ينظر اليه من السطح. اما التلت اب أي حركة رأس الكاميرا عموديا للاعلى فأقتصر المخرج اهمية هذه الحركة لوصف موجودات المكان الثمينة والتراثية في منزل المواطن، و في مشهد زيارة المخبر والمواطن

لمنزل الحرامي بهدف استعادة الرواية منه وحيث كان التوظيف لحركة التلت تعبير عن وجهة نظر ذاتية حيث مثلت الكاميرا عيني المواطن في استعراضها لموجودات المكان الثمينة المرصوفة بعبثية نابعة من عدم الاحترام أو الوعي بقيمتها . أما حركة التراك:. حيث تم توظيفها للمتابعة والوصف في ان واحد في مشهد مقابلة حياة للحرامي في السجن حيث طابور السجناء خلف السور المشبك من جهة والزائرين في الجهة الاخرى والرقيب مأمور السجن يتابع ويراقب الحوارات الدائرة بين الطرفين فكانت الكاميرا تتحرك لتتابعه في جولته وبنفس الوقت تصف المكان والوضع المزري للسجناء وذويهم اثناء المقابلة مما عمق أثر أمتهان السلطة لحق السجين في مقابلة ذويه بطريقة انسانية فكانت المعالجة الاخراجية لهذا المشهد عن طريق حركة الكاميرا (التراك) مناسبة لبث فيض كبير من المعلامات من خلال استعراضها للشخصيات بأزيائهم الزرقاء (أزياء السجن) والسور المشبك الذي يمثل الحاجز المنيع بين السجين وذويه .وتم توظيف حركة الدولي الامامي كمعالجة أخراجية تم توظيفها للتعبير عن معاني كثيرة من خلال التحكم في سرعة حركة آلة التصوير حيث أستخدم حركة الدولي الامامي السريع للتعبير عن وقع الصدمة التي تلقاها المواطن بعد ان اتهمته حياة بأنها تحوي جنين منه اما التراك الامامي البطيء استخدمه صانع العمل للتعبير عن مدى الضجر الذي اصاب المواطن من جراء الانتظار البيروقراطي الممل الذي تمارسه السلطة على الفرد في مشهد انتظار المواطن لإجراءات اكمال محضر بسيط ضد الحرامي الذي سرقه بعلم المخبر والتفعيل الاكثر بلاغة لحركة الدولي الامامي من خلال تمثيله وجهة نظر ذاتية لذا يعتبر حسب طروحات مارسيل مارتن بأنه وجهة نظر ذاتية ولكنها غير واقعية لان الشخصية لاتتحرك وهذا ما وجدناه في مشهد تعرض المواطن للإهانة الظرب في غرفة ضابط الشرطة فكانت حركة التراك الذاتية تعبر عن وجهة نظر الضابط تجاه المواطن والتعرف عليه . ولحركة التراك القوسية توظيف تعبيري فاعل في مشهد جلوس المخبر على سطح منزله ينفث دخان (النركيلة) مستغرقا في التفكير حيث استخدم المخرج التراك القوس للتعبير عن حركة التساؤلات التي كانت تدور في عقل المخبر التي ينقلها لنا الراوي المعلق العليم بكل شيء عن مدى اهمية هذه الرواية للمواطن وماذا تنفع هذه الرواية لحياة الامية التي لاتعرف ان تقرأ اصلا اضافة الى استعراض هذه الحركة للمكان الجالس فيه المخبر بشكل جمالي على سطوح أحدى العمارات المتهالكة من القدم . أما حركة الكاميرا كرين الهابطة للأسفل كان لها استخدم تعبيري لسحق شخصية حياة بعد تعرضها للتعذيب في بيت المواطن من قبل المخبر في محاولة انتزاع اعترافها بأن الحرامي عشيقها شريك معها في السرقة فجاءت اللقطة معبرة عن ضآلة حياة الانسانة المهمشة اما قوة المخبر المتمثل بالسلطة القمعية التي تستخدم التعذيب وسيلة لها لنزع الاعترافات . وبفضل آلة الكرين كحامل متحرك بمرونة كبيرة مولدة لقطة مركبة وظفها المخرج في بداية الفلم حيث يفتتح المخرج فيلمه بحركة كاميرا مركبة بمزيج من الكرين والبان فترتفع الكاميرا للأعلى وبنفس الوقت تسير يمينا لتستعرض ارتفاع الجدار الهائل المليء بالأسلاك الشائكة اضافة الى الحرس المدججين بأسلحتهم مما يدلل على استحالة خرق هذا المكان الذي يحوي اناس خارجون عن القانون فاستعراض ضخامة وقتامة ذلك الجدار بهذه الحركة المركبة يدل على مدى خوف السلطة من امتزاج السجناء بنسيج المجتمع . وفي نفس المشهد وجدنا حركة تراك جانبية لمتابعة الحرامي وهو يوزع الطعام على زملاءه في السجن وبعدها وفي اثناء المتابعة ترتفع الكاميرا بحركة كرين تدريجية

