من النص إلى الصورة؛ النسق وتحولات التلقي في السينما العربية، قراءة ثقافية في فيلم طيور الظلام لوحيد حامد

From the text to image: system and transformations of reception in Arabic cinema - a cultural reading in the film (Birds of Darkness) written by Waheed Hamed

د. السعيد بولعسل[1]*،

[1] جامعة محمد الصديق بن يحي جيجل، كلية الآداب واللغات، assil1970@yahoo.com

تاريخ الاستلام: 2024/03/27 تاريخ القبول: 2024/05/18 تاريخ النشر: 2024/06/20

ملخص:

أضحت السينما في رأي الكثير من النقاد من أكثر الفنون المعاصرة ارتباطا بالواقع، بسبب قدرتها الكبيرة على التعبير عن هذا الواقع. فالسينمائي –وهو واحد من المنتمين إلى البنية الاجتماعية– سواء كان كاتبا، فهو يلتقط عددا من الظواهر الاجتماعية ويعيد تشكيلها دراميا من خلال السيناريو، ليعيد تجسيدها المخرج وينقلها إلى المشاهدين عبر لغة بصرية تقوم على الصور والحركة والأداء، فتشكل لهم زيادة عن الذائقة السينمائية وعي بخطورة هذه القضايا داخل المجتمعات، مما يؤكد أن شاشة السينما كانت دائمًا وسيلة شرعية لمحاربة الآفات وتسليط الضوء على جميع أشكالها، سواء تعلق الأمر بالفساد السياسي؛ حيث يستغل السياسي سلطاته ونفوذه لتمرير قضايا الفساد والتستر عليها، أو كان الفساد دينيا حيث يصير الدين وسيلة للتسلق والكسب، أو كان الفساد أخلاقيًا حيث تنهار المبادئ الأخلاقية وينحرف سلوك الأفراد. ضمن هذا الموضوع تحاول هذه الدراسة تسليط الضوء على المضمرات الثقافية التي يزخر بها فيلم (طيور الظلام) للكاتب وحيد حامد بغية الكشف عن الطبيعة الذهنية والشعورية للجماعة داخل المجتمع ونقدها.

كلمات مفتاحية: سينما، نسق، تلقي ، قراءة ثقافية، خطاب بصري، صورة.

Abstract:

The Cinema has become in the opinion of many critics the most contemporary arts related to reality, because of its great ability to express it. the cinematographer, whether a writer, he captures a number of social phenomena and reshapes them dramatically through the script, to be reembodied by the director and transferred to viewers through a visual language based on images, movement and performance, forming for them an increase in cinematic taste awareness of the seriousness of these issues within societies, which confirms that the cinema screen was It is always a legitimate way to fight pests and highlight all their forms, Within this topic, this study attempts to shed light on the cultural implicit of the film "Birds of Darkness" written by Waheed Hamed in order to reveal and criticize the mental and emotional nature of the social group within societies.

Keywords: Cinema, System, Reception, Cultural Reading, Visual Discourse, Image

مقدمـة:

في لقاء مصور مع المذيعة التلفزيونية ليلى رستم قدم طه حسين رؤيته للوضع الثقافي في مصر إبان الخمسينيات من القرن الماضي، حيث قال ما مفاده أن السينما والتلفزيون والراديو أفسدت الذائقة الثقافية للناس بأن أخذت عليهم أوقاتهم ومنعتهم من القراءة، فهي في رأيه أدوات غير مثقِفة تفسد حتى النص الأدبي إذا عرضته عملا بصريا، دافعة بالكتاب من حيث كونه مصدر المعرفة الحقيقية إلى ركن بعيد لا تطاله إلا أيدي فئة قليلة من المجتهدين.

لكن الحقيقة التي لم يدركها طه حسين ربما، وتجسدت بالفعل واقعا في راهن الناس –منذ أن وضع الإخوة لوميير Auguste et Louis Lumière أولى اللبنات على طريق صناعة السينما والصورة– هي العكس؛ انحسار وانقضاء زمن النصي إن صح التعبير أمام المرئي، في عصر هيمنت فيه ثقافة الصورة، وتجسدت تحولاتها في الميدان المعرفي والثقافي أكثر من الشفاهية L'oralité التي لم يعد لها أثر يذكر، وأبلغ من النصية Le manuscrite التي بدأت في التقهقر والتراجع أمام ثورة الوسائطية Le médiatique التي غزت فيه الصورة الحياة اليومية، منبئة بتغير جذري في الثقافة ككل؛ ثقافة بصرية تسعى نحو بناء عالم جديد تكمن منطلقاته في اختزال الكلي في الجزئي، أي اختزال العالم وتاريخ الإنسان في جزئيات؛ أي في صور ولقطات.

ولقد أصبح من المسلم به أن الصورة وما تعلق بها من ثقافة بصرية مرشحة أكثر من غيرها للبقاء في ذاكرة المتلقي، الذي تحول نمط تلقيه من تلقي سماعي إلى تلقي بصري. لهذا سعى الخطاب الثقافي المعاصر إلى الإعلاء من شأن الصورة للتأسيس لقيم جمالية قادرة على انتاج المعنى بفعالية تفوق ما هو مكتوب ومقروء، حتى قيل: أن **لقطة سنمائية واحدة تتجاوز ما تقوله رواية في مئات الصفحات.**

وعلى غرار الكثير من الأعمال السينمائية العالمية التي تطرقت إلى مسائل السياسة والدين والهوية وعلاقة الأنا بالآخر والحروب وقضايا الحب والزواج...إلخ، فإن السينما العربية بوصفها أداة لإعادة تشكيل وصياغة التاريخ من جهة، والكشف عن الواقع المجتمعي من جهة أخرى، لم تكن بمنأى عن هذه الموضوعات الإنسانية، بل واكبت السينما العالمية في التطرق للكثير من المواضيع الحياتية المهمة، وأبانت عن التحولات التي طالت فكرة النسق الثقافي المكرسة في المخيال الجمعي وما صاحبها من تحول على مستوى الخطاب نفسه، وهو ما تجسد فعليا في فيلم طيور الظلام الذي اتخذ بعدا استشرافيا لما وقع من أحداث في مصر بعد تاريخ 25 يناير 2011.

