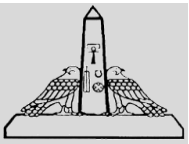
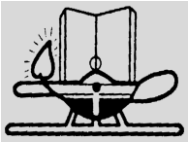
حوليات آداب عين شمس المجلد ٤٥ (عدد يوليو – سبتمبر ٢٠١٧)
http://www.aafu.journals.ekb.eg
(دورية علمية محكمة)





سوسيولوجيا الفن السينمائي
تحليل حول صورة المثقف في السينما المصرية

أمل حسن أحمد *

مدرس بقسم الاجتماع/ كلية الآداب / جامعة القاهرة

المستخلص

أولاً: هدف البحث وتساؤلاته

يسعى البحث الراهن إلى محاولة التعرف على صورة المثقف كما تنعكس على شاشة السينما المصرية. ويمكن ترجمة هذا الهدف العام إلى تساؤلات :

١-ما هي نماذج المثقفين التي جسدتها السينما المصرية؟

٢-هل عكست هذه النماذج السينمائية، النماذج الواقعية للمثقف كما تبدو في الواقع الاجتماعي؟

٣-كيف ترتبط الأفلام السينمائية المجسدة لصورة المثقف بالسياق الاجتماعي والثقافي والاقتصادي الخاص بالمجتمع المصري؟

ثانيًا: منهجية البحث وأسلوب التحليل

١-ترتكز منهجية البحث الراهن على النشأة الاجتماعية والتاريخية لوجهة النظر التأملية والنظرة الجمالية البحتة – وفقًا لرؤية بيير بورديو- حيث ركزت معالجته لسوسيولوجيا الفن على تأريخ التغيرات في أنماط الإنتاج الفني، بدرجة تركيزها على تحليل المحددات الاجتماعية – التاريخية لنمط معين من التلقي الفني.

٢- اعتمدت المنهجية في تحليل الأفلام السينمائية ، على رؤية السيميوطيقي الروسي يوري لوتمان Yuri Lotman حيث يرى الفن نوع من اللغة الثانوية A Sort of Guage والأعمال الفنية هي نصوص Texts لهذه اللغة.. كما أن تحليل الأعمال الفنية بشكل عام يخضع لعدد متنوع من مناهج التفسير، فالنص الفني "قطعة نحت" تُحاط بمجالات مختلفة؛ لذا نجد ماركسيين يميلون إلى علم العلامات، وآخرون يوحدون بين علم العلامات والتحليل النفسي.كما تعطي نظرية التلقي Reception Theory للمشاهد دوراً هاماً وإيجابياً في إضفاء المعنى على محتوى الفيلم أو ما يمكن تسميته تحقق العمل الفني Realization حسبما يرى ولفنجانج أيزر Wolfgang Iser. فالعمل الفني يحوي قطبين، الفني Artistic و الإستطيقي Aesthetic الفني يشير إلى النص الفني(قصة / رواية / لوحة فنية / فيلماً سينمائياً) الذي يبدعه الفنان، والإستطيقي يشير إلى كل التحقق الجمالي الذي ينجزه المتلقي (قارئاً / مشاهداً قطعة فنية أو فيلماً).

٣-عينة البحث: عينة مُختارة من الأفلام السينمائية التي تجسد صورة المثقف المصري بنماذجها المتنوعة (في الفترة الزمنية ١٩٦١- ٢٠٠٧)

٤-أسلوب التحليل: التحليل الكيفي.

© جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة لحولية كلية الآداب - جامعة عين شمس ٢٠١٧.

- **تمهيد حول سوسيولوجيا الفن**

تُعد الدراسة السوسيولوجية للفن Sociology of art حديثة نسبياً، ومازالت منجزاتها متواضعة حتى وقتنا الراهن، وولذلك يمكن وصف هذا الميدان بأنه يمثل وجهة نظر أو موقفاً معيناً تجاه الفن أكثر منه ميداناً معترفاً به من ميادين الدراسة، وربما يرجع ذلك إلى أن عالم اجتماع الفن لم يتخذ لنفسه موقفاً متميزًا تماماً عن المؤرخ الاجتماعي أو مؤرخ الفن أو الناقد الفني(١).

وبوجهٍ عام يُعد ميدان الفن من الميادين التي لم يلجها علم الاجتماع باهتمام كبير؛ فمن تقاليد وأعراف علم الاجتماع البحثية والاستقصائية، الاهتمام بتطور المجتمع الإنساني وثقافته ومشكلاته الاجتماعية كالجريمة والجنوح والطلاق والحروب والطبقات الاجتماعية وسواها. بيد أنه لم يهتم بالإنتاج الفني والجمالي لشريحة المثقفين. ولذا وُجد موضوع الفن مكتوب عنه في مجال فلسفة الجمال على شكل تراجم ومؤلفات ولم يُعثر على دراسات هامة في الزاوية السوسيولوجية يمكن تناولها وتدريسها في أقسام علم الاجتماع، رغم أن صوره واتجاهاته تحتاج إلى تفسير وتحليل اجتماعي.

وربما يرجع ذلك إلى أن الفنانين لم يشكلوا مركز قوة سياسية أو اقتصادية في المجتمع، وبالتالي لم يهتم بهم علماء الاجتماع لكونهم لا يشكلوا رموزاً ثقافية ضاغطة في عملية التغيير الاجتماعي، بل ينُظر إليهم في الغالب باعتبارهم مصدراً لإلهاء الناس في أوقات فراغهم لإمتاعهم. وأنهم يمثلوا جماعة ضمن شريحة المثقفين التي درسوها كصفوة أو نخبة اجتماعية(٢). على الرغم من أن دراسة الفنان المبدع تعتبر مفيدة في بحث موضوع التغير الاجتماعي والثقافي لأنه غالباً ما يكون حساساً بدرجة فائقة لما يعتور النظام الاجتماعي من توترات يعكسها إنتاجه الفني؛ بحيث يمكن القول أن الاهتمام السوسيولوجي للفن يؤدي إلى تسليط الضوء على التفاعل الاجتماعي والتغير الثقافي والاتصال الجمعي باعتبار أن الفن يعبر عن العواطف والأفكار وينقلها في صورة رمزية، وأن فهم الفن يقود إلى فهم المجتمع كما يرى ديفيد إنجليز وجون هغسون(٣).

وقد يبدو الأمر مفهوماً فيما يتعلق بغياب الدراسة السوسيولوجية لفنون الأوبرا والباليه، والنحت بالنظر إلى السياق الاجتماعي العربي. أما غياب دراسات سوسيولوجية عن السينما فهو الأمر الغريب، لأن البلاد العربية شريكة عالمية في إبداع وتذوق الفن السينمائي.

إذا حاولنا التفكير في أزمة سوسيولوجيا الفن، بشكلٍ عام، فلنا أن نتساءل: هل هي جزء من أزمة الثقافة العربية عموماً، والفنون – الراقية والجماهيرية على السواء – أم أن الأمر متعلق بعدم إنجاز سوسيولوجيا الفن لواجبها المنوط بها؟ وهذا التساؤل يثير تساؤلات أخرى بشأن الرؤية السوسيولوجية للفنون، مثل: لماذا يتراجع الإبداع؟ من هم المبدعون؟ هل هناك أزمة إبداع؟ ومن هم جمهور الفنون؟ يخلُص الجوهري إلى أن أزمة الفنون العربية اليوم هي أزمة ثقافة، كما هي أزمة مجتمع، ليست أزمة مادية بقدر ما هي أزمة في الرؤى والأفكار التي تهيمن وتوجه وتتحكم. فمن بين أنواع الفن الجماهيري الرئيسة تعاني السينما أزمة كمية وكيفية في آنٍ معاً. كمية تتجلى في تراجع عدد الأفلام المنتجة سنوياً، وأزمة كيفية تظهر في هبوط مستوى مضمونيها الفني والإنساني، فضلاً عن آثاره السلبية على وجدان المتلقي(٤).

ومن التحديات التي تواجه المعرفة السينمائية في ثقافتنا العربية، القصور الشديد فيما يتوفر من معرفة بتاريخ السينما المصرية، وذلك رغم امتداد تاريخ هذه السينما على

امتداد تاريخ السينما في العالم – تقريباً – الذي تجاوز القرن. ولا يرجع هذا القصور فقط إلى قلة المراجع المكتوبة التي تصل إلى حد الندرة في هذا الموضوع، وإنما يرجع أيضاً إلى الصعوبة في توفير التعرف المباشر للباحث على الأفلام القديمة وإمكانية مشاهدتها بالطريقة المنهجية، التي توفرها أرشيفات الأفلام، ولا وجود لها عندنا حتى الآن.

ومن التحديات الأخرى التي تعوق ثقافتنا السينمائية ذلك الحائط العازل بين المثقفين عامة والسينما. فقد ظلت السينما المصرية وما زالت إلى حد كبير تعاني من النظرة المتعالية للمثقف الخاص في فرع من فروع المعرفة، والمثقف العام أيضاً؛ مما جعل السينما والثقافة السينمائية المصرية في شبه عزلة عن بقية بنائنا الثقافي، وفي تناقض مع انتشار المشاهدة السينمائية على المستوى الشعبي. الأمر الذي يجفف روافد السينما المصرية(٥).

إنطلاقاً من هذا، يمكن القول بأن السينما المصرية لم تنل حتى الآن ما تستحقه من دراسات متعمقة، باعتبارها فناً أو باعتبارها عنصراً ثقافياً فاعلاً ومتفاعلاً في المجتمع. ثم إن دراستها لا تقتصر على مجال الدراسات الفنية فقط وإنما تمتد لتشمل مجالات علوم الاجتماع والنفس والسياسة والتاريخ والإنثروبولوجيا وغيرها من الدراسات الإنسانية. ومن ثمَ فنحن في حاجة إلى دراسة السينما المصرية على هذا النحو الواسع ليس فقط من أجل تطوير فن الفيلم المصري ليكون أكثر إبداعاً وأكثر قدرة على التعبير عن أنفسنا، ولكن أيضاً من أجل تعميق فهمنا لأنفسنا. فإن لم تكن السينما مرآة عاكسة للمجتمع، فهي صورة لواقع موازٍ للمجتمع. لكنها نابعة عنه وتظل مرتبطة به ولا تتجاوز ما تسمح به حدوده المادية والروحية. ومن ثمَ فقراءة الأفلام السينيمائية تكشف لنا عن الكثير من أحوال هذا المجتمع التي قد يصعُب التوصل إليها بطريقة أخرى(٦).يؤكد ذلك الفرض الذي وضعه وضع مارك فيرو حيث: "كل فيلم له قيمته كوثيقة، أي فيلم يقيم علاقة بين مؤلفه ومادته والمشاهد ، وذلك عن طريق تأثيره على المخيلة أو بالصورة التخيلية التي يخلقها وتفتح السينما الباب واسعا أمام مناطق من التأريخ النفسي الاجتماعي، لا تتحقق أبدا بتحليل الوثائق(٧).

وفي هذا البحث أحاول الكشف عن ما تم تقديمه من اقتراحات بقراءة جديدة للسينما المصرية تعكس جهود الفلاسفة المعاصرين في دراسة جماليات السينما. حيث ازدهرت في العقود الثلاثة الأخيرة جهود جادة لدراسة السينما من وجهات نظر متعددة سواء انطلقت من دراسة المشاهد و تجربة المشاهدة أو المبدع ولغته السينمائية انطلاقاً من التحليل النفسي والسيميوطيقا والفينومينولوجيا، وهي دراسات بدأت تعرف طريقها للكتابة العربية ومناهج يمكن توظيفها لقراءة الإبداع السينمائي المصري(٨).

أولاً: إشكالية البحث

حول السينما والمجتمع

يرجع اهتمام عالم الاجتماع بموضوع السينما إلى كونها إحدى الوسائل الهامة لنشر الأيديولوجيا في المجتمعات البشرية على اختلاف مذاهبها، فمن خلال الصوت والصورة تمثل الأفلام السينمائية طريقة مثالية من طرق الدعاية لأن المشاهدين – كما توضح بعض الدراسات – يكونون واقعين تحت تأثير الأفلام أثناء مشاهدتها وتؤكد الدراسات السيكولوجية فعالية الأفلام السينمائية وتأثيراتها العظيمة على التكوين النفسي – الاجتماعي، ومن ثم تلعب السينما دوراً محورياً في توجيه سلوك الأفراد، وبث قيم

اجتماعية، وهي وسيلة فعالة لضبط اتجاهات الأفراد وتحديد أهدافهم داخل المجتمع وذلك لعدة أسباب منها نذكر منها ثلاثة، الأول: عدم إدراك رواد السينما لحقيقة أنهم يتأثرون بالأفكار والقيم التي تقدمها الأفلام. الثاني: يضع الناس أنفسهم في موضع الأبطال ويتقبلون بطريقة لاشعورية الاتجاهات التي يعبرون عنها والأدوار التي يقومون بها. الثالث: الأفراد الذين يعانون من المشاكل المختلفة يتقبلون بطريقة لاشعورية أو شعورية الحلول التي تقدمها الأفلام كحلول لمشكلاتهم(٩).

تُعتبر العلاقة بين فن الفيلم والمجتمع أحد العلاقات الشائك الحديث عنها، وتتسم محاولة الإقتراب والتنظير من تلك المنطقة بخطورة يصعب تجنبها. ولا يمكن إنكار أن الفيلم يختلف تمام الإختلاف عن الفنون الأخرى. حيث يمتلك فن الفيلم خاصة تفرده، وهي الخاصة الفوتوغرافية لآلة التصوير، والتي تقدم نسخاً مطابقاً لجزء من الواقع الحي الذي تم إقتطاعه عن عمد داخل الإطار الفيلمي. ورغم ما تمثله عملية الحجب من تغميض للجزء المزاح من الواقع إلى خارج حواف الإطار السينمائي، إلا أن الجزء المصور هو أحد الشواهد على الإمتداد المُفتقد للحيز خارج حواف الإطار.

ويقوم الفيلم هنا بعملية تخثير للجزء المقتطع، واختيار الزاوية والجزء المقتطع والتي يحدد لها الفنان السينمائي من الأدوات التقنية كالعدسات وحجم الإطار المُستخدم وموضع آلة التصوير،كلها عوامل تشكل رؤية الفنان الفرد لذلك الواقع المتدفق المتحرك المتغير بإطراد، تتوقف سرعته وطبيعته على الحركة الإجتماعية ذاتها، في ضوء المتغيرات والظروف التاريخية القائمة، أي أنها تجسد الموقف الفعلي للفنان من ذلك. وبالتالي فإن المبدع السينمائي غير فاقد للموقف الإجتماعي.بل تأخذ علاقة الفنان بمجتمعه أجل صورها في فن السينما.

إن السينما التي هي فن الحركة في الأساس، هي في الوقت ذاته الفن الأكثر قدرة على التعليق الإجتماعي والنقد للواقع، فهي تقدم لنا الواقع في سريانه الطبيعي وتدفقه أو بالتعبير الأدق "بدمه النابض في عروق المساحات الجغرافية الجامدة". وهنا تتجاوز السينما مسألة أن تكون مجرد شاهدة على الواقع وإنما تقيم جدلاً معه من خلال تلك المحددات التي تمليها طبيعة أدواتها عليها، وتتحول عملية الجدل تلك إلى شواهد على الموقف الإجتماعي للفنان، والذي يطرح الواقع نفسه من خلاله شاء أم حاول تجنب تقديم الواقع كما هو، من خلال الرؤية الأعمق والتحليل الإجتماعي نكتشف ذلك الواقع الذي نهدف إليه وتتحول الكادرات إلى خلايا تحليلية نستشف منها جدليات ذلك الواقع(١٠).

وتعتمد السينما على الفن الاجتماعي والفن الإبداعي، حيث تعكس واقعاً اجتماعياً في إسلوب إخراجي مشوق يعتمد على صور بلاغية وحوارات ومشاهد ومواقف يضعها الكاتب ويشكلها السيناريست ويخرجها المخرج السينمائي بأسلوب يحاول من خلاله توضيح بعض المواقف التي تنطوي على قيم اجتماعية وسياسية وثقافية. وجدير بالذكر أنه كلما كان الفيلم السينمائي يعبر عن واقع اجتماعي كلما كان أكثر فعالية وتأثيراً في الجمهور السينمائي. والظاهرة السينمائية/ الفنية – كعنصر من عناصر البناء الفوقي تتصف ببعض الصفات؛ فهي ظاهرة فوقية تعكس طبيعة الوجود المادي، وتتشكل في إطار التكوين الاجتماعي – الاقتصادي للمجتمع، وفي ضوء الإطار الثقافي الديني له، ومن ثم ترتبط بقيم واتجاهات الأفراد، كما أنها ترتبط بمصادر السلطة التي تستطيع التحكم في ديناميات الظاهرة الفنية وتوجيهها حسب مصالحها الاجتماعية(١١). في هذا السياق يذهب بيير بورديو أن الفن واستهلاك الفن يحقق سواء رضينا أو أبينا، وعينا أم لم نع، وظيفة اجتماعية، هي إضفاء المشروعية على الاختلافات الاجتماعية(١٢).

لكن السينما التي جمعت بين فنون اللغة وفنون العرض، وتغلبت على حدود الزمان والمكان، وحولت الخيال إلى واقع، والواقع إلى خيال أصبحت فناً جماهيرياً يغري الكثيرين، ومنهم بعض المشتغلين به باعتباره مجرد تسلية. وأصبحت عبارة "فن الجماهير"لها صدي خاص في الجدل السينمائي وكأن اللفظ يحوي قصور أو عيب. وهذا المزلق الذي وقعت فيه نسبة من الأفلام السينمائية المصرية التي اتجهت للجمهور البسيط واكتفت به، وابتعدت عن الحمهور المثقف الذي كان يفضل مشاهدة الأفلام الأجنبية وينظر للمصرية بعدم اكتراث. غير أن التطورات الإيجابية التي عرفتها السينما المصرية منذ أواخر ثلاثينيات القرن الماضي وتمثلت في ظهور أفلام تسعى لاكتشاف الواقع المصري وتسعى من خلال اكتشاف الواقع لاكتشاف هويتها. كما تمثلت هذه التطورات في إنشاء معهد للسينما حول هذا الفن إلى علم ودراسة بعد أن كان مجرد تجارة وهواية، كما أدت إلى ظهور ثقافة سينمائية مصرية رفيعة(١٣). ومن هنا تُعتبر جماهيرية السينما هي خصوصية فن، حيث تمتلك لغة الصورة القدرة على التواصل والتوصيل لكافة الشرائح والمستويات الفكرية والتعليمية من الجمهور. وتُثار هنا قضايا هامة حول جمهور السينما والتلقي، وتعميم ذوق الجمهور. وهناك العديد من الباحثين والمفكرين المهتمين بتناول العوامل المشتركة التي تحددها الثقافة الإجتماعية، والمزاج الإجتماعي وتؤثر على الذوق العام اللجمهور في شتى نواحي الحياة ومن بينها الفنون وعلى رأسها فن الفيلم.

والحقيقة أن علاقة الفنان بمجتمعه تأخذ أجل صورها في فن السينما، وهو ما يتطلب منه وعياً بجدليات اواقعه المعاش، ذلك الوعي الذي يتحول على الرقائق الشفافة إلى صورة نابضة بالحركة لتؤثر هي في مجتمع الفرجة المُنتج لها(١٤). وتُعد شخوص العمل السينمائي مادة أساسية للتعبير عن أحداثه، وهي من أكثر العناصر السينمائية ارتباطاً بالمُشاهد، فهو يرتبط بها وتترك أثراً إيجابياً أو سلبياً عليه(١٥).

