

الفرق للبحر

العددان : ٢١ - ٢٢

خريف ٢٠٢٠ - شتاء ٢٠٢١

فصلية | علمية | محكمة



ملف خاص ...

فن السينما ... التحديات الراهنة ... والمستقبل

الفن للمعاصرة

رسالة الفنون من مصر إلى العالم

مجلة علمية فصلية محكمة
تصدر عن أكاديمية الفنون المصرية

العددان 21 - 22
خريف 2020 - شتاء 2021



يواكب ظهور هذا العدد الجديد من
مجلة الفن المعاصر لسان حال أكاديمية
الفنون العريقة ، أحداث مهمة تمر

بها الأكاديمية في تاريخها وهي ترنو إلى التجدد والتطور
على جميع المستويات العلمية والتعليمية والبنية
التحتية من مباني وتجهيزات وتجديدات وإنشاء صروح
تعليمية جديدة في وقت وجيز نسبق بها الزمن ليكون
لأكاديمية الفنون موقعها المرموق الذي تستحقه وسط
جميع أكاديميات الفنون في العالم نقدمها هدية ، لوطننا
الغالي الذي يستحق منا بذل أقصى الجهد في هذه اللحظة
التاريخية التي تشهد نمواً ملحوظاً تحت قيادة فخامة
الرئيس عبد الفتاح السيسي الذي قدم ويقدم لنا المثال
والخارطة التي نسير عليها لتحقيق التنمية المستدامة
على كافة المستويات ، ومن ثم تقوم أكاديمية الفنون
بدورها المنوط بها على الوجه الأكمل في تفريخ القوى
الناعمة التي تنهض بالمجتمع وتناهض قوى الإرهاب ، وهو
ما يدفعنا إلى العمل على كل الأصعدة لتقوم الأكاديمية
بدورها التنويري بوصفها بوتقة الثقافة والإبداع .

رئيس مجلس الإدارة

ورئيس التحرير

أ. د / أشرف زكي

رئيس أكاديمية الفنون

هيئة التحرير

رئيس مجلس الإدارة
ورئيس التحرير

أ.د. أشرف زكي
رئيس أكاديمية الفنون

مدير التحرير
أ.د. مدحت الكاشف

مستشارو التحرير
حسب الترتيب الأبجدي

أ.د. سمية رمضان
أ.د. شاكر عبد الحميد
أ.د. فوزى فهمي
أ.د. فوزية حسن
أ. / مجدى عبد الرحمن
أ.د. هدى وصفى

مسئول إدارى
صفاء عباس

المراجعة اللغوية
إيناس أحمد

التصميم والإخراج الفنى
هانى صبرى

شروط وأحكام النشر فى المجلة

ترحب **الفن المعاصر** بمشاركة الباحثين والأكاديميين فيها من أى مكان ، وتقبل الدراسات والمقالات العلمية المعمقة فى شتى مجالات الفنون المتنوعة وفقاً للشروط التالية :

المادة المنشورة فى المجلة تعبر عن رأى كاتبها، ولا تعبر بالضرورة عن رأى المجلة.

ترحب **الفن المعاصر** بأية مداخلات أو تعقيبات أو تصويبات على ما ينشر بها من مواد .

تعتذر المجلة بصفة قطعية عن نشر أية مادة سبق نشرها أو معروضة للنشر لدى منابر ثقافية أخرى فالمقالات والدراسات والمواد المقدمة للنشر بالمجلة تكتب خصيصاً لها .

تراعى القواعد العلمية المعمول بها فى كتابة المصادر والمراجع كما تراعى قوانين حماية الملكية الفكرية .

ترسل المواد إلى **الفن المعاصر** مطبوعة الكترونياً مرفقاً معها CD و تسلم أصول الصور والأشكال والرسوم والنوت الموسيقية مع الموضوعات .

المادة المقدمة للنشر لا تعاد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر .

ترتيب المواد والأسماء فى المجلة يخضع لاعتبارات فنية وليست له أية صلة بمكانة الكاتب أو درجته العلمية.

للمجلة مراجعة أصحاب المقالات والدراسات لإجراء تعديلات تراها المجلة ضرورية .

الدراسات المقدمة من أعضاء هيئة التدريس تمهيداً لتقديمها للجان الترقيات تراجع فى شأنها القواعد المنظمة للتحكيم المعمول بها فى الأكاديمية .

ملف خاص .. فن السينما التحديات الراهنة .. والمستقبل

هذا العدد

30 - 11

مسرر أبو العلا السالموني

48 - 31

تجربة شركة «وتا» للخدمات السينمائية

65 - 49

علاقة التطور التقني بنظم العرض السينمائي

77 - 66

شروط عمل فيلم الواقع الافتراضي virtual reality

85 - 78

الذكور اما نوع جديد أم سينما تسجيلية

110 - 86

تشكيل الصورة عند إيمانويل لوبزكي

130 - 111

دلالة الأصوات اللغوية الفسيولوجية / الفيزيائية

156 - 131

دراسة تحليلية لصورة المرأة المصرية

180 - 157

تحليل أسلوب الأداء الغنائي عند أم كلثوم

192 - 181

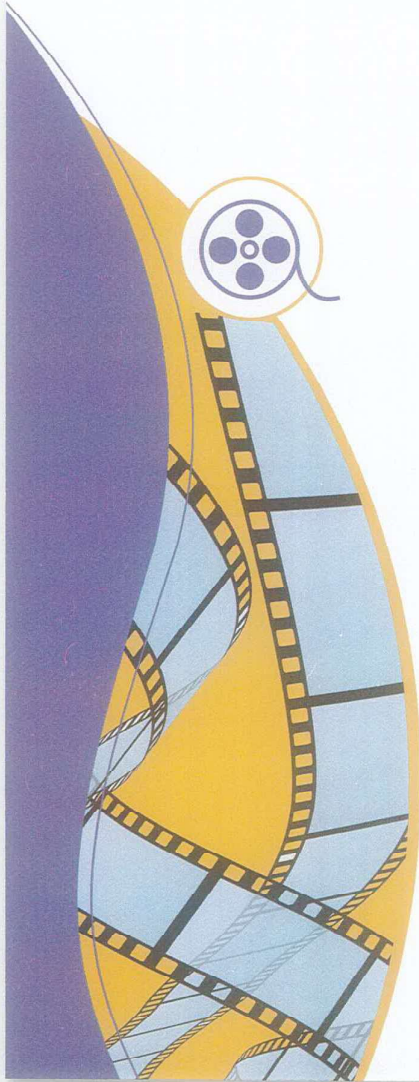
الموسيقى السودانية الحديثة

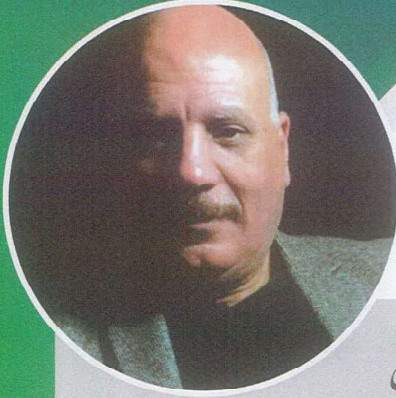
210 - 193

تدريبات لعزف نغمات الدوبل كورد

231 - 211

ترقيم الأصابع للمبتدئين بعزف البيانو





البحث العلمي وممارسة الإبداع

هناك العديد من الأصوات التي تزعم بأن المرجعية العلمية في ممارسة الإبداع الفني ليست ذات جدوى ، بل وهناك من يدعي بأن البحث العلمي الأكاديمي في مجال الفنون يقبع في وادٍ خلي بمعزل عن الحركة الإبداعية الحقيقية ، وبالرغم من ذلك فهناك بعض المحاولات الجادة التي تسعى إلى تحريك الماء الراكد في البحيرة ، وتدحض ذلك الوهم الذي ينفي عن العلم دوره المؤسس والكاشف لممارسات المبدعين ، وتكمن هذه المحاولات في حركة البحث العلمي في مجالات الفنون المختلفة ، والتي تقدم تنسيقا علميا لممارسة المبدعين ، وهو ما يتمثل في الأعمال البحثية لمجموعة من شباب الباحثين الواعدين الذين يعملون بجهد وجلد ، رغم ما يعترضهم من ضغوط يومية وحياتية وأيضاً بحثية ، من أجل أن يضيفوا للفنون أسساً منهجية جديدة ، قد تعين المبدعين على ممارسة إبداعاتهم وفق مرجعيات علمية ترتقي بفنهم إلى الأفضل ، أو على أقل تقدير تستحثهم على إعادة النظر فيما يقدمونه ، ويتأملون فنهم أولاً بأول ، من أجل إكسابه حيويته التي تعد طبيعة متأصلة ولازمة له ، والتي كاد يفقدها وسط عالم مزدحم بالنشاطات الإنسانية والإبداعية الأخرى ، والتي أصبحت أسرع منه إيقاعاً وأبلغ تصويراً بل وتأثيراً .

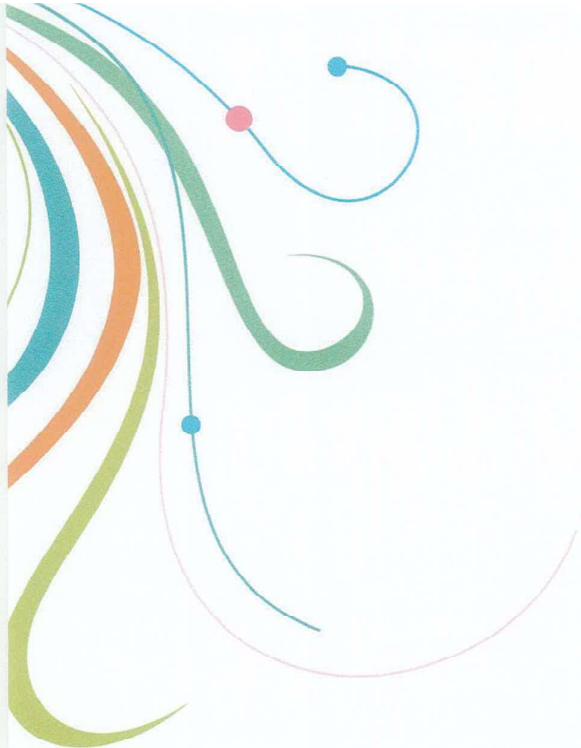
فالبحت العلمي الأكاديمي في الفنون لاشك يحفز على التأمل والاستكشاف من خلال التجارب السابقة أو اللاحقة التي تأملها الحركة الإبداعية في السياق الثقافي والاجتماعي العام ، وهي ترنوا إلى التطور ، إن هذه الاستكشافات تحاول الولوج إلى كنه الإبداع ، رغم ما يعتري الباحثين من مشقة أكيدة بل وحتمية من أجل أن ينقلوا لنا متعة الكشف والتأمل وإعادة النظر ، فالمتعة والمشقة في البحث العلمي صنوان يتلازمان ولا يفترقات .

إن البحث العلمي الأكاديمي في الفنون عبر العصور يأتي دوما وكأنه يحاول إعادة تعريف الفنون وربما تجديد دماؤها ، فعندما انتشرت الأكاديميات والمعاهد التي تعني بدراسة الإبداع واحتضان الموهوبين في أنحاء العالم الغربي كانت الأفكار النظرية السابقة منذ أرسطو كمنارة التفوا حولها ينهلون منها لتعليم الدارسين أسس الفنون والإبداع ، وعندما تأسست المعاهد والأكاديميات المسرحية في عالمنا العربي وجدت نفسها تسير على نفس الخطى التي سارت عليها معاهد العالم الغربي ، فنهلوا قدر ما أتيهم لهم من تاريخ الفنون وتجاربه في محاولة تطبيقه بغرض تطوير إبداعات طلابها ، ومع مرور الزمن جاءت الحاجة لإجراء بحوث أكاديمية عربية تحاول الكشف والتحليل لتجليات الظاهرة الإبداعية في البلدان العربية ، واليوم وقد امتد أثر البعض من هذه المؤسسات إلى أكثر من نصف قرن من ممارسة البحث الأكاديمي في مجال الفنون المسرحية ، الأمر الذي يدعونا لمحاولة التعرف على منجزات البحث العلمي في المؤسسات العلمية في الوطن العربي ، والكشف عن الموضوعات والمناهج والتوجهات

السائدة في ما تم انجازه من أبحاث علمية حول الفنون المختلفة ، ومن ثم ، طرح التساؤلات حول مدى مواكبة تلك الأبحاث للممارسات الإبداعية في مجتمعنا العربي وهل استطاعت الأبحاث الأكاديمية المعاصرة الاستفادة من التطور التكنولوجي الذي أتاح المواد والصور والوثائق التي لم تكن متاحة بيسر من قبل وحتى وقت ليس ببعيد ؟ وهل كان لتوفر تلك المواد التي أتاحها التكنولوجيا وتقدم العلوم الإنسانية أثر واضح على تطور هذه الأبحاث ؟ .. إن الإجابة على تلك التساؤلات تتجدد مع إجراء كل بحث وطرحه للنشر ليكون في متناول المبدعين الممارسين للفنون المختلفة من جانب ، والمتلقين لهذه الفنون من جانب آخر ، حيث تقتحم تلك الأبحاث المتجددة ما هو مسكوت عنه في الكشف عن أسرار الإبداع وتحليلها ووضعها تحت مجهر المستكشف تارة ، وتحت سيطرة مبضع الجراح تارة ثانية ، وكأن الباحث يرتدي عباءة مقتفي الأثر في بحر من الرمال الناعمة ، متكأ على علوم كثيرة كعلم الجمال الذي يعني بتفسير الظواهر الجمالية للإبداع الفني ، وهو الذي يدفع إلى الاستعانة بعلم النفس وعلم التاريخ وعلم الأخلاق وعلم الاجتماع وعلم الدلالة (السيميوطيقا) وغيرها من العلوم التي تتشابك في خطوطها ومناهجها ومدلولاتها مع فلسفة الجمال ، ومن ثم ، فإن الاستناد إلى علم أو مجموعة علوم هو من الأهمية بمكان لتحليل الظاهرة الإبداعية ، مما يساعد على تفكيك وإعادة تركيب العمل الإبداعي بغية تطويره أو على أقل تقدير تنسيقه وفق أسس علمية لا تنفي عنه كونه إبداعا .. وفي هذا الإصدار الجديد لمجلة الفن المعاصر ربما نجد ما يدل على ذلك وقد اختار

موضوعاته بعناية أستاذي وصديقي الناقد الكبير الأستاذ الدكتور حسن عطية مدير التحرير السابق ، والذي رحل عنا قبل أن يرى هذا العدد النور ، ويضاف إلى رصيده الفكري والإبداعي ، الذي أفادت منه الأجيال من الباحثين والمبدعين ، وستظل ذكراه شاخصة في أذهاننا لعمر قد يمتد أثره ربما لآماد بعيدةرحمة الله عليه . . . وهانحن نكمل ما أنجزه سائرین علی دربه فی تحریر هذه المجلة الغراء حتى تقوم بدورها التنويري والثقافي والعلمي .

أ. د. / مدحت الكاشف
مدير التحرير



السَّيِّئَاتُ





طلعت حرب باشا

دراسة تحليلية .. لصورة المرأة المصرية في أفلام مخرجات الثمانينيات

طلعت حرب رائد صناعة السينما في مصر...

على الأرجح فقد مرت عليك هذه الحملة ولومرة من قبل، أو وقعت عليها عينك في

أحد الكتب أو الجرائد، أو سمعتها بأذنيك عبر موجات الأثير، أو تلقيتها ك معلومة

مجرّوم بها في برنامج تلفزيوني، ولكن المعلومة المؤكدة أن النساء قد حملت على عاتقها تأسيس هذه الصناعة؛ فخرج أول فيلم

مصري (صامت) إلى النور بفضل امرأة مصرية تدعى عزيزة أمير في عام ١٩٢٧. وقد قال لها طلعت حرب نفسه...

لقد نجحت ياسيدي في إنجاز ما عجز عنه الرجال^(١).

أ.م.د/ نرمين عبد الحميد عباس(*)

وهكذا ظل هذا المنطق يحكم صناعة الأفلام لزمن طويل ولم يفلت من هذه النظرة الضيقة سوى بعض الأفلام القليلة المتناثرة هنا وهناك، والتي حاولت أن تعبر عن قضايا المرأة وهمومها الخاصة وطموحاتها في الحياة. ولكن ظلت هذه الأفلام القليلة مجرد محاولات لا تشكل تيارا ملموسا وقويا ومؤثرا. ومع ذلك فقد كان ظهور أفلام تتعلق بالمرأة وصورتها في المجتمع مفاجأة أذهلت المراقبين لفن السينما، وكأنهم اكتشفوا وجود المرأة في الحياة أو أدركوا أن لها -أيضا- دورا ولها حكاية من الممكن أن تروى وتجذب الانتباه^(٢) على الرغم من أن المرأة كان لها دور مؤثر وبارز في الحياة السياسية والحياة العامة في مصر طوال الوقت، وكان دورها دائما في تتطور ونضج.



عزيزة أمير

وعلى الرغم من ذلك فقد ظل الرجل لسنوات طويلة هو بؤرة الاهتمام في موضوعات الأفلام، وهو صاحب القضية ومحرك الأحداث، والذي تتحدد المسائل بقراره الخاص. أما المرأة فهي الخبيبة التي يمسكها بيده أو العبء الذي يحمله فوق كتفه أو الوسادة التي يلجأ إليها للراحة والترفيه.

فقد كان الرجل دائما جوهر الموضوع في الأفلام، أما المرأة فهي الدمية الجميلة التي تخفف من حدة التوتر والتي تقف على الهامش -هامش الفيلم... وهامش الحياة أيضا- وعندما يظهرها صانع الفيلم في العمل يظهرها المغلوبة على أمرها والتي ليس لها حيلة في الدنيا سوى أولادها وزوجها وعمل الطعام.

(*) الأستاذ المساعد بقسم الإنتاج - المعهد العالي للسينما = أكاديمية الفنون - مصر .

تطور مشاركة المرأة في الحياة العامة:

شاركت المرأة المصرية على كافة المستويات والطبقات في ثورة ١٩١٩ مشاركة إيجابية فعالة وظهرت قيادات نسائية متعددة ساهمت في نشر الوعي الوطني والمطالبة بجلاء الإنجليز.

