جامعة النَّجاح الوطنيَّة
كليَّة الدّراسات العليا

الطرح الجندري في السينما الفلسطينية
فيلم "المر والرمان" نموذجا

إعداد
سجى بلال حسون

إشراف
د. فدوى اللبدي
د. غادة دعيبس

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في دراسات المرأة بكلية الدراسات العليا في جامعة النجاح الوطنية في نابلس، فلسطين.

2022

الطرح الجندري في السينما الفلسطينية
فيلم "المر والرمان" نموذجا

إعداد

سجى بلال حسون

نوقشت هذه الرسالة بتاريخ 2022/11/17م، وأجيزت:

د. فدوى اللبدي	
المشرف الرئيسي	**التوقيع**
د. غادة دعيبس	
المشرف الثاني	**التوقيع**
د. علاء عياش	
الممتحن الخارجي	**التوقيع**
د. سماح صالح	
الممتحن الداخلي	**التوقيع**

الإهداء

إلى كل مواطن حر ومتمرد من أبناء شعبنا رفض الجهل والانسياق للمفاهيم الماضوية..

إلى الآباء المتنورين الذين قادوا أسرهم بالقيم النبيلة والأخلاق الرفيعة...

إلى كل أب وأمٍّ كانا على قدر المسؤولية ولم يقمعا أبناءهما تحت المسميات الذكورية..

إلى كل مَن اعتنق الإنسانية..

الشكر والتقدير

بعد الانتهاء من إنجاز هذه الدراسة أتقدم بجزيل شكري وامتناني لكل من أسهم معي في إتمام هذه الدراسة، وقدم الدعم العلمي والمعنوي لي، انطلاقًا من وازع الشعور بالمسؤولية وخدمة الطالب في رحلة بحثه الأكاديمي، من مخرجين ومخرجات ونقاد وصحافيين، وأخص بالشكر مشرفتيّ العزيزتين اللواتي أشرفن على رسالتي، الدكتورة فدوى اللبدي التي رافقتني طيلة رحلة البحث وكانت عونًا لي بطول نفس وسعة صدر دون كلل أو ملل، وتعزيزها الثقة بنفسي، وجهودها المتفانية لكي تكون هذه الرسالة مثمرة مشرِّفة، ومثرية للمكتبة الأكاديمية. والدكتورة غادة دعيبس التي أضافت إثراءات على مادتي من منطلق خبرتها الإعلامية والسينمائية، وكانت عونًا لي بالوقت والجهد والمعلومات ووقوفها بجانبي.

وشكري موصول للدكتورة الروائية رولا غانم التي كانت نِعم الداعمة والملهمة التي عملت على تشجيعي وتحفيزي إيمانًا منها بالمرأة والعدالة الجندرية التي نأمل بها في وطننا، وانطلاقا من مسؤوليتها الوطنية والاجتماعية في دعم فئة الشباب وتكريس جهودها للنهوض والسموّ بهم.

كما وأتقدم بوافر الشكر للسيد الفاضل عماد جليل عبدو وما قدّمه من جهود خلاقة من حيث التشجيع وتقديم يد العون والوصول إلى المعلومة، ومثابرته في خدمه طلبة العلم ودعمه للمرأة الفلسطينية وتكريسه العمل من أجل الارتقاء بها، إيمانا منه بالمرأة وقيم العدالة والحرية.

والشكر موصول أخيرًا لعائلتي الكريمة التي آمنت بي، واحترمت رسالتي وقدّرت جهودي ووقفت معي وكانت على ثقة تامة بي، أمي وأبي وأخواتي، وابنتايَ اللواتي أسعى جاهدةً كي أكون نعم المرأة والقدوة الحسنة والعظيمة لهنّ..

إلى كل هؤلاء أقدم شكري، وليسامحني من غفلتُ عنه ليس تجاهلًا؛ وإنما لكثرة الرفاق والأحباب.

الإقرار

أنا الموقعة أدناه مقدمة الرسالة التي تحمل عنوان:

الطرح الجندري في السينما الفلسطينية
فيلم "المر والرمان" نموذجا

أقر بأن ما اشتملت عليه هذه الرسالة هي نتاج جهدي الخاص، باستثناء ما تمت الإشارة اليه حيثما ورد، وأن هذه الرسالة ككل أو أي جزء منها لم يقدم من قبل لنيل أية درجة أو لقب علمي أو بحثي لدى أيـــة مؤسسة تعليمية أو بحثية أخرى.

اسم الطالبة: سجى هلال حسون

التوقيع: _____

التاريخ: ١٧/ ١١/ ٢٠٢٢م

فهرس المحتويات

الإهداء ..... ج

الشكر والتقدير..... د

الإقرار ..... ه

فهرس المحتويات..... و

فهرس الملاحق..... ح

الملخص..... ط

الفصل الأول: خلفية الدراسة 1

مقدمة الدراسة 1

إشكالية الدراسة..... 2

أسئلة الدراسة..... 3

أهداف الدراسة 3

أهمية الدراسة 4

تحديد المفاهيم والمصطلحات 4

الفصل الثاني: الإطار النظري والدراسات والسابقة 6

المبحث الأول: الجندر 6

المبحث الثاني: علاقة الجندر بالسينما..... 10

المبحث الثالث: التحليل السيميائي..... 15

المبحث الرابع: السينما الفلسطينية..... 17

المبحث الخامس: الدراسات السابقة 33

الفصل الثالث: منهجية الدراسة: الأسلوب والإجراءات 45

منهجية الدراسة..... 45

أدوات الدراسة..... 46

مجتمع الدراسة 46

الصعوبات التي واجهت الدراسة..... 48

الفصل الرابع: تحليل الخطاب والتحليل السيميائي لفيلم "المُر والرّمان" 49

خلفية عن حياة المخرجة الفنية 49

الفصل الخامس: نتائج الدراسة 96

المبحث الأول: النتائج في ظل تساؤلات الدراسة 96

المبحث الثاني: نتائج الدراسة في ظل الدراسات السابقة 108

التوصيات 115

المراجع العلمية 117

الملاحق 128

Abstract ..... b

فهرس الملاحق

ملحق أ: جدول التقطيع المشهدي للفيلم 128

ملحق ب: المقابلات 136

ملحق ج: أفلام تطرقت لقضية الجندر 154

الطرح الجندري في السينما الفلسطينية فيلم "المر والرمان" نموذجا

إعداد

سجى بلال حسون

إشراف

د. فدوى اللبدي

د. غادة دعيبس

الملخص

قدمت هذه الدراسة رؤية سينمائية عن واقع المرأة الاجتماعي وفق المنظور الجندري لفيلم "المُر والرّمان"، وبناءً على ذلك استهدفت قضايا الجندر التي تناولتها السينما الفلسطينية من خلال فيلم المر والرمان للمخرجة نجوى النجار بتطبيق منهجي تحليل الخطاب والتحليل السيميائي، بهدف إبراز المشاهد التي صورت مسألة الجندر والكشف عن المعاني الضمنية التي احتواها الفيلم، والوقوف على ماهية الخطاب الجندري الذي يسوقه الفيلم المقصود، وإلى أي مدى حاكى هذا العمل المجتمع الفلسطيني بانعطافاته المختلفة، والتحولات التي طرأت على صورة المرأة في السينما الجديدة ودلالاتها الاجتماعية–السياسية العميقة، وهدفت تسليط الضوء على خصائص الخطاب السينمائي في معالجته لقضايا الجندر كما أبرزها الفيلم، وكذلك النظرة الاجتماعية تجاه المرأة العاملة في المجال السينمائي، وإبراز كفاءتها في صناعة السينما.

كما تطلعت الدراسة إلى الخروج بنتائج تساعد على لفت الانتباه إلى العامل الجندري في صناعة السينما، ومدى أهمية دور المرأة في هذا القطاع الذي يؤثر على السلوك الشخصي والاجتماعي الموجّه نحو تغيير العقلية النمطية عن المرأة، وتحقيق مجتمع متفتح وعادل بين الجنسين.

وكان من أهم ما خرجت به الدراسة، أنَّ الموجة الجديدة في السينما الفلسطينية قد أقدمت على كسر النمطية والأفكار المسبقة للشخصية الفلسطينية في الفيلم، وعمدت إلى الابتعاد عن الرموز السياسية المعتادة أو أعادت توظيفها، وأصبحت أكثر قدرة على تقديم صورة الفلسطيني، سواء أكان رجلًا أو

امرأة باتجاهاته، ومواقفه، وتجاربه، وهمومه وأحلامه، وآماله، كما أصبحت السينما قادرة على رسم استقلاليتها عن المقولة السياسية المباشرة، وتجلّى ذلك بظهور مخرجين مستقلين عن النزعات المقولبة سياسيًا، مما كان له الأثر والانعكاس المباشر لطرح الجندر والقضايا الاجتماعية في الأفلام، وخاصة الأفلام التي تدور في فلك البطل مثل فيلم "المُر والرّمان".

كما استخلصت الدراسة بعد تحليل فيلم "المُر والرّمان" أن المخرجة نجوى النجار تمكنت الخروج عن رمزية البطلة السياسية أو الوطنية التابعة لنضال الرجل، نحو رمزية البطلة الإنسانة التي تُقاس من خلال أحلامها وهمومها وقدرتها على تخطي المشاكل العاطفية، والنجاح في التمرد على التحديات ومجابهتها بعيدًا عن الرجل وتشابك إرادتها بإرادته، فالمخرجة توغلت مشاكل شريحة أخرى من النساء يتم التعتيم على مشاكلهن وهمومهن، وعالجت تجاربهن بأسلوب درامي يلامس الواقع الفلسطيني بعيدا عن المثاليات المقولبة وطنيا، كشفت من خلاله الوجه الإنساني للمرأة الفلسطينية بصورة روائية وليست وثائقية، أتاحت لها التحرك بحرية خارج ما يفرضه الواقع وتحفظاته.

الكلمات المفتاحية: الجندر، النسوية، السينما النسوية، التنشئة الاجتماعية، السينما الفلسطينية، نظرية سينمائية نسوية، نظرية الانعكاس، نظرية المشاهد (نظرة الرجال المحدقة)، البطريركية، الدور الاجتماع

الفصل الأول

خلفية الدراسة

مقدمة الدراسة

يُعرف المجتمع الفلسطيني وفق ما أشار محمد (2005) بأنّه كغيره من المجتمعات العربية الأخرى التي يغلب عليها الذكورية يأتي به الرجل دائماً في المقدمة، حيث يهيمن على كافة الأساسيات التي يتطلبها بناء المجتمع وبيده التحكم بمقاليد القرار السياسي والاقتصادي، ناهيكَ عن أنه مرتبطٌ بنظم وعقائد دينية وعادات وتقاليد اجتماعية تعيق ظهور المرأة على سطح المجتمع إلا بالشيء القليل وفي نطاقات وحدود ضيقة وفي مجال عمل نسائي أنثوي بحت؛ لذلك كانت الهيمنة الذكورية، وعدم المساواة بين الجنسين من أكبر المسائل التي تعنى بها الأوساط الأكاديمية، بحثا وتحليلا ونقدا، بسبب إغفال الأدوار التي تقوم بها المرأة في مختلف المجالات، وإبراز أدوار الرجل في مختلف الأنشطة الاقتصادية والاجتماعية وغيرها من المجالات الأخرى. الأمر نفسه ينطبق على النشاطات الثقافية حيث يستمر الرجل الفلسطيني في تصدر المشهد الثقافي، رغم وجود نساء بارزات يعملن بكد وجهد من أجل الوصول إلى المكانة التي تترجم مجهوداتهن.

اما بالنسبة للسينما الفلسطينية غلب عليها إما الصورة السياسية والوطنية للمرأة، وإما الخاضعة للهيمنة للأبوية وقيمها المنغلقة مثلما أشار له كل من أبو معلا ونزال (2013)، كان لا بدّ من اتخاذ استراتيجية نسوية وفق وضع صورة المرأة في السينما في ظل واقعها المركب والمعقد، والتي تبعدها عن الأيدولوجيات الجاهزة التي تنتج القوالب الجامدة دون الالتفات للعوامل الاجتماعية الأخرى الفاعلة في الواقع الاجتماعي، والنظر بالبديل لوقف الهيمنة الذكورية على الرؤية.

من هنا جاءت فكرة هذه الدراسة التي تقوم على عاملين أساسيين:

الأول: يبحث في موضوع الجندر بأهميته وكل ما يحمله المصطلح من معان تشير إلى حقيقة المرأة ودورها في السينما الفلسطينية سواء أكانت المخرجة أو الممثلة التي تنقل الصورة عن دور المرأة.

الثاني: يتجسد بالسينما النسوية الفلسطينية التي تهتم بالمرأة الإنسان وما يعتريها من مشاعر وأحاسيس إنسانية وصراع ما بين الذات والمحيط الاجتماعي. وهذا الجانب تطرقت له مجموعة من الأفلام الفلسطينية التي تناولت قضية الجندر في موضوعاتها، منها فيلم "المُر والرّمان" للمخرجة نجوى النجار، الذي عالج معاناة نموذج لزوجة أسير وجدت نفسها مضطرة لحمل أعباء وطنية يفرضها عليها المجتمع، ويُخضعها لهالة قدسية تحتم عليها الحرمان من الحياة وتكبت عواطفها واحتياجاتها الجسدية. تجاوز الفيلم بطريقة علاجه للموضوع، النمط المقولب لقضايا المرأة الفلسطينية في الأفلام السينمائية، ولهذا يعتبر مادة جاهزة للاستخدام السينمائي فيما يتعلق بالمرأة الفلسطينية.

إشكالية الدراسة

برز الجندر مع تزايد الاهتمام بقضايا المرأة ومحاولة الوقوف عند دورها الكبير في عمليات التنمية في فلسطين، خاصة مع مطالبة الحركة النسوية الفلسطينية بتحقيق المساواة بين الجنسين وحفظ حقوق كل منهما، ووجد الموضوع صداه في مختلف النقاشات والميادين الثقافية والأكاديمية والفنون، خاصة الفن السينمائي الذي كان في بداياته حكرا على الرجال، وكانت مشاركة المرأة فيه تقتصر على التمثيل والمكياج، حيث كانت أدوار البطولة يستأثر بها الرجل في الغالب، بينما كان موضوع المرأة في أغلب الأفلام لا يخرج عن دائرة الأدوار الإنجابية، أو الضحية، أو الأدوار النضالية التقليدية كأن تكون أمًّا أو زوجة شهيد وأسير وغيرها من الصور المروجة عن المرأة الفلسطينية. ومن هذا المنطلق التفت المخرجون الفلسطينيون لموضوع الجندر، مما أسهم في ظهور سينما فلسطينية جديدة تعالج الذات الفلسطينية بمنظور جندري أكثر مرونة من السينما الوطنية التقليدية القديمة، ولم تكن المخرجات الفلسطينيات كذلك بمنأى عن إدراك مدى تأثير الجندر على إعادة رسم شخصية البطل، خاصة المرأة،

بصورة أخرى خارج إطارها النمطي القديم الذي لم يكن يخدم بالضرورة الحاجات الإنسانية لها أو ينسجم مع واقعها الاجتماعي، وهذا الأمر الذي أثار انتباه الباحثة نحو موضوع الجندر في السينما النسوية، ومحاولة قراءة وتحليل ونقد الخطاب الجندري في الأفلام التي تخرجها النساء، وتكمن مشكلة الدراسة في مدى الطرح الجندري وتطبيقاته في السينما الفلسطينية وتحديدا الأفلام التي تخرجها النساء ومنها فيلم"المُر والرمّان"، فهل وُفّقت المخرجة نجوى النجار في تناول الفيلم وفق المنظور الجندري.

أسئلة الدراسة

السؤال الرئيسي وهو: **ما مدى الطرح الجندري وتطبيقاته في السينما الفلسطينية، من خلال فيلم "المُر والرّمان"؟**

من هذا فقد تفرعت من هذا السؤال المحوري الأسئلة الفرعية التالية:

- ما أبرز قضايا الجندر التي تناولها فيلم "المرّ والرمان"؟
- هل عكس فيلم "المرّ والرمان" الدور الفعلي للمرأة الفلسطينية؟
- ما الخصائص الفنية للخطاب السينمائي النسوي في معالجته لقضايا الجندر كما أبرزها فيلم "المرّ والرمان"؟

أهداف الدراسة

تهدف الدراسة إلى:

- إبراز مختلف قضايا الجندر وتطبيقاتها التي تطرق لها فيلم "المرّ والرمان".
- تحليل الصورة المنقولة للمرأة الفلسطينية في السينما النسوية (التي تخرجها امرأة).
- فهم خصائص الخطاب السينمائي في معالجته لقضايا الجندر كما أبرزها فيلم "المرّ والرمان".

أهمية الدراسة

تكمن أهمية هذه الدراسة من كونها تسلّط الضوء على أحد الأفلام الفلسطينية الذي يروي قصة معانـــاة امرأة، إضافة إلى خصوصيتها كامرأة تعاني من ظروف الاحتلال، فالقهر الذي تعيشه المرأة الفلسطينية لا ينحصر بقهر مجتمعي من منطلق ذكوري تقليدي فقط، بل هناك أيضا قهر الاحتلال الإسرائيلي الذي يعرقل مسار تنمية المجتمع الفلسطيني بأكمله، والمرأة الفلسطينية جزء من هذا القمع والحرمان.

كما أن السينما كانت ومازالت إحدى أهم الوسائل الإعلامية التي تُسلّط الضوء علـــى قضـــايا المجتمـــع وتنقل صوته بموضوعية أكبر من وسائل الإعلام المقيّدة بسياسات وأنظمة صارمة، فمن خلال الإبـــداع في السينما يمكن التعبير عن القضايا الواقعية، وقدرتها الهائلة على التأثير على المتلقي، و المساهمة في إحداث التغيير الاجتماعي، لأن السينما تستقي مشاهدها وأفكارها من قلب الواقع نفسه.

تحديد المفاهيم والمصطلحات

إن تحديد المصطلحات حسب ما أشار محمود (2011) "خطوة مهمة من خطوات البحث العلمي باعتبار أنه يساعد الباحث في حل مشكلته دون غموض، كما يساعد القارئ على الفهم الجيد والمقصـــود لهـــذه المصطلحات (ص.114). وبما أن كل دراسة علمية تستوجب ضبط مصطلحاتها، حاولت الباحثة هـــذه الدراسة ضبط المصطلحات.

والمفاهيم الأساسية التي تحدد الإطار العام لموضوع الدراسة الحالية هي كالتالي:

مفهوم الجندر

اصطلاحاً: حسب تعريف آن أوكلي يطلق مصطلح النوع الاجتماعي الجندر: لوصف خصائص الرجال والنساء المحددة اجتماعيا مقابل الخصائص المحددة بيولوجيا، وذلك أن الشعوب والثقافات تختلف بشكل كبير في تحديدها لسمات الذكورة والأنوثة (أوكلي، 1998).

إجرائيا: يُقصد به في هذه الدراسة النوع الاجتماعي الذي تصوره السينما الفلسطينية التي تشرف على صناعتها المرأة وتكون هي صاحبة الفكر والقرار فيه، باعتباره معيارا أساسيا لإنصاف الجنسين اجتماعيا وسياسيا واقتصاديا وفنيا خاصة فيما يتعلق بتوفير الفرص في مجال صناعة السينما الفلسطينية.

مفهوم السينما

اصطلاحا: السينما وسيلة إعلام جماهيرية للتوجيه والإقناع، والتثقيف والتعليم ويمكن أن تكون وسيلة هدم جماهيرية أو إفساد شعبي لو أسيء استخدامها وفسد مضمونها، وقد بدأت أول مرة في فرنسا، 28 ديسمبر1895 وانتشرت من فرنسا الأفلام السينمائية وأجهزة العرض. وكانت الأفلام السينمائية منذ عام 1926 صامتة إلى أن انتشرت الأفلام السينمائية الناطقة عام 1927، وعرفت الألوان قبل نهاية العشرينات، وتطورت دراسة الفنون السينمائية وعلومها وأنشئت لذلك المعاهد والمدارس العليا والكليات لتخريج متخصصين في الإخراج والتصوير والتمثيل والأدوار والتأليف والإضاءة وما إلى ذلك (روي،2009).

مفهوم النسوية

اصطلاحا: يعرفه القاموس الاجتماعي هاشيت "Hachette" وفق ما نقلته زراري (2017) "بأنها منظومة فكرية أو مسلكية مدافعة عن حقوق المرأة ومصالح النساء داعية إلى توسيع حقوقهن، ليصبح حاوي كل الأفكار والحريات التي تجعل من تحرير المرأة هدفا له، كما يدعوا في نفس الوقت إلى نقد وتعديل البناء الثقافي الاجتماعي والاقتصادي الذي يجعل من الرجل هو المحور "المركز"، ومن المرأة جانبا ثانويا أو آخر يدور في فلك الرجل"(ص،33).

الفصل الثاني

الإطار النظري والدراسات والسابقة

يتناول هذا الفصل الأطار النظري للدراسة من خلال تطرقة لمفهوم الجندر وأهميته وأطـره النظريـة، ومن ثم يعالج السينما انطلاقا من علاقتها بالجندر، متتبعا النظريات السينمائية النسوية وانعكاساتها على تحليل الأفلام، كما ويناقش السيميائية وفق منظور رولان بارت وأهم مبادئها، وبناءًا على ذلك يتضـمن هذا الفصل خمسة مباحث، كالتالي:

المبحث الأول: الجندر

أولاً: مفهوم الجندر

على الرغم من وجود علاقة بين دور كل من المرأة والرجل، إلا أن مفهوم النوع الاجتماعي "الجنـدر" كمصطلح، يُعد حديث العهد في عالمنا العربي؛ حيث تشير الرفاعي (2017) أنّ انتشـاره بـدأ علـى الساحة العربية بالثمانينيات والتسعينيات من القرن العشرين، فالمصطلح ظهر لأول مـرة فـي وثيقـة مؤتمر القاهرة للسكان 1994 في 51 موضعاً، ثم أثير مرة ثانية ولكن بشرط واضح في مؤتمر بكـين للمرأة عام 1995 وقد شاع استخدام هذا المصطلح في المؤتمرات الدولية، كما أنَّ النسـخة الإنجليزيـة لمؤتمر بكين الدولي المشهور ذكرت المصطلح 254 مرة دون أن تعرِّبه، وتحت ضغط الدول المحافظة تم تشكيل فرق عمل لتعريفه وخرجت لجنة التعريف بعدم تعريف المصطلح، وكلمـة " الجنـدر " هـي تعريب للكلمة الإنجليزية " Gender " وتدل على (النوع الاجتماعي) في اللغة العربية.

ويشكل مفهوم الجندر حجر الأساس في النظرية النسوية المعاصرة؛ لذا تبنته مفكرات الحركة النسـائية في النصف الثاني من القرن العشرين. وتعني النسوية "Feminism": "كل جهد نظري أو عملي يهـدف إلى مراجعة واستجواب أو نقد أو تعديل النظام السائد في البنية الاجتماعية الـذي جعـل الرجـل هـو المركز، هو الإنسان، والمرأة جنسا ثانياً أو آخر، في منزلة أدنى. وتبخس خبراتها وسماتها فقط لأنهـا

أنثوية. فتبدو الحضارة في شتى مناحيها انجازاً ذكورياً خالصاً يؤكد ويوطد سلطة الرجل وتبعية وهامشية المرأة، فالأنثوية تعني اكتشاف الذات وهي مرحلة متقدمة من النسوية (حوسو، 2009م، ص.47-48).