وانطلاقاً من ذلك يسعى البحث الراهن إلى محاولة التعرف على صورة المثقف كما تنعكس على شاشة السينما المصرية. ويمكن ترجمة هذا الهدف العام إلى تساؤلات :

١-ما هي نماذج المثقفين التي جسدتها السينما المصرية؟

٢-هل عكست هذه النماذج السينمائية، النماذج الواقعية للمثقف كما تبدو في الواقع الاجتماعي؟

٣-كيف ترتبط الأفلام السينمائية المجسدة لصورة المثقف بالسياق الاجتماعي والثقافي والاقتصادي الخاص بالمجتمع المصري؟

ثانياً: مفاهيم البحث

(١) المثقف Intellectual

يُعد مفهوم المثقف واحداً من بين عدد قليل من المفاهيم الحديثة والغامضة، حيث أن مجرد ذكره قد يثير نقاشاً واختلافاً حول معناه وتقييمه (١٦). ويذهب "بول فاليري" Paul Valery إلى أنه كان غير قادر على تفسير كلمة "مثقف" لطفل أو حتى لنفسه، وهي في ذات الوقت الكلمة التي لا تمثل أي صعوبة لأي شخص آخر. فيرى أن إثارة الكلمة والتفكير فيها كان يفجر تصورات مختلفة كلها ساذجة لأنها لم تمنح أي واحدة منها الإحساس بعدم الفهم(١٧).

وقد أثيرت تساؤلات عديدة حول المثقفين، هل هم مجموعة واسعة جداً أم مجموعة صغيرة للغاية من الناس مُختارة بدقة عالية؟ يتعارض الوصفان في القرن العشرين على نحو جوهري؛ فأنطونيو غرامشي يرى "أن كل الناس مثقفون ولكن لا يمارس كل الناس وظيفة المثقف في المجتمع" في الجهة القصوى الأخرى ثمة تعريف "جوليان بيندا" الشهير للمثقفين أنهم جماعة صغيرة من ملوك حكماء يتحلون بالموهبة الاستثنائية والحس الأخلاقي العالي وقفوا أنفسهم لبناء ضمير الإنسانية، إنه يورد عددا صغيرا من الأسماء والخصائص الرئيسية لهؤلاء الذين اعتبر أنهم المثقفون الحقيقيون. يشير إلى سقراط والمسيح، وإلى سبينوزا وفولتير وإرنست رينان، المثقفون الحقيقيون يشكلون نخبة، كائنات نادرة جداً في الحقيقة يسعون إلى مسرتهم في ممارسة فن ما أو علم أو تأمل ميتافيزيقي، ولهذا السبب يقولون بطريقة محددة "مملكتي ليست من هذا العالم" ، ورغم ذلك فأمثلة بيندا توضح أنه لا يقر مفهوم مثقفي البرج العاجي والمنفصلين عن العالم الواقعي ، وغير الملتزمين، المنعزلين بشدة. فالمثقفون الحقيقيون لا يكونون أبداً في أفضل حالاتهم إلا عندما تحركهم عاطفة ميتافيزيقية ومباديء نزيهة للعدالة والحقيقة ويشجبون الفساد ويتحدون السلطة غير الشرعية أو الجائرة(١٨).

من هنا أصبح المثقفون يشكلون فئة منظورة جداً في مجتمعاتنا، ولكن من الصعب حصر حدودها ووصف وظائفها على نحو وافٍ. فيما يتعلق بالمصطلح ذاته، حسب أغلب المؤرخين، استُعمل أولاً بالفرنسية اعتباراً من قضية درايفوس. وقد وُجد دائماً وفي كل مكان أشخاص عرفوا بأنهم أرجح عقلاً وعلماً أو تعلماً من المعدل المتوسط لمواطنيهم. كانوا يسمون في القرون الوسطى اكليريكيون "Clerc"، وفي عصر التنوير فلاسفة(١٩). بينما الجذر التاريخي لاستخدام مصطلح "المثقف" شفوياً وتحريرياً، لا يربو في حياة العرب على سبعين سنة من الزمن. وهناك خلط فيما يتعلق بهذا المصطلح في خطابنا العربي المعاصر(٢٠). فكلمة "المثقف" كلمة مستحدثة في اللغة العربية، ولم يظهر هذا اللفظ إلا في عصرنا، ترجمة لكلمة لاتينية – يونانية Intellectual ويعتبر البعض أن المفكر أو العاقل اليوناني / اللاتيني Intellect هو جد المثقف المعاصر(٢١).

ولنعد إلى بداية استخدام مفهوم المثقف في الأدبيات العلمية، إذ أول ما تم استخدامه كان في فرنسا إبان محكمة دريفوس عام ١٨٩١ من قبل أصحاب تيار اليمين السياسي للإشارة إلى المعارضين لإجراءات هذه المحكمة(٢٢)

ويعد مفهوم المثقف أصغر حدوداً من مفهوم Intelligentsia (الذي يعني أهل الفكر المشكلين نخبة فنية أو اجتماعية أو سياسية)، وأضيق أيضاً من مفهوم الطبقة الجديدة New Class والطبقة المعرفية Knowledge المستخدم هذه الأيام. لأن مفهوم Intelligentsia تم صياغته في بداية القرن التاسع عشر في وسط أوروبا للإشارة إلى المفكرين الثوريين والمتطرفين(٢٣).

يثير هذا الأمر قضية هامة قد تؤدي إلى فوضى مفاهيمية، وهي اختلاف مفهوم المثقف من لغة إلى أخرى، واختلاطه بغيره من المفاهيم المتقاربة منه والمتداخلة معه. ومن أجل ذلك أشار البعض إلى ضرورة التمييز بين المثقفين Intellectuals كجماعة اجتماعية وبين جماعة الانتليجنسيا(٢٤). ونحن نرث في الكثير من كتاباتنا العربية الخلط الموجود في اللغات الأوروبية بين المفهومين؛ حيث أن مفهوم الانتليجنسيا له مدلول

تاريخي– اجتماعي محدد، ويُطلق بشكل فضفاض على أي شريحة متعلمة داخل المجتمع تهتم بالفكر وتضم في الغالب المثقفين والمديرين. وبمرور الزمن أصبح استخدام هذا المفهوم أكثر تحديداً، على الرغم من أن الاستخدام الأصلي للمفهوم يختلف عن استخدامه في السياق البولندي والروسي أوائل القرن التاسع عشر(٢٥). وأول من لستخدم مصطلح الانتلجنسيا هو Bronislaw Trentowski و Karol Libelt في عام ١٨٤٤. وتحوي الأدبيات ثلاث أنماط من تعريفات الأنتليجنسيا: الأول يعتمد على وظيفة هذه الشريحة، والثاني على خصائص أعضائها، والثالث على الأحداث التاريخية (٢٦). ويُنظر للإنتلجينسيا بوصفها فئة اجتماعية تتألف من أناس يمارسون نشاطاً فكرياً، بحكم مهنهم ومنهم رجال العلم والفن والمهندسون والتكنيكيون والأطباء والمحامون والمعلمون والجزء الأكبر من الموظفين(٢٧).

وفي هذا السياق رأى ألفن جولدنر Alvin Gouldner أن الانتليجنسيا والمثقفين، ملاك الثقافة، ويشكل الاثنان طبقة وسطى جديدة تتنافس على السلطة مع الطبقة الوسطى التقليدية في مجتمع مابعد الصناعي. إلا أن جولدنر فرق بينهما موضحاً أن الانتليجنسيا اهتماماتها تقنية، بينما المثقفون إهتماماتهم نقدية وتصطبغ بالطابع السياسي، حيث تنتج فئة المثقفين"الأسود" للطبقة الجديدة، بينما تنتج فئة الانتليجنسيا "الثعالب"(٢٨).

يرى كارل مانهايم بعدم وجود اتفاق في النظر إلى المثقفين واعتبارهم أعضاء في طبقة اجتماعية تمثلهم وتعكس شريحتهم. هذه الرؤية غير المتفقة في حكمها على المثقفين صادرة من علماء الاجتماع وذلك راجع إلى أن المقاييس التي يستخدمونها في تحديد الطبقة لا تنطبق على المثقفين ، ولأن هناك تراثاً اجتماعياً عند المثقفين يجعل صعوبة في عدهم ممثلين أو مكونين لطبقة اجتماعية، بالإضافة إلى اختلاف مصادرهم المالية. وفي هذا السياق يري بعض العلماء أن المثقفين يعتبرون ملحقين بالطبقة ولا يكونون طبقة بذاتها. فهم متسلسلين داخل المجتمع ومنخرطين في العملية الإنتاجية عن طريق المهنيين والمهندسين والخبراء، والوضعية المحيرة هي عدم تقارب الدخل المادي للمثقفين بحيث يتم تصنيفهم وفقاً له في طبقة واحدة.

أما غرامشي Gramsci فهو يذهب إلى أن المثقف المعاصر، لا يمثل الحياد الاجتماعي بل هو منحاز لإحدى الاتجاهات السياسية أو العقائدية، إلا أنه يمثل تكنولوجية الحرية. أي أن الفرد لا يستطيع أن ينال حريته الفكرية أو التعبيرية بعدم وجود مفكرين أو مثقفين يطالبون بها ويدافعون عن بؤس الضعفاء، وفقاً لذلك فإن جرامشي يشبه المثقف بالتكنولوجي الحديث الذي لابد منه في المجتمعات الحديثة. يحاول غرامشي هنا أن يربط بين ثقافة ومعرفة المثقف والقوة المتنفذة التي يمتلكها في المجتمع المعاصر. إلا أن هذا الجمع يكون أفضل إذا شكلت طبقة اجتماعية تجمع كافة أصحاب الثقافة ومالكي القوة المتنفذة، عنئذ يتحول المثقف إلى قوة مؤثرة ، يصبح صراعها مع باقي الطبقات من خلال حرب سجالية لبقة قائمة على الدهاء وليس من خلال حرب المواقع الاقتصادية. يريد غرامشي هنا أن يحدد نفوذ المثقفين وفاعليتهم ليس فقط من خلال قلمهم وتفكيرهم، بل من خلال زاوية اجتماعية قوية وهي الطبقة التي تجمع شملهم ومبادئهم وتحمي وجودهم وتزيد من ثقلهم الثقافي(٢٩)؛ فالمثقف في رأى غرامشي هو العقل النقدي للمجتمع ويتحدد

وضعه بالدور الذي يقوم به في المجتمع كصاحب رأي أو قضية، ولا يُعد مثقفاً إلا إذا كان له انتماء اجتماعي، أي أن المثقف إما مثقف الطبقة أو مثقف السلطة[٣٠]. وتصور المثقفين كفئة اجتماعية متميزة ومستقلة عن الطبقة ليس إلا خرافة[٣١]. فلقد كتب غرامشي في إحدى خطاباته في السجن "إنني أوسع كثيراً مفهوم المثقف ولا أحدده في المعنى الجاري الذي لا ينطبق إلا على المثقفين الكبار"[٣٢].

وقد أدى الغموض الذي اكتنف مفهوم المثقف إلى إثارة بل واضطراب المناقشة حول هوية المثقف ووظيفته ودوره [٣٣]؛ حيث تتفاوت تحليلات الباحثين بين تمجيد وتأليه المثقف وبين نقده بحدة والتقليل من شأنه، فبينما تحاول بعض الأقلام وضع خصائص ورسم سمات أغلبها مثالية لذات المثقف، تبتعد بها عن الواقع[٣٤]، تحاول أقلام على الجانب الآخر أن تنقد أدواره و تقلل من شأنه بشكل مُصدم في بعض الأحاييعلى سبيل المثال أطلق البعض مصطلح المفكر الرقاصة ليشير إلى المفكر المستخدم (بكسر الدال) بصورة أساسية لفكر وفلسفة جاهزة انتهجتهما حضارات أخرى، فالأفكار في هذه الحالة أشبه بساحة الرقص التي يمارس فيها هذا المفكر رقصاً/ لعباً / هزلاً، لا يثمر شيئا مشبعا لجمهوره، إذ تعني كلمة الرقاصة أيضاً: الأرض الجديبة "التي لا تنبت وإن مطرت" وينتج من رقصه هذا حالة من الاضطراب تزيد من صعوبة الكشف عن بواعث وجودها أو إمكان إصلاحها نتيجة ما يمارسه هذا المفكر من التواءات فكرية. والمفكر الرقاصة مضطرب الفكر بطبيعة تعريفه، ومحدد بأطر حمراء لا يتخطاها على مستوى القدرة التحليلية، فهو منغرس في بنيات السلطة التي يتواجد فيها كواحد من أشرس المحاربين لتحقيق المكاسب الشخصية المباشرة بمنطق هذه السلطة وعبر آلياتها. ولذلك فهو لا يصطدم بالسلطة التي يقع ضمنها؛ إذ يحافظ دوماً على ثوابتها ومحرماتها، إنه يتلاعب، يهزل، يداعب السلطة ولا يعاديها؛ فلا طاقة به لدفع ثمن مواقف فكرية مبدئية مبدعة، خاصة أنه لا يمارس الإبداع بالمعنى الإيجابي المثري للثقافة الإنسانية[٣٥].

وتتنوع تعريفات العلماء والمفكرين إنطلاقاً من التركيز على جانب أو آخر من خصائص المثقف، فإذا حاولنا تصنيف الرؤى المختلفة سوف نصل إلى اتجاهين، الأول: يهتم فيه المفكرون بالبعد الثقافي في تعريفهم للمثقف.. مثل روبرت ميشلز Robert Michels الذي عرف المثقف بأنه "الشخص الذي يكون مشغولاً بالتفكير في التصورات العقلية/ الذهنية والمسائل اللامادية باستخدام موهبته العقلية"[٣٦]. وفي نفس السياق نجد ماكس فيبر Max Weber قد عرف المثقف بأنه "الشخص الذي تمكنه صفاته الخاصة من النفاذ إلى منجزات لها قيمة ثقافية كبرى". ويرى بارسونز Parsons أن "المثقف هو الشخص المتخصص في أمور الثقافة ويضع اعتباراتها فوق الاعتبارات اليومية المعتادة". وينطلق ليبست Lipset من نفس الأساس معرفاً المثقفين بأنهم الأشخاص الذين يمكن أن ننظر إليهم مهنياً بأنهم تلك الفئة المستغرقة في إنتاج الأفكار كالباحثين والصحفيين والعلماء[٣٧]. وتعرف موسوعة العلوم الاجتماعية المثقفين بأنهم: "أشخاص يملكون معرفة، ويكون حكمهم – المؤسس على التأمل والمعرفة – ناجماً بصورة أقل مباشرة واقتصاراً – عن الإدراكات الحسية، ومعتمداً بدرجة أعلى على الإدراك النظري المجرد، وذلك بالمقارنة بباقي أعضاء المجتمع اللذين ليسوا بمثقفين[٣٨]. أما على الجانب الآخر فنجد أصحاب الاتجاه الذي يهتم بالجانب الاجتماعي في تعريف المثقف. فيقدم غرامشي

Gramsci في هذا النطاق أفكاره التي أضفت نوعاً من الغموض على البُعد الاجتماعي، فهو يرى أن كل البشر مثقفون، ولكن ليس لكل إنسان وظيفة المثقف في المجتمع . وعندما ميز بين المثقفين Intellectuals و غير المثقفين Non – intellectuals أشار فقط إلى الوظيفة الاجتماعية المباشرة، أي تلك الفئة المهنية من المثقفين، وعلى حد تعبيره: "فكل إنسان في النهاية يقوم خارج نطاق نشاطه المهني، بشكل من أشكال النشاط الفكري، أي أنه فيلسوف، فنان ، ذواقة، يشارك الآخرين رؤيتهم الخاصة للعالم، وله مسلكه الأخلاقي الواعي، فهو بذلك يساهم في خلق طرائق جديدة في التفكير"[٣٩]، كما يميز غرامشي المثقفون من الناحية الوظيفية – أي من ناحية دورهم نجو المجتمع– إلى جماعتين، الأولى: المثقفون المحترفون "التقليديون" Traditional Intellectuals كالأدباء والعلماء وغيرهم الذين تحيط بهم هالة من الحياد بين الطبقات، تخفي وضعهم الحقيقي الناشيء في النهاية عن علاقتهم الطبقية السابقة والراهنة، كما تخفي تعلقهم بالتكوينات الطبقية التاريخية المختلفة. والثانية : المثقفون العضويون Organic Intellectuals ذلك العنصر المفكر والمنظم في طبقة اجتماعية أساسية معينة، ولا يتميز هؤلاء المثقفون العضويون بمهنهم – التي قد تكون أية وظيفة تتميز بها الطبقة التي ينتمون إليها – بقدر ما يتميزون بوظيفتهم في توجيه أفكار وتطلعات الطبقة التي ينتمون إليها عضويا[٤٠]. ويعلق غرامشي آمالاً عريضة على هذا النوع الأخير من المثقفين، حيث يبرز دور المثقف الثوري العضوي في فهم نظام الهيمنة وتحرير الطاقات الثورية الكاملة ورفض الأفكار المسبقة التي تحول بين الشعب ومصالحه الحقيقية، في ظل افتقاد الجماهير للمنهج النقدي والقدرة على تنظيم أنفسهم من أجل هدف واحد[٤١].

أما فوبير Feuer فقد ركز على معنيين، الأول: المثقف هو الشخص الذي تمتد أفكاره إلى أبعد من نطاق مهنته، حيث يطمح إلى الاهتمام بالقضايا والمشكلات الحقيقية. الثاني: المثقف هو الشخص الذي لديه اهتمام والتزام بقضايا المجتمع وانتقاده فهو يعتبر أيديولوجي أكثر من اعتباره فيلسوفاً، يهتم بالأفكار كأسلحة أكثر من اهتمامه بحقيقة الأشياء، والسمة التي تميزه هو أن يكون مكرهاً عاطفياً على تحدي العالم الذي يعيش فيه[٤٢]. بالإضافة إلى ما سبق، فهناك أقلام أخرى ركزت على صفتين أساستين تميزان المثقف وهما الوعي الاجتماعيSocial Consciousness والدور الاجتماعي Social Role فالمثقف هنا هو الإنسان الذي يظل على خلاف دائم مع المجتمع استشرافاً لمستقبل أفضل، والمثقف هو موقف، ليس مجرد مجموعة من المعارف التي يحتويها رأسه وإنما ما تسفر عنه تلك المعارف من رؤية محددة للإنسان والمجتمع وربما الكون[٤٣]. أي أن المثقف ليس بالضرورة خريج التعليم العالي، فهناك أمية ثقافية. ولكن هناك المثقف بالخبرة، ونعني به ذلك الشخص الذي أوتي حظا من المعرفة تشكل وتطور من خلال خبرة الممارسة اليومية، أو من خلال خبرة الصراع مع الحياة المعيشية ، هذا القدر المعرفي الذي يتيح له وصف قضايا مجتمعه، يدفعه نحو إيجابية توظيف هذه المعرفة في تحليل المجتمع ونقده وما يقابله من قضايا اجتماعية واقتصادية وسياسية. ومعنى ذلك أن

المثقف المفكر هو الإنسان الواعي الملتزم بقضايا عصره ومجتمعه[٤٤].

إنطلاقاً من كل ما سبق عرضه حول المثقف من زاوية تعريف وتحديد موقعه الاجتماعي وتوصيف دوره المجتمعي، سوف نضع تعريفاً إجرائياً في سياق البحث الراهن يمكن في ضوئه اختيار شخصيات "المثقف" في الأفلام السينمائية المصرية. فالمثقف المقصود تحليله سينمائياً هو: "الشخص الذي يملك فن الإتقان والإبداع والإنماء المعرفي في مهنته، وقادر على نشره بين الآخرين إعتماداً على مكانته الوظيفية والاعتبارية في المجتمع، مثل الأدباء والشعراء والكتاب والفنانين والإعلاميين والصحفيين والمفكرين والباحثين – العلميين والاجتماعيين – وأساتذة الجامعة والمدرسين، هذا على صعيد المعرفة النظرية، أما على صعيد المعرفة التطبيقية فإنها تضم المهندسين وممارسي الطب والفنيين المهنيين ، معنى ذلك أنه يشمل صاحب الإبداع المعرفي النظري والتطبيقي على السواء".

(٢) . السينما Cinema و الفيلم السينمائي Cinematic Film

تتكاتف الصورة والإضاءة واللغة والحركة لتشكل حلماً جميلاً هو الفيلم السينمائي. فالحلم السينمائي هو رؤية تجتاز عاملي المكان والزمان لتحقق الواقع الافتراضي الذي يشكل الحلم. أما الأحداث والصراع والحبكة، وغيرها من العوامل، فإنها تعمل مع الشخوص على تطوير هذا الواقع الافتراضي. ولاشك أن أقصى ما يطمح إليه السينمائيون هو أن يصل ما في عقولهم من فكر إلى عقل المشاهد، أو على أقل تقدير أن يتفهم المشاهد القضية المطروحة ويتفاعل معها[٤٥].

