هوية المرأة في السرد السينمائي للفلم الروائي العراقي

الاستاذ المساعد الدكتور / بان جبار خلف
جامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة

المدرس الدكتور / آسيا جبار خلف
جامعة السليمانية – كلية الفنون الجميلة

abstract

The named research " The female identity in cinematic enumeration in the Iraqi feature film " looks for a very important subject which is that the cinematic story of Iraqi cinema has never given the females their equality until the current day except in rare situations, The female were never given their performance space to show that it's a humanitarian importance in the movement of the Iraqi society, and it was never given a good nation look but only shown as either the Mother, sister, Wife and so on, while the female has participated in every war. The research problem : which could be held under this question ? What are the capabilities that could make the story enumeration show the female national and humanitarian identity in the Iraqi cinematic movies? This research like other research's contains:1st methodical framework; 2nd chapter : The theoretical site; 3rd chapter : The methodology of the research; 4th chapter : results, Conclusions and References.

ملخص البحث

إن البحث الموسوم "هوية المرأة في السرد السينمائي للفلم الروائي العراقي " يتطرق إلى مسألة غاية في الأهمية تلك هي إن الحكاية الفلمية طيلة تاريخ السينما العراقية إلى اليوم إلا في القليل النادر،لم تعط للمرأة مساحة أداء معقولة يظهر فيها إنها نوع إنساني غاية بالأهمية في حركة المجتمع العراقي ، بل إن القضية لم تبصم المرأة ببصمة وطنية متميزة وبقيت وكأنها أم أو زوجة أو أخت أو غيرها ، علما إن المرأة العراقية شاركت في كل معارك المجتمع الوطنية والقومية ، وكانت مشكلة البحث والمصاغة في التساؤل التالي :"ما هي الإمكانات التي تجعل سرد الحكاية الفيلمية يعبر عن هوية المرأة الوطنية والقومية والإنسانية في الفلم

السينمائي العراقي"؟. وطبيعي إن مثل هذه البحوث لا بد ان تحوي على فصول وهي: الفصل الاول (الاطار المنهجي) أما الفصل الثاني فكان(الإطار النظري) أما الفصل الثالث فكان (إجراءات البحث) اما الفصل الرابع فكان النتائج والاستنتاجات والاستنتاجات والمصادر.

الفصل الأول

الإطار المنهجي

مشكلة البحث

إن غياب هوية المرأة الذي يتعلق أساسا في الأخطاء البنائية بسرد الحكاية الفيلمية، وعدم تكامل المنجز الفيلمي الذي يبنى على أساس العلاقة الجدلية بين اللغة السينمائية والشكل والسرد الفيلمي، جعلها إزاء مشكلة على السطح، وقد قمنا بصياغتها عبر التساؤل الآتي: ما هي الآمكانات التي تجعل سرد الحكاية الفيلمية تعبر عن هوية واضحة للمرأة في الفيلم السينمائي العراقي.

أهمية البحث والحاجة أليه

إن السينما العراقية يجب أن تسلط الضوء على تثبيت هوية المرأة العراقية والعربية في جعلها حاضرة في سرد الحكاية الفيلمية كآفاق تنتظر الإنجاز، أما الحاجة لمثل هذه البحوث فهي تعني كل العاملين في الحقل السينمائي من جهات حكومية أو خاصة، كما يقوم بمد العاملين في الحقل السينمائي من فنانين ونقاد وطلبة علوم سينمائية بوجهة نظر بحثية إلى حقل طالما تم تجاهله ألا وهو: هوية المرأة، وصناعة الفيلم الروائي الذي هو أولا: وأخراً يروي حكاية ما.

أهداف البحث

وتكمن في الكشف عن الآفاق التي تمكن سرد الحكاية بلوغها في ضوء السائد الفيلمي في السينما العراقية.

حدود البحث

يتحدد البحث موضوعيا في عنوانه الموسوم " هوية المرأة في السرد السينمائي للفلم الروائي العراقي".
أما حده المكاني فهو دولة العراق، وحده الزماني فيما أنتجته السينما العراقية في عام ٢٠١٤.

الفصل الثاني

الإطار النظري والدراسات السابقة

المبحث الأول // المرأة وهويتها في السينما العربية والعالمية

إن سؤال الهوية، سؤال محير لكمية التبعات التي تترتب عليه"الهوية في اللغة مشتقة من الضمير هو أما مصطلح" الهوَهو" المركب من تكرار كلمة هو فقد تم وضعه كاسم معرف بأل، ومعناه"الاتحاد بالذات". ويشير

مفهوم الهوية إلى ما يكون به الشيء "هوَهو"[١]. إن ما يطرحه التعريف في الاتحاد بالذات إنما هو أصل نضوج الإنسان بحيث إن مظهره يتحد مع ذاتهِ اجتماعياً وفكرياً وثقافياً، أي إن الذات الوعاء الذي يؤطر أي تكتل مجتمعي، بما يشمله من قيم وسلوك وارث يطبع المجتمع وإرادته في كل مناحي الحياة، ولكن الوصول إلى النتيجة أعلاه عسير جداً، لان الهوية إذا كانت تعبيراً عن الواقع، فان هذا الواقع عرضة للتغيير المستمر واجتثاثه وتدميره وتهجينه والعبث به من جهة، ومن جهة أخرى فأن أية فئة اجتماعية تحاول أن تكون هويتها مختلفة عن هوية الفئة الاجتماعية المضادة لها، مما يجعل صراع الهوية داخل المجتمع الواحد صراعاً شرساً، فيصبح العنصر أحيانا هو الهوية الدين أو الطائفة أو الجغرافية ولا تخرج المجتمعات من صراع الهوية إلا بوجود فكر مؤسساتي قانونياً وسياسياً وثقافياً..الخ يهمش الهويات الجزئية لصالح هوية أهم هي هوية المجتمع الكامل ولذلك يصبح لدينا سمات وخصائص تميز المجتمع كله أو الوطن كله عن غيره من الأوطان أو المجتمعات، فنقول الهوية العراقية أو الهوية المصرية أو الهوية العربية، تلك الهوية التي يعتز بها الفرد ويعلي من شأنها ويناضل من أجلها، ويستشهد على تربتها، لأنها تشكل وجوده وهويته المتميزة. إن السؤال المهم الآن هو: كيف يمكن أن تعبر هوية الشخصية عن هوية المجتمع؟ لأننا نعرف إن مكونات الشخصية هي الأحاسيس والمشاعر والوعي بالهوية، وان واحدة من تعريفات الهوية هي الوعي الذاتي، لكون الإنسان متميزاً كي يستمر عبر أفكاره المقترنة بأفكار مجتمعه، ولذا فان هويته هوية المجتمع الذي يعيش فيه، ولكن هذا التساؤل فيه من المصاعب الشيء الكثير، لان المجتمع يتطور بشكل اكبر من الفرد في البلدان المتطورة، والفرد ذو الهوية يتطور أكثر من مجتمعه في البلدان النامية والنتيجة من ذلك إن العالم يعيش صراع هويات مستمر. "إن الفن عموماً هو توق البشرية لتقديم أنموذج منظم إزاء العالم غير المنتظم"[٢] . وكان الفلم السينمائي احد الأعمال المنظمة كي نرى الحياة في أنموذج كامل، من هنا تابعنا هوية المرأة في الافلام العربية والعالمية، فماذا نجد في هوية المرأة؟ إن السينما العربية والعراقية ضمنها، لم تقدم هوية متميزة للمرأة العربية، فمعظم الافلام قدمت المرأة من خلال الرجل فهي زوجة وحبيبة وأم وتظهر في الأعم كونها تابعة لها ولا ينظر إليها كعنصر إنساني مكتمل أنتجته الطبيعة كي تكون أنثى تنبثق من النوع الإنساني نفسه والذي ينتمي إليه الرجل، وكانت المرأة متذبذبة الهوية لان المجتمع متذبذب الهوية أصلاً * بدليل إن الصعوبات التي تواجه الرجل وتضطهده هي نفسها التي تواجه المرأة وتضطهدها، وحتى فلماً متميزاً مثل فلم "أريد حلاً" فأن الظرف الذي تجد فيه بطلة الفلم نفسها هو ظرف صنعه الرجل، والغريب فعلاً إن المرأة في واقع المجتمع هي أكثر تميزاً وهوية عنها في الفن وهذه هي المفارقة، فالمرأة في حياتنا الواقعية هي زوجة الشهيد أو المهاجر أو المغيب سياسياً، لكنها تأخذ دورها كاملاً من خلال تربية أولادها والحفاظ على أسرتها، ومن ثم فإنها تدخل ميدان العمل كأي رجل تظهره السينما مسيطراً على المرأة ناهيك عن إن المرأة الريفية في كل ظروفها التعسة تدخن على مرأى من الرجال وتعمل معهم في الحقول بل إن

