النسوية وجدلية الخاص والمطلق في الفلم الروائي
فلم اصابع خفية انوذجاً

أ. م. د. بان جبار خلف — جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة
م. د. اسيا جبار خلف — جامعة السليمانية / كلية الفنون الجميلة

الملخص :

لقد انشغلت السينما التي تؤكد على نسائها البطلات مظهرة البطلة الام والبطلة العاملة والبطلة التي تتعرض للعنف الاسري والعنصري والبطلة الفنانة والروائية والمقاتلة وغيرها، لقد ظهرت أولئك البطلات في بيئات محلية بحتة، فتلك أمريكية وتلك عربية وتلك من المكسيك وهكذا. ان الفلم الجيد هو من يسعى كي تكون بطلته بطلة يمكن تعميمها كي تصبح بطلة كونية، تعبر محليتها وخصوصيتها، نحو آفاق العالمية بقوة الفن والنموذج الذي يعتبر تعدد الثقافات غنى للنوع الانساني، بحيث يمكن لهذه البطلة ان تلهم النساء والرجال في أنحاء العالم ليتصدوا لمصيرهم ويغيروه نحو الأفضل او يشاركوا تلك البطلة عبر الافاق المستقبلية التي يتيحها الفن للناس.

ان البحث يتصدى لهذا الموضوع عبر متابعته لاتجاه في اتجاهات ما بعد الحداثة وبالأخص ما يسمى اليوم بالنقد النسوي/ او النسوية، فالبحث يستفيد من اتجاهات النسويةفي الفلسفة وعلم الاجتماع والفن. في الاعتقاد ان ليس هناك رجل وامراة، بل هناك بناء للشخصية النسوية يستفيد من الاتجاهات النظرية لمفهوم النسوية في تحديد الآليات التي تنطلق منها الشخصية النسوية من المحلي الى العالمي في الفلم السينمائي والكشف عن المحلي والعالمي للشخصية النسوية في الفلم. ان البحث يعرف بمفهوم النسوية من جهة ويسلط الضوء على الأهمية المتنامية لتغيير المفاهيم القديمة التي تتعامل مع المرأة كجنس أو كسقط متاع بالأخص في وطننا العربي. ان الفلم النسوي وعبر مفهوم النسوية الهم اجيالا من النساء المكافحات عن وجودهن الانساني اولا، ومن ثم دورهن الحيوي في بناء العالم، وليس حقوقهن فقط، لان الحقوق مسألة بديهية، ولكن الاعتراف بالآخر ووجوده ودوره وحيويته هو المهم

ان البحث يتطرق الى الافلام التي تكون المرأة هي البطلة المحورية على مستوى الحكاية الفلمية ضمن بيئتها المحلية وكيف تعبر منها الى العالمية (أي بطلة مطلقة) مما يضع بايدي الدارسين والسينمائيين مادة يمكن العمل في إطارها وما يمكن ان ينتج عن هذا ما يفيد التقدم في

مجتمعاتنا النامية. والتزم البحث بحده الموضوعي الذي هو عنوان البحث وبالحد الزمني الذي هو السنوات الحالية من الألفية الثالثة لتقديمها افلاما معاصرة لحاضرنا الذي تنامت فيه نظريات مابعد الحداثة والنسوية منها. كما يتضمن البحث اضافة للملخص الفصل الاول الذي هو الإطار المنهجي الذي يشمل مشكلة البحث وأهميته والحاجة اليه واهدافه وحدوده. اما الفصل الثاني فيضم مباحث ثلاثة الاول منها يناقش النسوية كمصطلح وكمفهوم والمبحث الثاني عن الكتابات النسوية التي ناقشت الفلم السينمائي مفهوما وصناعة اما المبحث الثالث فهو عن النساء البطلات في الفلم السينمائي وكان الفصل الثالث عن إجراءات البحث وهو يتكلم عن منهج البحث. وعيناته وأداته ووحدة التحليل وتحليل العينة الفلمية، ولابد لأي بحث ان يحوي نتائج واستنتاجات وتوصيات ومقترحات كما ان البحث يحتوي كالعادة على ثبتٍ بالمصادر والمراجع.

الفصل الأول / الإطار المنهجي

1) مشكلة البحث:

نحن نرى عشرات النساء في الافلام الحربية والاجتماعية والملحمية وغيرها، ولا يجلب انتباهنا ان لم نكن مهتمين بشكل صادق بالقضية النسوية، لاننا حينها فقط سننتبه الى موقع المرأة في الفلم كإنسانة وكقضية، وان الذي يفلت من بين أيدينا هو كل ما اعتدنا على ملاقاته في الواقع مثل: الأم الطبيعية والحبيبة الطبيعية، ولكن ما يستوقفنا عندما تكون اماً استثنائية مثل بطلة فلم "منزل الأرواح" والفلم المصري "لا تسألني من انا" اخراج (اشرف فهمي)، والحبيبة الاستثنائية مثل بطلة فلم "الموت حباً" اخراج (اندريه كايات) وهكذا، كيف يمكن لنا ان ننتبه ونحن اصحاب قضية؟

اننا ننتبه عندما تغادر البطلة مألوفية المكان والزمان وترتقي بالحكاية الفلمية الى ان تكون حكاية كل منا، نخرج من الاطار المحلي الذي نعيشه بكل تفاصيله دون اي اعتبار آخر بالمجد والشهرة وغيره سوى اعتبار واحد هو: الإحساس بذاتها وعلاقتها بالذات الأخرى رجل او عائلة او سلطة، وهنا نحن ازاء تساؤل كبير وهو: ما هي الجدلية الحيوية بين الخاص والمطلق للبطلة في الفلم السينمائي الروائي؟

2) اهمية البحث والحاجة اليه:

يقوم البحث بالتعريف لمفهوم النسوية من جهة وتسليط الضوء على الأهمية المتنامية لتغيير المفاهيم القديمة التي تتعامل مع المرأة كجنس او كسقط متاع بالاخص في وطننا العربي.

3) اهداف البحث:

تكمن اهداف البحث في:

أ- الكشف عن الخصوصية عندما تتجاوز اطرها لدى البطلة المرأة في الفلم الروائي السينمائي كونها نوعاً انسانياً.

ب- الكشف عن ان المطلق لا يصبح كذلك الا عندما يكون خاصاً بامتياز.

4) حدود البحث:

ان حدود البحث هي:

أ- **الحد الموضوعي:** ويتحدد بعنوان البحث وهو "النسوية وجدلية المحلي والعالمي في الفلم السينمائي".

ب- **الحد المكاني:** ويشمل حاضرنا الذي تنامت فيه نظريات ما بعد الحداثة والنسوية في الولايات المتحدة.

ج- **الحد الزماني:** ويتمثل بسنة انتاج الفلم عام 2016

الفصل الثاني: الاطار النظري

المبحث الأول: النسوية: المصطلح والمفهوم

إن مفهوم ما بعد الحداثي، هذا المفهوم الاشكالي الذي يعطينا تجربة ثقافية مررنا بها منذ ظهور الشكلانية الروسية ثم البنيوية والتفكيك والنظريات المتجهة للقارئ.. الخ، هذه التجربة تقول ان النظريات من الحداثية حتى ما بعد الحداثية تمتاز بعمرها القصير وشكل الحداثة التي جاءت رداً على النظرية الرومانتيكية انتهت والبنيوية لم تعمر سوى اقل او اكثر بقليل من عقدين من الزمان واتينا بمصطلح حاسم هو ما بعد الحداثة، ومن التجربة ان هذا كله سينتهي بعد عقد او عقدين، فما الذي نسميه مستقبلاً لما يظهر عقب ما بعد الحداثة؟ ويبدو للباحثة اننا من الاسلم لنا ان نتابع نشوء النظريات بالاسم الذي قدمت نفسها به، وتوصيفها بما اتت به، لأن النظريات متداخلة والمفاهيم متشابكة، وحتى اقدم المناقشات النظرية التي أثارها افلاطون وارسطو وامثالهم، كانت متضمنة معظم ما ظهر من اتجاهات ونظريات فلسفية وادبية وثقافية.

وان "النسوية" احدى اتجاهات ما بعد الحداثة كما تُسمى. ان اول ما اشار الى النسوية هي تلك الكنايات التي اصطلح عليها بأنها "النقد النسوي" ويعرف بأنها "الكتابات التي تتناول قضايا المرأة والبحث والدراسة بأقلام المراة. وهذا المصطلح نجده سائداً في النصوص الفرنسية على العموم، بينما الانكليزية تفضل مصطلح "الانثى". ينطبق مصطلح النقد النسوي "تحليل النصوص الادبية من وجهة نظر المرأة. من الدفاع عن قضية المرأة وحقوقها"[1]. ان هذا الاستلال واضح ولكن لا يقبل به الناقد "ادوارد سعيد" فهو يسمي الادب الذي تكتبه المرأة الادب النسوي "أما الادب الذي يعبر عن موقف عقائدي ينبع من التعلق بما يعتقد به صاحبه، او تعتقد صاحبته بأنه سمات خاصة بالانثى ورؤياها للعالم وموقفها فيه، فإنه يسميه ادباً انثوياً موازياً. وهكذا يتحدث عن "النقد الانثوي" وعن الحركات الانثوية، وما يعنيه هذا التمييز، هو ان النقد الانثوي قد يكتبه رجل لا أنثى.

اما الادب النسوي فهو من إنتاج امرأة / انثى تحديداً، موازياً للادب الذي يكتبه الرجل"[2].

تعتقد الباحثة ان كل النصوص الادبية او الفنية، روايات، مسرحيات، نقد، افلاماً سينمائية تؤكد على الثورة ضد التهميش الذي يُطال المرأة على كل المستويات، فالنسوية ليست نقداً فقط، وانما اي ابداع في مجالات الادب والفن يضع المرأة كانسان في مراكز العمل الابداعي سواء كان المبدع رجلاً ام امرأة.

ان النسوية في الادب والفن شأنها شأن ممارستها في المجتمع والسياسة والاقتصاد، تعتقد ان مشروعيتها جاءت من تهميش المرأة في المجتمعات المتمركزة حول الذكورة، وكل المناهج حتى في العلوم هي مناهج ذكورية، لم تقدم المفهوم الفلسفي للمرأة ولأنها مجتمعات تنطلق من السيطرة والاستغلال، لذا فان النشاط النسوي يجب ان تؤكد على وجوده الفاعل ضد التهميش والنبذ.