السينما نوع من الفن، تنتج مؤلفاته "الأفلام" بوساطة التصوير لمشاهد حية حقيقية "السينما الوثائقية والتسجيلية" التي تحاول إيصال حقائق ووقائع تحدث بالفعل بشكل يهدف إلى جذب المشاهد أو إيصال فكرة أو معلومة بشكل واضح أو مثير للإعجاب. أو "السينما الروائية" وتشمل أفلام الأكشن والدراما وغيرها من الأفلام التي تصور أحداثاً خيالية، أو تعيد أحداث حدثت بالفعل في الماضي، تعيدها عن طريق التقليد باشخاص مختلفين وظروف مصطنعة. أو مُعدة لموضوعات ذات طبيعة تربوية كالأفلام العلمية المبسطة والأفلام التعليمية. وهو يرتكز على مبدأ الإيهام بالحركة، وذلك بوساطة التمرير الضوئي لصور ثابتة متتابعة، وإسقاطها على شاشة بيضاء بسرعة ٢٤ صورة في الثانية. فالسينما فن استخدام الصوت والصورة سوياً من أجل إعادة بناء الأحداث على شريط خلوي في معجم الفن السينمائي يُعرف الفن السابع كإسم للفن السينمائي، وأول من أطلقه هو الفرنسي (الإيطالي الأصل) **ريتشيوتو كانودو Riciotto Camudo** و يعبر كانودو عن رؤيته ".. لأن العمارة والموسيقى، وهما أعظم الفنون، مع مكملاتهما من فنون الرسم والنحت والشعر والرقص، قد كونوا حتى الآن الكورال سداسي الإيقاع، للحلم الجمالي على مر العصور" . ويرى كانودو أن السينما تجمل وتضم وتجمع تلك الفنون الستة، وإنها الفن التشكيلي في حركة، فيها من طبيعة "الفنون التشكيلية" ومن طبيعة "الفنون الإيقاعية" في نفس الوقت، ولذلك فهي الفن السابع. وبعد تحولها إلى ناطقة وملونة بدأت السينما خطواتها الجبارة في تجميع الفنون المرئية والمسموعة، وأخذت تقدم المسرح والموسيقى والفنون التشكيلية كلها في عمل واحد رائع التناسق، وأصبحت وسيلة إلى بلوغ الكمال لجميع الفنون، كما حطمت حواجز الزمان والمكان حاملة أروع الأعمال الفنية بين ربوع العالم بما لايستطيعه فن الباليه ولا الأوبرا.

والفيلم هو نتاج العمل الجماعي لفريق التصوير الذي يضم عادةً: كاتب السيناؤيو، والمخرج، ومدير الإنتاج، والمصور، ومهندس الديكور، والمناظر، والؤلف الموسيقي، والمونتير، والممثلين "في الأفلام الروائية". ولكن الدور للأبرز في إدارة العملية الإبداعية يقوم به المخرج. وتقسم الأفلام بحسب طولها إلى ثلاث فئات : القصيرة "أقل من ٣٥ دقيقة"، والمتوسطة الطول "حتى ٦٠ دقيقة"، والطويلة " من ساعة إلى ساعتين"، ثم الأفلام المتعددة الأجزاء(٤٦).

إذا نظرنا من الخارج إلى مفهوم "الفيلم الفني Art movie فسوف يبدو مفهوماً غريباً. ففي الخطاب اليومي لا نتكلم عن "الرواية الفنية" أو "اللوحة الفنية" أو "الموسيقى الفنية"، فالأدب والرسم والموسيقى يُنظر إليها عادة على أنها فنون في حد ذاتها. وإن اختلفت أنواعها في القيمة والنوعية. لكن هذا لا ينطبق على الفيلم ويتطلب البحث عن كيفية نشوء هذا الاستعمال الغريب طرح السؤال الأكثر أهمية حول التشكل التاريخي والاجتماعي للسينما كفن أو"الفن السابع" كما كان يدعي المبشرون بها. في هذا السياق فحص بورديو مجالات الفن المختلفة في سياقات متباينة أكثر مما فعل أي عالم اجتماع آخر. ورغم أن ملاحظات و تحليلات بورديو حول الفيلم والسينما جاءت متناثرة وثانوية، إلا أن قدم مخططاً حول التأسيس التاريخي للفن السينمائي.

إهتم بورديو بعمليات إضفاء الشرعية والاستقلالية في تشكيل المنتجات الثقافية كفن، وفي رأيه فإن حقول الإنتاج الثقافي هي دوماً مواقع للصراع، القضية موضع هذه الصراعات هي الشرعية: "احتكار القوة التي تكرس المنتجين أو المنتجات". ومن خلال هذا التكريس تُعين حدود الحقل ، حيث تسعى العناصر المؤثرة التي تتميز بإمتلاك أشكال متباينة من رأس المال الرمزي وتحتل مواقع متباينة ضمن الحقل من خلال النظام العام من النزعات "الطابع الثقافي"، ومفتاح هذه العملية هو إنتاج قيمة العمل. ورسم "بورديو" خريطة بزوغ الفن السينمائي وفقاً لمبدأي "التبعية" مثل أفكاره حول الفن البورجوازي، و"الاستقلالية" الذي يمثله على أنه "الفن للفن". قسم تاريخ بزوغ السينما إلى ثلاث مراحل، الأولى: مرحلة التكوين (١٩١٨ – ١٩٣٩) وتغطي بشكلٍ عام السنوات ما بين الحربين، حيث كان المحور الرئيس للصراع فيها هو مكانة الفن السينمائي كفن. الثانية: تشمل خمسينيات وسيتينيات القرن العشرين
(١٩٥٠ – ١٩٧٠) وهي مرحلة التأسيس وتتسم بنشأة نوع فني متميز هو تكوين الفيلم الفني. في المرحلة الثالثة منذ سبعينيات القرن العشرين وما تلاها(١٩٧٠ – ٢٠٠٠) تعرض فيها للتشظي وبروز السينما متعددة الشاشات كرمز للحالة الجديدة للحقل.جعل الخطوط التي كانت تفصل بين الأفلام المختلفة وجماهيرها تبدو باهتة التميز، ودفعت الجميع نحو عالم مهيأ لمستهلك التسلية المتعددة. إن الانتقائية هي النمط السائد اليوم، حيث تعامل كل الأنواع الفنية (بما في ذلك الأفلام الفنية الطموحة) على أنها تتسم بالقدر ذاته من القيمة الجمالية، ولم يعد هناك مكان في هذا العالم لدار الفن التي تدعي التميز الاجتماعي، ولا للجمهور المثقف المستجيب لنتاج متفوق فنياً(٤٧).

ثالثاً: تنويعات نظرية حول الفن السينمائي: رؤى فلسفية واجتماعية وسيكولوجية[٤٨]

لابد أن نسأل أنفسنا قبل دراسة السينما: لماذا السينما؟ أي ما الذي جعل عالماً مثل لوي لوميير أو مثل إديسون يفكر في إعادة تكوين حركة الواقع على شريط؟

السبب هو أننا أصبحنا في عصر نهاية الأرسطية، نهاية مفهوم الذرة كل لا يتجزأ. لقد وصلنا إلى جزء المادة، إلى جزء العصيبات، إلى فهم تركيب الجينوم، إلى الثورة في علم النفس، بدءاً من دراسة اللاشعور وصراع الفرد بين ما هو مكبوت وما هو في حالة وعي. والسينما وليدة هذه الثورة، وهي تواكب الطفرات المتوالية في اكتشاف جزئيات العناص، خصوصاً الضوء. ولقد تداخلت الفنون، فن الرسم مع الموسيقى مع الإبداع السينمائي. ويرى البعض أن السينما أُخترعت لكي تلم شتات واقع مبعثر، تبلوره، فإذا بنا نعود لنرى الواقع بعيون أخرى. فنحن نرى خلاصة أزمنة وليس نسيج حياة، ما نراه هو نهاية تفاعل ، تلخيص حياة [٤٩].

(أ). الإسهامات الفلسفية في مجال الفن والسينما

إذا اتفقنا على ما سبق ذكره، بأن الفن السينمائي يستند إلى ثقافة جامعة، حيث يُنظر إليه باعتباره فن العصور الحديثة الجامع بين فنون اللغة وفنون العرض، فإنه ليس من الغريب – كما يرى حسن خنفي – أن يتناول مفكر منشغل بالفلسفة موضوع السينما[٥٠]. ويقودنا هذا الرأي إلى طرح السؤال الذي شغل المنظرون والمبدعون، الفلاسفة والسينمائيون، ألا وهو "**ما هو مدى مشروعية مقاربة الفلسفة والعلوم الإنسانية عامة للسينما"؟**

ربما يرجع طرح هذا السؤال إلى أن مهمة الفلسفة بما هي بحث عن الوجود الحقيقي باعدت بينها وبين السينما بما هي وجود خيالي أو مفترض، أو قد يعود السبب عند البعض إلى أن التأمل الفلسفي في السينما قد يفسد المتعة الجمالية لتجربة المشاهدة، ذلك أن السينما ليست هي مجال عرض الأفكار. فالفلسفة هي مجال تأمل الصفوة والسينما هي فن الجماهير، الفلسفة لغة العقل المجرد والسينما لغة الإحساسات والمشاعر[٥١]. وعلى الرغم من ذلك فإن علاقة السينما بالفلسفة عميقة، فالفلسفة هي أم العلوم؛ هي العلم الشامل الذي يحلل كل شيء بروح فلسفية أو بمنهج فلسفي أو برؤية فلسفية كما فعل أرسطو. ثم أن الفن فرع من فروع الفلسفة وهو علم الجمال الذي يتناول موضوع الجميل بأشكاله ومضامينه. والسينما فن من الفنون، تعرض لها بعض الفلاسفة المعاصرين مثل برجسون في دراسة الصلة بين الصورة والحركة والذاكرة والإدراك الحسي. كما درسها دريدا كنقطة تطبيقية في علم السيميولوجيا الذي يدرس العلامات بالإضافة إلى الحركة.

بالإضافة إلى ذلك فالفن نوعان: الأول تعبير عن حس مباشر، والثاني الفن الذي يعبر عن فكرة والذي يخاطب العقل إلى جانب الحس والوجدان. وهو ما جعله هيجل أرقى أنواع الفنون مثل الميلودراما، اجتماع الموسيقى والشعر والغناء كما تجلى في فن الأوبرا. وفي السربون يجمع قسم "الفيلمولوجي" – التابع لقسم الفلسفة– بين السينما والفلسفة. ولا يضير الفن أن يعبر عن أفكار فلسفية؛ فالفن الذي لا يعبر عن فكرة يكون مجرد انطباع حسي مباشر. ولا ضير أن تكون الفكرة عند المخرج مسبقة لأن الفن يريد أن يقول شيئاً ويبلغ رسالة. لا يقلل ذلك من شأن الفن أو حريته، صحيح أن الفن حر من الأيديولوجيا التي تجعله موجهاً بالفكر ولكنه ليس خالياً من المعنى[٥٢].

نظرة الفلاسفة للفن بشكل عامة تُعتبر ممهدة للتنظير السينمائي الحديث فيرى أرسطو إن الإبداع الفني ينبعث من الدوافع الذاتية المتمثلة في التوق الشديد والرغبة الملحة للتعبير العاطفي. أما الفيلسوف كانط فقد حدد الفن على أنه يمثل الخبرة الحسية

المتكونة من تعاون الأحاسيس المستخدمة على شكل إدراكات للزمان والمكان. بينما انطلق شوبنهاور في تحديده للفن من خلال مقارنته مع العلم حيث يرى الفن أشمل من العلم، ويستطيع الفنان بنبوغه أن يصل إلى الحقيقة ويتحرر من عبودية الواقع. قوة الفن عنده تكمن في صقل وإنعاش المشاعر وهو يرى الفنان أرقى ذكاء من العالم بسبب تحرره من الواقع وضغوطه الاجتماعية ليصل إلى جزء محدد من الظاهرة الاجتماعية. فضلاً عن وصول الفنان إلى السعادة الروحية عندما يحقق أدائه الفني. ويلتقي شوبنهاور مع أرسطو في النظرة للفن من حيث كونه مسكناً ومهدئاً للقلق النفسي والمعاناة الاجتماعية. وهو يلعب هذا الدور بالنسبة للفنان وللجمهور، فهو مهوناً لأمراض الحياة الاجتماعية التي يعيشها الفنان في محيطه الاجتماعي، وهو أيضاً مسكناً يهديء اضطراب الجمهور ويريح مشاعره أثناء مشاهدته فيلماً أو مسرحية أو أغنية(٥٣).

بدأت إسهامات الفلاسفة مع ظهور السينما حين خص "برجسون" السينما بآخر فصول كتابه "التطور الخلاق" ١٩٠٥ "الوهم السينماتوجرافي". وفي هذا السياق نستشهد بآراء الفلاسفة المتخصصين مثل "توماس فارتنبرج"[٥٤] الذي يرى "أن التغيرات في كل من الفلسفة الأكاديمية والدور الثقافي للأفلام قد جعل من اللازم للفلاسفة أن يتعاملوا مع الفيلم بجدية بوصفه نموذجاً للفن مساو لكل الفنون التقليدية.. بما أن الفيلم هو الدال على شكل الفن في عالمنا المعاصر، فربما تكون الفلسفة محكومة بأن تتولى مسئولية البحث عن طبيعة هذا النموذج". ويضيف في دراسة له ضمن موسوعة ستانفورد للفلسفة: "تعد فلسفة الفيلم مجالاً حديثاً. وهي تسارع لإيجاد مكان لها في البحث الفلسفي والجمالي، حيث نجد لدى الفلاسفة توجهاً للمضي في دراسة الفيلم بجدية، خاصة أن الفيلم وعلاقته بالوسائط الرقمية مستمر في الامتداد في تأثيراته على حياة الموجود الإنساني. إن فلسفة الفيلم تستطيع أن تتقدم وتأخذ موقعاً أكثر حيوية في البحث الفلسفي".

لقد تغير موقف الفلسفة تماماً اليوم عن أفلاطون من الفن ودوره في مدينته الفاضلة. ويميز البعض بين تصورين فلسفيين للصورة السينمائية ولوظيفتها وعلاقتها بعالم الأشياء، الأول: لايعترف بأهمية هذه الصورة؛ لأنها تنتج الأوهام والخيالات والنسخ المشوهة، وهو مندرج ضمن ما يمكن أن نسميه التقليد الأفلاطوني والثاني: يقدر هذه الصورة، بل يعطي الأهمية للخيال والتمثيل وللوهم في تشكيل تصورنا عن العالم.

خلاصة الأمر أنه ليس المقصود أن تصبح الأفلام خطابات فلسفية مثلما لا يمكننا مطالبة الفلسفة بالتفكير في السينما، إلا إذا ما وضعنا حدوداً لهذا التفكير وشروطاً له، تأخذ بعين الاعتبار خصوصية حقل كل منهما، إذ يجب على الفلسفة أن تتخلى عن نرجسيتها المتمثلة في الاعتقاد بأنها أسمى شكل معرفي وأنها تتويج لكل المعارف، ولذلك فهي المؤهلة للحديث عن السينما. كما يجب على السينما أن تتفتح على قضايا الفلسفة دون أن تتخلى عن هويتها كمجال فني يتعامل بالصور ويبين عوالمه من خلال اللقطات والمشاهد. ما يمكن أن يطلق عليه "الفكر المصور" مقابل الفكر الاستدلالي، الذي تقوم عليه الفلسفة. ويرى "جيل دولوز" أن مفاهيم السينما ليست معطاة من خلال السينما، فالمفاهيم موجودة ومستقرة قبل ظهور ما هو سينمائي، إنما السينما استطاعت أن تجسد هذه المفاهيم وتعمل من خلالها، لذا فإن السؤال عن "ماهي السينما"؟ يستدعي على الفور السؤال عن ماهية الفلسفة، فالسينما ذاتها ممارسة جديدة للصور والعلامات وتجسيد للعديد من المفاهيم التي احتلت مكاناً بارزاً في الفكر الفلسفي، إن المفاهيم التي تلحق بخصوصية السينما هي من

أمر الفلسفة. وننتهي بمقولة "ميرلوبونتي": "إذا ماكانت الفلسفة والسينما متفقتين وكان التأمل والعمل التقني يسيران في نفس الاتجاه، فإن سبب ذلك يرجع إلى كون الفيلسوف والسينمائي يشتركان في طريقة نظرتهما إلى العالم والتعامل مع أشيائه"[٥٥].

(ب). إسهام علماء الاجتماع في مجال التنظير السوسيوثقافي للسينما

على الصعيد الاجتماعي رأى علماء الاجتماع، جمالية الحياة اليومية، من خلال تآكل إدعاء الفصل بين الفن والحياة الاجتماعية في الوقت الراهن. لأن الفن مستوحي من صميم الحياة الاجتماعية اليومية وإيقاعاتها الرتيبة. ولم يختلف علماء الاجتماع عن الفلاسفة في تحديدهم لمفهوم الفن[٥٦].

ويُنظر لعلم اجتماع الفن باعتباره دراسة مادة وظواهر وموضوعات عالم الفن، حيث يُحاول عالم الاجتماع رصد ظواهر الأدب والموسيقى والفنون المختلفة؛ وتحليلها سوسيولوجياً باعتبارها الحياة نفسها وقد تم صياغتها وتصميمها في إنتاجات فنية[٥٧]. ويمكن تأريخ الاهتمام السوسيولوجي بالفن بالرجوع إلى كتابات عدد من المؤلفين الأوروبيين في القرن التاسع عشر من ذلك مثلاً مؤلف مدام دي ستيل "الأدب من حيث علاقاته بالنظم الاجتماعية" الذي يتناول علاقة العنصر والمناخ بالأساليب الأدبية، وكذلك آثار المرأة والدين على الفن وتطرح كتابات كارل ماركس قضية هامة عن العلاقة بين الفن والمجتمع، ويعتبر هيبوليت تين Taineمن رواد علم اجتاع الفن المعاصر وقد ذهب في كتابه "تاريخ الأدب الإنجليزي" ١٨٧١ إلى أن العمل الفني يتحدد بواسطة جملة من العوامل تمثل الحالة العقلية العامة والظروف المحيطة. كذلك طرح عالم فرنسي آخر من علماء القرن التاسع عشر هو جان ماري جيو Guyau في كتابه "الفن من وجهة نظر علم الاجتماع" ١٨٨٧ القضية التي مؤداها أن التكامل الاجتماعي يتجسد في الأعمال الفنية، والفن في رأيه اجتماعي بالضرورة لأن الفنان المنعزل الذي يبدع لاستمتاعه الخاص لا ينتج شيئاً ذا قيمة. وهناك طائفة من الدراسات السوسيولوجية المعاصرة للفنون منها دراسة ماكس فيبر Weber "الأسس العقلية والاجتماعية للموسيقى" و دراسة شارل لالو Lalu "الحياة الاجتماعية" و ليفين شوكنج "علم اجتماع التذوق الفني" كما يعتبر كتاب سوروكين "الديناميات الاجتماعية والثقافية" في مجلده الأول "تقلبات الأشكال الفنية" أكثر المؤلفات طموحاً وشمولاً في هذا الميدان وهو يربط بين عالم الاجتماع ومؤرخ الفن والفيلسوف[٥٨].

هناك بعض الآراء والتأملات التي تناولت الوظيفة الاجتماعية للسينما؛ فقد ركز الماركسيون الجدد من أصحاب مدرسة فرانكفورت على العلاقة بين السينما والإيديولوجيا – كما حدث في تنظيرهم لقضية صناعة الثقافة – بالإضافة إلى تركيزهم على تأثير الأشكال الفنية لعمليات الإنتاج الميكانيكي على المفاهيم والأفكار التقليدية في مجال الفن والخبرة الجمالية.