فكانت ثورة ١٩١٩ بحق علامة بارزة على الطريق في

مساهمة المرأة في الحياة السياسية في مصر فشاركت في العديد من مظاهرات ثورة ١٩١٩ لجنة السيدات الوفديات بإيعاز من الزعيم سعد زغلول، وأسندت رئاستها الشرفية إلى (السيدة صفية زغلول الملقبة بأُم المصريين) كما تألفت لجان السيدات الوفديات في كافة أنحاء البلاد، فعلى الرغم من الدور البارز للمرأة في ثورة ١٩١٩ فقد صدر دستور ١٩٢٣ مغفلا حق المرأة في الانتخاب، فقد أبى عليها القانون رقم ١١ لسنة ١٩٢٣ حق الانتخاب والترشيح في مجلس النواب والشيخوخ. أسست (السيدة هدى شعراوي) سنة ١٩٢٣ الاتحاد النسائي للمطالبة بحقوق المرأة السياسية وفي مقدمتها حق الترشيح والتصويت بعد أن سلبها القانون هذا الحق.

مرت البلاد بعد ذلك بفترة من القهر والركود السياسي، تأمرت فيها الرجعية مع قوى الاحتلال على حقوق الشعب (٣).

وبعد الحرب العالمية الثانية سنة ١٩٤٥ بدأ اشتعال الحركة السياسية واستتبع هذه الحركة المطالبة بحقوق المرأة السياسية.

تأسيس (درية شفيق) اتحاد بنت النيل ١٩٤٩:

كانت من أهدافه السعي إلى تقرير حقوق المرأة الدستورية والنيابية، فقد اهتم الرأي العام في أوائل

الخمسينيات بمطالب المرأة السياسية وكان (طه حسين) من أكثر المؤيدين لإعطاء المرأة المصرية حقوقها السياسية، والتي نالها لأول مرة، حيث اشتركت في المجلس النيابي للأمة منذ أول دورة للمجلس بعد صدور دستور ١٩٥٦، وأصبحت المرأة المصرية وزيرة لأول مرة سنة ١٩٦٢ بتعيين (د. حكمت أبو زيد) وزيرة للشئون الاجتماعية سنة ١٩٦١ ثم تعيين (د. عائشة راتب) سنة ١٩٧١ واليوم تشارك المرأة في مجلس الشعب ومجلس الشورى والمجالس المحلية ومجالس الإدارة والانتخابات وغيرها من المنظمات (٤).

مجالات العمل المختلفة:

مارست المرأة المصرية العمل اليدوي الذي عرفته منذ فجر التاريخ وما زالت تمارسه المرأة الريفية حتى الآن.

وكانت أولى الوظائف التي عملت فيها المرأة المصرية هي مهنة التوليد والتربية ثم مهنة التدريس. وكان أول عهد للفتيات بالعمل بالمصانع في أوائل الثلاثينيات بمصنع الغزل والنسيج بالمحلة الكبرى سنة ١٩٢٧، وكان دافعها إلى ذلك حاجتها للمال، ولأن هذا النوع من العمل يضمن لها فرصة العمل الدائم والأجر الثابت، ثم أصبح خروج المرأة إلى ميدان العمل ظاهرة اجتماعية (٥).

ولا يفوتنا أن وضع المرأة ودورها في المجتمع المصري لم يكن لولا التشجيع الكافي من الرجل من أولي أمرها من الآباء والإخوة، كما نذكر الرجال الذين أيدوا قضية المرأة وساعدوها على أخذ وضعها السليم في المجتمع (٦). خلال هذه الدراسة، ستلقي الباحثة الضوء على دور المرأة المخرجة في تناول صورة المرأة في أفلامها بعدما أصبحت جزءا مهما في المجتمع وفي تلك الصناعة. لكن بدايةً، سوف نلقي الضوء على الرائدات حتى لا نغفل دورهن في السينما المصرية.



صفية زغلول



سعد زغلول باشا



درية شفيق



هدى شعراوي



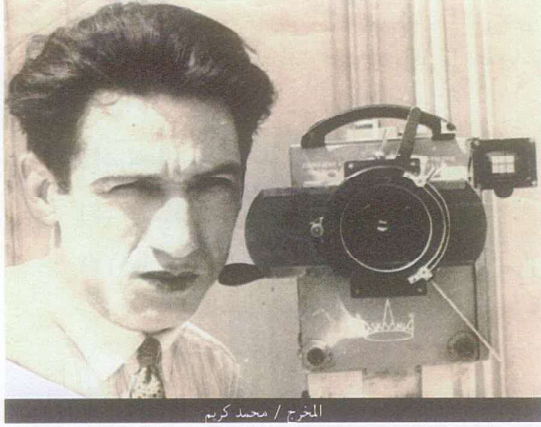
د. حكمت أبو زيد



د. طه حسين



د. عائشة راتب



المخرج / محمد كريم

رائدات السينما المصرية :

لقد اهتمت الدولة في بداية عهد السينما بالأفلام المقدمة من قبل المرأة سواء مخرجة أو ممثلة أو منتجة، حيث أقامت الدولة مسابقات سينمائية لتوزيع الجوائز على المتفوقين من السينمائيات بعد أن كانت تعطى للرجال بالأخص رجال المسرح فقط، وكانت الجوائز كما يلي:-

- ٥٠ جنيهًا لعزيزة أمير عن فيلم (كفري عن خطيئتكم).

- ٥٠ جنيهًا لفاطمة رشدي عن فيلم (الزواج).

- ٥٠ جنيهًا لبهيجة حافظ عن فيلم (الضحايا).

- ٥٠ جنيهًا لآسيا داغر عن فيلم (عندما تحب المرأة) (٧).

نستنتج من الجوائز السابقة دور الدولة في تشجيع المرأة المصرية في عالم الفن، حيث إن المرأة قد كافحت كفاحاً مريراً حتى أثبتت وجودها وتحدت العقبات وتغلبت على الحواجز التي كانت تحول بينها وبين العمل بالفن. فقد كانت التقاليد الصارمة تحرم اشتغال المرأة بالتمثيل منذ عرف العالم العربي فن التمثيل وعلى الرغم من هذا فقد ظهرت في السينما ظاهرة غريبة؛ وهي أن ثلاث ممثلات من السينما المصرية قد قمن بإخراج أفلامهن بأنفسهن.

إذا كانت السينما العالمية لم تعرف مخرجة إلا في الأربعينيات، فقد ظلت محاولات المرأة لإخراج الأفلام الروائية الطويلة محاولات تتسم بطابع فردي. يرجع ذلك إلى سبب جوهري هو عدم حماس شركات الإنتاج السينمائي لتمويل فيلم تخرجه امرأة، وذلك بالنسبة للخارج، أي الدول الأوروبية، لاعتقاد شائع بأن المرأة غير قادرة على قيادة هذا العمل الفني المعقد والشاق، وأن مهنة الإخراج تحتاج أكثر إلى حسم الرجل وقوة تحمله وقدرته على الإدارة وتخطي كل العقبات التي من الممكن أن تنشأ أثناء تنفيذ الفيلم (٨).

بينما في مصر، فإن المرأة المصرية قد سجلت سبقاً واضحاً في هذا الميدان. ويلاحظ أن هذه الظاهرة ليس أساسها أسباب مالية حيث إن هؤلاء السيدات لهن إسهاماتهن الواضحة وتضحياتهن العديدة من أجل نهضة الفن السينمائي، ولكن السبب الأول في الاتجاه إلى مجال الإخراج والسينما أن هؤلاء

الممثلات المنتجات قد رأين أن عملية الإخراج لا يقوم بها مخرجون دارسون باستثناء (محمد كريم) (٩) بل إنها كانت في الأغلب عملية اجتهدية، ولهذا رأين أن يجربن القيام بإخراج أفلامهن إلى جانب إنتاجها وتشييلها، بل وتأليفها أيضاً، وهؤلاء الثلاث هن:-

- (عزيزة أمير) التي أخرجت فيلم (كفري عن خطيئتكم).

- (بهيجة حافظ) التي أخرجت فيلم (الضحايا).

- (فاطمة رشدي) التي أخرجت فيلم (الزواج).

لم تحقق هذه الأفلام الثلاثة نجاحاً فنياً أو تجارياً يذكر، بل كانت مغامرات فاشلة إلى حد كبير باستثناء فيلم (الضحايا)، ولهذا لم تحاول (عزيزة أمير) أو (فاطمة رشدي) العودة إلى الإخراج مرة ثانية أما (بهيجة حافظ) فقد شجعته التجربة الأولى على أن تكرر هذا بعد ذلك أكثر من مرة، إلا أن أهم ما قدمت الشاشة كان الفيلم التاريخي [ليلي بنت الصحراء] الذي صورت مناظره في ديكورات ضخمة أقامتها في ستوديو مصر (١٠).

وبذلك نستطيع القول بأن المرأة قد حاولت ترك بصمة في السينما المصرية لتصبح قدوة لغيرها من النساء في ذلك المجال.

أي أن السينما المصرية قد قامت على أكتاف رائدات مصريات. وسوف نستعرض دورهن الفعال والبارز في تطور السينما المصرية ومواجهة الصعاب المختلفة، والذي كان له أثره

إلى أنه لم يكن هناك ستوديوهات في ذلك الوقت، فكان على المؤلف والمخرج أن يتجنبوا تصوير المشاهد الداخلية (١٢)، وكان المصدر الضوئي الوحيد هو أشعة الشمس على مرأيا كبيرة صنعت خصيصا حسب طلب المخرج.

لعبت (عزيزة أمير) دور الفتاة البدوية (ليلي) وبعد انقضاء ثلاثة شهور تقريبا دب خلاف بين (عزيزة أمير) والمخرج (وداد عرفي) نتيجة عدم تناسب العمل الذي تم ومستواه والمدة التي انقضت في إنجازها ففسخت عقدها مع (وداد عرفي) وأصبحت (عزيزة أمير) في موقف لا تحسد عليه فاستعانت بأحد زملائها المشتركين في تمثيل الفيلم وهو الصحفي (أحمد جلال) ليشتبك معها هي وزوجها لإعادة كتابة قصة الفيلم بحيث يمكن الاستفادة بالمناظر التي صورت، وتغير اسم الفيلم من (نداء الله) إلى (ليلي) وقام (استيفان روسي) الممثل المسرحي بإخراج الفيلم وساعده (أحمد جلال) (١٣).

وفي يوم الأربعاء ١٦/١١/١٩٢٧ تم عرض الفيلم في سينما (مترو بول) وقد حقق نجاحا كبيرا، ولذلك أطلق على (عزيزة أمير) لقب مؤسسة فن السينما في مصر، كما قال لها طلعت حرب بعد إعجابه بالفيلم (لقد قمت بعمل كبير يعجز عنه كثير من الرجال). يعتبر أهمية فيلم (ليلي) في تاريخ السينما المصرية أنه أطول فيلم روائي عرض في ذلك التاريخ بعد أن سبقته محاولات كثيرة منذ عام ١٩١٧ أي قبل عرضه بعشر سنوات. توقفت عزيزة أمير عن الإنتاج السينمائي بعد فيلم (كفري عن خطيتك) الذي تكبدت فيه خسائر كبيرة لأنه عرض صامتا في عهد الفيلم الناطق (١٤).

بينما كانت نفقات إنتاجه في ذلك الوقت لا تزيد على ألفي جنيه في الوقت الذي لا تقل فيه نفقات إنتاج أي فيلم متوسط الآن عن ملايين الجنيهات بينما در عليها فيلم "ليلي" أضعاف تكاليفه، فقد كان أنجح فيلم في عهد السينما الصامتة حيث عرض في جميع دور السينما التي كانت موجودة وقتئذ وفي أنحاء الجمهورية كما عرض في بعض الدول العربية. وظلت خلال توقفها عن الإنتاج تراقب تطور الحركة السينمائية التي أنشأتها وكانت لها بمثابة الأم الشرعية، فقد تكونت شركات كثيرة بعضها كان موجودا من قبل مثل شركات "مصر للتمثيل والسينما" و"كوندور فيلم" و"رمسيس فيلم" و"لوتس فيلم"، والبعض الآخر مثل "عبد الوهاب فيلم" و"أفلام بنها" و"موميري" و"مزراعتي" و"تحاس"، وذلك إلى جانب شركتها التي كانت تحمل اسم (إيزيس فيلم) (١٥).

الكبير في تقصير الطريق على جيل المخرجين التالي لهن، حيث لم يواجه الجيل الجديد من المخرجين المشاكل والصعوبات نفسها.

تتهل أهم إنجازاتهن فيما يلي:

(١) اكتشاف مخرجين وممثلين جدد.

(٢) تغليب الفن على المادة مما كان له أثر في الإصرار على التواجد والاستمرار في تقديم الأفلام مهما كانت الصعوبات.

وفيا يلي سوف نقدم نبذة عن تلك الرائدات:

الرائدة الأولى

* عزيزة أمير:



عزيزة أمير

عزيزة أمير هي مؤسسة السينما في مصر. ولدت في ١٧/١٢/١٩٠١ بمدينة الإسكندرية واسمها الحقيقي [مفيدة محمد غنيم] وتعتبر السيدة الأولى في تاريخ الحركة السينمائية بعد فترة قضتها في العمل المسرحي (١١).

وفي أوائل عام ١٩٢٧ تركت المسرح واتجهت إلى السينما، حيث أقدمت عزيزة أمير أو (إيزيس) -وهو الاسم الذي اشتهرت به منذ تمثيلها على المسرح- على تأسيس شركة سينمائية باسم (إيزيس فيلم) وخاضت التجربة السينمائية على الرغم من إحجام الكثيرين عن ذلك وصيحات التحذير التي انطلقت من حولها لتحذرها من هذه المغامرة فاتخذت (عزيزة أمير) من بدروم فيلتها في جاردن سيتي ستوديو يشتمل على الأدوات اللازمة لعمل الفيلم، والتي اشتراها زوجها من ألمانيا وفرنسا، واتفقت عزيزة أمير مع المخرج التركي (وداد عرفي) المقيم في مصر، في ذلك الوقت، على أن يخرج لها فيلمها الأول (نداء الله) الذي أعيد إخراجها باسم (ليلي) وقد استعانت فيه بمصور إيطالي يدعى (توليو كاريني) مع المصور المصري (حسن الهلباوي) حتى يصور هذا الفيلم الذي تدور أحداثه بين صحراء الهرم وسقارة وفي شوارع القاهرة والمنيل والقلعة. ونظرا

بالغناء مع مطربها المفضل الذي كان عبارة عن ماركة مسجلة في كل أفلامها وهو حسن مختار صقر (١٧).

وقدمت فيه لأول مرة وجهها جديدا اكتشفته في ذلك الوقت وهو محمود ذو الفقار، الذي قام أمامها بدور البطولة مع أنور وجدي وقد تزوجها محمود ذو الفقار فيما بعد وأصبح شريكها في الحياة. استمرت في الإنتاج حتى بلغ عدد الأفلام التي أنتجتها نحو خمسة وعشرين فيلما.

أهم ما يميز أفلامها:

- ١- تقوم على قصص عصرية ذات طابع مصري صميم.
- ٢- تعكس المجتمع والبيئة المصرية في إطار تقليدي يقوم على الميلودراما.
- ٣- تدور موضوعاتها في الغالب حول الفوارق الاجتماعية التي كانت سائدة في ذلك العصر.
- ٤- انتصار للطبقة الفقيرة ضد الطبقة الأرستقراطية (١٨).

لقد ختمت تلك السيدة الأولى حياتها الفنية في السينما المصرية بإنتاج فيلم (آمنت بالله) الذي يحمل رقم الفيلم الخامس والعشرين في قائمة إنتاجها كما يحمل رقم (٥٦٨) في قائمة الإنتاج السينمائي المصري الذي بدأ بفيلم (ليلي). عرض فيلم (آمنت بالله) بدار سينما (كوزموس) في يوم ٣ نوفمبر ١٩٥٢ وقد احترقت بعض أجزاء منه في حريق القاهرة في يوم ٢٦ يناير ١٩٥٢ وكاد يحتجب دون أن يرى النور بعد وفاة بطلته في يوم ٢٨ فبراير من العام نفسه لكن أجريت عليه تعديلات وعرض في الموسم السينمائي نفسه ووضعت باقة زهور في مقصورة البطلة الراحلة (١٩). ترجع القيمة الحقيقية لهذه الرائدة ليست في تأسيس صناعة السينما المصرية واكتشاف النجوم وأصحاب المواهب في شتى فروع الفن السينمائي، وإنما في قدرتها الفنية وخبرتها في الإنتاج والتأليف إلى جانب براعتها في التمثيل الذي كان يشوبه الطابع المسرحي، وأيضا جها لمعاونة كل من هو في بداية

وفي أول مؤتمر للسينما في عام ١٩٤٦ برئاسة (عبد الوهاب رضا) ألقت كلمة مؤثرة قالت فيها "يكفيني فخرا يا حضرات السادة أن صناعة السينما قد تقدمت هذا التقدم الكبير وأن أكون أنا الضحية والقرىبان، ثم انهمرت الدموع من عينيها ولم تستطع أن تتم كلمتها واستغرقت في البكاء.

وقد زار القاهرة في ذلك الوقت مخرج تركي اسمه محسن أرطغرل رشحها لبطولة فيلم تركي بعنوان (المؤلفة المصرية) أو في (شوارع اسطنبول) الذي عرض بدار سينما الكوزموجراف الأمريكي بالقاهرة اعتبارا من ١٩٣٢/٢/٤ وكان ناطقا بالعربية والفرنسية والتركية (١٦).

