

الفرق بين المعاصرة

العددان : ١٣ - ١٤

فطلية | علمية | محكمة



الرؤية
التشكيلية
للدراما
الحركية



جماليات
المونتاج
في السينما
الصامتة

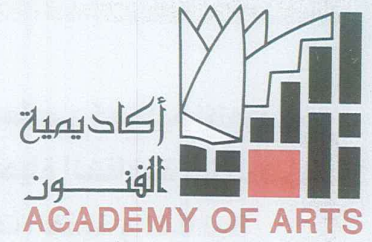


جسد
الممثل
بين الفعل
والحركة

الفرسان المعاصرون

رسالة الفنون
من مصر إلى العالم

تصدر عن



لوحة الغلاف الأمامي

لوحة "نجوم الفن" أو "مائة عام من التنوير" للفنان **صلاح صفاني** عام ١٩٩٠ بمقاس ٧٧ x ١٠٠ سم.. اللوحة تضم ٢٧ شخصية من نجوم التنوير بداية من الإمام محمد عبده ورفاعة الطهطاوي، ومارًا بالعقاد وتوفيق الحكيم وطه حسين وأحمد شوقي ونجيب محفوظ، وصولاً إلى سيد درويش ويوسف وهبي وعبد الوهاب ونجيب الريحاني وأم كلثوم وعبد الحليم وصالح جاهين، والفنانين محمود مختار ومحمود سعيد.

لوحة الغلاف الخلفي

لوحة رقصة نوبية للفنان **"بيكار"** عام ١٩٩٠ - زيت على قماش بمقاس ٣٠ x ٤٠ سم - من كتاب بيكار، سلسلة كتب بريزم المتخصصة - العلاقات الثقافية الخارجية - وزارة الثقافة المصرية . الطبعة الأولى ٢٠٠٦ .

فى مواجهة التحديات

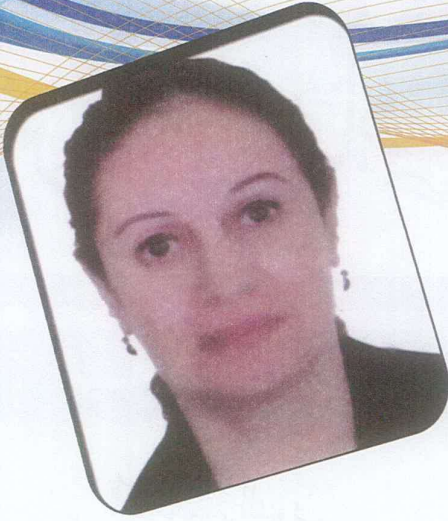
فى صيف عام ٢٠٠٠ صدر العدد الأول من مجلة الفن المعاصر كمجلة أكاديمية متخصصة ، وقد لعبت منذ صدورها وحتى الآن دوراً هاماً فى الحياة الثقافية بما تنشره من دراسات وبحوث يبدعها المتخصصون فى مختلف التخصصات الفنية والثقافية .

لهذا حرصت مجلة الفن المعاصر على أن تتواصل مع زمنها ومجتمعها ، تأخذ منه وتأمل أن تؤثر فيه . تتابع أنشطته ، وتضع نصب أعينها الارتفاع لذائقتها الجمالية . مؤسسة وجودها داخل مؤسسة علمية تؤمن بالعقل ، وتفرخ أجيال بعد أجيال ، يغيرون من واقع مجتمعهم ، بالفن الجميل ، والفكر الراقى والفعل المؤثر فى وجدان البشر .

كما حرصت مجلتنا بأن تكون جسراً مع الشأن الفنى فى كافة أرجاء المجتمع المصرى والعربى ، ومعبراً نحو أحدث النظريات النقدية والتأملات الإبداعية ، فكان اختيار الأبحاث بالنسبة لينا ، نموذجاً لافتاً للعلاقة بين الحساسية الفنية والرؤية الفكرية ، ونموذجاً إرشادياً للوحدة فى الفاعلية الفنية ، بين الحاسة والبصيرة .

ولأن الفكر فى الفن ينبع من التجربة والدراسة والتأمل ، فكر فنان ، يسرى فى الأشياء مثل الضوء موعلاً أبعد فأبعد للكشف عن الواقع ، والأفكار فى الفن ليصنع رؤى ومشاعر وأحاسيس ، حيث تقترن الحسية المادية بفكر فنى يبحث عن خلق آخر .

ربما بدت بعض البحوث التى قدمنا لها ، ونقدم لها هنا فى مجلتنا الفن المعاصر ، متناثرة بالنسبة إلى القارئ فى ظاهرها ، وأنها بحوث معقدة ومتعددة ومتنوعة وهجينة المعانى والبنى ضمن حس أكاديمي يتعالى على القارئ . لذلك تجيئ البحوث باستعاراتها ومجازاتها غائمة ومتداخلة وكأنها لا يربط أجزاءها أى رابط



منطقي- نظري ، إلا أنها في سياقها الفني التقني تدعو قارئها إلى التأمل والإمساك بالحواس والبصيرة ، للوصول إلى إمكان التنوير .

بين أيديكم اليوم العدد الجديد من مجلتنا الأكاديمية الفن المعاصر ، فالبرغم من كل التحديات التي واجهها صدور هذا العدد ، تلك التحديات التي مرت بها البلاد في السنوات الأخيرة ، والتي حالت بيننا وبينكم في الاستمرار بممارسة حقنا العلمي والفني الرائد في الفنون ، ولكننا تغلبنا اليوم على تلك التحديات وانطلقنا من جديد كما انطلق شعب مصر بقيادة السيد الرئيس / عبد الفتاح السيسي يوم افتتاح قناة السويس الجديدة في ٢٠١٥/٨/٦ ليفتح للعالم شرياناً جديداً للحياة كاسراً كل القيود ومتحدياً لكل التحديات ، فنحن اليوم نكسر القيود ونواجه التحديات بهذا الإصدار الجديد من مجلتنا الفن المعاصر على وعداً بالاستمرار دائماً معكم .

أ. د. احلام يونس

رئيس التحرير

الفن المعاصر

شروط وأحكام النشر في المجلة

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

المادة المنشورة في المجلة تعبر عن رأي كاتبها، ولا تعبر
بالضرورة عن رأي 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
معرضة للنشر لدى منابر ثقافية أخرى فالمقالات والدراسات
والمواد المقدمة للنشر بالمجلة تكتب خصيصاً لها .

تتبع القواعد العلمية المعمول بها في كتابة المصادر والمراجع
كما تتبع قوانين حماية الملكية الفكرية .

ترسل المواد إلى **الفن المعاصر** مطبوعة الكترونياً مرفقاً مع
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 في المجلة يخضع لاعتبارات فنية وليس
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 لتقديم
للجان الترقية تراجع في شأنها القواعد المنظمة للتحكم
المعمول بها في الأكاديمية .

هيئة التحرير

رئيس أكاديمية الفنون
ورئيس التحرير
أ.د. أحلام يونس

مدير التحرير
أ.د. حسن عطية

مستشارو التحرير
حسب الترتيب الأبجدي

أ.د. / أحمد مرسى

أ.د. / جابر عصفور

أ.د. / صالح قنصوة

أ.د. / عادل عفيفي

أ. / على أبو شادي

أ.د. / فوزي فرمى

أ.د. / لندا فتح الله

أ.د. / نهد صليحة

النصير والخراج المراجعة اللغوية تقنية المعلومات دعم النشر
هاني صبري صفاء عباس أمل سامي - دينا رضا ألفت محمود - ميرفت عبا

في هذا العدد



041...

السينما

- 042 التأثير الجمالي في الكادر السينمائي التشكيلي
074جماليات المونتاج في السينما الصامتة
118 ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ على شاشة السينما المصرية



189...

الموسيقى

- 190 دراسة نقدية .. لقيادة الموسيقى العربية في مصر
208 سيسيليا بارتون ملكة خفة الأداء
214 العناصر الفنية المشتركة بين خليل فريج وسيد درويش



283...

جغرافيا سينمائية

- 284 المونتاج في زمن مسرحية الأم شجاعة وأولادها
296 العلاقة الجدلية بين اللغة العربية ولغة الموسيقى



361...

مناهج البحث في السينما

- 362 استعادة المسرح القومي
366 عيون المراقبة وعودة الغائب
368 جدل حول دور الدراماتورج
372 مسرحيات عربية- العراق نموذجا



009...

التشريح

- 010 عبر التشكيل الفني على سينوغرافيا العرض المسرحي
020 الممثل بين الفعل والحركة في الزمان والمكان
030 مع رؤية مستقبلية - نظرية المسرح الرقمي



159...

باليه

- 160 عبر تم الأوبرا
176 رؤية التشكيلية للدراما الموسيقية الحركية



229...

نوع الشجيرة

- 230 الرقصات الشعبية في التعريف بثقافات شعوبها
242 مهام الحكايات الشعبية في أنثاء أفلام التمرية
272 تحليل مدخلات تصنيف الألعاب الشعبية



309...

التلفزيون

- 310 الصورة التلفزيونية والرقمية الحديثة
350 صورة التلفزيونية - اللغة والوظيفة
358 م نغوم

الهوية .. المسرح .. الثورة

اختار المسرح أن يتخذ موقعه هنا ، فيما بين الهوية والثورة ، بإدراك كامل منه ومنا بأنه الفضاء الذى صارت الهوية الوطنية تجد نفسها معبر عنها برؤية جماعية فى نقطته الذهبية ، وبأنه الكون الجمالى الذى يحرض بأحداثه وشخصياته المفترضة على الثورة ، ويتحاور حول أفكارها ، ويتواجه مع جمهوره دافعا له على الانتفاض لتغيير واقع مجتمعه .

وخلال الأعوام الأربعة الأخيرة صرخت ميادين التحرير نائرة ضد الأنظمة الفاشية التى تحكمت فى رقابها ، بعد أن اهتزت الأرض بشدة مع العقد الأول من القرن الحالى ، استكمالا لتقلقات ممتدة لعقود ثلاثة سابقة ، وكان من الطبيعى أن تتهز وتصرخ كل الفضاءات المفتوحة على هوية هذا المجتمع ، فكان المسرح ميدان ، والمسرح فى الميدان والساحات المفتوحة وحتى داخل فضاءاته المغلقة ، تعبيرا صادقا وموقوتا عن حوار الواقع الساخن ، والناقل لصرخات مجتمعه ، والحامل لأحلامه فى تغيير أنظمتهم ومؤسساتهم ، فيتماسك بعض ممن يتحرك داخلهم متراوحا بين امتلاك القدرة على تغافل ما حدث ويحدث خارج جدران مسرحه ، مواصلا مسيرته السابقة بنفس الأفكار والصياغات الجمالية ، وبين امتلاك الوعي الدافع لقراءة الواقع وأحداثه بصورة موضوعية ، والعمل على تغيير الرؤية السابقة ، وعلى التجديد فى الصيغ الجمالية ، للحوار مع جماهير اختلفت رؤيتها للحياة واحتياجاتها فى المجتمع ، واعيا بأن الأمل فى التغيير لا تصنعه الكلمات الرنانة واللغة العاجزة عن مسايرة إيقاع واقعها ، بينما يختل البعض الآخر بفضاء المسرح ، ويتأرجح بين هجره تماما لاعتقاده بأن المسرح لم يعد بقادر على مواجهة قضايا الحياة وهموم الأوطان ، والعمل على المسرح بروم تشاؤمية ، بنفس المبدع به عما يجول بأعماقه ، وينقل للمتلقى شعوره بالهزيمة ، عد هذا المتلقى ينقذه من آلامه ، أو على الأقل يشاركه إياه ، فلا يتحمل وحده وزر الهزيمة .

ورغم التطور المتسارع للأحداث ، وحدوث هبات شبابية تعمل على هدم القائم ، دون إيديولوجية بديلة ، مما يؤدى لفوضى غير خلّاقة ، تستفيد منها قوى التخلف المنظمة ، فتزيد الواقع التهابا ، وتضرب الرؤية أمام المبدع المسرحى ، فيظل يدور

داخل الحدث الذى وقع ، دون قدرة على تجاوزه ولو بالحلم على تغييره ، ذلك أن الحلم يعنى امتلاك القدرة الفكرية على التطلم للغد القادم ، وصياغة رؤيا مستقبلية ، تأخذ أحيانا صيغة اليوتوبيا ، يأمل صاحبها أن تحل محل الواقع المختل ، والحلم يعنى ضرورة معرفة الذات وموقعها على الأرض ، لكى لا يصبح سراباً ووهماً غير قابل للتحقق ، ورام مسرحى آخر ينفلت من واقعه الملتهب إلى نصوص أجنبية ، يتصور معها أنه بقادر على عدم المواجهة المباشرة مع هموم مجتمعه ، أو يختفى خلفها ، وعبر عبارات طائفة متخيلا أنه بها يحقق هذه المواجهة الغائبة ، بينما تدفعه متغيرات الواقع إلى ضرورة العودة للتفتيش عن جوهر هويته الثقافية ، التى دفعته لمعاودة الكشف عن معرفته بفن المسرح وسط معركته للتمدين عقب صدامه الحضارى مع الغرب نهاية القرن الثامن عشر ، وخلال القرنين التاسع عشر والعشرين ، والتى وضعت أمامه قضية التلازم بين التعبير عن الهوية بصوت مرتفع والحوار المسرحى الذى يلغى ديكتاتورية الصوت الواحد .

وليس غريباً أننا عرفنا المسرح فى منتصف القرن التاسع عشر فى خضم عملية معرفتنا لذاتنا وبلورتنا لهويتنا الحديثة خلال القرنين الأخيرين من الزمان ، بل صار المسرح قرين الهوية ، يتألق مع قوتها ، وتختل أبنيتها مع تفسخ بنية الهوية ، ويبحت عن ذاته عندما يفتش المجتمع عن حقيقة هويته ، ويغترب عن جمهوره ، وقتما تنفك أواصر هذه الهوية ويعمل البعض على إذابتها فى هوية أخرى ، قادمة من الخارج ، أو مبتعثة من كهف الماضى . وعرفنا المسرح فى زمن الثورة الفكرية على الذات القومية الخائفة خلال قرون الاضمحلال العربى ، وأدركنا تألق المسرح فى زمن الثورة الاجتماعية التى أحدثت تغييراً جذرياً على أرض الواقع ، وغياب جمهوره عنه حينما تنكسر الثورة وتنهزم أفكارها ، فثمة علاقة طردية بين المسرح والثورة والهوية ، تجعله حاضراً بينهما ، وتجعلهما حاضرين دائماً بفضائه المشع .

ولهذا حرص هذا العدد من مجلتنا المحكمة (الفن المعاصر) على تنوع مادته ، وتباين مصادر إبداعه ، وتعدد هوية كتابه الجغرافية ، وأن توحدوا جميعاً داخل هوية ثقافية تمتلك ميراثاً ماضوياً عريقاً ، ورؤى آنية متألقة ، وأحلاماً مستقبلية تود أن تخرق حجب الغيب ، وأن نغير من حاضرها الراهن لتصنع غداً أكثر إشراقاً ووعياً واكتمالاً .

أ. د. / حسن عطية

مدير التحرير

السَّيِّمَا

42

التأثير الجهالي للنسبة الذهبية في الكادر السينمائي التشكيلي

74

جماليات المونتاج في السينما الصامتة .. مقارنة بين السينما العالمية والمحصرية

118

القيم المدنية لثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ على شاشة السينما المحصرية



ثورة ١٩٥٢ فى السينما المصرية (دراسة تحليلية من ١٩٥٢ - ١٩٧٠)

لأمراء فى أن الفنون بصفة عامة والسينما بصفة خاصة تعد بمثابة مرآة عاكسة لأى مجتمع، تعكس ما يموج به من تيارات واتجاهات، وتعبّر عما يتردد فى جنباته من مشاكل وآلام، وتردد صدى ما يرنو إليه أفرادها من أحلام وتطلعات. وهذا يعد أمراً طبيعياً، ذلك أن الفنان فى بداية ونهاية الأمر ما هو إلا فرد يعيش غير منفصل عن مجتمعه، يحس بما يحس به الآخرون، ويعانى مما يعانى منه بقية الناس. كل ما فى الأمر أنه متميز عنهم بما جباه الله من مواهب، وما تسلح به من استشراف وإرهاص. وتصف لنا الدكتورة جيهان رشدى فى كتابها الأسس العملية لنظريات الإعلام الدور الذى يؤديه المبدعون والكتاب والصحفيون فى مجتمعاتهم بأنه يسمون قادة الرأى أى هؤلاء هم الذين يقومون بتشكيل آراء (ووعى) أفراد مجتمعاتهم.

أشرف توفيق حسن | مصر

بل أنه حتى فى الفترات التى ينظر فيها إلى السينما المصرية على إنها فترات وهن وتفاهة - أعنى فترة السبعينيات / الثمانينيات . حين شاعت ما عرف باسم أفلام المقاولات وشاع ما اصطلح عليه على أنه أفلام المخدرات ، والجنس.

و الانفتاح على شاشة السينما المصرية ... رغم كل ذلك ، لم يكن أبداً يبعد عن المجتمع المصرى نفسه. ألم تكن هذه هى بعض القيم التى فرضت نفسها بقوة على الواقع المعاش، ومن ثم عبّرت عنها السينما؟
ألم يصبح المال هو المعيار الأهم للحكم على الناس وعلى قيمة الأشياء؟

ويرفعون مستوى تطلعاتهم وأحلامهم بما يقدمونه لهم، ويقودونه إليه . إلا أن قادة الرأى هؤلاء يتأثرون بدورهم كما يؤثرون فى علاقة تبادلية جدلية. أى أنهم يأخذون ويعطون، وهذا العطاء لا يأتى إليهم من عدم ، وإنما يأتى لأنهم شديدي الالتصاق بمجتمعاتهم.

إذن من خطأ الرأى القول بأن السينما المصرية عبر تاريخها كانت بعيدة عن مجتمعتها وهمومها وقضاياها ، متغربة عن واقعها تعيش فى عالمها الخاص، بل أن العكس هو الصحيح ، لاسيما فى العصر الحديث وبالتحديد بعد ثورة يوليو ١٩٥٢ .



ممثلون وباقي عناصر العملية السينمائية).

هى بالأساس قيم مدنية ، وقيم دولة مدنية ، بكل ما تحويه هذه الكلمة ، وبكل ما يحمله هذا المعنى. المختلف عليه بافتعال و افتات - اليوم من معانٍ ،

فى مقابل اللفظ المتعمد من بعض المتشجنين الذين يسعون إلى إعادة عجلة الزمن إلى الوراء ، أو من الذين يغالطون فى معنى مدنى / مدنية الدولة ، أو من هؤلاء الذين لاهم لهم اليوم إلا الطعن والنهش فى ثورة يوليو ١٩٥٢ ، حتى أنهم يشككون فى أهمية آثارها الاجتماعية على المجتمع المصرى !

صحيح أن بعض هذه القيم المدنية الحديثة ، والتي تبدو لنا اليوم بديهيّة ، قد تم التعبير عنها سينمائياً قبل ثورة يوليو ، إلا أن ذلك قد جاء على استحياء ، أو ظهر كاستثناء درامى من شخصيات الفيلم ، وفى المجلد لم يكن ممنهجاً .

فقيمة مثل العدل مثلاً ممثلة فى شعار العدل أساس الملك على منصة القضاء ، بالطبع كان معروفاً فى المجتمع المصرى قبل عام ١٩٥٢ ،

وعرفته السينما المصرية قبل ذلك التاريخ ، ونحن لا ننسى اللقطات الكبيرة فى كثير من الأفلام قبل ثورة يوليو التى كانت تبرز عبارة :

وإذا حكمتم بين الناس أن تحكموا بالعدل .

ولا يمكن أن ننسى درامياً المشاهد التى كان فيها القاضى فى تلك الأفلام لا يفرق بين الغنى والفقير ، ولا بين الأثرياء والضعفاء حين يصدر حكمه .

وقيمة مثل أفضلية التجارة والعمل الخاص بدلاً من المباهاة بالمثل المصرى القديم :

إن فائلك الميرى أتمرغ فى ترابه .

تظهر هذه القيمة فى المشهد الأخير من فيلم : **يعلى يانهر قبل عام ١٩٥٢** . كذلك فى فيلم **العزيمة من إضراف كمال سليم** عقب إنشاء بنك مصر ودور طلعت حرب فى إنشاء استديو مصر وإرسال المخرجين لتعلم هذا الفن الجديد.

ألم يأتى الانفتاح فيقلب قيم المجتمع المصرى رأساً على عقب ، فيبرز فوق السطح فئات وطبقات جديدة ، لها تطلعاتها وأذواقها التى فرضتها على الفنون السمعية والمرئية ، ومن ثم استغلتها السينما المصرية لدغدغة مشاعر متفريجيها ، ومخاطبتهم بلغتهم الجديدة ؟

إذن من الظلم بمكان اتهام السينما المصرية أنها تأت عن واقعها أو أفسدته فى تناولها موضوعات بعيدة عنه ، أو حتى التعبير عن هذا المجتمع ولو بشكل فنى جديد . وما لا شك فيه أن تجسيد ما سبق الحديث عنه يتجسد فى أقصى أشكاله على شاشة السينما المصرية فى تلك الحقبة التى أعقبت قيام ثورة يوليو ١٩٥٢ وعلى ما اصطلح على تسميتها ب فترة الستينيات .

تلك الحقبة الذهبية للإبداع والتعبير بإيمان وقناعة لرسالة الفن السامية ودورها فى خدمة الناس وتغيير المجتمع .

طبقاً لتقدير بعض النقاد فإن حوالى ٥٢ فيلماً من بين أفضل مائة فيلم عبر تاريخ السينما المصرية تم إنتاجهم خلال تلك الحقبة التى حصرها البحث .

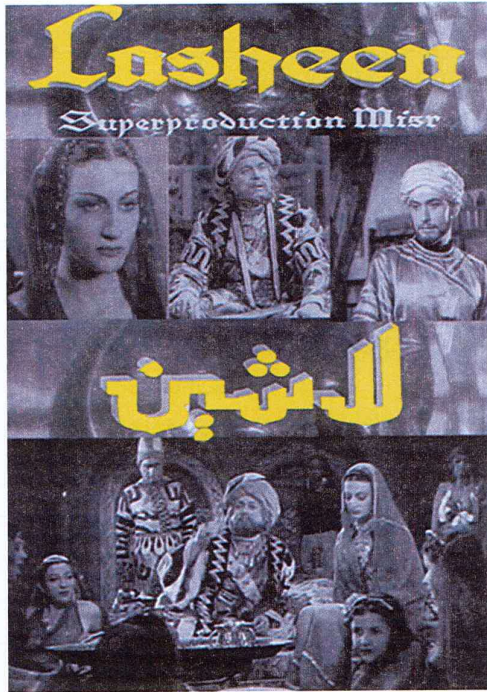
ولعله من الإجحاف بمكان أن يعزى السبب فقط إلى تصادف بزوغ نجوم العديد من المفكرين والكتاب والمبدعين فى شتى المجالات . ومنهم بالطبع السينمائيين الذين بدأوا قبل ثورة يوليو - وإنما المرجح أن السبب فى ذلك يعود إلى المناخ العام المواتى لهؤلاء المبدعين ، وتشجيع الخطاب العام الذى تبناه النظام السياسى آنذاك ، مما هب التربة لهؤلاء المبدعين عامة والسينمائيين خاصة .

ولا يمكننا فى هذا الصدد أن نغفل ذكر أهمية إنشاء أكاديمية الفنون عام ١٩٥٩ . ودورها فى تفريخ المبدعين . ولا يمكن إلا لـ **موتور** أن يشكك فى أن قيماً اجتماعية إيجابية جديدة قد رسختها حركة الإصلاح والتغيير الاجتماعى الواسعة التى نادت بها ، وعملت من أجلها ثورة يوليو ١٩٥٢ ، ولا تزال آثارها بين أيدينا إلى الآن .

ولحسن الحظ لم تكن أياً من هذه المبادئ أو القيم بعيدة عن مرجعيات / أعراف / ثقافة / أديان المجتمع المصرى ، بل أن العكس هو الصحيح . لأنها كلها تتمشى مع صحيح جوهر الدين الحنيف ، والمبادئ الإنسانية العامة .

ويرى الباحث أن هذه القيم والتى نضجت بعد ذلك على شاشة السينما المصرية ، وتبناها المبدعون (كُتاباً ، مخرجون ،

لا أن معظم القيم المدنية التي نعيشها اليوم ونعدها من المسلمات في مجتمعنا الحديث ، ما كانت شاشة السينما المصرية قبل ١٩٥٢ - إلا فيما ندر بشجاعة واستثناء بالطبع مثل فيلم لاشين - لتجرؤ على مجرد طرحها ، ولا أقول التعبير عنها في مجتمع ما قبل ١٩٥٢ . ذلك لأن قيم هذا المجتمع المدني الاقطاعي وقتئذ كانت قيماً محافظة بأفكار تقليدية إن لم تكن رجعية .



ولنا في قيم : المساواة بين الناس بصفة عامة حرية المرأة - الحق في التعليم -

الحق في العمل ... وغيرها أمثلة هبة .