وبناء على ما سبق أصبح بالإمكان استنتاج أسس المفهوم، التي تتمحور حول:

- التعرف على الأدوار المنوطة لكل من المرأة والرجل والتي لا تحددها العوامل البيولوجية، بقدر ما تحددها العوامل الاجتماعية والاقتصادية والثقافية وغيرها، والتي بدورها تكتسب من خلال معايشة الفرد للواقع وليس التكوين الجسماني له، فضعف المرأة مثلا، لا يرجع للتكوين الجسماني والبيولوجي، بقدر ما هو إبعادها من قبل المجتمع بمختلف مؤسساته وبجميع الوسائل التي تكرس علاقات السيطرة عليها وتهميشها وعدم تقييم مشاركتها في الحياة العامة (عيال، 1981).
- إعادة توزيع الأدوار بين المرأة والرجل في المجتمع من منطلق مفهوم المشاركة، ما يؤدي لتحقيق فائدة أكبر للجميع، وبتالي المساهمة في تحقيق التنمية، وهو ما ركزت عليه الإجراءات المتخذة في برنامج الأمم المتحدة الإنمائي الذي وضع منهجية عمل لتقسيم الأدوار بين الجنسين حسب المنظور الجندري والمساواة بينهما، وتمكين المرأة لتحقيق التنمية المجتمعية وبالتالي إتاحة الفرص المتكافئة لهما واكتشاف القدرات الكامنة لكل منهما، وتكوينهما بمهارات تفيدهما في القيام بأدوار جديدة تعود بالفائدة عليهما وعلى المجتمع (EgyTube،2019).

ثانياً: علاقة الجندر بالإعلام

حينما تتبعت الدراسة حال الإعلام العربي بالذات، وجدت أنه في أغلبه إعلام أبويّ، يمثِّل ويستجيب للمجتمعات التي يتوجه إليها، ونقلا عن حوسو (2009) لا يزال مفهوم الجندر في الإعلام يعاني من قلة اهتمام لدى الكثير من الإعلاميين، وانحيازهم بنفس الوقت إلى تكريس المفهوم النمطي السائد في التمييز بين الجنسين، لذلك ظهرت الحاجة إلى إدماج مفهوم الجندر في المواد الإعلامية وتدريب الإعلاميين

عليه، فالصورة التي ما تزال وسائل الإعلام تعكسها حتى الآن هي الصورة النمطية في الثقافة السائدة في أي مجتمع، والتي تظهر الرجال دائما في الصدارة وفي الدور القيادي، فيما تقصي النساء في الأدوار النمطية التقليدية (في البيت وتربية الأبناء)، أو في الصورة السلبية باستخدامها كجسد جميل للترويج للسلع في الإعلانات.

أما بالنسبة للإعلام الفلسطيني بالرغم من السياسات الجديدة في الاعلام لابراز قضايا المرأة، يقول النجار (2006) فإنّ الواقع الفلسطيني لا يختلف كثيراً عن الواقع العربي، وما زالت صورة المرأة في الإعلام المحلي، هي الصورة النمطية السائدة منذ عقود، لم تتطور كثيراً، ولم تشهد خطوات جادّة لمساواة حقيقية في عدة مجالات ومنها:

أولاً: العمل، الإعلامية الفلسطينية ما زالت مقيّدة بكثير من الضوابط الاجتماعية والثقافية، وغير قادرة على الانتقال، نوعياً، إلى المشاركة الحقيقية في صنع القرار، ورغم ارتفاع عدد خرّيجات الإعلام، والذي يصل في الجامعات المحلية إلى 40% من عدد الخريجين في هذا المجال، إلاّ أنها ما زالت تمثّل أقل من 5% من العَمالة الحقيقية في وسائل الإعلام.. وهي في مجملها، تقع في خانة المراسلين، فعلى صعيد الإعلام اليومي المقروء، لا توجد أية إعلامية في أقسام التحرير (أي العمل كمحرّرة)، وبالتالي أيضاً، عدم وجود أي من الإعلاميات في دوائر صناعة القرار، سواء على مستوى رئاسة أو إدارة التحرير، وإذا حاولنا البحث عن السبب الحقيقي، لن نجد إلاّ إجابات جاهزة حول الظروف الاجتماعية أو السياسية التي يمرّ بها الوطن وطبيعة العمل الإعلامي، وهي إجابات نمطية أيضاً، وتقع في دائرة التسلّط الذكوري وعدم إفساح المجال، حقيقة، أمام المرأة، أو عدم المساهمة في تغيير هذا الواقع.

ثانياً: على صعيد تناول قضايا المرأة إعلامياً، فالمساحة المخصصة لقضايا المرأة الفلسطينية صغيرة جداً، ولا تخرج عن القضايا الترفيهية والفنية، التي ما زالت تقوم على قاعدة الإثارة.

ووفق ما أشار له المعايطة وآخرون (2010) منذ ظهور مفهوم الجندر ونداء الحركات النسوية بإصلاح المنظومة الإعلامية، واهتمام الاتفاقيات والمواثيق في المنظمات الدولية بتحقيق المساواة بين للجنسين على كافة الأصعدة من بينها المساواة الإعلامية، حيث جاء الإعلان العالمي لحقوق الإنسان عام 1948، وكذلك معاهدة القضاء على جميع أشكال التمييز ضد المرأة (سيداو) التي تبنتها الأمم المتحدة في العام 1979، بدأت محاولات جادة لتكريس المساواة بين الجنسين ورفض أي تمييز على أساس النوع، ونشر ثقافة المساواة انطلاقا من مفهوم الجندر، لذلك أصبح الإعلام يحظى بتكريس واهتمام المنظمات العالمية، ويساهم في تشكيل الوعي الجندري والمساواة الجندرية ويخلق الرأي العام والتأثير على صناع القرار، ذلك لأن الجندر يقع عليه العبء الأكبر في نشر ثقافته على وسائل الإعلام والاتصال بحكم أنها تلعب دورا هاما وأساسيا في تغيير العقليات وتطوير المجتمعات، ومن بين القناعات التي يجب تغييرها هي تلك الصورة المغلوطة عن المرأة والتي تحد من أهميتها ودورها وبالتالي طمس القوالب النمطية للجنسين.

وعلى الصعيد العربي، وجدت الباحثة الكثير من الدراسات والمؤلفات العربية الحديثة التي عالجت دور الإعلام في نشر ثقافة الديمقراطية وحقوق الإنسان وعلى رأسها حق المساواة بين المرأة والرجل استنادا على مفهوم النوع الاجتماعي، منها "دراسات عن المرأة والإعلام" للدكتورة هويدا مصطفى، و"المرأة والإعلام في عالم متغير" للدكتورة ناهد رمزي، و"علم اجتماع النوع والصحافة النسوية" لدكتورة فضة عباسي، و" المرأة والإعلام في ضوء المتغيرات الراهنة" وغيرها بالإضافة للمشاريع التنموية التي هدفت نحو تسليط الضوء على التمييز الجندري الذي يروجه الإعلام مع اتخاذ الإجراءات اللازمة للعمل على تغيير الصورة المبرمجة عن المرأة بالذات ما يتعلق بتسليعها، من خلال الضغط على الرأي العام وأصحاب القرار في المؤسسات الإعلامية الحكومية والرسمية من أجل الحد من التسليع.

المبحث الثاني: علاقة الجندر بالسينما

إنّ الهيمنة الذكورية في العالم العربي وفق ما أشارت إليه حوسو (2006) انعكست وبشكل محوري على جميع مناحي الفنون، وبالتالي فإنها توغلت في السينما كذلك ونطقت بمفاهيمها من خلالها، ذلك لأنّ السينما كانت ومازالت من أهم الوسائل التعبيرية الأساسية التي تعبّر عن نظرة الإنسان للآخر وللمجتمع بصفة عامة. لذلك اهتمت الدراسة بقضايا الجندر في السينما بصفة خاصة، لكونها موضوع البحث ومحط إشكاليته، وبالنظر إلى دراسات أخرى بحثت في ذات القضية منها ما أشارت إليه عقون (2020) أنّ المرأة عانت الكثير من التهميش والظلم نتيجة التحيز الجنسي و عدم المساواة الجندرية، وبدا هذا النزاع واضحًا منذ بداية الصناعة السينمائية، فقد كان الرجال يسيطرون على هذا المجال من منتجين ومخرجين وممثلين، و لم تبرز النساء إلا في أدوار ثانوية، حتى وإن وجدت المرأة في أدوار رئيسية فإنها تظهر بصورة دونية حولتها إلى جسد استعراضي وأداة جنسية مثيرة لشهوات الرجل، ما أدى إلى تشكل صورة نمطية توحي بأن المرأة دون فائدة ولا دور لها في المجتمع ولا تمتلك أي اهتمامات سوى الجمال و الازياء والمكياج، في حين أظهرت السينما الرجل على أنه متمكن من جميع الميادين، خاصة في الأعمال التي تعالج مواضيع سياسية واقتصادية وهي التي لم تظهر بها المرأة إلا بشكل ضئيل جدًا، كما ويظهر الرجل في أعمال القتال والمغامرة والتشويق بصورة الشجاع القوي الشهم، ومن ناحية أخرى، رسخت السينما العربية في اللاوعي لدى المتلقي صورة المرأة الضعيفة، فنجد أن المرأة العربية ضعيفة، لا تستطيع العيش من دون الرجل الذي تعتبره يدها اليمنى فنجد بعض المشاهد التي توضح انتحار الزوجة بسبب خيانة زوجها لها، أو تقبلها فكرة العنف المنزلي ضد النساء مقابل بقائه معها.

لذلك كان لا بدّ للدراسة من إعادة النظر في قضية الجندر في السينما؛ من أجل إصلاح الواقع السينمائي الذي كرس الأفلام لصالح الرجال على حساب النساء، ومن أجل تحقيق المساواة الجندرية في الصناعة السينمائية، والسعي نحو إعادة جندرة هذا المجال على أسس من المساواة والعدل والواقعية في نقل

الصورة النزيهة للمشاهد، و بالفعل تحقيقا لذلك نقلا عن الفسفوس (2022) فقد اقتحمت الكثيرات من النساء مجال الإخراج وكتابة السيناريوهات في محاولة منهن لرد الاعتبار للمرأة وإظهار صورتها الحقيقية والمتمثلة في كون المرأة قوية الشخصية وذات عقلية فكرية مساوية للرجل، بالإضافة إلى إبراز قدراتها دورها الهام في المجتمع سواء داخل البيت كزوجة وأم وأخت، أو خارجه كموظفة أو منسقة أو مديرة أعمال.

أشار جيلان (2018) أنّ كثيرًا من المخرجات لم يملكن الوعي الكافي كي يخرجن من سجن البطريركية، نظراً لسجنهن وفق منظور الرؤية الأبوية للتمثيل الجندري على الشاشة، أو محاولتهنّ تمثيل صورة الرجل على الشاشة بما يشرح هم النساء الشخصي والإنساني في قراءة علاقة الرجل بالمرأة بشكل عام، فنجد أن العديد من الشخصيات الذكورية في الأفلام التي تحمل بصمة مخرجة امرأة تغلب عليها سمات القوة، سواء العضلية أو المهنية أو الجنسية، فكان فيلم "عفواً أيها القانون" على سبيل المثال للمخرجة المصرية إيناس الدغيدي، الذي صورت به الشخصية الرئيسية "علي" بين طرفي الرحى ما بين والده الثري الذكوري إلى درجة فجة، وزوج المرأة الخائنة صلاح شديد الخنوع، في محاولة منها لرسم سعي "علي" لاستعادة ذكورته المهدورة بسبب عجزه الجنسي عن طريق تخطيه للمرأة النبيلة التي تزوجها بقهرها عن طريق الجنس، ولجوئه إلى مثال المرأة الفجة أنثوياً ممثلة في هياتم، وذلك في استقراء المخرجة أحد أهم ملامح الرجل الشرقي وتصويرها بالاختيار البارع للممثلين كلٌ في دوره، محمود عبد العزيز بملامحه البريئة وصوته المعبر، فريد شوقي في دور الأب المسيطر، وسيد زيان الذي اشتهر بأدوار الكوميديا في دور الزوج الخاضع لزوجته والذي يضطر مرغماً إلى قبول خيانتها رغم المهانة الاجتماعية والإنسانية.

ويضيف جيلان (2018) حول محاولات صانعات الأفلام للخروج من إطار التنظير النسوي الذي بدأته "مولفي" في السبعينات، بأنها كانت محاولات واهية وضعيفة، نظراً لانغماسهن في مأزق الأيديولوجيا

والتمثيل الجندري مما حصرهن في ظل الأيديولوجيا، والأمثلة على هذه كثيرة، جوسلين صعب، وكوثر بن هنية، تحديداً في فيلم "على كف عفريت" بدا واضحًا التأثر بفكرة لوم الضحية، وهو أحد الموضوعات النسوية الشهيرة التي يُثار حولها الجدل مؤخراً مع الحملات النسوية الأميركية التي طالت كل شيء من السينما إلى إعلانات التلفزيون، بتركيزها على تقنية تصوير الفيلم كعدة لقطات مطولة دون مونتاج، لتضع المشاهد في قلب تجربة الفتاة التي يتم اغتصابها من قبل رجال الشرطة، لكنها تفرط في اهتمامها برصد التجربة، دون التعمق في التجربة ذاتها، مما يؤطر للأيديولوجيا النسوية، أكثر من الاهتمام بالمحتوى الإنساني والتجربة النسائية الفردية.

وعلى صعيد آخر وفق تحليل فيجال (2018) كانت هناك نماذج لأفلام ناجحة لم تقع بالمآزق السابقة، منها فيلم " وجدة" للمخرجة هيفاء منصور، التي نجحت في الخروج من هذه العباءة لكون عملها الأول "وجدة" يحمل في طياته نقداً نسوياً وسياسياً للأبوية المتمثلة في النظام البطريركي السعودي، وبينما جاءت مشاهد الكبار، وتحديداً مشاهد والدة وجدة، معبرة عن معاناة المرأة في المجتمع السعودي، أتت الحوارات بين عبدالله ووجدة ذكية، رشيقة، توضح الصراع المتنامي في عقل عبدالله، ما بين انبهاره وشعوره بهيمنة وجدة، ووضعه في المجتمع الذكوري السعودي كذكر يتم الاحتفاء به نوعياً، دون إقدامه على أي ما يميزه كإنسان عن قريناته الفتيات.

النظرية السينمائية النسوية

لقد حاولت الحركة النسوية وفق ما أشار إليه العباس (2016) قراءة تاريخ الظلم الذكوري في الأدب، واقتراح الصورة التي ينبغي أن تكون عليها المرأة داخل النص الأدبي، كذلك توجهت الحركة النسوية لقراءة السينما والتطرق إلى المكامن ذاتها فيما يتعلق بالصورة، بدءاً من مطالعة جداريات التعري المزدحمة بالنساء، وتحديداً من خلال حركة النقد السينمائي، لفضح مضمرات الخطاب الذكوري الراسب في البُنى العميقة للأفلام، لتؤسس لمراجعات نقدية نسوية المنزع في هذا الحقل، وباتت عنواناً

لحركة تحرير سينمائي للمرأة من أجل تعديل ذلك اللاتوازن الجنسي السينمائي الذي قسّم متعة النظر إلى إيجابية ذكورية خيالية وسلبية أنثوية استعراضية، وهكذا تمكنت من دفع قضية الجنسانية إلى قلب الصناعة السينمائية.

وفي نقاش النظرية السينمائية، والمنحى الجدلي الذي أخذته نظرية المشاهد، يضيف العباس (2016) أنّ الجدل الذي أثارته النظرية أسهم بتوسيع قاعدة الاتهام للتاريخ السينمائي الطويل الذي طالما لعب على مستويات اللاوعي لتوطين منظومة من الصور النمطية عن المرأة، كما تحلقت معظم السجالات حول مفهوم الجندر المعروض على الشاشات بوعي ذكوري، كما باتت الأفلام عُرضة لاتهامات إيدلوجية، لأن النص السينمائي المسرود بصرياً لا يخلو من المعاني المقصود استزراعها في المشاهد، بمعنى أنها تصدت بمنهجية ووعي للوهم الذي طورته السينما ليعادل فكرة الحقيقة حول النساء.

وبما أنّ البناء السينمائي قادر على تفتيت الموروث الثقافي أو تكريسه وتشكيله حسب المفاهيم والصورة التي يستفيد منها منتجو العمل السينمائي، كما بإمكانه أن يقدم الجندر ويصيغه غالبا حسب الشكل والجنس ويتناوله بصورة غير منصفة ومنحازة للجنس الذكري؛ حيث أشارت مكيبن (2013) بأن الكثير من منظرات الحركة كلورا مولفي، ومولي هاسكل، و جوديث ويليامسون النسوية في سبعينيات وثمانينيات القرن العشرين، ارتأين التصدي للقضية النسوية في السينما من خلال توظيف النظرية السيكولوجية لتتناول قضية النوع في السينما بما له علاقة بإشكاليات المصطلح وطريقة التقديم، وأردن أن يشرحن على سبيل المثال، أنّ المرأة لم تكن تظهر كتابعة للرجال في الفن الروائي فقط، بل ظهرت كذلك سينيمائيا من خلال الكاميرا، بعد ذلك بدأت تتبلور منها عدد من النظريات النسوية السينمائية، نذكر منها:

نظرية الانعكاس Reflection Theory

وهي المعروفة ب (منهجية صور النساء)، وهي من أولى النظريات السينمائية النسوية، وترى هذه النظرية نقلا عن (الأنباء، 2018) أنّ النص السينمائي هو انعكاسات للواقع المجتمعي، وانتقدت النظرية تصوير السينما الهوليوودية السائدة للنساء، والتي لم تكن انعكاسات، بل تشويهات لحيوات النساء الواقعية، بغرض التكريس للمفاهيم والأيديولوجيات البطريركية. ومن أبرز المنظرات لهذه النظرية ماجوري روزين ومولي هاسكل، وتحديدا كتاب "فشار فينوس" لروزين عام 1973 وكتاب "من التبجيل إلى الاغتصاب: تصوير النساء في السينما" لهاسكل عام 1974 حيث ركزت كلتا الكاتبتين على الأعمال السينمائية الهوليوودية بوجه الخصوص، والتي أنتجت منذ فترة السينما الصامتة وإلى سبعينيات القرن العشرين.

نظرية المُشاهد (نظرة الرجال المحدقة)

وهي نظرية لورا مولفي والتي ارتكزت على نظريات التحليل النفسي، وتحديدًا نظريات سيغموند فرويد وجاك لاكان، فهي تدمج بين النظرية النسوية والسينمائية والتحليل النفسي، ويشير كشاف (2020) كذلك أن مولفي تبني منطق نظريتها على التحليل النفسي كسلاح سياسي، لتشير إلى كيف يمكن للاوعي البطريركي للمجتمع أن يُشكل السينما وتجربة مشاهدتنا للأفلام.

ويضيف كشاف (2020) أن مولفي تطرح مفهوم نظرة الرجال المحدّقة (The Male Gaze)، ونظرة الكاميرا السينمائية الذكورية، فهي ترى أنّ السينما الكلاسيكية (الهوليودية) هي منظمة بطريركية كذلك تشير إلى (مفهوم الإخصاء)، والذي يقول حتى المرأة ترمُز إلى التهديد بالإخصاء، فعندما توجه نظرة الرجال المحدقة للكاميرا على صورة المرأة، تسبب صدمة الإخصاء، وبالتالي، يقوم الفيلم بالتقليل من مكانة المرأة ومعاقبتها، لكي يلغي خطورة هذا التهديد، أما عندما توجه النظرة الذكورية نحو جسد الرجل، فتجد الأنا المثالية. وتضيف مولفي "أنه بينما يتحرك الرجل في المشاهد السينمائية بحرية في

مساحات واسعة، تُصور النساء في لقطات مقربة (close-ups)، مُقيدة بشكل حرفي في الخلفيّة، محتجزة في إطار الكاميرا.

المبحث الثالث: التحليل السيميائي

تمثل السيميائية وفق ما أشار له جمعة (2019) قمة نتاج التطور في مسيرة رولان بارت النقدية، ففيها يتم التحرر من قيود النقد الشكلي المنحصر في النصّ وحده، فالمنهج السيميائي يوفّر حرية أكبر في تفسير ما وراء الدّال والمدلول والدلالة، ويجعل النّص أكثر انفتاحا على اللغة والعالم، ويرى من خلاله تحوّلاً لا محدوداً للمدلولات، ولذلك هو غير قابل للانغلاق أو التمركز، وفيه يحقق النّص حدّاً غير قابل للتحجيم من الدلالات الكليّة، لأنه مبني على الاقتباسات المتداخلة مع النصوص الأخرى، ومن الارتجاعات والأصداء، ومن اللغات الثقافية، ولذلك فإن النّص يستجيب للانتشار والتوسع.

تعريف المصطلح

لم يكن تعريف مصطلح السيميائية بالأمر الهين وذلك بسبب أمرين، الأول هو تعدد وجهات النظر، والثاني:هو الحداثة، فقد أشارت له البشير (2011) بأنّ "أية محاولة للتعريف، لابد لها أن تصطدم بتعدد وجهات النظر في تحديد هوية هذا الحقل المعرفي تحديدا تامًا، خصوصا إذا أدركنا الحيز الزمني الذي يستغرقه وهو حيز قصير"، ولكن هذا لم يمنع العلماء من المحاولة إذ يعرفها بيارغيرو بأنها: "العلم الذي يهتم بدراسة أنظمة العلامات: اللغات، وأنظمة والإشارات والتعليمات". (المرتجى،1987، ص.3)

وهذا التحديد وفق ما أشار له غيور (1984) يدخل اللغة تحت مفهوم السيميوطيقا، وهو الفهم الجديد لعلم السيمياء الذي يعود الفضل فيه إلي العالم الشهير فيردناند دي سوسير الذي يقول عن السيمياء في كتابه؛ محاضرات في علم اللغة: "أنها العلم الذي يدرس حياة العلامات من داخل الحياة الاجتماعية ونستطيع –إذن –أن نتصور علما يدرس حياة الرموز والدلالات المتداولة في الوسط المجتمعي، وهذا العلم يشكل جزء من علم النفس العام ونطلق عليه مصطلح علم الدلالة (السيميولوجيا)" (ص.50).

والسيميائية عند **رولان بارت** وهو محط الدراسة، فقد تجاوز من خلالها البعدين الفلسفي واللغوي إلى البعد النقدي لها فيري بارت أن "السيميولوجيا" (السيميائية) هي علم الدلائل التي استمدت مفاهيمها الإجرائية من اللسانيات، إلا أن اللسانيات ذاتها شأنها شأن الاقتصادي تقريباً في طريقها إلي الانفجار بفعل التمزق الذي ينخرها (بارت، 1986).

أي أنّ بارت حينما وجد المنهج السيميائي في رؤيته السيميولوجية وفق ما أشار له جمعة (2019) يؤكد أن كثيرا مما حولنا يمكن أن يكون نصوصا سيميولوجية، بمعنى أن كل ما نراه في مجتمعاتنا في الملابس والميديا وسائر الإنتاج المرئي (في التلفزيون والسينما والصحف والإعلانات)، فكلها نصوص قابلة للتأويل، والتعبير عن المجتمع وتوجهاته وآرائه ومقاييسه، وبهذا نستطيع قراءة المجتمعات من خلال ما يتبدى منها من علامات مرئية رائجة، بل يمكن النظر في أوجه التشابه والاختلاف بين المجتمعات من خلال السيميائيات المشتركة، فيما يسمى الهوية "Identification" التي تتيح لنا قراءة المجتمعات المعاصرة من خلال أمثلة الميديا، وبذلك يقدم بارت أفقا جديدا في قراءة العلامات البصرية، واعتبارها نصوصا ينبغي قراءتها في أطرها المجتمعية والنفسية الجمعية.

