المرأة العربية المهاجرة بعيون سينمائية

تحليل سيميولوجي لفيلم "الباحثات عن الحرية" للمخرجة المصرية إيناس الدغيدي

Immigrant Arab women with cinematic eyes
A semiological analysis of the movie "The Searchers for Freedom", produced by the Egyptian director Enas El Degheidy

أ.د/ عواطف زراري*

كلية علوم الإعلام والاتصال – جامعة الجزائر3، zerari.2018@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2023/04/02	تاريخ القبول: 2023/06/17	تاريخ النشر: 2023/06/26

ملخص:

إنّ ما يساعد في إرساء المنظور الجديد للواقع الاجتماعي الذي تعيشه المرأة العربية المهاجرة هو الصورة التي يمكن لوسائل التعبير الكتابي والشفهي أن تعكسها عنها ووسائل الاتصال الجماهيري المسموعة والمرئية منها السينما. نحاول من خلال البحث الكشف عن مدى حضور المرأة المهاجرة في السينما النسوية العربية وعلى وجه الخصوص حضور المرأة في أفلام المخرجة المصرية إيناس الدغيدي وكعينة للبحث تمّ اختيار فيلمها "الباحثات عن الحرية" لارتباط مضمونه بموضوع الهجرة، ولأنّ البحث يحاول أن يتعمق في مجال الدراسات النقدية للخطاب السينمائي فإنّ أنسب مقاربة منهجية لهذا النوع من البحوث هي المقاربة السيميولوجية. خلص البحث إلى مجموعة من النتائج أهمها: أنّ الخطاب الايديولوجي للفيلم ارتكز أساسا على مفهوم الحرية الذي ترجم في عدة أشكال منها: هروب المرأة العربية من فضاء عربي مقيد ومغلق إلى فضاء أكثر تحررا تمثل في مدينة باريس أي المحيط الجغرافي العاكس لأرض المهجر.

كلمات مفتاحية: المرأة، سينما، هجرة، سيميولوجيا، نص فيلمي.

Abstract:

The image that the means of written and oral expression can reflect about the immigrant Arab women is of great assistance to establish the new perspective of the social reality experienced by her, and the audio-visual means of mass communication, inclusive of cinema. In virtue of which, we are endeavouring through this research to reveal the presence of immigrant women in the Arab feminist cinema, mainly the presence of women in the films produced by the Egyptian director Enas El Degheidy. Furthermore, as a sample for this research, we chose her film "The Searchers for Freedom" as its content has shown to be related to the issue of immigration, and since this research tries to intensely investigate into the field of critical studies of cinematic discourse, the semiological approach has shown to be the most appropriate methodological approach for such kind of researches. More to the point, it was concluded through this research that a set of results were made known, the most important of which is that the ideological discourse of the movie was mainly based on the concept of freedom which was translated in several forms, including: the escape of Arab women from a restricted and closed Arab space to a more liberated space, such as the city of Paris, which stands for the geographical surroundings that reflect the land of immigration.

Keywords: Woman; Cinema; Migration; Semiology; Film script.

* المؤلف المرسل: عواطف زراري الإيميل: zerari. 2018@gmail.com

مقدمـة:

إن مسألة هجرة المرأة العربية إلى الغرب، هي جزء لا يتجزأ من قضية الهجرة العربية بشكلها العام، رغم تفاوتها في الأسباب والأعداد والمشاكل التي قد تولّدها، مقارنة مع هجرة الرجل. فالمرأة العربية المهاجرة لا تحمل هوية واحدة، أو شكلاً واحداً، فهي كالرجل تماماً، لديها العديد من الهويات والأحوال، يضاف إليها الحالة الجديدة، ألا وهي العيش في بيئة جديدة غير بيئتها الأصلية .

هناك الكثير من النساء العربيات اللاتي اخترن قرار الهجرة بمحض إرادتهن، بحثاً عن حياة وفرص جديدة في التعليم والعمل، لم يحظين بها في أوطانهن. وفي المهجر، يواجهن العديد من المعوقات التي تراوح بين مطالبتهن الدائمة بإثبات قدراتهن وكفاءتهن في الفضاء العام والخاص، وسعيهنّ الدؤوب للتأقلم مع المجتمع الجديد، والإبقاء على أواصرهن الاجتماعية في البلد الأم.

