سينماء
لتعزيز المحتوى
المعرفي السينمائي

CINAMAA

السينما كمنصة تأويلية

سرديات العرق وإعادة تشكيل الذات في الخطاب البصري السينمائي

د. هند السليمان

ملخص

تسعى هذه الورقة البحثية إلى تحليل العلاقة المركبة بين السينما وتمثيل الهوية والعرق، باعتبار السينما وسيطاً ثقافياً لا يقتصر دوره على عكس الواقع، بل يتجاوزه إلى إعادة إنتاجه وصياغة الوعي الذاتي والجمعي. يقوم البحث على أربعة محاور مترابطة؛ إذ يبدأ أولًا باستعراض التطور التاريخي لنظريات السينما التي أسست لفهم الصورة بوصفها خطاباً يتقاطع فيه البُعد الجمالي مع علاقات السلطة والهيمنة، ثم ينتقل إلى مناقشة مفهوم الذات من منظور فلسفي وثقافي، حيث تُفهم الذات باعتبارها بناءً متغيراً ومركباً يتشكل ضمن شروط اجتماعية وسياسية ومعرفية، ويُعاد إنتاجها عبر أنماط الاعتراف والاختلاف. ومن ثم يعالج البحث مفهوم العرق بوصفه ليس مجرد خاصية بيولوجية، بل بناءً اجتماعياً وسردياً يتجلى في الخطاب السينمائي، بما يحمله من إمكانات للإقصاء أو إعادة الاعتبار. وفي المحور الأخير، يتوج التحليل بمقاربة كيفية تشكل الذات والعرق داخل السينما عبر قراءة مقارِنة لعدد من التجارب المتنوعة، تشمل السينما الأمريكية والمصرية واليابانية والإيرانية والأفريقية، للكشف عن الكيفية التي يمكن أن تسهم بها البُنى السردية والبصرية إما في إعادة إنتاج التراتبيات العرقية أو في تفكيكها وفتح أفق بديل للهوية. وتخلص الدراسة إلى أن السينما ليست مجرد مرآة تعكس الواقع الاجتماعي والثقافي، بل هي حقل رمزي فاعل يعيد توزيع القوة والاعتراف، ويحوّل الصورة السينمائية إلى فضاء سياسي وثقافي تتقاطع فيه مشاريع التمثيل مع إمكانات المقاومة وإعادة صياغة الذات.

مقدمة

منذ نشأتها الأولى، لم تُختزل السينما في كونها وسيلة للترفيه أو أداة للتوثيق البصري، بل تحولت إلى فضاء فلسفي وثقافي يسعى لفهم الذات الإنسانية وتشكلاتها. فهي مرآة، لكنها ليست محايدة؛ إذ تعيد إنتاج الذات، تكشف تناقضاتها، وتضعها أمام أسئلتها الوجودية الكبرى: من نحن؟ من هو الآخر؟ كيف نتشابه أو نختلف معه؟ وكيف تتغير هوياتنا بين التماهي والتفكك؟ من أجل مقاربة تساؤلات كهذه، برزت نظريات سينمائية متعددة منحت كلاً من مفهوم الذات وتصوراتنا عن الصورة البصرية معنى أعمق. وفي هذا الإطار، تسعى هذه الورقة إلى تحليل سرديات الذات والعرق في السينما عبر أربعة محاور رئيسية: استعراض أبرز نظريات السينما، مناقشة مفهوم الذات، تناول مفهوم العرق، ثم تتويج ذلك بتحليل كيفية تشكّل الذات والعرق سينمائياً عبر قراءة عدد من التجارب السينمائية الأمريكية والإفريقية والآسيوية والمصرية، استناداً إلى الإطار النظري المؤسَّس في المحاور الثلاثة الأولى.

أولاً: المرجعيات النظرية لقراءة السينما

تعددت النظريات السينمائية في مقارباتها لوظيفة السينما ومعناها؛ فمن الواقعية التي نظرت إليها بوصفها نافذة على العالم، إلى الشكلانية التي جعلت منها مختبراً للجماليات، وصولًا إلى البنيوية وما بعدها التي تعاملت مع السينما كلغة تُنتج الذات بدلاً من أن تعكسها. فيما قدمت مدرسة التحليل النفسي باباً ليقرأها باعتبارها حلماً جماعياً، لتقوم بعد ذلك النظرية النسوية بتسليط الضوء على آليات النظرة والتمثيل، أما النظرية ما بعد الاستعمارية فرأت في السينما ساحةً لصراع الهويات والثقافات. ومن هذا المنظور، فإن دراسة النظريات السينمائية لا تُعد مجرد تمرين نقدي، بل تمثل سعياً لفهم العلاقة العميقة بين الصورة والذات، بين الفن والوجود، بين المخيلة والذاكرة. وفيما يلي استعراض لأبرز هذه النظريات الكلاسيكية وما تلاها.

النظريات الكلاسيكية

الواقعية: السينما كنافذة على الحقيقة

السينما الواقعية تُعدّ من أبرز النظريات السينمائية التي نشأت في سياق نقد الطابع الصناعي المبالغ فيه للسينما التجارية، إذ تسعى إلى تقديم صورة صادقة للحياة كما هي، من دون تلميع وزخرفة أو ابتعاد عن التفاصيل اليومية. ترجع جذور الواقعية السينمائية إلى حركة الواقعية الجديدة في إيطاليا بعد الحرب العالمية الثانية، حيث قدّم مخرجون مثل فيتوريو دي سيكا وروبرتو روسيليني أفلاماً تناولت معاناة الناس العاديين، مستخدمين مواقع تصوير حقيقية وممثلين غير محترفين لإضفاء طابع أصيل على العمل (بازان ،2018). كان أندريه بازان، الناقد والمنظّر السينمائي الفرنسي، من أبرز المدافعين عن الواقعية، إذ رأى أن السينما يجب أن تحافظ على علاقتها العضوية بالواقع، فمثلاً، اللقطة الطويلة وعمق المجال أفضل من المونتاج في تجسيد الحقيقة البصرية، لأنهما يمنحان المتفرج حرية تفسير المشهد بدلاً من فرض رؤية المخرج (بازان ،2018). من هذا المنطلق، تصبح الواقعية ليست مجرد تقنية، بل موقف فلسفي يسعى إلى الكشف عن البعد الإنساني والاجتماعي للوجود، وتوظيف السينما كأداة لفهم الواقع وإعادة تشكيله نقدياً. في السياقات العربية، يبرز الاهتمام بالواقعية في محاولات بعض المخرجين لتوثيق التحولات الاجتماعية وإبراز التناقضات اليومية بعيداً عن المبالغة الدرامية، مما يجعل الواقعية أداة لقراءة التحولات الثقافية والاجتماعية من منظور بصري أصيل وهو ما نجده في تجارب أفلام الثمانينات في مصر والتي قادها كلاً من المخرج محمد خان وعاطف الطيب (كمال، 2021).

الشكلانية: جماليات التشكيل وصناعة المعنى

السينما الشكلانية تُعدّ من أهم النظريات السينمائية التي ظهرت في مطلع القرن العشرين، خصوصاً في روسيا مع رواد مثل سيرجي أيزنشتاين، فيرتوف، وبودوفكين، حيث ارتكزت على اعتبار الشكل والبنية الجمالية للعمل السينمائي هي أساس التجربة الفنية، أكثر من المحتوى أو الحبكة. تقوم الفكرة الجوهرية للشكلانية على أن السينما ليست مجرد مرآة للواقع، بل فن مستقل يمتلك لغته الخاصة، والتي تُبنى من خلال المونتاج، الزوايا، الإضاءة، والإيقاع البصري (Eisenstein, 2014). أيزنشتاين على وجه الخصوص رأى في المونتاج أداة أساسية لصناعة المعنى، إذ لا تكمن قوة الفيلم

في اللقطة المفردة بحد ذاتها، بل في تركيبها مع لقطات أخرى تولّد لدى المتلقي دلالات جديدة، فيما يُعرف بـ "المونتاج الجدلي" (Eisenstein, 2014). من هذا المنظور، لا تُعنى الشكلانية فقط بجماليات الشكل، بل بقدرته على إعادة تشكيل إدراك المشاهد وتوليد وعي جديد من خلال الصدمة البصرية والتلاعب بالإحساس الزمني والمكاني. هذه النظرية أسهمت في تحويل السينما إلى مختبر جمالي يعيد ابتكار الواقع عبر أدواته الفنية الخاصة، ويؤكد على استقلالية اللغة السينمائية عن الأدب والمسرح. في السياقات المعاصرة، نجد أثر الشكلانية في تجارب سينمائية عديدة، والتي توظّف المونتاج السريع، وتفكيك السرد التقليدي، لتوجيه انتباه المتلقي إلى البنية الشكلية للعمل أكثر من انغماسه في الحكاية (موناكو، 2016).

النظريات الحديثة

البنيوية: السينما كلغة وبنية

تُعد البنيوية، في تحليلها السينمائي، من أبرز النظريات النقدية التي سعت إلى مقاربة الفيلم بوصفه نظاماً من العلامات والبنى التي تنتج المعنى عبر العلاقات الداخلية بين عناصره، أكثر من ارتباطه بالواقع الخارجي أو نوايا المبدع. استلهمت البنيوية أسسها من اللسانيات عند فرديناند دو سوسير، الذي ميّز بين الدال والمدلول، ومن ثم طُبقت هذه المفاهيم على السينما باعتبارها لغة لها قواعدها الخاصة (سوسير، 2008). المنظّرون البنيويون يرون الفيلم ليس باعتباره مجرد حكاية أو وسيلة للتسلية، بل هو خطاب يخضع لبنية سردية ودلالية قابلة للتفكيك والتحليل. وقد أسهم كريستيان ميتز في تطوير هذا الاتجاه حين اعتبر السينما "لغة بلا قواعد نحوية صريحة"، لكنها تمتلك نظاماً بصرياً وصوتياً ينتج المعنى من خلال التكرار والاختلاف والعلاقات المتبادلة بين المشاهد واللقطات (Metz, 1991). بهذا، يصبح التحليل البنيوي للفيلم شبيهاً بقراءة نص أدبي، حيث يُعنى بالكشف عن البنى العميقة التي تحكم السرد، مثل الثنائيات الضدية (الحياة/الموت، الخير/الشر، الحرية/السلطة) والرموز المتكررة التي تشكّل الدلالة الكلية للعمل. أثّرت هذه النظرية في النقد السينمائي حيث وظّفها بعض الباحثين لفهم البنى السردية في الدراما والسينما، باعتبار أن دراسة البنية أعمق من الاقتصار على المضمون الظاهري أو الرسالة المباشرة (Metz, 1991). ومن ثم، يمكن القول إن

البنيوية قدّمت أداة تحليلية دقيقة جعلت من السينما مجالًا للبحث العلمي في كيفية إنتاج المعنى، لا مجرد وسيط سردي أو جمالي.

