سينما مصر والمرأة – مقاربة ثقافية

Cinema of Egypt and Women - a cultural approach

د. جلاط محمد [1]*

جامعة الجيلالي اليابس . سيدي بلعباس، الجزائر [1] . Djellatmed7@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2022/08/20 تاريخ القبول: 2022/12/25 تاريخ النشر: 2022/12/30

ملخص:

من غير الممكن تصور حركة سنيمائيّة تنأى عن ثيمة المرأة وآمالها، لأنّ الأمر متعلّق بأصل حركة التاريخ قبل أن يكون ذا صلة بالفنّ، لهذا تحاول هذه الدراسة تقديم مقاربة من منظور النقد الثقافي لعدد من الأعمال السنيمائية المصريّة التي عنيت بقضايا النسويّة في المجتمع العربي، وحاولت أن ترصد واقع المرأة كما هو من استجابة لرياح الواقعية التي هبّت مطلع القرن العشرين.

سيشتمل البحث على جانب نظريّ يتعرّض لاستراتيجية المقاربة الثقافية كاستراتيجية قرائيّة جديدة؛ تهتم بكشف المضمر، جاءت لتجبر النّقص الذي اعتور المناهج الجماليّة، وجانب تطبيقيّ يتغيّا استكناه النسق المضمر في هذه الأعمال في ضوء المقولات النّسويّة.

كلمات مفتاحية: سينما؛ النّسويّة؛ الجنس؛ المرأة؛ الزّواج.

Abstract:

It is not possible to imagine a cinematic movement that distances itself from the theme of women and their hopes, because the matter is related to the origin of the history movement before it was related to art, for this reason this study attempts to present an approach from the perspective of cultural criticism for a number of Egyptian cinematic works that dealt with feminist issues in Arab society, and tried to It monitors the reality of women as it is in response to the winds of realism that blew at the beginning of the twentieth century.

The research will include a theoretical aspect that deals with the strategy of the cultural approach as a new reading strategy. Interested in revealing the implicit, it came to make up for the shortcoming that plagued the aesthetic methods, and an applied aspect that changes the implicit pattern in these works in the light of feminist sayings.

Key words : Cinema;feminism;gender;women;law;marriage

* المؤلف المرسل: جلاط محمد الإيمايل Djellatmed7@gmail.com

مقدمـة:

يجب لم تألُ صناعة السنيما في مصر جهدا في مرافقة قضايا المرأة منذ النّشأة، فقدّم المخرج محمّد كريم سنة 1917 أوّل فلم صامت له بعنوان (الشّرف البدوي)، وفي سنة 1927 أنتج فلم (قبلة في الصّحراء) الذي أتاح الفرصة لـ"عزيزة أمير" أن تكون أوّل مصريّة تشتغل بمهنة التمثيل، وفلم (وداد) الذي قدّم كوكب الشرق أم كلثوم الى الصورة، ويعتبر باكورة الأفلام الغنائيّة (طارق، 1988،صفحة 19).

مع افتتاح استيديو مصر سنة 1935، وافتتاح الكثير من دور السنيما في بورسعيد والإسكندريّة، والكازينوهات ككازينو بديعة؛ تشجّع الإنتاج السنيمائي وقدّمت عشرون فلما الأولى مع يوسف وهبي ومحمد عبد الوهاب وآمنة رزق، نصفها كان في ثيمة المرأة كأفلام من مثل: (العزيمة) و(أولاد الذوات) و(غرام وانتقام)، وغيرها من الافلام التي أتاحت الفرصة الأولى لجيل الرّائدات (طارق، 1988، صفحة 22) .

مع دخول ثلّة من كتاب السّرد ساحة السيناريو، وتخلّص السنيما من الإكراهات الإجتماعية التي تعتبر مهنة التّمثيل وضيعة، دخلت السنيما المصريّة عصرها الذّهبي، فكانت مرحلة الخمسينات والسّتّينات حقيقة انّ يؤرّخ لها بمرحلة الرّيادة أو مرحلة النّضج الفكري، ولم يكن ما بعدها إلّا ارتدادًا لهذا النّضج.

في هذا التّصاعد لمنحنى النّضج؛ كانت المرأة وقضاياها حاضرتين بقوّة، إن على مستوى الكتابة، أو التّمثيل أو الانتاج والإخراج، وهو الأم الذي تتغيّاه هذه الدّراسة التي تتمحور حول إشكاليّتين رئيستين:

إلى أيّ مدى رافقت السينما قضايا المرأة وانشغالاتها؟ وإلى أيّ مدى استفاد الفكر النسويّ من الصورة في خضم اجتياحه لمساحات الهامش؟

وستكون مقاربتنا من منظور النّقد الثّقافي، رغبة في رصد الصورة الجماهيريّة التي قدّمتها السنيما المصريّة للمرأة الشّرقيّة.

1. عنالمقاربة الثقافية :

يقدّم النّقد الثقافيّ نفسه كمنهج إجرائي جاء ليجبر الكسر الذي اعتور النّقد الجمالي وبخاصّة إجراءاته المتمخّضة عن المدّ الألسني الذي اجتاح أوروبا بدايات القرن العشرين، من مثل : البنيويّة اللّسانيّة، والسيميائيّات، والنظريّة الجماليّة (الإسطيطيقيّة)، " هذه المناهج التي اعتمدت مقاربة النّص انطلاقا من كونه ظاهرة لسانيّة شكليّة، أو ظاهرة جماليّة فنّيّة بيوطيقيّة (شعريّة) " (كامل، 1995، صفحة 145) ، ولا ينكر فضل هذه المناهج في الكشف عن المخبوء الجمالي في النص بكافّة تمظهراته، كما لا ينكر فضلها في الكشف عن مناطق اللّذة والمتعة، ولكنّ النّص الإبداعي قبل أن يكون بينية لغويّة، هو ظاهرة ثقافيّة مضمرة تعكس مجموعة من السياقات

السياسية والاجتماعيّة والاقتصاديّة والإنسانيّة، وحينئذٍ فالتّعامل معه لا يكون باعتباره نصا تشكّله علامات اللّغة، بل على اعتبار أنّه مجتمع لعديد الأنساق المضمرة، التي أضمرها –دون قصد– لا وعي المؤلّف، فلقد ظلّ النّقد الجماليّ ردحا طويلا من الزّمن مهتمّا بثقافة النّخبة؛ غير عابئٍ بثقافة الهامش، ومن ثمّة كان محاوراً (النّقد الجمالي) لنزر بسيط من المنجز الفكريّ وليس المنجز الفكريّ ككلّ .