اتجاهات السيميائية

هناك ثلاثة اتجاهات للسيميائية كما أوردها (محمد، 2009):

سيمياء التواصل: تهتم بدراسة طرق التواصل، والوسائل المستخدمة للتأثير والتواصل مع الغير، والمعترف بها من الشخص المتلقي، أي تفترض وجود قصد التواصل من المتكلم، يكون معترفاً به من طرف متلقي الرسالة، وهي تعتبر اللغة نظام تواصل يتضمن قدرا كبيرا من الانسجام سمح للدراسة اللسانية بالاهتمام بالنموذج الذي رسمه جاكوبسون: (البث – الرسالة – الملتقي- سنن الرسالة – مرجعيتها)، وذلك بتمكينها من تجاوز التطبيق اللساني المحصور في جملة محدودة من الخصائص التي تشتمل على الظاهرة اللغوية، إلى القراءة اللسانية للنصوص ومظاهر التعبير الأخرى.

سيمياء الدلالة: دراسة أنظمة الدلائل التي لا تستبعد الإيحاء، وترفض التمييز بين الدليل والإمارة، ومن الملفت للانتباه أنّ الحديث عن الظواهر الدلالية يستدعي ضرورة الحديث عن العلامة، لأن الظواهر الدلالية ما هي إلا نسق مكون من علامات أو رموز، لأن اللغة هي الشرط الضروري لنقل المعرفة، ومن دونها نصبح عاجزين عن تلقين أو تلقي أية معلومة، وبالتالي لا يمكن إغفال البعد السيميائي الذي تتوفر به النماذج التحليلية اللسانية.

سيمياء الثقافة: وفق ما أشار له إبراهيم (1996) "يمثل أنصار هذا الاتجاه المستفيد من الفلسفة الماركسية، ومن فلسفة الأشكال الرمزية لـ "كاسيرر"، ويذهب أنصار هذا الاتجاه الى أن العلامة لا تكتسب دلالتها إلا عن طريق وضعها في إطار الثقافة، إذ إن هذا الاتجاه لا ينظر إلى العلامة المفردة، بل يتكلم عن أنظمة دالة، أي مجموعات من العلامات، ولا يؤمن باستقلال النظام الواحد عن الأنظمة الأخرى، بل يبحث عن العلاقات التي تربط بينها، سواء كان ذلك داخل ثقافة واحدة (علاقة الأدب بالبنيات الثقافية الأخرى مثل الدين والاقصاد والأشكال التحتية...الخ)، او يحاولون الكشف عن العلاقات التي تربط بين تجليات الثقافة الواحدة، عبر تطورها الزمني، او بين الثقافات المختلفة" (ص.106-108).

المبحث الرابع: السينما الفلسطينية

يناقش هذا المبحث السينما الفلسطينية من حيث تعريفها، ويتتبع نشأتها عبر التاريخ، والعوامل التي بلورت مفهوم السينما الفلسطينية الحديثة وأعادت رسمها على صعيد الموضوعات التي تتناولها بعيدا عن الانحصار على الأنماط التقليدية القديمة، خاصة فيما يتعلق بالطرح الجندري والقضايا الاجتماعية بها، لما لها من ارتباط وثيق بالواقع ولما لها من أهمية عالمية في المجالات الاجتماعية والثقافية، كما وينقاش الطرح الجندري في السينما الفلسطينية والآفاق العالمية لها.

ماهية السينما

يرى مصطفى أبو علي أن " السينما بطبيعتها فن جماهيري إلى أبعد حد، بمعنى أنها قادرة على الاتصال بالجماهير كما أنها قادرة على أن تتحدث بلغتهم و قادرة على أن تنقل إليهم الواقع، والسينما أيضا محصلة الفنون جميعها، بعناصرها من صورة وصوت، من الكلمة والموسيقى "، كما ويحدد أبو علي رسالة السينما " بأنها تصوير الواقع الذي تعيشه الطبقات الشعبية وخدمة مصالح هذه الطبقات ومساعدة الجماهير على فهم أوضاعها ومشاكلها، وبالتالي مساعدتها على ابتكار الحلول وتبني أنجح السبل لحل المشاكل" (أبو علي، أبو غنيمة، 2006، ص. 53).

فالسينما: وسيلة إعلام جماهيرية للتوجيه والإقناع، والتثقيف والتعليم ويمكن أن تكون وسيلة هدم جماهيرية أو إفساد شعبي لو أسيء استخدامها وفسد مضمونها، وقد بدأت أول مرة في فرنسا، 28 ديسمبر 1895 وانتشرت من فرنسا بذلك الأفلام السينمائية وأجهزة العرض، وكانت الأفلام السينمائية صامتة حتى عام 1927، حيث انتشرت بعد ذلك الأفلام السينمائية الناطقة، وعرفت الألوان قبل نهاية العشرينات، وتطورت دراسة الفنون السينمائية وعلومها وأنشئت لذلك المعاهد والمدارس العليا والكليات لتخريج متخصصين في الإخراج والتصوير والتمثيل والأدوار والتأليف والإضاءة وما إلى ذلك (آزمر،2009).

وبناء على ذلك فإنّ للسينما تأثير في عملية بناء وغرس الوعي، ولها قدرة عجيبة على إعادة تشكيل الصوت والكلمة والحدث والموقف والتخيل، ويتبين كذلك أن السينما كفن ووسيلة اتصال جماهيرية لها أهدافها وغاياتها ورسالتها وسياساتها وأيديولوجيتها كغيرها من وسائل الإعلام، وبذلك من الطبيعي أن تحمل أفكار عن الواقع أو تعيد تركيب أو تفكيك أفكارا أخرى من أجل إعادة تشكيل الواقع وفق منظورها السينمائي والأيديولوجي (قاسم، 2014).

ماهية السينما الفلسطينية

كثرت التعريفات المتعلقة بالسينما الفلسطينية، وقد ارتأت الباحثة أن تورد في هذه الدراسة أبرز تعريفين متضاربين للسينما الفلسطينية، وبالنظر لقناعات كل من أصحابها.

ففي تعريف السينما الفلسطينية هناك من يرى أنه لا بد من عدم حصر السينما الفلسطينية في النطاق الجغرافي والديمغرافي للفلسطينيين؛ وإنما يوسع حدود تعريفها كي تشمل النطاق الهستغرافي؛ أي بمعنى من يتبنى الرواية الفلسطينية ويلتزم بها سينمائيا، ومن هؤلاء الذين تبنَوا هذا التعريف مصطفى أبو علي الذي يرى في تعريفه للسينما الفلسطينية "أنها ليست بالضرورة التي يصنعها فلسطينيون، وإنما هي السينما الملتزمة بالقضية الفلسطينية، وليست المصنوعة من فلسطين بالمولد، فالمسألة انتماء أيديولوجي وليست انتماء وطنيًا بالجنسية" (شميط، هنيبل، 2006، ص. 50).

وهناك مَن اختلف تعريفه عن التعريف السابق للسينما الفلسطينية، حيث فرّق السينما الفلسطينية عن سينما القضية الفلسطينية، منهم بشّار إبراهيم، الذي يرى بأن السينما الفلسطينية، هي تلك السينما التي أنتجتها جهات فلسطينية الجنسية أصلا، وفي هذه الحالة فإن السينما الفلسطينية بنظر إبراهيم (2007، ص.8): "هي كل ما هو فلسطيني،كمنتج سينمائي، سيتعدد بين كونه أحد فصائل الثورة، أو تنظيماتها، أو المنظمات، أو الهيئات، أو الاتحادات الشعبية الفلسطينية، أو تشكيلات مؤسساتية سينمائية نشأت من خلالها، وقد يكون المنتج مخرجا مشاركا في الإنتاج مع جهات أخرى، ممن تولى توفير الإمكانيات المادية أو التقنية من معدات وأجهزة و يتم ذلك عبر إنشاء شركات أو وحدات إنتاج سينمائية فلسطينية، فردية أو تشاركية، تعاقدية، يكون أحد أطرافها فلسطينيي الجنسية، أو فلسطينيي الأصل".

من الناحية الثانية، فإن خصوصية فلسطين تتطلب المزيد من الجهود السينمائية المستقلة والأصوات الداعمة للقضية الفلسطينية إيديولوجيا كي تقدم الصوت الفلسطيني وفق رؤية داخلية وخارجية بعيدا عن الانغلاق على أية جهة أو حزب سياسي فلسطيني داخلي، وهذا ما أثبتته السينما الفلسطينية الجديدة غير

التقليدية التي نالت حظا في المنتديات والمهرجانات الدولية وحصلت على جوائز دولية ورشحت فيلم "الجنة الآن" لهاني ابو سعد، وهو مخرج فلسطيني هولندي الجنسية، والذي حصل على جائزة جولدن جلوب لأفضل فيلم أجنبي في عام 2006 وترشح لجائزة أوسكار من نفس الفئة، وحصل على جائزة العجل الذهبي في هولندا كأفضل فيلم هولندي، أما فيما يتعلق بهوية المخرج إذا ما كان فلسطينيا بالأصل أم لا، فقد أشار الكاتب والناقد عبد الرحيم (2021) "أنه لا يمكن نفي صفة الهوية الفلسطينية عن فيلم برؤية وفكرة وقضية وممثلين فلسطينيين فقط لكون المخرج بجنسية غير فلسطينية".

أما فيما يتعلق بالتمويل صرح الشايب (2022) بأنه وفق المعايير الدولية تأخذ السينما جنسية الجهة الممولة، لذلك الأفلام الفلسطينية مثلاً التي تم تمويلها بأموال غير فلسطينية أخذت هوية الجهة الممولة، ففيلم "الهارب" للأخوين لاما تم اعتباره فيلما مصريا رغم أنّ المخرجين فلسطينيين ورغم تصويره في بيت لحم ومع هذا تم تصنيفه إنتاجًا مصريا، يمكن وصفه كذلك أنه أول فيلم عربي يتم تصويره في فلسطين، لذلك يمكن القول أنّ سينما الثورة والأفلام التي قامت بتمويلها منظمة التحرير الفلسطينية (فتح) تعتبر أفلاماً فلسطينية عام 1968، وكان أول فيلم تم تصويره في الأردن لمصطفى أو علي وسلاف جاد الله وهاني جوهرية، وهم الذين قاموا بتأسيس وحدة أفلام فلسطين تحولت فيما بعد لمؤسسة السينما الفلسطينية، تطورت في بيروت التي صار بها إنتاج للفصائل الفلسطينية الأخرى، في هذه المرحلة صار هناك إنتاج لأفلام لكثير من مخرجي العالم لكن بأموال فلسطينية وخاصة أفلام منظمة التحرير الفلسطينية (فتح) والجبهة الشعبية.

نشأة وتطور السينما الفلسطينية

يشير كل من أبو معلا ونزال (2013) أن البدايات الأولى للسينما الفلسطينية بحسب المؤرخين والباحثين في الشأن الثقافي والسينمائي الفلسطيني، تعود إلى "الأخوين لاما"، إبراهيم وبدر لاما، وهما ابنان لوالدين فلسطينيين هاجرا من بيت لحم إلى تشيلي في مطلع القرن العشرين، حيث اتجه الشابان عام 1926 نحو فلسطين لإنشاء صناعة سينمائية في الوطن، وكانا قد أحضرا معهما معدات التصوير

والتحميض وغيرها من اللوازم في صناعة السينما؛ علما أنّهما لم يتمكّنا من إتمام رحلتهما إلى فلسطين بسبب الأوضاع السياسية غير المستقرة في فلسطين آنذاك وبسبب نفاق سلطة الانتداب البريطاني وسياستها المتحيزة للهجرة اليهودية إلى فلسطين، مما دفعهما ذلك إلى تغيير وجهتهما نحو الإسكندرية، حيث أنشآ هناك شركة " كوندور فيلم" وتمكنت من إنتاج 62 فيلما طويلا حتى عام 1951، وكان أول فيلم لهما "قُبلة في الصحراء" عام 1927.

من المهم ذكره أنه وإن لم يكن هناك محاولات واضحة لصناعة سينما فلسطينية قبل عام 1927، إلا أنه الباحثة وجدت ملاح اهتمام وبلورة لثقافة السينما والمسرح كذلك على المستوى الشعبي الفلسطيني، فقد أشار إسماعيل (2021) أنه في عام 1913 كانت سينما (بايتة) التي يديرها الخواجا جرجي أبو شاكوش بيافا تعرض بعض الأفلام والمشاهد التمثيلية، حيث جاء في جريدة فلسطين الصادرة ذلك العام إعلاناً تشجيعيًا لحضور الفيلم، بعنوان "حفلة سينماتوغراف عائلية": "تقام غدًا الأحد الساعة 3 بعد الظهر للعائلات فقط. في محل أبو شاكوش بشارع بسترس. وسيكون بروغرامها أجمل بروغرام عرض حتى الأن. فنحث جميع العائلات على اغتنام هذه الفرصة. وأسعار الدخول: درجة أولى ريال مجيدي، درجة ثانية أربعة بشالك، درجة ثالثة بشلكان، وتباع تذاكر الدخول على الباب".

أما النشوء الحقيقي للسينما الفلسطينية نقلًا عن مدانات (1992) فقد ارتبط بالثورة منذ ثلاثينيات القرن الماضي حيث عمل السينمائي صالح الكيلاني في إخراج بضعة أفلام وثائقية قصيرة حاول من خلالها الرد على الصهيونية، ولم يكتب لها البروز والانتشار بسبب القيود التي فرضها الانتداب البريطاني على النشاطات الوطنية الفلسطينية.

وفيما يتعلق بحقبة الثلاثينيات الماضية، يشير الكسان (1982) أنه في عام 1935، ظهرت محاولات لإبراهيم حسن سرحان عندما صور الملك سعود خلال مجيئه إلى فلسطين، وقد عرض هذا الفيلم وطوله عشرون دقيقة في سينما أمير في المستوطنة اليهودية تل أبيب آنذاك، تحت الاحتلال البريطاني ومن أفلام سرحان: شمس وقمر وصراع في جرش.

ويربط كل من الباحث الكسان (1982) وغوتير وخليفة (2008) بداية سينما القضية الفلسطينية بمسار السينما الإسرائيلية المضادة التي سُخرت لخدمة الصهيونية، فمنذ المؤتمر الصهيوني الأول في بازل في سويسرا عام 1897 حاولت الصهيونية استخدام هذا الفن لأغراضها الاستعمارية، وتوافقا مع ذلك تنبّه الكتاب الفلسطينيون والنقّاد لأهمية السينما الفلسطينية كسلاح يواجه السينما الصهيونية التي كانت تحاول كسب الرأي العالمي في صفها، منه ما أشار له إسماعيل (2020) عن جريدة فلسطين عام 1933 وفق ما كتبه الناقد أبو الخطاب وهو يدعو للإهتمام بالفن السينمائي والمسرحي لمواجهة السياسات الصهيونية، ذلك لأن الثقافة والأدب والفن من أهم الوسائل التي يمكن للقضية الفلسطينية من خلالها أن تكسب احترام الرأي العام الأوروبي. ويقول: " ولعمري إن شريطًا عربيًا يعرض في مسرح لندن لأجدى على القضية الوطنية من أربعين وفدًا يخطبون في داوننج ستريت"

يشير الكسان (1982) بأنّ الجيل الأول للسينما الفلسطينية الذي كان بمثابة الظهور الفعلي للسينما الفلسطينية، قد بدأ بعد انطلاق الكفاح المسلح عام 1965 وارتبطت به؛ فتأسست عام 1968 "وحدة أفلام فلسطين " التابعة لحركة فتح، والتي كانت أول وحدة سينمائية عملت من خلال تنظيم فلسطيني مقاتل، وبدأت الوحدة عملها في تصوير الأحداث الجماهيرية الثورية المتعلقة بالثورة الفلسطينية بعد معركة الكرامة، وسجلت الوحدة بالصوت و الصورة كل ما له علاقة بالشعب الفلسطيني وثورته، مكونة بذلك أغنى أرشيف فوتوغرافي سينمائي عن الثورة الفلسطينية المعاصرة و نشاطاتها الجماهيرية والعسكرية داخل الأرض المحتلة، وعلى الساحة الأردنية و السورية واللبنانية.

وفي ذات العام 1968 يضيف العودات (1987) أنه قد برزت الحاجة الماسة إلى إقامة أرشيف خاص بالشهداء إلى جانب مواد ووثائق تتعلق بالثورة الفلسطينية بسبب عدم توفر الإمكانيات المادية والفنية آنذاك فقد تم البدء بالنشاط، وبشكل سري، فكان ذلك الميلاد الجديد للسينما الفلسطينية الذي ارتبط بتكوين قسم للتصوير الفوتوغرافي، وعملت في هذا القسم أول خريجة من المعهد العالي للسينما في القاهرة– قسم التصوير وهي سلافة مرسال، وبدأت بوحدة أفلام صغيرة في بيتها.

أما عن تغيير مسار السينما الفلسطينية والعمل على توثيق السينما للنضال الفلسطيني، يشير كل من بركات (2013) و بريشث وأبو لغد (2007) أن السينما تمكنت من تسجيل جانب هام من جوانب حرب تشرين على الجبهة الفلسطينية في جنوب لبنان، واستطاعت وحدة أفلام فلسطين في عام 1969 من الحصول على كاميرا 16 ملم وجهازا لتسجيل الصوت، فأنجزت أول أفلامها الوثائقية "لا للحل السلمي" الذي جاء ردا على مشروع روجرز الأمريكي ليكون مشروعا لفيلم فلسطيني يحمل رؤية وطنية وسياسية.

وبعد معركة الكرامة بدأت وحدة أفلام فلسطين تصور الأحداث الجماهيرية الثورية المتعلقة بالثورة في عام 1969، حيث انطلق نشاط سينمائي بسيط خُصص له مكان وضوعف عدد العاملين به وتم منحه الإمكانيات المادية اللازمة (العودات، 1987).

بعد عام 1970 ورغم الظروف الصعبة التي كانت تحيط بالثورة، ورغم عدم اهتمام وإدراك قيادة الثورة الفلسطينية وتنظيماتها العالمية بالجانب السينمائي، إلا أن فصائل الثورة اهتمت بإنشاء وحدات وأقسام للإنتاج السينمائي، فكانت أهم وحدات الإنتاج السينمائي الفلسطينية: وحدة أفلام فلسطين/ مؤسسة السينما الفلسطينية، ودائرة الإعلام والثقافة، ومؤسسة صامد للإنتاج السينمائي، واللجنة الفنية التابعة للجبهة الشعبية لتحرير فلسطين وقسم السينما والفوتوغراف التابع للجبهة الديمقراطية لتحرير فلسطين (غوتير وخليفة، 2008).

وفي عام 1973 ازداد إنتاج الأفلام السينمائية في المنظمات الفلسطينية، فيقول مدانات (1992) "وتنوعت موضوعات الأفلام، وأصبح بمقدور السينما الفلسطينية المشاركة في المهرجانات السينمائية الدولية، وبعد عام 1974 أصبحت السينما الفلسطينية تشارك دوريا في مهرجان لايبزغ الدولي للأفلام الوثائقية" (ص.186).

من الجدير بالذكر أنه وبالرغم من أنه كان هناك 33 دار عرض سينمائية في مدن فلسطينية مختلفة في ثلاثينيات القرن الماضي، منها صالات روسكي وأديسون في القدس، وسينما الكرمل وسينما عين دور في حيفا، وسينما الحمراء في يافا، وسينما البرج في عكا، وسينما الخضراء وسينما النصر في غزة، وسينما صابرين وسينما الحرية في رفح، إلا أنه تم التأريخ للسينما الفلسطينية مع الثورة الفلسطينية حيث عبر عن ذلك المخرج غالب شعث، الذي نقلا عنه كل من أبو علي وأبو غنيمة (2006): " لم يكن للسينما الفلسطينية قبل الثورة تاريخ أو تراث أو أسس أو قواعد، وأنها نشأت مع الثورة، ولم يكن هناك سينما بل كان هناك سينمائيون. لقد ولدت السينما الفلسطينية بعد ولادة الثورة وبدأت تشق طريقها بشكل فعلي بعد عام 1967" (ص. 29).

بداية ظهور السينما النسوية الفلسطينية

يشير الباحث والناقد في السينما الفلسطينية إبراهيم العريس (د.ت) عند العودة لما يقارب الأربعين عاما للوراء كانت المرأة الفلسطينية حاضرة في ذاكرة العالم الجماعية من خلال الصحف والمجلات ووسائل الإعلام المختلفة بصورتها وكينونتها المختلفة: محامية، مناضلة، سياسية، فنانة، وحتى سيدة في منزلها يهزها واقع التشرد والاحتلال والقمع الصهيوني، وكان صوت المرأة الفلسطينية أحد علامات النضال الفلسطيني الذي وصل إلى العالم وكان لها تأثير شاهد على القضية الفلسطينية، لكن حينما يتم النظر والتمعن بشكل أكبر لواقع المرأة الفلسطينية اليوم وربطه مع الماضي فيما يتعلق في المجال السينمائي الذي تم تقديمه للعالم منذ بداية القضية الفلسطينية وحتى بداية الثمانينات من القرن الماضي، ستزداد الدهشة حينما نجد أن المرأة الفلسطينية في أوج لحظات تألقها وحضورها القوي على ساحات العالم الدولية؛ إلا أنها كانت غائبة ولو نسبيا على صعيد السينما الفلسطينية، بحيث كانت جزء من شيء ما أو تابعة لقضية ما ولم يكن لها حضور في ذاتها وكانت مغيبة ومنسية، صحيح أنها ظهرت في بعض الأفلام كفتاة من فلسطين أو امرأة يحبها مناضل؛ لكنها كانت في الجانب الخفي من الصورة.

ويشير مزروقي (2021) كذلك، أنّ أولى بدايات التطرق لموضوع المرأة في السينما الفلسطينية والالتفات لذات المرأة الفلسطينية، كان ذلك من خلال فيلم "عرس الجليل" عام 1980 للمخرج ميشيل خليفة الذي كان فيلمه ذاك الشرارة الأولى لتأسيس سينما فلسطينية بعيدة عن التشنج الذكوري، وكان من أهم الأفلام التي تمردت على السائد والمكرر في تناول القضايا الفلسطينية وما يتعلق بالمرأة والرجل.

وقد أكد ميشيل خليفي خلال حوار أجرته معه الباحثة إيزس نصير أنّ "المرأة الفلسطينية أساس السينما وهي جزء لا يتجزأ من منظومة الفن والمعرفة، وهي التي أوصلته للحرية، وأما فيما يتعلق بفيلمه الذي كان يدور حول المرأة وذاتها فقد أشار أنه فاتح لسينما فلسطينية تهتم للمجتمع أكثر من إطنابها في تصوير الفلسطيني كإنسان خارق يجيد البطولات" (نصير، 2015).

كما يشير العريس (د.ت) أنّ الكاميرا الفلسطينية بعد عرس الجليل، تمكنت من الدخول للبيوت الفلسطينية من ناحية، والنظر للمرأة كمملكة، وما يصحب ذلك من تهميش للذكر كإعادة اعتبار المرأة الفلسطينية التي تهميشها زمنا طويلا وتضخيم الذكر وقضيته على حساب كينونتها، وبالتالي صارت الأبواب مشرعة أمام بروز المرأة في واجهة القضية الفلسطينية وردود الأفعال عليها.

