البطل الوجودي في السينما الروائية المصرية
دراسة تحليلية (كمية ـ كيفية)

د. محمود سلمي *

ملخص الدراسة:
هدفت هذه الدراسة إلى التعرف والتحليل للأطر التي عالجت بها السينما الروائية صورة البطل الوجودي، والقضايا التي شغلته ودافع عنها وكذا خصائص تلك النزعة الوجودية التي عني بها؛ وذلك من خلال استخدام منهج المسح الإعلامي؛ وعبر تطويع أداة تحليل المضمون بشقيها الكمي والكيفي وتقديم إطارا تفسيري لدلالات تلك النتائج الكمية المتحصل عليها لنحو ٢٥ فيلما مصريا روائيا طويلا واستنادا لنظرية الأطر الإعلامية.
وخلصت هذه الدراسة إلى النتائج التالية:
- عبرت السينما الروائية الطويلة المصرية عن القضايا الوجودية التي شغلت الفرد والمجتمع المصري؛ ومن خلال بطل وجودي يؤدي دورا رئيسا وأحيانا أكثر من بطل .
- تصدرت قضايا نحو التوق إلى الحرية، العبث وفقدان المعنى، الفردانية قائمة القضايا الوجودية التي شغلت الفرد والمجتمع المصري والتي ناضل من أجلها البطل الوجودي، وأحيانا يحوي الفيلم الواحد غير قضية وجودية.
- أظهرت الأفلام الروائية الطويلة المصرية البطل الوجودي متمتعا بجملة من السمات أو الصفات القسمات جاء في مقدمتها أن البطل قلق بنسبة ٢٦%، وأنه مكتئبا بنسبة ١٦%، وأنه متمردا بنسبة١٢%.
- نوعت المعالجات الفيلمية في الأطر التي حكمت تناولها للبطل الوجودي وقضاياه الوجودية بين الإطار الصراعي أو الإطار العام أو الإطار المحدد الخاص أو إطار الاهتمامات الإنسانية .

الكلمات المفتاحية: البطل- الوجودية- السينما الروائية.

* المدرس بقسم الإذاعة والتليفزيون بكلية الإعلام- جامعة سيناء

The Existential Hero in the Egyptian Narrative Cinema Analytical study (Quantitative- Qualitative)

Abstract:
This study aimed to analyze the frameworks in which the narrative cinema dealt with the image of the existential hero, the issues that occupied and defended him, as well as the characteristics of that existential tendency with which he was concerned. This is done through the use of the media survey method. And by adapting the content analysis tool, in both its quantitative and qualitative parts, and providing an interpretive framework for the implications of those quantitative results obtained for about 25 Egyptian feature films, based on the theory of media frameworks.
This study concluded following results:
- The Egyptian feature-length narrative cinema expressed the existential issues that preoccupied the Egyptian individual and society. Through an existential hero, he plays a major role, and sometimes more than one hero.
- Issues towards yearning for freedom, absurdity and loss of meaning, individualism topped the list of existential issues that preoccupied the individual and the Egyptian society and for which the existential hero struggled, and sometimes a single film contains more than issue.
- The Egyptian films showed the existential hero with a number of characteristics, traits, foremost among which was that the hero was anxious at a rate of 26%, depressed at a rate of 16%, and rebellious at a rate of 12%.
- The film treatments varied in the frameworks that governed their handling of the existential hero and his existential issues between the conflict framework, the general framework, the specific specific framework, and the framework of human concerns.
Keywords: hero - existentialism - narrative cinema.

مقدمة:

ارتبطت السينما العالمية بالنزعات والتيارات الفلسفية التي ماج بها العالم في القرن العشرين؛ وجاءت في رأسها الفلسفة الوجودية التي راجت عبر إيمان قطاعات عريضة من المجتمع وفي صدارتها الشباب؛ عاكسة القلق الوجودي الذي راح ينداح بأسباب عديدة منها يرجع للفشل الذي أحرزته الحداثة بأفكارها ومتبنياتها ومقبولاتها ومقرراتها في منح السلام للإنسان، الذي ناوشته الهموم والوساوس والقلاقل الروحية؛ وأيضا نظرا لإخفاق الخطابات الدينية والأخلاقية في استنقاذ الإنسان من مهاوي الدمار والتخريب التي حاقت به جراء الصراعات السياسية والدينية، بيد أن ثمة رأي يذهب باتجاه أن السبب في استشراء الوجودية وبسط نفوذها هو الاعتداد المفرط بالحداثة نفسها وما زعمته من مركزية الإنسان الفائقة، على نحو ما حدا نيتشه إلى القول بموت الاله والتبشير بالإنسان الفائق القدرة.

واتساقا مع هذا كله والتئاما به؛ فإن الفن من آداب وفنون تشكيلية وسينما عمدت إلى تناول القضايا والهموم التي تقض مضاجع البشرية وبخاصة الوجودية التي أنبرت أقلام الأدباء في التعبير عنها والتبشير بها، وأيضا راحت السينما الروائية تتمثل تلك النزعة الفلسفية الذائعة، ولم تك السنيما المصرية بدعا في هذا الأمر وحدها؛ فهي الأخرى قدمت عبر معالجاتها الدرامية النزعة الوجودية وتملل البطل وافتراسه من قبل القضايا والأسئلة الهائلة الكبرى، ولم تعنى السينما المصرية بالتسلية والترويح أو الترفيه فقط عن المشاهد، لا ولا تضليله إنما جعلت تبصره وتعكس شواغل الإنسان وما يناله من عذاب روحي ومكابدة متصلة لبلوغ عتبات القرار والسكون والحقيقة.

ساعد في ذلك ولا ريب أن السينما المصرية لجأت إلى الأدب الذي عد معينا طافح بطرح الأسئلة والمضامين العميقة التي تحض الفرد على التفكر والتأمل، وفي رأس تلك الكتابات روايات وقصص الأديب النوبلي نجيب محفوظ وغيره من الأدباء، فضلا عن قدرة ما دعي بسينما المؤلف نحو أفلام يوسف شاهين وعاطف الطيب ودواد عبد السيد وغيرهم.

وقامت الأفلام الروائية المصرية بالتصدي وبالحفر عن جذور القلق والعنت النفسي والمادي للفرد والمجتمع وتفهم غائية الحياة والوجود؛ من خلال بسط القضايا والشجون الإنسانية الذاتوية والمجتمعية؛ واعتمادا على طرح أفكار الوجودية على نحو صريح ومباشر وكلي أو على نحو مضمر ومن وراء تعويلا على ثقافة ودرجة تلقي الفرد الذي ينحو نحو تأويل النص السينمائي؛ ولعل ذلك من جملة أسباب أخرى جعل هذه الأفلام ربما لم تحظ بشعبية جارفة، على أنها قدمت مستويات ودلالات فكرية رصينة وعميقة.

محاور الدراسة:

تتوزع هذه الدراسة عبر ٤ محاور يمكن إجمالها على النحو التالي:

- **المحور الأول ويتناول:**
  - مشكلة الدراسة.
  - أهمية الدراسة.
  - أهداف الدراسة.
  - تساؤلات الدراسة.
  - نوع الدراسة.
  - مجتمع الدراسة وعينتها.
  - مصطلحات الدراسة.
  - الدراسات السابقة.

-المحور الثاني: الإطار المعرفي للدراسة.
- المحور الثالث: الإطار النظري للدراسة.
-المحور الرابع: نتائج الدراسة التحليلية.

المحور الأول:

مشكلة الدراسة:

تتقصد هذه الدراسة التعرف والتحليل للأطر التي عالجت بها السينما الروائية صورة البطل الوجودي، والقضايا التي شغلته ودافع عنها، وكذا خصائص تلك النزعة الوجودية التي عني بها؛ وذلك عبر التعرف على السمات الاجتماعية والثقافية لأبطال تلك الأفلام، وإلى أي حد أشاعت السينما الروائية وطرحت للهموم الوجودية للفرد والمجتمع المصري؛ وما إذا تم ذلك على نحو واضح مباشر أم مرمزا ومضمرا، وأيضا طبيعة هاتيك المعالجات السينمائية، وما إذا كانت تلك المعالجة الفيلمية فلسفية فنية خالصة أم شابها نوعا من الوعظية والأخلاقية والتي دمغت ووسمت معظم التناول السينمائي للعديد من القضايا الإشكالية والجدلية.

أهمية الدراسة:

تتجلى أهمية هذه الدراسة عبر تمايزها إلى أهمية نظرية وأخرى تطبيقية؛ وذلك على النحو التالي بيانه:

أهمية نظرية:

- شُح الدراسات العلمية في الحقل الإعلامي بخاصة التي عنت بالاهتمام بالمضامين الفلسفية العميقة عبر المعالجات الدرامية والسينمائية.
- تبيان درجة حرص المعالجات السينمائية المصرية باقتحام والاشتباك مع القضايا الفكرية الكبرى وكذا التصدي للأسئلة الوجودية.
- التعاطي مع السينما الروائية بوصفها نصوصا تغص وتحتشد بالدلالات والمعان الدقيقة، لا تقل بذلك عن النصوص المكتوبة وسائر السرديات الأخرى.
- رصد وتحليل طبيعة المعالجة السينمائية وفهم درجة تحررها من القيود والمواضعات الاخلاقية والتي قد تؤثر على درجة فنيتها وحرفيتها.
- قدرة السينما في طرح الشؤون الفلسفية عبر أدواتها البصرية والسمعية وفنون التمثيل وإلى درجة نجحت في الإرهاص بقضايا الإنسان.

أهمية عملية:

- تعميق الإدراك بمزية السينما وجدارتها وقدرتها في التعاطي مع القضايا الإنسانية بوصفها وسيطا هاما للاتصال.
- فهم الأسباب التي دفعت الفن السينمائي على النكوص والتراجع عن تناول المضامين الرئيسية وذلك بعد تنميطها تضطلع بوظائف إلهائية وإمتاعية خلوا من الفكر.
- الاشتغال البحثي على ما يمكن تسميته بالمعاني التحتية أو الثاوية وراء النصوص الفيلمية أو ما يطلق عليه النصوص الفرعية **Sub Text** .

أهداف الدراسة:

- التعرف والتحليل لطبيعة المعالجة الفيلمية في مصر في تناولها لنزعة الفلسفة الوجودية وقضاياها المركزية.
- رصد وتقصي الأطر التي حكمت معالجة السينما الروائية المصرية لهموم ومشكلات الإنسان الوجودية.

- الوقوف على الأسباب المسئولة عن تفشي النزعة الوجودية بالمجتمع المصري وذلك من وجهة نظر السينما الروائية.
- قياس درجة نجاح السينما الروائية في التعرض للمعضلات الثقافية والوجودية للإنسان بوجه عام.

تساؤلات الدراسة:

- ما أسباب الأزمات الوجودية للفرد في المجتمع المصري كما عكستها السينما الروائية المصرية.
- هل امتلكت السينما الروائية المصرية القدرة على معالجة قضايا من طبيعة وجودية.
- ما سمات أو تبديات النزعة الوجودية كما صورتها السينما الروائية المصرية.
- كيف أظهرت السينما الروائية البطل الوجودي عبر معالجاتها وكيف جرى تقديم ذلك.
- ما أنواع الأطر التي قدمت بها السينما الروائية البطل الوجودي.-
- إلى أي درجة أثرت النصوص الأدبية التي استند عليها السيناريو في مقدرة السينما الروائية في طرحها لأبعاد النزعة الوجودية.
- ما السمات الشخصية والاجتماعية والثقافية للبطل الوجودي.-
- إلى أي مدى اسهمت الفترة الزمنية والسياق التاريخي في معالجاتها للأزمات الوجودية.-
- كيف عبر البطل الوجودي عن شواغله عبر أحداث الأفلام الروائية المصرية؛ وهل تم ذلك على نحو فعال أم لا، وهل تم على نحو مباشر أم مضمر.
- كيف جاءت استجابات أو ردود أفعال الشخوص الدرامية أو مجتمع الفيلم إزاء أفكار البطل الوجودي.

نوع الدراسة:

تنتمي هذه الدراسة إلى البحوث الوصفية الكيفية التي تستهدف تصوير وتحليل وتقويم مجموعة معينة أو موقف معين يغلب عليه صفة التحديد أو دراسة الحقائق؛ ويلزم عن ذلك أن هذه الدراسة ترمي إلى تقديم رؤية تفسيرية ومعرفية وتحليلية للأطرالتي عولجت بها صور وتمثلات البطل الوجودي في السينما الروائية المصرية عبر معالجاتها الدرامية في نحو ٢٥ فيلما روائيا طويلا قدمت صورا وقضايا وجودية ناضل من إجل إقرارها مجموعة من الأبطال الوجوديين حيال مجتمعهم.

منهج الدراسة وأداتها المستخدمة:

أعتمد الباحث في هذه الدراسة على منهج المسح الإعلامي؛ وفي إطاره جرى استخدام أداة تحليل المضمون بشقيها الكمي والكيفي؛ إذ يعد تحليل المضمون أحد الطرائق والأساليب الوصفية التي تختص بدراسة الحقائق الراهنة المتعلقة بطبيعة الظاهرة أو المواقف أو مجموعة الأحداث؛ وذلك من خلال تفسير وقراءة البيانات الكمية المعطاة من النتائج على نحو يجمع ويزاوج بين موضوعية الأرقام وتأويل الباحث وتفسيره واستنطاقه هاته الدلالات الرقمية والكمية المؤسس بالرجوع والاستشهاد بالكتابات والبحوث والأدبيات العلمية والفلسفية التي عالجت هكذا موضوعات وقضايا.

وبناءا عليه لم يقتصر الباحث برصد وإثبات الأرقام المتحصل عليها من نتائج تحليل المضمون، بل حاول فهم وتقديم إطارا تفسيري لدلالات تلك النتائج الكمية.

مجتمع الدراسة وعينتها:

يمثل مجتمع الدراسة كافة الأفلام المصرية الروائية الطويلة التي تناولت القضايا الوجودية وتمثلات البطل الوجودي وكيفية تعاطيه مع هاتيك القضايا الوجودية سواء جرى ذلك من خلال معالجات فيلمية رئيسية أو ثانوية أو على نحو مباشر أو مضمر ومجازيا كنائيا؛ وعليه فقد

جرى سحب عينة عمدية باعتبارها أنسب أنواع العينات للبحوث، التي تعتمد عليها هذه الدراسة في اختيار المفردات التي تتوافر بها خصائص معينة؛ وهذه العينة بلغ قوامها ٢٥ فيلما من الأفلام الروائية المصرية السينمائية الطويلة.

تحديد وحدات تحليل المضمون:

ويقصد بوحدات التحليل مجموعة التصنيفات التي يتم إعدادها طبقا لنوعية المضمون المقدم وهدفه لتوصيف المحتوى على أساس موضوعي وشامل، وبعد الحصول على النتائج الكمية أو الرقمية يقوم الباحث بتفسير وإعادة قراءة تلك البيانات على نحو كيفي ومن خلال التوسل والاستناد بالكتابات العلمية والفلسفية والرجوع إلى النصوص الفيلمية أو الأدبية وربط النتائج بالسياقات الاجتماعية والسياسية والثقافية وتقديم إطرا تأويلية وتفسيرية للأفلام الروائية الطويلة.

وقد استخدمت الدراسة وحدات التحليل الآتية:

- **الوحدة الطبيعية للمادة الإعلامية:**

والمقصود بوحدات التحليل هي جوانب الاتصال التي يتم إخضاعها للتحليل والقياس عليه أو العد مباشرة، وقد اتفق بصفة عامة في الدراسات التحليلية على وجود وحدات رئيسية هي: الكلمة، الموضوع أو الفكرة، الشخصية، المساحة، المفردة أو الوحدة الطبيعية، وقد استخدم الباحث في هذه الدراسة وحدة (الفيلم) باعتباره الوحدة الأساسية التي يتم من خلالها التعرف على قيم الاحتجاج بنوعيه الاجتماعي والثقافي المتضمن من خلاله.

- **وحدة الشخصية:**

استخدمت الدراسة وحدة(الشخصية) لتحليل الأبطال التي تعاني مشكلات وأزمات واغترابات وجودية في الأفلام الروائية عينة الدراسة المختارة، وتم تناول وتحليل الشخصيات بحسب ما جاءت في هذه الأفلام وتمايز خصائصها الديموغرافية المتعددة من العمر ودرجة التعليم والمستوى الاجتماعي الاقتصادي والنوع.

- **وحدة القضية:**

والتي تتحدد في رصد القضايا والأزمات الوجودية التي يقاسيها الأبطال الوجوديين المتضمنة في الأفلام الروائية المصرية، وكذا الوقوف على الأطر المتعددة التي جرى اعتمادها في المعالجة الدرامية ومدى ارتباطها بالسياقات السياسية والاجتماعية والثقافية، وأيضا اتجاه المعالجة الدرامية للقضايا الوجودية.

فئات التحليل:

استخدمت الدراسة الحالية فئات التحليل الأتية:

- **فئة جهة إنتاج الفيلم:**

ويقصد بها تحديد الجهة المنتجة للفيلم، وهل نمط الإنتاج والتمويل بالفيلم مصري أو عربي أو مشترك.

- **فئة سنة إنتاج الفيلم:**

ويقصد بها تحديد السنة المنتجة للفيلم، وعلاقته بتناول تمثلات البطل الوجودي في الأفلام، وكذا معالجة قضاياه وشواغله الوجودي التي تعترضه في المجتمع.

- **فئة شكل الفيلم:**

ويقصد بهذه الفئة تحديد أشكال الفيلم الروائي سواء كان دراماياً، أو فيلم حركة وإثارة، أو فيم فانتازيا، أو فيلم كوميدي، أو استعراضي.

- **فئة موضوع الفيلم:**

ويقصد بهذه الفئة تمظهرات وتمثلات البطل الوجودي في الأفلام الروائية؛ والكيفية التي عالجت بها هاته الأفلام له من حيث الإطار الذي رسمته له، وأيضا اتجاه المعالجة الفيلمية لشتى القضايا الوجودية التي عني بها.

- **فئة السمات:**

وتصف تلك الفئة السمات المتعلقة بالشخصيات او الأبطال الوجوديون التي ظهرت بأفلام عينة الدراسة التحليلية؛ وذلك بحسب سمات النوع والعمر والمستوى التعليمي والمستوى الاقتصادي، وكيفية تعبير الأبطال الوجوديون عن قضاياهم وتساؤلاتهم سواء بالقول أو بالفعل أو بكليهما معا.

- **فئة الاتجاه:**

ونعني به درجة قبول شخصيات الفيلم الأخرى؛ أو ما اصطلحنا عليه بمجتمع الفيلم للأفكار والقضايا الوجودية التي اثارتها أبطال الأفلام الروائية الطويلة، ودلالة نهاية الأفلام كعلامة على نجاح أو إخفاق البطل في تبليغ المجتمع بأفكاره الوجودية.

إجراءات الصدق التحليلي:

-صدق التحليل Validity

ويقصد به الأسلوب المتبع في القياس وما يفترض به قياسه، وكذلك هل يمكن استخدام هذا الأسلوب في القياس من توفير المعلومات المطلوبة؛ ولكي يتحقق الباحث من درجة صحة وصدق التحليل؛ قام بإتباع الخطوات التالية:

- التحديد الدقيق لوحدات التحليل وفئاته، وكذا تعريف كل وحدة وكل فئة تعريفا دقيقا واضحا وشاملا، وقد استعان الكاتب بالكثير من الدرسات العلمية في هذا الشأن.
- دراسة فائدة المصطلح بمعنى التعرف على قدرة المصطلح على إيجاد فعلا علاقات مع عناصر البحث الأخرى؛ وفي هذا الصدد تحقق الباحث من بلورة مشكلته البحثية وتحديدها؛ للتوصل إلى معلومات وافية ودالة بشأنها.

<u>مصطلحات الدراسة:</u>

- **الوجودية:**

هي حركة ونزعة فلسفية وإنسانية واجتماعية ولها تجلياتها الفنية والأدبية في صنوف المسرح والرواية والسينما تذهب باتجاه رهن وربط ماهية الفرد بوجوده الفاعل؛ واعتبار الوجود مدار ومناط الأهمية بوصفه السابق والمحدد للماهية وليس العكس، وفي وجه مفروضات المجتمع ومنتخباته الفكرية والعقدية.

وفككت الدراسة الحالية النزعة الوجودية عبر زملة من القضايا التي تشكل صلب التمرد الوجودي في السينما الروائية المصرية؛ ليتسنى فحصها وما إذا أعطت ما تستحقه من المعالجة الفيلمية؛ والقضايا الوجودية جاءت نحو ما يلي: (التوق على الحرية- الفردانية- العبث- الاغتراب- تحدي المعايير والتقاليد السائدة- التوق إلى الحرية- الاحتجاج الميتافزيقي أو الالحاد- التهميش الثقافي والاجتماعي- القهر الإنساني- الاستبداد السياسي- الكبت- غياب العدالة- الاحتجاج على السلطة الأبوية والذكورية- فقدان المرجعية المعرفية والسلوكية- تردي الأحوال الاقتصادية- التخلف- الفساد- الحرمان العاطفي).

- **البطل الوجودي:**

هو الشخصية الفيلمية سواء أكانت رجلا أو امرأة، والتي تلعب دورا رئيسيا وفي أحايين قليلة دورا ثانويا؛ للتعبير عما يشغله من قضايا وجودية لا تحظى بالقبول العام.

وحاولت الدراسة الحالية تلمس جملة من السمات التي يتمتع بها البطل الوجودي نحو: (السخط- التردد- العزلة- القلق- الحزن- العجز- الخوف- السلبية- اللامبالاة- القوة- اليأس- المسؤولية).

الدراسات السابقة:

المحور الأول: دراسات تناولت علاقة السينما بالقضايا الفلسفية:

١- دراسة Montebello, Sean (٢٠٢١)[1] بعنوان: " خارج الطبيعية: الوجودية والعدمية في سينما الأخوين كوين.

ترمي هذه الدراسة إلى البحث عن أبعاد وتلمحات وآثار النزعة الوجودية في سينما الاخوين كوين وفي تقصياتها الوجودية والعدمية، والتي اتسمت بميلها الوجودي نحو التعبير بالكوميديا السوداء؛ وذلك من خلال تحليل عددا من الأفلام الروائية التي قام بإخراجها الأخوين كوين عبر مسيرتهم الفنية والمهنية؛ من أجل التعرف وتحليل صورة البطل الوجودي وملامحها الوجودية والعدمية، وكذا وجهات النظر وأراء البطل الوجودي التي صدرت عنه بصدد حياته وغائية وجوده الإنساني، وأيضا شتى القضايا الوجودية؛ وذلك لبلوغ الأسس الفلسفية التي يحاول صانعي هذه الأفلام التعبير عنها.

٢- دراسة Mohamed Naoumi, Nassima Kaid (٢٠٢٠)[2] بعنوان: " تجاذبات الفلسفة الترنسندنتالية أو المتعالية في فيلم "هي ٢٠١٣" لسبايك جونز.

سعت هذه الدراسة وعبر تحليل فيلم "هي ٢٠١٣" لسبايك جونز إلى التقاط وتلمس الوصول إلى الشطحات الفلسفية المتولدة عن الفيلم موضوع الدراسة، وكذا التعرف على العناصر الفنية سواء تلك المرئية أو السمعية عبر الصورة المتحركة والسرد أو القصة أو الحوار الفيلمي؛ من خلال إخضاع المشاهد إلى الفحص المنهجي والتحليلي، وفي تناول الحبكة والشخوص الدرامية في حركتها وأفعالها الدرامية وتجليات المكان والزمان وما تعكسه من الفلسفة المتعالية؛ ومن خلال رحلة استكشاف الذات في تعاملها وتفاعلها مع نظام تشغيل كمبيوتر يحاكي الإنسان في حنينه نحو المثل العليا والبساطة والتذوق الجمالي.

٣- دراسة بدر الدين مصطفى أحمد(٢٠٢٠)[3] بعنوان: "الفلسفة والسينما من التباس العلاقة إلى ممكنات الحوار".

