

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجزائر (03)

كلية علوم الإعلام والاتصال



دلالة الخطاب النسوي في السينما الروائية العربية

دراسة تحليلية سيميولوجية لستة أفلام نسوية: "الباحثات عن الحرية" (مصر، 2005)،
"سكر بنات" (لبنان، 2007)، "وجدة" (المملكة العربية السعودية، 2012)، "حرير
أحمر" (تونس، 2002)، "ماروك" (المغرب، 2004)، "بركات!" (الجزائر، 2006).

رسالة لنيل شهادة الدكتوراه في علوم الإعلام والاتصال

تحت إشراف:
أ.د/ محمود إبراهيم

من إعداد الطالبة:
عواطف زراري

السنة الجامعية: 2014-2015.

شكر وتقدير

يشرفني أن أتقدم بخالص التحية والتقدير إلى أستاذي الدكتور محمود إبراقن الذي تفضل بالإشراف على هذا البحث ولم يخل عليّ بتقديم النصح والمشورة طوال فترة إنجازه. كما لا يفوتني أن أذكر بالتقدير المؤازرة الحقيقية التي تلقيتها من كل أفراد العائلة والأصدقاء فشكرا لهم جميعا.

إهداء

- إلى جميع أفراد عائلتي.
- إلى أحبائي وأصدقائي.
- إلى زميلاتي وزملائي.
- إلى ذكريات زمن جميل غرس فينا حب السينما.
- إلى هؤلاء جميعا أهدي ثمرة هذا الجهد المتواضع.

عواطف.

خطة البحث

مقدمة.

الباب الأول: المرأة العربية من إرهابات التغيير إلى سينما المرأة.

الفصل الأول: واقع المرأة العربية وإرهابات التغيير.

تمهيد:

المبحث الأول: وضعية المرأة في المجتمع العربي.

المطلب الأول: تطور وضعية المرأة العربية.

المطلب الثاني: الوضع القانوني للمرأة العربية.

المطلب الثالث: دور المرأة في تنمية المجتمع العربي.

المبحث الثاني: دور الحركة النسوية الغربية في ظهور خطاب نسوي عربي.

المطلب الأول: معالم النظرية الاجتماعية النسوية الغربية.

المطلب الثاني: إشكالية قضية المرأة في العالم العربي.

المطلب الثالث: الخطاب النسوي العالمي بين التشابه والتباين.

الفصل الثاني: انعكاسات الخطاب النسوي الغربي على سينما المرأة العربية.

تمهيد:

المبحث الأول: السينما الغربية وآليات توظيفها نسوياً.

المطلب الأول: حضور المرأة في الفيلم الغربي.

المطلب الثاني: خصوصية الفيلم النسوي الغربي من حيث القضايا المطروحة.

المطلب الثالث: الخطاب النقدي النسوي في السينما الغربية.

المبحث الثاني: دلالة خطاب السينما النسوية العربية.

المطلب الأول: المرأة العربية من المنظور السينمائي الذكوري.

المطلب الثاني: السينما النسوية العربية وإشكالية المصطلح.

المطلب الثالث: القراءة الإيديولوجية لسينما المرأة العربية.

الباب الثاني : دلالة الخطاب النسوي في عينة من الأفلام العربية .

الفصل الأول : التحليل النصي لعينة من الأفلام النسوية العربية .

تمهيد :

المبحث الأول : التحليل النصي لعينة من الأفلام النسوية المشرقية .

المطلب الأول : التحليل النصي للفيلم المصري "الباحثات عن الحرية" .

المطلب الثاني : التحليل النصي للفيلم اللبناني "سكر بنات" .

المطلب الثالث : التحليل النصي للفيلم السعودي "وجدة" .

المبحث الثاني : التحليل النصي لعينة من الأفلام النسوية المغاربية .

المطلب الأول : التحليل النصي للفيلم التونسي "حرير أحمر" .

المطلب الثاني : التحليل النصي للفيلم المغربي "ماروك" .

المطلب الثالث : التحليل النصي للفيلم الجزائري "بركات" .

الفصل الثاني : التحليل السردى لعينة من الأفلام النسوية العربية .

تمهيد :

المبحث الأول : التحليل السردى لعينة من الأفلام النسوية المشرقية .

المطلب الأول : التحليل السردى للفيلم المصري "الباحثات عن الحرية" .

المطلب الثاني : التحليل السردى للفيلم اللبناني "سكر بنات" .

المطلب الثالث : التحليل السردى للفيلم السعودي "وجدة" .

المبحث الأول : تحليل الأنظمة السردية لعينة من الأفلام النسوية المغاربية .

المطلب الأول : تحليل النظام السردى للفيلم التونسي "حرير أحمر" .

المطلب الثاني : تحليل النظام السردى للفيلم المغربي "ماروك" .

المطلب الثالث : تحليل النظام السردى للفيلم الجزائري "بركات" .

النتائج .

الخاتمة .

الملاحق .

قائمة المراجع .

مقدمة

إنَّ ما يساعد في إرساء المنظور الجديد للواقع الاجتماعي الذي تعيشه المرأة العربية حاليا هو الصورة التي يمكن لوسائل التعبير الكتابي والشفهي أن تعكسها عنها كالأدب الروائي ووسائل الاتصال الجماهيري المسموعة والمرئية، فالاستخدام الأمثل لهذه الوسائل في خدمة المرأة وتحسين أوضاعها سوف يعكس بالضرورة الصورة الحقيقية لواقعها المعيش.

فمما لا شك فيه أنَّ لوسائل الإعلام والاتصال موقعا هاما من مواقع التأثير في تكوين الأفكار والسلوكيات والتوجهات لدى الأفراد. وتزداد أهمية هذا الدور بحكم الانتشار المتنامي لقنوات تلك الوسائل في الحضر والريف، فقد ثبتت الدراسات العلمية أنَّ الفرد في المجتمع الجماهيري يتعامل مع الواقع الاجتماعي ويقترب منه ويتعرف عليه من خلال الصور التي ما فتئت عدة مصادر (الأسرة، الطائفة، وسائل الاتصال والانتماء الاجتماعي) على إدخالها ومن ثمَّ على ترسيخها في ذهنه وفق عملية معقدة من التنشئة الاجتماعية، كما تشير الكثير من الدراسات إلى أنَّ هذه الصور تصبح بالنسبة للفرد بديلا عن الواقع أو مفتاحا لمقاربة هذا الواقع⁽¹⁾.

تسعى كل مادة إعلامية إلى الإسهام في تكوين الصورة التي تحاول وسائل التعبير والاتصال رسمها وتكوينها عن شخصية المرأة حيث يؤكد الباحث أديب حضور أنَّ الوسيلة الإعلامية - الممثلة لإيديولوجية معينة والمنطلقة من إستراتيجية رؤية الواقع وتقديمه وفق قوى معينة من خلال تكوين صور عن هذا الواقع - غير معنية بتقديم صورة موضوعية أو محايدة نلها جسدها هو تقدم صورة معينة، الأمر الذي يؤكد أنَّ الصورة التي تكونها الوسيلة الإعلامية تحمل أحكاما قيمية، كما تعكس أطرا مرجعية وإرثا ثقافيا، وبالتالي فهي مشروطة بمهوية الوسيلة⁽²⁾.

لكن تكوين الصورة شيء وإدراك هذه الصورة شيء آخر مختلف تماما ويمكن القول بوجود جدلية مركبة بين رسم الصورة وإدراكها ويعتبر مضمون الصورة أو ما توحى به من معان المادة الفاعلة لتحقيق عملية الاتصال. وهي العملية التي تقوم بالأساس بين طرفين هما الصورة والناظر إليها. بمعنى أوضح لو حاولنا تطبيق هذه المعادلة على موضوعنا نجد طرفين الأول يتجلى في الطرف المرسل المتمثل في المرأة المخرجة والثاني يتجسد في الطرف المستقبل أي في المرأة المشاهدة. إنها العملية الاتصالية التي جعلت من السينما وسيلة اتصال وتعبير مهمة.

إنَّ الالتفات إلى دور السينما فيما تعكس من مواقف حول قضايا التطور الاجتماعي عامة وقضايا المرأة العربية محلة مجال هام والبحث فيه جدَّ مهم نظرا لأنَّ هذا الدور الذي تلعبه هذه الوسيلة له تأثير عميق على فكر الأفراد ومن ثمَّ على سلوكهم وكيفية رؤيتهم للأشياء، هذا التأثير سوف يعمل على خلق نماذج نسوية جديدة تتماشى وفق الاتجاه الذي أراده لها صانعوها، هذه النماذج السينمائية النسوية المصطنعة ستتحول فيما بعد إلى صورة مقبولة عن وضعية المرأة في المجتمع، فالسينما هي جزء من مظاهر الحياة التي تسيطر على الوعي في الواقع وعلى العكس يسعى الوعي في المجال الفني للسيطرة والتحكم في هذه الحياة والسينما باعتبارها جزءا من الفن تأخذ هذا الاتجاه، فمن دواعي الإبداع عند الإنسان هي بكل تأكيد تلك الحاجة الملحة التي تدفعه إلى الإحساس بعلاقته مع العالم الذي يعيش فيه، كل هذا يعني أنَّ السينما أصبحت تعمل ليس بمعزل عن مختلف الظواهر التي يفرزها المجتمع وتشكّل بالتالي مادة للتصوير الفني بل أكثر من ذلك شكّلت في حد ذاتها ظاهرة اجتماعية شاملة⁽³⁾ على حد قول

(1) : أديب حضور، صورة المرأة في الإعلام العربي، ط 01، دمشق، المكتبة الإعلامية، 1997، ص 21

(2) : المرجع نفسه، ص 22 .

(3) : Abdelghani Megherbi, Le Miroir Apprivoisé, Sociologie du Cinéma Algérien, Alger, OPU, 1985, p 130.

غبد الغني مغربي* هذه الشمولية تقود إلى القول أن كل ما تصوّر به السينما نابع من بيئة اجتماعية، اقتصادية، سياسية لها خصائصها وميزاتها لكن هي ليست الواقع بكل حيثياته وعناصره وإنما موضوع تكون له دلالة لهذه العناصر ثمّ إعادة ترتيب بطريقة تتدخل فيها عدة معطيات كالإيديولوجية والنظرة الفنية الذاتية للقائم على المحتوى السينمائي⁽¹⁾ أو عبارة أدقّ إعادة تركيب الواقع من خلال إعطائه صورة سينمائية تحاول أن تكون مرآة تعكسه والمرأة باعتبارها عنصرا من هذا الواقع فقد حاولت السينما أن تقدمها كنموذج للحقيقة الاجتماعية التي يعيشها المجتمع، فموضوع المرأة استقطب اهتمام محترفي الفن السابع حيث تمت معالجته من جوانبه المختلفة السياسية، الاجتماعية، النفسية لكن نجد أنّ النظرة اختلفت في تقديم صورة هذه المرأة من مجتمع لآخر وأكثر دقة من سينمائي لآخر هذا الاختلاف أثار إشكالات متعددة على مستوى الكتابات والنقاشات السينمائية حول كيفية تناول السينما لقضايا المرأة.

لقد أثبتت الدراسات أن السينما قد عملت على خلق أنماط مقولبة جاهزة استهلاكية عن المرأة، فالسينما الغربية جعلت من أسطورة **مارلين مانرو** الصورة المثالية للمرأة هذه الصورة هي في الواقع إلا نمط مقولب قام بصنعه المخرج الغربي من أجل جلب عدد كبير من الزبائن وهذا من خلال استخدام الأسلوب الإغرائي الذي يعتمد أساسا على جسد المرأة واعتباره مادة تجارية قابلة للعرض والطلب وقد برّرت هذه النوعية من السينما إتباعها هذا الأسلوب بأنه تدعيم وتشجيع لحرية المرأة⁽¹⁾ وبالتالي تزداد هذه الحرية كلما تحررت المرأة جنسيا لكن في الواقع نستنتج أنّ هؤلاء المخرجين قاموا بتجسيد حرية المرأة من خلال إفسادها وتحللها أخلاقيا.

أما على الصعيد العربي فبالرغم من وجود أعمال سينمائية عربية جادة عملت على تقديم صورة ناضجة عن المرأة العربية والتي ربطت بشكل أساسي حياة المرأة بقضية معينة سواء كانت قضية الأرض أو الوطن أو حتى قضية الانعتاق من أسر التقاليد إلا أنّ الصورة التي قدمتها السينما المصرية أصبحت بمثابة الصورة المقولبة لصورة المرأة العربية - باستثناء الأعمال التي قدمها بعض المخرجين المصريين أمثال **يوسف شاهين** - التي تفتقر إلى معالجة حقيقية لأوضاع المرأة وقضاياها وهمومها الجوهرية في المجتمع حيث نجد أنّ الرسالة التي عكستها هذه الصورة شديدة الارتباط بالقضايا ذات الطابع العائلي، يا إما علاقة المرأة بالرجل سواء كان كالحبيب أو الزوج أو علاقة المرأة بالأبناء أو علاقتها مع الوالدين وحتى هذه القضايا تتم معالجتها بطريقة سطحية دون البحث عن المسببات، أما إذا حاولت هذه السينما أن تقدم نموذج المرأة العصرية فهي تعمل على تكريس النموذج المقولب الذي تعكسه السينما الغربية⁽²⁾ وبالتالي أصبحت المرأة العربية بمثابة المادة الدسمة الاستهلاكية التي تستغلها بعض التيارات لترسيخ مفاهيم إيديولوجية معينة.

نظرا لهيمنة هذه الصورة المقولبة على الانتاج السينمائي العالمي عامة والعربي خاصة سأحاول جاهدة في هذا البحث الاهتمام برؤية مغايرة لهذه الرؤية الذكورية وهذا من خلال التعرض للسينما المضادة التي نشأت في الجهة الأخرى والتي تمثلت في السينما النسوية والتي بفضلها استطاعت المرأة أن تترك بصماتها الأنثوية على مختلف مجالات الصناعة السينمائية سواء من حيث الاخراج، المونتاج، كتابة السيناريو... الخ.

***: أستاذ التعليم العالي، كلية العلوم الانسانية والاجتماعية، جامعة الجزائر 02.**

(1): Judith Mayene, Des Regards Neufs pour Nous Voir, Revue CinémaAction , N° 9, Paris, les Editions Cerf, 1979, p 163.

(2): محمد سعيد النابلسي، صورة المرأة في وسائل الإعلام وفنون التعبير ، سلسلة دراسات عن المرأة العربية في التنمية، العدد 14، منظمة الأمم المتحدة : اللجنة الاقتصادية والاجتماعية لغربي آسيا، 1985، ص 25.

يعكس مضمون هذا البحث رؤية سينمائية عن واقع المرأة الاجتماعي، هذه الرؤية ستشترك فيها عدة مخرجات عربيات وهذا لكي يكون البحث أعم، أشمل وأكثر امتدادا في التعبير عن القيم السائدة والمتسارعة في هذا الواقع، فالتفرد بمنطقة عربية بعينها يعتبر إجحافا في حق المخرجات الأخريات الممثلات لباقي الأقطار العربية، فهناك ضرورة حتمية لاختيار عدة نماذج نسوية سينمائية توضح من خلالها المخرجة العربية موقفها من مشكلاتها داخل مجتمعها وبذلك جاء البحث عبارة عن عدة صور نسوية لوضع المرأة في المجتمع العربي ولكي يكون البحث شاملا شعرت بضرورة تقديم عرض وجيز عن ملامح الصورة التي عكستها السينما النسوية الغربية عن وضع المرأة في المجتمع الغربي كي يتم في الأخير مقارنة التوجهات الفكرية الإيديولوجية لكلا الخطابين الغربي والعربي ومحاولة معرفة مدى الارتباط بينهما، بالتالي تقسم الدراسة إلى بابين رئيسيين، الباب الأول يشتمل على فصلين يتم التطرق فيهما لوضعية المرأة في المجتمع العربي وملامح حول السينما النسوية في العالمين الغربي والعربي، أما الباب الثاني فعبارة عن عمل تقني وتطبيقي بحث يخص فصله الأول للتحليل النصي الخاص بعينة الأفلام النسوية العربية المختارة، أما الفصل الثاني فيتم تخصيصه للتحليل السردى لنفس عينة الأفلام وفي الأخير تعرض النتائج التي توصل إليها البحث.

1- إشكالية البحث وتساؤلاته:

لقد بدأ الفكر النسوي السينمائي في الانتشار والتطور مع البدايات الأولى للسينما أي في أواخر القرن 19 حيث تأثر بالحركات النقابية النسوية الغربية التي طالبت بحقوق المرأة السياسية، الاقتصادية والاجتماعية والتي كانت تنادي بفكرة تحرر المرأة من الإيديولوجية الأبوية التي سادت المجتمعات الغربية في ذلك الوقت، فمعظم العاملات بالنشاط السينمائي كنّ في الأصل أعضاء في هذه الحركات وقد سمحت لهنّ هذه الخبرة باكتساب تقنيات المشاركة الاجتماعية والتي ساعدتهن في اكتساح المجال السينمائي الذي كان محتكراً على الرجل فقط ولقد اقتنعت هذه الحركات أنّ السبيل الأوحّد لتغيير وضعية المرأة يكمن في تغيير الصورة الذهنية التي رسمها الأفراد عن المرأة وبالتالي رأت في السينما الوسيلة الأنجع القادرة على إزالة هذه الصورة باعتبارها أحد الأجهزة الإيديولوجية التي لها تأثير كبير في تغيير ذهنية الجمهور وكذلك بفضل ما تمتلكه من تقنيات سينمائية تسمح لها بجلب عدد أكبر من الزبائن، لقد استطاعت هذه السينما أن تقدم صورة مغايرة عن الصورة النمطية التي اعتاد المشاهد استقباليها، هذه الصورة الجديدة ارتبطت أكثر في بدايتها بنوع معين من الأفلام وهو الأفلام التسجيلية الوثائقية مما أضفى عليها صفة المصداقية وهذا لأن كاميرا هؤلاء المخرجات فضلت النزول إلى الشارع وتصوير واقع المرأة بكل حيثياته.

هذا الاتجاه الجديد في السينما لم يقتصر على السينما الغربية فقط بل انتقلت عدواه إلى السينما العربية حيث حاولت بعض المخرجات العربيات الدخول في مغامرة الإخراج السينمائي وقد كانت السينما المصرية السبّاقة في هذا الميدان، لقد سبقت الحركة النسوية العربية المعاصرة - خاصة في مصر بحكم موقعها الريادي في العالم العربي - ظهور وتطور السينما العميّة بوصفها فناً وصناعة بحوالي نصف قرن بمعنى أنّ صورة المرأة في السينما العربية المصرية بالذات قد بدأت تتشكل ضمن خلفية ناضجة من النضال السياسي والاجتماعي لتعزيز دور المرأة ومكانتها في المجتمع، هذا النضال الذي تشكلت ملامحه منذ منتصف القرن 19 مع بروز الخطاب التنويري العربي المستنبط من فكر غربي بحث ويمثل الشيخ **رفاعة رافع الطهطاوي** بدايات هذا الخطاب حيث صاغ رؤيته لقضية المرأة ضمن رؤية عامة لإصلاح أحوال المجتمع وقد أكد على إنسانية المرأة ودعا إلى تعليمها وعملها، ثم تتقدم قضية المرأة خطوات إلى الأمام بقدم **قاسم أمين** في أوائل القرن العشرين حيث لم تعد هذه القضية تقتصر على التعليم والعمل فحسب بل أصبح مطلوباً رفع الحجاب عن وجه المرأة وإعطائها الحرية وهذا ما يوافق رأي **فهيمة شرف الدين** حيث تقول: "مع **قاسم أمين** [...] بلغت قضية المرأة نقطة لا يمكن الرجوع عنها"⁽¹⁾، بعد ذلك اتسمت المرحلة الثانية لهذا الخطاب بخروج النساء لحمل قضية المرأة والمطالبة بحقوقها، يقول **أديب خضور** في هذا الصدد: "[...] من المهم الإشارة إلى حقيقة أنّ الشرائح النسائية في المدن الكبيرة هي التي قادت هذا الاتجاه وصورة المرأة التي كانت في ذهنها وهي تحدد مطالبها كانت صورة المرأة الأوروبية البورجوازية"⁽²⁾ وهذا راجع لانتماء هذه القيادات النسوية إلى الشرائح الغنيّة من الطبقة البورجوازية المدنية وهنّ يعتقدن أن المرأة البورجوازية الغربية هي الصورة المثلى للمرأة.

انتقلت هذه الفكرة إلى مجال الأدب فأصبحت المرأة تطالب بحرية أكبر شملت الجسد وهذا ما ترجم في كتابات العديد من الكاتبات العربيات أمثال: **هدى الشعراوي**، **نوال السعداوي**، **آسيا جباوأخريات** اللاتي يؤمنّ بالمرأة المتحررة فكرياً وجسدياً فهنّ ينظرن إلى النقاب كوسيلة ضغط على المرأة بالتالي فقد ظهرت السينما النسوية ضمن إطار ما يسمى بالحركة النسوية التي ترى أنّ إشكالية المرأة لا تطرح إلّا من خلال موضوع التغيرات الاجتماعية، الاقتصادية وهذا من خلال الكتابة عنها ومناقشة قضاياها فنياً ولما لا سينمائيّاً، إذن التيار السينمائي هو تعبير عن

(1): **فهيمة شرف الدين**، المرأة في خطاب التنوير العربي، مجلة "النهج"، ربيع الأول، 1996، ص 30.

(2): **أديب خضور**، المرجع السابق، ص 11.

اختيار أخذته على عاتقها مجموعة من المخرجات العربيات اللاتي يؤمنن بأنّ السينما هي المجال المناسب الذي يسمح للمرأة بأن تعبر عن مشاكلها.

بالتالي أريد من خلال هذا البحث أن أُمْنَح حق المرأة في التعبير عن نفسها وهذا من خلال تقديم رؤية سينمائية عن واقع المرأة الاجتماعي، هذه الرؤية ستتركز على السينما النسوية الروائية لأن الإيديولوجيا تنعكس أكثر في هذا النوع من السينما حيث حاولت التعبير عن القيم السائدة والمتسارعة في المجتمع العربي وذلك باختيار نماذج لأفلامية من توقيع نساء مخرجات يوضحن من خلالها موقفهن من مشكلاتهن داخل المجتمع، لكن التحليل العميق للعلاقة التي تجمع الصورة السينمائية بالواقع المستمدة منه يستلزم منا الكشف عن هذا الواقع الذي تعيشه المرأة العربية بهدف رصد ملامح الصور التي رسمها المجتمع العربي عنها ومدى ارتباط هذه الصورة الواقعية بالصورة السينمائية التي حاولت السينما بدورها رسمها عن المرأة، فاكتماب هذه الصورة مصداقية لدى متلقيها مرتبط بمدى تطابقها بالواقع الحقيقي والبيئة الاجتماعية والثقافية التي نشأت فيها المرأة وعلى هذا الأساس من الضروري البحث في خفايا الرسائل الضمنية لهذه الأفلام عبر طرح السؤال الجوهرى التالي:

ما خلفية الخطاب الإيديولوجي الذي تعكسه الأفلام الروائية النسوية العربية عن المرأة؟

من خلال هذا السؤال الجوهرى نبني التساؤلات الفرعية التالية:

- 1- هل الصور الحالية المرسومة عن المرأة في السينما العربية هي نتاج نقص موجود على مستوى مشاركة المرأة في العمل السينمائي؟
- 2- ما مدى التأثير الذي يمكن أن تحدثه مشاركة المرأة العربية في العمل السينمائي في إضفاء صورة واقعية عن نفسها؟
- 3- ما الفرق بين مفاهيم السينما النسائية، السينما النسوية وسينما المرأة؟
- 4- ما هي المبادئ الفكرية التي تقوم عليها السينما النسوية؟
- 5- ما مدى اختلاف ملامح أفلام سينما المخرجات العربيات عن أفلام المخرجين؟
- 6- ما طبيعة التركيب الطبقي والفكري للمخرجة العربية؟
- 7- هل هناك خصائص عامة تشترك فيها المرأة (المرسلة) على صعيد السينما في مختلف البلدان العربية أم هي خصائص مميزة تنفرد بها المرأة في كل قطر عن سائر الأقطار؟
- 8- ما هي مختلف النماذج المقبولة التي كونتها السينما النسوية العربية عن المرأة؟
- 9- ما هي طبيعة المواضيع المتناولة في الأفلام النسوية العربية المدروسة؟
- 10- ما هي طبيعة الدلالات السمعية والبصرية التي تم توظيفها داخل الأفلام النسوية العربية المدروسة؟
- 11- ما هي الدلالات الفكرية التي عبرت عنها الرسائل الضمنية حول المرأة في المضامين الفيلمية النسوية العربية المدروسة؟
- 12- هل تعبر الصور المقدمة عبر هذه العينة من الأفلام النسوية العربية عن واقع المرأة الاجتماعي أم تعبر عن تصورات ومعتقدات صانعاتها؟
- 13- هل تسربت إلى بعض من أفلام النساء العربيات خطابات "نسوية" غريبة أم أن الأمر يدخل في إطار سوسيو - ثقافي عام؟
- 14- ما هو الدور الذي لعبته الحركة النسوية الغربية في تفعيل خطاب نسوي عربي ثقافي عامة وسينمائي خاصة؟
- 15- من هو الجمهور المستهدف بهذا النوع من الخطاب النسوي السينمائي؟

16- ما هي طبيعة العوامل التي ساعدت في التقارب الفكري بين الخطابين النسويين السينمائيين الغربي والعربي؟

2- أسباب اختيار الموضوع:

لقد جاء اختيارنا لهذا الموضوع بناء لعدة أسباب نذكرها فيما يلي:

- الصورة النمطية المقولبة التي أصبحت تعكسها المضامين الفيلمية العربية خاصة منها النسوية عن المرأة.
- غياب الدراسات العلمية التي تهتم بتحليل المضامين الفيلمية في الجزائر.
- اهتمام خاص بالبحث السميولوجي الذي يعتبر من أهم المجالات التي تهتم بدراسة المعاني والدلالات التي تحملها الرسائل المبثّة عبر قنوات الاتصال المختلفة.

3- أهمية البحث وقيمه العلمية:

يعتبر هذا الموضوع مجهود إضافي يندمج ضمن قائمة الأبحاث التي تهتم بكشف مضامين وسائل الإعلام وكذلك رصد اتجاهات القوائم على إنجاز هذه المضامين، سيتم إنجاز هذا البحث لسد الفراغ الموجود على مستوى الدراسات التي تركز بالتحديد في مجال بحثها على علاقة المرأة بالسينما بصفتها مرسلّة ومتلقية في نفس الوقت من خلال تحليل مضامين الأفلام السينمائية خاصة لأنّ هذه الدراسة ستعتمد في تحليلها للأفلام المختارة على التحليل السميولوجي الذي يعتبر من أهم الطرق وأنسبها للكشف عن محتوى مضامين وسائل الإعلام حيث يسمح للباحث بالوصول إلى نتائج علمية يمكن الاعتماد عليها واعتبارها أرضية أو قاعدة نظرية لدراسات علمية جديدة.

4- أهداف البحث:

يهدف البحث إلى :

- 1- إبراز الدور المهم الذي يمكن أن تلعبه المرأة من أجل إضفاء صورة سينمائية واقعية عن نفسها وهذا من خلال مشاركتها في إنجاز أعمال سينمائية.
- 2- الكشف عن ما مدى تطابق الصورة السينمائية التي ترسمها المرأة السينمائية عن نفسها بالواقع الحقيقي الذي تعيشه داخل المجتمع العربي.
- 3- إبراز مختلف الفئات النسوية التي تمّ التركيز عليها في المضامين الفيلمية النسوية العربية.
- 4- إبراز مختلف المواضيع التي تمّ التطرق إليها عبر عدة مضامين فيلمية نسوية عربية.
- 5- محاولة الكشف عن الدوافع الكامنة وراء تقدّم هذه الصورة عن المرأة.
- 6- محاولة الربط بين الصورة المقدمة عن المرأة في كل من السينما النسوية الغربية والعربية.

أما الهدف الأسمى للبحث فهو محاولة الكشف عن الدلالات الإيديولوجية الخفية التي يحملها الخطاب النسوي السينمائي العربي وأكثر دقة الإشارة إلى ما تتميز به المرأة السينمائية العربية من خلفيات إيديولوجية محاولة تجسيدها في شكل صور سينمائية عن وضعية المرأة في المجتمع العربي.

5- نوعية البحث:

بما أن بحثنا يحاول أن يتعمق في مجال الدراسات النقدية للخطاب الإعلامي عامة والسينمائي خاصة من خلال البحث في مضمونه الإيديولوجي، فمن الضروري والأهمية عرض وتحليل أبرز المدارس والتخصصات الغربية للوقوف عند أهم مساهماتها النظرية والتطبيقية في مجال تحليل الخطاب الإعلامي كي تكون خلفية نظرية نستند عليها في تحليلنا التطبيقي، بالتالي قد تمت الاستعانة بمدرستين تحليليتين غربييتين نذكرهما كآلآتي*:

أ- تحليل الخطاب في إطار مدرسة التحليل الثقافي:

تأسست مدرسة التحليل الثقافي العام في رحاب مركز الدراسات الثقافية المعاصرة بجامعة برمنجهام في بريطانيا عام 1964، إلا أن أصولها ترجع إلى نهاية الأربعينات ومطلع الخمسينات ومن أبرز أعلامها ريتشارد هوجارت أعمال ريموند ويليامز لكن تعتبر (Stuart Hall)، ستيفورت هال (Thompson)، تومبسون (Richard Hoggart) الأكثر أهمية في تأسيس هذه المدرسة التي ربطت بين الثقافة والإعلام في إطار اهتمامها (Raymond Williams) بتحليل معنى الثقافة وتحوّلها إلى سلع تنتج وتوزع على نطاق واسع في ظل المجتمع الرأسمالي، من هنا ظهر مفهوم الثقافة الجماهيرية المادية وكيف أن وسائل الاتصال الجماهيري تلعب دورا بالغ الأهمية في إنتاج وترويج الثقافة الجماهيرية وعلاقة ذلك بأسلوب الحياة و الإيديولوجية والوعي في المجتمع⁽¹⁾.

في إطار اهتمامات مدرسة التحليل الثقافي بالإعلام ظهرت كثير من البحوث التي تناولت بالتحليل الخطاب الإعلامي من زاوية تأثيره في خلق أو تغييب الوعي لدى الجمهور، كذلك دور الخطاب الإعلامي في عملية التفاعل الإعلامي، يرى ستيفورت هال في أعماله أن وسائل الاتصال يمكن فهمها أفضل كسوق أو منتدى جماهيري يتم فيه الصراع لتشكيل الأفكار الثقافية حول الحقائق الاجتماعية ويرسم الحدود حولها، كما يعتقد أن وظيفة وسائل الاتصال هي دعم الهيمنة لمن هم في مراكز القوى ويظل دورها هو فرض القبول وليس تجسيد الاجماع⁽²⁾.

طور ستيفورت هال مفهوم الضمنية والتصريح والتغيير في اللغة حيث أكد أن المعنى هو نتاج العملية الجدلية بين النص والقارئ في سياق اجتماعي وتاريخي معين وخلص إلى أن وسائل الإعلام لا تعكس الواقع وإنما تقوم بإنتاجه عبر المعايير الاختيارية الإيديولوجية التي تنتجها أو تروج لها⁽³⁾.

اهتمت هذه المدرسة بالأفكار باعتبارها صياغة عقلية يتفاعل معها المتلقي كبناء وكطريقة لترميز الحقائق وقواعد لإنتاج الدلالة ولذلك يتم التعامل مع الرموز اللغوية من هذا المنطلق وليس مجرد كونها كلمات، فالرموز المستخدمة في وسائل الإعلام هي عبارة عن صياغة للأفكار المسيطرة والتي يفسرها المتلقي أيضا في الإطار المرجعي

*تمّ التطرق في هذا البحث لهذين المدرستين نظرا لعلاقتها المباشرة بموضوع الخطاب الإعلامي ومعالجتهما له بوصفه المجال الخصب القادر على إنتاج الخطاب الإيديولوجي داخل المجتمع وهذا هو حال السينما باعتبارها أحد أهم الأجهزة الإعلامية المنتجة لهذا النوع من الخطابات.

- (1) : محمد شومان، تحليل الخطاب الاعلامي، أطر نظرية ونماذج تطبيقية، ط01، القاهرة، الدار المصرية اللبنانية، 2007، ص 73.
- (2) : مي العبد الله، نظريات الاتصال، ط01، بيروت، دار النهضة العربية، 2006، ص 205 .
- (3) : محمد شومان، المرجع السابق ص 73، نقلا عن :

Hall, Stuart : Culture, the media and the « Ideological-Effect », In James Curran, Michael Gurevitch & Janet Woollacott, London, (Eds) : Mass Communication and Society, Edward Arnold. 1977, pp123 - 129 .

الذي تم ترميزها من خلاله، بالتالي فإن المتلقي يظل داخل دائرة الرموز المهيمنة وهذا هو الدور المهني لوسائل الإعلام في الترميز أو ما يسمى ما وراء الترميز⁽¹⁾.

لقد أدت هذه المدرسة إلى ظهور مدارس نقدية تسير في نفس الاتجاه ومنها البحوث التي تدعم حركة المرأة وتمثل في الداعين إلى المساواة بين الجنسين، فقد انصبت هذه البحوث على نقد المجتمعات الحديثة التي يظهر فيها عدم المساواة بين الرجل والمرأة، فالرجال من وجهة نظرهم هم الذين يسيطرون على الحياة العامة بينما تظل المرأة مشغولة في أعمال المنزل وبدأ أصحاب هذا الاتجاه النظر إلى الإنتاج الثقافي الذي يميل إلى اضطهاد المرأة وجعلها شيئا هامشيا أو مجرد وجود طبيعي وذلك بدراسة الإعلان، التلفزيون والروايات العامة، كذلك السينما⁽²⁾ التي نحن بصدد معالجتها في بحثنا.

ب- تحليل الخطاب في إطار مدرسة التحليل السيميولوجي:

تهتم مدرسة التحليل السيميولوجي بدراسة العلامات وهي في الحقيقة لا تقتصر على العلامات فقط، إنما يتعلق بأي شيء يمثل شيئا آخر، هذا ما نستنتجه من تعريفات كبار الباحثين في هذا المجال حيث يرى الباحث أمبرتو إيكو (Umberto Eco) أن السيميولوجيا "هي المجال الذي يهتم بكل شيء يمكن اعتباره علامة"⁽³⁾، أما السيميولوجي شارل موريس (Charles Morris) فيضع تعريفا مختزلا لتعريف فرديناند ندي سوسير (Ferdinand De Saussure) فيرى أن السيميولوجيا هي "علم العلامات".

إذا كان موضوع العلامة هو أساس علم السيميولوجيا فإن وسائل الإعلام تنقل وأحيانا تخلق فيضا من العلامات والرموز، من هنا ظهر الاهتمام بدراسات سيميولوجيا الخطاب الإعلامي وقد بدأ بدراسة الصور الإشهارية في الأربعينات من القرن العشرين حيث أثير نقاش واسع حول العلاقة بين السيميولوجيا واللسانيات، بمعنى هل سيميولوجيا الصورة مجرد نقل حرفي مباشر لمفاهيم اللسانيات مطبق على النماذج البصرية؟.

في إطار الإجابة على هذا السؤال تطورت مقاربات تحليل الصورة الاشهارية استنادا إلى لسانيات دي سوسور وأثنوبولوجيا كلود ليفي شتراوس (Claude Levi-Strauss) وأعمال بول ريكور (Paul Ricoeur) التأويلية وأبحاث رولان بارت (Roland Barthes) * السيميولوجية والأعمال الخاصة بالتواصل التي بدأت في سنة 1960 في المدرسة العليا بباريس، ويختزل كارل كوست (Karl Kost) أنواع المقاربات التي انبثقت عن هذه الأبحاث في مجال تحليل الصورة في مقاربتين اثنتين هما المقاربة اللسانية والمقاربة البلاغية التي تزعمها رولان بارت، كما ظهرت بعد ذلك مقاربات اهتمت بمجال السيميولوجيا السردية تزعمها جان ماري فلوش (Jean-Marie Floch)⁽⁴⁾.

تفاعلت هذه المقاربات مع بعضها تأثيرا وتأثرا وأنتجت الكثير من البحوث حول خطاب الصورة الإشهارية ، الصورة الفوتوغرافية والصورة السينمائية، مع انتشار الصور التلفزيونية اتسع مجال عمل تلك النوعية من دراسات تحليل

(1) : مي العبد الله، المرجع السابق ، ص 205 .

(2) : المرجع نفسه، ص ص 206 - 207 .

(3) : عبد الجبار ناصر، ثقافة الصورة في وسائل الإعلان، ط 01، القاهرة، الدار المصرية اللبنانية، 2011، ص 86، نقلا عن :

Eco, Umberto, A theory of Semiotics, Macmillan, 1976, p07.

* : رولان بارت (Roland Barthes) (1915-1980): من أهم أعلام النقد في فرنسا، من أهم مؤلفاته: درجة الصفر للكتابة، ميثولوجيات، خطاب عاشق، مقالات نقدية، النقد والحقيقة، نقلا عن: النقد والمجتمع : حوارات مع رولان بارت، بول دي مان، جاك دريدا، إدوارد سعيد، جوليا كرستيفا، ترجمة وتحرير: فخري صالح، ط1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1995.

(4) : محمد شومان، المرجع السابق، ص 59.

الصور وعلاقتها بالنص المصاحب من جهة ومن جهة أخرى علاقتها بالواقع ومع الاستفادة من الاتجاهات المعاصرة في تأويل الخطاب، في هذا السياق أفردت مجلة "الاتصال" الفرنسية عام 1964 عددا خاصا ساهم فيه عدد من الباحثين الذين وضعوا الأسس الأولية لمشروع تحليل الخطاب أهمهم: كلود بريموند (Claude Bremond)، ترفيتان تودوروف (Tzvetan Todorov)، كرستيان ماتر (Christian Metz)، رولان بارت⁽¹⁾.

لقد مهدت هذه الأعمال الطريق لظهور مساهمات أخرى لعدد من باحثي الإعلام والاجتماع في السبعينات والثمانينات من القرن الماضي، كان أبرزهم جون هارتلي (John Hartley) الذي ركز على تحليل النشرات الإخبارية التلفزيونية من خلال مجموعة من الشفرات والأعراف السميولوجية التي تشكل أساس الملامح اللغوية والمرئية للفقرات الإخبارية يشمل: تحليل الشفرات المرئية، الطرق المختلفة لتقديم الأخبار، استخدام الصور الفوتوغرافية الثابتة والتقارير المصورة، حركات الكاميرا... الخ، يفترض هذا التحليل أن الاختيارات المتاحة في نطاق الشفرات المرئية بما في ذلك الخيارات التقنية المتعلقة بعمل الكاميرا تحمل معاني اجتماعية، كذلك اختيار الموضوعات، تركيب الفقرات والجمل ودور المذيعين في توجيه الحديث، من هنا يركز التحليل على ربط خصائص النصوص بالإيديولوجيات الصريحة والضمنية⁽²⁾.

يتكوّن المحتوى الإعلامي عادة من كمية كبيرة من النصوص وعادة ما تكون نمذجة ومكررة وتعتمد على عدد من الأعراف والشفرات التي عادة ما تستند إلى صور ذهنية وأساطير مضمرة ومألوفة في ثقافة صانعي النصوص ومستقبلها وتطبيق التحليل السميولوجي يوفر إمكانية الكشف عن تلك المعاني العميقة في النص الذي يعامل ككل وليس كجمل منفردة.

يهتم التحليل السميولوجي بتحليل النصوص التي تحتوي على أكثر من نسق علامات (الصورة البصرية والصوت) والتي ليس لها نظام قواعد أو معجم خاص، إذ أنّها لا تشكّل بوضوح ثقافة متكاملة لوحدها فهي ببساطة جزء من مثل هذا النسق الذي يمثل بالضرورة الثقافة التي تنتمي إليها، فالبنوية بتركيزها على أنساق المعنى أو العلامات الدالة، تقدم لنا مفهوما واسعا للمعنى في سياق النسق الأوسع لإنتاج المعاني في الثقافة لكن هذا لا يعني أن يتعلق التحليل بالمرجعية الخارجية بل يظل تحليلا محايا للنص أو للرسالة الاتصالية⁽³⁾.

لا توجد قواعد لغة خاصة بالصورة الخالصة لأن اللغة الأيقونية غير مختزلة في شفرة موحدة قابلة لأن تطبق على كل الرسائل السمعية البصرية، ففي الحد الذي يفك فيه رمز الصورة على كل من المستوى الأيقوني والمستوى الاجتماعي تتجاوز الصورة الإطار الصوري، إن الموضوع السمعي-البصري يقدم للمتفرج كنسيج، يستقبل منه في بداية الأمر إدراكا بصريا عاما بعد ذلك يبحث عن تشخيص الدلالات المعروفة سابقا ومع ذلك فإنه يقوم في الواقع باكتشاف متدرج للعلامات، ترتكز كل رسالة سمعية بصرية على عدد كبير من الرموز التي توجد بمعزل عن الرسالة ومجموع ذلك يكون الرسالة⁽⁴⁾.

(1) : محمد شومان، المرجع السابق، ص 60 نقلا عن : علي بن شويل القرني، الخطاب الإعلامي العربي، القاهرة، المجلة المصرية لبحوث الإعلام، كلية الإعلام، 1997، ص ص 37 - 52.

(2) : المرجع نفسه، ص 60 نقلا عن :

Norman Fairclough, Media Discourse , Op Cit, p 24.

(3) : صفاء جبارة، الخطاب الإعلامي بين النظرية والتحليل، عمان، دار أسامة للنشر والتوزيع، 2012، ص 266 .

(4) : Judith Lazar : Ecole, Communication, Télévision, Paris, ed PUF, 1991, p 126.

تتّهم وسائل الإعلام بإنتاج رسائل ضمن أنساق دالية محددة، هاته الرسائل التي تحمل في طياتها معاني ضمنية مختلفة يغفل عنها المتلقي والتي هي في الحقيقة مرتبطة ببعض الشفرات الداخلة في تكوين البيئة التي نشأ فيها هذا المتلقي، فمثلا: عندما نشاهد حدثا في فيلم، فلا نشاهد ذلك الحدث خاما ولكن نشاهد رسالة حول ذلك الحدث، بإمكاننا قراءة ذلك الحدث وتأويله ولكن نغفل المحاكاة و المعاني التي من خلالها نقرأ ونؤول⁽¹⁾، لهذا نجد أن في تحليل رسائل وسائل الإعلام وخطابات معانيها أهمية كبيرة وهذا من أجل فهم الهدف من بث هذه الرسائل.

بالتالي يندرج بحثنا ضمن الدراسات التحليلية التي تبحث في مشروع النقد الثقافي الذي يسعى إلى التعامل مع النصوص الثقافية من خلال إعادة وضعها داخل سياقها السياسي والاجتماعي الذي أنتجها والمتمثل في المجتمع العربي وذلك على اعتبار النص السمعي- بصري علامة ثقافية بالدرجة الأولى قبل أن يكون قيمة جمالية، هذه العلامة الثقافية لا تتحقق دلالتها إلا من خلال سياقها الذي أنتجها أول مرة، سياق المؤلف وسياق المتفرج أو الناقد الذي تلقاها بعد ذلك في سعيه نحو التفسير، فمصطلح النقد الثقافي إذن يوحي بموقف إيديولوجي.

نظرا لاهتمام النقد الثقافي بلاوعي النص أو مضمراته الدلالية فقد تولت كل جماعة من جماعات النقد الثقافي التبشير برؤيتها التفسيرية حيث تولت جماعات الدفاع عن حقوق المرأة مهمة تفسير النصوص من وجهة نظر المرأة، فيما سمي بالنقد النسوي.

6- منهج البحث:

إنّ طبيعة البحث تقتضي تقسيمه إلى مرحلتين أساسيتين :

1- المرحلة الوصفية: تهدف إلى الكشف عن الملامح العامة للمادة الإعلامية المبثّة عبر الأفلام النسوية العربية ثم تصنيفها تصنيفا علميا.

هذه المرحلة سيتم التطرق إليها من خلال توظيف منهج المسح لأنه يعتبر حسب الباحث أحمد بن مرسل^{*}: "أحد المناهج الأساسية للدراسات الوصفية خاصة التي لها علاقة بمجال تحليل المضمون المتعلق بتحليل المواد المنشورة في وسائل الإعلام قصد التعرف على ما قدم فيها من موضوعات"⁽²⁾ فالمسح في البحث العلمي يفيد التعرف على الظاهرة المدروسة في الوضع الطبيعي الذي تنتمي إليه من خلال جرد (مسح) المعلومات ذات العلاقة بمكوناتها الأساسية وما يسودها من علاقات داخلية وخارجية، فهو الطريقة العلمية التي تمكن الباحث من التعرف على الظاهرة المدروسة من حيث العوامل المكونة لها والعلاقات السائدة داخلها كما هي في الحيز الواقعي وضمن ظروفها الطبيعية غير المصطنعة من خلال جمع المعلومات والبيانات المحققة لذلك⁽³⁾.

يراعى في طريقة المسح أن تكون العينات التي ستدرس ممثلة لمجتمع البحث لتكون النتائج أيضا ممثلة للمجتمع ويراعى أيضا أن تفسر الاحصائيات التي يحصل عليها تفسيرا سليما⁽⁴⁾.

(1) : سعيد بومعيزة، الرسائل و المعاني، المجلة الجزائرية للاتصال، العدد 13 (جانفي-جوان)، الجزائر، معهد علوم الإعلام والاتصال، 1996، ص198.

*: أستاذ التعليم العالي، كلية علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر 03.

(2) : أحمد بن مرسل، مناهج البحث العلمي في علوم الإعلام والاتصال، ط 02، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، 2005، ص 290.

(3) : المرجع نفسه، ص - ص 286 - 287.

(4) : لحسن عبد الله باشوية وآخرون، البحث العلمي، مفاهيم-أساليب-تطبيقات، ط 1، عمان، الوراق للنشر والتوزيع، 2010، ص 159.

2- المرحلة التحليلية: التي تتضمن تحليل مضامين الأفلام المصنفة في المرحلة السابقة ومن ثم استخراج الرسالة الخفية المستهدفة من قبل صانعات هذه الأفلام بالاعتماد على المقاربة السميولوجية التي لها علاقة بتحليل المضمون وفي الأخير سيتم عرض النتائج لبعض المقارنات الموضوعية، الجغرافية للمواد الفيلمية قيد الدراسة حتى تتبين مدى دلالة الخطاب النسوي السينمائي في الوطن العربي ومدى ارتباطه بالخطاب السينمائي الغربي.

7- أدوات البحث:

اعتمد البحث بصفة أساسية على تقنية التحليل السميولوجي باعتبارها أحد فروع تقنية تحليل المضمون :

إن أداة تحليل المضمون هي وسيلة بحث تستخدم في معالجة النصوص المكتوبة والأشرطة الصوتية والأفلام المصورة، بغض النظر عن الزمن الذي تنتمي إليه وهي ذات استخدام واسع من طرف الباحثين في العلوم التي تدرس نشاط الإنسان وحركة المجتمع وسلوك الفرد لاسيما تلك العلوم التي لها صلة بوسائل الإعلام والاتصال وما تنتجه من مضامين متنوعة وما تمارسه من تأثيرات مختلفة على جماهيرها⁽¹⁾ يعرف برنارد بيرلسون (Bernard Berelson) تحليل المضمون بأنه: "تقنية بحث تستخدم للوصف الموضوعي، المنهجي والكمي للظواهر الاتصالية بهدف تفسيرها"⁽²⁾، أما اللفظ الحديث فتعرّفه بأنه: "كل تقنية تسمح بالقيام باستدلال عن طريق الكشف الموضوعي والمنهجي للخصائص المميزة للرسالة"⁽³⁾.

لقد كان تحليل المضمون الأسلوب التقليدي لتحليل معنى رسائل وسائل الإعلام لكن تميزت تلك المحاولات بدرجة متفاوتة من التعقيد نظرا لأن هذا الأسلوب كان مستعملا من قبل باحثين ذوي خلفيات مختلفة وكذلك النتائج التي توصلوا إليها اقتصر على المضمون الظاهر للرسالة، في حين نجد أن أكثر البحوث الحديثة نزعت إلى تصورات مشاكل فهم رسائل وسائل الإعلام بطريقة مختلفة عن ما كانت عليه في الماضي، فالدراسات السميولوجية التي استمدت الكثير من افتراضاتها النظرية من علماء اللسانيات أعادت تأكيد الاهتمام بوسائل الإعلام فلقد ظهرت السميولوجيا كأسلوب لدراسة المنتوجات الثقافية إذ حاولت هذه الدراسات البنيوية المبكرة الكشف عن العلاقات الداخلية التي أعطت للغات المختلفة شكلها ووظيفتها وفيما بعد تحلى العمل السميولوجي بنظرة أوسع وحاول التأسيس لعلم الرموز الذي لا يشمل اللغات فحسب وإنما أيضا أنساقا دالية أخرى، فالسميولوجيا كما يشير أوليفيه بورجلان (Olivier Burgelin) "ليس فقط أنها قلما تكون كمية ولكن تحمل أيضا نقدا ضمنيا للانشغال الكمي لتحليل المضمون"⁽⁴⁾.

باعتبار السينما تدخل ضمن الرسائل السمعية - البصرية فقد اهتم بها البحث السميولوجي نظرا لما لها من سمات تميزها عن باقي الأشكال التعبيرية الأخرى حيث ينطلق كروستيان ماتز في تعريفه للسينما من منظور سميولوجي معتمدا في ذلك على العلاقات الاستبدالية (les Relations Paradigmatiques) - المستعملة في التحليل الألسني للغات الطبيعية - بينها وبين سلسلة من اللغات الأخرى (المسرح، الرسم التشكيلي، التصوير الفوتوغرافي ... الخ) قصد التفرقة وتبيين خصوصية السينما في مقابل هذه الأشكال، يبدأ باستبدال العناصر المكونة للسينما بالعناصر

(1) : أحمد بن مرسل، المرجع السابق، ص 294 .

(2) : Madeleine Grawitz, *Méthodes des sciences sociales*, Paris, 10^{ème} édition, DALLOZ, 1996, p 551.

(3) : Ibid, p 552.

(4) : سعيد بومعيزة، المرجع السابق، ص 199.

المكونة للغات الأخرى فعند مقابلة السينما بلغة حية تظهر في السينما الأيقونية (Iconicité) حيث تتميز بالسينما البصرية من خلال تشابه الدال "الصورة السينمائية" مع المدلول الذي هو الصورة المعاشة في الواقع.

تتطلب القراءة الفيلمية توظيف أدوات منهجية تحليلية قسمها الباحثان جاك أومنت (Jaques Aumont) وميشال ماري (Michel Marie) إلى ثلاث أنواع رئيسية:

- الأدوات الوصفية (Descriptifs): يسمح هذا النوع من الأدوات بالإدراك والترسيخ الذهني، حيث تهدف غالبا لوصف الوحدات السردية الكبرى أي المتتاليات⁽¹⁾، يشتمل هذا النوع من الأدوات على وسيلتين هامتين هما: التقطيع والتجزئة.

- الأدوات الاستشهادية (Citationnels): يتحدد عملها تقريبا في نفس مستوى الأدوات الوصفية وتشتمل هي الأخرى على وسيلتين هامتين هما: استخراج نسخة من الفيلم والفوتوغرامات.

- الأدوات الوثائقية (Documentaires): لا يهتم هذا النوع من الأدوات بالتركيب الضمني أو الداخلي للفيلم بل بالجانب الخارجي أي المعلومات الخارجية التي تخص الفيلم المراد تحليله، هذه المعلومات يمكن استقصاؤها على مرحلتين:

- بيانات سابقة للعرض الفيلمي: نعتي بها البيانات التي سبقت إنتاج وإخراج الفيلم، حيث تشتمل من جهة على بيانات مكتوبة: السيناريو، الميزانية المكلّفة للإنتاج، أحيانا صحيفة التصوير المعدة من قبل السكريت أو صحيفة الإخراج مكتوبة من طرف المخرج، من جهة أخرى عدد كبير من البيانات يمكن أن تقدّم في شكل غير مكتوب: التصريحات، الروبورتاجات، المقابلات (الإذاعية، التلفزية والسينمائية) لمختلف المشاركين في الفيلم وأيضا يمكن أن سنجدّ ل الوثائق المصورة والفيلمية كالصور المتقطعة داخل البلاتو أثناء التصوير أو قصاصات الشريط المتبقية وغير المستعملة في عملية المونتاج.

- بيانات لاحقة للعرض الفيلمي: تتمثل في الوثائق المتضمنة حصريا معلومات عن مشوار الفيلم (carrière) كالبيانات المتعلقة بالتوزيع، عدد المدخولات، نوع شبكة التوزيع... الخ، لكن عموما المهم بالنسبة للمحلل تبقى المعطيات النقدية حول الفيلم كالتصريحات الخاصة بنقد المضمون، الإخراج التقني... الخ هي الأساس في عملية التحليل⁽²⁾.

يتم الاستعانة بكل أداة من هذه الأدوات ضمن المراحل التحليلية للفيلم وفق الهدف الذي وظفت من أجله.

تختلف طرق تحليل الأفلام باختلاف الهدف الذي تصبو إليه الدراسة ويتم ذلك باختيار طريقة التحليل التي تسهل عملية الوصول إلى الهدف واستخراج وحدات التحليل وبما أن الدراسة تنحو إلى اعتبار المدخل السيميولوجي هو أكثر المداخل صلة بمجال الفيلم السينمائي فإنّ مقارنة التحليل النصي (analyse textuelle) تعتبر المقاربة الأكثر ملائمة لطبيعة الدراسة وهذا استنادا لما ذكره كل من جاك أومنت وميشال ماري في أنّ هذه الطريقة تركز أساسا على مفهوم النص الذي يحدد أساس الفيلم في تحليله⁽³⁾، كذلك بالاعتماد على الأعمال التي قدمها كل من أمبرتو إيكو ورولان بارت، فحسب ما جاء في كتاب إيكو والذي نقله ج. أومنت في كتابه: "كل الظواهر الإتصالية والتعبيرية تمثل أنظمة دلالية، التي يمكن دراستها وربط كل رسالة فردية بالشفرات العامة التي تنظم الإرسال

(1) : Jacques Aumont, Michel Marie, L'Analyse Des Films, Paris, Edition Nathan Université, 1988, p 35.

(2) : Ibid, pp 62-63.

(3) : Ibid, p 66.

والاستقبال" (1).

يقول الباحث **محمود إبراقن*** أنه إذا كانت الرواية الأدبية والتمثيلات المسرحية تتمتع كل منهما بكتابة ذات تقنيات خاصة فإن إخراج أي فيلم من الأفلام يتمتع هو الآخر بتقنيات وفنيات متميزة غير أن هذه الأعمال الإبداعية جميعها تقوم على قاسم مشترك يتمثل في كونها تعد في نهاية الأمر نصوصا أو أنظمة نصية يمكن أن نجري عليها تحليلا سميلوجيا (2).

يقوم التحليل النصي للأفلام على أساس اعتبار الفيلم "نص"، هذا النص حسب الباحثان **جاك أومينت وميشال ماري** يحمل ثلاث مفاهيم رئيسية:

1. **النص الفيلمي (Le texte filmique):** هو الفيلم كوحدة خطاب و كآنية عاطفية.
2. **النظام النصي (Le système textuel):** هو خاص بكل فيلم أين يحدد النص النموذج البنيوي للعرض الفيلمي.
3. **الشفرات (Les codes):** هي ليست نظام نص بحد ذاتها بل عبارة عن عدة أنظمة تعمل خارج النص.

إذن يؤدي التحليل النصي للأفلام بالضرورة التطرق إلى "النص" كوحدة، فهو ذلك التحليل الذي يدرس الكتابة والخطاب الفيلمي من خلال دراسة نسقه، مكوناته، شفراته ووظائفه للوصول إلى تفسير المعنى المنتج من خلال هذه الكتابة أو كما قال عنه **ماتز أنه**: "عندما نتكلم عن النص الفيلمي فإننا نتكلم عن الفيلم كخطاب دال بتحليل نظامه الداخلي ودراسة كل مظاهره الداخلية التي نستطيع ملاحظتها" (3).

نظرا لأن الفيلم يتضمن الشفرات الخاصة والشفرات العامة التي تدخل ضمنها الشفرات السردية ارتأينا إضافة إلى مقارنة التحليل النصي للأفلام توظيف مقارنة التحليل السردية، فالسينما تتقاطع أيضا مع مجموعة من الحقول المعرفية الأخرى التي يغلب عليها الطابع السردية كالرواية والمسرح... الخ التي تعتمد على خصائص الحكاية كالزمان والمكان والحدث والعقدة والشخصيات... الخ، فالفيلم السينمائي نوع من الحكاية يقدم نفسه عبر تسلسل من الصور يكون المتفرج أمام واقعة معينة في زمان ومكان محددين وأمام أشخاص يخلقون الحدث ويساهمون في تطويره وتعقيده وحله عبر لغة سمعية بصرية خاصة (4)، كما تبرز أهمية استخدام هذه المقاربة في علاقتها المباشرة بطبيعة الدراسة التي تقتضي البحث في مدى تواجد المرأة كشخصية محورية داخل الأفلام المدروسة داخل أمكنة وأزمنة معينة... الخ.

يقول **أندري بازان (André Bazin)**: "يمكن أن ينكشف الجانب الجمالي الضمني للفيلم السينمائي انطلاقا من تقنية سرد خاصة [...] يتحدد الأسلوب تقريبا بشكل كلي مع تقنية السرد [...]". يتحول الأسلوب إلى دينامية السرد الداخلية، فهو كالطاقة بالنسبة للمادة أو هو الفيزياء النوعية للفيلم، إذا شئنا إنه يرصد الحقيقة المجزأة فوق

(1) : Jaques Aumont, Michel Marie, Op Cit, 68.

*: أستاذ التعليم العالي، كلية علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر 03.

(2) : محمود إبراقن، ما هي السينما ؟، ط01، الجزائر، منشورات المبرق، 2014، ص 81.

(3) : Jacques Aumont, Michel Marie, Op Cit, P 70.

(4) : محمد أشويكة، الصورة السينمائية، التقنية والقراءة، ط01، الرباط، سعد الوردازي للنشر، 2005، ص - ص 96 - 97.

** : سيتم التطرق في بداية كل من الفصل الأول والفصل الثاني من الباب الثاني إلى الخطوات المنهجية لكل من التحليلين النصي والسردية.

الخيال الجمالي للسرد⁽¹⁾.

يتجلى أسلوب الفيلم وشكله الجمالي والفني من خلال السرد المنطقي لأحداثه كما يتحدد الفيلم انطلاقاً من الصلاصة المنطقية والتسلسلية لفكرة السيناريو، إنه ضرورة بيولوجية أكثر مما هي درامية.

تمكننا القراءة السردية من التعرف على التسلسل المنطقي لأفكار الفيلم وأحداثه عبر لقطاته وصوره، كما تساهم في معرفة إيقاعه وطريقة توليفه وهي المقاربة التي نتوصل من خلالها إلى "سج قراءات تحليلية تبرز أهم النيات السردية التي تشكل معنى الفيلم⁽²⁾".

8- عينة البحث:

بما أنّ الموضوع المتناول يدور حول السينما النسوية العربية فمجتمع البحث في هذه الحالة يتمثل في الأفلام العربية التي تمّ إنجازها من قبل نساء مخرجات وأنسب أسلوب لتحديد العينة في هذا النوع من الدراسات هو الأسلوب القصدي لأنه يعتمد على اختيار العينة بصورة تحكّمية قصدية حيث تقول عنها الباحثة منال هلال مزاهرة: "بأنها العينة التي يتم انتقاء أفرادها بشكل عمدي أم مقصود من قبل الباحث نظراً لتوفر خصائص معينة في هذه العينة ودون أن يكون هناك أية قيود أو شروط وتعتمد هذه العينة على قيام الباحث باختيار مفردات العينة بناءً على خبرته الشخصية والعلمية وتقييمه الشخصي للخصائص التي يجب توافرها في عينة الدراسة والتي يجب أن تحمل سمات معينة تتعلق بمشكلة البحث⁽³⁾" وهذا يتناسب مع طبيعة التحليل السميولوجي التي تتطلب ضرورة تحديد أطر التحليل باختيار دقيق للموضوع وهذا من أجل ضبط الدراسة جيداً.

استلزمت طبيعة الدراسة ضرورة تحديد العينة في أطرها الثلاث المعروفة وهي :

- الإطار المكاني (الجغرافي): سيتم اختيار ستة أقطار عربية ثلاثة منها بمنطقة المشرق العربي والثلاثة الباقية من منطقة المغرب العربي وهي: مصر، لبنان، المملكة العربية السعودية، تونس، المغرب والجزائر.
- الإطار الموضوعي: يتعلق بالمادة الإعلامية والتي سيتم تحديدها بمجال السينما وأكثر تدقيقاً بمجال سينما المرأة، وبما أن الدراسة تهتم بالأفلام النسوية العربية التي تحمل مضامينها خطاباً إيديولوجياً ذو توجه غربي فبعد عملية الفرز تمّ انتقاء ستة أفلام تحمل مؤشرات هذا الفكر وهذا نظراً للاعتبارات التالية:
- الأفلام المختارة لها علاقة مباشرة بموضوع الدراسة وهو موضوع المرأة سواء من حيث الإخراج أو المضمون الفيلمي.
- المشاهدة لأولية لهذه الأفلام بينت أن مضمونها يحتوي على شفرات سينمائية وغير سينمائية تؤثر للتوجه الإيديولوجي الغربي.
- الرواج الكبير الذي عرفته هذه الأفلام حيث نالت عدة جوائز على المستويين العربي والدولي خاصة الأوروبي.
- الحملة الإعلامية المهمة والتغطية الواسعة مرطوف الصحافة المحلية والدولية التي تعرّضت لها هذه الأفلام خاصة المعارضة منها حيث أثار عرضها عدة نقاشات وانتقادات حادة متعلقة بالمضامين التي احتوتها.

(1) : محمد أشويكة، الصورة السينمائية، التقنية والقراءة، المرجع السابق، ص 98، نقلاً عن :

André Bazin, Qu'est ce que le cinéma ? – IV- Une esthétique de réalité : le néoréalisme ; Paris, 7^{ème} art ; Edition du CERF ; P 26.

(2) : المرجع نفسه، ص - ص 99 - 100.

(3) : منال هلال مزاهرة، بحوث الإعلام، الأسس والمبادئ، ط1، عمان، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، 2011، ص 280.

- الإطار الزمني: لم يتم تحديد فترة زمنية بعينها لأن طبيعة الدراسة تهدف إلى اختيار أفلام محددة ومنتقاة بعناية لها علاقة مباشرة بموضوع الدراسة مهما اختلفت أزمنتها.

نحدد العينة المختارة في الجدول التالي:

عنوان الفيلم	اسم المخرجة	البلد	سنة الإنتاج
"الباحثات عن الحرية"	إيناس الدغدي	مصر	2005
"سكر بنات"	نادين لبكي	لبنان	2007
"وجدة"	هيفاء المنصور	المملكة العربية السعودية	2012
"حرير أحمر"	رجاء العماري	تونس	2002
"ماروك"	ليلى المراكشي	المغرب	2004
"بركات"	جميلة صحراوي	الجزائر	2006

9- تحديد المصطلحات والمفاهيم:

نأتي الآن إلى عنصر تحديد المصطلحات ومفاهيمها التي لها صلة مباشرة بموضوع الدراسة، نقدمها في العرض التالي:

1- إيديولوجيا:

ضمن التعريفات التأسيسية لمفهوم الإيديولوجية الذي حافظ على أصل المفهوم ثم أضيفت إليه تكميلات لا تتنافر معه هو تعريف إيتينا ميناريك (Itina Minarick) في كتابها "الخمسون كلمة المفتاح لعلم النفس الاجتماعي" حيث تعرّف الإيديولوجية بكونها "كل منظومة لمجموعة من الأفكار والمعتقدات والفرضيات المشتركة المتعلقة بالمسيبات والمبادئ المشخصة لمختلف ظواهر الحياة الاجتماعية وتشمل كل وجهات النظر لفريق اجتماعي وأفكار سياسية تؤسس في مجموعها قاعدة إيديولوجية لشكل دولة وتمثلها أكانت غربية أو شرقية" في الاتجاه العام نفسه يعرف ريمون بودون (Rymond Boudon) و فرانسوا بوريكو (François Bourricaud) الإيديولوجية في قاموسهما التقني "المعجم النقدي في علم الاجتماع" كالتالي: "نسق من القيم أو من المعتقدات التي لا تعني بالضرورة الإشارة إلى مفاهيم وأفكار مقدسة أو ذات طبيعة متعالية، موضوعها التعامل خاصة مع التنظيم الاجتماعي والسياسي أو عامة مع صيرورتها المشتركة في المجتمع" وفي "المعجم العام للعلوم الإنسانية" يعرفها جورج تينيس (Georges Tinis) وأغنيس لومبرو (Agnes Lumbro) كتعبية فكرية لموقف معين إزاء المجتمع وبها تصبح الإيديولوجية تصورا ذهنيا محصورا لهذه التبعية الفكرية نفسها باتجاه مختلف الأشكال الاجتماعية⁽¹⁾ كما يقدم أندريه لالاند (André Lalande) في قاموسه تعريفين فلسفيين للإيديولوجية، الأول: ضمن وظيفة اجتماعية عامة تمارسها المؤسسات السياسية القائمة، بعيدا عن التعريف العام لجوهر المصطلح، تتجاوز وظيفته الأساسية إلى وظيفة ملموسة بحيث تصبح المعتقد الملهم الذي يبدو وكأنه يلهم أفكار حكومة ما أو حزب ما، والثاني: منبثق من الاستخدام الواسع لهذا المفهوم من قبل مجموعة من الفلاسفة أو في فكر فيلسوف معين ويرى أن الإيديولوجية هي تفكير نظري يتطور ذاتيا على نحو تجريدي معتمدا على طاقاته الخالصة، لكنه يعبر في الواقع عن الفعاليات الاجتماعية خصوصا تلك الفعاليات الاقتصادية التي قد لا يعيها القائم ببناء الإيديولوجية نفسها أو لا يعيها من لا يعرف على الأقل بأن هذه الفعاليات هي التي تحدد وتعين أفكاره⁽²⁾.

يرى الباحث محمد عابد الجابري أن الإنسان لا يكتسب مبادئه ومفاهيمه بشكل فطري أو غريزي، إنما يكتسبها نتيجة لاحتكاكه بمحيطه الطبيعي والاجتماعي والثقافي، من هنا تأتي أهمية خصوصية المحيط في تشكيل خصوصية الفكر من جملة من المبادئ والمفاهيم والآليات التي تترسخ في ذهنه منذ بداية تفتحه على الحياة لتشكّل فيما بعد عقله الذي يفكر بواسطته ويكون جهازه الذي يفهم، يؤول، يحاكم ويخالف، يحاول نفس الباحث أن يربط مفهوم الإيديولوجية بالجمال الفني حيث يقول أن الفنان يعبر في الأعمال التي يؤلفها عن أفكاره الخاصة وأحاسيسه الذاتية وعن كل غزارة حياته الروحية الشخصية، بهذا المعنى فإن إبداعه هو دائما تعبير ذاتي ولكن المجتمع بالذات لا يوجد فقط حول الفنان بل وفي داخله وإذ يعبر الفنان عن الذاتي فهو يعبر في نفس الوقت عن قيمة الموضوعية الاجتماعية، إن معرفة الفنان للحياة التي تلعب دورا هاما في نشاط العالم لا تعطي وحدها الشيء الجوهري لأنه

(1) : قيس الزبيدي، مونوغرافيات في تاريخ ونظرية صورة الفيلم، الفن السابع 177، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، 2010، ص 161.

(2) : أندريه لالاند، الإيديولوجية، موسوعة لالاند الفلسفية، تعريب: خليل أحمد خليل، ط 2، المجلد الثاني، بيروت، منشورات عويدات، 1996، ص 611.

بحاجة إلى ذلك التلاحم بين المعرفة والتقويم بين الذاتي والموضوعي ولأنّ الفذّان يشكّل بقوة تصعيده الذاتي في عمق الأشياء أي بناء وحدة جديدة من عمق الذاتي وعمق الموضوعي تبقى المهمة التي يوجهها الفكر ليست في فهم العالم المجتمع إنما في محاولته السيطرة أكثر فأكثر على مقبض الآلة الاجتماعية التي تتحكم في وجوده وتقرّر مصيره وذلك عن طريق المساهمة في معرفة آليات التناقضات الاجتماعية وتسليط الضوء عليها بهدف المساهمة في عملية التغيير، لكن حينما تصبح الإيديولوجية بمنزلة نظام يقوم على أساس من التصوّر رات لقيم مسبقة تتمسك بوجهات نظر وظنون ثابتة وتلتزم بها كغاية في ذاتها عندها تتعارض الإيديولوجية كلياً مع حقيقة الواقع وظواهره⁽¹⁾.

بما أن موضوع البحث ينتمي إلى الدراسات الثقافية التي تهتم بتحليل مضامين الأعمال الفنية ارتأينا أن نحاول فهم هذا المصطلح من المنظور السيميولوجي لأنه المجال الذي يبحث في الكشف عن الإيديولوجية في العمل الفني، عن علاقة مضمون العمل بشروط إنتاجه الاجتماعية أو بالدلالات التي يحملها ومدى إحالتها على وعي صاحبها ومن خلاله على وعي الجماعة التي ينتمي إليها ويعبر نيابة عنها، الإيديولوجية عند المبدعين لا تظهر في الموقف أو المضمون أو شكل التعبير فقط بل تتجسد في المواضيع التي يختارون الإبداع فيها لأنهم يستطيعون من خلالها أن يمرروا الرسالة التي يريدون وأن ييسروا بالقيم التي يؤمنون بها.

نظراً لغنى الحقل الدلالي الذي يغطيه مصطلح الإيديولوجية ونظراً للغموض الذي ينتج من خلال التفاسير والتعاريف الممكنة يمكن أن نتساءل إذا كانت المقاربة السيميولوجية قادرة على إعطاء بعض التوضيحات.

نميز في البداية بين شكلين أساسيين لتنظيم عالم القيم، في الحالة الأولى القيم منظمة في شكل أنظمة تتقدم كعلم يشمل البحث في قيم الأخلاق، الدين وعلم الجمال، في الحالة الثانية تكون القيم مشحونة بنماذج تبدو طاقات للعملية السيميولوجية، إذا قابلنا الحالة الأولى بالثانية نحصل على الإيديولوجية - في المعنى السيميولوجي الضيق لهذه الكلمة -، يمكن أن نقول أن هذه القيم افتراضية تصدر عن التمثيل السيميولوجي للعالم الدلالي الجماعي وتنتمي إلى البنيات السيميولوجية العميقة، يتبنى هذه القيم التي تشحن في النموذج الإيديولوجي فاعل فردي أو جماعي مكتسب لإرادة تمكنه من إثبات ذاته وإرادة فعلية، من هنا ترتبط الإيديولوجية بمستوى البنيات السيميولوجية السطحية وتتعرف كبنية فعلية تحين قيما تنتقيها داخل الأنظمة القيمية، إذن تتبنى الإيديولوجية مجموعة من القيم يلغي تحقيقها - يعني اتصال الفاعل بموضوع القيمة - الإيديولوجية المباشرة، بعبارة أخرى تعنى الإيديولوجية بالبحث الدائم والمستور عن القيم⁽²⁾.

إنّ الإيديولوجية تشتغل عبر فعل الانتقاء ضمن مجال غني بالانتقائات، إنها كما يقول أمبرتو إيكو الذي يعتبرها نسقاً تركيبياً عاكساً لبنية الأنسقة الدلالية، تشتغل بشكل انتقائي غير آلي نظراً لكون عملية الانعكاس التي تقوم بها لا تتم بشكل كلي وذلك كأى نموذج تواصلية تحكمه علاقة معقدة بالثقافي، تنبني هذه العلاقة على أساس تبادل في الأدوار، فتارة تقوم الثقافة الكائنة بتحديد النسق التواصلية بالموازاة مع النسق الإيديولوجي وتارة أخرى يعمل النسق الكائن على خلق ثقافة جديدة وإيديولوجية جديدة، يشرح إيكو ذلك من خلال عمليتين، تكون الدلالة ضمن العملية الأولى سابقة عن التركيب بينما يحدث العكس في العملية الثانية:

(1) : قيس الزبيدي، مونوغرافيات في تاريخ ونظرية صورة الفيلم، المرجع السابق، ص 162.

(2) : رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، عربي، انجليزي، فرنسي، الجزائر، دار الحكمة، فيفري

أ - إن التجربة المكتسبة باحتفاظها بوحداث دلالية معينة - دون أخرى- كوحداث ملائمة قد فرضت شفرة تمتلك بنيات تركيبية محددة وبذلك تكون الثقافة قد حددت بنية الشفرة في جميع مستوياتها.

ب - إن البنية التركيبية للشفرة موجودة بشكل سابق عن اكتشاف عناصر المدلول الملائمة وبذلك لا تولد الشفرة الدلالية البنية التركيبية للشفرة ولكن العكس هو الذي يحدث، فنكون ملزمين برؤية بنية العالم من خلال الألفاظ التي يفرضها نسق القواعد التوليدية للشفرة، ليست الثقافة في هذه الحالة هي من يحدد الكلام ولكن الكلام هو من يحددها⁽¹⁾.

إن هذه العلاقة في غاية الأهمية وتعتبر أمراً أساسياً بالنسبة لأية عملية في التطور والارتقاء أو الهدم بحيث يقوم كائن ما على خلق كائن ثاني يعمل بدوره على خلق كائن ثالث وذلك بشكل تناسلي ومن خلال تفاعل في المكونات البنيوية والتاريخية لكل كائن وهي نفس العملية التي تخضع لها الآثار الإيديولوجية في تواجدها وتوالدها بحيث تعمل كل إيديولوجية جديدة على هدم سابقتها بخلق أنساق جديدة منافية لنظام الأنساق الكائنة، إنها تبحث دائماً من خلال سيرورة لا متناهية عن الممكن لضمان استمرارها، من هنا ارتبطت الإيديولوجية دائماً بفكرة الصراع وبفكرة الوعي المزيّف⁽²⁾.

لتحديد ما هو تعيني بحث على ما هو فقط تضميني، يمكن لتحليل دلالي أن يستند على معيار لا يكشف من المعنى المفرد أي من التعيين إلا السمات الإدراكية ولا تكون عناصر تضمينية إلا تلك السمات الإخبارية حول إيديولوجية المتكلم أو إيديولوجية الجماعة بأسرها لكن يبدو أن أولئك الذين حللوا هذا التأكيد لـ رولان بارت قد أخذوا من كلمة "إيديولوجيا" معنيين مختلفين، معنى واسع الذي يتطابق مع فكرة "ثقافة" ومعنى ضيق الذي ينطوي على فكرة رؤية لطبقة اجتماعية معينة، بالتعليق عن الجزء الإيديولوجي يحدد روبرت مارتن (Robert Martin) بأن العبارات تحمل معها أحكام مسبقة، تابوهات (محرمات)، مفاهيم مجتمع أي تحديد يجلب جلياً للدلال "إيديولوجية" مدلول أوسع في علاقته بالمختبر واللاوعي الجماعي لمجتمع أو لجماعة ثقافية معينة، إذن التضمينات هي كل السمات الإخبارية حول ثقافة التي ينتمي إليها مستخدم العلامة اللغوية⁽³⁾.

2- خطاب:

يعتبر مصطلح "الخطاب" من بين المصطلحات المنفلتة التي تأخذ شكلها ولونها بحسب الإطار المعرفي الذي وظفت فيه غير أن المصطلح وبغض النظر عن توظيفاته العديدة فهو يحافظ على بنيته الداخلية الأساسية التي تجمع بين هذه التوظيفات وتفرز له دلالاته العامة والمشاركة.

يعرّفه الباحث العلوي لمحزري بأنه أحد مصدري فعل "خاطب"، "يخاطب"، "خطاباً" و"مخاطبة" وهو يدل على "توجيه الكلام لمن يفهم" وهو نقل الدلالة على الحدث المجرد عن الزمن إلى دلالة على الاسمية وقد قسم البلاغيون والأصوليون الخطاب إلى قسمين: الأمر وما في معناه والخبر وما في معناه وتعبير آخر الإنشاء والخبر⁽³⁾.

(1) : Umberto Eco, La structure absente, ed. Mercure, 1972, pp. 144-155 .

(2) : حبيبة الصافي، سيميائيات إيديولوجية، ط1، دمشق، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، 2011، ص21.

(3) : Ridha Bourkhis, Le langage de Connotation, Tunis, Edition Saidaine, 2003, p 62.

(3) : العلوي لمحزري، المقاربة النقدية للخطاب السينمائي من 1905 إلى 2000 ، ط1 ، الرباط، منشورات سايس ميديت، 2007، ص 123، نقلاً عن: محمد نور الدين، الخطاب السينمائي بين الكتابة والتأويل، الرباط، منشورات عكاظ، 1988، ص 120.

عرّف العرب في الدراسات القديمة الأدبية منها والنقدية مصطلحين الخطابة والنثر الأمر الذي يكشف عن أن مصطلح الخطاب بالمفهوم الحديث والمتداول في الدراسات اللسانية الحديثة لم يكن متداولاً، فأثناء تجوالنا في لسان العرب لـ ابن المنصور نتوقف عند كلمة خطاب والتي تعني: "الخطاب والمخاطبة أي مراجعة الكلام وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطاباً وهما يتخاطبان والخطبة مصدر الخطيب وخطب الخطيب على المنبر واختطب يخطب خطابه واسم الكلام الخطبة" فيما عرّف الزمخشري في كتابه أساس البلاغة الخطاب بأنه "خطب أي خاطبه أحسن الخطاب وهو مواجهة بالكلام"⁽¹⁾.

لقد ورد لفظ الخطاب في الثقافة العربية في عدة مواضع، إذ ورد في القرآن الكريم بصيغ متعددة منها: صيغة الفعل في قوله تعالى: "وعباد الرحمن الذين يمشون على الأرض هونا وإذا خاطبهم الجاهلون قالوا سلاماً"⁽²⁾ والمصدر في قوله تعالى: "رب السموات والأرض وما بينهما الرحمن لا يملكون منه خطاباً"⁽³⁾ وقوله تعالى عن داوود عليه السلام: "وشددنا ملكه وءاتيناه الحكمة وفصل الخطاب"⁽⁴⁾ فقد عدّ الرازي صفة فصل الخطاب من الصفات التي أعطاها الله تعالى لـ داوود عليه السلام، معتبراً إياها من علامات قدرة الإدراك والشعور والتي يمتاز بها الإنسان على الأجسام العالم الأخرى من الجماد والنبات والحيوان بيد "أن الناس مختلفون في مراتب القدرة على التعبير عما في الضمير، فمنهم من يتعذر عليه الترتيب من بعض الوجوه ومنهم من يكون قادراً على ضبط المعنى والتعبير عنه إلى أقصى الغايات وكل من كانت هذه القدرة في حقه أكمل كانت الآثار الصادرة عن النفس النطقية في حقه أعظم وكل من كانت تلك القدرة في حقه أقل كانت تلك الآثار أضعف لأن فصل الخطاب عبارة عن كونه قادراً على التعبير عن كل ما يخطر بالبال ويحضر في الخيال بحيث لا يختلط شيء بشيء، ينفصل كل مقام عن مقام"⁽⁵⁾، بهذا التفسير تتضح أهمية الفروق الفردية التي تتفاوت من مرسل إلى مرسل آخر.

كما يعرفه الآمدي بأنه: "اللفظ المتواضع عليه المقصود به إفهام من هو متهيئ لفهمه"⁽⁶⁾، بيد أنه يخرج في تعريفه هذا العلامات غير اللغوية، إذ لا يعتد باستعمالها في الخطاب، قريب منه ما فعل الجويني أيضاً بقوله: "إن الكلام والخطاب والتكلم والتخاطب والنطق واحد في حقيقة اللغة وهو ما به يصير الحي متكلماً"⁽⁷⁾، بالرغم من أنه لم يتجاوز في كلامه تصنيف الخطاب وتثبيت مفهومه بجانب المفاهيم الأخرى المقاربة له.

تظهر بعض الملفوظات وكأنها ناتجة عن عملية تلفظ تسمى خطابات أي الخطاب هو تجسيد عملية التلفظ في الملفوظ أو عملية التلفظ المنتجة لهذا الملفوظ، إنه ملفوظ متصور باعتباره يحيل إلى الفعل الذي أنتجه، هذا يعني أنه بإمكاننا اعتبار ما نسميه تلفظ مكوناً من ثلاثة عناصر:

- (1): بسام مشاقبة، مناهج البحث الإعلامي وتحليل الخطاب، ط01، عمان، دار اسامة للنشر والتوزيع، 2010، ص 99.
- (2): القرآن الكريم، سورة الفرقان، الآية 63.
- (3): القرآن الكريم، سورة النبأ، الآية 37.
- (4): القرآن الكريم، سورة ص، الآية 20.
- (5): عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، مقارنة لغوية تداولية، ط01، بيروت، دار الكتاب المتحدة، 2004، ص 35، نقلاً عن: محمد فخر الدين الرازي، التفسير الكبير (مفاتيح الغيب)، الجزء 26، ط01، بيروت، دار الكتب العلمية، 1983، ص ص 187 - 188.
- (6): المرجع نفسه، ص 36، نقلاً عن: علي بن محمد الامدي، الإحكام في أصول الأحكام، تحقيق: سيد الجميلي، ط 02، الجزء 01، بيروت، دار الكتاب العربي، ص 136.
- (7): المرجع نفسه، ص 36، نقلاً عن: الجويني، الكافية في الجدل، تحقيق: فؤادية حسين محمد، القاهرة، مطبعة عيسى البابي الحلبي، 1979، ص 32.

- فعل التلفظ بمعناه الخالص أو مسار التلفظ.
- أطراف التلفظ : فاعل التلفظ (المتلفظ أو المتكلم) ، المستمع (المخاطب).
- وضعية التلفظ : الظروف التي تم فيها بث الملفوظ خاصة منها الظروف المكانية والزمنية⁽¹⁾.

هذه أبرز تعريفات القدماء في التراث العربي، أما المعاصرون فقد تنوعت تعريفاتهم على النحو التالي:

يعرف معجم الدراسات الأدبية الخطاب بأن مجموع التعابير الخاصة والتي تتحدد بوظائفها الاجتماعية ومشروعها الإيديولوجي⁽²⁾، أما في المعجم الوسيط فيرد الخطاب بمعنى: "الكلام والرسالة"⁽³⁾، أما الباحث محمود إبراهيم في قاموسه "المبرق" فيعرف الخطاب بأنه: "الخطاب هو الكلام" ويصنفه إلى نوعين من الخطاب، خطاب مباشر وغير مباشر، أما المباشر فهو الخطاب الذي يتضمن بصمات فعل الكلام (Enonciation) مثل: أنا، أنت... الخ، في حين الخطاب غير مباشر فهو الخطاب الذي يعتمد فيه المتكلم إلى إلغاء جميع بصمات فعل الكلام لصالح ضمير الغائب (في الاتصال اللساني) أو لصالح الروائي (في الاتصال المسرحي)⁽⁴⁾.

في حين يعرفه الباحث محمد شومان بأنه طريقة معينة للتحدث عن الواقع وفهمه كما أنه مجموعة النصوص والممارسات الخاصة بإنتاج النصوص وانتشارها واستقبالها مما يؤدي إلى إنشاء وفهم الواقع الاجتماعي، إن الخطاب هو كل الأشياء التي تكون العالم الاجتماعي بما في ذلك هويتنا وبعبارة أخرى فإن الخطاب هو واقعنا الاجتماعي وإدراكنا لهويتنا أي أنه بدون خطاب لا يوجد واقع اجتماعي وبدون الخطاب لا يمكن أن نفهم واقعنا وتجاربنا⁽⁵⁾.

كلما وقفنا على مصطلح "الخطاب" تبادرت إلى أذهاننا دلالاته على التواصل حيث تحيل كل عملية خطابية على عناصر عديدة للتواصل تتمثل في المتخاطبين، سياق الخطاب ومقاصده، فالخطاب أحد مصدري الخطاب أحد مصدري الفعل "خاطب يخاطب خطابا ومخاطبة" ويدل على معنيين هما: الحدث المجرد من الزمن، أي حدث الخطاب والدلالة على المسمى أي ما يخاطب به وفي تقديرنا يظل المعنى التواصل حاضرا في الأمرين معا لأن اعتبار الكلام خطابا حال إنجازه يركز على هدفه التواصل بين الأفراد.

هناك اعتبارين أساسيين يشكلان مفهوم الخطاب:

- الاعتبار اللغوي: إذ أن كل خطاب كلام ولا يتحقق إلا من خلال وسيلة التواصل الوحيدة المتمثلة في اللغة الإنسانية الطبيعية.
- الاعتبار التداولي: حيث لا يكون النص خطابا إلا باعتباره ممارسة تواصلية وفي ثناياه يحمل كل عناصر وأغراض

(1) : مارك بوفات، خطاب/قصة، موضوع مقدم ضمن مجموعة مواضيع من مرجع : دليلة مرسلتي، فرانسوا شوفالدون، مارك بوفات، جان موطيت : مدخل إلى السميولوجيا (نص - صورة)، ترجمة: عبد الحميد بورايو، ط01 ، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، 1995 ، ص35.

(2) : بسام مشاقبة، المرجع السابق، ص 100.

(3) : آمنة الربيع، خطاب جسد المرأة في المسرح العربي، مسرحية: طقوس الإشارات والتحويلات نموذجاً، نقلاً عن: إبراهيم مصطفى، المعجم الوسيط، الجزء 01 ، طهران، مجمع اللغة العربية، المكتبة العلمية، مجلة "نوى"، العدد 53، مسقط، مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان، يناير 2008 ، نشر عبر الموقع الإلكتروني بتاريخ: 2009/07/18، المصدر :

<http://www.nizwa.com/articles.php?id=1967>

(4) : محمود إبراهيم، المبرق، قاموس موسوعي للإعلام والاتصال، عربي - فرنسي، الجزائر، منشورات المجلس الأعلى للغة العربية، 2004 ، ص 217 .

(5) : بسام مشاقبة، المرجع السابق، ص 101.

عملية التخاطب⁽¹⁾.

بالتالي الخطاب هو مقطع كلامي يحمل معلومات يريد المرسل سواء كان متكلمًا أو كاتبًا أو سينمائيًا أن ينقلها إلى المرسل إليه سواء كان سامعًا أو قارئًا أو مشاهدًا، يكتب الأول رسالة ويفهمها الآخر بناءً على نظام لغوي أو غير لغوي مشترك بينهما، بذلك يكون المعنى الذي توصلت إليه المعاجم متمثلاً في "الحوار" الذي يرتبط بدوره بوجود ثلاثة عناصر: المرسل - الرسالة - المستقبل.

بالرغم من وجود بنية واحدة للخطاب إلا أنه يوجد أشكال عدة للخطاب يقسمها الباحث بسام مشاقبة إلى: الخطاب الديني، الخطاب الفلسفي، الخطاب الأخلاقي، الخطاب القانوني، الخطاب التاريخي، الخطاب الاجتماعي والسياسي، الخطاب الأدبي والفني وأخيراً الخطاب الإعلامي، هذين الأخيرين يدخلان ضمن مجال دراستنا.

نعني بالخطاب الأدبي والفني بالخطاب الذي يقوم بتحليل الأعمال الأدبية والفنية لبيان جمالياتها وصورها وأساليبها وقدرتها على التأثير في المتلقي وإثارة خياله ومقدار ما فيها من إبداع من الأديب أو الفنان والمتمثل في هذه الدراسة في الخطاب الفني الذي يعكس فكر المخرجة العربية.

أما الخطاب الإعلامي فهو الخطاب الذي يهدف إلى الإخبار عن الحوادث بهدف التأثير في اتجاهات القراء والمستمعين والمشاهدين وتوجيههم في اتجاه خاص بكيفية الخبر والإعلام وصياغته⁽²⁾ وقد انعكس هذا النوع من الخطاب في هذه الدراسة في الخطاب النسوي المقدم عبر السينما العربية.

لقد اعتبر بعض الباحثين الإعلاميين أن السميولوجيا قادت في الستينات والسبعينات من القرن الماضي حقل تحليل النصوص حيث وفرت للباحثين أسلوباً لتحليل المعنى بينما هيمن التحليل الإيديولوجي على هذا الحقل في لسبعينات وبداية الثمانينات، كما زود الباحثين بمنهج للتفكير في العلاقة ما بين المعنى والبنية الاجتماعية ومنذ الثمانينات وحتى الآن أصبحت نظرية الخطاب هي التي تقود عمليات تحليل النصوص الإعلامية.

دفعت نظرية الخطاب الباحثين إلى إعادة التفكير في العلاقة بين المعنى والبنية الاجتماعية من خلال التركيز على السلطة من داخل نظام المعنى وليس من خارجه، فنظم المعنى نفسها تعتبر سلطة وهي لا تظهر بسهولة مثل بنية اللغة بل من خلال ممارسات لها دلالة، إنها الإيديولوجية كما يقول ألتوسير فالمعنى والممارسة لا يمكن التمييز بينهما فهما مترابطان أي أن المعنى هو الممارسة في نظرية الخطاب⁽³⁾.

3- دلالة:

نعني بلفظ دلالة لغوياً حسب ما جاء في المعجم الوسيط: "دل عليه وإليه، يدل دلالة: أرشد ويقال دل على الطريق ونحوه: سده إليه أو أرشده إليه، فهو دال والمفعول مدلول عليه وإليه والدلالة: الإرشاد وتطلق الدلالة على ما يقتضيه اللفظ عند إطلاقه من معنى أو معان"، في لسان العرب: "دله على الشيء: سده إليه والدليل: ما يستدل به أو الذي يدلّك، والجمع أدلة وأدلاء والاسم الدلالة بالكسر والفتح"، قال سيبويه: "الدليلي علمه بالدلالة ورسومه فيها ودلت بهذا الطريق: عرفته"⁽⁴⁾.

(1): عبد الهادي بن ظافر الشهري، المرجع السابق، ص 37.

(2): بسام مشاقبة، المرجع السابق، ص 117.

(3): المرجع نفسه، ص 118.

(4): ابن منظور، لسان العرب، ط 01، بيروت، دار الكتب العلمية، 2003، ص 98.

في أساس البلاغة للزمخشري : "دله على الطريق ودليل المفازة وهم إدلائها وأدلت الطريق، اهتديت إليه ودله على الصراط المستقيم" (1).

يعرفها بعض الباحثون بأنها : "دراسة المعنى" أو "العلم الذي يدرس المعنى" أو "ذلك الفرع من اللغة الذي يتناول نظرية المعنى" أو "ذلك الفرع الذي يدرس الشروط الواجب توفرها في الرمز حتى يكون قادرا على حمل المعنى" (2)، المعنى مجال يجذب إليه كل المهتمين بدراسة الأحداث اللغوية من علماء اللسان والفلسفة وعلم النفس والأنثروبولوجيا والأدب وغيرهم.

تقوم كل طائفة بدراسة المعنى ومشكلاته من وجهات نظر مختلفة:

- تتناول الفلسفة مشكلة المعنى في مبحث "نظرية المعرفة أو الاستمولوجيا"، هي تدخل إلى هذه المشكلة من مدخل العلاقة بين الألفاظ والمعاني وطبيعة هذه العلاقة، والمعنى في الفلسفة معنى عقلي وذهني.
- أما المعنى عند اللغويين (اللسانيين) فهو علاقة اعتبارية عرفية يحددها الاتفاق الجماعي وهم يركزون اهتمامهم على "المعنى الحقيقي".
- علم النفس يهتم التكوين النفسي للفرد مثل: الإدراك ودراسة السلوك اللغوي وكيفية اكتساب اللغة وطرق تعلمها.
- أما الأدباء والنقاد فهم يهتمون بالوسائل الفنية في التعبير عن الفكر ومن ثم فهم يبحثون في الحقيقة والجزأ والصورة الفنية وغير ذلك.

كما أن الدراسة الدلالية لها تطبيقات كثيرة نراها في مجالات الطب النفسي وتعليم اللغات وإعداد الخطب السياسية وتصميم الإعلانات التجارية... الخ.

يمكن حصر موضوع علم الدلالة بناء على ما تقدم في: أنه كل شيء يقوم بدور العلامة أو الرمز، هذه العلامات أو الرموز قد تكون علامات على الطريق أو تكون إشارة باليد أو إيماءة بالرأس أو تكون كلمات وجملًا ، بعبارة أخرى قد تكون علامات أو رموزا غير لغوية تحمل معنى كما تكون علامات أو رموز لغوية (3).

أما سيميولوجيا فيشير مصطلح الدلالة حسب ما جاء به **فردينان دي سوسور** إلى العلاقة بين الدال والمدلول وهذا حسب الباحث **دانيال تشاندلر (Daniel Chandler)**، يستخدم أيضا للإشارة إلى المعاني المختلفة الآتية: الوظيفة المحددة للعلامات أي أنها تدل على شيء آخر أو تنوب عنه، سيروية تشكيل الدلالة أو سيروية المعنى، إرجاع اللغة إلى الواقع (4).

كما يحدد الباحث **رشيد بن مالك** هذا المصطلح في النقاط التالية:

- الدلالة مصطلح تنتظم حوله كل النظرية السيميولوجية وليس مدهشا أن نراه متموضعا داخل الوضعيات المختلفة للحقل الإشكالي الذي تسعى النظرية إلى تفسيره، بناء على التعاريف والتسميات التي وضعت لتغطيه تدريجيا، أقصى مصطلح الدلالة من وضعياته الأولية ليحتفظ فيما بعد باستعمالاته شبه المرادفة في الاستعمال اليومي.

(1) : الزمخشري، أساس البلاغة، تحقيق: عبد الرحيم محمود، بيروت، دار المعرفة للطباعة والنشر، ص 134.

(2) : أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ط 01، القاهرة، عالم الكتب، 1985، ص 11.

(3) : المرجع نفسه، ص 11.

(4) : دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، ترجمة: طلال وهبه، ط 01، بيروت، مركز الدراسات الوحدة العربية، المنظمة العربية للترجمة، 2008، ص 445.

- يمكن أن تشير الدلالة تارة إلى فعل الدلالة كعملية وتارة إلى ما هو مدلول، من هنا فإنها تكشف عن تصور دينامي أو ثابت للنظرية المضمرّة، تعتبر الدلالة من هذا المنظور كنتاج للمعنى أو كمنعنى منتج.
- نحصل على التحديد الأولي للحقل الدلالي الذي تغطيه الدلالة في مقابلته للمعنى أي سنخصص المعنى لما هو متقدم على الإنتاج السيميولوجي: يفهم من الدلالة إذن المعنى المفصل، هذا يعني أن مصطلح الدلالة قد يستعمل أحيانا للدلالة على المادة في المعنى اليامسلفي - نسبة لـ يامسلاف -، في هذا السياق ينبغي أن يقصى هذا التصور من اللغة السيميولوجية الواسفة.
- استعملت الدلالة لتعيين جوهر المضمون.
- تعادل الدلالة حسب لويس برييتو (Louis Prieto) و جورج مونا (Georges Mounin) مدلول الدليل اللساني وتقابل المعنى وهو القيمة التي يأخذها المدلول في السياق⁽¹⁾.

نظرا لأن هذه الدراسة تحتم بالدلالة الفكرية للمخرجة العربية ارتأينا أن نقدم تعريفا سينمائيا لمصطلح الدلالة، هذا المصطلح الذي لا يمكن تحليله ودراسته بمعزل عن عنصرين هامين: الفئة الاجتماعية التي تمثله واللغة أو النسق اللغوي الذي يقوم بالتعريف بخطاب هذه الفئة ويكشف أسباب صراعتها، يمكن القول أن اللغة تقدم نمطا معيناً من الحياة أو نمط محدد من تطور أحداث فئة خاصة من فئات المجتمع والتعبير عنها ولغة الفيلم كغيرها من اللغات الأخرى تقدم للمشاهد أو شريحة منه تلك الأنماط من خلال عناصر الدلالة الفكرية، وهناك أنماط متعددة من الأعمال الدرامية السينمائية تتوافق وتتفاعل مع القضايا الاجتماعية والتاريخية المتعددة والتي تتوافق مع الفئات المتعددة في المجتمع أو بعض منها ويمكن القول أنه كلما توافرت النظم الديمقراطية في المجتمع، تعددت تلك النظرة النقدية من خلال وسائل الاتصال والثقافة، فتعدد الأنساق اللغوية التي تعبر عن الفئات المختلفة الاجتماعية، الفكرية والإيديولوجية وكلما كانت الأعمال السينمائية أعمالاً فكرية وثقافية بالدرجة الأولى كانت أدوات فعالة لتتبع حركة الفكر والأدب المتاح في المجتمع أي تتبع تطور الأفكار وترصد تغير القيم الاجتماعية والثقافية.

إن الفيلم السينمائي نتاج فكري وفي تمامه كالأدب القصصي، يخضع لوعي الكاتب أو المخرج الفكري والفني ولموقفه من قضايا المجتمع، لقد أكد جون بول سارتر (Jean-Paul Sartre) على أن كل قول يجب أن ينطوي على موقف أو إيديولوجية معينة، هذا الموقف يزيد من القدرة على تفهم المجتمع والحياة، إذن يمكن القول أن هناك متطلبات للتعبير يجب أن تتوفر في الكاتب أو المبدع خلال وسائل التعبير المختلفة والمتاحة لعل أهمها إقامة علاقة توازنية بين الإيديولوجية والفن أي بين الفكر وأدوات الوسيلة ومعنى آخر بين الفكر وأدوات الإبداع⁽²⁾.

حين يتعلق الأمر بالصورة السينمائية يجد المحلل السيميولوجي نفسه أمام نمط آخر من الصور، فالصورة هنا متحركة متعددة وهي لا يمكن تجزئتها لأنها تخضع لتسلسل البناء الفيلمي وهذا كله يجعل من مقارنة الصورة السينمائية عملية غاية في التعقيد، كما يتطلب معاينة دقيقة لمجموعة من المستويات، فالأمر في الصورة السينمائية لا يتعلق فقط بإشكالية المماثلة وإيقونية الصورة بل يتعدى ذلك كله إلى دلالة العلاقة التي تربط ما بين جميع الصور الفيلمية وإلى ما يرافق الصورة من مكونات فيلمية أخرى كالصوت والموسيقى... الخ، إن تسلسل مجموعة من الصور ضمن النسق الذي يفرضه كل فيلم على حدة لا ينفي عن الصورة الحمولة الدلالية التي تنسجها وهي منعزلة عن باقي الصور

(1): رشيد بن مالك، المرجع السابق، ص ص 193 - 194.

(2): نسمة البطريق، الدلالة في السينما والتلفزيون في عصر العولمة، القاهرة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، 2004، ص 39 - 40.

(3): محمد غرافي، قراءة في السيميولوجيا البصرية، مجلة "عالم الفكر"، المجلد 31، يوليو - سبتمبر 2002، ص 242.

وهذه الدلالة المستقلة تظل ذات حضور خافت ما لم تتدخل الصورة السابقة عليها أو اللاحقة لها، إما لتعزيزها وإما لتحويل مجراها إلى دلالة أخرى، فكل وقت في الفيلم توجد محملة سلفا بمعنى معين² قبل أن تتدخل أكثر العلاقة بساطة بغرض تزويدها بدلالة محتملة، أما دلالة الفيلم في كليته فإنها لا تتوقف على صورة مستقلة بل على العلاقة التي تربط بين جميع الصور في قالب واحد.

على الرغم من هذا الارتباط العضوي بين الصور وهو ارتباط قد يوحي بانكشاف فوري للنسيج الدلالي للفيلم، فإن مسألة الدلالة في الصورة السينمائية تظل أكثر تعقيدا من مثيلاتها في الخطابات المرئية الأخرى كالصورة الإشهارية مثلا، ذلك أن السينما ليست لغة عرفية أي لا تتوافر على علامات مجردة، فالصورة فيها لا تمتلك القدرة على أن تدل إلا في علاقتها بمجموعة من الأحداث وإلا فقد الفيلم صدقه وأصالته الحية وكذا قدرته على تجسيد الحقيقة الملموسة.

إن غنى الدلالة السينمائية لا يستطيع الانتعاش إلا داخل نوع من الغموض، يقول **ج. ميتري**: "مهما أسهم السياق في حصره وتوجيهه، يظل غموض الدلالة شيئا ضروريا للوضوح الفيلمي وبهذا خاصة تختلف السينما عن اللغة المنطقية (العقلية) حيث يكون المعنى أكثر قوة كلما كان محدودا ودقيقا ومحصورا"⁽²⁾، تبقى أهمية الصورة في كونها الحامل الثقافي، الاجتماعي، النفسي، الجمالي، القيمي والإعلامي وذلك من خلال الجنس والنسق الذي تنتمي إليه وتشكل الصورة نقطة توحيد مجموعة من المجالات، انطلاقا من حضورها كموضوع إبداعى وثقافى لمجالات اجتماعية وثقافية وفنية، يمكن أن نحصر مجموعة من تجليات الصورة بحسب طبيعة النسق والجنس الذي تنتمي إليه وتتمظهر فيه من مثل: الصورة الذهنية، الصورة الفنية، الصورة الشعرية، الصورة الفوتوغرافية، الصورة السينمائية... الخ.

يقدر الخطاب البصري نفسه بشكل يربك القارئ ويدخله في عملية تفكيكية للرموز والحركات والإيماءات التي يتضمنها، إن كل صورة تتشكل من منظومة من العلامات التي يمكن أن نتحدث فيها عن الوضوح ولأنك رموزها كأى خطاب بصري، لما كانت الصورة وخصوصا المتحركة منها تراهن في إبلاغها على البعدين الأيقوني والتشكيلي، فإن القارئ ملزم بدراسة الروابط الدلالية ومدى مواءمة كل عنصر للآخر، إذ في كل صورة من هذا النوع يتزامن الخطاب الأيقوني مع الخطاب اللغوي وهو ما يفرض على المحلل القيام بدراسة الروابط التي تجمع بين الصورة والنص، إن الخاصية الأساسية التي ينفرد بها الخطاب البصري المتحرك هي الترميز والتأثير فعبء الصور يمكن أن نرسم لمعان شتى وتشكل السينما مجالا خصبا لهذا النوع الدلالي عبر أبعادها: الأيقونية والتشكيلية واللغوية، فاللغة تجسد الملمح الثقافي والوسط الاجتماعي للمجتمع الموضوع الذي تخبر عنه، فالسينما عامة خطاب غني بالرموز والإيحاءات الدالة المنبعثة من إمكانية التصوير ومجالاته حيث تكون الكاميرا فعالة لإظهار دلالة الصورة وأهميتها في تشكيل الخطاب الأيقوني، إن الخطاب البصري لما يستهدف الإبلاغ الدلالي عليه أن يكون قصديا للتوجيهات الإيديولوجية والجمالية والإخراجية ليصبح خطابا مؤثرا بالفعل وليكسب ثقة وعاطفة المتلقي الذي تراهن عليه الرؤية الإخراجية فلا يتم اختيار المنظر السينمائي بصفة اعتباطية إنما وفق طرق عقلانية تبدأ منذ كتابة السيناريو إلى عملية البحث عن الأماكن المناسبة لاحتضان اللقطة السينمائية⁽³⁾.

(1): محمد غرافي، المرجع السابق، ص 243 .

(2): مخلوف حميدة، سلطة الصورة، بحث في إيديولوجيا الصورة وصورة الإيديولوجيا، ط01، تونس، دار سحر للنشر، 2004، ص95.

إن الصورة قبل أن تكون إيديولوجية فهي صورة مادية تتغذى من لغة تقنية تستعين بها لتشكيل وصياغة المبنى والمعنى وعليه فقراءة الصورة تستوجب بعض المهارات منها ما هو تقني ومنها ما هو بلاغي ومنها ما هو تاريخي لاستنتاج الصورة واستخراج خفاياها الدلالية المتواجدة داخل النص⁽¹⁾.

لقد ذهب ميمتز إلى اعتبار الصورة كالكلمات لا يمكن أن تنفلت من كونها متورطة في لعبة المعنى وفي مختلف الحركات التي تأتي لتثبيت الدلالة⁽²⁾.

4- صورة نمطية:

يبدو من الصعب جدا إعطاء تعريف بسيط يغطي جميع وظائف الصورة فلقد استخدم المصطلح بكل معانيه المختلفة دون رابط واضح، لذا اقترح أقدم تعريف قدم للصورة وهو تعريف أفلاطون حيث يقول فيه: "أدعو صورا أولا الظلال ثم الانعكاسات التي نراها في الماء أو سطح الأجسام المعتمة المصقولة واللامعة وجميع التمثيلات من هذا النوع"⁽³⁾، أما قاموس "e Robert" فيعرّف الصورة بأنها: "إعادة إنتاج طبق الأصل أو تمثل مشابه لكائن أو شيء"⁽⁴⁾، أما مصدرها السميولوجي فيأتي من الفعل اللاتيني (Imitar) الذي يعني إعادة الإنتاج بالتقليد، أي التماثل مع الواقع وبهذا يصبح مصطلح الصورة يعني سميولوجيا كل تصوير تمثيلي يرتبط مباشرة بالمرجع الممثل بعلاقة التشابه المظهري أو بمعنى أوسع كل تقليد تحاكيه الرؤية في بعدين: رسم/صورة أو في ثلاث أبعاد: نقش/فن/تماثيل⁽⁵⁾.

تقول الباحثة السميولوجية مارتين جولي بالنسبة لـ شارل ساندرس بيرس (Charles Sanders Pierce) لا يتوقف في تعريفه للصورة عند نموذج العلامات بل سيصنفها كلفة فرعية للأيقونة، في الواقع إذا كان يعتبر أن الأيقونة تتوافق مع فئة العلامات أين للدال علاقة تشابحية مع الشيء الذي يمثله، فهو يعتبر أيضا أنه يمكن للمرء أن يميز بين أنواع مختلفة من التشبيه وبالتالي أنواع مختلفة من الأيقونات والتي هي الصورة نفسها، الرسم البياني والاستعارة⁽⁶⁾.

تضيف الباحثة أنه حتى لو كانت الصورة ليست كلها مرئية، فمن الواضح أنه عندما أردنا دراسة لغة الصورة عند بدايات ظهور سميولوجيا الصورة في منتصف القرن الماضي، هذا المجال الذي ركز أساسا على دراسة الرسائل البصرية حيث أصبحت الصورة بمقتضاه مرادفا للتمثيل البصري ولا يفوتنا أن نستشهد بالسؤال التدشيني لـ رولان بارت: كيف يأتي المعنى للصور؟ بمعنى هل الرسائل البصرية تستخدم لغة معينة؟ إذا كان نعم، ما هي، ما نوع البنيات التي تتشكل منها، ما الذي يميزها عن اللغة اللفظية؟.

تستعمل كلمة صورة اصطلاحا للدلالة على ماله صلة بالتعبير الحسي وتطلق أحيانا مرادفة للاستعمال الاستعاري للكلمات، أما لغة فيقصد بها الشكل، الصفة والنوع وهذا ما يتركنا نستنتج أن للصورة جانبين: جانب مادي وجانب ذهني تصوري، ففي المجالات الاجتماعية والإنسانية نجد أن الصورة عادة ما تتعامل مع المجالات ذات

(1) : مخلوف حميدة، المرجع السابق، ص 95.

(2) : المرجع نفسه، ص 27.

(3) : Martine Joly, Introduction à l'analyse de l'image, Paris, éd NATHAN, 2004, p08, in : Platon, La République, trad.E.Chambry, Paris, Les Belles Lettres, 1949.

(4) : Judith Lazar, Op Cit, p 126.

(5) : سامي مسلم، صورة العرب في صحافة ألمانيا الاتحادية، سلسلة أطروحة الدكتوراه، ط 01، بيروت، مركز الدراسات العربية، 1985 ، ص 18.

(6) : Martine Joly, Introduction à l'analyse de l'image, Op Cit, pp 28-29.

الصبغة التخيلية مثل : الرواية والسينما بالخصوص لكون هذين النوعين يتمتعان بإمكانيات كبيرة مجالات الوصف، السرد والتحليل، من هنا فالصورة الفنية في فهمها العادي تعني كل ما في الذهن عن شيء ما أو هي تصور فردي أو جماعي تدخل فيه عوامل ثقافية، شعورية، موضوعية وذاتية.

محاولة للربط بين مصطلح الصورة وموضوع الدراسة لابد من الإشارة أيضا لمصطلح آخر نابع من مفهوم الصورة العام وهو الصورة النمطية التي لها علاقة بالخلفية الفكرية لصانعات الأفلام.

حسب القاموس الفرنسي (La Rousse) يعني مفهوم صورة نمطية: "تمثيل ذهني أو نفسي لشخص أو شيء غائب"⁽¹⁾، أي أن الصورة النمطية هي الفكرة التي يكوها الفرد عن موضوع معين وما يترتب عن ذلك من أفعال سواء سلبية أو إيجابية وهي فكرة تكون عادة مبنية على المباشرة أو على الإيحاء المركز والمنظم بحيث تتشكل من خلالها سلوكيات الأفراد المختلفة.

إنّ تحديد معنى الصورة النمطية من الجانب الأدبي يؤدي إلى إشكال تكوين الصورة عند القائم بالاتصال في الوسيلة المدروسة حيث نجد للعوامل الإتصالية دور كبير في تحديد اتجاه الصورة نحو السلبية أو الإيجابية بالتالي الصورة النمطية الانطباع الذي يكوّن نه الفرد عن الأشياء المحيطة به متأثرا بالمعلومات المختزنة عنها وبذلك هي نتاج تفاعل عناصر المعرفة والإدراك وهذه الصورة الذهنية للأشياء والموضوعات المحيطة تؤثر في إدراكنا، فمن خلال المعلومات الناقصة أو الاعتقادات السالبة عن أحد الموضوعات يتكون إدراك خاطئ يؤثر في تصورنا عن هذا الموضوع وبالتالي فإنّ هذه الصورة تؤبّد ذلك في التعرّض إلى كل ما يرتبط بهذا الموضوع من معلومات أو معتقدات أو اتجاهات وتصل هذه الصورة غير الصحيحة الموجودة إلى أن يتم تصحيحها من خلال استعمال المعلومات أو تعديل الاعتقادات أو تصحيح إدراك موضوع الصورة من هنا تظهر دائرية العلاقة بين المعرفة و الإدراك والصورة الذاتية التي تؤثر في تعرض الفرد أو إدراكه الموضوعات المحيطة به.

في حين يذهب سامي مسلم إلى اعتبار الصورة الذهنية النمطية كحكم مسبق صورة مقولة وتشبيه ليس إلا جانب جزئي من مصطلح أساسي أكثر شمولاً وهو الموقف⁽²⁾.

أما رشدي طعيمة فيطرح إشكالية الصورة النمطية والواقع إذ يقول: "يستخدم مفهوم الفكرة النمطية الثابتة بكثرة في تحليل العلاقات بين الجماعات السلافية المختلفة، غير أنه ليس هناك اتفاق بين الباحثين حول دلالاته السيكلوجية وتشكل الأفكار النمطية عادة ما ينظر إليها باعتبارها عملية إدراكية، إن السؤال الهام الذي يمكن طرحه يتعلق بمدى قرب أو بعد الفكرة النمطية مع الواقع ولقد أثبت العديد من الباحثين أن الفكرة النمطية لا تتطابق مع الشخصية الموالية للجماعة التي صيغت عنها وإن كانت تعبر عن ثقافة المرسل ومجتمع معني ذلك أن الذي يهيمن على الاتجاه السائد في الفكرة النمطية هي عوامل وقوى إجتماعية ونفسية تحدث فعلها في مجال الحياة الاجتماعية"⁽³⁾.

يقدم أسعد مرزوق تعريفاً يميل أكثر إلى التفسير النفسي فيقول أنّ "... الصورة الذهنية هي الشيء المكرر على نحو مطرد وعلى وتيرة واحدة لا تتغير و يسمى نمطا و النمط يطلق على الصورة العقلية التي يشترك في حملها واعتناقها أفراد جماعة معينة وأنّ درجة صدق التقويمات التي يستخلصها الفرد من الصور النمطية المقولبة تتناسب طردياً مع المعرفة في ذلك المجال الذي أخذ منه النمط المقولب ومثل هذه الأنماط المقولبة سهلة النشوء، التكوين

(1) : LAROUSSE, Dictionnaire Encyclopédique Illustré, Paris, Larousse Bordas, 1997, p 782.

(2) : سامي مسلم، المرجع السابق، ص 18.

(3) : رشدي طعيمة، تحليل المحتوى في العلوم الإنسانية ، ط 01، القاهرة، دار الفكر العربي، 1987، ص 55.

والاستيعاب لأنها تلتقط فقط أكثر الجوانب الظاهرية ذات الجاذبية التي تحدث تأثيراً خارجياً وتضرب على العواطف محدثة في وعي الناس رد فعل أكثر اندفاعاً⁽¹⁾.

تتشترك مؤثرات كثيرة في تكوين الصورة الذهنية لدى الفرد أو الجماعة فهناك عوامل اجتماعية، ثقافية تتمثل في قيم اللغة، الدين، الأسرة، المدرسة، الشارع، في حين تبقى وسائل الإعلام الجماهيرية (السينما مثلاً) المصدر شبه الوحيد في تكوين الصورة عند الفرد بحكم عملية التعرض الكثيرة للمتلقى، فوسائل الإعلام تقوم بدور كبير في مجال صنع وترويج الصورة الذهنية وتضخيم هذه الصورة المنطبعة لدى جماهيرها وطبعها بقوة في أذهانهم إلى الحد الذي يشعر فيه المتلقي أنه التقى فعلاً بالشخصيات التي تتناولها وسائل الإعلام يعرف القاموس الموسوعي لعلوم الإعلام والاتصال النمط (Stéréotype) على أنه تمثيل اجتماعي (Représentation Sociale) وهو الذي يعني أن كل فرد يرسم خلال عمليات تبادل المعلومات مع الآخرين صور ذهنية ناتجة عن أحكام حول أشياء متنوعة تخص محيطه الاجتماعي، هذا النوع من المعرفة يطلق اسم التمثيل الاجتماعي والذي يعني الطريقة التي يعبر بها كل موضوع اجتماعي عن أحداث الحياة الواقعية التي تهتم بمعطيات عن المحيط أو عن الشخصيات المتواجدة داخله⁽²⁾.

كما يعرف الباحث **سليمان صالح** الصورة النمطية بأنها: "عملية اختيار السمات العامة وغير المطورة (البدائية) والتي تقوم بتصنيف جماعات اجتماعية وهذه السمات تمثل قيم الجماعة التي يتم تصويرها وسلوكها وخلفيتها"⁽³⁾.

تؤكد نظرية ترتيب الأولويات أن الإعلام يحدد الأولويات ويرسم الصور النمطية ويؤطر وجهات النظر وأن الناس عبر الزمن تشرب هذه الرؤى بشكل كبير ويصبح كثير منهم أسيراً لها في تفكيره وقراراته.

يقول **أحمد حلواني** في هذا الجانب: "قد تكون الصور والانطباعات القائمة وكذلك معايير الحقيقة وليدة حصيلة أجهزة الإعلام أكثر مما هي متولدة عن التجارب المجزأة، إن تقديم وسائل الإعلام المزيد من المعلومات والأخبار عما يحدث في العالم في اتجاه أحادي يقي المتلقي حبيس تلك المعلومات التي لا تعبر بالضرورة عن الواقع ككل كمفهوم اجتماعي، إذ أن تلك الوسائل الإعلامية لا تمكن المتلقي من ربط حياته مع الوقائع الواسعة"⁽⁴⁾.

لا تعد وسائل الإعلام أدوات لنقل المعلومات فقط وإنما أصبحت أدوات لتوجيه الأفراد و الجماعات وتكوين مواقفهم الفكرية والاجتماعية ولذلك فإن ما يقرب من 70 %⁽⁵⁾ من الصورة التي يبنها الإنسان لعالمه مستمدة من وسائل الإعلام المختلفة.

إنطلاقاً من التعاريف السابقة يمكن وضع تعريف إجرائي للصورة النمطية المراد إبرازها في هذا البحث:

(1) : **سحر محمد وهبي**، الصورة النمطية للصعيدي في مسلسلات وأفلام التلفزيون، سلسلة بحوث في الاتصال، ط 01، القاهرة، دار الفجر للنشر والتوزيع، 1996 ، ص 180.

(2) : **Bernard Lamitez, Ahmed Silem**, Dictionnaire Encyclopédique des Sciences de L' Information et de la Communication , Ellipses/ Edition Marketing S.A, Paris, 1997, p 290 .

(3) : **سليمان صالح**، وسائل الإعلام وصناعة الصور الذهنية، ط 01، الكويت، مكتبة الفلاح للنشر والتوزيع، 2005، ص 155.

(4) : **سامي مسلم**، المرجع السابق، ص 17، نقلاً عن: **أحمد حلواني**، أثر وسائل الإعلام في الحياة اليومية للجماهير.

(5) : **سحر محمد وهبي**، المرجع السابق، ص 180.

هي تلك الصورة المخزونة في فكر السينمائيات العربيات عن الشيء أو الموضوع المراد توصيله إلى الجمهور والمحدد في دراستنا بموضوع المرأة هذه الصورة هي مستنبطة أصلا من البيئة الثقافية التي نشأ فيها حيث عند وصولها إلى الجمهور تكون مشبعة بالأفكار، المعتقدات والاتجاهات التي تعتنقها هاته السينمائيات والجمهور بدوره سوف يتلقى هذه الصورة الذهنية لكن عملية استيعابها ستتحكم فيها عدة عوامل منها البيئة الثقافية التي ينتمي إليها كل فرد من أفراد الجمهور المتلقي وكذلك درجة الاقتناع بالرسالة التي تحملها هذه الصورة أو بمعنى أدق مدى قابلية تصديقها لدى الجمهور وبالتالي فالصورة النمطية يمكن أن تكون إيجابية أو سلبية وهذا متعلق بمدى تطابقها مع الواقع المأخوذة منه.

5- فيلم:

يعرّف الفيلم لغة بأنه وسيلة لإظهار الأشياء ورسمها بأوجه شتى، إن الجمهور اليوم أصبح يضع في حسابه هذا المعطى، الفيلم وسيط وطريقة للرسم وفن وصفي يستوجب الحركة، الصوت والموسيقى⁽¹⁾، الفيلم منتج ثقافي تمت صناعته من طرف مجموعة مندمجة، كل له إستراتيجيته مقارنة مع وسطه وجمهوره وتشكيلته الاجتماعية، مما يجعلنا نقول إن الفيلم نتيجة عمل جماعة يصعب الاعتراف بنصيب كل واحد منها⁽²⁾.

الفيلم بمثابة خطاب أو قول من قبل صانع الفيلم يتم توجيهه إلى المتلقي بصدد شيء ما، هو أيضا قول تمّ تثبيته بالكتابة/ بالتصوير على الفيلم الخام والنص الفيلمي هو الفيلم كـ "وحدة خطاب" من حيث هو مفعّل، فالفيلم هو نص لأنه يمثل خطاب ذو فاعلية وقصدية بل لديه القدرة على التأثير في المتلقي عبر استخدام الرموز البصرية والسمعية التي وضعها صانع الفيلم فعلى الصعيد الشكلي النص هو متتالية مرتبة من الأشياء المرسومة أو المطبوعة المستعملة كإشارات والمقدمة على صورة خطية تبعا للاصطلاحات الخاصة باللغة المكتوبة والفيلم هو متتالية بصرية، ذو ترتيب وتوالي فيما يتعلق بالنسبة لمجموع اللقطات المكونة له وذلك تبعا للأسلوب الفيلمي الخاص به بالإضافة إلى كونه قول لا شفاهي أي أنه ينتفي عنه مبدأ الحوارية القائمة في الاتصال الشخصي، فضلا عن كونه لا يتحقق إلا عبر الشريط الفيلمي كمنتج نهائي ولا يوجد النص الفيلمي إلا عبر فعليّ تدوينه (تصويره) وعرضه وهذا العرض هو الوجود الفعلي الحقيقي للنص الفيلمي لذلك يمكننا تعريف النص بأنه بنية متماسكة محددة مفهومه لمعنى والنص شيء يحتوي على مجموعة من الأحداث: الصور والكلمات والأصوات متصلة ببعضها ضمن سياق يمكنها أن تكون قصة أو حكاية وكل أجزاء النص تتلاحم وتعمل معا بهدف إخبارنا بشيء ما.

إنّ فهم وتفسير النص الفيلمي يظل يقع بدرجة كبيرة على عاتق المتلقي الذي يشاهده حيث أنه هو الذي يقوم باستيعاب العلامات وأيضا العلاقات بين أجزاء الفيلم من أجل الوصول إلى الدلالات المقصودة، عندما يقوم شخص مفكر حساس بمشاهدة فيلم يتم استدعاء خبرته لتتجاوز مع صور الفيلم وأصواته وسرده، فخبرة المشاهدین نفسها يتم تغذيتها من خلال الثقافة التي يعيش فيها الشخص وقيم ومفاهيم تنشط في سياق مشاهدة الفيلم، فالسينما ما هي إلا طرح بصري يعتمد اعتمادا كلياً على "الأيقونة" سواء البصرية أو السمعية والتي تحفر داخل الصورة بكثافة من أجل إعادة إنتاج واقع فيلمي وتعتمد تلك العلامات على تفاعلها من أجل إيجاد الدلالة الفيلمية سواء

(1): محمد أشويكة، الصورة السينمائية، التقنية والقراءة، المرجع السابق، ص 136، نقلا عن:

Marc Peter ; Dans les coulisses ; l'introduction du livre de L.P.Hartey ; Le messager ; Collection " Ciné-club" ; Paris, Edition Walter Beckers et Kalmthout-Anvers ; 1975.

(2): المرجع نفسه، ص 136 .

باستخدام الحوار أو الإيماءة أو الموسيقى... الخ، يقول **موريس ميرلو بونتي** (Maurice Merleau-Ponty): "إنّ الفيلم ليس حاصل جمع صور متخيلة وإنما هو صورة كلية زمانية أي أن الدلالة الفيلمية تكمن في ذلك النظام والترتيب الزمني الذي يربط بين مكوناته وبالتالي يجعل من الفيلم في النهاية صورة كلية معبرة"⁽¹⁾.

يمكن تقسيم الإنتاج السينمائي بصفة عامة إلى ثلاثة أقسام رئيسية هي كالتالي:

أ- أفلام الواقع والحقيقة غير الروائية ومنها الفيلم التسجيلي (الوثائقي)، أفلام المعرفة والتدريب والتعليم وبقية أشكال الإنتاج السينمائي التسجيلي من جريدة ومجلة سينمائية.

ب- أفلام الرواية والتمثيل: الأفلام الروائية ومنها الأفلام الروائية القصيرة والطويلة.

ج- أفلام الخيال العلمي منها: أفلام الخيال العلمي التي تعتمد في إعدادها وإخراجها على الخيال السينمائي⁽²⁾.

بما أنّ موضوع دراستنا يهتم بالأفلام الروائية العربية لهذا سيتم التركيز أكثر على هذا النوع من الأفلام :

يقول **ريتشارد برسام** (Richard Barsam) عن الفيلم الروائي بأنه: "هو الفيلم الخيالي (Fiction Film) الذي يعتمد في سرده السينمائي على بناء مؤلف روائي ابتكاري فهو يستلهم القصة من الواقع لكنه يعتمد أكثر على خيال المؤلف والمخرج وقدرتهما على الابتكار دون أن يقيد بالواقع وأحداثه، يستعان فيه بالمثلين المحترفين لتحسيد شخصيات الرواية وتمثيل أحداثها وأداء مواقفها ويصور عادة في الاستوديوهات حيث يكون الديكور عنصراً أساسياً من عناصر البناء الفيلمي بجانب بقية العناصر وقد يلجأ فيه إلى التصوير في المواقع الحقيقية والأماكن العامة ويعتمد في جزئية الصوت على عنصر الحوار أساساً"⁽³⁾، أما الباحث **جون بول ديزقوت** (Jean-Paul Desgoutte) فيقول عنه: "[...] مثل سرد المحاكاة يطوّر استراتيجية تصريح داخلي للحكاية بالتالي يقوم الراوي بعمل تحليلي مضاعف وبتوليف سابق لإخراج الحدث، يفترض بالتقطيع والمونتاج الخاص بالفيلم الروائي أن يكشف عن منطق العمل الفني داخل الحدث، هذا المنطق لا ينتمي موضوعياً للحدث ولكن ناجم عن النظرة والأداء المصطنع للممثلين أي سرد مقلد بحت (récit imitatif pur) أو عن الراوي أي سرد مقلد بسيط (récit imitatif simple)"⁽⁴⁾.

يعتمد فن التمثيل في السينما الروائية من الناحية الجمالية والفلسفية اللغوية على ما يمكن أن نطلق عليه تعبير الجاز، هذا المفهوم في السينما أو بشكل عام في علم الجمال يلخص نوعاً من الاتفاق المسبق والمشتراط بين المبدع والمتلقي وفي مجال السينما يكون هناك ما يمكن تشبيهه باتفاق غير مكتوب بين الجمهور والممثلين حيث يكون المشاهد على علم بأنّ ما يراه على الشاشة هو أداء تمثيلي ولكنه يقتنع داخلياً بأن ما يراه طبيعي وأنه الواقع نفسه وهذا ما يحقق التأثير والانفعال لدى المشاهد بما يراه على الشاشة وهذا يعني أن المشاهد يوافق مجازاً على هذا الوضع إذ أنه فعلاً لا يرى الواقع بل صوراً معكوسة عنه من خلال العاكس أي المبدع يستعمل في مجال السينما الكاميرا للوصول إلى المتلقي.

(1) : منى سعيد الحديدي، الفيلم التسجيلي (تعريفه، اتجاهاته، أسسه وقواعده)، ط 02، القاهرة، دار الفكر العربي، 1990، ص 19.

(2) : منى الصبان، من مناهج السيناريو والإخراج والمونتاج، ط 01، عمان، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2010، ص 356.

(3) : منى سعيد الحديدي، المرجع السابق، ص 20.

(4) : Jean-Paul Desgoutte, L'utopie Cinématographique, Essai sur l'image, le regard et le point de vue, Paris, Editions de l'Harmattan, 1997.

Source : <http://jean-paul.desgoutte.pagesperso-orange.fr/livres/utopie/utcine.htm>

إن السينمائي الروائي يعتمد في الأعمال الفنية التي يحققها على ما يسمى بـ "إعادة بناء الواقع" لكي يحتوي واقعا سينمائيا ممثلا للحدث المعين ويقوم بخلقه، إن عملية (إعادة بناء الواقع) تتأثر وتشكّل إلى حد كبير استنادا وانطلاقا من الموقف الفكري ذاته خصوصا وأنّ السينما الروائية تقوم في جوهرها على ابتكار دائم، هذه الصلة بالواقع الحي ذاته عن طريق الخلق الذاتي وفق صورة فنية ما رهينة بمنهج الفنان الفكري وقدرته على معرفة الواقع واكتشافه⁽¹⁾.

10- الدراسات السابقة:

فيما يخص الدراسات الأكاديمية السابقة التي استعان بها هذا البحث فتمثلت في:

- الدراسة الأولى:

تتمثل هذه الدراسة في أطروحة دكتورا درجة ثالثة تقدمت بها الباحثة نادية شرابي إلى جامعة باريس حيث تمّت مناقشتها سنة 1984 وقد كان عنوانها:

Les Représentations Sociales dans Le Cinéma Algérien de 1964 à 1980⁽²⁾

لقد كان الهدف الأساسي للدراسة هو استخراج التمثيلات الاجتماعية التي تمّ التركيز عليها في الأفلام الجزائرية، وقد اعتمدت الباحثة في ذلك على إعادة قراءة خمسة أفلام كعينة لجميع الأفلام هي: ربح الأوراس، ربح الجنوب، الشبكة، عمر قتلاتو، ليلي والأخريات.

بدأت الباحثة دراستها بطرح الإشكالية التالية:

هل استطاعت السينما الجزائرية باعتبارها كتابة فنية دالة ومرآة عاكسة للواقع أن تكون المكان التعبيري المناسب لتمثيل وعكس القيم الاجتماعية الموجودة في واقع المجتمع انطلاقا من فضاء وطني ثقافي لا زالت تحكمه وتهيمن عليه مدونات أجنبية؟

اعتمدت الباحثة لمناقشة هذه الإشكالية على المقاربة السميولوجية لتحليل الأفلام وبالضبط على التحليل النصي الذي يعتبر أنّ الفيلم نص ووحدة خطاب يمكن دراسته من خلال تحليل العناصر المختصة وغير المختصة الداخلة في تكوينه كسلم اللقطات، الشخصيات، المكان، الزمان، الديكور، الإضاءة، الحوار... الخ وهذا لتحديد الرسالة الضمنية للفيلم والأثر الاجتماعي الذي يتحكم في عملية إنتاج المعنى السينمائي.

خرجت الباحثة بعد تحليلها للأفلام بعدة نتائج أهمها: أنّ مضامين الأفلام الجزائرية بقيت محصورة ضمن إشكالية: التقاليد/العصرنة وهذا في تحليل الظواهر الاجتماعية والثقافية حيث أن القائمين على هذه الأفلام أظهروا المدينة على أنها مصدر الآفات الاجتماعية والعصرنة الغربية، فهذا المنظور يترجم تحوفا كبيرا من التمدن الوحشي الذي يرافقه بلّوس وتذكر الباحثة أنّ هذا المعيار - تقاليد/عصرنة - هو أداة تقريبية وغير دقيقة حيث نجد أنّ كل ظاهرة تحمل في طياتها البعض من التقليدي وبعضا من العصري في الوقت نفسه، فمن الخطأ أن نخلط بين التقليد

(1) : قيس الزبيدي، المرئي والمسموع في السينما، ط01، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2006، ص 185، ص ص 163-164.

(2) : Nadia Cherabi, Les Représentations Sociales dans Le Cinéma Algérien de 1964 à 1980 , Thèse de doctorat, Etude cinématographique sous la direction de Michel Colin, Paris, 1984.

والمحافظة وبين العصرية والتقدم.

بالتالي تستنتج الباحثة من خلال القراءة السميولوجية للأفلام التي تمّ استخدامها أنّ هذه الأفلام لم تستطع ترجمة القيم الموجودة في المجتمع وبقيت مقيّدة بثقافة خلفها الاستعمار.

- الدراسة الثانية:

تتمثل هذه الدراسة في أطروحة دكتورا تقدمت بها الباحثة **كريمة ناوي** إلى جامعة الجزائر (01)، كلية الآداب واللغات حيث تمت مناقشتها خلال السنة الجامعية 2009 - 2010 وقد كان عنوانها:

"أدب المرأة من الرواية إلى السينما" (1)

لقد كان الهدف الأساسي للدراسة هو الكشف عن أسباب عزوف المرأة السينمائية في استخدام النصوص الأدبية النسوية في أفلامها من خلال طرح إشكالية علاقة المرأة بالأدب والسينما أي العلاقة من حيث تحويل النص النسوي إلى السينما على يد امرأة سينمائية وما مدى إيجابية هذه العلاقة؟

اعتمدت الباحثة لمناقشة هذه الإشكالية على المقاربة السميولوجية المتعلقة بسميائية الرواية والفيلم.

أما عن أهم النتائج التي توصلت إليها الباحثة فيمكن حصرها فيما يلي:

- تأرجح المصطلحين (أدب المرأة وسينما المرأة) بين الرفض والقبول لدى النقاد والسينمائيين، كما لم يضبط تعريفهما بدقة هل أدب المرأة هو الأدب الذي تكتبه المرأة أم المكتوب عن المرأة وهذا مانعكس كذلك على مجال السينما ومنه ما يزال الحديث عن المصطلحين يشوبه الغموض والالتباس.
- النص الأدبي النسوي ليس دائما قابلا للاقتباس إلى السينما أنه يوظف الصورة بل يعتمد على الاعترافات المسروقة كثيرا ولذلك تكمن الصعوبة في تحويل هذه الأعمال إلى السينما.
- علاقة المرأة/السينمائية بالنص الأدبي النسوي علاقة لم تتضح معالمها بعد حيث تمّ تسجيل عزوفها عن توظيف هذه النصوص الأدبية في أفلامها لأسباب غير واضحة تماما رغم تحليلها بقلّة الأعمال الجيدة التي توظف تقنيات قابلة للأفلمة ومنه فالنصوص المحولة لم تتجاوز النصين أو الثلاث.
- من خلال الأفلام التي اعتمدتها الدراسة، حاولت المرأة السينمائية طرح قضايا الحب، الزواج والحرية وغيرها من القضايا التي تمس المرأة ولكن من وجهة نظرها التي تراها الأصح.

- الدراسة الثالثة:

تتمثل هذه الدراسة في أطروحة دكتورا تقدمت بها الباحثة إلى جامعة الجزائر (03)، كلية علوم الإعلام والاتصال حيث تمت مناقشتها خلال السنة الجامعية 2012 - 2013 وقد كان عنوانها:

"صورة المرأة من خلال السينما المغاربية" (2)

(1) : **كريمة ناوي**، أدب المرأة من الرواية إلى السينما، رسالة لنيل شهادة الدكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر (01)، السنة الجامعية : 2009 - 2010 .

(2) : **نفيسة نايلي**، صورة المرأة من خلال السينما المغاربية، دراسة تحليلية نصية لعينة من الأفلام الجزائرية، التونسية والمغربية: وراء المرأة ومسخرة (الجزائر)، باب العرش والحرير الأحمر (تونس) والمنسيون والكازويات (المغرب)، رسالة لنيل شهادة الدكتوراه، كلية علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر (03)، السنة الجامعية: 2012 - 2013.

لقد كان الهدف الأساسي للدراسة لمعرفة اللغة السينمائية التي تعتمد عليها الأفلام في طرحها لصورة المرأة وعلاقتها بمختلف أفراد بيئتها الاجتماعية من خلال طرح إشكالية جاءت على الصيغة التالية:

ما هي الصورة الذهنية التي تصنعها السينما المغاربية حول المرأة من خلال الأفلام الجزائرية، التونسية والمغربية ؟
اعتمدت الباحثة لمناقشة هذه الإشكالية على تقنية التحليل النصي للأفلام التي تم استخدامها للتعرف على الصورة الحقيقية التي يهدف كل مخرج طرحها حول المرأة.

أما عن أهم النتائج التي توصلت إليها الباحثة فيمكن حصرها فيما يلي:

- ركزت كل أفلام الدراسة على توظيف صور متنوعة للمرأة (المعلمة، الماكثة بالبيت، المطلقة، العازبة... الخ) وذلك للتعبير بشكل أوضح عن وضع المرأة داخل هذه المجتمعات.
- ظهرت المرأة المغاربية في هذه الأفلام بصورة إيجابية أكثر منها سلبية عن طريق توظيف مخرجيها لشخصيات نسائية متحديات للظلم والأوضاع غير العادلة.
- هبر مخرجي هذه الأفلام عن طموحات المرأة المغاربية الكبيرة بغض النظر عن بيئتها المعيشية وعن تقدمها أو تخلفها، جهلها أو تعلمها.
- بالنسبة لمظهر المرأة خاصة ما يتعلق بطريقة لباسها فإن الأفلام التونسية والمغاربية اعتمدت على الملابس الفاضحة لإبراز مفاتن المرأة في حين لم يركز الفيلمين الجزائريين على ذلك باعتبار المرأة عنصرا مقدسا في المجتمع الجزائري.

إن اختيار هذه الدراسات الثلاث واعتمادها كدراسات سابقة لهذا البحث لم يأت من محض الصدفة بل لأن لها علاقة مباشرة مع بحثنا سواء كان ذلك من حيث المنهج المتبع أو من حيث المضمون، فدراسة نادية شرابي تم الاعتماد عليها لأن المقاربة المنهجية المعتمدة تتوافق مع المقاربة الموظفة في هذه الدراسة ألا وهي المقاربة السميولوجية وتقنية التحليل النصي للأفلام، أما دراسة كل من كريمة ناوي ونفيسة نايلي فقد أدرجتا في قائمة الدراسات السابقة نظرا لأنهما تشتركان مع موضوع دراستنا في تناول صورة المرأة في السينما لكن من زوايا مختلفة.

الباب الأول: المرأة العربية من إرهاصات التغير إلى سينما المرأة

نحاول في الباب الأول أن نقدم صورة عن وضعية المرأة في المجتمع العربي كتمهيد للانتقال في الجزء الثاني منه إلى إبراز دور الخطاب النسوي الغربي في بلورة خطاب سينمائي عربي. وهكذا، فإنّ الباب الأول – بوصفه جزءاً نظرياً – يتألف من فصلين رئيسيين:

الفصل الأول: واقع المرأة العربية وإرهاصات التغير.

الفصل الثاني: انعكاسات الخطاب النسوي الغربي على سينما المرأة العربية.

الفصل الأول: واقع المرأة العربية وإرهاصات التغيير

تمهيد:

ينقسم هذا الفصل إلى مبحثين أساسيين:

يدور موضوع المبحث الأول حول تطور وضعية المرأة العربية من خلال الكشف عن صورتها في الثقافة التقليدية كذلك دور التشئة الاجتماعية في تحديد مكانة المرأة العربية داخل المجتمع كما لم يفوتني التطرق إلى الوضع القانوني للمرأة العربية عبر الإشارة إلى مختلف الاتفاقيات الدولية المنادية بحقوق المرأة وإلغاء كل أشكال التمييز ضدها في العالم وأخيرا تم التنويه بمختلف الأدوار السياسية، الاقتصادية والاجتماعية التي لعبتها ولازالت تلعبها المرأة للرقى بمكانتها داخل المجتمع العربي.

أما المبحث الثاني فهو مخصص لابرار دور الحركة النسوية الغربية في ظهور خطاب نسوي ثقافي عربي من خلال إبراز معالم النظرية الاجتماعية النسوية الغربية عبر توضيح أولا: مفهوم مصطلح النسوية، ثانيا: التطرق إلى مجال اهتمامات هذه النظرية من خلال التركيز على أهم التيارات النسوية الغربية ومختلف مراحل تطورها، بعد ذلك يتم الانتقال إلى العالم العربي لتوضيح إشكالية قضية المرأة العربية من خلال التعرض لمختلف المراحل التاريخية التي مرت بها هذه القضية النسوية وفي آخر المبحث أقدم رؤية تحاول رصد نقاط التشابه والتباين بين الخطابين النسويين الغربي والعربي.

المبحث الأول: وضعية المرأة في المجتمع العربي

المطلب الأول: تطور وضعية المرأة العربية

يشعر أي الباحث وهو يجري دراسة علمية حول موضوع المرأة في مجتمعاتنا العربية أنه يسير في حقل من الألغام وأنه يصطدم في كل خطوة من خطواته بالكثير من القيم الاجتماعية والمقدسات الحساسة في المجتمع، فهذه الأخيرة مسؤولة إلى حد ما في رسم أطر وضعية المرأة اليوم في المجتمع العربي.

1 - صورة المرأة العربية في الثقافة التقليدية:

يمكن القول أن نظرة المجتمع العربي للمرأة تأرجحت بشكل عام بين ثلاث اتجاهات أساسية:

- **الاتجاه الأول:** هو الاتجاه التقليدي المحافظ الذي يرى في المرأة الكائن الضعيف جسما وعقلا والذي يحصر وظيفة المرأة في تادية غرض أساسي واحد ألا وهو المهمة الزوجية بمفهومها الخضوعي والأمومة بمفهومها التوالدي الرعوي ويعلل التقليديون موقفهم من المرأة بتعاليم الدين ويرون في اختلاط المرأة وعملها خارج المنزل فساد الأخلاق، لكن هؤلاء لا يعترضون على مساهمة المرأة العاملة في الريف رغم قسوة عملها وهذا ما يثبت أن تمسكهم بموقفهم لا يرجع إلى أسباب دينية أصيلة إنما مرده التشبث بالتقاليد والرغبة في امتلاك المرأة والسيطرة عليها⁽¹⁾، فالدين الإسلامي بريء من ذلك فقد عرف المجتمع العربي مع مجيء الإسلام تغييرا جذريا يعتبر ثورة على المورث الجاهلي على المستوى الاجتماعي، الثقافي والسياسي حيث أخذت المرأة مكانتها الحقيقية كعضو في المجتمع الإسلامي الجديد بعد أن كانت في العصر الجاهلي عرضة للوؤد خوفا من العار والفقر والسيي ولما جاء الإسلام نهي عن وأد البنات حيث يقول الرسول صلى الله عليه وسلم: "من كانت له أنثى فلم يؤدها ولم يهنها ولم يؤثر ولدها عليها أدخله الله الجنة"⁽²⁾.

هكذا أقرّ الإسلام للمرأة حق الحياة وعمل على رد الاعتبار لوجودها الإنساني، فالمرأة في ظل هذا الدين تتمتع منذ 14 قرنا بشخصيتها الاقتصادية المستقلة وحريتها الكاملة في التصرف بأموالها دون إذن زوجها لأنها في هذا كالرجل سواء بسواء وكذلك لها أن تبيع وتتاجر وتعتد الصفقات ولها الحق أن تمتهن أي مهنة تختارها بل لها أن تفتي في الناس بأحكام الشريعة إذا كانت عليمه بها مثلما كانت السيدة عائشة أم المؤمنين - رضي الله عنها - تفتي الصحابة في المسائل التي عرفتها وغابت عنهم أي أنّ الدين الإسلامي جاز عمل المرأة في كافة المهن بما يصون كرامتها ولا يسيء لأنوثتها، فضلا عن ذلك فإن الله عز وجل يساوي بين الجنسين إذ يقول: "من عمل صالحا من ذكر أو أنثى وهو مؤمن فلنحيينه حياة طيبة ولنجزينهم أجرهم بأحسن ما كانوا يعملون"⁽³⁾، تلك هي بعض المعالم الرئيسية في نظرة الإسلام إلى المرأة وهي نظرة بعيدة تماما عن النظرة الدونية لها التي أفرزتها أوضاع مختلفة في تاريخ الحضارة الإسلامية احتلّطت مع الزمن بتعاليم الإسلام وروح الشريعة.

- (1): هنري عزام، المرأة العربية والعمل: مشاركة المرأة العربية في القوى العاملة ودورها في عملية التنمية، ورقة مقدمة ضمن بحوث ومناقشات للندوة الفكرية التي نظمها مركز دراسات الوحدة العربية تحت عنوان: المرأة العربية ودورها في حركة الوحدة العربية، ط 03، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، ديسمبر 1993، ص 270.
- (2): رشيدة بن مسعود، المرأة والكتابة، سؤال الخصوصية/ بلاغة الاختلاف، ط 2، الرباط، إفريقيا الشرق، 2002، ص 10-11 نقلا عن: أحمد محمد العوضي، المرأة في الشعر الجاهلي، ط 2 دار الفكر العربي، ص 281.
- (3): القرآن الكريم، سورة النحل، الآية 97.

إن العيب في النظرة الدونية للمرأة في المجتمع العربي تكمن في الثقافة التقليدية التي ترى في المرأة تارة لغزا وكائنا عجيبا وأخرى رمزا للغواية والإغراء، إنها عورة والعورة شيء مقدس وهي رمز لشرف وعرض الجماعة، لذا على الرجال حراسة السلوك الأخلاقي للنساء، جملة القول أن المرأة من المنظور التقليدي محكومة بأنوثتها فالفيزيولوجيا تحدد مصيرها لكن بفضل التربية، التعليم والعمل بدأت هذه الصورة الاجتماعية للمرأة في نظام القيم التقليدي تفقد بعضا من أهميتها، فالتعليم الإلزامي خلق جيلا جديدا أكثر ثقافة من الأهل لكن ساهم في نفس الوقت في تعميق الهوة داخل الأسرة وفي تغيير العلاقات والأدوار الاجتماعية وعليه تخوض المرأة العربية صراعا متعدد الجوانب، فهناك صراع بين القيم الموروثة والقيم الجديدة التي تعلي من شأنها وهناك صراع الأدوار داخل الأسرة أيضا بحيث تسعى المرأة إلى إعادة توزيع الأدوار بعد مشاركتها في العمل بينما يتمسك الرجال بمكاسبهم التقليدية⁽¹⁾.

- **الاتجاه الثاني:** يمثل فكر الغالبية من الرجال والنساء وهو يتسم بنظرة متحررة نسبيا دون أن يكون ذلك معارضا للتقاليد المستقرة ومع إبقاء المرأة منسوبة للرجل ومحتاجة إلى رعايته سواء كان أباً، زوجاً أم أختاً ويعترف أصحاب هذا الاتجاه للمرأة بحق العمل ولكن في نطاق وظائف معينة تنسجم وطبيعة المرأة مثل التعليم، التمريض والخياطة وما شابه، فعمل المرأة هذا مقبول ومرغوب فيه لكونه يساعد على زيادة دخل الأسرة وتحسين أحوالها ولا يرى فيه خلقة لكيان مستقل يجر المرأة تحرراً كاملاً ويساويها في علاقتها بالرجل.

- **الاتجاه الثالث :** هو الاتجاه المتحرر المنفتح الذي يساوي بين الحقوق والواجبات للمرأة والرجل في جميع المجالات الاقتصادية، الاجتماعية والسياسية ويرى في المرأة الإنسان القادر على العمل والإبداع وممارسة الحرية وتحمل مسؤولياتها دون أن يشكل ذلك تهديدا للرجل ويرى أصحاب هذا الاتجاه أن تخلف المجتمع العربي يعود لانعدام حرية المرأة وجهلها وعدم اطمئنانها على مستقبلها لكونها عضوا غير فعال ومنتج في هذا المجتمع وهؤلاء يطالبون بفتح الأبواب أمام المرأة في التعليم والتدريب والعمل بمختلف أنواعه⁽²⁾.

2 - دور التنشئة الاجتماعية في تحديد مكانة المرأة العربية داخل المجتمع:

تهدف التنشئة الاجتماعية عموماً إلى "دمج الفرد في الجماعة وفق أغراضها ومعتقداتها وأنماط سلوكها، فهي بمثابة ولادة اجتماعية ثانية أو تأصيل ثقافي أو العملية التي بفضلها يصبح الفرد سواء في طفولته أو فيما بعد مؤهلاً فيما يخص ثقافته الخاصة"⁽³⁾، وأبرز مؤسساتها هي الأسرة والمؤسسات التعليمية والرسمية ووسائل الإعلام الجماهيري وفي المجتمع العربي كما في أي مجتمع آخر تختلف عملية التنشئة الاجتماعية للذكور عن الإناث، ذلك أنه ينبغي إعداد هذين الجنين لمهام مختلفة عليهم أداؤها فيما يستقبلون من حياتهم، كما أنها عملية مستمرة تزود الفرد بالثقافة العامة والثقافات الفرعية السائدة في المجتمع⁽⁴⁾.

(1) : عبد القادر عرابي، المرأة العربية بين التقليد والتجديد، ورقة مقدمة إلى الندوة الفكرية "المرأة العربية بين ثقل الواقع وتطلعات التحرر"، سلسلة كتب المستقبل العربي رقم 15، ط1، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، 1999، ص ص 39 - 40.

(2) : هنري عزام ، المرجع السابق، ص 270 .

(3) : عبد القادر عرابي، المرجع السابق ، ص 45، نقلا عن :

عبد الوهاب بوحدية، أنماط تنشئة الطفل اجتماعيا، تعريب: صالح البكري، تونس، د ن، 1984، ص 107 .

(4) : كمال سعيد، تأثير التنشئة الاجتماعية على أداء المرأة لدورها، القاهرة، المجلة الاجتماعية القومية، الأعداد 1-3، 1977، ص 260.

ترتكز التنشئة الاجتماعية في المجتمع العربي على أن حدود الجنسين من ذكور وإناث هي الحدود الاجتماعية وأن الهوية الجنسية هي الهوية الاجتماعية وهذا يعني أن الجنس ذكر كان أم أنثى يحدد الطبع وكذلك الأدوار، الوظائف والمراكز الاجتماعية لكل من الجنسين، ثمة فروق في النسق القيمي بين الذكور والإناث وتعد الأسرة في المجتمع العربي أهم مؤسسة في هذا النسق فيها تتكون الشخصية، الأدوار والوظائف الاجتماعية الأمر الذي يجعلها مصدر للقيم المركزية كالشرف العائلي، أما دور مؤسسات التنشئة الاجتماعية الأخرى كالمؤسسات التعليمية، التربوية وأجهزة الإعلام... الخ فلا يضاهي دورها وإذا كانت الأسرة في المجتمعات الصناعية قد فقدت كثيرا من سلطاتها لمصلحة الدولة فإن الأسرة العربية وإن تغير شكلها واتسعت الهوية بين أفرادها سواء بين الزوج والزوجة أو بين الأبناء والبنات من جهة والوالدين من جهة أخرى فهي لا تزال تمارس سلطة كبرى على النساء، إن الفتاة تحاكي الأم في أدوارها بوصفها نموذجاً مرجعياً والابن يحاكي والده، الفتاة تعد للحياة التقليدية والزوجية والابن للحياة العامة⁽¹⁾.

على الرغم من كل التغيرات التي طرأت على المجتمع العربي فإنّ القيم العصرية كالتربية، التعليم والعمل... الخ، لم تتحوّل بعد في الوعي الاجتماعي إلى قيم أساسية مكونة لهوية المرأة الاجتماعية والمهنية ومؤثرة في نظرة المجتمع إليها وإلى نفسها، فالتنشئة الاجتماعية العربية لا تنمي قيم العمل والعلم وإنما القيم التقليدية⁽²⁾، فوضع المرأة ودورها في المجتمع يتأثر بوجه خاص بالثقافة والحضارة التي تعيش فيهما، فالثقافة هي المحك الرئيسي في تكوين الشخصية، فشخصية المرأة نتاج أساليب التنشئة الثقافية والحضارية والفروق بين الجنسين - الرجل والمرأة - تنعكس في ضوء المستوى الحضاري والثقافي للمجتمع وتؤيد هذا الرأي نتائج بعض البحوث النفسية التي أسفرت على أنه وفي مراحل العمر المبكرة تتفوق الإناث على الذكور في مستوى الذكاء العام وأن الذكور يتفوقون على الإناث في نهاية مرحلة المراهقة وبدء سن الرشد، كما أوضحت بحوث أخرى أن الإناث في مرحلة الحضانة لسن أقل قدرة من الذكور في التحصيل الدراسي وأنه في مرحلة المراهقة يسيطر على الإناث الإحساس بعدم المقدرة والعجز عن اللحاق بالذكور الذين تهيأت لهم كل الفرص التي لم تسنح للإناث، كذلك أن الإناث أكثر قابلية لتأثيرات المجتمع وأكثر توافقاً معه ويقبلن ما رسمه لهن المجتمع في تهيئتهن لدور الأنثى كأم أو زوجة تابعة لسيطرة الرجل، فثقافة وحضارة المجتمع هما اللتان تحددان وضعية المرأة وقد يكون ذلك خلال التنشئة في الأسرة أو في أنماط التحصيل الدراسي أو في التوجيه إلى اختيار مهن معينة بهدف تقوية ودعم الإحساس بالنوع الجنسي بمعنى آخر الإحساس بالأنوثة كما رسمها المجتمع في عمليات التنشئة الاجتماعية ذات الأثر الواضح في تحديد مضمون الذكورة والأنوثة⁽³⁾.

(1) : عبد القادر عرابي، المرجع السابق، ص ص 45 - 46.

(2) : المرجع نفسه، ص 47.

(3) : سهير لطفي، وضع المرأة في الأسرة العربية وعلاقته بأمة الحرية والديمقراطية، بحوث ومناقشات للندوة الفكرية التي نظمها مركز دراسات الوحدة العربية تحت عنوان: المرأة العربية ودورها في حركة الوحدة العربية، المرجع السابق، ص ص 128 - 129.

المطلب الثاني: الوضع القانوني للمرأة العربية

من الملاحظ أن هناك انتشار ضئيل لمستوى وعي المرأة في المجتمعات النامية بشكل عام والمجتمع العربي بشكل خاص نظرا لعدم إلمامها بالقوانين المتعلقة بحقوقها التشريعية والقضائية وما يتعلق من إنصاف لدورها وواجباتها ضمن الميدان التي تتدخل به، فغالبا ما تكون المرأة نفسها هي سبب ما يمارس عليها من استغلال نتيجة عدم وعيها بالمسائل القانونية المتعلقة بحقوقها الاجتماعية، المهنية والسياسية وعدم إلمامها بالقوانين التي تتعلق بالدور والمهام المكلفة بها وهذا الأمر نجده منتشر بشكل كبير ضمن المجتمع النسائي العربي رغم جهود العديد من المنظمات الحكومية وغير الحكومية وخاصة تلك المبذولة من قبل الحركات الاجتماعية في سبيل تحقيق ما جاء به الإعلان العالمي لحقوق الإنسان وما يتضمنه من مواد قانونية تدعو إلى إنصاف المرأة وتحريرها من أشكال الظلم عبر تعزيز المساواة والعدالة الاجتماعية حيث تقرر افتتاحية ميثاق منظمة الأمم المتحدة على أنه من الأهداف المركزية للمنظمة هي التأكيد على الإيمان بالحقوق الرئيسية للإنسان وبالحقوق المتساوية للرجل والمرأة.

يمكن التمييز في إطار الحماية الدولية القانونية لحقوق المرأة بين مجموعتين من الاتفاقيات:

- اتفاقيات عامة تتضمن مواد تتعلق بمبدأ التمييز (اتفاقية الأمم المتحدة والإعلان العالمي لحقوق الإنسان والعهدين الدوليين للحقوق المدنية، السياسية، الاجتماعية والاقتصادية).
- اتفاقيات خاصة تركز على حقوق الفئات (اتفاقية سيداو)⁽¹⁾.

1- الإعلان العالمي لحقوق الإنسان:

إن الإعلان العالمي لحقوق الإنسان يؤكد على مبدأ عدم جواز التمييز ويعلن أن جميع الناس يولدون أحرارا ومتساوين في الكرامة والحقوق وأن لكل إنسان حق التمتع بجميع الحقوق والحريات دون تمييز بما في ذلك التمييز على أساس الجنس وعلى تحقيق المساواة التامة بين الرجل والمرأة وعلى حرية الزواج خاصة في المادتين السابعة والسادسة عشر، والجدير بالذكر ما قد تم تبنيه من قبل الجمعية العامة للإعلان عن حقوق الإنسان عام 1967 من مبادئ تعزز حقوق المرأة وتكون على قدر من المساواة مع الرجل، كما يدعو الإعلان إلى اتخاذ الإجراءات لضمان تنفيذ بنود هذا الإعلان وقد تم البدء بالعمل في إعداد هذه البنود منذ عام 1963 عندما لاحظت الجمعية العامة في قرار لها بأنه لا يزال هناك قدر كبير من التمييز ضد المرأة في الواقع الاجتماعي وقد وافقت الجمعية على مشروع الإعلان في مارس من عام 1966 ليصاغ في شكله المنفذ عام 1967⁽²⁾، يمثل هذا الإعلان مرحلة ومحطة أساسية في العمل النضالي لتحرير المرأة من أشكال الممارسات السلبية التي تحرم مشاركتها من العمل الفاعل ضمن مجتمعاتها ولا سيما عبر إتاحة الفرصة لديها أمام نيل حقها بالتعليم كخطوة أساسية فاعلة في تأمين الوعي لديها ولحقوقها القانونية والتشريعات القضائية التي تحميها من أي ظلم يمارس عليها بمختلف ميادين الحياة الاجتماعية.

(1) : غادة علي موسى، حقوق المرأة في خطاب المؤسسات النسوية العربية : نماذج عن مؤسسات رسمية أهلية، ورقة مقدمة إلى ندوة "حقوق الإنسان في الخطاب السياسي والحقوق المعاصر في الدول العربية، اللجنة الوطنية لحقوق الإنسان، الدوحة، الفترة من

11- 12 مايو، 2008 .

(2) : المرجع نفسه.

يرى العديد من المثقفين العرب والمسلمين من بينهم الإمام **الصادق المهدي** أنه لا يوجد تعارض بين بنود الإعلان والدين الإسلامي بل أن الإعلان يجب أن يعطى بعده الروحي والأخلاقي المطلوب بتضمين الحقوق الروحية والثقافية، كما يشير إلى أن الدين الإسلامي يذهب أبعد من الإعلان حينما يجعل الالتزام بحقوق الإنسان مفهوما ذا أبعاد روحية ودينية يأثم المؤمن إن لم يلتزم بها⁽¹⁾.

2- العهدان الدوليان لحقوق الإنسان المدنية و السياسية والاجتماعية والاقتصادية:

أشار العهدان الدوليان للحقوق المدنية و السياسية، الاجتماعية والاقتصادية اللذان صدرا عام 1966 واللتان يعتبران ترجمة لمبادئ الميثاق إلى حقوق ملزمة قانونيا إلى أن الحقوق المنصوص عليها في العهدين تطبق على كافة الأفراد بدون تمييز على أي أساس بما في ذلك التمييز على أساس الجنس، بل أن العهدين الدوليين يلزمان الدول المنضمة إليهما أو المصدقة عليهما بالتأكد من تحقيق المساواة بين الرجل والمرأة في التمتع بكافة الحقوق المنصوص عليها في العهدين.

- المواد التي تركز بصفة خاصة على النساء في العهد الدولي للحقوق المدنية والسياسية:

المادة 2 : عدم التمييز.

المادة 3 : المساواة بين الذكور والإناث في التمتع بجميع الحقوق المنصوص عليها في العهد.

المادة 23 : الرضا في الزواج، وتساوي حقوق وواجبات الزوجين لدى الزواج وخلال قيام الزواج وعند انحلاله.

المادة 25 : المساواة في تقلد الوظائف والمساواة أمام القانون.

- المواد التي تركز بصفة خاصة على النساء في العهد الدولي للحقوق الاجتماعية والاقتصادية:

المادة 7: المساواة في شروط العمل.

المادة 10: رضا الطرفين بالزواج وحماية خاصة للأمهات العاملات.

المادتان 12- 13: الحق في الصحة والتعليم.

3- اتفاقية إلغاء كافة أشكال التمييز ضد المرأة "سيداو":

انطلاقا من الإعلان العالمي لحقوق الإنسان والعهدين الدوليين بدأت مجموعة العمل في لجنة مكانة العمل على وضع بنود اتفاقية إلغاء كافة أشكال التمييز ضد المرأة وفقا لخطة العمل العالمية لتطبيق أهداف اليوم العالمي للمرأة الذي عقد في المكسيك عام 1975 والذي خرج عنه توصية بإبرام هذه الاتفاقية وتزويدها بآليات وإجراءات فعالة لتطبيقها وقد وافقت 130 دولة في عام 1976 على الاتفاقية مع امتناع عشرة دول عن التصويت وقد تبنت الجمعية العامة للأمم المتحدة الاتفاقية وفقا لقرارها رقم 180/34 وتتكون الاتفاقية من 30 مادة وموادها 16 الأولى تؤكد على عدم التمييز وتحقيق المساواة بين الرجل والمرأة وتشجيع الاختلاط بين الجنسين والمساواة بين الزواج والطلاق، وقد دخلت حيز التنفيذ في 3 سبتمبر 1981.

تشير الاتفاقية في مقدمتها إلى استمرار التمييز الذي تعاني منه المرأة على كافة المستويات حيث يعد هذا التمييز خرقا للمبادئ الرئيسية للمساواة في الحقوق واحترام حقوق الإنسان وقد بينت المادة الأولى من الاتفاقية إلى أن التمييز يشير إلى التفرقة والاستبعاد والحظر على أساس الجنس في المجالات السياسية، الاجتماعية، الاقتصادية، الثقافية والدينية.

(1) : الإمام الصادق المهدي، نحو مرجعية إسلامية متجددة، القاهرة، مكتبة الشروق الدولية، 2006، ص 136.

جدير بالذكر أن الاتفاقية قد أولت الاهتمام الأكبر لمناقشة الوضع القانوني للمرأة والحقوق المدنية والسياسية وهذا من خلال إبراز في المادة الثانية دور الدولة في إدانة التمييز ضد المرأة بكافة أشكاله واتخاذ كل الإجراءات ووضع السياسات لإنهائه من خلال تضمين المساواة بين الرجل والمرأة في الدساتير والتشريعات الوطنية⁽¹⁾.

يرى المفكر الإسلامي الإمام **الصادق المهدي** أن الاتفاقية الدولية لإزالة كافة أشكال التمييز ضد المرأة عكست التطور العالمي نحو العدالة والمساواة، فأصبحت الاتفاقية جزءاً من منظومة حقوق الإنسان الدولية والتي قبلتها الدول الإسلامية بالمنطق الديني مع مراعاة بعض الأمور كوضع أساس أخلاقي وروحي للمساواة وغيره مما يكمل بعض جوانب القصور في الاتفاقية⁽²⁾.

- تحفظات الدول العربية على بعض مواد الاتفاقية:

لقد بلغ عدد الأعضاء الذين صادقوا على هذه الاتفاقية حتى عام **1998** ما يزيد على **161** دولة من بينها **11** دولة عربية⁽³⁾، ولقد كانت مصر السبقة في تصديقها على العهدين الدوليين عام **1982** وعلى اتفاقية القضاء على جميع أشكال التمييز ضد المرأة عام **1981** وكان منطلق التصديق هو توافق العهدين مع الشريعة الإسلامية، غير أن التصديق على اتفاقية "سيداو" أتى مرفوضاً بتحفظات طالت مواد هامة:

- **المادة 2:** تتعلق بالمساواة أمام القانون وحظر التمييز ضد المرأة في الدساتير والتشريعات الوطنية.
- **المادة 7:** تتعلق بالمشاركة السياسية والمشاركة في صنع السياسات مع الحكومة.
- **المادة 9:** تتعلق بقوانين الجنسية حيث لا تفقد المرأة جنسيتها بسبب زواجها من أجنبي أو بسبب تغيير الزوج لجنسيته.
- **المادة 15:** تتعلق بالمساواة مع الرجل في الأهلية القانونية والأهلية المدنية خاصة فيما يتعلق بإبرام الاتفاقيات والعقود وإدارة الأملاك.
- **المادة 16:** تتعلق بالزواج والعلاقات الأسرية، حق قرار الزواج، حق اختيار الزوج.
- **المادة 29:** تتعلق بالتحكيم بين الدول الأطراف والإحالة إلى محكمة العدل العليا في حالة الخلاف في تفسير أو تطبيق الاتفاقية⁽⁴⁾.

يرى بعض الدارسين أن مصر أوقفت تصديقها على الاتفاقية شأنها شأن باقي الدول العربية بتحفظات مما يضيف النسبية على مستوى التصديق وعلى مستوى التصور السياسي لوضع حقوق المرأة والإجراءات التطبيقية لتنفيذ الاتفاقية، كما أنها تفرغ التصديق من محتواه لأنها تمس مواد مركزية، كما يروا أن طبيعة التحفظات تطرح مسألة التدرج بالخصوصية لتتنصل مصر والدول العربية من التزاماتها الدولية، فغالبية التحفظات تدور حول العلاقة بين حقوق الإنسان والشريعة والمشكلة تظل في التوفيق بين مقتضيات الشريعة الإسلامية وكونية حقوق الإنسان، إن وضع النساء في المجتمعات العربية مرتبط بعدم الاعتراف للمرأة بالشخصية القانونية والاجتماعية المستقلة وإبقائها تحت السلطة الأبوية بالتالي تحتاج الدول العربية إلى بناء آلية فعالة لحقوق الإنسان والنهوض بحقوق النساء كمبدأ مؤسس لمنظومة

(1): غادة علي موسى، المرجع السابق.

(2): الإمام الصادق المهدي، المرجع السابق، ص 142.

(3): ناهد رمزي، المرأة والإعلام في عالم متغير، طبعة خاصة بمهرجان القراءة للجميع، القاهرة، مكتبة الأسرة، 2004، ص 25.

(4): أمينة لمبريني، حقوق النساء والأطفال في العالم العربي بين الالتزامات الدولية للحكومات و ضمانات الميثاق العربي لحقوق الإنسان، ورقة مقدمة في المؤتمر الإقليمي بعنوان "من أجل حماية إقليمية فعالة لحقوق الإنسان: أي ميثاق عربي لحقوق الإنسان؟" بيروت، 10-12 يونيو، ص ص 3-10.

الحقوق التي يجب تكريسها، فحقوق الإنسان تتصف بالضعف والهشاشة في المنطقة العربية، وأضعف حلقاتها تتعلق بحقوق النساء⁽¹⁾.

4- توالى بعد ذلك الخطوات العملية للوصول إلى الأهداف المنشودة فقد تم تأسيس معهد التدريب والبحوث للنهوض بالمرأة و صندوق الأمم المتحدة لتنمية المرأة، كما توالى المؤتمرات الدولية لمتابعة تنفيذ استراتيجيات عقد المرأة، فعقد مؤتمر **كوبنهاجن** في منتصف العقد، وعقد مؤتمر **نيروبي** في نهايته لمتابعة المنجزات على الأصعدة الدولية والوطنية وتقييمها ووضع استراتيجيات مستقبلية وما إن دخل عقد التسعينات حتى أصبحت جميع أجهزة الأمم المتحدة مهمومة بقضايا المرأة كل حسب مسؤولياتها⁽²⁾، حيث جاء الإعلان العالمي للقضاء على العنف ضد المرأة الذي تبنته الجمعية العامة للأمم المتحدة في ديسمبر **1993**، ثم تلاه مؤتمر السكان في القاهرة عام **1994**، فيما بعد إعلان برنامج عمل **فيينا** الذي أكد على أن: "الحقوق الإنسانية للمرأة جزء لا يتجزأ أو ينفصل عن الحقوق العالمية للإنسان"⁽³⁾ ولعل هذه الاتفاقيات والمواثيق جاءت كنتاج لانتشار مفاهيم الحرية والحقوق الإنسانية عبر العالم ، وقد توج كل هذا بمؤتمر **بكين** في خريف **1995**⁽⁴⁾.

هذا الأخير الذي يعتبر الأهم لأن وثيقته اعتبرت مرجعية في مصاف اتفاقية **سيداو** من حيث الأهمية والمتابعة مع أن وثائق المؤتمرات عبارة عن توصيات وليست اتفاقاً دولياً لكن النشاط المحموم في متابعة تنفيذ مقررات هذه الوثيقة يدل على مرجعيتها فانعقد عام **2000** في نيويورك اجتماع دولي سمي بـ **بكين خمسة** لمتابعة تنفيذ ما في هذه الوثيقة وفي فبراير من عام **2005** انعقد في **نيويورك** مؤتمر **بكين عشرة** لمتابعة تنفيذ توصيات نفس الوثيقة وفي كل هذه الاجتماعات يطلب من الدول تقلص تقارير توضح مدى التقدم في تنفيذ هذه التوصيات وما هي العوائق التي تقف وراء تنفيذ ما لم ينفذ⁽⁵⁾.

(1) : أمينة لمريني، المرجع السابق، ص ص 3 - 10.

(2) : محاسن الإمام، الوضع الإعلامي والقانوني للمرأة العربية والنوع الاجتماعي، وجهة نظر إعلامية، مركز الإعلاميات العربيات، الرباط، ندوة إعلامية عقدت خلال الفترة من 15 - 18 / 12 / 2005 .

(3) : ناهد رمزي، المرجع السابق، ص 25 .

(4) : محاسن الإمام ، المرجع السابق .

(5) : ابراهيم الناصر، الحركة النسوية الغربية ومحاولات العولمة، بتاريخ : 2005/05/04 ، المصدر :

المطلب الثالث : دور المرأة في تنمية المجتمع العربي

لقد سطرت المرأة في العصور القديمة وخاصة في المجتمعات الإسلامية أسطرا من نور في جميع المجالات حيث كانت ملكة، شاعرة، أديبة، فقيهة، محاربة وراوية الأحاديث النبوية الشريفة وإلى الآن ما زالت المرأة تساهم بكل طاقاتها في رعاية بيتها وأفراد أسرتها فهي الأم التي تقع على عاتقها مسؤولية تربية الأجيال القادمة وهي الزوجة التي تدبر البيت وتوجه اقتصادياته وهذا يجعل الدور الذي تقوم به المرأة في بناء المجتمع دورا لا يمكن إغفاله ولكن قدرتها على القيام بهذا الدور تتوقف على نوعية نظرة المجتمع إليها وتمتعها بحقوقها وخاصة ما نالته من تثقيف وتأهيل وعلم لتنمية شخصيتها وتوسيع مداركها ومنذ بداية العقد العالمي للمرأة (1975-1985) وحتى مؤتمر بكين بدأ الاهتمام بقضية تنمية المرأة وتمكينها من أداء أدوارها بفعالية مثل الرجل والمشاركة في اتخاذ القرار في مختلف نواحي الحياة السياسية، الاقتصادية، الاجتماعية والثقافية وقد واكب هذا الاهتمام العالمي اهتمام كثير من الدول والهيئات والمنظمات الدولية والإقليمية وذلك من خلال عقد سلسلة من الندوات والمناقشات وأوراش العمل كمنتدى قمة المرأة العربية بالمنامة في أبريل 2000 مروراً بمؤتمر القمة الأول للمرأة العربية " القاهرة 2000 " ومؤتمر القمة الاستثنائية للمرأة العربية بالمغرب "نوفمبر 2001" بالإضافة إلى عدة منتديات حول المرأة والسياسة، المرأة والإعلام، المرأة والاقتصاد التي عقدت في عدة دول عربية⁽¹⁾، إن للمرأة العربية دورا مهما في عملية التنمية وإذا ما أريد لهذا الدور أن يكون فعالا فلا بد من أن تتوفر للمرأة معطيات أساسية تمكنها من المساهمة الإيجابية في حركة التنمية وتوجيهها.

قبل الحديث عن هذه المعطيات لابد من توضيح ماذا نعني بالدور؟

لقد عرفته الباحثة نادية جمال الدين بأنه "مجموعة من الصفات والتوقعات المحددة اجتماعيا والمترتبة بمكانة معينة والدور له أهمية اجتماعية لأنه يوضح أن أنشطة الأفراد محكومة اجتماعيا وتتبع نماذج سلوكية محددة، فالمرأة في أسرتها تشغل مكانة اجتماعية معينة ويتوقع منها القيام بمجموعة من الأنماط السلوكية تمثل الدور المطلوب منها"⁽²⁾.

بالرجوع إلى المعطيات التي تساهم في مشاركة المرأة في عملية التنمية، فهي تتجلى في نواحي متعددة تشمل مختلف مجالات الحياة العامة التي يمكن للمرأة أن تبرز من خلالها وهي المشاركة في صنع القرار السياسي، المشاركة في الإنتاج الاقتصادي وأخيرا مدى اندماجها في النشاطين الاجتماعي والثقافي، إذن للمرأة أدوار مختلفة هي ملزمة بالقيام بها من أجل إبراز مشاركتها الإيجابية في بناء المجتمع يمكن لنا توضيحها أكثر في العرض التالي:

1 - الدور الاقتصادي:

هو كل نشاط اقتصادي تؤديه المرأة داخل أو خارج المنزل بهدف إشباع احتياجات الأسرة أو المجتمع من خلال تحقيق فائدة اقتصادية بمعنى أن هذا النشاط له قيمة اقتصادية يمكن قياسها أو تقديرها⁽³⁾.

إن المعلومات والبيانات المتاحة عن عمل المرأة لا يمكن اعتبارها كاملة وليس كل المتاح ملائما لكل أنواع التحليل، تشير الإحصاءات إلى أن المرأة العربية تساهم في تطوير بلدها رغم أن نشاطها الاقتصادي أقل من نشاط

(1) : زينب منصور حبيب، الإعلام وقضايا المرأة، ط01، عمان، دار أسامة للنشر والتوزيع، 2011، ص 35 ، نقلا عن : اليونيسكو : تقرير عن التربية في العالم 2000، منشورات اليونيسكو، باريس، 2000 .

(2) : المرجع نفسه، ص 37 ، نقلا عن: نادية جمال الدين، المرأة الريفية وأدوارها الاجتماعية ومحدداتها، محاضرة قدمت ضمن ورشة العمل للقيادات النسائية في الفترة من 18-30 مارس 1995، (التقرير النهائي) المركز الإقليمي لتعليم الكبار (أسفك) (ASFEC)، سرس الليان .

(3) : المرجع نفسه، ص 38.

النساء في البلدان المتقدمة وذلك لأن الإحصاءات الرسمية في البلدان العربية لا تعكس إسهام المرأة الفعلي في النشاط الاقتصادي وتأخذ أشكال إسهامات المرأة الاقتصادية من خلال الأنشطة والأعمال التي تؤديها سواء داخل المنزل أو خارجه صورا عديدة منها إسهامات مباشرة وهي تبدو في شكل مادي كأجر أو مرتبات تحصل عليها أو أثمان سلع ومنتجات تباعها أو ربح تحصل عليه من صناعة بعض المنتجات اليدوية، أما الإسهامات غير مباشرة فتتمثل قيمة المواد التي تنتجها المرأة وتستهلك داخل المنزل وهذا يعد قيمة نقدية تساهم بها في تحسين مستوى الأسرة المعيشي وينبغي الإشارة إلى أن معدلات إسهام المرأة في النشاط الاقتصادي داخل قوة العمل تتباين بشكل كبير بين بلدان العالم العربي في نطاق قطاعات النشاط الاقتصادي المنظم وغير المنظم بالإضافة إلى أنها تختلف في الدول نفسها بين الحضر والريف وبين فئات العمر وترجع هذه الاختلافات إلى العوامل الاجتماعية والثقافة الخاصة بهذه المجتمعات.

تشير الإحصاءات إلى أن المعدل السنوي لنمو القوى العاملة يتراوح ما بين 3% و4% في معظم البلدان العربية بين 1980 - 1995 ولم يزد نصيب العاملات في القوى العاملة سوى زيادة طفيفة، فزادت نسبة إجمالية بين 1% و2% في معظم البلدان العربية سبلثاء الأردن التي قفز فيها نصيبهن⁽¹⁾ إلى 6%.

في حين نجد هذه النسبة في بعض دول الخليج (قطر - الإمارات) منخفضة حيث يصل نصيبهن⁽²⁾ إلى 1% فيما يبلغ نصيب النساء في القوى العاملة بمصر دون مستوى 10%⁽³⁾، كما تبدو مشاركة المرأة اللبنانية في العمل ملحوظة إذا ما قيس بالبلدان العربية حيث بلغت 17%⁽⁴⁾، أما بالنسبة لمدى إسهام المرأة في شمال إفريقيا في النشاط الاقتصادي فتوضح بعض الدراسات أن منطقة شمال إفريقيا مازالت دون المستويات المقبولة ولا سيما فيما يتعلق عمل المرأة، إذ يعتبر مستوى نشاط المرأة الجزائرية في الفئة العاملة من السكان من أدنى المستويات في العالم، كما أن معدل زيادته منخفض 6,1% عام 1982 إذا ما قورن بمعدل عمالة المرأة التونسية 17% عام 1975 وفي المغرب 16,9% عام 1982⁽⁴⁾ وهذا ما أكدته آخر الإحصائيات التي أنجزها المعهد الوطني للعمل وفرع منظمة فريد ريش إبارت الألمانية بالجزائر حيث سجلت أن نسبة نشاط المرأة الجزائرية تعد من أضعف النسب في العالم، كما توصلت إلى أن نسبة التأهيل العالي عند النساء العاملات أعلى منه عند الرجال وغالبيتهم عازيات ويدخلن إلى عالم الشغل في سن أقل من الرجال وكثيرا ما تسند لهن مهام ووظائف بأجر أقل من مستوى تأهيلهن وشهادتهن وحسب المعطيات الإحصائية المتوفرة إلى غاية 2003 من طرف الديوان الوطني للإحصاء تبين أن الإدارة تبقى هي الأكثر استخداما بنسبة 48,4% من مجموع النساء العاملات و80% من هذه النسبة موجودة في الإدارات الصحية، التربية والتعليم، يليها قطاع القضاء الذي بلغ فيه عدد القضايا نسبة 34,75% من مجموع الكلي للقضاة فيما تمثل المحاميات أكثر من ثلث المجموع العام للمحامين وما يقارب 40% من أساتذة القانون هن نساء.

كما أصبح قطاع الصناعة يستوعب عدد أكبر من النساء مقارنة بالسنوات الماضية حيث كان 7,4% فقط من النساء العاملات يعملن في هذا القطاع سنة 1996 وارتفعت هذه النسبة إلى 24,2% في 2003 ويبقى تواجد النساء ضعيفا في قطاع التعمير والأشغال العمومية، بينما قطاع الفلاحة الذي كان يشغل أقل من 2% من النساء سنة 1996 وصلت النسبة به إلى 11% في 2003 مما سمح بظهور نساء مقاولات أو مستخدمات يملكن المؤسسات ويعرضن مناصب العمل ويشير الاتحاد الوطني للنساء الجزائريات أن دور المرأة في الحياة الاقتصادية يعرف قلة نسبة اليد العاملة

(1): البنك الدولي: التعليم في منطقة الشرق الأوسط، إستراتيجية نحو التعليم من أجل التنمية، شبكة التنمية البشرية، 1998، ص 6.

(2): منظمة العمل الدولية (المكتب الإقليمي للدول العربية): الموارد البشرية وتحديات التنمية في جمهورية مصر العربية، الجزء 1994، ص 72.

(3): برنامج الأمم المتحدة الإنمائي، تقرير التنمية البشرية لعام 1995، ص 24.

(4): منظمة العمل الدولية، الكتاب الإحصائي السنوي، 1985.

النسوية في عالم الشغل التي لا تتعدى 883,549 منصب شغل من مجموع اليد العاملة المقدرة بـ 14,18 % وهناك عاملات في إطار التمهين بمختلف المؤسسات لا تقل نسبتهن عن 12% مصرّح بهنّ للضمان الاجتماعي وبالتالي لا يدخلن في الإحصاءات الرسمية⁽¹⁾.

2 - الدور السياسي:

هو الأنشطة التي تقوم بها المرأة وتمثل في ممارستها لحقوقها السياسية والمدنية مثل حق التصويت في الانتخابات والترشح للمجالس الشعبية والسياسية والمشاركة في النقابات والتنظيمات النسائية وحرية التعبير عن الرأي والمساواة أمام القانون⁽²⁾.

كانت ومازالت السياسة نشاطا محصورا إلى حد كبير على الرجال لكن حركات التحرر الوطني ساهمت في تسييس المرأة وتحويلها من مجرد موضوع للسياسة إلى فاعل سياسي حيث قامت المرأة بأدوار نضالية من أجل استقلال بلدان العالم العربي من السيطرة الأجنبية، كما أنها حملت السلاح في صفوف المقاتلين وخير مثال على ذلك المرأة الجزائرية ومسيرتها النضالية ومازالت تقوم بدورها النضالي في الكفاح المسلح للشعب الفلسطيني وهناك صفحات مشرقة للمرأة في تاريخ الحركات الوطنية الحديثة ومع ظهور الاتحادات النسائية والمطالبة بالحقوق السياسية وتضافر عناصر موضوعية أخرى على رأسها التعليم وخروج المرأة للعمل وظاهرة التمرد المتسارعة، كلها عوامل ساهمت في اكتساب المرأة لحق التصويت والترشح للمجالس التشريعية في العديد من الدول العربية وتولت في بعضها مناصب عليا في السلطة التنفيذية ومع ذلك فإن مشاركة المرأة في الحياة السياسية في البلدان العربية تتراوح بين المد والجزر⁽³⁾.

ففي المغرب مثلا وحسب الدراسة التي قامت بها الباحثة الاجتماعية **صورية موقيت** في كتابها "النساء والمشاركة السياسية في المسلسل الديمقراطي المغربي" ترى أنّ أبحاث المشاركة السياسية للنساء تؤكد بأنّ الوضعية الاقتصادية والاجتماعية للمرأة وخصوصا لدي الطبقات الشعبية الفقيرة هي التي تحول دون مشاركتها في العمل السياسي وتعمل على إقصائها من هذا المجال، كما ترى أنّ العنصر الثقافي يلعب دورا كبيرا في هذا الإقصاء إذ أنّ التنشئة الاجتماعية لا تهيب المرأة لدخول غمار السياسة، فمنذ استقلال البلاد وحتى سنة 2004 لم يتجاوز عدد النساء اللواتي دخلن البرلمان 40 نائبة، فما زالت المرأة أقلية في البرلمان ومهمشة إلى حد كبير مقارنة بالحجم الديمغرافي للنساء داخل المجتمع وبالنظر إلى عدد النساء المنتميات إلى الأحزاب السياسية وهو أمر يسري على كل البرلمانات العربية التي لا يتجاوز التمثيل النسوي فيها 4 % مقابل 8 % في البرلمانات 10% في برلمانات أمريكا اللاتينية و 30 % في برلمانات الدول الأسكندنافية⁽⁴⁾.

أما في الجزائر فقد كشف آخر تقرير لمركز الإعلام والتوثيق لحقوق المرأة والطفل أنّ المرأة مهمشة منذ 40 سنة ذلك أنّ حضورها في المجالس النيابية ضعيفا بدليل أنّ وجودها في المجلس الشعبي الوطني يمثل نسبة 6 % فقط، كما أنّه ضمن مجموع 144 عضو بمجلس الأمة 4 منهم فقط نساء و في ذات السياق أبدت المتحدثة باسم الاتحاد

(1) : عبد الحق عباس، حواء ضحية قمع ثقافي واجتماعي وآخر سياسي في الجزائر، تحقيقات وآراء، "أمان" المركز العربي للمصادر والمعلومات حول العنف ضد المرأة، بتاريخ: سبتمبر 2006، المصدر :

<http://www.amanjordan.org/a-news/wmview.php?ArtID=4565>

(2) : زينب منصور حبيب، المرجع السابق، ص 38 .

(3) : تقرير الأمم المتحدة، تقرير التنمية البشرية لـ عام 2000 .

(4) : صورية موقيت، المرأة المغربية غائبة عن صنع القرار، صحيفة "النهار الجديد" الالكترونية، بتاريخ: 2007/11/04، المصدر : <http://www.ennaharonline.com/ar/?news=296>

الوطني للنساء الجزائريات **نورية حفصي** أسفها باتجاه ما أسمته بتقهقر حقوق المرأة لاسيما ما تعلق بمشاركتها في الحياة السياسية التي لم تتجاوز نسبة مشاركتها فيها **7,25 %** إذ لم تعرف تطورا مقارنة بالسنوات الأولى للاستقلال أين قدرت نسبة مشاركة المرأة في المجالس التأسيسية بـ **7 %** وهي نسبة تبقى بعيدة مقارنة بالدولة المجاورة تونس حيث تمثل المرأة نسبة **25 %** في المجالس المنتخبة⁽¹⁾.

أما في لبنان فعلى مستوى المشاركة في القرار السياسي فإن المرأة اللبنانية غائبة غياب شبه تام عن السلطة التنفيذية وفي مجلس النواب لا تتجاوز نسبة النساء **2,3 %** وفي الإدارة العامة لا تزال مشاركة المرأة في الوظائف العليا في الدولة ضعيفة جدا⁽²⁾.

3 - الدور السوسيو - ثقافي:

هو الأنشطة التي تقوم بها المرأة بين نطاق أسرتها وخاصة ما يتعلق بتربية أبنائها وعلاقة أسرتها بغيرها من الأسر الأخرى خلال عملية نشاطها اليومي والاجتماعي، أما الجانب الثقافي منه فهو قدرة المرأة على تقييم ما تتلقاه من معارف ومعلومات من وسائل الإعلام المختلفة بما يدعم دورها في معاشة قضايا العصر والانفتاح على العالم الخارجي ويلعب التعليم دورا هاما في هذا المجال حيث أنه كلما نالت المرأة قسطا أكبر من التعليم كلما كانت أكثر فهما وإدراكا ومقاومة للإيحاءات والتأثيرات السلبية التي قد ينقلها الاتصال بالعالم الخارجي⁽³⁾.

تعتمد درجة إسهامات المرأة الاجتماعية والثقافية على مدى الخدمات المقدمة من المجتمع التي تساعد على القيام بهذا الدور وتتمثل في منشآت للخدمات الاجتماعية كالوحدات الاجتماعية، دور الحضانة، مراكز التدريب والتكوين المهني، مكاتب التوجيه والاستشارات الأسرية، مراكز الخدمات الصحية، منشآت الخدمات الثقافية التي تتمثل في وسائل الإعلام، المكتبات والأندية الرياضية والاجتماعية وليست المرأة في حاجة إلى الخدمات فقط ولكنها في حاجة إلى إعدادها الجيد لتمكينها من القيام بكل هذه الإسهامات ويتضمن هذا الإعداد إلمام المرأة بالمعلومات الكافية في النواحي الصحية، الثقافية والبيئية، كما يتضمن هذا الإعداد تنمية مهاراتها على استخدام هذه المعلومات في كل نواحي الحياة وتنمية الوعي الثقافي لديها للتعرف على ما يدور حولها في العالم المحلي والخارجي وهذا لا يتأتى إلا عن طريق المزيد من الخدمات التعليمية والبرامج الثقافية المقدمة للمرأة⁽⁴⁾.

(1) : عبد الحق عباس، المرجع السابق .

(2) : فهيمة شرف الدين، المرأة والتنمية المستدامة في ظروف لبنان، ورقة مقدمة ضمن ندوة فكرية تحت عنوان : المرأة العربية بين ثقل الواقع وتطلعات التحرر، سلسلة كتب المستقبل العربي رقم 15، ط1، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، 1999، ص 247.

(3) : زينب منصور حبيب، المرجع السابق، ص 38.

(4) : اليونسكو : الدراسات الاجتماعية عن المرأة في العالم العربي، ط1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1984.

المبحث الثاني: دور الحركة النسوية الغربية في ظهور خطاب نسوي عربي

المطلب الأول: معالم النظرية الاجتماعية النسوية الغربية

1- مفهوم النظرية الاجتماعية النسوية :

تهتم النظرية الاجتماعية النسوية بالحياة الخاصة الملازمة للعلاقة بين الرجل والمرأة كما تهتم بالتغيرات التي تصاحب هذه العلاقة خاصة مع الاقتحام المتزايد للنساء في الحياة العامة.

أ - مفهوم النسوية:

طرح مفهوم النسوية أول مرة عام 1860 حيث يعرفه القاموس الاجتماعي "هاشيت - Hachette" بأنه : "منظومة فكرية أو مسلكية مدافعة عن حقوق ومصالح النساء وداعية إلى توسيع حقوقهن"⁽¹⁾ وهو بذلك يصبح بشكله العام حاوي كل الأفكار والحركات الذي يتخذ من تحرير المرأة هدفا له ، كما هو في نفس الوقت يدعو إلى نقد وتعديل البناء الثقافي، الاجتماعي والاقتصادي الذي يجعل من الرجل هو المحور "المركز" ومن المرأة جنسا ثانويا أو آخر يدور في فلك الرجل، النسوية ترفض التمييز النوعي بين الذكر والأنثى الناتج عن المنظومة الذكورية التي شكلت رؤيتها للمرأة باعتبارها كائنا أدنى من الرجل كما عرفت النسوية في قاموس كامبردج للفلسفة : "هي تلك الفلسفة الراضية لربط الخبرة الإنسانية بخبرة الرجل دون خبرة المرأة"⁽²⁾، أما لويز توبان (Louise Toupin) (النسوية الكندية) تذهب أبعد من ذلك لتقول أن النسوية: "هي انتزاع وعي (فردية بداية ثم جمعي) متبوع بثورة ضد موازين القوى الجنسية والتهميش الكامل للنساء في لحظات تاريخية محددة"⁽³⁾.

كما تعرّف الباحثة ليندا شيفرد النسوية بأنها: "كل جهد نظري أو عملي يهدف إلى مراجعة واستجواب أو نقد أو تعديل النظام السائد في البنية الاجتماعية الذي جعل الرجل هو المركز ، هو الانسان والمرأة جنسا ثانيا أو آخر في منزلة أدنى تفرض عليها حدود وقيود وتمنع عنها إمكانات النماء والعطاء فقط لأنها امرأة وتبخس خبراتها وسماتها فقط لأنها أنثوية ، فتبدو الحضارة في شتى مناحيها إنجازا ذكوريا خالصا يؤكد ويوطد سلطة الرجل وتبعية وهامشية المرأة ، فالأنثوية تعني اكتشاف الذات وهي مرحلة متقدمة من النسوية"⁽⁴⁾.

إن النسوية هي مصطلح يشير إلى وعي فكري وحضاري ومعرفي حيث عرفته الناقدة النسوية إلين ميسر (Ellen Messer) بأنه: "لغة جديدة لفهم وشرح العلاقة بين المرأة والثقافة"⁽⁵⁾، وهي أيضا ممارسة سياسية انعكست في

(1) : إلهام مكي حمادي ، تحولات مفهوم النسوية ، صحيفة "الصباح" الإلكترونية، بتاريخ : 2011/07/26 ، المصدر: <http://www.alsabaah.com/ArticlePrint.aspx?ID=1115>

(2) : نادية ليلي عيساوي ، تيارات الحركة النسوية ومذاهبها، صحيفة "الحوار المتمدن" الإلكترونية، العدد 85، بتاريخ : 2002/03/09، المصدر: <http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=1065>

(3) : المرجع نفسه.

(4) : ليندا شيفرد، أنثوية العلم : العلم من منظور الفلسفة النسوية ، ترجمة: يمنى الخولي، الكويت، عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2004، ص 37.

(5) : غادة علي موسى، المرجع السابق ، نقلا عن :

Duke Davdow, Ellen Messer, Disciplining Feminism, From Social Activism to Academic Discourse University, 2002, P 26.

حركة تحرر المرأة في مرحلتها الثانية في كل من بريطانيا والولايات المتحدة الأمريكية من خلال لفت الانتباه إلى وجود نوع جديد من المعرفة حول قضايا المرأة والنسوية هي حركة اجتماعية تهدف إلى إنهاء قهر المرأة وإن كان ذلك لا يعني وجود حركة نسوية موحدة⁽¹⁾.

كما طورت **كارول كويلين (Karol Quillen)** مفهوما للنسوية يركز على وجود أسس وقدرات إنسانية يجب توافرها واحترامها وتطويرها عالميا مثل الالتزام بالمساواة الاجتماعية والسياسية للمرأة في إطار العدالة العالمية المناهضة لكافة أشكال القهر السياسي والاستغلال الاقتصادي، فالنسويات يعطين قيمة للخبرة الشخصية ويرفضن التفرقة التقليدية بين الذاتية والموضوعية في إطار أن كل ما هو خاص هو سياسي فالنظم والبنى الاجتماعية سواء تعلقت بالأسرة أو بالاقتصاد أو بالمرأة لها دلالات سياسية⁽²⁾.

تقول الباحثة **نورة فرج المساعد** بأنه على الرغم من عدم وجود تعريف أو مفهوم واحد للنسوية، يمكن القول بأنها مجموعة أفكار مترابطة لحركة اجتماعية أو موقف اجتماعي تهدف إلى التغيير وهي في مجملها معنى واسع يركز على المطالبة بحق المرأة السياسي والقانوني وحقوق الاستقلال الجنسي وحقوق تساوي الفرص وحقوق تقرير المصير (الحق بالإجهاض واستخدام موانع الحمل) وقد تشكل كل ذلك نتيجة الاعتراف بالوضع الأدنى للمرأة، والنتائج عن التمييز وعدم المساواة، النسوية لم تكن في يوم من الأيام حركة موحدة واحدة، ولكن تكونت من تيارات مختلفة. ويظل القول بأن الاختلاف الواضح داخل هذه المدرسة يكمن في اتجاهين: أحدهما يرتبط بتأييد حق المرأة القائم على التشابه ويركز على أن المرأة إنسان تماما كالرجل ولذلك لا بد أن تعطى الحقوق نفسها واتجاه آخر يقوم على الاختلاف يقول بأن النساء يختلفن عن الرجال ولذلك لا بد أن يعطى لهن الحق بتمثيل وتقديم أنفسهن⁽³⁾.

يتفق النسويون والنسويات على أن الهدف النهائي هو القضاء على أشكال القهر المتصل بالنوع الجنسي، يسلم المجتمع للجميع نساءً ورجالاً بالنمو والمشاركة في المجتمع بأمان وحرية. ومعظم النسويين مهتمون بشكل خاص بقضايا عدم المساواة السياسية والاجتماعية والاقتصادية بين النساء والرجال، لكن يختلفون حول السبب في انعدام المساواة، وكيفية الوصول إليها، والمدى الذي يجب أن يصل إليه التشكيك في التعريفات المبنية على أساس الجنس والنوع الاجتماعي وانتقادها⁽⁴⁾.

لهذا كأي إيديولوجيا أو حركة سياسية، أو فلسفة، فليس هناك صيغة عالمية موحدة للنسوية تمثل كل النسويين، بالتالي نؤكد بأنه لا يوجد نسوية واحدة يمكن لجميع المناضلات تبنيها بل نسويات تندرج ضمن مدارس عديدة وتتغذى من المعطيات الثقافية والاجتماعية المختلفة وتحاول كل منها الإضاءة على الأسباب التي أدت إلى تهميش المرأة واستضعافها وبلورة إستراتيجيتها لمواجهتها.

(1) : غادة علي موسى، المرجع السابق، نقلا عن :

Arneil, Barbara, Politic and Feminism : An Introduction, Oxford UK Malden Mass, Blackwell, 1999, P 118 .

(2) : المرجع نفسه، نقلا عن :

Quillen, Karol, Feminist Theory: Theory, Justice and the Lure of the Human, Journal of Women in Culture and Society, Signs, Vol.27, No.1 Autumn, 2001, P 85 .

(3) : نورة فرج مساعد ، تاريخ الحركة النسوية ، المجلة العربية للعلوم الإنسانية ، العدد 71 ، المجلد 18، الصادرة عن مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت، جانفي 2000، ص 60.

(4) : المرجع نفسه، ص 61.

ب - اهتمامات النظرية الاجتماعية النسوية :

تدرس النظرية النسوية "النساء" في العالم الاجتماعي وتطرح القضايا بشكل عام ولكنها تركز الاهتمام على القضايا التي تخص العالم الاجتماعي للنساء، كما تركز على وجهة نظر النساء، خبرة النساء ومنظور النساء المفاهيمي تجاه هذه القضايا والنظرية النسوية تقطع قطريا المجالات الأكاديمية التقليدية وتدمج روافد جديدة نسوية تلحقها بهذه المجالات: كالأدب النسوي والنقد النسوي في مختلف العلوم الاجتماعية التي من شأنها إثراء هذه الأقسام الفكرية وقد قدمت هذه النظرية مناهج ومقاربات لتطوير هذه العلوم معتمدة على منهجية خبرات النساء ومفهوم النساء المعرفي لهذه العلوم⁽¹⁾، بالتالي فالنسوية مرتبطة بشكل وثيق بالعالم الاجتماعي والذين قاموا بتنظير هذا الاتجاه كانوا في الأغلب نساء أسقطن تجاربهن الحياتية وتفاعلهن مع العالم الاجتماعي كما اعتمدن على التجارب اليومية للنساء الأخريات.

يمكن طرح اهتمامات هذه النظرية من خلال عرض مختلف المراحل التي مر الخطاب النسوي الغربي والتي جاءت بطريقة متتابة، حيث مرت النسوية بتحويلات كبيرة منذ تشكلها أول مرة ثم بعد ذلك اختلفت مطالبها، ففي بداياتها سعت إلى كسب بعض من الحقوق العامة والدعوة إلى المساواة بالرجل إلى حد التمثيل والتشبه بالذكورة وطمس معالم الأنوثة، كما تركز الخطاب حول النقد الراديكالي للفلسفة السياسية الغربية والنظام البطركي، أما المرحلة الثانية فشهدت بعض التقدم في كسب حقوق للنساء وكان التركيز فيها على كسب حقوق سياسية وتفعيل مفهوم المواطنة ليكون المخرج ضد كل أشكال التمييز والتفريق الجنسي، باعتبار أن المواطنة هي الضمان ضد التفرقة السياسية والقانونية، فضلا عن ذلك الاجتماعية وبالتالي أن يكون المرء مواطنا يعطيه الحق أن يكون مشمولاً بحماية الدولة ويصبح الأفراد متساوين أمام القانون، بغض النظر عن اختلافاتهم الثقافية والاجتماعية وقد تركز الخطاب النسوي في هذه المرحلة حول توظيف مقولة الجنوسة أو النوع الاجتماعي في فهم طبيعة المرأة والقمع الموجه ضدها.

أما المرحلة الثالثة لتطور النظرية النسوية والتي تبلورت في سبعينات القرن الماضي لم تكن وضعية النساء الرسمية هي موضع الإشكالية مع ما كسبته من حقوق سياسية وقانونية، إنما كانت الإشكالية في قواعد التعامل مع الأدوار النوعية للنساء والذي ينسحب على وضع المرأة في سوق العمل واعتمادها الاقتصادي على الرجل ورصد العنف والتهميش الذي يحصل في المجال العام والخاص أي أن التغيير الذي حصل على المستوى الرسمي والقانوني لم يكن له انعكاس ملموس على أرض الواقع والذي يدفع نحو نقل وضع المرأة من حال إلى حال مختلف عن سابقه وفي الثالثة تركز حول مقالات فلسفة ما بعد الحداثة وإمكان توظيفها بطريقة تخدم الفكر النسوي⁽²⁾.

نقدم الآن عرض تفصيلي للمراحل الأساسية التي مرت بها النظرية النسوية:

- 1- إن تعقب بدايات الحركة النسوية أمر ليس باليسير، ولا يمكن إرجاعه إلى زمن محدد، ولكن يمكن القول بأنه - حتى العصور الوسطى - كان هناك مناهضون لطبيعة المرأة وحقوقها ولكن من المؤكد تاريخيا أن الفترة من 1790-1860 شهدت بدايات الحركة النسوية، ذلك لأن هذه الفترة امتازت بالأفكار التنويرية، مثل حقوق الإنسان، والارتكاز على القوانين الطبيعية، يضاف إلى ذلك أن كلا من الثورة الفرنسية والأمريكية أثارت قضايا ذات ارتباط بحقوق المرأة وفي العام 1792 كتبت ماري وولستون كرافت (Mary Wollstonecraft) وثيقة نسوية مهمة بعنوان

(1) : وميض شاكر، النظرية الاجتماعية النسوية ، مرصد نساء سوريا من أجل مجتمع خال من العنف والتمييز، بتاريخ:

<http://www.nesasy.org/index.php/-intro-96/515>

2006/03/23 ، المصدر :

(2) : إلهام مكي حمادي، المرجع السابق .

"الدفاع عن حقوق المرأة"(1).

كما كان للحركة النسائية المناادية بإعطاء المرأة حق التصويت، والتي نشأت وتطورت في الفترة من 1860-1930 الفضل في توحيد النساء باختلاف خلفياتهن الطبقية، والعرقية، والثقافية، ففي الحرب العالمية الأولى ذهب الرجال إلى أنحاء أوروبا واضطرت المرأة إلى النزول إلى مواقع العمل التي خلت منهم فأدته على أكمل وجه وكانت النتيجة أن المرأة أخذت حقوق المواطنة في إنجلترا، نيوزيلندا وأمريكا والاتحاد السوفيتي سابقا، كما ارتفع حق تعليم المرأة بدرجات متفاوتة في العالم، من خلال هذه الحركة أدركت النساء أنه لا يمكن الاعتماد على الأحزاب السياسية والاتحادات العمالية من أجل المساندة، وأنه لا بد لمن أن يحاربن بأنفسهن من أجل تحقيق المساواة والعدل(2).

اهتم الجيل الأول من فلاسفة الحركة النسوية بتحليل أعمال فلاسفة كبار ونقدها واتهموهم بمعاداتهم للنساء (Harriet Taylor) والتحيز ضدهن واللافت أن مفكرات هذا الجيل أمثال ماري ولستون كرافت وهارييت تايلور تأثرن بآراء انجلز وماركس وسعين إلى نقد النظام البطريركي ووصفه بأنه نظام قمع اجتماعي يقوم على أساس النزعة الجنسية(3).

كما كان الاهتمام الأكبر لنساء هذا الجيل هو الاعتراف بحضور النساء غير المنقوص في العالم الاجتماعي وعلى الرغم أن النساء دائمت الحضور في هذا العالم كعوامل مشكلة له إلا أن الإطار النظري لعلم الاجتماع لم يعترف بذلك فقد واجه علماء الاجتماع المعاصرون مشكلة رئيسية تتمثل في إقصاء النظرية الكلاسيكية لأجزاء من أفعال وتفاعلات الإنسان، هناك الكثير من الجوانب المهمة للعالم الاجتماعي وهي تلك التي تشغلها المرأة والأطفال فقد عبر الكلاسيكيون بشكل قليل الأهمية وتحليل ضعيف للمؤسسات المختلفة مثل المنزل والعائلة والمجتمع حيث تتركز أنشطة النساء، فلو أخذنا مثال النموذج الماركسي فالعائلة، المنزل، العمل الإنجابي، إنتاج القوة العاملة والحفاظ عليها خارج سوق العمل الرسمي قد استبعدت بشكل عام من هذا النموذج في الوقت الذي خصص فيه ماركس بعض النقاشات حول قيمة الإنتاج لم يكن يملك النظرية الكافية للعنصر البشري ففي عصره لعبت النساء دورا ضئيلا في الاقتصاد العام وعليه لم يطور ماركس أي نظرية عن كيفية مساهمة النساء في المنزل والعائلة وتبعاً لتحليل ماركس فإن النساء غير مستغلات إلا إذا كنّ عاملات مدفوعات الأجر وضمن قوة العمل، وقد لاحظت تيري لوفيل* أن ماركس قام بإدراج الإنجاب البشري خارج محيط ما هو اجتماعي، أما إيميل دوركايم (Emile Durkheim) فقد ركز على تقسيم العمل وتطبيقاته على التنشئة الاجتماعية وعلى التضامن الاجتماعي وقد طور منهجا مشابها لنموذج ماركس يتناول تقسيم العمل من بيئة الاقتصاد العام وأن هذه البيئة هي التي تفصل وتميز العمل وتقسمه بين الجنسين وبما أن النساء بصورة لا تشارك في قوة العمل على تقدير دوركايم فإن هذا النموذج يحذف النساء من المشاركة في تقسيم العمل الذي يقول عنه دوركايم بأنه يشكل القواعد والأسس للروح المعنوية والتضامن المبدئي للمجتمع الحديث وعليه فالرجل كقوة عمل رسمية في الاقتصاد العام هو الذي يخلق هذا التضامن ومن الصعوبة بمكان ملاحظة مساهمة النساء فيه وبما أن الدراسات العلمية لعلم الاجتماع تعتمد على الحقائق الاجتماعية وبما أن النساء غائبات عن هذه الحقائق فإنهن بشكل عام لسن الموضوع المناسب لعلم الاجتماع حسب النظرية الاجتماعية الكلاسيكية(4).

(1) : نورة فرج مساعد، المرجع السابق، ص 64.

(2) : المرجع نفسه، ص 64.

(3) : عصمت محمد حوسو، المرجع السابق، ص 48.

* Terry Lovell : باحثة إنجليزية معاصرة في جامعة Warwick، مركز دراسات المرأة والجنس.

(4) : وميض شاكر، المرجع السابق.

إنَّ الموجة الأولى من الحركة النسوية في الفكر الغربي هي حركة اجتماعية وسياسية أولاً وأخيراً وحتى العام 1920 كانت قد حققت المرأة الكثير من حقوقها وأهدافها ثم دخلت النسوية مرحلة كمون نسبي لأنَّ العالم كان منشغلاً آنذاك ببيوار الحرب العالمية الثانية ثم بعواقبها بينما العالم الثالث يواجه الاستعمار من خلال حركات التحرر القومية⁽¹⁾.

2 - استلهمت المرحلة الثانية أو كما عرفت بالموجة النسوية الثانية أفكارها من الفيلسوفة الوجودية الفرنسية سيمون دو بوفوار (Simone De Beauvoir) في كتابها "الجنس الآخر" عام 1949 حيث أصرت فيه على أن تعريف المرأة وهويتها تنبع دائماً من ارتباط المرأة بالرجل، فتصبح المرأة آخر (موضوعاً ومادة) يتسم بالسلبية، بينما يكون الرجل ذاتاً سمتها الهيمنة والرفعة والأهمية، وترى دو بوفوار أنَّ حبس المرأة في خانات الأم والزوجة والحبيبة دون أن يؤخذ بعين الاعتبار ليس فقط سعادتها وإنما حريتها وكرامتها، يعني جعل الرجل الكائن الجوهري والمتعالي، فالمرأة هي "الآخر" متمثلة في الآخر الجوهري في مقابل "الذات" الرجل، هي حالة صراعية بين الذات والذات الأخرى التي تسعى إلى مصادرة غيرية الآخر، إذا كانت سيمون دو بوفوار قد انطلقت من "الأنثى" فقد انتهت بالمرأة الإنسان التي تقترب فيها الطبيعة الإنسانية بالطبيعة النسائية وذلك بعكس النظرية النسوية التي تنطلق من الإنسان "الأنثى" ككائن جوهري متعال على الذكر في نسوية مركزية مضادة، لقد استلهمت دو بوفوار كتابها بعبارة المشهورة "المرأة لا تولد امرأة، بل تصبح امرأة" التي صارت شعار الحركة النسوية في مختلف اتجاهاتها إشارة إلى الدور الكبير الذي يقوم به المجتمع في صياغة الأنثى والتفرقة بينها وبين الذكر وتقويضاً للخرافة القائلة، إنَّ الحتمية البيولوجية هي التي حددت هذا الوضع، فليست الطبيعة هي التي جعلت المرأة جنساً ثانياً بل المجتمع ومحصلاته الثقافية وهذا بدوره فتح الباب لميلاد مفهوم سوف يتعاضد شأنه ويعلو صيته كما سيلعب دوراً كبيراً منذ الثمانينات - مع أن سيمون ديوبوفوار لم تستخدمه - ألا وهو مفهوم الجنوسة أو الجندر أو النوع الاجتماعي⁽²⁾.

إنَّ مصطلح نوع اجتماعي هو تعريب للكلمة الإنجليزية (Gender) ويقصد بها الخصائص الاجتماعية الجسدية للاختلافات في السلوك ما بين الرجل والمرأة داخل ثقافة معينة، ما يجعل مفهوم النوع الاجتماعي متضمناً لتصور علمي يقوم على تأويل الاختلافات بين الرجل والمرأة على أساس أنها نتاج للسيرورات التاريخية والتقسيمات والرموز الاجتماعية المسندة إلى كل جنس ذكر أو أنثى داخل ثقافة معينة ولعل هذه الإحالة إلى ما هو اجتماعي، ثقافي وتاريخي هي التي تجعل هذا المفهوم بعيداً عن مفهوم "الجنس" متبائناً معه، فإذا كان مفهوم الجنس يحيل إلى الفوارق البيولوجية الطبيعية بين الرجال والنساء، فإنَّ مفهوم النوع الاجتماعي يحيل إلى الفوارق الناتجة مما هو ثقافي اجتماعي مكتسب.

لقد استعمل الباحثون على مرَّ السنوات العشرين الأخيرة هذا المفهوم بكيفيات مختلفة إلاَّ أنه على الرغم من هذا التباين يمكننا تقسيم هذه الاستعمالات إلى قسمين :

- هناك من يتحدث عن النوع الاجتماعي مشيراً بذلك إلى النساء.
- هناك من يتحدث عن النوع الاجتماعي مشيراً إلى الإنشاء الثقافي للفوارق الجنسية وملحها إلى العلاقة بين الجنسين⁽³⁾.

(1) : عصمت محمد حوسو، المرجع السابق، ص 48.

(2) : حفاوي بعلي، مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية، ط 01، بيروت (الدار العربية للعلوم ناشرون)، الجزائر (منشورات الاختلاف)، 2009، ص 99 .

(3) : خلود السباعي، الجسد الأنثوي وهوية الجندر، ط 01، بيروت، جداول للنشر والتوزيع، 2011، ص 267 .

يرى جون سكوت (Joan W.Scott) أن استعمال مفهوم "النوع الاجتماعي" من قبل الحركات النسائية الأولية عمل على اختزال هذا لمفهوم في دراسة الأشياء المتعلقة بالنساء، إذ تم استعماله بصفة خاصة من قبل المؤرخات اللواتي أنشأن بذلك معالم حقن جديد للدراسة يتمثل في الاهتمام بالنساء والأطفال والأسرة، إلا أن سكوت يرفض هذا الاستعمال مشيراً إلى أن المعلومات المسجلة عن النساء هي بالضرورة معلومات حول الرجال أيضاً لأن دراسة كل منهما تتطلب استحضار الآخر، لذلك يبقى من المستحيل في نظره التمييز بين عالمي الرجال والنساء كقطبين منفصلين ومن هذه الزاوية يرى سكوت أن استعمال مفهوم "النوع الاجتماعي" لا يعني طريقة معينة في الحديث عن أنساق العلاقات الاجتماعية أو الجنسية فحسب وإنما هو أيضاً طريقة معينة للتموضع ضمن كل نقاش نظري متعلق بخلاف المجالات البنوية أو الإيديولوجية للعلاقات بين الجنسين، معتبراً أن هذا المفهوم يسهل عملية فك رموز المعاني والدلالات التي تمنحها الثقافات للفوارق الجنسية، بالإضافة إلى تمكيننا من فهم تعقيدات التواصل بين أشكال مختلفة من التفاعل الإنساني وبناء على ذلك يعرف سكوت هذا المفهوم باعتباره المكون الأساسي لجميع العلاقات الاجتماعية المميزة بين الجنسين وبالتالي الشكل الأولي للعلاقات الدالة على السلطة⁽¹⁾.

يتولى الباحث تعيين مكونات النوع الاجتماعي من خلال تقسيمها إلى أربعة عناصر على الشكل التالي :

- الرموز والطقوس الثقافية المتوافرة التي بفضلها تتبلور مختلف التمثيلات.
- المفاهيم الناتجة من الدلالات والمعاني الرمزية الواردة في مختلف المذاهب الدينية، التعليمية والعلمية في السياسة الرسمية التي تحدد بشكل حاسم وموحد معنى كل من الرجل والمرأة، الذكر والمؤنث.
- المؤسسات الاجتماعية المنظمة لعلاقات "النوع الاجتماعي" مثل نسق القرى والعائلة وسوق العمل المميز بين الجنسين والمؤسسات التعليمية والسياسية.
- الهوية التي لا ينفي ارتباطها بالتحليلات الذاتية للفردية والبيوغرافية إمكانية إدراجها ضمن الجماعة من خلال الجمع بين الهوية والهوية الجندرية.

يبقى مفهوم النوع الاجتماعي عند سكوت متأثراً بتعريف ييار بورديو الذي ينطلق من كونه مفهوماً يهيكل الإدراك والتنظيم العيني والرمزي للحياة الاجتماعية بمقتضاها باعتبار أن ما يعين النوع الاجتماعي هو الرمزية المشتركة داخل مجتمع معين التي تتولى تحديد ما يجب أن يكون عليه كل من الرجل والمرأة على حد سواء⁽²⁾.

لقد كان لمفهوم النوع الاجتماعي دوراً هاماً في التحليل والنقد النسوي حيث أظهر علماء الاجتماع الكلاسيكيين الاختلافات بين الرجل والمرأة على أنها طبيعية ولم يحللوا سواء كانت هذه الاختلافات مبنية على أساس بيولوجي أو أنها تطورات اجتماعية وظل معظم علماء الاجتماع يؤكدون على الاختلاف الطبيعي القائم بين المرأة والرجل، فبالنسبة لـ دوركايم يعتقد بأن القول بالفروقات البيولوجية موضوع مثير للسخرية بدليل أن التفاعلات الإنسانية هي اجتماعية وكعالم اجتماع لا يعتبر دوركايم الجوانب البيولوجية ذات تأثير أو توجيه على الحركة الاجتماعية إلا أنه يعتقد في نفس الوقت بأن النساء بشكل أو بآخر يرتبطن بالطبيعة، هذا ما أدى بفلاسفة الحركة في هذه المرحلة بتحديد معنى الجنوسة وهو الإدراك والاعتراف بالفروقات المرتبطة بالجنس كوصف بيولوجي أم الفروقات الاجتماعية فهي تلك الفروقات التي ترتبط بالبنى الاجتماعية كوصف للنوع الاجتماعي وتلاحظ لوفيل أن التفريق بين الجنس والجندر يشكل قاعدة وأرضية ثابتة للنسويات الماركسيات والرايكيليات ومن ضمن ملاحظاتها أيضاً أن الوظائف البيولوجية تصوغ بوتيرة متصاعدة عقلانية التبرير والتحليل والتشريع في الذاكرة الاجتماعية لوضع النساء في العالم الاجتماعي .

(1) : خلود السباعي، المرجع السابق، ص 268 .

(2) : المرجع نفسه، ص ص 268-269 .

تعتقد النسويات أن الخصائص البيولوجية قد تكون ثابتة ولكن العلاقات الاجتماعية المؤسسة في الثقافة المجتمعية هي قابلة لإعادة التشكيل ورغم ذلك فليس من السهولة بمكان التغافل عن الفروقات البيولوجية وحقائقها فالنسويات الراديكاليات اشتغلن على إعادة تعريف الجسد وعلى الجسد كموضوع منذ القرن التاسع عشر فتقول **لوفيل**: "لو استمر وجود نساء مضطهدات في كل زمان ومكان بشكل واسع حينها لا مجال من الاعتراف بأن الفروقات البيولوجية يدا في ذلك" (1).

