

الأبعاد الاجتماعية في السينما العربية

قراءة في الفيلم الروائي السينمائي "دعاء الكروان"

Social Dimensions in Arabic Cinema: Reading in the Cinema Fiction "*Dua'a al-Karawan*"

صبرينة بوقفة

BOUGOUFA Sabrina

جامعة العربي التبسي -تبسة- (الجزائر)، [sabrina.bougoufa@univ-tbessa.dz](mailto:sabrina.bougoufa@univ-tbessa.dz)

تاريخ النشر: 2022/01/25

تاريخ القبول: 2021/11/08

تاريخ الاستلام: 2021/05/07

**الملخص:**

تعرف السينما على أنها ذلك الفن الذي يمزج بين طياته فنون الرسم والموسيقى والرقص والإيماءات، تتداخل فيما بينها لتشكل باقة من المشاهد والإشكالية المطروحة: ماهي العلاقة الجامعة بين الأدب والسينما؟ وماهي الأبعاد الاجتماعية التي يمكن للفيلم السينمائي طرحها؟ وللإجابة عن الإشكالية تطرقنا بالدراسة إلى استنباط النزعة الاجتماعية في الفيلم "دعاء الكروان"، وتكمن أهمية البحث في النيش في جنبات مشاهدنا عن ضمنيات الأبعاد الاجتماعية، كما نهدف إلى الإشارة إلى بعض النزعات الاجتماعية الممارسة ضد المرأة والمسكوت عنها في مجتمعنا العربي. **الكلمات المفتاحية:** السينما، الفيلم الروائي السينمائي، دعاء الكروان، الأبعاد الاجتماعية، الثأر، العنف.

**Abstract :**

Cinema is an art that combines painting, music and dancing to offer a set of scenes. We will discuss the issue of the link between literature and cinema and the social dimensions that a film may awaken. To answer these questions the study focuses on deducing the social aspects in the fiction movie "*Dua'a al-Karawan*". The importance of the research is to get access to the world of cinema to understand its foundations and to explore it within social dimensions. The study also mentions some social conflicts against women in the Arab societies.

**Keywords:** Cinema, Film Feature, *Dua'a al-Karawan*, Social Dimensions, Revenge, Violence.

المؤلف المرسل: صبرينة بوقفة ، الإيميل: [sabrina.bougoufa@univ-tbessa.dz](mailto:sabrina.bougoufa@univ-tbessa.dz)

## 1. مقدمة:

لطالما كنّا في الصغر نلتف بشوق حول شاشة التلفاز لمشاهدة أفلام الكرتون، أو حتى بعض الأفلام البوليسية أو المصرية ومتابعتها بلهف حتى النهاية، وكم كنّا نجهل الأهداف المصوغة من وراء هذه المشاهد المتتابعة التي تشكل في النهاية فيلما سينمائيا له جمهوره المتابع له، كما له من الأهداف والغايات والتي تلقي بظلالها على شتى الميادين سواء كانت سياسية أو اقتصادية أو حتى اجتماعية، وعلى هذا الأساس جاءت هذه الورقة البحثية والمعنونة بـ: "الأبعاد الاجتماعية في السينما العربية، قراءة في الفيلم الروائي السينمائي (دعاء الكروان)"، وتتمحور إشكالية البحث حول ما يلي:

- فيم تتجسد العلاقة الرابطة بين الأدب والسينما؟

- ما هي الأهداف الأساسية وراء طرح القضايا الاجتماعية في فيلم "دعاء الكروان"؟

وللإجابة عن الإشكالية السابقة الذكر تطرقنا بالدراسة إلى العناصر التالية:

- ماهية السينما وأصل المصطلح.

- العلاقة بين الأدب والسينما.

- ملخص عن الفيلم السينمائي "دعاء الكروان".

- الأبعاد الاجتماعية في فيلم "دعاء الكروان".

وقد اعتمدنا في الدراسة على المنهج الموضوعاتي المبني على آلية التحليل، ويتمثل الهدف الأساسي وراء طرح مثل هذا الموضوع إلى كشف النقاب على بعض القضايا المسكوت عنها في مجتمعنا والتي لا بد من تعريتها والتغلغل في مكنوناتها قصد تغيير نمط تفكير مجتمع متحجّر ارتبط بمقدس ما يسمى بالعادة والتقليد.

### 1. مفهوم السينما:

يُعد مصطلح السينما من المصطلحات التي لها جذور متأصلة لدى الغرب ولقطة "Cinéma" هي: «اختصار لكلمة "Cinématographe" أي التسجيل الحركي وفي الوقت نفسه تدل على العمل السينمائي» (جورنو، د.س، صفحة 16)، وهي عبارة عن وسيلة من وسائل التعبير الفني تقوم على تسجيل الصور على شريط مثقوب الجانبين ثم إعادة عرضها على شاشة التلفاز، و«هذه الكلمة المتعددة المعاني تدل في الوقت نفسه على الأسلوب التقني وإنتاج الأفلام، وعرضها وقاعة العرض ومجموع النشاطات في هذا الميدان (تاريخ السينما) ومجموع المؤلفات المفلمة مصنفة في القطاعات، وتدل الكلمة في الوقت معا على مجموع التقنيات والأساليب السينمائية» (جورنو، د.س، الصفحات 18-16)، وتشمل السينما أيضا كل ما له علاقة بأفلام الرسوم المتحركة والأفلام