حاولت هذه الدراسة تقديم إطارا مقترحا لدراسة الفيلم السينمائي؛ عبر تحديد ممكنات العلاقة بين السينما والفلسفة واستعراض المواقف المختلفة تجاه الفيلم السينمائي؛ من أجل الوصول إلى صيغة ملائمة لطبيعة العلاقة المفترضة بين الفلسفة والسينما، وتنطلق هذه الدراسة من فرضية مفادها خصوصية اللغة السينمائية، كما أن الدراسة سعت على تقديم نماذج تطبيقية تقرر هذه الفرضية؛ عبر نموذجين متباينين احدهما يقارن بعض المفاهيم والأفكار التي قدمها "فردريك نتشه" والتي قدمها المخرج الأمريكي "تارنتينو"، والأخر يقارن بين حضور فكرة أطروحة "موت الواقع" والتي تظهر في الفيلم السينمائي، وتتبع الدراسة المنهج المقارن بغية إثبات فرضيتها، وجاءت أهم النتائج التي خلصت إليها الدراسة أن بمقدور الفيلم السينمائي ممارسة التفكير بطرائق وأدوات محددة كما في العقل البشري.

٤- دراسة Zuhal Akmese (٢٠١٩)[٤] بعنوان: " اقتباس رواية الغريب في فيلمي : دراسة تاطيرية.

هدفت هذه الدراسة إلى تقصي النزعة الوجودية والعدمية؛ عبر إجراء تحليل كيفي على فيلميLo Straniero" Yazgi و" ، والتي جرى استلهام فكرتيهما من رواية الأديب البير كامو "الغريب" ١٩٤٢؛ ويرجع السبب في اختيار هذه الرواية إلى شهرتها الواسعة ومن أكثر النصوص الأدبية ذيوعا في التعبير عن المد الفلسفي الوجودي؛ ومن خلال تحليل الإطار المقارن، وتوصلت الدراسة إلى استقاء واستفادة السينما من النصوص الأدبية الفلسفية، وإن السينما ومن خلال طريقتها وأدواتها ولغتها الفيلمية ترجمة ونقل الفلسفة الوجودية التي جاءت بها رواية الغريب، وبصرف النظر عن الفوارق بين نوعي السرد.

٥- دراسة نشوى صلاح الدين محرم (٢٠١٩)[٥] بعنوان: "لاجماليات باديو: رؤية جديدة لعلاقة الفلسفة بالسينما".

يسعى هذه الدراسة إلى توضيح الذي قدمه "باديو" حول العلاقة بين الفلسفة والسينما، والمداخل المختلفة التي انطلق منها في معادلة الفلسفة بالسينمان والأهمية المحورية التي تتمتع وتحظى بها السينما الروائية وقدرتها على التعبير عن اسهامات باديو الفلسفية في الأفلام الروائية الطويلة، وعلاقة السينما بتصورات الفيلسوف الفرنسي باديو عن الحقيقة واللاجماليات؛ ومن خلال التحليل النقدي والكيفي لرؤية باديو للسينما الفلسفية وابتداعه ونحته لمفهوم "الحقيقة السينمائية"، والتي تتسم بالتعددية وتمفصل واتصال تلك الحقيقة السينمائية بالفلسفة، وإمكانات السينما في الإحاطة والتعبير عن الفلسفة.

المحور الثاني: دراسات عالجت صورة البطل في السينما:

١- دراسة رهف القصار، بني المرجة (٢٠٢١)[٦] بعنوان: " صورة البطل في الثنائيات الكوميدية بالمسلسلات السورية: دراسة تحليلية مقارنة بين مسلسلي "صح النوم" و "ضيعة ضايعة".

هدفت هذه الدراسة إلى التعرف على أبعاد الشخصية الفيزيولوجية والسيسيولوجية والسيكولوجية لكل من البطلين "أسعد وجوده" في المسلسلين السوريين "صح النوم" و"ضيعة ضايعة"، وإجراء دراسة مقارنة بين صورتي بطلي كل الثنائيات الكوميدية، وتنتمي الدراسة إلى الدراسات الوصفية التي تستخدم المنهج المسحي؛ وعبر أدوات تحليل المضمون لعينة قوامها ٣ حلقات من كل مسلسل، ونبعت أهمية الدراسة من أهمية الكوميديا كنوع فيلمي قادر على اجتذاب الجماهير، وأيضا ندرة الدراسات التي تناولت صورة البطل في المسلسلات الكوميدية، ونجحت الدراسة في استخلاص نتائج هامة منها أن البطل الكوميدي اتسمت صورته بالإيجابية والمقبولية.

٢- دراسة رباب حسين محمود عبد الله العجماوي(٢٠٢٠)[٧] بعنوان: "ملامح البطل الياباني في عصر الانفتاح "ميجي" كما تعكسها الأفلام اليابانية".

حاولت هذه الدراسة التعرف على ملامح البطل الياباني في عصر "ميجي" من خلال تحليل الصورة الإعلامية المقدمة في الأفلام السينمائية اليابانية التي تتناول قصصا وقعت في حقبة "ميجي" صراحة، والتعرف على مدى قربها من الصورة المتداولة من قبل الحكومة في هذه الفترة، وقامت الدراسة باختيار عينة من ٥ أفلام منتجة في اليابان في الفترة الزمنية من عام ٢٠٠٠ إلى عام ٢٠١٨؛ عبر أداة تحليل المضمون، وخلصت الدراسة إلى عدة نتائج هامة في

مقدمتها أن البطل الياباني في عهد "ميجي" يجيد استخدام الأسلحة ويبرع في الفنون القتالية، واتسام البطل الياباني بالمسؤولية والسيطرة على الغضب وتمتعه بالاستنارة وهو ما يتفق تماما مع صورة الرجل كما تريدها حكومة الميجي وفي التزام القيم الأصيلة التي يتحلى بها المجتمع الياباني.

٣- دراسة ماهر مجيد إبراهيم، نورس صفاء عبد الجبار (٢٠١٩)[٨] بعنوان: "التوظيف الدلالي لأبعاد شخصية البطل في أفلام ما بعد الحداثة".

هدفت هذه الدراسة في التعرف على الكيفيات التي يتم من خلالها توظيف أبعاد شخصية البطل دلاليا في أفلام ما بعد الحداثة؛ وفي هذا الإطار جرى الاعتماد على المنهج الوصفي التحليلي لفيلم "الفتاة ذات وشم التنين"The Girl With The Dragon Tattoo بصورة عمدية، والفيلم من إخراج ديفيد فينشر عن رواية للكاتب ستيج لارسون وإنتاج عام ٢٠١١ وبصورة عمدية، وجاءت أهم النتائج أن الفيلم أظهر شخصية البطل ما بعد الحداثي في صورة مهمش يسعى إلى مناهضة السلطة الاجتماعية والسياسية، كما أوضح الفيلم الفرق بين التصور العام الذي يقدمه المجتمع عن نفسه والبناء الضمني المسكوت عنه للمجتمع عبر شخصية البطل في أفلام ما بعد الحداثة.

٤- دراسة محمود عياد (٢٠١٨)[٩] بعنوان: "مفهوم النمذجة في مشهد البث التليفزيوني الفضائي العربي: قراءة تحليله للصورة الذهنية (البطل) في الدراما التليفزيونية التركية".

حاولت هذه الدراسة استقراء مفهوم النمذجة الذي طرحه "ألبرت باندورا" في نظرية التعلم الاجتماعي بالملاحظة، والتي يلعب فيها النموذج أو القدوة دورا أساسيا بكونه مصدر الملاحظة الذي يرتكز على بناء السلوك الاجتماعي، وكذا دراسة تجليات صورة البطل في الدراما التليفزيونية التركية الموجهة للمشاهد العربي، والتي احتلت في السنوات الأخيرة مكانة الريادة أمام الدراما السورية والمصرية، وتعتمد هذه الدراسة استخدام المفاهيم المرتبطة بمفهوم النمذجة؛ عبر تحليل عينة من مسلسلات "جسور والجميلة" على قناة ام بي سي ٤، و "شارع السلام" على قناة أم بي سي دراما، وخلصت الدراسة على نتائج في مقدمتها أن صناعة الدراما لا تخلو من كونها أحد المحددات الأساسية للشخصية بتوظيفها لنماذج تظهر في صورة البطل وبتجسيده للسلوكيات المشبعة عاطفيا، تجد لها قبولا اجتماعيا لدى شرائح المشاهدين، وأيضا يؤدي الابطال أدوارا لها علاقة بالتنفيس الاجتماعي الذي يتحول إلى تقمص وجداني، تتموضع عن طريق المؤسسة الإعلامية وعلى رأسها التليفزيون بعناصره الجمالية والصناعية كإحدى مؤسسات التنشئة الاجتماعية.

٥- دراسة Rehm,D. (٢٠١٥)[١٠] بعنوان: "صورة بطل الحرب الأمريكي كما تعكسها افلام الحروب بالعراق وأفغانستان".

هدفت هذه الدراسة إلى تحري التأثيرات المختلفة الممارسة من قبل وسائل الإعلام في تشكيل ثقافة المجتمع أثناء فترات اندلاع الأزمات والحروب وما يصاحبها من تشكيل صورة البطل كما تراها وتعكسها وسائل الإعلام؛ واستخدمت الدراسة منهج المسح عبر إجراءات وخطوات تحليل المحتوى لعدد من الأفلام التي ناقشت وعالجت أحداث ومجريات الحروب الأمريكية في كل من أفغانستان والعراق، وكذا الويلات الناجمة عنها، وأسفرت الدراسة عن جملة من النتائج من أهمها أن تلك الأفلام نجحت في تقديم المحاربين كأبطال يلتف حولهم جموع الشعب، وأن أهم ما يطبع ويسم هؤلاء الأبطال من ميسم وطباع البطولة هو تمتعهم بالمحبوبية والفرادة ونفاذ البصيرة.

حدود الاستفادة من الدراسات السابقة:

بمستطاع الباحث وبعد الإطلاع واستعراض الدراسات المرتبطة السابقة؛ الإفادة منها من خلال بسط الخلاصات التالية:

- ندرة بحث الدراسات الإعلامية التي عنت بالدراما والسينما الروائية المصرية بقضايا ومشكلات من طبيعة فلسفية؛ ما بعث الباحث وحفزه إلى توجيه اهتماما بحثيا لرصد وتحليل العلائق الفنية الفيلمية والنزعات الفيلمية.
- عولجت الأبعاد الفلسفية في معظم الدراسات الإعلامية والسينمائية على نحو إما كمي أو كيفي؛ ما حفز الباحث إلى المزاوجة بين الحصول على بيانات كمية وتحليلها كيفيا وفي ضوء ارتباطاتها الاجتماعية والسياسية والثقافية.
- جرى التركيز على فيلم أو عدة أفلام في الدراسات السابقة لفحص ظاهرة أو تجلي أبعاد فلسفية والوصول إلى نتائج واستخلاصات بشأنها؛ وهو ما خالفة الباحث إذ حاول تلمس بزوغ أي تمظهرات فلسفية عبر زمانية طويلة ومن خلال عينة فيلمية كبيرة بالقياس للدراسات السابقة بلغت قوامها ٢٥ فيلما روائيا طويلا.
- ركزت الدراسة الحالية على قضية أو نزعة فلسفية واحدة وهي الوجودية بتشعباتها وقسماتها وأسبابها المختلفة، وليست الفلسفة في عمومها؛ وما أتاح تحديدا مناسبا للمشكلة البحثية موضوع الدراسة.
- تناولت الدراسات الإعلامية التي نشدت تقصي صورة البطل وتمظهراته على البطل الشعبي الذي يمثل قدوة حسنة تروق وتلقى أعجاب المتلقي؛ ما حمل الباحث إلى معالجة بطلا قد لا يحظى بالتأييد ذاته للأبطال التي جرى بحثهم، وهو البطل المخالف للسائد وللأعراف المجتمعية أو ما يمكن دعوته Anti- Hero.
- بحثت الدراسات السابقة في معظمها صورة البطل الذهنية لدى الجمهور، وقد حاول الباحث تحري صورة الأطر التي قدمت البطل الوجودي موضوع الدراسة عبر التحليل الكيفي.
- أفادت الدراسات السابقة الباحث في التوصل إلى إطارا بحثيا مناسب؛ إذ جرى الاستعانة بنظرية الأطر الإعلامية.
- وجهت الدراسات السابقة اهتماما ملحوظا ببحث وفحص وتفكيك مفردات اللغة الفيلمية سواء الصورة السينمائية أو اللغة الملفوظة؛ ما أفاد الباحث كثيرا في العناية بمقولات ودلالات اللغة الفيلمية صورة أو صوت واستخدامها كفئات التحليل.

المحور الثاني: الإطار النظري للدراسة.

نظرية الأطر الإعلامية:

تتأسس هذه الدراسة على نظرية الأطر الإعلامية والتي تقضي فرضيتها الرئيسة بأن الأحداث مستقلة بذاتها لا تتضمن معان أو رموزا أو مغاز معينة؛ ولكن يحدث لها ذلك عبر تأطير وسائط ووسائل الإعلام لها أو بوضعها في إطار يحددها وينظمها، ما يضمن لها الاتساق الموضوعي؛ من خلال التركيز على بعض الجوانب والإغضاء والإغفال عن جوانب أو أبعاد أخرى؛ وفي هذا الصدد يذهب "جوفمان" غلى تعريف الإطار الإعلامي بأنه: "بناء محدد للتوقعات التي تستخدمها وسائل الإعلام؛ بقصد جعل الناس أكثر دركا أو إدراكا للمواقف الاجتماعية في موقف ما"(١١).

ما يقرر ويؤكد المقدرة التي تحتازها وسائل الإعلام والقائمون بالاتصال في تشكيل الأطر المعرفية والسياقية للجمهور؛ ما يسهم في بناء الصور المدركة للمحتوى الإعلامي من قبل الجمهور الذي يتعرض للرسائل الإعلامية.

وبذا فإن عملية التأطير يعنى بها استهداف أو هدفية القائم بالاتصال في إعادة تنظيم النصوص حتى ينالها الجمهور على نحو ما ارتأى القائم بالاتصال وبناء الرسالة وتشكيلها على الطريق ذاتها المقدمة عبر الوسيلة الإعلامية؛ أو بعبارة أخرى تساعد الوسائل الإعلامية في بناء قيما ومدركات تتغيا الاستفادة من الفهم العام (١٢).

وعلى ذلك عين وحدد الباحثون والعلماء جملة من الأطر الإعلامية، وبالوسع إيرادها على النحو التالي (١٣):

الإطار المحدد بقضية: إذ يجري التركيز على قضية أو حدث وتحديدا على جوانب واضحة عند الجمهور؛ لارتباط ذلك الحدث أو تلك القضية بوقائع ملموسة؛ فيقيم عناصر الحدث وتداعياته.

الإطار العام: ويتم تناول الاحداث في سياق عام، ويقدم تفسيرات ويربطها بالمعايير الثقافية والسياسية.

إطار الاهتمامات الإنسانية: تقدم الاحداث في ذلك في سياق تأثيراتها الإنسانية والعاطفية العامة؛ وتصاغ الرسائل في قوالب وقصص درامية ذات نزعة عاطفية مؤثرة.

إطار الاستراتيجية: ويعنى بذلك الإطار في سوق وإيراد الأحداث في سياقها الاستراتيجي؛ نحو تناول لأحداث السياسية أو الاستراتيجية والعسكرية.

إطار النتائج الاقتصادية: يضع هذا الإطار الوقائع في سياق النتائج الاقتصادية الناشئة أو الناجمة عن الأحداث؛ فالقائمون بالاتصال يستخدمون الناتج المادي لجعل الرسالة الإعلامية أكثر فاعلية على الناس وارتباطا بمصالحهم.

إطار المسئولية: ويجيب هذا الإطار عن المسئولية وبيان والتحري عن المسئول.

إطار الصراع: وفي ذلك تروى الأحداث في إطار اشتباكي وصراعي.

إطار المبادئ الأخلاقية: ويتناول هذا الإطار رواية الاحداث؛ وذلك عبر تناول القيم والمعتقدات القارة والثاوية والراسخة لدى المتلقي؛ وفيه يرد القائم بالاتصال الحدث ردا مباشرا بوعاء المجتمع الأخلاق؛ ومستشهدا بالأقوال والمقبوسات والمأثورات.

سمات الأطر الإعلامية:

تتمتع نظرية الأطر الإعلامية؛ عبر تشكيل مدركات الجمهور للصور المقدمة من خلال وسائل الإعلام بالعديد من السمات؛ وبوسعنا إجمالها على النحو الوارد بيانه(١٤):

تنظيم المعلومات:

يقوم القائمون بالاتصال عبر الوسائط الإعلامية بربط الحدث المراد تأطيره بالهدف المراد تحقيقه؛ ما يسبغ أو يضفي المعنى والدلالة على الحدث ويلزم منه حصول المغزى عندى المتلقي للرسائل والمبثوثات الإذاعية والتليفزيونية.

شرح وتفسير الحدث:

يمد الإطار المتلقي بالمعلومات ورفده بالمقدرة على التفسير لطبيعة الأحداث والقضايا المؤطرة؛ مما يوفر لدى المتلقي قناعة وافية للقضية أو الحدث المؤطر.

ترميز القضايا والأحداث:
يتسم الإطار بمكنة وقدرة تضمين القضايا المؤطرة بأدوات رمزية عبر مجموعة من الألفاظ التي تشير نحو معاني محددة وإسباغ الدلالة الإعلامية عليها.
وتمارس نظرية الأطر الإعلامية تأثيرها على اتجاهات الجمهور من خلال مستويين:
المستوى الأول: ويجري في هذا المستوى قياس المحتوى غير الظاهر لوسائل الإعلام أو يمكن يتسم بالمحتوى الضمني، ويعتبر هذا الأسلوب أن التأطير يقدم وصفا للعملية التي يدرك من خلالها الفرد المعلومات وفقا لإطاره المرجعي.
المستوى الثاني: ويتم في هذا المستوى قياس أطر وسائل الإعلام في تشكيل اتجاهات الجمهور نحو القضية؛ إذ أن وسائل الإعلام من خلال تركيزها على جوانب إعلامية تحدد لنفسها أطرا إعلامية تستطيع التأثير في تشكيل معايير الجمهور بشأن القضايا؛ ما ينعكس على تحديد أراء واتجاهات الجمهور نحو القضايا(١٥).

كيفية استفادة الدراسة الحالية من نظرية الأطر الإعلامية:

تعد نظرية الأطر الإعلامية إطارا مناسبا للدراسة الحالية؛ وذلك من عدة وجوه وأنحاء نوردها على النحو التالي بيانه:

- إن القائم بالاتصال أو صناع الفيلم إنما يعمدون إلى ترميز منتوجاتهم الفنية أو الفلمية بمعان وأفكار بعينها؛ يهدفون تبليغها إلى الجمهور؛ وهو ما يتسق تماما مع خطة وغاية نظرية الأطر الإعلامية التي تذهب إلى أن الجمهور يتلقى الرسائل الإعلامية عبر أطر مسبقة يجري بناءها وتصميمها من قبل القائم بالاتصال والوسائل الإعلامية.
- معظم الدراسات الإعلامية حصرت نظرية الأطر الإعلامية في مجال الوظائف الإخبارية لوسائل الإعلامية؛ بيد أن الدراسة الحالية طوعتها للاستفادة منها في الرسائل الدرامية والفيلمية.
- تشتمل نظرية الأطر الإعلامية على عدة طيف متعدد من الأطر التي أستفيد منها كثيرا في تغطية النماذج الفكرية المختلفة في تصوير البطل الوجودية وعرض القضايا الوجودية في الأفلام الروائية الطويلة.
- تنحو نظرية الأطر الإعلامية إلى إيصال أفكار ودلالات فلسفية على نحو مضمر وضمني إلى الجمهور؛ وهو ما ينسجم تماما للوظائف الفلسفية للأفلام السينمائية ؛ ومن خلال اللغة الفيلمية ومفرداتها المتنوعة.

المحور الثالث: الإطار المعرفي للدراسة.

(السينما والفلسفة – الوجودية):

١- السينما والفلسفة:

يثار سؤال إشكالي في مستهل بحثنا وبصدد حدود الاتصال والانفصال وكذا الوشائج والصلات التي يمكن ان تربط عالمي السينما والفلسفة؛ بوصف الأولى تعد لونا وصنفا فنيا خالصا وضربا من الإبداع والخلق الثقافي، والثانية أي الفلسفة اشتغال على اجتراح وصوغ وإنتاج الأفكار وتحريات مستفيضة وراء القبض على جواهر وماهيات الوجود الإنساني، هل في مقدور أو طوق الفيلم السينمائي أن يعالج أفكارا فلسفية أو يقدم طرحا نصوصا فلسفية؟ ولعل الإجابة عن هذا السؤال تقتضينا التعرف على نحو دقيق بإمكانات الفن السابع وارتهانه على نحو رئيس بمدى رحابة ونديا مفهومنا عن الفلسفة كماهية وقضايا مختلفة بوسع السينما الروائية متاخمتها ومسها والتعاطي معها؛ ما يلزم عنه الحكم بقدرة الفيلم السينمائي على طرح ومناقشة

موضوعات فلسفية، أو بكلمات أخرى تستطيع السينما بما أوتيت من مكنات سمعبصرية ونص مباشر أو رمزي يحتمل التأويل في التفلسف [١٦].

لعل هذا الرأي هو ما مال إليه وذهب إلى تقريره "سوزان لانجر"؛ إذ تقضي إفادته بأن الصور المتحركة الفيلمية هي بمثابة المعادل والمناظر لأفكارنا في دفقها السيال المتلاحق؛ وعليه فإن الصورة هي ترجمة للفكرة داخل الذهن، وأن الفيلم السينمائي بحسب ذلك يمثل عقلا حرا قادرا على تخليق وإنتاج الفكر الفلسفي ونحت المفاهيم وسكها، وبالرغم من أن التفلسف بعامة يعالج أفكارا مجردة ومطلقة تتعلق بالمصير الإنساني وعلة وجودها وكل ما يتصل بالماوراء على نحو مباشر فإن السينما هي الأخرى تعمد إلى طرح وإثارة تلك الروئ والأفكار عبر سرد قصصي[١٧].

وفي تقدير الباحث تستطيع السينما مناقشة قضايا فلسفية على نحو مغاير عن الكتابات الفلسفية المباشرة؛ بواسطة أدواتها الفنية الميسورة والمتسنية لديها؛ وبوصفها وسيطا إبداعيا ومعبرا لأفكارنا على نحو واقعي من خلال السرد النصي والبصري وعن طريق الإيهام الفيلمي؛ مما يرفد ويعزز ويدعم الفلسفة المراد طرحها؛ وبذا تكون الفكرة الفلسفية أكثر اندغاما وتأثيرا في المتلقي؛ بواسطة مناخ المشاهدة والتوحد مع أحداث الفيلم المعروض، ويرتفق كل ذلك بتقنيات الصورة المتحركة، بل أن عدم المباشرة او الغموض الذي قد يخامر المتلقي عند المشاهدة وما يلزم عنه من عدم وضوح الفكرة الفلسفية والذي يحاجج به المعترض على قدرة السينما على التفلسف يعد مزية هائلة ومنقبة عظيمة للسينما تتيح للمتلقي إعمال عقله وملء الفجوات الفكرية في النص الفيلمي؛ ما يحدث تأثيرا أكبر من التفلسف على نحو صريح ومباشر[١٨].

صحيح أن السينما كفن جماهيري ينزع في الغالب إلى التربية والتسلية؛ مما يغمز ويطعن في إمكاناتها في طرح وإثارة ومناقشة مشكلات وهموم الفلسفة، بيد أن هذا النقد في الوسع الرد عليه؛ ذلك أن العديد من الأفلام تقدم أفكارا فلسفية هامة وتعنى بالقضايا الإنسانية وتبدي اهتماما بها، وقد تقدم الأفلام السينمائية تبسيطا وشرحا للأفكار الفلسفية أو نقدا لاذعا لفلسفة أو ثقافة سائدة[١٩]؛ وذلك نحو ما جرى بفيلم "العصور الحديثة" لشارلي شابلن ١٩٣٥ حين طرح على نحو كوميدي على الجمهور العام وغير المشتغل أو المعني بالفلسفة بالمرة فهما وتبسيطا لهم بشان الفلسفة الماركسية، ويقوم الفيلم السينمائي في معالجاته للقضايا السياسية والاجتماعية المعيشة بوصفه ممارسا نقدا فلسفيا لهاته المعالجة لمثل هكذا قضايا تعترض الإنسان[٢٠].