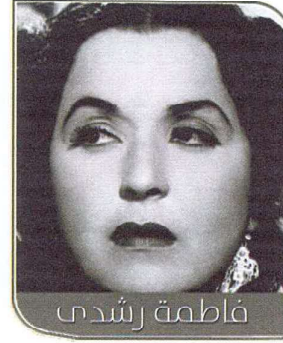
وجاءت المرحلة الثانية في حياتها الفنية بالعودة إلى الإنتاج بفيلم "بياضة التفاح" والذي أسندت إخراجها إلى المخرج حسين فوزي الذي بدأ معها ممثلا في فيلم "ليلي"، ثم اتجه بعد ذلك إلى الاشتغال بالصحافة كرسام وقد عاونها في كتابة السيناريو عن قصة من تأليفها مستوحاه من أسطورة "بيجماليون". وكان أيضا من الأفلام التي قامت بإنتاجها فيلم عن العمال بعنوان "الورشة" قامت فيه بدور الفتاة العاملة، وفيلم عن مشاكل الطفولة بعنوان "هدية" قدمت فيه المطربة (نجاة) عندما كانت طفلة، وفيلم "ابنتي" عن عاطفة الأمومة وفيلم "ابن البلد" عن الأخلاق المصرية الصميمة، وفيلم "الفلوس" عن الجشع في المال، و"ليلة الفرح" عن عادات وتقاليد الزواج، وفيلم خيالي بعنوان "وادي النجوم"، وبعض الأفلام الغنائية مثل "شمعة تحترق" و"الليل لنا" و"خدعني أبي". وعن قصة فلسطين قدمت فيلمين هما "فتاة من فلسطين" الذي اكتشفت فيه المطربة اللبنانية (سعاد محمد) وفيلم "نادية" الذي اكتشفت فيه المخرج فطين عبد الوهاب وأسندت إليه إخراج هذا الفيلم لأول مرة، أي كانت أول من أعطى فرصة لوجه جديد سواء مطربين أو مخرجين دون خوف أو تردد.

وكان من بين أفلامها الناجحة جماهيريا كمنتجة فقط فيلم "طاقية الإخفاء" الذي قام ببطولته المطرب محمد الكحلأوي من إخراج نيازي مصطفى الذي أظهر فيه براعته في الحيل السينمائية التي كانت جديدة على السينما المصرية، وكان هذا أول فيلم اشترك فيه الشاعر الشعبي بسم التونسي في كتابة الحوار والأغاني بعد عودته من المنفى في باريس وقام فيه

طريقه للتألق وإثبات ذاته، وذلك في غاية من الإخلاص.

الإخلاص والتفاني في العمل بصرف النظر عن المادة.

* فاطمة رشدي:



تعتبر فاطمة رشدي إحدى أربع فنانات رائدات قمن بمحاولات الإخراج السينمائي، فهي تعتبر الرائدة الثانية في السينما المصرية حيث بدأت (بعزيزة أمير) بفيلم (ليلي) وبعدها

فاطمة رشدي في فيلم (فاجعة فوق الهرم). ولدت فاطمة رشدي في الإسكندرية في ١٥/٢/١٩٠٨ ونشأت في أسرة تعمل في الوسط الفني واشتهرت كممثلة مسرحية وصاحبة فرقة كبيرة. كانت الصحافة تطلق عليها "أول ممثلة أحببتها أرض الفراغة" و"معبودة الجماهير" و"صديقة الطلبة في مصر" (٢٠١)، فقد دخلت (فاطمة رشدي) كبيرة ممثلات مصر في الحقل السينمائي في أوائل سنة ١٩٢٨ واسمها بالكامل فاطمة رشدي محمد. في أوائل يناير ١٩٢٨ كونت فاطمة رشدي شركة إنتاج باسم "شركة أفلام النجمة المصرية" يمولها الممول الكبير مسيو "إيلي درعي"، والذي قام بإنتاج فيلم "تحت سماء مصر" وتعاون معه الفنان وداد عرفي الذي ألف القصة وقام بتمثيل دور البطولة إلى جانب الإخراج بينما كانت البطولة لفاطمة رشدي، واشترك في تمثيل الفيلم الراقصة الروسية "فالاشمليفسكا"، وعندما انتهى تصوير الفيلم وعرض عرضا خاصا في يونيو ١٩٢٨ في سينما متروبول رأوا أن الفيلم يحتاج إلى بعض مشاهد أخرى لتعديله ولكن لم تتم أي تعديلات لانشغال بطة الفيلم ببطولة الفيلم السينمائي "فاجعة فوق الهرم"، وهو فيلم صامت من أفلام المغامرات من إنتاج شركة "كندور فيلم" وإخراج إبراهيم لاما وبطولة بدر لاما ووداد عرفي.

والمعروف أن فيلمها الثاني هو "الزواج" الذي عرض في يوم ١٩ يناير ١٩٢٣ لكنها قالت إنه الفيلم الثالث فقد كان الثاني بعنوان "تحت ضوء الشمس" من إنتاجها وإخراج "وداد عرفي" الذي قام فيه بدور البطولة، وهو فيلم لم ير النور لأنها أحرقتة ولم تسمح بعرضه لعدم رضاها عنه فنيا مما يوضح مدى

أما فيلم "الزواج" الذي يحمل رقم الفيلم "١٩" في قائمة الأفلام المصرية، فهو من إنتاجها وتأليفها وإخراجها وتمثيلها وقد صورت مناظره في مصر وباريس وإسبانيا (٢١).

إذا أغفلنا فيلم (تحت ضوء الشمس) من قائمة أفلامها لأنه لم يعرض على الجمهور، فإن الفيلم الثالث يكون فيلم "الهارب" الذي عرض في أول أكتوبر ١٩٣٦ وهو فيلم من إخراج (إبراهيم لاما)، وقامت ببطولته أمام بدر لاما والراقصة امثال فوزي، والفيلم الرابع (ثمن السعادة) الذي عرض في يوم ٥ مارس ١٩٣٩، وهو ميلودراما عاطفية من تصوير وإخراج أورما نيلي حيث قامت ببطولته أمام حسين صدقي. كما قامت بمهمة المنتج الفني في بعض أفلام المؤسسة وهي "يوميات نائب في الأرياف" إخراج توفيق صالح و"أوهام الحب" إخراج ممدوح شكري. وقد شاركت أيضا في إنتاج فيلم (غرام الشيوخ) المأخوذ عن مسرحية (الأستاذ كلنيوف) وقامت ببطولته أمام منسي همي ويحيي شاهين.

والمفيلم الحادي عشر (مدينة الفجر) وفيلم (الطانشة)، وكان الفيلم الرابع عشر بعنوان (عواطف) من إنتاج عام ١٩٤٨ قام بإخراجه عبد الفتاح حسن واشتركت في تمثيله مع يحيي شاهين وزكي رستم، أما الفيلم (١٥) وهو (الجسد) إخراج حسن الإمام وهو أول فيلم تقدم فيه هند رستم في دور البطولة وجاء بفاطمة رشدي كممثلة قديرة لتقف في هذا الفيلم إلى جانب الممثلة الناشئة في ذلك الوقت، وكان آخر أفلامها هو (دعوني أعيش) في عام ١٩٥٦ من إنتاج وتمثيل ماجدة وإخراج أحمد ضياء الدين.

أي أن رصيدها في السينما ستة عشر فيلما منذ قامت ببطولة الفيلم الصامت (فاجعة فوق الهرم) في عام ١٩٣٨ إلى فيلم (دعوني أعيش) في عام ١٩٥٦ بينما يبلغ رصيدها في المسرح نحو مائتي مسرحية.

كانت القيمة الفنية لفاطمة رشدي هي حب الفن الذي يسري في روحها مسرى الدم في العروق فوهبته حياتها وضحت من أجله بكل شيء، ولذلك خرجت من هذا الكفاح الطويل دون أن تدخر شيئا للمستقبل على الرغم من أرباحها الطائلة التي

تقدر بنحو نصف مليون جنيه (٢٢).

الموسيقى التصويرية للفيلم الذي يشتمل على اثنتي عشرة قطعة موسيقية، وقام أمامها بدور البطولة سراج منير (٢٤).

تأتي بعد ذلك المرحلة الثانية في حياتها بعد عملها في تأليف الموسيقى والتمثيل وهي مرحلة الإنتاج حيث كونت شركة (فنار فيلم) ١٩٣٢ في عام مع زوجها محمود حمدي، وبدأت الشركة إنتاجها بفيلم صامت بعنوان (الضحيا) من إخراج إبراهيم لاما حيث عرض في ٢٨ نوفمبر ١٩٣٢ ثم أعادت إخراجها بعد ذلك ناطقا، وعرض في صورته الجديدة يوم ٣ يناير ١٩٣٥ واشتركت فيه بالغناء لأول مرة (ليلي مراد) حيث أعطت لها بهيجة حافظ فرصتها الأولى كمطربة ولم تخف من المغامرة من تقديمها. وهو فيلم ميلودراما عاطفية عن مشكلة زواج الأخت الصغرى وكانت الموسيقى التصويرية في الفيلم من وضع بهيجة بينما كانت الألحان الغنائية من تلحين محمد القصبجي ويتضمن الفيلم مشهدا كان سيئا جديدا في تصويره هو مشهد "سيلويت" يظهر فيه البطلان كخيال.

وكان الفيلم الثاني "الانتهام" الذي عرض في يوم ٢٠ مارس ١٩٣٤ وهو من إخراج ماريو فولبي مخرج أفلام "أنشودة الفؤاد" و"الغندورة" وغيرها وقد وضعت في ذلك الفيلم الموسيقى التصويرية أيضا.

أتت بهيجة حافظ في ذلك الفيلم بفكرها بأبازة ليكتب لها المراجعة التي كانت داخل أحداث العمل مما يدل على اهتمامها بتقديم عمل صادق ورفيع (٢٥).

لكن العمل الكبير الذي يذكرها في تاريخ السينما المصرية هو الإقدام على إنتاج الفيلم التاريخي (ليلي بنت الصحراء) الذي عرض في يوم ٢٨ يناير ١٩٣٧ وكان يحمل الفيلم رقم الثامن والخمسين في قائمة الأفلام المصرية.

والغريب أن هذا الفيلم التاريخي والذي كان حدثا مهما في ذلك الوقت لا يحمل اسم مخرج وإنما تجد إشارة تقول: "إنه من إنتاج وإخراج فنار فيلم" بينما كان تصميم الأزياء والموسيقى التصويرية لبهيجة حافظ. وقد رشح فيلم "ليلي بنت الصحراء" للعرض في مهرجان البندقية في عام ١٩٣٨، فسافرت بهيجة ومحمود حمدي إلى إيطاليا للاشتراك في المهرجان وإذا بهما يفاجآن بصدر قرار من وزير الداخلية المصرية يطلب من وزارة الخارجية منع الفيلم داخل وخارج مصر لأسباب سياسية، وذلك بعد عام من عرض الفيلم حيث احتجت عليه الحكومة الإيرانية على اعتبار أنه يسيء إلى تاريخ

* بهيجة حافظ:



هي بطلة فيلم (زينب) الصامت والتي أسست فيما بعد شركة سينمائية باسم "فنار فيلم" وكان لها دور ملحوظ في حقل الإنتاج السينمائي فيما بين الثلاثينيات والأربعينيات.

السيدة بهيجة هي ابنة إسماعيل عبد الحافظ "باشا" الموظف السابق في الخاصة السلطانية في عهد السلطان حسين كامل وكان جدها لأمها باشا أيضا.

ولدت في "محرم بك" بالإسكندرية في يوم ٤ أغسطس ١٩٠٨ وعلى الرغم من نشأتها الأرستقراطية فقد عاشت في بيئة فنية ونالت قسطا من الثقافة العامة والثقافة الفنية حيث حصلت على دبلوم في الموسيقى من باريس بتاريخ ٢٠ يناير ١٩٣٠ حيث استهوتها الموسيقى قبل السينما فقد كان والدها موسيقيا هاويا.

لا تعرف السيدة بهيجة التواضع عندما تتحدث عن نفسها فنقول:

بدأت أعزف على البيانو وأنا في الرابعة وألفت أول قطعة موسيقية وأنا في التاسعة "أي في سن الطفل المعجزة موتسارت" (٢٣).

كانت الموسيقى هي السبب الأساسي في حياة بهيجة الذي جعلها تتجه إلى التمثيل ثم الإنتاج لتكون ثالث رائدة من رائدات السينما المصرية، ففي ذلك الوقت تعاقدت معها شركتنا اسطوانات (كولومبيا) بالإسكندرية و(أوديون) بالقاهرة على تسجيل مؤلفاتها الموسيقية، ويبدو أنها نالت شهرة في عالم الموسيقى كأول سيدة مصرية تفتتح هذا الميدان، فنشرت مجلة باسم (المستقبل) صورتها على الغلاف وكتب تحتها (أول مؤلفة موسيقية مصرية) كانت هذه الصورة سببا في انشغالها بعد ذلك بالسينما حيث كان محمد كريم يستعد لإخراج فيلم (زينب)، فهي لم تقم بدور زينب فحسب (وإنما قامت أيضا بوضع

وتدرس اللغتين الفرنسية والعربية، وإلى جانب القراءة وكانت شغوفة بالسينما تحرص على مشاهدة الأفلام الأجنبية إلى جانب بعض الفصول القصيرة من الأفلام المصرية (٢٧).

وعندما بدأت السيدة "عزيزة أمير" في إنتاج فيلم "ليلي" تقدمت لها آسيا للعمل ككومبارس في هذا الفيلم بعد موافقة عمها، وربما لم يرض هذا طموحها الفني خاصة بعد النجاح المادي والأدبي الذي حققه فيلم "عزيزة أمير" (٢٨).

إذ لم يكن من الصعب أن يقنعها وداد عرفي الذي عرفته أثناء العمل في فيلم "ليلي" بإنتاج فيلم تكون هي بطلة وتحمته المطلقة، وخاصة أنها كانت شابة في مقتبل العمر وشقراء وذات جمال جذاب.

وهكذا ولدت فكرة إنتاج فيلم "غادة الصحراء" الذي يعد باكورة إنتاج آسيا، ولذلك أسست شركة (الفيلم العربي) الذي عرفت فيما بعد باسم (لوتس فيلم)، وقام وداد عرفي بإخراج أول فيلم صامت من إنتاجها الذي عرض بدار سينما "مترو بول" يوم ١٩٢٩. / ٥ / ١ وقام وداد عرفي كالمعتاد بتأليف القصة والقيام بالبطولة إلى جانب الإخراج وقامت ببطولة الفيلم آسيا واشتركت ابنة شقيقتها ماري كويني في التمثيل (٢٩).

وكان هذا الفيلم يحمل رقم سبعة في قائمة الإنتاج السينمائي، وبعد عرض الفيلم في القاهرة أخذت آسيا نسخة من الفيلم وعرضته في سوريا فأعجب رجال الحكومة والشخصيات السورية بالفيلم وكافأت الحكومة آسيا بمبلغ مائة جنيه وشهادة تقدير لمجهودها السينمائي. كان الفيلم السينمائي صامتا أيضا بعنوان "وخز الضمير"، عرض في يوم ٢٥ فبراير ١٩٣١ من إخراج: إبراهيم لاما قامت ببطولته أمام وجه جديد اسمه (منير فهمي) مع (أحمد جلال) و(ماري كويني) و(عبد السلام النابلسي)، وكانت القصة من تأليف آسيا، وموضوع الفيلم يدور حول الآثار المصرية.

وكان (أحمد جلال) في ذلك الوقت محررا بدار الهلال، وكان له نشاط سينمائي إلى جانب نشاطه الصحفي، وقد استعانت به آسيا في استكمال إخراج فيلمها الأول، وبعدها بدأت تعتمد عليه فيما بعد في تأليف وإخراج أفلامها والاشتراك أمامها في تمثيل الأدوار الأولى مع (ماري كويني). ومن ذلك الفيلم وهو (غادة الصحراء) ولد هذا الثالوث الفني

(كسرى أنو شروان) ملك الفرس القديم لأنه يظهره وهو يغتصب فتاة عربية فصدر هذا القرار.

فتكبدت شركة "فنار فيلم" خسائر فادحة بعد مصادرة الفيلم والذي بلغت نفقاته في ذلك الوقت ١٨ ألف جنيه، فتحوّلت الشركة إلى شركة مساهمة لم تقم بأي نشاط سينمائي سوى توزيع فيلم "بياعة التفاح" إنتاج "إيزيس فيلم" (٢٦).

بعد مضي عشر سنوات من التوقف عن الإنتاج عادت الشركة إلى إنتاج فيلم بعنوان "زهرة السوق" في عام ١٩٤٧ والفيلم من إخراج: حسين فوزي وكمال أبو العلا، قصة بهيجة حافظ. وعلى الرغم من أن الفيلم ضم مجموعة من كبار النجوم والوجوه الجديدة فإنه لم يقدر له النجاح وكان سببا في إشهار إفلاسها في ذلك الوقت من أجل دين قدره ٤٥ ألف جنيه غير أنها زعمت أن لديها رصيد لدى شركات توزيع الأفلام يقدر بمبلغ ١٩ ألف جنيه. كانت تلك الصدمة نهاية أليمة لقصة كفاح رائدة من رائدات السينما المصرية جعلتها تتوقف نهائيا عن الإنتاج السينمائي بعد أن قدمت عددا محدودا من الأفلام لا يزيد على أربعة أفلام فقط هي: "الضحايا" و"الانهايم" و"ليلي بنت الصحراء" و"زهرة السوق"، هذا إلى جانب فيلمين من تمثيلها فقط وهما "زينب" الصامت سنة ١٩٣٠ و"القاهرة ٣٠" سنة ١٩٦٨.

* آسيا رائدة الفيلم التاريخي :



تعتبر الفنانة آسيا داغر اللبنانية الأصل صاحبة سبع فيلم في تاريخ السينما المصرية وصاحبة خامس شركة إنتاج. وفدت إلى مصر وحصلت على الجنسية المصرية في عام ١٩٣٣ ولدت في قرية "تنورين" إحدى قرى لبنان في عام ١٩١٢.

كانت ثقافة السيدة آسيا مجهولة لا نعرف ما هي دراستها على وجه التحديد، لكن نشأتها في بيت ابن عمها الكاتب أسعد الداغر جعلها تحصل على قسط من الثقافة

والمخرج الثامن أحمد كامل مرسي الذي أخرج فيلم "ست البيت" تمثيل فاتن حمامة، والمخرج التاسع حلمي رفلة وكان من بين الأفلام التي أخرجها "الحموات الفاتنات"، والمخرج العاشر كمال الشيخ الذي أخرج لها فيلم "حياة أو موت" في عام ١٩٥٤ الذي كان بمثابة مرحلة جديدة في السينما المصرية، فمدة الحدث في الواقع هي مدة الفيلم نفسها على الشاشة والذي لم يقدم المفهوم التقليدي للبطل المتعارف عليه، ولم تخف آسيا من تلك المغامرة. أما المخرج الحادي عشر فكان حسن الصفي الذي أخرج فيلم (القاتل)، كما قدمت آسيا فيلما تاريخيا في رحلة السينما المصرية (شجرة الدر) في عام ١٩٣٥، و(الناصر صلاح الدين) في عام ١٩٦٣ وبعد أضخم إنتاج في تاريخ السينما المصرية على الإطلاق حيث قاربت ميزانية إنتاج الفيلم المائتي ألف جنيه فكانت ميزانيته بالتحديد ١٩٠ ألف جنيه ما يعد أضخم ميزانية في تاريخ السينما المصرية في ذاك الوقت. ترجع آسيا الأسباب التي أدت إلى ارتفاع ميزانية الفيلم إلى عاملين:

أولا : ضخامة الإنتاج الذي يعتمد على الألوان الطبيعية وكبار النجوم وحشود الكومبارس والديكورات الضخمة والأزياء التاريخية.