ما بعد البنيوية: الذات كتدفق وصورة زمنية

اما في إطار ما بعد البنيوية، حيث تُفهم الذات لا بوصفها جوهراً ثابتاً أو بنية مغلقة، بل ك "تدفق وصورة زمنية" تتشكل عبر اللغة والتمثيل والخطاب البصري. فجاك دريدا، من خلال تفكيكه لمفهوم الحضور، بيّن أن الهوية لا تُدرك في ثباتها، بل في أثرها واختلافها، أي في عملية مستمرة من الانزياح والتأجيل (différance) التي تجعل الذات دائماً في حالة تدفق لا نهائي (دريدا، 2018). وفي السياق السينمائي، يعيد جيل دولوز صياغة هذا المفهوم حين يرى أن السينما لا تقدّم الذات ككيان مكتمل، بل ك صورة زمنية (time-image)، تتجسد في اللقطات التي تكسر السرد الكلاسيكي وتفتح المجال أمام تجربة مباشرة للزمن في تشظيه وتعدد طبقاته (دولوز، 2014)، بذلك تتحول الذات في السينما إلى أثر بصري وزمني، تظهر عبر التدفق المستمر للصور أكثر من كونها انعكاساً لمركز ثابت. هذا التصور ما بعد البنيوي يجعل من السينما حقلاً لتجربة الذات وهي تتكشف في الزمن، كما في أفلام أندريه تاركوفسكي أو كيارستمي، حيث لا يُقدَّم الفرد كموضوع مكتمل، بل كمشروع متحرك، يتشكل مع مرور الصورة والزمن معاً. إن الذات هنا ليست معطى يُعرض، بل حركة تُختبر؛ فهي تتقاطع مع ما يقترحه فوكو عن "ممارسات الذات" كعملية مستمرة للتشكيل الذاتي، لكنها عند دولوز ودريدا تتجاوز المؤسسات والخطابات لتصبح تدفقاً مفتوحاً لا يملك بداية أو نهاية واضحة. بهذا، تكشف السينما ما بعد البنيوية أن الذات لا تُدرك إلا في علاقتها بالزمن، وأنها تُبنى لا عبر الثبات، بل عبر التغير الدائم، لتغدو الذات صورة زمنية تتشكل مع كل لقطة ومع كل أثر بصري جديد.

النظريات النفسية

التحليل النفسي الفرويدي واللاكاني

التحليل النفسي الفرويدي واللاكاني في السينما يُعد من أكثر المقاربات النظرية تأثيراً في النقد السينمائي منذ ستينيات القرن العشرين، حيث انطلق من مفاهيم فرويد حول اللاوعي، الحلم، والكبت، لينظر إلى الفيلم باعتباره نصاً يكشف الرغبات المكبوتة والخيالات الجماعية. فقد رأى منظّرون مثل فرويد (2024) أن السينما تشبه الحلم من حيث بنيتها القائمة على الصور المتتابعة والقدرة

على تمثيل الرغبات المقموعة في أشكال رمزية، بينما استُخدم مفهومه عن عقدة أوديب لتفسير التوترات العائلية والجندرية التي تتكرر في السرد السينمائي. لاحقاً، قدّم جاك لاكان قراءة أكثر تركيبية للسينما حين ربطها بمراحل تطور الذات، خصوصاً "مرحلة المرآة"، التي يرى أنها تؤسس لتجربة المشاهد في قاعة السينما، إذ يواجه ذاته عبر الشاشة بوصفها انعكاساً متخيّلاً، ويعيش انقساماً بين الأنا الواقعية وصورتها المثالية (روسيل، 2025). من هنا، اعتبر نقاد مثل كريستيان ميتز ولورا مالفي أن السينما تعمل كجهاز أيديولوجي يعيد إنتاج البُنى النفسية والاجتماعية عبر آليات التماهي والمتعة البصرية، حيث يُصبح المتفرج أسيراً لنظرة الكاميرا وللاوعي الثقافي الذي يعيد إنتاجه (Metz, 1982)؛ (Mulvey, 2013.. وبهذا يمكن القول إن المقاربة الفرويدية-اللاكانية لا تنظر إلى الفيلم كمنتج جمالي فقط، بل كبنية رمزية تنكشف من خلالها الرغبات اللاواعية والآليات النفسية والثقافية التي تشكّل الذات والجماعة.

النقد النفسي الثقافي (كريستيفا، جيجيك)

النقد النفسي- الثقافي كما بلورته جوليا كريستيفا وسلافوي جيجيك يمثل أحد أكثر التيارات عمقاً في مقاربة السينما، إذ يجمع بين أدوات التحليل النفسي والقراءة الثقافية-الأيديولوجية للنصوص البصرية. كريستيفا انطلقت من مفاهيمها حول "السيمياء" و"الابجكت" لتؤكد أن الفيلم ليس مجرد خطاب جمالي، بل فضاء يواجه فيه المتلقي ما يُقصى ثقافياً أو يُكبت جماعياً، فالسينما قادرة على فضح حدود الهوية وفتح المجال أمام ما هو غريب ومرفوض من قبل النظام الرمزي (Kristeva, 1982). من هنا، يصبح المشهد السينمائي أداة لقراءة العلاقة المتداخلة بين الذات والجسد واللغة والثقافة، حيث تكشف الصور عن مناطق الهشاشة والانقسام داخل الهوية الفردية والجماعية. أما جيجيك فذهب أبعد في توظيف التحليل النفسي اللاكاني لقراءة الأيديولوجيا في السينما، معتبراً أن الأفلام تعمل بوصفها "أحلامًا جماعية" تجسد البنية الأيديولوجية للمجتمع المعاصر(جيجيك، 2024). وبالنسبة له، لا تكمن أهمية السينما فيما تعلنه، بل فيما تخفيه خلف السرد والمتعة البصرية، أي في لاوعيها الأيديولوجي الذي يعيد إنتاج علاقات السلطة والرغبة. من خلال قراءاته لأفلام هوليوودية وأوروبية، أبرز جيجيك كيف تُستخدم الصورة السينمائية لتطبيع الهيمنة السياسية أو الاقتصادية، لكنها في الوقت نفسه تتيح إمكانات للمقاومة عبر التصدعات والفراغات التي تكشفها. بهذا الشكل، يصبح النقد النفسي-الثقافي إطاراً لفهم السينما كمساحة يلتقي فيها اللاوعي الفردي

مع الخطاب الثقافي والأيديولوجي، حيث تتحول الشاشة إلى موقع للصراع بين المكبوت والظاهر، بين الرغبة والسلطة.

النظريات الثقافية والاجتماعية

النظرية النسوية: الذات بين التشييء والمقاومة

تُعد النظرية النسوية في السينما من أبرز التيارات النقدية التي أعادت صياغة العلاقة بين الصورة، السلطة، والجندر، حيث انطلقت منذ سبعينيات القرن العشرين لتسائل كيفية تمثيل المرأة في الشاشة وكيفية توجيه المتلقي عبر "النظرة الذكورية" (male gaze).حيث قدّمت لورا مالفي مقالتها الشهيرة "المتعة البصرية والسينما السردية" التي اعتبرت أن السينما الكلاسيكية الهوليوودية تُعيد إنتاج النظام الأبوي من خلال وضع المرأة كـ"موضوع للرغبة" بدلاً من كونها ذاتاً فاعلة، وهو ما يرسّخ هيمنة الذكور في البنية البصرية والقصصية للفيلم (Mulvey, 2013) . ومنذ ذلك الحين، تطورت النظرية النسوية في السينما عبر تيارات متعددة، منها ما ركّز على تفكيك الصور النمطية للنساء، ومنها ما احتفى بقدرة السينما النسوية على إنتاج بدائل جمالية وسردية تكسر هذه الهيمنة (Kaplan, 1991). كما اتسعت المقاربة النسوية لتشمل تقاطعات مع العرق، الطبقة، والهوية الثقافية، فصار النقد لا يتناول فقط تمثيل المرأة البيضاء في السينما الغربية، بل أيضاً تمثيلات النساء في سينمات ما بعد الاستعمار. إلا أن النظرية النسوية لا تقتصر على نقد تمثيل المرأة، بل تسعى إلى بناء لغة سينمائية بديلة تكشف عن علاقات القوة وتعيد الاعتبار لخبرة النساء كجزء من السرد البصري العالمي.

النظرية الماركسية والنقد الأيديولوجي

النظرية الماركسية والنقد الأيديولوجي في السينما يُعَدّان من أبرز المقاربات التي ربطت بين الإنتاج السينمائي والبُنى الاجتماعية والاقتصادية التي يقوم عليها المجتمع. انطلقت النظرية من قراءة ماركسية ترى أن السينما، شأنها شأن باقي الفنون، ليست بريئة أو محايدة، بل هي جهاز أيديولوجي يُسهم في إعادة إنتاج علاقات السلطة والهيمنة الطبقية (ألتوسير، 2014). النقد السينمائي وفق هذه الرؤية تأثر بأعمال مفكرين مثل لويس ألتوسير الذي اعتبر أن السينما تُشكّل جزءاً من أجهزة الدولة الأيديولوجية التي تعمل على تثبيت موقع الفرد داخل النظام الرأسمالي عبر المتعة البصرية

والاندماج في السرد. من جانب آخر، برزت مدرسة فرانكفورت، ولا سيما ثيودور أدورنو وماكس هوركهايمر، اللذان اعتبرا أن صناعة السينما الهوليوودية تمثل "صناعة الثقافة" والتي بموجبها تُحوِّل الفن إلى سلعة، لتُنتج وعياً زائفاً يخدم الاستهلاك الرأسمالي (هوركهايمر و أدورنو، 2023). أما في التطبيقات النقدية، فقد طُبقت النظرية الماركسية على تحليل الأفلام باعتبارها نصوصاً أيديولوجية تُرسّخ القيم السائدة، لكنها قد تتيح في الوقت نفسه فضاءات مقاومة عبر كشف التناقضات الطبقية والاجتماعية. وقد امتد هذا التحليل إلى سينمات ما بعد الاستعمار، وبذلك فإن النقد الماركسي-الأيديولوجي يمنح أداة لفهم السينما ليس كفن معزول، بل كحقل صراع أيديولوجي يُنتج ويعيد إنتاج علاقات القوة في المجتمع.