وبالنظر إلى متابعات في تجربة المخرجة ليانا بدر (2010) تم نقل المحاولة الموفقة للروائية الفلسطينية بدر عام 1999 لمباغتة المهتمين بالسينما الفلسطينية بفيلمها الوثائقي الأول؛ "فدوى حكاية شاعرة من فلسطين"، مما جعل من خطوتها هذه إثباتا لحضورها وقدرتها في المجال السينمائي والإخراج، خاصة أنه كان من المعهود عليها سابقا حضورها في مجالي القصة والرواية فقط، حيث أضفت على الفيلم، الذي كانت مدته 57 دقيقة، الروح النسوية من خلال حديث مطول للشاعرة حافلاً بلحظات بوح حميمة ونادرة، فكان رواية بصرية محكية عن تجربة فدوى طوقان، تلك التجربة المميزة والنادرة الممتدة على سبعة عقود من الزمن تعتبر خلاصة لمأساة المرأة الفلسطينية بشكل خاص ومن ثم المرأة العربية بشكل عام، من حيث حقيقة مقدرتها على إثبات نفسها والنجاح، كما تعتبر تجربة فدوى طوقان على تماس شديد وخاص مع التجربة الإبداعية العربية والفلسطينية، طيلة هذه الفترة، التي تمتد على غالبية القرن

العشرين، وفي عام 2001 أخرجت وكتبت ليانا بدر كذلك سيناريو فيلم بعنوان "زيتونات"، ليكون أقوى ربط ما بين المرأة الفلسطينية وشجرة الزيتون بما يوحي بالقوة والتجذر.

في ذات العام 2001 كذلك، يشير العريس (د.ت) إلى أنّ الناشطة السينمائية علياء آرصغلي جاءت كي تعطي المرأة الفلسطينية فيلما تستطيع من خلاله التعبير عن نفسها وعن همومها وذاتها في ظل واقعها الاجتماعي وكذلك قضيتها الفلسطينية، فقامت بإخراج فيلم " هاي مش عيشة" الذي لم يقتصر للتعبير عن المرأة الفلسطينية المعروفة أو الاستثنائية فقط؛ إنما يعبر عن المرأة العادية والمعهودة من الطابع اليومي الفلسطيني عام 2005.

كذلك كانت علياء آرصغلي قد وجدت أن عدم المساواة بين الجنسين قضية متأصلة في المنظور الثقافي التقليدي عن المرأة المتجذر وهو لا تلقائي في المجتمع، ورأت أنّه بإمكان الثقافة عامة والسينما على وجه الخصوص إتاحة فضاءات واحتمالات للمساواة بين المرأة والرجل، إضافة إلى مجالات التعبير الإبداعي عن حياتها وآمالها وأحلامها مما دفعها إلى تأسيس مؤسسة " شاشات" لتكون منبرا سينمائيا للمرأة الفلسطينية يهتم بالنوع الاجتماعي، وتدريب المخرجات وتنمية قدراتهن ومهاراتهن في العمل والإبداع السينمائي (أبو معلا و نزال، 2013).

ويضيف كل من أبو معلا و نزال (2013) في حيثيات تأسيس"شاشات" أن آرصغلي وجدت أن عجز النظرية النسوية للسينما عن وضع إجابتها على التمييز العنصري أثر 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 تضع جميع اللاعبين في المعلب الهام، وتكون قادرة على طرح الفكر الحقوقي في منطلقات النظرية انطلاقا من احتياجات الواقع ومتطلباته، وتزيل الغموض عن واقع التمييز الممارس ضد المرأة وعن جميع الفئات المهمشة.

الطرح الجندري في السينما الفلسطينية

فيما يتعلق بالطرح الجندري في السينما الفلسطينية وفق التسلسل التاريخي لتطور السينما ونشأتها، فأن موضوعات السينما ورؤيتها للأفلام قد تطورت حسب كل حقبة زمنية ساهمت بتكوينها، فحسب تقسيم إبراهيم درويش للحقبة الزمنية لتطور السينما الفلسطينية كما تشير سمارة (2021) كانت الأفلام السينمائية قد مرت بثلاث مراحل، الأولى وكانت قبل النكبة منذ (1935–1948)، وكانت تتعلق بموضوعات تخص الحالة الفلسطينية المثيرة للجدل قبل النكبة والتي ظهرت واضحة من خلال فيلم "أحلام تحققت" لإبراهيم السرحان الذي ينسب له تصوير أول شريط مصور عن زيارة الأمير سعود بن عبد العزيز إلى فلسطين.أما المرحلة الثانية وتسمى مرحلة (الصمت) منذ (1948–1967)، الذي أنتجَ فيها فيلم "معركة في جرش" لإبراهيم السرحان، ولم يكن له علاقة له بالقضية الفلسطينية، والمرحلة الثالثة وهي مرحلة التأكيد على هوية الشعب الفلسطيني والثورة والتي جاءت في الفترة ما بين (1968–1982) حيث ركزت على الهم التسجيلي لهموم الثورة وأنتج فيها حوالي 60 فيلما تسجيليا، ولم ينتج إلا فيلم روائي" عائد لحيفا" لقاسم حول.

وحول هذا الموضوع تقتبس سمارة (2021) ما أفاد به درويش حول بروز موضوعات الجندر في السينما الفلسطينية، أنه قد وجد أن السينما الفلسطينية قد مرت بمرحلة رابعة بعد المراحل السابقة، وهي المرحلة التي تتحدث عن الجهود المستقلة والأصوات الفردية التي حاولت تقديم رؤيتها الخاصة.

ويجد إبراهيم (2005) أن ما يميز هذه المرحلة طبيعة الرؤية السينمائية التي تتناول القضية الفلسطينية، من خلالها، وطبيعة البناء البصري للصورة، وآليات السرد السينمائي، وتقنياته، التي تقدم الموضوعات عبرها، كما تتعلَّق بطبيعة التغيير الحاصل في الشروط، وفي القوانين، التي باتت تحكم العمل السينمائي، من كتابة وإخراج، وآليات إنتاج، وطرق توزيع وعرض، وهي شروط اختلفت عموما عما كان سائدا في السينما الفلسطينية خلال مرحلة الثورة الفلسطينية، فتراجعت سمات الثورية، والتحريضية المباشرة، وبرزت سمة التأمل في حال الفلسطيني، سواء أكان يعيش تحت الاحتلال، أو في المنافي.

ويمكن القول أن هذه المرحلة الرابعة أو ما يطلق عليها (السينما الفلسطينية الجديدة) التي أنتجت بها أفلام خارج السياق الوطني النضالي، كفيلم "أمريكا" للمخرجة شيرين دعيبس، وفيلم "عطش" للمخرج توفيق أبو وائل مثلًا، كانت قد شهدت انفتاحا وتنوعا من حيث المواضيع المطروحة من حيث المعالجات الفنية والالتفات للجانب الانساني والاجتماعي العاطفي للفرد الفلسطيني وهمومه.

كذلك، وحسب ما رآها الناقد زياد عثمان وفق ما أشار كل من (أبو معلا، نزال،2013) قد تطورت لاحقا نحو سينما فلسطينية تناقش قضايا ومواضيع اجتماعية وسياسية واقتصادية، وهذه المرحلة تعززت بعد التسعينات، أي بعد قدوم السلطة الوطنية الفلسطينية إذ بدأ البعد الاجتماعي والحياتي بكل تفاصيله يطل على سطح الحياة إضافة إلى السياسي والوطني، ولا سيما السينما التي بدأت تفرض حضورا على مستوى المجتمع الفلسطيني.

وخلصت الباحثة في وصف السينما الفلسطينية الجديدة، أنه قد غاب التركيز الوطني المباشر في الأفلام خلال الموجة السينمائية هذه وإن تطرقت لموضوع الاحتلال الإسرائيلي بصفته جزءا من هموم الكينونة الفلسطينية، فقد نشأ خلالها تيار سينمائي فلسطيني يهتم بالتفاصيل الإنسانية اليومية للمواطن الفلسطيني كاسرا للأفكار النمطية المعدة مسبقا حول الفيلم وأبطاله، ومضيفا إلى الذاكرة الجماعية الأبعاد الفردية أو الهم الفردي دون حمل الشعارات الوطنية على عاتق البطل، بل محاولًا للتحرر منها إلى الشروط والعوامل المشتركة الإنسانية العالمية التي كانت في الوقت ذاته متحققة في سينما الآخر الإسرائيلي وتفاصيل حياته اليومية والإنسانية التي تمس وتؤثر بالمشاهد الغربي.

التحديات التي تواجه الطرح الجندري في السينما الفلسطينية

تؤكد الفنانة المصرية نجلاء بدر نقلا عن سمير (2022) أهمية التطرق لقضايا المرأة والمجتمع في السينما العربية، وهي من الفنانات اللواتي يعلنّ عن عشقهن للأفلام التي تسلط الضوء على القضايا النسائية، ذلك لأن المشاكل النسائية مهمة وكثيرة ولابد من الوصول لحلول لها، لأننا فعليا نعيش في

مجتمع ذكوري غالبا ما يصب لصالح الرجل على حساب المرأة وقضاياها، كما أنّ للسينما دور في تغيير الصور النمطية عن النساء لما للأفلام من قدرة في التأثير في الناس ولفت نظرهم إلى ما يجري من عنف جسدي وكلامي ضد المرأة، بالإضافة إلى قدرتها الكبيرة لتغيير البديهيات المجتمعية والثقافية تجاه أدوار المرأة والرجل على حد سواء.

وحول هذا الأمر تعتبر الناشطة الاجتماعية لمى حوراني نقلا عن شولي (2019) أن "السينما الفلسطينية بشكل عام، تظهر المرأة بصورة تقليدية عادة، كأن تكون المناضلة أو أم الأسير أو الشهيد، على الرغم من أنه يجب الحديث عن قضايا أخرى والخروج عن المألوف، موضحةً أن هذا موجود بشكل قليل جداً وقد لا يتقبله المجتمع أو لا يُطرح بطريقة صحيحة"

أما الفسفوس (2022) تجد أن هذا الأمر يتعلق بكفاءة المخرج واجتهاده، فهناك مخرجون مازالوا يتحدثون عن نفس المواضيع التي تم سردها واستهلاكها وكل مخرج وله عقليته ومنظوره الخاص وأسلوبه تجاه هذه القضايا، وفي تصرح حول تجربتها تشير بأنه ذات مرة عُرض عليها أن تكتب فيلما محوره المرأة، ولم يكن هناك قضايا جديدة كي تتطرق لها، مما دفعها أن تفكر بقضية الطلاق نظرًا لحساسيتها في المجتمع الغزي، بأسلوب جديد ومبتكر من خلال الفانتازيا ولم يكن هناك مخرجون سواء من الضفة أو غزة قد التفتوا لجانب الفانتازيا في عرض الأفلام، ورغم أنّ الفكرة جديدة وغير معهودة من قبل في السينما الفلسطينية وتأكيد الكثير من المخرجين أن الفكرة صعبة جدًا؛ فموضوع الطلاق وما يندرج عليه من قمع لكثير من النساء من صعوبة الخروج من المنزل، نظرة المجتمع، وأحيانا الحرمان من التعليم، ليس من السهل عرضه بطريقة فانتازية بدون صوت في غرفة واحدة وبضوء شمعة، إلا أنها تحدت نفسها وأثبت نفسها بالساحة السينمائية رغم محاولات التشكيك بقدراتها بفكرة الفانتازيا تلك، وبالفعل استطاعت إنجاز الفكرة والنجاح بها، والخروج بفيلم "عتمة أمل" الذي تم اختياره وعرضه في مهرجان الدار البيضاء وفي المغرب والجزائر.

ومن أهم التحديات التي تواجه طرح الجندر في السينما الفلسطينية

1. الدعم المجتمعي للقضايا الجندرية في الأفلام، ومدى تقبل المجتمع الفلسطيني المحافظ والتقليدي لطرح قضايا المرأة والرجل بعيدًا عن أسلوب الصمت والتجاهل لها ولكثير من القضايا المجتمعية التي لا يتجرأ المجتمع طرحها، بحيث يتم اعتبار هذه الأفلام تسهم في فساد الأخلاق ولا يتعدى كونها محاولة لتقليد الغرب، على عكس السينما التي تستطيع طرحها وتناولها وفق منظور محايد ومتجرد من القيود الثقافية والعرفية التي تعيق الإبداع أحيانًا، والرسالة المصداقية أحياناً أخرى، وكان فيلم " فرط رمان الذهب " الصادر عن مؤسسة شاشات للمخرجة غادة الطيراوي، الذي يتحدث عن زنا المحارم، كقضية موجودة في المجتمع الفلسطيني، حتى لو لم تكن ظاهرة، والصمت في حياة المرأة الفلسطينية، هو نوع من الثقافة الشعبية التي تربى عليها النساء (وفا، 2009).
2. التحديات المادية والتمويل الملائم خاصة لما يتعلق بسينما المرأة، ناهيك عن انتقاد التمويل والتشكيك بالجهة الممولة للأفلام النسوية، حيث تقول غادة الطيراوي فيما يخص انتقادات تمويل الاتحاد الأوروبي ومؤسسة فورد الأمريكية لسينما المرأة (شاشات) ومهرجانها: "نحن معنيون بما تنتجه الأفلام لا بمن يقف وراء تقديم الدعم لها" بينما تشدد المخرجة أرصغلي على أنها "صناعة فلسطينية تتحدث عن نفسها دون أن يفرض الممولون أجندتهم"، وتضيف "السلطة الفلسطينية نفسها تدفع معاشات موظفيها من أموال المانحين.. وأفلامنا ممولة بلا شروط، حتى أن الاتحاد الأوروبي لا يشاهدها مسبقا أبدا" (الجزيرة، 2012).
3. قلة الجهود المبذولة من قبل المؤسسات الرسمية والحكومية المهتمة في المجال السينمائي المتخصص في الجندر من حيث توفير الفرص المهنية والتمويل، ناهيك عن عدم توفر الخبرات الكافية لتأهيل المخرجين وتدريبهم في هذا المجال على الصعيد الأكاديمي، خاصة في قطاع غزة،

حيث تتم الصناعة السينمائية في أغلب الأحيان بجهود فردية أو من قبل مؤسسات مستقلة لا تمتلك الخبرة والمهارة الكافيين (الفسفوس،2022).

4. غياب ثقافة السينما والاهتمام بها من قبل المجتمع الفلسطيني، فالمجتمع لا يعي بشكل كافٍ أهمية الفيلم وصناعته من أجل إيصال القضايا، خاصة التي تتعلق بالمرأة والنوع الاجتماعي. تشير المخرجة رزان المدهون لمجلة "لها" (2014) حول هذا الأمر: "من ناحيتي، أخرج أفلاماً وثائقية، بعضها بإنتاج ذاتي والبعض الآخر بمساعدة إحدى الشركات الخاصة التي تتبنى تمويل صناعة الفيلم، لكن طموحي إلى إنتاج فيلم روائي يصطدم بعدم وجود اهتمام بالفيلم الروائي ولا بتمويله ولا حتى عرضه، فلا تزال ثقافة السينما غائبة عن مجتمعنا".

5. القيود التقليدية التي تكرس الأفكار السلبية تجاه النوع الاجتماعي (الجندر) بشكل خاص، والمجال السينمائي بشكل عام، وما يترتب على ذلك من قيود على النساء العاملات في صناعة الأفلام، من حيث تشديد القيود على المخرجات وعرقلة طموحاتهن السينمائية من خلال بث مفاهيم تتعلق بالعيب والحرام من حيث الاختلاط وغيرها. تقول المخرجة تغريد العزة:"واجهت العديد من المشاكل ومنها نظرة الناس، بالإضافة الى رفض أخوتي لتلك المهنة والنظر إليها على أنها محرمة دينيا بسبب الاختلاط بين الرجل والمرأة في العمل" (مجلة لها، 2014).

6. التباين الملحوظ الذي أكدته المخرجة سحر الفسفوس (2022) ما بين نسبة المخرجين الذكور مقابل المخرجات الإناث في السينما الفلسطينية، ذلك لأن المخرجين أكثر عدداً من المخرجات؛ وبالتالي الحديث عن قضية المرأة ليس مهمًا لعدد كبير منهم، وإن أثبت بعض المخرجين الفلسطينيين اهتمامهم بقضايا المرأة والخروج عن النمط التقليدي في الأفلام لصالحها، ناهيك عن تسلط كثير من المخرجين على المخرجات الإناث والاستحواذ على الوسط السينمائي.

7. القيود الاجتماعية والعرف الرافض لعمل النساء في المجال السينمائي والنظرة السلبية تجاه المرأة التي تتجه لهذا المجال خاصة في قطاع غزة حيث صرحت المخرجة سحر الفسفوس (2022)

بأنهن يواجهن كمخرجات انتقادات شديدة لأنهن مضطرات أن يخرجن للتصوير في أوقات صعبة قليلا كأوقات تتعلق بساعات الفجر أو منتصف الليل مما يجعلهن محط انتقادات شديدة من المجتمع الذي لم يعهد خروج المرأة وعملها في مثل هذه الأوقات، كذلك شروط الثقافة المحافظة والمنغلقة التي لا تتيح خيارات واسعة من حيث اختيار الممثلات الملائمات للمشاهد، فحينما تحتاج المخرجة ممثلات وفق المقاييس المطلوبة والمناسبة للفيلم، كأن تكون ممثلة سبورت أو غير محجبة حسب ما يتطلبه المشهد، فيكون وجود ممثلة بهذه المقاييس صعبة جدا على مستوى غزة، مما يدفعها لتغيير السيناريو لعلها تخرج من هذا المأزق.

8. تأكيد المخرج بشار النجار (2022) خلال مقابلة أجرتها الباحثة معه أنّ هناك عدم الثقة بكفاءة المخرجة مقارنة بالمخرج الذكر خاصة الجديدان في المجال السينمائي أو الدرامي، حيث تواجهه الكثير من المخرجات الجديدات في المجال عدم الثقة، بالذات إذا كان المصور أقوى منها مما يسبب اهتزازا لشخصيتها في موقع التصوير، كما أن تقبل العمل مع مخرجة يحتاج لوقت أكبر على نقيض لو كان رجل.

9. القيود التي تحول أحيانًا من إبداع الممثلات وتقليص أدوارهن مقارنة بالممثلين الرجال، بسبب قلة المساحة الاجتماعية المتاحة للمرأة مجتمعيا، حيث شرح المخرج بشار النجار (2022) القيود التي تواجهه كمخرج حينما يتعامل مع الممثلات النساء، حيث قال: "حينما أقوم بالتصوير مع ممثلة ظروفها وتوقيتها والتزاماتها معي متعبة، سيتحتم بي أن أحاول قدر الإمكان أن أقوم بتقليص دورها في العمل، لي تجارب كثيرة مع فنانات دفعنني أن أفكر مرارًا وتكرارا في استمرارية العمل معهن، كما أنهن سببن لي مشاكل في الموقع، هناك أخريات لا يقبلن التأخر في التصوير ويتحتم عليهن العودة إلى المنزل بسبب بعض المسؤوليات والالتزامات الحياتية لها، ويفرضن عليّ أياما محدودة لمباشرة التصوير، أنا مثلا كمخرج كي أكون أكثر صراحة وواقعية معكِ يهمني الإنهاء وإنجاز العمل في النهاية بعيدا عن هذه العراقيل فأنا بغنى عنه".

المبحث الخامس: الدراسات السابقة

نظرًا لقلة الدراسات المتعلقة بموضوع الطرح الجندري في السينما، خاصةً الدراسات الأكاديمية العربية، استطاعت الباحثة أن تجمع أربع دراسات عربية قريبة من موضوع البحث، وثلاثة دراسات أجنبية تناولت قضية التوازن الجندي.

دراسة الوزير (2019) بعنوان: "معالجة القضايا السياسية والاجتماعية في سينما المرأة بالشرق الأوسط"

وتتمحور هذه الدراسة حول فهم أسلوب معالجة المخرجات السينمائيات للأفلام الروائية الطويلة بالشرق الأوسط للقضايا السياسية والاجتماعية من خلال ما يقدمن من أفلام، إذ استخدمت الباحثة في دراستها مدخل التحليل النقدي للخطاب "بنورمان قبركلوف"، لعينة متمثلة في ثمانية أفلام سينمائية وتهدف هذه الدراسة إلى تحقيق جملة من الأهداف الرئيسية التي تتمثل في:

- تحديد مختلف القضايا التي تعالجها سينما المرأة في الشرق الأوسط، إضافة لتحليل الأساليب الفنية والمعالجة الدرامية التي تعبر بها المرأة بوصفها "مخرجة سينمائية" عن ذاتها وعن الآخر.
- التعرف على الكيفية التي تعالج بها المخرجات السيدات في الشرق الأوسط مشاهد العنف والجنس.
- رصد النماذج والأدوار التي تقدمها المخرجات السيدات في أفلامهن السينمائية الطويلة.

وقد توصلت هذه الدراسة إلى نتائج عديدة أهمها:

- اتفاق معظم المخرجات السينمائيات في الأفلام المدروسة على معالجة قضايا تخص المجتمع كله وخاصة الطبقات العاملة والمتوسطة إلى جانب القضايا التي تخص المرأة.
- عدم اهتمام أغلب المخرجات بمعالجة القضايا السياسية لمجتمعاتهن باستثناء مخرجة واحدة.

- قدمت المخرجات السينمائيات في أفلامهن أدوار وعلاقات اجتماعيـــة أكثـــر عمقـــا بمعـــالجتهن شخصيات درامية نسائية لها أدوار إيجابية، بالإضافة إلى تشريح الواقع الاجتماعي الذي تعيش فيه تلك الشخصيات برؤى وفهم متعمق لعلاقاتها ومشاكلها وأسلوب حياتها.
- عدم تعمد المخرجات وضع الشخصيات الدرامية من الرجال في قالب واحد وإطار نمطي سلبي.
- تعتمد المخرجات السبع، تقديم العنف والجنس بطرق تحترم جسد المـــرأة وتبتعـــد عـــن الفجاجـــة والمباشرة في طرح المشاهد.

دراسة عبد الحفيظ (2014-2015) بعنوان:" صورة المرأة في السينما الجزائرية"

وتتمحور هذه الدراسة حول محاولة الباحثة لمقاربة مفهوم صورة المرأة في السينما الجزائرية، للمـــس بمضمون بعض الأفلام، وذلك لإعادة تشكيل معطياتها الفنية والإيدولوجية، وللحديث عن صورة المـــرأة في السينما الجزائرية وما تطرحه هذه الصورة من مسائل على مستوى التلقي باعتبارها خطابا تواصليا حقيقيا، وذلك من خلال رصد كل الجوانب الفنية التي تميز عناصرها ودلالاتها من خلال ضبط الأفـــلام التي عالجت مختلف صور المرأة باختلاف مراحل تطور المجتمع.

هدفت هذه الدراسة لعدة أمور من بينها:

- البحث عن مدى تأثير العوامل التاريخية والاجتماعية في أنماط التفكير والإبداع الفني السينمائي.
- البحث حول خصوصية المشهد السينمائي الجزائري حسب كل مرحلة مر بها المجتمع الجزائـــري وانعكاسات ذلك على المرأة الجزائرية، وكيف تبلورت صورة المرأة في السينما الجزائريـــة بنـــاءً على ذلك.
- هدفت الدراسة إلى فهم الخصوصية الفكرية للخطاب السينمائي الجزائري وكيف تشـــكل عنصـــر الاختلاف في هذا الخطاب، وهل اقتصر المفهوم الدلالي لصورة المرأة في السينما الجزائرية على إيديولوجية محددة.

- هدفت الدراسة لفهم إرهاصات المرحلة (ما بعد الاستقلال)، من خلال تحليل فيلم" رشيدة" وجعلـــه مجالا لدراسة فيلمولوجية من خلال تحليل دلالات الخطاب من خلال صورة المرأة في الفيلم.