وتعود علاقة السينما بالفلسفة تاريخيا إلى الفيلسوف برجسون الذي أهتم بهذه العلاقة لأول مرة عام ١٩٠٥ من خلال كتابه "التطور الخلاق"؛ والذي خصص أحد فصوله عن السينما والحديث عنها حمل عنوان "الإيهام السينماتوجرافي"؛ عارضا وباسطا للطرائق الفيلمية في ممارسة التفكير الفلسفي وإثارة التساؤلات، والجدير بالذكر أن العلاقة بين السينما والتفلسف تحكمه ثلاثة مستويات أو جسور وذلك على النحو التالي [٢١]:

- تطرح الفلسفة أفكارا مجردة عبر ابتكار ونحت المفاهيم، فيما تعكس وتنتج السينما هاته الأفكار على نحو مجسد ومصور؛ فمثلا عكست المعالجات السينمائية الكثير من التيارات الفلسفية ومنها الفلسفة الوجودية كما حدث في فيلم فيسكونتي عام ١٩٦٧ في فيلم "الغريب"، وهو عنوان النص الأدبي للكاتب البير كامو.
- قد يوثق الفيلم أفكارا وحياة فيلسوف وذلك على نحو ما ذكرنا آنفا عن فيلم "الأزمنة الحديثة" لطرح فلسفة كارل ماركس، وأيضا فيلم :حين بكى نيتشه" لسرد فكر الفيلسوف فريدريك نتشه[٢٢].

- يمثل المستوى الثالث تجسيدا للمرحلة التاريخية تجسيدا للمرحلة التاريخية من مراحل التطور الإنساني وطبيعة المتغيرات والظروف التي تسببت في نشأة الأفكار الفلسفية.

ومنذ برجسون وميربولينتي وأخيرا جيل دولوز الذي رد الاعتبار إلى الصورة بوصفها مصدرا للتفلسف عوضا عن الكتابات الفلسفية الناجزة منذ سقراط؛ فالتفكير الفلسفي عبر الصورة التي ليست صورا جامدة متتابعة في الزمن(٢٣)، إنما هي صور حية للوقائع الاجتماعية تحكيه وتترجمه الصورة؛ وبذا فإن دولوز يلتقي مع فلاسفة الظاهراتية أو الفينومينولوجيا في محاكاة الصورة للظاهرة وذلك وفق ما ذهب إدموند هوسرل(٢٤)؛ فالسينما من خلال تقنياتها ولغتها السيميائية وكنظام للصور والدلالات والعلامات مستقل عن اللغة واللسانيات تستطيع إنتاج وإبتداع المعاني والاشتباك مع العديد من القضايا والأفكار الفلسفية(٢٥).

ويعد دولوز أحد الرواد الأوائل في تدشين ضربا من التفلسف عبر الفن السينمائي، ولم يحاول أن يفاضل بينهما أو يماهي بينهما، بل صورهما كعالمين منفصليين يقتسمان لغة مشتركة؛ فإذا كانت الفلسفة تقيم الحركة في الفكر فأن السينما تقيم الحركة في الصورة في علاقاتها وترتيبها مع باقي الصور وطريقة اشتغال الألوان والأضواء والأصوات؛ ذلك أن السينما منتجة للواقع، فالصورة وبحسب دولوز ومن خلال كتابيه "الصورة-الحركة" و"الصورة- الزمن" ليست مستقلة بذاتها، إنما ترتبط على نحو أوثق بالفهم والرؤية؛ وبناء عليه فأن الفيلم السينمائي في مقدورة تحويل ما هو حسي وتقني إلى ما هو مجرد، وهي ذات الطريقة التي تنتهجها الفلسفة(٢٦).

وثمة تماثلات وتناظرات بين السينما والفلسفة من الناحية التاريخية؛ إذ أن كل منهما بزغ إلى الوجود بادئ الأمر مخاطبا النخب المتعلمة المثقفة، أو بالأحرى أو بعبارة أخرى بدا فنا برجوازيا لا يعنى كثيرا بالعامة، بيد أن السينما خطت بخلاف الفلسفة نحو التوجه إلى الجماهير بتنوع شرائحها العمرية والاجتماعية والثقافية؛ ولعل ذلك وبالرغم من مساهمته في إشاعته لنزعة التفلسف، إلا أنه صنف السينما كجزء من الصناعات الثقافية التي تتغيا الربح وتهدف إلى التداولية التجارية.

ويدافع كل من داميان كوكس ومايكل ليفين(٢٧)عن مقدرة الأفلام السينمائية الروائية على التقصي والاقتراح الفلسفي؛ ذلك اعتمادا على جماهيرية الفن السابع وبلوغه الطبقات الاجتماعية بكافة وانتماء هذا الفن السينمائي وانحيازه إلى الجمهور، وذلك في ظل تنامي وتزايد أعداد المتابعين والمشاهدين للسينما وتجاوزها للحدود الإقليمية والجغرافية، وأيضا لما يتمتع به الفن السينمائي من مزية دعم الحريات السياسية والاجتماعية على نحو واسع الانتشار.

ورفدت ومدت السينما الروائية الفلسفة بالعديد من المباحث والمواد والقضايا التي تصلح أن تكون محلا وموضوعات للتفكر والتباحث الفلسفي نحو القصص والسيناريوهات؛ فمثلا فيلم "انتصار الإرادة" ١٩٣٥ للمخرجة ليني ريفنتشال يصور ويعكس مخرجات مؤتمر الحزب النازي المنعقد في نورنبرج عام١٩٣٤ يمنحنا مادة خصبة للنظر والنقاش الفلسفي؛ إذ تثير أحداث ومشاهد الفيلم وتستدعي فظائع الحكم النازي ويلقي الضوء حول مسؤولية الفن الأخلاقية؛ وعليه فإن الأفلام الروائية تصير ذات محتوى فلسفي وتقدم هذه الأفلام اسهامات إبداعية جليلة باستخدام وسائل ينفرد بها الفيلم السينمائي نحو تقنيات الصوت والصورة وإمكانات المونتاج وبالتالي تندرج وتنخرط الأفلام السينمائية في ممارسة وإنتاج الأفكار الفلسفية وفي بناء المفاهيم(٢٨).

وتبرع السينما أحيانا في تجسيد أفكارا فلسفية محددة على نحو أفضل مما تضم الكتابات والنصوص الفلسفية، ومن خلال تعميق وجهات النظر الفلسفية؛ وبذلك فان السينما تمثل معينا ومنهلا للتفلسف وتمهيد وتطريق طرقا على نحو استثنائي للنظر الفكري والفلسفي؛ عبر جوانبها الإدراكية واستثارة الملكات العقلية والعاطفية لدى المتلقي(٢٩).

إن السينما في طوقها أن تترجم وتحاكي العالم الواقعي، وكذا أفكار هذا العالم غبر المستبنة والمبهمة والتي تتصف بالغموض، وبحس هايدجر فأن في مقدور الفن بوجه عام التعبير عن عالم إشكالي أو عالم معدل أو عالم جديد مغاير تماما غير مفكر به؛ وبذا فإن السينما بوصفها تعقلا وتفكيرا يهدف على إماطة اللثام وإسقاط القناع عن العالم الحقيقي؛ من خلال إعادة التفكير في العالم السينمائي، لذلك فأن الفكر البشري التأملي يجعل من البعيد قريبا ومن المألوف غريبا، والسينما في أكثر حالاتها تأملا تصنع الشيء نفسه وعلى نحو مؤثر عاطفيا والعقل السينمائي يفكر من وإلى؛ أي أن السينما يمكنها تصوير تعقيد الأشياء والأفكار من خلال صور بسيطة وفيما وراء المنطق؛ ذلك أن الأفكار الإنسانية تكون حساسة ليس فقط للعالم لكن للذاكرة والاحساس المسبق بإمكانات المستقبل، كما أن التفكير السينمائي بدوره متأمل ونشط ومنفتح بوسعه إقامة علاقة بين لحظة ولحظة في الماضي أو المستقبل عبر التحول الحر بين أماكن متعددة، وتستطيع الصور المتحركة أن تتجاوز الكلمات؛ بوصفها كيانا قويا بذاته يدرس ويتفكر ويتفلسف فيما وراء اللغة بطرقة تماثل عجز المتفرج عن وصف شعوره عقب مشاهدة فيلما سينمائيا ليدعو من بعده أحد أصدقائه، وبالبرغم من أن "إيزنشتين" يماهي بين السينما والإدراك المعرفي البشرية وبين السينما واللغة وتمتع السينما برأيه بمنطقها الخاص؛ وعليه فأن اللقطة لا تغدو حرفا ولكنها تصير وكأنها نقشا هيروغليفيا؛ ما يبعث السينمائي على عرض فكرته الفلسفية فيما وراء اللغة وأن السينما تعطي ارتباطات بنحو اكثر اكتمالا من الفنون اللفظية(٣٠)، وأن العلاقة بين السينما والفلسفة هي تماما كما العلاقة التي تؤشر بها الصورة على المفهوم؛ وأن الفلسفة متوسلة باللغة المباشرة وترتفقها، وقد تكون إحدى مزايا وفضائل الكتابات الفلسفية، بيد أن السينما تبز وتتفوق عليها عبر التعاطي والتعامل مع الأفكار والمفاهيم؛ من خلال الشكل الحي المتحرك في السينما وباستخدام اللامفهوم؛ ذلك أن المفهوم اللغوي قد يشوه الفكر وتستطيع السينما أن تساعد على الخروج من هذا النفق المسدود، فللسينما فكرها الخاص وطاقتها الإبداعية صائغة المفاهيم الدسية المستمدة من تجربة التوحد مع المشاهد المعروضة قبالة المتفرج، وفي الاتجاه ذاته ذهب "جاك دريدا" في قوله: "أن السينما تثير فينا شعورا عميقا بفهم وإنتاج الأفكار من خلال التحريض على التفكير الفلسفي.

ويتفق هذا الرأي مع انفجار حضارة الصورة في العقود الأخيرة وتراجع مكانة الكلمة المكتوبة أمام الصورة ومدها الهائل.

ولقد أرتضى المفكرون والفلاسفة ومنذ عقود طويلة، أن بوسع الأفلام كما الأشكال الفنية قادرة على الإسهام في التأمل الفلسفي، سواء جرى ذلك عبر شروح للأفكار الفلسفية أم تحري مواقف ومشكلات لها أهمية فلسفية أو تقديم نقد وتحليلات معقدة؛ على يد منظرين مهتمين جديا بما تتعرض له من قضايا(٣١).

بيد أنه وفي العقود الأخيرة، طرح عدد من منظري فلسفة السينما أطروحة أجرأ؛ وهي فكرة أن الأفلام لا تكتفي بتقديم شروحات تعليمية سهلة أو حفز مفعم بالفعالية والحيوية على التأمل الفلسفي، بل في طوقها ومقدورها ممارسة الفسفة كالفلسفة نفسها، ويعد " ستانلي كافيل- وجيل

دولوز- وستيفن مولهول- دانيل فرامبتون- وتوماس وارتنبرج" في طليعة من قدم تصورا حول أطروحة السينما كالفسفة(٣٢).

ويرى "مولهول" أن الأفلام قادرة على ممارسة التفلسف وتقديم إسهامات حقيقية للنقاشات الفلسفية المعاصرة وعلى غرار النقاش حول علاقة الهوية البشرية بالتجسيد، ولعل هذا الزعم أثار عاصفة من الجدال والنزاع بين المشتغلين بالشأن السينمائي؛ إذ أثنى بعضهم ورحب بهذا الطرح، وأخرون ثربوا واستنكروا هذا الفكر؛ مدعين أنه مجرد سفسطة فكرية لا يسندها الواقع.

وبوجه عام يرى "مولهول" أن العلاقة بين السينما والفلسفة قد تتخذ أو تنتظمها ثلاثة أشكال نحو(33):

- **قدرة الأفلام على التفكير مليا وبعمق في القضايا المختلفة.**
- **طرح الأفلام السينمائية لاسئلة حول طبيعة الوسيط السينمائي.**
- **تستطيع الأفلام السينمائية تأمل شروط الإمكانية الخاصة أو وضعها كسرديات خيالية سينمائية.**

٢-<u>الوجودية:</u>

تنصرف لفظة الوجودية إلى كل ما يتجلى أو يظهر عيانا وبمعزل عن مسببات أو مبررات ظهوره أو وجوده، ويدل مفهوم الوجود في اللغة العربية على الحضور على نحو ما، ثم صار يعني "الكون" ثم تحول معناه إلى "العالم"، وغدا الوجود يعني ضمن ما يعني الرموز الاجتماعية التي تؤشر إلى الكون بما فيه، وباتت لفظة الوجود تنسحب على الفرد فلم يعد استعمالها وقفا أو حكرا على الكون وحده(٣٤).

والوجودية اصطلاحا لا تعني فقط مجرد الوجود الفيزيقي في الحياة، بل أمست تفهم على نحو أرحب يعني به هداية الفرد إلى وجوده بنفسه وأن يدرك عله هذا الوجود وسابرا أغوار ذاته العميقة؛ وفي هذا يقول سارتر وهو أحد واضعي الفلسفة الوجودية: " أن ما يمكن أن يقال منذ البداية هو انا، إذ تعني الوجودية مذهبا يجعل الحياة الإنسانية ممكنة، وأن كل حقيقة وكل موقفا إنسانيا يتضمن موقفا وذاتا إنسانية؛ بما يعني فهم الوجودية بانها عدم إمكانية تجاوز الإنسان لذاته (٣٥).

والوجودية مذهب في الوجود محدد تمام التحديد ينهض على مبدأ جد يسير يعني توقف وجود الإنسان على ما يختار ويفعل، فهاته الاختيارات والأفعال هي التي تشكل ماهيته وقوام وجوده الإنساني في الحياة(٣٦)؛ وعليه فإن أفعال الإنسان هي التي تكون وتحدد وجوده، وأن أفعال المرء هي وجوده المحض.

والوجودية حركة تحاول رد الاعتبار إلى الإنسان الذي ضاعت ذاتيه ومزقته المذاهب الفلسفية وشطرت روحه الايدلوجيات المختلفة محاولة طمس هويته وإذابة فرديته في المجموع، وجعلت منه مطيه ووسيلة إلى غاية مجتمعه وأخضعته للتنميط، والوجودية على هذا النحو يقصد بها أسبقية الوجود على الماهية وهي الفكرة المركزية للفلسفة الوجودية، أو بكلمات أخرى تتحدد ماهية الإنسان بأفعاله التي يجترحها والطرق التي يسلكها ومن ثم يتعين وجوده المعيش.

وبحسب سارتر(٣٧) "فإن الوجودية ليست فلسفة تأمل وسكون؛ لأنها تعين وتحدد الإنسان وفق لما يفعل؛ وهي بذلك ليست فلسفة متشائمة؛ لأنها تضع مصير الإنسان بين يديه، ومن ثم فهي من أكثر الفلسفات تفاؤلا، وهي تدفع الإنسان إلى العمل ولا تثنيه عنه؛ بل أنها لا ترى له ثمة أملا إلا في العمل؛ فالعمل هو سبب استمرار الإنسان في الحياة؛ وبذا تغدو الوجودية فلسفة أخلاق وعمل والتزام، فهي فلسفة متفائلة ومذهب في العمل".

وقد شاع استخدام لفظة الوجودية على نحو واسع في الأوساط الفلسفية والأدبية والفنية والاجتماعية حتى كادت أن تفقد معناها(٣٨)، ووفقا سارتر أيضا في مقدمة محاضرته عن

الوجودية كفلسفة إنسانية، أنشأ يقول: " أن ما يعقد الأمور هو وجود مدرستين وجوديتين، تختلف الواحدة عن الأخرى؛ وبالتالي وجود نوعين من الوجودية: أولهما: الوجوديون المسيحيون ومنهم الفيلسوف الألماني" كارل ياسبرز" والفيلسوف الفرنسي "جابرييل مارسيل" والاثنان كاثولكيان، والفئة الثانية وهي فئة الوجوديون المتحدين ومن بينهم "هيدجر" والوجوديون الفرنسيون وأنا ؛"أي سارتر"(٣٩).

وتتأسس الوجودية على فكرة رئيسية تدور على أن الوجود يسبق الماهية؛ إذ يدل الوجود على الطريقة الخاصة بالإنسان في الوجود، ويرى الوجوديون أن الإنسان وحده هو الذي يحوز الوجود وعلى عكس ما ذهب إليه جميع الفلاسفة السابقين من القول بأسبقية الماهية على الوجود؛ والماهية تعني " أن الوجود هو هو"، وتشتمل على جميع الخصائص التي يحتويها كل أفراد النوع البشري، فالماهية تعني إمكانية تصيير الوجود واقعيا(40).

ويعد "كيركجورد" من أوائل القائلين بتقدم الوجود على الماهية، وهو أول من جعل للكلمة معنى، وشرح سارتر هذه الفكرة بقوله: " عندما نقول أن الوجود سابق على الماهية؛ فأننا بذلك نعني أن الإنسان يوجد أولا ثم يتعرف على نفسه، وتكون له صفاته ويختار لنفسه أشياء هي التي تحدده، فإذا لم يكن للإنسان في بداية حياته صفات محددة؛ فذلك أنه بدأ من الصفر، بدأ ولم يكن شيئا وهو لن يكون شيئا إلا بعد ذلك، ولن يكون سوى ما قدر لنفسه".

ويترتب على ذلك انتفاء وانمحاء ما يدعى بالطبيعة البشرية؛ لأن الطبيعة ليست معطى مسبق للفعل الإنساني الذي يكون في حال من الصيرورة الدائبة والمستمرة.

كما أن الوجودية تشكك في موضوعية المعرفة، ومن ثم التشكيك في موضوعية العالم؛ فحيث لا قوانين ولا حتمية ولا موضوعية فيتزلزل بعد ذلك الوثوق في أي معرفة إنسانية، وتتقوض كل موضوعية أنطولوجية أو ابستمولوجية؛ ومن ثم تتداعى كل المعارف الموضوعية؛ ويترتب على ذلك أن نجد أن الوجودية تمثل الد أعداء المعرفة العقلية؛ ذلك ان العقل في تقدير الفلاسفة الوجوديون لا يمكنها أن تبلغ الإنسان إلى معارف حقيقية، ويرفض الوجوديون التمييز بين الذات والموضوع، وأن الوصول إلى الحقيقية يكون عن طريق ممارسة الواقع.

وفي المقابل ترى الوجودية أن للإنسان ذاتية متفردة، وليست تجسيدا للتيار الحيوي الكوني والذي دعا إليه الفيلسوف الإنجليزي "برجسون"، وأن كل ما هو ضد الذاتية يعد زائفا لا وجود له ولا صفة له وأن الحقيقة وحدها تمثلها الذاتية الفردية.

وأخذا بهذه الفكرة فإن الذاتية تمكن الإنسان من امتلاك حريته(41)، بل أن حريته تكون قدرا مقدورا وجبرا على الإنسان، ما يحمل الإنسان مسؤولية حريته هذه؛ إذ يقول سارتر في هذا الإطار: " عندما يكون الإنسان مسئول عن نفسه؛ فنحن لا نعني أنه مسئول عن نفسه ووجوده فحسب بل هو بالحقيقة مسئول عن جميع البشر، وهكذا تصبح مسؤوليتنا أكبر بكثير مما تستطيع أن تفترضه؛ لأنها في الواقع تجربة الإنسان المتحمل مسؤولية الإنسانية بأجمعها".

ويستصحب الحرية بطبيعة الحال في تقدير الفلاسفة الوجوديين شعورا لدى الإنسان بالقلق؛ بوصف الحرية التي تستلزم المسؤولية قلقا أن نفقدها، مما يولد لدى الإنسان شعورا بالجزع، وكثيرا ما نحاول التفلت أو التهرب من هذه المسؤولية.

وتعنى الوجودية بمسألة فردانية الإنسان، فالفلاسفة الوجوديون يقولون بأجمعهم أننا يجب أن ندرس قضية الإنسان كفرد في إطاره الطبيعي، وبلزوم البحث في الإنسان الفرد فأنهم في الواقع ينفون

أمرين: أحدهما النظم الفلسفية التي كانت سائدة ومتداولة قبلهم، والأخر: حالة انصهار وذوبان الإنسان الفرد في الجمهور، وعلى ذلك فأن الوجودية توجه اهتماما بالفرد كذات.

ويقرر "كارل ياسبرز" بانبغاء ووجوب معرفة كيفية استخدام عقولنا في الرياضيات والعلوم التجريبية وفي مجال الاستدلال، بيد أن العقل قد لا يكون مجديا في حالات أخرى، وأنه لا يوجد اختيار مبني على دليل عقلاني.

وترفع الوجودية شعار عبثية وعدمية العالم وافتقاره إلى المعنى، وبالبرغم من عبثية العالم وخلوه من المنطق وما ينجم عن ذلك من حيرة وقلق، بيد أن ذلك لا يحل من قراراتنا وتفضيلاتنا وقدرتنا على انتزاع مصيرنا في الوجود.

والوجودية ترادف اليأس والقلق وتعادلهما، ويعد كل منهما مرتبطا بالواقع وبإمكان اقتراف الأخطاء؛ لأن النزعة الوجودية لا تستطيع أن تتمثل الخطأ أو القلق أو اليأس، إنما تحاول تفسير الواقع التجريبي فيجد الإنسان نفسه مضطرا على أن يختار، وأنه كيما يختار فلا بد له من المخاطرة، ولما كان الأمر على هذا النحو فيلزم عنه أن يقاسي مرارة اليأس وعلى أنحاء وطرائق شتى، وليس كل يأس شرطا ضروريا للخلاص، ومن المحال في ظل الوجودية الإفلات من قبضة اليأس؛ إذ يعني اختفاء الياس العدمية، ومن يقول بالوعي والروح والتأمل الباطني يقول في الوقت عينه باليأس ما دام الاختيار مفروضا بالضرورة، واليأس على هذه الصورة ينتزع الإنسان من نفسه باعتباره متناهيا وبعيدا عن ذاته، وبالتالي فاليأس يوقظ النفس الإنسانية لإدراك قيمتها الأبدية، وعلى هذا فلا بد من وجود اليأس الحقيقي فهو بمثابة السمة التي تلازم الموجود الذي بلغ الذروة من الانفعال الوجودي في الحياة[42].

والإنسان الوجودي أو المنفصل عن الوجود يشعر بالحرية ويصبح على هذا النحو أناه الحقيقية التي تكابد القلق من عدم ظفره بالحرية تارة أخرى، ما يبعثه بقوة إلى اصطناع وجوده وماهيته التي تتحقق فور تحصله الحرية المشوبة بالقلق الوجودي، وهذه الماهية بمضمونها القبلي هي كل ما عليه الإنسان،[43] وإلا صار الإنسان شيئا وجمد كيانه، وبذلك فأن الحرية هي الأساس الفريد للقيم، ولا شيء على الأطلاق يبرر اعتناق الإنسان لهذه القيم او تلك، أو لهذا السلم من القيم أو ذاك، فأنا الموجود الذي توجد بواسطته القيم.