لقد كانت النسويات تؤمن بأن الجنس طبيعة بيولوجية ثابتة في البيئة الوراثية أما النوع الاجتماعي فهو ليس طبيعة بيولوجية وإنما نتيجة لصيرورة اجتماعية تحدد الأدوار والسمات بطرق مختلفة باختلاف الثقافة، ففي هذه المرحلة انتقد فلاسفة الحركات النسوية التشريعات القانونية المجحفة بحق النساء وقد أدى استخدام مقولة الجنوسة إلى انبثاق نوعين من التنظير: الأول يقول بوجود ماهية ثابتة لكل جنس وتأثير العوامل البيولوجية على الطبيعة البشرية ومن رائدات هذا الاتجاه **ماري دالي** (Mary Daly)، **سوزان غريغن** (Susan Griffin)، **مارلين فري** (Marilyn Frye) ... الخ، أما الثاني فيرفض وجود ماهية ثابتة ويؤكد تأثير العوامل الاجتماعية على الإنسان ومن الرائدات **جوليت ميتشيل** (Juliet Mitchell)، **ساندرا بارتكي** (Sandra Bartky) ... الخ، لقد غالى كل اتجاه في تقديره تأثير عامل واحد على سلوك الإنسان فالاعتقاد بحتمية بيولوجية أدى إلى المغالاة في تعظيم الصفات الأنثوية في تقدير أهمية جسم المرأة إلى درجة احتزالها في حدود الجسد وبالتحديد في بعده الجنسي والثاني بالغ في تقدير العالم الاجتماعي وفي تفسير الفروق الطبيعية والنفسية والفيزيولوجية والبيولوجية بين الجنسين بالاختلافات الاجتماعية والسياسية (2).

لقد كان لدراسات **سيغموند فرويد** (Sigmund Freud)، وخاصة تلك المرتبطة باللاشعور دورا في تحويل دراسات المرأة - وخاصة تلك المرتبطة بالمفاهيم الجنسية - من السطح إلى ما هو موجود تحت السطح، وساعدت تلك الدراسات أيضا على استعراض اضطهاد المرأة وفهمه في ظل النظام البطريكي، وقد خضعت دراسات **فرويد** - فيما بعد - للكثير من الانتقادات من قبل النسويات وانحصر تأثيرها على دراسات النسويات الفرنسيات فقط (3).

أما في أمريكا فقد سميت الموجة الثانية بالنسوية الجديدة لأنها اكتسبت نضجا فكريا فكانت تهدف إلى البحث عن إطار نظري أعمق وأشمل من مجرد المطالبة بالمساواة مع الرجل ففي هذه الموجة تم التأكيد على ضرورة إعادة اكتشاف النساء لأنفسهن كنساء ومن ثم صياغة نظرية عن هذه الهوية النسوية أي الانثوية وتحولاتها الممكنة، فالنسوية الجديدة هي اكتشاف وبلورة للانثوية وقد عمد لاختراع مصطلح "مركزية العقل الذكوري" "pallogocentrism" الذي يبلور القيم الذكورية المهيمنة على الحضارة وتتلخص فكرة هذا المصطلح حول قدرته على قهر ثلوث الأطراف التالية: المرأة، الطبيعة وشعوب العالم الثالث بالتالي تعتبر النسوية الجديدة فلسفة بعد استعمارية وبعد حداثية كما أنها ترفض التفسير الذكوري الوحيد المطروح للحضارة (4).

(1): وميض شاكر، المرجع السابق .

(2): عصمت محمد حوسو، المرجع السابق، ص 49، نقلا عن :

سارة جامبل، النسوية وما بعد النسوية، ترجمة: أحمد الشامي، ط1، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة 2002 .

(3): المرجع نفسه، ص 50، نقلا عن:

خديجة العزيمي، الأسس الفلسفية للفكر النسوي الغربي، ط1، بيروت، بيسان للنشر والتوزيع، 2005.

(4): ليندا شيفرد، المرجع السابق، ص 38.

لقد اكتسبت الموجة الثانية للنسوية طابعا أكاديميا سواء داخل مجال الدراسات النسوية أو في غيرها من المجالات ولكن هويتها السياسية قد شهدت تصدعا بسبب الخلاف المتعدد على تعريفها من قبل النساء ، إذ دخل في منتصف الثمانينات مصطلح ليس له معنى محدد المعاني ألا وهو مصطلح ما بعد النسوية (postfemensm) وأثير الجدل حول مكوناته وحول ماهيته، كما هو الحال أيضا مع مصطلح ما بعد الحداثة (post moderensm) لكن هذه المرة مال الجدل لصالح النزعة الإنسانية الليبرالية التي تتميز بالتكليف المرن مع الاحتياجات والرغبات الفردية وحاول وضع مجموعة من الأولويات التي تمثل الرجل.

إلا أن بعض المفكرات في المجال النسوي اعتبرن أن ما بعد النسوية بمثابة رفض لمكاسب النسوية و نضالها السياسي إذ أنه يبعدها عن العمل السياسي والاجتماعي وعرفت بأنها ظاهرة ساعدت في تحريكها السوق والإعلام الذي يرى أن المرأة هي مجال اختصاصه، مما يلفت النظر أن معظم النساء اللواتي ترتبطن بما بعد النسوية لا ينسبن وصف أنفسهن بأنهن ما بعد نسويات وإنما الآخرون وصفوهن بهذه الصفة وعلى أية حال فإن الإعلام هو المتهم الأول في الترويج لما بعد النسوية التي تعد حركة نظرية أكثر مما هي واقعية بل وتمثل تفكيكا معرفيا "تعدديا" كرس لتجميع الأنماط التفكيرية التي ترمي إلى العمومية وإذا ما قرأنا نظريات كريستيفا التي بنيت على التفكيك والاختلاف بتأن نرى أنها وصلت إلى طريق مسدود مما تطلب أن يتم التحدث عن موجة ثالثة من موجات النسوية من خلالها لا تجدد النسويات حالة التناقض والتعدد⁽¹⁾.

3 - أما المرحلة التالية والتي عرفت بالموجة الثالثة أو حركة ما بعد النسوية فقد بدأت في نهاية القرن العشرين (الثمانينات) حيث تميزت بتأثر فلاسفة الحركات النسوية بآراء فلاسفة ما بعد الحداثة أمثال **فوكو و جاك دريدا** (Jacques Derrida) فقد شكل نقد هؤلاء الفلاسفة لمفهوم العقلانية ولمركزية العقل والتعريف الواحد للحقيقة حلقة وصل بين الفكر النسوي وفكر ما بعد الحداثة فقد جاء شيوع النظرية التفكيكية لـ **جاك دريدا** ليقدّم الحجة القوية لأقطاب النقد النسوي، فالنقد التفكيكي شكك بمبدأ الإرث النظري للنقد الأدبي ويؤكد أن المعنى في كل خطاب أدبي هو نتيجة العلاقة الخلافية بين الحضور والغياب أو بين المعنى المتحقق والمعنى المرجأ وما دام المعنى في النص الأدبي غير ثابت وغير نهائي ، فيما يوضح **دريدا** في الكتابة والاختلاف، فإن المجال يغدو مفتوحا لتجاوز كل المعايير والقوالب الجامدة واشتقاق معايير أخرى ، لهذا شرع النقد النسوي يعيد قراءة الأدب بصفة عامة متتبعا ما فيه من صور لكل من الرجل والمرأة بغية الكشف عما فيه من انسجام مع الايديولوجية الأبوية ، كما لاقت نظريته المتعلقة بدور الذات في عملية تشكيل المعرفة ورفضه لأسلوب التحقق العلمي في الفلسفة التنويرية صدى لدى باحثات النسوية تقوم على مبادئ التساوي القائم على التعامل مع الطبيعة لا على هيمنتها، حيث استندن في ذلك على أنه خلال إصلاح المجتمع الذي كان يعتمد العلم والقضايا العينية تشاهد الهيمنة وسلطة الرجل على المؤسسات الاجتماعية وهياكل الحكم، لذلك هذا الانتشار المتزايد للهيمنة الخفية سبب تمرد القطاعات المهمشة في المجتمع كالنساء والسود على نظام الحكم⁽²⁾.

من هنا نرى أن آراء **فوكو** قد حفزت المفكرات على تقديم المذهب النسوي على أنه علم مواجهة يتحدى حصر الانسانية بالذكر كمفهوم جنوسي وكمفهوم عام ووجدت بعض هذه المفكرات في آراء **دريدا** التي تحمل فكرا نسويا وموضوعات تتعلق بالنساء عناصر مناسبة لبناء النظرية النسوية وتعتبر ما بعد النسوية أحدث حلقة من حلقات التنوع في ملامح الفكر النسوي الذي يتسم بالتحوّل والتغير المستمر وتسير هذه الحركة على النهج النظري للموجة

(1) : شبكة النبأ المعلوماتية، مصطلحات نسوية، الموجة الثالثة، بتاريخ : 2007/08/12 ، المصدر :

<http://www.annabaa.org/nbanews/65/005.htm>

(2) : عصمت محمد حوسو، المرجع السابق، ص 53 ، نقلا عن : سارة جامبل ، المرجع السابق.

النسوية الثانية في دراسة العلاقات المثمرة عن مرحلة مابعد الحداثة بقصد الجمع بين مخلف طرق صياغة وتشكيل شخصية ودور المرأة في أي مجتمع وتعتبر **نعومي وولف (Naomi Wolf)** و **جوديت بتلر (Judith Butler)** من النسويات البارزات في حركة ما بعد النسوية⁽¹⁾.

إن الموجة الثالثة من الحركات النسوية أخذت أفكارها من تجارب نسويات العالم الثالث اللواتي قدمن نقداً "للحركة النسوية البيضاء في الغرب"، يمثل هذا النوع من النسوية تحدياً للهيمنة التي تمارسها النسوية الغربية في إطار التطور العام للفكر النسوي الذي يميل دائماً إلى تجاهل الخبرات النوعية للجماعات العرقية الموجودة خارج المنظور الثقافي الغربي⁽²⁾.

2 - تيارات النظرية الاجتماعية النسوية

إن النسوية مثل أي نظرية فلسفية عريضة الأسس يصعب تحديدها، ولكن من اتجاهاتها ما يمكن التعرف عليه، هذه الاتجاهات تقدم بعض الإجابات عن التساؤلات حول النساء جميعها تندد بالطرق الاضطهادية التي تتعرض لها النساء، وتحتفي بالطرق المتعددة التي استطاعت من خلالها بعض النساء التغلب على الأنظمة المكبلة لها، وبعدها الحصول على حقهن في تقرير المصير، لقد تمحورت هذه الاتجاهات في ثلاث تيارات رئيسية يمكن استعراضها كما يلي:

أ - النظرية النسوية الليبرالية:

ظهرت النسوية الليبرالية في أوائل القرن 18 في أوروبا الغربية في فترة الثورة الفرنسية والأمريكية والثورة ضد الإقطاعية وعصر التنوير الذي أحدث سلسلة من التغيرات الاجتماعية العديدة في جميع مجالات الحياة مما أدى إلى كسر الأطر التقليدية والمطالبة بحق الملكية الفردية ولكن هذه المطالبة بالحقوق الفردية لليبرالية استثنيت منها المرأة حتى جاء **جون ستيوارت ميل (John Stuart Mill)** وزوجته **هاريت تيلور (Harriet Taylor)** و**ماري ولستون كرافت** و**طالبين** بحقوق متساوية للمرأة مع الرجل⁽³⁾.

لكن ينتسب هذا التيار أكثر إلى خط الثورة الفرنسية وامتداداته الفكرية ويستند إلى مبادئ المساواة والحرية للمطالبة بحقوق للمرأة مساوية لحقوق الرجل في مختلف مجالات الحياة السياسية والاجتماعية ويتميز هذا التيار بإيمانه بقدرة النظام الرأسمالي على ملازمة الكمال والتكيف مع المتغيرات ويعمل المنتمون إليه من أجل أن يوفر النظام القائم نفس الفرص والحقوق للنساء والرجال من خلال التركيز على التربية وتغيير القوانين المميزة بين الجنسين وتكوين لوبيات الضغط وتغيير الذهنيات على المدى البعيد⁽⁴⁾.

يقوم هذا الاتجاه النسوي على مبدئين أساسيين هما المساواة التماثلية بين الرجل والمرأة ومبدأ الحرية شبه المطلقة للذين يعتبران مبدئين أساسيين قام عليهما الفكر النسوي كأحد منتجات الحضارة الغربية وقد تمّ تكريس هذا الفكر

(1): **حفناوي بعلي**، مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية، المرجع السابق، ص 80.

(2): **شبكة النبا المعلوماتية**، مصطلحات نسوية، الموجة الثالثة، المرجع السابق.

(3): **عصمت محمد حوسو**، المرجع السابق، ص 168، نقلاً عن:

Chancer, Lynn, S and Watkins, B, X, Gender, Race, and Class :An Overview. U.S.A, blackwell publishing, 2006.

(4): **نادية ليلي عيساوي**، المرجع السابق .

على مراحل كالتالي:

1- قامت ثورتان في المجتمع الغربي ترفعان هذين المبدأين وهي الثورة الأمريكية عام 1779 والثورة الفرنسية عام 1789 ومبادئ هاتين الثورتين ضمنتا الدساتير التي قامت عليه الدولتان الأمريكية والفرنسية ثم ترسخت هذه المبادئ في الفكر الغربي المعاصر.

2 - قام التنظيم الدولي المعاصر على هذا أساس فمبادئ الأمم المتحدة عندما نشأت عام 1945 ضمنت في وثيقتها رفض التمييز على أساس الجنس وتحقيق المساواة التامة بالمفهوم الغربي الذي يقوم على فكرة الصراع بين الرجل والمرأة من أجل الحقوق التي يسيطر عليها الرجل.

3- صيغت الاتفاقات الدولية على أساس هذه المبادئ وأهم وثيقتين في هذا الصدد هما: الأولى تتمثل في الإعلان العالمي لحقوق الإنسان أما الوثيقة الثانية فهي الأهم والمتمثلة في اتفاقية سيداو (cedaw) أو اتفاقية القضاء على كافة أشكال التمييز ضد المرأة.

4 - مرحلة عوملة هذا الفكر من خلال الوثائق الدولية وترويجها من خلال المؤتمرات الألفية التي تنعقد بين الفينة والأخرى في القضايا الاجتماعية⁽¹⁾.

تعتبر النسويات الليبراليات أن الفروقات البيولوجية بين الجنسين ليست ذات أهمية على الأقل في الحياة العامة وعليه فلا توجد فروقات غرائزية بين المرأة والرجل تصنع القدرات وتعلل السلطة إذن فالجنس لا علاقة له بالأنشطة وخاصة المتعلقة بالحياة العامة فحيث توجد الفروقات الخاصة بتشكيل الهويات الاجتماعية وتوزيع الأعمال وبإقامة التدريبات فالتغيير ممكن وحيث توجد الفروقات البيولوجية مثل إنجاب وتربية الأطفال فالتغيير يتم على مستوى المؤسسات التي تقدم الخدمات الداعمة لهذه الأدوار.

يمكننا النظر للنسوية الليبرالية من خلال اهتمامها بالقضايا المتعلقة بـ : المواقف، التمييز، المؤسسات.

- **المواقف :** النساء أنفسهن أكثر احتراماً للعادات والتقاليد ولللأدوار المحددة تبعاً لذلك التطبيع الاجتماعي الذي يعيد إنتاج وصياغة نفس الصفات في كل أجيال النساء وخير مثال على ذلك اعتبار النساء الشابات أن الزواج هو الهدف من حياتهن والحل لمشاكلهن .

- **التمييز** على أساس الجنس الذي يعتبر أكبر المشاكل التي تواجه الفكر النسوي لأنه موجود في كل شرائح الأفراد والمنظمات والمؤسسات وهو تمييز معبر عنه من خلال المواقف والسلوك للقدرة العليا والقدرة الأدنى للقيام بالأدوار كما ينبغي ودائماً ما تكون قدرة الرجل هي العليا وقدرة المرأة هي الأدنى، قد لا تكون هذه المواقف مواقف ظاهرة ولكنها كثيراً ما تتواجد ضمناً وخاصة في المؤسسات والمنظمات لجعل تحقيق المساواة أمراً في غاية الصعوبة.

- **المسألة الثالثة** هي إحداث التغيير المؤسساتي أو المنظماتي لتحقيق المساواة وتطالب النسويات الليبراليات اعتماد حزمة من التغييرات داخل أنظمة المؤسسات وهيكلها كاعتماد مراكز للرعاية بالأطفال داخل دور العمل، اعتماد أنظمة رعاية يومية اليها، توفير آليات حماية للنساء ضحايا العنف وفي مجال الاقتصاد استحداث تشريعات للمساواة في الأجور وعلى مستوى التشريع اعتماد مواد تشريعات حقوق الإنسان ، ضمان المساواة بين النساء والرجال في القانون.

لقد أتبع النسويات الليبراليات مبدأ إدماج الدولة في تحمل مسؤولية تحقيق المساواة والحفاظ عليها كحق التصويت، حرية التعبير، حرية المعتقد وحق الملكية⁽²⁾.

(1) : ابراهيم الناصر، المرجع السابق .

(2) : وميض شاكر، المرجع السابق.

تعتبر النسوية الليبرالية أن الرجال والنساء لهم/لهن القدرة العقلية نفسها وموقفها هذا ورؤيتها جاء نتيجة لتأثرها بمذهب عصر التنوير الذي يقوم على العقلانية (Rationality).

تقول أليسون جاكار (Alison Jaggar) إن المفكرين الليبراليين في مجال السياسة يعتقدون أن القدرة العقلانية هي التي تميز الإنسان وتجعله كائناً فريداً، فاعتبار المرأة كائناً عاطفياً أكثر من كونها عقلانية يؤدي إلى نفي صفة الإنسانية عنها وإلى حرمانها من حقوقها أما الاعتراف بعقلانية المرأة فيمهد الطريق للمساواة مع الرجل في جميع المجالات لأنها تتساوى معه في الإنسانية وملكة العقل⁽¹⁾، أما الليبرالية بيتي فرايدن (Betty Frieden) رائدة النسوية الليبرالية في إطار الموجة الثانية من الحركة النسوية فأعلنت بأن الدور الجندي مكتسب ويرتبط ارتباطاً وثيقاً بالطريقة التي يتعامل بها كل من الأولاد والبنات منذ ولادتهم⁽²⁾، فالدور الجندي الذي يمنح للإناث يسيطر على عقليتهم ويحصر أدوارهم وتفكيرهم في الأعمال التقليدية كزوجات وأمّهات وهذا جاء نتيجة لحرمانهم من التعليم العالي الذي يؤهلهم لنيل فرص أفضل ومن هنا كانت فرايدن تشجع النساء على العمل خارج المنزل⁽²⁾.

على الرغم من تأكيد الليبرالية على ضرورة تبادل الأدوار بين الجنسين إلا أنها ركزت اهتماماتها على وجود النساء في عالم الرجال بينما لم تعير وجود الرجال في عالم النساء أدنى اهتمام وقد أخذ عليها هذا الأمر حيث ظهرت من خلاله وكأنها أعطت قيمة أكبر للأدوار والأعمال التي يقوم بها الرجال وقللت من قيمة الأعمال التي تقوم بها المرأة.

ب - النظرية النسوية الماركسية:

لم يختلف تصوّر النسوية الماركسية المعاصرة عن الطبيعة الإنسانية عما تضمنه الماركسية التقليدية ويتركز تصورهما في أن الطبيعة الإنسانية لها أساس بيولوجي وتكمن في قدرة الإنسان على الممارسة واستغلال الطبيعة بوعي وبما يخدم غاياته وهذا ما يميز الإنسان عن الحيوانات وهو المقياس الوحيد للفكر العقلاني، فالطبيعة الإنسانية البيولوجية والفعل الإنساني في علاقة جدلية دialeكتيكية على مر العصور ولا يمكن فهم النساء بمعزل عن فهم طبيعة المجتمع الذي تعيش فيه.

لقد ساهمت كتابات ماركس في دراسة وضع المرأة حيث استخدم منظروا ومنظرات النسوية مفاهيمه في الحديث عن اضطهاد المرأة مثل الاغتراب والاضطهاد الاقتصادي، فائض القيمة والديالكتيك وغيرها، فمفهوم الاغتراب مثلاً تمّ استخدامه للتعبير عن اغتراب المرأة عن إنتاجها فهي كالألة تنجب الأطفال وتخدم الزوج ولن ينتهي شعور الاغتراب عند المرأة إلا عندما تستطيع أن تحقق ذاتها من خلال قيامها بأعمال ذات قيمة وفائدة للمجتمع ككل.

إن من أهم ما يميز النسوية الماركسية عن غيرها من النظريات النسوية هو أنها تعتبر بأن الاضطهاد الطبقي هو الاضطهاد الأساسي للجنسين، فالاضطهاد الطبقي في ظل النظام الرأسمالي يضع المرأة في مواقع عمل دونية وأجور ضئيلة ويعتبرها قوة احتياطية يتم استخدامها واللجوء إليها عند الحاجة أي أن هذا النظام يتضمن العزل الجندي (gender segregation)، نتيجة لما سبق طالب انجلز بالقضاء على الاضطهاد الاقتصادي وإنهائه لأن ذلك سيؤدي

(1) : عصمت محمد حوسو ، المرجع السابق ، ص 172 ، نقلاً عن :

Ollenburger, Jane, C, and Moore, Helena, A Sociology of women : The Intersection of Patriarchy, Capitalism, and Colonization . New jersey : Prentice-Hall, Inc, 1992 .

(2) : المرجع نفسه، ص 173 ، نقلاً عن : خديجة العزيمي، المرجع السابق.

إلى القضاء على النظام الأبوي الذي يضطهد المرأة تماما كما يضطهد الرأسماليين طبقة البروليتاريا⁽¹⁾.

يعتبر نسويو هذا التيار أن قمع المرأة وقهرها بدأ مع ظهور الملكية الخاصة، فنقل الملكية بالإرث سبب مأساة للعلاقات غير المتوازنة وتوزيعا للمهام والأعمال على أساس من التمييز الجنسي وقد شيدت الرأسمالية نظاما للعمل يميز بين المجالين الخاص والعام، فللرجل العمل المنتج والمدفوع وللمرأة الأعمال المنزلية المجانية غير المصنفة ضمن الإنتاج واستندوا إلى اعتبار **انجلز** أن قيام الرأسمالية والملكية الخاصة أكبر هزيمة للجنس النسائي، يرى أتباع هذا التيار أن إعادة انخراط النساء في سوق العمل ومشاركتهم في الصراع الطبقي سيؤدي إلى قلب النظام الرأسمالي وإزالة الطبقات لكن اقتصار تحليلهم على البعد الطبقي بدا غير كاف لشرح أسباب التهميش والتمييز ضد المرأة كما أن إصرارهم على عدم اعتبار النضال النسوي قائما بذاته بحجة عدم تشتيت القوى خارج ميدان الصراع الطبقي أدى إلى ظهور أدبيات نسوية ماركسية تضيف إلى التحليل الطبقي تحليلا مرتبطا بالتمييز الجنسي وإلى الرأسمالية مفهوم البطركية أو الأبوية ومع سقوط جدار برلين وانحيار التجربة السوفياتية تبلور ضمن التيار النسوي الماركسي مذهبان رئيسيان: الأول مذهب **النسوية الشعبية** الذي يعتبر أن التمييز الجنسي ليس عنصر القهر الأول أو الرئيسي للنساء، أما المذهب الثاني وهو مذهب **الأجر مقابل العمل المنزلي** فيعمل على تبيان حجم القطاع غير المرئي وغير المحسوب في الاقتصاد منطلقا من أن العمل المنزلي وعمل الولادة أو "إنتاج البشر" هو مكان استغلال النساء لترافقه مع الارتباط الاقتصادي بالرجل ومجانية العمل وبالتالي يشكل المنزل والحي والمجتمع الصغير بالنسبة لها النصف الآخر من التنظيم الرأسمالي الذي يخدم النصف الأول أي السوق⁽²⁾.

تعتقد النسويات الماركسيات أن كل من الفوارق الطبقية والفوارق الاجتماعية حسب الجنس تغذي بعضها البعض وتخلق فئات تعاني من اضطهاد متضاعف فإن العمل يشكل الصبغة المعنوية للإنسان وعمل النساء يشكل هذه الصبغة المتحسسة لأوضاعهن ولنظرتهم لأنفسهن، إن وضع النساء في العائلة يساعد على شرح وفهم المشكلة التي تعزز من تبعية العمل داخل نظام العائلة وتعزز من النظرة الطبقية عليه، يرى الماركسيون أن تحقيق المساواة الطبقية يبدأ بتحقيق التكافؤ في علاقة التبادل الاقتصادي للمنافع والخدمات والأدوات ويضمن تشارك السلطة إلا أن الأمر ليس سهلا فالعلاقات الباطنية لعلاقة التبادل هذه كعلاقة الذكور والإناث وعلاقة أفراد العائلة بعضهم بالآخر وعلاقة الأمومة... الخ قد تظهر هذه العلاقات متساوية إذا ما تم التكافؤ والمشاركة في السلطة في علاقات التبادل الأعلى بسبب باطنيتها لكن الواقع يفرز في الأسفل عدم التكافؤ والاستمرار في اللامساواة بل ينتج اضطهادا أكبر⁽³⁾.

من هنا تدعو النسوية الماركسية فيما يتعلق بتطور الشخصية الجندرية إلى ضرورة البدء في تغيير ظروف الفعلية للنساء والرجال قبل تغيير أنماط التربية الجندرية وهو أمر يتحقق من خلال إعادة إنتاج العلاقات الاجتماعية القائمة على العلاقات الطبقية في مجتمع يتسم بعلاقات طبقية⁽⁴⁾.

(1): عصمت محمد حوسو، المرجع السابق، ص ص 178 - 179، نقلا عن:

Ollenburger,C,andMoore,Helena, Op Cit.

(2): نادية ليلي عيساوي، المرجع السابق.

(3): وميض شاكر، المرجع السابق.

(4): عصمت محمد حوسو، المرجع السابق، ص 180، نقلا عن: أورزولا شوي، أصل الفروق بين الجنسين، ط 2، دمشق، دار

الحوار، 1995.

ج - النظرية النسوية الراديكالية:

بدأت النظرية النسوية الراديكالية في أواخر عام 1960 عندما قامت مجموعة من النسوة بالمطالبة بحقوقهن المدنية وقيام حركة مناهضة للحرب وذلك حين أدركن مدى الاضطهاد الذي يخضعن له والذي توضح من خلال المعاملة التي تلقينها من شركائهن الذكور في هذه الحركات ومن التعامل السيء الذي تلقته النساء في مواقف معينة أهمها عدم السماح لهن بتولي أية مناصب قيادية في الحركة المناهضة للعبودية أثناء مشاركتهن فيها، هذا ما دفع بهن إلى ضرورة التحرك لمناهضة اضطهاد النوع الاجتماعي والمطالبة بحقوقهن.

لقد طرحت النظرية الراديكالية العديد من المشكلات الناتجة عن هيمنة الرجل على المرأة اجتماعيا مثل: مشكلة التحرش الجنسي، التمييز في العمل وفسرن ذلك بناء على التمييز بين الذكور والاناث في جميع مجالات الحياة سواء في المأكل أم الملبس أم النشاطات التي يمارسها الجنسان في علاقتهما الاجتماعية، فالنسوية الراديكالية ترفض وجود صفات وأدوار تقوم على أساس الجنس ومن منظرات الراديكالية **شولاميث فايرستون** (Shulamith Firestone) التي نهت إلى أن عدم المساواة بين الجنسين لا يعود إلى الفروق البيولوجية وإنما إلى الأدوار المتعلقة بالإنجاب التي أدت تقسيم العمل بينها وإلى وجود التمييز القائم على أساس الجنس ومن هنا دعت **فايرستون** إلى ضرورة قيام ثورة بيولوجية تلغي الفروق بين الجنسين وتلغي أدوار النوع الاجتماعي، كما ترفض بعض منظرات النسوية الراديكالية مثل **ماري دالي** قسمة المجتمع البطريكي للإنسانية إلى قطبين: قطب يمثل الأنثى والرجل وقطب يمثل الآخر أي المرأة ورأت أن الطريقة الوحيدة للتخلص من ذلك تكمن في تدمير هذا الفصل النوعي القائم على أساس الجنس وتعتقد **دالي** أن سيادة الذكر على الأنثى وقمعه لها يعود إلى النظام البطريكي الذي شكل سمات وأدوار الأنوثة وسمات وأدوار الذكورة، فالقضاء على النظام الأبوي المتغلغل في كافة أنساق البناء الاجتماعي من وجهة نظرها هو السبيل الوحيد لتحرير المرأة⁽¹⁾.

تقول **كايت ميليت** (Kate Millett) إحدى النسويات البارزات في هذا التيار في كتابها "Sexual Politics" أن النظام الأبوي باعتباره قانون الأب يفرض سيادة للذكر في جميع المؤسسات مثلما هو سائد تماما في كافة الأنماط الثقافية وفيه يحتل الرجل كافة مواقع القوة في المجتمعات التي يسود فيها النظام الأبوي من الاقتصاد، المؤسسات، التكنولوجيا والعلوم، الحكومة والبيت، فعلى الرغم من التغير الذي حدث في المجتمعات كافة ومن دخول المرأة إلى هذه الميادين إلا أن مؤشر الجندر مازال متفاوتا بشكل كبير وقد اشتهرت النسوية الراديكالية من خلال كتاب **ميليت** الذي أكدت فيه أن الخاص هو السياسي، فالسياسة وعلاقات القوة التي تندرج في إطارها ليست محصورة فقط في المجال العام أي مجال الذكور وإنما تظهر أيضا في الحياة اليومية حتى في المجال الخاص - مجال المرأة - وفي العائلة النووية، فالسيطرة على جسم المرأة فيما يتعلق بالحمل والإنجاب والعلاقات الجنسية هو السبب في الخضوع الجندري، فالخضوع والتمييز المبني على النوع الاجتماعي هو الأساس إذا تمّ التخلص منه فإن أي تمييز سواء كان مبني على اللون أو على العرق أو الطبقة سينتهي⁽²⁾، لقد كان كتاب **كات ميليت** من أشهر أمهات الكتب المتعلقة بالنقد النسوي الأمريكي وقد تأثرت بحركة الشباب عام 1968 بفرنسا، هذه الحركة التي أعطت زخما حاسما للموجة الأنثوية الجديدة⁽³⁾، كما تنتقد الراديكالية وسائل الضبط الاجتماعي السائدة في المجتمع لأن قيودها القانونية الضعيفة التي تتيح للرجل أن يفعل ما يريد من اغتصاب وعنف ممارس ضد المرأة وغير ذلك⁽⁴⁾.

(1): عصمت محمد حوسو ، المرجع السابق ، ص 188 .

(2): المرجع نفسه، ص ص 189-190 .

(3): حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية، المرجع السابق ، ص 175 .

(4): عصمت محمد حوسو ، المرجع السابق، ص 190 ، نقلا عن:

هدف هذا التيار إلى التعويض عن بعض النواقص في النسوية الليبرالية والماركسية من خلال التأكيد على الطابع العام والعاير للمناطق والثقافات، المستقل عن الطبقات للتمييز ضد النساء الذي أساسه النظام الأبوي ويرى أنصار هذا التيار أن من بين الاستراتيجيات لتغيير هذه المعادلة هي استعادة النساء لأجسامهن وكيانهن وإعادة الاعتبار إلى ثقافة خاصة بهن إلى حد الانفصال عن الرجال والعيش في مجتمعات نسائية مستقلة.

د - تيارات نسوية أخرى :

انطلاقاً من عمل التيار الراديكالي ولدت مذاهب فكرية ونقدية أضاف كل منها نواحي جديدة إلى التحليل النفسي وفهم الحالة النسوية وتأسس مذهب متمحور حول عالمة النفس **لويس إيريغاري (Louis Irigari)** التي طورت التفكير حول مفهوم الاختلاف وخلقت نقاشات حول الطابع البيولوجي والاجتماعي لهذا الاختلاف، تهتم **إيريغاري** بالحركة النسائية المحددة على الأقل في طريقته للمدينة الفاضلة المتخيلة، مما لا يمكن أن يكتبه الرجال وهي في الأصل عضو في مدرسة **جاك لاكان (Jacques Lacan)** بقيت بداخل إطار عمل التحليل النفسي، بينما اختلفت مع نتائج **لاكان** حول المرأة، في أسلوبها تلميح يلائم ويفكك الكلمات ويحاكي الخطاب الذكوري الأكاديمي، إذ تعمل مثل **دريدا** على التقليل من شأن الهياكل الثنائية للخطاب الذكوري وتتخذ من فكرة **لاكان** حول الرمز هدفاً خاصاً لها والذي تسميه خالي وخيالي من العرض التاريخي حيث ترى أن الاستراتيجية الوحيدة التي ينبغي أن تأخذ بها المرأة هي استراتيجية المقاومة من الداخل أي حل البنية الرمزية باستخدام أدوات هذه البنية نفسها⁽¹⁾، لقد استعاد هذا المذهب قول المفكرة والنسوية **سيمون دوبوفوار** "لا نخلق نساء، بل نصير" جاعلاً منه أبرز شعاراته.

أما في السبعينات من القرن الماضي نما تياران جديداً وراحا يوسعان حقول التفكير والنشاط النسويين، فظهر تيار النسويين المثليين الذي اخترق جميع التيارات والمذاهب النسوية منظراً لكون منطلق التمييز كامناً في العلاقات بين الجنسين، فمحاربهته تتم بالتالي من خلال الانسحاب من هذه العلاقات نحو علاقات إنسانية جديدة تتساوى أطرافها جميعاً، في حين التيار الثاني الذي ظهر وأغنى الحركة النسوية إلى أبعد الحدود فكان الحركة النسوية السوداء (Black Feminists) الذي صبّ لمصلحة المدرسة النسوية الراديكالية والجديد في هذا التيار نشوؤه في أوساط المناضلات السوداوات مما أضاف البعد العنصري إلى معادلة الجنسي والطبقي ووضع التشابكات بين آليات التمييز العنصري وآليات التمييز الجنسي تحت المجهر، فبالنسبة إلى النسويات السوداوات وصل التمييز الجنسي إلى ذروته مع دخول النساء الحيز العام ومشاركتهن الرجل في العمل، فقد انتقلن عندها من نظام سيطرة ذكورية واستغلال تقليدي إلى كائنات لها حقوقها ومسؤولياتها المدنية تنافس الرجال وتولد عندهم العدائية والتمييز الجنسي العنيف على نحو يشبه تماماً التمييز العنصري الذي تعرض له السود.

أما في الثمانينات ومع تصاعد الكوارث البيئية دخلت الحركة النسوية في الموضوع البيئي وتصدرت النسوية الهندية **فاندانا شيفا (Vandana Shiva)** تياراً نسوياً بيئياً ارتفعت شعبيته في دول العالم الثالث ومفاد مقولته أن المرأة المشبهة بالطبيعة في معظم المعتقدات الدينية تتعرض لنفس أنماط الاستغلال التي تتعرض لها الموارد الطبيعية على يد النظام الرأسمالي ورجاله، فالتدمير وقهر المرأة كلاهما ناتج عن استغلال الرجل لحيطه، فالرجل في النظام البطريركي يملك الأرض ويستغلها ويقهر المرأة، هذا التاريخ المشترك من القهر على يد الرجل يخلق تشابه وصلة بين المرأة والطبيعة ولمواجهة هذا القهر لا يمكن لغير ثقافة سلمية معادة للرأسمالية ومحترمة للشعوب والطبيعة أن تلغي الاستغلال والتمييز اللذين تتعرض لهما نساء الكون⁽²⁾.

(1) : حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية، المرجع السابق، ص 108-109 .

(2) : ابراهيم الناصر، المرجع السابق .

المطلب الثاني: إشكالية قضية المرأة في العالم العربي

1- قضية المرأة وازدواجية الآخر في عصر النهضة العربية

يطلق مصطلح عصر النهضة على المرحلة التي بدأ فيها الوعي الحديث بإشكالية التأخر يتشكل عند الإنسان العربي، تاريخياً يمكن تحديد هذه المرحلة بوصول الجيوش الفرنسية إلى مصر مع حملة نابليون، إنها لحظة اللقاء مع الغرب التي ستدفع الإنسان العربي إلى أن يتعرف على ذاته من خلال الآخر/الغرب، لم يكن اتصال العرب بالفكر الغربي في القرن 19 هو الأول من نوعه فقد سبق لهم أن تعرفوا عليه في القرون الأربعة الأولى للهجرة عن طريق ترجمة الآثار اليونانية في العلم، الأدب والفلسفة، لكن تسعة قرون من الركود السياسي والاقتصادي جعلت العلاقة تعرف قطيعة عادت بشكل مغاير ومختلف نوعياً عن طريق الاحتلال السياسي والعسكري مع الصعود الاستعماري الأوروبي، يتمثل هذا الاختلاف في الاتصال بين العرب والغرب في هذه المرحلة في عدم التكافؤ بينهما "لقد انغلق العرب على أنفسهم واقتصروا نشاطهم الفكري على اجترار التراث فلما أطلعوا لأول مرة على منجزات الغرب وقفوا منها موقف الدهول، ثم أقبلوا عليها يحاولون فهمها ولم يتردد فريق منهم في تبني كل ما في الفكر الغربي من منجزات علمية ونظريات فلسفية ومذاهب أدبية وفنية، بينما وقف فريق آخر موقف الحذر المتردد محاولاً التوفيق بين تلك العلوم والنظريات والمذاهب وبين التراث العربي الفكري وأنكر فريق ثالث تلك المنجزات فوقف منها موقف الرفض المتنكر"⁽¹⁾.

ضمن هذا التصور نجد المفكر المغربي عبد الله العروي يوضع إشكالية النهضة، كما يحدد التيارات الفكرية التي تعاقبت على مسار الإيديولوجية العربية المعاصرة، فرويته لفكرنا الثقافي تعتمد في تحليلها لتاريخ الوعي العربي على إشكالية وعي الذات (العربي) في علاقته بوعي الآخر (الغرب) وهي إشكالية تجد جذورها النظرية عند هيجل في جدلية العبد والسيد⁽²⁾، أمام صدمة اللقاء مع الغرب بدأت مصر تبحث عن سبب تخلفها وعن آفاق المستقبل بطرحها السؤال: لماذا تأخر المسلمون وتقدم غيرهم؟ كما يعبر عن ذلك كتاب شكيب أرسلان⁽³⁾.

إن الجواب عن هذا السؤال انقسم حسب الأستاذ عبد الله العروي و تظهر في ثلاث نماذج: أولها النموذج السلفي ويمثل هذا الاتجاه الشيخ، ثانيها التنظيم السياسي ونموذجه رجل السياسة، ثالثها تيار النشاط العلمي والتقني ويمثله نموذج داعية التقنية.

هذه المقدمة النظرية غرضنا من استحضارها هو اقتناعنا بأن الدعوة إلى قضية المرأة لا يمكن موضعها إلا في علاقتها بإشكالية النهضة العربية ككل وضمن المعادلة التي يشير إليها الأستاذ عبد الله العروي باعتبارها قضية ثقافية تتحدد في علاقة الذات بالآخر أي الوعي بالواقع المجتمعي الذي تعيشه المرأة العربية لم يتحقق الإحساس به إلا بعد أن رأى الإنسان العربي واقعه في المرأة التي يمثلها الغرب.

بعد أن قامت الحملة البونابرتية بمهمتها باحتلال مصر وبسط الحماية سوف تتحول علاقة اكتشاف الغرب من مرحلة الغزو إلى مرحلة الذهاب والهجرة إلى هذا الغرب الغازي من أجل معرفة سر تقدمه في جميع المجالات السياسية،

(1): رشيدة بن مسعود، المرجع السابق، ص 21.

(2): سهيل القش، في البدء كانت الممانعة، مقدمة في تاريخ الفكر السياسي العربي، ط 02، دار الحداثة، 1980، ص 25.

(3): رشيدة بن مسعود، المرجع السابق، ص 21، نقلاً عن:

شكيب أرسلان، لماذا تأخر المسلمون وتقدم غيرهم؟، بيروت، دار الحياة، 1969.

الاجتماعية، الثقافية ولقد تمثل ذلك في البعثات الدراسية إلى فرنسا إذ نجد أول وصف لهذا اللقاء عند طالب أزهرى وهو **رفاعة رافع الطهطاوي** حيث يقول: "ومما قيل إن باريس جنة النساء وأعراف الرجال وجحيم الخيل وذلك أن النساء بها مفعمات سواء بمالهن أو بجمالهن وأما الرجال فإنهم بين هؤلاء وهؤلاء عبيد النساء فإن الإنسان يحرم نفسه وينزه عشيقته وإما الخيل فإنها تجر العربات ليلاً ونهاراً على أحجار أرض باريس خصوصاً إذا كانت المستأجرة للعربة امرأة جميلة فإن العربي يجهد خيله ليوصلها إلى مقصدها عاجلاً [...]"⁽¹⁾.

الغرض من العرض السابق الذي يضع تحرير المرأة ضمن إشكالية الأنا والآخر حسب تعبير **عبد الله العروى** هو أن نجيب اليوم ونعرف أن الدعوة التحريرية للمرأة بدأت في الغرب وفي شروط تاريخية واجتماعية محددة اعتماداً على المكاسب الفكرية لعصر الأنوار والثورة الفرنسية - كما ذكر سابقاً في هذا البحث - ومع صعود طبقات اجتماعية محددة مع بداية التوسع الحيوي للغرب الاستعماري الذي كان له أول موعد مع العالم العربي في حملة **نابليون** ومن أجل تأكيد هذا الطرح سنقوم بمتابعة الدعوة التحريرية النسوية في العالم العربي وارتباطها الشديد بتطور إشكالية النهضة وانتكاسها حيث عرفت المد والجزر تبعاً للانتصارات والإخفاقات التي عرفتتها القوى الاجتماعية حاملة المشروع النهضوي.

لقد مهدت الظروف السياسية والاجتماعية في مرحلة معينة وحاسمة من تاريخ المشرق العربي وخاصة مصر لطرح قضية المرأة ولقد تبنى هذه القضية ودافع عنها بعض رواد النهضة ودعاة الإصلاح ولعل هذا من أهم الأسباب التي أعطت لقضية المرأة حق المشروع.

إن المتأمل للنهضة النسائية في مصر يلاحظ أن قضية المطالبة بتحرير المرأة قد مرت تدريجياً بمرحتين : المرحلة الأولى يمكن أن نطلق عليها مرحلة تذكير قضية المرأة والمرحلة الثانية نقترح تسميتها بمرحلة تأنيث القضية.

أ - مرحلة تذكير القضية:

نقصد بالمرحلة الأولى (التذكير) أي المرحلة التي ارتفعت فيها أصوات رجالية للمطالبة بإيجاد وتحقيق الشروط الفعلية للوعي بقضية المرأة حيث اعتبر رواد النهضة أن هذا الوعي لا يتحقق إلا بتعميم التعليم بين الذكور والإناث دون تمييز بين الجنسين وذلك لقناعتهم أن التعليم سيكون وسيلة في يد المرأة من أجل إدراك قضيتها، في هذه المرحلة نؤكد أن الوعي النسوي كان مزدوج المصدر وثنائي الأصل، إذ أنه مر عبر وساطتين لكي يصل إلى صاحبة القضية ألا وهي المرأة، لقد التقط رواد النهضة العربية وعيهم بقضية المرأة من خارج مجالهم الجغرافي أي عن طريق احتكاكهم بالغرب الذي يعتبر المصدر الأول للوعي العربي بهذه القضية، أما الوساطة الثانية لهذا الوعي فتتمثل في أن رواده هم من الرجال أمثال: **رفاعة رافع الطهطاوي**، **قاسم أمين**، **محمد عبده** و**أحمد فارس الشدياق**.

- رفاعة رافع الطهطاوي*:

إنّه أول من دشن الدعوة إلى تعليم المرأة حيث واستنكر الحالة السيئة التي يعانيها هذا الجنس البشري بصفة خاصة والأسرة بصفة عامة بسبب جهالة المرأة العربية وكان من أهم ما أثار انتباهه عند إقامته بفرنسا هو وضع المرأة الفرنسية في مجتمعها وقد تأكد له باللموس أن الستر والكشف بالنسبة للمرأة لا دور لهما في تطورها ورفيها ولا حتى في ضمان عفتها وخلقها وقد أدرك أن التعليم مسألة ضرورية بالنسبة للمرأة المسؤولة في البيت على تربية الأجيال

(1) : رفاعة رافع الطهطاوي، تخلص الإبريز إلى تلخيص باريز، القاهرة، دار التقدم، 1905، ص 67.

* : يعتبر رفاعة رافع الطهطاوي الموجه الديني لأول بعثة علمية أرسلها **محمد علي باشا** إلى فرنسا لتدرس العلوم .

الصاعدة، إن موقف الطهطاوي يؤكد باللمس الطرح الذي وصفناه سابقا وهو أن المطالبة بتحرير المرأة بدءا بالدعوة لتعليمها لم تبرز ولم يقع التأكيد عليها إلا بعد الاحتكاك بالغرب وهذا ما يؤكد الباحث شارل فيال (Vial Charles): "إن قضية مصير المرأة لم تطرح في مصر من الداخل في مرحلة من مراحل تطورها الاجتماعي بل فرضت عليها إبان مجابقتها للغرب"⁽¹⁾.

لقد وجدت دعوة الطهطاوي صداها العلمي تدريجيا فيما أنجز من مشاريع إصلاحية جعل من قضية التعليم مطلباً أساسيا في المشروع النهضوي وهكذا تأسست أول مدرسة ابتدائية لتدريس البنات سنة 1830 سميت بمدرسة "الحكيما" التي اختصت بإعداد القابات.

- قاسم أمين :

تفتحت أعين قاسم أمين خلال إقامته بأوروبا على الحضارة الغربية وتأثر بالآراء الاشتراكية وبعد عودته إلى مصر سنة 1893 اطلع على كتاب لمؤلفه (D'Harcourt) تحت عنوان "مصر والمصريون" الذي كان حافزا بالنسبة له على الجهر بقضية المرأة والدعوة إلى تحريرها من خلال الكتابة⁽²⁾.

إن قناعة قاسم أمين بالدعوة والوعي بوضعية المرأة العربية نجد تفسيراً لها في إقامته بفرنسا واكتشافه للوضعية المختلفة التي توجد عليها هذه المرأة بالمقارنة مع المرأة الغربية، إنه ككل رواد النهضة كان يرغب في إصلاح عام شامل، حيث يقول في هذا الصدد الأستاذ محمد عابد الجابري: "إن قضية تحرير المرأة مثالا هي في الفكر النهضوي العربي الحديث جزء من كل أي عنصر في بنية هي بنية الفكر النهضوي العربي الذي تشكل قضية المرأة فيه مع قضايا الديمقراطية والتعليم وحرية التعبير والتصنيع والبعث الثقافي عناصر أساسية فيها تستقي معناها من الكل الذي تشكله مع العناصر الأخرى المنتهية إلى الكل"⁽³⁾، لهذا نجد أن قضية المرأة لم تكن معزولة كما أن معالجتها لم تكن أحادية الجانب في فكر رواد النهضة بل كانت تتقاطع مع قضايا الإصلاح العام للمجتمع وإدراكا من قاسم أمين أنه: "لا إصلاح للأمة إلا بإصلاح أحوال البيت الذي تسهر المرأة على تسييره، لأن إصلاح البيت من إصلاح المرأة والمجتمع المصري"⁽⁴⁾.

إن كتابي قاسم أمين "تحرير المرأة" و"المرأة الجديدة" يعتبران قفزة ثورية ليس فقط بالنسبة للمرحلة التي ظهر فيها بل بالنسبة أيضا لتاريخ الفكر النهضوي حتى الآن فدعوته تجاوزت صيحات الطهطاوي التبشيرية كما أنها في مضمونها تعتبر تحديا معارضا وذلك بمطالبتها برفع الحجاب وإيجاد العمل للمرأة إذا اضطرت إليه أو رغبت فيه وكذلك لقيمتها الثقافية نظرا لما أثارته من جدل فكري.

(1) : رشيدة بن مسعود، المرجع السابق، ص 26 نقلا عن:

Charles, Vial : Le personnage de la femme dans le roman et la nouvelle en Egypte de 1914 à 1960. Institut Français de DAMAS, 1979, p 03.

(2) : المرجع نفسه، ص 26 نقلا عن:

Charles, Vial , Op Cit, p 11.

(3) : محمد عابد الجابري ، أزمة الإبداع في الفكر العربي الحديث : أزمة ثقافة أم أزمة عقل، مجلة "فصول" ، المجلد 04 ، العدد 03 ، أبريل، مايو ، يونيو، 1984 ، ص ص 107 - 108.

(4) : رشيدة بن مسعود، المرجع السابق ، ص 28 نقلا عن : قاسم أمين، المرأة الجديدة، طبعة المعارف، 1900، ص 211.

ب - مرحلة تأنيث القضية:

إننا نستخدم على الفترة التي أخذت المرأة بزمام قضيتها منادية بحقوقها في التعليم والمساواة مع الرجل في الحقوق الاجتماعية والسياسية بمرحلة تأنيث القضية * التي ارتبطت انطلاقها بيوادر ظهور حركات عربية مناهضة للسيطرة الأجنبية الاستعمارية في أغلب البلدان العربية منذ أوائل القرن الماضي.

1- سمات حركات التحرر وانعكاسها على الحركة النسوية العربية:

لقد حملت الفترة الاستعمارية في العالم العربي بذور العديد من التنظيمات النسائية في أغلب تلك البلدان ، وإذا كنت سأتناول فيما يلي تجارب عدد من البلدان العربية فليس ذلك من باب الحصر بل المثال في محاولة لإظهار تأثير حركات التحرر في نشوء وتوجه الحركة النسائية للخروج ببعض الاستنتاجات التي تنير الدراسة.

❖ في مصر:

لقد نمت قضية تحرر المرأة مع بداية النشاط السياسي، ففي خضم المطالبة بالاستقلال في مصر وقيام الحركة التحريرية المتمثلة في تأسيس الأحزاب الوطنية والتنظيمات العمالية انبثقت أصوات نسائية من أجل المطالبة بالاستقلال السياسي والاستقلال الجنسي، لقد جاء خروجهن في تظاهرة للمشاركة في انتفاضة 16 مارس 1919 وتعرف أيضا بـ **حركة سعد زغلول** حيث شكلت ثورة معادية للاستعمار بقيادة البورجوازية الوطنية وقد أخذت طابعا شعبيا جماهيريا واسعا وجرى الاستناد فيها إلى الاندفاعات العفوية للجماهير وقد كان للمرأة مجال المشاركة الواسع في النضال ومازالت تلك المرحلة تعتبر حدثا مهما في تاريخ المرأة المصرية، وقد تبلور وتطور معها بعض الحركات النسائية حاملا برامج ذات طابع وطني دون أن يزول بالطبع الجانب الخيري والخلقي كأحد عوامل التحريك، لكن هذه التنظيمات النسائية تراجعت وانكفأت مع إجهاض الثورة تدريجيا وتحكم النظام الملكي⁽¹⁾.

لقد برز نضال المرأة المصرية آنذاك في مجالين هامين هما:

❖ المجال الاجتماعي:

من بين أهم الوجوه النسائية التي برزت في هذا الميدان **ملك حفني ناصف** أو كما تلقب بـ "باحثة البادية" وهي من النساء اللاتي ناصرن قضية المرأة في هذه المرحلة التي تشبعت بأراء **قاسم أمين** وكانت مناصرة له لكنها تعتبر قريبة من الطهطاوي في دعوتها، لقد سبقتها إلى هذه الدعوة نساء أخريات الأمثال **عائشة التيمورية**، **مي زيادة**، **نبوية مصطفى وليبية هاشم** غير أن هؤلاء قد غلب عليهن التوجه الأدبي، بينما نلاحظ أن **ملك حفني ناصف** انكبت على المطالبة بالحقوق الاجتماعية وقد كانت تجربة زواجها برجل تقليدي من البادية قد عمقت في نفسها

* : هنا يجب الإشارة إلى أن التمييز بين المرحلة الأولى والثانية ليس تقسيما كرونولوجيا نهائيا بل تقسيم إجرائي منهجي رغم التداخل بين المرحلتين لكن ما يبرر مشروعية هذا التقسيم هو الحضور الكثيف والفعلي لجنس الرجل في المرحلة الأولى التي شهدت الدفاع عن تعليم المرأة وخروجها دون حجاب الشيء الذي لايعني الغياب الكلي والمطلق في هذه المرحلة بالذات للأصوات النسوية والعكس صحيح بالنسبة للمرحلة الثانية) التي ارتبطت انطلاقها بيوادر ظهور حركات عربية مناهضة للسيطرة الأجنبية الاستعمارية في أغلب البلدان العربية منذ أوائل القرن الماضي.

(1) : **ليندا مطر**، دور التنظيمات والجمعيات النسائية في الوطن العربي، ورقة مقدمة ضمن بحوث ومناقشات نظمها مركز دراسات الوحدة العربية تحت عنوان : المرأة العربية ودورها في حركة الوحدة العربية، المرجع السابق، ص ص 192-193.

إحساسها ووعيها بالظلم والاضطهاد اللذين يمارسهما الرجل على المرأة وبهذا تكون قد مارست الكتابة في المرحلة الأولى من حياتها كرجبة ثقافية وكوعي نظري بقضية المرأة بينما مارستها في مرحلة ما بعد الزواج كمعاناة باعتباره موضوعا وتجربة لهذه القضية لذا نجدها تقول : "أريد مما كتبت وأكتب للجريدة بعنوان النسائيات تخفيف ويلات الزواج على قدر الامكان"⁽¹⁾.

نجد أيضا من رائدات النهضة النسوية في مصر **هدى الشعراوي** التي تعتبر السباقة إلى تطبيق دعوة **قاسم أمين** إلى رفع الحجاب حيث قادت الحركة النسوية وقد ربطت في البداية بين النضال الاجتماعي للمرأة ونضالها السياسي فعرفت المطالب بقيادتها تقدما وتوسعا على ما كانت عليه في عهد باحثة البادية فشملت الطلاق وتعدد الزوجات، كما طالبت بالحقوق البرلمانية وقد كانت أحد مؤسسات الاتحاد النسائي المصري لكنها توقفت عن العمل السياسي بسبب خلافها مع **سعد زغلول**.

❖ المجال السياسي:

تبتدئ الفترة التي تصاعد فيها عمل المرأة المصرية السياسي سنة **1924** حيث صادفت هذه الفترة انسحاب **هدى الشعراوي** من العمل السياسي والتفرغ إلى العمل الاجتماعي فتزعمت الحركة النسوية السيدة **منيرة ثابت** وشهدت المرحلة نضالا نسائيا هاما من أجل المساواة بالرجل في الحقوق الاجتماعية والسياسية، لدينا أيضا **دربة شفيق** التي تابعت دراستها العليا في جامعة السربون وعادت إلى مصر سنة **1940** لتعمل كمفتشة للغة الفرنسية بعد أن حرمت من التدريس في الجامعة بسبب تحررها الشديد وبعد ذلك تفرغت للصحافة فكانت من خلال مقالاتها تناضل بالكلمة من أجل تحقيق المساواة السياسية بين الرجل والمرأة كما أسست منظمة باسم "اتحاد بنت النيل" سنة **1949**.

نلاحظ أن مرحلة تأنيث قضية المرأة التي تتبعنا أطوارها التكوينية قد شهدت نضال المرأة المتميز فبعد أن قام **رفاعة رافع الطهطاوي** و**قاسم أمين** بتنظيم قضية المرأة متأثرين بحضارة الغرب غير أنها لم تكتسب شرعيتها إلا بعد أن رفعت المرأة مشعل قضيتها فحدث أن تدرجت مطالبهن من الاجتماعي إلى السياسي الذي عرف نشاطا مكثفا تمثل في تأسيس المجالات والجمعيات (**سيزا نبراوي** أسست لجنة الشابات)، إصدار الكتب (**أمانى فريد** أصدرت "المرأة المصرية والبرلمان" سنة **1947**، بينما صدر لـ **أنجي أفلاطون** كتاب "نحن النساء المصريات" سنة **1949**⁽²⁾.

❖ في سوريا:

لم تقصر المرأة السورية عن أخذتها المصرية على مد الثورة السورية بكل الدعم، فقد قادت البورجوازية السورية النضال ضد التواجد التركي ومن ثم الفرنسي، حيث كان الطابع القومي الوحدوي هو الأبرز والمرافق الأساسي لتطور الحركة التحررية، كانت التنظيمات النسائية قد بدأت تتشكل منذ عام **1915** رافعة شعارات المرحلة ومشاركة في النضال من أجل الاستقلال وقد قادتها بالطبع نساء البورجوازية وحكمت آفاق تحركها ونشاطاتها⁽³⁾.

(1) : رشيدة بن مسعود، المرجع السابق ، ص 32 ، نقلا عن:

مجد الدين حفني ناصف، آثار باحثة البادية: ملك حفني ناصف 1918 - 1986 ، دار القومية العربية للطباعة، ص 18 .

(2) : المرجع نفسه، ص 35 .

(3) : ليندا مطر، المرجع السابق، ص 194 .

❖ في لبنان :

نمت في لبنان أيضا حركة شعبية واسعة للنضال ضد السيطرة العثمانية، كان للمرأة مشاركتها فيها آنذاك، وقد بدأت بؤادر التنظيمات النسائية منذ عام 1914 وفي مرحلة النضال لإنهاء الانتداب ونيل الاستقلال ومع بروز العامل القومي كعامل محرك، نشأ عدد من التنظيمات النسائية وتخطى بعضها إطار العمل الخيري والاجتماعي نتيجة الظروف السياسية آنذاك إلا أن طغيان العمل الخيري قد عاد بعد الاستقلال إلى الحركة النسائية وقد برز ميل واضح في تلك الفترة إلى انكماش النضال كما برزت عناصر وتيارات ذات طابع إصلاحية⁽¹⁾.

❖ في فلسطين :

كان للمرأة الفلسطينية مجال المشاركة في مرحلة النضال ضد الاستعمار البريطاني التي قامت بقيادة البورجوازية الوطنية وقد شاركت المرأة الريفية بشكل واسع بحكم تلك الانتفاضات الشعبية المسلحة والشاملة التي انطلقت بشكل خاص من الريف وتصدت لمحاولات الاستيطان الصهيونية وقد بدأ تشكيل التنظيمات النسائية منذ عام 1921 وكان الطابع الخيري والاجتماعي يعود باستمرار إلى الهيمنة.

❖ في العراق :

كانت البدايات الفعلية للحركة النسائية في الثلاثينات من القرن الماضي وقد توافقت مع نمو الحركة الديمقراطية المعادية للاستعمار البريطاني الذي كان قد عزز وجوده بعد فشل ثورة عام 1920 وتمركز الملكية في البلاد وقد تميزت تلك الفترة ببروز العديد من التنظيمات السياسية التقدمية وبالتالي بنشوء تنظيمات نسائية ذات وجه ديمقراطي مميز وذات منطلقات تقدمية شاركت وعبأت النساء في مختلف النضالات القومية والوطنية والاجتماعية⁽²⁾.

❖ في الجزائر :

نمت حركة شعبية عميقة وواسعة اتخذت طابع الكفاح المسلح الجماهيري وناضلت لتثبيت "الهوية القومية" بوجه السياسة الفرنسية حيث كان الإسلام هو الحاجز الدفاعي الإيديولوجي والسياسي والتعبوي الجامع في حين كانت الرابطة القومية في بدايات نشوئها وكان أثرها ضعيفا نسبيا في مجتمع طابعه الأساسي قبلي وفي ظل قيادة للثورة التحريرية من قبل عناصر منحدر - من حيث الانتماء الطبقي - من فئات البورجوازية الوسطى والصغيرة وبعض الزعامات القبليّة، نمت الحركة النسائية عبر أوسع مشاركة في الثورة وصلت حدود قيادة نسائية لتجمعات قتالية ضد المستعمر ونشأت أول منظمة نسائية مع بدء حرب التحرير تابعة لجبهة التحرير الوطني، تحولت بعد الاستقلال إلى الاتحاد النسائي الجزائري ولقد انطبعت هذه الحركة بطابع الثورة وتأثرت بتكوينها الإيديولوجي الذي انعكس في برنامجها وسلوكها وممارستها بالتالي بقيت محكومة في نشاطها وأطروحاتها بالسقف السياسي لقيادة الثورة⁽³⁾.

هكذا كانت حركات التحرر في نضالها ضد الاستعمار تؤثر في نمو الحركة النسائية وتطبعها بسماتها وإذا كنت قد تناولت هنا بعض الأمثلة فإن المنطق نفسه يحكم تجارب البلدان الأخرى مع اختلاف تأثير وحدة هذا العامل أو ذاك بين بلد عربي وآخر ففي السودان وبقيادة البورجوازية لتلك الفترة، نمت الحركة النسائية ما قبل الأربعينات من

(1) : ليندا مطر، المرجع السابق، ص 193 .

(2) : المرجع نفسه، ص 194.

(3) : المرجع نفسه، ص 193.

القرن الماضي بقليل وكان للعامل الديني تأثيره المهم، كذلك في اليمن كان للتقاليد والعادات القبلية والعشائرية تأثيرها الأساسي أيضا وهكذا دوليك.

لاشك أن طرح قضايا المرأة قد اتخذ أبعادا جديدة في المرحلة التي تلت الحرب العالمية الثانية والتي شهدت نهوضا جماهيريا سياسيا عاصفا في المنطقة كالحركة الاستقلالية في لبنان 1943 والحركة الاستقلالية في سوريا 1945 والنضال الجماهيري ضد معاهدة بورتسمونت في العراق 1948، إلى الوضع الذي فرضه الاغتصاب الصهيوني لأرض فلسطين والتي أدت إلى وصول بعض القوى القائدة لحركة التحرر إلى السلطة وقيام أنظمة معادية للامبريالية في عدد من البلدان العربية، إن معظم التنظيمات النسائية القائمة لم تستطع التكيف مع هذه المرحلة التي طرحت خلالها مهام نوعية جديدة، الأمر الذي أدى إلى تبلور أو نشوء تنظيمات نسائية جديدة من نوعين: تلك التي ارتبطت بالقوى السياسية القائدة (في الجزائر، مصر، سوريا، العراق والسودان...) وأخرى شكلت حركات نسائية مرتبطة بالقوى التقدمية الأكثر جذرية⁽¹⁾.

لقد كان لطبيعة قيادة حركات التحرر التي كانت عناصرها تنحدر بمعظمها من حيث الانتماء الطبقي من فئات البورجوازية الوسطى والصغيرة انعكاسها على سير تطور التنظيمات النسائية وكان لطبيعة المرحلة السياسية خصوصا في الخمسينات انعكاسها وتأثيرها في نشوء تنظيمات ذات طابع جديد تحاول تحذير التعاطي مع قضية المرأة كجزء من القضية العامة.

لا بد الإشارة هنا إلى الخطوة البارزة التي شكلها في تلك المرحلة السياسية أيضا إنشاء الاتحاد النسائي العربي عام 1944 على صعيد العمل النسائي العربي، هذا الاتحاد الذي تأسس في مؤتمر كان موضوعه الخطر الصهيوني بعد سلسلة مؤتمرات نسائية عقدت في الوطن العربي عاجلت القضايا السياسية والقومية⁽²⁾.

2- الحركة النسوية في الخليج:

ظهرت الحركة النسوية في منطقة الخليج العربي متأخرة كثيرا عن مثيلاتها في البلدان العربية الأخرى، يمكن إرجاع ذلك إلى قوة التقاليد الاجتماعية التي حرمت المرأة الظهور والمشاركة في الحياة العامة، لقد تأثرت البدايات الأولى للحركة النسوية الخليجية بالحركة الثقافية السائدة في مصر وبلاد الشام وبكتابات رواد النهضة - رفاة رافع وغيرهم - كما تأثرت كذلك برائدات الحركة النسائية العربيات أمثال هدى الشعراوي وظهرت في الأربعينات من القرن الماضي بعض الأقاليم الرجالية والنسائية التي تدعو المرأة للمساهمة في النهضة والتحرر من قيود التقاليد البالية⁽³⁾.

لكن هذا التأخر لم يدم طويلا فقد شهدت نهايات القرن الماضي حراكا نسويا جسده بعض الاحتجاجات النسائية في البحرين والكويت وامتد إلى السعودية الجارة المحافضة التي شهدت للمرة الأولى في تاريخها مظاهرات قيادة السيدات للسيارات في مطلع التسعينات، يطرح هذا الحراك عدة تساؤلات حول طبيعة الحركة النسوية الخليجية فأين تتركز؟ وما هي أطروحاتها وما هي طبيعة الجمعيات التي تمثلها؟.

(1) : ليندا مطر، المرجع السابق، ص 194.

(2) : المرجع نفسه، ص 195 .

(3) : سبيكة محمد النجار، الحركة النسائية في الخليج، مقال مقدم ضمن مجموعة مقالات بعنوان : المرأة والأسرة في المجتمعات الخليجية، تحت إشراف : فيوليت داغر، سلسلة براعم، ط01، باريس، المؤسسة العربية الأوروبية للنشر (أوراب)، 2004.

يعود تأخر بروز الحركة النسوية الخليجية إلى منتصف الخمسينات لعوامل كثيرة أبرزها طبيعة البناء القبلي وعدم انتشار التعليم النسائي، حين تأسست جمعية نُهضة فتاة البحرين ومنها انطلقت إلى الكويت التي تأسست بها أول جمعية نسائية عام 1963 ثم انتشرت في بقية الدول الخليجية تباعا وكان آخرها قطر التي أنشئ بها فرع نسائي لجمعية الهلال الأحمر عام 1982 ، ومنذ تأسيسها أضحت الكويت والبحرين مركز ثقل للحركة بحيث يتعذر علينا رصد ملامح لحركة نسائية فاعلة خارج هذين الدولتين وإن كان هذا لا ينفي أن السعودية شهدت مؤخرا ميلاد بعض التنظيمات النسوية في صيغتها الحديثة، مثل جمعيات مكافحة العنف ضد المرأة وجمعيات سيدات الأعمال مما يجعلنا نعتقد بأنها باتت تحتل المرتبة التالية من حيث تمركز الحركة النسوية.

❖ خصائص الحركة النسوية الخليجية:

تتسم الحركة النسوية الخليجية بخصائص تميزها عن غيرها من الحركات النسوية العربية ولعل أهمها أنها لم تستطع بلورة إطار فكري خاص بها يميزها عن غيرها من الحركات، فقد ظلت أطروحاتها وبرامج عملها مستقاة من الحركة النسوية المصرية ولم تشذ عنها في أي مرحلة من تاريخها، أما الخاصية الثانية فهي عجز الحركة عن صنع جيل من الرائدات النسويات المدافعات عن حقوق المرأة مع استثناء وحيد هو السيدة نورية السداني رئيس حركة النهضة النسائية الكويتية التي تزعمت الدعوة لمنح النساء الخليجيات حقوقهن السياسية ودعت إلى الحد من سلطات الرجل المطلقة في الطلاق، في حين تتمثل الخاصية الأخيرة في انتفاء البعد النضالي عنها خاصة عند التأسيس وذلك بفعل سيطرة الطابع الخيري على أجندتها واصطبغها بصبغة نخبوية واضحة⁽¹⁾.

❖ التيارات والايديولوجيات الممثلة لها:

يمكن أن نصنف الجمعيات النسوية الخليجية باعتبارها ممثلا لتيارات الحركة النسوية بحسب نوعية مساهمتها وكيفية معالجتها لقضايا المرأة إلى الأنماط التالية:

- الجمعيات النسوية الإسلامية:

هي جمعيات تقدم خدماتها إلى نساء الطبقات الدنيا ولذا توصف بأنها جمعيات خيرية تتخذ من الدين إطارا مرجعيا لها وبرامج عملها تراعي الأنساق الدينية والثقافية ولذلك تقف موقفا سلبيا من دعاوى عولمة قضايا المرأة القادمة من الخارج وتقدم نفسها باعتبارها بديلا للنسوية الغربية لا يشكل تهديدا للهويتين الدينية أو الثقافية، لقد استطاعت هذه الجمعيات بفعل تمسكها بالثوابت الدينية وتبنيها خطابا غير طبقي استقطاب الأجيال الجديدة من المثقفات الجامعيات المنتميات للطبقة الوسطى.

- الجمعيات النسوية الحقوقية:

تأسست في سبعينات القرن الماضي بفعل التوسع المطرد في إتاحة فرص التعليم والعمل أمام المرأة وإطارها يتسع ليشمل الأنماط الحديثة من الجمعيات النسوية كجمعيات سيدات الأعمال وجمعيات مكافحة العنف ضد المرأة وهي تتخذ من الإطار الحقوقي الغربي مرجعا لها وتصطبغ بصبغة نخبوية واضحة إذ تنحصر عضويتها في سيدات الطبقة العليا والنخب الفكرية وبفعل نخبويتها أقامت هذه الجمعيات جسورا من التواصل مع المنظمات النسوية الدولية واحتكرت تمثيل المرأة الخليجية في المؤتمرات والمنتديات الدولية وقد انعكس هذا على خطابها الذي أخذ بالمرجعية الغربية في قضايا المرأة.

(1): سبيكة محمد النجار، المرجع السابق.

- الاتحادات القومية للمرأة:

هي تجمعات نسوية نشأت مؤخرا تحت رعاية الدولة وجاء إنشاؤها تعبيراً عن رغبة الدولة في امتلاك منابر التعبير عن قضايا المرأة خصوصاً في المنتديات العالمية وكذلك بسط سيطرتها على المنظمات النسوية الحقوقية التي أجبرت في بعض الدول على الانضمام لهذه الاتحادات وهي تتبنى المنظور الحقوقي تجاه قضايا المرأة إلا أنها تظل محكومة بالألا يتجاوز طرحها السقف الرسمي في تعامله مع هذه القضايا⁽¹⁾.

إن نظرة تقييمية سريعة للحركة النسوية الخليجية تؤكد أنها تعاني مثل غيرها من الحركات النسوية العربية من مشكلات عديدة أهمها عدم القدرة على النفاذ إلى قضايا المرأة الخليجية وإراعي خصوصيتها الثقافية.

2- الأوضاع الراهنة للحركة النسوية العربية:

➤ إن كل التنظيمات النسائية ذات البرامج من نوع التحرر من السيطرة الأجنبية، ذات الطابع الخيري أو التحرر الجنسي باتت متخلفة عاجزة عن التقدم وتبقى هامشية غير قادرة على لعب دور جماهيري وعلى طرح قضية المرأة كجزء من قضايا المجتمع، لا بد من الإشارة هنا أن الحركة النسائية العربية قد تأثرت وتفاعلت مع التيارات النسوية المختلفة في العالم وقد برزت عندنا تلك الموازية للنسوية الغربية المتطرفة التي توجه مجمل نضالها ضد الرجل، كما برزت تلك التي تركز على التحرر الجنسي دون غيره كمهمة رئيسية لتحرير المرأة إلا أن مصيرها بقاء بالفشل دون أن يعني ذلك رفضاً للتفاعل مع المعطيات الإيديولوجية والفكرية ومع التجارب المختلفة في العالم بل لأن أي تفاعل يجب أن ينطلق أولاً وأخيراً من التعامل مع البيئة والواقع الذي نعيش.

➤ إن التنظيمات النسائية التابعة للقوى السياسية التي ناضلت ضد السيطرة الاستعمارية ونجحت في الوصول إلى السلطة مازالت تلعب دوراً إيجابياً بصورة عامة في إطار السياسة العامة وسياسة التنمية التي تنتهجها، إلا أن التناقضات التي تعيشها هذه الأنظمة على الصعيد السياسي والاقتصادي والاجتماعي والإيديولوجي انعكس على برامج التنظيمات النسائية وغالباً ما نرى أن إمكانات لعب دور معبى سليم للجماهير النساء تقلص أمام هذه التنظيمات الأمر الذي يبرز مخاطر تحويلها إلى أجهزة تنفيذية أو دعائية للنظام⁽²⁾.

(1) : فاطمة حافظ، الحركة النسوية العربية، النشأة والتطور و المعوقات، "الملتقى الفكري للإبداع"، بتاريخ : 2009/03/30،

المصدر :

<http://www.almultaka.net/index.php>

(2) : ليندا مطر، المرجع السابق ، ص 197 .

المطلب الثالث: الخطاب النسوي العالمي بين التشابه والتباين

يمكن رصد ملامح التشابه والتباين بين الحركتين النسويتين الغربية والعربية من خلال التعرض لأهم المحطات التي مرت بها الحركتين:

1- لقد ركزت الحركة النسوية الغربية في بداياتها منذ أواخر القرن 19 وأوائل القرن العشرين وما اصطلح عليه بالموجة الأولى على المطالبة بحق النساء في التصويت أسوة بالرجال وكذلك الحقوق القانونية والمدنية للمرأة بما فيها الحق في التعليم وقد امتد أثر هذه الموجة إلى الشرق على يد رواد ورائدات عصر النهضة أمثال رفاة الطهطاوي، قاسم أمين، هدى الشعراوي وغيرهم، وكان العمل على صياغة التصور الاسلامي لتحرير المرأة العربية، فحركة تحرير المرأة في المجتمعات العربية نادت في هذه الفترة بحق المرأة في التعليم والخروج من المنزل وحق اختيار الزوج وغير ذلك.

بالتالي فبداية إرهابيات الحركة النسائية في بعض البلدان العربية ظهرت في القرن التاسع عشر خاصة فيما يتعلق بقضية تعليم الفتيات إلا أن تبلور هذه الحركات بدأ مع مطلع القرن العشرين حيث شهدت هذه الفترة مشاركة نشطة من قبل النساء في الجهود الرامية إلى تحقيق التطلعات القومية نحو الاستقلال.

2- ظهرت الموجة الثانية في الأربعينات حتى السبعينات من القرن العشرين واتسمت بتنوع وتباين التوجهات والمطالب بين الحركات النسائية في العالم الرأسمالي والعالم الاشتراكي والعالم الثالث وإن كانت هذه تشترك جميعا في العمل ضمن الإطار القومي الداخلي، تمحورت المطالب النسائية في الدول الغربية إبان هذه الموجة حول ضرورة حصول المرأة على المواطنة الكاملة والحقوق الاجتماعية انطلاقا من الدور الهام الذي لعبته النساء في بناء دولة الرفاه الغربية والذي يستمد أهميته هذه من المساهمات المتميزة للنساء الأمر الذي يتطلب ضرورة انخراطهن بفعالية في عملية صنع القرار غير أن النساء ظلن يفتقدن فرص الوصول إلى القوة السياسية التي تمكنهن من نيل الحقوق السياسية، على الجانب الآخر ركزت الحركة النسوية في دول العالم الثالث عموما والوطن العربي خصوصا في مطالبها على الكفاح الوطني والتحرر من الاستعمار ثم المساهمة في بناء الاستقلال مع التأكيد على حقوق المرأة في التعليم والعمل وكذلك قضايا الزواج والطلاق وبيان أهمية دور المرأة في تحرير المجتمع كله على قدم المساواة مع الرجال، ففي تلك الفترة التي كانت فيها المرأة الأمريكية في الستينات تكافح من أجل نيل بعض حقوقها كانت المرأة في بعض الأقطار العربية قد حصلت عليها كمصر وسوريا وتونس مثل المساواة بين الجنسين في الالتحاق بالجامعات والمساواة في فرص ممارسة العمل المهني والبحث العلمي (1).

بيد أن مطالب وتوجهات الحركة النسوية الغربية في إطار الموجة الثانية اختلفت عن نظيرتها في العالمين الاشتراكي والثالث، فقد أبرز الاتجاه الليبرالي طبيعة الاختلافات بين أدوار الرجال والنساء استنادا إلى الدوافع البيولوجية والنفسية والاجتماعية وركز على المساواة بين الجنسين وما تقتضيه من وضع حد لاستبعاد النساء من العملية السياسية أو التنبيه لخطورة الوضع المتدني للمرأة في السلطات والمؤسسات السياسية وفي فرص العمل وناد بأن تمتد الحقوق المتساوية للنساء إلى نطاق الحق في الخدمة العسكرية والمشاركة في العمليات القتالية، في حين الاتجاه النقدي أكد على أهمية تغيير نمط العمل في المؤسسات والذي يتميز بغلبة الطابع الذكوري وبحيث تكون هذه المؤسسات صديقة للنساء كما ركزت على قضايا العنف ضد المرأة وربطت بين السياسة والنوع بمعنى القول بأن التفرقة ضد النساء هي ذات طابع سياسي بالأساس.

3- شهد عقد الثمانينات من القرن الماضي تبلور العلاقات حتى داخل الحركة النسوية الغربية، إذ وجهت الحركات النسائية لذوي الأصل الإفريقي وتلك العاملة في الدول النامية النقد للحركة النسوية "البیضاء" لتجاهلها دور العرق والثقافة والعلاقات الاستعمارية في التمييز ضد النساء من الأقليات الإفريقية ومن بلدان العالم الثالث فعلى الرغم من أن الحركة النسوية البیضاء تعاني من قهر الرجال على مستوى النوع وفي بعض مجالات العمل والممارسة السياسية إلا أن النساء البیض يكتسبن مزايا عديدة من جراء اشتراكهن في الثقافة والعنصر الأبيض المسيطر كما يتمتعن بحقوق المواطنة في الدول الغربية الثرية⁽¹⁾.

فنجد أن بعض المفكرات النسويات مثل : **جاياتري سيفاك** (Gayatri Chakravorty Spivak) و**شانندرا تالبید موهانتي** (Chandra Talpade Mohanty) و**شیلا ساندوفال** (Sheila Sandoval) ينتقدن المفكرات النسويات الغربيات لأنهن يسمحن لأنفسن بالتدخل في قضايا ثقافية لا شأن لهن بها فمثلا تتهاجم **شانندرا تالبید موهونتي** في كتابها "تحت عيون غربية" (1991) الطريقة الاختزالية التي تصور بها المرأة العادية في العالم الثالث في الخطاب النسوي، فبينما نرى المرأة الغربية تصور على أنها متعلمة وعصرية ومسيطرة على جسدها وميولها الجنسية وتتمتع بحرية اتخاذ قراراتها، فإن المرأة العذبة التي تنتمي إلى العالم الثالث تصور على أنها تعيش حياة منشطرة في جوهرها بسبب أنوثتها - بمعنى الجهل والفقر وعدم تلقي التعليم والتقييد بالتقاليد والانهماك في حياة الأسرة وتحولها إلى ضحية... الخ-، أما **جاياتري شاكرافورتی سيفاك** فتطرح مفهوم "التابع" الذي يشرح العملية التي تخاطب كتابات العالم الأول النساء غير الغربيات والتي تفرض عليهن الصمت والسلبية والإحساس بالامتنان الضمني في تلقيهن لأفكار الغرب والتي تتجاهل دائما الاستراتيجيات التي ابتدعتها نساء العالم الثالث بأنفسهن للتصدي للقمع الذي يتعرضن له ولذلك فإن نساء العالم الثالث اللاتي يتحدثن من داخل الثقافة الغربية ومن خارجها يعملن على خلخلة الفكرة القائلة بوجود حركة نسوية متحدة لا ثغرة فيها ولكن ذلك قد يسمح بظهور ممارسات نسوية عينية ومحلية تسعى إلى خلق ساحات ذات أغراض ومقاصد متداخلة عبر الحدود الثقافية وهو ما تطلق عليه **شانندرا تالبید موهانتي** "الاجتمع المتخيل" للمرأة⁽²⁾.

تعتبر الأقليات السوداء من أبرز الأقليات التي ثارت على النسوية البیضاء وأصدرت العديد من الدراسات المناهضة لسياسة التهميش متهمة الحركة النسوية بالترفة العنصرية حيث تذهب **ليندا جردن** (Linda Jordan) إلى القول : "تتخفى العنصرية وراء الأخوة"، كما ترى النسوية السوداء أن مشاغل المرأة السوداء شديدة الاختلاف عن مشاغل المرأة البیضاء أو كما تقول **جاكي هافينس** (Jacquie Havens): "بينما تناضل النساء البیض من أجل الخروج من المطبخ، تناضل النساء السود من أجل الدخول فيه"، فالنضال من أجل قضية واحدة كما تنادي النسوية البیضاء شعارا أجوف تفتنتن إليه النساء السود وانتقدته بشدة.

لئن تمكنت النسوية السوداء من إثبات وجودها وإبراز معالم اختلافها عن التيار الرئيسي، فإن المجموعات النسائية الأخرى كالمرأة الشرقية أو امرأة العالم الثالث، لا تزال تتحسس طريقها، القضية التي يجب أن تطرح هنا تتعلق بالتمثيل، من يمثل من؟ أو كما تتساءل **جوديت إيفانس** (Judith Evans): "من لها الحق أن تقول أو نقول نحن؟ من المتكلمات فقط؟ من التي تقول وتكتب الكتب، من تتكلم عن النساء وإلى النساء ومن تمثلهن؟".

(1) : أحمد ثابت ، الحركة النسائية العربية، التحديات النخبوية، ورقة عمل مقدمة ضمن مؤتمر تقدم المرأة العربية 2004، شبكة النبا المعلوماتية، بتاريخ : 2007/08/12 ، المصدر:

<http://www.annabaa.org/nbanews/65/005.htm>

(2) : شبكة النبا المعلوماتية، مصطلحات نسوية، المرجع السابق.

تبدو قضية التمثيل كما طرحتها موجة النسوية الثالثة أو نسوية ما بعد الحداثة وما بعد النسوية غير جلية ويجدر طرح المسألة بطريقة أخرى، كما يستشف من قول أميمة ماما عوض أن تتكلم نساء العالم الثالث، يتكلم عنهن. فلماذا تنتظر امرأة العالم الثالث أو المرأة الشرقية أن تتكلم عنها النسوية الغربية؟ لماذا لا تتكلم عن نفسها بنفسها؟

ما تعنيه أميمة ماما على التيار الرئيسي هو ما تطلق عليه النسوية الامبريالية وهي عبارة صاغتها للدلالة على الخطاب الاستعماري الذي تتضمنه النسوية الغربية، إذا كانت سيمون دي بوفوار ترى أن المرأة تمثل الجنس الثاني أو الآخر الذي يمثل مرآة ينعكس عليها تفوق الرجل، فإن امرأة العالم الثالث تمثل "الجنس الثالث" أو الأخرى التي يقاس عليها سمو المرأة الغربية⁽¹⁾.

تعتبر نسوية العالم الثالث هجينة ومتطفلة على النسوية الغربية وهي تستغل كسلاح ذي حدين: فغياها من شأنه أن يبرز التيار الرئيسي في حين أن حضورها المبتور يؤكد هيمنته، فالنسوية الغربية ليست مطالبة بضم نسوية العالم الثالث إليها أو إدراجها في دراساتها وإنما هي مطالبة بالاعتراف بها والتعامل معها على قدر المساواة.

أما على الصعيد العربي فقد شهدت الحركة النسائية العربية تقدماً ملحوظاً منذ انعقاد المؤتمر الأول للمرأة الذي عقد بالمكسيك عام 1975 والذي مهد الطريق لاتفاقية القضاء على جميع أشكال التمييز ضد المرأة (السيداو) والتي تمت الموافقة عليها عام 1979 ودخلت حيز التنفيذ عام 1981 ومع توالي المؤتمرات الدولية المعنية بالمرأة كونهن اجن 1980، نيروبي 1985، بكين 1995، تحول الاهتمام من مجرد قضية المساواة في التنمية إلى الاهتمام بآليات النهوض بالمرأة والتحول نحو المساواة في النوع الاجتماعي من خلال مؤسسات وسياسات وخطط وضع القرار في هذه الدول، هذا بالإضافة إلى الدور الذي لعبته منظمات المجتمع المدني منذ منتصف التسعينات في دعم حقوق المرأة الإنسانية⁽²⁾.

إذا أردنا أن نقرأ النسوية و مصطلحاتها علينا قراءتها من داخل صيرورة الثقافة المحليين ثم ملاحظة التحولات العالمية التي تؤثر على أنماط الثقافة المحلية، من جانب آخر ومن خلال استعراض الحركات النسوية العالمية يتبين أنه لا توجد نسوية واحدة، فالنسوية في فرنسا وأوروبا تختلف عنها في أمريكا وهي بدورها مختلفة عن النسوية في دول العالم الثالث، إن كل ثقافة بما تحمله من مميزات خاصة تلقي بظلالها والخاصية التي تمتلكها على سلوك وطبيعة شخصية المرأة وهناك من يرفض النسوية ويعاديه على اعتبارها أنها مصطلح غربي ذو أهداف استعمارية، الغرض منه هدم منظومة القيم الثقافية للمجتمعات وتدعو إلى الانحلال الأخلاقي والفساد بدون فهم صفة الخصوصية لكل مجتمع مع إثارة التساؤل التالي ما الذي دعا المرأة في الغرب للنضال من أجل تحررها؟ ألم تشارك هي نفسها في تحديد الأوضاع التي تمر بها النساء في أكثر بلدان العالم، كذلك ألم يكن الحصول على حق الاقتراع للنساء في بداية القرن العشرين في بعض الدول الأوروبية هو مكسب لبقية نساء العالم ومنها الدول العربية؟ الإشكالية تكمن في أن البدء دائماً يأتي من خارج المجتمعات التي تحمل سمة التقدم مع ذلك النسوية وبعيدا عن الإشكالية النظرية واعتماد المحاكاة والتقليد هي فهم المرأة لذا أنها ككائن مكمل للآخر - الرجل - وإرساء هذا التكامل من خلال حاجات فعلية تقوم على مفهوم ثقافي اجتماعي وسياسي جديد وهذا ما يعبر عن استحالة إجراء أي تغيير عضوي في الثقافة باتجاه التنمية دون ربطه بإحداث تغيير جذري في العلاقات الاجتماعية بين الرجل والمرأة⁽³⁾.

(1): حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد النسوي وما النسوية، المرجع السابق، ص 254 - 255.

(2): ناصرة الشريتلي، المساواة في النوع الاجتماعي، الإنجازات والتحديات، "أمان" المركز العربي للمصادر والمعلومات حول العنف ضد المرأة، بتاريخ: 2006/01/02، المصدر:

http://www.amanjordan.org/aman_studies/wmprint.php?ArtID=1172

(3): إلهام مكي حمادي، المرجع السابق.

الفصل الثاني: انعكاسات الخطاب النسوي الغربي على سينما المرأة العربية

تمهيد :

بعد محاولة الكشف عن واقع المرأة العربية نأتي في هذا الجزء من الجانب النظري إلى تقديم الصورة التي حاولت المرأة المخرجة عكسها عواقعها من خلال التطرق للسينما النسوية بداية في العالم الغربي ثم يتم الانتقال إلى العالم العربي، لإثراء هذا الموضوع تم إدراج مبحثين أساسيين:

يتمثل المبحث الأول في السينما الغربية وآليات توظيفها نسويا الذي يشتمل على العناصر التالية:

يتناول العنصر الأول عرض موجز لأهم الفترات التي مرّ بها حضور المرأة في السينما الغربية وماهي أهم الصفات التي تميز بها هذا الحضور النسوي لكي التعرف على الصورة النمطية التي روجت لها السينما الذكورية لمدة طويلة حيث عملت هذه السينما على ترسيخ نماذج مقبولة عن المرأة وهذا بحكم المشاركة الدائمة والمتنوعة للعنصر النسوي ضمن أغلب المضامين الفيلمية الغربية، ثم يتم التطرق لسينما المرأة الغربية التي نشأت كبديل للسينما الرجالية من خلال التعرف على أشهر المخرجات الغربيات سواء على المستوى الأوروبي، الأمريكي وحتى الآسيوي.

نحاول في العنصر الثاني معرفة العلامات أو البصمات النسائية التي أضافتها هذه السينما الجديدة لصورة المرأة في السينما من خلال التعرف على الخصوصية الفيلم النسوي من حيث القضايا المطروحة.

نختتم المحور الأول بتقديم رؤية تحليلية للصورة المقدمة عن المرأة في الفيلم الغربي بالاعتماد على مختلف الدراسات النسوية التي اهتمت بهذا الموضوع والتي تنتمي إلى ما يسمى في الدراسات الثقافية الغربية بالنقد النسوي.

نتنقل في المبحث الثاني إلى الجزء الأهم في هذه الدراسة ألا وهو السينما النسوية العربية من خلال محاولة طرح عرض وجيز يبين الملامح العامة لخطاب هذا النوع من السينما من خلال التطرق للعناصر التالية:

نقدّم في العنصر الأول عرض تحليلي لصورة المرأة العربية من المنظور السينمائي الذكوري عبر التطرق لأهم المراحل التطورية التي مرّت بها هذه الصورة.

نتطرق في العنصر الثاني للإشكال المنهجي الذي تعرّض له مصطلح السينما النسوية في العالم العربي عبر طرح وجهات نظر الطبقة المثقفة العربية، دون إغفال مختلف المصطلحات الأخرى التي ارتبطت بهذا النوع من السينما.

فيما يخص العنصر الثالث فهو مخصص للتعريف بالسينما النسوية العربية من خلال العرض لبعض النماذج الفيلمية التي طرحتها السينما النسوية العربية، كذلك الإشارة إلى طبيعة القضايا المطروحة في الفيلم النسوي العربي وأخيرا محاولة الكشف عن معالم الخطاب النسوي السينمائي العربي.

المبحث الأول: السينما الغربية وآليات توظيفها نسوياً

المطلب الأول: حضور المرأة في الفيلم الغربي

1- المرأة من المنظور السينمائي الذكوري:

لقد نالت المرأة في السينما الغربية عناية خاصة في سنوات الثلاثينات من القرن الماضي وحازت اهتمام معاني الفروسية الأصلية التي احتشدت بها معظم أفلام تلك الفترة الضخمة أما في الأربعينات فقد تغير موقع المرأة من الشاشة في أمريكا وأوروبا حيث كان على النساء أن يقمن بدور الرجال في المصانع والمتاجر بسبب الحرب وانعكست موجة الواقعية* بدورها على كل الأفلام العالمية يومها بما في ذلك الأفلام الهوليوودية التي تأثرت ببعض التيارات الأوربية والاشتراكية المستحدثة فظهرت المرأة نتيجة هذه المفاهيم الجديدة قاسية ومبتدلة لا مكان في حياتها للحب أو المرح أو الترفيه ويعتبر دور **كاثرين هيبورن** (Katharine Hepburn) في فيلم "سيدة العام" من أبرز الأدلة البشعة على ذلك.

شهدت هوليوود في الخمسينات والستينات مجددا موجة من الشاعرية والأحلام النسائية يقابلها من جهة أخرى أكبر مد من الأفلام الجنسية عرفت السينما في تاريخها، سببت هذه الظاهرة غير الصحية خلال سنوات الستينات على الأخص إسفافا شديدا وهبوطا مفرعا على مستوى الشاشة الكبيرة في تلك الفترة، ولاقت هذه الأفلام يومها إقبالا اقتصر حجمه على نوعية معينة من الجمهور ولم تنقطع هجمة البذاءة الشديدة هذه من الاستوديوهات الأمريكية والإيطالية وبلدان كثيرة أخرى في أوروبا وآسيا حتى بداية السبعينات و طبعي أن يكون عامل ترويجها الأساسي على هذا المستوى العنصر النسائي الذي عجز حتى تلك الفترة عن الوصول إلى درجة الهموم التي تطرحها عادة الأفلام التي يقوم بأدوارها الرئيسية الرجال ومع الوقت لاحظ موزعو وعارضو هذه الأفلام أن الشاشات لم تعد تهمضم تماما مثل هذا النوع من التركيبات الرديئة بعدما أثارت من ردة فعل سلبية شديدة لدى الجمهور فتحوّل الإنتاج تلقائيا إلى تحسين نوعيته وتعديلها وفي المقابل زيادة حجمه.

في عام 1978 كتبت إحدى المجلات السينمائية الفرنسية :

الظاهر أن مرحلة طريفة من نوعها تمر بها صناعة السينما في هوليوود حاليا و هي استقبال العنصر النسائي في الأفلام الكبيرة بأدوار نسائية رئيسية أو محورية تقوم بها النساء عن النساء أنفسهن في أشكال وأوجه مختلفة من مشاكل الجنس الثاني هذا ومعاناته وآماله وطموحاته إلى آخر المعزوفة السيكلوجية الاجتماعية التي تركز عليها الإنتاجات النسائية عادة كما في الأدب وسائر الفنون الأخرى كذلك في فننا الجبار المعاصر السينما⁽¹⁾، فمع بداية هذا العام، ظهرت في عاصمة السينما الأمريكية موجة على المستوى النسائي هذه المرة، اعتمدت فيها هوليوود، في شيء من إعادة الاعتبار للجنس الآخر في السينما، على إنتاج أفلام تهتم بشؤون وتقوم بتأدية أدوارها الرئيسية

* : من نتائج الحرب العالمية الثانية أن خرجت الدول الأوروبية منهارة اقتصاديا و هذا ما انعكس على الإنتاج السينمائي الذي يتطلب عادة استثمارات كبيرة ولكن ظهرت اتجاهات جديدة حاولت التأقلم مع الوضع الجديد، فاتجه السينمائيون الشباب في بعض الدول الأوروبية إلى البساطة في الإنتاج كطريق جديد و قومي وكان على رأس هذه الدول إيطاليا التي ابتكر مخرجوها مدرسة الواقعية الجديدة التي تعتمد على التصوير في الشوارع و دون استخدام نجوم، هذه الأفكار بشرت بالواقعية الجديدة في السينما الإيطالية كما عرفها العالم في الأربعينات ومن أهم روادها المخرج الإيطالي "روبرتو روسيليني".

(1) : **ظافر هنري عازار**، نظرة على السينما العالمية المعاصرة، ط1، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر و التوزيع،

ثنائيات نسائية أمثال: جين فوندا (Jane Fonda) و فانيسا ريدغراف (Vanessa Redgrave) في فيلم "جوليا" ل: فراد زينمان (Fred Zinnemann).

الظاهرة الأخرى التي عرفت هوليوود هذه السنة أيضا - لأهداف الترويج المعروفة التي تعتمد الشركات الأمريكية الكبرى عادة كل بضع سنوات تماشيا مع متطلبات السوق - هي تكافؤ أو تقاسم دور البطولة في الأفلام بين الرجل والمرأة من هذه الأفلام يمكن أن نذكر مثلا : فيلم "عودة" للمخرج هول أشبي (Hal Ashby) مع جون فويت (Jon Voight) وجين فوندا.

في دراسة له من هوليوود يقول رئيس تحري المجلة الباريسية Ciné -Revue :

"هل حقا عاشت هوليوود هذه السنة (1978) عاما حافلا بشؤون المرأة ، يبدو أنّ العاملين في استوديوهات أمريكا الكبرى - يضيف الناقد الفرنسي - قد نسوا بأنّ فورة المطالبة بحقوق المرأة ومساواتها بالرجل صرعة قد مرت عليها سنون عديدة حتى الآن وذابت كغيرها من الموجات التحريرية المختلفة التي اندثرت بمجرد توقف بعض المهنوسين عن التزايد بها، فإما أن تكون إذن هوليوود متخلفة عن التيارات الفكرية الاجتماعية الحديثة هذه التي تحتاج أوروبا وأمريكا نفسها منذ ما بعد الحرب العالمية الثانية أو أنّ عاصفتها النسائية هذه لم تنفجر إلاّ لإرضاء زبائن جديدة للفيلم الهوليودي وبصورة خاصة الجمهور النسائي الذي كاد يعزف عن مشاهدة الأفلام بسبب الإهمال الساحق له على هذا المستوى"⁽¹⁾.

نجد السينما الأوربية قد حذت حذو السينما الأمريكية، فالسينما الإيطالية مثلا الذي كان سائدا فيها هو أن يتولى الرجال كتابة، إدارة وإنتاج معظم الأفلام وقد صورت هذه السينما عبر تاريخها الطويل العشرات والعشرات من الأشرطة الروائية حيث النساء يظهرن فقط كمجرد نماذج صغيرة وقليلة الأهمية وفي أدوار ثانوية في الغالب يقدمن المتعة أو مجرد أمهات أو زوجات مغلوب على أمرهن لا أكثر ولا أقل.

أما السينما الفرنسية فقد قال عنها الكاتب الفرنسي جاك سيللي (Jaques scilier): "بأنها لم تقدم المرأة الأسطورة أي لم تقدم على الشاشة الوجه الحقيقي للمرأة الفرنسية بل هي مجرد استنتاجات ومعتقدات كان يؤمن بها مخرجو هذه الأفلام والذي كان معظمهم من الرجال"⁽²⁾ بالتالي يمكن أن نستنتج أنّ الصورة التي قدمتها هذه السينما - التي توصف بأنها سينما رجالية بالدرجة الأولى - هي تلك المرأة المجرد شريكة والمساعدة الطبيعية للرجل الأقوى منها جسديا وذهنيا ومستوى خيال.

2- سينما المرأة الغربية :

ظل الرجل لسنوات طويلة هو بؤرة الاهتمام في موضوعات الأفلام، هو صاحب القضية ومحرك الأحداث، أما المرأة فهي العبء الذي يحمله على كتفه أو الوسادة التي يلجأ إليها للراحة والترفيه، فهي دائما التي تخفف من حدة التوتر داخل الفيلم، هكذا ظل هذا المنطق يحكم صناعة الأفلام لزمان طويل ولم يفلت من هذه النظرة الضيقة سوى القليل من الأفلام المتناثرة هنا وهناك والتي حاولت أن تعبر عن قضايا المرأة وهمومها الخاصة، لكن مجرد محاولات لا تشكل تيارا مؤثرا على الساحة السينمائية إلى غاية منتصف السبعينات من القرن الماضي.

لقد تأخر ظهور أفلام المرأة ومع ذلك فقد كان ظهورها مفاجأة أذهلت المراقبين لفن السينما، لكن كيف تذكرت السينما المرأة؟

(1) : ظافر هنري عازار، المرجع السابق، ص 32.

(2) : Jaques Scilier, la Femmes dans le Cinéma Français, Paris, Les Editions du Cerf, 1957, p 11 .

من الصعب تحديد الإجابة لكن هناك عدة مؤشرات أهمها أن المرأة نفسها بدأت تدافع عن وجودها وترفع صوتها من خلال النقابات وجمعيات تحرير المرأة والتي تشكلت في كثير من بلدان العالم في أواخر القرن 19 لتطالب بالمساواة مع الرجل في الحقوق المدنية عامة، حيث شهدت أكثر الدول تقدما - و.م.أ - مظاهرات ومسيرات نسائية تحتج على صورة الدمية الجميلة التي رسمها لها الرجل وقامت المسيرات بتمزيق ملصقات الشوارع التي تروج لبضائع باستخدام وجه المرأة أو جسدها وكشف احتجاج المرأة عن حقيقة التناقض المذهل الذي تعيش فيه، فبينما وصلت بعض النساء إلى أعلى المناصب في مختلف المجالات إلا أن الأغلبية منهن مازالت تعاني يوميا سواء داخل البيت أو خارجه، هذا التناقض خلق اهتماما خاصا بالمرأة انعكس فيما تكتبه المرأة عن نفسها وما يصدر من مجالات تعكس حركة المرأة في المجتمع خارج نطاق الموضة والجمال وكان من الضروري أن تشارك السينما في هذا الاهتمام فمعظم اللغات بالنشاط السينمائي كنّ في الأصل أعضاء في هذه الحركات وقد سمحت لهنّ هذه الخبرة باكتساب تقنيات المشاركة الاجتماعية والتي ساعدتهن في اكتساح المجال السينمائي الذي كان محتكرا على الرجل فقط، بالتالي استطاعت المرأة أن تترك بصامتها الأنثوية على مختلف مجالات لصناعة السينمائية سواء من حيث الإخراج، المونتاج، كتابة السيناريو... الخ⁽¹⁾.

لكن ظلت محاولات المرأة لإخراج الأفلام الروائية الطويلة محاولات تتسم بطابع فردي ويرجع ذلك إلى سبب جوهري هو عدم حماس شركات الإنتاج السينمائي لتمويل فيلم تخرجه امرأة في اعتقادهم أن المرأة غير قادرة على قيادة هذا العمل الفني الشاق، لكن مع سنوات السبعينات انتعشت حركة دخول المرأة إلى مجال الإخراج السينمائي وتحمست شركات الإنتاج لتوزيع هذه الأفلام سعيا وراء الاستفادة من الضجة التي صاحبت أفلام المرأة وبدأ النقاد يسجلون ملاحظتهم على هذا التيار الفني الجديد وما الذي ستضيفه المرأة إلى الفكر والفن السينمائي عندما تتحول إلى قائدة للعمل الفني خصوصا أن الكثيرات ممن اتجهن إلى هذا المجال كانت لهن تجارب سابقة في فن الرواية أو كتابة السيناريو أو التمثيل⁽²⁾.

لقد حاولت السينما النسوية أن تقدم صورة مغايرة للصورة التي صدرها الرجل منذ سنوات عديدة حين قدمتها هوليوود كموضوع أو مفعول به ولم تقدمها يوما كذات فاعلة، ذات رأي وفكر، فهي إما كائن متسلط أو الزوجة الخائنة أو حتى المرأة المستكينة التي تعيش دوما في ظل الرجل أو هي الصورة الأشهر والتي مثلتها مارلين مونرو (Maryline Monroe) طوال الوقت في صورة المرأة المغرية التي تمثل الشهوة والإثارة وهنا تقع المرأة فريسة لفكرة التشيؤ أي تصوير شيئا ومادة للإثارة وهو ما نلمسه في صورة العديد من الممثلات مثل: بريجيت باردو (Brigitte Bardot)، صوفيا لورين (Sophia Loren)، كلوديا كاردينال (Claudia Cardinale)، كاترين دونوف (Catherine Deneuve) وأورنيلا موتي (Ornella Muti) اللواتي قدمن كلهنّ في صورة الحبسية المأسوية والبورجوازية المتدهورة أو الحاملة أو ضحية النزعة الذكورية أو تمّ تصويرهن في صورة تتسم بالدونية والشر غير المبرر ممّا دفع العديد من المخرجات إلى التعبير عن رغبتهن في تصوير واقعهن بصورة يمكن لهنّ تصحيح تلك الصورة النمطية وأن يكشفن عن العالم الحقيقي لها والذي ظلّ مهمشا لسنوات عديدة، أصبحت السينما إذن وسيلة لكشف غير المتطرق له واتسمت فترة الستينات وما تلاها في أفلام السبعينات بنظرة نضالية تعمل على قول اللامعقول والمستحي

(1) : رؤوف توفيق، سينما المرأة وجزء خاص عن السينما العارية، الكتاب الذهبي، القاهرة، مؤسسة روز اليوسف، مايو 1983، ص 09.

(2) : المرجع نفسه، ص 148.

منه في عالم النساء⁽¹⁾.

فاقتارنا بتحوّل الرؤية للمرأة وفقا لنضالات الحركات الفكرية والحقوقية التي نشرت فكر التحرر والمساواة، استطاعت المرأة منذ السبعينات في أوروبا (فرنسا مثلا) أن تلج عالم الفن السابع كمخرجة، إذ ما فتئت أعمالها منذ ذلك الزمن تحظى بالمتابعة من طرف المهنيين والصحافيين والنقاد والباحثين والجمهور، فقد أخرجت أفلاما سينمائية وتلفزيونية درامية ووثائقية بلغ البعض منها أوج الابداع والتتويج في كبريات المحافل السينمائية العالمية، إلا أنّ الأمر لا يصل إلى حدود المساواة الفعلية، فعدد المخرجات في أوروبا، آسيا، هوليوود، بوليوود وكندا لم يصل بعد إلى مطامح مهنيات هذا القطاع الحيوي لأسباب متعددة تتعلق بميزان قوى الإنتاج السينمائي ورهاناته في كل دولة⁽²⁾.

لقد شغلت المرأة في فترة السبعينات مكانة مميزة على صعيد العمل السينمائي، ففي فرنسا مثلا أصبحنا نعيش ثورة جيل جديد من نساء مخرجات سواء على مستوى الفيلم الخيالي أو الوثائقي، فالاحترافية، النقد الجماهيري والمجال الخيالي سمحوا لهن بالظهور أكثر وهذا ما برهنته الجوائز المميزة التي نلنها في مختلف المهرجانات السينمائية العامة والخاصة⁽³⁾.

- السينما الأوروبية:

- السينما الفرنسية:

بدأت تبرز ملامح هذا الاتجاه في أوروبا انطلاقا من فرنسا التي ظهرت بها ميزات سينمائية نسائية بشكل خاص في مجال الإخراج السينمائي حيث برزت قبل عام 1940 مخرجتان هما أليس جي بلاشي (Alice Guy Blaché) التي يتفق الجميع على اعتبارها أول مخرجة في تاريخ السينما العالمية⁽⁴⁾، في نفس الفترة برزت جيرمين دولاك (Germaine Dulac)، كما صورت نيكول فارديس (Nicole Verdes) بورتري مداهش عن علاقة الحياة للباريسيين بالثقافة قبل الحرب العالمية الثانية⁽⁵⁾.

على صعيد آخر برزت مارغريت رنوا (Marguerite Renoir) في عملية المونتاج⁽⁶⁾، لكن هذا الاتجاه عرف تراجعاً بسبب الحرب العالمية الثانية التي جعلت المرأة تبتعد عن مهمة الإخراج وهذا إلى غاية سنة 1954، أين ظهرت صاحبة التجربة الطويلة آنيس فarda (Agnès Varda) بدأت عملها كمصوّرة ثمّ أخرجت أول أفلامها

(1) : Sabrina Laurence, Armand Vincy, Image de femmes, Regard sur les femmes, coordination et réalisation : PETS, (c), Ecran Noir 96-03.

source : <http://www.ecrannoir.fr/dossier/cinémaféminin/index/htm>

(2) : محمد اشويكة، السينما المغربية، رهانات الحداثة ووعي الذات، ط01، الرباط، دار التوحيد للنشر والتوزيع ووسائل الاتصال، 2012، ص 171.

(3) : Sabrina Laurance, Armand Vincy, Op Cit.

(4) : خالد ربيع السيد، السينما النسوية بين الجنوسة والتميز، صحيفة "عكاظ" الالكترونية، العدد 2350، بتاريخ : 2007/11/23، المصدر :

<http://www.okaz.com.sa/okaz/osf/20071123/con20071123154465.htm>

(5) : Nicole Fernandez Ferrer, Le Monde vu à travers les yeux des femmes, Association des Cinemas de Recherche d'Ile France (ACRIF), 2003-2004.

source : <http://www.siteacrif.org/fr/document.asp?docid=16&rubid=21>

(6) : ظافر هنري عازار، المرجع السابق، ص 167.

عام 1954 واستمرت في إخراج الأفلام واكتسبت شهرتها لبراعتها في تحليل العلاقة بين المرأة والرجل* (1).

عملت الأعمال السينمائية التي قدمتها المخرجة آنيس فاردا على تحفيز مجموعة من النساء للدخول لعالم الإخراج السينمائي وقد كان عام 1968 الانطلاقة الأولى لتحرر النساء في فرنسا وهذا ما انعكس على مجال الفن السابع لأنه الأكثر تعبيرا لفكرة التحرر حيث شهد هذا العام ميلاد ظاهرة سينمائية نسوية هي سينما مارغريت دوراس (Marguerite Duras)، نيلي كابلان (Nelly Kaplan)، نينا كومبانيز (Nina Companeez)، يانيك بولون (Yannick Bellon)، كولين سيرو (Coline Serreau)، شانتال أكرمان (Chantal Ackerman) (2)، فمع مجيء السبعينات من القرن الماضي بدأت شركات الإنتاج تتحمس لتجربة المرأة في إخراج الأفلام الروائية الطويلة وبدأ النقاد والمراقبون يسجلون ملاحظاتهم على هذا التيار الذي تدفق وصار الجميع في حالة فضول لرؤية ما يمكن أن تقدمه المرأة في هذا المجال عندما تتحول إلى قائدة ومخرجة للعمل الفني، خصوصا أن الكثيرات ممن دخلن مجال الإنتاج السينمائي كان لهنّ تجارب سابقة في فن كتابة الرواية مثل: المخرجة الفرنسية مارغريت دوراس التي تعتبر من أعلام الرواية الجديدة في فرنسا (3) والتي ذاع صيتها عندما كتبت سيناريو فيلم "هيروشيما.. حبيبي" (Hiroshima mon amour) تلك التحفة السينمائية للمخرج ألان رينييه (Alain Renier) عام 1959 حيث امتزج في الفيلم الماضي بالحاضر وتداخل الزمن محطما الأشكال التقليدية في السرد الروائي والسينمائي أيضا، قررت الروائية أن تخوض تجربة الإخراج السينمائي، فقامت بكتابة أفلامها وإخراجها وأحيانا المشاركة فيها مثلما حدث في فيلمها "عربة النقل" (Le Camion) عام 1977 أين وقفت أمام الممثل الفرنسي جيرارد ديباردية (Gerard depardieu) حيث يظهران طوال الفيلم جالسين حول مائدة دائرية، هي تلعب دورها كمخرجة تقرأ سيناريو الفيلم، بينما هو يستمع إليها ولا يعلق سوى بوضع كلمات "لا تقلقي بالنسبة لي أنا أستمع لك" ويمضي الفيلم بأكمله في جلسة القراءة هذه ولا يقطع هذه المشاهد الطويلة سوى لقطات سريعة لعربة نقل كبيرة تمضي في إحدى الطرق وامرأة ما تقف في منحى الطريق لتشير إلى عربة النقل لتحملها وتمضي بها، كما هي العادة بالنسبة لأفلام مارغريت دوراس استقبل الفيلم بتأيين واضح، البعض اعتبره ظاهرة سينمائية جديدة والبعض الآخر اعتبره عملا لا يمت للسينما بأي صلة.

كما خرجت الكاتبة الفرنسية فرانسواز ساجان (Françoise sagan) من معطف الأدب لتجرب حظها في الإخراج السينمائي وهي التي تحولت معظم قصصها إلى أفلام وشاركت في كتابة سيناريوهات بعضها ولكنها قررت أخيرا أن تكتب وتخرج أيضا حيث ظهر أول فيلم لها بعنوان "النبات الأزرق" (Les Fourgères Bleues) عام 1977 الذي حقق نجاحا تجاريا معقولا، لكن الفيلم لم يرحمه النقاد، لكن المخرجة لم تهتم وبدأت تخرج فيلمها الثاني (4).

كذلك خاضت الممثلة الفرنسية جان مورو (Jeanne Moro) أول تجربة للإخراج السينمائي، فقدمت عام 1976 فيلم "الضوء" (Lumière) الذي قامت بكتابته وإخراجه والتمثيل فيه، الفيلم يحكي عن أربع ممثلات جمعهن العمل في فيلم وقررن أخذ إجازة لمدة أسبوع في مكان بعيد عن جو العمل وفي أثناء الإجازة تتخلص الممثلات من وجوههن المستعارة اللاتي يظهرن بها في الأفلام ويفتحن قلوبهن عن مشاعر الخوف، القلق والرغبة، فكل واحدة منهن

* : سيتم الحديث عن هذه المخرجة لاحقا

(1) : رؤوف توفيق، المرجع السابق، ص 151.

(2) : Sabrina Laurance, Armand Vincy, Op Cit.

(3) : خالد ربيع السيد، المرجع السابق .

(4) : رؤوف توفيق، المرجع السابق، ص 149.

لها عالمها الخاص ولكن جمعتهم مهنة السينما، لاقى هذا الفيلم نجاحا تجاريا لكن مازال النقاد لم يقتنعوا بعد بهذا النوع الجديد من السينما لكن المخرجة كررت تجربتها وأخرجت فيلم ثاني بعنوان "المراهقة" « L'Adolescente » سنة 1979⁽¹⁾.

بعد ذلك وفي نهاية العام 1977 ظهر فيلمان نسائيان من نوعين مختلفين ولكنهما يكشفان عن حرص مشترك للتجديد في الرؤية والكتابة معا، الفيلمان هما: "الشيطان" (Le diable) لـ **ديان كوريس** (Diane Curris) وفيلم "لما لا" (Pourquoi Pas) لـ **كولين سيرو** (Coline Serreau) - تعد هذه المرأة من أبرز المخرجات السينمائيات في فرنسا منذ مطلع السبعينات - للوهلة الأولى يشعر المتفرج باختلاف كبير بين هذين الفيلمين، فأحدهما يبدو نوعا من الميلودراما المشحونة بالحنين، بينما يتجه الثاني بميل أكبر نحو رؤية مستقبلية أكثر جرأة ومع ذلك يعتبر الاثنان من الأفلام الحديثة التي تحمل توقيع امرأة⁽²⁾، مع تصاعد الحركات النسوية خلال السبعينات المنادية بالحقوق الجنسية وخصوصا حركة المثليين تم استخدام السينما كأداة للنضال النسوي في هذا المجال وظهرت مهرجانات مثل : مهرجان **Musidora** بفرنسا وكذلك تم تأسيس المهرجان الدولي لأفلام **كريتاي** (Festival International de Films de Créteil)، المركز السمعي البصري **سيمون دو بوفوار** بـ **باريس**⁽³⁾.

من الجيل التالي لهاته المخرجات تلمع أسماء كـ **نادين ترينتيان** (Nadine Trintignant)، و**شارلوت دوبريل** والتي دخلت السينما (Ariane Mnouchkine) ثم تنضم إليهما المخرجة **آريان مونشكين** (Charlotte Dubreuil) بعد تجربة غنية في الإخراج المسرحي ولمع اسمها مع أول فيلم تخرجه "موليير" (Molière) عام 1980 استغرق عرضه 4 ساعات ليحكي حياة هذا العاشق العظيم للمسرح⁽⁴⁾.

كذلك نجد من مجال التمثيل انتقلت الممثلة الفرنسية **جوليت برتو** (Juliet Berto) إلى عالم الإخراج لتقدم فيلم "الهيروين" (Hiroin) عام 1981 وتشارك في تمثيله لتحكي من خلاله عن العالم السفلي الفرنسي⁽⁵⁾.

بالرغم من أن بداية السبعينات كانت مميزة بفعل تأثير أحداث 1968 إلا أن عدد المخرجات بقي ضئيلا ولكي نعطي أرقاما مادية نقول أنه في 118 فيلم تم إخراجها خلال موسم 1979/1978 فقط 10 أفلام من صنع مخرجات بالمقارنة مع عام 2002 نلاحظ أنه في 143 فيلم فرنسي 27 فيلم فقط تم إخراجها من قبل نساء بالتالي نستنتج أن حصة النساء المخرجات خلال ما يقارب 20 سنة قفزت من 8,5% إلى 18,9% من الإجمالي الكلي، لكن رغم هذا التمثيل الضئيل في العدد نقول أن فيلم المرأة عرف توزيعا واسعا وشهرة مهمة بالتساوي مع نظيره الفيلم الذكوري والعكس حيث نجد أن بعض الأفلام النسائية قد نالت رواجا واستحسانا جماهيريا معتبرا مثل :

(ثلاث رجال وقفة) (Trois hommes et Un couffin) لـ **كولين سيرو** (Coline Serreau) الذي بلغ في 1985 (7 ملايين أورو)، كما أن هناك أفلام حتى وإن لم تنل هذا القدر من النجاح اعترف بأنها جيدة كفيلم (حقيقة العقد) (Sac de Noeuds) لعام (1984) لـ **جوزيان بلاسكو** (Josiane Balasko) وفيلم (تنظيف بشدة) (Nettoyage à Sec) لعام 1997 لـ **آن فانتين** (Anne Fontaine)، (الحيوان الحزين)

(1) : رؤوف توفيق، المرجع السابق، ص 150.

(2) : **ظافر هنري عازار**، المرجع السابق، ص 167 .

(3) : **Nicole Fernandez Ferrer**, Op Cit.

(4) : رؤوف توفيق، المرجع السابق، ص 151.

(5) : المرجع نفسه، ص 150.

(Animal Triste) لعام (1997) لـ برجيت روان (Brigitte Rouan)، (إيف الجديدة) (La Nouvelle Eve) لعام 1998 لـ كاثرين كورسيني (Catherine Corsini)، (ساحة فوندام) (Place Vendame) لعام 1998 لـ نيكول جارسيا (Nicole Garcia) (عمل جيد) (Beau Travail) لعام 1999 لـ كلير دونيز (Clair Denis).

لقد حاول البعض من هؤلاء المخرجات طرح نوع من الجدال حول موضوع السينما والمرأة وهذا حال المخرجة كاثرين بريا (Catherine Breillat) من خلال كتاباتها وأفلامها التي احتلت مكانة مميزة في السينما الفرنسية كـ فيلم (36 فتاة) (36 Fillettes) لعام 1987 الذي يحكي قصة عطلة فتاة تحاول إغواء رجلا في الأربعينات وكذلك فيلم (رومانس) (Romance) لعام 1998 الذي يبحث في التساؤلات المتعلقة بموضوع الرغبة والمتعة عند المرأة كل الأفلام التي قدمتهم المخرجة أضافوا لها قيمة وصيت كذلك مكانة خاصة ضمن النقاشات المختلفة التي طرحتها سينما المرأة⁽¹⁾.

لم يقتصر مجال الإنتاج السينمائي النسوي على أعمال مخرجات محترفات ومتمرسات بل ظهرت أيضا مخرجات شابات قمنا بإخراج أفلام مميزة أيضا أمثال :

المخرجة ساندرين فيست (Sandrine Veysset) التي تدور أفلامها على وجه التحديد حول رؤية أكثر كآبة إلى حد بعيد وغالبا ما يشار إلى أول فيلم روائي طويل لها (هل ستلج من أجل عيد الميلاد ؟) (Y'aura-t-il de la neige à Noël ?) كواحد من أبرع الأمثلة على الاتجاه الواقعي الجديد وعلى الرغم من ميزانية الفيلم الصغيرة وتصويره الأحادي النظرة لحياة الريف إلا أنه قد حقق نجاحا هائلا بين النقاد والجمهور على حد سواء، الفيلمو ر حياة عائلة غير شرعية، امرأة وأطفالها السبعة تعيش في مزرعة يمتلكها والد الأطفال والجنوب الفرنسي كما تم تصويره في فيلم (فيسي) هو على نقيض ما تم تصويره في نوعية الأفلام الخاصة بالسياحة البصرية التي قدمتها سينما التراث ذات الإنتاج السخي، مع ذلك وعلى الرغم من الطابع التسجيلي لفيلم (هل ستلج في عيد الميلاد ؟) إلا أنه يتضمن عناصر للفكرة الرئيسية والأسلوب من الميلودراما الطبيعية ومن البعد القصصي الخرافي، يدور الفيلم الذي جمع بين ممثلين محترفين وغير محترفين في مزرعة منعزلة تقريبا والحقول المحيطة بها ويتبع الهيكل السردى إيقاعات الفصول والأنشطة الزراعية، فالحدث هو كما في غالبية أفلام الواقعية الجديدة، سمة مركزية للعالم السردى أو القصصى في الفيلم، الوصف الدقيق للبيئة الاجتماعية، الجغرافية والاقتصادية يسمح للفيلم بتجنب الخطب ذات الطابع الجوهري في تصويره للعلاقات الخاصة بالجنس (ذكورة، أنوثة)، هذا الفيلم هو نموذج لطريقة أو أسلوب الواقعية الجديدة في أفضل حالاتها حيث تصبح الإيحاءات البصرية ومقاومة التحديق الذي يشيء الأفراد والعناية بالتفاصيل من الطرق المضادة للقولبة والتبسيط المفرط⁽²⁾.

كما برزت على الساحة السينمائية الفرنسية أفلام نسوية متنوعة أبرزها :

(الأشخاص العاديون ليست لديهم استثناءات) (Les Gens normaux n'ont rien d'exceptionnel) عام 1993 لـ لورنس فيريرا باربوسا (Laurence Ferreira Barbosa)، (هل نملك أم لا ؟) (En avoir ou pas) عام 1995، (للبيع) (A vendre) عام (1998)، (أحبني) (Love me) عام (2000) لـ لتيسيا ماسون (Laititia Masson)، (رقص رباعي) (Quadrillage) عام (1996) لـ فاليري لومرسي (Valerie Lemerrier)، (ذوق الآخرين)

(1) : Sabrina Laurance, Armand Vincy, Op Cit.

(2) : مارتن بيجنيت، سينما المناطق الهامشية الفرنسية، ترجمة: محمد هاشم عبد السلام، مجلة "نزوى"، العدد 53، مسقط،

مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان، يناير 2008، نشر عبر الموقع الإلكتروني بتاريخ : 2009/07/18، المصدر :

<http://www.nizwa.com/articles.php?id=1968>

(Le Gout des autres) عام (2000) ل أنيس جاوي (Agnès Djaoui)⁽¹⁾.

- سينما أنيس فاردان كنموذج للسينما النسوية الفرنسية :

لقد ارتبطت سينما أنيس فاردان بسينما المؤلف بسبب تأكيدها على الرؤية الشخصية الخاصة والأسلوب الفردي، وفرت سينما المؤلف دائما بدائل مغايرة للطرق والأساليب السائدة وذلك فيما يتعلق بكل من تقنيات الإنتاج ومادة الموضوعات وأهميتها، تميل سينما المؤلف إلى أن تكون أفلامها ذات ميزانية منخفضة وأن تكون متميزة بحساسيتها الشديدة ورفضها للشخصيات والقصص التقليدية النمطية لصالح السرد الموجز والأبطال الضد وتدفعات الوعي، لهذه الأسباب فقد تعرضت للرفض والنقد في كثير من الأحيان نظرا لتمحورها حول الذات أي لأنها تعبير عن وجهات نظر ذات طابع ذاتي إلى حد كبير، لكن منذ عرض أول أفلام المخرجة أنيس فاردان في الخمسينات وأعمالها تنكر الخط الفاصل بين المسلك الشخصي في تناول واستكشاف القضايا الاجتماعية⁽²⁾.

لقد حققت هذه المخرجة فيلمها الأول بعنوان : "النقطة القصيرة" (La pointe Courte) عام 1956 الذي يحكي قصة انفصال زوجين، وقد كان بمثابة بداية ظهور شكل جديد في الكتابة السينمائية ، هذا الشكل الذي برز بصورة أوضح بعد ذلك في فيلم فاردان الثاني بعنوان : "يا للمواسم، يا للقصور" (O Saisons , O Châteaux) الذي أنجزته عام 1957⁽³⁾.

تعتبر هذه المخرجة من طلائع الموجة الجديدة في فرنسا في تلك الفترة حيث كان قد بدأ يتبلور هذا الاتجاه جيدا بواسطة مجموعة كبيرة من المخرجين والنقاد، فقد كان فيلمها الذي حققته عام 1962 "كليو من 5 إلى 7" (Cléo de 5 à 7) مهد لهذه الموجة النسائية الجديدة وهو قصة مغنية تنتظر تحاليلها الطبية في حالة تخوف من مرض السرطان، في هذا الفيلم تقدم المخرجة لنا شخصية نسائية في علاقتها مع ذاتها من خلال علاقتها بالمرض، الرجل هنا لا علاقة له بهذه الشخصية، فالعلاقة رجل/امرأة غائبة تماما، هذه الشخصية لها شرعيتها الخاصة البعيدة عن أي وصاية ذكورية، فشخصية (كليو) هي وجه حقيقي إيجابي أنوثتها غير صادرة عن رجل ولكن عن مخرجة حاولت عرض نفسها من خلال بطلتها ومن الطبيعي بالنسبة لمخرجة امرأة أن تعكس صورتها في بطلتها وبالنسبة للرجل كذلك⁽⁴⁾.

كما صورت عام 1963 (مرحبا أيها الكوبيون) (Salut les Cubains) ثم (الفهود السوداء) (Black Panthers) في 1967⁽⁵⁾.

عادت المخرجة أنيس فاردان في عام 1977 لإخراج فيلم (واحدة تغني و الأخرى لا) (L'une chante l'autre pas) وهو قصة امرأتان مناضلتان في الحركة النسوية، من خلال هذا الفيلم ركزت المخرجة على الظروف الجديدة التي أصبحت تعيشها المرأة في المجتمع وهو انعكاس حقيقي لانشغالات النساء في تلك الفترة: حق النساء في التصرف بحرية بجسدهن ، الحرية الجنسية أو الاختيار العائلي، النضال من أجل الإجهاض، الإبداع الفني، هذه الفيلم بقدر ما هو معبر وممثل للواقع في علاقته بموضوع المرأة يمكن اعتباره النموذج المثالي لأفلام المرأة لتلك الفترة⁽⁶⁾.

(1) : Sabrina Laurance, Armand Vincy, Op Cit.

(2) : مارتن بيجيت، المرجع السابق .

(3) : ظافر هنري عازار، المرجع السابق، ص 167.

(4) : Sabrina Laurance, Armand Vincy, Op Cit.

(5) : Nicole Fernandez Ferrer, Op Cit.

(6) : Sabrina Laurance, Armand Vincy, Op Cit.

لقد جمع إصرار المخرجة آنيس فاردا على تطوير أسلوبها الخاص في الإخراج بين اهتمام قوي وثابت بتصوير الشخصيات المهمشة وتقديم المناطق المحرومة من حقوقها الشرعية في المجتمع الفرنسي وهذا ما برز في فيلمها (دون سقف ولا قانون) (Sans toit ni loi) ل عام 1986 و(جامعوا بقايا الحصاد وأنا) (Les Glaneurs et la glaneuse) ل عام 2000 ، بالتالي يثير استكشاف المناطق الهامشية تساؤلا وجوديا وامتحانا للممارسات السينمائية⁽¹⁾.

عرض فيلم (دون سقف ولا قانون) عام 1986 حيث كشف الغطاء عن الكثير من القضايا التي أصبحت ضرورية بالنسبة لسينما المناطق الهامشية التي ظهرت على السطح في السنوات التالية وموضوع هذا الفيلم الغريب أو غير العادي وطريقته المتطرفة في السرد والمعالجة البصرية والوصفية - التصويرية - جعلت منه واحدا من أكثر الأفلام الفرنسية تحليلا في الثمانينات ونصا مؤثرا إلى حد كبير بالنسبة لنظرية السينما النسائية أو المناصرة للمرأة، الاستعانة بجماليات الفيلم التسجيلي لكن مع إضفاء جودة فنية نموذجية هو أسلوب الإخراج الذي يميز أعمال المخرجة فاردا وقد قدّم فيلم (تشرد) تحقيقا عن حياة امرأة صغيرة غامضة وجدت ميتة في أحد مصارف المياه، بداية من اكتشاف جثتها ودخول صوت المعلق من جانب المخرجة فاردا، يتناوب السرد بعد ذلك بين مقابلات مع الناس الذين التقوا بالفتاة وهي متشردة تدعى مونا وعودة إلى الماضي مرات بتقنية الفلاش باك لوصف رحلتها واللقاءات المتنوعة التي ميزت الأسابيع القليلة الأخيرة من حياتها وتشكل مجموعة من اللقاءات الطويلة المصاحبة إلى جانب موسيقى حزينة وتصويره للشخصية الرئيسية التي تتحرك خلال منظر طبيعي قاس وممل للشتاء الذي ضرب الجنوب، تشبه رحلة مونا تيارا مضادا فهي تمشي من اليمين إلى اليسار، تقاوم الحدود والقوالب والمواقف المحددة وترفض الارتباط أو الانشغال بالقواعد التقليدية لنظام التبادل الاجتماعي والاقتصادي القائم وهي استفزازية وتصيب الآخرين بالذهول ولا تشكر وتفتقر إلى هبة أخيرة جوهرية: الكرم النزيه، إن وجودها من المحتمل لا يقل إحباطا بالنسبة للمشاهد عنه بالنسبة للشخصيات الأخرى في السرد، فالحضور الجسدي للمرأة الصغيرة حضور قوي، إنها تهيمن على المكان، متسخة، إلا أن العملية التقليدية لتحديد هوية الجمهور تتم إعاقتها على أية حال بسبب مراوغة الشخصية، إنها تتحدث بصعوبة وفي الطريقة التي تدخل بها وتغادر الإطار، تحرب في كثير من الأحيان من التحديق الثاقب للكاميرا ولهذا فإن الوزن الرمزي لوجودها يصبح بالضبط على نفس قدر التشويق الذي هو لحركاتها ووظائفها القصصية، على الرغم من أن شخصية مونا في فيلم (تشرد) تشكك ليس فقط في المفاهيم والمورثات الاجتماعية وإنما في النماذج السينمائية أيضا وفي انغماس المشاهدين في الفرحة ومن ثم فإن الفيلم يخلق شكلا قويا ومقنعا من الرفض، الشخصية التي ترفض التشيؤ والتصنيف إلا أنها تزعم في مأسوية ومن دون خجل أنها مختلفة⁽²⁾.

تمّ بحث قوانين الاستهلاك والمقايضة على المستوى المادي والبصري معا مرة ثانية في فيلم (جامعوا بقايا الحصاد وأنا)، هذه المرة المخرجة بنفسها هي التي تخرج إلى الشارع لكي تسجل أنشطة جامعي بقايا الحصاد المعاصرين، هؤلاء الذين يجمعون النفايات وكل ما لا قيمة له من أجل عيشهم أو من أجل أسباب أخلاقية، الفيلم في حد ذاته هجين عبثة عن مزيج عن الأساليب التي تجمع بين صور تمّ تنفيذها بمعدات محترفة وبين هذه المشاهد المأخوذة بكاميرا صغيرة والبنية التي عليها الهيكل القصصي للفيلم معقدة ومصحوبة بصوت المخرجة التي تعلق عليها وبالتقنيات المختلطة التي تتكرر في الطرق الإخراجية لدى المخرجة فاردا : المقابلات، أساليب التصوير التسجيلية والتعليق الشخصي حيث يصبح جسد المخرجة ذاته مجالا للتحقيق والاستجواب ومن ثمّ فإن هذا الفيلم يظهر على أنه تقاطع بين الفيلم التسجيلي والمقالة والبورثية الشخصي والتقييم النقدي لبعض آثار الاستهلاك الجماعي هو من صميم هذا الفيلم، على الرغم من أن تحقيقه في طبيعة المخلفات ونقده الضمني لهيمنة نماذج أو أمثلة من التوحيد أو

(1) : مارتن بيجنيت، المرجع السابق.

(2) : المرجع نفسه.

المعايرة للشباب والجديد يقودنا الفيلم إلى التأمل في الحرمان والشيخوخة الاجتماعية وفي النهاية تدير **فاردا** الكاميرا إلى نفسها لتفتني أثر العلامات الخاصة بفنائها ومن ثمَّ فإنَّ عملية جمع فضلات الحصاد توحى ببديل متواضع للقواعد والتقاليد الاستهلاكية المسيطرة، تعطي المخرجة لنفسها دوراً كجامعة بقايا حصاد، حيث تقوم بجمع الصور التي تعتبر عادة غير ذات قيمة أو غير جديرة بالعرض على الشاشة وتركز على ذلك الجزء من الواقع الذي يميل إلى الانفصال أو إلى البقاء في أو على هوامش الإطار⁽¹⁾.

- السينما الإيطالية :

أما السينما النسائية الإيطالية فكان عليها أن تنتظر عام 1973 حتى تنفذ **إلدا تاتولي** (Elda Tattoli) فيلمها الطويل الأول بعنوان: "كوكب فينوس" (Planète Vénus) الذي تصوّر فيه المخرجة مكانة النساء في المجتمع الإيطالي، لكن تعتبر المخرجة **ليليانا كافاني** (Lillian Cavani) أهم مخرجة في هذا الميدان، حيث بدأت دروسها في الإخراج السينمائي عام 1960 بالمركز الوطني للسينما بـ **روما**، في نفس العام تقوم بتنفيذ فيلمين قصيرين بعنوان: "مخالف للطبيعة" (Incontro Notturno) و"الحدث" (L'Evento)، أما أولى أفلامها الروائية الطويلة فقد تمثلت في العمل الدرامي "فرانيسيسكو الصقلي" (Francesco d'Assisi) الذي أنتجه لها التلفزيون الإيطالي عام 1966 وفيما يخص السينما فقد صورت في بلغاريا سنة 1968 أول أفلامها بالألوان - يعتبر أول إنتاج سينمائي مشترك بين إيطاليا وبلغاريا - بعنوان "جليليو" (Galileo)⁽²⁾.

تتقدم المخرجة **ليليانا كافاني** من إيطاليا العنف والاضرابات وحوادث الاغتياك كواحدة من أبرز مخرجي السينما الإيطالية الشابة، فلم تمض سوى سنوات قليلة حتى يلحق اسمها مدويا في السينما العالمية من خلال فيلمها "بواب الليل" (Night Porter) لعام 1973 الذي أثار ضجة داخل إيطاليا وخارجها لجرأة بعض المشاهد والقسوة التي تركها في نفوس المشاهدين.

قدمت فيلمها الآخر "الجلد" (La Pelle) في مهرجان "كان" لعام 1981 الذي تمَّ إنتاجه عام 1980،^{**} اشتركت به إيطاليا في المسابقة الرسمية للمهرجان الذي كرّس نفس الصدمة التي أحدثها فيلمها السابق "بواب الليل" من حيث اختيار الموضوع وأسلوب تنفيذه، فقد تضمن الفيلم العديد من المشاهد القاسية والعنيفة للدرجة التي تجعل المشاهد يتساءل كيف تجرؤ امرأة أن تتغلب على مشاعرها وتكوينها الأنثوي لتفكر وتنفذ هذه المشاهد السينمائية المليئة بالدم والوحشية، عندما سئلت عما تريد قوله لجمهورها عبر أفلامها قالت: "إنَّ أفلامي تحكي قصصا ولا تحاول أن ترسل رسائل ولا أعتقد أن الناس تظن بي أفكارا إيديولوجية، فأنا أكره السينما التي تقوم على الرموز أو الربط بين الماضي والحاضر، باختصار أنا لا أحب السينما العقائدية"^{***}(3).

(1) : مارتين بيجنيت، المرجع السابق.

* : هذا الفيلم أثار حفيظة الفاتيكان فطالب السلطة الرسمية في إيطاليا بمنعه.

(2) : ظافر هنري عازار، المرجع السابق، ص 167 .

** : هو فيلم صدمة في درجة عنفه، مشحون بالرموز ويميل إلى اتجاه كافاني المعروف عنها ألا وهو الواقعية المفرطة.

*** : هذا الحديث نشر ضمن الأحاديث الطويلة مع المخرجة في الكتيب الخاص عن فيلم "الجلد" ووزع على النقاد

والصحفيين المشاركين في مهرجان "كان" 81.

(3) : رؤوف توفيق، المرجع السابق، ص 167.

من الغريب أن تقول المخرجة **ليليانا كافاني** أنها مجرد راوية لقصص ولا تريد أن تقول رسائل لمشاهديها، لأن تناول فترة من التاريخ لتروى من خلالها قصة يعني بالضرورة أن يكون لك موقف مما حدث في تلك الفترة وهذا الموقف يتضح في أسلوب رواية القصة سواء أكان يحمل إعجاباً أو إدانة والموقف في النهاية موقف فكري⁽¹⁾.

يقول الناقد السينمائي **ظافر عازار**: "أنه بعد سنة 1973 فقط بدأت النساء تظهر في السينما الإيطالية كنماذج غير جنسية"⁽²⁾.

- السينما الألمانية :

برزت في عهد السينما الناطقة العديد من المخرجات في ألمانيا حيث نجد مخرجات ارتبطن بالحملة الدعائية مثل: **ثيا فون اغربو** (Thea Von Harbou)، **لوث رينيجير** (Lotte Reiniger)، **ساغان شليسينغير** (Sagan Schlesinger) و **ليني ريفنستال** (Leni Riefensthal) التي كانت المصورة الخاصة لـ **هتلر**⁽³⁾.

كما برز فيلم "**مالو**" (Malou) لـ **جانين ميرابل** (Janine Mirabel) (**93 دقيقة**)، الذي امتاز بلمعات جمالية ويمكن اعتباره كذلك نموذجاً كاملاً لسينما النساء المصورة بواسطة المرأة وفي الوقت ذاته يتحدث عن هذه المرأة، أما فيلم "**الفتاة الذبيحة**" (Die Berührte) لـ **هيلما ساندروز براهمز** (Helma Sanders Brahm) (**116 دقيقة**)، ينتمي هذا الفيلم إلى موجة سينما "تحت الأرض - Underground" الشهيرة التي ظهرت في نيويورك خلال الستينات من القرن الماضي، بدون ملامح واضحة تحدده وتضبطه، يصور الفيلم تجربة شابة تعاني من عقدة الشيزوفرنيا أو انفصام الشخصية، تمر بتفاصيل قاسية ودامية من خلال هاجسها الجنسي وذلك بأسلوب فظ يبدو ذروة في البشاعة، كما يعتبر هذا الفيلم رفضاً للتركيبة البرجوازية الألمانية ولوضع المرأة في الحياة⁽⁴⁾.

- السينما المجرية :

تبرز من المخر المخرجة **مارتا ميساروش** (Marta Meszaros) التي تميزت بنظرتها الواعية والمحللة لحياة المرأة وبالذات في قضايا العمل والحب والزواج والأمومة، في كل أفلام هذه المخرجة نجد المرأة هي موضوعها الرئيسي حيث تقول في إحدى الحوارات : "[...] منذ عام 1968 بدأت في صنع أفلام عن المرأة، قبل أن تظهر موجة أفلام النساء ودائماً ما أضع في قلب أفلامي امرأة في موقف يحتاج منها أن تصنع قرارها بنفسها وألا تعتمد على قرار الرجل"⁽⁵⁾.

لقد أخرجت هذه المخرجة **07** أفلام طويلة حتى عام **1980** وهي غالباً ما تكتب موضوعات أفلامها بنفسها وقد أصبح اسمها معروفاً في مهرجانات السينما العالمية وقد بدأت شهرتها خارج حدود بلدها عندما عرض فيلمها الرابع "**التبني**" (Adoption) في مهرجان **برلين** عام **1975** الذي نالت منه **جائزة الذهب**، هذا الفيلم الذي يحكي قصة امرأة تجاوزت عامها **43**، تعيش وحيدة في منزلها بعد أن مات زوجها دون أن تنجب منه وهي الآن تريد أن يكون لها طفل، تحاول أن تقنع صديقها الذي يزورها أحياناً بأن تحمل منه وأنها ستتحمل نتائج الأمر بمفردها لكنه يرفض بإصرار فهو زوج وأب لطفلين، فتنتهي إلى قرار تبني طفل من ملجأ الأيتام.

(1) : رؤوف توفيق، المرجع السابق، ص 168.

(2) : ظافر هنري عازار، المرجع السابق، ص 167 .

(3) : خالد ربيع السيد، المرجع السابق .

(4) : ظافر هنري عازار، المرجع السابق، ص 212 .

(5) : رؤوف توفيق، المرجع السابق، ص 157.

لقد استطاعت المخرجة أن تقدم أوراق اعتمادها إلى السينما العالمية بهذا الفيلم، فقد اختارت نموذجاً عادياً متكرراً في مجتمعها واقتربت منه بوعي وتعيد تقديمه على الشاشة بحساسية وجمال من خلال اللقطات القريبة التي أصبحت أسلوبها الإخراجي المعتمد في أفلامها التالية، حيث تكون أي حركة أو سكون في الجسم البشري من خلال طرفه عين هو دليل كاف على ما يدور في الأعماق.

"نسعة أشهر" (Neuf mois) هو فيلمها التالي لعام 1976 حيث تؤكد المخرجة من خلاله على فلسفتها بأن حرية المرأة لا تتجزأ وعلى المرأة التي تحرص على حريتها أن تتحمل المسؤولية كاملة في العمل، الحب، الزواج والأمومة، تزداد المخرجة نضجاً فنياً في هذا الفيلم، فهي تهتم بالتفاصيل الصغيرة والتعبيرات الإنسانية من خلال اللقطات القريبة وساعدتها كثيراً موهبة الممثلة الجرية البارة ليلي مونوري (Lili Monori) التي أعطت أدق الانفعالات وتحركت الكاميرا في لقطات طويلة تسجل مشاعرها في تلقائية مدهشة، قدمت المخرجة مارتا ميساروش في فيلمها نماذج مختلفة لرجال ونساء في محيط العمل والأسرة واهتمت بكل نموذج ووضعت على لسانه الحوار الذي يناسبه والذي يخدم الموضوع الأساسي الذي يدور حوله الفيلم⁽¹⁾.

تواصل المخرجة البحث في قضية المرأة من خلال فيلمها التالي عن ماري وجولي هن² "الاثنتين" (Elles Deux) إنتاج عام 1977 والذي يناقش أيضاً مشكلة صديقتين تعانين من زواج فاشل، فإحدهما جولي متزوجة من شاب مدمن على الخمر والأخرى ماري متزوجة من رجل يتجاهل مشاعرها تماماً وينتهي الفيلم بالانفصال كحل جذري لكي تتحمل المرأة بعد ذلك مسؤولية حياتها بمفردها، يقودنا الفيلم إلى رحلة حيث يغوص بنا في أعماق هاتين الشخصيتين من خلال العمل، جو الأسرة، البيت، تفاصيل العلاقة الزوجية ومدى القدرة على التحمل وصعوبة اتخاذ القرار بالانفصال لكنه يأتي كأنه انقاذ لما تبقى من الحياة.

تختار مارتا ميساروش لفيلمها التالي "الوريثان" (Les Héritière) موضوع الأمومة الذي تقول عنه في أحد الحوارات: "لما لا [...] إن الرجال عندما يصنعون أفلامهم يعزفون على وتر الموت [...] فلماذا لا تصنع النساء أفلاماً عن الحياة، إن الأمومة وميلاد طفل هو أنشودة الحياة، إن الأمومة ما زالت هي المشكلة الأساسية بالنسبة لأي امرأة ولا أتصور امرأة تدعي التحرر وترفض الأمومة حتى تصبح أكثر حرية"⁽²⁾.

- السينما الهولندية :

كما تقدم لنا السينما النسوية الهولندية فيلم "دونا" (donna) (65 دقيقة) الذي تم عرضه في مهرجان "كان" عام 1981 لمخرجه إيفون شولتن (Yvonne Scholten) الذي يعتبر نموذج فعلي للفيلم النسائي بالأداة والمحتوى والتفاصيل تتناول أوضاع المرأة الهولندية مع الظواهر الفاشية في أوروبا - في ذلك الوقت - ومن خلال هذه الرؤية العامة للموضوع يتحدث الفيلم عن حركات التوعية النسائية في بيئة الفلاحين الهولنديين، كما يتناول الفيلم أوضاع أخرى مختلفة للنساء في أماكن مختلفة من العالم المعاصر وتبدأ أحداث الفيلم بهجوم يحصل على محطة راديو نسائية ، منه يخرج الفيلم إلى نوع من التقويم شبه الشامل لموقع المرأة في الحياة عموماً⁽³⁾.

(1) : رؤوف توفيق، المرجع السابق، ص 155.

(2) : المرجع نفسه، ص 161 - 164.

(3) : ظافر هنري عازار، المرجع السابق، ص 389.

- السينما الدانماركية:

تخرج علينا من جهة أخرى السينما النسوية الدانماركية بثلاث وجوه نسائية تنتمي إلى موجة النساء المخرجات التي ميزت أفلامهنّ. السينما الدانماركية بعد السبعينات من القرن المنصرم، هذه الفترة التي غلبت عليها الأفلام ذات الطابع النفسي التي تتناول مسائل تجد فيها بصمات وملامح القيم التقليدية للمجتمعات الغربية المتطورة، هاته النساء هنّ: **آنيث أولسين (Annette Olsen)** (مخرجة سابقة في التلفزيون البولوني) من خلال فيلمها "نرقص أولا" إنتاج **1979**، **(95 دقيقة)** يتناول الفيلم الموضوع نفسه الذي تناوله معظم صناعة السينما في العالم منذ فترة طويلة، فتاة مراهقة من النوع الحالم بإفراط، خائبة من عدم نضوج الصبيان الذين في مثل سنّها وترغب في القيام بمغامرات عاطفية مع رجال أكبر منها سنّا، نوع من التجربة الغزلية تقوم بها مع أحد هؤلاء الرجال تنتهي نهاية سيئة الممتثلة في حمل الفتاة لكن هذه الحالة تنضجها وتعيد الوفاق بينها وبين أهلها، حصل هذا الفيلم على شهرة كبيرة في الدانمرك وللمرة جيل بأكمله من الفتيات المراهقات يستطيع أن يرى نفسه عبر الشاشة وجيل آبائهم في المقابل يستطيعون أن يشعروا هنا ما الذي تخفيه عنهم بناتهم، المخرجة **ليز روس** من خلال فيلمها "أنا أيضا هكذا" إنتاج **1980** **(98 دقيقة)**، الذي يحكي مشاكل فتاة صغيرة تبدأ دخول مرحلة لاحقة من عمرها، تتساءل عن الهدف من وجودها في الحياة، والداها مطلقان، تمر بتجربة غير مشجعة مع شاب في مثل سنّها، تقوم بتقوم لذلك كله مع ذاتها (أحلامها، آمالها، مستقبلها) وكلها أمور تساعد على اكتشاف شخصيتها الفعلية⁽²⁾، أما المخرجة **آزي شميدت** التي تتطرق بحكمة وحساسية إلى موضوع العقم من خلال فيلمها "العالم مليء بالأطفال" إنتاج **1980**، هذا الفيلم المتفائل يصور المشاكل النفسية التي تسببها حالة العقم في حياة الزوجين حيث يهدف لخلق أجواء أكثر انفتاحا حول موضوع فقدان الأطفال من المنزل ويطرح تصورات لحلول ممكنة كالتلقيح الصناعي أو التبني أو التعلق بأبناء الآخرين⁽³⁾.

- السينما النرويجية :

يقول الناقد النرويجي **بيورن غرانوم** عن السينما النسوية النرويجية: "[...] من المهم أن نلاحظ بأن الجنس الضعيف من جهته هو أيضا في صدد شق طريقه في صفوف المخرجين السينمائيين النرويجيين وحاليا يبرز في الميدان ثلاث نساء يقمن بإنهاء أعمالهنّ والمعروفة أكثر من بين هذه النساء في الوقت الحاضر **آنيا براين (Anja Berien)**، هذه المخرجة التي حاولت أن تشيع نوعا من الأمل في إحداث تجديد ما في السينما النرويجية، أمل لم يكتب له أن يتحقق في السنوات السابقة بالرغم من الأسلوب والدوق الجيد الذي ميز المخرجة **براين** وهذا ما يظهر جليا في أفلامها منها: "اللعبة الجدية" (**Le jeu Serieux**) - إنتاج مشترك بين النرويج والسويد -، "الإرث" (**L'héritage**) وهو نوع من الانتقاد الشديد لأفراد إحدى العائلات الثرية وفيلمها الثالث أنتجته عام **1980** تحت عنوان "اضطهاد" (**Persecution**)⁽³⁾.

أما المخرجة الثانية المهمة في النرويج هي **ليلي ميكلسين (Laila Mikkelsen)**، التي قامت بإخراج فيلمها الأول "نحن" (**Nous autres**) الذي يحكي نهاية مزعومة للعالم بواسطة القنبلة الذرية، لم يكن مرضيا بصورة كافية وفيه كانت لا تزال **ميكلسين** تشكو من الضعف في الإخراج، كما أخرجت فيلما ثانيا بعنوان: "عايدة صغيرتي"

(1): **ظافر هنري عازار**، المرجع السابق، ص 409.

(2): المرجع نفسه، ص 408 - 409.

(3): المرجع نفسه، ص 462.

(Ida Ma petite) - إنتاج مشترك سويدي - نرويجي - يناقش موضوع الطفولة لكن بطريقة جد مأساوية تدور أحداثه أثناء الاحتلال النازي للنرويج حيث تسرد المخرجة التجربة الصعبة لفتاة صغيرة ابنة امرأة نرويجية على علاقة حب بجندي ألماني.

كما أنجبت السينما النسوية النرويجية مخرجة ثالثة هي **فيبيك لوكبرغ** (Vibeke Lokkeberg) التي برزت في البداية كممثلة قبل أن تنفذ في العام **1977** فيلمها الروائي الأول "الإفشاء" (la Révélation) وهو نوع من التحليل غير المنظم بالرغم مما يحتويه من العاطفة والغنى من الناحية النفسية لشخص ذو طبيعة إرهابية ويشعر بعيدا عن منزله بوحدة قاسية وفي عام **1980** تنفذ المخرجة في فيلمها الثاني "الخيانة" (la Trahison) جزء منه مقتبس من مذكراتها الخاصة وهذا لكي تحكي طفولة فتاة صغيرة محاطة بمجموعة أشخاص بالغين لا يفهمونها على الانطلاق ويتميزون بطبيعتهم بمستوى جهل رهيب⁽¹⁾.

- السينما الأمريكية :

أما بخصوص السينما الأمريكية فلا يمكن أن ننفي مشاركة المرأة في إنتاج بعض الأعمال السينمائية منذ نشوء هذا الفن، لكن هذه المشاركة عرفت انخفاضا كبيرا خلال سنوات الأربعينات والخمسينات - كما حدث مع الدول الأوروبية الأخرى - حيث اقتصر على المستوى الأدائي فقط دون أن نرى أي نشاط نسائي يذكر على مستوى الإخراج حتى إن وجدت فهي تبقى مجرد اجتهادات فردية قامت بها بعض النساء⁽²⁾، حيث يذكر تاريخ السينما الأمريكية تجربة المخرجة **جيسيكا بورتويك** (Jessica Borthwicke) التي صورت ما بين **1913 - 1914** فيلما وثائقيا عن **البلقان**⁽³⁾، كذلك المخرجة **دروثي أرزور** (Dorothy Arzner) التي قدمت أول أفلامها كمخرجة عام **1930** حيث شاركت في كتابة السيناريو وظهر الفيلم بعنوان "امرأة أي رجل" (Any body's Women) وفيلمها التالي "العروس ترتدي الأحمر" (The Red Kimona) و في عام **1940** قدمت فيلما بعنوان "ارقصي يا فتاة.. ارقصي" (Dance Girl, Dance)⁽⁴⁾.

أما في عام **1953** فتقدم لنا الأمريكية **مارغريت ميد** (Margaret Mead) فيلما وثائقيا بعنوان : **(04 عائلات)** (Four Families) من خلال استخدام تقنية (la voix off) وهذا لكي تروي مختلف أنماط العيش لعائلات من **04** قارات مختلفة من خلال تقسيم الفيلم إلى فصول موضوعية (الطفولة، المرأة، الرجل، السلطة)⁽⁵⁾.

لكن منذ هذه التجارب النسائية وحتى آخر محاولة قامت بها المخرجة الأمريكية الشابة **سوزان سيديلمان** (Susan Seidelman) وفيلمها "بقايا الأشياء" (Tales of Erotica) والذي عرض في المسابقة الرسمية لمهرجان كان لعام **1982** والذي يصور من خلال ميزانية بسيطة قصة فتاة تبحث عن الحب في نيويورك، خلال هذه الرحلة كلها لم تقدم السينما الأمريكية اسما نسائيا لامعا في الإخراج السينمائي وأغلب المحاولات تقوم على أساس مبادرات فردية لا تقدم لها شركات الإنتاج السينمائي الكبرى أي رعاية ملحوظة، لهذا نجد أسماء لمخرجات ما تكاد تظهر حتى تختفي⁽⁶⁾، فالبدية الحقيقية لهذا الاتجاه يمكن أن نؤرخها مع أواخر الستينات وهذا مع جماعة **نيوزريل** (Newsreel)

(1) : **ظافر هنري عازار**، المرجع السابق، ص ص **462 - 463**.

(2) : **John Hess**, Apprendre des Femmes, CinémAction N° 9 , Op Cit, p 150.

(3) : **Nicole Fernandez Ferrer**, Op Cit.

(4) : **رؤوف توفيق**، المرجع السابق، ص **152**.

(5) : **Nicole Fernandez Ferrer**, Op Cit.

(6) : **رؤوف توفيق**، المرجع السابق، ص **152**.

وهي جماعة أمريكية تضم عددا من المخرجين والمخرجات المنحدرين من حركة اليسار الجديد والحركات الطلابية، هذه الجماعة كانت لها عدة فروع أخرى في كل الولايات الأمريكية، فمثلا: فرع سان فرانسيسكو أخرج سنة 1970 أول فيلم بعنوان: "فيلم النساء" (The Women's Film) الذي يظهر كفاح ثلاث نساء من الطبقة العمالية من أجل حياة أفضل ماديا واجتماعيا، لقد تلت هذا العمل سلسلة من الأعمال الأخرى تم إنجازها خلال الفترة ما بين 1971 - 1977.

كما يمكن ذكر العمل الروائي الأول الذي أنجزته المخرجة الأمريكية لي جران (Lee Grant) - ممثلة مسرحية ومخرجة سينمائية - والذي كان تحت عنوان: "قل لي سرا" (Tell me a Riddle) حيث تم عرضه في مهرجان كان لسنة 1981⁽¹⁾.

- السينما الكندية :

أما السينما النسوية الكندية فتقدم لنا الممثلة والمخرجة السينمائية ميشلين لانكتوت (Micheline Lanctot) المولودة سنة 1947 التي قدمت فيلمها الروائي الأول (الرجل لكل الأمور) (L'homme à tout faire) ومنذ عام 1967 تعمل في "المكتب الوطني للفيلم" قسم الرسوم المتحركة، حيث نفذت لانكتوت عددا من الأشرطة، في عام 1977 بعد بروزها جيدا في مجال أفلام الرسوم تقوم في لوس أنجلوس بإخراج مقدمة فيلم (مرح مع ديك وجين) (Fun With Dick And Jane) للأمريكي تيد كوتشيف (Ted Kotcheff)⁽²⁾.

يلمع كذلك من كندا اسم المخرجة آن كليز بويري (Anne-Claire Poirier) كواحدة من أنشط أعضاء جمعيات تحرير المرأة المنتشرة في أمريكا، كندا وأوروبا، يقوم الاهتمام الأكبر لهذه المخرجة حول المرأة بتكوينها الجسدي المتميز وكل التغيرات التي تحدث فيه نتيجة الحمل أو الإجهاد أو الاغتصاب، عندما أخرجت أول أفلامها الطويلة عام 1965 اختارت موضوعه عن حياة امرأة في حالة حمل وكان يغلب عليه الطابع التسجيلي أما عام 1974 فقد قدمت فيلما طويلا عن الإجهاد، ثم اختارت أن يكون فيلمها التالي عن الاغتصاب وهو الذي عرض بعنوان "الموت حتى قمة الرأس" (Mourir à tue-tête) الذي عكس اهتمامها بالمشاعر الخاصة للمرأة فهي تبدأ في هذا الفيلم بجريمة الاغتصاب ثم تستطرد منها إلى سؤال هام وحساس عن المرأة التي تعرضت للاغتصاب وكيف تتعامل بعد ذلك في حياتها اليومية وعلاقاتها بأصدقائها ومشاعرها الشخصية نحو جسدها المهان، هذا الفيلم هو العمل الذي قدمها للسينما العالمية والذي لفت أنظار النقاد إلى أسلوبها المتميز في الإخراج والذي يجمع بين الدراما والتسجيلي وإلى موضوعاتها التي تكتبها وتخرجها⁽³⁾.

(1) : John Hess, Op Cit, p 150.

(2) : ظافر هنري عازار، المرجع السابق، ص 289.

(3) : رؤوف توفيق، المرجع السابق، ص 184.

- السينما النسوية الآسيوية :

- السينما الصينية :

- فيلم "الطفل القرد" للصينية أكسيا وين اونج :

تبرز على الساحة السينمائية الصينية المخرجة أكسيا وين اونج بفيلمها "الطفل القرد" الذي يناقش حياة طفلة في السابعة من عمرها تعيش مع أمها وإخوتها في غرفة ضيقة وتعرض لكافة أنواع القهر في المدرسة والبيت والشارع لأن والدها غائب بعد أن حكمت عليه الثورة الثقافية لكونه مثقفا بأن يذهب ويتأهل مع الفلاحين في القرى وهذا خلال فترة السبعينات، لكن الفتاة الصغيرة "القردة" - لشقاوتها في الفيلم - تعيش أزمة هذا الانفصال عن الأب، لكنها تستفيد أيضا من هذا الواقع الظالم لكي تعيش طفولتها وحريتها وتؤكد عبر هذا الغياب على شخصيتها ولا تتنازل بسهولة عن تلك الأشياء التي أدركتها من واقع تجربتها الخاصة وتطور وعيها بما يحدث من تغييرات في إطار المجتمع الصيني، هكذا يطرح الفيلم بحساسية سينمائية كل أكاذيب وسؤات الثورة الثقافية الصينية وانعكاساتها لأول مرة في عيون طفلة شقية تتحرك وتدخل في الحياة مثل قرد فعلا، لكنها في النهاية ما هي سوى طفلة بريئة، اتضح فيما بعد أن هذا الفيلم ما هو إلا صورة طبق الأصل للسيرة الذاتية التي عاشتها مخرجه الصينية⁽¹⁾.

- السينما الهندية :

نذكر على سبيل المثال لا الحصر المخرجة **ميرا ناير** (Mira Nair) بفيلمها "وداعا بومباي" (Salaam Bombay) الذي يعالج - على الرغم من كونه روائيا - بحس نقدي تسجيلي بحث مصير حوالي مليون طفل متشرد على أرصفة الضياع في مدينة بومباي الهندية، من خلال قصة هذا الفتى الصغير في العاشرة من عمره الذي قدم إلى هذه المدينة من أعماق الريف الهندي وتحوّل إلى حامل أكواب الشاي وعمل بعشرات المهن وخالط على الرصيف المعذيين والمشردين من كل نوع : تجار المخدرات، نساء الليل وعصابات الإجرام إلى أن يقرر في النهاية توديع بومباي وأن يعود إلى قريته، لكنه لا ينسى قبل أن يفعل ذلك أن يتخلص من أحد مروجي بيوت الدعارة بقتله، هذا الفيلم الذي أنجزته **ميرا ناير** من أهم الأفلام التي صوّرت مأساة الطفولة في العالم الثالث ولا غرابة في أن يحصل على جائزة الكاميرا الذهبية كعمل أول لمخرجه في أحد دورات مهرجان كان⁽²⁾، كما برزت أيضا من بوليوود المخرجة **جوريندر شادها** (Gurinder Chadha).

كما لا يفوتنا في الأخير أن نذكر بعض الأسماء النثية الأخرى من مختلف أنحاء العالم اللاتي تركن بصماتهن في تاريخ السينما النسوية العالمية، مخرجات أمثال:

من إيران **سميرة ماخملباف** (Samira Makhmalbaf)، من اسبانيا **بيلا ميرو** (Pilar Miro)، من استراليا **جيليان أرمسترونغ** (Gillian Armstrong)، من بولونيا **أنيزكا هولاند** (Agnieszka Holland)، من اليابان **نعومي سانتو** (Naomi Sento) و **كينيو تاناكا** (Knuyo Tanaka)، من السويد **ماي زيترلينغ** (Mai Zetterling) ومن البرازيل **سوزانا أمارال** (Suzana Amaral)⁽³⁾.

مهما اختلف جواز سفرهنّ، كاميراتهنّ هي بمثابة إمضاءهنّ، لقد صوّرن مجتمعاتهنّ وثقافة شعوبهنّ بكل تفاصيلها، نساء من كل أنحاء العالم حملن قصص حبهنّ لذاتهنّ وأوطانهنّ.

(1) : صلاح هاشم، السينما العربية خارج الحدود، ملفات السينما رقم 11، وزارة الثقافة، المركز القومي للسينما، القاهرة، شركة لوتس للطباعة والنشر، 1998، ص 121.

(2) : المرجع نفسه، ص 122.

(3) : Sabrina, Laurance, Armand Vincy, Op Cit.

المطلب الثاني : خصوصية الفيلم النسوي الغربي من حيث القضايا المطروحة

لقد تنوعت المواضيع والقضايا التي تطرقت إليها المخرجة الغربية، نذكر بعضها في العرض التالي :

1- الطفولة ومشاكلها :

اتخذت البعض من المخرجات من فترة الطفولة ومشاكلها محورا رئيسيا لأفلامهن كموضوع الأطفال غير الشرعيين وهذا ما نجده في أفلام ك: فيلم (طفل القرش) (Fils de Requins) لـ آنييس ميرلي (Agnès Merlet) (أبناء غير شرعيين) (Enfants de Salaud) لـ نيكول جارسيا، كذلك موضوع الأطفال المحكوم عليهم بالمرض في فيلم (الأمير الصغير قال) (Le petit prince a dit) لـ كريستينا باسكال (Christina Pascal)، أيضا التطرق لأوجاع الفترة الطفولية وصولا إلى مشاكل الكبر في فيلم (الحياة لا تخيفني) (La vie ne me fait pas peur) لـ نعومي لفوفسكي (Noémie Lvovsky)، كما نذكر أيضا فيلم (حليب الحنان البشري) (Le lait de la tendresse humaine) لـ دومينيك كابريرا (Dominique Cabrera).

2- أزمة الهوية :

كما حاولت البعض منهن طرح موضوع أزمة الهوية الذي ركزت أفلام ك: فيلم (تحت الجلد) (Under the Skin) لـ كارين أدلر (Carine Adler) و فيلم (كيف قتلت أبي) (Comment j'ai tué mon père) لـ آن فونتين (Anne Fontaine) .

3- المشاكل العاطفية :

كما تم أيضا معالجة المشاكل النفسية للحياة العاطفية كفيلم (العشاق) (Les amoureux) لـ كاثرين كورسيني (Catherine Corsini)⁽¹⁾.

4- الجسد الأنثوي من خلال علاقته بالآخر:

من أهم الركائز التي اعتمدت عليها السينما النسوية هي التعبير عن الجسد الأنثوي من خلال علاقته بالآخرين وقد انعكس ذلك على مختلف الأفلام النسوية كالمخرجة ليتيسيا ماسون (Laitia Masson) في أفلامها : (لبيع) (A vendre)، (أحبني) (Love me)، (هل نملك أم لا) (En avoir ou pas)، (التوبة) (La Repentie)، كما تمّ التطرق للإدمان على الكحول من خلال فيلم (ساحة فوندوم) (Place Vendome) لـ نيكول جارسيا (Nicole Garcia)، لقد عملت المخرجات على تكوين متاهات نفسية لشخصية المرأة المقدمة على الشاشة بعيدا عن اللطهاد الخاضعة له شخصياتهنّ في الواقع، هؤلاء المخرجات حاولن دائما التركيز على الأشياء الثمينة والسرية للنفس البشرية، بعض المخرجات ركزن في أفلامهنّ على المسألة الأنثوية كما هو عند كاثرين بريا (Catherine Breillat) في أفلامها: (إلى أختي) (A ma soeur)، (فتاة حقيقية) (Une Vraie jeune fille)، (36 فتاة) (36 Fillettes)، (رومانس) (Romance) لمقد ارتبطت المخرجات بالشخصيات النسوية المقدّمة على الشاشة عن طريق طرح الانشغالات الداخلية للشخصية الأنثوية وهذا من خلال التوقف عند نقاط الضعف لتلك الشخصية كموضوع الجنس الذي يعتبر العنصر الأساسي للتركيب النسوية، تؤكد المخرجة المخرجة كاثرين بريا بكل وضوح بأذنه لا وجود للعقلية الذكورية في

(1) : Sabrina, Laurance, Armand Vincy, Op Cit.

السينما التي تقدمها يوجد فقط ما تحس به وترغب فيه المرأة، فهي تبحث في علاقة الجسد الأنثوي بالرغبة والمتعة من خلال ذاتها الأنثوية، فنظرتها للمرأة معقدة وفي نفس الوقت غنية لأنّ تساؤلاتها وما يتبعها من صور ذهنية تبدو عميقة فهي تتعدى الصور التي تقدمها السينما عادة، فالحقيقة تظهر بطريقة صارخة ومزعجة أكثر كأنّ سينما هذه المخرجة تذهب إلى ما وراء المظاهر، الأعراف والضوابط لكي تأتي بشيء جديد محسوس والمخرجة من خلال أعمالها لا تقتصد شيئا تعالج الأنثوية في كل حالاتها أي المرأة : الجذابة، المهملة، الخائنة، المنحرفة⁽¹⁾.

إنّ السينما النسوية تقدم الشخصية النسوية في كتابة تختلف عن الكتابة التقليدية المنسوبة للرجل، فهي تقدم رؤية واقعية عن عالم المرأة تشمل عدة مواضيع منها: الحياة اليومية للمرأة، الاغتصاب، النساء اللاتي يتعرضن للضرب، عملية الإجهاض، العلاقة الزوجية، كفاح المرأة في الحياة السياسية، لقد حاولت هذه الأعمال السينمائية النسوية أن تنقل للجمهور - النساء بصفة خاصة - المشاكل التي تعاني منها المرأة داخل المجتمع والذي تصفه هذه السينما بالمجتمع الأبوي⁽²⁾.

مما زاد في تدعيم وانتشار هذا التيار النسوي في ميدان السينما هي المهرجانات العالمية التي أقيمت خصيصا من أجل المرأة حيث تمّ تنظيم أول مهرجان سينمائي عالمي خاص بأفلام المرأة ب باريس سنة 1974 وكان هذا بفضل مجهودات جمعية موزيدورا (Musidora) الفرنسية، توالى بعد ذلك المهرجانات في مختلف أنحاء العالم نذكر منها : المهرجان الذي أقيم لأول مرة في بروكسل (بلجيكا) سنة 1976 والتي شاركت فيه أسماء لامعة في مجال السينما أمثال فاردا من فرنسا، كافاني من إيطاليا و جاكلين فوف (Jacqueline Veuve) من سويسرا⁽³⁾.

المتأمل في المنتج السينمائي النسوي حول العالم يجد العديد من المخرجات قدمن تجارب جديدة بالاهتمام وتؤكد على حضور المرأة كذات فاعلة في المجال السينمائي، بعد أن ظلت لفترة طويلة مجرد مادة للسينما تستخدم للإغراء والتشويق والإثارة ومنذ السبعينات من القرن الماضي أصبحت للمخرجات مكانة مهمة في الفن السابع حيث برزت العديد من الأسماء سواء فيما يخص الأفلام الروائية أو الوثائقية والتي استقبلها الجمهور والنقاد باهتمام ما يفسر فوز العديد من الأعمال النسائية بأرقى الجوائز العالمية ولهذا أصبح اليوم فيلم المرأة بمثابة حدثا سينمائيا بفضل خصائصه المميزة كالالتزام السياسي، طرح قضايا الجنوسة بقدرة وجرأة حقيقية وعلاقته بالنظام الاجتماعي، إبراز صورة المرأة من خلال جسدها (الحياة العاطفية والعائلية، الجنس، الاضطهاد)، ما يميز هذه المخرجات هو التنوع واختلاف زوايا الرؤية وتقنيات العمل مما جعل منها قوة ديناميكية ساعدت على إضافة الكثير إلى السينما ، لقد تمّ طرح الإشكالات بقوة وبمحمولة معبرة وفي بعض الأحيان تجرأ وحاولن التطرق لتبوهات اجتماعية إلى حد الازعاج وهذا ما أسال حبر الكثير من النقاد بالتالي:

هل من الجائز وصف سينما المرأة بالسينما المختلفة ؟

(1) : Sabrina, Laurance, Armand Vincy, Op Cit.

(2) : Monique Martineau, Sortir les films de leurs boites, Revue CinemAction, N° 9, Op Cit, p 96.

(3) : Ibid , p 96.

المطلب الثالث : النقد النسوي في السينما الغربية

1- النقد النسوي أحد فروع النقد الثقافي :

بدأت النسوية كمفهوم سياسي ومطلب اجتماعي يعتمد على مقدمتين أساسيتين ، الأولى تشير إلى التفاوت في الجنس هو أساس اللامساواة البنيوية بين النساء والرجال والتي تعاني النساء بسببها من الظلم الاجتماعي المنهجي وتشير المقدمة الثانية إلى أن المساواة بين الجنسين ليست بالضرورة البيولوجية ولكن خلقتها البنية الثقافية للاختلاف في الجنس وهذا المفهوم يزود النسوية ببرنامجهما المزدوج، فهم الآليات الاجتماعية والنفسية التي تشكل وتؤيد اللامساواة والسعي بالتالي لتغيير تلك الآليات وهذا السؤال المحوري كيف نوازن بين النسوية كقضية فكرية سياسية والتي تعود إلى قرابة القرن السابع عشر وبين النسوية كقضية أدبية فنية ويمكن التأريخ لها في أواخر الستينات من القرن الماضي؟ جوابه هو أن القضية الفكرية والسياسية والاجتماعية تعد إرهابات ضرورية ومهمة للوصول إلى الخصوصية الجمالية والاستقلال الفني للإبداع الأنثوي دون أن نغفل دور الأدب كرسالة لغوية فكرية في الدفاع عن قضايا المرأة والتعبير عن اهتماماتها ومن ثم كسر الحواجز الثقافية والإيديولوجية المعرقة لتقدمها⁽¹⁾.

جدير بالذكر أن التحليل الثقافي الذي ساد بعد الحرب العالمية الثانية أبرز الخصائص السياسية والاقتصادية والمؤسسية لمجتمعات ما بعد الحداثة وأبرز أشكالا جديدة من الحركات الاجتماعية فلم يعد حقل السياسة والاقتصاد هما المجالان لممارسات القوة فقط، إذ وجدت حقول معرفية أخرى لممارسة السلطة مثل النوع والعرق والإثنية ونمت حول هذه الحقول المعرفية نظريات ومن ثم ثقافات جديدة.

يميز بيتر كاتزنشتاين (Katzenstein Peter) بين نوعين من النشاط في الحركة النسوية :

- 1- ناشطات جماعات المصالح ويهدفن إلى التأثير في النخبة السياسية ثم القرارات السياسية والتشريعات.
- 2- ناشطات يستخدمن الخطاب الثقافي بشكل رئيسي ويستفدن من الكتابات التي تعكس سيادة الخطاب الذكوري دون غيره من أنواع الخطاب⁽²⁾.

يعتبر النوع الأخير هو الأكثر استخداما من قبل النسويات، الأمر الذي أدى إلى ظهور خطاب نسوي مضاد ومقاوم للخطاب الذكوري ويهدف إلى تغيير البنى الثقافية والاجتماعية السائدة المتسببة في قهر المرأة والتي تكتسب شرعيتها من المعتقدات والأعراف.

تنطلق الكتابات النسوية من عدة أسس هي:

- 1- النساء فئة لا يمكن تجاهلها وحماية حقوق الإنسان تمثل قاعدة للنسوية تركز على المرأة .
- 2- التركيز على الدين والعرق والثقافة يشكل تحديدا لوحدة النساء في العالم.
- 3- الليبرالية هي اللغة السياسية المثالية.
- 4- تعرف النظرية النسوية بماديتها والمادية هي اللغة، فاللغة هي أهم وسيلة للمقاومة السياسية وترسيخ الهوية وتأكيد مكانة ودور المرأة في المنظومة الثقافية.
- 5- ترفض النظرية النسوية أن تكون نتاجا لتطورات تاريخية وسياسية.

(1) : حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، ط01، بيروت (الدار العربية للعلوم، ناشرون)، الجزائر (منشورات الاختلاف) 2007، ص ص 116 – 117 .

(2) : غادة علي موسى، المرجع سابق، نقلا عن :

لقد اهتم النقد النسوي بالمرأة بوصفها علامة ثقافية في التكوين المجتمعي، فانطلق من فكرة أن أكثر المجتمعات هي مجتمعات أبوية والقوة الذكورية هي المحور الرئيسي فيها وأن العلوم الاجتماعية منحازة للرجل والإعلام بشكل عام لم يقدم موقفا فلسفيا للمرأة وظل النظر إليها برؤية ذكورية⁽¹⁾.

انبثقت حركة النقد النسوي في فرنسا عن أحداث 1968 أي عن حركة الطلاب التي كانت تمردا على سلطة الأب السياسي واحتجاجا كاد أن يقوض مؤسسات سلطة النظام الأبوي وقد اعتمدت في مسعاها هذا على أطروحات كل من **(جاك دريدا - جاك لاكان)** فاستلهمت آراء **دريدا** التفكيكية التي تقوض الثنائيات الراسخة ورأت في عمل **لاكان** أساسا لدعم الأنوثة، إذ اعتبرها قائمة على أساس غير بيولوجي، لقد تأرجحت الكتابات النسوية في التعبير عن معاناتها وتأكيد حضورها الأدبي بلهجة استسلامية، من جهة تصور المرأة النمطية في الثقافة السائدة، صورة المرأة الضحية والمغلوبة على أمرها ومن جهة أخرى صورة المرأة الثائرة الغضوب التي تبحث عن هويتها وخصوصياتها الجمالية بلهجة التحدي والثقة، لو رجعنا إلى كتاب **سارة جامبل Sarah Gamble** "النسوية وما بعد النسوية" نجد أنها قد استخدمت مختلف الأنماط التي ميزت النظرية النسوية المتمثلة في: البيولوجي، اللغوي، التحليل النفسي والثقافي في تحديد خصائص ومميزات المرأة الناقدة/الكاتبة، فهي تقول أن الموجة الأولى من الحركة النسوية رفضت تفسيرات البيولوجيا والتحليل النفسي الفرويدية والأطروحة الماركسية معيدة قمع المرأة إلى التشكيل الثقافي لها كآخر، بينما دعت الموجة الثانية إلى إعادة الصورة الثقافية للأنوثة بما يسمح للمرأة بالوصول إلى النضوج واكتمال الذات أي تحقيق الأنوثة، كل الاتجاهات النسوية حاولت مناقشة مفهوم الأنوثة وعلاقته بالأبوية والأيديولوجيا هادفة من ذلك استنهاض الوعي والنظر إلى الثقافة على أنها أمرا سياسيا وباعتبار أن الصور والمعاني والرؤى الثقافية تعمل على تعريف معنى المرأة والسيطرة عليها وإن المطلوب هو ثورة في اللغة والثقافة إلى جانب الهياكل المادية وسعي لتغيير العالم الداخلي للخبرة الجسدية والاستعمار النفسي والإسكات الثقافي بالإضافة إلى تغيير الظروف المادية الاجتماعية للعالم الخارجي، كما طالبت بضرورة أن تعبر المرأة عن كل ما لديها وما تحس به وأكدت أن ما تكتبه المرأة هو دائما نسائي، لا يمكنه إلا أن يكون نسائيا على أكمل وجه لكن الصعوبة الوحيدة تكمن في تعريف ما نعينه بكلمة نسائي⁽²⁾.

بعد ذلك انطلقت الممارسات النسوية لتساهم في رسم الخارطة الثقافية للعالم وبدأت في مراحل متتابعة منذ المرحلة التأسيسية، ففي السبعينات من القرن المنصرم بدأت القراءات النسوية تتبلور وبحث في النصوص التي كتبها الرجل عن النساء ومدى تأثيرها الذي بدا مرتبطا بمعايير أبوية ذكورية وكانت مرحلة الثمانينات متوزعة بين أكثر من مدرسة فكرية: المدرسة الأمريكية **(إيلين شوالتر Elaine Shoualter)**، **كيت مليت**، **بيتي فرايدن**... الخ)، المدرسة الفرنسية **(جوليت كريستيفا، لويس إيريجاري، هلين سيسكو Hélène Cixous)** غيرهن)، المدرسة البريطانية **توريل موي (Toril Moi)** سجل هنا تميز النسوية الفرنسية عن نظيرتها الأمريكية في استخدام التحليل النفسي كأداة تفسيرية فقد حاولت استجلاء الطرق التي تؤدي بها اللغة والثقافة إلى تكوين الاختلاف الجنسي وتقويض مركزية الذكر في النظام الرمزي، لكن في نفس الوقت اهتمت المدرسة الفرنسية من قبل المدرسة البريطانية بأنها في محاولتها تحديد مصدر قمع المرأة في اللغة والثقافة دمرت النضال السياسي النسوي الذي يجب أن يقوم على هوية

(1): غادة علي موسى، المرجع السابق.

(2): حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، المرجع السابق، ص 118 - 119.

اجتماعية مشتركة وأهداف اجتماعية وسياسية مشتركة وكذلك بالتواطؤ مع الجمالية المكرسة للأبوية بانفتاح نصي غير محدود الدلالة هذا يرجع إلى أن المدرسة الفرنسية استلهمت نظرية **جاك دريدا** التفكيكية، فالنقد التفكيكي شكك بمبدأ الإرث النظري للنقد الأدبي ويؤكد أن المعنى في الخطاب ليس هو نتيجة العلاقة الخلافية بين الحضور والغياب أو بين المعنى المتحقق والمعنى المرجئ وحسب **جاك لاكان** لا يوجد معنى ثابت في النص الأدبي بل النص مفتوح لا نهائي لتجاوز كل المعايير والثوابت⁽¹⁾.

يمكن إيجاز المسارات والتطورات التي مر بها النقد النسوي في النقاط التالية :

- 1- تحليلات المؤنث في الفكر الإنساني القديم، اضطبغت بصبغة الخطّ من شأن المرأة وتهميش دورها بل جعلها من المقتنيات والمتاع.
- 2- تبلور مصطلح النسوية في أحضان الفكر السياسي التحرري، ووصل إلى مرحلة انفصال المجال الادبي والنقدي عن السياسي الإيديولوجي.
- 3- يمكن تلخيص مسار النقد النسوي الغربي في ثلاث مراحل: الأولى فيها محاكاة للقيم الجمالية السائدة، الثانية فيها طموح للمساواة والثالثة تمثل وعي المرأة بذاتها وقدراتها، مما دفعها البحث عن التمايز والاختلاف وتأكيد خصوصية الكتابة النسوية.
- 4- من أهداف النقد النسوي الكشف عن صوت الأنثى في تاريخ الفكر والإبداع الإنساني والعمل على إجلاء خصائص الموروث الأدبي الأنثوي من أجل إثبات الإسهامات الحضارية للمرأة.
- 5- غرفة **فرجينيا وولف** (Virginia Woolf) خطوة هامة في تأكيد وعي المرأة الكاتبة بذاتها وكيونتها فكانت الغرفة الخاصة رسالة موجزة لخصوصية الكتابة النسوية لإرساء تقليد أدبي نسائي لا يؤتى أكله إلا بفتح باب الحجرة والتحول في أركانه والتعرف على رسم جدرانها ونقوش تحفها ومجوهراتها النفيسة.
- 6- **سيمون دي بوفوار** ونقض فكرة التراتبية النخبوية في المجتمع وتأكيد على دور الثقافة في تشكيل وضعية الأنثى والفرقة بينها وبين الذكر، فكان لها دور في ميلاد مصطلح **النوع الاجتماعي** أو **الجنس** وهو يشير إلى الظروف والخبرات والأوضاع الاجتماعية الثقافية المؤدية للتصنيف والتمييز بين الرجل والمرأة.
- 7- **لوسي إيريجاري** وتأكيد مبدأ الاختلاف الجنسي كأساس جديد ومبتكر في الفكر النقدي المعاصر وبالرجوع إلى أصل الهوية نحو تأسيس مبدأ الهوية الأنثوية في قراءة النصوص وكإطار نقدي مبتكر لأجل تحليل البنى الاجتماعية والسياسية، من المنظور الأنثوي يعزز الخصوصية الجمالية⁽²⁾.

2- تحليل الصورة المقدمة عن المرأة في الفيلم الغربي:

إنّ الوضعية التي آلت إليها صورة المرأة في السينما الغربية أدت بالعديد من النقاد وخاصة النساء منهم إلى الاهتمام عن قرب بهذه الصورة وهذا من خلال تحليلها وإبراز أبعادها الثقافية والإيديولوجية.

(1) : حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية، المرجع السابق، ص 138.

(2) : حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، المرجع السابق، ص 135 - 136.

تعد الدراسات التي قامت بها كل من: **مولي هاسكل** (Molly Haskell)⁽¹⁾، **مارجوري روزن** (Marjorie Rosen)⁽²⁾ و **جوان ميلن** (Joan Mellen)⁽³⁾ من أبرز الدراسات التي ركزت على موضوع المرأة من خلال السينما الأمريكية والأوروبية، لقد كانت دراسة كل من **هاسكل وروزن** عبارة عن تحليل شامل لكل الشخصيات النسوية التي مرت عبر تاريخ السينما وخاصة فترة العشرينات من القرن الماضي، أما دراسة **ميلن** فكانت مركزة حول السينما المعاصرة.

أكدت هذه الأعمال أن صورة المرأة بصفة عامة عرفت تضاملاً منذ الأربعينات، ففكرة التقدم السينمائي للنساء لم تعرف تقدماً وهذا لأن السينما أثارت مشكل وضعية المرأة بصفة سطحية لا بروح تحليلية، فالسينما تعارض القوة المتنامية للمرأة لدخل المجتمع المتمثلة في اتساع دائرة مشاركتها في الحياة الإنتاجية حيث نجد أن شخصية المرأة المتطورة القوية المستقلة وكذا شخصية المرأة العاملة كلها غائبة في الأفلام المعاصرة، فالدراسات - المذكورة سابقاً - تؤكد أن الخطر الذي تواجهه حالياً هو أن أدوارها في الأفلام آخذة في الالامعنى، فالمرأة أصبحت مصنفة ضمن المعاني الغريبة والجنسية أما الأبعاد الأخرى لشخصيتها فهي شبه معدومة.

حيث تقول **هاسكل** في هذا السياق:

إنّ تضاملاً الصورة النسائية في السينما يتجلى من خلال تمجيد القدرة الرجالية ، فالسينما تقدم حرية المرأة من خلال إفسادها وانحطاطها حتى في الأفلام التي تكون للمرأة فيها الدور الرئيسي يبقى الحب هو الموضوع الأساسي لهذه الأفلام وبالتالي استعملت المرأة في السينما الأمريكية كقطع جلب واستعادة جمهور هذه السينما الذي ضيعته بظهور التلفزيون الذي عمل على كسب عدد كبير من مشاهديها، فالمرأة قدمت كتطلع مستقبلي تجاري ذكوري⁽⁴⁾.

إنّ السينما المعاصرة تقدم المرأة كإنسان منقوص بعكس فترة الأربعينات التي توصف بالفترة الأكثر رقي وازدهار للمرأة، أي فترة الحرب والأزمة التي أجبرت النساء إلى البحث عن أسلوب جديد للعيش بعيداً عن الرجال أو على الأقل بالمساواة معهم، فالسينما العصرية لا تبرز على الشاشة نساء مستقلات بل المرأة مقدمة كإنسان غير موجود، مبعر الأفكار، غير راض... الخ.

إنّ الرسالة التي أرادت السينما المعاصرة أن تنقلها هي أن الحرية الجنسية غير مرتبطة بالزواج، فهذه السينما تترك النساء محبات من هذا القيد عن طريق عرض نساء متحررات على المستوى الجنسي ولكن هن غير راضيات، بالتالي تحاول استخدام الوعي الأخلاقي الجديد للنساء العصريات وفي الوقت نفسه تبرز القيم المرسخة بين المرأة وعائلتها باعتبار هذه الأخيرة هي المؤسسة الاجتماعية القاعدية وهذا ما كان مطبق فعلاً في المجتمعات الاشتراكية سابقاً حيث نجد أن السينما المراقبة من طرف الدولة استمرت في إظهار المرأة في حالة تبعية من خلال الوصف الاضطهادي لها، فإخراج أفلام حول نساء متحررات تجلى أكثر عندما أظهرت هذه الأفلام مشاركة المرأة في الكفاح الاجتماعي دون التفريق بين الحرية الاجتماعية، النفسية و الشخصية لها.

حسب الدراسة التي قدمتها **ميلن** هناك صورتان للمرأة تهيمان في السينما المعاصرة: المرأة في المنزل المحمية من كل ما هو خارجي والمرأة المتحررة جنسياً، تؤكد الباحثة أن صورة مدبرة المنزل المنسية تنازلت عنها السينما وتخلت

(1) : **Molly haskell**, From reverence to rape, Treatment of Women in the Movies, in : Image de la femme dans le cinéma, in Revue : Image, Rôle et Condition sociale de la femme dans les medias, N°84, Paris, publié par l'Organisation des Nations Unies (UNESCO), 979, p 34.

(2) : **Marjorie Rosen**, Popcorn Venus, Women and the American dream, in : Ibid, p 38.

(3) : **Joan Mellen**, women and their Sexuality in the New Film, in : Ibid, p 40 .

(4) : **Molly haskell**, Op Cit, p 35.

عنها شيئا فشيئا مقابل صورة المرأة الأكثر تحررا حيث نجد عدة أفلام أمريكية وأوروبية مستمرة في تقديم المرأة في صورة مقبولة كالضحية السلبية، القلقة، الموضوعة في فخ ثقافة نادرا ما ينسب إلى مؤسستها الاجتماعية أنها السبب في اضطراب شخصية المرأة وتخلّفها، هذه الأفلام التي لم تقترب من الشخصية الحقيقية للمرأة في الواقع توحى بأنه يتعلق بميزات ملازمة لطبيعة المرأة نفسها⁽¹⁾.

أما دراسة **بيتر ويبل (Peter Weibel)** التي نشرت عام **1977** حول صورة المرأة عبر وسائل الإعلام فهو يؤكد من خلال رؤية سوسيوثقافية، أن السينما تعكس القيم والمعايير الاجتماعية السارية في المجتمع والفرضية التي يقدمها هي أن صورة المرأة في السينما لن تتغير ما دام المجتمع لم يعترف بحقوق المرأة ولم يحل المشاكل التي تعاني منها داخله ومنه لا بد من تحسين ظروفها السياسية، الاقتصادية، الاجتماعية والثقافية أولا. والباحث يستنتج أن التطور الذي عرفته الشخصيات النسوية في تاريخ السينما هو تطور تراجعي وتقهقري فبخلاف سنوات الأربعينات التي كانت فيها الشخصية حاضرة بقوة نجد السينما المعاصرة لم تعد تهتم بالمرأة فحضورها أصبح هامشيا وثانويا لا يعبر عن كيان مستقل، بالتالي أصبحت المرأة تعرض كشيء خاص بممتلكات الرجل لا تصلح إلا لإمتاع الرجل وإرضاء شهواته الغريزية⁽²⁾.

من خلال مما سبق يمكن أن نعطي الاستنتاجات التالية:

1 - رؤية السينما الغربية للمرأة هي رؤية ذكورية وينسبها أغلب الباحثين إلى خطأ النساء العاملات في المجال السينمائي اللاتي يعملن على تغيير هذه الصورة المشوّهة التي أعطتها الرجل للمرأة، فوجود عدد قليل من النساء المشاركات في الإبداع السينمائي هو أحد الأسباب الرئيسية في تشويه الصورة التي تعطيها السينما المعاصرة عن المرأة.

2 - نقص الأفلام التي تتكلم عن المرأة.

3 - المرأة عبر الشاشة السينمائية الغربية مقدمة دائما كشخصية ثانوية بعد الرجل الذي يقوم باحتقارها انطلاقا من كونه رجلا، فهي تعتبر سلبية وتظهر هذه الصورة خاصة في الأفلام من نوع (الو سترن - الجوسسة - أفلام العنف)، فالنساء يتموقعن في المستوى الثاني من حياة الأبطال ولا يشاركن في الحدث الرئيسي⁽³⁾.

4 - حتى لو كانت هناك بعض الأفلام الجديدة التي يكون للمرأة فيها الدور الرئيسي فهي لا تصف بصورة دقيقة الوضع الاجتماعي الحالي للمرأة، بل تقدم صورة المرأة الاستثنائية ذات النموذج الأصلي الثقافي، على سبيل المثال: شخصية **جون دارك**.

5 - أبدعت السينما الغربية أكثر من المسرح والفن التشكيلي في تقديم **النموذج المقبول** للنجمة والمرأة المغوية للرجال، فالسينما الهوليوودية هي المسؤولة الوحيدة في خلق هذه الأسطورة المعاصرة للمرأة التي عملت على خلق أحلام وهمية لدى الرجال وإدخالهم في عالم مزيف غير طبيعي عمل على تهريبهم من الحياة اليومية، كذلك خلقت هذه الأسطورة أحلاما لدى النساء من خلال عرض لهن نماذج من تصرفات وطرق لباس لم تكن موجودة في عالمهن الواقعي⁽⁴⁾.

(1) : Joan Mellen, Op Cit. p 41 .

(2) : Peter Weibel, Image de la Femme dans le Cinéma, Op Cit, p 35.

(3) : Guy Hennebelle, Monique Martineau, Les Stars En Douze Stéréotypes , Revue CinémAction, N° 9, Op Cit, p 18.

(4) : Ibid, p 19.

لقد ارتبطت هذه المرأة الأسطورة بأسماء شخصيات نسوية عالمية كرسست هذه الصورة نذكر منها: أسطورة السينما الهوليوودية الممثلة الأمريكية **مارلين مانرو** التي تربعت على عرش هوليوود لزمن طويل، حيث عملت هذه الشخصية على ترسيخ مفهوم المرأة/عرض مشهدي (Femme/Spectacle)، أي المرأة كمادة قابلة للعرض صنعت لأرضاء متطلبات وحاجيات الزبائن، ف **مارلين مانرو** بمجرد ظهورها على الشاشة يتحول الفضاء الذي يحيط بها - سواء كان قاعة مطعم أو غرفة فندق - إلى مسرح وبقية الشخصيات تتحول إلى مجموعة من المشاهدين المستهلكين لصورة الأنوثة التي تقدمها لهم بالتالي تصبح مادة سلبية تسقط عليها كل التصورات التخيلية الخادعة للجنس الذكري (Les Fantasmies Mâles)⁽¹⁾، إن الممثلة في السينما الهوليوودية لا تجسد المرأة بل صورة عن المرأة، هذه الممثلة المتلاعبة بعقول المشاهدين لا تقدم شيئا عن الواقع بل فقط ما تجسده عبر الشاشة، ففي حوار لها مع مجلة الحياة (Magazine Life) قبل موتها بفترة قصيرة (يوليو 1962)، أوضحت **مارلين مانرو** إلى أي مدى لم يرى الجمهور فيها المرأة الحقيقية داخلها بقدر ما رأى المرأة المقدمة على الشاشة حيث تقول في هذا الصدد: "أفهم جيدا أن الناس يريدون إدراك أنني موجودة فعليا" وهذا من خلال استدعاء ردات الفعل المجهولة التي تعترف بذلك في أوساط الجمهور، مثال **مارلين مانرو** وهذه الممثلة التي تحسن إغواء الرجال إلى حد الإفراط ما هو إلا حالة قصوى ولكن يمثل جيدا كيف أن صورة المرأة في السينما بقيت لفترة طويلة مختزلة لا تمثل سوى اختبار اجتماعي مكرر ووهمي أو نوع من النمذجة الأنثوية من خلال عيوبها وفضائلها التي عملت على تلميع المرأة لكن عبر تسليعها وتقديمها كمادة بكل سماتها الاستهلاكية⁽²⁾.

فالقول إذن أن المرأة في السينما الهوليوودية هي أساسا مادة للعرض هذا يعني أن نطرح مسألة العلاقة البصرية (Le rapport Visuel) كعلاقة هيمنة فبالنسبة لـ : **جون بيرجي** (John Berger) - الناقد الفني الإنجليزي - علاقة المرأة المشاهدة بالمرأة العارضة هي علاقة ذكورية لأن الرجل هو الذي صنع وعرض تلك المرأة على الشاشة، فمع أن الشيء المشاهد هو شيء أنثوي إلا أننا نجد أن الخيال الذكري هو المهيمن في النهاية، وهذا ما يترك المرأة تكون عبارة عن مادة وبالخصوص مادة مصنوعة للعرض⁽³⁾، المشكل في مجال السينما ليس أن المرأة لا تظهر على الشاشة ولكن لأنها تظهر بكثرة وبأسلوب إغرائي جذاب يتوافق مع أغراض الطرف الذي أراد تقديمها بهذه الوضعية، فشخصية **مارلين مانرو** صُنفت كإحدى وأهم صانعات هذا النموذج من النساء الذي أصبح يمثل النموذج المقبول لصورة المرأة في السينما الغربية.

لكن مع هذا فالباحثين ينتابهم القليل من التفاؤل، إذ يلاحظون أن الصورة السينمائية للمرأة حاليا هي مستمرة في التغيير إلى الأحسن وهذا من خلال التأثير الذي تمارسه مختلف الحركات النسوية لأجل منح المرأة حقها للمشاركة في الصناعة السينمائية سواء من الناحية التمثيل، الإنتاج أو الإخراج.

3- المتفرج الغربي في قبضة النوع الاجتماعي:

تقول سارة جامبل فيما يخص مجال الثقافة البصرية، أن الموجة الثالثة أو ما اصطلح عليه بـ ما بعد النسوية يشير في سياق الثقافة الشعبية إلى فرقة "سبايس جيرلز" (Spice Gils) وإلى المغنية "مادونا" Madonna، لكنه ظل موضع التشكيك فالجدل حول ما بعد النسوية يدور حول قضايا : المرأة باعتبارها ضحية أو مستقلة أو مسئولة حيث يتم انتقاد تعريف المرأة بأنها ضحية غير قادرة على السيطرة على حياتها و يميل إلى عدم الاستعداد لإدانة المواد

(1) : Guy Hennebelle, Monique Martineau, Op Cit, p 20.

(2) : Sabrina, Laurance, Armand et Vincy, Op Cit.

(3) : Guy Hennebelle, Monique Martineau, Op Cit, p 19.

الإباحية والى التشكيك في ظواهر مثل : شيوع الاغتصاب.

لقد ظهر مصطلح ما بعد النسوية في قلب وسائل الإعلام في أوائل الثمانينات من القرن الماضي ، لكن أطروحاته حسب سارة جامبل لم تختلف عن أطروحات الموجة الثانية في الستينات والسبعينات حيث فكرة ما بعد النسوية تعيدنا إلى حالة من حالات ما قبل النسوية⁽¹⁾.

ظهر النقد النسوي منذ ما يقرب من ثلاثين عاما ويعد فرعاً من النقد الثقافي الذي يركز على المسائل النسوية وهو الآن منهج في تناول النصوص والتحليل الثقافي بصفة عامة وينشغل النقد النسوي بالمسائل المرتبطة بما اصطلح عليه بـ الجنوسة أو النوع الاجتماعي على سبيل المثال وقد قام بعض النقاد بدراسة الطرائق التي تشكلت بها صورة المرأة في وسائل الإعلام، كما اهتموا بأمور من مثل عدد النساء مقارنة بالرجال في النصوص المعروضة في وسائل الإعلام الجماهيرية وبدور المرأة في النصوص الدرامية وبلاستغلال الجنسي لجسد المرأة واهتموا بالمسائل المرتبطة بذلك كالنظرة الذكورية في النصوص والقيم والمعتقدات الموجهة مباشرة للمرأة مثل الروايات العاطفية والمسلسلات وبالكيفية التي قدمت بها المرأة في مثل هذه الأنواع الأدبية وقد أكد عدد من أصحاب النظرية النسوية على أن مضمون التحليلات لأدوار المرأة في وسائل الإعلام لم يكن كافياً لأنهم لم يقدموا الموقف الفلسفي للمرأة وذلك يعني أنهم يتعاملون فحسب مع السيطرة والاستغلال⁽²⁾.

ما يهمنا في موضوع صورة المرأة في وسائل الإعلام هي علاقتها بالسينما تحديداً حيث تقول الناقدة ميكى بال (Micky Ball) في هذا المجال أن كل عمل فني يحمل قصة ما وقد توجه الصورة هذه القصة في اتجاه معين لكن بعض التفاصيل قد تهرب من الشبكة التفسيرية له وقد تكون هذه التفاصيل مهمة بالنسبة إلى بعض المشاهدين ومن ثم قد تمثل الأساس في تفسير آخر مغاير للعمل الفني، إن التركيز على التفاصيل خاصة التفاصيل الهامشية أو المهمشة هو عملية أساسية في أسلوب "بال" التفسيري، إن كتابتها تذهب بعيداً أو على نحو مختلف، الهدف الذي يسعى وراءه معظم المؤرخين للفن أي ما هو مركزي وأساسي أو بارز في العمل الفني⁽³⁾.

تتمثل أصالة ميكى بال بوصفها مؤرخة وناقدة للثقافة البصرية في أنها نظرت للفن البصري بوصفه نوعاً من السرد وفي ضوء ذلك قدمت كثيراً من النتائج المترتبة على افتراضها الأساسي هذا، فقالت أولاً إن كل أشكال السرد تشتمل على جانب معين يتم حكي أو سرد أو الإخبار والأحداث الأساسية في القصة من خلاله أو حوله، فليس هناك من سرد لا يتضمن القيام بعمليات اختبارات وحذف خاصة وبدءاً من الأشكال البسيطة من السرد حتى الأشكال المركبة منه، يتم تشكيل السرد من خلال ما أسمته تحديد البؤرة أي التركيز على القصة من خلال عوامل فاعلة نوعية أو وجهاً خاصة من النظر.

تقول "بال" أنها تستخدم مفهوم تحديد البؤرة الذي توجد جذوره في التصوير الفوتوغرافي والسينما للإشارة إلى العناصر المعروضة في النص الأدبي أو التشكيلي أي التي تدرك وبين الرؤية البصرية التي ترى من خلالها هذه العناصر أو يجري عرضها وهي تقول إن أقرب المصطلحات أو المفاهيم في نظرية السرد المعاصرة إلى مصطلح تحديد البؤرة وهو مصطلح وجهة النظر أو منظور السارد⁽⁴⁾.

(1) : حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية، المرجع السابق، ص 82 .

(2) : حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، المرجع السابق، ص 109.

(3) : حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية، المرجع السابق، ص 295، نقلاً عن:

شاكر عبد الحميد، عصر الصورة، السلبات والايجابيات، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، يناير، 2005، ص 182.

(4) : المرجع نفسه، ص 296 - 297.

إن تحديد البؤرة قد يكون مفهوما مهما في التحليل النقدي للأعمال الإبداعية الأدبية والسينمائية وتكمن أهمية ما قدمته بال في أنها حاولت أن تستكشف تلك العلاقات الحميمة بين الأنواع الأدبية السردية، القصة، والرواية خاصة وفنون التصوير وقد كانت مفاهيم السرد ووجهة النظر وتحديد البؤرة هي المفاهيم الأساسية لها، إن ما قدمته من مصطلحات يكون مفيدا في تحليل بعض الأعمال الأدبية أيضا ، حيث يمكن أن نختتم في مجال التحليل بأسئلة من الذي ينظر؟ إلى من ؟ وما الهدف من نظرتة؟ وهل هو موضوع لنظرة أو نظرات من آخر أيضا.

إذا كانت الباحثة "بال" لم تتكلم في بحثها عن علاقة المرأة بالسينما بصفة محددة، فإننا نجد الناقدة سو ثورنام تذهب مباشرة إلى صميم الموضوع وهذا من خلال بحثها "النسوية والسينما"، حيث تعلق وتقول: "إن المرأة تتعرض للقمع في السينما حيث تظهر في صورة عاملة استقبال وسكرتيرة وفتاة تمتهن غرائب المهن وهي تتعرض للقمع في إطار النظرية السينمائية حين تحبس في صورة معينة كأشياء لا روح لها" لقد طالبت الناقدة بوضع مبادئ لمنظور جمالي نسوي⁽¹⁾.

أما الباحثة لورا مالفي (Laura Mulvey) فتعتبر مقالها لعام 1975 إحدى أكثر المساهمات أهمية في العقود الأخيرة في مسألة التحليل النقدي للسينما، تذهب المقالة إلى أن متعة المتفرج تعتمد على تلاعب إيديولوجي بشفرات الفيلم السينمائي وبخاصة مسألة صورة النساء في السينما، تدعو مالفي من ثمة إلى سينما جديدة مختلفة عن النمط الهوليودي المهيمن يكون في وسعه تحدي الإيديولوجية السائدة وأنواع المتع التي تقدمها الأفلام إلى المتفرج، أولى المتع التي توفرها السينما للمتفرجين هي متعة المشاهدة نفسها وتسميها مالفي السكوبوفيليا (Scopophilia) هي الدافع لإخضاع الناس الآخرين لنظرة منّا محدّقة، متحيّزة ومسيطرة ولدى الأطفال يمكن ملاحظة أن السكوبوفيليا غالبا ما يتخذ بعدا إباحيا وذلك في سياق محاولة الأطفال اختلاس النظر والدافع نفسه موجود عند الشبان وقد يصبح أكثر تلصصا حين تتأتى المتعة الجنسية من النظر سرّا إلى شخص آخر على نحو إخضاع أو تملكي وبالطبع فالنظر إلى فيلم في السينما ليس متعة سرية لكن عالم الفيلم يفلت من المشاهد إذ أنه على الشاشة وليس في فضاءنا الحقيقي الخاص بنا، هو مستمر بوجودنا أو من دونه، في عتمة صالة السينما تبدو صورة الفيلم المشرقة كما ولو كانت نافذة إلى عالم مختلف، خاص أتيح لنا الولوج إليه و هكذا يمنح المشاهد متعة سكوبوفيلية بديلة في الفيلم من خلال شروط وظروف المشاهدة ومصطلحات القصة والذين يضعاننا في موقع المراقب القادر أن يتفرج على القصة ويبقى منفصلا عنها في آن معا⁽²⁾.

أما النوع الثاني من المتعة البصرية التي يقدمها لنا الفيلم هي التماهي* مع صورة تمثلنا، هي لحظة أساسية في

(1): حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية، المرجع السابق، ص 297.

(2): جوناثان بيغل، مدخل إلى سيمياء الإعلام، ترجمة: محمد شيّا، ط01، بيروت، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر والتوزيع، 2011، ص 239.

*: التماهي مع تمثيلات العالم في السينما هو السلسلة الجديدة من عمليات الاستلاب والفتنة التي تمارسها الصورة على الإنسان وهو ما بدا بوضوح سحر الأيقونة ومن ثمّ مع الصورة الفوتوغرافية، إلّا أنّ الاستلاب عن طريق التماهي هنا يصل إلى ذروة التفاعل مع محمولات الصورة السينمائية بالاندماج شبه الكامل مع الواقع الذي يحدثه تلقيها، إذ تقوم محمولات الصورة وتقنياتها بدمج المشاهد في تمثيلات العالم الجديد، في حين تتكفل الظلمة وجماعية الصمت والسكون في فصله عن الواقع الحقيقي، التماهي في السينما ليس شيئا عابرا وسطحيا يمس نفسية المشاهد، بل عملية فكرية وانفعالية عميقة يعيشها المشاهد بكل حواسه وإدراكاته ومن خلاله يسافر في الأزمنة والأمكنة التي لا تحدّها حدود أو تعقيدات في الانتقال فيما بينها وذلك من خلال تلبس شخصية رئيسية في الفيلم بتحركاتها وانفعالاتها ويبدو هذا خارج حدود العقل وخارج القوانين الفيزيائية والسببية، كما يحدث في عالم الأحلام التي تخترق كل قوانين الواقع، ما يعيد المشاهد إلى واقعه من عوالمه الأحلام هو صدمة الشمس أو الأنوار الليلية للشارع عند خروجه من قاعة السينما

تشكيل شخصية الفرد. هي تحدث حين تأخذ الذات شخصا ما على سبيل المقارنة كصورة لذات أكثر اكتمالا، "أنا" مثالية. يجري التماهي المتخيل للذات مع الذات المثالية بمعزل عن نقصها في الواقع في موازنة احتفاء المشاهد بصورة الفيلم وحين ينسى المشاهد كل شيء ما عدا الفيلم وخصوصية السينما هنا هي في تزويدنا بأكثر من آخر، نستطيع أن نتماهى فيهم: يلعب ممثلو الفيلم دور المثلث للأنثى أي أناس ليسوا نحن ونرغب أن نكون هم أو نملكهم، هناك إذن مكونان اثنان للسكوبوفيليا في مشاهدة السينما: متعة النظر إلى الصورة التي تتيح لتحديقنا الطاعى أن يكون ممكنا والمتعة في التماهي مع الصورة التي تنوب عنا، المتعة الأولى تنطوي على رغبة إباحية، وتنطوي الثانية على العملية التي يتشكل من خلالها الأنا في الفترة المبكرة من حياتنا، في الحالة الأولى يرغب المشاهد في صورة موضوع ما يعد بإشباع غرضنا الجنسي وفي الحالة الثانية يرغب المشاهد في "أنا" مثالية، صورة ذات لنا أكثر اكتمالا وفي الحالتين ينشد الملهاد أن يعوِّض ما يظنه نقصا والذي سيغطي غيابا ما⁽¹⁾.

أما إذا رجعنا إلى موضوع النساء في السينما، فالنظرة المحدقة التي تتناول المرأة كموضوع مرغوب فيه هي ببساطة نظرة ذكورية تجعل النساء موضوعا لنظرة تبعث متعة سكوبوفيليا ذكورية تجعل النساء موضوعا لنظرة تبعث متعة سكوبوفيليا ذكورية، بينما على النساء في المعادلة هذه أن يأخذن دورا استعراضيا، فيصبحن موضوعات لمتعة النظرة الذكورية التحديقية، ووفق مفردات **مالفي** فالنساء في السينما هن علامات للدلالة على "جوب - مشاهدة - هن" وعليه فمن الشائع جدا في الفيلم السينمائي استعراض النساء كموضوعات مرغوبة، لكن النظرة الذكورية المحدقة تلك تقطع سياق السرد القصصي للفيلم وتغدو مهمة قصة الفيلم إعادة دمج صورة المرأة في القصة ويتحقق ذلك عبر جعل الممثل الذكر يتقدم أحداث الفيلم مسيطرا على حركة القصة فيه وهكذا يجري تشجيع المتفرج كي يتماهى في الممثل الذكر الفاعل وباعتباره "الأنثى" المثالية، الذات المرغوبة يقوم الممثل مقام المتفرج ووفق ما يرغب، الممثل هو إذن حامل نظرة المتفرج، القادر كما المتفرج على التحديق في الصورة الإباحية للمرأة، مانحا المتفرج بالتالي ومن خلال تماهي المتفرج فيه، الإحساس الخيالي بالسيطرة على ما يجري⁽²⁾.

تشرح الباحثة ذلك بأن المرأة/العلامة في السينما تكونها الثقافة الأبوية من أجل الثقافة الأبوية ومن أنواع المتعة التي تتيحها السينما: التطلع إلى مشيرات الشهوة، فالمرأة تظل موضوعا للتحديق لا الذات المحدقة وجسدها يقدم

المغلقة، فتفعل فيه فعلها في إعادة وعيه بالواقع ووجوده فيه، إلا أن إحساس التماهي لا ينتهي فجأة، فشرط من الصور المختارة من الفيلم يمكن للذاكرة أن تستعيده بشكل لا شعوري، مع ما يرافق ذلك من شعور بالمتعة الوجدانية ولفترات متقطعة وطويلة من الزمن، يحدث هذا بشكل خاص قبل النوم حيث تختلط الصور الذهنية المتبقية في الذاكرة من الفيلم مع صور أحلام اليقظة.

إن التماهي عملية نفسية، يقوم المشاهد من خلالها بتلبس إحدى الشخصيات الرئيسية في الفيلم والاندماج الكامل معها، بحيث يصبح هو الذي يتحرك من خلالها في عالم الأحداث الدرامية، فيصبح التماهي بديلا لأحلام اليقظة، أو شكلا متطورا منها بمقابل سمعي - بصري مادي موجود في الواقع، إلا أنهما يشتركان معا في أدوارهما التفرغية للمكبوت في اللاوعي ووسيلة خلاص من الضغوط والتوترات النفسية التي تفرزها مواجهة الواقع ويمتلك التماهي في السينما وجودا ماديا واضحا من خلال الصورة بإمكانياتها السمعية - البصرية التي يتم تلقيها والتفاعل معها بالحواس والإدراكات كلها، في حين تغوص أحلام اليقظة كصور ذهنية إلى أعماق العوالم الداخلية للإنسان.

تفسح الأحداث في الفيلم المكان لإخراج المكبوت من اللاوعي عند الفرد وإبداء الرغبات والمشاعر الدفينة في الأعماق أو الرغبات التي لا تسمح العادات والتقاليد والمحرمات بممارستها، لهذا تحاول الأفلام أن تجد دائما حبكة عاطفية تغلف الأحداث في عوالم سحرية لجذب أكبر عدد من المشاهدين إليها وهي بهذا تسعى إلى استغلال الغرائز والممنوعات والمحرمات لتحقيق هذا الجذب والوصول إلى أعلى درجات الريح المادي، نقلا عن: **مازن عرفة**، سحر الكتاب وفتنة الصورة، من الثقافة النصية إلى سلطة اللامرئي،

ط01، دمشق، التكوين للتأليف والترجمة والنشر، 2007، ص 388 - 389.

(1): **جوناثان بيغل**، المرجع السابق، ص 240.

(2): المرجع نفسه، ص 241.

بطريقة شهوانية مثيرة وكثيرا ما يتعرض للابتذال لذلك يجب تدمير المتع السينمائية التقليدية وتجاوز الأشكال القمعية والتطلع إلى لغة جديدة للرغبة **1973**، فالاختلاف الجنسي يهيمن على الكيفية التي نشاهد بها الفيلم السينمائي حيث تعيش الذات المذكورة خيالاتها وهواجسها، فتحدّق الذكر يصاغ وفق هياكل السيطرة التي تمليها النزعة السادية للتمتع بمشاهدات مثيرة للشهوة، بالتالي تطرح **مالفي** فكرة التماهي عبر الجنس حيث تنتقل المشاهدة بنية التماهي السلبي والتماهي الإيجابي المذكور والحالة الأولى حالة اجتماعية محفورة في ثنايا اللغة أما الثانية فهي نفسية⁽¹⁾.

تجادل **كلير جونستون** (Claire Johnston) بأن الأسطورة أصبحت الوسيلة الأساسية التي تعامل بها النساء في السينما، فالأسطورة تنقل وتحول إيديولوجية الانحياز الجنسي للرجل وتجعلها غير مدركة ومن ثمّ تصبح طبيعية، توضح ذلك من خلال العودة بنا إلى بدايات السينما الهوليوودية حيث تقول أن جمهور السينما آنذاك كانت لديه صعوبة كبيرة في فك شفرة ما يراه على الشاشة وقد أدخلت حين إذن الأيقنة الثابتة لمساعدة الجمهور على الفهم وتزويده بحقائق أساسية يستعين بها على استيعاب السرد والأيقنة كشكل خاص بعلامة أو بمجموعة علامات قائمة على أعراف معينة في نطاق أنواع الفيلم الهوليوودية أصبحت مسؤولة جزئيا عن تنميط المرأة في السينما التجارية عموما، لكن واقع وجود تمييز لأدوار الرجال أكبر بكثير من تمييز لأدوار المرأة في تاريخ السينما يتعلق بإيديولوجية الانحياز الجنسي للرجل ويرتبط بالتضاد الأساسي الذي يضع الرجل داخل التاريخ وينظر للمرأة على أنها غير تاريخية وأبدية، على امتداد تطور السينما كان تنميط الرجل يفسر على أنه يتنافى مع تحقيق فكرة "الشخصية"، أما في حالة المرأة فلم يكن الأمر كذلك، إذ قدمتها الإيديولوجية السائدة على أنها أبدية وغير متغيرة، فيما عدا التعديلات الخاصة بالزني والأساطير التي تحكم السينما لا تختلف عموما عن الأساطير التي تحكم المنتجات الثقافية الأخرى فهي ترتبط بمنظومة معيارية للقيمة تشكل كل المنظومات الثقافية في مجتمع معين، الأسطورة تستخدم الأيقونات ولكن الأيقونة نقطتها الأشد ضعفا ومن الممكن أن تستخدم الأيقونات - كصور مألوفة - في مواجهة وضد الميثولوجيا المرتبطة بها عادة.

درس الناقد **رولان بارت** - في رسالة لنيل شهادة الماجستير عن الأسطورة - كيفية عمل الأسطورة بوصفها الدال على الإيديولوجية من خلال تحليله لنطاق كامل من المفردات - طبق طعام قومي، حفل زفاف... الخ - ويطرح تساؤل إلى أي مدى يمكن أن تفرّغ علامة من مغزاها الدلالي الاصطلاحي الأصلي (dénotative) أن تعوّض بمغزى دلالي جديد مصاحب (connotative) وما كان يمثل علامة كاملة تشتمل على دال ومدلول يصبح فقط الدال على مدلول جديد والذي يغتصب بدوره وبمهارة مكان الدلالة الاصطلاحية الأصلية، وبهذه الطريقة فإن الدلالة المصاحبة يساء فهم مغزاها بسبب الدلالة الاصطلاحية الطبيعية الواضحة بجلاء وهذا ما يجعلها الدال على إيديولوجية المجتمع الذي تستخدم فيه.

الأسطورة إذن كصيغة للخطاب تمثل الوسيلة الأهم التي يجري التعامل من خلالها مع النساء في السينما، فالأسطورة تنقل وتحوّل إيديولوجية الانحياز الجنسي للرجل وتجعلها غير مدركة ومن ثمّ تصبح طبيعية وهذه العملية تصوغ السؤال المتعلق بتنميط المرأة على ضوء مختلف إلى حد ما، في المقام الأول تتحدّى رؤية كنتلك والمتعلقة بأسلوب عمل السينما فكرة أن السينما التجارية أكثر تلاعبا بصورة المرأة من السينما الفنية، كما يمكن الجدال وبالتحديد بسبب الأيقنة التي تقوم بها هوليوود وإيديولوجية التحيز لجنس الرجل ليست موجودة بدرجة أقل في السينما الفنية الأوروبية وإنما يبدو التنميط فيها أقل وضوحا وهو يكمن في طبيعة الأسطورة تجاه تفرغ العلامة (صورة المرأة/وظيفة المرأة في الحكاية) من مغزاها وتركيب علامة أخرى تبدو طبيعية⁽²⁾.

(1): حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية، المرجع السابق، ص 298.

(2): كلير جونستون، سينما المرأة كسينما مضادة نص منقول من كتاب: بيل نيكولز، المرجع السابق، ص 405 - 406.

