الجسد الأنثوي وعلاقته بالآخر: السينما النسوية أنموذجا

The female body and its relationship to the other :Women's cinema as a model

عواطف زراري *

كلية علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر 3، zerari.2018@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2021/06/26	تاريخ القبول: 2021/08/08	تاريخ النشر: 2021/12/17

ملخص:

لقد استقطب موضوع المرأة اهتمام محترفي الفن السابع حيث تمت معالجته من جوانبه المختلفة السياسية، الاجتماعية، النفسية لكن نجد أنّ النظرة اختلفت في تقديم صورة هذه المرأة من مجتمع لآخر وأكثر دقة من من سينمائي لآخر، هذا الاختلاف أثار إشكالات متعددة على مستوى الكتابات والنقاشات السينمائية حول كيفية تناول السينما لقضايا المرأة ولهذا جاءت هذه الورقة كمسعى بحثي يحاول الكشف عن الدلالات الإيديولوجية الخفية التي يحملها الخطاب النسوي وأكثر دقة الإشارة إلى ما تتميز به المرأة السينمائية من خلفيات إيديولوجية محاولة تجسيدها في شكل صور سينمائية للتعبير عن جسدها الأنثوي وعن وضعيتها داخل المجتمع وقد خلص هذا البحث إلى أنّ السينما تلعب دورا مهما في تشكيل النسق القيمي والثقافي السائدين في المجتمع وما يترتب عليهما من علاقات وسلوكيات، فإما أن تساعد هذه السينما على تغيير المفاهيم والقيم والعادات التقليدية فتسهم بذلك في زيادة وعي النساء بواقعهنّ وبالأدوار الجديدة التي تفرضها ظروف ومقتضيات العصر أو تساعد على تثبيت وتعميق هذه التصورات التقليدية فتسهم عندئذ في تزييف وعي الأفراد منهم النساء بأدوارهنّ الحقيقية.

إنّ عجز النظرية النسوية في مجال السينما عن وضع إجابتها على التمييز العنصري سلبا على الرؤية النسوية للسينما، وهو ما يطرح السؤال المفصلي حول الاستراتيجية الأنسب والمطلوبة لوضع صورة المرأة في السينما في ظل واقع المرأة المركب والمعقد، بسينما بديلة تكون قادرة على طرح الفكر الحقوقي في منطلقات النظرية انطلاقا من احتياجات الواقع ومتطلباته وتزيل الغموض عن واقع التمييز الممارس ضد المرأة داخل المجتمع.

الكلمات مفتاحية: امرأة– جسد– خطاب– سينما– نسوية.

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

Abstract :

The subject of women has attracted the interest of the seventh art professionals, as it has been treated from its various political, social and psychological aspects. However, we find that the view of presenting the image of this woman differs from one society to another and more precisely, from one cinema professional to another. This divergence raised multiple issues at the level of writings and cinematic discussions concerning the way cinema addresses women's issues. Thusthe present paper came as a research endeavor that tries to reveal the hidden ideological connotations of the feminist discourse, and it refers more accurately to the ideological backgrounds of female women professionals. We concluded that cinema plays akey role in shaping the prevailing value and cultural order in the society, and in forming the relationships and behaviors that result from them. Therefore, either this cinema helps to change concepts, values, and traditional customs, thereby contributing to increasing women's awareness of their realities and the new roles imposed by the current circumstances and needs, or it helps to consolidate and deepen these traditional perceptions, thus contributing to the false awareness of individuals, including women's consciousness of their true roles.The deficit of feminist theory, in the field of cinema, to answer to discrimination negatively about the feminist vision of cinema, leads to the crucial question of what is the most appropriate and required strategy to place the image of women in cinema in light of the complex and complicated reality of women, with an alternative cinema that is able to present rights thought in our theoretical starting points based on the needs and requirements of reality and demystifies the fact of discrimination practiced against women within society.

Keywords : woman – body – discourse - cinema - feminism.

مقدمـة:

يعتبر الاهتمام بدور السينما فيما تعكس من مواقف حول قضايا التطور الاجتماعي عامة وقضايا المرأة العربية خاصة مجال هام والبحث فيه جدّ مهم نظرا لأنّ هذا الدور الذي تلعبه هذه الوسيلة له تأثير عميق على فكر الأفراد ومن ثمّ على سلوكهم وكيفية رؤيتهم للأشياء، هذا التأثير سوف يعمل على خلق نماذج نسوية جديدة تتماشى وفق الاتجاه الذي أراده لها صانعها، هذه النماذج السينمائية النسوية المصطنعة ستتحول فيما بعد إلى صورة مقولبة عن وضعية المرأة في المجتمع، فالسينما هي جزء من مظاهر الحياة التي تسيطر على الوعي في الواقع وعلى العكس يسعى الوعي في المجال الفني للسيطرة والتحكّم في هذه الحياة والسينما باعتبارها جزءا من الفن تأخذ هذا الاتجاه، فمن دواعي الإبداع عند الإنسان هي بكل تأكيد تلك الحاجة الملحة التي تدفعه إلى الإحساس بعلاقته مع العالم الذي يعيش فيه، كل هذا يعني أنّ السينما أصبحت تعمل ليس بمعزل عن مختلف الظواهر التي يفرزها المجتمع وتشكل بالتالي مادة للتصوير الفني بل أكثر من ذلك شكّلت في حد ذاتها ظاهرة اجتماعية شاملة على حد قول **عبد الغني مغربي** (Megherbi, 1985, p130)، لقد استقطب موضوع المرأة اهتمام محترفي الفن السابع حيث تمت معالجته من جوانبه المختلفة السياسية، الاجتماعية، النفسية لكن نجد أنّ النظرة اختلفت في تقديم صورة هذه المرأة من مجتمع لآخر وأكثر دقة من سينمائي لآخر هذا الاختلاف أثار إشكالات متعددة على مستوى الكتابات والنقاشات السينمائية حول كيفية تناول السينما لقضايا المرأة.

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

نظرا لهيمنة هذه الصورة المقولبة على الانتاج السينمائي العالمي عامة والعربي خاصة ظهرت في الضفة الأخرى سينما مضادة تمثلت في السينما النسوية والتي بفضلها استطاعت المرأة أن تترك بصماتها الأنثوية على مختلف مجالات الصناعة السينمائية سواء من حيث الاخراج، المونتاج، كتابة السيناريو...الخ.

ظهرت هذه السينما ضمن إطار ما يسمى بـ الحركة النسوية التي ترى أنّ إشكالية المرأة لا تطرح إلاّ من خلال موضوع التغيرات الاجتماعية، الاقتصادية وهذا من خلال الكتابة عنها ومناقشة قضاياها فنيا ولما لا

سينمائيا، إذن التيار السينمائي هو تعبير عن اختيار أخذته على عاتقها مجموعة من المخرجات اللاتي يؤمنّ بأنّ السينما هي المجال المناسب الذي يسمح للمرأة بأن تعبر عن مشاكلها.