ان الحركات النسوية الاجتماعية المطالبة بالعدالة والمساواة والتي قامت بها الحركات النسوية في كل انحاء العالم منذ نهاية القرن التاسع عشر قد حققت مطالبها في معظم دول العالم التي تنص دساتيرها على ردم الفجوة بين الرجل والمرأة، فهذه الدساتير تتحدث عن مواطن متساوٍ مع المواطن الآخر، وبذا فان معركة الحقوق قد انتهت الا في الدول المتخلفة. اما النسوية في الادب والفن فانها بدأت في سبعينيات القرن الماضي وتعرفها الكندية (ليوز توبان) بأنها "انتزاع وعي فردي بداية ثم جمعي، متبوع بثورة ضد موازين القوى الجنسية والتهميش الكامل للنساء في لحظات تاريخية محددة[3].

ان هذا الوعي الفردي بالتهميش سرعان ما اصبح وعياً جمعياً. وهذا الأمر فيما يخص الوعي الجمعي اصبح سمة لعشرات الحركات المنتظمة حول فكرة ما شأنها شأن الحركات المناهضة للحروب، او الحركات المناهضة للارهاب "في السبعينيات [من القرن الماضي] بدأ المرء يتكلم بصيغة الجمع عن الحركات الاجتماعية الجديدة"[4].

ان السؤال المهم الذي ينبغي طرحه هل الاختلاف الجنسي بمثل هذه الأهمية؟ وهل التنظير لهذا الاختلاف يستحق ان يكون ايذاناً بوجود حركة نسوية ترفع هذا الاختلاف؟، وهل هناك قيمة لهذا الاختلاف في الوجود الانساني؟. تقول (لويز ايركاري) "ان الاختلاف الجنسي هو احد القضايا الفلسفية الكبرى، اذ لم يكن القضية الكبرى، لعصرنا، حسب هايدغر، لكل عصر قضية كبرى تشغل تفكيره، وقضية واحدة فقط، ان الاختلاف الجنسي ربما يكون القضية الكبرى في زماننا التي من الممكن ان تكون خلاصنا Salvation لو شغلنا تفكيرنا بها"[5].

وتزعم (ايركاري) ان مسألة الاختلاف الجنسي مسألة محددة وواضحة وتشمل العالم كله لأن الوجود البشري مكون من الرجال والنساء عكس العرق مثلاً "الزنوجة" المحدد بجغرافية محددة، ولذا ينبغي معالجتها بالنظر الى الوجود ليس كواحد ولكن كاثنين ذوي اختلاف جنسي والتخلي عن كائن واحد كي يصبح كائناً مزدوجاً "هذا الاساس الضروري لأجل انطولوجيا جديدة، علم اخلاق جديد،

وسياسة جديدة، يكون فيها الآخر معترفاً به كآخر، وليس الشخص نفسه، اكبر او اصغر مني، او في افضل الاحوال مساوياً لي"[6].

انها تريد ان تبتكر ذاتاً متجددة حرة مختلفة ومادامت الطبيعة قد اكدت ان الوجود مزدوج، ذكر وانثى. وبدون هذا الاختلاف لا وجود على الارض، وهذه هي الثقافة المطلوبة، بدون اتباع ومتبوعين، ان مركزية الذكورة كذبة، الذكورة نصف تكمل بالنصف الآخر الذي هو الانثى.

وبهذا فان (ايركَاراي) تعتقد ان اليقين بأن الآخر مختلف جنسياً يجعل من المعقول احترام كل اختلاف ممكن.

لقد كانت (ايركَاري) منظرة ليس للنسوية فقط، وانما هي منظرة للحياة الاجتماعية والسياسية، ومنذ كتابيها المهمين "مرآة المرأة الاخرى" و"الجنس الذي ليس واحدا".

تطورت افكارها بشكل كبير، انها لا تريد ان يسود المنطق الاحادي الذي يختصر المرأة الى كائن معوق ازاء الرجل ونغتنم هذا المدخل الذي يناقش (ايركَاري) بفقرة من كتابها (I love to uou) "أنا احب اليك".

انا كائن انطولوجي (ontic) [تحريضي] ذو جنس وبالتالي انا منسوب الى جنس geder الى هوية نوعية generic هوية ليست بالضرورة مباشريتي immediacy المحسوسة. ولذلك فان اولد بنتاً في ثقافة يهيمن عليها الذكور ليس معناه بالضرورة ان اولد بحساسية ملائمة لجنسي. ان الفيزيولوجيا الانثوية موجودة بدون شك وليس الهوية التي يتعين بناؤها بانكار فيزيولوجيا المرء. انها مسألة تتطلب ثقافة، مسألة ارادة وتطوير رومانتيكة وذاتية وتجديد ملائمة للجنس، الانثى.

انها ليست كما قالت سيمون دي بوفوار، المرء لا يولد بل بالاحرى يصبح امرأة (من خلال الثقافة)، بل الاصح هو: "انا اولد امرأة لكن يجب عليّ مع ذلك ان اصبح هذه المرأة التي اكونها بالطبيعة"[7].

ومجمل القول ان النسوية تجاهد من ان تكون العلاقة بين الرجال والنساء ليست علاقات عرض وطلب ولسن ذواتاً تتبادل مع ذوات اخرى مشاركة في هذا الكون.

كانت الحركة النسوية مشغولة بمهاجمة المجتمعات التي تعتبر انها مجتمعات للابوة فيها الدور الحاسم، وان كل ما يحدث في المجتمعات انما هو منهج ذكوري لرؤية الكون الذي نعيش فيه وان موقف المرأة الفلسفية غائب تماماً عن المشهد الثقافي والاجتماعي والإعلامي على وجه الخصوص.

ان ما يهمنا في النسوية هو الاتجاهات الثقافية التي اضطلعت بها وخاصة "النقد النسوي" وسوف لن ندخل في مناقشات ماذا يعني هذا المصطلح، اننا نتكلم عن كتابات السائد فيها تبريز دور المرأة كمفهوم انساني متكامل.

في الستينيات ظهر هذا النقد متلائماً مع الحركات التي مازالت تطالب بحقوق المرأة سياسياً واجتماعياً وثقافياً.. الخ.

وكانت سيمون دي بوفوار رائدة في هذا المجال مؤكدة على ان الانثى تقترن بالانثى الانسان. وبعد احداث عام 1968 في فرنسا وثورتها الطلابية ومنظرو تلك الثورة امثال (ماركوز) و(اريك فروم)، و(ولهلم رايتس). متخذة من هذه الثورة ضد الاملاءات الرسمية في السياسة والتعليم لصالح سلطة متعسفة.. اخذ كل من (دريدا) و(لاكان) وطروحاتهم في تفكيك المركزية الغربية "فاستلهمت عمل الاول منها في التفكيك من حيث هو الممارسة التي تعصف بالثنائيات الراسخة وتعمل معولها في هدم المبدأ الذي تقوم عليه. وهو ما تمثله حركة النقد النسائي.. لتجاوز هوة الفصل الحاد بين الذات وآخرها.. عبر إيقاع التشويش والتخريب في اللغة.. التي تصون خطابها القائم على مركزية الكلمة الذكورية".

اما ما استفادته النسوية من (لاكان) فهو في إقامة النسوية على اساس غير بيولوجي.. ان هاجس النسوية المستمر هو الغاء المرأة لصالح الرجل "ان الأنوثة على مر التاريخ كانت مهمشة بوصفها طرفاً في ثنائية تفاضلية مع الذكورة، ومن ثم فان السيادة كانت للثقافة الابوية على حساب الثقافية الامومية"[8].

والملاحظ ان النقد النسوي ليس فيه قواعد او آليات محددة ومن ثم فقد تعددت وجهات نظر النسوية وتعددت نقاط التبئير فيها، رغم إن الاختلاف الجنسي مسألة نسبية خلافية. وكما قلنا فان النقد النسوي استفاد من نظريات ما بعد الحداثة ومن الماركسية، وفي السبعينيات من القرن الماضي شهدنا نقداً كتبه الرجال من وجهة نظر النساء، رصد هذه الكتابات تأثر الكتابة النسوية بقيم الابوة والذكورة، وهل هناك خصوصية في كتابات المرأة تميزها عن كتابات الرجل؛؟ واكتشفت هذه الكتابات المبكرة عن ان كتابة المرأة كانت سياسية محضة غايتها تبئير ادراك سياسي للاحداث التي تتعرض لها النساء من قبل الرجال.

في العقدين الاخيرين من القرن العشرين ظهرت مناهج نقدية نسوية حاولت اختراق ما هو ذكوري من عصر النهضة الى نظريات الحداثة.

لقد اضافت الكاتبات النساء الكثير الى الفكر الانساني عند تناول قضايا الثقافة المختلف عليها، او الخلافات العرقية مثل الزنوجة واضرابها والخلاف الجنسي والديني وكلها موضوعات بقيت زمناً طويلاً من المحظورات والمسكوت عنها. ونادت هذه الدراسات بتوحيد النساء نحو خصوصية المرأة في حيزها الجغرافي والحضاري وكذلك دور المرأة في مرحلة ما بعد الاستعمار والاستلاب الشمولي الذي قام به الغرب ضد الشعوب المستعمرة. وبالاخص التدخل المستمر في

رسم مصائر معظم البشرية لصالح الرأسمالية والشركات عابرة القارات، فالاستلاب هنا موجه نحو المجتمع والمراة على وجه الخصوص.

ان الدكتور الاستاذ (حفناوي بعلي) يطرح قضية جديرة بالاهتمام وهو: "كيف نوازن بين النسوية كقضية فكرية سياسية، والتي تعود الى قرابة القرن السابع عشر، وبين النسوية كقضية ادبية فنية"[9] ؟

وكان جوابه: ان الوصول للخصوصية الجمالية يستدعي تمثيل للوضع الاجتماعي والسياسي، وان استقلال الابداع الانثوي لا يبتعد عن هذا الوعي... ولذا فان النقد النسوي جاء من رحم القضايا الفكرية والاجتماعية والسياسية التي تشغل العالم "ان التمييز بين المسائل الخصوصية والسياسية لا يشبه التمييز بين المسائل الاخلاقية والسياسية، كانت النسوية قبل كل شيء، الحارس على هذا الاستبصار الثمين في عصرنا"[10].