يمكن في الواقع إجراء مناقشة قوية حول الفيلم الفني المشجع على غزو أشد للأسطورة وتتخذ هذه النقطة أهمية أكثر عند دراسة نشأة سينما المرأة، إن الرأي التقليدي حول النساء العاملات في هوليوود (أرزنر، لويبر، لوبينو... الخ) أنهن "هكّانت لديهن" فرصة ضئيلة للتعبير الحقيقي داخل نطاق إيديولوجية التحيز لجنس الرجل السائدة وأنهن كن نساء رمزيات أو أكثر من ذلك بقليل.

الحقيقة أنه بسبب الأيقنة التي تبدي بطرق ما مقاومة ضد الرسم الواقعي للشخصيات، أصبحت الصفات الأسطورية لبعض الأنماط قابلة للفصل بسهولة أكبر ويمكن استخدامها كاختزال للإشارة إلى العرف الإيديولوجي يتيح فرصة فقده، من الممكن فصل الأيقونات من الأسطورة ومن ثمّ إحداث ارتدادات داخل إيديولوجية التحيز لجنس الرجل التي يصنع الفيلم في إطارها وقد استفادت دروثنى أرزنر بالتأكيد من تلك التقنيات، كما أن أفلام نيلي كابلان لها أهمية خاصة في هذا الصدد، فهي مخرجة أوربية تفهم مخاطر غزو الأسطورة للعلامة في الفيلم الفني وتستفيد بتأنّ من أيقنة هوليوود لكي تبطل هذا كله، بالتالي أيقنة الأسطورة عرضة للهدم أو الاستجواب وتستطيع صانعات الأفلام ذات الحس النسوي أو السياسي توظيف هذه العملية لإبداء الشك في الأسطورة وفي طبيعتها الظاهرية⁽¹⁾.

يمكن تعريف الفن على أنه خطاب داخل وضع معين وبالنسبة لهدف سينما المرأة فهو داخل إيديولوجية البرجوازية المتحيزة لجنس الرجل والمهيمنة على الرأسمالية ومن المهم أن نشير إلى أن مهام الإيديولوجية لا تستلزم عملية خداع/قصد، فالإيديولوجية عند ماركس حقيقة لا مجرد كذبة وعدم فهم ذلك يمكن أن يؤدي إلى تضليل بلا حدود، فليست هناك وسيلة تمكننا من إزالة الإيديولوجية، هذا الأمر مهم للغاية عندما ترد الإيديولوجية في مناقشة سينما المرأة، فأدوات وتقنيات السينما كجزء من الواقع تعبير عن الإيديولوجية السائدة، إنهما ليستا محايدتين، إنه غموض مثالي أن نعتقد بأنّ الحقيقة يمكن الإمساك بها بواسطة آلة التصوير أو أن ظروف إنتاج فيلم - فيلم مصنوع بكامله على أيدي نساء - يمكنها أن تعكس في حد ذاتها وضع تلك الظروف، كما أن القول إن المعنى الجديد يتعين أن يصنع داخل النص السينمائي يعد قولاً طوباوياً فحسب⁽²⁾.

هذا ما دفعني للتساؤل حول طبيعة الإشكالات التي تعيشها الثقافة العربية على صعيد التلقي بالنسبة للكثير من المفاهيم الغربية ومفهوم النسوية أحدها.

كان يتحدث البعض عن مشروعية تبني أفكار ونظريات أنتجت في سياق وأوضاع ثقافية وسياسية مختلفة وحول جواز استيراد النظريات العلمية والثقافية، بينما البعض الآخر كان يرى أن الحركات النسوية العربية ما تزال تعاني خللاً ما في التلقي وأنها تعاني من داء الاجترار والمطابقة لثقافة الآخر الغربي دون النظر في موثمة هذه المفاهيم لثقافتنا، فهل يصح التساؤل عن مدى ارتباط الخطاب النسوي الثقافي - السينمائي - العربي بالخطاب النسوي الغربي، هذا ما سوف نكتشفه في المحور التالي.

(1) : كلير جونستون، المرجع السابق، ص 406 .

(2) : المرجع نفسه، ص 412 .

المبحث الثاني: دلالة خطاب السينما النسوية العربية

المطلب الأول : المرأة العربية من المنظور السينمائي الذكوري

1- مرحلة الخمسينات وما قبلها : نموذج المرأة الأسطورية "سندريلا":

جاءت أساطير المرأة التي تفوق الواقع في الجمال والأناقة وتحقق الأحلام من أم كلثوم واسمهان وليلى مراد كانت تلك المرأة المحلوم بها تضيء الشاشة العربية، في الجهة الموازية في الغرب كانت نجيمات فانتات عالميات من بيتي ديفيز، كاترين هيبورن، أنغريد بيرجمان والكونتيسة الحافية إيفا غاردرعلى اختلاف مضامين الأفلام، غير أن هوليوود قد صدّرت بشكل أو بآخر محتواها إلى السينما العربية والتي كانت في الأساس للمتفرج العربي هي السينما المصرية وكما اختلفت مضامين هوليوود بمراحلها المختلفة فكذلك جدت تحولات جذرية في المجتمعات العربية تغير عبرها وجه السينما العربية كي تواكب هذه التحولات، مع ثورة 1952 تغيرت النجومية النسائية من بنت الباشوات أو بنت الفقراء إلى فاتن حمامة التي جاءت نموذجا جديدا للفتاة البريئة والمنكسرة التي تحاول ألا تكون ضحية، فهي الطالبة المتمردة في (الباب المفتوح) للكاتبة لطيفة الزيات بالتالي كانت هذه الممثلة الرمز الأسطوري السينمائي لمرحلة الخمسينات لكن بعد ذلك جددت جلودها كثيرا عبر التحولات المجتمعية والسياسية، فها هي تمرّ ق هدوءها في عاصفة أنثوية خاصة في (الخيوط الرفيعة) وتتحوّل إلى أم كادحة في (يوم حلو ويوم مر) بالرغم من أن فاتن حمامة عبر مراحلها المختلفة كانت قيمة معنوية خاصة لدى المرأة العربية فقد ارتبطت في ذهن النساء بالبراءة والشرف والنقاء والعصرية، هذا لا يمنعنا من القول أن في زمنها أيضا كان هناك مكان آخر لنجمات صنعن نماذج أخرى مثل هند رستم والتي وازت مارلين مونرو في تفجير الأنوثة الطاغية والرمز الحسي للجمال الأنثوي وكانت شادية الممثلة العظيمة التي لم توف حقها بعد في (المرأة المجهولة) وغيرها من الأفلام ذات النهايات الدامية للنساء اللواتي يحدن عن الطريق الشرقي لفكرة الشرف والعائلة والالتزام السلوكي والاجتماعي⁽¹⁾.

2- مرحلة الستينات ونموذج المرأة المتمردة:

لقد كانت مرحلة الستينات مرحلة حركة التحرر الوطني في العالم وثورة الطلبة والحركات اليسارية مع جون بول سارتر، سيمون دي بوفوار، وزمن بريجيت باردو، جان فوندا المختلفة آنذاك وآلان ديلون وموسيقى وأغاني البيتلز وقد انعكس ذلك على المستوى العربي فمن البعد الانبساطي لأنوثة السينما العربية في الأربعينات إلى البعد الاجتماعي الأخلاقي في الخمسينات جاء البعد التمرد لمرحلة الستينات عبر سعاد حسني ونادية لطفي فلم يعشق جمهور الشباب نجمة سينمائية عربية كما قد عشق سعاد حسني، كانت فتاة أحلام الجميع: الحيوية، العصرية، الأنوثة، العفوية والإبداع كلها مجتمعة في نموذج تلك الفنانة منذ فيلمها الأول (حسن ونعيمة) وحتى فيلمها الأخير (رغبة متوحشة) أو (الراعي والنساء) في نسخة المخرج علي بدرخان، قدمت سعاد حسني نماذج مختلفة من الأداء الخاص من فتاة الطبقة المتوسطة المصرية وأحلامها إلى الفتاة المتمردة إلى أفلام الكوميديا الخفيفة والأفلام الاستعراضية، انتهاء بأفلام درامية جادة، كانت النموذج الرومانسي المأساوي في (الحب الكبير) والنموذج المتمرد- المطحون في (الكرنك)، النموذج الأنثوي المغربي في (خلي بالك من زوزو)، لقد أرضت رجل الشارع والمثقف والطالب وعزفت على أوتار اليسار والموسيقى والشعر عبر علاقتها بالشاعر والرسام صلاح جاهين وعلاقتها بالحركة اليسارية المصرية .

(1) : ظبية خميس، الهالة الأسطورية في تشكيل صورة المرأة على الشاشة، مجلة "العربي"، العدد : 524، نشر عبر الموقع الإلكتروني بتاريخ: 2002/07/01، المصدر : http://www.alarabimag.net/arabi/Data/2002/7/1/Art_54881.XML

أما **نادية لطفي** فقد كانت توازي في صورة مكملية لنموذج **سعاد حسني** وخصوصا عبر بطولاتها لأفلام **إحسان عبد القدوس** مثل (النظارة السوداء) والحالة الوجودية الحائرة لخيارات المرأة العربية الشابة آنذاك، مفرزة حضورها بتواجدها مع **عبد الحليم حافظ** في فيلم (خطايا) الذي يمثل قمة أفلام الغواية والأنثوية الجريئة مكملية مشوارها بسينما الأدب عبر ثلاثية **نجيب محفوظ** في (بين القصرين) واكتملت صورة **نادية لطفي** كنموذج عبر نشاطها السياسي والاجتماعي ومواقفها الوطنية سواء في مصر أو خارجها مثالا على ذلك رحلتها إلى لبنان ومناصرتها أثناء مذابح صبرا وشاتيلا ووقوفها مع القضية الفلسطينية وأخيرا ووقوفها مع الشعب العراقي (1).

3- مرحلة السبعينات وسلطة الجسد الأنثوي عبر الشاشة:

مع السبعينات وبداية تداعي النموذج الاشتراكي السياسي وطغيان حال الانفتاح الاقتصادي في مصر وانتشار سوق السينما الأمريكية لأفلام العنف وسوق السينما الهندية للأفلام الغنائية، جاءت موجة جديدة من السينما العربية - مصرية - كان أهم ما يميزها أفلاما تناقش قضايا المخدرات وجاءت نماذج جديدة من الأدوار النسائية، كانت **نجلاء فتحي** و **ميرفت أمين** تودعان آخر مراحل السينما الرومانسية التقليدية للسبعينات وجاءت مرحلة **نادية الجندي** و **نبيلة عبيد** على اختلاف توجهاتهما.

نموذج المرأة التي تقهر الجميع بسطوة أنوثتها وتناقش عبر تلك الأنوثة المزخرفة والعنيفة والمتوحشة قضايا وطنية وكبرى من تجارة المخدرات في فيلم (الباطنية) وما بعده من الأفلام إلى (خمسة باب) تحركت **نادية الجندي** في أوساط الجماهير وجمهورها من الطبقة الجديدة من العمال و(الصناعية) الذين أثروا في فترة الانفتاح قلبين معهم الكثير من سمات الطبقة المتوسطة المصرية وصانعين شريحة جديدة ذات مقاييس خاصة وقادرة على شراء شباك التذاكر، (الامبراطور، أمن دولة، مهمة في تل أبيب) بعض من أفلام **نادية الجندي** التي تقتل أبطال فيلمها بشهواتهم وغرائزهم وتتسبب في موتهم ثم قد تموت هي أيضا، موت درامي في آخر الفيلم وهي في معظمها أفلام تجارية سطحية قائمة على الإثارة والابتذال والنموذج الأنثوي الفج المهيمن حسيا والذي يتخذ ذلك الطريق للوصول عبر سلطة الجسد إلى سلطة المال والقوة.

في خط موازي برزت ظاهرة **نبيلة عبيد** وإن اختلفت سماتها عن **نادية الجندي** غير أن كلتا النجمتين صنعتا ظاهرة فيلم نجومية الممثلة والتي يتحول فيها بقية الممثلين إلى مساندين لا شركاء أيا كان حجمهم في السينما الفنية، **نبيلة عبيد** اختارت في طريقها الأعمال الأدبية لـ **إحسان عبد القدوس** مثل (أعطني هذا، العذراء والشعر الأبيض) وقد اهتمت هذه الفنانة بتقديم إشكاليات خاصة بالوجود الأنثوي عبر العزف على أوتار الجنس الذي كان موضوع أساسي في أفلامها سواء عبر الحب، العقم، العاهة، الاستغلال، المرض النفسي أو غيرها من ظواهر قد تعيشها الأنثى العربية، بالتالي كانت **نبيلة عبيد** صورة أخرى للهيمنة الحسية عبر أنوثة خاصة تبرز ما بين المرأة، كسر التابو وكان أبرز أفلامها في مسيرتها تلك (أيام في الحلال، الراقصة والسياسي، الراقصة والطبال، قضية سميحة بدران) وغيرها، **نادية الجندي** و **نبيلة عبيد** استطاعتا أن تصنعا سينما خاصة بنجومية المرأة وأن تقدما كلتاهما نماذج خارجة عن المألوف.

(1): ظبية خميس، المرجع السابق.

4- مرحلة الثمانينات والتسعينات ومحاولة التقرب من الواقع الاجتماعي للمرأة:

جاءت مرحلة الثمانينات وجاءت معها التحولات الاجتماعية العربية واختلاف الشعارات بأجيال جديدة سواء من صانعي الفنون أو المتلقين من الجماهير وكانت القضايا الاجتماعية هي السائدة في سينما الثمانينات للموجة الجديدة من المخرجين الذين حاولوا من خلال أفلامهم أن يتناولوا شخوص الهامش وقضايا الأفراد وإشكاليات الحياة، كانت **شريهان** فتاة أخرى غير فتاة (الفوايزر) في (الطوق والأسورة) ذلك العمل الفني المأخوذ من عمل أدبي لـ **يحي الطاهر عبد الله**، أما **نجلاء فتحي** فإنها ليست فتاة الأمس الرومانسية في فيلم (هند وكاميليا) فهي الخادمة التي تعاني والتي تحاول تجاوز معاناتها في علاقتها الصداقية بخادمة أخرى، لقد تغير دور النجمة أيما كان حجمها وتحولت إلى ممثلة وصارت الأفلام أقرب في نكهتها إلى حياة البشر العاديين وإشكالياتهم.

لقد أثر ذلك على جيل آخر من مخرجي التسعينات مع تطوير من نوع خاص لمواضيعهم الفنية غير أن المرأة لمصّت أقرب للواقع إلا فيما قلّ من أفلام تجارية مازالت تحاول أن تستخدم الجنس والعنف كتوابل لمضامينها، يمكن أن نقول إن نجّيات مثل: **ليلي علوي**، **إلهام شاهين**، **هالة صدقي**، **معالي زايد** وآثار **الحكيم** غيرهن من بنات جيلهنّ تحوّلنّ هزينة إلى النجاح والقبول هو الطريق إلى التمثيل والتماهي مع قضايا النساء سواء كنّ من المثقفات أو المطحونات أو نساء الطبقة المتوسطة بكل الإشكاليات التي توافق خطوات المرأة في مجتمعاتنا العربية⁽¹⁾.

فيما يتعلق بنجمات السينما العربية يبقى الحديث عن يسرا خاصا، ذلك أنها كانت البطلة المفضلة لأفلام **يوسف شاهين** وتلاميذه، كما كان هناك أيضا ظاهرة الراقصات الممثلات والتي قادتها كل من **لوسي وفيفي عبده** في طريقتين مختلفتين، فقد كانت **لوسي** الممثلة المفضلة لمخرجي الموجة الجديدة، فيما صارت **فيفي عبده** الموازي الحالي لسينما النجمات الوحيديات مثل **نادية الجندي** و **نبيلة عبيد** في السابق.

على نطاق آخر وعبر أجيال من ممثلات السينما العربية كانت تتشكل صور أخرى لأنماط نسائية مختلفة في ذاكرة الجماهير العربية، فصورة الأم المثالية ارتبطت بنماذج تقليدية، مضحية، صابرة كانت أبرز أمثلتها **فردوس محمد**، **أمينة رزق**، **كريمة مختار**، جاءت الأم على مستوى أقل من الجمال الجسدي وعلى مستوى فائق من التضحية لتصبح المثل لجيل الأبناء، ثمّ هناك صورة المرأة المجرّمة - أو القاتلة الضحية - التي تمارس جرائم بشعة نتيجة ضغوط واتهامات تعرضت لها بسبب الرجال أفلام (ريا وسكينة، المرأة المجهولة، القاتلة) وغيرها حيث تتحول رقة الأنوثة إلى عنف بشع وجرائم.

في إطار آخر جاءت صورة المرأة المناضلة مثل: **جميلة بوحيرد** كما قدمتها **ماجدة** وهي صورة مثالية خالية من أي شوائب، ثم هناك شخصية المرأة ذات العاهات الخاصة كالبحكم والخرس والشلل وغيرها كما قدمتها **سميرة أحمد**، أضف إلى ذلك صورة المرأة في الكوميديا العربية كما قد ارتبطت في أذهاننا ممثلات مثل **ماري منيب** و **زينات صدقي** وغيرهن كن دائما يحسبن على منطقة العوانس، القبيحات ذوات الدم الخفيف إلى أن تغيرت الصورة رويدا رويدا مع كوميديات مثل **إسعاد يونس**، **سهير البابلي** وصولا إلى مرحلة تلاشت تقريبا فيما يتعلق بوجود الشخصية النسائية الكوميديّة⁽²⁾.

(1): ظبية خميس، المرجع السابق.

(2): المرجع نفسه.

المطلب الثاني : السينما النسوية العربية وإشكالية المصطلح

تثير وضعية المرأة كمخرجة في السينما العربية إشكالية حقيقية تضاف إلى إشكاليات السينما العربية الأخرى العديدة، لهذا يجوز طرح التساؤلات التالية: هل هناك على المستوى العربي نوع سينمائي جديد اسمه فيلم المرأة؟ وإذا جاز هذا، فماذا يعني هذا الاصطلاح حقيقة وكيف يمكن تداوله نظراً لقلّة عدد الأفلام أو المخرجات وعدم اكتمال التيار وتشّتت الاتجاه والأفكار والرؤى واختلاف التوجهات مع وضع في عين الاعتبار عدم اعتراف بعض المخرجات العربيات أنفسهن بوجود هذه السينما؟ على أي سينما يطلق هذا الاصطلاح، هل على السينما التي تعالج قضايا ومشكلات المرأة بصرف النظر عن جنس مبدعها أم على السينما التي تبدها المرأة سواء تعلقت بأمور نسوية عامة أو خاصة أو غير نسوية بالمرّة؟ ومن ملامح الاشكالية أيضاً تعدد المصطلح وغموضه فإضافة إلى "سينما المرأة" نجد تعريفات عديدة مثل "السينما النسوية" و"السينما النسائية" و"السينما الانثوية" إلى آخر هذه التعريفات، كما يجوز لنا أيضاً أن نحاول معرفة بماذا يتميز هذا النوع عن الأنواع الأخرى؟ ما هي طبيعته وأبرز خصائصه؟.

نسأل هل هناك حساسية نسائية خاصة تظهر في الأفلام التي تصنعها المرأة في أفلام **مي المصري** الفلسطينية، **إيناس الدغدي** المصرية أو **مفيدة التلاتلي** التونسية أو **آسيا جبار** الجزائرية وأخريات؟.

برزت على السطح في مجال النقد النسوي العربي مشكلة خصوصية أسلوب التعاطي النسائي مع السينما وتميزها بالمخرجة **ليانة بدر** من فلسطين تعترف وتدافع عن تلك الخصوصية الأنثوية التي لا تعني التعارض مع الرجل وتستشهد في هذا الصدد بالمخرجات الشابات في وطنها، اللاتي أنجزن أشرطة عن معاناة المرأة الفلسطينية من الحرب والحواجز الاسرائيلية على الطرقات التي تمنع النساء الحوامل من الوصول إلى المستشفيات في الوقت المناسب وتدافع المخرجة عن حساسية خاصة تنفرد بها المرأة من حيث اهتمامها بالتفاصيل الصغيرة والتعامل معها مضيضة أنها كائن يتعامل مع العناصر الأولى للحياة: الماء، الأطفال، الطبيعة والمكان⁽¹⁾.

سئلت المخرجة المصرية **هالة خليل** في أحد الحوارات عن مصطلح السينما النسوية، فأجابت أنها لا تحب هذا للعبير لأنه استخدم بشكل خاطئ حيث تمّ التعبير عن مشكل المرأة بمعزل عن الرجل أحيانا وغالبا يتحمل الرجل مسؤولية مشاكل المرأة و هي ضد الاثنين فالرجل في نظرها يعاني نفس المشاكل الاجتماعية والدليل الذي تقدمه أن الرجال أنفسهم سواء كانوا كتّابا أو سينمائيين عبروا عن مشاكل المرأة في أعمالهم.

تضيف المخرجة أنها تفضل مصطلح سينما المرأة ليس لكونها امرأة بيولوجيا بل بسبب النشأة، فالطريقة التي تربت بها المرأة في مجتمعاتنا معزولة سواء في البيت، المدرسة أو الشارع هذا يؤدي إلى نوع من الاختلاف ويعطي لها نوعا من الخصوصية سواء كانت مؤلفة أو مخرجة أو فنانة، لهذا فهي تفضل عدم التخلي عن خصوصيتها الأنثوية لأنها جزء من تكوينها، إنها ترى أنّ حساسية بعض المخرجات أنّهنّ ينتمين إلى السينما النسائية وهو أمر مرفوض عندها حيث ترى أنه على المرأة المخرجة دور مهم جدا لأنها تعيش في منطقة فيها كثير من المشاكل والتي تحتاج إلى إعادة قراءة الواقع.

(1) : محمد بوخزار، طلحة جبريل، ندوة أصيلة حول المرأة والسينما في العالم العربي، لم تصدر توصيات وبعض المشاركين لم يميزوا بين الرجل والمرأة في ممارسة العمل السينمائي، صحيفة، "الشرق الأوسط" الالكترونية، العدد 9029، بتاريخ: 2003/08/18، المصدر :

كما تشيد المخرجة هالة خليل بالأدب النسوي العربي حيث ترى أنه قطع مساحة كبيرة لم تقطعها النساء المخرجات في التعامل مع قضية المرأة وترجع ذلك إلى أن المرأة المخرجة تواجه إشكالية أخرى هي الشروط التجارية بوحشيتها فهي معركة غير متكافئة⁽¹⁾.

أما المخرجة المصرية إيناس الدغدي فتري أن المشكل ليس في عملية التصنيف سينما نسوية وأخرى ذكورية بل القضية تكمن في أن هناك سينما جادة وأخرى للترفيه فقط، هي تحاول من خلال أفلامها التطرق للمجتمع وعلاقته بالمرأة وليس بالنساء أنفسهم وعلاقتهم بذاتهم الداخلية والخارجية وجرأة أفكارها مصدرها حبها لهذا المجتمع ومحاولتها في تغيير الأنانية الذكورية التي تعيشها داخله، كما تضيف المخرجة أن على المرأة أن تخوض غمار المنافسة بخصوصيتها كمرأة من دون أن يتم عزلها عن الإطار العام وتقوقعها داخل قفص المواضيع النسائية⁽²⁾.

بينما ترفض المخرجة التونسية رجاء العماري الاعتراف بوجود حساسية نسائية، إذ توجد في رأيها نساء لهن نظرة اختزالية عن المرأة، مسيئة لها أكثر من الرجل⁽³⁾، في حين المخرجة المصرية الشابة ساندرا نشأت فهي ترفض بشدة مصطلح سينما المرأة فهي تقول أنها لما اقتحمت السينما ليس لكونها امرأة أو أرادت رفع التحدي في وجه الرجل وتدافع عن المرأة، بل هي رفعت شعار الدفاع عن الإنسان في أي مكان من هذا العالم عربي كان أم غربي ولو قلنا سينما المرأة فستحدث عن سينما المسيحي وسينما المسلم، سينما البيض و سينما السود وهي ضد هذه المسميات والفن حرية قبل كل شيء آخر والفن أيضا خال من كل تعصب، فإما أن نقدم فنا راقيا أو لا وهذه هي السينما التي تريدها هذه المخرجة فهي لا يهمها أن يقال عنها: هذه أحسن مخرجة بين النساء⁽⁴⁾.

هذا ما أكدته أيضا المخرجة المصرية جيهان الأعصر التي تحبذ الاشتغال على مشكلات المرأة لكن بعيدا عن المصطلحات التي تعطي للفيلم سمقيزية، فهي تحب التميز في العمل لكنها ترفض التمييز وترفض المصطلحات مثل سينما المرأة فلا يعني اختيارها لمواضيع المرأة أن تدخل في المسميات التي تضع الفيلم ضمن تصنيف سينمائي معين، تضيف قائلة أن اختيار كادر فني من النساء هو تعميق لإسهاماتها في السينما ولا يعني تكتلا سينمائيا نسائيا ولا يعني بعدا تمييزيا لكن من المهم أن تحاول المرأة التعبير عن وجهة نظرها للحياة ومشكلاتها لاسيما أننا عشنا فترة طويلة نرى لمرأة فيها على الشاشة من خلال نظرة الرجل، فهذا الأخير يعبر عن دواخل المرأة وقضاياها كما يراها وليست رؤية داخلية عميقة⁽⁵⁾.

(1) : حوار مع المخرجة هالة خليل : كسر التابوهات يتطلب مهارات خاصة والواقع يحد من الإبداع، صحيفة "الجريدة" الالكترونية، (دون عدد) بتاريخ: 2008/07/28 ، المصدر :

<http://www.aljarida.com/news/index/266507>

(2) : إيمان بلحاج، المخرجة السينمائية المصرية إيناس الدغدي، حوار أجرته المراسلة مع المخرجة ضمن فعاليات ندوة تحت عنوان : "النساء العربيات المهاجرات" ب الدار البيضاء ، المغرب، بتاريخ: 2006/12/12.

(3) : محمد بوخزار، طلحة جبريل، المرجع السابق .

(4) : حوار أجري مع المخرجة ساندرا نشأت : انبهرت بالجزائر وقد تكون بعض الأماكن مسرح أحداث فيلمي القادم، صحيفة "الخبر" الالكترونية، العدد 5274 ، بتاريخ: 2008/03/20 ، المصدر :

<http://www.elkhabar.com/dossiersp/?idc=45&ida=64641>

(5) : محمد قاسم ، المخرجة المصرية جيهان الأعصر للثورة : أشتغل على قضايا المرأة بعيدا عن المصطلحات، مجلة "الثورة" الالكترونية، (دون عدد)، بتاريخ: 2007/09/20 ، المصدر :

<http://www.thawra.alwehda.gov.sy/-print-view.asp?>

تقول المخرجة الفلسطينية **علياء أرصغلي** هناك تيارات نقدية وأكاديمية سينمائية تدرس سينما المرأة، لتبحث ما إذا كان هناك لغة سينمائية خاصة بالمرأة مختلفة عن لغة الرجل وهل سردها السينمائي يختلف أيضا وهذا ليس في السينما فقط بل في الأدب والفن التشكيلي وغيره من الإبداعات، نرى أن الاهتمامات والهواجس الإبداعية التي تعبر المرأة بها عن عوالمها تختلف عن طريقة الرجل، سرد الرجل يهتم أكثر بالعام بينما المرأة تنطلق من الخاص إلى العام، **غادة الطيراوي**، **ليانة بدر**، **ديمة أبو غوش** وغيرهن من المخرجات الفلسطينيات يثبتن هذا عبر تجارهن وتعطي المخرجة بعض الأمثلة عن بعض الأفلام الفلسطينية كـ **ناهد عواد** الذي يوضح معاناة المخرجة في الوصول من رام الله إلى بيت ساحور لزيارة أهلها بسبب الحواجز الإسرائيلية وفي **إيناس المظفر** مثلا لا يحكي عن جدار الفصل العنصري بل عن اللقاءات الحميمة بين **إيناس** ووالديها عند الجدار وكيف تغيّت حياتهم بسبب الجدار، هذا ما يميز أعمال المخرجات الفلسطينيات تحديدا، فالتعبير عن الهم الفلسطيني العام يأتي من خلال الخاص.

عن مدى علاقة الاختلاف البيولوجي بين المرأة والرجل باختلاف سرد المرأة السينمائي تضيف المخرجة **علياء أرصغلي** بأنها لا تظن أن هناك شيء بيولوجي، المحيط الاجتماعي هو الذي يخلق تجربة مختلفة فخرج المرأة وزيادة معرفتها زادت من اختلاف تلقيها، إنها تجربتها الذاتية التي تتحكم في أدائها التعبيرية عن ما تلاقيه يوميا فتجربتها اليومية مختلفة تماما، فكلما استطاع الإنسان أن يقدم الشيء الخاص الحميمي كلما أوصل الهم العام بطريقة أفضل، ما يرقى إلى الإبداع هو ما يخرج من الدواخل العميقة للمبدع لأن في ذلك تماس مع دواخل الآخرين⁽¹⁾.

في حين تقول الأكاديمية والمخرجة الفرنكو - أمريكية **توني مارشال *** : "لا أعتقد أنه يمكن منح جنس لفيلم معين، لأن هناك العديد من الرجال الذين يتوافرون على جوانب أنثوية أكثر من الإناث، لهذا فلا أؤمن بوجود أفلام نسائية وأحدّر من أن تسقط المخرجات في هذا الفخ لأن في هذه المهن النساء محتاجات للذكور والعكس صحيح، فالسينما كانت دائما قضية زوايا ونظرات يتم تغذيتها بالحساسيات التي تؤثر في كل شخص، أما الحديث عن سينما نسائية أو ذكورية فيعني نسيان المهم وهو أن السينما هي فعل إبداعي تجديدي"⁽²⁾.

كما يضيف الناقد المغربي **محمد أشويكة** فيقول أنه بالرغم من المشاكل التي قد يحدثها تصنيف أفلام المخرجات - ويركز في تحليله على السينما النسوية المغربية - إستمولوجيا تحت مسميات أو مصطلحات من قبيل "سينما المرأة" و "السينما النسائية" إلا أن اللجوء إلى توظيف مصطلح "سينما المخرجات" كمفهوم إجرائي، قد يمكننا من الابتعاد عن السقوط في عقبات الحمولات الأيديولوجية لمثل هذه التصنيفات باعتبارها مقولات ذات خلفيات بيولوجية سيما وأن الإبداع لا يحدده الجنس، مع الإقرار بصعوبة أن أفلام المخرجات لا تكاد تخلو من نضال تجاه قضاياها ومن روح نسائية متأثرة بما يقع في محيطهن القريب والبعيد (الغرب مثلا) وخصوصا لدى المغتربات منهن أو اللاتي درسن هناك وقد يظهر ذلك أثناء تناولهن لبعض القضايا المتعلقة بالمرأة مع اختلاف ذلك من تجربة إلى أخرى ومن جيل إلى آخر⁽³⁾.

(1) : سماح الشيخ، لقاء مع **علياء أرصغلي** : سينما المرأة تنطلق من الخاص إلى العام، صحيفة "إيلاف" الإلكترونية، (دون عدد) بتاريخ : 2007/07/17 ، المصدر :

<http://www.elaph.com/ElaphWeb/cinéma/2007/7/248447.htm>

* **توني مارشال (Tonie Marshall)** : ممثلة، سيناريسست ومخرجة تحمل جنسية مزدوجة فرنكو أمريكية، هي الوحيدة الحاصلة

http://fr.wikipedia.org/wiki/Tonie_Marshall على جائزة سيزار لأحسن إخراج، نقلا عن :

(2) : **هاني نديم**، سينما المرأة العربية.. منتهى الخصوصية، صحيفة "الاتحاد"، العدد 11944، بتاريخ : 2008/03/18، المصدر :

<http://www.alitihad.ae/details.php?id=9948&=2008&article=full>

(3) : **محمد أشويكة**، السينما المغربية، رهانات الحداثة ووعي الذات، المرجع السابق، ص 73.

المطلب الثالث : القراءة الإيديولوجية لسينما المرأة العربية

1- القضايا المطروحة في الفيلم النسوي العربي:

لابد من الإقرار بأن اختراق المرأة للمجال السينمائي تمثيلا، كتابة وإخراجا هو في حد ذاته تحديا ضد سلطة ما وسنوات في إنتاج صور ومفاهيم ما عن علاقات اجتماعية وثقافية من منظور ما وبالتالي فالاشتغال من أجل خلق فيلموغرافيا نسائية محورها قضية المرأة ببعض تجلياتها وتداخلاتها هو مطلب إبداعي مشروع، يضاهي في مشروعيته حق المشاركة والتعبير في المجالين الثقافي والسياسي عموما وبما أن الخطاب السينمائي هو أداة من أدوات التعبير الفني، حيث أن من أولى أولوياته صياغته أو تقديم رؤى جمالية في زمان ومكان محددين من أجل طرح قضايا واهتمامات معينة في شروط فكرية واجتماعية ما، فإنّ التمكن من هذه الأدوات هو بحد ذاته محاولة لإعادة تشكيل الواقع وفق بنية سردية ما، فالسرد السينمائي يكون إذن من حقه حينئذ صياغة عالم جديد بعلاقات وقيم مخالفة وعندما تكون المرأة هي محور هذه العملية الإبداعية بدءا من موضوع الفيلم مروراً بطريقة المعالجة الفيلمية ووصولاً إلى كيفية إنهاء الصراع الدرامي أو طرح البدائل وإثارة الأفكار، فإن الحق في إنتاج خطاب نسوي من منظور سينمائي، يصبح منطلقاً ملتصقا بقضية المرأة ليمسي وجها من أوجه التعبير والتحرر.

- إنَّ إشكالية الحديث عن الفيلم النسوي تصب في خضم نقاش واسع حول بعض القضايا التي تمس بالأساس:
- دفع كل إسقاطات المسبقة عن المرأة ككائن جنسي ليست له قدرات فنية أو فكرية.
- دحض كل الإدعاءات التمييزية بين المرأة والرجل كجنس والتي حسبها لابد وأن تتضمن فروقا في سبل وطرائق المعالجة الفنية لما يعرف باللغة السينمائية.
- رفض المواقف التي تسهل عمل الربط الميكانيكي والتبسيطي بين الذات البيولوجية والذات المبدعة والتي تنقل من خلالها الاعتقادات الاجتماعية من مجال الأسرة والبيت إلى مجال التعبير الفني.
- التشييت بالحق في تسخير كل الوسائل الفنية والتكنولوجية من أجل طرح معالجة نسائية تعيد النظر في مسوغات مجتمعية وفكرية تجاه مسلمّات تتشرب من خلال التنشئة الاجتماعية وموازن القوى وكل الامتيازات الممنوحة حسب الجنس وليس الكفاءة⁽¹⁾.

تأتي أفلام العديد من المخرجات العربيات في صميم هذه القضايا السالفة الذكر لتثير الاهتمام بالتالي تبرز هذه الأفلام كمحطات أساسية في طريق خلخلة نظام معين وكذا التشكيك في قيم الفحولة الخالصة وهذا ما دفع ببعض المخرجين لتقديم قوالب نسائية ظلت في معظمها بمثابة مرآة عاكسة للعقليات التقليدية مرتبطة بالمحور الكلاسيكي حول بيت الزوجية وتداعيات الخروج عن قانون الأحوال الشخصية أو ما له ارتباط بالخيانة والحضانة أو الطبخ والموضة، من الصعوبة بمكان الحديث عن حساسية جديدة في الفيلم النسوي إذ يعتبر مشروعا غير مكتمل المعالم، لم تؤسسه بعد تراكمات نوعية يمكن لها أن تشكل تيارا تفرض نفسها على ساحة الإبداع السينمائي، إن الأمر لا يتجاوز بعض التجارب الفردية والمتفرقة على مجموع العالم العربي، بالرغم من ظهور بعض الإرهاصات الأولية التي باتت تمتلك من الوسائل الفنية الوعي الاجتماعي ما يسمح لها بأن تحمل منظورا نسويا يمكن أن تتبنى قضية المرأة على مستوى الإبداع السينمائي، فلا يمكننا الحديث عن خصائص ثابتة أو محددة لما يمكن أن نسميه بالفيلم

(1) : عز الدين الوافي، الفيلم النسائي: فريدة بليزيد نموذجاً، ورقة مقدمة ضمن فعاليات مؤتمر "نقاد ومخرجون"، سينماتك طنجة، سبتمبر 2009 .

النسوي إلا أنه حين نكون بصدد التفكير عن نوع من الحساسية الجديدة في هذا النوع من الأفلام لا بد من أن نشير بمجموعة من المظاهر التي باتت تشكل طرق تعبيرها ومضامينها.

تظهر هذه الحساسية بعد أن أخذت المرأة على عاتقها كتابة القصة وصياغتها ثمّ تحويل ذلك لسيناريو، ثمّ الوقوف خلف الكاميرا باعتباره انتقالاً نوعياً من موضوع للتصوير إلى سلطة تمارس الإخراج وسط محيط من الرجال ممثلين وتقنيين بما يتضمنه ذلك من رؤية للعالم، من هنا جاءت هذه الأفلام لتسلط الضوء على مناطق محظورة أو ظلت لردح من الزمن حكراً على الرجل كالحرية في العمل، اختيار شريك الحياة، رفض الأدوار التقليدية، الجنس والمشاركة في القرار كلها قضايا يثيرها الفيلم النسوي من منظور مغاير، يحضر فيه الآخر - الرجل - كمعادل موضوعي ويكون بالتالي طرفاً في معادلة يخضع توازنها وبقاؤها لسلطته المادية أو الرمزية⁽¹⁾.

نعرض الآن أبرز الصور التي حاولت أن تعكسها السينما النسوية العربية حيث اختلفت آراء نقاد وناقداً من أنحاء الوطن العربي حول صورة المرأة في السينما النسوية العربية حيث أكدوا أنّ هذه السينما لعبت دوراً مهماً في تفعيل حضور المرأة وفي تغيير صورتها ولو بشكل محدود، فلم يكن من السهل اقتحام المرأة العربية لمجال الإخراج خاصة وأن المجتمعات لدينا تعتبر هذا المجال حكراً على الرجال بسبب صعوبة ظروف العمل غير أن المخرجات العربيات قبلن التحدي رغم المشكلات العديدة التي واجهتهن سواء في نظرة المجتمع لهنّ أو في علاقتهن بالرجل بوصفه آخر وبتعبيرهنّ عن قضايا وطنية وقومية (فلسطين - الحرب الأهلية في لبنان - التطرف والإرهاب) أو القضايا الخاصة بعادات وتقاليد المجتمع كمسألة التحرر والحدّات، الملاحظ أن أعداد المخرجات في مجتمعاتنا ليست بنسب واحدة وإذا كانت مصر تعد رائدة في هذا المجال إلا أنّ كل مخرجة عربية تمثل حالة إبداع فني خاصة وأيضاً تجمعها بينات ووطنها وجنسها قواسم مشتركة وقضايا ومشكلات وهموم واحدة.

أ - طغيان الوضع الاجتماعي والجنسي على السينما المصرية:

امتلك المخرجات المصريات زمام المبادرة بين مثيلاتهنّ في الدول العربية ربما لمعرفة مصر المبكرة بالسينما ولاحتكاكها القوي بأوروبا وللحرية النسبية التي وهبها المجتمع المصري لها وهو ما ظهر بقوة خلال مشاركتها في ثورة 19 رغم النظرة الدونية التي كان ينظر بها للفن والسينما بصفة عامة وكانت قضية المرأة وتحررها ودعوتها للثورة على عادات وتقاليد بالية القاسم المشترك بينهنّ وسبباً رئيساً لإبداعاتهنّ وهو ما عبرت عنه أعمال هؤلاء المخرجات اللاتي عملن بأكثر من مهنة فنية كالإخراج، التمثيل، التأليف بداية من **عزيزة أمير** التي كانت أفلامها تعبيراً عن رؤيتها لقسوة التقاليد على المرأة باعتبارها العائق القوي في طريق تقدمها الذي قد يؤدي لنهايتها حيث يستشهد الناقد السينمائي الأردني **ناجح حسن** بأحد أفلامها ليعتبره أول فيلم حمل اسم امرأة وهو **"ليلي"** الذي لعبت فيه المخرجة دور البطولة ليقول أن صورة المرأة في السينما العربية والمصرية خاصة كانت واضحة منذ البداية مبينة أن هذه السينما ناقشت صورة المرأة في بيئات مختلفة مقدمة إياها بصور شبيهة بالسينما الهوليوودية المتمحورة حول العلاقة الإنسانية بين الرجل والمرأة⁽²⁾، ثم تأتي مخرجات أخريات - **أمينة محمد**، **فاطمة رشدي** و**بهيجة حافظ** - اللاتي جسدن معاناة المرأة خاصة مع القانون الذي تراه منحازاً للرجل، كما قدمت الفنانة **ماجدة** قضية الأسلحة الفاسدة وحرب

(1) : عز الدين الوافي، الفيلم النسائي: فريدة بليزید نموذجاً، المرجع السابق.

(2) : إسماء الردايدة، النساء العربيات ينتزعن الصورة النمطية من السينما ويقعدن مرحلة جديدة بأطروحات متحررة، اللجنة الوطنية

الأردنية لشؤون المرأة، بتاريخ: 2011/03/08، المصدر :

فلسطين 1948 في فيلمها (من أحب) وكذلك علاقة المرأة بالرجل في ظل علاقات اجتماعية معقدة ومتشعبة ليست في صالح المرأة، كانت المخرجة نادية حمزة من أكثر مخرجات الجيل الأول في السينما المصرية والعربية اهتماما بقضية المرأة واعتبرتها موضوعا رئيسيا لأفلامها العشرة التي حملت عناوين مختلفة - سبق ذكرها - وكانت أفلامها تجسد قسوة الظروف والمجتمع على المرأة التي ربما تدفعها لطريق الانحراف والرذيلة، كما قدمت المخرجتان نادية سالم و أسماء البكري نماذج قوية للمرأة المقهورة ضحية الظروف⁽¹⁾.

- الجنس كمادة دسمة في أفلام إيناس الدغدي:

تعتبر المخرجة إيناس الدغدي نموذجا للمرأة التي تربت فنيا ومهنيا في محراب الرجل - فقد عملت مع مخرجين بارزين أمثال صلاح أبو سيف و كمال الشيخ و أشرف فهمي - وهي من أكثر المخرجات إثارة للجدل خاصة بأفلامها الجريئة التي اقتحمت علاقات ومناطق خاصة وحساسة في حياة المرأة لدرجة أن البعض هاجمها واتهمها بأنها مخرجة جنس ومتمردة على التقاليد والدين، تحمل أفلامها نماذج كثيرة للمرأة منها شخصيات يمكن المرور عليها بشكل عابر ونماذج أخرى يمكن حصرها في العرض التالي:

1- نموذج المرأة القاتلة:

تعددت الأسباب والقتل واحده ذلك هو مفهوم القتل في الحياة وأيضا في السينما المصرية، سوف نرى أن أغلب الجرائم التي كانت المرأة فيها مدانة بالقتل قد اعتمدت في المقام الأول على علاقة لقمة العيش بالقتل، حتى هؤلاء النسوة القاتلات من أجل اللذة أو الجنس أو لأسباب عاطفية، فكل القتل من أجل الحياة بشكل أفضل أو لأن القتل كان سببا لتوريد جديد للقاتلة أو لأنه سعى دوما لحرماتها من الرزق⁽²⁾.

ينقسم القتل الذي تمارسه النساء في أفلام إيناس الدغدي إلى عدة أقسام منها: الجرائم العاطفية مثلما قامت الزوجة بقتل زوجها في فيلم "عفو أيها القانون" الفيلم يتناول قضية معاكسة لما اعتدنا عليه في جرائم القتل لدواعي الشرف، فهل من حق المرأة أن تقوم بقتل زوجها إذا شاهدته نائما في الفراش مع امرأة أخرى؟ القتل هنا حسب منظور الفيلم سببه الدفاع عن الشرف وإن كان المفهوم يختلف من الرجل إلى المرأة، فهل الشرف خاص فقط بالرجل، لكن السؤال هو كم من امرأة قتلت زوجها رميا بالرصاص حين عثرت عليه مع امرأة أخرى؟ على كل فالقاتلة هنا ليست مجرد امرأة بل هي أنثى جميلة والمرأة الخائنة أيضا ذات منصب اجتماعي راقى أي أن العلاقة هنا متشعبة مما يعطي التبرير الكافي لأن تطلق المرأة الضحية الرصاص وهي في حالة هستيريا.

أما القتل الذي تمارسه المرأة في الفيلم الثاني لـ إيناس الدغدي "القاتلة" (1992) فيأخذ شكلا آخر باعتبار أنه قتل يجمع بين العمد والجانية أي عدم الاستفادة من القتل ماديا ولكنه هنا لإشباع العقدة النفسية التي تكونت لدى المرأة منذ طفولتها، حين اغتصبها رجل وبالتالي تقتل الكثير من الرجال وليس رجلا واحدا، فهي تلتقي بأي رجل وتذهب إلى فراشه وقد غيرت من شكلها وفوق الفراش تقوم بطعنه أيا كانت مكانته الاجتماعية، ثم تعود إلى منزلها، تغير شكلها وتعود إلى شخصيتها الأخرى، لقد أكد الفيلم أن المرأة مصابة بفصام نفسي⁽³⁾.

أما الصورة الثالثة للمرأة القاتلة فقد تغيرت فيها أسباب القتل التي تبدو أنها عملية قسدية خططت لها المرأة بإتقان ونفذت جريمتها بصرف النظر عن النتائج وذلك مثلما حصل في فيلم "ديسكو..ديسكو" حيث تقوم

(1): إسرائ الردايدة، المرجع السابق .

(2): محمود قاسم، المرأة في السينما، ط1، مكتبة السينما المصرية (6)، القاهرة، دار الأمين، 1998، ص 87.

(3): المرجع نفسه، ص ص 93 - 94 .

مديرة المدرسة بإطلاق الرصاص على صاحب نادي الفيديو الذي يبيع المخدرات لتلاميذها وذلك كحل حتمي من أجل التخلص من قوى الشر التي تحيط بالتلاميذ والمرأة المريية القاتلة تأتي معها بمسدس وتجبر الرجل على شتم المسحوق الأبيض⁽¹⁾.

كما رأينا في أغلب هذه الجرائم أنها كانت ذات مصلحة قوية بالمرأة نفسها والكثير من هذه الجرائم فردية قامت بها المرأة بنفسها وقد تباينت أدوات القتل في كل هذه الأفلام بشكل غير حاد وفي كل الحالات فإن المرأة كانت تستخدم أداة حادة للقتل، أي أنها لم تقم بخنق ضحيتها باعتبارها في كل الأحوال أضعف منه، الملاحظ مما سبق أن المخرجة قد قدمت المرأة القاتلة في أكثر من فيلم و في كل مرة يكون مصيرها مأساوي وهو الحكم بالسجن⁽²⁾.

2 نموذج المرأة المدرّسة :

هناك ملاحظتان يمكن تسجيلهما فيما يخص دور المرأة المدرّسة في السينما المصرية بصفة عامة، الأولى هي أن هذه الوظائف التي يتواجد فيها الرجل بشكل غالب عن تواجد المرأة، فالرجل المدرّس قد ظهر في أفلام كثيرة قياساً إلى ظهور المرأة في هذا الدور مما يفسر قلة هذه الأفلام بشكل ملحوظ، أما الملاحظة الثانية فسوف نرى أن أغلب النساء اللائي يعملن بالتدريس في الأفلام المصرية قد وجدن أنفسهن في حالة ضد أمام آخرين، خارجين على القانون ولذا فإن المدرّسة في هذه السينما تعيش دوماً في مواجهة مع الآخر، سوف يكون هذا الآخر في أغلب الأحيان تلميذاً في الفصل الذي تعمل فيه، ففي عدة أفلام قام فيها التلاميذ بتلفيق تهم للمدرّسة وأغلبها تهم أخلاقية مثلما حدث في فيلم "ديسكو..ديسكو" لـ **إيناس الدغدي** المسألة هنا هي محاولة إلباس تهمة غير أخلاقية لمديرة مدرسة تمّ رسم شخصيتها بأنها امرأة جادة، مستنيرة، تتسم بالحزم، راحة عقل ونضج عاطفي، لذا فإن واحداً من تلاميذها يحاول أن يشدها إلى فضيحة من خلال محاولة مراقبتها أمام التلاميذ ولكنها تتصرف بلباقة، ثم هي تتعدى دور المدرّسة من المبنى الذي تتولى إدارته إلى خارجه حيث تحاول مقاومة وكشف صاحب نادي الفيديو الذي يتاجر في المخدرات والذي كان أخوها أحد ضحاياه فتقرر التدخل مهما كان الثمن فتقتله في النهاية بالتالي هي تخرج عن دور المريية إلى دور آخر⁽³⁾ شخصية المدرّسة بالنسبة لـ **إيناس الدغدي** هي شخصية إيجابية وذات إرادة حيث تلجأ إلى استخدام السلاح وتحقق القانون بنفسها مع أن هذا الفيلم لا ينتمي كنص إلى المخرجة كامرأة بل إلى **عبد الحى أديب** كاتب السيناريو، بالتالي فالمدرّسة في أغلب الأفلام المصرية امرأة ناضجة، ذات خبرة حياتية وموقف اجتماعي وقد تجاوزت مرحلة المراهقة، لذا فهي تتصرف بحكمة واتزان، فليس دورها الوقوف في الفصل وتدرّس المواد لكنها تتدخل في شؤون تلاميذها وتحاول إصلاح الفساد المحيط بها⁽⁴⁾.

3- نموذج المرأة الصحفية :

تعاملت قصص أفلام السينما في مصر مع المرأة الصحفية بشكل أكثر وقاراً ومهابة من الصورة التي ظهر بها الكثير من الصحفيين في هذه الأفلام وأماناً قائمة طويلة من أفلام جمعت النساء مصائرها فوق أكتافها بسبب موقفهن الجاد وطنياً وسياسياً واجتماعياً مثل فيلم "قضية سميحة بدران" لـ **إيناس الدغدي** ف **سميحة** صحفية

(1) : محمود قاسم، المرأة في السينما، المرجع السابق، ص 92 .

(2) : المرجع نفسه، ص 97.

(3) : المرجع نفسه، ص 116.

(4) : المرجع نفسه، ص 122.

جادة التزمت دوماً بالوقوف مع الحق والبحث عن القضايا الساخنة وقد حصلت على جائزة لمعاونتها للشرطة في الإيقاع بعصاة المخدرات، هذا الفيلم يعكس الصورة الجادة التي تعاملت بها السينما مع الصحفيات ف سميحة صاحبة مبادئ، بل أنها تصبح أكثر تشدداً عندما تجد أن هذا الفساد قد وجد طريقه عبر جدران منزلها وهذا ما يؤكد أن هناك جانباً أسرياً بالغ الأهمية في حياة الصحفية وسط مشاغلها ومتاعبها.

كما يعتبر فيلمها "لحم رخيص" تقرير إدانة للفقر الذي يدفع الأهالي لبيع بناتهم في سوق الرقيق الأبيض وقد كان الجنس قاسماً مشتركاً في باقي أفلامها "دانتيل"، "كلام الليل عام" و"مذكرات مراهقة" الذي يعتبر صرختها ضد التربية الخطأ وانتهاء بفيلمها "الباحثات عن الحرية"⁽¹⁾.

تقول الناقدة السينمائية المصرية ماجدة مورييس: "أن تغير صورة المرأة النمطية من سلبية إلى إيجابية في السينما المصرية كانت على هامش الأعمال السينمائية التي لامست مجملها الثقافة العامة وعبرت عنها شخصيات سينمائية في أفلام غير تجارية مؤكدة أن السينما التجارية ركزت على العلاقة بين الرجل والمرأة ودورها التقليدي مبتعدة عن القضايا الكبرى" وتضيف أنه: "مع وجود سينمائيين وسينمائيات تأثروا بتيار السينما الواقعية ظهرت أفلام مختلفة عن السينما السائدة تعرف بالسينما المختلفة كونها تحمل أطروحة فكرية تتطرق لقضايا إنسانية مهمة أكثر من الصورة النمطية"⁽²⁾.

لقد جاءت هذه النماذج تحت مظلة المطالبة بالمساواة، ذلك التحرر المغلوط حيث تم الاعتماد على جسد المرأة حين جاء دورها لتتحدى القيم الاجتماعية المفروضة في مجتمعنا حيث صورت المرأة من منطلق مختلف، صحيح أنها طالبت بحقوقها إلا أنها شوهت منظرها من خلال تطرقها إلى الشكل الخارجي للمرأة والصور الإباحية التي كانت عامل أساسي في تشويه صورة المرأة العربية⁽³⁾.

ب- طغيان موضوع الحرب على مواضيع السينما اللبنانية :

اختلفت صورة المرأة في السينما اللبنانية نظراً للظروف السياسية والاجتماعية التي مرت بها هذه الدولة فلقد انتهت الحرب اللبنانية وظلت مشاكلها ونتائجها تعم لبنان وتصيب اللبنانيين بمزيد من العزلة والانقسام فيما بينهم في حين أن مسائل عدة كالهوية الوطنية ومفاهيم عدة كالجمتمع المدني والديمقراطية والعلمانية وغيرها من العناوين لا تزال من دون أجوبة، لم تبق السينما اللبنانية أقله منذ تسعينات القرن الفائت بمنأى عن هذه الأسئلة، لم تتعد سينمائيات لبنانيات عن هذه الوقائع التي عاشها لبنان خلال الحرب الدموية (1975/1990) أولاً وفي الأعوام التي أتت بعدها (1991/2006) ثانياً، رأت هاته المخرجات أن النتاج الثقافي الإبداعي يجب أن يلعب دوراً فاعلاً في قراءة الماضي والآني للمشاركة الحقيقية في صنع وطن جديد ومجتمع إنساني متحرر من ثقافة العنف والطائفية إلى مجتمع تعددي (ثقافياً، حضارياً، اجتماعياً ودينياً) كنهن أدركن أن السينما لا ترضع حلولاً بل تحرّض المتلقي على إعادة طرح الأسئلة وتحثه على البحث عن أجوبة، تعاملن مع السينما كأداة فاعلة في تسليط الضوء على هذا الموضوع أو ذاك أو في قراءة هذه اللحظة أو تلك مكثفيات بهذه المهمة الثقافية والفنية التي يفترض بالسينما أن تؤديها بالشكل السليم حيث اعتبرن أن إعادة إعمار المدينة لا يمكن أن ينجز من دون الثقافة من خلال مناقشة هذه الحرب وتحليلها

(1) : محمود قاسم، المرأة في السينما، المرجع السابق، ص 139.

(2) : إسماء الردايدة، المرجع السابق.

(3) : محمد منير حجاب، السينما وقضايا المجتمع العربي، رؤية تحليلية نقدية، ط 01، القاهرة، دار الفجر للنشر والتوزيع، 2009،

والاشتغال الإبداعي، النقدي، الفكري والجمالي فيها وعنهما من دون أن يتغاضين عن أهمية الجوانب الفنية والتقنية والجمالية في نتاجاتهن الإبداعية وهذا ما برز في أعمالهن الوثائقية والروائية وغيرها من الأشكال البصرية المتنوعة حين جعلن الكاميرا مرآة الذات والمجتمع والأزمات تاركات المشاهدتين يواجهون في علاقة مباشرة الصور المنقولة أمامهم وهي صورهم أصلاً ومحرضاتهم على التفاعل مع أنفسهم ومع مسائلهم اليومية⁽¹⁾.

اختارت عدة أفلام مواضيع حساسة من دون أن تنجح في تحقيق المعادلة الفنية المطلوبة بين الشكل والمضمون وهناك أفلام أخرى غاصت في تشعبات الصراع الداخلي بين الفرد وذاته أو بين الفرد والآخر، فقدمت مساءلتها ومقاربتها الفنية بأشكال بصرية مرتبكة وظلت مواضيعها نفسها دون المستوى اللائق بصناعة فيلم، سينمائيات عديدة وجدن في الحرب وما بعدها مادة درامية غنية بالأسئلة والتفاصيل القابلة لتحويلها أفلاماً متنوعة، أخريات تناولن مواضيع اجتماعية وعاطفية بعضها مرتبط بما آلت إليه أحوال البلد، لم تستطع الحرب أن تقضي على أي نتاج ثقافي وفني وأدبي بل زادت من وتيرة العمل على مواجهة مآزقها وأزماتها في أعمال يعود الفضل إليها في إضاءة محطات وأحداث وأفكار متنوعة، استمرت سينمائيات في تقديم أفلاماً عدة قبل العام 1975، في رصد المشهد الإبداعي اللبناني بأعمال صادمة حيناً ومحرضة حيناً آخر قبل اختيارهن المنفى الأوروبي (فرنسا غالباً) بدءاً من منتصف الثمانينات المنصرمة، أنجزت جوسلين صعب ورندا الشهبان وأخريات أفلام روت جزءاً من المعاناة الذاتية إزاء التشرذم الخطر الذي احترق المدينة والمجتمع والناس، جان شمعون ومي المصري انصرفا إلى صناعة الفيلم الوثائقي بهدف أرشفة الوقائع اللبنانية والفلسطينية، بالتالي لم يتوقف إنجاز أفلام لبنانية ولو بتمويل أوروبي، علماً أن بعض الأفلام المنتجة في تلك الفترة التي عرفت نجاحاً جماهيرياً لم تتناول كلها ثنائية الحرب وما بعدها بقدر ما توزعت مواضيعها على الاجتماعي، الرومانسي، الكوميدي، الغنائي والاستعراضي، ففي مرحلة لاحقة لمطلع التسعينات المنصرمة بدأت اللبنانيات يبحثن عن الممتع والمبسط لكن واصلن في تقديم صور قاسية التي تعكس واقعهن المرير وحقائقهن المثقلة بالهموم والانكسارات، فالسينما اللبنانية جمعت الطرفين النقيضين: لم تتغاض من جهة عن مرارة واقع والبؤس اليومي ولم تتخل من جهة أخرى عن الترفيه والتسلية، لا يوجد أفلام لبنانية سياسية بالمعنى المباشر لكلمة سياسة، هناك أفلام ناقشت تفاصيل الحرب وما بعدها ومن ثقافتيهما المختلفتين أو المتشابهتين، اختارت أفراداً لتروي سير جماعة وصورت لحظات لترسم أفق مدينة وواقع مجتمع ليست سياسية بل إنسانية طرحت أسئلة الماضي والحاضر والمستقبل، إن الأفلام التي استمدت مواضيعها من أعوام الحرب أو السلم لم تناقشهما بشكل مباشر بل فتحت نافذة متواضعة للإطالة عليهما من خلال المعاناة الإنسانية ولم تقع في خانة السياسة أو البحث الاجتماعي أو التحليل النفسي دارت حول الإنسان الفرد والمدينة التي يعيش فيها، بعضها صورت أحداثاً الدرامية في مدينة بيروت جاعلاً المدينة ديكوراً إنسانياً قاسياً وبعضها صور المدينة حدثاً درامياً يمكن التوقف عند أمثلة أنجزت كلها بعد الحرب كفيلم "متحضرات" لـ راندا الشهبان، "معارك حب" لـ دانييل عرييد⁽¹⁾.

تشابه هذه الأفلام في كونها لبنانية المنحى الدرامي في قراءة الواقع اللبناني في الحرب والسلم وتلتقي عند التجريب الفني في استخدام التقنيات المختلفة، تناقضت أفلام الحرب في مقاربتها الجمالية والدرامية لخصوصية الفرد وعالمه الصغير وتواصله مع ذاته والآخر، ذلك أن غالبيتها الساحقة استعادت الحرب محطات أو حالات إنسانية كي

(1) نديم جرجورة، قراءة نقدية في السينما اللبنانية الجديدة: صور حسية عن ثنائية الحرب المفتوحة والسلم الأهلي المنقوص والهش نقلت تفاصيل إنسانية وأعادت خلق المناخ للحرب والسلم، مجلة "نزوى"، العدد 49، مسقط، مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان، نشر عبر الموقع الإلكتروني بتاريخ: 2009/07/19، المصدر:

تعيد بناء هذه العمارة، في حين أن أفلاما أخرى كـ "البيت الزهر" و"يوم آخر" للشائي جوانا حاجي توما و خليل جريج سلطت أضواء مختلفة على واقع الحال اللبناني في مرحلة ما بعد نهاية الحرب، لا شك في أن لكل فيلم خصوصيته الدرامية والفنية والجمالية، لكن المشترك بين غالبية الأفلام اللبنانية المعنية بالحرب وما تلاها من أعوام يكمن في سعي مخرجاتها إلى إعادة النظر في مناخها وأسبابها وثقافتها من دون استعادة صور العنف والدم والدمار التي اشتهرت بها، أرادت هاته المخرجات أن يقرأن جوانب منها فاستعانت بتجارب شخصية أو محطات من الذاكرة الفردية أو الجماعية أو بمعايشة أناس عانوا القهر والتمزق النفسي والروحي والجسدي أو بآثارها المنعكسة على الذات والجسد معا لآخرين، ففيلم "معارك حب" الذي بدا صريحا من غيره في تحديد الواقع الاجتماعي والديني لعائلة تشبه في تمزقاتها وعنفها الداخلي مدينة بيروت الغارقة في بحر الدم والقتل، أهم ميزة تميز بها الفيلم هو اهتمامه بالفرد كمدخل لولوج عالم من التفاصيل الإنسانية والاجتماعية والسياسية، كذلك يعتبر الفيلم اللبناني الأول في مرحلة ما بعد الحرب الذي حدد خصوصية جماعة لبنانية (الجانب المسيحي) شرّح عوالمها الممتدة من التفاصيل العائلية الضيقة إلى الحالة القائمة في مدينة غارقة في حروبها، اعتادت المخرجة دانييل عرييد أن تستعين بمناخ عائلتها الخاصة كي تلتقط مكامن الخلل الاجتماعي والانساني في بيئتها الثقافية والاجتماعية وكي تروي فضولا من المعاناة اللبنانية خلال الحرب، في هذا الفيلم لم تخرج المخرجة من واقعها العائلي بقدر ما استفادت من ذاكرتها الفردية والجماعية الضيقة معيدة تصوير النبض الحي لمناخ تداخلت فيه السياسة والمليشيا بالتمزق العائلي والفراغ الروحي، هذه ميزة سينمائية عديدة خرجن بأفلامهن من لغة إيديولوجية في مقارنة الشأن العام واهتممن بخصوصية الفرد وعلاقاته بذاته وبالأخر وبالجماعة⁽¹⁾.

ج- سينما مختلفة في المغرب العربي :

أشار الناقد المغربي مصطفى المسناوي: "إنّ السينما في دول المغرب العربي لها مسار مختلف عن السينما المشرقية حيث تشاركت في تقديم رؤية أكثر تقدمية لصورة المرأة في السينما"⁽²⁾، لكن هذا لا يعني أن كل سينما من هاته الثلاث كانت لها وجهة نظرها الخاصة من حيث المواضيع المطروحة بحكم الأوضاع السياسية والاجتماعية التي ميزت كل دولة عن الأخرى.

1- الجسد من جانيه الاجتماعي والنفسي محور السينما التونسية :

يؤكد نفس الناقد: "إنّ السينما التونسية تميزت بالجرأة والوضوح، نتيجة القوانين الاجتماعية التي منحت المرأة التحرر الاجتماعي وتعاملت مع جسدها بجرأة أكبر، بخلاف ما هو مطروح في المغرب والجزائر"⁽³⁾.

تقول الباحثة التونسية نائلة الغريفي نفس السياق أنّ الانطلاقة الحقيقية التي سمحت بتغيير ملامح صورة المرأة في السينما التونسية بدأت مع العقد الثالث لهاته السينما (1981 - 1990) أي الفترة التي عرفت تغيرات على صعيد التشريع الشيء الذي شكّل منعرجا جديدا لهاته السينما الفتية التي شهدت في نفس الفترة ظهور عدة أسماء نسائية على صعيد الاخراج عكفت كل واحدة على تقديم نظرة خاصة حول ما يحيط بها أو ما يهز كيائها كالبحت في الانسان مثلا والتعبير عن أحلامه وآلامه، نضاله وكرامته، حيث صورت المخرجة نجية بن مبروك في فيلمها "السامة" الواقع من الزوايا التي تظهر خشونته وفضاعته مركزة على البعد الاجتماعي والنفسي في رسم شخصية بطلتها بأسلوب بسيط غير مركب لكنه ناقد ومؤثر.

(1) : نديم جرجورة، المرجع السابق .

(2) : إسماء الردايدة، المرجع السابق .

(3) : المرجع نفسه.

كما قدمت مفيدة التلاتلي في فيلم "صمت القصور" هموم المرأة في مجتمع محافظ ومغلق في فترة ما قبل الاستقلال وهو طرح موضوعي لوضع المرأة بين مرحلتين تاريخيتين يفصل بينهما عامل تاريخي مهم هو الاستقلال الذي يفترض أن يكون العامل الفاصل القاطع بين المرأة ما قبل الاستقلال المقيدة المهانة وبين المرأة ما بعده التي تطمح للحرية والكرامة⁽¹⁾.

يقول الناقد التونسي فوزي الديماسي أن السينما التونسية حديثة العهد وتعتبر سينما فتية من حيث التراكم الكمي مقارنة بالسينما المصرية، كما تعدّ غير قادرة الآن على منافستها ذلك لاعتبارات عدّة من بينها القدرة المادية ومسألة التوزيع وعوائق اللهجة إلى حد ما والتي لعبت دورا في عدم انتشار هذه السينما على نطاق واسع، لكن وعلى حدّتها أنتجت تونس أفلاما تعتبر علامات من حيث الطرح للأسئلة الحضارية من قبيل قضية المرأة، هذه المرأة المرتبطة في المجتمع التونسي بثقافة الانغلاق، المنع وثقافة محكومة برؤية تختزل المرأة في عباءة الجسد بما أنّه وعاء للرغبة والشبق، فجاء فيلم "صمت القصور" ليمزّق ستار التحريم حيث ناقش بلغة الكاميرا مسألة المرأة في إطلاقيتها، هذا الكائن الحاضر الغائب والذي مورس عليه الصمت لسنوات ولفّه النسيان والحجب، إذ المجتمع التونسي مجتمع شرقي بامتياز ومسير بخطاب ذكوري لا يسمح بطرح مواضيع تعدّ من قبيل المحرم الخوض فيها، لكن هذا الفيلم خاض في هذه المواضيع ودخل بعين الكاميرا إلى ما وراء الأسوار ليحكى عن المرأة ويحاكيها ويكشف عن جانبها الإنساني ككائن له خصوصياته وأحلامه وطموحاته شأنه في ذلك شأن الرجل بعيدا عن حديث الإثارة، كما شدّت مفيدة التلاتلي عليها هذا عن النمطية المعهودة في السينما التونسية، هذه النمطية أو الصفة الغالبة على هذه السينما الفتية في جانبها العبشي هي صفة البعد التجاري والنظرة المتعاملة مع المرأة لا ككائن له عوالمه وأحلامه وطموحاته ووعيه ومكانته داخل نسيج المجتمع بل كعنصر إثارة ومادة تسويقية تغلب عليها رغبة الربح إلا أن النقاط المضيفة في السينما التونسية تعدّ قليلة مقارنة بعدد الأفلام التجارية الرخيصة التي ضربت بكل المفاهيم عرض الحائط⁽²⁾.

تبقى الباحثة نائلة الغربي مع ذلك متفائلة حيث تقول: "إن السينما التونسية أمدتنا بأفلام غزيرة وثرية الكيف تحمل لهم الوطني والاجتماعي والسياسي والإنساني، إنها سينما المؤلفة المخرجة التي تنطلق من ذاتها للبحث عن الهوية والهوية هنا هي في الآخر، البحث عن تاريخ الفرد وليس التاريخ المفروض عليه من طرف السلطة"⁽³⁾.

2- موضوعات متنوعة في السينما المغربية :

تجاذب الأسئلة حول تجليات الصورة النسوية وتموقعها بل حضورها من خلال السينما المغربية، فهناك من اعتبر أن معظم الأفلام المغربية كرسّت الصورة ذاتها للمرأة باعتبارها المضطهدة والمظلومة من طرف الرجل حيناً، وأحيانا المرأة المستغلة الضحية وهناك من المتبعين من يحمل نظرة إيجابية حول الصورة التي تتخذها المرأة المغربية في السينما على حسب طبيعة تناول ورؤية المعالج للقضية لتتجلى أكثر قوة وحضورا وتأثيرا.

(1) : حكمت الحاج، مائة عام من السينما التونسية: مسيرة ونجاحات ، صحيفة "الحوار المتمدن" الالكترونية، العدد 1927، بتاريخ: 2007/05/26 ، المصدر :

<http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=97777>

(2) : فوزي الديماسي، السينما التونسية بين العتب والتأصيل، صحيفة "الجديدة" الالكترونية، (دون عدد)، بتاريخ: 2011/07/09، المصدر:

<http://www.aljadidah.com/2011/07>

(3) : حكمت الحاج، المرجع السابق.

مع تزايد وتيرة الإنتاج في مجال الفن السابع وخصوصا في السنوات الأخيرة بالمغرب بدأت تتشكل الرؤية الثقافية والإبداعية والنقدية بنوع من العمق في التأمل عما كانت عليه من قبل خصوصا أن هذه الأفلام بدأت تتناول نوعا من المواضيع كانت في السابق تعتبر تابوها محرما يمنع الحديث عنه، أغلب الأفلام المنتجة في فترة التسعينيات ركزت على عنصر الأنثى أثناء تمرير رسالتها المتعددة الخطابات غير أن طابع عدم الرضا والإحساس بالاستهجان ساور مشاعر المتلقي على اختلاف مرجعياته، لتظل صورة تلك المرأة السهلة المرام والتي من خلالها تتوالى الصور السلبية أو الإيجابية على حسب تصور كاتب السيناريو أو حسب رؤية المخرج (المخرجة)⁽¹⁾.

تحكم أفلام المخرجات المغريات نظرة خاصة تجعل الكاميرا تحت إدارة وتوجيه المخرجة، ذلك من خلال التسريبات والرواسب العاطفية والتربوية أثناء تناول المواضيع مثلا :

تتناول **فريدة بورقية** قضية الطفولة بإحساس خاص يظهر من خلال إدارتها للأطفال بشكل يختلف عن أفلام أخرى، كما أن **فريدة بلزيز** تقدم بعض قضايا المرأة المغربية في فيلمها "باب السما مفتوح" و"كيد النساء" بطريقة فنية مختلفة (2) يصفها الناقد **مصطفى المسناوي** بالعلاقة الروحية في الحياة اليومية بعيدا عن المادية⁽³⁾.

أما **زكية الطاهري** فتري علاقة الرجل بالمرأة من زاوية خاصة في فيلمها "رقم واحد" فالمتلقي يقطر بحس مرور بعض الأفكار المميزة لأسلوب تفكير كل مخرجة عبر الشخصيات والوظائف ومن خلال الإنارة واللباس والديكور، وهي أفكار قد تنبع في بعض الأحيان من صميم "مجتمع النساء" لتحكم فيها رؤية متأثرة بالتحويلات الاجتماعية التي يعرفها المغرب أو التي يعرفها مغاربة المهجر.

تتميز كل مخرجة سينمائية مغربية بأسلوبها وبطريقتها الخاصة في توظيف اللغة السينمائية وبفرادة عوالمها، رغم قلة فيلغرافيا المخرجات المغريات مقارنة بالرجال إلا أنهنّ استطعن اكتساب تجارب مهمة انفتحت على أساليب وتيارات وأنواع فيلمية متعددة مع الإشارة إلى طغيان الدراما الاجتماعية على جل أفلامهن وهي سمة تميز السينما المغربية كلها، تظل سينما المخرجات بالمغرب حاملة لخصائص ترتبط ارتباطا عضويا وبنويا بمخرجاتها وهذا ما يجعلها تدخل في سياق "سينما المؤلف" هي أيضا نظرا للانزياحات الفنية والجمالية التي تميل إلى تغليب الرؤية الذاتية التي تبدو جلية في إنجاز كل واحدة.

إن هذا التعدد الفني واختلاف المدارس والخلفيات التي ينتمين إليها هو ما يجعل سينما المخرجات في المغرب لا تندمج في إطار تيار أو مدرسة أو اتجاه يميزهنّ عن سواهنّ من المخرجين بل لم تستطع إحداهنّ اختراق الساحة المغربية إلى ما عداها خاصة على المستوى العربي كما فعلت ذلك **إيناس الدغدي** المصرية أو **مفيدة التلاتلي** التونسية أو **يمينة بشير شويخ** الجزائرية، من الممكن القول إن أهم سمات هذا التنوع ديناميكية من حيث استثمار المواضيع وطريقة تناولها، حدة خطاباتها وعمقها، اختلاف زوايا الرؤى وتباين المواقف والخطابات، فكل مخرجة تفتح رؤيتها الإخراجية المتفردة⁽⁴⁾.

إنهن يساهمن في إغناء السينما في المغرب بشكل يجعلها متجددة ومنفلتة من التكرار الموضوعاتي والتشابه الفني مع العلم أن العديد منهن لم يتجاوزن حاجز الفيلم الروائي الطويل الأول.

(1) : **شهيدة الخواجة**، حواء في السينما المغربية صورة باهتة الملامح، صحيفة "هسبرس" الإلكترونية، (دون عدد)، بتاريخ: **2009/04/06**، المصدر: <http://hespress.com/tendences/11927.html>

(2) : **محمد أشويكة**، السينما المغربية، رهانات الحداثة ووعي الذات، المرجع السابق، ص 173.

(3) : **إسراء الردايدة**، المرجع السابق.

(4) : **محمد أشويكة**، السينما المغربية، رهانات الحداثة ووعي الذات، المرجع السابق، ص ص 174 - 175 .

لا تخرج اهتمامات المخرجات المغريات عن مثيلاتها في العالم، فهنّ يتناولن بطريقة واعية أو لا واعية الواقع الاجتماعي وقضايا العائلة وإشكالات النوع الاجتماعي (الجنس) وهي مواضيع ترتبط ارتباطا شديدا بعوالم المرأة في أعمق امتداداتها دون إغفال خصوصية الموقف من العادات وأدوار المرأة في المجتمع وعواطفها وغرائزها، فقد يطرح كل فيلم توقعه مخرجة مغربية إشكالات مختلفة على الناقد والباحث تتعلق بتمثل المرأة لذاتها ولواقعها وما يقترب ببعض الخصائص الجوهرية المشكّلة لهويتها.

لقد تناولت بعض الأفلام قضايا حساسة في الوجدان المغربي كمنحها فرصة الظهور لبعض الفئات النسائية المسكوت عن مشاكلهن كفيلم "العيون الجافة" لـ نرجس النجار، التزامها بقضايا الدفاع عن المرأة المغربية كفيلم "كيد النساء" لـ فريدة بليزيد، إثارتها لمشاكل ذات خصوصية نادرة كإرغام بعض المهاجرين لأبنائهم على العودة إلى البلد الأصل رغم ازديادهم بالخارج كفيلم "فرنسية" لـ سعاد البوحاطي.

حاولت أفلام المخرجات بالمغرب أن تلامس بطريقة ضمنية أو ظاهرة صورة المرأة عن ذاتها وعن جسدها وتمثلها لقضايا الجنس بنوع من التحرر كفيلم "ماروك" لـ ليلى المراكشي أو المحافظة كفيلم "الراقدة" لـ ياسمين قصاري⁽¹⁾، الذي يقول عنه الناقد المغربي جمال الخنوسي: "أنه فيلم عن الحرمان الجنسي النسائي على الخصوص، تعاملت فيه مخرجته مع الموضوع بنوع من الحشمة والتحفّظ واعتمدت على رموز، ووظفت أسطورة "الراقدة" للتعبير عن الرغبة الجنسية الراقدة"⁽²⁾.

أظهرت بعض الأفلام الأخرى جوانب من هموم المرأة وانشغالاتها العاطفية والأسرية وما يتعلق بذلك من علاقات ترصد نظام الصلات الاجتماعية والعادات كفيلم "في بيت أبي" لـ فاطمة جبلي الوزاني وارتباطات الرجل بالمرأة كفيلم "انفض يا مغرب" لـ نرجس النجار، ومشاكل الثقافة كفيلم "خوانيتا بنت طنجة" لـ فريدة بليزيد⁽³⁾.

سلّطت المخرجات المغريات الضوء على قضايا مهمة تدخل في نطاق التابو، كما اهتمت بتساؤلات تقع في عمق الراهن المغربي، وقد واجهتها بكل جرأة، فأن تعري الرجل كليا في فيلم رغم النقاش الذي يمكن أن يدور حول إلزامية ذلك، ليس بالأمر الهين في مجتمع تصدّمه صورته الحقيقية حين يراها بدون مساحيق على الشاشة وهذا ما قامت به بجرأة صاحبة كل من نرجس النجار و ليلى المراكشي⁽⁴⁾.

لقد قدم الناقد السينمائي جميل الحمداوي ورقة بحثية حول صورة المرأة في السينما المغربية تعرض منها بعض النماذج التي تتوافق مع دراستنا أي السينما النسوية المغربية حيث صنفها إلى :

- صورة المرأة اليبانة والمحرومة: هذه الصورة تظهر واضحة في فيلم "الراقدة" لـ ياسمين قصاري وفيلم "الحياة البائسة لخوانيتا ناربوني" لـ فريدة بليزيد.
- صورة المرأة البدوية: تجلّى ذلك في فيلم "الجمرة" لـ فريدة بورقية.
- صورة المرأة المهووسة: تظهر هذه الصورة في فيلم "بارابول" لـ نرجس النجار - امرأة مهووسة بمشاهدة البرامج التلفزية -.
- صورة المرأة الماجنة: ركزت كثير من الأفلام المغربية الطويلة على تصوير المرأة المومس والماجنة التي تمارس الدعارة لأسباب ذاتية أو موضوعية وهذا ما ظهر جليا في فيلم "العيون الجافة" لـ نرجس النجار.

(1): محمد أشويكة، السينما المغربية، رهانات الحداثة ووعي الذات، المرجع السابق، ص 176 - 177.

(2): شهيدة الخواجة، المرجع السابق.

(3): محمد أشويكة، السينما المغربية، رهانات الحداثة ووعي الذات، المرجع السابق، ص 177.

(4): المرجع نفسه، ص 178.

- صورة المرأة المضطهدة : التي تعاني من العنف والقهر والاعتصاب والقمع والاضطهاد، من بين المخرجات المغربية المدافعات عن حقوق المرأة نستدعي المخرجة الشمالية فريدة بنليزيد التي استطاعت في فيلمها الروحاني الصوفي "باب السماء مفتوح" الذي صور المرأة المضطهدة في أبشع الظروف وأقسى الأحوال حيث يتخذ هذا الفيلم في أبعاده الدلالية والفنية والجمالية منحى إثنوغرافيا.
- صورة المرأة المتمردة: تجسدت أكثر في فيلم "ماروك" لـ ليلي المراكشي .
- صورة المرأة الخائفة : ظهرت أكثر في فيلم "في بيت أبي" لـ فاطمة جبلي الوزاني .
- صورة المرأة الضائعة: برزت هذه الصورة في فيلم "طريق العيالات" لـ فريدة بورقية.
- صورة المرأة الماكرة : نلمح هذه الصورة في فيلم "كيد النسا" لـ فريدة بليزيد⁽¹⁾.

3- الإرهاب والتطرف الديني أهم مواضيع السينما الجزائرية :

يجب أن نشير في البداية إلى أن السينما الجزائرية ارتبطت ارتباطا وثيقا بالثورة التحريرية عبر الأفلام والأشرطة الوثائقية التي أرخت لتاريخ البلد والتي كانت البوابة التي أطلت منها الجزائر في الستينات من القرن الماضي على العالم، أفلام مثل: "معركة الجزائر"، "وقائع سنين الجمر"، "دورية نحو الشرق" وغيرها التي كان مخرجوها رجالا وبعضهم أجناب⁽²⁾، لكن مع هذا التوجه الثوري نجد المرأة حاضرة في هذه الأفلام حيث يقول الناقد سعيد تريعة أن الرؤى كانت متفاوتة من مخرج لآخر، متأرجحة في ذلك بين ما هو فني وجمالي وبين ما هو سلمي وإيجابي⁽³⁾، بالتالي يمكن تقييم هذه الرؤى بأنها رؤى تقليدية جدا عن المرأة التي لم تخرج عن دورها كأم، زوجة وفداية في أحسن الأحوال، في دور هامشي جدا لا تأثير له في سياق الأحداث والقصص التي تعالجها هذه الأفلام.

بدأت هذه الصورة في التطور شيئا فشيئا بتطور السينما الجزائرية التي دخلت مرحلة الواقعية في نهاية السبعينات وبداية الثمانينات من القرن الماضي مع دخول المجتمع في سياق التغيرات التي فرضها التوجه الاقتصادي والسياسي آنذاك وهي الفترة التي صادفت أيضا بداية دخول المرأة ميادين التعليم والجامعات، مع تطور المطالب النسائية وتكثف نشاط المجتمع المدني وبالأخص المنظمات الناشطة في مجالات المرأة، بدأت السينما تعيش كثيرا من التغيرات من حيث المواضيع المعالجة التي عكست بدقة معاناة المرأة العاملة وعلاقة المرأة بالرجل، بالمقابل اتسمت بعض الأفلام الأخرى بالجرأة في طرح مشاكل المجتمع والمرأة خاصة، كموضوع تعدد الزوجات في محيط لا ينصف المرأة أبدا، إذ غالبا ما تكون المرأة هي الضحية الأولى، أفلام مثل: "ليلي والآخرون" لـ سيد علي مازيف و "دوار النسا" لـ محمد شويخ و "امرأة لابني" لـ علي غانم وغيرها، لكن في رأي الناقدة زهية منصر بقيت هذه المعالجة السينمائية لدور المرأة معالجة رجالية سطحية أو مقحمة في الأحداث بدور هامشي⁽⁴⁾.

(1) : جميل حمداوي، صورة المرأة في السينما المغربية، مجلة "الفوانيس" السينمائية الالكترونية، بتاريخ: 2009/09/29، المصدر: http://www.alfawanis.com/index2.php?option=com_content&task=view&id=459

(2) : زهية منصر، تنقيح نفيسة لحرش، المرأة في السينما و سينما المرأة في الجزائر، جدلية النقاش بين دور المرأة في التنمية والنظرة التقليدية، جمعية المرأة في اتصال، بتاريخ: 2010/03/15، المصدر: <http://www.womenmedia.net/index.php?option=158>

(3) : السعيد تريعة، المرأة تستعيد حريتها في السينما الجزائرية، صحيفة "الشرق الأوسط"، العدد: 89959، بتاريخ: 2010/03/12، المصدر: <http://www.aawsat.com/?id=89959>

(4) : زهية منصر، تنقيح نفيسة لحرش، المرأة في السينما و سينما المرأة في الجزائر جدلية النقاش بين دور المرأة في التنمية والنظرة التقليدية، المرجع السابق .

لكن في نفس الفترة عرفت السينما الجزائرية ظهور أول مخرجة جزائرية للسينما الروائية هي آسيا جبار التي حاولت من خلال فيلمها "نوبة نساء جبل شنوة" تغيير الصورة النمطية للمرأة في السينما حيث قدمت نموذجين لها:

- **أولا :** نموذج المرأة الشابة العصرية والذي عبرت عنه شخصية **ليلي** وهي المرأة المتعلمة، المتحررة التي تدرك تماما ما يحيط بها فهي تنتقل من مكان لآخر بسهولة كبيرة مختزقة بذلك الفضاء الرجالي المحرم على المرأة التقليدية، فهذا النموذج يرمز للمرأة الجزائرية العصرية.

- **ثانيا** نموذج المرأة الريفية التقليدية والذي تمثل في نساء شنوة، هؤلاء النسوة لم يظهر منهن " على الشاشة سوى الفتاة التي لا يتجاوز عمرها 15 سنة والمرأة المسنة التي يتجاوز عمرها 50 سنة وبالتالي تم إقصاء المرأة الشابة التقليدية والمخرجة ترجع ذلك إلى عدم السماح لها بتصوير هذه الفئة من النساء، هذا النموذج التقليدي يمكن له التعبير عن حريته إلا من خلال فضاء مغلق داخلي والذي تمثل داخل الفيلم في الكهف⁽¹⁾.

دخلت الصناعة السينمائية والتلفزيونية في الجزائر خلال العشرية السوداء أو الدامية أزمة حقيقية جراء غلق المؤسسات التي كانت تشرف على الإنتاج وهجرة أغلب المخرجين والممثلين فرارا من حملة الإغتيالات التي تعرض لها القطاع إلى فرنسا خاصة، بالتالي يمكننا الحديث عن ما أصبح يسمى بـ "سينما الإرهابي" السينما التي أرخت للعشرية السوداء، لذلك العنف الدموي الذي عاشته الجزائر طيلة عشر سنوات وهنا بدأت تغزو المرأة الجزائرية عالم الإخراج فأصبحت صورتها أكثر وضوحا وفاعلية في السينما الجزائرية ويمكن أن نشير لفيلم "رشيدة" لـ **يمينة بشير شويخ** التي حاولت أن تقدم "صرخة النساء" التي قالت عنها إنها صرخة ضد المعاناة والإغتصاب الذي مارسه الجماعات الإرهابية جماعيا ضد النساء، إذ نجد المرأة مجبرة على دفع ثمن أخطاءها هي ليست مسؤولة عنها، سواء عبر تهميش مقنن أو بتشويه مقنن أيضا لدورها في الحياة اجتماعيا وأسريرا أو بالقتل الفظيع كما يمكننا أيضا الحديث عن فيلم "بركات" لـ **جميلة صحراوي** الذي تناولت فيه طابوهات ثورة التحرير من خلال الربط بين مرحلتي قبل الاستقلال وبعده، وكذلك فيلم "مال وطني" لـ **فاطمة بلحاج**، من ميزات هذه السينما الجراة في طرح المواضيع وبداية ظهور ما يعرف باللقطات الساخنة وصور الوضعيات الجنسية والدموية في الأفلام الجزائرية تحوّل حضور المرأة في هذه الأفلام من رمز نضالي وقضية وطنية إلى أداة للفعل السينمائي، فأصبحت تطرح قضية مواجهة ومقاومة المرأة للعنف في زمن الإرهاب بشكل أكثر قوة وتحدي وهذا ما يجعلنا نصنفها ضمن الأفلام التي قدمت صورة المرأة المواجهة للإرهاب والتطرف، حتى وإن كانت أغلب المخرجات يصورن هذا الواقع من الخارج، أي لم يكن نتيجة معاشتهن اليومية لهذا الواقع، الأمر الذي جعل هذه الأفلام محل انتقاد حاد في كثير من الأحيان.

مع عودة الاستقرار تدريجيا إلى الجزائر وبعد موجة أفلام الإرهاب تفتنت بعض المخرجات إلى ضرورة العودة إلى طرح قضايا المرأة من جديد، استطاعت هذه المجموعة النسائية إنتاج بعض الأفلام مما أفضى إلى إلغاء صورة المرأة النمطية التقليدية في الأسرة، وطرح صورة المرأة كإنسان وكعنصر فعال في المجتمع وهنا يمكننا ذكر فيلم "وراء المرأة" لـ **نادية شيرابي** الذي طرح لأول مرة قضية الأمهات العازبات بعيدا عن نظرة "المرأة الحمل الوديع والرجل الذئب الكاسر"، بل من خلال نظرة واقعية للأحداث كانت فيها المرأة ضحية لرجل ولكنها تنقذ من طرف رجل آخر، في توليفة سينمائية جميلة خرجت عن ثنائية الضحية والجلاّد لتؤكد تقاسم المرأة والرجل معا للمسؤولية في هذا الواقع

(1) : **Wassila Tamzali**, En attendant Omar Gotlato, Regard sur le Cinéma Algérien suivi d'introduction Fragmentaire au Cinéma Tunisien, **Alger**, Edition E.N.A.P, 1979, p 110 .

المثقل⁽¹⁾، حيث تقول عنه الناقدة **مريم نور** أنه حاول أن يعطي صورة إيجابية عن الرجل حيث وضعته إلى جانب المرأة الذي سيساعدها في التحرر من عقدها و يمنحها الثقة في نفسها، يصنف هذا الفيلم ضمن الأفلام التي قدمت صورة المرأة المعتصبة⁽²⁾.

يمكن أيضا أن نتحدث عن الأجيال الجديدة التي حاولت طرح أسلوب سينمائي مختلف عن الأجيال السابقة في طريقة تناول المواضيع أو المعالجة السينمائية حيث كسرت تابوهات التقاليد بكثير من الشجاعة مثلما طرحه الفيلم القصير "الباب" للمخرجة **ياسمين شويخ** الذي تناول بطريقة رمزية تلعب كثيرا على المؤثرات البصرية بدل الخطاب المباشر، قضية حرية أو محاولة تحرر المرأة من قيودها الداخلية والخارجية وهو نموذج فيلم يمكن الإشارة من خلاله إلى الاتجاهات الجديدة في أفلام الشباب الجزائري رغم الصعوبات وهي المحاولة التي تعمل على طرح قضايا ومشاكل المجتمع ومنها المرأة بطرق فنية ولعب تقنية بصرية تجعل من الخطاب السينمائي لغة عالمية وإنسانية بعيدا عن الخطاب الإيديولوجي السطحي أي أنه الاتجاه الذي يحاول أن ينقل المرأة من رمز وأداة إلى قضية إنسان حقيقية، هذه النوعية من الأفلام تصنف ضمن الأفلام التي قدمت صورة المرأة المتطلعة للتحرر⁽³⁾، عن موقفها من سينما المرأة بالجزائر تقول المخرجة **ياسمين شويخ**: "إن السينما الجزائرية قد طرحت موضوع المرأة بكثرة في مختلف المراحل التاريخية، ذلك أن المرأة كانت حاضرة في هذا الميدان وإن كان عدد المخرجات جد قليل لكن العنصر النسوي كان حاضرا في المهنة التقنية وكانت البوابة التي انتقلت منها أغلب النساء من الكتابة السينمائية إلى الإخراج، إن هذا التطور الذي رافق تدوير المرأة في المهن السينمائية ودخولها إلى ميدان العمل هو الذي غير صورة المرأة في السينما الجزائرية من صورة الأم المقهورة والزوجة الخاضعة: أي من الصورة النمطية إلى صورة أكثر حضورا بطرح المواضيع المحظورة والتابوهات وطرح المرأة ليس من زاوية المرأة الغاضبة التي تعاني في البيت ولكن بوصفها شخصية معقدة لها جوانب إيجابية وأخرى سلبية: أي الصورة الواقعية والحقيقية للمرأة" تضيف المخرجة: "أن المشكل لا يتعلق فقط بالمرأة الجزائرية ولكنه مشكل عام وعالمي حيث ما يزال حضور المرأة في السينما في أمريكا وفرنسا محدودا جدا، ذلك أن الإخراج يبقى حتى الآن مهنة رجالية بامتياز"⁽⁴⁾.

بالرغم من تعدد الأسماء النسائية للمخرجات غير أن إضافتهن بقيت محدودة وغير مؤثرة خاصة السينما المصرية منها فأغلبهن اخترن السينما التجارية وأبرزن تسطيحا مذهلا لصراع المرأة والرجل ولعبن على الأوتار الجنسية لجذب الجمهور إلى شباك التذاكر وبهذا المعنى لا يمكن القول إنهن نجحن في صناعة سينما جديدة للمرأة أو عززن مفاهيم متطورة أو ذات أبعاد اجتماعية عميقة وحقيقية في قضية المرأة والمجتمع أو المرأة والفن، غير أن مخرجات أخريات في السينما العربية واللاتي اهتممن أكثر بالجانب الوثائقي قد تكون جهودهن أقرب للتحقق في محاولة تلمس قضايا المرأة العربية من جانب أو آخر⁽⁵⁾.

(1): زهية منصر، تنقيح نفيسة لحرش، المرأة في السينما وسينما المرأة في الجزائر جدلية النقاش بين دور المرأة في التنمية والنظرة التقليدية، المرجع السابق.

(2): مريم نور، المرأة والسينما الجزائرية، مجلة "أدب فن" الالكترونية، (دون عدد)، بتاريخ: 2009 /4 /08، المصدر: <http://www.adabfan.com/cinema/3368.html>

(3): زهية منصر، تنقيح نفيسة لحرش، المرأة في السينما وسينما المرأة في الجزائر جدلية النقاش بين دور المرأة في التنمية والنظرة التقليدية، المرجع السابق.

(4): زهية منصر فسء يتحدث عن حضورهن في السينما ويكشف عن مشاريعهن، صحيفة "الشروق اليومي"، العدد: 2314، بتاريخ: 2008/05/30، المصدر:

<http://www.echoroukonline.com/ara/?news=4344>

(5): ظبية خميس، المرجع السابق.

2- معالم الخطاب النسوي السينمائي العربي:

أ- المرأة كرمز إيديولوجي في السينما العربية:

إنَّ علاقة السينما بالمرأة في الوطن العربي تطرح إشكالا حقيقيا هو نفس الإشكال الذي يطرحه الحديث عن المرأة بصفة عامة في مجتمعنا وهذا في ظل العرض الكثيف للمرأة كنموذج جسدي في معظم الأعمال السينمائية، ما يتركنا نتساءل كيف يمكن أن يساهم الانشغال بالمرأة في تصحيح وضعيتها في ظل أعمال تعمل على تسليع المرأة وتجسيدها؟ إن صورة المرأة لا تزال صورة متمثلة في كونها المرأة "الجسد" "الشهوة"، فالصورة تعكس وبوضوح كيف أنه تتم عملية تسليع وتشيي المرأة من وعبر الجسد داخل العمل السينمائي بالتالي ما هي الصيغة المثلى للمعالجة الجديدة لموضوع المرأة في المجال السينمائي العربي؟.

يقول الباحث حميد اتباتو بأن "وضع المرأة يتميّز بالالتباس عامة ويدعم هذا الالتباس باستباحة جسدها وموضوعها في الحياة اليومية وفي المجالات النظرية والإبداعية وبحصول تواطؤ جهات عديدة تسعى إلى تركية هذا الوضع وخدمته عبر رؤى ارتدادية يتم إنتاجها واستنباتها في أعماقنا عبر وسائط متعددة ضمنها الصورة" (1).

يرى سيقموند فرويد أن الرمز أداة في يد اللاشعور أو المكبوت الجنسي "فأغلب الرموز في الحلم رموز جنسية"، والإبداع الفني في نظره أشبه ما يكون بالحلم حين يفلت من الرقابة، فتكويّن الصورة رمزية لها باطن وظاهر ويصرّح فرويد بأنّ الرمزية ليست خاصية من خواص الأحلام فحسب، بل من خواص التفكير اللاشعوري، فالرمز بمعناه الواسع في التحليل النفسي يمثل تصورا غير مباشر للأفكار والرغبات اللاشعورية وقد عدّه فرويد أحد ميكانيزمات تفسير الأحلام وقد أشار إلى العلاقة الثابتة بين عنصر الحلم وتأويله فسمّاها العلاقة الرمزية، فتأويل الأحلام من وجهة نظر نفسانية تستند إلى دعامتين أساسيتين أولاهما تداعيات الحالم وثانيهما يتعلق بتأويل الرموز، أما كارل يونغ (Carl Gustav Jung) فقد تناول الرمز من جانب مستوى اللاشعور الجمعي الذي هو المخزون الشامل للذكريات شخصية وصور بدائية مورثة من أجيال عديدة عن السلف، فكل فنان يملك ذكريات شخصية لبعض الأشياء ترتبط غالبا بمجالات وجدانية ارتباطا لا يمكن تحليله ووراءها تقبع انطباعات قديمة أو صور أولية، إن هذه الصور تؤثر تأثيرا خفيا في النفس في "اللاشعور الجمعي" الذي هو مكنن الموروث من تاريخ البنية العقلية البشرية بكل ما يمثله هذا الموروث من الأساطير البدائية والمكونات الدينية والخرافية وغير ذلك من العادات والأعراف والتقاليد، يتكون من وحدات يسميها يونغ بالأنماط الأولى، هذه الأنماط الأولى المكونة لللاشعور الجمعي تبقى مخزونة في ذهن الإنسان مهما ارتقى الإنسان في سلم التقدم والمدنية، فالإنسان حسب هذا الطرح يجد نفسه مرغما على إعادة إنتاج هذه الصور البدائية بصيغ متشابهة، هذا التشابه في الرموز الأسطورية والأحلام هو ما تعيد المؤسسة الاجتماعية والإبداعية إنتاجه، حسب بيار بورديو (Pierre Bourdieu) فالعمل السينمائي بموضع صورة مورثة للمرأة نسقية عُرْفية حتى وإن كان شكل هذه الصورة حدثا أو ما بعد حدثا، فصورة المرأة عامة كما تظهرها الأعمال السينمائية هي صورة تقليدية تحاكي النموذج المألوف تاريخيا في الذهنية العربية حيث هي مصدر الإشباع الجنسي هي "فتنة" و"جميلة" وهي "العروس" وهي "الأنثى" هذه الصورة هي مجمل ما اختارته الأعمال الفنية في أشكال عديدة في ظل استبعاد لوجود المرأة كفعل اجتماعي وما يُلبس بالمرأة من أدوار إجتماعية وسياسية داخل العمل مجرد تبعية ذكورية لا تمثل فيه محور الدور بقدر ما تعكس صورة انتماء للآخر أي الرجل (2).

(1): أحمد عرار، المرأة والسينما، صحيفة "الحوار المتمدّن" الإلكترونية، العدد: 2450، بتاريخ: 2008/10/30، المصدر: <http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=151698>

(2): المرجع نفسه.

تعتبر السينما ظاهرة معقدة لم تُدرك أهميتها في حياتنا إلا بشكل تطوري وهذا إن دلّ على شيء، فإنما يدل على أهمية السينما في حياة الشعوب، فقد أصبحت تلعب دورا لا يمكن إغفاله لأنها تؤمن الحفاظ على جودة صورة ما ونشرها، ثم تساعد على نشر الثقافة وتبرهن على الاختلاف والأصالة بالنسبة للبلد المنتج، إن السينما وسيلة مثلى لتقديم صورة مجتمع ما لدى مجتمعات أخرى، فالفعل السينمائي هو قبل كل شيء فعل ثقافي واقتصادي.

لا يمكن استثمار هذا النوع في خدمة قضية المرأة إلا انطلاقا من تصور واضح لوظيفة الإبداع السينمائي ومن موقع يهيمه ربط الممارسة السينمائية بالضرورة المجتمعية ومن بناء إبداعية رفيعة تسعى إلى تحقيق مردودية في التقاء المنتج الفيلمي بمتلقيه، أي انطلاقا من رؤية واضحة توحد بين الوظيفة الجمالية وبين الوظيفة الاجتماعية وهذا يعني إدراج المشروع السينمائي في مشروع "الثقافة المضادة" التي تسعى إلى توفير الأسلحة ضد الأشكال اللطيفة للسيطرة "الرمزية"، ضد الأشكال السياسية والإيديولوجية التي تبني أصلا على مصالح الطبقة المسيطرة التي تقوم بخداع الجماهير كما أشار إلى ذلك **غوستاف لوبون** (Gustave Le Bon) في كتابه "سيكولوجية الجماهير" وباختزال بسيط يمكن أن نقول بضمان أسلحة الدفاع ضد السيطرة الرمزية.

إن تغيير صورة المرأة في المجال السينمائي وطرح قضيتها مجدية و بصورة إبداعية تسمح بترتيب الوضع النفسي وتكشف لنا هشاشة وضعنا الإنساني و العوالم المضادة وتسمح لنا بالإطالة على النموذج المقهور وتحفزنا على تغييره ونقده وتوصل في أعماقنا قيم الجمال الفعّال الذي يساهم في تحويل المتلقي من متلق مستهلك إلى متلق مفكر أي منتج وتصحيح الوضع الإبداعي يتأسس على التشبع "بالثقافة المضادة" وتبنيها كإستراتيجية لنقض خلل الوعي الإنساني المهادف نحو الآخر⁽¹⁾.

ب - التوجه الغربي للخطاب النسوي السينمائي العربي:

في تأملات تتصل بصورة المرأة العربية أمام الكاميرا وخلفها تتدفق ملاحظات ذات أهمية خاصة بدءا من تأملات تتعلق بصناعات الفيلم أو الصورة سواء كنّ كاتبات سيناريو أو مخرجات هل ثمة عوائق تواجه تحقيقهن برؤية خاصة ومتجاوزة للمنجز السابق في ظل شبكة فنية معقدة تحتاج إلى التمويل وتتجاوز الرقابة وخبرات فنية خاصة، أم أن شروط النجاح التجاري بالنسبة إليهن تتضاد مع مقومات مغايرة لما هو قائم وموجود، لماذا لم نرى أعمالا أدبية مميزة لعدد كبير من الكاتبات العربيات بدءا بـ **مي زيادة**، **ليلي بعلبكي**، **غادة السمان**، **كوليت خوري** وصولا إلى **أحلام مستغانمي** على شاشة السينما؟ هل عين المرأة المخرجة غير قادرة على الخروج من مألوف فني عرفته إلى خصوصية ترى بها المرأة والمجتمع من زاوية نسوية تستطيع أن تلامس ما لم تلامسه عين الرجل المخرج، علما بأنّ الفن الجيد والمضمون هو واحد سواء كان الذي يصنعه رجلا أو امرأة، لماذا لا نجد مخرجة عربية ذات رؤية مميزة قادرة على التحقق بحجم يوازي الكثير من المخرجين المميزين العرب رغم أن هذه المرحلة عربيا تشهد وجود عدد كبير من الكاتبات والأدبيات المتميزات ورغم وجود تقدم كبير في أوضاع المرأة وحرياتها وحقوقها على المستويين الدولي والعربي؟ هل الصورة هي أكثر صعوبة من الكلمة في تقديم معنى أكثر تميزا وعمقا ورغم أن السينما في العالم الثالث عموما هي سينما مجتمع أو ترفيهي لكن حتى على صعيد فني محض تفتقر السينما العربية في يومنا هذا إلى مصوِّرات ومخرجات وكاتبات سيناريو مبدعات بشكل متميز، هل هي مشكلة مؤسسات أم مشكلة خوف من تعرية الذات الخاصة.

(1): أحمد عرار، المرجع السابق.

الغرب كالكبت الجنسي، المثلية، ختان البنات، الفلكلور، الفلرقت الشرقي الذي لا يتعدى كونه لازمة من لوازم المتعة في الشرق، ينظر إليه في الغرب على أنه فلسفة الجسد وحركته للوصول للتحرر الروحي، لا أدري كيف فات **جوسلين صعب** المخرجة ذات التجربة الثورية الثرية والمنحازة لتطلعات الشعوب المهمشة، أن إشكالية المجتمع المصري والمرأة بالذات هي بنية فوقية منعكسة عن إشكالية أكثر تعقيدا مرتبطة ببنية تحتية لها علاقة بجذور عقائدية وأنثروبولوجية وليست عائمة مجردة (1).

تري المخرجات العربيات أن التشبث العنيد بالأحكام المسبقة والتصورات المقبولة لا يقتصر على جمهور المشاهدين، بل حتى وسائل الإعلام والمنتجين متحيزون أيضا حيث تقول في هذا الصدد المخرجة الفلسطينية **نورما مرقص**: "لدي شعور بأنه يجب علينا نحن المخرجات من العالم الثالث أن نظهر أننا نتعرض للاضطهاد حتى يتعاطف الغرب معنا وعندما نعرض أناسا يظهرهم صورة أخرى للعالم العربي، فإن ذلك يلقى الرفض بانتظام"، مثل هذه التجربة عاشتها المخرجة نفسها حين أخرجت فيلمها الوثائقي "الصندوق المبطن" فبعضها خمسة نماذج من السيدات المتعلمات والموظفات، ينتقد الفيلم سوء الأحوال الاجتماعية في المجتمع الفلسطيني، تشكو إحداهن بلًا صديقته ترسل ابنتها للعمل لأنها بنت، نجد وسائل الإعلام الغربية لم تستنكر هذا الوضع، بل إن صحيفة "لوموند" (Le Monde) الفرنسية كتبت تقول: "لماذا لم تجري المخرجة حوارات مع السيدات الفقيرات؟ ولماذا تحاورت مع النساء البورجوازيات؟" فتد المخرجة قائلة: "هؤلاء السيدات لسن بورجوازيات، بل إنهن لسن إلا متعلمات وأنيفات"، لدى المخرجة اللبنانية **دانييل عريبد** أيضا الانطباع بأنه يفضل دائما رؤية المرأة العربية كضحية حيث تقول: "غالبا ما أسأل عما إذا كنت كامرأة أصادف مشاكل كبيرة في عملي كمخرجة وعلى العكس في كل مكان في أوروبا يهتم الناس بما نقوله"، حتى **جوسلين صعب** أحست في بداية مشوارها الفني قبل ثلاثين عاما بأن كونها امرأة ميزة كبيرة حيث تقول: "كنت ظاهرة استثنائية، لقد تحافت الجميع على معرفة من أنا وما هي طبعتي ورضوا بأن أتجاوز معهم" (2).

أما لو عرجنا على السينما المصرية نجد المخرجة **إيناس الدغدي** تحتل موقعا بارزا وسط مخرجي موجة العري الثانية في تاريخ السينما المصرية، فالمعروف أن مشاهد العري الساخنة على الشاشة المصرية يجري تقليدها من قبل أجهزة الرقابة السينمائية، يقول الناقد السينمائي **محمد حسام الدين اسماعيل** في هذا الصدد: "[...] إن العلاقات الحميمة الخاصة بين **إيناس الدغدي** و"غرفة صناعة السينما" حالت دون وقوف جماعات الضغط الأخلاقية المصرية أمام ما تفعله هذه المخرجة المعروفة في الوسط الفني بالمخرجة الجذونة التي وصفها بعض المحامين بأنها سرطان السينما المصرية الذي يسعى إلى تغيير عادات المجتمع بإبراز العلاقات الجنسية المحرمة" (3)، لقد بدأت الأسئلة تثار حول علاقة المخرجة **إيناس الدغدي** بالولايات المتحدة بعد أن اختارتها مجلة **نيوزويك** (Newsweek) الأمريكية ضمن أكثر الشخصيات تأثيرا في الوطن العربي، إذ تم تكريمها وتسليمها تمثالا ضخما من الكريستال يحمل صورتها كتب عليه

(1) : **علي حمود الحسن**، إشكالية الشرق بمنظار غربي، فيلم "دنيا" لـ **جوسلين صعب**، صحيفة "الصباح" (دون عدد)، (دون تاريخ)، المصدر :

<http://www.alsabaah.com>

(2) : **ريبيكا هيلاور**، مبدعات في السينما العربية الحديثة، متعلمات وأنيفات، مقتبس من المجلة الألمانية الأصلية "فكر وفن"، ترجمة : **عبيد جابر**، صحيفة "الشرق الأوسط"، العدد : 9927، بتاريخ : 2006/02/01، المصدر :

<http://www.aawsat.com/details.asp?section=19&article=34013&issueno=9927>

(3) : **محمد حسام الدين اسماعيل**، الصورة والجسد، دراسات نقدية في الإعلام المعاصر، ط1، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، 2008، ص 221 .

"جائزة التفوق الفني من النيوزويك"، فيما أكدت **إيناس الدغدي** أن اختيار الشخصيات العربية تمّ من قبل إدارة المجلة في الولايات المتحدة، كما أضافت أن مجلة "تايم" (Time) الأمريكية أيضا كانت قد اختارتها للسبب نفسه مع ست نساء عربيات، أكدت سعادتها بهذا الاختيار ويفوز فيلمها "الباحثات عن الحرية" بجائزتين في مهرجان القاهرة السينمائي ومهرجان الفيلم القومي، يضيف نفس الناقد عن المخرجة: "بالله تمّ وصفها بمخرجة الثقافة الأمريكية في مصر التي تعمل على نشر الثقافة الغربية المنحلة وليس ثقافة الإنتاج والإبداع الفني، فقد قاد الموقع الإلكتروني "حماسنا" حملة على المخرجة **إيناس الدغدي** واصفا إياها بأنها تبدو فوق القانون، تلك التي أضاعت فرص جمة لعرض مشكلات المرأة العربية الحقيقية وقد ناشد الموقع أعضاء مجلس الشعب المصري بالمبادرة إلى إنقاذ المجتمع من أيدي هذه المخرجة المدعومة من الخارج والتي يتم تلميعها لأغراض مشبوهة من قبل جهات أجنبية"⁽¹⁾.

نتحدث الآن عن معالم السينما النسوية المغاربية التي وجدت في العاصمة باريس ملجأ ثقافيا لها حيث تعد هذه الأخيرة مركز جذب للمخرجات من سائر أنحاء العالم العربي وعلى الأخص من المستعمرات الفرنسية السابقة في المغرب العربي، لقد ذهبت أغلبهن إلى هناك هربا من الرقابة أو من المطاردة السياسية أو من الرقابة الاجتماعية الخائفة، لكن للأسف اللجوء إلى الغرب كان ثمنه باهظا، هذا ما يؤكد المخرج التونسي **علي العبيدي** حيث يقول: "إنّ الكثير من الأفلام التونسية مرجعها واحد: المرأة، الجسد، الكبت والتقاليد البالية، فأفلام كأفلام **النوري بوزيادي**، **فريد بوغدير**، **مفيدة التلاتيش** همة بمضامينها للواقع التونسي لانطلاق أصحابها من نظرة غربية تحقّر الإنسان التونسي وتصوره إنسانا مهزوما ولا أمل له في التخلص من التخلف"⁽²⁾ ويتهم ذات المخرج أفلام المخرجين المذكورين أنفا بأنها سينما تجارية تعتمد على العنف والجنس والسياسة، كما يذهب المخرج **عمار خليف** إلى التأكيد هو أيضا: "بأن الأفلام التونسية الحديثة تتضمن مشاهد خليعة ومثيرة للحواس وهي في غالب الأحيان مسقطه والغرض من وجودها هو غرض تجاري"⁽³⁾.

ترد وتدافع المخرجة التونسية **نادية الفاني** عن هذا التوجه الغربي فتعرّف أصل المشكلة وتقول: "على المرء أن يعمل في حياته أي شيء، إلا أن يخبر عما يفعل أو يجاهر به" لهذا فإن المخرجة عادت إلى باريس بعد عشر سنوات وتقول في تعليق ذلك: "لم يعد أحد في تونس يجرؤ على التعبير عن رأيه، لقد كدت أن أحتقن"، **نادية الفاني** كبت لأمر فرنسية وأب تونسي ولدت في باريس ونشأت في أحضان ثقافتين، رغم ذلك فهي تشعر أنها تونسية أكثر منها فرنسية وتقول: "أتمنى لبلدي أن يكون مجتمعا حديثا، يسوده حق كل فرد في تطوير ذاته بحرية"⁽⁴⁾، تضيف ذات المخرجة: "أن فيلم "ولاد لنين" لقي نجاحا كبيرا في الدول الأوروبية مع أنني حاولت عرضه بتونس فور صدوره إلا أنني اصطدمت بالكثير من العراقيل التي كانت سبب في توقفي عن التفكير في توزيع أعمالتي ضمن الأقطار العربية و المغاربية خاصة، هذه العراقيل تمثلت في أن مشكلة المغاربة إنهم جد مغلقين يرفضون كل ما هو جديد أو كل ما

(1): محمد حسام الدين اسماعيل، المرجع السابق، ص 221.

(2): حفيدة علوش، المرأة في مرآة السينما التونسية... قضايا اجتماعية هادفة أم "موسم رجال" لعرض تابوهات "بنت فاميليا"، مجلة "المجلة" الإلكترونية، بتاريخ: 2008/03/19، المصدر:

<http://www.al-majalla.com/arab/date/2008/03>

(3): المرجع نفسه.

(4): خيرة بوعمر، مبادرة الجزائر في انشاء صندوق دعم السينما جيدة لكنها صعبة التسجيل، حوار أجري مع المخرجة نادية الفاني، صحيفة "الحوار" الإلكترونية، بتاريخ: 2009/07/18، المصدر:

<http://www.elhiwar.com/16489>

يخالف فكرهم المحدود و صراحة أنا من المخرجات اللابلي يؤمن بالحدود، لأنني أرى أن الفن هو نظير الحرية و أنها الوجه الثاني للسينما و بالتالي فمن المستحيل أن أحدد أعماله و أفكاري في قالب معين و هو السبب الذي جعلني بعيدة عن الجمهور المغربي بل و التونسي كذلك⁽¹⁾.

في حين نجد السينما المغربية كما يصفها محمد بلوش الناقد والصحفي المغربي وذلك في تصريح خاص لـ "إسلام أون لاين" حيث يسترسل في شرحه: "الإشكال الكبير الذي يطرح في جل الأفلام التي يردد منتجوها أنهم عاجلوا خلالها قضايا المرأة المغربية أنها تكون أفلاماً أنتجت بدعم خارجي فرانكفوني يفرض أصحابه بطبيعة الحال تقديم تلك الأفلام للمرأة بالصورة التي يشاءونها هم، وبالتالي لم تجد سينمائيات مغربيات وعربيات أي دعم لتحقيق مشاريع أفلام طويلة حول المرأة بسبب اشتغال السيناريو على الموضوع بطريقة موضوعية، بل إن بعض الأفلام المغربية التي يدعي مخرجوها تطرقها لقضايا المرأة المغربية هي أصلاً مقتبسة من أعمال روائتفرنسية وبعضها الآخر قدّم المرأة المغربية في شكل داعر كفيلم "العيون الجافة" لـ نرجس النجار⁽²⁾.

تساءل الباحثة **ظبية خميس** ما الذي تطمح إليه المرأة المخرجة وما الذي تصارع من أجله خارج مدارات قبول المجتمع الذكوري لموهبتها وتوظيفها ضمن الرؤية السائدة، من يصنع صورة المرأة أمام الكاميرا أو بأي رؤية وقناعات وخيال وماذا عن كاتبات الأفلام والمصورات والمخرجات وكيف يكن أن يكن مختلفات في الشكل والمضمون عما كان سائداً في وعي سابق في تاريخ الفن والسينما العربية، هل من مشترك قائم بينهن؟ هل هناك رؤية ثورية خاضعة عن المدرسة التي تعلمن فيها الفن من المدرسة الرجالية السينمائية العامة؟ ما النموذج لهن؟ وكيف يرين المرأة بعين المرأة؟⁽³⁾، عندما نشدد على مفردات مثل المؤسسة، الجمهور بدلاً من الفرد أو الخاص كحالة شرطية للإنتاج لتصوّر الفني فإننا نقدّم قيّداً جاهزاً على النساء أن يراجعن تاريخهن الخاص وصورتهن التي لم تقدّم بعد، لا بد من تشجيع الدخول في مغامرة البحث عما لم يعرض بعد.

(1) : خيرة بوعمرة، المرجع السابق.

(2) : شهيدة الخواجة، المرجع السابق.

(3) : ظبية خميس، المرجع السابق .

الباب الثاني : دلالة الخطاب النسوي في عينة من الأفلام العربية

نحاول في الباب الثاني الكشف عن خفايا الرسائل الضمنية التي عكستها الأفلام النسوية العربية من خلال انتقاء ستة أفلام لمخرجات عربيات تتمثل في: "الباحثات عن الحرية" للمخرجة المصرية إيناس الدغدي، "سكر بنات" للمخرجة اللبنانية نادين لبكي، "وجدة" للمخرجة السعودية هيفاء المنصور، "حرير أحمر" للمخرجة التونسية رجاء العماري، "ماروك" للمخرجة المغربية ليلي المراكشي وأخيرا "بركات!" للمخرجة الجزائرية جميلة صحراوي وهذا بالاعتماد على طريقتين من طرق التحليل السيميولوجي وهما التحليل النصي والتحليل السردي.

وهكذا، فإنّ الباب الثاني — بوصفه جزءا تطبيقيا - يتألف من فصلين رئيسين:

الفصل الأول: التحليل النصي لعينة من الأفلام النسوية العربية.

الفصل الثاني: التحليل السردى لعينة من الأفلام النسوية العربية.

الفصل الأول : التحليل النصي لعينة من الأفلام النسوية العربية

تمهيد:

قبل التفصيل في عملية التحليل النصي لأفلام العينة لابد من الإشارة إلى الخطوات المنهجية الواجب اتباعها من قبل المحلل والتي نشرحها في هذا العرض الموجز:

تحمل الصورة حسب رولان بارت نوعين من الخطاب الأول أبجدي يتوافق مع المشهد المجسد حيث يتيح الإدراك التعمق في هذا الخطاب الأيقوني غير المرموز وهذا ما يسميه عملية وصف الصورة، أما الثاني فرمزي وهو الأهم لأنه يتطلب معرفة ثقافية تساعد على إدراكه وتفكيكه رموزه وهذا ما يسميه عملية تأويل الصورة، بالتالي يمر التحليل النصي بمرحلتين أساسيتين هما : القراءة التعيينية الوصفية والقراءة التأويلية التضمينية التي تدخل ضمنها القراءة الثقافية ذات البعد الإيديولوجي.

لكن قبل البدء في التحليل التعييني للفيلم يجب على الباحث إعداد بطاقة تقنية للفيلم تتضمن المعلومات الآتية:

- الإشارة لأسماء الفريق التقني للعمل السينمائي وسنة الإنتاج والمدة الزمنية للفيلم.
- تقديم بطاقة فنية عن مخرج الفيلم ومشواره السينمائي.
- تقديم ملخص عن الفيلم أو لفكرته (synopsis) والتي غالبا ما تكون هي نواة السيناريو⁽¹⁾.

أ- التحليل التعييني للفيلم :

يبدأ المحلل بتحليل الخطاب الأيقوني غير المرموز أو ما يطلق عليه رولان بارت بالجانب التعييني للرسالة الفيلمية من خلال توظيف الأدوات الوصفية المذكورة سابقا ألا وهي: التقطيع والتجزئة.

- التقطيع (Le découpage) :

ينتمي هذا المصطلح إلى مفردات الإنتاج السينمائي والذي يعني العملية التي تربط بين المرحلة النهائية من السيناريو المعد والمرحلة الأولى من الإخراج، مبالغة التقطيع يقسم سير الأحداث إلى مقاطع فيلمية التي تشمل المتتاليات، المشاهد، ثم اللقطات المقيمة ويقدم الإرشادات التقنية، التمثيلية، الإيمائية، الضرورية للتنفيذ السليم لروايات التصوير⁽²⁾، بالتالي هي عملية وصفية مبنية على نوعين من الوحدات : وحدات سردية كبرى هي المتتاليات ووحدات سردية صغرى هي اللقطات، بمعنى أن الوحدات السردية الكبرى أي المتتاليات المختارة داخل فيلم من أفلام عينة الدراسة سيتم التعبير عنها من خلال إعداد وثيقة التقطيع التي ستشكل من عدة وحدات تحليلية منها بصرية تتمثل في شريط الصورة وأخرى سمعية تتمثل في شريط الصوت جاء توظيفها لقياس درجة تردد الموضوع محل المعالجة يمكن ترجمة هذه الوثيقة في الجدول التالي :

(1) : مجيد تومرت، مشروع جدادة لقراءة فيلم سينمائي، صحيفة "الحوار المتمدن" الإلكترونية، العدد : 1436، بتاريخ:

2006/01/20، المصدر:

جدول التقطيع التقني حسب الباحثان جاك أومنت وميشال ماري⁽¹⁾:

شريط الصوت			شريط الصورة					اللقطة	
الموسيقى	الضجيج	الحوار (in/off)	مضمون اللقطة	الحركة داخل اللقطة	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	سلم اللقطة	المدة	الرقم

- التجزئة (La segmentation) :

تتمثل التجزئة في استخراج المتتاليات (Les séquences) من مقطع فيلمي⁽²⁾ أي عملية فصل "المتتاليات" داخل النص الفيلمي.

تتوقف عملية اختيار المتتاليات حسب أهميتها داخل بناء السيناريو لذا نركز في المرحلة الأولى من التحليل على الجيزيك الافتتاحي والذي له دور محوري في بسط عالم الفيلم ثم على متتاليات العرض والختام ونحاول أيضا رصد لحظات ظهور الشخصيات الرئيسية على الشاشة⁽³⁾.

لقد تمّ اختيار أربع متتاليات من كل فيلم من الأفلام الستة المدروسة والتي تعتبر الأكثر تمثيلا لموضوع الدراسة حيث جاء اختيارها بناء على وحدتين هما: وحدة الشخصية النسوية ووحدة الفكرة المطروحة على مستوى كل فيلم.

بعد تحديد المتتاليات الفيلمية المختارة تأتي مرحلة استخدام الأدوات الاستشهادية أي مرحلة استعراض نسخة من الفيلم ليتم التحليل عن طريق فحص هذه النسخة من خلال استعمال تقنية الفوتوغرامات:

- النسخة من الفيلم (L'extrait du film): تتمثل هذه الوسيلة في استعراض نسخة من الفيلم عن طريق الفحص والتصوير البطيء... الخ للمتتاليات المختارة.

- الفوتوغرامات (Les photogrammes): نعي بها التوقيفات التي نحدثها على مستوى صور الأفلام أثناء عملية التحليل حيث تركز على تجميد مؤقت للعرض الفيلمي والتي تسمح باكتشاف أدق للدلائل والعناصر التحليلية التي قد تمر علينا دون مشاهدتها أثناء تعاقب الفيلم⁽⁴⁾.

بعد عرض المتتاليات المختارة في وثيقة التقطيع المعدة سابقا، يبدأ المحلل في القراءة الوصفية للوحدات التحليلية المعروضة في الجدول أي قراءة البنية السطحية أو الشكل الظاهري للنص الفيلمي الناتج عن علاقة اللغتين السمعية والبصرية في تكوين اللقطات والمقاطع⁽⁵⁾ بمعنى قراءة الدال الفيلمي المكوّن من شريطي الصورة والصوت ولما كان الفيلم سمعيا بصريا فقد وجب البحث في هذه الطبيعة وهذا يقتضي تحليلا فصل الجانب السمعي عن الجانب البصري لدراسة كل جانب على حدة.

(1) : jacques Aumont, Michel Marie, Op Cit, p38.

(2) : Ibid, p 41.

(3) : عز الدين الوافي، التحليل الفيلمي ومهام الناقد السينمائي، مجلة "الفوانيس" السينمائية الالكترونية، بتاريخ: 03، 2010/27، المصدر :

http://www.alfawanis.com/index.php?option=com_content&task=view&id=388

(4) : jacques Aumont, Michel Marie, Op Cit, p 56.

(5) : عبد الرزاق زاهير، السرد الفيلمي، قراءة سيميائية، ط01، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، 1994، ص 74 .

من خلال المرحلة الوصفية يمكن استخراج المعنى التعييني للفيلم أي الشكل الظاهري للرسالة أو عبارة سمولوجية يمكن استخراج الدال الفيلمي.

ب- التحليل التضميني للفيلم:

يبدأ هذا المستوى من التحليل بربط الجانب الكمي المتمثل في وثيقة التقطيع بالجانب الإيديولوجي الذي يعبر عنها، أي استخراج الرسالة الخفية التي أرادت المخرجة أن تمررها إلى المشاهدين خلال استعمالها لعناصر المستوى التعييني سواء الخاصة بشريط الصورة (حركات الكاميرا، زوايا التصوير،... الخ) أو شريط الصوت (حوار، ضجيج أو موسيقى)، فهنا يبرز التباين والاختلاف بين قراءة كل مشاهد، فالتحليل التضميني يسمح بتحديد التفاعلات التي تحدث ما بين وحدات التحليل فيما بينها بالتالي استبيان الصورة التي أرادت الأفلام أن ترسمها عن المرأة.

كي تتضح ملامح هذه الصورة ارتأيت أن أرفق هذا التحليل التضميني تحليلا إضافيا عن الملصق السينمائي الذي رافق عرض الفيلم سواء في دور العرض أو في المهرجانات العالمية التي شارك بها وهذا نظرا لأهمية الملصق في كونه واجهة الفيلم الأولى وبدوره يحمل خطابا ثقافيا يمكن من خلاله كشف الرسالة الإيديولوجية للفيلم.

1- تحليل الصورة الفيلمية :

نقصد بشريط الصورة أي شرح وتفسير تقنيات الإخراج والتقاط الصور بصفة أكثر خصوصية تحليل الجانب الفوتوغرافي في الصورة.

يرتكز تحليل الصورة الفيلمية على تحديد عناصرها التقنية والتي تشتمل على:

1-1- التأطير : هو تركيب الصورة وكذا وضعها داخل الكادر والذي يهتم أساسا بتنظيم العناصر المرئية داخل إطار الشاشة أي هل ستكون في المركز أم في الهوامش أو خارج إطار الصورة⁽¹⁾، بمعنى تتحرك الكاميرا أو تثبت لترسم علاقة خاصة مع مجال الرؤية حسب الغايات السردية أو الجمالية المرتبطة ببنية النص ككل أي حسب أهداف ونوايا ما تريد المخرجة الدلالة عليه في تلك الصورة.

1-2- زوايا التصوير : تحدد زاوية التصوير العلاقة بين اللقطات فلا يكفي تحديد نوع اللقطة بل لابد من شرح وتحليل وظائفها التعبيرية باعتبارها من أساسيات اللغة وبلاغة السينما والوقوف على أبعادها النفسية والاجتماعية ووظيفتها في البناء الدرامي للأبطال والأحداث⁽²⁾.

2- تحليل الصوت الفيلمي :

يعني التحليل التضميني للصوت أي الانتباه لترتيبه وتركيبته داخل الشريط الصوتي ومدى حضور عناصره المكونة من الحوار، المؤثرات الصوتية الممثلة بالضجيج وأخيرا الموسيقى، كما نقف عند وضعية الصوت وخلفيته وهنا نتساءل عن مصادره أي هل يأتي الصوت من خلال الصورة أم هو مضاف ومسجل كصوت الراوي المعلق على الحدث من دون ظهوره على الشاشة⁽³⁾، تشمل إذن دراسة الصوت الفيلمي كل من :

(1) : عز الدين الوافي، التحليل الفيلمي ومهام الناقد السينمائي، المرجع السابق.

(2) : عبد الرزاق زاهير، المرجع السابق، ص - ص 65 - 66.

(3) : عز الدين الوافي، التحليل الفيلمي ومهام الناقد السينمائي، المرجع السابق.

1-2- الكلام : أي اللغة المستعملة في الحوار، قوة الحوار وتوافقه مع الشخصية ووضعها الاعتباري في حكاية الفيلم ومدى احترام مبدأ تعدد الأصوات في الحكاية وعدم هيمنته على الصورة وكيفية أدائه⁽¹⁾.

2-2- الضجيج : يتم تحديد نوع الضجيج وعلاقته بالصورة التي يرافقها أو بضجيج آخر أو بالصوت اللفظي أو الموسيقى⁽²⁾.

2-2- الموسيقى : يتم دراسة عنصر الموسيقى من خلال دراسة مدى مناسبة اختيار هذا النوع من الموسيقى لموضوع الفيلم وأحداثه ونفسيات الأبطال ومساهماتها في خلق إيقاع درامي للحكاية والوصول بها إلى ذروة العقدة ثم النزول إلى الحل والنهاية وقدرتها التأثيرية لشد المشاهد إلى الحكاية⁽³⁾.

3- العلاقة بين السمع والبصر :

نعني بهذه العلاقة أي العلاقة بين الصورة والصوت بمعنى البحث عن كيفية ترابطهما داخل الفيلم، فإذا تجاوز السمع حدود اللقطة فإن البحث في العلاقة بينه وبين البصري ستكون على مستوى أكبر من اللقطة أي على مستوى المتتالية ما دامت اللغتان تتظافران في بناء اللغة المتتالية والفيلمية عموماً⁽⁴⁾.

(1) : مجيد تومرت، المرجع السابق.

(2) : جان موطيت، إسهام السيمولوجيا في بعض المفاهيم اللسانية المطبقة على السينما، موضوع مقدم ضمن مجموعة مواضيع من مرجع : دليلة مرسلتي، فرانسوا شوفالدون، مارك بوفات، جان موطيت : مدخل إلى السيمولوجيا (نص - صورة)، المرجع السابق، ص 85.

(3) : مجيد تومرت، المرجع السابق.

(4) : عبد الرزاق زاهير، المرجع السابق، ص 73 .

المبحث الأول: التحليل النصي لعينة من الأفلام النسوية المشرقية المطلب الأول: التحليل النصي للفيلم المصري "الباحثات عن الحرية"

1- البطاقة الفنية للفيلم:

"الباحثات عن الحرية"

- إخراج : إيناس الدغدي.
 - قصة : هدى الزين، عن روايتها "غابة من الشوك" (1999).
 - سيناريو وحوار : رفيق الصبان
 - مساعد مخرج أول : أسامة فريد
 - الأداء التمثيلي (حسب الظهور في الجنيك):
- | | |
|-------------------------|--------------------|
| - داليا البحيري | - نيكول بردويل |
| - سناء موزيان | - أحمد عز |
| - هشام سليم | - تامر هجرس |
| - سمير شمس | - باسم مغنية |
| - محمد عفيفي | - طلعت الشيخ |
| - مروان حماد | - سيد جبر |
| - عبد العظيم حمدنا الله | - فaten عبد القادر |
| - إحسان التركي | - الطفل : أثر رستم |
| - جريمي بريبار | - جان جاك باتيه |
- تصوير : ممدوح عبد العزيز، ألبير أسعد

- مدير التصوير : محسن أحمد
- تصميم التترات : شادي حسيب
- منسق المناظر : عادل المغربي
- مكساج : طارق علوش
- تركيب : مها رشدي
- تركيب نيجاتيف : مارسيل صالح
- موسيقى تصويرية : راجح داوود
- إشراف الأغاني والكلمات : محمد الرفاعي
- منتج فني : فوزية ابراهيم
- مدير الانتاج : سامح صادق
- المؤسسة المنتجة : شركة فايف ستارز للسينما والفيديو (إيناس الدغدي)
- التوزيع الداخلي والخارجي: الشركة العربية للإنتاج والتوزيع السينمائي (شركة الإخوة المتحدين للسينما)
- توزيع الفيديو بمصر وجميع أنحاء العالم : شركة فايف ستارز للسينما والفيديو
- سنة الإنتاج : 2005/01/19
- بلد الإنتاج : مصر
- صنف الفيلم : فيلم روائي طويل .
- المدة الزمنية للفيلم : ساعة و 54 د و 07 ثا .
- اللغة الأصلية : العربية
- الجوائز : أفضل فيلم في مهرجان القاهرة السينمائي الدولي⁽¹⁾.

الباحثات - عن - الحرية : <http://ar.wikipedia.org/wiki/> (1)

2- بطاقة فنية عن المخرجة إيناس الدغدي:

ولدت المخرجة إيناس الدغدي بتاريخ 1953/03/10، خريجة المعهد العالي للسينما بـ القاهرة عام 1975 ، عملت لفترة كمساعد مخرج لمجموعة من أهم المخرجين في السينما المصرية مثل : صلاح أبو سيف، حسن الإمام، بركات، كمال الشيخ و أشرف فهمي، كما اقتحمت مجال الإنتاج السينمائي من خلال شركة "فايف ستار"، حيث أنتجت 07 أفلام روائية وهي: استاكوزا - دانتيل - الورد الحمراء - كلام الليل - مذكرات مرافقة - الباحثات عن الحرية - ما تيجي نرقص وجميعها من إخراج إيناس الدغدي.

عرفت المخرجة بمواقفها الجريئة حيث أدلت في 2008 خلال مقابلة تلفزيونية عن رأيها القاضي بالسماح بترخيص مهنة الدعارة في مصر، حيث تعتقد أنّ السماح بها قانونيا يمنح الدولة الاشراف الطبي والجنائي على ممارسي هذه المهنة غير القانونية حسب القانون المصري، بدلا من ممارستها في الخفاء ونشر الأمراض حسب تعبيرها وقد تعرضت لحملة شراسة عقب هذا التصريح.

نالت العديد من الجوائز والتكريمات داخل مصر وخارجها منها:

- جائزة العمل الأول من الجمعية المصرية لفن السينما العام 1985.
- جائزة تقدير من الجمعية المصرية لكتاب ونقاد السينما العام 1989.
- جائزة أحسن إخراج من مهرجان الأسكندرية السينمائي الدولي الثالث عشر العام 1997.
- شهادة تقدير من مهرجان بيونغ يانغ السينمائي الدولي وجائزة أحسن إخراج عن فيلم دانتيل العام 1998.
- جائزة أفضل فيلم من مهرجان القاهرة السينمائي الدولي العام 2001.
- جائزة شكر من مهرجان بيروت السينمائي العام 2001.
- جائزة أفضل فيلم من مهرجان القاهرة السينمائي الدولي العام 2004.
- شهادة تقدير من مهرجان جمعية الفيلم السنوي الثاني والثلاثون لجمعية السينما 2005⁽¹⁾.

3- ملخص الفيلم:

يطرح الفيلم قصص لبعض النساء العربيات اللائي يعشن بعيدا عن أوطانهن، من خلال ثلاث حكايات تعكس بعدا إنسانيا، ولكل امرأة منهن قصة مختلفة ولكن هذه القصص تنصب جميعها في قالب واحد وهو البحث عن الحرية في مجتمع آخر.

تنتقل عابدة وهي فتاة مصرية عام 1989 إلى باريس لتدرس الفن التشكيلي وتعيش وحيدة بعد انفصالها عن زوجها خالد الرافض لهذا السفر وتشعر بالشوق لابنها، تتعرف على الصحفية اللبنانية أمل التي تعمل في إحدى الصحف العربية الصادرة بـ باريس، تعاني انفصام حاد، فهي في الصباح امرأة وقورة وصحفية مناضلة وفي المساء هي امرأة عاهرة تصطحب الرجال إلى الفنادق، تتعرف الاثنتان على المغنية المغربية سعاد التي تعيش في كنف عشيقها العجوز، المتزوج من امرأة أخرى، ترفض أمل تعليمات رئيس التحرير بعقد حوار صحفي مع تاجر الأسلحة بشار الذي يبدأ في مطاردتها بهدف مضاجعتها، تقرر أن تقتله، ثم تهرب إلى لبنان فتلتقي زميلها الصحفي القدم الذي كانت تحبه وتعتقد أنه مات في الحرب الأهلية، بينما تترك عابدة باريس وتعود إلى مصر بهدف احتضان ابنها الذي تمرد على أبيه، بينما تتزوج سعاد من الفرنسي روجيه.

4- التقطيع التقني للفيلم :
أثناء عرض الجنيريك وبداية الفيلم :

اللقطة		شريط الصورة					شريط الصوت		
الرقم	المدة (ثا)	سلم اللقطة	حركة الكاميرا	زاوية التصوير	الحركة داخل اللقطة	مضمون اللقطة	الحوار (on/off)	الضجيج	الموسيقى
أثناء عرض الجنيريك									
10	10	ل ع	ت أ	↙	---	عرض اسم الشركة المنتجة (5 stars) للسينما والفيديو من خلال خلفية لسماء زرقاء ثم تتحول لشاشة سوداء			مقطع موسيقى
20	10	ل ع	ث	↙	---	تقديم شكر لكل من ساهم في إنجاز هذا العمل عبر شاشة سوداء			
30	10	ل ع	ث	↙	---	عرض عنوان الفيلم "الباحثات عن الحرية" بطريقة تصاعدية عبر شاشة سوداء			
40	12	ل ع	ث	↙	---	عرض أسماء البطلات الثلاث بالتوالي عبر شاشة سوداء : داليا البحيري، نيكول بردويل، سناء موزيان			وسيقى كلاسيكية
50	17	ل ع	↑	↙	---	تقسيم الشاشة إلى قسمين: قسم عرض فيه أسماء ضيوف الفيلم بالتتابع : أحمد عز، هشام سليم، تامر هجرس. قسم آخر عرض صور أجزاء صغيرة لمباني أثرية في جو ليلي			//
60	50	ل ع	ث	↙	---	استمرار تقسيم الشاشة إلى قسمين : قسم عرض فيه أسماء بقية الممثلين بالتتابع . قسم آخر لصور أجزاء صغيرة لمباني أثرية في جو ليلي			//
70	06	ل ق	↓	↙	---	عرض اسم صاحبة القصة "هدى الزين" من خلال خلفية تظهر قف غرفة ملكية في جو مضيء ثم يتلاشى هذا النور تدريجيا			//
80	04	ل ع	ث	↙	---	عرض اسم صاحب السيناريو والحوار: فيق الصبان عبر شاشة سوداء			//

09	28	ل ع		←	---	عرض أسماء الفريق التقني بالتتابع عبر شاشة سوداء	وسيقى كلاسيكية
100	30	ل ق	ث	←	---	استمرار عرض أسماء بقية الفريق التقني لكن عبر العودة لعرض صور لأجزاء صغيرة لمباني أثرية في جو ليلي	//
110	10	ل ع	ث	↙	---	عرض اسم المخرجة : إيناس الدغدي عبر خلفية تظهر مبنى ري كبير في جو نهاري ثم يتلاشى هذا النور شيئاً فشيئاً	//
بداية الفيلم							
01	23	ل ع	←	←	---	منظر عام لمدينة في جو نهاري، كما كتب في وسط الشاشة "باريس 1989"	جراس كنائس، زقزقة عصافير، ضوضاء شوارع
02	10	ل أ	ت أ	←	---	سوق شعبي ممتلئ بالباعة والزبائن	ضوضاء السوق
03	04	ل م خ	ت خ	←	---	"أمل" تحمل كاميرا على كتفها وتقوم بتصوير أجواء الناس والباعة داخل السوق	//
04	06	ل أ	ت أ	←	---	سوق شعبي ممتلئ بالباعة والزبائن	//
05	04	ل م خ	ت خ	←	---	"أمل" تحمل كاميرا على كتفها وتقوم بتصوير أجواء الناس والباعة داخل السوق	//
06	06	ل أ	ت أ	←	---	سوق شعبي ممتلئ بالباعة والزبائن	//
07	09	ل م خ	ت أ	←	---	تصوير "أمل" من الخلف تحمل كاميرا تقوم بالتقاط صور وهي تسير داخل سوق شعبي	//
08	20	ل م خ	ث	←	---	تتوقف "أمل" في يدها مسجّل صوتي لتحادث امرأة عابرة داخل السوق وهي امرأة في العشرينات من عمرها	أمل : Bonjour المرأة المستجوبة (1) : أهلا . مرأة المصوّرة: أديش صارلك بباريس؟ ضوضاء

							السوق	المرأة المستجوبة (1) : 3 ans أمل : شو بتشتغلي؟ المرأة المستجوبة (1) : بشتغل service prêt hotel. أمل : ليه ما بتشتغلي ببلدك، ليه جيتي لهون. المرأة المستجوبة (1) : والله ما فيش الخدمة عندنا في البلد، on plus هاذ الخدمة عندنا بيقولو عليها عيب. أمل : طيب، thank you.
09	03	ل م خ	ت أ	←	---	تستمر أمل في التصوير أثناء تجوالها	صوت بائع : rapprochez madame //	
10	22	ل أ	ث	←	---	حوار بين "أمل" وامرأة أخرى تتعدى الأربعين داخل السوق مع تجمع مارة حولهما	أمل : ليه جيتي عباريس؟ المرأة المستجوبة (2) : qu'es ce que mes projets a venir a paris, il n'ya pas de différence entre paris et notre bled là-bas, on a vécu toute notre vie avec eux et on parlé leur langue et on connaisse mieux comme même. أمل : طيب، thank you //	
11	03	ل مت	↑	←	---	فتاة في العشرينات ترتدي ملابس فاضحة وتمضغ العلكة متكأه على عمود كهربائي وسط الشارع تبدأ حوار مع أمل	ضحج الشارع	
12	23	ل مت	ت خ	←	---	تراجع الكاميرا إلى الخلف لتظهر الفتاة الشابة برفقة "أمل" مع استمرار الفتاة في الكلام	// الفتاة المستجوبة (3) : عملي ألي بدك ياه، ما حدا بيقلك شو لازم عملي وشو ما لازم عملي، بدك تحبي بتنحبي، بدك ترقصي بترقصي، بدك تشلحي ثيابك وتمشي بالشارع بزلط، تشلحي ثيابك وتمشي بالشارع بزلط، جيت لهون من شان الحرية، الانفلات، الحب والسعادة . أمل : شو بتشتغلي؟	
13	03	ل ق	ث	←	---	فتاة تمضغ العلكة وتتحدث ثم تبسم في آخر اللقطة	الفتاة المستجوبة (3) : أي شيء يبطلع مساري .	
						تستجوب "أمل" هذه المرة امرأة شابة أخرى هي	سعاد : عمري ما حسيت أن هذي بلادي، جيت هريانة من خاوتي الرجالة ألي كانوا باغيين يقتلونني عشان حييت ولد	مقطع موسيقي

14	25	ل أ	ت خ	←	---	"سعاد" وهي تحمل الخبز وتمشي في الشارع وهي تتحدث إلى الكاميرا مع سماع صوت موسيقي نابع من مقهى مجاور	جيرانا، هربت منهم وجيت لهاذ لبلاد ودورت على أي شغلانة باش نعيش ونحمد الله بشتغل في بوتيك. أمل : كم خي عندك؟ سعاد : 8، 3 رجالة و5 بنات، أنا صغيرة فيهم . أمل : بيك عايش؟ سعاد : لا مات. أمل : هلك ما بيعرفو عندك شيء؟	ضوضاء الشارع	لأغنية فرنسية
15	20	ل م خ	ث	←	---	تستمر أمل في تصوير سعاد وهي تروي حكايتها لكن هذه المرة وهما جالستان حول طاولة خارج مطعم	سعاد : لا، أمي تعرف وبعثلها فلوس عشان تصرف على خاوتي. أمل : مش قلتلي، إنه إخوتك رجال؟ سعاد : إيه، بس ما بيشتغلوش. أمل : هنن عارفين إنك عامبتعلهم مساري ؟ سعاد : أكيد، عارفين، بس بيستعبطوا، الفلوس تنسي الناس كل حاجة.	ضوضاء الشارع	
16	05	ل م ص	ث	< >	---	تطفئ أمل الكاميرا وتكمل حديثها مع سعاد وهي تبتسم	أمل : اشتقتي لبلدك ؟	//	
17	08	ل م ص	ث	< >	---	يظهر وجه حزين ل سعاد ثم تبتسم	سعاد : عمرها ما راحت من بالي لحظة واحدة. صمت قصير تكمل سعاد كلامها : أنت لبنانية مش كدا ؟ أمل : آه . سعاد : بتحيي الكسكسي ؟	//	
18	02	ل م ص	ث	< >	---	ابتسامة متبادلة من طرف أمل	أمل : كثير، بتعرفي عملي كسكسي ؟	//	
19	02	ل م ص	ث	< >	---	تبتسم سعاد مجددا ل أمل وتجييها	سعاد : طبعاً بعرف.	//	
20	03	ل م ص	ث	< >	---	تتجه الكاميرا إلى أمل مع استمرار سماع صوت سعاد	سعاد : طب أنا عازماكي على الكسكسي. أمل : إيه.	//	

المدة الزمنية الكلية لبداية الفيلم : 06 د و 28 ثا

المتتالية الأولى : نضال المرأة السياسي

شريط الصوت		شريط الصورة					اللقطة	
الموسيقى	الضجيج	الحوار (On/off)	مضمون اللقطة	الحركة داخل اللقطة	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	سلم اللقطة	الرقم المدة (ثا)
	ضوضاء الشارع		منظر عام ل مبنى أوروبي ضخم	---			ل ع	01 04
	رنين جرس المصعد	أمل : Bonjour موظفة الاستقبال : Bonjour	خروج أمل من المصعد ترتدي ملابس كلاسيكية وتتجه نحو قاعة الاستقبال لتسجيل حضورها، نلاحظ لافتة خلف مكتب الاستقبال مكتوب عليها، "جريدة الوعي" « la prise de conscience »	---			ل مت	02 18
	رنين الهواتف		يخرج رجل طويل وسيم هو كمال من مكتب ويتوجه نحو أمل التي كانت داخلة إلى القاعة، كما نلمح امرأة مسنة جالسة ترتدي الزي الفلسطيني	---		ت أ	ل أ	03 10
	آلات الطبع	أمل : شو... كمال : تأخرت ليه ؟ الست دي يقالها ساعتين مستنياك، مش عايزة تكلم حد إلا لما إنتي تجي . أمل : ليش، شو في ؟	من ديكور مهني يتحدث كمال مع أمل ويتسم ثم يشير إلى المرأة الفلسطينية الجالسة	---		ث	ل أ	04 10
	رنين الهواتف	أمل : أهلين . المرأة الفلسطينية : مرحبا، كيفك ست أمل ؟ أمل : حمد الله	تتوجه أمل ويتبعها كمال نحو المرأة الفلسطينية وتحييها	---			ل أ	05 03
	//	المرأة الفلسطينية : أم حسّان فلسطينية من القدس، أنا متبعة كل تحقيقاتك في التلفزيون وإنتي الوحيدة إلي ممكن تساعدنا وتوري الناس الظلم والكوارث إلي عم تحصل لنا، إطلعي شوفي ها الصور.	تحدث المرأة الفلسطينية مع أمل وتعطيها ظرف، كما نلمح ضمن هذه اللقطة رجل أسمر البشرة (عبد الله) جالس على مكتبه يستدير عند سماع صوت المرأة	---		ث	ل أ	06 17

07	04	ل م ص	ث	↖	---	تفتح أمل الطرف وتقوم بالاطلاع على مجموعة من الصور مع كمال			
08	03	ل ق	ث	↗	---	الصورة (1) : طفلة صغيرة ميتة مرمية على الأرض. الصورة(2)بجموعة عساكر تجرّ أسرى مغمضوا العينين	صوت المرأة الفلسطينية : ما حديث حاسس فينا .	رنين الهواتف	
09	04	ل م ص	ث	↘	---	المرأة الفلسطينية تروي مأساتها	لمرأة الفلسطينية : ما حديث بيوقف جنبينا، الكل خايف منهم ومن نفوذهم	//	
10	02	ل م ص	ث	↖	---	أمل وكمال يتبادلان النظرات		بكاء	
11	05	ل ق	ث	↘	---	المرأة الفلسطينية تبكي وتتابع روايتها	المرأة الفلسطينية : بنتي ماتت قدام عيني، يا صغيرتي يا يما .	//	
12	06	ل ق	ث	↗	---	تعاقب مجموعة صور تحمل في مضمونها عملية قتل طفلة صغيرة	صوت المرأة الفلسطينية : يا نار قائدة يا يما .	//	
13	14	ل ق	ث	↘	---	المرأة الفلسطينية تبكي وتتابع روايتها	المرأة الفلسطينية : نا ما بخلش على القدس بأولادي، لو كانوا كبار كنت زفيتهم بيدي للشهادة فداء تراب القدس، بس هنا صغار ما لهم ذنب.	//	
14	14	ل أ	ث	↖	كمال يطأطي رأسه	المرأة الفلسطينية تواصل حكيها مع ظهور استياء على وجوه كل من أمل وكمال وعبد الله، ثم تتوجه أمل إلى رئيس التحرير	المرأة الفلسطينية : ليه، ما عاد في رحمة ولا إنسانية ولا الله نسانا، استغفر الله العظيم. أمل : أنا فائتة شوف رئيس التحرير .	//	
15	04	ل م خ	↑	↖	---	التركيز أولا على جهاز الفاكس ثم تتجه الكاميرا نحو يس التحرير الذي يهمّ بالجلوس على مقعد مكتبه	رئيس التحرير : عايزانا نعمل إيه، ننشر الصور في الجورنال .	جهاز الفاكس	
16	09	ل.م.ص	ث	↖	---	رئيس التحرير جالس وراء مكتب فخم ويتأرجح بمقعده الهزاز يمينا ويسارا	رئيس التحرير : ونكسب عداوة الناس في فرنسا وأوروبا كلها ما إنتي عارفة في المواضيع دي الحرية محدودة جدا وفي توازنات لازم نعمل حسابها .	//	
17	08	ل ق	ث	↖	---	التركيز على الوجه المضطرب ل أمل	أمل : توازنات شو، الناس عم بتموت ونحنا ك جورنال عربي توصلنا صور من هالنوع بنكبتها ونتجاهلها .	//	
18	07	ل م ص	←	↖		ينهض رئيس التحرير من مقعده ويتوجه بنظره نحو	رئيس التحرير : واجبنا الصحفي نحافظ على موقعنا هنا في	//	

		باريس، ما نغلطش أية غلطة يمكن تودينا في داهية .	أمل وهوفي حالة غضب	---					
	//	أمل : طيب، عن إذنك .	تنهض أمل من مقعدها بوجه غاضب	---	ث	ل م ص	03	19	

المدة الزمنية للمنتالية الأولى : 02 د و 25 ث .

المتتالية الثانية : التحرر الجنسي كوسيلة للهروب من الماضي الأليم

شريط الصوت			شريط الصورة				اللقطة	
الموسيقى	الضجيج	الحوار (on/off)	مضمون اللقطة	الحركة داخل اللقطة	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	سلم اللقطة	الرقم المدة (ثا)
مقطع موسيقي صاحب			جو ليلي صاحب أين نشاهد مجموعة فنادق وملاهي ليلية ثم تركز الكاميرا على ملهى ليلي	---	←	←	ل ع	01 07
//			أمل داخل ملهى ليلي ترتدي ثياب فاضحة، تشرب كأس من الخمر في جو صاحب ملهى بالناس ثم تستدير ورائها	---	↙	ث	ل م ص	02 05
//			ل يتمايل يحيي أمل بكأس الخمر الذي بيده	---	←	ث	ل م ص	03 02
//			تهض أمل من مكانها وتتوجه نحو الرجل وتبدأ بالرقص معه بطريقة غير أخلاقية وسط عدد غفير من الراقصين من كل الأعراق	---	←	ث	ل أ	04 20
//	دوي مدافع		من الجو الصاحب للملهى تدخلنا الكاميرا إلى عالم آخر أين نشاهد نيران مشتعلة	---	←	ب . د	ل م خ	05 05
//	// + صراخ		مجموعة عساكر يخرجون أمل المراهقة من مبنى ويقودونها إلى الشارع ويقومون بضربها	---	←	ث	ل مت	06 05
//			أمل ترقص بطريقة هستيرية داخل الملهى أمام جمع غفير من الناس	---	←	ب . د	ل مت	07 03
//	//	أمل المراهقة (on) : اتركوني.. اتركوني	مجموعة عساكر يضربون أمل المراهقة وهي تحاول التخلص منهم	---	←	ث	ل مت	08 02
//			أمل وصلت إلى حالة من الهذيان بفعل الشرب والرقص	---	←	ث	ل م ص	09 03
//	//		مجموعة أشخاص يحتمون داخل مبنى مدمر من بينهم أمل المراهقة وفريد يحتضنها لحمايتها	---	←	ث	ل مت	10 03
//			جه مقرّب ل أمل في الملهى مغمضة العينين في حالة نشوة بفعل		←	ث	ل ق	11 03

			الشراب	---					
مقطع موسيقي صاحب	دوي مدافع وصراخ	فريد (on): شو نزلك هلاً يا أمل، ما تخافي يا أمل.	أمل المراهقة تركض مع فريد وسط دمار كبير وشاحنات عسكرية منتشرة في كل مكان، تقع أمل على الأرض يركع الشاب ويضمها لحمايتها	---	←	→	ل مت	09	12
			تخرج أمل من الملهى الليلي برفقة الرجل وهما في حالة سكر تام	---	↘	→	ل ع	04	13
		الرجل : Une pour deux heures : موظف الاستقبال : Chambre n° 16, 3 ^{eme} étage الرجل : Les clés ? موظف الاستقبال : Toutes les portes sont ouvertes	أمل والرجل يدخلان فندق وهما ثملان ويتوجهان نحو موظف الاستقبال ثم إلى المصعد	---	↘	ت . أ	ل أ	10	14
	ضحك	الرجل : Ca va ? أمل : mm..., Alors tu te plais ? الرجل : Pas trop mais bon... أمل : Ah, oui	يفتح باب المصعد تخرج أمل مع الرجل يتوقفان ويتحدثان ثم تقوم أمل بسكب كأس من الخمر كان بيدها على الرجل يضحكان ويتوجهان نحو الغرفة	---	↘	→	ل أ	20	15
مقطع موسيقي غربي			يدخل الرجل أمل بالقوة إلى الغرفة ويرميها فوق الأريكة	---	←	ث	ل مت	04	16
//	صراخ		بروز دم على فم أمل ويحاول هو التقرب منها وتستمر هي في ضربه	---	←	ث	ل ق	05	17
//	ضحكات		تضرب أمل الرجل ثم تستسلم له	---	←	←	ل ق	05	18

المدة الزمنية الكلية للمتتالية الثانية : 01 د و 55 ثا

المتتالية الثالثة : العنف اللفظي والجسدي ضد المرأة

شريط الصوت		شريط الصورة					اللقطة	
الموسيقى	الضجيج	الحوار (on/off)	مضمون اللقطة	الحركة داخل اللقطة	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	سلم اللقطة	الرقم المدة (ثا)
	باب يفتح		تفتح سعاد باب بيتها، تدخل وتنزع سترتها	---	←	ث	ل أ	01 10
		صوت سي علي : حمد الله عا لسلامة لالا . سعاد : أش خلاك تشر فنا ؟	تدخل سعاد إلى الصالون وتبدو متفاجئة	---	←	→	ل أ	02 05
		سعاد : واش خلاص خذيتي فلوسك سرقتها . سي علي : قولي كنت فين ؟ سعاد : أنا حرة . سي علي : لا أنتي مش حرة . سعاد : ليش، راجلي، ولي أمري . سي علي : أنا رفيقك وراجلك .	سي علي ممدد على الأريكة ثم يقوم منفعلا ويشد سعاد من ذراعها لكنها تنزع يدها بقوة	---	←	ث	ل أ	03 21
		سعاد : راجلي، أنت تمزح هذا كان زمان، من اليوم خلاص كل شيء انتهى وكل واحد فينا في طريق . سي علي : يا الله من هاذ البنت، كيف قادرة تعيشي من غيري، إنتي ملكي والشقة دي والهدوم إلي عليك . سعاد : إيه، زيد بان على حقيقتك .	تبتعد سعاد عن سي علي وتصعد الدرج الذي يفصل الصالون عن مدخل البيت	---	←	ث	ل مت	04 19
مقطع موسيقي حزين		سي علي : أنا لميتك من الشارع وإنتي بنت الشوارع . سعاد : وأنت نص راجل، لا مش راجل أنت عجوز وعاجز . سي علي : رخيصة، مومس، بعتي نفسك بشوية	تتشاجر سعاد مع سي علي أمام مدخل البيت	---	←	ث	ل أ	05 26

		دلفلوس . سعاد : هذي هي آخر تضحيتي وعشرتي معاك . سي علي : مش هي دي الحقيقة، راجل متزوج شرا مومس بفلوسو							
مقطع موسيقي حزين		سعاد : أنت رجل قدر وحقير	تتوجه سعاد نحو طاولة وتأخذ سترتها وجزدانها	---	←	←	ل أ	02	06
//	بكاء	سي علي : إلى الشارع ولا عييتي من الدوران في الشوارع ما تعاوديش ترجعي لهنّا مرة ثانية . سعاد : أنا لا بغيت نعرفك ولا بغيت نذكّر اليوم إلي عرفتك فيه . سي علي : إلى الشارع، espèce de brute .	يفتح سي علي الباب ل سعاد ويطردها ثم يغلقه ويتمتم ببعض الكلمات	---	←	ث	ل أ	14	07

المدة الزمنية الكلية للمتتالية الثالثة: 01 د و 37 ثا

المتتالية الرابعة : قضية المساواة بين المرأة والرجل

شريط الصوت			شريط الصورة					اللقطة	
الموسيقى	الضجيج	الحوار (in/off)	مضمون اللقطة	الحركة داخل اللقطة	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	سلم اللقطة	المدة (ثا)	الرقم
//			عايدة حاملة حقيبة سفر تدخل مع ابنها وخالد إلى بيت	---	←	ث	ل مت	12	01
//		صوت عايدة : بيت ما تغيّرش زيّ ما هو .	صالون به أثاث كلاسيكي فاخر	---	←	←	ل مت	06	02
تتوقف الموسيقى قليلا ثم تعود		خالد : البيوت ما بتتغيّرش، إحنا إلی بتتغير، أنا مبسوط إنك رجعتي لعقلك ونسيتي الكلام الفارغ، ضيعلك أربع سنين من عمرك، عشان كذا أنا مستعد إني أسامحك ونرجع زيّ الأول . الطفل : ماما، إنتي حا تقعدي معنا على طول ؟	يضع خالد يده على شعر عايدة ويتودد لها بالكلام وهي خافضة عينيها ثم يبدو عليها الانزعاج ثم يرفع ابنها رأسه ويسألها	خفض عينان + رفع رأس	←	ث	ل أ	17	03
مقطع موسيقي		خالد : إنتي عارفاني طول عمري راجل عملي وعشان ما يحصلش أي خلاف لازم نكون متفقين على كل حاجة، عن إذنك لحظة .	يتحدث خالد بثقة ثم ينصرف	---	←	ث	ل م ص	11	04
			عايدة بوجه حزين	---	←	ث	ل ق	04	05
		عايدة : وحشتني قوي يا حبيبي . الطفل:بس papi كان بيقول عليكي وحشة وأنا كنت أسمع الكلام.	تنحني عايدة وتحتضن ابنها الذي يحدثها	---	←	ث	ل م ص	09	06
			يأتي خالد من بعيد في يده ورقة	---	←	ت خ	ل مت	04	07
		خالد:أنا عايزك تمضي على الورقة دي عشان رجوعنا البعض يبقى على نور . عايدة : ورقة إيه ؟ خالد:دا تعهد إنك تنفرغي لتربية ابنك تماما دا شرط رجوعنا	يقدم خالد الورقة ل عايدة	---	←	ث	ل م ص	10	08

		البعض							
09	05	ل ق	ث	←	---	عايدة واثقة من نفسها	عايدة : ومين قال لك إني عايزة أرجعلك، إنت عمرك ما راح تتغير .		
10	02	ل ق	ث	←	---	يهدد خالد عايدة	خالد : في الحالة دي مش حا تشوفي ابنك .		
11	02	ل ق	ث	←	---	يعارض الطفل والده	الطفل : لا يا papi دي ماما وأنا حا شوفها .		
12	08	ل ق	ث	←	---	تتحد عايدة خالد	عايدة : ان ممكن تعمل دا وأنا برّة، إنما دي الوقت بعد ما رجعت مفيش قوة في الدنيا حا تمنعني إني أشوف ابني حتى لو حا دفع حياتي كلها ثمن لي دا .		
13	01	ل ق	ث	←	---	يصر خالد على رفضه	خالد : أنا أمنعك .		
14	02	ل ق	ث	←	---	يتحد الطفل والده	الطفل : وأنا كمان حا منعك .		
15	02	ل م ص	ز خ	←	---	نظرات تحدي من عايدة موجهة ل خالد			
16	09	ل أ	ث	←	---	تأخذ عايدة الورقة من خالد وترميها ثم تمسك ابنها وتغادر المكان	عايدة : ابنك عندك آهو امنعوا والورقة دي بقى تبلها وتشرب مايتها، يا الله يا تامر .		
16	07	ل ق	ث	←	---	يد تفتح الباب وتمسك بالطفل، يلتفت هذا الأخير للكاميرا ويتحدث ثم تغلق اليد الباب	الطفل : باي papi، يمكن أعد عليك بكرا .		
17	09	ل مت	→	←	---	خالد واقفا مندهشا ثم يجلس ويضع يده على خذه			

المدة الزمنية للمتتالية الرابعة : 02 د .

نهاية الفيلم									
01	16	ل ع	←	←	---	منظر عام لمدينة ساحلية		محرك طائرة	مقطع موسيقي
02	25	ل م ص	ث	←	---	أمل مع كمال داخل سيارة تضع يدها على كتفه وتحدث معه ثم تبسم فيرد الابتسامة ويضع يده على يدها	أمل : كمال أنت الإنسان الوحيد إلي حسيت معه بالآمان ولما مشيت من باريس حسيت إني مش راح اقدر عيش مع أي حدا ثاني غيرك . كمال : على العموم أنا حآخذك على مكان دي الوقت، أنا عارف إنك بتحببه قوي . أمل : ومن هال لحظة أنا معك بأي مكان .	II	
03	10	ل مت	←	←	---	سير سيارة ثم تتوقف عند مدخل			
04	04	ل مت	ث	↙	---	مثال ل قديسة منصب فوق برج		جراس كنيسة	
05	10	ل م ص	→	←		أمل مطأطئة رأسها ثم تقوم بثلاث حركات على صدرها	شموع مشتعلة ثم تدريجيا نشاهد أمل في حالة خشوع	II	
06	12	ل أ	ز خ	←		تستدير أمل ل كمال	يقدم كمال شمعة ل أمل المحاطة بمجموعة كبيرة من الشموع المشتعلة	زقزقة عصافير	
07	05	ل م ص	ث	←		تستدير أمل ل ورائها	يدنو كمال من أمل المنهمكة بإشعال الشمعة ويشير بإصبعه إلى شيء ما فتلفتت ويتبسم هو	II	
08	04	ل ق	ز أ	←	---		أمل مندهشة من الذي شاهده أمامها	II	مقطع موسيقي
09	11	ل م ص	ت خ	←		يستدير فريد للكاميرا	شموع مشتعلة يظهر ورائها رجل مستدير للخلف فيلتفت وإذا به فريد في يده باقة ورد أبيض، يبتسم ويتقدم شيئا فشيئا	II	II
10	02	ل ق	ث	←	---		أمل متفاجئة	زقزقة	مقطع

موسيقى هادئ	عصافير								
//	//		تقدم فريد الورد ل أمل التي تنظر إليه ثم تلتفت ل كمال وتبتسم	تستدير أمل ل كمال	←	ث	ل.م.ص	06	11
//	//	تستدير أمل ل فريد	كمال مبتسم ل أمل التي تعود وتلتفت ل فريد وتأخذ منه الورد	تستدير أمل ل فريد	←	ث	ل م ص	10	12
//	//		أمل محاطة بالشموع تلتفت يمين وشمال	- - -	←	ث	ل ق	05	13
//	//		كمال وفريد ينظران إلى أمل التي تتوسطهما تحمل باقة ورد وتنظر هي إلى الأمام ثم تبتعد الكاميرا شيئا فشيئا فترينا منظر عام للساحة الجبلية المتواجدون بها، المحاطة بأشجار الأرز والمظلة على المدينة الساحلية	- - -	←	ز خ	ل ع	23	14
جينيرك النهاية									
مقطع موسيقي			توقفت الكاميرا عند المنظر العام الذي يجمع أمل مع كمال وفريد عند الساحة حيث أصبحت خلفية ظهر عليها عنوان الفيلم واسم المخرجة ثم تتلاشى هذه الصورة وتحول إلى شاشة سوداء	- - -	↘	ث	ل ع	10	10
			شاشة سوداء تتوالى عليها أسماء الفريق التقني وختمت باسم الشركة المنتجة وسنة الإنتاج					68	20

المدة الزمنية لنهاية الفيلم : 02 د و 23 ثا.

المدة الزمنية لجينيرك النهاية : 01 د و 18 ثا.

المدة الزمنية الكلية للفيلم : ساعة و 54 د و 07 ثا .



المصدر :

البحر حرة - عن - الحرية/ http://ar.wikipedia/wiki/البحر_حرة

5- تحليل ملصق الفيلم:

قبل التطرق لمضمون الفيلم ارتأينا أن نعرض تحليلا للملصق الفيلم باعتباره أحد الأدوات الوثائقية (Documentaire) التي يمكن لها أن تقدم معلومات تخص رسالة الفيلم الضمنية من خلال العناصر البصرية واللغوية التي يحتويها.

من خلال تحليل هذا الملصق يمكن استخراج مختلف المضامين التي احتوى عليها الفيلم، هذا التحليل يتطلب منا تقديم قراءة تعيينية وأخرى تضمينية:

- على المستوى التعييني:

نلاحظ للوهلة الأولى أن الملصق مقسم إلى قسمين: قسم علوي وآخر سفلي ، أما القسم العلوي فقد احتوى في أعلاه على كتابة لأسماء ثلاث نساء، تحتها اسمين لرجلين واحد على اليمين وآخر على اليسار ، هذه الأسماء جاءت باللون الأبيض على خلفية سوداء، تحتها كتب نص بحجم أكبر وبنط عريض من اليمين إلى اليسار جاء بلون أسود لكن حواف الأحرف لونت باللون الأحمر كذلك الخلفية التي كتب عليها النص جاءت بلون أحمر، تحت هذا النص على اليسار كتب اسم نسوي باللون الأبيض، كخلفية لهذه الكتابة كلها تظهر صورة لامرأة شابة مغمضة العينين ورافعة يديها إلى أعلى جاءت بلقطة صدرية بزاوية أمامية، ينبع من ورائها نور مشع تتدرج ألوانه من الأصفر إلى الأحمر.

أما القسم السفلي فقد احتوى على جزأين، بالجهة اليمنى يظهر وجه شاب بلقطة صدرية وزاوية جانبية عاري الكتفين ينظر للجهة الأخرى، أما على الجهة اليسرى فيظهر وجه شابة هي كذلك بلقطة صدرية وزاوية جانبية وعارية الكتفين تنظر للجهة المقابلة أي إلى الشاب وواضعة يدها على خده ، نلمح إنارة بيضاء على وجهي الشاب والشابة، جاءت صورة الشابين كخلفية لاسم رجالي وتحتها كتب بحجم أصغر أسماء أخرى نسوية ورجالية.

يتوسط القسمان العلوي والسفلي للملصق نص كتب باللون الأصفر وعليه سطر بنفس اللون، كما تجدر الإشارة في الأخير أن كل هذه العناصر المذكورة سابقا ظهرت على خلفية سوداء.

- على المستوى التضميني:

من خلال معطيات المستوى التعييني نستطيع تقديم قراءة تضمينية لهذا الملصق، وهذا من خلال تحديد أولا ما يسمى سيميولوجيا بالدراسة الأيقونية، ثانيا يتم تحديد الدراسة اللسانية، ثالثا استخراج القيم اللونية التي طغت على الملصق وأخيرا تحديد البنية الخطابية الثقافية والإيديولوجية التي تحملها رسالة الملصق.

أولا : الدراسة الأيقونية

من المعروف بأن الملصق أيا كان نوعه يتألف من مجموعة من الوحدات الشكلية التي تمثل بنيته الأيقونية والتي قد تتجسد في صور إعلانية أو أشكال هندسية أو الاثنين معا، في حالة الملصق المقدم أمامنا فقد اقتصر فقط على الصورة الإعلانية.

- الصورة الإعلانية:

هناك أسلوبان شائعان في تصميم ملصقات الأفلام السينمائية إحدهما يعتمد مجموعة من الصور الفوتوغرافية من الفيلم يجري تقطيعها وتوزيعها في مساحة الملصق أو تحديد صورة واحدة أو اثنتين تعبران عن مضمون العمل مع استخدام لمسات فنية تقنية إليهما لإبرازهما من خلال الأجهزة الفنية الحديثة التي ظهرت في السنوات

الأخيرة، أما الأسلوب الثاني هو رسم صور بشكل واقعي عادة لوجوه الممثلين الرئيسيين في كتل كبيرة وهو الأسلوب المؤلف في معظم ملصقات الأفلام الأجنبية والمصرية قديما وفيه عناية بدقة التشابه أكثر من الاهتمام بجمالية التعبير . من خلال المعطيات التي قدّمها هذا الملصق السينمائي يمكن تصنيفه ضمن نوعين من الملصقات السينمائية، فهو من جهة ينتمي إلى الملصقات الواقعية (Les Affiches Réalistes) نظرا للصورتين الواقعتين المأخوذتين من أحد مشاهد الفيلم سواء الصورة الأولى التي اكتسحت القسم العلوي والخاصة بـ **أمل** والثانية التي جاءت بالقسم السفلي والخاصة بكل من **عمر** و**عايدة** ومن جهة ثانية يمكن أن نصنفه كذلك ضمن الملصقات التي تبرز صورة بطل الفيلم والتي يطلق عليها اسم ملصقات النجوم (Les Affiches Star System) وهذا نظرا لبروز صور بطلي الفيلم الممثلة اللبنانية **نيكول بروديل** بصفة طاغية و الممثلة المصرية **داليا البحيري** بحجم أقل بجانبها الممثل المصري **أحمد عز**، مع تسجيل غياب صورة البطلة الثالثة الممثلة المغربية **سناء موزيان** والذي يمكن إرجاعه إلى شخصيتها السلبية وتبعيتها للرجل بالمقارنة مع شخصية كل من **أمل** و **عايدة** اللتان تتمتعنا بشخصية إيجابية ومستقلة عن الرجل نوعا ما وهذا ما ترك المخرجة تهمش شخصية **سعاد** في الملصق.

بالعودة للحديث عن توظيف الصورة داخل الملصق فقد جاء استخدامها ليمثل إحالة دلالية عن مظهرية تحاكي الفكرة الأساسية التي سادت في مجمل الفيلم ألا وهي حرية المرأة في استغلال جسدها كما تشاء وذلك بقصد إعطاء قدرة تعبيرية مضافة إلى مضمون الفيلم حيث اشتمل مضمون الصورة الأولى التي جاءت في القسم العلوي للملصق على صورة واقعية مختارة من إحدى مشاهد الفيلم لإحدى بطلات الفيلم (**أمل**) وهي ترقص في الملهى في حالة سكر وشروود تام، لقد استند مصمم الملصق إلى ركيزة أساسية في اختياره لهذه الصورة ألا وهي الركيزة التقنية التي تمثلت في الاختيار الدقيق لموقع الصورة حيث جاءت في مركز الملصق وبلقطة مقربة للصدر وعن هذا النوع من اللقطات يقول الباحث **محمد أشويكة** : **"نحنا تزيد من الدقة في تسجيل الحركة"**⁽¹⁾ وهذا ما يتطابق مع الصورة فالبطلة كانت في حالة حركة (حالة رقص)، لقد أراد المصمم بهذا الاختيار أن يقول للمتلقي بأن قصة هذه البطلة تمثل المحور الرئيس لمضمون الفيلم وبالفعل لو رجعنا للقصة الفيلمية لا وجدنا أن هذه البطلة أخذت الحيز الأكبر سواء من حيث الأماكن التي تواجدت بها أو الفترة الزمنية المستغرقة في سرد قصتها حتى أن نهاية الفيلم كانت لصالحها ، لقد حملت هذه الصورة دلالتين تعبيريتين الأولى نرجسية والثانية درامية فالحركة التي ظهرت بها **أمل** رافعة يديها إلى أعلى مغمضة العينين تؤكد على الحالة النرجسية التي تشعر بها وهي مستمتعة بهذا الجسد الجميل التي تملكه خاصة وأنها ظهرت بملابس شبه مكشوفة وهذا ما يدل فكرة حرية جسد المرأة التي حاولت المخرجة لإبرازها طيلة الفيلم، لكن في نفس الوقت هذه الحركة وخاصة تغميض العينين لها دلالة درامية فحالة الشروود التام التي وقعت فيها البطلة ترمز للاضطراب النفسي التي تعيشه **أمل** ما بين الماضي والحاضر.

أما الصورة الثانية التي اكتسحت القسم السفلي من الملصق فهي كذلك صورة واقعية مستوحاة من أحد مشاهد الفيلم والتي تمثل البطلة الثانية **عايدة** والبطل **عمر** هما في لحظة حميمية، كذلك استند المصمم في هذه الصورة على الركيزة التقنية التي تمثلت في اللقطة المختارة والزاوية التي التقطت بها، فاللقطة هي لقطة مقربة للكتفين اللذين ظهرا عاريا ل كلا الشابين وهو ما يوضح الوضعية الحميمية التي كان فيها، كما جاءت الصورة بزاوية جانبية وهو ما يبرز النظرات التي كان يتبادلانها، وكذلك إبراز يد **عايدة** بوضوح وهي تلامس وجه **عمر**، لقد حملت هذه الصورة دلالة إيجابية بحرية كشف الجسد للمرأة أو الرجل على السواء من خلال التركيز على العلاقة الجسدية بين الطرفين.

(1) : **محمد أشويكة**، الصورة السينمائية: التقنية والقراءة، المرجع السابق، ص 43.

يؤحي هذا الشكل الهرمي أن شخصية أمل هي التي تتصدر قمة الهرم ما يؤكد القراءة التي قلناها سابقا من أن هذه الشخصية النسوية محتلة تقريبا لكل مساحة الملصق.

ثانيا: الدراسة اللسانية

تعد العناوين والنصوص الكتابية أحد العناصر الأساسية التي يشتمل عليها الملصق حيث تنوع إلى:

- **عنوان رئيس:** هذا النوع من العناوين يعد أساسيا في بنية الملصق حيث يكون من الوحدات الأساسية فيه، فضلا عن وظيفته في الإعلان عن المحتوى الضمني للفيلم⁽¹⁾، يتمثل في الملصق المدروس في عنوان الفيلم "الباحثات عن الحرية" الذي كتب بنمط كتابي كبير نوعا ما اتخذ حجم حرف أكبر من النصوص الأخرى كي يباغت شعور وتنبه حواس الرائي لإثارة غريزة من غرائزه وجعله يخلق في خياله يتصل بالموضوع ألا وهو حرية المرأة و دفعه في النهاية لاستقراء باقي وحدات التصميم المتمثلة إحداها في الصورة التي جاءت متناسقة مع العنوان، بالتالي لو تحدثنا سيميولوجيا نقول أن العنوان في هذا الملصق قد أدى وظيفة ترسيخية تطابقت مع محتوى الرسالة الأيقونية.

- **عنوان ثانوي:** غالبا ما يؤدي هذا النوع من العناوين دوراً تفسيرياً حيث يتخذ أحجاماً أصغر ولا يجوز أن يكون مضمونه مجرد تكرار للعنوان الرئيسي، بل للتمييز بين الأفكار المختلفة التي يضمها هذا الموضوع والمساعدة في تسهيل القراءة حيث تمثله أسماء الفنانين المشاركين والفرقة التقنية، شمل هذا النوع في الملصق المدروس: أسماء البطولات (داليا البحيري، نيكول بردويل، سناء موزيان) في أعلى الملصق ثم تلتها أسماء البطلين على اليمين اسم (أحمد عز) وعلى اليسار اسم (هشام سليم) وتحت عنوان الفيلم كتب اسم المخرجة (إيناس الدغدي)، أما العناوين الثانوية التي ظهرت في أسفل الملصق فهي توضح اسم كاتب السيناريو وهو الكاتب المعروف (رفيق الصبان)، الذي كتب اسمه بينط أكبر من الأسماء الأخرى نظرا لشهرته، كما ظهر تحته اسم صاحبة القصة (هدى الزين) كي يعلن لنا الملصق أن قصة الفيلم مقتبسة من رواية نسوية وهذا له دلالة إيجابية بمضمون الفيلم، في حين بقية الأسماء تمثل الفرقة التقنية: المنتج الفني: فوزية ابراهيم، المونتاج: مها رشدي، مدير التصوير: محسن أحمد، حيث نشير أن حتى هذه الفرقة تحمل بصمة نسوية.

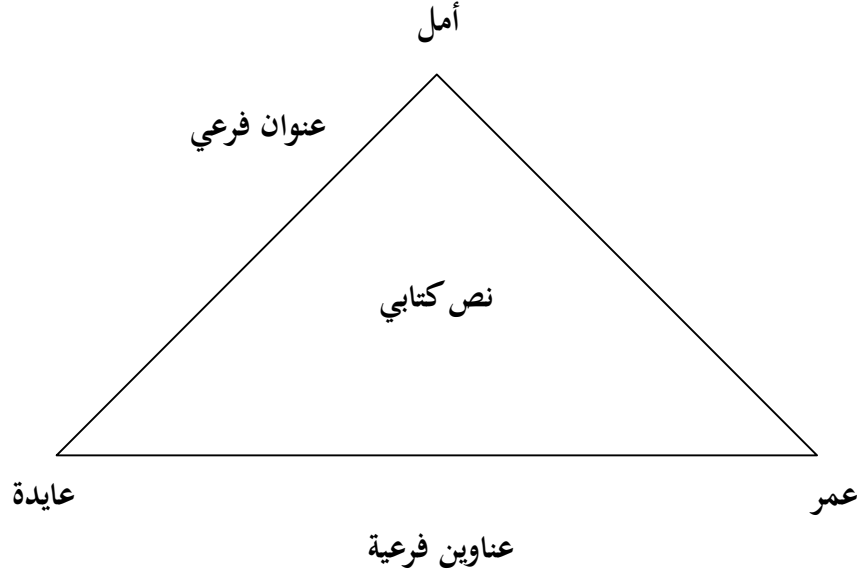
- **نص كتابي:** غالبا ما يزخر الملصق بالعديد من الأسطر الكتابية التي تذكر البعض بتفصيلات الفيلم لكن فيما يخص الملصق المدروس فقد اشتمل على نص وحيد مسطر عليه، توسط الملصق وقسمه إلى قسمين (هذا الفيلم للكبار فقط)، أما عن وظيفته فقد فجاء ليوضح أن هذا الفيلم خاص بالكبار فقط وهذا النوع من النصوص توظف عادة لتعلن أن الفيلم يحتوي على مشاهد ساخنة لا ينبغي على الأشخاص ما دون 18 رؤيتها.

من خلال هذه القراءة السابقة للعناصر الأيقونية والتبوغرافية نلاحظ أن الملصق قد اتخذ الشكل الهندسي الآتي:

(1) : نصيف جاسم محمد، الملصق السينمائي في عالم اليوم، صحيفة "الحوار المتمدن" الالكترونية، العدد 4100، بتاريخ: 2013/05/22، المصدر:

عناوين فرعية

عنوان الفيلم : "الباحثات عن الحرية"



ثالثا: استخراج القيم اللونية في الملصق :

يعد اللون صفة متصلة بذات الشكل وهو يستخدم من أجل التعبير عن ثقل الأشياء أو تكتلها وهو يأتي كنتيجة للإسقاط الضوئي وفي عالم تصميم الملصقات يكون التعامل مع قيم لونية هي نتاج لتدرجات متعددة للصبغات الطباعية سواء أكانت في الصور المستخدمة أو المساحة الفضائية للملصق، إن الإحساس باللون يتوقف على أمور تختص بـ : الصفة اللونية (la tonalité)، القيمة (la valeur) الشدة (l'intensité) *، ففي الملصق السينمائي يتم التركيز على الصفات الثلاث من خلال الاستخدام المتكرر للتضاد اللوني العالي والمصحوب بالتفعيل الحركي للأفلام.

فيما يخص الملصق المدروس والذي يتصف بالجرأة سواء من حيث الصور أو النص الكتابي الموظف فيه، فلما المصمم لجأ إلى استخدام قيم لونية جسدت الاتجاهية الفكرية للقصة حيث أدت دورا في إبراز ذلك المنحى، ففي هذا الملصق استخدمت القيم اللونية المتوالدة عن الفئة الصفراء المزوجة بالاحمرار فضلا عن طغيان اللون الأسود الذي ميز خلفية الملصق، هذا المزيج اللوني حقق الإثارة ومظهرية التحدي والجرأة اللذين بعثتهما الدلالة التعبيرية للملصق وهو لاشك يمثل تفعيلا لونيا لعلاقة الشكل بالمضمون يتوسطهما اللون بوصفه معبرا دلاليا عن مكنون الفكرة وخطابها.

لقد لمسنا اللون الأصفر المائل للاحمرار في النور المنبعث من وراء صورة أمل ويحيط بها بشكل دائري وكأنه نور شمس ملتهبة أو شعلة من نار وسط الظلام، ليؤكد المصمم على فاعلية الضوء الأحمر وشدة لونه التي تثير المتلقي

* : الصفة : هي التي نميز بها لون عن آخر والتي نسميه بها مثال قول تفاحة حمراء، فاللون الأحمر هو المدلول والتفاحة هي الدال، القيمة : الدرجة التي يكون عليها اللون سواء كان فاتحا أو غامقا، بمعنى آخر القيمة تمكننا أن نفرق بين الأحمر الغامق والأحمر الفاتح، الشدة : هذه الخاصية توصف بقوة اللون أي مقدار الوضوح واللمعان والتشبع أو الكثافة اللونية، نقلا عن : نصيف جاسم، المرجع السابق.

وتدعوه للتأمل والانتباه، لقد تقصد المصمم في جعل النور ذو لون احمر في هذا الملصق لفاعلية هذا اللون ودلالته النفسية (السيكولوجية) كلغة للخطاب البصري تحاور النفس والعواطف والغرائز والأحاسيس وقد ميز المصمم بين اللون الأصفر للنص المكتوب في وسط الملصق والنور الأحمر المنبعث من الخلفية المتدفق والملتهب، وقد يثير اللون الأصفر الخطاب الانفعالي والنفسي والعصبي، فالتوافق اللوني والشكلي يمكنهما أن يقوما على عنصر واحد وهو العنصر الداخلي للروح الإنسانية، كما جاء النور الأحمر رمزاً ذا دلالة تدل على حرارة الحب ودفع المشاعر، فانتقال النور من فاعلية الدلالة بتأويلاتها الفلسفية إلى الرمز المؤثر نفسياً من خلال اللون والعلاقة ما بين النص ومركز السيادة للمرأة الشابة ساعد على إعطاء عمق أكبر للصورة.

فيما يخص أسفل الملصق والخاص بالصورة الثانية والمثلة لعائدة وعمر، بما أن الصورة ملتقطة من منظر داخلي ليلي وقد ركبت في الملصق على خلفية سوداء قام المصمم بإضافة إضاءة قوية على وجهي الممثلين وهذا لإبراز الانفعالات العاطفية البادية على وجهيهما فقد كتب أرنست لندجرن (Ernest Lindgren): "إن الإضاءة تفيد في تحديد وسبك انحناءات واستدارات الأشياء وفي خلق الإحساس بالعمق المكاني وفي خلق جو انفعالي بل وبعض المؤثرات الدرامية"⁽¹⁾.

لما الرسالة الألسنية وعلاقتها باللون فنجد العنوان الرئيسي والذي مثل عنوان الفيلم فقد كتب باللون الأسود لكن حواف أحمره تلونت باللون الأحمر المنبعث من النور الملتهب الصادر من عمق الملصق والذي رمز هنا للإثارة والشهوة، فالعنوان هنا نظّم بطريقة تمثل ارتباطاً موضعياً مع الصورة حيث مثل هذا الارتباط عنصر جذب اتجاهي نحو الفضاء الأعلى ولتحقيق مواءمة لونية فإن المصمم استخدم القيمة السوداء للخلفية وذلك لخلق تضاد لوني يعزز اتجاهية قصة الفيلم والتي ترمز لجو الملامهي الليلية بصخبها وتحرر المرأة داخلها من منظور المخرجة، في حين النص الذي توسط الملصق (هذا الفيلم للكبار فقط) والذي كتب باللون الأصفر الذي يقول عنه الباحث فريدريك بورتال (Frédéric Portal): "إن اللون الأصفر له علاقات بنفس القوة مع كل من الحب والزنا"⁽²⁾ وهذا ما يتوافق ونستخلصه من معنى النص الذي يرمز للعلاقات غير الشرعية التي سادت معظم مشاهد الفيلم، أما اللون الأبيض الذي كتبت به النصوص الكتابية الأخرى فقد جاء ليبرز الأسماء وخاصة وأنها ظهرت في الجانب القاتم من الملصق، هذا السواد الذي طغى على حواف الملصق وكأنه يحيط به بإمكان تأويله للعلاقات غير الشرعية التي تمارس إلا في الظلام وكذلك يمكن أن يرمز إلى الصورة القائمة التي أرادت المخرجة أن تمررها عن وضعية المرأة في المجتمع العربي وهذا استناداً للتفسير العربي السائد عن اللون الأسود في الثقافة العربية حيث يرمز له بالحزن والشر ولكل ما يوحي بقال سيء.

رابعاً: البنية الخطائية الثقافية والإيديولوجية

ينطوي الخطاب كعنصر دال على فضاء دلالي رحب ومعقد، فإننتاجه في أي حقل معرفي تحكمه منظومة من القواعد تتجاوز طبيعته اللسانية، إذ تتداخل فيها شبكة من العلاقات الاجتماعية والسياسية والثقافية، ثمة قيود ثقافية تحيط بالشبكة، فإننتاج الخطاب ليس حراً، بل هو محكوم في كل حقل من حقوله بما يكفل للمهيمنين عليه السيطرة والتوجيه، وربما كان المثال الأكثر وضوحاً ما أشار إليه الباحث إدوارد سعيد في دراسته الشهيرة عن الاستشراق التي

(1) : مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، ترجمة : سعد مكاي، مراجعة : فريد المزوي، (د.ط)، القاهرة، الدار المصرية للتأليف والترجمة، 1964، ص 54، نقلاً عن : أرنست لندجرن، فن الفيلم، لندن، 1948 .

(2) : سعد عبد الرحمن قلعج، جماليات اللون في السينما، بحث في الأساليب المختلفة لاستخدام اللون في الأفلام الروائية، (د.ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1975، ص 46 .

نشرت عام 1978، يُقرّر أن الخطاب الاستشراقي بوصفه سلطوياً غربياً تنامي حول الشرق واكتسب مؤسساته، قواعده، ومن الصعب لأي شخص خارج هذا الخطاب أن يدعي المقدرة على التحدث عن الشرق على نحو علمي مقبول لدى المختصين وضمن المؤسسة.

تتجاوز بنية الخطاب في الملصق السينمائي الملفوظ إلى المرئي من المفردات التي تشكل الهيئة الصيغية للفكرة حيث يكون الخطاب يحمل ما يصلنا من أفكار أو صوراً رأت بكل أشكال التعبير اللغوي أو غير اللغوي وبكل وسائل التوصيل التقليدية أو المستحدثات كمناءً كنا نتلقاها جماعاً أو فرادى وهو بذلك ليس كما يتخيل البعض من اقتصار معنى "الخطاب" على مجرد الخطابة، تعبر لغة الخطاب عن الهوية الحضارية، فضلاً عن تباين أنواع الخطاب وهو تباين متنوع بتنوع الخطاب وفي معظم الثقافات الإنسانية تتحكم الكثير من القيم الخطابية من نوع (السياسة، الدين، العرف الاجتماعي... الخ) والبنية الخطابية الاتصالية في تصميم أي ملصق ينتج خطاباً يهتم بتوظيف صورة لها قوانين تحكمها⁽¹⁾.

إن الخطاب الثقافي والإيديولوجي للملصق عكسته العناصر التيبوغرافية (الصور، النصوص الكتابية) التي حملت رسالة ثقافية مطابقة للرسالة الثقافية التي حملها الفيلم وهذا نظراً للدور الوظيفي الذي أداه الملصق في التعريف بالمحتوى الفيلمي، هذه الرسالة الثقافية التي جاءت منافية للعادات والتقاليد العربية التي تنتمي إليها المخرجة والمناذية بتحرر المرأة جسدياً من خلال إضفاء الشرعية على العلاقات بين الرجل والمرأة خارج إطار الزواج هذه الحرية المنشودة من قبل المخرجة والتي تبحث عنها خارج إطارها المكاني والمجتمعي أي ضمن مجتمع آخر يعترف بهذا النوع من العلاقات، هذا من الملصقات لا يلاقي رواجاً كبيراً داخل المجتمعات العربية نظراً لتحفظها الشديد على مضمونها الجريء في طرح الأفكار وهذا ما يؤكد علي أبو شادي - رئيس الرقابة على المصنفات الفنية في مصر سابقاً - في أن عدداً من المشاكل قد أثّرت حول ملصقات لبعض الأفلام المصرية، قائلاً: "شوهدت في العقود الأخيرة أفيشات عديدة وقد قذفت من أشخاص مجهولين بالحجارة أو ما شابه لتغطية أجزاء بعينها من أجساد نجمات برزت على ملصقات الأفلام أي أن الرقابة الاجتماعية هنا كانت أكثر تشدداً من رقابة وزارة الثقافة"⁽²⁾.

(1) : نصيف جاسم، المرجع السابق.

(2) : أسامة غسل، الملصق السينمائي بوابة العبور إلى عالم الأفلام، صحيفة "البيان"، (دون عدد)، بتاريخ: 2011/01/16، المصدر:

6- التحليل التضميني للمتتاليات المختارة:

يرتكز هذا التحليل على ربط الجانب الكمي للمتتاليات المختارة والمتمثلة في مضمون وثيقة التقطيع بالجانب الإيديولوجي الذي يعبر عنها، أي استخراج الرسالة الخفية التي أرادت المخرجة أن تمررها إلى المشاهدين خلال استعمالها لعناصر المستوى التعييني سواء الخاصة بشرط الصورة (حركات الكاميرا، زوايا التصوير، ... الخ) أو شرط الصوت (حوار، موسيقى أو ضجيج) كذلك تحديد البنية الدلالية والثقافية لهاته الرسالة كي نستطيع في الأخير استبيان الصورة التي أرادت الأفلام أن ترسمها عن المرأة.

لكن قبل تقديم هذه القراءة التضمينية لابد أن نتوقف عند مرحلة عرض الجنيريك التي تعتبر بمثابة المفتاح الذي يمكن من خلاله الدخول إلى أي فيلم.

- مرحلة عرض الجنيريك (Le Générique):

يكتسي الجنيريك أهمية بالغة عند المشاهد نظرا لما يحتويه من عناصر مهمة لها علاقة مباشرة بالفيلم منها العنوان، أسماء الشخصيات المشاركة داخل الفيلم، الفرقة التقنية، المؤسسة المنتجة ... الخ، بذلك فالجنيريك له مهمة التعريف بالفيلم حيث يقوم بوظيفة إيضاحية بمعنى أن المعلومات التي يعرضها على المشاهد تمنحه احتمال معرفة ما سيحدث في المشهد الموالي فهو يعمل على خلق عملية اتصالية بين الفيلم ومشاهده فمع بداية السرد الفيلمي تنشأ علاقة نفوذ بين الاثنين.

أهم عنصر يمكن أن نتحدث عنه في مرحلة عرض الجنيريك هو العنوان (Le Titre) الذي يقول عنه رولان بارت (Roland Barthes) بأن له وظيفة تحديد بداية النص، فالعنوان بمثابة المفتاح الذي ندخل به إلى الفيلم ويمكن من خلاله فهم الموضوع الذي يدور حوله هذا الفيلم، لذا كان دائما يعد نظاما سيميائيا ذا أبعاد دلالية وأخرى رمزية تغوي الباحث بتتبع دلالاته ومحاوله فك شفراته الرامزة بغية استجلاء المفاهيم النصية المتراكمة داخل الحيز النصي⁽¹⁾.

طغت على اللقطات التي شملت عرض الجنيريك الأجواء الليلية التي توحى بأن قصة الفيلم ستدور مجرياتها في هذه الفترة الزمنية، أما من ناحية الفضاء فقد ساد الديكور الأثري الملكي الأوربي على اللقطات مما يعطي انطباع أن هذا الفضاء له ملامح غريبة، ضمن هذا الديكور الأوربي يبرز من بعيد وبطريقة تصاعدية عنوان الفيلم "الباحثات عن الحرية".

إنّ توظيف العناوين في الأفلام لا يأتي اعتباطا بل يحمل في طياته معاني توحى بالرسالة الموجودة في الفيلم ، فكما ذكر كلود دوشي (Claude Duchet)⁽²⁾ للعناوين الفيلمية ثلاث وظائف :

- وظيفة مرجعية (Référentielle) مرتبطة بالموضوع .
- وظيفة دلالية (Conative) تركز على المرسل إليه.
- وظيفة شعرية (Poétique) تركز على الرسالة.

(1) : بسام قطوس، سيمياء العنوان، ط01، عمان، وزارة الثقافة، 2001، ص 12.

(2) : Claude Duchet, in Nadia Cherabi, Op Cit, p 110 .

لكشف الدور الذي وظف من أجله عنوان الفيلم المدروس والمتمثل في " الباحثات عن الحرية " لا بد من القيام بعملية تحليل له، هذه العملية يمكن تقسيمها إلى مستويين :

أ - المستوى اللغوي للكلمة.

ب - المستوى الدلالي للصورة التي قدم من خلالها العنوان.

أ - على مستوى اللغة:

لغويا جملة "الباحثات عن الحرية" لها دلالة مرتبطة أولاً بفئة النساء و ثانياً بالفضاء المكاني بمعنى أن الفضاء السابق الذي كاتعيش داخله هاته النسوة يتميز بالانغلاق مما جعلهن "تقربن" منه نحو فضاء خارجي آخر باحثات من خلاله عن حرية قهن التعبير عن ذاتهن والخروج من بوتقة تقاليد المجتمع العربي، هاته التقاليد التي ترى فيها المخرجة مرآة للهيمنة الذكورية على المرأة وبالتالي لا بد من البحث عن عالم آخر أكثر انفتاحاً، هذا العالم برزت ملامحه من خلال العلامات البصرية التي ميزت لقطات الجنيريك.

ب - على مستوى الصورة:

سمح التحليل التضميني للقطات التي عرض من خلالها الجنيريك بأن يكشف ملامح هذا العالم الخارجي الذي تطمح المرأة العربية الوصول إليه حيث تم الاستنتاج أن أغلب هذه اللقطات قد طغت عليها الأجواء اليلية التي توحى بأن قصة الفيلم ستدور مجرياتها في هذه الفترة الزمنية، أما من ناحية الفضاء فقد ساد الديكور الأثري الملكي الأوربي على اللقطات حيث برزت مجموعة من القصور الملكية والتماثيل الحجرية مما أعطى انطباعاً أن هذا الفضاء له ملامح غريبة، لأن هذا الطراز من الفن المعماري اشتهرت به أوروبا خاصة فرنسا في أواخر القرن الثامن عشر والذي يعبر عن العمارة الكلاسيكية الجديدة وهو نتاج تراكمي لقرنين ونصف من العمارة الأكاديمية الملكية (1671 - 1793) ولما بعد الثورة الفرنسية⁽¹⁾، ما يؤكد هذا التوجه هي الموسيقى التصويرية التي رافقت الجنيريك والتي يمكن تصنيفها ضمن الموسيقى الكلاسيكية التي انتشرت كذلك في أوروبا ما بين القرنين 17 و 19، هذا النمط من الموسيقى الذي استلهم مفهومه من فن الرسم الكلاسيكي الذي كان سائداً في فرنسا أثناء خضوعها للحكم الملكي المطلق وقد نشأ بداية في الأدب والمسرح من ثم في الموسيقى حيث يعتبر المؤسس الأول للكلاسيكية في المسرح الموسيقي (الأوبرا) جون باتيست لولي (Jean Baptiste Lully) الذي أحدث النمط المسمى (التراجيديا الغنائية) القريبة من التراجيديا الفرنسية المسرحية*.

ضمن هذا الديكور الأوربي العريق برز بلقطة تصاعدية عنوان الفيلم "الباحثات عن الحرية"، هاته اللقطة التي غالبا ما توحى بالعظمة والكبرياء، أما هنا فقد جعلت من العنوان الذي جاء باللون الأبيض وكأنه بدا للوهلة الأولى بعيد ثم بدأ يقترب شيئاً فشيئاً حتى تركز في وسط الشاشة ممّا قدم للمشاهد إحساساً بأنه نور ساطع آتي من بعيد ليكسر ظلمة الليل التي طبعت اللقطات.

الفن - المعماري - فرنسا: <http://ar.wikipedia.org/wiki/فرنسا> (1) :

* : من الناحية المنهجية تقسم الفترة الكلاسيكية في أوروبا إلى مرحلتين، مرحلة التأسيس في القرن 17 ومرحلة الازدهار في القرن 18 وعلاقتها مع الثورة الفرنسية ثم انتشارها في باقي أرجاء أوروبا، تأثر هذا النوع من الموسيقى بالفلسفة العقلانية الديكارتية وغيرها، وكذلك بجمالية عصر النهضة، نقلاً عن :

الموسيقى - الكلاسيكية: <http://ar.wikipedia.org/wiki/الكلاسيكية>

بالتالي نستنتج أنّ المظهر الخارجي لهاته اللقطات وظف لصالح المفهوم اللغوي للعنوان أي الحرية الافتتاحية، فالمباني والتماثيل الحجرية التي قامت المخرجة بتصويرها توحى بأن الفضاء الذي سوف يشهد مجريات الأحداث هو فضاء أوربي رمز التحرر والانفتاح وهذا نظرا للتشابه العرفي القائم بين الصورة واللغة الذي يقول عنه أمبرتو إيكو (Umberto Eco): "إنّ التشابه ليس علة مطلقة ولكنه يقوم أيضا على علاقة عرفية ثقافية"⁽¹⁾ بمعنى أنّ التشابه الذي نلمسه بين الصورة والشيء الذي تمثله هو نتاج ممارسة ثقافية.

مما يؤكد قول إيكو التحليل الذي يقدمه يوري لوتمان (Iouri Lotman) عند تناوله العلامة الأيقونية في الصورة السينمائية فهو يبرز في تحليله الجانب العرفي للعلامة الأيقونية فهو يؤكد على الجانب الاجتماعي لإبداع العلامات*، فالتعرف على العلامة يتطلب شفرة مشتركة بين أفراد الجماعة التي تستخدم هذه العلامات وبالتالي فالتعرف على العلامة الأيقونية في السينما مثلا مرهون بسياق ثقافي يحكم تفسيرها ويتجاوز التعرف المباشر عليها بوصفها صورا تحاكي المرجع محاكاة ساذجة ويتحتم إذن أفراد مساحة تسمح بتفسير التحوير الذي يطرأ على تحويل المرجع إلى علامة أيقونية.

حسب الوظائف التي قدمها دوشي يمكن القول أنّ عنوان "الباحثات عن الحرية" أدى وظيفتين:

- **أولا : وظيفة مرجعية** حيث أعلن بطريقة مباشرة عن موضوع الفيلم الذي يخص عالم النساء وبالتالي فهو يحدد الفئة الاجتماعية أو بعبارة أخرى الجمهور المستهدف الذي سوف يعتمد عليه البناء الضمني للرسالة الفيلمية.

- **ثانيا : وظيفة دلالية** لأنه أعلن بطريقة إيجائية وغير مباشرة عن الفضاء المكاني الذي صورت به مشاهد الفيلم ألا وهي باريس، بالتالي فالحيز المكاني جاء مكتملا لمضمون العنوان.

(1) : سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد، مدخل إلى السميوطيقا، مقالات ودراسات مترجمة، دار إلياس العصرية، القاهرة، 1986، ص 131 .

* : العلامة عند فردينان دوسوسور (Ferdinand de saussure) هي وحدة ثنائية المبنى تتكون من وجهين يشبهان وجهي الورقة و لا يمكن فصل إحدهما عن الآخر، الأول الدال (Signifiant) وهو صورة سمعية تحدثها في دماغ المستمع سلسلة الأصوات التي تلتقطها أذنه و تستدعي إلى ذهنه صورة ذهنية أو مفهوم هو المدلول (Signifier) وتنشأ دلالة العلامة من عملية الربط بين الدال و المدلول، فإذا التقطت الأذن سلسلة من أصوات لا تثير في الذهن أي مفهوم فلا يتم توليد دلالة ما ولا يمكن اعتبار سلسلة الأصوات هذه جزءا من علامة فتظل مجرد ضوضاء.

- بداية الفيلم:

إنَّ أغلب محلي الأفلام يؤكّدون على الغنى السينمائي الخاص ببدايات الأفلام فهي التي تحدّد نظام الخيال للفيلم ككل، فهذه البدايات تمّ توزيعها داخل الفيلم بالأساس لوضع المشاهد الفيلمية في إطارها الجغرافي أي التعريف رسمياً بالفضاء المكاني الذي سوف تجري فيه أحداث الفيلم وكذلك التعريف ببعض الشخصيات النسوية المشاركة وهذا من خلال توزيع عدة شفرات سينمائية و أخرى غير سينمائية سيتمّ تحديدها في العرض التالي:

1- تحليل الصورة الفيلمية:

نقوم بتحديد تقنيات إنشاء الصورة الفيلمية التي تشمل:

1-1- التأطير:

لقد بدأ الفيلم بعرض منظر عام لمدينة تحمل صبغة أوروبية وهذا من خلال المباني التي استطاع المشاهد أن يلمحها بفضل اللقطة العامة (Plan Général) التي تمّ توزيعها والتي عادة ما لها وظيفة وصف محتوى المشهد (1)، ثم تنوعت اللقطات في باقي المشاهد حيث تراوحت بين اللقطة الأمريكية واللقطة المقربة للصدر والخصر واللقطة المتوسطة، فاللقطة الأمريكية تمّ استخدامها أكثر من مرة وذلك أثناء تجوال أمل داخل السوق حيث تعرفنا من خلالها على أجواء السوق من باعة والزبائن المارة من نساء ورجال الذين كانوا يحملون قفف ويتفاوضون مع الباعة حول الأسعار غير مباليين بالكاميرا التي تقوم بمراقبتهم ، كما سمحت هذه اللقطة بالتعرف على شخصية سعاد لأول مرة وهي تمشي حاملة الخبز بيدها وتحدث للكاميرا في حين تمّ رصد اللقطة المتوسطة في الحوار الذي جرى بين أمل وإحدى النساء المستجوبات حيث سمحت هذه اللقطة بالكشف عن المظهر الخارجي لهذه المرأة من لباس وسلوكيات وهذا ما يتوافق مع وظيفتها في المجال السينمائي والتي تكمن في إعطاء أهمية متنامية للشخصية الممثلة وللإشارات والإيماءات التي تقوم بها أثناء التصوير (2)، أما اللقطة المقربة بنوعها فكانت وظيفتها تعريفية بالدرجة الأولى عن شخصية أمل وعن مهنتها ثم عن شخصية سعاد حيث تمّ استخدام اللقطة المقربة للصدر عدة مرات لتقدّم أمل للمشاهد مرة وهي حاملة كاميرا على كتفها تتجول داخل السوق ومرة أخرى وهي حاملة مسجلة تتحدث مع إحدى زبونات السوق بالتالي اكتشف المشاهد أن هذه المرأة تعمل صحفية، كما استخدمت أثناء الحديث الذي جرى بينها وبين سعاد، أما اللقطة المقربة للصدر فهي جاءت للتركيز أكثر على الحديث الثنائي وخاصة على إظهار الملامح الحزينة لسعاد وهي تروي قصة قدومها إلى باريس.

فيما يخص حركات الكاميرا فقد تراوحت بين الحركة المحورية (بانوراما، Panoramique) والتنقل (الترافلينغ، Travelling) وأحيان أخرى اضطرت الكاميرا للتوقف (لقطة ثابتة، Plan Fixe)، فالبانوراما استعملت مرتين، المرة الأولى في المشهد الأول لبداية الفيلم حيث صاحبت المنظر العام وسمحت بتقديم لقطة بانورامية أفقية لمدينة باريس وهذا لإبراز الديكور الطبيعي لها بمبانيها وآثارها العريقة وهذا ما يؤكده مارسيل مارتن عند تعريفه لهذه الحركة حيث يقول: "إنَّ لها عدة وظائف منها الوصف البحث الغرض منه كشف مكان ما وله في أغلب الأحوال دور تمهيد أو ختامي أو أنه يصور مجال نظر شخصية تسمح المكان بنظرها متطلعة الأفق" (1)، وفي حالتنا هذه أدت الحركة دور

(1) : Marcel Martin, Le langage cinématographique, Paris, les Editeurs Français Réunis, 1977, p 41.

(2) :Christiane Cadet, René Charles, Jean-Luc Galus, La Communication par l' Image, Paris, Repères Pratiques Nathan, 990, p 18.

تمهيدي باعتبارها جاءت في مقدمة الفيلم، أما النوع الثاني من الحركة المحورية فهي البانوراما العمودية فقد وظف لأداء دور درامي وهو وصف المظهر العام (أسلوب اللباس، طريقة وقوف والإيماءات) الذي كانت عليه الفتاة الواقفة في الشارع التي أجرت أمل معها حوار، هذا الأداء الذي يصفه الباحثون أكثر النماذج إثارة للاهتمام لأنه يلعب دورا مباشرا في الرواية والغرض منه إيجاد علاقات مكانية بين شخص ينظر في هذه الحالة هي عين الكاميرا و الشيء المنظور إليه الذي يمثل الفتاة الواقفة⁽¹⁾، لكن الحركة التي غلبت على أغلب مشاهد البداية الفيلمية هي الترافلينغ بنوعيه الأمامي والخلفي، الأمامي حملت أمل الكاميرا على كتفها وبدأت بتصوير أرجاء السوق أين عوضت عين الكاميرا عين أمل وبدأ المشاهد باكتشاف المكان وهو بذلك سمح ما وصفه مارك فيرو (Marc Ferro) باستحضار ما تشاهده الشخصية⁽²⁾ وهي غالبا ما تستخدم في مقدمة الفيلم فهي تدخلنا في العالم الذي ستحدث فيه مجريات الفيلم و تقوم بعملية وصف للفضاء المادي له⁽³⁾ أما الترافلينغ الخلفي فقد رافق النساء المستجوبات وهن يتقدمن ويمشين في الشارع وهن يتحدثن للكاميرا عن قصص قدومهن إلى فرنسا.

1-2- زوايا التصوير:

إذا كان التأطير يحدد حقل الرؤية والكاميرا تحدد موقع الرائي، فإن زاوية التصوير تحدد الرائي والعلاقات الممكنة إنشاؤها مع المتلقي، لقد تم التقاط أغلب مشاهد بداية الفيلم بزوايا عادية إلا في بعض اللقطات أين تمّ توزيع المجال والمجال المقابل في الحديث الذي دار بين أمل وسعاد لإبراز ملامح وجهيهما وهما تتبادلان الكلام.

2- تحليل الصوت الفيلمي:

كما لم تخل هذه المقدمة الفيلمية من الظواهر السمعية التي أضفت جوا واقعيا على المشاهد، فالصوت عمل على إنماء قابلية تصديق الصورة المقدمة عبر الشاشة ليس فقط ماديا ولكن أيضا جماليا، فالصورة استعادت قيمتها الواقعية بفضل المحيط السمعي الذي ساعدها على نقل الواقع للمشاهد حيث يذكر مارسيل مارتن بهذا الشأن: " [...] الصوت هو المكون والمشكل الحاسم للصورة وهذا نظرا للبعد الحسي الذي يضيفه على الشخصيات والأشياء وهذا بإعادة إحيائها كما هي موجودة في الواقع"⁽⁴⁾.

لقد تنوعت الظواهر السمعية حيث شملت العناصر الثلاثة للصوت الفيلمي: الكلام، الضجيج والموسيقى والتي يمكن تقديمها كالآتي:

1-2- الكلام:

لقد اكتسب الكلام أهمية بالغة على مستوى هذه المقدمة الفيلمية، فقد ساهم من جهة بتقديم معلومات إضافية للخطاب الأيقوني حيث ساعد بالتعريف بالإطار الجغرافي لمجريات القصة الفيلمية وهذا من خلال الأصوات العالية الصادرة من حناجر الباعة داخل السوق والتي جاءت باللغة الفرنسية مما سمح باستنتاج أن اللغة المتداولة في هذا المجتمع هي الفرنسية بالتالي كان العلامة اللغوية عنصرا مكملا في التعريف بمدينة باريس.

(1) : مارسيل مارتن، المرجع السابق، ص 39.

(2) : Marc Ferro, Analyse de Film, analyse de société, Paris, 6^{ème} Edition Classiques Hachette, 1979, P 122.

(3) : Marcel Martin, Op Cit. p 54

(4) : Ibid, p 21.

من جهة أخرى بحكم البناء الشكلي الذي جاءت عليه المقدمة الفيلمية والذي بني على مجموعة حوارات نسوية قامت بها أمل مع مجموعة من النساء، هذا الخطاب اللغوي سمح بتحديد البيئة الأصلية التي تنتمي إليه هؤلاء النسوة بناء على المفردات اللغوية التي استخدمتها كل امرأة أثناء حديثها عن أسباب قدومها إلى باريس ويظهر ذلك جليا في:

- **أولا:** حديث أمل الذي جاء باللهجة اللبنانية: "أديش صارلك بباريس؟ ... شو بتشتغلي؟ ..." بالتالي البيئة الأصلية لهذه المرأة هي لبنان.

- **ثانيا:** إحدى المستجوبات تقول: "والله ما فيش الخدمة عندنا في البلد، on plus هاذ الخدمة عندنا بيقولو عليها عيب" الملاحظ في هذا الكلام أنه مزيج يشمل لهجتين عربيتين المصرية والجزائرية، لكن الظاهر أنها جزائرية نظرا لاستخدامها كلمة "الخدمة" أي الشغل والتي تستخدم فقط في بلدان شمال إفريقيا (الجزائر، تونس، المغرب) كذلك النعمة الصوتية التي نطقت بها تنتمي للجزائر.

- ثالثا: أما المستجوبة الثانية فتحدثت باللغة الفرنسية:

« qu'es ce que mes projets a venir a paris, il n'ya pas de différence entre paris et notre bled là-bas, on a vécu toute notre vie avec eux et on parlé leur langue et on connaisse mieux comme même. »

الملاحظ في هذا الكلام أنه يحمل الكثير من الأخطاء، ما يفسر المستوى الثقافي للمرأة، كذلك الخلفية التاريخية والثقافية التي تربط فرنسا ببلدها الأصلي الذي يبدو جليا أنه الجزائر بحكم اللغة المشتركة بين البلدين والفترة الزمنية التي عاشتها الجزائر في ظل الاستعمار الفرنسي.

- **رابعا:** المستجوبة الثالثة يبدو أنها تحمل الجنسية اللبنانية نظرا لاستخدامها لهجة هذا البلد في كلامها: "تعملي ألي بدك ياه، ما حدا بيقلك شو لازم تعملي وشو ما لازم تعملي، الخ".

- **خامسا:** أما المستجوبة الأخيرة فهي سعاد التي يبدو من لهجة كلامها أنها مغربية لكن هي أيضا استعملت في كلامها اللهجة المصرية: "عمري ما حسيت أن هذي بلادي، جيت هربانة من حاوتي الرجالة ألي كانوا باغيين يقتلوني عشان حبيت ولد جيرانا، هربت منهم وجيت لهاذ لبلاد ودورت على أي شغلانة باش نعيش ونحمد الله بشتغل في بوتيك".

هذا التذبذب اللغوي في استخدام اللهجة المصرية مع اللهجات الأصلية خاصة عند المستجوبات ذوي الأصول المغاربية يمكن إرجاعه إلى جنسية الفيلم ومخرجته وهي مصر، صحيح أنها تنتمي جغرافيا إلى دول شمال إفريقيا لكن ثقافيا تنتمي إلى دول المشرق العربي التي تجد صعوبة كبيرة في فهم اللهجة المغاربية وبالتالي حاولت المخرجة توظيف اللهجة المصرية بحكم تداولها في غالبية المنطقة العربية.

2-2- الضجيج:

تجلى الضجيج في:

- أصوات أجراس الكنائس التي رافقت أول مشهد من بداية الفيلم والذي عبر عن منظر عام بحركة بانورمية لمدينة باريس، مما أعطى إيحاء بأن هذه المدينة تنتمي للمحيط الغربي المسيحي.

- كذلك أضفت زقزقة العصافير صبغة جمالية على المشهد الأول من الفيلم والتي ساعدت هي الأخرى في التعريف بمدينة باريس التي انطبعا سائدا عند أغلبية الناس بأنها مدينة الجمال والفن والأدب.

- ضوضاء الشوارع والسيارات بحكم الفضاء الخارجي الذي صورت به كل اللقطات والتي تمثل في فضاء السوق والشارع العام والذي أعطى انطباعاً أن هذه المدينة هي مدينة حيوية بفضل حركة ساكنيها ومواصلاتها.

2-3- الموسيقى:

تتمثل الموسيقى هنا في الموسيقى التصويرية ذات الطابع الكلاسيكي التي رافقت جنيريك الفيلم واستمرت مع بداية المشهد الأول، كذلك في الأغنية المشهورة (Non je ne regrette rien) للمطربة الفرنسية **إديث بياف** (Edith Piaf) * المنبثقة من المقهى الذي شهد بهوه الخارجي اللقاء الذي جمع **أمل به سعاد** حيث نجحت في نقل الإحساس بالمكان فمطابقة عناصر النغمة الموسيقية مع مجريات التجسيد المرئي أبرزت مميزات المكان في الفيلم بالتالي قدمت دلالة مباشرة للمنطقة الجغرافية المتمثلة في العاصمة باريس.

3- العلاقة بين السمعى والبصرى:

هناك **علاقة تركيبية فضائية*** (Une Relation Syntagmatique Spatiale) ما بين كل هذه المصادر الصوتية : فأصوات الأجراس رسمت في الذهن الصورة غير المعروضة للكنيسة وكذلك الصوت الموسيقي، زقزقة العصافير وضجة الناس والسيارات الذين لم يظهروا على الشاشة، كانت بديل درامي لاستخدام المكان، أي كل هذه الأصوات تدخل في نفس الفضاء من خلال علاقة تركيبية بمعنى أن كل هذه الظواهر السمعية تجمعها وظيفة واحدة والمتمثلة في إضفاء الطابع الأوربي الباريسي للصور.

صحيح أن العلامات البصرية للخطاب الأيقوني (القصور و المباني العريقة) هي أيضا سمحت بإعطاء شعور بالمكان أي التواجد داخل فضاء أوربي عام لكن هذا لم يستطع الحد من التأويلات المتعددة التي بعثتها الصورة في نفسية المتلقي في أن هذا الفضاء يكمن أن نجده في أي منطقة في أوروبا ولهذا جاء الخطاب السمعي لتثبيت المعنى في ذهنية أو ما يسميه **رولان بارت** بمفهوم ترسيخ المعنى (Ancrage du sens) عبر عدة ظواهر سمعية خاصة اللغوي منها فكلما كانت الصورة أحادية الدلالة كلما توجهت إلى مخاطبة الإحساس والخيال.

