تمثيلات المدينة سينمائيا
تجربة المخرج المصري محمد خان نموذجاً
City representations cinematically
The experience of the Egyptian director Muhammad Khan as a model

مصطفى عطية جمعة
محاضر أكاديمي بالهيئة العامة للتعليم التطبيقي- الكويت
Mustafa Attia Jumaa
The arts
Academic Lecturer at the Public Authority for Applied Education - Kuwait
mostafaateia@gmail.com

المستخلص
تناقش هذه الدراسة إشكالية تمثيل المدينة في السينما، من خلال نماذج من تجربة المخرج المصري محمد خان، والذي سعى إلى تصوير المدينة في أفلامه بتمثيلات مختلفة، وإن كان اهتم بشكل كبير بالأحياء الفقيرة والشرائح الاجتماعية المهمشة.
وقد جاءت الدراسة في محورين: الأول تنظيري عن علاقة المدينة بالسينما وسبل قراءتها، والثاني تطبيقي على تجربة محمد خان واثنين من أفلامه.
الكلمات المفتاحية: تمثيلات المدينة، المكان الفيلمي، المكان الاجتماعي، المكان الفيزيقي، سينما المدينة.

Abstact:
This study discusses the problem of representing the city in cinema, through examples from the experience of the Egyptian director Muhammad Khan, who sought to portray the city in his films with different representations, even if he paid great attention to the poor neighborhoods and marginalized social strata.
The study came in two axes: the first is my theory of the city's relationship with cinema and ways to read it, and the second is my application to the experience of Muhammad Khan and two films of his experiment.
Key words: representations of the city, the movie setting, the social setting, the physical setting, the city cinema.

مقدمة
ليست المدينة مكونات مادية من بنايات وأبراج ومصانع ومؤسسات تنتصب على حيز مكاني، إنما هي مجتمع بشري في الأساس؛ يعيش على أرض المدينة، يجدد أبنيتها، ويختزن تاريخه بين جدرانها، وتشهد متنزهاتها وحدائقها ومباهجها على أنشطة سكانها وسردياتهم وأفكارهم. وما السينما إلا وسيلة لتسجيل نشاط البشر على الأرض، سواء كانت سينما روائية أو توثيقية. وما علاقة المدينة بالسينما، إلا مثل علاقتها بمختلف الفنون والآداب التي ينتجها الفنان والأديب، كلٌ منهما يتفاعل مع عالم المدينة، ويصوره فيما ينتجه من فن وأدب، ولذا، لا نهاية للزوايا والرؤى التي تصور المدينة، لأنها تختلف باختلاف الأعين المبصرة، والزوايا الملتقطة، والمشاعر الجياشة، والأفكار المتأملة، ناهيك عن اختلاف الأزمنة، وتنوّع الشخصيات الناظرة.

ISSN Paper (1994 -697X) Online (2706 – 722X) http://www.misan-jas.com https://www.iasj.net/iasj/journal/212/issues

في ضوء ما تقدم، تأتي **إشكالية البحث** التي يمكن أن نصوغها في السؤال الأساسي: كيف صورت السينما المدينةَ في ضوء تجربة المخرج محمد خان؟ وعند تفكيك هذه الإشكالية، نخرج **بجملة من النقاط**، عن ماهية المدينة بوصفها مكانا يمكن قراءته في منظور الأنثروبولوجيا والثقافة والتأويل، لنتجاوز مفهوم المكان المادي إلى المكان السوسيولوجي والثقافي والفكري والنفسي، ليكون هذا بمثابة أرضية نظرية، ونحن نناقش تجربة محمد خان في تصوير المدينة، وكيف تمثلت في أفلامه على مستوى وصف المدينة، وأحيائها وضواحيها وسكانها.

ولذا، جاءت **خطة الدراسة** في محورين: الأول تنظيري حول المفاهيم المرتبطة بتمثيل المدينة في الإبداع السينمائي، وما يتصل بها من قضايا تنظيرية، وكيف يمكن قراءة المدينة في منظور الفن السينمائي. والمحور الثاني: حول تجربة محمد خان، خاصة أنه يمثل تيار الواقعية الجديدة في السينما، التي نظرت بشكل كلي إلى المدينة، وسعت إلى التعبير عنها بكل تناقضاتها وأبعادها وقضايا سكانها.

أما **منهجية الدراسة** فهي تعتمد على النظر إلى المدينة بوصفها فضاء أو حيزا مكانيا ماديا ومعنويا، ثقافيا وفكريا، من خلال توظيف عدة منهجيات مثل المنهج الثقافي والسوسيولوجي والتأويل والسيمياء، مع الاستفادة من استراتيجيات النقد السينمائي، وذلك أثناء مناقشة عدد من أفلام محمد خان التي تمثلت فيها المدينة.

تمثيل المدينة في الإبداع السينمائي:

لا يمكن قراءة المدينة في الإبداعي السينمائي إلا بالنظر إليها بوصفها مكانا ماديا، يعيش بين جنباته البشر، يحملون هموما وأفكارا، ويشهدون أحداثا وتغيرات، فالمدينة/ المكان ثابتة، ولكن تظل شاهدة على تبدلات الزمان عليها، وعلى ما يصيب البشر فيها من تقلبات، وما يحدث على أرضها من صراعات.

ولذا، فقراءة المدينة سينمائيا، لا تعني وصف المكان والبشر فكاميرا السينمائية الروائية ليست آلة تسجيل مرئي، وإنما تسجل أحداثا لقصة درامية، تحضر المدينة فيها بوصفها خلفية مكانية، تؤطر اللقطات بما فيها من بيوت وطرقات وحوارٍ.

إن تمثيلات المدينة في السينما تعني الإجابة عن سؤال مفاده: كيف تمثّلت المدينة المكان والإنسان في السينما؟ تقتضي منا تفكيك مفهوم المدينة في تقاطعاته المكانية والمادية، والبشرية (الفرد والمجتمع) والحياتية (المشكلات والصراعات)، وأيضا الأبعاد الثقافية والفكرية، والاجتماعية والنفسية، وما يتصل بها من علامات.

إذا نظرنا إلى المدينة في مفهومها الفيزيقي، سنجدها فضاء ماديا، عبارة عن حيز من الأرض، يحوي البيوت والشوارع والمصانع والمتاجر، فقد تكون مدينة حديثة منسقة تخطيطا وهندسةً ومعمارا، أو مدينة عتيقة تغلب العشوائية على تكوينها العمراني، أو تجمع الاثنين معا: التخطيط العمراني الجيد، والأحياء العشوائية على حوافها أو في جوانب منها، وهي حال كثير من العواصم والمدن العربية، حيث تجمع أحياء قديمة تقليدية في تخطيطها وبيوتها، وأحياء حديثة مخططة وفق الطراز الغربي، وربما تتمدد حدود المدينة فيدخل في نطاقها القرى القريبة منها، لنجد خليطا من فوضى الأبنية متعددة الأشكال، ما بين عمارات حديثة، وبيوت عتيقة وريفية.

ولكن هذا التصور هو مجرد رؤية معمارية لمفهوم المدينة بوصفها مكانا، سيختلف قطعا النظر إليه والتعامل معه عندما نقرأها في أبعاد أخرى؛ في ضوء ما تطرحه جين ريندل Jane Rendell من خلال قراءتها الواسعة المكان في ضوء النوع GENDER AND SPACE مؤكدة على أهمية النظر إلى المدينة، ليس من البعد الفيزيقي فقط، وإنما بمنظور أكثر شمولا، يأخذ الجغرافيا والأنثروبولوجيا في حسبانه، فالأول يعطينا المعطيات المادية، والثاني يشمل الأبعاد الثقافية والاجتماعية التي ينتجها النوع البشري ثقافيا واجتماعيا، في تفاعله أو تواجده في الحيز المكاني([1])،

إن منظور ريندل معماري في الأساس، ولكن يستفاد به في زوايا عدة، فلم تجعل المكان كتلاً معمارية جامدة، وإنما نظرت إليه في ضوء أبعاد إنسانية ومعرفية وحضارية واجتماعية، في سبيلها لتبيان علاقة المكان بالنوع البشري.

بل إن ريندل تتوسع أكثر، وتقرأ معالم المكان وتحللها ضمن معطيات السلوك البشري ونشاط أهل المدينة، مثل الاستهلاك التسوق في المراكز التجارية Malls موقنة أن المعالم تتشكل حسب شخصيات السكان ورغباتهم، وأيضا حسب ميول الذكر أو الأنثى Male and female، لتصل إلى حقيقة مفادها: أن الحيز المكاني- أيا كان- يتشكل حقيقة أو مجازا وفق تجارب البشر وحياتهم وطموحهم، وأن المكان هو منتج ثقافي مادي، يتجاوز الوصف الهندسي المجرد([2]).

---

[1]) Introduction: Gender, Space, Jane Rendell, IN: Gender Space Architecture: An interdisciplinary introduction, Edited by: Jane Rendell, Barbara Penner and Iain Borden , Routledge (Taylor & Francis e-Library),London and New York,2000. P102.

[2]) Ibid, pp 106-107.