ثانيا: الوقت الذي أنفق في الإعداد والتحضير للإنتاج وكتابة القصة السينمائية، فقد استغرقت مرحلة التحضير وحدها ثلاث سنوات (٣٢).

وبصورة عامة، فقد التزمت المنتجة آسيا كرائدة في السينما بأسلوب محدد في أفلامها هو:

١- الارتفاع بأذواق الجماهير.

٢- عدم قلق غرائز وميول المشاهدين.

فعلى الرغم من موجة أفلام الجنس والقصص العاطفية المفتعلة والإسفاف، فإن آسيا لم تسأير هذا الاتجاه طوال حياتها الفنية.

سيدة الإنتاج الرفيع :

قدمت دائما إنتاجا رفيعا مثاليا حتى أطلق عليها بحق سيدة الإنتاج الرفيع. لقد حولت آسيا الإنتاج إلى فن. وعن عملية الإنتاج تقول السيدة آسيا (لا يمكن أن أقدم على إنتاج فيلم إلا إذا أحسست بالقصة أولا وتحسنت لها وقيمت أن أراها

(آسيا وماري كويني وأحمد جلال)، وقد ارتبط هذا الثلاثي حتى عام ١٩٤٠ مكونا أول وأشهر ثلاثي في تاريخ السينما في مصر.

وقد حصلت آسيا عن فيلم (وخز الضمير) اعترافا بجهودها في مجال النشاط السينمائي فقررت الحكومة المصرية منحها الجنسية المصرية، كما اشترت وزارة المعارف نسخة من الفيلم بمبلغ ١٦٠ جنيه، كما منحت في مايو في عام ١٩٣٢ مكافأة مالية (٣٠). أما الفيلم الثالث فكان "عندما تحب المرأة" الذي عرض اعتبارا من ١٩٣٣/٣/٢٧ وهو أول أفلام الثلاثي أحمد جلال وآسيا حيث قدم أحمد جلال وآسيا بعد فيلم (عندما تحب المرأة) عشرة أفلام كان آخرها فيلم (العريس الخامس) الذي عرض في ١٩٤١/١٢/١٤ بدار سينما كوزموس. كانت جميع أفلام أحمد جلال وآسيا من إنتاجها وبطولتها باستثناء فيلم واحد فقط هو (فتاة متمردة) ١٩٤٠ اكتفت فيه بالإنتاج دون التمثيل.

وبعد زواج أحمد جلال من ماري كويني وانفصالهما عن آسيا وتكوينهما شركة إنتاج خاصة بهما كان لابد لها أن تبحث عن مخرج آخر يملأ الفراغ الذي تركه أحمد جلال، فلم تتجه إلى أحد المخرجين المعروفين بل اتجهت إلى مساعد مخرج شاب في الثامنة والعشرين وقتئذ، وأسندت إليه إخراج أول أفلامه كمخرج وهو فيلم "الشريد" في عام ١٩٤٢ وكان مساعد المخرج الشاب هو "هنري بركات" الذي درس السينما في باريس، ولما عاد في عام ١٩٣٩ عمل مساعد مخرج في أفلام مثل "بياعة التفاح" و"امرأة خطرة" (٣١).

وقد أتاحت له آسيا الفرصة الأولى ليخرج فيلم (الشريد) الذي اكتفت فيه بالإنتاج دون التمثيل. لم تكتف آسيا بتقديم مخرج جديد بل قدمت وجهها جديدا لفتاة اسمها نادية، واستمرت في التعاون مع بركات إلى أن قدما معا ١٥ فيلما قامت آسيا بإنتاجها إلى جانب ثلاثة منها قامت بالتمثيل فيها، وهي (المتهمة) ١٩٤٢، (أما جنان) ١٩٤٤، (الهانم) ١٩٤٦ وبهذا الفيلم ودعت آسيا التمثيل لتتفرغ للإنتاج السينمائي وإبراز المواهب التي تستحق الاعتراف والاهتمام. وكان المخرج الخامس الذي تعاونت معه هو (حسن الإمام) لتقدمه كمخرج حيث بدأ حياته الفنية بإخراج فيلم "البيتمان" أما فيلم (آمال) فكان من إخراج يوسف معلوف وهو المخرج السادس الذي قدمته آسيا، والمخرج السابع هو إبراهيم عمارة الذي أخرج (المال والبنون) و(يا ظلمي) الذي قدمت فيه بلبله،

وبهذا أدركنا مدى الحب والتفاني في العمل والإخلاص لتلك الرائدات الذي كان له أثر في تطوير فن السينما. كل ذلك، دون انتظار مقابل بل كان كل ذلك نابع من حب الفن، ولذلك تم تسميتهن برائدات السينما.

وسوف نستعرض في السطور القادمة دور المرأة المخرجة في الثمانينيات، وهي مرحلة نضج فني في السينما المصرية.

صورة المرأة في أفلام مخرجات الثمانينيات :

إن حياة المرأة المصرية حافلة بالمواقف والأحداث التي تصلح كمادة فنية للعديد من القصص السينمائية الجيدة وقد تغيرت الصورة تماما بعد أن أتاح المجتمع الفرص الكافية للمرأة لكي تتعلم وتدخل الجامعة وتشارك في بناء الحياة، بينما كان كتاب السينما ومخرجيها قديما سواء نساء أم رجال كانوا يظهرونها في دور الفتاة والمرأة "المظلومة" "الباكية" "الضعيفة"، كتعبير عن عجز وضياح واستسلام المرأة.

هذا ما كان يقدم تقريبا في جميع الأفلام فيما مضى حتى ولو كانت المخرجة سيدة. ولذلك سنجد في هذا البحث تحليلا يتناول صورة المرأة في فترة أفلام الثمانينيات حيث ظهور مخرجات لهن القدرة على إلقاء الضوء على موضوعات نسائية مهمة، وقد تم اختيار تلك الفترة دون غيرها حيث النضج الكامل في تناول المرأة المخرجة لصورة المرأة في مواجهتها للمجتمع، فقد كانت تلك الفترة النواة لأفلام المرأة فيما بعد، كما أصبح هناك جيل من المخرجات الدراسات خريجات المعهد العالي للسينما.

سوف تقوم الباحثة في السطور القادمة بتحليل نموذج فيلمي لأبرز مخرجات الثمانينيات وهن: إيناس الدغدي - إنعام محمد علي - أسماء البكري - نادية حمزة. وسيتم التحليل من خلال عناصر أساسية ليظهر دور المرأة داخل الفيلم من جميع النواحي سواء الثقافية أو الاجتماعية كعلاقتها مع عائلتها وعلاقتها بعالم الرجال المحيط بها. سنجد أن الغرض من تلك العناصر التي حددتها الباحثة في تحليل الأفلام هو إلقاء الضوء وإظهار دور المخرجة المرأة في تقديم نموذج المرأة بشكل رئيسي منفرد في الفيلم مركزا عليها فقط.

مجسدة أمامي، وعندما أجد هذه القصة أحمس لإنتاجها.. إنني كمنتجة لا أنظر إلى المكسب المادي كهدف، وهذا هو سر نجاح أي منتج يضع في اعتباره الإجابة والامتياز في كل شيء، وإعطاء الفيلم حظه من الناحية المادية. وقتها لابد أن ينجح الفيلم فالجماهير تعطي لمن يعطيها).

أهم اكتشافاتها:

ومن الأشياء التي تذكر لها، اكتشاف الكثير من النجوم كالمطربة صباح وصالح نظمي وكمال يس وراوية عاشور، إلى جانب ابتهاج منى. لم تكن صباح هي المطربة الوحيدة التي قدمتها على الشاشة بل قدمت أيضا المطربة سعاد محمد في ثاني أفلامها "أنا وحدي" ونور الهدى في "حكم الزمان". ومن الأشياء التي تذكر لآسيا أنها كانت مدينة بمبلغ ٦٥ ألف جنيه من أجل استكمال فيلم (ناصر صلاح الدين) (٣٣).

جوائز في حياتها:

حصلت السيدة آسيا على الأوسمة والنياشين والميداليات الآتية:

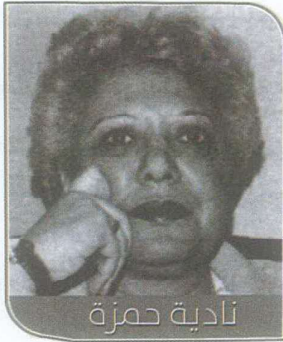
- ١- نيشان الاستحقاق ومائة ليرة ذهبية من سوريا بمناسبة عرض فيلمها "غادة الصحراء".
- ٢- نيشان الاستحقاق من الحكومة اللبنانية بمناسبة عرض فيلمها "زوجة بالنيابة".
- ٣- جائزة الدولة للرواد بمناسبة اليوبيل الذهبي للسينما المصرية.
- ٤- ثلاثة آلاف جنيه لإنتاجها لفيلم (ناصر صلاح الدين).
- ٥- فازت بالجائزة الأولى في الإنتاج في مسابقات الدولة للسينما عن الأفلام (حياة أو موت) و(رد قلبي) ١٩٥٩، وجائزة خاصة من جامعة الدول العربية عن فيلم (صلاح الدين) ١٩٦٥.
- ٦- جائزة الرواد من جمعية كتاب ونقاد السينما.
- ٧- جائزة الدولة للرواد في مهرجان اليوبيل الذهبي للسينما المصرية.

وهكذا نجدها بعد ذلك المشوار الطويل من العطاء دون توقف يصارعها المرض فتتوفى رائدة من رائدات بدايات السينما في عام ١٩٨٦ عن عمر يناهز ٧٤ عاما (٣٤).

وكان مشروع التخرج فيلم "النداء".

عملت إيناس الدغدي كمساعدة للإخراج وهي لا تزال طالبة بالمعهد، وقد ظلت تعمل كمساعدة لمدة عشر سنوات. قدمت خلالها (٣٥) فيلما مع أشهر كبار المخرجين مثل صلاح أبو سيف في فيلم "الكذاب" وكمال الشيخ في "الطاووس" وبركات في "أفواه وأرانب"، كما عملت مع حسن الإمام وحسام الدين مصطفى ونيازي مصطفى وحسين كمال.

أثناء عملها كمساعدة للإخراج مع بركات في فيلم "أفواه وأرانب" رشحتها فاتن حمامة بطلّة الفيلم لأحد الأدوار الرئيسية، فوافقت وكانت هذه هي التجربة الوحيدة لها كممثلة.



نادية حمزة:

من مواليد مدينة بورسعيد، عملت في بداية حياتها كمساعدة للإخراج مع المخرج نيازي مصطفى، ثم عملت كمساعدة للإنتاج ثم مديرة للإنتاج ثم منتجا منتفذا.

أنتجت فيلم "العرافة" إخراج عاطف سالم، وفيلم "الطاووس" إخراج كمال الشيخ. حصلت على ١٢ جائزة عن هذين الفيلمين من مهرجانات محلية ودولية.

قدمت أول أفلامها "بحر الأوهام" بطولة بوسي وحسين سنة ١٩٨٤ وهو من إنتاجها أيضا.

أسماء البكري:



ولدت أسماء البكري في الإسكندرية في ١٠/٢٨/١٩٤٧. حصلت على ليسانس الآداب قسم اللغة الفرنسية من جامعة الإسكندرية سنة ١٩٧٠ ثم ليسانس الآداب قسم

النباح المختارة:

أولا: إيناس الدغدي... (عفاؤها القانون) سنة ١٩٨٥.
ثانيا: إنعام محمد علي... (أسفة أرفض الطلاق) سنة ١٩٨٣.
ثالثا: نادية حمزة... (نساء خلف القضبان) سنة ١٩٨٦.
رابعا: أسماء البكري... (شحاوون ونبلأ) سنة ١٩٨٩.

وفيها يلي نبذة عن تلك المخرجات:

إنعام محمد علي:



نشأت "إنعام محمد علي" في أسرة صعيدية حيث حصلت على لسانس الآداب قسم تاريخ. عملت بالصحافة بعد تخرجها في مجلة "الجيل الجديد"، لكنها لم تستمر طويلا بعد أن أعلن التلفزيون سنة

١٩٦٠ عن حاجته لبعض الوظائف الفنية، فتقدمت إنعام محمد علي وتم تعيينها في مراقبة التمثيليات.

حصلت إنعام محمد علي على الماجستير في الدراما من المعهد العالي للإعلام - كلية الإعلام الآن - وكان موضوع الرسالة "الدراما التلفزيونية ودورها في التطوير الاجتماعي".

بعد فترة، تحولت للإخراج التلفزيوني - فعملت كمساعدة للإخراج مع العديد من المخرجين. وكان أول أعمالها مسلسل "نفوس حائرة" سنة ١٩٦٤.

إيناس الدغدي:



التحقت في البداية بقسم "الإنتاج" في المعهد العالي للسينما، وبعد عام قامت بتحويل مسارها إلى قسم "الإخراج". وقد تخرجت في المعهد سنة ١٩٧٥.

التاريخ جامعة القاهرة سنة ١٩٧٤.

ثالثا: الإطار الذي ظهرت من خلاله الشخصية :

- أ- الشخصية النسائية الرئيسية.
ب- الأدوار الثانوية ولكن لها دور بارز.

وفي السطور القادمة تحليل الأفلام على حسب العناصر الموضحة فيما سبق:

أولا: الجو المحيط بشخصية المرأة في الأفلام المختارة لهذا البحث:

ويقصد بالجو المحيط، أي المستوي الذي تعيش فيها البطلة أو البطلات، على مستوى كل الفيلم من مجموعة الأفلام المختارة لهذا البحث من حيث الوضع (الاقتصادي والاجتماعي والتعليمي والفكري) الذي تتعايش فيه المرأة، سواء كانت متزوجة ولها أسرة أم فتاة تعيش مع أسرتها، وأيضا الأماكن المختلفة التي تتردد عليها الشخصية، وذلك كي نقرب منها أكثر لنتعرف عليها بصورة أفضل وذلك من خلال:

أ- بيئة الاجتماعية.

ب- الإطار المكاني التي تظهر من خلاله الشخصية.

أ- بيئة الاجتماعية :

عموما نجد أن الشخصية الرئيسية تنتمي إلى أسرة معينة قد تكون فيها الزوجة المؤسسة لهذه الأسرة أو فتاة ومحاطة بعائلتها التي تعمل على توجيهها وتشاركها أحزانها وأفراحها وكافة مشاكلها لأنها ابنتهم وجزء من هذا الكيان المتناسك الذي يعكس مدى جبههم لها واهتمامهم بها أو العكس، وأيضا عرض وضع تلك الأسرة (الاجتماعي والمهني والتعليمي) أي إلقاء الضوء على نشأتها ومستواها المعيشي وبيئتها التي التصقت بها وتعامل الآخرين معها داخل الأسرة، ولذلك نجد أن الجو المحيط مهم جدا حيث يبرر تصرفات الشخصية:

كانت البيئة الاجتماعية لـ (نادية) بوسي بطلنة فيلم (نساء خلف القضبان) إخراج / نادية حمزة عام ١٩٨٦ لها أثر كبير في حياتها؛ فهي عضوة في أسرة صغيرة تتكون من أمها سناء جميل (طلعت) التي تعمل سجانة وأختها سماح أنور (منى) الأخت الصغرى الطالبة في كلية الطب، أما (نادية) بوسي الأخت الكبرى فتدرس في السنة الثانية بكلية الحقوق ويحكم طبيعة عمل الأم كسجانة في سجن القنطرة

كما عملت كمساعدة للإخراج مع العديد من المخرجين منهم سعد عرفة في فيلم "غرباء" ويوسف شاهين في "عودة الابن الضال" وخيري بشارة في "الأقدار الدامية" والمخرج المغربي عبد الله المصباحي في "أين تخبثون الشمس". عملت أيضا في العديد من الأفلام الأجنبية التي تم تصويرها في مصر كمساعدة، مثل "جريمة على النيل" و"الصحة" بالإضافة إلى (١٥) فيلما تسجيليا طويلا من إنتاج تلفزيون B.B.C.

تعتبر أسماء البكري هي المخرجة رقم (٩) في تاريخ السينما المصرية حيث سبقتها ثماني مخرجات هن: (فاطمة رشدي - عزيزة أمير - أمينة أحمد - بهيجة حافظ - ماجدة - نادية سالم - نادية حمزة - إيناس الدغدي).

معايير اختيار أفلام مخرجات الثمانينيات:

١- تم إنتاج كل تلك الأفلام خلال حقبة الثمانينيات ومن بينها أفلام تتناول بشكل مباشر قضايا تخص المرأة وحقوقها القانونية.

٢- تغطي تلك الأفلام مستويات اجتماعية وثقافية مختلفة للمرأة (أستاذة جامعية - عاهرة - ربة منزل - جامعية).

٣- تعبر أغلب النساء في هذه الأفلام عن المرأة المثقفة المتعلمة، وذلك لتكون أكثر قربا لصورة المرأة المصرية ما عدا فيلم "شحاوون ونبال".

وقد قامت الباحثة بتحليل هذه الأفلام معتمدة على بعض العناصر لتعبر تلك العناصر عن المرأة بشكل تفصيلي على مدار الفيلم (صورته التي قدمت بها في هذه الأفلام من كافة الجوانب). تشمل هذه العناصر ما يلي:-

أولا: الجو المحيط بالمرأة :

- أ- بيئة الاجتماعية.
- ب- الإطار المكاني الذي ظهرت فيه الشخصية.

ثانيا: علاقتها بعالم الرجال :

- أ- أسلوب التعامل بين المرأة والرجل.
- ب- العذرية والشرف.
- ج- الأمومة.