* : **إديث بياف** (Édith Piaf) هي مغنية فرنسية اسمها الكامل **إديث جيوفانا غاسيون** ولدت في 19 من ديسمبر 1915 وتوفيت في 11 من أكتوبر 1963 عن عمر يناهز 47 عاماً . اشتهرت باسم "La Môme" أي الطفلة الصغيرة. إنها أشهر وأقرب الفنانين لقلوب الفرنسيين، **إديث بياف** هي فرنسية من أصول إيطالية، تعتبر أيقونة عالمية في مجال الغناء، غناها عكس حالة غريبة من الألم والبؤس الذين رافقا حياتها، قدمت عدة أعمال مسرحية وسينمائية، أُنجز فيلم سنة 2007 يروي سيرتها الذاتية بعنوان "La Môme"، من أشهر أغانيها : "الحياة الوردية" (La Vie En Rose، 1946)، "لا لست نادمة على شيء"، (Non je ne regrette rien، 1960)، "نشيد الحب" (l'amour Hymne، 1949)، "موجود في كل مكان" (Partout Tu Es) والتي كانت عبارة عن تعزية لحبيبها المتوفى "مارسيل"، "الحشد" (La Foule) تتحدث عن الزحمة التي رمتها صدفة بالحب، نقلا عن : <http://ar.wikipedia.org/wiki/إديث-بياف>

*1: العلاقات التركيبية الفضائية هي التي تعمل على مستوى الفضاءات حيث كل الأشياء التي نجدها على مستوى الفضاء الفيلمي (ديكور، ملابس، ألوان، إضاءة... الخ) تحكمها علاقات تركيبية فضائية ويميز الباحثون نوعين من هاته العلاقات: العلاقات التركيبية الفضائية ما بين العناصر المصورة والعلاقات التركيبية الفضائية ما بين المصادر الصوتية فيمكن لعناصر مصورة متعددة لنفس الصورة أو أصوات مختلفة أن تدخل في نفس الفضاء من خلال علاقة تركيبية فضائية.

المتتالية الأولى: نضال المرأة السياسي

تمثل هذه المتتالية جزءاً من القصة الفيلمية لحياة أمل التي شهدت مراحل تطورية بناء على تطور الشخصية داخل الفيلم وما يهمنا في هذا الجزء الجانب الوطني في شخصيتها والذي سوف نكتشفه من خلال توظيف أدوات تقنية وجمالية يمكن إيجازها في العرض التالي :

1- تحليل الصورة الفيلمية :

يشمل على :

1-1- التأطير :

بدأت حكاية أمل من مهنتها كصحفية حيث أرادت المخرجة أن تعرّف المشاهد على فضاءها المهني بكل طاقمه، فانطلقت من المبنى الضخم الذي هو مقر عملها وصورته بلقطة عامة وصفت بها شكله الأوربي، ثم توغلت الكاميرا إلى الداخل حيث صورت أمل بلقطة متوسطة وهي خارجة من المصعد مرتدية زيّ رسمي غير ذاك الذي شاهدناها به في اللقطات السابقة وهذا للدلالة على مدى احترامها لمهنتها، كانت متوجهة نحو قاعة الاستقبال أين لفت انتباه المشاهد لافتة كبيرة مكتوب عليها باللغتين العربية والفرنسية "جريدة الوعي" « la prise de conscience » واللدان يشير إلى اسم الجريدة التي تشغل بها، بعد ذلك تتوجه الكاميرا إلى داخل قاعة كبيرة متواجد بها العديد من المكاتب والعاملين من بينهم رجل أسمر البشرة هو عبد الله الصحفي السوداني وامرأة مسنة جالسة تنتظر ترتدي الزي الفلسطيني، من خلال لقطة أمريكية نشاهد رجل طويل وسيم هو كمال يخرج من مكتبه ويستقبل أمل ويتحدث معها عن المرأة المسنة فتتوجه إليها برفقته وتستقبلها، فتعطيها المرأة ظرف ثم بواسطة لقطة مقربة للصدر نلاحظ ملامح فضول بادية على وجه أمل، تقوم بفتح الظرف فيكشف المشاهد باستعمال اللقطة القريبة عدة مرات أن الموضوع يتعلق بالقضية الفلسطينية بناء على المعطيات المقدمة في تعاقب مجموعة من الصور التي تحمل في مضمونها عملية اعتقال طفلة صغيرة وقتلها من طرف عساكر يهود ثم تتناوب الكاميرا على استعمال اللقطة المقربة للصدر واللقطة القريبة لترينا الوجه الباكي للمرأة المسنة من جهة ومن جهة أخرى تبادل النظرات بين أمل وكمال وعلامات الاستياء بادية على وجوههما، تعود المخرجة وتستعمل اللقطة الأمريكية عند انصراف أمل وبقاء كمال يتحدث مع عبد الله ثم تقترب منهما أكثر الكاميرا لترينا تحمّل وجهيهما من خلال لقطة مقربة للصدر.

تتوجه الكاميرا بعد ذلك إلى غرفة أخرى حيث يتم التركيز مباشرة بلقطة قريبة على جهاز فاكس موضوع فوق مكتب، بعد ذلك يتم التركيز عبر لقطة مقربة للصدر نحو رجل جالس على مكتب فخم ويتحدث هو رئيس التحرير حسام في الجهة المقابلة من المكتب تجلس أمل التي جاءت لتعرض القضية عليه حيث تصورها الكاميرا بلقطة قريبة مبرزة وجه مضطرب، تبقى الكاميرا تتأرجح بين الطرفين مستخدمة نفس اللقطة حتى تنهض أمل غاضبة وتخرج من المكتب مستعملة هذه المرة المخرجة اللقطة المقربة للصدر.

فيما يخص حركات الكاميرا فقد تنوعت داخل هذا الجزء من حكاية أمل ما بين البانوراما، الترافلينغ، أولاً الحركة البانورامية التي استخدمت بنوعيتها بداية بالبانوراما الأفقية التي وظفت داخل المقر المهني في أول لقطة لوصف مبنى الجريدة من الخارج، كذلك عند خروج أمل من المصعد والتوجه نحو باحة الاستقبال، عند دخولها قاعة التحرير وذهابها نحو المرأة الفلسطينية، لحظة نخوض رئيس التحرير من مقعده واقتربه من أمل وعلامات الخبث بادية على وجهه.

أما الحركة البانورامية العمودية فقد لمسناها داخل غرفة رئيس التحرير عندما التقطت الكاميرا في البداية جهاز الفاكس ثم ارتفعت تدريجياً إلى أعلى كي يبرز في الكادر وجه رئيس التحرير.

تمثلت الحركة الثانية في الترافلينغ بنوعيه حيث تمّ استخدام الترافلينغ الأمامي عندما تقدمت الكاميرا إلى الأمام ورافقت كمال عند خروجه من مكتبه واستقباله لـ أمل، أما باقي اللقطات الخاصة بحكاية أمل بقيت الكاميرا ثابتة.

1-2- زوايا التصوير :

لقد صورت اللقطات بثلاث زوايا مختلفة الزاوية التصاعدية، الزاوية الغطسية، الزاوية العادية، بصفة عامة تمّ توظيف الزاوية التصاعدية للدلالة على القوة والهيمنة التي تتمتع الشخصية المصورة وقد برز ذلك داخل مقر الجريدة حيث تمّ تصوير المبنى من الخارج بزاوية تصاعدية كي تبرز مدى ضخامته، كذلك عندما شرعت أمل بفتح الظرف ثم أثناء تبادلها النظرات مع كمال وعبد الله بعد مشاهدتهم للصور وهذا لإظهار مدى العزيمة والإصرار اللذان يتمتعون بهما.

أما الزاوية الغطسية فقد تمّ توظيفها للدلالة على القهر والاستبداد وقد ظهر ذلك جلياً في مختلف اللقطات التي أظهرت صور الطفلة الشهيذة والتي جاءت كرمز عن المرأة الفلسطينية وما تعانيه ظلم وانكسار جراء الاحتلال الإسرائيلي، كذلك لحظة رفض رئيس التحرير طلب أمل بمساعدة المرأة فالتقطت صورة لـ أمل وهي جالسة تنظر للأعلى كي يظهر موقف الضعف الذي تحتله بحكم عدم امتلاكها للسلطة لتنفيذ الطلب.

في حين باقي لقطات صورت بزاوية عادية.

2- تحليل الصوت الفيلمي :

اقتصرت الصوت الفيلمي في هذه المتتالية على عنصري الكلام، الضجيج و وانعدمت الموسيقى.

2-1- الكلام :

لقد كان للرسالة اللسانية السمعية دوراً بالغ الأهمية في اكتشاف المتفرج لشخصية أمل النضالية وقد ظهر ذلك في كل الحوارات التي دارت بينها وبين مختلف الشخصيات الأخرى والتي سنوردها كالتالي :

- حوار أمل مع المرأة الفلسطينية :

- ترجم هذا النضال من خلال دعم أمل للقضية الفلسطينية في تحقيقاتها الإعلامية وهذا يمكن تفسيره بجنسيتها اللبنانية، هذا البلد الذي عاش الاجتياح الإسرائيلي وما زال جزء من جنوبه تحت الاحتلال وهذا ما يبرر لجوء المرأة الفلسطينية إليها بالاسم لنشر قضيتها عبر العالم : "أنا أم حسّان فلسطينية من القدس، أنا متابعة كل تحقيقاتك في التلفزيون وإنّني الوحيدة إليّ ممكن تساعدنا وتوري الناس الظلم والكوارث إليّ عم تحصل لينّا، إطلعني شوفي ها الصور".

- كما أشارت المرأة لعدم اكتراث العالمين العربي والإسلامي لقضية فلسطين بسبب غطرسة إسرائيل ومن ورائها الولايات المتحدة الأمريكية الداعمة لها من خلال قولها : "ما حديش حاسس فينا، ما حديش بيوقف جنبينا، الكل خايف منهم ومن نفوذهم".

- بعلمك عرفت المرأة الفلسطينية بصاحبة قضيتها الطفلة الشهيذة الموجودة في الصور وهي ابتها التي استشهدت أمام أعينها : "بنتي ماتت قدام عيني، يا صغيرتي يا يما، يا نار قايدة يا يما".

- تعتبر هذه المرأة نموذج للمرأة الفلسطينية المناضلة والمضحية التي تقدم أولادها شهداء فداء للقدس : " أنا ما بخلش على القدس بأولادي، لو كانوا كبار كنت زفيتهم بيدي للشهادة فداء تراب القدس، بس هذا صغار ما لهم ذنب".

- حوار أمل مع رئيس التحرير :

- يؤثر كلام المرأة الفلسطينية في أمل فتقرر التحدث مع رئيس التحرير، لكن يبدو أن ميوله الصحفية مختلفة تماما عن ميولها وهذا بدا جليا في حديث عبد الله مع كمال، عبد الله تفتكر الرئيس يمكن ينشر صور زي دي؟"، كمال : "تفتكر دي خبطة صحافية بالنسبة له؟"، عبد الله إذا حصل تبقى الدنيا تغيرت، مستحيل الديلقتغير".

- أعلن الكلام الذي جاء على لسان رئيس التحرير صراحة عن التوجه الإيديولوجي للجريدة وهذا من خلال رفضه مساعدة المرأة الفلسطينية وهذا ما يدعنا نقول أنه ورغم اسم الجريدة "الوعي" "Prise de Conscience" إلا أن هذا الوعي لا يخدم مصالح المواطن العربي بل يصب في صالح جماعات الضغط المموّلة لهذا النوع من الجرائد التابعة للوبي الصهيوني بفرنسا، وهذا ما أكدته كلام رئيس التحرير حين قال : "عايزانا نعمل إيه، ننشر الصور في الجورنال ونكسب عداوة الناس في فرنسا وأوروبا كلها ما إنتي عارفة في المواضيع دي الحرية محدودة جدا وفي توازنات لازم نعمل حسابها"، والمقصود بالناس هنا هم اليهود ونحن نعلم حجم النفوذ الذي يتمتع به هؤلاء في غالبية دول أوروبا وخاصة فرنسا حيث أثبت الباحث الطاهر المعز في مقال له حول "دور الشبكات الصهيونية في فرنسا" أن اللوبي الصهيوني بفرنسا يحتل كبريات العناوين الإعلامية في الجمهورية الفرنسية (9 قنوات فضائية و22 عنوانا صحفيا بين صحافة الكترونية وورقية) مما يفرض على مختلف وسائل الإعلام الفرنسية ومعها الأحزاب السياسية اليمينية المتطرفة الترويج لإيديولوجيا استعمارية معادية للشعوب المستعمرة والمضطهدة والمهيمن عليها ومعادية للفقراء والكادحين حيث تتكفل بتشكيل أو "صناعة" رأي عام معادي للأفكار التقدمية وللعدالة الاجتماعية ولحركات التحرر⁽¹⁾.

ترد عليه أمل وتقول : "توازنات شو، الناس عم بتموت ونحنا ك جورنال عربي توصلنا صور من هالنوع بنكبها ونتجاهلها"، والأخطر في الموضوع أن هذا النوع من وسائل الإعلام لا يكتفي فقط بعدم تغطية الجرائم الشنيعة التي يرتكبها المحتل الإسرائيلي بل يضيف الباحث الطاهر المعز أن "الأخبار" المقدمة تصبح دعاية منافية للحقائق التاريخية وتعتيم على بعض الأحداث أو تقديمها بشكل مظلل يجعل من المعتدي مدافعا عن نفسه ومن الضحية جلادا ونظرا لسيطرة الاحتكارات على وسائل الإعلام وانعدام التنوع وقلة البدائل فإن الرأي العام الفرنسي مهيا لقبول وتبرير الاحتلال والاعتداءات العسكرية والعنصرية واحتقار الشعوب الأخرى وبالمقابل لا يعلم معظم الفرنسيين شيئا عن اللاجئين الفلسطينيين والأسرى، مصادرة الأراضي، القوانين والممارسات العنصرية ضد فلسطينيي الداخل (أراضي 48) وقد تجاهلت وسائل الإعلام العديد من الاعتداءات العنيفة (أدت إلى القتل) التي اقترفتها عصابات صهيونية منظمة في شكل ميليشيات ضد متظاهرين أو طلبة أو مساندين للقضية الفلسطينية وأحيانا ضد مواطنين يشتبه في أنهم عرب ويبدو أن مقترفيها يتمتعون بحصانة أمنية وقضائية، بينما يحاكم سنويا فما يخشاه رئيس التحرير أنه إن لم ينضم في طابور الطاعة فستكون نهايته وخيمة حيث يقول : "واجبنا الصحفي نحافظ على موقعنا هنا في باريس، ما نغلطش أية غلطة يمكن تودينا في داهية" وفعلا هذا ما يؤكد دائما الباحث الطاهر المعز أنه سنويا يتعرض بعض الصحفيين الفرنسيين، الباحثين، الكتّاب للتهديد، للتشويه، للملاحقات، الطرد من العمل والمحاكمات الجائرة لأنهم حققوا وكتبوا عن مجازر الاحتلال الصهيوني رغم إعلانهم مرارا وتكرارا أنهم عددا من الداعين لمقاطعة البضائع

(1) : الطاهر المعز، دول الشبكات الصهيونية في فرنسا، صحيفة "الحوار المتمدن" الالكترونية، العدد: 3837، بتاريخ:

"الإسرائيلية"⁽¹⁾.

ليسوا بالضرورة أصدقاء للعرب أو للفلسطينيين وإن ما قاموا به لا يتعدى الإطار المهني (الصحفي) أو في أحسن الحالات مجرد البحث عن الحقيقة⁽²⁾.

لكن هذا لا يبرر التوجه الفكري الذي اختاره هذا الرجل كونه رئيس تحرير مجلة عربية واجبها الأخلاقي والقومي مناصرة قضية الشعب الفلسطيني وهي تحرير القدس من المغتصب المحتل التي تعتبر قضية المسلمين والعرب بالدرجة الأولى .

2-2- الضجيج :

تمثل الضجيج في البداية في ضوضاء الشارع التي سمعها المشاهد عند رؤيته للمظهر الخارجي لمقر العمل، بعد ذلك بحكم تواجد أمل ضمن المجال المهني فقد تم توظيف عدة مؤثرات صوتية لإضفاء نوع من الحيوية والنشاط استهلّ برنين جرس المصعد الذي أعلن ظهور أمل بزيتها الكلاسيكي الجديد ضمن هذا المجال، ثم توالى على مسامع المتفرج أصوات رنين الهواتف، آلات الطبع وجهاز الفاكس، ضجيج العاملين، كما لا ننسى البكاء الذي صدر من المرأة الفلسطينية وهي تروي قصة استشهاد ابنتها وهذا لخلق جو من التأثير لدى المستمعين لها.

3- العلاقة بين السمع والبصر :

لقد امتزجت الظواهر السمعية مع الظواهر البصرية وشكلت لنا حكاية متكاملة وجيدة على مستوى التقني بغض النظر عن الملمح الإيديولوجي الذي تحمله وهذا ما لاحظناه في هذا الجزء والذي صور داخل المقر المهني ل أمل حيث لمسنا تناغما بين هذه الظواهر فيما بينها فعلى مستوى العلامات البصرية شاهدنا حركة نشيطة بفضل ذهاب وإياب الصحفيين وما كرّس هذا الانطباع هي العلامات السمعية التي رافقت هذا المشهد البصري كرنين الهواتف... الخ، كذلك على مستوى الحكى الذي صدر من المرأة الفلسطينية والذي احتوى على معطيات مؤلمة إضافة لبكائها كعنصر ضجيج الذي أعطى دفعة أشد للتأثر بالقصة انعكس هذا الجو السمعي الحزين على ملامح وجوه كل من أمل، كمال وعبد الله التي بدت متوترة.

(1) : الطاهر المعز، المرجع السابق .

(2) : المرجع نفسه .

المتتالية الثانية : التحرر الجنسي كوسيلة للهروب من الماضي الأليم

تبرز هذه المتتالية الاضطراب النفسي الذي تعاني منه أمل مما يجعلها تلجأ إلى الجنس كوسيلة للهروب من شبح الحرب الذي يطاردها دائماً، نعالج هذا الموضوع عبر تحليل الصورة والصوت الفيلمين الذي عرض من خلالهما.

1- تحليل الصورة الفيلمية :

يشمل على :

1-1- التأطير :

بعد التعريف بالحيط المهني لـ أمل بكل طاقمه وكذلك التوجه النضالي في شخصيتها تنتقل بنا المخرجة إلى فضاء آخر يكشف لنا الوجه الآخر من شخصية أمل والمتمثل في الحياة الليلية لهاته المرأة في مدينة باريس بالتالي ينتقل المتفرج إلى مرحلة جديدة من الحكاية التي تبتدئ بلقطة عامة تبرز شوارع باريس الليلية ذات الأجواء الصاخبة والأنوار المنبعثة من الملهي حيث تركز الكاميرا على إحداها وتدخل إليه أين تكون مفاجئة المشاهد كبيرة عند مشاهدته لـ أمل التي تصوّر بلقطة مقربة للصدر ترتدي فستان أسود جالسة أمام طاولة الشرب بيدها كأس من الخمر، بنفس اللقطة تصور لنا الكاميرا في الجهة المقابلة رجل ثمل تبدو عليه الملامح الأوروبية ينظر لـ أمل بشغف ثم يحبسها بكأس الخمر الذي بيده، تعود الكاميرا إلى أمل لتصورها بلقطة مقربة تبرز طريقة شربها المبتذلة وضحكاتها المستيرية، تقف المرأة وبلقطة أمريكية يلمح المشاهد مدى قصر الفستان الذي ترتديه حيث تبرز ساقها العاريتان، تتوجه نحو الرجل الثمل وتبدأ الرقص معه بطريقة غير أخلاقية وسط حشد كبير من الراقصين من أجناس مختلفة، ثم من خلال لقطة مقربة للخصر لهذا الجو الصاحب للملهي تدخلنا الكاميرا إلى جو آخر أين نشاهد نيران مشتعلة، يتضح الأمر أكثر في اللقطة الموالية التي جاءت بلقطة متوسطة التي تبين مجموعة عساكر يخرجون أمل - في فترة عمرية سابقة من مبنى شبه مدمر ويقودونها بالقوة نحو الشارع مما يعطي انطباع بفترة الحرب وإذا ربطنا المشهد بجنسية أمل اللبنانية نستخلص أنّ الفترة هي فترة الحرب الأهلية بلبنان*، ثم تعود بنا الكاميرا بنفس اللقطة لجو الملهي أي نشاهد أمل ترقص بطريقة هستيرية، ترجع المخرجة من جديد للعالم الآخر وتصور لنا مجموعة ناس من بينهم أمل وشاب هو فريد محتمين بجدار عمارة مدمرة وهكذا دوليك تناوب الكاميرا على العالمين مستعملة تارة اللقطة المقربة للصدر لإبراز وجه أمل يتمايل من شدة الشرب وتارة أخرى تعود للزمن الماضي لتصور بلقطة متوسطة منظر الدمار وركض أمل وفريد وسط الشوارع هروبا من دوي المدافع.

* : الحرب الأهلية اللبنانية هي حرب دموية وصراع معقد دامت لأكثر من 16 عاما و 7 أشهر في لبنان (1975/04/13 - 1990/10/13)، تعود جذورها للصراعات والتنازلات السياسية في فترة الانتداب الفرنسي على لبنان وسوريا، وعادت لتثور بسبب التغير السكاني (الديمغرافي) في لبنان والنزاع الديني الإسلامي - المسيحي وكذلك التقارب مع سوريا وإسرائيل، لقد حصل توقف قصير للمعارك عام 1976 لانعقاد القمة العربية ثم عاد الصراع الأهلي ليستكمل وعاد ليتركز القتال في جنوب لبنان بشكل أساسي والذي سيطرت عليه بداية منظمة التحرير الفلسطينية ثم قامت إسرائيل باحتلاله وانتهت الأحداث بانتشار الجيش السوري بموافقة لبنانية عربية ودولية وذلك بحسب اتفاق الطائف، نقلا عن :

الحرب - الأهلية - اللبنانية - <http://ar.wikipedia.org/wiki/>

تستخدم اللقطة العامة من جديد لترينا لحظة مغادرة أمل للملهي برفقة الرجل وهما في قمة الثمالة، تغير الكاميرا المكان لتقلنا إلى قاعة استقبال فندق يبدو من ديكوره أنه رخيص أين نشاهد بلقطة أمريكية الرجل الثمل برفقة أمل يتحدثان لموظف الاستقبال ثم يستقلان المصعد، باستمرار نفس اللقطة يفتح باب المصعد وتخرج المرأة والرجل ويتوجهان نحو غرفة أين يكشف داخلها المشاهد أمل جديدة ، امرأة ماسوشية* غير التي سبق وأن شاهدناها في فترة النهار تلك المرأة المناضلة والعفيفة حيث من خلال لقطة متوسطة يدخل الرجل الثمل أمل بالقوة إلى داخل الغرفة ويرميها على أريكة ثم تنهض وتتوجه نحوه وتبدأ معركة اللكمات بينهما، بعد ذلك يأتي دور اللقطة القريبة ذات الأبعاد نفسية لتصور لنا وجه أمل وهو يتلقى الضربات والدم يسيل من فمها وهي في منتهى السعادة والنشوة لتنتهي اللقطة باستسلامها له.

فيما يخص حركات الكاميرا فقد تنوعت داخل هذا الجزء من حكاية أمل ما بين البانوراما، الترافلينغ، أولاً الحركة البانورامية التي استخدمت بأشكالها المتنوعة، بداية بالبانوراما الأفقية ضمن زمن الماضي حين رافقت الكاميرا أمل عند نزولها من على درج عمارة شبه مدمرة مع مجموعة من الناس والخروج إلى الشارع مسرعين، كذلك عند سيرها برفقة فريد وسط الدمار والشاحنات العسكرية، كما قامت الكاميرا بحركة بانورامية أفقية كي تصف لنا الشارع الباريسي ومدى اكتظاظه بالملاهي الليلية.

أما البانوراما العمودية فقد وظفت داخل الملهي الليلي عند تصوير أمل وهي جالسة حول طاولة الشرب حيث قامت الكاميرا بعرض كل جسمها من أعلى إلى أسفل من أجل إظهار إيماءات وجهها وملابسها الفاضحة، كذلك داخل الفندق لحظة دخول أمل والرجل الغربي إلى المصعد وصعوده إلى الطابق الأعلى.

كما تمّ استخدام النوع الثالث من البانوراما وهو البانوراما الدائرية التي وظفت للربط بين عالمي الحاضر والماضي وذلك أثناء الرقص المستيري ل أمل حيث قامت الكاميرا بدورة كاملة سمحت بالانتقال من عالم الملهي إلى عالم الحرب.

فيما يخص الحركة الثانية فهي حركة الترافلينغ الأمامي التي رصدت عند دخول أمل والرجل الغربي وهما ثملان إلى الفندق وتوجههما إلى موظف الاستقبال، أما باقي اللقطات فجاءت ثابتة.

* : ينسب مصطلح الماسوشية (masochism) إلى الكاتب الروائي النمساوي ليوبولد فون ساشر ماسوش صاحب الرواية المشهورة (فينوس في الفراء ، venus in furs) التي كان أبطالها يستمتعون بالألم الجسدي والإهانات والتعذيب، هو أحد أشهر انحرافات السلوك الجنسي ويقصد به التمتع بالألم عند استقباله من الآخر، بحيث أن صاحبها لا يصل لقمة اللذة الجنسية إلا بالضرب باليد أو بالسوط أو التقييد بالسلاسل وما شابهها أو التعذيب النفسي مثل الكلام أو الإهانة أو التذليل، من بين أسباب هذا السلوك غير السوي شعور الماسوشي بالوحدة والخوف من هجر الحبيب لذلك فهو يعشق دور المظلوم والضحية كي يكسب عطف الناس واهتمامهم وهذا ما يتناسب مع شخصية أمل وقد كان العالم النفسي سيغموند فرويد من أوائل الذين تناولوا هذه العلاقة بالبحث وأكد على أنها اضطراب عقلي ناجم عن صدمات نفسية أو تجارب جنسية مبكرة ومعروف أن فرويد الذي درس هذه العلاقة نحو عشرين عاماً وأصدر بشأنها نظريات متضاربة بقي حتى آخر عمره متشككاً بنظريته الأولى التي تعتبر الماسوشية ممارسة مرضية شاذة وبحسب رأيه فإن الإنسان الذي يهوى الخضوع للتعذيب يشعر في لاوعيه بالذنب من جراء رغبته الكامنة بأذية الغير لذلك يرى في هذه العلاقة وسيلة لتحقيق توازن رغبته مع رغبة المتمتعين بالسيطرة عليه، نقلا عن :

غريس فرح، الماسوشية السادية هل هي علاقة طبيعية أم مرضية؟ ، مجلة الجيش اللبناني - العدد 201 ، بيروت، بتاريخ: مارس 2002، المصدر :

<http://www.lebarmy.gov.lb/ar/news/?228>

1-2- زوايا التصوير :

لقد صورت اللقطات بثلاث زوايا مختلفة [الزاوية التصاعدية، الزاوية الغطسية، الزاوية العادية، حيث تمّ توظيف الزاوية التصاعدية عند تصوير الرجل الثمل وهو يدخل أمل داخل الغرفة بالقوة لإظهار مدى سيطرته على الوضع، أما الزاوية الغطسية فقد جاء استعمالها عند تصوير خروج أمل والرجل الثمل من الملهى، ثم أثناء دخولهما إلى الفندق والتحدث مع موظف الاستقبال، كذلك عندما نهضت أمل داخل الغرفة وتوجهت إلى الرجل وقامت بضربة لتبيان مدى ضعفها أمامه، في حين باقي لقطات صورت بزاوية عادية.

2- تحليل الصوت الفيلمي :

شمل الصوت الفيلمي كل عناصره الثلاثة : الكلام، الضجيج والموسيقى.

2-1- الكلام :

تميّز الكلام في هذا الجزء من حكاية أمل بأنه كلام صادر من زمنين زمن الماضي وزمن الحاضر :

- كلام زمن الماضي : هذا النوع من الكلام كان بمثابة كلام داخلي حيث كانت أمل هي حلقة الوصل بينه وبين المشاهد أي سمعناه من خلالها والذي يعود لزمن الحرب الأهلية بلبنان وتمثّل في :

- صوت داخلي ل أمل والشاب فريد يصرخان في وجه العساكر الذي كانوا يحاولون اعتقالهما : "اتركوني..اتركوني".
- صوت داخلي للشاب فريد يؤنب أمل خروجها للشارع ودليلا على خوفه عليها : "شو نزلك هلا يا أمل، ما تخافني".

- كلام زمن الحاضر : تمثل هذا الكلام في الحوار الذي دار بين الرجل الثمل وموظف الاستقبال داخل الفندق :
- المهم في هذا الحوار هو أن الرجل طلب الغرفة ليس لليلة كاملة بل لساعتين فقط أي لإقامة علاقة خاطفة مع أمل وهذا ما يدعنا نتساءل عن طبيعة العلاقات التي تقيمها هذه المرأة مع الرجال :
الرجل الأجنبي : "Une pour deux heures".

- عندما طلب الرجل المفتاح من موظف الاستقبال أجابه هذا الأخير بأن كل الأبواب مفتوحة مما يدل على أن كل الغرف مستباحة يدخلها أي كان، ما يؤكد المستوى المتدني لهذا الفندق وسمعته السيئة فهو مكان لقضاء بعض الوقت مع النساء: الرجل الأجنبي : "Les clés ?"، موظف الاستقبال : "Toutes les portes sont ouvertes".

2-2- الضجيج :

تمثل الضجيج في هذه المتتالية في صوت دوي المدافع والقنابل وصراخ الأطفال والنساء التي عبرت عن ماضي أمل الأليم حيث أضافت إيقاعا دراميا تراجيديا رهيبا أوحى تماما بزمن الحرب الأهلية في لبنان.

2-3- الموسيقى :

تميّزت الموسيقى في هذا الجزء من حكاية أمل بالطابع الغربي البحت لكن اختلفت درجة حدتها في اللقطات حسب المكان المنبعثة منه، فمنذ اللقطة الأولى التي مثلت شارع ليلي يضم مجموعة من الملاحى بدأ مقطع موسيقي غربي صاحب وهو عبارة عن أغنية "Live is Life" لفرقة (Opus) الشهيرة وهذا للتعريف بالجو الليلى لمدينة باريس وتغيير شخصية أمل داخله من امرأة هادئة ومحترمة نهارا إلى امرأة منحلة أخلاقيا ليلا، رافق هذا المقطع الموسيقي باقي

اللقطات اللاحقة الخاصة بالفضاء الداخلي للملهم واستمر كذلك خلال اللقطات الخاصة بزمان الماضي زمن الحرب، لكن بمجرد دخول أمل مع الرجل ثلثين إلى الغرفة سمع المشاهد مقطع موسيقي غربي من نوع آخر أعطى إحاء بالتوتر والقلق بالتالي حمل دلالة رمزية للجو العام داخل الغرفة.

3- العلاقة بين السمعى والبصرى :

لقد امتزجت الظواهر السمعية مع الظواهر البصرية وشكلت لنا تناغما جميلا على مستوى التقني بغض النظر عن المحتوى الإيديولوجي الذي تحمله وهذا ما لاحظناه في هذا الجزء خاصة عند وصف حياة أمل السابقة والحاضرة حيث نجح هذا التناغم في عكس المعاناة الداخلية ل أمل أين تمايل ورقص جسدها بشكل غريب على إيقاعات الموسيقى الصاخبة داخل الملهم، كذلك جاء توظيف صوت المدافع وصراخ الأطفال ليعطي انطبعا وإيقاعا دراميا أقوى لصور الدمار وركض الناس في الشوارع، كما ساهمت الموسيقى ذات الطابع العنيف في وصف العنف الجسدي الذي تعرضت له أمل من جراء اللكمات المتبادلة بينها وبين الرجل الأوروبي داخل غرفة الفندق حيث تحولت الصرخات والضحكات الصادرة من أمل شيئا فشيئا إلى موسيقى أو بالأحرى أخذ هذا الطابع الموسيقى محل الصرخة للتعبير ووصف شدة الاضطراب النفسي التي تعاني منه هذه المرأة ، بالتالي تقاسمت كل من الظواهر السمعية والبصرية في أداء دورا دراميا يتطلبه السرد الفيلمي.

المتتالية الثالثة : العنف اللفظي والجسدي ضد المرأة

تمثلت الحكاية الثانية في هذا العرض الفيلمي في قصة سعاد تلك المرأة البسيطة التي لا تملك قوة كافية تدافع بها عن كيانها أمام سطوة الرجل الشرقي عليها، هذا الرجل الذي يرى فيها سوى ذلك الجسد الذي يلبي الرغبات الجنسية ولقد حاولت المخرجة أن تقدم لنا ثلاث نماذج لهذه العينة خلال العرض الفيلمي الكلي لكن نحاول في هذه المتتالية أن نقدم النموذج الأكثر تمثيلاً للرجل الشرقي وهو نموذج ابن البلد الرجل المغربي سي علي الذي استغل ضعف ووحدة سعاد في باريس لتحقيق نزواته الجنسية.

سيتم التفصيل أكثر في هذا الجزء من حكاية سعاد من خلال تحليل الجانب التقني للصورة والصوت الفيلمين من خلال العرض التالي :

1- تحليل الصورة الفيلمية :

يشمل على :

1-1- التأطير :

تبدأ هذه المتتالية من خلال استخدام عدة علامات بصرية تبرز دور سي علي في مضاعفة القهر الاجتماعي الممارس على سعاد والذي بسببه هربت من مجتمعها التقليدي واتجهت إلى فرنسا حيث استهلت المخرجة اللقطات بلقطة أمريكية والتي تظهر سعاد وهي تفتح باب البيت وتدخل إلى الصالون أين تتفاجأ بوجود سي علي جالسا ممددا على الأريكة ثم يقوم منفعلا ويشدها من ذراعها ويحاول ضربها لكنها هذه المرة تبدو أكثر قوة، لا تستسلم له وتنزع يدها بقوة حيث نشاهدها بواسطة لقطة متوسطة تبعد عنه وتتوجه نحو الباب، تعود المخرجة لاستخدام اللقطة الأمريكية لترينا الشجار العنيف الذي دار بين الطرفين أمام مدخل البيت ثم تحمل سعاد جزدانها الذي كان موضوع فوق طاولة ونشاهد سي علي يفتح لها الباب ويطردها.

أما حركات الكاميرا في هذه المتتالية فقد اقتصر على البانوراما الأفقية التي استخدمت عند دخول سعاد إلى البيت وقد جاء توظيفها بغرض التعرف على هذا الفضاء الداخلي الذي اتخذ الديكور المغربي المحض والفخم حيث شمل على صالون تقليدي من النوع الرفيع محيطة به آواني نحاسية وهذا للدلالة على المنطقة الجغرافية الأصلية التي ينتمي إليها كل من سعاد وسي علي وهي المغرب الأقصى، يقول مارسيل مارتن في هذا المجال أن ديكور المناظر الداخلية هو الأجدر بالاهتمام، إذ أنه يترك للمخرج حرية كاملة في الخلق ويسمح بالحكم الصائب على لغة كل مخرج⁽¹⁾، وهذا ما نجحت في إنجازه المخرجة حيث استطاعت بفضل هذا الديكور المصطنع أن تخلق نموذج مصغر للبيت المغربي، أما بقية اللقطات فجاءت ثابتة.

1-2- زوايا التصوير :

كل لقطات هذه المتتالية التقطت بزاوية عادية.

(1): مارسيل مارتن، المرجع السابق، ص 62 .

2- تحليل الصوت الفيلمي :

شمل الصوت الفيلمي كل عناصره الثلاثة : الكلام، الضجيج والموسيقى.

2-1- الكلام :

لقد حاول مضمون الرسالة الألسنية داخل هذه المتتالية أن يعكس صورة عن العنف الممارس ضد المرأة عبر الكلمات البذيئة التي وجهها سي علي إلى سعاد أثناء حوارهما داخل الشقة :

- بدأت سعاد تتحرر شيئاً فشيئاً من سيطرة سي علي وتتخذ منه موقفاً سلبياً وهذا ما لمسها المتفرج في حديثها ذو الطابع المواجهي معه، سعاد : "أش خلاك تشرفنا ؟، واش خلاص خذيتي فلوسك سرقته"، سي علي : "قولي كنت فين ؟"، سعاد : "أنا حرة"، سي علي : "لا أنتي مش حرة".

- أخيراً استطاعت سعاد أن تتحرراً وتنتهي العلاقة التي تجمعها بـ سي علي حيث ذكرته بأن لا شيء رسمي يربطهما كي يتحكم فيها، سعاد : "ليش، راجلي، ولي أمري"، سي علي : "أنا رفيقك وراجلك"، سعاد : "راجلي، أنت تمزح هذا كان زمان، من اليوم خلاص كل شيء انتهى وكل واحد فينا في طريق".

- لقد ذكر سي علي سعاد بأنها لا تساوي شيئاً بدونه فهي كبقية الممتلكات التي يمتلكها كالشقة، الملابس التي ترتديها، فهي مجرد بنت شوارع :

سي علي : "يا الله من هاذ البنت، كيف قادرة تعيشي من غيري، إنتي ملكي والشقة دي والهدوم إلي عليك"، سعاد : "إيه، زيد بان على حقيقتك"، سي علي : "أنا لميتك من الشارع وإنتي بنت الشوارع".

- لقد بدأ الشجار يأخذ مجراً آخر ويدخل في عمق الأزمة بين الطرفين حيث كل طرف يصيب الآخر في نقطة ضعفه فهي تصفه بالعاجز جنسياً وهو يصفها ببائعة الهوى، سعاد : "وأنت نص راجل، لا مش راجل أنت عجوز وعاجز"، سي علي : "رخيصه، مومس، بعتي نفسك بشوية دفلوس، مش هي دي الحقيقة، راجل متزوج شرا مومس بفلوسو"، سعاد : "أنت رجل قدر وحقي".

- ينتهي الشجار بطرد سي علي لـ سعاد من البيت وبذلك تنتهي العلاقة بينهما نهائياً، سي علي : "إلى الشارع ولا عيتي من الدوران في الشوارع ما تعاوديش ترجعي لهما مرة ثانية"، سعاد : "أنا لا بغيت نعرفك ولا بغيت نذكر اليوم إلي عرفتك فيه"، سي علي : "إلى الشارع، espèce de brute".

2-2- الضجيج :

تمثل الضجيج في سماع صوتين الأول صوت فتح باب البيت للتعبير عن دخول سعاد فضاء داخلي هو فضاء البيت، أما الصوت الثاني فكان عبارة عن بكاء سعاد خلال شجارها مع سي علي لإضفاء جواً تراجيدياً على اللقطات.

2-3- الموسيقى :

تماشى المقطع الموسيقي مع المكان الموظف داخله والذي تمثل في المقطع الموسيقي الحزين الذي استخدم أثناء الشجار الذي دار بين سعاد وسي علي داخل الشقة للتعبير عن الشعور الداخلي بالاستياء والحزن التي تعاني منه هذه المرأة تجاه هذا الرجل ذو الذهنية الشرقية.

3- العلاقة بين السمعي والبصري :

لقد شكلت الظواهر السمعية فيما بينها مزيجاً صوتياً تراجيدياً عبر عن العنف اللفظي الذي ترافق مع العنف البصري الذي لمسّه المتفرج على مستوى اللقطات حيث امتزجت الحركات الجسدية الصادرة من سي علي مع صراخ سعاد، كما لعبت اللغة اللفظية دوراً مناوياً عن مضمون الصورة، حيث قدمت معلومات إضافية لم تستطع العلامات البصرية شرحها بالتفصيل، كما كان للضحج والموسيقى دوراً إيقاعياً أكثر منه معرفياً خاصة أنهما ساهما مع الحركات الجسدية للشخصيات في صنع مشهداً درامياً ذو طابع تراجيدي.

المتتالية الرابعة : قضية المساواة بين المرأة والرجل

استطاعت المخرجة من خلال حكاية **عايدة** أن تتعرض لقضية مختلفة عن باقي الحكايات السابقة وهي المساواة بين الرجل والمرأة في الحقوق والواجبات أي حق المرأة في التمتع بنفس الحقوق التي يمتلكها الرجل كالوصول إلى أعلى المراتب العلمية، يصطدم هذا الحق الشرعي بالفكر الرجعي للرجل الشرقي المتمثل في زوج **عايدة** الذي رغم تمتعه بفكر علمي رفيع يبقى حبيس التفكير التقليدي فهو يرى في التقدم العلمي للمرأة خطرا يهدد تفوقه وسيطرته عليها لكن استطاعت المخرجة أن تكسر هذا القيد من خلال رسمها لشخصية نسوية قوية وجريئة هي شخصية **عايدة** التي تسافر إلى باريس رغم معارضة زوجها بحثا عن ذاتها المستقلة بعيدا عن سلطة الرجل لكن تبقى هذه الحرية ناقصة بغياب الابن، هذه الأمومة المفقودة تولد لدى **عايدة** الشعور بالغربة مما يجعلها تعود إلى وطنها لاسترجاع حقها في الاستمتاع بأبوميتها، حاولت في هذه المتتالية التركيز على الجزء الأخير من حكاية **عايدة** لأنه يعكس اللحظة الحاسمة من حياة هذه المرأة وهي قرار عودتها إلى وطنها لمواجهة زوجها الذي بالرغم من مستواه العلمي العالي لكن بقي أسير الأفكار الذكورية الشرقية، سيتم التفصيل في كل هذا عبر التحليل التالي:

1- تحليل الصورة الفيلمية :

يشمل على :

1-1- التأطير :

تدور أحداث هذه المتتالية ضمن فضاء جغرافي آخر يحمل ملامح عربية وبالتحديد مصرية ما يعطينا انطباع بعودة **عايدة** إلى وطنها **مصر** حيث تأخذنا الكاميرا بيت الزوجية السابق لـ **عايدة** بالقاهرة أين نراها من خلال لقطة متوسطة تدخل تجرّ حقيبة سفر برفقة ابنها **وخالد** زوجها السابق تبدأ باستطلاع المكان الذي تركته منذ أعوام، بواسطة لقطة أمريكية يقترب **خالد** من **عايدة** يتحدث معها ويحاول التودد إليها لكنها تصده فينصرف لبرهة ويتركها مع الطفل الصغير، تقترب منهما الكاميرا لتصورهما بلقطة مقربة للصدر وهما محتضنان بعضهما مجددا، يعود **خالد** حاملا بيده ورقة ويجتمع بهما عبر لقطة متوسطة ثم تبدأ المخرجة باستخدام على التوالي اللقطة المقربة حيث تتناوب الكاميرا في إظهار وجوه الأطراف الثلاثة الأم، الأب والابن، بعدها يتم تغيير سلم اللقطة بلقطة أمريكية كي ترينا **عايدة** تقوم بتقطيع الورقة وتأخذ ابنها وتغادر المكان، توظف مرة أخرى اللقطة القريبة كي نرى يد تفتح الباب ثم تمسك يد الطفل الذي يلتفت للكاميرا ويتحدث ثم يخرج وتقوم اليد بغلاق الباب معلنة نهاية سعيدة لحكاية **عايدة**، ثم تختم المخرجة بلقطة متوسطة نرى فيها **خالد** يمشي في أرجاء البيت ثم يجلس على الأريكة واضعا يده على خده مندهشا من موقف التحدي الذي أبدته **عايدة**، هذا الموقف الذي أعلن انهزام الرجل الشرقي بكل سطوته أمام جرأة المرأة العربية.

أما بحركات الكاميرا فقد تراوحت دائما بين البانوراما، الترافلينغ والزوم، حيث تمّ استخدام الحركة البانورامية الأفقية عندما فتح باب بيت **خالد** فقامت الكاميرا بحركة بانورامية لوصف كل محتوياته الداخلية والثانية حين خرجت **عايدة** مع ابنها وترك **خالد** يدور وحده داخل البيت، أما البانوراما العمودية فقد وظفت حين كانت **عايدة** منحنية محتضنة ابنها ثم ترفع رأسها وتقف.

تمثلت الحركة الثانية في الترافلينغ الذي اقتصر فقط على الخلفي أين تراجعت الكاميرا إلى الوراء عند عودة **خالد** من داخل غرفة وفي يده ورقة.

في حين جاء استخدام الحركة الثالثة وهي الزوم الخلفي حين تركزت الكاميرا بلقطة مقربة للصدر على وجه عايدة المليء بالتحدي ثم تتحول إلى لقطة أمريكية جمعت الأم، الأب والابن، أما باقي اللقطات كانت ثابتة .

1-2- زوايا التصوير :

كل اللقطات أخذت من زاوية عادية.

2- تحليل الصوت الفيلمي :

اقتصر الصوت الفيلمي على الكلام والموسيقى وانعدم الضجيج.

2-1- الكلام :

شملت الرسالة الألسنية في الجزء الأخير من حكاية عايدة على حوار جمعها بزوجها السابق خالد وابنهما داخل بيت الزوجية السابق في القاهرة، نعرض محتواها فيما يلي :

- بدأ الحوار بينهما عند دخول عايدة إلى البيت واستغرباها عند مشاهدتها للديكور الذي لم يتغير منه شيئا، عايدة : البيت ما تغيرش زيّ ما هو !".
- أولا لقد أعلمتنا الإجابة اللي ردّ بها خالد على عايدة بأن غيابها عن مصر دام أربع سنوات وثانيا هذا الغياب الطويل لم يؤثر على تفكيره الرجعي فمازال الطابع التسلطي والسلطوي يميز حديثه وهذا باعتقاده أن فكره هو الذي انتصر بعودتها، خالد : "البيت ما بتتغيرش، إحنا إلي بتتغير، أنا مبسوط إنك رجعتي لعقلك ونسيتي الكلام الفارغ، ضيعلك أربع سنين من عمرك، عشان كدا أنا مستعد إني أساحك ونرجع زيّ الأول".
- تحاول المخرجة أن تقحم الطفل داخل هذا الحوار بصفته حلقة وصل بين الطرفين وكي تبين مدى أهمية تواجد الأم في حياة الطفل خاصة في هذه المرحلة العمرية، الطفل : "ماما، إنتي حا تقعدي معانا على طول ؟".
- نستنتج من خلال الكلام الصادر عن خالد أنه ذو شخصية جافة خالية من كل المشاعر العاطفية تجاه المرأة، فهو ذو تفكير عملي يعتبر العلاقة بين الرجل والمرأة مجرد صفقة تجارية تحتاج لعقد يحمل بنود وشروط تضمن استمرار سلطته عليها، خالد : "إنتي عارفاني طول عمري راجل عملي وعشان ما يحصلش أي خلاف لازم نكون متفقين على كل حاجة، أنا عايزك تمضي على الورقة دي عشان رجوعنا البعض يبقى على نور، دا تعهد إنك تتفرغي لتربية ابنك تماما، دا شرط رجوعنا البعض".
- يخيّب رد عايدة ظن خالد حين تحييه بأنّ عودتها ليس من أجله بل من أجل استعادة طفلها وأمومتها، كما تأكدت أن تركها له كان صائبا لأنه لم ولن يتغير خاصّة أنه هددها بجرمانها من ابنها، هذا الطفل الصغير الذي يتدخل ثانية وينهي الصراع بين والديه، بانحيازه إلى أمه وتحديه لأبيه وبالتالي نشهد حوار ثلاثي بين الأم والأب والابن، عايدة : "ومين قال لك إني عايزة أرجعلك، إنت عمرك ما راح تتغير"، خالد : "في الحالة دي مش حا تشوفي ابنك"، الطفل : "لا يا papi دي ماما وأنا حا شوفها"، عايدة : "كان ممكن تعمل دا وأنا برّة إنما دي الوقت بعد ما رجعت مفيش قوة في الدنيا حا تمنعني إني أشوف ابني حتى لو حا دفع حياتي كلها ثمن لي دا"، خالد : "أنا أمنعك"، الطفل : "وأنا كمان حا منعك".

2-2- الموسيقى :

بالرغم من الطابع الكلاسيكي الرومانسي الذي طبع أغلب أجزاء حكاية عايدة نظرا لشخصيتها الراقية والهادئة بصفتها رسامة تشكيلية إلا أنّ الجزء الأخير من حكايتها طبعته موسيقى من نوع آخر اتسمت بالإيقاع العالي وهذا

بمجرد دخول الزوج السابق **خالد** الخط في الحوار الأخير الذي جمعهما ما بعض حيث تغير^٣ المقطع الموسيقي إلى طابع آخر يوحي بالقلق والاضطراب عند دخولهم إلى البيت، هذا البيت الذي شهد المشاكل الزوجية ثم الطلاق بين الزوجين، بعد ذلك توقفت الموسيقى تماما.

3- العلاقة بين السمعي والبصري :

سمحت العلامات البصرية الموظفة كحركات الكاميرا وزوايا التصوير بإظهار المشاعر الداخلية للشخصيات سواء المشاعر الإيجابية كمشاعر الأمومة في الثنائية **عايدة/الابن تامر** أو المشاعر السلبية التي مثلتها مشاعر الكره والحققد في الثنائية **عايدة/خالد**، ما ساعد العلامات البصرية في تقديم هذا الشعور هي الظواهر السمعية التي وظفت كالكلام الذي ميزه الطابع العاطفي في الحديث الذي جرى بين **عايدة** وبين ابنها أو تلك الرسالة الألسنية التي ميزها الطابع العنيف والحاد بين **عايدة وخالد**، كذلك الموسيقى كان لها مفعولها الخاص في كل حالة من الحالات السابقة خاصة السلبية منها.

- التحليل التضميني لنهاية الفيلم وجنيريك النهاية:

1- تحليل الصورة الفيلمية :

يشمل على :

1-1- التأطير :

لقد اختارت المخرجة شخصية أمل من بين الشخصيات النسوية الثلاثة المشاركة كي تنهي بها الفيلم حيث تبدأ هذه النهاية بعرض منظر عام لمدينة ساحلية لها مواصفات العاصمة اللبنانية بيروت، ثم من خلال لقطة مقربة للصدر نشاهد أمل برفقة كمال داخل سيارة يتحدثان والابتسامة لا تفارق شفثيهما، تخرج الكاميرا خارج السيارة وتأخذ لها لقطة متوسطة وهي تسير ثم تتوقف عند مدخل، تنتقل المخرجة بعد ذلك إلى الداخل حيث تقدم للمتفرج بعض لمؤشرات البصرية تسمح له بالتعرف على المكان تمثلت في التمثال الحجري المنصب فوق برج عالي وهو تمثال السيدة "مريم العذراء" المتواجد بمنطقة حريصا* بـ العاصمة بيروت، تنوغل الكاميرا إلى الساحة الخارجية للكنيسة أين نشاهد عبر لقطة مقربة للصدر وبطريقة تدريجية مجموعة كبيرة من الشموع المشتعلة موضوعة على طاولة من رخام ، وسط هذا النور المشع والذي أضفى قداسة على المكان تظهر أمل واقفة تصلي في حالة خشوع تام تنتهيها بالتسليم، تتغير اللقطة إلى لقطة أمريكية التي تسمح لي أمل تستدير يسارها فنشاهد كمال واقف بجنبها يقدم لها شمعة كي تشعلها، تعود المخرجة إلى استخدام اللقطة المقربة للصدر كي تظهر ملامح وجه كمال المبتسم وهو يدنو من أمل المطأطئة رأسها ومنهمكة بإشعال الشمعة ويشير لها بالدوران وراءها، حان الآن وقت اللقطة القريبة التي من مهامها إظهار الحالات النفسية الشديدة على وجه الفرد وبالفعل لقد كانت مفاجئتها كبيرة عندما استدارت لكن المتفرج لم يكتشف بعد سر هذا الاندهاش إلا في اللقطة الموالية التي جاءت لقطة مقربة للصدر التي غلفتها في البداية مجموعة شموع مشتعلة ثم تلاشت ليظهر ورائها رجل ملتفت إلى الخلف ثم يستدير فيتفاجأ المتفرج بدوره عندما يرى فريد حبيب أمل السابق واقف بوجه مبتسم يحمل باقة ورد أبيض بيده ويتقدم شيئا فشيئا، تعود الكاميرا إلى وجه أمل المندesh بلقطة قريبة، ثم تقوم الكاميرا بجمع الأطراف الثلاثة داخل لقطة مقربة للصدر أين يقدم فريد الورد لها وهي تنظر له بفرحة بادية على وجهها ثم تلتفت إلى كمال الواقف ورائها وتعبر له عبر النظرات عن شكرها فيبادلها الابتسامة ثم تعود وتلتفت إلى فريد وتأخذ منه باقة الورد، تركز أخيرا الكاميرا بلقطة مقربة على وجه أمل المتلفت يمينا وشمالا حائرا بين الرجلين، فريد الحبيب الأول والعائد من ماضي أليم لا زالت تعاني من آثاره وتحاول تحطيه بفضل مساندة كمال لها هذا الرجل الذي يمثل الاستقرار والحماية، ثم توجه أمل نظرها إلى الأفق أين تتراجع الكاميرا إلى الخلف شيئا فشيئا لتعرض لنا في الأخير منظر عام يضم الشخصيات الثلاثة وسط ساحة الكنيسة المحاطة بعدد كبير

* : حريصا هي تلة جبلية تبعد نحو 26 كيلومترا عن العاصمة اللبنانية بيروت وتعد من أبرز أماكن الحجيج المارونيين في لبنان، تقع فوق سفح جبل لبنان على ارتفاع 650 متر فوق مدينة جونية حيث تطل على خليجها مباشرة، تضم المنطقة مزار سيدة لبنان (مريم العذراء) وهو تمثال من 15 طناً يضم كنيسة صغيرة في قاعدته وكذلك بازيليك أو "كاتدرائية" حديثة من الزجاج والاسمنت على هيئة شجرة الأرز وسفينة فينيقية قرب التمثال، بوشر في بنائها سنة 1971 على مقربة من دير بكركي مركز البطريركية المارونية في لبنان وكذلك بازيليك سان بول التابعة لكنيسة الروم الملكيين الكاثوليك والتي بنيت بين عامي (1947- 1962)، كما يوجد بها مقر السفارة البابوية في لبنان، من أجمل الأماكن السياحية في لبنان التي تستقطب السياح العرب والأجانب خاصة روعة المنظر من أعلى الجبل الذي يمكن الوصول إليه من خلال التلفريك، نقلا عن :

سيدة - حريصا <http://ar.wikipedia.org/wiki/حريصا>

من أشجار الأرز المطلة على مدينة بيروت التي نراها من بعيد أسفل هذه التلة، بهذا المنظر العام والجميل تتوقف الكاميرا معلنة نهاية الفيلم وكى يصبح خلفية ظهر عليها عنوان الفيلم "الباحثات عن الحرية" واسم المخرجة "إيناس الدغدي" ثم تتلاشى هذه الصورة لتعوضها شاشة سوداء عرض من خلالها أسماء الفريق التقني، كان آخرها اسم الشركة المنتجة وسنة الإنتاج.

أما حركات الكاميرا فقد تمت الاستعانة في نهاية الفيلم بعدة أنواع من الحركات، بداية بالحركة البانورامية الأفقية التي وظفت عند عرض المنظر العام لمدينة بيروت حيث سمحت بتقديم وصف عام للمدينة وأيضاً رافقت السيارة عند سيرها في الطريق العام، كذلك تم استخدام الترافلينغ الخلفي عند تراجع الكاميرا للوراء كي تسمح لـ فريد بالتقدم إلى الأمام وأخيراً تم توظيف الزوم الخلفي أولاً عند تصوير أمل بلقطة مقربة للصدر ثم تتحول عن طريق الزوم إلى لقطة أمريكية كي يعطي مجال لظهور كمال داخل الكادر، وثانياً في اللقطة ما قبل الأخير التي جاءت قريبة ثم تراجعت الكاميرا عن طريق الزوم لإظهار منظر عام للكنيسة ومحيطها.

1-2- زوايا التصوير :

لم يسجل في نهاية الفيلم استخدام زوايا عديدة فكل اللقطات أخذت من زاوية عادية إلا في حالتين الأولى عندما التقطت صورة لتمثال السيدة مريم العذراء بزاوية تصاعدية لإبراز مدى عظمتها وقداستها والثانية في آخر لقطتها عندما ابتعدت الكاميرا وارتفعت عن مستوى الموضوع المصور مشكّلة في الأخير لقطة عامة بزاوية غطسية كي يتمكن المشاهد من رؤية كل المحيط المجاور لساحة الكنيسة.

2- تحليل الصوت الفيلمي :

شمل الصوت الفيلمي كل عناصره الثلاثة : الكلام، الضجيج، الموسيقى.

2-1- الكلام :

تميزت الرسالة الألسنية في هذه النهاية الفيلمية بقلتها تمثلت في الحوار القصير الذي دار بين أمل وكمال :

- يبدو أن أمل بحاجة للأمان والاستقرار بعد اضطراب كبير في حياتها خلفته من جهة الحرب اللبنانية و ما نتج عنها من فقدان الحبيب الأول ومن جهة أخرى التحرشات الجنسية التي عانت منها في مجال عملها والتي انتهت بقتلها للزعيم اللبناني وهروبها إلى لبنان وبالتالي بقي لها إلا كمال الذي يمكن لها أن تلجأ إليه لأنه يمثل الطوق النجاة الذي بوسعه إنقاذها من هذا الجحيم وهذا ما حاولت توصيله له أثناء حديثها معه داخل السيارة، أمل : "كمال أنت الإنسان الوحيد إلي حسيت معه بالأمان ولما مشيت من باريس حسيت إني مش راح اقدر عيش مع أي حدا ثاني غيرك، ومن هاللمحظة أنا معك بأي مكان".

- يتسم كمال ويخبرها أنه يخشى لها مفاجئة، كمال : "على العموم أنا حآخذك على مكان دي الوقت، أنا عارف إنك بتحبية قوي".

- كانت المفاجئة داخل كنيسة السيدة حريصا عندما طلب كمال من أمل رفع رأسها والنظر، كمال : "بصي"، كي ترى فريد واقفا أمامها من جديد، بالتالي نستنتج أن كمال هو من بحث وسعى وراء عودته لإسعاد أمل لأنه يعلم جيداً أنها لازالت مرتبطة بحبها الأول رغم أنها باحت له بأنها تكن له الاحترام لكن ليس الحب، هذه التوضيحية من

طرف كمال توحى بنبل أخلاقه وهو الوحيد من بين الشخصيات الرجالية داخل الفيلم الذي اتصف بهذه الصفات الإيجابية.

2-2- الضجيج :

تجلى الضجيج في عدة أشكال بداية محرك الطائرة الذي أعلن بطريقة غير مباشرة عن وصول طائرة أمل إلى بيروت قادمة من باريس، أجراس الكنيسة التي دقت معلنة بمكان توجه السيارة التي كانت تقل أمل وكمال ، وفي الأخير زقزقة العصافير التي ملئت جو الساحة الخارجية للكنيسة المتواجدة بمنطقة جبيلية خالية من كل ضوضاء المدينة.

2-3- الموسيقى :

رافقت اللقطة الأولى قطعة موسيقية كلاسيكية ثم توقفت في اللقطات التالية إلى غاية اللقطة المقربة للصدر التي جمعت أمل وكمال واقفان في الساحة الخارجية للكنيسة حين تستدير وترفع رأسها مندهشة يبدأ مقطع موسيقي آخر يغلب عليه في البداية صوت آلة البيانو ثم تتدخل آلة الكمان لتختتم بها المخرجة الفيلم حتى أنها استمرت إلى غاية جنيريك النهاية.

3- العلاقة بين السمعي والبصري :

لقد تميزت هذه النهاية بمناظرها الخارجية فكل اللقطات أخذت ضمن ديكور خارجي طبيعي مما سمح للكاميرا بالتقاط عدد كبير من العلامات البصرية كتمثال السيدة العذراء الذي يقع فوق مرتفع جبلي لمدينة حريصا وأشجار الأرز التي تحيط بالساحة الخارجية للكنيسة، كذلك منظر الساحل اللبناني، هذه المناظر الطبيعية ازدادت حيوية حين سمع المتفرج زقزقة العصافير، أجراس الكنيسة وكذلك الموسيقى الهادئة التي أضفت جمالية إضافية للجمال الطبيعي لمدينة بيروت.

المطلب الثاني: التحليل النصي للفيلم اللبناني "سكر بنات"

1- البطاقة الفنية للفيلم :

"سكر بنات" "Caramel"

- إخراج : نادين لبكي
- مساعدة إخراج أولي : إليزابيث مار (Elisabeth Marre)
- ثاني مساعدتي إخراج : عبلا خوري و لارا شكرجيان
- انطلاقا من فكرة : نادين لبكي و جهاد حجيلي
- سيناريو : نادين لبكي، جهاد هوجيلي، رودني الحداد
- الأداء التمثيلي :

- نادين لبكي

- عادل كرم

- ياسمين مصري

- جوانا مكرزل

- جيزيل عواد

- سهام حداد

- تصوير : إيف صحنواي
- صوت : بيار إيف لافوي (Pierre-Yves Lavoué)
- تركيب صوت : هرفيه قوياديز (Hervé Guyades)
- مكساج : إيمانويل كروزيه (Emanuel Groset)
- تركيب : لور غارديت (Laure Gardette)
- تأليف الموسيقى : خالد مزنر
- ملابس : كارولين لبكي
- ديكور : سنتيا زهار
- مدير الإنتاج : ستيفان ريغا (Stéphane Riga)
- مساعدة الانتاج : (Marianne Katra)
- المؤسسة المنتجة : (Anne-Dominique Toussaint)/ BAC Films

بالاشتراك مع : أفلام "دي تورنيل" (Les Films des Tournelle) أفلام بيروت، "رواسي فيلم" (Roissy Films) "سانيلاند" (Sunnyland) ، "آرتيه فرانس سينما" (Arté France Cinéma).

بدعم من :

- صندوق الجنوب للسينما، وزارة الثقافة والاتصال، المركز الوطني للسينما، وزارة الشؤون الخارجية (فرنسا).

- وزارة الثقافة اللبنانية

- سنة الإنتاج : (2007)، عرض الفيلم لأول مرة في 20 أيار 2007 في مهرجان "كان" السينمائي ضمن نشاط "أسبوعي المخرجين" والتي تقام لأصحاب التجارب الأولى.
- بلد الإنتاج : لبنان/فرنسا
- العنوان الدولي للفيلم : كراميل (Caramel)
- صنف الفيلم : فيلم روائي طويل
- المدة الزمنية للفيلم : 01 ساعة و 31 د و 46 ثا⁽¹⁾
- الجوائز :
- شارك في مهرجان "كان" عام 2007 .

(1) : ciné-IMA, Des réalisatrices arabes face à leur société, dans le cadre de « La Caravane du cinéma euro-arabe » .

Source : <http://www.imarabe.org/temp/films/films20071104.html>

2- بطاقة فنية عن المخرجة نادين لبكي:

ولدت المخرجة نادين لبكي بتاريخ **1974/02/18**، نشأت خلال الحرب الأهلية اللبنانية حاصلة على شهادة الدراسات السمعية- البصرية من المدرسة العليا سان جوزيف (ESAV) بـ **بيروت** حيث كان مشروع تخرجها الفيلم الوثائقي **"11 شارع باستور" (1997)** ⁽¹⁾، شاركت في برنامج "ستوديو الفن" لـ **سيمون إسمر** عن فئة الإخراج وقدمت خلاله فيديو كليب لمطربة اسمها **كارلا**، من بعدها قدمت مجموعة كبيرة من الاغاني المصورة والتي اشتهرت بها وكان أولها كليب لـ **بسكال مشعلاني** عام **2000** ، لكن نجمها لم يسطع إلا بعدما قامت بإخراج أول أغاني **نانسي عجرم** في **2002** والتي لاقت نجاحاً غير عادي وتلتها مجموعة أخرى لأغانيها بالإضافة إلى إنجاز العديد من الفيديو كليب والإشهارات التلفزيونية التي أحدثت موجة جديدة في مجال إخراج الفيديو كليب ⁽²⁾، دخلت بعد ذلك إلى عالم السينما حيث يعتبر فيلم **"سكر بنات"** أول فيلم سينمائي طويل لها عام **2007** تلتته بفيلمي: **"رصاص طائشة"** **(2010)**، و**"هلاً لوين؟"** **(2011)**، لم يقتصر اهتمام **نادين لبكي** بالإخراج فقط بل دخلت مجال التمثيل حيث أدت أدوار في الأفلام التالية: **"رماد"**، **"الكلاب السبعة"**، **"البوسطة"**، كما كان لها نصيب في أداء الدور الرئيسي في كافة الأفلام التي أخرجتها ⁽³⁾ تم إدراجها عام **2008** ضمن قائمة أفضل **10** مخرجين، كما حصلت على وسام الاستحقاق برتبة **فارس** في نقابة الفنون والآداب من وزارة الثقافة الفرنسية، برزت **نادين لبكي** أيضاً في مجال العمل الإنساني حيث تركزت جهودها الإنسانية بشكل مكثف على الإغاثة في حالات الكوارث والأطفال في الدول التي مزقتها الحروب ⁽⁴⁾.

3- ملخص الفيلم :

دور أحداث الفيلم داخل صالون حلاقة وتجميل تعمل به أربعة نساء، كل واحدة منهن لها قصتها وعالمها الخاص الذي تنفرد به **ليال** فتاة مسيحية تربطها علاقة عاطفية برجل متزوج، **نسرين** فتاة مسلمة فقدت عذريتها لا تعلم كيف تواجه هذا الأمر خصوصاً أنها ستزوج، **ريما** فتاة مسيحية تجد مشاكل مع هويتها الجنسية و**جمال** امرأة مسيحية هي الأخرى تخشى من تقدم العمر مما يجعلها تهتم بمظهرها الخارجي بطريقة مبالغ فيها، بالإضافة إلى هاته النسوة يقدم لنا الفيلم نساء أخريات أقل أهمية ⁽⁵⁾ الأختان **روز** و**ليلي** اللتان تعانيان من الوحدة.

(1) : http://ar.wikipedia.org/wiki/نادين_لبكي

(2) : رحلة في صناعة الأفلام مع نادين لبكي، "إدراك" منصة الكترونية بمبادرة من مؤسسة الملكة رانيا للتعليم والتنمية، بتاريخ: **2014/06/13**، المصدر :

<http://www.edraak.org/courses/إدراك/FLM100/2014/about>

(3) : http://ar.wikipedia.org/wiki/نادين_لبكي

(4) : رحلة في صناعة الأفلام مع نادين لبكي، المرجع السابق.

4- التقطيع التقني للفيلم :
بداية الفيلم : أثناء عرض الجنيريك

شريط الصوت			شريط الصورة				اللقطة	
الموسيقى	الضجيج	الحوار (in/off)	مضمون اللقطة	الحركة داخل اللقطة	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	سلم اللقطة	الرقم المدة (ثا)
			(BAC Films) شاشة سوداء يظهر عليها اسم شركة الإنتاج	---	←	ث	ل ق	10 10
	هبوب رياح + يد تحرك أساور		خليط سكر بنات مسكوب فوق سطح رخامي مع إضاءة فوقية عليه، يظهر كخلفية تتوالى عليه الأطراف المشاركة في الإنتاج باللغتين فرنسية ثم العربية	---	↘	ت أ	ل ق	20 20
//	صوت قداحة		قداحة تشعل موقد فرن صغير	---	↘	ث	ل ق	02 30
//	صوت غليان		وضع مقلاة على موقد مشتعل، رمي السكر داخلها وسكب فوقه ليمون	---	↘	ث	ل ق	05 30
//			خليط سكر بنات مسكوب فوق سطح رخامي مع إضاءة فوقية عليه، "سكر" Caramel يظهر كخلفية يعرض عليها عنوان الفيلم : بنات	---	↘	ت أ	ل ق	04 40
مقطع موسيقي	غليان الخليط		يد تحرك المواد المسكوبة في المقلاة بملعقة يتخلل هذه الصورة تتابع ظهور أسماء المشاركين في كتابة السيناريو	---	↘	ث	ل ق	16 50
//			خليط سكر بنات مسكوب فوق سطح رخامي مع إضاءة فوقية عليه، يظهر كخلفية تتوالى عليه ظهور أسماء الفريق التقني	---	↘	ت أ	ل ق	07 60
//			تقوم يد بطحن شيء في كوب حجري	---	←	ث	ل ق	02 70
//			يد تقوم بسكب الخليط الساخن المحصل عليه على سطح رخامي	---	↘	ث	ل ق	01 80
//			يد تقوم بيسط الخليط الساخن على السطح الرخامي بواسطة ملعقة مع تتابع ظهور أسماء الفريق التقني	---	↘	ث	ل ق	04 90
//			أربع بنات يتناولن من سكر البنات المصنوع مع تواصل تتابع ظهور	---	←	ث	ل م ص	12 100

			أسماء الفريق التقني						
//			خليط سكر بنات مسكوب فوق سطح رخامي مع إضاءة فوقية عليه، يظهر كخلفية تتوالى عليه ظهور أسماء الفريق التقني	---	↘	ث	ل ق	05	110
مقطع موسيقي	عراخ	ليال : نعيما	يفتح ستار فتظهر امرأة شابة ذات شعر أسود طويل وناعم تضع عل صدرها عقد ذهبي به صليب صغير وترتدي منزر أبيض هي ليال، تعود نحو إلى الداخل حيث نشاهد امرأة أخرى تنهض من سرير عارية الساقين، كما نكتشف داخل هذا المكان أدوات تجميلية، كريمات موضوعة على طاولة	---	↙	ث	ل مت	13	120
//			خليط سكر بنات مسكوب فوق سطح رخامي مع إضاءة فوقية عليه، يظهر كخلفية تتوالى عليه ظهور أسماء الفريق التقني	---	↘	ث	ل ق	08	130
//		ليال: عقبال ما نهتم فيه وقت عرسك . المرأة : تقبرني .	ال تنفخ في وجه المرأة ثم تنظفه بمنشفة، كما نشاهد داخل القاعة أضواء كاشفة مزروعة في كل أركانها	---	↙	ث	ل م ص	05	140
//			خليط سكر بنات مسكوب فوق سطح رخامي مع إضاءة فوقية عليه، يظهر كخلفية تتوالى عليه ظهور أسماء الفريق التقني	---	↘	ث	ل ق	10	150
//	ضجيج القاعة		امرأة مسنة جالسة تحت مجفف كهربائي وتتصفح مجلة وامرأة أخرى تقابلها جالسة واضعة مادة صبغية على شعرها	---	↙	ث	ل مت	03	160
//	//		داخل قاعة فتاة شابة ذات شعر أسود طويل ومنكوش هي نسرين تقوم بتجفيف شعر امرأة تقابلها مرآة كبيرة تحتها طاولة طويلة عليها مجموعة من مجففات الشعر، كريمات شعر، كما نكتشف داخل هذه القاعة مجموعة صور لوجوه نسوية بتصفيفات شعر مختلفة معلقة على الجدران	---	↙	ث	ل مت	03	170
//	انسياب الماء داخل المغسلة		فتاة شابة ذات شعر مقصوص تضع سماعات أذن هي ربما تقوم بغسل شعر امرأة داخل غرفة جانبية صغيرة والتي تحتوي على مجموعة من المغاسل ورفوف عليها مجموعة من غسول الشعر ومناشف مطوية	---	↙	ث	ل مت	05	180

190	10	ل مت	ث	←	- - -	ربما تقوم بكنس الشعر المرمي على الأرض، مجموعة نساء جالسات ينتظرون دورهن، تمر ليال حاملة كوب طيني، فتناديها امرأة ذات شعر مصفف ومصبوغ واضحة مساحيق على وجهها ومقلمة الأظافر جالسة تتصفح مجلة خاصة بتصفيفات الشعر هي جمال وتتحدث معها	جمال: ليال . ليال : شو . جمال:عندي حصة مؤخرة خذي مطرحي هونيك الست إلي لابسة أحمر.	ضحيج القاعة	//
200	04	ل ق	ث	←	- - -	خليط سكر بنات مسكوب فوق سطح رخامي مع إضاءة فوقية عليه، لهر كخلفية تعرض اسم المخرجة نادين لبكي بالفرنسية ثم بالعربية			//

المدة الزمنية الكلية لبداية الفيلم : 02 د و 19 ثا

المتتالية الأولى : مسألة العذرية في المجتمع العربي

شريط الصوت			شريط الصورة					اللقطة	
الموسيقى	الضجيج	الحوار (in/off)	مضمون اللقطة	الحركة داخل اللقطة	زاوية التصوير	ر كة الكاميرا	سلم اللقطة	المدة (ثا)	الرقم
		صوت الممرضة : آه جولي شو ؟	والاسم : 25/06 يد حاملة قلم تكتب في دفتر تسجيل التاريخ: Julie	- - -		ث	ل ق	03	01
		نسرین : Pompidou . صوت الممرضة : Pompidou !	تكمل نسرین الاسم فتلتفت كل من ليال وجمال إلى الجهة الأخرى وتبتسمان	- - -		ث	ل م خ	04	02
		الممرضة : إيه Pompidou .	تقوم الممرضة بحركة إيمائية بوجهها وتستعجب من الاسم ثم تكتبه في الدفتر	حركة إيمائية بالوجه		ث	ل م ص	04	03
		صوت الممرضة : Docteur Istambouli نسرین : أم م م. صوت الممرضة : 4 ^{eme} étage, Docteur Istambouli, Ascenseur gauche, عالشمال	تبتسم جمال بخفية، نسرین تلعب بشعرها وليال ماسكة فمها	- - -		ث	ل م خ	18	04
بداية مقطع موسيقي		ليال : يا الله بدك اسطنبولية وترجعي جديدة . جمال : إيه بنت 15 . الطبيب : Mademoiselle Pompidou svp. نسرین : إذا اتصل M ^R Pompidou خبروه أنه المدام عند الخياطة . الطبيب : Bonjour	داخل رواق طويل نشاهد نسرین، ليال وجمال جالسات متكئات على الجدار وواضعات النظارات السوداء ينتظرن ويتحدثن وتبتسم ليال ثم يفتح باب في آخر الرواق ويخرج طبيب يلقي نظرة على الدفتر الذي بيده ثم ينادي اسم فتلتفت النساء الثلاث وتقوم نسرین وتحدث الأخريات بصوت منخفض وتذهب	استدارة		ث	ل م ص	10	05
مقطع موسيقي			داخل غرفة عمليات نسرین جالسة فوق سرير تفكر، ترتدي مئزر أبيض وقبعة بلاستيكية شفافة عليها إنارة نابعة من الأضواء الكاشفة المثبتة فوق السرير	- - -		ث	ل مت	07	06
			وجه نسرین ممدد على وسادة تنظر ل فوق بجانبها إناء حديدي به	- - -		ز خ	ل ق	11	07

//			مقص ومشروط، تتفقد نسرين المكان بعينين مرتبكتين						
//	صوت الآلة		يدان تقوم بتمرير قطعة قماش على آلة خياطة	---	←	ث	ل ق	05	08
//	//		روز منحنية على آلة الخياطة وتخييط قطعة قماش	---	←	ث	ل م ص	03	09
//			وجه نسرين ممدد على وسادة تنظر ل فوق بجانبها إناء حديدي به مقص ومشروط، تقوم بحركات إيمائية بوجهها	حركة إيمائية بالوجه	↙	ث	ل ق	06	10

المدة الزمنية الكلية للمتتالية الأولى : 01 د و 11 ثا

المتتالية الثانية : موضوع سن اليأس

شريط الصوت			شريط الصورة					اللقطة	
الموسيقى	الضجيج	الحوار (in/off)	مضمون اللقطة	الحركة داخل اللقطة	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	سلم اللقطة	المدة (ثا)	الرقم
موسيقى فولكلورية	زغاريد+ تصفيق		ضمن جو احتفالي داخل حديقة نلمح جمال تنسحب من وسط الجمع الغفير وتدخل بيتا	---	↙	←	ل مت	07	01
//		جمال : ناظرين حدا بالداخل ؟ الفتاة : إيه . جمال : فيني امرق أنا قبلكم معليه ؟ الفتاة : أتفضلي . جمال : merci .	مجموعة فتيات واقفات في صف تنتظرن أمام دورة مياه، تنضم إليهن جمال	---	↙	ثابتة	ل أ	16	02
مقطع موسيقى			داخل دورة المياه تنظر جمال لجهة سلة القمامة وتفكر	---	↙	ثابتة	ل م ص	04	03
//			يد تسحب لفيف الورق المثبت على الجدار ثم تقطع منه جزء	---	↙	→	ل ق	04	04
//			جمال جالسة فوق غطاء الحوض تطوي الورق المقطوع ثم تفتح جزدانها وتخرج منه قارورة صغيرة	---	↙	ثابتة	ل مت	06	05
//			يد جمال تفرغ محتوى القارورة على الورق فنكتشف أنه محلول أحمر ثم ترمي الورقة الملونة في سلة القمامة وتفكر ثم تخرج من جزدانها فوطاة صحية وتلفها	---	↙	↓	ل ق	15	06
//			جمال ملتفتة للخلف ترمي الفوطاة الصحية في سلة القمامة ثم تنهض	---	↙	//	ل م خ	06	07
موسيقى فولكلورية			تعود جمال للانضمام للجو الاحتفالي وسط الحديقة	---	↙	←	ل م ص	07	08

المدة الزمنية للمتتالية الثانية : 01 د و 05 ثا

المتتالية الثالثة : مسألة المثلية الجنسية

اللقطة		شريط الصورة					تخطيط الصوت		
الرقم	المدة (ثا)	سلم اللقطة	حركة الكاميرا	زاوية التصوير	الحركة داخل اللقطة	مضمون اللقطة	الحوار (in/off)	الضجيج	الموسيقى
01	06	ل م خ	ث	↙	استدارة	يفتح باب صالون الحلاقة ، تدخل سيدة شابة جميلة ترتدي فستان صيفي أبيض وتحمل جزدان أبيض، ذات شعر أسود طويل مرفوع في شكل جديلة، تلتفت السيدة يمين ويسار تبحث عن شخص تحدثه			
02	02	ل م ص	ث	↙	---	ريما واضعة سماعات أذن على صدرها جالسة على أريكة تتصفح مجلة ثم ترفع عينيها			
03	07	ل م خ	ث	↙	---	تقدم السيدة ل داخل الصالون وتلقي التحية، وتنظر حولها وتبتسم ثم تضع يدها اليسرى على حقيبتها فيظهر خاتم زواج على إصبعها	السيدة : Bonjour		
04	06	ل م خ	ث	↙	---	تنبيه ريما للسيدة فتترك المجلة من يدها وترفع نفسها قليلا عن الأريكة وتحملق في السيدة أكثر، ثم تأتي ليال وترتفع نسرين عن الأريكة لسماعهما صوت السيدة			
05	04	ل م خ	ث	↙	---	تتحدث السيدة وتضع يدها على شعرها	السيدة: Sorry جاية بدون موعد بقدر اعمل شعري؟		
06	18	ل مت	ث	↙	---	باب مفتوح تظهر من بعيد السيدة جالسة فوقها ضوء كاشف مشتعل، تتفقد المكان بعينيها بجانبها رفوف موضوع عليها مواد تجميلية وغسول شعر، ثم تأتي ريما تقف ورائها وتضع لها منشفة حول رقبتها ثم تفرد السيدة شعرها وتقدم الدبابيس ل ريما فتضعهم على الطاولة ثم تفتح الحنفية وتمسك بشعر السيدة		انسياب الماء في المغسلة	مقطع موسيقي

07	10	ل ق	ث		---	شعر أسود لامع مفرد على المغسلة ثم يظهر وجه السيدة المضيء تنظر للأعلى، كما نلمح أيدي تحت رقبتها تقوم بملامسة شعرها	//	//
08	06	ل م خ	ث		---	تنظر ريما بتمعن في تفاصيل وجه السيدة وهي تغسل لها شعرها	//	//
09	25	ل ق	ث		---	تبدو السيدة مرتبكة فتسألها ريما عن سبب انزعاجها و تصمتان، وتبدأ السيدة بالنظر إلى ريما ثم تغمض عينيها مستمتعة بتدليك يدي ريما ل شعرها ثم تنتهد	انسياب المقطع الماء في موسيقي المغسلة	
10	08	ل م ص	ث		---	تتمعن ريما بالنظر بتفاصيل وجه السيدة ثم تنقطع الكهرباء، لكن تكمل تدليك شعر السيدة بنعومة رغم هذا الانقطاع	//	
11	05	ل ق	ث		---	تنظر السيدة للأعلى ميتسمة رغم الظلام الدامس لكن تتغير ملامح وجهها وتلتفت إلى الصوت المنبعث من الخارج	//	صوت نسرين : ريما
12	05	ل م ص	ث		---	تقوم ريما بحركة إيمائية بوجهها إلى أعلى ثم تنتهد بسماعها الصوت الخارجي	//	صوت نسرين : ريما تعي دوري moteur بدي اعمل séchoir .
13	06	ل مت	ث		---	تقوم ريما بتشغيل المحرك فتعود الكهرباء	//	صوت محرك
14	11	ل مت	ث		---	تعود ريما إلى الغرفة الصغيرة المتواجدة بداخلها السيدة تنظر إليها ثم تضع سماعات الأذن وتستأنف غسل شعرها	//	ريما : Sorry ، تأخرت عليك . السيدة : بسيطة .
15	05	ل ق	ث		---	تنظر السيدة للبعيد ثم تدير عينيها ل ريما وتسألها	//	السيدة : شو عم تسمعي ؟
16	03	ل ق	ث		---	تنزع ريما السماعات من أذنيها وتحاول أن تفهم	//	ريما : Sorry ؟

17	04	ل ق	ث	↘	---	تبتسم السيدة وتجيب ريما	السيدة : حلوين شعراتك .	//
18	14	ل ق	ث	↘	حركة إيمائية بالوجه	تمدح ريما هي بدورها السيدة وتقترح عليها قص شعرها لكن هذه الأخيرة تتحسّر وتضحك بسخرية وهي مستمرة في النظر ل ريما	صوت ريما : Merci، إنتي كمان شعراتك حلوين بس بيلبق لك القصير phonétique وجك كثير حلو . السيدة : يا ريت . صوت ريما : إذا بدك فينا نقصهم .	//
19	03	ل ق	ث	↙	---	تبتسم ريما وهي تنظر للسيدة ثم تركز ل حديثها	صوت السيدة : أنا قصهم ...	//
20	03	ل ق	ث	↘	---	تضع السيدة يدها على فمها ثم تدير وجهها للجهة الأخرى	السيدة : بيجنوا بالبيت .	//

المدة الزمنية الكلية للمتتالية الثالثة : 02 د و 31 ثا .

المتتالية الرابعة : تقديم الرجل كعنصر هامشي

اللقطة		شريط الصورة					شريط الصوت	
الرقم	المدة (ثا)	سلم اللقطة	حركة الكاميرا	زاوية التصوير	الحركة داخل اللقطة	مضمون اللقطة	الحوار (in/off)	الضجيج الموسيقي
01	08	ل ق	ث	←	---	تمثال السيدة مريم العذراء حوله باقة ورد ومحمول على الأكتاف		مقطع موسيقي
02	05	ل مت	ث	←	---	رجال حاملون على أكتافهم تمثال السيدة مريم العذراء ويمشون به في الشارع ومعهم نساء يتقدمهم ثلاث كهنة يحملون مبخرات		تراتيل صلاة
03	11	ل مت	ث	←	---	يفتح باب صالون الحلاقة يدخل جوزيف ويغلق الباب فيصاب بالدهشة من اكتظاظ المحل بالزبونات		مقطع موسيقي
04	02	ل م خ	ث	←	استدارة	تظهر ليال عبر شباك خشبي تنظر للأمام بفضول		//
05	11	ل م خ	←	←	---	يتقدم جوزيف ل داخل الصالون ويلقي التحية	جوزيف : يعطيكم العافية .	//
06	08	ل مت	←	←	استدارة	يكرر جوزيف إلقاء التحية بصوت مرتفع فيصمت الجميع ثم ينظر للأمام فيلمح ليال من وراء الشباك ا	جوزيف : صباح الخير . صوت نسرين : أهلين .	صراخ
07	03	ل م خ	ث	←	---	تنظر ليال من وراء الشباك الخشبي ل جوزيف وتبتسم	صوت نسرين : فكرناك مش راح تيجي يا عمي .	
08	04	ل م ص	ث	←	---	نشاهد نسرين من الخلف تذهب لاستقبال جوزيف	نسرين : أهلا وسهلا أتفضل . جوزيف : يعطيكم العافية، عفوا .	
09	02	ل م ص	ت ج	←	---	شي جوزيف وسط النسوة الجالسات ينظر لهن ويلقي التحية ونسرين تتبعه وتضحك ثم يصطدم بشيء	نسرين : ولا يهتمك ولو أتفضل ما فيها شي، أتفضل، أتفضل . جوزيف : يعطيكم العافية .	ضحك + صوت اصطدام
10	03	ل م ص	ث	←	استدارة	نشاهد جوزيف من الخلف يسقط ثم تنحني نسرين كي تمسكه فتلتفت النسوة الجالسات إليه	نسرين : الله، الله، اسم الله .	وقع سقوط

11	03	لم خ	ث	←	---	تضحك ليال من وراء الشباك الخشبي	صوت نسرين : اسم الله .	ضحك	
12	15	ل مت	ث	←	---	تتقدم نسرين مع جوزيف إلى الداخل حيث تتوجه نحو إحدى السيدات وتستسمحها في ترك مكانها ل جوزيف فتنهض فيشكرها ويجلس	نسرين : أهلا وسهلا أتفضل، سامية تعطينا محللك عملي معروف لا هالشاب الحلو . سامية : أهلا وسهلا . صوت المرأة : أتفضل المحل محللك . نسرين : أتفضل . جوزيف : شكرا يا تانت . نسرين : أتفضل، أتفضل .		
13	04	ل م خ	ث	←	---	تنظر ليال من وراء الشباك الخشبي ل جوزيف وتبتسم	صوت نسرين: يا ليال بدي عذبك لهون شوي.		
14	02	ل ق	ث	←	استدارة	يلتفت جوزيف ل جهة ليال بمجرد سماع اسمها ويمد رأسه			
15	04	ل م ص	ث	↙	خفض رأس	تنظر ليال ل نسرين المبتسمة ثم تنظر ل جوزيف وتفكر	نسرين : شو بدنا نعمل لا هالطلة الحلوة ؟		
16	05	ل ق	ث	↘	رفع رأس	ينظر جوزيف ل ليال ويلع ريقه ثم نشاهد يدها تمسك بدقنه	صوت ليال : أم م م .		
17	04	ل م ص	ث	↙	خفض رأس	تأمل ليال وجه جوزيف	ليال : السواليف ؟ نسرين : ما بيضروا .		
18	05	ل ق	ث	↘	رفع رأس	تظل يد ليال ممسكة بدقن جوزيف وهو ينظر إليها بارتباك ثم يبتسم	صوت ليال : الشوراب ؟ صوت نسرين : بالملقط عالسرير .		
19	04	ل م ص	ث	↙	حركة إيمائية	تقوم ليال بحركات إيمائية بوجهها وبجانبيها نسرين مبتسمة	ليال : هلا ينشوف بالنسبة للشوراب . نسرين : أم م م .		
20	09	ل ق	ث	↘	---	يد ليال تتلمس منطقة ما بين الحاجبين لوجه جوزيف وهو يستمر بالنظر إليها بشغف ثم نشاهد يد ليال تقوم بتعديل قميصه	صوت ليال : بس الحواجب بدهم نزع بالوسط .		
21	07	ل م ص	ث	↙	---	لمب ليال من نسرين تحضير سكر البنات، ثم تبتسم ل جوزيف	ليال: سخني لي السكر اعلمي معروف، أهلا وسهلا.		
22	05	ل ق	ث	↘	---	ينظر جوزيف ل ليال ويبتسم ثم يضطرب لرؤيته سكر البنات التي تحملها يدها وتقوم بتبريدها	جوزيف : أهلا .	مقطع موسيقي	

23	06	ل م ص	ث	←	---	ليال منحنية على وجه جوزيف تقوم بوضع سكر البنات على منطقة وسط الحاجبين ثم تزيله بقوة فيهتز وجهه فتبتسم له	صوت وجع	//
24	08	ل ق	ث	↘	---	وجه جوزيف مبتسم ثم نلمح يده تمسح دموع نازلة من عينيه		//
25	05	ل مت	ث	↖	استدارة	ليال ماسكة يد جوزيف ومنحنية على علبة الماكياج تبحث عن مقلم الأظافر ثم نلمح جوزيف يتمسك بيديها الاثنتين يحاول تقرييها إليه	مقطع موسيقي	
26	02	ل م ص	ث	↘	---	تلتفت ليال ل جوزيف وتنتبه لطريقة إمساكه بيدها فتتوقف عن البحث وتبتسم		//
27	02	ل ق	ث	↖	---	ينظر جوزيف ل ليال بخجل ثم يخفض عينيه		//
28	10	ل ع	↓	←	---	وسط الشارع نساء ترمين الأرز والزهور من على الشرفات ثم تنزل الكاميرا تدريجيا فنشاهد موكب ديني حامل تمثال السيدة مريم العذراء قادم يتقدمه أطفالا يرتدون الأبيض ويضعون إكليلا من الزهور فوق رؤوسهم ويحملون الشموع	مقطع موسيقي + تراتيل صلاة	
29	03	ل م ص	ثابتة	←	رفع رأس	ننظر ليال للبعيد وتفكر ثم ترفع رأسها كأنها سمعت شيئا		//
30	17	ل مت	//	←	حركة يد	يفتح باب صالون الحلاقة فيدخل موكب الكهنة حاملون التمثال ينشدون تراتيلهم الدينية ويقومون بتمرير المبخرات على رأسي كل من جوزيف وليال فتقوم هذه الأخيرة بالتسليم، بعد ذلك يتم وضع تمثال العذراء وسط الصالون والجميع ملتف حولها ويقوم أحد الكهنة بتبخيرها		//
31	04	ل ق	//	←	---	ربما واقفة تنشد التراتيل الدينية ونسرين ورائها تتفرج صامتا		//
32	08	ل م ص	//	←	حركة يد+استدارة	يقوم جوزيف بترتيل الصلاة وليال خلفه مبتسمة ثم يلتفت إليها فتخفي ابتسامتها وتقوم بحركة ثلاثية على صدرها فيقلدها		//
33	20	ل م خ	→	←	---	يخرج جوزيف من المحل حالق شاربه وهو سعيد ثم يمشي	ضجيج	

	الشارع		ويبتعد						
	//		ليال خارج المحل تنزع المناشف وتفكر ثم تضحك	---	←	ثابتة	ل م خ	08	34

المدة الزمنية الكلية للمنتالية الرابعة : 03 د و 37 ثا

نهاية الفيلم									
01	06	ل مت	ث	←	---	نظر لواجهة صالون الحلاقة من الخارج	ضجيج الشارع		
02	04	ل أ	ز أ	←	ستدار	داخل الصالون تقوم نسرين بتجفيف شعر سيدة وتحدث مع ريماء، تظهر ليال من بعيد تقوم بوضع صبغة على شعر سيدة التي تلتفت لسماع رنين الباب يفتح	مقطع موسيقي		
03	15	ل م ص	ث	←	---	تلتفت ريماء للخلف لحظة سماع رنين الباب يفتح ثم تبتسم	رنين فتح الباب		
04	04	ل م خ	ث	←	---	تظهر أمام الباب السيدة ذات الشعر الأسود ولكن هذه المرة شعرها مسدول على كتفها تقوم بتحريكه وتضحك ثم تركز نظرها	أغنية نسوية		
05	04	ل مت	ز أ	←	---	تظهر السيدة من الخلف جالسة وشعرها مسدول على الكرسي	//		
06	18	ل م ص	ث	←	---	تقترب الكاميرا شيئاً فشيئاً من السيدة			
07	09	ل ق	ث	←	---	يتساقط على الأرض بجانب أرجل كرسي شعيرات مبللة سوداء	//		
08	22	ل مت	ت ج	←	---	تمشي السيدة في الشارع سعيدة بشعرها مقصوص	//		
09	18	ل م ص	ث	←	---	انعكاس السيدة على واجهة زجاجية لمحل واقفة تنظر لنفسها وتضع يدها على فمها وتضحك	//		
جنيريك النهاية									
10	10	---	---	---	---	ي ست الدنيا، بيروت mon Beyrouth تظهر شاشة سوداء مكتوب عليها في الأسفل نص بعنوان :	أغنية نسوية		
20	83	ل مت	ث	←	---	تظهر وسط شارع مليء بأوراق من الأرض ثم تمسكها روز الواقفة بجانبها من يدها وتمشي معها ثم تتوقف روز وتقوم بلم الأوراق ووضعها في الكيس ثم يتابعان السير وبيتعدان، كما نلمح من بعيد قبة جرس كنيسة تتوسط المباني، ترافق هذه اللقطة تتابع أسماء الممثلين بالفرنسية ثم بالعربية	//		
30	99	---	---	---	---	عودة الشاشة السوداء يعرض من خلالها بالفرنسية ثم بالعربية بالتتابع : بقية والفريق التقني للعمل، كلمات شكر ل بعض الشخصيات والمؤسسات، عرض شركات الإنتاج والمنتجين للعمل، اسم المخرجة (نادين لبكي)، سنة الإنتاج (2007)	//		

المدة الزمنية الكلية لنهاية الفيلم : 01 د و 40 ث .

المدة الزمنية لجنيريك النهاية : 03 د و 12 ث .

المدة الزمنية الكلية للفيلم : 01 ساعة و 31 د و 46 ث .

5- تحليل ملصق الفيلم :

من خلال تحليل هذا الملصق يمكن استخراج مختلف المضامين الثقافية والإيديولوجية التي احتواها، هذا التحليل يتطلب منا تقديم قراءة تعيينية وأخرى تضمينية :

- على المستوى التعييني :

نلاحظ للوهلة الأولى عند النظر للملصق أنه يحتوي على صورة جاءت بلقطة متوسطة لامرأة شابة ذات شعر أسود طويل ومظفور ترتدي فستان صيفي مزركش وواقفة مستديرة للخلف أمام نافذة كبيرة ذات شكل دائري فاتحة ستارها المزركشة، رافعة يدها أين تظهر مجموعة أساور بذراعتها وتقوم بالنظر للخارج عبر إحدى فتحات مصراع (volet) النافذة، نلاحظ نور منبعث من الخارج عبر هاته النافذة مما ترك الملصق يطغى عليه اللون الأصفر الذهبي.

جاءت هذه الصورة كخلفية لمجموعة من النصوص الكتابية طغت على الملصق من أعلاه إلى أسفله، ففي أعلى ملصق نقرأ نصين كتابيين، الأول يحمل اسم أجنبي نسوي كتب بالبنط الصغير، أما الثاني فكتب تحته يحمل هو الآخر اسم نسوي لكنه عربي بحجم أكبر، ثم نقرأ 05 أسماء نسوية عربية تراصت واحدة تلوى الأخرى وأفقيا كتبت بنفس حجم النص الكتابي الأول، أولى هاته الأسماء - من اليمين إلى اليسار - هو نفس الاسم النسوي العربي الذي كتب في الأعلى، بجانبه كتب اسم رجالي عربي وحيد، كل هاته الأسماء التي ذكرت والنص كتبوا باللغتين العربية والانجليزية وباللون الأسود.

بجانب المرأة الواقفة على اليمين ظهرت ثلاث نصوص مكتوبة باللغة الانجليزية فقط واحدة تلوى الأخرى عموديا تحمل أرقاماً بعض أسطرها كتبت بالبنط الكبير والأخرى بالبنط الصغير ونلاحظ أن كل نص من هاته النصوص محاط بسنبلتين كبيرتين.

نزل تدريجياً وبالتحديد عند ساقى المرأة الواقفة التي جاءت كخلفية لنص كتابي كبير مركب من كلمتين كتب باللون الأبيض وبطريقة ملتوية، تحته مباشرة كتبت كلمة باللغة الانجليزية وب نفس اللون والطريقة.

أما في أسفل الملصق والذي هو عبارة على أرضية المكان الواقفة عليه المرأة الشابة فنقرأ نص طويل نوعاً ما كتب بالبنط الصغير جداً وباللون الأسود، في حين حواف الملصق تراصت مجموعة من الأشكال الهندسية المربعة والمستطيلة تراوحت ألوانها ما بين الأزرق والأبيض والبرتقالي، هاته الأشكال تحمل داخلها كتابات لا تكاد العين المجردة تراها.

- على المستوى التضميني :

حسب المعطيات المقدمة في المستوى التعييني نستطيع استخلاص قراءة تضمينية لهذا الملصق، وهذا من خلال تحديد الآتي :

أولاً: الدراسة الأيقونية

تشتمل هذه الدراسة تحديد الوحدات الشكلية التالية :

أ/ الصورة الإعلانية :

من خلال التصميم المعروض على الملصق يتبين لنا أنه ينتمي هو الآخر ضمن نوعين من الملصقات السينمائية، فهو من جهة ينتمي إلى الملصقات الواقعية نظراً لظهور صورة البطلة ليال وهي صورة واقعية مقتبسة من

إحدى مشاهد الفيلم ومن جهة ثانية يمكن أن نصنفه كذلك ضمن الملصقات التي تبرز صورة البطل الرئيسي والتي يطلق عليها اسم ملصقات النجوم وهذا نظرا لبروز صور الممثلة والمخرجة نفسها للفيلم **نادين لبكي**.

بالعودة للحديث عن دور الصورة داخل هذا الملصق والتي شغلت المساحة الأكبر فيه فهي تمثل صورة البطلة **ليال** دخل صالون الحلاقة وهي تتقرب عبر النافذة الدائرية وصول حبيبها المجهول، لكن السؤال المطروح هنا هو لماذا تمّ اختيار هذه اللقطة بالذات؟

تعد الصورة جزءا فاعلا وركيزة تقنية بحثة في البنية التصميمية لأي ملصق ولهذا يتركز عليها المصممون بصفة أساسية للوصول إلى عدد ممكن من الجمهور وهذا من خلال الاختيار الدقيق لمواقع التصوير والممثل هنا في اختيار المشاهد الفيلمية الأكثر تعريفا، إقناعا وترويجا برسالة الفيلم، وهذا ما ينطبق على اللقطة المختارة لأن هذا الفضاء النسوي المغلق والممثل في صالون الحلاقة هو الفضاء المكاني الذي تم تصوير داخله أغلب مشاهد الفيلم والذي تواجدت داخله كل الشخصيات النسوية المشاركة بما فيهم الشخصية الرجالية المتمثلة في الدركي جوزيف، هذا الفضاء الذي تجد فيه المرأة حريتها في ممارسة كل الطقوس المكبوتة والممنوعة اجتماعيا، لقد صورت المرأة منغلقة داخله تتقرب وتنتظر بخفية للعالم الخارجي، هذا العالم الذي برز من خلال النافذة الدائرية التي تبعث على الأمل والحرية التي تطمح لها المرأة مستخدمة كل الحيل النسوية عبر هذا الفضاء الداخلي للصالون كتجميل جسدها واستخدامه كنقطة عبور للخروج إلى فضاء العالم الخارجي بكامل أناقتها لجلب الطرف الثاني إليها ألا وهو الرجل الذي يمثل هذا العالم.

ب/ الأشكال الهندسية :

بالإضافة إلى الصورة، اشتمل الملصق كذلك على أشكال هندسية تراصت على الحافة السفلية له في شكل مربعات ومستطيلات هي ترمز للعلامات التجارية الخاصة بالشركات المنتجة للفيلم.

ثانيا: الدراسة اللسانية

جاءت الرسالة اللغوية في هذا الملصق في شكل عناوين ونصوص كتابية حيث قدمت باللغتين العربية والانجليزية، يمكن ذكرها كالاتي :

- **العنوان الرئيسي :** يتمثل في الملصق المدروس في عنوان الفيلم "**سكر بنات**" "**Caramel**" الذي كتب بطريقة ملتوية نسبة لمادة الكراميل التي هي بطبيعتها متلاصقة وتلتوي بين أصابع اليد، هذا الاسم الذي يتناسب مع فضاء الملصق الذي هو عبارة عن صالون حلاقة للسيدات وعادة ما تستخدم هذه المادة في هذا المكان والتي وظيفتها نزع الشعر من جسد المرأة، وقد كتب هذا العنوان بالبنط الكبير كمنبه لشد انتباه المتلقي.

- **العنوان الثانوي** تمّ من خلال هذا العنوان عرض أسماء المشاركين في العمل وهي :

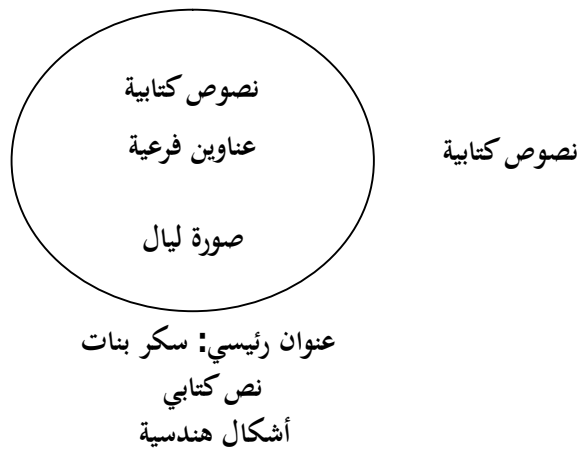
الأسماء النسوية الخمسة التي كتبت في أعلى الملصق عبرت عن أسماء الشخصيات النسوية التي شاركت في الفيلم وهنّ الممثلات : **نادين لبكي (NADINE LABAKI)**، **ياسمين المصري (YASMINE AL MASRI)**، **جيزيل عواد (GIZELE AOUAD)**، **جوانا مكرزل (JOANNA MKARZEL)**، **سهام حداد (SIHAM HADDAD)**، كما برز بينهن اسم شخصية رجالية وحيدة هي اسم الممثل عادل كرم (**ADEL KARAM**)، نظرا لأن الفيلم ذو توجه نسوي بحث حيث تعمدت المخرجة تغميش شخصية الرجل داخل المحتوى الفيلمي وقد أكد هذا التواجد الوحيد للرجل في الملصق هذا المنحى، كما نلمح أنّ هذا الاسم الرجالي كتب بجانب اسم **نادين لبكي** نظرا للعلاقة العاطفية التي ربطتهما في الفيلم.

- **النصوص الكتابية :** لقد احتوى هذا الملصق على عدة نصوص كتابية تمثلت في :

- النص الأول : جاء في أعلى الملصق حيث أخبرنا أنّ الفيلم من إنتاج أجنبي : (آن دومينيك توسان تقدم) (ANNE DOMINIQUE TOUSSAINT presents) .
- النص الثاني : عرفنا هذا النص بأن الفيلم من إخراج امرأة وهي نفسها المرأة التي مثلت الدور الرئيسي فيه : (فيلم ل نادين لبكي) (a film by NADINE LABAKI) .

- النص الثالث : النصوص الثلاث التي كتبت بجانب صورة ليال على جهة اليمين هي عبارة عن الجوائز والتقديرية التي تحصل عليها الفيلم في مختلف المهرجانات والدليل على ذلك الرسالة الألسنية التي احتوتها تلك النصوص وأيضا الأرقام التي رافقتها التي تعبر عن السنوات التي تؤشر للدورات السينمائية لهذه المهرجانات، كذلك قدم لنا الملصق مؤشر غير لغوي وهي تلك السنابل الذهبية التي أحاطت بالنصوص وهي عادة ما ترمز للمهرجانات السينمائية، كما تجدر الإشارة
- أن هذه النصوص جاءت باللغة الإنجليزية وهذا ما يعطي إحاء أن هذا الملصق موجه لجمهور متعدد الجنسيات بدليل المهرجانات الدولية التي ذكرت في الملصق موجهة في الجهة اليمنى.
- Canne 2007
Quinzaine
- Abu Dhabi
Film Festival 2007
- Middle East
International
Film Festival
Abu Dhabi 2007

- لقد تعمّد مصمم الملصق كتابة ألقاب الممثلات واسم المخرجة وعناوين المهرجانات بالخط السميك أما الأسماء والنصوص الأخرى جاءت بالخط الرقيق من جهة لإعطاء شكل جمالي للملصق ومن جهة أخرى لشد انتباه المتلقي لها وإبرازها أكثر.
- النص الرابع : بالرغم من أنّ محتوى هذا النص لا يمكن قراءته بالعين المجردة إلا أنه من الواضح أنه يشير للفرقة التقنية التي قامت على إنجاز هذا الفيلم.
- من خلال القراءة السابقة للعناصر الأيقونية والتيوغرافية نلاحظ أن الملصق اتخذ الشكل الهندسي الآتي :



يوحي هذا الشكل الدائري الذي تعتبر صورة ليال هي نقطة مركزه بأن هذه الشخصية النسوية هي محور الفيلم وكل الأسماء الأخرى تدور حول مدارها.

ثالثا: استخراج القيم اللونية في الملصق

لقد طغى على الملصق اللون الأصفر الذهبي الذي أصبح خلفية لكل العناصر التيبوغرافية التي ركبت على الملصق، مصدر اللون راجع إلى النور المنبعث من الخارج عبر النافذة ذات الشكل الدائري، هذا الشكل يعطي إحاءا وكأنه قرص شمس يبعث بنوره إلى كل ما حوله بمعنى ذلك الأمل المنبعث من الخارج كي ينير الجو المظلم المميز للفضاء الداخلي لصالون الحلاقة وما أعطانا هذا الانطباع هي تلك الظلال التي أحاطت بحواف الملصق، وما يؤكد ذلك هي الدلالة السيميولوجية التي تحملها فكرة الظل حيث يقول عنه الباحث **عقيل مهدي يوسف** بأنه: "يؤحي بمعنى الصراع بين الخير (النور) الشر (الظل)"⁽¹⁾ وهذا ما ينطبق على الملصق حيث العالم الخارجي الذي يمثله النور المنبعث من النافذة يعني التحرر الذي تطمح إليه المرأة المسجونة داخل الصالون الذي يمثل المجتمع المنغلق الذي تعيش داخله.

أما الرسالة الألسنية وعلاقتها باللون فنجد العنوان الرئيسي والذي مثل عنوان الفيلم فقد كتب باللون الأبيض الذي يرمز لمادة السكر الذي تصنع منه الكراميل، في حين بقية العناوين والنصوص جاءت باللون الأسود وقد وفق المصمم في هذا الاختيار وخاصة أن خلفية الملصق جاءت صفراء، فالدراسات العلمية في مجال الإشهار تؤكد الانسجام بين هذين اللونين حيث وضع الباحث في مجال الألوان **كلود جارتان** (Claude Jartin) قائمة بالألوان المتناغمة مع بعضها وهذا حسب قوة ظهورها في الكتابة من بينها اللون الأسود الذي يجب أن يكون على أرضية من اللون الأصفر⁽²⁾.

رابعا: البنية الخطابية الثقافية والإيديولوجية

يبدو من خلال العناصر التيبوغرافية التي شكلت الرسالة البصرية للملصق أن بنية الخطاب الثقافي التي تحمله هاته الرسالة عكس الخطاب الثقافي الذي حاولت المخرجة توصيله للجمهور خاصة الجمهور الغربي بحكم الرسالة الألسنية التي قدمت باللغة التي يفهمها هذا الجمهور، لكن الشيء الإيجابي في هذا الملصق أنه خالي من العناصر البصرية المباشرة المثيرة للغرائز ولم يكن جريئا في ترجمة وتجسيد الأفكار التي حملها الفيلم وهذا ما لمسناه في المحتوى الفيلمي نفسه فبالرغم من الأفكار الجريئة التي طرحها والتي تعتبر تابوهات في المجتمع العربي إلا أن المخرجة كانت حذرة في طريقة المعالجة وهذا ربما راجعا لطبيعة السينما اللبنانية المعروفة بالتحفظ في هاته المسائل.

(1): **عقيل مهدي يوسف**، جاذبية الصورة السينمائية، دراسة في جماليات السينما، ط01، بيروت، دار الكتاب الجديد المتحدة، 2001، ص 61.

(2): **فايزة يخلف**، الأسس النفسية والفنية للصورة الإعلانية، المجلة الجزائرية للاتصال، العدد 14، الجزائر، معهد علوم الإعلام والاتصال، جويلية - ديسمبر 1996، ص 184.

6- التحليل التضميني للمتتاليات المختارة :

يقوم هذا التحليل بالربط بين ما قدمته المعطيات التعيينية التي حددها التقطيع التقني للمتتاليات المختارة من الفيلم وبين المضمون الإيديولوجي الخفي وراء هذا الجانب الظاهري للرسالة والتي حاولت المخرجة نادين لبكي أن تطرحه بطريقة تميزت بأنها تميل أكثر للطابع غير المباشر و الإيحائي والذي برز في شكل شفرات تقنية وثقافية عن وضعية المرأة في المجتمع العربي احتواها شريطي الصورة والصوت سنحاول الكشف عنها في هذا التحليل.

لكن قبل التطرق لهذا التحليل لابد الوقوف عند مرحلة عرض الجنيريك التي تزامنت مع عرض لقطات مفتاحية للسرد الفيلمي ولهذا يمكن اعتبار هذه المرحلة كبداية فعلية للفيلم لها دلالتها البصرية والسمعية ما يجعلنا نقسم عملية التحليل إلى صورة فيلمية وصوت فيلمي ثم نقوم بالربط بينهم كباقي المتتاليات التي تلي هذه البداية دون إهمال دلالة العنوان والوظيفة التي يؤديها.

- بداية الفيلم (أثناء عرض الجنيريك):

أهم ما يميّز مرحلة عرض الجنيريك هو العنوان الذي يعتبر من أهم الأدوات المفتاحية التي تساعد المتفرج على فهم مضمون الفيلم، للكشف عن الدور الذي وظف من أجله عنوان الفيلم المدروس والمتمثل في "سكر بنات" لا بد من القيام بعملية تحليل له، هذه العملية يمكن تقسيمها إلى أربع مستويات :

1 - تحليل الصورة الفيلمية التي عرض من خلالها العنوان :

1-1- التأطير :

لقد كان جنيريك الفيلم عبارة عن بطاقة تعريفية للفضاء المكاني الرئيسي الذي سيشهد تصوير أغلب لقطات الفيلم وهو صالون الحلاقة حيث جاءت أول لقطة معرفة بالمادة التي حملت عنوان الفيلم وهي مادة الكراميل المعروفة بالحلاوة التي كانت مسكوبة فوق سطح رخامي ثم توالى اللقطات الأخرى التي جاءت أغلبها قريبة جدا للتعريف بطريقة تحضيرها بداية بإشعال موقد فرن وضع مقلاة ثم سكب مادة سكر بإضافة الليمون وتركه يغلي حيث نلاحظ يد امرأة تقوم بتحريك الخليط حتى أصبح لونه بني لامع وصولا إلى تفرغته على سطح رخامي رطب وقد تزامن هذا التفرغ مع عرض عنوان الفيلم باللغتين العربية والفرنسية عنوان الفيلم "سكر بنات"، "Caramel".

بعد ذلك جاء دور اللقطة المقربة للصدر للتعريف بأهم الشخصيات النسوية الأربعة المشاركة في الفيلم واللاقي سيكون لهنّ الدور الفعال في تنشيط فضاء الصالون بحكايتهنّ ومغامرتهنّ النسوية التي اختلفت من امرأة لأخرى حيث تمّ إظهارهنّ يضحكنّ ويتبادلنّ بينهن قطع من الكراميل المصنوعة ويأكلنّ منها النساء هنّ ليال، نسرين، ريما وجمال)، لقد أصرت المخرجة في إبراز الرابط بين هذه المادة ذات الطعم الحلو والملمس اللزج وبين وضع المرأة داخل المجتمع العربي ذلك الشيء المرغوب فيه الذي يمكن إعادة تشكيله وفق عادات وتقاليد هذا المجتمع الذكوري حالها حال هذه المادة البراقة والمتلاصقة حسب رأي المخرجة.

للتعريف أكثر بهذا الفضاء النسوي وبكيفية استخدام هذه المادة لكن بطريقة إيحائية، تمّ توظيف اللقطة المتوسطة التي اتخذت الطابع المسرحي عندما قامت يد امرأة بفتح ستار غرفة داخلية التي لم تشأ المخرجة أن يعرف المتفرّج بما كان يجري داخلها إلا بعد انتهاء العملية، حيث نشاهد عاملة هي ليال - بطلة الفيلم الأولى وهي نفسها مخرجة الفيلم- ذات الشعر الأسود الطويل والتي كانت ترتدي مئزرا أبيضاً وسلسالا حول عنقها يحمل صليبا صغيرا كمؤشر على ديانتها المسيحية، تعود ليال إلى الداخل أين نلمح امرأة عارية الساقين تنهض من طاولة، بلقطة قريبة

تصوّر الكاميرا ليال وهي تنفخ في وجه المرأة وتنظفه من الشوائب، هذا الوجه الذي يبدو أكثر نظارة بعد التنظيف بفضل الإنارة القوية الموجهة إليه والصادرة من الأضواء المثبتة في كل ركن من أركان الغرفة، كما نلمح مروحة موضوعة على إحدى الطاولات، تعود المخرجة إلى لقطة تفريغ مادة الكراميل على السطح الرخامي لترسيخ عنوان الفيلم في ذهن المتفرج والملاحظ أنّ هذه اللقطة قد استعملت أثناء الجنيريك كخلفية لعرض أسماء الفريق التقني.

عادت المخرجة ووظفت اللقطة المتوسطة للكشف عن محتويات الصالون من طاولات موضوعة فوقها مجلات خاصة بمختلف تصفيفات الشعر، رفوف فوقها مجففات شعر، مواد صبغية، غسول الشعر، دبايس... الخ، يبدو الصالون مكتظا بالنساء خاصة منهنّ المسنات الجالسات واحدة شعرها مبلل تنتظر دورها وآخر جالسة تحت خوذة كهربائية خاصة بتجفيف الشعر، كما سمحت لنا هذه اللقطة بالتعرف على باقي بطلات الفيلم: نسرين ذات الشعر المنكوش والمرفوع لأعلى التي كانت تقوم بتسريح شعر زبونة، جمال الكبيرة نوعا ما في السن ذات الشعر الملوّن والمسح والتي كانت هي الأخرى تحمل صليبا في عنقها دلالة على ديانتها المسيحية جالسة تتصفح إحدى المجلات النسوية، ثم تنتقل الكاميرا إلى غرفة داخلية تحتوي على مغسلة ورفوف بها مجموعة من غسول الشعر ومنشفات مطوية، هذه الغرفة التي سمحت للمتفرج بالكشف عن الشخصية النسوية الرابعة المشاركة في الفيلم، ربما ذات الشعر الأشقر القصير والتي تبدو أقل سنا من الباقيات والواضحة سماعات في أذنيها وهي تقوم بغسل شعر إحدى السيدات، ثم نشاهدها في لقطة متوسطة أخرى تقوم بكنس الشعر المتساقط على الأرض للدلالة على أن هذه الفتاة هي أقل شأنًا في هذا الصالون.

تعود المخرجة وتعرض على الشاشة صورة تفريغ مادة الكراميل على السطح الرخامي كآخر لقطة قريبة جدا جاءت كخلفية عرض من خلالها اسم المخرجة باللغتين العربية والفرنسية "نادين لبكي" Nadine Labaki "معلنة بذلك نهاية الجنيريك.

فيما يخص حركك الكاميرا لقد تمّ الاقتصار على حركة واحدة هي الترافلينغ الأمامي عند لقطة تفريغ مادة الكراميل على السطح الرخامي من خلال تتبع الكاميرا عملية تمديد هذه المادة على السطح، أما بقية اللقطات فجاءت ثابتة.

1-2- زوايا التصوير :

لقد صوّت لقطات الجنيريك بزوايتين الأولى غطسية والتي تمّ استخدامها في اللقطات التي عرضت طريقة تحضير مادة الكراميل حيث سمحت هذه الزاوية برؤية فورية للمحتويات التي وضعت في الإناء ثم عملية سكبها على السطح الرخامي، أما بقية اللقطات فقد التقطت بزوايا عادية.

2- تحليل الصوت الفيلمي الذي رافق عرض العنوان :

لقد تمّ رصد العناصر الثلاثة للصوت الفيلمي : الكلام، الضجيج، الموسيقى.

2-1- الكلام :

رغم أقلّيته في هذا الجنيريك لكنه منح المتفرّج بعض المعلومات :
- كلمة "نعيم" التي قالتها للمرأة داخل الغرفة الداخلية بينت أنّ هناك عملية سابقة قد جرت لم تشأ المخرجة البوح بها بصريا فجاء التعبير عنها لغويا.
- لقد تمّ الإعلان عن اسم ليال من خلال جمال التي نادتها لتعلمها بضرورة أخذ محلها : "ليال، عندي حصّة خذي مطرحي، هونيك الست إلي لابسة أحمر".

2-2- الضجيج :

تمثل الضجيج في : مؤشر صوتي غريب سمعه المتفرج أثناء اللقطة الثانية وكأنه صوت ريح خفيف يحرك أعمدة زجاجية لنجفة، إشعال ولاعة، غليان السكر، الصراخ النسائي الذي صدر من الغرفة الداخلية المتواجدة بها ليال والمرأة، انسياب في مجرى المغسلة.

2-3- الموسيقى :

لقد طغى على جينريك البداية نغمة الموسيقى العربية التي اقتصرت في البداية على آلي الكمان والعود ثم اكتملت بباقي الآلات واستمرت لغاية نهايته.

3- العلاقة السمعية-البصرية :

إنّ المزج الذي حدث في البداية بين الظاهرتين السمعية والبصرية (مزج صوت تحريك الأعمدة الزجاجية للنجفة مع صورة سكب الكراميل على السطح الرخامي) أثار نوع من الغموض والإبهام في عملية الاستيعاب، فالمتفرج العربي غير متعود على هذا النوع من البدايات الفيلمية، لكن فيما بعد تلاشى هذا الإبهام حين ظهرت ذراع امرأة تلبس أساور تقوم بتفريغ مادة الكراميل على الرخام، كذلك قاما كل من الصراخ النسائي واللغة اللفظية بتعويض اللغة البصرية داخل الغرفة المتواجدة بها ليال والمرأة وأخيرا انسجم الطابع الموسيقي العربي مع عملية تحضير الحلاوة التي تعتبر منتج عربي خالص يدخل في الموروث الثقافي العربي الخاص بطرق التجميل لدى المرأة العربية.

4- دلالة العنوان :

يتركب العنوان العربي "سكر بنات" من كلمتين حيث تشير لغويا الكلمة الأولى "سكر" إلى أنها كلمة مشتقة من اللغة السنسكريتية القديمة (Sakkara) والتي تعني "الرمل الحلو"، يطلق عليها كيميائيا اسم السكروز وهو سكر ثنائي يتألف من سكري الجلوكوز والفركتوز، يتفكك بالتحلل المائي بواسطة الحمض أو بواسطة أنزيم الإنفرتاز، يسمى المزيج الناتج المؤلف من أجزاء متساوية من الغلوكوز والفركتوز سكرًا منقلبا⁽¹⁾، يستخرج بشكل أساسي من قصب السكر في المناطق الحارة من العالم كما يستخرج من بنجر السكر في المناطق الشمالية الباردة⁽²⁾.

أما كلمة "بنات" فهي جمع كلمة بنت والمقصود بها الجنس الأنثوي وبالجمع بين الكلمتين نتحصل على "سكر بنات"، لغويا لا يوجد رابط بين الكلمتين لأن أصل المصطلح المركب هو "سكر نبات" لكن المخرجة قامت بقلب الكلمة الثانية "بنات" وحولتها إلى "بنات" لدواعي دلالية وإيحائية سيتم شرحها عند الحديث عن وظائف العنوان .

بالعودة إلى المصطلح "سكر نبات" (Rock candy) فهو عبارة عن كتل بلورية صافية وقاسية توضع في الفم لتذوب، يصنع من عصير نبات قصب السكر أو "الشمندر السكري"، وكانوا في الماضي يطلقون عليه اسم أعجمي "الطبر زذ"، أما الآن فيطلق عليه اسم "سكر النبات" اشتقاقاً من عملية استخراجه وطعمه الحلو، لسكر النبات نفس فوائد العسل التي من أهمها أنه يستعمل كدواء للصدر حيث يوصف للأشخاص الذين يعانون من "الربو التحسسي"، كما يستخدم لتليين الحبال الصوتية للحنجرة، من خلال تنقيته للصوت وجعله صافياً خالياً من أي بحة أو خشونة ولهذا يقبل عليه البعض لجعل أصواتهم أجمل وأقوى عند الغناء⁽³⁾.

سكر - طعام : <http://www.marefa.org/index.php> (1) :

سكر <http://ar.wikipedia.org/wiki/سكر> (2) :

سكر - نبات <http://ar.wikipedia.org/wiki/سكر> (3) :

أما العنوان الأجنبي " **Caramel** " أو الكراميل فهو عبارة عن حلوى مادتها الأساسية السكر، تتم عملية الكرملة بتسخين السكر ببطء إلى حرارة تصل إلى ما يقارب 170° مئوية (340 فهرنهايت) وعندما يبدأ السكر بالذوبان تتحطم جزيئاته وتعيد تكوينها مما ينتج مركبا بلون أصفر مائل إلى البني وبكهة مميزة، من أنواع السكاكر والحلويات التي تصنع بالكراميل: التفاح بالكراميل، الجوز مع الكراميل ... الخ⁽¹⁾.

حسب الوظائف التي قدمها الباحث **دوشي** يمكن القول أن عنوان "سكر بنات" أو " **Caramel** " قد أدى وظيفتين :

- **وظيفة مرجعية** : حيث من خلاله توظيفه كلمة بنات أعلن بطريقة مباشرة عن موضوع الفيلم الذي يخص عالم النساء وبالتالي فهو يحدد الفئة الاجتماعية أو بعبارة أخرى الجمهور المستهدف الذي سوف يعتمد عليه البناء الضمني للرسالة الفيلمية كما نلاحظ أن العنوان الأجنبي له علاقة مباشرة بالمادة التي تكرر عرضها في الجنيريك وهي ما تعرف في الشرق الأوسط بالحلوة.

- **وظيفة دلالية** : لأنه أعلن بطريقة إيجابية وغير مباشرة على أمرين :

- **أولا**: يتدأ الفيلم بلمح يبدو مألوفاً في السينما الروسية أو الأوروبية بشكل أشد خصوصية، حيث يستلهم الفيلم شخصيته وتكوينه الداخلي من عنوانه الذي اختارت له المخرجة اسم "سكر بنات" بتحوير ذكي من كلمة "بنات" التي اشتهر بها السكر المستخدم في عمليات نزع الشعر النسائية، وبالعنوان الفرنسي "كاراميل" وأياً كانت التسمية فإنها تبدو مرتبطة بشكل وثيق عبر مفاصل مميزة في الفيلفهمادة السكر عندما تتحول إلى كراميل يصبح طعمها أكثر حلاوة لهذا حاولت المخرجة أن تقيم رابطاً إيحائياً بين حلاوة الكراميل والميزة الإغرائية التي تتمتع بها المرأة من خلال استخدامها لعدة أدوات إغرائية كجمال الجسد والكلام الحلو، فمن حيث يبدأ الفيلم بعملية تحضير الحلوة أو سكر البنات وبشكل بطيء يعزف على مفهوم الزمن الذي استخدمته المخرجة بصورة ملفتة منذ بداية الفيلم وكأنها تحضرنا للإيقاع الذي ستعالج به أحداث حكايتها عن أربع نساء مختلفات العمر والتفكير والديانة بل وحتى على صعيد المركب النفسي الذي لا يجمع الأربع إلا في تعقيده البارز كذلك يبدو أن أسلوبها في تصوير حالة شخصياتها أقرب إلى طريقة استخدام الحلوة التي تعتبر مظهراً من مظاهر الشرق الأوسط في إزالة النساء الشعر عن جسدهن، فهو قاس ومؤلم أثناء استخدامه لكن نتائجه تضيف مزيداً من الجمال على الجسد بمعنى أن نادين لبكي وإن كانت تقدم شخصيات قاسية وغير سوية في الأعراف الاجتماعية وحسب الأحكام الأخلاقية المتعارف عليها لكنها في الصورة العامة وفي النتيجة النهائية لا تخلق نفورا من هذه الشخصيات لدى المشاهد.

- **ثانياً**: من خلال توظيف فضاء صالون الحلوة كفضاء مكاني نسوي سيشهد تصوير أغلب مشاهد الفيلم، بالتالي فالخيز المكاني جاء مكملاً لمضمون العنوان.

(1) : <http://ar.wikipedia.org/wiki/كراميل>

المتتالية الأولى : مسألة العذرية في المجتمع العربي

تعكس المتتالية الأولى حكاية نسرين التي أرادت المخرجة من خلالها أن تشير للطائفة المسلمة داخل المجتمع اللبناني عبر التطرق لأحد المواضيع الشائكة وغير المتداولة اجتماعيا ولا إعلاميا ويمس شرف الفتاة وعائلتها مباشرة والممثل في غشاء البكارة وأهميته في حياة الفتاة العربية قبل الزواج والعار الذي سيلحق بها وبعائلتها إذا ما كشف أن هذا الغشاء قد انفض قبل ذهابها إلى بيت زوجها لكن المخرجة وجدت الحل من خلال محاولة إعادة إصلاح هذا الغشاء داخل عيادة طبية بكل بساطة.

سيتم الكشف عن مضمون هذا الموضوع من خلال التعرض لتحليل العناصر البصرية والسمعية التي ميزتهما:

1- تحليل الصورة الفيلمية :

نقوم بتحديد تقنيات إنشاء الصورة الفيلمية التي تشمل :

1-1- التأطير :

تناولت المخرجة في هذا الجزء من حكاية نسرين موضوع غشاء البكارة وأهميته عند الفتاة العربية المقبلة على الزواج من خلال تناول الورطة التي تعيشها نسرين قبيل زواجها وهي أنها ليست فتاة عذراء حيث سبق لها إقامة علاقة غير شرعية مع أحد، لكن المهم في هذه القصة أن المخرجة لم تكتفي بطرح المشكل فقط بل حاولت إيجاد حل سريع للموضوع عن طريق تدخل صديقاتها ومساعدتها لحل مشكلتها حيث تأخذنا المخرجة إلى داخل أحد العيادات الخاصة حيث عبر لقطة قريبة نشاهد يد حاملة قلم تكتب في دفتر تسجيل التاريخ: 25/06 والاسم : Julie ، ثم تبرز نسرين برفقة ليال وجمال بواسطة لقطة مقربة للخصر وهي منحنية على مكتب الاستقبال تتحدث مع الممرضة ثم تلتفت كل من جمال وليال للوراء وتبتسمان، تتحول اللقطة إلى لقطة مقربة للصدر للتركيز على وجه الممرضة وهي تقوم بإيماءات تعجبية بشفتيها، تتوجه الكاميرا مباشرة إلى الدفتر بلقطة قريبة لترينا يد الممرضة وهي تسجل لقب Pompidou، بعدها نرى عبر لقطة مقربة للخصر رواق طويل بداخله النساء الثلاث جالسات، متكئات على الجدار وواضعات النظارات السوداء ينتظرن ويتحدثن ثم يفتح باب في آخر الرواق ويخرج طبيب يلقي نظرة على الدفتر الذي بيده ثم ينادي فتلتفت النسوة وتقوم نسرين وتحدث الأخريات بصوت منخفض وتذهب، يبدو أن التخفي الذي ظهرت النساء الثلاث واستغراب الممرضة من الاسم الأجنبي المستعار الذي قدمته لها نسرين ثم دخول هذه الأخيرة لوحدها إلى غرفة الطبيب أن الأمر سري للغاية وهو متعلق بما ما يترك المتفرج يربطه مباشرة بموضوع تمزق غشاء بكارتها وتواجدها في هذا المكان هو لإصلاحه، ما يؤكد هذا التفسير هو محاولة الربط الناجحة التي قامت بها المخرجة بين موقفين مختلفين يمثل الأول في اللقطة المقربة للخصر لامرأة تضع منديل على رأسها وواضعة نظارات هي روز منحنية على آلة خياطة وتخطط تليها لقطة قريبة ل رأس نسرين موضوع على وسادة وشعرها مغلف بقبعة بلاستيكية خضراء تنظر ل فوق بجانبها إناء حديدي به مقص ومشط، تتفقد نسرين المكان بعينين مرتبكتين، ثم نشاهد بنفس اللقطة يدان تمرران قطعة قماش على آلة الخياطة، تعود المخرجة إلى نسرين لكن هذه المرة بلقطة متوسطة ترينا الجزء العلوي من جسدها ترتدي مئزرا أبيضاً وممددة فوق سرير داخل غرفة عمليات عليها إنارة قوية نابغة من الأضواء للكاشفة المثبتة فوق السرير، إن الرابط الدلالي بين الموقفين يتمثل في فكرة الخياطة حيث بطريقة إيحائية غير مباشرة حاولت المخرجة إيصال معلومة للمتفرج بأن العملية التي تقوم بها نسرين لها علاقة بغشاء بكارتها الممزق ونظرا لاعتبارات دينية، اجتماعية وأخلاقية تم تعويض المشهد البصري لإعادة ترقيع الغشاء بمشهد تمرير القماش على آلة الخياطة.

فيما يخص حركات الكاميرا فكل اللقطات جاءت ثابتة ما عدا حالة كانت الكاميرا مركزة على وجه نسرين ثم ابتعدت عنه شيئا فشيئا مشكّلة زوما خلفيا كي يرى المتفرج رأس نسرين ممددا على وسادة تنظر ل فوق بجانبها إناء حديدي به مقص ومشروط.

2-1- زوايا التصوير :

لقد اقتصرت زوايا التصوير في زاويتين، الأولى تمثلت في الزاوية الغطسية التي تمّ استخدامها في حالتين، الأولى عندما صوّرت يد حاملة قلم تكتب في دفتر تسجيل التاريخ: 25/06 والاسم: Julie Pompidou، أما الثانية عندما صوّرت نسرين ممددة على السرير داخل غرفة العمليات للدلالة على الإحباط والمعاناة النفسية التي كانت تشعر بها نسرين، أما الزاوية الثانية فتمثلت في الزاوية العادية التي التقطت بها باقي زوايا هذه المتتالية.

2- تحليل الصوت الفيلمي :

احتوت هذه المتتالية على كل أنواع الصوت الفيلمي من كلام و ضجيج و أخيرا الموسيقى، نفصّل فيها في العرض التالي :

1-2- الكلام :

تجلى الكلام في هذه المتتالية في حوارين أجرتهما نسرين داخل العيادة، الأول مع الممرضة والثاني مع صديقاتها نوضحهما فيما يلي :

- الحوار القصير الدائر بين نسرين والممرضة :
- يبدو أنّ نسرين من شدة تعلقها بأوربا وب باريس عندما تسألها الممرضة على لقبها تختار لقب Pompidou وهو ما يترك حيرة عند الممرضة لأنه في الواقع هذا اللقب هو لقب الرئيس الفرنسي السابق "جورج بومبيدو" (Georges Pompidou) *، ثم تطلب الممرضة منها الإمضاء فتعطي بالاسم المستعار :
- الممرضة : "آه جولي شو ؟"، نسرين : "Pompidou"، الممرضة : "Pompidou !، إيه Pompidou 4^{eme} étage Docteur Istambouli Ascenseur gauche".
- الحوار القصير الدائر بين نسرين، ليال وجمال :
- تحاول المخرجة من خلال الحوار الكوميدي الذي دار بين نسرين وصديقاتها في قاعة الانتظار أن تعطي نوع من الشرعية لهذا النوع من العمليات وتحث الفتيات على القيام بنفس الشيء في حالة وقعنا في نفس الخطأ لأنها تعيد في نظرها عذرية الفتاة، ليال : "يا الله بدك اسطنبولية وترجعي جديدة"، جمال : "إيه بنت 15".
- تصر المخرجة على فكرة الخياطة عند ربطها بالعملية حيث عندما خرج الطبيب وناد نسرين باسمها المستعار تقوم بإخبار صديقاتها بطريقة كوميدية أنها ذاهبة عند الخياطة :
- الطبيب : "Mademoiselle Pompidou svp"، نسرين : "إذا اتصل M^R Pompidou خبروه أنه المدام عند الخياطة".

* : جورج بومبيدو (1911/07/05 - 1974/04/02) : رئيس فرنسا السابق من 1969/06/20 حتى وفاته في 1974/04/02، كما تولى رئاسة الوزارة في عهد شارل ديغول من 1962/04/14 إلى 10 يوليو 1968، نقلا عن :

2-2- الضجيج :

تجسدت عناصر الضجيج في هذه المتتالية في الصوت الوحيد المتمثل في صوت آلة الخياطة الذي تزامن مع تواجد نسرين داخل غرفة العمليات.

2-3- الموسيقى :

قدمت الموسيقى في هذه المتتالية من خلال توظيف مقطع حزين غلب عليه صوت آلة الكمان لأنه عكس فترة حزينة ومتوترة في حياة نسرين وهي فترة تنقلها إلى العيادة للقيام بالعملية الجراحية .

3- العلاقة بين السمعي والبصري :

لقد ظهر التناغم السمعي - البصري في هذا الجزء من حكاية نسرين في تلك الموسيقى الحزينة التي استخدمت أثناء تواجدها داخل غرفة العمليات حيث امتزجت مع صوت آلة الخياطة وكذلك توظيف اللقطة المقربة لوجهها المرتبك والمتوتر لإبراز مدى خوفها الداخلي من نجاح العملية من عدمه خاصة مع قرب عرسها.

المتتالية الثانية : موضوع سن اليأس

تنتقل المخرجة من خلال حكاية جمال إلى موضوع آخر تحدث عنه الكثير ويشغل بال الكثير من السيدات ألا وهو ما يعرف بمرحلة سن اليأس الذي يعتبر فترة عمرية صعبة تمر بها المرأة خلال مراحل حياتها وهي مرحلة انقطاع الدورية الشهرية عن المرأة مما يسبب تغيرات هرمونية وفيزيولوجية تؤثر على شعورها النفسي حيث يعد سن اليأس خبرة شخصية فبعض السيدات لا يشعرن سوى بتغير بسيط في أجسامهن وحالتهن المزاجية بينما تعد أخريات هذه التغيرات مقلقة ومثيرة للضيق وهذا ما انطبق على الحالة التي قدمتها المخرجة عبر شخصية جمال، هذه الشخصية التي تتنمّل التحوّّل البيولوجي والفيزيولوجي الذي يمر به جسدها مما دفعها إلى اللجوء إلى القيام بأمر معين سوف نكتشفها من خلال التعرض لمضمون هذه المتتالية عبر تحليل العناصر البصرية والسمعية التي ميزتها.

1- تحليل الصورة الفيلمية :

نقوم بتحديد تقنيات إنشاء الصورة الفيلمية التي تشمل :

1-1- التأطير :

إنّ الشيء المميز في حكاية جمال هي هوسها الدائم بجمالها فكثيرا ما نراها واقفة أمام المرأة تراقب تلك الخطوط الجديدة التي تشق نضارة وجهها وكذلك تسريحات شعرها ولونه، كل هذه الأمور يمكن تقبلها لأنّ هاته مرحلة سن اليأس تعتبر مرحلة حساسة في حياة كل امرأة لكن الغريب في الأمر هو ما فعلته يوم عرس نسرين أين تصورهما الكاميرا بلقطة متوسطة تتسلل بطريقة متخفية من وسط الجمع الغفير من المدعوين المتجمعين وسط حديقة وتدخل إلى البيت، ثم بواسطة لقطة أمريكية نراها تنضم إلى مجموعة فتيات واقفات في صف تنتظرن أمام دورة المياه، بعدها عبر عدة لقطات مقربة للخصر نشاهدها داخل دورة المياه تقوم بوضع سائل أحمر تخرجه من جزدائها وتضعه فوق فوطة صحية ثم ترميها في سلة القمامة وأخيرا عبر لقطة مقربة للصدر نلمح جمال تتسلل من جديد وسط حشود الفتيات الشابات وتتقدم للصفوف الأمامية وتقف بين ليال وربما .

فيما يخص حركات الكاميرا فقد اقتصرت على الحركة البانورامية بنوعيتها، أولا: البانوراما الأفقية حين تسللت جمال من وسط الحديقة ودخلت إلى البيت ثم بعد ذلك حين عودتها مجددا إلى الحديقة، ثانيا: الحركة البانورامية العمودية التي وظفت لتصوير جمال داخل دورة المياه حيث تمّ التركيز أولا على يدها وهي تفرغ محتوى القارورة على الفوطة فيكتشف المتفرج أنه محلول أحمر ثم تنزل الكاميرا مع يد جمال وهي ترمي الفوطة في سلة القمامة، أما بقية اللقط فصورّت ثابتة.

2-1- زوايا التصوير :

اقتصرت زوايا التصوير على الزاوية العادية التي التقطت جميع لقطات هذه المتتالية.

2- تحليل الصوت الفيلمي :

احتوت هذه المثبة على كل أنواع الصوت الفيلمي من كلام و ضجيج و أخيرا الموسيقى، نفصّل فيها في العرض التالي :

1-2- الكلام :

لقد جاءت الرسالة الألسنية كي تكمل أداء الوظيفة التي بدأتها الرسالة البصرية عن الجانب النفسي المتدهور من شخصية جمال حيث أرادت أن تثبت للفتيات الشابات الواقفات أمام باب دورة المياه أنها مازالت تتمتع بنفس الميزات التي يتمتعن بها لهذا طلبت منهن السماح لها بالدخول قبلهن كي تترك في الداخل الآثار التي تثبت عدم انقطاع الدورة الشهرية عنها، جمال: "ناطرين حدا بالداخل؟"، الفتاة: "إيه"، جمال: "فيني امرق أنا قبلكم معليه؟"، الفتاة: "أفضلي"، جمال: "merci".

2-2- الضجيج :

تميزت هذه المتتالية بالزغاريد، التصفيقات، التصفيرات والضحكات المتعالية التي صدرت من جموع المدعوين المتواجدين داخل الحديقة للتعبير عن الجو الاحتفالي الذي تمثل في عرس نسرين .

3-2- الموسيقى :

جاء المقطع الموسيقي مناسبا للجو الاحتفالي والذي تمثل في موسيقى عربية فولكلورية وهي ما يعرف في لبنان بالفلكلور الشعبي أو الدبكة اللبنانية* التي اعتمدت على صوت الطبله والعود والمزمار أو الناي، لكن بمجرد انتقال الكاميرا إلى داخل دورة المياه تغير المقطع الموسيقي إلى موسيقى حزينة وهذا تماشيا مع جو التوتر النفسي الذي تعيشه جمال.

3- العلاقة بين السمع والبصر :

لقد تميزت حكاية جمال بالصبغة النفسية نظرا لطبيعة الموضوع المعالج الذي له علاقة مرتبطة أكثر بالحياة النفسية للمرأة ولهذا تمّ التركيز أكثر على الرسالة البصرية الإيحائية نظرا لحساسية الموضوع حيث قدمت لنا الصورة جانب من أعراض مرحلة اليأس كالمحلول الأحمر الذي حاولت من خلاله جمال أن توهم الآخرين بأنها لازالت شابة بالتالي حاولت المخرجة من خلال العناصر البصرية خاصة أن تلقي الضوء على أصعب مرحلة عمرية يمكن أن تمر بها المرأة خلال حياتها، لكن من جانب آخر أضاف التناغم بين الموسيقى الفلكلورية اللبنانية وتلك الرقصات الشعبية التي أمتعتنا بها الفرقة الفلكلورية مع تلك الزغاريد التي أبدعت فيها حشود النساء والفتيات داخل الحديقة رونقا آخر أكثر بهجة على هذه المتتالية.

* : "الدبكة اللبنانية" هي فن حضاري ارتبط بعبادات وتقاليد الشعب اللبناني الذي ورثه منذ القدم عن الأجداد والآباء وتتميز "الدبكة" بكثرة حركاتها وخطواتها وهي تختلف طبقا للموسيقى المؤداة وتقام في الأعراس والحفلات والأعياد وغيرها سواء كان ذلك في المدينة أو في الريف، ارتبط الرقص الفلكلوري خصوصا بسكان جبل لبنان والبقاع وبعض قرى الجنوب، للدبكة أنواع منها "الدلعونا" و"الهواره" و"الغزيل"، لكن تعتبر رقصتي "الدلعونا" و"الهواره" الأكثر شيوعا بين أنواع الدبكة نظرا لحماستها وجمال تأديتها وتقام خصوصا في الأعراس وفي الساحات وعلى المسارح في المدينة على ألحان آلات موسيقية مثل الطبله والجوز والناي والمنجيرة والدف، نقلا عن :

وكالة كونا الكويتية، الرقص الشعبي في لبنان، فن توارثته الأجيال منذ القدم، شبكة "كنانة" أونلاين، شبكات المعرفة المجتمعية، البرنامج الإنمائي للأمم المتحدة، بتاريخ: 2009/08/06، المصدر :

<http://kenanaonline.com/users/EmYrOsE/posts/89346>

المتتالية الثالثة : مسألة المثلية الجنسية

تحدث هذه المتتالية عن **ريما** ذات الشخصية المختلفة عن باقي الشخصيات النسوية الأخرى المشاركة في الفيلم، يكمن اختلافها في ميلها إلى الجنس اللطيف أو بالأحرى يمكن تصنيفها ضمن الشواذ جنسيا ويظهر ذلك في تجنبها لأي مغازلة رجالية ومحاولة تقربها ولو بالنظرات من كل امرأة تشعر بالانجذاب إليها.

سيتم الكشف عن هذا الشعور الشاذ في شخصية **ريما** من خلال التعرض لتحليل العناصر البصرية والسمعية التي ميزت هذه المتتالية :

1- تحليل الصورة الفيلمية :

نقوم بتحديد تقنيات إنشاء الصورة الفيلمية التي تشمل :

1-1- التأطير :

تبدأ هذه المتتالية بلقطة أمريكية لحظة فتح باب الصالون ودخول امرأة جميلة ذات شعر أسود طويل مرفوع في شكل جديلة تذهب الكاميرا مباشرة لتصور لنا بلقطة مقربة للصدر ردة فعل **ريما** التي كانت واضعة سماعات أذن ومنهمكة بتصفح مجلة ثم فجأة ترفع عينيها، تعاود المرأة الظهور على الشاشة تتقدم للأمام بخطوات مرتبكة ترفع يدها اليسرى لفوق فيظهر خاتم زواج في إصبعها، تظهر بعدها **ريما** هذه المرة بلقطة مقربة للخصر لأنها رفعت نفسها قليلا عن الأريكة كي تمنع أكثر في المرأة.

بما أن وظيفة **ريما** هي غسل شعر الزبونات فهي إذن أول من ستعامل مع هذه السيدة تنتقل بنا الكاميرا عبر لقطة متوسطة إلى غرفة داخلية حيث نشاهد السيدة جالسة وواضعة رأسها فوق مغسلة ثم تأتي **ريما** تقف ورائها وضع لها منشفة حول رقبتها، تفتح الحنفية وتمسك بشعر السيدة، يأتي الآن دور اللقطة القريبة كي نتمكن أكثر في هذه العلاقة الغريبة والشاذة بين المرأتين حيث نجحت المخرجة عبر هذه اللقطة مع إضاءة مركزة من جهة في إبراز تفاصيل وجه السيدة بطريقة تدريجية بداية من الشعر ثم عيان تنظران إلى أعلى وشفاه تبتسم كما نلمح يدي **ريما** تتران بطريقة سلسلة تحت رقبتها وتقوم بملامسة شعرها وتدليكه فتغض السيدة عينيها يبدو عليها الاستمتاع، ومن جهة أخرى نرى وجه **ريما** مستغرقة في النظر للأسفل، تتبادلان بضع كلمات ثم تصمتان ثم ينقطع الكهرباء فلا تبالي **ريما** بالظلام الذي حلّ بالمكان واستمرت في عملية غسل وتدليك شعر المرأة لكن فجأة تظهر ملامح انزعاج على وجهي كليهما وتلتفتا للخارج وتنهذان ثم تظهر **ريما** بلقطة متوسطة تقوم بتشغيل المحرك فتعود الكهرباء، بنفس اللقطة تعود إلى الغرفة الصغيرة وتضع سماعات في أذنيها وتستأنف غسل شعر السيدة وتستأنف معها اللقطة القريبة التي تقوم بتصوير دردشة قصيرة بين المرأتين وتنتهي بضحك متبادل.

فيما يخص حركات الكاميرا لم نسجل في هذه المتتالية أي تحرّك للكاميرا .

2-1- زوايا التصوير :

لقد تمّ توظيف ثلاث أنواع من الزوايا، أولا: الزاوية الغطسية التي استخدمت داخل الغرفة الداخلية للصالون أثناء غسل **ريما** لشعر السيدة حيث سمحت هذه الزاوية في إظهار وجه السيدة بكل تفاصيله الصغيرة وإيماءاته وكذلك حركة يدي **ريما** وهي تقوم بملامسة شعرها، أما الزاوية التصاعدية فقد استعملت لوصف وجه **ريما** وهي تنظر بإعجاب للسيدة، أما بقية اللقطات فقد صوّرت بزوايا عادية.

2- تحليل الصوت الفيلمي :

احتوت هذه المثلثة على كل أنواع الصوت الفيلمي من كلام و ضجيج و أخيرا الموسيقى، نفصّل ل فيها في العرض التالي :

1-2- الكلام :

استطاعت الرسالة اللسانية في هذه المتتالية أن توحى ببعض الصفات التي تتشكل منها شخصية ريمما وهذا من خلال الحوار الذي أجرته مع الزبونة :

- يؤكد هذا الحوار الرقة التي عاملت بها ريمما الزبونة التي حضرت للصالون لتسريح شعرها حيث حاولت توفير لها كل سبل الراحة، ريمما : "مزعوجة من شي ؟"، الزبونة : "لا بالعكس، كنت مارقة هيّك، قلت بمرق اعمل شعري، ما عندي شي"، ريمما : "أهلا وسهلا فيكي".

- كما انزعجت ريمما عندما نادتها نسرین لإعادة تشغيل المحرك بعد انقطاع الكهرباء وعندما عادت اعتذرت من السيدة على تأخرها، نسرین: "ريمما تعي دوري moteur بدي اعمل séchoir"، ريمما: "Sorry تأخرت عليك"، الزبونة : "بسيطة".

- تنشأ عملية مغازلة غير معلنة بين المرأتين توحى بنوع من الانجذاب الأنثوي المتبادل إلى درجة أن الزبونة عندما ذكرت زوجها لم تقدمه بصفته زوجها بل مبني للمجهول، الزبونة : "حلوين شعراتك"، ريمما: "Merci، إنتي كمان شعراتك حلوين بس يبلق لك القصير phonétique وجك كتير حلو"، الزبونة : "يا ريت"، ريمما: "إذا بدك فينا نقصهم"، الزبونة : "أنا قصهم، بيعنوا بالبيت".

2-2- الضجيج :

تجسد الضجيج في هذه المتتالية في صوت فتح وغلق باب الصالون، كما تمّ الاستماع إلى صوت تشغيل محرك بعد انقطاع الكهرباء وأخيرا صوت انسياب الماء في المغسلة مع الضحكات المتبادلة بين ريمما والزبونة.

3-2- الموسيقى :

لقد انعكست الموسيقى في حكاية ريمما في شكل عدة مقاطع موسيقية ميزها سماع عدة آلات كالبيانو والكمان والرياب مما ساهم في إبراز الحالة النفسية التي تعيشها ريمما خاصة خلال تواجدها بنفس المكان مع الجنس اللطيف.

3- العلاقة بين السمعي والبصري :

إنّ المتتبع لهذه المتتالية يلاحظ المزج الفني الذي حصل بين زوايا التصوير، الحركات الجسدية، الكلام مع المقاطع الموسيقية الموظفة، فالزاويتين الغطسية والتصاعدية سمحتا بإبراز الحركات الجسدية التي صدرت من طرف كل من ريمما و الزبونة سواء على مستوى حركة العينين أو حركة الأيدي، كذلك اللغة المهذبة التي تحدثت بها ريمما مع السيدة التي ترافقت مع الابتسامة الواضحة على شفتيها، كل هذا تناغم مع صوت الآلات الموسيقية الموظفة كي تقدم لنا في الأخيرة صورة عن هذا النوع من العلاقات الشاذة والدخيلة على مجتمعاتنا العربية.

المتتالية الرابعة : تقديم الرجل كعنصر هامشي وسلبى

تعكس هذه المتتالية شخصية رجل يركض وراء حب امرأة غير مبالية له لأنه لا يملك القدرة على التعبير عن مشاعره لها ويكتفي بمطارقتها بنظراته طوال مدة عرض الفيلم والتي تمثلت داخل الفيلم في شخصية ليال أما الرجل فتعكسه شخصية الدركي جوزيف، سنكتشف الدلالات الرمزية التي حملتها هذه الشخصية الرجالية عبر تحليل الصورة والصوت الفيلمين اللذين تجسدت عبرهما هاتاه الشخصية.

1- تحليل الصورة الفيلمية :

نقوم بتحديد تقنيات إنشاء الصورة الفيلمية التي تشمل :

1-1- التأطير :

أرادت المخرجة أن تعكس صورة سلبية عن الرجل الشرقي من خلال إقحامه داخل فضاء نسوي بحث من النادر تواجده داخله ألا وهو فضاء صالون الحلاقة النسوي لكن الملفت للانتباه في هذه المتتالية أن هذه الصورة المقدمة عن الرجل تزامنت مع طرح موضوع المسألة الطائفية في المجتمع اللبناني من خلال التركيز على إحدى هذه الطوائف وهي الطائفة المسيحية حيث بدأت المخرجة بلقطة قريبة تصوّر تمثال السيدة مريم العذراء حوله باقة ورد ومحمول على الأكثاف ثم تتغير اللقطة إلى لقطة عامة تبين نساء تنثرن الأزرق والزهور من على شرفات منازلهن * على موكب ديني حامل لتمثال السيدة مريم العذراء قادم من بعيد يتقدمه ثلاث كهنة يحملون مبخرات وأطفالا يرتدون الأبيض ويضعون إكليلا من الزهور فوق رؤوسهم ويحملون الشموع.

تواصل المخرجة في استخدام اللقطة المتوسطة لكنها تنتقل مباشرة إلى داخل الصالون حيث تلتقط الدركي جوزيف يرتدي هذه المرة الزي المدني - وهو يفتح الباب ويدخل مرتبكا لأنه يدخل إلى فضاء نسوي ممنوع على الرجل عادة، يندهش من الزحمة والاكتظاظ، كما تندهش النسوة معه وتستغرب تواجده في هذا المكان لكن تحاول نسرين التقليل من توتره وتدعوه للجلوس ثم تنادي ليال للاهتمام به التي تظهر بلقطة مقربة للخصر عبر شبك خشبي يفصل بين القاعة الكبيرة للمحل والغرفة الداخلية مبتسمة، تأتي إذن ليال وتبدأ معاناة جوزيف مع مادة الحلاوة التي لم يقتصر استخدامها في هذا الفيلم على العنصر النسوي فقط بل حتى الرجل جريت فيه وهذا كتضحية منه لأجل التقرب من المرأة، شاهدنا هذه المعاناة عبر عدة لقطات قريبة تشارك فيها بالتناوب جوزيف وليال تارة نشاهد يد ليال بها مادة الحلاوة وتقوم بوضعها على وجهه وهو مرتبك من رؤيته لهذه المادة اللاصقة لكنه صامتا يلع ريقه وينظر إليها بإعجاب كما ألمه التي عبرت عنه الدموع النازلة من عينيه ويده التي تقوم بمسحها وتارة أخرى نشاهد وجه ليال مبتسما ومستمتعا خاصة عندما تنزع المادة بقوة من على وجهه وكأنها تنتقم منه.

لم تقتصر تضحية الرجل في هذا الصالون النسوي على تحمس لم مادة الحلاوة بل تعدتها إلى تقليد الأظافر حيث من خلال لقطة متوسطة نشاهد ليال ماسكة يد جوزيف ومنحنية على علبة الماكياج تبحث عن مقلّم الأظافر أثناء ذلك يتمسك هو بيديها الاثنتين ويحاول تقرّبهما إليه، تقترب الكاميرا من ليال وتصورها وهي تشعر بتحريك يديها فتلتف إلى جوزيف وتنظر إلى يديه وتبتسم، يكتمل هذا الجو الرومانسي بتصوير باب الصالون من خلال

* : وهي عادة قديمة مشهورة في منطقة الشرق الأوسط نجدها في مختلف المناسبات الاجتماعية السعيدة أو الأليمة لكنها غالبا ما تستعمل في حفلات الزفاف خاصة منها المسيحية حيث بعد انتهاء مراسم الزواج يقوم الضيوف بنثر الأزرق على كلا من العريس والعروس كرمزا للخصوبة والسعادة والحياة الأبدية وتمني الذرية الصالحة للعروسين.

لقطة مقربة للخصر وهو ينفتح ويدخل موكب الكهنة حاملون مبخراتهم وينشدون ترانيمهم الدينية لمباركة المحل، تتحول بعد ذلك اللقطة إلى لقطة متوسطة لرؤية المشهد كاملا حيث يتم إدخال تمثال العذراء للمحل ثم يمررون المبخرات على رأسي كل من جوزيف وليال فتقوم هذه الأخيرة بالتسليم ، وكأن المخرجة تريد من خلال هذا الحضور الديني مباركة العلاقة بين ليال وجوزيف وإعطائها الشرعية الدينية، بعد ذلك يتم وضع تمثال العذراء وسط الصالون والجميع ملتف حولها ويقوم أحد الكهنة بإلقاء البخور في كل أرجاء الصالون، ثم تركز الكاميرا بلقطة قريبة في وجه جوزيف الذي تقوم بترديد الترانيم وراء الكاهن ونلمح خلفه ليال تنظر إليه مبتسمة، حينما يلتفت إليها تختفي ابتسامتها وتظهر بالتسليم فيقلدها، كما تركز الكاميرا كذلك على وجهي كل من ربما المنهمكة بترديد الترانيم للدلالة على ديانتها المسيحية، أما نسرين فنراها صامتة تتفرج تعبيرا على اختلاف دينها، تنهي المخرجة هذا الجو الروحي بلقطتين مقربتين للخصر الأولى خاصة بـ جوزيف وهو خارجا من الصالون حالقا شاربه يبدو سعيدا بذلك ثم يمشي ويتعبد، أرادت المخرجة من خلال حلق شوارب جوزيف التقليل من قيمة الرجل الشرقي وهذا نظرا للقيمة الرمزية التي تحملها الشوارب في الموروث الثقافي الشعبي الشرقي فهي أول علامة على نضج الفتى وبلوغه بها ينتقل من طور الطفولة إلى طور الشباب وعندما يكبر ويبلغ سن الرجولة تصبح خطأ أمرا لا ينبغي الاقتراب منها أو الإساءة لها بأي طريقة حتى ولو كانت بشكل عفوي غير مقصود لأنها تحمل دلالات رمزية تعبر عن الهوية ورمز للرجولة وجزء من الشرف الشخصي، ظهرت سخرية المرأة على هذه الشوارب في اللقطة الموالية التي صورت ليال واقفة خارج المحل تنزع المناشف وتفكر ثم تضحك وكأنها تتذكر ما فعلته بـ جوزيف.

فيما يخص حركات الكاميرا فقد اقتصر على حركتين هما: البانوراما والترافلينغ، بالنسبة للحركة البانورامية فقد تم استخدامها بنوعيهما الأفقي والعمودي، الحركة البانورامية الأفقية وظفت في داخل فضاء صالون الحلاقة عند دخول وخروج جوزيف من الصالون، أما الحركة البانورامية العمودية فقد وظفت وسط الشارع عند تصوير نساء تشرن الأرز والزهور من على الشرفات ثم تنزل الكاميرا تدريجيا فنشاهد الموكب الديني الحامل لـ تمثال السيدة مريم العذراء، الحركة الثانية والتي تمثلت في الترافلينغ الجانبي جاء استخدامها مرة واحدة حين رافقت الكاميرا جوزيف داخل الصالون وهو يمشي بخطى مرتبكة وسط النسوة الجالسات ينظرن له باستغراب ونسرين تتبعه وتضحك، في حين بقية اللقطات الأخرى جاءت ثابتة.

1-2- زوايا التصوير :

تنوعت زوايا التقاط في هذه المتتالية حيث تراوحت بين الغطسية والتصاعدية، بداية بالزاوية الغطسية التي انعكست في ذلك التركيز الفوقي على وجه جوزيف وهو يمسخ دموعه من جراء الألم الذي سببته مادة الحلاوة التي وضعتها ليال على وجهه وهذا للدلالة على مدى رضوخه لهذه المرأة.

أما الزاوية التصاعدية فقد استخدمت لتصوير ليال برفقة نسرين وهما تنظران للأسفل وتقومان بحركات إمائية بوجهيهما وتضحكان للدلالة على سيطرتهما على الوضع .

في حين بقية اللقطات أخذت بزاوية عادية، بالتالي حاولت المخرجة أن ترينا من كل الزوايا الألم الذي يمكن أن تسببه هذه المادة مع ذلك بقي جوزيف صامتا ومستلما لـ ليال.

2- تحليل الصوت الفيلمي :

احتوت هذه الملتية على كل أنواع الصوت الفيلمي من كلام و ضجيج و أخيرا الموسيقى، نفصّل ل فيها في العرض التالي :

1-2- الكلام :

تمثلت الرسالة الألسنية في الكلام الذي جاء على لسان كل من جوزيف، نسرین وليال داخل صالون الحلاقة والذي نوضحه فيما يلي:

تخلّل جوزيف صالون الحلاقة بطريقة استحيائية وإلقاءه التحية بنبرة ضعيفة تبين أنه غير متعوّد على دخول هذا النوع من الفضاءات النسوية بدليل أن أحدا لم ينتبه لوجوده إلا بعد أن رفع صوته وأعاد إلقاء التحية، جوزيف : "يعطيكم العافية (صوت منخفض)، صباح الخير (صوت مرتفع)".

- يفهم من رد نسرین أن تواجد هذا الرجل في هذا المكان لم يأتي صدفة بل هو تلبية لدعوة نسرین له، نسرین: "أهلين، فكرناك مش راح تيجي يا عمي، أهلا وسهلا أتفضل".

- تحاول نسرین التقريب بين جوزيف وليال فتناديها للاهتمام به، نسرین : "يا ليال بددي عذبك لهون شوي، شو بدنا نعمل لا هالطلة الحلوة؟".

أرادت المخرجة من خلال تواجد جوزيف في هذا الفضاء النسوي وقبوله بكل شروطه أن تصوّر لنا رجلا مهزوما أمام إرادة المرأة، فقد تمّ ل حرارة السكر الساخن على وجهه حتى الشوارب التي تعتبر كما سبق وذكرنا رمز من رموز الرجولة في المجتمع العربي اضطر للاستغناء في سبيل إرضاء الطرف الآخر، ليال : "أم م م، السواليف؟، ما بيضروا، الشوارب؟"، نسرین : "بالمقط عالسرّيع"، ليال : "هلا بنشوف بالنسبة للشوارب"، نسرین : "أم م م"، ليال : "بس الحواجب بدهم نزع بالوسط، سخني لي السكر اعملي معروف".

2-2- الضجيج :

انعكس في ظلّجيج الداخلي الذي عمّ فضاء صالون الحلاقة من مجففات الشعر، فتح الأبواب وغلقها، صوت تحريك الأساور التي كانت في يد ليال، رنين الهاتف، ضحكات النسوة، صوت محرك الكهرباء الذي كانت ربما تقوم بتشغيله كل ما انقطعت الكهرباء.

2-3- الموسيقى :

تمّ في هذه المتتالية إعادة توظيف نفس المقطع الموسيقي الذي سمعه المتفرج في بداية الفيلم خلال مرور الموكب الديني في الشارع ودخوله بعد ذلك إلى صالون الحلاقة وقد رافق هذا المقطع ترانيم دينية غنائية مسيحية.

3- العلاقة بين السمعي والبصري :

لقد امتزجت الظواهر السمعية مع البصرية كي تقدم في الأخير إيقاعا متناغما حكى بطريقة فنية مميزة للمتفرج وجهة نظر المخرجة في الرجل الشرقي حيث امتزجت الزاويتان الغطسية والتصاعدية أثناء الحديث الذي دار بين ليال وجوزيف ، كذلك تشاركت صورة الصليب المعلقة على عنق ليال وتمثال السيدة العذراء والحركات الجسدية التي أدتها كل من ليال وجوزيف لحظة دخول الموكب الديني للصالون مع الترانيم الدينية التي ردها الكهنة كي توحى بالطابع المسيحي الذي غلب هذه المتتالية.

- التحليل التضميني لنهاية الفيلم وجنيريك النهاية :

1- تحليل الصورة الفيلمية :

يشمل هذا التحليل العناصر التالية :

1-1- التأطير :

مثلما بدأ الفيلم بصالون الحلاقة انتهى أيضا بهذا الفضاء حيث من خلال لقطة متوسطة تظهر لنا واجهة المحل من الخارج، ثم تتوغل الكاميرا بلقطة أمريكية إلى الداخل كي تعيد المخرجة نفس اللقطة التي ظهرت في بداية الفيلم وهي مشاهدة الحياة الروتينية لهذا المحل مجموعة زبونات جالسات ماسكات مجلات الموضة، نسرين تقوم بتجفيف شعر إحدى السيدات وتحدث مع ريمما، كما نلمح ليال تقوم بوضع مادة صبغية على شعر سيدة، تلتفت ريمما ورائها وتنتظر للأمام فتنتقل الكاميرا إلى الجهة الأخرى بلقطة مقربة للخصر لنشاهد تلك المرأة ذات الشعر الأسود الطويل والمرفوع والتي تعوّد المتفرج رؤيتها داخل الصالون لكن هذه المرة ظهرت بشعر مسدول على كتفها تقوم بتحريكه يمينا ويسارا تعبيرا عن نوع من التحرر والابتسامة على وجهها لأنها رأت ريمما، يعاد استخدام اللقطة المتوسطة كي نرى السيدة من الخلف جالسة أمام المرأة شعرها مبلل ومسدول على الكرسي ثم تركّز الكاميرا بلقطة قريبة على الشعيرات المبللة التي تساقطت على الأرض بجانب الكرسي، بعدها تظهر السيدة بلقطة متوسطة تمشي في الشارع سعيدة بشعرها المقصوص وفي الختام وعبر لقطة مقربة للصدر نشاهد انعكاس وجه السيدة على واجهة زجاجية لمحل واقفة تنظر لنفسها وتضع يدها على فمها وتضحك، لو نتذكر ما قالته هذه السيدة حين اقترحت عليها ريمما قصّ شعرها حيث أجابتها بأنّ من في البيت - إيجاء للزوج جيمانعون ذلك، نجد أنّ قرارها في الأخير بقصّه يوحي بأنها قررت التخلي عن أنوثتها وجمالها - باعتبار الشعر الطويل رمز الأنوثة - كأنها بذلك تتخلص من وزر اجتماعي تقليدي وتحرر من ثقل ما، بالطبع ثمة رسالة أخرى خلف ذلك المشهد الذي ينهي الفيلم وهو أنّ المرأة لا تؤازرها إلا المرأة وتلهمها وتدفعها إلى التغيير.

تظهر بعد ذلك شاشة سوداء معلنة بداية جنيريك النهاية أين كتب أسفل الشاشة نصان واحد باللغة الفرنسية "à mon Beyrouth" والآخر باللغة العربية إلى ستّ الدنيا بيروت" لقد تمّ توظيف هذان النصان لأداء وظيفتين، أولا: وظيفة مرجعية لأنهما أعلنت عن مكان وقوع أحداث الفيلم وهي مدينة بيروت، ثانيا : وظيفة إيحائية التي دلت بدورها على دلالتين، الدلالة الأولى خاصة بالنص الفرنسي هي بيروت كما تراها هي أي قدمت نظرتها الشخصية لهذه المدينة، أما الدلالة الثانية والخاصة بالنص العربي فتعني أنّ مضمون الفيلم تقدمه كهدية أو عربون محبة لمدينتها.

تلتها مباشرة آخر لقطة تمّ عرضها في هذا الفيلم والتي يمكن اعتبارها النهاية الفعلية له والتي جاءت في شكل لقطة متوسطة ترافقت مع عرض بشكل تناوبي أسماء الممثلين بالفرنسية والعربية، أظهرت هذه اللقطة ليلي وسط الشارع تقوم بالأوراق من الأرض، بجانبها واقفة روز التي تمسكها من يدها وتمشيان ثم تتوقف روز وتقوم بذاتها بلمّ الأوراق ووضعها في الكيس الذي تحمله ليلي، هذا الفعل يدل على أنّ المخرجة فضلت مؤازرة المرأة وإخراج الرجل من هذه المعادلة النسوية عبر انخياز روز لأختها ليلي وتحليها عن شارل، تتابع بعدها الأختان السير وسط الطريق مبتعدتان عن الأنظار أين نلمح من بعيد قبة جرس كنيسة تتوسط المباني إصرارا من المخرجة على إقحام موضوع الدين إلى آخر لحظة من المضمون الفيلمي، يعاد مشاهدة الشاشة السوداء لتكملة عرض بقية أسماء الفريق التقني، كلمات شكر لبعض الشخصيات والمؤسسات، عرض شركات الإنتاج والمنتجين للعمل، اسم المخرجة (نادين لبكي)، سنة الإنتاج (2007).

فيما يخص حركات الكاميرا التي استخدمت خلال نهاية الفيلم فقد اقتصر على حركتين، حركة الزوم الأمامي التي وظفت داخل الصالون عندما صور بلقطة أمريكية ثم اقتربت الكاميرا من الشخصيات لتتحول إلى لقطة مقربة

للصدر، كذلك عند تصوير السيدة من الخلف جالسة أمام المرأة بلقطة متوسطة لتتحوّل عبر الزوم الأمامي إلى لقطة مقربة للخصر، أما حركة الترافلينغ الجانبي فقد رصدت عندما رافقت الكاميرا السيدة وهي تمش في الشارع سعيدة بشعرها المقصوص، أما باقي اللقطات فجاءت ثابتة.

1-2- زوايا التصوير :

كل اللقطات جاءت بزوايا عادية.

2- تحليل الصوت الفيلمي :

اقتصرت نهاية الفيلم على عنصري الضجيج والموسيقى فقط، نفصّل فيهما في العرض التالي :

1-2- الضجيج :

تمثل الضجيج في الرنين الذي أحدثه فتح باب صالون الحلاقة عند دخول السيدة، النوع الثاني أصدرته السيارات التي ازدحم بها الشارع.

2-3- الموسيقى :

فضلت المخرجة أن تختم الفيلم بأغنية "مرايتي يا مرايتي" التي سمعها المتفرج في نهاية الفيلم واستمرت إلى غاية نهاية الجنيريك، هذه الأغنية من تأليف: تانيا صالح وألحان: خالد مزور، أما الغناء فكان من أداء المغنية السورية رشا رزق، تحمل الكلمات معاني دلالية عميقة حاولت أن تعكس ذكريات وصور وقصص لنساء يعشن في دوامة شبيهة بالكراويل إلى حد كبير، تماماً كنساء فيلم "سكر بنات" لا يتوقّفن النسوة عن طرح الأسئلة على المرأة في كل ليلة، يسهرن يحدثن قطعة الزجاج بانعكاساتها عليها تجيب "أنها" الغارقة في الخوف وعلمهنّ جروح القلب والبادية في الوجوه والمنعكسة على الأصوات، هي جروح خلّفها الزمن أو القدر أو تراكمت بفعل كثرة التجارب الحياتية.

3- العلاقة بين السمعي والبصري :

ترافق الإيقاع السمعي الذي تمثل في أغنية "مرايتي يا مرايتي" مع المشاهد البصرية كي يشكلان في الأخير مزيجاً جميلاً أنهت به المخرجة الفيلم والمميز في هذا المزيج سمعي - بصري أن كل مقطع غنائي عكس مضمون المشهد البصري المقدّم على الشاشة فمثلاً بالتزامن مع المقطع الغنائي الذي يقول: "يا مرايتي راح أحكيك حكايتي، قولي لي أنا ليه شعري منو أشقر، خصري منو أصغر، تمي منو أصغر يا مرايتي" تمّ عرض لقطة السيدة واقفة أمام واجهة زجاجية لمحل تنظر بداية إلى شعرها المقصوص، ثم إلى جسدها وأخيراً تضع يدها على شفيتها، وهذا ما عكس تمام مضمون الأغنية، أيضاً المقطع الآخر الذي يقول: "يا مرايتي راح أحكيك حكايتي، قولي لي أنا كيف بدي قص الغراء، قولك حلوة الحمرا مع فستان السهرة يا مرايتي" تزامن هذا المقطع مع لقطة الأختان روز وليلي وهما تمشيان وسط الشارع وهذا تذكيراً بقصة روز وشارل، لقد أرادت المخرجة عبر هذا المزج الموفق أن تطلب من كل امرأة أو شابة أن تفتح قلبها للمرءوقعير عن هواجسها لأنه لا يوجد أصدق منها في الإجابة عن هذه الانشغالات الأنثوية.

المطلب الثالث : التحليل النصي للفيلم السعودي "وجدة"

1- البطاقة الفنية لفيلم :

"وجدة"

- إخراج وتأليف : هيفاء المنصور
- الأداء التمثيلي (حسب الظهور في الجنيريك):
 - ريم عبد الله
 - عبد الرحمن الجهني
 - عهد كامل
 - وعد محمد
 - سلطان العساف
 - نوف سعد
 - إبراهيم المزيعل
 - رفا الصانع فاطمة
 - العنود سجيبي فاتن
 - دنا عبد الإله
 - رحاب أحمد
 - محمد زهير
 - سارة الجابر
 - نورة فيصل
 - طلال لؤي
 - فوزية اليعقوب
 - تهاني يوسف

- مدير التصوير: لوتز ريتيمر (Lutz Reitemeir)
- تركيب : أندرياس وودراسشك (Andreas Wodraschke)
- مهندس الصوت : مارك ميوسينجر (Marc Meusinger)
- مصمم الصوت : سبستيان سشميدت (Sebastien Schmidht)
- إعادة التسجيل الصوتي : أولاف ميهل (Olaf Mehl)

- موسيقى تصويرية : ماكس ريشتر (Max Richter)
- مكياج : أوليفر زيم - سشويردت (Oliver Ziem-Schwerdt)
- تصميم الملابس : بيتر بول (Peter Pohl)
- مدير الإنتاج : أولي نيكولاس (Ole Nicolaison)
- الإدارة المالية للإنتاج : مونيك هيلمر (Monika Helmer)
- مصمم الإنتاج : توماس مولت (Thomas Molt)
- منتج منفذ : هالة سرحان
- منتج مشارك : عمرو القحطاني صنف الفيلم : فيلم روائي طويل
- المؤسسة المنتجة: ريزر فيلم (Razor Film Production)، روتانا ستوديوز (Rotana Studios)، هاي لوك (Highlook Communication Group)
- بدعم من :

- Film Forderung sanstalt
- Mitteldeutsche Medienforderung
- Medienboard Berlin-Brandenburg
- Sundance Institute Feature Film Program
- Doris Duke Foundation for Islamic Art

أنتج بالتعاون مع :

- مؤسسة دبي للترفيه والإعلام.
- برنامج "إنجاز" أحد مبادرات سوق دبي السينمائي.
- سنة الإنتاج : 2012 .
- بلد الإنتاج : المملكة العربية السعودية.
- صنف الفيلم : فيلم روائي طويل.
- المدة الزمنية للفيلم : 01 ساعة و 33 دقيقة و 02 ثا .
- صيغة الفيلم: AVI
- اللغة الأصلية : العربية (اللهجة السعودية).
- الجوائز :

يُعد أول فيلم سعودي يترشح لجوائز الأوسكار، بعد أن أعلنت الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون، عن ترشيحها إياه لدخول المسابقة في فئة الأفلام الأجنبية، ممثلاً المملكة لأول مرة في تاريخ المسابقة وتاريخ السينما السعودية.

- حصل الفيلم على ثلاث جوائز عالمية خلال مهرجان البندقية السينمائي الـ 69 والجوائز هي جائزة :
- سينما فنابير.
- جائزة الاتحاد الدولي لفن السينما.
- جائزة انترفيلم.
- حصلت المخرجة هيفاء المنصور خلال الدورة التاسعة لمهرجان دبي السينمائي الدولي على جائزة المهر الذهبي لأفضل فيلم روائي عربي عن فيلمها "وجدة"⁽¹⁾.

2- بطاقة فنية عن المخرجة هيفاء المنصور:

هي من مواليد المنطقة الشرقية بالمملكة العربية السعودية (10 أوت 1973)، درست الأدب الإنجليزي المقارن في الجامعة الأمريكية بالقاهرة وتخرجت عام 1997 لتلتحق بالعمل الوظيفي، خلال مسيرتها قامت في فترة من الفترات بتقديم برنامج "امرأة وأكثر" على الفضائية اللبنانية⁽¹⁾.

تعتبر أول مخرجة سعودية تعمل في مجال صناعة الأفلام وتقتحم عالم السينما وكان مشوارها الفني قد بدأ مع فيلم "من؟" بعد ذلك انطلقت لتخرج سلسلة من الأفلام القصيرة وقد بدأت بتصوير أفلامها عن طريق تقنية الدجتل الحديث فكتنها صوتاً رت فيلمها "أنا والآخر" سينمائياً الذي يعد من التجارب الرائدة على مستوى السينما المستقلة الخليجية وهو يعالج قضايا التعدد الفكري في السعودية، ويعد الفيلم الوثائقي (نساء بلا ظل) من الأعمال المميزة لها حيث أثار جدلاً كبيراً بعدما تم عرضه في منزل القنصل الفرنسي في جدة برعاية القنصلية الفرنسية، ونادي "أصدقاء الثقافة" الفرنسي وهو أول فيلم يعرض لها داخل السعودية وهو يناقش قضية المرأة في المجتمع السعودي والإشكالات الثقافية والفكرية وقد حاز الفيلم على جائزتين دوليتين في العام 2004، كما حظي الفيلم بشهرة واسعة حيث تم عرضه في الولايات المتحدة ومهرجان دبي الثقافي لسينما المرأة، ومهرجان فلاينغ بروم العالمي لسينما المرأة في العاصمة التركية أنقرة وكذلك بينالي السينما العربية في باريس ورشح للعرض في مهرجان الإسماعيلية الدولي للأفلام القصيرة والتسجيلية ومهرجان بيروت السينمائي ومهرجان مونتريال للعالم العربي في كندا ومن أفلامها أيضاً "الرجل المر"، و "وجدة" الذي نحن بصدد تحليله.

تحصلت خلال مسيرتها الفنية على عدة جوائز منها الخنجر الذهبي لأفضل فيلم وثائقي في مهرجان مسقط السينمائي و تعتبر تلك الجائزة أول ذهبية في تاريخ السينما السعودية، كما شاركت في العديد من المهرجانات والمؤتمرات المحلية والدولية المتعلقة بالسينما⁽²⁾.

3- ملخص الفيلم :

تدور أحداث الفيلم حول فتاة اسمها وجدة التي تنتمي لعائلة من الطبقة المتوسطة والدها موظف في أرامكو وهو غائب طيلة الوقت ووالدتها موظفة تعاني يومياً من سائقها الباكستاني وتحمل مخاوف ذهاب زوجها إلى امرأة أخرى، تحلم وجدة دائماً بامتلاك دراجة خضراء معروضة في أحد متاجر الألعاب على الرغم من أن ركوب الدراجات محظور على الفتيات كي تتسابق مع ابن جيرانها الطفل في شوارع "الحارة" إلا أنها تخطط لتوفير مبلغ من المال يكفي لشراء تلك الدراجة، وذلك عبر بيع بعض الأغراض الخاصة بها، لكن خططها تنكشف وتجد نفسها أمام سبيل وحيد وهو المشاركة في مسابقة لتحفيظ القرآن والفوز بها من أجل تحقيق حلمها بامتلاك الدراجة.

(1) : هيفاء - المنصور http://ar.wikipedia.org/wiki/هيفاء_المنصور

(2) : سارة الورثان، هيفاء المنصور المخرجة السعودية الأولى، صحيفة "اليوم"، الالكترونية، العدد : 14298، بتاريخ: 2007/08/07، المصدر:

<http://www.alyawm.com/News/art/43005.html>

4- التقطيع التقني للفيلم :

بداية الفيلم : أثناء عرض الجنيريك

شريط الصوت			شريط الصورة				اللقطة	
الموسيقى	الضجيج	الحوار (in/off)	مضمون اللقطة	الحركة داخل اللقطة	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	سلم اللقطة	الرقم المدة (ثا)
			شاشة سوداء يعرض عليها بالتتابع أسماء الشركات المنتجة للفيلم الإنتاج يتتابع عرضها باللغتين الانجليزية والعربية					10 34
نشيد ديني يجمع بين صوت رجالي ونسائي			مجموعة أقدام ترتدي أحذية سوداء وجوارب بيضاء وتتمايل على نغم النشيد	---	←	←	ل ق	20 13
	إطفاء المسجلة	صوت المعلمة : بس بنات .	يد امرأة تطفئ المسجلة هي المعلمة	---	←	ث	ل ق	30 03
			ندي مجموعة طالبات مآزر سوداء طويلة بجانبهم معلمة تأمرهن بتعديل الصف	---	←	ث	ل م خ	40 06
			تنظر المعلمة للطالبات بانزعاج ثم تذهب لإعادة تشغيل المسجلة	---	←	ث	ل م ص	50 02
إعادة سماع النشيد الديني		صوت المعلمة : يا الله راح نعيد .	تظهر طالبة من بين الطالبات سمراء البشرة ذات شعر أسود طويل هي الطفلة وجدة تتابع المعلمة بنظراتها	---	←	ث	ل م ص	60 11

70	02	ل م ت	ث	←	استدارة	داخل نفس القاعة التي تحمل جدارياتها ملصقات لأدعية قرآنية، تمر طالبتان أكبر سنا ترتديان نفس زي الطالبات الأخريات واحدة تحمل مسطرة طويلة والأخرى تحمل مجسم كرة أرضية، تقوم هذه الأخيرة بالالتفات إلى صف الطالبات الصغيرات والضحك مع إحداهن .	//		
80	01	ل م ص	ث	←	استدارة	نفث وجدة للطالبتين، تبتسم معهما وتلوّح بيدها	صوت المنشد		
90	03	ل أ	ث	←	- - -	نشاهد من الخلف وجدة تخفض يدها لأن المعلمة رأته فتناديها ويصمت الجميع	//		
100	01	ل م ص	ث	←	استدارة	تصمت وجدة وتلفت للمعلمة	//		
110	02	ل أ	ث	←	- - -	أمر المعلمة وجدة بالتقدم إليها	//	المعلمة : تعالي بسرعة	
120	04	ل ق	ث	←	- - -	ترتدي قدمان حذاء أسود وجوارب بيضاء تفسح الطريق لقدمين ترتدي حذاء رياضي وتتقدمان للأمام	//		
130	08	ل أ	ث	←	- - -	مب المعلمة لإطفاء المسجلة في حين تخرج وجدة من الصف وتتقدم نحوها		إطفاء المسجلة	المعلمة : سمعنا صوتك لا شوف
140	03	ل م ص	ث	←	خفض رأس	تخفض وجدة رأسها وتبقى صامتة			
150	02	ل م خ	ث	←	- - -	تنظر المعلمة ل وجدة، في حين هذه الأخيرة تنطق بحرف وتسكت			
160	04	ل م ت	ث	↙ ا	استدارة	ضحك الطالبات من وجدة وهي تنظر للمعلمة صامتة ثم تلتفت إليهن		ضحك	

170	07	ل أ	ث	←	- - -	تأمر المعلمة وجدة بالانسحاب من الصف والخروج من القاعة	المعلمة : بما أنك ما تبي تسمعنا صوتك أتحركي لا شوف، أتحركي .		
180	12	ل مت	ث	←	استدارة	الطالبات واقفات داخل الصف صامتات وينظرون بخوف إلى المعلمة التي تطلب منهن استئناف الإنشاد	المعلمة : يا الله نعيد .		
190	16	ل مت	ث	←	خفض ورفع رأس	وجدة واقفة في الساحة ملتفتة للقاعة، تنظر في الأرض ثم ترفع رأسها للشمس مغطية عينيها بيدها من شدة الأشعة الشمس ثم تضع يدها على رأسها	صوت المنشد+ مقطع موسيقي		
200	07	ل مت	ث	←	- - -	/وجدة wadjda شاشة سوداء يظهر من خلالها عنوان :	أغنية غربية		
210	04	ل ق	ث	←	- - -	مسبحة وسلك معلقان على جدار المكتوب عليه كلمة خطر بالأخضر ويبدأ يظهر على الشاشة بالتتابع عرض قائمة الممثلين باللغتين الانجليزية والعربية	//		
220	12	ل ق	↓+←	←	- - -	تنزل الكاميرا تدريجيا لترينا يد تقوم برفع صوت المسجلة الموضوعة فوق مكتب الذي يحتوي أيضا على مجموعة أوراق، كرايس وأقلام، شريط لاصق، طبق به قشور برتقال ومصباح كهربائي مشتعل مع تتابع عرض أسماء الممثلين	//		
230	13	ل ق	ث	↘	- - -	يدي وجدة تتمايلان على نغم الموسيقى وتقومان بوضع شريط غنائي في علبة مع تتابع عرض أسماء الفريق التقني	أغنية غربية		
240	14	ل ق	↑	←	- - -	يدي وجدة تخذ أساور مصنوعة من صوف في شكل ضفائر وتضعها داخل كيس بلاستيكي ثم تصعد الكاميرا لترينا وجدة واضعة سماعات أذن على كتفها وترقص	//		
250	04	ل.ق	ث	←	- - -	يدي وجدة تغلق الكيس البلاستيكي وتضعه مع بقية الأكياس الموضوعة فوق المكتب مع تتابع بقية أسماء الفريق التقني	//		
260	07	ل مت	ث	←	- - -	وجدة داخل غرفة نوم جالسة على كرسي وواضحة قدمها على حافة المكتب تحاول ربط خيط حذائها الرياضي وبجانبيها سرير مع تتابع عرض أسماء الفريق	//		

			التقني						
270	02	ل م ص	ث	←	استدارة	تلتفت وجدة خلفها			//
280	08	ل مت	ث	←	- - -	تقوم امرأة جالسة على أريكة بتسريح شعرها الأسود الطويل بآلة كي الشعر هي أم وجدة مع تتابع عرض أسماء الفريق التقني			//
290	13	ل مت	←	←	- - -	وجدة داخل غرفتها تخرج من الدرج نقودا مع تتابع عرض أسماء الفريق التقني، تتوجه وجدة إلى المكتب وتقوم بتوقيف المسجّلة	إطفاء المسجّلة	أغنية غربية ثم تتوقف	
300	04	ل ق	ث	←	- - -	يظهر رأس أم وجدة من الخلف تقوم بوضع دبوس على شعرها وهي تنظر لبرواز كبير موضوع فوق رف رخامي يمثل صورة رجل يرتدي الزي الخليجي هو أب وجدة بالتزامن مع عرض على الشاشة كاتبة ومخرجة الفيلم هيفاء المنصور			

المدة الزمنية لبداية الفيلم : 03 د و 42 ثا

المتتالية الأولى : ركوب الدراجة الهوائية حكر على الذكور دون الإناث

شريط الصوت			شريط الصورة					اللقطة	
الموسيقى	الضجيج	الحوار (in/off)	مضمون اللقطة	الحركة داخل اللقطة	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	سلم اللقطة	المدة (ثا)	الرقم
مقطع موسيقي	صوت دراجة هوائية	وجدة : انتبه .	وجدة تمشي وسط الشارع يأتي طفل يقود دراجة هوائية هو الفتى عبد الله ويقوم بنزع غطاء رأسها	- - -	←	ث	ل مت	03	01
//			تقوم وجدة بالانحناء لالتقاط الساندويتش ونلمح عبد الله فوق الدراجة يدور حولها	انحناء	←	↑+↓	ل أ	05	02
	خطي أقدام+ سقوط		عبد الله فوق الدراجة حاملا شال وجدة بيده يرفرف في الهواء وهي تركض ورائه، ثم تسقط فيرمي عبد الله الشال في الأرض	- - -	←	→	ل مت	08	03
		صوت عبد الله: ما تقدرى تلحقيني، إنت عن جد بدك تمسكيني	تلتقط وجدة الشال وتنهض	- - -	←	↑	ل أ	03	04
	//		تنظر وجدة ل عبد الله بغضب وتمشي تاركته، ثم يسرع هو بدراجته مبتعدا عنها	- - -	←	ث	ل مت	05	05
	//		تلتفت وجدة خلفها	استدارة	←	ث	ل م ص	01	06
	زقزقة عصافير		مجموعة فتيان راكبون دراجتهم ويتسابقون وسط الطريق من بينهم عبد الله الذي يلتفت ورائه	استدارة	←	ث	ل مت	03	07
	//	وجدة : والله لا يكون عندي سيكل ووريك.	تنظر وجدة للفتيان وتحدث مع نفسها ثم تذهب	استدارة	←	ث	ل م ص	05	08

09	24	ل ع	ث	←	---	تمشي وجدة في الشارع بدون غطاء رأس يناديه من بعيد عبد الله الذي ينزل من دراجته ويتوجه نحوها، لكنها تكمل السير، فيطلب منها الانتظار ويتوجه نحو حقيبتها ويخرج منها شيئا	عبد الله : إيه وجدة . وجدة : لا تكلمني . عبد الله : لحظة، لحظة بس.
10	03	ل م ص	ث	< >	خفض رأس	تنظر وجدة للشيء الذي بيد عبد الله ثم تبتسم	صوت عبد الله: خذي جبتك شي.
11	04	ل ق	↑ + ↓	< >	---	وجه عبد الله مبتسم ثم تنزل الكاميرا تدريجيا لنشاهد كيس شفاف به شال رأس مطرز جديد ثم تعود الكاميرا وترينا وجه عبد الله وهو مبتسم	
12	04	ل م ص	ث	< >	---	تنزع وجدة حقيبتها من على ظهرها وتخبئ الكيس داخلها	وجدة : بس هذي ما تخلينا متعادلين، لما اشترى سيكل وأفوز عليك.
13	06	ل م ص	ث	< >	---	يذكر عبد الله وجدة بالعرف الاجتماعي السائد	صوت وجدة : هذيك الساعة نكون متعادلين. عبد الله : والله يعني ما تدرين أن البنات ما يركبون السيكل.
14	03	ل م ص	ث	< >	---	تتحدى وجدة عبد الله ثم تنصرف	وجدة : بتصير فشلتك فشلتين لما تخسر قدام بنت.

المدة الزمنية الكلية للمتتالية الأولى : 01 د و 17 ثا

المتتالية الثانية : دور العرف الاجتماعي في تقييد حرية المرأة خارج إطار البيت

اللقطة		شريط الصورة						شريط الصوت	
الرقم	المدة (ثا)	سلم اللقطة	حركة الكاميرا	زاوية التصوير	الحركة داخل اللقطة	مضمون اللقطة	الحوار (in/off)	الضحيج	الموسيقى
01	07	ل ع	ث	←	---	منظر عام لمدخل رئيسي لمدرسة يرفرف فوقه علم المملكة العربية السعودية متوقفة أمامه مجموعة حافلات صفراء مكتوب عليها School bus وينزلن منها طالبات ترتدين عباءات سوداء وأغطية رأس وواضعات نقاب على وجوههن وتتوجهن نحو مدخل المدرسة			
02	03	ل أ	ث	←	استدارة	امرأة شابة ترتدي قميص حريري وينظرون وواضعة نظارات فوق شعرها الأسود الطويل واقفة تراقب الطالبات هي المديرية الأستاذة حصة		ضحيج طالبات	
03	03	ل أ	↑	←	استدارة	تمشي قدمان ترتديان حذاء رياضي ثم تصعد الكاميرا تدريجيا فتكشف لنا عن وجدة كاشفة عن شعرها وشالها بيدها ثم تلتفت	صوت الأستاذة حصة : وجدة		
04	01	ل م ص	ث	←	---	تخاطب الأستاذة حصة وجدة بغضب	الأستاذة حصة : رين غطوتك ؟		
05	01	ل م خ	ث	←	---	تبقى وجدة صامتة			
06	02	ل أ	ث	←	---	تسخر الأستاذة حصة من وجدة	الأستاذة حصة : إن شاء الله جاية للمدرسة من غير غطا على راسك .		
07	03	ل م خ	ث	←	خفض رأس	نفذ وجدة رأسها صامتة وسط طالبات واقفات يضحكن		ضحك	
08	04	ل أ	ث	←	---	بخ الأستاذة حصة الطالبات اللاتي يضحكن	الأستاذة حصة : بس يا بنات بلا ضحك.	رنين جرس	
09	05	ل مت	ث	←	---	في فناء المدرسة وجدة جالسة تخبئ نقود في محفظتها بجانبها طالبة تلعب ثم تنهض وجدة وتأخذ مكانها في اللعب	الطالبة : خذي دورك .	ضحيج طالبات	

10	12	ل مت	←	↩	---	تبدأ وجدة باللعب	صوت الطالبة: بنات شوفو في رجاويل ينظرون هناك.	//	
11	03	ل ع	ث	↩	---	رجلان فوق سطح المبنى يعملان	صوت وجدة: ليش عم سوبرمان عشان يشوفونا إن شاء الله		
12	17	ل مت	ث	↩	استدارة	تلتفت الطالبة وتحدث مع وجدة ثم تقوم الطالبات بمغادرة الفناء إلا وجدة تواصل اللعب	الطالبة : إذا إنتي تقدرين تشوفينهم عم بعد يقدرنا يشوفونك، يا الله البنات المحترمات يدخلون داخل ولي تبغى تقعد قدام رجاويل تقعد بكيفها. وجدة : يا شيخة روحي بس .	خطى أقدام	
13	09	ل أ	ث	↩	---	طالبتان جالستان في مكان منعزل، تفتح إحداها مجلة مودا		//	
14	04	ل أ	ث	↩	استدارة	تلتفت وجدة للطالبتين وتفرج عليهما		//	
15	02	ل ق	ث	↘	---	تقوم الطالبة الثانية بطلاء أظافر قدميها بالطلاء الأزرق			
16	04	ل م خ	ث	↩	---	تعود وجدة للعب			
17	09	ل مت	ث	↩	استدارة	تخرج المديرية للفناء لكن هذه المرة ترتدي عباءة سوداء وشال على رأسها، تلتفت للرجال فوق السطح ثم تنظر إلى وجدة وتتقدم إليها			
18	01	ل م خ	ث	↩	استدارة	تلتفت وجدة للطالبتين	وجدة : ول		
19	22	ل مت	ث	↩	إشارة باليدي	تهرب الطالبتان مسرعتان فتنسى إحداها قارورة الطلاء على الأرض، ثم تتقدم الأستاذة حصة إلى الشاشة وتصرخ في وجه وجدة فتحمل هذه الأخيرة محفظتها وتذهب وتتبعها الأستاذة	صوت الأستاذة حصة : إنتي إش تسوين هنا . الأستاذة حصة : روحي على فصلك الحين ما تشوفين الرجاويل فوق .		
20	11	ل مت	ز.أ	↩	---	طالبات خارجات من المدرسة يقمن بارتداء العباءات والنقاب والمديرة واقفة عند البوابة تراقب ثم تمر وجدة عارية الرأس فتناديها	الأستاذة حصة : وجدة، بكرا تعالي بعباءة على الرأس	ضحيج الطالبات	
21	05	ل م خ	ث	↩	---	تهدد الأستاذة حصة وجدة	الأستاذة حصة : إلا بحجز لك مكان تحت الشمس كالعادة وجدة : إن شاء الله أبيله		

22	04	ل م خ	←	↖	---	تقدم وجدة نحو الأستاذة حصة التي تعطيها ورقة وتذهب	الأستاذة : غطي وجهك .	//	
23	04	ل م خ	ث	↖	استدارة	تنزع طالبات غطاء الرأس وتضحكان ثم تلتفتان	صوت الأستاذة حصة : بس يا بنات .	ضحك	
24	13	ل أ	ث	↖	---	الأستاذة حصة ترتدي قميص حريري وبنطلون وواضعة نظارات فوق شعرها الأسود الطويل توبخ الطالبتان على الضحك، ثم تمر طالبة واضعة نقاب على وجهها وتلقي التحية عليها	الأستاذة حصة : إش هالضحك والصوت العالي ما تدرون أنه صوت البنات ما من المفروض أنه يطلع برا ويسمعونه الرجال كم مرة لازم نعيد ونزيد إنه صوت المرأة عورة وهالكلام. صوت طالبة : السلام عليكم أستاذة حصة.		
25	03	ل م خ	ث	↖	---	تعتذر الطالبتان من الأستاذة حصة وتنصرفان	إحدى الطالبتان: آسفين أبله حصة والله ما نعيدها.		

المدة الزمنية الكلية للمنتالية الثانية : 02 د و 32 ثا

المتتالية الثالثة : مسألة تعدد الزوجات داخل المجتمع السعودي

اللقطة		شريط الصورة				شريط الصوت			
الرقم	المدة (ثا)	سلم اللقطة	حركة الكاميرا	زاوية التصوير	الحركة داخل اللقطة	مضمون اللقطة	الحوار (in/off)	الضجيج	الموسيقى
01	07	ل مت	ث	←	- - -	وجدة بغرفتها جالسة على الأرض تقوم بتلوين حداثها الرياضي			
02	07	ل ق	ث	←	خفض رأس	وجدة خافضة رأسها تستمع للصوت المنبعث من الغرفة الأخرى	صوت أم وجدة : أنا إلي ادفع وليش ما تدفع إنت ولو مرة واحدة بس . صوت أبو وجدة : وين نفقات المواصلات ؟		
03	06	ل مت	ث	←	- - -	داخل غرفة نوم أم وجدة واقفة أمام المرأة وأبو وجدة جالس فوق السرير يتشاجران	أبو وجدة : ولو بس شاطرة تحطينه من جمعية إلى جمعية. أم وجدة : ليش وين مهر العروس الثانية يا عريس الغفلة .		
04	09	ل ق	ث	←	استدارة	يلتفت وجه وجدة للصوت المنبعث من الخارج	صوت أبو وجدة : تحسسين أي أبي أصرف على عيلتين، إنتي جيبني الولد الأول .		
05	02	ل أ	ث	←	- - -	أبو وجدة واقف يصرخ في وجه أم وجدة	أبو وجدة : وإحنا عارفين الاثنين إنه ما راح يصير.	صراخ	
06	02	ل م ص	ث	←	خفض رأس	تنظر أم وجدة في الأرض	صوت أم وجدة : أقول فكيني بس .	//	
07	03	ل م ص	ث	←	- - -	يصرخ أبو وجدة ويخرج من الغرفة غاضبا	أبو وجدة : لا تنطريني الأسبوع الجاي مني جاي	صراخ	
08	03	ل م خ	ث	←	- - -	وجدة واقفة في الرواق تسترق السمع وتهرب عند سماع وقع أقدام أبيها قادمة		خطي أقدام	
09	02	ل م ص	ث	←	- - -	رد أم وجدة على كلام زوجها بصوت عالي	أم وجدة : لا تجي روح حط راسك براس أمك...	صراخ	
10	03	ل أ	ث	←	استدارة	و وجدة يمشي في الرواق، يلتفت للوراء ثم يفتح الباب ويخرج	صوت أم وجدة : ما عندكم سالفة غير العرس .	غلق باب بقوة	

11	05	ل م ص	ث	←	رفع رأس	ترفع أم وجدة رأسها ويبدو عليها الحزن		
12	17	ل مت	ث	←	- - -	داخل غرفة الجلوس أم وجدة جالسة على الأرض تأكل من بقايا الأكل الموضوع على صينية والذي تركه ضيوف زوجها، وجدة واقفة أمام لوحة كبيرة مرسوم فيها شجرة كبيرة بها أغصان متفرعة وتقوم وجدة بعد أوراقها، مكتوب وسط الأوراق أسماء كور ثم تقوم وجدة بلمس الورقة المكتوب عليها عبد الله وتبتسم، تلتفت أم وجدة لابنتها ولا بنتها وللشجرة ثم تضع الصحن من يدها		وجدة : تركي، صالح، علي، عبد الرحمن، عبد العزيز، راشد، عبد الله أبوي.
13	08	ل أ	ث	←	- - -	تلتفت وجدة لأمها		صوت أم وجدة : وش عندك واقفة عند شجرة عيلة أبوك المبجلة ما أنتي فيها ما فيها إلاّ أسامي رجال.
14	15	ل م ص	ث	←	- - -	بوع بعيني وجدة ثم تكتب شيئاً على ورقة		
15	10	ل أ	ث	←	- - -	وجدة واقفة أمام شجرة العائلة حاملة بيدها ورقة ثم تنزع دبوس من شعرها وتلصق به الورقة تحت غصن من أغصان الشجرة وتذهب	مقطع موسيقي	
16	05	ل ق	ث	←	- - -	يظهر غصن مكتوب عليه اسم عبد الله وتحت الورقة التي ألصقتها وجدة مكتوب عليها اسم "وجدة"	//	
17	12	ل مت	ث	←	استدارة	في الصباح داخل غرفة الجلوس وجدة جالسة على ركبتيها تجمع أدواتها المبعثرين على الأرض وتضعهم في المحفظ ثم تلتفت		
18	06	ل أ	→	←	- - -	تنهض وجدة وتتوجه نحو طاولة موضوعة بجانب شجرة العائلة		
19	08	ل أ	ث	←	- - -	تجد وجدة فوق الطاولة الورقة التي كتبت فيها اسمها ممزقة فتحملها وتنظر فيها		
20	02	ل ق	→	←	- - -	توجه وجدة بالنظر إلى شجرة العائلة مركزة على الغصن المكتوب عليه اسم عبد الله		
21	04	ل ق	↓	←	- - -	تضع وجدة الورقة في جيبتها		
22	07	ل م ص	↓	←	- - -	وجدة وأمها فوق سطح البيت تتفرجان على احتفال داخل حديقة	ضحيج	وجدة : يما شوفي أبوي .

							الجيران في الأسفل	أم وجدة : وينه ؟ وجدة : هناك، هناك .	رجال	
23	10	ل م ت	ث	↘	---		جمهور غفير من الرجال داخل حديقة منزل مزينة بالمصابيح المشتعلة في كل مكان وعلى أسطح المنازل المجاورة منهم سطح منزل وجدّة، نشاهد مجموعة رجال يرتدون الزي الخليجي متراصون في صف من بينهم الطفل عبد الله يرحبون بالضيوف		//	
24	03	ل م خ	ث	←	---		لل أم وجدّة من فوق السطح مبتسمة ثم تظهر وجدّة ترمي بحجرة صغيرة إلى الأسفل		ضحك رجال	
25	03	ل م ت	ث	↘	---		ينتبه الطفل عبد الله للحجرة المرمية		ضحك رجال	
26	02	ل م ص	ث	←	حركة إيمائية		تضع وجدّة يدها على خدّها وتقوم بحركة		//	
27	03	ل أ	ث	↘	+// رفع رأس		يرد عبد الله بنفس الحركة فينتبه إليه أبو جدّة الذي كان واقفا بجانبه فيرفع رأسه		//	
28	04	ل م خ	↓	←	---		تنبطح كلّ من أم وجدّة وابنتها، تختبئان وتضحكان	أم وجدّة : آه . وجدّة : تحبينه ؟	ضحك	
29	16	ل م خ	ث	←	---		تلقت أم وجدّة لابنتها متفاجئة بالسؤال فتبتسم الفتاة ثم تنزعج فتضحك الأم، تسرح لبرهة ثم تعاود الحديث	أم وجدّة : مين، أبوك ؟ وجدّة : لا ولد الجيران . أم وجدّة : الله يعلم من إلي يحب ولد الجيران . وجدّة : آهههه، ما يضحك يا الله ما جاوبتي، تحبينه ؟ أم وجدّة : يوووه، يا ماما أبوك خطبني وأنا كنت وقتها أدرس بال ثانوية .		

30	05	ل ق	ث	←	استدارة	وجدة ملتفتة لأمها تستمع لحديثها	صوت أم وجدة: البنات لما شافو صورته انهبلو عليه غاروا مني.
31	07	ل ق	ث	←	---	أم وجدة تسرد قصتها مع زوجها وعلامات السعادة بادية على وجهها	أم وجدة: بوك كان أول رجل في حياتي وإن شاء الله الأخير.
32	12	ل ق	ث	←	---	تقترب وجدة من أمها وتحتضنها فتبتسم الأم	وجدة: إنتي أحلى واحدة شفتها بحياتي . أم وجدة: لا تنشغلين أبوك مستحيل يحرق قلبي ويتزوج مرة ثانية.
33	26	ل مت	ث	←	---	أم وجدة وابنتها جالستان على الأرض متكئتان على جدار شرفة سطح البيت تدربها على الترتيل	أم وجدة: يا الله خليتنا نرتل عشان مسابقة بكرا، يا الله . وجدة: " ومن آياته أن خلق لكم من أنفسكم أزوجا لتسكنوا إليها وجعل بينكم... " أم وجدة: وجعل بينكم مودة ورحمة"، ماما قولي الكلام من قلبك وما عليك من إلي حوليك .

المدة الزمنية الكلية للمتتالية الثالثة : 3 د و 54 ثا

المتتالية الرابعة : التآزر النسوي بين الأم والبنات لتحقيق الحلم

شريط الصوت		شريط الصورة						اللقطة	
الموسيقى	الضجيج	الحوار (in/off)	مضمون اللقطة	الحركة داخل اللقطة	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	سلم اللقطة	المدة (ثا)	الرقم
مقطع موسيقي			جو ليلي أم وجدة تطل من على شرفة سطح المنزل وتدخن سيجارة ويظهر شعرها مقصوص من الخلف، ثم تظهر وجدة واقفة خلفها تتأمل في أمها ثم تتقدم إليها	---	←	ث	ل مت	12	01
//		أم وجدة : مبروك سمعت الأخبار، قالوا لي إنك فزت ما صدقت، يما منك إذا بغيت شي ما حدا يقدر عليك .	ترمي أم وجدة السيجارة عندما أحست بوجود ابنتها ثم تتحدث معها	---	←	ث	ل م خ	24	02
//		وجدة : بس ما أعطوني الفلوس .	تبكي وجدة	استدارة	←	ث	ل م خ	05	03
//		أم وجدة : أصلا أنا ما صدقت إشلون قلت لهم أنك بدك تشتري سيكل، أصلا أنتي ما بحاجتهم ما بحاجة لفلوسهم.	تواسي أم وجدة ابنتها	---	←	ث	ل م خ	07	04
//			تقترب وجدة من أمها وتحضنها	استدارة	←	ث	ل م خ	08	05
صوت طفل آتي من بعيد		وجدة : إش فيها بيت جدتي وش عندهم، هذا عرس عمي بعد شهر ؟	تنسأل وجدة عن سبب الاحتفال في منزل جدتها المجاور لمنزلهم	---	←	ث	ل م ص	03	06
//		أم وجدة : مو عرس عمك، بكيفه هذا قراره، ما لنا إلا بعض.	تجيب أم وجدة ابنتها بحسرة فتخفض وجدة رأسها، ثم تدمع عيناها وتحضن أمها	خفض رأس	←	ث	ل م خ	22	07

08	02	ل م خ	ث	←	---	وجدة وأمها تطلان من على شرفة سطح البيت وتحدثان	وجدة : يما وين الفستان الأحمر ؟		
09	06	ل م ص	ث	←	---	تصمت أم وجدة ثم تقترب منها ابنتها وتواسيها	وجدة : خليه هناك، بدون أبوي ما إلو ولا معنى . أم وجدة : خلص الفستان الأحمر...		
10	06	ل م ص	ث	←	خفض رأس	تخفض وجدة رأسها ونلمح أمها من الخلف تنصرف	صوت أم وجدة : ويعدين الفلوس صرفتهم		
11	01	ل أ	ث	←	---	تذهب أم وجدة إلى الجهة الأخرى من السطح		خطي أقدام	
12	03	ل م ص	ث	←	استدارة	تلتفت وجدة لأمها بفضول			
13	04	ل أ	ث	←	---	تشعل أم وجدة مصباح السطح فتكشف لنا عن دراجة هوائية مركونة هناك			
14	03	ل م خ	ث	←	---	تندهش وجدة للمفاجأة			
15	06	ل أ	ث	←	---	نشاهد وجدة من الخلف تتوجه نحو أمها الواقفة بجانب الدراجة			
16	37	ل أ	ث	←	استدارة	أم وجدة ماسكة بكتف ابنتها تتحدث معها و وجدة موجهة نظرها للدراجة بسعادة ثم تلتفت لأمها وتحضنها وعند سماع صوت الألعاب النارية تلتفتان للسماء وتضم بعضهما بقوة	أم وجدة : أتمنى يكون هالسيكل هو إلي كنت تبينه، بيع المحل قال لي إنه محجوز لفترة لبنية مزيونة، أبيك تكوني أسعد إنسانة في الدنيا ما بقالى غيرك في هاذ الدنيا.	ألعاب نارية	

المدة الزمنية الكلية للمتتالية الرابعة : 02 د و 29 ثا

نهاية الفيلم									
01	22	ل ع	←	←	---	وجدة آتية من بعيد راكبة دراجة هوائية تتوقف عند باب منزل، خارجون منه رجال حاملون كراسي يضعونها في شاحنة، كما نلاحظ بقايا زينة لازالت عالقة فوق شجر	مقطع موسيقي		
02	05	ل أ	ث	←	---	تقترب وجدة وتتوقف لبرهة من الشاحنة التي يضعون داخلها الكراسي	//		
03	08	ل م خ	←	←	---	تنطلق وجدة ثانية بدراجتها	//		
04	12	ل مت	ث	←	---	يلعب عبد الله مع مجموعة الأطفال بالكرة ومحافظهم مرمية على الأرض ونلمح وجدة آتية من بعيد بدراجتها	//		
05	03	ل م ص	ث	←	استدارة	يلتفت عبد الله ويتسم	//		
06	02	ل مت	ث	←	---	وجدة متوقفة بدراجتها وتبتسم	//		
07	09	ل مت	ث	←	---	يركض عبد الله مبتعدا عن الأطفال ثم يركب دراجته ويرافق وجدة وسط ذهول الأطفال الآخرين			
08	03	ل مت	←	←	---	تتسابق وجدة مع عبد الله وسط الطريق			
09	03	ل ق	ث	←	---	تركز الكاميرا على ملصق مثبت فوق الزجاج الخلفي لحافلة يحمل صورة الملك السعودي عبد الله وأميرين آخرين فوق رؤوسهم العلم السعودي أما بجانبهم فمكتوب : دام عزك يا وطن، ورقم 81 المكتوب تحته اليوم الوطني			
10	05	ل مت	ث	←	---	بائع الألعاب جالس أمام محله مع رجل آخر يشربان القهوة يمر عليهما الطفلان راكبان دراجتهما فيبتسم البائع			
11	14	ل أ	←	←	---	تسابق وجدة مع عبد الله في الشارع وتتقدم عليه وهو يحاول اللحاق بها	وجدة: أتحدأك تمسكني.		
12	25	ل ع	ث	←	---	تسير وجدة بدراجتها بسرعة في شارع جانبي، تقترب من الطريق الرئيسي السريع وتتوقف عند مدخله			
13	12	ل م ص	ث	←	استدارة	تلتفت وجدة يمين ويسار وملامح السعادة على وجهها			
جينيرك النهاية									
10	164					يتعاقب على شاشة سوداء أسماء كل من : الممثلين، المخرجة، الفريق التقني، الشركات المنتجة وأخيرا سنة الإنتاج 2012			

المدة الزمنية لنهاية الفيلم : 02 د و 03 ثا

المدة الزمنية لجينيرك النهاية : 02 د و 44 ثا

المدة الزمنية الكلية للفيلم : 01 سا و 33 د و 02 ثا

VIENNALE



VIENNALE



VIENNALE

ريزور فلم بمشاركة مجموعة هاي لوك وستديوهات رونانا يقدمون

وجبة



كتابة وإخراج هيفاء المنصور

[illegible]

المصدر :

<http://ar.wikipedia.org/wiki/وجدة>

5- تحليل ملصق الفيلم :

من خلال تحليل هذا الملصق يمكن استخراج مختلف المضامين الثقافية والإيديولوجية التي احتواها، هذا التحليل يتطلب منا تقديم قراءة تعيينية وأخرى تضمينية :

- على المستوى التعييني :

من خلال مشاهدتنا الأولية للملصق يمكن تقسيمه عموديا إلى ثلاث أقسام رئيسية :

- **القسم الأول :** الذي يمثل أعلى الملصق نشاهد شكل هندسي ترافقه كتابة بلغة أجنبية كتبت بالبنط الصغير وتكرر ثلاث مرات أفقيولوجيا ن باللون الأسود، ثم تحته نرى نص كتابي باللغة العربية ظهر بالبنط الصغير هو أيضا، نزل تدريجيا فلمح رسم لدراجة جاء بلون أخضر فاتح فوكة كتب اسم بنت الذي ظهر باللون الأسود وقد أخذ نفس حجم المساحة المخصصة للرسم، ظهرت هذه العناصر على خلفية خضراء قائمة .

- **القسم الثاني :** هذا القسم بدوره مقسم إلى نصفين لكن هذه المرة أفقيا، كل جزء شمل على صورة فوتوغرافية حيث نلاحظ على الجزء الأيمن صورة بلقطة صدرية وبزاوية أمامية تمثل امرأة شابة ذات شعر أسود طويل يبدو عليها الانزعاج، يظهر وراءها من بعيد وبطريقة ضبابية رجل شاب يرتدي عباءة رمادية ينظر إليها، خلف الرجل تظهر ستارة حمراء .

أما الجزء الأيسر من هذا القسم فيحمل صورة جاءت بلقطة أمريكية وبزاوية جانبية تمثل طفلين بنت ترتدي عباءة سوداء وشال على رأسها وولد يرتدي عباءة بيضاء ويحمل حقيبة ظهر، واقفان في الشارع أين تظهر أشجار مزروعة على حافة الرصيف، يقوم الطفل بتقديم خوزة للفتاة، يبدو على الطفلان ملامح الفرح .

- **القسم الثالث :** يتشكل هذا القسم من نص أول برز فيه اسم نسوي بحجم الكبير، أما النص الثاني فقد جاء أطول شمل عدة لأسطر وكتب بحجم أصغر غير مقروء لكن برزت فيه أسماء تتنوع بين النسوي والرجالي يمكن قراءتها، كما نلمح في آخر النص إعادة لنفس النص الذي كتب قبله لكن بحجم أقل، لو ن النصين باللون الأسود .

في أسفل هذا القسم والذي مثّل حواف الملصق تراصت مجموعة من الأشكال الهندسية جاءت هي أيضا باللون الأسود، أما الخلفية التي احتوت عناصر هذا القسم فقد لونت باللون الأخضر القاتم .

- على المستوى التضميني :

يمكن تقديم قراءة تضمينية لهذا الملصق وهذا بناءا للمعطيات التعيينية المقدمة سابقا و هذا من خلال تحديد الآتي :

أولا: الدراسة الأيقونية

تشكل هذه الدراسة من الوحدات التالية :

أ/ الصورة الإعلانية :

يشترك هذا الملصق مع الملصقين السابقين في أنه يصنّف من جهة ضمن الملصقات الواقعية نظرا لظهور صور واقعية مختارة من أحد مشاهد الفيلم ومن جهة ثانية ينتمي أيضا لنوع ملصق النجوم نظرا لظهور الممثلين على غلاف الملصق في كلا الصورتين، لكن الشيء في هذا الملصق أنه احتوى على رسم مرسوم باليد وهو الخاص بالدراجة ما

يتركنا نصنف هذا الملصق أيضا ضمن الملصقات الرمزية (Les Affiches Symboliques) نظرا لكثافة الرمزية التي يحملها هذا الرمز.

لقد أدى هذا الرسم الذي يمثل الدراجة الهوائية دورا وظيفيا داخل الملصق لأنه تحول إلى علامة تعريفية لمحتوى الفيلم بالتالي أصبح عنوانا رمزيا ومؤشرا للموضوع الرئيسي للفيلم المتمثل في حلم الفتاة **وجدة** في اقتناء هاته الدراجة الهوائية وركوبها برغم العرف الاجتماعي داخل المجتمع الذي يفرض على الفتاة عدم ركوب الدراجة وعلى المرأة بصفة عامة عدم ركوب السيارة لكن في النهاية تستطيع الفتاة وجدة كسر هذا القيد وتحقيق حلمها.

في حين جاءت الصورتين الفوتوغرافيتين شارحتان للمواضيع الثانوية التي تناولها الفيلم، فالصورة التي ظهرت على يمين الملصق فقد التقطت أثناء الشجار العائلي الذي دار بين والدا **وجدة** بسبب رغبة الجدة في تزويج الأب بامرأة أخرى نظرا لعدم قدرة الأم في إنجاب ذكر للعائلة بذلك نستنتج من خلال هذه الصورة أن الفيلم يطرح موضوع أهمية الذكر في العائلة السعودية وفي نفس الوقت يعالج موضوع تعدد الزوجات هذان الموضوعان اللذان طالما كافحتهما الحركة النسوية العربية.

أما الصورة التي توقعت على الجزء الأيسر من الملصق فقد عبرت عن قوة الصداقة التي جمعت الفتاة **وجدة** بجارها الصغير الطفل **عبد الله** الذي كان لها الصديق الوفي طوال فترة عرض الفيلم حيث ساندتها وساعدها على تحقيق حلمها بدليل الخوذة التي تظهر في الصورة والتي أهدها إياها كعربون صداقة.

ب/ الأشكال الهندسية :

إن الأشكال الهندسية التي بدأ بها الملصق وختم بها ترجمت مختلف العلامات التجارية الخاصة بالشركات المنتجة للفيلم.