ليتكشف المكان تدريجيا عن صالة طعام هائلة يتجمع فيها السجناء والشرطة بعصيهم المهيأة للضرب يتجولون بينهم . والحركة الاكثر تركيبا لوصف مركز شرطة مصر الجديدة جاءت بمزج لحركة البان الوصفية للجدار الخارجي مع التراك الجانبي لنرى قطعة مكتوب عليها قسم مصر الجديدة مع هبوط الكرين للأسفل لنرى صورة الرئيس حسني مبارك معلقة مع دخول المواطن مع تراك امامي لمتابعته من الوراء دالفا الى الداخل، ونجد معالجة اخراجية لأكثر من مشهد عن طريق عمق المجال يمثل جمود الكاميرا وتأملها للحدث مع تفعيل جميع مستويات اللقطة وفي تزامن بين مقدمة الكادر ووسطه وخلفيته وبذلك حافظ المخرج على استمرارية جريان الزمان والمكان واندماج الشخصيات في الديكور وجعل المتفرج يتأمل الحدث الجاري امامه ولكنه منقاد الى منطقة معينة يريده المخرج التركيز عليها فمرة يجعل مقدمة الكادر فاعلة من خلال حوار الشخصيات بها كما في مشهد دخول اقتحام المخبر لمنزل المواطن وجلب له خادمة للعمل في بيته ففي المقدمة المخبر يقنع المواطن بمدى اهمية الخادمة له وانه متكفل بها امامه ومسؤول عن أي اشكال يصدر منها تجاهه ومرة يفعل الخلفية بجعل الحركة فيها مما يقود عيننا كمتفرجين اليها وهذا ما لمسناه في مشهد ذهاب المواطن الى منزل حياة في منطقتها العشوائية وفي مقدمة الكادر الحرامي ومرة يجمد كل مستويات الكادر للتعبير عن الجمود وهذا ما وجدناه في مشهد عجز المخبر عن الاتصال بزوجته فكانت استاتيكية الكاميرا تعبر عن العجز الجنسي لدى المخبر وهذا استخدام رمزي لعجز السلطة وبذلك نستنتج أن توظيف عمق المجال كمعالجة أخراجية تم وفق اتجاهين الاول كلقطة مندرجة في سياق مع لقطات أخرى ولكن تبقى هي المتميزة بكثافتها السردية العالية، والاتجاه الثاني معالجة المشهد اخراجيا بالكامل بلقطة واحدة ثابتة .