تحاول النسوية الا تتبنى نظرية معينة لاعتقادها ان النظرية تركز سلطة ذكورية، هذه السلطة التي حاربتها النسوية تمثل الحكومات والمؤسسات الاكاديمية، والشركات الرأسمالية الكبرى، ومن هذا حاولت النسوية تعديل ما جاء به (فرويد) وتصحيح دراساته المشبعة بالتمييز الجنسي لصالح الذكورة المتفوقة.

ان النسوية في بعض افاقها تعبر عن معاناة النساء وتأكيد حضورها خارج النظرة النمطية، المرأة المطلوبة تبحث عن هويتها والآفاق الجمالية لما تكتب، وهذا هو التصدي الميداني لثنائية الجندر/ الجنس، فالجندر هو وضع اجتماعي اما الجنس فهو وضع بايولوجي.

لقد قامت كل وسائل الاعلام المتاحة والفنون والاعلانات وغيرها بتحويل النساء الى عرض او انهن مدونات على الانترنت "لهدف خلق تأثير بصري شهواني، حتى انه يمكن القول انهن يجسدن فكرة الفرجة"[11].. ان تحديد المرأة هكذا ابتذال لانسانيتها مثلما كان المصارعون في روما القديمة يقدمون عروضاً للامبراطور الروماني والاستقرارطيين ليس فيه سوى ارضاء نزعة دموية او سادية لدى الامبراطور وابناءه كما لو كان يتفرج على صراع للديكة او الكلاب.

ان وضع المرأة في هذه العروض، اي الشكل الذي وضعت فيه ما هو إلا ممارسة اجتماعية يغذيها المجتمع منذ ان انتقل من المرحلة الامومية الى المرحلة الابوية، وكل هذه المراحل كانت فيها المرأة مادة استهلاكية واداة لاستخدام الذكور المهيمنة ولا يظنّ احد ان النسوية وهي ترفض مصطلح ما اصطلحنا عليه بالمؤسساتية ومنها النظريات، لم تكن لديها نظرية فكل هذا الهجوم على التنميط انما ينطلق من قاعدة ايديولوجية، وتحاول نظرية ما بعد الحداثية ان توضح ان الموقف الايديولوجي لكل حقائق المؤسساتية ينطلق من موقف كلي أطر الحياة الانسانية جمعاء، لذا فالايديولوجية النسوية هنا وان لم يعتمدوا على ثيمات مركزية ولكن الناشطات النسويات على

اختلاف مشاربهن توسعن او اختزلن ما لديهنَّ، فانهنّ يكونن ايديولوجية ما، والباحثة تعجب لقضيتين رئيسيتين رافقت النسوية، اولاهما: الاصرار على ان الجهود النسوية جهود غير سياسية وكأن السياسة بريئة من قيادة كل البنى في المجتمعات، ولذا فان الصراع لتأكيد مشروعية الثقافة هو صراع سياسي والصراع لتأكيد ان الثقافة والفنون ارقى ثمار الانسانية هو صراع سياسي، وان الصراع ضد النزعة الاستهلاكية التي تجعل الانسان سلعة هو صراع سياسي. اما ثانيهما الاصرار في بعض اتجاهات النسوية على تبئير المرأة كجندر ضد الجنوسة بحيث تصبح القضية احتلال موقع الذكورة التي ثارت عليها النسوية.

ان القضية كلها كما صاغها (دريدا) بقوله: "ان سلطة التمثيل تعيقنا، فارضة نفسها على تفكيرنا من خلال تاريخ كثيف ومرصف ترصيفاً ثقيلاً، فهي تبرمجنا، وتسبقنا في الزمان"[(12)]. وعليه فإن للنسوية ان تناضل من اجل قيمة نوعية للمرأة كونها شريكاً يمتلك 50% من اسهم هذا الكون.

المبحث الثاني: الكتابات النسوية في السينما

ان الكتابة عن تمثيل المرأة في الفلم السينمائي وفي الفنون الأخرى قد يكون لوحة او عملاً نحتياً، او مسلسلاً اذاعياً او عملاً مسرحياً او رقصاً او رواية او قصة قصيرة، الى كل منتج يقدم المرأة من وجهة نظر ما، وزاوية رؤية ما.

إن عصرنا عصر الحواسيب والاقمار الاصطناعية قد بالغ في تمثيل المرأة الى الدرجة انها لم تعد تفهم ما تمثله. في قصة قصيرة للاديب العراقي (عبد الرحمن مجيد الربيعي) بعنوان "ذلك الرجل تلك المرأة" تدور حول امرأة تتزوج من هاوي طيور متمرس ومحترف، بحيث يستبدل حياته الزوجية بالطيور، وكم كانت تود المرأة لو انها حظيت بنفس مكانة طيوره التي اخذت تؤثر عليها ولا تراها إلا قذرة ملطخة بفضلات الطعام التي يجلبها الزوج من صناديق القمامة لمطاعم المدينة الكبيرة، وعندما تسنح الفرصة لها كي تتخلص من بؤسها، لان تدفعه من سطح البناية ليموت وهو سقط فعلاً فنراها في المشهد القابل تدفع بعربة الطعام لكي تجلب طعاماً للطيور.

ان هذا هو بالضبط ما عقدّ مسألة تمثيل المرأة فبطلتنا لابد ان لم تجب عن الاسئلة التي طرحها موت الزوج من قبيل ماذا تفعل بحياتها الجديدة؟ بحريتها؟ ولكن السؤال الوحيد الذي اجابت عنه هو ان تجلب طعاماً للطيور، وهذا هو التعقيد الذي نتحدث عنه.

ان اشارات التمثيل للوجود النسوي في عصرنا الراهن شأنه شأن تمثيل الواقع لا يجري الا بانحياز واضح رغم ان الواقع هو الذي له معنى في كل النشاط الانساني وذلك من خلال انظمة معبّر عنها بالعلامات.

إن الثقافة عبرت عن نفسها في كل شيء فلا يوجد في هذا اليوم ما هو غفل وساذج وحتى اكثر الحركات تطرفاً وظلامية مثل (داعش) لا يختلف اثنان بانها نتاج ثقافي لشيء أكبر منها.

لقد طرحت السينما في العالم الغربي بتقديم المرأة في الأفلام عبر تنميط مدروس لكل حقبة تاريخية، ففي مرحلة العشرينات ابتدأت السينما الامريكية بتبني المرأة – العذراء الطيبة القلب التي تمتن للذكر الذي يتفانى لإرضائها.

ثم بدأت في الثلاثينيات تقديم الانثى الغامضة المثيرة وفي الاربعينيات تم تقديم الانثى المثيرة، وهكذا استمرت هوليوود بالعمل على المرأة وجسدها بشكل واضح.

لقد بدأت الدراسة لنوع الانثى في الفلم السينمائي مطلع السبعينيات بدراسة (مارجوري روزين) و(موللي هايسكل) لكن مشكلة هذه الدراسات انها غير عميقة وفيها اخطاء في الإدراك لطبيعة السينما وما تمثله، لكننا نشير الى دراسة (لورا ميلفي) الموسومة "اللذة البصرية والسينما الروائية" التي نشرت عام 1975.

حيث اعتمدت (ميلفي) السينما السائدة تؤكد على نوع الجنس وليس قيمته، والايعاز المستمر للمتفرج بأنه الذكر الذي يتابع انثاه على الشاشة وكانت نظريتها تعتمد على أفكار الفيلسوف الماركسي (لوي التوسير) وعالمي النفس (سيجموند فرويد وجاك لاكان)[13].

وهي تعتقد ان سينما هوليوود تتبنى نظرية ابوية تعيش في احضان الرغبات الذكورية، والانثى تعد كقيمة سلبية، وتقدم (ميلفي) مبالغات حول النظرة الذكورية للانثى على الشاشة، انها تتعامل مع الافلام كما لو كانت متساوية في قيمتها، والباحث الحصيف لابد له ان يميز بين الفلم الاستهلاكي شأنه شأن الاطعمة الجاهزة، والملابس وغيرها وبين الفلم الرصين الذي يقدم وجهة نظر وزاوية متفردة. وليس من المعقول ان الذكر في الفلم وهو يرى الجسد الانثوي يشعر بالاستياء لأنه يؤكد على الاختلاف الجنسي. تقول (ميلفي) بـ"أن قصص هوليوود مبنية، بحيث تزيح او تخفي التهديد الذي يطرحه الاختلاف الجنسي كما يمثله الجسد الانثوي، إما بتعرض الجسد لعقاب يستمتع فيه الذكر بالتلصص (مثل استجواب لمادلين) في فلم "دوار" (1958 لهيتشكوك)، او تحويل اجزاء من الجسد الانثوي الى موضوعات للذة (كما في التصوير الاسلوبي لجسد مارلين ديتريتش في افلام ستيرنبيرج)"[14].

ان كلامها هذا ينطبق على كل مظاهر الواقع التي تبتذل النساء والرجال. ان نظرية (ميلفي) ومن تأثر بها من النقد النسوي في الثمانينات لم تبين لنا كيف يمكن ان يكون المتفرج متفاعلاً بعين ناقدة للفلم، وليس هنالك دليل واضح ان كل المتفرجين يستجيبون لوجهة نظر هوليوود عن المرأة.

اما عن تبئير الذكورة وجعلها معياراً فهو موجود في هذه الأفلام مثلما هي مواصفات الانثى المعيارية في تلك السينما.

ان مقال (ميلفي) "المتعة البصرية والسينما الروائية" كان المقال التأسيسي الذي نشر في السبعينيات وسار على خطاه عشرات النقاد والناقدات الذين كتبوا في النقد النسوي. في هذا المقال

كشفت (لوار ميلفي) في الأساليب التي يقوم بها الجهاز السينمائي بتصنيع صور تخاطب غريزة النظر الشهواني لدى المتفرجين الذكور وكشف كيف تعامل السينما النساء واجسادهن باعتبارهن موضوعات للتطلع والفرجة من قبل أبطال الافلام والمتفرجين الذكور وربطت (ميلفي) بين الأفكار واصولها في التحليل النفسي الفرويدي الذي يعتبر ان التطلع والذات المتطلعة شيء سادي ايجابي مذكر، في حين ان النظر ماسوشي سلبي مؤنث. كما ربطته بالحركة النسوية التي اعادت النظر الى الأدوار التي تعرضها الثقافة على كل من النساء والرجال"[15].