هذه الورقة البحثية عبارة عن رؤية سينمائية عن الجسد الأنثوي وعلاقته بالآخر، من خلال طرح السينما النسوية كخطاب سينمائي مغاير حاول التعبير عن هذا الجسد وعن موقفه من المشاكل التي تتعرض لها المرأة داخل المجتمع، لكن التحليل العميق لهذا النوع من السينما يستلزم منا يستلزم منا الكشف عن الخلفية الإيديولوجية التي يحملها هذا الخطاب السينمائي المغاير، فاكتساب هذا الخطاب مصداقية لدى متلقيه مرتبط بمدى تطابقه بالواقع الحقيقي والبيئة الاجتماعية والثقافية التي نشأت فيها المرأة وعلى هذا الأساس شعرت بأني ملزمة بالبحث في خفايا الرسائل الضمنية للسينما النسوية عبر طرح السؤال الجوهري التالي :

كيف تم توظيف الجسد الأنثوي في السينما النسوية؟

من خلال هذا السؤال الجوهري نبني التساؤلات الفرعية التالية:

1-هل كون معظم المخرجين هم رجال قد أثر على مصداقية الصورة المقدمة عن المرأة في السينما؟

2-هل الصور الحالية المرسومة عن المرأة في السينما هي نتاج نقص موجود على مستوى مشاركة المرأة في العمل السينمائي؟

3-ما مدى التأثير الذي يمكن أن تحدثه مشاركة المرأة في العمل السينمائي في إضفاء صورة واقعية عن نفسها؟

4- ماهي المبادئ الفكرية التي تقوم عليها السينما النسوية؟

5-ماهي طبيعة المواضيع المتناولة في السينما النسوية؟

6-ما هي مختلف النماذج المقولبة التي كونتها السينما النسوية عن المرأة؟

7-ما هي الدلالات الفكرية التي عبرت عنها الرسائل الضمنية حول المرأة في السينما النسوية؟

8-من هو الجمهور المستهدف بالخطاب النسوي السينمائي العربي؟

9-هل تسربت إلى أفلام النساء العربيات بعض الخطابات "النسوية" الغربية أم أن الأمر يدخل في إطار سوسيوثقافي عام؟

10-ماهي طبيعة العوامل التي ساعدت في التقارب الفكري بين الخطابين السينمائيين النسويين الغربي والعربي؟

- هدف البحث:

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

- منهجية البحث:

بما أن بحثنا يحاول أن يتعمق في مجال الدراسات النقدية للخطاب الإعلامي عامة والسينمائي خاصة من خلال البحث في مضمونه الإيديولوجي، فمن الضروري والأهمية عرض وتحليل أبرز المدارس والتخصصات الغربية للوقوف عند أهم مساهماتها النظرية والتطبيقية في مجال تحليل الخطاب الإعلامي كي تكون خلفية نظرية نستند عليها في عملية التحليل حيث تمت الاستعانة بمدرسة **تحليل الخطاب في إطار مدرسة التحليل الثقافي** والتي تأسست في رحاب مركز الدراسات الثقافية المعاصرة بجامعة برمنجهام في بريطانيا عام **1964**، إلا أن أصولها ترجع إلى نهاية الأربعينات ومطلع الخمسينات ومن أبرز أعلامها **ريتشـــارد هوجـــارت** (Richard Hoggert)، لكن تعتبر أعمال **ريموند ويليامز** (Raymond Williams)، **ستيوارت هال** (Stuart Hall)، **تومبسون** (Thompson) الأكثر أهمية في تأسيس هذه المدرسة التي ربطت بين الثقافة والإعلام في إطار اهتمامها بتحليل معنى الثقافة وتحوّلها إلى سلع تنتج وتوزع على نطاق واسع في ظل المجتمع الرأسمالي، من هنا ظهر مفهوم الثقافة الجماهيرية المادية وكيف أن وسائل الاتصال الجماهيري تلعب دورا بالغ الأهمية في إنتاج وترويج الثقافة الجماهيرية وعلاقة ذلك بأسلوب الحياة و الإيديولوجية والوعي في المجتمع (شومان، 2007، ص73).

في إطار اهتمامات مدرسة التحليل الثقافي بالإعلام ظهرت كثير من البحوث التي تناولت بالتحليل الخطاب الإعلامي من زاوية تأثيره في خلق أو تغييب الوعي لدى الجمهور، كذلك دور الخطاب الإعلامي في عملية التفاعل الإعلامي، يرى **ستيووارت هال** في أعماله أن وسائل الاتصال يمكن فهمها أفضل كسوق أو منتدى جماهيري يتم فيه الصراع لتشكيل الأفكار الثقافية حول الحقائق الاجتماعية ويرسم الحدود حولها، كما يعتقد أن وظيفة وسائل الاتصال هي دعم الهيمنة لمن هم في مراكز القوى ويظل دورها هو فرض القبول وليس تجسيد الاجماع (العبد الله، 2006، ص205)

طور **ستيوارت هال** مفهوم الضمنية والتصريح والتغيير في اللغة حيث أكد أن المعنى هو نتاج العملية الجدلية بين النص والقارئ في سياق اجتماعي وتاريخي معين، وخلص إلى أن وسائل الإعلام لا تعكس الواقع وإنما تقوم بإنتاجه عبر المعاني والاختيارات الإيديولوجية التي تنتجها أو تروّج لها(Stuart, 1977, pp123-129).

اهتمت هذه المدرسة بالأفكار باعتبارها صياغة عقلية يتفاعل معها المتلقي كبناء وكطريقة لترميز الحقائق وقواعد لإنتاج الدلالة ولذلك يتم التعامل مع الرموز اللغوية من هذا المنطلق وليس مجرد كونها كلمات، فالرموز المستخدمة في وسائل الإعلام هي عبارة عن صياغة للأفكار المسيطرة والتي يفسرها المتلقي أيضا في الإطار المرجعي الذي تم ترميزها من خلاله، بالتالي فإن المتلقي يظل داخل دائرة الرموز المهيمنة وهذا هو الدور المهني لوسائل الإعلام في الترميز أو ما يسمى ما وراء الترميز (العبد الله، 2006، ص 206).

لقد أدت هذه المدرسة إلى ظهور مدارس نقدية تسير في نفس الاتجاه ومنها البحوث التي تدعم حركة المرأة وتتمثل في الداعين إلى المساواة بين الجنسين، فقد انصبت هذه البحوث على نقد المجتمعات الحديثة التي يظهر فيها عدم المساواة بين الرجل والمرأة، فالرجال من وجهة نظرهم هم الذين يسيطرون على الحياة العامة بينما تظل المرأة مشغولة في أعمال المنزل وبدأ أصحاب هذا الاتجاه النظر إلى الإنتاج الثقافي الذي يميل إلى اضطهاد المرأة وجعلها شيئا هامشيا أو مجرد وجود طبيعي وذلك بدراسة الإعلان، التلفزيون والروايات العامة، كذلك السينما (العبد الله، 2006، 207)، التي نحن بصدد معالجتها في بحثنا.

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

1. التوظيف الإيديولوجي للجسد الأنثوي في السينما العربية:

إنّ علاقة السينما بالمرأة في الوطن العربي تطرح إشكالا حقيقيا هو نفس الإشكال الذي يطرحه الحديث عن المرأة بصفة عامة في مجتمعنا وهذا في ظل العرض الكثيف للمرأة كنموذج جسدي في معظم الأعمال السينمائية، ما يتركنا نتساءل كيف يمكن أن يساهم الانشغال بالمرأة في تصحيح وضعيتها في ظل أعمال تعمل على تسليع المرأة وتجسيدها؟ إن صورة المرأة لا تزال صورة متمثلة في كونها المرأة "الجسد" "الشهوة"، فالصورة تعكس وبوضوح كيف أنه تتم عملية تسليع و تشيئ المرأة من وعبر الجسد داخل العمل السينمائي بالتالي ما هي الصيغة المثلى للمعالجة الجدية لموضوع المرأة في المجال السينمائي العربي؟

يقول الباحث **حميد اتباتو** بأن: "وضع المرأة يتميّز بالالتباس عامة ويدعم هذا الالتباس باستباحة جسدها وموضوعها في الحياة اليومية وفي المجالات النظرية والإبداعية وبحصول تواطؤ جهات عديدة تسعى إلى تزكية هذا الوضع وخدمته عبر رؤى ارتدادية يتم إنتاجها واستنباتها في أعماقنا عبر وسائط متعددة ضمنها الصورة" (عرار، 2008).