جدول رقم (١) الأفلام الروائية عينة الدراسة التحليلية

م	اسم الفيلم	القصة	السيناريو	الحوار	الإخراج	جهة الإنتاج	سنة الانتاج
١	أنا حره	نجيب محفوظ			صلاح أبو سيف	قطاع خاص	١٩٥٩
٢	اللص والكلاب	نجيب محفوظ	صبري عزت	كمال الشيخ	كمال الشيخ	قطاع خاص	١٩٦٢
٣	الطريق	نجيب محفوظ	حسين حلمي محفوظ		حسام الدين مصطفى	قطاع خاص	١٩٦٤
٤	المستحيل	مصطفى محمود	مصطفى محمود يوسف فرنسيس		حسين كمال	قطاع خاص	١٩٦٥
٥	القاهرة ٣٠	نجيب محفوظ	علي الزرقاني وفيه خيري لطفي الخولي		صلاح أبو سيف	قطاع خاص	١٩٦٦

م	اسم الفيلم	القصة	السيناريو	الحوار	الإخراج	جهة الإنتاج	سنة الانتاج
٦	السمان والخريف	نجيب محفوظ	نجيب محفوظ	أحمد عباس صالح	حسام الدين مصطفى	قطاع خاص	١٩٦٧
٧	قنديل أم هاشم	يحيي حقي	صبري موسى		كمال عطيه	قطاع خاص	١٩٦٨
٨	ميرامار	نجيب محفوظ	ممدوح الليثي		كمال الشيخ	قطاع عام	١٩٦٩
٩	ثرثرة فوق النيل	نجيب محفوظ	ممدوح الليثي		حسين كمال	قطاع خاص	١٩٧١
١٠	الشحاذ	نجيب محفوظ	أحمد عباس صالح		حسام الدين مصطفى	قطاع عام	١٩٧٣
١١	الأخوة الأعداء	فيدور ديستوفيسكي	رفيق الصبان نبيهة لطفي حسام الدين مصطفى		حسام الدين مصطفى	قطاع خاص	١٩٧٤
١٢	الكرنك	نجيب محفوظ	ممدوح الليثي		علي بدرخان	قطاع خاص	١٩٧٥
١٣	الشيطان يعظ	نجيب محفوظ	أحمد صالح		أشرف صالح	قطاع خاص	١٩٧٦
١٤	لقاء هناك	ثروت أباظة	ثروت أباظة أحمد عبد الوهاب		أحمد ضياء الدين	قطاع خاص	١٩٧٩
١٥	عصر الحب	نجيب محفوظ	عصام الجمبلاطي		حسن الأمام	قطاع خاص	١٩٨٦
١٦	أصدقاء الشيطان	إبراهيم الموجي			أحمد ياسين	قطاع خاص	١٩٨٨
١٧	زوجة رجل مهم	رؤوف توفيق			محمد خان	قطاع خاص	١٩٨٨
١٨	قلب الليل	نجيب محفوظ	محسن زايد		عاطف الطيب	قطاع خاص	١٩٨٩
١٩	الكيت كات	إبراهيم أصلان	داوود عبد السيد			قطاع خاص	١٩٩١
٢٠	البحث عن سيد مرزوق	داوود عبد السيد				قطاع خاص	١٩٩١
٢١	أرض الخوف	داوود عبد السيد				قطاع خاص	٢٠٠٠
٢٢	مواطن ومخبر وحرامي	داوود عبد السيد				قطاع خاص	٢٠٠١
٢٣	بحب السيما	هاني فوزي			أسامة فوزي	قطاع خاص	٢٠٠٤
٢٤	الريس عمر حرب	هاني فوزي			خالد يوسف	قطاع خاص	٢٠٠٨
٢٥	الشيخ جاكسون	عمرو سلامة عمر خالد			عمرو سلامة	قطاع خاص	٢٠١٧

المحور الرابع: نتائج الدراسة التحليلية.

١- مصدر سيناريو الفيلم:

جدول رقم (٢) مصدر سيناريو الفيلم

مصدر سيناريو الفيلم	ك	%
مؤلف خصيصا للسينما	٨	٣٢
مأخوذ عن نص أدبي	١٧	٦٨
الإجمالي	٢٥	١٠٠

يكشف لنا الجدول رقم (٢) أن نحو ١٧ فيما من أفلام عينة الدراسة التحليلية وبنسبة بلغت نحو ٦٨ % مأخوذة ومقتبسة من نصوص أدبية جرى أفلمتها نحو أفلام: (قلب الليل- السمان الخريف- اللص والكلاب- المستحيل- ميرامار- الطريق- ثرثرة فوق النيل- الشحاذ- الكرنك- الكيت كات- قنديل أم هاشم-القاهرة٣٠ -عصر الحب -أنا حرة- لقاء هناك -الشيطان يعظ - الأخوة الأعداء).

وأيضا تظهر هذه النتيجة أن نحو ٨ أفلام وبنسبة وصلت إلى ٣٢% من عينة الدراسة التحليلية أعدت وكتب خصيصا للسينما نحو أفلام: (الريس عمر حرب- أرض الخوف- زوجة رجل مهم- الشيخ جاكسون- البحث عن سيد مرزوق- بحب السيما- أصدقاء الشيطان- مواطن ومخبر وحرامي).

ويلزم عن ذلك أن أكثر من نصف عينة الدراسة التحليلية كانت نتاج قرائح أدبية رفيعة الدرجة في رأسها الأديب النوبلي نجيب محفوظ والذي وحده حازت نصوصه العدد الأكبر من عينة الدراسة التحليلية بنحو ١١ فيلما مثل(قلب الليل- السمان والخريف- اللص والكلاب- ميرامار- الطريق- ثرثرة فوق النيل- الشحاذ- الكرنك- القاهرة الجديدة - عصر الحب- الشيطان يعظ)؛ ويعد أدب نجيب محفوظ غاصا وطافحا بالأسئلة الميتافزيقية والوجودية.

وإحسان عبد القدوس بفيلم (أنا حرة)، يحيي حقي بفيلم (قنديل أم هاشم)، ثروث أباظة بفيلم (لقاء هناك)، وديستوفسكي بفيلم (الأخوة الأعداء) عن نصه الفريد الأخوه كارمازوف.

وتبدي هذه النتيجة عن مبلغ إسهام الأدب في مد السينما بنصوص فكرية زاخرة وطافحة بالقضايا الفلسفية وفي مقدمها الوجودية؛ إذ مثلت كتابات نجيب محفوظ هموم الإنسان بوجه عام وأثارت العديد من الأسئلة الوجودية المتقصية عن المعنى والماهية والغاية من الوجود، وسعت السينما عبر معالجاتها الإحاطة بالعالم الدلالي المرمز المشحون بالنصوص الأدبية، ونجحت إلى حد ما في التماس والتقاطع مع ما رمت إليه النصوص الأدبية، فضلا عن أن نصوص نجيب محفوظ حفلا بالأبطال الوجوديين المترددين والمتوترين في مرواحة ومناوسة بين الوجود والعبث ومهجوس بالثنائيات الوجودية نحو الحياة والموت والسعادة والشقاء والحرية والقمع والعدل والظلم وما إليها من مأزق وجودية،

وأيضا حتى الأفلام المكتوبة والمعدة خصيصا للسينما جاءت على درجة عالية من المستوى الفكري والفلسفي إلى حد الذي تناظر مع النصوص الأدبية، وتعد أفلام دواود عبد السيد أرض الخوف و البحث عن سيد مرزوق والكيت كات ومواطن ومخبر وحرامي.

ولعل السؤال الذي يثور الآن حول مدى إمكانية السينما في عرض وطرح المفاهيم والقضايا الفلسفية وفي طليعتها الشواغل الوجودية، العديد من الكتابات جحدت وأنكرت على الفيلم قدرته

في معالجة وتناول الهموم والأسئلة الوجودية؛ بوصفها لا تحوز اللغة الطبيعية شأن ما يمتلكها الفلاسفة في التعبير وبسط الإشكالات ومناقشة القضايا الفلسفية.

بيد أن في تقدير الباحث أن تلك الفكرة وهذا المذهب مردود عليه ورغم ما يبدو من صحته الظاهرية إلا أن السينما بلغة الصورة وبما تجسده من عقل وحده يمارس التفكير وقدرتها على التخييل والإيهام بوصفها تجربة حياتية متوهمة وغائرة لدى تلقيها قد تترجم عن ما تريده عن أفكار وما تصوغه من مفاهيم وعلى نحو مضمر ورمزي بغير المتون الفلسفية المباشرة، الأمر فقط رهنا بالتلقي ودرجته ومهرة وبراعة السينمائي في التعبير الفلسفي، وأن الممارسة السينمائية الإبداعية بما تناقشة من القضايا الوجودية والتي هي معقد ومناط بحثنا لا تباشر فقط الفلسفة على نحو متعال ومفارق، إنما الفلسفة باعتبارها هموم يومية ومعيشية ذات صيرورة ومشتبكة مع الشأن الفردي والعام، وهي مزية للفيلم وبما يستملكه من الحركة والصورة واللغة السينمائية يفتقر إليه التفلسف المكتوب، وعلى ذلك فإن الفلسفة والسينما عالمان لا يتنافيان؛ إنما يمكن التلاقي بينهما فيتكاتفان ويتآزران ويتماهيان أحيانا، ولعل ذلك ينسجم ويتفق مع ما ذهب إليه جيل دولوزمن قبل.

٢- نوع جهة الإنتاج:

جدول رقم (٣) نوع جهة الإنتاج

نوع جهة الإنتاج	ك	%
قطاع حكومي	٢	٨
قطاع خاص	٢٣	٩٢
إنتاج مشترك	-	-
الإجمالي	٢٥	١٠٠

يظهر الجدول رقم (٣) أن نحو ٢٣% من أفلام عينة الدراسة التحليلية من إنتاج القطاع الخاص، فيما أن فيلمان فقط من عينة الدراسة التحليلية هما(ميرامار- الشحاذ) وبما يمثل نسبته ٨ % من أفلام عينة الدراسة التحليلية من إنتاج القطاع العام الحكومي؛ ولعل ذلك يمكن تفسيره بأن تلك النوعية من الأفلام وهذا اللون من القضايا الفلسفية المركبة والمعقدة والتي لا تعد مطلبا جماهيريا فضلا عن صعوبته على الفهوم والتلقي؛ هو ما دفع القطاع العام على عدم الحماسة على الإنتاج ورغم أن البديهي أن يحجم القطاع الخاص الذي يعنى بالتجارية والربحية عن الإنتاج السينمائي.

وفي تقدير الباحث أن حتى القطاع الخاص لم تكن عنايته او اهتمامه بالإنتاج نابعا من إثارة التفكير أو حمل رسالة فلسفية، إنما تعاطى مع الأفلام من جانبها التدوالي والتجاري، وتشير العديد من الدراسات إلى ارتباط الإبداع الفيلمي سلبيا بنمط التمويل والإنتاج السينمائي(٤٤)؛ وهو ما يترتب عليه قصور شركات الإنتاج عن تمويل وإنتاج أفلام تعنى بالأفكار الفلسفية واشكله الظواهر العامة والخاصة والانتقال من الفردي المعيش نحو التجريد، سواء كان نمط الإنتاج حكومي أو خاص، يفاقم من صعوبة هذا الأمر انسحاب الكثير من شركات الإنتاج الخاص لمصلحة شركة بعينها تحتكر الإنتاج وحده، ما ألقى بالعديد من السلبيات والمثالب على مستوى انتقاء واقتراح أفكار بعينها بغية رغبة دعائية أو إيدلوجية مهيمنة ما كبح الإبداع الذي مورس من قبل في التاريخ السينمائي، وعليه يرى الباحث ضرورة تشجيع الإنتاج بصفة عامة

ورفع القيود الكابحة للإبداع، ويتأيد ذلك ويتعزز بما ذهبت إليه مدرسة فرانكفورت للدراسات الثقافية[٤٥] والتي قالت أن الإنتاج يتحكم بالفكرة الثقافية وأن الوسائط الاتصالية والإبداعية ما هي سوى عكسا وتجليا وتبديا للهيمنة الرأسمالية.

٣- بيئة البطل الوجودي:

جدول رقم (٤) بيئة البطل الوجودي

بيئة البطل الوجودي	ك	%
حضر مصري	٢٤	٩٦
ريف مصري	-	-
حضر وريف مصري	١	٤
مجتمعات عربية	-	-
مجتمعات غربية	-	-
الإجمالي	٢٥	١٠٠

يتضح من الجدول رقم (٤) أن نحو ٢٤ فيلما من عينة الدراسة التحليلية جرت أحداثها في الحضر المصري وبنسبة بلغت ٩٦%، وأن فيلما واحدا وبنسبة ٤% جرت أحداثه بين الريف والحضر المصري؛ ويمكن تفسير ذلك بأن المكان والبيئة بوصفها حاضنة للأحداث الفيلمية؛ فالحضر المصري بما يمور به من أحداث وبما يضمه من متعلمين ومتنورين قادرون على التساؤل وتوليد الأفكار الوجودية وفوق المعيشية الراهنة.

وفي تقدير الباحث أن للمكان دوره الفاعل في الإبداع الروائي والسينمائي وهو مدار بحثنا فهو أي المكان لم يك بحسب حاويا وضاما ومسرحا للأفعال والأحداث الدرامية، إنما له دلالته الرمزية التي تشير إلى بلبلة وقلق وتمزق البطل الوجودي سواء كان المكان مدنا بأكملها نحو الإسكندرية في أفلام "السمان والخريف- وميرامار" والتي مثلت رغبة لدى البطل في الانفتاح والانديا‌ح في الرؤية الفلسفية، أو العوامة في فيلم (ثرثرة فوق النيل) والتي تشي وتشير بفكرة الانفصال الوجداني والوجودي عن الواقع المعيش، أو الأجواء الصوفية والمضببة الغامضة نحو ما حصل بأفلام أرض الخوف والبحث عن سيد مرزوق، وأيضا فأن الحضر المصري شمل الأحياء الشعبية الفقيرة وعشوائية نحو أفلام الكيت كات وللص والكلاب، أو مناطق حضرية متوسطة المستوى الحضاري والاقتصادي نحو أفلام (ثرثرة فوق النيل -وبحب السيما- وأنا حرة- وزوجة رجل مهم"، أو مناطق حضرية راقية نحو "ميرامار و الريس عمر حرب)[٤٦].

ويعد فيلم (قنديل أم هاشم) وسفره البطل الوجودي إلى الغرب من الأمور التي عمقت أزمة البطل الوجودي، بل أنه محدث ومنشأ زلزلة البطل الفلسفية والوجودية، وفي كل الأحوال فإن للمكان دلالته الوجودية المحيطة بالأبطال وهو أحد أدوات ومفردات اللغة الفيلمية والسينمائية[٤٧].

وتعد المدنية على نحو إجمالي معتركا ومسرحا للتباينات والتفاوتات الثقافية والحضارية المولدة لحالات الاغتراب الوجودي، وعلى الضد من القرية أو الريف التي لاتعج بمثل تلك الاختلافات الثقافية؛ إنما تتسم بالتماثل والاتساق الداخلي[٤٨].

ومهما يكن من أمر فإن البيئة أو المجتمعات وبحسبان إذا ما كان تشيع بها ثقافة متسامحة "كالبيتية" أو عنفية سلطوية "ريجالية" تعكس عبر إبداعاتها الفنية والأدبية؛ وذلك وبمقتضى ما ذهب إليه " أجنر فوج"[٤٩] في كتابه الماتع " الانتخاب الثقافي".

٤- الفترة الزمنية للفيلم:

جدول رقم (٥) الفترة الزمنية للفيلم

الفترة الزمنية للفيلم	ك	%
العشرينات	-	-
الثلاثينات	-	-
الأربعينات	-	-
الخمسينات	١	٤
الستينات	٧	٢٨
السبعينات	٥	٢٠
الثمانينات	٥	٢٠
التسعينات	٢	٨
الألفية	٥	٢٠
أخرى	-	-
الإجمالي	٢٥	١٠٠

يكشف لنا الجدول رقم (٥) تصدر فترة (الستينات) لأفلام قدمت أبطالا وجوديين وقضايا وجودية بحو ٧ أفلام وبنسبة بلغت نحو ٢٨% من عينة الدراسة التحليلية نحو أفلام: (السمان والخريف- اللص والكلاب- المستحيل- ميرامار- الطريق- قنديل أم هاشم- القاهرة ٣٠).

وحل في المرتبة الثانية وبنسبة بلغت ٢٠% وعدد ٥ أفلام فترات (السبيعنات) و (الثمانينات) و(الألفية)، والأفلام هي: (قلب الليل- ثرثرة فوق الإنسان- الشحاذ- الكرنك- زوجة رجل مهم- أصدقاء الشيطان- عصر الحب- لقاء هناك- الشيطان يعظ- الأخوة الأعداء- الريس عمر حرب- أرض الخوف- الشيخ جاكسون- بحب السيما- مواطن ومخبر وحرامي).

وجاءت فترة(التسعينات) في المرتبة الثالثة بنحو فيلمين وبنسبة بلغت ٨ % نحو: (الكيت كات- البحث عن سيد مرزوق)، وأخيرا حلت فترة الخمسينات في المرتبة الرابعة الأخيرة وبنسبة ٤% وبفيلم واحد هو (أنا حره).

وفي تقدير الباحث ترتبط هذه النتيجة بمدى اتصال الفترة الزمنية وطبيعة النظام السياسي ومعالجة ومناقشة القضايا الفلسفية والسياسية الدقيقة، وأيضا بأن مبعث الوجودية كمذهب فلسفي وإنساني جاء استجابة وردة فعل وصدى لأهوال الحروب العالمية وفشل وسقوط الأنساق الايدلوجية المغلقة مع منتصق القرن العشرين وحال العبث والضياع والقلق التي عمت الإنسان المعاصر؛ ما بعث كيركجارد وهيدجر وسارتر وغيرهم في الفكير، ومحاولة إيجاد تفسيرا لما يعتور الوجود الإنساني من أزمات؛ وهو ما يتفق تماما من تصدر فترة الستينات في مصر طليعة الفترات الزمنية التي عالجت أفلامها للإشكلات الفلسفية والميتافزيقية وعكسا للواقع المأزوم نتيجة الهزيمة السياسية وحال التفسخ الاجتماعي والثقافي ومحاولة فرض وإكراه ثقافة بعينها والتهميش السياسي وضدا على القهر الإنساني وكم الأفواه والحريات(٥٠)؛ وهو ما تناولته أفلام إنتجت في تلك الفترة نحو: (السمان والخريف- والقاهرة ٣٠- وميرامار)، وأيضا يتسق ذلك تماما بما يموج العالم بأسره من طرح الأسئلة الكبيرة المتصلة بالمعنى والماهية، وجاءت فترات السبيعنات والثمانينات والألفية تبعا للظروف الاجتماعية والاقتصادية

والنسق الثقافي نفسه وأن تغيرت الأنظمة السياسية، بيد أن الأحوال نفسها المتردية ظلت قائمة وربما على نحو أفدح.

٥- أشكال الفيلم الروائي:

جدول رقم (٦) أشكال الفيلم الروائي

أشكال الفيلم الروائي	ك	%
غنائي	-	-
إثارة/ حركة	٢	٨
كوميديا	-	-
دراما	٢٣	٩٢
فانتازيا	-	-
عاطفي	-	-
غنائي/ استعراضي	-	-
تاريخي	-	-
الإجمالي	٢٥	١٠٠

أبان الجدول رقم (٦) عن تربع الفيلم الروائي الدرامي قمة ترتيب الأشكال الفيلمية التي عولج بها تمثلات وتمظهرات البطل الوجودي والقضايا الوجودية التي تشغله بعدد ٢٣ فيلما من أفلام عينة الدراسة التحليلية وبنسبة بلغت ٩٢%، فيما مثلت أفلام الحركة أو الإثارة فيلمين فقط هما: (اللص والكلاب وأصدقاء الشيطان) وبنسبة بلغت ٨%؛ وتعكس هذه النتيجة في تقدير السينمائيين مدى استطاعة الأفلام الدرامية على تجسيد المكابدة والمعاناة الدرامية أكثر من غيرها من الأفلام، والتجاء صناع السينما إلى مثل هذا اللون والقالب لإفراغ أفكارهم بشأن ما يعتلج ويخامر البطل الوجودي من حيرة ومأزومية حيال وجوده وتحرقه من أجل بلوغ عتبات الاتساق النفسي. ويعد نوع الفيلم ودرجة جماليته مسئولا عن تشكيل درجة الوعي والاستجابة له من قبل الجمهور وهو ما تخبر به غير دراسة علمية[٥١].

وفي تقدير الباحث أنه ورغم أهمية الشكل او القالب الدرامي الفيلمي في التعبير عن التشوش والهيولة الوجودية للبطل، إلا أنه كان سيكون أمرا موفقا للغاية لو عمد صناع السينما الوجودية المصرية؛ إذا ساغ لنا القول بوجود سينما تحمل هذا النوع وتصطف خلف هذا الباب أن تنويع الأشكال الفيلمية والتوليف بينها، وأيضا هدم البنية الخطية والسرد التقليدي النمطي في عرضها وقصها للمعاناة الوجودية للتعبير على نحو أفضل عن عبثية الحياة على غرار ما يظنها بطل الوجودي تماما كما لجأت السينما في الغرب وتلبية لنزعة ما بعد الحداثة التي تقوض البناء الدرامي المنطقي، وأعتقد أن تقاصر ونكوص صناع الفيلم عن التحول ذلك؛ مرده غلبة الطابع التجاري على صناعة السينما.

وتشير دراسات عديدة [٥٢] إلى أن نوع أو شكل الفيلم يسهم في تشكيل درجة الوعي به والاستجابة له مع عوامل ومحددات أخرى منها جمالية الفيلم ومستوى المتلقي التعليمي والثقافي، وكذا سياق المشاهدة.

٦-الجهات التي ينتمي إليها البطل الوجودي:

جدول رقم (٧) الجهات التي ينتمي إليها البطل الوجودي

الجهات التي ينتمي إليها البطل الوجودي	ك	%
قطاع حكومي	٦	٢٤
قطاع خاص	٦	٢٤
مواطنون عاديون	١٢	٤٨
طلاب	١	٤
الإجمالي	٢٥	١٠٠

يسفر الجدول رقم (٧) عن تصدر فئة (المواطنون العاديون) فئات الجهات التي ينتمي إليه البطل الوجودي وبزهاء ١٢ فيلما وبنسبة بلغت ٤٨%، وجاء خلفهم فئتي (القطاع الحكومي- والقطاع الخاص) بعدد ٦ أفلام لكل منهما ونحو ٢٤% من إجمالي عينة الدراسة التحليلية، وفي الترتيب الثالث حل (الطلاب) بفيلم واحد هو فيلم (الكرنك) وبنسبة ٤%.

وتعكس هذه النتيجة رغبة صناع السينما ومن قبلهم كتاب النصوص الأدبية والفيلمية رغبة هائلة نحو دمغ ووسم وطبع الطابع الوجودي بالناس العاديون ولذي يتلمحون ويقاسون من وطأة شظف العيش وأزمات نفسية ووجودية، وأيضا انتماء الأبطال لكل الجهات سواء قطاع حكومي أو خاص أو أناس ومواطنون عاديون أو طلاب يشير إلى الكل يعاني الأوجاع والعذابات والحيرة الوجودية ذاتها[٥٣]ودونما فوارق تذكر.

٧-الحالة الاجتماعية للبطل الوجودي:

جدول رقم (٨) الحالة الاجتماعية للبطل الوجودي

الحالة الاجتماعية للبطل الوجودي	ك	%
أعزب	١١	٤٤
متزوج	١١	٤٤
مطلق	٢	٨
أرمل	١	٤
غير واضح	-	-
الإجمالي	٢٥	١٠٠

يكشف لنا الجدول رقم (٨) عن تصدر كل من المتزوج والاعزب بفئة الحالة الاجتماعية للبطل الوجودي بواقع ١١ تكرارات وبنسبة بلغت ٤٤ % من إجمالي عينة الدراسة التحليلية، يعقبها في المرتبة الثانية وبنسبة بلغت ٨ % وبتكرارين كل من (المطلق- ومن لم يضح حالته الاجتماعية) من عينة الأفلام قيد التحليل، وإجمالا يظهر أن فئة غير المتزوجين سواء إذا كانوا عزب أو لم يسبق لهم الزواج أو من الأرامل او المطلقين سواء كانوا من الذكور أو الإناث بلغ تكرارهم ١٤ من إجمالي عينة الدراسة التحليلية من أفلام نحو: (السمان والخريف- اللص والكلاب- المستحيل- ميرامار- الطريق- الريس عمر حرب- ثرثرة فوق النيل- الكرنك- الكيت كات- البحث عن سيد مرزوق- أصدقاء الشيطان- مواطن ومخبر وحرامي- أنا حره- لقاء هناك- الأخوة الأعداء).

في كل هاتيك الأفلام تأخذ الأبطال معاناتهم وحيرتهم الوجودية وهمومهم كدا وبحثا عن فهم كنة حياتهم بعيدا عن الارتباط بالزواج أو فقدان الإيمان به أو عدم تيسر ظروفهم الاقتصادية والمعيشية وما يعاينوه من شقاء للاستقرار زواجا.

وحتى المتزوجين بأفلام نحو: (قلب الليل- المستحيل- أرض الخوف- الشحاذ- زوجة رجل مهم- الشيخ جاكسون- قنديل أم هاشم- بحب السيما- القاهرة ٣٠- عصر الحب- الشيطان يعظ)؛ تكشف القراءة التحليلية لعلاقة الأبطال من رجال او نساء بأزواجهم عن توتر عاطفي وخبو في المشاعر أو عدم وفاق بينهما.

