مجلة الحكمة للدراسات الفلسفية
Eissn :2602-5264 Issn : 2353-0499
المجلد 9 / العـدد: 02 (2021)، ص 801- 815

تمثّلات نسق الأنوثة في السّينما المصريّة بين التبنّي والتشظّي. مقاربة من منظور النقد الثّقافي

Representations of femininity patterns in Egyptian cinema between adoption and fragmentation, an approach from the perspective of cultural criticism

الدكتورة: نعيمة بوسكين

جـامعة بـاجي مختـار عنـــابة- الجزائر. naimaboussekine@yahoo.fr

تاريخ الاستلام: 2021/09/09 تاريخ القبول: 2021/09/11 تاريخ النشر: 2021/10/07

ملخص:

تتغيّا هذه الدراسة تقديم مقاربة من منظور النقد الثقافي لعدد من الأعمال السينيمائيّة المصريّة التي اعتنت بقضايا النسويّة في المجتمع العربي.

سيشتمل البحث على جانب نظريّ يتعرّض لاستراتيجية المقاربة الثقافية كاستراتيجية قرائيّة جديدة تهتم بكشف المضمر، وسيكون هناك جانب تطبيقيّ يتغيّا استكنا النسق المضمر في هذه الأعمال على ضوء المقولات النّسويّة.

كلمات مفتاحية: سينما.، الجنس.، المرأة.، قانون.، الزواج.

Abstract:

This study aims to present an approach from the perspective of cultural criticism to a number of Egyptian cinematic works that dealt with feminism issues in the Arab community. The research will include a theoretical aspect that deals with the strategy of the cultural criticism as a new reading strategy concerned with revealing the implicit, and there will be an applied aspect that changes the implicit pattern in these works in light of feminist sayings..

Keywords: Cinema ; feminism; gender; women; law; marriage.

المؤلف المرسل: نعيمة بوسكين

1. المقدمة:

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 لعزيزة أمير أن تكون أوّل مصريّة تشتغل بمهنة التمثيل، وفلم (وداد) الذي قدّم كوكب الشرق أم كلثوم الى الصورة، ويعتبر باكورة الأفلام الغنائيّة (الحق، 1988، صفحة 19).

مع افتتاح استيديو مصر سنة 1935، وافتتاح الكثير من دور السينيما (سينما بورسعيد/ سينما الإسكندريّة)، والكازينوهات: (كازينو بديعة) تشجّع الإنتاج السنيمائي وقدّمت عشرون فلما الأولى مع يوسف وهبي ومحمد عبد الوهاب وآمنة رزق ، نصفها كان في ثيمة المرأة كالعزيمة وأولاد الذوات وغرام وانتقام، وغيرها من الأفلام التي أتاحت الفرصة الأولى لجيل الرّائدات (الحق، 1988، صفحة 22).

مع دخول ثلّة من كتاب السّرد ساحة السيناريو، وتخلّص السنيما من الإكراهات الاجتماعية التي تعتبر مهنة التّمثيل وضيعة، دخلت السنيما المصريّة عصرها الذّهبي، فكانت مرحلة الخمسينات والسّتّينات حقيقة أنّ 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 الإنتاج والإخراج، وهو الأمر الذي تتغيّاه هذه الدّراسة التي تتمحور حول إشكاليّتين رئيستين:

فإلى أيّ مدى رافقت السينما قضايا المرأة وانشغالاتها؟ وهل كان للأفكار التي طرحتها ثقافة الصورة عن المرأة ثمرها الملموس؟.

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

1. عن المقاربة الثّقافيّة:

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)" (الأسواني، 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 فالتعامل معه لا يكون باعتباره نصا تشكّله علامات اللّغة، بل على اعتبار أنّه مجتمع لعديد الأنساق المضمرة، التي أضمرها لاوعي المؤلّف، فلقد ظلّ النّقد الجماليّ ردحا طويلا من الزّمن مهتمّا بثقافة النّخبة لا يعبأ بثقافة الهامش، ومن ثمّة كان محاورته (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، فإنَّ العلامة (الصورة) ليست المقصودة بالدّرس الثّقافي، ولكنّها المرتكز الأساس لأيَّ عمليّة تاويليّة، ومن على صهوتها نرتقب أفق الدّلالة النّسقيّة" (الأسواني، 1995، صفحة 55).