ابنته الوحيدة، فبالتالي نجدتها مدللة حيث تمثل مركز اهتمام والدها ووالدتها، فوالدها يحبها ويريد أن يوفر لها كل شيء حتى وهي في منزل زوجها، فنجدتها يبعث إليها بالتورته والعشاء من أفخم المحلات يوم الاحتفال بعيد زواجها لأنه يتمنى أن يراها سعيدة. كما أننا نجد أن (منى) هي الأخرى تلجأ إلى والدها ووالدتها في كل لحظة لأنها تشعر دائما ومن كل كيانها باهتمامهما وجهما لها، لذلك نجدتها عندما تأخر زوجها في الحضور يوم حفل عيد زواجهما قد اتصلت بوالدها فوراً ودون تفكير ما يدل على أن الجو المحيط بها من ناحية والديها كله حب وحنان، فهي تشعر دائماً بالسعادة، تحب زوجها وابنتها وتخلص لهما حيث تراها تفكر في زوجها في كل لحظة. فنجدتها في بداية الفيلم هي وصديقتها تتذكره وتردد كلمات الحب تجاهه، أي أن الاستقرار والسعادة يخيم على حياتها ولا يزعجها شيء، فهي لا تعمل وتفتني حياتها من أجل زوجها وابنتها، ولأن البيئة المحيطة بها مستقرة وهادئة تخيم عليها السعادة والحب فهي تتعامل على هذا النحو انطلاقاً أو انعكاساً من الوضع الذي نشأت فيه.

أما فيلم **(شحاؤون ونبل)** إخراج: أسماء البكري في عام ١٩٨٩، فنجد أن النساء في هذا الفيلم من العاهرات لذلك فالجو المحيط بهؤلاء الساقطات هو الفقر؛ فهن يعيشن حياة فقيرة في منطقة شعبية ذات مستوى اقتصادي شديد التواضع.

ونتيجة لذلك فهن لا يجدن عملاً أو مصدر رزق غير هذه المهنة الحقيرة بسبب حاجتهن الملحة للمال. لذلك نجد (نانة) المريضة بالربو والتي على الرغم من مرضها وإجهادها إلا أن حاجتها للمال جعلتها تكون واحدة من بين هؤلاء الساقطات، وبهذا يتضح أن الجو المحيط بهن يعكس حاجتهن الشديدة للمال. من المميزات التي تجمع بين هؤلاء الساقطات علاقتهن معاً وجهن لبعضهن البعض وهو ما يظهر من تعاملتهن مع بعضهن البعض وحزنهن جميعاً عندما قتلت (أرنبة) وهي صديقتهن فقد حزن كلهن عليها أشد الحزن وبكى عليها من قلوبهن على الرغم من أن ما يجمعهن مجرد صداقة مهنة وضيفة، غير أن كل واحدة منهن تحس بالأخرى وتشعر بها كأنهن أسرة وعائلة واحدة، حتى إن (المعلمة) أصبحت أما لهن فكانت العاهرات دائماً ما ترجع إليها في الظروف الصعبة لأن حياتهن كانت دائماً مهددة من قبل الشرطة حيث إن النظرة العامة لهن دائماً نظرة احتقار ومهانة لأدميتهن وكرامتهن

الخاص بالسيدات، فإنها ترى الكثير من المصائب التي تحل بالفتيات الصغيرات، ولذلك تراها تخاف على ابنتها وتعتقد في قرارة نفسها أنها لابد أن تكون صارمة معها لكي تستطيع أن تحكمها، فهي من وجهة نظرها ترى (أن) التي لديها بنات سوف تظل في حالة شقاء إلى أن تستترهن بالزواج، ودائماً كانت ترددها المثل الشعبي الدارج (يا مخلقة البنات يا شائلة الهم للمبات) أي أن (نادية) قد عاشت في بيئة ترى الأم فيها أن الرجل في المنزل له دور أساسي وحيوي في حياة الأسرة، وأن عدم وجوده يحمل الأم أعباء ومسئوليات لا طاقة لها بها، ولهذا نرى أن (نادية) نشأت في هذا المناخ الأسري الذي جعلها تفكر دائماً أنها عبء على والدتها، وتريد أن تريحتها من ذلك العبء فكانت دائماً ما تكرر على لسانها عبارة (بكرا أبقي ممثلة مشهورة واريحك يا ماما) و(اجيبك بدل العريس عشرة)، وفي ظل هذا الجو الفقير والأم التي في حالة قلق دائم على ابنتها والتي ترى أن أهم شيء في حياتها هو ستره البنات خوفاً من انحرافها، فكان لهذا الجو المحيط أثره على تفكير الفتاة بشكل لا شعوري حتى أصبح هماً الأكبر وبصورة ملموسة أن تجمع المال وتتزوج من ثري لينقذها من الفقر ويساعدها هي وأسرته.

وهو ما يوضح مدى التأثير الكبير والمباشر للجو المحيط على تفكيرها ونظرتها إلى كل من حولها وبصورة لا شعورية حتى إنها أصبحت لا ترى في (حاتم) الأستاذ الجامعي وخطيبها أي ميزة لأنه لا يمتلك المال، كان ذلك نتيجة لضغط الأم التي تريد أن تتخلص من عبئها فقد جعلها ذلك الجو المحيط تفكر بصورة خاطئة، فأصبحت ترى أن المال هو الأساس وهو الطريق الوحيد لتحقيق طموحاتها وأحلامها بأسرع ما يمكن وليس التعليم على الرغم من أن هذا هو كل ما تريده أمها منها لكنها كانت طائشة، ونتيجة لحالة الفقر الشديد أصبحت لا ترى إلا أن تكون مشهورة وأن تصبح ممثلة لتتخلص من ظروفها الصعبة وقسوة الأم المستمرة عليها حيث رأيناها تعاملها في أحيان كثيرة بصورة جافة مما كان له الأثر في علاقة (نادية) بأمها حتى أصبحت لا ترى فيها الدفء أو الصدر الحنون، فالمخرجة قدمت لنا إذن الجو غير المستقر المحيط (بنادية) المبرر لأسلوب تفكيرها.

أما في فيلم **(آسفة أرفض الطلاق)** إخراج: إنعام محمد علي في عام ١٩٨٣، فنرى أن الجو المحيط بـ(منى) ميرفت أمين يسوده الرخاء والغنى فوالدها مدير مستشفى، وهي

الشبابيك قضبان من الحديد مثل قضبان السجن، كما أن الأثاث شديد البساطة فيكاد يكون المنزل خاليا من الأثاث. إذا بدأنا بغرفة النوم الخاصة بالفتيات أي بالبطة وشقيقتها سري أن الأسرة كانت أشبه بعنابر السجن حيث الملاءات البيضاء فوق الأسرة والبطاطين (صوف العسكري) الرمادية كما نجد منضدة خشبية بسيطة عليها أباجرة قديمة متسخة، والدولاب الموجود في الحجرة أيضا حالته بالية، أما الصالة فنجد بها منضدة طعام خشبية مقشر متواضعة والكراسي المستخدمة في البيت تشبه كراسي القهاوي في شكلها أما البوفيه المتواجد في الصالة فعليه (بطرمانات) المخلل وليس داخل المطبخ، كما نجد ضلف الشبابيك مغطاة بورق الجرائد والأبواب خشبية قديمة مغطاة بالحديد، وهي أبواب معروفة في المناطق الشعبية الفقيرة، كما نجد أن غرفة الصالون كانت تقريبا خالية سوى من كنية الصالون وبعض الكراسي القليلة كما يتضح من لون القماش المنجد به المتهالك والمتواضع ولون الحوائط الخاصة بالغرف رمادي أشبه بلون حوائط السجن فقد أوضحت المخرجة بدرجة كبيرة المستوى المادي والاجتماعي التي تعيش فيه الشخصية والمحيطين بها، وذلك من خلال عرضها لتفاصيل في الديكور والأكسسوار الذي عبر بصدق عن أوضاعهن ومستواهن المعيشي.

أما في فيلم (شحاؤون ونبله) إخراج/ أسماء البكري، فقد مثلت حارة فقيرة في أحد الأحياء الشعبية طيبة المكان الذي تجري فيه الأحداث في فترة الثلاثينيات، وهو ما يتضح من أكسسوار البيت والأدوات المستخدمة داخل المنزل حيث يشربون من القفل الفخار الموضوعة في الصواني على الشبابيك. كما نجد على الحائط ساعة البندول الخشبية الكبيرة وأيضا الراديو الخشبي الكبير الحجم والشبيه بالصندوق الذي يأخذ مساحة من الغرفة كما نجد الكتب (الاسطنبولي) الذي كان يستخدم في تلك الفترة لاستقبال الضيوف. أما غرفة النوم فنجد بها السرير النحاسي ذا العواميد المزودة بالناموسية وأيضا بداخل غرفة النوم شماعة الملابس الخشبية القديمة التي كانت تستخدم في غرف النوم في الماضي، والأرضية مغطاة بالكليم وجلد الماعز. كل تلك التفاصيل تدل على فقر المستوى المعيشي الذي تعيشه الشخصيات.

كما نلاحظ وجود لمبة الجاز على الرغم من دخول الكهرباء، وذلك لاستعمالها عند انقطاع الكهرباء، لذلك يمكن القول بأن الأكسسوار كان معبرا جدا عن تلك الفترة، وهي فترة

كانهن بلا مشاعر أو أحاسيس. فنجد أي واحدة منهن عندما تظهر داخل أحداث الفيلم تتعرض دائما للاحتقار لأن الجو المحيط بهن فيه استهزاء، لأن الرجال لا يرغبون إلا لمجرد المتعة أي أنهن ضائعات بسبب ظروفهن الاجتماعية الفقيرة وعدم وجود مصدر رزق يعتمدن عليه وحياتهن دائما غير مستقرة وغير آمنة بسبب طبيعة مهنتهن الفقيرة، أي أننا نرى أن حياتهن ليست بها استقرار ولا أمان ولا حب.

بينما نجد (هدى) نجلاء فتحي في فيلم (عفوا أيها القانون) إخراج إيناس الدغدي في عام ١٩٨٥ تجسد فيه المرأة بشكل مختلف حيث إنها ذات مستوى اجتماعي ومادي مرتفع وتعمل كأستاذة جامعية لديها شخصية مستقلة لا يتحكم أحد في قراراتها وليس لديها من الأقارب سوى أختها المشغولة دائما بأسرتها. نجد أن (هدى) على الرغم من أن حياتها مستقرة ولكنها ارتكبت جريمة قتل وهي التي لم تكن تتوقع في يوم من الأيام أن تكون مجرمة أو قاتلة أو حتى تقترب من أبواب السجن ولكن الظروف التي طرأت فجأة في حياتها، أي خيانة زوجها لها، جعلتها تقتل دون قصد بسبب حبها الشديد لزوجها وإخلاصها ووقوفها إلى جانبه أثناء معاناته من العجز الجنسي في بداية حياتهما الزوجية، فهو الذي جعلها فجأة قاتلة له دون عمد لأنه قابل الإخلاص والتضحية التي قدمتها له في بداية الفيلم بالخيانة لها. لقد استطاعت المخرجة من خلال تقديمها لصورة (هدى) والجو المحيط بها أن تثبت أنه من الممكن لأي شخصية تعيش جو محيطا مستقرا أن يتحول بسبب الضغوط النفسية إلى شخصية مناقضة.

ب- الإطار المكاني التي تظهر من خلاله الشخصية:

أي المكان الذي عاشت فيه الشخصية وارتبطت به وانتمت إليه، لأنه من خلال المكان يمكن التعرف على مستوى الشخصية المادي والاجتماعي وعلى الفترة التي تعيشها والتي تدور فيها أحداث الفيلم. كما أن الأثاث والأكسسوارات المستخدمة يساعدنا كثيرا على التعرف على ذوقها وعلى مستواها المادي الذي تعيش فيه، وهو ما سوف نتعرض له الآن في كل فيلم على حده.

في فيلم (نساء خلف القضبان) إخراج/ نادية حمزة، نجد أن المخرجة قد أظهرت المستوى الاجتماعي الفقير الذي تعيش فيه الشخصية من خلال الديكور الداخلي للبيت الذي تعيش فيه (نادية) وأسرتها حيث إن المنزل متواضع، على

- أ- أسلوب التعامل بين المرأة والرجل.
- ب- العذرية والشرف.
- ج- الأمومة.

أ- أسلوب التعامل بين المرأة والرجل (أي سلوك المرأة داخل الفيلم تجاه الرجل)

نجد أن طبيعة علاقة المرأة بالرجل في فيلم **(عفوا أيها القانون)** إخراج إيناس الدغدي فنجد أن (هدى) يتضح مستواها المرتفع وذوقها الراقي من خلال ديكور المنزل كما نشعر أنها رومانسية ورفيعة من خلال الزهور والزرع الموجود في كل مكان في المنزل/ كما يمكن أيضا أن نستشف رقتها وهدوءها من خلال اللون الأبيض المنتشر في أرجاء المنزل وعلى الحوائط، كما نجد أن المنزل يتميز بأن أثاثه صودرن، وهو ما يتضح من الأتريهات كما يعبر الصالون عن الفخامة، وذلك ومن خلال ذوقه الرفيع. فقد استطاعت المخرجة أن توظف الديكور ليكون جزءا مهما يعبر عن شخصية المرأة في ذلك الفيلم.

ولذلك يتبين من أحداث هذا الفيلم أن المخرجة قد قدمت المرأة المتسامحة الصبورة مع زوجها الذي أخفى عنها شيئا أساسيا وحيويا يخصها بالدرجة الأولى، بل إنها كانت شديدة التعاطف معه وقبلت مصيرها وقدرها معه، وقد حافظت بشدة على مشاعره وركزت جهودها على إرضائه وراحته حتى إنها قد أخفت هذا السر عن أقرب الناس إليها وهي أختها الوحيدة، ومع ذلك نشاهد من خلال أحداث الفيلم أن الزوج (علي) كان يحاول أن يشغلها بالسهو ولعب الطاولة والخروج يوميا بدلا من محاولة العلاج بمعنى أنه عندما وجدها راضية بالوضع تجاهل ما به ولم يهتم بعلاج نفسه، وعلى الرغم من ذلك تتحامل على نفسها وتخرج على الرغم من إرهاقها من أجل سعادته حتى لا يشعر بأي ضيق فنجدتها في البداية لم تحاول أن تناقشه في الأمر حفاظا على مشاعره وأحاسيسه.

أي أن علاقة المرأة بالرجل كانت قائمة على أساس التفاني والتضحية والصبر من قبل المرأة حيث إنها لم تهدأ إلا بعد أن توصلت إلى علاج لعجز زوجها وعقدته الأساسية، وقد تناولت المخرجة عرضا لمراحل علاجه باستخدام مجموعة من Dissolves المتتالية تعبيرا عن التقدم في العلاج وعندما شفي كانت فرحتها لا توازي فقط فرحته بل كانت تفوقها لشعورها بأنها كالتّي حاربت وانتصرت لأنها سوف تعيش مستقرة مع من أحبته والذي وقفت بجواره بكل جوارحها حتى

الثلاثينيات، وأيضا عن المستوى الاجتماعي لبطلات الفيلم المقيمين في ذلك المنزل الذي كان مناسباً لتلك الحارة التي يقطن فيها.

أما في فيلم **(عفوا أيها القانون)** إخراج/ إيناس الدغدي فنجد أن (هدى) يتضح مستواها المرتفع وذوقها الراقي من خلال ديكور المنزل كما نشعر أنها رومانسية ورفيعة من خلال الزهور والزرع الموجود في كل مكان في المنزل/ كما يمكن أيضا أن نستشف رقتها وهدوءها من خلال اللون الأبيض المنتشر في أرجاء المنزل وعلى الحوائط، كما نجد أن المنزل يتميز بأن أثاثه صودرن، وهو ما يتضح من الأتريهات كما يعبر الصالون عن الفخامة، وذلك ومن خلال ذوقه الرفيع. فقد استطاعت المخرجة أن توظف الديكور ليكون جزءا مهما يعبر عن شخصية المرأة في ذلك الفيلم.

أما في فيلم **(آسفة أرفض الطلاق)** إخراج/ إنعام محمد علي، حيث نرى المستوى الأسري (منى) ولأسرتها من خلال أثاث الفيلا التي يقيمون فيها؛ فالأثاث فخم والذوق رفيع كما نجد بالفيلا السجاجيد الفخمة والمراتب المعلقة على الجدران ذات البراويز العريقة المذهبة التي تعكس المستوى المرتفع التي جاءت منه (منى)، كما نجد أن منزلها أيضا راق مملوء بالأثاث الفاخر والفخم، فألوان الأثاث زاهية تدل على أنها حديثة كما تدل أيضا على ارتفاع المستوى الذي تعيش فيه (منى) بعد زواجها وانتقالها إلى شقة الزوجية.

فبالتالي، نجد مما سبق أن كل مخرجة قد استطاعت من خلال الأدوات التعبيرية المختلفة (مثل الديكور والأكسسوار) أن تقرّنا من شخصيات العمل وعن المستوى الذي خرجن منه وتربين فيه.

ثانيا : علاقتها بعالم الرجال :

والمقصود به الرجال الذين تتعامل معهم المرأة في محيط أحداث الفيلم، وذلك من خلال إبراز تصرفاتها ومشاعرها تجاههم ونطاق تعاملها معهم، أي استعراض أشكال العلاقات المختلفة بينها وبين عالم الرجل المحيط بها، وذلك من خلال تناول أهم المقومات التي تبرز تلك العلاقة.

وفيما يلي عرض للعناصر المختلفة التي تقوم عليها علاقة المرأة بالرجل على مستوى مجموعة الأفلام المختارة للبحث:-

ذلك عندما نصحته بأن يستريح وأن والدها سوف يتدبر أمر غيابه لأنه مدير المستشفى فنجدته يثور ويعتبر ذلك الاهتمام إهانة على الرغم من أنها كانت تريد إراحته، فهو شخصية ذات آراء متناقضة؛ فعلى الرغم من أنه يدافع عن الضرر النفسي الذي وقع على (سوسن) نتيجة زواجها من رجل مثل جدها نلاحظ أنه لم يهتم بالضرر النفسي الذي تسبب فيه بالنسبة لزوجته التي طلقها غيابا دون علمها ودون أي سبب على الرغم من أن (منى) كانت مخلصه ومحبة لزوجها ومستعدة لأن تسامحه. أي أن المرأة في هذا الفيلم كانت في علاقتها بالرجل في حالة من الحب والإصرار على إرجاعه على الرغم مما بدر منه، فقد كانت تحرص على إعادته إلى عش الزوجية لتخيم عليهما السعادة كما كانت من قبل، أي أنها شخصية إيجابية متفائلة.