---

١) Mauudoo3.com, محمد أبو خليف.20Novmber 2014,

٢) دوايت سوين، السيناريو للسينما، ترجمة: احمد الحضري، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦)، ص٩٩.

* (هاشم النحاس وآخرون، الإنسان المصري على الشاشة (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦)، ص ص ١٠ - ١٥.

منهن ما يهابه الرجال لموقعها في أسرتها وأبنائها ووجاهتها الاجتماعية ومنهن شاعرات ينتظر منهنَ قصائد في الأفراح والأتراح، ومن الغريب أيضا إن التراث العربي الشعبي والكلاسيكي فيه ادوار مشهودة للنساء يحافظ على هويتهنَ كما رأينا في ملحمة "كلكامش" السومرية وقصص "ألف ليلة وليلة". أن أفلام مثل "دعاء الكروان" و"الحرام" جاهدت أن تقدم صورة ايجابية للمرأة، ولكننا لا نستطيع الحديث عن صورة هوية نموذجية لها، أما فلم "جميلة بوحيرد"بطولة (ماجدة) فأنه قدم المرأة في أفق سياسي متميز كونها مناضلة ضد الاحتلال الفرنسي للجزائر، وكان من الممكن أن يكون رجلاً مكانها، وهذا بالفعل الموقف الذي اتخذته قيادة جبهة التحرير الجزائرية بما فيها (احمد بن بلّه) ونقصد هنا إننا بحاجة إلى فلم يبرز هوية المرأة كأنثى تتصرف كانسان متكامل وتصنع مستقبلها من خلال هويتها المتميزة، لا أن تجد نفسها ضمن موجة وتيارات لابد لها من الانتظام فيها، لكننا في فلم "الرسالة" نرى (هند بنت عتبة) زوجت أبي سفيان ذات هوية واضحة من خلال الأيدلوجية التي تتحرك بها وجنسها الأنثوي المهيمن ووضعها الاجتماعي الفريد من نوعه، ومن ثم فإنها تقود جموع المشركين وتحرضهم للثأر من قتلى معركة بدر، لكنها في تحريضها هذا تستحضر كامل مقوماتها كامرأة متكاملة، وللأسف فأن مثل هذه النماذج النسائية نادرة في السينما العربية، ولم تقدم لنا نماذجاً مثلها إلا في القليل النادر الذي من ندرتهِ نسيناه، وكان الأولى بالسينما العربية أن تؤصل هويتها من خلال تأصيل شخصيات أفلامها التي هي بشكلٍ أو بآخر وسيلة اتصال وتعبير وتربية تأخذ بيد المجتمع لكي يكمل تطلعاته بالخير والجمال، كانت السينما العربية عامة – والسينما العراقية خاصة- تعاني من آثار التخلف والتبعية والتقليد، ولا زالت تبحث عن صوتها المنفرد وخصوصيتها الفنية والوطنية. إن السينما العالمية انتبهت منذ وقت مبكر إلى ضرورة تأصيل هوية شخصياتها ومنها شخصية المرأة، ويحضرني هنا مجموعة أفلام تناولت القديسة جان دارك وكيف أنها كانت انعكاساً لقيم وعادات وتقاليد مجتمعها، فهي تلك الفلاحة البسيطة التي تنامى وعيها بحيث قادت أبناء شعبها للانتفاضة على المستعمر، وقدمت حياتها ثمناً للقيم التي آمنت فيها، والتي هي قيم المجتمع نفسها. أما النموذج الآخر، هو تقديم السينما العالمية للمرأة النكرة التي تصنع حياتها مستلهمة كل هواجس مجتمعها وقيمه وحضارته بصناعة هوية خاصة بها لتصبح هذه الهوية هوية المجتمع نفسه، كما رأينا في فلم (MOME) الحياة الوردية[1].المأخوذ عن قصة المغنية الفرنسية (أديث بياف) والتي نشأت على هامش المجتمع في أسرة مفككة وكان لها أن تنتهي في احد المواخير كقمامة، لكنها استحضرت ذاتها وآمنت بما لديها اعتقاداً منها انه الكفيل بأن يخلد المرأة فيها ويخلد فرنسا نفسها، ولم يستغل الفيلم أي قضية استهلاكية في الترويج لمادته، كأن يختار بطلة مغرية أو جميلة، لكنه اختار صوت فرنسا الذي هو صوت (بياف) عبر كل تلك الأغاني التي كانت دفقة وجدانية عن فرنسا الإنسان وفرنسا الحضارة، ومثلها الأفلام التي تحدثت عن روائيات متميزات مثل (ايرس مردوك- جين اوستن- فرجينا وولف- فريدا وغيرهن)، أما النموذج الثالث فهو اختيار نساء من عامة المجتمع ليس فيهنَ ما هو غير مألوف، وكل تشتغل في محيطها الاجتماعي لتضع هويتها المتميزة على من حولها مثل فلم

(1) سيناريو: أولفيه داهان، الحياة الوردية، إخراج: أولفيه داهان، باريس: ٢٠٠٧.

"ستانلي وايرس"[1]. بطولة (روبرت دي نيرو) و(جون فوندر) والذي تستطيع فيه البطلة أن تنتشل البطل من حياته الهامشية وتدفع به من خلال ما تملكه كامرأة كاملة ذات هوية متميزة إلى آفاق ما كان ليبلعها لولا (ايرس) الجادة الممتعة العارفة. ولنقل هذا عن فلم "الساعات"[2]. بطولة (ميرل ستريب) كما تظهر في القصة الثالثة من الفلم، فهي كامرأة متميزة وذات هوية واضحة، تعرف ما تريد وتحاول جهدها أن تأخذ بيد صديقها الكاتب كي يخرج من إحباطه ويستمر بالإنتاج الفني، وإذا كانت قد فشلت فليس بسبب عدم تميزها ولكن بسبب إصرار الآخر على النكوص من الحياة.

المبحث الثاني // المرأة في الفلم العراقي وموقعها في سرد الحكاية الفيلمية.