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

فإنّ النّسوية كموضوع وجوديّ إنسانيّ وجدت نفسها في خضمّ الدراسات الثّقافيّة، فلقد سيطرت النّظرة الإبستيّة ردحا طويلا على ثقافة العالم، كما

ارتبطت الذاكرة الإبداعيّة بالذّكورة، ومن ثمّة فحقوق المرأة، والجنس، والجسد، ظلّت كلها من المواضيع التي تستفزّ القريحة النّقديّة الثقافية، ومن ثمّة كانت هذه الدّراسة محاولة لاستكناه النّسوية ومقولاتها في جملة من كلاسيكيات السينما ووفق منظور النظريّة االثقافيّة.

2. **الجانب التّطبيقي:**

1.2 **فلم (شيء من الخوف) واستعادة الصّولجان:**

فلم شيء من الخوف، المقتبس من إحدى قصص ثروت اباظة، وانتاج 1969 وإخراج 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.

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 متحدّية إيّاه، وحين لا يستطيع قتلها -وهي حبيبة الصّبى– يتزوّجها عنوةً، وبشهود زور، ورغما عن أبيها حافظ (محمد توفيق) الذّي لا يستطيع الاعتراض على جبروت عتريس، ثمّ تبقى في بيئته مدّة تنجح في التّمنّع عليه، متحمّلة الضغوط الرّهيبة.

وحين يصل الخبر إلى الشّيخ ابراهيم (يحي شاهين) يعلن في القرية أنَّ الزّيجة باطلة، لأنّها بنيت على الجبر والزّور، وانتقامًا من الشّيخ إبراهيم 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، ومصر هي المقصودة بفؤادة، فحكمه لمصر باطل كبطلان زواج عتريس بفؤادة، ولم يستجب عبد النّاصر وأعطى الإشارة لعرض الفلم" (شناوي، 2005).

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 الانتصار للكرامة الآدميّة.

يقدّم لنا الفلم إلى 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 أنّ 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، أي أنّه كان للمرأة سلطتها المادّيّة، وسلطتها الأدبيّة" (دراج، 2008، صفحة 58).

ومع عصر التّعدين استعادت الذكورة سلطتها، ليبدأ مسلسل القهر الذي امتدّ عشرات القرون، ومازالت بعض مظاهره ممتدّة إلى الآن. بسلطة الحب استطاعت فؤادة لأن 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 أن 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 صفقة بورجوازيّة فاسدة، هدفها تملّك المرأة بلصوصيّة يحميها القانون،

فتصبح إذّاك كائنًا مسلوب الإرادة حتّى على جسده، وهو من أحقّ الحقوق الطبيعيّة" (عزيز، 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 الإمكان مثلا أن يحمل الأبناء لقب الأمّ 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" (رويسي، 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 إبراهيم– نحو التحرّر والكرامة والانعتاق من التسلّط الذي تمارسه السّلطة السّياسيّة ممثلة في عتريس.

2.2 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.

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 عرض الحائط، وتحت التهديد بتلفيق جناية، وفي ظلّ تمييع فاحش لمقولات المؤسّسة الشّرعيّة، 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 فلم يتمكّن العمدة من الاستحواذ على جسدها، وهو الوعد الذي قطعته لزوجها أبو العلا، ثم تغدو فاطمة حاملا من 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 (مريسي، 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 الاستقرار في الأسرة محل احتمال، لأنّه علاوة على حتميّة القدرة الماديّة؛ 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 الأمر الذي جسّدته سناء جميل باقتدار.