ISSN Paper (1994 -697X) Online (2706 – 722X) http://www.misan-jas.com https://www.iasj.net/iasj/journal/212/issues

وبذلك تتسع دراسة المدينة لتحوي المعماري مع الإنساني، والثقافي مع الاجتماعي، والإبداعي مع التاريخي، فنحن لن ننظر إلى المدينة بوصفها كائنة، وإنما ننظر إلى كيفية تشكيلها على المستوى الزمني/ التاريخي، ودلالة احتوائها على أبنية بعينها، وتخطيط ما، وصولا إلى سمات البشر وأنشطتهم وتفاعلاتهم.

وإذا عدنا إلى طرحنا حول المدينة في ضوء الإبداع السينمائي، سنجده متصلا بالمنظور السابق؛ حيث تصنف مي التلمساني الحيز المكاني Space إلى المكان الاجتماعي والمكان الفيلمي، فالأول يعني حيّزا تتوهج فيه الأشكال المختلفة للحياة الاجتماعية في تغييب أو تراجع الحدود بين العام والخاص، فالمدينة مكان عام لتعايش الجماعة والمجتمع، بشوارعها وميادينها وأبنيتها، وبوصفها مواضع لحركة البشر اليومية، وتفاعلاتهم الحياتية، " هذا المشهد الذي يحاول ايصال الاحاسيس الى الجمهور باقل التكالبف في الاداء والتعبير " (حسين ، ٢٠٢٠، ص ٩٤) وهي أيضا مكان خاص يمارسون فيه حياتهم الخاصة: الفردية والأسرية والعائلية والعشائرية، في مواضع وأمكنة متنوعة المجالات إذن، المكان منتج اجتماعي يتعرف المجتمع من خلاله على ملامحه دون التماهى معه، وعلى مدار السنين يتشكل من سلسلة من العمليات والتمثيلات التي تظل في حالة تحوّل مستمر، رغم احتفاظها ببعض الملامح المميزة لها، بوصفه مكانا قديما ومتجددا، وقد ساهم المكان الفيلمي في توظيف تلك الملامح الاجتماعية والتاريخية([٣])، وبذلك ننأى عن الرؤى الانفصالية، التي تدرس كل بعد بمعزل عن الأبعاد الأخرى، وفق تخصص الباحث، بمعنى أن المعماري يقتصر على الجوانب الإنشائية والتخطيطية فقط، فيما يركز السوسيولوجي على القضايا الاجتماعية، بينما ينصب جهد الاقتصادي إلى الأحوال الاقتصادية والمالية، ولكن في حالة تبني الطرح الشمولي سنقرأ المدينة في كافة جوانبها، دون غمط حقوق الدراسات التخصصية الفرعية مكانتها، وإنما نضفّرها ضمن مجرى الدراسة الشمولية العامة؛ فتتعزز الرؤية، وتتعمق الدراسة، وتكون أكثر شمولية وإحاطة، ولكن هذا لا يعني إهمال التفرع، وإنما إفساح المجال لدراسة الفرعي ضمن الكلي، وأن يشتمل الكلي على الفرعي والجزئي، اذ يعد " عدم تحديد هوية المكان المستخدم في النص ويخضع لحركة الانتقال التي تعيشها الشخصية بالتالي فان المكان متعدد ومرتبط بحركة الشخصية من فضاء مكاني الى آخر حسب مقتضى سير الشخصية في الحكاية " (مصطفى ، ٢٠١٦ ، ص ١٩٧).

ولذا، فإن السؤال المثار في دراستنا: ما الفرق بين المكان الفيزيقي والمكان الاجتماعي والمكان الفيلمي؟ وهو سؤال مشروع، مترتب على طروحات مي التلمساني، وكي نجيب عنه نستحضر فلسفة موريس مرلو بونتي، عن المرئي واللامرئي، التي يؤكد فيها أنه لابد من البحث فوق الإدراك الحسي/ المادي، من خلال الفلسفة التفكرية، وصولا إلى الوظيفة الأنطولوجية لهذا الواقع المادي، فما يهمنا هو أن نعرف معني كيان العالم، وليس لنا أن نفترض بخصوص ذلك شيئا، لا الفكرة الساذجة للكائن المادي ذاته بوصفه كما هو، ولا كونه كائنا متخيلا، وليس كائنا لأجل الوعي به، ولا كائنا لأجل الإنسان، وإنما ننظر في معطيات البصر لنا، وبشكل عام وفي مدى استكشافي، ومن ثم نبدأ في دراسة تجليات المرئي في وعينا كما هو كائن أمام أبصارنا، آخذين في الحسبان أن رؤيتنا هي نقطة نابعة من ذواتنا([٤]). وبعبارة أخرى: ننطلق من المرئي بوصفه حقيقة كائنة، لنبني عليها تصوراتنا اللامرئية، والمتخيلة، والنابعة من أفكارنا وأحاسيسنا ومشاعرنا، وهي لا تعني انعزالا عن بقية المكونات والتداخلات الثقافية والاجتماعية التي تتجلى في المدينة، ولا هي نأي عن الروافد الفكرية المشكّلة لوعينا، فقوام الفلسفة التفكرية كما يوضح بونتي هو المبدأ القائل: "إذا كان لإدراك ما أن يكون إدراكي، فعليه أن يكون منذ الآن واحدا من تصوراتي. بعبارة أخرى: أن أكون بصفتي فكرًا؛ ذاك الذي يقوم بالربط بين الوجوه التي يظهر بها الموضوع، ومن يقوم بتوليفها في موضوع"([٥]).

فالمرئي إذا كان مكانا ماديا جامدا، يتفاعل فيه البشر في حياتهم، ويحفل بعلامات ثقافية واجتماعية وتاريخية؛ يتوجب علينا أن نُعمِل عقولنا، كي نربط مختلف الوجوه والأفكار التي تتجلى أمامنا في المرئي، ونجعلها ضمن رؤيتنا الشاملة للامرئي.

ولذا، وبالعودة إلى السؤال المتقدم فإن الأمكنة الثلاثة (الفيزيقي والاجتماعي والفيلمي) هي كلٌ واحد، متوحد في المرئي وهو المكان/ المدينة، الذي نعيه ونكوّن انطباعاتنا وتخيلاتنا ورؤانا حوله، من الواقع المرئي، فما الاختلاف إلا في المنظور الذي يتوقف على العين الراصدة والباحثة، ولكن شتان بين الصورة الثابتة الجامدة، وبين الصور المتحركة، والتي إذا طبقناها على المدينة بوصفها معالم مكانية، سنجد اختلافا ليس في المكان الأصلي، وإنما في طبيعة الصورة المأخوذة عنها، خاصة إذا نظرنا إلى المدينة بوصفها معبرة عن التطور الحضاري الحديث، فهي-كما تتبعها لويس أربانو Luis

[٣]) الحارة في السينما المصرية (١٩٣٩- ٢٠٠١)، مي التلمساني، ترجمة: رانيا فتحي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط١، ٢٠١٤، ص١٨. اقتصر كلام التلمساني على الحارة، ولكن رأينا توسعته في عرضنا ليشمل المدينة، فالمفهوم المطروح من قبلها هو طرح عام يمكن أن يكون جزئيا على الحارة أو الحي، أو كليا على القرية أو المدينة.

[٤]) المرئي واللامرئي، موريس مرلو بونتي، ترجمة: عبد العزيز العيادي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط١، ٢٠٠٨، ص٥٧، ٥٨.

[٥]) المرجع السابق، ص١٠٤.

ISSN Paper (1994 -697X) Online (2706 – 722X) http://www.misan-jas.com https://www.iasj.net/iasj/journal/212/issues

Urbano- كانت علامة على التطورات الثقافية والحضارية للمجتمع بصفة عامة، حيث حوت تمثيلات متنوعة للتحضر والتطور العمراني منذ الثورة الصناعية بدءا من القرن السادس عشر، من خلال أعمال الفنانين التشكيليين، ثم تطورت الصورة مع اختراع الكاميرات الفوتوغرافية، ولكنها ظلت ثابتة، وإن لامست الواقع المادي الكائن في المدن، وتبدلت الكينونة مع بزوغ الصورة المتحركة ممثلة في السينما الدرامية والتوثيقية والإثنوغرافية، والتي دفعتنا إلى رؤية معالم التحضر في المدينة من زوايا متعددة، من خلال لغة بصرية غنية بألوانها، مصحوبة بالصوت والحركة، مما يعطينا منظورا أكثر رحابة لتحولات المدينة([6]). بالإضافة إلى أن الصورة والسينما كانتا عاملين في التصوير البصري ل قوة الحضارة والتطور الحديث، والتي ظهرت في كثرة عدد السكان والسيارات، ووسائل النقل المختلفة، فالنمو الحضري في المدن الأوروبية كان علامة على التقدم في عصر الحداثة، التي بدءا من الثورة الصناعية، مرورا بالتوسع الكولونيالي/ الاستعماري، وصولا إلى عصرنا الحاضر؛ لندرك قيمة المدينة وعلاقتها بالتقدم الحداثي والتكنولوجي([7]).