يرى **سيقموند فرويد** أن الرمز أداة في يد اللاشعور أو المكبوت الجنسي"فأغلب الرموز في الحلم رموز جنسية"، والإبداع الفني في نظره أشبه ما يكون بالحلم حين يفلت من الرقابة، فتكون فيه الصورة رمزية لها باطن وظاهر ويصرّح **فرويد** بأنّ الرمزية ليست خاصية من خواص الأحلام فحسب، بل من خواص التفكير اللاشعوري، فالرمز بمعناه الواسع في التحليل النفسي يمثل تصويرا غير مباشر للأفكار والرغبات اللاشعورية وقد عدّه **فرويد** أحد ميكانيزمات تفسير الأحلام وقد أشار إلى العلاقة الثابتة بين عنصر الحلم وتأويله فسماها العلاقة الرمزية، فتأويل الأحلام من وجهة نظر نفسانية تستند إلى دعامتين أساسيتين أولاهما تداعيات الحالم وثانيهما يتعلق بتأويل الرموز، أما **كارل يونغ** (Carl Gustav Jung) فقد تناول الرمز من جانب مستوى اللاشعور الجمعي الذي هو المخزون الشامل لذكريات شخصية وصور بدائية موروثة من أجيال عديدة عن السلف، فكل فنان يملك ذكريات شخصية لبعض الأشياء ترتبط غالبا بمجالات وجدانية ارتباطا لا يمكن تحليله ووراءها تقبع انطباعات قديمة أو صور أولية، إنّ هذه الصور تؤثر تأثيرا خفيا في النفس في "اللاشعور الجمعي" الذي هو مكمن الموروث من تاريخ البنية العقلية البشرية بكل ما يمثله هذا الموروث من الأساطير البدائية والمكونات الدينية والخرافية وغير ذلك من العادات والأعراف والتقاليد، يتكون من وحدات يسميها **يونغ** بالأنماط الأولى، هذه الأنماط الأولى المكونة للاشعور الجمعي تبقى مخزونة في ذهن الإنسان مهما ارتقى الإنسان في سلالم التقدم والمدنية، فالإنسان حسب هذا الطرح يجد نفسه مرغما على إعادة إنتاج هذه الصور البدائية بصيغ متشابهة، هذا التشابه في الرموز الأسطورية والأحلام هو ما تعيد المؤسسة الاجتماعية و الإبداعية إنتاجه، حسب **بيار بورديو (Pierre Bourdieu)** فالعمل السينمائي يموضع صورة موروثة للمرأة نسقية عُرفية حتى وإن كان شكل هذه الصورة حداثي أو ما بعد حداثي، فصورة المرأة عامة كما تظهرها الأعمال السينمائية هي صورة تقليدية تُحاكي النموذج المُعطى تاريخياً في الذهنية العربية حيث هي مصدر الإشباع الجنسي هي "فتنة" و"جميلة" وهي "العروس" و هي "الأنثى" هذه الصورة هي مجمل ما اختارته الأعمال الفنية في أشكال عديدة في ظل استبعاد لوجود المرأة كفاعل اجتماعي وما يُلبس بالمرأة من أدوار اجتماعية وسياسية داخل العمل مجرد تبعية ذكورية لا تُمثل فيه محور الدور بقدر ما تعكس صورة انتماء للآخر أي الرجل.

تعتبر السينما ظاهرة معقدة لم تُدرك أهميتها في حياتنا إلا بشكل تطوري وهذا إن دلّ على شيء، فإنما يدل على أهمية السينما في حياة الشعوب، فقد أصبحت تلعب دورا لا يمكن إغفاله لأنها تؤمن الحفاظ على جودة صورة ما ونشرها، ثم تساعد على نشر الثقافة وتبرهن على الاختلاف والأصالة بالنسبة للبلد المنتج، إنّ السينما وسيلة مُثلى لتقديم صورة مجتمع ما لدى مجتمعات أخرى، فالفعل السينمائي هو قبل كل شيء فعل ثقافي واقتصادي.

لا يمكن استثمار هذا النوع في خدمة قضية المرأة إلا انطلاقا من تصور واضح لوظيفة الإبداع السينمائي ومن موقع يهمه ربط الممارسة السينمائية بالصيرورة المجتمعية ومن بناء إبداعية رفيعة تسعى إلى تحقيق مردودية في التقاء المنتج الفيلمي بمتلقيه، أي انطلاقا من رؤية واضحة توحد بين الوظيفة الجمالية وبين الوظيفة الاجتماعية وهذا يعني إدراج المشروع السينمائي في مشروع "الثقافة المضادة" التي تسعى إلى توفير الأسلحة ضد الأشكال اللطيفة للسيطرة "الرمزية"، ضد الأشكال السياسية والإيديولوجية التي تتبنى أصلا على مصالح الطبقة المسيطرة التي تقوم بخداع الجماهير كما أشار إلى ذلك **غوستاف لوبون (Gustave Le Bon)** في كتابه "سيكولوجية الجماهير" وباختزال بسيط يمكن أن نقول بضمان أسلحة الدفاع ضد السيطرة الرمزية.

إن تغيير صورة المرأة في المجال السينمائي وطرح قضيتها بجدية وبصورة إبداعية تسمح بترتيب الوضع النفسي وتكشف لنا هشاشة وضعنا الإنساني والعوالم المضادة وتسمح لنا بالإطلالة على النموذج المقهور وتحفزنا على تغييره ونقده وتؤصل في أعماقنا قيم الجمال الفعّال الذي يساهم في تحويل المتلقي من متلق مستهلك إلى متلق مفكر أي منتج وتصحيح الوضع الإبداعي يتأسس على التشبع "بالثقافة المضادة" وتبنيها كإستراتيجية لنقض خلل الوعي الإنساني الهادف نحو محو الآخر (عرار، 2008).

2. السينما النسوية ... سينما مختلفة

لقد بدأ الفكر النسوي السينمائي في الانتشار والتطوّر مع البدايات الأولى للسينما أي في أواخر القرن **19** حيث تأثر بالحركات النقابية النسوية الغربية التي طالبت بحقوق المرأة السياسية، الاقتصادية والاجتماعية والتي كانت تنادي بفكرة تحرّر المرأة من الإيديولوجية الأبوية التي سادت المجتمعات الغربية في ذلك الوقت، فمعظم العاملات بالنشاط السينمائي كنّ في الأصل أعضاء في هذه الحركات وقد سمحت لهنّ هذه الخبرة باكتساب تقنيات المشاركة الاجتماعية والتي ساعدتهن في اكتساح المجال السينمائي الذي كان محتكرا على الرجل فقط ولقد اقتنعت هذه الحركات أنّ السبيل الأوحد لتغيير وضعية المرأة يكمن في تغيير الصورة الذهنية التي رسمها الأفراد عن المرأة وبالتالي رأت في السينما الوسيلة الأنجع القادرة على إزالة هذه الصورة باعتبارها أحد الأجهزة

الإيديولوجية التي لها تأثير كبير في تغيير ذهنية الجمهور وكذلك بفضل ما تمتلكه من تقنيات سينمائية تسمح لها بجلب عدد أكبر من الزبائن، لقد استطاعت هذه السينما أن تقدم صورة مغايرة عن الصورة المنمطة التي اعتاد المشاهد استقبالها، هذه الصورة الجديدة ارتبطت أكثر في بدايتها بنوع معين من الأفلام وهو الأفلام التسجيلية الوثائقية مما أضفى عليها صفة المصداقية وهذا لأن كاميرا هؤلاء المخرجات فضلت النزول إلى الشارع وتصوير واقع المرأة بكل حيثياته.