إنّ ما يساعد في إرساء المنظور الجديد للواقع الاجتماعي الذي تعيشه المرأة العربية المهاجرة هو الصورة التي يمكن لوسائل التعبير الكتابي والشفهي أن تعكسها عنها كالأدب الروائي ووسائل الاتصال الجماهيري المسموعة والمرئية، فالاستخدام الأمثل لهذه الوسائل لخدمة المرأة وتحسين أوضاعها سوف يعكس الصورة الحقيقية لواقعها الاجتماعي وهذا باعتبار أن لوسائل الإعلام الجماهيرية دورا رئيسيا في عملية التغيير الاجتماعي، فمما لا شك فيه أنّ هذه الوسائل تحتل موقعا هاما من مواقع التأثير في تكوين الأفكار والتوجهات وأنماط السلوك لدى المواطنين وتزداد خطورة هذا الدور بحكم الانتشار المتنامي لقنوات تلك الوسائل في الحضر والريف، فقد أثبتت الدراسات العلمية أنّ الفرد في المجتمع الجماهيري يتعامل مع الواقع الاجتماعي ويقترب منه ويتعرف عليه من خلال الصور التي عملت قوى ورسائل ومصادر عديدة متنوعة (الأسرة، الطائفة، وسائل الاتصال والانتماء الاجتماعي) على إدخالها ومن ثمّ على ترسيخها في ذهنه على مسافة زمنية ممتدة وعبر عملية معقدة من التنشئة الاجتماعية، كما تشير الكثير من الدراسات إلى أنّ هذه الصور (المعاني والمفاهيم) تصبح بالنسبة للفرد بديلا عن الواقع أو مفتاحا لمقاربة هذا الواقع (خضور، 1997، صفحة 21).

تسعى كل مادة إعلامية إلى المساهمة في تكوين الصورة التي تحاول الوسيلة الإعلامية رسمها وتكوينها عن الحدث أو الظاهرة أو الشخصية والمتمثلة في موضوعنا بالمرأة المهاجرة حيث يؤكد الباحث **أديب خضور** أنّ 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 بل إنّ هاجسها هو تقديم صورة معينة الأمر الذي يؤكد أنّ الصورة التي تكوّنها الوسيلة الإعلامية تحمل أحكاما قيمية، كما تعكس أطرا مرجعية وإرثا ثقافيا وبالتالي فإنّ الصورة التي تكونها الوسيلة الإعلامية هي مشروطة بهوية الوسيلة (خضور، 1997، صفحة 22).

لكن تكوين الصورة شيء ورؤية هذه الصورة شيء آخر مختلف تماما ويمكن القول بوجود جدلية مركبة كاملة بين رسم الصورة ورؤيتها ويعتبر مضمون الصورة أو ما توحي به من معان المادة الفاعلة لتحقيق عملية الاتصال التي تقوم بالأساس بين طرفين هما الصورة والناظر إليها بمعنى أوضح لو حاولنا تطبيق هذه المعادلة على موضوعنا نجد طرفين أساسين يحققان العملية الاتصالية واللذين يشتركان في أنهما الاثنين يمثلان العنصر النسوي في الموضوع ألا وهما الطرف المرسل المتمثل في المرأة المخرجة والطرف المستقبل والمتمثل في المرأة المشاهدة ولكي تكتمل العملية الاتصالية لابد من وجود قناة اتصال تمرر الرسالة بينهما والمتمثلة داخل موضوعنا في السينما.

وعلى اعتبار أنّ السينما لا تنتصب مجرّد نظريات فكريّة، فإنّها على العكس من ذلك، تنظر في توجّهها إلى الأشياء، وإلى الوجود عبر الكاميرا، في تصويرها للوضعيات والجزئيات. لذلك لا غرابة أن نعاين منذ منتصف القرن العشرين، توجّهاً إلى طرح مسألة الهجرة التي انصرف إلى الاهتمام بها بعض المثقفين المشهورين من أمثال: ميشال فوكو(Michel Foucault) وجان جينيه (Jean Genet) وجون بول سارتر(Jean-Paul Sartre) ، مساندة لقضايا العمّال المهاجرين بصفة عامّة.