لقد اقتصرت رؤية أربانو على قراءة المدينة في المصورات والأفلام من منظور التحديث والعصرنة، من منظور عام، غير متمعن في أحوال البشر وسلوكياتهم، وأيضا غير متأمل في تمثيلات المدينة وطبيعة مشكلات قاطنيها، مما يقودنا إلى تفعيل النظر إلى المدينة سينمائيا من خلال مفهوم المكان الفيلمي، والذي هو حاو ودال على المكانين: الفيزيقي والاجتماعي، وما يتصل بهما من أبعاد ودلالات، فالكاميرا تصوّر الشوارع والميادين والبيوت (فيزيقيا)، مثلما تسجل تقاليد وتصرفات وعادات المجتمع (سوسيولوجيا)، وتنتج لنا في النهاية رؤية مكانية مدنية؛ هي حتما مختلفة من فيلم لآخر، لأنها جهد صنّاع الفيلم: كاتب السيناريو والمصور والمخرج والمونتاج، بجانب جهود بقية الفنانين والفنيين. فيمكن القول إن هناك عشرات الأمكنة الفيلمية، وفق تمثيلات المدينة في كل فيلم، بما يعني مزيدا من الغوص في تفصيلات المدينة وأعماقها، ونوعية البشر فيها، وأبرز مشكلاتهم وقضاياهم.

وهو توجه بحثي ازدهر بقوة في العقود الأخيرة، استنادا إلى التراكم المرئي الذي قدمته السينما خلال قرن فائت، على نحو ما يفصل كينيث جيمس فوكس Kenneth James Fox، ودعوته لدراسة التراث الفيلمي، من أجل تحليل تطور المدينة والنمو الحضري، من أجل مزيد من الفهم ومعرفة اتجاهات المدن في تطورها، وقد جاءت دراسته التطبيقية على رصد التحولات في مدينة لوس أنجلوس الأمريكية، من خلال الأفلام المنتجة عنها، مؤكدا أننا نستطيع أن نعرف المزيد عن قصة لوس أنجلوس على مستويات الشعب البسيط وأصحاب الثروات والمصانع والمتاجر والمساكن والبيوت والقصور.

وقد دعا فوكس إلى محاولة فهم الترابط بين المكان الحضاري Urban space من جهة، وما أسماه المكان السينمائي Cinematic space من جهة أخرى، أملا إلى الوصول إلى نظرية بهذا الشأن، مع الأخذ في الحسبان سائر الاعتبارات التقنية والمحددات في صناعة الفيلم، من أجل قراءة دقيقة لتمثلات المدينة (المكان الفيلمي/ السينمائي)، مع الدراسة الثقافية لموضوعات الهوية وعلاقتها بالمدينة. وقد جاءت مقاربته المنهجية عبر إجراءات عدة تستند إلى التمثيلات البصرية Visual representations في المدينة، بوصفها جزءا من الجغرافيا الثقافيةCultural geography ، مع أهمية الاستفادة من منهجيات أخرى في قراءتنا للمدينة، من مثل السيميوطيقا، والنسوية، والتحليل النفسي Psychoanalysis، وتحليل الخطاب، وتحليل المحتوى Content analysis، والتحليل النصي Textual analysis، ودراسات الجمهورaudience studies، أملا في إنتاج نظرية حول تجليات المدينة في السينما([8]).

إن تعدد المنهجيات التي اعتمدها فوكس يعطي مساحة رحبة للباحث في قراءة تمثيلات المدينة سينمائيا، نظرا لأن لاختلاف زوايا التمثيل، والقضايا المطروحة، والفئات الاجتماعية التي تظهر في الأفلام، فالمدينة – خاصة العواصم والمدن الكبرى- حاوية لشرائح اجتماعية واسعة، ما بين الفقر والغنى، والعامة والارستقراط والنخبة، بجانب الأحياء الشعبية والتجمعات الحضرية، ومساكن محدودي الدخل، والأبنية والفيلات والقصور، فلا يمكن الاقتصار على منهجية واحدة، وإنما تصبح المنهجيات كلها وسائل للتفسير والقراءة العميقة، وفق أطروحة كل فيلم.

وهي المنهجية التي نراها الأنسب في الدراسة التطبيقية لبحثنا، بمعنى الانفتاح على مختلف المنهجيات، من أجل قراءة المدينة بوصفها تمثيلا مكانيا، ومنتجا ثقافيا واجتماعيا، مع ضرورة استحضار التأويل Hermeneutics، لكونه المنهجية التي تعكس طبيعة تلقينا لتمثيلات المدينة في السينما، فكل ما تعرضه السينما إنما هو صور وعلامات تحتوي على شفرات وإشارات؛ -على نحو ما يقرر روبرت شولز- بأن العالم السينمائي يدعونا- بل يتطلب منا- الصياغة المفهومية، وأن

[6]) Films of Towns, Luis Urbano, IN: Cities in Film: Architecture, Urban Space and the Moving Image, An International Interdisciplinary Conference University of Liverpool, 26-28th March 2008, Edited by: Dr Julia Hallam, Professor Robert Kronenburg, Dr Richard Koeck AND Dr Les Roberts,2008. P261

[7])Ibid, p 266.

[8]) Cinematic visions of Los Angeles: representations of identity and mobility in the cinematic city, Kenneth James Fox, Thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy, University of London, February 2006, pp 6-8.

ISSN Paper (1994 -697X) Online (2706 – 722X) http://www.misan-jas.com https://www.iasj.net/iasj/journal/212/issues

الصور المقدمة لنا وترتيبها وترادفها، هي تخطيطات سردية لقصص ينبغي أن تبنيها سارديةالمشاهد وفهمه لها، ذلك أن العمليات السارديةالسينمائية تتوقف على الجهد الذي يبذله المتلقي في الفهم ومن ثم إنجاز الصياغة المفهومية[٩]. وما الصياغة المفهومية إلا شكل من أشكال التأويل، الذي نحتاجه من أجل ربط سردية الفيلم المقدمة إلينا، وفهم أحداثها، وسلوك شخصياتها، وسماتهم، ومن ثم الخروج بتصور، يعبر عن فهم كامل للفيلم، يشكل الرؤية الانطباعية الكلية للمتلقي البسيط.

ولكن في حالة دراستنا عن المدينة في السينما، فإن منهجيتنا تستحضر التأويل بوصفه عاملا للتفسير والصياغة المفهومية؛ لفهم الأيقونة ICÔNE أو الرمز/ الإشارة المكانية المعبرة عن المدينة في الأفلام، ويقوم هذا التصنيف على العلاقة القائمة في كل علامة بين العاني (الشكل) والمعنيّ (المعنى) والمرجع (المردّ) الواقعي. فشكل الأيقونة له علاقة معلّلة، متماثلة مع مرجعها في المعنى، غير أن الأيقونة ليست النظام الوحيد للصورة، التي يمكن أن تكون مجردة بدون دلالة (وبالتالي غير أيقونية) ويمكن أيضاً، علاوة على أيقونيتها، أن تكون رمزا معبرا دالا. وفوق هذا فإن الصور الضوئية– الكيميائية لها طبيعة تأشيرية دالة[١٠].

ومن أجل قراءة كيفية تمثيل المدينة بوصفها مكانا ماديا في الفيلم، علينا تحليل الصورة بوصفها أيقونات تحوي علامات المكان، وتبدو في خلفية الأحداث، وحركة الشخصيات، ولا يمكن هنا الاكتفاء بالوصف والتحليل، وإنما لابد من حضور التأويل، لفهم الأبعاد والدلالات، كما يحضر أيضا لفهم أحداث الفيلم، ومعرفة مراميها، وتسليط الضوء على ما لم ينتبه إليه المتلقي البسيط والعادي، مع تفعيل منهجيات عديدة، أشرنا إليه منذئذ، من أجل تفسير الإشارات الثقافية والاجتماعية والفكرية والسياسية، وأيضا النفسية والسلوكية، أملا في التوصل إلى رؤية حول كيفية تمثيل المدينة سينمائيا؛ وستكون دراستنا التطبيقية عبر قراءة نماذج من أفلام المخرج محمد خان، وقد حضرت المدينة في الخلفية والطرح والأحداث وأنماط الشخصيات.

تمثيلات المدينة في تجربة محمد خان:

يمثل المخرج المصري محمد خان (٢٦ أكتوبر ١٩٤٢ - ٢٦ يوليو ٢٠١٦) الجيل الجديد في الواقعية السينمائية الجديدة؛ بكل جمالياتها البصرية، ورؤاها التعبيرية، والتي هي امتداد للواقعية الجديدة في الأدب، والتي انتقدت الأنظمة الشمولية الماركسية، التي نادت بالواقعية الاشتراكية، بينما تمارس أقسى درجات الدكتاتورية وقهر المواطنين، وقد سعى روائيو الواقعية الجديدة في أوروبا إلى تصوير واقع الإنسان في المدن الغربية، بعد الحرب العالمية الثانية، حيث فقدان الأمان، والقلق والتوتر والتخبط، والمشكلات الاجتماعية والاقتصادية، التي رزح تحت الشعب، وغاب صوته، تحت ضجيج المدافع والإعلام الأحادي الموجه[١١].