ثانيا: الدراسة اللسانية

جاءت الرسالة اللغوية في هذا الملصق هي كذلك في شكل عنوان وحيد وعدة نصوص يمكن ذكرها كالآتي :

- **العنوان الرئيسي شكل** : هذا العنوان عنوان الفيلم "**وجدة**" الذي كتب بطريقة جمالية وبحجم كبير كي يشد انتباه المتلقي، يمثل هذا العنوان اسم الفتاة التي نالت قضيتها حصاة الأسد في الفيلم، بالتالي لعب وظيفة تعريفية وجمالية في نفس الوقت.

- **النصوص الكتابية** : لقد احتوى هذا الملصق على عدة نصوص كتابية تمثلت في :

- **النص الأول** : جاء في أعلى الملصق معلنا عن الشركات الثلاث الأساسية المشاركة في إنتاج الفيلم (**ريزور فيلم** بمشاركة هاي لوك واستوديوهات روتانا يقدمون).

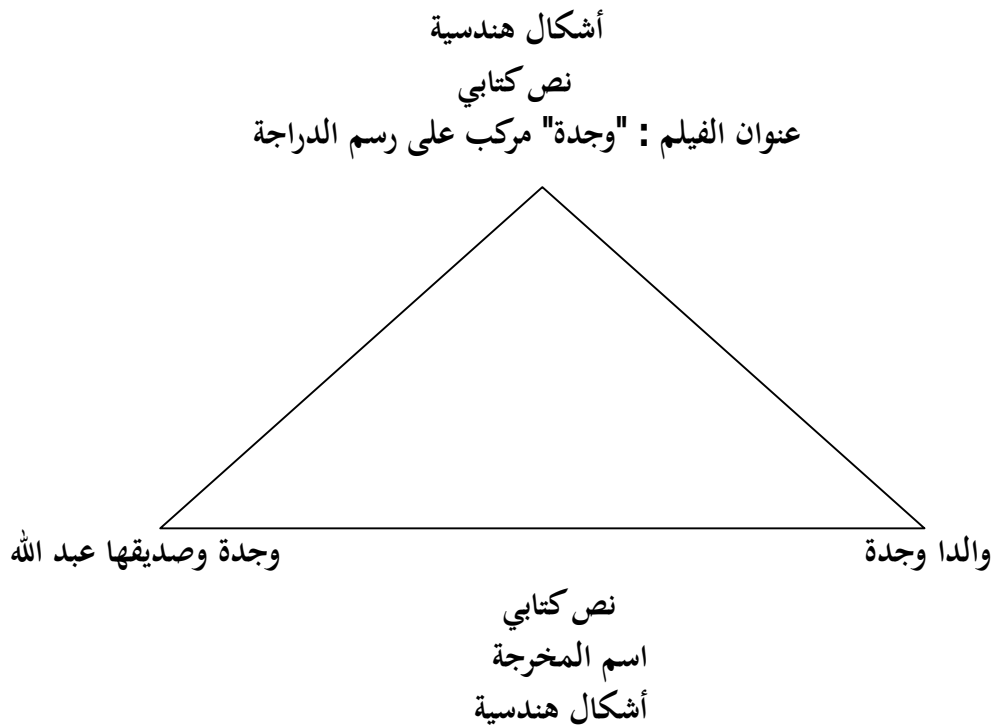
- **النص الثاني** : أخبرنا هذا النص بصاحبة الفيلم والمخرجة وجاء اسمها ببنط أكبر مقارنة ببقية الكلمات في النص لشد الانتباه (**كتابة وإخراج هيفاء المنصور**).

- **النص الثالث** : كان هذا النص أكثر طولا من النصين الأولين لكن بعض أسطره جاءت غير مرئية نظرا للحجم الصغير الذي كتبت به، أما بالنسبة للأسطر التي بدت واضحة فقد أعلنت عن أسماء الممثلين اللذين أديا دور الوالدين واسم الفتاة التي أدت دور **وجدة** : **ريم عبد الله، عبد الرحمن الجهني، والوجه الجديد وعد محمد**، أما بقية

نظل فكان عبارة عن عرض أسماء الفرقة التقنية، كما كرّر الملصق أسماء الشركات المنتجة وكذلك اسم المخرجة ويذكر أهل الاختصاص في الإعلانات أن تكرار المنبه يفيد محاولة شد انتباه المتلقي.

لقد نظمت الرسالة اللغوية بطريقة متناغمة مع الرسالة الأيقونية، هذا التناغم شكّل عنصر جذب اتجّاهي نحو الفضاء الأعلى للملصق الذي ترجمه عنوان الفيلم "وجدة" الذي ركب بطريقة جمالية على رسم الدراجة الهوائية أي ربط اسم الفتاة بالقضية التي شغلته طوال الفيلم وهي اقتناء دراجة وركوبها بالتالي جاء التمثيل البنيوي للوحدات التيبوغرافية ليعبر عن سيادة شكلية مرتبطة بمضمون الفيلم.

من خلال القراءة السابقة للعناصر الأيقونية والتيبوغرافية نلاحظ أن الملصق اتخذ الشكل الهندسي الآتي :



يوحي هذا الشكل الهرمي أن الفتاة وجدة هي المترتبة على قمة الهرم من خلال القضية التي تبنتها داخل المحتوى الفيلمي والتي جسدها في الملصق رسم الدراجة، أما الشخصيات الأخرى فقد أدت أدوار ثانوية من خلال تبينها مواضيع ثانوية تمثلت في تعدد الزوجات والصداقة بين الأطفال لكن تبقى ركيزتين استندتا عليها هذا المثلث الهرمي.

ثالثاً: استخراج القيم اللونية في الملصق :

لقد طغى اللون الأخضر على القسمين الأول والثالث من الملصق حيث جاء كخلفية ركبت عليها مختلف العناصر التيبوغرافية، استخدم هذا اللون من جهة لإضفاء تأثير نفسي على المتلقي و إحداث بناء معرّفي وزيادة بالتذكير والاسترجاع، فقد وظف لتذكير المتلقي برسالة الفيلم نظراً لقوته الفعالة في عملية الترسّخ في الذهن فقد أثبت ليوهان فولفجانج فون جوتيه (Johan Wolfgang Von Goethe) أن الأخضر يعطي اكتفاء حقيقياً عن طريق جعل العين والذاكرة تسكنان على هذا اللون⁽¹⁾ كما عكس دلالة رمزية تمثلت :

(1) : سعد عبد الرحمن قلج، المرجع السابق، ص 45 .

1- في عالم الطفولة البريئة التي أكسبت الفيلم نوع من الطهارة حيث يرى **سرجاي إيزنشتاين** Serguei Eisenstein أن اللون الأخضر يرتبط مباشرة بالبراعم والأغصان الصغيرة والنبته والاختضار نفسه ⁽¹⁾ وهذا ما مثلته الشخصيات الطفولية (**وجدة وعبد الله**) داخل المحتوى الفيلمي.

2- ثانيا : أعطى هذا اللون إحياء رمزيا لعلم المملكة العربية السعودية التي تعتبر رمزا دينيا وقبلة المسلمين، فدلالة اللون الأخضر في الثقافة الإسلامية توحى إلى الخير والإيمان وهو لون لباس أهل الجنة حيث يقول الله تعالى: **"أولئك لهم جنّات عدن تجري من تحتها الأنهار يحلون فيها من أساور من ذهب ويلبسون ثيابا خضرا من سندس وإستبرق متكئين على الأرائك نعم الثواب وحسنت مرتفعنا"** ⁽²⁾.

حتى الباحثون الغربيون يميلون إلى هذا التفسير حيث يقدر **إيزنشتاين** أن اللون الأخضر هو رمز الحياة والانبعث الروحي والأمل وهذا ما تنفق حوله كل من الديانة المسيحية، الإسلامية والبوذية، كما يجد **فاسيلي كانديسكي** (Vassili Kandinsky) في الأخضر هدوء وسكينة كاملين فهو يحتوي على هدوء دنيوي ممتزج بالرضا بالنفس أو بالأحرى راحة فوق طبيعية ذات صبغة دينية مقدسة ⁽³⁾.

أما الرسالة الألسنية وعلاقتها باللون الأخضر الذي لونت به الخلفية فقد كتبت كلها باللون الأسود وهذا لكي تكون بارزة وظاهرة أكثر وأيضا يمكن تفسير اللون الأسود بثقل العادات والتقاليد التي تعاني منها المرأة في المجتمع السعودي.

رابعا: البنية الخطابية الثقافية والإيديولوجية

تميّز هذا الملصق ب بروز عناصر رمزية ساعدت على إبراز الخطاب الثقافي وتوصيله بطريقة سلسلة للمتلقى ألا وهي الملابس التي لعبت دورا وظيفيا في تعريفنا بالبيئة الثقافية والاجتماعية التي ينتمي إليها هذا الخطاب ألا وهي البيئة الخليجية المحافظة بحيث يقول الباحث **مارسيل مارتن** عن الملبس بأنه هو الوسيلة الرئيسية للتعرف، لذا عليه أن يكون بالغ القدرة على التعريف، كما لو كان بطاقة شخصية مقروءة بوضوح ⁽⁴⁾، فأهمية اللباس في الخطاب السينمائي في طابع الواقعية الذي يمنحه للمشاهد من جهة ثم الرمزية التي يصبغها عليه من جهة ثانية خاصة إذا علمنا أن اللباس يحيل المتلقي إلى منطقة معينة أو زمان معين أو يوحي بدلالة خاصة تتجاوز ذلك كله ⁽⁵⁾ وهذا ما برز جليا في الزين الخليجيين اللذين طبعلطورتين الفوتوغرافيتين الموظفتين في الملصق، فالزيّ الرجالي الخليجي بدا واضحا في لباس أب وجد وكذلك زيّ الطفل **عبد الله** الذي رمز على محافظة الجيل الجديد على التقاليد برغم الغزو الثقافي الذي يعاني منه شباب اليوم الذي مرده التطور التقني في وسائل الاتصال التي غزت المجتمع العربي بما فيه الخليجي بصفته مجتمع نهلاكي، كذلك الزيّ النسوي الذي أخبرنا بأن المرأة السعودية لا يمكنها الخروج إلى الشارع إلا بارتدائها العباءة والشال حتى لو كانت مجرد طفلة.

(1) : سعد عبد الرحمن قلعج، المرجع السابق، ص 44.

(2) : القرآن الكريم، سورة الكهف، الآية 31 .

(3) : سعد عبد الرحمن قلعج، المرجع السابق، ص ص 44- 45 .

(4) : مارسيل مارتن، المرجع السابق، ص 59 .

(5) : محمد أشويكة، الصورة السينمائية: التقنية والقراءة، المرجع السابق، ص ص 144- 145 .

6- التحليل التضميني للمتتاليات المختارة :

تعتبر المرحلة التضمينية أهم مرحلة في عملية التحليل أنه من خلالها يمكن الكشف عن المضمون الإيديولوجي الذي تعكسه رسالة الفيلم وهذا ما نصبو إليه عبر تحليلنا للصورة التي حاولت أن تعكسها المخرجة هيفاء المنصور عن وضعية المرأة داخل المجتمع السعودي عبر استخدام علامات بصرية وأخرى سمعية ساعدت في إيضاح هذه الصورة سيتم الحديث عنها في هذا التحليل.

بما أن الفيلم يشمل على مشاهد مفتاحية عرضت ضمن مرحلة الجنيريك يمكن اعتبار إذن هذه المرحلة كبداية فعلية للفيلم اتسمت بمظاهرها البصرية والسمعية مما يجعلها قابلة للتحليل كباقي المتتاليات الأخرى عبر التركيز على دلالة العنوان والوظيفة التي يؤديها داخل الفيلم.

- بداية الفيلم (أثناء عرض الجنيريك) :

إن أهم ما يجلب انتباه المتفرج في مرحلة عرض الجنيريك هو العنوان الذي يمكن اعتباره بمثابة المفتاح الذي سوف سيدخلنا إلى العالم الداخلي للفيلم، بالتالي يشترط على المحلل القيام بعملية تحليل له تشمل أربع مستويات:

1 - تحليل الصورة الفيلمية التي عرض من خلالها العنوان :

1-1- التأطير :

أرادت المخرجة عبر المشاهد المفتاحية الخاصة بالجنيريك أن تعرّف المشاهد بالفضاءين الأساسيين اللذان تتواجد بداخلهما البطلة الصغيرة وجدة وهما فضاء المدرسة وفضاء البيت حيث استهلّت هاته المشاهد بشاشة سوداء عرضت أسماء الشركات المنتجة للفيلم باللغتين الانجليزية والعربية ثم بدأ العرض الفيلمي بلقطة مقربة لمجموعة أقدم متراسة ترتدي أحذية سوداء وجوارب بناتي تتمايل يمينا وشمالا، بنفس اللقطة تظهر يد امرأة تقوم بإطفاء مسجلة راديو بعد ذلك تبدأ الكاميرا في تكبير اللقطات شيئا فشيئا فمن خلال لقطة مقربة للخصر تظهر مجموعة طالبات يرتدين زي سوداء طويلة بجانبهن معلمة تأمرهن بتعديل الصف والتي تبدو غير راضية، يأتي بعد ذلك دور البطلة الصغيرة للفيلم المظهر على الشاشة أين تصوّر رها الكاميرا بلقطة مقربة للصدر واقفة في الصف الخلفي هي الفتاة وجدة ذات الشعر الأسود الطويل وهي تتابع المعلمة بنظراتها ثم تبدأ بالإنشاد مع بقية الطالبات.

تقوم الكاميرا بعد ذلك بوصف المكان من خلال لقطة متوسطة حيث نشاهد قاعة كبيرة معلق على جدرانها ملصقات كتبت عليها أدعية آقية ونبوية ثم تظهر بنتان أكبر سنّا تمران من المكان حاملتان بأيديهما مجسم كرة أرضية ومسطرة هندسية ثم تلتفت إحداها للفتيات الصغيرة وتضحك مع وجدة التي تصوّر الكاميرا بلقطة مقربة للصوت لآلح لها ثم تنزلها عندما تكتشفها المعلمة فتأمرها بالخروج من الصف، لقد حاولت المخرجة التعريف بشخصية الفتاة وجدة المختلفة عن بقية الفتيات عبر التركيز بلقطة قريبة على خطواتها وهي تتقدم للأمام بقدمين ترتديان حذاء رياضيا.

يبدأ التوبيخ إذن من طرف المعلمة التي تذهب لإيقاف تشغيل المسجّلة وتعود لوجدة فتوبخها ثم تطردها من القاعة كي تنتقل بعدها الكاميرا إلى فضاء الساحة حيث نشاهد الطريقة التعسفية في معاقبة البنات داخل المدرسة السعودية فمن خلال لقطة متوسطة تظهر وجدة واقفة تحت الشمس ملتفتة للقاعة ثم ترفع رأسها وتحجب عينها من أشعة الشمس ثم تنظر للأسفل واضعة يدها على أرسها دلالة على شدة الحر، هذه إذن العقوبة هي الوقوف تحت

أشعة الشمس الحارة لمدة ساعات طويلة، يتم بعدها إظهار شاشة سوداء تستخدم كخلفية لعرض عنوان الفيلم **(Wadajda/وجدة).**

يأتي التعريف الآن بالفضاء الثاني الخاص بعالم **وجدة** الذي سيشهد الكثير من الأحداث وهو فضاء البيت وبالتحديد غرفة نومها التي تبدو فوضوية نوعا حيث تركز الكاميرا عبر عدة لقطات قريبة على بعض التفاصيل الصغيرة التي تكون بمثابة مؤشرات بصرية تعرفنا أكثر بشخصيتها أين نشاهد وسط جدار مثبت سلك طويل وملتوي معلق عليه مسبحة ومكتوب بجانبه على الجدار باللون الأخضر كلمة خطر، عادة هذه الكلمة تكتب باللون الأحمر دلالة على الخطر الذي يحمله هذا اللون لكن نجد المخرجة قد استخدمت اللون الأخضر للدلالة على رمزية هذا اللون في هذا البلد بداية بالعلم الرسمي للمملكة، تنزل الكاميرا تدريجيا كي يظهر أن هذا السلك ما هو إلا هوائي الراديو الذي يظهر موضوعا فوق مكتب ثم نرى يد **وجدة** تقوم برفع صوت المسجلة، تتجه الكاميرا يسارا فنرى مجموعة كراريس وأقلام، شريط لاصق، طبق به بقايا قشور برتقال، مصباح كهربائي، مجموعة أساور قطنية تقوم يدي **وجدة** بوضعها في أكياس بلاستيكية مما يوحي أن هذه الفتاة لديها هواية صنع هذا النوع من الأساور، تظهر بعدها صاحبة هذا الفضاء الصغير وهي **وجدة** واضعة سماعات أذن على كتفها وترقص على إيقاعات الموسيقى الصادرة من المسجلة، تجمع لنا الكاميرا كل هذه التفاصيل الصغيرة لتظهرها جملة واحدة عبر لقطة متوسطة تعرض لنا **وجدة** واقفة وسط الغوة واضعة قدمها على حافة المكتب وترقص وتقوم بربط خيوط حذائها الرياضي مع الذكر أن هذه اللقطات السابقة قد رافقها عرض لأسماء الممثلات والممثلين وبقية الفريق التقني.

تبتعد الكاميرا عن فضاء غرفة **وجدة** لنعلم بأفراد عائلتها حيث تصوّر عبر لقطة متوسطة امرأة شابة جميلة جالسة داخل غرفة الصالون تقوم بتسريح شعرها الأسود الطويل بمجفف الشعر هي أم **وجدة**، نعود مرة ثانية بنفس اللقطة لنشاهد الفتاة داخل غرفتها تخرج نقود من درج مكتبها ثم تقوم بإطفاء المسجلة، أما آخر لقطة في هذه البداية الفيلمية الطويلة فكانت عبارة عن لقطة قريبة تظهر رأس من الخلف واقفة أمام بروزا كبير يحمل صورة رجل شاب يرتدي الخليجي هو أب **وجدة** رافق هذه اللقطة عرض آخر اسم في الفريق التقني وهو اسم كاتبة ومخرجة الفيلم في الآن نفسه **هيفاء المنصور**.

فيما يخص حركات الكاميرا فقد تمّ استخدام في هذه البداية الفيلمية حركة واحدة تمثلت في البانوراما بنوعيتها الأفقي والعمودي حيث تحركت الكاميرا مرتين أفقيا الأولى عندما أظهرت مجموعة من أقدم فتيات ترتدي جوارب بيضاء وتتمايل على إيقاع النشيد، المرة الثانية لإظهار تنقلات **وجدة** داخل غرفة نومها، تحركت الكاميرا أيضا مشكّلة بانوراما عمودية نحو الأعلى كي تبرز يدي **وجدة** وهي تأخذ الأساور الصوفية وتضعها داخل كيس بلاستيكي ثم ترتفع الكاميرا لتي الفتاة وهي ترقص، كما تمّ المزج بين الحركتين على التتابع حيث وظفت البانوراما العمودية أولا عندما صوّت الكاميرا جدار الغرفة ثم نزلت تدريجيا لترينا يد **وجدة** وهي ترفع من صوت المسجلة بعدها تحولت إلى بانوراما أفقية أظهرت لنا المحتويات التي كانت موضوعة فوق المكتب، أما بقية اللقطات فجاءت ثابتة.

1-2- زوايا التصوير :

أغلب اللقطات جاءت بزاوية عادية إلا في حالتين، الحالة الأولى جاءت بزاوية تصاعدية حيث انخفضت الكاميرا وصورت من موقع أدنى الطالبات وهنّ واقفات في الصف يضحكن على **وجدة** الواقفة أمام المعلمة صامتة أثناء توبيخها لها، أما الحالة الثانية فالتقطت بزاوية غطسية أي اتخذت الكاميرا موقعا مرتفعا وصورت من أعلى يدي **وجدة** وهما تتمايلان على نغم الموسيقى وتقومان بوضع شريط غنائي في علبة.

2- تحليل الصوت الفيلمي الذي رافق عرض العنوان :

لقد تمّ رصد العناصر الثلاثة للصوت الفيلمي : الكلام، الضجيج، الموسيقى.

2- 1- الكلام :

رغم أقلّيته في هذا المجلد لكنّه منح المتفرّج بعض المعلومات عن الطريقة الفضة التي تعامل بها المعلمات الطالبات داخل المدرسة السعودية وقد تمثّلت هذه الرسالة اللغوية في عملية توبيخ المعلمة لـ **وجدة** الصامتة وطردها من الصف مجرد أنها لوحّت بيدها وابتسمت مع إحدى الفتيات، المعلمة : "وجدة تعالي بسرعة، سمعنا صوتك لا شوف (صمت) بما أنك ما تبي تسمعنا صوتك أتحرّكي لا شوف، أتحرّكي".

2- 2- الضجيج :

اقتصرت الضجيج في صوت إطفاء وإشعال المسجّلة أثناء تدريبات الطالبات على الأناشيد وهذه العملية كانت تحدث كلما شعرت المعلمة بالضوضاء لإحداث نوع من النظام داخل الصف، كذلك صدرت ضحكات من طرف الطالبات أثناء توبيخ المعلمة لـ **وجدة** لأنها لم تستطع ترديد النشيد.

2- 3- الموسيقى :

لقد طغى على جنيريك البداية نوعين من الموسيقى الأول داخل فضاء المدرسة والذي في شكل صوت إنشادي رجالي صادر من المسجّلة رافقته أصوات الطالبات المتواجّدات بالصف، أما النوع الثاني من الموسيقى فسمعه المتفرّج داخل فضاء بيت **وجدة** وبالتحديد داخل غرفة نومها والمصادفة الغربية أنه هو كذلك صدر من مسجلة والذي كان عبارة عن أغنية غربية وقد عملت المخرجة على الفصل بينهما من خلال توظيف مقطع موسيقى تغلب عليه آلات الغربية.

3- العلاقة السمعية البصرية :

لقد عملت هذه البداية الفيلمية على التعريف بشخصية الفتاة **وجدة** وبمحيطها الاجتماعي سواء الخاص بالمدرسة أو البيت وهذا عبر استخدام ظواهر سمعية بصرية ساعدت في أداء هذه المهمة حيث بينت أن هذه الفتاة تتعامل مع فضاءين مختلفين : فضاء المدرسة الذي بدا محافظاً وصارماً وهذا ظهر عبر العلامات البصرية التي تمثّلت في الأدعية الدينية المعلقة في كل أرجاء قاعة التدريبات، كذلك في منظر معاقبة **وجدة** تحت الشمس الحارقة لمدة ساعات، أما على المستوى السمعي فقد تمثّلت المحافظة والجدية في تلك الأناشيد الدينية وكذلك في طريقة كلام المعلمة مع الطالبات، في حين بدا فضاء البيت أكثر تحرراً بالنسبة فهو الذي عرفنا حقيقة بشخصيتها الفعلية فقد ظهرت فتاة متمردة بالرغم من ارتداها المئزر الأسود الطويل كباقي الطالبات لكنها تختلف عنهم بارتدائها حذاء راضيا وتستمتع للموسيقى الغربية وترقص على إيقاعها بالتالي ظهر فضاء البيت كمتنافس لهذه الفتاة للصرامة التي تعانيتها طوال النهار داخل فضاء المدرسة.

4- دلالة العنوان :

يتركّب عنوان من كلمة واحدة تحمل اسماً أثيوبياً هو "**وجدة**" الذي يعني لغوياً لقياً⁽¹⁾ أي شغف اللقاء.

لقد أدى هذا العنوان وظيفتين :

- وظيفة مرجعية : يشير هذا العنوان مباشرة إلى اسم بطلة الفيلم الصغيرة والتي تتمحور حولها أحداث الفيلم .
- وظيفة دلالية : بما أن العنوان يشكّل البوابة الرئيسية للدخول إلى عالم الفيلم فالمتعمّن في عنوان "وجدة" سيشعر منذ الوهلة أنه سيكون مضمونه نسوياً بحكم أنّ الاسم ذو صبغة أنثوية، فالاسم يعادل اللقيا أو الغنى أو الشيء الثمين الذي تمّ العثور عليه بعد بحث وصبر، كما قد يوحي إلى القهر المتأّتي من الوجد وشدة الحب وهي دلالات تتقاطع وتتوحد لتقول شيئاً استثنائياً عن طفلة يراد لها من خلال الفيلم أن تشكل علامة مستقبلية، فالعرض الفيلمي كان يدور حول حلم الفتاة "وجدة" في اقتناء دراجة هوائية، فبرغم سنّها الصغير لكنها حملت على عاتقها مشاهد جد صعبة، إنّ الغوص في وضعية المرأة داخل المجتمع السعودي يعتبر موضوع جد شائك نظراً لانغلاق هذا المجتمع على نفسه ورضوخه لحد الآن تحت وطأة الأعراف الاجتماعية ، لهذا حاولت المخرجة عدم المواجهة المباشرة والتطرق للموضوع عبر استخدام فتاة صغيرة ذات طموحات كبيرة ومتمردة على واقعها الاجتماعي الذي حرّمها من حقها الطفولي وهو اللعب عبر ركوب دراجة هوائية هذه الرسالة الطفولية أرادت المخرجة عبرها تمرير رسالة أكبر وهي منع المرأة السعودية من قيادة السيارة بنفسها، رغم هذه الرسالة الرئيسية، حمل المضمون الفيلمي رسائل جزئية لها علاقة هي الأخرى المرأة.

- المتتالية الأولى : ركوب الدراجة الهوائية حكر على الذكور دون الإناث

استخدمت المخرجة المتتالية الأولى لطرح الموضوع المحوري للفيلم ألا وهو حلم الطفلة **وجدة** في اقتناء دراجة هوائية لأنه في العرف السعودي يمنع على المرأة باختلاف فترات العمرية أن تقود أي وسيلة نقل حتى لو كانت عبارة عن دراجة هوائية بالتالي عليها الاستعانة بسائق خلال تنقلاتها خارج البيت، نكتشف هذه التمييز بين الجنسين عبر تحليل محتوى هذه المتتالية.

1- تحليل الصورة الفيلمية :

نقوم بتحديد تقنيات إنشاء الصورة الفيلمية التي تشمل :

1-1- التأطير :

تغوص المخرجة داخل أعراف المجتمع السعودي ومدى سطوتها على الجنس الأنثوي فحتى الفتيات الصغيرات **رحتهن** من براءتهن واللعب بالدراجة الهوائية التي بقيت ولا زالت حكرا على الصبي دون الفتاة، وقد حاولت المخرجة إبراز ذلك من خلال لقاء **وجدة** بابن جيرانها الصبي **عبد الله** وسط الشارع حيث تصورها الكاميرا في البداية بلقطة متوسطة أمريكية تمشي حاملة كيس ساندويتش لكن يأتي من الخلف الطفل **عبد الله** وينزع لها شالها من فوق رأسها، إن هذه الحركة تحمل دلالة عميقة وهي رغبة المخرجة في الكشف عن هذا الجسد الأنثوي الذي بقي مستورا وراء عباءة وشال سوداوان، ثم يظهر بنفس اللقطة راكبا دراجته وحاملا الشال بيده و**وجدة** خلفه تحاول اللحاق به ثم يسقط الشال بالأرض وتنحني هي لالتقاطه ثم يجري **عبد الله** بدراجته مبتعدا عنها، بعدها تركز الكاميرا في وجهها بلقطة مقربة للصدر وهي تنظر خلفها وملامح الأسى والحزن بادية عليه لتنتهي المخرجة هذا المشهد بلقطة متوسطة تفسر هذا الحزن في عيني **وجدة** وهي رؤيتها لمنظر الفتيان وهم راكبون دراجتهم يتسابقون وسط الطريق من بينهم الفتى **عبد الله** الذي يلتفت إليها ويبتسم كأنه يريد أن يقول لها إلهي بي إن استطعت.

بهذا المشهد تصل بنا المخرجة إلى جوهر الفيلم وهو حلم الفتاة **وجدة** في اقتناء دراجة هوائية كبقية الفتيان، يتأكد هذا الحلم عندما تصورها الكاميرا بلقطة عامة تواصل سيرها في الشارع بدون غطاء رأس ثم يناديها من بعيد الطفل **عبد الله** الذي ينزل من دراجته ويتوجه نحوها لكنها تكمل السير فيعود إلى محفظته ويخرج منها شيئا تقترب الكاميرا من الطفلين وبلقطة مقربة للصدر تصور **وجدة** بفضول إلى يد **عبد الله**، تقترب الكاميرا أكثر لهذا الشيء فنكتشف عبر لقطة قريبة أنه شال رأس مطرز جديد ثم تتناوب اللقطة المقربة للصدر على الطفلين كي نتابع الحوار الذي دار بينهما.

فيما يخص حركات الكاميرا فقد اقتصرنا على حركة البانوراما بنوعها الأفقي والعمودي أين تحركت الكاميرا أفقيا كي تظهر للمتفرج الطفل **عبد الله** فوق دراجته الهوائية حاملا شال **وجدة** بيده يرفرف في الهواء وهي تركض ورائه، أما البانوراما العمودية فقد تجسدت في حالتين، الأولى حين توجهت الكاميرا في البداية إلى الأسفل عندما انحنت **وجدة** لالتقاط كيس الساندويتش من الأرض ثم ارتفعت تدريجيا كي ترينا **عبد الله** فوق دراجته يدور حولها، أما الحالة الثانية فعندما تم التركيز على وجه **عبد الله** ثم تنزل الكاميرا تدريجيا لنشاهد كيس شفاف به شال رأس مطرز جديد ثم تعود الكاميرا وترينا وجه **عبد الله** وهو مبتسم.

2-1- زوايا التصوير :

لقد ركزت المخرجة على الزاوية العادية أثناء تصويرها لعملية سير وجدة في الشارع العام ثم ملاحظتها لـ عبد الله، كما تمّ استخدام المجال والمجال المقابل خلال الحوار الذي دار بين الطفلين.

2- تحليل الصوت الفيلمي :

لقد احتوى الصوت الفيلمي على كل عناصره الثلاثة : الكلام، الضجيج، الموسيقى.

1-2- الكلام :

حاولت المخرجة عبر الرسالة اللغوية أن تشير إلى موضوع حظر ركوب البنات للدراجة الهوائية داخل المجتمع السعودي وانعكس ذلك في الحوار الذي دار بين وجدة وعبد الله :

- الحوار الدائر بين وجدة وعبد الله وسط الشارع :

- يبدأ هذا الحوار بالتذكير بالامتيازات التي يتمتع به الذكر داخل المجتمع السعودي حتى على مستوى فئة الأطفال الذكور الذي يتمتعون بامتياز ركوب الدراجات الهوائية دون الفتيات وهذا ما تمّ التعبير عنه على لسان الصبي عبد الله عندما نزع الشال من رأس وجدة وفرّ هاربا فوق دراجته متأكد أنها لن تستطع اللحاق به لأنها كانت تمشي على رجليها، عبد الله: "ما تقدرني تلحقيني، إنت عن جد بدك تمسكيني".

- لكن يبدو أن شخصية وجدة المتمردة على واقعها الاجتماعي تركتها تراهن الصبي على قدرتها على امتلاك دراجة هوائية في المستقبل القريب، وجدة : "والله لا يكون عندي سيكل ووريك".

- لقد حاولت المخرجة تقديم صورة إيجابية عن الرجل في هذا الفيلم عبر شخصية الفتى عبد الله الذي بدا طيبا ومساندا لـ وجدة لدرجة أنه اشترى لها شال جديد بدل ذلك الذي خطفه منها وحاول الاعتذار منها، عبد الله : "

إيه وجدة"، وجدة : "لا تكلمني"، عبد الله : "لحظة، لحظة بس، خذي جبتيك شي".

- تصر وجدة على المراهنة بشراء دراجة هوائية إشارة على المساواة بين الجنسين، وجدة : "بس هذي ما تخيلنا متعادلين لما اشتري سيكل وأفوز عليك هذيك الساعة نكون متعادلين".

- تحول المخرجة عبر شخصية عبد الله تذكير المتفرج بأن الضغوطات الاجتماعية الممارسة على المرأة داخل المجتمع السعودي لم تقتصر على حظر قيادة السيارة بل هو حظر يشمل كل وسائل النقل بما فيها الدراجة الهوائية التي حرمتها حتى الفتيات الصغيرات بما أنهنّ ينتمين للجنس الأنثوي، عبد الله : "والله يعني ما تدرين أن البنات ما يركبون السياكل".

- لكن وجدة تؤكد تمردا على هذه التقاليد بأنها ستركب الدراجة وسوف تفوز في السباق بينها وبين عبد الله، وجدة: "بتصير فشلتك فشلتين لما تخسر قدام بنت".

2-2- الضجيج :

حاول الضجيج أن يعكس الحالة التي كان عليها كل من وجدة وصديقها عبد الله حيث ترجمت خطى الأقدام أن الفتاة كانت تمشي راجلة، أما صوت عجلات الدراجة فبينت أن الفتى كان راكبا فوق دراجة هوائية، كما لم تخلو المتتالية من سماع ضوضاء السيارات وزقزقة العصافير نظرا لأن الفضاء كان خارجيا.

3-2- الموسيقى :

لقد استمرت المخرجة في استخدام المقطع الموسيقي الذي تمّ توظيفه في بداية الفيلم والذي غلب عليه الطابع الغربي.

3- العلاقة بين السمع والبصر :

لقد أنتجت عملية المزج بين العلامات البصرية والسمعية رسالة إيحائية تشير إلى الشخصية المتمردة التي تتمتع بها الفتاة وجدة والتي انعكست أكثر في طريقة لباسها (الحذاء الرياضي) طريقة مشيها (الجري والقفز)، صداقتها مع الجنس الآخر والتحدث معه في الشارع العام (الفتى عبد الله)، بالتالي قدمت لنا شخصية أنثوية في مظهر ذكوري للتذكير بأنّ المرأة مثلها مثل الرجل بإمكانها القيام بأشياء بقيت لزمن امتياز ذكوري بحت.

المتتالية الثانية : دور العرف الاجتماعي في تقييد حرية المرأة خارج إطار البيت

تتطرق هذه المتتالية لبعض الأعراف الاجتماعية داخل المجتمع السعودي التي جعلت من المرأة ذلك الشيء المستور الذي يجب إخفاؤه داخل البيت وإن صادف وخرج إلى الفضاء العام يجب أن يلتزم بمجموعة من القواعد الاجتماعية العرفية كضرورة ارتداء العباءة السوداء ووضع النقاب على الوجه، عدم الضحك، عدم التواجد في الأماكن التي يتواجد بها الرجل... الخ، كل هذه الضغوطات الاجتماعية الممارسة على المرأة سيتم التفصيل فيها عبر تحليل العلامات البصرية والسمعية التي شكلت المادة الفيلمية لهذه المتتالية.

1- تحليل الصورة الفيلمية :

يشمل على :

1-1- التأطير :

تبدأ المتتالية من فضاء المدرسة عبر منظر عام لمدخلها الرئيسي حيث نشاهد علم المملكة العربية السعودية يرفرف عالياً فوق البوابة كرمز لهذا البلد، الشيء البارز في هذه اللقطة هي تلك الحافلات الصفراء اللون المكتوب عليها (School bus) المتوقفة أمام المدخل، يذكرنا هذا النوع من وسائل النقل بتلك الحافلات المخصصة بنقل الطلاب في و.م.أ وهذا ما يأخذنا للقول أن المجتمع السعودي خاصة والمجتمعات الخليجية عامة تتخذ من النموذج الأمريكي نموذجاً لها في طريقة العيش، لكن رغم هذا التطور التقني يختار المتفرج في التناقض البصري الذي يشاهده عبر الشاشة حيث تنزل من هذه الحافلات طالبات ترتدين عباءات سوداء وأغطية رأس وواضعات نقاب على وجوههن وأخريات مرتديات نفس اللباس لكن تنزلن من سيارات فخمة وتدخلن جميعهن إلى المدرسة.

تدخل بعدها الكاميرا إلى داخل المدرسة أين تصوّر عبر لقطة أمريكية امرأة شابة واقفة أمام البوابة من الداخل ترقب ملابس الطالبات هي الأستاذة حصّة، إن الناظر للمظهر الخارجي لهاته المرأة لا يقول عنها أنها امرأة سعودية فهي ظهرت بهندام عصري قميص حريري وبنطلون وواضعة نظارات فوق شعرها الأسود الطويل، تنتبه إلى شيء فننظر إلى الأسفل، تتوجه الكاميرا مباشرة إلى ذلك الشيء وتركز عليه بلقطة قريبة فهو قدمين ترتديان حذاء رياضي، لقد أصبح المتفرج يعرف صاحبة هذا الحذاء إنه لـ **وجدة** وفعلاً بنفس اللقطة تظهر الفتاة كاشفة عن شعرها وشالها بيدها تدخل عبر البوابة ثم تلتفت، فيتم الانتقال إلى الأستاذة التي نشاهدها بلقطة مقربة للصدر تتحدث بغضب بادي على وجهها، تبقى **وجدة** صامته التي تظهر بلقطة مقربة للخصر خافضة رأسها نحو الأسفل.

برغم تواجد الطالبات داخل المدرسة الذي يعتبر فضاء أنثوياً بحثاً بحكم أن المدارس داخل المملكة العربية السعودية هي مدارس غير مختلطة فإنهن مجبرات على ملوئ العباءة وغطاء الرأس بمجرد خروجهن إلى الفناء لأنه يمكن أن يصادف تواجدهن وجود أحد عمال الصيانة وهذا ما حدث فعلاً لـ **وجدة** إحدى المرات حيث تم التقاطها بلقطة متوسطة تلعب مع زميلاتها وسط الساحة، بعدها بلقطة عامة نرى رجلان من بعيد فوق سطح المبنى يقومان بالتصليح، تعوّل الكاميرا للطالبات بلقطة متوسطة حيث نشاهدن تنسحن مسرعات واحدة تلو الأخرى إلى الداخل إلا **وجدة** التي تبقى تلعب غير آبهة بالرجال وهذا ما يؤكد لنا شخصيتها المتمردة على التقاليد، لكن يبدو أنها ليست الوحيدة الناقمة على هذا الواقع فهناك فتاتان أكبر سناً منها تصورها المخرجة بلقطة أمريكية تخرجان إلى فناء المدرسة ثم تجلسان في مكان منعزل وتفتح إحداها مجلة موضوعة وتبدأ بتصفحها أما الأخرى فتركز الكاميرا على يدها وهي تقوم بطلاء أظافر قدميها بالطلاء الأزرق، تلتفت **وجدة** للطالبتين وتتفرج عليهما ثم تعود للعب، هذا الوضع لن يستمر طويلاً لأن الأستاذة **حصّة** تخرج للفناء لكن هذه المرة يتم التقاطها بلقطة متوسطة مرتدية العباءة وشال على

رأسها تلتفت للعمال فوق السطح ثم تتقدم نحو وجدة التي تبعث إشارة إلى الطالبتين للهروب والاختباء وتبقى هي كي تتلقى التوبيخ من الأستاذة، عند نهاية الدرس نشاهد في فناء المدرسة بلقطة متوسطة طابور من الطالبات واقفات يقمن بارتداء العباءات وأغطية الرأس والملاحظ أن الأكبر سنا يصفن نقاب على وجوههن استعداد للخروج للشارع لكن كالعادة نرى وجدة تختلف عنهن فهي تستعد للخروج بكاشفة عن رأسها لكن الأستاذة حصّة تقف لها بالمرصاد حيث تناديهما وتحدث معها، يتم التركيز على وجه الفتاة بلقطة مقربة للخصر وهي صامته تنظر للأسفل.

فيما يخص حركات الكاميرا فقد اقتصر على حركتين الحركة البانورامية وحركة الزوم، ظهرت البانوراما بنوعها أولاً العمودية نحو الأعلى عندما ركزت الكاميرا على حذاء وجدة الرياضي ثم بدأت بالصعود تدريجياً كي تكشف لنا وجهها، ثلثاً تمّ رصد بانوراما أفقية حين تحركت الكاميرا من اليسار إلى اليمين لإظهار الفتاة الصغيرة وهي تلعب في فناء المدرسة، كذلك حين تقدمت نحو الأستاذة حصّة، أما حركة الزوم الأمامي فقد رصدت مرة واحدة عند المدخل الرئيسي للمدرسة عندما اقتربت الكاميرا من الطالبات وهن يرتدين العباءات استعداداً للخروج، أما بقية اللقطات فقد جاءت ثابتة.

2-1- زوايا التصوير :

لقد صوّرت أغلب لقطات هذه المتتالية بالزاوية العادية حيث تمّ رصدها خاصة أثناء تنقلات الشخصيات مثل سير الطالبات داخل فناء المدرسة، كذلك استخدمت الزاوية الغطسية أين اتخذت الكاميرا موقع مرتفع وبدأت بتصوير تلك الطالبة التي كانت تقوم بطلاء أظافر قدميها.

2- تحليل الصوت الفيلمي :

اقتصر الصوت الفيلمي على عنصري الكلام والضجيج، فيما انعدمت الموسيقى.

2-1- الكلام :

لقد حاولت المخرجة عبر الرسالة اللغوية أن تلقي نظرة وتعرّف المتفرج بالأعراف الاجتماعية التي بقيت ولا زالت تقيد حرية المرأة السعودية وقد برز ذلك في مختلف الحوارات التي أغلبها جاءت في شكل توبيخات صدرت من الأستاذة حصّة التي رمزت داخل الفيلم للناطق الرسمي باسم التقاليد .

- التذكير بوجوب وضع غطاء على الرأس عند الخروج من البيت :

- يجب على المرأة داخل المملكة العربية السعودية أن تمشي في الشارع بغطاء على الرأس وهذا ما أرادت الأستاذة حصّة تذكيره لـ وجدة عندما دخلت إلى المدرسة كاشفة شعرها وإلا كالعادة ستكون عقوبتها الوقوف لمدة ساعات تحت أشعة الشمس الحارقة، الأستاذة حصّة : "وجدة، إن شاء الله جاية المدرسة من غير غطا على راسك، وين غطوتك؟"، وجدة، بكرا تعالي بعباءة على الراس وإلا بحجز لك مكان تحت الشمس كالعادة"، وجدة: "إن شاء الله أبله"، الأستاذة حصّة : "غطي وجهك".

- يبدو في العرف السعودي أن البنت عندما ترتدي العباءة وتضع نقاب على وجهها يبدأ التفكير في زواجها وأنها أصبحت جاهزة لهذه المرحلة الجديدة حتى لو كان سنها صغير وهذا ما أرادت التلميح إليه أم وجدة ولو بالمزاح لكن يبدو أن الأمر قد أزعج البنت، وجدة : "يما أبله حصّة قالت لي ألبس عباءة على الراس وأغطي وجهي"، أم وجدة : "حركات تلبسين عباءة عاراس، وش رايك نزوجك"، وجدة : "هاهاها ما يضحك".

- لقد أخذت الأم الأمر بجدية حيث أعارت ابنتها أحد عباءتها لتجربها، أم وجدة : "تعالي معي، تعالي جري هذي"، وجدة : "يو، طويلة"، أم وجدة : "امسكيها هيك".

- عدم وقوف المرأة في الأماكن المتواجد بها الرجال :
- أثناء لعب الطالبات في فناء المدرسة تفاجئن بوجود عمال (رجال) فوق سطح المبنى هذا ما دعى إحداهن " بتنبيه الأخريات، الطالبة : "بنات شوفو في رجاجيل ينظرون هناك".
- ترد وجدة بطريقة خوة بأنّ العمال متواجدون على مسافة بعيدة ولا يمكنهم رؤيتهنّ ، وجدة : "ليش عم سوبرمان عشان يشوفونا إن شاء الله".
- كشف هذا الحوار على الاعتقاد السائد داخل المجتمع السعودي بأن المرأة الملتزمة عليها الانسحاب بمجرد تواجد الرجل بالمكان بالتالي تمّ ربط الاحترام والشرف بمدى التزام المرأة بهذه الأعراف الاجتماعية وهذا ما جاء على لسان إحدى الطالبات، الطالبة : "إذا إنتي تقدرين تشوفينهم عم بعد يقدرُوا يشوفونك، يا الله البنات المحترمات يدخلون داخل ولي تبغى تقعد قدام رجاجيل تقعد بكيفها".
- تتمرد وجدة كعادتها على هذه المعتقدات وتبقى لوحدها تلعب في الساحة معلقة على الموضوع، وجدة : "يا شيخخة روجي بس".
- لم تدم هذه الحرية طويلا لأن الناطق الرسمي للتقاليد والمتمثل في الأستاذة حصة تأتي وتضع حد لتمرّد الفتاة حيث تأمرها بالانصراف فوراً، الأستاذة حصة : "إنّتي إيش تسوين هنا، روجي على فصلك الحين ما تشوفين الرجاجيل فوق".
- صوت المرأة عورة في المجتمع السعودي :

من بين القواعد العرفية الأخرى الضاغطة على حرية المرأة هي عدم رفع الصوت، الضحك والغناء خاصة في حضرة الرجل وقد برز ذلك أثناء توبيخ الأستاذة حصة لإحدى الطالبات أمام المدخل الرئيسي للمدرسة حيث طلبت منها الكف عن الضحك مستعينة بالمثل القائل "صوت المرأة عورة"، الأستاذة حصة : "بس يا بنات، إيش هالضحك والصوت العالي ما تدرون أنه صوت البنات ما من المفروض أنه يطلع برا ويسمعونه الرجال، كم مرة لازم نعيد ونزيد إنه صوت المرأة عورة وهالكلام".

2-2- الضجيج :

لقد عكس الضجيج الأجواء المعتاد سماعها في أي مدرسة كأصوات الطالبات وضحكاتهنّ وهنّ يلعبن، رنين الجرس، خطى أقدام الطالبات وهنّ يمشين في صفوف.

3- العلاقة بين السمعي والبصري :

لقد أدت الرسالة اللغوية دوراً كبيراً في هذه المتتالية حيث عملت على توضيح العديد من العلامات البصرية التي كانت تمر على الشاشة كالحديث عن ضرورة وضع غطاء الرأس الذي تزامن مع ظهور طالبات يرتدين العباءات ونقاب على الوجه، كذلك تناغم اصطفااف الطالبات في صفوف منظمة مع سماع رنين الجرس ثم خطى أقدامهن وهن يتوجهن نحو الأقسام.

المتتالية الثالثة : مسألة تعدد الزوجات داخل المجتمع السعودي

اهتمت هذه المتتالية بالحديث عن علاقة المرأة بالرجل عبر التطرق إلى المشاكل الزوجية التي تعاني منها المرأة التي تكون أحد أسبابها عدم إنجابها للذكر الذي يعتبر عمود البيت عند العائلة السعودية، هذا الذكر الذي إن لم تستطع الزوجة الأولى إنجابها يضطر الزوج إلى البحث عن زوجة ثانية وثالثة وحتى رابعة حتى يرزق به وهذا ما يعرف بتعدد الزوجات، سيتم الإشارة إلى هذا الموضوع عبر تحليل الظواهر البصرية والسمعية التي ميزت هذه المتتالية.

1- تحليل الصورة الفيلمية :

يشمل على :

1-1- التأطير :

تعالج المتتالية مسألة تعدد الزوجات في المجتمع السعودي والذي تمّ التطرق إليه من عدة جوانب حيث حاولت المخرجة في البداية إبراز الشجارات اليومية بين الأزواج وهذا عبر تصوير الشجار الذي دار بين والدا وجدة داخل غرفة النوم عبر لقطة متوسطة أين نشاهد أب وجدة جالسا فوق السرير وزوجته واقفة أمام المرأة يتحدثان في حالة انفعال شديد ثم تذهب الكاميرا للغرفة المجاورة أين تظهر الفتاة وجدة بلقطة قريبة ملتفتة للباب، تعود الكاميرا لغرفة نوم الزوجين بلقطة أمريكية أين يقف الزوج ويصرخ رافعا يده للأعلى كدلالة على التهديد، تظهر الزوجة بلقطة مقربة للصدر في حالة رضوخ خافضة رأسها بنفس اللقطة يردد الزوج آخر كلماته ويخرج من الغرفة، تنتقل الصورة بلقطة أمريكية إلى وجدة الواقفة في الرواق تسترق السمع ثم تهرب فجأة أين نلمح من بعيد أبوها يمر مسرعا في الرواق ثم يفتح الباب ويغلقه بقوة، تعود الكاميرا إلى غرفة النوم لترينا بلقطة مقربة للصدر وجه حزين لأم وجدة غارق في تفكير عميق.

تبقى هذه المشاهد البصرية مبهمة بعض الشيء لأن المتفرج لم يفهم بعد سبب الخلاف بينهما لكن المشاهد اللاحقة ستكون أوضح حيث تصور الكاميرا بلقطة متوسطة داخل غرفة الجلوس، أم وجدة جالسة على الأرض تأكل وابنتها واقفة أمام لوحة كبيرة مرسوم فيها شجرة كبيرة بها أغصان متفرعة، تقوم الفتاة بعد أوراقها المكتوب في وسطها أسماؤهم ثم تلمس الورقة المكتوب عليها عبد الله وتبتسم يبدو أن هذه الشجرة هي شجرة العائلة ، تلتفت الأم للشجرة وتتحف مع ابنتها، تعود المخرجة للطفلة حيث تلتقطها بلقطة أمريكية تقوم بنزع دبوس من شعرها وتثبت به ورقة صغيرة تحت غصن من أغصان الشجرة وتذهب، تبقى الكاميرا مركزة على الشجرة وتقرب منها بلقطة قريبة حيث نقرأ على ذلك الغصن اسم عبد الله أما الورقة المثبتة عليه فكتب عليها اسم "وجدة"، تعود مرة ثانية الفتاة لنفس المكان لكن هذه المرة تظهر بلقطة متوسطة تجلس على ركبتيها وتجمع أدواتها المبعثرة على الأرض وتضعهم في محفظتها ثم تلتفت للوراء وتنتبه لشيء فتتوجه نحو طاولة موضوعة بجانب شجرة عائلة فتجد الورقة التي كتبت فيها اسمها ممزقة، تركز بلقطتين على الغصن المكتوب عليه اسم عبد الله ثم تضع الورقة في جيبها، هنا يتضح سبب شجارات الوالدين وهو عدم وجود ذكر داخل الأسرة بمعنى أن البنت مهما كانت غالية وعزيرة لا يمكنها تعويض الولد الذي رمز له بغصن من أغصان الشجرة أي فرع من فروع العائلة الكبيرة.

تنتقل المخرجة إلى سطح البيت أين ترينا بلقطة مقربة للخصر الأم مع ابنتها تطلان من على الشرفة، بعدها تعرفنا الكاميرا على الشيء المنظور فإذا به احتفال مقام في حديقة بيت الحيران أين نلمح في الأسفل من بين المدعوين الطفل عبد الله واقف بجانب والد وجدة تعود المخرجة لسطح البيت كي تصوّر عبر التناوب بين اللقطتين المقربة للخصر واللقطة القريبة الحديث الذي دار بين الأم وابنتها.

فيما يخلص حركات الكاميرا فقد تمّ التركيز أكثر على البانوراما حيث تحركت الكاميرا أفقياً ل تصوير عدة لقطات كلها خاصة بـ **وجدة**، عند مشيها في رواق البيت كي تسترق السمع، كذلك داخل غرفة الجلوس عند توجيهها للوحة المرسوم فيها شجرة العائلة، أما البانوراما العمودية للأسفل فظهرت داخل غرفة الجلوس عندما كانت الكاميرا مركزة على وجه **وجدة** ثم تنزل تدريجاً لترينا يدها تحبى الورقة في جيبها، كذلك فوق سطح البيت حين كانت الأم والبنت واقفتان على الشرفة ثم تنبطحان فجأة خشية أن يراها الرجال في الأسفل أما بقية اللقطات جاءت ثابتة.

2-1- زوايا التصوير :

لقد صوّرت أغلب لقطات هذه المتتالية هي الأخرى بالزاوية العادية حيث تمّ رصدتها خاصة أثناء تنقلات الشخصيات عبر الفضاء الداخلي للبيت سواء داخل غرفة النوم خلال الشجار الذي دار بين الوالدين ثم وقوف البنت وراء باب غرفتها لاستراق السمع، كذلك عند تصوير الحديث الذي دار بين الفتاة وأمها سواء داخل غرفة الجلوس أو فوق سطح البيت، كما تمّ توظيف أيضاً الزاوية الغطسية أين ارتفعت الكاميرا فوق سطح البيت وصورت الجمهور الغفير الذي كان متواجداً في الأسفل داخل حديقة البيت المجاور.

2- تحليل الصوت الفيلمي :

شمل الصوت الفيلمي كل عناصره الثلاثة: الكلام، الضجيج، الموسيقى.

2-1- الكلام :

لقد كانت المشاهد البصرية في هذه المتتالية مبهمة بعض الشيء لهذا أدت الرسالة اللغوية دوراً كبيراً في شرح وتفسير الشفرات التي حملتها الصور وقد طرحت عدة أفكار في شكل حوارات تمحورت كلها حول مسألة تعدد الزوجات، هذا الموضوع الذي تعددت أسبابه في مجتمعاتنا العربية لكن المخرجة أرادت التطرق إليه من جانب الامتياز الذي يحظى به الذكر داخل العائلة السعودية وهذا هو حال أم **وجدة** المهتدة بوجود امرأة ثانية يمكنها أن تنجب الولد الذي يحلم به الزوج ومن ورائه عائلته وهذا ما عكسه الشجار الذي دار بين الزوجين، أم **وجدة** : "أنا إني ادفع و ليش ما تدفع إنت ولو مرة واحدة بس"، أبو **وجدة** : "وين نفقات المواصلات؟ ولو بس شاطرة تحطينه من جمعية إلى جمعية"، أم **وجدة** : "ليش وين مهر العروس الثانية يا عريس الغفلة"، أبو **وجدة** : "تحسين أي أبي أصرف على عيلتين، إنتي جيتي الولد الأول وإحنا عارفين الاثنين إنه ما راح يصير، لا تنظريني الأسبوع الجاي مني جاي"، أم **وجدة** : "لا تجي روح حط راسك براس أمك، ما عندكم سالفه غير العرس".

- تؤكلم المخرجة على أهمية الذكر داخل العائلة السعودية من خلال الفتاة **وجدة** التي تقترب من شجرة العائلة وتبدأ بعد أسماء الذكور التي رمزت لفروع الشجرة ثم تتوقف عند آخر اسم وتبتسم لأنه اسم أبوها عبد الله الذي لا يوجد تحته أي اسم دلالة على عدم إنجابها للذكور، فتذكرها أمها بأن لا مكان لها في هذه الشجرة لأنهم تحمل فقط اسم الذكور، **وجدة** : "تركي، صالح، علي، عبد الرحمن، عبد العزيز، راشد، عبد الله أبوي"، أم **وجدة** : "وش عندك واقفة عند شجرة عيلة أبوك المبجلة ما أنتي فيها ما فيها إلا أسامي رجال".

إنّ الحزن البادي على وجه أم **وجدة** وتخوفها الدائم من زواج زوجها راجع لمحبته له وقد تمّ اكتشاف ذلك حينما سألتها ابتنتها عن مدى حبها له فعبّرت عن شعورها الداخلي تجاه والدها، **وجدة** : "تجيبينه؟"، أم **وجدة** : "مين، أبوك؟ يووووه، يا ماما أبوك خطبني وأنا كنت وقتها أدرس بالثانوية، البنات لما شافو صورته انهبلو عليه غاروا مني، أبوك كان أول رجل في حياتي وإن شاء الله الأخير".

- يبدو أن الحب الذي تكنه الزوجة لزوجها يشعرها بنوع من الاطمئنان والثقة وهو ما تحاول جاهدة زرعه في قلب ابنتها، أم وجدة : "لا تشغلين أبوك مستحيل يحرق قلبي ويتزوج مرة ثانية".
- ما زاد في روحانية المشهد بين الأم وابنتها هو توظيف الآية (21) من سورة (الروم) التي تتحدث عن العلاقة الودية والروحانية التي يجب أن تربط الزوجان ببعضهما البعض وهي نفس الآية المقرر ل وجدة حفظها في مسابقة القرآن الكريم، أم وجدة : "يا الله خلينا نرتل عشان مسابقة بكرة، يا الله"، وجدة : "ومن آياته أن خلق لكم من أنفسكم أزواجا لتسكنوا إليها وجعل بينكم مودة ورحمة"، ماما قولي الكلام من قلبك وما عليك من إلي حوليك".

2-2- الضجيج :

تمثل الضجيج في صراخ الزوجين الذي سمع من داخل غرفة نوم مما أثار فضول البنت وجدة واضطرها للخروج إلى اللق لا استراق السمع، كذلك سماع غلق باب بقوة مما دل على حالة التوتر الشديد التي كان عليها والدها، وأخيرا صوت ضجيج الرجال في البيت المجاور الذي شهد احتفال.

2-3- الموسيقى :

اقتصرت الموسيقى في هذه المتتالية على المشهد الخاص بغرفة الجلوس أين سمع مقطع موسيقي حزين تزامن مع ظهور دموع في عيني وجدة حين وقوفها أمام شجرة العائلة التي حملت فقط أسماء الذكور ولم تجد اسمها من بينهم.

3- العلاقة بين السمع والبصري :

لقد تميزت لقطات هذه المتتالية بإيقاع درامي شاركت في خلقه عدة علامات ذو طابع سمعي - بصري تجسدت في النبذة الصوتية العالية التي ميزت الحديث الذي دار بين الزوجين والذي أضيفت له الحركات الجسدية التي قام بها الزوج منها رفع اليد، كذلك صوت غلق الباب بقوة، ترافقت هذه العلامات مع رسالة ألسنية عملت على تقديم تفسير لهذا المزج السمعي - البصري والذي تعلق بعدم قدرة الزوجة على إنجاب الذكور.

المتتالية الرابعة : التآزر النسوي بين الأم والبنت لتحقيق الحلم

تعتبر هذه المتتالية خاتمة المتتاليات في هذا الفيلم ولهذا أرادتها المخرجة أن تحمل مؤشرات إيجابية في صالح المرأة والتي انعكست في المؤازرة النسوية التي رسمتها علاقة الأم بالبنت فأخيرا استطاعت **وجدة** تحقيق حلمها بشراء دراجة هوائية، هذه الدراجة التي ستكون هدية الأم لابنتها في آخر الفيلم تعبيرا على حبها لها وعلى انخياز المرأة لبنات جنسها في آخر المطاف.

سيتم التفصيل في هذه المعلومات عبر تحليل المشاهد البصرية والسمعية لهذه المتتالية :

1- تحليل الصورة الفيلمية :

يشمل على :

1-1- التأطير :

التقطت مشاهد هذه المتتالية ضمن جو ليلي فوق سطح الطفلة **وجدة** والتي استهلكت بلقطة متوسطة تبين الأم من الجانب واقفة تطل من على الشرفة تبدو بمظهر مختلف شعرها مقصوص في يدها سيجارة مشتعلة بعدها تظهر **وجدة** واقفة خلفها تتأمل في أمها ثم تتقدم إليها فتقترب الكاميرا منهما بلقطة مقربة للخصر حيث تقوم الأم برمي السيجارة بسرعة، تنظر البنت إلى الأسفل أين تظهر من بعيد أنوار صادرة من البيت المجاور ثم تتحدث مع أمها الذي يبدو على وجهها الحزن والأسى، تدمع عينا الفتاة وتحتضن أمها بقوة فيفهم المتفرج أن سبب تلك الأضواء هو زواج الأب للمرة الثانية، ثم تنصرف الأم حيث تلتقطها المخرجة بلقطة أمريكية في الجهة الأخرى من السطح تقوم بإشعال الضوء فتظهر المفاجأة وهي الدراجة الخضراء نفسها التي كانت معروضة عند بائع الألعاب، تنتقل الكاميرا مباشرة إلى **وجدة** التي تصورهما بلقطة مقربة للخصر في حالة ذهول واندهاش كبيرين، تجري الفتاة نحو الجهة الأخرى من السطح فتتبعها الكاميرا بلقطة أمريكية وتتوقف أمام الدراجة وتبدأ بتلمسها غير مصدقة ما ترى، لقد كانت إذن الأم هي الشخص الذي سيحقق حلم **وجدة**، أما اللقطة الأخيرة في هذه المتتالية كانت عبارة عن لقطة مقربة للخصر أرادتها المخرجة أن تبرز التآزر النسوي بين الأم والبنت وهما واقفتان جنب بعض ثم تلتفتان للألعاب النارية التي امتلأت بها السماء المظلمة، هذه الألعاب التي انطلقت من بيت **وجدة** المقام فيه عرس والد **وجدة** ما جعل الأم وابنتها تقتربان من بعضهما وتعانقان بقوة وملامح الحزن بادية على وجهيهما.

فيما يتعلق بحركات الكاميرا فلم نسجل أي تحرّك للكاميرا فقد صورت كل المشاهد بكاميرا ثابتة.

2-1- زوايا التصوير :

جميع لقطات المتتالية أخذت بزاوية عادية.

2- تحليل الصوت الفيلمي :

شمل الصوت الفيلمي كل عناصره الثلاثة : الكلام، الضجيج، الموسيقى .

2-1- الكلام :

قامت اللغائلفظية بإعلام المتفرج بطبيعة المعلومات المذكورة خلال الحوار المميز لهذه المتتالية والذي جمع الأم بابنتها فوق سطح البيت وهذا ما سيتم الكشف عنه في العرض التالي :

- بالرغم من نجاح **وجدة** بجائزة مسابقة القرآن الكريم إلا أنها لم تحصل على القيمة النقدية للجائزة بسبب إعلانها أمام الملأ أنها ترغب في شراء دراجة هوائية بهذه النقود وكما سبق وأن ذكرنا ركوب البنت للدراجة منافي للتقاليد في المجتمع السعودي مما جعل مديرة المدرسة الأستاذة **حصّة** تتبرع بمبلغ الجائزة للشعب الفلسطيني، لكن يبدو أن الأم قد علمت بهذه التطورات فتقوم بتهنئتها وكي تواسيها تخبرها بأنها ليست بحاجة لهذه النقود، الأم: "مبروك سمعت الأخبار، قالوا لي إنك فزت ما صدقت، بما منك إذا بغيت شي ما حدا يقدر عليك"، وجدة: "بس ما أعطوني الفلوس"، الأم: "أصلاً أنا ما صدقت إشلون قلت لهم أنك بدك تشتري سيكل، أصلاً أنتي ما بحاجتهم ما بحاجة لفلوسهم".

- تعود بعد ذلك المخرجة لموضوع تعدد الزوجات كي تخبرنا أن العرف الاجتماعي قد انتصر على الحب الزوجي وهذا من خلال قرار الأب بالزواج للمرة الثانية ويبدو أن الزوجة قد يعتست منه لدرجة أنها قامت بقص شعرها، هذا الشعر الذي طالما قامت بتسريحه من أجله حتى أنها صرحت في إحدى المرات لابنتها أن أباهما يحب الشعر الطويل، بالتالي جاء هذا القص للشعر كإعلان لانتهاء العلاقة بين الزوجين، وجدة: "إش فيها بيت جدتي وش عندهم، هذا عرس عمي بعد شهر؟"، أم وجدة: "مو عرس عمك بكيفه هذا قراره ما لنا إلا بعض".

- كما كانت الأم تنوي شراء فستان سهرة لونه أحمر كي تنال رضى زوجها لكن الظاهر بقرار الزوج مرة ثانية لم يعد له أهمية وهذا ما تستنتجه **وجدة** من صمت أمها عندما سألتها عنه، وجدة: "بما وين الفستان الأحمر؟ (صمت) خليه هناك، بدون أبوي ما إلو ولا معنى".

- تعلن الأم لـ هناك أمراً أهم من الفستان وأن النقود قد صرفتهم في شيء آخر وهو الدراجة التي كانت تحلم وجدة بشرائها لأن ابنتها هو أغلى شيء لديها خاصة بعد زواج الأب معلنة بذلك وبطريقة إيجابية قرارها بالانفصال عن زوجها، أم وجدة: "خلص الفستان الأحمر، وبعدين الفلوس صرفتهم أتمنى يكون هالسيكل هو إلي كنت تبينه، يباع المحل قال لي إنه محجوز لفترة لبنية مزبونة، أبيعك تكوني أسعد إنسانة في الدنيا ما بقالي غيرك في هاذ الدنيا".

2-2- الضحيج :

اقتصر الضحيج على بعض الأصوات مثل : بكاء **وجدة** فوق سطح البيت، صوت الألعاب النارية في آخر لقطة كدلالة على وجود احتفال والذي تمثل في عرس والد **وجدة**.

2-3- الموسيقى :

اتخذت الموسيقى شكلين: الأول المقطع الموسيقي ذو الطابع الغربي الذي سبق للمتفرج سماعه في متتاليات سابقة، الشكل الثاني الطبل والأهازيج التي سمعت من البيت المجاور التي عبرت هي الأخرى عن عرس والد **وجدة**.

3- العلاقة بين السمعي والبصري :

لقد عملت الظواهر البصرية الموظفة في بداية المتتالية (الشعر المقصوص للأم وطريقة تدخينها للسيجارة) على التعبير على مدى حزنها وهي تتفرج على عرس زوجها في البيت المجاور، كما ساهمت الإضاءة وصوت الألعاب النارية الموظفين على مستوى المشهد الأخير من الفيلم في مضاعفة الإيقاع الدرامي فبالرغم من الظلام الذي ساد بداية المشهد إلا أن النور الذي أضاء المكان بعد ذلك والذي كان للمرأة دور في إشعاله ساهم في الإعلان عن تحقيق حلم **وجدة** وهو الكشف عن الدراجة التي كانت مركونة فوق السطح دون أن تراها الفتاة لأنها كانت متواجدة في العتمة وبالتالي سمح هذا النور بإعطاء شعلة أمل في حياة المرأة السعودية، وقد بلغت ذروة الدراما عندما التفتت الأم والبنت للألعاب النارية في السماء ثم احتضنتا بعضهما بشدة.

- التحليل التضميني لنهاية الفيلم وجنيريك النهاية :

1- تحليل الصورة الفيلمية :

يشمل على :

1-1- التأطير :

تحقق أخيرا حلم وجددة بركوبها الدراجة والسير بها في شوارع العاصمة الرياض هذا الحلم الذي راود الكثيرات من أمثالها لكنهن لم تكن لديهن جرأة مثل جرأتها ها هي تصورها الكاميرا بلقطة عامة آتية من بعيد راكبة دراجتها ثم تتوقف عند باب منزل مفتوح على مصراعيه يخرج من عمال يحملون كرسي ويضعونها في شاحنة، كما نلاحظ بقايا زينة لازالت عالقة فوق شجر حديقة، تقترب الكاميرا من باب المنزل حيث تلتقط الفتاة بلقطة أمريكية وهي متوقفة بدراجتها أمام الشاحنة من الواضح أن هذا البيت قد شهد احتفال عرس وتوقف وجددة عنده يدلل أنها تعرفه جيدا ما يأخذنا للاستنتاج أن صاحب العرس هو والدها، بعدها تنطلق ثانية متناسية ما جرى في هذا المكان.

تنتقل المخرجة إلى شارع آخر متواجد به مجموعة من الصبيان يلعبون بالكرة من بينهم عبد الله ثم نلمح وجددة آتية من بعيد بدراجتها، تركز الكاميرا بلقطة صدرية على وجه الفتى وهو ملتفت للفتاة وابتسامة عريضة على شفاهه دلالة على مساندته بخلاف زملائه الذين تؤخذ لهم لقطة متوسطة وهم واقفين متسمرين في أماكنهم من منظر وجددة وهي راكبة الدراجة، يركض عبد الله مبتعدا عن الأطفال ثم يركب دراجته ويرافق صديقه وسط ذهول الآخرين، يبدأ السباق المنتظر بينهما أين يظهران وسط الطريق بنفس اللقطة يتسابقان ثم يمران بحافلة مثبت في زجاجها الخلفي ملصق كبير تقترب الكاميرا منه بلقطة قريبة كي يكون بوسع المتفرج فهم محتواه حيث تظهر صورة الملك السعودي عبد الله وأميرين آخرين فوق رؤوسهم العلم السعودي أما بجانبهم فمكتوب : دام عزك يا وطن، ورقم 81 المكتوب تحته اليوم الوطني، إذن يصادف هذا اليوم الاحتفال باليوم الوطني 81 لتوحيد المملكة في 23 سبتمبر من كل عام، هذا التاريخ الذي يعود إلى المرسوم الملكي الذي أصدره الملك عبد العزيز برقم 2716، الذي يقضي بتحويل اسم الدولة من (مملكة الحجاز ونجد وملحقاتها) إلى المملكة العربية السعودية، ابتداء من يوم الخميس 23 سبتمبر 1932⁽¹⁾، لقد تعمدت المخرجة أن يكون يوم خروج وجددة راكبة الدراجة الهوائية والسير بها في شوارع الرياض هو نفس اليوم الذي تحتفل به المملكة بعيد نشأتها ليكون هذا اليوم ميلاد ثاني لهذا البلد وشاهدا على انتصار المرأة على التقاليد والعرف الاجتماعي.

هذا الانتصار تعبر عنه المخرجة بلقطة متوسطة التي ترينا الفتاة وجددة تسير بدراجتها رافعة رأسها وسط أنظار الجميع منهم بائع الألعاب الذي يتسهم لها ويتأكد الانتصار النسوي عندما تتقدم وجددة على عبد الله وتبتعد عنه وهو يحاول جاهدا اللحاق بها، ثم عبر لقطة عامة تصور الفتاة وهي تسير بسرعة وسط شارع جانبي ثم تتوقف عند نهايته وبداية الطريق السريع حيث نشاهد عدد من السيارات تمر عبره، هذا التوصيف البصري يحمل دلالة عميقة وهي أن المرأة قد اجتازت الممرات الضيقة التي تحد من حريتها وقد قطعت شوط كبير بركوبها الدراجة وهي الآن بصدد بدء مرحلة جديدة يمكن تكون أحد ثمارها هي ركوب السيارة أو تطورات إيجابية أخرى في صالح المرأة السعودية، تختم المخرجة فيلمها بلقطة مقربة للصدر تظهر الفتاة وجددة سعيدة بما حققتها من إنجاز تلتفت يمينا يسارا وكأنها تريد الدخول بسرعة إلى الطريق السريع أو بالأحرى إلى هذا العالم الجديد بعدها تتوقف الكاميرا معلنة نهاية الفيلم.

اليوم- الوطني - للمملكة- العربية- السعودية/ <http://ar.wikipedia.org/wiki> : (1)

أما جنيريك النهاية فكلها عبارة على شاشة سوداء تعاقبت عليها أسماء كل من : الممثلات والممثلين، المخرجة (هيفاء المنصور)، الفريق التقني، الشركات المنتجة للفيلم وأخيرا سنة الإنتاج (2012) .

لقد كانت الحركة البانورامية الأفقية الحركة الوحيدة الموظفة على مستوى نهاية الفيلم وقد استخدمت خاصة عند سير وجدة في الشارع العام راكبة دراجتها سواء لوحدها أو برفقة عبد الله، أما بقية اللقطات فجاءت ثابتة .

1-2- زوايا التصوير :

الزاوية الوحيدة التي تم توظيفها هي الزاوية الجانبية إضافة للزاوية العادية لأنّ أغلب اللقطات قامت بتصوير وجدة وهي تسير ومن المنطقي أن تتموضع الكاميرا من الجانب للسماح للمتفرج برؤية سير الشخصية.

2- تحليل الصوت الفيلمي :

اقتصرت الصوت الفيلمي على عنصري : الكلام، الموسيقى.

2-1- الكلام :

تمثل الكلام في جملة واحدة جاءت على لسان وجدة حين تتسابق مع عبد الله وتقدمت عليه معلنة فوزها: وجدة: "أتحداك تمسكني".

2-3- الموسيقى :

أصرّت المخرجة على استخدام نفس المقطع الموسيقي الذي رافق بعض المتتاليات السابقة وقد وظفته كي يرافق سير وجدة بدراجتها وسط الشارع وقد استمر إلى غاية انتهاء الجنيريك.

3- العلاقة بين السمعي والبصري :

لقد تميزت هذه النهاية الفيلمية بميزتين أولا توظيف الموسيقى طوال المدة الزمنية التي عرضت فيها هذه النهاية حيث رافقت جميع اللقطات والتي أعطت لها نوع من الحيوية أما الميزة الثانية فكل اللقطات المصورة جاءت خارجية أي التقطت في الفضاء الخارجي مما أعطى انطباع بالحرية والانطلاق ويمكن هذا ما قصده المخرجة في نهاية الفيلم أي تخرج من الفضاءات الداخلية سواء كانت فضاء المدرسة أو فضاء البيت اللذان رمزا للانغلاق بالتالي جاءت هذه النهاية مفتوحة على العالم الخارجي الذي تطمح المرأة السعودية الخروج إليه والتحول عبر فضاءاته الشاسعة.

المبحث الثاني: التحليل النصي لعينة من الأفلام النسوية المغربية المطلب الأول: التحليل النصي للفيلم التونسي "حرير أحمر"

1- البطاقة الفنية لفيلم :

" حريـر أحمر "

« Satin Rouge »

- إخراج : رجاء عماري
- مساعد إخراج أولي : بامبلا فاريلا
- سيناريو : رجاء عماري
- الأداء التمثيلي :
- هيام عباس
- فوزية بدر
- هند الفاهم
- ماهر كمون
- منية الهيمشري
- نادرة لملوم
- أبو معز الفازع
- صالح ميلاد
- زين الدين سـوالـم.
- تصوير : ديان باراتي (Diane Baratier)
- تركيب : بولين ديرو (Pauline Dairou)
- صوت : - توماس روبرت (Thomas Robert)
- فريديريك دي رافينيان (Frédéric de Ravignan)
- سيريل هولتز (Cyril Holtz)
- موسيقى : نوفل المانع
- ديكور : قيس رستم
- سكريبت : سـعيدة بن محمود

- ملابس : ماجدлина جارسيا كانيز
- مكياج وحلاقة : هاجر بوهاوالة
- إدارة الإنتاج : لينا شعبان منزلي
- المؤسسة المنتجة : ADR Productions / Nomadis Images / Arte France Cinéma /
- (الوكالة الوطنية للنهوض بالقطاع السمعي البصري) Agence nationale de Promotion de l'audiovisuel
- ألان روزاناز (Alain Rozanes)، باسكال فيروست (Pascal Verroust) ، درة بوشوشة فوراتي.
- بمساهمة (Canal+)، وزارة الثقافة (تونس)، المركز القومي للسينما (فرنسا)، وزارة الخارجية (فرنسا).
- بدعم من :
- الصندوق الفرنكوفوني للإنتاج السمعي - البصري للجنوب.
- الوكالة ما بين الحكومية للفرنكفونية والسيرتاف
- (La Fondation Intergouvernementale de la francophonie et CIRTEF)
- توزيع : Diaphana (France) / Pyramide International
- سنة الإنتاج : 2002 .
- بلد الإنتاج : تونس/فرنسا
- العنوان الدولي : Satin Rouge
- صنف الفيلم : فيلم روائي طويل .
- المدة الزمنية للفيلم : 01 ساعة و 35 د و 05 ثا .
- اللغة الموظفة : العربية و الفرنسية. (1)
- جوائز :
- اختيار رسمي في مهرجان برلين (2002).
- جائزة الجمهور لأحسن فيلم أفريقي بمهرجان مونتريال العالمي للفيلم عام 2002.
- جائزة صندوق العرض للمخرج الجديد بمهرجان سياتل العالمي للفيلم عام 2002.
- جائزة هولدن لأحسن نص وجائزة مدينة تورينو بمهرجان تورينو العالمي للسينما الشابة عام 2002 (2).

(1) : Fiche Film : « Satin Rouge »

Source : <http://www.Africulture.com>

(2) : http://ar.wikipedia.org/wiki/الحرب_الأحمر

2- بطاقة فنية عن المخرجة رجاء العماري :

ولدت المخرجة رجاء العماري بمدينة تونس عام 1971 حصلت على الأستاذية في الأدب الفرنسي، سافرت بعد ذلك إلى باريس للدراسة في المؤسسة الأوروبية لحرف الصورة والصوت وتخرجت من قسم السيناريو بها عام 1998⁽¹⁾، شاركت في بداية مشوارها الفني في كتابة سيناريو فيلم "يا أسود، يا أبيض" للمخرج أنور بن عيسى (1998)⁽²⁾.

حصلت على جائزة أحسن فيلم قصير في النسخة الحادية عشر من مهرجان السينما الأفريقية بـ ميلانو (إيطاليا) عام 2001 بفيلمها القصير "ذات مساء في جويلية"، كما حصلت بفيلمها الطويل "الدواحة" على الجائزة الأولى "آرت مار" في مهرجان الفيلم والثقافات المتوسطية بـ باستيا (فرنسا) وعلى أحسن صورة سينمائية في مهرجان فالانسيا (إسبانيا) عام 2009.

أنجزت أعمال سينمائية قصيرة وأخرى طويلة، تمثلت الأعمال القصيرة في : "أفيل" (1998)، "ذات مساء في جويلية" (2000)، أما أعمالها الطويلة فهي: "حرير أحمر" (2002)، "على آثار النسيان" (2004) وهو فيلم وثائقي، "الدواحة" (2009)⁽³⁾.

3- ملخص الفيلم :

القصة التي يرويها فيلم "حرير أحمر" عادية ومستهلكة في السينما العالمية غير أنها جديدة بالنسبة للسينما العربية، في بداية الفيلم تستغرق المخرجة زمنا طويلا في تصوير حالة الوحدة التي تعيشها هذه الأم، تمنع في تصويرها وهي تقوم بواجباتها المنزلية اليومية، تنظف المنزل، تعد الطعام وتستمع أثناء ذلك إلى الأغاني العاطفية التي ييئها المديع، لكن تنقلب حياتها رأسا على عقب فجأة بعد دخولها ملهى ليلي ذات ليلة لمراقبة ابنتها المراهقة، فإذا بها تكتشف عالما أسرا يغريها ويجلبها فتثور على ماضيها وترتمي في الشهوات والمحرمات إلى حد أنها أصبحت راقصة في الملهى نفسه ومن خلال الرقص تكتشف المكبوت فيها من رغبات قتلتها في نفسها بعد موت زوجها وتذهب إلى حد السعي للحصول على صديق ابنتها متحدية بذلك كل القيود الاجتماعية والأخلاقية.

(1) : http://ar.wikipedia.org/wiki/رجاء_العماري

(2) : Biographie de Raja Amari : Dramaturge, Réalisatrice, Scénariste.

Source : http://www.Africulture.com/php/index.php?nav=prsonne&no=3588&texte_recherche=rajaamari

(3) : http://ar.wikipedia.org/wiki/رجاء_العماري

4- التقطيع التقني للفيلم :
بداية الفيلم : أثناء عرض الجنيريك

شريط الصوت			شريط الصورة				اللقطة	
الموسيقى	الضجيج	in/off الحوار)	مضمون اللقطة	الحركة داخل اللقطة	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	سلم اللقطة	الرقم المدة (ثا)
	زقزقة عصافير+ تصفيق+ تصفير+ ترددات لموجات إذاعية		تتعاقب على شاشة سوداء أسماء الشركات المنتجة للفيلم باللغتين الفرنسية والعربية، تليها أسماء البطلتان ثم بقية الممثلين، صاحبة السيناريو رجاء العماري مع الإشارة إلى جائزة أحسن سيناريو التي نالها الفيلم ثم أسماء الفريق التقني					10 85
أغنية إذاعية تونسية	صوت إذاعي نسوي		تظهر من خلال المرأة امرأة تقوم بتنظيف ستائر هي البطلة ليليا	---	←	ث	ل م ص	20 15
//			تحرك الكاميرا لترينا برواز موضوع على صوان تمثل صورة رجل هو زوج ليليا المتوفى	---	←	→	ل ق	30 05
//			تظهر ليليا من الخلف تقوم بتنظيف البرواز	---	←	ث	ل م خ	40 04
//			تحرك الكاميرا ثانية وتتابع تحركات ليليا فنشاهد برواز آخر يمثل صورة بنت شابة، تقوم ليليا بإزالة الغبار عليه	---	←	→	ل م خ	50 16
//			تقوم ليليا بترتيب الفراش	---	←	ث	ل م خ	60 14
//			تعود ليليا إلى المرأة وتتوقف عندها	---	←	←	ك م خ	70 06
//			بر المرأة نشاهد ليليا تمسح المرأة ثم تتوقف وتأمل نفسها عبرها، تنزع الدبوس الماسكة به شعرها فيتناثر على كتفيها ويبدأ	---	←	ث	ل م خ	80 25

			جسمها بالتمايل على أنغام الأغنية التونسية الإذاعية						
//			تتحرك ليليا راقصة وتتوقف عند برواز صورة زوجها	---	←	←	ل م ص	04	90
أغنية إذاعية تونسية			تظهر ليليا من الخلف واقفة أمام صورة زوجها ترقص ثم تنزل الكاميرا تدريجيا لترينا خصرها يتمايل	---	←	↓	ل م خ	05	100
//			تراجع ليليا إلى الوراء وهي مستمرة في الرقص وتعود للوقوف أمام المرأة	---	←	→	ل م خ	03	110
//			نشاهد ليليا عبر المرأة وهي واقفة أمامها ترقص وتدور حول نفسها ثم تتوقف وترفع شعرها من جديد وتحمل منشفتها	---	-- -	←	ل أ	35	120
//			تستأنف ليليا عملية التنظيف ثم تخرج من الغرفة وتبدأ بتنظيف أثاث الرواق	---	←	ب د	ل م خ	07	130
			تعود الشاشة السوداء من جديد لتعرض لنا عنوان الفيلم : Satin Rouge ساتان روج ثم يليه عرض أسماء منتجي الفيلم وأخيرا مخرجة الفيلم رجاء العماري باللغتين الفرنسية والعربية					19	140

المدة الزمنية الكلية لبداية الفيلم : 04 د و 03 ثواني

المتتالية الأولى : علاقة التوتر بين الأم والبنات

شريط الصوت			شريط الصورة				اللقطة	
الموسيقى	الضجيج	الحوار (in/off)	مضمون اللقطة	الحركة داخل اللقطة	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	سلم اللقطة	الرقم المدة (ثا)
			في جو مظلم ليليا نائمة على الأريكة فجأة تستيقظ	---	←	ث	ل م خ	01 08
	تلاوة القرآن + رنين هاتف	ليليا : ألو . صوت سلمى عبر الهاتف : ألو ماما . ليليا : أنتي وينك ؟	تنهض ليليا لرفع سماعة الهاتف	---	←	←	ل م خ	02 08
	غناء غربي	سلمى : راني عند هالة، إيه حتى لتوا	تتحدث سلمى في الهاتف ونشاهد مجموعة من الشباب يرقصون	---	←	ث	ل م خ	03 03
	//	ليليا : شفتي الوقت، كيفاش معملة باش تروحي ؟	تؤنب ليليا ابتها على التأخير عبر الهاتف	---	←	ث	ل م خ	04 03
	//	سلمى : تى الغدوا صباح نروح (صمت)، ألو ماما مانيش نسمع فيك (صمت). صديقة سلمى : Ca va ؟	تحدث سلمى أمها ثم تقفل الخط في وجهها وتأتي صديقتها لاصطحابها للرقص	---	←	ث	ل م خ	05 17
	//		تتوجه ليليا نحو النافذة مضطربة وتنظر للخارج ثم تذهب	---	←	ث	ل م خ	06 07
	فتح باب	سلمى : صباح الخير ماما .	تفتح سلمى باب البيت وتتوجه نحو الداخل ثم تظهر ليليا من الخلف على الشاشة، تقترب سلمى من أمها وتلقي التحية	---	←	ث	ل أ	07 13
			تنظر ليليا إلى سلمى بغضب وتمدد يدها إلى أعلى	---	< >	ث	ل م ص	08 02
		سلمى : ماما وجعتني .	تتلقى سلمى صفة من أمها	---	<	ث	ل م ص	09 03

					>				
10	06	ل م ص	ث	< >	---	تخفض ليليا رأسها وتتحدث مع ابنتها	ليليا : سامحني (صمت) عجبك هكا .		
11	07	ل م ص	ث	< >	---	تنظر سلمى لأُمها في صمت	صوت ليليا : خليتي ليلة كاملة قاعدة مرصوفة في بقعتي، نحرق في دمي وإنتي مش هوني . سلمى : والله ماما تتصورني مروحة وحدي ...		
12	03	ل م ص	ث	< >	---	ملامح غضب بادية على وجه ليليا	صوت سلمى : في الليل . ليليا : وين كنت ؟		
13	02	ل م ص	ث	< >	---	سلمى في حالة ارتباك	سلمى : أخي قتلك بحدنا هالة عملت عيد ميلادها .		
14	04	ل م ص	ث	< >	---	ليليا تؤنب ابنتها	ليليا : ما عايش تعاودها لي هاذ الحكاية . صوت سلمى : علاش تعمل في روحك هكا ...		
15	04	ل م ص	ث	< >	---	سلمى تذكر أمها بنضجها	سلمى : على خاطر ما بتش في فرشي يا خي ما عدتش صغيرة .		
16	04	ل م ص	ث	←	---	تخفض ليليا رأسها ثم تحتضنها ابنتها	صوت سلمى : ن تخاف علي ، سامحني ماما سامحني .		

المدة الزمنية الكلية للمتتالية الأولى : 01 د و 34 ثا

المتتالية الثانية : الرقص الشرقي كتعبير عن تحرر الجسد الأنثوي

شريط الصوت			شريط الصورة					اللقطة	
الموسيقى	الضجيج	الحوار (in/off)	مضمون اللقطة	الحركة داخل اللقطة	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	سلم اللقطة	المدة (ثا)	الرقم
			شارع ليلى تظهر لافتة مضئية حمراء مكتوب عليها Cabaret	---		ث	ل مت	04	01
إيقاعات شرقية		الراقصة فلة : شوية روتوش هنا . إحدى الراقصات: أيا فلة فاش تستنى النمرو نتاعك توا الراقصة فلة : درك نجى فسع	داخل غرفة تغيير ملابس ليليا جالسة تأخذ قياس فلة التي تقوم بتمشيط شعرها أمام المرآة ثم تخرج وتبقى ليليا لترتيب البدلات فتجلب انتباهها إحداها ذات لون ذهبي	---		ث	ل مت	42	02
//			تتوجه ليليا حاملة البدلة نحو المرآة وتقيسها على نفسها	---		←	ل م خ	12	03
//			بدأ ليليا بنزع ملابسها لقياس البدلة فتتحرك الكاميرا لترينا بالتتابع بدلات رقص مختلفة الألوان معلقة، قارورات خمر، مطفئات سجائر ثم تعود وتتوقف عند نفس نقطة انطلاقها لكن هذه المرة لترينا ليليا نصف عارية مرتدية بدلة الرقص	دوران		ب د	ل م خ	40	04
//		الراقصة فلة : ه تعرف تشطح بالقدا . ليليا : سامحني هاني باش نحيهم . الراقصة فلة : والله لا صار ترا ترا دور عسل عليك تهبل، أش قولك نعمل لهم surprise . ليليا : ما نجمش نخرج هكا . الراقصة فلة : ه هيا .	ليليا أمام المرآة تبدأ بالرقص متتبعة النغمات الشرقية الصادرة من الصالة ثم تبدأ بالدوران حول نفسها منسجمة كل الانسجام مع الموسيقى، عند انتهاء الوصلة تدخل الراقصة فلة إلى فتعجب برقص ليليا وبجسدها، تصاب ليليا بالاحراج وتحاول نزع البدلة لكن فلة تطلب منها إعادة الرقصة داخل الصالة، فتتردد ليليا لكن فلة تقنعها	دوران		ث	ل م خ	75	05

		ليليا : لا حبيت جرب هكا هو . الراقصة فلأيا يزي عملت لي فيها حشامة، كانك على كليونات كلهم خرجو، هيا .							
06	05	ل مت	←	↵	---	تدخل فلة مع ليليا إلى صالة الملهى المتواجد بها القليل	الراقصة فلة: جماعة هادي Star نتاع الليلة شكري دربوكة يا الله.	تصفيق + تصفير	
07	13	ل مت	ث	↵		إحدى الزبونات تنادي على شكري الذي يبدأ بالقرع على الطبله وتبدأ فلة بتحريك جسد ليليا الخائفة والمرتبكة	الزبونة : شكري، شكري .	//	قرع على الطبله
08	50	ل أ	ث	↵		تقوم راقصة بوضع يداها على خصر ليليا وتبدأ بتحريكه ثم يأتي ر جل ويبدأ بالغناء فتتسجم ليليا معه	أحد الزبائن : يا الله، يا الله	تصفيق + تصفير	//وغناء شرقي
09	25	ل أ	ث	↵	//	يتقدم صاحب الملهى لوسط الصالة ويبدأ بالتركيز في رقص ليليا ثم يقدّم لها كأس خمر فتشرب وترقص		//	//
10	03	ل م ص	ث	↵	---	يركز شكري نظره في رقص ليليا		//	//
11	23	ل أ	ث	↵	---	يلتف الجميع حول ليليا التي ترقص بكل ارتياح		//	//
13	03	ل م ص	ث	↵	---	ينظر شكري ل ليليا بإعجاب		//	//
14	15	ل أ	ت أ	↵	---	داخل غرفة تغيير الملابس تتحدث ليليا مع الراقصة فلة	ليليا : راني نضحك . الراقصة فلة: عملت حالة سمعتهم فاللخر كيفاش صفقو عليك ليليا : ما ريت شي ما سمعت شي . الراقصة : اسأل شكري .		
15	06	ل ق	ث	↵	---	تركز الكاميرا على وجه ليليا	صوت الراقصة فلة: عمرو ما شاف حاجة كيما هاك . ليليا : وحد الحشمة .	خطى أقدام	
16	25	ل مت	ث	↵	---	يتحدث صاحب الملهى مع الراقصة فلة وينظر ل ليليا	الراقصة فلة : آه أش قولك فيها .		

		صاحب الملهى : لا ما عندي ما نقول فيها، أما كأنها تشطح وحدها ما عندهاش تكنيك...	بإعجاب						
17	27	ل م ص	ث	↩	خفض رأس	يتحدث صاحب الملهى مع ليليا ويمسك شعرها	صاحب الملهى : كأنك هايبة شوية ماراكش تشطح وحدك ثمة ناس يتفرجو فيك ما راكش قاعدة شايخة مع روحك قدام المرايا تحب نحكيك بصحيح، هنا كلش نعملوه بالفن فهمتنى؟ ليليا : إيه فهمتك . الراقصة فلة : باهي، باش تاخذها توا ولا لا ؟ صاحب الملهى : توا نشوفو، أما لازمك تعلمها تشطح كيما نحبوا حنا . الراقصة فلة : ok .		

المدة الزمنية الكلية للمتتالية الثانية : 06 د و 08 ثا

المتتالية الثالثة : العلاقة السرية بين الأم وعشيق البنت

اللقطة		شريط الصورة					شريط الصوت	
الرقم	المدة (ثا)	سلم اللقطة	حركة الكاميرا	زاوية التصوير	الحركة داخل اللقطة	مضمون اللقطة	الحوار (in/off)	الضجيج الموسيقي
01	08	ل أ	ث	←	---	داخل غرفة تغيير الملابس بالملهى راقصات يخرجن من الغرفة، شكري واقف ينظر ل ليليا نظرة إعجاب وتظهر هي من الخلف مستغربة نظراته ثم تتوجه نحو المرأة فيتبعها		إيقاعات شرقية
02	05	ل م خ	ث	←	---	ليليا واقفة أمام المرأة توجه ز نفسها		//
03	04	ل ق	ث	←	---	تركز الكاميرا على وجه شكري		//
04	25	ل أ		←	---	نزير ليليا أمام المرأة، يقترب شكري منها ويقف خلفها ويحاول مغازلتها فتبتعد عنه ثم يجلس هو ويخرج سيجارة ويبدأ حديث معها	ليليا : علا تخزر في هكا ؟ شكري : علاش لا . ليليا : يظهر لي عندك صاحبة هكا ولا لا ؟ شكري : به نعرف واحدة .	//
05	03	ل أ	ث	←	---	ليليا واقفة وراء الحاجبة تغير ملابسها وتتحدث مع شكري	ليليا : تحبها ؟ صوت شكري : به ...	// صوت ولاعة
06	10	ل مت	ث	←	خفض رأس	يتحدث شكري مع ليليا عن سلمى وهو خافض رأسه ثم يدخن سيجارة	شكري : أما هي حكاية complicquée أمها ما عندها كان هي .	//
07	04	ل أ	ت خ	←	---	تخرج ليليا من وراء الحاجبة مرتدية بدلة رقص خضراء وتكمل زينتها		//
08	16	ل أ	ث	←	استدارة+ خفض رأس	تظهر ليليا من الخلف واقفة أمام المرأة ثم ينهض شكري ويقف خلفها ويهمس في أذنها، تلتفت له وترمقه بنظرات خفية ثم يسحب يده من على كتفها وتخرج من الصالة	شكري: تعرف من لي شفتك تشطح وأنا ما نخم م فيك.	//
09	15	ل ع	ث	←	---	ساعة الفجر قطار يسير ونشاهد عبر نافذته منظر بحري		صوت القطار
10	25	ل مت	ث	←	---	وصول القطار إلى المحطة تفتح الأبواب فيخرج شكري ماسكا يد ليليا يمشيان ويغادران المحطة		صوت الصافرة
11	50	ل مت	←	←	---	داخل غرفة نوم شكري وليليا في وضعية حميمة		

المدة الزمنية للمتتالية الثالثة : 02 د و 45 ثا

المتتالية الرابعة : اللقاء الثلاثي بين الأم والبنت والعشيق

شريط الصوت			شريط الصورة				اللقطة	
الموسيقى	الضجيج	الحوار (in/off)	مضمون اللقطة	الحركة داخل اللقطة	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	سلم اللقطة	الرقم المدة (ثا)
	رنين الهاتف		في جو مظلم ليليا مستلقية على فراشها ثم تنهض لسماع رنين الهاتف	استلقاء	←	→	ل مت	01 04
		ليليا : ألو . صوت سلمى : ألو ماما . ليليا : صباح الخير . صوت سلمى : ما فيقتكش ؟ ليليا : لا ، قريتي بالقدا ؟ صوت سلمى : إييه قريت بالقدا . ليليا : أش بيه صوتك مبدّل ؟ صوت سلمى : لا لا ولا شي ما رقدتش ملبح ليارح، ماما . ليليا : نعم . صوت سلمى : ثمة حاجة نحب نقولها لك تسمع في ؟ ليليا : إييه . صوت سلمى : في danse عرفت واحد ونحبو بعضنا ما دبي نقدمه لك، كان تحب ماما ؟ ليليا : (صمت) باهي .	ترفع ليليا سماعة الهاتف وتحدث مع ابنتها فيبدو عليها على وجهها ملامح الانزعاج	---	←	ث	ل م خ	02 56
			نشاهد في الشارع سلمى وشكري ممسكان يدي بعضهما ويقطعان الطريق ثم تتراجع الكاميرا للوراء كي تظهر ليليا واقفة أمام النافذة تنظر لهما	---	↘	ز خ	ل ع	03 20

04	25	ل م ص	ت خ	←	استدارة	تلتفت ليليا فتطوحيها المجمع ل وشعرها المرفوع والمسرح، تبتعد عن النافذة وتتوجه نحو المرأة وتنظر عبرها			
05	10	ل م ص	ث	←	---	شكري بكامل أناقته واقف مع سلمى أمام باب المنزل، تقوم سلمى بإخراج المفاتيح وتفتح الباب	شكري : أش بيك ما دقش ؟ سلمى : أنا عمري ما ندق . شكري : إيه إنه إنما اليوم . سلمى : هي deja راهي تستنى فينا، هيا .	فتح باب	
06	17	ل م ص	ث	←	---	نشاهد ليليا من الخلف ثم تدخل سلمى مع شكري المذهول لرؤية ليليا، تقوم سلمى بتقديم شكري لأمها	سلمى : ماما شكري . ليليا : متشرفة تفضل .		
07	10	ل أ	→	←	---	يدخل الثلاثة إلى قاعة الجلوس وسط ذهول شكري		خطى أقدام	
08	09	ل م ص	ث	←	---	تنظر ليليا إلى شكري مليا ثم تبدأ حديث معه	ليليا : مالي إنت هو شكري، أش بيك ساكت ؟		
09	05	ل م ص	ث	←	---	يحاول شكري الكلام بصعوبة	شكري : سامحني مدام ما كنتش نسخايل .		
10	03	ل م ص	ث	←	---	تحاول ليليا معرفة رد فعل شكري	ليليا : ما كنتش تسخايل إلي شنوا ؟		
11	07	ل م ص	ث	←	---	يحاول شكري الرجوع إلى طبيعته وسلمى بجانبه سعيدة لك.	شكري: لا ما كنتش نسخايل أن أم سلمى تشبه لك.		
12	03	ل م ص	ث	←	---	تسخر ليليا من شكري	ليليا : كنت تسخايل إلي أنا نشبه لشنوا للغول	ضحك	
13	12	ل م ص	ث	←	خفض رأس	ينظر شكري إلى سلمى الخافضة رأسها وتضحك ثم يتسم شكري ويرد على ليليا في ارتباك فتمسك سلمى يده	شكري : كون جالغول يشبه لك ، نسيت وش حببت نقول (صمت) بنتك ...	//	
14	09	ل م ص	ث	←	---	ليليا تتحدث مع شكري مرتبكة	صوت شكري : تشطح كيفك . ليليا : كيفي أنا، إش قاعد تقول ؟ صوت شكري : لا لا لا، من لي شفتك فهمت علاش بنتك تشطح بالقددا .		
15	02	ل م ص	ث	←	---	ليليا تمدح شكري	ليليا : أما أنت تعرف تقول كلام حلو .		
16	04	ل م ص	ث	←	---	سلمى تتحدث مع أمها	سلمى : باهي ماما، شكري يؤلف في des paroles نتاع غنيات..		
17	07	ل م ص	ث	←	---	تطلب ليليا من سلمى إحضار الشاي	صوت سلمى : مع واحد صاحبه ملحن . ليليا : برا جيبي لنا كاس تاي، ما دامني نحكي مع		

		شكري ولا بلكشي تحب حاجة أخرى ؟ .							
دندنة	خطى أقدام	شكري : لا لا كاس تاي .	تنهض سلمى وتذهب إلى المطبخ وهي تدندن ويبقى شكري في ارتبائه	- - -	←	ث	ل أ	06	18
//	//	ليلى : تغني عاملة جو، ارتاح	تنتظر ليلى مغادرة سلمى ثم تنهض من مكانها وتجلس بجانب شكري وتحديثه وهو مرتبك	- - -	←	ث	ل م ص	13	19
//	//	ليلى : نخدم في الكباريه توا نعرفو بعضنا أكثر، ما تلقاش نسيبة خير مني . شكري : ما ثماش شك مدام . ليلى : ليلى علاش مدام . شكري : من غير شك ليلى .	تقترب ليلى من شكري وتحديثه بصوت خافت ثم تظهر علامات خجل بادية على وجهه ثم يصمتان عند سماع صوت قدوم سلمى	- - -	←	ث	ل ق	23	20
//	//		تأتي سلمى حاملة صينية عليها كؤوس شاي وصحن حلوى	- - -	←	→	ل أ	04	21
		شكري : يعيشك . ليلى : تفضل . شكري : يعيشك .	تقدم سلمى الشاي ل شكري ولأمها ثم تجلس بجانبها وتأخذ كأس لنفسها	- - -	←	ث	ل مت	17	22

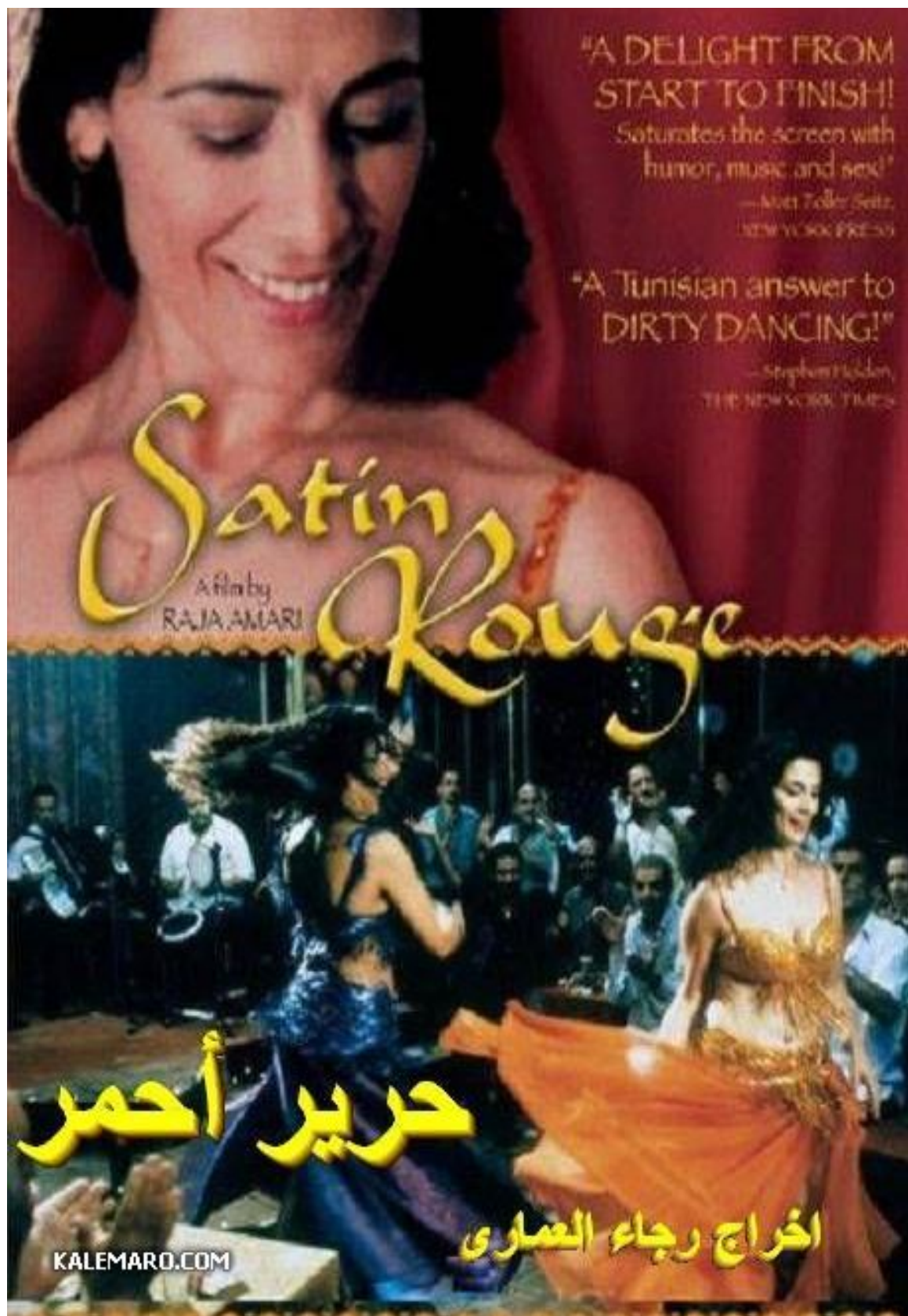
المدة الزمنية الكلية للمتتالية الرابعة : 04 د و 29 ث .

نهاية الفيلم									
01	32	ل.أ	←	↖	--	داخل حديقة فرقة موسيقية تقوم بالعزف ثم تظهر ليليا مرتدية فستان سهرة وترقص وسط مجموعة نساء يصفقن		تصفيق + زغاريد	
02	18	ل.مت	ثابتة	↖	--	هض صديقات ليليا في الكباريه ويرقصن معها ثم يأتي صاحب الملهى ويسلم عليها		//	
03	08	//	//	↖	--	مجموعة نساء ورجال يرقصون ويظهر من بعيد العريس والعروس		//	
04	10	ل.م.ص	→	↖	--	تسلم ليليا على عم سلمى ثم تتوجه نحو العروسين		//	
05	04	ل.أ	ثابتة	↖	--	ترقص ليليا أمام العروسان حيث نكتشف أنهما ابنتها سلمى المرتدية الفستان الأبيض وشكرى مرتدي بدلة عرس		//	
06	09	ل.مت	//	↖	--	الراقصة فلة جالسة تغني وتصفق		//	
07	45	ل.أ	//	↖	--	يقوم المغني بدعوة سلمى للرقص وليليا تدعي شكرى فينهضان ويرقصان قليلا ثم يجلسان وتبقى ليليا ترقص بينهما		//	
جينيريك النهاية									
10	185					شاشة سوداء يتعاقب عليها أسماء الممثلات والممثلين ثم أسماء الفريق التقني تليها شركات الإنتاج وأخيرا سنة الإنتاج 2004			

المدة الزمنية لنهاية الفيلم : 02 د و 06 ثا

المدة الزمنية لجينيريك النهاية : 03 د و 03 ثا

المدة الزمنية الكلية للفيلم : ساعة و 35 د و 05 ثا



المصدر :

http://ar.wikipedia.org/wiki/حرير_أحمر

5- تحليل ملصق الفيلم :

من خلال تحليل هذا الملصق يمكن استخراج مختلف المضامين الثقافية والإيديولوجية التي احتواها، هذا التحليل يتطلب منا تقديم قراءة تعيينية وأخرى تضمينية :

- على المستوى التعييني :

من خلال مشاهدتنا الأولية للملصق يمكن تقسيمه عموديا إلى قسمين رئيسيين متساويين :

- **القسم الأول :** شمل هذا القسم على صورة فوتوغرافية بلقطة مقربة حتى الكتفين وبزاوية أمامية لامرأة في الخمسينات ذات شعر أسود ترسم على وجهها ابتسامة ممزوجة بالخلج تنظر إلى الأسفل شبه عارية الكتفين، يظهر خلفها ستأحمر، كتب عليه من الجانب الأيمن للملصق نص باللغة الأجنبية وبالبحم المتوسط لـ "ن الأصفر، كما جاءت الصورة المرأة كخلفية لكلمة كتبت بينط عريض، باللغة الأجنبية وبلون أصفر هي كذلك تحتها كتب اسم نسوي دائما باللغة الأجنبية لكن هذه المرة باللون الأسود .

فصل القسم العلوي عن السفلي بخط منكسر أصفر مائل إلى البرتقالي تتوسطه كلمة باللغة الأجنبية جاءت باللون الأصفر .

- **القسم الثاني :** جاء هذا القسم في شكل صورة فوتوغرافية بلقطة متوسطة وزاوية أمامية تضم امرأتان ترتديان بدلي رقص واحدة برتقالية والثانية زرقاء، ترقصان أمام جمهور رجالي يصفق لهما وترافقهما فرقة موسيقية، أسفل هذه الصورة على اليسار كتب نص من كلمتين بالبحم الكبير، كما كتب تحتها نص آخر لكن أقل حجما على جهة اليمين يشمل اسم نسوي، كلا النصين كتب باللون الأصفر وباللغة العربية.

- على المستوى التضميني:

نقدّم الآن قراءة تضمينية لما سبق ذكره في المستوى التعييني وهذا من خلال تحديد ما يلي :

أولاً: الدراسة الأيقونية

تشكل هذه البنية من الوحدات التالية :

أ/ الصورة الإعلانية :

ينتمي هذا الملصق إلى الملصقات الواقعية نظرا لصورتين الكبيرتين الواقعتين اللتين طبعتا الملصق وهما صورتين مأخوذتين من أحد مشاهد الفيلم، كما يصنف أيضا ضمن ملصقات النجوم نظرا لظهور الممثلة الرئيسية في كلا الصورتين المعروضتين التي أدت داخل الفيلم دورين، دور الأم ودور الراقصة ليليا.

لقد ركز مصمم الملصق على إظهار وظيفة ليليا كراقصة في كلا الصورتين، فالصورة الأولى والتي جاءت بلقطة مقربة للكتفين والتي تبين أن ليليا ترتدي بدلة رقص حيث يظهر جزء منها على الأكتاف شبه العارية لكن يبدو على ليليا نوع من الخلج وهذا ما يظهر جليا على ابتسامتها باستحياء وكذلك نظرها للأسفل وكأنها غير متعودة على هذا الجو المقبلة عليه، هذا الجو الجديد الذي مثلته في البداية الستار الأحمر الذي ظهر كخلفية لصورة ليليا أي كأن وراء هذا الستار شيء تحجل منه هذه المرأة.

أما القسم الثاني من هذا الملصق فجاء مكملاً للقسم الأول وشارحا لهذا العالم الجديد الذي دخلت إليه ليليا وهو عالم الملهى الليلي حيث اتضحت جيدا الوظيفة الجديدة التي امتهنتها هذه المرأة وهي مهنة الرقص ضمن ديكور

ليلي يبرز معالم هذا الفضاء، وما ساعد في ظهور هذه المعالم هي اللقطة المتوسطة التي عادة ما توظف جلب الانتباه وإعطاء أهمية متنامية للشخصية الممثلة وللإشارات والإيماءات التي تقوم بها أثناء التصوير⁽¹⁾، وهذا ما لمسناه في حركات الدوران بالجسد التي كانت تقوم بها كل من ليليا التي كانت ترتدي البدلة البرتقالية وزميلتها الراقصة المحترفة **فلة** التي كانت ترتدي البدلة الزرقاء وهذا أثناء رقصهما أمام الفرقة الموسيقية التي كانت تعزف لهما والجمهور الرجالي المتناغم معهما من خلال تصفيقاته.

ب/ الأشكال الهندسية :

تمثّل الشكل الهندسي الوحيد في الملصق في ذلك الخط منكسر الذي قسم الملصق إلى نصفين والناظر إلى الملصق بتمعن سوف يأخذ انطبعا وكأن هذا الخط يمثل حواف الستار الأحمر الذي رفع كي نرى عرض الرقص الشرقي ل **ليليا وفلة**.

المقوّف المصمّم في خلق تناغم بين الرسالتين الأيقونية واللغوية من خلال ذلك الستار الأحمر الذي جاء في شكل خلفية للملصق كدلالة رمزية لخوف وحجل بطلة الفيلم الواقفة خلف هذا الستار باعتبارها جديدة على هذا العالم فقد كانت تراقب **فلة** والراقصات الأخريات خفية ولم تقبل الرقص أول مرة بالشكل شبه العاري أمام الزبائن واعتبرت ذلك خرقا لأخلاقيها ومبادئها التي كانت تشكّل خطا أحمرًا بينها وبين الرقص بتلك الطريقة وذلك الخط الأحمر عبرت عنه المخرجة بالحرير الأحمر الذي أصبح فيما بعد مباحا بالنسبة ل **ليليا**.

ثانيا: الدراسة اللسانية

الملاحظ في هذه الرسالة اللغوية التي طغت على الملصق أنها اتخذت صيغتين، صيغة باللغة الفرنسية ظهرت بالقسم العلوي للملصق وصيغة باللغة العربية ظهرت في القسم السفلي، هذه الرسالة اللغوية التي جاءت في شكل عنوانين رئيسيين وعدة نصوص يمكن ذكرها في الآتي :

- **العنوان الرئيسي:** تجسد هذا النوع في عنوان الفيلم الذي جاء باللغتين الفرنسية والعربية، العنوان الفرنسي (**Satin Rouge**) جاء في القسم العلوي على الجهة اليسرى أين قسمت كلمة (**Rouge**) الملصق إلى قسمين، أما العنوان العربي فجاء في القسم السفلي على الجهة اليمنى (**حرير أحمر**).

- **النصوص الكتابية :** لقد احتوى هذا الملصق على عدة نصوص كتابية تمثلت في :

- **النص الأول:** جاء أعلى الملصق وقد تجسد في فقرتين باللغة الانجليزية مقتبس من مقالتين لناقدين أمريكيين قدما نقدا عن محتوى الفيلم، الفقرة الأولى تمثلت في :

(1) : Codet Christiane, René Charles, Jean-Luc Galus, Op Cit, p 18.

" A DELIGHT FROM START TO FINISH
Saturates the screen with Humor, music and sex !"
Noel Toller Settz
NEW WEEK PRESS

" فرحة من البداية إلى النهاية، ملئت الشاشة بالمرح والموسيقى والجنس "

يتحدث النقد الأول عن الموسيقى الشرقية التي طبعت الفيلم وملئت الشاشة بهجة بالرقص المتواصل طيلة مدة الفيلم، كما تحدث عن موضوع لم تتحدث عنه الرسالة الأيقونية للملصق ألا وهو موضوع الجنس الذي تحدث عنه بطريقة جريئة وفاضحة وهذا ما يتركنا نستخلص أن الملصق كان محافظا أكثر من الفيلم بحيث شرح بالكلمة ما لا يمكن التعبير عنه بالصورة.

أما الفقرة الثانية من النص فقد تمثلت في :

" A Tunisian answer to DIRTY DANCING !"
Stephan Fildan
The New Yorck Times

"إجابة تونسية عن الرقص القدر"

جاء هذا النقد نوعا ما شارحا للرقص الذي وظف في الفيلم واعتباره إجابة على الطريقة التونسية للرقص الشرقي المبتذل الذي يمكن أن نشاهده في الأفلام الأخرى.

- **النص الثاني :** نجد هذا النص في القسم العلوي من الملصق تحت عنوان الفيلم ولكن باللغة الانجليزية حيث أخبرنا عن صاحبة الفيلم : (A film by : RAJA AMARI).

- **النص الثالث :** تم وضع هذا النص في الجزء السفلي من الملصق من جهة اليمين وهو ترجمة للنص الثاني وهو : إخراج رجاء العماري.

من خلال القراءة السابقة للعناصر الأيقونية والتبوغرافية نلاحظ أن الملصق اتخذ الشكل الهندسي الذي جسد حرف « L » باللغة الفرنسية وذلك من خلال ما يلي :

ليلى
عنوان الفيلم باللغة الفرنسية :
Satin Rouge

عنوان الفيلم باللغة العربية :
حرير أحمر

ليلى + فلة + الزبائن والفرقة الموسيقية

ثالثا: استخراج القيم اللونية في الملصق :

لقد طغى على الجزء العلوي من الملصق اللون الأحمر الذي جاء كخلفية تربعت عليها صورة المرأة ليليا وتمثل في الستار الأحمر، هذا اللون الذي يحمل هنا دلالة الخطر كأنه خط أحمر لا يمكن تجاوزه وبصفة عامة هذا اللون هو لون ديناميكي محفز ومثير لهذا تم توظيفه هنا لإثارة غريزة المتلقي وإثارة فضوله في معرفة ماذا يوجد وراء الستار الأحمر هذا العالم الخفي المليء بالأسرار.

أما في الجزء السفلي من الملصق فقد تم استعمال ثلاث ألوان هي اللون البرتقالي الذي ظهر في بدلة الرقص التي ارتدتها ليليا، هو لون حار مزيج لونين رئيسيين هما الأحمر والأصفر الذي يوحي عاطفيا بالحرارة، الدفء والإثارة⁽¹⁾ وهذا ما كانت محتاجة إليه هذه المرأة حيث لجئت إلى الرقص والملهى الليلي لإشباع رغباتها العاطفية، في حين يبرز اللون الأزرق في بدلة الرقص التي كانت ترتديها الراقصة **فلة** وهو لون أساسي بارد يوحي بالخفة والنشاط وقادر على خلق أجواء خيالية⁽²⁾ وهذا ما انعكس على الحركات الجسدية الرشيقة التي كانت تقوم بها **فلة** أثناء رقصها، أما اللون الأسود فقد جاء كخلفية لهذا الجزء من الملصق الذي رمز للجو الليلي الذي يتميز به عالم الملاهي الليلية الذي دخلت إليه ليليا وما يحمله من متعة وملذات جسدية.

فيما يخص الرسالة الألسنية فقد كتبت باللون الأصفر الذي يوصف باللون المنبه للعقل والأعصاب والمنشط لخلايا المخ لذا يعرف بلون المفكرين⁽³⁾ وقد أصاب المصمم في اختيار هذا اللون للنصوص الكتابية خاصة وأنها جاءت معرّفة وشارحة لبعض التفاصيل لم تقدمها الرسالة الأيقونية.

رابعا: البنية الخطابية الثقافية والإيديولوجية

يعمل الملصق السينمائي على التأثير ولفت انتباه الجمهور ودفعه إلى الاهتمام به وجذبه لمشاهدته معتمدا في ذلك مفردات التعبير اللغوي وغير اللغوي كعنوان الفيلم وصور وأسماء النجوم المركبة على التصميم مستخدما الألوان وأحيانا الرسوم الإيحائية التي تخاطب عين المتفرج وغرائزه وهذا ما استنتجناه من خلال قراءتنا لهذا الملصق حيث تم توظيف الصورة والمتمثلة في صورة المرأة بثوب فاضح ألا وهو بدلة الرقص يعتبر عنصرا مثيرا للغرائز، الأمر الذي من الممكن وصفه بأنه نوع من الإغواء الدرامي الذي يؤدي بدوره الوظيفي في جذب عين الجمهور جماليا باتجاه الفيلم، لكن هذا التوظيف جاء منافيا للتقاليد العربية والإسلامية وهذا ما يتركنا نقول أن هذا الملصق غير موجه لهذا النوع من الجمهور أي الجمهور العربي بل هو استهدف جمهورا آخر هو الجمهور الغربي المتلهف على هذا النوع من الرقص والدليل على ذلك هي الرسالة الألسنية التي رافقت الصورة والتي كانت في شكل مدح غربي مبالغ فيه محتوي الفيلم باعتبار الناقلين ينتميان لهذا الجمهور الغربي، بالتالي نستنتج أن توظيف هذا النوع من النصوص جاء لتبرير المواضيع المتناولة داخل الفيلم كالرقص الشرقي الذي طغى على مشاهد الفيلم وكذا موضوع الجنس الذي يعتبر من التابوهات في الثقافة العربية.

(1) : عبد الكريم سليم علي، سيكولوجية الألوان، مجلة "الكلمة"، العدد: 94، بتاريخ: فبراير 2015، المصدر :

<http://www.alkalimah.net/login.aspx?url=/article.aspx?aid=7107>

(2) : المرجع نفسه.

(3) : المرجع نفسه.

6- التحليل التضميني للمتتاليات المختارة :

تركز هذه المرحلة من التحليل على إبراز الجانب التضميني لفيلم "حرير أحمر" الذي يخفي وراءه خطابا إيديولوجيا نسويا ذو توجهات غربية بحتة حاولت المخرجة رجاء العماري تمريره عبر رسالتها الفيلمية من خلال توظيف عناصر تقنية وأخرى سمعية- بصرية أشارت بطريقة مباشرة وفي أحيان كثيرة بطريقة مستترة لملامح هذا الخطاب وهذا ما سيتم توضيحه عبر هذا العرض التحليلي.

ينتمي هذا الفيلم إلى نوعية الأفلام التي تشمل على مشاهد افتتاحية خلال مرحلة عرض الجنيريك ولهذا كباقي الأفلام السابقة نصنف هذه المرحلة كبداية فعلية للفيلم سيتم التركيز فيها طبعاً على دلالة العنوان والغرض من توظيفه داخل الفيلم.

- بداية الفيلم (أثناء عرض الجنيريك) :

إنّ الميزة التي تتميّز بها مرحلة عرض الجنيريك هي احتوائها على عنوان الفيلم الذي يصفه الناقد الهولندي ليو هوك (Leo Hock) بقوله: "العنوان مجموع العلامات اللسانية (كلمات، مفردات، جمل...) التي يمكن أن تدرج على رأس كل نص لتحده وتدل على محتواه العام وتغري الجمهور بمحتواه"⁽¹⁾، هذه الإثارة التي يحملها مضمون العنوان تجعل المحلل يتوقف عنده لإبراز وظائفه الدلالية داخل النص الفيلمي، هذه العملية تمر بأربع مستويات :

1 - تحليل الصورة الفيلمية التي عرض من خلالها العنوان :

1-1- التأطير :

افتتح الفيلم بشاشة سوداء تعاقبت عليها أسماء الشركات المنتجة للفيلم باللغتين الفرنسية والعربية، تلاها اسمي البطلتين ثم بقية الممثلين، صاحبة السيناريو رجاء العماري - هي نفسها المخرجة - مع الإشارة إلى جائزة أحسن سيناريو التي نالها الفيلم ثم أسماء الفريق التقني، بعدها تضعنا الكاميرا بلقطة صدرية أمام البطلة ليليا امرأة في العقد الرابع من عمرها منهمكة في تضييب الغرفة، تتوقف بغتة أمام إطار يحمل صورة رجل تتأمله حيث تقترب منه الكاميرا بلقطة مكبرة هو في الحقيقة زوجها المتوفى، تتحرك الكاميرا ثانية وتتابع تحركات ليليا بلقطة مقربة للخصر فنشاهد إطار يحمل صورة بنت تقوم المرأة بإزالة الغبار عليه ثم تواصل عملها إلى أن تتوقف أمام المرأة وتبدأ بالتأمل في جسدها الذي تحركت سواكنه بغتة وانخرطت في رقصة صغيرة متناغمة مع الإيقاع الغنائي المنبعث من جهاز الراديو بدأت زجج الدبوس من الشعر المرفوع الذي تثار على أكتافها ثم صوت الكاميرا ليليا بلقطة صدرية وهي ترقص وتدور عبر أرجاء الغرفة ثم تتوقف عند صورة زوجها مستمرة في الرقص لكن سرعان ما تعود للوقوف أمام المرأة بلقطة أمريكية وتستفيق من هذيانها حيث ترفع شعرها، تحمل منشفتها وتستأنف عملية التنظيف ثم تخرج من الغرفة وتبدأ

(1) : عبد القادر رحيم، تحليل نقدي للرواية: سيميائية العنوان في رواية "ستوكهولم، ذلك الحلم الهارب"، للروائي الجزائري محمد

الجزائري، بتاريخ: 11/06/2007، نقلا عن :

Leo H/Hock, La marque du titre, Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle, Paris, N.York, Motion publishers The Hague, 1981.

المصدر :

بتنظيف الرواق، تعود من جديد الشاشة السوداء كي تعرض لنا عنوان الفيلم: "Satin Rouge"، "ساتان روج"، ثم يليه عرض أسماء منتجي الفيلم وأخيرا مخرجة الفيلم رجاء العماري باللغتين الفرنسية والعربية.

فيما يخص حركات الكاميرا فقد اقتصرت على البانوراما بكل أنواعها حيث استخدمت البانوراما الأفقية أثناء تنقلات ليليا داخل الغرفة خلال عملية التنظيف، أما البانوراما العمودية فقد وظفت عندما ركزت الكاميرا في البداية على أقدام ليليا وهي تنتقل من مكان لمكان ثم تصعد تدريجيا لإبراز خصرها وهو يتميل على نغمات الموسيقى ترتفع أكثر للتركيز على إطار صورة الزوج المتوفى، في حين جاءت البانوراما الدائرية خلال دوران ليليا حول نفسها وهي ترقص بانسجام مع الموسيقى، أما اللقطات الأخرى فقد توقفت عندها الكاميرا عن الحركة.

- 2- زوايا التصوير :

لقد تمّ التقاط أغلب لقطات هذه البداية الفيلمية بالزاوية العادية حيث تموضعت الكاميرا بجانب شخصية ليليا خلال تنقلاتها داخل الغرفة سواء خلال عملية التنظيف أو الرقص.

- 2- تحليل الصوت الفيلمي الذي رافق عرض العنوان :

لقد غاب الكلام عن هذه البداية الفيلمية ولهذا اقتصر الصوت على عنصرين فقط هما : الضجيج والموسيقى.

- 1- الضجيج :

تمثل الضجيج في سماع مجموعة من الأصوات تنوعت بين زقزقة العصفير وطيور النورس، هذه الأصوات رافقت عرض الشاشة السوداء وهذا لإعطاء مؤشر أن المكان الجغرافي التي ستجري بداخله أحداث الفيلم ستكون مدينة ساحلية، بعدها مع بداية أول لقطة سمعت ترددات لموجات إذاعية مختلفة تلاها صوت نسوي الصادرة كلها من جهاز راديو.

- 2- 2- الموسيقى :

إن الأصوات المنبعثة من المذياع لم تقتصر فقط على عنصر الضجيج بل تمثلت أيضا في الأنغام العتيقة الراقصة ذات الطابع التونسي والتي جاءت في شكل أغنية رجالية مأخوذة التراث التونسي إيجاء أيضا بالمحيط الجغرافي الذي تنتمي له أحداث الفيلم وهي مدينة تونس.

- 3- العلاقة السمعية البصرية :

لقد أدت الظواهر السمعية دوار مهما في تحديد المحيط الجغرافي الذي يؤطر أحداث الفيلم حيث عملت اللهجة التي تحدثت بها المذيعة وكذا المغني عبر جهاز الراديو على التعريف باللهجة التونسية أي أن المدينة هي أحد المدن التونسية ويمكن أن تكون العاصمة تونس، كما تناغمت الموسيقى الموظفة والمأخوذة من التراث التونسي مع الظواهر البصرية التي تمثلت في الحركات الجسدية التي أدتها ليليا داخل الغرفة، هذه الحركات التي برزت أكثر مع توظيف تقنية البانوراما الدائرية.

- 4- دلالة العنوان :

الملاحظ في عنوان الفيلم أن الصيغة العربية التي كتب بها "ساتان روج" هي ترجمة حرفية للعنوان الفرنسي "Satin Rouge"، "Satin" الذي يعني باللغة العربية "حرير" وهو رقيق من النسيج يصنع من خيوط دودة

القرّ وتُصنع منه الملابس⁽¹⁾، هذا النوع من القماش يعتبر من أقوى الألياف الطبيعية لأن خيطه أقوى من شعيرة من الفولاذ ذاته وله مرونة عالية عند شده ويستعيد أبعاده الأصلية عند إزالة قوة الشد المؤثرة عليه، يسمى الحرير ملك الألياف لأن بريقه الطبيعي لا يتوافر إلا في القليل من الألياف الأخرى⁽²⁾، أما الكلمة الثانية فهي "**Rouge**" "روج" التي تعني "**أحمر**" وهو لون من الألوان الأساسية داخل الدائرة اللونية، بالتالي يتشكل لدينا العنوان العربي "**حرير أحمر**".

لقد أدى هذا العنوان وظيفة واحدة هي الوظيفة الدلالية حيث يحمل في باطنه خطابا مغربا خاصة أننا نعلم أهمية العنوان في المنتج السينمائي والدور الذي يلعبه في إغواء المتفرج ودفعه لمشاهدة ما الذي يمكن أن ترصده عين امرأة خلف الكاميرا خاصة أنّ إسهام المرأة العربية في صناعة الفرجة لا يزال محدودا جدا باعتبارها كانت ولا تزال موضوعا للفرجة إنّ البريق والنعومة اللذان يتمتع بهما الحرير يمكنه من أن يكون قماش مثير للغرائز وما زاده إثارة هو اللون الذي ظهر به وهو الأحمر الذي يفسر سيميولوجيا بأنه لون مثير للانفعالات حيث يقول عنه **جوهان جويت** أنه ينتج صدمة لا يمكن تصديقها وهي تبدو كما لو كانت تحمل نفسها إلى داخل عضو الإبصار وأنها تسبب الاضطراب والإثارة⁽³⁾.

كما تؤكد الباحثة الباحثة **دونيس ابراهيمي**: "إنّ اللون الأحمر هو لون الممنوعات والمحظورات الأخلاقية، الاجتماعية والسياسية"⁽⁴⁾ ولو حاولنا الربط بين الكلمتين "**الحرير**" نجد أن هذا العنوان الدلالي يوحي إلى ذلك الستار الأحمر الذي يفصل قاعة تغيير الملابس بقاعة الرقص داخل الملهى الليلي الذي توقفت عنده **ليليا** وقت برفعه للتفرّج على منظر الراقصات وهن نصف عاريات يحركن أجسادهن على النغمات الشرقية، هذا المنظر الراقص الذي أيقض في نفسية **ليليا** أحاسيس كانت دفينّة لسنوات أبقت فيها جسدها محجوبا خاصة بعد موت زوجها فتقرر المرور عبر هذا الستار الأحمر إلى العالم الآخر للملهى لارتداء ثوب الرقص واكتشاف جسدها من جديد.

(1) : <http://www.maajim.com/dictionary/> حرير

(2) : <http://ar.wikipedia.org/wiki/حرير>

(3) : سعد عبد الرحمن قلعج، المرجع السابق، ص 48.

(4) : **Denise Brahimi, 50 Ans De Cinéma Maghrébin, Alger, Edition Chihab, 2010, p 142 .**

المتتالية الأولى : علاقة التوتر بين الأم والبنت

يتحدث مضمون هذه المتتالية عن طبيعة العلاقة التي تربط الأم **ليلى** بالبنت **سلمى**، هاته العلاقة التي تميزت بنوع من الغموض والتناقض من طرف الأم فهي من جهة دائما قلقة من تأخيرات ابنتها الليلية إلى درجة أنها تذهب لانتظارها أمام باب المعهد ومن جهة أخرى تمنحها حرية أكبر تصل إلى مبيتها خارجا، أما من جهة البنت فهي غير مبالية بتعليقات أمها بل ظهرت مستاءة ومنزعجة من خوف أمها الزائد عليها، كل هذا سيتم التفصيل فيه أكثر في العرض التالي:

1 - تحليل الصورة الفيلمية :

1-1 - التأطير :

تستهل المخرجة هذه المتتالية بشاشة سوداء ثم تبدأ الصورة في الظهور شيئا فشيئا، هذه التقنية السينمائية يقول عنها الباحث **محمد أشويكة** بأنها تقنية خاصة بإحدى طرق المونتاج التي تستخدم للربط بين اللقطات فيما بينها عن طريق مؤثر الإخفاء حيث يمكن الفصل بينها بكتل سوداء تظهر على الشاشة⁽¹⁾، تظهر ليلى بلقطة متوسطة ضمن جو شبه مظلم نائمة على أريكة للدلالة على تأخر الوقت وطريقة نومها توحى بأنها كانت بانتظار ابنتها وغفت لكنها تستيقظ فجأة وتنهض فتتحول اللقطة إلى لقطة مقربة للخصر، تتوجه نحو الهاتف وترفع السماعة فتنتقل الكاميرا إلى فضاء آخر بنفس اللقطة حيث نشاهد سلمى بنت شابة في العشرينات من عمرها رافعة سماعة الهاتف وتحدث ومن خلفها نرى مجموعة شباب وشابات يرقصون فيفهم المتفرج أن الشابة ساهرة في حفلة شبابية، يبدو أن البنت لم تنم بالبيت فاللقطة الموالية التي جاءت أمريكية تظهرها وهي تفتح الباب وتدخل وتحدث مع أمها التي نشاهدها من الخلف ثم تتناوب الكاميرا في إظهار الأم والبنت من خلال استعمال اللقطة الصدرية حيث ترفع الأم يدها عاليا وتصفع ابنتها التي تتألم من شدة الصفعة ثم تخفض ليلى رأسها وتبقى سلمى في حالة ذهول تام يختتم المشهد باحتضان الأم لابنتها.

فيما يخص حركات الكاميرا فقد اقتصر على حركة البانوراما الأفقية التي استخدمت مرة واحدة داخل فضاء البيت عندما تنهض ليلى لرفع سماعة الهاتف، أما بقية اللقطات فجاءت ثابتة.

1-2 - زوايا التصوير :

أغلب اللقطات صورت بزوايا عادية خاصة خلال مرافقة الكاميرا لانتقالات الأم **ليلى** داخل فضاء البيت وهذا لإبراز وضعيتها الجسدية سواء وضعية الوقوف، الجلوس أو الاستلقاء.

2 - تحليل الصوت الفيلمي :

تمثل الصوت الفيلمي في عناصره الثلاثة : الكلام، الضجيج، الموسيقى.

1-2 - الكلام :

إن معظم المعلومات التي قدمتها لنا الرسالة الألسنية جاءت في شكل حوارين، الأول هاتف ليلى والثاني نهارى مباشر دارا بين الأم والبنت، هذان الحواران وضحاً طبيعة العلاقة بين الاثنين، يمكن استعراضهما فيما يلي:

(1) : محمد أشويكة، الصورة السينمائية: التقنية والقراءة، المرجع السابق، ص 70.

- إنَّ الغياب المتكرر للبنت عن البيت ليس سببه مذاكرة الدروس كما تزعم البنت وتحاول إقناع أمها به بل هو في الحقيقة سهرة شبابية على إيقاع الموسيقى الغربية، هذه السهرة التي دامت إلى ساعة متأخرة من الليل ما أدى بـ سلمى إلى إجراء مكالمات هاتفية لطمأنة أمها، ليليا: "ألو"، سلمى: "ألو ماما"، ليليا: "أنتي وينك؟"، سلمى: "راني عند هالة، إيه حتى لتوا".

- تذكّر الأم البنت بانعدام وسيلة نقل يمكن نقلها للبيت نظرا لتأخر الوقت فتفاجئها البنت بأنها ستبيت عند صديقتها وكى لا تعاتبها تقوم بقطع الخيط بحجة أنها المكالمات رديئة، ليليا: "شفتي الوقت، كيفاش معاملة باش تروحي؟"، سلمى: "حتى الغدوا صباح نروح (صمت)، ألو ماما مانيش نسمع فيك (صمت)".

- تعود البنت إلى البيت في الصباح الباكر فتستقبلها الأم بصفعة قوية على خدها تشعرها بالألم، سلمى: "ماما وجعتني".

- يتغلب حنان الأم على غضبها فتطلب السماح من ابنتها وتشرح لها قلقها عليها، ليليا: "سامحني (صمت) عجبك هكا خليتي ليلة كاملة قاعدة مرصوفة في بقعتي، نحرقت في دمي وإنتي مش هوني".

- يبدو غريبا تبرير البنت فهي من جهة لم تخف من المبيت خارجا مع شبان ومن جهة أخرى تبرر لأنها عدم مجيئها لخوفها السير في الشوارع في ساعة متأخرة من الليل، سلمى: "والله ماما تتصوريني مروحة وحدي في الليل".

- تحذّر الأم ابنتها من عدم تكرار هذا الأمر لكن المخرجة أردت أن يكون رد البنت تعبيرا عن رأي كل البنات اللاتي في سنّها وهي ضرورة منح البنت حرية أكبر لأنها وصلت إلى سن يسمح لها بفعل ما تريد وهذا ما جاء على لسان البنت سلمى، ليليا: "ما عايش تعاودها لي هاذ الحكاية"، سلمى: "علاش تعمل في روك هكا على خاطر ما بتش في فرشي، ياخي ما عدتش صغيرة باش تخافلي"، سامحني ماما سامحني".

2-2- الضجيج :

انحصرت عناصر الضجيج في هذه المتتالية في فضاء البيت حيث تراوحت بين عملية فتح الباب وغلقه أثناء دخول سلمى، كذلك صوت التلفزيون الذي نسمع من خلاله تلاوة القرآن الكريم وهذا للدلالة على تأخر الوقت ليلا لأنه من الظاهر على هذه البرمجة التلفزيونية أن القناة محلية وأن زمن الإعلام الفضائي لم يظهر بعد لأنه سابقا المدة الزمنية للبث لم تكن على مدى 24 ساعة بل كانت محددة بمدة زمنية محددة تكون خاتمتها القرآن الكريم، كما سمع أيضا رنين جرس الهاتف خلال الليل عندما اتصلت سلمى بأمها.

2-3- الموسيقى :

لقد اتخذت الموسيقى في هذه المتتالية الطابع الغربي وهي الموسيقى الغربية التي سمعت داخل السهرة الشبابية المقامة ببيت صديقة سلمى.

3- العلاقة السمعية البصرية :

لقد وفقت المخرجة في عملية توظيف سلم اللقطات خاصة اللقطة الصدرية منها مع الزاوية الجانبية اللذان سمحا بوضوح بإظهار الحوار الساخن الذي دار بين الأم وابنتها وما ضاعف الإيقاع الدرامي للمتتالية هو توظيف حركة جسدية تمثلت في الصفعة التي تلقتها البنت على خدها، أما الموسيقى الموظفة فعبرت عن ميل الفتاة للثقافة الغربية مما يفسّر تمرداها على أمها باسم التحرر.

المتتالية الثانية : الرقص الشرقي كتعبير عن تحرر الجسد الأنثوي

لقد كشفت هذه المتتالية على الجانب الآخر من شخصية ليليا والمتعلق بـ ليليا المرأة وليس الأم، هاته المرأة التي ظلت لسنوات حبيسة الروتين اليومي وما يتطلبه الدور الأمومي متلصقة بالاهتمام بنفسها كامرأة لكن يبدو أن القدر يجبئ لها ما لم تكن تتوقعه حيث تذهب للملهى الليلي بحثا عن ابنتها فتقع هي في شبابه، هذا الفضاء السري الذي انبهرت بسحره حيث سمح لها بالتعبير جسديا عن رغباتها المكبوتة من خلال الدخول في عالم الرقص الشرقي، هذا ما سنكتشفه خلال تحليل مضمون هذه المتتالية.

1 - تحليل الصورة الفيلمية :

1-1 - التأطير :

لقد سببت التأخيرات الليلية للبنات قلقا كبيرا عند الأم وهذا ما دعاها الخروج ليلا للبحث عنها قاصدة نفس المحل الذي رأت الشاب **شكري** يدخل إليه والذي هو في الحقيقة ملها ليليا، هذا الشاب سبق للأمم أن رآته يوصل ابنتها إلى البيت، تفتتح المخرجة هذه الرحلة بلقطة متوسطة تعلن عن المكان عبر تصوير الواجهة الخارجية للملهى أين برزت لافتة كبيرة مضيئة كتب عليها كلمة **Cabaret** والتي تعني ملهى، تحافظ المخرجة على نفس اللقطة كي تدخل إلى غرفة تغيير الملابس أين نشاهد **ليليا** تتحدث مع امرأة ناضجة هي **فلة** الراقصة بعدها تخرج هذه الأخيرة وتبقى **ليليا** لترتيب ثياب الرقص فيجلب انتباهها إحداها ذو لون ذهبي ثم عبر لقطة مقربة للخصر تظهر واقفة أمام المرأة تقوم بقياس هذا الثوب فوق ملابسها ثم ترجع الكاميرا وتصورها في نفس المكان لكن وهي مرتدية هذا الثوب، إن توظيف المرأة في هذا الموقف لم يأتي اعتباطا بل يحمل دلالة عميقة وهي تحليلها عن ثوب الأمومة بكل ما يحمله من معاناة خطبة أن علاقتها بابنتها غير جيدة وارتدائها ثوب الرقص الذي سيسمح لها بإعادة اكتشاف جسدها من جديد من خلال إعادة إحياء نبض المرأة داخله ، بالتالي قدمت لنا المرأة وجهين لـ المرأة وهذا ما يؤكد الباحث **مارسيل مارتن** حين يقول أن المرأة تستخدم لإظهار الشخصية المزدوجة⁽¹⁾ إن ارتداء الثوب أعطى طاقة داخلية لجسد **ليليا** حيث بدأ يتحرك ويدور متناغما مع الإيقاعات الشرقية الصادرة من الصالة، عند انتهاء الوصلة تدخل **فلة** ثانية فتتفاعل إيجابيا برقص **ليليا** وتجربها معها إلى الصالة حيث تظهران معا بلقطة متوسطة أمام جمهور غفير من الرجال والنساء الذين يحيوها بتصفیقات وتصفيرات مما يدفع **ليليا** إلى الانسجام مع هذا الجو الجديد عليها والرقص باحترافية تترك الجميع يلتف حولها ونثر النقود فوقها منهم صاحب الملهى، كذلك تركز الكاميرا بلقطة صدرية على **شكري** وهو ينظر باهتمام لرقص **ليليا** دون أن يدري أنها والدته حبيبته **سلمى**.

فيما يخص حركات الكاميرا فقد انحصرت بين حركتين البانوراما والترافلينغ، قدمت الحركة البانورامية من خلال أشكالها المتنوعة: البانوراما الأفقية التي وظفت خلال تنقلات **ليليا** الراقصات داخل الملهى الليلي سواء أثناء سيرهن أو رقصهن ، أما البانوراما العمودية للأسفل فقد لوحظت أثناء رقص **فلة** عندما صورت بلقطة صدرية ثم انخفضت الكاميرا كي تركز على منطقة خصرها وأخيرا البانوراما الدائرية التي وظفت خلال دوران الراقصات وسط صالة الملهى، كذلك داخل غرفة تغيير الملابس حيث قامت الكاميرا بدورة كاملة تحركت عندما بدأت **ليليا** بتغيير ملابسها أمام المرأة وتوقفت عند نفس النقطة التي انطلقت منها لكن هذه المرة تظهر **ليليا** بثوب الرقص وطول مدة اختفاءها عن الشاشة تقوم الكاميرا بتعريف المتفرج على ديكور الغرفة.

(1) : مارسيل مارتن، المرجع السابق، ص 65 .

كما برزت أيضا حركة الترافلينغ فقد اقتصررت على الترافلينغ الأمامي فحين مشت الكاميرا خلف ليليا وهي تخرج لصالة الرقص.

- 2- زوايا التصوير :

أغلب اللقطات صورت بزوايا عادية خاصة خلال مرافقة الكاميرا للشخصيات أثناء تنقلاتهم داخل فضاء الملهى، كما استخدمت الزاوية التحتية حين صورت الكاميرا لافتة الملهى الليلي.

- 2- تحليل الصوت الفيلمي :

تمثل الصوت الفيلمي في عناصره الثلاثة : الكلام، الضجيج، الموسيقى.

- 1- 2- الكلام :

كشفت الرسالة الألسنية عن الجو الداخلي للملهى الليلي وذلك من خلال مختلف الحوارات التي أجرتها ليليا سواء مع الراقصة فلة أو صاحب الملهى والتي نعرضها فيما يلي :

- الحوار الدائر بين ليليا وفلة داخل غرفة تغيير الملابس :

لقد راقبت فلة رقص ليليا أمام المرأة داخل غرفة تغيير الملابس وأعجبت به ولهذا تطلب منها أن تجرّب ب وترقص في صالة الرقص، فلة : "إيه تعرف تشطح بالقدا، ترا دور، عسل عليكّ هبّّل، أش قولك نعمل لهم surprise".

- ترفض ليليا الفكرة بشدة وتبرر ارتدائها لثوب الرقص أنها أرادت فقط أن تجربها عليها فهي تستحي أن تخرج به أمام الجمهور، ليليا : "سامحني هاني باش نخيهمها نجمش نخرج هكا، لا حبيت نجرّب هكا هو".

- تصر فلة على ليليا وتحاول إقفلها بالرقص وكى تسهّل عليها المهمة تخبرها بأن أغلب الزبائن قد غادروا ولم يبق سوى العاملين، ثم تخرج للصالة وتقدمها على أنها مجمة السهرة وتطلب من شكري أن يشجعها بالقرع على الطبله، فلة : "والله لا صالوا يزي عملت لي فيها حشّامة، كانك على كليونات كلهم خرجو هيا، جماعة هادي Star نتاع الليلة، شكري دربوكة يا الله".

- بعد انتهاء العرض الراقص ل ليليا تهنئها فلة وتصف لها إعجاب الزبائن بها، فلة : "عملت حالة سمعتهم فاللخر كيفاش صفقو عليك".

- لقد أدخل الرقص ليليا في حالة نرجسية مع جسدها جعلها لا تشعر بمن حولها وهذا معبرّ ت عنه ل فلة، ليليا : "ما ريت شي ما سمعت شي".

- لقد شعر الجميع بمدى إعجاب شكري ب ليليا من خلال نظراته المركزة عليها أثناء أدائها الرقص وهذا ما حاولت التلميح له فلة ل ليليا، فلة : "اسأل شكري عمرو ما شاف حاجة كيما هاك".

- إن الاحترافية التي رقصت بها ليليا لم تجلب انتباه فلة فقط بصفتها لديها خبرة في هذا المجال بل حتى صاحب الملهى الذي كان يراقبها وهي ترقص وهذا ما شعرت به فلة ولهذا ذهبت لاستشارته في أمرها فيصارعها بإعجابه بها لكنه يخبرها بأنها لا تملك تقنيات الرقص، فلة : "آه أش قولك فيها؟"، صاحب الملهى : "لا ما عندي ما نقول فيها، أما كأنها تشطح وحدها ما عندهاش تكنيك".

- يقترب صاحب الملهى من ليليا ويخبرها بأن فن الرقص لا بد له من تقنيات وجرأة كبيرة خاصة أن الراقصة تؤديها عرضها أمام جمهور ينتظر أن تمتعه ليس بالأداء فقط بل بأشياء أخرى لم يذكرها الرجل صراحة لكن أشار إليها بتلميحات ضمنية يبدو أن ليليا قد استوعبتها، صاحب الملهى : "كأنك هايية شوية ماراكش تشطح وحدك ثمّة ناس يتفرجو فيك ما راكش قاعدة شايفة مع روحك قدام المرايا تحب نحكيك بصحيح، هنا كلش نعملوه بالفن فهمتني؟"، ليليا : "إيه فهمتك".

- إنَّ دخول ليليا عالم الرقص الشرقي لم يكن مجرد الاستمتاع وتفرغ شحنة عاطفية كانت مكبوتة داخلها وفقط بل أَيْدِ والمرأة قد أغرمت بهذا المكان وأغراها جوُّه الساحر ولهذا تقرُّ الاحتراف في هذا المجال والتعمق فيه أكثر، ما جعل فلة تسأل صاحب الملهى عن موضوع التعاقد معها لكنه يجبرها بأنها لازالت مبتدئة وتحتاج الكثير من التدريبات ويطلب منها تلقينها تقنيات الرقص، فلة : "باهي، باش تاخذها توا ولا لا ؟"، صاحب الملهى : "توا نشوفو، أما لازمك تعلمها تشطح كيما نجبوا حنا"، فلة : "ok".

2-2- الضجيج :

حاول الضجيج أن ينقل للمتفرِّج جو الملهى الليلي الذي تميَّز بالأصوات العالية للزبائن وضحكات النساء وتراشق كؤوس الخمر وتلك التصفيقات والتصفير إعجابا برقص ليليا التي سمعنا خطى أقدامها وهي تتحول راقصة داخل الصالة.

2-3- الموسيقى :

اقتصرت الموسيقى على الإيقاعات الشرقية الصادرة من فضاء الملهى والتي أدتها الفرقة الموسيقية وبالخصوص آلة الطبل التي قرع عليها شكري.

3- العلاقة السمعية البصرية :

لقد أرادت المخرجة عبر علامات بصرية وأخرى سمعية التعبير عن ثنائية المرأة/الجسد من خلال الكشف عن الأجواء الصاخبة التي يتسم فضاء الملهى الليلي حيث امتزج ضجيج كؤوس الخمر وضحكات النساء العالية مع ملابسهن الفاضحة وتصرفاتهن غير الأخلاقية وكذلك الموسيقى الشرقية التي تناغمت مع الحركات الجسدية للرقص الشرقي والتي ظهرت أكثر باستخدام الحركة البانورامية الدائرية لإعطاء صورة شاملة عما يحدث داخل هذه الأمكنة السرية.

المتتالية الثالثة : العلاقة السرية بين الأم وعشيق البنت

لقد تمّ التركيز في هذه المتتالية على العنصر الذكري من خلال التعرض للعلاقة السرية وغير الشرعية التي جمعت الأم ليليا بالشاب شكري الذي هو في الحقيقة عشيق ابنتها سلمى .

نوضح كل هذه التفاصيل في العرض التالي :

1 - تحليل الصورة الفيلمية :

1-1 - التأطير :

تعرض هذه المتتالية للعلاقة التي ستربط الأم ليليا بالشاب شكري الطبال، هذه العلاقة التي تبدأ حكايتها من غرفة تغيير الملابس بلقطة أمريكية تظهر شكري واقفا يتأمل ليليا وهي واقفة أمام المرأة تجهّز نفسها للعرض الراقص ثم يقترب منها ويقف خلفها، يضع يده على كتفها ويهمس في أذنها ويحاول مغازلتها لكنها تبتعد عنه وتخرج للصالة.

إنّ ممانعة وصد ليليا لشعور شكري نحوها لن يستمر طويلا لأنهما سيلتقيان في نفس المكان البحري الذي أخذ ابنتها سلمى إليه سابقا فبواسطة لقطة عامة نشاهد قطار يسير وعبر نافذته يتراء للمتفرج المنظر البحري ساعة الفجر حيث تعكس المياه أضواء المدينة ثم من خلال لقطة متوسطة يصل القطار إلى المحطة وينزل منه شكري ممسكا بيد ليليا، بنفس اللقطة تصوّرهما المخرجة في وضعية حميمة داخل غرفة نوم.

فيما يخص حركات الكاميرا فقد تحركت الكاميرا أفقيا وأنتجت لنا بانوراما عملت على وصف الأمكنة كمنظر شاطئ البحر وبمحاذاة الشاليهات والمنظر العام للمدينة في الصباح الباكر، أما الحركة الثانية كانت عبارة عن ترافلينغ خلفي التي وظفت حين تراجعت الكاميرا للوراء وصورت ليليا وهي تخرج من وراء حاجبة تغيير الملابس وتتقدم نحو المرأة، أما بقية اللقطات فتوقفت فيها الكاميرا عن الحركة.

2 - زوايا التصوير :

لقد طغى استخدام الزاوية العادية أثناء التقاط مشاهد هذه المتتالية وهذا نظرا لكثرة تحركات الشخصيات داخل الفضاءات بكل أنواعها حيث قامت الكاميرا باتخاذ الوضع الجانبي لتتبع تنقلاتهم أو في وضعيتهم الساكنة.

2- تحليل الصوت الفيلمي :

تمثل الصوت الفيلمي في عناصره الثلاثة : الكلام، الضجيج، الموسيقى.

1-2 - الكلام :

عملت الرسالة الألسنية التي جاءت في شكل حوار ثنائية جمع الأم ليليا بالعشيق شكري داخل غرفة تغيير الملابس بالملهي الليلي، نشرح بكثير من التفصيل طبيعة هذه العلاقة في العرض التالي :

- إنّ نظرات الإعجاب التي رمق بها شكري ليليا وتصريحه لها بذلك جعلتها تفتح معه حديث عن حياته العاطفية فلا ينكر بأنه في حياته واحدة، ليليا: "علاش تخز في هكا؟"، شكري: "علاش لا"، ليليا: "يظهر لي عندك صاحبة هكا ولا لا؟"، شكري: "إيّاك نعرف واحدة".

- تحاول ليليا استدراج شكري في الحكى كي تعرف هل علاقته بابنتها هي مجرد علاقة عابرة أم مبنية عن حب فيخبرها بأنه يجبها فعلا لكن المشكلة في أمها، ليليا: "نحبها؟"، شكري: "إيّه"، أما هي حكاية *complicquée* أمها ما عندها كان هي".

- تبدو شخصية شكري متناقضة أو منافقة بعض الشيء فهو من جهة يحب سلمى ومن جهة أخرى يغازل أمها، شكري: "تعرف من لي شفتك تشطح وأنا دىما نحمّمْ فيك".

2-2- الضجيج :

لقد أدى الضجيج دور وظيفي في هذه المتتالية لأنه عرّف المشاهد على المحيط الجغرافي التي تدور داخله أحداث الفيلم وهو منطقة ساحلية حيث عمل صوت أمواج البحر وطيور النورس على التعريف بالمكان، تميزت أيضا هذه المتتالية بسماع صوت سير القطار على سكة الحديد ثم دوي صفارته عند توقفه بالمحطة، هذا القطار الذي استخدمته الشخصيات للتنقل من فضاء وسط المدينة إلى الواجهة البحرية أين يتواجد الشاليه، كما استمر استخدام ضحكات النساء، خطى الأقدام وتراشق كؤوس الخمر داخل الفضاء الداخلي للملهى.

2-3- الموسيقى :

اقتصرت الموسيقى على الإيقاعات الشرقية التي سمعت من داخل صالة الملهى، كذلك بعض الدندونات التي رددتها سلمى خلال ذهابها إلى المطبخ لتحضير الشاي دلالة على فرحتها لأنه يوم خطوبتها من شكري.

3- العلاقة السمعية البصرية :

تناغم صوت الأمواج وطيور النورس التي عادة ما تتواجد بالمواقع البحرية مع المشاهد البصرية لشاطئ البحر والشاليهات للدلالة على طبيعة المكان، كما استمرت الموسيقى الشرقية في أداء وظيفتها بالتنسيق مع الحركات الجسدية للراقصات للتعريف بجو ملهى الليلي.

المتتالية الرابعة : اللقاء الثلاثي بين الأم، البنت والعشيق

نصل الآن إلى أهم متتالية في هذا الفيلم وهي المتتالية التي جمعت الثلاثي الأم والبنت والعشيق، هذا الرجل الذي أقام علاقة جنسية بين الاثنين، هذه الظاهرة لا أخلاقية والدخيلة على مجتمعنا العربي الإسلامي، نوضح ذلك في العرض التالي :

1 - تحليل الصورة الفيلمية :

1-1- التأطير :

تعتبر هذه المتتالية الأكثر درامية من بين المتتاليات السابقة لأنه حان اليوم الذي سيطلب فيه شكري يد عشيقته الأولى (البنت) من عشيقته الثانية (الأم) المخرجة عن بداية هذه المتتالية بلقطة متوسطة تبين ليلى مستلقية في فراشها ثم تنهض فجأة وتتوجه نحو الهاتف وترفع السماعة، تقترب منها الكاميرا بلقطة مقربة للخصر وهي تتحدث عبر الهاتف وملامح الانزعاج بادية على وجهها، لكن الانطلاقة الفعلية لهذا اللقاء الدرامي يبدأ بلقطة عامة نشاهد من خلالها سلمى وشكري ممسكان يدي بعضهما يعبران الطريق ثم تتراجع الكاميرا للوراء كي تظهر ليلى بلقطة صدرية تنظر عبر النافذة، تلتفت للكاميرا فتظهر أمامنا امرأة أنيقة شعرها مصفف، بنفس اللقطة يظهر شكري بكامل أناقتها واقف مع سلمى أمام باب المنزل التي تقوم بفتحه ويدخلان فتكون صدمته كبيرة حين يشاهد أمامه ليلى، تستخدم اللقطة الأمريكية التي تساعد على رؤية الأطراف الثلاثة وهم يدخلون غرفة الجلوس ثم يعاد توظيف اللقطة الصدرية لإظهار ملامح وجوههم وهم يتحدثون، الأم التي كانت تتحدث بطريقة ساخرة، البنت الساذجة التي لا علم لها بشيء تتحدث بكل راحة والعشيق المرتبك والمذهول من شدة المفاجئة يتحدث بصعوبة شديدة ثم تنهض سلمى وتذهب للمطبخ لإحضار الشاي وتبقى ليلى مع الشاب لوحدهما، فتقترب منه وتجلس بجانبه حيث تظهرها الكاميرا بلقطة قريبة تتحدث معه بصوت خافت وعلامات الخجل بادية على وجهه ثم يصمتان فجأة، مباشرة يتم الانتقال إلى سلمى التي تأتي بلقطة أمريكية حاملة صينية عليها كؤوس شاي وطبق حلوى، ينتهي هذا المشهد بلقطة متوسطة تظهر سلمى وشكري جالسين وبينهما ليلى وهذه رسالة توحى بأن الأم ستبقى دائما حاجزا بين الشابين.

فيما يخص حركات الكاميرا فقد تراوحت في البانوراما الأفقية التي صورت ليلى عند نخوضها من الفراش وتوجهها نحو الهاتف، كذلك انتقال سلمى من فضاء غرفة الجلوس إلى فضاء المطبخ أو مشي ليلى داخل رواق البيت، الحركة الثانية عبارة عن زوم خلفي حيث التقطت الكاميرا بلقطة عامة سلمى وشكري يمشيان في الشارع ثم تحولت إلى لقطة صدرية صورت ليلى وهي واقفة أمام النافذة، أما بقية اللقطات فتوقفت فيها الكاميرا عن الحركة.

- 2 - زوايا التصوير :

طغت الزاوية العادية على عملية التقاط مشاهد المتتالية، لكن لوحظ توظيف الزاوية الغطسية عندما تموقعت الكاميرا في الأعلى أمام النافذة لتصوير شكري وسلمى في الأسفل وسط الشارع.

2- تحليل الصوت الفيلمي :

مثل الصوت الفيلمي في عناصره الثلاثة : الكلام، الضجيج، الموسيقى.

1-2- الكلام :

ساهمت الرسالة الألسنية في شرح جو التوتر والاضطراب النفسي الذي ساد اللقاء الثلاثي الذي جمع الأم والبنت والعشيق، نوضح تفاصيل هذا اللقاء في العرض التالي:

- لم تستطع سلمى مصارحة أمها وجها لوجه بعلاقتها بشكري ولهذا ارتأت أن تحدثها عبر الهاتف عن رغبته في خطبتها، ليليا : "ألو"، سلمى : "ألو ماما، ما فيقتكش؟"، ليليا : "لا، أش بيه صوتك مبدّل؟"، سلمى : "لا لا ولا شي ما رقدتش مليح الحرج، ماما ثمة حاجة نحب نقولها لك تسمع في ؟"، ليليا : "إيّا ه"، سلمى : "في danse عرفت واحد ونحبو بعضنا ما دبي نقدمه لك، كان تحب ماما؟".

- الظاهر أن الخبر لم يعجب ليليا ولهذا تصمت قليلا ثم توافق على استقباله، ليليا : (صمت) "باهي".
- لقد حان اليوم الموعد بالنسبة ل سلمى وهو يوم حضور شكري لخطبتها من أمها وهاهي تقدمه لها، سلمى : "ماما شكري"، ليليا : "متشرفة تفضل".

- لقد كان اللقاء مفاجئة كبيرة وصادمة بالنسبة لشكري لدرجة أنه لم يستطع لم ينطق بكلمة واحدة وبقي مذهولا ما جعل ليليا تحاول إخراجه من هذه الحالة، ليليا : "مالي إنت هو شكري، أش بيك ساكت؟".

- برغم أن شكري استطاع الكلام لكنه مازال تحت تأثير الصدمة لأنه يعبر أن هذا المشهد لم يكن يتوقعه فتجاوب معه ليليا في الحديث، شكري : "ساحني مدام ما كنتش نسخايل"، ليليا : "ما كنتش تسخايل إلي شنوا؟".

- يعترف شكري أن أم سلمى كان يتصورها شيئا آخر ما يثير حفيظة ليليا وتجييه بسخرية، شكري : "لا ما كنتش نسخايل أن أم سلمى تشبه لك"، "ليليا : كنت تسخايل إلي أنا نشبه لشنوا للغول".

- من شدة وقع الصدمة كاد شكري أن يفضح ليليا عندما أخبرها أن عملية الرقص هي وراثية في العائلة، فتخرج ليليا وتنفل، شكري : "نسيت وش حبيت نقول (صمت) بنتك تشطح كيفك"، ليليا : "كيفي أنا، إش قاعد تقول؟".

- يحاول شكري تدارك الأمر بمدح ليليا فتشكره على ذلك، شكري : "لا لا لا، من لي شفتك فهمت علاش بنتك تشطح بالقد"، "ليليا : أما أنت تعرف تقول كلام حلو".

- تقدم سلمى بعض المعلومات عن شكري لأُمها، سلمى : "باهي ماما، شكري يؤلف في des paroles نتاع غنيات مع واحد صاحبه ملحن".

- تقوم ليليا بالطلب من ابنتها الذهاب وإحضار الشاي كي تبقى على انفراد مع شكري، ليليا : "برا جيبي لنا كاس تاي، ما دامني نحكي مع شكري".

- تتحدث ليليا مع شكري بصوت خافت وتذكره بجو الملهى الليلي وعلاقتها ببعضهما بذلك لن يجد أحسن منها حماة وفي نفس الوقت عشيقة، ليليا : "نخدم في الكباريه توا نعرفو بعضنا أكثر، ما تلقاش نسيبة خير مني".

2-2- الضجيج :

تمثل الضجيج في هذه المتتالية في رنين الهاتف الذي أعلن عن المكالمات الهاتفية التي جمعت الأم بابنتها، كذلك فتح الباب أثناء دخول سلمى وشكري إلى بهو البيت وأخيرا خطى أقدام سلمى وهي تذهب إلى المطبخ.

2-3- الموسيقى :

اقتصرت الموسيقى على بعض الدندونات التي رددتها سلمى خلال ذهابها إلى المطبخ لتحضير الشاي دلالة على فرحتها لأنه يوم خطوبتها من شكري.

3- العلاقة السمعية البصرية :

امتزجت تعابير الوجه والتي رافقتها لحظات الصمت ثم التلثم في الكلام دور كبير في التعبير عن تفاجأ ودهشة شكري عند اكتشافه أن والدته زوجته المستقبلية ما تكون إلا عشيقته ما ساهم في إبراز الإيقاع الدرامي للمتتالية.

- التحليل التضميني لنهاية الفيلم وجينيريك النهاية :

1- تحليل الصورة الفيلمية :

يشمل على :

1-1- التأطير :

لقد أرادت المخرجة أن تنهي فيلمها بحفل زفاف سلمى وشكري لكن من خلال إقحام ليليا داخل المشهد والتي قدمت بشخصية الراقصة وليس بشخصية الأم حيث عبر لقطة أمريكية نشاهد داخل حديقة منزل فرقة موسيقية تقوم بالعزف ثم تدريجيا تظهر ليليا متزينة وترتدي فستان سهرة وترقص وسط نسوة ثم تكبر اللقطة لتصبح لقطة متوسطة التي تسمح بإظهار بقية المدعوين فيكتشف أن أغلبهم من رواد الملهى الليلي الذين سبق للمتفرج وأن رآهم في فضاء الملهى من بينهم الراقصات وصاحب الملهى الذي ظهر واقفا يرقص مع ليليا، بالتالي عملت المخرجة عل نقل جو الملهى الليلي إلى الحفلة، بعد ذلك يتم الإعلان عن طبيعة هذا الجو الاحتفالي من خلال تقديم العروسين جالسين جنب بعضهما سلمى مرتدية الفستان الأبيض وشكري مرتدي البدلة السوداء لكن الملاحظ أن علامات الفرحة كانت بادية على وجه العروس بخلاف ذلك ظهر العريس بملامح عابسة وغير مرتاحة خاصة وهو ينظر ل ليليا وهي ترقص أمامه، يعاد استخدام اللقطة الأمريكية كآخر لقطة في هذا الفيلم التي حاولت المخرجة من خلالها أن تعبر عن الطابع التراجيدي للفيلم والذي يكمن في العلاقة الثلاثية التي تربط الأم والبنات بالعشيق وهذا من خلال دعوة ليليا العروسان للرقص معها، فيظهر الثلاثة في الساحة وهم يرقصون ثم يتوقف العروسان ويعودان لمكانهما وتستمر ليليا في الرقص وقد تعمدت المخرجة تحديد موقع وقوفها فهي منطقة تتوسط مكان جلوس العروسين وكأنها أرادت أن تقول بذلك أن الأم أو بالأحرى الراقصة ليليا ستبقى دائما حاجزا بين سلمى وشكري بالتالي ثنائية المرأة/الجسد غلبت ثنائية الأم/البنات في الأخير.

بهذه اللقطة يتم الإعلان على نهاية الفيلم وبداية جنيريك النهاية الذي جاء في شكل شاشة سوداء عرضت أسماء الممثلات والممثلين ثم أسماء الفريق التقني تلاها شركات الإنتاج وأخيرا سنة الإنتاج 2004.

فيما يخص حركات الكاميرا فقد اقتصر على البانوراما الأفقية التي وظفت لوصف المكان الذي احتضن حفل الزفاف.

- 2- زوايا التصوير :

كل اللقطات جاءت بزاوية عادية.

2- تحليل الصوت الفيلمي :

لم تحتوي نهاية الفيلم على رسالة لفظية بالتالي اقتصر الصوت الفيلمي على عنصري الضجيج والموسيقى.

2-1- الضجيج :

جاء الضجيج في شكل تصفيقات وزغاريد المدعوين تعبيرا على الجو الاحتفالي.

2-2- الموسيقى :

لم يتغير الإيقاع الشرقي الذي ساد أغلب متتاليات الفيلم لكن هذه المرة اتخذ الطابع الغنائي حيث جاء في شكل أغنية شرقية أداها إحدى مغني الأفراح واستمرت إلى غاية اللحظات الأولى من عرض الجنيريك ثموتحت إلى إيقاعات شرقية غلب عليها صوت آلي الطبله والدف.

3- العلاقة السمعية البصرية :

امتزج الضجيج الذي جاء في شكل تصفيقات وزغاريد مع الموسيقى والحركات الجسدية للرقص الشرقي التي أظهرتها بشكل واضح الحركة البانورامية الموظفة للتعبير عن الجو الاحتفالي الذي ساد نهاية هذا الفيلم، كما جاء توظيف الإيقاعات الشرقية في جنيريك النهاية كقيمة رمزية لتوظيف جسد المرأة داخل الفيلم والذي جاء في شكل رقص شرقي.

المطلب الثاني: التحليل النصي الفيلم المغربي "ماروك"

1- البطاقة الفنية لفيلم :



- إخراج : ليلي مراكشي
- مساعد إخراج : علي الشرقاوي
- سيناريو وحوار : ليلي مراكشي
- سكريبت : كليمنتين شافر (Clémentine Schaeffer)
- الأداء التمثيلي :
- مرجانة علاوي
- ماتيو بوجناح
- أسعد بواب
- فاطيم العياشي
- رزيقة سي موزراق
- رشيد بن عسعين
- خالد معذور
- جيروم عزوقي
- جوردان بن دافيد
- عمر بن جلون
- عبد الجليل زيان
- عائشة محماح
- تصوير : ماكسيم الكسندر (Maxime Alexandre).
- تركيب : باسكال فونويي (Pascale Fenouillet).
- مهندسا الصوت : - بيير أندري (Pierre André).

- مارك دوازين (Marc Doisine).

- موسيقى : شارل هنريدي بيرفو وماتيو دوجلاي.
- ديكور : جان مارك ترانتانبا (Jean-Marc Trantanba).
- ملابس : هلين بيسيتيل (Hélène Busuttil) وكليمونتين جوي (Clementine Joya).
- مدير الإنتاج : لوران لوساتر (Laurent Lecetre).
- المؤسسة المنتجة : لازنك (Laazennec) للإنتاج، فرنسا 3 سينما (France 3 Cinema) بمشاركة (Canal+) والمركز الوطني السينمائي المغربي.
- التوزيع : La Fabrique de films, Pan Européenne Edition, Zaza Films Distribution
- سنة الإنتاج : 2004 ، أول عرض : 2005/05/20 (مهرجان كان)، 2006/02/22 (بلجيكا)، 2006/05/10 (المغرب).
- بلد الإنتاج : المغرب/فرنسا
- صنف الفيلم : فيلم روائي طويل
- المدة الزمنية للفيلم :
- لغة الفيلم الأصلية : الفرنسية/العربية⁽¹⁾
- الجوائز :
- أدرج فيلم "ماروك" ضمن المسابقة الرسمية لـ مهرجان "كان" سنة 2005⁽²⁾.

(1) : ciné-IMA, Des réalisatrices arabes face à leur société, Op Cit.

(2) : ar.wikipedia.org/wiki/ماروك (فيلم)

2- بطاقة فنية عن المخرجة ليلي المراكشي :

هي مخرجة مغربية من مواليد 10 ديسمبر سنة 1975 بمدينة الدار البيضاء، ابنة موزع أفلام سينمائية، متحصلة على بكالوريا في الرياضيات والعلوم الطبيعية، شهادة الدراسات السينماتوغرافية والسمعية- البصرية من باريس 8 بـ سان دوني عام 1999، ثم تحصلت على شهادة الدراسات المعمقة في الدراسات السينماتوغرافية والسمعية- البصرية من جامعة باريس 3 وقد قامت بعدة دورات تدريبية منذ 1995 كسكريت، كما شاركت في عدة أفلام كمساعدة مخرج كفيلم "شمس" الذي مثلت فيه الممثلة الإيطالية الشهيرة صوفيا لورين (Sophia Loren) وهي مقيمة بين المغرب وفرنسا.

ساهمت ليلي المراكشي في المشهد السينمائي بالمغرب من خلال الأفلام المثيرة للجدل التي قامت بإخراجها حيث أثارت الانتباه بفيلم روائي قصير عنوانه "200 درهم" عام 2002 وأخرجت فيلما قصيرا آخر بعنوان "الأفق المسدود" بالإضافة إلى إخراجها لفيلم "مامو مومبو" وفيلمان تسجيليان هما "نساء في المملكة الشريفة" و"وراء أبواب الحمام" سنة 2001، يعتبر الفيلم "ماروك" أول تجربة إخراجية لها في مجال الفيلم الروائي الطويل⁽¹⁾.

3- ملخص الفيلم :

لقد خلق الفيلم جدلا كبيرا في الأوساط السينمائية المغربية حيث يتناول موضوع التسامح الاجتماعي الذي تحظى به الجالية اليهودية المغربية الأكبر في دولة عربية وتعايشها مع باقي الأديان السائدة في المغرب كالإسلام، بقصة أصدقاء من الطبقة الميسورة في حي آنفا الراقي بمدينة الدار البيضاء يدرسون معا في المدارس الفرنسية الخاصة رغم اختلاف عرقهم (يهود - عرب) يسهرون معا، يقودون السيارات الفخمة دون تمييز عنصري لكن حين تغرم ريتا المسلمة بـ يوري اليهودي تطفو على السطح مشاكل عدم قبول التعايش مع إنسان من دين مختلف فأصدقاء يوري رفضوا ذلك، وأسرة ريتا أيضا التي تلقت النقد من أخيها الملتزم القادم من لندن ماو، فتطلب ريتا من يوري حلا مستحيل التحقيق لوضعهما وهو اعتناقه الإسلام الأمر الذي تناساه فيما بعد، ينتهي الفيلم بنهاية علاقتهما على إثر موت يوري بحادثة سير وهو مخمور ومغادرة ريتا المغرب.

(1) : http://ar.wikipedia.org/wiki/ليلي_مراكشي

4- التقطيع التقني للفيلم :

أثناء عرض الجنيريك وبداية الفيلم :

شريط الصوت			شريط الصورة					اللقطة	
المو سيقى	الض جيج	in/off الحوار)	مضمون اللقطة	الحركة داخل اللقطة	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	سلم اللقطة	المدة (ثا)	الرقم
أثناء عرض الجنيريك									
	ضجيج شباب+ سيارات ودراجات نارية	صوت طفل : قاروا، قاروا، خسارة صاحبي ماعندناش الحق كاندخلوا la boîte نحوسوا على كاشي قرعة وحدنا ونتمنظرا على الذريات.	تعلن شاشة سوداء بداية الفيلم بإظهار شركة الإنتاج الرئيسية باللغة الفرنسية فقط وباللون الأزرق المضيئ ثم يظهر عنوان MAROCK الفيلم بلون وردي مضيئ على شاشة سوداء :					18	10
أنغام غربية		طفل : افطن تخدم طول حياتك ويبقى هذا غير حلم، بطل ما تحلم تقضي طول حياتك كامل . طفل : إيه يا الغزالة، واش تتكبري علينا .	طفلان متكئان على سيارة فخمة فوقها علبة كارتون بها علب سجائر ويتحدثان ثم يعاكس أحدهما فتاة مارة، نشاهد من بعيد مجموعة شباب واقفون أمام مدخل ملهى ليلي	- - -	←	ث	ل أ	13	20
//			casa blanca, شاشة سوداء مكتوب عليها باللون الأزرق : 1997					03	30
بداية الفيلم									
أنغام غربية		الشيخ : الله أكبر .	مجموعة سيارات فخمة مركونة، خلف أحدها نشاهد شيخ يصلي	- - -	←	←	ل ق	18	01
//			داخل مرآب عدة سيارات ثم تتوقف الكاميرا عند إحداها	- - -	↘	↓	ل ع	05	02
//			داخل سيارة فتاة هي ريتا مع شاب هو أمين في وضعية حميمية، ثم نلمح يدان إحدهما حاملة لمصباح كهربائي والأخرى تدق زجاج نافذة السيارة فيلتفت أمين ويرفع رأسه	رفع رأس	←	ث	ل ق	29	03

04	12	ل أ	ث	←	خفض رأس	شرطي منحني على نافذة السيارة ويسلط الضوء على الداخل	الشرطي: بوليس أعطيني الورق ديال السيارة و la carte nationale.		
05	14	ل م ص	ث	←	رفع رأس	تظهر ريتا بإنارة قوية على وجهها الغاضب وتتمتم ثم يقدم أمين الأوراق للشرطي الذي يتصفحها	Ghita : qu'es qu'il dis ce lui là ? الشرطي : هادي ما عندها وراق ؟ Amine : t'as ta carte nationale ? Ghita : mais tu plaisante ou quoi, ou tu veux que je mis ma carte natoinala. أمين : ما عندهاش .	أنغام غربية	
06	02	ل م خ	ث	←	خفض رأس	يسأل الشرطي عن هوية ريتا	الشرطي : ما عندهاش، أش كنتجيك ؟	//	
07	06	ل م ص	ث	←	- - -	أمين منزعج بسبب الإنارة الموجهة إليه ويحاول تبرير وجود ريتا معه	أمين : الصديقة ديالي، c'est une amie صوت الشرطي : ياه ! صاحبك، أشنو هذا...	//	
08	07	ل م خ	ث	←	خفض رأس	ينحني الشرطي على نافذة السيارة ويسخر من قول أمين	الشرطي : تحسبوا روحكم في السويد، اسمع يا سيدي مرتك هنا بالكاغط ولا غادي تمشوا معايا للكومييساريا.	//	
09	11	ل م ص	ث	←	- - -	ينزعج كل من أمين وريتا من كلام الشرطي	Ghita Pays de merde on n'a rien le droit de faire . Amine : ferme ta gueule. Ghita : pourquoi je ferme ma gueule, on a rien fait de mal. صوت الشرطي: مالها mademoiselle ما عجبها الحال ولا لا	//	
10	03	ل م خ	ث	←	- - -	الشرطي منحني على نافذة السيارة يتحدث بغضب	الشرطي : ومازال زايدة في السبان .	//	
11	05	ل أ	ت أ	←	- - -	تخرج ريتا من السيارة غاضبة وتدور ريتا حول السيارة وتتوجه نحو الشرطي	Amine : Ghita, Rhita attend Voix d'Amine : Ghita, arrete الشرطي : آجي، آجي لا هنا . ريتا : أشنو ما درنا والو حنا .	//	فتح باب
12	08	ل م خ	←	←	- - -	تتشاجر ريتا مع الشرطي ثم تبتعد فيلحق بها	الشرطي : إيه، إيه اسمعي بلا تخسار الهدرا آجي لهننا		أنغام غربية

																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																													</

المدة الزمنية لبداية الفيلم : 03 د و 22 ثا

المتتالية الأولى : نموذج الحياة الغربية عند الشباب الأرستقراطي المغربي

شريط الصوت			شريط الصورة					اللقطة	
الموسيقى	الضجيج	الحوار (in/off)	مضمون اللقطة	الحركة داخل اللقطة	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	سلم اللقطة	المدة (ثا)	الرقم
أنغام غربية	تصفير+ صراخ الشباب		داخل حديقة منزل شاب هو يوري اليهودي برفقة مجموعة شباب عرب ويهود ساهرين يشربون مختلف أنواع الكحول ويتبادلون الأحاديث البذيئة .	---	←	ث	ل مت	09	01
	صراخ الشباب	Sami : bonsoir, ça chauffe ce soir, laisse moi te prendre.	يأتي من بعيد شاب آخر هو سامي العربي، ينزل الدرج ويلقي التحية على يوري	---	←	ث	ل أ	13	02
		Youri : qu'es que tu bois ? Sami : moi je veux un Wisky and the Rock please. مايك : صاحبي.	يسأل يوري سامي عن مشروبه ويذهب لإحضاره، ثم ينهض شاب هو مايك اليهودي ويجلس بجانب سامي	---	←	ث	ل مت	07	03
		سامي : خويا . مايك : شوف . Sami : oui . مايك : عيينا من la fume ça y est . Sami : il y a que la fume a Casa . Mike : mes cousins a paris, ils ont des trucs qui les rendrent dingues صاحبي c'est la fume puissance 10.	مايك وسامي يتحدثان على جنب	---	←	ث	ل م ص	27	04

		Sami : mais c'est quoi ça ? Mike : la poudre, des cachets . Sami : c'est de la merde ça, il faut pas toucher, des poisons fils, oh my god .							

المدة الزمنية للمتتالية الأولى : 56 ثا

المتتالية الثانية : التمرد على القيم الدينية كوسيلة للتحرر الأنثوي

شريط الصوت			شريط الصورة					اللقطة	
المو سيقى	الضحي ج	(in/off)الحوار)	مضمون اللقطة	الحركة داخل اللقطة	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	سلم اللقطة	المدة (ثا)	الرقم
	فتح باب + خطى أقدام		منبه الكتروني يشير إلى الساعة 04:15 ثم يظهر وجه ريتا غارقة في النوم	- - -	←	→	ل ق	12	01
		الخادمة : لالا ريتا، لالا ريتا، فيقي لالا ريتا، الفجر قريب يذن، نوضي تاكلي شوية . ريتا : شحال أتيجي . الخادمة : الربعة وربع . ريتا : آش حتى إنتي ضربك حمار الليل . الخادمة : عفاك لالا ريتا واه قاتلك لالا فاطمة كخصك تتسحري لالا ريتا. ريتا : آش كتفهم العربية خلييني ننعس .	تدخل خادمة إلى غرفة نوم تحمل صينية بها أكل وتنادي على ريتا النائمة التي تصرخ في وجهها فتخرج الخادمة ثم تضع ريتا وسادة فوق رأسها وتعود للنوم	- - -	←	ث	ل مت	27	02
أنغام الغر ب الأمر يكى	جرس منبه		ملصقات لأفلام أمريكية معلقة على جدران غرفة نوم، تتحرك الكاميرا تدريجيا فنشاهد صور ل ريتا مع بعض الأشخاص، نور الشمس منبعث من نافذة الغرفة ثم تتوجه الكاميرا نحو ريتا النائمة التي تستيقظ مفزوعة من صوت المنبه	- - -	←	←	ل ق	35	03

04	07	ل مت	ث	←	- - -	تجري ريتا مسرعة في رواق المنزل	ريتّا : لحسن، لحسن		//
05	03	ل مت	→	←	- - -	داخل مطبخ تقوم خادمة مسنة هي مينة بإخراج صينية البقلاوة من الفرن ثم تذهب لذلك العجين الموضوع على الطاولة ونلمح خادمة أخرى أقل سنا تقوم بغسل الآواني	صوت ريتّا : لحسن ، لحسن		
06	30	ل مت	ث	←	- - -	تدخل ريتّا إلى المطبخ وتتجه مباشرة نحو صينية البقلاوة وتأخذ واحدة فتوبخها الخادمة مينة ثم تخرج ثانية	ريتّا : أيا أيا راكو خدامين . الخادمة مينة : ما حشمتيش تاكلي قدام الناس ورمضان هذا . Ghita : j'ai mes règles. الخادمة : إنتي عندك الدورة على طول رمضان، كون زعمة ربي يهديك ما تخرجيش على الطريق، بغيتي تتحطي في جهنّم . ريتّا : أوو الحلوة ديالك شحال بنينة واش سقيتيها . الخادمة مينأضحكي عليّ ، كافرة بالله وخّ عليك بالله . ريتّا : لحسن، لحسن .		

المدة الزمنية الكلية للمتتالية الثالثة : 01 د و 54 ثا .

المتتالية الثالثة : علاقة المرأة بالرجل خارج إطار الزواج

شريط الصوت			شريط الصورة				اللقطة	
الموسيقى	الضجيج	الحوار (in/off)	مضمون اللقطة	الحركة داخل اللقطة	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	سلم اللقطة	الرقم المدة (ثا)
أنغام غربية			شاطئ البحر ثم تظهر سيارة سوداء تسير بسرعة	- - -	←	→	ل ع	02 20
		Youri : bon tu viens, qu'es qui t'arrive, t'as la trouille ? Ghita : non .	السيارة أمام شاليه، ينزل يوري ويتحدث مع ريتا	- - -	←	ث	ل مت	03 23
		Youri : j' y crois pas t'as la trouille parce que je suis un juif. Ghita : non je te dis j'aurai du rester et regarder des cassettes.	ريتا مترددة في النزول ويوري مستغرب موقفها	- - -	←	ث	ل م ص	04 08
		Youri : qu'es que tu crois ?	يعود يوري ويركب السيارة	- - -	←	←	ل مت	05 04
		Youri : je t'ai amené ici parce que je veux etre seul avec toi, tu comprend maintenant si tu veux pas on se casse. Ghita : attend, excuse- moi je suis désolé, c'est pas ce que je voulais dire .	يوري داخل السيارة يحدث ريتا وهي صامته ومرتبكة ثم تلفت له وتعتذر منه	استدارة	←	ث	ل م ص	06 14
	أمواج البحر	Youri : tu bois quelque chose ? Ghita : non merci.	شاطئ البحر ثم نشاهد شاليه يتوجه نحوه الشبان	- - -	←	←	ل مت	07 15
		Voix de Ghita : qu'es que tu veux faire après le bac ?	وسط الظلام يظهر الشاليه من الخارج أضوائه مشتعلة	- - -	←	ث	ل ع	08 04
		Youri : j'en sai rien, mes parents veulent partir au States, mais je connais personnes la-bas. Ghita : pourquoi ils veulent partir ? Youri : tu sais depuis la guerre du golf, ils	وسط ضوء خافت يوري جالس على الأرض وممكنة عليه ريتا يتحدثان	- - -	←	ث	ل مت	09 15

		ont la trouille.							
		Ghita : et toi qu'es que tu vas faire ? Youri : je ne sais pas en tout cas je partirai pas d'ici .	ترفع ريتا رأسها من فوق كتف يوري وتقوم بمعانقته	درفع رأس	←	ث	ل م ص	31	10
			ريتا ويوري في لحظة حميمية ثم تركز هي نظرها في القلادة المعلقة حول عنقه التي حملت نجمة داوود	خفض رأس	←	↓	ل ق	05	11
		Ghita : qu'es que tu fais ?	يقوم يوري بنزع القلادة	---	←	ث	ل ق	04	12
		Youri : comme ça tu arreteras de la regarder et tu penseras à autre chose .	يعلق يوري القلادة حول عنق ريتا	---	←	ث	ل ق	15	13

المدة الزمنية الكلية للمتتالية الثالثة : 02 د و 38 ثا .

المتتالية الرابعة : للدين الإسلامي كقيد مكبّل لحرية المرأة

شريط الصوت			شريط الصورة				اللقطة	
الموسيقى	الضجيج	الحوار (in/off)	مضمون اللقطة	الحركة داخل اللقطة	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	سلم اللقطة	الرقم المدة (ثا)
	طيور النورس		منظر عام للبحر ثم نشاهد مسجد كبير مبني على ضفة البحر، تظهر من بعيد سيارة يوري متوقفة فوق صخرة بمحاذاة البحر	---	←	→	ل ع	01 21
		Ghita : il faut que tu m'enmène chez Sofia, mon père va bientôt passer me chercher . Youri : déjà . Ghita : mais il est presque 06 heure . Youri : tu crois qu'il vont te laisser tes parents sortir ce soir Ghita : mais bien sure qu'ils vont me laisser sortir, tout le monde va etre dehors, ils ne vont pas me laisser prisonnière, en plus je l'ai eu leur bac . Youri : si tu savais comme j'avais envie de te prendre dans mes bras tout à l'heure au lycée. Ghita : il y a qu'a te convertir à l'Islam, c'est juste une toute petite phrase à dire en arabe et après ils arreterons de nous faire cher avec leur conneries . Youri : non toi tu vas te convertir . Ghita : ça va pas non, mais qu'es que tu veux, tu veux qu'ils me tuent chez moi, tu crois que je vais devenir juive Youri : pourquoi ? Ghita : comment pourquoi parce que comme ça, c'est comme ça chez eux, c'est beaucoup trop la honte .	ريتا ويوري داخل السيارة يتحدثان ثم تمسك هي بذقنه ويلتفت هو لها	استدارة	←	ث	ل م ص	02 58

		Youri : pourquoi tu parle de ça comme si c'était une maladie ? Ghita : mais tu vois comment ça se passe, c'est pas ce que je voulais dire . Youri : de toute façon avec vous les arabes toujours la meme chose . Ghita : quoi nous les arabes ? Youri : mais vous voulez que tout le monde se convertise mais vous ne faites jamais aucun effort .	نشاهد ريتا ويوري من الخلف داخل السيارة مقابلان البحر وممسكان بيدي بعضهما	- - -	←	ث	ل مت	30	03
	ضحك	Youri : je te ramène chez Sofia ? Ghita : allez .	تقوم ريتا بالهمس في أذن يوري ثم يضحكان	استدارة	←	ث	ل م ص	09	04
	محرك السيارة		ينطلق يوري بالسيارة بسرعة وسط منظر عام للبحر والمسجد الكبير المحاذي له	- - -	←	→	ل ع	15	05

المدة الزمنية للمتتالية الرابعة : 03 د و 34 ث .

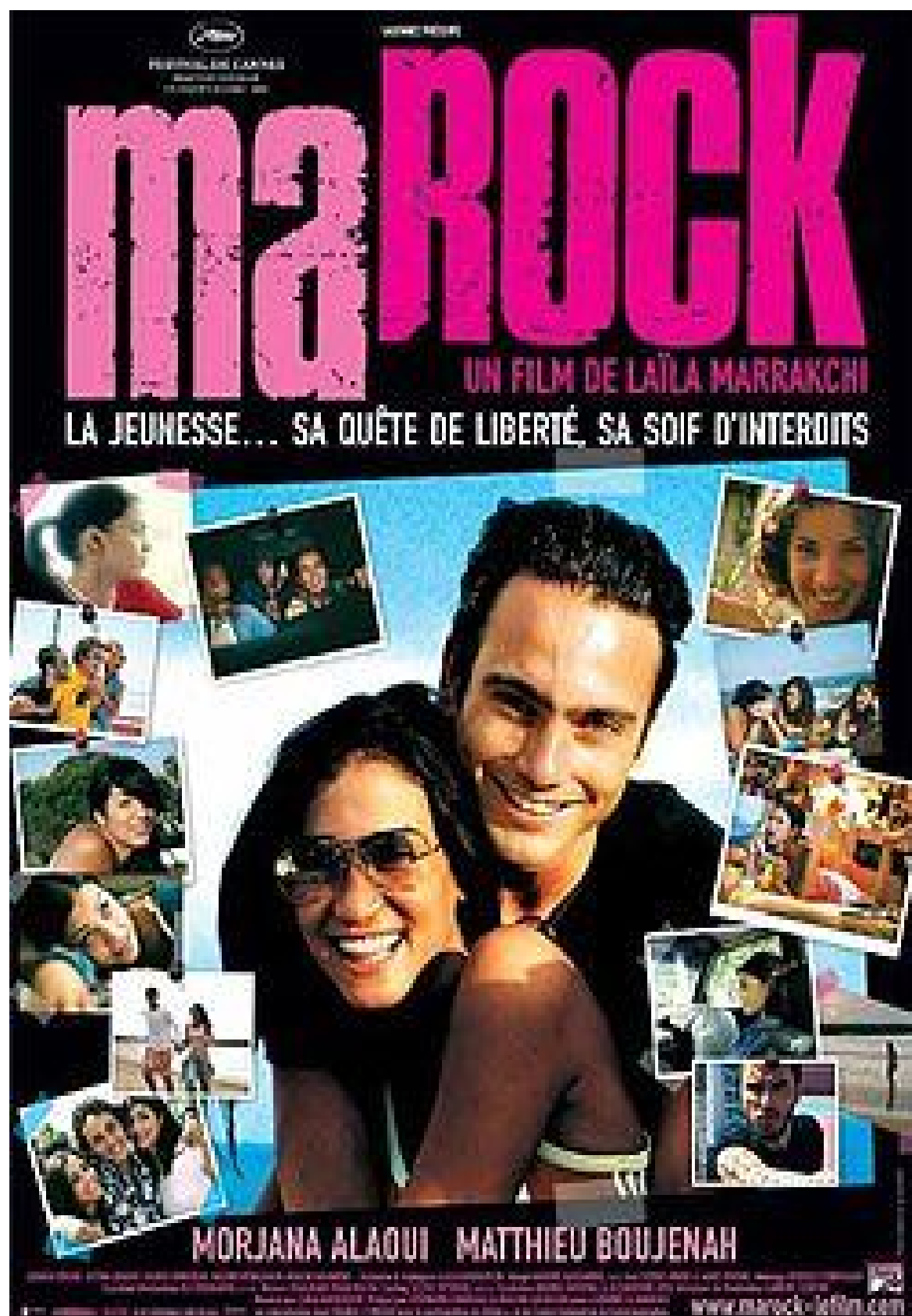
نهاية الفيلم										
01	06	ل ع	ث	↘	---	منظر عام لمطار به جمع غفير من الناس، مكتوب أسفل الشاشة : deux mois plus tard	ضجيج المطار			
02	04	ل ق	ث	←	---	تتحدث صوفيا مع أصدقائها	//			Sofia : c'est pas mal ça vous trouvez pas ?
03	04	ل مت	ث	←	---	ريتا تحتسي القهوة بجانبها صوفيا، أسماء ودريس ملتفين حول طاولة	//			Driss : la fameuse mariée fais gaffe a son apparence, tu vas devenir comme nos mères.
04	02	ل ق	ث	←	استدارة	تبدو أسماء حزينة ونشاهد يد ريتا تمسك ذقن أسماء	//			Voix de Sofia : ça jamais quel horreur.
05	02	ل ق	ث	←	//	ريتا تواسي أسماء	//			Ghita : Eh on a dis qu'on va pas pleurer
06	11	ل أ	←	←	---	تمشي ريتا ماسكة جواز سفر وتذكر السفر مع أصدقائها وسط الناس بقاعة المطار ثم تتوجه للرواق الأمني وهي ملتفتة لأصدقائها	// + بكاء			
07	06	ل م ص	ث	←	---	تعود ريتا وتحتضن أصدقائها	//			
08	07	ل م خ	ث	←	استدارة	تبتعد ريتا وتتوجه نحو الشرطي وتقدم له جواز السفر وهي ملتفتة لأصدقائها	//			
09	17	ل ع	→	←	---	منظر عام لإقلاع الطائرة				إقلاع الطائرة
10	10	ل م ص	ث	←	---	تنظر ريتا من نافذة الطائرة واضعة سماعات أذن				أنغام غربية
11	13	ل ع	↓	↙ ا	---	طائرة تحلق في السماء ثم تنزل الكاميرا تدريجيا لترينا منظر عام لمدينة الدار البيضاء وتتوقف عند سطح بيت خالي، مركب في أحد أركانه هوائ مقعر كبير ثم شيئا فشيئا تظهر صورة ريتا وصديقاتها رقصن فوق السطح	//			
جنيريك النهاية										
10	67	ل ع	ث	←	---	تبقى هذه الصورة كخلفية لظهور كتابة على الشاشة تعلن نهاية الفيلم				Ghita : le bac, le bac, mets, mets le plus fort.
							أنغام غربية			

			تستهل بالعنوان أولا، يليه اسم المخرجة وأسماء الفريق التقني						
//			شاشة سوداء تظهر من خلالها أسماء بقية الفريق التقني ثم تعرض الشركات المنتجة وكلمة شكر لبعض المؤسسات المدعمة للفيلم وأخيرا سنة الانتاج					134	20

المدة الزمنية لنهاية الفيلم : 01 د و 22 ثا

المدة الزمنية لجنيريك النهاية : 03 د و 21 ثا

المدة الزمنية الكلية للفيلم : ساعة و 38 د و 17 ثا .



المصدر :

<http://ar.wikipedia.org/wiki/ماروك>

5- تحليل ملصق الفيلم :

تشمل عملية استخراج القيم الثقافية من هذا الملصق قراءة تعيينية وأخرى تضمينية لكل من الرسالتين الأيقونية واللغوية اللتين شكلتا غلافه، نبدأ أولاً بالجانب التعيني :

- على المستوى التعيني :

من خلال مشاهدتنا الأولية للملصق يمكن تقسيمه عمودياً إلى ثلاث أقسام :

- القسم الأول : شكّل الجزء العلوي من الملصق الذي اعتمد تقريباً على الرسالة الألسنية حيث نرى في الأعلى على اليسار شكل هندسي بيضوي تحته كتابة جاءت بحجم صغير وباللغة الأجنبية واللذين تلونا باللون الأبيض، ثم نزل قليلاً فنقرأ كلمة أجنبية كتبت بالبنط الكبير إلى درجة أنها طغت على هذا الجزء والشيء الملاحظ أن هذه الكلمة انقسمت إلى جزأين من خلال التفاوت في موقعهما، فالجزء الثاني منها جاء مرتفعاً نوعاً عن الأول كذلك من حيث اللون فالجزء الأول تلون بلون زهري بالمقارنة مع الجزء الثاني من الكلمة الذي جاء بلون فوشيا، هذا اللون الأخير الذي ظهر به أيضاً النص المكتوب تحته مباشرة ودائماً باللغة الأجنبية، كما نقرأ أيضاً نص كتابي آخر جاء طويلاً نوعاً تتخلله نقاط متتالية، تلون هذا النص باللون الأبيض.

- القسم الثاني : تمثل هذا القسم في الصورة الفوتوغرافية الشائبة ذات الحجم الكبير التي اكتسحت وسط الملصق وجزء من أسفله والتي جاءت بلقطة صدرية وبزاوية أمامية حيث جمعت شاب و فتاة في حالة سعادة ومبتسمان، خلفية الصورة شملت زرقة السماء والبحر، نلاحظ أن هذه الصورة قد اتخذت مركز الملصق والتي أحيطت بـ 13 صورة فوتوغرافية صغيرة تختلف سلم لقطاتها وزوايا ومواقع تصويرها من صورة إلى أخرى وقد جمعت فتيات وشباب الشباب، كما نلمح أيضاً أن كل صورة ممسوكة بدبوس صغير.

- القسم الثالث : هو القسم الأخير من الملصق والذي أخذ مساحة صغيرة تمثلت في الجزء السفلي إلى غاية الحواف، هذا القسم هو الآخر طغت عليه الرسالة الألسنية التي شملت ثلاث نصوص كتابية الأول حمل اسمين اسم نسوي والآخر رجالي كتبا بالبنط المتوسط، أما النص الثاني فكان أطولاً وكتب بحجم أقل يكاد، في حين الثالث فظهر على الحافة اليمنى بنفس البنط الذي كتب به النص الأول، كتبت هذه النصوص باللغة الأجنبية، كما نلمح فوق النص الثالث شكل هندسي صغير يمثل مربع، كل محتويات هذا القسم تلونت باللون الزهري.

أما عن خلفية الملصق والتي احتوت الأقسام الثلاث بكل عناصرها فقد جاءت باللون الأسود.

- على المستوى التضميني:

نبدأ الآن بالتحليل التضميني لكل محتويات الملصق من خلال العرض التالي :

أولاً: الدراسة الأيقونية

نرسم ملامح هذه الدراسة من خلال تحديد وحداتها المشكّلة لها وهي كالتالي :

أ/ الصورة الإعلانية :

تمثل الرسالة الأيقونية في هذا الملصق القسم الثاني منه حيث بناءً على المركز البصري الذي احتلته الصورة الرئيسية والتي تظهر الممثلان الرئيسيان **مرجانة علاوي و ماتيو بوجناح** يمكن أن نصنف الملصق بصفة أساسية ضمن

ملصقات النجوم لأنّ الصورة التقطت خارج إطار الفيلم وظيفتها الأساسية الترويج للفيلم، كما ينتمي هذا الملصق أيضا إلى الملصقات الواقعية بفضل مجموعة الصور المبعثرة هنا وهناك على أرضية الملصق والمستوحاة من مشاهد واقعية جرت داخل الفيلم.

بالعودة إلى المركز البصري التي احتلته الصورة ذات الحجم الكبير تتساءل لماذا الوسط وليس أي مكان آخر؟ إن الأمر يتعلق بتبئير الرؤية، فغالبا ما تتجه العين نحو الوسط، نحو البؤرة والوسط في ثقافتنا عموما مشتته ومرغوب فيه، فنحن نرتاح إلى كل ما ننتمي إليه، سواء كان دينيا أم ثقافيا ، فقد ارتأى المصمم أن يجعل الصورة وسطا بين مجموعة من العلامات البصرية المختلفة الدالة والمتمثلة في ملصقنا في مجموعة الصور الثانوية المحيطة بها، فانطلاقا من الوسط ننتقل إلى إدراك كل تلك العلامات ونضمن التواصل والامتداد والتقارب الذي تريده الفئة المرسله لهذا الخطاب من متلقيها.

بالإضافة إلى الوظيفة الترويجية للصورة الرئيسية، كانت لها أيضا وظيفة تعريفية حيث أخبرتنا أن هذان الشابان هما بطلا الفيلم، فمن خلال توظيف اللقطة الصدرية والزاوية الأمامية ظهرت تفاصيل الصورة، الوضعية التي صورّا بها الشابان - ريتا الشابة المسلمة و يوري الشاب اليهودي- تسمح بالبوح أن هناك علاقة حب تجمعهمما وبالفعل فلو رجعنا إلى المحتوى الفيلمي نجدها القصة الطاغية على باقي القصص الأخرى لمجموعة الشباب الآخرين، أما خلفية الصورة التي تظهر السماء والبحر فتبوح لنا بأن هذه القصة تجري أحداثها بمدينة ساحلية وهي فعلا مدينة الدار البيضاء المغربية.

أما مجموعة الصور التي أحاطت بالصورة الرئيسية فهي صور مختارة من مشاهد واقعية داخل الفيلم وظفت لتأدية وظيفة تعريفية للسرد الفيلمي فقد كانت مؤشرات لإخبارنا عن مجريات الفيلم، كما عرفت بشلة الأصدقاء التي كانت السبب في التقاء ريتا ب يوري والتي كانت نموذجا مصغرا عن حياة الرفاهية التي تعيشها الطبقة الراقية في المغرب بطائفتيها المسلمة واليهودية، وقد كان اللباس الفاضح الذي كانت ترتديه هذه الفئة المجتمعية في الصور أحد المؤشرات البصرية والدليل على ذلك باعتبار هذا الزي العصري يعد نسقا للموضة، هذا النسق الذي لم يعد فيه اللباس مرتبطا بتحقيق الحاجات النفسية للإنسان بل أصبح بديهة مزيفة يشير من خلاله الفرد إلى انتمائه الطبقي ووعيه الجمعي ونظرته للعالم والأشياء بغية تحقيق أهداف لمتاعية، فهاته الفئة تلبس بهذه الطريقة لكي تعبر عن انتمائها قيميا.

لقد ظهرت هذه الصور الثانوية مثبتة بدبابيس صغيرة وكأن أرضية الملصق عبارة لوحة مثبت عليها الألبوم من الصور.

ب/ الأشكال الهندسية :

تمثلت في شكلين هندسيين، الأول جاء في أعلى الملصق على اليمين في شكل بيضاوي والذي رافق شعار مهرجان "كان" السينمائي وبالتالي يعبر عن (علامة ، LOGO) المهرجان ، أما الشكل الهندسي فكان عبارة عن مربع تموقع في آخر الملصق على جهة اليمين حيث عرّف بالعلامة التجارية للشركة المنتجة للفيلم.

ثانيا: الدراسة اللسانية

الملاحظ في هذه الرسالة الألسنية التي طغت على القسمين الأول والثالث أنها جاءت كلها باللغة الأجنبية وهي الفرنسية وهذا يمكن تفسيره أن هذا الملصق موجه لفئة معينة من الجمهور ألا وهو الجمهور الأوربي، يمكن تصنيف هذه الرسالة إلى عنوان رئيسي وعدة نصوص يمكن ذكرها فيما يلي:

- **العنوان الرئيسي :** تجسد هذا النوع في عنوان الفيلم الذي كتب بهذه الطريقة (**ma^{ROCK}**) والتي سمحت بتشكيل مفردتين منفصلتين: المفردة الأولى (**ma**) و التي كتبت بحروف صغيرة (**minuscule**) أما المفردة الثانية (**ROCK**) فقد جاءت بحروف كبيرة (**majuscule**) ، ثانيا : أن المفردة الثانية جاءت مرتفعة عن الأولى بقليل، هذا التمييز المتعمد بين المفردتين أعطى إichاء بأهمية المفردة الثانية على حساب الأولى والذي يمكن تفسيره بأن المصمم أراد أن يحيلنا إلى موسيقى الروك التي طبعت الموسيقى الفيلمية داخل الفيلم والتي رقص على إيقاعها كل شباب الفيلم خاصة ريتا*.

- **النصوص الكتابية :** لقد احتوى هذا الملصق على عدة نصوص كتابية تمثلت في:
- **النص الأول :** جاء في أعلى الملصق على اليسار يمكن قراءة السطر الأول منه (**FESTIVAL DE CANNES**) أما بقية الأسطر فغير ظاهرة لكن يمكن توقع أنها تتحدث عن الدورة السينمائية والسنة لأنه عند البحث وجدنا أن الفيلم قد شارك فعلا في مهرجان كان السينمائي في دورة 58 عام 2005.
- **النص الثاني :** تركز هذا النص تحت المفردة الثانية من عنوان الفيلم أي تحت مفردة (**ROCK**) التي أخذت حيزا كبيرا سمح بكتابة هذا النص تحتها والذي يمثل التعريف بصاحبة الفيلم المخرجة المغربية ليلي مراكشي : (**UN FILM DE LAILA MARRAKCHI**).
- **النص الثالث :** جاء في شكل نص طويل :

(**LA JEUNESSE ... SA QUETE DE LIBERTE, SA SOIF D'INTERDITS**) (**الفتوة ... بحثها عن الحرية، تعطشها للممنوعات**)

وظف هذا النص ليطلعنا عن ما لم تستطع الرسالة الأيقونية في الملصق البوح به لكن تم عرضه في الفيلم وهي تلك السهرات الماجنة المليئة بالمحرمات التي يعيشها شباب الطبقة الراقية بالمغرب والتي اعتبرتها المخرجة نوع من أنواع التعبير عن الحرية الممنوحة لهذه الفئة من الشباب، فيما يخص النقاط المستخدمة فلها دلالة عدم النهاية لعالم الشباب غير المتناهي والمفتوح لكل التوقعات.

- **النص الرابع:** تموقع هذا النص في القسم الثالث من الملصق حيث أعلن عن أسماء البطلين اللذين كتب على نفس المستوى بهذا الشكل : **MATHIEU BOUJENAH** **MORJANA ALAOUI** .

- **النص الخامس:** جاء تحت النص السابق وكان عبارة عن نص طويل لا يمكن قراءته لكن غالبا ما يعرض هذا النوع من النصوص أسماء باقي الممثلين والفرقة التقنية.

- **النص السادس:** يمثل النص الأخير الذي كتب على الحافة السفلية على يمين الملصق والذي يعبر عن عنوان الموقع الإلكتروني الذي يمكن للمشاهد الدخول إليه للاطلاع أكثر على معلومات تخص الفيلم وهو :

www.marock-Lefilm.com

بناء على المواقع التي احتلتها كل العناصر الأيقونية والتبوغرافية داخل الملصق يمكن تصوّر الشكل الهندسي للملصق والذي اتخذ شكل المستطيل :

* : سيتم التفصيل أكثر في هذا الموضوع عند التعرض في التحليل التضميني لدلالة العنوان .

علامة المهرجان
نص كتابي

عنوان الفيلم

اسم المخرجة

نص كتابي

مجموعة صور فوتوغرافية

ريتا ويوري

مجموعة صور فوتوغرافية

اسم البطل اسم البطلة

نص كتابي

العلامة التجارية للشركة المنتجة
الموقع الالكتروني

ثالثا: استخراج القيم اللونية في الملصق

لقد طغى على الملصق اللون الأسود الذي استعمل كخلفية ركبت فوقها كل عناصر الملصق، هذا اللون الذي يحمل عدة دلالات رمزية منها الإيجابية، ففي عالم الأزياء اليوم يعتبر ملك السهرات فهو رمز الفخامة والأناقة وغالبا ما تكون فساتين السهرة باللون الأسود⁽¹⁾، عند ربطه بموضوع الملصق نجد أن هناك علاقة وثيقة بين هذا اللون ومضمون الفيلم الذي ركز على السهرات الليلية لشباب الطبقة الراقية في مدينة الدار البيضاء، أما الدلالة السلبية التي يحملها هذا اللون فهي تلك التي ارتبطت في أذهاننا بالمناسبات الحزينة وهذا ما يمكن أيضا أن يعكسه هذا اللون في الملصق نظرا للنهاية الحزينة التي ختم بها الفيلم وهي الموت المفاجئة لـ **يوري** إثر حادث سيارة، في حين برز اللون الأزرق بالأساس في الصورة التي جمعت **ريتا** بـ **يوري** وكذلك نجده في أغلب الصور الأخرى التي رافقت الصورة الرئيسية حيث تمثل في جميع الصور في زرقة السماء والبحر، تلونت بها السماء فزادها سموا وعمقا، كما تلونت بها مياه البحر فأنعشتها بالبرودة وهذا ما يوحي بأن أحداث الفيلم جرت في موسم الصيف والاصطياف، هذا الموسم الذي يزيد الشباب خفة ونشاط باعتبار أن أغلب الممثلين داخل الفيلم هم من فئة الشباب.

أما الرسالة الألسنية فقد لونت بلونين، اللون الوردي بصفة طاغية واللون الأبيض، برز اللون الوردي بدرجتيه الزهري والفوشيا في عنوان الفيلم حيث لونت المفردة الأولى (**ma**) باللون الزهري، في حين جاءت المفردة الثانية (**ROCK**) باللون الفوشيا، كما صبغ أيضا النصين اللذين كتب في القسم الأخير من الملصق والخاصين بتعريف بصاحبة الفيلم والفرقة التقنية، لقد تم توظيف هذا اللون للإشارة إلى الرومانسية والطاقة الشبابية التي طبعت الفيلم حيث يشير الباحثون إلى إمكانية هذا اللون في التعبير عن الجانب العاطفي لدى الأشخاص خاصة الفتيات منهم،

(1) : عبد الكريم سليم علي، المرجع السابق.

الفتيات منهم ، فاللون الوردي بكل درجاته هو لون الأنوثة، المرح والطفولة ويعبر عن مشاعر السعادة عند الشباب المفعم بالحيوية والنشاط، هناك نص وحيد جاء باللون الأبيض والخاص بـ **(الفتوة ... بحثها عن الحرية، تعطشها للممنوعات)**، وأن المصمم تعمد أن يلوّن نه باللون الأبيض نظرا لأنه يسهم في إحداث حالة خاصة من النقاء والإحساس الملائكي وهو لون غالبا ما يرتبط بالفرح والحب والسلام والتفاؤل وهذا ما قصده التعبير النصي الذي يتحدث عن فترة الشباب بكل ما تحتويه من معاني التحرر والفرح والإقبال على المستقبل لكن نجد أن المصمم قد أخفق في استخدامه في الجزء الأخير من النص التي ترمز لعدم المبالاة والطيش والغرق في عالم المخدرات والعلاقات غير المشروعة.

رابعا: البنية الخطابية الثقافية والإيديولوجية

من خلال التحليل التضميني للملصق يمكن استخراج القيم الإيديولوجية الغربية والتي ظهرت في الرسالة اللغوية أكثر بالمقارنة مع الرسالة الأيقونية التي بدت أكثر تحفظا، فلغة الخطاب التي وظفت في الملصق ألا وهي اللغة الفرنسية لأكبر دليل على التوجه الإيديولوجي الغربي للخطاب الثقافي الذي طبع هذا الملصق، لماذا اللغة الفرنسية؟ أليست اللغة العربية كفيلة بالتعبير عن مقتضيات هذا الخطاب الثقافي؟.

إنّ اختيار اللغة الفرنسية لم يكن اعتباطا لأن الملصق نفسه لا يهم إلا فئة خاصة وكونا قيميا يرى في الفرنسية لغة التواصل المثلى، ومؤشرا دالا في نظرها على اللياقة واللباقة و"البروتوكول" في التداول اليومي.

كذلك برز التوجه الإيديولوجي في محاولة إغراء القارئ وجذب انتباهه من خلال توظيف مفردات لغوية لها دلالة إغوائية كالبحث عن الحرية والتعطش للممنوعات، كلها كلمات يمكن أن تغري الشباب العربي لاكتشاف هذا العالم الخفي المليء بالملذات والرغبات المكبوتة خاصة أن هذا الشباب يعاني من المشاكل الاجتماعية اليومية، بالتالي مضمون هذا الملصق جاء منافيا للتعاليم الدينية الإسلامية، ما يتركنا نستنتج أنه موجه إلى فئتين من الجمهور أولا جمهور محلي الذي كرّس الثقافية الفرنسية في المجتمع المغربي، ثانيا جمهور خارجي غربي والذي تنتمي إليه المخرجة بحكم تعايشها داخله والذي من الطبيعي أن يتقبل الأفكار التي يحملها هذا الملصق.

6- التحليل التضميني للمنتاليات المختارة :

لقد أثار فيلم "ماروك" للمخرجة المغربية ليلي مراكشي جدلا واسعا داخل الوسط الفني والنقدي المغربي بل وتعداه إلى الأوساط الدينية والمجتمعية نظرا للحمولة الإيديولوجية والدينية المكثفة التي برزت في رسالته الفيلمية والمرتبطة أساسا بتوجهه فكري غربي سيتم الكشف عنه عبر تحليل الجانب التضميني للفيلم.

احتوت مرحلة عرض الجنيريك على مشاهد افتتاحية تخللها عرض عنوان الفيلم ولهذا سيتم اعتبارها كبداية فعلية للفيلم نركز فيها أساسا على الدلالة الإيديولوجية التي حملها العنوان.

- بداية الفيلم (أثناء عرض الجنيريك):

يؤكد الناقد الهولندي ليو هوك (Leo Hock) أن العنوان أداة تحدد النص الفيلمي وتعينه وهو بذلك نظام دلالي رامن له بنيته السطحية ومستواه العميق مثله مثل النص تماما، من حيث أنه حمولة مكثفة من الإشارات والشفرات التي إن اكتشفها المشاهد وجدها تغطي على النص كله، فيكون العنوان مع صغر حجمه نصا موازيا ونوعا من أنواع التعالي النصي (Transtextualité) الذي يحدد مسار المشاهدة التي يمكنها أن تبدأ من الرؤية الأولى للنص الفيلمي⁽¹⁾، هذا الاهتمام العلمي الذي يحظى به العنوان يجعلنا نتوقف عنده قليلا، تتطلب هذه العملية المرور بأربع مستويات تحليلية هي:

1 - تحليل الصورة الفيلمية التي عرض من خلالها العنوان :

1-1- التأطير :

لقد افتتح الفيلم بعرض شاشة سوداء اقتضرت على تقديم اسم شركة الإنتاج الرئيسية التي كتبت بلون الأزرق المضيء تلاها عرض عنوان الفيلم بلون مضيء كذلك هو اللون الوردي "MAROCK"، يتم عرض بعد ذلك أول مشهد بصري بلقطة أمريكية يبين طفلان متكئان على سيارة فخمة واضعين فوقها علبة كارتون بها علب سجائر ويتحدثان ثم يعاكس أحدهما فتاة مارة، كما نشاهد من بعيد مجموعة شباب واقفون أمام مدخل ملهى ليلي إحياء بأن موضوع الفيلم له علاقة مباشرة بالشباب والسهرات الليلية، تعود الشاشة السوداء للظهور للإعلان عن المحيط الجغرافي التي تدور داخله أحداث الفيلم وهي مدينة الدار البيضاء المغربية والتي جاءت باللغة الإسبانية (Casa Blanca)، كما حدد زمن الفيلم بسنة 1997، تنتهي مرحلة عرض الشاشة السوداء للبدء فعليا في قصة الفيلم حيث عبر لقطه قريبة يتم التركيز على تلك السيارات الفخمة المركونة للإشارة إلى الطبقة الاجتماعية الراقية التي ينتمي هؤلاء الشباب لكن فجأة نلمح بين هذه السيارات شيئا بسيطا يؤدي الصلاة يبدو أنه حارس المرأب، تقوم الكاميرا بعد ذلك بالتقاط صورة عامة للمرأب ثم تقترب من إحدى السيارات المركونة بلقطة قريبة كي تصوّر لنا شابة وشاب يمارسان الرذيلة هما بظلمة الفيلم ريتا وصديقها أمين، لن يستمر هذا العرض طويلا حيث نشاهد يدان تحملان مصباح كهربائي وتدقان زجاج نافذة السيارة فيلتفت الشابان منزعجان من شدة الإنارة الموجهة إليهما، من خلال لقطه أمريكية يتم الكشف عن صاحب هذين اليدين وهو شرطي، يتوالى بعدها التناوب على استخدام اللقطتين المقربة للصدر والخصر لإظهار الحوار الساخن الذي دار بينه وبين الشابين بسبب الوضع المخلل بالحياء الذي وجدها عليه،

(1) : عبد القادر رحيم، المرجع السابق، نقلا عن :

Leo H/Hock, La marque du titre, Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle, Paris, Motion publishers The Hague, N.York, 1981.

تزداد حدة النقاش بخروج ريتا من السيارة بلقطة أمريكية وتوجهها إلى الشرطي ومواصلة الشجار معه ثم تتركه وتذهب يظهر بعدها الشاب أمين بلقطة مقربة للخصر يقوم بوضع نقود في جيب قميص الشرطي الذي يتمالك أعصابه ويهدأ، يود أن هذا الأخير قد صعد من لهجته لهذا تطلب الأمر رشوته بمبلغ من المال لغلق الموضوع، هذا الموقف الذي كثيرا ما نشهده في عالمنا العربي حيث أصدرت منظمة "شفافية دولية" تقريرها حول الرشوة والفساد في العالم العربي الذي تناول بالدراسة 107 بلدان من بينها 11 بلدا عربيا، من بين النتائج التي توصلت إليها أن ربع مواطني العالم العربي يدفعون رشوة في تعاملهم مع سلك الشرطة والعديد من المؤسسات الأخرى داخل المجتمع وقد بدا أن استغلال العلاقات والاستفادة غير المشروعة من نفوذ الأشخاص في القطاع الحكومي لقضاء الحاجة واحد من أكثر تجليات الفساد في الدول العربية وقد قدرت النسبة إلى أكثر من 80% في كل من المغرب الأقصى ولبنان التي يرى مواطنوها أنهم يستغلون علاقاتهم في القطاع الحكومي لقضاء مصالحهم⁽¹⁾.