عديدة هي الفنون والدراسات والبحوث والندوات والمؤتمرات التي تهتم بسؤال الهجرة في العديد من جوانبها (دوافعها، نتائجها، قوانينها، مشاكلها)، لكن للفنون بشكل عام وللسينما بشقيها الروائي والوثائقي بشكل خاص؛ ذلك الطعم الفني والجمالي والإنساني الذي من خلاله نتذوق "ألم/أمل "سؤال هجر المرأة العربية.

سنكشف في بحثنا هذا عن كيفية حضور الهجرة في السينما النسوية العربية وعلى وجه الخصوص، حضور المرأة في أفلام المخرجة المصرية إيناس الدغيدي وبما أن موضوعنا هو الهجرة فقد اخترنا كعينة للبحث فيلمها "الباحثات عن الحرية" والسؤال المطروح هنا :

هل تمكّنت المخرجة من أن تنبش بلغة الصورة في العوالم الباطنية للشخوص النسوية الفيلمية الراغبة في الهجرة بحثا عن الحرية في وطنهن؟ وما القيمة الثقافية والفنية لهذا الفيلم الذي اهتم كليا بموضوع الهجرة، لاسيما وأنّ السينما لها قيمتها ووزنها كخطاب بصري، في زمن أصبحت فيه الصورة حمّالة للعديد من المعاني والدلالات؟

– المنهجية العلمية للدراسة:

بما أن بحثنا يحاول أن يتعمق في مجال الدراسات النقدية للخطاب الإعلامي عامة والسينمائي خاصة – فيلم الباحثات عن الحرية" – فإنّ أنسب مقاربة منهجية لهذا النوع من الدراسات وهي المقاربة السيميولوجية.

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 السميولوجي هو أكثر المداخل صلة بمجال الفيلم السينمائي فإنّ مقاربة التحليل النصي (analyse textuelle) تعتبر المقاربة الأكثر ملاءمة لطبيعة الدراسة وهذا استنادا لما ذكره كل من **جاك أومنت** (Jacques Aumont)

و**ميشال ماري** (Michel Marie) في أنّ هذه الطريقة ترتكز أساسا على مفهوم النص الذي يحدد أساس الفيلم في تحليله (Aumont & Marie, 1988, page 66).

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

1 ـ النص الفيلمي (Le texte filmique): هو الفيلم كوحدة خطاب و كآنية عاطفية.

2 ـ النظام النصي (Le système textuel) : هو خاص بكل فيلم أين يحدد النص النموذج البنيوي للعرض الفيلمي.

3 ـ الشفرات (Les codes) : هي ليست نظام نص بحد ذاتها بل عبارة عن عدة أنظمة تعمل خارج النص.

نظرا لأن الفيلم يتضمن الشفرات الخاصة والشفرات العامة التي تدخل ضمنها الشفرات السردية، حيث أنّ السينما تتقاطع مع مجموعة من الحقول المعرفية الأخرى التي يغلب عليها الطابع السردي كالرواية والمسرح ...الخ، سيتم التركيز في تحليلنا الفيلمي على الشفرات السردية التي تعتمد على خصائص الحكي كالزمان والمكان والحدث والعقدة والشخصيات...الخ، فالفيلم السينمائي نوع من الحكي 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 (أشويكة، 2005، صفحات 96-97)، كما تبرز أهمية استخدام التحليل السردي في علاقته المباشرة بطبيعة الدراسة التي تقتضي البحث في مدى تواجد المرأة كشخصية محورية داخل العينة الفيلمية والمتمثلة في "الباحثات عن الحرية" داخل أمكنة وأزمنة معينة ...الخ.

1- البناء الفني لفيلم "الباحثات عن الحرية":

1-1- البطاقة الفنية لفيلم "الباحثات عن الحرية":

إخراج : إيناس الدغيدي.

قصة : هدى الزين، عن روايتها "غابة من الشوك" (1999).

سيناريو وحوار : رفيق الصبان

الأداء التمثيلي : داليا البحيري ـ نيكول بردويل ـ سناء موزيان ـ أحمد عز. هشام سليم ـ تامر هجرس ـ سمير شمص ـ باسم مغنية ـ محمد عفيفي ـ طلعت الشيخ ـ مروان حماد ـ سيد جبر-عبد العظيم حمدنا الله ـ فاتن عبد القادر ـ إحسان التركي ـ الطفل : أثر رستم ـ جريمي بريبار ـ جان جاك باتيه

تصوير : ممدوح عبد العزيز، ألبير أسعد

موسيقى تصويرية : راجح داوود

مدير الانتاج : سامح صادق

المؤسسة المنتجة: شركة فايف ستارز للسينما والفيديو (إيناس الدغيدي)

سنة وبلد الإنتاج : 2005/01/19- مصر

صنف الفيلم : فيلم روائي طويل .