لقد كانت التفاتة مهمة من قبل (وليم بول) في تسجيل براءة اختراع السينما كونها "سرد القصص عن طريق عرض صور متحركة"[3]. بمعنى إن الحيز ألفلمي مصمم لرواية حكاية ما، والذي حدث أن الفلم السينمائي الروائي لم يخصص الحيز اللازم لمتابعة قصة المرأة فيه، إن كل مساحة الحكاية الفيلمية انشغلت بمتابعة الأبطال الذكور، ويجري النظر إليها كأنثى وليس إنساناً، بمعنى إن دورها انحصر في أنوثتها بلا أي دور إنساني تعيشه، فهي رغبة أو زينة قبل أن تكون شيئا آخر . أي إن دور المرأة محدد في علاقتها بالرجل بغض النظر عن الموقع المناط بها . إن التساؤل المهم هنا عن سبب غياب صورة الهوية الواضحة للمرأة العراقية في الفلم الروائي السينمائي، هل حقا إن لا دور لها ؟ إن بلدا مثل العراق يعيش في حروب مستمرة، فهو منذ الثلاثينات يشهد انتفاضات مسلحة، الأكراد في شمال العراق يخوضون حربا مستمرة مع الحكومات العراقية المتعاقبة إلى وقت قريب والثوريون وحركاتهم المسلحة وثورة عام ١٩٢٠ ضد الاحتلال الانكليزي، كذلك اشتراك الجيش العراقي في معارك الأمة العربية ضد الكيان الصهيوني في ١٩٤٨ – ١٩٦٧ – ١٩٧٣، ومن ثم الخليج الأولى عام ١٩٩١ وحرب الخليج الثانية عام ٢٠٠٣ وما بعد الغزو الأمريكي ومن ثم حرب القاعدة وداعش والإرهاب المستمر حتى هذه الساعات، إن كل هذه الحروب جعلت المرأة مشاركة في حياة مجتمعها بشكل كبير لتعرَض الملايين من الرجال العراقيين للاستشهاد والموت المتعدد الأوجه. كل هذا الغياب لدور الرجل في حياة عائلته لم تستغله السينما العراقية لتأكيد هوية المرأة العراقية ، بل إن دورها بقى مسطحا بلا قيمة دالة تتناسب والدور الذي اضطلعت به فعلا كإنسانه صانت عائلتها، وتقدمت في صراع الحياة دون عون من زوج أو أب أو أخ . القول بان المرأة لم تفصح عن نفسها كإنسانه في السينما العراقية بات صائبا لان المجتمع نفسه متذبذب تجاه وجود المرأة كعنصر فاعل في مجتمعها، ومازالت النظرة التقليدية للمرأة هي هي في مجتمعاتنا المتخلفة. إن هذا القول مردود، لان الذي يصنع الافلام إنسان وفنان بالأساس، فلمَ لا يمكنه صنع يتناسب ووعيه ومركزه الموجَه في المجتمع، أليس الفنان صاحب رسالة ودور ريادي كأداة للتغير والتقدم ؟ إن السينما العراقية تخالف الحقيقة الواضحة عن الهوية التي بلغتها المرأة في الحياة اليومية .. إن

(1) سيناريو: ارفينج رافيتش، استانلي وآيرس، إخراج: مارتن رت ، أمريكا: ١٩٩٠.
(2) سيناريو: ديفد هير، الساعات، استيفن دالدري، الولايات المتحدة والمملكة المتحدة: ٢٠٠٢.
(3) يوري لوتمان، مدخل إلى سيميائية الفيلم، ترجمة: نبيل دبس، (دمشق: المؤسسة العامة للسينما، ٢٠٠١) ، ص٦١.

فلم "ابن الشرق "[١]. ١٩٤٦ يقدم قصة تقليديه عن شاب عراقي يدرس في مصر ويقع ببراثن امرأة لعوب تنسيه حبيبته وخطيبته لكنه يستطيع في أخر الأمر أن يتخلص من اللعوب ويرجع لحبيبته، وإذا كنا نقبل أن يكون التوجه الأخلاقي لهذا الفلم بهذه الطريقة السطحية لأنه منتج في العام ١٩٤٦، فإننا لن نقبل أن تستمر مثل هذه الثيمات الساذجة إلى فترة طويلة في الإنتاج السينمائي العراقي .. وتأتي الافلام تباعاً بحبكاتها الساذجة وتدني مستواها الفني وحكايتها المسطحة، ففلم "تسواهن"[٢] يتحدث عن الفتاة تسواهن التي تمنع من حبيبها وتتزوج الثري الريفي لكنها لا تستطيع أن تنسى حبيبها، وان فلماً مهما مثل فلم "سعيد أفندي"[٣] لم تتسع حكايته كي تبرز امرأة لها دور فيها، فقد انشغل الفلم بحكاية يوميات محلة شعبية عبر أبطالها الذكور. أما فلم " أنا العراق"[٤] والذي أراد أن يتحدث عن التغيير الذي حدث في العراق بعد الثورة على النظام الملكي عام ١٩٥٨ فقد طرح قضية مساواة المرأة مع الرجل لكنه لم يكن سوى نصا فلميا بائسا حل قضيته بالشعارات والحماس فقط، وإذا كان فلم "الحارس"[٥] الحائز على جائزة من مهرجان قرطاج ١٩٦٨ يمثل نقطة مضيئة في مسيرة السينما العراقية فانه لم يفرد مساحة كافية لدور المرأة فيه واستغرق في حكاية الحارس الذكر بالأساس. وفلم "المنعطف"[٦] ١٩٧٥ هو الأخر تعلو فيه النبرة السياسية لإبطاله الذكور ونسائه عبارة عن أنواع نمطية لم تستحوذ على الانتباه ونستطيع الاستمرار في هذا التعداد بسرد للحكايات الفيلمية وإهمالها للهوية اللازمة للمرأة في الفلم العراقي، وان دور المرأة في الحكاية بقى هامشياً حتى وان اعتقد إن صانعو الفيلم أنهم أعطوا دورا للمرأة كما في مجموعة الافلام المنتجة عام ٢٠١٣ والتي اختير منها العينة الفيلمية فلو أخذنا فلم "بغداد خارج بغداد"[٧] رغم انه يتحدث عن ملحمة (كلكامش) ونحن نعلم حينها بان المرأة كانت آلهة وحتى البغاء كانت مقدسة، فهي التي علمت انكيدو التحول من النبي إلى المطبوخ وبذلك كانت مسؤولة عن رقي الإنسان، لم يظهر في الفيلم من هذه الأسطورة سوى دعاء انكيدو على البغي عندما قررت الآلهة موته، والفلم جعل هذا الدعاء متسيدا رغم إن انكيدو في الملحمة رجع عنه واعتذر بمجرد أن ذكّروه بأفضالها عليه، لكن الفلم بالغ وجعل من هذا الدعاء حدثا تبنى عليه كل الأحداث إلى العصور القريبة التي نعيش، واظهر المرأة في الخمارات كونها أداة للتسلية طوال أحداث الفلم، أما امرأة العبائة من العصر الحديث والتي تعيد حديث الماضي فهي امرأة بائسة لا دور لها سوى أنها تابع . فهذا الفلم لم يصمم عناصر الحكاية الفيلمية والتعبير السينمائي بحيث يؤكد على هوية المرأة . إن موقع المرأة في سرد الحكاية الفيلمية يدخل في صلب الفضاء الحيوي لموقع الشخصيات ودورها المرسوم في الفلم ككل، فالفضاء الحكائي المصمم للشخصيات في الحكاية الفيلمية مصمم أساسا للشخصيات الذكورية، والمرأة هامش نمطي يتشابه في كل الحكايات الفيلمية، لا بل إن المرأة حتى لو أخذت دورا لها فهو مصمم بلا هوية واضحة . إن عدم

---

(١) سيناريو: إبراهيم حلمي، فيلم أبن الشرق، إخراج إبراهيم حلمي ، العراق: شركة أفلام الرشيد، ١٩٤٧.
(٢) سيناريو: حسين السامرائي، فيلم تسواهن، إخراج :حسين السامرائي ، العراق: شركة سمير أميس للأفلام، ١٩٥٨.
(٣) سيناريو: يوسف العاني، فيلم سعيد أفندي، إخراج: كاميران حسني، العراق: شركة إتحاد الفنانين ، ١٩٥٧
(٤) سيناريو: محمد منير ياسين، فيلم أنا العراق، إخراج: محمد منير ياسين، العراق: شركة أفلام الشرق، ١٩٦١.
(٥) سيناريو: خليل شوقي، فيلم الحارس، إخراج: خليل شوقي، العراق: أفلام اليوم، ١٩٦٧.
(٦) سيناريو: نجيب عربو، فيلم المنعطف، إخراج: جعفر علي، العراق: شركة أفلام الشرق، ١٩٧٥.
(٧) سيناريو: قاسم حول، فيلم: بغداد خارج بغداد، إخراج: قاسم حول، العراق: المؤسسة العامة للسينما، ٢٠١٤.