الروائي والتلفزيونية لذلك أطلق عليها وصف "الفن السابع" لكونها تشمل بين دفتيها الفنون الست المتمثلة في الرسم والنحت والشعر والرقص والعمارة والموسيقى، وذلك لاعتمادها على الصوت والحركة والإشارة بالدرجة الأولى، ويؤكد الباحث "ثروت عكاشة" «على أن الفنون كلها تنزع إلى التّوحد معا وكثيرا ما تتلاقى ليكمل أحدهما الآخر، فمنذ العصر الإغريقي ومحاولات الفنانين لا تنقطع من أجل خلق عمل فني شامل يجمع الفنون كلّها، وقد تجسّد هذا العمل أولا في الدراما الإغريقية التي جمعت بين الشعر والغناء والموسيقى والرقص الإيمائي أمام خلفية من المناظر التي رسمها الفنانون التشكيليون... وقد تلاقت الفنون جميعها في كل من نموذجي الأوبرا والباليه، غير أنها لم تصل إلى مرتبة التوازن والتكامل، واليوم تنصدر السينما لتجمع بين الفنون جميعا محققة العمل الفني المتسق الشّامل في جميع الفنون المرئية والمسموعة، وأخذت تقدم المسرح والموسيقى والفنون التشكيلية كلها في عمل واحد رائع التناسق» (عكاشة، 1976، صفحة 64).

وعلى هذا الأساس فالسينما هي ذلك الكل المتكامل المبني على العلاقة المزدوجة بين الصوت والحركة والموسيقى والإيماءات والرقص والرسم لتتلاحم هذه الفنون فيما بينها فتشكل لنا في النهاية عملا فنيا سينمائيا في غاية التناسق والتكامل، ويعد الناقد والسيناريسست "رينثيوتو كانودو" "canudo Riccotte" (1877-1923م) أول من أطلق تسمية الفن السابع على مصطلح السينما حيث يرى أن «العمارة والموسيقى وهما أعظم الفنون مع مكملتهما من فنون الرسم والنحت والشعر والرقص قد كونوا حتى الآن الكورال سداسي الإيقاع للحلم الجمالي على مرّ العصور (...). فالسينما تجمل تلك الفنون الستة وتضمها، إذ فيها من طبيعة الفنون التشكيلية ومن طبيعة الفنون الإيقاعية في الوقت نفسه، ولذلك فهي الفن السابع» (وهبة، 1973، صفحة 313).

وعليه فمصطلح السينما يشير بين طيّاته إلى مجموع الفنون المتكاملة والمتراصة فيما بينها لتشكل في النهاية عملا سينمائيا تعرض مشاهده أوضاعا اجتماعية أو سياسية أو حتى اقتصادية وذلك بالنّسبة في حفريات المجتمع بالبحث والنقسي وعرض الصور والمشاهد لتغيير نمط الحياة أو تصحيحها أو الإشارة إلى السلبي منها، أمّا من الناحية الشكلية فللسينما دور خاص بها تعرض خلالها الأفلام السينمائية أو على شاشات التلفزيون الصغير عند مشاهدتنا لمختلف الأفلام السينمائية، وفي ذلك يقول "سعيد توفيق": «السينما مصطلح يشار به إلى التصوير المتحرك الذي يعرض للجمهور إمّا في بنية فيها شاشات كبيرة تسمّى دور السينما، أو على شاشات أصغر وخاصة كشاشات التلفزيون» (توفيق، 1997، صفحة 237)، عليه فالسينما هي عملية نقل للواقع في شكل حلقات مشهدية مسجلة، تنتقل الواقع المعاش للإنسان محمّلا ومتقلا بآلامه وآماله وطموحاته في الحياة في شكل صور وحلقات يغلب عليها طابع التشويق أكثر فتكون النهاية في العادة لصالح البطل الخيّر الذي يحمل في صدره وسام العدالة

والمساواة والدفاع عن الوطن، وعلى هذا الأساس أضحت السينما من أهم وأقوى الأسلحة الفكرية إذ تنفذ إلى عقل المشاهدين رسائل مؤثرة، تستلب «ونتيجة لذلك أضحت الثقافة التي نتحصل عليها من السينما ثقافة مبسترة ومجزأة ومتناثرة ومتباعدة، ولا تستند إلى تقاليد علمية أو تعليمية ويزيد من سيئاتها أن كثيرا من المعلومات والحقائق التي ترد عن طريق السينما تتسم بالإثارة والمبالغة والعنف» (حجاب، 1998، صفحة 35)، فالصورة في السينما وفي الحياة اليومية أعلق في الذهن من الكلام، ومع تمريرها لرسائل اجتماعية مشفرة، فليس علينا نحن توليد العنف أو الإباحية أو غير ذلك من الأمور المحظورة في العرف المجتمعي العربي الإسلامي.