المدة الزمنية للفيلم : ساعة و 54 د و07 ثا .

1-2- 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.

في عام **1989**، **عايدة** فتاة مصرية جاءت 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 القديم الذي كانت تحبه وتعتقد أنه مات في الحرب الأهلية، بينما تترك **عايدة باريس** وتعود إلى مصر بهدف احتضان ابنها الذي تمرد على أبيه، بينما تتزوج **سعاد** من الفرنسي **روجيه**.

1-3- دلالة عنوان الفيلم "الباحثات عن الحرية":

أهم عنصر يمكن أن نتحدث عنه في مرحلة عرض الجنيريك هو العنوان (Le Titre) الذي يقول عنه **رولان بارت** (Roland Barthes) بأنّ 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 ومحاولة فك شفراته الرامزة بغية استجلاء المفاهيم النصية المتراكمة داخل الحيز النصي (قطوس، 2001، صفحة 12).

طغت على اللقطات التي شملت عرض الجنيرك الأجواء الليلية التي توحي 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 غربية، 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 توحي بالرسالة الموجودة في الفيلم ، فكما ذكر **كلود دوشي** (Claude Duchet) (Cherabi, 1984, page 110) للعناوين الفيلمية ثلاث وظائف :

- وظيفة مرجعية (Référentielle) مرتبطة بالموضوع .
- وظيفة دلالية (Conative) ترتكز على المرسل إليه.
- وظيفة شعرية (Poétique) ترتكز على الرسالة.

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 أولا بفئة النساء و ثانيا بالفضاء المكاني بمعنى أن الفضاء السابق الذي كانت تعيش داخله هاته النسوة يتميز بالانغلاق مما جعلهنّ تهربنّ منه نحو فضاء خارجي آخر باحثات من خلاله عن حرية تمنحهنّ التعبير عن ذاتهنّ والخروج من بوتقة تقاليد المجتمع العربي، هاته التقاليد التي ترى فيها المخرجة مرآة للهيمنة الذكورية على المرأة وبالتالي لابد من البحث عن عالم آخر أكثر انفتاحا، 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 الليلية التي توحي 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 انطباعا أن هذا الفضاء له ملامح غربية، لأن هذا الطراز من الفن المعماري اشتهرت به أوربا خاصة فرنسا في أواخر القرن الثامن عشر والذي يعبر عن العمارة الكلاسكية الجديدة وهو نتاج تراكمي لقرنين ونصف من العمارة الأكاديمية الملكية **(1671– 1793)** ولما بعد الثورة الفرنسية ما يؤكد هذا التوجه هي الموسيقى التصويرية التي رافقت الجنيرك والتي يمكن تصنيفها ضمن الموسيقى الكلاسيكة التي انتشرت كذلك في أوروبا ما بين القرنين **17 و 19** ، هذا النمط من الموسيقى الذي استلهم مفهومه من فن الرسم الكلاسيكي الذي كان سائدا في فرنسا أثناء خضوعها للحكم الملكي المطلق وقد نشأ بداية في الأدب والمسرح **(لافونتين، بوالو، كورني، راسين)** ومن ثم في الموسيقى حيث يعتبر المؤسس الأول للكلاسيكية في المسرح الموسيقي (الأوبرا) **لوللي** 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 توحي بالعظمة والكبرياء، أما هنا فقد جعلت من العنوان الذي جاء باللون الأبيض و حيث بدى للوهلة الأولى وكأنه بعيد ثم بدأ يقترب شيئا فشيئا حتى تمركز في وسط الشاشة ومما قدم للمشاهد إحساسا بأنه نور ساطع آتي من بعيد ليكسر ظلمة الليل التي طبعت اللقطات.