وفي تقدير الباحث وبناء لمسلكية ورؤية البطل الوجودي للأخر والعالم فإن نظرته يغلفها انطواءه على ذاته وعزلته الكفكاوية وكراهية البطل إلى المعاني الاجتماعية والثقافية القارة بحكم العادة أو الضرورة أو المفروضات والمواضعات المجتمعية؛ واتساقا مع ما هدفت إليه الوجودية من مناهضة قيم اللازم والمفروض والتنكر للعقلانية والإيدلوجية؛ ذلك أنه يشعر حيال كل المؤسسات القائمة والبنى الرمزية -ومن ضمنها الزواج- بفقدانها المعنى وبعبثتيها؛ ما يبعثه عن تشييد معنى كل شيء من جديد يتغيا من وراء ذلك حريته من جديد.

٨- المستوى التعليمي للبطل الوجودي:

جدول رقم (٩)المستوى التعليمي للبطل الوجودي

المستوى التعليمي للبطل الوجودي	ك	%
أمي	٣	١٢
يقرأ ويكتب	-	-
مؤهل متوسط	١	٤
مؤهل عال	٢٠	٨٠
دراسات عليا	-	-
غير واضح	١	٤
الإجمالي	٢٥	١٠٠

يشير الجدول رقم (٩) إلى تصدر فئة (المؤهل العالي) بتكرارات بلغت ٢٠ تكرارا وما نسبته ٨٠% من إجمالي عينة الدراسة التحليلية فيما يتصل بالمستوى التعليمي للأبطال الوجوديين، وجاء في المرتبة الثانية فئة (الأميون أو غير المتعلمون) بتكرارات ثلاثة وبنسبة وصلت إلى ١٢% في أفلام: (اللص والكلاب- ميرامار- الشيطان يعظ) ، وحل في المرتبة الثالثة وبنسبة ٤% (من لم يضح درجة أو مستوى تعليمه)على نحو دقيق بفيلم (الريس عمر حرب)، وأيضا ذوي التعليم المتوسط بفيلم(عصر الحب)؛ وتعكس هذه النتيجة فكرة مؤداها أن التعليم ودرجته يسهم على حد كبير في تفطن وإدراك البطل بما يواجه من أزمات وجودية عميقة لا تتح أو تتسنى لقليل الحظ من التعليم؛ ورغم ذلك فقد مثل الوجودية أبطالا غير متعلمين؛ ويرجع ذلك لفرط ما لاقوه من عنت وقهر واستبعاد اجتماعي.

وفي تقدير الباحث أن الأبطال في الأفلام الروائية عينة الدراسة التحليلية كلما علت درجة ومستوى تعليمهم ، كانوا أكثر وعيا وانتباها للهوة والبون الشاسع الذي يفصل بين ما تلقوه وتعلموه وما يغص به الواقع ويعانيه من مأزومية وجودية.

٩- المستوى الاقتصادي للبطل الوجودي:

جدول رقم (١٠) المستوى الاقتصادي للبطل الوجودي

المستوى الاقتصادي للبطل الوجودي	ك	%
مرتفع	-	-
متوسط	١٨	٧٢
منخفض	٧	٢٨
الإجمالي	٢٥	١٠٠

يظهر لنا الجدول رقم (١٠) توزع المستويات الاقتصادية للأبطال الوجوديين بين المستوى الاقتصادي المتوسط بتكرارات بلغت ١٨ تكرارا وما نسبته ٧٢ % من إجمالي عينة الدراسة التحليلية، والمستوى الاقتصادي المنخفض بتكرارات وصلت إلى ٧ أفلام ونسبة ٢٨ % من إجمالي عينة الدراسة التحليلية؛ وبذا فإن هذه النتيجة تعكس استهداف السينما الروائية للطبقة الوسطى والطبقة الفقيرة وهما من أكثر الطبقات في المجتمع المصري تضررا جراء التصدعات والإخفاقات وتبدل أنظمة الحكم وتغير الأنساق الفكرية والثقافية والاجتماعية والاقتصادية؛ ومن ثم خرج الأبطال الوجوديون من الطبقات المطحونة، وفي مراحل تاريخية سابقة كانت الطبقة الوسطى المصرية منطلقا لأفكار التغيير والتثوير الثقافي والاجتماعي ولا يعني ذلك بالضرورة ان الهموم المعيشية والاقتصادية في تصدر لائحة مطالبهم للتغيير إنما البحث عن المعنى.

وفي تقدير الباحث أن الهموم الوجودية والميتافزيقية ليست حصرا أو وقفا على الطبقة الفقيرة أو المهمشة والتي تطلب العيش الكريم؛ إنما يضم الإنسان أيا كان مستواه الاقتصادي والاجتماعي وهو ما تجلى حين سادت النزعة الوجودية بالغرب.

١٠- المرحلة العمرية للبطل الوجودي:

جدول رقم (١١) المرحلة العمرية للبطل الوجودي

المرحلة العمرية للبطل الوجودي	ك	%
الشباب	١٧	٦٨
النضج	٨	٣٢
الكهولة	٢	٨
الشيخوخة	-	-
الطفولة	-	-
الإجمالي	٢٧	١٠٠

يبين لنا الجدول رقم (١١) تصدر (الشباب) فئة الأبطال الوجوديين بتكرارات بلغت ١٧ مرة ورودا بالأفلام عينة الدراسة التحليلية وما نسبته نحو ٦٨ %، ويأتي (الناضجون) بتكرارات وصلت إلى ٨ تكرارات وبنسبة ٣٢% في المرتبة الثانية، وتتذيل مرحلة (الكهولة) الترتيب بتكرارين فقط وما نسبته ٨% من إجمالي عينة الدراسة التحليلية؛ ولعل تفسير ذلك يمكن عزوه إلى أن الشباب بوصفهم فاعلين اجتماعيين يتمتعون بالحرية وصوغ مصيره وخطته بالحياة على النحو الذي تنادي به الفلسفة الوجودية وتحسين شروطهم الإنسانية، علاوة ان الوجودية تبدت للشباب بوصفها تحللا من الالتزامات المجتمعية والثقافية وعتقا من مدونة الأخلاق الكلية ومقررات المحظورات، وأيضا تميزالشباب بالفتوه العقلية وانفتاح أفقه نحو تشكيل إدراكاته

بنفسه ومساءلة المعايير الاجتماعية والثقافة السائدة، فضلا عن تمرده الذي هو جزء من جبلته، وأيضا لأن الشباب أكثر الشرائح العمرية التي جنت عليه التحولات السياسية وما صحبها من تغيرات وتصدعات ثقافية واجتماعية واقتصادية، وأيضا فئة الناضجون ومن جاوز مرحلة الشباب بقليل؛ وهو ما حمل صناع السينما بتعيين وإتخاذ أبطالهم الوجوديين من فئتي الشباب والناضجون.

وفي تقدير الباحث أن هذه النتيجة بدهية ومفهومة وتتأيد وتتعزز وتتفق مع ما كشفه الجدول رقم (٥) من أكثر المراحل التاريخية أو الزمنية التي جاءت بالأفلام عينة الدراسة التحليلية ومن تصدر فترة الستينات والسبيعنات في مصر لترتيب تلك المراحل وهي مراحل مفصلية وتحول سياسي واجتماعي وثقافي.

١١- عدد الأبطال الوجوديون:

جدول رقم (١٢) عدد الأبطال الوجوديون

عدد الأبطال الوجوديون	ك	%
بطل واحد	٢٦	٩٢
بطلين	٢	٨
ثلاثة أبطال فأكثر	-	-
الإجمالي	٢٨	١٠٠

يكشف الجدول رقم(١٢) عن أن (بطلا واحدا) جاء في ترتيب قائمة فئات عدد الأبطال الوجوديين بتكررات بلغت ٢٦ مرة وبنسبة ٩٢%، حل في المرتبة الثانية وجود (بطلين) بتكرارين فقط وما نسبته ٨ % بفيلمين هما: (ميرامار- المستحيل)، والبطل الثاني في الفيلمين مثلته أنثى.

وجدير بالذكر أن صناع السينما عينوا أبطالا يحملون هموم وجودية يناضلون بغية إقرار أفكارهم، بعض هؤلاء الأبطال تبدى وظهر على نحو رئيس وبعضهم عد دوره ثانوي؛ وهذه النتيجة يمكن فهمها على نحو أفضل في ضوء نوع البطل وقدرته على التأثير وهو ما يدل عليه الجدول رقم (١٣).

١٢- العلاقة بين نوع البطل الوجودي وقدرته في التأثير:

جدول رقم (١٣) العلاقة بين نوع البطل الوجودي وقدرته في التأثير

نوع البطل / التأثير	ذكر		انثى		الاجمالي	
	ك	%	ك	%	ك	%
النوع	٢٥	٨٩	٣	١١	٢٨	١٠٠
التأثير	٢	٦٦	١	٤٤	٣	١٠٠

يكشف لنا الجدول رقم (١٣) زيادة عدد الأبطال الوجوديين (الذكور) عن الإناث وعلى نحو ملفت بنحو ٢٥ تكرارا وما نسبته ٨٩ %، فيما بلغت نسبة الأبطال (الإناث) ١١ % وبثلاثة تكرارات بأفلام: (بحب السيما- المستحيل- ميرامار).

وبلغت نسبة القدرة على التأثير والقاعية للذكور ٦٦ %، أما الإناث وصلت نسبتهن نحو ٤٤%، وتعكس هذه النتيجة إلى افتقار وافتقاد الفاعلية لدى الذكور والإناث من أبطال الفيلم؛ وتقاس الفاعلية وفق محددات نجاح نهاية الفيلم واتجاه سائر الشخوص الدرامية او مجتمع الفيلم نحو البطل، أيضا قدرة البطل في تجاوز هوته أو مشكلته الوجودية والوصول إلى الاتساق الداخلي

أو التكيف مع محيطه الاجتماعي وانتهاء غربة البطل وهو ما حصل بأفلام نحو: مواطن ومخبر وحرامي- وميرامار- الشيخ جاكسون.

وفي تقدير الباحث أن صناع السينما المصرية عمدت إلى أن يكون أبطالها ذكورا لاسيما في مثل هذا الضرب من الأفلام ذات الأفكار الفلسفية، بيد أن ذلك لم يحل دون ظهور المرأة كبطل وجودي بأفلام نحو ميرامار وبحب السيما والمستحيل، وفي كل الأحوال ومهما يكن من نوع البطل فإن فقدان التأثير يعد أحد قسمات وسمات البطل الوجودي وتعميق لمأساته التي يجري عرضها على الشاشة، وتغلبا على ما يحاوله بعض السينمائيين من إضفاء صبغة أخلاقية وطهرانية في معالجة الأفكار الفلسفية ولعل ذلك يعد أمرا محمودا وإن ندر حدوثه.

١٣- طبيعة دور البطل الوجودي:

جدول رقم (١٤) طبيعة دور البطل الوجودي

طبيعة دور البطل الوجودي	ك	%
شخصية رئيسية	٢٥	٨٩
شخصية ثانوية	٢	١١
شخصية هامشية	-	-
الإجمالي	٢٨	١٠٠

يظهر لنا الجدول رقم (١٤) وبحسب طبيعة دور البطل الوجودي تأتي (الشخصية الرئيسية) بنحو ٢٥ تكرارا وبنسبة ٨٩% في المرتبة الأولى، وحلت (الشخصية الثانوية)في المرتبة الثانية بتكرارين فقط بفيلمي: (المستحيل- الكيت كات) وبنسبة ١١%؛ ويعني ذلك إيلاء عناية لدى صناع السينما بإسناد وتوسيد مهمة طرح الأسئلة الفلسفية والوجودية على كاهل أبطال رئيسية وبما يمثله ذلك من إفراد مساحة فيلمية عريضة لمعالجة القضايا والأزمات التي يقاسيها الإنسان وتسليطا لضوء أكبر على للمشكلات الاجتماعية والثقافية التي اعترضت المواطن المصري.

وفي تقدير الباحث أنه كان خليقا وحقيقا وحريا بالسينما الروائية أن تعطي القضايا الوجودية للشخصيات الثانوية والهامشية على نحو أوسع مما عكسته عينة الدراسة التحليلية؛ مما يضفي مزيد صدقية على التهميش الاجتماعي والثقافي الذي يصم البطل الوجودي الثانوي، بيد أن السينما الروائية وكما تقد ارتأت أن تسلط ضوءا باهرا على الأزمات الوجودية بتحميلها على عاتق أبطالا يلعبون أدوارا رئيسية.

١٤- مساحة إبراز القضية الوجودية:

جدول رقم (١٥) مساحة إبراز القضية الوجودية

مساحة إبراز القضية الوجودية	ك	%
القضية رئيسية	٢٠	٨٠
القضية ثانوية	٤	١٦
القضية هامشية	١	٤
الإجمالي	٢٥	١٠٠

يظهر الجدول رقم (١٥) من أن المعالجة الفيلمية للقضايا والأسئلة الوجودية شغلت (مساحة رئيسية) بتكررات بلغت ٢٠ مرة وما نسبته ٨٠% وفي المرتبة الأولى، وجاءت (بمساحة ثانوية) القضايا الوجودية في المرتبة الثانية بتكرارات أربعة بأفلام: (بحب السيما-الطريق-الريس عمر حرب- الكيت كات) وما نسبته ١٦%، فيما مثلت القضية الوجودية على نحو هامشي بفيلم واحد(الشيطان يعظ) وما نسبته ٤ % من إجمالي أفلام عينة الدراسة التحليلية.

وفي تقدير الباحث تنبئ هذه النتيجة عن تعليق أهمية واهتماما من قبل صناع السينما بالإشكالات الفلسفية الوجودية، وهو ما يتسق مع نتيجة الجدول رقم (١٤) المتعلق بطبيعة دور شخصية البطل الوجودي ويتسق تماما معها.

وتعكس هذه النتيجة أيضا أن درجة إدراك الشخوص الوجودية كانت مرتفعة؛ أو بكلمات أخرى القضايا والأزمات الوجودية كانت موعى بها من قبل أبطال هاتيك الأفلام؛ ما بعثهم نحو المنافحة عن مواقفهم إزاء مجتمع تغافل أحيانا وحارب في أحيان أخرى، وناوش الأبطال الوجوديين مبخسا ومزريا ومنتقصا منهم.

١٥- القضايا الوجودية الواردة بالأفلام الروائية عينة الدراسة:

جدول رقم (١٦) القضايا الوجودية

القضايا الوجودية	ك	%
الاغتراب	٥	٥
التوق إلى الحرية	١٣	٢٠
الفردانية	٨	٩
الاحتجاج الميتافزيقي/ الالحاد	٤	٤
العقلانية	٣	٣
مناهضة الايدولوجية/الثقافة السائدة	٧	٨
تحدي التقاليد والمعايير الاجتماعية	٦	٧
التهميش الثقافي والاجتماعي	٢	٢
العبث وفقدان المعنى	٩	١٢
القهر الإنساني	٤	٤
الاستبداد السياسي	٢	٢
الكبت/ القمع	٢	٢
غياب العدالة	٣	٣
احتجاج على السلطة الأبوية والذكورية	٤	٤
فقدان المرجعية المعرفية والسلوكية	٢	٢
تردي الأحوال الاقتصادية	٤	٤
التخلف/الظلامية	٤	٤
الفساد	١	١
الحرمان العاطفي	٢	٢
الإجمالي	٨٥	١٠٠

يظهر لنا الجدول رقم (١٦) مصفوفة بالقضايا والأسئلة الوجودية التي شغلت بال البطل الوجودي وعانى من نتائجها وعواقبها وعقابيلها الوخيمة والقاسية؛ وذلك عبر الطرح والمعالجة الفيلمية لها، لكن وجب في البداية الإلفات والتنويه بشأن قد يحمل الفيلم الواحد غير أزمة أو قضية من القضايا الوجودية؛ البعض منها قد يتبدى على نحو رئيس وواضح، والبعض

الأخر قد يظهر على نحو ثانوي أو هامشي؛ وبحسب عدد الأبطال الوجوديين؛ وذلك على النحو الذي كشفت عنه النتائج وعلى الترتيب كتالي:

- **التوق إلى الحرية:**

تصدرت قضية التوق إلى الحرية قائمة القضايا والمسائل التي كافح البطل الوجودي من أجل نيلها أو تحصلها وبما نسبته ٢٠% وبتكرارات بلغت ١٣ تكرارا ورد بالأفلام عينة الدراسة التحليلية نحو: (الريس عمر حرب- الشحاذ- الكرنك- الكيت كات- الشبح جاكسون- بحب السيما- أصدقاء الشيطان- عصر الحب- أنا حرة- لقاء هناك- الشيطان يعظ- الأخوة الأعداء- المستحيل)، ويعكس ذلك الأهمية البالغة لفكرة وسؤال الحرية، وأنها أكثر ما يعنى البطل الوجودي ويبحث ويعاني البطل بغية التخلص من القمع ومناهضة الإذعان، سواء كانت الحرية ترتبط بالتعبير أو التفكير أو السلوك والخيارات، وتتفق هذه النتيجة مع مقتضى ما ذهب إليه "جان بول سارتر" في أثره الفكري ذائع الصيت الوجودية مذهب إنساني بأن "الإنسان محكوم عليه بالحرية" فالحرية هي مطلب الوجودية الأول وضد على كل القيود والأغلال الثقافية والاجتماعية وأن الإنسان وبحسب سارتر(٥٤) أيضا مقدور عليه صوغ مصيره، وبأن وجوده يسبق ماهيته التي تتعين بمقدار طريقته في العيش وفي سبيل الحرية يتألم البطل ويضنيه مناهضة السلطة بشتى تبدياتها الرمزية والمادية؛ حتى ينتزع ويستل فرديته وفعاليته الإنسانية وحتى لو دفعته حريته أحيانا على التجديف ضد السلطة الإلهية كما هو النحو في الوجودية الالحادية والتي يمثلها "جان بول سارتر- وسيمون دي بوفوار"(٥٥)، ويتفق ذلك مع دعى إليه كيركجارد في كتابه" إما أو" من أهمية الاختيار وفكرة الحرية التي اعطت للإنسان وبعيدا عن مقولات الجبر الميتافزيقي والحتميات الاجتماعية والثقافية؛ إذ شبهه بربان السفينة والذي عليه اتخاذ قراره وهو في عرض البحر؛ والأكثر من ذلك فإن رموز الوجودية يوشكوا أن يتفقوا على أن الحرية لا تعني حرية فردية فقط إنما حرية الأخرين جميعا(٥٦).

وفي ُجل ومعظم الأفلام الوجودية عينة الدراسة الحرية لم تخلو من نزوع وتشوف الأبطال ونشدانهم الحرية على نحو أو أخر؛ ما يلزم عنه أن فكرة أو قضية الحرية ظلت ملابسة ومحايثة للمنزع الوجودي بعامة في مواجهة المشروطية الثقافية والاجتماعية، وتؤكيدا للمسعى الفردي الذي يرمي إلى إقرار حريته وتعبيره عن أفكاره التي كانت موضوعا للتهجين والإزراء المجتمعي.

- **العبث وفقدان المعنى:**

جاءت قضية العبثية وفقدان العالم إلى معنى في المرتبة الثانية ضمن قائمة القضايا والأسئلة التي شغلت عقل البطل الوجودي وبتكرارات بلغت ٩ تكرارات وما نسبته نحو ١٢% في عينة الأفلام التحليلية منها أفلام: (السمان والخريف- المستحيل- ميرامار- أرض الخوف- الشحاذ- زوجة رجل مهم- البحث عن سيد مرزوق-القاهرة ٣٠- مواطن ومخبر وحرامي)، ففي كل هذه الأفلام حاول البطل الوجودي البحث نحو إيجاد إجابات شافية على التساؤلات التي تساوره بشان جدوى الحياة، وأنها تفتقر إلى الهدفية أو الغائية؛ التي تبعث الإنسان أن ينفق سني عمره التزاما بنمطية ونسقية باردة ومملولة وزمن مضيع، وتقيدا بمفروضات ومقررات ومسطرات وأنساق اجتماعية وثقافية خاوية من أي دلالة أو معنى؛ ويتسق هذا تماما مع نشأة الحركة والفلسفة الوجودية وتحديد الالحادية منها كردة فعل حيال وجود

يزخر بالشرور والألم والفوضى والعشوائية والشواش الذي ينقصه التنظيم البنيوي الداخلي وهو ما دفع البطل الوجودي من سلوك أحد الطرق التالية إما الانسحاب والعزلة والانكفاء على الذات أو الثورة والتمرد على عالم غير سائغ او معقول وأخيرا محاولة الإفادة وعلى نحو براغماتي وهيدوني بحت نحو ما فعل "محجوب عبد الدايم" في فيلم (القاهرة الجديدة).

وفي تقدير الباحث أن استجابة لعبثية الحياة وذبول وفتور وخمود وذواء معناها وبحسب منظور الأبطال في عينة الدراسة التحليلية؛ فإن معظمهم حاول وبتشاؤم هائل إصلاح الأمور وإن جاءت الجهود ضعيفة نحو ما حصل بفيلم مواطن ومخبر وحرامي، أما الأدب والسينما الغربية فقد كان الانتحار هو النتيجة المنطقية التي انتهجها أبطال أعمالهم مثل رواية الغريب أو الطاعون "لألبير لكامو" وأسطورة سيزيف[57] والغثيان "لسارتر"، أما السينما المصرية فإنها لأسباب تقوية او أخلاقية أوإكسيولوجية قيمية أو خشية من التابوهات الدينية لم يقدم أبطال أفلامها على الانتحار نبذا واعتراضا وجوديا على عبثية وعدمية الحياة، إنما قصارى ما فعلوه كان الانزواء بعيدا عن المجتمع المحيط [58].

- **الفردانية:**

حلت قضية الفردانية ومقاومة الامتثال الاجتماعي والثقافي وسعي البطل الوجودي صوب تحقيق ذاتيته في المرتبة الثالثة ضمن القضايا الوجودية التي أزعجت ونازعت البطل الوجودي مصيره واستقلاليته وبتكرارات بلغت ٨ تكرارات وما نسبته نحو ٩% بأفلام محل الدراسة التحليلية نحو: (قلب الليل- السمان والخريف- ميرامار- الريس عمر حرب- الشحاذ- عصر الحب- أنا حره- الشيطان يعظ)، ففي كل هذه الأفلام رفض البطل الوجودي التنميط والإذعان للثقافة الشائعة والتخلي عن فرديته؛ فيجد بحثا عن إقرار هويته الخاصة؛ لئلا يجري طمسها لمصلحة قوى متنفذة سواء كانت سلطة أبوي أو عائلية نحو ما ما جرى بأفلام (أنا حرة- عصر الحب- قلب الليل)؛ وإن كانت تلك السلطات ترميز كنائي لأفكار ومدونات أخلاقية وقيمية للمجتمع، أو كانت السلطة باطشة وتحكم نحو ما تم في فيلم (الشيطان يعظ)، أو سلطة عمل نحو ما حصل بفيلم (الريس عمر حرب)، وفي كل الأحوال فإن البطل الوجودي يهدف على الوصول إلى بلوغ حالة من الاتساق الداخلي؛ ولعل هذه الأفكار تدين بالفضل إلى كتابات نيتشه المبكرة التي انتصرت للفرد وأقرت بأولويته وأفضليته قبالة المجتمع، وأيضا إلى كتاب " الوجود والعدم" لسارتر والذي دافع على نحو مجيد عن الذاتية رافضا النقد الذي طالها بوصفها امتداد للفردية البرجوازية، وأيضا "سورين كيركجارد" وغيرهم من فلاسفة ومنظري الوجودية الذيين عارضوا ذوبان الفرد وانصهاره في المجموع ولزوم دراسة الفرد في إطاره الطبيعي ورد الاعتبار لذاتيته المستلبة.

وفي تقدير الباحث أن أبطال النزعة الوجودية بالأفلام المصرية لم يظهروا استنادا إلى وجوديتهم كذاوات هيدونية أو متعية ساعية نحو إحراز مصالحهم وتحسينا لشروطهم الإنسانية على نحو ضيق ربما باستثناء أبطال فيلم (ثرثرة فوق النيل و فيلم القاهرة ٣٠) ؛ إنما حملوا من قبل صناع الفيلم ومن قبلهم كتاب النصوص بهموم مجتمعية ومعيشية، وإن حرياتهم وهوياتهم وذواتهم هي تجلي وتمثيل لما يعانيه الضمير الاجتماعي والثقافي وأنهم أي أبطال عينة الدراسة التحليلية لم يكونوا متحررين من عقال الأخلاق ومراعاة الصالح العام؛ إنما جل ما رغبوا إليه هو مناهضة الامتثال الاجتماعي والثقافي ومحاصرة الحس النقدي للفرد قبالة الإملاءات التي تقوض إسهام الفرادة والإبداع والنسبية الثقافية.