فإلى أي مدى استطاع فيلم طيور الظلام بما تضمن من أنساق ثقافية متخفية خلف قناع الجمالي إيصال ثيمته الرئيسة بتفريعاتها المتعددة إلى المتلقي؟ وهل يمكن بالاستعانة بآلية القراءة الثقافية على مقاربة وقراءة تلميحات كاتب السيناريو والمخرج ورؤيتهما الدرامية للواقع داخل الفيلم؟

1.من النص المكتوب إلى الوسيط المرئي(الصورة)؛ تحولات في الأجناس تحولات في التلقي:

في البدء كانت الكلمة وسيطا للتعبير عن الأشياء في صورتها المجردة، أو المادية الملموسة، وأداة للقبض عن الحقيقة الإنسانية (Truth for us) كما يسميها غادامير، ووسيلة للتأويل وتحسين معرفتنا بالعالم، وأداة لتجاوز مشكلة الفهم، بغية تحقيق نوع من التناغم بين الوجود والوعي بالوجود؛ فالكلمات أو اللغة كما يقول هايديجر " ليست لفائف تُعَبَّأ بها الأشياء لكي يتبادلها أولئك الذين يكتبون أو يتحدثون، إنما في الكلمات واللغة تدخل الأشياء إلى الوجود للمرة الأولى وتوجد وتكون." (مصطفى، 2017)، وكما شكلت اللغة هوية النص، شكلت كذلك جوهر المعنى؛ لهذا كثيرا ما ارتبطت اللغة بالإنسان والوجود في علاقة منفتحة على أسئلة الذات والعالم والواقع بحثا عن المعنى ضالة الكائن البشري ليصبح الوجود ذاته لغويًا.

وما النصوص الدينية المقدسة في المقام الأول التي تمتلك ذلك الحضور القوي في المخيلة الجمعية برصيدها والأدبي والأخلاقي المعبر عنه بالكلمة، و كذلك نصوص الإبداع الأدبي بتعدد أجناسه التي تمتلك ذلك الحضور القوي في ثقافة المتلقين برصيدها اللغوي والجمالي؛ إلا محاولة للإجابة عن أكثر الأسئلة والقضايا الوجودية الشائكة في علاقة الكائن الحي في ما يحيط به من وجود.

ولقد كانت الرواية في هذا المقام أحد تمظهرات اللغة، ووجه من وجوه الكلام، وفن من فنون الإبداع الذي ارتبط بالإنسان ووجوده، وكانت وظيفتها دوما نقل حقائق الوجود، والارتقاء بها من مستوى الكينونة إلى حيز الوعي، لهذا فهي كما يرى الكثيرون عادة ما "تتضلع بتحقيق التظافر الضروري بين التطورات العقلية والحدس والمثل العليا، من جهة ، والحياة الملموسة المادية، العادية، من جهة ثانية" (اليابوري، 1993). لهذا اكتسبت – الرواية– أهمية كبرى بوصفها سجلا مفتوحا على الواقع والتاريخ والمجتمع، مستعينة بالجو الثقافي السائد، حيث أوجدت لها من ثمة جمهورها الواسع ومتلقيها الذين لم يقتصر دورهم على التلقي السلبي، بل كانوا طرفا مشاركا في إنتاج المعنى، وفي إعادة بناء فضاءات النص الروائي نفسه وتشكيل أحداثه، صانعة بذلك مجالها الخصب ومجدها الرفيع بوصفها ملحمة العصر لردح طويل من الزمن.

وعلى الرغم من أن الرواية لم تفقد حضورها إلى الآن رغم طغيان الصورة –وقول البعض بأفولها كما قيل عن أفول الشعر–، إلا أن التحولات التي تطال الآداب والثقافات عموما بين الفينة والأخرى استجابة لواقع

منظور، قد شكل انتقالا عميقا في مساراته أيضا. فالانتقال الطبيعي من الطبيعة الشفاهية للثقافة إلى الصورة الكتابية، ثم من الطابع الكتابي إلى الطابع البصري، ومن السرد بالكلمات إلى السرد بالصور كما هو الحال الآن مع السينما،لهو إعلان عن حيث تزحزح مكانة الكلمة لصالح المشاهدة ولصالح ثقافة بصرية لا يتطلب متلقيها في الغالب مستوى ثقافيا ومعرفيا معينا كما هو الحال مع ما يتطلبه قارئ المسرود الروائي في الغالب الأعم.

ومع ذلك تبقى العلاقة بين الرواية والسينما علاقة رفيعة جدا وشفافة، فقد لعبت السينما دورا هاما في شهرة الكثير من الروايات التي تحولت إلى أفلام، ومن ثم المساهمة في شهرة مؤلفيها أنفسهم؛ الذين لم يثبت حضورهم الأدبي ولا أعمالهم الروائية إلا من خلال السينما، كما هو الحال مع روايات نجيب محفوظ وإحسان عبد القدوس وصالح مرسي وإدواردو ساشيري و روبرت بلوخ وواشنطون إيرفينج ودافني دي موريه وجوزيف كونراد...إلخ.

ولقد مسّ التحول في المقابل عملية التلقي نفسها، إنه في الحقيقة التحوّل الذي طال عملية الإدراك في مجملها، هذا الإدراك الذي صار مبنيا على التفاعل مع التراكمات البصرية والكتل اللونية أكثر مما هو مع المكتوب والمدون؛ فالتفاعل مع الصورة أو مع التمثيل (représentation) أضحى أكثر تفاعلا مما هو مقروء، وصارت محاولة فهم المعنى الساكن خلف التشكيلات البصرية هو المقصد بدلا من تأويل العالم من خلال اللغة كما كان يرى الفنومنولوجيون. بل ليس من الزعم القول بأن الاقتراب من الخطاب البصري صار ملحوظا؛ إذ أصبح في مقدور النص الأدبي المكتوب – وهذا جزء من تحديث الخطاب الأدبي– أن يستعين في تبليغ إرساليته الأدبية بالإشارات البصرية غير اللغوية، والعناصر الفنية التشكيلية؛ كالتشكيلات الخطية وتوزيع البياض والسواد والكتابة التصويرية والمزاوجة بين الكتابة والرسم والموسيقى...إلخ، الشيء الذي فتح المجال أمام فنون أخرى مبنية على صناعة الصورة المتحركة لتعزيز الثقافة، وإعادة تشكيل الوعي الاجتماعي، لهذا تعدّ السينما أداة ثقافية هامة بما وضعت من قواعد جمالية وحياتية مغايرة، أحدثت تغيرا في ملامح الوجود الإنساني.

وكما ساهم ظهور السينما في هندسة طرائق السرد إذن؛ بداية من تحول المنطق السردي من ثنائية أنا أحكي/ أنت تستمع أو تقرأ إلى أنا أحكي/أنت ترى وتشاهد، تكون من جهة أخرى قد ساهمت في خلق تلقي جديد في إطار جمالية جديدة مبنية على التفاعل مع المؤثرات البصرية كالصور المتحركة المليئة بالمشاهد والتفاصيل الملونة، وما يصاحب ذلك من مناظر وإضاءة وحيل سينمائية ومؤثرات صوتية وحوارات...إلخ، دون التخلي عن الركيزة الهامة التي هي الرواية التي شكلت دوما الخلفية لأي عمل درامي في السينما.