ج. ما بعد الاستعمارية: الذات والهجنة الثقافية

نظرية ما بعد الاستعمار في السينما تُعالج كيفية تمثيل الهوية والذات في سياق الهيمنة الاستعمارية وما بعدها، مركّزة على مفهوم "الهجنة الثقافية" كما طوّره هومي بابا، والذي يشير إلى أن الهوية في المجتمعات ما بعد الاستعمارية ليست نقية أو ثابتة، بل تتشكّل في فضاءات التلاقي والتفاوض بين الثقافة المحلية والثقافة المستعمِرة (بابا، 2006). السينما هنا لا تُقرأ فقط باعتبارها أداة سردية، بل كخطاب بصري يعكس صراع الذات مع تمثيلات الآخر وهيمنة الخطاب الغربي. إدوارد سعيد، من جهته، كشف في كتابه الاستشراق عن كيفيات إنتاج السينما والأدب الغربي لصورة "الشرق" بوصفه الآخر المختلف، بما يعكس خطاباً سلطوياً يعمل على تأبيد علاقات القوة وعدم المساواة (سعيد، 2022). في المقابل، أتاحت سينمات ما بعد الاستعمار للمبدعين المحليين أن يعيدوا إنتاج صورهم بأنفسهم، فيكشفوا عن الذات لا باعتبارها موضوعًا للهيمنة، بل كفاعل ثقافي يُعيد تعريف نفسه من موقعه الخاص. وعبر مفهوم "الهجنة"، تصبح الشاشة مكاناً يتقاطع فيه المحلي والعالمي، التقليدي والحديث، بما يعكس حالة من التوتر المستمر بين التماهي والمقاومة. من هنا، فإن النقد ما بعد الاستعماري يقدّم أدوات لفهم السينما كحقل للصراع الرمزي، حيث تُنتَج الذات في ظل تداخل القوى الثقافية، وتتحول "الهجنة" من حالة نقص إلى مساحة إبداع ومقاومة.

نظريات ما بعد الحداثة

نظرية المشهد/الفرجة

نظرية المشهد أو الفرجة (The Society of the Spectacle) كما طرحها جي ديبور تُعدّ من مقاربات ما بعد الحداثية في فهم السينما والثقافة البصرية المعاصرة. في كتابه مجتمع الفرجة(1994) يؤكد ديبور أن العالم الحديث لم يعد يُعاش بشكل مباشر، بل يُستهلك من خلال الصور والتمثيلات، بحيث تصبح التجربة الإنسانية وسيطية ومفلترة عبر "المشهد" في السينما، في هذا الإطار، لا تُقدَّم فقط كفن، بل كجزء من اقتصاد رمزي ورأسمالي يقوم على إنتاج صور تُعيد تشكيل الوعي الاجتماعي والسياسي. المشهد، وفق ديبور، ليس مجرد تجميع للصور، بل علاقة اجتماعية تتوسطها الصور، أي أن السينما والإعلام يعملان على إعادة إنتاج علاقات الهيمنة والاستهلاك من خلال تحويل الواقع نفسه إلى صورة قابلة للتداول والتسليع. وبذلك، يغدو الفيلم ما بعد الحداثي انعكاساً لحالة "الاستعراض الدائم"، حيث يختلط الحقيقي بالافتراضي، ويهيمن سطح الصورة على العمق الدلالي، فيؤدي إلى تفتت المعنى وتحوله إلى لعبة من العلامات (جيمبسون، 1994). من هنا، يمكن قراءة الكثير من الأفلام العالمية بوصفها تعبيراً عن هذه الحالة، إذ تُجسّد أنماط الاستهلاك، التماهي مع الصورة، وإعادة تشكيل الهوية في عصر العولمة والوسائط الرقمية. نقد ديبور يمنحنا إطاراً حاداً لفهم السينما ما بعد الحداثية، حيث لم يعد الفيلم مجرد وسيلة لعرض الحكاية، بل أصبح جزءاً من اقتصاد استعراضي يوجّه المتلقي إلى أن يعيش حياته كـ"فرجة"، محاطًا بالصور أكثر من التجربة المباشرة للواقع.

ما بعد الحداثة: شظايا بلا مركز

النظرية ما بعد الحداثية في السينما، كما صاغها مفكرون مثل جان فرانسوا ليوتار وفريدريك جيمسون، تمثل تحولاً جوهرياً في فهم الخطاب البصري ودوره في المجتمع المعاصر. فقد رأى ليوتار أن ما بعد الحداثة تقوم على "نهاية السرديات الكبرى"، أي انهيار الأطر الشمولية التي كانت تفسر العالم مثل التنوير أو الماركسية أو الدين، لتحل محلها "سرديات صغرى" متفرقة ومتعددة (ليوتار، 2016). في السينما، يتجلى هذا التحول في تفكيك الحبكة الكلاسيكية، وتبني السرد المتشظي، واللعب بالزمن والهويات، بحيث لا يعود الفيلم معنياً بتقديم معنى واحد ثابت، بل يصبح فضاءً

للانفتاح على قراءات متعددة، متناقضة أحياناً. أما فريدريك جيمسون فقد ركز على البعد الاقتصادي والثقافي لما بعد الحداثة، معتبراً إياها "المنطق الثقافي للرأسمالية المتأخرة"، حيث تتحول السينما إلى فضاء يعكس الاستهلاك والسطحية، من خلال الميل إلى المحاكاة الساخرة (pastiche)، والنوستالجيا، وتكديس الصور والأنماط دون مرجعية عميقة (جيمبسون، 1994). وهكذا تصبح أفلام ما بعد الحداثة انعكاساً لزمن فقد فيه العمق لحساب التشظي، ولحظة تاريخية يعيش فيها المتلقي في عالم من المحاكاة والنسخ، أكثر من ارتباطه بالواقع المادي المباشر. وتظهر أهمية هذه النظرية في قراءة الكثير من الأفلام العالمية التي تعمد إلى خلط الأنواع (genres)، ومزج الواقعي بالخيالي، كما في Pulp Fiction أو The Matrix.. وعليه، تتيح مقاربة ليوتار وجيمسون للسينما فهمها لا كمجرد مرآة للواقع، بل كجزء من ثقافة مشهدية متشظية، تعكس وتعيد إنتاج منطق عصر ما بعد الحداثة.

ثانياً: تمثلات الذات بين السلطة والاعتراف والتعدد

تُقدَّم الذات في السينما غالباً كتمثيل يتأرجح بين الواقعي والمتخيَّل، حيث تتحول الشاشة إلى وسيط لإعادة صياغة الهوية في صور بصرية تجمع بين ما هو مُعاش وما هو مَحكي. فالسينما، كما يرى بول ريكور، تعيد سرد الذات عبر مفهوم "الهوية السردية"، إذ يُعاد تنظيم التجربة الفردية في شكل حكائي يحمل شيئاً من الحقيقة، لكنه في الوقت نفسه مشروط بالخيال (Ricoeur, 1991). من هنا، تتسم الذات في الفيلم بطابع مزدوج: فهي انعكاس للواقع الاجتماعي والثقافي والنفسي من جهة، وبناء خيالي يتشكل وفق خيارات المخرج وتقنيات السرد البصري من جهة أخرى. لأجل هذا، ستيوارت هول يقترح أن الهوية لا تُفهم كجوهر ثابت، بل كتمثيل متغير يُنتَج داخل الخطابات والصور (Hall, 1997)، مما يجعل السينما فضاءً لإعادة إنتاج الذات ككيان ديناميكي متحرك. هذا البُعد المزدوج يظهر بوضوح في الأفلام التي تمزج بين الوثائقي والروائي أو في السِّيَر الذاتية السينمائية، حيث تُعاد صياغة الشخصيات بصور لا تتطابق تماماً مع الواقع. في هذا السياق، تصبح الذات مرآة متصدعة تعكس الواقع وتعيد تشكيله في آنٍ واحد، لتغدو التجربة السينمائية مجالاً متوتراً بين الحقيقة والتمثيل، بين استحضار الواقع واستدعاء الخيال.

أما على المستوى الفلسفي والثقافي الأوسع، فتُقرأ الذات في السينما ضمن جدلية تتراوح بين السلطة والاعتراف والتعدد، لتغدو الشاشة ساحة صراع رمزي يعكس تعقيدات الهوية الإنسانية في علاقتها بالآخر. وفي هذا، يذهب ميشيل فوكو إلى أن الذات لا تُفهم خارج أنساق السلطة، بل تُنتَج عبر الخطابات والمعايير التي تفرضها المؤسسات الاجتماعية والسياسية، وبذلك تكشف السينما عن آليات المراقبة والانضباط وإعادة تشكيل الأجساد والهويات (فوكو، 2013). في هذا السياق، يذهب تشارلز تايلور أبعد من ذلك ليقدّم مفهوم "الاعتراف" بوصفه شرطاً أساسياً للهوية، حيث تكتمل الذات فقط حين يعترف بها الآخر داخل فضاء ثقافي واجتماعي، ومن هنا تصبح الصورة السينمائية أداة لإضفاء الاعتراف أو حجبه، وهو ما يظهر في تمثيل الأقليات والمهمَّشين (Taylor, 1994). كوامي أبياه يقدم بعداً آخر حين يرى أن الذات متقاطعة بطبيعتها مع العرق والجندر والدين والثقافة، وأنها لا تختزل في هوية أحادية، بل تُبنى من خلال تعدد مستمر يعكس تشابك الانتماءات الإنسانية (Appiah, 2005). وبذلك تُطرح الذات في السينما لا كجوهر مغلق، بل ككيان متغير يخضع لهيمنة السلطة، يسعى للاعتراف، ويتشكل عبر التعدد والاختلاف. وهذا ما تكشفه أفلام عديدة تضع الفرد في مواجهة النظام الاجتماعي أو تبرز التوتر بين الهوية الفردية والجماعية، لتجعل من السينما مختبراً نقدياً لفحص الذات في علاقتها بالقوة وبالآخر وبإمكانات التعددية.