من أهم الركائز التي اعتمدت عليها السينما النسوية هي التعبير عن الجسد الأنثوي من خلال علاقته بالآخرين وقد انعكس ذلك على مختلف الأفلام النسوية كالمخرجة **ليتيسيا ماسون (Laitia Masson)** في أفلامها: (للبيع) **(A vendre)**، (أحبني) **(Love me)**، (هل نملك أم لا) **(En avoir ou pas)**، (التوبة) **(La Repentie)**، كما تمّ التطرق للإدمان على الكحول من خلال فيلم (ساحة فوندوم) **(Place Vendome)** لـ **نيكول جارسيا (Nicole Garcia)**، لقد عملت المخرجات على تكوين متاهات نفسية لشخصية المرأة المقدمة على الشاشة بعيدا عن الاضطهاد الخاضعة له شخصياتهنّ في الواقع، هؤلاء المخرجات حاولن دائما التركيز على الأشياء الثمينة والسرية للنفس البشرية، بعض المخرجات ركّزن في أفلامهنّ على المسألة الأنثوية كما هو عند **كاثرين بريا (Catherine Breillat)** في أفلامها: (إلى أختي) **(A ma soeur)**، (فتاة حقيقية) **(Une Vraie jeune fille)**، (36 فتاة) **(36 Fillettes)**، (رومانس) **(Romance)**، لقد ارتبطت المخرجات بالشخصيات النسوية المقدّمة على الشاشة عن طريق طرح الانشغالات الداخلية للشخصية الأنثوية وهذا من خلال التوقف عند نقاط الضعف لتلك الشخصية كموضوع الجنس الذي يعتبر العنصر الأساسي للتركيبة النسوية، تؤكد المخرجة **كاثرين بريا** بكل وضوح بأنّه لا وجود للعقلية الذكورية في السينما التي تقدمها يوجد فقط ما تحس به وترغب فيه المرأة، فهي تبحث في علاقة الجسد الأنثوي بالرغبة والمتعة من خلال ذاتها الأنثوية، فنظرتها للمرأة معقدة وفي نفس الوقت غنية لأنّ تساؤلاتها وما يتبعها من صور ذهنية تبدو عميقة فهي تتعدى الصور التي تقدمها السينما عادة، فالحقيقة تظهر بطريقة صارخة ومزعجة أكثر كأنّ سينما هذه المخرجة تذهب إلى ما وراء المظاهر، الأعراف والضوابط لكي تأتي بشيء جديد محسوس والمخرجة من خلال أعمالها لا تقتصد شيئا تعالج الأنثوية في كل حالاتها أي المرأة: الجذابة، الخائنة، المنحرفة (Laurence & Vincy, 1996, p55).

إنّ السينما النسوية تقدم الشخصية النسوية في كتابة تختلف عن الكتابة التقليدية المنسوبة للرجل، فهي تقدم رؤية واقعية عن عالم المرأة تشمل عدة مواضيع منها: الحياة اليومية للمرأة، الاغتصاب، النساء اللاتي يتعرضن للضرب، عملية الإجهاض، العلاقة الزوجية، كفاح المرأة في الحياة السياسية، لقد حاولت هذه الأعمال

السينمائية النسوية أن تنقل للجمهور –النساء بصفة خاصة – المشاكل التي تعاني منها المرأة داخل المجتمع والذي تصفه هذه السينما بالمجتمع الأبوي (Martineau, 1979, p96) .

مما زاد في تدعيم وانتشار هذا التيار النسوي في ميدان السينما هي المهرجانات العالمية التي أقيمت خصيصا من أجل المرأة حيث تمّ تنظيم أول مهرجان سينمائي عالمي خاص بأفلام المرأة بـ **باريس** سنة **1974** وكان هذا بفضل مجهودات جمعية موزيدورا **(Musidora)** الفرنسية، توالت بعد ذلك المهرجانات في مختلف أنحاء العالم نذكر منها: المهرجان الذي أقيم لأول مرة في بروكسل (بلجيكا) سنة **1976** والتي شاركت فيه أسماء لامعة في مجال السينما أمثال **فاردا** من فرنسا، **كافاني** من إيطاليا و**جاكلين فوف (Jacqueline Veuve)** من سويسرا (Martineau, 1979, p96)**.**

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

هل من الجائز وصف سينما المرأة بالسينما المختلفة؟

3. خطاب مغاير مع السينما النسوية العربية:

في تأملات تتصل بصورة المرأة العربية أمام الكاميرا وخلفها تتدفق ملاحظات ذات أهمية خاصة بدءا من تأملات تتعلق بصانعات الفيلم أو الصورة سواء كن كاتبات سيناريو أو مخرجات هل ثمة عوائق تواجه تحققهن برؤية خاصة ومتجاوزة للمنجز السابق في ظل شبكة فنية معقدة تحتاج إلى التمويل تجاوز الرقابة وخبرات فنية خاصة، أم أن شروط النجاح التجاري بالنسبة إليهن تتضاد مع مقومات مغايرة لما هو قائم وموجود، لماذا لم نر

أعمالا أدبية مميزة لعدد كبير من الكاتبات العربيات بدءا بـ **مي زيادة، ليلى بعلبكي، غادة السمان، كوليت خوري** وصولا إلى **أحلام مستغانمي** على شاشة السينما ؟ هل عين المرأة المخرجة غير قادرة على الخروج من مألوف فني عرفته إلى خصوصية ترى بها المرأة والمجتمع من زاوية نسوية تستطيع أن تلامس ما لم تلامسه عين الرجل المخرج، علما بأنّ الفن الجيد والمضمون هو واحد سواء كان الذي يصنعه رجلا أو امرأة، لماذا لا نجد مخرجة عربية ذات رؤية مميزة قادرة على التحقق بحجم يوازي الكثير من المخرجين المميزين العرب رغم أن هذه المرحلة عربيا تشهد وجود عدد كبير من الكاتبات والأديبات المتميزات ورغم وجود تقدم كبير في أوضاع المرأة وحرياتها وحقوقها على المستويين الدولي والعربي؟ هل الصورة هي أكثر صعوبة من الكلمة في تقديم معنى أكثر تميزا وعمقا ورغم أن السينما في العالم الثالث عموما هي سينما مجتمع أو ترفيه، لكن حتى على صعيد فني محض تفتقر السينما العربية في يومنا هذا إلى مصورات ومخرجات وكاتبات سيناريو مبدعات بشكل متميز، هل هي مشكلة مؤسسات أم مشكلة خوف من تعرية الذات الخاصة (خميس، 2002).

من بين التأملات المهمة أيضا التي نسجلها على السينما النسوية العربية والتي اعتبرها أساسية هي تلك المرتبطة بتطور بعض القيم الغربية وراء تلك الصورة التي رسمتها هذه السينما وخصوصا فيما يتعلق بارتباط أمور مثل المال والقوة والحب بتلك القيم وهي أمور كان لها سطوة الحضور أمام الشاشة في ثقافتنا المعاصرة، فإلى أي مدى كان هناك تأثر في صناعة صورة المرأة وعلاقة المرأة بالكاميرا بما وراء ذلك من جماليات ومضامين غربية وما هو موقع القيم في حياة المجتمع وتطوره، كما قد يطرحه الفنان عبر وسيلته الفنية؟ لقد وضع المجتمع الغربي المال والتقنية والمصلحة في قلب الفكر الجماعي، العلمي والتقني، لكنه أزاح المسائل الأساسية المتعلقة بالحياة الخاصة والخطاب الأخلاقي وأي فنان يغامر اليوم بالنظر في هذه المسائل وبالغرق في شؤون الاقتصاد والتاريخ والسياسة والحقوق والمقدس والزمن أي عقلية ستتمكن من التجرؤ على كشف قناعاتها الأصيلة دون خوف من مجابهة رغبات اقترانها بالتنازل.