في أربعينيات وخمسينيات القرن العشرين، تواصلت الكتابات التحليلية للأعمال السينمائية لعدد من المفكرين الماركسيين الألمان،وبدأت المجلة الفرنسية المسماة **"كراسات السينما" Chaiers du Cinema** والتي أنشئت سنة ١٩٥١ في تطوير اتجاه جديد ومتميز في مجال النقد السينمائي.

ثم شهدت ستينيات القرن العشرين توجيه انتقادات أساسية لمجموعة مؤلفي "الكراسات"، تركز على احتفائها بالمخرج بوصفه مؤلف الفيلم. وقد انطلق هذا النقد من

تطبيق الاتجاهات **البنيوية والسيميولوجية** على السينما. ففي منظور البنيوية يُعامل الفيلم بوصفه نصاً. ومهمة الناقد البنيوي هي كشف الغطاء عن المعنى الخفي للنص، وذلك عن طريق تحديد نطاق المجموعات ذات المعنى من العناصر السينمائية البارزة والتي تُعالج بوصفها تركيباً أو مركباً لفظياً.

وعلى حين تعمل التفسيرات البنيوية على تشويه تفسير الفيلم من خلال مقاصد المؤلف وأسلوبه، فهي أيضاً تفترض وجود معنى ثابت وحيد يمكن استخلاصه من الفيلم، وكان يُنظر للفيلم كنص معزول عن الظروف التاريخية والمادية لإنتاجه. ومن ثم فقد تعرضت للنقد من قبل **مابعد البنيوية**، وما ارتبط بها من النزعة إلى الأخذ بمجموعة من التوجهات الفكرية يأتي في مقدمتها تأثير أفكار ديريدا، وما جاء به من **التفكيكية**، وتأثير **التحليل النفسي** وتأثير **الحركة النسوية**.

ومن العناصر المهمة التي ظهرت مؤخراً في الدراسات الثقافية للسينما، تلك التي تعتمد على **الدراسات الإثنوجرافية** في هذا الميدان. فما قامت به نزعة مابعد البنيوية من اختزال للجمهور المشاهد إلى أن يصبح مجرد نتاج للنص السينمائي، بحيث يمكن استنباط طبيعة المتفرج من النص السينمائي؛ هذا الموقف قد تعرض للنقد بفضل البحوث الميدانية التي قامت على سؤال رواد السينما عن معايشتهم للفيلم ومواقفهم تجاهه(٥٩).

رابعًا: الدراسات السابقة حول الفن السينمائي في مصر

يمكن استعراض أهم الدراسات السابقة حول الفن السينمائي في مصر في ضوء المحاور الآتية:

١- السينما كمصدر للتاريخ (٦٠)

في هذه الدراسة نجد نقداً حاداً للوثيقة المكتوبة التي تمثل الوثيقة التقليدية الرسمية، ويدعو ربما لأول مرة في ثقافتنا العربية إلى الاعتماد على وثائق أخرى غير تقليدية في كتابة التاريخ القومي، وفي مقدمتها الأفلام السينمائية، ويضرب مثلا على ذلك نماذج من أفلام بدايات السينما المصرية مثل قلب امرأة، سي عمر، عريس من استانبول، لعبة الست وغزل البنات.. يقدم من خلالها تحليلا يربط بينها وبين الواقع التاريخي – الاجتماعي – الاقتصادي – السياسي المعاصر لها، كما يربط بينها وبين التاريخ المستقبلي الذي حملت هذه الأفلام من الدلالات ما يشير إليه ويمهد له.

يقف المؤرخ الحديث موقفاً حذراً للغاية تجاه المصادر غير التقليدية للتاريخ لا سيما المصادر الأدبية من رواية أو شعر، أو حتى المصادر الشفاهية مثل الفلكلور أو الوليد الجديد في ميدان البحث التاريخي "التاريخ الشفوي"، أو حتى مصادر أخرى مستحدثة مثل السينما والراديو والتلفزيون، وأيضاً الفنون التشكيلية.

إنطلاقا من ذلك يحاول الباحث هنا في دراسته هدم "الوثن" المسمى بالوثيقة كمصدر للتاريخ وإعادة توظيفها في حجمها الطبيعي كأحد المصادر المهمة، وليس المصدر الوحيد، أو المصدر الأصلي. ثم بعد ذلك نعرج على إبراز أهمية المصادر غير التقليدية ومنها السينما.

وبينما يقع بعض المؤرخين في غرام نوعيات معينة من الوثائق، لاسيما الاحصاءات وسجلات الضرائب، أو ما يمكن أن نسميه "المصادر التاريخية الرقمية"،وعلى الرغم من أهمية هذه الوثائق بالنسبة للتاريخ الاجتماعي والاقتصادي

والديموجرافي، إلا أنها في الحقيقة تُحول المواطن إلى "فرد" وحيث يتم اختزال الإنسان في صورة "رقم" في سجلات الدولة. ويتم تفريغه من إنسانيته وحياته اليومية وأحلامه وأفكاره واحباطاته،. ومن ناحية أخرى ترفض بعض المدارس الجديدة فكرة ان الوثيقة تسجيلاً دقيقاً للماضي، للحدث التاريخي. إذ يرى نقاد الوثيقة أنها أي الوثيقة مجرد "حكي" للماضي أو للحدث، وفي بعض الأحيان إعادة حكي للحدث. حيث يرصد هؤلاء مسافة زمنية وأيضاً أيديولوجية بين الحدث ثم رصده ثم تسجيله.

وفقاً لذلك ترى هذه الرؤى الجديدة أن المصادر غير التقليدية أكثر مصداقية من الوثيقة ذاتها. إن الأبحاث المهمة التي انتهى إليها "المؤرخ" الفرنسي الشهير مارك فيرو حول تاريخ الاتحاد السوفيتي تقدم لنا نتيجة صادمة للفكر التاريخي التقليدي، إذ يرى مارك فيرو أن السينما السوفيتية رغم تعرضها للرقابة الصارمة، كانت أكثر تعبيراً عن أحوال المجتمع من سجلات الضرائب في العهد السوفيتي.

من هنا يمكن للمؤرخ الذي يتعامل مع السينما أن ينظر إلى الفيلم على أنه "نص" مثله مثل "الوثيقة"، "نص" له مضمون وسياق. ولكن المسألة تعتمد على قدرة واعتياد المؤرخ على التعامل مع هذا "النص الجديد" "السماعي البصري" وليس المكتوب. وفي ضوء ذلك عليه أن يتعامل مع السينما على أنها "صناعة" لها إنتاج ولها استهلاك، وهي تعكس إما احتياجات أو حتى أحلام الناس، فالسينما ربما نترجمها إلى العربية "دار الخيالة" ونقصد بها السينما كدار، لكن السينما صناعة موجهة للناس، وقبول أو رفض النس لهذا المنتج، هو في النهاية صناعة لتاريخ الناس. فالسينما اقتصاد ولنا أن نسأل أنفسنا عند تحليل الفيلم تاريخياً عن إنتاج الفيلم. و المستهلك هنا ليس قاريء الوثيقة أو حتى الكتاب، بل إننا هنا أمام استهلاك على نطاق واسع، من هو مستهلك الفيلم؟ المتفرج. هل لدينا احصاءات عن مشاهدي فيلم ما؟ هل لدينا أرقام نوعية عن طبيعة المستهلك (المكان"ريف، حضر" ؛ الأجيال" شباب، كهول، شيوخ"؛ النوع "ذكر، أنثى" الطبقات الاجتماعية؛ القراءات المختلفة للفيلم. أيضاً القصة أو الحبكة الدرامية هل هي محاولة لإنكار مشكلات المجتمع؟ واللغة أيضاً مهمة. ويتساءل الباحث: هل أرى الفيلم كمؤرخ بعين الحاضر الآن، أم أتعامل معه كما أتعامل مع الوثيقة من خلال السياقات التاريخية التي أفرزت لنا هذا المُنتج؟

محاولات أولية لتطبيقات عملية

يحاول الباحث هنا أن يستخدم المصدر السينمائي باعتباره مصدراً غير تقليدياً للتأريخ. ومن هنا يتناول فكرة "التمصير"، وهو المشروع الاقتصادي الذي يتلخص في ضرورة تملك المصري لرأس المال في مصر. و قد تبنت ثورة يوليو هذه الفكرة، إذ أنها كانت تخدم أفكار الطبقة الوسطى الصغيرة، ونظام رأسمالية الدولة الذي تبنته الثورة..ويهدف الباحث هنا إلى إثبات أن المؤرخ يستطيع أن يصل بفكرته باللجوء إلى مصادر غير تقليدية، وبأشكال أكثر تأثيراً وقرباً إلى نفس المشاهد.

في فيلم (لعبة الست ١٩٤٦) نشاهد تصاعد أحداث الحرب العالمية الثانية، ونراقب تخوف كبار التجار اليهود من تقدم جيوش المحور تجاه العلمين، هل يأتي هتلر إلى مصر ويفعل مع اليهود ما فعله في أوروبا؟

حيث يقدم الفيلم شخصية التاجر اليهودي "إيزاك"، الذي يلعب دوره "سليمان نجيب"، هذا التاجر اليهودي "الطيب" يستشعر الخطر الهتلري ويود الفرار إلى جنوب أفريقيا، ولكن ماذا يفعل في متجره؟ إنه يصل إلى فكرة عبقرية إذ سيبيع متجره صورياً إلى العامل المصري البسيط "الأمين"، وبهذا ينتقل المحل إلى العامل المصري، ويحصل

الأجنبي "اليهودي" على أمواله ويرحل و ينجح المصري البسيط، وبصبح من أصحاب رؤوس الأموال.

إن هذا الفيلم الذي يبدو هزلياً لأول وهلة، يبشر في الحقيقة بمباديء وقيم المجتمع الجديد، عالم ما بعد الحرب العالمية الثانية. يؤكد أولاً على قيم التسامح التي كانت تسود المجتمع المصري بين كافة عناصره "اليهود والمسيحيين والمسلمين"، هذه القيم التي تعرضت لهزة عنيفة من جراء قيام إسرائيل عام ١٩٤٨. ويوضح الفيلم أن الهجرات اليهودية الأولى من مصر لم تكن نتيجة توترات طائفية. كما نتبين من الفيلم أن فكرة التمصير لم تكن وليدة ثورة يوليو، وإنما هي تطور طبيعي لنمو القومية المصرية منذ ١٩١٩. كما يوضح الفيلم الحراك الاجتماعي المتصاعد في المجتمع المصري منذ الحرب العالمية الثانية، ونمو الطبقة الوسطى. هذه الطبقة التي سيُثار حولها العديد من الأسئلة حول علاقتها بثورة يوليو، هل قامت الثورة من أجل هذه الطبقة، أم أجهضت الثورة بسياستها أحلام وآمال هذه الطبقة لصالح مشروع رأسمالية الدولة الذي تبنته الثورة بعد ذلك؟

ثم يحلل الباحث فيلم "غزل البنات ١٩٤٩"وعلاقته الطبقة الوسطى والثورة وقد بشرت السينما في الحقيقة بثورة يوليو، بل ولعبت دوراً مهماً في تقبل المجتمع لها.

في "غزل البنات" وقبل الثورة، نجد سخرية تامة من النظام الاجتماعي بأكمله. هذا المدرس "أستاذ حمام"، الذي يعبر سواءاً في ملبسه أو في أسلوب حياته، عن "الأفندي"، الطبقة الوسطى الصغيرة. هذه الطبقة التي كانت تمثل أغلبية سكان المدن آنذاك، وهم في نفس الوقت المشاهدين الجدد لسينما ما بعد الثورة .

إن مشهد دخول "الأستاذ حمام" لقصر الباشا يصح اعتباره وثيقة تاريخية على المؤرخ أن يقرأها بعناية، فالأستاذ ينبهر ولكن في سخرية بمربي الكلب، الذي يعتقد أنه الباشا، ولكنه يكتشف أنه "بتاع الكلب". وتزداد السخرية مرارة عندما يكتشف المدرس أن راتب مربي الكلب أضعاف راتب "مربي العقول".وتزداد السخرية من مجتمع "القصر" والباشوات بتقديم صورة بنت الباشا المستعترة الخائبة في الدراسة وفي الحياة. وهكذا يفشل الباشا في تربية ابنته فكيف يؤتمن على مصير "الأمة" بأسرها؟! ويأتي إصلاح بنت الباشا على يد أستاذ حمام ممثل الطبقة الوسطى الصغيرة، ويساعده في ذلك "الضابط" الطيار الذي يتزوج بنت الباشا. والغريب أن يأتي الخلاص على يد الطبقة الوسطى الصغيرة، التي تتنحى عن حبها وعن دورها أيضاً لصالح الضابط الذي يأخذ كل شيء في سعادة. وكأنها حتمية تاريخية، مثل حتمية الخلاص على يد الضباط الأحرار وثورة يوليو، وتنحي الطبقة الوسطى الصغيرة ممثلة في جناحها الليبرالي "الوفد"، أو جناحها اليميني "الإخوان المسلمين"، أو حتى اليساري "الشيوعيين".

ينتهي الباحث من قراءة وتحليل الفيلم إلى أن الناس لم تحرك ساكنا إزاء المتغيرات الاجتماعية والسياسية السريعة التي قامت بها ثورة يوليو لأن السينما عبدت الطريق أمام الثورة.

ثم يتناول الباحث أفلام الثلاثينات والمسألة الطبقية والأزمة الاجتماعية؛ حيث عانت مصر في فترة الثلاثينيات من أزمة اجتماعية واقتصادية ، إذ نمت الطبقة الوسطى نمواً كبيراً بعد نجاح ثورة ١٩١٩، هذه الثورة التي عبر عنها البعض بأنها ثورة الأفندية. وشهدت مصر تحولاً رأسمالياً صناعياً مشهوداً وازدهرت المدن المصرية، وازداد عدد

سكانها، لاسيما مع ظاهرة الهجرة من الريف إلى المدينة.

متابعتنا لسينما الثلاثينيات ترصد بشدة المسألة الطبقية في مصر وسعي الطبقة الوسطى لفرض وجودها وقيمها وحتى أحلامها. وكانت السينما هي لسان حال هذه الطبقة. فهذه الطبقة هي طبقة مدينية بطبعها يعيش معظمها في القاهرة أو حتى المدن الكبرى في الأقاليم، وبالتالي كانت هي في الحقيقة المستهلك لسينما ذلك الزمان.

من هنا نجد أفلاماً كثيرة تلعب على مسألة الشبيه بين السيد والعامل، أو بين الأفندي والبيه. في فيلم "سي عمر" ١٩٤١. حيث الشبه الشديد بين جابر "أفندي" الكاتب البسيط، وبين عمر "بك" ابن الذوات. وهنا نلاحظ سمو أخلاق الأفندي وفهمه للحياة، في مقابل عبث البك ونزواته. ويأتي الخلاص والنهاية، السعيدة دائما، على يد جابر الشبيه "الأفندي"، إنها الطبقة الجديدة التي أصبحت السينما لسان حال لها.

وربما نجد نفس المسألة الطبقية، ولكن بشكل أكثر ميليودراما، في فيلم "قلب امرأة"، ١٩٤٠، عن رواية "ملك الحديد" لجورج اونيه. وفيه يداعب المخرج آمال وأحلام الطبقة الوسطى مشاهدي السينما، مبرزاً فساد الطبقة الثرية. حيث يلعب الفيلم على إفلاس بعض أبناء الأثرياء وأن هذا الإفلاس المادي صاحبه أيضاً إفلاس أخلاقي. وتصبح الطبقة الوسطى هي طبقة السينما، ويحرص الفيلم دائماً على تجنب مسألة صراع الطبقات، ويحاول أن يفك عقدة الفيلم عن طريق الحب، وتحالف الطبقات أو التقارب بينها، وهي نفس أيديولوجية ثورة يوليو. فلم تلجأ الثورة قط إلى مسألة صراع الطبقات ولذلك دخلت في مواجهة عنيفة مع التيارات اليسارية والشيوعية.

وحول قضية القومية المصرية و رفض قيم الماضي يحلل الباحث فيلم "عريس من استانبول، ١٩٤١، والقصة مقتبسة من "زواج فيجارو". يرى الباحث أنه على الرغم من الهزلية التي يجدها المتفرج في الفيلم فالمؤرخ يستطيع أن يقدم قراءات أخرى له.

خرج هذا الفيلم إلى النور في ذروة نمو القومية المصرية، ومن هنا فهو يسخر من بقايا العلاقات الاجتماعية التى لا تزال بين القاهرة واستانبول. وهو يقدم لنا صورة العثماني المتغطرس، بقايا الدولة العثمانية، وليس صورة التركي الحديث "كمال أتاتورك" التي كانت تخلب عقول مفكري مصر آنذاك. هذا النموذج التركي "العثماني" هو الذي سيتكرر في السينما المصرية بعد ذلك، شخصية التركي العنيد الذي يعيش في الماضي، ويتحدث العربية بركاكة تثير الضحك، هذا النموذج في الحقيقة هو الذي سيُخلص لدى الإنسان المصري بعد ذلك صورة الفترة العثمانية بأكملها، وسينعكس حتى على الكتابات التاريخية التي ستتناول تاريخ الدولة العثمانية.في الفيلم أيضاً سخرية واضحة من اللغة العربية الفصحى التي تقدمها البطلة، لصالح "عامية المثقفين" هذه القاهرية الجديدة التي ستصبح هي لغة السينما ولغة الحياة اليومية الجديدة. ويُنهي الباحث دراسته بتساؤل هام حول إمكانية تجسير الفجوة بين المؤرخين والسينما.

٢- التفسير الاجتماعي للسينما المصرية في الثلاثينيات(٦١)

يحاول جلال أمين أن ينفذ ببصيرته إلى ما وراء الصورة السينمائية، ويطرح من التساؤلات ما يدهشه فيما يقرؤه من دلالات وراء هذه الصورة. يتساءل مثلاً عن دلالة الطاهرة الكوزموبوليتانية وقبول الآخر التي بتدو في الصورة السينمائية في الثلاثينيات، وتناقضاتها مع ما يظهر في سينما اليوم رغم الادعاء بأننا نعيش عصر العولمة. ويتساءل مثلا عن سر الإنتاج الوفير للأفلام وارتفاع مستواها الفني نسبياً رغم تناقض هذا الواقع السينمائي مع الواقع الاقتصادي لبلد صغير ولمجتمع فقير. وخلال محاولته الإجابة يربط ما يراه على الشاشة والواقع الاجتماعي في الماضي أو في الحاضر.

يحاول البحث أن يتعرف على المناخ الاقتصادي والاجتماعي الذي كان يميز المجتمع المصري في ثلاثينيات القرن العشرين، وذلك من خلال قراءته للأفلام السينمائية التي أنتجتها السينما المصرية آنذاك.

ويطرح في البداية تساؤلا محيراً: كيف أمكن لدولة فقيرة كمصر، متوسط الدخل السنوي فيها أقل من مائة دولار، وإجمالي عدد سكانها أقل من ١٥ مليوناً، وأكثر من ٨٠% من سكانها أميون، أن نتنتج هذا العدد الكبير من الأفلام؟

لقد جاءت النهضة السينمائية المصرية في الثلاثينيات نتيجة تضافر عدة عوامل مواتية: تراكم رءوس أموال في أيدي المصريين، وإنشاء بنك وطني قام بتعبئة هذه المدخرات ونمو سريع في الطبقة الوسطى في أعقاب الحرب العالمية الأولى ، ومع زياة القوة الشرائية في أيدي شريحة اجتماعية جديدة لها حظ من التعليم، وُجت سوق رائجة لأعمال ترفيهية – وثقافية في نفس الوقت– فازدهر المسرح والأدب والصحافة والموسيقى، ثم السينما.

ومن أهم ما رصده الباحث – من قراءاته للأفلام الثلاثينيات – وجود دلائل على انفتاح المجتمع المصري على العالم، يظهر ذلك في الأسماء الأجنبية للشوارع والمحال التجارية ومظاهر التأثر بالغرب المنعكسة في ملابس وسلوك الطبقة العليا. ويظهر أيضاً هذا الانفتاح في إنتاج الفيلم السينمائي نفسه، ففي المقدمة التي تحتوي اسم الفيلم والممثلين والمخرج، إلخ، يظهر كل اسم مرتين، مكتوباً بالحروف العربية ثم اللاتينية، ويُترجم اسم الفيلم أيضاً إلى الفرنسية.