وفي مدة وجيزة انفتح النّقد الثّقافي على جملة من الحقول المعرفيّة، واستطاع بليونته أن يغرف منها آليّاته التي يحاور بها، ومن أهمّ انفتاحاته اشتغاله على ثقافة الصّورة والسنيما، " ولئن كانت بعض الأصوات قد أعلنت موت النّقد الفنّي السنيمائي، فإنّ ثلّة أخرى لم تر في النّقد الفنّي إلّا مكملاً للنّقد الثّقافي، فإن العلامة (الصورة) ليست المقصودة بالدّرس الثّقافي، ولكنّها المرتكز الأساس لأيّ عمليّة تأويليّة، ومن على صهوتها نرتقب أفق الدّلالة النّسقيّة " (كامل، 1995، صفحة 55).

وكما انفتح النّقد الثّقافيّ على الصّورة؛ فلقد كان أكثر انفتاحا على الدّراسات الإنسانيّة ذات الطّبيعة الأنثروبولوجيّة، من مثل موضوع النسويّة.

فإنّ النّسوية كموضوع وجوديّ إنسانيّ وجدت نفسها في خضمّ الدراسات الثّقافيّة، فبالإضافة إلى تمدّدها في الكثير من مذاهب الفلسفة كالاشتراكية واللّيبيرالية والجنسانيّة؛ استطاعت النسويّة أن تتمدّد كأحد مجالات النّقد الثقافيّ، وافتكّت من خلاله الغطاء الاكاديميّ، من جهة أخرى كان لسيطرة النّظرة الإبستيّة ردحا طويلا على ثقافة العالم، وارتباط الذاكرة الإبداعيّة بالذّكورة، أثراً مباشراً في أنْ تصبح مواضيع من مثل حقوق المرأة والجنس والجسد؛ الأكثر استفزازا للقريحة النّقديّة الثقافية، ومن ثمّة كانت هذه الدّراسة محاولة لاستكناه النّسوية ومقولاتها في جملة من كلاسيكيات السينما ووفق منظور النظريّة الثقافيّة .

2. الجانب التطبيقي:

سنحاول في عدّة مباحث أن نقارب عدّة أعمال يعتبرها عموم نقّاد السّينما من روائع الفنّ السّابع، ولعلّ اختيارنا لهذه الأفلام نابع من عدّة اعتبارات أهمّها:

أنّها أنجزت في فترة صخب سياسيّ عرم تميّزت به الساحة السّياسيّة العربيّة، ميّزته دعوات القوميّة العربيّة بقيادة كاريزما عبد النّاصر الخمسينات وما تمخّض عنها من حروب وأزمات إقليميّة ودوليّة، هذه الدّعوات التي كان لها تأثيرها على إيديولوجيّة السنيما، وعلى ذاتيّة المرأة العربيّة.

وثانيها أنّ مرحلة السّتّينات تعتبر حقبة ذهبيّة لمختلف أنواع الإبداع الأدبي والسنيمائيّ، ففي هذه الفترة نضجت الكثير من الفنون، وحصل أوّل تعاون أمثل بين السنيما والسّرد، ونشأت الأعمال التي لا تزال خالدة في وجدان المتلقّي العربي.

شيءٌ آخر أنّ فترة الستّينات شهدت أوّل حصاة ألقيت في بحيرة الفكر النّسوي، ففي ظلّ سياسة التّعليم المجّانيّ التي انتهجتها النّظم الاشتراكيّة؛ أصبح بإمكان المرأة أن ترتاد الجامعة وتستمع إلى مختلف صنوف الأفكار وهكذا تفتّح وعي أنثويّ خمد طويلًا ليؤسّس لأطاريح جديدة تتناول مشكلات المرأة العربيّة، ويقترح مقاربات يعتبرها كفيلة بتحقيق مطالبها .

لا يمكن من جهة أخرى اغفال عامل انحسار سطوة المدّ الإسلاماويّ متمثّلًا في المؤسّسة الرّسميّة هي الأزهر الشّريف، وأخرى هي حزب سياسيّ وإن كانت تدّعي أنّها جماعة دعويّة، فهذان القطبان عملا – وإن لم يتعمّدا – على تكريس الكثير من مقولات "نظريّة الحريم "، ففي ظلّ خطاب متحيّز– أنتج مجموعة من المفاهيم الذّكوريّة (العفّة / الحشمة / الشّرف / الزّواج ...) أضحت الذّات الأنثويّة مشيّأة في تمظهرها الاجتماعيّ ، وانحسار هذا المدّ سمح للكثير من المقولات النّسويّة أن تتبلور وتعرف طريقها إلى الكتب " (السّيّد، 1974، صفحة 244)، كذلك لا يمكن التّغاضي عن الدّور الذي لعبته السّياسة في الكثير من الأحيان حين استغلّت تنامي ظاهرة النّسويّة بما يخدم مصالحها وعروشها، فقد استغلّ الإتحاد الإشتراكيّ – أقوى مؤسّسة حزبيّة في العهد النّاصريّ التكتّلات النّسويّة لضرب التّنظيمات المناوئة، صحيح أنّ حريّة المرأة في ظلّ هذا التّنظيم كانت محسوبة، ولكنّها جرعة مهمّة للفكر النّسوي المغيّب قرونا، فرأينا تنظيمات من مثل : الإتحاد النّسوي العربي، وتنظيم الطّلائع النّاصري، وغيرها من التّنظيمات التي أعطت للمرأة – ولأوّل مرّة – دورا سياسيّا في المجتمع الذّكوري .