لتوضيح هذا التوجه الغربي في الخطاب السينمائي النسوي العربي نعرض بعض النماذج ومن أفواه صانعاتها نبدأ بلبنان أين كانت الحرب هناك عاملا أساسيا على خلق مجموعة من السينمائيات المهاجرات كـ **مي المصري** – الفلسطينية الأصل–، **جوسلين صعب**، عدن إلى الوطن الأم للملاحظة والتسجيل ومن أجل المقاومة ضد النسيان ثم رجعن ثانية إلى الغرب ليقدمن صورة عن هذا الوطن الجريح، لكن هل تمّ عرض الصورة كما تمّ تصويرها في لبنان أم هناك تنازلات من قبل المخرجات، في هذا الصدد تقول المخرجة **جوسلين صعب** عن فيلمها "المراهقة سكر الحب" **(L'adolescence sucre d'amour) (1985)** الذي استغرق إنجازه **04** سنوات : " لقد قمت بكتابة فيلمي في **باريس**، حيث بدأت الأفكار تتشكل بسرعة ولكن بطريقة مبسطة، سافرت

إلى بيروت لأرى الواقع على حقيقته ثم عدت إلى باريس وعملت مع سينارست محترف لإعادة بناء ما كتبته وقد وضعت بصماتي الخاصة على هذا السيناريو، فيما بعد احتجت للعودة إلى بيروت لإجراء بعض المقابلات" (Rosen, 1987, p109)

هذا يجرنا للقول أن التواجد الدائم في الغرب قد يؤثر على أفكار واتجاهات المبدع العربي، هذا التفسخ الجغرافي للسينمائي العربي ليس طبعا هو الانعكاس الوحيد للانكسارات داخل المجتمع العربي – لكنه يجعل من السينما مصدر الانسلاخ من الجذور، فالانتاج الدولي المشترك يستلزم توزيع دولي، جمهور دولي وأكيد تصور دولي، ما يؤكد هذه الفكرة ما أضافته المخرجة : " أنا كشخص ليس لدي عقدة من هذا الانفتاح الشرقي والغربي، كمخرجة أعتبر نفسي مع بقية المخرجين كتوليفة لهذين القطبين وإذا ترجم هذا في شكل صور سيصبح رائعا لكنه خطيرا في الوقت نفسه، فعندما يقدم لي دعما ماليا بـ **05** ملايين فرنك فرنسي – العملة القديمة لفرنسا– فأنا أجازف بإعادة صياغة العمل أو إحداث تعديل في السيناريو"، هنا المخرجة تعترف بطريقة غير مباشرة أن الدعم المالي الذي يأتي من الغرب غرضه تمرير رسائل غربية متوافقة مع ما يريده منتجوها، ففي غالب الأعمال السينمائية العربية المنتجة بشراكة غربية تحدث فيها تغييرات سواء بوعي أو دون وعي مخرجوها، ففي هذا النوع من الأعمال يصبح المتلقي الغربي العنصر المهيمن في المعادلة الفيلمية، فالمخرج يتحول إلى مجرد مرشد يرافق جمهور سياحي داخل ثقافته، بالتالي يتشكل لدينا نوع جديد من الأفلام السينمائية أي أفلام تقدم للجمهور الغربي الصور المقولبة التي ينتظرها (Rosen, 1987, pp 111-112) .

كذلك فيلمها "**دنيا**" وهو إنتاج مصري، لبناني وفرنسي مشترك يذكرنا بفيلم اسباني "انقذو الرقصة الأخيرة" وهذه ليست صدفة، فقد اكتشفت العديد من السينمائيات العربيات بأن جواز سفر لأفلامهنّ للحصول على الحظوة والاحتفاء في المهرجانات وبورصات تسويق الأفلام هو تناول موضوعات تستهوي وتشتغل على رؤية الآخر أي الغرب كالكبت الجنسي، المثلية، ختان البنات، الفلكلور، فالرقص الشرقي الذي لا يتعدى كونه لازمة من لوازم المتعة في الشرق، ينظر إليه في الغرب على أنه فلسفة الجسد وحراكه للوصول للتحرر الروحي، لا أدري كيف فات **جوسلين صعب** المخرجة ذات التجربة الثورية الثرية والمنحازة لتطلعات الشعوب المهمشة، أن إشكالية المجتمع المصري والمرأة بالذات هي بنية فوقية منعكسة عن إشكالية أكثر تعقيدا مرتبطة ببنية تحتية لها علاقة بجذور عقائدية وأنثروبولوجية وليست عائمة مجردة (الحسن، 2008).

ترى المخرجات العربيات أن التشبث العنيد بالأحكام المسبقة والتصورات المقولبة لا يقتصر على جمهور المشاهدين، بل حتى وسائل الإعلام والمنتجين متحيزون أيضا حيث تقول في هذا الصدد المخرجة الفسطينية **نورما مرقص** : "لدي شعور بأنه يجب علينا نحن المخرجات من العالم الثالث أن نظهر أننا نتعرض للاضطهاد

حتى يتعاطف الغرب معنا وعندما نعرض أناسا يظهرون صورة أخرى للعالم العربي، فإن ذلك يلقى الرفض بانتظام"، مثل هذه التجربة عاشتها المخرجة نفسها حين أخرجت فيلمها الوثائقي "**الصندوق المبطن**" فبعرضها لخمسة نماذج من السيدات المتعلمات والموظفات، ينتقد الفيلم سوء الأحوال الاجتماعية في المجتمع الفلسطيني، تشكو إحداهن بأن صديقتها ترسل ابنتها للعمل لأنها بنت، نجد وسائل الإعلام الغربية لم تستنكر هذا الوضع، بل إن صحيفة "**لوموند**" (Le Monde) الفرنسية كتبت تقول:" لماذا لم تجري المخرجة حوارات مع السيدات الفقيرات؟ ولماذا تحاورت مع النساء البورجوازات؟" فترد المخرجة قائلة:" هؤلاء السيدات لسن بورجوازيات، بل إنهن لسن إلا متعلمات وأنيقات"، لدى المخرجة اللبنانية **دانييل عربيد** أيضا الانطباع بأنه يفضل دائما رؤية المرأة العربية كضحية حيث تقول :" غالبا ما أسأل عما إذا كنت كامرأة أصادف مشاكل كبيرة في عملي كمخرجة وعلى العكس في كل مكان في أوروبا يهتم الناس بما نقوله"، حتى **جوسلين صعب** أحست في بداية مشوراها الفني قبل ثلاثين عاما بأن كونها امرأة ميزة كبيرة حيث تقول: " كنت ظاهرة استثنائية، لقد تهافت الجميع على معرفة من أنا وما هي طبيعتي ورضوا بأن أتحاور معهم" (جابر، 2006، ص 11).