بالتالي نستنتج أنّ المظهر الخارجي لهاته اللقطات وظف لصالح المفهوم اللغوي للعنوان أي الحرية الافتتاحية، فالمباني والتماثيل الحجرية التي قامت المخرجة بتصويرها توحي 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 " (قاسم و أبو زيد، 1986، صفحة 131) [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 الايقونية في الصورة السينمائية فهو يبرز في تحليله الجانب العرفي للعلامة الايقونية فهو يؤكد على الجانب الاجتماعي لإبداع العلامات، فالتعرف على العلامة يتطلب شفرة مشتركة بين أفراد الجماعة التي تستخدم هذه العلامات وبالتالي فالتعرف على العلامة الايقونية في السينما مثلا مرهون بسياق ثقافي يحكم تفسيرها ويتجاوز التعرف المباشر عليها بوصفها صورا تحاكي المرجع محاكاة ساذجة ويتحتم إذن إفراد مساحة تسمح بتفسير التحوير الذي يطرأ على تحويل المرجع إلى علامة ايقونية .

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 إيحائية وغير مباشرة عن الفضاء المكاني الذي صورت به مشاهد الفيلم ألا وهي **باريس** ، بالتالي فالحيز المكاني جاء مكملا لمضمون العنوان .

2– التحليل السردي لفيلم"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.

2–1– 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.

– **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 طريقتها ألا وهو حرية المرأة والتعبير عن الذات النسوية.

– **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 الأخريتين، 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.

– **تبنين 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 محنتها وفعلا تتدخل **عايدة** لإيجاد حل لمأساة **سعاد** من خلال تقديم النصح لها .

2-2- 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 وتتمثل هذه الشخصيات النسوية في :

– **شخصية أمل :**

لقد حاول الفيلم التعاطف مع **أمل** في مواقفها المتناقضة فهي أكثر الشخصيات عمقا ومرسومة فنيا أفضل من الشخصيتين الأخريتين فهي امرأة متعددة الأبعاد يطاردها ماضيها البالغ العنف، في لبنان المحترقة من الحرب الأهلية واختطاف حبيبها من المليشيات ثم حياتها المتناقضة في باريس، يشبّه الناقد السينمائي **محمود قاسم** صورة هذه الفتاة بالشخصية التي جسدتها **ديان كيتون** في فيلم "البحث عن السيد **جوديار**" لـ **ريتشارد بروكس** عام **1978** (قاسم، 2009، صفحة 246)، فهي في النهار صحفية ملتزمة معتدة بنفسها لديها قضيتها وقد لمسنا تعاطفها مع المرأة الفلسطينية وترفض كافة الإغراءات 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 الفصام الذي أصاب المرأة نفسها، لقد انعكس هذا التناقض والفصام 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 خليلة 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 نجدها 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 المتلقى 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 ورائها طفلها مع 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 والابداع 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 .

- الرجل في فيلم "الباحثات عن الحرية" :

في البداية نقول أن أهم ما في فيلم **إيناس الدغيدي**، 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"دانتيلا" و"ستاكوزا" وغيرها.

بالرجوع لفيلم "**الباحثات عن الحرية**" الرجل موجود بدرجات مختلفة في حياة كل منهنّ، 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 تمّ 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 وطيبة لم تتجاوز علاقته بأمل حد البراءة، لا يكاد يلمسها وهو الذي يردد في سذاجة معبرا عن مشاعره العاطفية "**شوفتي باريس عملت فينا إيه** "، هو في أغلب الأحيان سلبي 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 الزعيم، يتصرف هذا المسئول بما يوعز أنه قوّاد، يسلم الصحفيات الحسناوات 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** بشكل خاص والذي ظلّ 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** موديلا 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 هنّ فريسات للرجال .

أما الشخصية الرجالية الإيجابية في حياتها فهي **روجي** 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 نجاحها 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** لاسترجاع ابنها فيتقبلها بشروط أن تبتعد عن الفن، لكن السيناريو وضع نهاية مفاجئة فالطفل الذي ظلّ 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 يمتثل 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** (Coline Serreau) مثلا (قاسم، 2009، صفحة 248).

2-3- بنية الفضاءات :

يقول الناقد السينمائي **فاضل الأسود** يمكن للمكان أن يقدّم الحدث السردي بواسطة إحدى الطريقتين التاليتين :

- أن يصبح مجرد الإطار الذي تدور فيه الأحداث ومن ثمّ فإن زخم التفاصيل أو ندرتها لا تصبح ذات أهمية كبيرة .
- أن يكتسب المكان دورا أكبر فيتحوّل إلى معنى ويصبح موضوعا ذا طابع خاص ومميز ويتجلى كفكرة وكموضوع 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 (الأسود، 1996، صفحة 223).