وتتفق هذه النتيجة مع ما خلصت إليه بعض الدراسات[59] بشأن أجدرية وأولوية الإنسان بوصفه فرد في الفلسفة الوجودية.

- **مناهضة الايدولوجية/الثقافة السائدة:**

احتلت قضية مناهضة الايدولوجية والتصدي للثقافة السائدة المهيمنة المرتبة الرابعة بقائمة القضايا الوجودية الواردة بتكرارات بلغت ٧ بالأفلام عينة الدراسة التحليلية وبنسبة بلغت ٨% في أفلام: (لقاء هناك- مواطن ومخبر وحرامي- البحث عن سيد مرزوق- قنديل أم هاشم- الكرنك- ثرثرة فوق النيل- اللص والكلاب)، وتتوافق هذه النتيجة وتنسجم مع النتيجة السابقة التي أفادت بتقدم قضية الفردية بترتيب القضايا الوجودية؛ ففي كل الأفلام التي تقدم ذكرها يتغيا البطل الوجودي أن يكون وجوده استتباعا للوجود الاجتماعي والثقافي بعامة؛ من خلال محاولة وضع كل البديهيات على بساط السؤال والبحث؛ وقد تتبدى الثقافة السائدة أو الايدلوجية على نحو سياسي نحو ما جرى بفيلم (الكرنك)، أو التبني المجتمعي لثقافة فاسدة وغير عادلة نحو ما حصل بفيلم (اللص والكلاب)، أو مناجزة ومقاومة المستقر والثابت الديني أو الخرافي والظلامي بأفلام (قنديل أم هاشم- لقاء هناك- مواطن ومخبر وحرامي- لقاء هناك).

وفي تقدير الباحث أن السينما المصرية صرخت عبر معالجاتها الفيلمية ضد الأنساق الثقافية السائدة لا سيما القيمية والاجتماعية والدينية، وحاولت اختراق المناطق المحظورة والملغومة وفي مقدمتها النزعة الوجودية؛ بيد أنه من النافل ايضا القول أنها محاولات منذورة العدد وتعرضت لبطش رقابي هائل، فيما أن معظم المعالجات الفيلمية كانت تقوية أو أخلاقية مما أضر كثيرا بدرجة القيمة الفنية والثقافية التي حملتها تلك الأفلام[60].

- **تحدي التقاليد والمعايير الاجتماعية:**

حلت قضية تحدى التقاليد والمعايير والمواضعات الاجتماعية المرتبة الخامسة بقائمة القضايا الوجودية بتكرارات وصلت إلى ٦ تكرارات وبنسبة بلغت ٧% بأفلام:(الشيخ جاكسون- قنديل أم هاشم- بحب السيما- أنا حره- المستحيل- البحث عن سيد مرزوق)، ففي كل تلك الأفلام يناهض البطل الوجودي من أجل تحدى الموروثات أو الميمات الثقافية والاجتماعية والتي تحظى بالقبول الجمعي؛ بغية شق طريق أخر واصطناع رؤية مغايرة تستند إلى الانتصار للفرد ونسبية الأفكار الاجتماعية والثقافية، وأنه ليس من مجال يضم الحقائق الكلية أو المجموعية إنما كل فكرة تخضع للقراءة والتفسير بل والإزاحة بفكرة أخرى؛ وفقا إلى ما ذهب إليه نتشه بعدم وجود حقيقة إنما تأويلات لها؛ فمثلا في فيلم (بحب السيما) تسعى البطلة إلى التحرر من أغلال وأوهاق وقيود التفسير الحرفي والقشري للدين الذي يصادر الحرية الفنية والفردية ويلتزم طقوسية وشكلانية تقتل الروح الفردية، الأمر نفسه يتكرر بفيلمي (قنديل أم هاشم- أناحره)؛ وتأتي هذه النتيجة تسند وتعزز ما سلف من قضايا الفردانية ومقاومة الثقافة السائدة بالمجتمع.

- **الاغتراب:**

حلت قضية أو ظاهرة الاغتراب في المرتبة السادسة بنحو ٥ تكرارات وما نسبته ٥% ورودا بأفلام عينة الدراسة التحليلية وهي:(الكيت كات- قنديل أم هاشم- قلب الليل- السمان والخريف- المستحيل-مواطن ومخبر وحرامي)، ويعد الاغتراب في كل ما ما تقدم ذكره من أفلام ظاهرة ملازمة للوجودية ومنشأ الإحساس بها سواء كان الاغتراب دينيا على نحو

ما ذهب "فيورباخ –وهيجل" واللذان اعتبرا أنه المصدر الرئيس كل اغترابات الإنسان أو الاغتراب مادي اقتصادي نحو اغتراب العامل عن جهده كما نادى "كارل ماركس" أو اغتراب ناجم عن التقنية وعصر الاستهلاك كما ذهب ماركيوز في كتابه "الإنسان ذو البعد الواحد"، أو اغتراب ثقافي أو اجتماعي أو نفسي كما زخرت كتابات إريك فروم ناتج عن عدم التكيف مع المعايير والأنساق الثقافية والاجتماعية؛ وذلك نحو ما جرى لأبطال الأفلام أنفه الذكر الذين يأبون أن يصيروا سيقة بأيدي أقدارهم ويتطلعون عبر عدم توافقهم مع الوسط المحيط بكل ثقافته ان يتخلصوا من أسباب اغترابهم الثقافي والاجتماعي نحو ما حصل مع بطلي فيلمي (قنديل أم هاشم- مواطن ومخبر وحرامي) من بلوغ صيغة للتعايش المشترك والتخلص من الصراع بينهم وبين مجتمعهم، وقد يغدو الاغتراب ذاتيا من خلال توتر البطل الوجودي بين شتى المتناقضات التي تصطرع بأغوار نفسه نحو بطل فيلم (السمان والخريف) والذي يتماثل ويتشابه مع بطل "البير كامو" في "الطاعون"، ويعد التذبذب والاضطراب العقلي وفتور العلاقات الاجتماعية والارتياب في الآخر وفقدان الثقة والإيمان بالمحيط من أهم سمات البطل المغترب اغترابا وجوديا وبحسب ما ذهب إليه كل من " ريتشارد شاخت"[61]، و "إيريك فروم"[62].

وجاءت في المرتبة السابعة خمسة قضايا بتكرارات متساوية بلغت ٤ تكرارات وما نسبته ٥% أيضا ورودا بأفلام عينة الدراسة التحليلية، يمكن إيراد هذه القضايا على نحو مفصل كالتالي:

- **الاحتجاج الميتافزيقي/ الالحاد:**

وردت قضية أو التساؤل عن وجود الله والاحتجاج الميتافزيقي في ٤ أفلام هي: (لقاء هناك- الأخوة الأعداء- قلب الليل- أرض الخوف)، بعضها تجلى الالحاد على نحو واضح ومباشر كما في فيلمي (الأخوة الأعداء- لقاء هناك)، وأو على نحو مستتر ورمزي يفهم بالتأويل وإعمال السؤال والعقل كما في فيلمي (قلب الليل- أرض الخوف)، وفي الأفلام الأربعة ينكر البطل وجود الله ويشكك في حكمته وخطته في الوجود وعن مصيره كبطل وجودي والعلة من حياته التي اخترقها العبث، ويعد من أقطاب الوجودية الملحدة الفيلسوف "جان بول سارتر" والذي زعم في محاضرته التي حملت عنوان "الوجودية فلسفة إنسانية" أن الوجودية تعنى برد الفعالية للإنسان صانع وجوده ودحض فكرة القبليات والقدرية أو الجبرية المسطورة من قبل الله أو الماهية التي تسبق الوجود، ويعود جذر وبذرة هذه الفكرة إلى "نتشه" الذي اعلن عن موت الله ودعا إلى أخلاق الإنسان الفائق أو السوبرمان.

ولعل هذه الفكرة كانت محل نقد وتثريب من قبل "وليم جيمس" الذي عاب وحمل على الفلسفة الوجودية زاعما أنها ترمي إلى فصل الإنسان عن عالمه الروحي بإرادة الاعتقاد بعدم وجود آله[63].

والرأي عندي أن السينما المصرية لم تلج إلى ساحة مناقشة القضايا الفلسفية الكلية وتحديدا الالحاد أو الاحتجاج الميتافزيقي إلى على نحو محدود للغاية؛ خشية أن يفسر ذلك بأنه تشجيع على الالحاد وان تلاحق من قبل السلطات الدينية بالمجتمع[64].

- **القهر الإنساني:**

وردت مسألة أو مشغلة القهر الإنساني في ٤ أفلام هي: (الكرنك- الشيطان يعظ- الشيخ جاكسون- اللص والكلاب)؛ فقد عانى أبطال هاتيك الأفلام من محاولات قهر وتحطيم فرديتهم واستلاب إرادتهم على نحو مادي كما في فيلمي (الكرنك- الشيطان يعظ)؛عبر

التعذيب والبطش والإيذاء الذي يستهدف جسد البطل الوجودي، أو عن طريق مصادرة حقة في الحياة والحريات كما في فيلم (اللص والكلاب)؛ من خلال تغييبه خلف القضبان وبالأخير من خلال قتله وسلبه حقه في الحياة، وقد يتخذ القهر لونا رمزيا بواسطة التقريع والسخرية والعنف الرمزي نحو ما جرى بفيلم (الشيخ جاكسون).

وبذلك فإن الوجودية تمنح الإنسان القدرة على تقرير مصيره، والتحرر من الإكراهات والحتميات التي تختار بالنيابة عنه؛ وعليه فإن البطل الوجودي هو موجد وصانع قدره ونافذ كافة السلطات التي تفرض عليه قراره وقدره، ويشكل حدوث القهر سببا موجبا حول السؤال عن حدود الحرية والممكن في مواجهة السلطة التي تحارب من أجل إملاء شرطها في التطويع والضبط والرقابة بحسب ما ذهب "ميشيل فوكو" وافتكاكا من الانصياع والإذعان والامتثال الجمعي وسواء جاء ذلك القهر سياسيا أو اجتماعيا أو ثقافيا.

- **الاحتجاج على السلطة الأبوية والذكورية:**

جاءت قضية الاحتجاج على السلطة الأبوية والذكورية بتكرارات بلغت ٤ تكرارات بأفلام: (بحب السيما- قلب الليل- عصر الحب- أنا حرة)؛ وتعد السلطة الأبوية كما بأفلام:(عصر الحب- قلب الليل- انا حرة) جابه البطل الوجودي السلطة الوالدية والتي هي إعادة تمثل للسلطات الرمزية والثقافية بالمجتمع، أو السلطة الذكورية والتي هي جزء لا يمكن فصم صلتها بالنسق السائد والتي تجاهد لإنفاذ مدونتها الفكرية ومعاييرها الاجتماعية كما بفيلم (بحب السيما)؛ وفي كل هذه الأفلام تروم الشخصيات الوجودية التعبير عن ذواتها واقتناص حرياتها وإرادتها، وأيضا محاربة التنميط للنساء ونمذجتهن كتابعات وظلال للرجل رمز القوة والتنفذ، وعلى نحو يعد الرجل معها متنا وتغدو المرأة حاشية وهامش إلى جواره، ونزعت الوجودية إلى الوقوف إلى الإنسان بوصفه كائن قادر في طوقه الوجود وبحسب إرادته وليس كائنا ضعيفا هشا يقرر الأخرون عوضا عنه.

- **تردي الأحوال الاقتصادية:**

يعد الفقر والعوز والفاقة وبالإجمال تردي الأوضاع الاقتصادي أحد موجبات وبواعث الإحساس بالهم الوجودي بتكرارات بلغت ٤ تكرارات بأفلام: (الطريق- القاهرة ٣٠- الكيت كات- ميرامار)؛ صحيح أن الوجودية قد تنجم عن اليسار المادي وطيب العيش؛ بيد أنها أيضا تنشأ على نحو أخر عبر الشقاء المادي ومن خلال الافتقاد لأوليات الحياة وعندما يفشل الإنسان في أن يجد ما يسد رمقه أو يقيم أوده؛ حينها تشتد وتستحرأسئلة الماهية والهدفية من الوجود، فمنذ القدم ولا تنفك الأفكار والأسئلة الوجودية تطارد وتساور الإنسان عن جدوى العيش في عالم طافح بالشرور والآلام تترصد سعادة الفرد والمجتمع؛ وعليه فإن تردي الأوضاع الاقتصادية والنفسية يعد أحد المباحث الفلسفية للوجودية المؤمنة أو الالحادية.

وفي كل أفلام العينة التحليلية التي تناولت الفقر وتردي الأوضاع الاقتصادية كأسباب للمنزع الوجودي عند أبطال هاتيك الأفلام؛ عد تردي الأوضاع الاقتصادية أسبابا ثانوية مساعدة ومفعلة على نحو أكثر في مفاقمة الصبغة الوجودية.

- **التخلف/ الظلامية:**

يمثل التخلف والظلامية والجهل والخرافة باعثا للوجودية ومحركا للبطل الوجودي؛ للتحرك وزيادة قلقه حيال من يقف مسؤولا عن تفشي الظلامية؛ وذلك بأفلام: (قنديل أم هاشم-

مواطن ومخبر وحرامي- أنا حره- الأخوة الأعداء)، وذلك بتكرارات بلغت ٤ تكرارات؛ وتساعد الظلامية عن مزيد من الانفصال الذي يحسه البطل الوجودي عن مجتمعه، ويعد التخلف أو الظلامية أكثف وأشد درجات ممارسة لسلطة الخرافة والأفكار الفاسدة؛ نحو ما حصل في فيلم (قنديل أم هاشم)؛ فالبطل يقاوم نمطا بائسا يتدثر بالدين في معالجة رمد العين بزيت قنديل أم هاشم، متحملا في سبيل ذلك رميه ودمغه بالتجديف تارة والجنون تارة أخرى.

ويرى الباحث أن العلموية أو التطرف في تسييد العقل والعلم بوصفه السلطة الجديدة؛ كما نصبتها تيار الحداثة على نحو أداتي؛ يعد موجبا وسببا للوجودية كما حدث بالغرب وهو ما ترجمته حركة وتيار ما بعد الحداثة؛ بيد أن ذلك ظل إلى الآن بعيدا عن معالجات السينما الروائية المصرية والتي اكتفت بالتردي الاقتصادي في الشعور بالاغتراب والقلق الوجودي.

جاءتا في المرتبة الثامنة قضيتا (غياب العدالة) و(العقلانية) بتكرارات وصلت إلى ٣ تكرارات بأفلام عينة الدراسة التحليلية وبنسبة بلغت ٣%، وفيما يلي عرض كل منهما:

- **غياب العدالة:**

حلت قضية غياب العدالة في المرتبة الثامنة وبتكرارات بلغت ٣ تكرارات بأفلام:(أصدقاء الشيطان- القاهرة ٣٠- اللص والكلاب)، ويمثل غياب العدالة أو انتقاصها سؤال لا يفتأ يداخل البطل الوجودي ويؤرق نظرته إلى الوجود؛ سواء جرى عزو هذا الظلم والحيف والعسف في الحقوق والمكتسبات والاقدار إلى سلطة الهية مفارقة أو إلى سلطة زمنية أرضية؛ وعليه فإن البطل الوجودي يتخذ موقفا عدائيا من محيطه المعيش وتزداد شقة النأي بينه وبين مجتمعه، وتربو غربته الثقافية وتتأصل تبعا لذلك وتتعزز وجوديته على نحو إيماني أو الحادي؛ فمثلا بطل فيلم (اللص والكلاب) تأخذه الدهشة وتنتابه الحيرات إزاء تجريم افعاله وسلوكياته فيما يرتع غيره في النعيم والتحقق المادي والاجتماعي؛ إلى حد نعتهم بالكلاب؛ وبناء عليه فإن البطل يسلك مسلكا إجراميا جانحا ضد الثقافة والنسق المهيمن، وتتوارد على عقله أسئلة مسكونة بالشك حيال العدالة والوجود والحياة والحق وسائر القيم التي لم تعد تعمل في زمنه.

- **العقلانية:**

وردت قضية العقلانية في المرتبة الثامنة عينها أيضا في ٣ أفلام من عينة الدراسة التحليلية هي:(عصر الحب- قلب الليل- المستحيل)؛ ففي هذه الأفلام الثلاثة يناهض البطل الوجودي النزعة العقلانية أو الحس المشترك لدى المجتمع وتغليب منطق احادي ونظرة معيارية في معالجة والاشتباك مع القضايا والإشكالات الحياتية والفلسفية؛ بما يشير إلى نسخ وتقويض الذاتوية أو الفردية، وأن يحكم ويدير المجتمع بثقافته وأعرافه الأمور عوضا عن الفرد الذي يجري ادلجته وفقا لخطة المجتمع وسلطاته المادية والرمزية.

وفي هذا الصدد تعد الوجودية إرهاصا مبكرا بنزعة ما بعد الحداثة التي تقرر أن الواقع محكوم بغير منطق ومعيار وليس منطق حدي وأحادي، وأحيانا يتسم الواقع واحداثه وقضاياه بالسيولة المعرفية بحسب زاوية نظر ورؤية الفرد وبخاصة بعد سقوط السرديات الكبرى ذات الحلول القطعية والنهائية.

وجاءت في المرتبة التاسعة عدة قضايا بنسبة بلغت ٢% وبتكرارين وردا في الأفلام الروائية عينة الدراسة التحليلية؛ وذلك على النحو التالي بيانه:

- **التهميش الثقافي والاجتماعي:**

وردت قضية أو سبب التهميش الثقافي والاجتماعي بتكرارين بفيلمي (زوجة رجل مهم- السمان والخريف؛ فيحاول بطلي هذين الفيلمين رفع حالة النبذ والتهميش الثقافي والاجتماعي عقب فصلهما من الخدمة وتغير النظام الحاكم وما رافقه من تبدل لمنظومة الأفكار الثقافية المنظمة للسوك وتغير المراكز الاجتماعية بأخرى جديدة؛ فيحدث أن يجد البطل في حالة من الرفض واللفظ المجتمعي؛ ما يتعذر معه أن يلتئم بالثقافة السائدة.

- **الاستبداد السياسي:**

جاءت إشكالية الاستبداد السياسي كسبب لنزعة البطل الوجودية بتكرارين في فيلمي (الكرنك- ثرثرة فوق النيل)؛ وكل من الفيلمين يجسد فترة الحكم الناصري وإجراءات ثورة يوليو التي حاقت بالظلم في بعض منها بقطاعات شعبية، علاوة على ما سببته هزيمة ١٩٦٧ من أثار مدمرة للروح الفردية، وكذا للواقع السياسي وما صحب ذلك من تمزق ومشكلات اجتماعية وثقافية خطيرة؛ ففي الفيلمين اللذين تقدم ذكرهما؛ يواجه بطليهما عسف السلطة السياسية واستبدادها على نحو مباشر تمثل في الاعتقال والتعذيب، أو على نحو غير مباشر تمثل في اليأس والعدمية وتبدد المعنى والعبثية؛ عبر شخصية بطل فيلم(ثرثرة فوق النيل)، ويعد الاستبداد السياسي وعنت وبطش السلطة الرسمية بأدواتها المادية أو الرمزية محاولة للتركيع والضبط الاجتماعي الذي لا يأبه للمبادرات الفردية والمغايرة السياسية أو الثقافية.

- **الكبت/ القمع:**

تكررت قضية او سبب الكبت أو القمع في فيلمي(الشيخ جاكسون- الكرنك)، ويعد القمع نتيجة مفهومة وتالية مباشرة لمحارفة الثقافة المجتمعية الشائعة والمهيمنة للمطالبات الفردية لأبطال الأفلام التي عالجت وطرحت أسئلة وجودية خامرت أذهانهم؛ وقد يتبدى القمع ويتمظهر على نحو جسدي أو على نحو رمزي معنوي وبحسب السلطة التي تتولى عملية القمع أو الكبت؛ فمثلا في فيلم (الكرنك) تتولى السلطة السياسية الرسمية؛ ومن خلال جهازها الأمني توقيع العقوبات الجسدية والسالبة للحريات والمنتهكة للأعراض؛ بغية محاصرة أي نداء بمحاسبة السلطة أو معارضتها أو انتقادها، أما في فيلم (الشيخ جاكسون)؛ فان البطل يلقى النهر والتعنيف والسخرية وأيضا الضرب من والده؛ بسبب من رغبة البطل الوجودي في إثبات وإقرار فرديته وخيارته بالحياة التي ينشدها.

- **فقدان المرجعية المعرفية والسلوكية:**

تعني فكرة فقد المرجعية المعرفية والسلوكية تخبط البطل الوجودي للعثور على بوصلة هادية يستمد منها أفكاره الصحيحة؛ كيما يبتني سلوكه في الحياة وفقها؛ فيظل البطل حائرا ومتوترا ومذبذب بين شتي ضروب وألوان الأفكار؛ وفي هذه الحالة فأن البطل لا يعتنق بفكرة بعينها إنما تصطرع بنفسه المتناقضات؛ فيجد لإيجاد الطريق الصحيح، وورد ذلك في فيلمي هما: (الطريق- قلب الليل)؛ ففي فيلم(الطريق) تحديدا والذي يدل عنوانه على نحو واضح ومباشر على بحث البطل عن ابيه فيما في دلالته العميقة الرمزية يعبر عن شتات البطل وبحثه عن الطريق المؤدي لسلامه الداخلي وعن موئل وجدار للأمان يحتمي ويستند إليه، وكذلك نجد أمرا مشابها لذلك من خلال مجريات ونهاية فيلم(قلب الليل).

- **الحرمان العاطفي:**

يمثل افتقاد البطل للعاطفة سواء كانت عاطفة حب او حدب أو دعم سببا من أسباب نزعنه الوجودية واغترابه عن مجتمعه وعن نفسه، فالبطل الوجودي غالبا ما يجد ازورار وإعراض من قبل محيطة القريب سواء من الزوج أو الوالدين أو الاهل بعامة أو من طبقته أو مجتمعه بأسره؛ نظرا لأفكاره والتي تعد بمنزلة النكران والمروق ضد الهيئة الاجتماعية، وتكرر ذلك بفيلمي (بحب السيما- الشيخ جاكسون)، فبطلة فيلم (بحب السيما) تعاني برود عاطفيا واحتياجا جنسيا حيال زوج لا يهتم أو يحفل بذلك كثيرا، وبطل فيلم (الشيخ جاكسون) يقاسي غلظة أبيه وتبكيته والزراية منه ومن أفكاره ومسلكيته في الحياة.

- **الفساد:**

جاءت قضية الفساد في المرتبة العاشرة والأخيرة بتكرار واحد بفيلم (القاهرة ٣٠) وما نسبته ١%؛ وتمثل الفساد سياسيا وإداريا واجتماعيا، ويعد الفساد تعدد أنواعه من لوازم الاستبداد السياسي وتردى الأحوال الاجتماعية والاقتصادية؛ ونجاح وتحقق الفاسدون يعبر عن اختلال سلم القيم والمعايير؛ ما يتسبب في حالة من الأنوميا التي يشعر بها البطل الوجودي.

١٦- سمات البطل الوجودي:

جدول رقم (١٧) سمات البطل الوجودي

سمات البطل الوجودي	ك	%
القلق/ مذبذب	٢١	٢٦
العزلة	٦	٧
اكتئاب/الحزن	١٣	١٦
سخط/غضب	٨	١١
تمرد	٩	١٢
الشك	٥	٦
الملل/السأم	١	١
العجز	٥	٦
الخوف	١	١
السلبية	١	١
اللامبالاة	٤	٥
القوة	٣	٣
اليأس	٢	٢
المسؤولية	٣	٣
الإجمالي	٨٢	١٠٠

يظهر الجدول رقم (١٧) السمات أو الفات التي يتحلى بها البطل الوجودي كعلامات تميز شخصيته من غيره من سائر الأفراد وبالترتيب على النحو التالي:

يتصدر **(القلق/ الذبذبة)** طليعة هاتيك الصفات بتكرارات بلغت ٢١ تكرارا؛ أي تقريبا في مجمل عينة الدراسة التحليلية من الأفلام الروائية البالغة ٢٥ فيلما، وما نسبته نحو ٢٦%؛ ويمثل القلق الوجودي سمة غالبة وعرضا ملازما للبطل الوجودي حين يتصدى لمحنة الاختيار على نحو ما كشف عنه كيركجارد واصفا إياه "بالقلق الوجودي"؛ ذلك أن الإنسان ليس بوسعه التهرب من هذا القلق إلا متخليا بذلك عن وجوده الفاعل وحريته وصائغا ماهيته بيديه، ويعد القلق على هذا الوصف هو ضربا أو نوعا من التوتر المعرفي الذي ينشد بلوغ الحقيقة واستكناه جوهرها.