في ظلّ هذا التّدافع الفكريّ الذي تمخّض عنه فنّ جادّ ظهرت هذه الأعمال التي نحن بصدد قراءتها، واستكناه مضمراتها.

1.2 فلم (شيء من الخوف) واستعادة الصّولجان :

فلم شيء من الخوف، المقتبس من إحدى قصص ثروت اباظة، وانتاج1969 وإخراج الراحل حسين كمال، من أهمّ الأعمال التي تناولت قضايا المرأة بشكّل صريح؛ بصرف النّظر عن الإسقاط السّياسي الذي تضّمنه كانتقاد صريح لأبويّة عبد النّاصر ودعوات القوميّة العربيّة .

الصورة (1)

يتناول الفلم قصّة عتريس (محمود مرسي) الذّي يحبّ فؤادة (شادية) منذ صباه، والذي يسيطر على القريّة بالوراثة، ويفرض عليهم الإتاوات، وحين يقتل جدّه يعاقب القرية بمنع الماء عنها، فتبادر فؤادة إلى فتح **الهسيس** (الصورة1) متحدّية إيّاه، وحين لا يستطيع قتلها – وهي حبيبة الصّبى – يتزوّجها عنوةً، ورغما عن أبيها حافظ (محمد توفيق) الذّي لا يستطيع الإعتراض على جبروت عتريس، ثمّ تبقى في بيته مدّة تنجح في التّمنّع عليه، متحمّلة الظغوط الرّهيبة .

وحين يصل الخبر إلى الشّيخ ابراهيم (يحي شاهين) يعلن في القرية أن الزّيجة باطلة، لأنّها بنيت على الجبر والزّور، وانتقامًا من الشّيخ ابراهيم يقتل عتريس محمود ابن الشيخ ابراهيم، لتتعالى الأصوات المحتجّة ضدّ عتريس، وتنتهي بهاجمتهم للسّريا وإحراقها، وبداخلها عتريس.

يتضمّن الفلم – في بنيته العميقة – انتقادًا صريحًا لعبد النّاصر، حتّى أنّ بعض مقرّبيه نصحوه بمنع الفلم لأنّه المقصود بعتريس، بينما المقصودة بمصر فؤادة(شادية)، فحكمه لمصر باطل كبطلان زواج عتريس بفؤادة، ولم يستجب عبد النّاصر وأعطى الإشارة لعرض الفلم " (الشّنّاوي، 1994، صفحة 12).

على الصّعيد الحكائي يمثّل الفلم سلطة الأنثى متمثّلة في فؤادة، فلقد كانت فؤادة معين الوعي في القرية، أوّلا بمبادرتها فتح هسيس الماء متحدّية أبويّة عتريس، وثانيّة حين لم تمكّن عتريس من نفسها وهو الذي كانت نساء القرية كلاً مباحا له ولرجاله، وثالثًا حين لم تضعف أمام كلّ الإغراءات والإكراهات التي سلّطها عليها عتريس، واختارت الإنتصار للكرامة الآدميّة.

يقدّم لنا الفلم ألى أيّ مدى من الجبروت بلغت الإبستيّة، ففي ظل مجتمع ذكوريّ لا تمثّل المرأة سوى شريكًا في الفراش، ومفرغة للنّزوة، وفي ظلّ المجتمع الذّكوري ليس هناك مراعاة لتطلّعات المرأة، فتكون زيجتها مصلحة وصفقة، أو تنتج عن الخوف من تهديد ما.

"مع انّ الحفر في الذّاكرة الإنسانيّة يؤكّد لنا أنّ هناك ما ندعوه العصر الإمستي، حيث كانت السّيادة فيه للجدّة، ففي ظلّ اشتغال الرّجال بالصّيد – خارجا – تتولّى الإناث مهمّة الإنجاب، والعناية بالمحيط، وفي ظلّ مشاعيّة الزّواج يتعذّر على الرّجل معرفة أبنائه، أيأنّه كان للمرأة سلطتها المادّيّة، وسلطتها الأدبيّة" (كريمة، 2008، صفحة 58) .

ومع عصر التّعدين استعادت الذكورة سلطتها، ليبدأ مسلسل القهر الذي امتدّعشرات القرون، ومازالت بعض مظاهره ممتدّة إلى الآن .

بسلطة الحب استطاعت فؤادة ان تكبح قهر الذّكورة، فن تعطيك المرأة إلّا ما أرادت، وبضعفها استطاعت أن تنشر الوعي بين أهالي القرية، وبعقلها القرويّ وجسمها النّحيل استطاعت أن ترسم نهاية مأساويّة لعتريس.

على أنّ الفلم يرصد شيئًا آخر لا يقلّ أهمّية عن سابقه، وهو وقوع المرأة في أتون صراع داخليّ بين الهوى والواجب، فإنّ حبّها القديم لعتريس لم يمنعها من ممارسة حقوق مواطنتها التي تتأسّس على مراعاة المصلحة العليا للقرية (الوطن)، وهذه إحالة سياسيّة ذكيّة من حسين كمال مؤدّاها الدعوة إلى مشاركة المرأة في الحياة السّياسيّة.