بالعودة لفيلم "**الباحثات عن الحرية**" يمكن القول أنّ 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 لـ مدينة **بيروت**، أما بقية الفضاءات الأخرى فلم تحمل مؤشرات بصرية تؤشر على أماكن تصويرها، بناءا 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 تمّ 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 فـ **باريس** هنا بدت خالية من الباريسيين وتحولت إلى مدينة للمهاجرين إليها لا نكاد نعرفها إلا عبر المشاهد الخارجية التي كانت أقرب إلى السياحية والتي تمثلت في معالمها المألوفة على المتفرج **كبرج إيفل ونهر 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 للتعرف على ثقافتها، أما التصوير الداخلي لعوالم النسوة ورجالهنّ 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 والتي عبّرت 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 أهي الحرب اللبنانية أم الاجتياح الاسرائيلي لـ **بيروت** لولا الرسالة الألسنية التي وضحت ذلك، بالتالي لم يمارس المكان في هذه الحالة تأثيراته على مسار الحكي .

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 مؤشراته 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 المرسم 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 فضاؤها 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 الحكي : 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 أظهرا 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 مؤشراته البصرية المحددة للموقع الجغرافي، في حين شخصية **عايدة** ارتبطت بفضاء المرسم، المطعم الباريسي الذي تمّ 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 المفترضان 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 خلالهما عبرت إلى فضاءات خارجية أخرى تنتمي إلى موقع جغرافي آخر هو لبنان وهي البرج الأثري ببلدة **حريصا** الذي يحمل في قمته تمثال السيدة **مريم العذارء**، 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 بتقوم 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 الميتاوراي وذلك أن جولة الميتاواري في فضاءات الحكي هي عملية كشف وفتح لهذه الفضاءات المغلقة الخاصة بكل امرأة.

2-4- 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 :

تشكلّ 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 :

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 **مارسل مارتن** ضمن "الزمن المضطر – Temps Bouleversé" ويقول عنها : " هو أسلوب لشرح وتفسير الزمن الأكثر أهمية داخل النص الفيلمي (Martin, 1977, page 261) ، 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 (مارتن، 1964، صفحة 192).

ب– المدة :

لقد استغرق عرض الفيلم على الشاشة مدة 01 ساعة و54 د و07 ثا، انقسمت هذه المدة بين زمن الحكي الذي نقصد به زمن تبنين الحكاية أي زمن الحاضر دامت مدته 01 ساعة و50 د و53 ثا وزمن القصة الذي نقصد به زمن ما ترويه 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 بحثا عن الحرية المفقودة في المجتمع العربي التي حاولت المخرجة أن تعطينا صورة عنه من خلال تقديم ومضات قصيرة (Flash Back) تعبّر عن فترات زمنية ماضية كان لها الأثر الكبير في تطور الأحداث في زمن الحاضر الخاص بهاته الشخصيات النسوية الثلاث المقدمة على الشاشة.

2-5- 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 توظيف 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 والأرزق 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 توظيفه داخل الفيلم من خلال اللعب برمزية النور والعتمة التي تساهم عادة في صناعة وتشكيل رمزية الحدث السينمائي أو إحداث 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 الاحساس 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.

2- 6- البنية الدلالية :

يمكن أن نقارب البنية الدلالية العميقة للفيلم من خلال التطرق لأهم المفاهيم والتيمات 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، 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** هروبا من قيود الشرق دون أن تكون لبعضهن أو لإحداهنّ 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 بلدانهن قابع في داخلهن يهددنهن: الآباء، الإخوة والأزواج، فـ **سعاد** المغربية التي هربت من الفقر والقيود وسطوة الإخوة الذكور الذين كانوا يريدون قتلها لأنها أحبت 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 صبو 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 تلتقيه 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 الاشباع الجسدي منه إلى التحرر بمعناه الفلسفي، لم يحدث لهن التغيّر 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 ويحوّل مقره الباريسي إلى "حرملك" يعيدنا إلى عصر الحريم في القصور القديمة.