أما فيلم **(نساء خلف القضبان)** إخراج: نادية حمزة، نجد أن (نادية) وهي الشخصية الرئيسية لديها معايير معينة ترى من خلالها الرجل وهي مجموعة من المعايير المادية فنجدتها تتعامل مع (حاتم) خطيبها باستهتار وتتصرف معه بصورة جافة خالية من المشاعر على الرغم من حبه ومعاملته الطيبة لها، أي أنها تضع معايير مادية في علاقتها بعالم الرجال، فقد كانت تعامل خطيبها الفقير باستهزاء واستهتار حيث ترى أنه سيكون قيدا عليها إذا تزوجته وأنها بزواجها منه ستكون مجرد مسجونة وهو السجن، فهي شخصية مغرورة تعتقد في نفسها أن لديها مواهب وجمال لا يستحقه هذا الرجل الفقير، أي خطيبها، إنما يستحقه من الرجال من هو أغنى، وقد ظهر ذلك واضحا في معاملتها له والتي يتضح فيها هذا القدر الملموس من الجفاء تجاهه، خاصة عندما كان ينصحها بأن تحتجهد وتحاول أن تنهى تعليمها، فكانت تقابل ذلك الاهتمام بضيق ولا تقابل ذلك بتشجيع طموح خطيبها (حاتم) الذي يريد أن يكمل دراسته ويصبح أستاذا في الجامعة، أي يريد أن يصبح في سلك التدريس الجامعي فهي لا تحفزه على ذلك بل كانت تحبطه دائما في كل شيء، فعندما جاء إليها يبشرها بأنه سوف يحصل على (فلوس الجمعية) ليشتري لها سيارة تقابل ذلك بعدم اهتمام ودون فرحة قائلة "هو أنت هاتجيب عربية ومش هاتجيب شقة!" ما يعد دليلا على أنانيتيها وعدم تقديرها لمجهودده.

فعلى الرغم من حبها له كانت ترى أن العائق الوحيد في سبيل ذلك الحب هو الفقر، لأنها تنظر إلى الزواج على أنه لابد أن يكون نقلة اجتماعية وأن الرجل هو مجرد وسيلة

تحقق له الشفاء الكامل على الرغم من أنه لم يحاول أن يساعد نفسه بل كان سلبيا غير أنه عندما اكتمل شفاؤه بدأ يشعر برجولته وأنه قد أصبح رجلا متكاملا فبدأ في التمرد على زوجته والنظر إلى غيرها من النساء بعين فارغة ولكل سيدة تقع عليها عينه، وفي المقابل ظلت هي محتفظة بهدوئها ووقارها وحبها له لثقتها فيه، في الوقت الذي كان يخونها مع (لبنى) زوجة صديقه، أي أن علاقة المرأة بالرجل في هذا الفيلم كانت تقوم على المودة والحب في حين إن سلوكه هو معها كان يقوم على الأنانية والاستغلال والمصلحة وعدم الوفاء وعدم الإخلاص، فالمرأة هنا راضية بكل شيء طالما مع حبيبها.

بينما نشاهد في فيلم **(آسفة أرفض الطلاق)** إخراج: إنعام محمد علي، أن طبيعة علاقة الرجل بالمرأة تأخذ شكلا مغايرا؛ فنلاحظ أن المرأة هنا فيها جرأه وعملية فهي لم تكتف عندما طلقها زوجها بالاستسلام والبكاء ومعاتبته.

بل أظهرت تمسكها به وحبها الكبير له وعدم تصورها العيش بدونه دون خجل، قدمت المخرجة المرأة في علاقتها بالرجل بما فيها من تمسك وإصرار، فالبطلة عندما فشلت كل محاولتها لإعادة (البطل) اضطرت إلى اللجوء لطرق أبواب القضاء حيث رفعت قضية تطالب فيها بإلغاء الطلاق الغيبي استنادا إلى أنه لم يأخذ رأيها في ذلك بما أنهما كانا يعيشان حياة واحدة مشتركة، فنجد أن المخرجة قد قدمت في هذا الفيلم تمسك المرأة بالرجل الكلي لضمان الاستقرار العائلي لها ولابنتها من خلال إبراز إصرارها على العمل على إعادة زوجها حتى لو كان من خلال القضاء وحكم القاضي، فنجد (منى) طوال أحداث الفيلم على الرغم من موقف زوجها منها إلا أنها دائما كانت تتذكر حبه لها ومواقفه الجميلة معها، فهي تفخر دائما بأنه يتذكر عيد ميلادها وعيد زواجها وأنها لم تعرف أحدا قبله، بل إنه يمثل أول حب في حياتها، فقد تعرفت عليه وهي ما زالت طالبة في الجامعة فهو بالنسبة لها الرجل الوحيد في حياتها، نجد أيضا أن معظم أحداثها مع صديقتها عن مدى حبه لها وإخلاصه كأنما لا يوجد أي اهتمام في حياتها سواه هو فقط، فنلاحظ أن البطلة (منى) قد اكتفت بالحصول على شهادتها الجامعية ولم تعمل حتى تتفرع له ولابنتها وكانت تتوقع منه دائما أن يبادلها الحب. ففي عيد زواجهما العاشر اعتقدت أنه قد تأخر لأنه سوف يأتي لها بالسيارة الجديدة التي كانت تتمناها، فقد كانت دائما تفكر فيه بحب على الرغم من أنه دائما يتذكر أشياء سيئة لها مثل رفض والدها له، ومثال على

ب- المرأة والعذرية والشرف:

هناك مجموعة من القيم الأخلاقية والدينية المتعارف على احترامها والتي أصبحت راسخة في ذهن المرأة منذ طفولتها تلقنها لها أمها. ترتبط تلك القيم الأخلاقية بمفهوم (الشرف) الذي يرتبط بدوره بجسد المرأة ومدى حفاظها عليه ليصبح حكرا فقط على الرجل الذي يتزوجها، وكذلك أهمية الوفاء للزوج وعدم إقامة المرأة لأي علاقة جنسية خارج إطار الزواج وهذه مسئولية المرأة لأن مفهوم الشرف مرتبط في المجتمع المصري بما يسمى (بالعرض) أي (عذرية الفتاة) قبل أن تتزوج ثم إخلاصها لزوجها وطاعتها له بعد الزواج.

ولذلك نرى أنه في فيلم (عفوا أيها القانون) إخراج:

يناس الدغديدي، (هدى) التي يعاني زوجها عجزا جنسيا وهو يعلم ذلك قبل الزواج وأخفى عليها بطريقة أنانية ذلك، وعلى الرغم من ذلك نراها مخلصه له وتكن له الوفاء وتحافظ على شرفه ولا تحاول التفكير في الخيانة أو طلب الطلاق، بل تعامل معه بشكل عادي وبكل حب وصبر مع أنها هي الزوجة الجميلة المليئة بالأثورة والحيوية وذات الدرجة العلمية المتميزة والثقافة العالية، أي أنها امرأة بها كل المقومات التي تسمح لها إذا تخلت عن زوجها أن تجد من هو أفضل منه، ولكنها على الرغم من كل تلك المميزات تخلص لزوجها وتعامله بمودة وحنان كأنما هو رجل مكتمل الرجولة محافظة على شرفه ومحترمة لنفسها فقط بالسر الذي يس رجولته بل إنها لم تحاول مرة واحدة أن تناقشه في هذا الأمر حتى لا تجرح مشاعره حتى عندما سألها (صلاح) وهو صديق (علي): ماذا عن الأولاد؟ فكانت تقول له في رفق (نحن ما زلنا صغارا على إنجاب الأطفال) وتبتسم، عكس (لبنى) في الفيلم نفسه والتي لم تحافظ على شرف زوجها بل على الرغم من ثرائها وحب زوجها وإخلاصها ومحاولته الدائمة لإرضائها وإشراقه بأمانة على جميع مصالحها تقابل ذلك الإخلاص بالخيانة حيث تجدها تباع شرفه وتخونه مع زوج صديقتها بينما لم تفكر (هدى) في خيانة زوجها، أي ظلت محافظة على شرفه، بما يعني أن صورة المرأة هنا كانت تقدر قيمة أن الشرف مرتبط بجسد المرأة ليصبح حكرا على الرجل الذي يتزوجها فقط. تلمس أيضا مدى قيمة الشرف لدى المرأة وأهميته في فيلم (نساء خلف القضبان) إخراج: نادية حمزة، حيث قدمت المخرجة شخصية (نادية) تلك الفتاة المستهترّة التي تتظاهر بما ليس لديها كي تعجب الآخرين، فنتيجة لطموحاتها التي تفوق كل تصور نجدها تتورط في

لتحسين مستواها وانتشالها من الفقر إلى الغنى كما أنها تفسر خوفه عليها بأنه قيد على حريتها.

أي أننا نرى هنا أن علاقة المرأة بالرجل يتحكم فيها معيار المادة؛ فالمرأة هنا لا تقيم الرجل من الناحية الثقافية أو الفكرية أو الأخلاقية ولكن من الناحية المادية فقط، وذلك نتاج طبيعي لشخصيتها المتهورة والطائشة. وبالتالي يمكن القول بأن المخرجة قد أحسنت بأن تناولت سلوكها بشكل مقنع يبرر علاقتها بالرجل من خلال تناول سلوكياتها كإنسانة متطلعة ومتسرفة.

بداية قبل تحليلنا لعلاقة المرأة بالرجل في فيلم

(شحاوون ونبلأ) إخراج: أسماء بكري، لا بد أن ألقى الضوء

على شيء مهم كتمهيد، فلما كانت العلاقة الجنسية بين الرجل والمرأة محرمة خارج إطار الزواج طبقا لأحكام الشريعة الإسلامية، بينما لم يمنع ذلك من ممارستها في الخفاء حتى إن الدعارة كانت مرمّضة بشكل رسمي قبل ثورة يوليو ١٩٥٢، فقد صدر قانون بإلغاء مزاولة هذه المهنة البغيضة ولم يمنع ذلك من مزاولة أعمال الدعارة بطرق وأساليب متنوعة وسرية للغاية خوفا من عقوبة الحبس والفضيحة. ولما كانت النساء في فيلم (شحاوون ونبلأ) هن مجموعة من العاهرات اللاتي كان مرمّضا لهن ممارسة هذه المهنة قبل صدور قانون تحريم هذه المهنة في بيوتهن، وبما أن تلك المهنة لا ينظر لها المجتمع باحترام لأنها تقوم على مزاولة الرذيلة وكان الدافع الأساسي لاحترافهن هذه المهنة الحفيرة هو الحاجة للمال، لذلك فإن علاقتهم بعالم الرجال في هذا الفيلم قائمة على المصلحة المتبادلة؛ فنجد أن الرجال في مقابل استمتاعهم جنسيا بالنساء يدفعون المال كما نجد أن ذلك المال يساعد تلك النساء على العيش ومواجهة ضرورات الحياة من غذاء وملبس وأدوات زينة وبذلك تكون المخرجة قد حددت علاقات النساء بالرجال في إطار محدد هو المتعة بالنسبة للرجال والمادة بالنسبة للنساء. غير أن ذلك لم ينطبق بشكل عام على جميع المترددين على منزل العاهرات بدليل أن أحد الرجال المترددين على تلك الشقة، وهو (كردي) محمود الجندي كان متعاطفا معها بشكل عام، ومع واحدة منهم على الأخص وهي (نانة) حتى وصل به الأمر أنه طلب أن يتزوجها حيث يؤمن بأنها اضطرت إلى مزاولة تلك المهنة البذيئة ليس لرغبتها وإنما دفعته الظروف للدخول في عالم العاهرات، أي أن الرجل هنا في علاقته مع المرأة يحاول أن يجد لها مبررا لأخطائها إلى جانب المتعة.

الشرف والوفاء للزوج.

ج- الأمومة:

تحتل "الأم" مكان الصدارة على مستوى كافة المجتمعات الإنسانية وليست مقصورة على المجتمعات العربية فقط. بدراسة وضع المرأة في المجتمعات الإسلامية العربية نجد أن المرأة سجيئة دور مزدوج: المتعة والإنجاب، فاقترار وظيفة المرأة على الإمتاع يهدر كيانها وكرامتها ويحولها إلى أداة للمتعة بما ينقص من قيمتها كزوجة

بينما نجد العكس في حالة الإصرار على دورها كأُم حيث يضعها في مكانة سامية بوصفها "الأم" ونجد أن الإنجاب يكفل لها قدرا من الاستقرار ويمنحها مع الزمن نوعا من السطوة على أساس أن المرأة تشعر أنها قوية بأبنائها، ثم ترتفع مع تقدمها في السن ليكون لها كل الاحترام والطاعة لما بذلته من جهد خارق خلال رسالتها الطويلة في تدعيم وحماية النظام الأخلاقي والاجتماعي داخل أسرتها طبقا للتقاليد والقيم الروحية والإنسانية النبيلة.

نجد في فيلم (نساء خلف القضبان) إخراج: نادية حمزة، "الأم" (طلعت) تعمل كسجانية في سجن القناطر حيث تمثل الأم التي تسخر أمومتها لقيمة أعلى عندها وأعلى من حنان الأمومة، وهي قيمة أخلاقية فقط حيث تشعر أن الأمومة وظيفة، أي أنها لا تعرف الحنان لذلك نجد أنها تشتهر بالقسوة الشديدة في معاملة السجينات دون ذرة حنان باعتبار أنهن منحرفات يستحقن أقصى درجات العقاب، وتمتد هذه القسوة إلى منزلها مع ابنتها وخاصة الكبرى (نادية)، فنرى أن الصرامة والشدة التي كانت تتصرف بهما داخل السجن قد أصبحت جزءا من مكونات شخصيتها، وذلك في سبيل المحافظة على القيم الأخلاقية والإنسانية، وحتى لا يسيطر على إحساسها الداخلي بأنها امرأة ضعيفة قد تفشل في أن تحكم فتاتين في عمر الشباب، وأنها لن تكون أقل كفاءة من الرجل الذي يمثل ضرورة في حياة الأسرة لحمايتها، ولذلك كانت قسوتها خوفا وقلقا على مستقبل بنتيها، فهي ترى أن سرعة زواج البنات ووجودهن في عصمة رجل هو أفضل درجات الأمان لأن الرجل في نظرها هو الأمان والاستقرار لذلك حاولت أن تحل محل الأب الحازم، غير أن هذا لم يمنع ظهور حنان الأمومة

قضية دعاة دون قصد منها بعد أن أوهمها أحد الرجال بأنها تتعامل مع شركة سينمائية وبأنها سوف تكون نجمة كبيرة ومشهورة يشار إليها فنجدتها تفاجأ بأنها ضحية عصابة لتصوير أفلام ممنوعة وتقاوم بشدة فهي تريد فعلا أن تصعد، ولكن ذلك الصعود الشريف لأنها تعرف قيمة الشرف وإن أخطأت لن يغفر لها مدى الحياة. فهي على الرغم من كل تهورها إلا أن تربيتها تقوم على نظام أخلاقي واجتماعي غرزته فيها أمها فقد عرفت منها أن الفتاة بغير شرف عار على نفسها وعلى أهلها، لذا نجد أنها تمسكت بشرفها على الرغم من كل استهتارها ورغبتها في الوصول إلى عالم المال والشهرة. فقد قدمت المخرجة هنا صورة للمرأة تقدر الشرف فقد فصلت المخرجة بين شيئين غاية في الأهمية: ليس معنى أن تكون الفتاة مستهترة أو متطلعة ألا تكون شريفة أو لا تعرف قيمة الشرف، بل علي العكس، وذلك ما استطاعت توضيحه من خلال شخصية (نادية).

أما في فيلم (شحاؤون ونبلاء) إخراج: أسماء البكري، فنرى عكس ذلك حيث نجد أن المرأة هنا تتخذ من بيع شرفها مصدرا ودخلا لها، فهنا المرأة تمتحن مهنة الدعارة، هذه المهنة الحقيرة التي كان مصرحا ومسموحا بمزاوتها في مصر حتى سنة ١٩٥١، كما هو واضح في الفيلم، فنجد أن الشرف لا يمثل قيمة لدى أولئك السيدات الساقطات حيث إنهن اعتدن على التفریط في شرفهن، ويعرف كل من حولهن عنهن ذلك، كما هو واضح في الفيلم. ولذلك نجد أن هناك عدم تعاطف واهتمام بهن من جانب الآخرين، فالمرأة التي تمارس هذا النوع من العلاقات المحرمة بالمجتمع في الغالب إما امرأة مطلقة أو أرملة وعادة ما تكون فقيرة ولا عائل لها فهن في هذا الفيلم يمارسن هذه العلاقة المحرمة مقابل قوتهن، لذلك لا يبالين بنظرات أو بموقف الناس منهن حيث يمارسن مهنة يتعشش منها مثل باقي المهن، لذلك نستطيع أن نستخلص من هذا الفيلم أن المخرجة قدمت شخصيات سينمائية علاقتها بالشرف علاقة تكسب مالي فقط.

أما في فيلم (آسفة أرفض الطلاق) إخراج: إنعام محمد علي، فنجد أن (منى) هنا محبة ومخلصة وملتزمة بحبيبها ترى فيه فارس أحلامها، فهي تدرك قيمة مؤسسة الزواج وتسعى إلى تحقيق الاستقرار فيها أي أن المخرجة هنا قدمت صورة للمرأة الشريفة المحبة المخلصة التي تقدر معنى

كبير من الأم المصرية الشرقية في الحنان والعطف والمحاولة المستمرة في جمع شمل الأسرة.