يقدّم الفلم أيضًا – من طرف خفيّ – فرديّة طافحة للمرأة، ففي نهاية الفلم يحترق عتريس في السّراي، ما يعني أنّ فؤادة ستظلّ طول العمر بلا حبيب، وهي إحالة قويّة على أنّ المرأة يمكن ان تمارس حياتها دون رجل، وإذن لم ينتقد الفلم مؤسّسة الزّواج لأنّها كانت مبينيّة – في حالة فؤادة وعتريس– على القهر والزّور، بل هو ينتقد مؤسّسة الزّواج من أصلها، "فلم تنظر المقاربة النّسويّة لمؤسّسة الزواج إلّا كونها نوعا من صفقة بورجوازيّة فاسدة ، هدفها تملّك المرأة بلصوصيّة يحميها القانون ، فتصبح إذّاك كائنًا مسلوب الإرادة حتّى على جسده ، وهو من أحقّ الحقوق الطبيعيّة" (لبيبة، 2019، صفحة 12)، وهذا الذي استطاعت فؤادة أن تقدّمه للمرأة المغلوبة على أمرها حين صدحت في وجه الذّكورة (عتريس) حين طلبها للفراش: خذني وأنا ميّتة . فممارسة الجنس دونما كرامة آدميّة مجرّد تشيّؤ وعبوديّة فرضتها التّراكمات التاريخيّة من القهر .

وفي أحسن الأحوال قاربت النّظريّة النّسويّة موضوع الزّواج باشتراط المساواة، إذ في الامكان مثلا ان يحمل الابناء لقب الامّ كما يحملون لقب الأب، وهذا استجابة لفطرة التّساوي في الإنسانيّة، ومن ثمّة فموضوع القوامة برمّته واقع تحت المساءلة والاستشكال.

نقطة أخرى غاية في الأهمّية حين قلب الفلم منظور علاقة المرأة بالمؤسّسة الدّينيّة التي طالما اعتبرت المرأة عورة، وصنّفت من أجل " الحرج" الذي يمكن أن تتسبّب فيه الأنثى مدوّنة فقهيّة ضخمة، مدوّنة تبدأ من ضروريّاتها البيولوجيّة كالحيض والنّفاس إلى نمط معيّن في لباسها وسلوكها الاجتماعي وانتهاءٍ بمغادرتها لهذا العالم.

"على مدى عصور لم تتعامل المؤسّسة القانونيّة بشقّيها – الوضعي والسّماوي – إلّا على أنّها منبت الحرج، بداية من التّقليل من مسافات سفرها واشتراط المحرم، إلى الحجاب والنّقاب، إلى الميراث، إلى المنع من الرأي السّياسي، وحتّى فقه الجنائز أفرد للمرأة مدوّنتها الخاصّة، وتحت هذه المقولات تحرم المرأة من التّعليم، ومن اختيار الشريك، وتتدخل في متاهة الكبت " (محمد، 1999، صفحة 147).

فجاء فلم شيء من الخوف ليقدّم صورة جديدة عن المرأة، هذه المرأة التي حرّكت المجتمع، ومن ورائه المؤسّسة الدّينيّة –ممثّلة في الشيّخ ابراهيم – نحو التحرّر والكرامة والإنعتاق من التسلّط الذي تمارسه السّلطة السّياسيّة ممثلة في عتريس .

1.2 العنوان الزّوجة الثّانيّة وسقوط الذّكر:

فلم الزّوجة انتج عام 1967، وإخراج صلاح أبوسيف من بطولة شكري سرحان (أبو العلا)، سعاد حسني (فاطمة) ، سناء يونس (زوجة العمدة)، صلاح منصور(العمدة) وغيرهم .

الصورة 2

يحكي الفلم قصّة العمدة الذي يبحث عن وريث العموديّة، المتزوّج من امرأة عقيم، ثمّ ما يلبث أن تستبدّ به نزوة البحث عن الذّكر فيفكّر في زوجة ثانية، ويكتشف الجمال المتوحّش لخادمته فاطمة زوجة خادمه أبو العلا ، ويقرّر الزّواج منها، ثمّ يعمد إلى تطليقها قسرًا من زوجها ضاربا بذلك مقولات الشّريعة –كمرجعيّة معصومة– عرض الحائط، وتحت التهديد بتلفيق جناية، وفي ظلّ تأويل مغلوط يمجّد خطاب السلطة، يستجيب أبو العلا لنزوة العمدة ويطلّق زوجته، ويتزوّجها العمدة، لكنّ فاطمة تظلّ على علاقة بزوجها، حين يخبرها إمام مسجد السيّدة زينب أنّها لازالت زوجته، وأنّ زيجتها من العمدة باطلة .

في خلال المدّة التي قضتها فيبيت العمدة، تستخدم فاطمة كلّ مكرها الأنثويّ(الصورة 2)، فلم يتمكّن العمدة من الإستحواذ على جسدها الذي هو حق خالص لزوجها، وهو الوعد الذي قطعته لأبو العلا، لتغدو فاطمة حاملا؛ ومن زوجها، ويكتشف العمدة هذا، وبسرعة الرّيح ينتشر خبر حمل فاطمة زوجة العمدة ، وتمنعه مكانته من تكذيب الخبر، ليصاب نهاية الأمر بالشّلل، ويغادر العالم بغصّته، وتؤول العموديّة إلى أخيه علوان، الذي يتعهّد بإصلاح فساد أخيه وردّ المظالم .

يقدّم لنا الفلم جملة من الممارسات الذّكوريّة في المجتمع الشّرقي، ممارسات غذّتها مجموعة من الأطاريح التي أوجدت لنفسها شرعيّة بفعل التّراكم.