– مفهوم الصداقة :

تنشأ الصداقة بين النساء الثلاث حين تلتقي **أمل** الصحافية وهي صديقة لـ **عايدة** 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 نسويا بحتا ومكانا للحكي والبوح بالمشاكل، لقد ظهرت مظاهر الصداقة الفعلية بين النساء الثلاث حين قام **سي علي** بطرد **سعاد** من الشقة فطلبت منها **أمل** البقاء عندها مؤقتا، كذلك حين هربت **سعاد** من **منصور** الذي حاول اغتصابها لجأت إلى بيت **عايدة** التي وجدت عندها الصدر الحنون الذي تشكو له همومها، لكن تبقى هذه الصداقة متباعدة بمعنى أي أي مسكن لم يجمع بينهنّ للمعيشة مثلما نرى في أفلام نسوية أوربية ومنها أفلام **مارجريت فون تروتا** على سبيل المثال وذلك باعتبار أن كل امرأة منهن لديها حبل 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 أنّ الفيلم طرح مضمونا نسويا 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.

2-8- 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 مبدعا و متلقيا مفترضا متعددا، وأنّ بين المبدع والمتلقي علاقات متشابكة تحكمها شروط سياقية ونصية وسوسيو ثقافية وأن هذه العلاقات تضع قيودا تداولية على العملية الإبداعية سواء من جانب الحاكي أو من جانب المتلقي.

نحاول في هذا العرض أن نتتبع هذا المتلقي في علاقته مع النص- الفيلم من خلال طرح عدة رؤى لنقاد اختلفت مواقفهم باختلاف تواجهاتهم لكنها اتفقت معظمها فيما يتعلق بمشاهد الجنس المتعددة في أنها دخيلة على المجتمع الشرقي و أنّ 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 (ناوي، 2010-2009، صفحة 314)، أما الناقدة **ماجدة عبد الله** فتقدم رؤية مختلفة حيث تشير إلى أنّ الابداع النسوي مهما اختلفت أشكال تعبيره حاول تقديم صورة عن المرأة بعيدا عن الرجل، ففي رأيها أنّ 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 (ناوي، 2010-2009، صفحة 314)، 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 تبيع الفيلم (الشناوي، 2005، صفحة 45)، 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"، 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 مسؤولة عن تنفيذه جهات رقابية وهذا يكفي جدا، فنحن في مجتمع حر وكل إنسان مسؤول عما يقدمه(ناوي، 2009-2010، صفحة 314)"

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 الدغيدي** 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 تضف شيئا إيجابيا للقضية بل بقيت مجرد محيط جغرافي أطرّ مجريات أحداث الفيلم وهذا ما تؤكده الناقدة والروائية **سحر الموجي** حيث جاء نقدها للفيلم ولمخرجته مخيبا 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 المنفتحة تضيف الناقدة: "ظللت أتساءل طوال مدة العرض وما بعدها ما فائدة أن تدور الأحداث في تلك المدينة، بينما الشخوص يدورون في فلك عربي تماما، فاختيار المخرجة لمدينة **باريس** لم يوسع من أفق الشخصيات المتحركة على مسرحها إذ ظلت الحرية غائبة، فلم أرى تلك الشخوص تمارس أية حرية غير حرية الجسد وهو مستوى سطحي للحرية ما لم تكن مدعومة بحرية أعمق، تتجلى في استطاعتهن مراجعة حياتهن 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 الغربة والحرية هما قضيتان عميقتان ومكانهما داخلنا وليس في مدن بعيدة" (ناوي، 2010-2009، صفحة 314).

نختم بموقف الناقد **أحمد رأفت بهجت** الذي ربط الرسالة الايديولوجية للفيلم بالتوجهات الايديولوجية للجهات الممولة حيث يقول أنّ 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 الدغيدي** مما أساء للمرأة العربية، لقد لعبت بعض الأفلام دور البغي ضمن ثلاثية كان فيها الجمهور هو العميل وبعض جهات الإنتاج، وأشار أنّ دور البغي الذي لعبته هذه الأفلام كان وصمة انحدرت إليها السينما المصرية بدءا بتدخل الأجانب في الانتاج 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 يعشن في **باريس** بحثا عن حريتهن المفتقدة في بلادهنّ، فقد نشرت عشرات المقالات ضد الفيلم وأطلق عليه الباحثات عن الجنس وجرت دعوات لمقاطعته خاصة أنه من إخراج إمرأة (حجاب، 2009، صفحات 224-225).