وقد خلصت هذه الدراسة لنتائج عدة، أهمها:

- أنّ السينما الجزائرية الحديثة أزالت اللثام عن الوجه الحقيقي للمرأة المناضلة، وجعلت أدوارها في العروض السينمائية تجسد الصورة الحقيقية للمرأة، كما عالجت واقعها المعاش انطلاقا من الحقبـــة الاستعمارية مرورا بمرحلة الاستقلال وما شهدته من تحولات سياسية واجتماعية كبرى، وصـــولا إلى مرحلة تصادم الرؤى الإيديولوجية المولّدة للمرحلة الدامية التي دامت عشـــر ســـنوات كاملـــة أثرت سلبا على المجتمع الجزائري عامة.
- عملت السينما الجزائرية بعد الاستقلال على إبراز صورة المرأة بوضع مختلف عما كان عليه من قبل، يتماشى والسياسة المنتهجة آنذاك من طرف الدولة الجزائرية المستقلة وجعلتها تســـير وفـــق التصورات المركزية للدولة، حيث كرست السياسة بدلا من الفن.
- استطاعت الوجوه النسوية في السينما الجزائرية أن تتجاوز الممنوع داخل المجتمـــع الجزائـــري، والدفاع عن قضايا المرأة الجزائرية باعتبارها نصف المجتمع، كما أماطت اللثام عن معاناتها مـــن عنف الرجل المسلط عليها من طرف مجتمع ذكوري يمارسه بأشكال متعددة وعن طريق تكريســـه بواسطة المؤسسات وحتى التطرف الديني.
- توصلت الدراسة بأن الأعمال السينمائية الجزائرية في مجملها استطاعت أن تعالج صورة المـــرأة وأن توثق لمختلف المراحل التاريخية التي عايشتها وأن ترصد الواقع التاريخي من كـــل جوانبـــه، بدءا بالأفلام السينمائية الثورية مرورا بسينما ما بعد الاستقلال ووصـــولا إلـــى صـــورة المـــرأة المتمردة على العنف بكل أشكاله، خاصة التطرف الديني.

دراسة كراجة (2016) بعنوان: " دلالات صورة البطل في السينما الفلسطينية الجديدة"

وتتمحور هذه الدراسة حول البحث في دلالات البطولة في السينما الفلسطينية الجديدة وفي تحولات العمل السينمائي الفلسطيني، وإلى أي مدى حاكى هذا العمل المجتمع الفلسطيني بانعطافاته المختلفة، من خلال التحولات التي طرأت على صورة البطل في هذه السينما ودلالاتها الاجتماعية والسياسية العميقة، من خلال تحليل جملة من الأفلام التي أنتجت بعد الانتفاضة الثانية عام 2000، ورشحت أو حازت على جوائز عالمية تركت أثراً في النقاش العام الفلسطيني حول الفن والسياسة، حيث تم تحليل مضامينها بمختلف عناصرها من حيث الدلالات النصية والبصرية، والرؤية والحبكة والتقنيات الإخراجية والمونتاج. كما نظرت الدراسة إلى عملية الإنتاج السينمائية في مختلف مراحلها وخطواتها العملية من تمويل وتوزيع واستقبال، بالإضافة إلى الجوانب الفنية، لتقترب من الدلالات السياسية للمنتج الفني.

كما أنها تبحث فيما إذا كانت السينما الفلسطينية تعاني من ضعف الرؤية الثقافية والمعرفية والاجتماعية، كذلك ضعف التمويل، وكيف أثر نجاح الفيلم الفلسطيني الجديد في الأطر الدولية على هوية السينما الفلسطينية ورسالتها.

وقد خلصت هذه الدراسة لعدة نتائج كان أهمها:

- على الرغم من انحسار المشروع الوطني وانحسار التماس بينه وبين الحقل الفني، إلا أن الفنان الفلسطيني استمر ينهل من الهم الجمعي والهم السياسي كإطار بارز أحيانا وخفي أحياناً أخرى.
- لقد تنوعت الرسائل التي أرادها المخرجون الفلسطينيون، وأثار كل منهم أسئلة مهمة تقع في صميم الخطاب الفلسطيني من البحث عن الأمل الفلسطيني في واقع الهزيمة، عبر إعادة امتلاك رواية التاريخ والتجربة المفككة، إلى طرح معضلة البحث عن رواية واحدة إنسانية لفلسطينيي التجمع العربي واليهودي، وهي المعضلة التي تقع في خلفية الخطاب الفلسطيني أو هامشه، إلى طرح قضايا أخلاقيات العمل النضالي وشروطه، واعادة ترتيب أو أولويات التحرر والتأكيد على البعد الاجتماعي للمشروع الوطني.

- استطاع المخرجون الفلسطينيون في السينما الجديدة التخلي عن نوستاجليا أو تقليدية الرموز، رمز البطل والشهيد والزوجة الفاضلة.. الخ، لكنهم طرحوا أمورا مهمة للنقاش، وإن وفّقوا في ذلك بدرجات مختلفة، وفتحوا الباب لمزيد من البحث والتجريب في سرد الرواية الفلسطينية من قبل الجليل القادم.
- من خلال مناقشة قضية التمويل، تبين أن هناك تباينا بين المخرجين، فهناك من استطاع الاستفادة من التمويل الأجنبي والعالمي دون أن يمس ذلك جوهر رسالته، وهناك من ارتبط بالتمويل الأكثر إشكالية وهو التمويل الإسرائيلي، الذي بلا شك ترك أثراً واضحا في رسالة الفيلم.

دراسة عقون (2019–2020) بعنوان: "الجندر في السينما النسوية الجزائرية"

تتمحور الدراسة حول محاولة لتقديم قراءة نقدية تحليلية لموضوع الجندر في السينما النسوية الجزائرية، انطلاقا من قناعتين أساسيتين تقوم عليهما إجراءات الدراسة، وسياقاتها تتمثل الأولى أساسا في أهمية دراسة الجندر كموضوع يعالج هموم المرأة بشكل عام، والمرأة الجزائرية بشكل خاص، واللامساواة التي تنتشر في ميادين عديدة، وتؤثر على مكانتها في المجتمع، بل إنها لا تتلاءم معها على الإطلاق، والثاني يتجسد في السينما النسوية الجزائرية، كمجال شبه مهمل في الدراسات السينمائية الجزائرية، حيث يتم التركيز في هذه الدراسة على فيلم نسوي لواحدة من المخرجات الجزائريات وهي: منية مدور في محاولة لنقد خطابها الجندري في فيلم " بابيشة" الحائز على عدة جوائز عالمية.

وقد نتج عن هذه الدراسة:

- عبّر الفيلم عن قضايا الجندر من خلال عدة قضايا وطروحات، وذلك بالتطرق إلى موضوع الحريات الفردية للجنسين لا سيّما ما يتعلق بالحريات الشخصية، مثل حرية المعتقد، حرية الأسلوب المعيشي، حرية اللباس، حرية المظهر وغيرها، من خلال التركيز على حرية المرأة أساسا وحقها في ممارسة هواياتها وفي التعليم واللباس، كما أشار الفيلم إلى وجود ازدواجية في

النظر فيما يتعلق بمسألة حرية المرأة، ولهذا يمكن اعتبار أن الفيلم يطالب بصراحة بإعادة النظر لمفهوم ومكانة المرأة في المجتمع، ويسعى إلى تحقيق المساواة الجندرية سواء في الحقوق أو الواجبات.

- رفعت المخرجة من تفاصيل الفيلم وحكايته من أجل رفع مستوى الوعي بأهمية ودور المرأة ومكانتها، وقدراتها الإبداعية العالية في تحقيق النجاح، ووفقت كذلك في إثراء النقاش الاجتماعي حول العديد من قضايا الجندر في الجزائر.
- اعتمدت المخرجة على شخصية البطل من خلال الشخصيات الرئيسية في الفيلم كعنصر أساسي لإيصال أفكارها وتوجهاتها حول قضايا الجندر والنسوية، فكان التركيز على الصديقات الأربع وتفاصيل معيشتهن التي تختلف من واحدة لأخرى لكنهن يلتقين دائما في جزئية المرأة ومعاناتها في المجتمع الذي تغلب عليه الهيمنة الذكورية ويغذيه التعصب الديني.
- اعتمدت المخرجة على الملصق الإشهاري كأهم عنصر في الترويج لفكرتها، باعتباره الوسيط الأول والمباشر بين الفيلم والمشاهد، الذي أخذ تصميم خاص ومقصودا للتعبير عن فكرة الفيلم، وتوصيل الرسالة المبتغاة منه.
- اعتمدت المخرجة في تصويرها للفيلم على الفضاءات المكانية المفتوحة بالأساس، للتعبير عن مطلب مهم للمرأة وهو مطلب التحرر من القيود التي يفرضها المجتمع الذكوري، معتمدة على الديكور البسيط القريب من الواقع الذي يعكس حقيقة الواقع الاجتماعي والمادي للمجتمع الجزائري.
- اعتمدت المخرجة على اللقطات المقربة في تصويرها، بهدف إعطاء الإحساس بالعمق وإظهار سمات الشخصيات التي اعتبرتها عامل مهم في إيصال فكرتها.
- لم تحقق مخرجة الفيلم منية مدور في فيلمها "بابيشة" التوازن الجندري لكونها انحازت إلى جنسها على حساب جنس الرجل، إذ بالغت بعض الشيء فيما يتعلق بدور الرجل الذي أهملته وصورته

فقط في صورته السلبية، بالرغم من أنه لا يمكن نكران دوره في المجتمع، خاصة وأنه هو كـذلك كان يعيش معاناة شبيهة لتلك التي تعيشها المرأة في فترة العشرية السوداء، وهو الأمر الـذي لـم تذكره المخرجة في فيلمها، أما بالنسبة للمرأة فقد صورتها على أنها مسلوبة لكل الحقوق وهو ما لا ينطبق على الواقع آنذاك، فهي كانت تتمتع بنصيب من الاحترام والتقدير والبعض من الحقوق.

دراسـة: Smith,Pieper (2013) بعنـوان: "Gender Inequality in 500 Popular Films:Examining On-Screen Portrayals and Behind-the-Scenes Employment Patterns in Motion Pictures Released between 2007-2012"

تعتبر أو ل دراسة دولية تولي الاهتمام بتجليات التمييز الجنسي في مجال صناعة الأفلام العالمية التـي قدمها معهد جينا ديفيز المتخصص في التمييز الجنسي في وسائل الإعلام بـدعم مـن " نسـاء الأمـم المتحدة"، ومؤسسة " روكفلر."

تهدف هذه الدراسة إلى فهم الأدوار الجندرية لكل من الرجال والنساء، من خلال معرفة الصـور التـي ظهر بها كل من الجنسين في الأفلام السينمائية وكذلك معرفة أنماط التوظيف لكليهما سواء مـن خلـف الكاميرا وأمامها، وتبحث الدراسة في الأفلام الشعبية التي أنتجتها الدول و المناطق الأكثر ربحيـة فـي صناعة السينما، على المستوى الدولي، بما في ذلك: أستراليا البرازيل، الصين، فرنسا، ألمانيا، الهنـد، اليابان روسيا، كوريا الجنوبية، الولايات المتحدة الأمريكية، المملكة المتحدة، بالإضافة إلى الأعمال التي قامت بها وأنتجتها بريطانيا بالتعاون مع الولايات المتحدة الأمريكية، إذ تمثلت العينة في خمسمائة فـيلم عرضت بين 2012– 2007، وفيما يخص الإجراءات المنهجية فلم يتم ذكرها في الدراسة.

بالنسبة لنتائج المتعلقة بظهور المرأة أمام الكاميرا: فقد توصل الباحثان إلى أن نسبة مشاركة المرأة فـي التمثيل عرفت تزايدا مقارنة بما كانت عليه خاصة في الأفلام الجديدة والمعاصرة، وكانت تركز علـى الإغراء والإثارة، حيث فسر الباحثان زيادة هذه النسبة مع ظهور المواقع فـي عـالم الإنترنـت التـي

بدورها تروج لهذه الأفلام، مما زاد من مشاركة المرأة في التمثيل وساعدها على تحقيق أهدافها وبلوغها مجال السينما.

أما النتائج المتعلقة بالمرأة العاملة خلف الكاميرا، فقد توصلا إلى: أنه من مجموع 4475 شخصية مشاركة في صناعة هذه الأل فالم، في المدة (2007 – 2012) شارك نحو 4 بالمئة منهم نساء، 7.16 بالمئة منهم كاتبات ومخرجات، ورغم رغم وجود تحسن في هذه النسبة، إلا أنّ نسبة الرجال كانت هي الأكبر، إذ توصل الباحثان إلى أنّ كل خمس رجال تقابلهم امرأة واحدة في العمل السينمائي، وأنه من بين 1225 كاتب ومخرج ومنتج في هذه الأفلام الـ 500، توجد 1.4 بالمئة منهم نساء مخرجات و 2.12 بالمئة منهم كاتبات، و20 بالمئة منهم تمثل النساء المنتجات.

دراسة Simon (2019) بعنوان: "female directors in european cinema"

تهدف الدراسة إلى تقييم التوازن بين الجنسين في الإنتاج السينمائي الأوروبي، لعينة تمثلت في الأفلام الروائية التي انتتجت عام 2003 إلى عام2017، باستبعاد جميع الأفلام التي أنتتجت في هذه المدة ولم يتحدد من هو مخرجها، واستبعاد أيضا لجميع الأفلام التي أخرجها أكثر من خمسة مخرجين، أما بالنسبة للإجراءات المنهجية فلم تذكرها الباحثة.

وكانت نتائج الدراسة كالتالي:

- تمثل المخرجات النساء 21% من مجموعة المخرجين، حيث تم إنتاج 3618 فيلما من إخراج نسوي خلال الفترة (2017– 2003) والتي تمثل 17%، مقارنة مع 16.789 فيلما من إخراج رجالي، بنسبة 80% من مجموع الأفلام المنتجة، و647 فيلما من مخرجين من الجنسين بنسبة 3%.
- ارتفاع نسبة المخرجات النساء إلى 19% في عام2017، مقارنة بعام 2003 التي قدرت بنسبة 15%، والتي تعتبر زيادة بطيئة لا تقارن مع نسبة الإخراج السينمائي الرجالي.

- من الأفلام الأكثر انتشارا بين المخرجات النساء هو الفيلم الوثائقي، خاصة في فترة (2007-2013)، حيث تم إخراج % 25 من الأفلام الوثائقية، و %15من الأفلام الخيالية، و%11 من الرسوم المتحركة من قبل النساء.
- الأفلام من الإخراج النسوي لم تلقى قبوال سوى %8 من مجموع القبول في هذه الفترة (2007-2013)، وكانت النساء المخرجات أقل عرضة لتوظيف في الأفلام عالية الميزانية.

دراسة:(2012) Ben-Zvi Morad بعنوان:" (Gender and Nationalism in Palestinian Cinema (Hebrew"

وتهدف هذه الدراسة نحو البحث عن السينما الفلسطينية وتركيزها على الجندر وربطه بالقومية الفلسطينية، والبحث عن التصورات الجندرية في المجتمع الفلسطيني وربطها بالدين والثقافة الشعبية، وكان من أهم النتائج التي خرجت بها الدراسة:

- أنّ النضال الفلسطيني في معظمه محاولة للتخلص من الهيمنة الذكورية في المجتمع الفلسطيني من ناحية، والهيمنة الإسرائيلية من ناحية أخرى، حيث يحاول معظم الشبان الفلسطينيين التخلص من هيمنة آبائهم، وكذلك اعتبار الهزيمة الفلسطينية أمام المحتل الإسرائيلي أشبه ما يكون بحالة أنثوية تتمثل بسيادة المحتل على الشعب الذي يتم اعتباره إخصاءًا رمزيا للذكور الكبار بالسن الخاضعين للحكم الإسرائيلي، ويحاول الذكور الأصغر بالسن التمرد على هيمنة المحتل حفاظا على سلطتهم الذكورية.
- دمج النضال النسوي في المقاومة الفلسطينية، كان محاولة للتمرد على هيمنة سلطة الأبوة، بجانب المقاومة ضد الاحتلال
- السينما الفلسطينية أظهرت النساء الفلسطينيات كناقلات للنضال الفلسطيني سواء مقاومات من مختلف الأعمار وجها لوجه أمام قوات الأمن الاسرائيلي خارج المنزل، أو كنّ أمهات وربات منازل من داخل البيوت يمارسن بنقل الرسالة الوطنية.

- السينما الفلسطينية وفرت مسرحاً مركزيا لمكانة المرأة في النضال الوطني، وكذلك أعطت قيمة وأهمية للأنشطة الأسرية التي تمارسها المرأة في منزلها، وتجنبت التناقض التقليدي الذي يقارن ما بين عمل المرأة داخل المنزل وخارجه.
- في حين كانت المرأة تمثل رمزًا ومجرد صورة للأرض في مختلف الثقافات، إلا انّ السينما الفلسطينية أنسنة صورة المرأة الفلسطينية بجانب رمزيتها للأرض.
- جعلت السينما الفلسطينية المرأة مسؤولة عن أهم مبادئ النضال الفلسطيني، وهما الصمود والتفاني من أجل الأرض حيث أنها تناضل من أجل الحقوق الملكية القانونية الأسرية للأرض.
- السينما الفلسطينية جعلت من المرأة الجامعة لشمل الأسرة في المنفى، وهي القادرة على إعادة أفراد الأسرة والشعب إلى الوطن، فهي القادرة على توحيد الوطن والعودة.
- في ظل عدم وجود أرشفة عن تاريخ السالفين من الجيل الفلسطيني القديم، السينما الفلسطينية جعلت المرأة الحافظة لسردية الذاكرة الفلسطينية.
- السينما الفلسطينية جعلت المرأة تخترق في نضالها الحدود ما بين الجنسين كي تضع نفسها في قلب المجتمع الفلسطيني والنضال.

التعقيب على الدراسات السابقة

يتضح من خلال استعراض الدراسات السابقة التي استطاعت الباحثة الحصول عليها ما يأتي:

- غياب الدراسات الفلسطينية التي تتناول قضية الجندر في السينما، وقلة الدراسات الحديثة خاصة العربية التي تتناول قضية الجندر في السينما العربية، باستثناء دراسة الباحثة سميحة عقون التي بعنوان " الجندر في السينما النسوية الجزائرية".
- فيما يتعلق بقضايا الجندر ومدى تحقيق المساواة الجندرية بين الجنسين في الحيز السينيمائي، سواء على مستوى المضامين المقدمة أو على مستوى القائمين على صناعة هذه المضامين، وهو ما يمثل المتغير التابع للدراسة الحالية، فقد اتفقت الباحثة مع دراسة كل من الباحثين الدكتورة ستايسي

ل.سميث، وزملائها، ودراسة سميحة عقون ودراسة الوزير التي عالجت طبيعة الأدوار الجندرية التي ظهرت في الأفلام السينمائية، ولكنها تقاطعت خلافا مع دراسة الباحثة باتريزا سيمون، المعنونة ب: Femal director in European cinema من حيث الموضوع الأساسي والغاية لدراسة الطرح الجندري في السينما الفلسطينية الذي يبحث في القضايا الاجتماعية التي تطرحها السينما، بينما ركزت دراسة سيمون على التوازن الجندري بين المخرجين والمخرجات الصانعين للأفلام كهدف أساسي للدراسة، واتفقت الدراسة مع جميع الدراسات السابقة من حيث عينة الدراسة التي تستهدف الأفلام السينيمائية كنموذج تعالجه الدراسة، بينما تقاطعت مع دراسة الباحثة ألاء كراجة في جزئية علاجها لدلالات صورة البطل، واتفقت معها في مجتمع الدراسة الذي يعالج السينما الفلسطينية الحديثة.

- تقاطعت الدراسة مع معظم نتائج دراسة Gender and Nationalism in Palestinian Cinema (Hebrew) للباحثة Ben-Zvi Morad، خاصة فيما يتعلق بربط القومية الفلسطينية بالمرأة التي تمثلت بدراستنا من خلال أم زيد، وتمثيل النضال الفلسطيني بمحاولة التمرد على الهيمنة الإسرائيلية ورد الاعتبار للذكورية الفلسطينية التي تمثلت بزيد، وتقاطعت مع نتيجة دمج النضال النسوي الفلسطيني بمحاولة التخلص من السلطة الأبوية بجانب الهيمنة الإسرائيلية الذي تتمثل بأم حبيب، كما أن نتيجة الدراسة التي وجدت أن السينما الفلسطينية كرست صورة المرأة التي تقاوم من أجل حق الملكية القانونية للأسرة بالأرض تقاطعت مع دراستنا التي أظهرت أم زيد كناقلة لصورة هذه المرأة، كما اتفقت دراستنا مع دراسة يائيل في قضية أنّ السينما الفلسطينية الحديثة عملت على أنسنة صورة المرأة الفلسطينية دون أن تنغلق على صورتها كرمز للأرض فقط.
- أما فيما يتعلق بمنهجية الدراسة وأدواتها فقد اختلفت الدراسة الحالية عن الدراسات السابقة في أنها زاوجت بين منهج التحليل السيميائي للفيلم مع منهج تحليل الخطاب واستخدام المقابلات لتدعيم

نتائج الدراسة، بينما لم تتبع بقية الدراسات هذا الدمج في المنهجيات المتبعة، باستثناء دراسة سميحة عقون التي اتبعت ذات المنهجية في الدمج ما بين التحليل السيمولوجي وتحليل الخطاب.

حدود الاستفادة من الدراسات السابقة

استفادت الدراسة من الدراسات السابقة في تحديد المشكلة البحثية، وأهدافها، وتساؤلاتها، والمناهج المختلفة، والأدوات المتاحة لجمع البيانات.

1. الاستفادة من نتائج الدراسات السابقة وتوظيفها لخدمة الدراسة ومقارنتها بنتائج الدراسة الحالية، والوقوف على آخر ما توصلت إليه من نتائج حول قضية الجندر السينما الفلسطينية.
2. الاستفادة من المراجع ذات العلاقة بموضوع الجندر في السينما، وكذلك الاطلاع على فئات تحليل المضمون في الدراسات السابقة والاستفادة منها بما يتلاءم مع موضوع الدراسة.

الفصل الثالث

منهجية الدراسة: الأسلوب والإجراءات

منهجية الدراسة

بناء على موضوع الطرح الجندري في السينما الفلسطينية الذي تعالجه الدراسة، والهدف الذي تسعى له حول التحقق إذاما كان الخطاب السينمائي الفلسطيني يعبر عن حقيقة قضايا النوع الاجتماعي في فلسطين، وهل تتماشى السينما مع ما هو موجود في الواقع وتتطابق مع العرف الاجتماعي، فإن أنسب منهجية علمية يمكن اتباعها للوصول إلى نتائج موضوعية ودقيقة هو استخدام **منهج تحليل الخطاب**، للتحقق من محتوى الفيلم وفهم طبيعة قضايا الجندر في الخطاب السينمائي في فيلم "المُر والرّمان"، ومن ثم الانطلاق لفهم طبيعة البنية المجتمعية والثقافية الفلسطينية، وكيفية تعاملها مع مثل هذه القضايا خاصة عندما يتعلق الأمر بالمرأة.

ومن الجدير بالذكر أن النص أو الخطاب وفق ما نقلته عقون (2020) لا يقتصر على المكتوب فقط كما هو الحال في الدراسات الأدبية، بل يمتد ليشمل أيضا الملفوظ وغير الملفوظ، ويتجلى في أشكال فنية مختلفة، فالفيلم بدوره يمثل نوعا من الخطاب الذي يجوز تحليله في إطار نقدي وذلك للاعتبارات التالية:

- يعتبر الفيلم نصا خطابيا متعدد الوسائط، يعمل على عدة مستويات، المكتوب والمسموع والمرئي، فالخطاب السينمائي المكتوب يتمثل في السيناريو والنص السينمائي، والمنطوق في حوار الشخصيات في الفيلم، والمرئي والمسموع يتمثل هو الآخر في أداء الشخصيات والديكور والإضاءة وكل ما تنقله الكاميرا للعين، وملقط الصوت للأذن.
- يعد الفيلم السينمائي نوعا من الممارسة الاجتماعية المقاومة للأيديولوجيات المسيطرة لكونها أفعالا إبداعية تعكس معالجات اجتماعية وثقافية للواقع الاجتماعي.