يسلّط النّص الضّوء على ظاهرة التّعدّد، الذي تجمع المقولات النّسويّة على أنّه دعارة تلتحف ثوب المقدّس، "فلا ينشأ التّعدّ إلّا من شبقيّة عاليّة في الذّكورة، أو من عدم توازن قريب من السّاديّة" (دالية، 2007، صفحة 128)، والحق أنّ في هذه المقولة ما فيه من الصّحة، فحتّى النظرة الدّينيّة المحايدة لم تطلق حقّ التّعدّد في يد الرّجل بل سعت إلى تقنينه، فيكون التّعدّد مقبولا حين تمرضّ الزوجة ولا يرجى برؤها، أو أن تكون عقيما، وفي كلّ نقطة تفصيل، حتّى أنّ هناك أقوالًا بحرمة التّعدّد على نمط معيّن من الشخصيّات، ففي ظلّ التّعدّد سيصبح الإستقرار في الأسرة محل احتمال، لأنّه علاوة على حتميّة القدرة المادّيّة؛ يتطلّب التّعدّد قدرة عاطفيّة كبيرة، وهذا يسوقنا إلى أنّ أغلب مقولات التّعدّد نشأت عن تأويل مغلوط للنّص الديني على غرار باقي المقولات، وهنا لا ننسى منطوق الصورة بكاميرا صلاح أبو سيف وهو يصوّر عذابات زوجة العمدة الأولى ليلة (دخلة) زوجها، وهو الامر الذي جسّدته سناء جميل باقتدار .

يسلّط الفلم الضّوء أيضا على أنّ" أساس القوانين إنّما هو أساس ذكوريّ بحت، فهذا الرّجل الغيورعلى أهله بدعوى الشّرف والدّين، هو نفسه من يدوس على قوانين الأرض والسّماء من أجل انتهاك قيمة الشّرف، فيطلّق امرأة يصفها الدّين– " المحصنة " – تلبية لرغبته الجنسيّة، وهنا المفارقة، إننا إذن امام حالة أشبه ما تكون بالانفصام مرضيّ، يحلّ لنا ما لا يحلّ لغيرنا، يريد الرّجل الشرقيّ أن تكون كلّ نساء الأرض عاريات عدا من يمسّ انحرافها شرفه " (محمد، 1999، صفحة 148).

من المقاربات العميقة التّي قدّمها الفلم هي الانفصام الذي تعيشه المؤسّسة الدينيّة، والناتج عن ضعف البنية الفكريّة داخل افراده (رجال الدين)، ما يجعل الاحكام الصّادرة عنها محلّ مساءلة، فحين أراد العمدة ان يغتصب فاطمة، وجد الفتوى التي تبيح له ذلك ممثّلة في مبروك العطّار(حسن البارودي)، حيث أضفى صفة الشّرعيّة على هذا الاغتصاب، متنطّعا في استخذام الآية الكريمة :وأطيعوا الله وأطيعوا الرّسول وأولي الأمر منكم، فشرعن الإغتصاب كما استغلّ جهل أبو العلا زوج فاطمة، في حين أنّ تاويل الآية أنّ طاعة أولي الأمر تابعة

لطاعة الله ورسوله فلا تجب استقلالا، بدليل أنّها لم تسبقها واو العطف كما هو الحال مع علامتي : الله / الرّسول . هذا النّموذج الأوّل .

النّموذج الثّاني هو إمام مسجد السيّدة زينب، الذي نوّر بصيرة فاطمة، وأفهمها أنّها لا تزال زوجة لأبو العلا، وانّ زواجها من العمدة باطل، فهو مثال رجل الدين المتنوّر الذي يفهم مقاصديّة الدّين، وأنّ الشّرائع إنّما جاءت لتريح الإنسان لا لتكلّفه من أمره عنتًا .

من المقاربات التي قدّمها فلم الزّوجة الثّانيّة هو الحقّ السّياسي للمرأة، فعلى مدى عصور لم تعترف الدّولة الوطنيّة بدور المرأة إلا فيما تخطّه من مراسيم، فيطبّل لحقوق المرأة أيام الانتخابات، بينما تحرم من حقّها في التّعليم، وتصنّف لها ترسانة من القوانين، في حين أنّها ممنوعة قسرا من تولّي مناصب سياسيّة معيّنة .

في الزوجة الثّانية، استطاعت فاطمة، القرويّة البسيطة أن تزيح العمدة، وأن تنهي حكمه، وأن تنقل السّلطة بسلاسة إلى أخيه علوان المتعهّد بإصلاح الفساد وردّ المظالم، هذه هي مقاربة الفلم، وكأنّه يطرح من طرف خفيّ عن جدوى التّعلّق بتأويلات لا زالت تمنع المرأة من تولّي مناصب متقدّمة، بل وتمنعها من قيادة السّيارة ؟

3.2. "دعاء الكروان" أو وهم الشّرف:

فلم دعاء الكروان إنتاج سنة 1959، وإخراج هنري بركات، جسّد قصة الدكتور طه حسين التي تحمل العنوان نفسه، وتدور القصّة حول آمنة (فاتن حمامة) التي تشهد مقتل أختها أمام عينيها بيد خالها، لأنّ أختها هنادي (زهرة العلا) قد أحبّت المهندس الذي تشتغل خادمة في بيته، فتعاهد أختها على الانتقام من المهندس الذي اعتبرته القاتل، ولكنها تقع في حبّه، ثم يقتل أخيرا من طرف خاله بجريرته في هنادي.

في هذا الفلم تتكلّم كاميرا هنري بركات من خلال رصدها لكلّ مظاهر البؤس في المجتمع الريفي المصري، والصعيدي خاصّة، حيث تبدأ البنات – في ظلّ انعدام مدرسة – في سنّ صغيرة للبحث عن العمل كخادمات، وقد يصادف هذا ربّ بيت شهوانيّ فتحدث الفاجعة، وساعتئذٍ لا لوم على المغتصب في مصر الثلاثينات، إنما خنجر الشرف هو من ينتظر المسكينة.