صحيح أن **إيناس الدغيدي** قد استطاعت أن تخترق بجرأة كبيرة حاجز الطابوهات 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** فإنّ الرسالة الايديولوجية 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 **الدغيدي** والمرأة ليست وعاء للجنس فقط مثلما ظهر في فيلم "**الباحثات عن الحرية**" (ناوي، 2010-2009، صفحة 314)، إذ النماذج الثلاث مشاريع جاهزة للانفلات القيمي والجري وراء قيم غربية منافية تماما بل قد تكون مضادة للنظام القيمي العربي الإسلامي.

- نتائج التحليل:

بعد عملية تفكيك عناصر البنية الداخلية لفيلم " **الباحثات عن الحرية** " وكشف كل المضامين التي احتواها نخلص إلى النتائج التالية :

- لقد عبّر عنوان الفيلم " **الباحثات عن الحرية** " عن التوجه النسوي لمخرجته حيث أعلن صراحة عن موضوع الفيلم الذي يخص عالم النساء من خلال طرحه بصيغة المؤنث.
- 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 الحكي .
- تمثلت القيم الرمزية داخل الفيلم في عدة أنواع منها :

- **القيم الدينية** : أجراس الكاتدرائية (Notre Dame de Paris)، تمثال السيدة مريم العذراء بمنطقة حريصا بـ 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** بدعوتها لصديقاتها وإعدادها للطبق التقليدي الخاص بمنطقة شمال إفريقيا وهو طبق الكسكسي.
- **القيم السياسية** : الالتزام السياسي لـ **أمل** بمساندة القضية الفلسطينية، دوي المدافع والقنابل وصور الدمار للتعبير عن الحرب الأهلية اللبنانية .

- 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 الانجياز للتعاليم الدينية المسيحية أكثر.
- التحرر من قيود الرجل من خلال نشوء صداقة نسوية جمعت البطلات الثلاث .

- تميّز الخطاب اللغوي الموظف داخل الفيلم في تقديمه في شكل عدة لهجات عربية ساهمت في تحديد البيئة الأصلية التي تنحدر منها مختلف الشخصيات الفيلمية والتي حددت باللهجات الثلاث : المصرية، اللبنانية والمغربية، كما تمّ توظيف في بعض اللقطات اللغة الفرنسية للتذكير بالمحيط الجغرافي أي أرض المهجر.

- الإحالات وقائمة المراجع:

- **المؤلفات:**

- خضور، أديب. (1997). صورة المرأة في الإعلام والعربي. المكتبة الإعلامية، دمشق.
- قطوس، بسام. (2001). سيمياء العنوان. وزارة الثقافة، عمان.
- قاسم، سيزا، و أبو زيد، نصر حامد. (1986). مدخل إلى السميوطيقا. دار إلياس العصرية، القاهرة.
- الأسود، فاضل. (1996). السرد السينمائي (خطابات الحكي، تشكيلات المكان، مراوغات الزمن). مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- مارتن، مارسيل. (1964). اللغة السينمائية. الدار المصرية للتألبف والترجمة، القاهرة.
- أشويكة، محمد. (2005). الصورة السينمائية، التقنية والقراءة. منشورات سعد الورزازي، الرباط.
- حجاب، محمد منير. السينما وقضايا المجتمع العربي، رؤية تحليلية نقدية. دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة.
- قاسم، محمود. (2009). الجنس في السينما. هقن للترجمة والنشر والبرمجيات، القاهرة.

- Aumont, J., & Marie, M. (1988). L"Analyse Des Films. Edition Nathan, Paris.
- Martin, M. (1977). Le langage cinématographique Les Editions Francais Réunis, Paris.

- **الأطروحات:**

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

- Cherabi, N. (1984). Les Representations Sociales dans le Cinema Algerien de 1964 à 1980. thèse de doctorat, Etude cinématographique sous la direction de **Michel Colin**, Paris.

- **مواقع الانترنيت:**

- الشناوي، طارق. أرفض الفيلم مرة والمصادرة ألف مرة، صوت الأمة، 2023/02/20:
http://www.masress.com

- الملاحق:

- ملصق الفيلم:

- الشخصيات النسوية لفيلم " الباحثات عن الحرية":

شخصية أمل (تمثل المرأة العاملة)

شخصية سعاد (الفتاة الشرقية والهاربة من المرأة)

شخصية حنان (الفتاة المتمردة بين المرأة والرجل)