إذا كانت الذات في السينما قد تبدّت في الفقرة السابقة ككيان متوتر بين الواقع والخيال، فإن هذا التوتر يأخذ بعداً أعمق عند النظر إليها من منظور فلسفي وثقافي أشمل، حيث تُقرأ ضمن جدلية تتقاطع فيها السلطة والاعتراف والتعدد. فميشيل فوكو يؤكد أن الذات لا تُفهم باعتبارها جوهراً حراً أو كياناً قائماً بذاته، بل بوصفها نتاجاً لعلاقات السلطة والخطابات التي تشكّلها. فالسلطة، وفقاً له، لا تُمارس فقط عبر أدوات القمع المباشر، بل من خلال شبكات دقيقة من المراقبة والتنظيم والمعرفة، حيث تُنتج هذه الشبكات ذواتاً خاضعة لأنماط محددة من السلوك والتفكير (فوكو، 2013). في هذا السياق، تصبح السينما وسيطاً كاشفاً لهذه الآليات، سواء في تصوير الذوات المراقَبة والمنضبِطة كما في أفلام السجون والمعسكرات، أو في فضح تحول الأجساد إلى مواقع لممارسة السلطة والمعرفة. غير أن فوكو يشدد في الوقت نفسه على أن الذات ليست مجرد ضحية للهيمنة، بل هي أيضاً موقع للمقاومة، إذ إن الخطابات التي تُخضعها هي نفسها التي تفتح المجال لإعادة تعريفها وتفكيك علاقتها بالقوة (فوكو، 2220). يتجلى ذلك في فيلم One Flew Over the Cuckoo's Nest (1975) الذي

يقدم علاقة الذات بالمؤسسة الطبية، حيث يُظهر كيف تُخضع المصحات النفسية الأفراد لسلطة علاجية تُعيد تعريفهم عبر المراقبة والعلاج القسري، وهو ما يعكس أطروحة فوكو في المراقبة والمعاقبة (1977) بأن الجسد يصبح موقعًا للسلطة وأداة لتطويع الأفراد. وبالمثل، تكشف أفلام السجون مثل Hunger (2008) و(1994) The Shawshank Redemption عن كيفية تحويل الجدران والرقابة إلى وسائل لإنتاج ذوات مقهورة، مع إظهار إمكان المقاومة وإعادة تعريف الذات من داخل النظام القمعي ذاته. وهكذا، تتحول الذات في السينما إلى حقل صراعي تتقاطع فيه أنماط القمع مع إمكانات التحرر، ما يجعل الصورة السينمائية مرآة دقيقة لتاريخ السلطة وتجلياتها في حياة الأفراد والمجتمعات. بهذا المعنى، تُمثل السينما تطبيقاً عملياً لرؤية فوكو؛ فهي تُبرز الذات كنتاج لشبكات من الخطابات والسلطات التي تُخضعها من جهة، لكنها في الوقت نفسه تمنحها إمكانات للمقاومة وإعادة التمثيل (فوكو، 2013)؛ (فوكو، 2220).

وإذا كان فوكو قد ركّز على السلطة بوصفها محدداً لتشكل الذات، فإن كوامي أنثوني أبياه يذهب في اتجاه مغاير، حيث يرى أن الذات تتبدى كهوية متعددة ومتقاطعة لا تُختزل في انتماء واحد وبعد أحادي، بل تتشكل من شبكة معقدة من الانتماءات التي تشمل العرق والجندر، والدين، واللغة، والمواطنة. ففي كتابه أخلاق الهوية (2005)، يؤكد أبياه أن الهوية لا تقوم على عنصر ثابت، بل على تعددية تتفاعل في بنية مرنة ومتشابكة. هذا الطرح يلتقي مع مفهوم "التقاطع" (intersectionality) كما بلورته كيمبرلي كرينشاو (Crenshaw, 2013)، حيث تتحدد تجربة الذات من خلال تداخل محاور متعددة مثل العرق والنوع الاجتماعي والطبقة. في السينما، يظهر هذا البعد في تصوير الشخصيات بوصفها كيانات معقدة تتجاوز القوالب النمطية، فلا يمكن قراءة الهوية الجندرية أو العرقية بمعزل عن أبعادها الأخرى. وتُبرز أفلام الهجرة والشتات على وجه الخصوص هذا التعقيد، إذ تُجسّد الأبطال كذوات "بين بين" تعيش في تقاطع بين ثقافات متعددة. وبذلك تُصبح الشاشة فضاءً يكشف عن تعددية الانتماءات وتشابكها، ويجعل من الهوية كياناً مفتوحاً على إمكانات مستمرة لإعادة التشكل (. Appiah, 2005)

ومن هنا يبرز مفهوم "حوار المنظورات" باعتباره مقاربة فلسفية وثقافية لفهم الذات بوصفها نتاجاً للتفاعل بين أصوات متعددة، لا كنتيجة لرؤية واحدة مغلقة. فميخائيل باختين، في تحليله للأدب واللغة، شدد على أن الهوية ذات طبيعة حوارية، إذ يتشكل الوعي بالذات عبر الانفتاح على الآخر

(Bakhtin, 2010). وبالمثل، يرى تشارلز تايلور أن الهوية لا تكتمل إلا عبر الاعتراف المتبادل داخل الجماعة والثقافة (Taylor, 1994)، فيما يوضح أبياه أن هذا الحوار يزداد تعقيداً حين تُفهم الذات كتقاطعية تتحدد بانتماءات متعددة ومتداخلة (Appiah, 2005). في السينما، يظهر هذا البعد في الأعمال التي تتبنى تعددية الأصوات (polyphony) أو السرديات المتقاطعة، بحيث يُقدَّم الفرد بوصفه نتاج شبكة من الحوارات الثقافية والتاريخية والعرقية والجندرية. وهكذا تكشف الصورة السينمائية أن الوعي بالذات لا يتشكل في عزلة، بل في تفاعل دائم مع المنظورات المحيطة، بما يجعل الهوية كياناً ديناميكياً يتأسس على الحوار والاختلاف والاعتراف المتبادل (Taylor, 1994).

يكتسب هذا الطرح مزيداً من الوضوح إذا ما استدعينا ما أشار إليه تايلور في سياسات الاعتراف (1994)، حيث شدّد على أن الهوية لا تُبنى في عزلة، بل تتشكل داخل فضاء اجتماعي وثقافي مشترك، وأن الاعتراف ليس مجرد خيار أخلاقي ثانوي، بل شرط أساسي لوجودها، إذ إن إنكاره أو تشويهه يفضي إلى جرح الهوية وإضعاف الوعي بالذات، بينما يمنح الاعتراف الإيجابي إمكانات للتفتح وتحقيق الذات ضمن الجماعة. ومن هذا المنظور، لا تُفهم الهوية كمعطى فردي ثابت، بل كعلاقة متبادلة تُبنى في حوار دائم بين الفرد والمجتمع، وبين الذات والآخر. وهنا تبرز السينما كخطاب مرئي قادر على تجسيد هذه الجدلية، ليس فقط عبر تمثيل الأفراد أو المجموعات المهمشة، بل من خلال منحهم "اعترافاً بصرياً" يعيد صياغة موقعهم في المخيلة الجمعية. فتمثيل الأقليات العرقية أو الجندرية في الشاشة لا يُعد مجرد عرض لحكاياتهم، بل هو فعل اعتراف يغيّر موقعهم في الوعي الجماعي ويكسر حدود التهميش. وبذلك يكشف منظور تايلور أن الذات لا تُفهم إلا بوصفها نتاجاً للتفاعل والعلاقات المتبادلة للاعتراف، وأن السينما، باعتبارها وسيطاً جماهيرياً، تملك القدرة على تكريس هذا الاعتراف أو تقويضه، مما يجعلها حقلاً حاسماً لفهم تشكل الهوية في بعدها الاجتماعي والثقافي (McBride, 2013).

ثالثاً: الهوية العرقية كجدل فلسفي وبصري

تُفهم الهوية العرقية في الفكر المعاصر بوصفها بناءً اجتماعياً وثقافياً أكثر من كونها معطى طبيعياً، فهي إطار لفهم الذات في علاقتها بالآخر. وعند مقاربة الذات سينمائياً عبر تقاطعاتها مع مفهوم العِرق، فإنها تتحول إلى موقع جدل معقّد بين الهوية الفردية والبُنى الثقافية والسياسية التي تحددها. يذهب فرانتز فانون في "بشرة سوداء، أقنعة بيضاء" إلى أن الذات المستعمَرة تُنتَج دوماً في مواجهة نظرة الآخر، إذ يتشكل وعيها من خلال تمثيلات عنصرية تُفرض عليها داخل الخطاب البصري والثقافي (فانون، 1998). وهنا تصبح السينما مجالًا لتمثيل هذا الصراع، حيث يظهر العرق لا كاختلاف لوني أو إثني فحسب، بل كبنية دلالية وسياسية تُعيد صياغة التجربة الإنسانية على الشاشة. وهو ما يؤكده ستيوارت هول من أن الهوية العرقية عملية متحركة من التمثيل وإعادة التمثيل، تتغير بتغير السياقات التاريخية والثقافية (Hall, 2015)، بينما يوسّع بول جيلروي النقاش من خلال مفهوم "الأطلسي الأسود"، الذي يكشف كيف تتشكل الهوية العرقية في فضاء عابر للحدود، يقوم على الهجنة والتداخل الثقافي (Gilroy, 1993). من هذا المنظور، لا تُقدَّم الذات في السينما كجوهر ثابت، بل كبنية تاريخية وسياسية تتأرجح بين خطاب الهيمنة وخطاب المقاومة، بين محاولات الإقصاء وإمكانات الاعتراف. هكذا تنفتح الهوية العرقية في التمثيل البصري على كونها تجربة معيشة، تُعيد طرح سؤال من يملك حق تمثيل الذات وكيفية تموضعها في المشهد الثقافي والسياسي (فانون، 1998).