أما لو عرجنا على السينما المصرية نجد المخرجة **إيناس الدغيدي** تحتل موقعا بارزا وسط مخرجي موجة العري الثانية في تاريخ السينما المصرية، فالمعروف أن مشاهد العري الساخنة على الشاشة المصرية يجري تقليلها من قبل أجهزة الرقابة السينمائية، يقول الناقد السينمائي **محمد حسام الدين اسماعيل** في هذا الصدد : "... إنّ العلاقات الحميمية الخاصة بين **إيناس الدغيدي** و"غرفة صناعة السينما" حالت دون وقوف جماعات الضغط الأخلاقية المصرية أمام ما تفعله هذه المخرجة المعروفة في الوسط الفني بالمخرجة المجنونة التي وصفها بعض المحامين بأنها سرطان السينما المصرية الذي يسعى إلى تغيير عادات المجتمع بإبراز العلاقات الجنسية المحرمة، لقد بدأت الأسئلة تثار حول علاقة المخرجة **ايناس الدغيدي** بالولايات المتحدة بعد أن اختارتها مجلة **نيوزويك** الأمريكية ضمن أكثر الشخصيات تأثيرا في الوطن العربي، إذ تم تكريمها وتسليمها تمثالا ضخما من الكريستال يحمل صورتها كتب عليه "جائزة التفوق الفني من النيوزويك"، فيما أكدت **إيناس الدغيدي** أن اختيار الشخصيات العربية تمّ من قبل إدارة المجلة في الولايات المتحدة، كما أضافت أن مجلة "**تايم**" الأمريكية أيضا كانت قد اختارتها للسبب نفسه مع ست نساء عربيات في العام الماضي وأكدت سعادتها بهذا الاختيار وبفوز فيلمها "الباحثات عن الحرية" بجائزتين في مهرجان القاهرة ومهرجان الفيلم القومي، يضيف نفس الناقد عن المخرجة تم وصفها بأنها " مخرجة الثقافة الأمريكية في مصر التي تعمل على نشر الثقافة الغربية المنحلة وليس ثقافة الإنتاج والإبداع الفني، فقد قاد الموقع الإلكتروني "حماسنا" حملة على المخرجة إيناس الدغيدي واصفا إياها بأنها تبدو فوق القانون، تلك التي أضاعت فرص جمة لعرض مشكلات المرأة

العربية الحقيقية وقد ناشد الموقع أعضاء مجلس الشعب المصري بالمبادرة إلى إنقاذ المجتمع من أيدي هذه المخرجة المدعومة من الخارج والتي يتم تلميعها لأغراض مشبوهة من قبل جهات أجنبية (اسماعيل، 2008، ص 221).

نتحدث الآن عن معالم السينما النسوية المغاربية التي وجدت في العاصمة باريس ملجأ ثقافيا لها حيث تعد هذه الأخيرة مركز جذب للمخرجات من سائر أنحاء العالم العربي وعلى الأخص من المستعمرات الفرنسية السابقة في المغرب العربي، لقد ذهبت أغلبهن إلى هناك هربا من الرقابة أو من المطاردة السياسية أو من الرقابة الاجتماعية الخانقة، لكن للأسف اللجوء إلى الغرب كان ثمنه باهظا ، هذا ما يؤكده المخرج التونسي علي العبيدي حيث يقول: " أن الكثير من الأفلام التونسية مرجعها واحد: المرأة، الجسد، الكبت والتقاليد البالية، فأفلام كأفلام النوري بوزيـدي، فريد بوغديـر، مفيدة التلاتلـي مشوّهة بمضامينها للواقع التونسي لانطلاق أصحابها من نظرة غربية تحقر الإنسان التونسي وتصوره إنسانا مهزوما ولا أمل له في التخلص من التخلف" ويتهم ذات المخرج أفلام المخرجين المذكورين آنفا بأنها سينما تجارية تعتمد على العنف والجنس والسياسة، كما يذهب المخرج عمار خليفي إلى التأكيد هو أيضا :" بأن الأفلام التونسية الحديثة تتضمن مشاهد خليعة ومثيرة للحواس وهي في غالب الأحيان مسقطة والغرض من وجودها هو غرض تجاري "(علوش، 2008).

ترد وتدافع المخرجة التونسية نادية الفاني عن هذا التوجه الغربي فتعرّف أصل المشكلة وتقول: " على المرء أن يعمل في حياته أي شيء، إلا أن يخبر عما يفعل أو يجاهر به" لهذا فإن المخرجة عادت إلى باريس بعد عشر سنوات وتقول في تعليل ذلك : "لم يعد أحد في تونس يجرؤ على التعبير عن رأيه، لقد كدت أن أختنق" ، نادية الفاني كبنت لأم فرنسية وأب تونسي ولدت في باريس ونشأت في أحضان ثقافتين، رغم ذلك فهي تشعر أنها تونسية أكثر منها فرنسية وتقول: "أتمنى لبلدي أن يكون مجتمعا حديثا، يسوده حق كل فرد في تطوير ذاته بحرية"، تضيف ذات المخرجة: "أن فيلم "ولاد لنين" لقي نجاحا كبيرا في الدول الأوربية مع أني حاولت عرضه بتونس فور صدوره إلا أنني اصطدمت بالكثير من العراقيل التي كانت سبب في توقفي عن التفكير في توزيع أعمالي ضمن الأقطار العربية و المغاربية خاصة، هذه العراقيل تمثلت في أن مشكلة المغاربة إنهم جد منغلقين يرفضون كل ما هو جديد أو كل ما يخالف فكرهم المحدود و صراحة أنا من المخرجات اللاتي لا يؤمنّ بالحدود ،لأني أرى أن الفن هو نظير الحرية و أنها الوجه الثاني للسينما ، و بالتالي فمن المستحيل أن أحدد أعمالي و أفكاري في قالب معين و هو السبب الذي جعلني بعيدة عن الجمهور المغاربي بل و التونسي كذلك" (بوعمرة، 2009).

في حين نجد السينما المغربية كما يصفها محمد بلوش الناقد والصحفي المغربي وذلك في تصريح خاص لـ "إسلام أون لاين" حيث يسترسل في شرحه: " الإشكال الكبير الذي يطرح في جل الأفلام التي يردد منتجوها أنهم عالجوا خلالها قضايا المرأة المغربية أنها تكون أفلاما أنتجت بدعم خارجي فرانكفوني يفرض أصحابه بطبيعة الحال تقديم تلك الأفلام للمرأة بالصورة التي يشاءونها هم، وبالتالي لم تجد سينمائيات مغربيات وعربيات أي دعم لتحقيق مشاريع أفلام طويلة حول المرأة، بسبب اشتغال السيناريو على الموضوع بطريقة موضوعية، بل إن بعض الأفلام المغربية التي يدعي مخرجوها تطرقها لقضايا المرأة المغربية هي أصلا مقتبسة من أعمال روائية فرنسية وبعضها الآخر قدم المرأة المغربية في شكل داعر كفيلم "العيون الجافة" لـ نرجس النجار (الخواجة، 2009).

تتساءل الباحثة ظبية خميس ما الذي تطمح إليه المرأة المخرجة وما الذي تصارع من أجله خارج مدارات قبول المجتمع الذكوري لموهبتها وتوظيفها ضمن الرؤية السائدة، من يصنع صورة المرأة أمام الكاميرا أو بأي رؤية وقناعات وخيال وماذا عن كاتبات الأفلام والمصورات والمخرجات وكيف يمكن أن يكنّ مختلفات في الشكل والمضمون عما كان سائدا في وعي سابق في تاريخ الفن والسينما العربية، هل من مشترك قائم بينهن؟ هل هناك رؤية ثورية خاصة تختلف عن المدرسة التي تعلمنّ فيها الفن من المدرسة الرجالية السينمائية العامة؟ ما النموذج لهنّ؟ وكيف يرين المرأة بعين المرأة؟ (خميس، 2002)، عندما نشدد على مفردات مثل المؤسسة، الجمهور بدلا من الفرد أو الخاص كحالة شرطية للإنتاج والتصوّر الفني فإننا نقدّم قيدا جاهزا على النساء أن يراجعن تاريخهنّ الخاص وصورتهن التي لم تقدّم بعد، لابد من تشجيع الدخول في مغامرة البحث عما لم يعرض بعد.