فاليوم لا يوجد بيننا من يرسل بناته إلى التعليم من الابتدائي حتى الجامعة من أجل أن تعود البنت إلى البيت في النهاية ولا تعمل وتشارك في المجتمع .

وإن كان ذلك - اليوم - قد بدأ يشوبه بعض الاستثناءات الشاذة التي تنادى بعكس ذلك وتدعو إلى عودة المرأة إلى البيت ، بل والاكتفاء بمرحلة التعليم الثانوي دون الجامعي للبنت. لكن الأصل أن فكرة أو قيمة أن تتعلم البنت وتواصل تعليمها العالي إلى الجامعة شأنها شأن الولد كى تعمل





فعلى سبيل المثال قيمة مثل الحرية : التى نص عليها
ميثاق الأمم المتحدة وقرر فيها أن للفرد الحرية فى حياته ،
الحرية فى أفكاره التى يعتنقها ، الحرية فى التعبير عنها ...
إلخ . يمكن للباحث أن يصنفها على أنها قيمة الحرية
ويعطيها تقسيماً مثل (أ) و (ب) ، إلا أنه يتفرع من
معنى قيمة الحرية تلك بصفة عامة قيمة أخرى مثل :

(أ) الحرية السياسية للوطن :

وبالتالى الأفلام السينمائية التى كانت تدعو إلى
الاستقلال والتحرر .

(ب) حرية المرأة فى اختيار الزوج - اختيار العمل - التعليم العالى

وهكذا سيسير منوال تعامل الباحث مع التقسيمات
والتصنيفات للقيمة الواحدة ، والتى تم التعبير عنها وتداولها
على شاشة السينما فى مجتمع ثورة يوليو ١٩٥٢ وقد وجد
الباحث أنه حرياً به أن ينجو بنفسه وبحثه عن ما صار يعرف
اليوم به حرب المصطلحات والتى يرفعها كل فريق من الفرق
المتصارعة حول السلطة فى المقام الأول ، ليستقطب بها مؤيديه
ومشجعيه ، معتمداً على تدنى مستوى الثقافة المجتمعية بشكل
عام ، وارتفاع معدلات الجهل والأمية بين الطبقات الفقيرة
بشكل خاص . فمعلوم أن رفع شعار الدين وطرق دخول الجنة
والنار وكفر العلمانية وتبجح الليبرالية وأقول نجم
الاشتراكية أو الشيوعية فى أقصى اليسار ... وغيرها من
المصطلحات واللافات

استطاع بها هذا التيار ، الذى عرف بعضه به بتيار
الإسلام السياسى ومن خلال تسويقه لتلك المصطلحات -
مغلوبة ومشوهة - عبر وسائل الإعلام والميديا ، وربما فى بعض
الأفلام السينمائية إلى ما يبدو لنا انتكاسة إلى الوراء بتشويه
ومسخ بعض أعظم وأهم القيم المدنية التى استطاع أن يحصل
عليها ، ويكتسبها المجتمع المصرى ، منذ قيام الدولة الحديثة
على يد مؤسسها الفعلى محمد على باشا الكبير قبل ما يزيد
عن مائتى عام .

ومن أجل عدم الخوض فى حرب المصطلحات تلك ، فقد
رأى الباحث أن يدرج فى بحثه بعض تلك المصطلحات التى
تخص البحث ، التى اتفق عليها فى كل بلاد العالم واستقرت
عليها أعتى الثقافات وأكثر أنظمة الحكم والسياسات ثباتاً .

ولاشك لدى الباحث فى أن غالبية قادة تيار الإسلام

وتستقل مادياً ، هى قيمة مدنية قد تبنتها ثورة يوليو ١٩٥٢ ،
وهى بالدرجة الأولى تهاوى حقوق الإنسان فى ميثاق الأمم
المتحدة ، وهى لا تتعارض البتة - كما يزعم المرجفون - مع
صحيح الدين ، أو قيم وثقافة المجتمع المصرى .

وهذا هو ما يحاول البحث أن يرصده وأن يثبتته . وهو
أن شاشة السينما المصرية بعد عام ١٩٥٢ قد امتلأت بالعديد
من الأعمال التى عبرت عن مثل هذه القيم أو بالأدق عن هذه
القيم المدنية الثورية ، خصوصاً الاجتماعية منها ، بل أنها قد
نجحت فى أن ترسخها فى المجتمع المصرى إلى أبعد حد من
وقتها وإلى الآن ، حتى صار لا يمارى أو يجادل فيها أحد ، إلا
مغرض أو جاهل . وأصبحت هذه المسلمات فى ثقافة المجتمع
المصرى وأفراده رغم ارتفاع الأصوات بعد ثورة ٢٥ يناير
٢٠١١ التى تريد أن تناقش اليوم هوية المجتمع المصرى ، وتريد
أن تناقش معنى مدنى / مدنية ، مشككة أن يكون ذلك
متمشياً مع الشريعة الإسلامية .

وأبلغ رد على مثل هذه الأفكار يكون بالفكر والدليل
والبرهان . وليس هناك سوى التراث الثرى لشاشة السينما
المصرية أبلغ رد وأمضى دليل وأنصح برهان .

وقد اختار الباحث أن يحصر عينة أفلام بحثه فى
الحقبة التى أعقبت قيام ثورة ١٩٥٢ وحتى ١٩٧٠ أى العام
الذى توفى فيه قائد الثورة الزعيم جمال عبد الناصر وخرج من
بعده منحى فكرى جديد للنظام السياسى فترة السبعينيات
حتى أوائل الثمانينيات عكسته أيضاً السينما المصرية .

صحيح أن انقطاعاً مفاجئاً لمثل هذه القيم المدنية
التقليدية التى رسختها سينما الخمسينيات والستينيات لم
يحدث مباشرة بعد عام ١٩٧٠ بمجرد موت عبد الناصر وتقلد
الرئيس السادات سدة الحكم ، لأن الانقلاب القيمى فى هرم
الطبقات قد احتاج إلى عدة سنوات حتى يستتب للسادات ما
جاء به ، وما حملة من فكر مغاير ، ومن قيم مخالفة لما سبقه فى
الفترة الناصرية ، ومع ذلك لا يمكن التعويل على بواقى تلك
الشذرات بعد ١٩٧٠ وإدخالها فى تصنيف ما يدور حوله البحث .

ومن ناحية أخرى يلجأ الباحث فى تقسيمه وتصنيفه
لهذه المجموعة من القيم المدنية التى ظهرت وتأكدت على شاشة
السينما المصرية عقب ثورة يوليو ١٩٥٢ إلى تقسيمها
وتفريعها أى المبدأ والقيمة الواحدة - إلى (أ) و (ب) أو إلى
قيمة (أ) وقيمة (ب) وقيمه (ج) وهكذا .

باعتبار أنه يقوم على الإنفاق من حسابه الخاص ودون تمويل ولو جزئي أو دعم إعلامي من الدولة أى من دون ربحية أو عائد متوقع من تلك الأفلام .

ربما يكون مثل هذا الاتهام المَعلَب جاهزا للرد ، ولكن لعل هذا يكون صحيحا فى نوعية الأفلام التى ينتجها القطاع الخاص لتمجيد الحاكم أو النظام أو الدعاية له (لاحظ الباحث أنه لم ينتج فيلماً مصرياً واحداً يمجّد الحاكم بشخصه أو النظام السياسى ، وإن أشارت بعض الأفلام بالطبع والضرورة الدرامية إلى الثورة كحدث تاريخى كبير ، وانتقال مصر من عصر إلى عصر ، ومن نظام حكم إلى نظام حكم آخر ، وما صاحب ذلك من إنجازات وإخفاقات ، بتولى أول مصرى حكم مصر .

ودون تعظيم له ، كما حدث فى بعض الأغنيات الشهيرة لتلك الفترة مثلاً مظهر آخر من مظاهر الفن بكنه يخرج عن نطاق وإهتمام البحث ، بالرغم أيضاً من بعض هذه الأغنيات كانت تنادى بمشاعر وطنية وقيماً اجتماعية مدنية، وتشير حماسة الشعب ومشاعره أغاني مثل :

❊ والله زمان يا سلاحي

❊ الله أكبر

❊ حكاية شعب

ولكن مارد هؤلاء على أفلام أنتجها القطاع الخاص لتعزيز وترسيخ قيم الدولة المدنية، والتى أبرزتها مبادئ الثورة؟ هل من جديد ممالته ونفاق ومداهنه لنظام وصف كثيرا بالديكتاتورية ورغم ديكتاتوريته قبل أن ينتج أولاً ، ثم يعرض على الناس وبروعة سينمائية فى فيلم شيء من الخوف للراحل حسين كمال إنتاج عام ١٩٦٩ مأخوذ عن قصة قصيرة للكاتب الكبير ثروت أباظة. الفيلم تم تصويره بالأبيض والأسود بالرغم من إمكانية تصويره بالألوان ويرجع ذلك لاستغلال المخرج حسين كمال لظلال الأبيض والأسود ببراعة لم تكن ممكنة فيما لو تم التصوير بالألوان.، والذي يُعد واحداً من بين أفضل مائة فيلم أنتجتها السينما المصرية عبر تاريخها الطويل !

الباحث هنا يؤكد أنه ليس فى مجال الدفاع عن الثورة المصرية فى يوليو ١٩٥٢ وقائدها ورموزها - وهو شرف له بأى حال بإنجازاتها وسليباتها . ولكنه يدلل على أنه وبرغم ما يقال عن الديكتاتورية والقمع وحملات المداهمات والاعتقالات

السياسى، ومنظريه ، ومن تبعهم ، إنما يعمدون إلى الإطاحة بالنظام والمجتمع والقيم المدنية - برغم ادعاءاتهم بأنهم ينادون ويدعون إلى قيم مدنية ، لكنها تختلف عن تلك التى يدعو إليها الفريق المضاد. أى العلمانى والليبرالى والاشتراكي واليسارى والقومى والناصرى ... إلخ - فى أنها قيم مدنية ذات مرجعية إسلامية / دينية . وكأن مبدعى مصر ورموزها فى كافة المجالات السياسية والاجتماعية والفنية، لم تكن لديهم مرجعية دينية (مسلمين ومسيحيين ويهود) بل كانوا نبثاً شيطانياً .

وبالرغم - وهذا هو الأهم - من أن هذا المفهوم فى جوهره يناقض مصطلح المدنية الحديثة فى حد ذاته، وينسفه فى الأساس ، باعتبارها لا تفرق فى الأصل بين الإنسان والإنسان على أساس مذهبي أو عقائدي ! لكنها من جديد حرب المصطلحات التى أشار لها الباحث .

تبرز مشكلة البحث حول التجسيد الفنى فى بعض أفلام السينما المصرية، كما جاءت به ثورة يوليو ١٩٥٢ وأعلنته فى مبادئها لاسيما البعد الاجتماعى .

والحقيقة أن ذلك يثير إشكالية بحثية عن الفن للفن ، والفن كرسالة وتوجه فى هذه الفترة . لكن ما يحل هذا الاشتباك أن الباحث قد لاحظ أن كثيراً من تلك الأفلام التى عبرت عن مثل هذه القيم التى اختارها الباحث ، لم يكن يتم إنتاجها بإيعاز أو بتوجيه ، أو بتمويل من النظام السياسى الحاكم آنذاك ، استخداماً منه للفن فى تشكيل وعى ووجدان الناس ومشاعرهم بما يخدم مصالحه ، بل أن العكس يكاد يكون هو الصحيح

فالكثير من هذه الأفلام التى سيتم تحليلها ، قام على إنتاجها شركات قطاع خاص بعيداً عن أيدى القطاع العام متمثلاً فى المؤسسة العامة للسينما وبعيداً عن التوجيهات المباشرة من النظام . أى بعيداً عن محاولة أدلجة الفنون عامة والسينما خاصة إن جاز التعبير .

وسؤال الباحث هنا:

ما لذى يدفع القطاع الخاص - الساعى إلى الربح وتقديم الفن التجارى كما يطلبه الجمهور - إلى تقديم أفلاماً تنادى وتتوافق مع ما ينادى به النظام الحاكم؟ هل نفاق ومداهنه ؟ -



استخراجه من الصحراء من أجل دعم الاقتصاد القومى. أى عمل الأفراد للصالح العام وفق نظام الدولة - قيمة من قيم الدولة المدنية أيضا -

الباحث يرى أنه ما بين تيار الوعى فى السينما المصرية فى تلك الفترة الذى اراد بصدق وعمق ترسيخ قيم ومبادئ الدولة المدنية أو التيار التجارى أو تيار الفن للفن ، الذى جارى تلك الموجة من القيم بقصد أو بدون قصد ، يحصر تلك الأفلام فى هذه الحقبة بأنها كانت فى مجملها عاكسة للمجتمع المصرى الذى كانت تظلل مبادئ وقيم الدولة المدنية ، بغض النظر عن حكمنا على بعض الممارسات السياسية للنظام الحاكم وبعض رجالاته .

السؤال المطروح :

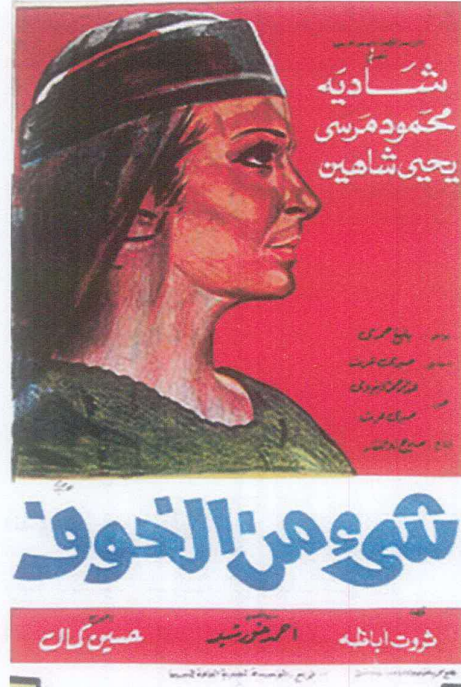
هل عكست تلك الأفلام بحق وبقصد وبوعى وبفن وبدون أحيانا معظم تلك القيم المدنية أم لا ؟

الإجابة :

يؤكد الباحث فى بعض الأفلام المختارة والتي روعى فيها التنوع سواء من ناحية الإنتاج أو التناول أو القضايا الاجتماعية المطروحة .

إذن تكمن مشكلة البحث تحديداً فى : كيفية تعبير سينما حقبة الثورة (١٩٥٢ : ١٩٧٠) عن أهم تلك القيم ، وذلك من خلال تحليل لبعض مشاهد ولقطات من أفلام تلك الفترة .

يحاول البحث أن يساهم فى التصدى لتلك الهجمة الشرسة التى تتعرض لها الفنون اليوم بصفة عامة ، والسينما بصفة خاصة ، تلك الهجمة التى تعتمد الخلط المغلوط لبعض القيم والمبادئ والمعانى التى استقرت فى المجتمع المصرى منذ عام ١٩٥٢ ، وتم تجسيدها على شاشة السينما المصرية . فهى تنتقى بعض قيم تلك الدولة المدنية ، وتنسبها إلى نفسها وتدل عليها . وتستبعد قيماً أخرى مدنية أيضاً بنفس المنهجية وتزعم أنها تعتمد على مرجعيتها الدينية فى هذا الإقصاء أو الاستبعاد . وكأنهم قد احتكروا وانتزعوا لأنفسهم هذا الحق. وبغض النظر عن خطأ ما يزعمون فإن ما يفعلون يهدم من الأساس أهم مبدأ من مبادئ الدولة المدنية التى يزعمون أنهم أتوا بها بثوب جديد ومرجعية سماوية . ألا وهو أنه لا يحق لطرف / فرد / أغلبية / أقلية أن تقصى أو تستبعد الآخر فكرياً أو روحاً أو جسداً.



السياسية المخالفة لرأى النظام الحاكم آنذاك ، فإن أعظم الأفلام المصرية قد أنتجت خلال تلك الفترة - وفى هذا ما يستحق التأمل والتحليل فى حد ذاته - ولكنه يركز على جانب واحد فى هذا الجزء وهو حرية التعبير الفنى أحد أهم قيم الدولة المدنية التى تكفلها وترعاها وتحميها للمبدعين والفنانين ، والتى تتعرض اليوم بعد ثباتها وترسخها فى الذاكرة المصرية والسينمائية لهجمة ظلامية تريد أن تفرض عليها فكر وأيدولوجية أخرى - بزعم إنها تستمد شرعيتها المؤقتة من الشعب الذى جاء بها عبر صناديق الاقتراع (أحد مظاهر الدولة المدنية ألا وهى الديمقراطية والحرية فى التعبير والاختيار الحر والانتخاب).

ولعل فى هذا ما يؤكد ما سبق قوله فى البداية فى مقدمة البحث عن دور قادة الرأى فى المجتمع .

مثال : فيلم للرجال فقط من إخراج محمود ذو الفقار وبطولة نادية لطفى وسعاد حسنى الذى كان يحمل قيمة أن الفتاة - المرأة - مثل الرجل، وأنها قادرة على التعلم والعمل الشاق فى الصحراء شأنها شأن الرجل. من إنتاج الراحل إيهاب الليثى - قطاع خاص - رغم أن أجواء العمل الدرامى الذى تم تصويره فى راس غارب كانت تدور حول البترول وأهمية

المقصود منها حق الوطن والمواطن في التحرر من نير الاحتلال والحصول على الاستقلال . ومن أمثلة ذلك:

- ◆ فيلم مصطفى كامل .. عام ١٩٥٢
إخراج أحمد بدرخان
- ◆ فيلم أرض السلام .. عام ١٩٥٧
إخراج كمال الشيخ .
- ◆ فيلم بورسعيد .. عام ١٩٥٧
إنتاج فريد شوقي
إخراج عز الدين ذو الفقار
- ◆ فيلم في بيتنا رجل .. عام ١٩٦١
إخراج بركات

٢- فئة وقية حرية المرأة :

وهذه الفئة يمكن تقسيمها إلى وحدات مثل :-

أ: وحدة حرية المرأة في اختيار شريك حياتها . مثل :

- ◆ فيلم المراهقات .. عام ١٩٦٠
إخراج أحمد ضياء الدين
- ◆ فيلم ليلة الزفاف .. عام ١٩٦٦
إنتاج القاهرة للسينما
إخراج بركات

ب: وحدة حرية اختيار طريقها في الحياة . مثل :

- ◆ فيلم الطريق المسدود .. عام ١٩٥٨
إخراج صلاح أبو سيف
- ◆ فيلم أنا حرة .. عام ١٩٥٩
إخراج صلاح أبو سيف
- ◆ فيلم الباب المفتوح .. عام ١٩٦٣
إخراج بركات

المادة (٣) لكل فرد الحق في الحياة والحرية وسلامة شخصه.

٣- فئة قية المساواة

والمقصود بها أن الناس متساوون في الحقوق والواجبات وأنه لا فرق هناك بين رجل وامرأة. أو التمييز بين الناس

وتلك هي الممارسة الواقعية والفعلية لقيمة المساواة والمواطنة أبرز قيم الدولة المدنية الحديثة على الإطلاق .

يهدف البحث إلى محاولة إثبات أن السينما المصرية لم تكن أبدا بعيدة أو منفصلة عن واقعها الاجتماعي، وإنها لم تتقيد كثيراً أو تناق النظام الحاكم في إبرازها لتلك القيم، اللهم إلا فيما تقيدت فيه فيما يخص حرية الممارسة السياسية - لأسباب سياسية وتاريخية - وحرية الاعتناق والعقيدة - لأسباب اجتماعية وقيمية بحته لا علاقة لها بالنظام السياسي -

وهذا بشكل موضوعي. وأنها بدأت مبكرة في ترسيخ ما نعرفه اليوم من الكثير من القيم المدنية الحديثة على شاشتها.

يعتمد البحث على المنهج التحليلي تحليلياً كيقياً لبعض الأفلام التي اخطارها الباحث، ويرى أنها جسدت بعض تلك القيم المدنية التي رسختها ثورة يوليو ١٩٥٢ وعملت على تحقيقها فعلاً وممارسة .

كما يحصر البحث بعض الأفلام المختارة في تلك الحقبة الزمنية، والتي تبدأ من يوليو ١٩٥٢ وحتى نهاية عام ١٩٧٠، فضلاً عن لجوء الباحث إلى تقسيم عينات الأفلام المختارة إلى فئات أساسية ثم إلى وحدات فرعية .

كما يحصر البحث حدوده في تلك الفترة الزمنية المنحصرة بين يوليو ١٩٥٢ إلى نهاية عام ١٩٧٠ . وهي الفترة التي يرى الباحث أنها تزخر بتلك القيم التي جاءت بها ثورة ٢٣ يوليو، وتنتهي بوفاة زعيمها جمال عبد الناصر (٢٨ سبتمبر ١٩٧٠)، فيقوم البحث بتحديد بعض القيم كعينة، ارتأى الباحث أن ثورة يوليو قد انحازت لها، وعملت على تحقيقها، وفشلت في تحقيق البعض الآخر منها. فيتركز تحديد معيار هذه القيمة على كونها قيماً مدنية كما يفهمها الباحث، وكما يعرفها ميثاق الأمم المتحدة.

يقدم البحث تقسيم لاختيارات الأفلام التي سيقوم بتحليلها إلى فئات، ثم إلى وحدات. ويمكن حصر هذه الفئات في القيم التالية :

١- فئة قية الحرية (بصفة عامة)

وهذه الفئة بدورها يمكن أن تنبثق إلى وحدات مثل :-

أ: الحرية السياسية للأوطان



على أساس الوحدات التالية :

أ: وحدة اللون . مثل :

- ◆ فيلم عنتر بن شداد .. عام ١٩٦١
- إخراج نيازى مصطفى

ب: وحدة الدين . مثل :

- ◆ فيلم الشيخ حسن .. عام ١٩٥٤
- إخراج حسين صدقى

ج: وحدة الجنس . مثل :

- ◆ فيلم الأستاذة فاطمة .. عام ١٩٥٢
- إخراج فطين عبد الوهاب

- ◆ فيلم للرجال فقط .. عام ١٩٦٤
- إنتاج إيهاب الليثى . دولار فيلم
- إخراج محمود ذو الفقار .

- ◆ فيلم مراتى مدير عام .. عام ١٩٦٦
- إخراج فطين عبد الوهاب .

- ◆ فيلم حواء على الطريق .. عام ١٩٦٨
- إخراج حسين حلمى المهندس

د: وحدة الطبقة . مثل :

- ◆ فيلم بين السماء والأرض .. عام ١٩٦٠
- إخراج صلاح أبو سيف .

المادة (٧) كل الناس سواسية أمام القانون ولهم الحق في التمتع بحماية متكافئة دون أية تفرقة. كما أن لهم جميعاً الحق في حماية متساوية ضد أي تمييز وضد أي تحريض على تمييز .

٤- فئة قبية العمل

ويمكن أن يندرج تحتها الوحدات التالية :

أ: وحدة الفخر من أجل العمل القومى . مثل

- ◆ فيلم الحقيقة العارية .. عام ١٩٦٣

إخراج عاطف سالم

ب: وحدة عدم الشعور بالخزى من العمل اليدوى:

- ◆ فيلم بين أيديك .. عام ١٩٦٠
- إنتاج أفلام الشرق
- إخراج يوسف شاهين

ج: وحدة إدانة البطالة بالوراثة : مثل

- ◆ فيلم الأيدى الناعمة .. عام ١٩٦٣
- إخراج محمود ذو الفقار

٥- فئة قبية التعليم

أ: وحدة أهية الشهادة أياما كانت مثل

- ◆ فيلم التلميذة .. عام ١٩٦١
- إخراج حسن الإمام.

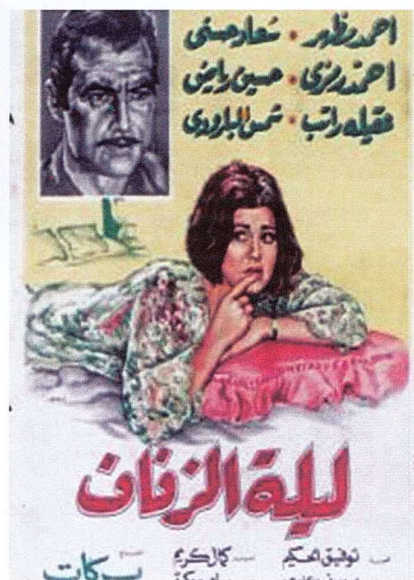
ب: وحدة الحرص على التعليم العالى . مثل

- فيلم الأخ الكبير .. عام ١٩٥٢
- إخراج فطين عبد الوهاب .

لما كان الاعتراف بالكرامة المتأصلة في جميع أعضاء الأسرة البشرية وبحقوقهم المتساوية الثابتة هو أساس الحرية والعدل والسلام في العالم . ولما كان تناسي حقوق الإنسان وازدراؤها قد أفضيا إلى أعمال همجية آذت الضمير الإنساني. وكان غاية ما يرنو إليه عامة البشر انبثاق عالم يتمتع فيه الفرد بحرية القول والعقيدة ويتحرر من الفزع والفاقة . ولما كان من الضروري أن يتولى القانون حماية حقوق الإنسان لكيلا يضطر المرء آخر الأمر إلى التمرد على الاستبداد والظلم . ولما كانت شعوب الأمم المتحدة قد أكدت إيمانها بحقوق الإنسان الأساسية وبكرامة الفرد وقدره وبما للرجال والنساء من حقوق متساوية

ولما كانت الدول الأعضاء قد تعهدت بالتعاون مع الأمم المتحدة على ضمان إطراد مراعاة حقوق الإنسان والحريات الأساسية واحترامها . ولما كان للإدراك العام لهذه الحقوق والحريات الأهمية الكبرى للوفاء التام بهذا التعهد.