ان هذا المقال التأسيسي اطلق اجيالاً من النقد النسوية والذي أتى في مقالات وكتب وكتابات النسوية السينمائية انما هو تنويع واضافات له، فاتت الاضافات التي تقول: ان التطلع والفرجة[*] ليست موجهة للنساء فقط وانما للرجال ايضاً. وايضاً ان هوليوود تقوم بقوة امكاناتها تقوم بتصنيع متفرج ذكوري، ويستبعد الاختلاف الذي هو فكرة (ايراكاري) كما تقدم.

ان محرري كتاب "الرجل على الشاشة" يعتقدان ان النظرية النسوية تعتمد على تحليل (ميلفي) للمتعة البصرية، ولكن المسألة ان السينما استخدمت ايقوناتها الأنثوية للتجارة وللاستهلاك، انها استخدمت هذا كما استخدمت عشرات الاشياء اخطر بكثير من الاختلاف الجنسي، دعاوى السينما الامريكية اثناء الحرب الباردة عن الخطر الشيوعي وسباق التسلح، الحروب التي اشعلتها امريكا عبر العالم وتكريس هوليوود لمسح العقول وتلقينها بحق امريكا في السيطرة على العالم. ومادام الخطاب المسيطر هو خطاب السلطة والشركات الرأسمالية فلابد من تجنيد كل ما يمكن تجنيده لدعم هذه الهيمنة، ولذا كانت مداعبة للعقول وهي في ابسط حالاتها، هل تريد (لورا ميلفي) من الكارتلات السينمائية ان تصنع افلاماً تطبق فيه ايديلوجية النسوية التي لا يعرفها الا القليل ولا يتعاطف معها إلا الأقل؟، يبدو من المعقول ان نرى افلاماً تحترم الانسان، ان تثور على التقاليد البالية، ان تناهض الاستعمار، ومع هوية الآخر، ان الظلم واحد، والثقافة السائدة هي ثقافة الآخر الظالم.

في النسوية اعتقد ان المسألة الكبرى تحرير الانسان، والمسألة الملحة هي تحرير المرأة من حيث هي انسان وبخاصة في الدول الفقيرة، هذا التحرير لا علاقة له بالدول، ولا بالأمم المتحدة نحن نسمع ونرى الكثير عن استلاب الانسان والمرأة بخاصة في بلدان العالم الفقيرة، ونسمع عشرات المقترحات والقليل جداً من الأفعال التي لا تعني شيئاً، لان العالم المهيمن، له انشغالات اخرى واهمها، الفقر الدائم والتخلف الدائم، والنزاعات الدائمة والتي لابد ان تستمر لضمان هيمنته ورفاه شعوبه وترفها.

ان الباحثة تقترح نسوية اخرى ونقداً نسوياً آخر لا علاقة له بما يجري في الغرب الذي لا يفكر الا بحافظة نقوده. ولسنا بحاجة هنا الى محاكاة النسوية هناك لأنها خرجت عن سمات الواقع الطبيعي للانسان ككائن حي كالدعوة الى المثلية الجنسية وغيرها.

ان المتعة البصرية موضوع (ميلفي)، يقود المتفرج الى مراقبة كل ما يجري على الشاشة، فهو او هي تضع او يضع نفسه مكان البطل/ البطلة، ويتقمص سلوكه، ويتبنى آراءه ويتماهى مع ممتلكاته كلها. وهذا هو الحلم الذي تسوقه السينما، صحيح اني لست بطل الفلم او بطلته، ولكن ان ما يُرى على الشاشة ذات المتفرج نفسه، وكل المواقف التي تحدث في السرد الفلمي مهما كانت خيالية. ومع هذا فان النسوية في السينما اشتغلت على ثنائيات متعددة، مثل الذكر والانثى، التلصصي والمازوشي، الايجابي والسلبي، كان هذا في السبعينات وفي الثمانينات.

وبوحي من (لورا ميلفي) فان كتابات عديدة ظهرت تناقش النسوية في الفلم، ومنها المصدر الذي إستعنّا به في بحثنا هذا "الرجل على الشاشة" الذي يجمع مقالات متعددة تناقش موضوع النسوية ليس لكاتبات نساء فقط وانما كتّاب رجال كتبوا في نفس الموضوع.

ان مقال (سوزان جيفوردز)(*) الموسوم "هل يمكن القضاء على الذكورة؟" يتحدث عن أفلام هوليوود خلال ثمانينات القرن الماضي، وتعتقد الكاتبة والباحثة معها ان افلام هوليوود في تلك الحقبة اختزلت الذكورة الى أجساد وفرجة "حيث تحول جسد الذكر نفسه غالباً الى اكثر اشكال الفرجة اشباعاً. وخلال هذه المرحلة أصبح جسد الذكر – وبالتحديد جسد الذكر الأبيض – على نحو متزايد الى تركيبة لاستعراض البناء العضلي، والجمال، والأعمال البدنية الفذة.. هذا الاهتمام بالخارج نفسه اكد ان المقاييس الخارجية لجسد الذكر هي بؤرة اهتمام الجمهور ورغبته وسياساته"[18].. وهي تناقش افلام (سلفستر ستالون) و(بروس ويلس) ومن شابههم في افلام "رامبو" و"الموت الصعب" تعتقد الكاتبة ان التركيز على الخارج وجسد الذكر غير ثابت، لأن الأفلام وبالأخص في التسعينيات تحول بؤرة الجسد والفرجة الى التأكيد على داخل الذكر، بناؤه النفسي وطموحاته وتقليل دور الاسلحة والقوة السابق ذكرهن مرتبط بمرحلة سياسية بطلها الرئيسي الامريكي (ريجان) ودعاويه بقوة امريكا وقيادتها للعالم، وفي التسعينات توجه الى الجمهور بنفسه وكأنه يقول لقد تخليتم عنا، واذا ما عرفناان ابطال هذه الأفلام يمتون بصلة ما الى الجهات الرسمية، جنوداً سابقين، رجال مخابرات، وغيرهم، سيكون علينا اذن ان نعرف الخطاب السينمائي وغاياته ويعتقد النقد النسوي ان مثل هذه الافلام تأتي لترويج الذكورة الامريكية بعد كل منعطف حاد في الواقع الامريكي، وكذلك فان هذه الأفلام تطل برأسها حالما تشعر ان السلطة الأبوية معرضة للتهرئ واذن وكما تخلص (انجيلا كوران وكارول دونلان) مداخلات (لورا ميلفي) في الكتابة النسوية السينمائية "وتنادي (ميلفي) في النهاية" بتدمير اللذة "المرتبطة بالواقعية في سينما

هوليوود الكلاسيكية. ان جماليات الواقعية "إيهامية"، وتؤدي عمل الايديولوجيا من خلال "استجواب" الذات الانثوية حتى تقبل بسهولة ذاتيتها وخصوصيتها"[19].

ويأتي (ستيف نيل) الذي عارض فكرة التحديق، معتبراً ان الرجال لا يمكن ان يكونوا موضوعاً للتحديق، وتعتقد الباحثة ان كل شيء يقدم على الشاشة فيه درجة ما من التحديق، واما النساء والرجال على الشاشة فهم موضوع الحّديث الأكبر اذا اراد صانعو الفلم هذا.

وتأتي (ميريام هانسين)[*] وهي تحلل افلام مرحلة العشرينيات التي قام ببطولتها (رودولف فالنتينو) وتوصلت ان ثنائيات الايجابية والسلبية والسادية والمازوشتيه بديل عن اللذة البصرية عند (ميلفي).. ثم تأتي (ليندا ويليامز) [21] التي تقول:

"ان الرعب والميلودراما والمواد الاباحية كلها تندرج ضمن فئة انواع الجسم، لأن كل منها مصمم لاستخلاص ردود فعلية من قبل المشاهدين، تم تصميم الرعب لاستفزاز العمود الفقري، والعين تنتفخ عند مشاهدة الدم والرعب، والميودرامات مصممة لانتزاع التعاطف (في كثير من الأحيان من خلال صور الدموع). والمواد الاباحية تهدف الى الأثارة الجنسية من خلال لقطات مهنية محددة،.. ان الكثير من المواد الاباحية يصبح نوعاً من التعويض عن المسافة بين المشاهد والعرض".

واذن فهي تبحث في النسوية مما يثير اللذة البصرية ليس في الاباحية فقط التي تؤثر على مراكز جزئية من الجسم، فهناك الرعب والدم الذي يثير لذة عن طريق مناطق اخرى من الجسم وعبر البصر.

ان الكثير من الكاتبات اختلفن مع (ميلفي).. ومنهن (اليزابيث كوي) التي تعتقد بأن "التوحد لا يتحدد بنوع الجنس.. [ممكن ان يكون مع الاب، الام، الطفل، الحبيب، الزوجة، الزوج.. المتفرج].

وبالتالي فان منظرات ومنظرو النسوية في ما بعد منتصف الثمانينيات اعترضوا على مرجعية (ميلفي) المستندة الى التحليل النفسي التي قالوا انها فقدت اتصالها مع تجربة المتفرج، قالوا انها تركز على المتفرج الضمني وليس على تأثيرات العرف (الزنوجة مثلاً) والاثنية او التوجه الجنسي في تجربة المتفرج الجنسية تقول (سينثيا فربلا) ".. النسوية تنطوي على مزيج نظري من السيميائية والماركسية التوسيرية والتحليل النفسي اللاكاني، ويتم تشكيل البشر بدلالات معقدة في السينما، بما في ذلك سينما هوليوود التقليدية والتي هي تستند الى نصوص ذات ايديولوجية بورجوازية".. كان الادعاء لمنظري النسوية ان الرجال والنساء يتم وضعهم بشكل مختلف عن طريق السينما، الرجال موضوعاتهم محددة من قبل صانعي الفلم والنساء كأشياء لرغبة ذكورية.. ان منتقدي (ميلفي) استخدموا قواعد نظرية مختلفة بشكل اكثر حدة من النقد الثقافي، وسياسة الهوية والتفكيك او فلسفة فوكوه"[22]. وتستمر (ليلاند) في التأكيد على ان النظرية النسوية في السينما غير واضحة المعالم،

والمفاهيم متنازع عليها، وتبدو المهمة اوضح في وطننا العربي وهو من المفروض ان تكون هناك نظرية نسوية عربية تهتم بالدراسات الفلمية وتواكبها بالتحليل والنقد لخلق ارضية ثقافية في السينما والتلفزيون كي تأخذ المرأة دورها كشريك في المجتمع وتعي موقفها الحقيقي كانسان قبل كل شيء.