خاتمة:

لقد أثبتت هذه الورقة البحثية أنه بالرغم من أنّ نشأة السينما النسوية كان من أجل الحد أو التقليل من الصورة النمطية السلبية التي عملت على تكريسها السينما الذكورية نجدها هي الأخرى قد وقعت في فخ التنميط حيث لم تعمل على رسم صورة جديدة ونوعية عن المرأة بل بالعكس قامت بترسيخ نموذج المرأة المهيمن على المضامين الفيلمية المقدمة في السينما الذكورية وهذا لارتباطها الشديد بالعنصر الذكري سواء كان من ناحية التأليف أو الإنتاج.

ارتبطت هذه الصورة النمطية عن المرأة أكثر بنوع معين من السينما وهي السينما النسوية الروائية التي تعتبر الحقل الخصب لتكريس الخطاب الإيديولوجي لصانعاته باعتبار السينما تعتبر من أهم الأجهزة

الإيديولوجية فهي تعمل على تمرير أهداف إيديولوجية من خلال الخطاب الفيلمي الذي تحمله والذي يتطابق مع خطاب الطبقة المهيمنة، فالإيديولوجية السائدة في المجتمع تنعكس على الأفراد الذين بدورهم يستخدمونها في أعمالهم الفنية هذه الفئة والمتمثلة في هذه الورقة البحثية في فئة النساء المخرجات والفيلم باعتباره منتوجا ثقافيا إيديولوجيا يعكس توجهات المخرجات واهتماماتهنّ يكمن إذن المضمون الإيديولوجي للفيلم في وجهات نظر المخرجة حول موضوع ما.

ومنه نستنتج أن أهم الركائز التي اعتمدت عليها السينما النسوية هي:

- التعبير عن الجسد الأنثوي من خلال علاقته بالآخرين وقد انعكس ذلك على مختلف الأفلام النسوية.
- تظل سينما المخرجات حاملة لخصائص ترتبط ارتباطا عضويا وبنيويا بمخرجاتها وهذا ما يجعلها تدخل في سياق"سينما المؤلف" هي أيضا نظرا للانزياحات الفنية والجمالية التي تميل إلى تغليب الرؤية الذاتية التي تبدو جلية في إنجاز كل واحدة.

- لقد عملت المخرجات على تكوين متاهات نفسية لشخصية المرأة المقدمة على الشاشة بعيدا عن الاضطهاد الخاضعة له شخصياتهن في الواقع، هؤلاء المخرجات حاولن دائما التركيز على الأشياء الثمينة والسرية للنفس البشرية، بعض المخرجات ركزن في أفلامهنّ على المسألة الأنثوية

- لقد ارتبطت المخرجات بالشخصيات النسوية المقدمة على الشاشة عن طريق طرح الانشغالات الداخلية للشخصية الأنثوية وهذا من خلال التوقف عند نقاط الضعف لتلك الشخصية كموضوع الجنس الذي يعتبر العنصر الأساسي للتركيبة النسوية.

- إن المنطلق الأساس في المعالجة الفكرية يسبق المرامي الفنية لأنها تمثل كيفية تصور المرأة المخرجة للعمل الفيلمي وما تحمله من أفكار ومعتقدات عن سلوكيات وثقافة مجتمعها – إنّ الكاميرا ليس لها جنس فهي أداة تعبيرية محايدة كآلة تقنية إلاّ أنّها قد تتحوّل إذا ما وظفت في خضم الصراع الاجتماعي والسياسي إلى أداة إيديولوجية بامتياز وقد يبرز ذلك من خلال الكيفية التي يعالج بها الفيلم النسوي مقابل الفيلم الرجالي موضوعاته من خلال التوجهات القيمية التي سيطعم بها عمله كخطاب فكري، كما ستأتي المكونات التقنية الأخرى والجمالية في كيفيات التصوير واختيار الزوايا وسلم اللقطات ومصداقية الأداء حسب معمارية مكانية ووتيرة زمنية تثير المشاهد حتى تجره للتضامن مع الرؤية النسوية للمخرجة.

- ظهرت كل من السينما النسوية الغربية والعربية ضمن إطار ما يسمى بـ **الحركة النسوية** بالتالي تبنت كل منهما نفس أفكار التيارات النسوية المختلفة في العالم التي ركزت على التحرر الجنسي كعنصر أساسي لتحرير المرأة حيث يعتمد التفكير النسوي الغربي في التعبير عن حرية المرأة على أربعة محاور رئيسية هي:

أ – حرية المرأة في مشاهدة الآخرين وحرية الآخرين في مشاهدتها والتي تتمثل في حرية النظر (le Regard).

ب – حرية المرأة في التنقل داخل الفضاء الرجالي والمتمثلة في حرية الفضاء (l'Espace).

ج – حرية التحدث مع وبمقابل الرجل والتي تتمثل في حرية الكلام (la Parole).

د – حرية الكشف عن الجسد (le Corps).

في الأخير نقول أن أمام المرأة المخرجة اختيار صعب ووجودي فهي من جهة تأخذ على عاتقها طرح قضايا مسكوت عنها لما تتطلبه من جرأة في التفكير والمعالجة ومن جهة ثانية يجب عليها عدم الخضوع لإغراءات التمويلات أو الإملاءات الأجنبية التي قد تفرض أطروحات تحوّل هذا النوع من الأفلام إلى أدوات تعبيرية تشجّع على استهلاك مضامين إما في غاية السلبية أو الاغترابية فهي بذلك تسقط نفسها في شباك التغريب والدعاية المجانية لنوعية من الخطابات النرجسية حول الذات النسوية بالتالي يحكم عليها بالتقوقع داخل مهرجانات مناسبتية أو صالات نخبوية، كما يجب على الخطاب النسوي السينمائي أن يتحرر من الخطاب الإيديولوجي المخضب بالذات الجمعية وفسح المجال للاحتفال بالذات الفردية للمرأة عموما باعتبارها ذاتا تمارس حقها في الحياة وفي الحرية.

– قائمة المراجع:

– المراجع باللغة العربية:

– اسماعيل محمد حسام الدين. (2008). *الصورة والجسد، دراسات نقدية في الإعلام المعاصر*. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.

– الحسن علي حمود. (2008). *إشكالية الشرق بمنظار غربي، فيلم "دنيا" ا. جوسلين صعب*. تاريخ الاسترداد 11 02, 2021، من جريدة الصباح: http://www.alsabah.com

– الخواجة شهيدة. (2009). *حواء في السينما المغربية، صورة باهتة الملامح*. تاريخ الاسترداد 09 12, 2020، من موقع هيسبرس: http://hespress.com/tendences/11927.html

– العبد الله مي. (2006). *نظريات الاتصال*. بيروت: دار النهضة العربية.