الاضاءة واللون:. أستطاع مدير التصوير (سمير بهزان) ان يجسد رؤية المخرج لشكل الإضاءة المعبر عن دراماتيكية الاحداث في بناء درامي ضوئي متدرج في حدته الانفعالية مع تصاعد الاحداث الدرامية بالفلم . فجاء النص الضوئي راسما ومعبرا عن البعد الرابع للمكان وهو الزمن و معبراً عن الشخصيات وعوالمها لذا نجد ان الاضاءة في منزل المواطن المنيف جاءت بطبقة ضوئية واطئة وبألوان بنية تعبيرا عن الوقار والفكر المتعالي وفي المشاهد التي كان يبذل المواطن فيها جهدا لإكمال روايته كانت الاضاءة أكثر عتمة دلالة على حزنه الداخلي بسبب تبلد مخيلته وشكوكه بمدى موهبته . وفي مشاهد احلام وكوابيس حياة داخل قصر المواطن جاءت بإضاءة تعبيرية تعبر عن الرعب الكابوسي الذي يعصف حياة واللون الاخضر الخيالي المترشح من شباك المطبخ يدلل على خيالها السمج بقوة غيبية تحاول ان تنال منها . اما مشهد عجز المخبر عن الاتصال الجنسي بزوجته فجاء المشهد بطبقة إضاءة داكنة واطئة فيها رسم واضح بالظل والضوء تعبيرا عن الصراع الداخلي الذي يمر به . أما منزل الحرامي والذي هو عبارة عن غرفة مؤثثة بعشوائية سيطر عليها لون النار التي تحرق الكتب التي تلوث الفكر من وجهة نظر الحرامي الرقيب فلسفيا كما تنبأت الاضاءة بهذا اللون الناري بحرق الحرامي لمشروع المواطن التنويري . وفي مشهد تعذيب المخبر لحياة في الشارع وامام انظار الاخرين كانت الاضاءة فيضيه دلالة على فداحة الفعل القمعي الذي يقوم به المخبر امام الناس وبدون خجل وفي وضح النهار .

الازياء:. عالج المخرج من خلال الازياء بأشكالها وألوانها عن الهوة العميقة التي تفصل بين عوالم الشخصيات الدرامية فكانت ازياء المواطن عقلانية متناسقة في الوانها القاتمة المعبرة عن الوقار والامتلاء الثقافي بعيدة عن أزياء الحرامي الشعبي في نفس الوقت وفي مشاهد اللقاء بين المواطن والحرامي وفرض الحرامي وجهات نظره الرقابية المتخلفة ذات المعيار الرجعي على مشروع المواطن التنويري المتمثل بالرواية كان لون زي الحرامي اسود تعبيرا عن ظلام افكاره الذاتية او يكون لون زيه مخطط بالأسود والابيض تشبها بالحيوان (الحمار الوحشي) ولون زي المواطن ابيض تعبيرا عن افكاره التنويرية . اما المخبر الذي كان غالبا ما يتوسط الاثنين اثناء جلساتهما الحوارية فكانت ازياءه ازياء المخبر المصري الذي اعتدنا رؤيتها البالطو الطويل والقبعة على الرأس والعصا (أداته القمعية) التي لا يستغني عنها حتى في حالات سكره . وتتطور الازياء مع تطور حبكة الفيلم فبعد ان يتصوف المواطن ويعتنق الدين نجد ازياءه اسلامية متمثلة بالعباءة اما المخبر بعد ان يترك وضيفته ويصبح احد اعضاء الحزب الحاكم نراه بأزياء رسمية انيقة . اما الشخصيات النسائية فشخصية الخادمة حياة الشابة الجميلة الصامتة المغلفة بالغموض والخوف والفقر والتريف فكانت أزياءها ريفية وقاتمة تتغير الى الوان مبهجة بعد خروج عشيقها المخبر من السجن اما شخصية مديحة المتحررة جنسيا عشيقة المواطن فكانت ازياءها خليعة وبعد عشقها للحرامي وزاوجها منه تتعقلن أزياءها اما شخصية ضابط الشرطة المتمثل بالسلطة القمعية فكانت ازياءه بدلة بيضاء والقميص احمر دموي اللون مما يعبر عن الازدواج والخداع فهو من الخارج نقي ومن الداخل دموي قمعي