وتتجلى هذه الجدلية بوضوح فيما يُعرف بالسينما الاستعمارية، التي مثّلت منذ نشأتها أداة محورية في إنتاج صورة "الآخر" وتثبيتها ضمن خطاب أيديولوجي يخدم الهيمنة الغربية. فقد بيّن إدوارد سعيد في الاستشراق (2022) أن الثقافة الغربية أعادت صياغة الشرق ككيان غريب وبدائي وغامض، ليس بوصفه واقعاً موضوعياً، بل كخطاب سلطوي يبرر السيطرة الاستعمارية. السينما، بوصفها جزءًا من هذا الخطاب، ساهمت في ترسيخ تلك الصور حين صوّرت العربي أو الإفريقي أو الآسيوي موضوعاً للنظرة الغربية: تارة كخطر وتهديد، وتارة أخرى كموضوع "لإنقاذ" الرجل الأبيض. هومي بابا يضيف إلى ذلك بمفهوم "التمثيل الملتبس"، مبيناً أن الآخر يُنتَج عبر ثنائيات متقابلة (متحضر/متوحش، عقلاني/غريزي)، لكنه يكشف أيضاً عن قلق المستعمِر من هشاشة هويته (بابا، 2006). أما شوحيط وستام (2019) فقد أوضحا كيف تُستثمر الجماليات السينمائية لإعادة إنتاج خطاب عنصري مقنّع،

حيث تُطبع الممارسات الاستعمارية بصرياً بوصفها مشروعاً حضارياً. ومن ثم فإن تمثيل الهوية العرقية في السينما الاستعمارية لا يقوم فقط على إقصاء صوت الآخر الحقيقي، بل على إعادة صياغته في صورة نمطية تخدم المركز الغربي وتؤكد تفوقه. هذه العملية أسهمت في تكوين الذات الغربية ذاتها بوصفها مركزاً للحداثة، وهو ما يجعل دراسة هذه النوع من السينما مدخلاً نقدياً لفهم العلاقة الجدلية بين الهوية والعرق والسلطة داخل الخطاب البصري.

في مقابل الصورة الاستعمارية التي رسّخت تمثيل الذات العرقية ك "آخر" تابع للمركز الغربي، يجد تقاطع الذات والعرق في السينما المقاومة تعبيراً مختلفاً، حيث يتحول التمثيل من أداة لإنتاج التبعية إلى وسيلة لإعادة كتابة الهوية ومناهضة الصور النمطية المفروضة. فإذا كانت السينما الاستعمارية قد ثبّتت حضور الذات الغربية بوصفها مركزًا للتفوق والحداثة، فإن السينما المقاومة سعت إلى استعادة الصوت البصري للذات المهمَّشة، وتحويلها من موضوع للنظرة إلى فاعل للتاريخ. وقد شدد فرانتز فانون في معذبو الأرض على أن الثقافة المستعمَرة لا يمكن أن تتحرر من آثار الهيمنة إلا عبر "العودة إلى الجذور"، واستخدام الفنون، ومن بينها السينما، كأدوات تحررية تكسر احتكار المستعمِر للخيال والخطاب (فانون، 2018). في هذا الإطار، برزت حركات مثل "السينما الثالثة" في أمريكا اللاتينية، حيث دعا فرناندو سولاناس وأوكتافيو جيتينو إلى سينما ثورية تكشف بنيات الاستغلال وتعيد صياغة الذات الجماعية خارج نماذج هوليوود المهيمنة (Nichols, 2024). كما ألمح بيل نيكولز إلى أن السينما الوثائقية المناهضة للاستعمار أسهمت في تقويض التمثيلات السائدة عبر تقديم صور مباشرة وأصوات حية للواقع، مما أعاد الاعتبار للذات العرقية بوصفها فاعلاً تاريخياً يمتلك القدرة على تمثيل نفسه (Nichols, 2024). وهكذا يصبح فعل التمثيل في السينما المقاومة مزدوجاً: فهو من جهة يعرّي البُنى العنصرية ويقوّض خطاب الهيمنة البصرية، ومن جهة أخرى يؤسس لهوية بصرية جديدة تنطق باسمها وتعيد تعريف الذات والعرق في إطار سرديات التحرر والكرامة. وبهذا المعنى، لم تقتصر السينما المقاومة على كونها ممارسة فنية، بل تحولت إلى خطاب سياسي وجمالي مضاد أعاد رسم العلاقة بين الذات والآخر، وفتح المجال أمام صور أكثر تعددية للهوية الإنسانية.

الذات العرقية في السينما تتخذ بعداً أكثر تعقيداً حين تُقرأ من منظور الهجنة الثقافية والشتات، حيث تظهر ككيان مزدوج يتأرجح باستمرار بين الداخل والخارج، بين الانتماء المحلي وضغوط التمثيل

العالمي. هومي بابا، كما أشرنا سابقاً، يرى أن الهوية في المجتمعات ما بعد الاستعمارية ليست نقية أو متجانسة، بل تتشكل في فضاءات هجينة تتقاطع فيها عناصر من الثقافة واللغة والرموز (بابا، 2006). هذه "الذات الهجينة" تتبدى على الشاشة من خلال شخصيات تعيش انقساماً بين ثقافة الأصل والآخر المهيمن، فتتحول السينما إلى مسرح للتوتر بين الداخل (الموروث واللغة الأم والتاريخ) والخارج (الهيمنة الغربية، الحداثة، العولمة). وفي السياق نفسه، يشير بول جيلروي في الأطلسي الأسود إلى أن هوية الشتات لا تتحدد عبر انتماء واحد، بل من خلال حركة مستمرة بين الضفتين، حيث يظل وعيها موزعاً بين موطن لا تنتمي إليه كلياً وواقع جديد لا يحتويها بالكامل (Gilroy, 1993). في اللغة البصرية، يترجم هذا التوتر من خلال تقنيات مثل التناوب بين لغتين، أو تصوير الفضاءات الحدودية التي لا تنتمي تماماً للداخل ولا للخارج. ومع ذلك، فإن هذه الذات الهجينة لا تُختزل في أزمة أو اغتراب، بل تكشف أيضاً عن إمكانات إبداعية، إذ تسمح بابتكار لغة سينمائية جديدة تعبر عن تجربة "العيش بين بين"، وتعيد صياغة العلاقة بين الفرد والجماعة، بين المركز والهامش، بوصف الهوية حواراً دائماً بين الداخل والخارج.

وإذا كان منظور الهجنة قد أبرز الذات العرقية بوصفها نتاجاً للتقاطع والتفاوض المستمر، فإن السينما ما بعد الحداثية تكشف عن مستوى آخر من التعقيد، حيث تتحول الهوية العرقية إلى عنصر داخل لعبة الصور والتمثيلات المتشظية. فكما يرى فريدريك جيمسون، تمثل ما بعد الحداثة "المنطق الثقافي للرأسمالية المتأخرة"، حيث تنزلق الثقافة إلى سطح من العلامات، وتُعرض الهويات العرقية عبر محاكاة ساخرة، أو نوستالجيا، أو عبر تراكم أنماط بصرية متنافرة (جيمسون،1994). ويضيف جان فرانسوا ليوتار كيف أن انهيار "السرديات الكبرى" أفسح المجال لتعدد السرديات "الصغرى"، وهو ما انعكس في السينما على بروز أصوات عرقية وهوامشية لم تكن مسموعة من قبل، وإن ظلت محكومة بفضاء يفتت المعنى ويقاوم التمركز (ليوتار، 1994). أما جان بودريار (2009) فيذهب إلى أن السينما في عصر المحاكاة لم تعد تمثل الهوية كما هي، بل تنتج صوراً "مفرطة في واقعيتها" (hyperreal) تستبدل الأصل بالنسخة، ليغدو العرق علامة استهلاكية داخل سوق الثقافة. في هذا الأفق، لا تُقدَّم الذات العرقية كجوهر ثابت أو كيان مقاوم فحسب، بل كتمثيل متشابك مع الاستهلاك والإعلام والتكنولوجيا، يظهر أحيانًا كجزء من كولاج بصري يتنقل بين هويات متعددة. وبهذا المعنى، تكشف بعض الأفلام عن هوية سوداء أو مهاجرة عبر الكوميديا السوداء أو السرد المتشظي، لتجعل

تجربة الذات مرآة لعصر يحتفي بالهجنة واللايقين أكثر مما يسعى إلى الثبات. وعليه يمكن القول إن السينما، في انتقالها من الاستعمار إلى المقاومة ثم إلى الهجنة وما بعد الحداثة، قد أعادت التفكير في الهوية العرقية لا باعتبارها معطى مغلقاً، بل كفضاء ديناميكي يتأرجح بين المقاومة والتسليع، بين الاعتراف والتفكيك، لتصبح الصورة السينمائية ساحة أساسية لفهم تعقيدات العرق والذات في العالم المعاصر.