ينتهي المشهد بافتراق الشابين حيث نشاهد ريتا بلقطة أمريكية تمر بالطفل بائع السجائر فيهدبها سيجارة ويبدأ بالرقص وهي تضحك ثم تمشي معه متوجهة إلى الملهى الليلي وتختتم هذه البداية الفيلمية بلقطة عامة تظهر لافتة مكتوب عليها (parking) أي مرأب، كما نشاهد من بعيد جمع غفير من الشباب أمام مدخل الملهى إيذانا بأن اللقطات الموالية ستكون لها علاقة بما سيدور داخله.

فيما يخص حركات الكاميرا فقد شملت حركتين حركة البانوراما وحركة الترافلينغ، استخدمت حركة البانوراما بنوعيتها الأفقي عندما قامت الكاميرا بحركة بانورامية أفقية داخل المرأب لوصف السيارات الفخمة التي كانت مركونة هناك، أما البانوراما العمودية فاتخذت شكلين، العمودي للأسفل عندما عرض المرأب من موقع مرتفع ثم نزلت الكاميرا تدريجيا لترينا إحدى السيارات بداخلها الشابين، في حين البانوراما العمودية للأعلى فقد وظفت عندما ارتفعت الكاميرا من مستوى السيارات كي تظهر لنا لافتة المرأب في الأعلى، تمثلت الحركة الثانية في الترافلينغ الأمامي عندما تقدمت الكاميرا إلى الأمام ورافقت ريتا عند خروجها من السيارة أثناء مشاجرتها مع الشرطي، أما بقية اللقطات فجاءت ثابتة.

- 2 - زوايا التصوير :

بالنسبة لزوايا التصوير فجل اللقطات صورت بزوايا عادية إلا في حالتين اللتين التقطتا بزوايا غطسية، عندما اتخذت الكاميرا موقعا علويا كي ترينا ما بداخل المرأب، كذلك الجمع الغفير من الشباب الذي واقفا أمام مدخل الملهى.

- 2 - تحليل الصوت الفيلمي الذي رافق عرض العنوان :

لقد شمل الصوت الفيلمي كل عناصره : الكلام، الضجيج، الموسيقى.

- 2 - 1 - الكلام :

الملاحظ في اللغة اللسانية الموظفة على مستوى هذا الفيلم أن أغلب ألفاظها جاءت باللغة الفرنسية خاصة المستخدمة من قبل الشباب الأرستقراطي أما الطبقة البسيطة من الشعب فتحدثت باللغة العامية المغربية.

(1) : بسمه كراشة، لماذا يلجأ المواطن العربي للرشوة؟ ، الموقع الإلكتروني لقناة "بي بي سي"، لندن، بتاريخ : 2013/08/17، المصدر :

- الحوار الدائر بين الطفلين (بائع السجائر) أمام مرآب السيارات:

لقد دلّ النداء الذي رددّه الطفل على أنه بائع سجائر ثم لمح الطفلان إلى موضوع حرمان الطبقة الفقيرة من الدخول إلى الأماكن التي يتردد عليها أصحاب الطبقة الراقية، الطفل (1): "قاروا، قاروا، خسارة صاحبي ماعندناش الحق كاندخلوا la boîte"، الطفل (2): "افطن تخدم طول حياتك ويبقى هذا غير حلم، بطل ما تحلم تقضي طول حياتك كامل".

- لقلتم التعبير عن الصلاة الإسلامية بتكبيرة الإحرام التي تلفظ بها الشيخ استعدادا للصلاة داخل المرآب، الشيخ: "الله أكبر".

- الحوار الدائر بين ريتا، أمين والشرطي داخل مرآب السيارات :

- بعد أن اكتشف الشرطي الوضع المخل بالحياء بين ريتا وأمين داخل السيارة طلب منهما تقديم أوراق السيارة وهويتهما، الشرطي: "بوليس أعطيني الورق ديال السيارة و la carte nationale".

- بدت اللغة التي تحدثت بها ريتا فيها نوع من الاستهزاء وقلة احترام للشرطي حيث تساءلت عما يتحدث عنه: Ghita : "qu'es qu'il dis ce lui là ?".

- يصر الشرطي على طلب هوية ريتا : " الشرطي : "هاذي ما عندها وراق ؟".

- يسأل أمين ريتا عن هويتها لكن يبدو أنها غير متعودة على حملها معها :

"Amine : "t'as ta carte nationale ?", Ghita : "mais tu plaisante ou quoi, ou tu veux que je mis ma carte nationale" .

- يقوم أمين بإخبار الشرطي بعدم حمل ريتا لبطاقة هويتها، فيسأل عن علاقته بها فيجيبه أمين بأنها صديقتها، أمين : "ما عندهاش"، الشرطي : "ما عندهاش، أش كنتجيك ؟"، أمين : "الصديقة دياي، c'est une amie".

- انزعج الشرطي من كلمة صديقة وحاول أن يفهم الشابان أن هذا النوع من الصداقات مسموح به في أوروبا لكن ليس داخل المجتمع المغربي خاصة إذا كان لا يجمع بين المرأة والرجل عقد زواج وإلا سيكون مصيرهما مركز الشرطة : "ياه ! صاحبك أشنو هذا تحسبوا روحكم في السويد، اسمع يا سيدي مرتك هنا بالكاغط ولا غادي تمشوا معايا للكوميساريا".

- بالرغم من انتماء الشابان لطبقة راقية في المجتمع لكن طريقة كلامهما بدت سوقية وغير أخلاقية خاصة أنها تحمل الكثير من الشتم تعبيرا عن سخطهما من هذا المجتمع الاللا يسمح بتحرر المرأة ثم يقوم أمين بإسكاتهما بطريقة بذئية : Ghita : "Pays de merde on n'a rien le droit de faire", Amine : "ferme ta gueule."

Ghita : "pourquoi je ferme ma gueule, on a rien fait de mal".

- لقد ازدادت حدة النبرة بين ريتا والشرطي إلى درجة التهديد بأخذها لمركز الشرطة، الشرطي: "ماها mademoiselle ما عجبها الحال ولا لا ومازال زائدة في السبان، آجي، آجي لا هنا"، ريتا : "أشنو ما درنا والو هنا"، الشرطي : "إيه، إيه اسمعي بلا تخسار الهدرا آجي لهما آجي مازال ماكملت معاك، واش أنتي بنت وتقولي بحال هالهدرا، أنتي خصك نهار في الكوميساريا باش تترباي".

- يوحى رد ريتا على الشرطي على مدى النفوذ الاجتماعي الذي تتمتع به عائلتها لأنهل هددته بأنه هو من سوف يبيت بمركز الشرطة، ريتا : "نديني للكوميساريا، دوك نشوفو شكون غادي ييات في الكوميساريا واش أنا ولا أنت"، الشرطي : "أش غادي تكون هذي، أش غادي تكون".

- لقد علقت ريتا بسخرية على منظر أمين وهو يضع نقودا في جيب قميص الشرطي لأنها كانت تعلم منذ البداية بأنها الرشوة هي الطريقة الوحيدة كي يتراجع عن تهديداته :

Ghita : "va, va donne lui à manger pour qu'il ferme sa grande gueule".

2-2- الضجيج :

حاول عنصر الضجيج أن يعبر عن الأجواء الصاخبة التي ميزت مدخل الملهى الليلي حيث جاء في شكل ضحكات البنات وصراخ الشباب الشمل كذلك زمارات السيارات ومحركات الدراجات النارية.

2-3- الموسيقى :

لقد ترجمت الموسيقى هي الأخرى الأجواء الصاخبة للمكان حيث جاءت في شكل أنغام غربية صدرت من داخل الملهى.

3- العلاقة السمعية البصرية :

لقد تعمدت المخرجة منذ البداية المخرجة أن تقدم للمتفرج عبر ظواهر بصرية وسمعية نموذجين للمجتمع المغربي، نموذج الطبقة الراقية المتمثل في الشباب الشمل الذي يركب السيارات الفخمة والدراجات النارية ويتردد للملاهي الليلية للاستماع للموسيقى الصاخبة وممارسة الفواش كتعبير عن التحرر الجنسي خاصة للفتيات المغربيات ومن جهة أخرى نموذج الطبقة الفقيرة التي ترجمت في الأطفال باعة السجائر الواقفين خارج الملاهي لأنه ممنوع عليهم دخولهم، كذلك في ذلك الحارس الذي شوهه يصلي كنوع من الالتزام الديني لكن هذا الالتزام صور باردا وباهتا لأنه لم يشجعه على النهي عن المنكر الحاصل في السيارة التي كانت بالقرب منه.

4- دلالة العنوان :

يمكن تحليل عنوان الفيلم "MAROCK" لغويا على مستويين: المستوى اللغوي الصوتي الذي يعني اسم المغرب كبدا بالتالي أدى العنوان هنا وظيفة مرجعية لأنه أحالنا مباشرة إلى المحيط الجغرافي الذي تدور به أحداث الفيلم، أما على المستوى اللغوي الكتابي فيمكن فصل الكلمة المركبة إلى كلمتين كي تصبح "MA ROCK" التي تعني تفضيل موسيقى الروك الشهيرة بالنسبة للمتكلم، يؤكد الباحث محمد أشويكة في هذا الصدد أننا أمام لعبة لغوية تقودنا إلى التأويل التالي: هل لكل مغربي على وزن لكل موسيقى "روكه" المفضلة؟ وبالتالي يصبح مفهوم المغرب كوطن فكرة مجردة ومجسدة في مخيلة كل متكلم وتصبح المواطنة أيضا مجرد لعبة لغوية قابلة للمواضعة والاتفاق وفق وجهة نظر كل متكلم أيضا، نفسرها كما نفسر علاقة الدال بالمدلول (اعتباطية أم قهرية)، بالتالي نتخلص من قمع سلطة اللغة القطيعي كما يقول "بارث" ويصبح الجميع أمام مفهوم واحد للمغرب يرثه عبر قطيع الجماعة اللسانية التي ينتمي إليها⁽¹⁾.

(1): محمد أشويكة، أطروحات وتجارب حول السينما المغربية، ط1، الرباط، منشورات دار التوحيد، 2008، ص 103 .

المتتالية الأولى : نموذج الحياة الغربية في حياة الشباب الأرستقراطي المغربي

تتناول هذه المتتالية مظاهر الرفاهية التي تعيشها الطبقة الراقية داخل المجتمع المغربي وقد انعكست هذه المظاهر في الحياة الليلية الماجنة للشباب الأرستقراطي داخل الملاهي الليلية بكل ما تحتويه من محرمات سواء على مستوى الملاحظات غير الشرعية أو تناول المحرمات، كذلك تمّ التطرق إلى تلك الأحياء الراقية لمدينة البيضاء التي يقطن بها الأثرياء بكل ما توفره من وسائل العيش المريح، كل هذه المواضيع سيتم تناولها في العرض التالي:

1 - تحليل الصورة الفيلمية :

1-1 - التأطير :

استهلّت المخرجة المتتالية الأولى بالتعريف بالفضاء المفضل لدى الشباب الراقي المغربي لقضاء السهرات الليلية بعد الملهى الليلي ألالهو الفضاءات الداخلية للبيوت الفخمة المتواجدة بالأحياء الراقية لمدينة الدار البيضاء وقد تمّ اختيار بيت الشاب يوري اليهودي كنموذج لهذه البيئة أين تصوّر لنا المخرجة عبر لقطة متوسطة حديقة البيت متجمع داخلها مجموعة شباب وفتيات يهود ومسلمين يتناولون المشروبات الكحولية والمخدرات في بعض الأحيان يضحكون وتعالى أصواتهم وأحيانا كثيرة ينهضون ويتشاجرون مع بعضهم البعض ويتبادلون الكلمات البذيئة وهذا كله بفعل آثار المخدرات.

فيما يخص حركات الكاميرا لم نسجّل في هذه المتتالية أي تحريك للكاميرا فكل اللقطات صورت بكاميرا ثابتة.

2- زوايا التصوير :

كل المشاهد التقطت بزوايا عادية.

2- تحليل الصوت الفيلمي :

شمل الصوت الفيلمي كل عناصره الثلاثة : الكلام، الضجيج والموسيقى.

2-1 - الكلام :

حاولت الرسالة الألسنية أن تكشف لنا الحياة الماجنة التي يعيشها الشباب المغربي داخل السهرات الخاصة وقد ظهر هذا الفساد الأخلاقي من خلال توظيف كلمات سوقية بذيئة سمعها المتفرج خلال مختلف الحوارات التي دارت بين الشباب.

- لم يقتصر تناول شرب المنكرات على الملاهي الليلية فقط بل تعداها إلى داخل بيوت الشباب حيث دخلت المخرجة لأحدى هذه البيوت وهو بيت الشاب اليهودي يوري أين اكتشف المتفرج طبيعة هذه السهرات الخاصة مثل شرب الأنواع الفاخرة من الخمور والاستماع إلى موسيقى الروك وهذا ما جاء على لسان أحد الشباب هو سامي عندما سأله يوري عن نوع مشروبه :

Sami : "bonsoir ça chauffe ce soir laisse moi te prendre", Youri : "qu'es que tu bois ?", Sami : "moi je veux un Wisky and the Rock please".

بيّث الحوار الذي دار بين مايك اليهودي وسامي أنّ هذا الشاب يبحث عن أي شيء يقوم بتخديره وتنويمه وقد لمح مايك إلى نوع جديد من المخدرات يؤخذ في شكل أقراص غير متداول بالمغرب - في تلك الفترة - يتم تسويقه داخل فرنسا، مايك : "صاحبي شوف عيينا من " la fume ça y est".

Sami : "il y a que la fume a Casa".

Mike : "mes cousins a paris, ils ont des trucs qui les rendent dingues صاحبي c'est la fume puissance 10", Sami : "mais c'est quoi ça ?", Mike : "la poudre, des cachets".

-لكن يبدو أن سامي مدرك خطورة هذا النوع من المخدرات لهذا لا يتقبل فكرة تعاطيه :

Sami : "c'est de la merde ça, il faut pas toucher, des poisons fils, oh my god".

2-2- الضجيج :

استمرت المخرجة في استخدام نفس الضجيج للتعبير عن الأجواء الصاخبة التي ميزت السهرات الليلية الخاصة كضحكات البنات وصراخ وتصفير الشباب.

2-3- الموسيقى :

استمر نفس الطابع الموسيقي الذي سمعه المتفرج في المتتالية السابقة حيث جاء في شكل أنغام غربية سمعت داخل بيت الشاب يوري اليهودي عندما كان ساهرا مع أصدقائه.

3- العلاقة السمعية البصرية :

استمرت المخرجة في طرح موضوع التيهان الذي يعيشه شباب الطبقة الغنية بفعل المشروبات الكحولية والمخدرات التي يتعاطاها داخل السهرات الخاصة وهذا عبر استخدام ظواهر بصرية تمثلت في الحركات الجسدية المتمايلة للشباب المعبرّة على حالة الثمالة التي تم ترجمتها في شكل ظاهرة سمعية تجسدت في صراخ الشباب وضحكات البنات المتعالية وموسيقى الروك الصاخبة.

المتتالية الثانية : التمرد على القيم الدينية كوسيلة للتحرر الأنثوي

أشار محتوى هذه المتتالية إلى السلوكيات غير الأخلاقية والمخالفة للدين الإسلامي التي مارسها بطلان الفيلم والمتمثلة في التعدي على حرمان شهر رمضان كالأكل دون إذن شرعي خلال فترة الصيام، هذا ما سنتطرق إليه عبر التحليل التالي:

1 - تحليل الصورة الفيلمية :

1-1 - التأطير:

تطرق المخرجة في هذه المتتالية إلى موضوع عدم التزام فتيات الطبقة الثرية في المجتمع المغربي بصيام شهر رمضان وقد عبرت عن ذلك من خلال شخصية ريتا التي تصورنا داخل غرفتها نائمة وقد تمت تحديد الزمن الليلي للمشاهد عبر لقطة قريبة جدا لمنبه الكتروني الذي أشار إلى الساعة 04:15 ثم توجهت الكاميرا إلى وجه ريتا النائمة، بعدها تظهر خادمة تدخل الغرفة عبر لقطة متوسطة حاملة في يديها صينية أكل تقوم بإيقاظ ريتا التي تصرخ في وجهها وتضع وسادة على رأسها وتعود للنوم ثم تخرج الخادمة مسرعة، بذلك تمّ التأشير إلى فترة السحر التي لها علاقة بشهر رمضان لكن يبدو أن الفتاة غير آبهة بهذه التقاليد، تحققت هذه الفكرة في الفترة الصباحية داخل المطبخ الذي تمّ تصويره بلقطة متوسطة أين نشاهد مجموعة خادماة إحداهن هي الخادمة فاطمة تقوم بإخراج صينية البقلاوة من الفرن، هاته الحلوى التي يتم تحضيرها عادة في شهر رمضان ثم تذهب لذلك العجين ثم تدخل ريتا التي تتوجه مباشرة إلى صينية البقلاوة وتتناول قطعة فتقوم الخادمة بضربها على يدها وتوبيخها فيدرك المشاهد أن الفتاة لم تؤدي فريضة الصيام.

لقد تمّ التركيز في استخدام حركات الكاميرا على توظيف الحركات التي تعمل على وصف الفضاءات خاصة أن هذه المتتالية تدور أحداثها داخل بيت فسيح وفخم وهو بيت ريتا وهذا يبرر توظيف الحركة بانورامية الأفقية التي استخدمت داخل غرفة نوم ريتا حيث عملت على وصف فضاء الغرفة التي احتوت على ملصقات حائطية لأفلام أمريكية، مجموعة صور لريتا مع أصدقائها، كذلك وظفت داخل المطبخ حيث عرفنا الكاميرا بمحتوياته.

2 - زوايا التصوير :

لقد اعتمدت المخرجة في تصوير لقطات هذه المتتالية بالأساس على الزاوية العادية خاصة خلال تحركات ريتا بين فضاءات البيت.

2- تحليل الصوت الفيلمي :

تمثل الصوت الفيلمي في عناصره الثلاثة : الكلام، الضجيج، الموسيقى.

2-1 - الكلام :

عبرت الرسالة الألسنية عن ما لم تستطع الصورة بكل مظاهرها التعبير عنه خاصة فيما يخص انتهاك حرمة شهر رمضان، هذا ما سنشرحه عبر الحوارين اللذين أجرتهما ريتا مع الخادمتين:

- حوار ريتا مع الخادمة داخل غرفة النوم :
- لقد حان شهر رمضان وقد أعلنت المخرجة عن قدومه بفترة ما قبل والتي تعرف بفترة السحور حيث أتت الخادمة لإيقاظ ريتا من أجل الأكل لكن يبدو أن الفتاة لا تعترف بهذه التقاليد الإسلامية وتقوم بطرد الخادمة من الغرفة، الخادمة : "لالا ريتا، لالا ريتا، فيقي لالا ريتا، الفجر قريب يذن، نوضي تاكلي شوية"، ريتا : "شحال تيجي"، الخادمة : "الرابعة وربع"، ريتا : "آش حتى إنتي ضريك حمار الليل"، الخادمة : "عفاك لالاريتا واه فانتلك لالا فاطمة كخصك تتسحري لالا ريتا"، ريتا : "آش كتفهم العربية خليني ننعس".
- حوار ريتا مع الخادمة فاطمة داخل المطبخ :
- إن عدم تسحر ريتا راجع إلى عدم استعدادها للصوم أساسا وهذا ما أكدته التوبيخ الذي صدر على لسان الخادمة مينة في الصباح عندما رأتها تأكل أمام أعين الخدم، الخادمة فاطمة : "ما حشمتيش تاكلي قدام الناس ورمضان هذا".
- تجرب ريتا عدم صيامها بتقديمها عذر شرعي يسمح لها بذلك لكن يبدو أن الخادمة على علم بألاعيبها فتقوم بتذكيرها بأن هذا الأمر يعتبر كفر بالله و عاقبته جهنم :
- "j'ai mes règles" : Ghita، الخادمة فاطمة : "إنتي عندك الدورة على طول رمضان، كون زعمة ربي يهديك ما تخرجيش على الطريق، بغيتي تتحطي في جهنم، كافرة بالله وخ عليك بالله".

2-2- الضجيج :

اقتصر الضجيج على صوت فتح الباب وخطى أقدام الخادمة حين دخلت ليلا لإيقاظ ريتا للسحور، ثم صوت المنبه الذي أيقض الفتاة في الصباح.

2-3- الموسيقى :

اختلف النغم الموسيقي الغربي في هذه المتتالية حيث تمثل في موسيقى الريف الأمريكي أو ما يعرف باسم (music country) * التي استمع إليها المتفرج داخل غرفة نوم ريتا.

3- العلاقة السمعية البصرية :

حاولت المخرجة إحداث تناغم سمعي - بصري في عملية التنسيق الذي أجريت بين موسيقى الريف الأمريكي وملصقات أفلام الغرب الأمريكي (Western) المعلقة على جدران غرفة نوم ريتا، كما ساهمت الرسالة الالسانية في توضيح بعض العناصر التي عجزت الصورة البصرية على شرحها.

*: **موسيقى الريف (Country Music)** : هو نوع من الموسيقى الأمريكية الشعبية المرتبطة بالثقافة الريفية والإقليم الجنوبي من الولايات المتحدة وقد تطورت في القرن التاسع عشر الميلادي من دمج عدة عناصر شملت الموسيقى الشعبية البريطانية وموسيقى البلوز للريفيين في جنوب الولايات المتحدة الأمريكية والأغاني الشعبية لأواخر القرن التاسع عشر الميلادي إلى جانب الموسيقى الدينية، من مميزات تنوع الآلات الموسيقية المستخدمة فيها تبعا لاختلاف نوع الموسيقى، كما أن القصص التي ترد في الأغاني تكون جزءا من تلك الموسيقى ويكون بعضها رومانسيا أو دينيا أو هزليا أو غيره من ضروب الحياة اليومية لذا فهي تتأثر بالثقافات والعادات التي حولها.

موسيقى - الريف <http://ar.wikipedia.org/wiki/الريف>

المتتالية الثالثة : علاقة المرأة بالرجل خارج إطار الزواج

ارتكزت هذه المتتالية على موضوع التحرر الأنثوي حيث عبرت المخرجة عن هذا التحرر بالعلاقات غير الشرعية بين المرأة والرجل خارج إطار الزواج لكن الخطير في هاته العلاقة أنها ليست بين طرفين من دين واحد فهي قصة حب جمعت فتاة مسلمة (ريتا) بشاب يهودي (يوري) بالتالي حاولت المخرجة تمرير فكرة التعايش الديني بين المسلمين واليهود داخل المجتمع المغربي موظفة بذلك التحرر الجنسي كوسيلة للوصول إلى التحرر الديني، سيتم التعرض لهذا الموضوع أكثر تفصيلا عبر تحليل الظواهر البصرية والسمعية التي جسدت هذه الفكرة.

1 - تحليل الصورة الفيلمية :

1-1- التأطير :

يكنم مضمون هذه المتتالية في اللقاء السري الذي جمع الفتاة ريتا بالشاب يوري في شاليه البحر حيث تفتتح المخرجة اللقطات بلقطة عامة تبرز طريق محاذي للبحر ثم تظهر سيارة سوداء فخمة تسير بسرعة فائقة أكيد هي سيارة يوري فالمتفرج قد شاهدها من قبل، تبقى الكاميرا متابعة سير السيارة ثم تتغير اللقطة إلى لقطة متوسطة كي تصور السيارة وهي متوقفة أمام شاليه ينزل يوري ثم يعود وينحني على الباب ويتحدث مع ريتا التي تتردد في النزول ثم يذهب للجهة الأخرى ويخرجها من السيارة حاملها على ذراعيه، بنفس لقطة تصور لنا المخرجة شاطئ البحر لحظة الغروب ونلمح الشبان يلعبان بأموال البحر وبمراحان، يعاد استخدام اللقطة العامة التي تظهر منظر الشاليه من بعيد وسط الظلام وأنواره الداخلية مشتتة دلالة على مرور الوقت بعدها بواسطة لقطة متوسطة نشاهد عبر ضوء خافت يوري وريتا جالسان على الأرض متكئان على رأسي بعضهما يتحدثان، تقترب الكاميرا منهما بلقطة صدرية كي ترينا يوري خافض رأسه حزين ثم ترفع ريتا رأسها عن كتفه وتقوم بمعاينته.

لقد ظهر التحيز الشديد للقيم اليهودية في اللقطة الموالية التي جاءت مقربة للشابين وهما في لحظة حميمة حيث تركز ريتا نظرها في نجمة داوود المعلقة في القلادة الخاصة بـ يوري فيقوم بنزعها من عنقه ويعلقها حول رقبتها دون أي اعتراض منها.

لقد تمّ تحريك الكاميرلبناء على سلم اللقطات المستخدم حيث تمّ التركيز على الحركة البانورامية بنوعيتها، أولا: الأفقية التي رافقت اللقطة العامة في بداية المتتالية أين تحركت الكاميرا بانوراميا ووصفت لنا الطريق الجبلي المحاذي للبحر أين كانت تسير سيارة يوري، ثانيا: البانوراما العمودية عندما كانت الكاميرا مركزة على وجهي الشابين ثم تنزل تدريجيا لترينا القلادة التي على صدره، بقية اللقطات صورتها الكاميرا وهي في حالة ثبات.

1-2- زوايا التصوير :

جميع اللقطات أخذت بزاوية عادية.

2- تحليل الصوت الفيلمي :

تمثل الصوت الفيلمي في عناصره الثلاثة : الكلام، الضجيج، الموسيقى.

2- 1- الكلام :

لقد أدت الرسالة الألسنية دور مهم في هذه المتتالية لأنها عرفت المشاهد بالحساسية الموجودة بين الطائفتين الإسلامية واليهودية داخل المجتمع المغربي من خلال الحوار الذي دار بين ريتا ويوري داخل الشالية :

- لقد تطورت العلاقة بين ريتا ويوري إلى مرحلة اللقاءات السرية لكن الظاهر أن الفتاة قد تأثرت نوعا ما بكلام صديقاتها وترددت في النزول من السيارة عند ذهابهما إلى الشالية وقد أحس يوري بتخوفها وسألها إذا كان السبب ديانتها اليهودية فتجيبه بالنفي :

Youri : "bon tu viens, qu'es qui t'arrive t'as la trouille?", Ghita : "non", Youri : " j' y crois pas t'as la trouille parce que je suis un juif ", Ghita : "non je te dis, j'aurai du rester et regarder des cassettes".

- يحاول يوري طمأنة ريتا بأنه لا ينوي إيذاؤها يريد فقط أن يجلس معها لوحدهما، فتعذر منه :

Youri : "je t'ai amené ici parce que je veux être seul avec toi, tu comprend maintenant si tu veux pas on se casse", Ghita : "attend, excuse-moi je suis désolé, c'est pas ce que je voulais dire".

- بعد المرح والسباحة على الشاطئ يدخل يوري برفقة ريتا لحظة الغروب إلى داخل الشالية ويجلسان يتحدثان حيث تسأل الفتاة الشاب عن مشاريعه بعد الحصول على شهادة البكالوريا :

Ghita : "qu'es que tu veux faire après le bac ?".

- يخبر يوري ريتا أن والديه ينويان السفر إلى و.م.أ وهو حائرا بين الذهاب معهما أو يبقى لأنه لا يعرف أحدا هناك:

Youri : "j'en sais rien, mes parents veulent partir au States, mais je connais personnes la-bas".

- تسأل ريتا عن سبب ذهاب والدا يوري إلى و.م.أ : "pourquoi ils veulent partir ?". Ghita :

- عبر سؤال ريتا تفتح المخرجة باب لتمرير رسالة سياسية لها علاقة بتواجد الجالية اليهودية داخل الدول العربية خاصة المغرب لأنها تعرف أكبر تواجد يهودي في المنطقة العربية، فقد رجحت العديد من الدراسات أن قدوم اليهود إلى شمال أفريقيا جاء في أعقاب نفيهم وترحيلهم وطردهم مع المسلمين من الأندلس في 1492 والبرتغال في 1497 ، تشير التقديرات أن عدد المغاربة اليهود المقيمين حاليا داخل المغرب حوالي 10 آلاف يهودي يتوزعون في المدن المغربية الرئيسية وبالذات في الدار البيضاء نصفهم فقط هو المقيم بشكل دائم في المغرب أما النصف الثاني فلديه إقامة ثانوية فقط⁽¹⁾ وهذا ما ينطبق على والدي يوري فالظاهر أنهما يملكان جنسية مزدوجة تسمح لهما بالسفر إلى أمريكا بعد التهديدات التي أصبحت تشعر بها الجالية اليهودية في العالم العربي بعد حرب الخليج وهذا ما لحت إليه المخرجة عبر جواب يوري :

Youri : "tu sais depuis la guerre du golf, ils ont la trouille".

- بعد سماع هذا الكلام ينتاب ريتا شعورا بالخوف من فقدان يوري فتسأله عن حاله فيطمئنها بأنه باقي في المغرب :

Ghita : "et toi qu'es que tu vas faire ?", Youri : "je ne sais pas en tout cas je partirai pas d'ici".

- أثناء علاقة الشابان الحميمة ينتبه يوري بأن ريتا مركزة نظرها في القلادة المعلقة حول عنقه فيقوم بنزعها من رقبته ويعلقها حول عنقه فتستغرب هي الأمر فيخبرها بأن تركز في أمور أخرى بدل النظر فيها.

Ghita : "qu'es que tu fais ?", Youri : "comme ça tu arrêteras de la regarder et tu penseras à autre chose".

(1) : http://ar.wikipedia.org/wiki/يهود_مغاربة

2-2- الضجيج :

تمثل الضجيج في سماع صوت محرك السيارة خلال تنقلات **يوري وريتا** ثم صوت الأمواج عندما وصلا إلى الشاليه المحاذي للبحر.

2-3- الموسيقى :

استمر نفس الطابع الموسيقى الذي سمعه المتفرج في المتتاليات السابقة حيث جاء في شكل أنغام غريبة سمعت خلال سير سيارة **يوري** على الطريق الجبلي المحاذي للبحر.

3- العلاقة السمعية البصرية :

تميزت العلاقة بين الظواهر السمعية والبصرية في هذه المتتالية بالتناغم حيث عمل المزج بينها على تقديم إيقاع مرحي مبهج تجسد في تناغم صوت أمواج البحر وغروب الشمس مع الحركات الجسدية لـ **ريتا ويوري** وهما يتراشقان بمياه البحر ويمرحان .

المتتالية الرابعة :الدين الإسلامي كقيد مكبّل لحرية المرأة

لقد انحازت المخرجة في المتتالية الأخيرة للقيم اليهودية على حساب القيم الإسلامية من خلال إبراز والتركيز على القيود المفروضة على المرأة والتي تحد - من وجهة نظر المخرجة - من حريتها في التنقل عبر الفضاء ومن حريتها الدينية ذاتها، سيتم معالجة هذا الموضوع عبر التحليل التالي :

1 - تحليل الصورة الفيلمية :

1-1 - التأطير :

تستهل المتتالية بلقطة عامة تبرز منظر عام للبحر ثم نشاهد مسجد كبير مبني على ضفة البحر هو مسجد الملك السابق للمغرب السابق الملك الحسن الثاني*، تظهر من بعيد سيارة يوري متوقفة فوق صخرة بمحاذاة البحر، تقترب الكاميرا من السيارة فنشاهد بداخلها عبر لقطة مقربة للصدر ريتا ويوري يتحدثان ثم تمسك هي بذقنه ويلتفت هو لها ثم تهمس في أذنه فيبتسم، في الأخير يعاد استخدام اللقطة العامة كي نشاهد انطلاق السيارة بسرعة كبيرة مع نفس الديكور الطبيعي الذي وصف في البداية.

فيما يخص حركات الكاميرا فقد اقتصر على الحركة البانورامية الأفقية التي وظفت في بداية ونهاية المتتالية بغرض وصف المكان حيث تحركت الكاميرا لتصوير منظر البحر ثم تدريجيا يظهر مسجد الحسن الثاني وأخير تبرز سيارة يوري متوقفة فوق صخرة بمحاذاة البحر، اللقطات الباقية جاءت ثابتة.

2 - زوايا التصوير :

كل اللقطات أخذت بزاوية عادية.

2- تحليل الصوت الفيلمي :

اقتصر الصوت الفيلمي في هذه المتتالية على : الكلام والضجيج، فيما انعدمت الموسيقى.

2-1 - الكلام :

لقد وظفت الرسالة الألسنية للتعبير عن انحياز المخرجة للقيم اليهودية بالمقابل تم وصف الدين الإسلامي بالتعصب وهذا ضمن الحوار الذي جمع ريتا بـ يوري :

- لقد نالت ريتا شهادة البكالوريا ولهذا سمحت لها عائلتها بزيارة صديقتها صوفيا لكن هي في الواقع ذهبت لمقابلة يوري الذي أخذها في نزهة لشاطئ البحر لكن الوقت تأخر ولهذا تطلب منه إعادتها لأن والدها سيأتي لاصطحابها من بيت صوفيا :

Ghita : "il faut que tu m'emmène chez Sofia, mon père va bientôt passer me chercher", Youri : "déjà", Ghita : "mais il est presque 06 heure ".

* : مسجد الحسن الثاني هو مسجد يقع في ساحل مدينة الدار البيضاء بالمغرب بني جزئيا على البحر بمساحة 99 هكتارات وهو أكبر مسجد في البلاد و ثاني أكبر مسجد في العالم، مغذنته أندلسية الطابع ترتفع 210 متر وهي أعلى بناية دينية في العالم، شرع في بنائه سنة 1987 م تم أكمل بنائه ليلة المولد النبوي يوم 30 أغسطس 1993، في فترة حكم ملك المغرب الحسن الثاني، صمم من قبل المهندس المعماري الفرنسي ميشال بينسو وتم بنائه من طرف المجموعة الفرنسية بويج (Bouygues) وتكفلت بإدارة المشروع المؤسسة المغربية التابعة لها بيمارو، نقلا عن :

مسجد - الحسن - الثاني http://ar.wikipedia.org/wiki/مسجد_الحسن_الثاني

- يسأل يوري إذا كان سيسمح لـ ريتا بالخروج للسهر ليلاً خاصة بعد علم الجميع بعلاقتها به فتخبره بأن الشهادة التي كانوا ينتظرونها قد نالتها فأكد سيسمحون لها بالاحتفال :

Youri : "tu crois qu'il vont te laisser tes parents sortir ce soir", Ghita : "mais bien sure qu'ils vont me laisser sortir, tout le monde va être dehors, ils ne vont pas me laisser prisonnière, en plus je l'ai eu leur bac ".

- يصبح الحديث أكثر رومانسية خاصة عندما يخبر يوري ريتا بأنه كان يتمنى ضمها بين ذراعيه أمام الطلبة داخل الثانوية لحظة إعلان فوزها فتخبره بأنّ عليه اعتناق الإسلام وتشرح له على طريقتها بأنها مجرد جملة صغيرة يقولها باللغة العربية والتي تقصد بها الشهادتين ويتخلصان من هذه التعاليم الدينية التي تسخر منها وتسميها تفاهات التي تمنع علاقتها :

Youri : "si tu savais comme j'avais envie de te prendre dans mes bras tout à l'heure au lycée", Ghita : "il y a qu'a te convertir à l'Islam, c'est juste une toute petite phrase à dire en arabe et après ils arrêterons de nous faire cher avec leur conneries".

- إنّ انخياز المخرجة للقيم اليهودية يظهر في رفض يوري اعتناق الإسلام ويطلب منها هي اعتناق اليهودية، لكن الغريب في رد ريتا أن رفضها للموضوع لم ينبع من ذاتها بل كان خوفاً من عائلتها المسلمة التي إن علمت بالأمر سوف تقتلها حتى أنها في صياغة كلامها لا تذكر كلمة العائلة بل رمزتها لها بضمير (ils) (هم) وكأنها لا تنتمي لهذا المجتمع المسلم :

Youri : "non toi tu vas te convertir", Ghita : "ça va pas non, mais qu'es que tu veux, tu veux qu'ils me tuent chez moi, tu crois que je vais devenir juive".

- إنّ تساؤل يوري يوحى بالكثير من الرسائل منها من المستحيل على اليهودي أن يعتنق الإسلام لكن من الممكن جداً مسلم أن يعتنق اليهودية وهذا أراه تشجيع من طرف المخرجة لهذا التوجه خاصة أن رد ريتا يبين أنّها انسلخت من جلدتها واعتبرت أن هذا الأمر لا علاقة لها به بل هو هكذا "عندهم" "chez eux" الذي تسميه عيب أكثر منه حبا في الدين :

Youri : "pourquoi ?", Ghita : "comment pourquoi parce que comme ça, c'est comme ça chez eux, c'est beaucoup trop la honte ".

- تحاول المخرجة عبر كلام يوري أن تحبّب الدين اليهودي عند المتفرج من خلال محاولة ترسيخ شيئاً فشيئاً فكرة التسامح بين الأديان وتقبل الآخر حتى لو كان يهودياً، وإن رفضت فأنت متعصب دينياً مثلما وصفنا به يوري نحن العرب بأننا لا نبذل جهداً إشارة إلى ضرورة التحلي عن بعض تعاليمنا الدينية كي نرضي الآخرين :

Youri : "pourquoi tu parle de ça comme si c'était une maladie ?", Ghita : "mais tu vois comment ça se passe, c'est pas ce que je voulais dire", Youri : "de toute façon avec vous les arabes toujours la même chose", Ghita : "quoi nous les arabes ?", Youri : "mais vous voulez que tout le monde se convertisse mais vous ne faites jamais aucun effort".

2-2- الضجيج :

تركز الضجيج في صوت طيور النورس، كذلك صوت محرك سيارة يوري عند انطلاقها.

3- العلاقة السمعية البصرية :

لقد تعمدت المخرجة مزج صورة مسجد الحسن الثاني مع الظاهرة السمعية التي تمثلت في الحديث الذي دار بين يوري وريتا داخل السيارة أمام شاطئ البحر، هذا المزج وظف لترسيخ فكرة لدى المتفرج مفادها أنّ الدين الإسلامي يتميز بالتعصب والانغلاق وعدم تقبّل الحوار مع الأديان الأخرى.

- التحليل التضميني لنهاية الفيلم وجينيريك النهاية :

1 - تحليل الصورة الفيلمية :

1-1 - التأطير :

لقد عبرت نهاية الفيلم عن قرار ريتا بمغادرة المغرب بعد موت حادثة يوري شهرين وقد تم الإعلان عن ذلك عبر لقطة عامة لمنظر عام لمطار به جمع غفير من الناس مع ظهور كتابة أسفل الشاشة (deux mois plus tard) أي بعد شهرين، تقترب الكاميرا من ثلاث فتيات وشاب جالسين داخل مقهى المطار هم ريتا تحتسي القهوة، صوفيا تتصفح مجلة خاصة بفساتين العرس، أسماء ودريس ثم يظهر وجه أسماء حزين ونشاهد يد ريتا تمسك ذقنها، بعدها بلقطة أمريكية تظهر ريتا ماسكة بيدها جواز سفر وتذكرة سفر للدلالة على أنها هي المغادرة تمشي مع أصدقائها وسط الناس بقاعة المطار ثم تتوجه لوحدها للرواق الأمني وهي ملتفتة لأصدقائها باكية، تركز الكاميرا على وجهها بلقطة صدرية وهي تعود لهم وتحتضنهم لآخر مرة ثم تبتعد وتتوجه مرة ثانية نحو الشرطي وتقدم له جواز سفرها، تظهر الطائر وهي تقلع عبر لقطة عامة تلتها لقطة صدرية بيضاء ريتا وهي جالسة داخل الطائرة واضعة سماعات أذن وتنظر عبر النافذة، يعاد استخدام اللقطة العامة لإظهار في البداية الطائرة وهي تحلق في السماء ثم منظر عام لمدينة الدار البيضاء ثم يبرز سطح بيت يظهر في البداية خاليا ثم تحل محل هذه اللقطة بطبع عابر للصورة، صورة أخرى تحمل نفس ملامح المكان لكن هذه المرة بوجود شخصيات تمثلت في ريتا وصديقاتها أسماء وصوفيا هن يرقصن، تسمى هذه التقنية في السينما المزج بين لقطتين وهي تقنية من تقنيات المونتاج التي تهدف إلى الدلالة على انقضاء زمن باستبدال تدريجي لمنظرين بينهما اختلاف زمني سواء في اتجاه المستقبل أو الماضي طبقا للمضمون⁽¹⁾ وحسب المضمون الذي أمامنا فإن اللقطة المضافة هي أصلا لقطة سبق للمشاهد أن رآها في الزمن الماضي وبالتالي أرادت المخرجة من هذا التوظيف الربط بين هذه اللقطة الماضية واللقطة التي سبقتها التي أظهرت ريتا تنظر عبر نافذة الطائرة للأسفل وكأنها تتذكر الأيام السعيدة الماضية التي قضتها مع صديقاتها فوق هذا السطح، تبقى هذه الصورة كخلفية يعرض من خلالها جنيريك النهاية الذي استهل بعرض عنوان الفيلم ثم تلاه اسم المخرجة وأسماء الممثلات والممثلين وبعدها الفريق التقني، عند هذا المستوى تتوقف الكاميرا عن التصوير حيث تحتفي الصورة وتعوضها شاشة سوداء تكمل عرض محتويات الجنيريك من أسماء الممثلين الثانويين، أسماء بقية الفريق التقني، الشركات المنتجة، كلمة شكر لبعض المؤسسات والشخصيات المدعمة للفيلم وأخيرا سنة الإنتاج.

اقتصرت حركات الكاميرا على حركة البانوراما بنوعيتها، البانوراما الأفقية وظفت مرتان أولا: لتصوير ريتا وهي تمشي داخل قاعة المطار، ثانيا: لتصوير إقلاع الطائرة، أما البانوراما العمودية للأسفل فقد استخدمت لتصوير الطائرة وهي تحلق ثم تنزل الكاميرا تدريجيا لتصوير مدينة الدار البيضاء تستمر في النزول كي تظهر أحد أسطح الفيلات.

- 2 - زوايا التصوير :

في البداية تم استخدام الزاوية الغطسية لوصف قاعة المطار من فوق حيث ظهرت مكتظة بالمسافرين والعمال، لكن تبقى الزاوية الجانبية هي الطاغية بالمقارنة مع الزوايا الأخرى حيث وظفت داخل مقهى المطار أثناء جلوس ريتا مع أصدقائها لاحتساء القهوة، كذلك حين توديعهم لها أمام الرواق الأمني للمطار وأخيرا لحظة إقلاع الطائرة.

(1) : مارسيل مارتن، المرجع السابق، ص 83 .

2- تحليل الصوت الفيلمي :

تمثل الصوت الفيلمي في عناصره الثلاثة : الكلام، الضجيج، الموسيقى.

2- 1- الكلام :

جاءت الرسالة الألسنية في شكل حوار دار بين الأصدقاء داخل قاعة المطار :

- يبدو أن صوفيا تستعد للزواج ولهذا نراها تأخذ رأي صديقتها في فساتين العرس التي عرضت في المجلة وقد أكد دريس ذلك بوصفها بالعروس التي تهتم بمظهرها الخارجي ويسخر منها بتشجيعها بالأمهات اللاتي يعيرن اهتماما بالملبس :

Sofia : "c'est pas mal ça vous trouvez pas ?", Driss : "la fameuse mariée fais gaffe a son apparence, tu vas devenir comme nos mères", Sofia : "ça jamais quel horreur".

- تطلب ريتا من أصدقائها خلال توديعهم لها عدم البكاء :

Ghita : "Eh on a dis qu'on va pas pleurer".

2- 2- الضجيج :

تمثلت عناصر الضجيج خلال نهاية الفيلم في الضوضاء التي عادة ما نجدها داخل المطارات كالضجيج البشري، كذلك صوت بكاء أصدقاء ريتا خلال توديعهم لها وأخيرا ضجيج محرك الطائرة التي كانت على متنها الفتاة خلال إقلاعها.

2- 3- الموسيقى :

بدأ توظيف النغم الموسيقي الغربي في النهاية الفيلمية عندما وضعت ريتا سماعات أذن داخل الطائرة وتواصل هذا النغم حتى بعد عرض جنيريك النهاية.

3- العلاقة السمعية البصرية :

ظهر التناغم بين الظواهر البصرية والسمعية في هذه النهاية الفيلمية في عملية المزج الموفقة بين الاكتظاظ البشري الذي شهدته قاعة المطار مع صوت الضوضاء ومحركات الطائرات، كذلك توظيف المشهد البصري للطائرة لحظة الإقلاع للإعلان عن مغادرة ريتا فعلا وأخيرا توظيف الموسيقى الغربية الذي أعلن بطريقة إيجابية عن وجهة السفر وهي دولة غربية، كما أدت الرسالة الألسنية وظيفه سردية حيث أعلنت عن زمن هذه النهاية وعن تطور بعض الأحداث كقرار صوفيا بالزواج.

المطلب الثالث: التحليل النصي للفيلم الجزائري "بركات !"

1- البطاقة الفنية لفيلم :

"بركات !"
« Barakat ! »

- إخراج : جميلة صحراوي
- مساعد إخراج : مارك آتجي (Marc Atgé)
- سيناريو : جميلة صحراوي، سيسيل فارغافتيغ (Cécile Vargaftig)
- الأداء التمثيلي :

- رشيدة براكني

- فطومة أوصليحة (بوعماري)

- زهير بوزرار

- مليكة بلباي

- محمد بوعماري

- أرسلان لوراري

- أحمد بن عيسى

- أمين قدام

- أحمد برهامة

- عبد الباسط بن خليفة

- عبد الكريم بربر

- كريم زناسني

- ياسين بن جمليند

- مصطفى عياد

- محمد حيمور

- عادل بن عمر

- حكيم زلوم

- مدير التصوير : رافائيل أوبرن (Raphael O'Byrne)
- مدير التركيب : كاترين قوز (Catherine Gouze)
- تركيب صوت/ميكساج : دومينيك فييار (Dominique Vieillard)
- مهندس الصوت : أوليفيه شوب (Olivier Schwob)
- موسيقى : (Alla)
- مهندس الديكور : رمضان كاسر
- ماكياج : رشيدة مساعد
- تصميم ملابس : فتيحة سوفي
- مدير الإنتاج : عماد براك
- المنتج : ريتشارد كوربان (Richard Corpan)
- منتج منفذ : نيلي مابيلات (Nelly Mabilat)
- المؤسسة المنتجة: أفلام إسي (Films d'Ici Richard Copans)، آر تي فرانس سينما (Arte France cinéma)
- (فرنسا)، التلفزيون الجزائري (ENTV) (الجزائر)، نومادي إيماج (Nomadis Images) (تونس).
- توزيع : سينماتك أفريك (المركز الفرنسي) ، بيير غريز (Pierre Grise) للإنتاج.
- سنة الإنتاج : 2006، خرج إلى القاعات بفرنسا بتاريخ : 2006/09/13
- بلد الإنتاج : الجزائر/فرنسا/تونس.
- المدة الزمنية للفيلم : ساعة و 32 د و 48 ث⁽¹⁾.
- صنف الفيلم : فيلم روائي طويل .
- جوائز :

فاز بعدة جوائز عبر العالم منها :

- جائزة أحسن فيلم عربي في مهرجان القاهرة الدولي
- جائزة المهر الذهبي لمهرجان دبي
- ثلاث جوائز في مهرجان (FESPACO) (Festival panafricain, Burkina Faso) بـ واغادوغو (بوركينافاسو) في دورته 20 ، من 24 فيفري إلى 03 مارس 2007 :
- جائزة عمرو غاندا لأحسن قصة، جائزة أحسن سيناريو، جائزة أحسن موسيقى .
- جائزة أحسن فيلم إفريقي في المهرجان 16 لسينما إفريقيا، آسيا وأمريكا اللاتينية بـ ميلانو (إيطاليا) .
- جائزة أحسن دور نسائي "رشيدة براكنى".
- جائزة أحسن فيلم عربي في الدورة 30 لمهرجان القاهرة السينمائي الدولي.
- جائزة أحسن فيلم عربي في الدورة 03 للمهرجان الدولي للفيلم بـ دبي .
- عرض ضمن فعاليات مهرجان قرطاج السينمائي (11- 17 نوفمبر 2006)⁽¹⁾.

(1) : ciné- IMA, Des réalisatrices arabes face à leur société, Op Cit.

(2) : Fiche Film, Source : <http://www.Africulture.com>

2- بطاقة فنية عن المخرجة جميلة صحراوي :

ولدت المخرجة جميلة صحراوي ببلدية تازمالت في أعالي جبال الجزائر سنة 1950 حاصلة على ليسانس في الأدب الفرنسي من جامعة الجزائر وعلى شهادة في الإخراج والتركيب من المعهد العالي للدراسات السينمائية بباريس، تعيش في فرنسا منذ عام 1975، أنجزت العديد من الأفلام الوثائقية القصيرة مثل: "حورية" عام 1980 الفائزة بجائزة مهرجان تور بفرنسا، تلتها أعمال أخرى منها: شريط "أن تبلغ الألفي عام في جبال الأوراس" الذي أنتج عام 1990، "اسمي ماريان" عام 1992، إضافة لأعمال وثائقية طويلة مثل: "نصف سماء الله" عام 1996 وهو شريط من 52 د، "الجزائر مهما كان" عام 1999 ومدته أيضا 52 د، هاته الأعمال التي لقيت نجاحا كبيرا⁽¹⁾.

أما أفلامها الروائية الطويلة فكانت بدايتها بفيلم "بركات" سنة 2005 ثم فيلم "يما" سنة 2008 أين مثلت فيه الدور الرئيسي وشاركت بشكل كلي في هذا الإنتاج⁽²⁾.

3- ملخص الفيلم :

يتحدث فيلم "بركات" عن سنوات التسعينات في الجزائر مع تصاعد العنف المسلح ويتناول عبر 94 د قصة الطبيبة أمل المتزوجة من صحفي يختطف من قبل مجموعة مسلحة فتقرر برفقة زميلتها الأكبر منها سنا خديجة الذهاب إلى الجبال للبحث عنه وتكون المفاجأة بأن قائد المجموعة المسلحة هو من جيل الثوار الذين هزموا الاستعمار وهاهو الآن ينتهي قائدا لمجموعة تخطف وتقتل.

يصادر الخاطفون السيارة التي وصلت بها أمل وخديجة إلى الجبال بعد أن تقضيا ليلة هناك ويجبروهن على المغادرة بدون أحذية، فتنزل الاثنتان عبر الجبال الخضراء في رحلة شاقة ويلتقيان برجل مسن، يعيش هناك بعد أن فقد زوجته، فيوفر لهما المأوى والطعام ويرتبط الثلاثة بعلاقة قوية.

ينقل الرجل المراتين في عربته إلى المدينة وهناك يذهب كل طرف في طريق ولكن سرعان ما يلتقي الثلاثة وعلى الشاطئ يأخذ الرجل المسدس الذي كانت تحمله أمل ويقذفه في وسط الماء قائلا: "بركات".

(1) : Biographie de Djamilia Sahraoui : Monteuse, Réalisatrice, Scénariste .

Source : http://www.Africulture.com/php/index.php?nav=prsonne&no=5306&texte_recherche=djamilasahraoui

(2) سلسلة المخرج سيد الصورة: المخرجة جميلة صحراوي، منتديات "ستار تايمز"، بتاريخ: 2013/06/20، المصدر: <http://www.startimes.com/f.aspx?t=32838831>

4- التقطيع التقني للفيلم :

بداية الفيلم :

شريط الصوت			شريط الصورة					اللقطة	
الموسيقى	الضجيج	الحوار (in/off)	مضمون اللقطة	الحركة داخل اللقطة	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	سلم اللقطة	المدة (ثا)	الرقم
أثناء عرض الجنيريك									
			Barakat ! شاشة سوداء مكتوب عليها عنوان : بركات					08	10
بداية الفيلم									
بداية أغنية أمازيغية نسوية			منظر عام لمنازل تطل على شاطئ البحر وقت غروب الشمس	---	↘	→	ل ع	30	01
//	محرك سيارة		بجانب أحد المنازل سيارة متوقفة يقوم بتفحص محركها، كما تظهر أسفل Algérie... Dans les années 90, quelque part en الشاشة كتابة :	---	↘	ث	ل ع	09	02
//	صوت الملاعق		تقوم امرأة شابة بإعداد مائدة طعام هي "آمال"	---	↙	ث	ل م ص	11	03
//			مائدة طعام فوقها طبقين، كأسين، سلة خبز، صحن فواكه، كتاب طبخ مفتوح ثم تظهر يد آمال تقوم بوضع مزهرية بها وردة حمراء في الوسط	---	↙	ث	ل ق	15	04
//			تتوجه آمال نحو الفرن	---	↙	←	ل ق	04	05
//	نزع غطاء	صوت نادبة : آمال، آمال، أروحي.	تقوم آمال بنزع غطاء القدر وتحريك محتواه ثم ترفع رأسها وتنظر للجهة الأخرى	رفع رأس	↙	ث	ل ق	05	06
//		Amel : qu'es qui se passe ?	تتوجه آمال نحو النافذة	---	↙	→	ل ق	03	07
//		Nadia : Bilal est très malade. Amel : calme-toi Nadia j'arrive. نادبة : ح .	تطل امرأة من نافذة بيتها وتتحدث مع آمال هي الجارة "نادبة"	---	↙	ث	ل مت	11	08

المدة الزمنية لبداية الفيلم : 01 د و 36 ثا

المتتالية الأولى : حرية تنقل المرأة عبر الفضاء

شريط الصوت			شريط الصورة				اللقطة	
الموسيقى	الضجيج	الحوار (in/off)	مضمون اللقطة	الحركة داخل اللقطة	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	سلم اللقطة	الرقم المدة (ثا)
	حرك سيارة		ضمن أجواء ليلية نادية داخل سيارة ترتدي جلباب ونقاب أسودان وتنظر للأمام ثم تنزل الكاميرا تدريجيا لترينا طفل هو بلال موضوع على حجر أمه	---	←	↓	ل ق	01 15
	// ت وجع		يظهر وجه الطفل بلال شاحب ومفزع وتقوم يد أمه بملاطفته	---	←	ث	ل ق	02 08
	//		تعود الكاميرا وتصعد ثانية لترينا وجه الأم نادية	خفض عينان	←	↑	ل ق	03 04
	//		ظهر آمال من الخلف تسوق السيارة، تتقدم السيارة إلى الأمام حيث نلمح من خلال زجاج النافذة الأمامي لافتة مكتوب عليها واد الهاشم، ثم تتابع السيارة سيرها فتظهر من بعيد أضواء كاشفة، تقترب السيارة أكثر فنكتشف حاجز عسكري فتقوم آمال بإشعال المصباح الداخلي للسيارة ثم تتوقف	---	←	ث	ل م ص	04 30
	خطي أقدام	Amel : c'est urgence, j'enmène son fils à l'hopital .	يبدو وجه آمال واضحا عبر المرآة العاكسة للسيارة، تقوم بإخراج وثائق السيارة، يتقدم عسكري ويلقي بضوء المصباح على آمال ثم ينحني على باب السيارة حيث يتفقد الوثائق ثم يدير المصباح إلى داخل السيارة	انحناء	←	ث	ل مت	05 24
	//		وجه نادية منقب عليه إنارة قوية ثم تقوم بتنزيل نقابها، كما يظهر من الخارج عسكري آخر رافع مصباح ويقوم بالدوران حول السيارة	---	←	ث	ل م ص	06 11
		Agent de securité : allez-y docteur.	ميد العسكري الأول الوثائق ل آمال ويتراجع للوراء ثم يتقدم إليها رجل آخر بي مدني وينظر إليها مليا ثم يأمرها بالذهاب	انحناء	←	ث	ل مت	07 19
موسيقى عود	محرك السيارة		تطفئ آمال المصباح الداخلي للسيارة وتستأنف السير وسط جمع غفير من العسكر المتوزعين على جانبي الطريق	---	←	ث	ل مت	08 18

المدة الزمنية للمتتالية الأولى : 02 د و 09 ثا .

المتتالية الثانية : ندية العلاقة بين المرأة والرجل على مستوى الاتصال اللفظي

شريط الصوت		شريط الصورة					اللقطة	
الموسيقى	الضجيج	الحوار (in/off)	مضمون اللقطة	الحركة داخل اللقطة	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	سلم اللقطة	الرقم
	رقزقة عصافير + محرك سيارة		منطقة جبلية خضراء حيث نلاحظ سيارة آتية من بعيد	---	←	ث	ل ع	01 27
	//		تسير سيارة في طريق جبلية وعرة	---	←	←	ل مت	02 17
موسيقى عود	محرك السيارة		تقترب السيارة شيئاً فشيئاً فإذا بامرأتان بداخلها	---	←	ث	ل مت	03 12
//	//		داخل السيارة تقوم آمال بالسياسة وبجانبتها خديجة التي تخرج علبة دواء من جزدانها وتتناول حبة ثم تقوم بإخراج علبة سجائر وإشعال واحدة، تلتفت إليها آمال وتنظر لها بانزعاج	استدارة	←	ت خ	ل مت	04 25
//	منبه سيارة		تقوم آمال بسياسة السيارة بجانبها جالسة خديجة، تنظر في المرأة العاكسة	//	←	ت ج	ل م ص	05 19
//	//		نشاهد من خلال المرأة العاكسة سيارة أخرى قادمة من بعيد، تقترب شيئاً فشيئاً وتقوم بتشغيل أضوائها الأمامية ثم يقوم شخص بإخراج ذراعها من السيارة ويشير بها	---	←	ت أ	ل ق	06 09
	//	خديجة : واش بيه هذا واش بيه ؟	تنظر آمال في المرأة العاكسة بينما خديجة تلتفت للوراء وتبدو متوترة	استدارة	←	ت ج	ل مت	07 14
	//+ ومحرك سيارة	Le conducteur : Espèce de putes, laissez passé les gens...	تسوق آمال السيارة في حالة صمت ثم تظهر السيارة الأخرى بجانبها على الطريق، يلتفت السائق إليهما ويبدأ بإلقاء الشتائم	//	< >	ت ج	ل م ص	08 06
	//	voix du conducteur : qui travaillent . خديجة : روح شوف يماك . nous on est des femmes respectables	تلتفت خديجة إلى السائق وترد عليه بعنف	//	< >	ت ج	ل م ص	09 07

		يا واحد الطنه .							
	منبه سيارة	Le conducteur : les femmes respectables ne trainent pas sur les routes.	يرد السائق على خديجة بقسوة	//	< >	ت ج	ل م ص	05	10
	//+ صراخ	Khadija : la route je suis, je reste en tant que toi si tu vas fermer quelqu'un ferme ta femme يا كلب شماتة Amel : pays du merde. Khadija : qu'es que tu fais ?	تصرخ خديجة بقوة وانفعال في وجه السائق وهي مستمرة في التدخين، تواصل آمال السيادة ثم توقف السيارة فجأة وتصرخ	- - -	< >	ت ج	ل م ت	19	11
موسيقى عود	//	Voix de Khadija : qu'es que tu fais ?	يتصاعد الدخان داخل السيارة فتقوم آمال بفتح زجاج النافذة وتلتفت ل خديجة ثم توقف السيارة	استدارة	←	ت ج	ل م ص	20	12
	فتح باب	Amel : tu veux qu'ils nous cassent la gueule et la voiture avec ?on sera bien avancer (silence) , ou tu vas ?	تلتفت آمال ل خديجة وتحدث معها بغضب	//	←	ث	ل م ص	12	13
	زقزقة عصافير		خديجة خارج السيارة تضع نقاب (عجار) على وجهها ونلاحظ حايك موضوع فوق باب السيارة المفتوح، تلتقطه خديجة وترتديه	- - -	←	ث	ل م ص	30	14
	//	Khadija : on va les voir , la femme respectable, ces gens là.	خديجة مرتدية الحايك والعجار تنتم ثم تصعد للسيارة	- - -	←	→	ل م ت	02	15
	غلق باب		تغلق خديجة باب السيارة وتبقى آمال تنظر لها باستغراب	استدارة	←	ث	ل م ت	09	16
	محرك السيارة	صوت خديجة : كاين حفرة بلاكي، الطريق قاع مكسرة شتي، بلا عقل .	تسير السيارة في طريق وعرة ثم تتعطل فجأة	- - -	←	ت أ	ل م ت	36	17
	إعادة تشغيل محرك	Khadija : ça y est tu peux démarrer maintenant , accélère, voila, voila .	نشاهد آمال وخديجة من الخلف تحاولان إعادة تشغيل السيارة فتنجحان	- - -	←	ث	ل م ت	17	18

19	13	ل م ت	ت أ	←	---	تنطلق السيارة من جديد وسط الطريق	خديجة : مهرودة كامل الطريق حتى automobile ما تقعد هنايا .	محرك السيارة
20	16	ل م ص	ت ج	←	استدارة	تتحدث خديجة بصوت خافت فتدرد عليها آمال بانزعاج فتلتفت إليها خديجة وتنظر لها مليا	خديجة : واش من حاجة تشد . Amel : retire ta muselière si tu veux que je comprenne quelque chose .	//
21	14	ل م ت	ت خ	←	//	تقوم خديجة بنزع نقابها (العجار)، تلتفت إليها آمال وتتحدث معها بانفعال ثم توقف السيارة فجأة	Amel : d'abord pourquoi tu t'es maquis comme ça ? Khadija : pour etre présentable . شفتي روحك ؟ Tu as une tete a faire fuir un bataillon de GIA .	//
22	20	ل م ت	ث	←	استدارة	تتحدث آمال مع خديجة ثم تنزل من السيارة، ثم تقوم خديجة بانزعاج بإخراج حقيبة الماكياج	Amel : ecoute- moi bien, tu débarbouille immédiatement ou bien je te laisse ici .	فتح وغلق باب+زقزقة عصفير
23	17	ل م ص	ث	←	//	تنظر خديجة للمرأة وتقوم بمسح وجهها ثم تلتفت ل آمال وتعلق	خديجة : خلاص تهنيتي .	//
24	25	ل م ت	ث	←	انحناء	تنحني آمال على النافذة وتنظر ل خديجة ثم تمد يدها داخل السيارة وتحمل حقيبة الماكياج وترميها خارجا وتصعد، فتدرد خديجة غاضبة وتتجه نحو مكان رمي الحقيبة وتلتقطها ثم تخرج منها علبة السجائر والولاعة وتعيد رميها	خديجة : عجبتيك ! أرمي، واش درتلك la trousse.	//
25	04	ل م ص	ث	←	استدارة	آمال راكبة في السيارة تتحدث مع خديجة المتواجدة بالخارج	Amel : s'ils trouvent ces cigarettes sur toi..	//
26	23	ل م ت	ث	←	---	تحمل خديجة بيدها علبة سجائر وتقوم بتخبئتها في صدرها ثم ترتدي الحايك من جديد وتصعد للسيارة وتنطلق آمال	Voix de Amel : ils te coupent la tete. Khadija : ils ne l'eux trouveront pas , C'est espèce de cinglé qui aura ma peau et la tienne aussi d'ailleurs.	موسيقى عود فتح وغلق باب + محرك سيارة

المدة الزمنية للممتالية الثانية : 06 د و 58 ث .

المتتالية الثالثة : النضال السياسي للمرأة

شريط الصوت			شريط الصورة					اللقطة	
الموسيقى	الضجيج	الحوار (in/off)	مضمون اللقطة	الحركة داخل اللقطة	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	سلم اللقطة	المدة (ثا)	الرقم
			جو ليلي، خديجة وآمال جالستان في عربة من الخلف تستعدان للنوم، تقوم خديجة بتغطية نفسها وآمال رجل عجوز واقف بجانب العربة يقوم بتغطية الحصان، ثم يحمل برنوس على كتفه ويتعد عن العربة	- - -	←	ث	ل مت	13	01
			يتوجه الرجل العجوز نحو مجموعة رعاة جالسين يسلمون حول نار مشتعلة فوقها إبريق قهوة بجانبهم نلمح قطع من الماشية، يجلس الرجل العجوز ويحتسي القهوة ويغرق في التفكير ثم يبدأ أحد الرعاة بالغناء	- - -	←	ث	ل م خ	10	02
أغنية شعبية	حطب مشتعل+ مواء قطع الماشية	صوت رجل : يا شيخ جيب لنا غنية . صوت رجل آخر : أيا ما يكون غير خاطرك . رجل : بسم الله	وجه خديجة ينظر للبعيد ثم تلتفت للجهة المنبعث منها الغناء، تخفض عيناها وتبدأ بالحكي	- - -	←	ث	ل مت	40	03
//		Khadija : c'était pendant la guerre de libération dans la wilaya 03, Slimen, hadj Slimen si tu préfère...	وجه خديجة ينظر للبعيد ثم تلتفت للجهة المنبعث منها الغناء، تخفض عيناها وتبدأ بالحكي	استدارة+ خفض عينان	←	ث	ل ق	35	04
		صوت رجال : سح يا الشيخ . Voix de Khadija : était dans le bataillon que moi, il y avait aussi Khaled . Amel : c'est qui ?	آمال متكئة على كتف خديجة ثم ترفع رأسها وتنتبه للحكي	رفع رأس	←	ث	ل ق	14	05
		Khadija : mon mari, (silence) un jour il y a eu un accrochage avec l'armée française, il y a eu beaucoup de morts, un vrai massacre, (silence) Khaled et Slimen étaient blessés c'était très grave surtout Slimen, il était criblé de balles.	تحكي خديجة وعيناها تنظران للبعيد ثم تلتفت لآمال	استدارة	←	ث	ل ق	30	06
		Voix de Khadija : je les ai soigné pendant	وجه آمال متأثر بحكي خديجة ونلمح دموع بعينها	- - -	←	ث	ل ق	29	07

		des jours, j'ai retiré les balles avec des lames de rasoir sans l' anesthésie, je les ai veillé longtemps dans une grotte sous les bombardements français, Slimen s'en y tiré .							
		Khadija : pas Khaled, ça fait quarante ans.	تلتفت خديجة ل آمال وتبتسم ابتسامة حزينة	استدارة	←	ث	ل ق	12	08
		Amel : pourquoi tu ne m'a jamais raconté cette histoire. Voix de Khadija : tu ne m'aurais jamais cru, (silence) Un tel homme .	آمال ملتفتة ل خديجة تعاتبها والدموع في عينيها	استدارة	←	ث	ل ق	18	09
موسيقى عود		Khadija : un tel amour, peut-etre meme que j'ai révé de toute cette période là , je ne sais plus, je ne sais plus si le reve c'était avant où maintenant, je ne sais plus .	تنظر خديجة إلى آمال وتبتسم في حالة يائسة وحزينة	//	←	ث	ل ق	44	10
			آمال صامتة ومتأثرة بحكي خديجة ثم تلتفت لها وتتكأ على كتفها	//	←	ث	ل ق	12	11

المدة الزمنية الكلية للمتتالية الثالثة : 04 د و 17 ث .

المتتالية الرابعة : جراً المرأة وتحديها الجسدي للرجل

اللقطة		شريط الصورة					شريط الصوت	
الرقم	المدة (ثا)	سلم اللقطة	حركة الكاميرا	زاوية التصوير	الحركة داخل اللقطة	مضمون اللقطة	الحوار (in/off)	الضجيج
01	29	ل مت	→	←	---	تمشي كل من آمال وخديجة في شارع البلدة تشاهدان عربة الرجل العجوز مركونة أمام باب مطعم فتتجهان نحوه		ضجيج الشارع
02	04	ل م خ	ت خ	←	---	تدخلان إلى المطعم فيبدأ الشاب الجالس بالتحرش ب آمال	أحد الشباب : هذيك البنبا (bombe) .	تصغير
03	05	ل م خ	→	←	---	تمشي آمال وسط الشباب باحثة عن الرجل العجوز	أحد الشباب : وشي هذا، cadeau من السما .	//
04	11	ل مت	ث	←	رفع رأس	الرجل العجوز جالس يتناول الأكل ثم يرفع رأسه فيجد أمامه المرأتان واقفتان فيبتسم لهما، تجلسان برفقته وتبدأ خديجة التحدّث معه بينما تبقى آمال تراقب الشباب بحذر شديد		//
05	08	ل م ص	ث	←	استدارة	تنظر آمال للشباب بحذر	صوت الرجل العجوز : واش تاكلو . آمال : والو .	//
06	08	ل م خ	ث	←	استدارة+ إشارة بالرأس	تحرش أحد الشباب ب آمال ثم يتحدّث مع صديقه، تسأله هي فيؤشر لها برأسه بالإيجاب	أحد الشباب : دوك هاذو وين نروحو يتبعونا . شاب آخر: وقبلا يحوسو على des clients هاذو. أحد الشباب : على كل حال سلعة هاييلة . صوت آمال : عجبتك السلعة ؟	//
07	08	ل م ص	ث	←	---	تحاول آمال استفزاز الشاب	آمال : وح تشوفها، قرّب مالك راك خايف ؟	//
08	06	ل م ص	↑	←	استدارة	ينظر الشاب لبقية الشباب وينهض من مكانه	مجموعة شباب : روح، روح ليها، règle ça .	//
09	02	ل م ص	↑	←	---	ظر آمال للشباب بحذر ثم تنهض بسرعة	آمال : أيا عاودها درك	//
10	17	ل مت	ث	←	---	آمال ماسكة مسدس وتوجهه للشباب الذي يتراجع للوراء ويسقط بوجه مفزوع ثم تنهض خديجة بسرعة وتخرج آمال من المطعم ويتبعهما الرجل العجوز ويبقى الشباب في حالة ذهول	آمال : عاودها . خديجة : أخرجي .	مقووط كراسي

المدة الزمنية الكلية للمتتالية الرابعة : 01 د و 38 ثا .

نهاية الفيلم									
01	20	ل م ص	ت خ	←	---	فتح آمال نافذة الشرفة، تخرج وتتقدم نحو الأمام		أمواج البحر	مقطع موسيقى
02	16	ل م ص	ث	←	---	تهب نسمة بحرية فيتحرك شعر آمال، تبتسم وتغمض عينيها وتنتظر للأمام		//	//
03	21	ل أ	ث	←	---	خديجة والرجل العجوز على شاطئ البحر رافعان ملابسهما للساقين يلعبان بأمواج البحر	الرجل العجوز : أعطيني الكابوس . خديجة : واش من كابوس ؟ الرجل العجوز : الورث تاع آمال .	//	//
04	09	ل أ	→	←	---	تذهب خديجة وتخرج المسدس من القفة التي كانت موضوعة على لرميل		//	//
05	06	ل أ	←	←	---	تعود خديجة حاملة المسدس		//	//
06	63	ل أ	ث	←	استدارة	تقدم خديجة المسدس إلى الرجل العجوز الذي يقوم برمييه في البحر مرددا كلمة "بركات" وترددها معه خديجة ثم يسيران جنبا إلى جنب حافيا القدمين على الرمال والبحر يرميهما بأمواجه	الرجل العجوز : بركات . خديجة : بركات .	//	أغنية نسوية أمازيغية
جنيريك النهاية									
10						شاشة سوداء مكتوب عليها عنوان الفيلم "بركات"			أغنية نسوية أمازيغية

المدة الزمنية لنهاية الفيلم : 02 د و 15 ثا
المدة الزمنية الكلية للفيلم : ساعة و 32 د و 48 ثا



المصدر :

<http://ar.wikipedia.org/wiki/بركات>

5- تحليل ملصق الفيلم :

نبدأ هذا التحليل بالقراءة التعيينية للملصق :

- على المستوى التعييني :

نتحدث في هذا المستوى على التلويل المباشر للعلامات البصرية واللسانية التي شكلت مضمون الملصق ونتوقف عند ما تحيل إليه هذه العلامات بطريقة عفوية مباشرة، عند حدود المعاني التقريرية التي تظل مأسورة بمقتضى الظاهر وما تقدمه من معاني حرفية فقط.

ينقسم هذا الملصق بناء على المعطيات التعيينية التي نراها إلى ثلاث أقسام رئيسية متفاوتة المساحة :

- **القسم الأول :** أخذ هذا القسم المساحة الكبرى من الملصق والذي شمل في الأعلى على اليمين اسمين نسويين كتب باللون الأبيض وباللغة الأجنبية ثم نزل قليلا نشاهد صورة بلقطة صدرية وزاوية أمامية لامرأة شابة ذات شعر أسود طويل نوعا ومنكوش تنظر بحزم للأمام، خلفها على اليسار تظهر صورة أخرى لامرأة أكبر سنا ذات شعر أسود قصير هي كذلك تبدو جادة، هاتان الصورتان ركبتا على خلفية منظر طبيعي جبلي أين تبرز الأشجار والسماء الزرقاء على حواف الملصق من أعلى.

- **القسم الثاني :** هو عبارة عن شريط عريض أسود كتب عليه كلمة باللغة العربية بالبنط الكبير إلى درجة أن أطراف حروفها تجاوزت حدود الشريط من أعلى ومن أسفل وقد لونت باللون الأحمر فوق نفس الكلمة وبحجم أقل نقرأ كلمة أخرى ترافقها علامة تعجب والتي جاءت باللغة الأجنبية وباللون الأبيض، تحت الكلمتين يظهر نص باللغة الأجنبية مكتوب بالبنط الصغير لكن الجزء الأول منه أقل حجما من الثاني لوّ ن هو أيضا باللون الأبيض.

- **القسم الثالث :** يشمل هذا القسم على صورة بلقطة مقربة جدا ليد ترتدي ساعة تقوم بتسليم مسدس ليد أخرى خلف هذه الصورة نشاهد قفة.

تراصت أسفل الملصق ثلاث أشكال هندسية، مستطيلين على الجهة اليسرى باللون الأزرق ومربع باللون الأحمر.

- على المستوى التضميني:

إنّ التحليل السيميولوجي لا يتوقف عند هذا الحد من التدليل الذي يقف عنده الحس المشترك ويشترك فيه الناس جميعهم، بل ينبغي للأخذ بتلايب المعنى والقذف به نحو ساحة التداول أي البحث في شكل دلالة هذه الصورة، باستدعاء مؤوّل ديناميكي يطرح السيرورة المنتجة للدلالة (Sémoisis) هذه العلامات في سيرورة لا متناهية من التأويلات الواردة هي الكفيلة بالانتقال من نظرية القيم الأخلاقية (Axiologie)، باعتبارها قيما مجردة إلى مختلف تجلياتها الإيديولوجية أي الانتقال من التقرير إلى الإيحاء (Connotation)، ومن المعاني الحرفية إلى المعاني الضمنية.

يمكن تحديد هذا المستوى في الآتي :

أولاً: الدراسة الأيقونية

أ/ الصورة الإعلانية :

ينتمي هذا الملصق بالأساس إلى ملصقات النجوم نظرا لاكتساح صورتين التقطتا خارج إطار الفيلم للممثلتين الرئيسيتين **رشيدة براكني** و**فطومة أوصليحة** التي ظهرت في الملصق باسم **(فطومة بوعماري)*** ، أغلب مساحة القسم الأول الذي بدوره أخذ حيزا كبيرا من الملصق، كما نصنف هذا الأخير أيضا ضمن الملصقات الواقعية بفضل اللقطة الكبيرة للصورة الفوتوغرافية التي جاءت في القسم الثالث من الملصق والتي أخذت من مشهد واقعي جرى في الفيلم.

لقد جرى التعامل مع الصورتين الفوتوغرافيتين في أعلى الملصق بتقنيات فنية رائعة كانت أقرب إلى اللوحة الفنية من خلال تركيب صورة **آمال (رشيدة براكني)** بطريقة تبرز دورها الرئيسي داخل الفيلم حيث جاءت أكبر وبزاوية أمامية كي تظهر ملامح القوة والمجاهمة على وجهها، هذه المرأة التي رفعت راية تحدي ظاهرة الإرهاب في رحلة بحثها عن زوجها، أما صورة **خديجة (فطومة أوصليحة)** فتموّعت في الخلف كي نعلم أن لهذه المرأة دور ثانوي وهو مساندة ومساعدة **آمال** في عملية البحث بحكم معرفتها وخبرتها بالمناطق الجبلية كونها مجاهدة سابقة، هاته الجبال التي جاءت كخلفية للصورتين كي تبين أن تمركز ظاهرة الإرهاب في الجزائر كان في هذه المنطقة التي شهدت في الماضي أنبل المعارك بين الثوار الجزائريين والجيش الفرنسي.

يفترض بالملصق السينمائي أن يلفت الانتباه إليه وأن يكون علامة فارقة مميزة وأن يلخص دلالات الفيلم ويؤشر محتواه وهذا ما اعتمد عليه المصمم في هذا الملصق حيث وظف لقطة مميزة من أحداث الفيلم وهي لحظة تسليم **آمال** المسدس لـ **خديجة** وهي لقطة مقرّبة جدا (Très Gros-Plan)، هذا النوع من اللقطات يوظف عادة لتوقيف الانتباه ونقل الشعور والانفعال إلى أعلى شدته⁽¹⁾، كما تلتقط الشيء بصفة مقرّبة جدا حيث تشبه في ذلك المكبرة وذلك بغرض إثارة الانتباه إلى بعض التفاصيل وتسمى باللقطة التفصيلية لأنها تهتم بالتفاصيل⁽²⁾.

هذا ما لمسناه في هذه اللقطة حيث حاولت الكاميرا أن ترينا بطريقة تفصيلية ذلك المسدس الذي ورثته **آمال** عن أبيها والذي يحمل دلالة رمزية بأنه حان الوقت لجيل الاستقلال والممثل بـ **آمال** أن يرجع هذه الأمانة لأهلها ويعيد لها وظيفتها الأساسية وهي مكافحة الإرهاب بكل أشكاله، هاته المهمة التي هي على عاتق ومن واجب جيل الثورة الذي حمل السلاح في الماضي وكافح الاستعمار، هذا الجيل الذي تمثله **خديجة** المجاهدة، أما جيل **آمال** فعليه مساندة الجيل السابق من خلال معالجة الجراح والآلام التي انجرت عن هذه الأزمة الدموية وما يسمح لنا بتقديم هذا التفسير هي المهنة التي قدمت بها **آمال** داخل الفيلم ألا وهي مهنة الطب فقد رأيناها طيلة الفيلم تحاول ممارسة مهنتها النبيلة إلى درجة أنها عاجلت أحد الإرهابيين، هذه الدلالة الرمزية التي لمسناها في هذه اللقطة تسمح لنا كذلك بإدراج هذا الملصق ضمن الملصقات الرمزية.

ب/ الأشكال الهندسية :

احتوى أسفل الملصق على ثلاث أشكال هندسية: مستطيلان على اليسار ومربع على اليمين كلها تمثل العلامات التجارية للشركات المنتجة للفيلم.

* : هو لقب زوجها المخرج الجزائري **محمد بوعماري** الذي شارك في الفيلم كممثلا.

(1) : Codet Christiane, René Charles, Jean-Luc Galus, Op Cit , p 18.

(2) : محمد أشويكة، الصورة السينمائية: التقنية والقراءة، المرجع السابق، ص 44.

ثانيا: الدراسة اللسانية

الملاحظ في هذا الملصق أنّ الرسالة الإيقونية كانت طاغية على الرسالة الألسنية حيث لم يحتوي إلاّ على عنوان واحد ونصين، كما برزت أكثر اللغة الفرنسية على حساب اللغة العربية والتي يمكن تحديدها كالاتي :

- **العنوان الرئيسي** : تجسد في عنوان الفيلم الذي تموقع داخل الشريط الأسود وسط الملصق، هذا الموقع الذي سبق وأن قلنا أنه يتعلق بتبئير الرؤية ، فغالبا ما تتجه العين نحو الوسط، نحو البؤرة وهذا للدلالة على الأهمية حيث نظم العنوان بطريقة تمثل ارتباطا موضعيا مع الصورة التي تموقع في الجزأين العلوي والسفلي من الملصق ومثل هذا الارتباط يشكّل عنصر جذب اتجاها نحو فضاء الوسط.

المميز في هذا العنوان أنه جاء في كلمة واحدة كتبت بأحرف عربية وفرنسية (**بركات**) (**Barakat**) والتي في الأصل لا تنتمي لا للغة العربية الفصحى أو لا اللغة الفرنسية بل تنتمي إلى اللهجة العامية الجزائرية*.

لقد كتب العنوان بالصيغة العربية (**بركات**) بحجم الكبير إلى درجة أنه تجاوز الحيز الذي خصص له حيث ظهرت أطراف حروفه في القسمين الأعلى والأسفل للملصق وهذا للدلالة على ضخامة الوضع وحجم الكارثة التي عاشتها الجزائر في فترة الإرهاب، هذا الحجم الكبير الذي كتب به هذا الجزء من العنوان نراه قد احتوى العنوان الثاني الذي كتب بالصيغة الفرنسية وبحجم أقل (**Barakat**) ، هذا الاحتواء يمكن ربطه بالألوان التي صبغت حروف العنوانين**.

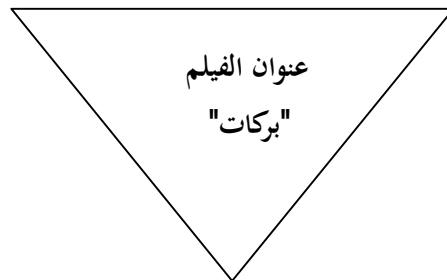
- **النصوص الكتابية** : لقد احتوى هذا الملصق على نصين كتابيين تمثلا في :
- **النص الأول** : جاء أعلى الملصق على اليمين بالحجم الصغير وباللغة الفرنسية، كانا عبارة عن اسمي البطلتين الرئيسيتين في الفيلم : (**RACHIDA BRAKNI**) و(**FATTOUMA BOUAMARI**) .
- **النص الثاني** : تمركز داخل الشريط الأسود تحت العنوان الرئيسي ، كتب باللغة الفرنسية، تعرفنا من خلاله على صاحبة الفيلم : (**Un film de : DJAMILA SAHRAOUI**) ، لقد ظهرت حروف اسم المخرجة بالحجم الكبير للفت الانتباه إليه.

بناء على التمرکز البصري للعناصر الأيقونية والتيوغرافية داخل الملصق تشكلّ معنا الشكل الهندسي التالي :

اسما البطلتان

صورة خديجة

صورة آمال



تسليم المسلسل من يد آمال إلى يد خديجة

علامتان تجاريتان لشركتين منتجتين

العلامة التجارية للشركة المنتجة

* : سيأتي الحديث عن معنى كلمة "بركات" وعن علامة التعجب التي رافقتها عند التطرق للعنوان في التحليل التضميني للفيلم .

** : سيتم شرح هذا الاحتواء عند التعرض للبنية الخطابية الثقافية للملصق.

ثالثاً: استخراج القيم اللونية في الملصق

يلجأ مصمم المملصق دائماً إلى استخدام قيم لونية تجسد الاتجاهية الفكرية للقصة الفيلمية وتكون لقيم لونية محددة دوراً في إبراز ذلك المنحى، وفي هذا الملصق استخدمت القيم اللونية المتوالدة عن الفئة الحمراء وقد ظهر ذلك جلياً في عنوان الفيلم الذي كتب بالصيغة العربية حيث بدا واضحاً باللون الأحمر وهذا للدلالة على العشرية الحمراء التي مرت بها الجزائر خلال فترة التسعينات من القرن الماضي بسبب ظاهرة الإرهاب التي مستها والتي راح ضحيتها الآلاف من الجزائريين بمختلف فئاتهم، فاللون الأحمر هنا رمز لدماء آلاف الجزائريين التي سالت وكانت ضحية هذا الإرهاب المتوحش وكى يبرز المصمم ضخامة عدد الضحايا حاول أن يتجاوز حدود المساحة المخصصة للكلمة المكتوبة بالأحمر وكأنها دماء مبعثرة هنا وهناك لا نهاية لها وهذا لإثارة فضول المتلقي وتحفيزه على مشاهدة الفيلم لعله يحتوي على مشاهد دموية تروي كما حدث في تلك الفترة.

كشف الباحثون في مجال سيكولوجية الألوان أن اللون علاقة مباشرة أو غير مباشرة مع النفس البشرية وهذا من خلال أثره النفسي ومقدرته على إثارة أو بعث الهدوء والإحساس بالقوة والضعف، فهو ذو إمكانية كبيرة يمكن استثمارها في سبيل ارتقاء حياتنا الثقافية والجمالية⁽¹⁾، هذا ما حاول المصمم توصيله للمتلقى من خلال توظيفه للون الأبيض الذي كتب به عنوان الفيلم ذو الصيغة الفرنسية لمحاولة بعث نوع من الهدوء على الملصق خاصة بعد الإثارة والحركة الديناميكية التي أحدثها اللون الأحمر، فالدلالة الرمزية للون الأبيض توحى إلى السلام، الأمان والأمل، بالتالي هذا اللون ساهم في إحداث حالة خاصة من النقاء، السكينة والإحساس الملائكي وخاصة أنه استخدم فوق اللون الأحمر وكأنه يحاول تبريد الحرارة التي أحدثها هذا اللون الحار.

كي يحتمق المصمم موائمة لونية قام بتوظيف اللون الأسود في الشريط الذي قسم الرسالة الأيقونية داخل الملصق إلى قسمين وقد وضع كخلفية للونين الأحمر والأبيض لإحداث تضاد لوني تعزز اتجاهية قصة الفيلم، وهذا ما يؤكد أن اللونين الأبيض والأسود إذا اجتمعا معا يعبران عن تحول أو لحظة انتقال أو المرور من مرحلة إلى مرحلة، كما يمثلان اللحظتين الأساسيتين في حياة الإنسان مولده ووفاته وهذا فعلاً ما أراد أن يقوله الفيلم أي الانتقال من مرحلة سفك الدماء والموت التي خيمت على الجزائر ما يقارب عشرية كاملة والتي عبر عنها اللونين الأسود والأحمر إلى مرحلة السلام، الأمان والحياة من جديد التي عبر عنها اللون الأبيض، بالتالي كون الألوان الثلاثة مزيج حقق الإثارة ومظهرية التحدي التي تبعثها الدلالة التعبيرية للملصق وهو لاشك يمثل تفعيلاً لونياً لعلاقة الشكل والمضمون يتوسطهما اللون بوصفه معبراً دلالياً عن مكنون الفكرة وخطابها.

أما الرسالة الأيقونية فغلب عليها اللونين الأخضر والأزرق اللذان طبعاً الخلفية التي ركبت عليها صورة كل من آمال وخديجة والتي جاءت في شكل منظر طبيعي لمنطقة جبلية مخضرة وذات سماء زرقاء، يقول المختصون في علم الألوان أن استخدام اللون الأخضر في أي صورة يجعل الناظر لها يشعر بحالة من عدم الملل وبنوع من الانشراح وهذا لكونه يوحي بالخصب والنمو وحالة من الاسترخاء الذهني والعقلي⁽²⁾، كذلك جاء استخدام اللون الأزرق في لون السماء مما سمح بإزالة الحدود من على الملصق وخلق فضاء مفتوح غير متناهي الأطراف لأن هذا اللون في علم الألوان دال على كل ما نراه فسيحاً وممتداً وشاسعاً لذلك كان دائماً قرين السماء رمز الامتداد، الجلل ولا متناهي⁽³⁾.

(1) : عبد الكريم سليم علي، المرجع السابق.

(2) : المرجع نفسه.

(3) : المرجع نفسه.

لقد قصد المصمم ربط هذين اللونين البارين بالصورتين للدلالة على أن المرأة هي رمز الآمان والنقاء وهي التي سيكون لها دور في إحداث السلام وجلب الطمأنينة لهذا البلد الجريح.

رابعا : البنية الخطابية الثقافية والإيديولوجية

يقول كفاح غريزي المسئول الإداري في شركة "أمبير انترناشيونال" لتوزيع الأفلام في منطقة الشرق الأوسط والذي يتعامل مع أكبر 5 استوديوهات لإنتاج الأفلام في هولود : "يعتبر الملصق السينمائي رمزا للفيلم وعنوانا دلاليا يؤشر إلى طبيعته وموضوعه ويتحول تلقائيا إلى العلامة للتعريف بالعمل السينمائي الذي هو الفيلم المعروض حيث يتصدر واجهات صالات العرض السينمائي ويتصدر كذلك أشرطة الفيديو والأقراص المدمجة"⁽¹⁾.

بالتالي فالملصق السينمائي الناجح هو الذي يستطيع إغواء المشاهد من خلال لمسة جمالية تحاول جذبه في لوحة تشكيلية كاملة تعكس مضمون الفيلم وتصنيفه، لكن هذا لا يمنع أن يحمل هذا الملصق خطابا سوسيو- ثقافيا يعتمد إلى استثمار جميع المعطيات البصرية واللسانية وكذلك التركيز على المثيرات السيكلوجية للدفع بالمتلقي إلى القيام بفعل مشاهدة الفيلم، إن تحقيق هذا الفعل باعتباره المبتغى الأسمى للتواصل الإشهاري السينمائي لا يتم عبر الإقناع المنطقي البرهاني بجودة العرض المقدم باعتباره موضوع قيمة، بل بالاعتماد على العلامات البلاغية الانفعالية التي تشبه التجربة البافلووية* حيث تلعب العلامات البصرية بمختلف تفصيلاتها دور المثير الذي يدفع المتلقي إلى فعل الاستجابة أي المشاهدة.

إن الدال في أي ملصق (signifiants) بطبيعته لا يتجه إلى كل الفئات بل ينتقي مدلولاته (signifiés) ويستهدفها، وهذا هو التفسير في أننا لا نتقبل معطيات بعض الملصقات السينمائية لأنها لا تنتمي إلى البيئة القيمة التي نتحرك فيها استنادا إلى طبيعة تنشئتنا الثقافية والاجتماعية ونظرتنا للعالم والأشياء لذلك لا نتفاعل معها بينما غيرنا تستثيرهم وتجلب انتباههم إليها استثارة المنبه للاستجابة لأنها تنتمي بالضرورة إلى بيئتهم القيمة ونظرتهم للوجود.

هذا ما لمسناه في هذا الملصق كذلك تمّ طرحها على مستوى الفيلم- حيث حاول القائمون على هذا الملصق طرح فكرة دخيلة على الفكر القيمي الذي ينتمي إليه المشاهد العربي والجزائري خاصة ألا وهي فكرة "من يقتل من ؟" من خلال توظيف معطيات بصرية كان اللون الرابط بينها قدمت إحاء في هذا الاتجاه وهنا يمكن تفسير فكرة الاحتواء التي تحدثنا عنها سابقا في أن عنوان الفيلم الذي جاء بالحروف العربية واللون الأحمر (بركات) قد احتوى العنوان الذي جاء بالحروف الفرنسية اللون الأبيض (! Barakat) ، فتوظيف اللغة العربية مع اللون الأحمر دلالة على أن المتسبب في هذه الأزمة هم الناطقون بهذه اللغة أي الجزائريون أنفسهم المنتمون إلى الجماعات المسلحة التي اتخذت من الجبال الجزائرية معقلا لها، في حين جاء توظيف اللغة الفرنسية باللون الأبيض للقول أن السلام والآمان والأمل سيأتيكم من الخارج، من الدول الناطقة باللغة الفرنسية أي الغرب وهذا أكبر خطر يمكن أن يحمله خطاب ثقافي موجه لجمهور عربي وجزائري بالتحديد، وهذا ما يحيلنا إلى القول بأن هذا الخطاب الدخيل على ثقافتنا وقيمنا الإسلامية لإرضاء فئة معينة من الجمهور هي الطرف المموّل لهذا النوع من الخطابات.

(1) : أسامة عسل، المرجع السابق.

* : نسبة إلى العالم الروسي إيفان بيتروفيتش بافلوف (Ivan Petrovitch Pavlov) (1849/09/26 - 1936/02/27) ، نقلا : http://fr.wikipedia.org/wiki/Ivan_Pavlov

6- التحليل التضميني للمنتائيات المختارة :

نركز في هذا المستوى التحليلي على إبراز الجانب التضميني لفيلم "بركات" للمخرجة الجزائرية جميلة صحراوي بناء على المعطيات التعيينية التي قدمها لنا التقطيع التقني للمنتائيات المختارة من الفيلم للوصول في النهاية للكشف عن الخطاب الدلالي الثقافي للصورة التي أرادت المخرجة رسمها عن المرأة الجزائرية.

قبل التعرّض لمقراءة التضمينية للفيلم لابد التوقف عند مرحلة عرض الجيريك لكن الملاحظ أنّ هذه المرحلة لم تشمل سوى على العنوان فقط الذي عرض عبر شاشة سوداء بالتالي سيقصر التحليل على هذا المستوى على تحليل العنوان لغويا ودلاليا :

- على المستوى اللغوي :

تشكّل العنوان من كلمتين واحدة باللغة العربية "بركات" والأخرى بالفرنسية "Barakat" التي تعتبر ترجمة حرفية للكلمة الأولى تتوسطهما علامة تعجب، الكلمة التي جاءت باللغة العربية "بركات" تعني في المعجم اللغوي النماء والزيادة والدعاء للإنسان بالبركة ⁽¹⁾، لكن الكلمة داخل الفيلم لم تحمل هذا المعنى اللغوي بل حملت المعنى المأخوذ من اللهجة المحلية الجزائرية والذي يعني باللغة العربية كلمة "كفى".

أما فيما يخص علامة التعجب (!) فهي تسمى علامة التأثر والانفعال فهي عادة ما تستخدم بعد إقحام أو تعجب لإبداء مشاعر تعجبية من حدث ما ⁽²⁾، وهي من علامات النبرات الصوتية التي تتمتع بنبرات خاصة معينة أثناء القراءة حيث توضع بعد الجمل التي تعبر عن الانفعالات النفسية الإيجابية كالدهشة والمدح أو السلبية كالندم، الإنذار والتحذير ⁽³⁾.

- على المستوى الدلالي :

لقد أدى العنوان وظيفته دلالية بالغة الأهمية بالرغم من أنه تشكل من كلمة واحدة لكنها كانت كافية كي تحمل دلالة عميقة وهذا ما يؤكده الناقد محمد فكري الجزار حيث يقول : "العنوان مع شدة اختصاره يشكل أعلى اقتصاد لغوي ممكن يستطيع به المبدع لفت انتباه المتلقي إلى عمله، فباختياره لهذا العنوان يكون قد رهن إنتاجه بمدى قوة العنوان أو ضعفه" ⁽⁴⁾، لقد أرادت المخرجة أن تقول من خلال توظيف كلمة "بركات" يكفي عنفا، قتلا وألما سيطر على حياة الجزائريين في فترة التسعينات من القرن الماضي لكن المخرجة ذهبت أبعد من ذلك في توصيفها لمعنى العنوان حيث لم تحصره بفترة معينة مرت بها الجزائري بل هو نتيجة عنف توارثته الأجيال منذ جيل الثورة وهذا ما عبرت عنه في أحد حواراتها : "يكفي العنف الذي توغل داخل جسد هذا المجتمع كالغرنينة، هذا الجيل الجديد جيل التسعينات الذي ورث العنف من آباءه جيل حرب التحرير، كآمال التي ورثت المسدس عن أبيها، تاريخ هذا الوطن كان دائما عنيفا، نتعافى من حرب حتى نستأنف أخرى، لقد حان الأوان كي ننهي هذه الدورة" ⁽⁵⁾.

بركات : <http://www.maajim.com/dictionary/> (1) :

علامة - تعجب : <http://ar.wikipedia.org/wiki/علامة-تعجب> (2) :

(3) : علامات الترقيم في الكتابة العربية ومواضع استعمالها، "ديوان العرب"، بتاريخ : 2009/11/04 ، المصدر : <http://www.diwanalarab.com/spip.php?article199986>

(4) : محمد فكري الجزار، العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، ط 1، القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب، 1998، ص 15.

(5) : « Barakat ! » un film de Djamilia Sahraoui, Entretien avec la réalisatrice, 23/10/2007,

Source : www.algerie-femme.com

إنّ الصيغة الفرنسية التي كتب بها عنوان الفيلم وظفت من أجل جمهور آخر غير الجمهور العربي بحكم أنّ أحد الأطراف الممولة له هي الطرف الفرنسي وأول عرض للفيلم كان بباريس وما زاد في بلاغة هذا العنوان هي علامة التعجب التي رافقته حيث عنت هنا التدمير وطفح الكيل من الحالة الخطيرة التي وصلت إليها الجزائر من جراء الإرهاب.

- بداية الفيلم :

لقد عبرّ مضمون هذه البداية بوضع المشاهد الفيلمية في إطارها الجغرافي والزمني أي التعريف رسميا بالفضاء المكاني والفترة الزمنية التي سوف تجري داخلها أحداث الفيلم وكذلك التعريف ببعض الشخصيات النسوية المشاركة وهذا من خلال توظيف عدة عناصر بصرية وسمعية سيتم تحديدها في العرض التالي :

1- تحليل الصورة الفيلمية :

1-1- التأطير :

لقد افتتح الفيلم بمنظر عام لمجموعة منازل تطل على شاطئ البحر وقت غروب شمس، قرب أحد المنازل متوقفة سيارة يقوم صاحبها بتفحص محركها، كما نقرأ أسفل الشاشة عبارة جاءت باللغة الفرنسية "Dans les années 90, quelque part en Algérie..." والتي يمكن ترجمتها بـ "خلال سنوات 90، في منطقة معينة من الجزائر..." حيث أشار مضمونها إلى الفترة الزمنية لأحداث الفيلم والتي حددت بسنوات التسعينات وكذلك الإطار الجغرافي الذي جاء عاما حيث لم في تشر المخرجة إلى منطقة معينة بذاتها بل تركتها مفتوحة وهذا للإشارة أن ظاهرة الإرهاب مست كل مناطق الجزائر، بعدها تقترب الكاميرا من أحد المنازل وتدخل مطبخها عبر لقطة صدرية تبين امرأة شابة تقوم بإعداد مائدة الطعام هي بطلة الفيلم آمال، يتم التركيز مباشرة بلقطة قريبة على المائدة التي وضع فوقها طبقين، كأسين للدلالة أن هذه المرأة لا تعيش لوحدها في هذا البيت بل هناك شخص آخر سيرافقها في موعد العشاء بالحكّلن الوقت كان ليلا، كذلك نشاهد كتاب طبخ مفتوح كإشارة على أن هذه المرأة ليست على دراية كافية بشؤون المطبخ ثم نلمح يد آمال تقوم بوضع مزهرية بها وردة حمراء في وسط المائدة التي رمزت بطريقة إيجائية إلى أن هذا الشخص المنتظر هو رجل ربما يكون الزوج. كما احتوت المائدة على كتاب طبخ مفتوح دليل أيضا على مزهرية تحمل وردة حمراء التي رمزت بطريقة إيجائية إلى أن هذا الشخص المنتظر هو رجل ربما يكون الزوج، تستمر المخرجة في استخدام اللقطة القريبة كي ترينا المرأة أمام الفرن تقوم بتفقد القدر ثم ترفع رأسها فجأة وتنظر للجهة الأخرى ثم تتوجه نحو النافذة، آخر لقطة في هذه البداية الفيلمية كانت لقطة متوسطة كشفت عن امرأة أخرى تطل من نافذة البيت المجاور وتحدث مع آمال هي الجارة نادية.

فيما يخص حركات الكاميرا فقد اقتصر على الحركة البانورامية الأفقية التي وظفت في اللقطة الأولى حيث تحركت الكاميرا أفقيا كي تصف لنا المنظر العام للمنطقة الساحلية التي تقطن بها بطلة الفيلم، كذلك داخل البيت أثناء تنقلات آمال في أرجاء المطبخ، أما اللقطات الباقية فجاءت ثابتة.

1-2- زوايا التصوير :

خلال هذه البداية الفيلمية تمّ توظيف نوعين من الزوايا، أولا: الزاوية الغطسية التي استخدمت في اللقطة الأولى حيث تركزت الكاميرا في أعلى التلة وصورت لنا المنازل المحاذية للبحر، ثانيا : الزاوية العادية حيث انزوت الكاميرا في الجهة الجانبية كي تسمح للمشاهد برؤية حركية البطلة داخل المطبخ.

2- تحليل الصوت الفيلمي :

لقد تنوعت الظواهر السمعية حيث شملت العناصر الثلاثة للصوت الفيلمي: الكلام، الضجيج والموسيقى والتي يمكن تقديمها كالآتي :

1-2- الكلام :

اقتصرت الرسالة الألسنية على الحوار القصير الذي دار بين آمال وجارتها ناديا الذي عبر عن استنجاد هذه الأخيرة بـ آمال لأن شخصا يدعى بلالا ندرى لحد الآن ما القرابة التي تجمعهما هو مريض جدا ما يدعنا نخمّن أن آمال لها علاقة بالسلك الطبي، نادية : "آمال آمال أروحي"، "qu'es qui se passe ?" : Amel، "Bilal est très malade" : Nadia، "calme-toi Nadia j'arrive"، Amel، نادية ضحّت .

2-2- الضجيج :

تجلى الضجيج في: صوت محرك سيارة عند أول لقطة فيلمية، كذلك صوت الملاعق ورفع غطاء القدر أثناء إعداد آمال لمائدة العشاء.

3-2- الموسيقى :

لقد كانت البداية الفيلمية مميزة بفعل ذلك الصوت النسوي الغنائي الذي سمعه المشاهد منذ اللقطة الأولى، هذه الأغنية التي جاءت بالأغنية الأمازيغية والتي يقول مضمونها :
"وجدت السنابل في الطريق كسرهما البرد، بالرغم من ذلك أكمل المشوار، الأخ الذي حسبته كالحبيب، بحق الخير الذي فعلته له أقسم بأن يقتلني، انتهى الآمان، انتهى الآن راحت النية في القلوب، انتهى الخير بين الأحباب والإخوة، الآن وقت الجد هذا زمان الفضائح، زمان الكذب، لما نجد الحبيب في الصباح، في العشيّة ينقلب، تغيب لنا الحقيقة، القلب المجروح يتعجب، انتهى الآمان، انتهى الآن راحت النية في القلوب، انتهى الخير بين الأحباب والإخوة".
إذن تتغنى الكلمات بهذا الزمان الذي فضح كل العلاقات الاجتماعية أين أصبح فيه الإنسان يغدر بصاحبه، لقد انتهى الزمن الجميل زمن القلوب النظيفة وحل محله زمن القلوب السوداء الحاقدة.

3- العلاقة بين السمعي والبصري :

لقد امتزجت الظواهر البصرية والسمعية كي تشكل لنا في الأخير بطاقة فنية عن الفيلم حيث تناغمت الأغنية الأمازيغية مع شكل المباني السكنية التي بنيت بالحجر والقرميد كي يؤشران بطريقة إيجائية أنّ المنطقة الجغرافية المقصودة هي ذات هوية أمازيغية أي ذات طابع جبلي وهي المنطقة التي شهدت أكثر ظاهرة الإرهاب في الجزائر، وما زاد في تأكيد هذه الفرضية هي الرسالة النصية التي ظهرت أسفل الشاشة التي أعلنت عن الفضاء الجغرافي والفترة الزمنية التي تجري فيها أحداث الفيلم، كما جاء توظيف اللقطة العامة متناغما مع هذا الجو التعريفي حيث يتم استخدامها عادة في البدايات الفيلمية لأنها تعمل على وصف الجو العام الذي يدور فيه مضمون الفيلم.

المتتالية الأولى : حرية تنقل المرأة عبر الفضاء

لقد حاولت المخرجة في المتتالية الأولى التعريف بشخصية آمال من حيث المهنة وكذلك الطابع الجريء الذي تتمتع به لأنها برغم حظر التجول الذي كان مفروضا لكنها تخرج للقيام بمهمتها المقدسة، يمكن التوغل أكثر في هذه الشخصية النسوية عبر العرض التحليلي التالي :

1- تحليل الصورة الفيلمية :

1-1- التأطير :

تتضمن هذه المتتالية الرحلة الليلية التي قامت بها آمال برفقة جارّتها نادية وابنها المرض باتجاه المستشفى، حيث تنتقل بنا الكاميرا إلى فضاء السيارة التي نشاهد بداخلها بلقطة قريبة وجه امرأة ترتدي جلباب ونقاب أسودان ثم بنفس اللقطة يظهر وجه الطفل بلال شاحب ومفروع موضوع على حجر هذه المرأة بالتالي يكشف المشاهد أن هذا الوجه النسوي المتخفي وراء هذا النقاب ما هو إلا نادية، من هنا يفهم المتفرج لماذا كانت خائفة من زوجها بهذا الشكل والصرامة التي كانت بادية على وجهه، ثم بواسطة لقطة متوسطة تظهر آمال من الخلف تقود السيارة التي تتقدم بها إلى الأمام حيث نلمح عبر زجاج النافذة الأمامية لافتة مكتوب عليها **واد الهاشم (Oued El Hachem)** وهي منطقة تقع بولاية تيبازة* وبذلك تعتبر هذه اللافتة مؤشر بصري آخر يرشد المتفرج على المحيط الجغرافي الذي تدور داخله مجريات الأحداث ثم تتابع السيارة سيرها فتظهر من بعيد أضواء كاشفة التي تكشف عن وجود حاجز عسكري، هذا الحاجز هو الآخر وظف كمؤشر بصري أشار أو ذكر المتفرج بالفترة الزمنية التي تجري فيها أحداث الفيلم وهي فترة التسعينات من القرن الماضي أو ما يعرف بفترة العشرية السوداء حيث كان من بين الإجراءات الأمنية التي تقتضيها حالة الطوارئ التي عرفتها البلاد آنذاك هي فرض حظر التجول في الفترة الليلية، وجود هذا الحاجز على الطريق يترك آمال تخفض من السرعة وتشعل المصباح الداخلي للسيارة فيظهر وجهها في المرأة العاكسة، تقوم بإخراج وثائق السيارة، يتقدم عسكري ويوجه ضوء المصباح على وجهها ثم ينحني ويتفقد الوثائق ويدير المصباح إلى داخل السيارة، تتوجه الكاميرا مباشرة بلقطة صدرية إلى وجه نادية المنقب والموجه إليه إنارة قوية فتقوم بنزع نقابها، كما يظهر من الخارج عسكري آخر رافع مصباح ويقوم بالدوران حول السيارة، اللقطة الموالية كانت متوسطة أظهرت العسكري وهو يعيد الوثائق لـ آمال ويتراجع ولواء ثم يتقدم شخص آخر بزي مدني ينظر إليها مليا ثم يأمرها بالانطلاق، فتطفئ المصباح وتستأنف السير وسط جمع غفير من العسكر الموزعين على جانبي الطريق.

فيما يخص حركات الكاميرا فقد وظفت فقط الحركة البانورامية العمودية أولا نحو الأسفل التي رصدت عندما تم تصوير وجه نادية المنقب ثم نزلت الكاميرا تدريجيا لترينا وجه الطفل بلال جالس في حجرها ثم ثانيا تعود وترتفع كي تشكل بانوراما عمودية نحو الأعلى ونشاهد وجه الأم، أما بقية اللقطات فجاءت ثابتة.

1-2- زوايا التصوير :

طغت الزاوية العادية على لقطات هذه المتتالية والتي ظهرت أكثر عندما كانت آمال تقود السيارة وكذلك

* : تقع ولاية تيبازة شمال الجزائر، تتربع على مساحة قدرها 1707 كلم²، يحدها شمالا البحر الأبيض المتوسط، غربا ولاية الشلف، جنوب غرب ولاية عين الدفلى، جنوبا ولاية البليدة وشرقا ولاية الجزائر، يوجد بها أربعة أودية (واد مزفران، واد الهاشم، واد جر، واد الداموس)، تتميز ولاية تيبازة بنشاطات الفلاحة، الصيد البحري، السياحة، نقلا عن :

نادية التي كانت جالسة بجانبها تنظر للأمام حاملة ابنها في حجرها.

2- تحليل الصوت الفيلمي :

انعكس الصوت الفيلمي في عناصره الثلاثة: الكلام، الضجيج والموسيقى والتي يمكن تقديمها كآلاتي :

2-1- الكلام :

انعكست الرسالة الألسنية في هذه المتتالية في الحوار القصير الذي دار بين آمال والعسكري عند الحاجز الأمني، نكتشفه في العرض التالي:

- حوار آمال مع الجارة نادية وزوجها داخل البيت :
- عند توقف سيارة آمال عند الحاجز العسكري تعلم رجل الأمن بأنها حالة استعجالية إلى المستشفى خاصة بالطفل الذي تحمله المرأة الجالسة بجانبها فيسمح لها الرجل بالمرور:
- Amel : "c'est une urgence, j'emmène son fils à l'hôpital", "Agent de sécurité : allez-y docteur".

2-2- الضجيج :

تجلى الضجيج في : صوت الوجع الذي صدر من الطفل بلال للدلالة على شدة الألم، كذلك صوت المحرك أثناء سير سيارة آمال في الطريق العام وأخيرا خطى أقدام العساكر عند الحاجز الأمني.

2-3- الموسيقى :

تمّ توظيف نغم موسيقي بآلة العود في آخر المتتالية كمؤشر سمعي يعلن بداية المتتالية التالية.

3- العلاقة بين السمعي والبصري :

امتزج صوت الآهات التي أطلقها الطفل بلال مع صورة وجهه الشاحب للدلالة على شدة الوجع الذي كان يعاني منه، كما قدمت بعض المؤشرات البصرية معلومات أكثر عن المنطقة الجغرافية القاطنة بها آمال والفترة الزمنية للمضمون الفيلمي وأخيرا تناغم الطابع الموسيقي الموظف والذي ارتكز على آلة العود مع طبيعة المنطقة المحددة بمنطقة تيبازة التي تشتهر بموسيقى "الحوزي" المنتشرة خاصة بنواحي مدينة شرشال.

المتتالية الثانية : ندية العلاقة بين المرأة والرجل على مستوى الاتصال اللفظي

خصصت هذه المتتالية للتعريف بشخصية **خديجة** الممرضة، هذه المرأة التي قدمت كامرأة متحررة رغم كبر سنها لكن هذه الحرية ربما ورثتها من نضالها في الماضي خلال حرب التحرير بصفتها مجاهدة، نتمتع أكثر في هذه الشخصية عبر العرض التالي:

1- تحليل الصورة الفيلمية :

1-1- التأطير :

بدأت هذه المتتالية بإبراز الجانب المتحرر من شخصية **خديجة** عبر تقديم في البداية لوحة طبيعية لأحد المناطق الجزائرية والتي جاءت في شكل منظر عام لمنطقة جبلية مميزة باحضرارها ثم نلمح من بعيد سيارة آتية من بعيد، تقترب السيارة أكثر فأكثر وهي تمشي وسط الطرق الوعرة ثم عبر لقطة متوسطة تظهر امرأتان بداخلها هما **آمال** تقود السيارة وبجانبتها **خديجة**، التي لا تأبه لسهل المتقدم حيث بوجه متجمل وشعر مقصوص، أظافر مقلمة بعناية وعليها طلاء لكن يبدو أنها شديدة التوتر لأننا نشاهدها تخرج علبة مهدئات من جزدانها وتتناول قرصا ثم تقوم بإخراج علبة سجائر وإشعال واحدة لكن يبدو أن **آمال** منزوعة من تصرفاتها ومن تصاعد الدخان داخل السيارة، تقترب الكاميرا من **آمال** بلقطة صدرية التي تنظر للمرأة العاكسة فتنتبه لشيء، ثم بلقطة قريبة نكتشف عبر هذه المرأة سيارة قادمة من الخلف تقترب شيئا فشيئا وتقوم بتشغيل أضوائها الأمامية ثم يقوم شخص بإخراج ذراعه من السيارة ويشير بها، يعاد استخدام اللقطة المتوسطة كي توضح لنا المشهد كاملا حيث نشاهد **آمال** تقود السيارة في حالة صمت وتوتر ثم تظهر السيارة الأخرى بجانبها على الطريق، يلتفت السائق إليهما ويبدأ بالصراخ، تتوجه الكاميرا إلى **خديجة** التي تلتفت للسائق وترد عليه بعنف، تستمر هذه الحالة بين الاثنين إلى غاية أن تتجاوز سيارة الرجل السيارة الأولى، نظرا لحالة التوتر نشاهد عبر لقطة صدرية **آمال** تقوم بتوقيف محرك السيارة فجأة ثم تلتفت لـ **خديجة** وتحدث معها بغضب ثم تنتقل الكاميرا إلى هذه الأخيرة التي نشاهدها خارج السيارة تضع نقاب (**عجبار**) على وجهها كما نلاحظ **حايك** موضوع فوق باب السيارة المفتوح تلتقطه **خديجة** تلتها اللقطة المتوسطة كي تظهرها وهي ترتديه ثم تتمتع ببعض الكلمات من وتصدع إلى السيارة وتبقى **آمال** تنظر لها باستغراب ثم تستأنف السير، بعدها وبنفس اللقطة تقوم **خديجة** بنزع نقابها فتلتفت إليها **آمال** وتحدث معها بانفعال ثم توقف السيارة لكن هذه المرة هي التي تنزل فتقوم **خديجة** بإخراج حقيبة ماكياجها وتنظر للمرأة وتمسح وجهها بغضب فيفهم المتفرج أن الجدال الدائر هو حول مجموعة المساحيق التي زين بها وجه **خديجة** ويبدو أن **آمال** غير راضية بذلك خاصة أنهما موجودتان ضمن منطقة ملغمة بالمجموعات الإرهابية ما يؤكد هذا الافتراض هو انخاء **آمال** لداخل السيارة ومد يدها لالتقاط حقيبة الماكياج وترميها خارجا، فنزل **خديجة** غاضبة وتلتقط الحقيبة وتخرج منها علبة السجائر والولاعة وترمي البقية وتعود للسيارة، إن الطريقة المتحررة التي تتصرف بها **خديجة** ونلاحظها في سلوكياتها هي في الحقيقة نابعة من شخصيتها التحررية التي ورثتها من نضالها الثوري في الماضي وما يدعنا نستخلص هذه النتيجة هي القيمة الرمزية التي يحملها **الحايك** الذي قامت بارتدائه وفي هذه المنطقة الجبلية بالذات لأنه باعتباره اللباس التقليدي للمرأة الجزائرية شكل إيجابي أن الفترة الاستعمارية رمزا لمقاومة سياسية وعاملا أساسيا لتأكيد الهوية الثقافية والاجتماعية للشعب الجزائري، فالحيك كان وسيلة للمشاركة في هذه الحرب حيث كانت الفدائيات ترتدين الحايك تنتقلن عبر الشوارع حاملات السلاح مستورا تحت الحايك والقفة في أيديهن وكأهنّ متسوقات ثم يقمن بتنفيذ عمليات فدائية ضد جيش المستعمر وقد ارتداه حتى المجاهدين للتخفي من المستعمر الفرنسي.

فيما يخص حركات الكاميرا فقد تمّ توظيف نوعين من الحركات: البانوراما والترافلينغ، أولا : استخدمت الحركة البانورامية الأفقية كحركة تعريفية لهمت بوصف المنظر الطبيعي والمسالك الجبلية الوعرة التي سارت داخلها السيارة،

كذلك عندما ارتدت **خديجة** الحايك وصعدت إلى السيارة، ثانياً: حركة الترافلينغ التي استخدمت بكل أنواعها حيث رصدنا الترافلينغ الأمامي عندما وضعت الكاميرا في مؤخرة السيارة لتصوير الشخصيات بداخل السيارة من الخلف ولكن دائماً وهي في حالة سير، مثلاً أثناء جدال المرأتين ثم اكتشاف عبر المرآة العاكسة سيارة أخرى قادمة تقترب شيئاً فشيئاً وتقوم بتشغيل أضوائها الأمامية، أما في حالة الترافلينغ الجانبي فقد وضعت الكاميرا بجهة موازية للسيارتين وهما تسيرن جنب بعضهما والتي سمحت بتصوير الشجار الذي دار بين **خديجة** والرجل الراكب في السيارة الثانية، وأخيراً الترافلينغ الخلفي عندما وضعت الكاميرا في مقدمة السيارة حيث تراجعت للوراء لتصويرها وهي تتقدم وسط المسالك الوعرة، أما اللقطات الباقية فجاءت ثابتة.

1-2- زوايا التصوير :

بما أن أغلب اللقطات الخاصة بهذه المتتالية صورت السيارة أثناء سيرها في المسالك الجبلية فمن المنطق أن تكون الزاوية العادية هي الطاغية في عملية التصوير خاصة أثناء الحديث الذي دار بين المرأتين، كذلك لإبراز التصرفات التي كانت تقوم بها **خديجة** كإشغالها للسيجارة ومسح وجهها من الماكياج.

2- تحليل الصوت الفيلمي :

لقد تنوعت العناصر السمعية حيث تمثلت في : الكلام، الضجيج والموسيقى.

1-2- الكلام :

لقد عملت الرسالة الألسنية على الكشف عن الجانب الباطني والجريء لشخصية **خديجة**، يمكن توضيح ذلك من خلال الحوار الذي دار بينها وبين أحد السائقين من جهة ومن جهة بينها وبين **آمال** :

- شجار **خديجة** مع أحد السائقين وسط الطريق :

- من الواضح من خلال طرح هذا النموذج من الرجال أن المخرجة أرادت أن تقدم للمتفرج فكرة عن ذهنية الرجل الجزائري وموقفه التحقيري من المرأة خاصة تلك التي تنتقل كثيرا ضمن الفضاء الخارجي وهذا ما يبدو جليا في شخصية السائق الذي أراد أن يتجاوز سيارة **آمال** فبدأ بتشغيل المنبه وإشعال الأضواء الأمامية لسيارته، فتنبه له المرأتان وتعلق **خديجة** على الأمر، **خديجة**: "واش بيه هذا واش بيه ؟".

- عندما لم تسمح له **آمال** بتجاوزها يبدأ بالشتم حيث وصفهما بالعاهرات اللاتي لا شغل لهما سوى التسكع:

Le conducteur : "Espèce de pute, laissez passé les gens qui travaillent".

- ترد عليه **خديجة** بنفس لهجته وتقول له بأنهما نساء محترمت :

خديجة : "روح شوف يماك، nous on est des femmes respectables يا واحد الطنه".

- يجيبها السائق بأن النساء المحترمت لا تتسكع في الطرقات :

Le conducteur : "les femmes respectables ne traînent pas sur les routes".

- تشعر **خديجة** بالإهانة فتزد على السائق بأن الطريق ليست معمولة للرجل فقط فمن حق المرأة الخروج للشارع والمشي فيها مثلها مثله اليوم وغدا وإذا رغب في تفرغ حقه على المرأة فليذهب ويحبس زوجته ويطبق عليها أفكاره الذكورية :

Khadija : "la route je suis, je reste en tant que toi si tu vas fermer quelqu'un ferme ta femme

".يا كلب يا واحد شماته

- حوار **خديجة** مع **آمال** داخل السيارة :

- لقد أثار الدخان المتصاعد داخل السيارة بفعل السجارة التي كانت تدخنها **خديجة** غضب **آمال** مما دعاها تصرخ في وجهها وتذكرها بأنهما متواجدتان بمنطقة الجماعات المسلحة بالتالي يجب عليها الالتزام بقواعد معينة من بينها عدم التدخين لأنه يعتبر سلوك غير أخلاقي في العرف الاجتماعي الجزائري :

Amel : "tu veux qu'ils nous cassent la gueule et la voiture avec ? on sera bien avancer " .

- بعد هذا الحكي تقوم خديجة من السيارة وتقوم بارتداء الحايك، ثم تقول جملة ساخرة تدلّ بها أن هذا الرداء الذي يقوم بتغطية المرأة خارجيا كرمز للاحترام والعفاف يمكن أن يخفي وراءه تصرفات وسلوكيات غير أخلاقية :

Amel : "ou tu vas ? " , Khadija : "on va les voir , la femme respectable, ces gens là".

- إنَّ عدم رضا آمال بتصرفات خديجة ليس أساسه رفض هذه الأفكار بل في توظيفها في المكان غير المناسب والدليل على ذلك أنه عندما بدأت خديجة تتمم ببعض الكلمات ولم تسمعها آمال لأنها واضعة النقاب (عجّار) طلبت منها نزعها كي تفهم عليها ووصفته بالكمامة التي توضع للحيوانات :

Amel : "retire ta muselière si tu veux que je comprenne quelque chose".

-تعود وتنتقد آمال المظهر الخارجي لـ خديجة وبالتحديد كمية المساحيق التي جمّلت بها وجهها خاصة أنها كبيرة في السن فتجيبها بأنها تريد أن تبدو حسنة المظهر :

Amel : "d'abord pourquoi tu t'es maquis comme ça ?", Khadija : "pour être présentable".

- يتم الإعلان على لسان آمال عن اسم الجماعة المسلحة التي كانت تنشط في جبال الجزائر خلال فترة التسعينات وهي الجماعة الإسلامية المسلحة وهذا لتخويف خديجة حيث تطلب منها تنظيف وجهها من الماكياج وإلا لن تصطبجها معها، فتقوم خديجة بمسح وجهها وتعلّق على رمي آمال لحقيبة الماكياج، آمال : "شفتي روحك ؟"،

Tu as une tête a faire fuir un bataillon de GIA, écoute-moi bien, tu débarbouille immédiatement ou bien je te laisse ici", " la trousse

- تنزل خديجة من السيارة كي تلتقط علبة السجائر من حقيبة الماكياج المرمية فتحذرهما آمال من خطورة حمل هذه العلبة معها خاصة في هذه المنطقة الجبلية فلو تم كشفها من طرف الجماعات المسلحة ستكون نهايتها قطع رأسها لكن خديجة تعلن تحديدها لأي إنسان يحاول أن يلمس شعر من رأسها :

Amel : "s'ils trouvent ces cigarettes sur toi, ils te coupent la tête", Khadija : "ils ne l'eux trouveront pas , cet espèce de cinglé qui aura ma peau et la tienne aussi d'ailleurs".

2-2- الضجيج :

تحدّى الضجيج في: صوت تشغيل محرك السيارة عندما تعطلت وحاولت آمال تشغيله عدة مرات حتى نجحت، صوت فتح وغلق أبواب السيارة عند نزول المراتان لعدة مرات كذلك، زقزقة العصافير خلال سير السيارة في المنطقة الجبلية، وأخيرا منبه السيارة والصراخ خلال الشجار الذي دار بين خديجة والسائق.

2-3- الموسيقى :

استمر الاستماع إلى موسيقى العود التي استهلت منذ المتتالية الأولى.

3- العلاقة بين السمعي والبصري :

تناغم صوت زقزقة العصافير مع تلك المشاهد البصرية للمناظر الطبيعية الجبلية الخضراء وما ساعد في إبراز هذا المنظر هو توظيف اللقطة العامة بحركة بانورامية اللتان غالبا ما لهما وظيفة وصفية بحتة الغرض منها كشف المكان وإظهار محتوى المشهد، كما تمّ مزج موفق بين صوت منبه السيارة والرسالة الالسنية التي احتوت كلمات بذئنة مع صورة إشعال الأضواء الأمامية للسيارة وكذلك الحركات الجسدية التي قام بها السائق للدلالة على حالة القلق والغضب التي انتابته عندما لم تسمح له آمال بتجاوزها.

المتتالية الثالثة : النضال السياسي للمرأة

خصصت هذه المتتالية للتعريف بالجانب النضالي والوطني في شخصية **خديجة**، هذه المرأة التي قدمت كامرأة متحررة رغم كبر سنها لكن هذه الحرية ربما ورثتها من نضالها في الماضي خلال حرب التحرير بصفتها مجاهدة، نتمتع أكثر في هذه الشخصية عبر العرض التالي :

1- تحليل الصورة الفيلمية :

1-1- التأطير :

نشاهد ضمن جو ليلي عبر لقطة متوسطة خديجة وآمال جالستان في عربة من الخلف تستعدان للنوم، تقوم خديجة بتغطية نفسها وآمال، تنتقل الكاميرا إلى الجهة الأخرى أين نرى من خلال لقطة مقربة للخصر شيخ عجوز واقف يقوم بتغطية الحصان ثم يحمل برنوس على كتفه ويتعد عن العربة، هذا العجوز هو نفسه الشيخ الذي ساعد المرأتان وقام بإنزالهما من الجبل بالعربة، تكبر اللقطة وتتحول إلى متوسطة كي توضح لنا مكان توجهه فنشاهد يذهب نحو مجموعة رعاة جالسين يسمرون حول نار مشتعلة فوقها إبريق قهوة بجانبهم نلمح قطيع من الماشية، يجلس الرجل العجوز ويحتسي القهوة ويغرق في التفكير ثم يبدأ أحد الرعاة بالغناء، يأتي الآن دور اللقطة القريبة التي أدت دورا بارعا في توضيح ملامح وجه خديجة وهي تسرد قصتها النضالية مع المستعمر الفرنسي لآمال التي بدت هي الأخرى متأثرة بتفاصيل القصة.

فيما يخص حركات الكاميرا، فلم يتم تسجيل أي حركة لها بالتالي كل اللقطات جاء ثابتة.

2-1- زوايا التصوير :

ارتكزت هذه المتتالية على الزاوية العادية وهذا تماشيا مع وضعية الجلوس التي كانت عليها المرأتان وكذلك التطورات الدرامية لعملية السرد القصصي التي أدتها **خديجة**.

- تحليل الصوت الفيلمي :

لقد تنوعت العناصر السمعية حيث تمثلت في : الكلام، الضجيج والموسيقى.

1-2- الكلام :

لقد عملت الرسالة الألسنية على الكشف عن الجانب الباطني لشخصية **خديجة**، يمكن توضيح ذلك من خلال الحوار الذي دار بينها وبين آمال داخل العربة :

- يبدو أن الشجاعة التي تتمتع بها خديجة هي نابعة من شخصيتها الثورية حيث تقوم بسرد لآمال قصة الماضي النضالي الذي عاشته إبان حرب التحرير الجزائرية أين عملت كممرضة في الولاية الثالثة وهنا تنكشف العلاقة التي ربطتها مع الحاج سليمان ثم تذكر اسم رجل آخر (خالد) فتسألها آمال عن هويته :

Khadija : "c'était pendant la guerre de libération dans la wilaya 03, Slimèn, hadj Slimèn si tu préfère était dans le bataillon que moi, il y avait aussi Khaled", Amel : "c'est qui ?".

- تجيب خديجة بأن خالد كان زوجها ثم تكمل قصتها فيكشف المتفرج سر رد الجميل الذي تحدثت عنه مع الحاج سليمان داخل محل المجوهرات والممثل في إنقاذها لحياته في إحدى المعارك الطاحنة التي دارت مع الجيش الفرنسي راح ضحيتها الكثير من المجاهدين من بينهم زوجها خالد لكن الحاج سليمان كتب له العيش برغم إصابته بالبلعغة وكمية

الرصاص التي تلاقها وتروي خديجة أنها أخرجت الرصاصات بموس حلاقة وبدون تخدير وهذا يدل على الصعوبات وندرة الأدوات الطبية التي كان يعاني منها المجاهدين في تلك الحقبة التاريخية التي حددتها المرأة بـ 40 سنة :

Khadija : "mon mari (silence) un jour il y a eu un accrochage avec l'armée française, il y a eu beaucoup de morts, un vrai massacre (silence) Khaled et Slimèn étaient blessés c'était très grave surtout Slimèn, il était criblé de balles, je les ai soigné pendant des jours, j'ai retiré les balles avec des lames de rasoir sans la anesthésie, je les ai veillé longtemps dans une grotte sous les bombardements français, Slimèn s'en y tiré , pas Khaled, ça fait quarante ans ".

- تعاتب آمال خديجة على عدم إخبارها بهذه القصة من قبل :

Amel : "pourquoi tu ne m'a jamais raconté cette histoire " .

- ترد خديجة عليها بأنها لو حكّت فلن تصدقها ثم تصمت قليلا وتتنهد عميقا وهي تتذكر حبها لزوجها وكأنها عاشت حلما جميلا وربما لا زالت تعيشه لحد الآن وهذا يعني وفاتها لزوجها الشهيد لغاية الآن :

Khadija : "tu ne m'aurais jamais cru, (silence) Un tel homme un tel amour, peut-être même que j'ai rêvé de toute cette période là , je ne sais plus, je ne sais plus si le rêve c'était avant où maintenant, je ne sais plus" .

2-2- الضجيج :

تجلى الضجيج في : صوت حطب مشتعل ومواء قطيع ماشية عندما بدأت خديجة في سرد قصتها النضالية.

2-3- الموسيقى :

ترافقت بداية عملية سرد خديجة لقصتها بأغنية شعبية محلية تتغنى بفراق الحبيب جاءت بصوت رجالي.

3- العلاقة بين السمعي والبصري :

نجحت المخرجة في خلق إيقاع درامي انفعالي وعاطفي خلال عملية سرد القصة النضالية لـ خديجة وهذا عبر مزج المشهد البصري الذي تمثل في الجو الليلي، لون النار الأحمر المنبعث من الحطب المشتعل وإبريق القهوة الموضوع فوق النار مع الصوت النغمي الرجالي الذي جاء في شكل أغنية شعبية ينسجم محتواها مع الحنين الذي تشعر به هاته المرأة تجاه الماضي الأليم أو بالأحرى تجاه زوجها الشهيد .

المتتالية الرابعة : جرأة المرأة وتحديها الجسدي للرجل

يشير محتوى هذه المتتالية إلى نظرة الرجل الجزائري للمرأة وقد حاولت المخرجة أن تقدم شباب المنطقة الجبلية الذي ينتمي للفئة الواسعة من المجتمع الجزائري والذي يأخذ مرجعيته في نظراته للمرأة من العرف الاجتماعي والثقافة السائدة، هاته الفئة من الشباب التي قدمتها المخرجة كفئة غير أخلاقية تنظر للمرأة على أنها مجرد وسيلة للمتعة، لكن المهم في هذه المتتالية هي ردة الفعل القوية والإيجابية للمرأة التي وصلت إلى درجة التحدي الجسدي مع الرجل، نفصل أكثر في هذا الموضوع في العرض التالي :

1- تحليل الصورة الفيلمية :

1-1- التأطير :

تعلن المخرجة عن بداية هذه المتتالية عبر لقطة متوسطة نشاهد من خلالها آمال وخديجة تمشيان وسط شارع البلدة فتنبهان لعربة الشيخ العجوز متوقفة أمام باب مطعم فتتوجهاً نحوه، لكن الانطلاقة الفعلية للمتتالية تبدأ من اللقطة الثانية عندما تصوّر الكاميرا بلقطة متوسطة دخول آمال وخديجة إلى المطعم الشعبي للبلدة بحثاً عن الشيخ فينتبه الشباب المتواجد بالداخل لهما ويقوم أحدهم بالتحرش بالمرأة الشابة التي تتوجه نحو العجوز الذي كان جالسا يتناول الأكل فتجلس بجانبه بحذر شديد، يتم التركيز على الشاب بلقطة مقربة للخصر وهو يتحدث مع صديقه ثم يقوم من مكانه محاولا مهاجمة آمال فتنهض هي بسرعة ثم توظف اللقطة المتوسطة لشرح تطورات الوضع حيث نشاهدها مصوبة مسدس نحو الشاب الذي يتراجع للوراء ويسقط على الأرض من شدة الفزع فهو لم يتوقع أن تحمل امرأة مسدسا، تنهض خديجة وتقوم بإخراج آمال من المطعم بسرعة ويتبعهما الرجل العجوز ويبقى الشباب في حالة دخول تام.

فيما يخص حركات الكاميرا فقد تمّ التركيز على حركتي البانوراما والترافلينغ، أولا: الحركة البانورامية الأفقية عند سير آمال و خديجة وسط الشارع باتجاه المطعم ودخله، أما البانوراما العمودية للأعلى فقد وظفت داخل المطعم عندما نهضت كل من آمال والشباب من مكانهما، ثانيا: حركة الترافلينغ الخلفي التي استخدمت داخل المطعم حين تراجعت الكاميرا للوراء لالتقاط آمال وهي تمشي باحثة عن الرجل العجوز وسط الشباب، أما بقية لقطات المتتالية فجاءت ثابتة.

1-2- زوايا التصوير :

لقد جاء استخدام الزاوية العادية خلال سير المراتان في الشارع بحثا عن المطعم ودخله.

2- تحليل الصوت الفيلمي :

تجسد الصوت الفيلمي في هذه المتتالية في : الكلام والضجيج، فيما انعدمت الموسيقى.

1-2- الكلام :

عكست الرسالة الألسنية النظرة الدونية التي ينظر لها الرجل للمرأة الجزائرية يمكن التعرف على هذا الصنف من الرجال من خلال الحوار التالي :

- تعرض المخرجة شريحة أخرى من المجتمع الجزائري هي فئة الشباب وهذا من خلال مجموعة الشباب الذين كانوا متواجدين بالمطعم الذي دخلت إليه المراتين بحثا عن الشيخ فتلفت آمال انتباههم لأنه في تلك المنطقة الجبلية من

النادر رؤية امرأة شابة ترتدي بنطلون جينز تمشي في الشارع وتدخل مطعماً شعبياً هذا الفضاء الذكوري الممنوع على الجنس النسوي فيبدؤون بالتحرش بها بلهجة غير أخلاقية، أحد الشباب : "هذيك البنبا (bombe)", " شاب آخر: وشي هذا، cadeau من السما".

- تحاول المرأتان تحاشي كلام الشباب والبحث عن الشيخ حتى تجدانه فيدعوها لتناول الأكل معه، خديجة : المكتوب ما حبش يفارقنا"، الرجل العجوز : "واش تاكلو؟"، آمال : "والو".

- بالرغم من وجود الشيخ مع المرأتين لم يتوقف الشباب من التحرش بآمال ووصفها بالمومس التي أتت بحثاً عن زبون، أحد الشباب : "دوك هاذو وين نروحو يتبعونا"، شاب آخر : "وقيلا يحوسو على des clients هاذو، على كل حال سلعة هائلة".

- تبدو ردة فعل آمال تجاه الشباب غريبة لأنها تسايرهم وتتحدث بلهجتهم مما يدعو الشاب ينهض ويتوجه نحوها، آمال : "عجبتك السلعة ؟ أروح تشوفها، قرّب مالك راك خايف ؟"، مجموعة شباب : روح، روح ليها، règle ça".
- إن مسايرة آمال للشباب كانت تخفي ورائها مفاجئة له حيث قامت بتصويب مسدس نحوه الذي جعله يتراجع للخلف فزعا من الموقف فتسخر منه هي ثم تقوم خديجة بإخراجها على الفور من المطعم، آمال : "أيا عاودها درك، عاودها"، خديجة : "أخرجي".

2-2- الضجيج :

تجلى الضجيج في: صوت التصفير وسقوط الكراسي عند دخول المرأتين إلى المطعم ونشوب شجار معهم.

3- العلاقة بين السمعي والبصري :

لقد عرفت هذه المتتالية حركة داخلية امتزجت فيها الظواهر السمعية التي شملت صوت التصفير والكلمات غير أخلاقية التي صدرت من الشباب مع المشهد البصري الصادم الذي تمثل في صورة المسدس الذي صوبته آمال نحوهم مما عمل على سماع ظاهرة سمعية أخرى تمثلت في صوت سقوط الشباب على الكراسي للدلالة على الخوف والفرع.

- التحليل التضميني لنهاية الفيلم :

1- تحليل الصورة الفيلمية :

1-1- التأطير :

لقد أرادت المخرجة أن تختتم فيلمها بالتركيز على الشاطئ ومنظر البحر الذي هو في العادة دلالة على الحلم والأمل عبر تصوير آمال بلقطة صدرية وهي تفتح النافذة وتخرج لشرفة البيت المطل على البحر وتتقدم نحو الأمام فتهب نسمة بحرية فيتحرك شعرها فتبتسم وتغمض عينيها وتنتظر للأمام تدل هذه الملامح على الراحة النفسية التي تشعر بها آمال بعد أن عثرت على زوجها، أما نظرتها للبعد فهي بريق أمل لغد أفضل للجزائر.

تنتقل الكاميرا إلى جهة الشاطئ بلقطة أمريكية أين يتواجد هناك خديجة برفقة الرجل العجوز رافعان ملابسهما للساقين ويتراشقان مياه البحر ثم تذهب خديجة وتخرج المسدس من القفة التي كانت موضوعة على الرمل ثم تعود وتقدمه للشيخ الذي يقوم رميه في البحر ثم يسيران جنبا إلى جنب على الرمال والبحر يرميهما بأواجه عندها تتوقف الكاميرا عن التصوير ويتم الإعلان عن جنيريك النهاية حيث تظهر شاشة سوداء مكتوب عليها عنوان الفيلم "بركات".

فيما يخص حركات الكاميرا وظفت حركة الترافلينغ الخلفي عندما فتحت آمال نافذة الشرفة تراجعت الكاميرا للخلف لتصويرها وهي تتقدم للأمام، كما استخدمت البانوراما الأفقية لتصوير خديجة والرجل العجوز وهما يمشيان على شاطئ البحر.

1-2- زوايا التصوير :

صورت لقطات نهاية الفيلم عبر استخدام الزاوية العادية خاصة اللقطات الخاصة بالشاطئ حيث سمحت بإظهار خديجة والشيخ وهما يتراشقان بأفواج البحر.

2- تحليل الصوت الفيلمي :

تجلى الصوت الفيلمي في كل مظاهره الثلاثة : الكلام، الضجيج والموسيقى.

1-2- الكلام :

الحوار الذي الوحيد المسموع على مستوى هذه النهاية الفيلمية هو ذلك الذي دار بين خديجة والرجل العجوز:

- خلال تواجد الرجل العجوز برفقة خديجة أمام الشاطئ يطلب منها أن تجلب له المسدس فتستغرب هي عن أي مسدس يتحدث فيذكرها بمسدس آمال الذي أخذته من بيت أبيها، الرجل العجوز : "أعطيني الكابوس"، خديجة : "واش من كابوس؟"، "الرجل العجوز : الورث تاع آمال".
- بعد ما يرمي الرجل العجوز المسدس بالبحر ينطق بكلمة "بركات" فتكرر خلفه خديجة الكلمة وهي نفسها عنوان الفيلم والتي تعني كفى دما، ضحايا وإرهابا، الرجل العجوز : "بركات"، خديجة : "بركات".

2-2- الضجيج :

تجلى الضجيج في : صوت أمواج البحر ضمن لقطات الشاطئ.

2-3- الموسيقى :

يتواصل سماع صوت آلة العود ثم يتوقف ويعوض بالأغنية النسوية الأمازيغية التي سمعها المتفرج في بداية الفيلم التي تستمر إلى غاية بداية جنيريك النهاية.

3- العلاقة بين السمعي والبصري :

تناغمت المشاهد البصرية لمنظر شاطئ البحر مع صوت الأمواج، كذلك وفقت المخرجة في عملية المزج بين لقطة رمي المسدس من قبل الشيخ في البحر مع الرسالة الألسنية المتمثلة في كلمة "بركات" ومع الخلفية الموسيقية التي تمثلت في الأغنية الأمازيغية التي تتغنى كما ذكر سابقا بهذا الزمن الغادر المتميز بالنفاق الاجتماعي حيث يغدر الإنسان بأخيه الإنسان من أجل حفنة من المال بالتالي أرادت المخرجة عبر هذه المؤشرات البصرية والسمعية أن تقول حان الوقت لوضع السلاح الذي أودى بحياة الآلاف من الجزائريين وتوقيف شلال الدماء الذي جرى مدة عشرية كاملة في فترة التسعينات من القرن الماضي.

الفصل الثاني: التحليل السردى لعينة من الأفلام النسوية العربية

تمهيد :

إنّ الحكاية الفيلمية مركبة من مجموع النصوص القائمة بذاتها والمستقلة عن غيرها وهذا ما يجعل التحليل السردى يركّز على تفكيك هذه النصوص الصغرى للتعرف على الكيفية التي بنيت بها، نحدد هذه النصوص في العرض التالي:

1- البنية الحكائية :

يعتبر النص الفيلمي حكاية خطية تنقسم إلى مجموعة من الحكايات الصغرى وتدعونا ضرورة التحليل إلى تفصيل القول في هذه الحكاية من البسيط إلى المركب.

1-1- الحكايات البسيطة : هي الحكايات التي لا تتجزأ إلى حكايات أصغر .

2-1- الحكاية المركبة : هي الحكايات القابلة للتفرع إلى حكايات أصغر.

3-1- تبين البنية الحكائية : نعني بها طبيعة الحكايات الصغرى التي تتكون منها البنية الحكائية للفيلم والعلاقة فيما بينها من خلال البحث عن الدور المنوط للشخصية المحورية، فضلا عن عملية التركيب في الانتقال من حكاية إلى أخرى، دون إغفال دور الزمان والفضاء في تشكيل تلك العلاقة⁽¹⁾.

2- بنية الشخصيات : يمكن إبراز المظهر الخارجي للممثلين من خلال :

- ملابسهم وملامحهم الجسدية وكذا نبرات صوته.

- بيان مدى توفيق المخرج في اختيار الممثلين (دور المكلف بالكاستينغ).

- القدرة على إدارة الممثلين فوق البلاتو أو ساحة التصوير.

- كما نولي أهمية خاصة لطريقة أدائهم وكيفية نسج علاقات مع بعضهم البعض⁽²⁾.

- بيان دور الكومبارس (كالوجه العابرة)⁽³⁾.

- البحث في كيفية استنباط خصائص الشخصيات من خلال البحث عن العلاقات الحكائية التي كونت الحكايات الصغرى وكذلك إذا كانت هناك شخصية محورية تتجه عندها شبكة علاقات الشخصيات الأخرى⁽⁴⁾.

3- بنية الفضاءات :

إنّ تأكيدنا على فك الرموز الأيقونية في الصورة المتحركة نابع من كون هذه الأخيرة مجالا ثريا وقابلا لهذا النوع من القراءة، فالسينما خطاب غني بالرموز والإيحاءات الدالة المنبعثة من إمكانية التصوير حيث تكون الكاميرا وسيلة فعالة لإظهار دلالة الصورة وأهميتها في تشكيل الخطاب الأيقوني⁽⁵⁾.

لكن نتساءل كيف يتحقق الفضاء في الفيلم وأين نلمسه أكثر؟

(1) : عبد الرزاق زاهير، المرجع السابق، ص - ص 80 - 82 .

(2) : عز الدين الوافي، التحليل الفيلمي ومهام الناقد السينمائي، المرجع السابق.

(3) : مجيد تومرت، المرجع السابق.

(4) : عبد الرزاق زاهير، المرجع السابق، ص 83 .

(5) : المرجع نفسه، ص 88.

3-1- التحقق البصري:

من خلال تناثر القطع الفضائية تبعاً لمجال حركات الشخصية أو تواجدها يمكن أن نقسمه إلى ثلاثة أصناف:

أ- الفضاء الداخلي: تتعدد الأمكنة الداخلية بتعدد محطات الحكي إذ يمكن أن تكون تلك الأمكنة: عمومية/ خاصة أو عابرة/أساسية.

ب- الفضاء الخارجي: يمكن أن يتخذ عدة أشكال: أحياء، أزقة، الشاطئ،... الخ⁽¹⁾.

ج- فضاء العتبة: هو الفضاء الذي يتجلى من خلال ما يأتي:

- الأمكنة الرابطة بين البيوت والأزقة، وتتمثل في الأبواب التي يمكن أن توظف توظيفاً بصرياً بغية الربط بين اللقطات أو بين المقاطع أكثر منها للربط بين الفضاءات.
- الأمكنة الفاصلة بين داخل الحي وخارجه.

- تبين الفضاء: يمكن أن نعيد تصنيف الفضاءات من خلال العلاقات الآتية:

أ- علاقات فضائية سطحية من خلال هذه العلاقات ينشأ تركيب بسيط للبنية الفضائية وقد يتم هذا التبيين بأشكال أربعة:

- الربط البصري أو الربط بالمقطع أي يقوم المقطع بالربط بين فضاءين حكاين.
- الفضاء - العتبة: حيث تقوم الأبواب بالربط بين فضاءين إما بكيفية مباشرة (داخل البيت وخارجه، داخل الدكان وخارجه، المقهى وخارجه) أو بكيفية غير مباشرة عن طريق تقنية الحذف حيث يكون الربط بين محطتين يقتضي اختزال مسافة مفترضة.
- الربط الخارجي: هو ربط بين مواقع خارجية يختزل المسافة والأمكنة في مكان واحد يغطيه الامتداد السمعي للكلام.
- الربط بالشخصية: إذا كانت العلاقة بين محطات الحكي خاضعة لتقنية الحذف فقد يلجأ الفيلم إلى الاعتماد على شخصية الراوي أو على تنقلات الشخصيات.

ب- علاقات فضائية دلالية: بمعنى أن الفضاءات تحكمها بنية الهروب نحو أماكن معينة يمكن أن تكون:

- الهامش الممثل بأمكنة الممارسة المحظورة مثل الجلوس، الحشيش، الخمر أي أنها أمكنة المهمّش، أمكنة الهروب من الممارسة اليومية العادية وهي مرتبطة جميعها بممارسة الشخصيات.
- الحلم الممثل بأمكنة الهروب من الواقع اليومي (واقع الفقر) وهي أمكنة حاملة مثل: الشاطئ (القارب)، الطريق السيّار (الحلم بما وراء الطريق)، بالتالي هي أمكنة مؤدية للحلم.

من خلال هذه الأنواع من العلاقات السطحية والدلالية يمكن أن نستنتج أن تبعية الفضاء للشخصيات تقوم على وظيفتين:

- وظيفة تعبيرية: حيث يقوم بإضاءة الجوانب النفسية للشخصيات وتعميق الإحساس باليومي.
- وظيفة سردية: إن انغلاق الفضاءات الداخلية المرتبطة بالحكايات الصغرى وممارسات شخصياتها الخفية تعتبر المبرر السردى لوجود الميثاروي وذلك أن جولة الميثاروي في فضاءات الحكي هي عملية كشف وفتح للفضاءات المغلقة⁽²⁾.

(1): عبد الرزاق زاهير، المرجع السابق، ص - ص 88 - 89.

(2): المرجع نفسه، ص ص 90 - 91.

4- البنية الزمنية : نقف هنا عند المدة المحددة للقطات وللمشاهد، كما نحاول فهم إيقاع وسرعة الحركات وترتيب المتتاليات، بعدها نحدد نوعية البناء الزمني للأحداث من خلال تسلسلها المنطقي أو من خلال الحذف أو الاستباق (1).

تنقسم البنية الزمنية إلى نوعين:

1-4- الزمن الفيلمي: نعني به التحقّقات الدالة للزمن في الفيلم: رتبته وعلاقاته بالزمن الحكائي، فالفيلم يوجد دائماً في الحاضر حتى وإن كانت مدلولاته صورة ترتبط بالماضي أو المستقبل، ذلك أننا في السينما نتواجد أمام شيء يعرض على الشاشة (الآن - هنا) وفي علاقة مباشرة - آنية - ولكن العلاقات الزمنية النصية من حيث علاقتها مع عالم الحكاية تمنحنا زمنية نصية يمكن مقارنتها من الزوايا الآتية :

أ - الرتبة : نعني بها النظام الزمني الذي اتبعه الفيلم، أي مدى ارتباط الصور والحكايات والأمكنة واللغة السمعية بزمّن العرض الحاضر وسيرها في خطية متتالية من البداية إلى النهاية دون توقف أو استرجاع (الماضي) أو استباق (المستقبل).

ب - المدة: نحاول هنا أن ندرس العلاقة بين زمن الحكاية وزمن القصة أي بين زمن بناء الحكاية وزمن ما ترويّه هذه الحكاية ويمكن أن تتحقق هذه العلاقة بالتساوي أو لا تساوي أي يكون أحد الزمنين أكبر من الثاني (2).

2-4- الزمن الحكائي : أي متى تبتدئ حكاية الفيلم ومتى تنتهي مثلاً : تبتدئ الحكاية مع بداية الفجر أي نهاية الليل وتنتهي مع الغروب أي بداية الليل وما يتخلل هاتين اللحظتين من دورات زمنية أي عدد الأيام أو الأسابيع أو الأشهر التي تدور فيها أحداث الفيلم (3).

5- بنية الإضاءة واللون : تلعب رمزية الألوان ونوعية الإنارة دوراً في خلق أجواء اللقطات وتستدعي هاته القضايا اهتماماً خاصاً عندما نريد الوقوف مثلاً على مصادر الإنارة، أي هل هي بارزة أم خفية ثم هل هي مركزة أم موزعة على أكثر من مكان لخلق تضاد بين الظل والضوء بغية تحقيق مشاعر وأحاسيس معينة (4)، بمعنى هل هي إنارة طبيعية أو اصطناعية، كذلك البحث في رمزية وتعبيرية الألوان كالانفتاح والانغلاق ودرجاته، التقابلية بين الألوان وعلاقات الألوان في الحيز (5).

6- بنية الرمز الحركي :

تؤسس الحركات والإشارات خطاباً واصفاً للغة (Para-language) يعتمد على الإيماء كإسلوب في التواصل مع الاستغناء عن الكلام كلفة معتادة للتواصل وهذا النوع من الخطاب يمكننا من استنتاج وظائف الإشارة التي تتناسب ووظائف اللغة المختلفة التي حددها رومان جاكوبسون (6).

(1) : عز الدين الوافي، التحليل الفيلمي ومهام الناقد السينمائي، المرجع السابق.

(2) : عبد الرزاق زاهير، المرجع السابق، ص - ص 91 - 92 .

(3) : المرجع نفسه، ص 94 .

(4) : عز الدين الوافي، التحليل الفيلمي ومهام الناقد السينمائي، المرجع السابق.

(5) : مجيد تومرت، المرجع السابق.

(6) : محمد أشويكة، الصورة السينمائية، التقنية والقراءة، المرجع السابق، ص 91 .

7- البنية الدلالية :

- يمكن أن نقارب البنية الدلالية العميقة للفيلم من زوايا نظر مختلفة من بينها :
- البحث عن الموضوعات ومدى تناسقها وتماسكها. مثال : الفقر، العجز، الفساد، الموت، الانحراف... الخ.
 - مدى تحلي هذه الموضوعات داخل الفضاءات الفيلمية، سلوكيات الشخصيات ولغتهم، العلاقات الاجتماعية السائدة داخل أماكن تواجد الشخصيات بتنوعها⁽¹⁾.

9- البنية التداولية الثقافية:

نحاول في هذه البنية أن ندرس العلاقة التداولية والقدرة التواصلية للفيلم مركزين على مقاصد المبدع وتصوره للمتلقى وعلى دور المتلقى في عملية الإبداع.

من البديهي أن للفيلم مبدعا ومن البديهي أيضا أن له متلقيا مفترضا متعددا وأنّ بين المبدع والمتلقى علاقات متشابكة تحكمها شروط سياقية، نصية وسوسيو - ثقافية وأن هذه العلاقات تضع قيودا تداولية على العملية الإبداعية سواء من جانب الحاكي أو من جانب المتلقى⁽²⁾.

يجب أن تبني قراءة الصورة على خلفية معرفية ومرجعية ثقافية تتوفر في المتلقى، هذا الأخيلولتمي³ بز بتعدد وتنوعه ملناحية الإثنية والإيديولوجية، كما أنّ اختلاف زاوية النظر إلى الصورة توجّه الدلالة عبر المسار الذي ترسمه ثقافة وانتماء كل متلق وهكذا يشكل المخزون الثقافي رافدا مهما في استجلاء العلامات الرمزية أو التضمينية في الصورة هذا ما يفهم أنّ الصورة الواحدة تحظى بقراءات متعددة تختلف باختلاف المعارف التي توظف في عملية القراءة".

تبقى القراءة التأويلية رهينة بالبعد الذاتي والإيديولوجي للذات القارئة وفيها يتم منح المكونات الأيقونية والتشكيلية أبعادا دلالية وجمالية وفق السياق الذي تشغل ضمنه، فعملية القراءة تقوم على مجموعة من العوامل النفسية، الثقافية، الاجتماعية والجمالية وغيرها وبما أنّ الصورة السينمائية تخضع بدورها لهذه العوامل وتتكون من عدة رموز ودلالات تتطلب منهجية خاصة للتعامل معها والاشتغال على تحليل رموزها⁽³⁾.

(1) : عبد الرزاق زاهير، المرجع السابق، ص - ص 97 - 98 .

(2) : المرجع نفسه، ص - ص 101 - 102 .

(3) : عز الدين الوافي، التحليل الفيلمي ومهام الناقد السينمائي، المرجع السابق.

المبحث الأول: التحليل السردى لعينة من الأفلام النسوية المشرقية

المطلب الأول: التحليل السردى للفيلم المصري "الباحثات عن الحرية"

إنّ الحكاية الفيلمية مركبة من مجموع من النصوص القائمة المستقلة عن غيرها من النصوص وهذا يضع التحليل أمام وجهتين مختلفتين : نركز في الأولى على تفكيك هذه النصوص الصغرى (البنية الحكائية، الشخصيات، الفضاء، الزمن، الأحداث، ... الخ) لنعرف الكيفية التي بنيت بها، أما في الخطوة الثانية فنركز على العلاقات الممكنة بين هذه النصوص لنشأة النص الفيلمي ككل.

1- البنية الحكائية :

تتكون البنية الحكائية لفيلم "الباحثات عن الحرية" من حكاية كبرى بدأت تتشكل خيوطها منذ بداية الفيلم مكونة من مجموعة من الحكايات الصغرى تم سردها عبر المدة الزمنية للفيلم، تدعونا ضرورة التحليل إلى تفصيل القول في هذه الحكاية من البسيط إلى المركب.

1-1- الحكاية المركبة : تمثلت في الإعلان عن بداية حكاية الفيلم الكبرى في الموضوع الأساسي المطروح على مستوى السرد الفيلمي والتي كانت تدور حوله كل الحكايات الصغرى لكن كل واحدة على طريقتهأ ألا وهو حرية المرأة والتعبير عن الذات النسوية.

1-2- الحكايات البسيطة : هي الحكايات الثلاثة الخاصة بالشخصيات النسوية المشاركات بصفة أساسية، الأولى هي حكاية أمل الهاربة من شبح الماضي الأليم المتمثل في الحرب اللبنانية والتي أخذت حيزا أكبر من الحكايتين الأخرتين، الحكاية الثانية حكاية سعاد المغربية الهاربة هي بدورها من شبح العادات والتقاليد المتأصلة في المجتمع المغربي والممثل في الفيلم بعائلتها، أما الحكاية الثالثة فهي حكاية عايدة المصرية الهاربة من الأفكار المتزمتة للرجل الشرقي المتمثل في الزوج السابق.

1-3- تبين البنية الحكائية : الملاحظ في هذه الحكايات الصغرى أنّ كل واحدة كانت مستقلة عن الأخرى ولها عالمها الخاص بها لكنها تتلاقى في نقطة محورية هي البحث عن الحرية المفقودة في الوطن الأم ومحاولة البحث عنها خارجه في فضاء آخر يتمتع حسب المخرجة بحرية أكبر يمكن للمرأة من خلاله التعبير عن ذاتها هذه النقطة المشتركة بينهن عبرت عنها المخرجة باللقاءات المتكررة بين النساء الثلاث ومحاولة كل واحدة إشراك الأخرى محتتها وفعلا تتدخل عايدة لإيجاد حل لمأساة سعاد من خلال تقديم النصح لها.

2- بنية الشخصيات :

بما أن الفيلم تشكل من ثلاث حكايات صغرى كلها تدور حول محور المرأة فمن الطبيعي أن تسند الأدوار الأولى والرئيسية للعنصر النسوي ولهذا يمكن تقسيم الشخصيات المشاركة داخل الفيلم إلى ثلاث شخصيات نسوية رئيسية، كل شخصية من هذه الشخصيات الثلاث تحيط بها مجموعة من الشخصيات الثانوية كان للرجل الدور الكبير في تشكيلها وتمثل هذه الشخصيات النسوية في :

- شخصية أمل :

لقد حاول الفيلم التعاطف مع أمل في مواقفها المتناقضة فهي أكثر الشخصيات عمقا ومرسومة فنيا أفضل من الشخصيات الأخرى فهي امرأة متعددة الأبعاد يطاردها ماضيها البالغ العنف، في لبنان المحترقة من الحرب الأهلية واختطاف حبيبها من الميليشيات ثم حياتها المتناقضة في باريس، يشبهه الناقد السينمائي **محمود قاسم** صورة هذه الفتاة

بالشخصية التي جسدها **ديان كيتون** في فيلم "البحث عن السيد **جوديار**" لـ **ريتشارد بروكس** عام 1978⁽¹⁾ فهي في النهار صحفية ملتزمة معتدة بنفسها لديها قضيتها وقد لمسنا تعاطفها مع المرأة الفلسطينية وترفض كافة الإجراءات وفي الليل تتحول إلى أنثى متوحشة ماسوشية تذهب مع رجل قابلته لتوها إلى أحد الفنادق وهناك يمارس كل من الطرفين ماسوشية على الآخر أي أن أمل تبقى في منزلها بدون مغامرات من هذا النوع حتى تستطيع جلب زميلها إلى منزلها والغريب أن هذه المرأة في الصباح وأحيانا في الليل ترفض مضاجعة ما أسماه الفيلم بالزعيم ويبدو هذا أمر أقرب إلى الانفصام الذي أصاب المرأة نفسها، لقد انعكس هذا التناقض والانفصام حتى في المظهر الخارجي واللباس ففي النهار ترتدي لباس كلاسيكي محتشم أما في الليل فنجدها ترتدي ألبسة فاضحة أشبه بلباس بنات الليل.

تكاد تكون **أمل** هي الشخصية المحورية في الفيلم بدليل أنها كانت أولى الشخصيات ظهورا على الشاشة وآخر واحدة شاهدها المتفرج حيث توقفت عندها الكاميرا، كما أن هناك شخصيات عديدة تدور حول فلكها سيأتي الحديث عنهم لاحقا.

- شخصية **سعاد** :

لقد صورت شخصية **سعاد** ذليلة ومستسلمة لقدرها الذي رمى بها في أحضان الرذيلة حيث ارتضت أن تكون خلية لرجل عجوز صاحب محل مقابل الضمان الاجتماعي والمادي والذي يهددها دوما بقطعه لو تمردت عليه، تنجح في أن تجعله يكتب لها بعض المال لكنه يسرقه منها، العلاقة بينهما مليئة بالشد والجذب، فتاة هربت من طغيان أسرتها اختارت الإقامة في **باريس** كي تستثمر صوتها في مجال الغناء لكن تجد نفسها مجرد مغنية في ملاهي ليلية وفريسة سهلة للذئاب البشرية التي تحاول العبث بشرفها، إن الخلل الموجود في شخصية **سعاد** ليس فقط على مستوى استسلامها للرجل وعدم القدرة على مواجهته بل أيضا على مستوى اللغة أو بالأحرى اللهجة التي تتحدث بها فتارة نجدتها تتحدث بلهجتها المغربية الأصلية وتارة أخرى تتحدث باللهجة المصرية، يمكن أن المخرجة وجدت صعوبة في توصيل هذه اللهجة بحكم أن اللهجات المغاربية بصفة غير متداولة كثيرا في بقية الدول العربية بالتالي وجدت في اللهجة المصرية نقطة عبور لكن هذا المزيج من اللهجات أحدث خللا سمعيا لدى المتلقي ما جعل شخصية **سعاد** تبدو غير مقنعة، أما على مستوى المظهر الخارجي فقد نجحت المخرجة نوعا ما في توظيف اللباس كشفرة اجتماعية للتعريف بالمجتمع المغربي.

- شخصية **عايدة** :

أما شخصية **عايدة** الفنانة المصرية التي انفصلت عن زوجها بسبب غيرته من نجاحها وتفوقها عليه حيث أنه يعمل في نفس المجال، اضطرت للسفر إلى فرنسا في محاولة لإثبات ذاتها ونبوغها في مجالها تاركة وراءها طفلها مع زوجها، كما قررت الاستقرار في **باريس** أربع سنوات دون أن يكون في حياتها رجل بالمعنى المفهوم إلى أن تعرفت على مهندس مصري هو أحد المترددين على معرضها، ارتبطت معه بقصة حب، لكن الجدير بالإشارة في هاته العلاقة التي ربطتهما أنها قد نمت بسرعة وأخذت شكلا قويا رغم أنها قصيرة العمر، هنا يكمن الاختلاف والتميز بينها وبين الشخصيتين السابقتين فهي ذات شخصية قوية، مستقلة بقرارها وأهم من ذلك جرأتها في تعاملها مع الطرف الآخر فهي التي تبادر في علاقتها مع الرجل، يمكن تفسير هذا الاستقلال الذاتي في اتخاذ القرار في مستواها التعليمي العالي وكذلك مجال عملها الذي يدخل ضمن الفن والإبداع الذي منحها الكثير من حرية الفكر، صحيح أنها عاشت فترة حيرة بين حريتها وحبها الجديد وبين العودة للوطن لاستعادة ابنها لكنها في الأخير تقرر الرجوع للوطن دون التخلي عن الحبيب.

(1): **محمود قاسم**، الجنس في السينما المصرية، ط 01، القاهرة، هقن للترجمة والنشر والبرمجيات، 2009، ص 246 .

- الرجل في فيلم "الباحثات عن الحرية" :

في البداية نقول أن أهم ما في فيلم **إيناس الدغدي**، إنه ربما إحدى المرات القليلة التي تصنع فيلما نسويا، فالرجل هنا مخلوق هامشي، رغم أنه سبب البلاء الذي لحق بالنساء الثلاث ونحن نتوقف عند هذه النقطة باعتبار أن الرجل كان ركيزة أساسية في أغلب أفلامها منها "مذكرات مراهقة" و"دانتيل" و"ستاكوزا" وغيرها.

بالرجوع لفيلم **"الباحثات عن الحرية"** الرجل موجود بدرجات مختلفة في حياة كل منهن ، ففي حياة **أمل** اللبنانية ينقسم إلى رجلين أساسين وآخرين ثانويين، الشخصية الرجالية الأولى والتي كانت شبه غائبة عن الزمن الحاضر للفيلم إلا من خلال مخيلتها هو حبيبها القديم **فريد** الذي تم اختطافه على أيدي الميليشيات المتحاربة في لبنان أثناء الحرب الأهلية، أما الرجل الثاني فهو زميلها في الصحيفة العربية التي تصدر بباريس تحت اسم **"الوعي"** وحبيبها الجديد **كمال** الصحفي المصري الذي لعب دورا في العثور على حبيبها الأول وأعادها إليه في المشهد الأخير من الفيلم، لقد رسم كشخصية عاشقة وطنية لم تتجاوز علاقته بأمل حد البراءة، لا يكاد يلمسها وهو الذي يردد في سداجة معبرا عن مشاعره العاطفية **"شوفتي باريس عملت فينا إيه"**، هو في أغلب الأحيان سلمي يعمل من أجل أن يعيش ليس من حقه الاعتراض هو مجرد مرآة للعشق الرومانسي الساذج ويقوم بنبل واضح بمحاولة لإعادة تجميع العاشقين القديمين **أمل وفريد**.

أما الشخصيات الثانوية التي لعبت دورا سلبيا في حياة **أمل** نجد رئيس تحرير جريدة **"الوعي"** **حسام** الذي بدا مكشوف الوجه وهو يطالبها أن تذهب لعمل حوار مع المهزوم، يتصرف هذا المسئول بما يوعد أنه قوّاد، يسلم الصحفيات الحسنات إلى راغبي المتعة من المسئولين ويعكس هذا أحوال الصحافة الباريسية العربية التي ازدهرت في السبعينات والثمانينات خارج حدود الوطن العربي وإن لم يشر الفيلم إلى هوية التمويل.

كما نجد أيضا الزعيم اللبناني **بشارة** تلك الشخصية السياسية العامة التي لعبت دورا في إشعال الحرب من أجل ترويج أسلحته وهو رجل حسي يطلب **أمل** شكل خاص والذي ظل يطاردها أولا بالحسنى ثم رسم خطة يدفع بها أحد رجاله لاصطيادها وأخذها للغابة لاغتصابها وضربها بشكل مبرح وهو الذي يدفع حياته ثمنا لرغبته فيها حين تأتي إليه إلى قصره الفخم وتطعنه بسكين .

أما الرجل في حياة **سعاد** فقد انقسم إلى ثلاث شخصيات سلبية وشخصية إيجابية، أهمها شخصية **سي علي** التاجر المغربي صاحب محل تجاري رغم تواجده بـ **باريس** إلا أنه لم يتخلى عن وجهه العربي المغربي في الكثير من الأحيان، رجل عجوز يبدو سنه على ملامحه وتصرفاته، يعاني من ضعف جنسي في بعض المشاهد ولعل سر علاقته بـ **سعاد** أنها شابة وأكثر إثارة من امرأته الأخرى التي لا نكاد نعرف عنها شيئا هو مثل الكثير من الرجال في هذا السن يميلون إلى تعدد العلاقات تبعا لما يمتلكون من رجولة بدأت في الذبول والكثير من المال هو يغدق من ثروته على عشيقته الصغيرة، فيؤجر لها شقة، كما يقوم بإهانتها عندما ترفضه ثم يطردها ويعود إليها وهو الذي يمنحها الشيك ثم يسرقه منها، كما أنه هو الذي يطلب من **عايدة** مبلغ **400** فرنك فرنسي مقابل أن تكون **سعاد** مودила للوحة سوف ترسمها.

هناك رجل ثاني في حياة **سعاد** هو **منصور** صاحب الشركة الفنية التي تتبنى موهبتها كمطربة، إنه أيضا يحاول أن يجذبها إلى عالم الدعارة ويسعى إلى بيع جسدها للزبائن يبدو واضحا في مطالبه معها وهما في السيارة بما يعني أن الباحثات عن الحرية هنا هن فريسات للرجال.

أما الشخصية الرجالية الإيجابية في حياتها فهي **روحي الفرنسي** صحيح أنها شخصية هامشية أدت دور كومبارس داخل الفيلم لكنها رسمت من قبل المخرجة كي يكون حبل نجاة ينقذ **سعاد** من عالم الرذيلة الذي وقعت فيه وعانت منه طيلة الفيلم.

في حين نجد الرجل في حياة **عايدة** تمثل في شخصيتين شخصية الزوج **خالد** الذي يشعر بالغيرة من نجاحتها فهو رجل شرقي متسلط لا يتحمل نجاح زوجته ويرفض أن تسافر إلى باريس في منحة فنية ويقوم بتطليقها وقد صوره الفيلم طاغية لا يعرف التفاهم ولم يقدم لنا الفيلم أي تبرير لعدم اقترانه بامرأة أخرى وبعد أربع سنوات تعود **عايدة** لاستنقاذ ابنها فيقبلها بشروط أن تباعد عن الفن، لكن السيناريو وضع نهاية مفاجئة فالطفل الذي ظل طائعا لأبيه قرر التمرد على الأب وخرج مع أمه دون أي مقاومة من الأب أو محاولة لاستعادته لتبقى نهاية هذه القصة شبه مفتوحة رغم أنها تؤكد لنا أن الطفل صار واعيا أو متمردا ضد أبيه.

أما الرجل الثاني فهو **عمر** الذي يرتاد المعرض التشكيلي الذي أقامته **عايدة** وسرعان ما تقوم بين الاثنين علاقة فراش، تسأله ماذا يظن فيها وهي فوق الفراش فيردد "إنت حرة" والحرية على طريقته تعني أن يدعها تتصرف كما تشاء ويجعلها تنطق جملة بالغة الغرابة مثل "عقدتي أنوثتي" وهو يمثل لقرارها أن تعود إلى مصر، فتبدو هذه الشخصية بالغة السطحية ويصبح عمر مجرد أداة عاطفية داخل الفيلم.

باستثناء الصحفي السوداني **عبد الله** الذي ألقى بنفسه من فوق برج **إيفل** احتجاجا على السياسات العربية دون إشارة واضحة إلى ذلك، فإن أغلب الرجال في الفيلم يبدون في صورة سلبية، يقول الناقد السينمائي **محمود قاسم** في هذا الصدد أن من سمات السينما النسوية أن تقوم بتهميش دور الرجل داخل المحتوى الفيلمي وإن وجد فتقدمه في صورة سلبية ويعرض مثالا بالمخرجة الفرنسية **كولين سيرو** مثالا⁽¹⁾.

3- بنية الفضاءات :

يقول الناقد السينمائي **فاضل الأسود** يمكن للمكان أن يقدم الحدث السردي بواسطة إحدى الطريقتين التاليتين:

- 1 أن يصبح مجرد الإطار الذي تدور فيه الأحداث ومن ثم فإن زخم التفاصيل أو ندرتها لا تصبح ذات أهمية كبيرة.
- 2 - أن يكتسب المكافورا أكبر فيتحوّل إلى معنى ويصبح موضوعا ذا طابع خاص ومميز ويتجلى كفكرة وموضوع ويفرض على المشاهد وجوده بالكامل وكأنه موضوع التشخيص ذاته، هنا يرتقي المكان من مجرد كونه خلفية أو ساحة للحدث إلى أن يتحول فيصبح كيانا فاعلا ومؤثرا في الحدث ومشاركا فيه بدلا من كونه مكان وقوع الأحداث⁽²⁾.

بالعودة لفيلم **"الباحثات عن الحرية"** يمكن القول أن المخرجة قد قدمت لنا فضاءات متنوعة عبر هذا الفيلم تراوحت بين الفضاء الأوروبي الممثل بالمعالم الأثرية لمدينة **باريس** وفضاء عربي ممثل أيضا بالمشاهد الطبيعية والأثرية لمدينة **بيروت**، أما بقية الفضاءات الأخرى فلم تحمل مؤشرات بصرية تؤثر على أماكن تصويرها، بناء على طريقة تقديم هذه الأماكن يمكن الاستنتاج أنها مجرد إطار وخلفية تدور فيها الأحداث لم يرتقي إلى كيان فاعل ومؤثر في الحدث ومشارك فيه وقد لمسنا ذلك في عدة فضاءات منها في مدينة **باريس** التي بالرغم من أنه تم الإعلان عليها رسميا في بداية الفيلم كموقع جغرافي سيشهد مجريات الأحداث لكنها قدمت كمدينة عربية في المقام الأول لم نكد نتعرف على أهلها الأصليين ولا على الغرباء غير العرب الذين يعيشون فيها، لذا ف **باريس** هنا بدت خالية من الباريسيين

(1) : **محمود قاسم**، الجنس في السينما المصرية، المرجع السابق، ص 248.

(2): **فاضل الأسود**، المرجع السابق، ص 223 .

وتحولت إلى مدينة للمهاجرين إليها لا نكاد نعرفها إلا عبر المشاهد الخارجية التي كانت أقرب إلى السياحية والتي تمثلت في معالمها المألوفة على المتفرج كـ **برج إيفل** و **نهر السين**، عكس الفيلم إذن رؤيتنا المحدودة للحياة في مدينة الحرية، فالعرب في الفيلم صنعوا عوالمهم العربية لم يرتبطوا بأي اتصال حضاري أو عاطفي مع أبناء البلاد التي ذهبوا إليها وبقيت المدينة مجرد محتوى بيئي لاستضافتهم فهم ليسوا فقط بغير قادرين على الولوج إليها بل هم غير راغبين في ذلك، لا يسعون للتغلب على ثقافتها، أما التصوير الداخلي لعوالم النسوة ورجالهن من بيوت و أماكن اللهو فمن شدة عموميته يمكن نسبه لأي مكان آخر من بلد آخر ما عدا تلك اللافتات التي أشارت لبعض أسماء النوادي الليلية الباريسية والتي يمكن التقاطها هي أيضا دون التصوير داخلها، حتى المشاهد التي انبعثت من الماضي والتجبرّت عن فضاء جغرافي آخر هو لبنان بوجهيه السعيد والمؤلم، فمن من ناحية تلك المناظر الطبيعية والأثرية لمدينة **بيروت** التي بدت كمناظر سياحية للمدينة، ومن ناحية أخرى صور المباني المدمرة والشاحنات العسكرية وكل تلك النيران المعبرة عن الحرب اللبنانية والتي لم تحمل أي مؤشرات بصرية عن المكان الفعلي والواقعي للحرب وهو لبنان حتى أن المتفرج لم يميز في البداية ما المقصود بتلك الصور المقدمة فهي الحرب اللبنانية أم الاجتياح الإسرائيلي لـ **بيروت** لولا الرسالة الألسنية التي وضحت ذلك، بالتالي لم يمارس المكان في هذه الحالة تأثيراته على مسار الحكى.

من جهة أخرى يمكن أن نتساءل أيضا عن كيفية تحقيق هذا الفضاء الفيلمي بكل أشكاله ؟

أ - التحقق البصري : فمثلا **أمل** ارتبطت بفضاءين أساسين : فضاء الجريدة بحكم عملها الصحفي وكذلك بفضاء الملهى الليلي الذي أظهر الوجه الآخر من شخصيتها، وكذلك تواجدت داخل فضاء آخر لم تظهر ملامحه جيدا وهو فضاء الحرب اللبنانية، أما **سعاد** فارتبطت هي الأخرى بعدة فضاءات، فضاء المحل التي تعمل به، الفضاء الداخلي للبيت الذي يبدو أنه الوحيد الذي أدى دوره في التعريف بجنسيتها من خلال الديكور التقليدي الذي ظهر من خلاله البيت، كذلك ظهرت في فضاء آخر قدم على أنه فضاء المجتمع المغربي لكن هو الآخر لم تظهر مؤشرات البصرية، أما الفضاء الذي قدمت من خلاله شخصية **عايدة** فقد قسم ما بين الساحة الباريسية الواقعية التي جمعت مختلف الرسامين والتي كانت لها مصداقية بالتعريف بمدينة **باريس**، فضاء الرسم والقاعة التي من المفترض أنها متواجدة بالقاهرة لكن هذه الفضاءات هي الأخرى بقيت مجرد أماكن عامة يمكن أن ننسبها لأي مكان آخر.

لقد ارتبط الفضاء بالشخصيات المتواجدة داخله فكل حكاية صغرى كان لها فضاءها الخاص، بالتالي من خلال تناثر القطع الفضائية تبعا لمجال حركات الشخصية أو تواجدها يمكن أن نركبه في عدة أصناف :

- فضاء الداخل :

تعددت الأمكنة الداخلية بتعدد محطات الحكى: بالنسبة لـ **أمل** ارتبطت بـ مقر جريدة الوعي بحكم عملها الصحفي، بيتها الذي كان بمثابة مركز اتخاذ قرار مستقبل النساء الثلاث، الملهى الليلي والفندق اللذان أظهرتا الجزء الآخر من شخصيتها، الغرفة الداخلية التي شهدت مقتل الزعيم بقصره والتي كانت هي مرتكبتها، أما **سعاد** فارتبطت بالشقة التي تبدو الفضاء الداخلي الوحيد الذي أدى دوره في التعريف بجنسيتها من خلال الديكور التقليدي المغربي الذي ظهر من خلاله، المحل التجاري الذي تعمل به، كذلك ظهرت في فضاء داخلي آخر قدم على أنه فضاء المجتمع المغربي لكن لم تظهر مؤشرات البصرية المحددة للموقع الجغرافي، في حين شخصية **عايدة** ارتبطت بفضاء الرسم، المطعم الباريسي الذي تم تعريفه وتحديد موقعه الجغرافي من خلال لافتة كتب عليها (Café Piano, Bar chez Eugene) والتي جمعها بـ عمر، البيت الزوجية والقاعة التي استلمت فيها الجائزة اللذان من المفترض أن يكونا متواجدان بالقاهرة لكنها بقيا مجرد مكانين عامين يمكن أن ننسبهما لأي مكان آخر.

- فضاء الخارج :

اتخذ عدة أشكال حسب تواجد الشخصية داخله، بالنسبة لـ أمل تواجدت في محطة الميترو والساحة الباريسية والتي من خلالها عبرت إلى فضاءات خارجية أخرى تنتمي إلى موقع جغرافي آخر هو لبنان وهي البرج الأثري ببلدة **حريصا** الذي يحمل في قمته تمثال السيدة **مريم العذراء**، كذلك الساحة الخارجية للكنيسة، المرتفع الجبلي المطل على الساحل اللبناني، أما **سعاد** فتواجدت في فضاء الشارع العمومي كثيرا فهو الذي عرفها بـ أمل عندما كانت هذه الأخيرة تقوم بتحقيق صحفي، كذلك كان مسرح لقاءاتها مع **روجي**، كما استخدم في الفترة الليلية كجسر عبور أثناء هروبها من بيت **منصور** إلى شقة **عايدة**، آخر فضاء خارجي ظهرت من خلاله **سعاد** على الشاشة هو الريف الفرنسي الذي اختارته كملجأ سعيد تنهي به معاناتها، في حين كانت الساحة الباريسية التي جمعت مختلف الرسامين والباعة المتجولين هي إحدى الفضاءات الخارجية التي ظهرت من خلالها **عايدة** ما ميز هذا الفضاء عن باقي الفضاءات هو واقعيته في ارتباطه المباشر بالموقع الجغرافي التي تجري فيه الأحداث وهي مدينة **باريس**، كذلك تواجدت في فضاء خارجي آخر هو الشارع المصري عند التقائها بابنها أمام باب المدرسة.

- فضاء العتبة :

تمثل هذا الفضاء في عتبة الأبواب التي وظفت بصريا بغية الربط بين اللقطات والفضاءات المختلفة حيث استخدمت أولا كنقطة عبور للانتقال من فضاء إلى آخر داخل الفيلم مثال لحظة خروج أمل من باب مكتب **كمال** ودخولها إلى فضاء آخر هو فضاء الحرب بلبنان، كذلك عتبة باب الميترو الذي استخدم هو الآخر لنفس الغرض، ثانيا استخدمت عتبة باب شقة **سعاد** في إنهاء علاقتها مع **سي علي**.

ب- دلالة تواجد الشخصيات النسوية داخل فضاءات معينة :

هي الفضاءات التي تحكمها بنية الهروب نحو أماكن معينة كهروب أمل ماضيها الأليم نحو أمكنة هامشية للممارسة المحظورات كشرب الخمر والرقص غير أخلاقي داخل الملاهي الليلية، الفنادق الرخيصة لممارسة الجنس، هروب **سعاد** نحو بيت الدعارة بحثا عن المأوى بعد أن طردها **سي علي** إلى الشارع، تواجد **عايدة** في غرفة نوم **عمر** بحثا عن إثبات الذات النسوية.

في الأخير نقول أن الفضاء داخل فيلم "**الباحثات عن الحرية**" أدى وظيفتين : وظيفة تعبيرية حيث قام بإضاءة الجوانب العميقة داخل نفسية كل شخصية من هاته الشخصيات النسوية وكذلك وظيفة سردية فانغلاق الفضاءات الداخلية المرتبطة بالحكايات الصغرى وبممارسات شخصياتها الخفية تعتبر المبرر السردي لوجود الميثاروي وذلك أن جولة الميثاروي في فضاءات الحكاية هي عملية كشف وفتح لهذه الفضاءات المغلقة الخاصة بكل امرأة.

4- البنية الزمنية :

لقد تمّ الإعلان منذ بداية الفيلم عن الفترة الزمنية لمجريات الأحداث داخله وهي سنة **1989** التي بناء عليها تمّ تحديد النظام الزمني للمتتاليات الخاصة بالحكايات الصغرى، يمكن التطرق لهذه البنية الزمنية من خلال تحديد الزمنية الفيلمية والزمنية الحكائية.

- الزمن الفيلمي :

يمكن دراستها من خلال التطرق لـ:

أ - الرتبة :

تشكل البناء الزمني لفيلم "الباحثات عن الحرية" من خمسة مراحل زمنية أساسية، أربعة مراحل في الماضي ومرحلة في الحاضر، يمكن توضيح ذلك من خلال المخطط التالي :

الحاضر	الماضي			
خط الزمن				
حكايات النساء الثلاث وتطورها خلال سنة 1989	السلط الفكري للزوج وانعكاساته على النجاح المهني لـ عايدة قبل أربع سنوات	العادات والتقاليد المغربية وآثارها على حياة سعاد	لبنان أثناء الحرب الأهلية من آثارها اختفاء فريد	لبنان قبل الحرب الأهلية (الحياة السابقة السعيدة لأمل مع حبيبها الأول فريد)

اتبع الفيلم نظام زمني اتسم بارتباط الصور والحكايات والأمكنة واللغة السمعية داخله بزمن العرض الحاضر لكن هذا النظام لم يسر في خطية متتالية من البداية إلى النهاية دون توقف بل تخللته عمليات استرجاعية للماضي من حين لآخر في شكل مد وجزر بين الزمنين، حيث اعتمدت المخرجة في عملية استرجاع الماضي على تقنية فلاش باك (Flash Back) أو تقنية الرجوع إلى الوراء، التي يصفها مارسيل مارتن ضمن "الزمن المضطرب - Temps Bouleversé" ويقول عنها: "هو أسلوب لشرح وتفسير الزمن الأكثر أهمية داخل النص الفيلمي"⁽¹⁾، وهذا ما لمسناه فعلا داخل الفيلم حيث كانت للأحداث المنتمية للزمن الماضي الأثر الكبير على تطورات الأحداث في الزمن الحاضر، هذه التقنية تم توظيفها من خلال خلق روابط سمحت بتسهيل عملية التنقل من الزمن الحاضر إلى الزمن الماضي، هذه الروابط تمثلت في : فضاء العتبة، الشرود، هلوسة، دوار، أحلام اليقظة، تغيير تدريجي للديكور، يقول نفس الناقد عنها أنها طرق ذات نزعة سيكولوجية، إذ أنها تعبر عن حالة ضمير أو عن مكنون ذلك الضمير دون أن تكون متعلقة بالمفهوم العادي للواقع⁽²⁾.

يمكن توضيح عملية استرجاع الماضي في فيلم "الباحثات عن الحرية" من خلال عرض معالجة زمنية للفيلم تتمثل في المخطط التالي :

(1) : Marcel martin, Op Cit. p 261 .

(2) : مارسيل مارتن، المرجع السابق، ص 192 .

خط	الحاضر	الماضي
	الزمن	

أثناء عرض الجنيريك بداية الفيلم

- منظر عام لمدينة باريس يعلن من خلاله زمن الفيلم (سنة 1989).
- التحقيق الصحفي الذي أجرته أمل داخل السوق مع مجموعة من النساء.
- اللقاء النسوي الذي جمع النسوة الثلاث داخل بيت سعد.
- حديث أمل مع كمال داخل مكتبه بمقر الجريدة عن تاجر الأسلحة وأحد المتسببين بحرب لبنان بشارة أبو زعتر.

استرجاع عن طريق العبور على فضاء عتبة باب المكتب

- منظر لنيران مشتعلة، مباني مدمرة، مجموعة عساكر، شاحنات عسكرية.
- أمل واقفة داخل الميترو تستمع للموسيقى المنبعثة من آلة أكورديون.

استرجاع عن طريق الشرود

- أمل المراهقة برفقة فريد جالسان تحت ظل شجرة الأرز مع استمرار الموسيقى المنبعثة من آلة الأكورديون.

- خروج أمل من النفق وتوجهها نحو ساحة عامة صادرة منها معزوفة لأغنية فيروز "حييتك" منبعثة من آلة الساكسوفون.

استرجاع عن طريق الشرود

- أمل برفقة فريد واقفان عند برج تمثال السيدة "مريم العذراء" بحريصا مع استمرار معزوفة أغنية فيروز.
- وجه حالم ل أمل مستمتعة بمعزوفة أغنية فيروز.

استرجاع عن طريق الشرود

- أمل برفقة فريد يتجولان في الساحة الخارجية لكنيسة السيدة "مريم العذراء" ثم يقفان عند السور الذي يطل على الساحل اللبناني.
- وجه حالم ل أمل مستمتعة بمعزوفة أغنية فيروز.
- حديث عايدة مع سي علي في المحل التجاري.
- حديث عايدة مع سعد في الساحة العامة.

- حديث عايذة مع سعاد في الرسم.
- أمل داخل الملهى الليلي في حالة هلوسة ترقص بجنون.

استرجاع عن طريق حركة بانورامية دائرية للكاميرا

- نيران مشتعلة.

- أمل داخل الملهى الليلي ترقص في حالة هلوسة بسبب الموسيقى الصاخبة.

استرجاع عن طريق حركة بانورامية دائرية للكاميرا

- تضرب أمل من طرف مجموعة عساكر مع استمرار سماع الموسيقى الصاخبة.

- أمل داخل الملهى الليلي ترقص مغمضة العينان.

استرجاع عن طريق حالة هلوسة

- أمل وفريد مختبئان داخل مبنى مدمر.

- أمل داخل الملهى الليلي ترقص مغمضة العينان.

استرجاع عن طريق حالة هلوسة

- فريد محتضن أمل تحت مبنى مدمر مع سماع دوي انفجارات واستمرار الموسيقى الصاخبة.

- أمل داخل الملهى الليلي ترقص مغمضة العينان.

استرجاع عن طريق حالة هلوسة

- تجري أمل وسط الدمار بحثا عن فريد.

- أمل داخل الملهى الليلي ترقص مغمضة العينان.

استرجاع عن طريق حالة هلوسة

- نيران مشتعلة وفريد وأمل واقعان على الأرض محتضنان بعضهما.

- أمل داخل الملهى الليلي ترقص مغمضة العينان.

استرجاع عن طريق حالة هلوسة

- يقوم مجموعة عساكر بضرب فريد وتفريقه عن أمل.

- توقف الموسيقى وخروج أمل من الملهى مع رجل في حالة ثالة تامة.

- عايذة داخل الرسم جالسة برفقة سعاد في حالة صمت.

استرجاع عن طريق الشرود

- يمشي خالد داخل رواق طويل ثم يتوقف عند لوحة زيتية واقفة أمامها عايدة بمظهر أقل سنا.
- عايدة داخل المرسم صامتة تنظر للبعيد.

استرجاع عن طريق الشرود

- تستلم عايدة جائزة الدولة التشجيعية للفنون الجميلة.
- تعتذر عايدة من سعاد من عدم قدرتها على إكمال اللوحة.

استرجاع عن طريق الشرود

- يخبر رئيس اللجنة عايدة بالبعثة التي منحتها لها الدولة إلى فرنسا.
- عايدة داخل المرسم جالسة لوحدها في حالة شرود تام.

استرجاع عن طريق الشرود

- خالد داخل غرفة مظلمة يهدد عايدة بحرمانها ابنها إذا سافرت إلى فرنسا.
- عايدة داخل المرسم جالسة لوحدها في حالة شرود تام.
- داخل محل تجاري سي علي يقوم بضرب سعاد.

استرجاع عن طريق تغيير تدريجي للديكور

- تجري سعاد المراهقة هاربة من شاب يحاول الإمساك.
- يستمر سي علي في ضرب سعاد ويرميها على أريكة.

استرجاع عن طريق تغيير تدريجي للديكور

- سعاد مرمية على أريكة تتعرض للضرب من طرف الشاب.
- تنهض سعاد من الأريكة في حالة هيجان وتتشاجر مع سي علي.
- التقاء عايدة بـ عمر من خلال معرض الرسم.
- أمل مغمضة العينان محتضنة كمال.

استرجاع عن طريق حلم يقظة

- انفجار بيت ريفي.
- أمل مغمضة العينان محتضنة كمال.

استرجاع عن طريق حلم يقظة

- تجري أمل مع فريد هروبا من القذائف ثم يأتي عساكر ويلقوا به داخل شاحنة، تتبعهم أمل ركضا فيتم إطلاق النار عليها ويأخذونها.

- أمل مغمضة العينان محتضنة كمال ثم تفتحهما وتبتعد عنه وتقوم بصفعه.
- عايدة تقيم علاقة مع عمر.
- محاولة الزعيم اللبناني التحرش بـ أمل.
- انتحار الصحفي السوداني عبد الله في شوارع باريس.
- شجار عنيف بين سعاد وسي علي ينهي العلاقة بينهما.
- مغادرة كمال باريس.
- تعرض أمل لمحاولة قتل من طرف الزعيم اللبناني.
- تعرض سعاد لمحاولة اغتصاب من طرف منصور صاحب الملهى.
- قرار سعاد بالعيش مع روجي الفرنسي.
- قرار عايدة الرجوع إلى مصر واسترجاع ابنها.
- قرار أمل بقتل الزعيم اللبناني.
- عودة أمل إلى لبنان والتقاءها بـ فريد عن طريق كمال.

نهاية الفيلم

ب- المدة :

لقد استغرق عرض الفيلم على الشاشة مدة 01 ساعة و54 د و 07 ثا، انقسمت هذه المدة بين زمن الحكي الذي نقصد به زمن تبين الحكاية أي زمن الحاضر دامت مدته 01 ساعة و50 د و 53 ثا وزمن القصة الذي نقصد به زمن ما ترويهِ الحكاية أي زمن الماضي ودامت مدته 03 د و 54 ثا، بالمقارنة بين الزمنين نلاحظ أن زمن الحاضر مدته أطول من زمن الماضي وهذا ما يبين أن المخرجة قد حرصت على تقديم صورة المرأة العربية في المجتمع الغربي كأساس لموضوع الفيلم ، هذا الغرب الذي لجأت إليه بحثاً عن الحرية المفقودة في المجتمع العربي التي حاولت المخرجة أن تعطينا صورة عنه من خلال تقديم ومضات قصيرة (Flash Back) عن فترات زمنية ماضية كان لها الأثر الكبير في تطور الأحداث في زمن الحاضر الخاص بماته الشخصيات النسوية الثلاث المقدمة على الشاشة.

لكن اللافت في الموضوع أن أمل قد أخذت حصة الأسد من حيث المساحة الزمنية المتاحة لها داخل الفيلم بالمقارنة مع الشخصيات النسوية الأخرى سواء في زمن القصة (الماضي) أو زمن الحكي (الحاضر)، يمكن توضيح ذلك في الجدول الآتي:

المساحة الزمنية (ثا) الشخصية	زمن القصة (الماضي)	زمن الحكيم (الحاضر)	الزمن الكلي للفيلم	%
أمل	126	1991	2117	39.75
سعاد	19	1604	1623	30.47
عايدة	89	1497	1586	29.78
مجموع الشخصيات الثلاث	234	5092	5326	100

نلاحظ من خلال هذا الجدول أن أمل قد شغلت مساحة زمنية كلية قدرت بـ 2117 ثا ما يعادل 35 د و 17 ثا أي بنسبة 39.75 % بالمقارنة مع سعاد التي تلتها بمساحة زمنية كلية قدرت بـ 1623 ثا ما يعادل 27 د و 03 ثا أي بنسبة 30.47 % ثم في المرتبة الأخيرة تأتي عايدة بمساحة زمنية كلية قدرت بـ 1586 ثا ما يعادل 26 د و 26 ثا أي بنسبة 29.78 %.

- الزمن الحكائي :

لقد تمّ تحديد منذ البداية الزمنية الحكائية للفيلم بسنة 1989، لكن لم تشر المخرجة داخل هذه الفترة الزمنية الأيام، الأسابيع والأشهر بل فقط ظهرت المشاهد تارة في النهار وأخرى في الليل حيث ابتدأت الحكاية الكبرى وانتهت بفترة نهائية أي نهاية الليل وبداية الفجر، بداية أمل جديد لمستقبل المرأة العربية، أما الحكايات الصغرى الثلاث المركبة منها هذه الحكاية الكبرى فنجدها قد تميزت في أغلبها بالفترات الليلية أي بداية الليل وما يحمل معه من سمر، حكي وأسرار، لحظة تقتضي لحظات تالية عليها تشرح الجوانب النفسية الخفية في شخصية المرأة والتي لا يمكن التعبير عنها في وضوح النهار، كما يمكن الإشارة أن الفيلم تخللته فترات زمنية سابقة حددت بفترة الحرب الأهلية في لبنان داخل ماضي أمل، أما ماضي عايدة فقد حدد بـ أربع سنوات قبل سنة 1989، في حين ماضي سعاد لم يتم تحديده زمنياً.

5- بنية اللون والإضاءة :

برزت رمزية الألوان أكثر في ألوان العلم الفرنسي (الأحمر - الأزرق - الأبيض) حيث الأحمر له علاقة بالثورة الفرنسية، الأزرق يحمل دلالة الاستقرار، المعرفة والكفاءة أما الأبيض فدلالة على البراءة والسلام، تمّ توزيع العلم الفرنسي في أكثر من مشهد سواء في الساحات العامة أو على أسطح المباني كمؤشر آخر للدلالة على المحيط الجغرافي الذي يحتوي أحداث الفيلم المتمثل في العاصمة الفرنسية باريس، كذلك برز اللونان الأخضر والأزرق في المناظر الطبيعية التي تميزت بها العاصمة بيروت سواء من خلالها جبالها التي اكتست بأشجار الأرز الخضراء أو ذلك البحر الأزرق الممتد إلى الأفق.

فيما يخص الضوء فقد تمّ توزيعه داخل الفيلم من خلال اللعب برمزية النور والعتمة التي تساهم عادة في صناعة وتشكيل رمزية الحدث السينمائي أو أحداث بعض المؤثرات الضرورية في مشهد سينمائي معين وهذا ما حرصت على إحداثه المخرجة في المشهد الخاص بتواجد أمل داخل غرفة مظلمة حيث عن طريق استخدام الحركة البانورامية الدائرية عملت الكاميرا على اللعب بهاته الرمزية حيث تارة نشاهد وجه أمل عليه نور ساطع وتارة أخرى تكون هناك عتمة وهذا من أجل خلق الإحساس بالعمق المكاني وخلق مؤثرات درامية لها علاقة بتعرض أمل لمحاولة قتل من طرف الزعيم،

كذلك غرفة النوم التي كان متواجد بداخلها **عايدة وعمر** عملت المخرجة على تخفيف الإضاءة وتوظيف النور الصادر من الشموع لخلق جو انفعالي بين الشخصين وتضفي رومانسية على المكان.

6- بنية الرمز الحركي :

تعتبر الإشارات أحد الأساليب غير اللغوية للتواصل مع الطرف الآخر وقد تحمل معاني إيجابية، كما قد تكون علامات معبرة عن خطاب احتقاري مثلما حملته تلك الإشارات التي استخدمها **سي علي** كمؤشر غير لغوي للتواصل مع **سعاد** حيث كثيرا ما شاهدناه يستخدم أصابعه للتأشير لـ **سعاد** بالقدوم إليه، كما استخدمت الطأطأة بالرأس في العديد من المشاهد خاصة من طرف **كمال** الذي يحمل شخصية راضخة للأمر الواقع لا يملك حولا لمشاكله.

كما يمكن للإشارات أن تحمل دلالات ثقافية دينية كتلك الإشارات التي كانت تقوم بها **أمل** كلما وقفت أمام كنيسة والخاصة بإشارة الصليب للدلالة على ديانتها المسيحية.

7- البنية الدلالية :

يمكن أن نقارب البنية الدلالية العميقة للفيلم من خلال التطرق لأهم المفاهيم والمواضيع التي حاول مضمونه التركيز عليها سواء عبر العلامات البصرية كالحركات الجسدية أو العلامات السمعية كالحوار الذي دار بين الشخصيات، من أهم المفاهيم التي حاولت المخرجة التركيز عليها بشكل أساسي لدينا : الحرية، الجنس، الصداقة.

- مفهوم الحرية :

لم تقصد المخرجة في توظيفها لكلمة "حرية" كأحد الكلمات المفتاحية لعنوان الفيلم "الباحثات عن الحرية" بمعنى التزام امرأة في مسيرتها الحياتية بقدر ما هو التحرر الأخلاقي أي العيش بدون قيود إلا أن المتمعن فيما قدمه الفيلم سوف يكتشف أن بطلات الفيلم الثلاث لم يبحثن عن الحرية بل لجأن إلى **باريس** هربا من قيود الشرق دون أن تكون لبعضهن أو لإحادهنّ أي مفهوم لما تعنيه كلمة الحرية بمعناها الفلسفي أو الوجودي باعتبار أن **باريس** كانت طوال نصف قرن عاصمة للوجودية.

تصبح الحرية في هذا الفيلم اختيارا ذاتيا خالصا من دون أي قيود يفرضها العالم الخارجي، لكن هذا العالم الذي جاءت به النساء من بلدان قابع في داخلهن يهددنهن : الآباء، الإخوة والأزواج، ف **سعاد** المغربية التي هربت من الفقر والقيود وسطوة الإخوة الذكور الذين كانوا يريدون قتلها لأنها أحببت ابن الجيران، انتهت بها حياة الشارع للعيش كجارية مع صاحب المحل الذي تعمل لديه الذي كان مجرد عشيق لا أكثر بالنسبة لها، أما **عايدة** المصرية فاختارت السفر صوب الحرية وعاشت في **باريس** حزينة بسبب عجزها عن التواصل مع ابنها تختار بإرادتها إقامة علاقة مع **عمر** بعد فترة وجيزة من تعارفهما وقد تمثل البحث عن الحرية بالنسبة لها هو التخلص من عقدة أنوثتها التي لم تشعر بها مع زوجها السابق، أما **أمل** اللبنانية فهي قادمة من مأساة اختطاف حبيبها من خلال الحرب الأهلية اللبنانية ولا تعرف إن كان حيا أم ميتا، ينتهي بها المطاف التردد على الملاهي الليلية بحثا عن علاقة عابرة مع أي رجل تلتقي به محاولة نسيان ماضيها الأليم.

المقصود بالحرية هنا هو التحرر الجنسي والخروج بعيدا عن قانون الرجل الشرقي وليس التعرف على المعنى الوجودي للحرية كما سيق وذكرنا هذا ما جعل المخرجة تختار ثلاث نساء حسيات حيث بدت هذه الشخصيات أقرب إلى الإشباع الجسدي منه إلى التحرر بمعناه الفلسفي، لم يحدث لهن التغيرّ للأفضل بذهابهن إلى بلاد الحرية

حيث تحولت مدينة باريس إلى مجرد مكان للمتعة حتى لدى الثري العربي الذي صوره الفيلم ساذجا، شهوانيا يشتري بما يملك أجساد الأخريات ويجوّل مقره الباريسي إلى "حرمك" يعيدنا إلى عصر الحريم في القصور القديمة.

- مفهوم الجنس :

لقد أثار فيلم "الباحثات عن الحرية" لغطا غير مسبوق إلى الحد الذي أربك فيه لجنة الرقابة على المصنفات الفنية لأنه يصور مشاهد فاضحة وقد سبق للرقابة المصرية أن نبهت على ضرورة تصوير سبعة مشاهد من الفيلم بطريقة إيجابية غير مباشرة، لأن المخرجة لا تتورع عن الإغراق في الجانب الإباحي بحجة التعبير عن رأيها ورؤيتها الفنية والجمالية⁽¹⁾.

تدافع المخرجة عن فيلمها وتصفه بأنه أقل جرأة من أفلامها السابقة حيث الجنس في هذا الفيلم كان أقل حضورا منه في فيلمها السابق "مذكرات مراهقة" إذ تقول: "بعد تجربتي مع مقص الرقابة في مذكرات مراهقة" تفاديت المشاهد الساخنة في "الباحثات عن الحرية" خوفا على الفيلم من أن يتشوه فنيا، ومع هذا أوصلت المضمون الذي أريده [...] بل على العكس طالبت بحرية المرأة ومن ضمنها حريتها الجسدية في شكل أكبر بكثير مما فعلت في أفلامي السابقة لكن بلا مشاهد [...]"⁽²⁾، لكن الصحافة رأت عكس ذلك، فالفيلم جنسي بالمعنى المطلق للكلمة، ليس فيه بحث عن الحرية بل هو "الإغراق في المشاهد لا أخلاقية والرغبة في إشباع الحرمان منها هي المحرك الأساسي لبطلات الفيلم الثلاث اللاتي تهرين إلى بلد الحرية - فرنسا - في محاولة للبحث عن التحرر المفقود وتحقيق طموح شخصي"⁽³⁾، فقد اعترضت الرقابة على الكثير من هذه المشاهد، كمشهد الاغتصاب الجماعي الذي تتعرض له البطلة اللبنانية أمل حين وصولها إلى باريس، حيث رأت الرقابة الاكتفاء بأن يكون اغتصابا فرديا ويراعى عند تصويره عدم المباشرة على الشاشة، بالرغم من هذا الظهور غير أخلاقي للفتيات فإن المخرجة تعود وتؤكد أن توظيف الجنس داخل الفيلم هو توظيف درامي، فالجنس كان سلاحا ذبح المغربية، أما اللبنانية فكان وسيلة للعقاب الذاتي، في حين المصرية كان الجنس لديها وسيلة لاكتشاف الذات، إنه منظور اجتماعي بحث بمعنى الجنس وظف في إطار رؤى محددة وليس في شكل مجاني وهذا ما أكدته كذلك كاتبة السيناريو رفيق الصبان حيث رأى أن الجنس وظف توظيفا مدهشا وكان له مبرره: "لأن أول شيء يقيد المرأة عندما تذهب إلى مجتمع غربي مفتوح هو حرية الجنس، حرية أن تفعل بجسدها ما تشاء، مع هذا فإن الجنس لدينا وظف بطريقة رمزية"⁽⁴⁾.

لكن أين هي الرمزية في المشاهد الإباحية التي رأيناها على الشاشة، يضيف كاتبة السيناريو ويذهب أكثر من ذلك في دفاعه عن الفيلم حين يذكر الفعل الفاضح في السينما المصرية قائلا: "إن الفعل الفاضح في السينما المصرية كان مجرد جملة في حوار أو مشهد خاطف سريع، فما زال ينظر كفعل مبتذل ومازال المخرجون الشباب يحاولون كسر

(1): عدنان حسين أحمد، بنية المفارقة الفنية وآلية ترحيل الدلالة في "أحلى الأوقات" لـ هالة خليل، صحيفة "الحوار المتمدن"،

العدد 895، بتاريخ: 2004/7/15، المصدر :

<http://ahewar.org/debat/show/art.asp?aid=20700>

(2): كريمة ناوي، المرجع السابق، ص 293 .

(3): المرجع نفسه، ص 293 ، نقلا عن : طارق مرسى، تفاصيل أزمة الجنس بين إيناس الدغدي والرقابة، مجلة "روز اليوسف"،

العدد : 3945، صادرة عن مؤسسة روز اليوسف، بتاريخ : 2004/01/23، ص 78 .

(4): المرجع نفسه، ص 294 ، نقلا عن : محمود القمحاوي، رفيق الصبان: لماذا نصر على دفن رؤوسنا في الرمال؟ ، صحيفة

"الحياة"، العدد: 15326، بتاريخ: 2005/02/18 .

القيود التي صنعها المخرجون الذين سبقوهم⁽¹⁾، فالجنس من هذا المنظور ضرورة درامية خالصة.

أما كاتبة الرواية هدى الزين والتي أخذ منها الفيلم تؤكد أنها كتبت الرواية والتي من خلالها كان بحثها عن حريتها وحرية اختياراتها حيث تقول: "هذه الاختيارات هي جوهر الحرية عندي، أن تعيش كما تشاء، تعمل كما تشاء، تكافح بشرف وتقدر موهبتك هذه في المجتمع، أما الحرية في الفيلم فمختصرة في بطلاته الثلاث [...] ثم إني أشعر بأن أي منهن في الفيلم حققت حريتها فهن لم يصلن إلى شيء"، إنه بحث عن الحرية وفي هذا البحث يقف الجسد، خاصة إذا تعلق الأمر بالمرأة العربية التي عاشت قرونا محرومة من حريتها بما فيها حرية الجسد، هذا ما سعت لإبرازه الكاتبة في قولها: "ليس الفيلم ولا الرواية طبعاً دعوة للانفلات الجنسي، لكن لأن البعض يختزل المرأة في جسد فقط، فإنه يرى في حريتها إباحة لجسدها وهذه نظرة قاصرة، فالبطلات لسن منحرفات بل راغبات في التحرر"⁽²⁾، هكذا كان البحث عن الحرية في الفيلم وفي رواية "غابة من الشوك" التي تظل نموذجاً من الروايات النسوية التي تناولت واقع المرأة العربية في الغربية وما تواجهه من انفتاح على العالم الآخر والقمع الذي قد يمارس عليها من الرجل العربي المقيم أيضاً بالغربة.

- مفهوم الصداقة :

تنشأ الصداقة بين النساء الثلاث حين تلتقي أمل الصحافية وهي صديقة لـ عائدة بـ سعاد في السوق وتصورها في أحد تحقيقاتها، ثم تتطور هذه العلاقة حين تقوم سعاد باستضافتهما في البيت الذي استأجره لها سي علي حيث يصبح هذا المكان فضاء نسوياً بحثاً ومكاناً للحكي والبوح بالمشاكل، لقد ظهرت مظاهر الصداقة الفعلية بين النساء الثلاث حين قام سي علي بطرد سعاد من الشقة فطلبت منها أمل البقاء عندها مؤقتاً، كذلك حين هربت سعاد من منصور الذي حاول اغتصابها لجأت إلى بيت عائدة التي وجدت عندها الصدر الحنون الذي تشكو له همومها، لكن تبقى هذه الصداقة متباعدة بمعنى أيهسكن لم يجمع بينهن للمعيشة مثلما نرى في أفلام نسوية أوربية ومنها أفلام مارجريت فون تروتا على سبيل المثال وذلك باعتبار أن كل امرأة منهن لديها جبل سري يربطها برجل أو أكثر وأن من الأفضل لخصوصية كل واحدة أن تعيش في بيت منفصل كي يأتي هذا الرجل إلى البيت أو إلى بيت آخر.

صحيح أن الفيلم طرح مضموناً نسوياً وصداقة يمكن وصفها بالنسوية رغم وجود الرجل في حياة كل امرأة بدرجات مختلفة لكنه لا يرتقي إلى أفلام السينما النسوية الحقيقية التي عهدنا مشاهدتها على شاشة السينما الغربية.

8- البنية التداولية الثقافية :

نحاول في هذه البنية أن ندرس العلاقة التداولية والقدرة التواصلية للفيلم مركزين على مقاصد المبدع وتصوره للمتلقي وعلى دور المتلقي في عملية الإبداع، من البديهي أن للفيلم مبدعاً و متلقياً مفترضا متعدداً، وأن بين المبدع والمتلقي علاقات متشابكة تحكمها شروط سياقية ونصية وسوسيو - ثقافية وأن هذه العلاقات تضع قيوداً تداولية على العملية الإبداعية سواء من جانب الحاكي أو من جانب المتلقي.

نحاول في هذا العرض أن نتبع هذا المتلقي في علاقته مع النص - الفيلم من خلال طرح عدة رؤى لنقاد اختلفت مواقفهم باختلاف توجهاتهم لكنها اتفقت معظمها فيما يتعلق بمشاهد الجنس المتعددة في أنها دخيلة على

(1) : كريمة ناوي المرجع السابق، ص 294 ، نقلا عن : رفيق الصبان، مد... وجزر، مقالات مختارة في السينما، سلسلة الفن السابع (134)، دمشق، منشورات وزارة الثقافة السورية، 2007، ص 70.

(2) : المرجع نفسه، ص 295 ، نقلا عن : أحمد النجمي، هدى الزين، المشاهد الساخنة ليست واردة في النص، مجلة "المصور"، العدد : 10، الصادرة عن مؤسسة أخبار اليوم المصرية، ديسمبر 2004، ص 41.

المجتمع الشرقي و أن الواقع الفيلمي الذي قدمه فيلم "الباحثات عن الحرية" لا علاقة له بالواقع الحقيقي للمرأة العربية بالتالي لم يحقق أفق انتظار المتلقي العربي.

تؤكد الناقدة علا الشافعي على أن المخرجة والكاتب تعمدا القضاء على روح وعمق النص من أجل شباك التذاكر وكأن التسطيح لقضايا المرأة أصبح الشغل الشاغل للمخرجة، كما تشدد أن الجنس عند البطلتان اللبنانية والمغربية لم تكن له ضرورة درامية ولم يخدم تطور الشخصية من الداخل⁽¹⁾، أما الناقدة ماجدة عبد الله فتقدم رؤية مختلفة حيث تشير إلى أن الإبداع النسوي مهما اختلفت أشكال تعبيره حاول تقديم صورة عن المرأة بعيدا عن الرجل، ففي رأيها أن الكثيرات من المبدعات والسينمائيات يتعاملن مع المرأة كمخلوق معزول عن الرجل وفيلم "الباحثات عن الحرية" لم يبرز أي دور إيجابي لأي رجل عدا قيمته الجنسية⁽²⁾، في حين كان الناقد السينمائي طارق الشناوي متحفظا نوعا في موقفه من الفيلم حيث أشار في البداية أن الفيلم ذو طابع تجاري لا يحمل فكرا بقدر ما تلجأ فيه المخرجة إلى تقديم أكبر قسط من العري والشذوذ والسادية والماسوشية ولا تعنيها قضية الحرية سواء كانت للمرأة أو للرجل، لقد ضاعت قيمة الحرية التي هي عنوان الفيلم لأن الهدف هو أن تباع الفيلم⁽³⁾، لكنه فيما بعد يشير أن القضية ليست قضية فيلم بل قضية وجود قوانين سمحت بتصوير هذا النوع من الأفلام حيث يقول: "أنا برغم كل تحفظاتي على "الباحثات على الحرية"، إن القضية أكبر من فيلم وتتصل مباشرة بحرية التعبير التي كفلها الدستور"⁽⁴⁾، يشاطره الرأي المخرج المصري مجدي أحمد علي فهو يلقي بالمسؤولية على الرقابة التي يتمثل دورها في مراقبة كل ما يعرض على الجمهور من أعمال سينمائية حيث يقول: "السينما فن والفن حر وهي ليست حرية بلا ضفاف بل يحكمها قانون مسئولة عن تنفيذه جهات رقابية وهذا يكفي جدا، فنحن في مجتمع حر وكل إنسان مسئول عما يقدمه"⁽⁵⁾.

لقد حاولت المخرجة أن لا تحصر صورة المرأة العربية في قطر عربي واحد بل قدمت صورة شاملة نوعا عن وضعية المرأة في كل المجتمع العربي من خلال الاستعانة بممثلات عربيات وهذا مؤشر يكشف عن أن إيناس الدغدي قررت الخروج من بوتقة المحلي إلى الخارج ومناقشة كل ما يخص قضايا المرأة من خلال نماذج عربية لكن المشكلة في هذا الفيلم أن مناقشة القضية لم تتم في إطارها الجغرافي الطبيعي بل نقلت إلى أرض أجنبية بالرغم من أن هذه الأرض الجديدة لم تضئ شيئا إيجابيا للقضية بل بقيت مجرد محيط جغرافي أطر مجريات أحداث الفيلم وهذا ما تؤكده الناقدة والروائية سحر الموجي حيث جاء نقدها للفيلم ولمخرجه نخيبا لآمالها، هذه الشخصية التي تصفها الكاتبة بقولها: "شخصية إيناس نفسها التي تسعى بوعي لخلخلة المنظومة الفكرية التقليدية السائدة في مجتمعاتنا العربية، وهذا شيء إيجابي لكنه كان سيصبح أكثر إيجابية لو أنها قدمت لنا ما وعدتنا به، أسئلة تثار في العقول تدفعنا إلى التمرد على السائد والراسخ منذ زمن" هذه الأسئلة حسب الناقدة لم يثرها الفيلم الذي اتخذ من باريس أرضية له ورغم اختيار هذه المدينة المفتوحة تضيف الناقدة: "ظللت أتساءل طوال مدة العرض وما بعدها ما فائدة أن تدور الأحداث في تلك المدينة، بينما الشخصوص يدورون في فلك عربي تماما، فاختيار المخرجة لمدينة باريس لم يوسع من أفق الشخصيات المتحركة على مسرحها إذ ظلت الحرية غائبة، فلم أرى تلك الشخصوص تمارس أية حرية غير حرية الجسد وهو مستوى سطحي للحرية

(1): كريمة ناوي، المرجع السابق، ص 314 .

(2): المرجع نفسه، ص 314 .

(3): كريمة ناوي، المرجع السابق، ص 312 ، نقلا عن : طارق الشناوي، أرفض الفيلم مرة والمصادرة ألف مرة، مجلة "القاهرة"، العدد: 08، صادرة عن الهيئة العامة للكتاب المصرية، فيفري 2005 .

(4): المرجع نفسه، ص 312، نقلا عن المصدر نفسه .

(5): المرجع نفسه، ص 312 ، نقلا عن : عبد الحي أديب، محاكمة الفيلم ردة فكرية ودعوة للتخلف، مجلة "أخبار اليوم"،

العدد: 646، بتاريخ: 2005/02/19، ص 22 .

ما لم تكن مدعومة بحرية أعمق، تتجلى في استطاعتهم مراجعة حياتهم وممارسة اختيارات جديدة، مفهوم الحرية في هذا الفيلم ظل مفهوما ضيقا إذ أن الهروب كان وسيلة البطلات الثلاث، لكنه هروب لم يحقق الحرية، ومنه فإن الحرية والحرية هما قضيتان عميقتان ومكانهما داخلنا وليس في مدن بعيدة"(1).

نختتم بموقف الناقد أحمد رأفت بهجت الذي ربط الرسالة الإيديولوجية للفيلم بالتوجهات الإيديولوجية للجهات الممولة حيث يقول أن المرأة عندما قامت بالإخراج لتطالب بالمساواة بين المرأة والرجل صورت لنا المرأة من منطلق مختلف، صحيح أنها طالبت بحقوقها إلا أنها شوهت منظرها من خلال التطرف في شكلها الخارجي والصورة الإباحية التي أبرزت فيها جسد المرأة ومفاتنها كما في أفلام إيناس الدغدي مما أساء للمرأة العربية، لقد لعبت بعض الأفلام دور البغي ضمن ثلاثية كان فيها الجمهور هو العميل وبعض جهات الإنتاج، وأشار أن دور البغي الذي لعبته هذه الأفلام كان وصمة انحدرت إليها السينما المصرية بدءا بتدخل الأجانب في الإنتاج وانتهاء بإقحام دخلاء عن الفن الراقي مما سمح بانتشار موجة الأفلام التي أطلق عليها سينما المقاولات ففي النصف الأول من عام 2005 كانت القضية الكبرى هي قضية الفيلم المصري "الباحثات عن الحرية" لتناوله مشاكل ثلاث نساء من المغرب ومصر ولبنان يعيشن في باريس بحثا عن حبيتهن المقتدة في بلادهن ، فقد نشرت عشرات المقالات ضد الفيلم وأطلق عليه الباحثات عن الجنس وجرت دعوات لمقاطعته خاصة أنه من إخراج امرأة(2).