المكان:. فبيت المواطن الذي يرتفع عن الارض بسلم يعبر من منزلة صاحبه العالية وتؤكد زاوية تحت مستوى النظر ذلك وطرازه المعماري ذو الجمالية الفنية والتراثية واذا ما تذكرنا المشاهد الداخلية لهذا المنزل المهول من الداخل بسقوفه العالية وبلوحاته وتماثيله التي تزين الجدران القديمة اللون تعبيرا عن المسحة الاثرية لهذا المنزل وقتامة ألوانه البنية وحجم مكتبة الكتب . اما بيت الحرامي الهابط تحت مستوى الارض ذو السقف الحديدي الواطئ الصدئ وكأنه يجثم على صدور الجالسين تحته مما يولد شعورا بالاختناق . اما مركز الشرطة المزين دائما والنظيف ابدا بواسطة استعمال السجناء لتنظيفه في حملات يومية الهدف منها اذلالهم وتنظيف المكان المعرض في أي لحظة للتفتيش وغرفة الضابط المبنية في عمق المبنى بعيدا عن ضوضاء الموطنين ومشاكلهم التي لا تنتهي وليس للشرطة حل لها سوى القمع كما تعبر غرفة ضابط الشرطة عن انعتاقه واعتكافه على نفسه بسماع الموسيقى والاستمتاع بالماء المثلج والقهوة وعلى طاولته مسدس مهيئ لرمي أي مواطن ممكن ان يعكر مزاجه .

الحوار:. ان الحوار في فيلم مواطن ومخبر وحرامي يعتبر عصب رئيسي استند عليه صانع العمل كون الفلم يحمل افكار سياسية واجتماعية مجردة ومن الصعب التعبير عنها صوريا لذا كانت حوارات الفلم فلسفية فكرية من جانب اضافة الى كون الحوار وسيلة تعبير تقع على عاتقه مهمة بناء الشخصيات والتعبير عن دواخلها ففي مشهد حوار سليم مع ضابط الشرطة عن السلطة ودورها تجاه الفرد واعتراف الضابط بالعجز الذي تعانيه السلطة فالسلطة دائما ناقصة ولا توجد سلطة كاملة ومثالية واخيرا يرفض التسلط على المجتمع ويفضل ان يكون كل فرد سلطة نفسه . وتستمر السجالات الفلسفية بين المواطن وضابط الشرطة ليقنع الضابط المواطن بأن القمع هو الحل مع هكذا مجتمع محتال . ولعب الحوار دورا

كبيرا في ابراز الصراع الفكري بين المواطن والحرامي المثقف السلبي الذي يمارس دور الرقيب الذي يحرق كل جهد فكري لا يخضع الى معايره الاخلاقية و فلسفته الشعبية التي يسير خلفها حتى المخبر والذي يشجع الحرامي على حرق الرواية لأنها تحمل فكر كافر وهدام من وجهة نظره وصانع الفلم لا يكتفي بالحوارات للتعبير مضمونه السياسي بل يلجأ الى التعليق أي صوت الراوي الذي يطل علينا بين الحين والاخر معبرا عن وجهة نظر سارد عليم بكل شيء وغير مشارك بالعملية السردية الا انه يتخذ نبرة صوتية تعبر عن موضوعيته وحياديته تجاه الاحداث والشخصيات وتتغير هذه النبرة تعبيرا عن ميل الراوي لشخصية دون أخرى . فيعبر من خلال هذا الصوت عن تعريفنا بالشخصيات واعطاء نبذة مختصرة عن حياتها وماضيها وحاضرها واحلامها، وللتعليق دور كبير في الافصاح عن ماتفكر به الشخصيات لذا لعب دور المنولوج الداخلي وافرز كل دواخل الشخصيات وتساؤلاتها وهذا ما لمسناه في مشهد حيرة المخبر بسبب تعقد الصراع بين المواطن وحياة وسبب سرقة حياة للرواية وهي امية، وما اهمية هذه الرواية للمواطن حتى يدفع بها هذا المبلغ مقابل استردادها و استخدم التعليق كتعليق على الاحداث بعد نجاة المواطن من المشكلة واسترداده للرواية وتأكده من ان حياة غير حامل منه يعلق الراوي على هذه التجربة المرة التي دخلها المواطن بسبب خروجه عن طبقته الاجتماعية فالطبقة غلاف يحمي الفرد والخروج من هذا الغلاف يعرض حياة الفرد للخطر . وبما ان قصة الفلم تمتد لأزمان وفترات طويلة كان للتعليق دورا كبيرا في الايجاز والتكثيف والادلاء بماضي الشخصيات ومدى عمق العلاقة بينهم . بقي ان لا ننسى دور الراوي في جعل المتفرج ينقاد بالكامل الى عالم القصة واضفاء مسحة خيالية عليه .