رابعاً: تمثيلات الهوية العرقية في السينما – مقاربات تحليلية

تتجلى الذات في السينما عند التقاء الفلسفة بالصورة، حيث تتحول الشاشة إلى وسيط للتفكير في أسئلة الوجود والهوية والمعنى، فلا يُقدَّم الفرد باعتباره شخصية ضمن حبكة سردية فحسب، بل ككيان فلسفي يُختبر عبر الزمن والحركة والذاكرة. جيل دولوز في صورة الحركة وصورة الزمن يرى أن السينما لا تكتفي بمحاكاة الواقع، بل تنتج فكراً بصرياً يعيد تشكيل علاقتنا بالذات والعالم (دولوز، 2014)، فيما يؤكد بول ريكور أن الهوية تُبنى سردياً، وأن الفيلم يصبح مجالاً لتجسيد "الهوية السردية" التي تصل الماضي بالحاضر في مسار واحد (Ricoeur, 1991). أما هايدغر فقد ألهم قراءات سينمائية تستند إلى مفهوم "الكينونة في العالم"، حيث تكشف الصورة عن خبرات القلق والاغتراب والبحث عن الأصالة، وهو ما تجسده أعمال برغمان وتاركوفسكي التي تعيد صياغة أسئلة الوعي والذاكرة بلغة جمالية لا يتيحها النص الفلسفي وحده. ويمتد هذا البعد ليكشف عن كون السينما فضاءً تمثيلياً تتقاطع فيه أسئلة الذات مع أنساق العرق والهوية الثقافية، لا بوصفها معطيات جاهزة، بل كبُنى يعاد إنتاجها باستمرار، إذ يوضح شويحط وستام (2019) أن السينما جهاز أيديولوجي يُنتج صوراً وخطابات تصوغ موقع الآخر وعلاقته بمراكز القوة، ويرى ستيوارت هول أن العرق نظام تمثيلي متغير تمنحه الصور معناه المتجدد في كل سياق (Hall et al., 2024). بهذا المعنى، تصبح الشاشة موقعاً جدلياً يتأرجح بين تكريس الإقصاء والتشييء وبين فتح أفق للاعتراف وإعادة التفاوض على الهوية، الأمر الذي أبرزته سينمات ما بعد الاستعمار والأفلام المستقلة للأقليات، حيث تتحول الصورة إلى خطاب مقاوم، سواء عبر ما أشار إليه فانون عن الفن كأداة تحرر رمزي (فانون، 2018)، أو عبر ما طرحه هومي بابا حول الهجنة الثقافية كمساحة لإعادة تشكيل الانتماءات (بابا، 2006). ومن هنا، لا يمكن النظر إلى السينما كمجرد انعكاس للواقع، بل كقوة فاعلة في إعادة إنتاج الهوية أو تفكيكها، وهو ما يكشفه تحليل التجارب السينمائية عبر القارات، حيث غدت الشاشة في سياقات

إفريقية وآسيوية وأميركية سوداء وأوروبية وعربية فضاءً للتفاوض بين الذات والآخر، وبين الاستلاب والمقاومة، لتغدو السينما خطاباً بصرياً يعيد الاعتبار للذات المهمشة ويمنحها موقعاً فاعلاً داخل السرد الثقافي والسياسي، الأمر الذي يمهّد للانتقال إلى قراءة تطبيقية لنماذج محددة تبرز كيف تتجسد هذه الأسئلة النظرية في صور وأصوات وحكايات متباينة.

السينما الأفريقية – استعادة الذات من الاستعمار

في فيلم La Noire de (1966) لعثمان سمبين، تُقدَّم الذات الأفريقية في قلب التجربة الاستعمارية عبر ثنائية استلاب الخدمة وبياض الواجهة، حيث تتحول البطلة "ديوانا"، الخادمة السنغالية التي ترافق أسرتها البيضاء إلى فرنسا، إلى رمز للجسد الأسود المستلب داخل بنية ما بعد الاستعمار. الفيلم يعرض كيف يُختزل وجودها في فعل الخدمة المنزلية، لتصبح ذاتها محصورة في العمل غير المرئي، بينما تُفرض عليها واجهة البياض كمعيار للتمدن والاحترام. هنا يتجسد ما وصفه فرانتز فانون في بشرة سوداء، أقنعة بيضاء (2008) من أن الذات السوداء تُدفع إلى ارتداء قناع البياض كي تُقبل اجتماعياً لكنها في الوقت نفسه تعيش اغتراباً داخلياً يعمّق استلابها. يوظّف سمبين لغة سينمائية تقوم على الاقتصاد البصري – القليل من الحوارات والكثير من الصمت – ليكشف أن الاستلاب لا يتم فقط عبر القهر المادي، بل أيضاً عبر محو الصوت الأفريقي لصالح حضور بصري أبيض يهيمن على المشهد. وكما يشير بيل نيكولز، فإن الشهادة في السينما ما بعد الاستعمارية تمثل استراتيجية لإعادة الاعتراف بالذات المهمشة وإعطائها موقعًا ناطقاً (Nichols, 2017)، وهو ما يفعله سمبين عبر جعل الفيلم نفسه شهادة ضد خطاب الاستعمار الفرنسي. النهاية التراجيدية، بانتحار البطلة، لا تُقرأ كقدر فردي بقدر ما هي إدانة لنظام كامل جعل من الخدمة إطاراً للاستلاب ومن البياض واجهة للاستعلاء.

ويوازي هذا الطرح ما قدّمه جبريل ديوب مامبيتي في Touki Bouki (1973)، حيث تتحول رحلة البطلين الشابين إلى تجسيد بصري لذات إفريقية ممزقة بين إرثها الثقافي ورغبتها في الاندماج بالغرب. من خلال مونتاج متشظٍ وصور متقطعة، يعرض الفيلم هوية هجينة تعيش بين الداخل والخارج، بين التراث المحلي وإغراءات الحداثة الغربية. هذه الازدواجية تكشف أن الاستعمار لم يترك أثره في الجسد فحسب، بل في المخيلة والخيال، حيث تصبح الذات في حالة تفاوض دائم مع الآخر.

وهكذا، يشكل كل من سمبين ومامبيتي معاً معلمَين أساسيين في السينما الإفريقية ما بعد الاستعمار، إذ يقدمان الذات السوداء لا كصورة نمطية، بل ككيان تاريخي وجمالي يسعى إلى استعادة صوته وصورته عبر أدوات سينمائية مقاومة، تكشف عن أن العرق ليس معطى بيولوجياً، بل خطاب يُعاد تشكيله على الشاشة في مواجهة الاستلاب.

ومن هذه الأرضية الإفريقية التي سعت إلى تفكيك الاستعمار وإعادة الاعتبار للذات، امتدّ الخطاب البصري إلى فضاءات الشتات، حيث شكّلت السينما الأميركية السوداء امتداداً آخر لهذا المشروع التحرري، لكنها واجهت تحديات جديدة فرضتها هيمنة هوليوود والتمييز العنصري داخل الثقافة الأميركية.

السينما السوداء في أميركا – الجسد والذات بين المراقبة والاعتراف

شكّلت السينما الأميركية عبر تاريخها فضاءً متوتراً بين مراقبة الذات السوداء ومحاولاتها لانتزاع الاعتراف كفاعل إنساني وثقافي، إذ ظلّ الجسد الأسود في المخيلة البصرية موضوعاً للنظرة البيضاء، يُشيَّأ ويُستحوذ عليه بدل أن يُقدَّم بوصفه ذاتاً كاملة. منذ Birth of a Nation (1915)، ارتبط الجسد الأسود بصور التهديد أو الغرائبية، ليصبح رمزاً للاستلاب البصري (Diawara, 1992). هذه التمثيلات تجسّد ما وصفه فوكو بـ"الذات الخاضعة للمراقبة"، حيث يتحول الجسد إلى موقع للسلطة والانضباط (فوكو، 2022). لكن في مقابل ذلك، قدّم بول جيلروي في الأطلسي الأسود (1993) تصوراً مضاداً يرى في الجسد الأسود رمزاً للذاكرة والمقاومة في الشتات، بينما لفتت بيل هوكس إلى أن الثقافة الأميركية اختزلت الجسد الأسود في فضاء الاستعراض الجنسي والفضول الإثنوغرافي، قبل أن تسعى السينما السوداء المعاصرة إلى استعادته كجسد للكرامة والتجربة التاريخية (hooks, 2009). هذا التوتر بين المراقبة والاعتراف يتجلى في أفلام مثل Do the Right Thing (1989) لسبايك لي، أو Moonlight (2016) لباري جنكنز، حيث تتحول الذات السوداء من صورة مستحوذ عليها إلى صوت يطالب بالاعتراف.

في هذا الإطار، يعيد فيلم Get Out (2017) لجوردان بيل صياغة أزمة الجسد الأسود في الثقافة الأميركية عبر خطاب بصري يجمع بين الرعب والسخرية السياسية. يقدم الفيلم قصة شاب أسود يدخل فضاءً أبيض ليكتشف أن جسده ليس سوى مادة للاستغلال: سلعة للرغبة وللاستحواذ

الجسدي عبر عملية زرع العقول. هذا الطرح يستعيد تاريخ العبودية بوصفه ذاكرة جسدية، إذ يتحول الجسد الأسود إلى "جسد قابل للنقل والاستخدام"، في تكرار رمزي لاقتصاد الرق. هنا تتقاطع قراءة فوكو للسلطة الانضباطية مع تحليل جيلروي لتجربة الشتات، حيث يظل الجسد موقعاً للهيمنة وفي الوقت نفسه مجالًا للمقاومة. يعزز ذلك مشهد المزاد الصامت الذي يحوّل الجسد الأسود إلى بضاعة، بما يؤكد ما أشارت إليه بيل هوكس حول اختزال الذات السوداء في فضاء الاستعراض (hooks, 2009). غير أن الفيلم يفتح أيضاً أفق الاعتراف، إذ يستعيد البطل جسده عبر فعل المقاومة، محولاً المراقبة إلى مواجهة مباشرة.

أما Moonlight (2016) لباراري جنكنز فيقدّم مقاربة مختلفة تقوم على الحساسية الجسدية واللغوية. يتتبع الفيلم حياة شيرون منذ الطفولة إلى البلوغ، مبرزًا كيف يُعاد تشكيل جسده ولغته في مواجهة العنصرية والذكورة المهيمنة والطبقية. وفقاً لفانون في بشرة سوداء، أقنعة بيضاء (2008)، تُختزل الذات السوداء في جسدها بوصفه موضعاً للوصم أو التهديد، لكن جنكنز يقدّم جسداً هشاً، صامتاً أحياناً، لكنه محمّل بالمعنى من خلال الحركات والنظرات. اللغة هنا تصبح معضلة مزدوجة: أداة للتواصل والاعتراف، وفي الوقت ذاته وسيلة للنبذ والعنف. هذا التوتر يعكس رؤية جيلروي للشتات بوصفه تجربة جسد ولغة معاً (Gilroy, 1993)، فيما يقترب خطاب الفيلم من دعوة بيل هوكس لإعادة تقديم الجسد الأسود كموضوع للحب والكرامة، لا كسلعة للنظرة البيضاء (hooks, 1996). بذلك يخلق Moonlight لغة سينمائية جديدة تحتفي بالذات السوداء في هشاشتها وتعدديتها، وتعيد لها الاعتراف في أفق جمالي وإنساني أوسع.