المبحث الثالث: النساء البطلات في الفلم

اذا كانت القصة السينمائية "عبارة عن سجل لكيف يتعامل شخص وهمي مع الحياة"[23]. ويقصد بالوهمي انها شخصية متخيلة حتى وان كانت واقعية، اذا كنت لا أعرف تماماً دواخلي انا فكيف اعرف الآخر؟.. ان البطل في الفلم شخصي يستحق الاهتمام، والشخص الذي يجب الاهتمام فيه شيء ما يميزه عن الآخرين، وبما ان الفلم السينمائي مشروع اقتصادي مكلف فأن شروط نجاحه الاقتصادي لا تنفصل عن شروط نجاحه الجمالي. ولذا البطل في الفلم يستحق من المتفرج المتابعة، والتعاطف، بأثارته لاهتمام المتفرج وانتباهه. والفلم السينمائي يتصرف بطريقة فريدة من نوعها فهو سيّل بصري للصور متلاحق كي يصل الى الذروة "ولما كان الفلم مكوناً من اجتماع عدد كبير من القطع المسجلة في اماكن شديدة الاختلاف وفي ترتيب لا علاقة له بسير الاحداث الطبيعي، وكان الفلم مؤسساً على تقطيع الواقع الممتزج بتركيز جريء للزمن"[24]، فإن الفلم يعمل على ان هذا التركيز للزمن مبعثه الايجاز الفلمي الذي يقرر ان كل ما يظهر على الشاشة له علاقة بشيء يدل على شيء. والبطل هو الذي يعمل تحت هذه الطاقة البلاغية ليقنعنا برغائبه واهدافه وصراعه.

والبطلة في الفلم السينمائي هي (هذه) البطل نفسه، انها شأنها شأن شريكها في الكون (الرجل) تناضل من اجل ان تقرر معنى ودلالة لحياتها داخل الفلم.

لقد استطاع الفلم وهو ينتقل من مغامرته التكنولوجية (عرض الحركة على الشاشة عبر اجهزة صنعها الانسان الى طريقه الانساني بعرض حكاية ما عبر السرد السينمائي بطريقتين "الاول هو اللغة الطبيعية – توحد العلامات – الكلمات في سلسلة على وفق قواعد لغوية محددة، وعلى وفق الرسالة المراد توصيلها، اما الثاني فهو عن طريق العلامات الايقونية"[25]، ولذا فان هذه النزعة الانسانية لمصطلحات الفلم تجعلها الحكاية لها قابلية على التصديق ومصاغة دراماياً كي تؤثر في المتفرج، وتقدم بطلاً متقمصاً لدوره الوجداني، وهذا ما يجعل المتفرج مندمجاً في الكآبة الفلمية عبر الشكل الذي صيغت فيه، واللغة السينمائية التي تبرز طاقات النص؟.

ان بطل الفلم يسعى منهمكاً للوصول الى الذروة "التي تحقق امتداداً طبيعياً للحركة الطبيعية المجردة"[26]، وكلما وصلنا الذروة او اقتربنا منها زاد ايقاع الحركة بحيث يبدو الأبطال على وشك الوصول لنتيجة ما.

ان البطل هو الاساس الذي تدور حوله الأحداث، وهو الذي يقود المتفرج ليركز على مركز السيادة في القصة، ولقد انتبهت السينما الى أهمية ان يتقاسم الرجل والمرأة عبء تقديم القصة مشاركة او قيام احدهما بالبطولة المطلقة، وحقيقة الأمر ان تصدي المرأة للبطولة المطلقة مسألة حديثة العهد في السينمات لأن الذكورة على امتداد عقود طويلة كانت هي المتسيدة، ولسنا في مجال احصاء من هو اول فلم قام البطل – الانثى فيه بالبطولة ولكننا نستطيع القول ان كل انشغالات الكائن البشري جسدتها المرأة لوحدها على الشاشة، العمل في الأمومة، الزوجة والحبيبة، المصابة بالعصاب، التوحد، النضال السياسي والاجتماعي، النشاط الثقافي وغيره.

ان اضطلاع المرأة بهذه الأدوار لم يجئ هيناً ولكن عبر الضرورة التي استشعرها صانعو الفلم بأهمية نضال المرأة وتوجهها لأداء عملها ووجودها في هذا العالم المتسع، ان اول الادوار التي قامت بها المرأة هو قيمة العمل. ففي فلم "الف مرة تصبح على خير"[27] يظهر لنا الفلم البطلة وهي مصورة فوتغرافية (من الملاحظ ان هذه المهنة في الأفلام الاولى مختصة بالرجل حصراً).

وهي تصور المناطق الساخنة مثل افغانستان وافريقيا وتبقى مشكلتها ان تستمر في عملها خدمة للانسانية ولوجودها كأنسان، ام ان تتنحى نزولاً عند رغبات زوجها واولادها؟ ان هذا الفلم يطرح مسائل مهمة، ان المرأة قادرة على اداء كل الأعمال، كما ان لها موقفاً سياسياً عماده فضح استلاب الانسان في جهات الأرض، ولابأس ان تسمح لها عائلتها بذلك، اليست القضية عادية لو كان زوجها هو المصور الفوتوغرافي الذي يقتضي عمله ان يذهب للأماكن الساخنة ويغيب عن البيت طويلاً.

وفي فلم "المريض الانكليزي"[28].. تكون (هانا) بطلة الفلم الأساسية مهما قيل عن ان (كاترين) بطلة الفلم، ان كل معنى ودلالة الفلم تحمله (هانا) انها العلامة الفارقة في الفلم، فهي التي تحمل الموقف الفلسفي للمرأة من الحياة والحرب والموت والتضامن الانساني، فهي ممرضة عسكرية كندية اثناء الحرب الكونية الثانية، وهي في قلب المعارك، ومن ثم لا تتخلى عن مريضها المحترق وتبقى معه للنهاية رغم كل ما يعني هذا تضحيتها بالمتع الحياتية.

وفي الفلم "البرية"[29] الفتاة التي ضاقت ذرعاً بحياتها وزواجها وتناولها المخدرات، وكان موت الأم حافزاً لها لتطبيق وصيتها في التوحد مع البرية وتقول بالنهاية: "حياتي مثل كل الحيوات غامضة ومقدسة قريبة جداً، حاضرة جداً، تعني لي كثيراً، كم كانت واسعة لأتركها".

وفي فلم "الفتاة المجهولة"[30] عن طبيبة ومساعدها وبعد انتهاء العمل في العيادة واغلاقاها لا تستجيب لطرقات على باب العيادة بالرغم من اعتراض المساعد، ويتبين بعد ذلك ان الطارق فتاة دفعت حياتها ثمناً لعدم الاستجابة لطلب المساعدة، فتقرر الطبيبة البحث عن هوية الفتاة لأحقة

الفتاة في التعريف حتى ولو كانت ميتة، ولم تهدأ حتى تصل الى هدفها وابعد من هذا في كشف الجناة والقصاص منهم.

ان هذا الفلم لا يقدم المرأة عاملة فقط، وانما لها رسالة موازية لعملها، وهي رسالة اجتماعية لابد من انجازها.

اما فلم "الساعات"[31] فيقدم ثلاث نساء احداهن تعاني من الانفصام الذي سيتطور الى ان تنتحر وهي تمثل حياة الاديبة "فرجينيا وولف" التي تعاني مرضاً عصبياً وهي تضيق بالحجر المفروض عليها في مدينة ريفية وتعتقد ان ضجيج المدن الكبرى هو ما يلهمها الابداع.

والمرأة الثانية (لورا) المتأثرة بكتابات (فرجينيا وولف) حتى انها تترك عائلتها وتهرب لجهة مجهولة املاً في ان تحقق وجودها.

والثالثة (كلاريسا).. منظمة الحفلات وصديقة الكاتب المصاب بالايدز والذي يريد الانتحار، وهي تعتقد ان ما تقدمه للبشرية ان تجعلهم يشعرون بالفرح والسرور ولكن العالم مصر على ان يمضي للنهاية.

اننا نستطيع ان نقدم عشرات البطلات الاناث اللائي يقمن بأدوارهن الحياتية على أتم وجه، وهن هنا يقمن بادوار انسانية كانت سابقاً حكراً على الرجل فهن مديرات وعالمات ومثقفات ومحاربات.. ان دور المرأة في الفلم ليس مفصلاً على مقاسها بل هو دور انساني يمكن ان يقدمه الانسان رجلاً كان او امرأة.. وبالتالي فان صراع النسوية من اجل حياة حرة كريمة يتمثل بقيام المرأة بالعمل التي تجد ابداعاً فيه.

ان النماذج النسائية في الأفلام التي ذكرت هنّ ابناء بيئاتهن المحلية، (فرجينيا وولف) بنت المجتمع الانكليزي الذي مازال يصارع الفكتورية والتقاليد الصارمة الانلكيزية، وبطلة فلم "البرية" ابنة المجتمع الأمريكي في تحرره واخفاقاته وغربة اناسه الذي تدفعه التكنولوجيا والنزعة الاستهلاكية لأن يجتث روحه ونفسه، وبطلة المريض الانكليزي الكندية، العاملة في جيش الحلفاء ابنة كندا وامريكا وبريطانيا، وبطلة "الف مرة تصبح على خير" الامريكية التي تذهب لمجتمعات بعيدة كي توثق ما يجري في مجتمعها الى حد كبير.