أما في فيلم **(عفوا أيها القانون)** إخراج: إيناس الدغدي، فنجد أن لدى شخصية (هدى) فيضا من الأمومة، فهي ترى أن الزواج والأمومة هما الحياة بالنسبة للمرأة، وأنه تعبير عن حب المرأة للرجل لذلك كانت تسعى أن يشفى زوجها سريعا كي تنجب منه طفلا يعبر عن مدى حبها له، وبالتالي ندرك مدى سعادتها عندما علمت أنها سوف تكون أما من الرجل الذي تحبه، وكذلك ندرك مدى أمومتها عندما فضلت أن يذهب ابنها الذي أحبته في السجن مع جده وليس مع أختها أو أن يظل في السجن معها لأن الجد سوف يربيه أفضل من أختها فهي تنظر بعين الأم حيث ترى أن جده سوف يعتني به أكثر لأنه ابن ابنه الوحيد بينما أختها لديها أبناء كثيرين، فبالتالي قد تكون غير مهتمة به بدرجة اهتمام الجد حيث إنه من لحمه ودمه مثلما جاء على لسانها، فنجد أن أمومتها وحنانها لطفلها جعلها تعطيه لجدّه على الرغم من تأكدها أنه سوف يعيش في بيت فيه كراهية لأمه، وأنها قد لا تراه ثانية لكنها فضلت ذلك لمستقبله وراحته لكي توفر له الحياة الجيدة المريحة الناعمة حتى لو كان ذلك على حسابها كأم من حقها أن ترى ابنها، ولذلك فقد فضلت أن تحرم نفسها من كل مشاعر الأمومة وكل ما تشعر به أم نحو طفلها وإحساسها بكل ما يشعر به الطفل نحو أمه، فقد عانت وتحملت الكثير من أجل إنجاب طفل من زوجها الذي تحبه وعندما يأتي هذا الطفل تقف الظروف حائلا بينهما، ولكنها تتحمل وتختار القرار الصعب على نفسها والذي قد يسبب لها الكثير من المتاعب النفسية إلا أنه من ناحية أخرى سيوفر حياة هنية سعيدة لابنها الذي كتب عليها الحرمان منه.

فالمخرجة هنا قدمت صورة المرأة الأم في شكل صراع تلك الأم التي حرمت من أن تكون أما لفترة طويلة بسبب مرض زوجها والتي تريد أن تنجب منه، وعندما يتحقق رجاؤها ينشأ صراع ما بين أن يظل الطفل معها أو مع جده حيث إنها سوف تسجن.

أي أن الأم هنا كنت في حالة مستمرة من الصراع بين أمومتها وعوامل أخرى، وعلى الرغم من ذلك فهي في كلا الحالتين تضع نفسها كأم في المرتبة الثانية.

أما في فيلم **(شحاذون ونبلاء)** إخراج: أساء البكري، فنرى أن الأمومة قد ظهرت من خلال شخصية (أم

المتدفق داخلها في بعض المناطق القليلة داخل أحداث الفيلم حيث يظهر غالبا الجانب الحازم في شخصيتها. مثال ذلك عندما عاقبت ابنتها على تصرفاتها من ورائها بأنها بحبسها في المنزل وتركها وحدها مثل المساجين انطلاقا من خوفها وقلقها عليها، فهي تريد حماية ابنتها ولو تطلب الأمر استعمال القسوة مثلما يحدث مع المساجين في بعض الأحيان. ومع ذلك نجد حنان الأم يتغلب عليها تجاه بنتها، فعلى سبيل المثال: أثناء وقوفها إلى جانب ابنتها (نادية) أثناء محاكمتها وأيضا فرحتها العارمة عندما حصلت ابنتها على البراءة، كما نجد أنها دائما توصي أختها الصغرى على (نادية) بما أنها الأكثر عقلا منها، لذلك نجد أن صورة المرأة الأم في هذا الفيلم كانت تقوم على التضحية بحنانها في بعض الأوقات في سبيل الحفاظ على التقاليد الاجتماعية المتعارف عليها وتعويض غياب الأب.

بينما نجد أن صورة المرأة الأم في حنانها وأمومتها في فيلم **(آسفة أرفض الطلاق)** إخراج: إنعام محمد علي، واضحة حيث نلاحظ أنه على الرغم من الإهانة التي تعرضت لها (منى) بسبب طلاقها من زوجها فقد كان السبب الرئيسي والمهم الذي جعلها تشد الرجوع لزوجها أنها تريد أن تربي ابنتها في كنف أسرة متماسكة متمتع بدفء وعطف والديها، فهي تتمنى لابنتها أفضل حياة، ولذلك فحين طلقها زوجها لم تخبر ابنتها حتى لا تجعلها تشعر بشيء، ولذلك تركتها عند والدتها لأنها تريد أن توفر لابنتها كل عوامل الأمان والاستقرار النفسي بعيدا عن أي صراعات، فهي ترغب في أن تحقق لابنتها الهدوء والطمأنينة لتعيش حياة طبيعية. كما نجد أنه من الأسباب التي زادت من أحزانها وهمومها أن الأب لم يرغب ولو مرة واحدة منذ انفصالهما في رؤية ابنته أو السؤال عنها، ولذا نجد أنها بروح الأم تفكر في ابنتها دائما، حتى عندما فكرت في رفع دعوة على زوجها تريد عودته لأن هدفها الأول والأخير هو العمل على جمع شمل الأسرة، ظهر هذا الحنان في بضع لقطات. فعلى الرغم من قلة هذه اللقطات التي لم تتجاوز الثلاث أو الأربع لقطات التي جمعت الأم مع ابنتها إلا أنها عبرت وبصورة واضحة عن مدى الحب والحنان الذي تغدقه الأم على ابنتها حيث كانت دائما تحتضنها لتشعرها بالحنان والعطف وتغدق عليها بالابتسامات والكلمات التي تدل على الحنان والحب. جاءت هنا صورة المرأة الأم أيضا من خلال والدته (منى) التي كانت في غاية القلق عليها بسبب إقامتها بمفردها في منزل الزوجية ورفضها الإقامة مع أسرتها، لذلك نجد أن صورة المرأة الأم هنا تقترب بشكل

فهي تؤمن بمبدأ أن الدراسة والعلم لا يمثل قيمة وأن القيمة الوحيدة لأي إنسان فيما يملك من مال كما تعتقد أن دراستها لن تعود عليها بالمال الكافي حتى بعد تخرجها واشتغالها، لذلك فهي لا تهتم بدارستها وترى أن لديها قدرات ومواهب وجمال وشباب يمكن أن يفتح لها أبواب السعادة كأن تصبح مثثلة مشهورة، فهي (شخصية خيالية) تعتقد أنها يمكن أن تأخذ أوسكار وأنها موهوبة، وأن هذا الفقر الذي تعيش فيه لن يحقق لها الفرصة التي ترجوها بل هو الذي يدفن موهبتها التي لا يوجد لها مثيل -في رأيها- وأن (طموحاتها غير المحدودة) هي التي تدفعها وتحركها وتجعلها متمردة على أمها وعلى السكن في القناطر الخيرية وعلى خطيئها (حاتم)، كما نجدها (معتضة) على كل شيء خاصة على وظيفة أمها التي تعتبر مصدر الرزق الوحيد بالنسبة لهن، كما تعتقد دائماً إنها أكثرهن فهماً للحياة وأن تفكيرها السليم -كما تتخيل- سوف يصل بها إلى المجد والثراء وسوف ترفع من شأن أسرتها ومستواها المعيشي. فهي تريد أشياء كثيرة تجعلها تأنهت حيث تريد كل شيء بالإضافة إلى أنها (شخصية مستهترة)، وقد اتضح ذلك منذ بداية الفيلم عندما علقت ملابسها الداخلية أمام الناس في الشباك، فهي لا ترى في ذلك عيباً أو خطأ. طموحها بلا حدود مما يجعلها ترى أنه فعل أي شيء للوصول إلى ما تريد دون التفكير في عواقب ذلك، فهي شخصية واثقة ومغرورة ترى دائماً أن تصرفاتها هي التي سوف تجعلها ذات قيمة، وتنظر إلى كل من أمها وأختها على أنهما متأخرتان في التفكير وأنهما يشبطا من عزمها، لذلك فهي تتطلع إلى الزواج من أحد الأثرياء ليوفر لها حياة الترف.

كما أنها أيضاً (شخصية مظهرية) تبدو دائماً على غير حقيقتها كي تكون مثار إعجاب الآخرين، لذلك تخفي حقيقة عمل أمها كسجانة. ونتيجة لطموحاتها هذه التي تفوق كل تصور فهي تتورط في قضية دعارة بعد أن أقنعوها بأنها تتعامل مع شركة سينمائية وبأنها ستكون نجمة كبيرة يشار إليها مما يجعلها تقبل دون تفكير أو محاولة استشارة أي أحد من أسرتها لثقتها في قدراتها على أن تأخذ قراراتها بنفسها، ولذلك وقعت على العقد دون أن تقرأ حتى الشروط الواردة به أو حتى محاولة معرفة نشاط هذا الاستديو الذي يعمل -في الحقيقة- في إنتاج الأفلام الممنوعة حيث تستجيب (نادية) إلى هذا الطعم المدفوع بآمال الشهرة والثراء السريع لكنها تفاجأ عند التصوير أنها كانت ضحية عصابة لتصوير الأفلام الممنوعة. وبعدما حكم عليها بالبراءة ندمت وبدأت في محاولة

يكن) على الرغم من صغر مساحة الدور فإننا نجد أن المخرجة قد استطاعت أن تظهره من خلال تلك المساحة الصغيرة للدور، فظهر مدى حنان الأم تجاه ابنها وعطفها عليه وأمومتها الطاغية من خلال بعض الجمل البسيطة، فعندما سألتها الابن: هل هو قبيح أم وسيم على الرغم من تأكده من أنه قبيح، فترد عليه وتقول (إنها تراه أجمل إنسان على وجه الأرض وأنه في غاية الوسامة)، وعندما يتحدث عن والده (نجدها لا تزال تتذكر وجهه على الرغم من وفاته منذ سنين. وتكن له كل حب وترى أنه أفضل رجل على وجه الأرض)، كذلك نجد عاطفة الأمومة تظهر عندما طلب منها ابنها نقوداً فلم تصده بل تعطيه النقود على الرغم من حاجتها الشديدة لها، وبذلك نجد أن المخرجة قد استطاعت على الرغم من صغر دور الأم إلا أن تكشف كل مشاعر الأمومة فيه.

ثالثاً: الإطار الذي ظهرت من خلاله المرأة:

أي كيف قدمت المخرجات شخصية المرأة في هذه الأعمال؟ وكيف تم تناولها؟ وما هي أهم سمات تلك الشخصية؟ وذلك من خلال تحليل أفكارها وكذلك أسلوب الحديث والتصرفات باعتبار أن ذلك يعكس التفسيرات الاجتماعية للشخصية.

أ- الشخصية النسائية الرئيسية.

ب- الأدوار الثانوية ولكن لها دور بارز.

أ- الشخصية النسائية الرئيسية:

والمقصود بتحليل الشخصية في الفيلم هو إبراز أهم الصفات التي تتعامل من خلالها الشخصية في محيط الفيلم وأسلوب علاقاتها مع باقي شخصيات الفيلم وأيضاً استعراض لأهم عناصر ومكونات تلك الشخصية التي تؤثر بشكل أو بآخر في أسلوب تفكيرها واتخاذها لقراراتها حيث نجد أن شخصية المرأة في (نساء خلف القضبان) إخراج: نادية حمزة، قد قدمت من خلاله ثلاثة أدوار نسائية وهي الأم (طلعت) سناء جميل والابنة الكبرى (نادية) بوسي طالبة الحقوق والابنة الصغرى (منى) سماح أنور الطالبة بالطب.

فالشخصيات الثلاثة مختلفة كلياً، فإذا نظرنا إلى بوسي أو (نادية) وهي الشخصية الرئيسية نجدها (متمردة) على حياة الفقر التي تعيشها فهي شديدة التطلع وتريد أن تخرج من ذلك الفقر بشتى الوسائل. فعلى الرغم من أنها تدرس

إليها، غير أنها ترفض في النهاية العودة نتيجة لإحساسها بعدم الأمان معه بعد ذلك لأن الأمان والحب شيء أساسي بالنسبة لشخصيتها.

أما في فيلم (شحاؤون ونبلاء) إخراج: أسماء البكري، فنجد أن شخصية المرأة لم تظهر من خلال شخصية واحدة وإنما من خلال مجموعة من النساء العاهرات، فعلى الرغم من أنهن عاهرات ساقطات لكن يجمعهن الحب والخوف من الله حيث يظهر ذلك في أول الفيلم عندما ذهبت العاهرات مع القوادة لزيارة مقام الست أم هاشم "السيدة زينب رضي الله عنها". كما نجدهن عاطفيات فعندما قتلت صديقة لهن يكن عليها لذلك نجد أن الضياع والحاجة والفقر والخوف جعلهن أسرة واحدة بينهن وفاء وإخلاص، فهن (نساء ضعيفات) يفعلن المستحيل ليكسبن قوتهن. ف(ناثلة) على الرغم من مرضها الشديد تعمل من أجل النقود، وأيضا العاهرة المقتولة نجدها ترتدي ذهباً كثيراً ثم نكتشف بعد ذلك أنه كان مزيفاً وغير حقيقي حيث إنها كانت ترتديه لأنها ترغب في أن تبدو ذات قيمة أمام الرجال بهذا الذهب. غير أنه لم يتم تناول الشخصيات بعنق فلم تبرز المخرجة فروقا بين شخصياتهن.

أما (هدى) في فيلم (عفوا أيها القانون) إخراج: إيناس الدغدي، فنجدها (مثقفة) و(ناضجة) أستاذة جامعية هادئة تتقبل مرض زوجها بهدوء وتعقل. كما أنها (صبورة) و(غير متسرعة النتائج) ولديها قوة تحمل كبيرة، فقد تحملت عصبية زوجها في مرضه واعتدائه عليها بالضرب كما أنها أيضا شخصية (حنونة) (عطوفة) تخاف على مشاعر غيرها كما فعلت مع زوجها في مرضه، فقد كانت تعامله بعطف وحنان كما تتمتع بالإخلاص والولاء لحبيبها. فهدي مثل نوعا من النساء يتميز بالعقل والتفاني من أجل تحقيق أهدافه حيث لا تكل بل تواصل بجدية في صبر حتى تحقق ما تريده دون يأس، فنجدها قد قررت أن تعالج زوجها وظلت تحاول وتقابل معارضته ورفضه للعلاج بالصبر والتمهل دون يأس، فهي (شخصية صلبة) قوية واثقة من نفسها تؤمن بالعلم والطب النفسي عكس زوجها الذي لا يؤمن بالأطباء وخصوصا الطب النفسي الذي كان الحل لعلاجه في النهاية.

كما أنها شخصية مخلصنة لزوجها حتى بعد خيانتها لها وموته تظل باقية على ذكره ترتدي الملابس السوداء لكونها

إصلاح علاقتها بكل من كانت تعتقد أنهم لا يدركون مصلحتها، وأرادت أن تستمر الحياة كأن تلك القضية لم تكن بما يعكس مدى (أنانيتها)، لأنها تريد أن تخطئ وعلى الناس أن تنسى ذلك الخطأ وتستمر الحياة عادية كأن شيئا لم يكن، وترى أن دموعها تكفي للاعتذار عن الخطأ بما يعني عدم إحساسها بالمسؤولية.

أما عن شخصية (منى) في فيلم (آسفة أرفض الطلاق) إخراج: إنعام محمد علي، فنجدها شخصية (رومانسية) محبة لزوجها (حاملة) تفكر في سعادة أسرتها على حساب سعادتها الشخصية فهي (مرهفة الحس) والمشاعر متعلمة. وعلى الرغم من أنها خريجة كلية الحقوق فقد فضلت، وعلى الرغم من كل الفرص، أن تظل متفرغة لبيتها ولزوجها الذي يرغب في ذلك. كما نجدها (شخصية مخلصنة) فهي تظل على ولائها وجهها لزوجها؛ تخلق الأعذار لتصرفات زوجها وترى أنها ناجحة عن ضغوط نفسية فطلقها مما أدى إلى حزنها على ذلك حزنا شديدا وركزت كل تفكيرها على كيفية إرجاع زوجها وعودته إليها ولأسرته حتى إنها رفضت أن ترجع إلى بيت والديها حتى لا تصعب عليه المهمة إذا أراد العودة ما يعبر عن (مدى احترامها للآخرين) ورغبتها في المحافظة على مشاعرهم. كما أنها ترى أن تمسكها بزوجها وعدم تفريطها فيه حفاظا على كرامتها وليس في ذلك تنازل أو إزالا لها، كما ترى أن الحب والرومانسية والعطاء دون حدود وعدم وجود كلفة بين الزوج وزوجته هما أساس الحب. البساطة هي أساس شخصيتها وأساس علاقتها بزوجها فهي شخصية تبحث عن الأمان وعدم الغدر والاطمئنان، فعندما فقدت الأمان والاطمئنان أصبحت في حالة ضياع مما أدى إلى رفضها لزوجها عندما استعطفها واعتذر لها في نهاية الفيلم حيث رأت أنه لن يكون هناك أمان بعدما غدر بها. يسيطر (الخيال) على تفكيرها ولذلك فقد بدأت تحلم بعودة زوجها نادما على ما صدر منها بعد هجرانها، على الرغم من خطأ الزوج فقد كانت تحاول أن تسهل عليه الأمور، فنجدها تدافع عنه وتثق فيه وفي حبه لها حيث إنها ترفض أي شخص يتحدث عنه في غيابه أو يشكك في حبه لها، كما أنها تثق في كل من حولها حيث نجد ذلك من خلال ثقتها في (هناء) وتمسكها بها على الرغم من اعتراض والديها على رفع القضية ف (قلبها ورومنسيتها يتحكمان في شخصيتها) لذلك تظل مصممة على رفع القضية لإرجاعه

شخصية معطاءة دون انتظار المقابل لما تقدمه.

ب- الشخصيات الثانوية ذات الدور البارز في أحداث الفيلم:

ويقصد بها الشخصيات التي يمكن أن تؤثر بشكل أو بآخر على الشخصية الرئيسية من خلال آراءها ووجهة نظرها، وقد يكونوا متعارضين أو متفقين، حيث يمكن للمخرج أن يقدم الشخصية الثانوية من خلال زوايا عديدة فيمكن أن يقدمها من خلال الشخصية الرئيسية أو بمفردها لأن الشخصية الثانوية أيضا تحمل أفكارا وأسلوب تفكير يمكن أن يدعم الهدف الرئيسي الذي يهدف إليه المخرج في نهاية العمل. من الممكن أن تخلو بعض الأفلام من هذه الشخصية لأن الفكرة لا تتطلب ذلك لوضوحها وبساطتها وقد لا تكون الشخصية الثانوية فردا بل مجموعة من الشخصيات.