فيلم 12 Years a Slave (2013) لستيف ماكوين يقدم مقاربة مباشرة للذاكرة التاريخية للعبودية، حيث يُعرض الجسد الأسود في قلب منظومة الاستعباد بوصفه موضوعاً للإخضاع والمراقبة. يقدّم الفيلم السيرة الذاتية لسولومون نورثوب، الرجل الحر الذي اختُطف وبيع عبدًا، لكنه يتجاوز الحكاية الفردية ليُظهر كيف تعمل العبودية كمنظومة يومية للإذلال عبر الجسد والزمن معاً. المشاهد الممتدة للجلد والتعذيب تجسد ما وصفه فوكو في المراقبة والمعاقبة (2022) بأن الجسد هو ميدان السلطة الانضباطية، بينما يؤكد فانون في معذبو الأرض (2018) أن العبودية لا تسلب الجسد وحده، بل تشوه الوعي بالذات. هذه الثنائية يترجمها الفيلم عبر المزج بين مشاهد العنف الوحشي ومشاهد التمسك بالكرامة الإنسانية، كما في المشهد الأخير حين يستعيد سولومون اعترافه بذاته عبر العودة

إلى عائلته. بهذا المعنى، يقدم الفيلم خطاباً بصرياً مزدوجاً: يفضح جرح العبودية المؤسس للذات السوداء، ويعيد في الوقت نفسه فتح المجال أمام المقاومة والاعتراف.

السينما الآسيوية – الهوية في فضاء الهجنة

في التجربة الهندية، يقدّم فيلم The Namesake (2006) لميرا ناير مقاربة بصرية للهجنة الثقافية والبحث عن الذات في سياق الشتات، عبر متابعة مسار عائلة بنغالية مهاجرة في الولايات المتحدة، يعرض الفيلم كيف تتشكل الهوية بين ثقافتين متباينتين: إرث تقاليد الجنوب الآسيوي من جهة، وضغوط الاندماج في المجتمع الأميركي من جهة أخرى. شخصية "غوغول"، الابن الذي يُثقل اسمه بحمولة ثقافية مزدوجة، تصبح رمزاً لذات منقسمة بين الداخل والخارج، تبحث عن اعترافها في فضاء لا يتيح لها انتماءً صافياً. هنا تتجلى فكرة الهجنة كما وصفها هومي بابا (1994) بوصفها موقعاً للتمازج والتوتر، إذ يبرز الفيلم كيف يمكن للاسم، كعلامة لغوية وثقافية، أن يكون معركة حول الانتماء والاعتراف، وأن الذات المهاجرة لا تُعرَّف بالثبات، بل بقدرتها على التفاوض مع الآخر.

أما في التجربة اليابانية، فيكشف هيروكازو كوريدا في فيلم Shoplifters (2018) عن هوية مغايرة تتشكل خارج القوانين الرسمية للأسرة والمجتمع. فالعائلة في الفيلم ليست وحدة بيولوجية، بل جماعة "مختارة" من المهمشين الذين يعيشون على هامش طوكيو الحديثة. هنا تتحول الهوية إلى فعل جماعي قيد التشكل، يتأسس على الروابط العاطفية لا على الدم أو الشرعية القانونية. هذا الطرح يذكّر بما أشار إليه تشارلز تايلور (1994) حول الهوية كاعتراف متبادل، حيث لا تُبنى الذات إلا عبر الآخرين. من خلال لغة سينمائية شاعرية، يُبرز كوريدا التوتر بين القانون والألفة، بين العائلة بوصفها مؤسسة اجتماعية والعائلة بوصفها خياراً إنسانياً، ليكشف عن أن الهجنة ليست فقط بين ثقافات متباينة (كما في الشتات الهندي)، بل قد تكون داخل المجتمع الواحد حين تعيد الجماعات الهامشية صياغة معنى الانتماء والذات.

ويبلغ هذا المسار ذروته في التجربة الإيرانية كما يصورها عباس كيارستمي في Taste of Cherry (1997)، حيث تتحول البساطة السردية إلى فضاء فلسفي يعيد التفكير بالذات والوجود. من خلال رحلة رجل يبحث عمن يساعده على دفنه بعد انتحاره، يطرح الفيلم سؤال الكرامة والاعتراف الإنساني، ليكشف أن الذات لا تُبنى في عزلة، بل في مطالبتها بـ"حق الرؤية"، أي أن تُعترف حتى في لحظة الفناء

(Ricoeur, 1991). يستعيد كيارستمي البعد الوجودي في فكر هايدغر حول "الوجود نحو الموت"، لكنه يذهب أبعد من النص الفلسفي ليجعل الكاميرا نفسها أداة للتأمل الأخلاقي، حيث تتحول الطبيعة، التلال الجافة والشجرة المنعزلة، إلى مرآة للداخل الإنساني المتصدع. والنهاية المفتوحة، بكسر الإيهام وإظهار فريق التصوير، تؤكد أن السينما فعل إنساني مشترك لا خداعاً تقنياً، وأن الاعتراف لا يتحقق بالتمثيل وحده، بل بالمشاركة في التجربة البصرية. وهكذا، يقدّم Taste of Cherry الذات في صورتها الأكثر تنازعاً وهشاشة، لكنه يفتح أيضاً أفقاً للكرامة والاعتراف، ليضع الهوية في قلب سؤال فلسفي وأخلاقي حول معنى الوجود ذاته.

السينما المصرية – الهوية بين الانتماء والعدو المتخيَّل

في فيلم الأرض (1969) ليوسف شاهين تتجلى الذات القروية بوصفها جسداً جمعياً تتشابك داخله عناصر الهوية والطبقة والدين في إطار درامي–بصري يُعيد رسم العلاقة بين الفرد والجماعة. الفيلم يقدّم الريف المصري ليس كمكان طبيعي فحسب، بل كفضاء للانتماء والهُوية حيث تتحول الأرض إلى معادل وجودي للذات القروية. في مواجهة الإقطاع والسلطة، تُختزل الأزمة في صراع الفلاحين من أجل الماء والأرض، لكن شاهين يعرض هذه المعركة عبر بناء بصري يجعل من الجسد الفلاحي جسداً جمعياً، يُجرَّد ويُعذَّب ويُسحل، كما في المشهد الختامي حيث يُسحب البطل على الأرض، رمزاً لتماهي الذات الفردية مع الأرض الجماعية. هذا التمثيل يوازي ما أشار إليه أنطونيو غرامشي في مفهوم "الهيمنة" بأن الطبقة المهمشة لا تعبر عن ذاتها إلا من خلال وعي جمعي يتصدى للبنية السلطوية المسيطرة (بوزوليني، 1977). كما يمكن قراءة الفيلم في ضوء فرانتز فانون الذي رأى في الفلاحين القوة الكامنة للمقاومة في المجتمعات المستعمَرة، حيث تتحول الأرض إلى رمز للتحرر والهوية الوطنية (فانون، 2018). إلى جانب البُعد الطبقي، يشتبك الفيلم مع البُعد الديني عبر إبراز الشعائر والرموز الشعبية، التي تعمل كرافعة أخلاقية توحّد الفلاحين في مواجهة السلطة، بما يجعل الدين جزءاً من النسيج الجمعي للذات القروية. وهكذا، لا تُعرض الذات في الأرض ككيان فردي، بل كجسد جماعي تُعاد صياغته بصرياً ليكون رمزاً للهُوية الوطنية والطبقية، وللارتباط العضوي بين الإنسان وأرضه في لحظة تاريخية فارقة.

في فيلم الآخر (1999) ليوسف شاهين تتجسد أزمة الهوية المصرية في نهاية القرن العشرين عبر ثنائية الهجنة والعدو المتخيَّل، حيث يقدّم شاهين قصة حب بين شاب مصري وفتاة مصرية تعيش في الولايات المتحدة ليكشف عن التوتر بين الداخل والخارج، بين المحلي والعالمي، وبين الأصالة والهيمنة الثقافية. فالشخصيات في الفيلم لا تعيش في إطار هوية نقية، بل تتوزع بين فضاءات هجينة، تعكس ما وصفه هومي بابا (2018) بأن الهوية في عصر ما بعد الاستعمار تتشكل في فضاءات "البين–بين"، حيث تلتقي الثقافات لتنتج ذاتاً هجينة لا تنتمي كلياً إلى أي طرف. غير أن هذه الهجنة، بدل أن تُقرأ كغنى ثقافي، تتحول في الفيلم إلى ساحة لصراع أيديولوجي، إذ يُعاد بناء الآخر/العدو كصورة متخيلة للهيمنة الغربية ممثلة في الإعلام الأميركي والشركات متعددة الجنسيات، التي تُقدَّم كقوى تسعى لاختراق الهوية المصرية والسيطرة عليها. هذا "العدو المتخيَّل" لا يتجسد فقط في شخصيات محددة، بل في خطاب بصري وإعلامي يكرس صورة الشرق كمجال للاستثمار والسيطرة، وهو ما يعكس أطروحة إدوارد سعيد في الاستشراق (2022) حول كيفية إنتاج الغرب لصورة الآخر الشرقي بما يخدم مصالحه الاستعمارية والثقافية. ومع ذلك، يترك الفيلم مساحة للمقاومة عبر استعادة الذات لحقها في السرد، إذ تتحول قصة الحب المأساوية إلى رمز لرفض الاستلاب والهيمنة. وبذلك، يصبح الآخر خطاباً بصرياً عن أزمة الهوية في زمن العولمة، حيث تُعرض الذات المصرية بوصفها كياناً هجيناً ممزقاً بين الداخل والخارج، لكنها في الوقت نفسه واعية بالعدو المتخيل الذي يسعى إلى إعادة إنتاجها وفق شروطه.