وعليه يمكن القول أن الإنسان هو جوهر وموضوع أفلام السينما، وما دراسة المجتمع من منظور السينما إلا بحث عما ينفع الإنسان فيلتزم به ما يضره فيقصى ويبعد عنه، وعلى هذا الأساس جاءت هذه الورقة البحثية لتسلط الضوء على الأبعاد الاجتماعية في السينما العربية مسلطين الضوء بالدراسة على الفيلم السينمائي المصري المعنون بـ«دعاء الكروان» وهو العنوان الرئيسي، لعمل روائي ناجح للأديب المصري «طه حسين»، ولاعتبار الأدب أفضل مصادر السينما «احتل مثلا في السينما المصرية لما يقارب 20% من إجمالي عدد الأفلام الروائية المصرية» (حجازي، 2010، صفحة 116)، ومن هنا يتبين أن العلاقة الرابطة بين السينما والأدب علاقة إيجابية حيث تكمن إفادتها للأخير في تخليدها للأعمال الأدبية من خلال تعرف المشاهدين على هذه الأعمال الروائية أو القصصية، بعرضها على شاشاتها وكم منها لا يزال يعرض إلى يومنا هذا، «فالأدب إذن يستطيع أن يكون روح السينما وأن ينجح بها وتسمو به، على شرط أن تحتفظ هي بكيانها الخاطف المتحرك، كذلك يستطيع الأدب بفكره أحيانا أن يحل في رأس السينما فيرتفع بمعناها ومرماها، على شرط أن تبسط ذلك الفكر وتحلله إلى عناصر سهلة ميسرة في أشعة بصرية» (حكيم، د.ت، صفحة 185)، وعليه يمكن القول أن دور السينما تجاه العمل الأدبي يتمثل في تبسيطها للعناصر المكونة له أولا، ثم عرضها على شكل صور بصرية تتسم بالحركة والفعالية في قالب متمزج فيه مشاعر الفرح والحب والحزن، كما تصوّر الرواية المنقولة إلى مسارح السينما لتتحول بذلك إلى فيلم سينمائي تعرض مشاهده الحياة وتقلباتها والمجتمع بأصنافه وطبقاته وأحواله ومختلف قضاياها الاجتماعية المحظورة والمسكوت عنها والتي تحاول الرواية دائما ملامستها والنباش في حفرياتنا للوصول إلى مواطن معالجتها، وعلى هذا الأساس طرحت هذه الدراسة معالجة الأبعاد الاجتماعية في الفيلم السينمائي «دعاء الكروان» والذي يطرح بجرأة «قضية الظلم الواقع على المرأة العربية والريفية خاصة في ظل مجتمع جاهل لا يرى في المرأة سوى أنها عورة لا بد من حجبها عن العالم (...) فالمرأة هنا هي (زهرة) الأم المتفانية في تربية بناتها اللاتي تخلى عنهن والدهن سعيا وراء ملذاته الجنسية ورغم أنها أم لا تتشد أكثر من العيش بسلام ضمن مجتمع تعرفه إلا أن حياتها انقلبت رأسا على عقب،

بسبب حادثة قتل الزوج نتيجة فساد الأخلاقي على يد طالب الثار لشرفهم، فطردت الزوجة وبناتها من المكان الذي لا يعرفن سواه، بسبب العار الذي لحق بالعائلة كلها بعد فضيحة قتل الزاني كما لقبته القرية، أما الشخصية الثانية فهي هنادي الإبنة البكر لأمينة وهي فتاة قتلها سذاجتها بعد أن غرّ بها شاب مدني ومتعلم وأوهمها بمصادقية مشاعره تجاهها وانتهى بها المطاف إلى ارتكاب المحذور والقتل لتظهر شخصية آمنة وتكون البطلة تقود المركب، فعهدت مأساة أمها (زهرة) وكارثة أختها (هنادي) لتتعاطف مع الأولى وتحزن على الثانية، بل وتتجاوز أختها ذلك الحزن وفتصر على الانتقام ممن شوّه ملامح تلك الفتاة البريئة وأسقطها في هوّة الخطيئة لتترك جثتها وجبة دسمة لحشرات القاع» (الدعاس، 2019).

## 2. الأبعاد الاجتماعية في الفيلم السينمائي "دعاء الكروان"

فيلم "دعاء الكروان" كما قلنا سابقا هو نموذج سينمائي لرواية ألفتها عميد الأدب العربي "طه حسين"، ولم تكن هذه الرواية في حقيقتها ليست إلا انعكاسا للأوضاع الاجتماعية التي عايشها الأديب في الريف المصري حيث ولد في قرية من قرى صعيد مصر وكان ذلك في يوم الجمعة في الخامس عشر من شهر تشرين الثاني عام 1889م، فقد بصره وهو طفل صغير على إثر إصابته بمرض الرمد، وعلى الرغم من ذلك تميّز بالذكاء الحاد وقوة الذاكرة، وبدأ حياته العلمية بالتحاقه في كتاب قريته، فحفظ القرآن الكريم (...). وفي عام 1908م انتسب إلى الجامعة المصرية وحصل منها على شهادة الدكتوراه عام 1914م (...). عُيّن أستاذا في تاريخ الأدب العربي بكلية الآداب، ثم أصبح عميدا لهذه الكلية، وفي عام 1942م عاد للعمل في الجامعة بوظيفة أستاذ غير متفرغ ورئيسا لتحرير صحيفة الجمهورية، وقد وافته المنية يوم الأحد في الثامن والعشرين من شهر تشرين الأول عام 1973م، من مؤلفاته "الأيام"، "في الشعر الجاهلي"، "حديث الأربعاء"، "على هامش السيرة"، "قادة الفكر"، "ما وراء النهر" (مروان، 2020)، أما إذا عدنا للحديث عن الأبعاد الاجتماعية في الأفلام السينمائية فيقصد بها التعبير عن الواقع المجتمعي، المعيش بكل أهاته وتلماته وآلامه باعتبار السينما مرآة عاكسة له وباعتبار أن «الفيلم السينمائي وثيقة اجتماعية مهمة تساهم في رسم قوانين حركة وديناميكية المجتمع وفهم طبيعة العلاقة الجدلية بين الإنسان والمجتمع، فلم يعد الفيلم يضع وجهها لوجه ظواهر عالم متجانس من الموضوعات بل عناصر من الواقع غير متجانسة تماما» (هاوزر، 1981، صفحة 501)، وعلى هذا الأساس يمكن القول أن السينما هي أقدر الفنون في التعبير عن المجتمع وأصدقها قولاً ذلك للغتها البسيطة القريبة من الجمهور، ولتناولها مواضيع الحياة اليومية وفي ذلك يرى "أرنولد هاوزر" أن البعض من الأشخاص قد وقعوا في «خطأ الاعتقاد بأن الفن الذي يصور حياة البسطاء يستهدف البسطاء من الناس على حين أن الحقيقة هي عكس ذلك، والذي يحدث عادة هو أنّ فئات المجتمع ذات