ففي فيلم (شحاذون ونبلأ) نجد أنه لا يوجد شخصية أو بطلنة رئيسية بل نجد مجموعة من النساء تلعب أدوارا متساوية تكاد تكون ثانوية على عكس فيلم (أسفة أرفض الطلاق)، حيث نجد أن (هنا) شخصية فعالة داخل العمل، فهي لديها موقف من الحياة وتريد أن تحقق ذاتها بالإضافة إلى أنها تحب مهنتها وهي دكتورة في كلية الحقوق بالإضافة إلى أنها تساعد زوجها في المكتب الخاص بهما، فهي شخصية (طموحة) و(جادة) تبحث عن الحق والعدل ولا ترضى بالظلم. يتضح ذلك من خلال موقفها تجاه الحادثة التي شاهدها هي وزوجها أثناء سفرهما في الطريق الصحراوي، وعلى الرغم من اعتراض زوجها غير أنها رأت أن الشهادة والدفاع عن الحق واجب أساسي عليها أن تؤديه. هي أيضا شخصية (ديموقراطية) وهو ما يتضح من خلال المناقشات المفتوحة بينها وبين الطلبة في الجامعة، وذلك دون أي قيود بل إنها استقبلتهم في منزلها بمنتهى الحب الذي تمنحه إلى كل من حولها، فهي من الشخصيات التي إذا آمنت بقضية معينة فإنها لا تكل ولا تياس من الدفاع عن موقفها ووجهة نظرها. ولذلك فعندما اقتنعت بقضية (منى) وقفت أمام زوجها وكل الناس ورفعت القضية التي هي الأولى من نوعها وهي تنظيم استخدام حق الطلاق الغيابي لضمان عدم استخدامه بصورة خاطئة مما يؤدي إلى تحطيم أسرة بأكملها. ومن أجل ذلك استقالت من عملها كأستاذة في الجامعة، فهي بمفردها ترى أنها تستطيع الدفاع بشكل أقوى في تلك القضية لأنها مؤمنة بها، حتى عندما

خسرت القضية لم تياس بل صممت أن ترفعها في دائرة ومحكمة أخرى لأنها دائما وراء الحق وتظل مستمرة في موقفها حتى إثباته، وترى أنه يجب أن تحترم كرامة المرأة وألا تعامل كقطعة أثاث يمكن أن يستغنى عنها الرجل في لحظة، بالإضافة إلى أنها شخصية عملية تحب عملها وعلى الرغم من ذلك فهي لا تهمل في حقوق زوجها أو ابنها بل ترعاها وفي الوقت نفسه تشبع رغبتها في إثبات ذاتها دون أدنى تقصير منها تجاه أي منهما. لذلك نجد الدور البارز الذي لعبته هذه الشخصية هو محاولة إثبات حق المرأة والدفاع عنها لكي يصبح للمرأة رأي في موضوع طلاقها كما أن لها رأيا في موضوع زواجها، وهو هدف الفيلم الذي حاولت المخرجة أن توصله للمشاهد من خلال دور (هنا)، أي أن الشخصية الثانوية هنا كان لها دور في التأكيد على هدف الفيلم.

أما في فيلم (نساء خلف القضبان) لنادية حمزة، فقد قدمت أيضا شخصية الأخت الصغرى (منى) سماح أنور الطالبة بكلية الطب، وهي شخصية ثانوية ولكن استطعنا من خلالها أن نرى النقيض بينها وبين أختها، فهي طالبة (جادة) ترى أن الشهادة الجامعية شيئا أساسيا، وأن الإنسان يكتسب مكانته الاجتماعية بتعليمه وشهادته الدراسية وليس بوجهاته أو ثرائه، كما أنها لا تتظاهر بما ليس فيها لأنها شخصية (ملتزمة) (صادقة) مع نفسها ومع من تحب ولا ترى أن الفقر عيب طالما أنها شريفة، وعلى الرغم من ارتباطها بأحد زملائها الأثرياء في الكلية فقد كانت صريحة معه من حيث مستواها الاجتماعي ومهنة والدتها، بل إنها كانت تريد أن تبلغ والدته بنفسها بذلك حيث لم تستغل حب هذا الشاب لها أو تستفيد منه ماديا مثلما كانت تنصحها أختها بذلك بل حاولت أن تكون علاقتهما عادية حتى تنتهي بخطوبة أو زواج. كما نجدها قد رفضت أن يوصلها إلى منزلها رحمة بها من زحام المواصلات طالما أنها ليست خطيبته أو زوجته حتى تتفادى كلام الناس، أي أنها تحافظ على التقاليد، فهي عكس أختها، فتاة قوية تقابل ظروفها بحب، وتحاول أن تتعامل مع أوضاعها دون أن تتأثر بها، لا ينشغل تفكيرها سوى بالذاكرة والاجتهاد والتقدم إلى الأمام، وذلك عكس (نادية) التي كانت تفكر بشكل متهور دون مراعاة للقيم والتقاليد. فقد كانت تحاول ألا تجعل من وضعها الفقير عائقا أمام تحقيق ذاتها في أن تصبح دكتورة ولها وضعها الاجتماعي بمجهودها وليس اعتمادا على الآخر كما ترغب أختها. الأخت الصغرى شخصية مطبوعة لأنها عميقة التفكير، فهي ليست شخصية سطحية أو تافهة، كما أنها

ظلما في تاريخ السينما لعدم ذكر دورهن الناضج الواعي الذي كان السبب في ظهور مخرجات أمثال ساندرنا نشأت وكاملة أبو ذكري وهالة خليل وغيرهن، فهو جيل نسائي بالفعل يستحق التقدير.

المراجع

مراجع عربية:

- ١- أحمد رفعت بهجت: مائة سنة سينما، مهرجان القاهرة السينمائي ٢٠، القاهرة، ١٩٩٦.
- ٢- إلهامي حسن: تاريخ السينما المصرية ١٨٩٦-١٩٧٩، القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، ١٩٧٩.
- ٣- براح، ب.م: السينما العربية من الخليج إلى المحيط، القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، ١٩٦٤.
- ٤- جلال الشوقاوي: رسالة في تاريخ السينما العربية، القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، ١٩٧٠.
- ٥- جورج سادل: تاريخ السينما، بيروت: دار الفارابي، ١٩٦٤.
- ٦- جان الكسان: السينما في الوطن العربي، الكويت: دار المعرفة، ١٩٨٢.
- ٧- حسين عثمان: تاريخ السينما العربية، القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٢.
- ٨- رفعت السعيد: تاريخ الفكر الاشتراكي في مصر، القاهرة: دار الثقافة الجديدة، ١٩٦٩.
- ٩- رؤوف توفيق: ٥٠ عاما من مولد السينما المصرية، القاهرة: دار المعرفة، ١٩٧٧.
- ١٠- رؤوف توفيق: سينما المرأة، القاهرة: دار الهلال، ١٩٨٣.
- ١١- سمير فريد: هوية السينما العربية، بيروت، دار الفارابي، ١٩٨٨.
- ١٢- سيد عويس: حديث عن المرأة المصرية المعاصرة، القاهرة، مطبعة أطلس، ١٩٧٧.
- ١٣- فاطمة رشدي: كفاي، القاهرة: دار الهلال، ١٩٧١.
- ١٤- فوزية فهم: الإعلام والمرأة، القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨٦.
- ١٥- مجد الدين حفني ناصف: تحرير المرأة في الإسلام، القاهرة، مطبعة أبي الهول، ١٩٤٢.
- ١٦- محمد السيد شوشة: رواد ورائدات السينما المصرية، القاهرة: دار روز اليوسف، ١٩٧٧.
- ١٧- محمد عبد الفتاح: كفاح رواد "ماري كوني"، مطبوعات مهرجان القاهرة السينمائي الدولي التاسع عشر، القاهرة: ١٩٩٥.
- ١٨- محمد عمارة: الإسلام في رأي محمد عبده، القاهرة: القاهرة للثقافة العربية، ١٩٧٥.
- ١٩- منير محمد إبراهيم: دراسات في السينما المصرية، القاهرة: المكتبة الثقافية، ١٩٨٥.
- ٢٠- منى البنداري، يعقوب وهبي: قاموس السينمائين

هادئة الطبع، تحاول أن ترضي أختها وتنصحها على الرغم من أنها تصغرها لأنها كانت متفهمة للحياة وعلى درجة أكبر في نضجها العقلي من أختها حيث كانت (واقعية) تفهم وضعها الاجتماعي وتعلم أن شهادتها ومجهودها هما الطريق السليم لتصحيح أوضاعها المعيشية ورفع مستواها الاجتماعي، فهي لا تخجل من واقعها بل تصارح به ذلك الشاب الثري الذي يحبها، ولذلك فنجدها على الرغم من أنها تعيش في الظروف المادية نفسها فقد تميزت عنها بعمق تفكيرها ونضج عقلها. نلاحظ أن المخرجة تريد أن تقول من خلال دور (منى) أنه على الرغم من أنها تعيش في المستوى المعيشي نفسه ل(نادية) فإنها لم تخطئ في حق نفسها أو أمها، بل تسعى باجتهاد دائم على أن تكون لها مكانة في المستقبل دون الخجل من تواضع ظروفها الاقتصادية والاجتماعية الحالية، بل وتصبر بمجهودها الشخصية على أن ترتقي بنفسها دون الاعتماد على مساعدة أحد.

أما فيلم **(عفوا أيها القانون)** فالشخصية الثانوية هنا هي (لبنى) تلك المرأة اللعوب التي خانت زوجها وصديقتها ذات الوجه المكشوف التي لا تخاف من شيء ولا على شيء، تحركها غرائزها فقط، وهي تمثل النقيض بالنسبة لشخصية البطلة، فهي لا تهتم سوى بنزواتها وتريد لفت انتباه الرجل إليها ولا تحترم كونها امرأة متزوجة.

نتائج البحث:

نتخلص من هذا البحث النتائج التالية:

ومن خلال تلك العناصر التي اعتمدت عليها الباحثة في تحليل عينة البحث يتضح أن مخرجات الثمانينيات كن أكثر نضجا وفهما للغة السينمائية وطبيعية المرأة واستطعن أن يقدمن صورة المرأة المصرية في أفلامهن بشكل أفضل وأكثر دقة وتفصيلا في كل ما يخصها، سواء علاقتها بعالم الرجال من حولها أو علاقتها داخل أسرتها أو إبراز مدى تأثير الشخصية بالجو الأسري المحيط بها، أي أنهن أكثر عمقا عن سبقنهن من جيل الرائدات في التعبير عن بنات جنسهن، وكن أكثر إحساسا وشعورا بقضايا المرأة ومعاناتها الحقيقية. كما تنوعن في تقديم شخصية المرأة داخل العمل الواحد وإبراز شخصيتها ومناطق القوة والضعف عندها، أي أن هذا الجيل كان الداعم والمحفز لظهور الجيل الحالي من المخرجات المصريات اللاتي أصبحن أكثر جرأة ووعيا في تقديم المرأة في أعمالهن. فجيل الثمانينيات من النساء كان النواة لجيل المخرجات الحالي، كما أنهن أيضا الأكثر

- (٦) فتحية سليمان: التطور الثقافي الاجتماعي للمرأة المصرية في العصر الحديث، محاضرات غير منشورة، القاهرة: بالاتحاد الاشتراكي العربي، ١٩٧٧.
- (٧) جان الكسان: السينما في الوطن العربي، الكويت، دار المعرفة، ١٩٨٢، ص. ٤٢.
- (٨) حسين عثمان: تاريخ السينما العربية، القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٢، ص. ٣٠.
- (٩) براح، ب.م: السينما العربية من الخليج إلى المحيط، القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، ١٩٦٤، ص. ١١٨.
- (١٠) إلهامي حسن: تاريخ السينما المصرية، القاهرة: صندوق التنمية الثقافية، ١٩٩٥، ص. ٦٥.
- (١١) طارق الشناوي، تحية إلى عزيزة أمير في ذكرها الـ ٤١، نشرة نادي السينما، العدد ٢٧، النصف الأول ٢٨ فبراير ١٩٩٤.
- (١٢) جلال الشرقاوي: رسالة في تاريخ السينما العربية، القاهرة: هيئة الكتاب، ١٩٧٠، ص. ٩٨.
- (١٣) عبد الباسط عبد المعطي، عبد الحليم محمود السيد، استطلاع آراء الجمهور المصري في الأفلام السينمائية (العوامل التي تجذب إليها أو تصرف عنها) المجلة الاجتماعية القومية، العدد ٢، ٣ سبتمبر ١٩٧٥.
- (١٤) منير محمد إبراهيم: دراسات في السينما المصرية، القاهرة: المكتبة الثقافية، ١٩٨٥، ص. ٤١.
- (١٥) منى البنداري، يعقوب وهبي: قاموس السينمائيين المصريين، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٧، ص. ٩٧.
- (١٦) سمير فريد: هوية السينما العربية، بيروت: دار الفارابي، ١٩٨٨، ص. ١٠٢.
- (١٧) جورج سادول: تاريخ السينما، بيروت: دار الفارابي، ١٩٦٤، ص. ١٨٧.
- (١٨) جان الكسان: السينما في الوطن العربي، الكويت: دار المعرفة، ١٩٨٢، ص. ٩١.
- (١٩) رؤوف توفيق: ٥٠ عاما من مولد السينما المصرية، القاهرة: دار المعرفة، ١٩٧٧، ص. ٨٠.
- (٢٠) فاطمة رشدي: كفاحي، القاهرة: دار الهلال، ١٩٧١، ص. ٩١.
- (٢١) منير محمد إبراهيم: دراسات في السينما رواد وأفلام، القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨٥، ص. ٧١.
- (٢٢) محمد السيد شوشة: رواد ورائدات السينما المصرية، القاهرة: دار روز اليوسف، ١٩٧٧، ص. ٨٣.
- (٢٣) حسين عثمان: تاريخ السينما العربية، القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٨، ص. ٦١.
- (٢٤) محمد السيد شوشة: مرجع سابق، ص. ٢٧.
- (٢٥) منير محمد إبراهيم: مرجع سابق، ص. ٩١.
- (٢٦) منى البنداري ويعقوب وهبي: قاموس السينمائيين المصريين، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٧١.

- المصريين، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٧.
- ٢١- نوال السعداوي: الوجه العاري للمرأة العربية، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٧.

مراجع أجنبية:

- 1- Sills David : international Encyclopedia of the social sciences (USA :Focal press , 1971) , P13.

دوريات ومجلات:

- ١- عبد الباسط عبد المعطي، عبد الحليم محمود السيد، استطلاع آراء الجمهور المصري في الأفلام السينمائية (العوامل التي تجذب إليها أو تصرف عنها) المجلة الاجتماعية القومية، المجلد ١١، عدد ٢٢.
- ٢- عزيز حنا: الركائز السيكولوجية للمرأة العاملة، القاهرة، المجلة الاجتماعية القومية، ١٩٧٧.
- ٣- د/ سامية الساعاتي: دور المرأة في المجتمع المصري الحديث تحليل اجتماعي ثقافي، المجلة الاجتماعية القومية المجلد ١٢، العدد ٢، ٣ سبتمبر ١٩٧٥.
- ٤- سيد عويس: على هامش العام العالمي للمرأة، في مجلة آفاق عربية، عدد رقم ٤، القاهرة: مطبعة أطلس، ١٩٧٧.
- ٥- طارق الشناوي، تحية إلى عزيزة أمير في ذكرها الـ ٤١، نشرة نادي السينما، العدد ٢٧، النصف الأول ٢٨ فبراير ١٩٩٤.

رسائل عليية:

- ١- د/ سامية حسن الساعاتي: رسالة دكتوراه عن الدور الوظيفي للزوجين في الأسرة المصرية، جامعة القاهرة: ١٩٧٢.
- ٢- منى الحديدي: دراسة تحليلية لصورة المرأة في الفيلم العربي، رسالة مقدمة للحصول على درجة الدكتوراه، جامعة القاهرة، ١٩٧٧.

محاضرات غير منشورة:

- ١- فتحية سليمان: التطور الثقافي الاجتماعي للمرأة المصرية في العصر الحديث، محاضرات غير منشورة، القاهرة: بالاتحاد الاشتراكي العربي، ١٩٧٧.

الهوامش

- 1- <http://www.hayatweb.com/article/95996>
- (٢) رؤوف توفيق "سينما المرأة" القاهرة: دار الهلال، ١٩٨٣، ص. ٨١.
- (٣) سيد عويس: على هامش العام العالمي للمرأة، في مجلة آفاق عربية، عدد رقم ٤، القاهرة: مطبعة أطلس، ١٩٧٧.
- (٤) سمير فريد: هوية السينما العربية، بيروت، دار الفارابي، ١٩٨٨، ص. ٥٦.
- (٥) محمد عسارة: الإسلام في رأي محمد عبده، القاهرة: القاهرة للثقافة العربية، ١٩٧٥، ص. ١٥.

- (٣٠) منير محمد إبراهيم: مرجع سابق، ص. ١٥.
 (٣١) محمد السيد شوشة: مرجع سابق، ص. ٩.
 (٣٢) أحمد رفعت بهجت: مائة سنة سينما، مهرجان القاهرة
 السينمائي الـ ٢٠، ١٩٩٦، ص. ٦٣.
 (٣٣) منير محمد إبراهيم: دراسات في السينما رواد وأفلام.
 القاهرة: المكتبة الثقافية، ص. ١٨.
 (٣٤) أحمد رأفت بهجت: مائة سنة سينما مهرجان القاهرة
 السينمائي الـ ٢٠، (القاهرة: ١٩٩٦). ص. ١٥.

- ص. ٣٤.
 (٢٧) براح، ب. م: السينما العربية من الخليج إلى المحيط،
 القاهرة: هيئة الكتاب، ١٩٦٤، ص. ٩١.
 (٢٨) محمد عبد الفتاح: كفاح رواد "ماري كويني"، مطبوعات
 مهرجان القاهرة السينمائي الدولي التاسع عشر، القاهرة:
 ١٩٩٥، ص. ٨.
 (٢٩) إلهامي حسن: تاريخ السينما المصرية ١٨٩٦ - ١٩٧٩،
 القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، ١٩٧٩، ص. ٦١.