يبيّن استعراض التجارب السينمائية المتنوعة أن مسألة الذات والعرق لا تُقرأ في فضاء واحد، بل تتجلى بصور مختلفة تبعاً للسياقات الثقافية والتاريخية. ففي السينما الأفريقية شكّلت الأرض والجسد موقعاً للاستعمار والمقاومة، بينما تحولت في السينما السوداء الأميركية إلى مجال صراع بين المراقبة والاعتراف. أما في التجربة الآسيوية فقد اتخذت الهوية شكلًا هجيناً يعبر عن التوتر بين الداخل والخارج، في حين قدمت السينما المصرية والعربية الذات بوصفها ساحة اشتباك بين الجسد الجمعي والعدو المتخيل. هذه القراءات تكشف أن السينما ليست مجرد مرآة للواقع، بل أداة لإعادة كتابته بصرياً، حيث يتشكل العرق والهوية بوصفهما بنيتين ديناميكيتين تتأرجحان بين الاستلاب والمقاومة، بين التفكيك وإعادة التمثيل. وعليه، يُظهر هذا الجزء أن تمثيلات الذات في السينما لا

يمكن فصلها عن علاقات السلطة، وعن جدلية الاعتراف، ولا عن التعددية التي تجعل الهوية في حالة تفاوض دائم مع الآخر.

خاتمة

تكشف هذه الورقة، من خلال بناء نظري وتحليل تطبيقي متعدد الأبعاد، أن الذات في السينما ليست كياناً ثابتاً أو صورة جوهرية، بل حقلاً جدلياً يتقاطع فيه العرق مع السلطة، والاعتراف مع التعدد، والهجنة مع الاستلاب والمقاومة. فمن منظور فوكو، تتحول الشاشة إلى فضاء يفضح آليات المراقبة والانضباط التي تجعل الجسد موقعاً للهيمنة، كما في مشاهد العبودية والسجون. وبالعودة إلى تايلور، يظهر أن الاعتراف شرط جوهري لتشكل الهوية، وهو ما تجسده أفلام تعيد للذات الهامشية حقها في السرد. أما أبياه وهومي بابا فيكشفان أن الذات نتاج لتقاطع الانتماءات وللهجنة الثقافية التي تُعاد صياغتها باستمرار، بينما فانون وستيوارت هول يبرزان أن العرق لا يُفهم إلا كخطاب تمثيلي يُعاد إنتاجه في جدلية الاستلاب والمقاومة.

من هنا، يمكن القول إن السينما تعمل في خطين متوازيين: فهي أحياناً جهاز أيديولوجي يعيد إنتاج الهيمنة ويكرّس الصور النمطية، وأحياناً أخرى أداة مقاومة تعيد الاعتبار للذات المهمشة وتكشف عن إمكانات الاعتراف والتحرر. فهي قادرة على التشويه والتمويه، لكنها قادرة أيضاً على الكشف وإعادة الكتابة. وبهذا المعنى، تغدو الصورة السينمائية فضاءً فلسفياً وثقافياً معقداً يضعنا أمام سؤال مركزي: هل السينما تنتج ذاتاً مستلبة تحت سلطة الآخر، أم تمنح الذات فرصة لتعيد اختراع نفسها وتعلن وجودها من جديد؟ هذا السؤال يظل مفتوحاً، لأنه يشكّل جوهر العلاقة بين الذات والعرق في السينما، ولأنه يؤكد أن الهوية في العالم المعاصر ليست معطى منجزاً، بل مشروعاً دائماً لإعادة التمثيل والتفكير.

المراجع

أولاً: المراجع العربية:

بابا، هومي ك. (2006). موقع الثقافة. ترجمة ثائر ديب. المركز الثقافي العربي.

بازان، أندريه. (2018). ما هي السينما!. ترجمة زياد إبراهيم. مؤسسة هنداوي للنشر.

بودريار، جان. (2009). المصطنع والاصطناع. ترجمة جوزيف عبدالله. المنظمة العربية للترجمة.

بوزوليني،أنطونيو. (1977). غرامشي. ترجمة سمير كريم المؤسسة العربية للدراسات والنشر..

جيجيك، سلافوي. (2024). موضوع الأيديولوجيا السامي. ترجمة عدي جوني. فواصل للنشر والتوزيع.

جيمسون، فريدريك. (1994). ما بعد الحداثة: المنطق الثقافي للرأسمالية المتأخرة. ترجمة أحمد حسان. مجلة الجراد.

جيمس، موناكو. (2016). كيف تقرأ فيلماً: الأفلام، والوسائط، ما بعدها الفن، والتكنولوجيا اللغة التاريخ، والنظرية. ترجمة أحمد يوسف. المركز القومي للترجمة..

دريدا، جاك. (2018). في علم الكتابة. ترجمة أنور مغيث ومنى طلبة. المركز القومي للترجمة.

دولوز، جيل. (2014). سينما الصورة – الحركة (الجزء الأول). ترجمة جمال شحيّد ونبيل أبو مراد. المنظمة العربية للترجمة.

ديبور، جي. (1994). مجتمع الفرجة. ترجمة أحمد حسان. دار شرقيات، القاهرة.

روسيل، دوين. (2025). جاك لاكان والسوسيولوجيا الأميركية: احذر الصورة. ترجمة محمد الحناو. دار الروافد الثقافية.

سعيد، إدوارد. (2022). الاستشراق. ترجمة محمد عصفور. مكتبة ديوان.

سوسير، فردناند دي. (2008). محاضرات في علم اللسان العام. ترجمة عبد القادر قنيني أفريقيا الشرق.

شوحيط، إيلا، وستام، روبرت. (2019). المركزية الأوروبية بين المسلمات والتفكيك: التعددية الثقافية والإعلام. ترجمة ربيع وهبة. منشورات الجمل..

فانون، فرانز. (1998). بشرة سوداء، أقنعة بيضاء. ترجمة جورج طرابيشي. دار الطليعة بيروت.

فانون، فرانز. (2018). معذبو الأرض. ترجمة سامي الدروبي وجميل صليبا. دار الفارابي/المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

فرويد، سيجموند. (2024). تفسير الأحلام. دار طفرة للنشر والتوزيع.

فوكو، ميشال. (2013). تاريخ الجنسانية: إرادة العرفان – الجزء الأول. ترجمة محمد هشام. أفريقيا الشرق.

فوكو، ميشال. (2022). المراقبة والمعاقبة: ولادة السجن. ترجمة علي مقلد. صفحة سبعة.

كمال، إيمان. (2021، 27 فبراير). محاربون وفلاسفة وأصحاب رؤى: مدارس الواقعية في السينما المصرية. الجزيرة نت

ليوتار، جان-فرانسوا. (1994). الوضع ما بعد الحداثي: تقرير عن المعرفة. ترجمة أحمد حسان. دار شرقيات، القاهرة.

ليوتار، جان-فرانسوا. (2016). في معنى ما بعد الحداثة: نصوص في الفلسفة والفن. ترجمة السعيد لبيب. المركز الثقافي العربي.

ثانياً: المراجع الأجنبية:

Alcoff, L. M. (2005). Visible identities: Race, gender, and the self. Oxford University Press.

Appiah, K. A. (2005). The ethics of identity. Princeton University Press.

Bakhtin, M. M. (2010). The Dialogic Imagination: Four essays (Vol. 1). University of Texas Press.

Crenshaw, K. W. (2013). Mapping the margins: Intersectionality, identity politics, and violence against women of color. In M. A. Fineman & R. Mykitiuk (Eds.), The public nature of private violence (pp. 93–118). Routledge.

Diawara, M. (1992). African cinema: Politics & culture. Indiana University Press.

Eisenstein, S. (2014). Film form: Essays in film theory. HMH.

Gilroy, P. (1993). The black Atlantic: Modernity and double consciousness. Harvard University Press.

Hall, S. (1997). Representation: Cultural representations and signifying practices. Sage.

Hall, S. (2015). Cultural identity and diaspora. In P. Williams & L. Chrisman (Eds.), Colonial discourse and post-colonial theory (pp. 392–403). Routledge.

Hall, S., Evans, J., & Nixon, S. (2024). Representation: Cultural representations and signifying practices. Routledge.

Hooks, B. (2009). Reel to real: Race, class and sex at the movies. Routledge.

Kaplan, E. A. (1991). Women and film in international perspective: Where are we? Where do we go? Review of Japanese Culture and Society, 4, 37–45.

Kristeva, J. (1982). Powers of horror: An essay on abjection. Columbia University Press.

McBride, C. (2013). Recognition. Polity.

Metz, C. (1982). The imaginary signifier: Psychoanalysis and the cinema. Indiana University Press.

Metz, C. (1991). Film language: A semiotics of the cinema. University of Chicago Press.

Mulvey, L. (2013). Visual pleasure and narrative cinema. In M. Barrett & A. Phillips (Eds.), The sexual subject (pp. 22–34). Routledge.

Nichols, B. (2024). Introduction to documentary. Indiana University Press.

Ricoeur, P. (1991). Narrative identity. Philosophy Today, 35(1), 73–81. https://doi.org/10.5840/philtoday199135136

Taylor, C. (1994). Multiculturalism: Examining the politics of recognition. Princeton University Press.

ثالثاً: الأفلام:

شاهين، يوسف. (مخرج). (1969). الأرض.]فيلم[. أفلام مصر العالمية.

شاهين، يوسف. (مخرج). (1999). الآخر.]فيلم[. أفلام مصر العالمية.

Darabont, F. (Director). (1994). The Shawshank Redemption [Film]. Castle Rock Entertainment.

Diop Mambéty, D. (Director). (1973). Touki Bouki [Film]. Filmi Domireew.

Forman, M. (Director). (1975). One Flew Over the Cuckoo's Nest [Film]. United Artists.

Jenkins, B. (Director). (2016). Moonlight [Film]. A24.

Kiarostami, A. (Director). (1997). Taste of Cherry [Film]. Abbas Kiarostami Productions.

Kore-eda, H. (Director). (2018). Shoplifters [Film]. Gaga Corporation.

Lee, S. (Director). (1989). Do the Right Thing [Film]. 40 Acres and a Mule Filmworks.

McQueen, S. (Director). (2008). Hunger [Film]. Film4 Productions.

McQueen, S. (Director). (2013). 12 Years a Slave [Film]. Regency Enterprises.

Nair, M. (Director). (2006). The Namesake [Film]. Fox Searchlight Pictures.

Peele, J. (Director). (2017). Get Out [Film]. Blumhouse Productions.

Sembène, O. (Director). (1966). La Noire de… [Film]. Filmi Domireew.