صحيح أن إيناس الدغدي قد استطاعت أن تحترق بجرأة كبيرة حاجز التابوهات الاجتماعية الثلاثة : السياسة ، الدين والجنس، هذه العلاقة المتشابكة والتي ترتبط جميعها بالحرية : حرية الدين والجنس والاتجاه وكيفية التمتع بهذه الحرية، لكن حسب الناقدة خيرية البشلاوي فإن " الرسالة الإيديولوجية الخفية التي حاول الفيلم تمريرها بطريقة ذكية تستهدف تطبيع العلاقات الجنسية المحرمة باعتبار الجنس احتياجا ضروريا لا يخضع للكوابح، إنها إذن أفلام تستهدف تكسير العادات والقيم والسلوك من ثقافتنا وديننا وأنساق القيم التي حفظت هوية المرأة العربية ومنحتها قدرا من الهيبة والاحترام، فالمرأة الحقيقية غائبة في أفلام الدغدي والمرأة ليست وعاء للجنس فقط مثلما ظهر في فيلم "الباحثات عن الحرية"(3) ، إذ النماذج الثلاث مشاريع جاهزة للانفلات القيمي والجري وراء قيم غريبة منافية تماما بل قد تكون مضادة للنظام القيمي العربي الإسلامي.

(1) : كريمة ناوي، المرجع السابق، ص 314 ، نقلا عن: سحر الموجي، الباحثات عن الحرية، صحيفة "المصري اليوم"، العدد: 02 ، فيفري 2005 .

(2) : محمد منير حجاب، المرجع السابق، ص ص، 224-225 .

(3) : كريمة ناوي، المرجع السابق، ص 314 ، نقلا عن : خيرية البشلاوي، حرية إيناس وحريتنا نحن، مجلة "شاشتي"، العدد: 23، صادرة عن دار التحري، ديسمبر 2004 .

المطلب الثاني : التحليل السردى للفيلم اللبناني "سكر بنات"

لقد تمّ التركيز في هذه القراءة ذات الطابع السردى على تحليل النصوص الصغرى من خلال تفكيكها كي نعرف الكيفية التي بنيت بها ثمّ البحث على طبيعة العلاقات التي ربطتها فيما بينها مشكّلة لنا في الأخير النصّ الفيلمي الكلي، تتمثل هذه النصوص الصغرى في :

1- البنية الحكائية :

تتكون البنية الحكائية لفيلم "سكر بنات" من حكاية كبرى محورية انعكس مضمونها على مجموعة من الحكايات الصغرى الخاصة بمجموعة من النساء، بالتالي اتخذت هذه البنية شكل تنازلي من المركب إلى البسيط.

1-1- الحكاية المركبة : تمثلت الحكاية الكبرى للسرد الفيلمي في عالم النساء الداخلي الذي حاولت المخرجة التوغل في أعماقه من خلال استخدام فضاء صالون الحلاقة بكل ما للمكان من دلالة في إضفاء صيغة تجميلية على الحياة فضلا عن طابعه النسائي الخالص، روت هذه الحكاية الكبرى واقع يومي لنساء من كل الأعمار والخلفيات والطبقات الاجتماعية مدرج بالحزن، العذاب والانتظارات خاصة في خياطة الجراح والتعايش مع الآلام، العقد النفسية والكبت المجتمعي، المرأة في "سكر بنات" معقدة من ناحية ومن ناحية أخرى مسالمة جميلة ومضحية ترغب أن تكون مختلفة وتتمنى حل مشكلاتها بهدوء.

2-1- الحكايات البسيطة: هي الحكايات الصغرى الخاصة بالشخصيات النسوية المشاركات داخل الفيلم، كل واحدة من هاته النسوة تعاني من مشاكل في حياتها، ليال تربطها علاقة برجل متزوج، نسرين فقدت عذريتها ولا تعلم كيف تواجه هذا الأمر خصوصا أنها ستتزوج، ربما تجد مشاكل مع هويتها الجنسية، جمال تخشى من تقدم العمر، روز الباحثة عن الحب في صمت وأختها ليلي المضطربة عقليا وتعيش وهم انتظار الحبيب الضائع.

3-1- تبين البنية الحكائية : كل حكاية من هذه الحكايات الصغرى لها عالمها الخاص وموضوعها الجزئي الذي تعالجه لكن بالرغم من هذه الاستقلالية الذاتية تشترك في نقطة واحدة هي المرأة، فكل الحكايات تحدثت عن النساء وعوالمهنّ ، بالتالي اجتمعت كلها على طرح تساؤلات عما يدور في هاته العوالم النسائية من مخاوف وهواجس والتي بززت على السطح خلال الجلسة النسوية داخل غرفة الفندق أين اجتمعت النسوة الأربعة لمناقشة قضاياهن ومشاكلهنّ نظرا لإحساسهنّ المشترك بآلام وأوجاع المرأة العربية.

2- بنية الشخصيات :

بما أن الفيلم تشكل من خمس حكايات صغرى كلها تدور حول محور المرأة فمن الطبيعي أن تسند الأدوار للعنصر النسوي ولهذا يمكن تقسيم الشخصيات المشاركة داخل الفيلم إلى ستة شخصيات نسوية رئيسية وإن اختلفت درجات بطولتهنّ ، كل شخصية من هذه الشخصيات الثلاث تحيط بها مجموعة من الشخصيات الثانوية تراوحت بين النسوية والرجالية، تتمثل هذه الشخصيات النسوية في :

- **شخصية ليال:** هي الشخصية المحورية للفيلم، ليال شابة في العقد الثالث من عمرها مكتملة الأنوثة واثقة من نفسها، عزباء تقيم لدى والديها، عالقة في دوامة قصة حب مرفوضة اجتماعيا مع رجل متزوج لا يظهر في الفيلم لأنها يلتقي بها في أوقات فراغه، بينما تكرر س هي حياتها حبه وتترك عملها للقائه إلى الحد الذي تغامر بسمعتها في استئجار غرفة في فندق للعاهرات للاحتفال معه، رغم مشاكلها إلا أنها تحاول دائما حل مشاكل صديقاتها، تبدو

وكأنها هي مديرة صالون التجميل الذي تعمل فيه بقية الفتيات على الرغم من عدم وجود أي مشهد يؤكد هذه فلكرة وهو في نظري ذكاء من المخرجة كي تكرر فكرة التعايش السلمي في المجتمع اللبناني.

- **شخصية نسرين:** هي فتاة في العشرينات من العمر، ترغب في الزواج لكنها تعجز عن الاعتراف لأهلها وخطيبها بعذريتها المفقودة لأنها ابنة عائلة محافظة ومخطوبة لشاب من عائلة محافظة أخرى لكن تبدو محافظة كلتا العائلتين ظاهرة، فالخطيب يطلب من خطيبته إقفال أزرار قميصها وربط شعرها عند زيارتها لعائلته لكنه يمد يده ليتحسس ساقيها سرا من تحت المائدة خلال جلوسها حول مائدة الغذاء، هذا المثال الأكثر وضوحا ودلالة على حالة المحافظة الظاهرية التي تخفي نوعا من أنواع الحياة الجنسية المسكوت عنها في تلك البيئات وهو ما يظهر أيضا لدى عائلة الفتاة نفسها من خلال أنواع الملابس الداخلية التي تختارها العائلة للفتاة استعدادا لزواجها وهذا المظهر المحافظ يصور في حده الأقصى عبر إجراء عملية ترميم الفتاة لغشاء بكارتها بمساعدة صديقاتها.

- **شخصية ريم:** فتاة في العشرينات من العمر ترفض الجنس الآخر بملابسها وتصرفاتها، لأنها تميل إلى بنات جنسها ويظهر ذلك عبر تحرشاتها لإحدى مرتادات الصالون التي تبادلها بصمت نفس مشاعرها، فهي نموذج للمثلية.

- **شخصية جمال:** امرأة ترفض فكرة وصولها سن اليأس وتتشبث بالزمن وترجوه أن لا يتحرك مسرعا ويتركها دون صباه لكن الوقت يصر أن يفلت دون إرادتها فتبقى **جمال** تبتكر الأساليب لإيهام من حولها بذلك وتقاوم الزمن بالبحث عن عمل يعتمد بشكل رئيسي على الشكل عبر العمل كممثلة في التلفزيون لترد على إهمال زوجها - الذي لا يظهر في الفيلم أيضا - لها وانشغاله بنساء أخريات، ويبقى الوهم يسيطر عليها خصوصا أنها شخصية لا خيارات لديها سوى مظهرها الخارجي، وهو أسلوب ذكي من المخرجة لتقول كلمتها في فلسفة وهم القوة والتظاهر بما لا نملك.

- **شخصية روزي:** امرأة مسنة، جارة النساء الأربع السابق ذكرهن، صاحبة محل خياطة عند رؤية وجهها نلمح مسحة من الحزن والأسى النبيل الذي لا يفارق ملامحها وحركتها، قامت بأداء مبهر يلتقط لحظاته الهادئة في نطق الحوارات أو النظر في الاتجاهات المختلفة، تخلق خطأ واضحا ينتظر المشاهد منه شيئا كلما ظهر حيث تعيش حالة وحدة خاصة مع شقيقتها البكر "**ليلي**"، هي شخصية تبحث عن الحب الذي لم يدق بابها لكن حتى عندما آتى متأخرا عبر صورة عجوز أجنبي تضيقه لإحساسها بالذنب فتضحى من أجل شقيقتها العانس.

- **شخصية ليلي:** لم يتجاهل الفيلم أيضا حالة أخرى طالما كانت نقطة ضعف في مجتمعاتنا وقوانيننا، وهي إهمال كبار السن والمعاقين والمختلين عقليا من خلال شخصية **ليلي** المضطربة عقليا تعيش حالة شيخوخة مرهقة ووهم الحب والانتظار لهدايا الحبيب الذي لا وجود له وهي تعتقد أن أي ورقة مهمة هي رسالة حب مبعوثة من طرفه، هي الشخصية الأكثر وضوحا وتعبيرا في الفيلم عن نسائه الباحثات عن الحب والحياة لأنها تردد كلاما قد يكون له أثره العميق في الشخصية التي لا نعلم عن ماضيها شيئا، تسمو علاقة هذه المرأة بأختها **روز** كي تكون إحدى أجمل العلاقات داخل الفيلم.

على هامش هاته النسوة الستة تقدم لنا المخرجة شخصيتين لامرأتين ضيفتين على صالون الحلاقة، أولا : لتقديم مزيد من مساحات الإضاءة في حياة شخصياته الستة، ثانيا : باعتبار هاتين الشخصيتين تنويعات إضافية في حالة المرأة، فالأولى هي **كروستين** زوجة الرجل الذي تحبه **ليال** المستقرة في حياتها الزوجية والجاهلة بخداع زوجها لها والثانية هي تلك الزبونة التي لم يعلن عن اسمها والتي تقدم فرصة لـ **ريما** بإظهار عواطفها المثلية وتجد فيها محرّضا لتبديل حياتها ولو شكليا عبر تقصير شعرها.

- الرجل هامشي في فيلم "سكر بنات":

من خلال هؤلاء النسوة الثماني ترسم مخرجة "سكر بنات" عالم المرأة التواقفة إلى الانعتاق من سجنها الروحي والتواصل مع الآخر/الرجل والذي تقدمه المخرجة بهامشية وعدائية واضحة سواء بصورة رجل القانون الذي يمثله الدركي جوزيف الذي يهوى ليالين بعد حيث يصوّر في الفيلم رجلا أبله لا يعرف طريقة التعامل مع المرأة فهو ما بين استغلال دوره لضبط السير في شوارع تسودها الفوضى أو لضبط نفسه متلبسا بالحب وحائرا ما بين أن يشهر المخالفة أو يعلن عن إعجابه، كذلك مختلف رجال الشرطة الآخرين الذي يظهرون في الفيلم دون رحمة أو بصورة خطيب نسرين نسرين التي هو ر الذي يهيم الشكل الظاهري فقط للأشياء أو عامل أدوات التجميل الذي يوصل البضائع للصالون والباحث عن علاقة عابرة أو من خلال غيابة الجسدي وحضوره كشخص على الطرف الآخر من سماعة الهاتف في صورة ربيع عشيق ليال أو باعتباره شخص عجوز محال على التقاعد يسير في شوارع بيروت مرتدياً سروالاً يكشف عن كاحل قدمه، لم ير المرء مثله منذ أفلام "السيد هولوت" (Monsieur Hulot)، هذا الطراز غير المؤلف من السراويل هو في هذه الحالة دليل على الحب، فالسيد شارل تردد كثيراً على محل خياطة روزحتي تقصّر له السروال مرة تلو الأخرى لأنه واقع في غرامها، مشهد ساخر على طريقة المخرج إرنست لوبيتش (Ernst Lubitsch) وربما يكون والد خطيب نسرين الذي تتشاحن فوق رأسه النساء مسقطات في حجره من دون انتباه أو اهتمام لوجوده بقايا الطعام ومن دون أن يبدي اعتراضاً، المثال الأكثر تعبيراً عن رؤية نادين لبكي للرجل.

3- بنية الفضاءات :

لم يكن المكان في فيلم "سكر بنات" مجرد إطار تدور فيه الأحداث بل اكتسب دوراً أكبر تحوّل فيه إلى موضوع ذو طابع خاص ومميز حيث فرض وجوده على المشاهد بالكامل وكأنه موضوع التشخيص ذاته بالتالي ارتقى من مجرد كونه خلفية للحدث وأصبح كيانه فاعلاً ومؤثراً في الحدث ومشاركاً فيه.

تجسد هذا الحضور المكاني أولاً في صورته المكبرة في فضاء مدينة بيروت التي تمت الإشارة إليها في آخر الفيلم من خلال عبارتين باللغتين الفرنسية والعربية: "à mon Beyrouth" إلى ست الدنيا بيروت تعبيراً عن مكان وقوع الأحداث، هذه المدينة التي صورت شوارعها مزدحمة بالسيارات ومكتظة بالناس حتى أنه تم الإشارة إلى العمالة الأجنبية التي تعمل ببيروت عبر تلك المرأة للمأوى التي صعدت إلى التاكسي الذي كان يقلّ نسرين وصديقاتها، أما الفضاء المصغر والذي قدم كفضاء أساسي حيث احتل مساحة زمنية كبيرة داخل الحيز الفيلمي فهو فضاء صالون الحلاقة والتجميل الذي صورت داخله أغلب مشاهد الفيلم، هذا الفضاء النسوي الخالص استخدمته المخرجة من جهة كرمز لعالم المرأة للسري الممنوع عن الجنس الآخر لأن داخله يمكنها التحرك بخفة ونعومة، يسمح لها القيام بطقوسها بكل حرية من خلال الكشف عن عيوبها وإعادة تجميلها للخروج للعالم الخارجي بكل جمال وأناقة ومن جهة أخرى كرمز لذلك الفضاء النسوي الذي تجتمع النسوة داخله للفضفضة والبوح بكل الهواجس والمخاوف الداخلية التي تؤرق حياة المرأة بكل فئاتها حيث تردد على هذا المكان نساء من مختلف الأعمار والطبقات الاجتماعية، إذن صالون التجميل هو منطقة طمأنينة بالنسبة لهن ولكن في وقت ما يتحتم على النسوة أن يدفعن ثمن السعادة التي يستمتعن بها في الصالون.

بالإضافة إلى هذا الفضاء الرئيسي، تحقق الفضاء الفيلمي بأشكال متعددة أخرى ولو بشكل ثانوي كان لها هي الأخرى دوراً فاعلاً في مسار الحكيم الفيلمي ومن المهم الإشارة إلى كيفية التحقق البصري لهذا الفضاء.

أ- التحقق البصري :

ارتبط الفضاء داخل فيلم "سكر بنات" بالشخصيات النسوية المتواجدة داخله وبما أن كل شخصية كانت لها حكايتها الخاصة ما جعل الفضاء يتناثر ويتبع حركة الشخصيات التي توزعت في أماكن مختلفة، يمكن تصنيفها كما يلي:

1- فضاء الداخل :

تعددت الأمكنة الداخلية بتعدد محطات الحكى :

يعتبر صالون الحلاقة والتجميل أهم مكان داخلي جمع النساء الأربعة ليال، نسرين، جمال وريما بحكم عملهن داخلهن ، فيما بعد تفرقت الأمكنة الداخلية وتوزعت بين الشخصيات حيث ارتبطت ليال بغرفة الفندق للقاء ربيع ، بيته الذي ذهبت إليه لاكتشاف الحياة الأخرى التي يعيشها مع زوجته وبيت والديها الذي سمح لنا بإظهار عائلة غير مبالية بما تفعله ابنتها همها الوحيد التفرج على التلفزيون، أما نسرين فارتبطت بفضاء بيت خطيبها بسام أثناء زيارته لأهله الذي بدا مكانا محافظا لم يشأ الكشف عن نسائه إلا وهن محجبات، كما تواجدت بمقر مركز الأمن عند اعتقال خطيبها، كذلك بفضاء العيادة من أجل القيام بعملية ترميم غشاء بكارتها، في حين شخصية جمال ارتبطت بفضاء أستوديو الدعاية الإشهارية للقيام بعمليات الكاستينغ وكذلك بدورة المياه التي كانت داخلها تبتكر الأساليب كي توهم الناس بشبابها الضائع، جاء دور ريمما التي نادرا ما نراها خارج تلك الغرفة الصغيرة الداخلية المتواجدة في أحد أركان الصالون وهي غرفة غسل شعر الزبونات تقوم بتفريغ رغباتها الشاذة ولو بطريقة إباحية مع إحدى الزبونات، أما الشخصيتان الباقيتان فهما الأختان روز وليلي اللتان ارتبطتا بمحل الخياطة، كذلك تواجدت روز داخل بيت شارل.

2- فضاء الخارج :

تعتبر ليلى من أكثر الشخصيات النسوية تواجدا بالفضاء الخارجي بسبب اختلالها العقلي حيث تخرج باستمرار للشارع ل لم الأوراق اعتقادا منها أنها رسائل من حبیبها، ثم تأتي في المرتبة الثانية ليال التي تواجدت أكثر في الأماكن المعزولة من مدينة بيروت تحت الجسور وحظائر السيارات القديمة خلال اللقاءات السرية التي جمعتها ب ربيع، كذلك رحلتها في شوارع بيروت بحثا عن فندق لا يطلب هوية شخصية.

كما تميز هذا الفضاء الخارجي ببعض الأمكنة الجماعية أي عرفت حضور عدة شخصيات في نفس المكان كفضاء التاكسي الذي جمع داخله نسرين وليال وجمال والذي كان يسير في الشارع العام المزدهم بالسيارات والناس، كذلك ذلك الفضاء الفسيح الخاص بالحديقة الخلفية للبيت الريفي المتواجد بأعالي جبال لبنان التي شهدت عرس نسرين وعرفت تواجد كل الشخصيات المشاركة في الفيلم سواء منهم النساء أو الرجال.

3- فضاء العتبة :

لقد قدمت المخرجة رؤية مغايرة لما عهدناه في تعريفات الخاصة بالفضاء الخارجي الذي يمثل الحرية والفضاء الداخلي الذي يمثل الانغلاق، فهي وعبر فضاء العتبة الذي وظف بصريا للفصل بين هذين العالمين حاولت أن تعطي رؤية معاكسة حيظهر العالم الخارجي ممثلا لمجتمع قاسي يتقاليده وعاداته أثر سلبا على وضعية المرأة العربية لكن بمجرد تخطي هذه المرأة عتبة الباب وانتقالها إلى الفضاء الداخلي الذي حددته المخرجة بمكان خاص ذو طابع نسوي بحث تمثل في فضاء صالون التجميل الداخلي أين شعرت المرأة بأنها داخل فضاء تعرفه خاص بها تستطيع القيام بكل

الطقوس النسوية بعيدا عن أنظار الطرف الآخر أي الرجل، لكن ذلك لم يمنع المخرجة من إدخال هذا الرجل إلى هذا العالم السري ليس بغرض كشف أسرار بل من أجل ترويض هذا الرجل الخشن من خلال التلاعب بشكله عبر نزع أهم ميزة تميزه كلحشقي وهي الشنب بالتالي مثل " هذا الفضاء مملكة المرأة التي تشعر داخلها بالقوة والهيمنة، كما انعكس أيضا فضاء العتبة في عتبة باب محل الخياطة الذي دخل عبرها شارل من الفضاء الخارجي إلى العالم الداخلي للأختين روز وليلي هذا الفضاء الذي صور قبل دخوله موحشا وحزينا لكن بمجرد دخوله تغيرت الأجواء إلى أجواء من الاحتفال والضحك من خلال غناء ليلي ودورانها حول روز وشارل بالتالي حاولت المخرجة من خلال توظيف هذا النوع من فضاء العتبة أن تشير للحرمان العاطفي الذي تعاني منه المرأة خاصة إذا كانت متقدمة في السن.

ب - دلالة تواجد الشخصيات النسوية داخل فضاءات معينة :

هي الفضاءات التي تحكمها بنية الهروب نحو أماكن معينة كهروب ليال إلى الأماكن المعزولة للقاء عشيقها ربيع، هروب ريماء إلى داخل الغرفة الداخلية للصالون لممارسة رغباتها الشاذة، هروب جمال إلى استوديوهات الدعاية الإشهارية لإظهار جمالها المصطنع، هروب نسرين للعيادة بحثا عن عذريتها المفقودة، هروب روز إلى بيت شارل بحثا عن الحب وأخيرا هروب ليلي إلى الشارع بحثا عن الانعتاق والحرية التي طالما غابت عنها وهي محبوسة داخل مخزن محل الخياطة.

مما سبق نستنتج أن الفضاء داخل فيلم "سكر بنات" أدى وظيفتين : وظيفة تعبيرية حيث كشف عن الهواجس الداخلية لعوالم النساء وكذلك وظيفة سردية لتواجد عدة فضاءات داخلية مغلقة التي شهدت ممارسات خفية للشخصيات مما بررت سرديا وجود ميثاراي الذي عمل على كشف وفتح تلك الفضاءات المغلقة الخاصة بكل امرأة.

4- البنية الزمنية :

يمكن التطرق لهذه البنية الزمنية من خلال تحديد الزمنية الفيلمية والزمنية الحكائية.

4-1- الزمن الفيلمي :

يمكن دراستها من خلال التطرق لـ:

أ - الرتبة :

تشكل البناء الزمني لفيلم "سكر بنات" من مرحلة زمنية واحدة وهي زمن الحاضر لكن هذا الحاضر حدد بتاريخ غير كامل دون تحديد السنة والذي تمثل في 06/25 وهو تاريخ إجراء نسرين للعملية الجراحية، أي أن مجريات الأحداث تجري بالفترة بالصيفية.

اتبع الفيلم نظام زمني اتسم بارتباط الصور والحكايات والأمكنة واللغة السمعية داخله بزمن العرض الحاضر بالتالي سرى هذا النظام في خطية متتالية عرفت تطورا متصاعدا داخل الحكايات الصغرى من البداية إلى النهاية دون توقف لكن الملاحظ أن المخرجة حاولت أن تقيم حلقات وصل بين الشخصيات لحظة مرورها بالتزامن بمواقف درامية مشابهة كالحظات الانتظار وقد وظفت الموسيقى كي تكون هي حلقة الوصل بين هذه الشخصيات، يمكن توضيح ذلك في المخطط التالي :

أثناء عرض الجينيريك

- التعريف بالشخصيات النسوية الأربعة (ليال، نسرين، جمال، ريما).

بداية الفيلم

- بداية حكاية ليال : الموعد الأول ل ليال مع ربيع.
- بداية حكاية جمال : انزعاج جمال داخل الصالون من تصفيقة شعرها.
- بداية حكاية الأختين روز وليلي : التعريف بمهنة روز.
- بداية حكاية ريما : ريما داخل الحافلة.
- بداية حكاية نسرين : نسرين مع أم داخل بيت عائلته.
- تناول روز الطعام مع أختها ليلي داخل غرفة.
- تحدث ليال عبر الهاتف مع ربيع.
- شجاسة أم مع الشرطي ثم اقتياده لمركز الشرطة.
- اللقاء الأول بين روز وشارل.
- اللقاء الأول بين ريما مع السيدة الزبونة.
- الموعد الثاني بين ليال وربيع.
- تطل ليلي من النافذة وتحدث مع المارة.
- الحديث الهاتفي الافتراضي بين ليال وجوزيف.
- ريما والشباب داخل صالون الحلاقة.
- تقوم جمال داخل بيتها بالتمارين الرياضية في حالة غضب من أولادها.
- اللقاء الثاني بين ريما والسيدة الزبونة.
- اللقاء الثاني بين روز وشارل.
- تحاول ليال من بيتها الاتصال ب ربيع ثم داخل المحل تفتش في محفظته.
- تقوم جمال داخل أستوديو التصوير بعملية كاستينغ.
- ليال داخل الفندق الأول تتحدث مع موظف الاستقبال.
- جمال داخل الأستوديو منزعة من تعليمات المخرجة.
- ليال داخل غرفة الفندق الرخيص.
- شارل يزور محل روز لكن يجده مغلقا.
- تقوم ليال داخل غرفة الفندق بتحضيرات الحفلة.
- روز داخل بيتها في انتظار مجيء شارل.
- ليال داخل غرفة الفندق فب انتظار مجيء ربيع.
- تغير روز مكان جلوسها في حالة انتظار مجيء شارل.
- ليال داخل غرفة الفندق ممددة على السرير في انتظار مجيء ربيع.
- روز في بيت شارل.

- ليال داخل غرفة الفندق مع صديقاتها.
- تأخذ نسرين موعد من العيادة لإجراء العملية.
- اللقاء الثالث بين ريما والسيدة الزبونة.
- اللقاء الأول بين ليال وكريستين في صالون الحلاقة.
- الأختان روز وليلي داخل غرفة النوم ترددان ترانيم الصلاة.
- دخول جوزيف لصالون التجميل لأول مرة ثم يدخل ورائه الموكب الديني حامل تمثال السيدة العذراء بعدها يخرج جوزيف حالق شنبه.
- تزور روز الصالون لتصفيف شعرها.
- جمال داخل قاعة انتظار استوديو التصوير برفقة مجموعة من الفتيات الشابات.
- اللقاء الثاني بين ليال وكريستين في بيت ربيع.
- تتحدث روز داخل الصالون مع نسرين.
- تقوم ليال بتقليم أظافر كريستين وتتحدث معها.
- نسرين داخل غرفة العمليات في انتظار الطبيب.
- روز منحنية على آلة الخياطة تخطط قطعة قماش.
- نسرين أثناء العملية الجراحية.
- روز جالسة أمام المرأة تقوم بتجميل نفسها.
- نسرين داخل السيارة برفقة صديقاتها بعد انتهاء العملية.
- شارل داخل المقهى في حالة انتظار، ليلي محبوسة داخل مخزن، شارل ينتظر، روز تبكي في غرفتها، شارل يغادر المقهى، روز تخرج أختها من غرفة المخزن.
- النساء الأربعة تحضرن أنفسهن لعرس نسرين.
- توصيات الأم لابنتها نسرين ليلة العرس.
- مفاجئات يوم العرس.
- اللقاء الأخير بين ريما والسيدة الزبونة.
- وقوف السيدة الزبونة أمام واجهة زجاجية لحل بشعر مقصوص.

نهاية الفيلم

بداية جينيريك النهاية

■ تمشي الأختان روز وليلي وسط الشارع وتقومان بهلم الأوراق من الأرض ثم تسيران نحو البعيد.

نهاية الجينيريك

كما ذكر سابقاً أنّ المخرجة حاولت أن تشابه الحالات النفسية التي مرت بها هاته النسوة من خلال تقديم هذه المواقف الدرامية في شكل تزامني كلحظة انتظار روز لجيء شارل التي تزامنت مع لحظة انتظار ليال لربيع داخل غرفة الفندق وقد كانت حلقة الوصل أغنية "سكر بنات" التي حكى مضمونها عن لوعة الانتظار، كذلك أثناء تواجد نسرين داخل غرفة العمليات التي تزامنت مع جلوس روز أمام آلة الخياطة لترقيع قطعة قماش، بالتالي عوض هذه اللقطة المشهد البصري الآخر المزدوج لعملية ترقيع غشاء البكارة ودائماً كانت الموسيقى هي حلقة الوصل حيث جاءت في شكل مقطع موسيقي حزين.

ب- المدة :

لقد عرف الفيلم زمنا واحدا هو زمن الحكى أي زمن الحاضر والذي حدد بفترة زمنية كما قلنا سابقا غير كاملة هي **06/25** أي الفترة الصيفية دون تحديد السنة، يمكن تفسير عدم تحديد الفيلم بمرحلة زمنية محددة أن المخرجة أرادت أن تعمم مضمون فيلمها ولا تحصره في زمن معين أي بمعنى آخر أرادت أن تقول أن رسالتها صالحة لكل الأزمنة.

لقد استغرق عرض الحكاية الكبرى للفيلم مدة 01 ساعة و 31 د و 46 ثا، انقسمت هذه المدة بين الحكايات الصغرى للنساء المشاركات داخل الفيلم حيث احتلت كل امرأة نسبة متفاوتة عن الأخرى، يمكن توضيح ذلك في الجدول الآتي :

الشخصية النسوية	المساحة الزمنية المخصصة لها داخل الفيلم (ثا)	%
ليال	1815	33.06
نسرين	1128	20.54
جمال	791	14.40
ريما	678	12.34
روز	486	08.85
ليلي	360	06.55
السيدة زبونة ريما	180	03.28
كريستين	53	00.98
مجموع الشخصيات	5491	100

نلاحظ من خلال هذا الجدول أن ليال قد شغلت مساحة زمنية كلية قدرت بـ **1815** ثا ما يعادل **30 د و 15 ثا** أي بنسبة **33.06 %** بالمقارنة مع بقية الشخصيات حيث تلتها نسرين بمساحة زمنية كلية قدرت بـ **1128** ثا ما يعادل **18 د و 48 ثا** أي بنسبة **20.54 %** ثم جمال بـ **791** ثا أي ما يعادل **13 د و 11 ثا** بنسبة **14.40 %**، ريما بـ **678** ثا ما يعادل **11 د و 18 ثا** أي بنسبة **12.34 %**، روز بـ **486** ثا ما يعادل **8 د و 6 ثا** أي بنسبة **08.85 %**، ليلي بـ **360** ثا ما يعادل **6 دقائق** أي بنسبة **06.55 %**، السيدة الزبونة بـ **180** ثا ما يعادل **3 دقائق** أي بنسبة **03.28 %** وفي المرتبة الأخيرة تأتي كريستين بمساحة زمنية كلية قدرت بـ **53** ثانية أي بنسبة **00.98 %**.

2-4- الزمن الحكائي :

لم يتم تحديد الزمنية الحكائية للفيلم بالسنوات، بل أشير فقط لأحد الأيام والشهر (**06/25**) الذي دار فيه أحد أحداث الفيلم، كما ظهرت المشاهد تارة في النهار وأخرى في الليل لكن الملاحظ في البداية الفيلمية أنها قدمت غامضة حيث ابتدأت بحالة لا هي نهارية ولا ليلية لأنها كانت داخل فضاء مغلق هو فضاء الصالون الذي أوحى بالانغلاق المجتمعي الذي تعيش داخله المرأة العربية ثم قامت المخرجة بتصوير بعض المشاهد في الفترة الليلية كمشهد الخاص بتواجد نسرين داخل سيارة مع خطيبها في ساعة متأخرة من الليل الذي استدعى اقتيادهما لمركز الشرطة بالتالي لمحت المخرجة أن هناك فكر طائفي في لبنان يمنع المرأة من التواجد في أماكن معينة وفي أوقات معينة، لكن بالرغم من الرؤية السوداوية حاولت أن تنتهي الفيلم بفترة نهارية ضمن فضاء خارجي تقوم فيه السيدة الزبونة بالركض في الشوارع فرحة

باستطاعتها في الأخير اتخاذ قرار بقص شعرها دون استشارة أحد وهذا تعبيرا على الحرية التي تصبو إليها كل امرأة داخل المجتمع العربي.

5- بنية اللون والإضاءة :

لقد ظهرت رمزية الألوان في ذلك اللون المائل إلى الاصفرار الذي طبع أغلب مشاهد الفيلم والذي كان مصدره لون مادة الحلاوة أو الكراميل العسلي المائل للذهبي الذي وظف منذ بداية الفيلم، ذلك اللون الذي يوحي بالنور والشفافية وقد تعمدت المخرجة استخدامه للدلالة على الشفافية والمرونة التي تتمتع بهما المرأة بحيث يمكن الولوج إلى عالمها الداخلي السري بكل سهولة ولكن ضمن فضاءات معينة، ما ساعد في إظهار هذه الشفافية هي الإنارة الاصطناعية التي سلطت بشكل شاقولي على السطح الرخامي الذي سكب فوقه مادة الحلاوة حيث عملت هذه الإنارة على إبراز شفافية ونقاء هذه المادة، كما وظفت الإنارة الاصطناعية داخل أستوديو التصوير عندما وقفت جمال أمام الكاميرا حيث ظهرت بفضل الإنارة المسلطة على وجهها كل عيوبه بالرغم من حرصها على إخفائها بالماكياج ومجموعة الكريمرات، كذلك ساهمت في إظهار الوجه الآخر للشخصيات المليء بالأحزان والهواجس حين تم تركيز على وجوههن إنارة قوية بلقطات قريبة حين ركزت كشفت العوالم السرية لهاته النسوة.

6- بنية الرمز الحركي :

تقوم حركات أجسامنا التلقائية و العفوية على أساس عاطفي و معرفي فهي غالبا ما تكون تعبير عن ما يدور داخلنا من تفكير أو عاطفة و هذا ما يعرف بلغة الجسد، فهي فعلا لغة، يستخدمها الجسد للتعبير عن نفسه، لقد اختلفت الحركات الجسدية التي تمّ توظيفها داخل الفيلم حيث تراوحت بين استخدام الكتفين، اليدين، الرأس أو اقتصرت على تفصيل واحد من تفاصيل الوجه نذكرها كما يلي:

نبدأ بالاستدارة أو الالتفاتة التي تعني عادة الانتباه إلى شيء معين مثلما لمسناه داخل صالون التجميل عندما التفتت ربما عدة مرات نحو الزبونة كدلالة على الإعجاب، كذلك يمكن استخدام الاستدارة للاستجابة لصوت نداء مثلما التفت جوزيف لجهة ليال داخل الصالون عندما سمع صوت يناديها.

ننتقل إلى لغة الإشارات اليد وما تحمله من دلالات فيجب عدم إغفال الوظيفة الثقافية والدينية لحركة الأيدي والتي تعمدت المخرجة إظهارها في أكثر من موقف حيث أصرت على الحركة الثلاثية لليد على الصدر وهي حركة الصليب التي أداها كل من الكهنة، ليال، ريما وجوزيف خلال تواجد الموكب الديني داخل الصالون.

كما يمكن الإشارة إلى التفاصيل الصغيرة الخاصة بأجزاء من الوجه كحركة العين التي تعتبر من أكثر الملامح التي بإمكانها أن تكشف ما بداخل صاحبها، فترسل نظرات العين دائما رسائل لا إرادية من صاحبها إلى المتحدث معه، فأحيانا تثبت ما يقوله وأحيانا تكشف كذب وخداع حديثه تقول **مها عز الدين** الخبيرة في علم الإيماءات "للعيون حديث آخر يمكن أن يدل عن نوايا صاحبها، لكن لا يفهم هذا الحديث إلا القادرون على تحليل رسائلها الكامنة في نظراتها وحركاتها"⁽¹⁾ فالعين لها عدة دلالات حسب حركتها فإذا كانت حركة العين بشكل عرضي سريع على الجانبين

(1) : جهاد الديناري، محلة علم إيماءات: العين تكشف شخصية ونوايا صاحبها، صحيفة "اليوم السابع" الإلكترونية،

(دون عدد)، بتاريخ: 2014/01/03، المصدر :

من اليمين إلى اليسار والعكس، فهنا الشخص إما مهزوز غير واثق من نفسه ومن حديثه، إما شخص يحاول إخفاء حقيقة ما ولكنه لا يستطيع وفي حال محاولة الشخص النظر إلى أسفل أو في أي مكان بعيدا عن مواجهة النظر إلى الطرف الآخر فهنا يمكن أن يكون الشخص خجولا وغير قادر على مواجهة الأمور⁽¹⁾ وهذان الحالتان تنطبقان على شخصية جوزيف فهو عندما التقى بـ وبدأ الحديث معها حرك عينيه يمينا ويسارا كأنه خائف من يراه أحد ثم وجههما نحو الأسفل متحاشيا النظر إليها خجلا منها، كما يمكن لحركة العين أن توحى على الدهشة، الصدمة والذهول من موقف معين مثلما حدث مع الممرضة عندما أخبرتها نسرین بأن لقبها هو جولي بومبيدو.

7- البنية الدلالية :

نتطرق إلى البنية الدلالية للفيلم من خلال الإشارة إلى أولا إلى المفهوم الرئيسي للفيلم وهو النسوية الذي عكس الرسالة الكلية للمضمون الفيلمي، حاولت المخرجة عبر هذا المفهوم الأساسي أن تقدم مفاهيم جزئية ذات صبغة غربية بحتة تمثلت في : الدين، سن اليأس، المثلية الجنسية، العصرية إضافة لمفهوم العذرية الذي يتعلق أكثر بالمجتمعات الإسلامية، قدمت هذه مفاهيم في شكل حكايات صغرى حيث أوكلت لكل شخصية نسوية مهمة الحديث عن موضوع محدد، نفصّل أكثر في هذه المفاهيم عبر العرض التالي :

- مفهوم النسوية :

فيلم "سكر بنات" هو فيلم نساء بالدرجة الأولى لأنه أولا : مخرجته امرأة، بطلاته نساء ويدور في أجواء نسائية، كما يتعرض لاهتمامات نسائية حتى لو كانت صغيرة، ثانيا: فيه هجاء شديد للرجل عبر التلميح، رغم أنه الهاجس لدى جميع الشخصيات النسائية، وربما يكون مشهد وقوف ليال أمام حوض السمك في بيت الرجل الذي تحبه، ونظرتها إلى الأسماك بألوانها الجميلة التي تسبح داخل الحوض بحيادية ورتابة وعزلة وبلا هدف هو المشهد الذي يلخص ويختصر حالة نساءه وعزلتهن ويعبر عن الفكرة الأكثر أهمية فيه، فالرجل ظهر في صورة ضبابية غير واضحة، بعيد عن مجرى الأحداث على الرغم من أنه هو مسبب مهم لها.

كما يبدو من العنوان الفيلم يدور عن النساء أولا وأخيرا فهو لا يقدم صورة عن المجتمع اللبناني، ولا حتى خلفية واحدة لما يدور على المسرح السياسي، ما يؤكد التوجه الأنثوي للفيلم هو تمثال السيدة مريم العذراء بكل تداعياتها القدسية وكرمز للأُمومة والحماية والمباركة حيث تكرر ظهوره أكثر من مرة داخل الفيلم.

ركّز الفيلم أكثر على الأبعاد النفسية لشخصياته النسائية، فالعالم الأنثوي الذي تقترب منه نادين لبكي بأسلوب شديد الخصوصية والثراء في مفرداته البصرية هو عالم أكثر حميمة وأكثر التصاقا بخصوصية المرأة وأحاسيسها المحبطة والمضطربة أحيانا والمتناقضة في أحيان أخرى، هي نماذج عربية القهر والأزمة، يبدأ الفيلم بمشهد إعداد "الحلاوة" وينتهي بأغنية "مرايتي يا مرايتي" بذلك هو يقدم رؤية خالصة عن عالم النساء من خلال قصة تدور في لبنان ومن الممكن أن تدور في أي مكان آخر، بالتالي يعكس نماذج نسائية ليست لبنانية بقدر ما هي نماذج عربية تتشارك في نفس الأزمة.

(1) : جهاد الديناري، المرجع السابق.

- مفهوم الطائفية :

حاولت المخرجة عبر فيلمها "سكر بنات" الابتعاد عن موضوع الحرب الأهلية اللبنانية التي طالما كانت المادة الدسمة لعدد كبير من الأفلام اللبنانية لكنها لم تستطع الانفلات من نتائجها الطائفية، على الرغم من أن الفيلم لا يحمل أي رسالة سياسية واضحة إلا أنه يظهر تعايش نساء من طوائف مختلفة في إشارة إلى موضوع الطائفية الحساس في لبنان، حتى هي تعترف بذلك في أحد حواراتها حيث تقول: "التعايش واضح ولكن بدون قصد، لبنان هكذا أراه، نحن أناس من عادة طوائف نعيش مع بعضنا البعض بطريقة طبيعية جدا"⁽¹⁾.

يمكن أن يحسد المشاهد بسهولة معالجة الطائفية في لبنان، بمعنى قد يدرك المشاهد أن تختلط الطوائف والأديان بسهولة في الفيلم اللبناني كواقع ينعكس على أي مشهد ثقافي يلتزم بحقيقة الواقع اللبناني، وبخلاف أن الفيلم يستمد مادته الكلية من لبنان الحقيقية وبالأخص بيروت، فإنه لا يتوقف عند حدود التمايز الطائفي أو العرقي، بل يعتمد على التعايش المدهش الذي لن يدركه إلا اللبنانيون فقط، ومنه ينطلق كواقع بسيط ومدرك ولا يستحق التوقف أو الدهشة، وبه يمكن أن يتجاوز المشاهد مشاعره السلبية التي قد يكتسبها في تقبل الأفكار المطروحة لتغيير الخطاب وامتزاجه وتداخله بين مجتمع يصنع فروقه ويتعايش معها بهدوء، لكن ما يعتب على نادين لبكي أنها انحازت أكثر لطائفها المسيحية عبر استخدام العلامات البصرية أو السمعية توحى بذلك، جاء التمثيل البصري عبر الصليب الذي ظهر في أكثر من موقف حيث حملته عدة شخصيات نسوية في أعناقها ك ليال، جمال، كما ظهر معلقا في سيارة ليال، كذلك كحركة جسدية استخدمتها هاته الشخصيات أثناء صلاتها، ظهور تمثال السيدة مريم العذراء على الشاشة سواء في حجمه الكبير أثناء حمله على الأكتاف ضمن الموكب الديني الذي أصرت المخرجة أن تدخله إلى صالون الحلاقة مع أنه يضم داخله نساء من طوائف أخرى أو في حجمه الصغير حين صورته الكاميرا بلقطة مقربة داخل غرفة الأختان روز وليلي، أما التمثيل السمعي فجاء في شكل ترانيم الصلاة المسيحية التي ردها الموكب الديني داخل الصالون، حتى الشخصية النسوية الوحيدة التي انتمت إلى الطائفة المسلمة وهي نسرين ظهرت ناقمة على تعاليم دينها الإسلامي إلى درجة أنها تمتن للحظة أن تحمل اسم أجنبي مسيحي عندما كانت صديقاتها تختزن لها اسم مستعار للمستشفى حيث قالت: "ما كان فيكي تنقي شي اسم مسيحي، نقي شي اسم أجنبي ماري، جولي ما بيطلع لي أنا كون ماري شي نهار".

ترسخ هذا الانحياز أكثر عندما تمّ تقديم عائلة مسلمة محافظة في مظهرها لكنها تخفي تصرفات سلبية تسيء للدين الإسلامي منها طلب الخطيب من نسرين إقفال أزرار قميصها وربط شعرها عند زيارتها لعائلته فقط، لكنه يمد يده ليتحسس ساقها سراً من تحت الطاولة خلال جلوسهما لمائدة الغذاء، وربما يكون مشهد رفع الطفل الجالس تحت نفس الطاولة لتنورتها والنظر إلى ساقها المثال الأكثر وضوحاً ودلالة التي أرادت المخرجة توصيلها عن حالة المحافظة المظهرية التي تخفي نوعاً من أنواع الحياة الجنسية المسكوت عنها في تلك البيئات، كذلك حاولت أن تقدم الإسلام في صورة الدين المتزمت خاصة في علاقة المرأة بالرجل وبرز ذلك في مشهد تواجد نسرين وخطيبها داخل السيارة فيتطفل عليهما الحارس الليلي ويقود هذا التطفل إلى مركز الشرطة بتهمة الخلوة غير الشرعية! والتكفير! لاستغلال الحارس جملة انطلقت من فم خطيب نسرين وبغفوية لبنانية، حين صرخ غاضباً: "الله ما بيحركني من محلي" وتحول ضابط التحقيق من رجل أمن إلى خياطاهر يفصّل ل قمّة تليق بصيده الليلي وباسم الدين.

(1) : جيزيل خوري، كيف ترسم المرأة العربية صورتها في السينما، حصة "استوديو بيروت"، حوار تلفزيوني أجري مع المخرجة نادين

لبكي عبر القناة الفضائية "العربية" بتاريخ: 2013/04/12، المصدر:

(1) : <http://www.alarabiya.net/ar/programs/beirut-studio/2013/04/12.html>

- مفهوم العذرية :

تبدو المخرجة متحفظة جداً في الكشف عن نسائها الصغيرات اللواتي لم يتزوجن بعد والسبب في ذلك واضح كيف ستتعامل مع مسألة العذرية والعلاقات قبل الزواج؟ خاصة أن هذه المواضيع تصنف من التابوهات داخل المجتمع العربي وقد سئلت الممثلة **ياسمين المصري** - التي أدت دور شخصية **نسرين** - عن عدم خشيتها لدخول لهذه المنطقة المحرمة فأجابت: "وعندما قرأت السكريبت صرت أضحك، «سكر بنات» أضحكني منذ أن كان على الورق، وقلت أخيراً! بدأنا نضع التابو أو المحرمات على طاولة النقاش، ونكف عن النفاق والخبث والادعاء أننا مجتمع مثالي وأنّ ليس لدينا مشكلات فإذا لم نتكلم على مشكلاتنا بطريقة محترمة لن نتطور" (1).

لقد حاولت المخرجة أن تحمّل شخصية **نسرين** الذنب والتطهّر ولكن أي تطهّر! فإذا كانت قد مرت بتجربة حب فاشلة مع شاب آخر كانت نتيجتها إقامة علاقة قبل الزواج فإن ذلك سيدفعها إلى خداع خطيبها بعملية ترميم غشاء البكارة، بذلك تدخلنا المخرجة في متاهة العذرية والخياطة من خلال المزج في أحد المشاهد بين آلة خياطة **روز** وبين غرفة العمليات وكأنها تقول أن لكل إنسان أسلوبه في خياطة جراحه.

كما لا ننسى **نسرين** وهي في طريقها لخياطة مشكلتها تتحل شخصية أجنبية/مسيحية "**جولي بومبيدو**" وإن بالمزاح تحاول المخرجة بطريقة ما التملص من الانتقادات التي يمكن أن تواجهها بعد عرض الفيلم وهي ربط فقدان العذرية بالطائفة المسلمة التي ترفض هذا السلوك الاجتماعي دينياً وأخلاقياً، فتقوم بربط هذا السلوك بطائفة مسيحية غربية بالتالي تبتعد نهائياً عن انتقادات المجتمع اللبناني لها وخاصة أهل الجنوب بحكم انتماء شخصية **نسرين** لهذه الطائفة لكن الممثلة **ياسمين المصري** تجيب عكس ذلك حيث تقول: "لم يحدد الفيلم مذهب الشابة أو منطقتها ولكن الناس فسّروا على طريقتهم كان همنّا في الكلام الوارد في نص الشخصية ألا يقلل من احترام الدين الإسلامي، حيث اجتمعنا أكثر من مرة مع المخرجة لتؤكد أن النص لا يحتوي على ما يشير أي نكرة دينية أو إهانة لمعتقدات المجتمع الإسلامي" (2).

إن محاولة المخرجة معالجة موضوع فقدان العذرية عند الفتاة العربية عبر ترميم غشاء بكارتها بطريقة سرية لم يفسّر هو إرضاء لمن؟ هل جاء الخضوع للعملية إرضاء للمجتمع؟ بالتالي لم نخرج من الإطار القيمي للمجتمع أم هو إرضاء للذات عبر إحساسها بالذنب مما يؤدي إلى تحسين صورة المرأة أمام نفسها، إذن تغيب في الفيلم أية إشارة إلى الصراع الداخلي للذات أو ترددها كأن الأهم هو إعلان ذلك الموقف في الفيلم بصرف النظر عن التفاصيل.

- مفهوم سن اليأس :

عبرت المخرجة عن هذه المرحلة من خلال شخصية امرأة مهووسة بالتجميل والدعايات الإشهارية هذا الهوس الجنوني يخبئ وراءه هوس من نوع آخر وهو الإحساس بمرارة التقدم في السن والوصول إلى مرحلة اليأس، هاته المرحلة التي ترتعب منها أغلب النساء حيث تشعر معها أن عصر وأنوثتهن قد ولى لكنها في الواقع غير ذلك فكما يقول عنها **د. سمير الجزار**: "عبارة سن اليأس لها مدلول آخر غير هذا المفهوم الذي صار إليه العرف الشائع بين الكثييرات لأنها بذلك ناقصة وخاطئة والمعنى الصحيح لها هو عدم القدرة على الإنجاب في هذه السن، من هنا جاءت هذه التسمية

(1): **ياسمين المصري**: في "سكر بنات" دخلنا منطقة المحرمات، قسم نجوم ومشاهير، مجلة "لها" الالكترونية، (دون عدد)، بتاريخ: 2011/12/13، المصدر:

(2): المرجع نفسه.

وهي مرحلة انتقالية بيولوجية طبيعية في عمر المرأة مثل البلوغ والمراهقة والحمل والولادة، فهي ليست مرضا من الأمراض ولا عرضا من الأعراض المرضية حتى تخاف منه النساء كما أن سن اليأس ما هو إلا مرحلة انقطاع الدورة الشهرية وهي ظاهرة طبيعية تحدث عندما تصل المرأة إلى المرحلة العمرية ما بين 45 و 55 سنة، وتمثل مرحلة انتقال من سن الخصوبة إلى مرحلة عدم القدرة على الإنجاب⁽¹⁾، إلى هنا الأمر عادي لكن ما قدمته لنا المخرجة على الشاشة شيء مبالغ فهي حولت هذه المرحلة التي تمر بها جميع النساء من مجرد حالة عابرة إلى عقدة نفسية كانت لها نتائج غير مرغوب فيها على مستوى المشاهد البصرية للعرض الفيلمي، صحيح أن المرأة قد ينتابها بعض الاضطرابات النفسية تختلف من امرأة لأخرى وهذا ما يؤكد د. سمير الجزار: "هذه المرحلة تعتبر تجربة ذاتية تختلف من سيدة لأخرى، فبعض النساء تلاحظن تأثراً خفيفاً ما على الجسم أو المزاج بينما البعض الآخر يعانون من تأثيرات مزعجة"⁽²⁾ لكن ليس إلى درجة الخداع النفس بالشباب تؤدي بالشخصية إلى خلق أساليب وتصرفات لا تليق بسنها مما أحدث انزعاجا وعدم قبول في نفسية المرأة المشاهدة بالذات قبل الرجل، هاته الشخصية التي كان من المفروض أن تنقل للمشاهد المعاناة النفسية التي يمكن أن تتعرض لها المرأة سواء على المستوى الأسري (الزوج والأولاد) أو على المستوى المجتمعي، بالتالي بقيت معالجة المخرجة لموضوع سن اليأس سطحيًا غير مكتملا.

- مفهوم المثلية الجنسية :

تعتبر نادين لبكي من المخرجات العربيات القليلات اللاتي تعرضن لموضوع يعتبر ليس فقط من التابوهات بل غريبا عن مجتمعنا العربي وهو موضوع المثلية الجنسية، هذا الموضوع الذي نادت به مختلف التيارات النسوية الغربية إلى درجة نشأة تيار سمي بالنسويين المثليين الذي اخترق جميع التيارات والمذاهب النسوية منظرا لكون منطلق التمييز كامنا في العلاقات بين الجنسين، فمحاربهه تتم بالتالي من خلال الانسحاب من هذه العلاقات نحو علاقات إنسانية جديدة تتساوى أطرافها جميعا، هذا المضمون الفكري الغربي ذو الطابع المتطرف من حيث العلاقات بين الجنسين حاولت بعض التيارات النسوية العربية تصديره للمجتمع العربي لكنه لاقى مجابهة نخبوية وأخرى شعبية، فأى تفاعل يجب أن ينطلق أولا وأخيرا من التعامل مع البيئة والواقع الذي نعيش.

لكن يبدو أن هناك قنوات اتصالية أخرى يمكن عبرها تسريب هذه المفاهيم الدخيلة عنا من بينها السينما وهذا ما حاولت القيام به نادين لبكي من خلال شخصية ربما المثلية للتعبير عن اختلاط الهوية لبنات جنسها من خلال عرض شخصية نسوية ذكورية الملامح والسلوك رافضة للجنس الآخر حيث لما عرض عليها عامل توصيل السلع مرافقتها ترفضه رفضا قاطعا لأن بداخلها مشاعر أنثوية مؤجلة، فهي لا تنجذب للرجال بينما تبهرها امرأة جاءت مصادفة إلى المحل لتصفيف شعرها، كي تصبح فيما بعد متنفسا بشخصيتها المزوجة تكشفها المخرجة لكن على استحياء في شكل تلميحات حيث تحاشت الدخول في متاهات بصرية المتفرج العربي غير متعود على رؤيتها على الشاشة العربية والتي بالإمكان أن تعرضها للمساءلة الرقابية، بالتالي ابتعدت عن حسية العلاقة التي جمعت ربما بالزبونة واكتفت بعرض مشاهد شديدة الخصوصية وفي الوقت نفسه ضد الابتذال لهذا النموذج من المثلية الجنسية، لكن نجد الناقد طارق مصطفى يصف تكرار المشهد بتنوعات مختلفة خلال الفيلم قد أشعر المتفرج وكأنه أمام علاقة جنسية غير معلنة تصل ذروتها عندما تحتضن أيدي ربما رأس صديقته فيختلط الماء بالمشاعر التي تتدفق من يدها إلى هذا

(1) : ريهام عبد السميع، لا يأس مع سن اليأس، صحيفة "الأهرام" الإلكترونية، العدد 46448، بتاريخ: 2014/02/06،

المصدر:

<http://www.ahram.org.eg/NewsQ/258198.aspx>

(2) : المرجع نفسه.

الكيان الأنثوي الجالس أمامها⁽¹⁾ .

- مفهوم العصرية :

لقد التبس مفهوم العصرية مع مفهوم المحافظة في فكر المخرجة نادين لبكي فهي من جهة تنادي بضرورة خروج المرأة من بوتقة التقاليد والعادات البالية ومن جهة أخرى تقدم لنا فيلماً من الطراز القديم فهي تعلن منذ البداية نزوعها إلى ما تبقى من مظاهر المجتمع اللبناني المحافظ في الشكل والممارسة، فإذا كانت المعضلة التي يطرحها الفيلم تتجسد في ارتكان أقدار نسائه للعادات والتقاليد والأفكار المتخلفة، فإن معضلة الفيلم تكمن في اختياره زاوية شديدة التقليدية لمعالجة ذلك الموضوع أو لنقل وقوفه عند الظاهر من تلك المعضلة، بمعنى آخر يتجاوز الفيلم العصرية التي باتت سمة المجتمع اللبناني عموماً وربما يكون هذا متعمداً فالمخرجة تعمدت أن تبني عالم الأحداث والشخصيات في شرنقة القديم حتى يختلط الأمر أحياناً على المتفرج لجهة موقع العمل وموقعها هي من كل ذلك، هل هو حينئذٍ إلى تلك الحالة الاجتماعية؟ أم هو نقد لها؟ بديكوراتها وشخصياتها وانفصاله عن محيطه، يوحي الفيلم بأنه يتحدث عن زمن ولى وليس عن حاضر قائم.

يتجاوز الفيلم التحديث الذي طرأ على صالونات التجميل حتى الشعبية منها من ذلك مثلاً دخول بديلاً أو خياراً ثانياً إلى جانب السكر في ما يخص عملية نزع الشعر ليس هذا من قبيل التعليق على تفاصيل عابرة وإنما لتعزيز فكرة "القديم" الذي يختار الفيلم بين نقده والتغزل به، من تلك الزاوية الضيقة اختارت المخرجة أن تقارب موضوع المرأة والتقاليد لتجسد المعضلة كالأتي: شابات ينتمين إلى مجتمع محافظ قديم يواجهن قيود المجتمع، يمكن أن يكون هذا القول صحيح لكنه ليس دقيقاً فيما يخص المجتمع اللبناني لأنه بالمقارنة مع المجتمعات العربية الأخرى يعتبر متقدماً لكن المخرجة تقول عكس ذلك حيث تصرّح بهذا الخصوص: "حتى لو بدا لبنان منفتحاً وعصرياً، فإن التمسك بالتقاليد لا يزال قوياً، إن نظرة الآخرين يحسب لها حساب وكذلك الشعور بالندم والذنب، النساء يبحثن عن هويتهم وأردت أن أتكلم عن هذا الشأن"⁽²⁾ هذا ما شاهدناه على الشاشة نساء مازلن في شرنقة المجتمع المحافظ لكن من دون أدنى محاولة للخروج منها فمعاناهن بهذا المعنى لا تشكل أية معضلة بل هي نتيجة طبيعية لسلوكهن ومحيطهن ووعيهن، بهذا المعنى يحيد الفيلم عن البعد الجدلي في تناوله للعلاقات الإنسانية منطلقاً من أن المجتمع اللبناني مازال يعيش في الأربعينات في حين أن المسألة أعقد بكثير.

9- البنية التداولية الثقافية :

تتمحور هذه البنية في دراسة مقاصد مبدع الفيلم في تقديم رؤية سينمائية مغايرة عن غيره وما هي توجهات هذه الرؤية هل هي نابعة من مجتمعه المحلي أم مستوردة من الخارج وما هي انعكاساتها على ثقافة المتلقي، من هذا الباب ندخل لفيلم "سكر بنات" حيث نحاول في هذا العرض الكشف عن رؤية المخرجة نادين لبكي لواقع المرأة العربية وكيف عكستها في فيلمها.

بالرغم من تميز الفيلم على المستوى الفني وهو ما يشهد على كفاءة المخرجة، فإن ما يعيننا هو البعد السوسيو-ثقافي المتضمن في الفيلم في سياق مشاريع "الإصلاح" العربية للمجتمع العربي خاصة تلك المنصبة منها على قضية المرأة

(1) : طارق مصطفى، العقد الجنسي للنساء في 4 أفلام خلال موسم واحد، مجلة "روز اليوسف"، (دون عدد)، بتاريخ:

2008/03/15، المصدر :

<http://www.rosa-magazine.com/news/13217>

(2) : جيزيل خوري، المرجع السابق.

العربية، لبدأ بالتمويل الفرنسي للفيلم، ففي مستهله نقرأ على الشاشة بأنه تلقى دعماً مالياً من وزارة الشؤون الخارجية الفرنسية، فضمن أي سياق تمول هذه الوزارة فيلماً يعالج قضية المرأة العربية؟ ولماذا؟ المشكلة الأساسية فيه ليست أنه طرح قضية المرأة، بل أنه طرحها من منظور استشرافي، يروق للمشاهد الغربي قد يوصل المخرجة إلى العالمية دون معالجة قضية المرأة في مجتمعنا العربي، في هذا الفيلم لا يلعب الرجل أي دور رئيسي، فهو إما هامشي أو يصور كشخص حقير، عدو، كضد أو صياد للعلاقات السريعة ويعاني من تضخم في الأنا العليا والعدوانية، كما هو حال معظم الرجال حسب الإيديولوجية النسوية الغربية، في الأخير الفيلم يجعل المرأة عدواً للرجل ويسهم عملياً في نشر وعي التفكيك وإذا كانت المخرجة قد قدمت عملاً فنياً متميزاً فإنها قد فعلت ذلك في سياق رسالة سياسية مبطنة لأنها كما قالت للنقاد تجنبت في فيلمها موضوع الحرب اللبنانية لأنه أصبح موضوعاً مستهلكاً، فإنها كانت تفكر بالتأكيد بما يرضي اللجان في مهرجان "كان" *السينمائي وهو طرح قضية المرأة خارج سياقها السياسي العربي أي كصراع جنسوي فحسب، ربما المخرجة لم تكن تدرك بالضرورة الرسالة السياسية التي قدمتها والتي تحقق بالطبع الشهرة العالمية وضمان استمرار التمويل.

لقد أصبح توجه المخرجات العربيات الحاصلات على الدعم الأوروبي مرتبط بطرح مواضيع معينة دون غيرها عن المجتمعات العربية في أفلامهم كالكبت الجنسي والقمع الديني وكأن مشاكل مجتمعاتنا تتلخص فقط في هذه المشكلات، بينما في الواقع هناك مشكلات واقعية لا يتطرق إليها أحد خوفاً من المساءلة السياسية ومن إغلاق أبواب التمويل الأوروبي والأسواق الأوروبية في وجه هذه الأفلام، تنحو اللبنانية نادين لبكي نحو هذا الاتجاه في فيلمها الأول "كراميل" أو "سكر بنات" بذلك هي تحاول العزف على أوتار تفتتح الأسواق الأوروبية لفيلم لبناني يجد أن أكبر مشكلات مجتمعه هي انعدام الحرية الجنسية للمرأة.

* : باعتبار أن الفيلم عرض لأول مرة في 2007/05/20 في مهرجان "كان" السينمائي ضمن نشاط "أسبوعي المخرجين" والتي تقام لأصحاب التجارب الأولى .

المطلب الثالث : التحليل السردى للفيلم السعودي "وجدة"

إنّ الطابع السردى الذي يميز هذه القراءة يلزم المحلل إتباع عدة إجراءات منهجية منها تفكيك النص الفيلمي الكلي إلى نصوص جزئية وهذا للكشف عن طبيعة هذه النصوص والرسائل التي تحملها وكذلك البحث عن تلك العلاقة الداخلية التي تربط هذه النصوص فيما بينها مشكلة الرسالة المحورية التي يدور حولها موضوع الفيلمي الرئيسي، تشمل هذه النصوص الصغرى :

1- البنية الحكائية :

تتكون البنية الحكائية لفيلم "وجدة" من حكاية كبرى محورية رافقتها مجموعة من الحكايات الصغرى الجانبية وهذا ما جعل البنية الحكائية تتميز بنوعين من الحكي المركب والبسيط.

1-1- الحكاية المركبة : تمثلت الحكاية الكبرى للسرد الفيلمي في حكاية البطلة الصغيرة الفتاة وجدة التي تحلم بشراء دراجة خضراء رأتها في أحد متاجر بيع الألعاب كي تتسابق مع ابن جيرانها الطفل عبد الله في شوارع مدينة الرياض دون أن تلقي بالاً لرفض والدتها ودونما اكتراث لموقف المجتمع من فكرة قيادة الطفلة لدراجة هوائية؛ إنها تريد ويكفي أنها تريد وهذا ما تحتاجه لبدء تحقيق حلمها الإرادة فقط وبعدها ستتدبر أمرها وستبدأ في جمع مبلغ الدراجة بجهدا الخاص ومن ذلك اشتراكها في مسابقة لتحفيظ القرآن في مدرستها لكنها ستحصل عليها بطريقة أخرى.

2-2- الحكايات البسيطة : تمثلت في الحكايات الصغرى التي جاءت في شكل مواضيع جانبية رافقت الموضوع الرئيسي للفيلم وقد شملت موضوع تعدد الزوجات الذي طرح عبر معاناة والددة وجدة مع والدها وهي التي لم تنجب بعدها لينتهي الفيلم بزواج الوالد، لم يذهب الفيلم بعيدا عن موضوع الزواج حيث تعرض لموضوع الزواج المبكر للفتيات ج بعد ذلك على محدودية حركة المرأة خارج إطار بيتها وإن صادف وخرجت فتصطدم بمعاناتها مع السائق الأجنبي لأنه محظور عليها قيادة السيارة وكيف تتعرض للابتزاز المادي والمغالاة في الأجرة، كما تطرق أيضا لخلط المفاهيم القبلية بالدين من خلال الكشف لبعض ما تعانيه المرأة السعودية من الفكر الذكوري ولاسيما الذي تسهم به المرأة بنفسها في تكريسه، كذلك انعكست هذه المفاهيم الخاطئة في قسوة الطاقم الإداري على الفتيات وجو التعنيف والترهيب في المدارس.

3-1- تبين البنية الحكائية : الملاحظ في هذا الفيلم أن البنية الحكائية داخله قائمة على فكرة الموضوع وليس فكرة الشخصية بمعنى أنه ليست كل شخصية مستقلة بحكايتها الصغرى عن باقي الشخصيات الأخرى بل نجد مواقع الشخصيات خاصة النسوية متداخلة في مختلف المواضيع المطروحة على مستوى الفيلم لكن بدرجات متفاوتة فمثلا الطفلة وجدة إضافة إلى دورها الرئيسي في الحكاية الكبرى للفيلم لكن هذا لم يمنع تواجدها في مواقع أخرى لكن بدرجة أقل نفس الشيء بالنسبة لوالدتها وهكذا مع بقية الشخصيات بالتالي تقاطع تواجد الشخصيات بحسب درجة أدائها داخل المواضيع الجزئية لكن تظل الفكرة المحورية هي فكرة الحلم والمتلخص في "الدراجة".

2- بنية الشخصيات :

لقد تمّ إسناد الدور الرئيسي للعنصر النسوي ولهذا يمكن تقسيم الشخصيات المشاركة داخل الفيلم إلى شخصيتين نسويتين رئيسيتين وإن اختلفت درجة بطولتهما، فبالرغم من أن الحكاية الكبرى تدور حول شخصية وجدة لكن الاسم الأول الذي ظهر على الجنيريك ضمن قائمة الممثلين كان اسم الوالدة (ريم عبد الله) يمكن نظرا لخبرتها المهنية في مجال التمثيل مقابل اسم الفتاة (وعد محمد) التي تدخل مجال التمثيل السينمائي لأول مرة بالتالي

فضلت المخرجة تقديم اسمها في عرض خاص، كل شخصية من هذه الشخصيتين أحاطت مجموعة من الشخصيات الثانوية تراوحت بين النسوية والرجالية، ندرج هذه الشخصيات النسوية في العرض التالي :

- **شخصية وجدة :** هي الشخصية المحورية للفيلم طفلة تنتمي لعائلة من الطبقة المتوسطة، والدها موظف في أحد الشركات البترولية غائب طيلة الوقت ووالدتها موظفة تعاني يوميا من سائقها الباكستاني وتحمل في داخلها قلقاً شديداً من ذهاب زوجها إلى امرأة أخرى، هموم لا تجد طريقاً إلى روح الطفلة وجدقة بريئة الجريئة التي لم تكبّل لها بعد قيود المجتمع حيث نراها ترتدي حذاء رياضيا بذلك تتمرد عبر طريقة لبسها على العادات والتقاليد، لقد رسمت شخصية وجدقة بملامح سيكولوجية مبنية على سالب الحرمان الذي يعوضه موجد الفكرة العنادية الثابتة، فشخصيتها تتحرك بدافع رغبة قوية تجد تصريفها في سلوك تمرد رافض لوضع قهري خارج عن الإرادة وحدها الفكرة الثابتة في تحطيم هذا الوضع تملي اتجاه هذا السلوك في تصرفات لا تخضع لأي معيارية أخلاقية أو قانونية فهي تجاوزت بضرب تعاليم الأم عرض الحائط من أجل التمرن على قيادة الدراجة فوق سطح البيت، من جهة أخرى تلح هذه الفتاة أمام الرفض الأبوي الرمزي لها على علاقة الانتماء العشائري مع والدها لكن هذا الأخير يرد على هذا الإلحاح بالرفض الرمزي حين يسقط ورقة كتبت عليها اسمها وألصقتها بشجرة العائلة في استعارة سينمائية بليغة تجمع بين وضع وجدقة الهش ووضع الأم التي تحال إلى التقاعد الزوجي وهي لا تزال في ربيع عمرها في سبيل زواج ثاني الغرض منه هو إنجاب ذكر يرفع اسم العائلة عاليا داخل هذا المجتمع العشائري، لكن مع ذلك تظل الفتاة تحت والدتها على اقتناء الفستان الأحمر الذي شاهدته وتمت ارتدائه ليس لأنه سيعجب والدها - كما ترجو الأم - بل لأنه جميل عليها وفي ذلك تحريض رمزي على التمرد على الخضوع وتحقيق الذات الذي تدركه الطفلة بفطرتها المتطلعة، مثلما تمت اقتناء دراجة لتلحق وتتغلب على صديقها ابن الجيران الطفل عبدلي اللهمزية لما حاسة لشق طريق الحرية بوسيلة دراجة خضراء مسالمة.

- **شخصية أم وجددة :** هي شخصية امرأة سعودية عصرية لكنها عادية يقوم السائق يوميا بتوصيلها إلى مقر عملها البعيد عن مكان إقامتها وفي أوقات الفراغ تدرش الأم مع رفيقاتها على الهاتف وتتبادل معهن آخر الأخبار، غير أن ما يقلقها هي خطط زوجها للاقتناء بزوجة ثانية، وفي أحد المشاهد، تقف الأم أمام المرأة لتجرب فستاناً جديداً، وتسال ابنتها: "أعتقدين أنه سيعجب أباك؟"، فإظهار محاسنها هو سلاحها الوحيد في كفاحها من أجل زوجها.

من هنا تبدو شخصية أم غير متمردة كالابنة وجددة فهي مجسدة لنموذج متنامٍ للمرأة السعودية المعاصرة الواقعة تحت ضغوطات تدرك سطوحها لأنها تمس حياتها اليومية ولا تدرك عمقها لأنها تقف منصاعة لحراكها من دون أن تفكر في نبذها أم وجددة تدرك معاناتها مع السائق الذي يتحكم في وقتها ولا تفكر لحظة واحدة في أن تقوم هي بقيادة سيارتها إذعاناً منها للواقع وخضوعاً لما تملئها عليها الأعراف السائدة وفي اللحظة ذاتها تدرك حالتها الرهابية من أن يتزوج أبو وجددة عليها وتعرف أن والدته تبحث له عن عروس من دون سبب أو نقيصة تستوجب ذلك سوى الرغبة الأنثوية السادية من أم الزوج والزوج نفسه في سحق وتحطيم نفسية الزوجة أو لإثبات الفحولة والثراء للتباهي في محيطه، هي أشياء عميقة تتم في الخفاء لا يدركها سوى أبناء المنطقة وربما ليس لديهم تفسير لها، أم وجددة لا تتخذ أية تدابير لإيقاف هذا البحث ولا تحاول نزع الفكرة من رأس الزوج، بل تسأل القدر متى سيتم ذلك؟ لأنها تعي أن عادة الزواج المتعدد يمارسها الذكور بمساعدة الإناث على رغم حال الحب الهادئة التي يعيشها مع الزوجة لأنها تخضع لحسابات أخرى تدخل في الثقافة الذكورية التي تتخذ من الإرهاب النفسي الممارس على المرأة طريقاً آخر لإخضاعها وتذليلها بدافع يصهر التركيبة السيكولوجية الأنثوية المعقدة التي لا تخلو من بقايا ثقافة التحكم في السبايا تلك الموغلة في الإرث الخفي لثقافة "الحریم" في الجزيرة العربية.

- **شخصية حصة :** هي مديرة المدرسة التي تدرس بها الفتاة وجددة، تبدو من مظهرها الخارجي العصري أنها ذات تطلعات نسوية تحررية، لكن هذا الزي العصري - داخل فضاء المدرسة - يخفي داخله تزمّت فكري رجعي فهي

بدأت في حواراتها كالناطق الرسمي باسم التقاليد وربما هذا التناقض في شخصيتها راجع لعدم قدرتها على مواجهة هذه الأعراف القبلية واستسلامها لها بل أصبحت المدافع الأول لها فهي تقول لـ **وجدة** في أحد مشاهد الفيلم: "أنت تذكريني بنفسى حين كنتُ صغيرة"، لكن يبدو أنه لم يتبق شيء من الشخصية العنيدة المتمردة للمديرة فهي تلقن تلميذاتها الآن أن المدرسة هي مكان للعلم والأخلاق وتمنعهن من الضحك في المدرسة أو الخروج عن الحدود الضيقة المرسومة لهن إذ أنه لا يجوز أن يتمتعن بالحريات التي لم يتمتع بها جيلها.

كما ظهرت شخصيات نسوية أخرى أدت وظائف ثانوية مساعدة للشخصيات الرئيسية تماشياً مع السرد الفيلمي كشخصية **ليلى** صديقة أم **وجدة**، أستاذة تحفيظ القرآن الكريم وزميلات **وجدة** اللاتي ظهرن كلهن داخل إطار المدرسة.

- الرجل هامشي في فيلم "وجدة" :

إذ يتم استعراض كل الرجال في الفيلم تقريباً في صورة نمطية سلبية، واستشارة الصور الذهنية الراسبة في الوعي الجمعي كالزوج الذي ينصرف عن جمال زوجته وتفانيها في إدارة أسرهم الصغيرة ليتزوج امرأة أخرى من دون أي مبرر سوى وسامته التي يكثر الحديث عنها كعنوان لرجولته المصدق عليها اجتماعياً وكذلك في رفضه أن ينضم اسم ابنته بما أنها أنثى بشجرة العائلة التي لا تحمل إلا أسماء الرجال وهي الصورة التي يظهر فيها السائق الباكستاني **إقبال** فبرغم مكانه في أسفل السلم الاجتماعي في المجتمع السعودي إلا أنه هو الآخر يدلّو بدلوه في إهانة المرأة فلا يقدّر ظروف أم **وجدة** كمدرسة وينغص عليها مشاويرها اليومية إلى المدرسة وأيضاً المرشح عم الطفل **عبد الله** (أبو شنب) بكل ما تحمله صورته الكاريكاتورية من رجولة سطحية إذ يتم اختصارها في الشارب الكثيف، حتى موظف الاستقبال في المستشفى الذي التهم أم **وجدة** بنظراته عندما جاءت لزيارة صديقتها لم يكن سوى ذكر قنّاص لأية أنثى عابرة ويستثنى من هذه المنظومة الذكورية بائع الدراجات الذي حمل روحاً أبوية بعض الشيء إذ صار يتأمل وهي تتحول بدراجتها بشيء من الارتياح والدهشة وعدم التصديق، كذلك لا يفوتنا أن نذكر الطفل **عبد الله** الذي أرادته المخرجة أن يكون صورة إيجابية مستقبلية عن الرجل السعودي الذي تتصوره في خيالها أو تطمح أن ترى أمثاله يجولون في شوارع **الرياض** في الغد القريب فهو استوعب طموحات **وجدة** وتجاوب معها حيث أدرك توقها للحرية وباركه بفطرته البريئة إلى درجة أنه يقول لها في أحد المشاهد: " ترى إذا كبرت بتتزوجني".

3- بنية الفضاءات :

لقد تحوّل المكان في فيلم **"وجدة"** من مجرد إطار يضم مجريات الأحداث إلى عنصر فاعل داخل الفيلم حيث فرض وجوده على المشاهد بالكامل وكأنه موضوع التشخيص ذاته بلثالي ارتقى من مجرد كونه خلفية للحدث وأصبح كياناً فاعلاً ومؤثراً في الحدث ومشاركاً فيه، يمكن لمس هذه الفعالية من خلال التحقق البصري للمكان داخل الفيلم.

أ- التحقق البصري :

ارتبط الفضاء داخل فيلم **"وجدة"** بالشخصيات النسوية المتواجدة داخله، هاته الشخصيات تمثلت أساساً في الفتاة **وجدة** التي تواجدت داخل فضاءين هما الفضاء الداخلي الذي مثله كل من فضاء البيت وفضاء المدرسة والفضاء الخارجي الذي مثله الشارع، أما الشخصية الثانية فهي أم **وجدة** التي ارتبطت أكثر بفضاء البيت، في حين بقية الشخصيات النسوية (المديرة، أستاذة تحفيظ القرآن والطالبات) ارتبطن بفضاء المدرسة، تبقى لدينا الشخصيات الرجالية التي لازمت أكثر الفضاء الخارجي، بالتالي اتبع الفضاء حركة الشخصيات التي توزعت في أماكن مختلفة، يمكن تصنيفها كما يلي :

1- فضاء الداخل :

تمثل هذا الفضاء في نوعين، الأول هو فضاء مدرسة البنات الذي يعتبر فضاء جديد على المتفرج السعودي خاصة والعربي عامة فنادرا ما نراه على الشاشة وربما تكون المرة الأولى في تاريخ الدراما الخليجية التي تتجرأ فيها مخرجة وتفتح عالم مغلق تماماً لم يتم كشفه إلا في فيلم "وجدة" حيث تدخل الكاميرا إلى مدرسة البنات وتقف على عينة من الممارسات الضاربة في الرجعية والتجهيل الذي تكرسه المعلمات، فالأستاذة حصّة مديرة المدرسة نموذجاً لفئة من النساء اللاتي يمعن في ترسيخ الذكورية وتثبيت الخضوعية الأنثوية ومن دون شك يعاني الأهالي المتفتحون من تعليماتهن بسبب تدخلهن في تربية بناتهن وفق محددات صارمة تستقي عناصرها من التقاليد البالية دائماً باسم القيم المحافظة التي تضع جل تركيزها على فداحة الخطر الذكوري المتوهم بما يمكن أن يلحق بالمرأة جراء التعامل مع الرجل أو حتى الاختلاط به ولهذا ينبغي عليها أن تحتشم وتتوارى وراء العباءة وغطاء الوجه.

أما النوع الثاني من الفضاء الداخلي فهو فضاء البيت الذي تواجدت فيه بكثرة أم وجدة وابنتها، هذا الفضاء الذي رسم كفضاء لتفريغ الكبت النفسي الذي تعيشه المرأة خارج إطار البيت فقد بدت داخله أكثر تحرراً بصرياً من خلال لباسها فطوال الفيلم تتحرك الأم بسرًا ويل الجينز مبرزة بذلك مفاتنها لزوجها لعله يراجع عن قرار زواجه للمرة الثانية، كذلك سمعنا من خلال الغناء سواء الذي رددته الأم وابنتها داخل المطبخ هذا الصوت النسوي الذي يعتبر عورة خارج إطار البيت أو المقطع الغنائي الغربي الذي صدر من المسجلة والذي تجبذ سماعه الفتاة وجدة طوال تواجدها بالبيت.

2- فضاء الخارج :

ما ميّز فيلم "وجدة" كذلك هي قوة حضور الفضاء الخارجي إلى درجة تجعل المتفرج يعرف جغرافيته بدقة وبهذا يتقاطع الفيلم مع العديد من التجارب السينمائية الإقليمية والعالمية في تأسيس خطابه السينمائي وبناء نصيته حيث نجد المخرجة تستند في تصميم فضاء الفيلم الخارجي على مرجعية سينما الواقعية الجديدة الإيطالية وهو ما يبدو جلياً في اختيار اللقطات الوصفية البعيدة والبعيدة جداً، الثابتة منها والبانورامية والتصوير من زوايا عالية مع الاحتفاظ بالإضاءة الطبيعية ما أمكن، من خلال هذه السينماتوغرافيا يظهر هامش من مدينة الرياض كحيز تقتسمه الحضارة والطبيعة لتبدو فيه الجزئيات السكنية وبنياتها التحتية مجال غزو للزواج الرملية مذكورة بماضي المنطقة الطبيعي ومسطرة استمرار هذا الماضي في مظاهر المدنية الحديثة، كما فضاء ما بعد الحربين في فيلموغرافية أنطونيوني وروسيليني يمنح فضاء هامش الرياض الخارجي تعبيرية تشكيلية عن الخلفية العقلية التي تؤطر حركة الشخصيات داخل القصة عقلية يتعايش فيها الماضي مع الحاضر دون قطيعة.

تجلى كذلك رؤية المخرجة المشبعة بالمدرسة الواقعية في زعزعة هذه الصورة النمطية عن المدن الخليجية حين تلقي بالمشاهد مباشرة في هامش مدينة الرياض حيث مظاهر الفقر بادية في مساكن العمالة الأجنبية وآثار الارتجالية بارزة على مستوى التمدن من خلال ورشات البناء غير المكتملة، والتي تتسم بالعشوائية وعدم التنسيق، يتجاوز هذا الفضاء مهمته كمجال تتحرك داخله البطلة وجدة ليعبر عن قطعة من الحياة لا تظهر إلا في السينما حسب تعبير

رائد المدرسة الواقعية الجديدة روبرتو روسيليني⁽¹⁾.

لقد جاء التركيز على الفضاء الخارجي كمكان قد يكون من الصعب على المرأة أن تعيش فيه، فالفيلم يحكي عن فتاة جريئة تحلم بركوب دراجة تتجول بها في أحياء المدينة، هذه الدراجة التي جاءت ككناية عن حرية الحركة التي لا تتمتع بها النساء أو الفتيات في المملكة العربية السعودية وهذا ما عانت منه واقعيًا المخرجة بصفتها امرأة سعودية عاشت في هذا المكان لفترة حيث تقول في أحد حواراتها: "أنا كامرأة يتعيلني" الحصول على إذن قبل الذهاب إلى أي مكان ولا يمكنني قيادة سيارة أو السير في شوارع المدينة الرئيسية، أو حتى ركوب القطار من دون إذن عائلي، تصوير الفيلم في الرياض كان أيضاً تحدياً كبيراً، فقد اضطرت إلى تصوير الكثير من المشاهد الخارجية من داخل شاحنة حيث أن الاختلاط بين الجنسين ممنوع في المملكة ولا يجب أن تعمل المرأة جنباً إلى جنب مع الرجال بصورة علنية⁽²⁾، مما اضطر المخرجة أن تعطي التعليمات لفريق التصوير عن طريق الهاتف اللاسلكي من داخل حافلة المعدات أثناء التصوير في الأحياء المحاطة في الرياض، لكن هذه المعاناة والجهد أثمرت فيلماً اعتبر أول فيلم سعودي يُصور كاملاً في المملكة العربية السعودية⁽³⁾.

بالرغم من هذا الحرص في عدم إظهار المرأة داخل هذا النوع من الفضاء إلا أن المخرجة استتشت الفتاة وجدة من هذه القاعدة وهذا ما أوقعها في حالة من التناقض فميزة الفيلم تقوم على ممانعة الأب والأم شراء الدراجة بحجة أنها لا تصلح للفتاة وأنه قد يعرضها لفقد شرفها لكن إذا كان هذا التحفظ والممانعة لدى الأسرة بهذه القوة فكيف يتم منح وجدة تلك الحرية المعطاة لها في الحركة فنجدها تتجول في الشارع، تذهب إلى دكان بائع الدراجات وتلعب مع صديقها الطفل في أماكن مختلفة بل وتذهب معه إلى مقر سكن العمالة للتحدث مع السائق الباكستاني غير ذلك نجد أن وجدة هي الفتاة الوحيدة التي تظهر وهي تلعب مع الأولاد وهي تمشي في الشارع لذا كل ما كان يخصها في الفيلم بمقارنة مع النساء الأخريات يبدو فيه حالة من اللا منطقية والبعد عن الصدق الفني.

3- فضاء العتبة :

تمثل هذا الفضاء في الأبواب التي وظفت توظيفاً بصرياً بغية الربط بين الفضاءين الداخلي والخارجي من خلال مقارنة وضعية المرأة داخل كل فضاء والذي ترجم في فضاءين، فضاء عتبة المدرسة حيث تمت مشاهدة الطالبات أمام لباب أثناء خروجهن وهن متبرجات يقمن بوضع عباءتهن وغطاء الوجه استعداداً للانتقال من الفضاء الداخلي إلى الفضاء الخارجي، نفس الشيء بالنسبة لفضاء عتبة باب بيت وجدة حيث شوهدت أمها أثناء خروجها وهي تضع النقاب على وجهها والعكس شوهدت صديقتها ليلي وهي تنزعه أثناء دخولها.

(1) : عبد اللطيف عدنان، فيلم "وجدة" للسعودية هيفاء المنصور: مواجهة المجتمع البطريكي بطرح نسوي تقدمي، صحيفة "القدس العربي" الإلكترونية، (دون عدد)، بتاريخ : 2014/02/02، المصدر :

<http://www.alquds.co.uk/?p=129605>

(2) : صفاء الصالح، هيفاء المنصور أول مخرجة تخترق جدار الصمت المحيط بالمرأة السعودية، الموقع الإلكتروني لقناة "بي بي سي عربي"، بتاريخ : 2012/09/06، المصدر :

http://www.bbc.com/arabic/artandculture/2012/09/068_saudiwomen_director.shtml

(3) : يانيس هاغيومان، الفيلم السعودي "وجدة"... أطفال في عالم الكبار، ترجمة: نادر الصراص، موقع "قطرة" للحوار مع العالم الإسلامي، بتاريخ: 2013، المصدر :

<http://ar.quantara.de/content/fylm>

ب - دلالة تواجد الشخصيات النسوية داخل فضاءات معينة :

لقد تمثل فضاء سطح بيت كمكان هروب للفتاة وجدة ولأمها وهذا للممارسة رغباتهما المكبوتة والتي تعد من المخطورات في المجتمع السعودي، بالنسبة للفتاة فهو يعتبر المكان المفضل لها للتمرن على ركوب الدراجة بمساعدة صديقها عبد الله، أما الأم فهو يعتبر متنفس لها فهي تصعد للسطح كي تهرب من الضغوطات العائلية الممارسة في الأسفل والمتمثلة في هاجس زواج الزوج من امرأة ثانية وتعتبر، كذلك بإمكانها التدخين خفية بعيد عن أنظار زوجها وابنتها.

مما سبق نستنتج أن الفضاء داخل فيلم "وجدة" أدى وظيفتين: وظيفة تعبيرية حيث كشف عن المعاناة النفسية اليومية للمرأة السعودية داخل نوع معين من الفضاءات، كذلك وظيفة سردية سمحت بالتعرف على بعض الممارسات الخفية المتوارية للمرأة داخل الفضاءات الداخلية المغلقة عليها.

4- البنية الزمنية :

يمكن التطرق لهذه البنية الزمنية من خلال تحديد الزمنية الفيلمية والزمنية الحكائية.

4-1- الزمن الفيلمي :

يمكن دراستها من خلال التطرق لـ:

أ - الرتبة :

تشكل البناء الزمني لفيلم "وجدة" من مرحلة زمنية واحدة وهي زمن الحاضر والذي تمّ الكشف عنه في موقفين، الأول حينما عرضت صورة لأحد المرشحين كتب تحتها نص يعلن عن الانتخابات البلدية عبر ملصق إشهاري ولو حاولنا البحث عن آخر انتخابات بلدية جرت في المملكة العربية السعودية لوجدناها سنة 2011⁽¹⁾.

مما يؤكد هذه السنة هو الموقف الثاني الذي تمّ الكشف عنه هو الآخر عبر ملصق إشهاري كان مثبتا على الزجاج الخلفي لحافلة والذي أشار مضمونه إلى اليوم الوطني 81 للمملكة العربية السعودية والذي يصادف تاريخ 2011/09/23.

لقد سار الفيلم وفق نظام زمني ارتبطت داخله الصور والحكايات والأمكنة واللغة السمعية بزمن العرض الحاضر بالتالي سرى هذا النظام في خطية متتالية عرفت تطورا متصاعدا بدأ بميلاد فكرة حلم وجدة بشراء دراجة وانتهى بتحقيق الحلم، يمكن توضيح ذلك في المخطط التالي:

(1) : البوابة الوطنية للتعاملات الإلكترونية الحكومية، الانتخابات في المملكة العربية السعودية، بتاريخ: 2012/12/18 ، المصدر:

أثناء عرض الجنيريك

- التعريف بفضاء المدرسة.
- التعريف بفضاء بيت وجدة وعائلتها.

بداية الفيلم

- المعاناة اليومية للمرأة السعودية مع السائق الأجنبي.
- التعريف بالصدقة التي تجمع الفتاة وجدة بالفتى عبد الله.
- رؤية وجدة لمنظر الفتان وهم راكبون دراجتهم الهوائية.
- التوبيخات اليومية التي تتعرض لها الطالبات من طرف مديرة المدرسة.
- رؤية وجدة لدراجة هوائية خضراء وهي في طريقها للمدرسة وبداية حلمها بركوبها.
- وجدة عند بائع الألعاب تسأل عن سعر الدراجة.
- رفض الأم مساعدة وجدة بشراء الدراجة.
- وجدة تعقد الصفقات لجمع ثمن الدراجة.
- تعرّض وجدة للتوبيخ من طرف مديرة المدرسة بسبب تورطها في حادثة لقاء طالبة بشاب.
- بداية الشجارات بين والد ووالدة وجدة بسبب عدم إنجائها للذكر وتخوفها من الزواج عليها.
- تسجيل وجدة نفسها في مسابقة تحفيظ القرآن الكريم.
- تعقد وجدة صفقة مع عبد الله تنص على تعليمها ركوب الدراجة مقابل السماح له بتعليق الأنوار على سطح بيتها.
- بداية تمارين وجدة على ركوب الدراجة بمساعدة عبد الله.
- بداية تدريبات الطالبات على تعلّم أصول حفظ القرآن الكريم.
- استمرار تمرّن وجدة على ركوب الدراجة.
- موعد مسابقة تحفيظ القرآن الكريم.
- فوز وجدة بالمسابقة بدون الحصول على مبلغ الجائزة.
- قرار الأب بالزواج للمرة الثانية.
- تحقق حلم وجدة بشراء دراجة بمساعدة الأم.
- جولة وجدة وسط شوارع مدينة الرياض وهي راكبة دراجتها الهوائية برفقة صديقها عبد الله.

نهاية الفيلم

جنيريك النهاية

ب- المدة :

لقد استغرق عرض الحكاية الكبرى للفيلم والمتمثلة في حلم **وجدة** بشراء دراجة هوائية مدة **01** ساعة و **33** د و **02** ثا، انقسمت هذه المدة بين الحكايات الصغرى التي تمثلت في المواضيع المطروحة والتي تشاركت فيها مختلف الشخصيات النسوية لكن بنسب متفاوتة حيث احتلت كل امرأة نسبة معينة حسي مدى علاقتها بالموضوع، يمكن توضيح ذلك في الجدول الآتي :

الشخصية النسوية	المساحة الزمنية المخصصة للمرأة (ثا)	%
وجدة	2510	54.29
أم وجدة	1317	28.47
المديرة حصة	420	09.07
بقية الشخصيات النسوية	378	08.17
مجموع الشخصيات النسوية	4623	100

نلاحظ من خلال هذا الجدول أن **وجدة** قد احتلت المركز الأول بمساحة زمنية كلية قدرت بـ **2510** ثا ما يعادل **41** د و **50** ثا أي بنسبة **54.29 %** ثم تلتها في المرتبة أمها بمساحة زمنية كلية قدرت بـ **1317** ثا ما يعادل **21** د و **57** ثا أي بنسبة **28.47 %** بعد ذلك تأتي المديرة **حصة** بمساحة زمنية قدرت بـ **420** ثا أي بنسبة **09.07 %**، أما المساحة الزمنية المتبقية المخصصة للمرأة فقد توزعت على باقي النساء المشاركات في الفيلم (**صديقة أم وجدة**، **أستاذة تحفيظ القرآن الكريم والطالبات**) حيث قدرت بـ **378** أي بنسبة **08.17 %**.

2-4- الزمن الحكائي :

بالرغم من أن البعد الزمني داخل الفيلم حدّد بسنة **2011** لّا أن بعض المؤشرات البصرية التي تمّ توظيفها أحدثت خللا على مستوى الزمنية الحكائية فالمخرجة وهي تسرد قصة **وجدة** في الزمن الراهن ترجع كما يبدو في بعض التفاصيل إلى حياتها الخاصة وذاكرة طفولتها ففي أحد مشاهد الفيلم يشعر المشاهد وكأن الزمن يعود إلى بدايات التسعينات أو بالأحرى إلى سنوات طفولة المخرجة إذ كانت تُسمع الأغنيات عن طريق الأشرطة الكاسيت ويتم تبادل التعبير الشعوري والتهنئات عن طريق البطاقات البريدية والرسائل الورقية في حين أننا نعيش في زمن التواصل الإلكتروني.

5- بنية اللون والإضاءة :

لقد ظهرت رمزية الألوان في طغيان اللون الأخضر على العديد من عناصر الديكور الفيلمي حيث ظهر في علم المملكة العربية السعودية سواء في حجمه الكبير الذي رفع فوق البوابة الرئيسية للمدرسة أو في حجمه الصغير الذي وضع فوق مكتب مديرة المدرسة دلالة على المحيط الجغرافي الذي تجري داخله أحداث الفيلم، ظهرت رمزية هذا اللون كذلك في الدراجة الحلم التي جاءت باللون الأخضر دلالة على فتح نافذة أمل وتفاءل بغد جديد يكون أكثر انفتاحا وتحورا في حياة المرأة السعودية، كذلك برز اللون الأسود في لباس النساء خارج البيت والذي تمثل في العباءة

الطويلة، غطاء الرأس والنقاب وجاءت رمزية الأسود كلون غامق يمكنه أن يخفي تماما مفاتن المرأة الداخلية مما يحجب عنها أعين الرجال الفضولية لكن رغم كل هذا السواد الذي غطى المرأة من رأسها إلى قدمها إلا أنه لم يمنع البائع في المركز التجاري وموظف الاستقبال من مغازلة أم **وجدة**، اللون الثالث الذي حمل هو الآخر رمزية هو اللون الأحمر الذي برز في لوحة التزيين الخلفية لسيارة الشاب الذي أوصلت له **وجدة** رسالة من الطالبة **عبيير** حيث كتبت عبارة : اشتقتك حيل يا غالي بالأحمر وبجانبتها مرسوم قلب مكتوب داخله أحبك بالأحمر أيضا وهذا للدلالة على الطابع الرومانسي والغرامي للقاء السري الذي سيجتمع الشاب بالطالبة.

لقد لعبت الإضاءة هي الأخرى دورا مميزا داخل السرد الفيلمي، فالمخرجة أصرت على الاحتفاظ بالإضاءة الطبيعية في إبراز الفضاء الخارجي الذي تمثل في شوارع مدينة **الرياض** سواء منها الراقية أو الشعبية، كما وظفت المخرجة أيضا الإضاءة الاصطناعية حيث استخدمتها للإعلان والكشف عن المفاجئة التي لم يكن ينتظرها المتفرج وهي الدراجة الهوائية التي فاجأت بها أم **وجدة** ابتنها في نهاية الفيلم.

6- بنية الرمز الحركي :

لقد تنوعت الحركات الجسدية التي تمّ توظيفها داخل الفيلم سواء المتعلقة بالجسد كله أو بالكتفين أو اليدين أو شملت جزء واحد فقط من الوجه، نفصلها في الآتي :

نبدأ بالحركة الكلية للجسد والتي انعكست في الانحناء الذي قامت به الطفلة **وجدة** في الشارع لالتقاط أولا الساندويتش ثم غطاء رأسها اللذان وقعا على الأرض.

نتنقل الآن إلى الحركة الأكثر استخداما في الفيلم وهي حركة الكتفين أو الالتفاتة إلى اليمين أو اليسار حيث تمّ رصدها في كل المونتاليات إلى غاية النهاية وقد جاء توظيفها خلال الحوارات التي جمعت مختلف الشخصيات فيما بينها خاصة إذا كانت في حالة حركة مثلا الحوار الذي جمع **وجدة** بالطفل **عبد الله** وهما يمشيان في الشارع، كذلك استخدمت في حالة المناذاة حيث ظهرت أكثر داخل فضاء المدرسة عندما كانت المديرية **حصّة** تنادي للطالبات فيلتفتن إليهما، أو الالتفات للانتباه لشيء معين كالالتفاتة أو التفاتة **وجدة** وأمها فوق سطح البيت بعد سماعهما للألعاب النارية.

كما أدت إشارات الأيدي وظائف مهمة فمثلا وظفت إشارة توجيه السبابة نحو الآخر كثيرا داخل فضاء المدرسة خاصة من طرف المديرية نحو الطالبات وهي الدالة على الاتهام وتحميل المسؤولية⁽¹⁾.

نصل إلى الرأس ومختلف تفاصيل الوجه ولنبدأ بتحريك الرأس إلى الأسفل الذي كان دالا في كثير من الأحيان إلى الرضوخ لاستسلام كالحالات التي شاهدها في المدرسة أثناء توبيخ المديرية لمختلف الطالبات منهن **وجدة** فلا يكن بوسعهن إلا تخفيض رؤوسهن والامتثال لأوامرها، كذلك رضوخ أم **جدة** أمام صراخ زوجها ما أدى بها إلى خفض رأسها، أما حركرفع الرأس فقد قلّ استخدمها إلا في بعض المواقف مثل وسط فناء المدرسة عندما رفعت المديرية رأسها كي تنتبه للعمال الذي كانوا فوق السطح يعملون، في حين جاءت الحركات الإيمائية بالوجه أكثرها في منطقة الفم تمثلت في عملية استراق **وجدة** للسمع لحديث والديها ثم وضع يدها على فمها كدلالة على خطورة الوضع.

(1) : **امحمد اسماعيلي علوي**، التواصل الإنساني، دراسة لسانية، ط01، عمان، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، 2012، ص 82 .

7- البنية الدلالية :

تشكلت البنية الدلالية من عدة مفاهيم محورية أهمها مفهوم الحرية الذي عكس الرسالة الكلية للمضمون الفيلمي وهي سعي فتاة صغيرة للتحرر من قيود المجتمع عبر قيادة دراجة هوائية، كما حاولت المخرجة عبر هذا المفهوم الأساسي أن تقدم مفاهيم جزئية لها علاقة بالتحرر من قيود : السلطة الدينية، السلطة الذكورية فنصّـل أكثر في هذه المفاهيم عبر العرض التالي :

- الحرية :

تأسس القيمة المركزية للفيلم على الحاضر الذي تمثل في الطفلة وجدة التي حملت على عاتقها كل مؤشرات التحرر فلقنتم حشد كل الخطاب النسوي في تكوينها الجسماني، الوجداني والذهني فهي تكاد تقترب من شكل الصبي عندما تلامس عالم الرجال وفي المدرسة تخاطبها المديرة ككائن راشد عنيد ومفكر، هكذا يتم التأكيد في كل مفصل الفيلم على أن هذه الطفلة بمقدورها أن تحقق أي هدف تريده عندما تقرر أن تفعل، إذ فازت بمسابقة حفظ خمسة أجزاء من القرآن الكريم لتفوز بالجائزة التي ستمكنها من شراء الدراجة التي تحلم بها، وجدة طفلة محمولة داخل الفيلم على الحلم وليس على الوقائع، مدفوعة بجرأة لا يمكن التراجع عنها، إذ يكسر الطرق على كفاءتها ونزعة التمرد الفائضة فيها وكأنها هي مستقبل المرأة في مجتمع محافظ مسيحي بالمنوعات حد التزمت، حتى عندما احتضنتها أمها ليلة زفاف والدها بتلك القوة والحميمية إنما كانت تعاهدها كامرأة على الولاء لكل ما هو أنثوي ونسوي، كما يتأكد ذلك الميثاق داخل السلالة النسوية من خلال العبارات المتبادلة فيما بينهما وحركة الكاميرا التي تكثفت في زوايا جسدية ذات دلالة لتضفي على المشهد جمالاً مرده التوازن المظهري وصراحة العلاقة.

هناك تمريرات بينية ذات مغزى بين وجدة وأمها، فالأم تغض الطرف عن كل تجاوزات ابنتها التي قد تورطها في ما لا تحسن عقباه، تغني معها، تصطحبها معها إلى كل مكان، تستعرض فساتينها وزينتها قبالتها وكأنها تورثها معنى الأنواعنيدة التي لا تُقهر وفي المقابل تدافع البنت عن والدتها في الوجود، تحاول أن تقرّ بها إلى والدها، تستنطقها عن الحب، تعبر عن إعجابها الزائد بجمالها لتعوضها عما تحتاجه من نظرات الرجل ولذلك لم يكن من المستغرب أن تتسامح مع الدخان المنفوث من بين شفيتها وكأنها تتواطأ معها على تجاوز الأعراف والتقاليد ولو بحركة مظهرية صرفة. الفيلم حلم مشترك يقوم على التخيّل والاستشارة والتحريض الجمالي ولكن يبدو أن الواقع كان هو المرجعية الأهم، فخفف من الطابع الثوري للصراع داخل الفيلم وقبّل من فاعلية الأدوات الفنية، إذ لم تبرز شخصية يعكس حضورها قانون التطور الكامن في المجتمع ولم تتشكل قوى النمو الاجتماعي إلا في شخصية وجدة، بمعنى أن كل شيء تم تأجيله وأن أم وجدة كعلامة لا تقدر على تغيير الواقع بل تشبهه وتبالغ في التشبّه به وكأن الواقعية التي تمّ اعتمادها في الفيلم تعادل العقلانية الباردة التي لا تلهب الوجدان ولا تتبنى قيم التحرر ولا تدفع بأي حال من الأحوال باتجاه تحويل مأزقها الشخصي إلى قضية موضوعية، تلك هي الحكاية الحزينة لامرأة مهزومة بكل المقاييس، فهي ساخطة على الماضي الذي أسس لهابها الدائم من المجتمع ويأسس من الحاضر المعاش الذي يقيدها عن الحركة ومستبشرة بالقادم ليس في شخصها ولكن في ذات وجدة ابنتها، فهي تبدو أحياناً منذورة كامرأة للإبقاء على القيم العائلية التي يتفنن الرجل في تدميرها، كل ذلك يفسر فرحتها بابنتها الواتقة الواعدة الجرئة التي عقدت اتفاقاً معلناً مع ابن جيرانهم الصغير للعيش في عالم أكثر رحابة مما عاشه أسلافهم ولذلك تخلت عن فكرة شراء الفستان الأحمر الذي قد يغري زوجها بالتنازل عن فكرة الزواج من امرأة أخرى لتحقيق حلم ابنتها بالدراجة الموعودة التي ستطلق بها إلى العالم الآخر، عالم تتساوى فيه مع ذلك الطفل الصغير الذي يعد برجل مختلف فيما اكتفت هي بتدخين سيجارة على سطح المنزل.

إذن القضية المحركة لأحداث الفيلم هي الحرية وحقوق المرأة، العجز والقيود يبرزان بوضوح من خلال المشاهد، يستعرض الفيلم سريعاً بلا تفاصيل غزيرة ملمح الحياة المعقد والخنق للمرأة في المجتمع وحرمانها من بعض حقوقها حين يعلو صوت التحريم والتجريم من خلال طفلة تحاول أن تمارس بعفوية أبسط حقوقها، هذا ما جعل الفيلم لا يحفل كثيراً بتراجيديا النساء كما هي عادة أفلام المرأة ولا تلك الخطابات الجمالية التي تلعب مع الكاميرا لعبة الفلكلور حتى أن المخرجة تعترف بذلك حيث تقول في إحدى حواراتها: "لما فقط حاولت أن أقدم قصة ذات بعد إنساني بعيداً عن الجدل النخبوي المحيط بقضايا المرأة، فالمرأة في آخر المطاف إنسان يريد أن يستمتع بالحياة وبعرض الحريات المتاحة في ظل العرف والدين"⁽¹⁾.

- السلطة الدينية :

يتعرض الفيلم بطريقة إيجابية للفكر النفعي الذي بات يهيمن على التعاملات للوصول إلى الأهداف، فالطفلة وجدة أدركت أنها يمكن أن تصل إلى مبتغاها من خلال مشاركتها في مسابقة تحفيظ القرآن والفوز بجائزتها على رغم أن دافعها ليس دينياً صرفاً لكنها تكسب تعاطف معلمتها ومديرة مدرستها ووالدتها وتجعلن يقفون معها لتحقيق هدفها الظاهر، في حين تفاجئهن بالهدف الباطن عندما أعلنته غير أن وجدة لم تلجأ إلى هذه الطريقة إلا عندما وبختها مديرة المدرسة على قيامها ببيع الأشرطة الكاسيت والإكسسوارات التي تستهوي الفتيات وهنا تبرز أسئلة أثناء المشاهدة: هل اتخاذ الوسائل باسم الدين يبرر تحقيق الغايات؟ هل يريد المجتمع أن يبدو ظاهر الأشياء دينياً لكي يمررها؟ لكن في تفسير آخر يمكن القول بأن ما فعلته ناتج من طبيعة شخصيتها المتمردة.

إنّ بساطة فيلم "وجدة" الأسلوبية هي مكن قوته في التواصل وتقرير رسالته لكن هذه البساطة في صياغة الرسالة الفيلمية والوضوح في إيصالها ينطويان على تحديات حجمها من حجم صعوبة تشكيل الخطاب المؤث لها، خطاب الفيلم يتوجه لمتلقي محلي قنوات التواصل معه محكومة بالمركزية اللفظية من جهة وبالتأسيس الديني الشرعي من جهة أخرى لذلك كان الرهان على كلمة حوارية وسيناريو أدبي كلامي لحد ما حين يوظف مرافعات إقناعية مبنية على التأويل والحجة والشرعنة وهو ما نلاحظه في المواقف الحوارية كالتدور بين مديرة المدرسة والطالبات كما يشكل هذا الخطاب الخلفية المسوغة في الحوارات المرتبطة بالعرف والتقاليد كالتدور بين الأم ووجدة، لا تحفي هيفاء المنصور إستراتيجيتها من وراء توظيف الخطاب الديني في فيلمها وهي إستراتيجية تنطلق من قناعة أن هذا الخطاب هو الوحيد الذي يحتكر إنتاج وتوليد المعنى على المستوى المحلي وفقط من خلاله يمكن كذلك تأسيس رؤية جديدة أكثر تحررية وتقدمية فيما يخص قضية الفيلم الحقوقية وكذلك منح فرصة لإعادة النظر في تقييم الأنماط الاجتماعية الناتجة عن النظم العشائرية، في هذا الصدد وعلى عكس العديد من الأفلام العربية لم يسقط فيلم "وجدة" في فخ الخطاب الديني، فالشخصيات الأنثوية تتمتع بقسط وفير من التطلع الحداثي والذي ليس له من مرادف في السياق إلا التمثل بالنمط الغربي شكلاً وطموحاً لكنها في نفس الوقت تحافظ على جوهرها الثقافي الذي يجد أرضيته في الشريعة الإسلامية، فكل هذه الشخصيات تتحرك بما يقتضيه التأويل الديني في اتجاه يضمن نوعاً من الحرية وإن كانت مشروطة في الوقت الذي صورت العديد من الأفلام العربية الدين كحيز للقطبية بين مكرس لهذا الخطاب وضحية له حافظت المخرجة على الطرح الديني بتموجه السياقي ليمثل كنسق معرفي وتشريعي مع شخصية المديرة وكمجال جمالي مع الأم يتجلى في الطريقة التي لقنت فيها ابتهاجها كيف تجود القرآن بوصفه ذاتية هي أقرب للغناء منها لقواعد التجويد الصارمة، مرونة التعامل مع الدين تظهر أيضاً في طريقة توظيفه البراغماتي فبطلة الفيلم وجدة تدخل مسابقة التجويد بغرض ربح القيمة

(1) : رجا ساير المطيري، "هيفاء المنصور: في فيلم "وجدة" قدمت قصة بسيطة لا علاقة لها بالجدل النخبوي حول «المرأة»"،

صحيفة "الرياض"، العدد: 16159، بتاريخ: 2012/09/20، المصدر :

المالية ليتأتى لها تحقيق أمنيته في اقتناء الدراجة وعلى نفس خطية التأويل البراغماتي للدين تحسب المخرجة هذه الجرأة في إزاحة الستار عن تداعيات الانتماء العقائدي في التوظيف المغرض للقضية الفلسطينية والذي أدمنت عليه الأنظمة العربية لتعتيم وتشيت الانتباه عن قضايا ذات أولوية محلية فقط حين صرحت الفتاة **وجدة** عن نيتها في استعمال قيمة الجائزة المالية لاقتناء دراجة تقترح مديرة المدرسة فكرة التبرع بالجائزة ليتامى **فلسطين**.

تتقاطع تجربة المخرجة **هيفاء المنصور** من خلال تفكيكها لتبعات الخطاب الأصولي الوهابي مع تجربة المغربية **فريدة بليازيد** في "باب السماء مفتوح" الذي يقدم عرضاً تفكيكياً لخطاب الإسلام الصوفي كل من التجريبتين تقترحان نظرة متمحصنة لكيفية تأسيس وتفعيل الخطاب الديني الإسلامي على مستوى العرف والنظام الاجتماعي ومستويات تسرب هذا الخطاب إلى سيكولوجية الفرد الأنثوي.

- السلطة الذكورية :

تبدو قصة الفيلم في بدايتها وكأنها حكاية موجهة للأطفال في كل يوم تمر **وجدة** في طريقها إلى المدرسة بدكان للألعاب يعرض بين البضاعة دراجة خضراء، تريد الفتاة أن تحصل عليها بأي ثمن وتحلم أن تسابق يوماً ما رفيقها **عبد الله** بالدراجة، لكن سرعان ما يتبدد هذا الحلم وتذكر أن قيادة البنات للدراجات في مجتمعها مكروهة وبهذا تدخل **وجدة** ومعها المشاهد إلى صميم عالم الكبار، عالم مليء بالصراعات والتابوهات حيث تقول أم **وجدة** لا ينتها باقتضاب: "البنات عندنا لا يقدن الدراجات"، وتشرح لها أن هلاقياً فقد البنت عذريتها لكن **وجدة** لا تستطيع أن تفهم هذا الشيء أو ربما لا تريد أن تفهمه وتصمم أن تبدأ بنفسها بجمع **800** ريال ثمناً للدراجة وهنأ المال ليس عائقاً كبيراً بقدر القيود والفرقة بين فتى يحق له قيادة دراجة وفتاة تحرم هذا الحق، القصة لمن يتأمل أعمق من حلم فتاة بدراجة تقودها وتسبق بها ابن الجيران فيه رمزية لأحلام النساء والفتيات هي رحلة الوعي بالذات وإدراكاً مبكراً لمعاناة المرأة السعودية، فمن خلال رفض والدتها الصارم لفكرة الدراجة تبدأ في إدراك الفارق بينها وبين ابن الجيران فهي مجرد بنت وكونها كذلك فلن يكون مقبولاً منها أن تحلم حتى بأبسط الأشياء وأكثرها براءة مثل ركوب دراجة هوائية، لقد اختارت **هيفاء المنصور** لبطلتها أن تكون في عمر المراهقة وهو العمر الذي تبدأ فيه الطفلة بالتحول إلى امرأة حيث تمنع من اللعب مع أقرانها من البنين، كما يُطلب منها التصرف تماماً كأمراة بالغة، هذا ما تعيشه الطفلة **وجدة** في هذه اللحظات في مدرستها المتوسطة أين تطلب منها المديرة أن ترتدي العباءة وتغطي وجهها وتغير حذاءها إلى آخر أكثر رصانة، طلبات جديدة عليها أدركت بسببها خصوصية وضعها كأمراة وعندما بدأت بمداعبة حلمها بامتلاك الدراجة واجهت رفضاً شديداً من المحيطين بها، ما جعلها تدرك أن قضيتها أكبر من مجرد الحصول على دراجة خاصة بعد أن بدأت تتأمل حالة والدتها ومعاناتها مع والدها ومع السائق ومع كل رجل تتعامل معه في مجتمع ذكوري صرف كان حلم الدراجة سبباً في نمو وعيها بقضايا المرأة، قصة **وجدة** هي قصة فتاة سعودية تريد امتلاك دراجة تخترق من خلالها فضاء الحرية الذي هو فضاء ذكوري بامتياز.

9- البنية التداولية الثقافية :

تمكنت المخرجة **هيفاء المنصور** من نقل الطموح السينمائي السعودي إلى آفاق عالمية لم تكن ممكنة إلى وقت قريب بفضل فيلمها **"وجدة"** حضر اسم المملكة العربية السعودية في مهرجان **فينيسيا** العريق كبلد منتج للمرة الأولى في تاريخها إلى جانب أنه الفيلم السعودي الأول الذي يتم بيع حقوق عرضه السينمائي لشركات أمريكية وأوروبية.

هذا النجاح الباهر الذي ناله فيلم **"وجدة"** في القاعات الغربية قلماً حظي به فيلم عربي من قبله، أسباب هذا الاهتمام هو هذا الفضول المعرفي الذي يتجاذب أطرافه جنس المخرجة من جهة وجنسياتها من جهة ثانية ونتيجة

التداخل الجدلي بينهما والذي ضرورة ينم عن رؤيتها وطريقة عملها في الإبداع السينمائي داخل بيئة تحتجب عن الصورة كما تحجب المرأة عن الظهور، "وجدة" هو هذا الفيلم العتبة الذي اقتحمت به السينما آفاق واقع ضربت عليه القوانين حماية أمام الكاميرا الخيالية والتسجيلية، عبر هذا الفيلم المطول يمكن أن نقول بأن المخيال السينمائي تسرب فعليا إلى مجتمع تميزت ثقافته بهذه العلاقة الانفصامية مع الصورة، مجتمع يستهلك بنهم مضامين فيلمية تعرض صورة الآخر في الوقت الذي تغيب فيه صورته الذاتية عن السينما، مجتمع له إمكانيات تساهم في إنتاج صورة الآخر ويحكم معيارية أخرى مخالفة تماما حالة إنتاج الصورة عن ذاته، هذه الحالة الانفصامية تجاه الصورة نجدها تتجلى كذلك على مستوى حضور السعودي في صورة الآخر وبالأخص هذا الآخر الذي يملك سلطة تصوير غيره بالمعنى الحرفي، بتملكه أدوات النقل والعرض والمعنى المجازي، في تحكمه في طريقة تشكيل صيغة في إدراك هذا الغير وفهمه، تخترق صورة الآخر السعودي كفعل وحالة عرض يحضر فيها هذا الأخير كنمط ويغيب فيها كفرد داخل مجتمع له همومه وطموحاته وطريقته الخاصة في التعامل مع معطيات وضعه ووضعيته، صورة الآخر تحتزله في صور نمطية تعكس صورة إنسان مستهلك وسطحي في تفكيره من جهة وهذا المتعصب المكبوت شبقيا من جهة أخرى، أما المرأة السعودية المؤشر الأول في لائحة هذه الصور النمطية فلا ظهور لها في الصورة المؤسسة من الآخر اللهم في صورة فرد ثانوي مسلوب هذه الإرادة والمختزلة في رغبة مراهقة في قيادة الدراجة، من هذا المنطلق الإشكالي يحظى فيلم "وجدة" بمكانة متميزة في السينما العالمية.

كل حالة إبداع لها مناخ يحتضنها ويعمق حضورها إلا صناعة الفيلم السعودي التي تعيش حالة من المفارقة الغريبة، فكل عناصر الحالة السينمائية موجودة من مخرجين وكتاب سيناريو وممثلين ونقاد سينمائيين بل توجد هناك مهرجانات سينمائية للفيلم السعودي كل هذا الحراك السينمائي وما ينتجه من أفلام يظل بعيدا عن الجمهور لعدم وجود صالات لعرض تلك الأفلام، هذه حالة سينمائية مأساوية ولا شك في ذلك لكن هل هذه الحالة تلقي بظلالها على المضمون السينمائي للفيلم السينمائي السعودي؟ هل هي مبرر لغياب اللمسة الإبداعية في صناعة الفيلم؟ هل عدم توفر المناخ السينمائي مبرر لعدم وجود الفيلم السينمائي المدهش؟

ما يميز أي فيلم سينمائي هي رؤية المخرج السينمائية للموضوع الذي يقدمه في فيلمه و هيفاء المنصور تبدو كمخرجة سعودية مثقلة بالحالة السلبية تجاه المرأة السعودية في المجتمع لذا تحاول أن تطرح هموم ومشاكل المرأة السعودية سينمائيا لكنها من فرط حماسها وتعلقها بالهم النسائي قد يذهب بها هذا الحماس إلى أن تكون ناشطة سينمائية أكثر من أن تكون مخرجة سينمائية لكونها تطرح قضايا وإشكاليات المرأة السعودية بالحماس العاطفي دون تبصر وعمق في يجعل من العمل عملا يكتسب الخلود الفني وليس مجرد عمل سينمائي طارئ جاذبيته تكمن فقط أنه يتحدث عن وضع المرأة السعودية بشكل سطحي دون الذهاب إلى العمق الإنساني، فالتعاطي مع قضايا المرأة هو موضوع جاذب للعالم الغربي والقائمين على المهرجانات السينمائية الذين يباركون هذا النوع من الإبداع لأنه يمنحهم ميزة التعاطف مع قضايانا ومشاكلنا الاجتماعية لكنه في الحقيقة يعطل الإبداع الحقيقي لدى المبدع سواء في السينما أو في مختلف الأجناس الإبداعية من فيلم ومسرح ورواية، نلاحظ أن الفيلم محتشد بالمشاهد الزائدة التي لا تخدم العمل ولكنها فقط تشير إلى أن هذا الأمر يحدث في السعودية وهذه حالة تسويقية للفيلم وليس حالة فنية تعزز قيمة العمل جماليا وإبداعيا.

المبحث الثاني: التحليل السردى لعينة من الأفلام النسوية المغاربية المطلب الأول: التحليل السردى للفيلم التونسي "حرير أحمر"

تتسم هذه القراءة بمعالجة النصوص الجزئية التي يتشكل منها النص الفيلمي "حرير أحمر" بغرض الكشف عن الرسالة المحورية التي يدور حولها موضوع الفيلم، تتمثل هذه النصوص الصغرى في :

1- البنية الحكائية :

تتكون البنية الحكائية لفيلم "حرير أحمر" من حكاية كبرى محورية رافقتها مجموعة من الحكايات الصغرى الجانبية وهذا ما جعل البنية الحكائية تتميز بنوعين من الحكي المركب والبسيط.

1-1- الحكاية المركبة : تمثلت الحكاية الكبرى للسرد الفيلمي في التركيز على موضوع الجسد عبر جسد امرأة ناضجة هي ليليا التي من خلالها تدور كل حركة الفيلم بمعنى استعادة الجسد من قبل المرأة نفسها من أجل الاستمتاع على الرغم من العمر والرقابة الاجتماعية، فعبر الغرام الذاتي للرقص الشرقي الذي تكتشفه المرأة في نفسها تدخل مغامرة مثيرة تعيد لها عنفوانها وتحيا داخلها مشاعر كانت قد دفنت من قبل، هذا التحول في ذاتها لن تحيد عنه طالما لازالت لديها متعة تعتز بها، إذن يركز الفيلم على الابتهاج بالجسد كشفرة تتقنها الراقصة من أجل إمتاع مشاهديها الذكور.

1-2- الحكايات البسيطة : ترجمت هذه الحكايات الصغرى أولا : في موضوع العلاقة بين الأم والبنت والتي تمثلت في حكاية الأم ليليا بابنتها سلمى وعلاقتها المتوترة، ثانيا: في موضوع العلاقة بين المرأة والرجل، هذه العلاقة التي قدمتها المخرجة في شكل علاقة مزدوجة ربطت الشاب شكري من جهة مع البنت ومن جهة أخرى مع الأم.

1-3- تبين البنية الحكائية : الملاحظ في هذا الفيلم أن البنية الحكائية داخله قائمة على فكرة الثنائية بين الشخصيات ثنائية الأم/ البنت، ثنائية المرأة/الرجل التي انقسمت بدورها إلى ثنائيتين : ثنائية الرجل/البنت وثنائية الرجل/الأم حيث نجد أن حلقة الوصل بين هذه الثنائيات هي الأم، فالفيلم يشتمل على ما يسمى بمثلث الحب حيث تتنافس امرأتان على رجل واحد، في حالة فيلم "حرير أحمر" فإن أطراف هذا المثلث هم الابنة المراهقة وعشيقها قارع الطبل والأم التي تصبح عشيقة له رغم أنها تمتنع عن مرافقة زبائن الملهى، لكن الملاحظ في هذه البنية الحكائية أن المخرجة لا تطرح هذه العلاقة الثلاثية من زاوية سلبية ولا تجعل منها مشكلة بل بالعكس تعثر لها في الأخير عن حل بسيط، ففي نهاية الفيلم تقرر الابنة التي لا تعرف عن علاقة أمها بعشيقها الذي تنوي الزواج منه أن تعرّفه على أمها وحين تحضر الابنة عشيقها للمنزل تستقبله الأم ببساطة وعندما تحتلي به للحظات بعد أن خرجت ابنتها لتحضير الشاي تطمئن بأنها سوف تصبح حماة جيدة له.

2- بنية الشخصيات :

بما أن الفكرة العامة للفيلم تتمحور حول موضوع الجسد الأنثوي فمن البديهي أن يسند الدور الرئيسي للعنصر النسوي بالتالي انقسمت الشخصيات المشاركة داخل الفيلم إلى شخصيتين نسويتين رئيسيتين هما شخصية ليليا (الأم) وشخصية سلمى (البنت) تتوسطهما شخصية رجالية هي شخصية شكري فالمميز في هذا الفيلم أن الرجل لم يكن هامشيا، بعد تأتي الشخصيات الثانوية التي تراوحت بين الشخصيات النسوية والرجالية .

نبدأ أولا بعرض الشخصيات النسوية بناء على الأداء التمثيلي داخل الفيلم :

- **شخصية ليليا (الأم) :** ليليا هي امرأة أرملة وحيدة نذرت حياتها لتربية ابنتها المراهقة سلمى، توزع أوقات فراغها بين لقاءات قصيرة مع الجارة والجلوس أمام التلفزيون لمشاهدة المسلسلات وغزل الصوف، هي امرأة ملتزمة التزاما عميقا بذكرى زوجها الراحل، لم يتخيل ولو للحظة أي شخص من محيطها (الابنة، العم، الجيران) بأنها ستخرج من روتينها اليومي، هذا الملل الذي ستكسره عندما تتأكد من عملية استعادة جسدها كمكان للمتعة الممكنة وببساطة كواقع مادي لا يمكن إنكاره، فقط ابنتها التي تظهر نوع من السرور بعدما كانت مستغربة في ردات فعلها الأولى مع ذلك ليليا نفسها بمجرد اكتشافها لهذا المظهر الابتهاجي لن تتنازل أبدا والحماس الذي يثيره الفيلم ينبع من معرفة المشاهد بأنه يحضر اكتشافا لا رجعة فيه، تكمن أهمية الفيلم في وصف الحالة الأولى لهذه المرأة وفي عملية تحولها كيف كانت ليليا "قبل" أي الأولى التي حرمت نفسها من جسدها ومن المتع التي يمكنه أن يمنحها لها والذي يعتبر شكل من أشكال الانتقاص للذات الأنثوية غير المدركة حسيًا لصاحبة العلاقة نفسها، هاته المرأة التي لا تشعر بأي تمرد، لا تعرب عن أي اعتراضات أو احتجاجات، لا نقل أنها مستاءة لكن فقط حزينة، وحيدة و خاملة، هذا ما يمكن تماما أن يسند لحالتها كأرملة وكذلك الاستقلال الذاتي المتزايد لابنتها المتأهبة لتصبح راشدة، عندما تبتعد وضيعة الأم عن ليليا، لا هي ولا أي شخص آخر يرى ما يمكنها القيام به لشغل حياتها أو بالأحرى ملئها، ليليا جميلة، ناعمة، ذكية وشجاعة يبدو أنها محكومة بالغوص داخل فراغ يشعرها بالتذبذب لأنه بحق بالكاد ما نتيقظ لقلقها، ملاذها الوحيد هو الروتين أي المسح اليومي للأثاث الذي جعلها كما تقول الباحثة **دونيس براهيمي** أخت **جان ديلمان** Jeanne Dielman البطلة البلجيكية لـ فيلم المخرجة **شانتال أكرمان** Chantal Ackerman (1975)⁽¹⁾، هكذا وخارج كل التوقعات تتحول ليليلة البيت الهادئة إلى راقصة، الغريب في الأمر هو هذا التحول الطارئ على شخصيتها، كيف انزلت بكل سهولة في المخطور الذي كانت تخشى منه على ابنتها؟

- **شخصية سلمى (البت) :** هي ابنة ليليا في العشرينات من عمرها تدرس بمعهد الرقص الشرقي، تتمتع بقدر كبير من الحرية فهي دائما تعود إلى البيت في وقت متأخر من البيت بحجة الدراسة إلى درجة أنها في إحدى في إحدى الأمسيات تتأخر في العودة إلى المنزل ولطمأنة والدتها تتصل بها هاتفيا لتعتذر عن تأخرها في حفلة ميلاد إحدى صديقاتها ويمتزج صوته عبر الهاتف بإيقاعات الحفل الراقص مما يدخل وساوس في ذهن أمها في أن تكون ابنتها ساهرة في إحدى الملاهي الليلية، تكون البنت علاقة مع أحد الشباب وهو الطبل الذي يداوم هو الآخر في نفس المعهد الذي تدرس لكنها لم ولن تدري بأن هذا الشاب هو نفسه عشيق أمها، صحيح أن هذه البنت تبدو ساذجة لكنها لم يفتنها ملاحظة علامات التغير المفاجئة في سلوك والدتها وفي مظهرها بعد دخولها عالم الملهى الليلي - دون علم البنت - فقد أصبحت الأم تعتني بزيتها وأزيائها، فلم تتردد البنت في طرح السؤال على والدتها، لكنها لم تستجب لدعوة ابنتها في إقامة جسور صداقة بينهما.

كما ظهرت شخصيات نسوية أخرى أدت وظائف ثانوية مساعدة للشخصيات الرئيسية تماشيا مع السرد الفيلمي هي شخصية الراقصة **فلة** التي تبدو من الوهلة الأولى راقصة محترفة ذات خبرة في مجالها وقد كانت المشجع الأول لدخول ليليا إلى عالم الرقص الشرقي بعد أن رأتها ترقص أمام المرأة فتحتها للرقص أمام الجمهور وتقوم بإقناع صاحب الملهى الليلي بضمها إليهم حتى أنها تتشاجر معه بسبب الأجرة الزهيدة التي قدمها لـ ليليا، أما الشخصية النسوية الثانوية الأخرى فهي شخصية الجارة وهي الجارة الفضولية لـ ليليا التي تقطن معها في نفس المبنى، تأتي لزيارتها من حين لآخر للتطفل على حياتها الخاصة حيث تخبرها في إحدى المرات بأن ابنتها سلمى تدخن السجائر خفية وعلى علاقة مع أحد الشباب.

- توظيف الرجل في فيلم "حرير أحمر":

خلافًا للأفلام السابقة المعالجة والتي حاولت قدر الإمكان تحاشي الدور الرجالي وتهمشيه، نجد المخرجة رجاء العماري قدمت شخصية الرجل كشخصية محورية تدور حولها الشخصيات النسوية بل وتتنافس عليها والمتمثلة في شخصية شكري هذا الشاب الذي يعمل بالنهار بمعهد الرقص الشرقي أين تعرّف هناك على سلمى وأقام معها علاقة، لكن في نفس الوقت يعمل ليلاً بالملهى الذي ترقص به ليليا كأحد العازفين في الفرقة الموسيقية حيث تكفل بحمايتها من تحرشات الزبائن لكنه لم يخفي إعجابه بها وسرعان ما سرى التيار بين العازف الشاب وليليا رغم فارق السن بينهما لتخوض معه تجربة عشق عصفت بسكون جسدها، أما الشخصيات الرجالية الثانوية فتمثلت في شخصية صاحب الملهى الذي قدم كشخصية انتهائية يتاجر ويساوم بجسد النساء للحصول على عمولة من رواد الملهى وقد ظهرت انتهائيته أكثر عندما طلب من ليليا الذهاب برفقة إحدى الزبائن إلى بيته للرقص وأشياء أخرى وقد حاول إغرائها بالمال الذي سيقدمه لها، الشخصية الثانوية الأخرى هي هذا الزبون الذي يبدو من ملابسه وسيارته الفخمة أنه ثريا جدا الذي يقوم بملاحقة ليليا في الشارع أثناء عودتها للمنزل حيث يغريها بماله وحلاوة كلامه للركوب معه في السيارة لكنها ترفض.

نستنتج من كل هذه الموصفات للشخصيات الرجالية داخل الفيلم أنها وظفت لخدمة الموضوع الرئيسي للفيلم ألا وهو تحرر الجسد الأنثوي، هذا الجسد الذي لن تكتمل حريته حسب المخرجة إلا بتلبية الرغبة الجنسية ف شكري مثلا وظف كوعاء جنسي لتحقيق رغبات الجسد الأنثوي سواء الخاص بالبنات أو بالأم، فقد حرصت رجاء العماري على تفسير لجمهورها بأنه يجب أن يتم اختيار الرجل بحرية فالشاب الذي يمثل البطل الذكر في هذه القصة تأتي إليه الأنثى كلما أرادتو كيفما أرادت.

3- بنية الفضاءات :

تجاوز المكان في فيلم "حرير أحمر" وظيفته الأولية المتمثلة في احتواء الحدث الفيلمي حيث أصبح فاعلا مشاركا في مجريات هذا الحدث، يمكن التحقق من هذا التواجد بصريا عبر تحديد مختلف الفضاءات الموظفة داخل الفيلم.

أ- التحقق البصري :

من البديهي ألا يقدم لنا المخرج دائما صورة موضوعية للفضاءات والأمكنة فهو يوظفها بحسب الرؤية الإيديولوجية التي يحملها فيلمه لخدمة الأفكار والمواقف وإبراز الشخصيات والوضعية وتكون عملية المعاينة من خلال الصورة الثابتة أو المتحركة أشد وقعا وتأثيرا من الرؤية المجردة المباشرة لما في وسائل التصوير السينمائي من إمكانات متعددة للتركيز والتدقيق واختيار زاوية النظر، لهذا نجد الفضاء داخل الفيلم قد ارتبط أكثر بحركة الشخصيات التي توزعت في مكانين رئيسيين هما فضاء الداخل والخارج.

1- فضاء الداخل :

لقد قدّم فضاء الداخل عبر نوعين من الفضاء أولا : فضاء البيت الذي رسم بسيطا كبقية البيوت العادية للطبقة المتوسطة للتونسيين، عكس هذا الفضاء الجانب الأمومي من شخصية ليليا، امرأة تظل تتحرك طوال اليوم داخله لترتيب أثاثه وكل عمليات التنظيف الروتينية وفي آخر النهار تجهّز مائدة الطعام وتنزوي في إحدى زوايا غرفة الجلوس وتبدأ بغزل كنزات الصوف وهي مقابلة شاشة التلفزيون تتفرج في المسلسلات المكسيكية إلى غاية انتهاء موعد البث الذي يختتم بالقرآن الكريم، فأحيانا ما تغفو ليليا على الأريكة في انتظار ابنتها التي تبقى خارجا لوقت متأخر

من البيت، لقد اتسم هذا المكان بالوحشة والعزلة نظرا للوحدة التي تعيشها هذه المرأة داخله مما يفسر وجهها الشاحب والحزين وأحيانا نسمع بكائها بسبب علاقتها المتوترة مع ابنتها، هذا التوتر الذي يتطور في بعض المواقف إلى شجار بينهما ينتهي بصفع الأم للبنت، لم يكتفي هذا الفضاء بهذه الأدوار فقط بل شهد أيضا اللقاء الدرامي الذي جمع الثلاثي الأم، البنت والعشيق في آخر الفيلم، بالتالي قدّم كمصدر الشجن والأحزان والاختلافات العائلية.

أما للفضاء الداخلي الثاني فهو فضاء الملهى الليلي الذي قدّم كفضاء للنشوة والحركة والانطلاق وهو الفضاء الذي شهد عملية التحوّل التي طرأت على شخصية ليليا من امرأة ساكنة وخاملة إلى امرأة أكثر نشاطا وحركة حيث لجأت إليه بحثا عن ابنتها، تتردد في البداية كيف تقتحم هذا العالم المجهول لكنها تدخل وتجد نفسها أمام عالم الليل بلهوه وصخبه، تاهت نظراتها خلف أجساد الراقصات تتهرّج على إيقاعات الموسيقى الراقصة، كانت ليليا مأخوذة بهذا المشهد الفرجوي، في غفلة من الجموع الراقصة تسللت إلى الكواليس وهناك نشأت علاقة تعارف بينها و فلة إحدى نجحات الرقص بالملهى واستلطفت كل منهما الأخرى، عادت ليليا مجددا إلى الملهى فقد كان ثمة تيار خفي يجرها إلى هذا الفضاء الراقص وفاجأها فلة في الكواليس وهي ترقص بعد أن لبست زي إحدى الراقصات فأثنت على أدائها وقادتها إلى الركح وبين التردد والخجل تنجز ليليا الخطوة الأولى، هل هي ترقص لرواد الملهى؟ أم ترقص لنفسها؟ إذ ترك جسدتها على نحو مذهل، كما لو كانت تفرغه مرة واحدة من أحمال الحرمان والكبت الذي عاشته في الفضاء الداخلي الأول ألا وهو فضاء.

تلح المخرجة في مختلف حواراتها بأنّ مشاهد الملهى الليلي قد جاءت من منظور امرأة عربية لم تعتد ارتياد هذه الفضاءات الرجالية وتؤكد أنّ ما جمعتها من معلومات حول هذا المكان قد توافر لها عن طريق بعض الأصدقاء وتضيف في هذا الصدد: "دخلت إلى ذلك المكان لأول مرة في حياتي خلال التصوير وقد كنت وسط مجموعة من النساء: المنتجة ومليقير الإنتاج وبطلة الفيلم مما أثار استغراب رواد المكان فخيّم نوع من السكون ثم عادت الأمور إلى مجراها الطبيعي وبحكم متطلبات التصوير عدت عدة مرات" (1)، رغم أن المخرجة تصر على أنها ليست المسؤولة على تقديم صورة مثالية سواء عن الواقع أو الشخص، فإننا لا نفهم لماذا نزعّت إلى شيء من المثالية في تصوير أجواء الملهى ورواده، فجّل اللقطات تمرر انطباعات إيجابية عن فضاء يوفر الراحة والمتعة والمصالحة مع رغبات الجسد، تقول الباحثة زهرة الجلاصي أنه من المفوت التي يمكن أن تؤخذ عليها المخرجة إطالة مشاهد الرقص إلى حد التكرار والرتابة وهو ما يمكن أن يطلق عليه في لغة السينما الزمن الميت الذي لا يفيد في الحركة أو تنامي الأحداث، لكن نجد المخرجة تدافع عن هذا الموقف ذلك باعتماد المبررات التجارية، إذ تقول: "السينما فن ولكنها أيضا صناعة لذلك أردت أن أنجز فيلما يعجب كل الناس" (2).

2- فضاء الخارج :

لقد اتخذ فضاء الخارج عدة أشكال :

- أولا: جاء في شكل أحياء وأزقة مدينة تونس، هذه المدينة التي تعيش هدوء تام بالنهار وحياة ماحنة بالليل، هذا المحون الذي قدّم عبر ملاحقة رواد الملاهي وتحرشهم بالراقصات وسط الشوارع الليلية الخالية من المارة، تقول الباحثة دونيس براهمي أنّ نمط الحياة التونسية يتميز بالانفصام (الشيزوفرنيا) التام وهو تقريبا يعنى الرجال كما

(1) : زهرة الجلاصي، المرأة العربية ورياح الحداثة (الستار الأحمر)، مجلة "العربي" الالكترونية، العدد: 538، بتاريخ: 2003/09/01، المصدر:

ملء، إنه بلد لا يتجرأ المرء داخله على إظهار رغباته، يظل عبئ نظرات الآخرين ثقيلًا جدًا ما يفسد ر النفاق العام، يمكن أن نعيش كما نريد لكن بشرط أن تبقى مظاهر الذهنية التقليدية مصونة⁽¹⁾.

- ثانيًا: كما جاء أيضا في شكل شاطئ البحر أين يتواجد الشاليه الذي شهد العلاقة السرية التي أقامها شكريم مع كل من البنت والأم ، هذا الفضاء الذي جاء كبطاقة تعريف عن المنطقة الجغرافية التي تجري داخلها مجريات الأحداث وهي منطقة ساحلية.

3- فضاء العتبة :

عكس هذا الفضاء الأمكنة الرابطة بين الداخل والخارج من جهة كعتبة باب البيت الذي دائما يفتح ويغلق في آخر الليل أو الأمكنة الرابطة بين الخارج والداخل كعتبة باب الملهى الذي هو الآخر يفتح فقط ليلا.

ب - دلالة تواجد الشخصيات النسوية داخل فضاءات معينة :

لقد ارتبطت أماكن الهروب في هذا الفيلم بفضاءين هما فضاء الملهى الليلي كفضاء هامشي تمارس فيه كل المخطورات كالرقص الشرقي، شرب الخمر والجنس والذي لجأت إليه ليليا هروبا من الممارسة اليومية العادية وتفرغ كل رغباتها المكبوتة داخله، أما الفضاء الثاني فهو شاطئ البحر الذي يعتبر كمكان مؤدي للحلم يتم الهروب إليه للابتعاد من الواقع المعيشي اليومي.

من خلال مما سبق نستنتج أن الفضاء داخل فيلم "حرير أحمر" كان فضاء ضمينا أدى وظيفتين :

- وظيفة تعبيرية : حيث قام بإضاءة الجوانب النفسية لشخصية ليليا، فالانتصار الحقيقي لها تموقع داخل المشهد الختامي للفيلم ذلك الخاص بالزواج وخلالها نشاهدها ترقص ببراعة أمام العروسين الشابين المحكوم عليهما بالبقاء جالسين، يبدو أنها مدفوعة بالشعور بأنه يمكنها التغلب على العقبة الأخيرة التي تمثل الحنين للشباب نوع من الغيرة في هذا الصدد، الانزعاج من كونها لم تعد تلك التي يتم اختيارها للزواج.

- وظيفة سردية : حيث ساهمت الفضاءات الداخلية المغلقة سرديا في وجود الميثاروي الذي عمل على الكشف عن المتعة التي أحست بها ليليا وهي تستعيد جسدها كليا، هذا الشعور بالفرح لمسه المتفرج في كل تحركاتها داخل الملهى، تقول الباحثة زهرة الجلاصي أن الفيلم لعب بذكاء على العلاقة بين المشاعر الداخلية وتجلياتها داخل الفضاء من خلال الحرية وبفضل الحركات، ما هو سينمائي حقا هو الكلمة الدالة تحالف (مزيج) بين الصورة والحركة⁽²⁾.

4- البنية الزمنية :

يمكن التطرق لهذه البنية الزمنية من خلال تحديد الزمنية الفيلمية والزمنية الحكائية.

4-1- الزمن الفيلمي :

يمكن دراستها من خلال التطرق لـ:

أ- الرتبة :

تشكل البناء الزمني لفيلم "حرير أحمر" من مرحلة زمنية واحدة وهي زمن الحاضر والذي تمّ تحديده في بداية الفيلم من خلال الخبر الرياضي الذي تمّ الإعلان عنه عبر المذيع والذي يخص موعد مباراة كرة قدم لحساب الدور

(1) : Denise Brahimi, Op Cit, p 144.

(2) : زهرة الجلاصي، المرجع السابق .

النهائي لكأس الرابطة الوطنية التونسية لسنة 2001 ، لم تكتفي المخرجة بتحديد السنة بل أشارت عبر مؤشرات بصرية بأن الفترة السنوية التي تجري بها أحداث الفيلم هي الفترة الصيفية وهذا من خلال الملابس الخفيفة التي ارتدتها الشخصيات كذلك المروحة الكهربائية التي كانت مشغلة في غرفة سلمى أثناء نومها للدلالة على الجو الحار وأخيرا كثرة توظيف شاطئ البحر الدال عادة على فترة الصيف.

اتبع الفيلم نظام زمني تطوري تصاعدي بدأ بعرض الحياة الروتينية السابقة لـ ليليا ثم دخولها عالم الملهى الليلي وصولا إلى حفل زفاف ابنتها، يمكن توضيح ذلك في المخطط التالي :

الحاضر

خط الزمن

ثناء عرض الجينيريك

- التعريف بالحياة الروتينية لـ ليليا (الأم).
- ولع ليليا بالرقص أمام المرأة.

بداية الفيلم

- التعريف بالابنة سلمى.
- الكشف عن العلاقة المتوترة بين الأم والابنة.
- التعريف بمعهد الرقص الشرقي الذي تتردد عليه الابنة سلمى.
- التعريف بشكري داخل معهد الرقص الشرقي ومهنته (طبال).
- الإشارة إلى العلاقة التي تربط سلمى بـ شكري عبر النظرات.
- انزعاج سلمى من مراقبة أمها لها.
- كشف الأم العلاقة التي تربط ابنتها بـ شكري.
- ليليا تتبع خطوات شكري.
- مبيت سلمى خارج البيت.
- خروج الأم للبحث عن ابنتها ودخولها الأول لعالم الملهى الليلي.
- تعرّف ليليا على الراقصة فلة.
- الشجار الذي دار بين الأم وابنتها بعد عودتها صباحا.
- استمتاع ليليا بجو الملهى الليلي تركها تتردد عليه عدة مرات.
- محاولة ليليا الرقص أمام المرأة داخل غرفة تغيير الملابس بالملهى.
- تشجيع فلة لـ ليليا بالرقص أمام جمهور الصالة.
- التعريف بالعلاقة السرية التي تجمع سلمى بـ شكري داخل شاليه الشاطئ.
- العرض الراقص الأول لـ ليليا أمام جمهور الملهى.
- إعجاب شكري برقص ليليا.
- قرار صاحب الملهى بتشغيل ليليا كراقصة.
- تدريب فلة لـ ليليا على تقنيات الرقص الشرقي.

- ليليا رّ نمط حياتها بترددتها على محلات الألبسة وصالونات الحلاقة.
- شكري عبرّ عن مشاعره ل ليليا.
- تعرّض ليليا للتحرش من طرف زبون وسط الشارع وشكري يقوم بالدفاع عنها.
- العلاقة الحميمة التي جمعت ليليا ب شكري داخل شاليه الشاطئ.
- سلمى تخبر أمها عبر الهاتف عن نية شكري خطبتها.
- نية شكري في قطع العلاقة مع ليليا.
- اللقاء الثلاثي الذي يجمع الأم، البنت والعشيق يوم الخطبة.
- اكتشاف شكري أن والدته سلمى هي نفسها ليليا عشيقته.
- حفل زفاف سلمى على شكري.

نهاية الفيلم جينيريك النهاية

ب - المدة :

لقد استغرق عرض الحكاية الكبرى للفيلم ساعة و 35 د و 05 ثواني، انقسمت هذه المدة بين الحكايات الصغرى التي تمثلت في المواضيع المطروحة والتي تشاركت فيها مختلف الشخصيات النسوية والتي كانت أبرزها شخصية ليليا لكن بنسب متفاوتة حيث احتلت كل امرأة نسبة معينة حسب مدى علاقتها بالموضوع، يمكن توضيح ذلك في الجدول الآتي :

الشخصية النسوية	المساحة الزمنية المخصصة للمرأة (ثا)	%
ليليا	4543	61.32
فلة	1430	19.30
سلمى	1170	15.79
الجارة	266	03.59
مجموع الشخصيات النسوية	7409	100

نلاحظ من خلال هذا الجدول أن ليليا احتلت المرتبة الأولى بمساحة زمنية كلية قدرت بـ 4543 ثا ما يعادل ساعة و 15 د و 43 ثا أي بنسبة 61.32 % ثم تلتها فلة بمساحة زمنية كلية قدرت بـ 1430 ثا ما يعادل 23 د و 50 ثا أي بنسبة 19.30 %، في حين سلمى احتلت المرتبة الثالثة بمساحة زمنية كلية قدرت بـ 1170 ثا ما يعادل 19 د و 30 ثا أي بنسبة 15.59 %، أما الجارة فقد جاءت في المركز الأخير بمساحة زمنية كلية قدرت بـ 266 ثا ما يعادل 04 د و 26 ثا أي بنسبة 03.59 %.

2-4- الزمن الحكائي :

لقد تمّ التركيز في الزمن الحكائي للفيلم على ثنائية **نهار/ليل** حيث جعلت المخرجة لشخصية **ليليا** حياتين مختلفتين، حياة الهدوء في منزلها نهارا وحياة الصخب والرقص ليلا، ف **ليليا** تعيش حالة من الشيزوفرنيا بين دورها الأمومي وربة البيت التقليدية وتظاهرها بالانسجام مع حدود دورها الاجتماعي في النهار ودور الراقصة المحترفة في الليل أين تبيح فيه لنفسها انتهاك القوانين الاجتماعية، تقول الباحثة **نفيسة نابلي** أنه على الرغم من أن الليل يدل على الغموض والضياء والوحدة والنهار يدل على الانفراج والأمل إلا أن المخرجة عكست هذه الثنائية وجعلت من **ليليا** أملا جديدا في الحياة والراحة النفسية أما نهارها فكان دليلا على وحدتها التي عوضتها بالعمل المنزلي والسماع إلى الراديو أو مشاهدة التلفزيون⁽¹⁾.

5- بنية اللون والإضاءة :

ففس الألوان التي تمّ استخدامها في الملصق أعيد تكرارها في المضمون الفيلمي حيث طغى اللون الأحمر على العديد من محتويات ديكور الملهى الليلي خاصة ذلك الستار الأحمر الذي فصل غرفة تغيير ملابس الراقصات عن صالة الرقص والذي وقفت بجانبه **ليليا** وهي تتفرج على الراقصات وهنّ يتمايلن بأجسادهن أمام الجمهور الرجالي وقد ترددت في البداية في تخطيه كأنه خط أحمر ورائه شيء محظور لكنها في الأخير تعبته وتصبح من أهل هذا العالم السري أصحابه ما يدلل في لقد ظهرت رمزية الألوان في اللون الأحمر، كما ظهرت ألوان ثانوية أخرى تمثلت في اللون البرتقالي المائل إلى الذهبي الذي تلونت به بدلة الرقص التي ارتدتها **ليليا** عدة مرات نظرا للدلالة العاطفية التي يحملها هذا اللون والتي توحى للحرارة والدفء وهو ما كانت بحاجة إليه **ليليا** حاجة عاطفية غير المشبعة لدى **ليليا** كما برز اللون الأزرق أولا: في بدلة الرقص التي كانت ترتديها الراقصة **فلة** حيث أضاف هذا اللون نوع من الخفة والنشاط على حركتها السريعة خلال رقصها، ثانيا: في زرق البحر الذي امتدت أمواجه إلى الأفق دالة بذلك على الحلم المنشود من قبل الشخصيات وبصفته لونا باردا قدم نوع من الانتعاش للأجواء الحزينة والساخنة التي ميزت الفيلم.

فيما يخص الإضاءة فقد طغت على مشاهد الفيلم الإضاءة الاصطناعية نظرا لتركيز المخرجة على الفضاءات الداخلية، ففي فضاء البيت استطاعت عبر الضوء اللعبي برمزية النور والعممة من أجل رمزية الحدث السينمائي والمتمثل هنا في الحياة السرية الليلية التي تعيشها **ليليا** حيث كانت تتسحب في جنح الظلام خفية على ابتها وأهل الحي كي تذهب للملهى الليلي لكن عندما آن أوان اكتشاف خروجها ليلا وظفت المخرجة ضوء الدرج العمارة كمؤثر درامي عمل على خلق جو انفعالي داخل المكان، أما الفضاء الداخلي الثاني المتمثل في فضاء الملهى فإضافة للإضاءة الاصطناعية الأصلية الخاصة بالمحل والتي جاءت في شكل أضواء حمراء أعطت انطباع سيء للمكان فقد قامت المخرجة بإدخال عليه مؤثرات ضوئية إضافية جديدة تتماشى مع وضعيات الكاميرا.

6- بنية الرمز الحركي :

إنّ تركيز الفيلم على موضوع الرقص الشرقي جعل الرمز الحركي داخله يبنى أكثر على الحركة الكلية للجسد الأنثوي بالتحديد على منطقة الخصر الذي يميّز أكثر هذا النوع من الرقص حيث قامت الكاميرا بالتركيز عليها أثناء دوران الفتيات في الحصة التدريبية داخل المعهد كذلك حين مسكت **فلة** منطقة خصر **ليليا** وبدأت بتحريكه كي تنزع

(1) : نفيسة نابلي، المرجع السابق، ص 476 .

عنها الارتباك، من تقنيات الرقص الشرقي هي كثرة دوران الراقصة سواء على نفسها وهذا ما لمسها المتفرج في رقص ليليا أمام المرأة والدوران حول نفسها أو الدوران حول أشخاص مثلما فعلته إحدى الراقصات حين دارت عدة مرات حول ليليا مما أصابها بحالة إغماء سقطت على إثرها على الأرض، كذلك حين دارت فلة راقصة حول الزبائن جعل أحدهم يقف لها وينقر عليها نقودا، لم يقتصر التحريك الكلي للجسد على الرقص فقط بل قدّم أيضا في شكل استلقاء عندما جلست ليليا على فراش ابتتها واستلقت عليه بكل خفة تشم بقايا الورود التي كانت متناثرة فوقه واستغرقت في تفكير عميق وأخيرا جاء في شكل انحناء الجسم للأسفل أثناء قيام ليليا بتنظيف أرضية البيت.

ننتقل الآن إلى حركة عرفت هي الأخرى استخداما مكثفا داخل الفيلم وهي حركة الكتفين أو الالتفاتة إلى اليمين أو اليسار حيث تمّ رصدها في كل المتتاليات إلى غاية النهاية وقد جاء توظيفها خاصة عند انتباه الشخصيات لشيء معين كالتفاتة سلمى للوراء عندما كانت برفقة أمها في حديقة المعهد تراقب خروج شكري الذي ظهر هو الآخر بمشي وملتفت ورائه للدلالة على أنهما كانا متواعدان لكن جاءت الأم وأفسدت مخططهما، كذلك استخدمت كثيرا داخل البيت سواء أثناء جلوس ليليا أو وقوفها عند النافذة ثم تلتفت لجهة الباب حين سماع صوت المفتاح كدلالة على رجوع ابتتها وأخيرا وظفت في الشارع حين التفتت للوراء وانتبهت لـ شكري فبدأت بتتبع خطواتها.

نعود للحديث عن الرقص الشرقي لكن هذه المرة للحديث عن حركة الأيدي التي وظفت كثيرا أثناء الرقص والتي تمثلت من جهة في أيدي الراقصات التي رفعت إلى أعلى ثم انخفضت تماشيا مع النغمة الموسيقية كذلك في أيدي الزبائن التي رفعتا ليط وبدأت بنشر النقود فوق رؤوس الراقصات للدلالة على استمتاعهم برقصهن .

نصل إلى الرأس ومختلف حركاته ولنبدأ بتحريك الرأس إلى الأسفل الذي كان دالا في كثير من الأحيان إلى الرضوخ والاستسلام كالحالات التي وصفت العلاقة المتوترة بين الأم والبنات خاصة شجارها حيث خفضت ليليا رأسها ندما على صفع ابتتها وكذلك سلمى فعلت نفس الشيء طلبا السماح من أمها، شاهدناه في الحياة السابقة لـ ليلى لكذلك عندما كانت ليليا جالسة في القطار تنظر عبر النافذة ثم تخفض رأسها تعبيرا على حزنها لأنّ شكري قرّر قطع علاقته بها، كما حملت هذه الحركة دلالة الخجل والحياء عندما وقف شكري خلف ليليا وبدأ يهمس في أذنها فقامت بخفض رأسها، أيضا حين تشاجر مع أحد الزبائن في الشارع لم يكن بوسعها إلا أن تخفض رأسها وعيناها وأخيرا حين نزلت درج العمارة في جنح الليل ثم تمّ اكتشاف أمرها من طرف الجارة فخفضت رأسها خجلا من الموقف، أما حركة الرأس فقد قلّ استخدامها وشوهدت مرة واحدة حين كانت ليليا جالسة تقوم بغزل الصوف ثمّ ترفع رأسها عند سماع صوت فتح الباب.

7- البنية الدلالية :

تشكلت البنية الدلالية لـ فيلم "حرير أحمر" من مفهوم مركزي يدور حول موضوع الجسد الذي عكس الرسالة الكلية للمضمون الفيلمي وهي تحرير الجسد الأنثوي عبر الرقص وبالتالي يتشكل لدينا مفهومين أساسيين حاول الفيلم معالجتهما وهما التحرر عبر الجسد ثم رؤية الفكر النسوي لهذا الجسد الأنثوي، نفصّل أكثر فيهما في العرض التالي:

- التحرر عبر الجسد :

يبدو أن الدافع الأساسي الذي جعل المخرجة تختار لبطلتها سبيل التحرر أو التحدي المذكور سابقا، هو انشغالها بقضية الجسد، جسد المرأة تحديدا، من المعلوم أن الصورة السينمائية لغة كأي أداة موضوعية للتعبير قابلة للتحميل بمضامين وفق وجهة نظر صاحب الفيلم وقد تحمل أحيانا مضمونا على درجة من الذاتية ولكنها تبقى

بالأساس أداة لطرح إشكالية تتجاوز الفرد إلى غيره، فما مدى ما توصلت المخرجة إلى عرضه في خصوص الشخصية النسائية في فيلمها؟

جل الشخصيات النسائية في هذا الفيلم بدءاً من البطلة ليليتم¹ انتهت سلمى مروراً بالراقصات في الملهى الليلي تستعمل خطاب الجسد للتعبير عن أفكارها ومواقفها وقد ألحت المخرجة على ذلك إلى أقصى حد وكأنما هي تحرص على تبليغ هذه الرسالة المرئية للمشاهد: "إن ليليا ترقص لتشعر بالراحة في جسدها ولتستعيد توازنها الذاتي"، يا لها من اكتشافات في عصر التحولات من شأنها أن تعيد الإنسان إلى اكتشاف ما كان يعرفه دوماً عن الغريزة؟ يصعب على المرء أن يقتنع بمثل هذا الخطاب الذي يبقى في النهاية استبطاناً لشخصية محدودة الأهمية والآفاق ويصعب اعتبارها ممثلاً لنموذج اجتماعي، تقول الباحثة زهرة الجلاصي: "لليلى التي تحتزف الرقص في ملهى ليلي لا ترقص من أجل غاية نبيلة أو قضية كما هو الشأن في رقصة (زوربا الإغريقي) أو (رقصة الخنجر)، بل هو رقص مجاني لفضح المستور من جسد المرأة وفي نهاية المطاف يلتبس العديد من المفاهيم في موقف هذه الشخصية، فقضية الجسد تلبس بمفهوم تحرر المرأة وحرية التعبير لديها"⁽¹⁾.

إن خصوصية ما يحدث داخل هذا الفيلم هو أن ليليا ليست راقصة محترفة أصبحت كذلك خلال مدة قصيرة ومن أجل ظرف استثنائي إذ لم نقل تجريبي، هذا بدون شك ما فهمته حدسياً أحد راقصات الملهى (فلة)، امرأة سخية وودية التي شعرت بإمكانية دفع ليليا نحو التحرر والذي فعلته حقيقة بلطف شديد أو بالأحرى من خلال تأثير نوع من الممارسة النسوية بعيداً عن أي تنظير، إنها الصدفة المحضة التي جاءت بـ ليليا إلى هذا الملهى الراقص ولكن بما أن الخطوة الأولى وجدت هكذا، فمن المؤسف - تفكر صديقتها الراقصة - عدم اغتنام الفرصة للذهاب إلى نهاية هذه الحرية الممكنة.

تقوم جل مشاهد الفيلم على نقطة ارتكاز أساسية في الفصل الصادم بين الأم والمرأة في شخصية ليليا لا شيء كان يردعها أو يجبرها للتراجع عن المسار الذي اندفعت فيه فكأنها قد تخلت عن دور الأم من أجل أن تكون امرأة فحسب، هذا التحول الطارئ على شخصيتها سيفضي بها إلى مأزق غريب، عندما تختار بمحض إرادتها أن تصبح منافسة لابنتها وهنا تكمن عقدة الفيلم، إذ سيتضح أن الأم والبنت ترغبان في الرجل نفسه، لكن الأم لم تتورع في أن تفرض عليه شرطاً غريباً وهو استمرار علاقتهما مقابل موافقتها على زواج ابنتها منه بمعنى أن الشاب ملزم بالجمع بين الأم والبنت، يصعب على المتفرج أن يتفهم المبررات التي دفعت بـ ليليا لتحطيم رمز الأم على هذا النحو.

تطرح رجاء العماري رؤيتها لشخصية ليليا على النحو التالي: "لقد اخترت ألا تكون شخصية المرأة في هذا الفيلم في منزلة الموضوع واخترت أن تكون فاعلة لا مفعول بها، لقد أردت أن أضع حداً لصورة المرأة الضحية"⁽²⁾، تقول في موضع آخر: "أردت أن أرى ليليا تحطم كل القيود الاجتماعية لتشار لنفسها من الحياة التي عاشتها إلى حد ذلك الوقت، رأيت أن الانتماء في هامشية المرأة هو شكل من أشكال الإفلات من الضغوط الاجتماعية الخانق"، في حين أن المنتجة تعلق اختيار القصة: "برغبة المخرجة في إظهار ضعف المرأة"⁽³⁾.

ترد الناقدة زهرة الجلاصي على هذه التبريرات وتقول: "نفهم من توضيحات المخرجة أن شخصية ليليا تمثل صورة المرأة المتحررة في تحديدها وتمرداً على قوانين المجتمع، لكن يصعب فعلاً على المشاهد أن يقتنع بحقيقة هذه القيم

(1): زهرة الجلاصي، المرجع السابق .

(2): المرجع نفسه .

(3): حفيظة علوش، المرجع السابق .

الغريبة عن المجتمع العربي ، إن المغامرة التي أقدمت عليها ليليا أبعد ما تكون عن التحرر وامتلاك زمام الفعل، خير دليل على ذلك إمعانها في النفاق الاجتماعي، فالأفعال التي تنجزها ليلا تتم في الخفاء، إن هذا السلوك يثير نقاشا حول صورة المرأة التي تدافع عنها صاحبة الفيلم، عن أي امرأة يتحدث الفيلم ؟ ولماذا يكون مسار التحرر الذي تقحم فيه المخرجة البطلة على هذا النحو تحديدا ؟ ولماذا يكون التحرر مجسدا في خرق قوانين المجتمع والدين دون أي مبرر مقبول؟ هل انعدمت سبل التحرر الإيجابي الأخرى؟⁽¹⁾.

تجيب المخرجة : "أنا فيلم (ساتان أحمر) كان فيلما أقرب إلى الكوميديا الموسيقية وتخلله الكثير من اللوحات الراقصة، كان فيلما مشعا حاولت من خلاله اكتشاف عالم نسائي ولكن عبر الرقص"⁽²⁾.

- مفهوم النسوية :

لقد شغل موضوع الجسد والبناء الرمزي للمتعة الكثير من النصوص النسوية حيث كشفت هذه النصوص عن تشكّل صورة الجسد في الثقافة وعلاقة جسد المرأة في النسيج الاجتماعي وطرق استغلاله واستخدامه لحاجات سياسية واجتماعية كطريقة إبراز المفاتن عن طريق الإشهار أو الإغراء والتعري في السينما، ... الخ.

يؤكد الباحث علي بدر أن النقد النسوي قد أدرك أهمية دور الجسد داخل سيورة المجتمع من حيث أنه يحمل شفراته الخاصة ويتم تأويل هذه الشفرات طبقا إلى المنظور الاجتماعي والخطاب السياسي والأخلاقي بل أصبحت وظيفته هي قراءة الشفرة أنثوية وبيان التصنيفات ذات الدلالات المتنوعة التي يمكن للجسد أن ينتجها وهكذا أصبح الجسد من جهة نصا يمكن قراءته ومن جهة أخرى أيقونات يمكن تأويلها إلى معان مختلفة بل هو أيقونة داخل النص يمكن توظيفها أو تأويلها ثقافيا واجتماعيا وهناك مسارات متعددة للجسد وعملية إشهاره ثقافيا أو جماليا، بالتالي يعتبر الجسد كمظهر مميز للمجتمعات والثقافات عبر نصوص جمالية وثقافية تختلف تجلياته وتأويلاته والتصورات عنه من مجتمع إلى آخر.

كما يضيف إن الصراع الاجتماعي والثقافي يتركز على مركز الجسد ومحاولة السيطرة رمزيا أو ماديا عليه وتسييره، فالرجل يحاول استغلال جسد الأنثى والهيمنة عليه، بينما تصارع الأنثى من أجل امتلاك جسدها واستقلاله، يتخذ النقد النسوي من الدراسات التي قدمها رولان بارت في هذا الموضوع استراتيجية لدراسة النصوص والإشهارات والأفلام السينمائية، فالتحليل البارتي على الموضوعة المشبعة بالعلامات هو المنهج الأساس لدراسة موقع الجسد في الثقافة، وعد الجسد كنظام ونسق ضابط للتحويلات الاجتماعية ودراسة قواعد وسلوكيات المجتمعات والالتزام بعقلانية تقوم بتحويل الأساطير والقصص والسير الشعبية والمظاهر الاجتماعية وتأويلها لصالح الجسد وتفعيله، هكذا ندرك عبر النقد النسوي أن الجسد لغة يمكن قراءته وهو منظومة علامات، كل علامة هي عرض وكل عرض من هذه الأعراض يأخذ صورتين: صورة الدال وصورة المدلول وعندما يتوحدان يصبحان صورة إيديولوجية ويمكننا أن نميز في عرض الجسد وإشهاره كفتاتين: الكفاءة السردية والكفاءة الخطابية، فجسد المرأة هو وحدة إيديولوجية تشكل نقطة فصل بين ميدانين: النظام الشكلي القائم على مظهره والنظام التواصل الذي يمكن للجسد عبر حركات معينة الإبلاغ عنه وهكذا فإن الجسد نص قائم بين وحدة إيديولوجية وخطاب، تشكّلان معا نظاما دلاليا في الثقافة وهو ممارسة داخل اللغة التي لها قواعدها

(1): زهرة الجلاصي، المرجع سابق .

(2): عزيزة نايت سي بها، لقاء مع المخرجة التونسية رجاء العماري، حوار تلفزيوني تم بثه عبر قناة (France 24 Arabic) ضمن

إطار برنامج خاص بمهرجان "كان"، بتاريخ: مايو 2010، المصدر :

وهو ممارسة تدل دلالة على الموقف الاجتماعي من جسد الأنثى، فتغطية الجسد وإخفاؤه هو علامة يمكن قراءتها من خلال النظر إلى الجسد بوصف خرقاً أخلاقياً للنظم الاجتماعية ولذا يجب حجبها أو إقصاءه أو تغطيته.

يقدم النقد النسوي قراءته المختلفة عبر إبراز النص الجمالي للمرأة كإبداع الذكورة ولا يقل عنه، هو إبداع مستقل لا يمكن أن يكون ملحقاً به أو تابعاً، إبداع يمكن للمرأة من خلاله التعبير عن أنوثتها كي تصبح معادلاً لإبداع الرجل، كما أنه يزودها بالآليات الممكنة لفحص قيم الذكورة في خطاب الرجل أيضاً وبهذا يصبح الخطاب الجمالي مقروءاً أو مشاهداً للمرة الأولى من خلال ذاكرة المرأة وحساسيتها⁽¹⁾.

يعتبر الفيلم السينمائي "حريز أحمر" كنوع من الخطاب الجمالي من الأفلام التونسية التي ركزت في مضمونها على قضية المرأة لأنه بكل بساطة من إنجاز ثلاث نساء: منتجته درة بوشوشة، مخرجه رجاء العماري وبطلته هيام عباس وقد سئلت المخرجة عن سر اهتمامها بالمرأة في أغلب أفلامها فأجابت: "لأنّ المرأة موضوع اجتماعي، أشعر أنني قريبة من المرأة بكل حالاتها، فهناك المرأة القوية والمرأة الضعيفة، كما المعقدة لكن ذلك لا يعني أنني مستقبلاً لن أعمل على شخصيات رجالية"⁽²⁾.

فيما يخص هذا الفيلم نتساءل عن مدى أهمية العلاقة أم/بنت داخل أفلام المرأة، في حين كنا نتوقع هيمنة الاهتمام بالعلاقة رجل/امراة الأكثر حضوراً في أفلام الرجال.

هل ينبغي أن نفكر أنّ العلاقة العائلية هي الموضوع السائد في أفلام المخرجات المغاربيات وخاصة العلاقة بين الزوجين؟ أو أن الموضوع الرئيسي الذي يسحر المغاربت بسبب تاريخهنّ الحديث هو نوع من المقارنة ما بين جيلين متعاقبين من النساء كل واحدة شهدت في حياتها الخاصة، تلك المتعلقة بوالدتها وبها، على أي حال هذه العلاقة تسجل ضمن إطار حميمي على عكس ما كانت عليه قضية المرأة المنظورة (المشاهدة) اجتماعياً ومن الخارج، يمكن الاهتمام بهذه العلاقة من باب الاستيعاب التصاعدي لهذه المشاكل في السينما المغاربية تحت تأثير المخرجات اللاتي يبدو من الواضح أنّهنّ أكثر تأهيلاً من الرجال في الحديث عن طريقة تكيفهنّ مع أجسادهنّ.

9- البنية التداولية الثقافية :

منحت السينما منذ بدايات القرن العشرين فرصة للفن الاستشراقي الغربي الفضائحي لتجسيد تصورات الغرب حول نساء الشرق من خلال أفلام قصصها مستوحاة من عوالم حكايات "ألف ليلة وليلة" وتتضمن التركيز على تصوير النساء الشرقيات باعتبارهن راقصات يتمايلن بملابسهن الحرير الكاشفة لمناطق الصدر والبطن ويثرن غرائز الرجال، تكررت هذه النظرة الفضائية لصورة النساء الشرقيات في الأفلام الغربية عبر السنوات بحيث ترسخت في وعي المشاهد الغربي صورة وحيدة "مشتهة" تفضح في حقيقتها شهوة غريبة للمرأة الشرقية لا يراها إلا راقصة محظية وجزءاً من عالم الحریم السحري المثير، هذا ما يفسر لماذا لم تضعف إثارته على الرغم من أن ما كشف من أجساد النساء الشرقيات في الأفلام الغربية، الأمريكية والأوروبية ظل قاصراً عن بلوغ المستوى الذي وصل إليه العري النسائي الغربي في الأفلام السينمائية الأمريكية والأوروبية والذي بلغ في السنوات الأخيرة أقصى ما يمكن بلوغه من إباحية.

(1): علي بدو كيف ترد فيدرا على سوفوكليس، صحيفة "الدستور" الإلكترونية، (دون عدد)، بتاريخ: 2008/04/18، المصدر : <http://www.addustour.com>

(2): عزيزة نايت سي بها، المرجع السابق .

لقد لاقى فيلم "حرير أحمر" صدا كبيرا في الأوساط السينمائية الإعلامية في الدول الغربية وهذا ما يؤكد الناقد عدنان مدانات حين بحث عبر موسوعة السينما على الانترنت عن معلومات تفصيلية عن الفيلم، فوجئ بكمية المقالات التي نشرت حوله بمختلف اللغات وهي كمية لا نثر على ما يوازيها بالنسبة لأي فيلم عربي آخر، وقد لاحظ من تتبعه لبعض ما كتب عن الفيلم من مقالات في الصحف الغربية أن ردود الفعل عليه متقاربة ويمكن تلخيصها في اعتبار الفيلم ركيكا نوعا ما من حيث البناء يقدم حكاية عادية بالنسبة للمجتمع الأوروبي ولكنها مثيرة لأنها تدور تحديدا في مجتمع شرقي مسلم حيث مثل هذه العلاقات غير مألوفة ومحرمة دينيا وحيث لا تمتلك المرأة الشرقية الجراة للتعبير عن رغباتها الجنسية وممارستها صراحة، تركز المقالات على أجواء الرقص الشرقي في الفيلم وبخاصة أن هذا النوع من الرقص كمهنة مطروح ليس فقط باعتباره متعة وإثارة وهواية للأزمة الحياتية التي تعاني منها امرأة شرقية متوحدة ومكبوتة ومن الواضح أن التركيز على موضوع الرقص الشرقي في تلك المقالات هو انعكاس مباشر للنظرة الاستشراقية التي كرسست صورة المرأة الشرقية كجزء من عالم حريم غامض مثير بما تكتنفه من أجواء جنسية سرية، بحيث يصبح الرقص معادلا موضوعيا للممارسة الجنسية⁽¹⁾.

هل أرادت المخرجة أن تطرح أمام المتفرج الغربي صورة تحرر المرأة الشرقية باقتحامها لعالم الملاهي الليلية ؟ وفي هذا السياق تقول المخرجة من موقع الدفاع عن خياراتها الإيديولوجية: "لم يعجب السيناريو الأطراف الغربية الممولة، لأنها لم تعثر فيه على صورة المرأة الشرقية ضحية العادات والتقاليد كما يتصورونها ومن جهة أخرى لم تخف شرائح عديدة من الجمهور حرجها إزاء نماذج نسائية تقف معهم على قدم المساواة، مما جعلهم لا يظفرون بصورة المرأة العربية كما روجتها لهم وسائل الإعلام والسينما العربيتان، لهذه الأسباب رفضت بعض الأطراف الممولة الأساسية تقلد مساعي المساعدة المادية لفيلم "حرير أحمر"⁽²⁾.

يتضح من كلام المخرجة مدى تأثرها بالمرجعيات الغربية في تصورهما لقضية المرأة وخصوصا لمسألة الفصل بين المرأة والأم من موقع ضيقها بما يحيط بصورة الأم من رموز تجعلها كائنا استثنائيا بحكم قدرته على العطاء ونكران الذات، فهي حارسة التقاليد وهي الصورة التي انسجمت معها بطلة الفيلم قبل أن تطأ قدمها فضاء الملهى الليلي ولكن عندما حدثت النقلة النوعية الغربية في تصرفات هذه الشخصية، انتصر الجسد إلى حد أن أرادت الأم في نهاية المطاف أن تتأثر لنفسها من سواها الوحدة وبما أن هذا التحول الحاسم قد تمّ في فضاء الملهى فذلك يقودنا إلى فحص رؤية المخرجة لهذا الفضاء.

لا ننكر أن كاميرا رجاء العماري قد وفقت في التقاط صور جميلة منها ما هي شديدة الصلة بنسق المعيش اليومي في حياة ربات البيوت حتى وإن لم توفق في سبر الانفعالات والأحاسيس ولعل إمعان المخرجة في الاشتغال على المسافة الفاصلة بين الشخصية السينمائية والمتفرج قد أفضى إلى سيطرة مناخ من الانقباض أو البرود، على خلاف فيلم "صمت القصور" لمفيدة الثلاثي الذي تميز بحساسية خاصة وقدرة واضحة على إثارة انفعالات المتفرج عبر ذلك التواصل الحميمي مع نساء القصور في همومهن ومعاناتهن، إن النساء في "حرير أحمر" يختلفن جذريا عن النساء في "صمت القصور" فمن الثابت أن رجاء العماري تنتمي إلى جيل جديد من المخرجات وهي تختلف بذلك عن مفيدة الثلاثي من جيل الستينات، فلئن قدمت هذه الأخيرة صورة المرأة ضحية التقاليد في فترة مضت من تاريخ تونس (عهد البايات) فقد اختارت رجاء العماري صورة المرأة في مواجهة تيار الحداثة، لكنها صورة ملغمة لأنها تنسف مرة واحدة خصوصيات المرأة العربية ممثلة في الواقع، التقاليد، الدين والحضارة العربية الإسلامية لتضخم بذلك القاسم

(1) عدنان مدانات، تحولات السينما العربية المعاصرة، قضايا وأفلام، المرجع السابق، ص 250 .

(2) :زهرة الجلاصي، المرجع السابق .

المشترك مع المرأة الغربية للحد الذي تصبح فيه المرأة العربية نسخة من المرأة الغربية.

تؤكد الباحثة **زهرة الجلاصي** أنّ هذا التماثل يفنّده الواقع والمعيش اليومي في المجتمع الذي تستمد منه وضع المرأة وهو ما يجزنا للقول إن رجاء **العماري** عرضت رؤية خارجية لواقع المرأة العربية، من المفهوم ألا تكون المخرجة مضطرة لاختيار شخصيات مثالية وعلى حد قول **فيليني** **Fellini** : "في الفيلم ينبغي أن توجد الأخطاء التي نلقاها في عالم الحياة والناس"⁽¹⁾، إلا أن تحويل الأخطاء كما هو الحال في فيلم "حريز أحمر" إلى واقع الأحداث المعروضة لحد الالتباس بين التحرر وأوهام التحرر فذلك يعني انحرافا في المفاهيم وتعسفا على الواقع وقد أقرت المخرجة بذلك حين قالت : "لقد كان رد فعل المتفرجات النمساويات لأنهن لم يعثرن في الفيلم على صورة المرأة كما كنّ يتوقعنها".

هذا الفيلم الذي يضاف إلى تلك الأصوات النسائية التي دخلت مغامرة التعبير عن قضايا المرأة وكلها إيمان بالدور الإيجابي الذي يمكنها أن تقوم به، يبدو في النهاية بعيدا عن الهدف المرسوم له، مما قد يدفع المتفرج إلى تصنيفه في خانة الأفلام التي وقعت في خطاب معاكس لخطابها المعلن لأنّ كل من شاهد الفيلم لاحظ أن القصة غريبة وشاذة وكأن مخرجه أنجزته لجمهور غربي فهو يزخر بالصور الكاريكاتورية عن المرأة التونسية ولا علاقة له إطلاقا بالواقع، إنّ هذا الفيلم ليس حالة نادرة فالكثير من الأفلام التونسية صارت وكأنها تمثل واقعا افتراضيا أو مجرد تعبير عن عقد شخصية حسب رأي الإعلامية التونسية **حورية باي**⁽²⁾.

إنّ اهتمام المخرجة بالحسابات التجارية لتسويق الفيلم ينبغي ألا يكون على حساب القواعد الفنية والجودة وهي ظاهرة تفتشت في السينما التونسية ولفتت إليها نظر الناقد السينمائي **الهادي خليل** الذي كتب : "[...] صرنا في تونس خلال السنوات الأخيرة نواجه سينمائيين يرغبون في نيل إعجاب الجميع من الجمهور العريض إلى المثقفين من التونسيين والغربيين بمن في ذلك السلطة الحاكمة، فتمّ تجنيد كل التدابير المختلفة للتأثير وإغراء واصطياد المتفرج وعلى هذا النحو يميل الفيلم إلى اتجاهات شتى ويقدر ما نغالي في الحسابات والتخمين فيما سيطعم به الفيلم، يفقد هذا الأخير بالضرورة طاقاته التعبيرية"⁽³⁾.

(1) : زهرة الجلاصي، المرجع السابق .

(2) : حفيظة علوش، المرجع السابق .

(3) : زهرة الجلاصي، المرجع السابق .

المطلب الثاني : التحليل السردى للفيلم المغربي "ماروك"

تشكل النص الفيلمي لفيلم "ماروك" من نصوص جزئية تفاعلت فيما بينها كي تقدم لنا في الأخير رسالة شاملة عن موضوع الفيلم الرئيسي، تمثلت هذه النصوص الصغرى في :

1- البنية الحكائية :

تتكون البنية الحكائية لفيلم "ماروك" من حكاية كبرى محورية رافقتها مجموعة من الحكايات الصغرى الجانبية وهذا ما جعل البنية الحكائية تتميز بنوعين من الحكي المركب والبسيط.

1-1- الحكاية المركبة : يطرح الفيلم موضوع التعايش الديني داخل المجتمع المغربي بين المسلمين واليهود لكن يبدو أن هذا التسامح يبقى شكليا لأنه عندما أحببت مسلمة يهوديا تم تفجير قصة دينية شرعية بدعوى تطرفها ومعارضتها للتسامح، فقصة الحب هذه لم تكتمل خيوطها لأن أسباب الإخفاق تعود حسب سياق الفيلم إلى الثوابت المجتمعية والقيم الدينية التي تمنع ارتباط مسلمة يهودي وكي لا تقع المخرجة في مساءلة دينية اختارت أن تحتم فيلمها بإخفاء حياة الشاب اليهودي.

2-1- الحكايات البسيطة : ترجمت الحكايات الصغرى عبر تركيبة متعددة الموضوعات تدخل جلها في إطار التابوهات المعروفة والأكثر إثارة للجدل في المجتمعات العربية الإسلامية كقضية الجنس، انتهاك التعاليم الدينية عبر الإساءة للقيم الإسلامية، إشكالية الهوية عبر الازدواجية اللغوية والمهجرة للخارج وأخيرا التمييز الطبقي بين الشرائح الاجتماعية المغربية.

3-1- تبين البنية الحكائية لقد تمّ تقديم الحكاية المحورية للفيلم وباقي الحكايات الصغرى عبر فكرة النموذج القيمي بمعنى عملية طرح المواضيع انبنت من خلال عرض الفجوة الموجودة بين نموذجين مختلفين، فالشباب المغربي حسب المخرجة يعيش صراعا متعدد المناحي: الدين أو لا دين، البقاء بالمغرب أو المغادرة، العربية أو الفرنسية، العودة إلى الأصول أو الانفصال عنها، ابن البلد المسلم أم ابن البلد اليهودي، التسامح والتجاوز أو الكراهية والقطيعة، الانفتاح على الآخر أو الانغلاق على الذات، الوعي أو اللاوعي.

2- بنية الشخصيات :

بالرغم من أنّ الدور الرئيسي قد حازت عليه شخصية نسوية **مرجانة علاوي (ريتا)** لا أنّ المميز في هذا الفيلم أن المخرجة لم تنحز إلى العنصر النسوي في توزيعها للأدوار الرئيسية الأخرى لأنها قدمت لأسماء رجالية **ماتيو بوجناح (يوري) و أسعد بواب (ماو)**، تعود بعد ذلك المخرجة بتخصيص دورين ثانوين للعنصر النسوي **فاطيم العياشي (صوفيا) و رزيقة سي موزراق (أسماء)** أما باقي الأدوار الثانوي فكانت من نصيب الرجل.

نبدأ أولا بالشخصيات النسوية :

- **شخصية ريتا** لقد تمّ تصوير هذه الشخصية متحررة جدا تخرج للسهر ليلا، تدخن وتتناول المشروبات الكحولية وتقيم علاقات غير شرعية مع الشباب بدون أي رادع يمنعها، نائفة متمردة لا تؤمن بقيود الأديان فلا مانع ديني يحول بينها وبين أن ترتبط بيهودي وهي أشد تمردا على ما أسسته بإسلام عائلتها المنافق، هي بذلك تطرح تصورا ثائرا على القيم مستثمرة الغياب الكلي للإسلام المعياري الحقيقي وماضية إلى أقصى الحدود في علاقتها مع اليهودي إلى درجة أنها تقبل نجمة داوود كهديّة من حبيبها اليهودي وتطلب منه أن يقسم بالتوراة كي تصدقه .

- **شخصية صوفيا :** أدت دور ثانوي كشخصية مساعدة لشخصية ريتا رسمت هي الأخرى شخصية متحررة فقد تعمدت المخرجة تصويرها داخل دورة مياه الملهى وهي ترجع كل ما شربته تعبيرا على إدمانها شرب الكحول، من خلالها تمّ التعبير عن فكرة التمييز الطبقي داخل المجتمع المغربي حيث امتازت لغتها بنوع الكبرياء حيث رفضت الرجوع إلى البيت بالحافلة كي لا تلتقي مع أصحاب الطبقة الشعبية لأنهم تعتبرهم أقل مستوى منها، كما صدمت عندما علمت بإفلاس والدها لأنها ستضطر للبقاء بالمغرب والدراسة بالجامعة المغربية التي تجمع داخلها كل شرائح المجتمع.

- **شخصية أسماء :** أدت هي الأخرى دور ثانوي كشخصية مساعدة، رسمت شخصية مختلفة نوعا عن الأخريات فهي برغم انتمائها للطبقة نفسها ألا أنها لم تصدر منها سلوكيات غير أخلاقية فهي تصوم رمضان صحيح أنها تتردد برفقة صديقاتها على الملاهي الليلية لكنها ولا مرة ظهرت وهي تدخن أو تشرب بل بالعكس فقد لامت صديقتها صوفيا على شربها كمية كبيرة من الكحول، كما بدت متعاطفة مع **ماو أخ ريتا** برغم تدينه المفاجئ.

كما ظهرت شخصيات نسوية أخرى كان لها دور هامشي داخل الفيلم كشخصية أم **ريتا** التي بدت شخصية بعيدة عن أولادها لا تهتم لأمرهم لا تراقبهم وظيفتها الأساسية هي تقديم الأوامر للخدمات، المرة الوحيدة التي رآها المتفرج مع أولادها هي حين صرخت في وجه ولدها **ماو** عندما علمت عبر مكالمة هاتفية عن شجاره مع إحدى الشباب، الشخصية النسوية الأخرى هي الخادمة **فاطمة** التي بدت أقرب من **ريتا وماو** من أمهما حتى أنهما ينادونها **(مي فاطمة)** يمكن لأنها هي من قامت بتربيتهم وقد لمسنا هذا القرب في موقفين، الموقف الأول عندما وصل **ماو** إلى البيت وقاما بالبحث عنها واحتضانها بقوة قبل أن يسلم على أمه، أما الموقف الثاني فهو حينما لجأت إليها **ريتا** شاكية وباكية بعد حبسها بالبيت عندما علمت العائلة بعلاقتها بـ **يوري**، فبدأت الخادمة بتقديم النصح لها.

- **توظيف الرجل في فيلم "ماروك":**

كما سبق ذكره احتل الرجل في هذا الفيلم مكانة بارزة إلى درجة أن أغلب الأدوار منحت للعنصر الرجالي سواء كان في شكل دور رئاسي أو ثانوي نوضحها في الآتي :

- **شخصية يوري :** أدى دورا رئيسيا داخل الفيلم هو شاب يهودي يتمتع يقدر كبير من الوسامة ينتمي للطبقة الراقية، رسمت شخصيته بإيجابية عالية للغاية فهو متفوق يتغلب على غيره في سباقات متمسك بيهوديته فعندما طلبت منه ريتا اعتناق الإسلام من أجلها يقابلها بالمثل ويقول لما لا تفعل هي ذلك بل ويجرأ على إهداءها النجمة اليهودية، كانت نهايته الموت في حادث سير ليكون ضحية الحب وليترك القضية دون حل بل ليترك ألما في نفس **ماو**.

- **شخصية ماو :** أدى دورا رئيسيا داخل الفيلم، اسمه الحقيقي **محمد** لكن يلقبونه بـ **ماو** هو أخ الأكبر القادم من لندن الذي سافر إليها لغرض الدراسة، تشكّل شخصيته العنصر الأكثر ضغطا في العائلة، فهو في الحقيقة لم يسافر من أجل الدراسة بل لأنه لكنه دهس أحد المواطنين الفقراء واضطر والده إلى دفع مبلغ كبير مقابل التنازل عن هذه القضية لكي لا يدخل السجن، فعاد إلى المغرب مختلفا تمام بدا أكثر انطواء على نفسه، متدينا يصلي الصلاة في أوقاتها، يصوم رمضان، كما انعزل عن مباحج الحياة الباذخة، لكن في آخر المطاف قدمت هذه الشخصية انهزامية، فبرغم رفضه القاطع لعلاقة أخته **ريتا** بـ **يوري** اليهودي إلا أنه بعد موته يقدم اعتذاره لأخته ويطلب منها السماح وبذلك انتصرت الشخصية اليهودية على الشخصية المسلمة.

أما الشخصيات الرجالية الثانوية فقد تمثلت في شخصية الأب الذي هو رجل ثري يمتلك معملا للنسيج يعيش حياة مترفة باذخة، بدا صارما وهو يعاقب ابنته عندما علم بعلاقتها باليهودي لكنه في نفس الوقت يسمح لها بالخروج ليلا للسهر في الملاهي الليلية، كما يقوم بتقديم رشوة مقابل التنازل عن قضية ابنه وعدم حبسه، يؤدي واجباته الدينية

كالصوم بصعوبة لدرجة قوله يوم العيد "لو أصوم يوما إضافيا سأقتل أحد"، أما الشخصيات الثانوية الأخرى فتمثلت في مجموعة الشباب أصدقاء **ريتا ويوري** من مسلمين ويهود.

3- بنية الفضاءات :

لقد تمّ تحديد المحيط الجغرافي الذي تجري داخله الأحداث منذ بداية العرض الفيلمي حيث كتب على الشاشة باللغة الإسبانية (Casa Blanca) أي مدينة الدار البيضاء المغربية، هذا الفضاء العام توزع فيما بعد على عدة فضاءات جزئية حسب تواجد الشخصيات داخلها وبذلك لعب المكان داخل فيلم "**ماروك**" دورا بالغ الأهمية ولهذا يمكن اعتباره عنصرا فاعلا ومشاركا في مجريات الحدث الفيلمي، يمكن التحقق من ذلك بصريا من خلال التطرق لمختلف هذه الفضاءات.

أ- التحقق البصري :

لقد تحقق الفضاء بصريا وفق النموذج القيمي الذي اعتمدت عليه البنية الحكائية للفيلم، فالتأمل في الأمكنة التي جرت فيها أحداث الفيلم سيكتشف تلك الأحياء الراقية لمدينة **الدار البيضاء** إلى الملاهي الليلية وشاليه الشاطئ وثنائية **ليوطي**، كلها أمكنة تبين إلى حد كبير النموذج القيمي الذي يريد هذا العمل إبرازه، فهي فضاءات الأقلية والنخبة المغربية المنفصلة تماما قيميا ومرجعيا عن ثوابت الغالبية العظمى من المغاربة.

يمكن التفصيل أكثر في هذه الفضاءات من خلال تصنيفها إلى فضاءات داخلية وأخرى خارجية :

1- فضاء الداخل :

لقد قدّم فضاء الداخل عبر عدة فضاءات: فضاء البيت الذي تمثل سواء في فيلا **ريتا** أو فيلا **يوري**، تلك الفيلات الفخمة ذات المسابح والمساحات الخضراء الجميلة التي توسطتها نوافير رخامية، لقد بنيت هذه الفيلات على النمط الغربي الأوروبي البعيد كل البعد عن العادات الإسلامية لبلد إسلامي **كالمغرب**، ما زاد في تقديم هذا الطرح هي ثانوية "**ليوطي**" التي تتبع النظام الفرنسي في التدريس، هذا المكان الذي أعطى انطباع وكأننا بأوروبا وهذا بفضل ذلك المدرّس الأجنبي الذي كان يتحدث داخل القاعة، آخر فضاء داخلي عرفتنا عليه المخرجة هو فضاء الملهى الليلي الذي قدّم كفضاء للنشوة حيث تمارس فيه كل أنواع الموبقات من شرب الخمر وتناول حبوب هلوسة، هذا المكان المخصص لأبناء الطبقة الثرية والممنوع عن الطبقات الأخرى وهذا ما عبر عنه الصبي بائع السحائر بقوله "خسارة ليس لدينا الحق بدخول الملهى".

2- فضاء الخارج :

لقد اتخذ فضاء الخارج عدة أشكال :

- **أولا :** لقد فرضت مدينة **الدار البيضاء** حضورها كشخصية أساسية داخل الفيلم حيث تمّ التركيز على الأحياء الراقية للمدينة بعيدا عن الأحياء الشعبية ومساكن المهمشين حيث اقتحمت المخرجة أحد هذه الأحياء وهو حي **أنفا** الراقي الذي تقطن به أغلب الشخصيات الفيلمية المشاركة في الفيلم، كما يتواجد به نهج **ليدو** المشهور أين تعرفت **ريتا بـ يوري**، كما تمت الإشارة إلى أحد المعالم الدينية والسياحية للمدينة وهو مسجد **الحسن الثاني** الذي وظف توظيفاً دلاليا داخل الفيلم.

- **ثانيا :** كما جاء أيضا في شكل شاطئ البحر أين يتواجد الشاليه الذي شهد اللقاء السري بين **ريتا ويوري** .

- **ثالثا :** فضاء المقبرة الذي مورست داخله الطقوس الجنائزية اليهودية كرمز تعبري للدلالة عن التواجد اليهودي داخل المجتمع المغربي.

3- فضاء العتبة :

عكس هذا الفضاء الأمكنة الرابطة بين الخارج والداخل كعتبة باب الملهى الذي يفتح دائما ليلا، الخارج الذي عبر عنه بالصبيين بائعا السجائر كنموذج للطبقة الشعبية اللذان لم يسمح لهما بالولوج إلى الداخل لأنه فضاء خاص بالطبقة الثرية.

ب - دلالة تواجد الشخصيات النسوية داخل فضاءات معينة :

لقد ارتبطت أماكن الهروب في هذا الفيلم بفضاءين هما فضاء الملهى الليلي كفضاء هامشي تمارس فيه كل المحظورات كشرب الخمر وتناول الحبوب المهلوسة والجنس والذي يلجأ إليه الشباب المغربي المسلم واليهودي كنوع من الرفاهية، أما الفضاء الثاني فهو شاطئ البحر الذي يعتبر كمكان مؤدي للحلم يتم الهروب إليه للابتعاد من الواقع المعيشي اليومي والذي لجأت إليه **ريتا** برفقة **يوري** للهروب من القيود الاجتماعية والدينية التي تمنع إقامة علاقة بين مسلمة ويهودي.

من خلال مما سبق نستنتج أن الفضاء داخل فيلم "ماروك" أدى وظيفتين :

- وظيفة تعبيرية : حيث قام بإضائة الجوانب النفسية لأقلية من الشباب المنتمي للطبقة الثرية الذي يعيش حياة حاملة وواهمة بفضل المخدرات التي يتعاطاها بعيدا عن الحياة الواقعية للأغلبية العظمى للمجتمع، ما جعل المتفرج يشكك في هويته المغربية.
- وظيفة سردية : حيث ساهمت الفضاءات الداخلية المغلقة في الكشف عن المتعة الواهمة التي يشعر بها الشباب داخل الملاهي والناجمة عن موسيقى **الروك** الصاخبة التي ميزت الفيلم من بدايته لنهايته والتي رقص عليها الشباب كتعبير عن الضياع الذي يعيشونه.

4- البنية الزمنية :

يمكن التطرق لهذه البنية الزمنية من خلال تحديد الزمنية الفيلمية والزمنية الحكائية :

- الزمن الفيلمي :

يمكن دراستها من خلال التطرق لـ:

أ - الرتبة :

تشكل البناء الزمني لفيلم "ماروك" من مرحلة زمنية واحدة وهي زمن الحاضر والذي تم تحديده في بداية الفيلم من خلال عرض على الشاشة سنة **1997** وهي السنة التي تجري فيها أحداث الفيلم.

اتبع الفيلم نظام زمني تطوري تصاعدي لكن في نهاية الفيلم يعود الزمن إلى فترة ماضية لكنها لم تخرج على الإطار الزمني المحدد بسنة **1997** بدأ بالتعريف بالعالم الذي يعيش داخله الشباب المغربي ثم تعرّف **ريتا** على **يوري** ضمن هذه الأجواء، تتطور الأحداث بعلم العائلة بهذه العلاقة ثم ينتهي الفيلم بموت **يوري** ومغادرة **ريتا** المغرب لكن أرادت المخرجة أن يكون آخر مشهد عبارة عن مشهد سابق جمع الصديقات الثلاث وهن فوق سطح البيت يرقصن، يمكن توضيح هذا التطور الزمني في المخطط التالي :

أثناء عرض الجنيريك

- حديث بين صبيين (بائعا سحائر) أمام ملهى ليلي.
- عرض المحيط الجغرافي والسنة التي تجري بها أحداث الفيلم (1997, Casa Blanca) عبر شاشة سوداء.

بداية الفيلم

- المشهد الحميمي بين ريتا وأحد الشباب داخل سيارة في مرأب السيارات.
- شجار بين ريتا وشرطي بسبب وضعها غير الأخلاقي.
- عرض الفضاء الداخلي للملهى الليلي.
- شجار يوري مع أحد الشباب أمام الملهى.
- اللقاء الأول بين ريتا ويوري أمام الملهى.
- التعريف بالأحياء الراقية لمدينة الدار البيضاء.
- التعريف بالنمط الغربي لديكور الفيلا التي تقطن بها ريتا.
- لقاءات الصديقات الثلاث (ريتا، صوفيا، أسماء) فوق سطح الفيلا للاستماع لموسيقى روك والرقص على وقعها.
- التعريف بشخصية ريتا المتمردة على تعاليم الدين من خلال كشف عدم صومها شهر رمضان.
- الإعلان عن قدوم ماو من لندن عبر ذهاب ريتا لاستقباله في المطار.
- التعريف بشخصية ماو المتدينة.
- لقاء التعارف بين ريتا ويوري.
- اللقاء الثاني بين ريتا ويوري خلال سباق السيارات يتزامن مع آذان الإفطار.
- الكشف عن السهرات الخاصة بين الشباب اليهودي والمسلم داخل البيوت الفخمة.
- التعريف بثانوية ليوطي ذات النظام التدريسي الفرنسي.
- اللقاء السري بين ريتا ويوري داخل شاليه البحر.
- علم ماو بعلاقة أخته بـ يوري عن طريق أصدقائه.
- ماو يخبر والداه بهذه العلاقة.
- معاقبة الأب لـ ريتا بحبسها في البيت.
- تمكن ريتا من الخروج من البيت ومقابلة يوري سرا.
- حصول ريتا ويوري على شهادة البكالوريا.
- اللقاء الأخير بين ريتا ويوري داخل سيارة أمام شاطئ البحر.
- موت يوري إثر حادث سير.
- جنازة يوري داخل المقبرة اليهودية.
- ماو يطلب السماح من أخته ريتا.
- مغادرة ريتا المغرب.

■ العودة إلى مشهد سابق يجمع الصديقات الثلاث فوق سطح الفيلا.

نهاية الفيلم

جنيريك النهاية

ب- المدة :

لقد استغرق عرض الحكاية الكبرى للفيلم ساعة و 38 د و 17 ث، حيث انقسمت هذه المدة بين الحكايات الصغرى التي تمثلت في المواضيع المطروحة والتي تشاركت فيها مختلف الشخصيات النسوية والتي كانت أبرزها شخصية ريتا لكن بنسب متفاوتة حيث احتلت كل امرأة نسبة معينة حسب مدى علاقتها بالموضوع، يمكن توضيح ذلك في الجدول الآتي :

الشخصية النسوية	المساحة الزمنية المخصصة للمرأة (ثا)	%
ريتا	3702	61.15
أسماء	1061	17.53
صوفيا	912	15.07
الخادمة فاطمة	217	03.58
أم ريتا	162	02.67
مجموع الشخصيات النسوية	6054	100

نلاحظ من خلال هذا الجدول أن ريتا احتلت المرتبة الأولى بمساحة زمنية كلية قدرت بـ 3702 ثا ما يعادل ساعة ودقيقة و 42 ث أي بنسبة 61.15 % ثم تلتها أسماء بمساحة زمنية كلية قدرت بـ 1061 ثا ما يعادل 17 د و 41 ث أي بنسبة 17.53 %، في حين صوفيا احتلت المرتبة الثالثة بمساحة زمنية كلية قدرت بـ 912 ثا ما يعادل 15 د و 12 ث أي بنسبة 15.07 %، أما الخادمة فاطمة فقد جاءت في المركز الرابع بمساحة زمنية كلية قدرت بـ 217 ثا ما يعادل 3 د و 37 ثا أي بنسبة 03.58 % ، أخيرا أم ريتا التي حازت على أقل مساحة زمنية التي قدرت بـ 162 ثا ما يعادل 02 دقائق و 42 ثا أي بنسبة 02.67 %.

2-4- الزمن الحكائي :

إنّ المتأمل في أحداث الفيلم سيلاحظ أنّها تجري بنسبة كبيرة في فترة الليل سواء داخل الملاهي الليلية أو داخل السهرات الخاصة أو داخل شاليه البحر وهو ما يعني أنّ القيم التي أراد الفيلم عكسها لا تتجلى واقعيا إلا في الظلام فهي لا تستيقظ إلا حين تنام الثقافة المجتمعية أو حين تخلد إلى راحتها الطبيعية.

5- بنية اللون والإضاءة :

لقد برزت عدة ألوان خلال العرض الفيلمي تمثلت في اللون الأخضر الذي برز أكثر في تلك المساحات الخضراء والأشجار التي زينت الفيئات الفخمة، كذلك تلك النخيل الباسقة التي تراصت بصفة متناسقة على حواف الشوارع العريضة التي ميزت الأحياء الراقية لمدينة الدار البيضاء.

أما اللون الثاني فهو اللون الأزرق الذي تمثل في زرقة السماء التي زادها سموا كذلك تلونت به مياه البحر فأعطاهما نوع من الانتعاش وهذا ما أوحى أن أحداث الفيلم تجري في موسم الصيف والاصطياف خاصة عندما شاهدنا ريتا ويوري يسبحان ويمرحان بأمواج البحر.

بعد هذه الزرقة التي تلونت بها السماء ظهر اللون الأصفر المائل للاحمرار في قرص الشمس الدال على فترة الغروب ودخول في عالم الليل المليء بالسهر والسم.

نأتي الآن إلى اللون الأسود الذي ميز على الخصوص سيارة يوري الفخمة التي أصبحت كمؤشر بصري تسبق ظهور يوري على الشاشة وقد لعبت هذا الدور بصفة أساسية عندما غاب هو وحلت محله السيارة السوداء مخطمة كدلالة على الحادث الذي تعرض له يوري، كما برز هذا اللون بمزجه مع اللون الأبيض لتلوين الرداء المخطط الذي وضع فوق التابوت الخاص بـ يوري داخل مشهد المقبرة، اللونان هنا يحملان دلالة ثقافية أكثر لأن مرتبطان بدلالة هذا الرداء نفسه داخل الثقافة اليهودية حيث يسمى بـ **التاليت**⁽¹⁾ أي شال الصلاة وهو أحد ثياب الطقوس الدينية اليهودية إذ يرتديه بعض اليهود أثناء الصلاة ويرتديه اليهود الأرثوذكس في حياتهم اليومية، كما يرافق الميت خلال رحلته الأخيرة للقبر حي تقول التعاليم اليهودية يجب أن يُدفن أي يهودي متدين بشال صلواته.

هنا يخص الإضاءة فكانت اصطناعية أكثر منها طبيعية نظرا لأن للفترة الليلية التي ميزت الفيلم والتي تحتاج لهذا النوع من الإنارة كذلك لأن أغلب المشاهد صورت داخل فضاءات داخلية، لكن هذا لم يمنع من وجود الإنارة الطبيعية خاصة في المشاهد التي صورت بالشوارع وعلى شاطئ البحر حيث استفادت المخرجة من أشعة الشمس الصيفية التي بدت المشاهد أكثر وضوحا.

6- بنية الرمز الحركي :

نستهل دراسة الرموز الحركية التي ظهرت داخل الفيلم من خلال حركة الانحناء التي وظفت خصوصا خلال الحوارات أمام السيارات بمعنى أن إحدى الشخصيتين كانت داخل السيارة والأخرى خارجها تتحدث بشكل انحنائي متكئة على باب الأمامي للسيارة وهذا ما صادفه المشاهد خلال الحديث الذي دار بين يوري المنحني باب السيارة وريتا المتواجدة داخلها حيث كانت في البداية مترددة في النزول.

ننتقل الآن إلى حركة الكتفين أو الالتفاتة إلى اليمين أو اليسار حيث تمّ رصدها في كل المتتاليات إلى غاية النهاية وقد جاء توظيفها في أغلب الحوارات التي دارت بين الشخصيات.

(1) : التاليت هو قطعة قماش مستطيلة تتكون من الصوف، القطن أو الحرير. حجمه يُراوح حوالي من 120 × 45 إلى 200 × 120سم، عادة ما يكون لونه أبيض فاتح في كثير من الأحيان ما يُزين التاليت بشريط أسود أو أزرق. السمة المميزة للتاليت هي التزييت وأربع حبال طويلة من الصوف الأبيض التي عادة ما تكون مفتولة وبها عقد منظمة، في كل ركن من أركان التاليت الأربعة يتدلى أحد حبال التزييت الأربعة بعقدها، نقلا عن :

نصل إلى الرأس ومختلف حركاته ولنبدأ بحركة رفع الرأس التي رصدت في بداية الفيلم حين كانت ريتا مع أحد الشباب داخل السيارة رافعين رأسيهما يتحدثان مع الشرطي المتواجد في الخارج، أخيرا حركة الرأس إلى الأسفل التي دلت على شد الانتباه مثلما انتبهت ريتا ل نجمة داوود التي كانت في القلادة المعلقة حول عنق يوري.

7- البنية الدلالية :

تشكلت البنية الدلالية لفيلم "ماروك" من مفهوم مركزي هو التعايش الديني بين المسلمين واليهود داخل المجتمع المغربي وضمن هذا المفهوم الأساسي برزت مفهومين جانبيين تمت معالجتهما داخل الرسالة الفيلمية هي: الجنس والتمييز الطبقي فنفسه ل أكثر في هذه المفاهيم في العرض التالي :

- مفهوم التعايش الديني :

يعد يهود المغرب من أكبر الجاليات اليهودية في بلد عربي مسلم وقد استطاعت هذه الجالية بمساعدة المجتمع المغربي أن تتعايش في المغرب من دون إشكالات تذكر على مر السنين، فلا غرابة أن تجد أفراد هذه الجالية الكبيرة موزعة في أغلب المدن المغربية، غير أن المخرجة ليلي المراكشي قد اختارت يهود الدار البيضاء أنموذجا للتعايش معهم في هذا الفيلم من خلال التطرق للعلاقة بين المسلم واليهودي لكن يبدو أن هذا المضمون الفيلمي قد عالج القضية من منظور غير متكافئ، فهو يحكي قصة فتاة مسلمة ارتبطت بيهودي في علاقة حب لكن هذه العلاقة لم يكتب لها أن تتحول إلى زواج نظرا للثوابت المجتمعية والدينية التي تمنع زواج اليهودي من مسلمة لتكون النتيجة بخيار المخرجة التي أنهت عملها الدرامي بحادث سير راح ضحيته الشاب اليهودي متخلصة من المشكلة بشكل يعطي درامية أكبر للقضية، كما يضيف رمزية لليهودي الذي كان ضحية ثوابت "متخلفة" بمنظور رسالة الفيلم الفنية وأيضا ضحية حادثة مادية لتعبر بذلك الموت المادي عن الرمزية الاعتبارية الكبيرة التي شكلها موت اليهودي في خيال كل الذين عايشوه بما في ذلك الذين وقفوا ضد علاقته بـ ريتا كأخيها ماو الذي انتهى به الأمر بطلب السماح منها في نهاية الفيلم.

الدليل على التحيز للرمز اليهودي على حساب الرمز الإسلامي هو اختيار المخرجة أن تدور مجمل أحداث اللقمة المركزية في شهر رمضان المبارك واختيارها لا يمكن أن يبرر إلا بالنظر إلى نموذج القيم التي تقترحها على الشعب المغربي أغلب الشخصيات لا تأبه بهذا الشهر وأحيانا تكون لغة السخرية والتمرّد على قيم الدين بارزة في شكل كوميدي، ف ريتا تتعلل دائما بكونها حائضا فلماذا تفطر والأب يقول في يوم العيد: "لو أنّ رمضان زاد بيوم واحد لقتلت أحدا ما" ولقد صورت المخرجة شهر رمضان بنحو بارد وكتيب تنعدم فيه كل الرحمات الربانية وكل العبادات وحتى جو الإفطار حرصت على إظهاره بنحو بارد يغلب فيه طابع الفردية واللامبالاة، حيث تختار المخرجة موعد الإفطار كتوقيت مناسب لموعد لقاء ريتا بـ يوري، فهي لا تأبه بهذا المنسك الإسلامي، فهي تختار أن تستثمر لحظة الهدوء الكبير وانشغال الكل بالأكل لتلتقي بعشيقها وتطبع معه العلاقة التي طالما بحثت عنها.

يلمس المتأمل في الفيلم أيضا الحضور المتكرر للأذان الإسلامي لا كرمز ديني وحضاري ذو رسالة تربية وتعبدية لكن كرمز بارد يكون دائما خلف الحدث وأحيانا معبرا عن الغياب والهزيمة أمام النموذج الذي يجري فعلا على الأرض، فالمؤذن لا يأبه إليه أحد بينما المراقص الليلية تشهد حيوية كبيرة.

كما يظهر التباين في النموذجين في أن اليهودي يعيش حياته الطبيعية المنسجمة مع رؤيته الخاصة ويطرح أفكاره بكل قوة، تغيب قيم ريتا المسلمة، فهي تفطر في رمضان وتسخر من الدين وتلبس النجمة السداسية وتستمتع بمظاهر اللهو الماجن وتطلب من اليهودي أن يقسم بتوراته، إنه تسامح لا متكافئ يعتمد إلغاء كل الخصوصيات وعدم

الاكتراث بالقيم والعقيدة الإسلامية ويتماهاى بشكل مطلق ليس فقط مع النموذج التغريبي الذي اجتهد الفيلم في عرضه ولكن مع ثقافة اليهود ونماذج عيشهم واختياراتهم.

يوضح الباحث **بلال التليدي** هذه الانهزامية في الشخصية الإسلامية المقدمة داخل الفيلم عبر تصنيفها إلى ثلاث نماذج:

- **نموذج الإسلام المنافق**: الذي تمثله عائلة ريتا، هذا الإسلام الفارغ من المضامين وهو الذي سمح للعائلة أن تشتري سكوت عائلة فقيرة قتل "ماو" لأحد أبنائها في حادثة سير.

- **نموذج الإسلام التائب**: يمثله محمد "ماو" أخ ريتا الذي رجع من لندن متدينا، إذ أنه صار يعيش صحوة ضمير ويتذكر جرمته فيعيش عزلة كبيرة، هو النموذج الذي أعطى الفيلم بعض الحيوية بخصوص الحوار العائلي الميت، فهو الذي طرح مشكلة تعلق أخته ريتا باليهودي وكان سببا في أزمة منعها من الخروج ومن الهاتف ولقد صورته الفيلم ينحو بعيدا عن العنف والتطرف، غير أن دلالة هذا التصوير ستتكشف في المشهد الأخير الذي يظهر فيه ماو يعتذر بكل قوة لأخته على ما فعله ويتوب لأنه كان يحمل بمنظور الفيلم تصورا لا متسامحا واضطر تحت ضغط صدمة موت يوري أن يراجع مفهومه ويتبنى الطرح المتسامح.

- **نموذج الإسلام المستنير**: الذي تمثله ريتا، الإسلام المتسامح الذي لا يجعل الأديان عقبة أمام السعادة الإنسانية وهو منطق حال إسلام مستلب تغيب فيه كل قيم الذات لتظهر قيم آخر الذي يفرض نموذج الوحد ويصهر فيه كل المستلبين⁽¹⁾.

لكن نجد الباحث حسن بنشليخة ينحو منحى آخر حيث يؤكد أن المشكلة الحقيقية داخل الفيلم لا تكمن في التعايش الديني بل هي أعمق بكثير والتي حصرها في فكرة التعصب التي أرادت المخرجة إلصاقها بالدين الإسلامي والتي ظهرت في اللقطة التي جمعت ريتا ب يوري داخل السيارة بالقرب من الشاطئ حين طلبت منه فجأة أن يتزوجها من كثرة حبها له، فالمخرجة قدمت صورة مشوهة ومعتمدة وغير متكافئة لأنّ البطل المغربي اليهودي الأصل بدا منفتحاً للفكرة وبقي هادئاً عندما طلبت منه اعتناق الإسلام أولاً ليتمّ القران بينهما ليس بدافع العقيدة ولكن إرضاء لعائلتها، يوضح الباحث أن التناقض ظهر جلياً هنا ف ريتا لا تصوم رمضان في الفيلم لكنها في الوقت نفسه تطالب الشاب اليهودي باعتناق الإسلام، يجيها يوري أنه لا يطلب منها تغيير ديانته فلماذا تلح هي على تغيير ديانته؟ هنا يدخل الإشكال حيث قامت المخرجة بتزييف الحقيقة والتلاعب بالواقع، يضيف الباحث أنه من المهم أن نميز بين التمثيل الجلي (الصريح) والتمثيل المضمّر (الخفي). فالأداء الجلي هو شيء يحوي الرمز أو غيره دون المزيد من المعالجة (التفاعل الرمزي المتشكل عبر اللغة، الصوت، المعاني، الإشارات والألوان مثلاً لتمرير الرسالة)، أما الأداء أو التمثيل المضمّر فيضمّ المعلومات نفسها لكنه يتطلب مزيداً من المعالجة لجعله صريحاً لهذا ارتأت المخرجة أن تقفز على نظرية "التفاعلية الرمزية" في جوانبها النفسية لتحليل الأنساق الاجتماعية في محاولة يائسة لشد الانتباه إلى خصوصية الموقف أو الحدث وكمثال على ذلك الحوار الذي أسلفنا ذكره بينهما حيث جاء صريحاً وواضحاً ومبسّطاً لكنه مضمراً ينطوي على الكثير من الألغاز التي تحتاج إلى التحليل والمقارنة للتأكد من مدى صحته، فجواب يوري تطبعه مزاعم كاذبة ودعاوى زائفة، فهو يتهم المسلمون بطرق ملتبسة بـ "التعصب" للدين وعدم قبول "التعايش" مع إنسان من دين مختلف ومن ثم يحاول مصادرة العقيدة الإسلامية، كما أنّ المخرجة حاولت مراراً تمرير بعض المعلومات الكاذبة والخادعة كما في السؤال الذي طرحته ريتا على يوري:

(1): بلال التليدي، "ماروك" .. فيلم التسامح اللامتكافئ!، موقع "إسلام أونلاين"، بتاريخ: 2005/12/29، المصدر:

<http://www.islamonline.net/category/feker>

هل صحيح أن كل ما يريده اليهود هو فض بكاراة المسلمين؟ فيحييها بطريقة غير لفظية بتعليق في عنقها نجمة داوود في إشارة مسالمة حتى يشعر المسلمين بالانغلاق وضيق الأفق وعدم امتلاك النظرة الإنسانية المتساحة⁽¹⁾.

هكذا جاء فيلم المخرجة محملا بالحمولات العقائدية السلبية عن الإسلام ومحاولة تحويلها إلى عبئ على الذاكرة، فالهدف ليس خلق أرضية متكافئة للتعايش وإنما تنمية العداء في الوعي الجماعي المغربي.

- مفهوم الجنس :

شكل موضوع الجنس في الإبداع المغربي مادة دسمة فتحت شهية عدد كبير من المخرجين والمخرجات الذين يعتبرون الفن السابع فن الإثارة والاستفزاز والتحرر وتكسير تابو الثالث المحرم "الجنس، الدين، السياسة"، باعتبار العمل الإبداعي - في نظرهم - إذا ما خضع للتفسير الديني أو الأخلاقي الضيق وئد في مهده ورغم أن الكثيرين يجمعون على أن ثمة اتجاه سينمائي أخذ يتقوى في الآونة الأخيرة مستلهما موضوع الجنس بجرأة زائدة عبر الاشتغال على الجسد بشكل جد متحرر وأحيانا دون أن يخدم هذا التوظيف جوهر الموضوع ولا قصة الفيلم فإن بعض النقاد والمتابعين للحقل السينمائي المغربي يذهبون إلى القول إن استغلال الجسد في السينما المغربية يظل استغلالا غريزيا مجانيلا لا يقدم أي قيمة مضافة للعمل بقدر ما يسعى إلى الربح المادي وخلق المتعة والإثارة.

إزاء هذا الاختلاف والتباين في الآراء يحق لنا أن نتساءل عن الأدوار التي يؤديها توظيف موضوع الجنس في الأعمال السينمائية المغربية، فهل استطاعت الأفلام التي استلهمت مشاهد ولقطات جنسية صادمة أحيانا ومتجاوزة للعرف والأخلاق والدين أحيانا أخرى أن تلامس الواقع الذي لم يكن الفن يوما بمعزل عنه؟ أم أنها سقطت في فخ السطحية والمجانبة؟ وخير مثال نقدمه للإجابة على هذا التساؤل هو فيلم "ماروك" الذي نحن بصدد تحليله :

يعتبر الفيلم من الأفلام المغربية التي أثارت ضجة كبيرة وأسالت الكثير من الخبر بين مؤيد ومعارض وهو أول تجربة للمخرجة وكأنها به تتحدى الواقع المغربي هوية ومعتقدا وعادات وتقاليده حيث صرح عنه الناقد السينمائي المغربي نور الدين كوشتي بأنه : "تمرد بلا سبب"⁽²⁾ إذ إن الفيلم صور سلوكيات غير أخلاقية وإباحية جنسية مبنية على قصة حب نشأت بين فتاة مسلمة وشاب يهودي، لقد حاول الفيلم تلقين المتلقي المغربي فكرة تجاوزت مسألة التعايش بين الديانات وصولا إلى فرضية التزاوج والتمازج مع الآخر، ضاربا بعرض الحائط المبدأ الإسلامي المحرم لاقتران المسلمة من غير المسلم (اليهودي)، عن طريق احتكار صورة المرأة دائما والتميرير من خلالها أفكارا محرمة وهذا ما أكدته الناقد جمال الخنوسي حين قال : "أن الاشتغال على الجنس كموضوع للبحث والتأمل والمساءلة يعتبر مخاطرة كبيرة في المغرب والعالم العربي على العموم، وأن تناول موضوع الجنس كموضوع سينمائي مغامرة كبرى واقتحام لعش الدبابير"⁽³⁾.