وامتدت هذه النزعة إلى السينما، خاصة السينما الفرنسية التي كانت رائدة في التجديد، حيث تبنوا مقولات منتقدي السينما الكلاسيكية، المنحبسة في الاستوديودهات، ونادوا بتصوير الشوارع والمدن، والحياة الواقعية، مع نزعة إلى التجريب، ومزج الروائي بالتسجيلي، والاهتمام بالوصف التفصيلي لضواحي المدن المعاصرة، وتناول العلاقة بين الماضي والحاضر، والذاكرة والتخيل، ومشكلات الواقع والأحداث اليومية، سواء كانت جرائم أو أشكال الفقر، أو الاضطهاد[١٢].

وهو ما ينطبق كثيرا على السينما العربية عامة، والسينما المصرية، خاصة بعد حقبتي الخمسينيات والستينيات، حيث سادت الواقعية التقليدية والواقعية الاشتراكية، بحكم المد الاشتراكي الصاعد في هذه الفترة، فكان حتما إعادة النظر في موضوعات السينما، تأثرا بالسينما العالمية، وإعادة تموضع ونقد للذات في السينما العربية، وهو ما تصدى له محمد خان ومجايليه من المخرجين وكتّاب السيناريو، وقد عاش خان في بريطانيا، وعاصر وشاهد وتفاعل وتعلم من السينمائيين الجدد في أوروبا، وهو ما يدفعنا إلى قراءة تجربته من منظور تعبيرها عن تمثيلات المدينة، بكل ما فيها من تفصيلات دقيقة، وأنماط معيشية مختلفة، وشرائح متعددة من البشر، بدءا من الطبقة الثرية، مرورا بالطبقة الوسطى والمثقفين والفنانين، انتهاء بالطبقة المطحونة، والفئات الهامشية والمهمشة؛ الأمر الذي يجعل تجربة محمد خان نموذجا فريدا في التعبير عن المدينة بكل تمثيلاتها وأنساقها الاجتماعية والثقافية والفكرية. فإبداعه السينمائي ممتدة لأكثر من أربعين عاما، قدّم خلالها (٢١) فيلما، منها (١٢) فيلما كتب لها السيناريو بنفسه، أما بقية الأفلام فقد تعاون مع كتّاب سيناريو من نفس جيله وفكره

---

[٩]) السيمياء والتأويل، روبرت شولز، ترجمة: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٤، ص١٢٠، ١٢٢.

[١٠]) معجم المصطلحات السينمائية، ماري - تيريز جورنو، ترجمة: فائز بشور، نشر خاص على الإنترنت، ص٥٧.

[١١]) انظر: تاريخ الآداب الأوروبية: الواقعية، الحداثة، وما بعد الحداثة، مجموعة مؤلفين، ترجمة: موريس جلال، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، ط١، ٢٠٠٧، ص٤٢٢- ٤٢٨.

[١٢]) انظر تفصيلا: اتجاهات جديدة في السينما الفرنسية، بتر جراهام، موسوعة تاريخ السينما في العالم: السينما المعاصرة ١٩٦٠-١٩٩٥، المجلد ٣، ترجمة: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط١، ٢٠١٠، ص٣٢١- ٣٢٤.

ISSN Paper (1994 -697X) Online (2706 – 722X) http://www.misan-jas.com https://www.iasj.net/iasj/journal/212/issues

وتطلعاته، فقد كان مهموما بتقديم سينما جديدة، جامعة بين الثقافة والتعبير عن هموم الوطن، وأحلام جيل جديد من الشباب([١٣]).

وهو ما دفعه إلى التآلف مع عدد من السينمائيين الذين يقاربونه في الرؤية والهم والأمل، موقنا -كما يذكر بنفسه- أن السبيل الوحيد للمخرج الجاد، الساعي لسينما لها دور بنّاء فكريا وفنيا، هو الولوج في عالم الإنتاج، وهو ما فعله خان وجيله في حقبة السبعينيات، حيث أخرج فيلمه الأول "ضربة شمس"، وأخرج مجايلوه المخرج علي عبد الخالق فيلم "أغنية على الممر"، والمخرج غالب شعث في فيلمه " ظلال على الجانب الآخر"، وفي الثمانينيات أسس خان شركة أفلام الصحبة، بشراكة مع السيناريست بشير الديك، والمونتيرة نادية شكري، والمخرج عاطف الطيب، وأنتجت عدة أفلام أولها وأبرزها فيلم "الحريف" من بطولة عادل إمام. ولكن لم تستمر هذه الشركة أو بالأدق الجماعة الفنية، لغياب منتج فعّال معها، وانشغال أعضائها بأنشطتهم السينمائية الخاصة مع جهات أخرى، لقد كانت رؤيتهم للسينما الجديدة جلية، تتمثل في تقديم سينما جادة، ولها جماهيريتها، التي تكون سببا في دعمها ماديا، ومن ثم انتشارها، ومواصلة التجربة، بعيدا عن السينما التجارية السطحية، أو سينما المهرجانات النخبوية([١٤])، فلم يكن هذا الجيل ساعيا إلى تقديم سينما غامضة في طرحها، وإنما هي سينما تعبر عن التغيرات العميقة التي أصابت المجتمع المصري بعد هزيمة ١٩٦٧، بعيدا عن الرؤى الكلاسيكية الواقعية، والتي تصور الواقع كما هو، أو تتغنى بشعارات الأنظمة والحكومات، أو المذهبيات السياسية والفكرية. لقد أرادوا سينما معبرة عن هموم الإنسان المصري والعربي، وتطلعاته وآلامه.

يمكن القول المدينة بكل ما فيها من صخب وجمال وتقلبات وتغيرات، فقد كانت حاضرة في وعي خان، وقد أشار إلى ذلك في كتابه مرات عديدة، يمكن أن تكون متكئا تنظيريا لرؤاه في السينما، فهو عندما يشيد بالمخرج البريطاني أنطونيوني في فيلمه "انفجار"، يذكر خان أن هذا الفيلم نجح في تصوير فيه مدينة لندن خلال الستينيات بكل تناقضاتها وسحرها وإبداعاتها، من خلال لمس نبض الحياة في هذه المدينة إبّان تلك الفترة([١٥])، وهي رؤية دالة على أن منظوره السينمائي تأثر بموجة السينما الجديدة في أوروبا، والتي سعت إلى تصوير واقع الإنسان الغربي بكل آلامه وأحلامه وانكساراته ومشاعره، والسعي أيضا إلى تصوير واقعه المكاني بعيدا عن القصور الفخمة والفيلات الأنيقة والشقق الراقية، وإنما يصوّر حركته في الشوارع، وأنشطته في العمل اليومي، وأوجه معاناته الاجتماعية ومشكلاته الأسرية، ويستغل في ذلك أجواء الحريات والديمقراطية في المجتمعات الغربية.

وعندما استهل محمد خان تجربته السينمائية في النصف الثاني من حقبة السبيعينات، كانت هناك حرية نسبية، بعيدا عن قيود الحقبة الناصرية والتي فرضت موضوعات أو توجهات بعينها على السينمائيين، وكانت الرقابة ترفض أية قصة ذات مضمون سياسي، بل تحذف أي مشهد يمكن أن تكون له دلالات سياسية، ثم ظهرت شركات القطاع العام السينمائي الممولة من الدولة، وخاف صنّاع الأفلام من القطاع الخاص منها، ولكنهم سرعان ما اكتشفوا أن إنتاجها السينمائي أقل جودة من إنتاجهم، فقد غلب على الإنتاج الحكومي النزعة الاستسهال والتسطح في غالبية الأفلام([١٦]).

وهو ما يقرره محمد خان بأن الرقابة ظلت مستمرة بأشكال عدة بعد الحقبة الناصرية، سواء كانت رقابة مفروضة عليهم من الحكومة، أو رقابة ذاتية موروثة، ولكن استطاعت السينما المصرية إنتاج أفلام تواجه وتحاور وتنتقد ما لم تجرؤ عليه السينما طيلة ثمانين عاما، حيث عاشت السينما أجواء صراعات فكرية وسياسية واجتماعية ومصيرية، في إطار من الحريات الجزئية([١٧]).