الموسيقى:. تكاملت البنية الصورية الموسيقية بشكل يجعلنا من المستحيل ان نفك اشتباك الاثنين فقد عمقت الموسيقى جسامة الفعل القمعي الذي تمارسه السلطة على الافراد ففي مشاهد التعذيب التي يقوم بها المخبر مع حياة الخادمة ليجبرها على البصم على اقوال فبركت من قبل المخبر جاءت الموسيقى حزينة تدعو المتفرج الى البكاء على مصير هذه المسكينة التي لاحول ولا قوة لها امام بطش المخبر وفي اللقطات القريبة التي تركز على ردود فعل المواطن تجاه التعذيب المجسد امامه عبرت الموسيقى عن عجزه. وكانت بمثابة التعليق المتباين للعوالم المتمايزة (اطراف الصراع) . ساهمت الموسيقى كتعليق ذاتي من قبل صانع العمل على الاحداث في بلورة رؤيته الذاتية عن ما يجري لذا فنجد الموسيقى تعبر عن الخوف في المشهد الكابوسي الذي تحلم به حياة – الفرح بعد اكمال المواطن لروايته – تزايد وتيرة النشاط لدى المواطن قبل الارتباط بعلاقة مع المخبر والحرامي حيث كان في قمة قوته وتكاد حياته تخلو من المنغصات . كما عبرت الموسيقى عن ذوق المواطن العالي كونه من المحبين لهذا الجنس الفني لذا جاءت الموسيقى كخلفية للمشاهد التي يكون فيها المواطن وحده مستمتعا بسماعها .

الاغنية:. يبدأ الفلم في مشهد السجن لنرى الحرامي في جلسة غنائية تكون الاغنية عبارة عن تقديم ملخص لحياة هذه الشخصية وبذلك يعلن صانع العمل من خلال هذه الاغنية عن مدى الحقد الطبقي ونقد السجن كعقاب تمارس فيه السلطة تعذيب السجناء ومدى عجزها عن مسك المجرمين الحق في الخارج وما قيمة جرائم المسجونين امام الجرائم التي ترتكب في الحياة خارج السجن كل هذ من خلال اغنية استخدم المخرج الاغنية كخلفية للمشهد تصدح من جهاز متواجد من ضمن موجودات المكان ففي مشهد

دخول المواطن والمخبر الى منزل الحرامي فمن ضمن موجودات المكان صور للمطرب محمد عبد الوهاب و ام كلثوم و جهاز راديو يرسل اغنية لمحمد عبد الوهاب . او في لقاء المخبر والمواطن في المقهى و راديو المقهى يرسل اغنية عبد الحليم حافظ ونستنتج من كل ذلك على زمن الاحداث السياسية الجارية فهي في فترة الثمانينات كما استخدم المخرج الاغنية الغربية كتعليق على الحدث خاصة في مشاهد المواطن وهو يكتب روايته او وهو متأمل مستمتعا بسيكاره الفاخر وشرابه القاني اللون فالأغنية تعبر عن عالم المواطن المتعالي والمتأثر بالثقافة الغربية لذا اصبحت هذه الاغنية لازمة تعبر عن عالم الشخصية ومجتمعه . كما ان شخصية الحرامي المطرب الشعبي الذي يغني اغاني هابطة متردية يغني في الافراح الشعبية جاءت اغانيه خاوية من المعنى مجرد ثرثرة كلامية لا تمت للشعر بأي صلة وموسيقى فوضوية تعبر عن ذوقه وفلسفته الشعبية .وجاءت نهاية الفلم عبارة عن حفلة تنكرية والحرامي هو المطرب فيها وكلمات الاغنية تعبر عن تلخيص مكثف لأحداث الفلم من التباين الشديد للشخصيات مدى ارتباطها بسبب المصالح والتزاوج الذي حصل بينهم .