فإن الجمعية العامة تنادي بهذا الإعلان العالمي لحقوق الإنسان على أنه المستوى المشترك الذي ينبغي أن تستهدفه كافة الشعوب والأمم حتى يسعى كل فرد وهبة في المجتمع،





يعامل كوحدة مستقلة في السياسة الدولية.

□ التمييز بين الدولة ومفاهيم أخرى

- ١- البلد تدل على منطقة جغرافية.
- ٢- الأمة ترمز إلى ناس تجمعهم اعتبارات مشتركة أصول وتاريخ.
- ٣- الدولة تشير إلى مجموعة من مؤسسات الحكم ذات سيادة على أرض وسكان محددة

□ التمييز بين الدولة والحكومة

ينبغي التمييز بين الدولة والحكومة، رغم أن المفهومين يستخدمان كمترادفات في كثير من الأحيان. مفهوم الدولة أكثر اتساعاً من الحكومة. حيث إن الدولة كيان شامل يتضمن جميع مؤسسات المجال العام وكل أعضاء المجتمع بوصفهم مواطنين، وهو ما يعني أن الحكومة ليست إلا جزءاً من الدولة. أي أن الحكومة هي الوسيلة أو الآلية التي تؤدي من خلالها الدولة سلطتها وهي بمثابة عقل الدولة. وثمة فارق آخر وهو تعبير الدولة (نظرياً على الأقل) عن الصالح العام أو الخير المشترك، بينما تعكس الحكومة تفضيلات حزبية وأيديولوجية معينة ترتبط بمسمى السلطة في وقت معين.

□ أهية مفهوم الدولة ودلالاته

احتلت الدولة مكانة محورية في التحليل السياسي في جدالين مهمين يتعلقان بأسس الالتزام السياسي وطبيعة القوة السياسية، كما يلي:

أولاً: البحث في أسباب الاحتياج للدولة وأسس الالتزام السياسي، حيث تطرح نظرية العقد الاجتماعي التبرير الكلاسيكي لنشأة الدولة من خلال تصور شكل الحياة في مجتمع بلا دولة أي في حالة الفطرة أو الطبيعة. وتتسم هذه الحالة لدى بعض المفكرين (مثل هوبز ولوك) بحروب أهلية وصراعات مستمرة يخوضها كل فرد في مواجهة الكافة (أي حرب الكل ضد الكل)؛ وهو ما يهيئ الناس للاتفاق على

عقد اجتماعي - Social Contract - يضحون بموجبه عن جزء من حريتهم من أجل إقامة كيان

إلى توطيد احترام هذه الحقوق والحريات عن طريق التعليم والتربية واتخاذ إجراءات مطردة، قومية وعالمية، لضمان الاعتراف بها.

الدولة المدنية وقيم الدولة المدنية

□ تعريف الدولة

الدولة هي تجمع سياسي يؤسس كيانه إذا اختصاص سيادي في نطاق إقليمي محدد ويمارس السلطة عبر منظومة من المؤسسات الدائمة. والعناصر الأساسية لأي دولة هي الحكومة والشعب والإقليم، بالإضافة إلى السيادة والاعتراف بهذه الدولة، بما يكسبها الشخصية القانونية الدولية، ويمكنها من ممارسة اختصاصات السيادة لاسيما الخارجية منها. (١)

وتتسم الدولة بخمس خصائص أساسية تميزها عن المؤسسات الأخرى:

١- ممارسة السيادة: فالدولة هي صاحبة القوة العليا في المجتمع، وهي بهذا تعلو فوق أية تنظيمات أو جماعات أخرى داخل الدولة. وقد دفع ذلك توماس هوبز إلى وصف الدولة بالتنين البحري أو الوحش الضخم Leviathan.

٢- الطابع العام لمؤسسات الدولة: وذلك على خلاف المؤسسات الخاصة للمجتمع المدني. فأجهزة الدولة مسؤولة عن صياغة القرارات العامة وتنفيذها في المجتمع. ولذلك تحصل هذه الأجهزة على تمويلها من المواطنين.

٣- التعبير عن الشرعية: فعادة ما ينظر إلى قرارات الدولة بوصفها ملزمة للمواطنين حيث يفترض أن تعبر هذه القرارات عن المصالح الأكثر أهمية للمجتمع.

٤- الدولة أداة للهيمنة: حيث تملك الدولة قوة الإرغام لضمان الالتزام بقوانينها، ومعاقبة المخالفين. ويبرز ماكس فيبر أن الدولة تحتكر وسائل العنف الشرعي

٥- الطابع الإقليمي للدولة: الدولة تجمع إقليمي مرتبط بإقليم جغرافي ذي حدود معينة تمارس عليه الدولة اختصاصاتها. كما أن هذا التجمع الإقليمي

غالباً إلى تدهور الأداء الاقتصادي.

٦- الأناركسية : تذهب إلى أن الدولة لا تعدو أن تكون جهازاً قمعياً أضفيت عليه الصفة القانونية كي يخدم مصالح الأطراف الأكثر تمتعاً بالمزايا والثراء^(١)

وقد شهدت نهايات القرن العشرين ظهور اتجاهات ساعية لإفراغ الدولة من مضمونها نتيجة عدم تلاؤمها مع التطورات الجديدة مثل : تزايد الاتجاه للخصخصة وتفضيل آليات السوق على التخطيط المركزي، وتأثيرات العولمة واندماج الاقتصاديات الوطنية في الاقتصاد العالمي . فضلاً عن تنامي النزعات المحلية وما تولده من ضغوط على الدولة عبر تعزيز الولاءات والتفاعلات السياسية على مستويات مختلفة عن المستوى القومي (جمهورية أو قبلية) مع ظهور أنماط جديدة للقومية قد تمثل تهديداً للدول القائمة.

لا تنفي الخصائص الأساسية المشتركة بين الدول، حقيقة تنوع هذه الدول في أشكالها وأحجامها ووظائفها. فدول الحد الأدنى التي ينادي بها أنصار الليبرالية الكلاسيكية واليمين الجديد هي مجرد كيانات حمائية تتمثل وظيفتها الوحيدة في توفير إطار للسلام والنظام الاجتماعي على نحو يُمكن المواطنين من ممارسة حياتهم على النحو الذي يعتقدون أنه الأفضل .

بينما تعتمد الدول التنمية على العلاقات الوثيقة بين الدولة وجماعات المصالح الاقتصادية الأساسية (الشركات الكبرى تحديداً) لتطوير استراتيجيات للنمو بالاقتصاد القومي في سياق قائم على المنافسة عبر القومية. ويظهر هذا النموذج في اليابان ودول النمر الآسيوية في شرق وجنوب شرق آسيا.

في حين تتدخل الدول الديمقراطية الاشتراكية على نحو واسع في الحياة الاقتصادية والاجتماعية لتعزيز النمو وضمان التشغيل الكامل وتخفيض معدلات البطالة والفقر وتأمين توزيع أكثر عدالة للقيم والموارد في المجتمع. وفي المقابل اعتمدت الدول الجمعية أو الشيوعية على إلغاء القطاع الخاص كلفة وإقامة اقتصاديات مخططة مركزياً تديرها شبكات من الوزارات الحكومية ولجان التخطيط.

وأخيراً فإن الدول الشمولية مثل ألمانيا في عهد هتلر أو الاتحاد السوفييتي في الحقبة الستالينية وبعض النظم

ذا سيادة يستحيل دونه حفظ النظام والاستقرار. أي ينبغي على الأفراد طاعة الدولة بوصفها الضمان الوحيد ضد الاضطراب والفوضى . وعلى النقيض، الد لا سلطوية أو الفوضوية رؤية تقوم على النظام الطبيعي والتعاون التلقائي بين الأفراد. وعلى هذا الأساس تطرح الأناركسية منظومة من المؤسسات الاجتماعية (مثل الملكية المشتركة أو آليات السوق) الكفيلة بتحقيق الاستقرار الاجتماعي في غياب الدولة.

ثانياً : طبيعة قوة الدولة حيث تشكل النظريات المتنافسة حول الدولة القسم الأكبر من النظرية السياسية. ويمكن تلخيص أهم وجهات النظر السائدة على النحو التالي :

١- الاتجاه الليبرالي : ينظر إلى الدولة كحكم محايد بين المصالح والجماعات المتنافسة في المجتمع ، وهو ما يجعل الدولة ضمانة أساسية للنظام الاجتماعي ، ومن ثم تضحي الدولة في أسوأ الاحتمالات شراً لا بد منه.

٢- الاتجاه الماركسي : يصور الدولة كأداة للقمع الطبقي بوصفها دولة برجوازية، أو أداة للحفاظ على نظام التفاوت الطبقي القائم حتى حال افتراض الاستقلال النسبي للدولة عن الطبقة الحاكمة.

٣- الاتجاه الاشتراكي الديمقراطي : يعتبر الدولة تجسيدا للخير العام أو المصالح المشتركة للمجتمع حيث تتركز قدرة الدولة على معالجة مظالم النظام الطبقي .

٤- الاتجاه المحافظ : عادة ما يربط الدولة بالحاجة إلى السلطة والنظام لحماية المجتمع من بؤادر الفوضى ، وهو ما يفسر تفضيل المحافظين للدولة القوية.

٥- اليمين الجديد : أبرز السمات غير الشرعية للدولة الناجمة عن توسعها في التعبير عن مصالحها بغض النظر عن المصالح الأوسع للمجتمع ، وهو ما يؤدي



السلام والتسامح وقبول الآخر والمساواة في الحقوق والواجبات، بحيث إنها تضمن حقوق جميع المواطنين، وألا يخضع أي فرد فيها لانتهاك حقوقه من قبل فرد آخر أو طرف آخر. فهناك دوما سلطة عليا هي سلطة الدولة والتي يلجأ إليها الأفراد عندما يتم انتهاك حقوقهم أو تهديد بالانتهاك.

الدولة تطبق القانون وتمنع الأطراف من أن يطبقوا أشكال العقاب بأنفسهم. (١)

من مبادئ الدولة المدنية الثقة في عمليات التعاقد والتبادل المختلفة، كذلك مبدأ المواطنة والذي يعني أن الفرد لا يُعرف بمهنته أو دينه أو بإقليمه أو بماله أو بسلطته، وإنما يُعرف تعريفاً قانونياً اجتماعياً بأنه مواطن، أي أنه عضو في المجتمع له حقوق وعليه واجبات. وهو يتساوى فيها مع جميع المواطنين أيضاً من أهم مبادئها أن تتأسس على نظام مدني من العلاقات التي تقوم على السلام والتسامح وقبول الآخر والمساواة في الحقوق والواجبات، حيث إن هذه القيم هي التي تشكل ما يطلق عليه الثقافة المدنية، وهي ثقافة تتأسس على مبدأ الاتفاق ووجود حد أدنى من القواعد يتم اعتبارها خطوطاً حمراء لا ينبغي تجاوزها.

ومن أهم مبادئ الدولة المدنية أنها لا تتأسس بخلط الدين بالسياسة. كما أنها لاتعادي الدين أو ترفضه حيث يظل الدين في الدولة المدنية عاملاً في بناء الأخلاق وخلق الطاقة للعمل والإنجاز والتقدم. حيث إن ما ترفضه الدولة المدنية هو استخدام الدين لتحقيق أهداف سياسية، فذلك يتنافى مع مبدأ التعدد الذي تقوم عليه الدولة المدنية، كما أن هذا الأمر قد يُعتبر من أهم العوامل التي تحول الدين إلى موضوع خلافي وجدلي وإلى تفسيرات قد تبعده عن عالم القداسة وتدخل به إلى عالم المصالح الدنيوية الضيقة. (٢)

ثورة يوليو: المشروع الثاني للنهضة والتحديث.

بالرغم من وجود نوع من التشابه والتماثل بين مشروع النهضة الأول الذي أسس له وقاده محمد علي وبين المشروع الثاني الذي قاده جمال عبدالناصر بينما نحن في زمن البحث ننتظر مشروع النهضة الثالث على يد حركة الإخوان المسلمين كما أعلنوا بعد ثورة ٢٥ يناير ٢٠١١ ووصول مرشحهم إلى رئاسة مصر إلا أنه توجد العديد من الفوارق بين المشروعين، خاصة وأن البعد الاجتماعي والداخلي لم يكن وارداً في مشروع

المعاصرة ذات الخصائص المشابهة تتدخل في كافة مناحي الحياة عبر منظومة معقدة من آليات الرقابة والقمع البوليسي ونظام أيديولوجي مهيمن يستهدف إحكام سيطرة الدولة.

□ نشأة الدولة

ظهرت مجموعة من النظريات التي فسرت نشأة الدولة منها:

أولاً: النظرية الإلهية: تقول الدولة تعود نشأتها من الله تعالى، وإن الإنسان ليس عاملاً أساسياً في نشأتها، وإن الإله هو الذي اختار لها حكاماً ليدبروا شؤونها.

ثانياً: نظرية القوة: الدولة نشأت من خلال سيطرة الأقوياء على الضعفاء إذ أن كثير من المجموعات الحاكمة اعتمدت على القوة في الوصول إلى الحكم مستغلة خوف الأفراد من الحروب وحبهم الأمن والاستقرار وهي وسيلة في بناء الدولة وقوتها.

ثالثاً: النظرية الطبيعية: أساس هذه النظرية مبني على طبيعة الإنسان الاجتماعية وحيث إن الإنسان لا يستطيع العيش منعزلاً عن غيره من الأفراد فلا بد أن يتعاونوا من خلال تفاعلاتهم الاجتماعية المختلفة، ومن هنا رغبت الجماعات في أن يكون لها قيادة أو سلطة، من ثم دولة ذات سيادة وسلطة

رابعاً: نظرية العقد الاجتماعي: ترى هذه النظرية أن أفراد الشعب اجمعوا على قيام الدولة من خلال عقد اتفاقات، حيث يتقبل الشعب حكم الدولة مقابل تلبية حاجات الناس الأمنية وتنسيق علاقاتهم مع بعض وقد نادى بهذه النظرية بعض المفكرين السياسيين مثل: توماس هوبز وجون لوك وجان جاك روسو.

□ الدولة المدنية

هي دولة تحافظ وتحمي كل أعضاء المجتمع بغض النظر عن القومية والدين والفكر. هناك عدة مبادئ ينبغي توافرها في الدولة المدنية والتي إن نقص أحدها فلا تتحقق شروط تلك الدولة أهمها أن تقوم تلك الدولة على

جديرة بالدراسة الموضوعية والبحث الحيادي، ولما لها من علاقة وثيقة الصلة بموضوع البحث.

جدير بالذكر أن الباحث أحصى عدد الأفلام المختارة من قبل النقاد عام (١٩٩٦) من بين أفضل مائة فيلم فى تاريخ السينما المصرية، فوجد أن هناك ٥٢ فيلماً تم إنتاجهم فى فترة حدود البحث - أى من قيام الثورة وحتى وفاة جمال عبد الناصر. أى أن أكثر من نصف أفضل إنتاج للسينما المصرية منذ بدايتها، وحتى نهاية الألفية الثانية، كان فى ظل وجود المناخ والتجربة الناصرية! وهى ملاحظة جديرة بالتأمل فى حد ذاتها، ولها شأن مباشر بموضوع البحث.

الأوضاع الاقتصادية قبل سنة ١٩٥٢

لاشك أن تأثير الحياة الاجتماعية بالأوضاع الاقتصادية أمر لا يمكن إنكاره، وقد تأثر الاقتصاد المصري إثر انقطاع الملاحه التجارية حين اندلعت الحرب العالمية الثانية، وأصبح على مصر أن تصل إلى الاكتفاء الذاتي، فأرغم الفلاحون على ترك زراعة القطن، ووضعت لهم تشريعات معينة لكي يزرعوا مساحات بذاتها بالمواد الغذائية التي تستهلك داخلياً، فلا تعود للفلاح بثمره مجزية، وقد تحولت الرأسمالية المصرية هذه الفترة فصارت أقطاعه احتكارية متصلة بالمصالح الأجنبية، ومُعنة في الاستغلال والإثراء على حساب الجماهير، ودفعتها المصالح إلى قمتين ارتباطها بالقصر.

ومعلوم أن الاقتصاد المصري كان قبل ثورة ٢٣ يوليو يعتمد أساساً على الزراعة التي يكفى إنتاجها معظم احتياجات الغذاء اللازم للشعب في إطار أنماط الاستهلاك القائمة والتي كانت بطبيعة الحال تعكس انخفاض مستوى دخل الفرد، كذلك انخفاض مستوى المعيشة للغالبية العظمى من الشعب. وقد وصف الاقتصاد المصري في تلك الفترة بأنه اقتصاد راكد، تمييزاً له عن الاقتصاد النامي، أى أن القدرة الإنتاجية أو الطاقة الإنتاجية لا تزيد بمقدار يتماشى مع الزيادة في عدد السكان.

وتشير إحدى الدراسات التي تناولت كبار ملاك الأراضي الزراعية في مصر للفترة ١٩١٤-١٩٥٢، إلى وجود ظاهرة من الاندماج بين رأس المال الزراعي المستثمر في الأرض ورأس المال الصناعي والتجاري، إذ امتلكت صفوة كبار ملاك الأراضي الزراعية أسهماً في الشركات التجارية والصناعية، بل أن معظمهم قد أسس شركات من ذلك النوع، فقد يبدأ من

محمد على باشا، على العكس من مشروع ثورة يوليو الذي جاء وفى قلبه عملية تغيير اجتماعى واسع النطاق، ومحاولة بناء نهضة حضارية شاملة. كذلك فقد تطور مفهوم النهضة مع تطور الفكر والوعى حتى وصل إلى مفهوم التقدم والتحديث، حيث أصبح النهوض مرتبطاً بمسألة التحديث - وليس الردّه بمزاعم ترفع شعارات دينية - وبدونه لا تقوم النهضة. ولكن بعد انهيار المشروع النهضوى لثورة يوليو لأسباب تاريخية مختلف ليس هاهنا مجالها.

يبقى السؤال الذى يطرح نفسه بقوة على مصر الآن هو: ما هو السبيل إلى النهضة؟ وهل سيكون عبر مشروع النهضة للإخوان المسلمين بعد ثورة ٢٥ يناير ٢٠١١؟

الباحث يضع السؤال، لا يستطيع الفكاك منه، وهو يستعيد الزمن متذكراً الأمس، و لسان حاله يردد ما أشبه اليوم بالبارحة... ولكن بأى فارق؟!

من المعلوم أن تأثيرات حركة -كما كان يطلق عليها فى بدايتها - (ثورة) ٢٣ يوليو ١٩٥٢ قد شملت كافة الجوانب في حياة مصر، محققة جملة من التغييرات الجذرية في مختلف البنى السياسية والاجتماعية والاقتصادية، التى مست شؤون الإنسان المصري وشجونه، عندما سعت واجتهدت في البحث له عن مخرج لما يواجهه من أزمات، وحلول لما يخوضه من تحديات، فهي لم تتوان عن إعلان هدفها في تحقيق العدالة الاجتماعية، سالكة الطريق الاشتراكي حلاً للمشاكل الاجتماعية والاقتصادية، ولذلك استحققت تلك الحركة عن جدارة بما أنجزته في زمن قياسي أن توسم بـ (الثورة)، بكل ما يعنيه المفهوم والمصطلح من معنى ودلالة على المستوى البحثي المجرد، أو التاريخي.

وبخلاف امتداد تأثير تجربة ٢٣ يوليو الثورية خارج فضاء مصر إلى ربوع الوطن العربي من أقصاه إلى أقصاه، ودعمها لحركات التحرر فى الجزائر والعراق والسودان وليبيا - وهو أمر خارج نطاق البحث - فإنها أصبحت في مدى عقدين من السنين نموذجاً حافلاً بالكثير من مضامين النهوض والتقدم، وحفلت بجوانب مضيئة سواء في ممارسة الحكم أو التخطيط والبناء من أجل المستقبل، مثلما ضمت أخطاءً وإخفاقات في جوانب أخرى

حصدت ثورة يوليو ١٩٥٢ بكل حيثياتها ومعطياتها مناصرين وخصوم، وبعيداً عن المواقف المتناقضة تجاهها، فهي



الوطنية والقومية، وجنود الحلفاء يملؤون شوارع القاهرة، والسياسة المصرية تتعثر بين مملأة البريطانيين وتقلق الأمن، الوطنية .

حمل النقراشي، رئيس الوزراء، القضية المصرية إلى نيويورك في ٢٢ يوليو ١٩٤٧ لعرضها على مجلس الأمن، إلا أن تلك الجهود باءت بالفشل حيث حصلت مصر على تأييد مطالبها بجلاء الإنجليز عنها، أصوات ثلاثة مندوبين فقط،

انفجرت المظاهرات الشعبية، وزادت إضرابات العمال زيادة ملحوظة في سبتمبر ١٩٤٧، وتوالت مظاهر الحراك الشعبي الناقم، وأصبحت أبرز مظاهر الحياة، حتى بداية سنة ١٩٤٨ .

ومع اندلاع قضية فلسطين وصودر قرار التقسيم الجائر في ٢٩ نوفمبر ١٩٤٧ تزامنت قضية الاستقلال الوطني وتدهور الأوضاع الاقتصادية ومصادرة الحريات حيث عارضت الأحزاب والتنظيمات السياسية قرار التقسيم ودعت بعضها- مثل الإخوان ومصر الفتاة - إلى الكفاح المسلح ضد الصهيونية، وكان تيار التطوع يزداد تدفقاً، بالاتفاق مع مقررات مجلس جامعة الدول العربية الذي كان قد عقد اجتماعاً في لبنان بين ٧-١٥ أكتوبر ١٩٤٧- أي قبل صدور قرار التقسيم، وقضى ذلك الاجتماع بتحشيد جيوش الدول العربية على حدود فلسطين، وتقديم السلاح إلى عرب فلسطين، وتدريب الشباب وتعبئتهم للمعركة المقبلة في المناطق المتاخمة لليهود، فضلاً عن إنشاء قيادة عربية تتولى الأمر، ورصد في الاجتماع مبلغ من المال يوضع تحت تصرفها لا يقل عن مليون جنيه .

اتخذت الحكومة المصرية -حكومة النقراشي- قرارها بدخول الحرب بثقة عالية في إحراز النصر، حيث رد النقراشي في جلسة البرلمان على أحد المعارضين -إسماعيل صدقي- بأنها نزهة للجيش، ولم يكن الملك فاروق أقل تحمساً للقتال من غيره، بل أنه بادر بتحريك الجيش قبل موافقة البرلمان بإعطاء الأوامر لمحمد حيدر وزير الحربية والبحرية دون علم رئيس الوزراء، ودخل الجيش المصري أرض فلسطين يوم ١٥ مايو/ أيار ١٩٤٨، وصحب دخول المعركة عدة إجراءات، كالأحكام العرفية، والاعتقالات للمناضلين، والرقابة على الصحف، وتقييد الاجتماعات العامة وبذلك وجهت ضربة للحريات الشعبية (١) .

الأرض الزراعية وينتقل إلى التجارة أو الصناعة، وقد يكون العكس .

لقد بلغ سوء توزيع ملكية الأرض الزراعية منتصف القرن العشرين درجة لم يبلغها من قبل في تاريخ مصر، وكفي للتدليل على ذلك إيراد بعض المؤشرات الرقمية، فمن مجموع مساحة الأرض الزراعية الكلية الذي بلغ نحو ستة ملايين فدان كان ألف مالك كبير يسيطرون على حوالي ٢٠٪ من تلك المساحة (١، ١ مليون فدان)، تليهم فئة قوامها ثلاثة آلاف مالك يسيطرون على حوالي ٨٪، ثم فئة ثلاثة قوامها ستة آلاف مالك يسيطرون على ٧٪ وهذه الفئات الثلاث لا تتجاوز عددياً أكثر من (١١٠٠٠) مالك، يمثلون أقل من نصف بالمائة من مجموع الملاك، ولكنهم يملكون ٣٥٪ من جملة أرض مصر الزراعية، وفي مقابل ذلك كان هناك ٢،٦ مليون مالك ممن لا تتجاوز حيازتهم خمسة أفدنة يمثلون أكثر من ٩٤٪ من مجموع الملاك.

لقد ترتب على تركيز الملكية الزراعية في مصر ونظام الاستغلال الزراعي الذي اتبعه كبار الملاك في أراضيهم، نتائج هامة فيما يتعلق بتوزيع الدخل الزراعي بين السكان وهبوط مستوى الأجور بين عمال الزراعة، وخلق فئة من مستأجري الأرض الزراعية كانت تزداد يوماً بعد يوم، مما أوجد فوارق اجتماعية واضحة بين من يملكون وسائل الإنتاج وبين من لا يملكون غير قوة عملهم يبيعونها لأصحاب الثروات مقابل أجور زهيدة لا تتناسب مع مطالب الحياة (١) .