أدوات الدراسة

وظفت الباحثة المقابلة الشخصية وهي المقابلة وجها لوجه بين الباحث والشخص أو الأشخاص المعنيين بالبحث كأداة لجمع المزيد من وجهات النظر لنقّاد سينمائيين ومختصين بالجندر ومخرجين، بحيث تم إجراء أربعة مقابلات من خلال اللقاء الشخصي وواحدة عبر الهاتف بسبب تعذر إجراء مقابلة بسبب ظروف قطاع غزة، وقد وقع الاختيار على المخرج بشار النجار والمخرجة سحر الفسفوس، وكذلك الكاتب الصحفي والناقد السينمائي يوسف الشايب، والمخرج والناقد عبد الفتاح أبو الهون، بسبب توفرهم وسهولة التواصل معهم في نطاق الضفة الغربية، بينما تعذّر على الباحثة مقابلة آخرين لأسباب تتعلق بظروفهم الخاصة، وقد سعت الباحثة قدر الإمكان كي تحصل على المعلومات المطلوبة من خلالهم، في محاولة لتقديم دراسة ذات قيمة تتمتع بدرجة عالية من المصداقية.

وبما أن موضوع الدراسة يهدف إلى الكشف عن المعاني الصريحة والضمنية، التي تحملها الأفلام السينمائية خاصة النسوية منها، التي تصنعها المرأة بالتحديد، وموضوع القضايا الجندرية في المجتمع الفلسطيني من خلال فيلم " المُر والرّمان" للمخرجة نجوى النجار، والذي يحمل في طياته هو الآخر العديد من الرسائل ضمن أنساقه الدلالية الخفية والكامنة، ارتأت الباحثة الاعتماد على التحليل السيميائي كأداة ثانية من أدوات الدراسة، من أجل الإجابة عن إشكالية الدراسة وتساؤلاتها المطروحة، لكون هذا التحليل هو الأنسب والأمثل للوصول إلى الرسائل التي تضمنها فيلم"المر والرمان"، فهدفه كمنهج لا يبتعد عن الهدف الرئيسي للدراسة، باعتباره منهجا يبحث في الدلالات واستخراج المعاني المضمرة في الخطاب السينمائي، ويعرف حسب " رولان بارت" حسب ما نقله نجم (2017، ص.17) على أنه "شكل من أشكال البحث الدقيق في المستويات العميقة للرسائل الأيقونية والألسنة على حد سواء، يلتزم فيها الباحث للفيلم الحياد تجاه الرسائل، من خلال الوقوف على الجوانب السيكولوجية والاجتماعية وكذا الثقافية التي من شأنها أن تساعد وتدعم التحليل"

مجتمع الدراسة

مجتمع البحث لهذه الدراسة هي الأفلام السينمائية التي تضمنت مواضيع الجندر أو التي أخرجتها نساء ذات الإنتاج الفلسطيني المحلي، أو التي أنتجت بالشراكة مع جهات أجنبية في الفترة ما بين (1980-2010)، لكون الفترة ما بعد 1980 تعتبر الفترة التي بدأت تتغير بها ملامح السينما الفلسطينية من جوانبها التقليدية نحو سينما أخرى جديدة لم تقتصر على الموضوعات السياسية والثورية فقط، بل انطلقت نحو موضوعات اجتماعية وأخرى تخص المرأة الفلسطينية، وكان فيلم "عرس الجليل" لميشيل خليفي 1987 أحد أهم هذه الأفلام الذي يمكن اعتباره بداية انطلاقة لرسم ملامح السينما الفلسطينية الجديدة.

ونظرًا لصعوبة دراسة كل الأفلام في الفترة الممتدة ما بين (1980-2010)، لأنها تتطلب الكثير من الوقت و الجهد، فقد تم اختيار فيلم واحد مخرجته امرأة، وقد وقع الاختيار على فيلم "المُر والرّمان" للمخرجة نجوى النجار (إنتاج 2010)، لأنه ينقل الواقع الاجتماعي الفلسطيني بلا تكلف كما ينقل تجربة إنسانية للشخصيات الرئيسية بالفيلم بما فيهم البطلة، التي تعيش حالة من المعاناة ما بين مرارة الاحتلال وحلاوة الحياة دون الانحصار على القضية السياسية وحدها، فالشخصية الرئيسية هنا تعاني من قضية إنسانية بالدرجة الأولى تتعلق بميولها وآمالها كامرأة ترغب بممارسة هواياتها، وتجد نفسها تعيش ظرف عاطفي طارئ في ظل واقع اجتماعي يعاني التوتر السياسي ويتحفظ على هذه القضايا التي تعاني منها النساء، لذلك تم اختيار هذا الفيلم، خاصة وأن مضامينه تتناسب مع المنهجية المتبعة في الدراسة التي اكتشفت الأهداف الصريحة والمضمرة في الخطاب السينمائي به، إضافة إلى أنها بحثت في الخبايا والمعاني اللغوية، على اعتبارها ممارسة اجتماعية تم فك شيفرة النص بها، والوصول لما يحمله من رسائل وميول.

الصعوبات التي واجهت الدراسة

لا بدّ من ذكر أهم الصعوبات التي اعترضت الباحثة خلال إعداد هذه الدراسة، حسب الإمكانيات التي توفرت لها، وهي كالتالي:

- قلة الدراسات التي تعالج قضايا الجندر في السينما، خاصة فيما يتعلق بالسينما العربية والفلسطينية بالذات، ولهذا بذلت الباحثة جهدًا قدر المستطاع لجمع بعض الدراسات التي تشبه والأقرب للقضية التي تطرحها في دراستها، سواء أكانت دراسة إلكترونية أو دراسات عادية، حيث تنقلت الباحثة إلى أكثر من مكتبة من أجل ذلك، إلى أن كل المساعي لم تكلل بالنجاح.
- عدم تعاون بعض المخرجين للحصول على أفلامهم لتكون ضمن مجتمع الدراسة المراد استخلاص النتائج بناءًا عليها، وكذلك تسويف إجراء المقابلات معهم وعدم التزامهم بذلك.
- الصعوبات المتعلقة بقلة المصادر والأدبيات التي تتناول قضية الجندر في السينما الفلسطينية بعيدا عن المقالات الالكترونية.

الفصل الرابع

تحليل الخطاب والتحليل السيميائي لفيلم "المُر والرّمان"

تستعرض الباحثة في هذا الفصل الجانب التطبيقي لفيلم "المُر والرّمان"، من خلال الكشف عن كيفية تناول السينما الفلسطينية الجديدة للقضايا الجندرية التي تم التطرق لها خلال الفصل النظري السابق، وستقوم الباحثة بتطبيق منهجي التحليل السيميائي والتحليل النقدي للخطاب السينمائي، الذيين حاولت من خلالهما تقديم قراءات نقدية لما يحمله فيلم "المرّ والرمان" من دلائل وإيحاءات وتضمينات، وذلك باستعراض البيانات الخاصة بالفيلم، كما ويتناول هذا الفصل الموضوعات التالية:

خلفية عن حياة المخرجة الفنية

نجوى نجار مخرجة ومؤلفة فلسطينية، ولدت في واشنطن العاصمة الأمريكية 31 يوليو 1973 وحصلت على درجة البكالوريوس في العلوم السياسية والاقتصاد، ثم نالت الماجستير في إنتاج الأفلام/ الفيديو في الولايات المتحدة، وعملت في كل من الأفلام الوثائقية والروائية منذ عام 2000، حيث بدأت مسيرتها الفنية بإخراج الإعلانات التجارية، ثم اتجهت بعد ذلك نحو الأفلام الوثائقية والقصيرة خاصة بعد انتقالها للعيش في مدينة القدس، وكانت أول أفلامها القصيرة فيلم "نعيم ووديعة" عام 1999 (سعادة،2020).

كان ظهورها الأول الذي نال استحسان النقاد من خلال الفيلم الروائي "المُر والرّمان" عام 2009، و "عيون الحرامية" 2014 هو فيلمها الثاني، الذي حاز على جائزة أفضل فيلم أجنبي لعام 2015، وفيلم بين الجنة والأرض 2019، الذي نال جائزة نجيب محفوظ لأحسن سيناريو، ضمن منافسات المسابقة الدولية لمهرجان القاهرة السينمائي بدورته الـ 41.

ويضيف سعادة (2020) أنّ نجوى النجار متحدثة في العديد من الندوات السينمائية وعضو لجنة تحكيم في العديد من المهرجانات السينمائية الدولية. وهي أيضًا ناقدة نصوص سينمائية ضمن برنامج راوي لتطوير الأفلام ومختبر صندانس لكتابة السيناريو.

بطاقة تقنية عن الفيلم

- عنوان الفيلم: المُر والرّمان
- إخراج: نجوى النجار
- كتابة وتأليف: نجوى النجار (قصة، سيناريو،حوار).
- النوع الفني: مشؤوم، عاطفي.
- التصنيف الفني: قضايا اجتماعية، دراما، عمل مستقل.
- الجهة المنتجة: فلسطين
- مونتاج: يوسف القرط
- مكان التصوير: فلسطين
- موسيقى: Amritha Vas،Mychael Danna
- تصوير: Valentina Caniglia
- مدير التصوير: سليم أبو جبل
- كاستينغ: حسين نخلة
- اللغة: العربية
- مدة الفيلم: 95 دقيقة
- تاريخ الإصدار: 9 ديسمبر 2008
- كادر التمثيل: وليد عبد السلام، أحمد أبو سلعوم، وردة جبران، وردة دقوار، ياسمين صبري، أشرف فرح، هيام عباس، سامية قزمور بكري، يوسف أبو وردة، منال عوض، فالنتينا أبو عقصة، علي سلمان.

الملخص العام للفيلم

يروي الفيلم قصة "قمر"، فتاة فلسطينية من مدينة القدس تهوى الرقص، تزوجت من "زيد" شاب فلسطيني من رام الله يعمل مزارعا، وقد تم اعتقاله بعدما صادرت إسرائيل أرضه الزراعية.

يتناول الفيلم بعد ذلك صراعا داخليا عاشته الزوجة ما بين متابعة تدريبات الرقص الشعبي في أحد المراكز أو لزوم البيت، وبضغط من أسرة الزوج لزمت قمر المنزل وقامت بأعباء العمل الزراعي ومتابعة تسويق زيت الزيتون مثلما كان يفعل زوجها، وعاشت على أمل إطلاق سراح زوجها من السجن.

وفي زيارة قمر لزوجها أثناء مكوثه في السجن طلبت قبلة منه قد تمت رغم وجود حاجز الأسلاك بينهما، وفي خضم هذا الظرف يصل الفيلم إلى ذروته عندما تعود قمر لتمارس هواية الرقص الشعبى فى منزلها ليلا وهي تأمل أن تعود إلى فرقة الدبكة الشعبية بعد خروج زوجها من السجن.

لكن الصراع الداخلي تجدد لدى قمر مع تجديد الاعتقال الإداري للزوج، مما دفعها لاتخاذ قرار العودة إلى التدريب مع الفرقة مجددا، خصوصا وأنّ مدربا فلسطينيا من لبنان أتى لتدريب الفرقة حركات جديدة.

حاول المدرب "قيس" إنشاء علاقة عاطفية مع قمر خلال تدريبها على حركات دبكة جديدة، بالرغم من محاولة أم حبيب مديرة المقهى الذي كان يجتمع به الأبطال ردعه وتحذيره من التقرب من قمر لأنها متزوجة، وبالرغم من محاولة قمر قمع مشاعرها وتغاضيها تجاه قيس، إلا أنها قد استسلمت في النهاية لمشاعرها؛ لكنها امتنعت عن تقبيله حينما عرض عليها وأكدت له في إحدى المرات أنها تأتي إلى التدريب لرؤيته، وتستمر الأحداث حتى تتحرر قمر من صراع عواطفها الداخلية المرفوضة تجاه قيس، وخروج زيد من السجن..

تحليل ملصقة الفيلم الترويجية

تعتبر الملصقة أهم عنصر يروج للفيلم باعتبارها الجسر الذي يربط بين المنتج والمشاهد، بحيث يلجأ المخرج أو طاقم العمل الفني ككل للملصقة بشكل مباشر من أجل الترويج للفيلم وجذب الانتباه إليه، وذلك راجع لأهميتها في التعبير والتعريف عن العمل الفني، حيث تأتي الملصقة لتشرح وتفسر العمل ككل، وذلك راجع لوظيفتها السينمائية المتمثلة في رسالة إشهارية بصرية ذات لغة ثقافية وتواصلية وتداولية، تتفاعل فيها أنظمة العلامات المكونة للصورة، بحيث تجعل من العين والعقل يفكران بما يكمن خلف الملصقة من مضامين. وهو الأمر الذي يسمح بتنمية مهارات التخيل وتحفيز النفس لمشاهدة الفيلم ذاته، فهي بمثابة خريطة تقود المشاهد أو المتلقي لحيثيات الفيلم وتكوين فكرة عامة عنه.

وعليه فإن العمل الجيد على الملصقة يجعل الفيلم ناجحا وقادرا على تسويق الفيلم والإشهار له، بحيث يؤكد المخرج على مجموعة من العناصر داخل الملصقة، وهي التي سنتطرق إلى مجملها بالترتيب:

1. العنوان

أول ما يلفت الانتباه في الملصقة هو عنوان "المُر والرّمان" الذي اختارته نجوى النجار الذي تم كتابته باللغة العربية، وهذا العنوان يحتوي دلالات عديدة، فهو إما أن تكون المخرجة تريده كي يشير نحو مرارة الاحتلال وحلاوة الحياة عبر فهمها لحبة الرمان ومذاقها الحلو المتمثل بهواية قمر وشغفها بالدبكة والرقص، وعلقم الاحتلال الذي اتضح تماماً من خلال الفيلم أنه السبب الأساسي لحدوث المشكلة وتوابعها المريرة الأخرى.

أما فيما يخص كتابة العنوان، فقد تمت كتابته بطريقة منحدرة من اليمين إلى اليسار باللون الأبيض في حين كُتب حرف الواو بحجم كبير يميل إلى الرمادي، فموقع كلمة المر في الأعلى قد ترمز إلى الأرض والوطن وقضية الأسرى التي تأتي أولاً وفي الأعلى وهذا يدل على السمو، في حين موقع كلمة الرمان التي جاءت أسفلها، قد ترمز إلى ملذات الحياة التي لم تكن على سلم الأولويات.

أما حرف الواو بالحجم الكبير وباللون الرمادي، قد يرمز إلى نفسية قمر التي دخلت في حالة من التردد والوحدة ومرحلة من الضياع بسبب حاجتها إلى الحب والاهتمام بعد اعتقال زوجها، وقد يرمز إلى حالة الإرباك ومحاولة ضعيفة لموازنة قمر ما بين مرارة مسؤولياتها بعد اعتقال زوجها، ومتابعتها للرقص.

2. الشخصيات

اعتمدت المخرجة في الملصقة على شخصيتين رئيسيتين وهما، قمر وزوجها زيد، إشارة منها على اختصار قصة الفيلم ورسالته بهما، وهذا يتناسب مع العنوان الذي سبق تحليله، في حال تم التلميح من خلاله لتضحية البطلين.

كذلك تظهر بالملصقة صورة مقربة للزوجين يفصل بينهما حاجز أسلاك السجن الحديدية، وقد قرّبا رأسيهما باتجاه بعضهما وتشوبهما ملامح الإعياء، كما ظهر على طرف الصورة محاولة يائسة لهما لملامسة وشبك أصابعهما.

اختيار المخرجة لهذه الصورة بالذات لإشهار الفيلم كانت موفقة تماماً؛ لمدى تناسبها مع قصة الفيلم، وفيها إيحاء لمرارة الاحتلال وما يسببه من هموم تعسّر من حياة الأزواج الفلسطينيين، وكذلك تناسب العنوان، فبالرغم من هموم السجن ومرارته على الزوجين، إلاّ أنّهما تمردا على ذلك العلقم بقبلة زوجية حاولت وبالعنوة أن تقتحم ذلك المرار من خلال تلك القضبان.

الصورة فيها إنصاف أوحت به المخرجة لكلا الطرفين، فقد كان بإمكانها أن تجعل قمر محور الصورة دون أن تبرز صورة لزيد، لكنها محورت الصورة بهما، وهذا من ناحية.

من ناحية أخرى، همشت المخرجة صورة البطل الثالث وهو مدرب الرقص قيس كشخصية ثالثة مؤقتة وطارئة، وهذا يوحي لما استنتجته الباحثة بأنّ عنوان الفيلم ورسالته تدور في فلك قمر وزيد كما سيأتي ذكره وتحليله فيما بعد.

3. دلالات الألوان

بالتأكيد للون تأثير فيزيولوجي حسب ما تراه العين، فاللون تكمن حقيقته بوجود الضوء كشرط لتحقيقه عبر الرؤية، بحيث لا يمكن أن نرى اللون إلا من خلال النظر؛ فالضوء يسقط على اللون ومن ثم ينعكس إلى العين، وفي هذا الشأن يشير معلا (2004) بأنه إضافة للناحية الجمالية فإن دراسة تأثير اللون على سيكولوجية وفيزيولوجية الجسم البشري، قد تعطي نتائجا يمكن الاستفادة منها، فمثلا نحن نعلم أن اللون الأحمر يسبب الإثارة وشدة وسرعة نبضات القلب، وأن الأزرق لون مهدئ للجهاز العصبي، وعليه فقد أمكننا تفهم الألوان والتنبؤ بتأثيراتها المختلفة.

لذلك لا يمكن تجاهل اللون الطاغي على الملصقة، حيث أن المخرجة اختارت ألوان معينة ومباشرة تخدم موضوعها وأفكارها، وعليه فالملاحظ من خلال استقراء الملصقة والتمعن الدقيق فيها، نجد أن القائم على الملصقة استخدم الألوان لإيصال الفكرة، فهو قد مزج بين الألوان الهادئة التي تجعل النفس مرتاحة وبين الألوان التي تثير الحزن والكآبة والخوف من المجهول، حيث اختار الألوان الأساسية: وهي الرمادية المتمثلة بقضبان السجن، والسوداء المتمثلة بشعر البطلين، وكذلك اللون القمحي الغامق المتمثل ببشرة البطلين وحالة التعاسة والهموم النفسية التي تعتريهما، ناهيك عن لون أبيض صغير يظهر من خلال ثغرة ضيقة نتجت عن اقتراب رأسيّ البطلين نحو بعضهما، وفي ذلك إيحاء لبصيص شعاع من الأمل الذي يزاحم ذلك الشحوب والمرار.

ولو نظرنا لما أشار له حمودة (1981) من أن الألوان تؤثر على النفس وتسبب بإحساسات ينتج عنها اهتزازات توحي لنا بالأفكار التي تريحنا وتطمئننا، أو أخرى تسبب الاضطراب والقلق، أو السرور والأمل وغيرها من المشاعر. سنجد أن اختيار كتابة العنوان باللون الأبيض فيه إيحاء بالطمأنينة والأمل، وهذا يتناسب كذلك مع نهاية الفيلم الذي تكلل بالحرية وعودة الأرض، وكذلك الانعتاق من مشاعر القلق والاضطراب والفراغ الذي عانت منه الزوجة.

4. الإضاءة وتأثيرها على الملصقة

تعتبر الإضاءة من أهم التقنيات في السينما، لأن لها القدرة على التعبير وتحقيق الجو النفسي العام، ويمكنها إضافة إلى ذلك الوصول إلى التعبير الشعوري والنفسي، فهي التي تحدد الأماكن وتضيء المساحات؛ فالإضاءة الجيدة تقوم برسم الصورة المراد رسمها من خلال تمازجها مع الألوان وشدتها (شهيد،2009، ص.152).

فقد ظهرت في الصورة إضاءة غامقة على جبين الزوجين، مع إضاءة أشد سطوعا للّون الأبيض المنبثق من بين القضبان، وكذلك ظهرت أصابع الزوجين أكثر سطوعًا على نقيض لون بشرتهما.

وعليه فإن الإضاءة استخدمت بإحكام في الملصقة، حيث تمازجت من خلال الألوان وشدتها، بالإضافة إلى كثافتها بحيث تمكنت من بناء معاني ونقل الواقع الذي سرده الفيلم وحاكى الحالة النفسية للزوجين بالإضافة لبعض ملامح الأمل الذي يترقبه كلاهما.

5. الدلالات الجندرية على الملصقة

لا شك أنّ الملصقة ما هي إلا انعكاس للحالة السوسيوثقافية التي يحتويها الفيلم وتعبر عنه، وكذلك ستهتم الدراسة بالنظر نحو الدلالات الجندرية التي تحتويها الملصقة، بما يتناسب مع موضوع البحث الذي بين أيدينا، فيتضح من خلال الصورة عدة إيحاءات تشير لمفاهيم جندرية، منها استيفاء المساواة ما بين المرأة والرجل الفلسطينيين فيما يتعلق بهموم الأسر وأزماته، فالأسير لا يعاني وحده، وإنما زوجته تعاني بشكل كبير وإن كانت خارج القضبان، وإن كانت معاناة الرجل القابع في الأسر أشدّ مرارة كذلك.

الملصقة فيها إشارة رائعة جدًا من حيث اجتماع المرأة والرجل معًا في صورة مشؤومة واحدة للسجن وهمومه، وهذا خارج النمط الثقافي المتداول فيما يخص الأسرى الفلسطينيين، فغالبًا ما يتم تصوير الأسير وحده بمنأى عن زوجته، لكن الملصقة التي بين أيدينا أشارت للهم المركب وهموم الأسر المشتركة للزوجين، وفي هذا واقعية وأقرب للصورة الحقيقية للأسرى وزوجاتهم وهذا من ناحية.

من ناحية أخرى، ظهرت قمر خلال الصورة كونها وزوجة أسير واقعية جدًا، من حيث تعابير الأسى والحزن والهموم، ناهيك عن خلو ما يشير لوجود مساحيق تجميل باذخة أو تصفيفة شعر متكلفة تفرغ الصورة من واقعيتها فيما يخص زوجة أي أسير في ذلك الظرف الخاص، وفي ذلك قرب لنفسية زوجات الأسرى ومحاكاة لواقعهن، بعيدا عن إظهار زوجة الأسير بصورة أخرى أكثر بهرجة وتكلفًا مما قد يسبب صدمة لزوجات الأسرى بسبب التضييق عليهن بنموذج لا يشبههن ولا يشبه حالتهن النفسية والإنسانية في ذلك الظرف، وفي ذلك إنصاف للمرأة وحقها الإنساني للتعبير عن صورتها الحقيقية كزوجة أسير، بعيدًا عن تقديم نماذج سينمائية متكلفة غير واقعية أبدًا.

هناك ملاحظة أخرى استقرأتها الباحثة من خلال الملصقة، وهي نجاح نجوى النجار بتقديم صورة أخرى للمرأة الفلسطينية خارج الأنماط الاجتماعية الأخرى التي ليس من الضرورة أن تمثل كافة شرائح زوجات الأسرى، فقمر ظهرت في الصورة وهي تمارس حقها الزوجي بالتعبير عن مشاعرها وأحاسيسها الزوجية كما أظهرها الفيلم بعيدا عن ثقافة العيب والتضييق على الزوجة؛ وإن كانت تلك الثقافة موجودة بالفعل فيما يخص الطبقات الأخرى في المجتمع الفلسطيني، لكن قمر ههنا ظهرت كامرأة تعكس صورة الكثير غيرها من النساء الفلسطينيات، بعيدًا عن تحيز الصورة الاعلامية للثقافة الاجتماعية الأخرى.