الأفكار والمشاعر المحافظة هي وحدها التي تبحث في الفن عن صورة لطريقتها الخاصة في الحياة وعن تصوير لبيئتها الاجتماعية الخاصة، أما الطبقات المضطهدة الساعية إلى النهوض، فإنها تود أن ترى تصويراً لأوضاع الحياة تود هي ذاتها أن تتخذ منها مثلاً تستهدفه لا لنفس الأوضاع التي تود التخلص منها» (هاوزر، 1981، صفحة 422)، ومن أهم ركائز الأبعاد الاجتماعية في الفيلم السينمائي "دعاء الكروان" ما يلي:

## 1.2 الثأر والانتقام:

يبدأ الفيلم السينمائي أولى مشادة بسوادية واضحة تتبعها تترات موسيقية توحى بقيمة الحزن الداخلي الذي يملأ الشخصية البطلة "آمنة" التي بدأت أولى أدوارها في الفيلم بمونولوج داخلي والمونولوج في علم النفس هو عبارة عن الحوار الذي يدور بين الشخصية وذاتها ويُعرف "روبرت همفري" المصطلح بقوله: «هو ذلك التكتيك المستخدم في القصة بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية والعمليات النفسية لديها» (القصراوي، د.ت، صفحة 35)، وبعد إتمام الساعة لدقاتها في ظلام الليل الحالك، تبدأ أحداث الفيلم والمنصهرة في بوتقة الحزن والسوداوية حيث كانت الصور والمنحصرة في وكر الخديعة - بيت المهندس - أصدق تعبيراً واختزالاً للمشاهد التراكمية، كما أضفت تلك التترات شعرية داخلية جعلت من الصور تكتسي طابعاً جمالياً، تبدأ "آمنة" حوارها النفسي لتعبّر عن مكوناتها وكتبها الذي لا تقدر على البوح به إلا لذاتها الضعيفة والقوية بقوة الكره والثأر الذي تحمله تجاه شخصية مهندس الرّي، هذا الأخير الذي كان سبباً في موت الأخت الشقيقة لها والمتمثلة في شخصية "هنادي" بعد إقامته معها علاقة غير شرعية خارج إطار الزواج، وهو ما يحزّمه المجتمع العربي المسلم وفي صعيد مصر على وجه الخصوص، زير النساء مهندس الرّي هذا الذي ينتمي إلى الطبقة الأرستقراطية المثقفة حسب ما صورّه مخرج الفيلم "هنري بركات" وعرضه من خلال ديكور المنزل ولباس البشوات الذي كان في كل مرة بهيئة ووهرة متأنقة، كان همّه الوحيد إشباع رغبات جنسية ليلية مع الخادمت اللاتي استقدمن إلى منزله للعمل ولإعالة عائلتهن الصعيدية الفقيرة المحتاجة وهذا ما أفصح عنه الفيلم في أولى مشاهدته حيث حاول من أول ليلة للبطلة "فاتن حمامة" التي مثلت دور "آمنة" التقرب منها وإقامة علاقة معها خارج أطر الزواج الشرعي لكنها تصده مردّدة مونولوجاً داخلياً بلهجة صعيدية وبصوت محشرج تملؤه أشجان القلب المثقل بدوافع الثأر والحزن مردّدة بينها وبين نفسها قائلة: «لو تعرف سبب جاني عندك كنت قلت ياربيتها ما عتبت ها الدار» (بركات، 1959)، ليتواصل بعدها حديث النفس مع الشاهد الوحيد على قتل "هنادي" على يد خالها لارتكابها فعل المحظور وتلطّيخها شرف العائلة والمجتمع في الصعيد، طائر الكروان الذي حملت الرواية والفيلم السينمائي عنوانه واحتل فيها المساحة الأكبر حيث لم يكن الشاهد الوحيد على الجريمة فحسب إنما حمل بين طيّات صوته الشجي والعذب وجناحيه المحلقين في السماء آهات وأحزان