فالتلقي بهذا المنظور، والمبني على الانخراط في تفاصيل الفيلم وتموجاته الحركية والصوتية بدل الاستسلام لخيط المتعة وسحر السرد كما هو الحال مع المكتوب الروائي قد خلق متلقي جماهيري مبدع وذواق مجاوز للغة، قادر على استرجاع المشاهد البصرية، والتفاعل مع ما يرى ويسمع. فهو لا يكتفي بتتبع سلم اللقطات

وإعادة بناء الحدث دراميا وفق أفق انتظاره، بل يربط هذا كلّه بأسلوب المخرج، وحركة الكاميرا وأداء الممثلين وحركاتهم وإيماءتهم وتكوينهم الجسدي، وتشكيلات خلفيات الفضاء العام الذي تدور فيه الأحداث...إلخ، ومحاولة تفسير ذلك ضمن إطار معرفي يمكن من فهم أفضل للتفاعلات الاجتماعية والثقافية التي هي في الغالب جزء من مكونات العمل السنمائي. مثال ذلك في فيلم "القيامة الآن" "Appocalypse Now" والمستوحى من قصة جوزيف كونراد (Joseph Conrad) قلب الظلام (Heart Of Darkness) يمكن للمتلقي النموذجي أن يلاحظ كيف أضفى المخرج فرانسيس كوبولا (Francis Coppola) قوة النموذج الأسطوري على أحداث الفيلم في إشارة إلى دور الأساطير والخرافات في تشكيل الوعي الديني والاجتماعي ؛ حينما تركز الكاميرا في خلفية المعبد –الذي اتخذه بطل الفيلم مكانا للممارسة طقوسه التعبدية –على نسختين من كتابين مشهورين هما: كتاب (الغصن الذهبي) (The Golden Bough) لسير جيمس فريزر (Sir jaimes Frazer)، وكتاب (من الطقس إلى الرواية) (from Ritual to Romance) لجيسي واستن (Jessie Weston). وفي فيلم الجوكر (JOKER) للمخرج تود فيليبس (Todd Phillips) يلاحظ كذلك طغيان الألوان من خلال استخدام ألوان المدرسة الوحشية (الضواري) (Fauvism) في قناع الجوكر: أحمر وأزرق وأصفر فاقع وهي الكتل اللونية نفسها التي استخدمها هنري ماتيس (Henri Matise) في لوحة "المرأة ذات القبعة" التي عرضها في معرض الضواري سنة 1905 للدلالة على الطابع الوحشي للواقع، وكأن اللون هو موضوع اللوحة والفيلم معا. (كوب، 2006)

2. السينما العربية وميلاد جماليات تعبيرية جديدة :

السينما (اختصار لكلمة السينماتوغراف) أو التصوير السينمائي، هو نوع من الإسقاط المتتابع لمجموعة من الصور بسرعة لخلق الانطباع بالحركة. وقد جاءت كطريقة مبتكرة لرواية الحكايات والأحداث عن طريق الصور المفعمة بالحركة، والانتقال من ثم من فضاء المكتوب إلى فضاء العرض عبر شاشات الإسقاط السينمائي (La *projection cinématographique*)، وبذلك تكون وضعت اللبنة الأولى في أساس تقويض مركزية اللغة المكتوبة (الصياغة اللغوية) لصالح لغة فيلمية مركبة تشكل فيها الصورة الطرف المحوري، ومن ثم لصالح مشاهد أو متلقي لا يكتفي بالمسايرة الوجدانية لما يقدم له أثناء العرض، أو الرضا بموضوع هزيل وتقنية سينمائية هزيلة، بل بإمكانه تمييز البعد الجمالي داخل فضاء السينما المختلط، أو داخل ما يسميه إدغار موران بالمرآة الأنتربولوجية. وانتقاء الجاد من الأفلام والحديث عنها ونقدها باعتبارها ظاهرة تستوجب الفهم والتأويل.

ولقد كان أفول القرن التاسع عشر على ميلاد السينما في الغرب، حيث ترجع أول الصور السينمائية المحفوظة بعنوان "مشهد حديقة راوند هاي (Roundhay Garden Scene) "، التي تم تصويرها عام 1888،

وكانت بطول 2.11 ثانية. ثم لقطات عابرة للأخوين لوميير في 28 ديسمبر 1895 تصور خروج عمال من مصنع فرنسي في ليون، ولقطات لهدم جدار، ووصول قطار إلى المحطة، وحركة سفينة تغادر الميناء.

ولقد كان نجاح هذا الاختراع فوريا، ليس فقط في فرنسا، ولكن أيضا في جميع أنحاء أوروبا وأمريكا الشمالية (Sorlin) ، ولقد كان هذا إيذانا ببداية سرديات جديدة في الفضاء العربي، يصنعها نسق جديد مبني على هيمنة الصورة المتحركة، التي هي خليط بين الصورة الثابتة الملتقطة والحركة، بدل حركة الممثلين الواقعيين على خشبة المسرح كما اعتاد عليه الجمهور من قبل

والحديث عن تاريخ السينما العربية في الحقيقة؛ هو التأريخ لجزء من المنظومة الثقافية العربية، ومحاولة واعية لإثبات الذات من خلال الفن، باعتبار السينما فضلا عن كونها عنصرا مهما في تشكيل الوعي الثقافي والفكري ووسيلة دعائية للتحريك والتوجيه، هي عنصر هام في إعادة بناء التاريخ نفسه وتوثيقه مصورا من جهة، وتلبية لتلك الحاجات الغريزية الإنسانية إلى المعرفة والذوق والفن من جهة أخرى، لهذا يقرّ أكثر من باحث بأن" التاريخ المتكامل للسينما العربية في كل لأقطار العربية، والذي يشمل ما صور على أرض العرب، وما صور بواسطتهم خارجها، وما نطق بلغتهم في كل العالم، هو التاريخ الذي لم يكتب بعد.." (فريد، 1991) والذي يجب أن يختط ويوثق بوصفه جزء من تاريخ الأمة العربية وتراثها. لهذا تعمل السينما في هذا الجانب التوثيقي كوثيقة تاريخية شاهدة على الحقيقة والواقع التاريخي ومحاولة لإثبات الذات من خلال الفن.

ولقد كانت البدايات الأولى للسينما العربية كأغلب البدايات؛ بداية تحاول أن تكون جادة في معظمها، يغلب عليها طابع الالتزام بسبب ارتباط مواضيعها في ذلك الوقت بالحركات الوطنية وقضايا التحرر، فقد قدمت مواضيع دالة جماليا وفكريا على النمط المميز لتلك الفترة من التاريخ العربي التحرري هذا من جهة، كما غلب عليها من جانب آخر الطابع الفردي والتقارب الزمني في الآن نفسه؛ "على أن تلك البدايات وعلى الرغم من تقارب أكثرها زمنيا وموضوعيا أصبحت فيما بعد اتجاهات متباينة وبصورة خاصة في مصر التي كانت"أم السينما العربية" (الكسان، 1982).

ولقد صاحب ظهور السينما العربية حاضنة ثقافية أمدتها بعوامل الظهور، لاسيما فن المسرح ومن قبل ذاك فن التشخيص والحكي والأراجوز وخيال الظل؛ الذين أثّروا في الأداء التمثيلي للممثلين وأداء المشاهد الطويلة، فكانت الانطلاقة في عشرينيات القرن الماضي من مصر بوصفها البوابة الفنية الأولى في هذا المجال، وقبلة الفنانين، –بل أصبح الجمهور مفتونا بالفن السابع في وقت مبكر جدا من خلال الأفلام المصرية ونجومها تحديدا–، ثم انتشارها في فترة الستينيات وبداية السبعينيات في باقي الدول العربية، كلبنان وسوريا والجزائر والمغرب وتونس.