يسلّط الفلم الضّوء أيضا على أنّ "أساس القوانين إنّما هو أساس ذكوريّ بحت، فهذا الرّجل الغيور على 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 أمام حالة انفصام مرضيّ، يحلّ لنا ما لا يحلّ لغيرنا، يريد الرّجل الشرقيّ أن تكون كلّ نساء الأرض عاريات عدا من يمسّ انحرافها شرفه" (مريسي، 2007، صفحة 143).

من المقاربات العميقة التّي قدّمها الفلم هي الانفصام الذي تعيشه المؤسّسة الدينيّة، والناتج عن ضعف البنية الفكريّة داخل أفراده (رجال الدين)، ما يجعل الأحكام الصّادرة عنها محلّ مساءلة، فحين أراد العمدة أن يغتصب فاطمة، وجد الفتوى التي تبيح له ذلك ممثّلة في مبروك العطّار (حسن البارودي)، حيث أضفى صفة الشّرعيّة على هذا الاغتصاب، متنطّعا في استخدام الآية: ﴿يا أَيُّها الَّذِينَ آمَنُوا أَطِيعُوا اللَّهَ وَأَطِيعُوا الرَّسُولَ وَأُولِي الأَمْرِ مِنكُمْ﴾، فشرعن الاغتصاب كما استغلّ جهل أبو العلا زوج فاطمة، في حين أنّ تأويل الآية أنَّ طاعة أولي الأمر تابعة لطاعة الله ورسوله فلا تجب استقلالاً، بدليل أنّها لم تسبقها واو العطف كما هو الحال مع علامتي: الله/ الرّسول، هذا النّموذج الأوّل.

والنّموذج الثّاني هو إمام مسجد السيّدة زينب، الذي نوّر بصيرة فاطمة، وأفهمها أنّها لا تزال زوجة لأبو العلا، وإنّ 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 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 والشّرف المغلوط:

فلم دعاء الكروان إنتاج سنة 1959، وإخراج هنري بركات، جسّد قصة الدكتور التي تحمل نفس العنوان، 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، ولكنها تقع في حبّه، ثم يقتل أخيرًا 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، وقد يصادف هذا ربّ بيت شهوانيّ فتحدث الفاجعة، ولا لوم على المغتصب في مصر الثلاثينات، إنّما خنجر الشرف هو من ينتظر المسكينة.

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

بانتقال آمنة للعيش في بيت المأمور، ينتج احتكاك والفة بينها وبين ابنة المأمور، فكانت خادمتها وصديقتها، ومن خلال خطاباتها فتحت عينيها على عالم آخر، لم تكن تتصوّره موجودا، عالم ينظر إلى المرأة على أنّها إنسان كامل، من

حقّه أن يمارس كلّ تفاصيل حياته، عالم يختلف كلّيًا 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 الاجتماعيّة وإكراهاتها.

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

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

وفي ظل الثقافة الشّرقيّة تأخذ قيمة الشّرف مفهومًا آخر، يستمدّه من ثقافة الجهاز الجنسي، فليس الشّرف إلاّ ما يسكن بين فخذي الزّوجة والاخت 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 الزاني 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 الغنسانيّة على القيم المتوحّشة، وإنّه نداء الحب الطبيعي 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 البعيد.

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، فبيتهم ذكوريّ النّزعة بامتياز، فيمارس والدها الرّذيلة على مرأى من أمّها (زوجته) ولا تنبس ببنت شفة، فيتسرّب الهوان من الأمّ نحو ابنتها، من هنا ترى النّظريّة النسويّة في الاستقلال المادّي للمرأة نقطة ارتكاز مهمّة نحو الحريّة، فإنّ ما يجعل بعض الإناث تصبر على الهوان" (عزيز، 2019، صفحة 159)، أنّها لا تستطيع إعالة نفسها، وما يجعل بعض الزيجات تستمرّ برغم مرارة التّجربة هو الجانب الماديّ، فليست المرأة مستعدّة مادّيّا أن تعيل أطفالها بنفسها، ما يجعلها في حاجة دائمة إلى الرّجل، ويجعله (الرجل) يمارس أبويّته من خلال المادّة.