ويتضح أيضاً من تحليل أفلام هذه الحقبة الزمنية الاختفاء شبه التام للريف المصري، رغم أن ثلاثة أرباع السكان يعيشون على الزراعة،فمن بين عشرة أفلام يتم إنتاجها في العام الواحد ، لا نكاد نرى فلاحاً واحداً في أي فيلم من أفلام الثلاثينيات باستثناء فيلم واحد صامت هو زينب ١٩٣٠.

ولا ترد مشكلة فقر الفلاح المصري على لسان أحد من سكان المدينة، ويدلل الباحث على ذلك بمجموعة الفلاحين الذين يغنون في فيلم "يوم سعيد" أغنية "ما احلاها عيشة الفلاح، مطمن قلبه ومرتاح". وهذه الكلمات تصل إلى مشاهد الفيلم من خلال نافذة في قصر مخيف بُني داخل المزارع حيث ينظر البطل إلى الحقل المجاور وهو يبحث عن طريقة للفرار من صاحبة القصر الثرية ليعود إلى القاهرة ويتزوج من خطيبته المخلصة الفقيرة. الفقراء إذن هم فقراء المدينة فقط.أما مشكلة فقر الفلاح المصري فلا ترد على لسان أحد من سكان المدينة، إذ أن الصراع أو (الخوف) الطبقي الذي تلمسه هذه الأفلام من خلال علاقة الحب الناشئة بين شاب وشابة ينتميان إلى طبقتين مختلفتين هو فقط صراع يدور بين شريحتين من سكان الحضر، ولا تبدو لأي منهما علاقة قوية بالفلاحين المصريين.

ويقدم الباحث تفسيراً لملاحظاته فيرى أن الاحتلال والإدارة الأجنبية لشئون مصر السياسية والاقتصادية كانا سبباً في انفتاح مصر على العالم، كما يفسر الاختفاء شبه الكامل للريف المصري والفلاحين من أفلام الثلاثينيات إلى الحاجز الحديدى الذي كان قائماً وقتئذٍ بين الريف والحضر، فقد كان هناك انفصالاً في نوع التفكير والقيم السائدة ونمط الحياة. وفي ظل هذه الدرجة من الانفصام بين عالمي الريف والمدينة، لم يكن من المحتمل أن يُنتج فيلم عن الريف. فالفيلم المصري آنذاك فيلماً ينتجه حضريون، من ذوي

جذور حضرية، ويمثل فيه ممثلون مصريون حضريون أو آتون من حضر بلاد أخرى، ولا يُتوقع أن يشاهده إلا جمهور حضري. لاعجب إذن أن مشكلات الريفيين ونمط حياتهم لم تكن موضوعاً صالحاً لفيلم مصري في الثلاثينيات.

٣-الأقليات والصراع الطبقي والمرأة في سينما الثلاثينات(٦٢)

تُثير الدراسة تساؤل رئيس :"هل انطبعت تغيرات الثلاثينيات على شكل ومضمون الأفلام المصرية؟ وكيف؟ وقد حللت الدراسة فترة الثلاثينيات من القرن العشرين بوصفها مرحلة انتقالية على مستويات عدة، وذلك بالنسبة إلى الحياة الاجتماعية والسياسية في مصر وكذلك بالنسبة إلى السينما. وفيها تم تكوين وترسيخ بعض الموضوعات أو القضايا التي تمحورت في رأيها حول محاور ثلاثة: الأقليات والصراع الطبقي والعلاقة بين الجنسين. وتربط بين هذه المحاور والشكل الفني الذي تتخذه للتعبيرر عن مضمونها، فترى أن الأفلام التي عالجت موضوع الأقليات أخذت شكل الكوميديا التي غلبت عليها السخرية من الأقليات الأجنبية والنوبية والأقباط، وحتى اليهود، بينما اختصت الميلودراما بمعالجة موضوعات الصراع الطبقي والعلاقة بين الجنسين. ومن التغيرات خلافة الملك فاروق لأبيه فؤاد سنة ١٩٣٦، بداية ترسيخ الفكر الديني الأصولي بعد تأسيس حسن البنا لجماعة الإخوان المسلمين ١٩٢٨، توحيد القضاء، ازدهار الفكر النسوي والتقدمي، رأت مصر دخول أول طالبة إلى جامعة مصرية سنة ١٩٢٨، وفي نفس الحين تحولت السينما المصرية من سينما مستقلة مبتدئة يسود فيها التجربة والمغامرة الفردية، إلى صناعة مترسخة يتحكم فيها الشركات ورءوس الأموال الكبيرة، وقد كان لتأسيس استديو مصر ١٩٣٤ تعبيرا واضحا عن نقطة التحول هذه، فأصبحت السينما بهذا صناعة قومية تقوم بتصدير منتجاتها إلى الخارج.

٤- تحول القيم الاجتماعية بين الواقع والسينما (٦٣)

في هذه الدراسة تناول أحمد مجدي حجازي – الإنتاج السينمائي – كعنصر من عناصر الظاهرة الفنية، لمعرفة كيف تعكس الأفلام السينمائية طبيعة الوجود الاجتماعي في المجتمع المصري، وكيف تؤثر هذه الأفلام في أنساق القيم الاجتماعية والسياسية السائدة، وكيف تتشكل وتتغير ملامح الظاهرة الفنية في ضوء تغير الأوضاع المادية في المجتمع. من هنا يرصد البحث القيم المصرية في ضوء تحليل الأوضاع المادية المتغيرة التي شهدها المجتمع المصري، وكيف تؤثر هذه الأفلام في أنساق القيم الاجتماعية والسياسيةة والثقافية.

ينطلق البحث من افتراض مؤداه "إنعكاس الظاهرة الفنية – العرض السينمائي – لطبيعة الوجود المادي وتغيرها تبعاً لتغير الأوضاع المادية التي يمر بها المجتمع، ويحاول تحليل بعض المشاهد والمواقف التي تشير إلى مدى انعكاس الأنعكاس القيمية لطبيعة هذا الوجود الاجتماعي، وتغيرها تبعاً لتغير الأوضاع المادية.

قام الباحث باختيار ثلاثة أفلام أُنتجت في فترة السبعينيات، فترة التحول الاقتصادي "المصطنع"، حيث سيطرة الروح التجارية على الفكر، وانتشار القيم الهابطة في المجتمع المصري وأصبح الرأي والفكر موضوعاً للصناعة والتجارة. وهذه الأفلام موضع التحليل هي: المذنبون، أهل القمة، سواق الأتوبيس.

وتم تحليل الأفلام من خلال محاور ثلاثة: المحور لأول يتعلق بدراسة مجموع القيم التي عبرت عنها هذه الأفلام سواء كانت قيم وافدة أو قيم أصيلة إيجابية أو سلبية. المحور الثاني يركز على تحليل أنماط وسلوكيات ومواقف واتجاهات الأفراد من خلال

دراسة السياق العام للمواقف المعروضة والسياق الاجتماعي الذي تصوره هذه الأفلام. أما المحور الثالث يدور حول دراسة التفاعل بين الشخصيات المتمايزة التي ظهرت في الأفلام، وعدم التركيز على الشخصية المحورية أو شخصية البطل أو الشخصية الهامشية.

وقد أكد البحث أن أهم ما في هذه الأفلام هو تصويرها للتناقضات المادية والاجتماعية والثقافية، وأنه توضح مدى تشويه الإنسان المصري، وتحطيم التكوين النفسي – الاجتماعي للأفراد، أي إبراز المشكلة الحضارية كمشكلة لا تنفصل عن جذورها المادية. كما توصل إلى أن الغزو الثقافي أو ما يسمى بالتبعية الثقافية هو من أخطر أنواع وأنماط الاستغلال الذي يشهده عالم اليوم. فالسينما تتسم بالتناقل والغزو، وهي من أخطر الوسائل في توجيه قيم مجتمع من المجتمعات نحو القيم المغتربة عن واقعه، فالسينما في المجتمعات الرأسمالية تنشر بأكثر الأساليب العلمية والفنية والتكنولوجية الأهداف الخاصة بالمجتمع الرأسمالي. وهكذا قد يشكل الغزو السينمائي خطرا كبيرا باعتباره مخططا في سبيل تزييف وعي الجماهير في المجتمعات المتخلفة، وهذا من شأنه أن يحطم هوية المجتمع وتقاليده الأصيلة.

٥-النجاح الاجتماعي في السينما المصرية في سنوات السبعينيات (٦٤)

تنطلق أمينة حسن من فرض معين وهو أن المجتمعات تمر بمراحل تطورية عبر تاريخها، وأن هذا التطور يصاحبه مشاكل معينة، وتقديم هذه المشاكل في شكل مشاهد سينمائية، يحولها إلى إشكالية معينة. وانطلاقا من هذا إهتمت الدراسة بتناول مشكلة النجاح الاجتماعي في إطار حراك المجتمع المصري في سنوات السبعينيات من خلال تحليل الأفلام السينمائية.

وتنطلق الدراسة من مقولة تالكوت بارسونز المفسرة للطبيعة المعقدة للدافع الاقتصادي لدى أحد أنواع الفاعلين الاجتماعيين وهو "صاحب المشروع الحر"؛ حيث يتم تفسير الزهو بالذات أو الرغبة في اعتراف المجتمع، أو الرضا عن أداء عمل خلاق أو لذة التعرض للمخاطرة أو الاهتمام بالآخرين، تماما كما يُفسر الطمع أو الفردية وفقاً لتصرف صاحب المشروع الحر. وهنا يأخذ الربح مغزى اجتماعيا. يتوقف على المعايير الجماعية حيث أن هذه الدوافع لا تظهر بشكل مباشر وإنما بشكل رمزي.

وفي السينما المصرية في السبعينيات نجد التعبير الموضوعي عن العلاقة الجدلية بين مفهوم النجاح وبين نظام المعتقدات وعلى ذلك تم تحليل أفلام (الأرض ١٩٧٠) و (الاختيار ١٩٧١) و (خلي بالك من زوزو ١٩٧٢) و (دمي ودموعي وابتساماتي ١٩٧٣) و (الرصاصة لا تزال في جيبي١٩٧٤) و (على من نطلق الرصاص ١٩٧٥) و (أفواه وأرانب ١٩٧٧) و (لا يزال التحقيق مستمرا ١٩٧٩) و(أهل القمة ١٩٨٠)

ومن تحليل أفلام النصف الأول من عقد السبعينيات إلى الربط بين النجاح وبعض الأهداف الخاصة مثل الدفاع عن الملكية، وتحرير الأرض، والبحث عن السلطة أو المركز، أو الأمن الاقتصادي خوفاً من مخاطر المستقبل عن طريق الزواج من النخبة الاقتصادية. وهذا المفهوم يمكننا من إدراك طبيعة البناء السياسي والاجتماعي، ألا وهو النموذج السياسي اللاديموقراطي، الذي يرفع من قيمة الموارد السياسية بسبب نقص الموارد الاقتصادية والذي يؤدي لإحلال "رأسمالية الدولة" دلا من الرأسمالية الخاصة، كما يبرز خطورة حل مشكلة تحرير الأرض وكذلك محاولات هياكل اقتصادية، تقليدية أو

جديدة في الأطراف فرض سيطرتها.

وفي المقابل يتوقف النجاح في النصف الثاني من العقد محل الدراسة، على أهداف جديدة وظروف اجتماعية واقتصادية جديدة وهي الجري وراء المنفعة الخاصة، والثروة، والربح الفردي، حيث الكسب هو المعيار الوحيد بعيداً عن المعايير والقيم الجماعية المعترف بهاوهذا يجعلنا ندرك هياكل النظام الجديد، وهي الانفتاح الخارج وعلى رءوس الأموال الأجنبية، والمساهمات الخارجية من مساعدات وقروض. وفي هذا السياق تصير التنمية الاقتصادية تابعة للخارج وتصير سيادة الدولة مهددة.

٦-الوعى الاجتماعي للسينمائي المصري (٦٥)

يحاول الباحث في هذه الدراسة أن يدلي بدلوه في أحد الموضوعات الهامة التي تعتبر قراءة لحال السينما المصرية في الوقت المعاصر. يحاول الإجابة على سؤال هام وهو شكل العلاقة بين الفيلم المصري والمجتمع المصري بمتغيراته وجدلياته وصراعاته الداخلية. واختار الباحث الأفلام التي تعرض خلال عام ١٩٩٨ وقد سلك درباً تحليلياً تطبيقياً أو ما اسماه بالمنحى النقدي في البحث، بما يتطلبه من تحليل وتفنيد للأطروحات النظرية من خلال الأفلام المستخدمة في البحث.

وقام باختيار اثنتا عشر فيلم هي (رسالة إلى الوالي، هيستريا، البطل، دانتيلا، مجرم مع مرتبة الشرف، بيتزا بيتزا، ست الستات، جمال عبد الناصر، صعيدي في الجامعة الأمريكية، إضحك الصورة تطلع حلوة، مبروك وبلبل)

توصل الباحث من تحليله للأفلام إلى أن هناك هوة متسعة بين المجتمع بمتغيراته وجدلياته وبين الأفلام موضع البحث المنتجة في عام ١٩٩٨. فلم تظهر أي من المشاكل الفعلية التي تموج بها الحياة الاجتماعية المعاصرة، ومازال السينمائي المصري مربوط في إبداعاته بالأطر نفسها التي كانت تحكمه من عشرات السنين. كأن هناك آلية ثابتة تدير عجلة الإبداع، على الرغم من التباين والتغير في آليات المجتمع. ومروره بالعديد من الظروف والمتغيرات التي أثرت بقوة على إطاره القيمي، وهو ما لم ينعكس في الفيلم المصري بصورة تعكس متغيرات ذلك الإطار في الواقع الاجتماعي المعاش. كما رصد الباحث علاقة الإسقاط بين التاريخي والمعاصر وهي أحد الحيل التي طالما حاول الفنان السينمائي اللجوء إليها، وعادة ما يأخذ الإسقاط شكل النقد للمعاصر من قبل ما هو تاريخي. وباستثناء فيلم جمال عبدالناصر فإن الأفلام كلها – في عينة البحث – تنتهي نهايات سعيدة كعادة السينما المصرية وهو ما يؤكد كتابات العديد من الباحثين بوصف السينما المصرية بأنها سينما النهايات السعيدة.

٧- التحولات الجمالية والثقافية في السينما المعاصرة(٦٦)

يحاول هاشم النحاس أن يرصد التحولات الطارئة على الأفلام السينمائية المصرية، منطلقاً من افتراض أن السينما المصرية أصبحت تمتلك من عناصر الإزدهار ما يؤهلها لإنتاج طفرة . وذلك من خلال الأخذ بوسائل التقنية الحيثة مما رفع المستوى التقني للفيلم. بالإضافة إلى وفرة الخبرة البشرية. وقد توصل الباحث إلى رصد أهم التحولات الفنية ومن أبرزها عودة أفلام الجريمة والحركة بعد أن أخذت في التراجع في العقود السابقة وريجع ذلك إلى الارتفاع في مستوى التقنية وخاصة الدقة في عمليات المونتاج. كما مثلت الأغنية أحد معالم أفلام هذه المرحلة . والميل إلى التصوير في أماكن طبيعية وسياحية بعيدة عن القاهرة، وانتشار الفكاهة في الغالبية الساحقة من الأفلام.

ومن أهم التحولات الثقافية المحاولة المتكررة لاقتحام أو اختراق المحرمات مثل "الجنس " في فيلم مذكرات مراهقة و "الدين " في (بحب السيما) والسياسة في (عمارة يعقوبيان). وظهور أفلام تعالج شخصية القبطي المصري بشكل يدخل إلى أعماقها ويكشف عن متناقضاتها، فضلا عن دخول الأماكن القبطية المقدسة ومعرفة ما يدور بها من حياة اجتماعية ويقوم القبطي بدوررئيسي وليس ثانوياً مثل أفلام المراحل السابقة للسينما التي كانت تقدم معالجة هامشية. والملاحظ الآن الاقتراب من التعبير الواقعي عن العلاقة بين المسلم والمسيحي مثل فيلم (الرهينة ٢٠٠٧).وفيلم هندي) و (فيلم ثقافي) و (عمارة يعقوبيان)

كما تميز المرحلة الراهنة ظاهرة اقتحام المرأة بأعداد غير مسبوقة في العمل السينمائي الإبداعي(خارج التمثيل) حيث بلغ عدد المخرجات ستا، وجميعهن من الشابات الجديدات فيما عدا إيناس الدغيدي ، ووصل عدد المونتيرات الجديدات إلى ١٣ مونتيرة، فضلا عن عمل المرأة لأول مرة في التصوير السينمائي (نانسي عبدالفتاح) في فيلم (فس شقة مصر الجديدة). من الملاحظ فيما عدا ساندرا وأسماء بكري نجد أن المخرجات أسندن أدوار البطولة في أفلامهن إلى المرأة، وهو ما يعني أهمية خاصة، حيث يشير إلى دور المرأة الفنانة في التعبير عن المرأة الإنسانة. بعد أن كان الرجال يحتكرون هذه المهمة.

خامساً: رؤية منهجية لتحليل الأفلام السينمائية

١ـ إعتبارات نظرية وتاريخية

أ- يذهب بورديو إلى أن أي تناول سوسيولوجي للفن يجب أن يركز على النشأة الاجتماعية والتاريخية لوجهة النظر التأملية والنظرة الجمالية البحتة. وهكذا ركزت معالجته لسوسيولوجيا الفن على تأريخ التغيرات في أنماط الإنتاج الفني، بدرجة تركيزها نفسها على تحليل المحددات الاجتماعية – التاريخية لنمط معين من التلقي الفني. وبالتالي فإن أي تحليلاً سوسيولوجياً لأي عمل فني يجب أن يهتم بتاريخ حقل الإنتاج الذي أنتج العمل الفني، وبالقدر نفسه بالنشأة التاريخية والبنائية لحقل التلقي الذي بزغ منه. كما يتعين على أي تفسير سوسيولوجي من هذا النوع أن يتأمل ويؤرخ وجهة نظر عالم الاجتماع الذي يقوم بالتحليل في ظل شروط اجتماعية وتاريخية محددة. وهكذا يرفض بورديو ما يسميه القراءات "الداخلية" للأعمال الفنية كما يرفض كذلك القراءات التقليدية "الخارجية" من التحليل السوسيولوجي متهماً إياها بتجاوز قوة الوساطة الحيوية لحقل الإنتاج(٦٧).