الأوضاع السياسية قبل سنة ١٩٥٢

مع انتهاء الحرب العالمية الثانية بدأت مرحلة جديدة من مراحل النضال الوطني في مصر ضد الاستعمار، تكللت بإنهاء الرقابة على الصحف في ٩ يونيو ١٩٤٥، كما جرى إلغاء الأحكام العرفية في ١٤ أكتوبر. وتبدت مظاهر هذه المرحلة بوضوح في مطالبات بعض الساسة المصريين -مثل النحاس والنقراشي- الساعية إلى جلاء القوات البريطانية، وتعددت أنشطة الجماهير في تنظيم المظاهرات واحتدام المصادمات مع الجيش في القاهرة واتساع المقاومة الشعبية إلى مختلف المدن، ووصلت ذروتها إلى حد تعطيل الحياة في القاهرة وتقديم شهداء من الشعب المصري

كانت مصر تموج بعوامل السخط والثورة، فالقضية الوطنية معقدة، ولم يحدث أي نجاح في حلها بما يحقق الأمني

سياسية مختلفة. هذه النواة خرجت من حرب فلسطين وهي غير مرتبطة بتنظيم موحد . شكلت لجنة تأسيسية لذلك التنظيم في أواخر سنة ١٩٤٩ مؤلفة من خمسة ضباط : جمال عبد الناصر وحسين إبراهيم وخالد محي الدين وكمال الدين حسين وعبد المنعم عبد الرؤوف ، وهم ذوو ميول سياسية مختلفة ، مع أنهم بدأوا جميعاً في ساحة الإخوان المسلمين . ولم يكن أطلق على هذه اللجنة اسم (الضباط الأحرار) ، ثم اكتمل الشكل التنظيمي مع مطلع سنة ١٩٥٠ بانضمام كل من :

صلاح سالم وعبد اللطيف البغدادي وعبد الحكيم عامر وأنور السادات وجمال سالم ، وتم في ذلك الوقت انتخاب جمال عبد الناصر رئيساً للجنة التنفيذية.

صدر أول منشور للتنظيم في فبراير ١٩٥٠ بتوقيع (الضباط الأحرار)، واستمر صدور المنشورات بتوقيع (الضباط الأحرار)، وكانت تصل الضباط عن طريق عناوينهم المنزلية أو في الوحدات العسكرية بالبريد، وأحياناً توزع باليد داخل المعسكرات بطريقة سرية. وعندما بدأ تساؤل الضباط عن البرنامج الذي يرتبطون به، أعدت الأهداف الستة وصدرت في منشور وتم إعدادها من قبل : أحمد فؤاد وخالد محي الدين ، ووافق عليها جمال عبد الناصر ، والأهداف الستة هي :

- ١- القضاء على الاستعمار وأعوانه من الخونة المصريين .
- ٢- القضاء على الاقطاع .
- ٣- القضاء على الاحتكار وسيطرة رأس المال على الحكم .
- ٤- إقامة عدالة اجتماعية .
- ٥- إقامة جيش وطني .
- ٦- إقامة حياة ديمقراطية سليمة . (١)

فرضت حادثة انتخابات نادي الضباط تداعياتها كبدية للمواجهة العلنية الصريحة بين الملك وبين الضباط الأحرار، وكان قرار الضباط بإجراء الانتخابات ، وفوز مرشحهم اللواء محمد نجيب أمام مرشح الملك بأغلبية ساحقة بمثابة صدمة شديدة لإرادة الملك . وفي الوقت ذاته عانت قوات الاحتلال البريطاني في مصر معاناة شديدة من الكفاح المسلح حتى كاد الأمر يصل بهم إلى حالة اليأس، ولكن مفاجأة حريق القاهرة الذي اندلع في ٢٦ يناير ١٩٥٢ جاء بالأحكام المعرفية التي

انتهت حرب فلسطين بهزيمة الدول العربية وأعطت الفرصة لإسرائيل للاستيلاء على صحراء النقب والوصول إلى إيلات ، بخلاف ما أحرزته إسرائيل من هذا النصر من مكاسب على الأرض وعلى الصعيد العالمي ، وعانى الجيش والسياسة المصرية من تداعياتها حيث ترتب على الهزيمة رد فعل قوي خارج الجيش وداخله ولعل أبرز تلك المظاهر لجوء بعض فصائل الحركة السياسية في مصر- كالإخوان المسلمين وبعض شباب التيار اليساري - إلى أعمال الإرهاب والاعتقالات واستخدام العنف، وحرقت المحال التي يمتلكها اليهود في مصر، لكن وضح أن العرب قد فقدوا فرصة إقامة دولة عربية، وفقدوا جانباً كبيراً من الأرض التي كانت قد منحها لهم قرار التقسيم .

تركزت النقمة الشعبية في مصر على الملك ، واشتد السخط على حاشيته وعلى أحزاب الأقلية التي صادرت الحريات وانتهزت فرصة حرب فلسطين وحوادث الإخوان المسلمين . كان من بينها اغتيال النقراشي رئيس الوزراء نفسه - لثرد عليها بإرهاب مماثل لم تشهده مصر من فترة بعيدة، وقد وفرت تلك الأجواء فرصة لانتصار حزب الوفد بانتخابات مجلس النواب التي جرت في ٣ يناير ١٩٥٠ حيث حصل على ٢٢٨ مقعداً من مجموع ٣١٩

مالت حكومة الوفد منذ اللحظة الأولى إلى سياسة احتواء الملك بدلاً من التصادم معه ولكنها وجدت نفسها محاصرة بوعدها الذي قطعت على نفسها بإلغاء معاهدة ١٩٣٦، فقامت بذلك فعلاً في ٨ أكتوبر ١٩٥١، وكان ذلك إيذاناً ببدء الكفاح المسلح ضد قوات الاحتلال في منطقة القنال. وهكذا بدأت الحكومة الوفدية مواجهة الاستعمار البريطاني بعد إلغاء المعاهدة ، وإصدار تشريعات وقرارات داعمة لذلك التوجه الوطني ،

ولكنها واصلت كفاحها ضد القوات البريطانية في القناة بواسطة البوليس (الشرطة) أساساً، بينما كانت تأمر قوات البوليس بضرب التظاهرات في شوارع القاهرة ، وكانت قوات الجيش المصري تمارس حياتها الطبيعية دون مواجهة مع قوات الاحتلال البريطاني في تناقض تاريخي غير مسبوق من قبل .

أدت حرب فلسطين وإدراك ما يحيط بالجيش والمجتمع من فساد ورشوة وانحلال إلى خلق رابطة فكرية مشتركة بين عدد من الضباط ذوي الميول الوطنية النابعة من اتجاهات



أصدرت إجراءات مهمين، الأول: قانون الإصلاح الزراعي، والثاني: إلغاء الألقاب المدنية، وحاز الإجراء الأول على الاهتمام الأكبر لأنه مس عصب المسألة الاجتماعية في مصر، أما الإجراء الثاني، فلم يحظ بكثير من الاهتمام رغم أهميته الرمزية حضارياً وسياسياً. وجاء الإصلاح الزراعي إدراكاً من الثورة منذ يومها الأول أن مسألة الأرض تمثل بحق مفتاح أي تحول اجتماعي حقيقي في الريف بل في مصر كلها.

وإذا ما نظرنا إلى الجانب الاجتماعي من قانون الإصلاح الزراعي فإن من الممكن اعتباره بمثابة قانون تحرير الفلاحين من القهر الاقتصادي الذي مارسه الملاك، وتحطيم علاقة التبعية التي تربطهم بسلطانهم الأقدمين. ومنذ صدور قانون الإصلاح الزراعي الأول خلال عهد الثورة رقم ١٧٨ لسنة ١٩٥٢ يوم ٩ سبتمبر ١٩٥٢ لم تتوقف دراسته ونقده والإضافة عليه وتعديله.

لقد حدد القانون الأول سنة ١٩٥٢ الحد الأقصى للملكية بمئتي فدان للأسرة، وخفض القانون الثاني سنة ١٩٦١ الحد إلى مائة فدان، ثم خفضها القانون الثالث سنة ١٩٦٨ إلى خمسين فداناً، أما ما زاد عن الحد الأقصى في كل مرة كانت تجري مصادرتها وتوزيعه على المعدمين من الفلاحين الذين لم يكونوا يملكون شيئاً. ولم يقتصر الإصلاح الزراعي على تحديد الملكية بل شمل تنظيم العلاقة بين المالك والمستأجر، وهذا الإجراء لا يقل أهمية في مضاعفاته الاقتصادية - الاجتماعية عن إجراءات تحديد الملكية. وأعادت قوانين الإصلاح الزراعي التوازن التوزيعي للثروة الزراعية لمصلحة صغار الفلاحين والمعدومين منهم بشكل لم يسبق له مثيل في تاريخ مصر الحديث، ولكن الثورة كانت تدرك أن ذلك وحده ليس كافياً، مادامت المساحة الكلية للأرض الزراعية في مصر ثابتة، لذلك دأبت منذ البداية على توسيع الرقعة الزراعية باستصلاح مزيد من الأراضي الصحراوية، وتوزيعها على من لا يملك من الفلاحين، وكان بناء السد العالي وتوفير مزيد من مياه الري سبيل الثورة إلى ذلك.

وهكذا حققت مصر إضافة ما يقرب مليون فدان في السنوات العشرين التالية إلى رقعة مصر الزراعية. كانت إجراءات الإصلاح الزراعي بمقوماتها الثلاث - تحديد الملكية وتنظيم العلاقة بين المالك والمستأجر واستصلاح الأراضي - عاملاً حاسماً في تغيير الخريطة الاجتماعية في الريف المصري. فقد قلصت القاعدة الاقتصادية لكبار الملاك، وبالتالي أضعفت

قضت على الحركة الثورية الصاعدة، ومنعت نشاط الفدائيين، وبعدما التهمت الحرائق معظم شوارع وسط القاهرة، أعلنت في الليلة نفسها الأحكام العرفية، وأقيمت وزارة الوفد، وشكلت الوزارة في اليوم التالي برئاسة علي ماهر وقد وجدوا مبرر لضرب حكومة الوفد وإخماد الحركة الوطنية وكفاحها المسلح ضد القاعدة البريطانية في القنال.

وإزاء تلك التطورات الخطيرة قررت الطليعة الوطنية للجيش المصري تولي زمام الكفاح الوطني، بعد أن عجزت القيادات السياسية التقليدية عن حسم التناقضات بين قوى الشعب وبين القوى المعادية للشعب، والمتسيدة على زمام الحكم في البلد. وكان لا بد من التحرك.

إن الثوار كانوا أمام خيار ملزم فأما أن يؤجلوا حركتهم (الثورة)، ويتعرضوا للتصفية التي كانت تتهددهم على إثر اكتشاف أمر تنظيمهم إلى أن يملكو من أمرهم منهجاً ونظرياً، وإما أن يتقدموا مما يملكون من تنظيم وأفكار لإنقاذ شعب مصر مما كان يعانيه، فاختاروا الثانية.

حققت خطة (الانقلاب أو الحركة أو الثوار) أهدافها في القاهرة بعد سويغات من انطلاقها. وفوجئ المواطنون في الساعة السابعة والنصف من صباح الأربعاء ٢٣ يوليو، ببيان تذييعه الإذاعة المصرية باسم القائد العام للقوات المسلحة، يعلن انتفاضة الجيش المصري على الطغيان والفساد.

وعد ذلك البيان من قبل بعض الباحثين أنه لعب دوراً فاصلاً في تحديد الموقف لصالح الضباط الأحرار، ووصف استقبال الشعب المصري لبيان الثورة:

والحق أن أفراد الشعب المصري في مختلف مدن القطر - بنادير وقراه - قد استقبلوا (الحركة المباركة) كما كان يطلق على الثورة وقتئذ بالفرح والبشر والارتياح، وذلك منذ أن استمعوا إلى بيانها الأول. وشعر الشعب أن (الحركة) ليست لحساب الجيش فقط، بل ولحسابه أيضاً، فطفقوا يعلنون عن تأييدها بطرق شتى، وانفجرت موجة التأييد الشعبي للثورة تكسح كل شيء وتمهد للعمل القادم العظيم.

قانون الإصلاح الزراعي : الخطوة الإصلاحية الكبرى في مجال الإصلاح الاجتماعي

إن المشروع الاجتماعي لثورة ٢٣ يوليو قد بدأت بذوره الجنينية في الأسابيع الأولى للثورة، فخلال الشهرين الأولين

وتحقيق مبادئ العدل والمساواة، وغيره من قيم المجتمع المدني، هو ما يخلق الحالة التنافسية -الشريفة -ويفجر الطاقات الإبداعية بين أفراده في مختلف المجالات. الأمر الذي يضاعف من مشاعر الفخر والانتماء، ويتلمس الأعذار

في بعض الإخفاقات التي قد تحققها بعض السياسات. لكن الشعور الجمعي العام في غالبية العظمى خلال فترة الستينيات كانت على قناعة ويقين بأن الدولة -والزعيم -يعملان لصالحها تماما، ولم يتسلسل إلى الشعور الجمعي مشاعر سلبية من استئثار شريحة أو طبقة بالثروة أو الحكم - اللهم إلا شريحة العسكرين - التي بدأت في التقلص بعد خروج أغلب أعضاء مجلس قيادة الثورة من المشهد السياسي، لأسباب ليس مجالها البحث .

وهكذا يرى الباحث -ويقف معه في خندقه الكثير من الباحثين والمحللين ومن يطلق عليهم التيار الناصري القومي - أن الإخفاقات السياسية الكبرى في الحقبة الناصرية- ولها أسبابها العديدة الخارجية منها على وجه الخصوص- كان يعادلها ما تحقق على مسار خطوات مشروع النهضة الحديث الحقيقي، وملامسه الشعب بنفسه على أرض الواقع من سياسات وخطوات فاعلة في تحقيق العدالة الاجتماعية، والمساواة، وغيرها من قيم المجتمع المدني. (الأمر الذي لم يثر أو يفجر قضايا اجتماعية خطيرة على النحو الذي شهدته مصر فيما بعد - برغم الهزيمة العسكرية في يونيو ١٩٦٧ - مثل:

التطرف الديني والفتنة الطائفية، والإرهاب، وتدهور القيم المجتمعية في هرم القيم الأخلاقية بين أفراد الشعب، وعودة الباشوات والسوير باشوات من كبار ملاك الأراضي ورجال الأعمال من ناهبي الثروة، ومصاصي دماء الشعب، كما رأينا بدءا من النصف الأخير من السبعينيات - برغم النصر العسكري المجيد في أكتوبر ١٩٧٣ - بانتهاج سياسة الانفتاح سداد مداح بتعبير أحمد بهاء الدين الشهير وحتى قيام ثورة الشعب في ٢٥ يناير ٢٠١١. وقد رأى الباحث أن يوجزها في عناوين ومناشيتات بدون التقييد بالتسلسل التاريخي: فيما يخص الإنجازات المحلية الداخلية:

أ - الإنجازات السياسية

- تأميم قناة السويس .
- استرداد الكرامة والاستقلال والحرية من أيدي المستعمر المعتدي .

قوتهم السياسية وسطوتهم الاجتماعية في الريف، كما وسعت من ناحية أخرى قاعدة صغار ومتوسطي الملاك، وتعبير آخر أن الهيوط الذي أصاب (١١٠٠٠) من الملاك، وهم من الطبقة المسيطرة في الريف نتج عنه صعود نحو مليوني فلاح (بين مستفيد من توزيع الأراضي المصادرة، ومن قوانين تنظيم العلاقة بين المالك والمستأجر). (١)

يعد قانون الإصلاح الزراعي من أخطر القرارات التي أصدرتها الثورة في محاولة لتحقيق أكبر قدر من العدالة الاجتماعية في الريف المصري، ومع ذلك أنه لم يخل من بعض القصور والنواقص الذي شاب تنفيذ القانون في مراحله المختلفة، ومهما يكن من أمر فإن ذلك لا يقلل بأي حال من الأحوال من أهميته على بالرغم من أن من استفاد به من سكان الريف سنة ١٩٧٠ لا يتعدى ٩٪، وأن ما وزع من الأراضي لا يتجاوز ١٣٪ من المساحة، كما أن للإصلاح الزراعي أثر على دخول الأسر المنتفعة بالقانون.

فقد تبين أن دخولهم زادت نسبة ٥٪ خلال الستينيات مقارنة بما كانت عليه قبل عام ١٩٥٢، ويرجع ذلك إلى زيادة الغلة الغذائية وانخفاض تكاليف الإنتاج، لاسيما بعد أن خفضت الحكومة الأقساط المستحقة من ثمن الأراضي وأطالت فترة السداد، وخفضت نسبة الفائدة وأعفتهم من ضريبة الأراضي، إلا أن الزيادة المتحققة في الدخل الفردي قد أمتصها الإرتفاع في تكاليف المعيشة، مما جعل الدخل الصافي للمنتفع اقل من الدخل الصافي للمستأجر وذلك بسبب تنظيم العلاقة بين المالك والمستأجر .

تناولت كثير من الدراسات قانون الإصلاح الزراعي، وبلغ التحيز ضده إلى حد إسناد كثير من متاعب الإنتاج الزراعي إليه، مثلما بلغ التحيز إليه حد القول بأنه قانون اشتراكي، والواقع انه لا يستمد أهميته من علاقته بالاقتصاد لأنه لم يصدر من اجل زيادة الإنتاج، ولا من علاقته بالنظام الاشتراكي لأنه لم يغير من علاقات الإنتاج، ولكنه بلا أدنى شك كان قانون العدالة والإصلاح الاجتماعي الأول في تاريخ مصر الحديث .

خطوات الإصلاح الاجتماعي خلال حقبة الستينيات

- لاشك أن شعور الشعوب - ما يعرف بالشعور الجمعي - بخطوات ملموسة في طريق العدالة الاجتماعية، وحرص الدولة ممثلة في السلطة على تذويب الفوارق بين الطبقات،



- أسفرت الثورة عن توجهها الاجتماعي مبكراً عندما أصدرت قانون الملكية يوم ٩ سبتمبر ١٩٥٢ .
- قضت على الاقطاع وأنزلت الملكيات الزراعية من عرشها .

- مصرت وأتمت التجارة والصناعة التي استأثر بها الأجانب .

- إلغاء الطبقات بين الشعب المصري وأصبح أبناء الفقراء قضاة وأساتذة جامعة وسفراء ووزراء وأطباء ومحامين وتغيرت البنية الاجتماعية للمجتمع المصري .

- قضت على معاملة العمال كسلع تباع وتشترى ويخضع ثمنها للمضاربة في سوق العمل .

- حررت الفلاح بإصدار قانون الإصلاح الزراعي .

- قضت على السيطرة الرأسمالية في مجالات الإنتاج الزراعي والصناعي .

- أما الإنجازات على المستويين العربي والعالمي ، فالأمر يخرج عن نطاق البحث.

لقد سعى جمال عبد الناصر بكل ما يملك من قوة وجهد نحو توحيد البلدان العربية ، وتنبيه الوعي القومي العربي بحيث أصبح اسمه رمزاً للقومية العربية وعنواناً لها ، وعمل على توحيد كلمة العرب ليكون لهم مركزاً مرموقاً في العالم ، وليستطيعوا القيام بدورهم في بناء صرح السلام العالمي، وتحقيق التوازن العسكري، واستلزمت تلك السياسة، خاصة أمام الخطر الإسرائيلي المتزايد، عملاً إيجابياً في بناء الاقتصاد القومي، وطموحاً مشروعاً للحصول على السلاح.

وكانت لمشاركة عبد الناصر في مؤتمر باندونج (تأسيس حركة عدم الانحياز) توجيه سياسة مصر باتجاه تعزيز العلاقة مع المعسكر الاشتراكي التي توجت بإبرام اتفاقيات الأسلحة وإبداء المعونة لمصر في إنشاء السد العالي.

وهكذا نهضت ثورة ٢٣ يوليو بدور وطني وقومي تحرري، فضلاً عما قدمته من دور تقدمي على الصعيد الدولي، حين تبنت مصر سياسة الحياد الإيجابي وعدم الانحياز ومطالبتها بتخفيف حدة التوتر الدولي وتصفية الاستعمار، واحترام حقوق الدول الصغيرة، وتنفيذ قرارات الأمم المتحدة،

- السيطرة على الحكم في مصر وسقوط الحكم الملكي .

- إجبار الملك على التنازل عن العرش ثم الرحيل عن مصر .

- إلغاء النظام الملكي وقيام الجمهورية .

- توقيع اتفاقية الجلاء بعد أكثر من سبعين عاماً من الاحتلال

- بناء حركة قومية عربية للعمل على تحرير فلسطين .

ب- إنجازات ثقافية

- أنشأت الثورة الهيئة العامة لقصور الثقافة وقصور الثقافة والمراكز الثقافية لتحقيق توزيع ديمقراطي للثقافة وتعويض مناطق طال حرمانها من ثمرات الإبداع الذي احتكرته مدينة القاهرة وهو ما يعد من أهم وأبرز إنجازاتها الثقافية .

- إنشاء أكاديمية تضم المعاهد العليا للمسرح والسينما والنقد والباليه والأوبرا والموسيقى والفنون الشعبية

- رعاية الآثار والمتاحف ودعم المؤسسات الثقافية التي أنشأها النظام السابق .

- سمحت بإنتاج أفلام من قصص الأدب المصري الأصيل بعد أن كانت تعتمد على الاقتباس من القصص والأفلام الأجنبية

ج- إنجازات تعليمية

- قررت مجانية التعليم العام وأضافت مجانية التعليم العالي

- ضاعفت من ميزانية التعليم العالي

- أضافت عشر جامعات أنشئت في جميع أنحاء البلاد بدلاً من ثلاث جامعات فقط

- إنشاء مراكز البحث العلمي وتطوير المستشفيات التعليمية

د- إنجازات اقتصادية واجتماعية

- تعتبر الثورة العصر الذهبي للطبقة العاملة المطحونة الذين عانوا أشد المعاناة من الظلم وفقدان مبدأ العدالة الاجتماعية .

واستنكار سياسة التكتلات الدولية، وما قد تؤدي إليه من عواقب سياسية وخيمة ومن تهديد للسلام العالمي.

كل تلك المواقف جعلت الغرب (الاستعماري والاحتكاري) يقف موقفاً حاسماً من مصر، تجسداً فعلياً بعدم التعاون معها، خاصة بعد أن وضحت مناهضتها لحلف بغداد، ودورها الكبير في يقظة القومية العربية ووحدة النضال العربي، وكان من أسرع النتائج لهذه اليقظة وهذا الدور قيام وحدة الشعبين المصري والسوري في أول وحدة عربية شعبية حرة في أول فبراير ١٩٥٨ بين إقليمين من أقاليم الوطن العربي،

وان لم تستمر هذه الوحدة طويلاً لكنها أكدت أهمية مدى ما تمثله الوحدة العربية في مواجهة الاستعمار الغربي والصهيونية العالمية.

وختاماً لا مراء على أن ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ حققت منجزات عظيمة على صعيد حياة مصر الداخلية وسياساتها الخارجية. بالإضافة إلى منجزاتها على الصعيد القومي العربي والإقليمي والدولي، ولكن هذا لا يعفيانا من الإشارة إلى أنها أخفقت في منح عديدة، ولا من القول بأنها أخطأت أخطاءً كبيرة أيضاً. وفي كل الأحوال أن تأثيرها امتد إلى أبعد من حدود زمنها، وأطول من سني عمرها، مثلما اتسعت في حدود المكان إلى أبعد من موطنها، فشعت في كل أرجاء الوطن العربي، والأهم أن وهجها ما زال في عقول كثير من العرب، ومن بينهم الباحث بلا شك.

الدراسة التحليلية

يعمد الباحث في هذا الفصل إلى اختيار لبعض الأفلام التي يرى أنها - أكثر من غيرها - قد جاءت معبرة عن تلك القيم التي يؤمن بها الباحث أنها قيم مدنية بالأساس. وأن شاشة السينما إنما عكست المفاهيم والمبادئ والمعاني التي تبنتها ثورة يوليو ١٩٥٢.

وجدير بالذكر أن التحليل في هذا الفصل سيركز بالدرجة الأولى على شكل المعالجة، حرفية السيناريو، المضمون والمغزى الذي يرمى من ورائه الفيلم أكثر من بقية عناصر اللغة السينمائية الأخرى، وذلك لأن الباحث يتصور أن السيناريو أى الشكل القصصى البصرى الذى يسرد موضوع الفيلم السينمائي هو أول ما يصل مباشرة إلى الجمهور، وهو فى نفس الوقت أكثر ما حرصت عليه تلك المجموعة من الأفلام فى حيكته

الدرامية أن تطرحه على الناس وتقع بها الجماهير.

ويدخل بطبيعة الحال فيما سبق تحليل الشخصيات الدرامية فى الفيلم لأنها الوسيلة والواسطة التى تعبر عن أفكار السيناريو. فيما تقوم به من أفعال، وما تنطق به من أقوال يمكننا من قراءة ما يريد أن يقوله الفيلم على مستوى الطرح الدرامى، والذي يحمل المضمون والأفكار الرئيسة.