ولقد لعبت الحرب العالمية الثانية دورا مهما في تطوير السينما العربية، وتحديد في اتجاهاتها، وتطور موضوعاتها والتخلص تدرجيا من الأثر الهوليودي الذي ران مدة ليست بالقصيرة على الفضاء السينمائي العربي، ومحاولة الاقتراب من الواقع العربي لإعادة صياغته وفق رؤى وتصورات إبداعية جديدة ، غرضه محاولة الارتقاء بالفعل السنمائي إلى فن ينقل بصدق تجربة الواقع بكل ملابساته وتناقضاته، وليس مجرد تجارة، للوصول في النهاية إلى لغة سنمائية خالصة في التعبير متلونة بالثقافة العربية الخالصة، بإمكانها الكشف من خلال العدسة عما يدور في الواقع العربي لما تعجز الكلمات عن التعبير. وهي معان مبثوثة يستشفها المتلقي من بناء الصورة والفضاء ومن حوار وأداء الممثلين.

لقد قدمت السينما العربية والمصرية على وجه الخصوص على مدار قرن من الزمان، وعبر ربيرطوار متكامل من الأعمال الفنية تجربة ثرية على المستوى الجمالي، شكلت تراثا مرجعيا في الغالب، حيث ارتبط ذلك وجدانيا بمحطات تاريخية هامة مشتركة في الوجدان العربي؛ على غرار أفلام من قبيل: (فيلم الرسالة، عنتر وعبلة، عمر المختار، الناصر صلاح الدين، شجرة الدر، وأسلاماه، جميلة الجزائرية، الوداع يا بونابارت، ريح الأوراس، العفيون والعصى...إلخ) التي أثّرت حتى في ممارساتنا الثقافية، وفي رؤيتنا للتاريخ، وعملت في الكثير من الأحيان على خلق عوالم فنطازية أمكن بها تجاوز الواقع المرّ الذي أنهكه التخاذل والعجز العربي في ظل الانتكاسات المتوالية بعد احتلال فلسطين.

لقد خلقت السينما العربية في السياق نفسه متلقين يعيشون تجربة السينما، ويفهمون ما يوجهه العمل السينمائي من دلالات، لاسيما وأن الفيلم السينمائي كبنية درامية لا يخلو من بنية حكائية وعلاقات تواصلية بين المخرج والكاتب والمتلقي، الذي يُقدم له مجموعة من الافتراضات على شكل رسائل مبطنة، والتي يبني عليها هذا المتلقي تصوراته بعد انتهاء عرض الفيلم؛ سواء أكان متلقيا نموذجيا أم متلقيا عاما، كما خلقت بنية بصرية مرنة وغنية تتمثل في الخطاب السينمائي، هذا الخطاب الذي لا يقتصر دوره على الفعل التواصلي كما هو الحال مع الخطابات اللغوية التي يقتصر فيها على الأنماط اللغوية المستخدمة بين المرسل والمرسل إليه موجودة بالضرورة ضمن المعجم- ، إذ غالبا ما يحمل الخطاب السينمائي عبر شبكته العلائقية المكونة من (مؤثرات صوتية، إضاءة، موسيقى تصويرية، حركة الكاميرا ، حجم اللقطة، حوار الممثلين...إلخ) بنية استعارية ورمزية تنقل معنى معينا إلى المتلقي. فالسينما "تشكلت كخطاب عند تنظيمها في شكل سردي ولتنتج أفعال ذات معنى" (فينتورا، 2012) من خلال شبكة الأنساق المضمرة وهو ما تحقق في فيلم طيور الظلام الذي سنتناوله فيما يأتي .

3. فيلم طيور الظلام لوحيد حامد قراءة في الأنساق الثقافية المضمرة:

1.3 فيلم طيور الظلام بطاقة فنية:

- تاريخ العرض: أوت 1995 ،قصة وسيناريو وحوار: وحيد حامد
- إخراج :شريف عرفة ، وعلي إدريس مخرج مساعد
- طاقم العمل:عادل إمام ، يسرا، جميل راتب، أحمد راتب، نظيم شعراو، رياض الخولي
- مدة العرض : 112 دقيقة

2.3 سيناريو الفيلم، وعودة أخرى للواقعية الخالصة واستشراف للمستقبل:

يعد الكاتب والسيناريست الكبير وحيد حامد أحد أهم أركان الدراما والسينما العربية، حيث امتلك مقدرة كبيرة على قراءة الواقع بتفاصيله الدقيقة، وتقديمه دراميا من خلال السينما التي تعد وسيلة ناجعة لتسليط الضوء على الواقع ومناقشة ما يحدث في المجتمعات من فساد بكافة أشكاله. لهذا فالمتأمل لمشوار هذا السيناريست المبدع، والمتأمل من وراء ذلك لتيار الواقعية النقدية الذي ينتمي إليها، سيدرك أن ما قدمه للسينما من أعمال لا تخلو في مجملها من الهاجس الإنساني المنصب على دراسة ومعالجة قضايا المجتمع وفق مرجعية تقوم على رصد التفاصيل الدقيقة التي قد تغيب عنا في خضم التعود مع اليومي، وتصوير ذلك بصدق كبير دون روتشات_تخفي الجانب المتصدع والمستور من الواقع، مما سبب له الكثير من المشاكل مع أجهزة الرقابة على المصنفات الفنية التي كانت ترى أن وحيد حامد دائما ما يتجاوز سقف المسموح به، فأعماله "تتناول الواقع بصدق وشجاعة وجرأة لا يقترب منها أحد، وهذا ما أدى إلى معارك كبيرة اشتبك فيها وحيد مع الرقابة، وكان يخرج في النهاية فائزاً بمساحة جديدة من الإبداع، له ولغيره من الكتاب" (حامد)، ولقد ظل طيلة مسيرته التي تجاوزت 100 عمل

درامي، وعلى مدار الخمسين سنة التي قضاها لم يتوقف عن إبداع الكثير من الأعمال التى تناقش قضايا الفساد الاجتماعي والسياسي والمالي والاستبداد الديني، كما هو الحال في أفلام الإرهاب والكباب، وسوق المتعة والبريء وطيور الظلام، والراقصة والسياسي والتخشيبة وكشف المستور وعمارة يعقوبيان...إلخ