الصمت: تم توظيف عنصر الصمت في البنية الصوتية في نهاية مشهد تعذيب حياة وإرغامها على الاعتراف بسرقة المواطن بالتعاون مع الحرامي، في منزل المواطن حيث تمت عملية أملاء المواطن لاعترافات ابتكرها المخبر أثناء احتساءه الخمر، ولم تدلي بها حياة وأرغم حياة بالتوقيع على هذه الافادة الملفقة وفي النهاية تسقط حياة متهالكة بفعل التعذيب وعجز أمام بطش المخبر بحبيبته حياة ينهض المخبر متثاقلا وبيده المحضر الذي يدين حياة ويسير الى خارج المنزل حيث يخيم الصمت لتصطدم يده بالباب فيسقط المحضر . هذا التوظيف لعنصر الصمت أعطى فسحة كبيرة للمشاهد على تأمل شناعة فعل التعذيب وبسقوط المحضر تدخل موسيقى حزينة تكسر الصمت وتعلق على سقوط المحضر بالحركة البطيئة .

النتائج: .

1. أختار المخرج المؤلف (داود عبد السيد) في الفيلم عينة البحث (مواطن ومخبر وحرامي) أسلوب السرد المتتابع الذي يخلو من الاسترجاعات والاستباقات مستعينا بصوت السارد من خارج الكادر والذي نطلق عليه بالشخص الثالث أو الراوي العليم بكل شيء، غير مشارك بالعملية السردية الا انه يتخذ نبرة صوتية تعبر عن موضوعيته وحياديته تجاه الاحداث والشخصيات وتتغير هذه النبرة تعبيرا عن ميل الراوي لشخصية دون أخرى فيعبر من خلال هذا الصوت عن تعريفنا بالشخصيات واعطاء نبذة مختصرة عن حياتها وماضيها وحاضرها واحلامها .
2. تم توظيف عناصر البنية البصرية تعميق المعنى السياسي لدراما الفيلم .
3. أستخدم المخرج حركة الشخصيات والكاميرا لأسباب درامية وجمالية لتجسيد الموضوعة السياسية للفلم .
4. وظفت الموسيقى الحزينة كعنصر من عناصر البنية الصوتية كتعبير ذاتي من مخرج الفلم على مشاهد التعذيب التي تمارسها السلطة بحق الفرد . مما يؤكد موقف المخرج من هذه الافعال، كذلك كانت متوائمة مع طبيعة الاحداث والجو النفسي العام القاتم لدراما الفلم .

5. أعتمد المخرج على اللقطة القريبة كحل حجمي يمثل نافذة نطل من خلالها على دواخل الشخصيات في حالات التأزم وردود الافعال .
6. أستخدم المخرج زوايا التصوير الذاتية للتعبير عن وجهة نظر الشخصية بالشخصية المضادة لها . كما يعتبر مستوى الكاميرا بمثابة تعليق من المخرج على الحدث حيث أعتمد على الزاوية فوق مستوى النظر لتعميق حالة العجز وانهاك كرامة المواطن في السجن وكذلك تم توظيف نفس الزاوية لسحق شخصية حياة أثناء الاستجواب والتعذيب
7. عالج المخرج عدة مشاهد باستخدام عمق المجال حيث تم توظيفه أما كمعالجة أخراجية للمشهد كاملا محافظا على استمرارية الزمان والمكان والدعوة الى تأمل الحدث بدون قطع في مشهد عجز المخبر عن الاتصال الجنسي بزوجته فكان ثبات الكاميرا دال على ذلك العجز، وتم توظيف عمق المجال كلقطة مندرجة ضمن سياق المشهد لعرض حدثين في أن واحد .
8. أعتمد المخرج على الحوار للتعبير عن افكار سياسية واجتماعية مجردة ومن الصعب التعبير عنها صوريا لذا كانت حوارات الفلم فلسفية فكرية من جانب اضافة الى كون الحوار وسيلة تعبير تقع على عاتقه مهمة بناء الشخصيات والتعبير عن دواخلها .
9. أستخدم المخرج الصمت كتعليق على ممارسات السلطة على الفرد .
10. تم توظيف المكان بمحتوياته من ديكورات و اكسسوارات ليعبر عن حقائق فكرية داخل الصورة المرئية وعبر ايجاد علاقات تجاورية بين الشخصيات وافعالها .

الاستنتاجات:.