أولاً: فئة قبيلة الحرية

١- وحدة حرية الأوطان سياسياً

تدور أفلام هذه الفئة حول الحرية بصفة عامة كفئة، واستقلال الأوطان بصفة خاصة كوحدة. ويعنى ما سبق أن الباحث يتناول تلك الأفلام التى أنتجتها شاشة السينما المصرية بعد ثورة يوليو ١٩٥٢ والتى تزكى روح مقاومة الاستعمار عند المشاهد. وتقوى عنده العزة الوطنية فى أن يعيش فى بلد حر غير محتل.

وبطبيعة الحال لم تكن فئة هذه الأفلام، ومن ثم الوحدة التى تنبثق منها، لتظهر أبداً على شاشة السينما المصرية قبل قيام الثورة، فلم يكن مسموحاً بظهور ما يدعو إلى مقاومة الإنجليز، والمناداة باستقلال مصر فى عهد الملكية المتحالفة مع الاحتلال الإنجليزي بطبيعة الحال.

فيلم مصطفى كامل

سنة الإنتاج ١٩٥٢ - الإخراج: أحمد بدرخان

أنور أحمد - أمينة رزق - حسين رياض - ماجدة

أول ما يلفت نظرنا أن هذا الفيلم أنتج فى نفس عام قيام الثورة، إلا أنه يعود إنتاجه بعد شهر يوليو من السنة نفسها. والأفكار التى يدعو إليها، والدعاوى التى يريد أن يبثها هى نفس ما قامت من أجله، وسعت إليه مجموعة الضباط الأحرار الذين أعلنوا أول بيان لهم ليلة الثالث والعشرين من يوليو عام ١٩٥٢، معلنين فيه استيلائهم على الحكم، ومطالبين فيه الملك فاروق أن يرحل.

ويعتبر مثل هذا النوع من الأفلام أفلاماً تاريخية، ويعد بالنسبة إلى كتابة السيناريو، سيناريو الشخصية فى مقابل سيناريو الأحداث، وهو السيناريو الذى يعتمد على شخصية رئيسة واحدة يغوص فى كل تفاصيلها، وذلك فى مقابل النوع الآخر الذى يعتمد على الفعل أو الحدث (ولا



حبها ، مشغول بحب مصر (بلاده) ويعلن أكثر من مره أنه ليس لديه وقت للزواج .

ومن المعروف تاريخياً أن مصطفى كامل قد مات شاباً صغيراً عن مرض هو ضعف فى عضلة القلب، واستغل كاتب السيناريو ذلك استغلالاً طيباً فى تصعيده للأحداث وزيادة الضغط على بطله، عن طريق إظهار الجهد المضاعف الذى كان يبذله مصطفى كامل من أجل القضية الوطنية.

وبلغ أوج ذلك فى استثمار مصطفى كامل فى مقالاته وخطبه ولقاءاته التى كان يعقدها خصوصاً بعد أن سافر إلى فرنسا تحت وهم أنها - فرنسا - ستؤيده فى قضيته -الحادثة الشهيرة التى وقعت فى مصر آنذاك على يد الإنجليز ونتج عنها مذبحة لبعض الفلاحين الأبرياء والمعروفة بـ حادثة دنشواى ١٩٠٦ وتحامل مصطفى كامل على نفسه صحياً - كما نرى - وتناسى أحلامه من أجل شحذ كل ما أوتى له من قوة فى إدانة احتلال إنجلترا لمصر وتفنيد ما يتشدد به الغرب من معانى الحرية والإخاء والمساواة ، لكن على بنى جلدتهم فقط أما باقى شعوب العالم فهى حلال لهم .

إن أميز ما فى الفيلم ، ولعله كذلك أضعف ما فيه ، هو السرعة فى مواكبة الفن السينمائى لما يريده النظام السياسى الجديد أن يزرعه فى وجدان الناس ومشاعرهم، حتى يتم غرس قيم حركة الضباط الأحرار ونبل مقصدهم الذى من أجله جاءوا ، ألا وهو تحرير البلاد من نير الاستعمار، وإن مصر تستحق أن تعيش حرة مستقلة .

ربما جاء صنع الفيلم على عجلة من أجل ما سبق ، وربما هذا هو ما لم يجعله فيلماً على درجة عالية من البلاغة السينمائية ، أو على أقل تقدير ليس فى مستوى المخرج أحمد بدرخان ، كعهدنا به ، لكنه فى كل الأحوال يبقى له سبق الريادة ، وسبق الحس الوطنى العالى ، وسبق الانعكاس الحقيقى لما يوج به المجتمع على شاشة السينما ، منذ السنة الأولى بعد ثورة يوليو .

فيلم بورسعيد

سنة الإنتاج: ١٩٥٧ - الإخراج: عز الدين ذو الفقار

جهة الإنتاج: أفلام العهد الجديد (فريد شوقي) .

فريد شوقي - ليلي فوزى - شكرى سرحان - زهرة العلا

أمنية رزق - رشدى أباطة - سراج منير - حسين رياض .



يستغنى بالطبع عن الشخصية).

يلجأ الفيلم إلى محاولة تأريخ حياة مصطفى كامل ذلك المناضل الوطنى وداعية الاستقلال الشهير، الذى لجلج بصوته أن لا يأس مع الحياة ، ولا حياة مع اليأس، والتى كان يدلى بها فى خطبه فى أى محفل ، محفورة فى ذاكرة التاريخ كمقولته الشهيرة : إن من يفرط ولو مرة واحدة فى حقوق بلاده ، يبقى أبد الدهر ضعيف الإرادة ، سقيم الوجدان.

إن شخصية مثل ما سبق ينبغى أن يبحث كاتب السيناريو فى أصولها ، وفى أسباب تكوينها ، وفى المؤثرات التى نحت بها أن تكون مثلما تكون فى الحياة كما هى على الشاشة . إن الفيلم يرجع الفضل فى لفت نظر مصطفى كامل وتنمية حسه الوطنى إلى أستاذ التاريخ فى المدرسة الذى كان يلقنه التاريخ المصرى كما ينبغى أن يكون .

ولا يحيد الفيلم عن الحقيقة أو التاريخ فى ذلك ، لكن الضرورة الدرامية ، واستكمال رتوش رسم الشخصية تجعل السيناريو يخلق شخصية ابنة لهذا المدرس الجليل، كانت تجسده الممثلة ماجدة - يتحول إعجابها بتلميذ أبيها إلى حب من طرف واحد، لكنها محرومة منه لأن حبيبها مشغول بما هو أكبر من

يكن القطاع العام أو المؤسسة العامة
السينما قد ظهرت بعد . وهى شركة
فريد شوقى الخاصة لإنتاج الفيلم .

ربما يؤيد ذلك ما ذهب إليه الباحث عند الكلام على
دور قادة الرأى فى عالم الإعلام والاتصال ، وهم فى حالتنا
هذه الفنان المبدع سواء أكان منتجاً أو بطلاً للفيلم أو قائماً على
إخراجه .

فريد شوقى ينجح أن يقوم على نفقته الخاصة بإنتاج
فيلم يقوم على تجسيد ملحمة الصمود الشعبى للناس العاديين
والحرس الوطنى فى الدفاع عن المدينة وصد جحافل أكبر قوتين
أوروبيتين وقتها ولكن هذه الرسالة التى يراد بها تمجيد ثورة
يوليو ١٩٥٢ ، والتى يراد بها إبراز دور الزعيم جمال عبد
الناصر كقائد استطاع أن يحمى السفينة الصغيرة وسط أنواء
القوى العظمى، بل وينجح فى تحويل الغزو العسكرى لهم إلى
نصر سياسى لمصر ثمنه التضحية والصمود وعدم الاستسلام
للإتذار الإنجليزى الفرنسى .

أقول هذه الرسالة ... تبدو مباشرة مجالها الخطب
السياسية والتعبئة الإعلامية ، إلا أنها على شاشة السينما
ينبغي لها أن تكتسى درامياً بثوب آخر من السيناريو المكتوب
والتصوير المرئى .

فكان لا مفر من خلق هذه الحكمة الخيالية والتى
تجسدها شخصيات ربما يمكن أن تعد نمطية الخائن المتصل
بالإنجليز ، الجاسوسة الإنجليزية التى تقوم بالغواية . فيعد
مشاهدة الفيلم اليوم لا يخامرك أدنى شك فى أنه مصنوع
خصيصاً من أجل مناسبة تمجيد معركة بورسعيد وتوجيه التحية
لشعبها البطل .

إلا أن الباحث يرى أن ذلك تم سينمائياً بشكل فج ، أو
على أقل تقدير فى سذاجة وضعيف إنتاجياً ، لاسيما فى
مشاهد المعارك وانهيار البيوت نتيجة للقصف المجرم على
(البيوت) الأهداف المدنية .

وجدير بالذكر أن فريد شوقى ذكر فى مذكراته أنه قد
تم استدعاؤه رسمياً وهو مغمض العينين ، ثم مثل أمام جمال
عبد الناصر شخصياً ، لا يدرى فى أى مكان هو ، وهناك أبدى
الرئيس إعجابه به ، وطلب منه استثمار شعبيته لدى الجماهير
ونجوميته فى عمل فيلم عن ملحمة بورسعيد وعن أبطالها



نال فريد شوقى عن هذا الفيلم تقديراً وفيماً ، لريادته فى
إنتاج الأفلام الوطنية، ولقد صور هذا الفيلم لقطات معبرة عن
بورسعيد تحت ظل العدوان الثلاثى على مصر عام ١٩٥٦ .

ينسج سيناريو الفيلم ببراعة قصة حب البطل وهو أحد
رجال المقاومة الشعبى ، مع فتاة فقيرة ضريفة ، وقصة أو حبكة
فرعية للجاسوسة الإنجليزية التى كانت تعمل طبيبة ، لكنها
تكره المصريين ، بل وتحتقرهم (جسدت الدور لبللى فوزى).
ويعد الفيلم من أكثر الموضوعات حيوية ، كما أنه يعد أحد
الأفلام المحدودة المصورة بالسينما سكوب فى مصر آنذاك .

وسرعان ما يلفت نظرنا فى هذا الفيلم أمران :

الأمر الأول : إن إنتاجه قد تم فى السنة التالية مباشرة
لعدوان ١٩٥٦ الذى خرجت منه مصر
منتصرة سياسياً ، بل وأسفر عن جمال
عبد الناصر كزعيم عالمى رسمى وليس
فقط محلى .

الأمر الثانى : إن الفيلم من إنتاج شركة خاصة (لم



قصة الفيلم متدفقة مكثفة عن فترة الحركات الوطنية المضادة للوجود الإنجليزي قبيل الثورة . الخط الدرامي المثير والمغزول في قالب بوليسى هو إيقاظ الرجل للبيت، مع تجسيد موازى لكيفية إيقاظ تلك الحركات الشعور الوطنى لدى سائر الشعب .

لا تعود قيمة هذا الفيلم إلى أنه مأخوذ عن قصة إحسان عبد القدوس فحسب، بل ترجع كذلك إلى ثراء لغته السينمائية كافة ، بدءاً بالسيناريو الذى يتفنن فى رسم معالم وحدود كل شخصية من شخصيات الفيلم :

- الأب والأم : المصريان العاديان اللذين لا يشغلهما الهم العام والسياسة .

- الابنتان : اللتان تجلسان فى البيت ولم تستكملا تعليمهما ، وكل أحلامها فى فترة الأربعينيات فى مصر تنحصر فى رجل تتزوجه (تروح بيت العدل) .

- الرجل : المناضل المؤمن بما يعمل ، المنضم لجماعة من الجماعات السرية التى كانت تغتال الجنود الإنجليز ورموز السارى الذين كانوا يتعاونون ويؤيدون الاحتلال .

- ابن العم : الضائع الانتهازي ، لكن لمعدنه الأصيل فإن نقطة التحول الدرامية تصيبه ، فإذا به يصمد ولا يشى بعمه وأبناء عمومته .

لا يغالى الباحث فى أن يعتبر هذا الفيلم من أفضل الأفلام التى صنعت فى تلك الفترة التاريخية التى يدور بحثها حوله ، أو فى أنه من بين أفضل أفلام نجحت فى أن تمزج العالم الخاص بالعام ، وأن تربط الجزء بالكل .

فالعام والكل هنا هو القضية الوطنية، والشأن المصرى، ومقاومة الاحتلال، والتخلص ممن يساندون قوات الاحتلال.

أما الخاص والجزء فهو الشأن الأسرى الصغير، والتفاصيل الصغيرة.

وإذا كان الدراما هى فن المشاعر أو العواطف، فالشيء الأميز فى الدراما السينمائية لهذا الفيلم هو قدرته على إثارة هذه الشحنة العاطفية لدى جمهوره لمعانى التضحية والإخلاص، والحب والوفاء، بعيداً عن الزعيق السياسى المباشر، أو الخطاب الفج، أو الرسالة الأحادية.

وشهادتها ، وأن هذا اللقاء قد جاء بالطبع بعد أكتوبر ١٩٥٦ أى تاريخ العدوان الثلاثى . فكان هذا الفيلم أن ظهر فى العام التالى أى عام ١٩٥٧ .

ولعلها المرة الأولى التى يسعى فيها النظام السياسى عن قناعة بالدور الخطير الذى يمكن أن يؤديه الفن ، ويلعبه الفنانون فى المجتمع - ويحاول فيه بل وينجح فى أن يجعل الفن موجهاً إن جاز هذا التعبير - (نموذج الأفلام فى عهد هتلر ومولوسينى وزعماء أمريكا وتشرشل ...) هذا قبل أن تبادر الحكومة بنفسها فى الإقدام على الإنتاج وتنشئ ما عرف باسم القطاع العام فى شكل المؤسسة العامة للسينما ، التى قامت بإنتاج مالم يقدم على إنتاجه القطاع الخاص .

فيلم فى بيتنا رجل

سنة الإنتاج: ١٩٦١ - إخراج: بركات .

جهة الإنتاج: أفلام بركات

سيناريو وحوار: يوسف عيسى .

عبر الشريف - زبيدة ثروت - رشدى أباطة -

حسين رياض - حسن يوسف - زهرة العلا .



مرة وقوع الاختيار على السيدة حكمت أبو زيد لكي تكون وزيرة في الستينيات .

واستشعر النظام السياسي الحاكم أن حلقات الحرية لن تكتمل إلا بتحرير الإنسان المصري نفسه اجتماعياً ، وليس فقط بتحرير الوطن سياسياً .

وإذا كان من الطبيعي التبشير بحرية الإنسان الفرد اجتماعياً من ربة الاستغلال سواء من قبل الاقطاع أو من الرأسمالية المستغلة ، فإن الجديد الذي حول برنامج ثورة يوليو ١٩٥٢ أن المرأة في هذا الصدد لا يقل أهمية حصولها على حريتها من حصول الرجل على حريته الاجتماعية .

فالحرية الاجتماعية تعنى حق المواطن أن يعيش وأن يحصل على قوته ، وألا تهدر كرامته ، وألا يتم الربط بين لقمة عيشه وصوته في الانتخابات مثلاً.

وإذا كانت اتجاهات ثورة يوليو قد ركزت على هذا الجانب دونما الجانب الآخر ، وأعنى بهذا الجانب ، الشق الاجتماعي للحرية دونما الشق السياسي الصنوي لها ، وسعت في تسويق تحقيق الديمقراطية السياسية تحت دعوى ضرورة تحقيق الديمقراطية الاجتماعية أولاً ، فإن النظام السياسي لم يقصر أو يتوانى في تسويق فكرة الحرية والديمقراطية الاجتماعية وأهميتها للمواطن بصفة عامة.

وللمرأة بطبيعة الحال بصفة خاصة ، وهذا هو ما تحاول هذه الوحدة أن ترصده وذلك من خلال رصد وتتبع مجموعة من الأفلام كانت كلها تدور حول حرية المرأة بصفة خاصة . وهذه الحرية التي تناولتها شاشة السينما انعكاساً لقيم ثورة ٢٣ يوليو المدنية ، لم تكن تتبلور حول فكرة أو محور واحد للأفلام التي تناولت المرأة ، وإنما هي قد تعددت كالتالي :

أ (حرية المرأة في اختيار شريك حياتها - حبيبها - زوجها .

ب (حرية المرأة في اختيار طريقها في الحياة .

المادة (١٣)

(١) لكل فرد حرية النقل واختيار محل إقامته داخل حدود كل دولة.

(٢) يحق لكل فرد أن يغادر أية بلاد بما في ذلك بلده كما يحق له العودة إليه.

إن كل عنصر من عناصر هذا الفيلم عند تحليله يسهم بشكل أساسي في تكثيف وتوصيل هذه الشحنة العاطفية.

ولنأخذ مثلاً مشهداً واحداً من مشاهد سيناريو هذا الفيلم وهو بعد أن ارتدى إبراهيم حمدي (عمر الشريف) بذلة الضابط واستعد قبيل إطلاق مدفع الإفطار في ليلة من ليالي رمضان الكريم ، أن يغادر البيت الذي أحسن إليه وآواه.

ولنتأمل التفاصيل التي تزجى رسم شخصية الأب الموظف التقليدي لكن الحنون (حسين رياض) في أن يوصل له مبلغاً من المال يعينه عند الهروب .

ولنتأمل تفصيلاً المصحف الصغير الذي تعطيه إياه الأم (ناهد) كي يحفظه الله ويعيده إلى أمه سالماً . ولنقف عند قطعات المونتاج الذي ينتقل في لقطات متوسطة الإيقاع بين كل فرد من أفراد الأسرة في البيت في رد فعلهم لانتظار لحظة خروج البطل . فالبطل يقف وسطهم ويتبادل معهم نظرات الامتنان والوداع دونما كلام ، لكن التقطيع بينهم إنما قد يعبر عما ربما قد جاء في سيناريو الفيلم الأصلي - البطل يقوم بتوديع أهل البيت.

إن استخدام المؤثرات الصوتية في هذا المشهد لهو خير دليل على بلاغة الفيلم السينمائية ، إذ أن صوت المنبه يزداد علواً ورتابة في آذان الابن محيي (حسن يوسف) انتظاراً لدقات الساعة لحظة انطلاق مدفع الإفطار وخروج الرجل من بيتهم . ولتأمل أن نتخيل أن أمثال هذا المشهد السابق كانت خلواً من موسيقى فؤاد الظواهري الشرقية التي تزيد من شحنة العاطفية عند الابنة (زبيدة ثروت). أو عند مشهد الباهرة التي اختبأ فيها البطل في النهاية للاستعداد لتعريبه خارج البلاد فإذا به يقرر النزول والعودة لأنه على حد قوله :

الموت في مصر أهون من العيشة في فرنسا.

ولنضرب مثلاً في توزيع الإضاءة التي قام بها وديد سري طوال لقطات الفيلم على وجه البطل ، وعلى وجه رجال البوليس السياسي لنستنتج مدى قوة التوظيف الدرامي الذي كان يقصده ، لندلل على قوة البلاغة السينمائية في هذا الفيلم.

٢- وحدة حرية المرأة

آمنت الثورة أن المرأة نصف المجتمع ، وشاهدنا لأول



مأزق شاب لعوب يعمل طياراً تعرف عليها فى حفلة عيد ميلاد صديقتها فى المدرسة ، وحينما تكتشف أسرتها الأمر تجبرها على الزواج من شخص آخر ، فتنهار عصبيا بعد تحول العلاقة بينها وبين الطيار إلى حب حقيقى بينهما .

ويصنع السيناريو حبكة موازية ، وشخصيات جانبية من خلال قصة لفتاة أخرى زميلة لها تقع فى إطار مشابه إلا أن أسرتها فقيرة ، وتعانى من قسوة زوج أمها معها ومع أخيها ، فتقتل نفسها .

يحوى الفيلم للتعبير عن المضمون السابق الكثير من قوة التوظيف الدرامى والنفسى للإضاءة التى كانت فيها ماجدة قد أصيبت بانهايار عصبى، كذلك فى تقطيعات مشوقه للمونتاج عند لحظات انتحار الزميلة (زيزى مصطفى) .

كما أنه يرسخ لمعنى أنه من حق المرأة أو الفتاة أن تقع فى الحب، وأن تختار من تحب ، وترفض من تفرضه عليها أسرتها .

ب) حرية المرأة فى اختيار حياتها

لعل المعنى السابق قد يكون أكثر جدية من الحب

أ- حرية المرأة فى اختيار شريك الحياة

لحسن الحظ لا تتناقض هذه القيمة المدنية مع الإسلام ، بل أن العكس هو الصحيح ، فالشريعة توجب على ولى الأمر أن يسأل المرأة إن كانت تقبل من يتقدم إليها من الرجال، أو لا تقبل. فإن وافقت كان الزواج مشروعاً، وإن لم توافق أو أكرهت، وتم تزويجها كان الزواج باطلاً .

والسينما الجديدة بعد ٢٣ يوليو لم تجافى تبني الثورة لفكرة الحرية الاجتماعية بصفة عامة ، وحرية المرأة بصفة خاصة. ولكن الملاحظ أن الأفلام التى حوت تلك الأفكار ، واحتوت على تلك المضامين ربما كان من الممكن تصنيفها فى زمرة الأفلام العاطفية الرومانسية ، بل أن بعضها كذلك لا يعد أكثر من كونه أفلاماً خفيفة إن جاز التعبير ، صنعت بالدرجة الأولى من أجل التسلية ، ولا يرتفع بها السرد السينمائى إلى الدرجة التى تجعلها أفلاماً ذات لغة سينمائية قوية .

لكن فى كل الأحوال فإن الباحث لا يرى فى ذلك غضاضة على الإطلاق ، أو يرى فيها ما يشين هذه النوعية من الأفلام ، أو يرى فيها أنها لا تحقق الهدف من بحثه ، الذى يحاول فيه أن يثبت أن السينما المصرية لم تكن أبداً بعيدة عن مجتمعها من ناحية ، وأنها من ناحية أخرى قد حملت فى طياتها تلك القيم التى يرى الباحث أنها قيم مدنية ، آمنت بها ثورة ٢٣ يوليو ، ولا يهز من هذا الإيمان كون مثل بعض هذه الأفلام أفلاماً كوميدية أو بسيطة البناء سهلة التلقى .

فيلم المراهقات

سنة الإنتاج : ١٩٦٠ - إخراج : أحمد ضياء الدين .

جهة الإنتاج : أفلام ماجدة . مونتاج : سعيد الشيخ .

سيناريو وحوار : على الزرقانى . تصوير : وديد سرى .

ماجدة - رشدى أباطة - حسين رياض - دولت أبيض -

عدلى كاسب - زيزى مصطفى - جلال عيسى -

عبر ذو الفقار - نادية النقراشى .

عبر الفيلم عن المآسى المترتبة عن مقاومة الأسرة أن تحب الفتاة وأن يكون من حقها الاختيار . وهو يعد ذروة سلسلة أفلام المراهقات اللازمة لمنتصف الخمسينيات الثانى مثل فيلم الهاربة ، وفيلم بنت ١٧ ، وأهمها فيلم أين عمري لنفس المخرج أحمد ضياء الدين ونفس البطلة ماجدة .

صدور سيناريو الفيلم حول فتاة حاملة بالحب تقع فى

صواب ، ويتم ذلك من خلال قصة فتاة تتمرد على حياة أسرته المتطلعة المنحرفة ، وترفض طريق شبه الدعارة ونصف البغاء الذى تسلكه أخواتها وأمه ، فتعتمد على ذاتها وترحل إلى الريف لتعمل بالتدريس، لكن أياكون الطريق سهلاً أم مسدوداً؟!

تكتشف الفتاة أن مجتمع الريف المغلق المحافظ لا يختلف فى كثير أو قليل عن مجتمع العاصمة بالنسبة لفتاة وحيدة تعيش بمفردها مثلها .

بطبيعة الحال كانت هذه قضية جديدة وثورية فى وقتها، وما جعلها كذلك أن مثل هذه الأفكار لم تكن أصلاً لتنبثق على سطح الحياة ، لو لم يكن النظام السياسى والاجتماعى وقتها يسمح بتصويرها على الشاشة ، وهذا بالتبعية لم يكن ليتم إلا فى أجواء قيم مدنية ثورية جديدة مثل التى أتت بها ثورة يوليو ١٩٥٢ .

إن المتأمل فى مثل هذه الأفلام الآن فى أوائل القرن الحادى والعشرين ليعجب فى نفس الوقت أن تتم محاولة مراجعة هذه الأفكار اليوم ، بينما السينما المصرية قد تناولتها على شاشتها منذ أكثر من ستين عاماً على أنها أشياء مفروغ منها (قيم تأصلت بالفعل فى الموروث المصرى الحديث) إلا أن اللافت للنظر فيما سبق أن ذلك الطرح لم يعد عشوائياً أو مجرد مصادفة ، بل يزعم الباحث كذلك أنه لم يكن من أجل أغراض تجارية يحققه شبك التذاكر باعتبار للسينما وسيلة ربح (صناعة) بل أن الأمر كان إيماناً وقناعة وهماً ، بل لا نغالى لأن قلنا مشروعاً احتضنه النظام السياسى ، وعبر عنه المجتمع، ثم عكسته السينما بعد ذلك على شاشتها .

وللتدليل على ذلك يجدر الذكر أنه لنفس المخرج (صلاح أبو سيف) محاولة لطرح نفس القضية فى عمليتين تاليتين هما فيلمه هذا هو الحب عام ١٩٥٨ من تمثيل لبنى عبد العزيز - يحيى شاهين . ثم يصل إلى ذروته فى فيلم أنا حرة عام ١٩٥٩ . من تمثيل لبنى عبد العزيز - شكرى سرحان .