في فيلم طيور الظلام الذي لم يخل من البعد الاستشرافي لما سيقع بالفعل، يرصد السيناريو، –ومن خلال الطابع الميلودرامي– الذي اختاره كاتب السيناريو (وحيد حامد) وجسده سنمائيا المخرج شريف عرفة الواقع المصري بكل تناقضاته؛ حيث الفساد السياسي والاجتماعي، والتطرف الديني من خلال قصة ثلاثة أصدقاء جمعتهم زمالة المهنة وفرقت بينهم المصالح، حيث يعد هذا الفيلم من حيث الفكرة والموضوع بمثابة الرسالة النقدية الصادقة والصادمة في الآن نفسه، وهي رسالة بليغة لا تخلو من موقف الإدانة اتجاه ابرز القضايا المعاصرة التي يعيشها الفرد العربي عموما والمصري على وجه الخصوص، لاسيما قضيتا الفساد والتطرف الديني وأثرهما في الحياة الاجتماعية والسياسية في مصر، لاسيما وأنّ ظاهرة الفساد التي نخرت مفاصيل المجتمع، وهددت حق الموطنين في الحياة الكريمة إذا لم تكن هددت حقهم في الحياة أصلا. ولقد أشارت في هذا الصدد منظمة الشفافية الدولية فيما يخص الفساد في تقريرها لعام 2023، أن مصر "لا تزال من بين الدول ذات الدرجات الأدنى في العالم في مؤشر سيادة القانون، نتيجة تأثير الجيش على عملية صنع القرار السياسي وتقويض القطاع الخاص بشكل كبير والإسهام في الأزمة الاقتصادية..." (مؤشر الفساد في العالم.. ترتيب الدول العربية، 2020) ، إضافة إلى ظاهرة التطرف الديني –وهو غير مقتصر على دين أو جماعة معينة– الذي تتجاوز انعكاساته مستويات متعددة، لكن انعكاساته على المستويين الأمني والاجتماعي كبير، اذ أن تهديد السلم الاجتماعي لم يكن مقرونا بانتشار الجريمة ومظاهر العنف وحدها، بل أيضا بوجود تنظيمات دينية متشددة، من خلال تقوم به من إطلاق فتاوى دينية تعمل على زرع الفتنة والرعب، داخل المجتمع، وما يترتب عنه من انتهاك، لحياة الناس وأعراضهم وممتلكاتهم.

إذن ضمن هذا السياق الذي يستوي فيه الفاسد والمتطرف تدور أحداث فيلم طيور الظلام، حيث يتناول قصة ثلاث شخصيات، هي نماذج مستوحاة من الواقع المعاش نصادفها في يومياتنا، شخصيتان تسعيان إلى الصعود وتسلق الهرم الاجتماعي على طرفي نقيض في الظاهر، تتفقان في الغايات وتختلفان في الوسائل والمرجعيات، تتخذان طرقا غير مشروعة لتطويع المجتمع المغلوب على أمره لتحقيق مصالحها الشخصية بصورة ميكافيلية على حساب المبادئ يستوي في ذلك" من يشق طريقه للسلطة بليّ ذراع ثغرات القوانين، ومن يتذرع بالدين ناسجا من لحيته الطويلة جسرا نحو كرسي الحكم" (الهادي، 2018). مع إعطاء مساحة تعاطف مع الفاسد الذي يملك حدود للفساد، والذي يبدو أنه يمنح حدود لممارسة الحرية كذلك كجزء من اللعبة السياسية، بينما التشدد مع

الطرف الآخر المتطرف –الموجود بالقوة ككيان موازي– لأنه يزرع الفتنة والرعب بصورة علنية ويصادر حق الآخرين في التفكير المخالف، وشخصية ثالثة خافتة الصوت تعيش بشكل سلبي على الحياد تقنع بدور المتفرج وتفضل لغة الأرقام والابتعاد عن الانحياز لأي طرف؛ وهو يمثل غالبية الشعب اللامنتمي، الصامت بعجزه وقلة حيلته، الذي يفضل العيش في سلام دون مخاطرة.

أول هذه الشخصيات؛ شخصية فتحي نوفل المحامي (مثل الدور عادل إمام)، الذي يصير وجه من وجوه الفساد المالي والسياسي بعد أن تسنح له الفرصة ليصير جزء من النظام من خلال استغلال ما في القانون من ثغرات وجلب البراءة لمسؤولين كبار في الدولة، فالقانون مهما عظم فهو قابل للانتهاك، فتحي المحامي ما هو إلا جزء صغير فاسد داخل منظومة كبيرة، لكنه مهم للنظام، فالأنظمة عادة ما تستعمل الفاسدين عن قصد، ولأنه يراعي مصالحهم تجدهم يسيرون في التيار العام للنظام، ويدافعون عن طروحاته بشراسة، ولا يتوانون في للكسب غير المشروع، أما الشخصية الثانية فهي شخصية علي الزناتي (يؤدي دوره الممثل رياض الخولي) وهي نموذج لمكافيلية المتدين الذي يتخذ الدين وسيلة للتسلق، متخذا مرجعيته من فكر الجماعات الإسلامية، والتي من خلال آلياتها ومصادرها المادية يبني عالمه نحو الثراء والشهرة، فيتحول من محامي مغمور إلى محامي مشهور يملك مكتبا ضخما ويتخصص في قضايا الحسبة. و الفيلم –وهو يقدم لنا شخصية علي الزناتي المحامي– يسلط الضوء على نقطة في غاية الخطورة هي المصادر الداخلية والخارجية لتمويل هذه الجماعات، التي استغنت من صناديق الزكاة بعد تحويل وجهتها من جيوب الفقراء والمحتاجين إلى جيوب القيادات الإسلامية، مستغلين مكاتب الصرافة حيث تتدفق حركة الأموال بشكل مباشر بعيدا عن الرقابة لتمويل الحركات الجهادية واستقطاب العنصر البشري خاصة الفقراء ومحدودي المستوى الثقافي داخل هذه التنظيمات.

صورة (1)

لقد تم بناء الشخصيات في فيلم طيور الظلام وفق متوالية أرادها وحيد حامد أن تكون رسالة مفادها أن الفساد في مصر اتخذ اتجاها تصاعديا بين النحب السياسية ورجال القانون، مما جعل السيطرة عليه أو الاقتراب منه جريمة ، قد يدفع ثمنها كل من يحاول أن يتصدى له؛ فالعارف بالقانون هو أول من يكسر القانون، والوطني

والإسلامي قد تربطهما المصلحة رغم الاختلافات الأيديولوجيات، لهذا أمكن القول أن طريق الفساد واحد مهما كانت صفة الفاسد أو إيديولوجيته، وأن الفساد والتطرف وجهان لقضية واحدة، وجه لفساد باسم السياسة ووجه آخر لفساد باسم الدين.