تحليل مضمون المشاهد

افتتاحية الفيلم

الفيلم يأخذ نمط الطابع الواقعي لأن افتتاحيته ابتدأت من خلال تصوير البيئة الريفية الخارجية والمحيطة بمنزل عائلة العريس زيد، من خلال شوت فاتح، وبالتالي يمكننا القول بأن فيلم "المُر والرّمان" يمكن تصنيفه سينمائيًا بفيلم واقعي فلسطيني، وهذا ما سيتم إيضاحه خلال تحليل المشاهد وطابع الأبطال الذي يغلبه البساطة، ناهيك عن الحياة الاجتماعية الشعبية وممارستها الواقعية وكل ما يتعلق بها، فالمخرجة لم

تجعل الأبطال نخبة أو أيقونات، ولم تسلط الكاميرا على بيئة اجتماعية عليا، إنما سلطت الضوء على طبقة متوسطة كادحة، وهي التي تغلب على المجتمع الفلسطيني المعهود، مما يجعل الفيلم أكثر واقعية في تصويره للقضية التي تطرقت لها الباحثة.

ويؤكد الناقد والمخرج السينمائي عبد الفتاح أبو الهون (2022) ذلك، فمشهد الافتتاحية تم تصويره من خلال كاميرا بلقطة واسعة (بعدسة 35 ملم)، لذلك ظهر فاتحًا يتضمن أكبر كمية من الأشياء المراد توضيحها بأكثر واقعية، كالتلة التي يقوم عليها منزل عائلة زيد والأرض المحيطة بها وأشجار الزيتون، مما يعطي انطباعا عن أنّ القصة القادمة تتعلق بعائلة ريفية وهذا يعطينا إشارة حول نوعية المفاهيم والأفكار الاجتماعية التي سترتكز عليها قصة الفيلم ومدى تأثيرها على الجندر، كذلك إشارة لاهتمام المخرجة بترسيخ الهوية الفلسطينية التي غالباً ما يتم ربطها بأشجار الزيتون ورسوخها.

تعينيا: تنقلنا الكاميرا بعدها من العام نحو الخاص حيث يظهر زيد وهو يهندم نفسه مقابل المرآة استعدادًا لذهابه لعروسته قمر، ومن خلفه تظهر لوحة فنية ذات طابع مسيحي، وهذا كذلك يعطي انطباعًا حول ديانة عائلة زيد وكذلك المفاهيم الاجتماعية التي تتعلق بها والتي قد تختلف من عائلة فلسطينية عن الأخرى؛ بالذات أنّ الدين ومفاهيمه قد يؤثر بشكل أو بآخر على التنشئة الاجتماعية وأنماطها المسبقة التي تتعلق بالمرأة والرجل.

تضمينيا: تؤكد المخرجة الهوية المسيحية ووجودها الراسخ في التكوينة المجتمعية الفلسطينية، بالذات أنّ الكاميرا صورت لنا الأرض وزيتونها ومن ثم نقلتنا نحو منزل زيد وايحائه المسيحي، حيث تم الربط ما بين أشجار الزيتون المتجذرة والهوية المسيحية، بالرغم أنّ الباحثة لاحظت استخدام صوت الأذان في الافتتاحية ووجدت أن المخرجة قد تكون تقصدت استخدامه بهدف إيهام المشاهد وتوقعاته خاصة بعد الكشف تدريجيا عن ديانة الأبطال، ولعلها قصدت التأكيد على التقارب مع الدين الآخر الذي يعتنقه الشعب الفلسطيني.

بعد تجهز زيد يخرج من غرفته وتكون عائلته بانتظاره مع بعض الأقارب، فيزفونه من خلال إطلاق الزغاريد والرقص والتصفيق ورش الزهور عليه، تظهر النساء بملابس فلسطينية تقليدية مطرزة، بعضهن محجبات وأخريات لا يضعن الحجاب إشارة لحالة من التمازج والتداخل ما بين الأسر الفلسطينية بمختلف أديانها ومعتقداتها.

تعينيا: من الناحية الأخرى تأخذنا الكاميرا بلقطة مقربة نحو قمر وهي تقف أمام المرآة ترتدي فستان زفافها وتضع مساحيق تجميل هادئة وبسيطة جدًا على نقيض الصورة النمطية التي تتعلق بالمكياج الصاخب الذي تضعه العروسة الفلسطينية، كما تظهر أمها وأختها عنبر وهنّ يساعدنها على وضع الطرحة، ثم يدلف أبوها الغرفة كي يرافقها خارجًا استعدادا للذهاب إلى الكنيسة.

وهنا نلاحظ الجو الهادئ أثناء تجهيز العروسة لزفافها، مقابل الجو العنفواني الصاخب و المؤجج بالفرح أثناء تجهيز زيد وخروجه، كذلك خرج زيد من غرفته لوحده بكامل الثقة والسعادة وشارك الجميع بالرقص، بما في ذلك إشارة على استقلاليته وقوة شخصيته كرجل صاحب مسؤولية حازم في اتخاذ قراراته التي ستظهر خلال المشاهد القادمة، بينما خرجت قمر برفقة والديها وأختها بسيميائية يُلاحظ من خلالها عدم استقلاليتها كامرأة صاحبة مبدأ حازم وقوة شخصية قادرة على اتخاذ القرارات.

تضمينيا: ولو أسقطنا مفهوم الجندر على أسلوب الفرح خلال طلعة العروس والعريس، سنلاحظ الاحتفاء الكبير بالعريس والفرح به من الجميع في بيئة مفتوحة تعبر عنه، مقابل احتفاء صغير مبسط يحصر العروس بوالديها وأختها في بيئة مصغرة جداً بدأت من غرفتها لتنتهي نحو الكنيسة ثم منزل زوجها، بما يشير لتبعيتها وفق الهرم البطريركي لدى المجتمع الفلسطيني.

وعندما يتم النظر لطبيعة النسوة والرجال الذين احتفوا بزيد وقاموا بزفته أثناء طلعته، سنلاحظ أنهم تنوّعوا ما بين أهله وأقاربه بالإضافة لآخرين تمثلوا بالنساء والرجال الذين يعملون في أرضه وتحت إشرافه، وهذا يدل على مدى تأثير القوة الاقتصادية التي يمتلكها زيد والتي تناسبت طرديًا مع مدى

الاحتفاء به وبقيمته، على العكس من قمر التي سيتضح من خلال المشاهد التالية أنها لا تمتلك التمكين الاقتصادي الذي يعطيها قوة معينة، ووفق المنظور المجتمعي سنجد بأنه رغم الحرية التي تنشأ عليها المرأة في أسرة أكثر انفتاحًا من غيرها، إلا أن القيمة المجتمعية لها لا تكتمل دون التمكين الاقتصادي الذي يخولها أن تتخذ قرارتها وتفرض ذاتها على الجميع.

لاحظت الباحثة كذلك طبيعة الملابس التي ارتدتها النسوة، فالنسوة اللواتي ارتبطن بعائلة زيد ومحيطه الاجتماعي، ارتدينَ ملابس تقليدية أكثر احتشامًا، بينما كانت أخت العروس ترتدي فستانًا كاشفًا بظهر مفتوح واكتفت بمساحيق تجميل هادئة، أما الأم فكانت ترتدي لباسًا تقليديا بسيطًا كذلك واكتفت بمكياج هادئ..

أم زيد استقبلت ابنها بحركة يد تشي بالحفظ من العين والحسد، وأم قمر خرجت برفقة بناتها وهي تقول: "يلا يا أحلا صبايا انتو"

مبررات اختيار المشاهد

من الجدير بالذكر أنّ الباحثة وبناءً على القضايا الجندرية التي وجدتها في الفيلم، سوف تقوم باستعراض تحليل للمشاهد التي تطرقت للجندر فقط، حتى يسهل التحليل بعيدًا عن ضيعان الفكرة الأساسية، فهناك بعض المشاهد التي وردت في جدول التقطيع السابق، سيتم ذكرها على سبيل الملاحظة استيفاءً لتسلسل المشاهد التي بلورت الأحداث الأخرى التي تلتها، والمطلوب تحليلها.

قبل الشروع بتحليل المشاهد المختارة وفق ما تم تقطيعه في جدول تقطيع المشاهد لا بدّ من الإشارة لموضوع الفيلم الأساسي، وهو موضوع جندري يتعلق بحياة قمر كزوجة أسير تجد نفسها بعد أسر زوجها أمام معضلة اجتماعية وعاطفية وأخرى تتعلق بطموحها كامرأة شغوفة بالرقص، تواجه السؤال الجوهري التالي: هل يحق لها كونها زوجة أسير أن تمارس احتياجاتها بعد أسر زوجها، أم تضطر الرضوخ لواقع مرير وتنغلق على نفسها بسبب ظروف الأسر؟

المشهد الأول

تعينيا: في هذا المشهد تنقل لنا الكاميرا بلقطة واسعة انطلاق سيارة زيد في أحد الطرق الممتدة ما بين رام الله والقدس، وقد علا صوت الأذان، ثم تنقل الكاميرا بلقطة مقربة صورة زيد داخل السيارة وهو يقود برفقة عائلته وقد ساد جو من البهجة، حيث كان قريبه الذي يجلس محاذاته يغني غناءاً شعبيا فكاهيا غالباً ما يطلقه أصدقاء العريس والمقربين منه على مسامعه يوم عرسه على سبيل المشاكسة والاستفزاز، ومن اللافت للانتباه أن زيد كان يشارك قريبه بترديد كلمات الأغنية:

"كنت أعزب داير مبسوط..

داير بين العزبان...

قلي عقلي وتجوز..."

تضمينيا: من الملاحظ دقة انتقاء المخرجة بالذات لهذه الاغنية التراثية لما لها من إشارات سياسية تمهد للأحداث القادمة من ظروف الاعتقال ومحاولة سلب الأرض وإرباك الحالة الاقتصادية التي تتعلق بتسويق زيت الزيتون الذي تعتاش عليه عائلة زيد، وهذا حسب ما أشار إليه الأسود (1996) فيما يتعلق بالإشارات التي قد يتضمنها السرد داخل النص السينيمائي والذي قد يتحدد من خلال رموز وعلامات تعبيرية يتقصدها المخرج في حبكة الفيلم.

كما وظهر الرجلان يرددان كلمات هذه الأغنية التراثية ولم نسمع النساء اللواتي يجلسن في الخلف يشاركنهم في ترديدها، وذلك قد يكون لأنها تخص العريس فالتزمت النساء بالصمت، والباحثة هنا وجدت أنّ هناك فرقًا واضحًا في طبيعة انتقاء المخرجة للأغاني الشعبية في بداية المشهد حينما شاركت النساء في زفة العريس، حيث رددنَ:

" جينا نغني ونهني عشان إمو..

جينا نغني ونهني عشان إمو..

ونرش الورد على ساقو..."

وكذلك الرجال قاموا بترديد:

" عريسنا زين الشباب..

زين الشباب عريسنا.."

كانت الأغاني خالية من تعبيرات الهموم أو التشاؤم حتى ولو كانت على نحو فكاهي وساخر، بينما حينما خرج العريس من نطاق الاحتفال المصغر وجلس الرجلان بمحاذاة بعضهما في السيارة، بدا واضحًا تغير طبيعة الأغنية التراثية، لتبدو لنا صورة رجلين يغنيان بما يشير لما هو أكثر واقعية، وكأنهما يفضفضان هموما ما تتعلق بمسؤولية الرجل الفلسطيني والعبء الذي سيحمله على عاتقه بعد الزواج، وهذا يختلف عن طبيعة أغاني النساء التي لم توحِ لمثل هذه الهموم ومسؤولياتها، وهذا ما سيظهر خلال الأحداث القادمة التي ستكشف هموم زيد بعد اعتقاله وإدارته لشؤون أرضه وهو في الأسر، ولعل هذا الجانب في سرد المشهد يوافق ما أشار إليه ريكور (1999) من حيث أنّ اللغة التي يحكيها الأبطال لا تعبر بالضرورة عن جانب واقعي فقط بل تتجه كذلك نحو أفق توقُّع يستشرف المستقبل وما يتعلق بتصورات الأبطال التي تعطي مجالًا للتأويل.

يقتضب غناء الرجلين نداء الجندي الاسرائيلي في إحدى نقاط التفتيش الأمنية، فيضطر زيد أن يلبي طلب الجندي فيما يتعلق بعرض البطاقة الشخصية والتصريح الخاص بالسيارة ودخول القدس، كما ويظهر في منطقة التفتيش بائع دمى بسيط ينادى:

" أي لعبة ب 5 شيكل"

وقد يكون ظهور هذا الرجل في المشهد تأكيدا للسياق النفسي للرجلين فيما يتعلق بهموم الرجال ومسؤولياتهم وكدحهم في الحياة، بالذات أن الرجل ظهر في نقطة التفتيش الإسرائيلية، انسجاماً مع

طبيعة الأغنية التي رددها الرجلان وما تحمله من هموم سياسية تتعلق بحيـــاة الفلســـطينيين وواقعهـــم، أرادت المخرجة من خلالها تمرير صورة عفوية عن صعوبة الحياة دون أن تُثقل على المشاهد.

خلال هذا المشهد ظهرت كذلك زوجة عم العريس، وهي تتذمر بسبب تأخرهم عن اللحـــاق بـــالعروس نحو الكنيسة، كما أعربت عن انتقادها للعروس لأنها كانت تجد العادة أن تلحق العروس بعريسها وليس العكس.

فتقول:

"كان لازم هاي البهدلة؟

ما بنفعش نعمل العرس برام الله؟ لازم على القدس ننزل ونعمله هناك؟"

ترد أم زيد:

" نسيتي بوقتك يا ستي رحنا لك خصوصي على الناصرة"

ترد السلفة:

" أيوا حبيبتي بس العروس هي اللي بتلحق العريس مش العريس اللي بلحق العروس!"

تقفل إم زيد الجدال وترد:

"هيك زيد بده حبيبتي وكرمال عين زيد تكرم مرج عيون"

نفسيًا وحسب منظور التنشئة الاجتماعية، ظهرت السلفة وهي تردد قناعات نمطية مسبقة فيمـــا يخـــص العروس ودورها المتوقع من حيث اتباعها للعريس حسب الثقافة المجتمعية وليس العكس، بينما وعلـــى نقيض المعهود فيما يتعلق بالحالة النفسية للحماة الفلسطينية تجاه كنتها، وجدنا هنا نموذجا يختلف تمامـــاً

عن تلك النماذج المتوقعة، فأم زيد هنا رفضت محاولة استلاب سلفتها لها من ناحية، وانساقت بشكل إيجابي غير سلطوي لرغبة ابنها من حيث عقد القران في القدس من ناحية أخرى.

في المشهد ظهرت شابة تجلس بين أم زيد وسلفتها، لم تنبس بحرف كما وظهرت مرتبكة من تصرف والدتها، وهذا يعطي إشارة حول تصرف السلفة وامتعاضها الصريح من قمر، فقد تكون قد أضمرت في داخلها مسبقا رغبتها بتزويج ابنتها لزيد، بالذات أنها تحسست وجنة ابنتها بحنو وكأنها تواسيها وتوجه لها رسالة مفادها: لا بأس ستكونين عروسا لمن هو أفضل منه.

ثم تسوق بنا الكاميرا نحو **المشهد الثاني** حيث كانت العائلتان قد التقتا عند أبواب الكنيسة وبانتظارهم الراهب الذي سيعقد القران، ثم تنقلنا الكاميرا للحديقة التي احتفل العروسان بها، وقد سادت أجواء من البهجة ورقص الجميع مع العروسين، كما وساد المرح العائلي والغناء بعد أن حلق زيد ذقنه بمشاركة بعض الرجال خلال الحفل.

نجد خلال هذا المشهد أجواء من الفرح العائلي لولا بعض مشاعر الحنين والحزن الطفيف الذي انتاب والدة أم زيد حينما تذكرت زوجها المتوفي، وتمنيها لو كان على قيد الحياة ليشهد زفاف زيد ويفرح به.

المشهد الثالث

تعينيا: يظهر قمر وزيد في غرفتهما ليلة دخلتهما، وهما يتذكران بعض المواقف الطريفة التي حصلت معهما في حفلة الزفاف ويتبادلان الضحكات، يقترب زيد من قمر ويطوق أسفل ساقها بإسوارة ذهبية، وفي اليوم التالي من ليلة الزفاف يدخل زيد الغرفة كي يوقظ قمر، يقبلها فتصحو ثم تسأله عن الوقت فيخبرها أن الوقت صار ظهرًا وأنه سيخرج للأرض كي يتابع موسم الزيتون ولن يتأخر.

تضمينيا: من اللافت للانتباه، حول شخصية زيد مدى اهتمامه بالأرض وإدارة عمله، فبالرغم من أنّ المتوقع لدينا أن نرى زيدًا عريسًا يأخذ قسطًا من الراحة في اليوم الأول بعد زفافه، لكنّنا وجدنا هنا

جانبا آخرَ لزيد الذي كرس نفسه للعمل والأرض، مما ساهم فيما بعد بطبع صورة معينة لدى قمر فيما يخص زوجها.

من الناحية الأخرى، وجدنا صورة واقعية لعروسة تأخرت في الاستيقاظ في اليوم التالي لزفافها، على عكس الصورة الأخرى المتوقعة لها بأن تستيقظ قبل زوجها وتحرص على وضع مساحيق التجميل وإعداد الفطور له؛ وإن كان النموذج الآخر واقعي كذلك، لكن لا يمكن لنا أن ننكر الواقع الآخر المغاير الذي ظهرت به قمر، والذي يمثل شريحة أخرى من النساء.

تجد الباحثة من خلال طبيعة الممارسات غير المتوقعة التي ظهر بها العروسان في اليوم التالي من العرس، التفسير الأساسي لنفسية قمر وزيد فيما يتعلق بطبيعة التصادم والمشكلة التي سيواجهانها في الفيلم، والتي يمكننا اعتبارها محور الفيلم وقضيته، خاصة مشكلة قمر كونها ستصبح زوجة أسير وستتحمل عبء التحفظات المتعلقة بهذا الدور الجديد، من حيث وجوب تحملها عبء مسؤولية إدارة العمل بعد زوجها مقابل القيود الأخرى المتعلقة بانتسابها لنادي الرقص.

من جهة أخرى، تنقلنا الكاميرا للأرض خارجا، حيث ظهرت قمر بعدما لحقت بالعائلة أثناء قطفهم للزيتون، وقد أبدت رغبتها بمشاركة الجميع، وظهرت تعابير الرضى والقبول على ملامح حماتها أم زيد.

هنا ظهرت قابلية قمر للانخراط في الأعمال التي يمارسها أهل زوجها، فهي لم تحجز نفسها في المنزل وتقصيها عن العمل بصفتها عروس، رغمَ أنّ الصورة السائدة مجتمعيا أن لا تخرج العروس في اليوم التالي من زفافها إلَّا ما قل وندر، فالمخرجة هنا كسرت هذا النمط وعكست لنا صورة لعروسة أخرى تمارس حياتها ببساطة بعيدًا عن قيود الدور المتوقع لها في صبحية اليوم التالي للزفاف، بالذات أنها خرجت بملامح هادئة غير متكلفة بمساحيق التجميل، ولم ترتدي ثيابًا مخصوصة بنوع من الزركشات أو ما يوحي أنها ثياب عروس.

المشهد الرابع

تعينيا: تنقلنا الكاميرا بلقطة واسعة بعد ذلك نحو دوار المنارة في مدينة رام الله، وتصور لنا الجو الشعبي العام في المدينة، فظهرت البيئة الشعبية الفلسطينية ويومها وصخبها، إشارة إلى توجه قمر لنادي تدريب الرقص الذي تنتسب له.

تضمينيا: ومن اللافت للانتباه حينما تم تصوير حركة مرور المواطنين في الشارع، ظهرت لنا نساء رام الله مختلفات من حيث أنماط الملابس التي يرتدينها، فظهرت غير المحجبات، وأخريات محجبات بعضهن بملابس طويلة والبعض الآخر بملابس أكثر انفتاحًا وعصرية، كما وظهرت نساء جامعيات وأخرى موظفات، وربات منازل يمارسن التسوق، مما يوحي بتنوع واختلاف الأدوار الاجتماعية التي تمارسها المرأة في المدينة، وقد وُفقت المخرجة باستعراض هذا المشهد البسيط والواقعي لمدينة رام الله بما يتناسب وموضوع الفيلم الاجتماعي، بعيدًا عن التكلف الذي قد يخلق فجوة مشاعرية ما بين المشاهد والفيلم تشعره بعدم صدق المشهد أو زيفه، وهنا يشير خمار (1998) أنه لا بد خلال وصف المشهد وعرضه أن يكون قريبا من إحساسنا وقناعاتنا دون نفاق أو زيف بعيدا عن الابتذال.

وبلقطة أخرى واسعة تظهر قمر وهي تتجه مسرعة نحو نادي التدريب، ثم تليها لقطة أخرى نشاهدها من خلالها وهي داخل النادي تجلس بين زملائها وزميلاتها تريهم صور زفافها، فيدخل المدرب يوسف ويعرب عن سعادته بعودتها للتدريب مجددا ويبارك لها، ثم يخبر الجميع أنّ مدربا جديدا سيأتي من لبنان كي يدربهم حركات جديدة فيتحمس الجميع بما فيهم قمر.

في هذا المشهد تنبهت الباحثة لحالة من الاختلاط ما بين الشباب الذكور والإناث في نادي التدريب، مما يشير لحالة من التقبل وعدم الانغلاق لدى شخصية الزوج زيد، ذلك لأن الرجل الفلسطيني غالبًا ما يظهر بصورة ترفض رقص زوجته مع الرجال، كما يتضح تماماً محاولة المخرجة إظهار الشعب الفلسطيني بصورة منفتحة مرنة فيما يخص النظرة الاجتماعية تجاه عمل المرأة مع الرجل، بعيدا عن

الصورة النمطية التي يظهر من خلالها الشعب الفلسطيني منغلق جدًا ومحافظ بشكل مفرط فيما يخص هذا الأمر.

من الجدير بالذكر كذلك، أنّ المخرجة عكست لنا في المشاهد السابقة صورة عمال متنوعين ما بين ذكور وإناث يعملون في أرض عائلة زيد، بالرغم من أنّ الحديث عن (عمال الأرض) غالبًا ما يُفهم في اللاوعي المجتمعي عن الرجال، ونادرًا جدًا ما يتوقع وجود النساء.

بالنسبة للملابس، ظهرت الشابات يرتدين ملابس بسيطة منفتحة قليلا، تناسب طبيعة الهواية التي يمارسنها، ولم تظهر فتيات محجبات، وهذا يعكس لنا طبيعة القيود التي تواجهها المرأة المحجبة وتعارض الحجاب مع بعض الهوايات التي لا تتلاءم معه، وما ينطوي عليه من مفاهيم دينية وأخرى ذكورية تفرض على المرأة الانطواء عن مثل هذه الهوايات بل وترفضها تماما.

المشهد الخامس

تعينيا: تسوقنا الكاميرا خلال المشهد الخامس بلقطة مقربة من فوق الكتف نحو زيد وقمر وهما يتحدثان في صالة المنزل، حيث دار بينهما حوارًا أخبرت قمر به زيدًا عن الرقص والمدرب الجديد الذي سيأتي من لبنان وأنهم متحمسون له، وبلحظة مباغتة يقتضب صوت رنين هاتف زيد استرسال حديث قمر بالحديث، فيرد زيد على المتصل، وبدا واضحًا أنه اتصال يتعلق بالعمل وإدارة شؤون الأرض، كما أن المتصل قد أخبر زيدا عن حاجتهم لتوفير عمال إضافيين، مما جعل زيدا يضطر مرغما لإنهاء حديثه مع قمر، فيقبلها على عجل، يخبرها أنه لن يتأخر ثم يخرج مسرعًا.