ومعاناة المرأة الضعيفة في مجتمع ذكوري متسلط ظالم إلى حد كبير، وفي هذا الصدد يرى عالم الأساطير "جوزيف كامبل" أن: «النزوع إلى الحرية ليس أكثر من ابتعاد عن العالم الأرضي المليء بالمتاعب، وكنا ذكرنا أن الطيران شكل من أشكال الدوران المتصاعد، ولكن لا نرى دائرة في الهواء، فالريح تهب حيث تشاء، وبالتالي فالصور التي تعالج حركة الروح تكاد تتوافق مع موضوع اللاتوقع أو الأزمة المفاجئة كما يقول فراي، إذن فعل الطيران في حد ذاته يعبر عن مخالفة ما هو مألوف تماما، وكما يقول "ميرسيا إلياد" رمزية الطيران في جميع مستويات الثقافة وعلى الرغم من الفروق الكبيرة في السياقات الثقافية والدينية إنما تعبر بصورة دائمة عن تجاوز الشرط البشري وعن التعالي والحرية» (سلامة، 2016)، وبذلك فتوظيف "طه حسين" لطائر الكروان ليس إلا من باب التماثل بين الشخصيتين، شخصية البطلة آمنة التي تود كسر حدود العادات والتقاليد التي فرضها عليها المجتمع الذكوري المتعصب قاهر للمرأة، لا تمثل في نظره إلا وصمة للعار والدونية والرذيلة، لتخلق بعيدا في سماء الحرية والعدالة الإلهية، لتواصل البطلة "آمنة" مونولوجا داخليا تحاور فيه تارة نفسها وتارة أخرى طائر الكروان بصوته الشجي الحزين المدمي عبر نافذة غرفتها الضيقة، نعم هي نافذة الأمل الفاتحة أشرعتها على بوابة الانتقام والثأر من زير النساء مهندس الري الذي كان السبب وراء دمار أسرة ومجتمع ونفس محافظة "جيت أنا كنت مستنيك العمر بطولوا وأنت في القلب وصوتك غالي في الودان صغيرة لقبياك في السعد والفرح، كبيرة لقبياك ونيس وسامع شكواي، كنت وحديك معاي في الليلة المشؤومة ،فاكرة أنا وأنت استغثنا لكن صوتنا ضاع في الفضاء الكبير ضاع وما وصل لأي إنسان وصرختي ما هزت قلب أي مخلوق ..روح وإننت مرتاح بيناتنا عهد وأنا فكراه هنادي في القلب وإن غابت على العين" (بركات، 1959).

### عنوان الشكل 1: لحظة قتل هنادي



المصدر: هنري بركات، فيلم دعاء الكروان، 1959

## 2.2 ارتكاب المحذور:

أشار الفيلم السنمائي في المشاهد التالية إلى شخصيات وفضاءات جديدة تنوّعت بين المغلقة والمفتوحة فتظهر بين النهر ورمال الصحراء الصعيدية حياة البساطة التي كانت تعيشها أسرة البطلة "حياتنا كانت زين، الدنيا كليتها كانت في البلد الصغير اللي عشنا فيه حدودو صحراء ورمل وزرع وخضرة، القلب كن خالي والبال كان مرتاح" (بركات، 1959)، تفوح بين وديان الكفر ونخيله رائحة التواضع والأحلام البسيطة الممزوجة بالغدر والدّم، حيث نقلت الأحداث حيز مكانها من البيت بتمفصلاته الضيقة تتبعث في كل ركن من أركانها رائحة الخيانة والفسق والجنس والرذيلة إلى كفر الصعيد بشساعته أين تعيش آمنة وهنادي حياة هنيئة كحال كل أنثى في صعيد مصر، ينحصر دورها في المجتمع في الإنجاب أو القيام بمختلف الأعمال المنزلية إلى غير ذلك، وقد أشار الفيلم في أولى محطاته المشهدية إلى فطنة البطلة "آمنة" مقابل سذاجة الأخت الكبرى "هنادي" التي وقعت في حب فتى الوادي لحظة سماعها للحنه الشجي ومحاولتها ربط علاقة معه لولا صرامة وتدخل الأخت الصغرى.

"آمنة: لي مدوخك الشاي ولا المزمار؟

الشاب: صباح الخير يا صبايا.

هنادي: يسعد صباحك.

الشاب: عطشان يا صبايا؟

آمنة: اشرب من البحر يا خويا.

آمنة: هنادي..... قلبك هذا مغلبك يا همادي كل دمة والثانية يحدفوا ناحية" (بركات، 1959).

إلى أن أُلقت المشاهد بظلالها نحو بيت العائلة لمسح وسمه العار التي أحقها بهن الوالد، والذي كان نتيجة لعلاقاته النسائية المحرّمة محلّ بحث وكان لآبد من إطفاء جريمة من طرف أعيان ورجال القرية الصغيرة، بالفتك بهذا الشخص بل والقضاء على جذوره العريقة أيضا وتم ذلك بطرد الزوجة والبننتين "هنادي" و"آمنة" لينطلقن في رحلة البحث عن فرص للعيش تائهات في صحراء شاسعة لا حدود لها ليستقر بهن المقام في المدينة أين تغيّرت فيما الملامح والمخيلة الصغيرة لتتفرج على زاوية الباشوية بكل تمظهراتها وثقافتها عند دخول الفتاتين بيت المأمور والمهندس على التوالي، فتعيش "آمنة" رفقة "خديجة" البنت المتقفة الأرسقراطية كالأختين وتعلمها القراءة والكتابة وأصول البرستيغ المدني الذي لآبد من التقيد به، ويعيدا عن هذه الحياة لم تفصح مشاهد الفيلم عن وضعية "هنادي" في بيت مهندس الري سوى وقوعها فريسة لشهوة رجل أستقرطي لا يبالي بالشرف والمشاعر، لتكون نهايتها دفنها في الصحراء لطمس آثار جريمة ارتكاب المحذور التي ألمّت بشرف العائلة «فقضايا الثأر في الصعيد تجري بين



الناس كالإنجاب بدافع الانتقام، وأن هذا النابع من المعايير بين العائلات التي تتفاخر بالسيطرة والأخذ بالثأر» (أمير، 2019).