وحل **(الاكتئاب/ الحزن)** في المرتبة الثانية بتكرارات بلغت ١٣ تكرارا وما نسبته نحو ١٦ % من الأفلام الروائية عينة الدراسة التحليلية أي نحو نصف العينة المفحوصة تقريبا؛ ويرجع ذلك على ما يكتنف الأبطال من العبثية وسقوط معظمهم في هوة العدمية، وجاء في المرتبة الثالثة **(التمرد الوجودي)** بتكرارات بلغت ٩ تكرارات وما نسبته نحو ١٢%؛ ما يكشف عن اختمار الثورة في صدور الابطال وبلوغهم حد الصدام مع السردية الثقافية والاجتماعية السائدة وعدم تعايشهم وتكيفهم مع محيطهم، ويعد التمرد سمة إيجابية تشير إلى فاعلية البطل الوجودي وتحركه بغية إصلاح وتغيير أقدارهم وأقدار مجتمعهم، وحل في المرتبة الرابعة خصلة أو سمة **(السخط/ الغضب)** بنحو ٨ تكرارات وما نسبته ١١% من عينة الدراسة التحليلية؛ ويعد ذلك أمرا مفهوما فالبطل الوجودي لا يستروح لأفكار وثقافة مجتمعه ومزلزل بقضاياه الوجودية التي لا يجد عنها إجابات شافية.

وجاء في المرتبة الخامسة ما يتسم به البطل الوجودي من **(العزلة)** بنحو ٦ تكرارات وما نسبته نحو٧ % من إجمالي عينة الدراسة التحليلية وقد تحدث العزلة على نحو طوعي؛ عبر انزواء البطل وانسحابه من الحضور الاجتماعي طواعية، أو أن يتم ذلك مدفوعا إلى ذلك قسرا من جانب السلطة بطيفها المتعدد سواء السياسي أو الاجتماعي أو الثقافي، وحل في المرتبة السادسة كل من **(الشك)** و**(العجز)** كسمات مصاحبة البطل الوجودي ونحو ٥ تكرارات وما نسبته ٦ % من عينة الدراسة التحليلية؛ ويكشف ذلك عن أن البطل الوجودي يأشكل ويساءل كل البديهيات ولا يرضى بالقبليات والمقبولات المتداولة اجتماعيا، ولا سيما فيما يتصل بالدين أو الماورائيات، وأيضا قد يحس بعد حيلته أو عجزه عن التغيير وبخاصة في مواجهة بطش السلطة بتبدياتها المختلفة.

وجاء في المرتبة السابعة ونحو ٤ تكرارات وما نسبته ٥% سمة **(اللامبالاة)** أو الاستهتار والاستخفاف؛ ويشير ذلك إلى تمكن العدمية من البطل الوجودي، وجاء في المرتبة الثامنة وبتكرارات ثلاثة وما نسبته ٣ % سمتا **(القوة)** و**(المسؤولية)**؛ ما يعكس القدرة على المواجهة وتحمل العبء الملقى على كاهل البطل الوجودي، وجاء في المرتبة التاسعة وبتكرارين وردا بعينة الدراسة التحليلية وما نسبته ٢ % سمة **(اليأس)**.

وأخيرا في المرتبة العاشرة وبتكرار واحد وما نسبته نحو ١ % من الأفلام الروائية إجمالي عينة الدراسة التحليلية جاءت سمات **(السلبية)** و**(الخوف)** و**(الملل/ السأم).**

وفي تقدير الباحث وبوجة عام لوحظ غلبة السمات السلبية على البطل الوجود في السينما الروائية المصرية وهو ما يكشف عن هول ما يلقاه البطل الوجودب من عنت وعسف وجور مجتمع الشخصيات الفيلمية، وأيضا عن ملمح رئيس بالشخصية الوجودية من أشكلة ومساءلة أفكاره نفسها بهدف الوصول إلى اليقين، وليس كما يعتقد خطأ من خواء وضعف الأفكار الوجودية وسقوطها أمام تحديات الحياة، فغالبا ما تلازم سمات الشك والقلق واليأس والتوتر والشك للنزعة الوجودية، وقد نجحت السينما الوجودية من إبراز هذه الأمور بالبطل الوجودي.

١٧- نوع الإطار الذي قدم به البطل الوجودي:

جدول رقم (١٨) نوع الإطار الذي قدم به البطل الوجودي

نوع الإطار الذي قدم به البطل الوجودي	ك	%
إطار عام الصراع	١٠	٢٦
إطارعام	٨	٢١
إطار خاص/ محدد	٨	٢١
إطار الاهتمامات الإنسانية	٦	١٦
إطار المسئولية	٦	١٦
الإجمالي	٣٨	١٠٠

يكشف لنا الجدول رقم (١٨) نوع الإطار الذي قدمت به المعالجة الفيلمية البطل الوجودي؛ وحريا أن نقول إنه قد ينتظم الفيلم الواحد أكثر من إطار، وتتمايز أنواع الإطارات إلى عدة أنواع؛ نفصل لها على النحو التالي:

- جاء في صدارتها **(الإطار الصراعي)** بما نسبته ٢٦ %، بنحو ١٠ تكرارات وردت بأفلام: (أناحره- لقاء هناك- الشيطان يعظ- الأخوة الأعداء- اللص والكلاب- الريس عمر حرب- الكرنك- الشيخ جاكسون- السمان والخريف- قلب الليل).
- وجاء في المرتبة الثانية وبنسبة بلغت ٢١%، وبتكرارات وصلت إلى ٨ تكرارات نوعا الإطارات التالية وبنحو متساو: (الإطار العام- الإطار الخاص)؛ وذلك على النحو المبين الآتي ذكره:

إذ ورد **(الإطار العام)** بأفلام: (الكرنك- ثرثرة فوق النيل- ميرامار- المستحيل- السمان والخريف-القاهرة ٣٠- الشيخ جاكسون- الكيت كات)، وورد **(الإطار الخاص/المحدد)** بأفلام: (الكيت كات- زوجة رجل مهم- بحب السيما- مواطن ومخبر وحرامي- عصر الحب- الأخوة الأعداء- قلب الليل- الطريق).

- وجاء وفي المرتبة الثالثة وما نسبته ١٦ % وبتكرارات بلغت ٦ إطارا (الاهتمامات الإنسانية – المسؤولية)؛ إذ ورد **(إطار الاهتمامات الإنسانية)** بأفلام:(الشحاذ- الشيطان يعظ- السمان والخريف- المستحيل- ثرثرة فوق النيل- البحث عن سيد مرزوق)، أما **(إطار المسؤولية)** فقد ورد في الأفلام التالية:(أرض الخوف- قنديل أم هاشم- البحث عن سيد مرزوق- الريس عمر حرب- الشيطان يعظ- ميرامار).

وتعكس هذه النتائج أن إطار الصراع الذي يشير إلى تقابل قوتين أو إرادتين أو فكرتين وتناهضهما كل مع الأخرين ويعد الصراع من أهم بنية أي عمل درامي، يأتي في مقدمة أنواع الإطارات التي عولج بها صور الأبطال الوجوديين بأفلام عينة الدراسة التحليلية؛ بما يفيد من تنافسية تصل حد الاحتراب بين البطل بأفكاره وحمولته الرمزية والقيمية ومجتمعه وقدر ما يواجهه من عنت وقهر ومعارضة؛ بغية إقرار وجوده وأن يحيا فكرة الوجود لذاته وليس الوجود في ذاته وفق ما نادى سارتر، أما الإطار العام والذي يفيد سرد الأحداث الفيلمية في إطارها العام وربطها بالنسق الثقافي والاجتماعي الشامل والكلي.

أما الإطار المحدد فيجري التركيز على جانب او بعد معين لقضية معينة تخص حياة البطل الوجودي، فيما يفيد إطار المسؤولية على تحمل البطل الوجودي زمام المبادرة في التغيير بوصفه مسؤولا عن وجوده، وأخيرا يفيد إطار الاهتمامات الإنسانية بتجلي الوقائع

والاحداث الدرامية على نحو عاطفي مشحون بالتأثيرات العاطفية والوجدانية؛ بما يترجمه ذلك من ان البطل الوجودي ليس شخص متعي باحث عن مصلحة ذاتية ضيقةن وهو ما حرصت المعالجات السينمائية على تبيانه.

١٨- طبيعة الإطار الذي قدم به البطل الوجودي:

جدول رقم (١٩) طبيعة الإطار الذي قدم به البطل الوجودي

طبيعة الإطار الذي قدم به البطل الوجودي	ك	%
إطار سلبي	١٩	٧٦
إطار يجمع بين الإيجابية والسلبية	٣	١٢
إطار إيجابي	٣	١٢
الإجمالي	٢٥	١٠٠

يشير الجدول رقم (١٩) على أن **(الإطار السلبي)** احتاز النصيب الأكبر من الأفلام عينة الدراسة التحليلية من حيث طبيعة الإطار الذي قدم به البطل الوجودي بنحو ١٩ فيلما على نحو خالص وبنسبة بلغت ٧٦%؛ وجاء بذلك في المرتبة الأولى، فيما تشارك مع الإطار السلبي؛ أي**(الإطار السلبي والإطار الإيجابي معا)** في ٣ أفلام وفي المرتبة الثانية وبلغت نسبته ١٢%، وفي المرتبة نفسها حل **(الإطار الإيجابي)** وحده في ٣ أفلام هي: (الريس عمر حرب- أرض الخوف- الكرنك) وبما نسبته % من إجمالي عينة الدراسة التحليلية.

ويرى الباحث أن السلبية تتحدد من خلال عدم دينامية البطل وافتقاره على المقدرة على التغيير وإقرار افكاره في المجتمع ودمغه ووصمه من قبل الشخوص الدرامية بالجنون أو لامسوؤليته أو كفره أو الإجرام؛ نظرا لاختراقه نسق ومقبولات ولوائح الأفكار المعيارية التي تسالم وتواطؤ عليها الأخرون قواعد مفروضة للسلوك، وبالمقابل تتبدى الطبيعة الإيجابية بدرجة إلف المجتمع وتقبلهم لسجايا البطل وخصاله الحميدة، وكذا بمسؤوليته إزاء الأخرون ومساعدتهم؛ وهو ما ظهر من سلوكيات أبطال الأفلام الثلاثة: (الكرنك- أرض الخوف- الريس عمرحرب)، وأخيرا قد يقدم البطل الوجودي على نحو يجمع بين الإيجابية والسلبية سويا.

وفي تقدير الباحث أن سلبية الإطار لا تمثل انتقاصا من البطل الوجودي وحط من قدره؛ بل أن ذلك يعد أمرا موفقا ومعالجة ناجحة تعكس الصورة الذهنية عن أفكار البطل الوجودي ودرجة الصعوبة التي يلاقاها في سبيل التعبير والتبشير بآرائه التي لا تحظى بالقبول العام؛ فالكثير بالدراسات الإعلامية التي تعالج مواد درامية أو سينمائية عادة ما تقع في خطية واختزالية ومعيارية معيبة في تحليل المسلسلات والأفلام فيما يتصل بنوع الإطار أو المعالجة واتجاهها؛ وذلك عبر التبسيط في إلصاق الإيجابية أو السلبية بسهولة ومجانية؛ غير معتبرين للمعالجة الدرامية في كليتها ولا تكنيكات ولا آليات ولا غايات الفن وفلسفته وطرائق اشتغاله الرمزية والجمالية؛ متأثرين بأحكام قيمية ومنهجية بحثية باردة، وحدية وكمومية لا تتناسب مع النصوص الفنية بخاصة والاتصالية بعامة.

١٩- طرائق التعبير لدى البطل الوجودي:

جدول رقم (٢٠) طرائق التعبير لدى البطل الوجودي

بالقول		بالفعل		الإثنين معاً		الإجمالي	
ك	%	ك	%	ك	%	ك	%
٨	٣٢	١٠	٤٠	٧	٢٨	٢٥	١٠٠

يسفر الجدول رقم (٢٠) عن تمايز طرائق تعبير البطل الوجودي في الأفلام الروائية عينة الدراسة التحليلية إلى **(طريقة الفعل)** في المرتبة الأولى بنحو ١٠ تكرارات وبنسبة بلغت ٤٠%؛ وذلك في أفلام:(الريس عمر حرب- ثرثرة فوق النيل- الطريق- زوجة رجل مهم- الشيخ جاكسون- أصدقاء الشيطان- الشيطان يعظ- اللص والكلاب- الطريق- بحب السيما).

وجاءت **(طريقة القول)** التي جاءت في المرتبة الثانية بما نسبته ٣٢% وبنحو ٨ تكرارات بأفلام: (الكرنك- الكيت كات- البحث عن سيد مرزوق- مواطن ومخبر وحرامي- لقاء هناك- الأخوة الأعداء-السمان والخريف- المستحيل)؛ وقد تحدث المجابهة ضد المجتمع على نحو شفهي عبر الحجاج أو النقاش أو الاعتراض أو قد يحدث من خلال استبطانات ومنولوجات داخل نفس البطل الوجودي ويتفق ذلك مع ما خلصت إليه كتابات ودراسات "دو سوسير" بعلاقة ومدخلية اللغة باعتبارها أداة تستبطن مقاومة رمزية.

فيما حلت في المرتبة الثالثة نفسها **(طريقتا القول والفعل سويا)** وبنحو ٧ تكرارات وما نسبته ٢٨% من إجمالي أفلام عينة الدراسة التحليلية نحو:(القاهرة٣٠- عصر الحب- أنا حره- قلب الليل- ميرامار- أرض الخوف- قنديل أم هاشم)؛ وتعكس هذه النتيجة ان البطل الوجودي نشط نحو نشر والتعبير وإقرار أفكاره الوجودية بين جموع الناس، ورغم ما تحملوه من إعنات وإذلال وزراية، وأن البطل الوجودي سلك مسلكا فاعلا نحو مواجهة السلطة بتشكيلاتها الاجتماعية والرمزية وسواء جرى ذلك على نحو مشروع أو غير مشروع كما سيضح من الجدول التالي.

٢٠- مدى مشروعية أو قانونية التعبير لدى البطل الوجودي:

جدول رقم (٢١) مدى مشروعية أو قانونية التعبير لدى البطل الوجودي

مشروعية التعبير	التأثير بالقول إيجابيا		التأثير بالفعل إيجابيا		الإثنين معا		الاجمالي	
	ك	%	ك	%	ك	%	ك	%
التعبير المشروع	٩	٥٠	٣	١٧	٦	٣٣	١٨	١٠٠
	التحريض		الفعل غير القانوني		الإثنين معا		الاجمالي	
التعبير غير مشروع	ك	%	ك	%	ك	%	ك	%
	١	١١	٦	٦٧	٢	٢٢	٩	١٠٠

يسفر الجدول رقم (٢١)عن نتائج مهمة تتصل بدرجة او مشروعية طرائق التعبير عند البطل الوجودي، والتي انحلت إلى طريقتين رئيسيتين هما: طريقة التعبير المشروعة، وطريقة التعبير غير المشروع، وقد يجمع الفيلم الواحد بين الطريقتين؛ ونبسط لكل طريقة منهما على النحو الآتي:

- **<u>طريقة التعبير المشروع:</u>**

وردت طريقة التعبير المشروع عن الهم والمعارضة الوجودية لدى البطل الوجودي بنحو ١٨ تكرارا ؛ تمايزت ما بين **(التأثير بالقول إيجابا)** عن طريق الحجاج والنقاش الهادئ المنطقي

أو النصح بنحو ٩ تكرارات وما نسبته ٥٠% وذلك بأفلام: (مواطن ومخبر وحرامي- عصر الحب- لقاء هناك- السمان والخريف- المستحيل- ميرامار- أرض الخوف- الكيت كات- بحب السيما)، أو**(التأثير بالفعل الإيجابي)**؛ كمحاولة الإقدام القانوني على تصرفات مقبولة تسهم في علاج الأزمات وإيجاد حلولا للمشكلات، وذلك بنحو ٣ تكرارات وما نسبته ١٧% نحو ما جاء بأفلام: (أنا حره- ميرامار- الشحاذ)، أما الطريقة الثالثة فهي الجمع بين **(القول والفعل الإيجابيين معا)** بنحو ٦ تكرارات وما نسبته ٣٣% وتبدت هذه الطريقة بأفلام: (ميرامار- الريس عمر حرب- ثرثرة فوق النيل- أرض الخوف- الكرنك- قنديل أم هاشم).

- **<u>طريقة التعبير غير المشروع:</u>**

ويقصد بها تلك التي تتخذ منحى جانحا أو إجراميا ومؤثما اجتماعيا أو قانونيا و يتسم بالعنف اللفظي او البدني من قبل البطل الوجودي، وورد ذلك في ٩ أفلام من عينة الدراسة التحليلية وتنوعت أشكاله ما بين **(التحريض)** ممثلا بفيلم واحد هو (الأخوة الأعداء) وبنسبة ١١%، وأيضا **(الفعل غير القانوني أو الإجرامي)** بنحو ٦ تكرارات ونسبة بلغت ٦٧% بأفلام: (اللص والكلاب- أصدقاء الشيطان- قلب الليل- عصر الحب- الشيطان يعظ- زوجة رجل مهم)، اما الطريقة الثالثة فجمعت بين **(التحريض والفعل غير القانوني معا)** في فيلمين هما:(الطريق- الشيطان يعظ) وبنسبة بلغت ٢٢% من إجمالي عينة الدراسة التحليلية.

وفي كل الأحوال ورغم ما أتسم به البطل الوجودي في السينما الروائية من خصال وخلال قاتمة وسلبية وقلقة؛ إلا إنه لم يألو جهدا أو وسعا في البوح وإتخاذ السبل والطرائق؛ للتعبير والصدح بأفكاره الوجودية ورغم أنها أي الأفكار كانت موضوعا للتثريب والانتقاص من قبل الثقافة السائدة في المجتمع، وسواء جرى ذلك على نحو شرعي أو غير شرعي.

٢١- طرائق معالجة السينما الروائية للقضايا الوجودية:

جدول رقم (٢٢) طرائق معالجة السينما للقضايا الوجودية

طريقة معالجة السينما للقضايا الوجودية	ك	%
بطريقة مباشرة	١٣	٤١
بطريقة الإسقاط	٣	٩
بطريقة الرمز	١٦	٥٠
الإجمالي	٣٢	١٠٠

يكشف لنا الجدول رقم (٢٢) بشأن الطريقة التي اتبعتها المعالجة السينمائية للقضايا الوجودية، وتنوعت تلك الطرائق ما بين طريقة الرمز أو الاسقاط أو على نحو مباشر، وقد يتضمن الفيلم الواحد أكثر من طريقة؛ ويمكن تناول الطرائق الثلاثة على الترتيب التالي:

- **طريقة الرمز:**

ونقصد بها أن تجري المعالجة الفيلمية على نحو كنائي ومستتر يحيل إلى فهم وسبر واكتناه ماهية الوجود وإشكالاته؛ ويجري ذلك بغاية تعميق الشعور بالحيرة الوجودية أو تهربا من محاذير الرقابة الدينية أو السياسية أو الاجتماعية، أو بحسب ما إذا كان طرح القضايا الوجودية على نحو رئيس أو ثانوي هامشي، وجاء استخدام هذه الطريقة بعدد ١٦ تكرارا وبنسبة بلغت ٥٠%، نحو ما جاء بأفلام: (أصدقاء الشيطان- القاهرة ٣٠- مواطن ومخبر وحرامي- عصر الحب- اللص والكلاب- ميرامار- الطريق- الريس عمر حرب- ثرثرة

فوق النيل- أرض الخوف- الشحاذ- الكيت كات- البحث عن سيد مرزوق- بحب السيما- قلب الليل- الشيطان يعظ).

ويغلب على كل هاتيك الأفلام التي جاءت معالجتها على نحو رمزي أنها تضمنت حمولة فلسفية تمس قضايا من طبيعة دينية أو أخلاقية أو جنسية.

وتتفق طريقة الرمز أو الترميز وتعضد ما أشارت إليه العديد من بعض الدراسات العلمية[٦٥]من مقدرة الرمز على تبليغ رسائل فلسفية وإيدلوجية؛ كمهارب من التفاف ومحاصرة السلطة بشتى تصنيفاتها الثقافية والاجتماعية والسياسية[٦٦].

- **الطريقة المباشرة:**

ونعني بها أن تجري المعالجة على نحو واضح ومباشر يتناول القضايا المعيشة وبتكرارات بلغت ١٣ وردت بالأفلام وما نسبته ٤١% نحو ما جاء في: (السمان والخريف- اللص والكلاب- المستحيل- أرض الخوف- الكرنك- زوجة رجل مهم- الشيخ جاكسون- قنديل أم هاشم- بحب السيما- أنا حره- لقاء هناك- الأخوة الأعداء- قلب الليل)؛ في كل هذه الأفلام تجلت الأسئلة الوجودية على نحو لا تخطئة العين وتم إثارتها بطريقة لا لبس فيها لدى مستوى التلقي العادي؛ وهذا لا يعني أن هذه الأفلام لم تحو ترميزات وإحالات أو مضمرات في طبيعة المعالجة الفيلمية.

- **طريقة الاسقاط:**

ويقصد بها أن تتم المعالجة لأحداث مضت اسقاطا لأحداث وفترات زمنية آنية ومعاصرة؛ ويلجأ إلى هذه الطريقة تحايلا على القيود الرقابية والتفافا عليها، وإشارة إلى راهنية الأسئلة المثارة عبر المعالجات الفنية أو السينمائية، وورد ذلك في ثلاثة أفلام هي: (الكرنك- ثرثرة فوق النيل- ميرامار) وما نسبته نحو ٩%؛ وواضح من الأفلام الثلاثة أنها مثلت اسقاطا على الحكم الساداتي بمناقشة الازمة الوجودية منذ عبد الناصر حتى عهد السادات وانتجت هذه الأفلام بعد نهاية حكم عبد الناصر، ولوحظ أن الأفلام الثلاثة كانت ذات طابع سياسي.

٢٢- اتجاه مجتمع (شخصيات) الفيلم نحو البطل الوجودي:

جدول رقم (٢٣) اتجاه مجتمع(شخصيات) الفيلم نحو البطل الوجودي

اتجاه مجتمع(شخصيات) الفيلم نحو البطل الوجودي	ك	%
تأييد	-	-
معارضة	٢٠	٨٠
غير واضحة	٥	٢٠
الإجمالي	٢٥	١٠٠

يظهر لنا الجدول رقم (٢٣) أن اتجاه مجتمع أو الشخوص الدرامية بالفيلم الروائي اتخذت مسلكا **(معارضا)** في نحو ٢٠ تكرارا بالأفلام عينة الدراسة التحليلية وبنسبة بلغت ٨٠% وذلك في رأس الترتيب، وتبدى اتجاه مجتمع أو شخصيات الفيلم على نحو **(غير واضح)** بنسبة بلغت ٢٠% وفي ٥ أفلام هي: (المستحيل- ميرامار- الريس عمر حرب- ثرثرة فوق النيل- الشحاذ) وفي المرتبة الثانية، فيما لم تسجل أي بادرة أو اتجاه داعم ومؤيدا بالأفلام الروائية عينة الدراسة التحليلية. وتعكس هذه النتيجة درجة اعتراض وعدم تأييد الشخوص الدرامية أو مجتمع الفيلم والذي يعد التجسيد والتمثيل للمجتمع وأفكاره كما هو في الواقع، وما يحمله من غضب ونفور ومناوئة

لأي مساءلة لمعاييره وقيمه المستقرة، وأن مخالفة البطل الوجودي عن الهابتوس الثقافي والاجتماعي وبحسب ما ذهب **"بيير بورديو"** يعد خرقا يستدعي المحاسبة واللفظ والنبذ.