1. تشكل السينما السياسية ادانة صارخة ضد النظام الذي يقود مجتمع الفيلم وعبر التعرض لاهم القضايا التي تمس الانسان الاعتيادي واحلامه في الحياة
2. يعتمد البناء الفكري للفيلم السينمائي على التوظيف الفاعل لعناصر اللغة السينمائية التي تضفي على الاحداث والافعال سمات وابعاد جديدة .
3. تمتلك الشخصيات الدرامية في السينما السياسية، وحسب العلاقات الدرامية والبناء السردي او من خلال تقنية الراوي القدرة على التشكل كرموز أيديولوجية تحيل المتلقي الى معرفة حقيقة المجتمع والايديولوجية التي تتسيده .

References:

1. Abu Talib, Muhammad Saeed, Research Methodology, Mosul, Dar Al-Hekma for Printing and Publishing, 1990.
2. Tawfiq, Raouf, The Cinema When You Say No, Cairo, Rose El-Youssef Library, 2nd edition, 1975.
3. Thamer, Raad Abdul-Jabbar, Cinematography between theory and practice, Baghdad, P.S.

4. J. Dudley, Andrew, Major Film Theories, translation: Gerges Fouad Al-Rashidi, Cairo, The Egyptian General Book Authority, 1st edition, 1987.
5. Janeti, Louis de, Understanding Cinema, translated by Jaafar Ali, Ministry of Culture and Information, Al-Rashid Publishing House, Iraq, 1981.
6. Stephenson, Ralph, and Jean Dupre, Cinema, Art, translation: Khaled Haddad, Damascus: General Film Foundation, 1993.
7. Taha Hassan Al-Hashemi, Naturalization of the Scenario, Cairo, The Cultural Publishing House, 1st floor, 2010.
8. Lutman, Uri, Introduction to Film Semiotics, translation: Nabil Al-Debs, Damascus, Syrian Ministry of Culture - General Film Foundation, 2001.
9. Marcorel, Lowry, The New Cinema, Ter: Sarrah Dahni, Damascus, Publications of the Ministry of Culture, 1974.
10. Muhammad, Magda Salman, Using the Cultural Code to Produce Meaning in Narrative Film, published research - Academic Magazine, College of Fine Arts, No. 54, 2010.
11. Murad, Saeed, Dialogue with the Cinema, Damascus, Ministry of Culture and National Guidance, 1977.
12. Nuri, Mowaffaq Abdul Wahab, Symbol and its Significant Levels between Reality and Cinematic Formulation of the Political Issue, Unpublished Master Thesis, University of Baghdad College of Fine Arts, 2002.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts96/143-158

The political dimension in the speech of the director, author (Dawoud Abdel Sayed) Citizen film, informant and thief (amodel)

Ahmed Jabbar Abdul-Kazim [1]

Al-academy Journal ……..……. Issue 96 - year 2020
Date of receipt: 26/1/2020…....Date of acceptance: 26/2/2020…....Date of publication: 15/6/2020

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Abstract:

The research addresses the questioning of political loads in a cinematic model from the films of the author (David Abdel Sayed), who has been busy throughout his films in criticizing political power, where he presented protests visions her body the artistic composition of cinematic means of expression through artistic treatments that facilitate the representations of modernity in contemporary cinematic trends, and by this Several contemporary cinematic criticism is an example of a thinker cinematographer who presents his critical thesis on power politics through the composition of the film (material - form - expression). The research consisted of four chapters. The first was a methodological framework that included the research problem of the question: What is the manner or artistic formulation of the film's means of expression, through which the author (David Abdel Sayed) managed to embody the political issue, the importance of research and the need for it, and the limits of the research that were limited to a cinematic model, which is the movie "Citizen, Informer, and Thief" and the second chapter. The theoretical, which included two subjects, the first is related to the concern of cinematic art with politics, and the second is formal, which includes the possibilities of directorial processing in expressing political loads. As for the third chapter, which is the research procedures and sample analysis according to the theoretical framework indicator attached to the results and conclusions.

[1] College of Fine Arts / University of Baghdad, ahmed.yousiff.17@gmail.com