### 3.2 المجتمع البطريكي:

يعرّف المجتمع البطريكي بكونه التنظيم المجتمعي الذي يميّز ويؤمن بسيادة الذكر سواء كان أباً أو جداً أو أخاً، زوجاً أو خالاً أو عمّاً، الأكبر سنّاً في القبيلة أو العشيرة، ويركز هذا النظام على السلطوية الدائمة للعادات والتقاليد التي تعد بمثابة قوانين صارمة لا يمكن لأحد خرقها، وقد مثلت الكثير من مشاهد فيلم "دعاء الكروان" هذا النظام والذي يقر بسيطرة الذكر على الأنثى سيطرة مطلقة، حيث يجعلها خاضعة مقهورة بأئسة ضعيفة لا يمكن لصوتها أن يصل إلى حدود غرف البيت تعاني الكبت النفسي الداخلي الذي يجعل منها لا تختلف عن أي شيء يملكه «العائلة شديدة الوطأة، ممّا يهيء الولد لأن يطيع في شبابه، فالكثير من وسائلنا التربوية التقليدية لا تعدّه لأن يقارع ويناقش بقدر ما تنمى فيه الإلتواء والازدواجية والاعتماد على الكبير (الأب، الأخر الأكبر، المنتفد في القبيلة، الرئيس، إن الأب أي شكل النموذج الأصلي للأبوية المستحدثة هو أداة القمع الأساسية، قوته ونفوذه يقومان على العقاب» (شرايبي، 1993، صفحة 60).

ومن آثار سيطرة المجتمع الذكوري في الفيلم السينمائي دعاء الكروان مشاهد طرد عائلة "خضر" نتيجة علاقاته النسائية المحرمة، ويظهر ذلك في الحوار الذي دار بين الخال وأعيان الكفر:

"الرجل: إزاي نطرد الولايا؟؟"

الخال: معاتش ليهم قعاد هنا.

الرجل: من إمت بيهون العرض والدم يابن خوي؟؟

الخال: لا هملنا عرض ولا هملنا دم.... ماتجوزش عليه الرحمة، خلف وراه العار، ومرتو وبناتو ماعاتش

ليهم قعاد، كل اللي يقابلني يقول: أختك والبنات، قصدهم مرت الزاني وبنات الزاني" (بركات، 1959).

ثم الحكم بالموت على "هنادي" من طرف خالها نتيجة للعلاقة الغير شرعية التي أقامتها مع مهندس الزّي، كما أشارت بعض مشاهد الفيلم إلى السيطرة المطلقة للخال الذي جسّد دور الرجل الذكر المتحكم في مصائر الشخصيات القريبة له، فهو الحاكم والقاضي والقائل والجلاد والولي الشرعي في تزويج البطلة "أمّنة" دون إرادة بما يجري حولها، وفي الأخير محاولة قتلها.

حيث مثلت المرأة دور الخاضع للأوامر في كل مشاهد الفيلم، ويمكن تمثيل العلاقة بين الذكر والأنثى

بالخطاطة الآتية:

الرجل: ذكر ، مسيطر، قوي، حاكم

المرأة: أنثى، خاضع، ضعيف، المحكوم عليه

عنوان الشكل 2: سيطرة الخال المطلقة



المصدر: هنري بركات، فيلم دعاء الكروان، 1959

#### 4.2 الطبقيّة:

تعرف الطبقيّة على أنّها نظرية ظهرت في الغرب، تهدف إلى تقسيم المجتمع إلى مجموعة من الطبقات بحسب الوضع الاجتماعي والاقتصادي، وفي العادة يقسم إلى طبقتين بسيطة أو فقيرة وغنية أو برجوازية، وتحدّد «ترسيمات التدرج بترتيب منهجي لجميع الأفراد أو الجماعات ابتداءً من أكثرهم عوزاً إلى أكثرهم ثراءً، يمكن أن تكون مبادئ الترتيب إلى حدّ ما معقدة ولكنها منهجية: فكل الناس أو كل الجماعات مصنّفة، وفي بعض الأحيان يكفي مبدأ وحيد لذلك وهنا يتكلم أوزوفسكي على ترسيمات التدرج البسيط، وفي معظم الأحيان يجب جمع عدة معايير للحصول على التصنيف، وهذه هي ترسيمات التدرج التركيبي» (لوميل، 2008، صفحة 10)، وقد أشار الفيلم السينمائي "دعاء الكروان" في البعض من مشاهدته إلى هذه القضية، فالبطلة "أمنة" وأختها "هنادي" مثلتا دور الخادمتين السانجيتين الأميتين اللتين لا تتقنان الكتابة والقراءة ولا تفقهان من برستيج المدينة شيئاً، في حين مثّلت "خديجة" ابنة المأمور دور الفتاة الشابة الجميلة المتعلّمة للغة الفرنسية وعزف البيانو وفنون الموسيقى وحركاتها، كما تطالع الكتب والروايات في وقت فراغها وهذا ما ينمّ عن بروز طبقتين في مشاهد الفيلم، صراع بين طبقة مثقفة برجوازية غنية مقابل طبقة أخرى فقيرة هشة أمّية ساذجة، وفي حوار ظهرت فيه خديجة تعزف على البيانو وأمنة تقف مذهولة أمام هذه الآلة العجيبة تقول في ذلك:

"خديجة: بتبصي على إيه ...إنت أول مرة تشوفي بيانو؟"

آمنة في دهشة وسذاجة: واسمها البيانا؟؟" (بركات، 1959).

ثم تتوالى الأحداث لتنتجلى السعادة المغمورة التي تعيشها آمنة في يست الأمور وظهر ذلك من خلال الحوار الذي دار بينها وبين هنادي:

"آمنة: منايا أوديك على بيت الأمور عشان أفرجك على حاجة عمرك لا شفتيها ولا حتشوفيها.