صورة (2)

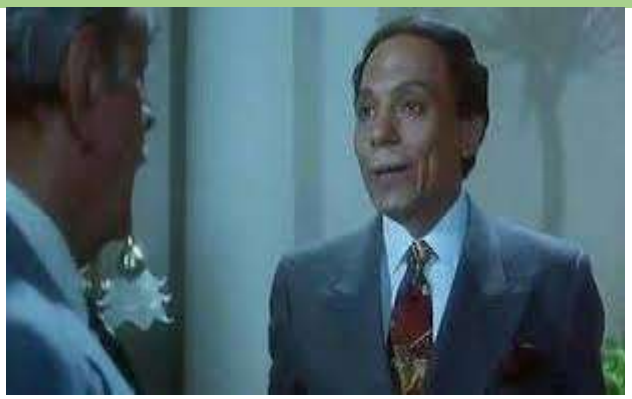
3.3 الأنساق الثقافية في فيلم طيور الظلام:

إن القراءة الثقافية، هي تلك القراءة الفاعلة التي تنظر في خطاب الإبداع سوء كان خطابا لغويا أم كان خطابا سينمائيا، تتأمله ليس بوصفه قيمة جمالية، لكن بهدف رده إلى أنساقه الثقافية والكشف عن أنظمته الثقافية التي عملت على إنتاج خطوطه الدلالية، هذه الأنساق التي تكون في العادة متوارية خلف قناع الجمالي والتي تحتاج إلى الحفر في الدلالة للوصول إلى منابعها المضمرة، أي الوصول إلى الطبقات الثقافية المترسبة في هذه الأعماق. وهذا ما تسعى له هذه القراءة له فيما يأتي من الصفحات:

إن فيلم طيور الظلام من الأفلام الجريئة جدا كما ذكرنا سابقا التي قدمها الكاتب والسيناريست وحيد حامد، حيث عمل على مقاربة متلازمة الفساد والتطرف بطريقة غير مسبوقة في السينما العربية، غير عابئ باحتمالية منع عرض الفيلم من قبل السلطة الحاكمة التي كان ينخرها الفساد أصلا، أو الخوف من خطر انتقام المتطرفين الذي بدأ نشاطهم يتزايد بصورة غير مسبوقة، مستشرفا في الآن نفسه واقع مصر في ظل هذا الوضع مستقبلا وهو ما حدث بالفعل بعد ست عشرة سنة من عرض الفيلم في ما صار من أحداث أعقبت ثورة 25 من يناير 2011. فمن خلال هذه المتلازمة التي يقوم عليها هذا العمل يمكننا تحديد واستنطاق الأنساق المضمرة ودلالاتها المتخفية وراء جمالية الخطاب السينمائي (تمثيل وأداء وحوار وموسيقى وحركة كاميرا) عن طريق تفكيك الكثير من الرموز والدلالات والإشارات والقيم الثقافية التي يموج بها هذا العمل، والتي تسهم ولا شك في تمثل وتلقي هذا العمل السينمائي لما يتكشف عنه من أنساق على النحو التالي :

1.3.3 النسق السياسي: جدل السلطة والفساد:

رغم أن فيلم طيور الظلام يعالج قضية ذات بعد اجتماعي في الظاهر، إذ يرصد ظاهرة الفساد في الحياة الاجتماعية، لأنه يركز الضوء على نماذج بسيطة من داخل المجتمع بعيدة عن أي ترسبات سياسية، أي خارج النظام، تسعي هذه النماذج تحت إغراءات المادة والشهرة إلى تحقيق مصالح مادية فحسب، بعد أن أسقطت كل الاعتبارات الأخلاقية من حساباتها في سبيل ذلك. ولقد سنحت لها الفرصة فانضمت إلى تيار الفساد، وقد ساعدها في ذلك اقترابها من مراكز القرار داخل الحكومة بحثا عن الغطاء الشرعي، حيث يوجد هناك نموذج السياسي الذي لا يتوانى في قبول الرشاوي، واتخاذ المحسوبية والمحاباة بدل الكفاءة، ويستغل سلطاته ونفوذه لتمرير قضايا الفساد والتستر عليها. فالفيلم يسلط الضوء على العلاقة الملتبسة بين السلطة والفساد داخل الحكومة، لهذا يقدم لنا صورة عن الجانب السلبي في رجل السياسة الذي يستخدم السلطة والنفوذ لتنفيذ مصالحهم عبر شخصية الوزير الفاسد رشدي الخيال (مثل الدور جميل راتب) الذي تواجهه مشكلة ترشيح الحزب له في دائرة انتخابية يصعب فيها ظهور مرشحين منافسين لأبناء الدائرة، فيقترح عليه المحامي الكبير شوكت بك عطية (مثل الدور ناظم شعراوي) أن يوكل المحامي فتحي نوفل، هذا المحامي الذي تحول من صاحب موقف إلى انتهازي وصولي قافز على سلالم الفرص، والذي سبق أيضا أن اشتغل مع شوكت بك عطية في قضية سابقة كبيرة شغلت الرأي العام، واتُهم فيها مسئولون فاسدون، واستطاع بذكائه وخبرته في قضايا الفساد التلاعب بالثغرات القانونية وتحقيق البراءة – لكي يدير له حملته الانتخابية، يوافق الوزير ويبدأ حملة انتخابية يرأسها المحامي نوفل الذي يجعله يفوز في الانتخابات بطرق ملتوية؛ منها توظيف الخطاب العاطفي بله الديني لجلب تعاطف الطبقات الدنيا في المجتمع. ولقد تضمنت خطة المحامي إعطاء عامة المواطنين داخل الدائرة الانتخابية انطباع مفاده أن الأزمات تحتاج إلى شبكة من العملاء ذوي النفوذ السياسي والمعارف المخالفة للقانون، وذلك باستخدام ضابط فاسد بطريقة غير عادية من خلال حيلة اعتقال تاجر مخدرات ينتمي إلى أكبر عائلة في الوزارة قبل أيام من الانتخابات، ثم الإفراج عنه بعد وساطة الوزير، فيكافئه الوزير النافذ في الحزب الحاكم –بعد الفوز– بأن يجعله مديرا لمكتبه وأمين سره. مما يعني أن هناك دائما قنوات تساعد السياسي الفاسد وتمهد له الطريق لمزيد من الفساد وهو الدور الذي قام به فتحي نوفل في هذا الفيلم.



الصورة (3 و 4)

يبرز الفيلم إذا كيف أمكن للفساد بكل أشكاله؛ من تزوير الانتخابات إلى الصفقات المشبوهة إلى تبييض الأموال إلى بيع المعلومات لصالح الخصوم إلى اختيار ودعم النخب الفاسدة في كل مجال وفي كل قطاع والتستر عليها....إلخ، إذا ما استشرى تحت غطاء السياسي النافذ ودعمه، وبمعية أجهزة الحكم أن يتحول إلى قنابل موقوتة تهدد كيان الدولة وترهن أجهزتها ومصالحها الحيوية. فدائما ما كانت النتيجة حتمية ؛ هي إذا كنت تريد تدمير بلد ما، فعليك أن تنشر الاستبداد والفساد في قمة الهرم السلطوي، وتتركه ينخر مؤسسات الدولة وكياناتها فيكون ذلك كفيلا بالقضاء عليها.