وجود هوية للمرأة في الفلم العراقي نابع عن أساس واضح هو إن الافلام تسقط في خطأ تنظيمي واضح للسرد ألفلمي، لان الحكاية الفيلمية ليس فيها تنوعا وتركيبا سرديا، فهي تكتفي بالمسار الأفقي للحدث دون وجود تفرعات سردية متميزة تغني الخط الأساس، حتى لو قادت المرأة الفعل الدرامي فهو من اجل الرجل أساسا، والذي هو حاضر بكل سطوته حتى على المشاعر الداخلية للمرأة، وكأن المرأة هنا كيان يحل نفسه في الأخر والذي هو الرجل دون أهمية لهويتها .

المبحث الثالث // "الهوية النسوية والنظرة المستقبلية"

إذا كنا متفقين على إن المجتمع شركة عامة يقوم بها طرفين هما الرجال والنساء، فإننا نكون واهمين إذا اعتقدنا إن المجتمع سينهض بتنحية هذا الركن المهم من المجتمع الذي هو النساء ولا يتم هذا إلا عبر "تأصيل التراث الثقافي والحضاري للمجتمع: حيث انه السبيل .. إلى سيادة القيم الأصيلة الخاصة بالمجتمع العربي والتي تتفق مع واقعه والتي من شأنها العمل على تقدم المجتمع وتطوره في إطاره الذاتي "[1]. إن ضبابية دور المرأة وهويتها في الفلم السينمائي العراقي والعربي عموما نابع من تخلف المجتمع في كل بناه الاقتصادية والاجتماعية والحضارية، كذلك الغزو الثقافي العنيف والواسع الذي تدخل حتى في رسم حياتنا الشخصية عبر البنية الظاهرة والسطحية، دون استلهام المتغيرات العميقة التي تجري في النصف الآخر في كوننا الأرضي، إن تاريخ مجتمعاتنا العربية هو تاريخ سيطرة الأخر المستعمر القوي القادر على التدخل حتى ما شاء كي يفرض ما يريده علينا، فهو إذ يصدر لنا السينما الاستهلاكية فانه يجعلها ضمن نموذج استهلاكي أوسع يعتمد ترويج سلعه التي تداعب الغرائز الدنيا لدى الإنسان الذي يعيش بمجتمعنا، فسيطرة الآخر اقتصاديا واجتماعيا ونفسيا تمحق هوية التابع رجلا كان أم امرأة وتتحكم في شخصية المجتمع ككل خصوصا في ظل قيم ضبابية أخذت تمسخ يوما بعد أخر، وبالتالي فان تذبذب هوية المرأة هو تذبب هوية المجتمع ككل. إن باحثة مثل (لورا ميلفي) والتي تعتقد أن النموذج الاستهلاكي لسينما هوليود لم تكن إلا ممرا لتسويق أيدلوجيا المؤسسات التي تنتجها، وهذه الايدولوجيا تسوق بشكل يظهرها بمظهر أبوي مسيطر يفرض رؤيته على أبنائه الأطفال : "إن المواصفات الشكلية لسينما هوليود الكلاسيكية تضع المتفرج في مكان بحيث يقبل الايدولوجيا التي تكشف عنها هذه الافلام "[2]. ومثل هذه السينما تعلي من شأن النظرة الذكورية وتسيدها، والفلم العربي والعراقي بوعي أو بلا وعي جعل الذات الأنثوية في موقع الاستجواب وعلى رأي (ميلفي) حتى تقبل خضوعها وتتقبل ذاتيتها. أو إن الفلم عندنا حوِّل المرأة إلى رجل عبر تبنيها النبرة السياسية التي يخضع لها الخطاب السينمائي عبر خضوعها للأنظمة السياسية في أقطارنا العربية . إننا في العراق مثلا بحاجة إلى فحص مجتمعاتنا وبناء استجابة المتلقي ليفهم إن الاستهلاك هو من دمر مجتمعاتنا وحولها إلى مجتمعات معوقة، فاضمحلال المؤسسات المدنية، وسيادة المؤسسات الأمنية والسلطوية،

([1]) هاشم النحاس وآخرون، الإنسان المصري على الشاشة- "الإنسان المصري والتبعية الثقافية"، بحث ل(أحمد مجدي حجازي)، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦)، ص٩٧.

([2]) بيزلي ليفنجستون، كارل بلاتينية (المحرران) ، دليل روتليدج للسينما والفلسفة، ترجمة وتقديم: أحمد يوسف، (القاهرة: المركز القومي للفلسفة، ٢٠١٣) ص٢٤٠، النوع (الرجل / المرأة بحث ل أنجيلا كوران وكارل دونلان.

واضمحلال الصناعات والتقاليد الثقافية وتنامي الفقر، وطموح الشباب – الذين هم المستقبل – للهجرة والانسحاق إزاء الآخر الغربي إنما ينذر بكوارث سوف تجعل أقطارنا صحراء على شتى الأصعدة . إن الفلم السائد وهو يعبر عن أيدلوجيا الأخر قد بنى كل حكاياته الفيلمية عبر التدخل ألتجانسي بين أبطال الفلم والمتفرجين، إن غاية هذه الافلام أن يجد المتفرج أو المتفرجة نفسيهما في أبطال الفلم، إن (توم كروز، براد بيت ، نيكول كدمان، جوليا روبرتس.. وآخرون) هم من يمثلون المتلقي، وإذا كانوا ينطلقون من اتجاهات أيدلوجية لا يمكن تجاهلها، فأنهم يكسبون مع كل عرض فلمي جديد قطاعات واسعة من أبناء مجتمعنا، قطاعات مسلوبة الهوية مخدرة، ومخمرة كي تكون ذات الآخر الغربي بيننا وهي تنتظر الفرصة كي تسانده في اختراقنا والترويج لنزعته الاستهلاكية . لقد اهتم الغرب بنظريات الشخصية وتقمصها، فنظرية التحليل النفسي السينمائية تدرس " كيف إن السينما ،وتقنياتها، ومواضعات صنع الافلام، تجعل من الفرجة السينمائية تجربة ممتعة تستخدم وتستغل الرغبات غير الواعية، وتعيد إنتاج الايدولوجيا السائدة "[1]. كما إن نظرية الأداة لـ (جان لوي بودري وكرستيان ميتيز) وهي تحاول فهم استجابة المتفرج : "إن الأداة السينمائية تحول المتفرج إلى كائن متجاوز للواقع"[2].. وهكذا فان المتفرج يتوحد مع الشخصيات على الشاشة.. أي إن المتفرج و(براد بيت) مثلاً هما شخص واحد، وبما أن (بيت) هو المسيطر وهو من يستخدم الأداة فعلينا أن نتصور ما هي هوية هذا المتفرج بالأخص في البلدان النامية. وتأتي نظرية الإدراك السينمائية لتؤكد إن عمليات التوحد متنوعة. فهو توحد مع الشخصيات، ومحاكاة لها، وتقمص وتعاطف*، أما نظرية التفاعل الجمعي** فإنها تتحدث عن تعريف المتفرج على الشخصية من خلال سماتها الفردية والإنسانية بحيث يتواصل المتفرج مع أفكار الشخصيات وينحاز لها ومن ثم الولاء لمواقفها. إن السينما تقدم طريقة للتفكير تمر عبر اللغة السينمائية والسرد ألفلمي والشكل الفني، "إننا نحصل على تمثيل متسق للعالم خلال زوايا جزئية"[3]. إن السينما في عمرها القصير قد جاءت بطريقة تفكير جديدة لم يختبرها الإنسان سابقاً.. إن إدراك السينما لا يجري من خلال التشابه مع الواقع أو محادثتهِ ولكن من خلال تكيف المتلقي مع طريقة جديدة في التفكير إننا نقيم علاقة بين الفلم ومعرفتنا السابقة للعالم الواقعي، ولكن سرعان ما نتخلى عن هذا الواقع وتنغمر في الفلم كفلم. إننا في الواقع الحقيقي جزء من هذا الواقع، ولذا فإننا في غالب الأحيان لانتبه له، لكننا في الفلم نرى نموذج نستطيع تفحصه وما إن يؤثر فينا حتى ننغمر به. إن قوة السينما الحقيقية تنبع من خلال وجهين الأول.. أنها بقدرتها على الإقناع تستطيع أن تمسخ هوية الإنسان وبنفس القدر يكون لدينا الوجه الثاني.. قدرتها على صنع هوية الإنسان. إن الباحثة ترى إن السينما في بلداننا وفي العراق خصوصاً قد عانت من سطحية السيناريو السينمائي الذي هو أساس الفلم ولم تبرز قدرات إبداعية في الكتابة تستطيع