هنادي: هي إيه؟

آمنة: مكنة كده اسمها البيانا سودة وليها صوابع بيض، أول ما الست تلمسها تقول ساكنها جان تسمع طبل إيه ومزازيك إيه" (بركات، 1959).

كما مثل مهندس الرّي أيضا نموذجا للطبقة الأرستقراطية المتعلّمة السيطرة على هنادي وسلبها شرفها بمجرد تناولها لأول كأس من الخمر في حياتها.

## 5.2 العنف:

يعرّف العنف في العادة على أنّه مجموع الأفعال والأقوال التي تسبب إيذاء سواء كان نفسيا أو جسديا على صاحبها «وتشمل التهديد بارتكاب هذه الأفعال وهو يعد وسيلة للسيطرة والقهر الذي قد يشمل السيطرة العاطفية أو الاجتماعية أو الاقتصادية أو الإكراه أو الضغط، وكذلك الإيذاء الجسدي وربما يكون العنف صريحا في شكل هجوم فعلي أو تهديد شخص ما بسلاح، وقد يكون مستترا في شكل تزويج أو تهديدات أو اضطهاد أو خداع أو غير ذلك من أشكال الضغط النفسي أو الاجتماعي بحيث يجبر الشخص المستهدف بهذا النوع من العنف على التصرف كما هو منتظر منه أو العمل ضدّ رغبتة/رغبتها بدافع الخوف» (غزالة، 2013، صفحة 14).

وتعرّف منظمة الصحة العالمية مصطلح العنف على أنه: «الاستعمال المتعمّد للقوة المادية أو القدرة سواء بالتهديد أو الاستعمال الفعلي لها من قبل الشخص ضد نفسه أو ضد شخص آخر أو ضد مجموعة أو مجتمع بحيث يؤدي إلى حدوث أو رجحان احتمال حدوث إصابة أو موت أو إصابة نفسية أو سوء نماء أو حرمان» (غزالة، 2013، صفحة 14).

وقد أشارت الكثير من مشاهد فيلم "دعاء الكروان" إلى أشكال عديدة من العنف فمنها؛ الجسدي والذي تمثل في التنكيل بجثة الوالد "خضر" وابنته "هنادي" نتيجة ارتكابهما للفعل المحظور وعلاقتها الغير شرعية خارج أطر الزواج الشرعي، كما ظهر هذا النوع من العنف في الضرب الذي تعرضت له البطلة "آمنة" من طرف شخصية "الخال" الذي مارس العنف بجميع أشكاله من بداية الفيلم إلى نهايته، أمّا النوع الثاني من العنف فتمثل في الضغط النفسي الممارس ضد بطلة الفيلم وعائلتها بطردها أولا من القرية باعتبارهن وصمة عار وبذرة نشأت عن رجل فاسد

مغرق في المحرمات، ثم الإيذاء اللفظي الذي تعرضت له مجددا بارتكاب "هنادي" المحظور، والضغط النفسية التي عاشها وعاشتها طول رحلة العودة إلى القرية ثانيا، ليسمو ذلك العذاب، وتتأزم الشخصية "أمنة" مجددا مجرد دخولها بيت مهندس الرّي، هذا الأخير الذي كان سببا في تشريد عائلة بأكملها بعد إقامته علاقة غير شرعية مع الأخت "هنادي" لتمارس "أمنة" بعدها كل الضغوطات وتوقع الشاب الوسيم الأرستقراطي في حبال عشقها وتهدم تلك البرجوازية والكيان الرجولي المتلاعب بقلب الأنثى الضعيفة وإيقاعها في الغواية وفي بحر من الظلمات الاجتماعية والنفسية التي لا مفرّ منها، لكن البطلة تجد نفسها في الأخير بين نارين نار الانتقام لدم أختها ونار الحب الذاتية بعد تعلّقها هي الأخرى ووقوعها في حب الشاب الوسيم الذي كان سببا في الحزن الذي ألم بها، ويظهر ذلك من خلال المونولوج الداخلي مع صوت طائر الكروان حيث كانت كانت في نهاية الأحداث تجمع أغراضها لمغادرة بيت المهندس، كما كانت في نفس اللحظة تلمم ما تبقى من شتات قلبها وبموسيقى حزينة ترد عليه بلهجة صعيدية وبنفس متقطع محشرج مثقل بهموم العشق والحزن الدفين والانتقام "هنادي" راح تكون دائما بيناتنا" (بركات، 1959) لتتحول معادلة العلاقة بين الأنثى والذكر في نهاية الفيلم كالتالي:

الرجل: ذكر، ضعيف، خاضع، المحكوم عليه

المراة: أنثى، قوية، مسيطر، قوية، الحاكم، مثلت السلطة

ويتمثل النوع الثالث من العنف والذي ظهرت صورته جلية في الفيلم في العنف الجنسي ويعرف في العادة على أنه: «استغلال لموقف ضعف أو لفروق السلطة أو الثقة لتحقيق أغراض جنسية» (غزالة، 2013، صفحة 17)، ومثاله: الاغتصاب الجنسي الذي تعرّضت له "هنادي" ضحية الغواية من طرف مهندس الرّي، هذا الأخير الذي مثل دور الشاب المثقف الأرستقراطي في النهار، والرجل صاحب الخمر والنساء في الليل، كما جعل من بيته والخادمت اللاتي تداولن عليه مسرحا لممارسة الرذيلة والعلاقات المحرّمة، ولم يحد الموقف عند "هنادي" التي انتهت بها المطاف إلى الموت، بل ظهرت ضحية جديدة والمتمثلة في شخصية "سكينة" الخادمة ذات اللهجة الصعيدية والتي جعل منها المهندس خادمة في النهار وعشيقة له في الليل، لتظهر في الأخير شخصية البطلة "أمنة" والتي حاول الأخير استغلالها جنسيا بشتى الطرق، لكن دافع الرغبة والقوة النفسية التي كانت تميزها كبحت لجام الرجل وكسرت عنفوان الاستغلال الجنسي الممارس ضد مثيلاتها من الأنثى.