يقدّم لنا الفلم إلى أيّ مدى وصلت إهانة الأنثى في ظلّ قانون صنعه الذّكر، فهذه أمّ هنادي ترى ابنتها تطعن أمام ناظريها فلا تحرّك ساكنة، لأنّ القاتل رجل، وهذا الخال القاتل لم يكلّف نفسه البحث عمّا جرى لابنة أخته، وأن يستخلص حقّها من المهندس المغتصب، لأنّ المغتصب رجل.

الصورة3

بانتقال آمنة للعيش في بيت المأمور، ينتج احتكاك والفة بينها وبين ابنة المأمور، فكانت خادمتها وصديقتها (الصورة 3)، ومن خلال خطاباتها فتحت عينيها على عالم آخر، لم تكن تتصوّره موجودا، عالم ينظر إلى المرأة على أنها إنسان كامل، من حقّه أن يمارس كلّ تفاصيل حياته، عالم يختلف كلّيّا عما رأته في قرية بين الوركين في عمق صعيد مصر.

كان التنوير الأول لآمنة من ابنة المأمور، وهذا يعني أنّ مهمّة الوصول إلى الحرّية لابدّ وأن تبدأ بنضال المرأة، وانتقالها إلى مكانات التّنوير، لا أن تنتظر الفتات الذي يسقط عن مائدة الذّكورة، فالمرأة لا تولد امرأة ولكن تصبح كذلك بفعل التّنشئة الإجتماعيّة وإكراهاتها .

من المقاربات العميقة التي طرحها الفلم: موقف العقليّة الشرقيّة من ثيمتي الجسد والحبّ، "إنّ ما فعلته هنادي لا يعدو الانصات لنداء قلبها، وللحبّ العفيف، أما وانّها لم تجد المحلّ المناسب لهذا الحبّ فذاك شيء آخر ماكان يجب أن تقتل بسببه، وما فعلته هنادي إنّما هو تصرّف في شيء تملكه (الجسد)، فما كان ينبغي محاسبتها على ما تملكه" (لبيبة، 2019، صفحة 158) .

في ظلّ العقليّة الشّرقيّة يعتبر الحب نسقًا مكافئًا لنسق الخطيئة، ومن خوارم المروءة، ومسقطات الحياء التي لا يمكن التجاوز عنها، فلا يتبادل الذكر والأنثى كلمات الحبّ إلّا في غرف النّوم، ولا يجوز للمرأة أن تبادر وإلّا كانت في أحسن توصيفاتها قليلة الحياء.

وفي ظلّ الثقافة الشّرقيّة تأخذّ قيمة الشّرف مفهمًا آخر، يستمدّه من ثقافة الجهاز الجنسي، فليس الشّرف إلّا ما يسكن بين فخذي الزّوجة والأخت والقريبة عموما، عدا هذا مسموح بانتهاكه، بل ويعتبر من الفحولة و"الرّجولة" .

لهذا تطرح النّظريّة النّسويّة مفهوم الشّرف بالموازاة مع قيمة المساواة التي تنادي بها، فإذا كانت المرأة الزّانية غير شريفة – وهي المفعول بها – فكذلك الرجل الزّاني يعتبر غير شريف وإن كان الفاعل، لأنّنا إذا لم نعتبر بهذه المقولة أضحينا أقرب إلى قانون الغاب، حيث يعتبر الأقوى هو صاحب الحقيقة دائما.

من جميل الأطاريح التّي زخر بها دعاء الكروان: الصراع الداخليّ للبطلة بين الحي والانتقام ، فقد أحبّت آمنة المهندس، وهو قاتل أختها، أنّه انتصار القيم الإنسانيّة على القيم المتوحّشة، وإنّه نداء الحبّ الطبيعيّ المبنيّ على كراكة الأنثى حين يدقّ شغاف القلب، فلم تحبّ آمنة المهندس حتى عرّفته خطأه واعترف، ولم تحبّه حتّى أفاض عليها من الإنسانيّة ما يجعلها شيئًا غير الجسد الذي تعوّد الشّرقيّ أن يجده مستسلما له على السّرير ، فلمّا اكتملت نظرته إليها بكرامة كان له الحق أن يتربّع على عرش قلبها، وأوجدت له من الحبّ مبرّرا وعذرا لما اقترفه في حقّ أختها هنادي؛ التي انطلقت صرخاتها مدوّية في ذلك الفضاء العريض .

لا يمكن أنّ نخرج من مقاربة هذا العمل البديع، دون أن نشير إلى "قابليّة القهر التي ركّز عليها الفلم، إنّ المحيط الذي ولدت فيه كلّ من هنادي وآمنة، محيط يساهم في تكريس الهوان، لأنّ بيتهم يمجّد الذّكر، فيمارس والدها الرّذيلة على مرأى من أمّها (زوجته) ولا تنبس ببنت شفة، فيتسرّب الهوان من الأمّ نحو ابنتيْها، من هنا ترى النّظريّة النسويّة في الإستقلال المادّي للمرأة نقطة ارتكاز مهمّة نحو الحريّة، فإنّ ما يجعل بعض الإناث تصبر على الهوان" (لبيبة، 2019، صفحة 159)، أنها لا تستطيع إعالة نفسها، وما يجعل بعض الزيجات تستمرّ برغم مرارة التّجربة هو الجانب الماديّ، فليست المرأة مستعدّة ماديّا أن تعيل أطفالها بنفسها، ما يجعلها في حاجة دائمة إلى الرّجل، ويجعله (الرجل) يمارس أبويّته من خلال المادّة .

4.2. " عفوا أيّها القانون" أو ذكورية القانون:

فلم عفوا أيّها القانون من انتاج سنة 1985 .