هذه المحلية في هذه الأفلام متمثلة بنمط العادات والتقاليد والأسرة والبنى الفوقية والتحتية في تلك المجتمعات، ومن ثم فهن لسن نسوة خارقات، أو ساحرات، انهن بشرٌ القت بهن الحياة في هذا الخضم المتصارع من الموج، وان ما نراه على الشاشة تجربة اولئك النسوة تلك التجربة التي تعرضت بها الانثى الى اقسى ما يصادفه الانسان واذا كان (همنجواي) قد وصف أدبه بأنه من خلال "أبطاله الفحول الذين يستهلكون الحياة بتلك الأساليب الضاجة"[32]. فاننا نخالف هذا القول

ونقول: ان النسوية في الفلم السينمائي من خلال ابطالهن الاناث يتفاعلن مع الحياة بتلك الأساليب التي تؤكد انسانيتهن.

ان تلك البطلات يعبرن محليتهنّ من خلال الهم الانساني لدى (فرجينيا وولف) الذي يطاردها كي تبدع باستمرار في ظل ظروف العصاب والخوف من المجهول. الذي هو هم عالمي ليس لدى النساء فقط بل هو يعتري الذكور ايضاً.

وكلاريسا المتفانية لخدمة الاخرين المصرين على الموت انما تنطلق من بيئتها لتخلق في سماء الهم الانساني نشدان السعادة والخير.

وهكذا فان الحلية للمرأة، هي الرحم الذي تؤكد فيه جدارتها كي تصبح نموذجاً يمكن الاقتداء به في كل مكان فيه انثى، وكل هذا يجري بقوة النموذج وبقوة الفن، وهنا يمكن ان تشارك البطلة تجربتها مع نساء أُخريات للعبور بالبشرية نحو آفاق رحبة.

مؤشرات الإطار النظري:

1. ان امرأة في الفلم السينمائي كائن يفكر ان لا ينال ما يريد الا بالمغامرة والنضال والخسارة ايضاً.
2. ان البطلة الأنثى في الفلم السينمائي تطبيق لمبادئ النسوية في ان تحقق وجودها الانساني، ولا يكون هذا إلا بتميزها في بيئتها المحلية لتنطلق الى رحاب الانسانية والعالمية

الدراسات السابقة:

لم يقع تحت يدي الباحثتين اي بحث علمي له علاقة بهذا المجال.

الفصل الثالث: اجراءات البحث

1- منهج البحث:

اعتمد البحث على المنهج الوصفي والذي هو صالح لمثل هذه البحوث التي نعتمد وصف وتبيان عناصرها والخروج بنتائج منها.

2- مجتمع البحث:

كانت عينة البحث الافلام التي تنحو منحى موضوع البحث، اي الافلام التي فيها بطلات متميزات أثْرنّ النسوية والنوع الانساني معاً، وبما ان هذه الافلام لا يمكن احصاؤها لذا فقد تم اختيار ما هو اقرب ومباشر الى عنوان البحث.

3- عينة البحث:

فلم ارقام مخفية Hidden Figures المنتج عام 2016 لأنه واحد من احدث الافلام التي ناقشت مفهوم النسوية بطريقة مباشرة خارج ما يسمى بنظريات ما بعد الحداثة او النقد الثقافي، وكأن هذا الفلم صُنع لما بعد النظرية، والذي يوجه الى الجمهور العام خارج النخب الثقافية والاكاديمية ناهيك عن انه حاز على واردات من شباك التذاكر اكثر من سبعة اضعاف ميزانيته حتى تاريخ كتابة البحث، وحظي بتنويهات وكتابات نقدية مهمة في وسائل الاعلام.

4- اداة البحث:

كانت اداة البحث هي مؤشرات الاطار النظري وهي:

1. ان البطلة الانثى في الفلم السينمائي تطبيق لمبادئ النسوية في ان تحقق وجودها الانساني.
2. إن المرأة في الفلم السينمائي لا تنال ما تريد إلا بالمغامرة والنضال والخسارة.

5- وحدة التحليل:

ان وحدة التحليل هي المشهد واذا كان من الضروري الاستشهاد بلقطة ما فهي جزء من المشهد.

6- تحليل العينة الفلمية:

الفلم: ارقام مخفية Hidden Figures

سيناريو: تيودور ملفي، اليسون شرويدر

عن كتاب يحمل نفس الاسم.

اخراج: تيودور ملفي

انتاج: الولايات المتحدة – ستوديو جيمن نتيرستيمنت

سنة الانتاج: 2016

تجسيد الشخصيات:

اوكتافيا سبنسر

تراجي بينداهيسون

جانيل موناي

كيفن كوستنر

ملخص قصة الفلم:

مجموعة من النساء الامريكيات من اصل افريقي يشتغلن في وكالة ناسا للفضاء في بداية الستينيات في ظل قوانين التمييز العنصري، ومن المعروف ان "ناسا" لا توظف الا باحثين على مستوى عال، ولذا فهولاء النسوة حاصلات على مؤهلات في الهندسة والرياضيات باعلى المستويات، ولكنهن يشتغلن في أماكن لا تضم غيرهنّ بمعزل عن الامريكان البيض، بحيث لا يكاد يعترف بأي قيمة علمية او مساهمة تكنلوجية يقدمنها، ولكن مدير البرنامج الفضائي وهو امريكي ابيض وتطبيقا للفلسفة البرغماتية يقوم بخرق كل مواصفات التمييز العنصري من اجل ان ينتصر على الروس في سباق ارتياد الفضاء الخارجي، وعندما ينجح الروس في اطلاق اول رائد فضاء سوفيتي ويدور حول الارض، تصبح المعركة شرسة، وهنا تخرق قوانين العنصرية بقوة العلم، حيث يستطعن اولئك النسوة ان يقدمن حلولاً مذهلة كي تدخل امريكا عالم الفضاء، ولا يأتي هذا ببساطة، وانما بصراعهنَّ لإثبات ذواتهن متحديات الظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية حتى يسقط قانون التمييز العنصري، وتسمى بعض اهم مراكز البحوث فيما بعد بأسمائهن.

التحليل على وفق المؤشرات:

1- إن المرأة في الفلم السينمائي كائن يفكر ان لا ينال ما يريد إلا بالمغامرة والنضال والخسارة.

ان الفلم يطرح قضية المرأة هنا بطريقة تراجيدية، فلا ذنب لها سوى انها من أصل افريقي، وحتى تستطيع المرأة ان تثبت وجودها، فلا يكفيها ان تحصل على اعلى المؤهلات العلمية والانسانية، بل هي مطالبة ان تناضل باستمرار لعبور الموانع التي لا تنتهي، وهي اذ تجتاز، فهي تغامر بالتعرض لأقسى العقوبات، سياسياً واجتماعياً، واي حياة تلك في انك تريد ان تخدم بلدك، وانت مؤهل لذلك ولكن عليك ان تغامر وتناضل وتخسر لتثبت وجود، واذا ما ركزنا على الشخصيات الرئيسية في الفلم سنرى ثلاث نساء يقودن الحبكة الروائية ويتعرضن لما تعرض لهن كما يأتي:

(ماري جاكسون) الامريكية من اصل افريقي فأنها تناضل كي تحصل على مؤهلات علمية اكبر، حتى تصبح موظفة دائمية في وكالة ناسا، وزميلها اليهودي يخبرها انه كان في معسكر اعتقال نازي وهذا قمة اليأس، لكنه واصل الحلم بواقع افضل وهو الآن في ناسا، فما الذي خسرته ازاء طموحها، انها تترك اطفالها مع والدهم، وتذهب لتدرس في دورات تطويرية مساءاً، وهذا غير

متاح لأن العرقية تمنعها من الاشتراك مع البيض في مثل هذه الدورات فتتقدم للمحكمة وتستطيع بذكائها ان تقنع القاضي لأن يوافق على دراستها ويُعلم الجهات المختصة بقرار المحكمة.

اما (دورثي فون) وهي الامريكية من اصل افريقي ايضاً فانها تقوم بعمل المشرف على مجموعة المبرمجين اليدويين للعمليات الحسابية في وكالة ناسا قبل دخول الكومبيوتر للأستخدام من قبل العاملين. دون ان يُعترف لها باداء هذا العمل، وبعد ان تعلم بدخول (آي بي ام) وهو الجيل الاول من الحاسوب الى وكالة ناسا تقرر ان تتعرف على ماهية جهاز الكومبيوتر وكيفية اشتغاله عن طريق كتاب تحصل عليه بصعوبة بالغة وتدرسهُ لمجموعة النسوة الامريكيات من اصل افريقي والعاملات بأمرتها، كي تنقذهن من ضياع فرص العمل، وبالفعل تحولهن لمبرمجات ماهرات عى اجهزة الكومبيوتر، فتقرر مؤسسة ناسا تجديد تعيينهن بفضل كفاءتهن وتميزهنّ.

ان دورثي في هذا النضال المستمر تجعلنا نتساءل ما الذي خسرته ازاء طموحها؟ انها تترك اطفالها لوالدهم، وتتواجد في العمل ليل نهار دون ارتكاب خطأ واحد، او الحصول على اجازة انها تعمل بشكل مضاعف دون الاعتراف من المؤسسة كونها تقوم بعملين في آن واحد او التفكير بترقيتها على أقل تقدير. انها قد وضعت لبنة قوية لمستقبل المرأة المضطهدة، وان خساراتها تجدي نفعاً.

ان الفلم قد توقف كثيراً لتفاصيل كثيرة عند (كاثرين جونسون) لأنها المركز الذي ستنطلق منه النسوة لتحقيق وجودهن لأنها تعرضت الى اضطهاد مكثف كي تخرق حاجز العرقية والمتمثل في عزلها لوحدها في صالة مليئة بالرجال البيض الذين يرفضون ان تشترك معهم في تناول القهوة او ان تذهب الى مراحيض النساء البيض القريبة منها والاستغراب والبرود الذي يقابل به وجودها في هذا المكان– الصالة المتسعة لعلماء الرياضيات البيض، ولكنها في اليقين الذي تمتلئ به عرفت ان لا كسر لهذه الاسوار الا بقوة الابداع، ان تتميز بشيء لا يستطيعه الآخر الابيض رجلاً كان ام امرأة فاعتمدت على عبقريتها في الرياضيات لتحمل اشكالات اطلاق صاروخ فضائي يحمل الامريكي الأول الى الفضاء بعد ان توصلت الى معلومات سرية عن الصاروخ فآتهمت بالتجسس وهي تهمة خطيرة، ولكن صدقها واصرارها انقذاها، وعندما استطاعت ذلك بدأت الاسوار تتساقط، ولم يك عمل صديقاتها إلا اثراء متبادلاً بين الشخصيات لتحقق انتصار النسوية كمفهوم على عالم العرقية والذكورية الذي ظهر امامنا عارياً بلا مبررات.