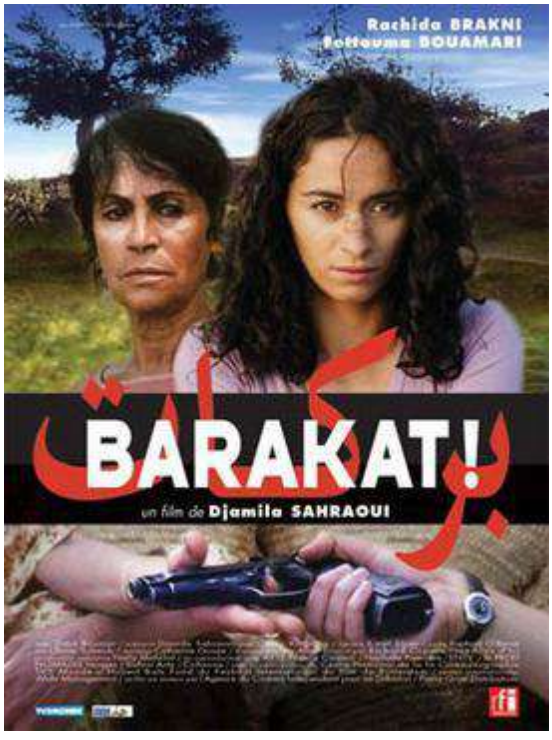
– بوعمرة خيرة. (2009). *مبادرة الجزائر في إنشاء صندوق دعم السينما جيدة لكنها صعبة التجسيد*. تاريخ الاسترداد 25 01, 2021، من جريد الحوار : http://www.djazairess.com/elhiwar/16489

- جابر عبير. (2006). مبدعات في السينما العربية الحديثة، متعلمات وأنيقات. *جريدة الشرق الأوسط* (9927). ص11.
- خميس ضبية. (2002). الهالة الأسطورية في تشكيل صورة المرأة على الشاشة. *مجلة العربي* (524)، ص 44.
- شومان محمد. (2007). *تحليل الخطاب الإعلامي، أطر نظرية ونماذج تطبيقية*. القاهرة: الدار المصرية اللبنانية.
- عرار أحمد. (2008). *المرأة والسينما*. تاريخ الاسترداد 28 9, 2020، من صحيفة "الحوار المتمدن": http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=151698 .
- علوش حفيظة. (19 03, 2008). *المرأة في مرآة السينما التونسية... قضايا اجتماعية هادفة أم "موسم رجال" لعرض تابوهات "بنت فاميليا"*. تاريخ الاسترداد 15 03, 2021، من مجلة "المجلة": http://www.almajalla.com

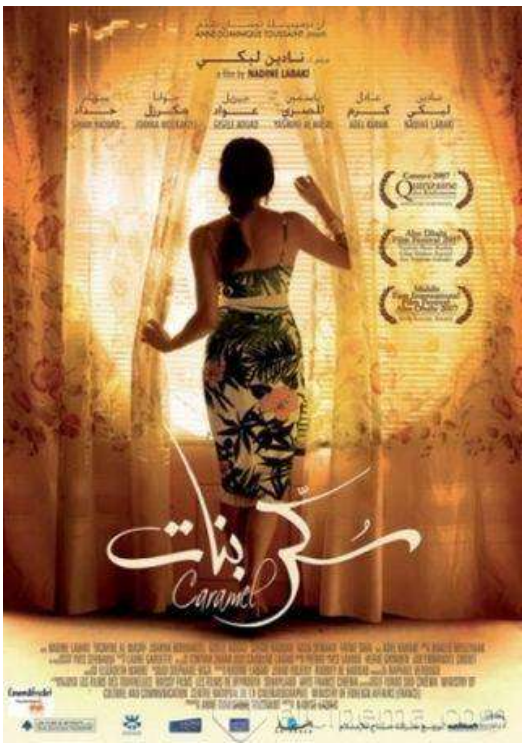
- المراجع باللغة الأجنبية:

- Martineau, M. (1979). Sortir les films de leurs boites. (i. d. arabe, Éd.) *CinemAction* (9), p. 96.
- Megherbi, A. (1985). *Le Miroir Apprivoisé, Sociologie du Cinéma Algérien.* Alger: OPU.
- Rosen, M. (1987). Un cinéma déraciné: Les cinéastes arabes en exil. (I. d. Arabe, Éd.) *CinemAction et Grand Maghreb* (43), p. 109.
- Laurence, S. Vincy, A. (1996). Image de femme, Regard sur les femmes .*Ecran Noir (03), p.55*.
- Stuart, H. (1977). culture, the media and the "Ideological-Effect". *Mass Communication and Society* , pp. 123-129.

- الملاحق: نعرض في آخر هذا الموضوع نماذج لملصقات أفلام نسوية عربية:



ملصق الفيلم الجزائري "بركات ! " لمخرجته جميلة صحراوي

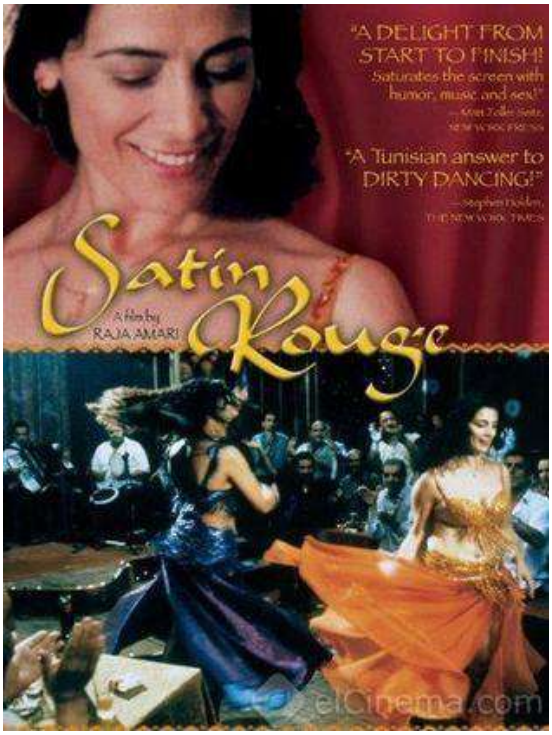


ملصق الفيلم اللبناني "سكر بنات"

لمخرجته نايدن لبكي

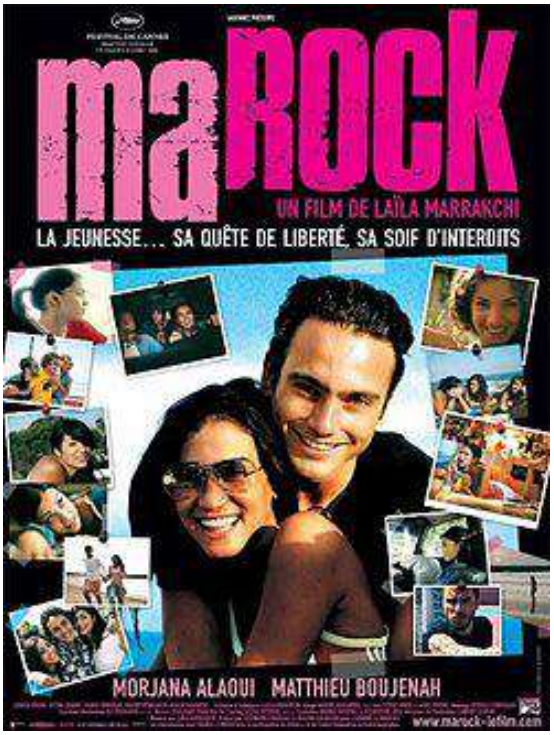
ملصق الفيلم المصري "الباحثات عن الحرية"

لمخرجته إيناس الدغيدي



ملصق الفيلم التونسي " حرير أحمر"

لمخرجته رجاء العماري



ملصق الفيلم المغربي "ماروك"

لمخرجته ليلى المراكشي