فيلم أنا حرة

سنة الإنتاج: ١٩٥٩ - الإخراج: صلاح أبو سيف .

جهة الإنتاج: أفلام رمسيس نجيب .

قصة: إحسان عبد القدوس .

لبنى عبد العزيز - شكرى سرحان - حنين رياض -

زوزو نبيل - كمال ياسين - حسن يوسف - محمد عبد القدوس .

والزواج ، ومن ثم بالتالى فقد أتاح للسينما المصرية أن تتنوع فى تناول موضوعات تعبر عن فكرة أن المرأة لديها القدرة فى الاختيار الحر سواء بسواء مثل الرجل ، وهذا الاختيار يتمهاى مع مبدأ الاختيار لا الجبر فى الإسلام ، وأن ليس للإنسان إلا ما سعى .

وأن إنما هديناه النجدين إما شاكراً وإما كفوراً . وغيرها من الآيات التى تذكرنا بأن الإنسان بصفة عامة حر فى الاختيار بين طريق الخير وطريق الشر . وأن المرأة بالتالى ليست استثناءً من ذلك ، وإنها ليست مخلوقة ضعيفة مجبورة لمجرد كونها امرأة .

فيلم الطريق المسدود

سنة الإنتاج: ١٩٥٨ - الإخراج: صلاح أبو سيف .

فاتن حمامة - أحمد مظهر - شكرى سرحان - زوزو ماضى -

فردوس محمد - وداد حدى - قدرية كامل - رياض القصبجى -

خيرية خيرى - فريدة كامل - ملك الجبل - إحسان شريف -

نعيمه وصفى - توفيق الدقن - عدلى كاسب .



يُعد هذا الفيلم من أول الأفلام الجريئة التى عاجلت حق المرأة فى اتخاذ قرارها الخاص ، واختيار الطريق الذى ترى أنه



(عليه) . ومن ثم تأتي مرحلة اقتناعه بعد ذلك بما تفعله .
فالبطلة قد تركها والدها تعيش فى كنف عمتها وزوج عمتها
كى يربانها ، وهى لذلك تشعر دوماً بالغربة فى البيت ، مثلما
هى غربة أكبر فى المجتمع من حولها .

وتتوهم البطلة التى يجعلها السيناريو تكسر قيدها
الآخر أنها لابد وأن تصل إلى حريتها فى يوم من الأيام إذا ما
أنهت تعليمها ، واستقلت ماديا ، وانفصلت اجتماعياً .

لكننا ندرك معها بالتدريج أن الحرية ليست مطلقة ،
وأنة حتى الحب الذى كانت تتوهم ، والذى كانت لم تخبره حتى
الآن ، له ثمن ، وله قيوده الملزمة للحب .

ولم يحدث ذلك إلا بعد أن تقع فى حب شكرى سرحان ،
الجار القديم فى حيها ، الذى صار صحفياً ، لكنه ناشط
سياسى أيضاً ، حتى أنها تتورط معه فى قضية منشورات
ويحكم عليهما بالسجن هما الاثنان ، إلا أنها تختار بإرادتها
أن تعقد قرانها عليه فى السجن ، يعد أن أدركت أن هذا هو
الحب ، وأن به تنازلات وقيود ترفض الحب نفسه بسببها .

فيلم الباب المفتوح

سنة الإنتاج: ١٩٦٣ - إخراج: هنرى بركات .

جهة الإنتاج: دولار فيلم - أفلام بركات .

قصة: د. لطيفة الزيات - سيناريو وحوار: يوسف عيسى .

مدير التصوير: وحيد فريد - موسيقى: أندريه رايدر

فاتن حمامة - حسن يوسف - شويكار - محمود مرسى -

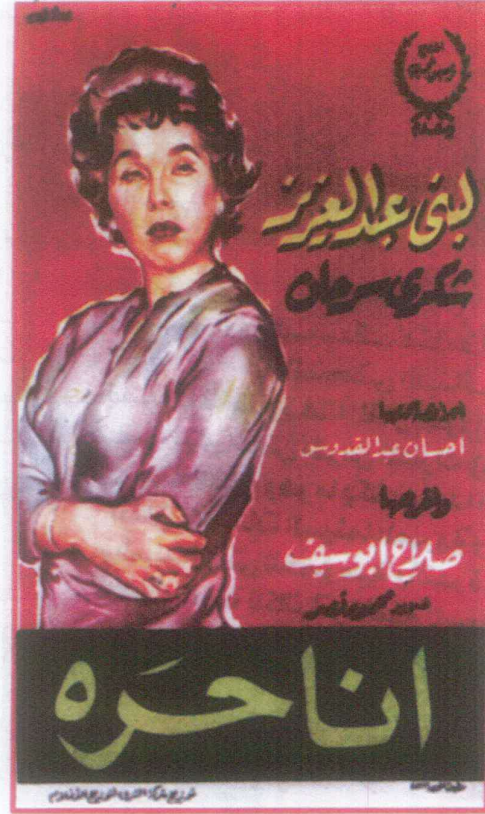
ناهد سبير - ميمى شكيب - صالح سليم -

محمود الحدينى - سهام فتحى .

يرى الباحث أن هذا الفيلم يُعد أفضل الأفلام التى
استطاعت أن تربط الخاص بالعام ، والقضية الشخصية
بالقضية الكلية . فأما الخاص فهو بحث بطلة الفيلم عن
نفسها ، عن الحب ، وأما العام فهو قضية المرأة فى المجتمع
وقتها بحسبها إنسان لا مجرد جنس آخر .

وأما القضية الشخصية فهى قضية بطلة الفيلم فى أن
تحصل على حريتها ، وألا تجبر على حب أو زواج بالقوة . وأما
القضية العامة فهى قضية البلد كلها ، قضية مصر التى كانت
تخرج من عهد إلى عهد ، ومن هزيمة وذل تحت حكم الاستعمار
إلى نصر سياسى تحققه بعد عدوان ١٩٥٦ الذى تم عليها .

ويتم الفيلم من خلال كل أسلحة اللغة السينمائية



بلغ هذا الفيلم قمة النضج فى الاقتراب من الحل الذى
يقع فى المنطقة الرمادية للمجتمع ، ولا يعنى بالضرورة مجرد
المطالبة بالحرية المطلقة ، لأن الحرية مسؤولة ، ولا توجد حرية
بدون قيود على إطلاقها ، فهناك قيود فى العمل ، وقيود فى
المجتمع والأعراف ، وهناك قيود حتى فى الحب .

وهذا النوع من السيناريوهات هو سيناريو الشخصية ،
على أن الأساس فى رسم الخطوط / وتحديد المسار هو
للشخصية البطلة أكثر من النوع الثانى وهو سيناريو الأحداث

فمن البداية يتعرف المتفرج لماذا هذه الشخصية (التي
جسدتها لبنى عبد العزيز) شخصية متمردة ، وماهى الدوافع
النفسية التى كانت تقودها أن تخرج عن المألوف . (أن تجلس
فى الحديقة وحدها وتتأخر ليلاً) .

إن كاتب السيناريو كان حريصاً أن يمد المشاهد
بمعلومات عن بطلته كى يقتنع أولاً بشخصيتها ، أى بما هى فيه

بالطريقة التي تراها مناسبة شأنها في ذلك شأن الولد.
فأبوها وأمها والمجتمع ، وحتى حبها الأول يمنعونها
أن تشترك في الانضمام إلى كتائب الإسعاف والدفاع المدني
لأن ذلك عيب ومحرم ولا يجوز .

إن قيمة هذا الفيلم في رأى الباحث لا تكمن فقط في
قوة مضمونه الجيد والإيجابي والثوري ، والمتماشى مع قيم ثورة
٢٣ يوليو المدنية ، والتي حاولت ألا تفرق بين الرجل والمرأة ،
وإنما تكمن قوته في رأيه في تأثيره العاطفي ، والذي لم يتم
بواسطه سرد ميلودرامى تقليدى لقصة على الشاشة ، وإنما قد تم
بواسطة تصوير ومونتاج وثقيل على مستوى متميز يناسب
فيلمًا تقديميًا مثله .

ثانيًا : فئة قيمة المساواة

ينص ميثاق الأمم المتحدة على أن جميع المواطنين في
البلد الواحد متساوون في الحقوق والواجبات ، وأنه لا ينبغي
التمييز بينهم على أساس اللون - الدين - الجنس - الطبقة .

وجاءت ثورة يوليو ووضعت فيما وضعت من ضمن
مبادئها الستة التي تسعى إلى تحقيقها : إزابة - تذيب -
الفوارق بين الطبقات

فبعد قيام الثورة بعامين تم رسميًا إلغاء الألقاب
والطربوش ، كزى رسمى للعاملين فى الدواوين والمصالح
الحكومية ، علامة (إذناً) ببدء الانسلاخ من أثر التتركة - أى
التأثير التركى - على الحياة المصرية ، ولاسيما بعد توقيع
اتفاقية الجلاء عن مصر (١٩٥٤) ولقد تبنت ثورة يوليو قيما
مدنية مهمه وحاولت أن تفعلها بين الناس ، إلا وهى فكرة
المساواة ، وعدم التمييز . وبدأت بنفسها ، فحرض النظام
السياسى على أن يتخاطب الجميع بلفظ السيد ، بدءاً من
رئيس الدولة (السيد الرئيس) وانتهاءً بالمواطن البسيط
العادى بديلاً عن الألقاب والألفاظ باشا ، بك ، أفندى تلك
التي ترسب الفوارق الاجتماعية بين البشر على أسس طبقية
وأقتصادية واجتماعيه .

وإذا كانت الثورة الفرنسية قد سبقت لها أن نادى في
القرن الثامن عشر بالحرية ، والإخاء ، والمساواة ساعد على
انتشار هذه المبادئ الإنسانية العامة فى بلدان الأرض ، وسهل
على الثورات التي أعقبت الثورة الفرنسية - ومنها ثورة ٢٣
يوليو - أن ترفع مثل هذه الشعارات . إلا أنه لحسن الحظ فإن



البليغة التي كانت تتعرض فيها البطلة للقهر ، لاكتشاف ما
يجعلها تعيد حساباتها ...

مثال : المشهد الذى يجمعها بحسن يوسف بعد
محاولته أن ينال منها . ومثل اكتشافها (بتأثير نور قوى على
سجادة الغرفة) أنه يخونها مع الخادمة التي تقوم بمسح القهوة
عن السجادة . ومثل المشهد الذى يجمعها مع زميل أخيها
(صالح سليم)

وجسد دور أخيها (محمود الحدينى) وهو على وشك
السفر إلى بورسعيد للانضمام إلى كتائب المقاومة ضد العدوان
الثلاثى فيسألها وهو على باب الأسانسير ، بعد أن دخلت وهو
يصعد بها :

- أجب لك إيه معايا وأنا جاى ...

- هات لى معاك الحرية ...

إن القصة التي كتبها الدكتورة لطيفة الزيات تكشف
أن الفتاة المصرية العادية (المعادل الموضوعى لها بطلة الفيلم)
يتأكد لها أن هناك فروقاً بينها وبين الرجل ، وأنه له من الحريات
ومن الحريات ما تحرم هي منه ، ليس فقط فيما تفرضه الأعراف
والتقاليد والعادات البالية التي تفصل بينها وبين أخيها ، وإنما
كذلك فى حياتها ، حتى من حقها أن تحب بلدها وتدافع عنها



قوانين يوليو الاشتراكية ١٩٦١، والتي نتيجة لها أنشأت الدولة شركات عامه ثم مؤسسة بعد ذلك للإنتاج والتوزيع السينمائي، بما يؤصل وجود القطاع العام حتى فى الفن وفى السينما.

وكانت حجة النظام الظاهرة فى ذلك هو التصدى لإنتاج نوعية الأفلام التى لا يجد فيها القطاع الخاص والشركات المستقلة إغراءً إنتاجياً للقيام بتمويلها لأن موضوعاتها غير تجارية، أو لأنها صعبة، أو لأنها مرتفعة التكاليف

إلا أن المغزى الخفى لدخول الدولة ممثلة للنظام السياسى فى مجال الإنتاج السينمائى، كان بطبيعة الحال استثمار الفن، واستغلال نجومية الفنانين فى ترسيخ القيم والمبادئ والأفكار التى يريد النظام السياسى أن يروجها فى ذلك الوقت ومنه بالطبع ما هو إيجابى وجيد، بل وسابق عصره، والأهم مالا يتناقض مع تقاليد وثقافة ودين المجتمع. وهكذا يمكن اعتبار قيمة المساواة كقيمة مدنية بمثابة فئة من فئات البحث كما سبق وأن ذكر البحث عند الحديث عن المنهج والأدوات.

وحدة عدم التمييز على أساس الدين

فيلم الشيخ حسن

سنة الإنتاج: ١٩٤٥

جهة الإنتاج: أفلام حسين صدقي.

إخراج: حسين صدقي.

تخيل: ليلي فوزى - حسين صدقي - استيفان روستي.

لم يعرف المجتمع المصرى فى عهد الملكية الانقسام الطبقي (الطائفي)، ولم يشهد فى عهد الثورة - ولم يسمح له - أن يظهر على سطحه الفتنة الطائفية، مثلما حدث فى عهد الرئيس السادات. وبالتالي لم تعكس السينما المصرية على شاشتها وقتها ما يكرس التمييز بين الناس على أساس الدين، بل أن الدين نفسه ومناقشته، والخوض فيها، كان من المحرمات الثلاثة التى لا تسمح بها الرقابة وهم: الدين - الجنس - السياسة.

ونحن لا نجد سوى أفلاما فى تلك الفترة تحوى شخصيات درامية غير مسلمة مثل شخصية اليهودى فى فيلم لعب بطولته فؤاد المهندس، مأخوذ عن نص وفيلم أجنبى، وقت معالجته بعد ذلك عدة مكار باسم مطار الحب وغيره من الأسماء، وملخصه أن البطل كان يحتفظ بعدد من خواتم (أو

إسلامنا وشريعتنا لم تكن بعيدة عن ذلك، بل أن الدين الإسلامى قد سبق الثورات الكبرى فى تقويمه للناس لا على أسس طبقية، أو اقتصادية، أو مكانة اجتماعية، بل على أساس من التقوى. يقول سبحانه وتعالى إن أكرمكم عند الله أتقاكم. ويقول النبى (ص): لا فرق بين عربى ولا عجمى إلا بالتقوى

ويقول: الناس سواسية كأسنان المشط، ويقول: الناس شركاء فى ثلاث الماء والهواء والكلاء.

والقرآن الكريم يزخر بالآيات والأمثلة التى تؤكد أن الناس أصولها واحدة، أن هذا الأصل يعود إلى آدم، وأنه سبحانه لا يفرق بينهم أو يحاسبهم على مكانتهم أو هيئتهم بل أن المعيار هو فقط العمل الصالح.

(جاء الإسلام ليحدث ثورة اجتماعية فى المجتمع القبلى القرشى بتركيبته الطبقية التى توازى تماما التركيبة الاجتماعية لأوروبا فيما بعد فى القرون الوسطى ..). وهكذا وجدت الثورة المصرية أن التربة مهيأة أمامها لرفع هذا المبدأ المدنى، والذى جعلته هدفا من أهدافها الستة، كما جاء فى الميثاق ١٩٦١، بما لا يخالف الثقافة والأديان، لكنه بالتأكيد يخالف ما كان عليه المجتمع المصرى الإقطاعى التقليدى قبل ثورة يوليو، والذى كان يتحكم فى مقدراته (نصف / فقط) من مجموع السكان، وهم الاقطاع والرأسمال المتحالف مع السراى، المحمى من قبل الإنجليز. ولم تتوانى السينما المصرية أو تقصر أو تبتعد عما سبق، فسرعان ما انعكس ذلك على شاشتها وتراوح بين أفلام جادة إن جاز التعبير، بمعنى أنها تعنى ما طرحه من قضايا وتضعه فى قالب جدى، لكنه سينمائى بالدرجة الأولى، وأعنى بذلك التعبير عنه بلغة سينمائية قوامها الصورة والصوت والمؤثرات وغيرها مما يتجاوز بها مجرد كونها أفلام خفيفة قصد بها التسلية والفرحة.

والباحث ليس ضد هذه النوعية من الأفلام، إلا أن الباحث يرفض أن يضع محددات ومعايير صارمة وحيدة لما تنتجه السينما بل لما يعجب الناس، فى كل فن، وفى كل متعة.

لكن الجدير بلفت الانتباه أن الباحث قد اكتشف أن بعضا، إن لم يكن معظم هذه الأفلام لم يكن موجهاً إنتاجياً من قبل الدولة، بمعنى أنها ليست كلها من إنتاج أو تمويل ما ظهر بعد ذلك فى حقبة المد الاشتراكي للنظام السياسى بعد

الفن فيها - كما يؤمن حسين صدقي - عن الدين .

وتدور الحبكة فى سيناريو الفيلم حول فتاة مسيحية تقع فى غرام طالب بالأزهر (ويلاحظ التشابه مع ما يجرى الآن ويطلق عليه اختطاف الفتيات المسيحيات) وتتزوج رغم أهلها، وحين تقرر أمها يطلقها زوجها رحمة بالأُم ، فتنتقل إلى بيت أبيها وهى حامل من المسلم ، وهناك تضع طفلها وتوصى به لزوجها بعد أن تعلن إسلامها . وعلى أية حال فى النهاية نقول إنه لو كان للنظام السياسى وقتها تحفظات وموانع على ما سبق ما كان سيسمح بإنتاجه ولا نقول بعرضه .

ج . وحدة عدم التمييز على أساس الجنس "المساواة بين الرجل والمرأة".

ليست مصادفة أن تأتى الأفلام السينمائية التى حملت معنى المساواة بين الرجل والمرأة ، بعد ثورة يوليو ، فى إطار كوميدى - فى أغلبها - لكن فى معالجة شديدة الجدية ، ولعل الأمر فى هذا يعود إلى سببين فى تقدير الباحث :

السبب الأول: إن الأمر نفسه كان لا يزال جديداً على المجتمع، بل وغير مستساغ تماماً، وأعنى به تلك الفئة المدنية (كقيمة)، التى رفعتها ثورة يوليو، وحاولت ونجحت فى ترسيخها، وفرضها، ومفادها أنه لا فرق هناك بين الرجل والمرأة، وأنه بإمكان المرأة أن تتعلم مثل الرجل، وأن تعمل عمل الرجل، بل وأيضاً أن تكون رئيسه .

السبب الثانى: إن وجود قطبى الصراع فى حبكة السيناريو لمثل هذه النوعية من الأفلام : الرجل والمرأة، سرعان ما يخلق مفارقات كوميدية ، تولدها غرابة الفكرة من ناحية، مع أنه تاريخياً كان الرسول الكريم (ص) لا يستنكف أن يمارس بيديه فى منزله أشياء، ولا يتركها للنساء، مثل أن يقوم بنفسه بترقيع ثوبه أو خياطة نعليه .

فيلم للرجال فقط

سنة الإنتاج: ١٩٦٤ - **إخراج:** محمود ذو الفقار .

جهة الإنتاج: دولار فيلم - **جبال الليشى** .

سيناريو وحوار: محمد أبو يوسف .

مدير إنتاج: إيهاب الليشى - **المونتاج:** حسين أحمد .

مدير التصوير: وديد سري .

نادية لطفى - **سعاد حسنى** - **حسن يوسف** - **إيهاب نافع**



الأحذية النسائية) الزواج بأسماء مختلفة ، وكان يقوم بإقناع من يقابله من الفتيات أنه سيتقدم لخطبتها ، ويقدم لها الدبلة... وهكذا إلى نهاية الأحداث .

والذى يهمنى هنا أن الشخصيات فى تلك الآونة على الشاشة لم يكن هناك غضاضة أن يجعلها سيناريو الفيلم مسيحية أو حتى يهودية ، لأن ذلك لم يكن غير مطروحاً للخلاف أصلاً . باعتبار أن الدين لله والوطن للجميع ، وباعتبار أن النظام كان ينظر لنفسه على أنه نظام علمانى ، حتى وإن لم يصرح بذلك . لكنه أبداً لم يكن ليقدّر أن يغفل دور الدين فى حياة الشعب .

لكن ما نستطيع أن نقوله فى تحليل هذا الفيلم على سذاجته وبساطته الفنية وحرفيته المتواضعة ، أنه بالفعل سابق لعصره (أعنى عصرنا هذا الذى صار يتم فيه التمييز بين الناس على أساس الدين ، والذين يكون زواج المسلم من المسيحية مثيراً للحساسية).

ويظن الباحث أن بواعث إنتاج وإخراج هذا الفيلم عند حسين صدقي ليس كما نحسبه الآن بمعيار اليوم، وإنما يعتقد أن الفيلم قد جاء فى مرحلة نزوح حسين صدقي نحو التدين. ومحاولته عمل أفلام تنضج بالمعانى الأخلاقية بما لا يبتعد



يطرحه السيناريو ويبنى بعد ذلك عليه الحبكة ألا وهو :

- ماذا يحدث لو عاشت فتاتان جيولوجيتان فى مجتمع الصحراء الذكورى ؟

- بالطبع سيجابه ذلك بالرفض ولكن ماذا لو كانتا متنكرتين كرجلين ؟

- ومن هنا تنفجر المواقف الكوميدية .

أما الدوافع والمبررات فى رسم هاتين الشخصيتين الدراميتين فتكمن فى أن شركة البترول قد رفضت فى أن توظفهما فى هاتين الوظيفتين اللتين تقدمتا لشغلها ، لأن الشركة تريد رجالاً فقط للعمل فى الصحراء .

وجدير بالذكر أن الفيلم من إنتاج آل الليشى ، وأنه لم يغفل -تجارياً- للجذب الجماهيرى أن يستعين بنجمتين تمثلان دور الفتاتين ، وهما على قدر عالٍ من الجمال (نادية لطفى وسعاد حسنى) بما يضمن نجاح الفيلم جماهيرياً من ناحية ، وبما يتوافق مع كونهما متنكرتين رغم جمالهما من ناحية أخرى. فتنبع الكوميديا أو على أقل تقدير المواقف الحرجة .

كما -يجدر بالذكر كذلك- أن جهة الإنتاج وهى شركة خاصة لم تتردد فى ألا تبخل على الفيلم فى التصوير فى أماكنه الحقيقية بجوار آبار زيت البترول فى رأس غارب، استثماراً للرواج السائد وقتها أن المستقبل فى مصر هو للصناعة، وأن الرجال العاملين فى صحارى مصر هم الجنود المجهولين. ومثل هذه الأفكار بالطبع لم تكن لتبزغ على السطح، ويتبارى المبدعون فى ترويجها ، لو لم تكن هى نفسها أصداء للقيم والطموحات والآمال السائدة فى مجتمع مصر الستينات، مما يؤكد أن السينما هى بالفعل نبض المجتمع ومرآة صادقة له.

وأميز ما يركز عليه الفيلم أو ما يحاول أن يشبته، أن الشخصيتين النسائيتين المتنكرتين فى زى الرجال بحثاً عن الظفر بالوظيفة حتى لو كانت فى الصحراء هما بالفعل جيولوجيتان متميزتان بالكفاءة والعلم ، حتى أن نتائج تحليل العينات التى تقوم بهما تثبت بالفعل صدق حدسهما ومكانة علمهما ، ويظهر البترول فعلاً فى نفس البئر الذى كانت تقومان بتحليل العينات منه ، على عكس زملاتهما من الرجال الذين أهملوا هذا البئر ، ولم يتوقعوا منه شيء .



يعتبر الباحث هذا الفيلم سابق لعصره ومعبراً خير تعبير عن عصره فى آنٍ واحد . فمن جهة كان التوجه العام للدولة هو عدم حرمان المرأة من أن تعمل فى أية وظيفة ، طالما كانت جديرة بها ، ومؤهلة لها ، ومجتازة لاختباراتها .

وكان المشروع القومى المصرى هو الاكتفاء الذاتى والاستغناء عن الاستيراد بغزو الصحراء ، واستخراج البترول الذى هو دينامو الصناعة . لكن الحياة فى الصحراء بطبيعة الحال حياة شاقة قاسية يحرم من يعمل فيها ترف المدينة ، فيتم تعويض من يعمل فى مشروعاتها ببدايات طبيعة عمل مع تناوب الإجازات .

لكن من ناحية أخرى ما يجعل هذا الفيلم سابقاً عصره أنه حتى مع الطرح السابق ، فلم يكن من المقبول اجتماعياً ، وبالتالي على شاشة السينما أن تحاول المرأة تجاوز تلك التابوهات المفروضة عليها ،

أن تتقدم العمل فى وظائف هى مقصورة فقط على الرجال ، لطبيعة عملهم فى الصحراء فى مجتمع ذكورى . إلا أن المفارقات الكوميدية بطبيعة الحال تنبع من السؤال الذى

فيلم مراتى مدير عام

سنة الإنتاج: ١٩٦٦ - الإخراج: فطين عبد الوهاب .

سيناريو وحوار : سعد الدين وهبه .