---

[١٣]) مخرج سينمائي مصري بريطاني، والده من أصل باكستاني ووالدته مصرية، ويعد من أبرز مخرجي الواقعية السينمائية الجديدة، التي انتشرت في جيله من السينمائيين في حقبة السبعينيات و ثمانينيات من القرن الماضي. في العام ١٩٥٦، سافر خان إلى إنجلترا لدراسة الهندسة المعمارية، ولكنه التقى مصادفة بشاب سويسري يدرس السينما هناك وذهب معه إلى مدرسة الفنون، فترك الهندسة والتحق بمعهد السينما، وبعد قضاء فترة طويلة في إنجلترا، دامت سبع سنوات، حيث أنهى دراسته في معهد السينما عام ١٩٦٣. بعدها عاد إلى القاهرة وعمل في شركة فيلمنتاج (الشركة العامة للإنتاج السينمائي العربي)، تحت قيادة المخرج صلاح أبو سيف، بقسم القراءة والسيناريو لمدة عام، ثم سافر إلى بيروت ليعمل مساعد مخرج، وبعدها إلى بريطانيا ثانية، ثم عاد إلى مصر العام ١٩٧٨، ليبدأ مشواره في الإخراج السينمائي. انظر تفصيلا: محمد خان.. مخرج مصري، ماهر الشيال، ٢٨/ ١/ ٢٠١٩،على موقع أصوات، https://aswatonline.com/2019/01/28

[١٤]) مخرج على الطريق، محمد خان، منشورات الكتب خانة، القاهرة، ط١، ٢٠١٥، ص٢٤- ٢٧.
والمعلوم أن جماعة أفلام الصحبة لم تواصل عملها، تنفيذا لخطتها المستبقة، فقد انفرط عقد مؤسسيها، إلا أن محمد خان استمر تعاونه مع أصدقائه من الجماعة ومنهم المونتيرة نادية شكري، التي قامت بأعمال المونتاج لأغلب أفلامه، ومدير التصوير سعيد الشيمي، والذي تعاون معه خلال ثمانية أفلام، والسيناريست بشير الديك الذي تعاون معه في ستة أفلام، كما تعاون مع طارق التلمساني في ثلاثة أفلام. انظر: قصة تأسيس جماعة أفلام الصحبة، في ذكرى رحيل خان، موقع بلدنا اليوم، https://www.baladnaelyoum.com/news/ ٢٦/ ٧/ ٢٠١٩.

[١٥]) مخرج على الطريق، ص٣٤.

[١٦]) قصة السينما في مصر، سعد الدين توفيق، سلسلة كتاب الهلال، دار الهلال، القاهرة، العدد ٢٢١، أغسطس ١٩٦٩، ص١٠٨، ص١٣٤.

[١٧]) مخرج على الطريق، ص١٠٠.

ISSN Paper (1994 -697X) Online (2706 – 722X) http://www.misan-jas.com https://www.iasj.net/iasj/journal/212/issues

لقد كان محمد خان واعيا لأبعاد أزمة السينما المصرية على المستوى البنيوي الخاص بصناعتها، أو على مستوى الواقع السياسي والاجتماعي المعيش، في الوقت الذي تعلم وأفاد كثيرا من السينما العالمية، وسعى إلى الاستفادة منها في تطوير السينما المصرية، دون الوقوع في شرك الاستنساخ عن الفيلم الغربي.

يمكن القول إن سينما محمد خان هي سينما المدينة المصرية، خاصة العاصمة، بكل ما فيها من واقع معيش بتفصيلاته وشخوصه وأزماته، إنها سينما المدينة بضواحيها الفقيرة، سينما الإنسان الذي يعيش على أطراف المدينة، أو شققها الضيقة، أو فوق أسطحها أو يعيش مشردا، أيا كان: موظفا أو عاملا باليومية، أو صحفيا ومثقفا وأديبا، أو رجل أعمال، أو ضابط شرطة، فتمثيلات المدينة في تجربة خان، ليست مكانية جامدة، وإنما هي حية بحياة البشر فيها، معبرة عن مشاعرهم وأحلامهم.

وستكون استراتيجيتنا في قراءة أفلامه تتخذ من التأويل مرتكزا، وتنظر إلى المدينة بوصفها مكانا فيلميا كيف تجلّى، ومكانا فيزيقيا كيف تمثّل، وكيف تم إنتاج المدينة ثقافيا واجتماعيا، ليس بكون المدينة خلفية مادية، وإنما هي المكان الحاوي للبشر.

وبإطلالة عامة على أبرز أفلام محمد خان سنجد أن المدينة/ العاصمة تمثلت تمثيلات عديدة، فهي **المدينة الصاخبة** في فيلم ضربة شمس (١٩٧٨) التي لا تهتم بما يجري فيها، ونشعر انفصلا من السلطة ممثلة بالشرطة عن الشعب، فيما ظهرت الطبقة المتوسطة وبمبانيها وحياتها في المدينة، بجانب شوارع وسط البلد وما فيها من صخب وضجيج، نسمعه طوال الفيلم، مع موسيقى شجية حزينة.

وفي فيلم عودة مواطن (١٩٨١) نشاهد **المدينة الطاردة** لأبنائها، مع موجة هجرة المصريين إلى بلاد النفط أو إلى أوروبا وأمريكا، من خلال غربة بطل الفيلم (يحيي الفخراني) في الإمارات العربية المتحدة، ثم عودته بعد سنوات ليكتشف تغيرات كبرى أصابت أسرته، حتى أنهم تركوا منزل العائلة العتيق، واستقلوا بحياتهم، وتفككت الأسرة، فلم يجد مفرا إلا العودة مجددا.

كما نجد المدينة الطاردة أيضا في فيلم خرج ولم يعد (١٩٨٤)، وفيه يسافر بطل الفيلم (يحيي الفخراني) إلى قريته لبيع عدة فدادين له ليتزوج، ويقضي بضعة أيام عند المشتري الغني، ويحب ابنته، ويقرر عدم العودة إلى القاهرة، التي يعمل فيها موظفا بسيطا، ويعيش في بيت قديم يوشك على السقوط، فقد عشق الريف.

وفي فيلم "موعد على العشاء"(١٩٨٢) نجد **المدينة المتناقضة**، مع أزمة زوجة شابة (سعاد حسني) تعاني من تسلط وأنانية زوجها (حسين فهمي)، تسقط في حب إنسان بسيط (أحمد زكي)، وترغب في الطلاق من زوجها، الذي يكتشف الحب، فيرفض طلاقها، ويطارد حبيبها ويتآمر عليه، فلم تجد الزوجة مفرا إلا إعداد وجبة عشاء مسمومة، تتناولها مع زوجها، لتنهي حياته وحياتها التعيسة، ظهر تناقض المدينة هنا من خلال المستوى المعيشي الراقي الذي تعيشه الزوجة التعيسة مع زوجها الثري، في مقابل مستوى حبيبها الشاب الفقير، الذي يمتن عملا بسيطا.

وفي فيلم الحريف (١٩٨٣) نعايش **المدينة المهمشة** من خلال شخصية البطل (عادل إمام) الذي هو صانع أحذية ماهر، ولكنه غير منتظم في عمله، ومطلق لزوجته، أم ولده، بعد خلافات كثيرة، ويسكن في غرفة أعلى إحدى العمارات العتيقة، فيما تتعدد علاقاته النسائية. وقد سلط محمد خان الضوء على ظاهرة المراهنات في مباريات كرة القدم، من خلال شخصية البطل "الحرّيف"، والذي يقرر في النهاية تغيير مسار حياته، وترك الهامشية الضائعة ويعود لزوجته.

وهي **المدينة الثائرة** كما صورها خان في فيلمه زوجة رجل مهم ١٩٨٨، ويتناول فيها مظاهرات ١٧، ١٨ يناير ١٩٧٧ ضد الرئيس السادات، من خلال قصة ضابط أمن دولة متغطرس بحكم وظيفته المرموقة، والتي يستطيع فيها أن يصول ويعتقل من يشاء، وهو متزوج من فتاة حالمة، عاشقة لعبد الحليم حافظ، وتعاني من قسوة زوجها، خاصة بعد إحالته للتقاعد نتيجة إفراطه في التعذيب والاعتقال، مع الجموع الثائرة المطالبة بالخبز وتحسين مستوى المعيشة، وينتهي الفيلم بانتحار الضابط، بعد استحالة عيشه بعيدا عن الوظيفة التي عشقها، خاصة أن حكم المحكمة قد أدانه.

وهي **مدينة الطبقة الثرية الفاسدة** في فيلمه قبل زحمة الصيف (٢٠١٥)، حيث يسافر عدد من الأثرياء قاطني القاهرة إلى قرية سياحية، يمتلكون شاليهات فيها، على أمل الاستجمام قبل زحمة الصيف على الشواطئ، وهم متنوعون ما بين موظف مرتش فاسد متهم بالاختلاس، وامرأة تعشق أحد نجوم السينما، ويواعدها بقضاء ليلة معها في القرية السياحية، وبعض الأسر التي تعاني جفافا عاطفيا وخيانات زوجية.

وهي **المدينة القاسية** في فيلم مستر كاراتيه (١٩٩٢) من خلال تجربة بطل الفيلم (أحمد زكي) القادم من قريته الفقيرة للعمل في حراسة أحد كراجات البنايات الفاخرة في القاهرة، مكان والده الذي توفاه الله، فيتعرض لمواقف كثيرة، ويشتبك في قصة حب مع فتاة تعمل في محل لتأجير شرائط الفيديو، ولأن البطل عشق السينما وأفلام الكاراتيه الصينية، فقد سعى

ISSN Paper (1994 -697X) Online (2706 – 722X) http://www.misan-jas.com https://www.iasj.net/iasj/journal/212/issues

إلى إجادة هذه اللعبة، ليدافع فيها عن نفسه، خاصة بعدما طرده صاحب البناية، فيضطر لبيع الشاي أسفل أحد الجسور الكبرى، وهناك يكتشف العالم السري لتجار المخدرات، وينتهي الفيلم بعودته مع محبوبته إلى قريته.