---

(1) دليل روتليدج، مصدر سابق، " التقمص والتفاعل مع الشخصية"، بحث ل(آمي كوبلان)،ص١٧٠.
(٢) نفس المصدر السابق، ص١٠.
(3) دانيال فرامبتون، الفيلمو سوفي، ترجمة وتقديم: أحمد يوسف(القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠٠٩)، ص٢٣٣.
*(أنظر دليل روتليدج، من ص١٧٠-١٨٠).
**(نفس المصدر السابق من ص١٧٠—١٨٠).

إن تجد حيزاً لإبراز هوية المرأة العراقية، لطغيان الإبطال الذكور عل كامل الحيز ألفلمي وبالتالي فأن هوية المرأة بقيت هامشاً لفكر يقوده الرجل، فهي مسلوبة الإرادة والكارثة إن من يقودها فكرياً هو مجتمع متخلف بالأساس. وان السينما العراقية بالعام وضع لها دوراً سطحياً ومقتضباً، فهي ليست حرة في اتخاذ القرارات التي تجعلها متضامنة مع رغباتها الإنسانية إلا بحدود قبول المجتمع على لعب هذا الدور، ومعظم أدوراها في السينما تنتهي بنهايات تراجيدية، وهكذا فان دورها داخل الفلم هو الدور التقليدي حتى لو كانت امرأة عاملة تكد على عائلتها سيبقى رأي الرجل هو المهيمن. وعندما تبحث المرأة عن هويتها فربما يكلفها هذا فقدان أنوثتها وتتحول تدريجياً إلى صورة الرجل في مجتمعنا ألذكوري والأمثلة الفيلمية التي تثبت ما نراه كثيراً، لو تابعنا الشخصيات النسائية في فلم "الضامئون" للمخرج (محمد شكري جميل) لوجدنا إن الفلم فيه ثلاث شخصيات نسائية الأولى (حليمة) الأرملة التي تعيل صغارها ورعيها طوال النهار لخرافها المعدودات وذلك لمجرد أنها أحبت رجلاً تودد لها وغرر بها فدفعت حياتها ثمن خطئها تاركة ورائها أطفالها لانتحارها ضناً منها أنها الطريقة الوحيدة للخلاص من عارها، أما زهرة فقد كانت شابة يتيمة قام بتربيتها عمها وقد اخبرها منذ نعومة إظفارها أنها محجوزة لابن عمها وقد أحبته كثيراً لكنه لم يبادلها الحب لتعلقه بامرأة أخرى تدعى (حسنة) ولم تتحقق أمنيتها وسعادتها بالزواج من ابن عمها إلا بفعل القدر، الذي جعل حبيبته تتركه وترتبط برجل آخر وتهاجر من القرية، أما (حسنة) فكانت تحب رجل وقد أرغمها أبوها بالزواج بآخر لأنه قادر أن ينقلهما من حياة الريف إلى حياة المدينة المليئة بالاندهاش وبهذا تضيع حياة النسوة المهملات بسبب تبعيتهن للرجل.

مؤشرات الإطار النظري

لقد خرج البحث بمؤشرات استنبطها من كتابته للمباحث وكانت:

المؤشر الأول // إن الفيلم غيب هوية المرأة وجعلها صدى لفعل الرجل

المؤشر الثاني // غياب هوية المرأة في الفيلم العراقي جاء لارتفاع نبرة الخطاب الأيدلوجي الذي أحتكره الرجال، ولم تكن المرأة إلا عامل ثانوي جدا في هذا الأمر.

المؤشر الثالث // إن السرد ألفلمي واللغة السينمائية والشكل قد سقطوا في الابتسار أحيانا و الإسهاب كثيرا في التأكيد على النساء دون تحديد هوية عراقية واضحة لهن.

الدراسات السابقة

حسب علم الباحثة المتأتي من اطلاعها على الكتب والرسائل لم تجد أي دراسة تخص موضوع البحث سوى بعض البحوث قامت بكتابتها الباحثة نفسها في موضوعة المرأة وهذا البحث مكملا لبحوثها .

الفصل الثالث

أولا – منهج البحث

إن الوصول إلى نتائج علمية ودقيقة في تحليل الأفلام، لابد لنا من اعتماد المنهج الوصفي الذي يعتمد على قراءة النص الفيلمي كعرض على الشاشة لكي يجري تحليل العينة بما يتضمن متابعة مؤشرات الإطار النظري لتحقيق النتائج المستخلصة وتحديد الاستنتاجات العلمي الدقيقة.

ثانيا – مجتمع البحث

يتمثل مجتمع البحث في جانبين نظري وتطبيقي في الأفلام التي ناقشت وضع المرأة العراقية في استخلاص هوية هذه المرأة على الشاشة، ولا بد للأفلام التي هي مجتمع البحث أن تناقش مثل هذه القضية أو إن الباحث يسير نحو المرأة فيها بما يمكن اعتباره كهوية لها، عبر اللغة السينمائية والسرد الفيلمي والشكل.

ثالثا – عينة البحث

نظرا لأن البحث محدد بمدى معينا لا بدع مجالا للإكثار من العينات التي تخضع للتحليل فهو أي البحث فهو يضع في اعتباره مسيرة السينما العراقية فقد جرى التأكيد على عينة قصدية يمكن لهذه العينة أن تتفق وعنوان البحث فكان فيلم "صمت الراعي" كأنموذج للتحليل لأسباب منها:

١. إنه آخر فيلم عراقي أنتجته مؤسسة السينما والمسرح المؤسسة الحكومية المختصة بإنتاج الأفلام عبر مسيرة طويلة بدأت من العام ١٩٦٦ بفلم الجابي ل (جعفر علي) وانتهاءا بأيام السينما العراقية بمناسبة اعتبار بغداد عاصمة الثقافة العربية في العام ٢٠١٤ وهو تاريخ عرض الفيلم في المسرح الوطني العراقي في بغداد .

٢. إن الفيلم حاز على اهتمام نقدي كبير سواء في الندوات الرسمية المكرسة لنقد وتحليل أفلام بغداد عاصمة الثقافة أو في الصحافة العراقية أو العربية.

٣. يمثل الفيلم بعض الجوائز لممثله وإخراجه كما في مهرجان الإسكندرية.