شادية - صلاح ذو الفقار - عادل إمام -

شفيق نور الدين - توفيق الدقن



وتقفز فى هذا الفيلم ليس فقط قفزة زمنية ، مقدارها سنتان عن الفيلم السابق ، وإنما كذلك نقفز قفزة أخرى فى سقف الخيال ، ونتجاوز مجرد طرح السؤال الذى يفجر فكرة أى فيلم : فبدلاً من أن يسأل كاتب السيناريو نفسه : ماذا يحدث لو اشتغلت المرأة فى نفس وظيفة الرجل ؟ فإنه يطرح ما يلى :

- ماذا يحدث لو كانت الزوجة (المرأة) هى مديرة الزوج (الرجل) فى العمل / وكانت تلك المرأة هى زوجة الرجل ؟

أى أن المرأة هنا لم يسمح لها المجتمع أن تتعلم مثل الرجل ، ولا أن تعمل مثل الرجل ، ولا أن تكون فى نفس وظائف الرجل ، بل تصبح مديرة ورئيسة الرجل . ويكون الرجل هو زوجها ! الذى هو سيدها فى البيت على المفهوم المجتمعى القديم قبل وبعد ثورة يوليو .

وبطبيعة الحال فإن ذلك يكون مادة جيدة لتفجير المواقف الكوميديية ، لاسيما أن تم تكنيك السيناريو على حرفية ما يسمى بـ المفارقة الدرامية ، بمعنى أننا كمشاهدين نعلم أن هذه المديرة هى زوجة ذلك المهندس ، بينما بقية الموظفين معه فى المصلحة لا يعلمون مما يثير خيالاتهم وظنونهم.

إن أشجع ما فى الطرح السابق هو محاولة - وأقول محاولة - الزوج المهندس تقبل ذلك باختياره ، وباعتباره يحب زوجته ، ويقدرها ، ويتمنى نجاحها ، ولا يجد غضاضة فى أن ترأسه فى العمل ، إلا أن ذلك بالطبع لم يصمد أمام المنافقين ، وتدخل الفضوليين فى حياتهم ، والحرص الذى لم يكن يتوقعه ، بعد أن توقعه المواقف الكوميديية فى أوضاع يجد نفسه فيها مكان المرأة ، والمرأة مكان الرجل . وأما أميز ما فى التحول الدرامى - كشكل سينمائى - للشخصيات الدرامية داخل الفيلم ، هو التحول الذى يصيب العاملين على تلك السيدة المديرة بالفعل ، هو شعورهم أنها بالفعل قد نجحت وأنجحتهم ، وجعلت شركتهم تنجح فى تحقيق منجزاتها ، حتى أنهم لا يصدقون أنها قدمت استقالتها وأنها تنوى أن تتركهم .

فيعد أن كانوا يناصبونها العدااء والتحفظ لا لشيء سوى أنها امرأة ، باتوا على قناعة بها إنسانياً وعملياً . ومن أقوى تلك المشاهد للتعبير عن ذلك هو مشهد رئيس الأرشيف (جسد الدور شفيق نور الدين) ذلك الموظف التقليدى المحافظ والموسوس نحو أن يصبه من المرأة ما قد يصيبه ، فيفسد عليه وضوءه ، حتى أنه يصدق زميله المشاغب (جسد الدور عادل إمام) أن الساندويتشات التى تقدمها لهم من أجل حقهم فى العمل الإضافى هى بلحم الخنزير ، بل أن العصير هو عصير خنزير من أجل أن يلتهمها منه بطبيعة الحال.

إلا أن الشخصية تتغير وتتحوّل درامياً فى نهاية الأحداث حتى أنه يشور على نفسه وعلى فراشه الخاص حين يقدم له الفوطه كى يتوضأ بعد أن سلمت عليه المديرة قبيل الرحيل صائحاً فيه : إذا كان أبو حنبل قال تنقض الوضوء فأبو حنيفة قال ما تنقضش ... ويرى الباحث ذلك قمة فى اختزال وتكثيف الحوار ، وأن فى ذلك قمة توصيل المعنى الخفى أو ما يسمى بالبعد الثالث عند قراءة أى عمل فنى .

وبصفة عامة فليس غريباً أن مخرج قد برع فى صنع المواقف الكوميديية على الشاشة مثل فطين عبد الوهاب أن



إلى كلية الحقوق وحازت تقدير امتياز ، بينما الرجل (حبيبها) قد حصل على تقدير جيد جدا .

تدور حبكة الفيلم حول الجارين المحبين (جسدهما فاتن حمامة فى دور فاطمة وكمال الشناوى فى دور أحمد) الذى يجمع بينهما الحب والجيرة ، إلا أن خلافاً ينشب بين والديهما حول جدار يريد أن يبنيه والد فاطمة المعلم الجاهل ، فيحجب الضوء والهواء عن منزل والد أحمد ، ثم يتحول الخلاف إلى منافسة بين الحبيين بعد تخرجهما من كلية الحقوق ، وتفوق فاطمة (الفتاة) على أحمد (الرجل).

يلاحظ كيفية تصاعد الصراع ، الذى يبلغ أوجه فى التعامل مع عملاء مكتب كل منهما ، ونلاحظ هنا كيف أن المجتمع لم يكن مقتنعاً بعد بعمل المرأة كمحامية ، وفتحها لمكتب خاص بها ، فلا يستقبل المكتب أحد إلا المعجبين بها كمرأة . لكن مسار الأحداث يتعقد ويبلغ الذروة بنجاح فاطمة فى الترافع عن حبيبها فى قضية اتهامه بالقتل وتحقيق براءته . وما يشير الإعجاب فى هذا الفيلم هو إرصاصه بأن المرأة ستعمل فى نفس مهنة الرجل لا محالة ، فلا يعقل أن تستقبل كلية الحقوق الفتيات ، ثم لا يعترف المجتمع بهن كمحاميات . (للآن - تاريخ كتابة البحث - لا يعترف بها المجتمع كقاضية جنائية ، رغم تطور اعترافه بها كمستشارة فى المحكمة الدستورية العليا !) .

إن مشهداً واحداً فى بلاغة حوار التصادم بين فاطمة وحبيبها ، لكاف أن يدلنا ونحن نقوم بتحليله عن المضمون الذى يحاول أن يفتش عنه هذا البحث ، ويرصده فى موضوع المساواة بين الرجل والمرأة كقيمة عامة ، ثم كوحدة فى المساواة بينهما فى العمل . والمشهد هو : يحتد الخلاف بين فاطمة وخطيبها ، ويحاول فيه أن يقنعها بأن مكانها الطبيعى هو البيت ، فترفض وتشور قائلة صح النوم يا أستاذ ... الست النهار ده بقت وزيرة ..

حواء على الطريق

سنة الإنتاج: ١٩٦٨

التأليف: حسين حلى المهندس .

الإخراج: حسين حلى المهندس .

مأجدة - رشدي أباطة - عبد المنعم إبراهيم -

مديحة سالم - ملك الجبل - سهير سامي .

يكون مستوى الفيلم بهذا التأثير المدهش ، كما أنه ليس غريباً كذلك على نفس المخرج أن تحتل المرأة فى أفلامه دوراً هاماً ينحاز إليها وينتصر لها ، وقد كرر ذلك فى الزوجة رقم ١٣ عام ١٩٦٨ ، وكرامة زوجتى عام ١٩٦٧ وغيرها من أفلامه .

الأستاذة فاطمة

سنة الإنتاج: ١٩٥٢ - إخراج: فطين عبد الوهاب .

جهة الإنتاج: أمير فيلم .

سيناريو وحوار: على الزرقاني .

مدير التصوير: وحيد فريد .

فاتن حمامة - كمال الشناوى - عبد الوارث عسر -

عبد الفتاح القصرى .



يلفت نظر الباحث فى هذا الفيلم أولاً تاريخ إنتاجه ، وهو نفس عام الثورة . مع الأخذ فى الاعتبار أن يكون الفيلم قد تم إنتاجه قبل شهر يوليو (شهر الثورة) ثم عرض بعد هذا الشهر . لكن على أية حال وحتى لو كان ذلك صحيحاً (لم يتسن للباحث التأكد من ذلك فى كل المراجع دليل السينما المصرية) فإنه محسوب لهذا الفيلم سبقه لعصره ، وريادته فى التبشير أنه من الممكن للمرأة أن تعمل فى نفس مهنة الرجل (محامية) ، وأن تنجح مثلما نجحت ، وتفوقت عليه فى الدخول

المجتمع بما سعت إليه طوال حياتها، سوى اللجوء للانتحار من فوق قمة الهرم الأكبر لفتنا للأنظار.

د - وحدة عدم التمييز على أساس الطبقة

جاء في الميثاق ١٩٦١ أنه من مبادئ الثورة الستة إذابة (ولم يقل إلغاء) أو (محو) الفوارق بين الطبقات. والحقيقة أن النظام السياسى قد أهتم، ولا أقول قد حارب مقاومة الناس لمحاربة هذه الفكرة، رغم أن أصولها وبنابيعها متجذرة فى الدين الإسلامى، الذى لا يخفى أن الناس سواسيه كأسيان المشط، وأن الكبير والغنى شأنه شأن الصغير والفقير. فالأعراف والثقافة الشعبية والميراث الثقيل القديم، لم يكن ليسلم بسهولة بغير أن العين لا تعلق عن الحاجب وأن المياه ما تطلعش فى العالى وأن الناس مقامات ... وغير ذلك من الموروث الشعبى المتخلف.

والغريب أن الكثير من رجال الدين أنفسهم يؤيدون ذلك ويستندون على ما قد ورد ذكره فى القرآن الكريم بقوله تعالى: "ورفعنا بعضكم فوق بعض درجات ليتخذ بعضهم بعضاً". بأن التدرج، والطبقة، وحظوظ الناس فى الدنيا فى المراتب، قد قدرها وفرضها الله سبحانه وتعالى، فهى إذن سنة من سنن الله فى الكون.

على أية حال حاولت الثورة، وقد تكون قد نجحت، وقد يكون مشروعها قد انتكس بدليل عودة تداول ألفاظ باشا الآن بيننا بشكل عادى، وإن كان لا يراد به التمييز الطبقي بالمعنى الطبقي.

وبطبيعة الحال فإن فكرة المساواة كما سبق الذكر هى من المبادئ التى تم ترويجها بين العالم كله بفضل الثورة الفرنسية عام ١٧٨٩. وبهنا هنا أن نؤكد أن السينما المصرية لم تكن بعيدة فى عكسها لهذه الفكرة عن ذلك، سواء بشكل مباشر، أو غير مباشر، وسواء أكان ذلك توجيهها مفروضاً من النظام السائد أو كان من تلقاء صنع الفنان المبدع (كاتب السيناريو - المخرج - المنتج ... إلخ) بقناعة وإيمان بما سبق ذكره عن قادة الرأى، إلا أنه فى الحالتين كان الفنان السينمائى يردد ما يجول فى جنبات مجتمعه.

وتتلك السينما المصرية فى الفترة التى يدور حولها البحث رصيذاً هائلاً من المشاهد الدرامية (وإن كانت تقليدية الصنع) التى تدور بين حبيب وحبيبة، أو بين حبيب ووالد حبيبة، أو بين عائلة أو أخرى، ترسخ مثل هذا المفهوم على



نرى مرة أخرى أنها ليست صدفة أن تتم معالجة فكرة المساواة بين الرجل والمرأة فى الحقوق والواجبات، وفى العمل داخل المنزل بشكل كوميدى، لأن ذلك هو القدر الذى كان يسمح به المجتمع فى ذلك الوقت، رغم رفع الثورة لهذه القيمة وقناعتها بها، لتمرير مثل هذه الأفكار على شاشة السينما.. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى لأن القالب الكوميدى يسمح دوماً بالتجاوزات، وهو الغالب الأنسب فى مثل هذه الحالات. ورغم أن فئة هذا القيمة ليست بالجديدة تماماً على الشاشة بعد الثورة، ورغم أن فيلم مراتى مدير عام يسبقه على سبيل المثال بسنتين.

إلا أن الجديد فى هذا الفيلم هذه المرة أن المرأة التى تريد المساواة فى هذا الفيلم تشترط على من أحبها ويريد الزواج بها، أن يظل مؤمناً بمبدأ المساواة بينها بعد الزواج، وأن يساهم بدور فى الأعمال المنزلية كما تساهم هى، فى يوم لها ويوم له.

وبطبيعة الحال يتنصل الزوج (قام بدوره رشدى أباطه) بعد ذلك مما خدع به زوجته (قامت بالدور ماجدة). لكن أضعف ما فى سيناريو هذا الفيلم بالنسبة لهذه القضية هو أنه قد جعل المرأة تستسلم سريعاً، ولا تجد أمامها حل بعد أن كفر



واحد ، بل ومكان ضيق كذلك .

يبني قالب سيناريو الفيلم على ما يعرف دراميا باسم نمط العائلة أو Family Type وهو يعنى تجميع عدد من الشخصيات لا يعرفون بعضهم البعض ، أو لا تربط بينهم سوى رابطة المصلحة فى التواجد فى هذا المكان .

وتتفجر الأحداث فى مثل هذا القالب الدرامى ، بما يثيره التناقض فى الأهواء ، الطباع ، المصالح بين هؤلاء الأشخاص . وطرافة فكرة الفيلم وتشويقه فى آن واحد هى فى أنه يجعل المكان هو الأسانسير ، مما يعرض حياة ركابه للموت اختناقاً .

تنوع الشخصيات فى ذلك المكان ، ما بين النجمة السينمائية (جسدت الدور هند رستم) ، وما بين المجنون الهارب (جسد الدور عبد المنعم إبراهيم) واللص الذى استقل الأسانسير من أجل سرقة خزانة شركة فى أحد الأدوار ، والاسترقاوى المتأفف من الناس الموسوس دائماً من الأمراض (جسد الدور عبد السلام النابلسى) والزوجة التى جاءت لتخون زوجها فى شقة بهذه العمارة . ويعتبر الكثيرون أن هذا الفيلم مسلى بالدرجة الأولى وتحدى يوجهه المخرج صلاح أبو سيف إلى نفسه فى تناول موضوع جري تنفيذيا ، والحقيقة أنه كذلك ، وقد يبدو للوهلة الأولى أنه خارج نطاق البحث ، باعتبار أن البحث يفتش عن القيم المدنية ، ولا يقوم بتحليل الأفلام السينمائية بعد وخلال الثورة التى قد عكست هذه الأفكار .

إلا أن الإمعان فى تحليل إحدى شخصيات الفيلم - بل لعلها أهمها على الإطلاق - بالنسبة للباحث ، إنما يزكى الفكرة التى يحاول الباحث أن يشبثها .

يؤمن الباحث أن الفن عامة، والسينما خاصة، والسيناريو بالأدق داخل العمل السينمائى كلما كان موحياً، مرضياً، غير مباشر، وكلما كان محتوباً على ما يعرف فى دراما السينما باسم الإطار الاجتماعى للسيناريو (ونعنى به أن نعنى وأن نلاحظ من خلال السيناريو الأحداث والخلفيات الأخرى التى لا يدور فيها المشهد الذى أمامنا سواء أكانت سياسية أو اجتماعية أو تاريخية إلى ما شابه ذلك)

أقول كلما كان الفيلم أمامنا عاكساً لكل ما سبق، كلما ارتفعت بالفعل قيمته الفنية، وارتفعت حرفية صانعيه، وكلما مكننا نحن الدارسون والباحثون أن نرصد، وأن نحلل وأن نفهم مقتضيات العصر الذى هو فيه الفيلم .

الشاشة الذى هو مفاده أنه لا فرق بيننا كعائلتين، أو كصهرين، أو كحبيين ، يراد لهما أن يتناسبا ، لأننا نعيش فى زمن الآن لا فرق فيه بين الناس (أو على الأقل هكذا يعلن) ويختار الباحث هنا مشهداً وشخصية من فيلم بين السما والأرض من إخراج صلاح أبو سيف ١٩٦١ ليجرى عليه تحليله من أجل إثبات وجهة نظره

فيلم بين السما والأرض

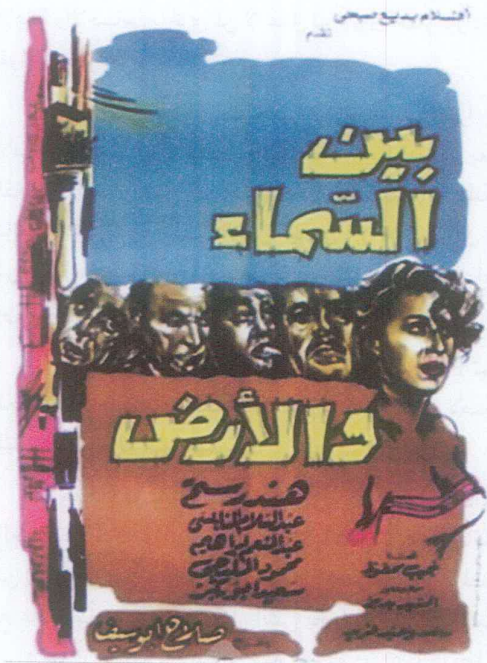
سنة الإنتاج: ١٩٦١ - الإخراج: صلاح أبو سيف .

سيناريو وحوار: السيد بدير - صلاح أبو سيف .

هند رستم - عبد السلام النابلسى - عبد المنعم إبراهيم -

محمود المليجى - سعيد أبو بكر - نعيمة وصفى -

زيزى مصطفى - شفيق نور الدين .



لاقى هذا الفيلم فشلاً ذريعاً عند عرضه فى دور السينما ، ولم يعاد اكتشافه إلا من خلال عرضه بالتلفزيون ، فصار من أحب الأفلام إلى الناس على الإطلاق .

والسر فى فشله تجارياً أن الناس لم تكن معتادة على مثل هذه التجارب السينمائية ، وقد أصابتهم الصدمة حين فوجئوا بفيلم أمامهم على الشاشة تدور أحداثه كلها فى مكان

رغم كل ما سبق فإن المجتمع المصرى قبل الثورة كانت تتفشى فيه ظاهرة البطالة بالوراثة ، وفئة العاطلين بإرادتهم .

- لماذا يتعبون ويعملون طالما أنهم مترفون ؟

- ولماذا يتعبون ويعملون طالما أن لديهم أملاكاً قد ورثوها عن أسلافهم فى شكل أطيان وغيرها ، وما عليهم سوى إنفاقها هنا وهناك ؟

- ولماذا يتعبون ويعملون وهم غير مؤهلين مهنياً - برغم إجادتهم أغليهم للغات الأجنبية وتأثرهم ببعض مظاهر الغرب ؟

فما جاء النظام الجديد ، حارب هؤلاء ، وجرد الاقطاعيين وورثتهم عن أملاكهم ، وإذا أن القاعدين عن العمل .. أى عمل .. أى العمل لمجرد العمل وليس لكسب القوت ، لا يعتبر عاراً . بل ونجح فى أن يرسخ هذا المفهوم ، مفهوم الإهانة والإحساس بالخزى لمن لا عمل له ، وإن اختار بإرادته أن يقوم غيره بإطعامه .

ولما كان النظام السياسى قد انحاز إلى فقراء هذه الأمة ، وهم السواد الأعظم من الشعب ، وأما أراد أن يعوض الفلاحين والعمال عما لاقوه من استغلال وتهميش أيام الملكية ، فإنه قد تبنى وروج لأهمية العمل اليدوى ، وأنه ليس أقل قيمة من العمل الذهنى ، وأن العامل لا يقل شرفاً واعتباراً وأهمية عن المهندس المتعلم .

وسادت هذه الأفكار فى البداية عن استحياء ، ثم بدأ المجتمع فى هضمها لاسيما بعد فتح أبواب العمل لأصحاب المهن والحرف والترحيب بهم .

وهكذا فإننا نجد السينما المصرية منذ الستينيات ممتلئة بالعديد من الأفلام التى تحوى شخصيات عمالية ، وبالكثير من الأفكار التى تشجع على مساواة العمل اليدوى بالمهنى ، مع عدد لا بأس به من الأفكار التى يحملها مضمون الفيلم ، ويراد لها أن تشيع بين الناس مثل أهمية دور عمل البطل فى مشروع قومى يساهم فى نهضة مصر على سبيل المثال .

المادة (٢٢) ... لكل شخص بصفته عضواً فى المجتمع الحق فى الضمانة الاجتماعية وفى أن تحقق بوساطة المجهود القومى والتعاون الدولى وما يتفق ونظم كل دولة ومواردها الحقوق الاقتصادية والاجتماعية والتربوية التى

والشخصية التى يقصدها الباحث هى شخصية الخادم حامل صينية الديك الرومى ، الذى يعمل خادماً لدى أسرة يونانية تسكن بالعمارة ، كانوا قد كلفوه بالذهاب للفن لطهيه ، وهم فى انتظار عودته (قام بتجسيد الدور عبد الغنى النجدي) . وفى غمار الأحداث ، وأثناء شدة التزامه ، نتيجة لخطورة التعرض للاختناق بين الناس الكثيرة التى تصادف كثرة عددهم وتعطل الأسانسير بين الطوابق ، يلوم الشخص المتعجرف الموسوس الاستقراطي هذا الخادم ويعنفه بشدة ويتسائل عما أتى به هذا الأسانسير فيقول له :

- وأنت أيه اللى ركبك الأسانسير برده معانا .. أنت مكانك مش هنا ...

- فيرد عليه الخادم حامل صينية الديك الرومى الذى ينهش فيه المجنون : الكلام ده كان زمان أنا دلوقتى زبى زيك ...

والمقصود بالحوار السابق أنه كان على الخادم ألا يستقل هذا المصعد لأنه ثمة مساعد أخرى مخصصة للخدم وعليهم ألا يتجاوزوها .

والمقصود برد الخادم هو أن القوانين والتعليمات الرسمية للنظام السياسى التى صدرت قد ساوت بين الناس وشجعت أمثاله على ركوب هذا المصعد .

وهكذا يقف الباحث أمام جملة حوار عابرتين ، جاءتا على لسان شخصيتين دراميتين فى الفيلم ، ربما بشكل تلقائى ، وبالتأكيد مما هو خارج عن الحبكة الرئيسة للفيلم ألا وهو مأزق هؤلاء الناس المحبوسين بين السماء والأرض . إلا أن الباحث لا يستطيع أن يجعل هذا الحوار يمر مروراً عابراً دون أن يقف عنده ليدلل على ما كانت تحويه أجواء السينما آنذاك ، عاكسة لقيم المجتمع فى العهد الجديد ، عهد ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ وما بعده ، بما روج له من قيم أراها مدنية بالأساس .

رابعاً : فئة قبة العبل

العبل حق - العبل واجب - العبل حياة .

هذا هو ما نص عليه الميثاق المصرى سنة ١٩٦١ ، وهذا هو ما ينص عليه ميثاق الأمم المتحدة . فى أنه من حق المواطن أن يعمل ، وهذا هو ما يحفز به الحس الشعبى فى المثل القائل الأيد البطالة نجسة . وهذا هو معنى الحديث الشريف : ما أكل ابن آدم طعاماً خيراً من أن يأكل من عمل يده .



الثاني فى أى عمل فنى، هى ما يجعل فى رأى هذا العمل أصيلاً، وقادراً على المقاومة وعدم الفناء بمرور الزمن .

اشتهر فيلم الحقيقة العارية (لاحظ أنه من إنتاج خاص لشركة أفلام تمثلها بطله الفيلم) بأن تصويره قد تم أثناء مراحل إنشاء السد العالى (أى أن الحس التسجيلى فيه هنا المزوج بالدراما لا يمكن إغفاله) .

وهو عبارة عن كوميدراما عاطفية، بين مرشدة سياحية ومهندس شاب ، كانت فيه ترفض أن تقع فى الحب الذى تتصور أنه سيؤخرها عن تحقيق ذاتها فى الحياة ، إلا أن القدر وشخصية البطل (إيهاب نافع) يفلحان فى أن تقع فى هواه وتوافق على الزواج به .

فيلم بين أيديك

سنة الإنتاج : عام ١٩٥٧ - الإخراج : يوسف شاهين .

جهة الإنتاج : أفلام الشرق (يوسف شاهين - وجيه نجيب)

ماجدة - شكرى سرحان - علوية جليل - قسبت شرين -

عبد الفتاح القصرى - يوسف جليل

عرضت شاشة السينما (المصرية) أيام الملكية ظهور الميكانيكى أو النجار أو غيرها ، وحاولت أن تنتصر لشرف هذا

لا غنى عنها لكرامته وللنمو الحر لشخصيته.

المادة (٢٣) ... (١) لكل شخص الحق في العمل، وله حرية اختياره بشروط عادلة مرضية كما أن له حق الحماية من البطالة.

(٢) لكل فرد دون أي تمييز الحق في أجر متساو للعمل.

(٣) لكل فرد يقوم بعمل الحق في أجر عادل مرض يكفل له ولأسرته عيشة لائقة بكرامة الإنسان تضاف إليه، عند اللزوم، وسائل أخرى للحماية الاجتماعية.

(٤) لكل شخص الحق في أن ينشأ وينضم إلى نقابات حماية لمصلحته.

فيلم الحقيقة العارية

سنة الإنتاج : ١٩٦٣ - إخراج : عاطف سالم .

جهة الإنتاج : أفلام ماجدة .

سيناريو وحوار : وجيه نجيب - محمد عثمان .

مدير التصوير : عبد العزيز فهمي .