2– ان البطلة الانثى في الفلم السينمائي تطبيق مبادئ النسوية في ان تحقق وجودها الانساني.

يطرح فلم (الارقام الخفية) قضية النسوية على أعلى المستويات فبطلاته امريكيات من اصل افريقي يعشن في قلب سياسة التمييز العنصري اولاً، والهيمنة الذكورية على كل مرافق الحياة ثانياً.

فالمرأة هنا لا تستطيع ان تكون صاحبة قضية عادلة ازاء الاخر المتعسف، اذا كان من يعاني من الاضطهاد لا يقتنع بسهولة انه صاحب قضية عادلة، فالمرأة هنا عليها ان تقنع هذا القريب لتستطيع ان تقنع البعيد ولو تابعنا هذا المشهد المستل من الفلم فسنرى نموذجاً يؤكد على ما قلنا:

المشهد– حديقة قرب الكنيسة ن/ خ

ب/ع مجموعة من الطاولات في حديقة متسعة تتجمع حولها العائلات الزنجية لتناول الطعام.

(دورثي) تقف قرب صديقتها (كاثرين) ويظهر خلفهما مجموعة من الناس

(كاثرين) تقوم بملء طبقين من طاولة كبيرة في امامية الصور، دورثي تتحدث مع كاثرين وتقول:

– انظري من كون بعض الصداقات.

تلتفت الى خلفها ثم تعود تكمل ملئ الطبق وتقول:

– حسناً هذا جيد

دورثي تقول:

– كاث، اذهبي للحصول عليه.

تنظم اليهما ماري خلفه التي تقف ووجهها للكاميرا

الكولونيل جيم شخص رائع.

ل/ ع الكولونيل الزنجي تقف مع اربعة رجال في وسط الكادر بينما يتقدم رجل وامرأة من العائلات في امامية الكادر.

ل/ع الصديقات الثلاث يقفن امام الطاولة دورثي وماري بروفيل ووجههما الى امام بينما كاثرين تغطي ظهرها للكاميرا ومازالت تتحدث:

– انظروا اليه

دورثي تقول:

– طويل وقوي

تكمل مارثي:

– ويبدو انه يظهر ليلاً ونهاراً

ل/ع ضيقه ظهر ماري للكاميرا ووجه دورثي للكاميرا وتتوسطهم كاثرين التي تنظر الى ماري وتقول:

– (ماري) اليوم هو الاحد.

من فضلك، فلتتحلي ببعض الاحترام.

ل/ع ضيقة وجه ماري للكاميرا

وكاثرين تقف بروفيل وجهها يواجه دورثي التي قف بروفيل ايضاً،

والشخصيات الثلاثة يظهرن بلقطة متوسطة تجيبها: – كلا

دورثي تقول: ام، انه يبتسم الينا

ماري تقول: اليكِ

تغير كاثرين من وقفتها لتستدير بوجهها الى الكاميرا

ل/ع الاربعة رجال في وسط الشاشة والكولونيل يقف بروفيل ينظر الى الكاميرا ويبتسم

ل/ع الكولونيل ينظر باتجاه الفتيات الثلاث

كاثرين تنظر باتجاهه وتقول: – لن ابتسم اليه

دورثي تقول لكاثرين: – انت حمقاء

كاثرين تدير ظهرها للكاميرا وتقول: – لست حمقاء

تؤشر ماري للكولونيل تدعوه للمجيء

ل/ع الكولونيل مع الرجال الثلاثة يقترب من امامية الشاشة وصوت دورثي يقول: وهو قادم الى هنا ولم يَفعل ذلك

ل/ع الفتيات الثلاث على وقفتهن ومازالت ماري تشجعه على المجيء

تقول كاثرين: – لِمَ يقوم بذلك

دورثي تقول: – لأن ماري تلوح اليه

كاثرين تقول: كلا

ماري تقول قومي بترتيب شعرك

ل/ ع في امامية الصورة

يظهر الكولونيل والفتيات الثلاث – انا دورثي مورجان، وهذه هي (ماري

دورثي تقول:	جاكسون) اعتقد انك قابلت زوجها (ليفي)
يجيب الكولونيل:	– اجل، يا سيدتي، من الرائع مقابلتكم جميعاً.
ثم تكمل:	هذه هي (كاثرين جونسون)
ماري تقول:	ليست متزوجة او ارملة
ل/ق لوجه الكولونيل	
ل/م من كتف الكولونيل	
وكاثرين تظهر بلقطة متوسطة تكمل:	– ولديها ثلاث فتيات جميلات.
تتقدم الكاميرا الى امام لتظهر كاثرين بلقطة متوسطة الصوت من خارج الكادر مستمر:	– ملائكة على الارض، كما نود ان نلقب
ل/ ع الكولونيل في اماميه الصورة وظهره موجه للكاميرا	
ماري تقول لدورثي:	هل تودين شريحة من اللحم؟
دورثي تجيب:	اود ذلك، معذرة
وينسحبان من الكادر تاركتين كاثرين لوحدها مع الكولونيل	
كاثرين تقول لهما:	لديكما شريحة من اللحم فعلاً
تتحرك الكاميرا قليلاً لتبقى كاثرين لوحدها وجزء من كتف الكولونيل يظهر تقول:	– كنت اقوم بإعداد اطباق لبناتي
تبتعد الكاميرا قليلاً ويتقدم الكولونيل ليظهر الى النصف ويقول لها:	– دعيني اساعدك.
ل/ امريكية للاثنين كاثرين تقول:	– بالتأكيد بعض السلطة
ل/ع تسير كاثرين مع الكولونيل ووجههما للكاميرا الكولونيل يقول:	(جاكسون) ذكر انك عقل الكرتوني في (ناسا)
تجيبه بابتسامه:	– نعم
يكمل الكولونيل اسئلته:	– ما الذي يعنيه هذا؟
وهما يسيران في طريق بقربه سيارات	

وتظلله اشجار خضراء

تجيبه كاثرين: – نقوم بالحسابات اللازمة للاطلاع والهبوط لبرنامج الفضاء

ل/ م الاثنان مازالا يسيران

الكولونيل يطلق ضحكة ويقول: – هذه امور صعبة

تجيبه كاثرين: – اجل انها كذلك

الكولونيل يقول: – هل يمكن للنساء التعامل مع هذا النوع؟

ل/م وجه كاثرين ممتعظ والكولونيل يقف بشكل جانبي

ل/ م الكولونيل وجهه بارز يكمل حديثه مع كاثرين التي تظهر ايضاً في الكادر

يقول: – اعتقد ان هذا ليس ما قصدته

تقول: – ماذا تقصد؟

يكملان السير والكولونيل يقول: – هذا عمل شاق ومرهق.

تجيبه كاثرين: – سيد (جونسون)، اذا كنت كانك، سأتوقف عن الحديث الآن.

يجيبها الكولونيل: – لا اقصد الاهانة

لقطة متوسطة من كتف الكولونيل

تظهر كاثرين تقول: – سأعلمك بأنني اول طالبة زنجية في جامعة (غرب فيرجينيا) وتخرجت منها.

ل/م للكولونيل وجهه للكاميرا وهو يستمع لحديثها: – في أي عمل تقومين؟

ل/ ع ضيقة كاثرين والكولونيل في امامية الشاشة من الوسط تكمل حديثها: – أقم بتحليل المستويات المختلفة لاحتكاك الهواء.

ل/ع ضيقة مازال الاثنان يتحدثان ولكن وجه الكولونيل يظهر ردت فعل الحوار عليه تكمل كاثرين: – واجراء اكثر من عشرة الاف عملية حسابية باستخدام الهندسة الحسابية. بواسطة يدي نحن عشرون امرأة زنجية بارعات في هذا القسم.

ل/ع ضيقة وجه كاثرين على الشاشة – ونحن فخورون بأننا نقوم بعملنا من اجل

بينما يظهر كتف الكولونيل في امامية الصورة وتكمل:	الدولة لذا، اجل النساء يقمنّ ببعض الأمور في (ناسا)، سيد (جونسون)
ل/ع عكس اللقطة السابقة وجه الكولونيل على الشاشة وجانب من وجه كاثرين	
تكمل حديثها:	– وهذا ليس بسبب اننا نرتدي تنورات.
ل/ع عكس اللقطة السابقة وجه كاثرين على الشاشة	– بل بسبب اننا نرتدي نظارات فلنحظى
وجزء من كتف الكولونيل تكمل:	بيوم جيد.
ل/ع كتف الكولونيل في الجانب الايمن من مقدمة الكادر وظهر كاثرين في وسط الشاشة ثم تعدل نظارتها ومن ثم تنطلق بعيداً	
ل/ع طبيعة البطل في مقدمة الكادر وخلفه بناء واشجار وينظر باعجاب.	

هنا نلاحظ ان الانثى تريد ان تحظى بحياة طبيعية تُرضي انسانيتها في التعاطي مع الآخر، والعيش بطبيعية ولكن الذكر مستفز بكونها نوعاً، ومستهزأ بامكاناتها ومشككاً فيها، لذلك تكشر المرأة عن انيابها تاركةً وراءها الانوثة لتحارب من اجل نوعها الذي حصلت عليه بالجد والمثابرة والاجتهاد، ليس هي فحسب بل انهن مجموعة من النسوة كلهن بارعات بالرياضيات وهو مجال اختصاصهن، اما عنها فقد سجلت رقماً قياسياً بكونها أول طالبة من أصل افريقي تحصل على البكالوريوس من جامعة في غرب فرجينيا البيئة المتعصبة، وهي ضليعة باستخدام الهندسة الحسابية، وكل هؤلاء النسوة يعملن من اجل الدولة، بمعنى ان عملهن لصالح الدولة التي تضطهدهنّ.