رابعاً– أداة البحث

إن أداة البحث هي المؤشرات الذي أسفر عنها الإطار النظري

المؤشر الأول // إن الفيلم غيب هوية المرأة وجعلها صدى لفعل الرجل.

المؤشر الثاني // غياب هوية المرأة في الفيلم العراقي جاء لارتفاع نبرة الخطاب

الأيدلوجي الذي أحتكره الرجال، ولم تكن المرأة إلا عامل ثانوي جدا في هذا الأمر.

المؤشر الثالث // إن السرد ألفلمي واللغة السينمائية والشكل قد سقطوا في الابتسار أحيانا و الإسهاب كثيرا في التأكيد على النساء دون تحديد هوية عراقية واضحة لهن.

خامساً– وحدة التحليل

وحدة التحليل الأساسية هي المشهد الفيلمي الكامل والذي يتفق مع المؤشر الخاص به، وإذا وردت أشياء تتحدث عن القصة الفيلمية أو القصص الثانوية أو بعض اللقطات، فأنها عرضية، لأن الباحثة قامت بدراسة المشهد كما هو متبع بالتحليل الفيلمي.

سادساً– تحليل العينة الفيلمية على ضوء المؤشرات

فيلم : صمت الراعي

إخراج : رعد مشتت

سيناريو: رعد مشتت

مدير التصوير: زياد تركي

تمثيل : محمود أبو العباس/ أنعام

إنتاج : العراق – المؤسسة العامة للسينما والمسرح

سنة الإنتاج : ٢٠١٤

ملخص قصة الفيلم :-

الفيلم يجري في ثلاثة مرحل مرحلة الاحتلال الأمريكي للعراق ٢٠٠٣ ومرحلة ما بعد الاحتلال ومرحلة ما قبل الاحتلال، والفيلم يركز على مرحلة ما قبل احتلال العراق من قبل الولايات المتحدة الأمريكية للعراق عام ٢٠٠٣ وهو يؤكد على تلك المرحلة بشكل كبير بحيث أخل بهوية الإنسان العراقي أصلا ناهيك عن هوية المرأة العراقية، فهو يتابع اختفاء زهرة بنت شيخ القرية (العشيرة) وكان التفسير لهذا الاختفاء أنها قد اختارت شاب في القرية أسمه (سعود) وهربت معه، ولكن الحقيقة إن (سعود) قد ألقي القبض عليه لتخلفه عن الخدمة العسكرية أو نقصا بأوراقه الرسمية ويرسل إلى جبهات القتال مع إيران ويذهب أسيرا لمدة عشرة سنوات، وبعد عودته من الأسر يتهم بأنه كان جاسوسا لإيران فيغيب في سجون السلطة مرة أخرى، ولأن (زهرة) قد شاهدت مجموعة من الأكراد يدفنون في مقابر جماعية، وفي نفس الوقت كان الذي يحدث إن ألقتله يرون (زهرة) تراقبهم ولم يرو الراعي، يرجع الراعي إلى القرية وهو مرعوب للدرجة التي لم يخبر أهل القرية المضطربين لاختفاء أبنتهم طيلة خمسة عشر عاما خوفا من السلطة، ولكي لا يتعرض لمصير (زهرة) نفسها، في نفس الوقت والد زهرة وأمها وعائلتها ينعكس عليهم عار (زهرة) الذي اعتقدوا أنها ذهبت مع عشيقها، وبعد الاحتلال يعترف الراعي بتحريض من زوجته المحبة بما جرى وبهذا تنتهي مأساة القرية ويرجع والدها إلى ارتداء عقاله الذي هو رمز الشرف والذي خلعه اعتقادا إن العقال للرجال، وآل على نفسه أن لا يلبسه إلا بعد أن يغسل عاره أو يكتشف ما حل بزهرة، ويتأكد من هذا عندما يكتشفون القبور الجماعية ويتأكدون من صحة كلام الراعي .

المؤشر الأول // إن الفيلم غيب هوية المرأة وجعلها صدى لفعل الرجل ،أن الفيلم فيه مجموعة من النساء، وعلى غير ما اعتادت الافلام فأنه سقط في تقسيم الشخصيات الرئيسية من حيث من هي البطلة؟.، فالفيلم

أرتاى أن يجعل أم زهرة (حنوه) هي بطلة الفيلم من حيث المساحة الفيلمية على الشاشة، واللقطات المقصودة لإبرازها ،ولكن الذي ظهر إن زوجة الراعي هي التي تقوم بالفعل، وبذا فأنه غيب هوية زوجة الراعي ولم يجعلها سوى امرأة لا تريد سوى فراش زوجها المرعوب مما رأى ومما يترتب على ما شاهده لأن السلطة بالمرصاد للشهود على جرائمهم، ومن هنا فأنه لم يجعل الأم ذات دور فاعل، وكل ما كانت تفعله البحث عن أبنتها بطريقة ساذجة، ومشكلتها الرئيسية أن بناتها سوف لن يجدن زوجا لهنَ، لأن الأخت المختفية قد ألحقت العار بالعائلة، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فأن ما أفترضه الفيلم من شخصيات نسوية رئيسية أخذن مساحة أكثر من الشخصيات الرجالية فأنهنَ لم يكنَ سوى صدى لأفكار الرجل ورغباته، فزوجة الراعي لا هم لها سوى الفراش وصبرت على هذا خمسة عشر عاما ولا نعلم بعدها ما حصل، رجعت المياه لمجاريها أم لا؟.، أما بطلة الفيلم المفترضة فأنها ملأت الفيلم نواحا ولم تقم بأي فعل في الدفاع عن أبنتها أو تقوية موقف زوجها، ولما سألها زوجها عما إذا كانت تعرف شياً خاصا عن أبنتها جعلها تختفي هكذا وهو يضن بها السوء، فأنها لم تقم بفعل حاسم تدافع به عن أبنتها، وهي الأعرف بها بل الأدهى من ذلك أنها أدخلت أبنتها الأخرى اللعبة وكانت لها نفس هواجس الأب، أما (سعدية) وهي زوجة شهيد ولديها الرغبة الكاملة بأن تعيد حياتها وتستمتع بها مع أي شخص يقبل بها كزوجة، فقدت فرصتها المناسبة في الزواج، وكل مشاهد الغزل والإعجاب من قبل صاحب الأستوديو في المدينة ألذي يلتقط لها صورا ولبنتيها، كي تعطيها لأخيها كذكرى تؤنس وحشته في الحرب، كل هذا يبدو وكأنه مقطوع عن السياق الفيلمي، لأنه انتهى فجأة فقد قوطعت من القرية وعزلت عن حياتهم، وكان لديها حلا جاهزا، أن تذهب لصاحب الأستوديو في المدينة وتخلص من كل المعاناة، وهي معاناة شخصية لا علاقة لها بسمات المرأة وبالأخص وهي أخت من أتهم بفعلة شنعاء، وكان المفروض أن تدافع عنه، ناهيك عن أن أبنتيها في ظل هذه المقاطعة يستطعن أكمال الدراسة في قرية ليس فيها سوقا ولا مدرسة وهي قد جنت، هذا يعني أن هناك من تولى أمرهنَ وهو غير موجود، والخطأ المنطقي الكبير هنا أن كل قرى العراق تسكنها مجموعة عشائرية متجانسة، لكن الباحثون عن (زهرة) يسألونها عن زوجها أو أي رجل في البيت، وكأنها تسكن المريخ وليست جارتهم، كما إن الفيلم لم يظهر لنا أنها ليست في قرية العيون، بالإضافة إلى أن الشيخ العشائري لديه معلومات دقيقة حتى عن الناس الذين يسكنون خارج قراهم، وفي مشاهد خياطة الملابس النسائية في القرية، كانت بهرجة المكان وصوت أم كلثوم ينبأ أن المشهد في أي بلد سوى العراق، لا من حيث نساء المشهد ولا من صاحبة محل الخياطة.
حاول الفيلم أن يشتغل في منطقة التشويق، فعندما ذهب (سعود) إلى المدينة كي يراجع منطقة تجنيده في الطريق وهو ينزل من دراجة صديقه ألذي أوصله إلى منتصف الطريق بلا مبرر، لأن الجسر ليس عقدة مواصلات وليس فيه أي تجمع حضري، بل أن الجسر يربط القرية بفضائها المحيط مثل النهر، والمفروض بالمزارع المحيطة، وبدا لنا انه لم ينزل إلا لكي يرنو إلى زهرة الجالسة قرب النهر تملئ دلو الماء، ويتبادلان النظرات التي لم يسبق لنا إنا قد شاهدنا مثلها في ما مضى من الفلم، والتصرف هنا من قبل (زهرة) على خلاف الهوية التي وضعها الفلم لها كفتاة في الثالثة عشر من عمرها لم يؤسس لها دور في العشق والغرام