ب- بعد قيام ثورة يوليو ١٩٥٢، بالتدريج وبمبادرات فردية متناثرة وخطط رسمية غير واضحة ستنمو علاقة بين دولة الثورة والسينما لتصل إلى ذروتها مع المد الاشتراكي في الستينيات، بحيث كانت السينما انعكاساً للأحلام العظمى والخيبات الكبرى التي مرت بالمجتمع المصري في ذلك الوقت(٦٨). لم يكن عام ١٩٥٢ نقطة في الزمن تشهد حدثاً يطرأ بين عشية ً وضحاها، ولكنه كان يعني استمراراً لرفض سلبيات المرحلة السابقة، وأملاً في محاولة صياغة إيجابيات جديدة (٦٩)

ت- بعد خمسة وعشرين يوماً فقط على قيام ثورة يوليو صدر أول تصريح عن السينما من القائد العام للثورة اللواء محمد نجيب، يحدد موقف الحكم الجديد من الفن، وحمل

البيان عنوان "الفن الذي نريده"، ويقول البيان: "إن السينما وسيلة من وسائل التثقيف والترفيه، وعلينا أن ندرك ذلك لأنه إذا ما أسيء استخدامها فإننا سنهوى بأنفسنا إلى الحضيض، وندفع بالشباب إلى الهاوية". أما بقية البيان فيتحدث عن المسئولية الجسيمة التي تواجه صناع السينما والحاجة إلى تمويل أفلام كبيرة تجسد شعارات الثورة والتشابهات الكبيرة بين السينما والمدرسة. بعد هذا البيان تشكلت لجنة مهمتها عقد اللقاءات بين ممثلي الدولة والسينمائيين، وبناءا على هذه اللقاءات التي أعرب خلالها السينمائيون عن حماسهم للثورة أصدر الرئيس "محمد نجيب" بياناً في يناير ١٩٥٣ جاء فيه أنه "قد استيقظت المعاني الوطنية في نفوس الفنانين فأدركوا واجبهم . . ووقفوا جميعاً في صفوف النهضة يساهمون في تشييد البناء الجديد . . بناء النهضة". ترتب على ذلك إنتاج أفلام بعض الأفلام المكرسة للترويج المباشر لثورة يوليو والتي ظهرت خلال ١٩٥٥ وازدادت بعد ١٩٥٦ مثل "الله معنا ١٩٥٥" ، و "ضحايا الإقطاع ١٩٥٥" ، و "بورسعيد ١٩٥٧" ، و "رد قلبي ١٩٥٧" و "الله أكبر ١٩٥٩". وقد أسفر الأمرعن ثلاثة اتجاهات : الأول هو السينما التجارية القائمة، سينما التسلية المطلقة. الثاني هو اتجاه الواقعية ومحاولة تثوير السينما بنزعة لا تخلو من المثالية وقد كان اتجاهاً ضعيفاً للغاية حيث أن محاولات تثوير السينما المصرية لم تجد آذاناً صاغية . الاتجاه الثالث هو اتجاه القيادة ولم يخرج عن محاولة توفيقية عاجزة كان لابد أن تنتهي باحتواء اتجاه السينما التجارية وسينما التسلية المطلقة، حيث لم تخرج رسالة القيادة الثورية سوى عن عبارات مثالية فارغة من المحتوى "نظموا أنفسكم ... اتحدوا وألفوا جبهة واعملوا ... وستجدون من القيادة كل تشجيع وتأييد ومساعدة". وهكذا انتهت محاولة تثوير الكوادر القديمة نهايتها الطبيعية، فإن سلطة يوليو وبحكم عدم توجهها الأيديولوجي لم تتمكن من أن تطرح أية مهام أمام السينما المصرية أكثر من الكلمات العائمة التي وجهتها لصانعيها والتي تختص بعدد من التوجيهات العامة غير المحددة.

ث- في عقد السبعينيات عكست الأفلام السينمائية واقع المجتمع المصري "الرأسمالي الجديد" ، حيث الانتقال من نماذج المفاهيم ذات الطبيعة الاشتراكية إلى نماذج رأسمالية ليبرالية، عن طريق تشويه يعبر عنه تغير المنطق الأساسي؛ حيث تبرز مفاهيم العمل غير المنتج، والكسب الفردي والربحية والإثراء السريع بجميع الوسائلظن وارتباط ذلك بالمواقف الطفيلية : السرقة، والفساد، والسمسرة، والتهريب وشيوع أسلوب الارتقاء في السلم الاجتماعي عن طريق الاقتران بالطبقة الإقطاعية الجديدة أو البرجوازية التجارية الجديدة. وتحليل الأفلام السينمائية يعبر عن التحول في أساليب التعبير عن المجتمع أي فهم هذا المجتمع ومعايير التراتب الاجتماعيوهذا يدل على التغير الفعلي الذي حدث للمجتمع المصري في تلك الحقبة.

ج- تستمر السينما المصرية في تجسيد التغيرات الطارئة على المجتمع المصري، وتتجسد موضوعات الأفلام في الفساد المتكاثر في أبنية الدولة والمنتشر في جميع المجالات، وأعراض ومظاهر هذا الفساد سياسياً واقتصادياً واجتماعياً وثقافياً. ومن المُلاحظ أن أفلام العقود الأخيرة – منذ التسعينيات وحتى ما قبل ثورة يناير ٢٠١١ – تميزت بالجرأة وتناول موضوعات هامة، ويرتبط ذلك بهامش الحرية المتسع الذي كان مسموحاً به في عهد النظام السابق(٧٠).

ح- وفقاً لما يراه السيميوطيقي الروسي يوري لوتمان Yuri Lotman فإن الفن نوع من اللغة الثانوية A Sort of Guage والأعمال الفنية هي نصوص Texts لهذه اللغة. وتتميز النصوص من حيث كونها أعمالا فنية بأن لها منظومة داخلية محددة جدا، كما تتميز بتعددية الأهداف والغايات والقدرة على التحرير المتعدد الرموز والشفرات، بمعنى أنها مفتوحة على ترجمة الرموز وتحويرها. ويمكن تحليل الأفلام السينمائية باعتبارها نصوص فنية تخاطب مشاهدين مختلفين في تناسب متكافيء لفهم كل منهم. كما أن تحليل الأعمال الفنية بشكل عام يخضع لعدد متنوع من مناهج التفسير، فالنص الفني "قطعة نحت" تُحاط بمجالات مختلفة؛ لذا نجد ماركسيين يميلون إلى علم العلامات، وآخرون يوحدون بين علم العلامات والتحليل النفسي.كما تعطي نظرية التلقي Reception Theory للمشاهد دوراً هاماً وإيجابياً في إضفاء المعنى على محتوى الفيلم أو ما يمكن تسميته تحقق العمل الفني Realization حسبما يرى ولفنجانج أيزر Wolfgang Iser. فالعمل الفني يحوي قطبين، الفني Artistic و الإستطيقي Aesthetic الفني يشير إلى النص الفني(قصة / رواية / لوحة فنية / فيلماً سينمائياً) الذي يبدعه الفنان، والإستطيقي يشير إلى كل التحقق الجمالي الذي ينجزه المتلقي (قارئاً / مشاهداً قطعة فنية أو فيلماً) إلا أن بعض الفنانين من مختلف المجالات يرفضون الفكرة التي تذهب إلى أن أعمالهم - كما في حكاية سندريلا – لا تدب فيها الحياة إلا بقبلة قاريء(٧١).

خ- السينما شأنها – شأن تيار الحياة – تيار متدفق، متصل الظواهر، لا يمكن فصل لحظته الراهنة عن ماضيه أو مستقبله، ولذلك فإن أي محاولة لدراسة مرحلة زمنية معينة يتطلب أن تأخذ في اعتبارها أن زمن الدراسة لابد أن يعود إلى ما قبل، من أجل فهم أفضل لإرهاصات وجذور أي ظاهرة جديدة، كما أنه يجب أن يستشرف مابعد، لأن الظاهرة لابد وأنها ستمتد في المستقبل، إذ لايُعقل أن تختفي الظاهرة الفنية مثلاً فجأة، ولكنها تظل تتفاعل مع مجمل العوامل الاجتماعية والثقافية والاقتصادية والسياسية المحيطة، بل والقانونية أيضاً، لتصوغ نفسها ببطء يصعب الانتباه إليه أو إدراكه في لحظة التشكل والتغير.وبسبب صعوبة انتباه المنخرطين هذه، ولأن العين لا ترى نفسها، فإنه من الطبيعي أن نحتاج دوماً إلى هذا النوع "المعملي" من الدراسات التي تُضطر إلى عزل الظاهرة محل الدراسة عزلاً مؤقتاً على طاولة التشريح، ليس من أجل قطع أي صلة بينها وبين الواقع الذي نشأت فيه، ولكن من أجل إدراك ملامحها وسماتها الخاصة، ثم إعادة تسكينها في تيار الزمن المتدفق، بعد أن تكون قد اكتسبت تبلوراً أوضح يكشف عن سماتها داخل السمات الكلية للفعل الإنساني الذي تنتمي إليه(٧٢).

٢- منهجية التحليل :

تعتمد استراتيجية التحليل في البحث الراهن على تحديد محاور محددة تتناول نماذج المثقفين في إطار السياق الاجتماعي والتاريخي للمجتمع المصري.

عينة البحث: وفقًا لهدف البحث وتساؤلاته ، تم انتقاء عينة من الأفلام السينمائية التي تجسد صورة المثقف؛ والتي تم تحديدها في النماذج الآتية :

المثقف المثالي ، المثقف صاحب القضية، المثقف الحائر، المثقف الانتهازي/ المستسلم للإغراءات، المثقف المنزوي العاجز عن أداء دوره ، صورة المثقف المأخوذة عن قصة حقيقية(سيرة ذاتية)، وأخيرًا تجسد السينما صورًا لنماذج مختلفة من المثقف في إطار ساخر.

أسلوب التحليل : يعتمد البحث على الأسلوب الكيفي في تحليل الفيلم السينمائي .

خاتمة: تحليل سوسيوسينمائي للمثقف في الأفلام المصرية(٧٣).

انطلاقًا من ارتباط الأفلام السينمائية بالسياق الاجتماعي والتاريخي الذي تعكسه وتدور أحداثها في نطاقه، يمكن استخلاص نماذج المثقفين، التي تُشكل صورة المثقف المصري كما تعكسه السينما المصرية في المحاور الآتية:

١-**المحور الأول: المثقف المثالي؛** يعطي هذا النموذج إيحاءاً بالنضال والإيجابية. وتعكس أفلام (القاهرة ٣٠ /١٩٦٦) ، (آخر الرجال المحترمين ١٩٨٤) الأحداث التي يمور بها المجتمع المصري؛ ففي الفيلم الأول كانت الأحداث تعكس فترة الاحتلال الانجليزي وموقف المثقفين وانتماءاتهم الفكرية المختلفة، ويظهر (علي طه) بصورة المثقف المؤمن بالعلم، والمجتمع والاشتراكية، يحارب الانجليز ويهب نفسه لقضية وطنه ويبشر بفجر جديد. وتبدو النزعة المثالية لعلي طه حين يتحاور مع حبيبته (إحسان شحاتة)، فهي تعاني الواقع الأليم الذي تحياه في فقر مدقع، وهو يحلم بعين الخيال بحياة جديدة تتحقق فيها الحرية والعدالة وقيم الاشتراكية.

أما المدرس "فرجاني" في (آخر الرجال المحترمين ١٩٨٤) فهو دون كيشوت في مرحلة تدهورت فيها القيم داخل المجتمع ولم يعد مُعترفاً حتى بقيمة الإنسان ذاته.

في فيلم (الإخوة الأعداء ١٩٧٤) يبدو المثقف وديعاً مسالماً محبوباً حتى تظهر لحظته الإيجابية في لحظة الكشف التي يوضح فيها الحقيقة كما تراءت له.

٢-**المحور الثاني المثقف صاحب القضية** : نلتقي في إطار هذا المحور بنماذج متعددة للمثقف صاحب القضية ؛ فهناك – على سبيل المثال – "عمر" المهندس الذي يتبنى قضايا العمال وحقوقهم، ثم يحارب في قضية أخرى حين يأمل في تغيير شخصية فتاة مستهترة في فيلم (النظارة السوداء ١٩٦٣). و الدكتور "حمودة" الذي يبدو متعصباً لتخصصه الدقيق في الدكتوراه ، ويدور الفيلم في سياق ما بعد ثورة يوليو ١٩٥٢ حيث الاتجاه نحو العمل وإدراك قيمته. وفي أفلام مرحلة ما بعد الثورة و هزيمة يونيو نلتقي بفيلمي "الكرنك" و "وراء الشمس ١٩٧٨"، في الكرنك نجد مجموعة الشباب المثقف في فيلم (الكرنك ١٩٧٥) ومن أبرزهم "زينب" و"اسماعيل" المؤمنيين بقيم ثورة يوليو. الكرنك يرمز إلى الاطار الحضارى لمصر والذي تم اختصاره في العصر الحديث إلى اسم مقهى تملكه احدى الراقصات المعتزلات من ذوات العلاقات بالسياسيين في العهد البائد وعهد الثورة على حد سواء و كذلك يتم استخدام رمز حضارة مصر أعظم دولة في التاريخ في مشهد انتهاك (زينب) مرة أخرى ولكن خارج المعتقل هذه المرة وفي سفح الهرم وهي تحت وطأة اليأس وغياب العقل والرغبة في الموت وكأن زينب هي رمز لشباب مصر الذي انتهك تارة بالقهر في السجن وتارة باستغلالها انقاضا محطمة بايدى المنتفعين القذرين عند اليأس وغياب

العقل وتارة أخيرة باسم الحب حيث لم يبقى الا حطام لذة مختلطة بشوائب القهر والاغتصاب وذلك في تفسير فنى محتمل للثلاث مشاهد الجنسية لزينب في الفيلم.

وبعيداً عن السياق السياسي نجد شخصية المثقف وارتباطها بتطورات المجتمع وتغيراته في مختلف المجالات في أفلام (خلف أسوار الجامعة) و (الحكم آخر الجلسة) و(ديسكو .. ديسكو). نموذجاً للمثقف الذي يحارب الجهل والفساد وتدهور القيم ؛ ففي الفيلم الأول يحاول الأستاذ الجامعي الذي حصل على الدكتوراه من لندن أن يطبق العلم غافلاً عن التغيرات والتناقضات التي صبغت أخلاقيات وسلوك الشباب الجامعي، وحين يدرك الأمر يعمل جاهداً على مساندتهم واحتواءه. وفي الثاني تحارب الدكتورة في مجال علم الوراثة الجهل بتفاصيل علم الوراثة والأمراض المتعلقة به، وفي الفيلمين الثالث والرابع تحارب الصحفية أوجه الفساد في المجتمع. وفي الرابع تأما في الفيلم الأخير تحارب ناظرة المدرسة الجهل والفساد المرتبطان بالثراء السريع والذي انتشر في عقد التسعينيات مرتبطاً ببعض الممارسات السلبية مثل تجارة المخدرات

وعن عالم الأفكار نلتقي بفيلمي (المصير) و (الآخر) ويدور الأول حول صراع الفيلسوف "ابن رشد" مع التوجه السلفي، ويحاول الفيلم من خلال موقف ابن رشد أن يؤكد على أن الأفكار لها أجنحة وأنه لا يمكن ردعها أو محاربتها مثل الجيوش. في (الآخر) يتحدث لنا "إدوارد سعيد" عن قبول الآخر في عالم الحداثة والعولمة، ويداعب الفيلم أحلام المثقفين الداعين إلى التسامح وقبول الآخر من خلال الإشارة إلى مجمع الأديان الذي حلم به الرئيس "أنور السادات".

٣-**المحور الثالث: المثقف الحائر،** لنلقي نظرة على بعض الأفلام لكي نناقش بعض أسباب هذه الحيرة؛ حيث يرجع بعضها إلى أسباب ذاتية خاصة بالمثقف ذاته من ناحية سيكولوجيته أو من ناحية ظروف حياته الشخصية ونشأته الخاصة. كما تعود بعض الأسباب إلى أسباب موضوعية خارجية تنتمي إلى ظروف المجتمع وتحولاته. إلتقينا بعدد من المثقفين الممتهنيين لمهنة الكتابة والتأليف، عانوا من الحيرة. في أفلام (الطريق المسدود) و (الوديعة) و (عدو المرأة) و (رحلة النسيان) (الشيطان يغني) (قلب الليل) و(رحلة النسيان) وبينما وجد بعضهم نفسه الحائرة في النهاية، ضاع آخرون في عالم الحيرة والاضطراب.

إلتقينا كذلك بالاتجاهات المختلفة للمثقفين وارتباطها بالسياق السياسي للمجتمع في فيلم (ميرامار) حيث يرمز بنسيون ميرامار إلى المجتمع المصري ويجتمع بداخله نماذج مختلفة من المثقفين ونقاشاتهم حول ثورة يوليو ١٩٥٢ وموقف كل منهم من تداعياتها، وترمز الفتاة "زهرة" إلى مصر. أما فيلم (الاختيار) فهو تحليل دقيق للمواقف المتناقضة التي تميز المثقفين في مصر المعاصرة، حيث يتناول عدم قدرة الفئات المثقفة العليا في صفوف البرجوازية المصرية على تمثيل تطلعات القاعدة الشعبية، وخلطها بين "السلطة والربح الشخصي". وقد وضع انخراط هذه الفئات في الجهاز السياسي الإداري المكلف بإدارة مشروعات التنمية الاشتراكية المحددة في الميثاق الثوري لمصر الناصرية، بصمة لا تمحى على الطبيعة السياسية لهذا النظام. ويمثل "الاختيار" الاختيار الصعب الذي يواجه كل إنسان في حياته بين الرغبة في الصدق مع النفس، وفي احترام شعوره بالواجب

وتنمية هذا الشعور ومسئوليته تجاه الآخرين، وبين التردد في قبول هذا التوجه بشكل قاطع، والذي يتوقف عليه اتجاه مصيره واتزانه الشخصي.

وفي السياق ذاته يعرض فيلم (شحاذون ونبلاء) لنماذج مختلفة من المثقفين، في ضوء الأحداث العالمية وظروف الحرب العالمية الثانية وانعكاسها على الحارة المصرية.

ونلتقي كذلك بنموذجين للمثقف الحائر بين الأصالة والمعاصرة ، الأول في فيلم (أين عقلي) حين يحاول البطل من خلال ثقافته الواسعة وقراءاته في علم النفس أن يخفي عقدته الناجمة عن حيرته بين ثقافته الشرقية التي نشأ عليها وبين ثقافته الغربية التي اكتسبها بالدراسة والسفر. والثاني في فيلم (النداهة) حين يقع البطل في صراع نتيجة اندماجه التام في عالم التكنولوجيا وابتعاده عن المشاعر والعلاقات الإنسانية. ويقدم فيلم (عفواً أيها القانون) مشهداً للظلم المجتمعي الذي يصيب المرأة دون الرجل نتيجة خلل في القوانين وقصور في النظرة المجتمعية للجنسين؛ فأستاذة الجامعة التي تقتل زوجها الخائن في موقف الخيانة تُعاقب بالسجن وينظر إليها المجتمع كمجرمة وقاتلة، بينما ينال الرجل حريته مقابل ارتكابه لنفس الجريمة بل وينظر إليه المجتمع كبطل يدافع عن شرفه وكرامة رجولته.

أما فيلم (قاع المدينة) فهو يجسد حيرة القاضي الضائع بين صرامة مهنته وبين رغباته المكبوتة وحواراته الداخلية، يحاول البحث عن الحقيقة ومعاني الحب والجنس وعندما يفشل، يترك مهنته مقررًا إنه لا يجب على القاضي الذي لا يستطيع الحكم فيما يختص بنزعاته الداخلية أن يحكم في قضايا الآخرين؛ لأنه لن يستطيع تحقيق العدالة.

وهناك بعض الأفلام التي جسدت التحولات الطارئة على المجتمع المصري من خلال شخصية المثقف، ومن خلال نظرة سوسيوسينمائية نقرأ بعض الأفلام : في فيلم (الدنيا جرى فيها إيه) يقع المثقف في بئر الحيرة حين يعود من الخارج بكتبه وعلمه فيفاجيء بأن قيم المجتمع قد اهتزت وأصبحت القيم المادية فوق القمة وانحدرت قيمة العلم، فيترك طموحه ويتجه إلى عالم التجارة والمادة محاولاً مجاراة تغيرات المجتمع.

وفي فيلم (لا يزال التحقيق مستمراً) نجد النظرة الانتقادية للفساد الشائع في المجتمع خلال عقد السبعينيات تنتقل إلى المستوى العائلي، حيث تتقاطع الاتجاهات، والممارسات، ومغزاها الرمزي، وهي تعبر بطريق غير مباشر عن الاستراتيجية الإمبريالية السياسية الاقتصادية. وهذه الاستراتيجية هي التي تتحكم في توجيه الانفتاح الاقتصادي على الخارج الذي قاده النظام منذ سنوات السبعينيات. إنها قصة البراءة والمثالية في مواجهة مجتمعنا الذي يمتليء بالانتهازية، والغش، والفساد، فالبطل المدرس، يؤمن بمباديء لم تعد متوافرة في سياق صارت القيمة الوحيدة المقبولة فيه هي المال. فنحن أمام موقفين الأول يعتبر أن جميع الممارسات مقبولة طالما تؤدي إلى تراكم المال، وفي القابل يحبذ الموقف الثاني الربح الحلال الناتج عن عمل منتج اجتماعياً .