٢٣- أشكال وصنوف معارضة البطل الوجودي من قبل مجتمع الفيلم:

جدول رقم (٢٤) أشكال معارضة البطل الوجودي

أشكال معارضة البطل الوجودي	ك	%
قتل	٣	٨
سجن	٣	٨
إيذاء بدني (ضرب- تعذيب)	٢	٦
تهديد	٥	١٥
تحفظ	١	٣
نبذ/ إهمال/ إنكار	٥	١٥
نفي/ فصل من العمل/ طرد من المنزل	٢	٦
عنف رمزي (سخرية – تبكيت - شتم – تنمر)	١٠	٢٨
غير واضح	٤	١١
الإجمالي	٣٥	١٠٠

يشير الجدول رقم (٢٤) عن تعددية أشكال وألوان المعارضة المتخذة من قبل المجتمع وسلطاته إزاء البطل الوجودي؛ والتي تباينت بين العنف الرمزي أو العنف المادي الجسدي بتضميناته وتواليه، أو النبذ أو الإقصاء أو الفصل من العمل أو الطرد أو الإيداع بالسجن؛ ما يعبر بجلاء عن قسوة وعنف وضراوة الثقافة السائدة في تطويق ومحاصرة أي محاولة خرق للثوابت الاجتماعية أو الثقافية، وهو ما يتفق تماما مع اتجاه المعالجة الفيلمية أو الشخوص الدرامية نحو البطل الوجودي والتي اتسمت بالمعارضة في نحو ٢٠فيلما روائيا من إجمالي عينة الدراسة التحليلية؛ وتجدر الإشارة أن الفيلم نفسه قد يتضمن أكثر من نوع من المعارضة؛ وبوسعنا رصد اشكال المعارضة على النحو التالي بيانه:

- **العنف الرمزي:**

جاء العنف الرمزي بأنواعه المتعددة في المرتبة الأولى لأشكال المعارضة التي يجابه بها البطل الوجودي بنسبة بلغت ٢٨% ونحو ١٠ تكرارات بعينة الدراسة التحليلية، وأيا كان نوعه من سخرية أو تبكيت أو زراية أو شتم أو تنمر؛ ويعزى الفضل إلى "بيير بورديو"[66] الذي صاغ وسك مصطلح العنف الرمزي، وشمل العنف الرمزي من أفكار وطروحات ونزوعات البطل الوجودي وشطحاته الفلسفية الفردانية أفلاما نحو:(القاهرة٣٠- مواطن ومخبر وحرامي- عصر الحب- الكرنك- الشيخ جاكسون- بحب السيما- أنا حره- لقاء هناك- الأخوة الأعداء- قلب الليل).

وحل في المرتبة الثانية وبتكررات بلغت ٥ تكرارات وما نسبته نحو١٥%، من إجمالي الأفلام عينة الدراسة التحليلية كل من أشكال المعارضة التالي بيانها:

- **التهديد** ورد بأفلام:(عصر الحب- الشيخ جاكسون- أناحره- قلب الليل-الشيطان يعظ).
- **النبذ أو الإهمال أو الإنكار** ورد في أفلام نحو:(السمان والخريف- أرض الخوف- الكيت كات- زوجة رجل مهم- البحث عن سيد مرزوق).

- وجاء **عدم الوضوح** ضمن صور أو أشكال المعارضة في المرتبة الثالثة بتكرارات بلغت ٤ تكرارات بالأفلام عينة الدراسة التحليلية وما نسبته نحو ١١% ونحو ما ورد بأفلام: (ميرامار- الريس عمر حرب- ثرثرة فوق النيل- الشحاذ).
- وحل في المرتبة الرابعة وبنسبة بلغت ٨% وتكرارات وصلت إلى ٣ تكرارات كل من **القتل** و**السجن**؛ إذ ورد القتل بأفلام نحو: (أصدقاء الشيطان- الشيطان يعظ- اللص والكلاب)، أما السجن فورد بأفلام:(اللص والكلاب- الكرنك- قلب الليل).
- وجاء في المرتبة الخامسة بنسبة بلغت ٦%، وتكرارين فقط كل من **الإيذاء البدني** من ضرب أو تعذيب جسدي؛ إذ ورد بفيلمي (الكرنك- الشيخ جاكسون)، وأيضا **النفي أو الطرد من المنزل أو العمل** بفيلمي:(قلب الليل- زوجة رجل مهم).
- وقبع في المرتبة الأخيرة بتكرار واحد ونسبة ٣% شكل **التحفظ الصامت** ضد سلوكيات وأفكار البطل الوجودي كما جاء في فيلم (قنديل أم هاشم).

٢٤- دلالة نهاية الفيلم الوجودي:

جدول رقم (٢٥) دلالة نهاية الفيلم الوجودي

دلالة نهاية الفيلم	ك	%
نجاح البطل الوجودي	٥	٢٠
فشل البطل الوجودي	١٨	٧٢
غير واضح	٢	٨
الإجمالي	٢٥	١٠٠

يضح لنا الجدول رقم(٢٥)عن نتيجة دالة إلى الغاية؛ إذ يفشل البطل الوجودي في تبليغ رسالته الوجودية وأن يجد تجاوبا من قبل مجتمع الفيلم بتكرارات وصلت إلى ١٨ تكرارا وما نسبته ٧٢% ، فيما نجح في مسعاه الوجودي والانتصار لأفكاره وفرضها إزاء الثقافة السائدة بخمسة تكرارات وما نسبته ٢٠% من الأفلام الروائية الطويلة عينة الدراسة التحليلية.

وتعكس هذه النتيجة الإعنات والقسر الذي واجهه البطل الوجودي ومحاولة دمغ رسالته بالفشل والكفر والهرطقة لتقويض سعيه نحو التغيير وإثارة الجماهير ضده ؛ لئلا يتعاطفوا معه في مناوئة السلطة بتمظهراتها المتعددة.

وفي تقدير الباحث يعد الفشل الذي ارتضته المعالجات الفيلمية وصناع السينما للأبطال والقضايا الوجودية أمرا مقبولا، بل أنه مفهوما وإبداعيا يكشف عن حث الجمهور والمجتمع للانتصار للقضايا الوجودية في الواقع المعيش وخلخلة المواضعات والتقاليد والأرثوذكسية الثقافية والاجتماعية ومساءلة أفكارهم وأفكار السلطة، وأن ذلك يعد أفضل مما لو جنحت أو لجأت السينما إلى الانتصار؛ ما يعد نزوعا تطهيريا أرسطيا قد يسكن ويخمد من ثائرة الجماهير وضمانة لعدم خروجهم على الخط الرسمي والرئيس السائد الذي تتبعه السلطة.

خلاصة الدراسة ومناقشة نتائجها:

خلصت الدراسة إلى جملة من النتائج الهامة بوسعنا إيرادها على النحو التالي:

- عبرت السينما الروائية الطويلة المصرية عن القضايا الوجودية التي شغلت الفرد والمجتمع المصري؛ ومن خلال بطل وجودي يؤدي دورا رئيسا وأحيانا أكثر من بطل وبنسبة تنحاز إلى الذكور على حساب الإناث؛ إذا مثل الأبطال الذكور نحو ٨٩% من إجمالي عينة الدراسة التحليلية في مقابل ١١% للبطلات من الإناث.
- جاءت حقبة الستينات في صدارة الحقب أو الفترات التي جاءت المعالجات الفيلمية زاخرة بعرض وبسط القضايا الوجودية بنحو ٢٨%، وتليها فترات السبيعينات والثمانينات بنسبة بلغت ٢٠% من إجمالي عينة الدراسة التحليلية؛ وهو ما يدلل على أن السينما المصرية لم تك بعيدة عم يمور في العالم من التيارات والنزعات الفلسفية في العالم.
- عنت السينما الروائية المصرية بالأفكار والقضايا الوجودية والأسئلة الفلسفية من خلال تناولها الفيلمية وذلك عبر إبراز القضايا الوجودية على نحو رئيس ومركزي بنسبة بلغت نحو ٨٠%، وأحيانا على نحو ثانوي بنسبة وصلت إلى ١٦ % وأخيرا على نحو هامشي محدود بنسبة ٤% من إجمالي عينة الدراسة التحليلية؛ ما يعني أن السينما المصرية لم تخلو من الإشكالات الفلسفية العميقة.
- تصدرت قضايا نحو التوق إلى الحرية، العبث وفقدان المعنى، الفردانية قائمة القضايا الوجودية التي شغلت الفرد والمجتمع المصري والتي ناضل من أجلها البطل الوجودي، وأحيانا يحوي الفيلم الواحد غير قضية وجودية.
- أظهرت الأفلام الروائية الطويلة المصرية البطل الوجودي متمتعا بجملة من السمات أو الصفات أوالشيات أو القسمات جاء في مقدمتها أن البطل قلق بنسبة ٢٦%، أو أنه مكتئبا بنسبة ١٦%، وأنه متمردا بنسبة١٢%، وأنه ساخطا وحزينا بنسبة بلغت ١١% من إجمالي عينة الدراسة التحليلية؛ وتعد هذه السمات هي الأبرز التي تميز البطل الوجودي كما خلصت إليه الكتابات الوجودية في وصف البطل الوجودي الذي يواجه محنة اختياره وتحريه عن تحققه الوجودي.
- نوعت المعالجات الفيلمية في الأطر التي حكمت تناولها للبطل الوجودي وقضاياه الوجودية بين الإطار الصراعي أو الإطار العام أو الإطار المحدد الخاص أو إطار الاهتمامات الإنسانية وإن أولت اهتماما أكثر في تأطير معالجاتها الفلسفية بإطار الصراعي والذي جاء في الأولوية والصدارة بنسبة بلغت نحو ٢٦% من عينة الدراسة التحليلية؛ ويعد استخدام السينما للإطار الصراعي امرا موفقا محمودا يعكس حالة المساجلة والمصاولة بين البطل الوجودي ومجتمعه.
- اتبعت السينما الروائية عدة طرائق فيلمية في معالجاتها للقضايا الوجودية تصدرتها طريقة الرمز بنسبة ٥٠% من إجمالي عينة الدراسة التحليلية؛ لئلا تواجه بالحظر أو المنع من قبل الرقابة الرسمية.
- خلصت المعالجات الفيلمية وعبر البطل الوجودي إلى الفشل بنهاية الفيلم وبنسبة بلغت نحو ٧٢%؛ وهو ما يتعزز بأساليب وأنماط وأشكال معارضة البطل الوجودي والتي تعددت بين العنف الرمزي بنسبة ٢٨% والتهديد ١٥% من قبل مجتمع أو الشخوص الدرامية؛ ما يعني أن صناع الفيلم أرتأوا أن يواصل البطل الوجودي في الواقع حربه وعلى الحقيقة لا عبر المعالجات السينمائية.

مراجع الدراسة:

1-Montebello, Sean (2021):" Out of nurture: Existentialism and nihilism in the Cinema of the Coen brothers, **Bachelor's dissertation**, Faculty of media and Knowledge Sciences, available at**: http//www.un.edu.mt/Library/oar/handle/ 123456789/88183**

2-Mohamed Naoumi, Nassima Kaid," Transcendental Philosophy in Spike Jonze's "Her 2013**", Jamliyat Review**, Vol:07,No.02, (2020),P.p 543-562.

٣- بدر الدين مصطفى احمد، "الفلسفة والسينما من التباس العلاقة إلى ممكنات الحوار"، **بحث منشور في المجلة العربية للعلوم الإنسانية**، مجلس النشر العلمي، المجلد ٣٨، العدد ١٥٠، الكويت، ٢٠٢٠، ص.ص ٢١٣-,٢٥٥

4-Zuhal Akmese,(2019), "Adaptation of the Novel Stranger: comparative Framing Analysis of the Films Lo Straniero and Yazgi, Istanbul University, **Journal of Communication Sciences**,2019,p.p 57-123.

٥- نشوى صلاح الدين محرم، " لاجماليات باديو: رؤية جديدة لعلاقة الفلسفة بالسينما"، **بحث منشور في مجلة البحث العلمي في الآداب**، كلية البنات للآداب والعلوم والتربية، جامعة عين شمس، مجلد ٨، العدد ٢٠، ٢٠١٩، ص.ص ٦٩-١١٤.

٦- رهف القصار، بني المرجة، " صورة البطل في الثنائيات الكوميدية بالمسلسلات السورية: دراسة تحليلية مقارنة بين مسلسلي "صح النوم" و "ضيعة ضايعة"، **بحث منشور في مجلة جامعة البعث سلسلة العلوم التربوية**، مجلد ٤٣، العدد ٤٢، ٢٠٢١، ص.ص ٤٥-,١٠٦

٧- رباب حسين محمود عبد الله العجماوي، "ملامح البطل الياباني في عصر الانفتاح "ميجي" كما تعكسها الأفلام اليابانية"، **بحث منشور في مجلة البحوث الإعلامية**، العدد ٥٤، الجزء السابع، ٢٠٢٠,

٨- ماهر مجيد إبراهيم، نورس صفاء عبد الجبار، "التوظيف الدلالي لأبعاد شخصية البطل في أفلام ما بعد الحداثة"، **بحث منشور في مجلة الشرق الأوسط**، العدد ٥٠، ٢٠١٩,

٩- محمود عياد، "مفهوم النمذجة في مشهد البث التليفزيوني الفضائي العربي: قراءة تحليله للصورة الذهنية (البطل) في الدراما التليفزيونية التركية"، **بحث منشور في مجلة علوم الإنسان والمجتمع**، جامعة محمد خضير بسكره، عدد ٢٦، ٢٠١٨، ص.ص ٨٩١-,٩١٠

10-Rehm,D.," Hero war and survivor at home: The Evolving image of The American war hero In Iraq and Afghanistan war Films", **Master Thesis**, University of California State, Long Beach, Published on Line by umi, Microform, ProQuest, USA, Available at: http// proquest.umi.com.

١١-حسن عماد مكاوي، ليلى حسين، **"الاتصال ونظرياته المعاصرة"**، الدار المصرية اللبنانية للنشر، القاهرة ٢٠٠٦، ص ,٤٠٥

12-Class H.Deverse(2001),"Framing Politics at the Launch of the Euro Across National Comparative Study Frames in the News, **Political Communication**, vol.118,2001,P.p 107, Available at:// boos google.ps/book

13-Robert M.Entman(2003), "Framing Bias: Media in the Distribution of Power", **Journal of Communication**, Vol. 57,P.164.

14- Zillmann,Dolf(etal),"**Effects of Framing on Selective Exposure to internet news reports"**, P.p 59.

15-Entman, Robert M.," Framing u.s.Coverage of international news contrast in narratives of the Kal and Iran air incident**", Journal of Communication**, Vol. 43,N. 4, 1993.P.52.

١٦-محمد نور الدين أفايه، "السينما باعتبارها موضوعا فلسفيا"، **بحث منشور في مجلة تبين للدراسات الفكرية والثقافية**، المجلد ٢، العدد ١، ٢٠١٣، ص.ص ١٥٥-١٧٢.

17-Morin Edgar, Preface," Cinema et Sciences, Luk de heuch, Panorama de Film ethnogque et sociogique, **rapport et documents de Sciences Sociales**, Unesco, n 16, 1962.

١٨-العربي ميلود، "المقاربة الدولوزية للمنهج البرغسوني"، **بحث منشور في مجلة مقاربات فلسفية**، جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم- الجزائر- المجلد الثاني، العدد ٣، ٢٠١٥، ص ١٣٨,

١٩-جيروم ستولينتيز، ترجمة: أحمد يوسف، **"النقد الفني- دراسة جمالية"**، دار الوفاء للطباعة والنشر، القاهرة، ص.ص ٥٠٥-٥٠٧,

٢٠- جيل دولوز- كلير بارني، ترجمة: عبد الحي أزرقان- أحمد العلمي، **"حوارات في الفلسفة والأدب والتحليل النفسي والسياسي"**، دار نشر أفريقيا الشرق، الدار البيضلء، المغرب، الطبعة ١، ١٩٩٩، ص.ص ٩٤-٩٥.

٢١-هنري برغسون، ترجمة: جميل صليبا، **"التطور الخلاق"**، اللجنة اللبنانية لترجمة الروائع، الطبعة الأولى، بيروت ,١٩٨١

٢٢- بدر الدين مصطفى أحمد، "الفلسفة والسينما من التباس العلاقة إلى ممكنات الحوار"، **مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت**، مج ٣٨، ع١٥٠، ٢٠٢٠، متوفر على رابط:
http//search.mandumah.com/Record/1061382.

٢٣- حورية بن قدور، "السينما بين الإبداع الفني والتفكير الفلسفي"، **مجلة مقاربات فلسفية**، المجلد٠٨ العدد ١، ٢٠٢١,

٢٤- جيل دولوز ترجمة:حسن المودة، **"الصورة والحركة أو فلسفة الصورة"**، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٨، ص ,٣٠

٢٥- جورج ستولنتيز، ترجمة: فؤاد ذكريا، **مرجع سبق ذكره**، ص ٥٠٥.

٢٦- حورية بن قدور، **مرجع سبق ذكره**، ص,٣٦

٢٧- داميان كوكس ومايكل ليفين، ترجمة: نيفين عبد الرؤوف، **"السينما والفلسفة- ماذا تقدم إحداهما للأخرى"**، مؤسسة هنداوي، الطبعة الأولى، ,٢٠١٨

٢٨-جيل دولوز، "الصورة- الزمن"، **مرجع سبق ذكره**، ص ,٤٨

٢٩- داميان كوكس ومايكل ليفين، **مرجع سبق ذكره**، ص ,٥٥

٣٠- دانييل فرامبتون، ترجمة: أحمد يوسف، **"الفيلموسوفي- نحو فلسفة السينما"**، المركز القومي للترجمة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩، ص.ص ٣٤٠-٣٥٧,

٣١- روبرت سينربرنك، ترجمة: نيفين حلمي،**"فلسفات السينما الجديدة- صور تفكر"**، دار معنى للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، ٢٠٢١، ص ١٥٠-١٥٣,

32-Livingston, Paisley and Plantinga, Carl (Eds), **"The Routledge Companion to Philosophy and Film"**, London, Newyork: Routledge, 2009.

33- Stephen Mulhall, **"On Film"** Second Edition Newyork: Routledge, 2008.

٣٤- سعيد بن أحمد بن علي، "الوجودية"، **بحث منشور في مجلة مركز البحوث والدراسات الإسلامية**، كلية دار العلوم، مجلد ٨، العدد ٣٠، ٢٠١٢، ص.ص ٥٨٦-٥٢٩,

٣٥- عبد الفتاح الدريدي، **"فلسفة سارتر"**، مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٧١، ص ,٧١

٣٦- أدرين كوخ، ترجمة: محمد محمود، **"آراء فلسفية في أزمة العصر"**، مكتبة الأنجلو المصرية،١٩٦٣، ص ,٢٦٧

٣٧- سارتر، ترجمة: عبد المنعم الحنفي،**"محاضرة الوجودية مذهب إنساني"**، الطبعة الأولى، ١٩٦٤.

٣٨-جون ماكوري، ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام،**"الوجودية"**، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، عدد ٥٨، ١٩٨٢، ص ١٤.

39- سارتر، ترجمة: عبد المنعم الحنفي، **مرجع سبق ذكره**، ص ,٧٧

٤٠- سارتر، ترجمة: عبد المنعم الحنفي، **مرجع سبق ذكره**، ص ١٠٣

٤١- أحمد القابنجي، "الفلسفة الوجودية"، **مجلة الحوار المتمدن**، متوفر على الانترنت رابط:
Alhewar.org/ debat/ show.art.asp? Aid=334671.

٤٢- ريجيس جوليفيه، ترجمة: فؤاد كامل،**"المذاهب الوجودية من كيركجورد إلى جان بول سارتر"**، دار الآداب- بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٨، ص ٤٣,
43- ريجيس جوليفيه، ترجمة: فؤاد كامل، **مرجع سبق ذكره**، ص ١٣٧,
٤٤-ياقوت الديب،**"اتجاهات الإنتاج السينمائي من ثورة يوليو حتى ثورة يناير"**، سلسلة أفاق السينما، الهيئة العامة لقصور الثقافة.
٤٥-جيل دولوز، ترجمة: حسن عودة،**"الصورة- الحركة أو فلسفة الصورة"**، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، الطبعة الأولى، ١٩٧٧.
٤٧-عبد الرحمن بدوي، **"الزمان الوجودي"**، دار الثقافة، الطبعة الأولى، بيروت- لبنان، ١٩٧٣,
48-Jean Luc Nancy,"Evidence du Film: Abbas Kiarostami, Suivi d, une Conversation entre Abbas Kiarostami ET Jean Luc Nancy transcite Par Mojdeh Famili ET Tersa Faucon ", **un choisies Par Tersa Faucon**, Mojdeh Famili et Tessa Faucon (Bruxelles: Y. Gevert, 2001), p.45.
٤٩- أجنر فوج، ترجمة: شوقي جلال،**"الانتخاب الثقافي"**، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥.
٥٠- روز رزق، "الأبعاد الزمانية- رؤية إبداعية في وجودية سارتر، **بحث منشور في المؤتمر السنوي الدولي الرابع بقسم الفلسفة بعنوان" رؤى ابداعية في هيرمينوطيقا الزمن"**، من ٧-٨ نوفمبر ٢٠١٨ المجلد ٤،، العدد ٢,
٥١- برنارد ف. دايك، ترجمة: محمد منير الأصبحي،**"تشريح الفيلم"**، المؤسسة العامة للسينما، سوريا، دمشق، ٢٠١٣، ص.ص ٥٧٧-٥٧٨.
52-Bernard F. Deek, translated by: Muhammad Munir Al-Asbahi, **"Anatomy of the Film",** The General Organization for Cinema, Syria, Damascus, 2013, pp. 577-578.
٥٣- بول ريكور، ترجمة: سعيد الغانمي،**"الوجود والزمان والسرد"**، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، ١٩٩٩، ص.ص ١١٤-١١٧.
54- جون بول سارتر، ترجمة: سهيل أدريس،**"الأيدي القذرة"**، دار العلم للملايين، بيروت،مايو ١٩٥٤، ص ٢١٠.
55- أحمد رضا حيدريان، منير زيباني، "مفهوم الحرية بين النقد والدراسة- قراءة في كتابات مطاع صفدي وسارتر أموذجا"، **بحث منشور في مجلة إضاءات نقدية**،٢٠١٣، العدد ١٢، ص ٧٨.
56- زكريا إبراهيم،**"مشكلة الحرية"**، مكتبة مصر، الطبعة الأولى، ١٩٦٣.
57- البير كامو، ترجمة: حسن أنيس زكي،**"أسطورة سيزيف"**، منشورات دار مكتبة الحياة: لبنان، ١٩٨٣، ص.ص ١٣٨-١٤٣.
58- نبيل رشاد سعيد، "اللامعقول في الفلسفة الوجودية"، **بحث منشور في مجلة الأستاذ للعلوم الإنسانية والاجتماعية**، جامعة بغداد، كلية التربية ابن رشد، ٢٠١٧، العدد ٢٢٠، ص.ص ٣٥٥-٣٧٤,
59 -محمد عبد النبي سيد محمد، "الإنسان في الفلسفة الوجودية عرض ونقد"، **بحث منشور في مجلة كلية أصول الدين والدعوة**، جامعة أسيوط، المجلد ٣٨، العدد ١، يوليو ٢٠٢٠، ص.ص ٦٣٥- ٧٠١,
٦٠- محمد سعيد العشماوي،**"تاريخ الوجودية في الفكر البشري"**، دار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ص ٩٢,
61 -ريتشارد شاخت، ترجمة: كامل حسين،**"الاغتراب"**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة ١، ١٩٨٠، ص ٦٣,
٦٢-حمادة حسن محمد،**"الاغتراب عند إيريك فروم"**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٥، ص ٧٠,
٦٣- وليم جيمس، ترجمة: محمود حب الله،**"إرادة الاعتقاد"**، القاهرة: دار إحياء الكتب العربية، ١٩٤٦، ص ١٢١,
٦٤- جيمس كولينز، ترجمة: فؤاد كامل،**"الله في الفلسفة الحديثة"**، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٨ن ص ٥١٨,

65-Walaa Mohamed Mahmoud, “The Symbol as a Film Language and Its Possibility to Interpret the Topics of the Folk Tradition: An Analytical Study of the Egyptian Film, The Second Wife,” **research published in the Journal of Architecture, Arts and Humanities**, Volume / Issue 10, 2018.
66-Pierre Bourdieu, translated by: Nazir Jahil, "Symbolic Violence: **A Research in the Origins of Educational Sociology**", Arab Cultural Center, Beirut, 1994.