والأدهى من ذلك إن (سعود) في الحافلة التي تقلّه للمدينة تنام على كتفه فتاة ملثمة بعباءتها، تخفي وجهها فضننا إن هذه زهرة، وكان من المفروض أن يؤسس لهذا الأمر بحيث يتوهم المتلقي بما أراده الفلم ولكنها عندما أسفرت عن وجهها في نقطة التفتيش وإنزال (سعود) من قبل الشرطة العسكرية ليتبين أنها ليست (زهرة) وهو الأمر الذي لم نستشعره من الفلم وكان الفلم في هذا الأمر غير موفق، لان المجتمع القروي لا يسمح بمثل هذا الاسترخاء من قبل امرأة على كتف رجل لا تعرفه.

المؤشر الثاني // غياب هوية المرأة في الفيلم العراقي جاء لارتفاع نبرة الخطاب الأيدلوجي الذي أحتكره الرجال، ولم تكن المرأة إلا عامل ثانوي جدا في هذا الأمر. كان الفعل الدرامي في الفيلم فعلا أيدلوجيا بحتا وفي كثير من مفاصله كان يجري خارج النسيج والبناء الفيلميين ، كان لدينا ثلاث قضايا رئيسية:

أ . القرية في ظل نظام ما قبل الاحتلال.

ب . القرية في ظل الاحتلال الأمريكي

ج . اختفاء (زهرة) المفاجئ.

كانت النقطة الأولى هي عصب الفيلم، لأن البنية الرئيسية هي صمت الراعي، الذي يتخلى فجأة عن انتمائه لقريته وبالتالي لعشيرته، ولم ينبئهم طيلة خمسة عشر عاما عن الحقيقة، لسب أيدلوجي بحت، وامرأة رئيس القرية تركت كل الفعل الأيدلوجي لزوجها فهو الذي ينزع عقاله دليل رجولته طيلة خمسة عشر عاما فكانت صدى لأيدلوجية زوجها، أما زوجة الراعي فلم تتخذ موقف ايدلوجيا الا في النهاية، وقضت الوقت كله في البحث عن الحقيقة، والغريب أنه تطوع لأخبارها لعد خمسة عشر عاما مما ضيع على الفيلم الاستفادة من هذه الشخصية التي لم يكن يهمها اختفاء (زهرة) بقدر ما كان يهمها التغيرات التي طرأت على زوجها، ولم نر أي مشهد بينها وبين زوجها في الحديث عن موضوع مهم غير وضع الناس في القرية جميعا وهو اختفاء (زهرة). أما النقطة الثانية التي تتحدث عن القرية في ظل الاحتلال الأمريكي، وهو صاعقة ضربت العراق كله وفقد فيه العراقيون ما لا يقل عن مليون ونصف شهيد، واحدث تغيرات دنيوية عميقة، في الروح والعقل العراقيين، فلم يجر التطرق له إطلاقا، وكانت الأيدلوجية السائدة هي عند الرجال سواء كانوا شخصيات رئيسية أم ثانوية؛ لا بل إن القرية عندما تكتشف حقيقة اختفاء (زهرة) يجري احتفال فيها بعودة العقال لرأس أبيها بالأخص وهو يتأكد بأنها دفنت في القبر الجماعي، بعد إخراج ملابسها وحليها، وإذا كان نسيج الفيلم وبنيته حاولت أن تفبرك مثل هذا الحدث، فأنه غير مبرر أن تخلع أمها السواد وترتدي ملابس بيضاء (هي ملابس عرس) وهي تتباكى أمام بقية حلي وثياب أبنتها، وكأنما هي المعادلة عقال الأب الذي رجع إلى مكانه مقابل خلع الملابس السوداء، والأدهى من ذلك أن الذي ينطق بالآيدلوجيا المضادة لأيدلوجية الرجال المنغمرين في قضية ذاتية بحته تنطقها ابنة أخت (سعود) التي شبت بطريقة لا نعرفها بالأخص وأمها قد جنت، وهي شخصية ليست ثانوية بل هامشية فتقول: العشيرة "ما عدها ناموس ولا حياء" وإذا كانت هذه الجملة تتفق والمشاهد الذي يرفض بيئة الفيلم من حيث انشغال عشيرة كاملة بقضية ثانوية لا يمحها استباحة العراق كله، وتبقى مصرة على أن قضية اختفاء زهرة هي القضية الرئيسية ويمكن لهذه القضية أن

تضيع في القضية الأكبر التي هي الوطن والناس، ولكن الفيلم آثر أن يفرض أيدلوجيه خارج النسيج والبناء الفيلميين والمعنى الكلي الذي يمكن أن يكون حل الفيلم بأن العراق فقد مليون (زهرة) وعندها قد اشر قضية مهمة جدا، أما اختفاء (زهرة) المفاجئ وهي البنت المدللة وسر أمها وأبيها والحاملة لمجد الحل مشاكل الناس، فهي سرعان ما تتهم بعقوقها ودنسها دون أدلة واضحة، وكان الأولى طالما كن بمجتمع عشائري أن تكلف القرية نفسها في البحث عن (سعود) وهو ما كان يقوم به كل الناس في ظل النظام السابق من مراجعة الدوائر الرسمية للسؤال عن المغيبين، وكان من الممكن أن تحل هذه القضية بمراجعة دوائر التجنيد وحينها سيعلمون بمصيره، والأدهى من ذلك إن صفحة سعود بيضاء في هذه القرية ، فلم يسبق للقرية أن رفضته أو وضعته موضع الريب وهو أمنية لكل بنات القرية كما أظهره الفلم ، ولذا فأن اتهامه بخطف (زهرة) لا يستند إلى أي منطق محدد .

المؤشر الثالث // إن السرد ألفلمي واللغة السينمائية والشكل قد سقطوا في الابتسار أحيانا و الإسهاب كثيرا في التأكيد على النساء دون تحديد هوية عراقية واضحة لهن. إن الشكل ألفلمي ابتدأ في الحاضر ثم العودة إلى الماضي ثم الرجوع إلى الحاضر فعندما ابتدأ بالحاضر في عام ٢٠٠٣ ثم عاد مرة أخرى في الحاضر عام ٢٠٠٣ فإنه لم يقدم لنا الفرق بين الحاضرين ،فلو تابعنا المشاهد التي سبقت عنوانات الفلم لرأينا ما يأتي:

١. المرأة تنزعها مجموعة من النسوة ملابس سوداء يبدو على شكلها الأسى، فتاة يبدو عليها الحزن .

٢. الرجل يصعد السلالم في منزل و يشاهد مجموعة من الناس يهزجون، أحد الرجال بيده راية بيضاء، وامرأة تلاحظ ما يحصل يبدو عليها النفور.

٣. الرجل يبدو أنه رئيس العشيرة بين مجموعة الرجال يشاركهم الفرحة.