وأيضا نجد المدينة القاسية في فيلم بنات وسط البلد (٢٠٠٥)، حيث يتم تصوير منطقة وسط المدينة العتيقة، وهو عالم مليء بالحكايات والعلاقات الاجتماعية الكثيرة، عبر شخصيتي فتاتين، إحداهما تعمل كوافيرة، والأخرى بائعة في محل ملابس وتتعرضان لعدد من المواقف والمفارقات في حياتهما حتى تلتقيا بالحب الحقيقي. ونشاهد الفيلم كيف أن هاتين الفتاتين تعيلان أسرتيهما الفقيرتين براتبهما القليل، وتتعرضان في سبيل ذلك لتحرشات وتهديدات، ناهيك عن المقارنة النفسية بين حياة أسرتيهما في أطراف القاهرة العشوائية، ومنطقة وسط البلد الراقية.

ونظرا لاتساع تجربته (٢٤ فيلما روائيا طويلا)، وامتدادها لأكثر من أربعين عاما، سنختار فيلمين اثنين من أفلامه، نقرأ من خلالهما بشكل تطبيقي بعض تمثيلات المدينة كما تبدت في تجربة محمد خان، وستكون رؤيتنا منطلقة من الإجابة عن سؤال مفاده: ما تأويل المدينة بوصفها مكانا فيلميا؟ ويتفرع منه محاور عديدة من نوعية: تتصل بقصة الفيلم وأحداثه ورسائله سواء كانت سياسية أو اجتماعية أو فكرية، وأيضا من خلال تأويل سلوك الشخصيات، وتفاعلهم مع قضايا الوطن، أو همومهم الخاصة، ومن قبل هذا، وأثناء ذاك، ننظر في حضور المدينة وتمثيلاتها.

صخب المدينة وفيلم ضربة شمس:

ونعني بها كيف يتمثل صخب المدينة سينمائيا، وعلاقته بالسرد المرئي، وهو ما نراه في فيلم ضربة شمس١٩٧٨([١٨])؛ الفيلم الأول لمحمد خان بعد عودته من لندن، حيث وصل إلى القاهرة ومعه الفكرة مختمرة، وكما صرّح خان لاحقا بأن فكرة الفيلم أخذها من موقف عابر مرّ به، حيث يقول عندما كنت في لندن أمتلك محل بيع ملابس الجينز، وضعت على الأرض ورقة كرتون بحجم نصف سجادة، ورسمت فيها دوائر بالبرجل، وفي كل دائرة أكتب النقاط الرئيسية في المشهد، وألوّن مشاهد الأكشن باللون الأحمر، ثم أنظر إلى هذا الرسم التوضيحي من بعيد، هنا لا يوجد الكثير من الدوائر الحمراء؛ إذاً أزيدها". وأضاف: "أحضرت الورقة الكرتون معي من لندن، وأعطيتها إلى فايز غالي ليكتب السيناريو"([١٩])، بما يعني أن الفيلم كان فكرة من خان، رُسِمت مشاهدها على ورقة كارتون كبيرة، ومن ثم تحولت إلى سيناريو، فالرؤية والأحداث والإخراج من صنع محمد خان، ولذا فإن التأليف كما هو ثابت في المعلومات عن الفيلم لخان، أما أبطال الفيلم فهم: نور الشريف، نورا، ليلى فوزي، مجدي وهبة، نجوى فؤاد، توفيق الدقن وحسين الشربيني.

عنوان الفيلم فيه مفارقة، فـ "ضربة شمس" يعني في دلالته العامة مرض يصيب الإنسان من جراء تعرّضه للشمس فترة طويلة، حيث ترتفع درجة حرارته، ويشتد به الصداع، ويشعر بالإنهاك والضعف والدوخة، ولكن مع الانتهاء من مشاهدة الفيلم فإن المعنى يتغير، ويكتسب دلالة جديدة، فحواها أن قصة الفيلم من أولها لآخرها إنما هي ضربة قوية وجهها شمس بطل الفيلم إلى مجرمي العصابة، ورسالة للشرطة.

تدور أحداث الفيلم حول شمس (نور الشريف) المصور الصحفي في إحدى المجلات الحكومية، الذي يرتبط بقصة حب وخطوبة مع سلوى (نورا)، وهي موظفة، يحلم شمس بمشروعات كبرى في الحياة، ولكن تضطره الظروف إلى العمل مساء كمصور في الأفراح، فيقبل الدعوة لتصوير حفل زفاف، كانت الراقصة (نجوى فؤاد) ترقص فيه، حيث لاحظ شمس أنها احتفظت بورقة كرتون عليها جملة، وقد أعطاها إياها شخص غامض (توفيق الدقن) قبل أن يموت، ثم أحرقتها الراقصة عندما عادت إلى غرفة تغيير الملابس في المنزل، فسارع شمس بتصوير ما تبقى من الورقة المحترقة، ومن ثم تدور أحداث الفيلم في إطار بوليسي، حيث يتتبع شمس الشخصيات التي وراء حادثة الوفاة، مدركا أنها مدبرة، خاصة مع تعرض الضابط (حسين الشربيني) الذي قابل شمسا في المقهى، وطلب طبق بسبوسة بالقشدة، ثم تعرض لتسمم من فنجان قهوة شربه بعد ذلك، حيث نقل إلى المستشفى سريعا، وشفي بأعجوبة. تتواصل أحداث الفيلم، لنكتشف أن هناك عصابة تقودها امرأة (ليلى فوزي) وقد ظهرت شخصيتها باردة، دائمة الصمت، شديدة الأناقة، تشبه بشكل كبير زعماء العصابات الذين يظهرون في الأفلام الأجنبية، وقد طاردت هذه السيدة كل من له صلة بحادثة قتل (الدقن) وتقتله بالسم، ويطاردها أيضا شمس، ومعه خطيبته، ثم نتعرف أن هذه العصابة كانت تتاجر بالآثار، وتستبدلها بالذهب، ويعثر شمس على الحقيبة، ويحملها معه، ليسلمها للشرطة، وتطارده زعيمة العصابة، أينما ذهب، ومعها أحد أتباعها وهو عملاق، يقوم بتنفيذ المطلوب منه، ويصل شمس إلى منزل الراقصة في عمارة من المساكن الشعبية في أطراف القاهرة (ضاحية حلوان) ليسألها عن طبيعة الورقة المحترقة وشخصية (الدقن) الذي أرسلها لها، فتنفي أن تكون قد فهمت شيئا، وعندما ينزل شمس

---

[١٨]) فيلم ضربة شمس، موقع يوتيوب، https://www.youtube.com/watch?v=xp-HLEz8x1o

[١٩]) في ذكرى محمد خان.. "ضربة شمس" بدأ على ورقة كرتون..، مصطفى حمزة، موقع مصراوي، القاهرة، ٢٦ / ٧/ ٢٠٢٠
https://www.masrawy.com/arts/zoom/details/2020/7/26/1840282/

ISSN Paper (1994 -697X) Online (2706 – 722X) http://www.misan-jas.com https://www.iasj.net/iasj/journal/212/issues

يجد زعيمة العصابة في انتظاره، تريد الحصول على الحقيبة التي بها الذهب، بعدما أخذها شمس سريعا من مكتب أحد أفراد العصابة (مجدي وهبة)، واحتفظ بها، فقد شاهد تبديلها أمامه بحقيبة الآثار.

تطارده زعيمة العصابة، وتنتظره أسفل منزل الراقصة، حيث تدهس العملاق الذي يرافقها بالخطأ فتقتله، ويلوذ شمس وسلوى بالترام فيركباه، ليتفاجآ بعد عدة محطات بالزعيمة الصامتة جالسة أمامهم، ومعها مسدس تهددهما به، ويتعاركان، حتى تسقط من باب الترام وهي تحاول أخذ الحقيبة من شمس، وتصل الشرطة متأخرة كالعادة، ويتسلم الضابط الحقيبة من شمس، ويغادر شمس وسلوى المحطة، ومنها إلى الميدان، حين كانت الحياة تدب في القاهرة بعد الفجر، فيغوصان في حركة الناس والسيارات.

الفيلم يحمل رسائل عدة، ولعل الرسالة الكبرى ما ظهر في عتاب شمس لضابط الشرطة الذي تعمّد ألا يخبره عن العصابة بأي خبر، على الرغم من أن الضابط يعرف شمسا جيدا، وأنه مخلص للوطن، وموضع ثقة، وقد أخبره شمس بمعلومات ولكن الضابط تجاهله في كل مرة، حتى فوجئ به في نهاية الفيلم يسلمه الحقيبة، دون أية كلمة، في إدانة واضحة على السلطة التي تجعل فاصلا بينها وبين المخلصين من مواطنيها، فلا يمكن مواجهة الشر وعصاباته إلا بتضافر الشرطة والشعب.

إن تمثيل المدينة في هذا الفيلم، ليس مجرد أبنية متباعدة يمكن وصفها، وإنما ظهرت كلا متكاملا، تتحرك الشخصيات في محيطه المادي، ولذا من المهم استخدام مفهوم الفضاء السردي، والذي هو مفارق عن مفهوم المكان – على نحو ما يذكر حميد لحمداني، فالفضاء أشمل وأوسع لأنه يحوي أمكنة عدة: أحياء وشوارع وضواحٍ وحارات وميادين، عكس مفهوم المكان بتفصيلاته المحدودة([٢٠])، التي تتناسب في رأينا مع وصف الأمكنة الضيقة مثل الشقق والبيوت.