لقد دارت معظم مشاهد الفيلم أثناء الليل وفي شهر رمضان على وجه التحديد أين استخدم آذان الصلاة كخلفية حاضرة في بعض المشاهد التي تصور حالة المجون الموجودة في الملاهي بل وأثناء المشاهد المخلة بالحياء بين الشباب داخل السيارات وهو ما عكس صدمة قيمية التي تجلت أكثر كما يذكر الباحث بلال التليدي من خلال الحوار الذي دار بين

(1) : حسن بنشليخة، سينما الاستشراق في المغرب، صحيفة "هسبريس" الالكترونية، (دون عدد)، بتاريخ: 2012/05/12 ، المصدر :

<http://www.hespress.com/permalink/53741.html>

(2) : شهيدة لخواجة، المرجع السابق.

(3) : المرجع نفسه.

الشرطي وأصحاب المشهد لا أخلاقي بلغة مغربية مشحونة بالقيم تفوه الشرطي بقوله: أش كاد يرو مالكم في السويد ؟ فهو حوار يكشف بعمق طبيعة الهوة الصارخة بين النموذج القيمي السائد في المغرب الذي يستنكر مثل هذه الممارسات التي تتم بشكل علني فاضح وبين النموذج الذي يجعل الفيلم عينة لتمثيل المغرب (1).

بالتالي إن توظيف الجنس في هذا الفيلم أشار إلى وجود حالة من الانفصال بين القيم والرغبات في المجتمع وحالة من البرود الشديد تجاه القيم الإسلامية، فتزامن مجريات أحداث الفيلم مع شهر رمضان كان مقصودا للغاية، فهذا الشهر مرتبط بالتزامات معروفة في البلدان الإسلامية كالصيام وعدم جواز الإفطار العلني وعدم ارتكاب الموبقات والمحرمات علنا، لكن ما شاهدناه أن ريتا لم تكتف بالإفطار علنا في رمضان بحجة حائض بل تختار وقت الإفطار لكي تمارس الرذيلة مع يوري.

- التمييز الطبقي :

لقد اعتمد الخطاب الفيلمي لهذا العمل على النموذج القيمي فمنذ البداية صور الهوة الصارخة بين نموذجين مختلفين، نموذج الطبقة الثرية المترفة وقد جسده المخرجة في الملهي الليلية الصاخبة وسباق السيارات وما إلى ذلك من مظاهر الترف والحياة الباذخة والشباب المقدم عبر الشاشة هم عينة من تلاميذ ثانوية ليوطي الذين يتبنون قيما مختلفة ويعيشون حياة متغربة تمثل الحياة الفرنسية أكثر من تمثيلها للحياة المغربية، هذه العينة المختارة غير قادرة على تبليغ الخطاب عن شرائح المغرب الواسعة والقيم المبتوثة ليست إلا مفاهيم أقلية صغيرة تعيش واقع الخراب الفكري والتفكك الأسري والأماكن والزمن والشخص كلها تتجه في اعتبار أن الفيلم حقيقة يعكس أزمة النموذج القيمي الغربي الذي تعيشه هذه الأقلية، فهي تعيش بؤسا أخلاقيا وتفككا أسريا كبيرا وهي تقضي مجمل أوقاتها في المراقص وحفلات المجون ولا تستمتع بأي دفيء عائلي وهي تحس بغربة كبيرة داخل بلدها لأنها مستلبة ثقافيا وقيميا، هذا النموذج تمثل في الفتاة ريتا التي تختار الغرب في آخر الفيلم كي تعيش الانسجام في المفاهيم وتبدد غربتها التي عاشتها بالطبع فيما يسمى بلدها وهي رسالة إلى النخبة الأقلية المتغربة التي تحي انفساما عقائديا وقيميا خطيرا ويراد لها أن تمثل المغرب وتطرح أفكارها عليه كي تصنع مستقبله، أما النموذج الثاني والذي يمثل الأغلبية الساحقة للمجتمع المغربي فقد قدّم في شكل مجموعة خدم (الخادمة فاطمة، السائق لحسن) أو ممن يعملون في الأعمال الدنيئة (فتيات الليل) أو حتى يتناولون الحشيش هالبيتهم منفصل عن روح القيم الإسلامية، فمثلاً حارس المرائب كان يصلي بينما هناك ممارسة للرذيلة بجواره في السيارات غير آبه لها لم يحاول حتى النهي عن المنكر.

يذكر الباحث محمد أشويكة في هذا الصدد: "حاول الفيلم معالجة قضايا عدة لمغرب ميكروسكوبي لا نستطيع إنكاره سوسيولوجيا باعتباره يفرض نفسه علينا واقعا وليس افتراضيا، كما لا نستطيع منع المخرجة من إبداء رأيها بكل حرية حول قضايا شريحة من شباب المغرب وهي عينة إحصائية قليلة التمثيل، إلا أن معالجتها السينمائية كانت غير تامة على المستوى المشهدي (Des séquences inachevées)، فالمخرجة أرادت أن تقول أشياء كثيرة فاختلطت عليها المواضيع وتداخلت إذ أن جلدّها كان غير مقنع على المستوى الإقناعي والإيقاع السردي والدرامي للفيلم مما جعله لا يخلو من مسحة إيديولوجية ويسقط في رؤية ديماغوجية واضحة تحاول تعميم قيم جماعة "ميكروسكوبية" على حساب قيم جماعة "ماكروسكوبية"، فمشاهد الفيلم لا يعرف المغرب الحقيقي يظن أنه أمام بلد يقطن سكانه الفيلات المليئة بالخدم والحشم والحرس ويقضي الليل ساهرا في علب الرقص ويدرس أبناءه بمدارس البعثات" (2).

(1): بلال التليدي، المرجع السابق.

(2): محمد أشويكة، أطروحات وتجارب حول السينما المغربية، المرجع السابق، ص 102 .

إنّ مغرب الفوارق الطبقية موجود بشكل أكثر وأكثف من هذا المغرب الآخر، مغرب ليلى المراكشي، المغرب البورجوازي، فالمنظومة القيمية المغربية التي تحدثت عنها بصفتها مخرجة وكاتبة سيناريو فيلم "ماروك" ليست قيم **المرّوك** المقهور، الهامشي، الفقير، المحافظ، الأصيل (الذي يحارب التهجين).

إنّ فيلم "ماروك" بسيط سينمائيا لكنه بليغ وذكي ديماغوجيا وإيديولوجيا، فيلم لا يترك مشاهدته محايدا، فيلم مستفز للشعور الجمعي والفردى معا، يناقش العام عن طريق تهويل الاستثناء، هذا النوع من المعالجة الفيلمية يجعل الإحساس المشترك للمتلقى في حراك وصراع مبررين على المستوى السيكلوجي باعتباره يسقط في رؤية فردية ضيقة على حساب قضايا ورؤى جماعية تشكل الكيان النفسى والجماعى للمغاربة⁽¹⁾.

9- البنية التداولية الثقافية :

عرض فيلم "ماروك" أول مرة في مهرجان "كان" في دورته 58 في مايو (2005) ، ثم توالى عروضه في الدار البيضاء في يوليو (2005) ثم مهرجان طنجة (2006) لاحقا أين أثار جدلا واسعا واتهامات خطيرة بلغت وصم المخرجة بـ **التصهين** ومناصبته العدا للقيم والثواب الأخلاقية العربية، على الرغم النقاشات الساخنة التي دارت رحاها على الصفحات الثقافية فقد اتفق نقاد السينما على خلو الفيلم من الأخطاء التقنية، بل إن أكثرهم امتدح الفيلم ومؤثراته الصوتية والبصرية وطالما أن الفيلم ناجح على صعيد الأداء والتقنيات، فهذا يعني أن الخلاف يكاد ينحصر في الخطاب الثقافى للفيلم ورسالته الفكرية، الدينية، الاجتماعية والأخلاقية، فالجملة الاستفزازية التي أثارت المشاهدين المسلمين ودفعتهم إلى اتهام المخرجة بـ **التصهين** " هي حينما كانت ريتا تنظر إلى "نجمة داوود" المعلقة بعنق يوري خابطته قائلة: "هل صحيح أنكم أنتم اليهود تسعون فقط إلى انتهاك بكاراة المسلمين؟" فيحتار بما يجيبها لكنه يخلع فلادته ويضعها حول عنقها ثم يقول: "هكذا ستتوقفين عن النظر إليها"، لقد أحبط هذا المشهد المستفز العشرات من النخبة الثقافية المغربية من الذين حضروا الفيلم، هذا الإحباط ذو طابع اجتماعي، ثقافى ودينى، كذلك التناقض الذي بدا في تصرفات عائلة ريتا التي ترفض العلاقة بين ابنتها والشاب اليهودي لكنها متسامحة كثيرا في عدم تطبيق التقاليد الإسلامية مثل الإفطار في شهر رمضان والذهاب شبه اليومي إلى الحفلات الصاخبة التي ركزت عليها المخرجة كثيرا لتشير إلى أن هذا المجتمع المترف في المغرب يتناقض تناقضا كبيرا مع الشرائع الاجتماعية المغربية الأخرى التي تعيش حياة إسلامية نمطية لا تخرج فيها على الثواب والتقاليد المعروفة.

لقد احتوى الفيلم الكثير من الرسائل الصادمة التي أثارت ليس التيار الإسلامى في المغرب فقط ولكن أثارت عدداً من المخرجين والنقاد المغاربة حيث أصدرت نقابة المسرحيين المغاربة بيانا رفضت من خلاله ما شاب المجال الثقافى والفنى من "سلوكيات مفضوحة والتي تظهر بجلاء ووضوح من خلال بعض الأعمال السينمائية المحسوبة على الإنتاج المغربى والتي أنتجت بالاشتراك مع جهات خارجية يقف خلفها لوبي يستغل الصورة ليتمرر بكيفية صارخة إيديولوجيته المشينة والمسيئة للمتلقى المغربى"⁽³⁾.

يندرج فيلم "ماروك" عموما ضمن السينما المغربية الجديدة باعتباره يقدم رؤية جديدة للمغرب المعاصر، رؤية للهوية والتاريخ بتصور آخر وبحمولة إيديولوجية فيها الكثير من التكثيف وكأن الفيلم يريد الانخراط في قضايا الأصالة والمعاصرة وصراع الأجيال والقيم في آن واحد، من بين الإشكاليات التي أثارها مضمون الفيلم هي إشكالية الهوية نظرا لعدة عوامل منها قضية التمويل الأجنبى وفضاءات التصوير وخلفية المخرجة الفكرية وطرق معالجتها للموضوع.

(1) : محمد أشويكة، أطروحات وتجارب حول السينما المغربية، المرجع السابق، ص 103 .

(2) : شهيدة لخواجة، المرجع السابق .

يقول الباحث عز الدين الوافي أن المخرجة ليلي المراكشي وأمثالها من مخرجي المهجر ذهبت برؤية عن مغرب ما وتلاقت رؤيتها في مسافة معينة عن مغرب جديد لم يعشه السينمائيون الأوائل بعد مرحلة الاستقلال والذين ظلوا منشغلين في أفلامهم بواقع الإنسان المغربي ومشاكله الاجتماعية كالفقر، الحرمان، الهجرة، الزواج والتقاعد أو مشاكله السياسية كالانتخابات والاعتقال والقمع.

لا ينفي البعض وجود نوع من صراع الأجيال في السينما المغربية الجديدة، لكون هذا الصراع احتد على يد مخرجين ومخرجات حملوا معاول الهدم فطرحوا أسئلة راهنة ومخرجة عن سلطة الأب وجمود التقاليد كما هو الحال في فيلم "في بيت أبي" لفاطمة الجبلي أو ظاهرة الفقر كما في فيلم "العيون الجافة" لـ نرجس النجار أو حتى حرية اختيار الأصدقاء وممارسة العلاقات معهم من دون اعتبار لا إلى العامل الديني ولا الاجتماعي ولو خارج مؤسسة الزواج كما في فيلم "ماروك".

يضيف الباحث أن إشكالية الهوية ما كانت لتطرح نفسها بهذه الحدة لولا هذا الحراك السينمائي الذي حملته أفلام أنتجت بشراكة أو بشكل مستقل في فرنسا تحديداً، هذا أعاد فكرة الأنا بمضامينها الفكرية ورموزها الشفوية والتراثية وكذا دلالاتها الرمزية المتجلية في طقوس العائلة المغربية المحافظة على الدين واللغة في مواجهة موقف مخالف قد لا يعبر أي اهتمام لمثل هذه الاعتبارات بل قد يعتبرها وجهاً من أوجه التخلف.

يظل سؤال الهوية متضمناً لرؤى ووقائع متباينة وهو ما بات معروفاً في السينما المغربية من خلال الإنتاج المشترك أو الدعم الأجنبي حيث يصر البعض على أن هذا الدعم يبقى مشروطاً بمجموعة من التنازلات اللغوية والثقافية على حساب مقومات الهوية وأنه في العمق لا يكون بريئاً أو مجانياً⁽¹⁾.

ترفض بعض المخرجات أن تسقط عنهنّ صفة الانتماء للمغرب ونعت أفلامهنّ بالأجنبية حيث تصر البعض منهنّ على أن جنسية المخرجة واسمها مثلاً كافيان لإضفاء صفة الثقافة والهوية على أعمالهنّ بل قد تذهب مخرجات أخريات إلى أن وضع صينية وبراد على طاولة أو لبس جلابية وبلغة علامة من علامات إثبات الهوية والانتماء للثقافة العربية بل لا مانع إذا تحدث حبيب مع حبيبته باللغة الفرنسية مثلما ما حدث في فيلم "ماروك" لأنّ ذلك موجود في كنف المجتمع، فمشكلة ريتا ليست التقاليد أو الدين الذي وقف عائقا أمامها وأمام اختياراتها ولكن مشكلتها هو ضعف المقدرة في التمييز بين الحقيقة والخطأ لهذا السبب تغربت البطلة داخل وطنها مما سبب لها تدمراً في الهوية فكانت الدافعية بمثابة رد فعل للمشكلات الوجودية فضحت البطلة بهويتها وتركتها خلفها عندما استقلت الطائرة باتجاه باريس من أجل الوجود والاستمرار الشيء المستحيل لأن الهوية والوجود متلازمان إذا سقط واحد انعدم الآخر.

(1): عز الدين الوافي، سؤال الهوية في السينما المغربية، رؤى ووقائع متباينة، مجلة "الرافد" الإلكترونية، (دون عدد)، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، بتاريخ: 2011/01/02، المصدر :

المطلب الثالث : التحليل السردى للفيلم الجزائري "بركات"

ترابطت النصوص الجزئية لفيلم "بركات" وأقامت علاقات فيما بينها كي تشكل لنا في نهاية المطاف نصا فيلميا متكاملًا وشاملاً انعكس في الموضوع الرئيسي للفيلم، تمثلت هذه النصوص الصغرى في :

1- البنية الحكائية :

تتكون البنية الحكائية لفيلم "بركات" من حكاية كبرى محورية رافقتها مجموعة من الحكايات الصغرى الجانبية وهذا ما جعل البنية الحكائية تتميز بنوعين من الحكي المركب والبسيط.

1-1- الحكاية المركبة : يعالج الفيلم بصفة شاملة موضوع ظاهرة الإرهاب التي عانى منها المجتمع الجزائري خلال فترة التسعينات من القرن الماضي والتي عرفت بالعشرية السوداء وهذا من خلال قصة طيبة زوجة صحفي جزائري يختطف من قبل جماعة إرهابية، تضطر الزوجة للبحث عن زوجها بالاستعانة بصديقة لها تعمل في مجال الطب بدلا عن مصالح الأمن قصد الوصول إلى معاقل جماعات الموت وهناك تكشف أن أحد خاطفي زوجها هو جارها الذي قامت بإفقاذ ابنه فيما سبق، تلتقي المرأتان بشيخ يقوم بمساعدتهما في رحلة العودة إلى البيت أين تجد زوجها المخطوف داخل مرأب بيت جارها، ينتهي الفيلم بمنظر شاطئ البحر حيث يعانق الأبطال الثلاثة البحر كمعادل للحرية وتنطفئ جذوة الرغبة في الانتقام، ألم يكفي كل هذا العنف !.

1-2- الحكايات البسيطة : تمثلت الحكايات الصغرى في عدة موضوعات جانبية ارتبطت عضويا بالموضوع الرئيسي للفيلم كموضوع عجز الأمن الجزائري في البحث عن الأشخاص المفقودين زمن التسعينات، المجتمع التقليدي الجزائري ونظرته للمرأة، الجيل الجديد الذي تمثل في نموذج آمال ورؤيته السلبية لكفاح الجيل القديم المجسد في نموذج خديجة، الاستهزاء بجيل الثورة واعتباره أحد الأطراف المتسببة في الأزمة الأمنية التي شهدتها الجزائر خلال مرحلة التسعينات.

1-3- تبين البنية الحكائية : لقد تمّ تقديم الحكاية المحورية للفيلم وباقي الحكايات الصغرى في شكل رحلة ذات إيقاع بطيء ناعم ترافقت فيها امرأتين جزائريتين من جيلين مختلفين، تنتمي آمال إلى جيل التسعينات بينما تنتمي خديجة إلى جيل حرب التحرير لكن رغم التفاوت بين الجيلين يربطهما تحدي نسوي كبير في مواجهة واقع مرير حيث تقرران البحث عن الزوج المخطوف من طرف الجماعات المسلحة الذي تتخذ من الجبال الجزائرية معقلا لها، تميزّ ز هذا الواقع المرير في طابعه اللفظي أكثر منه الجسدي صدرت من عدة جهات سواء على مستوى أفراد هذه الجماعة أو على مستوى سكان القرية التي لجأتا إليها كي تبين المخرجة الفكر الذكوري الذي يزال يتميز به المجتمع الجزائري التقليدي في نظرته للمرأة التي بدت خاسرة في كلا الجيلين اللتين مثلتهما فعندما يتغير ثوار الأمس إلى إرهابي اليوم - حسب المخرجة - تكون النساء هن الخاسرات الأكبر ويكون عليهن دائما مواجهة واقع قاس.

2- بنية الشخصيات :

بالرغم من أنّ الحكاية الكبرى تدور حول موضوع عام خاص بظاهرة الإرهاب التي عانى منها المجتمع الجزائري خلال العشرية السوداء إلا أنّ القصة تركزت في تفاصيلها على العنصر النسوي الذي حمل على عاتقه أغلب مشاهد الفيلم ولهذا يمكن تقسيم الشخصيات المشاركة داخل الفيلم إلى ثلاث شخصيات نسوية وإن اختلفت درجة بطولتهما، فاثنتان منها رئيسية والأخرى ثانوية، كل شخصية من هذه الشخصيات أحاطت بها مجموعة من الشخصيات الثانوية الرجالية، ندرج هذه الشخصيات النسوية في العرض التالي :

- **شخصية آمال :** هي امرأة شابة طبية بمستشفى البلدة الساحلية التي تقطن بها متزوجة من صحفي الذي يظهر من خلال الوردة الحمراء التي زينت بها المائدة خلال تحضيرها لوجبة العشاء أنها تكن له محبة عميقة، لكن يبدو أن عملها الدائم والمتواصل بالمستشفى جعل منها امرأة عاملة أكثر من ربة بيت حيث نراها تستعين بكتاب طبخ أثناء تحضيرها للأكل، رغم ذلك فهي تتمتع بشخصية جريئة ومتمردة حيث تخرج في ساعة متأخرة من الليل رغم حظر التجول المفروض لإسعاف ابن جارتها، كما برز تمرداها في تحديها الأوضاع الأمنية المتدهورة وقرارها الذهاب إلى أعالي الجبال التي تعتبر معقل الإرهاب للبحث عن زوجها الذي اختفى بعد عملية اختطاف من قبل جماعة إرهابية، كما قدمتها المخرجة امرأة ذات أخلاق عالية تحترم القسم المهني الذي أدته حيث تقوم بمعالجة إرهابي مصاب، كذلك لمسنا المرأة في شخصيتها عندما حملت مسدس والدها وصوبته نحو الشباب الذي حاولوا التحرش بها، بالرغم من هذه الإيجابيات يوجد جانباً آخر في شخصيتها غير واضح وهو المتعلق بموقفها تجاه جيل الثورة الذي قام بتحرير البلاد فهي تنظر له نظرة بريئة وشك فقد بدت غير مقتنعة بنضاله الذي تصفه بمجرد عمل ارتجالي لا يمت بصلة بالعمل المنظم خاصة عندما رأت الطريقة التي تعاملت بها **خديجة** التي تمثل جيل الماضي مع الإرهابيين وهذا ما يخلق نوع من الحساسية بين المرأتين لكن عند الحاجة تتغلب الصداقة النسوية التي تجمعهما على التناقض الفكري بين الجيلين حيث تقوم **آمال** بإسعاف **خديجة** عندما أحست بوجع في ركبته.

- **شخصية خديجة :** هي امرأة مسنة ممرضة تعمل مع **آمال** في نفس المستشفى، مجاهدة سابقة شاركت في حرب التحرير الجزائرية وهذا ما يجعلها تتمتع بجرأة وتحدي كبيرين حيث نراها تحمل السلاح معها دون خوف وتصد به إلى الجبل وتوجهه نحو أحد الإرهابيين وكأنها تستعيد بذلك ذكريات الماضي المجيد، تعتبر **شخصية خديجة** كمرجع لحرب التحرير أين كانت النساء أمثالها يلبسن "**الحايك**" لكي يمررن من خلاله الأسلحة أثناء عبورهن الحواجز الأمنية، **خديجة** تعيد إنتاج هذا المخطط لكي تتوغل داخل الجماعات الإسلامية بالتالي فلباسها مجرد تنكر، خلال الحرب الجزائرية كان بإمكان النساء تمرير كل الشيء الأسلحة، النقود، الوثائق لأنهن لم يكن "يفتشن" ولقد حاولت السينما الجزائرية تقديم أمثلة عن ذلك كما شاهدناه في فيلم "معركة الجزائر" فهذا التصرف لـ **خديجة** ما هو إلا صورة عن هذا الفيلم.

بالرغم من السن المتقدم لهذه المرأة فهي لا زالت تعني بمظهرها الخارجي فهي تضع الزينة وترتدي الزي الأوروبي وقد أزعجها كثيرا حين ناداها أحدهم بالحاجة، هذا اللقب الذي أصبح رائجا مع صعود موجة الإسلاميون في الجزائر حيث كان الشباب ينادون المرأة المتقدمة في السن بلقب "**الحاجة**" احتراما وتقديرا لسنها لكن **خديجة** تعتبر نفسها مازالت تتمتع بشبابها، من خلال هذه الشخصية المتناقضة في سلوكياتها يسخر الفيلم أو يستخف بـ أسطورة البطلة الكبرى فبرغم من حماسها البطولي الثوري لم يمنع الرجال من إعادة النساء إلى البيت وإلى فضائهم المغلق.

- **شخصية نادية :** تعتبر هذه الشخصية ثانوية بالمقارنة مع الشخصيتين السابقتين وقد جاء توظيفها داخل الفيلم لتمثيل نموذج النساء الذي ظهر مع صعود موجة الإسلاميون خلال فترة التسعينات بالجزائر وقد بدا ذلك جليا في مظهرها الخارجي الذي تمثل في الجلباب والنقاب الأسودين اللذين ارتدتهما عند خروجها في منتصف الليل حاملة ابنها المريض برفقة **آمال** إلى المستشفى، هذا الخروج الذي سمح به الزوج بعد جدال طويل بالتالي عكست هذه الزوجة نموذج المرأة الخنوعة والمستضعفة التي تخاف من زوجها إلى درجة أنها عندما تتحدث معه تنظر في الأرض، كما صورت امرأة بسيطة غير واعية بما يدور حولها محبوسة داخل بيتها حتى المرأب برغم تواجده بجانب البيت لم تدري إلا في نهاية الفيلم بأنه كان مستعملا لعقد الصفقات السرية التي كان زوجها يديرها مع أفراد الجماعات الإرهابية وهو نفس المكان الذي كان محتجزا بداخله زوج **آمال** وحتى عندما أهداها زوجها عقدا ثميناً لم تحاول مساءلة نفسها من أين جاء زوجها بالمال لشراء مثل هذا العقد لولا **خديجة** التي نهبتها إلى ذلك.

- توظيف الرجل في فيلم "بركات" :

لقد ظهر الرجل داخل فيلم "بركات" شخص مستفز وعنيف على العموم فباستثناء شخصيتان إيجابيتان هما الرجل العجوز الذي مثلّه الجليل السابق الذي يبدو على عكس سائر الرجال المقدمين على الشاشة، فهو لا يشعر بالمرارة بقدر ما يشعر بالحزن تجعله شدة ارتباطه بزوجته الراحلة يتردد على قبرها ويناجيها كل ليلة ولذلك فهو يقدم كل ما عنده للمرأتين بل ويصحبهما بعربته البسيطة التي يجرها حصان نزولا من الجبل بعد احتجاز المسلحين للسيارة ويوصلهما إلى غاية البيت، أم النموذج الإيجابي الثاني فهو الطفل بلال الذي يمثل جيل المستقبل وقد ختمت به المخرجة فيلمها حيث يقوم بتقديم يد المساعدة لـ **خديجة** بالتالي جاء كرمز للأمل وغد منير للجزائر بدون إرهاب ولا عنف، دون هاته الاستثناءات فالشخصيات الرجالية الأخرى هي انعكاس لما هو في الواقع، شخصية **الحاج سليمان** المجاهد السابق في صفوف جيش التحرير الوطني والذي قدم كشخصية انتهازية وظف نضالها لعقد صفقات مشبوهة مع الجماعات المسلحة، هذا الجليل الثوري الذي اهتمته المخرجة بأنه أحد الأطراف المتسببة في الأزمة الأمنية التي عاشتها الجزائر خلال التسعينات، كذلك **أمير الجماعة** الذي قدم كرجل منافق يخفي ما لا يظهره فبرغم التزامه الديني فهو ينظر للمرأة نظرة احتقارية، أما الشخصيات الرجالية الأخرى فلم تخرج عن هذا التوجه فالصيدلي يرفض إعطاء الدواء بدون وصفة طبية، سائقو التاكسي لا يجازفون بحياتهم، النساء هن من تحترق القوانين وتشنّ على الأوضاع والرجال لا يتوقفون عن وضع عراقيل في طريقهن، نختتمها بشخصية الزوج المختطف **مراد** الذي بقي محتفيا ولجأ عن الشاشة طيلة عرض الفيلم حتى عندما تمّ العثور عليه لم تشأ المخرجة إظهاره، الظهور الوحيد له كان عبر صورة فوتوغرافية برفقة زوجته قدمتها **آمال** في مركز الأمن، بالتالي نستنتج أنه عنصرا غير فاعلا داخل السرد الفيلمي بل جاء توظيفه كخلفية لسير الأحداث وكوسيلة لتبرير قيام **آمال** برحلة البحث عنه.

3- بنية الفضاءات :

لقد تمّ تحديد المحيط الجغرافي الذي تجري داخله الأحداث منذ بداية العرض الفيلمي حيث كتب على الشاشة باللغة الفرنسية عبارة "quelque part en Algérie..." أي "في منطقة معينة من الجزائر..." فالمخرجة لم ترد تحديد مكان بذاته للقول بأن ظاهرة الإرهاب قد مست كل أرجاء الجزائر وليس منطقة بعينها لكن بعد ذلك توالى المؤشرات البصرية والسمعية التي حددت بدقة المنطقة التي تدور داخلها أحداث القصة كمؤشر اللافتة التي أشارت إلى منطقة **واد الهاشم** التي تقع بولاية **تيزازة**، بعد ذلك عبر مؤشر صوتي جاء على لسان السائقين الذين ذكروا بلدة عين السبع التي أرادت المرأتين الذهاب إليها لكن السائقين رفضوا ذلك لأنها تشهد عمليات إرهابية وقد جاء التأكيد على هذه المدينة في نهاية الفيلم عبر مؤشر صوتي آخر بصوت **خديجة** التي أعلنت تواجدها ببلدة عين السبع ضمن المكالمات الهاتفية لطلب سيارة الإسعاف، هذا الفضاء العام توزع فيما بعد على عدة فضاءات جزئية حسب تواجد الشخصيات داخلها وبذلك لعب المكان داخل فيلم "بركات" دورا بالغ الأهمية ولهذا يمكن اعتباره عنصرا فاعلا ومشاركا في مجريات الحدث الفيلمي، يمكن التحقق من ذلك بصريا من خلال التطرق لمختلف هذه الفضاءات.

أ- التحقق البصري :

لقد تحقق الفضاء بصريا من خلال الثنائية الجغرافية **الحضر/الريف**، المنطقة الحضرية تمثلت في فضاء المدينة التي ظهرت بمبانيها السكنية وشاطئ البحر للدلالة على أنها مدينة ساحلية، المنطقة الريفية فتمثلت في فضاء الجبل عبر إظهار عدة نماذج من القرى والمسالك الجبلية الوعرة.

يمكن التفصيل أكثر في هذه الفضاءات من خلال تصنيفها إلى فضاءات داخلية وأخرى خارجية :

1- فضاء الداخل :

لقد قدّم فضاء الداخل عبر عدة فضاءات، أولاً : فضاء البيت تمثل في بيت آمال الذي جاء في شكل فيلا صغيرة به شرفة تطل على البحر، كذلك بيت الحارة نادية الذي ظهر منه فقط غرفة النوم التي نام بها الطفل بلال عندما كان مريضاً، ثانياً : فضاء مركز الأمن أين ذهبت آمال لتقديم بلاغ بفقدان زوجها لكن دون جدوى، ثالثاً : فضاء المستشفى الذي أعلن عن المكان الذي تعمل به كل من آمال كطبيبة وخديجة كممرضة، هاته الفضاءات الداخلية تنتمي للمنطقة الحضرية التي حددت بعين السبع، أما الفضاءات الأخرى فتتنتمي إلى المنطقة الجبلية منها فضاء الكوخ الذي اتخذته الجماعة ملجأ لها والذي احتجزت داخله المرأتان عندما كانتا أسيرتين لدى هذه الجماعة، كذلك فضاء كوخ الرجل العجوز الذي بسيطاً من خلال المحتويات التقليدية التي بداخله موقد حجري به حطب مشتعل، غرفة نوم بها سرير حجري ومفروشة بأغطية صوفية، أخيراً فضاء المطعم الشعبي الذي دخلت إليه المرأتان بحثاً عن الشيخ هذا الفضاء الذي بدا ذكورياً نظراً لاقتصاره على الجنس الذكري فقط مما يدل على حضر تواجد العنصر النسوي داخل هذا النوع من الفضاءات.

2- فضاء الخارج :

لقد اتخذ فضاء الخارج عدة أشكال منها التي تنتمي إلى المنطقة الحضرية وأخرى للمنطقة الجبلية :

أ - المنطقة الحضرية :

- جاء بشكل أساسي في منظر شاطئ البحر الذي افتتح به الفيلم كمؤشر جغرافي وتعريف بالمنطقة الساحلية التي تنتمي إليها شخصيات الفيلم.
- تجسد أيضاً في ذلك المشهد الخارجي حين كانت تسير سيارة آمال ليلاً ثم تصادف في الطريق حاجز عسكري يقوم بتوقيفها ومعاينة وثائقها وهذا للدلالة على حظر التجول ليلاً المفروض على المناطق الجزائرية خلال فترة التسعينات.

ب - المنطقة الجبلية :

- تمثل بشكل أساسي في تلك الجبال التي تميزت بطبيعتها الخضراء ومسالكها الوعرة والصعبة حيث اضطرت المرأتان إلى ترك السيارة وإكمال الرحلة مشياً على الأقدام إلى قمة الجبل.
- منظر الدمار الذي طغى على الفضاء الخارجي للقرى الجبلية التي هاجرها سكانها هرباً من الجماعات المسلحة.
- فضاء البلدة المتواجد به بيت والد آمال والتي تميزت بطغيان تواجد العنصر الذكري في شوارعها والذي بدا مستغرباً وفضولياً عندما رأى المرأتان تمشيان وسط الشارع بدون حجاب.

3- فضاء العتبة :

عكس هذا الفضاء الأمكنة الرابطة بين الخارج والداخل وقد تجلّى داخل الفيلم في عتبة فضاء المطعم الشعبي حيث عندما تجاوزت آمال عتبه دخلت إلى عالم آخر خاص بالجنس الذكري فقط ولهذا اعتبرت من قبل الشباب أنها امرأة عاهرة جاءت للبحث عن المتعة فأى امرأة محترمة في نظرهم لا تعتب باب هذا النوع من الأماكن.

ب - دلالة تواجد الشخصيات النسوية داخل فضاءات معينة :

لقد ارتبطت أماكن الهروب في هذا الفيلم بفضاءين : فضاء الجبل الذي لجأت إليه الجماعات الإرهابية واتخذته معقلاً لها، أما الفضاء الثاني فهو شاطئ البحر الذي يعتبر كمكان مؤدي للحلم يتم الهروب إليه للابتعاد من الواقع المعيشي اليومي والذي لجأت إليه المرأتان والرجل العجوز في نهاية الفيلم هروباً من واقع الإرهاب وسفك الدماء

وللقول كفانا إرهابا وعنفا عبر رمي المسدس في البحر بالتالي جاء هذا الفضاء البحري كرمز للحرية والحلم بغد أفضل للجزائر.

من خلال مما سبق نستنتج أنّ الفضاء داخل فيلم "بركات" أدى وظيفة تعبيرية حيث قام بإضاءة الجوانب النفسيلقشخصيات ففضاء الجبل عبر عن فكر إرهابي، متطرف، توحشي وعنيف تجلّى في نظرة الكره والحقد التي رمق بها الإرهابيون المرأتان عندما وصلتا إلى معقل الجماعة، كذلك عندما طلب أمير الجماعة منهما ترك مفاتيح السيارة والأحذية وأجبرهما على المشي حافيتا القدمين، كما برز هذا التطرف أيضا في منظر الدمار الذي خيم على القرى الجبلية وهذا من جراء عمليات القتل والنهب واغتصاب النساء.

4- البنية الزمنية :

يمكن التطرق لهذه البنية الزمنية من خلال تحديد الزمنية الفيلمية والزمنية الحكائية.

4-1- الزمنية الفيلمية :

يمكن دراستها من خلال التطرق لـ:

أ- الرتبة :

تشكل البناء الزمني لفيلم "بركات" من مرحلة زمنية واحدة وهي زمن الحاضر والذي تمّ تحديده في بداية الفيلم من خلال عرض على الشاشة عبارة "Dans les années 90" أي "خلال سنوات 90" والتي تؤشر لبداية الأزمة الأمنية في الجزائر والتي استمرت قرابة عشر سنوات حيث عرفت بالعشرية السوداء.

اتبع الفيلم نظام زمني تطوري تصاعدي بدأ بعملية اختطاف الصحفي مراد ثم قرار آمال برفقة خديجة الصعود الجبل للبحث عنه، وأخيرا رحلة العودة إلى البلدة والعثور على الزوج المختطف في مرآب الجار كريم، يمكن توضيح هذا التطور الزمني في المخطط التالي :

الحاضر

خط الزمن

عرض الجينيريك

بداية الفيلم

■ التعريف بالحيط الجغرافي والفترة الزمنية للسرد الفيلمي عبر تحديد السنة والمكان.

■ التعريف ببطلنة الفيلم آمال.

■ التعريف بالجار كريم وزوجته نادية.

الإشارة إلى حظر التجوّل المفروض على البلاد عبر الحاجز الأمني أثناء نقل الطفل بلال إلى المستشفى.

■ اكتشاف آمال اختفاء زوجها الصحفي.

■ ذهاب آمال لمركز الأمن لتقديم بلاغ باختفاء زوجها.

- التعريف بشخصية خديجة.
- ذهاب خديجة للمجاهد السابق الحاج سليمان لسؤاله عن الزوج المختفي.
- إبلاغ كريم آمال بأن زوجها تمّ خطفه من قبل الجماعة المسلحة المتواجد بالمنطقة الجبلية.
- قرار آمال برفقة صديقتها خديجة صعود الجبل للبحث عن زوجها.
- المرأتان في قبضة الإرهاب.
- آمال تعالج أحد الإرهابيين.
- اكتشاف خديجة أنّ الحاج سليمان عضو في الجماعة المسلحة.
- اكتشاف آمال غير محتطف من قبل الجماعة المسلحة بل من طرف جارها كريم.
- الحاج سليمان يأمر بإطلاق سراح المرأتين.
- مرور المرأتان بقرية مهجورة دمرها الإرهاب.
- استقبال الرجل العجوز المرأتان في بيته.
- قرار الرجل العجوز اصطحاب المرأتان إلى بيت أبيها بالبلدة بعربته.
- إصابة خديجة بوعكة صحية.
- وصول الأبطال الثلاث إلى البلدة وشراء آمال الدواء لـ خديجة.
- رفض سائقي سيارات الأجرة نقل المرأتان إلى بلدة عين السبع بسبب الوضع الأمني المتدهور.
- دخول المرأتان إلى المطعم الشعبي للبلدة للبحث عن الرجل العجوز.
- تحرّش أحد شباب المطعم بـ آمال.
- إخراج آمال مسدس والدها للدفاع عن نفسها.
- رحلة عودة المرأتان إلى عين السبع برفقة الرجل العجوز.
- مرور الأبطال الثلاث بحاجز عسكري أين يتم إبلاغهم من طرف رجل أمن بمقتل الحاج سليمان.
- العثور على الزوج المخطوف في مرآب الجار كريم.
- رمي الرجل العجوز للمسدس في البحر تعبيراً على الرغبة في حياة آمنة بدون سلاح ولا عنف.

نهاية الفيلم

جنيريك النهاية

ب- المدة :

لقد استغرق عرض الحكاية الكبرى للفيلم ساعة و32 د و48 ث، حيث انقسمت هذه المدة بين الحكايات الصغرى التي تمثلت في المواضيع المطروحة والتي تشاركت فيها مختلف الشخصيات النسوية والتي كانت أبرزها شخصية آمال لكن بنسب متفاوتة حيث احتلت كل امرأة نسبة معينة حسب مدى علاقتها بالموضوع، يمكن توضيح ذلك في الجدول الآتي :

الشخصية النسوية	المساحة الزمنية المخصصة للمرأة (ثا)	%
آمال	3435	52.20
خديجة	2999	45.57
نادية	147	02.23
مجموع الشخصيات النسوية	6581	100

نلاحظ من خلال هذا الجدول أن آمال احتلت المرتبة الأولى بمساحة زمنية كلية قدرت بـ 3435 ثا ما يعادل 57 د و 15 ثا أي بنسبة 52.20 % ثم تلتها خديجة بمساحة زمنية كلية قدرت بـ 2999 ثا ما يعادل 49 د و 59 ثا أي بنسبة 45.57 % وأخيرا نادية احتلت المرتبة الثالثة بمساحة زمنية كلية قدرت بـ 147 ثا ما يعادل 02 د و 27 ثا أي بنسبة 02.23 %.

2-4- الزمنية الحكائية :

بالرغم من أن البعد الزمني داخل الفيلم حدّ د بسنوات التسعينات إلّا أن بعض المؤشرات الصوتية التي تمّ توظيفها أحدثت تراجعاً للوراء بالذاكرة التاريخية فالمخرجة وهي تسرد رحلة البحث عن الزوج المختطف في جبال الجزائر في زمن الراهن تعود بالمشاهد عبر قصة تسردها خديجة عن ماضيها الثوري برفقة الحاج سليمان وزوجها الشهيد إلى زمن الحرب التحريرية، كما يمكن ملاحظة أيضاً أنّ الزمنية الحكائية للسرد الفيلمي بدأت بفترة الغروب والدخول في الليل وهذا أراه متناغم جداً مع طبيعة السرد الذي يحكي عن فترة زمنية عرفت بالعشرية السوداء وقد تعمّدت المخرجة كذلك أن لحظة وصول المرأتان إلى معقل الجماعة الإرهابية كانت مع بداية الليل بالتالي قدم أفراد هذه الجماعة كخفافيش الظلام التي تصطاد فريستها إلّا في الليل لكن نهاية الفيلم أرادتها المخرجة فترة نهارية مشعة بنور الشمس، هذا النور الذي بزغ مع طلوع الفجر تزامناً مع العثور على زوج آمال معلناً يوم جديد على الجزائر أكثر أملاً وتفاؤلاً.

5- بنية الإضاءة واللون :

لقد برزت عدة ألوان خلال العرض الفيلمي تمثلت بشكل أساسي في اللونين الأخضر والأزرق، اللون الأخضر تلونت به تلك الأراضي الزراعية المترامية الأطراف ضمن فضاء المنطقة الجبلية كدلالة على خصوبتها وكعنصر لتهدئة الأعصاب والاسترخاء وقد بدا ذلك واضحاً عندما نزلت آمال من سيارتها ونظرت إلى البعيد وتأملت في ذلك المنظر الأخضر بعد شجارها مع خديجة، كما استخدم اللون الأزرق في لون السماء الذي انعكس على لون البحر مما أعطى إحساساً بفسحة المجال والأفق الممتد وخلق فضاء مفتوح غير متناهي الأطراف لذلك كان البحر دائماً قرين السماء رمز الامتداد.

كما تمّ توظيف اللون الأبيض الذي تلون به الحايك الذي ارتدته خديجة عند صعودها الجبل، كذلك المآزر البيضاء التي شوهدت في المستشفى عبر الأطباء والمرضات الذين كانوا يجولون داخل الأروقة من بينهم آمال وخديجة، هذا اللون الذي حمل دلالة رمزية أوحى إلى السلام، الأمان والأمل، بالتالي ساهم في إحداث حالة خاصة من النقاء، السكينة والإحساس الملائكي.

بمقابل هذا اللون النقي تمّ استخدام اللون الأسود الذي ظهر في لباس **نادية** المتمثل في الجلباب والنقاب اللذين ارتدتهما عند خروجها من البيت، يعتبر هذا اللباس الزيّ الإسلامي الذي برز أكثر مع صعود موجة الإسلاميين في الجزائر خلال سنوات الثمانينات وقد طغى هذا اللون عليه تجنباً لجلب الفتنة للمرأة.

أخيراً لاحظنا اللون الأحمر في تلك الوردة الحمراء التي وضعتها **آمال** على مائدة العشاء في بداية الفيلم كدلالة على الرومانسية التي تجمعها بزوجها.

فيما يخص الإضاءة فقد تمّ توظيف نوعين من الإنارة وفقاً لطبيعة المكان والتوقيت الزمني الذي التقطت خلالهما المشاهد الفيلمية، فالمشاهد الخارجية والنهارية استعملت فيها الإنارة الطبيعية أي نور الشمس خاصة تلك المتعلقة بسير سواء السيارة والعربة التي يجرها الحصان في أحضان الطبيعة الجبلية، كذلك مشاهد شاطئ البحر أين امتزجت مياه البحر الهادئة بدفء نور الشمس.

أما الإضاءة الاصطناعية فاستخدمت داخل الفضاءات الداخلية ككوخ الجماعة المسلحة أين عاجلت **آمال** الإرهابي المصاب كذلك داخل كوخ الرجل العجوز والذي تزامن ظهور هذه الأكواخ بالفترة الليلية أين استعانت كذلك المخرجة إضافة إلى أنوار كاشفات الضوء إلى بالقناديل التقليدية إحياء بعدم وجود الكهرباء في تلك المنطقة الجبلية، هذا الظلام الذي خيم على بعض مشاهد الفيلم خاصة الجبلية منها جاء كرمز للعشيرة السوداء التي مرت بها الجزائر خلال فترة التسعينات من القرن الماضي والتي راح ضحيتها الآلاف من الجزائريين بمختلف فئاتهم.

6- بنية الرمز الحركي :

نبدأ بسرد الرموز الحركية الموظفة داخل الفيلم عبر حركة الانحناء التي استخدمت أثناء التفتيش الذي قام به أحد العسكريين عند الحاجز الأمني حيث تقدم إلى سيارة **آمال** وانحنى ثم ألقى بضوء المصباح للداخل، كذلك حين انحنى **آمال** واتكأت على نافذة سيارتها ثم مدت يدها للداخل وحملت حقيبة ماكياج **خديجة** ورمتها خارجاً.

ننتقل الآن إلى حركة الكتفين أو الالتفاتة إلى اليمين أو اليسار وهي الطاغية في مختلف المتتاليات المختارة و قد وظفت خلال الحوارات بين الشخصيات كالحوارات التي دارت بين **آمال** مع **خديجة** خلال رحلتهما إلى الجبل، كما وظفت أيضاً لشد الانتباه كالتفاتة **خديجة** للوراء عندما طلب منها الرجل العجوز إحضار المسدس أمام شاطئ البحر في آخر مشهد من الفيلم.

كما برزت الإشارة باليد في بعض اللقطات التي حملت عدة دلالات منها تأشير رجل الأمن بيده والسماح لسيارة **آمال** باجتياز الحاجز.

نصل إلى الرأس ومختلف حركاته ولنبدأ بحركة رفع الرأس التي حملت دلالة لفت الانتباه هي الأخرى مثلاً داخل بيت **آمال** حين كانت منهمكة في تحضير الطعام ثم ترفع رأسها لسماع صوتاً منادياً، أخيراً حركة الرأس إلى الأسفل التي دلت في كثير من الأحيان إلى الرضوخ والاستسلام كما جرى مع **خديجة** عندما خفضت رأسها وبدأت بسرد قصة ماضيها الأليم كدلالة على الحزن .

7- البنية الدلالية :

تشكلت البنية الدلالية لـ فيلم "**بركات**" من مفهوم مركزي وأساسي هو الإرهاب، لكن هذا المفهوم تمّت معالجته برؤية نسوية ولهذا كان من الضروري الإشارة إلى نظرة المخرجة لمفهوم النسوية نفصّل أكثر في هذين المفهومين في العرض التالي:

- مفهوم الإرهاب :

برزت بعد أحداث 11 سبتمبر 2001 تغيرات كبيرة على المستوى الدولي مست جوانب كثيرة خاصة فيما يتعلق بالإرهاب وأخطاره رغم أنه وجد قبل ذلك بكثير وبرز سباق محموم لإنتاج أعمال سينمائية وتليفزيونية تنطرق للظاهرة وكل يصورها وفق منظوره، لم تكن الجزائر بمعزل عما يجري في الخارج فلقد شهد المجتمع الجزائري بدوره تغيرات في كل اللذين سمحت بظهور تشكيلات وتركيبات اجتماعية، إيديولوجية، سياسية، ثقافية، مختلفة ومتنوعة كان لها تأثير علي حياة المواطن وعلى المجتمع، بالانتقال من نسق نظام سياسي أحادي (الحزب الواحد) إلى نسق نظام سياسي تعددي ساعد على ظهور ما يسمى بالعنف السياسي وانتشار ظاهرة الإرهاب والمشاكل الاجتماعية والذي تسبب في أحداث دموية استمرت لعشرية كاملة ومواكبة لما حدث ظهرت أعمال سينمائية حاولت تسليط الضوء على هذه المرحلة الدامية من تاريخ الجزائر وهذا من خلال طرح تفسيرات متعددة اختلفت باختلاف للسياق الفكري الإيديولوجي والاجتماعي لأصحابها، فالإيحاءات والدلالات والآراء تباينت من فيلم إلى آخر وأكثر دقة من مخرج لآخر وإحدى هذه الأفلام فيلم "بركات" للمخرجة جميلة صحراوي الذي حاول التطرق لموضوع الإرهاب من خلال سرد قصة تبدأ أحداثها سنة 1990 باختطاف زوج الطيبة آمال من طرف جماعة إرهابية بسبب انتقاداته اللاذعة للعمليات الإرهابية التي شهدتها الجزائر في تلك الفترة، فتقرر البطلة البحث عنه وتفاديا للمشاكل تصطحب صديقتها الممرضة خديجة في رحلة إلى معازل الإرهابيين بأعالي الجبال، بالفعل تنجح في إنقاذ زوجها ولكن على وقع مفاجئتين رهيبتين، تتمثل الأولى بكون قائد المجموعة الإرهابية مستثمرا كبيرا ومناضلا سابقا في حرب التحرير الجزائرية، أما المفاجأة الثانية فلا تقل درامية ذلك أن الذي نفذ عملية اختطاف زوجها هو والد أحد الأطفال الذين أنقذت حياتهم بحكم اشتغالها كطبيبة، هذه هي قصة الدم في الجزائر كما ترويها عدسة جميلة صحراوي، مناضلون وطنيون يحررون بلدهم ثم يتفرغون لقتل أبنائهم وسرقته بدلا من تعميره هذا عن الجيل الأول والأكبر في جزائر الاستقلال، أما الجيل الثاني فيمثل شباب يتخلى عن أسرته ليقول من يقوم بتطبيها (آمال) وزيادة وعيها - زوجها الصحفي - لتكون المحصلة فشلا مستمرا لمجتمع فقد أي رغبة بالحياة.

لقد لقي الفيلم نقدا لاذعا من قبل عدد من النقاد سواء من حيث القصة التي لم يظهر عليها اجتهاد في الخلق والإبداع أو من حيث المضمون الذي اعتبروه منحازا لفرنسا خاصة عندما تسأل بطلة الفيلم والتي تمثل جيل اليوم صديقتها المجاهدة عن الغاية من تحرير البلاد وهو ما يمرر رسائل تسيء لصورة جزائريين واجهوا في حرب التحرير غطرسة المستعمر الفرنسي آنذاك.

يؤكد الناقد سعيد تريعة أن "فيلم بركات" لم ينل رضا الكثيرين لأنه عبارة عن تجميع لمشاهد تظهر تشتت المخرجة في محاولة تصوير أحداث قصة لم تتمكن من التحكم في أطوارها وطفلا إلى السطح جدل كبير حول الغاية وراء إنتاج فيلم جزائري يسيء للذاكرة الثورية الجزائرية من حيث الربط بين الإرهاب في أبشع صوره وبين الثورة ويضع المجاهدين الذين حرروا البلاد من قبضة المستعمر الفرنسي في نفس مقام الإرهابيين الذين أرجعوا الجزائر سنوات للوراء لقيامهم بالتقتيل والتخريب⁽¹⁾.

(1) : سعيد تريعة، كيف يظهر الارهاب في السينما الجزائرية؟ سبل جديدة لمواجهة ظاهرة الإرهاب، موقع "ميدل إيست أونلاين"،

بتاريخ: 05/09/2008، المصدر :

ترد المخرجة على هذا النقد: "أنه كان لابد من إعادة إحياء الذاكرة التاريخية عن طريق الحكى وشرح الماضي بكل تفاصيله الإيجابية والسلبية ومن خلال محاكمة الجناة، سيكون الأمر صعبا مع هذا العنف الذي تعيشه الجزائر، الحرب التحريرية كان عدوها واضح للعيان الجيش الفرنسي، فكان هناك هدف لتلك الحرب ألا وهو الاستقلال، أما هاته الحرب الجديدة فهي بين الجزائريين أنفسهم، أظنها ستكون حرب طويلة وصعبة وأنا بالنسبة لي التركيز داخل الفيلم على فترة سنوات التسعينات ما هي إلا ذريعة أوجدتها لكي أصور بورترتي لامرأتين، امرأتان تنتميان لجيلين مختلفين ولكن تتفاعلان بنفس الطريقة في مواجهة المحن، لقد عاشتا وضعيات مأساوية ولكنهما تتقدمان إلى الأمام بدون الشعور بالشفقة أو البحث عن التدمير"⁽¹⁾.

ظنة الفيلم للمأساة الجزائرية غريبة جدا ذلك أنها تجرّم مناضلي جيش التحرير الذين طردوا فرنسا وتلقي عليهم تبعة فشل مشروع تلمّح الجديد، كما تجرّم الجيل الجديد من الجزائريين وتصفهم بالعنف والدموية، فيما توحد الجيلين تحت بند اضطهاد المرأة ومحاربتها باسم تقاليد بالية، أكيد أن هذه الرؤية لا تثمر سوى تمجيد المستعمر الفرنسي.

- مفهوم النسوية :

بالرغم من أنّ الفيلم يعالج ظاهرة عانت منها كل فئات المجتمع الجزائري لكن المخرجة أرادت أن تكون قصتها - خاصة أنها هي كاتبة السيناريو - ذات نكهة نسوية من خلال إزالة الستار عن شريحة من المجتمع عانت ويلات هذه الظاهرة وهي فئة النساء لكن هذه المرة لم تقدم المرأة كعنصر مفعول به بل كفاعل، فالمخرجة تصف قصة فيلمها بأنها رحلة طويلة للبحث عن الذات النسوية، فمن المهم الخروج من المنزل والذهاب بعيدا عن عالمهما إلى عالم الخطر والمجهول، هذه الرحلة سمحت لهما بالتعرف على ذاتهما، فهما بالرغم من عملهما معا لكن لم تحاولا أبدا التواصل مع بعضهما البعض قبلا، الفيلم إذن قائم على العلاقة بين هاتين المرأتين جيلين مختلفين، وهذا ما تؤكده الباحثة دونيس براهيمي حين تقول: "أن الفيلم نسخة أخرى من العلاقة أم/ابنة العزيزة على السينما التونسية ولكن هذه المرة على الطريقة الجزائرية"⁽²⁾، فالفيلم يصور قوة عزيمة المرأة وتحديها للصعاب من أجل الوصول إلى الحقيقة وكيف أن الأجيال المختلفة من النساء تتوحد في رفضها للإرهاب.

لم تكتفي المخرجة بالتطرق لموضوع التآزر النسوي بل الرحلة أيضا كانت للتعرف على الآخر، هذا الآخر الذي قدّم بعده أوجه، من جهة ذلك العجز الذي منح للمرأتين حق الضيافة وأكثر من ذلك رافقهما في رحلتها، فهو رجل مسن يهيم في الجبال بعد أن فقد ولديه وزوجته التي توفيت حزنا على ولديها اللذين لا نعرف ما إذا كانا قد اختطفهما المسلحون أم التحقا بصفوف الجماعات المسلحة، لكن من جهة أخرى كشفت المخرجة عن الوجه المظلم والخفي للرجل الجزائري في الفيلم يعبر برؤية نسوية واضحة وصريحة عبر مشاهد مختلفة إلى موضوع المعاملة التحقيرية التي تتلقاها المرأة من الرجل بكل صفاته مواطن عادي أو إرهابي حتى الشباب الذين جعلت منهم البطالة والشعور بالعجز أمام ضراوة الواقع صورا مجرد ذئاب تحاول اصطياد أي فريسة (مرأة) تمر بهم، تقول المخرجة في هذا الصدد: "[...] من خلال الضغط اليومي الذي يثقل كاهل المرأة اقتنعت أن العنف الذي عاشته الجزائر خلال فترة التسعينات هو مرتبط أيضا بعنف العلاقات الاجتماعية بالتالي بالعنف الذي يمارسه المجتمع على النساء، لابد أن يأتي يوم يكشف فيه الرجال الخطأ الذي يرتكبونه إزاء ذواتهم بحرمان أنفسهم من نصف المجتمع"⁽³⁾، لهذا حاولت المخرجة

(1) : «Barakat !» un film de Djamila Sahraoui, Entretien avec la réalisatrice, 23/10/2007,

Source : www.algerie-femme.com

(2) : Denise Brahimi, Op Cit, p 214.

(3) : «Barakat !» un film de Djamila Sahraoui, Entretien avec la réalisatrice, Op Cit.

أن تتأثر للمرأة الجزائرية من خلال تقديم نموذج نسوي يرفض الخضوع للقيم التي يريد الرجال فرضها عليه، هذا النموذج تمثل في **خديجة** التي رفض ارتداء الحجاب وتفضل ارتداء الزي الشعبي الجزائري المعروف بـ "**الحايك**" خلال صعودها للجبل، كما تلقت درسا قاسيا لسائق سيارة حاول تجاوز سيارة **آمال** أثناء رحلتها، أما النموذج الثاني فهي **آمال** التي تدافع عن نفسها بتوجيه مسدس صوب شاب حاول التحرش بها داخل المطعم الشعبي.

9- البنية التداولية الثقافية :

لقد استقطب فيلم "**بركات**" اهتماما كبيرا داخل الأوساط الثقافية بسبب ارتباط موضوعه بقضية العنف والنزاع المسلح الذي دار وربما لا يزال في **الجزائر** بين الجماعات المسلحة والمؤسسة الأمنية وانعكاسه على عموم الناس، فمنذ عرضه الأول في **الجزائر** أثار ردود فعل غاضبة وصلت الانتقادات إلى حد وصفه بأنه يمثل سينما تمجد الاستعمار الفرنسي، كما اتهمت مخرجتها أنها تجرّم مناضلي جيش التحرير الذين طردوا فرنسا بعد استعمار دام 132 سنة وتلقي عليهم تبعة فشل مشروع المجتمع الجديد، كما تجرّم الجيل الجديد من الجزائريين وتصمهم بالعنف والدموية فيما توحد الجيلين تحت بند اضطهاد المرأة ومحاربتها باسم تقاليد بالية.

اتفق أغلب النقاد على أن التمويل الأجنبي الذي حظي به الفيلم هو سبب الهجوم اللاذع عليه وعلى مخرجته كونه من الإنتاج المشترك مع فرنسا، فالناقد **أحمد حاجي** ينظر إلى هذا النوع من الإنتاج بمنطق أنه نوع من "المؤامرة" على الثقافة العربية وأنه يقدم في المقام الأول خدمة ثقافية للطرف الآخر أي الأوروبي خاصة أن مخرجته تعيش وتعمل في فرنسا شأنها شأن بطولته الممثلة الشابة **رشيدة براكني** التي تعمل في نطاق المسرح الفرنسي منذ سنوات، هذه الإشكالية المتفجرة ناتجة بالطبع عن تلك الحساسية الخاصة التي تميز العلاقة بين الجزائر ودول المغرب العربي عموما من ناحية وبين فرنسا التي ترتبط بعلاقات ثقافية واقتصادية وثيقة بهذه البلدان سواء بحكم التاريخ أو الجغرافيا⁽¹⁾.

يعاني الفيلم من أزمة مشاهل فقد سارت أحداث الفيلم في عدة اتجاهات مختلفة لا رابط بينها، إذ فيما تصرّ **خديجة** في أحد المشاهد على ارتداء الحايك ورفض الحجاب بحجة الحفاظ على التقاليد الوطنية فإنها في مشهد آخر تظهر إصرارا أكبر على ارتداء زينتها كاملة قبل خروجها من بيتها وتدخين سيجارتها بلذّة غريبة، مشهد لا علاقة له بصورة الحفاظ على التقاليد التي تحاول المخرجة إلباسها بـ **خديجة**.

كما تصنف الناقدة **فتيحة بورويّة** فيلم "**بركات**" ضمن العشرات من الأفلام السينمائية والأعمال الأدبية الجزائرية التي حظيت باهتمام كبريات الشركات السينمائية ودور النشر الفرنسية فهي تقول بأنه: "لم يبتعد عن القاعدة التي تقرّ بـ العاملين بها إلى الشهرة والمجد بقدر تفانيهم في تكريس الفكر الكولونيالي والاستثمار الأعمى بل الاقتتات من محنة العشرية السوداء عبر تحريك سؤال "من يقتل من؟" ونبش ذاكرة شهداء الثورة التحريرية، فالفيلم يوجه أصابع الاتهام صراحة لقوات الأمن الجزائرية بضلوعها في تقتيل الأبرياء"⁽²⁾، هذه الاسطوانة التي تغنت بها لفترة طويلة قنوات تلفزيونية فرنسية، بالتالي الفيلم يروي مقاربة فرنسية غريبة لسنوات الدماء في الجزائر فبدلا من تصوير الصراع الغوي بين السلطات والمسلحين فإنه يرى أن الذين مارسوا المذابح الجماعية هم مناضلو حرب التحرير الجزائرية وهم أنفسهم أباطرة المال والصوصية ومصدر احتقار المرأة.

(1) : **أحمد حاجي**، فيلم **بركات** من الجزائر : العنف المسلح بين الأمس واليوم، منتديات "ستار تايمز"، بتاريخ: 2007/04/07، المصدر:

www.startimes.com/f.aspx?t=3961220

(2) : **فتيحة بورويّة**، فيلم "**بركات**" يواجه أشرس الانتقادات في الجزائر بعد تصنيفه في خانة "السينما الكولونيالية"، صحيفة "الرياض"، العدد: 14063، بتاريخ: 2006/12/25، المصدر :

www.alriyadh.com/211850

النتائج

- النتائج الجزئية :

1- نتائج تحليل الفيلم المصري "الباحثات عن الحرية":

بعد عملية تفكيك عناصر البنية الداخلية لفيلم "الباحثات عن الحرية" وكشف كل المضامين التي احتواها نخلص إلى النتائج التالية :

1- لقد عبر عنوان الفيلم "الباحثات عن الحرية" عن التوجه النسوي لمخرجته حيث أعلن صراحة عن موضوع الفيلم الذي يخص عالم النساء من خلال طرحه بصيغة المؤنث كما أشار إلى أحد مرتكزات الفكر النسوي الغربي وهي الحرية التي تمحورت أساسا داخل المضمون الفيلمي في الحرية الجنسية.

2- لقد أسندت الأدوار الرئيسية داخل الفيلم للعنصر النسوي وهذا راجع لطبيعة البنية الحكائية للسرد الفيلمي المتشكلة من حكايات صغرى عكست عدة نماذج، الملاحظ في هذا الفيلم أنه بالرغم من وجود عدد قليل من النساء، لكن هؤلاء النسوة قدمن عدة نماذج في آن واحد ولهذا يمكن تقسيم هذه النماذج إلى صنفين :

أ- حسب المهنة :

- نموذج المرأة الصحفية : تمثل هذا النموذج في شخصية أمل.

- نموذج المرأة الرسامة : تمثل هذا النموذج في شخصية عائدة.

- نموذج المرأة المغنية : تمثل هذا النموذج في شخصية سعاد.

ب- حسب بنية التركيب النفسي للشخصية :

- نموذج المرأة ذات الشخصية الانفصامية : ينقسم هذا النموذج إلى نموذجين حسب الطبيعة الانفصامية للشخصية والتي مثلتها شخصية أمل فهي بالنهار امرأة ملتزمة ذات مواقف سياسية تحررية ما عكس نموذج المرأة المناضلة وهذا النموذج عبرت عنه كذلك شخصية الأم الفلسطينية-أما بالليل فتتحوّل إلى فتاة ليل ما عكس نموذج بنت الليل.

- نموذج المرأة الايجابية والمتمردة : تمثل هذا النموذج في شخصية عائدة الطامحة لإثبات ذاتها النسوية.

- نموذج المرأة السلبية والراضخة : تمثل هذا النموذج في شخصية سعاد المستسلمة لرغبات الرجل دون مقاومة.

- نموذج المرأة العشيقة : هذا النموذج عكسته كل الشخصيات النسوية المذكورة سابقا لكن كل واحدة على طريقته وبناء على تأثرها بشخصيتها الأصلية.

هذه الشخصيات النسوية حظيت بمساحة زمنية كبيرة قدرت بـ ساعة و 45 د و 21 ثا بالمقارنة مع المدة الزمنية الكلية للفيلم التي قدرت بـ ساعة و 54 د و 07 ثا، بالتالي نستنتج أنّ الحضور النسوي داخل هذا الفيلم يوازي حجم الموضوع المعالج والذي يخص المرأة بالدرجة الأولى.

3- قدّم الرجل داخل الفيلم كشخصية ثانوية أحاطت بالشخصية النسوية التي أخذت الدور الرئيسي مما جعله يكون عنصرا سلبيا وهامشيا داخل مجريات الأحداث وهذا سمح بتصنيف الفيلم ضمن قائمة الأفلام النسوية، ما يدل على ذلك هو الحيّز الزمني الذي خصّ له والذي قدر بـ ساعة و 10 د و 30 ثا بالمقارنة مع زمن الفيلم الكلي الذي قدر بـ ساعة و 54 د و 07 ثا.

4- لم يؤدي الفضاء دورا فاعلا ومؤثرا داخل المضمون الفيلمي بل كان مجرد إطار وخلفية تدور فيها الأحداث سواء في شكله الأوربي الممثل بمدينة باريس أو في شكله العربي الممثل بمدينة بيروت بالتالي لم يمارس المكان تأثيراته على مسار الحكّي.

5- لقد تمّ تحديد الأحداث زمنيا بسنة 1989 حيث اتبع الفيلم نظاما زمنيا اتسم بارتباط الصور والحكايات والأمكنة واللغة السمعية داخله بزمان العرض الحاضر لكن هذا النظام لم يسر في خطية متتالية من البداية إلى النهاية بل تخللته عمليات استرجاعية للماضي من حين لآخر عبر تقنية الرجوع إلى الوراء حيث كانت للأحداث المنتمية للزمن الماضي الأثر الكبير على تطورات الأحداث في الزمن الحاضر، هذه التقنية تم توظيفها من خلال خلق روابط سمحت بتسهيل عملية التنقل من الزمن الحاضر إلى الزمن الماضي، هذه الروابط تمثلت في : فضاء العتبة، الشرود، هلوسة، دوار، أحلام اليقظة، تغيير تدريجي للديكور، هذا الماضي تمت الإشارة إليه عبر فترة الحرب الأهلية في لبنان داخل ماضي أمل، أما ماضي عائدة فقد حدد ب أربع سنوات قبل سنة 1989، في حين ماضي سعاد لم يتم تحديده زمنيا.

6- إنّ توظيف زمن الماضي داخل الفيلم سمح بوجود الراوي المشارك داخل الخطاب السردي والذي تجسد في نموذجي عائدة وسعاد اللتان قامتا بإخبار وسرد ما حدثا لهما في الماضي وهذا جعل طبيعة الخطاب يكون مسرودا.

7- لقد وظفت المخرجة المونتاج المبني على الفكرة أي المونتاج الإيديولوجي إذ ركّز الفيلم على وجهة نظر المخرجة لموضوع حرية المرأة من خلال طرحها ثلاث نماذج نسوية عبرت عن الأشكال المختلفة لهذه الحرية وقد استخدمت المخرجة سلم لقطات متنوع طغت عليه اللقطة الأمريكية التي تناغمت مع حركتي البانوراما الأفقية والترافلينغ الأمامي وهذا نظرا للحركية التي تميزت بها الشخصيات سواء داخل الفضاءات الداخلية أو الخارجية، كما تمت الاستعانة أيضاً باللقطات القريبة التي حاولت الغوص في عمق العالم الداخلي للنساء الثلاث خاصة أثناء سردهنّ لقصصهنّ الماضية.

8- تمّ اللعب برمزية النور والعتمة في صناعة وتشكيل رمزية الحدث السينمائي من خلال إظهار فضاءات مظلمة ثم تسليط الضوء على بعض الوجوه النسوية لإظهار الاضطراب النفسي التي تعاني منه هاته الشخصيات.

9- لقد ارتكز التشكيل الصوتي للفيلم على عدة مقاطع موسيقية تناغمت مع طبيعة الفضاء المقدمة من خلاله حيث ساعدت الموسيقى على التعريف بالحيط الجغرافي، فالفضاء الغربي الأوربي تميز بالموسيقى الكلاسيكية وآلة أكورديون وغناء المطربة الفرنسية إديث بياف للتأشير على مدينة باريس أما الفضاء العربي فتمّ التأشير له بأغنية فيروز للتأشير على مدينة بيروت، كما تمّ توظيف بعض المقاطع الموسيقية الأخرى أدت عدة وظائف منها تحديد الانتماء الجغرافي لبعض الشخصيات النسوية كالموسيقى الأندلسية التي عرفت بالجنسية المغربية لشخصية سعاد، كذلك ساهمت الموسيقى التصويرية التي ألفها راجح داوود على خلق إيقاعات درامية انفعالية داخل الفيلم، امتزجت هذه الموسيقى مع أصوات طبيعية تمثلت في خرير المياه، غناء العصافير، هذا التشكيل الصوتي الشامل شكّل في الأخير شريطا صوتيا تآزر مع الصورة والنص السردي ليخلق ما يشبه السيمفونية المتواصلة التي كانت بمثابة المتغير الذي وظّف أثناء تعاقب المشاهد وبالتالي أصبحت وتيرة الفيلم من البداية إلى النهاية.

10- مارست ظاهرة تطلعت الموظفة في بعض المشاهد على خلق إيقاعا دراميا عبرّ عن الآهات الداخلية التي لم تستطع الشخصيات النسوية الثلاث التعبير عنها باللغة اللفظية وبدت واضحة على وملامح وجوههنّ .

11- تمثلت القيم الرمزية داخل الفيلم في عدة أنواع منها :

- **القيم الدينية :** أجراس الكاتدرائية (Notre Dame de Paris)، تمثال السيدة مريم العذراء بمنطقة حريصا ب لبنان، الشموع المشتعلة داخل كنيسة السيدة حريصا، حركة الثالوث المقدس، كل هذه العلامات وظفت للدلالة على القيم الدينية المسيحية.

- **القيم الثقافية :** العلم الفرنسي بألوانه الثلاث (الأحمر، الأبيض، الأزرق)، القصور، النصب التذكارية، برج إيفل، نهر السين، أغنية إديث بياف، آلة أكورديون للدلالة على الثقافة الفرنسية، الديكور واللباس المغربي والموسيقى الأندلسية للدلالة على الهوية الثقافية المغربية، أغنية أم كلثوم وأغنية فيروز للدلالة على الثقافة الشرقية.

- القيم الإنسانية : الصداقة التي جمعت النساء الثلاث.
- القيم الاجتماعية : كرم الضيافة الذي بدر من سعاد بدعوتهما لصديقاتها وإعدادها للطبق التقليدي الخاص بمنطقة شمال إفريقيا وهو طبق الكسكسي.
- القيم السياسية : الالتزام السياسي ل أمل بمساندة القضية الفلسطينية، دوي المدافع والقنابل وصور الدمار للتعبير عن الحرب الأهلية اللبنانية.

12- تمثلت المواضيع المطروحة على مستوى الفيلم في المفهوم الأساسي ألا وهو الحرية التي ترجمت في عدة أشكال:

- التحرر الجنسي الذي كان المحرك الأساسي للبطلات الثلاث.
- التحرر من القيود الاجتماعية الشرقية من خلال الهروب إلى فضاء أكثر تحررا تمثل في مدينة باريس.
- التحرر الديني حيث تمّ الانحياز للتعالم الدينية المسيحية أكثر.
- التحرر من قيود الرجل من خلال نشوء صداقة نسوية جمعت البطلات الثلاث.

13تميّز الخطاب اللغوي الموظف داخل الفيلم في تقديمه في شكل عدة لهجات عربية ساهمت في تحديد البيئة الأصلية التي تنحدر منها مختلف الشخصيات الفلمية والتي حددت باللهجات الثلاث : المصرية، اللبنانية والمغربية، كما تمّ توظيف في بعض اللقطات اللغة الفرنسية للتذكير بالمحيط الجغرافي الذي تدور داخل أحداث الفيلم.

14- يقوم فيلم "الباحثات عن الحرية" على خطاب إيديولوجي يدعو لتحرر المرأة من قيود المجتمع الشرقي ويظهر ذلك جليا في ارتباط هذا الخطاب بالعناصر الفلمية (حركات الكاميرا، زوايا التقاط الصور، الفضاء... الخ) وغير الفلمية (الديكور، الإضاءة، طريقة أداء الشخصيات... الخ) الموظفة داخل الفيلم، هذه العناصر التي يقول عنها ميمز بأنها لا تحتوي على إيديولوجيا في حد ذاتها بل تظهر - الإيديولوجيا - في البنية الكمية للفيلم بمعنى أن ما يحدد التأثير الإيديولوجي داخل الفيلم هو الوضعية الترابطية لهذه العناصر فيما بينها لتشكل لنا في الأخير خطابا فيلما إيديولوجيا، هذا الخطاب برز في اختراق المخرجة إيناس الدغدي بجرأة كبيرة حاجز التابوهات الاجتماعية الثلاثة : السياسة ، الدين والجنس، هذه العلاقة المتشابكة والتي ترتبط جميعها بالحرية : حرية الدين والجنس والاتجاه وكيفية التمتع بهذه الحرية، بالتالي عملت الرسالة الإيديولوجية الخفية للفيلم تكسير العادات والقيم والسلوك التي تنتمي للثقافة العربية والدين الإسلامي.

ما يؤكد هذا التوجه الإيديولوجي للرسالة الفلمية هو الملصق السينمائي الذي تمّ إعداده لترويج هذا الفيلم قبل عرضه في دور السينما حيث جاءت رسالته الثقافية والإيديولوجية منافية للعادات والتقاليد العربية التي تنتمي إليها المخرجة والمناادية بتحرر المرأة جسديا من خلال إضفاء الشرعية على العلاقات بين الرجل والمرأة خارج إطار الزواج هذه الحرية المنشودة من قبل المخرجة والتي تبحث عنها خارج إطارها المكاني والمجتمعي أي ضمن مجتمع آخر يعترف بهذا النوع من العلاقات.

2- نتائج تحليل الفيلم اللبناني "سكر بنات":

بعد عملية تفكيك عناصر البنية الداخلية لفيلم "سكر بنات" وكشف كل المضامين التي احتواها نخلص إلى النتائج التالية :

1- لقد أعلن عنوان الفيلم "سكر بنات" بطريقة مباشرة عن موضوع الفيلم الذي يخص عالم النساء وبالتالي فهو يحدد الفئة الاجتماعية أو بعبارة أخرى الجمهور المستهدف الذي سوف يعتمد عليه البناء الضمني للرسالة الفيلمية، كما حاولت المخرجة أيضا من خلال هذا العنوان بطريقة إيجابية ذكية ربط حلاوة مادة "الكراميل" بالميزة الإغرائية التي تتمتع بها المرأة من خلال استخدامها لعدة أدوات إغرائية كجمال الجسد والكلام الحلو، كذلك أسلوب المخرجة في تصوير حالة شخصياتها النسوية كان أقرب إلى طريقة استخدام الحلاوة التي تعتبر مظهرا من مظاهر الشرق الأوسط في إزالة النساء الشعر عن جسدن، فهو قاس ومؤلم أثناء استخدامه لكن نتائجه تضفي مزيدا من الجمال على الجسد.

2- لقد أسندت الأدوار الرئيسية داخل الفيلم إلى العنصر النسوي وهذا من خلال سرد خمس حكايات تدور كلها حول محور المرأة، كل حكاية عكست نموذج نسوي محدد إلا الحكاية الأخيرة فقدمت لنا نموذجين، نعرضها فيما يلي :

- نموذج المرأة العشيقة : تمثل هذا النموذج في شخصية ليال.
- نموذج المرأة المتمردة على التقاليد : تمثل هذا النموذج في شخصية نسرين.
- نموذج المرأة الشاذة جنسيا : هذا النموذج مثلته شخصية ربما.
- نموذج المرأة المتقدمة في السن : تمثل هذا النموذج في شخصية جمال.
- نموذج المرأة الصامتة الإيجابية : هذا النموذج مثلته شخصية روز.
- نموذج المرأة المختلة عقليا : تمثل هذا النموذج في شخصية ليلى.

ما يؤكد هذا الحضور النسوي الكثيف داخل الفيلم هي المساحة الزمنية الكبيرة التي خصصت للمرأة التي قدرت بـ 01 سا و 31 د و 31 ثا حيث نلاحظ أنها قاربت المدة الزمنية الكلية للفيلم التي قدرت بـ 01 سا و 31 د و 46 ثا مما يجعلنا نستنتج أن الفيلم هو فيلم عن المرأة بالدرجة الأولى.

3- لقد تمّ في هذا الفيلم إبعاد الرجل وإبقائه في الظل، إن المخرجة من خلال رسمها لشخصية رجالية هامشية وبطريقة عدائية واضحة أرادت أن تمنح للمرأة حق الكلام والتعبير عن ذاتها، ما يؤكد هذا الإقصاء الرمزي للرجل هي المساحة الزمنية الضئيلة التي منحت له والتي قدرت بـ 15 د و 38 ثا بالمقارنة مع المدة الزمنية الكلية للفيلم التي قدرت بـ 01 ساعة و 31 د و 46 ثا.

4- لم يكن الفضاء في فيلم "سكر بنات" مجرد إطار تدور فيه الأحداث بل اكتسبوا أكبر تحوّل فيه إلى موضوع ذو طابع خاص ومميز حيث فرض وجوده على المشاهد بالكامل وكأنه موضوع التشخيص ذاته بالتالي ارتقى من مجرد كونه خلفية للحدث وأصبح كيانا فاعلا ومؤثرا في الحدث ومشاركا فيه حيث عمل على الكشف عن الهواجس الداخلية لعالم النساء من خلال صالون التجميل الذي لعب دور الملتقى بين نماذج نسائية هي في العمق متطابقة وإن اختلفت مشكلاتها ويطمح إلى أن يكون عيادة نفسية تفرغ فيه النساء ما لا يقبله المجتمع.

5- اتبع فيلم "سكر بنات" نظام زمني اتسم بارتباط الصور والحكايات والأمكنة واللغة السمعية داخله بزمن العرض الحاضر لكن هذا الحاضر حدد بتاريخ غير كامل دون تحديد السنة والذي تمثل في 06/25 مع ذلك سرى هذا النظام

في خطية متتالية عرفت تطورا متصاعدا داخل الحكايات الصغرى من البداية إلى النهاية دون توقف لكن الملاحظ أن المخرجة حاولت أن تقيم حلقات وصل بين الشخصيات لحظة مرورها بالتزامن بمواقف درامية مشابهة كالحظات الانتظار وقد وظفت الموسيقى كي تكون هي حلقة الوصل بين هذه الشخصيات.

6- اتسم الخطاب السردي للفيلم بطابع العرض لهذا نصنفه ضمن الخطاب المعروض أين برزت الحوارات المباشرة بين الشخصيات دون الحاجة إلى متحدث أو راوي ينقل لنا الأحداث.

7- لقد ركبت لقطات الفيلم وفق نوعين من المونتاج، أولا المونتاج الإيقاعي الذي تميز بمكوناته التشكيلية كطول اللقطات وحجمها الكبير التي ترجمت للحظات السيكلوجية التي مرت بها الشخصيات مما خلق توترا دراميا مستمرا، ما يجعلنا نصنف الفيلم ضمن المدرسة الأوربية وبالذات الأسلوب الفرنسي المتميز بكاميراته الإنسانية، كما تمّ توظيف المونتاج المبني على الفكرة لأن كل شخصية نسوية حاولت أن تقدم فكرة حول موضوع معين.

8- تميز الفيلم بكثرة استخدام الإضاءة الاصطناعية نظرا للفضاءات الداخلية المظلمة التي تم توظيفها داخل الفيلم (صالون الحلاقة، محل الخياطة، أستوديو التصوير) والتي امتزجت مع اللقطات المكبرة ما ساعد في الغوص بسلسلة في الأعماق الداخلية لعوالم النساء، ظهرت هذه الإضاءة خافتة ومشبعة أضواء على الديكور والماكياج والملابس التي بدت وكأنها مقطعة من أفلام هوليوود الميلودرامية في الخمسينات والستينات من القرن الماضي.

9- لقد تميزت الموسيقى التصويرية للفيلم المؤلفة من قبل الموسيقي خالد مزنر والتي تشكلت من آلات موسيقية ذات أصول عربية (الناي، القانون، الربابة) بسلسلة كبيرة وجاء استخدامها بذكاء خاصة وهي تقتنص المشاهد الفيلمية في أشد حالاتها الفنية، أما الاختيارات الغنائية "سكر بنات" و"مرايتي يا مرايتي" التي جاءت بصوت المغنية رشا رزق، الفلكلور اللبناني الشعبي الذي وظف في حفل الزفاف كلها جاءت متوازنة مع مفهوم الحدث أي أكدت على ذاتية الحدث وهو ما يبدو جليا مع مشهد الإغلاق الأخير.

10- تمثلت القيم الرمزية داخلا الفيلم في :

- **القيم الدينية** كتن تقسيمها إلى قسمين، قسم عبرّ على القيم الدينية المسيحية و الآخر عبرّ على القيم الدينية الإسلامية نذكرها فيما يلي :

- **القيم الدينية المسيحية :** رمز الصليب الذي علق في رقبة كل من ليال و جمال كذلك في المرأة العاكسة للسيارة، تمثال السيدة مريم العذراء بحجميه الصغير الذي شوهد في غرفة نوم روز كذلك في حجمه الكبير الذي حمل على الأكتاف ضمن الموكب الديني الذي جال داخل أحياء مدينة بيروت، مبنى الكنيسة الذي ظهر في آخر مشهد للفيلم.

- **القيم الدينية الإسلامية :** اللباس الإسلامي الذي ظهرت به النساء داخل بيبيهمام خطيب نسرين.

- **القيم السياسية :** التأشير إلى فكرة الطائفية الموجودة داخل المجتمع اللبناني من خلال الحوارات التي دارت بين الشخصيات داخل سيارة الأجرة وداخل مركز الأمن.

- **القيم الثقافية :** قدمت عدة قيم تؤشر للتراث الثقافي العربي كمادة سكر البنات "الكراميل" التي تعتبر من الأدوات التحميلية التي تستخدمها المرأة العربية لتزيين نفسها، حبات الرز والزهور التي رمتها النساء من على الموكب الديني المسيحي وهي عادة تعرف بها منطقة الشام، قراءة الفنجان وهي الأخرى عادة مشرقية لكن أصولها تركية، الفرقة الموسيقية واللباس الفلكلوري الخاص بالتراث الشعبي اللبناني، سقوط وسخ الطير على الإنسان كدلالة على بشارة خير.

- **القيم الاجتماعية :** مشهد آلة الخياطة وهي تخطط بالتزامن مع مشهد نسرين داخل غرفة العمليات للدلالة على ترقيع غشاء البكارة كرمز لشرف الفتاة العربية، وصايا الأم لابنتها نسرين ليلة حفل زفافها.

- **القيم النفسية :** الفوطة الصحية والمحلول الأحمر اللذان استعملتهما **جمال** للدلالة على الاضطراب النفسي الذي تشعر به بعد وصولها لمرحلة سن اليأس، المرأة التي استخدمت كأداة عاكسة للحالة النفسية للشخصيات.

- **القيم الإنسانية :** التأزر الأخوي الذي لوحظ بين الأختين **روز** و**ليلي** إلى درجة أن **روز** تضحي بسعادتها من أجل أختها المختلفة عقليا.

11- حاول الفيلم أن يلامس عدة مواضيع تشكل التابوهات داخل المجتمع العربي كعلاقة المرأة بالرجل المتزوج من خلال قصة **ليال**، موضوع العذرية والعلاقات قبل الزواج من خلال قصة **نسرين**، المرأة ومرحلة سن اليأس من خلال قصة **جمال**، المثلية الجنسية من خلال قصة **ريما**، الوحدة والحرمان العاطفي من خلال قصة الأختان **روز** و**ليلي**، الطائفية التي لامسها المشاهد في الانتماء الديني للشخصيات وقد تم الانحياز للطائفة المسيحية فكل الشخصيات النسوية انتمت لهاته الطائفة باستثناء **نسرين** التي قدمت كشخصية مسلمة وهذا يمكن إرجاعه كون المخرجة في الواقع تنتمي للطائفة المسيحية، عرضت هذه المواضيع لكن دون الغوص فيها أو إعلان موقف منها وبقي الأمر معلقا في رقبة المجتمع التقليدي.

12- عمل الخطاب اللغوي الموظف داخل الفيلم على التعبير على الآهات الداخلية للنساء، **ليال** عن ندمها في إقامة علاقة مع رجل متزوج، **نسرين** وسخطها على التعاليم الإسلامية التي تكبح حريتها وأمنيتها في أن تكون مسيحية، **ريما** واستخدامها للغة مهذبة مع بنات جنسها للتعبير عن ميولها الجنسية تجاههن، **جمال** والنبرة الصوتية العالية التي ميزت أحاديثها كانعكاس لقلقها وهاجسها الداخلي بفقدان شبابها، ثم اللغة الهادئة ذات الطابع الحزين التي غلبت على أسلوب **حكي روز** كتعبير عن شعورها بالوحدة، أما **ليلي** فلم تتوقف عن الحديث عن الحبيب المفقود، كما يمكننا الإشارة من الناحية الشكلية إلى استخدام اللغة الأجنبية الفرنسية بالتحديد كلغة أساسية لعرض الجنيريك سواء في بدايته أو نهايته وهذا ما يوحي بالجمهور المستهدف بالمضمون الفيلمي.

13- يقوم فيلم "سكر بنات" على خطاب نسوي بحت فمخرجه امرأة وبطلاته نساء ويدور في أجواء نسائية، كما يتعرض لاهتمامات المرأة بالدرجة الأولى لكن هذا ليس عيبا في أي إنتاج سينمائي غير أن ما يعيب هذا الفيلم الإيديولوجية التي يحملها مضمونه فهي ذات طابع غربي صرف بداية بالتمويل الأجنبي ونهاية بطبيعة المواضيع المطروحة التي لا تمت بصلة بثقافتنا العربية سواء الإسلامية أو حتى المسيحية، هي أفكار نادت بها ولا زالت تنادي بها إلى يومنا هذا التيارات النسوية الغربية كالعيش بعيدا عن الرجل من خلق علاقات مثلية شاذة والكبح الديني الممارس على المرأة في الثقافة العربية،

إنّ هذه الصورة المقولة سيكون لها تأثير أكبر عند الجمهور الغربي وخاصة أنّ هذا الفيلم هو موجه خصيصا له والدليل على ذلك هو الملصق السينمائي المرافق فبنية خطابه الثقافي دعمت هذا التوجه الإيديولوجي بحكم الرسالة الألسنية التي قدمت باللغة التي يفهمها هذا الجمهور الغربي.

إنّ الشيء الإيجابي في هذا الفيلم هو طابعه الإيحائي في التعبير عن الأفكار فقد خلى من العناصر البصرية المباشرة المثيرة للغرائز ولم يكن جريئا في ترجمة وتجسيد الأفكار التي حملها الفيلم فالمخرجة كانت ذكية وحذرة في طريقة المعالجة وهذا ربما راجعا لطبيعة السينما اللبنانية المعروفة بالتحفظ في هاته المسائل.

3- نتائج تحليل الفيلم السعودي "وجدة":

بعد عملية تفكيك عناصر البنية الداخلية لفيلم "وجدة" وكشف كل المضامين التي احتواها نخلص إلى النتائج التالية :

1- حمل عنوان الفيلم "وجدة" صبغة أنثوية مما أوحى بأن المضمون الفيلمي سيكون نسوياً وبالفعل فقصة الفيلم دارت حول حلم فتاة صغيرة في اقتناء دراجة هوائية وعبر هذه الفتاة غاصت المخرجة في مواضيع أكثر عمقا تتعلق بوضعية المرأة داخل المجتمع السعودي.

2- إن الطالب نسوي الذي ميز الفيلم سمح بمنح المرأة حيّاً زأكبر من الرجل، هاته المرأة التي قدمت من خلال عدة نماذج نطرحها كما يلي :

- نموذج الفتاة المتمردة : تمثل هذا النموذج في شخصية الفتاة وجدة.
- نموذج المرأة الراضية والمستسلمة للرجل : تمثل هذا النموذج في شخصية أم وجدة.
- نموذج المرأة المتسلطة : هذا النموذج مثلته شخصية المديرة حصة.
- نموذج الفتاة الطائشة : هذا النموذج مثلته شخصية الطالبة عبير.
- نموذج المرأة المتحررة : تمثل هذا النموذج في شخصية أستاذة القرآن الكريم.
- نموذج المرأة الفضولية : تمثل هذا النموذج في شخصية ليلي صديقة أم وجدة.

هذه الشخصيات النسائية حظيت بمساحة زمنية كبيرة قدرت ساعة و 17 د و 03 ثا بالمقارنة مع المدة الزمنية الكلية للفيلم التي قدرت بـ 01 سا و 33 د و 02 ثا، مما نستنتج حضور قوي للعنصر النسوي داخل القصة الفيلمية.

3- لقد تمّ تنميط صورة الرجل السعودي في هذا الفيلم حيث قدمت كل الشخصيات الرجالية في صورة سلبية عكست الصورة الذهنية الراسبة في الوعي الجمعي، باستثناء شخصية الطفل عبد الله الذي أرادته المخرجة أن يكون صورة إيجابية مستقبلية عن الرجل السعودي الذي تصوره في خيالها.

ما يؤكد هذا التهميش للعنصر الرجالي هي المساحة الزمنية التي خصصت له والتي قدرت بـ 15 د و 59 ثا بالمقارنة مع المدة الزمنية الكلية للفيلم التي قدرت بـ 01 سا و 33 د و 02 ثا.

4- ارتبط الفضاء داخل فيلم "وجدة" بالشخصيات النسوية المتواجدة داخله والتي انحصرت أكثر داخل الفضاءات الداخلية المنغلقة ما عدا الفتاة وجدة التي تحررت من هذا القيد المكاني وخرجت إلى فضاء الشارع، في حين الرجل ارتبط أكثر بالفضاء الخارجي، هذا الفضاء الذي رسم بدقة متناهية بفضل رؤية المخرجة المشبعة بالمدرسة الواقعية التي حاولت زعزعة الصورة النمطية عن المدن الخليجية حين تلقي بالمشاهد مباشرة في هامش مدينة الرياض حيث مظاهر الفقر بادية في مساكن العمالة الأجنبية وآثار الارتجالية بارزة على مستوى التمدن من خلال ورشات البناء غير المكتملة، والتي تتسم بالعشوائية وعدم التنسيق، يتجاوز هذا الفضاء مهمته كمجال تتحرك داخله البطلة وجدة ليعبر عن قطعة من الحياة لا تظهر إلا في السينما بالتالي عمل الفضاء على الكشف من جهة المعاناة النفسية اليومية للمرأة السعودية داخل الفضاءات المغلقة ومن جهة أخرى تمتع الرجل بقسط وافر من الحرية بفضل تواجده في الفضاء الخارجي.

5- تشكل البناء الزمني لفيلم "وجدة" من مرحلة زمنية واحدة وهي زمن الحاضر الذي حدد بسنة 2011 لكن لم يأتي التحديد مباشرة بل بطرق إيحائية أشارت لهذه الفترة الزمنية، كما سار الفيلم وفق نظامي زمني تطوري بدأ بحلم الفتاة

وجدة وانتهى بتحقيقه، مع ذلك عرفت الحكائية الزمنية بعض الخلل بسبب بعض المؤشرات البصرية غير المبررة التي ذكرت المشاهد بالزمن الماضي.

6- نر الخطاب السردى بخلل فى بعض المخططات كمشهد الانتخابات الذى أقحم داخل النص السردى دون مبرر، كذلك تفاجئنا أم وجدة وهى تدخن فى السطح بغير مبرر فى يتفق مع سياق تلك الشخصية، كذلك من غير المنطقى أن الطفل عبد الله وهو بذلك العمر الصغير يقوم بتوصيل أسلاك الكهرباء وتركيب المصابيح من سطح إلى آخر، هذه المشاهد المقحمة فى الفيلم يمكن إرجاعها إلى ضالة الحكاية الرئيسية الخاصة بالفتاة وجدة، من ناحية نوع الخطاب السردى المقدم فهو خطاب معروض أن الشخصيات المتكلمة قامت بحوارات مباشرة دون الحاجة إلى راوى ينقل شكل ذلك الحكى.

7- لقد كانت الاختيارات التقنية للمخرجة متجانسة إلى حد بعيد تتميز بالترابط والتوازن على مستوى التوليفات البصرية والصوتية والتصاميم حيث طغت اللقطات الوصفية البعيدة الشاملة الثابتة منها والبانورامية والتصوير من زوايا عالية مما سهل إمكانية التركيز على الأمور الرئيسية وتبيان ترابطها مع الأمور الثانوية، فصور وجدة تجانست فى الأحجام على مستوى الرؤية وترابطاتها محكومة بمنطق التعاقبية على مستوى الحركة بهذه الطريقة أولت المخرجة الأهمية لما يضمن ويدعم فكرة الخطية والاستمرارية على مستوى العرض، مما يجعلنا نستنتج أن اللقطات ركبت وفق المونتاج الروائى الطولى الذى يقوم على عرض سلسلة من المشاهد المرتبة فى نظام منطقى يراعى فيه التوقيت الزمنى من البداية إلى النهاية.

8- لعبت الإضاءة دوراً مميزاً داخل السرد الفيلمي، فالمخرجة أصرت على الاحتفاظ بالإضاءة الطبيعية فى إبراز الفضاء الخارجى الذى تمثل فى شوارع مدينة الرياض سواء منها الراقية أو الشعبية، كما وظفت الإضاءة الاصطناعية فى لحظة إهداء الأم لابنتها الدراجة الحلم فوق سطح البيت أين التقت الرمزية النصية للدراجة مع الرمزية الثقافية للسينما كوسيلتين للانعتاق الفعلى من الوضع القهرى للمرأة السعودية.

9- اعتمدت المخرجة فى بناء الفيلم الموسيقى على عدة أشكال من الموسيقى: الموسيقى الإنشادية الدينية التى ارتبطت أكثر بفضاء المدرسة كفضاء يعبر عن الالتزام التعليمى والدينى، الموسيقى الغربية العصرية التى اقتضرت على غرفة نوم وجدة والتى عبرت عن هواجسها الداخلية الطامحة للحرية المفقودة بالتالى أرادت المخرجة من خلال هذا الطابع الموسيقى أن ترمز للانفتاح والتحرر عبر استيراد ثقافة الغير، لكن رغم ذلك لم يتم الاستغناء عن الموسيقى المحلية التى جاءت فى شكل غناء خليجى جاء بصوت الأم وابنتها داخل البيت للتعبير عن اعتبار صوت المرأة عورة خارج إطار هذه الجدران . كما وظف نوع موسيقى آخر قام بالتعريف عن جنسية إحدى الشخصيات وهو السائق إقبال الذى رافقته فى تحركاته الموسيقى الباكستانية.

10- وظف الصمت فى هذا الفيلم للتعبير من جهة عن رضوخ المرأة للأعراف الاجتماعية السعودية ومن جهة أخرى للتعبير عن الحالة النفسية التى تصيب الشخصية عند الصدمة.

11- تمثلت القيم الرمزية داخل الفيلم فى :

- **القيم الدينية :** المصحف الشريف، الأناشيد الدينية، اللباس الإسلامى للمرأة الخليجية، الأدعية القرآنية والأحاديث النبوية، علم المملكة العربية السعودية، صوت المؤذن، المسجد، عملية وضوء الأم وابنتها ثم قيامهما لصلاة الفجر كلها مؤشرات دلت على تعاليم الدين الإسلامى.

- **القيم الثقافية :** اللباس الخليجى التى ارتدتها الشخصيات سواء النسائية أو الرجالية، الغناء الخليجى بصوت أم وجدة، الأطباق التقليدية، الخيمة التى نصبت للاحتفال علامات رمزت للتراث الخليجى السعودى، رمز

الشعب في الثقافة العربية كدلالة على الرجولة، كما برز نمط آخر من الثقافة وهي الثقافة الباكستانية من خلال اللباس والموسيقى للدلالة على التواجد الآسيوي داخل المملكة.

- **القيم الاجتماعية :** البيئة الصحراوية الخاصة بمنطقة الجزيرة العربية، التمييز الطبقي داخل المجتمع السعودي الذي برز في الأحياء الراقية بفيلاتهما وأثاثها الفاخر والحافلات المدرسية الخاصة كلها مثلت الطبقة الثرية، أما الأحياء الشعبية الفقيرة فعكست أكثر أماكن تركز العمالة الأجنبية، الدراجة الهوائية كرمز للذكورة لكن الطفلة وجدة كسرت هذا التابو.

- **القيم الاقتصادية :** السعر المرتفع للدراجة الهوائية كتعبير لغلاء المعيشة داخل المملكة العربية السعودية.

12- ناقشت المخرجة عدة مواضيع أهمها موضوع تحرر المرأة عبر تقديم حلم طفلة صغيرة حملت على عاتقها كل مؤشرات التحرر فلقتهم حشد كل الخطاب النسوي في تكوينها الجسماني، الوجداني والذهني فالقضية المحركة لأحداث الفيلم هي الحرية وحقوق المرأة، كما تناولت المخرجة مواضيع جانبية شملت : تعدد الزوجات، الزواج المبكر للفتيات، محدودية حركة المرأة خارج إطار بيتها وإن صادف وخرجت فتصطدم بمعاناتها مع السائق الأجنبي لأنه محظور عليها قيادة السيارة وكيف تتعرض للابتزاز المادي والمغالية في الأجرة، كما تطرق أيضا لخلط المفاهيم القبلية بالدين من خلال الكشف لبعض ما تعانيه المرأة السعودية من الفكر الذكوري ولاسيما الذي تسهم به المرأة بنفسها في تكريسه، كذلك انعكست هذه المفاهيم الخاطئة في قسوة الطاقم الإداري على الفتيات وجو التعنيف والترهيب في المدارس.

13- حاول الخطاب اللغوي عكس المعاناة اليومية التي تعيشها المرأة السعودية داخل مجتمعها لكن لغته كانت ضعيفة فأحيان يكون الحوار غير منطقي كالحوار في المشاهد الأولى بين الأم و **وجدة** أو يغلب عليه طابع الخطائية كالحوار الذي يدور في فضاء المدرسة بين المعلمة أو المديرية والطالبات أو حوار هش بين الأب والأم، مع ذلك جاءت بعض الحوارات جيدة كالتى دارت بين الفتاة وصديقها الطفل.

14- بالرغم من الأسلوب المحافظ الذي تعاملت به المخرجة مع الرسالة الفيلمية وهذا ما عبر عنه المصنق السينمائي للفيلم الذي خلى من العناصر الإباحية التي غالبا ما توظف لجذب عه كبير من المشاهدين، إلا أن الفيلم حظي بنجاح بھر عند الغرب فما سر هذا الانجذاب غير العادي، يبدو أن الخطاب الإيديولوجي الذي عملت الرسالة الفيلمية على تمريره للمشاهد الغربي قبل العربي هو السبب، هذه الرسالة التي ركزت على الظلم والقهر الممارسين على المرأة السعودية بفعل أعراف اجتماعية لازالت تعترف بالسلطة الذكورية، بالتالي التعاطي مع قضايا المرأة هو سر انجذاب العالم الغربي والقائمين على المهرجانات السينمائية لهذه المخرجة التي هي أصلا قادمة من الغرب.

4- نتائج تحليل الفيلم التونسي "حرير أحمر":

بعد عملية تفكيك عناصر البنية الداخلية لفيلم "حرير أحمر" وكشف كل المضامين التي احتواها نخلص إلى النتائج التالية :

1- لقد حمل عنوان الفيلم "حرير أحمر" خطابا مغربا ورسالة دلالية نابغة من بريق ونعومة مادة الحرير واللون الأحمر المثير للغرائز، هذا القماش الأحمر الذي رمز داخل الفيلم إلى ذلك الستار الأحمر الفاصل بين عالمين عالم العفة والشرف وعالم الرقص والرذيلة.

2- طبيعة الموضوع المعالج داخل الفيلم الخاص بالجسد الأنثوي سمح بمنح أسبقية للمرأة على الرجل وبالفعل فالأدوار الرئيسية منحت للعنصر النسوي الذي قدم في عدة نماذج نعرضها فيما يلي :

- نموذج الأم التعيسة : تمثل هذا النموذج في شخصية ليلى.
- نموذج البنت المتمردة : تمثل هذا النموذج في شخصية سلمى.
- نموذج الراقصة : قدّم هذا النموذج الرئيسي في شكل نماذج جزئية وهي :
- الراقصة المحترفة : انعكس في شخصية فلة وباقي راقصات الملهى.
- الراقصة الهاوية : انعكس في شخصية ليلى.
- نموذج المرأة العشيقة : قدّم هذا النموذج عبر شخصيتان ليلى وسلمى.
- نموذج المرأة الفضولية : تمثل هذا النموذج في شخصية جارة ليلى.

هذه الشخصيات النسوية وزعت على مساحة زمنية قدرت بـ 01 ساعة و 30 د و 20 ثا والتي اقتربت إلى حد كبير من المدة الزمنية الكلية للفيلم التي قدرت بـ 01 ساعة و 35 د و 05 ثا ما يجعلنا نستنتج أن موضوع الفيلم هو موضوع عن المرأة بالدرجة الأولى.

3- الملاحظ في هذا الفيلم أن المخرجة رجاء العماري لم تقم بتهميش بالرجل بل بالنعكس قدم كشخصية محورية تنافست عليها الشخصيات النسوية وما يدل على ذلك هو الحيز الزمني المعتبر الذي شغله حيث قدر بـ 45 د و 01 ثا بالمقارنة مع المدة الزمنية الكلية للفيلم التي قدرت بـ ساعة و 35 د و 05 ثا، لكن هذا الحضور القوي للرجل وظف توظيفاً سليماً فكان مجرد وعاء جنسي استخدم للتعبير عن رغبات الجسد الأنثوي وهي أحد ركائز الفكر النسوي الغربي.

4- تجاوز المكان في فيلم "حرير أحمر" وظيفته الأولية المتمثلة في احتواء الحدث الفيلمي حيث أصبح فاعلاً مشاركاً في مجريات هذا الحدث وهذا عبر التركيز على نوع معين من الفضاءات وهو الفضاء الداخلي أولاً : كمصدر للأحزان والاختلافات العائلية والذي انعكس في فضاء البيت، ثانياً : وهو الأهم كفضاء للنشوة والحركة والانطلاق والذي تمثل في فضاء للملحى الليلي حيث وظف الرقص الشرقي كعنصر تحوّل للمرأة من امرأة خاملة وساكنة إلى امرأة أكثر نشاطاً وحركة وبهجة، لكن هذا لا يعني أن المخرجة لم تعطي أهمية للفضاء الخارجي الذي رمز له أكثر بشاطئ البحر كمكان مؤدي للحلم يتم الهروب إليه لابتعاد عن الضغوطات الاجتماعية والاختلاء بالنفس، بالتالي حاول الفضاء إضاءة الجوانب الخفية لشخصية المرأة التي من النادر أن تعبر عنها في واقعها المعاش.

5- تشكل البناء الزمني لفيلم "حرير أحمر" من مرحلة زمنية واحدة وهي زمن الحاضر والذي تمّ تحديده في بداية الفيلم بسنة 2001 عبر عدة مؤشرات صوتية، تمّ التركيز في الزمنية الحكائية للفيلم على ثنائية نهار/ليل، النهار الذي عبر عن الحياة الهادئة والروتينية لمدينة تونس، أما الفترة الليلية فعبّرت عن الوجه الآخر للمدينة بملاهيها الليلية

الصاحبة بالموسيقى الشرقية المنبعثة منها، هذا الليل الذي قدمته المخرجة كمصدر لراحة المرأة النفسية والتعبير عن مكنوناتها الداخلية.

6- اتبع الفيلم نظاما زمنيا تطوريا وتصغديا ما يجعلنا نصنف الخطاب السردى ضمن الخطاب المعروض لأنّ الشخصيات أدت حوارات مباشرة دون وسيط ودون الحاجة إلى متحدث أو راوي يقوم بعملية الحكى لكن الملاحظ أن الفيلم يعاني من عدم مصداقية في بناء العلاقة بين الشخصيات ومن التركيب المفتعل للأحداث ومن المعالجة السطحية لمواضيع نسوية حساسة كعلاقة الأم بابنتها.

7- على المونتج التقني تميز الفيلم بطول لقطاته خاصة خلال عملية انتقال الأم من فضاء البيت إلى فضاء الملهى كذلك أنثى رقصها داخله أين وظفت الحركة البانورامية الأفقية التي سمحت بإبراز حركتها الاستعراضية أمام زبائن الملهى، كما تمّ استخدام تقنية الشاشة السوداء في ربط المشاهد ببعضها البعض أو بعبارة أخرى للانتقال من فكرة إلى أخرى ما يسمح بالقول أن المخرجة اعتمدت في عملية تركيبها للقطات على المونتاج الإيديولوجي أي المبني على الفكرة لأن الربط بين اللقطات لم يعتمد على علاقة مادية قابلة للتفسير المباشر بل ارتبط بقدرة المخرجة على إيصال وجهات نظر وإيقاع المتفرج بما كعملية تحوّل الأم من امرأة ساكنة وخجولة إلى راقصة ملهى وامرأة أكثر نشاطا وانفتاحا على العالم الآخر أي عالم الرجال.

8- إن تركيز الفيلم على الفضاءات الداخلية جعل الإضاءة تكون اصطناعية وهذا ما منح المخرجة حرية أكبر للعب برمزية النور والعمته من أجل رمزية الحدث السينمائي خاصة داخل فضاء الملهى حيث سمحت هذه التقنية بإبراز معالم هذا العالم السري.

9- إن الطابع الشرقي الذي طغى على الفيلم لم يقتصر فقط على المشاهد البصرية للرقص الشرقي بل تعداه إلى الشريط الصوتي حيث حاولت المخرجة عبر النغمات الشرقية المنبعثة من الملهى الليلي وكذلك الأغنية الشرقية التي سمعت في نهاية الفيلم أن تؤكد على فكرة الفيلم الرئيسية التي تمحورت حول الرقص الشرقي كأحد طرق التعبير عن الجسد الأنثوي، حتى الضجيج ساهم في توصيل هذه الفكرة للمتفرج حيث جاء في شكل تصفيقات وتصفيرات الزبائن السكارى محاولة من المخرجة خلق جو أكثر مشابها لواقع الملاهي الليلية.

10- الظاهرة الأخرى التي رسمت معالم هذا الفيلم هي احتواء عدة لقطات على الصمت خاصة تلك المتعلقة بالأم داخل فضاء البيت كتعبير عن حزنها ووحدتها.

11- تمثلت القيم الرمزية داخل الفيلم في :

- **القيم الدينية :** صوت الأذان، تلاوة القرآن عبر جهاز التلفزيون، فريضة الصلاة التي عم البنت كلها علامات دلت على تعاليم الدين الإسلامي.

- **القيم الثقافية :** الإيقاعات المرافقة للرقص الشرقي الدالة على الثقافة الشرقية، الأغنية الصادرة من المذياع الدالة على التراث الشعبي التونسي.

- **القيم الإنسانية :** علاقة الصداقة التي جمعت ليليا براقصة فلة.

- **القيم الأخلاقية :** طلب البنت السماح من أمها عندما قضت ليلة خارج البيت لكن بالمقابل تقوم الأم بإقامة علاقة غرامية مع صديق ابنتها مع علمها بعلاقتها وأكثر من ذلك توافق على زواجهما مع استمرار علاقتها بالشاب.

- **القيم الاقتصادية :** استغلال أصحاب الملاهي للراقصات حيث يتم عرض أجسادهن وفي أحيان كثيرة بيعها للزبائن مقابل ثمن زهيد.

12- ركّز الفيلم على ابتهاج المرأة بجسدها عبر الرقص الشرقي الذي استخدم كشفرة تتقنها إلا الراقصة، بالتالي على المرأة العادية الدخول إلى هذا العالم كي تستطيع اكتشاف جسدها من جديد، عبر هذه الفكرة تتطرق المخرجة إلى مواضيع جانبية كعلاقة الأم بابنتها هاته العلاقة الثنائية التي أصبحت إيقونة السينما النسوية التونسية، لكن يبدو أن هذه العلاقة سوف يتخللها نوع من الاضطراب بسبب الرجل الذي يشكل حالة صراع بين المرأتين بسبب العلاقة المزدوجة التي يقيمها مع الاثنتين، كل هذه المواضيع قدمت بنظرة نسوية بحثة.

13- ركّز الخطاب اللغوي للفيلم بنوعين من الخطابات، أولاً خطاب راقى في لغته وأسلوبه عبر " عن العلاقة السامية بين الأم وابنتها من خلال خوفها عليها ومعاتبها حين تأخرت في العودة للبيت، ثانياً : خطاب سوقي استخدمت فيه عبارات بذيئة مخلة بالحياء كشفت من جهة عن ازدواجية الشخصية الرجالية داخل الفيلم الذي و من جهة أخرى عبرت عن التحرشات اللفظية ألفاظ التي تتعرض لها الراقصات داخل الملاهي الليلية.

14- عبرت الرسالة الإيديولوجية للفيلم عن حالة شاذة في السينما العربية حيث لم تجرأ مخرجة عربية سابقة أن تتعرض لقضية محرّجة وغير أخلاقية مثل ما قامت المخرجة **رجاء العماري** حين رسمت علاقة المرأة بالرجل في شكل علاقة ثلاثية تربط الأم/البنت بالعشيق، هذا النوع من العلاقات الشاذة التي لا تمت بصلة بعبادات وتقاليد المجتمع العربي، هي أفكار منجزة بالأساس لجمهور غربي مستعد لاستقبالها وتقبلها أصلاً هو ينادي بها باسم تحرر المرأة.

مكثي هذا التوجه الغربي للفيلم هو الملصق السينمائي الذي روّج لهذه الرسالة الإيديولوجية حيث وظفت كل عناصره التيبوغرافية والأيقونية لإغواء وجذب الجمهور جمالياً باتجاه مشاهدة الفيلم لكن هذا التوظيف جاء منافياً للتقاليد العربية الإسلامية لأنه استخدم الجسد الأنثوي العربي كعنصر استقطاب لجمهور غربي متلهف لرؤية المرأة العربية بمواصفات المرأة الشرقية التي قرأ عنها كثيراً في قصص ألف ليلة وليلة.

5- نتائج تحليل الفيلم المغربي "ماروك":

بعد عملية تفكيك عناصر البنية الداخلية لفيلم "ماروك" وكشف كل المضامين التي احتواها نخلص إلى النتائج التالية :

1- أشار عنوان الفيلم "MAROCK" على المستوى الصوتي إلى المحيط الجغرافي الذي تدور داخله الأحداث وهو بلد المغرب، أما على المستوى اللغوي الكتابي فقد أحال المتفرج إلى موسيقى الروك التي رددت كثيرا داخل المضمون الفيلمي والتي أرادت المخرجة من خلالها القول بأن لكل واحد مغربه بالتالي أصبح مفهوم المغرب كوطن لا علاقة له بالضمير الجمعي بل هو فكرة مجردة ومجسدة في مخيلة كل متكلم حسب انتمائه الطبقي والديني وتصبح المواطنة أيضا مجرد لعبة لغوية قابلة للمواضعة والاتفاق وفق وجهة نظر كل متكلم أيضا.

2- المميز في هذا الفيلم أن الأدوار الرئيسية لم تقتصر على العنصر النسوي فقط بل تراوحت بين النسوية والرجالية، حيث قدمت المرأة من خلال نماذج نسوية متعددة :

- نموذج الفتاة المتمردة : تمثل هذا النموذج في شخصية ريتا.
- نموذج الفتاة الصامته والهادئة : تمثل هذا النموذج في شخصية أسماء.
- نموذج الفتاة العنصرية : تمثل هذا النموذج في شخصية صوفيا.
- نموذج المرأة الأرستقراطية : تمثل هذا النموذج في شخصية أم ريتا.
- نموذج المرأة الخادمة : تمثل هذا النموذج في شخصية فاطمة.

هذه الشخصيات النسائية حظيت بمساحة زمنية كبيرة قدرت ساعة و 07 د و 44 ثا بالمقارنة مع المدة الزمنية الكلية للفيلم التي قدرت ب ساعة و 38 د و 17 ثا.

3- المميز في فيلم "ماروك" أن الرجل لم يقدم كعنصر هامشي بل احتل مكانة بارزة وحظي بمشاركة واسعة تجاوزت المشاركة النسوية فأغلب الأدوار جاءت رجالية داخل الفيلم وما يؤكد ذلك هو الحيز الزمني الذي خصص للرجل والذي قدر ب ساعة و 03 د و 42 ثا بالمقارنة مع المدة الزمنية الكلية للفيلم التي قدرت ب ساعة و 38 د و 17 ثا.

4- لقد تحقق الفضاء بصريا وفق النموذج القيمي الذي اعتمدت عليه البنية الحكائية للفيلم، فالتأمل في الأمكنة التي جرت فيها أحداث الفيلم والتي تم تأطيرها ضمن المحيط الجغرافي الذي حدد منذ البداية بمدينة الدار البيضاء سيكتشف تلك الأحياء الراقية للمدينة، إلى الملاهي الليلية وشاليه الشاطئ و ثانوية ليوطي، كلها أمكنة تبين إلى حد كبير النموذج القيمي الذي يريد هذا العمل إبرازه، فهي فضاءات الأقلية والنخبة المغربية المنفصلة تماما قيميا ومرجعيا عن ثوابت الغالبية العظمى من المغاربة حيث أضاع الجوانب النفسية لهذه الأقلية التي تعيش حياة واهمة شبيهة بحياة المجتمع الغربي مما جعل المتفرج يشكك في هويتها المغربية.

5- تشكل البناء الزمني لفيلم "ماروك" من مرحلة زمنية واحدة وهي زمن الحاضر والذي تم تحديده في بداية الفيلم من خلال عرض على الشاشة سنة 1997، أين اتبعت الأحداث نظاما زمنيا تطوريا تصاعديا لكن في نهاية الفيلم يعود الزمن إلى فترة ماضية لكنها لم تخرج على الإطار الزمني المحدد، كما يمكن الإشارة أيضا أن أغلب الأحداث تجري بنسبة كبيرة في فترة الليل سواء داخل الملاهي الليلية أو داخل السهرات الخاصة أو داخل شاليه البحر وهو ما يعني أن القيم التي أراد الفيلم عكسها لا تتجلى واقعا إلا في الظلام فهي لا تستيقظ إلا حين تنام الثقافة المجتمعية أو حين تخلد إلى راحتها الطبيعية.

6- يمكن تصنيف الخطاب السردى داخل الفيلم ضمن الخطابات المعروضة لأن طريقة السرد جاء في شكل حوارات مباشرة بين شخصيات ناطقة بالحكي وشخصيات حاضرة دون وسيط ودون الحاجة إلى متحدث راوي ينقل للمتفرج شكل الحكي.

7- لقد تمّ استخدام القطع الصريح في عملية الانتقال بين اللقطات لكن هذا الانتقال جاء بطريقة منظمة ومنطقية أي تمّ مراعاة فيه التوقيت الزمني لتسلسل الأحداث من البداية إلى النهاية وهذا ما يجعلنا نقول أن عملية تركيب اللقطات تمت وفق التركيب الروائي لكن مع ذلك وظفت بعض المؤثرات الإيديولوجية لتوضيح موقف المخرجة من قضايا معينة كموقفها من الدين الإسلامي تجاه علاقة المسلمة باليهودي عندما ركزت الكاميرا على المسجد أثناء حديث ريتا ويوري عن هذا الموضوع.

8- ما ميّز فيلم "ماروك" هو التصوير الليلي وداخل فضاءات داخلية مما استدعى استخدام الإضاءة الاصطناعية التي ساعدت في الكشف عن الجوانب النفسية للشخصيات الشبانية، أما خلال تصوير الفضاءات الخارجية فالمخرجة اكتفت بتوظيف الإنارة الطبيعية.

9- لقد طغى على المشاهد الفيلمية موسيقى الروك التي تمّ التأشير إليها في عنوان الفيلم حيث عكست الأجواء الصاخبة للملاهي الليلية وترجمت حالة التيهان وفقدان الهوية التي يعاني منها شباب الطبقة الثرية بالمغرب.

10- تمثلت القيم الرمزية داخل الفيلم في :

- **القيم الدينية :** شهر رمضان، أدعية دينية إسلامية عبر التلفزيون، فريضة الصلاة التي أداها ماو، مسجد الحسن الثاني ، صوت الأذان، كل هذه العلامات دلت على التعاليم الدينية الإسلامية للشعب المغربي، أما نجمة داوود، التراتيل اليهودية، الحاخام اليهودي، المقبرة اليهودية، الرداء الأبيض والأسود الذي وضع فوق قبر يوري، الطاقة اليهودية فقد عكست التواجد اليهودي داخل المغرب.

- **القيم الثقافية :** طغت على مشاهد الفيلم مظاهر الثقافة الغربية مثل موسيقى الروك التي سمعت داخل الملاهي الليلية ، موسيقى الريف الأمريكي التي سمعت داخل بيت ريتا، اللباس الغربي للفتيات، الفيلات الفاخرة ذات الطابع الأوربي حملت كلها دلالة على الثقافة الغربية الراسخة في أذهان الشباب المنتمين للطبقة الثرية بالمغرب، أما مظاهر الثقافة المغربية فقد اقتصر على اللباس المغربي الوحيد الذي ارتدته أم ريتا (الفطمان) والهندسة المعمارية العربية والزخرفة المغربية التي بني بها مسجد الحسن الثاني.

- **القيم الاجتماعية :** الانحراف الاجتماعي الذي انعكس في انتهاك حرمة شهر رمضان والأكل أثناء الصيام، تعاطي المخدرات ومختلف المشروبات المحرمة كذلك السلوكيات غير الأخلاقية للشباب المغربي داخل الملاهي الليلية والسهرات الخاصة، محاولة ترسيخ داخل ذهن المتفرج قيم اجتماعية دخيلة عن المجتمعات الإسلامية كعلاقة المرأة المسلمة بالرجل اليهودي.

11- ركز الفيلم على موضوع التعايش الديني داخل المجتمع المغربي بين المسلمين واليهود الذي برز أكثر داخل الطبقة الثرية من خلال السهرات الليلية التي جمعت الشباب المسلم واليهودي لكن المخرجة أصرت أن تقول أن هذا التعايش يبقى شكلي بعيد عن العلاقات الرسمية التي يمكن أن تربط فتاة مسلمة بشباب يهودي وقد حملت الثوابت المجتمعية المستنبطة من الدين الإسلامي أسباب إخفاق هذا النوع من العلاقات، كما برزت كذلك مواضيع جانبية كالحرية الجنسية، انتهاك التعاليم الدينية عبر الإساءة للقيم الإسلامية، إشكالية الهوية عبر الازدواجية اللغوية والهجرة للخارج وأخيرا التمييز الطبقي الذي انعكس في وجود طبقتين طبقة ثرية تأمر وأخر فقيرة تطيع.

12- تميز الخطاب اللغوي لفيلم "ماروك" بالازدواجية اللغوية حيث قدم للمتفرج نوعين من الخطاب اللغوي، خطاب لغوي أجنبي مستورد من الخارج عبرت عنه اللغة الفرنسية التي طغت على أغلب مشاهد الفيلم وقد جاءت على لسان شباب الطبقة الثرية المسلم واليهودي كما انعكست أيضا في ثانوية ليوطي الخاصة التابعة للبعثة الفرنسية بالمغرب والتي ترعاها وكالة التعليم الفرنسي بالخارج، كما تميزت لغة هذا الخطاب بطابعها السوقية فرغم انتماء الشخصيات الشبابية للطبقة الثرية إلا أن الألفاظ التي استخدمتها خلال حواراتها كانت فظة، بذيئة وغير أخلاقية عبرت عن حياة المجنون لهؤلاء الشباب، كما أساءت للقيم الإسلامية والانحياز أكثر للقيم اليهودية، أما النموذج الثاني من الخطاب اللغوي الذي وظف داخل الفيلم والذي قدّم بطريقة أقل شأنًا من الأول فهو خطاب لغوي محلي طبعته لغة عربية عامية مثلت الطبقة الشعبية والفقرية للمجتمع المغربي والذي انعكس في المضمون الفيلمي في مجموعة الخادومات والسائقين والأطفال بائعي السجائر.

13- ينتمي فيلم "ماروك" لمجموعة الأعمال السينمائية المحسوبة على الإنتاج المغربي المنتج بالاشتراك مع جهات خارجية (فرنسية) مما يفسر الرسائل الصادمة وكثافة الأفكار الإيديولوجية التي حملتها رسالته فمن بين الإشكاليات التي أثارها هي إشكالية الهوية التي حاولت المخرجة من خلالها تقديم رؤية جديدة ذات مظاهر غربية لمغرب آخر تسوده قيم مستحدثة تدعو لحرية المرأة عبر حرية اختيارها لأصدقائها وممارسة العلاقات معهم من دون اعتبار لا للعامل الديني ولا الاجتماعي.

برزت هذه الرسالة الإيديولوجية أكثر في الملصق السينمائي للفيلم حيث انعكست القيم الغربية أكثر في الرسالة اللغوية ذات الدلالة الإغوائية والباحثة عن الحرية والتعطش للممنوعات وتقديمها باللغة الفرنسية التي وظفت كلغة خطاب للتواصل مع المتلقي لأكثر دليل على طبيعة هذا التوجه الثقافي.

بالتالي استطاعت الصورة السينمائية المقبولة التي حاولت المخرجة ليلي المراكشي إيصالها للمتفرج الغربي قبل العربي أن تنفذ إلى العقل الغربي لأن لديه قابلية تصديقها خاصة وأنه يحتزن في ذاكرته خلفيات سياسية، اجتماعية وثقافية عن المجتمع العربي (المغربي) - بأنه مجتمع أبوي يتميز بسلطة الدين على كل مجالات الحياة - فمن الطبيعي أن يصدّق الجمهور الغربي هذه الصورة بل ويزكيها أيضا لأنها عاملا إضافيا يساعده على نشر إيديولوجياته التي تهدف إلى قبول صورة المرأة العربية وجعلها مطابقة لنفس صورة المرأة المقدّمة في السينما الغربية.

6- نتائج تحليل الفيلم الجزائري "بركات" !:

بعد عملية تفكيك عناصر البنية الداخلية لفيلم "بركات" وكشف كل المضامين التي احتواها نخلص إلى النتائج التالية :

1- تشكل عنوان الفيلم "بركات" من كلمة واحدة كانت كافية كي تقول يكفي قتلا، عنفا ودما إشارة بطريقة إيحائية إلى العشرية الحمراء التي مرت الجزائر خلال فترة التسعينات بسبب الإرهاب الذي اجتاحت مناطق عديدة من البلاد مخلفا وراءه الآلاف من الضحايا الجزائريين.

2- أدت المرأة داخل الفيلم دورا بارزا حيث حملت على عاتقها كل مسارات الحكيم وقد جاء هذا التمثيل النسوي من خلال صنفين من النماذج يمكن حصرها فيما يلي :

أ - حسب المهنة :

- نموذج المرأة الطيبة : تمثل هذا النموذج في شخصية آمال.
 - نموذج المرأة المريضة : تمثل هذا النموذج في شخصية خديجة.
 - نموذج المرأة الماكثة بالبيت : تمثل هذا النموذج في شخصية نادية.
- ب - حسب بنية التركيب النفسي للشخصية :

- نموذج المرأة الجريئة : تمثل هذا النموذج في شخصية آمال.
- نموذج المرأة المتحررة : تمثل هذا النموذج في شخصية خديجة.
- نموذج المرأة المقهورة المستسلمة للرجل : هذا النموذج مثلته شخصية نادية.

هذه الشخصيات النسوية حظيت بمساحة زمنية كبيرة قدرت ب ساعة و 13 د و 06 ثواني بالمقارنة مع المدة الزمنية الكلية للفيلم التي قدرت ب ساعة و 32 د و 48 ثا، بالتالي ورغم أن الموضوع الرئيسي يتناول ظاهرة الإرهاب في الجزائر لكن نستنتج أن للمرأة الدور الفاعل في أحداث القصة الفيلمية.

3- قدّم الرجل داخل الفيلم كشخصية سلبية عنيفة ومستفزة كانعكاس لما هو موجود في الواقع فهي المتسببة في الأزمة الأمنية التي عاشتها الجزائر، اتصف هذا الرجل بالنفاق الاجتماعي حيث يخفي وراء التزامه الديني حقدا دفينا على المرأة أظهره عندما وضعت أمامه كفريسة ضعيفة فأراد الانتقام منها من خلال وضع عراقيل في طريقها.

ظهر انحياز المخرجة للمرأة على حساب الرجل عندما خصصت له حيزا زمنيا أقل شأنًا حيث قدر ب 35 د و 44 ثا بالمقارنة مع المدة الزمنية الكلية للفيلم التي قدرت ب ساعة و 32 د و 48 ثا.

4- عدم الفضاء داخل الفيلم كفضاء فاعل ومشارك في مجريات الأحداث حيث تمّ تعيينه منذ بداية العرض الفيلمي بأحد المناطق الجزائرية التي جاء تحديدها فيما بعد بعدة مؤشرات سمعية- بصرية، هذا الفضاء تحقق بصريا من خلال الثنائية الجغرافية الحضر/الريف، المنطقة الحضرية انعكست في فضاء المدينة التي ظهرت بمبانيها السكنية وشاطئ البحر والمنطقة الريفية تمثلت في فضاء الجبل عبر إظهار عدة نماذج من القرى والمسالك الجبلية الوعرة التي طالتها الدمار والتخريب بسبب العمليات الإرهابية التي ارتكبتها الجماعات المسلحة.

5- تشكل البناء الزمني لفيلم "بركات" مرحلة زمنية واحدة وهي زمن الحاضر والذي حدّد بسنوات التسعينات كمؤشر زمني لبداية الأزمة الأمنية بالجزائر، مع ذلك قامت المخرجة بالعودة للوراء زمنيا عبر مؤشرات صوتية شغلت الذاكرة التاريخية للمتفرج وعادت به إلى فترة الثورة الجزائرية وهذا من أجل القول أن ما يحدث في الحاضر هو نتاج ما زرع في الماضي وأن أبطال الأمس هم مجرمو اليوم.

6- ينتمي الخطاب السردى للفيلم إلى نوعين من الخطابات من جهة خطاب معروض لأن ضمن جل الحوارات الدائرة بين الشخصيات كان الناطق بالحكي في حوار مباشر مع شخصية حاضرة تتلقى دون وسيط لكن هذا لم يمنع من وجود الخطاب المسرود الذاتي عندما قام الناطق بالحكي بسرد ما حدث له في زمن الماضي وهو ما تجلّى داخل الفيلم في سرد **خديجة** قصتها النضالية أثناء الثورة التحريرية، بالتالي امتزج العرض بالسرد في خطابات الحكي من خلال إعطاء بيانات الجو المحيط بالحدث كالمشاعر والانفعالات.

7- تميزت عملية الانتقال بين اللقطات بالمنطقية والتنظيم أي تم مراعاة التوقيت الزمني لتسلسل الأحداث التي بدأت بعملية خطف الزوج وانتهت بالعثور عليه وبالتالي على العموم عملية تريب اللقطات تمت وفق التركيب الروائي، لكن تركيز المخرجة على بعض الفضاءات بعينها من خلال توظيف اللقطات الطويلة والبعيدة التي سمحت بتصوير المناظر الطبيعية للمنطقة الجبلية التي جالت فيها آمال بحثا عن زوجها المختطف، كما تمّ توظيف الحركة البانورامية الأفقية التي وصفت صور الدمار داخل القرى التي هجرها سكانها خوفا من الإرهاب إضافة إلى إصرارها على الرجوع إلى زمن الماضي عبر عملية سردية لقصة ماضية لتحديد موقفها من هذه الفترة الزمنية من تاريخ الجزائر يسمح لنا بالقول أن الإيديولوجية كان لها دور في تركيب بعض اللقطات بالتالي عملية التركيب الكلية للقطات سارت وفق نمطين من التركيب الروائي والإيديولوجي في بعض المخطات السردية.

8- تمّ توظيف نوعان من الإضاءة وفقا لطبيعة المكان والتوقيت الزمني الذي التقطت خلالهما المشاهد الفيلمية، فالمشاهد الخارجية تزامنت بالفترة النهارية وبالتالي اكتفت المخرجة بالإضاءة الطبيعية لأشعة الشمس، أما الإضاءة الاصطناعية فاستخدمت داخل الفضاءات الداخلية التي تزامنت مع الفترة الليلية أين استعانت كذلك المخرجة إضافة إلى أنوار كاشفات الضوء إلى بالقناديل التقليدية في بعض الفضاءات كالأكواخ الجبلية إحياء بعدم وجود أدنى متطلبات العيش كالكهرباء في تلك المنطقة.

9- لقد ارتبطت الموسيقى داخل الفيلم بالمحيط الجغرافي الذي أطرّ الأحداث حيث جاءت متناغمة مع الطابع الموسيقي الذي يميز منطقة تيبازة، من جهة الطابع الأمازيغي الذي انعكس في الأغنية الأمازيغية التي جاءت بصوت نسوي بحكم أن منطقة **شنوة** تسكنها الغالبية الأمازيغية، من جهة أخرى الطابع الأندلسي الذي هو كذلك طابع موسيقي يميز المنطقة.

10- وظف الصمت في هذا الفيلم للتعبير من جهة عن رضوخ المرأة للرجل ومن جهة أخرى للتعبير عن الحالة النفسية للشخصية في حالة استرجاعها لذكريات سابقة.

11- تمثلت القيم الرمزية داخل الفيلم في :

- **القيم الدينية :** الجلباب والنقاب اللذان ارتدتهما **نادية**، فريضة الصلاة والتكبيرات التي أداها عناصر الجماعة الإرهابية، ذكر اسم الجماعة الإسلامية المسلحة (**GIA**)، كلها علامات دلت على محاولة ربط الدين الإسلامي بالإرهاب.

- **القيم السياسية :** حظر التجوّل، الحواجز الأمنية التي تكرر ظهورها على الشاشة، اختطاف الصحفي من قبل الجماعة المسلحة، عجز السلطات الأمنية في العثور على الزوج المخطوف، الأسلحة التي حملها الإرهابيين، صور الخراب والدمار للقرى الجبلية، التطرق لفكرة من يقتل من في الجزائر؟ كل هذه المؤشرات لحت للعشرية السوداء التي مرت بها الجزائر، محاولة المساس بسمعة جيل الثورة من خلال اتهمه بالتسبب في الأزمة الأمنية في فترة التسعينات، رمي المسدس في البحر في آخر لقطة من الفيلم كتعبير عن انتهاء الأزمة.

- **القيم الثقافية :** الأغنية الأمازيغية النسوية، الديكور الأمازيغي لكوخ الرجل العجوز، الموسيقى الأندلسية للدلالة على الثقافة الجزائرية المتنوعة، الحايك الذي قدم من جهة كرمز يدخل ضمن اللباس التقليدي للمرأة الجزائرية ومن جهة ثانية كرمز لكفاح المرأة إبان الثورة الجزائرية.

- **القيم الاجتماعية :** ظاهرة التحرش بالنساء في الأماكن العامة، محاولة غرس قيم تحرر المرأة عبر تقديم امرأة جريئة وأخرى متحررة.

- **القيم الإنسانية :** الجانب الإنساني التي تتمتع به الطيبة في محاولة إنقاذها حياة الطفل رغم حظر التجول المفروض وموافقتها على معالجة الإرهابي المصاب، مساعدة الرجل العجوز للمرأتين خلال رحلتهما للبحث عن الزوج المخطوف، الصداقة التي جمعت الطيبة بالمجاهدة.

12- حاول الفيلم عبر رؤية نسوية معالجة موضوع ظاهرة الإرهاب في الجزائر من خلال رحلة جمعت امرأتين من جيلين مختلفين يربطهما تحدي نسوي كبير في مواجهة هذه الظاهرة حيث تقرران البحث عن الزوج المختطف من طرف جماعة مسلحة، ضمن هذا الموضوع العام حاولت المخرجة التطرق لمواضيع جانبية كموضوع عجز الأمن الجزائري في البحث عن الأشخاص المفقودين زمن التسعينات، المجتمع التقليدي الجزائري ونظرته للمرأة، الجيل الجديد الذي تمثل في نموذج آمال ورؤيته السلبية لكفاح الجيل القديم المحسد في نموذج خديجة، الاستهزاء بجيل الثورة واعتباره أحد الأطراف المتسببة في الأزمة الأمنية التي شهدتها الجزائر خلال مرحلة التسعينات.

13- في الخطاب اللغوي لفيلم "بركات" باستخدامه اللغة الأجنبية بالتحديد اللغة الفرنسية كوسيلة تواصل مع المتلقي في أغلب مشاهدته الفيلمية وهي ميزة تختص بها رائدات الفكر النسوي في الجزائر سواء مجال في الأدب أو السينما اللاتي يرين في اللغة الأجنبية لغة تسمح باختراق تابوهات الكلام والخوض في مجالات حساسة كالدين والسياسة حيث حاولت المخرجة عبر هذه اللغة التعريف بالظروف السياسية التي تمر بها البلاد وربطها بالتطرف الديني والذاكرة التاريخية، أمل الخطاب اللغوي الذي جاء باللغة العامية الجزائرية والذي تميّز بقلته فقد كشف عن مكانة المرأة المتدنية في المنظومة الثقافية للمجتمع الجزائري باختلاف فئاته ومشاربه الفكرية.

14- يقوم فيلم "بركات" على خطاب إيديولوجي استعماري حيث حاولت المخرجة جميلة صحراوي عبر المضمون الفيلمي أن تكرر فكرة تمجيد الاستعمار عبر اتهام جيل الثورة بتورطه في الأزمة السياسية والأمنية التي عاشتها الجزائر ولم تكتفي بذلك بل اتهمت الجيل الجديد بالتطرف الديني والفكري ثم توحدتهما تحت بند اضطهاد المرأة، يبدو أن التمويل الأجنبي الذي حظي به الفيلم هو الذي يقف وراء هذا الخطاب المستورد من الغرب وهو ما شجع المخرجة للهجوم على المقومات العقائدية والتاريخية للشعب الجزائري بهذه الشراسة.

تضاعفت حدة هذا الهجوم عندما روج لرسالة الفيلم عبر ملصق سينمائي لم يستطع المتلقي الجزائري تقبل معطياته لأنها لا تنتمي إلى البيئة القيمية التي يتحرك ضمنها استنادا إلى طبيعة تنشئته الثقافية والاجتماعية، وهذا ما يفسر أن مضمونه الذي جاء أغلبه باللغة الفرنسية وظف أساسا لفئة معينة من الجمهوري الطرف المموّل لهذا النوع من الخطابات.

- النتائج العامة :

من خلال الاعتماد على معطيات الإطار النظري و نتائج تحليل أفلام العينة المختارة : "الباحثات عن الحرية"، "سكر بنات"، "وجدة"، "حرير أحمر"، "ماروك"، "بركات"، يمكن الخروج بالنتائج النهائية التالية :

1- تظل سينما المخرجات العربيات حاملة لخصائص ترتبط ارتباطا عضويا وبنويا بمخرجاتها وهذا ما يجعلها تدخل في سياق "سينما المؤلف" هي أيضا نظرا للخصائص الفنية والجمالية التي تميل إلى تغليب الرؤية الذاتية التي تبدو جلية في إنجاز كل واحدة.

2- إن التعدد الفني واختلاف المدارس والخلفيات التي تنتمي إليها المخرجات العربيات هو ما يجعل السينما النسوية العربية لا تندمج في إطار تيار أو مدرسة أو اتجاه يميزها عن السينما الرجالية بل لم تستطع المخرجة العربية اختراق محيطها الجغرافي المحلي إلى ما عداها خاصة على المستوى العربي، ما عدا بعض المخرجات التي تعد على الأصابع كإيناس الدغدي المصرية أو مفيدة التلاتلي التونسية أو يمينة بشير شويخ الجزائرية، من الممكن القول إن أهم سمات هذا التنوع ديناميكيته من حيث استثمار المواضيع وطريقة تناولها، حدة خطاباتها وعمقها، اختلاف زوايا الرؤى وتباين المواقف والخطابات، فكل مخرجة تقترح رؤيتها الإخراجية المتفردة.

3- إن التطور الذي رافق تدرج المرأة في المهن السينمائية ودخولها إلى ميدان العمل هو الذي غير صورة المرأة في السينما العربية أين استطاعت بعض المخرجات العربيات إلغاء صورة المرأة النمطية التقليدية في الأسرة التي عودتنا عليها السينما العربية الذكورية وطرح صورة المرأة كإنسان وكعنصر فعال في المجتمع.

4- يعاني الفيلم النسوي العربي من ضعف البنية الحكائية للقصة التي تتخذ من المرأة موضوعا لها ومبررا لثغراتها السردية مكنته باللعب على المشاعر لكسب العطف والمساندة وهذا ما يسقطها في تلك الميولودرامية البكائية.

5- اشتركت كل الأفلام المدروسة في طرح موضوع موحد والمتمثل في وضعية المرأة داخل مجتمعها لكن كيفية الطرح اختلفت من فيلم لآخر حيث نجد أفلام المشرق كان الطرح مباشرا والدليل على ذلك هي العناوين ذات الطابع الأنثوي التي حملتها هاته الأفلام، أما أفلام المغرب العربي فالطرح جاء بطريقة إيجائية غير مباشرة لكن وضعية الشخصيات داخلها حملت بصمات نسوية بحتة.

6 - إصرار المخرجة العربية على إعطاء أدوار بطولية للنساء هو بدافع استعادة توازن المجتمع وإعادة ترتيب بنيته الفكرية والثقافية وهذا ما لسمناه في كل الأفلام المدروسة حيث كل الأدوار الرئيسية جاءت نسوية لكن هذا الحضور النسوي الكثيف تراوح بين الإيجابي والسليبي ما سمح بتقديم نماذج نسوية متعددة.

7 - لقد طغى نموذج المرأة المتحررة جنسيا على أغلب الأفلام المدروسة والذي قدم في شكل (المرأة العشيقة، الشاذة جنسيا، المغنية وراقصة كباريه) حيث شاهدناه في الفيلم المصري، الفيلم المغربي، التونسي أما الفيلم اللبناني فقدمها بطريقة إيجائية، بالتالي نسجل قصور في طرح وتجسيد صورة المرأة وحصرها في نماذج متشابهة والهدف منها مداعبة غرائز الجمهور وإثارة عبر ملابس فاضحة تبرز مفاتن المرأة، أما النموذج الآخر الذي كان له أثر في أغلب الأفلام المدروسة هو نموذج المرأة المتمردة على الدين والتقاليد المجتمعية لإثبات الذات النسوية.

8- تمّ التركيز أكثر على المرأة العصرية المثقفة (الصحفية، الرسامة، الطبيبة، الطالبة) وتم إهمال المرأة التقليدية الريفية مع أن الواقع العربي يؤكد أن نسبة النساء ذوات المستوى الثقافي المتدني لازالت تعريف ارتفاعا.

9- لم تستثني المخرجات العربيات النساء الراضحات لقدرهن حيث تمّ تقديمهن في شكل نساء (سلبيات صامتات، مستسلمات للرجال، مقهورات من قبل المجتمع).

10- الشيء الإيجابي في دخول المرأة عالم الإخراج هو أنها لم تقدم صورة سطحية عن المرأة بل حاولت الغوص داخل الذات النسوية ومعرفة شخصيتها المعقدة وقد ظهر ذلك جليا عبر النماذج النسوية الأخرى التي قدمتها الأفلام المدروسة والتي تمثلت في المرأة (ذات الشخصية الانفصامية، المختلة عقليا، المضطربة نفسيا بسبب تقدم السن، التعيسة بسبب الحرمان العاطفي).

11- يرتكز التفكير النسوي الغربي على فكرة عزل الرجل وإبقائه بعيدا عن حياة المرأة وخارج اهتماماتها وهذا ما انعكس على مضامين الأفلام المدروسة حيث قدمت لنا شخصية رجالية (سلبية، هامشية، عدائية، متطرفة فكريا، مستفزة) وقد تجلّى ذلك في كل من الفيلم (السعودي، اللبناني والجزائري)، أما الأفلام (المصري، التونسي، المغربي) فقد منحت مساحة زمنية كبيرة للرجل لكنه قدم كمجرد وعاء جنسي تمّ توظيفه لإشباع رغبات المرأة، بالتالي تعمّدت المخرجة العربية عزل دور الرجل وإخراجه من النص السردي لفتح المجال أمام المرأة للتعبير عن حريتها خارج سيطرته وتبعيته.

12- لقد ارتبط وجود المرأة داخل الأفلام المدروسة بتواجدها داخل فضاءات معينة وهو ما سمح للمكان بأن يكون عنصرا فاعلا ومشاركا داخل الحدث الفيلمي، إن مجرد تنقل المرأة عبر الفضاء هي في نفس الوقت تكتسب حريات أخرى تتمثل في حرية الكشف عن الجسد من خلال نزع النقاب عن نفسها مما يجسد فكرة حرية المرأة في مشاهدة الآخرين وتمتع الغير برؤيتها، بالتالي كل فيلم عمل على التركيز على فضاء محدد سواء داخلي أو خارجي والذي من خلاله تمّ الكشف عن وضعية المرأة داخله لكن ما ميز هذه الأفلام هي أماكن الهروب التي لجأت إليها النساء كوسيلة للهروب من مشاكلهن والتي تجسدت أكثر في الملهى الليلي في كل من: "الباحثات عن الحرية"، "حرير أحمر"، "ماروك"، صالون الحلاقة في "سكر بنات"، شاطئ البحر "بركات" و"سطح البيت في "وجدة".

13- اعتمدت المخرجات على زمن الحاضر في عملية سرد قصصهن ضمن نظام زمني سار في خطية متتالية من البداية إلى النهاية لكن نلاحظ أن فيلم "الباحثات عن الحرية" يحكم أن القصة الفيلمية تجري خارج المنطقة العربية أي خارج البيئة الأصلية للشخصيات اضطرت المخرجة **إيناس الدغدي** العودة إلى الماضي عبر تقنية الرجوع إلى الوراء كي تود لنا مظاهر القهر الاجتماعي والسياسي التي عانتها هاته النسوة داخل مجتمعاتهن الأصلية ما تركهن يهرين إلى بيئة أخرى أكثر تحررا، أما فيلم "بركات" هو الآخر استعان بالماضي لكن عبر مؤشر صوتي وفق ما تقتضيه البنية الحكائية للفيلم.

14- تمّ ز الخطاب السردي داخل الأفلام المدروسة بطابع الخطاب المعروض أين برزت الحوارات المباشرة بين الشخصيات دون الحاجة إلى متحدث أو راوي يلق لنا الأحداث ما عدا الفيلم المصري فتميّز بالخطاب المسرود لأنه اقتضى وجود الراوي المشارك الذي قام بسرد الأحداث التي جرت بالماضي.

15- لقد كان لحركات الكاميرا ولنوعية اللقطات التي صورتها كاميرا المخرجات دورا كبيرا وهاما في عملية إبراز وضعية المرأة داخل الأفلام فقد تمّ التركيز أثناء عمليات التصوير على أخذ نوعية معينة من اللقطات والتي كانت من أهمّها اللقطة المتوسطة والقرية حيث كانت تهدف من الأولى إعطاء أهمية متنامية للشخصيات النسوية وهذا من خلال التركيز على الإشارات والإيماءات التي يكمّن، أما الثانية فالهدف منها التفتيش أكثر في وجه الشخصية المصورة لقراءة المواقف الغامضة والأكثر كتماننا، هذه الكاميرا النسوية لم تبقى ثابتة في مكانها بل تحركت وقدمت للمتفرج حركات متنوعة بزوايا التقاط مختلفة حملت هي الأخرى مدلولات ضمنية، بالتالي نستنتج أن الكاميرا في كل الأفلام

لم تكن بريئة في التقاطها للمشاهد بل كانت كل حركة لها مقصودة وتحمل رسالة ضمنية تعكس المقاصد الخفية التي كان تهدف إليها كل مخرجة لكنها في الأخير تحركت لصالح المرأة.

16- اعتمدت المخرجات أكثر على المونتاج المبني على الفكرة أي المونتاج الإيديولوجي في عملية تركيب اللقطات لأنه سمح لهنّ بالتعبير عن مواقفهن إزاء قضايا بعينها.

17- ما ميز الأفلام المدروسة هي كثرة استخدام الإضاءة الاصطناعية التي وظفت لإبراز العوالم الداخلية والاضطرابات النفسية للنساء، أما المناظر الخارجية فاحتفظت المخرجات بالإضاءة الطبيعية لأشعة الشمس.

18- لقد ارتبطت الموسيقى داخل الأفلام المدروسة بعنصر الفضاء، فالفيلم المصري تناغمت مع الفضاء الغربي الممثل بمدينة باريس بالتالي أخذ الطابع الفرنسي، أما في الفيلم اللبناني فارتبطت بالفضاء العربي حيث جاءت في شكل آلات موسيقية ذات أصول عربية كذلك فولكلور شعبي لبناني، في حين داخل الفيلم السعودي ارتبطت بالفضاء العربي الخليجي الذي يركز أكثر على الالتزام الديني ولهذا جاءت الموسيقى في شكل أناشيد دينية لكن من جانب آخر حاولت المخرجة هيفاء المنصور الخروج من هذا الإيقاع وتقديم موسيقى غربية كنافذة على الحرية، تغير الطابع الموسيقي تماما في الفيلم التونسي حيث جاء في شكل نغمات شرقية تناغمت مع جو الملهى الليلي و الرقص الشرقي ، أما في الفيلم المغربي فقد وظفت داخله موسيقى الروك كوسيلة للتعبير على التوجهات الفكرية الغربية لصاحبته وأخيرا الفيلم الجزائري هوّبت الموسيقى داخله بالمحيط الجغرافي الذي أطرّ الأحداث حيث جاءت متناغمة مع الطابع الموسيقي الذي يميز المنطقة الذي تمثل مثل في الموسيقى الأندلسية والأغنية الأمازيغية.

19- عارست ظاهرة الصمت الموظفة في الأفلام المدروسة على خلق إيقاعا دراميا عبرّ عن الآهات الداخلية التي لم تستطع الشخصيات النسوية التعبير عنها باللغة اللفظية وبدت واضحة على وملامح وجوههن .

20- أهم القيم التي تمّ التركيز عليها أكثر في الأفلام المدروسة هي القيم الدينية والتي انعكست في الديانات الثلاث: الإسلامية، المسيحية واليهودية، أما القيم الثقافية فظهرت أكثر في: الملابس، المأكولات الشعبية، الديكور والموسيقى، النصب التذكارية، الهندسة المعمارية ودلالة الألوان التي قدمت كشفرات ثقافية عكست ثقافة بعينها، كما تمّ التركيز أيضا على بعض القيم السياسية خاصة في الفيلم المصري، اللبناني والجزائري كالقضية الفلسطينية، الحرب الأهلية اللبنانية، المسألة الطائفية بلبان والأزمة الأمنية الجزائرية، أما القيم الاجتماعية فتمثلت في العادات والتقاليد العربية التي قدمتها المخرجات كعنصر كبح حرية المرأة والانحرافات الاجتماعية للفتيات والتي ظهرت أكثر في الفيلم المغربي، أخيرا القيمة الإنسانية التي اشتركت في طرحها الأفلام الست هي الصداقة النسوية التي جمعت مختلف الشخصيات النسوية.

21- لقد اكتشفت العديد من السينمائيات العربيات بأن جواز سفر لأفلامهنّ للحصول على الخطوة والاحتفاء في المهرجانات وبورصات تسويق الأفلام هو تناول موضوعات تستهوي وتشتغل على رؤية الآخر أي الغرب كالكبت الجنسي، المثلية، ختان البنات، الفلكلور، الرقص الشرقي، فالسينما النسوية الغربية ومنذ نشأتها ركزت على مسألة الجسد الأنثوي في علاقته بالآخر، أزمة الهوية، المشاكل العاطفية، الصداقة النسوية وهي مواضيع أعيد استنساخها في السينما النسوية العربية، ففيلم "الباحثات عن الحرية" ركز على مفهوم الجسد عبر تحريره جنسيا، فيلم "حوير أحمر" هو الآخر تعامل مع موضوع الجسد لكن عبر الرقص الشرقي الذي لا يتعدى كونه لازمة من لوازم المتعة في الشرق، ينظر إليه في الغرب على أنه فلسفة الجسد وحراكه للوصول للتحرر الروحي، حاول فيلم "ماروك" ملامسة فكرة تعبير المرأة عن ذاتها وعن جسدها وتمثلها لقضايا الجنس بنوع من التحرر لكنه ذهب أكثر من ذلك حيث

حاول غرس فكرة التعايش الديني عبر العلاقات العاطفية غير الشرعية، فهؤلاء المخرجات لم تفعل سوى التركيز على موضوع تحرر الجسد فوقعن في فخ التنميط.

22- الأفلام الثلاث الأخرى كانت أقل صدمة من حيث المشاهد الإباحية، فيلم "سكر بنات" برغم جرأته في طرح مواضيع دخيلة عن مجتمعا العربي كالعلاقات خارج إطار الزواج وموضوع المثلية الجنسية لكن طريقة المعالجة جاءت ضمنية غير صريحة حيث لم نشاهد أي مشهد محل بالحياء وهذا راجع لطبيعة السينما اللبنانية التي تعرف بالسينما المحافظة، أما الفيلم السعودي فبحكم الثقافة المجتمعية المحافظة لمنطقة الخليج فالمخرجة لم تجرأ تقديم مواضيع صادمة بل اكتفت بالإشارة إلى تعدد الزوجات، الزواج المبكر للفتيات ومحدودية حركة المرأة خارج إطار البيت، أخيرا الفيلم الجزائري فموضوعه بدا مختلفا تمام عن الأفلام الأخرى حيث ركز على معاناة امرأة من ظاهرة الإرهاب التي مست الجزائر في فترة التسعينات.

23- تميز الخطاب اللغوي للأفلام المدروسة بتعدد ألسنته ولهجاته فالأفلام المشرقية تحدثت الشخصيات داخلها بعدة لهجات عربية محلية، تراوحت بين اللهجة اللبنانية والخليجية لكن الملاحظ في الفيلم المصري أن مخرجه أرادت أن تعطيه الصبغة العربية وهذا ما انعكس على اللهجات العربية الموظفة التي تباينت بين اللهجة المصرية، اللبنانية، المغربية والجزائرية، كما تم توظيف اللغة الفرنسية بحكم أن الفيلم تدور أحداثه في باريس، أما أفلام المغرب العربي فتميزت بازدواجية الخطاب اللغوي، خطاب باللغة العربية العامة حسب البلد التي تنتمي إليه والذي وظف للتعبير عن العنف اللفظي الممارس من الرجل ضد المرأة في المجتمعات العربية وخطاب باللغة الفرنسية والذي برز أكثر في الفيلمين المغربي والجزائري، وهي خاصية تميز المرأة المبدعة في المغرب العربي سواء كانت كاتبة أو مخرجة بالتالي ما يجزنا للقول أن الابتعاد عن اللغة الأم وتوظيف لغة أجنبية كوسيلة للتعبير عن الأفكار يؤكد أن فكرة تحرر المرأة في حد ذاتها نابعة من فكر نسوي غربي.

24- حاولت مختلف الأفلام المدروسة تمرير رسائل إيديولوجية ضمنية تتقارب في مضمونها مع الأفكار التي تنادي بها السينما النسوية الغربية نظرا للعوامل التالية وقد تجلّى ذلك فيما يلي :

- ظهرت كل من السينما النسوية الغربية والعربية ضمن إطار ما يسمى بـ **الحركة النسوية** بالتالي تبنت كل منهما نفس أفكار التيارات النسوية المختلفة في العالم التي ركزت على التحرر الجنسي كعنصر أساسي لتحرير المرأة.

- يعتمد التفكير النسوي الغربي في التعبير عن حرية المرأة على أربعة محاور رئيسية هي:

- أ - حرية المرأة في مشاهدة الآخرين وحرية الآخرين في مشاهدتها والتي تتمثل في حرية النظر (le Regard).
- ب - حرية المرأة في التنقل داخل الفضاء الرجالي والمتمثلة في حرية الفضاء (l'Espace).
- ج - حرية التحدث مع وبمقابل الرجل والتي تتمثل في حرية الكلام (la Parole).
- د - حرية الكشف عن الجسد (le Corps).

بالعودة للأفلام المدروسة نجد أنها كلها قد ركزت في مضامينها على هذه المحاور الأربعة خاصة منها حرية الكشف عن الجسد.

- لا تخرج اهتمامات المخرجات العربيات عن مثيلاتها في العالم، فهن يتناولن بطريقة واعية أو لا واعية الواقع الاجتماعي وقضايا العائلة وإشكالات النوع الاجتماعي (الجنس) وهي مواضيع ترتبط ارتباطا شديدا بعوالم المرأة في أعماق امتداداتها دون إغفال خصوصية الموقف من العادات وأدوار المرأة في المجتمع وعواطفها وغرائزها، فقد يطرح كل فيلم توقعه مخرجة عربية إشكالات مختلفة على الناقد والباحث تتعلق بتمثل المرأة لذاتها ولواقعها وما يقترب ببعض الخصائص الجوهرية المشكّلة لهويتها.

- تشابه الخطاب النسوي العربي مع الغربي في مسألة الخوض في مواضيع كانت ولا زالت تعتبر من التابوهات الاجتماعية ولا علاقة لها مع الثقافة العربية الإسلامية كموضوع المثلية الجنسية.
- ارتكزت الأفلام المدروسة على إبراز الكثير من الشفرات الثقافية ذات الطابع الغربي وهذا ما يفسر التوجه الفكري لهذه الأفلام.
- اشتركت أغلب الأفلام المدروسة في عنصر التمويل الأجنبي فمعظمها أعمال سينمائية تنتمي للإنتاج المشترك مع جهات خارجية ما عدا الفيلم المصري الذي كان من إنتاج مصري صرف لكن هذا لا يعني أن **إيناس الدغدي** لها علاقات طيبة مع منظمي المهرجانات العالمية الذين يرحبون بأعمالها في الخارج.
- الاحتضان الغربي الكبير لهذا النوع من الأعمال السينمائية من خلال منحها جوائز تشجيعية ضمن المهرجانات العالمية التي تهتم بموضوع المرأة هو ما ساهم في تدعيم وانتشار هذا التيار النسوي في ميدان السينما.

الخاتمة

لقد خاضت الحركة النسوية معارك شرسة لانتزاع حقوقها تعدت المطالبة بالمساواة بين الرجل والمرأة إلى الاعتزاز بالكيان المستقل للمرأة والبحث عن الصفات المميزة التي تعيد للمرأة مكانتها الاجتماعية وبين المطالبة بالمساواة والبحث عن التمييز مضت الحركة النسوية في طريقها في ميادين مختلفة سياسية واجتماعية وقانونية وحتى سينمائية نظرا لم هذه الوسيلة الجماهيرية من مميزات تؤهلها أن تكون الميدان الأكثر تعبيرا عن الأفكار والإيديولوجيات وكذلك من خلال مفهومها العميق الذي يحلل الشخصيات ويغوص في أعماقها ويبين علاقاتها بغير الذات الأنثوية من خلال كشف دواخلها.

لقد أثبتت الدراسة أن السينما النسوية في العالم العربي تحمل نفس مؤشرات السينما النسوية الغربية من حيث القضايا المطروحة، هذه السينما المتأثرات بحركات التحرر النسوي العالمي التي ألفت بظلالها على الحركات النسوية في العالم العربي ومن ثم على السينما النسوية العربية حيث تأثرت هذه الأخيرة بنظريات النقد الإبداعي النسوي التي ركزت جل اهتمامها على الذات الأنثوية محاولة رفض تأطيرها داخل إطار الجسد الذي لا تنظر المجتمعات الأبوية للمرأة إلا من خلاله.

لكن بالرغم من أن نشأة السينما النسوية كان من أجل الحد أو التقليل من الصورة النمطية السلبية التي عملت على تكريسها السينما الذكورية نجدها هي الأخرى قد وقعت في فخ التنميط حيث لم تعمل على رسم صورة جديدة ونوعية عن المرأة بل بالعكس قامت بترسيخ نموذج المرأة المهيمن على المضامين الفيلمية المقدمة في السينما الذكورية وهذا لارتباطها الشديد بالعنصر الذكري سواء كان من ناحية التأليف أو الإنتاج.

ارتبطت هذه الصورة النمطية للمرأة أكثر بنوع معين من السينما وهي السينما النسوية الروائية التي تعتبر الحقل الخصب لتكريس الخطاب الإيديولوجي لصانعاته باعتبار السينما تعتبر من أهم الأجهزة الإيديولوجية التي تعمل على تمرير أهداف إيديولوجية من خلال الخطاب الفيلمي الذي تحمله والذي يتطابق مع خطاب الطبقة المهيمنة، فالإيديولوجية السائدة في المجتمع تنعكس على الأفراد الذين بدورهم يستخدمونها في أعمالهم الفنية هاته الفئة التي تنعكس في دراستنا في فئة النساء المخرجات والفيلم باعتباره منتجا ثقافيا إيديولوجيا يعكس توجهات المخرجات واهتماماتهن ، يكمن إذن المضمون الإيديولوجي للفيلم في وجهات نظر المخرجة حول موضوع ما.

من أهم الركائز التي اعتمدت عليها السينما النسوية هي التعبير عن الجسد الأنثوي من خلال علاقته بالآخرين وقد انعكس ذلك على مختلف الأفلام النسوية، لقد عملت المخرجات على تكوين متاهات نفسية لشخصية المرأة المقدمة على الشاشة بعيدا عن الاضطهاد الخاضعة له شخصياتهن في الواقع، هؤلاء المخرجات حاولن دائما التركيز على الأشياء الثمينة والسرية للنفس البشرية، بعض المخرجات ركزن في أفلامهن على المسألة الأنثوية، لقد ارتبطت المخرجات بالشخصيات النسوية المقدمة على الشاشة عن طريق طرح الانشغالات الداخلية للشخصية الأنثوية وهذا من خلال التوقف عند نقاط الضعف لتلك الشخصية كموضوع الجنس الذي يعتبر العنصر الأساسي للتركيب النسوية .

إن المنطلق الأساسي في المعالجة الفكرية يسبق المرامي الفنية لأنها تمثل كيفية تصوّر المرأة المخرجة للعمل الفيلمي وما تحمله من أفكار ومعتقدات عن سلوكيات وثقافة مجتمعتها، إن الكاميرا ليس لها جنس فهي أداة تعبيرية محايدة كالتقنية إلا أنها قد تتحول إذا ما وظفت في خضم الصراع الاجتماعي والسياسي إلى أداة إيديولوجية بامتياز وقد يبرز ذلك من خلال الكيفية التي يعالج بها الفيلم النسوي مقابل الفيلم الرجالي موضوعاته من خلال التوجهات القيمة التي سيطر عليها عمله كخطاب فكري، كما ستأتي المكونات التقنية الأخرى والجمالية في كيفيات التصوير

واختيار الزوايا وسلم اللقطات ومصدقية الأداء حسب معمارية مكانية ووتيرة زمنية تثير المشاهد حتى تجره للتضامن مع الرؤية النسوية للمخرجة.

إن عجز النظرية النسوية في مجال السينما عن وضع إجابتها على التمييز العنصري أثر سلباً على الرؤية النسوية للسينما، وهو ما يطرح السؤال المفصلي حول الإستراتيجية الأنسب والمطلوبة لوضع صورة المرأة في السينما في ظل واقع المرأة المركب والمعقد، بسينما بديلة تكون قادرة على طرح الفكر الحقوقي في منطلقاتها النظرية انطلاقاً من احتياجات الواقع ومتطلباته وتزيل الغموض عن واقع التمييز الممارس ضد المرأة داخل المجتمع.

أمام المرأة المخرجة اختيار صعب ووجودي فهي من جهة تأخذ على عاتقها طرح قضايا مسكوت عنها لما تتطلبه من جرأة في التفكير والمعالجة ومن جهة ثانية يجب عليها عدم الخضوع لإغراءات التمويلات أو الإملاءات الأجنبية التي قد تفرض أطروحات تحوّل هذا النوع من الأفلام إلى أدوات تعبيرية تشجع على استهلاك مضامين إما في غاية السلبية أو الاغترابية فهي بذلك تسقط نفسها في شباك التفرغ والدعاية المجانية لنوعية من الخطابات الترجسية حول الذات النسوية بالتالي يحكم عليها بالتقوقع داخل مهرجانات مناسبة أو صالات نخبوية، كما يجب على الخطاب النسوي السينمائي أن يتحرر من الخطاب الإيديولوجي المخضب بالذات الجمعية وفسح المجال للاحتفال بالذات الفردية للمرأة عموماً باعتبارها ذات تمارس حقها في الحياة وفي الحرية.

نقول في الأخير أنّ الحديث عن تطور وضع المرأة داخل المجتمع العربي لا يمكن أن يكتمل إلاّ بإبراز الوضع الذي تتميز به أجهزة الإعلام وسياستها منها السينما تلك التي تلعب دوراً مهماً في تشكيل النسق القيمي والثقافي السائدين في المجتمع وما يترتب عليهما من علاقات وسلوكيات، فإما أن تساعد هذه السينما على تغيير المفاهيم والقيم والعادات التقليدية فتهم بذلك في زيادة وعي النساء بواقعهنّ وبالأدوار الجديدة التي تفرضها ظروف ومقتضيات العصر أو تساعد على تثبيت وتعميق هذه التصورات التقليدية فتسهم عندئذ في تزييف وعي الأفراد منهم النساء ولهنّ الحقيقة وبالتالي نستنتج أنّ مجال السينما هو سلاح ذو حدين كلما أحسنّا استخدامه كلما أوصلنا إلى الغاية التي نطمح إليها.

الملاحق

الملحق رقم 01 :

نماذج من بعض الصور التوضيحية
للشخصيات الفيلمية النسوية

الفيلم المصري "الباحثات عن الحرية"



بداية الفيلم



لقطة مستخرجة من المتتالية الأولى (نضال المرأة السياسي)



لقطة مستخرجة من المتتالية الثانية (التحرر الجنسي كوسيلة للهروب من الماضي الأليم)



لقطة مستخرجة من المتتالية الثالثة (العنف اللفظي والجسدي ضد المرأة)



لقطة مستخرجة من المتتالية الرابعة (قضية المساواة بين المرأة والرجل)



نهاية الفيلم

الفيلم اللبناني "سكر بنات"



بداية الفيلم



لقطة مستخرجة من المتتالية الأولى (مسألة العذرية في المجتمع العربي)



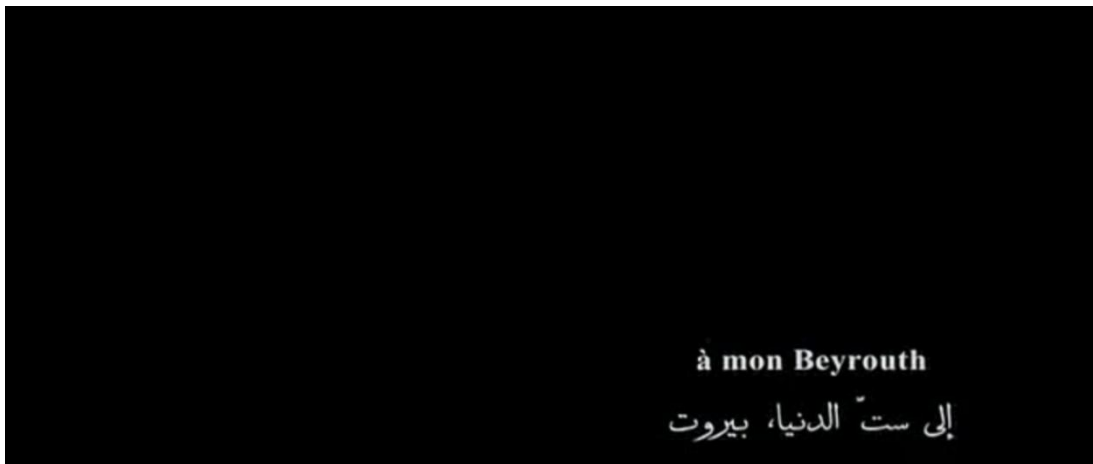
لقطة مستخرجة من المتتالية الثانية (موضوع سن اليأس)



لقطة مستخرجة من المتتالية الثالثة (مسألة المثلية الجنسية)

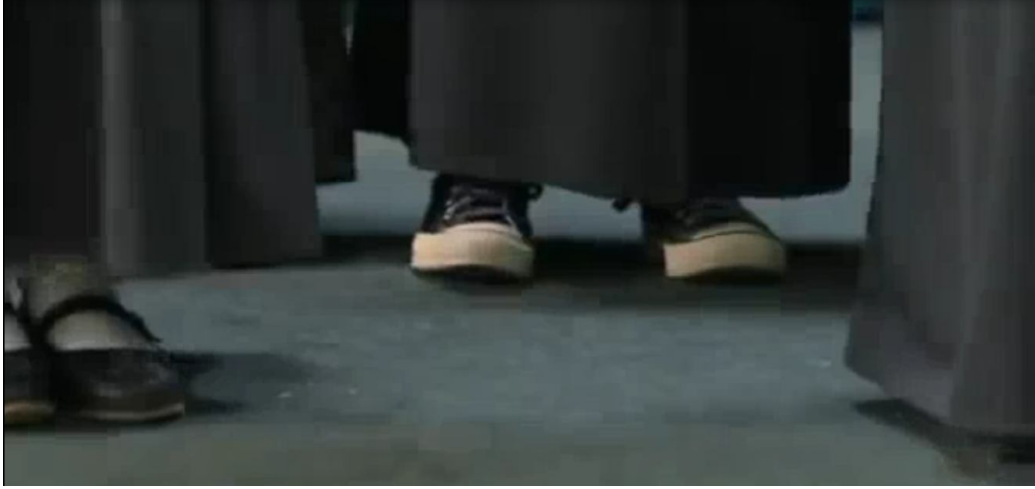


لقطة مستخرجة من المتتالية الرابعة (تقديم الرجل كعنصر هامشي وسليبي)



نهاية الفيلم

الفيلم السعودي "وجدة"



بداية الفيلم



لقطة مستخرجة من المتتالية الأولى (ركوب الدراجة الهوائية حكر على الذكور دون الإناث)



لقطة مستخرجة من المتتالية الثانية (دور العرف الاجتماعي في تقييد حرية المرأة خارج إطار البيت)



لقطة مستخرجة من المتتالية الثالثة (مسألة تعدد الزوجات داخل المجتمع السعودي)



لقطة مستخرجة من المتتالية الرابعة (التآزر النسوي بين الأم والبنات لتحقيق الحلم)



نهاية الفيلم

الفيلم التونسي "حرير أحمر"



بداية الفيلم



لقطة مستخرجة من المتتالية الأولى (علاقة التوتر بين الأم والبنات)



لقطة مستخرجة من المتتالية الثانية (الرقص الشرقي كتعبير عن تحرر الجسد الأنثوي)



لقطة مستخرجة من المتتالية الثالثة (العلاقة السرية بين الأم وعشيق البنت)



لقطة مستخرجة من المتتالية الرابعة (اللقاء الثلاثي بين الأم، البنت والعشيق)



نهاية الفيلم

الفيلم المغربي "ماروك"



بداية الفيلم



لقطة مستخرجة من المتتالية الأولى (نموذج الحياة الغربية في حياة الشباب الأرسقراطي المغربي)



لقطة مستخرجة من المتتالية الثانية (الأكل في رمضان كرمز للتحرر الأنثوي)



لقطة مستخرجة من المتتالية الثالثة (علاقة المرأة بالرجل خارج إطار الزواج)



لقطة مستخرجة من المتتالية الرابعة (موت الشاب يوري اليهودي)



نهاية الفيلم

الفيلم الجزائري "بركات"



بداية الفيلم



لقطة مستخرجة من المتتالية الأولى (حرية تنقل المرأة عبر الفضاء)



لقطة مستخرجة من المتتالية الثانية (ندية العلاقة بين المرأة والرجل على مستوى الاتصال اللفظي)



Lève-toi !

لقطة مستخرجة من المتتالية الثالثة (النضال السياسي للمرأة)



On s'en va !

لقطة مستخرجة من المتتالية الرابعة (جرأة المرأة وتحديها الجسدي للرجل)

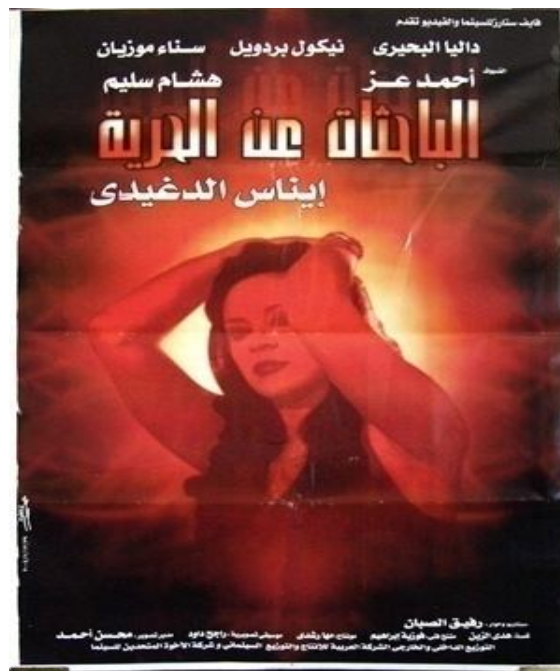
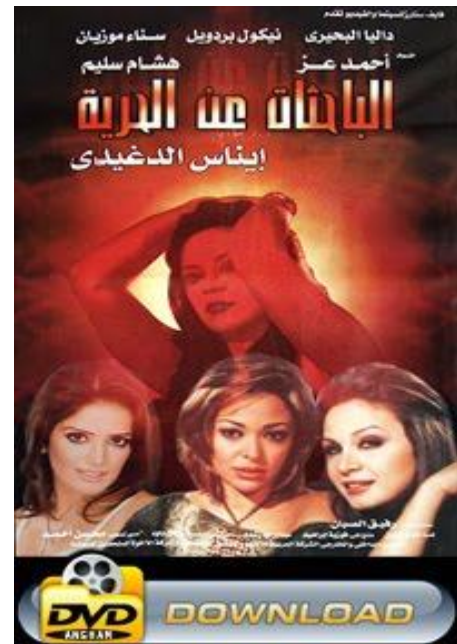


نهاية الفيلم

الملحق رقم 02 :

نماذج من ملصقات سينمائية للأفلام النسوية العربية
المختارة

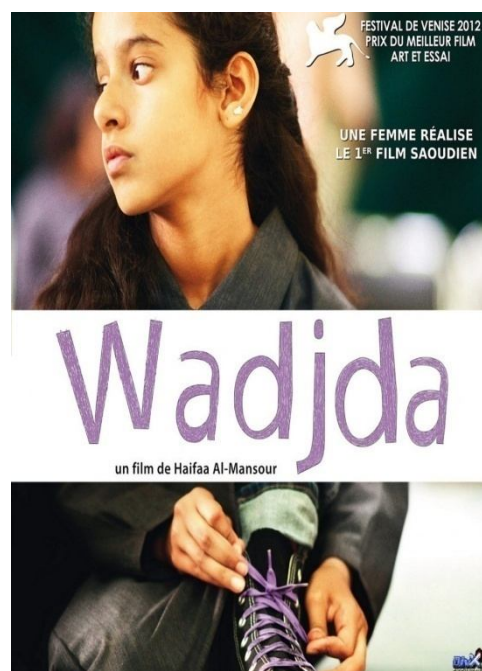
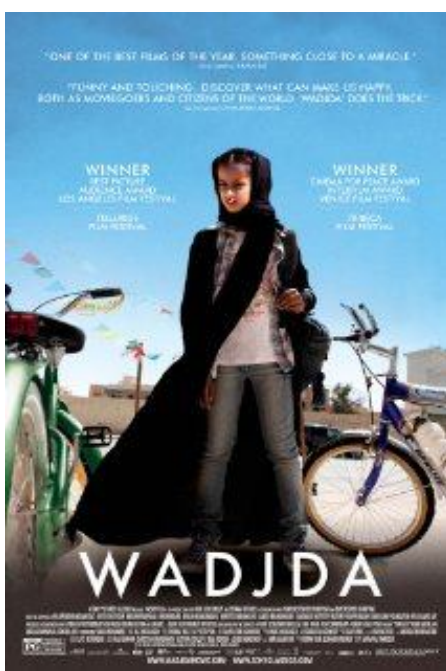
➤ الفيلم المصري "الباحثات عن الحرية" :



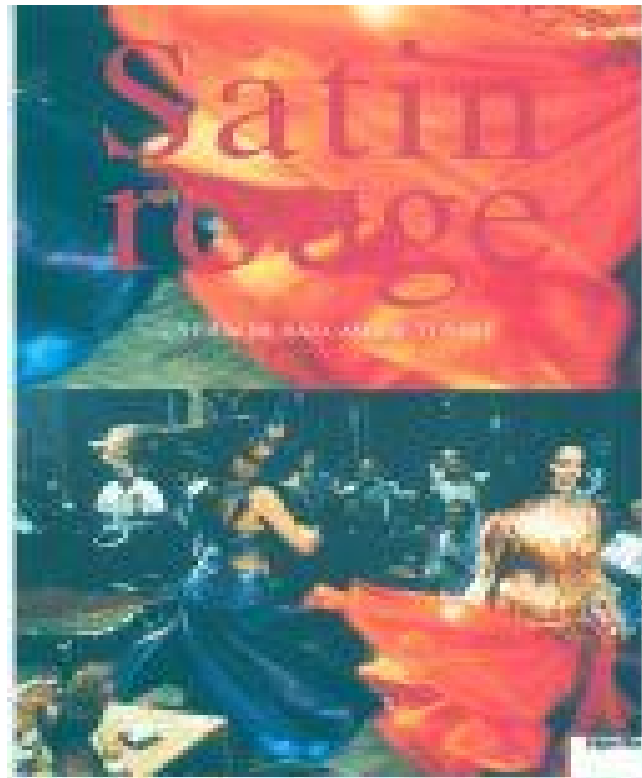
➤ الفيلم اللبناني "سكر بنات":



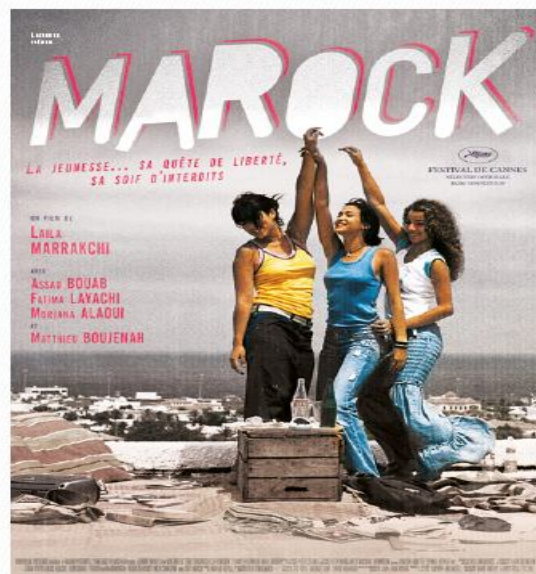
➤ الفيلم السعودي "وجدة":



➤ الفيلم التونسي "حرير أحمر":



➤ الفيلم المغربي "ماروك":





➤ الفيلم الجزائري "بركات" :



الملحق رقم 03 :

نموذج تقنية فك الرموز (Décryptage)

- تقنين لفك الرموز⁽¹⁾:

- ترقيم اللقطات:

0₁ ، 0₂ ، 0₃ ، ... لقطات جنيريك البداية والنهاية.

1، 2، 3... لقطات مختلف المتتاليات.

- سلم اللقطات:

ل ع = لقطة عامة.

ل ج ك = لقطة الجزء الكبير.

ل مت = لقطة متوسطة.

ل أ = لقطة أمريكية.

ل م خ = لقطة مقربة حتى الخصر.

ل م ص = لقطة مقربة حتى الصدر.

ل ق = لقطة قريبة.

ل ق ج = لقطة قريبة جدا.

- زوايا التصوير :

= زاوية عادية

= زاوية غطسية

= زاوية تصاعدية

مجال ومجال المقابل = < >

- حركات الكاميرا:

ل ث = لقطة ثابتة.

↑ = بانوراما عمودية من تحت إلى فوق.

↓ = بانوراما عمودية من فوق إلى تحت.

→ = بانوراما أفقية من اليسار إلى اليمين.

← = بانوراما أفقية من اليمين إلى اليسار.

↑ ← = بانوراما عمودية متبوعة ببانوراما أفقية.

ب د = بانوراما دائرية.

ت أ = تنقل أمامي.

ت خ = تنقل خلفي.

ز أ = زوم أمامي.

ز خ = زوم خلفي.

ت ج = تنقل جانبي.

ت ج = تنقل جانبي.

ت م = تنقل مصاحب.

ت د = تنقل دائري.

ت ب = تنقل بانورامي.

قائمة المراجع

1- باللغة العربية :

1-1- المصادر :

1- القرآن الكريم .

2- ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، الجزء 01، القاهرة، دار البيان العربي، 2006 .

1-2- القواميس والموسوعات:

1- إبراهيم (محمود)، المبرق، قاموس موسوعي للإعلام والاتصال، عربي - فرنسي، الجزائر، منشورات المجلس الأعلى للغة العربية، 2004.

2- بن مالك (رشيد)، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، عربي، الإنجليزي، فرنسي، الجزائر، دار الحكمة، فيفري 2000 .

3- لالاند (أندريه)، الأيديولوجية، موسوعة لالاند الفلسفية، ترجمة: خليل أحمد خليل، ط02، بيروت، منشورات عويدات، 1996.

4- يودين (روزنتال)، الموسوعة الفلسفية، ترجمة: سمير كرم، مراجعة: صادق جلال العظم و جورج طرايشي، ط01، بيروت، دار الطليعة، 1974.

1-3- الكتب:

1- إبراهيم (محمود)، التحليل السيميولوجي للفيلم، (د.ط)، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، 2006 .

2- إبراهيم (محمود)، ما هي السينما ؟، ط01، الجزائر، منشورات المبرق، 2014.

3- ابن منظور، لسان العرب ، ط01، بيروت، دار الكتب العلمية، 2003.

4- اسماعيلي علوي (أحمد)، التواصل الإنساني، دراسة لسانية، ط01، عمان، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، 2012.

5- أشويكة (محمد)، الصورة السينمائية، التقنية والقراءة، ط01، الرباط، سعد الورداني للنشر، 2005.

6- أشويكة (محمد)، أطروحات وتجارب حول السينما المغربية، ط01، الرباط، منشورات دار التوحيد، 2008.

7- أشويكة (محمد)، السينما المغربية، رهانات الحداثة ووعي الذات، ط01، الرباط، دار التوحيدي للنشر والتوزيع ووسائل الاتصال، الرباط، 2012.

8- الأسود (فاضل)، السرد السينمائي (خطابات الحكي، تشكيلات المكان، مراوغات الزمن)، ط 01، القاهرة، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996.

9- البطريق (نسمة)، الدلالة في السينما والتلفزيون في عصر العولمة، (د.ط)، القاهرة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، 2004.

10- الزبيدي (قيس)، المرئي والمسموع في السينما، ط01، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، 2006.

11- الزمخشري، أساس البلاغة، تحقيق: عبد الرحيم محمود، (د.ط)، بيروت، دار المعرفة للطباعة والنشر، (د.س).

12- السباعي (خلود)، الجسد الأنثوي وهوية الجندر، ط 01، بيروت، جداول للنشر والتوزيع، 2011.

13- الصافي (حبيبة)، سيميائيات إيديولوجية، ط01، دمشق، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، 2011.

14- الصبان (منى)، من مناهج السيناريو والإخراج والمونتاج، ط01، عمان، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2010.

- 15- **العبد الله (مي)**، نظريات الاتصال، ط 01، بيروت، دار النهضة العربية، 2006 .
- 16- **العروي (عبد الله)**، مفهوم الإيديولوجية، ط 05، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 1993.
- 17- **القش (سهيل)**، في البدء كانت الممانعة ، مقدمة في تاريخ الفكر السياسي العربي، ط 02، بيروت، دار الحداثة للنشر، 1980.
- 18- **القيلوني (محمد كامل)**، السينما العربية والإفريقية، بيروت، دار الحداثة للنشر، 1984.
- 19- **المهدي (الصادق)**، نحو مرجعية إسلامية متجددة، (د.ط)، القاهرة، مكتبة الشروق الدولية، 2006.
- 20- **إيكو (أمبرتو)**، سيميائيات الأنساق البصرية، ترجمة: محمد التهامي العماري، محمد أودادا، مراجعة وتقديم: سعيد بنكراد، ط 01، اللاذقية، دار الحوار للنشر والتوزيع، 2008.
- 21- **بعلي (حفناوي)**، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، ط 01، بيروت (الدار العربية للعلوم، ناشرون)، الجزائر (منشورات الاختلاف)، 2007.
- 22- **بعلي (حفناوي)**، مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية، ط 01، بيروت (الدار العربية للعلوم، ناشرون)، الجزائر (منشورات الاختلاف)، 2009.
- 23- **بن ظافر الشهري (عبد الهادي)**، استراتيجيات الخطاب، مقارنة لغوية تداولية، ط 01، بيروت، دار الكتاب المتحدة، 2004.
- 24- **بن مرسل (أحمد)**، مناهج البحث العلمي في علوم الإعلام والاتصال، ط 02، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، 2005.
- 25- **بن مسعود (رشيدة)**، المرأة والكتابة، سؤال الخصوصية/ بلاغة الاختلاف، ط 02، الرباط، إفريقيا الشرق، 2002.
- 26- **بيغل (جوناثان)**، مدخل إلى سيميائيات الإعلام، ترجمة محمد شيّا، ط 01، بيروت، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر والتوزيع، 2011.
- 27- **تشاندلر (دانيال)**، أسس السيميائية، ترجمة: طلال وهبه، ط 01، بيروت، مركز الدراسات الوحدة العربية، المنظمة العربية للترجمة، 2008.
- 28- **توفيق (رؤوف)**، سينما المرأة وجزء خاص عن السينما العارية، (د.ط)، القاهرة، الكتاب الذهبي، مؤسسة روز اليوسف، 1983.
- 29- **جبارة (صفاء)**، الخطاب الإعلامي بين النظرية والتحليل، (د.ط)، عمان، دار أسامة للنشر والتوزيع، 2012.
- 30- **حسام الدين اسماعيل (محمد)**، الصورة والجسد، دراسات نقدية في الإعلام المعاصر، ط 01، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، 2008 .
- 31- **حلواني (أحمد)**، أثر وسائل الإعلام في الحياة اليومية للجماهير، (د.ط)، القاهرة، المنظمة العربية للثقافة والعلوم، 1983.
- 32- **حمداني (حميد)**، النقد الروائي والأيديولوجية، ط 01، المركز الثقافي العربي، 1991 .
- 33- **حميدة (مخلوف)**، سلطة الصورة، بحث في إيديولوجيا الصورة وصورة الإيديولوجيا، ط 01، تونس، دار سحر للنشر، 2004 .
- 34- **خضور (أديب)**، صورة المرأة في الإعلام العربي ، ط 01، دمشق، المكتبة الإعلامية، 1997.
- 35- **رافع الطهطاوي (رفاعة)**، تخلص الإبريز إلى تخلص باريز، القاهرة، دار التقدم، 1905.
- 36- **رمزي (ناهد)**، المرأة والإعلام في عالم متغير، طبعة خاصة بمهرجان القراءة للجميع، القاهرة، مكتبة الأسرة، 2004.

- 37- زاهير (عبد الرزاق)، السرد الفيلمي: قراءة سيميائية، ط01، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، 1994.
- 38- سبيلا (محمد)، الإيديولوجية نحو نظرة تكاملية، ط01، الرباط، المركز الثقافي العربي، 1992.
- 39- سعيد الحديدي (منى)، الفيلم التسجيلي (تعريفه، اتجاهاته، أسسه وقواعده)، ط02، القاهرة، دار الفكر العربي، 1990.
- 40- شيفرد (ليندا)، أنثوية العلم: العلم من منظور الفلسفة النسوية، ترجمة: يمنى الخولي، الكويت، عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2004.
- 41- شومان (محمد)، تحليل الخطاب الإعلامي، أطر نظرية ونماذج تطبيقية، ط01، القاهرة، الدار المصرية اللبنانية، 2007.
- 42- صالح (سليمان)، وسائل الإعلام وصناعة الصور الذهنية، ط01، الكويت، مكتبة الفلاح للنشر والتوزيع، 2005.
- 43- صالح (فخري)، النقد والمجتمع، مجموعة حوارات مترجمة مع رولان بارت، بول دي مان، جاك دريدا، إدوارد سعيد، جوليا كرسيفا، ط01، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1995.
- 44- طعيمة (رشدي)، تحليل المحتوى في العلوم الإنسانية، ط01، القاهرة، دار الفكر العربي، 1987.
- 45- عبد الرحمن قلعج (سعد)، جماليات اللون في السينما، بحث في الأساليب المختلفة لاستخدام اللون في الأفلام الروائية، (د.ط)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1975.
- 46- عبد الله باشيوة (لحسن) وآخرون، البحث العلمي، مفاهيم-أساليب-تطبيقات، ط01، عمان، الوراق للنشر والتوزيع، 2010.
- 47- عرفة (مازن)، سحر الكتاب وفتنة الصورة، من الثقافة النصية إلى سلطة اللامرئي، ط01، دمشق، التكوين للتأليف والترجمة والنشر، 2007.
- 48- فكري الجزار (محمد)، العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، ط01، القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب، 1998.
- 49- قاسم (محمود)، المرأة في السينما، ط01، مكتبة السينما المصرية (6)، القاهرة، دار الأمين، 1998.
- 50- قاسم (محمود)، الجنس في السينما المصرية، ط01، القاهرة، هقن للترجمة والنشر والبرمجيات، 2009.
- 51- قطوس (يسام)، سيمياء العنوان، ط01، عمان، وزارة الثقافة، 2001.
- 52- لمحرزي (العلوي)، المقاربة النقدية للخطاب السينمائي بالمغرب من 1905 إلى 2000، ط01، الرباط، منشورات سايس ميديت، 2007.
- 53- ليسا (صوفيا)، جماليات موسيقى الأفلام، ترجمة: غازي منافخي، ط01، الفن السابع 18، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، 1997.
- 54- مارتن (مارسيل)، اللغة السينمائية، ترجمة: سعد مكاوي، مراجعة: فريد المزروي، (د.ط)، القاهرة، الدار المصرية للتأليف والترجمة، 1964.
- 55- محمد حوسو (عصمت)، الأبعاد الاجتماعية والثقافية، ط01، عمان، دار الشروق للنشر والتوزيع، 2009.
- 56- محمد وهيبي (سحر)، الصورة النمطية للصعيدي في مسلسلات وأفلام التلفزيون، ط01، (سلسلة بحوث في الاتصال)، القاهرة، دار الفجر للنشر والتوزيع، 1996.
- 57- مختار عمر (أحمد)، علم الدلالة، ط01، القاهرة، عالم الكتب، 1985.
- 58- مدانات (عدنان)، تحولات السينما العربية المعاصرة، قضايا وأفلام، ط01، دمشق، دار كنعان للدراسات والنشر والخدمات الإعلامية، 2004.

- 59- **مرسلي (دليلة)** وآخرون، مدخل إلى السميولوجيا (نص - صورة)، ترجمة: **عبد الحميد بورايو**، ط01 ، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، 1995.
- 60- **مسلم (سامي)**، صورة العرب في صحافة ألمانيا الاتحادية، (سلسلة أطروحة دكتورا)، ط 01، بيروت، مركز الدراسات العربية، 1985.
- 61- **مشاقبة (بسام)**، مناهج البحث الإعلامي وتحليل الخطاب، ط01، عمان، دار أسامة للنشر والتوزيع، 2010.
- 62- **منصور حبيب (زينب)**، الإعلام وقضايا المرأة، ط01، عمان، دار أسامة للنشر والتوزيع، 2011.
- 63- **منير حجاب (محمد)**، السينما وقضايا المجتمع العربي، رؤية تحليلية نقدية، ط01، القاهرة، دار الفجر للنشر والتوزيع، 2009.
- 64- **مهدي يوسف (عقيل)**، جاذبية الصورة السينمائية، دراسة في جماليات السينما، ط01، بيروت، دار الكتاب الجديد المتحدة، 2001.
- 65- **مؤنس (كاظم)**، دراسات نقدية في جماليات لغة الخطاب البصري، ط01، عمان، عالم الكتب الحديث، 2006.
- 66- **نيكولز (بيل)**، أفلام ومناهج، نصوص نقدية ونظرية مختارة، الجزء 03 (النظريات)، ترجمة: **حسين بيومي**، ط 01، القاهرة، المركز القومي للترجمة، 2007.
- 67- **ناصر (عبد الجبار)**، ثقافة الصورة في وسائل الإعلان، ط01، القاهرة، الدار المصرية اللبنانية، 2011.
- 68- **هاشم (صلاح)**، السينما العربية خارج الحدود، ملفات السينما رقم 11، القاهرة، وزارة الثقافة، المركز القومي للسينما، شركة لوتس للطباعة والنشر، 1998.
- 69- **هلال مزاهرة (منال)**، بحوث الإعلام، الأسس والمبادئ، ط01، عمان، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، 2011.
- 70- **هنري عازار (ظافر)**، نظرة على السينما العالمية المعاصرة، ط 01، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1983.

1-4- الدوريات :

- 1- **ألتوسير (لويس)**، البنية ذات الهيمنة، التناقض والتضافر، ترجمة: **فريال جبوري غزول**، مجلة "فصول"، المجلد 05، العدد 03، 1985.
- 2- **الجابري (محمد عابد)**، أزمة الإبداع في الفكر العربي الحديث : أزمة ثقافة أم أزمة عقل، مجلة "فصول" ، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد 04 ، العدد 03 ، أبريل، مايو ، يونيو، 1984.
- 3- **المسناوي (مصطفى)**، عن السينما العربية، تاريخها ونقدها (المغرب نموذجاً)، مجلة "عالم الفكر"، المجلد 26 العدد 01، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، مطابع السياسة، الكويت، 1997.
- 4- **بومعيزة (سعيد)**، الرسائل والمعاني، المجلة الجزائرية للاتصال، العدد 13 ، الجزائر، معهد علوم الإعلام والاتصال، 1996.
- 5- **سعيد (كمال)**، تأثير التنشئة الاجتماعية على أداء المرأة لدورها، المجلة الاجتماعية القومية، العدد 03، القاهرة، 1977 .
- 6- **شرف الدين (فهيمه)**، المرأة في خطاب التنوير العربي، مجلة "النهج"، ربيع الأول، 1996 .
- 7- **غابيل (ياسبيرز)**، الإيديولوجية، ترجمة: **محمد سبيلا**، مجلة "المشروع"، العدد 5، الرباط، دار النشر المغربية، 1985.
- 8- **غرافي (محمد)**، قراءة في السميولوجيا البصرية، مجلة "عالم الفكر"، المجلد 31، يوليو - سبتمبر 2002 .

- 9- **فرج مساعد (نورة)**، تاريخ الحركة النسوية، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، المجلد 18، العدد 71، جامعة الكويت، الصادرة عن مجلس النشر العلمي، **جانفي 2000**.
- 10- **مدانات (عدنان)**، نساء مخرجات في السينما المصرية، مجلة "الجيل"، العدد 08، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مطابع السياسة، **1986**.
- 11- **يخلف (فايزة)**، الأسس النفسية والفنية للصورة الإعلانية، المجلة الجزائرية للاتصال، العدد 14، الجزائر، معهد علوم الإعلام والاتصال، **جويلية - ديسمبر 1996**.

1-5- الدراسات الأكاديمية :

- 1- **ناوي (كريمة)**، أدب المرأة من الرواية إلى السينما، رسالة لنيل شهادة الدكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر (01)، **السنة الجامعية : 2009 - 2010**.
- 2- **نايلي (نفيسة)**، صورة المرأة من خلال السينما المغاربية، دراسة تحليلية نصية لعينة من الأفلام الجزائرية، التونسية والمغربية : وراء المرأة ومسخرة (الجزائر)، باب العرش والحرير الأحمر (تونس) والمنسيون والكازويات (المغرب)، رسالة لنيل شهادة الدكتوراه، كلية علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر (03)، **السنة الجامعية : 2012 - 2013**.

1-6- المقالات والندوات العلمية :

- 1- **الإمام (محاسن)**، الوضع الإعلامي والقانوني للمرأة العربية والنوع الاجتماعي، وجهة نظر إعلامية، مركز الإعلاميات العربيات، الرباط، ندوة إعلامية عقدت خلال الفترة من **15 - 18 / 12 / 2005**.
- 2- **أبو زيد (حكمت)**، إمكانات المرأة العربية في العمل السياسي، مأخوذ عن ندوة المرأة ودورها في حركة الوحدة العربية، بحوث ومناقشات، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، **1993**.
- 3- **النايلسي (محمد سعيد)**، صورة المرأة في وسائل الإعلام وفنون التعبير، سلسلة دراسات عن المرأة العربية في التنمية، العدد 14، منظمة الأمم المتحدة : اللجنة الاقتصادية والاجتماعية لغربي آسيا، **1985**.
- 4- **الوافي (عز الدين)**، الفيلم النسائي: فريدة بليزيد نموذجاً، ورقة مقدمة ضمن فعاليات مؤتمر "نقاد ومخرجون"، سينماتك طنجة، **سبتمبر 2009**.
- 5- **بلحاج (إيمان)**، المخرجة السينمائية المصرية إيناس الدغدي، حوار أجرته المراسلة مع المخرجة ضمن فعاليات ندوة تحت عنوان : "النساء العربيات المهاجرات" بـ الدار البيضاء، المغرب، بتاريخ: **2006/12/12**.
- 6- **شرف الدين (فهيمة)**، المرأة والتنمية المستدامة في ظروف لبنان، ورقة مقدمة ضمن ندوة فكرية تحت عنوان : المرأة العربية بين ثقل الواقع وتطلعات التحرر، سلسلة كتب المستقبل العربي رقم **15**، ط1، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، **1999**.
- 7- **عرايبي (عبد القادر)**، المرأة العربية بين التقليد والتجديد، ورقة مقدمة إلى الندوة الفكرية "المرأة العربية بين ثقل الواقع وتطلعات التحرر"، سلسلة كتب المستقبل العربي رقم **15**، ط1، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، **1999**.
- 8- **عزام (هنري)**، المرأة العربية والعمل : مشاركة المرأة العربية في القوى العاملة ودورها في عملية التنمية، ورقة مقدمة ضمن بحوث ومناقشات للندوة الفكرية التي نظمها مركز دراسات الوحدة العربية تحت عنوان : المرأة العربية ودورها في حركة الوحدة العربية، ط **03**، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، **ديسمبر 1993**.

- 9- **علي موسى (غادة)**، حقوق المرأة في خطاب المؤسسات النسوية العربية : نماذج عن مؤسسات رسمية أهلية، ورقة مقدمة إلى ندوة " حقوق الإنسان في الخطاب السياسي والحقوق المعاصر في الدول العربية، اللجنة الوطنية لحقوق الإنسان، الدوحة، الفترة من 11- 12 مايو، 2008 .
- 10- **قاسم (سيزا)**، **حامد أبو زيد (نصر)**، مدخل إلى السميوطيقا، (مقالات ودراسات مترجمة)، القاهرة، دار إلياس المصرية، 1986.
- 11- **لطفى (سهير)**، وضع المرأة في الأسرة العربية وعلاقته بأمة الحرية والديمقراطية، بحوث ومناقشات للندوة الفكرية التي نظمها مركز دراسات الوحدة العربية تحت عنوان : المرأة العربية ودورها في حركة الوحدة العربية ، ط 03، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، ديسمبر 1993.
- 12- **لمريني (أمينة)**، حقوق النساء والأطفال في العالم العربي بين الالتزامات الدولية للحكومات و ضمانات الميثاق العربي لحقوق الإنسان، ورقة مقدمة في المؤتمر الإقليمي بعنوان "من أجل حماية إقليمية فعالة لحقوق الإنسان: أي ميثاق عربي لحقوق الإنسان ؟ " بيروت، 10- 12 يونيو (د.س) .
- 13- **محمد النجار (سيكة)**، الحركة النسائية في الخليج ، مقال مقدم ضمن مجموعة مقالات بعنوان : المرأة والأسرة في المجتمعات الخليجية، تحت إشراف : **فيوليت داغر**، سلسلة براعم، ط01، باريس، المؤسسة العربية الأوروبية للنشر (أوراب)، 2004 .
- 14- **مطر (ليندا)**، دور التنظيمات والجمعيات النسائية في الوطن العربي، ورقة مقدمة ضمن بحوث ومناقشات نظمها مركز دراسات الوحدة العربية تحت عنوان : المرأة العربية ودورها في حركة الوحدة العربية، ط 03، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، ديسمبر 1993.

1- 7- الوثائق الحكومية :

- **اليونسكو** : الدراسات الاجتماعية عن المرأة في العالم العربي، ط 01 ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1984.
- **منظمة العمل الدولية**، الكتاب الإحصائي السنوي، 1985 .
- **منظمة العمل الدولية (المكتب الإقليمي للدول العربية)**: الموارد البشرية وتحديات التنمية في جمهورية مصر العربية، الجزء 2، 1994 .
- **برنامج الأمم المتحدة الإنمائي**، تقرير التنمية البشرية لعام 1995.
- **البنك الدولي**: التعليم في منطقة الشرق الأوسط، إستراتيجية نحو التعليم من أجل التنمية، شبكة التنمية البشرية، 1998 .
- **اليونسكو** : تقرير عن التربية في العالم 2000، باريس، منشورات اليونسكو، 2000.
- **تقرير الأمم المتحدة**، تقرير التنمية البشرية لعام 2000 .

2- باللغة الأجنبية :

2-1- القواميس والموسوعات :

- 1 - **LAROUSSE**, Dictionnaire Encyclopédique Illustré, Paris, Larousse Bordas, 1997.
- 2 - **(Lamitez) Bernard, (Silem) Ahmed**, Dictionnaire Encyclopédique des Sciences de L' Information et de la Communication , Paris, Ellipses/ Edition Marketing S.A, 1997 .

3 - Pinel (Vincent), Dictionnaire technique du Cinéma, **Paris**, 2^{ème} édition, Armand Colin, 2008.

2-2 - الكتب :

- 1 – Aumont (Jaques), Marie (Michel) ,** l'Analyse des Films, **Paris**, Editions Nathan Université, **1988**.
- 2 - Bourkhis (Ridha) ,** Le langage de Connotation, **Tunis**, Edition Saidaine, **2003**.
- 3 - Brahim (Denise) ,** 50 Ans De Cinéma Maghrébin, **Alger**, Edition Chihab, **2010**.
- 4 – Cadet (Christiane), Charles (René), Galus (Jean-Luc),** La Communication par l'Image, **Paris**, Repères Pratiques Nathan, **1990**.
- 5 - Éco (Umberto) ,** La structure absente, **Paris**, Edition Mercure, **1972**.
- 6 - Ferro (Marc),** Analyse de Film, Analyse de Société, **Paris**, Edition Classique Hachette, **1979**.
- 7 - Grawitz (Madeleine),** Méthodes des sciences sociales, **Paris**, 10^{ème} édition, DALLOZ, **1996**.
- 8 - Iberraken (Mahmoud) ,** Sémiologie du cinéma, Méthodes et analyses filmiques, **Alger**, Ed Office des publications universitaires, **2006**.
- 9 - Jaidi (Mouloud Driss) ,** Cinéma et Société, **Rabat**, Edition Almajal, **2010**.
- 10 - Joly (Martine) ,** Introduction à l'analyse de l'image, **Paris**, Editions Nathan, **2004**.
- 11 - Joly (Martine) ,** L'image et son interprétation, **Paris**, éd Armand Colin CINEMA, **2005**.
- 12 – Martin (Marcel),** Le langage cinématographique, **Paris**, les Editeurs Français Réunis, **1977**.
- 13 - Megherbi (Abdelghani),** Le miroir Apprivoisé : Sociologie du Cinéma Algérien, **Alger**, O.P.U, **1985**.
- 14 – Lazar (Judith),** Ecole, Communication, Télévision, **Paris**, ed, PUF, **1991**.
- 15 - Moine (Raphaëlle),** Les genres du cinéma, **Paris**, éd Armand Colin CINEMA, **2005**.
- 16 - Scilier (Jaques),** La Femme dans le Cinéma Français, les Editions du Cerf, **Paris**, **1957**.
- 17 - Tamzali (Wessyla),** En attendant Omar Gotlato, Regard sur le Cinéma Algérien suivi d'introduction Fragmentaire au Cinéma Tunisien, **Alger**, Edition E.N.A.P, **1979**, p 110 .

2-3 - الدوريات :

- 1 – Haskell (Molly) et autres,** Image de la femme dans le cinéma, Revue « **Image, Role et Condition Sociale de la femme dans les médias** » ,N° 84, **Paris**, Organisation des Nations Unies (UNESCO) , **1979**.
- 2 – Hennebelle (Guy) et autres,** Le Cinéma Au Féminisme, Revue « **CinémAction** » N° 09, Institut du monde arabe, **Paris**, Edition Cerf, **1979**.
- 3 - Miriam Rosen,** Un cinéma déraciné : Les cinéastes arabes en exil, Traduction de l'anglais : Jacques Lévy, Revue « **CinémAction et Grand Maghreb, Les cinémas arabes** » , N° 43, Institut du Monde Arabe, **Paris**, Edition Cerf, **1987**.

2-4- الدراسات الأكاديمية :

- **Cherabi (Nadia)** . Les Représentations Sociales dans le Cinéma Algérien de 1964 à 1980,
Thèse de doctorat, Etude cinématographique sous la direction de **Michel Colin**, Paris,1984.

2-5- المواقع الالكترونية:

- المجالات الالكترونية:

- 1 - [http:// www.arrafid.ae](http://www.arrafid.ae)
- 2 - <http://www.alkalimah.net>
- 3 - <http://www.nizwa.com>
- 4 - <http://www.lahamag.com>
- 5 - <http://www.lebarmy.gov.lb>
- 6 - <http://www.Africulture.com>
- 7 - <http://www.al-majalla.com>
- 8 - <http://www.ecrannoir.fr>
- 9 - <http://www.thawra.alwehda.gov.sy>
- 10 - <http://www.alarabimag.net>
- 11 - <http://www.alfawanis.com>
- 12 - <http://www.adabfan.com>
- 13 - <http://www.rosa-magazine.com>

- الجرائد الالكترونية:

- 1 - <http://www.elhewar.com>
- 2 - <http://www.aawsat.com>
- 3 - <http://www.ahewar.org>
- 4 - <http://www.albayan.ae>
- 5 - <http://www.hespress.pro>
- 6 - <http://www.youm7.com>
- 7 - <http://www.alyawm.com>
- 8 - <http://www.alquds.co.uk>
- 9 - <http://alriyadh.com>
- 10 - <http://www.ahram.org>
- 11 - <http://www.ennaharonline.com>
- 12 - <http://www.alsabaah.com>
- 13 - <http://www.addustour.com>
- 14 - <http://www.okaz.com.sa>
- 15 - <http://www.aljarida.com>
- 16 - <http://www.elkhabar.com>
- 17 - <http://www.alitihad.ae>
- 18 - <http://www.aljadidah.com>
- 19 - <http://www.echoroukonline.com>

- اللقاءات التلفزيونية عبر اليوتيوب:

- 1 - <http://www.alarabiya.net>
- 2 - <http://www.france24.com>
- 3 - <http://www.bbc.co.uk>

- مواقع إلكترونية عامة:

- 1 - <http://jean-paul.desgoutte.pagesperso-orange.fr>
- 2 - <http://www.iasj.net>
- 3 - <http://www.marefa.org>
- 4 - [http:// wikipedia.org](http://wikipedia.org)
- 5 - <http://www.edraak.org>
- 6 - <http://kenanaonline.com>
- 7 - <http://www.alasmaa.net>
- 8 - <http://ar.quantara.de>
- 9 - <http://www.saudi.gov.sa>
- 10 - <http://www.alnoor.se>
- 11 - <http://www.maajim.com>
- 12 - <http://www.imarabe.org>
- 13 - <http://www.islamonline.net>
- 14 - <http://www.startimes.com>
- 15 - <http://www.diwanalarab.com>
- 16 - <http://www.algerie-femme.com>
- 17 - <http://www.almoslim.net>
- 18 - <http://www.amanjordan.org>
- 19 - <http://www.siteacrif.org>
- 20 - <http://www.nesasy.org>
- 21 - <http://www.annabaa.org>
- 22 - <http://www.almultaka.net>
- 23 - <http://www.womenmedia.net>
- 24 - <http://www.middle-east-online.com>

الفهرس

شكر وتقدير	1
إهداء	2
مقدمة	5
الباب الأول: المرأة العربية من إرهاصات التغيير إلى سينما المرأة	38
الفصل الأول: واقع المرأة العربية وإرهاصات التغيير	39
تمهيد:	39
المبحث الأول: وضعية المرأة في المجتمع العربي	40
المطلب الأول: تطور وضعية المرأة العربية	40
1- صورة المرأة العربية في الثقافة التقليدية	40
2- دور التنشئة الاجتماعية في تحديد مكانة المرأة العربية داخل المجتمع	41
المطلب الثاني: الوضع القانوني للمرأة العربية	43
1- الإعلان العالمي لحقوق الإنسان	43
2- العهدان الدوليان لحقوق الإنسان المدنية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية	44
5- اتفاقية إلغاء كافة أشكال التمييز ضد المرأة "سيداو"	44
المطلب الثالث: دور المرأة في تنمية المجتمع العربي	47
1- الدور الاقتصادي	47
2- الدور السياسي	49
3- الدور السوسيو- ثقافي	50
المبحث الثاني: دور الحركة النسوية الغربية في ظهور خطاب نسوي عربي	51
المطلب الأول: معالم النظرية الاجتماعية النسوية الغربية	51
1- مفهوم النظرية الاجتماعية النسوية	51
أ- مفهوم النسوية	51
ب- اهتمامات النظرية الاجتماعية النسوية	53

59	2- تيارات النظرية الاجتماعية النسوية
59	أ- النظرية النسوية الليبرالية
61	ب- النظرية النسوية الماركسية
63	ج- النظرية النسوية الراديكالية
64	د- تيارات نسوية أخرى
65	المطلب الثاني: إشكالية قضية المرأة في العالم العربي
65	1- قضية المرأة وازدواجية الآخر في عصر النهضة العربية
66	أ- مرحلة تذكير القضية
68	ب- مرحلة تأنيث القضية
73	2- الأوضاع الراهنة للحركة النسوية العربية
74	المطلب الثالث: الخطاب النسوي العالمي بين التشابه والتباين
77	الفصل الثاني: انعكاسات الخطاب النسوي الغربي على سينما المرأة العربية
77	تمهيد:
78	المبحث الأول: السينما الغربية وآليات توظيفها نسويا
78	المطلب الأول: حضور المرأة في الفيلم الغربي
78	1- المرأة من المنظور السينمائي الذكوري
79	2- سينما المرأة الغربية
94	المطلب الثاني: خصوصية الفيلم النسوي الغربي من حيث القضايا المطروحة
94	1- الطفولة ومشاكلها
94	2- أزمة الهوية
94	3- المشاكل العاطفية
94	4- الجسد الأنثوي من خلال علاقته بالآخر
96	المطلب الثالث: الخطاب النقدي النسوي في السينما الغربية
96	1- النقد النسوي أحد فروع النقد الثقافي
98	2- تحليل الصورة المقدمة عن المرأة في الفيلم الغربي
101	3- المتفرج الغربي في قبضة النوع الاجتماعي
107	المبحث الثاني: دلالة خطاب السينما النسوية العربية
107	المطلب الأول: المرأة العربية من المنظور السينمائي الذكوري
107	1- مرحلة الخمسينات وما قبلها : نموذج المرأة الأسطورية "ساندريلا"

2	مرحلة الستينات ونموذج المرأة المتمرّدة	107
3	مرحلة السبعينات وسلطة الجسد الأنثوي عبر الشاشة	108
4	مرحلة الثمانينات والتسعينات ومحاولة التقرّب من الواقع الاجتماعي للمرأة	109
	المطلب الثاني: السينما النسوية العربية وإشكالية المصطلح	110
	المطلب الثالث: القراءة الإيديولوجية لسينما المرأة العربية	113
1	القضايا المطروحة في الفيلم النسوية العربي	113
أ-	طغيان الوضع الاجتماعي والجنسي على السينما المصرية	114
ب-	طغيان موضوع الحرب على مواضيع السينما اللبنانية	117
ج-	سينما مختلفة في المغرب العربي	119
2	معالم الخطاب النسوي السينمائي العربي	126
أ-	المرأة كرمز إيديولوجي في السينما العربية	126
ب-	التوجه الغربي للخطاب النسوي السينمائي العربي	127
	الباب الثاني: دلالة الخطاب النسوي في عينة من الأفلام العربية	132
	الفصل الأول: التحليل النصي لعينة من الأفلام النسوية العربية	133
	تمهيد :	133
	المبحث الأول: التحليل النصي لعينة من الأفلام النسوية المشرقية	137
	المطلب الأول: التحليل النصي للفيلم المصري "الباحثات عن الحرية"	137
1	البطاقة الفنية للفيلم	137
2	بطاقة فنية عن المخرجة إيناس الدغدي	139
3	ملخص الفيلم	139
4	التقطيع التقني للفيلم	140
5	تحليل ملصق الفيلم	155
6	التحليل التضميني للفيلم	161
	المطلب الثاني: التحليل النصي للفيلم اللبناني "سكر بنات"	185
1	البطاقة الفنية للفيلم	185
2	بطاقة فنية عن المخرجة نادين لبكي	187
3	ملخص الفيلم	187

188	4- التقطيع التقني للفيلم
200	5- تحليل ملصق الفيلم
204	6- التحليل التضميني للفيلم
220	المطلب الثالث: التحليل النصي للفيلم السعودي "وجدة"
220	1- البطاقة الفنية للفيلم
222	2- بطاقة فنية عن المخرجة هيفاء المنصور
222	3- ملخص الفيلم
223	4- التقطيع التقني للفيلم
237	5- تحليل ملصق الفيلم
241	6- التحليل التضميني للفيلم
258	المبحث الثاني: التحليل النصي لعينة من الأفلام النسوية المغاربية
258	المطلب الأول: التحليل النصي للفيلم التونسي "حبر أحمر"
258	1- البطاقة الفنية للفيلم
260	2- بطاقة فنية عن المخرجة رجاء العمري
260	3- ملخص الفيلم
261	4- التقطيع التقني للفيلم
273	5- تحليل ملصق الفيلم
277	6- التحليل التضميني للفيلم
291	المطلب الثاني: التحليل النصي للفيلم المغربي "ماروك"
291	1- البطاقة الفنية للفيلم
293	2- بطاقة فنية عن المخرجة ليلى المراكشي
293	3- ملخص الفيلم
294	4- التقطيع التقني للفيلم
305	5- تحليل ملصق الفيلم
310	6- التحليل التضميني للفيلم
325	المطلب الثالث: التحليل النصي للفيلم الجزائري "بركات"
325	1- البطاقة الفنية للفيلم
327	2- بطاقة فنية عن المخرجة جميلة صحراوي
327	3- ملخص الفيلم
328	4- التقطيع التقني للفيلم

338	5- تحليل ملصق الفيلم
343	6- التحليل التضميني للفيلم
358	الفصل الثاني: التحليل السردى لعينة من الأفلام النسوية العربية
358	تمهيد:
362	المبحث الأول: التحليل السردى لعينة من الأفلام النسوية المشرقية
362	المطلب الأول: التحليل السردى للفيلم المصرى "الباحثات عن الحرية"
362	1- البنية الحكائية
362	2- بنية الشخصيات
365	3- بنية الفضاءات
367	4- البنية الزمنية
373	5- بنية اللون والإضاءة
374	6- بنية الرمز الحركي
374	7- البنية الدلالية
376	8- البنية التداولية الثقافية
379	المطلب الثاني: التحليل السردى للفيلم اللبناني "سكر بنات"
379	1- البنية الحكائية
379	2- بنية الشخصيات
381	3- بنية الفضاءات
383	4- البنية الزمنية
387	5- بنية اللون والإضاءة
387	6- بنية الرمز الحركي
388	7- البنية الدلالية
392	8- البنية التداولية الثقافية
394	المطلب الثالث: التحليل السردى للفيلم السعودى "وجدة"
394	1- البنية الحكائية
394	2- بنية الشخصيات
396	3- بنية الفضاءات
399	4- البنية الزمنية
401	5- بنية اللون والإضاءة
402	6- بنية الرمز الحركي

403	7- البنية الدلالية
405	8- البنية التداولية الثقافية
407	المبحث الثاني: التحليل السردي لعينة من الأفلام النسوية المغاربية
407	المطلب الأول: التحليل السردي للفيلم التونسي "حرير أحمر"
407	1- البنية الحكائية
407	2- بنية الشخصيات
409	3- بنية الفضاءات
411	4- البنية الزمنية
414	5- بنية اللون والإضاءة
414	6- بنية الرمز الحركي
415	7- البنية الدلالية
418	8- البنية التداولية الثقافية
421	المطلب الثاني: التحليل السردي للفيلم المغربي "ماروك"
421	1- البنية الحكائية
421	2- بنية الشخصيات
423	3- بنية الفضاءات
424	4- البنية الزمنية
427	5- بنية اللون والإضاءة
427	6- بنية الرمز الحركي
428	7- البنية الدلالية
432	8- البنية التداولية الثقافية
434	المطلب الثالث: التحليل السردي للفيلم الجزائري "بركات!"
434	1- البنية الحكائية
434	2- بنية الشخصيات
436	3- بنية الفضاءات
438	4- البنية الزمنية
440	5- بنية اللون والإضاءة
441	6- بنية الرمز الحركي
441	7- البنية الدلالية
444	8- البنية التداولية الثقافية

445	- النتائج
446	أ- النتائج الجزئية
446	1- نتائج تحليل الفيلم المصري "الباحثات عن الحرية"
449	2- نتائج تحليل الفيلم اللبناني "سكر بنات"
451	3- نتائج تحليل الفيلم السعودي "وجدة"
455	4- نتائج تحليل الفيلم التونسي "حرير أحمر"
458	5- نتائج تحليل الفيلم المغربي "ماروك"
461	6- نتائج تحليل الفيلم الجزائري "بركات!"
464	ب- النتائج العامة
469	- الخاتمة
372	- الملاحق
373	- الملحق رقم 01: نماذج من بعض الصور التوضيحية للشخصيات الفيلمية النسوية....
486	- الملحق رقم 02: نماذج من ملصقات سينمائية للأفلام النسوية العربية المختارة
491	- الملحق رقم 03: نموذج تقنية فك الرموز (Décryptage)
494	- قائمة المراجع