وفي الأخير يمكن القول أن الفيلم السينمائي مثل عن حق الصورة الحية للعمل الروائي "دعاء الكروان" فالعلاقة بين الفيلم وبين الرواية «كشكل أدبي وعالم كثيف الدلالات استقت منه السينما ومازلت تعتبره أهم مصادر الحكى، فالعلاقة بينهما وثيقة بدأت مع السنوات الأولى من ظهور السينما» (عموري، 2015، صفحة 2018).

### 3. خاتمة:

مما سبق ذكره نستنتج ما يلي:

- تعرّف السينما في العادة على أنها ذلك الكل المتكامل المبني على العلاقة المزدوجة بين الصوت والحركة، الرقص والرسم والإيماءات.
- يطلق على السينما في العادة تسمية "الفن السابع" وذلك لمزجها بين طبيعة الفنون التشكيلية والفنون الإيقاعية.
- تتمثل العلاقة الرابطة بين الأدب والسينما في تبسيطها للعناصر المكوّنة له ثم عرضها على شكل صور بصرية تتسم بالحركة والفعالية.
- يمثل فيلم "دعاء الكروان" نموذجا سينمائيا لرواية عالجت الأبعاد الاجتماعية التي تطرق إليها الفيلم السينمائي: الثأر والانتقام، ارتكاب المحذور، ظاهرة العنف الممارس ضد المرأة بكل أنواعه.
- أشار الفيلم السينمائي دعاء الكروان إلى حياة الريف البسيطة التي تعيشها العائلات في صعيد مصر، والممزوجة بالأحلام البسيطة في محاولة من الأنثى تغيير مصيرها المحكوم عليها بالزواج والانغلاقية في بوتقة التقاليد الصارمة.
- في ملمح آخر من ملمح السيطرة أرتت الكثير من مشاهد الفيلم إلى السيطرة المطلقة للرجل الذكر وتحكمه في مصائر باقي أفراد الأسرة، وهو بذلك نموذج صارم لسلطة القمع والعقب.
- يمثل الفيلم السينمائي دعاء الكروان محطة هامة للبحث بمختلف الضغوطات وأشكال العنف التي تعاني منها الأنثى خاصة في صعيد مصر، والتي تتراوح عادة بين التعنيف الجسدي والضغط النفسي والذي يصل إلى حد القتل أحيانا والانتحار في الكثير من الأحيان.

### 4. قائمة المراجع:

#### المؤلفات:

- أحمد جمال حجازي. (2010). الاتجاهات الحديثة في المكتبات والمعلومات أثر مشاهدة الأفلام الروائية المصرية. الناشر أحمد أمين. مصر.
- أحمد كامل مرسي، مجدي وهبة. (1973). معجم الفن السينمائي. وزارة الثقافة والإعلام، الهيئة المصرية للكتاب. مصر.
- أرنولد هاووزر. (1981). الفن والمجتمع عبر التاريخ، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، لبنان.
- توفيق حكيم. (د.ت). فن الأدب. دار مصر للطباعة. مصر

- ثورت عكاشة. (1976). موسوعة تاريخ الفن، دار المعارف. القاهرة ، مصر .
- سعيد توفيق. (1997). الخبرة الجمالية. منشورات وزارة الثقافة. دمشق، سوريا.
- سعيد عموري. (2015). من النص السردي إلى الفيلم السينمائي، قراءة في اشتغال المصطلحات. الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية. دون بلد.
- ماري تبريز جورنو. (د.س.). معجم المصطلحات السينمائية. جامعة باريس. فرنسا.
- محمد منير حجاب. (1998). المحتوى الثقافي والترتبي للفيلم السينمائي. دار الفجر، ط1. مصر .
- مها حسن القصراوي. (د.ت.). الزمن في الرواية العربية. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت، لبنان.
- هشام شرابي. (1993). النظام الأبوي وإشكالية تخلف المجتمع العربي. مركز دراسات الوحدة العربية، ط2. بيروت لبنان.
- يانيك لوميل. (2008). الطبقات الاجتماعية. دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط1. بيروت، لبنان.
- هنري بركات (المخرج). (1959). دعاء الكروان [فيلم سينمائي]. مصر .
- هيفاء أبو غزالة. (2013). برنامج تدريب حول مناهضة العنف ضد المرأة. دون دار نشر نشر. القاهرة. المواقع الالكترونية:
- سعداء الدعاس. (01 01, 2019). . دعاء الكروان بين الرواية والفيلم. تاريخ الاسترداد 03 11, 2021، من ديوان العرب: <http://www.diwanalarab.com>
- محمد مروان. (02 01, 2020). بحث عن طه حسين. تاريخ الاسترداد 03 11, 2021، من <http://mawdoo3.com>
- مصطفى أمير. (27 07, 2019). الثأر في الصعيد ميراث الجاهلية الأولى . تاريخ الاسترداد 03 2021, 12، من الشروق نيوز: <https://www.shorouknews.com>
- نبيل سلامة. (15 01, 2016). الطائر وتجلياته. تاريخ الاسترداد 03 12, 2021، من معبر: [/http://www.maaber.org](http://www.maaber.org)