بعد قصة حب تتزوج "هدى" أستاذة الجامعة من "الدكتور علي" المصاب بعقدة نفسية لعجزه جنسيا؛ وهو الابن الوحيد لرجل ثريّ، يلجأ علي إلى أحد الأطباء النفسيين لعلاجه، ويكشف له الطبيب أن العقدة ترجع إلى مرحلة الطفولة عندما شاهد خيانة زوجة أبيه، يتم شفاء الزوج وينخرط في علاقه مع "لبنى" زوجة مدير المطبعة التي تطبع مؤلفاته، تفاجئها الزوجة هدى في حجرة النوم مع زوجها، تقوم بقتل الزوج الخائن بإطلاق الرصاص

عليه، تحاول "المحامية عنايات" إنقاذ الزوجة التي تصاب في حادث سيارة أثناء هروبها، يسعى الأب إلى استخدام كبار المحامين من أجل إيقاع أكبر عقوبة بهدى، يحكم على هدى بالسجن خمسة عشر عاما، بتهمة القتل العمد، ولم ينظر لواقعة الخيانة، لأن القانون المصري يفرق بين الرجل والمرأة فيما يتعلق بقضايا الشرف.

صورة 4

يقدّم لنا الفلم عقدة الرّجل الشّرقي من موضوع العجز الجنسي، فهو لا يعتبره مرضا كسائر الأمراض، إنّما يعتبره طعنا في رجولته، لهذا ينهال على زوجته ضرباً حين اعتقد أنّها باحثْ بسرّها لأبيه، ولهذا يرفضّ أوّل الأمر أن يعاينه طبيب متخصّص .

بعد شفائه من العجز ينطلق (علي) في مغامرته، إلى أن مصرعه على يد زوجته المخدوعة في لحظة غضب.

ينصّ الدستور المصري على أنّ الرّجل إذا وجد امرأته مع رجل في تلبّس بالزّنا فقتلها، فإنه توجّه له جنحة القتل دفاعا عن الشّرف، أمّا في حالة الدكتورة هدى فقد أجهدت المحامية نفسها أن تخفّف الحكم المتوقّع بخمسة عشر عاما؛ وبخاصّة أنّ المتّهمة على وشك الوضع في السّجن (صورة 4).

هنا تتّضح ذكوريّة القانون، وهنا الكيل بمكيالين، "فإذا كانت الشّريعة حين ارتكاب جرم الزّنا توقع الجلد على الأعزب، والرّجم حتى الموت على المحصن، فالأولى أن تتسرّب هذه المساواة إلى القانون الوضعيّ، فمرارة الخيانة لا تختلف بين المرأة والرّجل، كلاهما يحسّ بأنّه غير ذي معنى عند الطّرف الآخر، وكلاهما تدوم غصّته حقبا طويلة" (طارق، 1988، صفحة 73) ، فأولى أن يكون الجزاء متساويا، سيكون على المحامي بعد هذا أنْ يغرق في تخريجات الفقه التي تبرّر هذه الفروقات بذريعة اختلاط الأنساب، وتخريجات التّعدّد، وغيرها من التّخريجات التي خطّتها يد الفقيه الذّكر .

من ذكاء كاتب القصّة أن يشير إلى ميراث الأبويّة، فوالد عليّ الثّري حريص على توقيع أقصى العقوبة على زوجة ابنه، لأنّه – بشكل ما – ينتقم من المرأة التي خانته، والتي تسبّبت في العجز الجنسي لابنه وعقدته النّفسية، ومن ثمّة كان طبيعيّا في هذه التّنشئة الإبستيّة أن نجد إنسانًا مثل علي لا يمنعه من ممارسة غرائزه إلّا عجزه الجنسيّ.

5.2. " أين عقلي أو عقدة الغشاء:

أين عقلي فيلم مصري إنتاج 1974، إخراج عاطف سالم، تدور أحداث الفلم حول أسرة تتكوّن من توفيق (محمود يس)، وعايدة (سعاد حسني)، تعاني عايدة من زوجها توفيق الذي يحاول إيهامها بأنها بالجنون تتردد على الدكتور النفساني زهدي، تبوح له أنه قبل زواجها تورطت في علاقتها بحبيبها شريف الذي يموت في حادث، تعترف له أن توفيق تنتابه حالات شلل مؤقت عقب رحلات يقوم بها إلى الإسكندرية بصحبة سائقه السّاذج، يبوح السائق لزهدي بأن توفيق يتصيد هناك بائعات اليانصيب ليمارس معهن الجنس، يتوصل زهدي لمشكلة توفيق وهي صراعه بين تقاليده المصرية والتقاليد الأوروبية أثناء دراسته هناك، يتم علاجه ويعود الوفاق بين الزوجين .

"مارس عاطف سالم كلّ أنواع الدّهشة في هذا الفلم؛ حين استطاع أن يترجم النفسيات إلى صور متحرّكة" (نهاد، 1987، صفحة 14)، كما استطاع أن يحدث المفارقة الدراميّة في حياده تجاه شخصيّات الفلم، الدّكتور توفيق– صاحب المكانة المجتمعيّة المرموقة – يحاول أن يثبّت عقدة الجنون عند زوجته بساديّة ذكيّة، ومهارة أذكى، ثمّ يتصيّد بائعات الهوى على الطّرقات، وقبل الإختلاء بهنّ يقوم بالإشراف بنفسه على حمّامهنّ، وحين يقضي نزوته يصرخ في وجع بائعة الهوى: لم تفعلين هذا ؟ لم لا تكونين محترمة ؟ أليس لك أهل ؟

وبعد جملة من الأخطاء ينتبه الدكتور زهدي ألى أنّ الدكتور توفيق مريض نفسيّا، إنّه لم يستطع تحمّل أنه تزوج امرأة فرّطت في غشاء بكارتها، بالمقابل منعه الحياء وكبرياؤه العلميّ أن يفصح عن هذا حتى لا يقال عنه متخلّف، وهو خريج جامعة لندن .