في أحد مشاهد الفيلم نجد المدرس" حسين" يزهو بقلم حبر حصل عليه في حفل تم تكريمه خلاله بشكل معنوي ، فقد حصل على ترقية وعلاوة أدبية. بينما يسخر صديقه "مدحت " من القلم قائلاً :" قلم حبر بس كده؟ ، فيرد "حسين "المهم هو القيمة الرمزية، الاعتراف بنجاح شخص في عمله المهني جدير بالتقدير" ، فيكون رأي "مدحت وفلسفته : "النجاح هو الفلوس". وتدور أحداث الفيلم في سياق الانفتاح الاقتصادي، وتعبر الأسماء عن الوضع المميز للشخصيات بالنسبة للعلاقات الاقتصادية والهيكلية القائمة في المجتمع واستراتيجية كل منها. فالصديق الرأسمالي هو "مدحت سليمان" ويوحي إسم سليمان بمعنى "السلم" وتسميته بهذا الإسم وهو يعمل لمصلحة شركة متعدية الجنسية يوحي بقيام علاقة

قائمة على أساس الرأسمالية مع الاقتصاد المصري في ظل السياسة الإمبريالية التي طبقتها الولايات المتحدة مع الدولة المصرية منذ يونيو ١٩٧٤، تحت حكم الرئيس نيكسون. وهي السياسة التي تعني تدعيم مصالحها الاستراتيجية والاقتصادية، وبقية البلدان الرأسمالية الغربية في الشرق الأوسط على أساس اشتراط حل الصراع المصري الإسرائيلي عن طريق عملية السلام بين الدولتين، في مقابل التعاون والمعونة الأمريكية. وتظهر في الأحداث شخصية "نافع المهلب" وهو مفتش في مصلحة الجمارك تستعين به أسرة الزوجة للإستفادة غير الشرعية من وظيفته.، ويدل الإسم على خطف المكاسب غير المشروعة، وتجاوز القوانين التي اشتهر بعا بعض موظفي مصلحة الجمارك، ، وقد انتشرت في أوساط بعض الإدارات الحكومية وخاصة بعد سياسة الانفتاح عام ١٩٧٤ أساليب الابتزاز التي أدت إلى التبعية للسوق الدولي، وخاصة الولايات المتحدة. وهكذا اتسعت دائرة الفساد لتشمل جميع قطاعات النشاط الاقتصادي. ويعكس الفيلم التطلعات الرأسمالية للبرجوازية الصغيرة. وتكمن أهمية الفيلم في الواقعية التي يقدمها لنا فهو مقتبس عن قصة للكاتب إحسان عبدالقدوس، مأخوذة عن حادث نشر بالصحف منذ عدة سنوات وأثار اهتمام الصحافة والرأي العام، اتهم زوجان مصريان مهاجران لإيطاليا بقتل عشيق الزوجة وهو مليونير غني وقدمتها (حسن شاه ١٩٧٩) ويبدو هنا التداخل بين الصحافة والسينما، ومن قبلهما القصة، كما يدل على الرغبة في نقل العلاقات الاجتماعية المستوردة، أو الملصقة في المجتمع بواسطة السياسة الاقتصادية الجديدة.

ويعرض فيلم (انتبهوا أيها السادة) إلى الخلل الذي أصاب السلم القيمي في المجتمع المصري، بحيث تصبح قيمة المال أعلى من قيمة العلم والفلسفة وبطلق أستاذ الفلسفة الجامعي في النهاية صرخة في وجه المجتمع لينتبه الجميع إلى هذه الخلل القيمي. أما فيلم (القتل اللذيذ) فينبه المجتمع إلى العدالة البطيئة والعرجاء التي تجعل الإنسان يضطر إلى الانتقام بنفسه ليأخذ حقه، ففي سياق انتشار المخدرات في السنوات الأخيرة تقف الأستاذة المحامية عاجزة أمام وقوع ابنتها في بئر الإدمان. وفي (مواطن ومخبر وحرامي) تتماهى علاقات المواطن بالسلطة حين يخترق المخبر والحرامي نطاق حياة المواطن "الروائي"، ويعكس الفيلم تلاشي الحدود الفاصلة فحين يدخل المخبر والحرامي في حياة الروائي الحائر تتداخل العلاقات، فيظهر الحرامي بوصفه مثقفاً مسلماً يستنكر بإسم الإسلام أي تجاوز أخلاقي تتضمنه أية رواية أو أي عمل أدبي ويحرق بيديه هذه الأعمال الفنية المتجاوزة من وجهة نظره، ويشير ذلك إلى قضية المقدس والفني. هذا اللص /المثقف الإسلامي الأخلاقي يسرق ويسجن ويزني وهو نفسه الذي يصبح صديقاً للمواطن المبدع الثري لدرجة تبادل الصديقات والحبيبات كما يصبح ناشراً. ويرمز ذلك إلى التناقضات التي يحتويها المجتمع المصري. أما المخبر فهو السلطة الدونية التي تفرض نفسها بقوة على المواطن والحرامي ثم يصبح صديقاً لهما يوفق بينهما ويصعد على كتفيهما.

وفي فيلم (بحب السيما) يظهر الرسام الذي يخرج من المعتقل حائراً بفنه مع قضايا الوطن

وأخيراً ترمز (عمارة يعقوبيان) إلى المجتمع المصري بطبقاته المختلفة وتعكس التغيرات الطارئة عليه، ونلتقي داخلها بالصحفي الشاذ جنسياً، وهو أمر يشير إلى المسكوت عنه في مجتمعنا، وبتحليل لمشاهد هذه الشخصية المركبة نلاحظ أن حالة الشذوذ ترجع إلى أسباب وعوامل أسرية تتعلق بأسلوب التنشئة الاجتماعية، خاصة في

مرحلة الطفولة المبكرة، وهي المرحلة العمرية التي يُبنى على أساسها عماد الشخصية وتؤثر على حياة الإنسان خلال مراحل عمره التالية.

يندرج تحت نمط المثقف الحائر مثقفاً من نوع آخر وهو الحائر بين المعتقدات والقيم التي نشأ عليها في جذور ثقافته الأصلية وبين طموحاته الفكرية والعلمية التي قد تصل به أحياناً إلى حد الإلحاد. إذا قمنا بتصنيف هذه النماذج سوف نجد نموذجين من المثقفين الكتاب "الممتهنين للكتابة والتأليف" كمال عبدالجواد المثقف الملحدالذي يبحث عن فلسفة يعتنقها لتريح عقله، يراقب أبناء أخوته في ظل التحولات الاجتماعية والسياسية التي يعاصرها المجتمع المصري أحدهما(عبدالمنعم) يتجه نحو الاتجاه الديني بحثاً عن الخلاص، فيما يعتقد الثاني (أحمد) أن الخلاص في السير في اتجاه اليسار بحثاً عن قيم العدل ،بينما يسعى (رضوان) الشاذ جنسياً إلى االتملق لأصحاب السلطة مقتنعاً بأنهما الطريق إلى المراكز العليا، فلا اليمين ولا اليسار هما الطريق الصحيح.

و(شوقي القرماني) الكاتب الملحد ويصل صراعه مع نفسه للذروة حين تتصاعد الأحداث ويُتهم أخيه "توفيق" بقتل الأب ويتم الحكم عليه بالإعدام. فهو ملحد كافر بوجود الله، ويقف متردداً حين يطلب منه القاضي حلف اليمين في المحكمة. وينتهي الفيلم بترديده صيحة "ربنا موجود".

إلى جانب هذه النماذج نلتقي داخل النمط ذاته ببعض العلماء الذين وصلوا إلى أعلى الدرجات العلمية وبدأوا في الشك والتقليل من إيمان البشر بالغيبيات ففي فيلم (قنديل أم هاشم) يكشف الفيلم من خلال شخصية المثقف قضية الأصالة والمعاصرة، فالعالم الذي وصل لأعلى الدرجات العلمية يصطدم بمعتقدات الناس الدينية ويتهمهم بالجهل والتخلف، وفي لحظة الذروة يصل الصراع بداخله إلى أقصاه ويحطم قنديل المسجد في إشارة رمزية إلى ثورته على المعتقدات البالية التي تسببت في فشله في علاج المرضى. وبعد أن يحتدم الصراع بين التراث والحداثة في نفسه، تنحل العقدة بوصوله إلى الحل وهو التوفيق بين العلم والإيمان.. بين المعتقدات والتقاليد وبين مظاهر الحداثة وأساليب العلم والتقدم ويستخدم الحب وسيلة للشفاء) .

وفي فيلم (جري الوحوش) لا يهتم العالم إلا بتجاربه العلمية ناكراً حكمة الخالق في خلق بعض عباده مصابين بالعقم، وتقف الحكمة الإلهية أمام نجاح تجاربه، بينما ينتهي الفيلم بترديد آيات القرآن الكريم.

ويفشل الدكتور"واصل" في فيلم (الرقص مع الشيطان) في تجاربه التي يتخيل أنه يستطيع من خلالها أن يصل إلى المستقبل، ونلاحظ في الفيلم الإيحاء بالإسم، فحين يعتقد أنه توصل إلى أقصى درجات العلم وتمكن من تجاربه مبتعداً عن الروحانيات، ينهار ثم يعود إلى معتقداته ويستغرق في شئون الدين.

في الأفلام التي يظهر فيها **المثقف مستغلاً لعلمه** في تحقيق أهداف خاصة قد تكون ضارة بالمجتمع ومخالفة لقيمه، نلتقي بنماذج من المثقفين الذين يستغلون أدوارهم كأطباء مثل فيلم (المنزل رقم ١٣) حيث يرتكب فيه الطبيب النفسي جريمة قتل مستخدماً أسلوب التنويم المغناطيسي.

وفي فيلم (نصف عذراء) يقوم الطبيب النفسي بالسيطرة على مريضاته وإيذائهن جنسياً بسبب معاناته من عقدة حسية.

كما يستغل الكيميائي في فيلم (غرام الأفاعي) إختراعه الدوائي ويقوم بقتل زوج حبيبته، ثم يقتل زوجته وتقتله بنفس الدواء الذي اخترعه. أما الكيميائي في فيلم (الكيف) فيقوم بتركيب قطعة مخدرات ليتغير مسار حياته وينتهي إلى الإدمان.

ونقابل نموذجاً آخر للكاتب "رؤوف علوان" في (اللص والكلاب) الذي يقوم بتعليم اللص "سعيد مهران" مباديء وقيم توجهه في الحياة، ثم يتخلى هو عن مبادئه وعن تلميذه

أما الكاتب الروائي في فيلم (كفاني يا قلب) الذي تُعجب السيدات برواياته فهو يستغل منصبه الصحفي في استخدام إحدى السيدات الطامحات لتحقيق مهمة صحفية.

ويستخدم "مستطاع" علمه ودراسته الفلسفية في إيحاء الناس من مختلف الطبقات بقدرته على أعمال السحر والدجل وقراءة الطالع.

ونلتقي بنموذج "المحامي المستغل لمباديء مهنته في فيلم(ضد الحكومة) الذي يعكس الفساد المستشري في المجتمع خلال عقد التسعينيات، فمن خلال استغلال المحامي لمباديء مهنته في قضايا التعويضات، نكتشف فساد المسئولين والنظام.

٤- **المحور الرابع : يظهر المثقف الانتهازي/ المستسلم للإغراءات** في أفلام تعكس السياق السياسي والاجتماعي للمجتمع المصري وتجسد قيمه وتناقضاته، فنلتقي "محجوب عبدالدايم" في (القاهرة ٣٠) الذي يسير في حياته موجهاً بفلسفة اللاقيم، يتنازل عن أخلاقياته ليصل إلى المنصب الوظيفي ويلتحق بالطبقة الثرية. أما "سرحان البحيري" فهو يستغل الثورة، يردد شعاراتها ويتشدق بمبادئها ويفتخر بعضويته في الاتحاد الاشتراكي ليحقق أهدافه وأرباحه الخاصة. ويعكس هذا النموذج حال المجتمع المصري عقب ثورة يوليو حيث حاول كثيرون التمسك بأهداب الثورة بشكل زائف.

في فيلم (الأرض) يتجسد لنا المنظور الأيديولوجي للمثقف في عقد الثلاثينيات، حيث يدور الفيلم الأرض في في قرية مصرية في مرحلة الاحتلال البريطاني، وهي مرحلة مهمة في تاريخ مصر من حيث تأثيرها من عدة جهات على قيام ثورة يوليو ١٩٥٢، وعلى الأشكال التي ارتدتها الثورة. ويتحدث الفيلم عن واقعة تاريخية وهي انتزاع أرض الفلاحين على يد الإقطاعيين أعوان السلطة الاستعمارية في الحقبة السابقة للثورة يشترك الشيخ "حسونة" مع آخرين في القرية في تاريخ نضالي يستمدون منه الحق في القيادة، ولكن الفيلم يعكس عدم الوضوح الفكري والإيديولولجي لأغلب المثقفين حيث لا يستطيع "الشيخ حسونة" من التفرقة بين "الثورة من أجل تحرير الأمة من الاحتلال" و"الارتباط بالأرض" وهو أساس بقاء الأمة، رغم أن الهدفين يسيران في ذات الاتجاه الثوري، وهذا النقص في الرؤية اليديولوجية والمميز للمثقفين يضر بالتحرك الثوري.

وحين يتفق الشيخ "حسونة" ناظر مدرسة بالعاصمة، مع الحكومة المحلية الاستعمارية على التغاضي عن حقوق الفلاحين في مقابل الابتعاد عن أرضه، ففي مشاهد صفقة الخيانة نرى الشيخ حسونة يتحدث ندرك بوضوح أن القادة الوطنيين على استعداد للتخلي عن النضال الثوري بمجرد ألا تمس مصالحهم المعنوية أو المادية، وهذه المواقف وغيرها ساهمت في هزيمة ١٩٦٧، في نفس الفيلم نلتقي بنموذج آخر للمثقف هو "محمد أفندي" الطامح إلى التقرب من السلطات، ونجد الفيلم يحاول أن يظهر التشابه بينه وبين شخصية الإقطاعي الأرستقراطي "محمود بك" في مشهد الاتفاق بينهما حيث يظهر وجه "محمد أفندي" في مرآة ثلاثية وهو يعلن بغضب أن "مشروع الطريق سيضيع أرضي وأرض الفلاحين" ولكن الإقطاعي يحاول خداعه، وينتهي الموقف بخروج المثقف الذي اشترك دون قصد في خيانة الإقطاعي ويساهم بتصرفه في إلغاء مصداقية الصفة التمثيلية

للمثقفين الوطنيين واستيعاب الوعي الجماعي لذلك. وحتى لا يتحكل المسئولية عن هذه الخيانة التي اشترك فيها بدون وعي يلجأ إلى عمه "الشيخ حسونة"

وفي فيلم (زمن حاتم زهران) نلتقي بالشخصية المحورية وهي شخصية الرأسمالي الانفتاحي حاتم زهران الواعي لأصول اللعبة والكسب المادي السريع في هذا الزمن، فهو رمز يدين عصر الانفتاح وطبقة الرأسماليين المتطفلة، فهو نموذج للرأسمالي المصري القادم من أمريكا والحاصل على الدكتوراه في الإدارة والذي يسعى جاهداً لتنفيذ مشروع إنشاء مصنع لإنتاج مستحضرات التجميل. يندرج هذا الفيلم ضمن موجة الأفلام التي تناولت مرحلة الانفتاح الاقتصادي في المجتمع المصري. وفي فيلم (إحكي يا شهرزاد) يظهر الصحفي الطامح إلى منصب هام بإحدى الصحف القومية، ولذلك يسعى إلى إرضاء المسئولين بإخفاء أوجه الفساد في المجتمع. ويظهر موقفه حجم الزيف والتدهور الذي يصبغ قطاع الصحافة والإعلام، والقضايا المسكوت عنها خلال العقود الأخيرة.

٥- **المحور الخامس: في بعض الأفلام ينزوي المثقف في جانب من المجتمع منسحباً عاجزاً عن أداء دوره المنوط به،** من النماذج الهامة التي جسدتها الأفلام، راهب الفكر في برجه العاجي الذي يكتب منعزلاً عن المجتمع بقضاياه وهمومه في(الرباط المقدس) ثم تخترق حياته امرأة تحاول أن تثبت له أن هناك حياة أخرى خارج دفتي الكتب

كما نلتقي بالمثقف المغترب عن هموم مجتمعه في (الحب فوق هضبة الهرم) حين يواجهه البطل بمشكلته يجده منعزلاً عن مشكلات الشباب التي يكتب عنها ويقدم حلولاً غير واقعية، يمكن تحقيقها على مدى أجيال طويلة قادمة.

في (ثرثرة فوق النيل) نلتقي ببعض نماذج من المثقفين. الممثل، والمحامي، والصحفي، الأديب، يجتمع كل هؤلاء كل ليلة في تلك العوامة التي يحرسها بواب شاهد مايدور في الداخل من فساد وهزيمة رؤوس ورزيلة ولذة حيث يفقد الجميع الوعي بعد تدخين المخدرات ويحاول كل منهم تخيل المجتمع الذي ينشده ويدورون في حلقة مفرغة إلى أن تنقطع أحبال أوتاد العوامة وترحل بهم.

كما ينزوي الأستاذ الجامعي في (زمن حاتم زهران) لا يستطيع أن يقوم بتقويم سلوك وممارسات ابنه رغم اعتراضه على القيم التي يعتنقها من أجل الربح السريع. وهذه القيم المختلة ذاتها هي التي أدت إلى هجرة المثقف الشاب في (أهل القمة) حين يعجز عن إيجاد وظيفة تناسب مؤهله التعليمي، فينسحب مهاجراً لتحقيق أحلامه خارج البلاد، في حين يحتل موقعه على الخريطة المجتمعية شرائح وفئات طفيلية طفت على سطح الحياة الاجتماعية في ثنيا موجة الانفتاح الاقتصادي مع استغلال عدم وجود رقابة حكومية أو قوانين رادعة.ومن هذه النماذج اللص (زعتر النوري) الذي يتزوج حبيبة الشاب الجامعي المهاجر في اختلال قيمي واضح.

كما يحيا المثقف في فيلم (آخر الرجال المحترمين) في العالم السفلي حيث اللصوص الذين يسرقون له الكتب ليقرأ ويجد نفسه بينهم بعد أن عجز عن الحياة بشكل منطقي.

٦-**المحور السادس: المثقف المأخوذة عن قصة حقيقية،** يندرج في إطار هذا المحور فيلم (قاهر الظلام)؛ يحكي سيرة ذاتية لعميد الأدب العربي "طه حسين" ، يروي أحداثا واقعية تؤرخ ليس فقط لبطل الفيلم ولكن تسرد أجزاء من تاريخ مصر، وتقدم نموذجاً

حياً على كفاح مثقف بدأ في الريف وانطلق إلى باريس حاصلاً على أرفع الدرجات العلمية، ثم غزا العالم بأدبه الرفيع.

ثم نلتقي بفيلم يعكس بصورة فريدة تجربة واقعية للأديب الكبير "توفيق الحكيم"، حيث المثقف المهتم بقضية الأصالة والعاصرة ، وعلاقة الشرق بالغرب. يقدم لنا بطل الفيلم إعادة حياة لبطل رواية "عصفور من الشرق" ومواقفه في باريس مقارناً بين باريس العشرينيات والثمانينيات. ثم يعايش تجربة البطل في رواية "يوميات نائب في الأرياف".ويقدم لنا الفيلم نموذجاً للمثقف الذي تشغله قضية التراث والحداثة.

ثم نلتقي بتجربة سينمائية يحاول فيها المخرج السينمائي أن يؤرخ لحياته ويحكي سيرته الذاتية بأسلوب سينمائي رمزي يمزج فيه الخاص بالعام. فنعايش مع "يوسف شاهين" حياته عبر أفلام (اسكندرية ليه) و (حدوتة مصرية) و(اسكندرية كمان وكمان) و (اسكندرية نيويورك) يسجل فيها آرائه ومواقفه الاجتماعية والسياسية عبر سنوات عمره المختلفة، بحيث يمكن أن نعتبر هذه الأفلام بمثابة رؤية سينمائية نرجسية لذات المثقف. وهذا الأمر يمكن اعتباره تحقيق للفرض الذي وضعه مارك فيرو بأن كل فيلم يُعد وثيقة تربط المؤلف/ المخرج بنفسه وبمادته وبمشاهديه.