الفصل الرابع / النتائج والاستنتاجات

النتائج:

1. إن البطلة في الفلم الروائي تنطلق من خصوصيتها الى الآفاق المطلقة عبر ماينجزه لنفسها من وضع انساني.

2. أن بطلة الفلم الروائي لاتفتعل النموذج الانساني المطلق من فراغ وان في النضال من اجل واقعها الخاص لتصل الى حدود النموذج.

الاستنتاجات:

إن البطلة تنطلق من الخاص الى العام عبر انعزالها، ولكن عبر التاكيد ان العالم يصنعه الشركاء المساهمون، بلا تميز لاحدهما على الآخر.

التوصيات:

توصي الباحثة بتنظيم ورشة عمل للنساء العاملات في الميدان السينمائي، والعاملات في ميدان الكتابة النسوية السينمائية لبلورة مفهوم للنسوية يتوافق ومجتمعنا العربي.

المقترحات:

تقترح الباحثة أن تقوم الجهات القادرة على الانتاج السينمائي بتخصيص حيز من الانتاج الفلمي للفنانات اللاتي يؤكدن على الموضوعات النسوية البحتة في السينما.

الهوامش:

(1) حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، (الجزائر العاصمة: منشورات الاختلاف، 2007)، ص110.

(2) ادوارد سعيد، الثقافة والامبريالية، تر: كمال ابو ديب، بيروت، دار الاداب، ط2، 1998، ص53.

(3) عبد الرحمن ناصر، النسوية، مقال في موقع Sasa ساسة، موقع الكتروني، 3/ 9/ 2014.

(4) مجموعة من الكتاب، ثنائية الكينونة، تر: عدنان حسن، (اللاذقية، دار الحوار للنشر، 2004)، ص18.

(5) مجموعة من الكتاب، ثنائية الكينونة "مقدمة حول ثنائية الكينونة"، مقال لـ فنغ تشيه – اليزابيث غروس، تر: جمعة عدنان حسين.

(6) المصدر نفسه، ص ص22– 23.

(7) مجموعة من الكتاب، ثنائية الكينونة "مقدمة حول ثنائية الكينونة"، المصدر السابق، ص47.

(8) يسمينه مباركي، "اطياف الجنوسة" الجندر في كتابات رجاء بن سلامة.

(9) حفناوي بعلي، مدخل الى نظرية النقد الثقافي المقارن، (الجزائر: منشورات الاختلاف، ط1، 2007)، ص177.

(10) تيري ايجلتون، ما بعد النظرية، تر: باسل السالمة، (دمشق– الهيئة العامة السورية للكتاب، 2004)، ص168.

(11) ليندا هتشيون، سياسة ما بعد الحداثة، تر: حيدر اسماعيل، (بيروت – مركز دراسات الوحدة العربية، 2009)، ص202.

(12) ليندا هتشيون، سياسة ما بعد الحداثة، مصدر سابق، ص292.

(13) بيزلي ليفيتجسون، كارل بلانكا، دليل روتليدج للسينما والفلسفة، ترجمة وتقديم: احمد يوسف، "الجموع/ (الرجل/ المرأة) "، مقال لانجيلا كوران وكارول دونلان، (القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2013)، ص241.

(14) بيزلي ليفنجستون وكارل بلاتينيا، المصدر نفسه، ص242.

(15) ستيفن كوها، اناراي هارك، الرجل على الشاشة، تر: عصام زكريا (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2005)، ص10، مقدمة المترجم.

* الفرجة: اقتراح من قبل عصام زكريا مترجم كتاب (الرجل على الشاشة)، المصدر السابق مقابل كلمة Spetacle والتي يترجمها البعض استعراض ونحن نتفق مع عصام زكريا.

* راجع ستيفن كوهان – انا راي هارل (المحرران) الرجل على الشاشة، تر: عصام زكريا، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2005، مقال لـ سوزان جيفوردز "هل يمكن القضاء على الذكورة؟، ص283 وما بعدها.

(18) ستيفن كوهان – انا راي هارل (المحرران) الرجل على الشاشة، تر: عصام زكريا، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2005، مقال لـ سوزان جيفوردز "هل يمكن القضاء على الذكورة؟، ص383.

(19) بيزلي ليفنجستون، كارل بلايتينيا، موسوعة روتليدج للسينما والفلسفة، مقال لـ: انجيلا كوران وكارول دونلان، النوع (الرجل/ المرأة)، المصدر السابق.

* ميريام هانسين (1949– 2011): مؤرخة سينمائية ولدت في المانيا وحازت على الدكتوراه من جامعة غوته. درست في جامعة يال ثم جامعة شيكاغو واسست قسم السينما والدراسات الاعلامية فيها.

(21) ليندا ويليامز: باحثة سينمائية ولدت في امريكا 1946، تدرس الآن في جامعة كولورادو، قامت بالتدريس في جامعة كاليفورنيا في اقسام مختصة في النظرية النسوية والثقافة البصرية.

(22) Cynthia A. Freeland, Feminist Film Theory, Draft for the Encyclopedia of Aesthric, Fourth coming from Oxford press, edited by Michael Killy.

(23) دوايت سوين، كتابة السيناريو للسينما، تر: احمد الحضري، (القاهرة: دار الطناني للنشر والتوزيع)، ص99.

(24) مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، تر: سعد مكاوي، مراجعة: زيد المزاولة، (القاهرة: الدار المصرية للتأليف والنشر، 1964)، ص11.

(25) يوري لوتمان، بنية النص السردي، مجلة الفصول، القاهرة ، العدد 6 (شتاء 1991)، ص56.

(26) صورة هوارد لوسون، فن كتابة السيناريون تر: ابراهيم الصحن، مراجعة: سعد لبيب، (بغداد – معهد التدريب الاذاعي 1974)، ص150.

(27) الف مرة تصبح على خير، اريك بوب، هارل روسينيو، اخراج: زاريك بوب، انتاج: مشترك: ايرلندا/ نرويج/ انكلترا، نورڤكس فلم، 2013.

(28) المريض الانكليزي، سيناريو: انتوني مانجيلا، رالف فاينس، اخراج: انتوني مانجيلا، المملكة المتحدة، الولايات المتحدة، 1996.

(29) البرية، سيناريو: نيك هومبي، اخراج جين مارك فالي، الولايات المتحدة، 2014.

(30) الفتاة المجهولة، سيناريو: لاك داردين، جين بير داردين، اخراج لاك داردين، بلجيكا، 2016.

(31) الساعات، سيناريو: دايفيد هبر، اخراج ستيفين دالدري، المملكة المتحدة/ الولايات المتحدة، 2002.

(32) عدنان المبارك، "همنجواي ومؤرخو سيرته. مجلة آفاق عربية، العدد (5)، (ك2، 1982)، بغداد، دار آفاق عربية، ص6".

المصادر

1. ادوارد سعيد، الثقافة والامبريالية، تر: كمال ابو ديب، بيروت، دار الاداب، ط2، 1998.

2. بيزلي ليفيتجسون، كارل بلانكا، دليل روتليدج للسينما والفلسفة، ترجمة وتقديم: احمد يوسف، "الجموع/ الرجل/ المرأة "، مقال لانجيلا كوران وكارول دونلان، القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2013.
3. تيري ايجلتون، ما بعد النظرية، تر: باسل السالمة، دمشق– الهيئة العامة السورية للكتاب، 2004.
4. حفناوي بعلي، مدخل الى نظرية النقد الثقافي المقارن، الجزائر: منشورات الاختلاف، ط1، 2007.
5. حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، الجزائر العاصمة: منشورات الاختلاف، 2007.
6. دوايت سوين، كتابة السيناريو للسينما، تر: احمد الحضري، القاهرة: دار الطناني للنشر والتوزيع.
7. ستيفن كوها، اناراي هارك، الرجل على الشاشة، تر: عصام زكريا القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2005.
8. صورة هوارد لوسون، فن كتابة السيناريون تر: ابراهيم الصحن، مراجعة: سعد لبيب، بغداد – معهد التدريب الاذاعي 1974.
9. عبد الرحمن ناصر، النسوية، مقال في موقع Sasa ساسة، موقع الكتروني، 3/ 9/ 2014.
10. عدنان المبارك، "همنجواي ومؤرخو سيرته. مجلة آفاق عربية، العدد 5، ك2، بغداد، دار آفاق عربية، 1982.
11. ليندا هتشيون، سياسة ما بعد الحداثة، تر: حيدر اسماعيل، بيروت – مركز دراسات الوحدة العربية، 2009.
12. مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، تر: سعد مكاوي، مراجعة: زيد المزاولة، القاهرة: الدار المصرية للتأليف والنشر، 1964.
13. مجموعة من الكتاب، ثنائية الكينونة، تر: عدنان حسن، اللاذقية، دار الحوار للنشر، 2004.
14. يسمينه مباركي، "اطياف الجنوسة" الجندر في كتابات رجاء بن سلامة.
15. يوري لوتمان، بنية النص السردي، مجلة الفصول، القاهرة، العدد 6 شتاء 1991.
16. Cynthia A. Freeland, Feminist Film Theory, Draft for the Encyclopedia of Aesthric, Fourth coming from Oxford press, edited by Michael Killy.
17. البرية، سيناريو: نيك هومبي، اخراج جين مارك فالي، الولايات المتحدة، 2014.

18. الساعات، سيناريو: دايفيد هبر، اخراج ستيفين دالدري، المملكة المتحدة/ الولايات المتحدة، 2002.
19. الف مرة تصبح على خير، اريك بوب، هارل روسينيو، اخراج: زاريك بوب، انتاج: مشترك: ايرلندا/ نرويج/ انكلترا، نورڤكس فلم، 2013.
20. الفتاة المجهولة، سيناريو: لاك داردين، جين بير داردين، اخراج لاك داردين، بلجيكا، 2016.
21. المريض الانكليزي، سيناريو: انتوني مانجيلا، رالف فاينس، اخراج: انتوني مانجيلا، المملكة المتحدة، الولايات المتحدة، 1996.