إذن، مصطلح الفضاء هو الأنسب إذا أردنا قراءة المدينة في هذا الفيلم، لأن القاهرة العاصمة كانت خلفية في أحداث الفيلم، فالمخرج محمد خان جعل الأحداث والشخصيات –في غالبية اللقطات- في مشاهد خارجية، بمعنى أن أكثر من ٧٠% من لقطات الفيلم تجري في الشوارع والأسطح والترام، فقد تنقلت الكاميرا مع شمس، وهو يتجول في شوارع القاهرة على دراجته البخارية، لنرى صخب الشوارع، ونعايش الناس في ركضهم اليومي. ولأن فئة الشخصيات في الفيلم تنتمي في غالبيتها إلى الطبقة المتوسطة والفقيرة، فقد تنقلت الكاميرا بنا في أحياء القاهرة التي يقطن فيها هؤلاء، ما بين سكن شمس في شقته الصغيرة، والتي هي معمل للتحميض والطبع أيضا، ومنزل خطيبته سلوى التي تشابه في سكنها مع أسرتها خطيبها شمس، بما يعني أنهما يعبران عن الطبقة المتوسطة، وتطلعات أبنائها البسيطة: استقرار وظيفي ومادي، وأسرة صغيرة، والسعي إلى تحقيق أحلام كبيرة امتلكها شمس، وآمنت بها سلوى.

وأيضا شاهدنا الشقة السكنية في المساكن الشعبية التي تعيش فيها الراقصة، فيما كان أحد المقاهي في وسط البلد، بشارع ٢٦ يوليو وهو المكان الحيوي الشاهد على أحداث تاريخية كثيرة في الماضي، ففيه دار القضاء العالي، ومصالح حكومية، بجانب أن الشارع واقع فيما يسمى القاهرة الخديوية بتخطيطها وعماراتها الأوروبية في طرزها العتيقة، وكان لقاء الضابط مع شمس في هذا المقهى.

أيضا، من خلال حركة الشخصيات في الفضاء السردي بالفيلم رأينا ملامح من أحياء القاهرة الشعبية والفقيرة، عندما مرّ الترام متنقلا بين المحطات من حلوان إلى ميدان التحرير، وكذلك في ركض شمس وراء أفراد العصابة، ويعضهم كان في مناطق ثرية سواء في فيلاتهم أو في مكاتب شركاتهم وأعمالهم.

وإذا نظرنا إلى زمن تمثيل المدينة، فإن الزمن الحقيقي المعبر عنه الفيلم يتراوح بين يومين أو ثلاثة على الأكثر، وقد جاءت حركة الشخصيات في الفضاء المكان/ المديني في ساعات السكون، وهي قليلة، وبدت في نهاية الفيلم عندما ركب شمس وسلوى الترام وقد تأخر الليل، وراكبو الترام قلة، ما بين كبار السن الذين آثروا الركون إلى النوم، حتى يتوقف الترام في محطاتهم أو بعض الأسر الصغيرة، التي نام صغارهم على أكتاف الأم والأب، وأخذت سلوى غفوة على كتف شمس، لتفتح عينيها فجأة على زعيمة العصابة جالسة في جمود وبرود في مقعد مواجه لهما.

وهناك أيضا زمن ساعات الذروة في الظهيرة وعند بداية النهار، وفي آخره، أي أوقات الذهاب إلى العمل والعودة منه، أو الخروج مساء، وعشنا فيها صخب المدينة، بأصواتها العالية، وترك المخرج الأصوات الحقيقية الصادرة من أبواق السيارات، وضجيج الناس في الشوارع، و أجهزة المذياع في المحلات والبيوت، في تعمد منه لنقل إيقاع الشارع بكل ما فيه في ساعات الذروة، مع تنقل شمس بدراجته البخارية.

وجاءت نهاية الفيلم طريفة جامعة للسكون والصخب، حيث وصلت الشرطة إلى محطة الترام، وكان الليل في آخره، والصمت يلف الكون، مع برد شديد أجبر الشخصيات على ارتداء ملابس ثقيلة، وارتدت سلوى جاكيت شمس، ومع وصول

[٢٠]) بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، د. حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ط١، ١٩٩١، ص٦٣.

ISSN Paper (1994 -697X) Online (2706 – 722X) http://www.misan-jas.com https://www.iasj.net/iasj/journal/212/issues

شمس إلى ميدان التحرير، يشتد الصخب عاليا، مع سير شمس وسلوى في الميدان، وعبورهما جسر المشاة، ثم ذوبانهما في حركة الجموع وضجيجهم العالي.

لتكون رسالة الفيلم أن المدينة العملاقة، يشتد صخبها، ويعلو ضجيجها، ويذوب في وقعها اليومي قاطنوها خاصة البسطاء والفقراء، ولا نكاد نميز بين العصابات والشرفاء، فالمدينة كما تمثلت في الفيلم غارقٌ شعبها في مشكلاته اليومية، خاصة مع تعقد الحياة الحديثة، وصعوباتها المالية، وهو ما عبرت عنه نهاية الفيلم عندما غرق شمس وسلوى في حركة البشر الساعين على الرزق اليومي.

هامش المدينة وفيلم أحلام هند وكاميليا:

والمقصود بها الفئات الهامشية التي تعيش في أحزمة العشوائيات أو في الأحياء الفقيرة في المدن، وفيها تقطن الشرائح الاجتماعية الأكثر فقرا، ويعمل غالبية أفرادها في الحرف البسيطة، أو أعمال الخدم في المطاعم والمقاهي والبيوت وما شابه.

إنها الفئات التي ينطبق عليها مفهوم الاستبعاد الاجتماعي، والذي يعود أساسا إلى انخفاض مستوى الدخل المادي لهم، فتجبرهم الظروف على العيش في أحياء فقيرة، ومن ثم يبتعدون تلقائيا عن المساهمة في المؤسسات والأندية التي يحتكرها الأغنياء والنخبة، بحكم أن لديهم القدرة والمال والوجاهة الاجتماعية، وأن غالبية هؤلاء الفقراء إما يعملون كموظفين أو خدم في بيوت الأغنياء أو شركاتهم أو أنديتهم، مع الأخذ في الحسبان أن الطبقة الثرية تكون منعزلة اجتماعيا أيضا ولكنها عزلة مختلفة، بحكم إقامة أفرادها في الأحياء الراقية، في القصور والفيلات، ولا ينظرون إلى معاناة الشرائح الفقيرة([٢١]).

وقد أخرج محمد خان العديد من الأفلام التي تناولت فئات المهمشين والفقراء في المجتمع، ومنها فيلمه الأشهر "أحلام هند وكاميليا"، (١٩٨٨)، الذي احتل مرتبة (٣٦) ضمن قائمة أفضل (١٠٠) فيلم مصري، والفيلم([٢٢]) من بطولة أحمد زكي، ونجلاء فتحي، وعايدة رياض، وآخرين. وتأخذنا قصة الفيلم إلى عالم الخادمات، من خلال شخصيتين صديقتين، الأولى هند (عايدة رياض)، والثانية كاميليا (نجلاء فتحي)، تجمعهما الخدمة في بيوت الفئة الأكثر ثراء، وتسقط عايدة في حب عيد (أحمد زكي) ويقيم معها علاقة جنسية وتحمل منه، وهو لا مهنة له، وغالبا ما يمتهن السرقة، وتجبره كاميليا على الزواج من هند، ثم تأتي الطفلة أحلام، التي تطير بها كاميليا، وتكون دلالة عنوان الفيلم مزدوجة، "أحلام هند وكاميليا" بأن أحلام البنت الصغيرة هي ابنة لهما، وأيضا تمنيات هاتين الفتاتين بحياة رغدة، بدلا من حياة الشوارع. خاصة أن كاميليا قد زوّجها أخوها سيد المدمن من المقاول عثمان، كبير السن، والبخيل، وقد عانت منه كاميليا، ثم هجرت البيت، واستأجرت غرفة بسيطة، وراحت تبيع الخضراوات في السوق، فيما كانت هند تبيع الشاي.

إنها حياة المهمشين، الضائعين، بكل ما فيها من فساد ومخدرات وتضييع للأطفال، فالبطل عيد الذي تقلب في مهن مختلفة، وآخرها مهنة تجارة العملة، يهرب من الشرطة، ومعه المال مقابل تبديل العملة، ولم يوصله إلى صاحبه، حيث خبأه، قبل أن تصل إليه الشرطة، ويسجن. وتعثر الطفلة على المال المخبأ في كيس بلاستيكي مدفون أسفل شجرة أمام البيت، فتفرح هند وكاميليا، وتقرران الاستمتاع بحياتهما، فتدخلان السينما، وتشتريان ذهبا، ثم تفكران في السفر إلى الإسكندرية، وتركبان سيارة أجرة، يتآمر السائق وصديق له على تخديرهما، لتستيقظا وتجدان أنفسهما على شاطئ البحر، بلا ذهب وبلا مال، بلا الطفلة أحلام، وتركضان بسرعة، لتجدا أحلاما عند شاطئ البحر تلهو.