فكان تصرّفه مع المومسات منطقيا بالنسبة لحالته، فينظّفهنّ ليكنّ في أناقة زوجته عايدة، ثمّ يوبخهن بكلام كان من المفروض أن يقوله لزوجته .

الصورة 5

تتّضح الصّورة جيّدا حين يعترف توفيق بمرضه (الصورة رقم 5)، ويأتي مستسلما للعيادة النفسيّة ويسأله الطبيب بعد لأي: هل كانت زوجتك عذراء حين دخلتك ؟ يتهرّب ثم ينفجر غاضبا: لم تكن عذراء، أتريد أن تعرف تفاصيل الدّخلة.

ثمّ ينفجر ثانيّة حين يسأله الطّبيب عن عذريّة أخته: لا تتحدّث عن أختي، أختي أشرف مني ومنك ومن عايدة .

أن والد توفيق طلّق أمّه لمجرّد أن رأي ابنته تكتحل، اعتبرها غير أمينة على عرضه، ومن الطبيعيّ أن يكون لوالده صورة داخل لا وعيه، في هذا الجوّ المتخلّف يصبح غشاء البكارة شيئًا شبيها بالآلهة، من أجله تزهق الأرواح ، ومن أجله توسم البنت بالعهر .

في الثّقافة الشرقية" يمثّل السنّ حاجزا أمام الارتباط، فلا يمكن ان ترتبط بامرأة اكبر منك، لأنّك حينها سيقال عنك تزوّج أمّه، ولن تنعم بمداعبة الزّوجة الصّبيّة" (لبيبة، 2019، صفحة 288).

من هنا كان توفيق يمارس ساديّته على عايدة، يعاتب فيها أنّها أحبّة قبله، فما كان يجب أن يكون لها ماض، ويعتب فيها فقدانها لغشاء البكارة، وهو الذي يمثّل عندهم عنوان الشّرف، كان صراعا نفسيّا رهيبا أن يوفّق بين رواسب المجتمع الذي تربّى فيه – كفر البابور– وبين ما تلقاه من افكار التنوير.

شيء مهمّ طرحه الفلم على لسان الطبيب زهدي: أنّ توفيق لم خدع نفسه حين ساوى بين ثقافة منشئه في كفر البابور، وبين ما تلقّاه في جامعات أوروبا، ونسي أنّه لكلّ ثقافة خصوصيّتها، ومنطقها الخاصّ الذي يحكمها، وأنّ استيراد نوع دخيل من الثقافة – دون مناعة ثقافية – سيسبّب رضوضا لا حصر لها على نفسية الفرد، ووجدان المجتمع.

3. خاتمة:

يمكن أن نجمل جملة النتائج المتوصّل إيها فيما يلي:

عناية السينما المصريّة بقضايا المرأة منذ فجر ظهورها، فالمرأة نصف المجتمع، والرّاعية للنّصف الثّاني، ومن ثمّة سيكون من العبث أن تتغاضى الفنون عن دورها في تسليط الضّوء على قضايا المرأة، أهم قضايا الوجود الإنسانيّ.

مناقشة السينما المصريّة لكل الطابوهات المتعلّقة بالمرأة دون حرج، وهنا تفترق عن باقي أنماط السينما التي لا زالت ترسم حواجز لإبداعها كسينما المغرب العربي والخليج، وهذا لم يكن إلّا بعد نضال مستميت قادته كاتبات

من مثل: روزا اليوسف، ونوال السّعداوي، وعبير الشبلي، وجسّدته مخرجات مثيرات للجدل من أمثال: إيناس الدّغيدي، وولميعة الدّمياطي.

اقتراب السينما من الأعمال الأدبيّة المحترفة، أعطاها الصبغة المعرفيّة كمنبر إشعاع ثقافيّ، يساهم في تغيير الواقع المعيش، ويكفي ان نعلم أنّ عملا مثل جعلوني مجرما غيّر جزئيّا قانون العقوبات المصري، حيث ألغى الإعدام عن القاتل الخطأ، وراعى ظروف التّخفيف بالنّسبة للمجرم ذي التّنشئة الاجتماعيّة والنّفسيّة الصّعبة.

تغوّل المقولات النّسويّة داخل الفكر السينمائي، أعطى دفعا كبير لتعدّد ثيمات المنجز السنيمائي.

يعيش العالم الآن عصر الصورة، فيكن للصورة أن تبلّغ ما يعجز عنه الكتاب، وهذا لعدة اعتبارات تتعلّق بسرعة الحصول عليها، والخاصّيّة الجماهيريّة.

4. الإحالات وقائمة المراجع:

- أريب السّيّد كرمان، (1974) نسويّة الستّينات، دار الأعشى للطّبع، عمان، ط2.
- جاد الحق، (1988) بدايات السنيما العربيّة، محمّد رفعت وشركاؤه، القاهرة. طارق
- دالية مريسي، (2007) الفكر النّسوي العربي: مقاربات فلسفيّة، فيسرا للنّشر، الجزائر.
- كامل الأسواني، (1995) ما بعد الحداثة، شيراز للنّشر، مصر، ط2
- كريمة درّاج، (2008) الإمستيّة الأولى، دار ميم للنّشر والتوزيع، الجزائر.
- لبيبة عزيز، (2019) سنيما الستينات، نيفرتيتي للنشر، القاهرة.
- محمد رويسي، (1999) دراسات في النّسويّة التونسيّة، دار الفارابي للنشر والتوزيع، ط1، تونس.
- نهاد عفلق، (1987) سنيما المرأة، كليوباترا للنشر، القاهرة، ط2.

المقالات:

- طارق الشّنّاوي، 1994، في ذكرى عتريس جريدة الأهرام، العدد 17