2.3.3 النسق الاجتماعي: الهامش الباحث عن الفرصة:

عادة ما يراد بالنسق الاجتماعي أي منظومة اجتماعية تؤدي وظيفتها ضمن النظام الاجتماعي، ويعرفه عالم الأنتربولوجيا الإنجليزي راد كليف براون Alfred Radcliffe-Brown بأنه " مجموعة معينة من الأفعال والتفاعلات بين الأشخاص الذين توجد بينهم صلات متبادلة "(هولتكراس، 1972)، بمعنى ذلك النظام السائد الذي تتحرك في داخله مجموعة من الأفراد ينتمون للمنظومة نفسها، تحكمها سلوكيات اجتماعية معينة، قد تكون المعتقدات والعادات، وقد تكون مصالحا مشتركة، وقد تكون مطامحا تتعدى في أحيان كثير سقف إمكاناتها، تمارس يومياتها وتتفاعل ضمن السائد اليومي. وبناءً على ذلك يصور الفيلم هذا التفاعل الاجتماعي من خلال مجموعة من الشخصيات تعيش على الهامش؛ أي في القاع في فضاء المدينة المفتوح، حيث الفقر وضنك المعيشة والزحمة، وهي صفات المدن الميتروبوليتانية Metropolitan التي تعتبر نواة السلطة، كالقاهرة مثلا التي تدور فيها أحداث الفيلم، والتي يتطلع فيها الأفراد من ذوي المستويات الدنيا إلى تحقيق وجودهم ضمن طبقات اجتماعية أعلى بغض النظر عن الوسيلة، أفراد يتربصون بأول فرصة للتسلق.

أول مظهر متعلق بالنسق الاجتماعي في هذا الفيلم يتمثل في انتظار الفرصة المناسبة بدل صناعتها بالاستثمار في الإنسان بالطرق المشروعة، من خلال التركيز على شخصية المحامي فتحي نوفل، حيث يستعرض لنا المشهد الافتتاحي الذي تم بناؤه دراميا بأسلوب الاختزال، والذي لخص فيه مخرج الفيلم (شريف

عرفة) مضمون القصة كلها، حيث أشار من خلال الديكور إلى المكانة الاجتماعية والوضع المادي المتواضع للمحامي فتحي نوفل، حيث يعيش فتحي– وهو الاسم الذي اختاره السيناريست وحيد حامد ليدل على الانفتاح وما يصاحبه من سلوكيات كالاتجار بكل شيء للوصول إلى القمة– في شقة متواضعة متهالكة في حي متواضع وكأنه يعيش في قبو تحت الأرض، في إشارة إلى هامشية الواقع الذي يعيشه، يلبس ملابس بالمقلوب، أثاث بيته غير مرتب، وهاتفه معطل لا يتصل ولا يستقبل وهذا تأكيد ثاني أنه يعيش على الهامش أو خارج النظام تحديدا، من أصل متدني اجتماعيا؛ لأن أبوه فلاح وأمه معددة في المآتم، ومنحدر أخلاقيا لأنه يأخذ أتعابه من المرافعات خمورا وجنس. يقف في شرفة الشقة مقابل ملعب يتبادل فيه شباب الكرة بينهم، وكأنه ينتظر الكرة والتي تمثل له الفرصة لتغيير الوضع. ولما تُقذف الكرة اتجاهه يتلقها بكل ثقة وكأنه مستعد لها، يرجع إلى الوراء ثم يسددها إلى الأعلى بكل قوة، فترتفع في الجو تماما مثلما يرتفع مستواه المادي والسياسي.

تتأكد مطامح فتحي وانتهازيته وتمرده على الهامش الذي ينتمي إليه من خلال مجموعة من المشاهد والحوارات يؤكد من خلال السيناريست والمخرج أن الرؤية الانتهازية القائمة على المصلحة هي الغالبة على سلوكات أفراد الهامش الانتهازيين، كما في المشهد الذي يقف فيه الشرفة العالية للفندق يتأمل المدينة من فوق في الليل، والذي لخصه الحوار التالي بين فتحي نوفل وسميرة :

"فتحي: البلد ذي اللي يشوفها من فوق غير اللي يشوفها من تحت.

سميرة : إنه أحلى .. اللي فوق واللا اللي تحت.

فتحي : اللي عايز يشوفها حلوة على طول يشوفها من فوق دايما.

سميرة : أول مرة تسكن في العالي.

"فتحي : أول مرة .. بس مش ح تكون آخر مرة .. تحت فيه خنقه .. زحمة وفقر وهوا فاسد وناس ماشية في الشوارع بتخبط في بعض . إحنا خلاص مش ح نعيش تحت تاني ..ح نعيش دايما فوق" "(عرفة، طيور الظلام، 1995)

صورة (5)

و يضيف في مشهد آخر: أنا عمري ما أبص تحت رجلي.. أنا بابص دايمًا لفوق.. هه؟ فووووق

إن الإصرار على استغلال الفرصة المناسبة واستثمارها لغايات معينة هي سمة الانتهازي الذي يجد دائما الأعذار لتبرير سلوكه خاصة إذا كان الانتهازي محاميا واعيا بالقانون. ففي المشهد الذي يتحاور فيه فتحي مع علي الزناتي في مكان مظلم يتماشى ولغة الحوار، مكان أشبه بغابة، توجد فيه الطيور الليلية بكثرة التي لا تتحرك إلا في الظلام في إشارة إلى ما يدور في العادة في الهامش البعيد عن النور، والذي يرتاده الانتهازيون وقناصو الفرص (عرفة، 1995):

فتحي :الفرصة دي مش على مقاسي.. حَكِم الفرص زي الجِزَم.. لا تبقى ضيقة قوي تخليك تعرج، ولا تبقى واسعة وتخليك تِلُقّ.

علي :أيوه بس إنت كده بتدّي ضهرك لمستقبل مضمون.

فتحي نوفل :فرصتك مالهاش مستقبل يا علي.. هاتاخد فلوس آه.. هاتاخد شهرة آه.. لكن إوعى تنسى إنك هاتكون ضد الدولة.

علي :وليه ماتقلش من الثائرين؟

فتحي نوفل) :ضاحكًا ثائرين إيه يا علي إحنا حانهزر؟ إنت لسه قايلّي بعظمة لسانك إن المسألة مصالح!

صورة (6)

3.3.3 النسق الديني والرؤية الأيديولوجية:

من الشخصيات التي تسير على النسق نفسه، وتتطلع إلى التسلق باستعمال الدين مطية لذلك، شخصية علي الزناتي كما أسلفنا الذكر، وقد اختار له كاتب السيناريو اسم علي الذي يحمل في المخيال الجمعي صفات العلو والرفعة والارتقاء، كما اختار له لقب الزناتي الذي يعبر عن القوة والثورة والمواجهة. في مشهد المحكمة نرى علي جالسا في قاعة الجنايات يستمع إلى المرافعات بانتباه قبل أن يطلب منه فتحي المحامي الدفاع في قضية آداب. وفي دفاعه عن سميرة –التي يتم استخدامها لاحقا كأداة وكبش فداء – وهو يعلم أنها مومس متلبسة يدافع عنها مع ذلك، فيعمد إلى تلبيس الباطل ثوب الحق باستخدام الدين، والاستشهاد بالكثير من آي

القرآن ملويا عنق الآيات لكسر القانون ومستعملا سلاح الإرهاب الفكري اتجاه القاضي من خلال توظيف القاموس الديني الذي يستعمله المحامي في مرافعته باستخدام مفردات من قبيل: خشية الله والعدل في الحكم وتقوى الله...إلخ، هذا القاضي الذي نراه في القضية السابقة متزمتا ومتشددا في إصدار الأحكام رغم تأكده من براءة المتهم، إلا أنه مع المحامي الإسلامي يبدي تعاطفه مما يعني أن هناك فئة داخل منظومة السلطة متعاطفة مع الخطاب الإسلامي الذي تتبناه الجماعات الإسلامية خصوصا يتم التأثير عليها باستعمال الدين، فيعلن براءة سميرة.