٧- **المحور السابع : في إطار ساخر يظهر المثقف** في بعض الأفلام منها (الزواج على الطريقة الحديثة) حيث يظهر مدعي الثقافة الذي يتظاهر دائماً بقراءة الكتب الهامة ومعرفة كل المعلومات حول كل الأمور مما يجعله موضع سخرية

وفي فيلم (يارب ولد) نجد الفنان التشكيلي العاطل عن العمل ويبرر عدم بيع لوحاته بأنه "سابق عصره" ولن تُفهم أعماله إلا في الأجيال القادمة، فهو يصف نفسه بأنه فنان بوهيمي *"أي يعمل ما يحلو له وقتما يحلو له"*. وحين يتقدم لخطبة الفتاة التي يحبها يقدم نفسه لولدها قائلاً عن مهنته: *"أنا أوصل الأجيال ببعضها"*.

كما يظهر نموذج مزري بشكل ساخر للمثقف الذي يشهد تناقضات زمنه، فيجد صديقه الفهلوي وقد أصبح رئيس مجلس إدارة فلا يستطيع فهم الموقف وينتحر . نلتقي أيضاً بشخصية الطبيب النفسي المُحتال في فيلم (كده رضا).

ويظهر أستاذ الجامعة في (يا تحب يا تقب) في إطار كوميدي ويتعمد إنجاح بعض الطلاب الراسبين الذين يتربحون من بيع المذكرات للطلاب. في (رمضان مبروك أبو العلمين) نلتقي بالمدرس وهو يتناول بعض مشكلات التعليم في المجتمع المصري ومنها علاقة المدرس بطلابه وذلك في شكل ساخر عاطفي.

هذه النماذج المُضحكة تعرض لقضايا هامة وإن حرصت على تنميطها في فئة خاصة إلا أننا يمكن أن نصنف كل نموذج من هذه النماذج المثقفة تبعاً للمحاور التي تم عرضها آنفاً.

Abstract

Sociology of Cinematic Art Analysis on the image of the intellectual in the Egyptian cinema

by Amal Hassan Ahmed

Aim of the research and its questions

The main aim of the study

Search now seeks to define the image of the Egyptian intellectuals as reflected in the Egyptian cinema

This main aim of the study is represented in the following sub-aims:

1. What are the intellectuals models embodied in the Egyptian cinema?
2. Are the cinematic models reflected the realistic models also look at the social reality?
3. How movies which embody the image of the intellectual, are connecting with the social, cultural, economic context of the Egyptian society?

Research Methodology

1- Research sample

A sample of Egyptian movies that reflect the image of the intellectual in the cinema in the time period from 1961 – 2007

2-Method of Analysis: The research will depend on a qualitative analysis

المراجع

[١]. محمد عاطف غيث: "**قاموس علم الاجتماع**"، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ص ٤٥٦

[٢]. معن خليل العمر: "**علم اجتماع الفن**"، دار الشروق للنشر، عمان، طبعة أولى، ٢٠٠٠، ص ٩ ، ص ٨٣

[٣]. محمد عاطف غيث: "**قاموس علم الاجتماع**"، مرجع سبق ذكره، ص ٤٥٦

أنظر أيضاً في : ديفيد إنجليز وجون هغسون :"الفن وعلم الاجتماع"، في "**سوسيولوجيا الفن. طرق للرؤية**"، تحرير: ديفيد إنجليز وجون هغسون ، ترجمة: ليلى الموسوي، مراجعة: محمد الجوهري، العدد: ٣٤١، ٢٠٠٧، ص ١٩

[٤]. محمد الجوهري : "**سوسيولوجيا الفن**"، المرجع السابق ذاته، ص ص١٢

[٥]. هاشم النحاس: "تحديات ثقافية"، في: **(السينما المصرية. الثورة والقطاع العام ١٩٥٢: ١٩٧١ . مجموعة أبحاث)**، تحرير: هاشم النحاس، المجلس الأعلى للثقافة، لجنة السينما، القاهرة، ٢٠١٠، ص٥

[٦]. هاشم النحَاس: "***السينما المصرية. النشأة والتكوين***"، المجلس الأعلى للثقافة، لجنة السينما، القاهرة، ٢٠٠٨، ص ٩.

[٧]. أمينة حسن : **"التعبير عن النجاح الاجتماعي في السينما المصرية في سنوات السبعينيات"**، ترجمة: سعد الطويل، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، طبعة أولى، ٢٠٠٦ ،ص ٢٠

[٨]. أحمد عبدالحليم عطية: "جماليات السينما المصرية في أفلام صلاح أبو سيف**"، في (السينما المصرية. الثورة والقطاع العام١٩٥٢: ١٩٧١)**، مرجع سبق ذكره، ص ١٧٩

[٩]. أحمد مجدي حجازي: أنظر حول سوسيولوجيا الإبداع السينمائي في: "إشكاليات الثقافة والمثقف في عصر العولمة"، دار قباء الحديثة، القاهرة، ٢٠٠٨، ص ص ٩٣ : ٩٤

[١٠]. عادل يحيى: "**الوعي الاجتماعي للسينمائي المصري**"، الهيئة المصري العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٠ص ص ١٣: ١٥، ص ٥٣

[١١]. أحمد مجدي حجازي: مرجع سبق ذكره، ص ٢٥٠

[١٢]. أمينة حسن : مرجع سبق ذكره، ص ١٨

[١٣]. أحمد عبد المعطي حجازي: "تعقيب" في: **(السينما المصرية . الثورة والقطاع العام ١٩٥٢: ١٩٧١)**، مرجع سبق ذكره، ص ص ٩٩: ١٠٠

[١٤]. عادل يحيى: "**الوعي الاجتماعي للسينمائي المصري**"، مرجع سبق ذكره، ص ص ٥٣: ٥٤

[١٥]. إيمان سند: "صورة الأجيال الجديدة في السينما المعاصرة"، في : **("السينما المصرية وتحولاتها في السنوات العشر الأخيرة. مجموعة أبحاث)**، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٨، ص ص ١١: ١٢

[16] . Lewis Coser: "**Men of Ideas**", The Free Press, New York, Second Printing, 1966, p vii

[17] . Paul Valery: "Intellectual", In: **"The Intellectuals. A Controversial Portrait**", Edited by George B. du Huszar, The Free Press of Glencoe, Illinois, 1966, p 14.

[١٨]. إدوارد سعيد: "**الآلهة التي تفشل دائماً**"، ترجمة: حسام الدين خضور، دار الكاتب العربي و دار التكوين للنشر، دمشق، ص ص ١٧: ١٩، عمل غرامشي نفسه يعطي مثلا عن الدور الذي يعزوه للمثقف، فهو عالم اللغة الضليع ومنظم حركة الطبقة العاملة الإيطالية، وفي كتابته الصحفية أحد أهم المحللين الاجتماعيين المفكرين، كان همه أن يبني ليس حركة اجتماعية وحسب بل تشكيلة ثقافية كاملة مرتبطة بهذه الحركة

[١٩]. ر . بودون و ف . بوريكو: "***المعجم النقدي لعلم الإجتماع***"، ترجمة: سليم حداد، المؤسسة الجامعية للنشر، بيروت، طبعة أولى، ص ٤٨٦

[٢٠]. سيار الجميل: "الانتلجنسيا العربية: رؤية معرفية في بنية الأجيال"، في: **مج *الديمقراطية***"، مؤسسة الأهرام للنشر، القاهرة، ع١٨، السنة الخامسة، أبريل٢٠٠٥،ص ص ١٨:١٧

[٢١]. أنظر رأي "علي أومليل" في : زكي الميلاد: "**محنة المثقف الديني مع العصر**"، دار الهادي، بيروت، طبعة أولى، ٢٠٠٦، ص ٧٢

[٢٢]. معن خليل العمر: مرجع سبق ذكره، ص ص ٢٤: ٢٥

[٢٣] **قضية دريفوس** هي صراع اجتماعي وسياسي حدثت في نهاية القرن التاسع عشر تحت الجمهورية الفرنسية الثالثة. اتهم بالخيانة في هذه القضية النقيب ألفريد دريفوس، وهو فرنسي الجنسية يهودي الديانة. وهذه القضية هزت المجتمع الفرنسي خلال اثني عشر عام، من ١٨٩٤ وحتي ١٩٠٦، وقسمته الي فريقين: المؤيدين لدريفوس (الدريفوسيين les dreyfusards) و المعارضين له (les antidreyfus). لقد اتهم النقيب دريفوس في نهاية ١٨٩٤ بانه ارسل ملفات فرنسية سرية الي المانيا. ولكن هذا يعد خطا قضائي حيث اثبت بعد ذلك براة هذا النقيب. أنظر: www.wikipedia.com

[24] . Syed Hussein Alatas: "**Intellectuals in Developing Societies**", Frank Cass, London, 1977 , p 9

[25] . Gordon Marshall: "**The Concise Oxford Dictionary of Sociology**", Oxford University Press, New York, First Published, 1994, p p 252 : 253

[26] . Aleksander Gella: " A Structural Definition of The Intelligentsia Against The Background of The Historical Periods", in : "Intellectuals and The Intelligentsia in Perspective", Edited by: Raj P. Moban, Grean wood press, New York, 1987, p 23

[٢٧]. ب . ن . بونوماريوف: "**القاموس السياسي**"، ترجمة: عبدالرازق الصافي، د. ن، طبعة ثالثة، ١٩٧٨، ص ٧٥

[28] . Alvin Gouldner: "**The Future of Intellectuals and the Rise of the New Class**", The Sealury press, New York,1979, p p 48 : 49

[٢٩]. معن خليل عمر: "**علم اجتماع المثقفين**"، دار الشروق، عمان/ الأردن ، ٢٠٠٩، ص ص١٣٦ : ١٣٧ ، ١١٥: ١١٨

[٣٠]. عبد القادر عرابي: "أزمة المثقف العربي: المحنة الدائمة. دراسة في نشأة المثقف العربي وسوسيولوجيته"، **المستقبل العربي**، ع ١٩٦، السنة ١٢، يونيو ١٩٩٥، ص ٣٠

[٣١]. أنطونيو غرامشي: " **كراسات السجن**"، ترجمة: عادل غنيم، دار المستقبل العربي، القاهرة، "، ص ٢١

[٣٢]. أمينة رشيد: **"أنطونيو غرامشي والهيمنة بين الأيديولوجي والسياسي. قضايا فكرية**"، الكتاب التاسع والعاشر، ١٩٩٠، ص ١٤٣

[33] . James Macgregor: "**Leaderships**", Harper Colophon Books, Harper Publisher, New York, 1978, p 141

[٣٤]. أحمد مجدي حجازي: "**إشكاليات الثقافة والمثقف في عصر العولمة**"، مرجع سبق ذكره، ص ١٤١

[٣٥]. أيمن بكر: "**المفكر الرقاصة. من تفاصيل ثقافة منهارة**"، الدار للنشر والتوزيع، ٢٠٠٧ : ص ص ١٢ : ١٤

[36] . Syed Hussein Alatas: "**Intellectuals in Developing Societies**", op. Cit, p 8

[٣٧]. محمد أحمد اسماعيل: "**دور المثقفين في التنمية السياسية.دراسة نظرية مع التطبيق على مصر**"، القاهرة، جزء أول، ١٩٨٥ ، ص ٥١

[38] . Intellectuals : "**International Encyclopedia of The Social Sciences**", The Macmillian Company, New York, 1949, p 399

[٣٩]. أنطونيو غرامشي: "**كراسات السجن**"، مرجع سبق ذكره، ص ٥٤

[٤٠]. أنطونيو غرامشي، المرجع السابق مباشرة، ص ٢١

[٤١]. أمينة رشيد: مرجع سبق ذكره، ص ١٤٤

[٤٢]. محمد أحمد اسماعيل: مرجع سبق ذكره، ص ٥٤

[٤٣]. حسن عبدالله العايد: "**مستقبل الثقافة العربية في عالم متغير. مابعد العولمة**"، وزارة الثقافة بالمملكة الأردنية الهاشمية، ٢٠٠٢، ص ٢٦

[٤٤]. أحمد مجدي حجازي: مرجع سبق ذكره، ص ١٤٤

[٤٥]. إيمان سند: "**صورة الأجيال الجديدة في السينما المعاصرة**"، مرجع سبق ذكره ، ص ١١

[46] . www.arab-ency.com محمود عبد الواحد: "السينما"

- http://ar.wikipedia.org

- http://www.safita.cc/vb

[٤٧]. أندرو تودور: "**نشوء وسقوط دار الفيلم الفني**"، في: (سوسيولوجيا الفن. طرق للرؤية)،مرجع سبق ذكره، ص ص ١١٩: ٢٢٢

[٤٨]. تم عرض الأفكار الفلسفية أولاً نظراً لأنها سبقت الأفكار الاجتماعية، يرجع ذلك إلى حداثة علم الاجتماع على الخريطة المعرفية بالنسبة للفلسفة.

[٤٩]. صبحي شفيق: "الزمن، الكادراج: الميزانسين في سينما السنوات العشر الأخيرة" في: (**السينما المصرية المعاصرة وتحولاتها في السنوات العشر الأخيرة**)، مرجع سبق ذكره، ص ص ٥١: ٥٤

[٥٠]. حسن حنفي: "السينما الفلسفية: توفيق صالح نموذجاً"، في: (**السينما المصرية: الثورة والقطاع العام١٩٥٢: ١٩٧١**)، مرجع سبق ذكره، ص ١٠٥.

[٥١]. أحمد عبدالحليم عطية:"**جماليات السينما المصرية في أفلام صلاح أبوسيف**"، مرجع سبق ذكره، ص ١٨٠

[٥٢]. حسن حنفي: ص ص ١٠٥ : ١٠٦

[٥٣]. معن خليل العمر: ص ص ٨٧: ٨٩

[٥٤]. توماس فارتنبرج أستاذ كرسي دراسات الفيلم/ كلية هوليووك بولاية ماساتشوسس، المتخصص في الفلسفة وصاحب كتاب "فلسفة الفيلم".

[٥٥]. للمزيد أنظر حول دراسة ميرلوبونتي " السينما والسيكولوجيا الجديدة" وتحليله عن فينومينولوجيا الإدراك الفيلمي. وفي ذات السياق لابد أن لا نغفل الكتابات النفسية حول السينما، فكثير من علماء النفس بمدارسه المختلفة قدموا أعمالاً جادة حول السينما مثل إسهامات دارسي مدرسة الجشطالت ومنهم "منستربرج"، "رودلف أرنهايم Arnhem" وبالإضافة إلى ذلك كان لنظرية التحليل النفسي أثر في المناقشات حول السينما، خاصة لدى النقاد الفرنسيين المعاصرين، حيث ظهر لديهم توظيف لآراء "فرويد" و "جاك لاكان" حول المشاهدة والتلقي: أحمد عبدالحليم عطية: ص ص ١٨٠: ١٩٢

[٥٦]. معن خليل العمر: ص ٩٠

[٥٧]. مجدي عبدالرحمن: "التحدي والاستجابة في سينما الثلاثينيات المصرية. دراسة في دلالات الأفعال والظواهر في بواكير صناعة السينما المصرية "، في **(السينما المصرية . النشأة والتكوين)**، مرجع سبق ذكره، ص ٣٥٤

[٥٨]. محمد عاطف غيث: "**قاموس علم الاجتماع"**، مرجع سبق ذكره، ص ٤٥٦

[٥٩]. أندرو إدجار وبيتر سيدجويك: **موسوعة النظرية الثقافية. المفاهيم والمصطلحات الأساسية"**، ترجمة: هناء الجوهري، المركز القومي للترجمة، القاهرة، طبعة أولى، ص ص ٣٥٧: ٣٦١ "قامت جاكي ستاسي Jackie Stacey في ١٩٩٤ ببحث يعتمد على إجراء مقابلات شخصية مع النساء اللاتي يعتبرن أنفسهن من محبيي حضور العروض السينمائية بكثرة، في أربعينيات وخمسينيات القرن العشرين ومن خلال تقسيم نزعات هؤلاء النساء إلى ثلاث فئات: فئة "النزعة الهروبية"، و "نزعة الاندماج" و "النزعة الاستهلاكية"، استكشفت الباحثة الجانب الخيالي (اليوتوبي) في ظاهرة كثرة التردد على العروض السينمائية(خاصة – كما يقول داير Dyer– فيما يتعلق بان النص السينمائي يوفر حلولاً للمشكلات الاجتماعية الحقيقية التي يكابدها جمهور المتفرجين، بل فيما يتصل كذلك بإدراك مظاهر الترف والرفاهية التي يستمتع بها هذا الجمهور داخل السينما كمبنى. وأكدت أهمية ما يستشعره الجمهور من وعي ذاتي في علاقته بالفيلم، وببطل الفيلم" .

[٦٠]. محمد عفيفي: "السينما كمصدر للتاريخ"، في **(السينما المصرية النشأة والتكوين)** ، مرجع سبق ذكره، ص ص ٣٥ : ٥٢

[٦١]. جلال أمين :" **التفسير الاجتماعي للسينما المصرية في الثلاثينيات** " في المرجع السابق ذاته، ص ص ١٩ : ٣٤

[٦٢]. فيولا شفيق: " **الأقليات والصراع الطبقي والمرأة في سينما الثلاثينيات"**، في المرجع السابق ذاته، ص ص ١٠٣ : ١٢٧

[٦٣]. أحمد مجدي حجازي: **(إشكاليات الثقافة والمثقف في عصر العولمة)** ، مرجع سبق ذكره، ص ص ٢٣١: ٢٦٩

[٦٤]. أمينة حسن: "**التعبير عن النجاح الاجتماعي في السينما المصرية في سنوات السبعينيات"**، دراسة سابقة.

[٦٥]. عادل يحيي: "**الوعي الاجتماعي السينمائي المصري"**، دراسة سابقة.

[٦٦]. هاشم النحاس: "تحولات جمالية وثقافية في السينما المعاصرة"، في**(لسينما المصرية المعاصرة وتحولاتها في السنوات العشرةالأخيرة)**، مرجع سبق ذكره، ص ص ٢٥٧: ٢٧٨

[٦٧]. ديفيد إنجليز: "متى يغدو الفن فنا؟ تقييم نظرية بورديو في الحقول الفنية"،في: **(سوسيولوجيا الفن. طرق للرؤية)**، مرجع سبق ذكره، ص ص ٧٠: ٧٢

[٦٨]. عصام زكريا: "أطياف الحداثة. صور مصر الاجتماعية في السينما"، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٩، ص ٩

[٦٩]. أحمد يوسف: "الواقعية وصور الواقع في السينما المصرية في المرحلة الكلاسيكية ١٩٥٢– ١٩٧٠ في **(السينما المصرية . الثورة والقطاع العام . مجموعة أبحاث)** ، مرجع سبق ذكره، ص ٥٠

[٧٠]. أنظر في : – عصام زكريا: "أطياف الحداثة"، مرجع سبق ذكره، ص ص ٩ : ١١

– محمد كامل القليوبي: "السينما المصرية وثورة يوليو. صراع الاحتواء بين السينما والثورة"، في **(السينما المصرية. الثورة والقطاع العام . مجموعة أبحاث)** مرجع سبق ذكره، ص ص ١٨: ٢٥

[٧١]. أرثر أيزابرجر: "**النقد الثقافي . تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية**"، ترجمة: وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، طبعة أولى، ٢٠٠٣، ص ص ٤٨ : ٥٩

[٧٢]. ناهد صلاح: "التجديد الموجود والتجديد الذي نريد. قراءة في أحوال سينما تغلي: دراسة للسينما المصرية في سنوات ما بين القرنين"، في **(السينما المصرية المعاصرة وتحولاتها في السنوات العشر الأخيرة)** . مرجع سبق ذكره، ص ٢٣٧

[٧٣]. تم الاعتماد في هذا الجزء على المصادر الآتية:

- محمود قاسم: "**موسوعة الأفلام الروائية في مصر والعالم العربي**"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٦
- أمينة حسن: "**التعبير عن النجاح الاجتماعي في السينما المصرية في سنوات السبعينيات**"، مرجع سبق ذكره.
- فتحي العشري: "**سينما نعم .. سينما لا ثالث مرة**"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٧.
- http://www.elcinema.com
- http://www.cinematichadad.com
- http://ar.wikipedia.org.