٤. امرأة مجنونة ترقص في وسط حوش بعباءتها، رجل السلالم يتحدث مع فتاة شابة تؤكد له إن أخته جنت بسبب أهالي القرية.

٥. امرأة عاشقة لزوجها تكتشف أنه لا غيرة له لأنه تسبب بإخفاء حقيقة عن أهالي القرية تسببت بالعار الذي لحق رئيس القرية.

أما مشاهد النهاية التي ترجع إلى عام ٢٠٠٣ أيضا والتي يختتم الفيلم فيها قصته فهي لا تخرج عن مشاهد ما قبل العنوانات وعليه فليس هنالك إضافة لما جرى في الخمس عشرة عاما الماضية إلا من مشهد للأم التي تخلع السواد وهي تتذكر ابنتها تجري في حقل أخضر لم نشاهد مثل حجمه طيلة الفيلم وفيه تأكيد على براءتها واستقبالها للحياة وهو ما رأيناه في كل مشاهد (زهرة) مثل حجمه عشرة أعوام وعليه فأن السرد الدائري المتلاحم مع الشكل كان تكرار غير ذي فائدة في نسج الفيلم وبيئته أما اللغة السينمائية فيهمنا أن نناقش المكان الفيلمي الذي هو أحد عناصر اللغة السينمائية وهو المؤسس للسرد كله، فالمكان لم يستطع أن يتجسد بلقطات متصلة تظهر جغرافيته، ولا هو استطاع أن يجمع عناصر المكان المجزئة ليقنعنا بأنه متصل. والملاحظات هنا هي: تشابه بيوت القرية جميعا في مادة البناء ولكنها تختلف بالتأثيث، فبيت الراعي الذي هو أدنى طبقيا من الشيخ تشتغل الجدران والأرضية والستائر بألوانها المميزة، في حين يكون مضيف

الشيخ والذي هو واجهة العشيرة بجدران عارية على خلاف غرفة نومه التي تبدو فيها لمسات المرأة واضحة. أما بيت الخياطة فهو مهرجان في تأثيثه وجدرانه والحياة التي فيه، وهذا أنعكس على هوية المرأة التي تشغل المكان، ففي الوقت الذي أختصر الفيلم كثيرا من لمسات المرأة صاحبة الدور الرئيس في المكان الذي تعيش فيه أسهب في تأكيد هوية عراقية لمكان المرأة في بيت الراعي، وحتى في اللغة السينمائية كانت اللقطات التي تفصح عن سمات وخصائص المرأة هي لقطات عامة أو استعراضية دون الانشغال بتفاصيل المرأة التي تشغل المكان ناهيك عن أن المكان غيب هوية المرأة الريفية وأظهر بيئة تليق بمجتمع بدوي المرأة فيه لها خصائص تختلف عن خصائص المرأة الريفي، بالاضافة الى التكوينات التي عني بها كثيرا لتظهر القرية وكانها مكان شاعري تتوزع الاضاءه بحيث تظهر لنا خلفية الكادر او وسطه دون الحاجة لذلك.ان التكوين اذا استخدم في غير محله ومقامه لا يعدو ان يكون تزويق لغوي وسردي وشكلي، لان كل التكوين واطاره ووضعية الصورة ومركز الاهتمام يشتغلون ضمن نسق وسياق محدد،وأي زيادة إنما تحرف اتجاه الرؤية وبالتالي فانه يخلق وعيا زائفا بما يحمله كصورة وليس الى رؤية كلية تحافظ على الثيمة الجاري معالجتها، فلم يحافظ الفلم على على واقعية المكان وواقعية المكان أو فانتازيته تتعلق تعلقا مباشرا بالعرض الفلمي ،فنحن إزاء فلم واقعي موضوع التحليل حيث يقنعنا انه مكان بتوائم مع الحدث، وان كان قد نال إعجاب الأجانب والعرب المغتربين لانهما ليسا على دراية بطبيعة المكان والأزياء والعادات الريفية رغم تشابه العادات في البلدان العربية، أو إنهما يتغابان ليؤكدا انعدام الهوية للمرأة والإنسان العراقي على حد سواء.

الفصل الرابع

النتائج

١. إن البناء الفيلمي ضيق من مساحة الشخصية النسوية مما جعلها ظلا لفعل الرجل المسهب سواء كان في الشكل الفيلمي أو اللغة والسرد السينمائيين.

٢. في الفيلم العراقي لم يجر التأكيد على فعل خالص للمرأة بل جاد دورها تابعا وذيلا لفعل الرجل .

٣. أن تقنية البناء السردي والدرامي في الفيلم العراقي لم تنبثق على وفق مقتضيات البناء الفيلمي ومن هنا كانت الأفكار التي تحرك الشخصيات مفروضة مسبقا عليها . وبما إن القصة ذكورية أساسا فكانت الايدولوجية التي تحرك شخصية المرأة هي ايدولوجية خارجة عنها.

الاستنتاجات

١. إن وجود هوية نسوية عراقية في الفيلم لابد أن تؤسس لسمات وخصائص حقيقية لامرأة عراقية لا لامرأة أياً كانت.

٢. أن وجود هوية لامرأة عراقية حقيقية يجب أن ينبثق من فعل درامي وبناء سردي مخصص لجلاء هذه الهوية العراقية بشكل حاسم ومقنع ويأخذ مساحة كافية.

٣. إن تأسيس هوية نسوية عراقية داخل الفيلم لا يتم إلا بتضافر السرد واللغة والشكل السينمائي.

المصادر من الكتب

١. دانيال فرامبتون، الفيلمو سوفي، ترجمة وتقديم: أحمد يوسف(القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠٠٩).

٢. دوايت سوين، السيناريو للسينما، ترجمة: احمد الحضري، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦)، ص٩٩.

٣. هاشم النحاس وآخرون، الإنسان المصري على الشاشة– "الإنسان المصري والتبعية الثقافية"، بحث لـ(أحمد مجدي حجازي)، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦).

٤. يوري لوتمان، مدخل إلى سيميائية الفيلم، ترجمة: نبيل دبس، (دمشق: المؤسسة العامة للسينما، ٢٠٠١)

المصادر من الأفلام

١. سيناريو: إبراهيم حلمي، فيلم أبن الشرق، إخراج إبراهيم حلمي ، العراق: شركة أفلام الرشيد، ١٩٤٧.

٢. سيناريو: ارفينج رافيتش، استانلي وآيرس، إخراج: مارتن رت ، أمريكا: ١٩٩٠.

٣. سيناريو: أولفيه داهان، الحياة الوردية، إخراج: أولفيه داهان، باريس: ٢٠٠٧.

٤. سيناريو: حسين السامرائي، فيلم تسواهن، إخراج :حسين السامرائي ، العراق: شركة سمير أميس للأفلام، ١٩٥٨.

٥. سيناريو: خليل شوقي، فيلم الحارس، إخراج: خليل شوقي، العراق: أفلام اليوم، ١٩٦٧.

٦. سيناريو: ديفد هير، الساعات، استيفن دالدري، الولايات المتحدة والمملكة المتحدة: ٢٠٠٢.

٧. سيناريو: قاسم حول، فيلم: بغداد خارج بغداد، إخراج: قاسم حول، العراق: المؤسسة العامة للسينما، ٢٠١٤.

٨. سيناريو: محمد منير ياسين، فيلم أنا العراق، إخراج: محمد منير ياسين، العراق: شركة أفلام الشرق، ١٩٦١.

٩. سيناريو: نجيب عربو، فيلم المنعطف، إخراج: جعفر علي، العراق: شركة أفلام الشرق، ١٩٧٥.

١٠. سيناريو: يوسف العاني، فيلم سعيد أفندي، إخراج: كاميران حسني، العراق: شركة إتحاد الفنانين ، ١٩٥٧