جاء تمثيل المدينة -في هذا الفيلم- مقتصرا في فضائه المكاني على حياة المهمشين، لأن شخصيات الفيلم وأحداثه تتناول حياة هؤلاء؛ في بيوتهم الصغيرة العشوائية، أو في غرفهم المستأجرة فوق الأسطح، وتجولت كاميرا المخرج لنشاهد الغرف من الداخل، والفقراء البائعين في الأسواق، والخدم في البيوت، ومروجي المخدرات..، كل هؤلاء يحتضنهم هامش المدينة، الذي هو الأحياء العشوائية، وأحزمة الفقر المحيطة بالعاصمة، والتي هي شاهدة على هجرات متتالية لأهل الريف القريب أو البعيد للعمل في العاصمة. أما سكان العاصمة الأثرياء، فقد رأيناهم في فيلات أنيقة، وعمارات راقية، من خلال عمل هند وكاميليا عندهم.

يمكن القول إن فيلم أحلام هند وكاميليا هو دراما المهمشين في المدينة، بكل ما تحمله حياتهم من آلام وإن طالت، ومن فرحة وإن قصرت، ومن حب وإن جفّ، ومن أمل وإن لم يكتمل، إنها نفس ما حلم به محمد خان بأن يقدم سينما تعبر عن الإنسان.

الخاتمة: نصل في نهاية هذه الدراسة إلى عدة نتائج، نجملها في النقاط الآتية:

---

[٢١]) الاستبعاد الاجتماعي والعزلة الاجتماعية وتوزيع الدخل، بريان باري، في كتاب: الاستبعاد الاجتماعي: محاولة للفهم، تحرير: جون هيلز، جوليان لوغران، دافيد بياشو، ترجمة: د. محمد الجوهري، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ٢٠٠٧، ص٤٧.

[٢٢]) فيلم أحلام هند وكاميليا، موقع يوتيوب https://www.youtube.com/watch?v=TkeZAoLQ4F8

ISSN Paper (1994 -697X) Online (2706 – 722X) http://www.misan-jas.com https://www.iasj.net/iasj/journal/212/issues

-إن قراءة المدينة سينمائيا لا تعني الوصف المادي الهندسي، وإنما النظر في المدينة بوصفها مكانا ثقافيا واجتماعيا منتجا، دون إهمال المكونات المادية.
-تتخذ الدراسات السينمائية العالمية من أفلام السينما وسيلة لقراءة تطور المجتمعات وقضايا الإنسان فيها، وأيضا النمو الحضري والمدني والتقني في المدن، فكأن السينما ذاكرة مرئية جنبا إلى جنب مع الفوتوغرافيا والفنون التشكيلية.
-تقدم تجربة المخرج المصري محمد خان ذخيرة كبرى لتيار الواقعية الجديدة، الذي يقدم المدينة بكل تناقضاتها وصراعاتها وطبقاتها الاجتماعية، وهو ما يتيح للباحثين قراءات عديدة من زوايا مختلفة لها، ولا تزال أفلامه ساحة بكرا للدراسات والأبحاث.
-إذا كان الظاهر من تجربة محمد خان انحيازه إلى الفئات المهمشة والفقيرة، إلا أنه قدّم ببراعة الفئات الثرية والمترفة، وسلط الضوء على أزمة هؤلاء، وانعزالهم اجتماعيا عن الطبقات الأكثر فقرا، وغرقهم في مشكلات ناتجة عن حياة الترف.
-ظهرت تمثيلات المدينة في تجربة محمد خان متنوعة إلى درجة التكامل في صورتها، وأيضا مختلفة إلى درجة التناقض، ما بين المدينة الصاخبة، الضائعة، والقاسية، والمهمشة، والفاسدة، والطاردة ..، وكلها دالة على عمق مشروعه السينمائي، ووعيه الفكري العالي، بجانب اشتغاله على جماليات وموضوعات جاذبة.
-استطاع محمد خان أيضا أن يقدم سينما جاذبة للجمهور، غير نخبوية، ولا سطحية، وإنما تجمع التشويق مع الجمال، والعمق مع الفكر، وهي الرؤية الجديدة التي جعله يقدم طريقا وسطا، لا يفصل أفلاما من أجل المهرجانات، ولا يبتذل بمستواه إلى السينما التجارية، وهي المعادلة الصعبة والتي نجح فيها دون شك.
-يمكن تبني مصطلح الفضاء في قراءة تمثيلات المدينة، لأنه أعم وأشمل من مصطلح المكان، فالأول عام والثاني خاص، وكلاهما يستظل بالمدينة كمفهوم.
-لا تزال تمثيلات المكان عامة، والمدينة خاصة في السينما العربية؛ مجالا خصبا يحتاج إلى جهود الباحثين والنقاد، فقد أوجدت السينما العربية تراكما فنيا ونوعيا يحتاج إلى الفرز والبحث والدراسة، والخروج من إسار الدراسات التقليدية التي تتناول المضمون الفكري والتقنيات، ولا تنفتح على الدراسات الثقافية والسيميائية والمكانية.

المصادر والمراجع

أولا: المصادر: (تاريخ الدخول ١٢/ ٢/ ٢٠٢١)
-فيلم أحلام هند وكاميليا، موقع يوتيوب https://www.youtube.com/watch?v=TkeZAoLQ4F8
-فيلم ضربة شمس، موقع يوتيوب،
https://www.youtube.com/watch?v=xp-HLEz8x1o

ثانيا: المراجع:

١-الكتب العربية:

-اتجاهات جديدة في السينما الفرنسية، بتر جراهام، موسوعة تاريخ السينما في العالم: السينما المعاصرة ١٩٦٠-١٩٩٥، المجلد ٣، ترجمة: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط١، ٢٠١٠.
-الاستعباد الاجتماعي: محاولة للفهم، تحرير: جون هيلز، جوليان لوغران، دافيد بياشو، ترجمة: د. محمد الجوهري، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ٢٠٠٧.
-بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، د. حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ط١، ١٩٩١.
-تاريخ الآداب الأوروبية: الواقعية، الحداثة، وما بعد الحداثة، مجموعة مؤلفين، ترجمة: موريس جلال، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، ط١، ٢٠٠٧.
- الحارة في السينما المصرية (١٩٣٩- ٢٠٠١)، مي التلمساني، ترجمة: رانيا فتحي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط١، ٢٠١٤.
-السيمياء والتأويل، روبرت شولز، ترجمة: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٤.
-قصة السينما في مصر، سعد الدين توفيق، سلسلة كتاب الهلال، دار الهلال، القاهرة، العدد ٢٢١، أغسطس ١٩٦٩.
-مخرج على الطريق، محمد خان، منشورات الكتب خانة، القاهرة، ط١، ٢٠١٥.
-المرئي واللامرئي، موريس مرلو بونتي، ترجمة: عبد العزيز العيادي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط١، ٢٠٠٨.

-معجم المصطلحات السينمائية، ماري - تيريز جورنو، ترجمة: فائز بشور، نشر خاص على الإنترنت، دون تاريخ.

- Mustafa, Jalal. Misan Journal of Academic Studies.Vol12, Issue 24, 2016.

٢-الصحف والمواقع الإلكترونية: (تاريخ الدخول ١٢/ ٢/ ٢٠٢١)

- قصة تأسيس جماعة أفلام الصحبة، في ذكرى رحيل خان، موقع بلدنا اليوم، https://www.baladnaelyoum.com/news/ 26/ 7/ 2019

-محمد خان.. مخرج مصري، ماهر الشيال، ٢٨/ ١/ ٢٠١٩،على موقع أصوات، https://aswatonline.com/2019/01/28

- في ذكرى محمد خان.. "ضربة شمس" بدأ على ورقة كرتون..، مصطفى حمزة، موقع مصراوي، القاهرة، ٢٦ / ٧/ ٢٠٢٠ /https://www.masrawy.com/arts/zoom/details/2020/7/26/1840282

٣-المراجع الأجنبية باللغة الإنجليزية:

- Cinematic visions of Los Angeles: representations of identity and mobility in the cinematic city, Kenneth James Fox, Thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy, University of London, February 2006.

- Films of Towns, Luis Urbano, IN: Cities in Film: Architecture, Urban Space and the Moving Image, An International Interdisciplinary Conference University of Liverpool, 26-28th March 2008, Edited by: Dr Julia Hallam, Professor Robert Kronenburg, Dr Richard Koeck AND Dr Les Roberts,2008

-Introduction: Gender, Space, Jane Rendell, IN: Gender Space Architecture: An interdisciplinary introduction, Edited by: Jane Rendell, Barbara Penner and Iain Borden , Routledge (Taylor & Francis e-Library),London and New York,2000

Hussaien. Asaad. Misan Journal of Academic Studies. Vol.19, Issue 39. 2020.

ISSN Paper (1994 -697X) Online (2706 – 722X) http://www.misan-jas.com https://www.iasj.net/iasj/journal/212/issues