صورة (7)

صورة (8)

لم يقتصر استعمال الدين على المحاجة داخل فضاء المحكمة لكسب القضايا، بل نره قد تحول إلى مرجعية في الرؤى ووسيلة للصعود ولاغتناء، لاسيما وأن قنوات الدعم والتمويل للجماعات الإسلامية، ولجماعة الإخوان المسلمين كما حاول الفيلم الإشارة إلى ذلك، تتوزع بين ما هو داخلي وخارجي، الشيء الذي دفع بالأنظمة إلى استحداث آليات لتجريم تمويل ودعم الجماعات الإسلامية للحد من نشاطها دون القضاء عليها، وهي الرسالة التي حاول الفيلم التأكيد عليها . فعلي الزناتي الذي يدعي إتباع كتاب الله والعمل بسنة رسوله يتاجر في السلاح ويجند الشباب لتقويض أركان الدولة، ورغم ذلك فهو مسموح له بالوجود خارج النظام، لأنه لو دخل النظام سيتوغل فيه ويحكم السيطرة عليه، وإذا ما تم القضاء عليه والتخلص منه نهائيا كذلك فستنشأ داخل الدولة كيانات أخرى تعمل عمله، وهذا هو الخطر الحقيقي، لهذا يعمل النظام على إبقائه في الخارج تحت أعينه على مسافة منه لمراقبته والتحكم فيه.

- "فتحي: مع من سنعمل وما هو المقابل؟

–علي: مهمة المكتب الدفاع عن أصحاب الدعوة والمكتب هدية.

–فتحي: ماحدش بيقبل هدية من غير ما يعرف مصدرها.

–علي: مصدر شريف وطاهر، تبرعات أهل البر والتقوى، وأموال الزكاة، ودعم قوي من دول غيوره على الإسلام.

–فتحي: ومن إمتى كانت أموال الفقراء والمساكين بنعمل بيها مكاتب محامين؟.

–علي: يووه.. ما توجعش دماغي بقى.. احسب لنا كام سنة متخرجين عملين إيه لغاية دلوقتي.. أوعى تكون فاكر إحنا محامين.. إحنا شغالين على الفتافيت ..العرضحالجية بيكسبوا أحسن مننا.. الفرصة لو تجيلك علشان تعمل لك قيمة أوعى تقول لها لأ.

–فتحي: يعني المسألة..

–علي "مقاطعًا":.. مصلحتك فين.

–فتحي: ح تاخد فلوس آه، بس أوعى تنسى إنك ح تكون ضد الدولة."

–علي: وليه ما تقولش من الثائرين؟ الظاهر إنك بتحب تترافع عن المطلقات والأرامل وبنات الليل.

–فتحي "بعد فترة صمت قصيرة": أنا زيك بالضبط مستني الفرصة، بس الفرصة اللي على مقاسي وح تيجي. (عرفة، طيور الظلام، 1995)

صورة (9)

خاتمة:

إذا كان الشعر والرواية أقرب إلى روح الأدب من الفنون الأخرى فيما يرى الكثير من الباحثين من حيث التعبير عن العالم الخارجي والعوالم الداخلية للإنسان، فإن السينما من حيث خصائصها العامة تكاد تكون بدورها البديل القريب عنهما من حيث اعتمادها على التكثيف والإيحاء والرمز والحركة والظلال، فهي تمتلك –أي السينما– ونحن نعيش عصر الصورة بامتياز وعبر المنجز الفيلمي مقدرة على مقاربة الظواهر الاجتماعية والقضايا السياسية والدينية ومناقشتها، والعمل على نقدها بفاعلية كبيرة بما ملكت من استراتيجية خطابية مدعومة بقوة المؤثرات المصاحبة، وعبر تحليل وتفكيك الأنساق المضمرة التي يتولاها المتلقي العارف. لهذا من خلال ما سبق يمكن الخروج بالنتائج التالية:

- يأتي فيلم طيور الظلام بما ملك من قيمة فنية ليخاطب المتلقي بطريقة تحتاج إلى تفكيك المضمون الذي يلامس الواقع الحاضر، والذي لا يمكن فصله عن رؤية كاتب السيناريو ومشروع المخرج معا.
- احتوى فيلم طيور الظلام على مجموعة من الأنساق تنوعت ما بين أنساق اجتماعية وسياسية ودينية، تبين أنها قادرة على التخفي خلف الصياغة الدرامية والجمالية للعمل السينمائي .
- قد تتجاوز هذه الأنساق في بعض الحالات أفق المشاهد العادي الذي عادة ما يقف عند حدود الفرجة والاستمتاع بما يثير خياله من مشاهد فحسب، لهذا تطلب الكشف عنها–أي الأنساق– الاستعانة بآلية النقد الثقافي التي تمتلك القدرة على التغلغل خلف قناع الجمالي، ولا يتأتى ذلك إلا لمتلقي متسلح برصيد من الخبرة والمعرفة تمكنه من اختراق طبقات الجمالي لاستقراء المضمر والكشف عنه.

قائمة المصادر والمراجع:

– المؤلفات:

- أحمد اليابوري. (1993). *دينامية النص الروائي*. الرباط: منشورات إتحاد كتاب المغرب.
- إيكه هولتكراس. (1972). *قاموس مصطلحات الإثمولوجيا والفولكلور*. القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة.
- جان الكسان. (1982). *السينما في الوطن العربي*. الكويت: عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
- سمير فريد. (1991). تاريخ السينما العربية مقال في المنهج. *مجلة إبداع* ، صفحة 130.
- عادل مصطفى. (2017). *مدخا إلى الهيرمنوطيقا، نظرية التأويل من أفلاطون إلى جدامر*. المملكة المتحدة: مؤسسة هنداوي للنشر.
- فران فينتورا. (2012). *الخطاب السينمائي لغة الصورة*. دمشق: منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما.
- فيلم طيور الظلام متلازمة الفساد السياسي والتطرف الديني2018جريدة *العرب* 16
- لورانس كوب. (2006). النظام، ترجمة صالح كعواش. *حوليات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات* ، صفحة 34.

المواقع الإلكترونية

- مؤشر الفساد في العالم ..ترتيب الدول العربية، الحرة، 04 فيفري 2024، https://www.alhurra.com/archive/2020/01/23
- Sorlin, P. (s.f.). *A veces las películas nos hablan tanto de la sociedad que las ha realizado como del hecho histórico que intentan evoca*. Recuperado el 09 de 12 de 2023, de cinehistoria.com: http://cinehistoria.com/presentacion