ماجدة - إيهاب نافع - عبد المنعم إبراهيم .

تم تدشين البدء فى تحويل مجرى نهر النيل لإنشاء مشروع مصر القومى الأعظم عام ١٩٦١ . وارتفعت أسهم الالتحاق بكليات الهندسة ، وصار حلم الشباب العمل فى السد العالى، ليس فقط للتمتع بالبدلات والمزايا الممنوحة رغم قسوة الاغتراب، ولكن للشعور بالفخار أنه يعمل فى بناء مصر، وأنه يساهم فى مشروعها القومى الذى سينهض بها. وساعد فى ذلك بالطبع الأفلام - الأدب - الفن - الخطاب العام للنظام السياسى وقتها . ولذلك لم تتأخر السينما فى استغلال مواقع التصوير هناك ، ويتم بالمرة داخل نسيج أحداث الفيلم ، ومن خلال الشخصيات الدرامية الإشارة إلى إن البطل يعمل مهندساً، وأن ذلك أمر معتد به ، حيث أن عمله هناك فى أسوان فى السد العالى ينصب من أجل الآخرين ، ويتغرب ويشقى من أجل مستقبل الناس .

ولا يخفى الباحث إعجابه بهذه الطريقة فى تناول الفنى ، ليس فقط لأفكار فوقيه، وإنما كذلك لأى مضامين أخرى يسعى الفنان أن يبثها أو ينقلها للجمهور، فالإيحاء، والإيحاء، والرمز، وغير المباشرة، والمواربة، والإهتمام بالبعد

وفرضت نسبة أخرى على مجلس إدارة أية شركة بأن يكون فيها تمثيلاً للعمال ، وبالتالي صار هذا فكراً قومياً عاماً ، تم مقاومته بالطبع في البداية ، وعدم استساغته ، ثم بالتدريج صار أمراً عادياً ، ولم تتأخر السينما في ذلك ، فظهر على شاشتها من يعمل في مهنة أو حرفة ، لكن الفتاة الغنية أو ابنة الذوات تقع في حبه وتتزوج ، وتجد فيه مالم تكن تتوقعه .

تدور قصة وسيناريو الفيلم حول أسرة أرستقراطية مضمحلة ينفق عليها أحد أقاربهم ، ويعمل جزارا (قام بالدور عبد الفتاح القصرى) وقرر أن يزوج ابنتهم الجميلة (قامت بالدور ماجدة) إلى ابن أخيه الذى يعمل نجار كشرط لاستمرار إنفاقه على هذه العائلة العاقل أفرادها بالوراثة والتي ولى زمانها .

فتقرر الأسرة إفشال هذه الزيجة ، وإعادة تربية وتكوين فظاظه هذا العريس النجار (من وجهة نظرهم) بإيداعه إحدى دور الرعاية فى مدرسة داخلية ، إلا أن الحب بطبيعة الحال يقرب بين الزوجين (ماجدة وشكرى سرحان) فتقتنع به فى النهاية .

وكما يبدو القصة بها قدر من الفانتازيا لاسيما فى تنفيذ المشاهد ، إلا أن ما يهم الباحث هو الوقوف أمام شخصية هذا العامل فى مواجهة أرستقراطية الأسرة ، والانتصار للنهاية فى أن تتزوج بنت السلطان من ابن الجنائى كما فى حوادث ألف ليلة وليلة . ويسير سيناريو الفيلم على مجموعة من المواقف ، تضطر فيها البطلة أن تستجيب لمطالب زوجها (النجار) ، بل وتقتنع به ويعمله ، وتتكيف معه .

فيلم الأيدي الناعبة

سنة الإنتاج: ١٩٦٢ - الإخراج: محمود ذو الفقار .

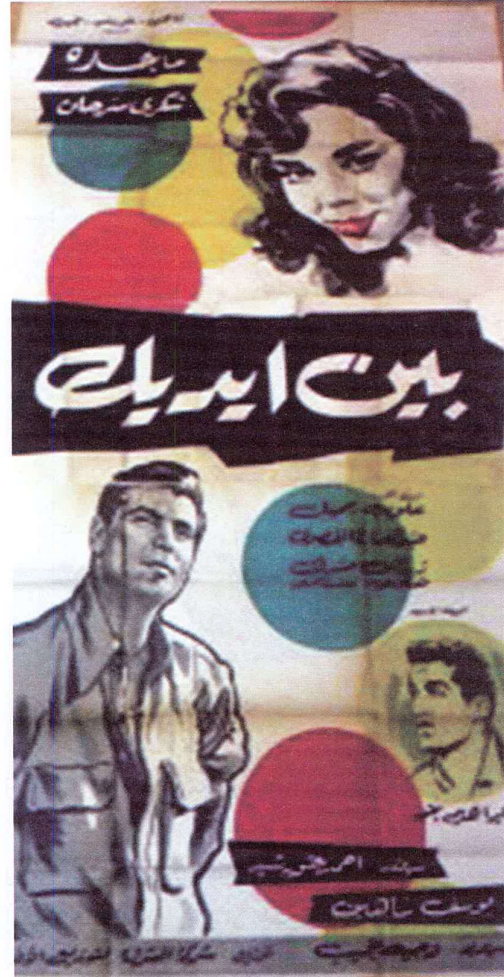
جهة الإنتاج: المؤسسة المصرية العامة للسينما

القصة: عن قصة بنفس الاسم لتوفيق الحكيم .

سيناريو وحوار: يوسف السباعي .

صباح - أحمد مظهر - صلاح ذو الفقار - مريم فخر الدين

يعتبر الباحث هذا الفيلم نموذجياً فى التعبير عن المضامين التى كان المجتمع يموج بها فى ذلك الوقت ، مثل شرف العمل ، عدم الخزي من العمل اليدوى ... العمل ليس فقط لكسب القوت بل لتحقيق الذات ، لا مكان فى المجتمع المصرى فى عهد الثورة الجديد للعاطلين بالوراثة ... وعلى



المهنة ، ونبل هؤلاء الأشخاص ، وأنهم أشرف فى مقابل الأشرار النبلاء . وقد جسّد يوسف وهبى شخصية مهندس ميكانيكى لكنه يعمل بيديه فى مصنعه ، ولا يجد فى ذلك غضاضه .

إلا أن الباحث يرى أن المحاولات السابقة لم تكن ممنهجة ، وكانت تفرضها فقط الضرورة الدرامية ، بمعنى أنه لم تكن ثمة تبنى من صنّاع الفيلم أو من وراءه

(الدولة) لشيوع مثل هذه الأفكار ، بل العكس كان النظام السياسى قبل عام ١٩٥٢ ينظر إليها على أنها أفكار اشتراكية أو شيوعية .

إلا أن الأمر قد اختلف بعد الثورة . والتى أصرت على تخصيص نسبة ٥٠٪ من مقاعد البرلمان للعمال والفلاحين ،



بالأحرى تفعيل شعار (مقولة) طه حسين الذى رفعه قبل الثورة ، فصار التعليم كله مجانياً ، بل وإلزامياً للمرحلة الابتدائية ، وصار دخول الجامعات الحكومية مفتوحاً (متاحاً) أمام الجميع لا فرق فيه بين غنى أو فقير ، إنما المحك والمعيار هو المجموع (التفوق) . والأهم مما سبق أن الخطاب العام قد ركز على التعليم ، والشهادة الجامعية على وجه الخصوص هى السبيل الوحيد تقريباً للتوظيف ، وهى السند القوى للمركز الاجتماعي لأى شاب .

ولعل من كثرة تعودنا أن المشاهد على شاشة السينما بعد الثورة عن أهمية العلم والتعليم ، وقيمة الشهادة فى حد ذاتها ، وحلم دخول الجامعة ، أو السلاح المؤهل لدخول معترك الحياة أقول من كثرة ذلك ، فإننا لا نكاد أن نحصره فى فيلم واحد

أو فى مشاهد بعينها ، بل لا يغالى الباحث أنه من شدة ما ثار من قيمة إتمام المرء لتعليمه ، أو استكمال الشخصية الدرامية على الشاشة لدراساتها الجامعية شيئاً مسبقاً ضرورياً ، ولا يجوز مناقشته بين أفراد الأسرة ، فلم نسمع مثلاً أن أب يسأل ابنه أو ابنته : هل تريد أن تتعلم أم لا ؟ أو هل ستدخل الجامعة أم لا ؟

وهكذا تعج شاشة السينما بالأفلام على اختلاف درجات تنوعها ، أو تصنيفها ، من عاطفية إلى ميلودرامية إلى خفيفة كوميدية ... بنماذج من شخصيات لا نراها إلا وهى ذاهبة إلى المدرسة ، أو قد انتهت من تعليمها الجامعى ، وأن ذلك هو الذى يشجعها (أى الشخصية) على التقدم لطلب يد الحبيبة على سبيل المثال .

ففى فيلم التلميذة على سبيل المثال عام ١٩٦١ إخراج حسن الإمام ومن تمثيل شادية وحسن يوسف ، نرى الفتاة لا ترغب فى استكمال تعليمها وتخرج من المدرسة جرياً وراء وهم الحب ، لكن الحياة تشقيها ، ولما تحاول أن تعمل لا تجد من يقوم (يقبل) بتوظيفها حيث إن شهادتها لا تزيد عن الإعدادية ، اللهم صاحب الشركة الذى يوافق أن تعمل لديه سكرتيرة بمبلغ هو كبير فى وقته (ثلاثون جنيهاً) إلا أنها سرعان ما تكتشف كما يقول لها : أنا بدفع لك ٣٠ جنيه عشان مزاجى ... ده أنتى معاكى حته إعدادية ...

وفى فيلم الأخ الكبير عام ١٩٥٨ من إخراج فطين عبد الوهاب ، ومن بطولة أحمد رمزى وهند رستم وفريد شوقى ،



الأسرار الارستقراطية وسلالة محمد على أن تتوارى ... وغيرها من قيم وأفكار .

هذه الأفكار التى يطرحها الفيلم ترديدا وانعكاساً للفكر الجديد ذى التوجه الاشتراكي فى مجتمع ستينيات القرن الماضى فى مصر ويلاحظ هذه المرة أن الفيلم جاء من إنتاج جهة الإنتاج السينمائى الحكومى (القطاع العام) كما يلاحظ أنه لم يتم البخل عليه إنتاجياً أو حشداً ، فهو بالألوان الطبيعية ، وهو من بطولة نجوم مصر فى التمثيل أو فى الغناء فى ذلك الوقت ، أما القصة أو المؤلف فهو الأديب الأشهر صاحب عودة الوعى الذى بشر بظهور عبد الناصر فى مسرحيته عودة الروح : توفيق الحكيم .

خامساً: فئة قبية التعليم

- اطلبوا العلم ولو فى الصين (حديث شريف)
 - التعليم كالماء والهواء (طه حسين)
 - العلم يرفع بيوتاً لا عماد لها والجهل يهدم بيت العز والكرم (أحمد شوقى)
- وهكذا لم تتوان الثورة عن الإهتمام بالتعليم ، أو

نرى أن الأخ الصغير (احمد رمزي) الذي يكاد أن يضيع بسبب علاقته مع (هند رستم) ويجهض حلم الأخ الكبير أن يراه قد أنهى دراسته في كلية الحقوق وصار محامياً، حتى أنه من أجل ذلك يكرس له كل حياته، ويوفر له كافة السبل، بل أنه يسرق، ويحاول أن يبعد المرأة عن طريق أخيه.

الباحث يرى أن السينما - كفن انعكاسي في أحد أوجهه - في بداية الثورة قد انحازت إلى الحدث الوطني التاريخي الكبير، وليس إلى الأشخاص من رموز الثورة،

فلم تكن لتستوعبهم تماماً، كما لم يكن ممكناً نفاق رأس الثورة ومداهنته لمجرد أنه ركب رأس السلطة بدلاً من الملك، والدليل التاريخي موجود على بكرات الأفلام، السينما منذ بدايتها ودخلها مصر لم تكن تمجد الملك أو السلطان أو الحاكم،

ولو حدث وأشارت إليه في السياق يكون عابراً، وبالاحترام المطلوب كرمز لهيبة الدولة - حتى في عهد مبارك - ورغم كل الأفلام التي كانت تهاجم سياساته علناً - ودون محاولات الدخول إلى ما يمكن أن نطلق عليه سيسنه السينما، وهو ما استمر منهجاً للمبدعين والقائمين على السينما حتى في فترة الستينيات وبزوغ نجم بحجم وقيمة وقامة الزعيم والبطل القومي ذائع الشهرة العالمية جمال عبد الناصر. فالأمر لا ينجح كما يعرف أهل هذا الفن لمجرد أن يتملقوا السلطة أو الحاكم (مهما ظهرت هنا أو هناك شذرات للتمجيد) لأنهم يعلمون أن فنهم إنما هو رسالة في المقام الأول كقادة رأي وللجمهور وللتاريخ، وليس للسلطة الزائلة مهما جلست على كرسي الحكم، السلطة التي تملك وسائلها الكافية للدعاية لنفسها وتضخيم إنجازاتها وإخفاء إخفاقاتها (بأسلحة الإعلام والصحف والمنشورات والتجمعات إلخ...) المبدعون الحقيقيون يعلمون هذا تماماً، وهم لذلك لا يدخلون أبداً في طريق ممالقة السلطة الرخيص، أو طريق تحديدها بشكل سافر على الجانب الآخر إن أسفرت على وجهها الديكتاتوري البغيض، فيما يخص حرية الرأي والإبداع، وإنما السينما - على وجه الخصوص والمسرح أيضاً - تنجح دائماً في أن تجد لنفسها طريقاً فنياً ثالثاً بين النفاق المباشر الرخيص والعداء السافر للسلطة، هذا الطريق الثالث يكون غالباً وعادة غير مستقيم، بل يتعرج طبقاً لنقاط الصعود والهبوط في قوة وهيمنة الدولة وقبضتها، أو في تراخي وترهل قبضة الدولة/ السلطة، وعليه فإن الباحث يرى أن الفن السينمائي خاصة يتربص دائماً

بالسلطة - وليس ينافقها أو يداهنها كما قد يتبادر على السطح - بل الأصح أنها تنظر إليه، وتجمع نقاط إخفاقه وانكساره وتحلل الأسباب والدوافع لتلك السقطة أو الخطأ من السلطة أو الحاكم، وتعيد صياغته بطريقة فنية درامية نقدية وتعرضه على الجمهور أي الشعب - وهو بخلاف فن الأغنية مثلاً الذي يمجّد ويشيد صراحة بالسلطة والحاكم لاختلاف طبيعة كل فن، فالسينما عمل إبداعي يقوم في جوهره الدرامي على عنصر الصراع والصراع لا بد وأن يكون بين قوتين أو وجهتين نظر أو طريقين أو... أما الأغنية فهي تعبير وشحنة انفعالية عاطفية في الأغلب - بخلاف الأغاني الوطنية الجمعية - وعليه فأناك تجد هناك غالباً من يشيد بالوطن ومن يشيد بالحاكم / السلطة ومن يحاول أن يكون ذكياً فيمزج بين الاثنين، وهذه التوازنات ليس لها مجال في عالم السينما إلا فيما ندر التي تخاطب العقل والمشاعر والمتعة البصرية والسمعية بالأساس. ولو حدث أن أقامت السلطة إنجازاً ثورياً وطنياً ضخماً كالسد العالي مثلاً فإنها تتقدم للإشادة بهذه الأحداث التاريخية، وغالباً ما تفشل مثل هذه الأعمال - المؤسسة - التي تسارع للإشادة، لأنها تفعل قبل أن ينضج وعيها السياسي مستخدمة أدواتها الفنية بطريقه إنشائية أو مباشرة. وفي عصر الستينيات والسبعينيات سارع البعض لإنتاج أفلام عن السد العالي/ حرب أكتوبر، ولكن أغلب هذه الأفلام لا ترقى إلى مستوى الفيلم الجيد، بالرغم من حسن وسلامة الدوافع الوطنية لدى مبدعي تلك النوعية من الأفلام.

إذن القاعدة التي يضعها الباحث كأرضية ثابتة للبحث أن فن السينما منذ ولادته في مصر على أيدي أبنائه من المبدعين المصريين لم يتوقف عن الالتصاق بجمهوره، ومحاولة التعبير عن مشاكل مجتمعه ومزايه وخطايه وعيوبه الاجتماعية، سواء بتلك الأعمال المكتوبة مباشرة للسينما أو تلك المأخوذة عن نصوص أدبية رائعة عن كبار كتابها ومثقفها. إذ أن الفنون ترتقي جميعها وليس السينما وحدها حين تتوافر الحدود الدنيا من شروط الإبداع وحرية التعبير، وهي قيم أية دولة مدنية تبنتها أغلبها بصدق - ثورة يوليو التي قام بها الجيش وأيده الشعب، ثم أعاد التاريخ صياغة هذه العلاقة الثنائية، حين قام الشعب بثورته فأيده الجيش، بعد نحو ستين عاماً.

إذن هناك قضية عامة لدى الباحث، وقضية أخرى خاصة. القضية العامة تتلخص في نفى أي إتهام يوجه إلى



ويطلب رضاه، ويخشى غضبه وسخطه، ويتقيه، ويستعطفه، ويتوحد معه، بدءاً من تقديم القرابين في العصور القديمة وحتى طقوس الصلاة والصوم.

وحتى ينتصر الباحث لقضيته - العامة والخاصة فإنه يقدم هذا البحث - ويعيد تقييم بعض أهم الأعمال السينمائية المصرية في فترة حقبة الثورة، مستكشفاً دعائم ورواسخ ونباتات القيم المدنية، مدركاً أنها قد تواجدت عن قصد وعن عمد من صنّاع السينما، ومباركة النظام السائد آنذاك، لأنها تتماشى والقيم التي كان يراها ضرورية لنهضة المجتمع في هذه الفترة التاريخية التحولية للمجتمع المصري .

وفي نهاية البحث يرى الباحث إجابة عن فرضية أسئلته التي طرحها في بداية البحث ، أن السينما المصرية كانت بالفعل تعبيراً دائماً عن مجتمعتها ، وأن ثمة قيماً مدنية عكستها هذه السينما في تلك الفترة ، وأن هذه القيم المدنية قد أتت بها - أو على أقل تقدير قد قامت باستدعائها (باعتبار بعضها كان موجوداً بالفعل) - ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ ، بما لم يكن موجوداً، أو بالأدق سائداً وشائعاً قبل هذا التاريخ .

الفن السينمائي المصري بأنه كان أو في طريقه - لأن ينقسم عن واقعه، وينحو نحو الترفيه السطحي أو التسلية الساذجة، أو العرى والإسقاطات الأخلاقية، حتى وإن لجأ إلى مثل هذه الأساليب بفن/أو بشكل تجارى فج. الفن والسينما المصرية كانت وستظل مهمومة بقضايا وهموم المجتمع المصري، بجانبها الصواب أحياناً في البحث عن الصيغة الفنية/التجارية باعتبارها صناعة وسلعة - المناسبة لذوق ومستوى ثقافة المتلقى.

أما القضية الخاصة فتتلخص في رد الاتهامات التي تكال تحت شعار الثأر والانتقام من ثورة يوليو ١٩٥٢ ورموزها وعلى رأسهم الزعيم الخالد جمال عبد الناصر، الذي انتصر للعدالة الاجتماعية وقيمة الكرامة الوطنية. هذا الشعار الذي يستتر تحته بعض القوى الظلامية التي تريد زلزلة القيم المدنية، وإعادة هيكلته.

العقل والمزاج المصري الوسطى الضارب في عمق التاريخ، إعادة بناء إنسان محب لأرضه، عاشق لشمسها وترابها وطنها، وحتى حيواناتها وطيورها، مؤمن بمعنى الخلود والأبدية، وباحث عن يقين عن معنى وجود الخالق، الآلة. يحبه

الهوامش

1- Encyclopedia Britannica 2009 Student & Home Electronic Edition .

- ١- مصطفى الحشاش، تاريخ التفكير الاجتماعي وتطوره، بدون تاريخ، ص ١٤٥.
- ٢- عمر يوسف الطيب، علم الاجتماع السياسي، عزة للنشر، الخرطوم، ص ١٠٣، ٢٠٠٤م.
- ٣- حورية توفيق مجاهد، الفكر السياسي من أفلاطون إلى محمد عبده، ط٢، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٩٢م، ص ٣٥٩، ٣٦٠.

المراجع

- ١- غالي بطرس غالي ومحمود خيرى، المدخل إلى علم السياسة، ط٩، الأنجلو المصرية، ١٩٩٠م، ص ١٧٦.
- ٢- معن خليل عمر، مناهج البحث في علم الاجتماع، دار الشرق، عمان، الأردن، ١٩٩٧م ص ٥٦، ٥٩.
- ٣- أحمد حمروش، قصة ثورة ٢٣ يوليو، ج١، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٤م، ج٢، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٥.
- ٤- أمين هويدي، حروب عبد الناصر، ط١، بيروت، دار الطليعة، ١٩٧٧.
- ٥- سعد الدين إبراهيم (د)، ثورة يوليو والمسألة الاجتماعية، بحث ضمن كتاب ٢٣ يوليو.. قضايا الحاضر وتحديات المستقبل، ط١، دار المستقبل العربي، القاهرة، ١٩٨٧.
- ٦- سيد حامد النساج (د)، حركة الفكر التقدمي في مصر، مجلة الكاتب المصرية، العدد: ١٧٢، يوليو ١٩٧٢.
- ٧- عاصم الدسوقي (د)، كبار ملاك الأراضي الزراعية ودورهم في المجتمع المصري، ط١، القاهرة، دار الثقافة الجديدة، ١٩٧٥.
- ٨- عزيز صدقي (د)، ثورة يوليو وبناء الصناعة المستقلة في مصر، بحث ضمن كتاب ثورة ٢٣ يوليو.. قضايا الحاضر وتحديات المستقبل، ط١، دار المستقبل العربي، القاهرة، ١٩٨٧.
- ٩- عصمت سيف الدولة (د)، الأحزاب ومشكلة الديمقراطية في مصر، بيروت، دار الميسرة، ١٩٧٧.
- ١٠- عمر عبد العزيز (د)، دراسات في تاريخ العرب الحديث والمعاصر، بيروت، دار النهضة العربية، ١٩٧٥.

- ١١- مايبلز كويلاند، لعبة الأمم، ط١، تعريب: مروان خير، بيروت، إنترناشونال سنتر، ص ٩٥؛ محمد حسين هيكل، عبد الناصر والعالم، بيروت، دار النهار للنشر، ١٩٧٢.
- ١٢- مصطفى الجبلي (د)، ثورة يوليو والتنمية الزراعية، بحث ضمن كتاب ثورة ٢٣ يوليو.. قضايا الحاضر وتحديات المستقبل، ط١، دار المستقبل العربي، القاهرة، ١٩٨٧.
- ١٣- يوجين فال - فن كتابة السيناريو - ترجمة مصطفى محرم - الهيئة العامة للكتاب . القاهرة ١٩٨٧ .
- ١٤- سيد فيلد - السيناريو - ترجمة سامى محمد - مكتبة مديولى . ١٩٨٨ .
- ١٥- حسين حلمى المهندس -دراما الشاشة -سلسلة الألف كتاب -الهيئة العامة للكتاب - ١٩٩٠
- ١٦- عبد العزيز حمودة -البناء الدرامى -الهيئة العامة للكتاب - ٢٠٠٠
- ١٧- مدحت محفوظ -دليل الأفلام -الإصدار الثانى -مكتبة المؤلف - القاهرة - ١٩٩٠.
- ١٨- أحمد الحضرى - تاريخ السينما في مصر (الجزء الثانى - الثالث) .

فيلوجرافيا البحث

- ١- مصطفى كامل- ١٩٥٢- إخراج أحمد بدرخان .
- ٢- الشيخ حسن - ١٩٥٤- إخراج حسين صدقي .
- ٣- بورسعيد - ١٩٧٥- إخراج عز الدين ذو الفقار .
- ٤- الطريق المسدود- ١٩٥٨- إخراج صلاح أبو سيف.
- ٥- أنا حرة - ١٩٥٩ - إخراج صلاح أبو سيف.
- ٦- بين السما والأرض - ١٩٦٠ - إخراج صلاح أبو سيف.
- ٧- بين أيديك - ١٩٦٠ - إخراج يوسف شاهين.
- ٨- التلميذة - ١٩٦٠ - إخراج حسن الإمام.
- ٩- عنتر بن شداد - ١٩٦١ - إخراج نيازى مصطفى.
- ١٠- فى بيتنا رجل - ١٩٦١ - إخراج بركات.
- ١١- الباب المفتوح - ١٩٦٣- إخراج بركات.
- ١٢- الحقيقة العارية - ١٩٦٣ - إخراج عاطف سالم.
- ١٣- للرجال فقط - ١٩٦٤ - إخراج محمود ذو الفقار.
- ١٤- مراتى مدير عام - ١٩٦٦ - إخراج فطين عبد الوهاب.
- ١٥- حواء على الطريق - ١٩٦٨- إخراج حسين حلمى المهندس.
- ١٦- الأيدي الناعمة - ١٩٦٣ - إخراج محمود ذو الفقار.
- ١٧- الأخ الكبير - ١٩٥٨ - إخراج فطين عبد الوهاب.