4.2 عفوا أيّها القانون/ القانون أصله ذكر:

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 ثرى يدلله كثيرًا. 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 15 عاما، لأنَّ القانون يفرق بين الرجل والمرأة فيما يتعلق بقضايا الشرف.

يقدّم لنا الفلم عقدة الرّجل الشّرقي من موضوع العجز الجنسي، فهو لا يعتبره مرضا كسائر الأمراض، إنَّما يعتبره طعنا في رجولته، لهذا ينهال على زوجته ضربا حين اعتقد أنّها باحت 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.

هناك تتّضح ذكوريّة القانون، وهنا الكيل بمكيالين، "فإذا كانت الشّريعة حين ارتكاب جرم الزّنا توقع الجلد على الأعزب، والرّجم حتى الموت على المحصن، فأولى 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" (الحق، 1988، صفحة 73)، فأولى أن يكون الجزاء متساويا. من ذكاء كاتب القصّة أن يشير إلى ميراث الأبويّة، فوالد عليّ النّري 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/ 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 بأنَّها مجنونة تتردد على الدكتور النفساني زهدي. تبوح له أنَّه قبل زواجها تورطت في علاقتها بحبيبها شريف الذي يموت في حادث. تعترف له أنَّ توفيق تنتابه حالات شلل مؤقت عقب رحلات يقوم بها إلى الإسكندرية بصحبة سائقه، يبوح السائق لزهدي بأنَّ توفيق يتصيد هناك

بائعات اليانصيب ليمارس معهن الحب، 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" (عفلق، 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 الاختلاء 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 إلى أنّ الدكتور توفيق مريض نفسيّا، إنّه لم يستطع أن يهضم أنَّه 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.

تتّضح الصّورة جيّدا حين يعترف توفيق بمرضه، ويأتي مستسلما للعيادة النفسيّة ويسأله الطبيب بعد لأيّ: 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 أن ترتبط بامرأة أكبر منك، لأنّك حينها سيقال عنك تزوّج أمّه، ولن تنعم بمداعبة الزّوجة الصّبيّة" (عزيز، 2019، صفحة 228).

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 أنّ يوفّق بين رواسب المجتمع الذي تربّى فيه -كفر البابور- وبين ما تلقاه من أفكار 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 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 إليها فيما يلي:

- عناية السينما المصريّة بقضايا المرأة منذ فجر ظهورها.
- 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.
- اقتراب السينما من الأعمال الأدبيّة المحترفة، أعطاها الصبغة المعرفيّة كمنبر إشعاع ثقافيّ، يساهم في تغيير الواقع المعيش.
- تغوّل المقولات النّسويّة داخل الفكر السينمائي، أعطى دفعا كبير لتعدّد ثيمات المنجز السينيمائي.
- يعيش العالم الآن عصر الصورة ، فيكن للصورة أن تبلّغ ما يعجز عنه الكتاب، وهذا لعدة اعتبارات تتعلّق بسرعة الحصول عليها، والخاصّيّة الجماهيريّة.

قائمة المراجع:

1) داليا مريسي، (2007)، الفكر النّسوي العربي: مقاربات فلسفيّة، فيسرا للنشر، الجزائر.

2) طارق جاد الحق، (1988)، بدايات السينيما العربية، محمد رفعت وشركاءه، القاهرة.

3) طارق شناوي، (03، 2005)، في ذكرى عتريس. جريدة الأهرام، العدد 17.

4) عفلق ,ن .(1987) .سينما المرأة، كليوباترا للنشر، القاهرة.

5) كامل الأسواني، (1995)، ما بعد الحادثة، دار شيراز للنشر والتوزيع، مصر.

6) كريمة دراج، (2008)، الإمستيّة الأولى، دار ميم للنشر والتوزيع، الجزائر.

7) لبيبة عزيز، (2019)، سينما الستينات، نيفرتيتي للنشر، القاهرة.

محمد رويسي، (1999)، دراسات في النّسويّة التونسيّة، دار الفرابي للنشر والتوزيع، تونس.