تضمينيا: من بين ما قاله زيد للمتصل: "ولا يهمك حق الأولوية لإلك"

هذه الجملة كانت إقرار صريح غير مقصود من زيد حول ترتيب أولوياته في حياته، خاصة أنه أنهى الحوار مباشرة مع قمر، ولم يتوانى للحظة واحدة عن انسياقه للعمل، كما برز صوت صفير صراصير ليلية خلال المشهد، مما يشير إلى حلول الليل، وخروج زيد في وقت متأخر.

هذا المشهد استقرأت من خلاله الباحثة بداية تبلور مشكلة كل من زيد وقمر، مع الانتباه فيما يخص نفسية زيد، أنّ شخصيته المكرسة للعمل ومسؤولياته اتضحت من بداية تسلسل الأحداث ابتداء من مشهد غنائه في السيارة، وما تلاه من اهتمامه بالعمل صباح اليوم التالي من زفافه، وأخيرًا إقراره غير المقصود بعد استقرار زواجه، بأن الأولوية للعمل.

من الجهة الأخرى، ظهرت قمر في غرفتها وهي ترقص بفستان مكشوف من الأعلى بشيء من العصبية، وكأنها بدأت تتنبه من داخلها لحقيقة ابتعاد زوجها عنها، وغربتها في عائلة تكرس نفسها للعمل، فظهرت بحالة رد فعل نفسي جعلتها تتكفئ على ذاتها، وحول هذا الانكفاء يشير حجازي (2005) أن الانسان الذي يبدأ التنبه للقهر يحاول الانكفاء والابتعاد عن التصادم مع ما يفرضه الواقع عليه، كأسلوب أولي للدفاع عن الذات المقهورة بدلا من مجابهة التحديات الراهنة، وما يعتري ذلك من الشعور بالهزيمة والفشل وقلة الحيلة والعجز.

في هذا المشهد لاحظت الباحثة لون الإضاءة، فظهرت غامقة سوداء على نقيض غيرها من المشاهد السابقة، مما يعطي لنا انطباعًا حول بداية توتر وقلق نفسي واغتراب لدى قمر، وبعض من ملامح التشاؤم حول تصور قمر لحياتها القادمة.

تلاحظ الباحثة وبعد النظر بطبيعة الملابس التي كانت ترتديها قمر في جميع المشاهد، أنها ارتدت الفساتين المكشوفة في المنزل، بينما ارتدت ملابس اخرى بسيطة وأكثر احتشامًا خارج المنزل وفي نادي الرقص.

يوحي لنا هذا الأمر بنوع من المفاهيم المحافظة التي تخص البيئة التي تعيش بها قمر، والتي تقودنا بشكل مباشر نحو التحدي القادم التي ستواجهه حينما تتصادم هوايتها مع كونها ستصبح زوجة لأسير.

في ذات المشهد بعد ذلك، تنقل لنا الكاميرا صورة الجزء العلوي مكشوفًا من جسد زيد وهو ينام على بطنه ويغط في سبات عميق، تقترب منه قمر وتتمدد بمحاذاته، تقبل ظهره ثم تخلد للنوم.

هذا المشهد رغم كونه عابرًا، لكنّ الباحثة استطاعت من خلاله أن تكوّن فكرة تتعلق بإيجابية شخصية زيد، وسوف يتم تأكيدها خلال بقية المشاهد، فمنطقيًا ظهور زيد بجسد مكشوف مستسلمًا للنوم قبل زوجته، يوحي لممارسة علاقة زوجية تركت المخرجة للمشاهد حرية تخمينها وتوقعها، استنتجت الباحثة منها محاولة زيد قدر الإمكان الموازنة ما بين عمله والقيام بواجباته الزوجية حتى ولو عاد في وقت متأخر، فلم يظهر ما يوحي بأن زيدًا قد يكون من الرجال الذين لا يهمهم سوى أعمالهم وممارسة رغباتهم آخر الليل دون الالتفات لمشاعر الزوجة وأحاسيسها، وذلك لأن قمر ظهرت مرتاحة راضية، تمسد على شعر زوجها بحنو، وبكامل الاستقرار النفسي والانفعالي.

المقطع السادس

تعينيا: يعقب المشهد الليلي السابق مشهد صباحي آخر نقلته الكاميرا لنا، وبلقطة أخرى مقربة من فوق الكتف ظهرت من خلالها قمر صباح اليوم التالي تقف مقابل المرآة تصفف شعرها، ويقف زيد من خلفها يسألها عن التدريب واستعدادها للمهرجان، فتخبره أنها لا بد أن تذهب هذا اليوم للتدريب، مما جعل زيد يؤكد عليها أن لا تتأخر بالعودة لأن هذا اليوم هام جدًا بالنسبة له وللعائلة فهذا اليوم سيتم من خلاله عصر الزيتون، تطمئنه قمر بأنها لن تتأخر، ولكن بحكم ظروف خارجة عن اليد تضطر أن تتأخر بسبب الأوضاع الأمنية المتوترة في رام الله وعدم وجود تاكسي.

تضمينيا: يقودنا هذا المشهد لذات النتائج السابقة، حول طبيعة أولويات كل من الزوجين، فزيد يهتم بعمله وقمر تهتم بالرقص واستعدادها للمهرجان.

من الملاحظ كذلك أنّ قمر ظهرت خلال هذا المشهد من خلال لقطة كاملة، وهي تقف في حالة توتر تبحث عن تاكسي، وقد ظهرت من خلفها لافتة ملصقة على أحد أبواب المحلات مكتوب عليها (الخلافة)، وبجانبها صالون تجميل تظهر على أبوابه الزجاجية صور لنساء بقصات شعر عصرية.

قد تكون المخرجة تقصدت إظهار حالة من اللاتوازن الحضاري والعصري ما بين صـــورة مشـــحونة بمفاهيم ماضوية غابرة، وأخرى تنطوي على نقيضها من مفاهيم وقيم عصرية جديـــدة تتعلـــق بـــالمرأة وكيانها في الصورتين المتناقضتين، بالذات أنّ المرأة الفلسطينية مازالت مربكة مهددة ما بـــين ســـندان العادات الاجتماعية غير المنصفة لها، وسندان بعض الجبهات الإسلامية التي ترفض وتتصـــدى لكـــل مساعي النهوض بها وتمكينها، وقد تكون المخرجة تقصدت كذلك أن تجعل اللافتة الماضوية خلف قمر في المشهد، مقابل الأخرى التي ظهرت أمامها، حيث تجاوزت قمر اللافتة المشحونة بما يعيق المـــرأة، وتابعت طريقها، إشارة لنزعة تمرد نسوي رغبت المخرجة الانتصار له بشكل غير مباشر.

المشهد السابع

تعينيا: في هذا المشهد تصور لنا الكاميرا لحظة دخول قمر مسرعة لمعصرة الزيت الخاصة بزيد وقـــد فاتها عصر الزيتون، وبلقطة مقربة فوق الكتف يظهر الزوجان وهما يتحاوران، فقد كان زيد ينتظرهـــا وقد اعترته مشاعر الامتعاض بسبب تأخرها، مما دفع قمر للاعتذار وتبرير تأخيرها بسبب قلة سيارات الأجرة في المدينة.

مما قاله زيد لقمر: "أنا قلت لك قديش هاد اليوم مهم إلي"

تضمينيا: تظهر من خلال كلام زيد نبرة عتاب لقمر، أعقبها قوله: " والكل عم بقلك إنه الوضع برا مش منيح وعالفاضي أصريتِ تروحي، ما فكرتيش إنه هاد الإشي ممكن يحرجني..الكل عم بسأل وين الست قمر؟!"

ثم صمت قليلاً وتابع سكب الزيت، وقال: "مرات الواحد لازم يحدد أولوياته".

بدا واضحًا من خلال عتاب زيد أنه بدأ يتنبه لانشغال قمر ورغباتها المتعلقة بالتدريب الذي تصر عليـــه حتى في أهم الأيام بالنسبة له، مما دفعه أن يصرح لها بشكل مباشر بما يجول في نفسه، وكأنه يناورها

بتحذير مبطن عندما قال لها: "مرات الواحد لازم يحدد أولوياته"، فلم تظهر نزعة سلطوية ملموسة لزيد أو نية ما كي يمنعها من ممارسة هواية الرقص والانسحاب من النادي، بل بدا واضحًا أنّ زيدًا يـــود أن توازن قمر ما بين أولوياتها من مسؤولياتها تجاه مناسبات العائلة الهامة كموسم عصر الزيتون، وبـــين ممارسة هواياتها، فهو لم يرفض رغبة زوجته، ولم يُظهر ردة فعل قاسية، بل كان أكثر ما يهمـــه أن لا يتعرض للإحراج أمام عائلته بسبب تغيب زوجته عن الموسم.

زيد هنا يمثل واقع نمطي لمعظم الرجال، فهو لن يؤثر عليه تغيب زوجته عن الموسم، لكـــنّ ردة فعـــل العائلة واهتزاز صورة سلطته التي تفترضها عليه، سيكون له تأثير قوي على نفسيته وماء وجهه.

والدليل على ذلك ما أعقبه من تقبله لتبرير قمر وإن كان على مضض، وتجاوزه الأمر ومرافقتـــه لهـــا نحو الحقل بأقل الأضرار النفسية لكلا الطرفين.

بعد ذلك ومن خلال لقطة كاملة تنقلنا الكاميرا نحو **مشهد ثامن** في الحقل حيث كانـــت العائلـــة (عائلـــة الزوجين) تنتظرهم ويلتف الجميع حول سفرة كبيرة يتجاذبون أطراف الحديث، فتســـتقبل العائلـــة قمـــر وزيدا ثم يجلس الزوجان بين العائلة ويتناول الجميع العشاء ويحتسون النبيذ حتى حلول المساء.

خلال هذا المشهد لاحظت الباحثة إشارة قد تكون المخرجة أحبت إيصالها بشكل غير مباشر للمشـــاهد، توحي لمناسبة العشاء الأخير في الديانة المسيحية وما لها من دلالات استقرأتها الباحثة ومنها:

- كان العشاء الأخير آخر وجبة تناولها السيد المسيح مع تلاميذه قبل تسليمه وإلقاء القـــبض عليـــه، وهذا ما حدث مع زيد، فقد كان هذا آخر عشاء يتناوله مع عائلته والعمال الذين يمثلـــون التلاميـــذ الذين يوجههم في إدارته لشؤون أرضه.
- كذلك كان العشاء الأخير في المسيحية يرمز لإتمام طقس الفصح في العهد القديم، وهذا مـــا ظهـــر خلال عشاء زيد مع عائلته فقد كان هذا العشاء احتفالا لإتمام موسم عصر الزيتون، كموسم مهـــم وله رمزية ومكانة خاصة في الوجدان الفلسطيني.

- كذلك هناك تطابق ما بين عدد الجالسين حول سفرة العشاء وعدد تلاميذ المسيح، كما أن زيدا كان يجلس في المنتصف كما جلس المسيح في المنتصف بين تلاميذه.
- أخيرًا في اللوحة الأصلية للعشاء الأخير للفنان الإيطالي ليوناردو دافنشي، تظهر امرأة قد تكون مريم المجدلية، ترتدي ثوبًا باللون الأخضر وتسدل على كتفها وشاحًا باللون الأحمر، وهنا لاحظت الباحثة تقارب ما بين ملابس قمر ومريم المجدلية، حيث كانت قمر ترتدي بلوزة خضراء وتلف على وسطها وشاحها الأحمر الذي كانت ترقص به.

وبالفعل تسوقنا الكاميرا بعد ذلك **للمشهد التاسع** وقد باغتت الآليات العسكرية الإسرائيلية للأرض في الدقيقة 18، وصراخ الجنود الذين طالبوا العائلة بإخلاء الأرض من أجل مصادرتها، مما دفع العائلة للتمرد ومقاومة الجنود، وهنا لاحظت الباحثة أن المخرجة أشركت النساء مع الرجال في مقاومتهن للجنود فلم تسرع النساء فزعًا من أجل الاختباء، أو يتركن خيار المقاومة للرجال فقط.

دافع زيد عن نفسه وعن عائلته، وقام بلكم أحد الجنود مما جعله رهن الاعتقال، مما جعل العائلة تدخل في لحظات عصيبة جدًا بعد اعتقاله نشاهدها من خلال المشهد الثامن وهم يحاولون مع أم زيد إيجاد الأوراق الثبوتية الخاصة بملكية الأرض التي تركها أبو زيد قبل وفاته، كي تكون دليلا لهم عند المحامية التي سيوكلونها القضية.

وهذا المشهد (في الدقيقة 18) يرى أبو الهون أنه سيكون نقطة التحول والحدث المركزي الذي ستنقلب بعده الأحداث بأكملها والتي ستصبح قمر من بعده البطلة الحقيقية التي ستتعاطى وتواجه كل الأمور والأحداث الأخرى فيما بعد، وكذلك سيكون هو حبكة الفيلم الأساسية التي أرادت منها المخرجة نجوى النجار أن تكون نقطة البناء الرئيسية لكل الأحداث اللاحقة والتي كذلك ستكشف الكثير من الانطباعات النفسية والروحية لقمر، وحول هذا النوع من الحبكات يقول الفيلسوف أرسطو: " الحبكة إذًا هي الجوهر الأول في التراجيديا، بل لها منزلة الروح بالنسبة للجسد". (أرسطو، 2019، ص.98)

ومن بعدها في **المشهد التاسع** نرى أم زيد تسافر برفقة قمر للقدس من أجل رؤية المحامية والحديث بشأن القضية، حيث ظهرت أم زيد كامرأة مثقفة تتكلم الانجليزية بطلاقة، وصاحبة منطق راسخ لا تقبل المساومة بالمال.

المشهد العاشر

تعينيا: تنقل لنا الكاميرا في هذا المشهد صورة قمر وحماتها أم زيد وهما تشعلن الشموع في الكنيسة وتصليان من أجل زيد، ثم تأخذنا الكاميرا مساءًا نحو قمر عندما دلفت الحجرة التي يسهر بها عودة وزوجته، حينما رأتها زوجة عودة وجهت سؤالا لزوجها:"كم الساعة يا عودة؟"

فرد عليها: " الساعة صارت 6"

ثم أشارت لقمر بذراعها كي تقترب منها، ودقت بأصابعها على سطح الكرسي إشارة لقمر كي تجلس، فتقدمت قمر وجلست بمحاذاتها، اقتربت زوجة عودة من أذن قمر وبدأت بالإملاء عليها: "زوجك هلأ في الحبس ومش لازم تتأخري، إم زيد بكفيهاش هم إبنها وكمان هم الموسم.. فهمتي؟"

ترد قمر: " بس الدنيا لسة بكير"

ترد زوجة عودة باستنكار: " شو لسة بكير؟ مهي عتمت"

ثم ترمق عودة بعينيها وتوجه له سؤلًا: "ولّا لأ يا عودة؟"

يزيح عودة وجهه ويتابع نفث دخان الأركيلة ويلتزم بالصمت.

تضمينيا: يجسد لنا هذا المشهد أولى بدايات الضغط النفسي على قمر، وشعورها بتقييد حياتها الخاصة من خلال عدم قدرتها على التحكم بمواعيد نومها أو امتلاك قرار خاص بها، فالظرف الجديد الذي هي بصدد مواجهته بعد اعتقال زيد جعل زوجة عودة تمارس نوعًا من السلطة عليها، لكون قمر أصبحت

مملوكة للعائلة وقراراتها مرهونة بهم، وفي هذا إسقاط على حال معظم النساء العربيات كما أشار حجازي (2005) فالمرأة العربية تابع لا حرية لها ولا إرادة أو كيان وهي ملكية الأسرة التي تنتمي لها منذ أن تولد وحتى تموت.

ومن ناحية أخرى يظهر استغلال زوجة عودة لفرصة التخلص من أعبائها بالعمل على حساب قمر، فهي طلبت منها أن تنام باكرًا بينما كانت تسهر هي وزوجها.

من الجدير بالذكر كذلك أن سلبية قمر وضعفها كما ظهرت في معظم المشاهد كامرأة لا تستطيع المجابهة كغيرها من النساء، جعل منها شخصية يسهل التسلط عليها في ظل غياب زوجها كما سيظهر في المشاهد القادمة، وهنا تظهر التنشئة الاجتماعية التي تفترض أن تحصل المرأة على القوة والحصانة والتقدير من الغير خلال وجود زوجها، بينما غياب الزوج لظروف تتعلق بالأسر أو الوفاة والطلاق وغيرها يجعل من المرأة أقل استحقاقًا في نظر غيرها من أفراد المجتمع.

وهنا ظهرت قيمة قمر مشروطة بقيمة زيد ووجوده، فبالرغم من تفويتها المشاركة مع الجميع خلال موسم عصر الزيتون فيما سبق، إلا أن الجميع قابلها بالتجاوز والتغاضي، فكان زيد حصانة لها بالذات أمام غيرها من نساء العائلة.

المشهد 11

تعينيا: تنقل لنا الكاميرا في هذا المشهد لحظة زيارة قمر وحماتها أم زيد للسجن للقاء زيد، يفتح أحد رجال الشرطة البوابة لوفود الأهالي القادمين لزيارة أبنائهم، فتمسك أم زيد بيد قمر وتقول لها باحتراس:

"**كوني قوية ها.**" "**قمر انتبهي..**"، " **قوّي حالك إوعك تبكي قدامه..**"

تضمينيا: بدت أم زيد صلبة قوية ومتماسكة، بل حاولت تشجيع قمر كي تكون متماسكة ولا تستسلم للبكاء أو الانهيار، ووجدت الباحثة من خلال ردة فعل أم زيد صورة إيجابية عكستها المخرجة بعيدًا عن الصور الإعلامية التي تظهر أم الأسير أو زوجته بملامح شاحبة وتنوح، وتعتريها كل صفات الضعف والتقوس، محطمة القلب وبحال يُرثى له.

وبلقطة مقربة من فوق الكتف، تقف قمر وحماتها خلف أسلاك حاجز الاستقبال الذي يفصل بينهما وبين زيد، يلتفت زيد مباشرة نحو أمه بعد أن سألهما عن حالهما ويقول: " يا إمي مكنش لازم تيجي هاد المشوار الصعب، مشوار صعب عليكِ"

ترد أم زيد بنبرة حزينة: " أنا ما أجيش يما.. باستنى الثواني والدقايق أشوفك.. كل أهل البلد كانوا رح يجو يشوفك بس لو يخلوهم."

يلتفت زيد نحو قمر ويسألها: " وإنت يا قمر، كيفك؟"

تتغاضى قمر الإجابة عن نفسها، وتسأله باهتمام عن نفسه: " إنت.. احكيلي عنك، كيف عم بعاملوك؟"

بنبرة يتعنى زيد إظهار القوة بها لإقناع أمه وقمر بأنه بخير رغم ملامحه المنهكة وعينيه المسهدتين: "أنا منيح.. عنجد..الحكم الإداري مش زي الحبس"

ينظر نحو أمه، ثم يردف بنبرة توحي بروح الدعابة: " باستثناء الأكل، يعني لما أطلع مارح أدقق زيادة ملح.. أكثر بهار، كله نفس الشي"

يظهر من خلال الحديث السابق علاقة زيد الوطيدة بأمه حتى بعد زواجه، واهتمامه بها وكذلك اهتمام الأم بابنها، بالذات أنها قالت له فيما بعد: " جبت لك زيت وزعتر".

وعلى الرغم من زواجه إلا أنّه لمح لأمه أنه لن يدقق بشأن الطعام الذي تعده، وفي هذا عدة إشارات إحداهما أنّ أم زيد غالبًا ما تظهر كامرأة ذات شخصية فريدة عكس الصورة النمطية للحماة الفلسطينية، فقد ظهرت في كل المشاهد السابقة إمرأة مستقلة، لا تتدخل بزوجة ابنها ولا تُملي عليها أوامرًا معينة، ولا تلمح بكلام ملغوم كزوجة عودة مثلا، وبالتالي فهي تطبخ للعائلة دون أن تتذمر أو تكترث بأن توكل مهمة الطهي لقمر، حيث ظهرت في المشاهد السابقة كذلك وهي تجهز المقلوبة كي يتم إرسالها لزيد.

أما الإشارة الثانية، فإنّ قمر كذلك رغم شخصية حماتها الفريدة، إلا أنّ ذلك يعني أنها لم تنل استقلاليتها ككنَّة عن عائلة الزوج، وبجميع الأحوال المخرجة كرست صورة إيجابية جدًا بعيدًا عن القوالب والتوقعات المفترضة تجاه أدوار الكنة وحماتها.

أما **الإشارة الثالثة** فهي ملاحظة ما يشي بحالة من ضعف زواج قمر وزيد وعدم متانة العلاقة بينهما كما يُفترض، فقد طغت علاقة الأم بابنها أكثر من الزوج بزوجته، وفي ذلك تشير المرنيسي (2005) إلى المجتمعات التي تمنح أهمية مميزة وأولوية خاصة في علاقة الذكر مع الأم، بالتالي تقيم علاقة ضعيفة واهية ما بين الزوج وزجته، وحب الزوج في الأغلب لا يلقى تشجيعا، مقابل الأم الذي يفترض المجتمع على الرجل أن يحبها دون أن يتعرض للسخرية، ويكون حبه لها من دافع عرفان بالجميل والامتنان طيلة الحياة.

خلال المشهد يظهر حوار آخر حينما سأل زيد أمه وقمر: " بلشتو تبيعو الزيت؟"

ترد قمر: "عودة عم بقوم باللازم"

تهمس أم زيد لقمر: "احكيله شو قال المحامي"

ترد قمر: " المحامي رح يستأنف الحكم الإداري الاسبوع الجاي"

ترتفع نبرة زيد، ويرد باحتداد: " بتقولي للمحامي بقلك زيد بس اهتم بقضية المصادرة ومـــا يضـــيعش وقته.. أنا هيك هيك رح أطلع.. بس إذا راحت الأرض منخسر كل شي"

حينما يرن جرس انتهاء المهلة المخصصة للزيارة، يتغاضى زيد كل الضغوطات ويطلب من قمـــر أن تتأكد أن عودة قد اتصل على كل تجار زيت الزيتون، وأن تزور أم حبيب فورًا كي تعطيها رقـــم أبـــي فواز مسوق زيت الزيتون، ثم يترجل من مكانه ويغادر دون أن يودعهما.

استنتجت الباحثة من خلال هذا المشهد ما يؤكد نفسية زيد تجاه اهتمامه الشديد بعمله ومسؤولياته نحـــو إدارة الأرض وتجارة زيت الزيتون، فبعد مدة الحبس التي قضاها في السجن، إلا أنه لم يسأل قمر عـــن حالها وعن ظروفها التي تقضيها في المنزل بعيدًا عنه، كما أنه لم يُظهر فضولا نحوها كيف تحاول أن توازن ما بين ظروفها الجديدة وأعباء العمل في الأرض وتدرّبها الرقص في النادي، مما سيكرس مـــن مشاعر الاغتراب الذي ستعاني منه قمر في المشاهد اللاحقة، بالذات حينما تذهب لزيارة أهلهـــا وتزيـــد أمها من حجم الضغط النفسي الواقع عليها، لكونها زوجة أسير ولا بد لها تلغي موضوع التدريب كي لا ينتقدها الناس.

ارتدت قمر وحماتها ملابسًا عادية تناسب الظرف الذي يحتمه السجن، فلم تُظهرهما المخرجة بمـــا هـــو غير معهود، كما وظهرت ملامح الأسى على وجه قمر وحماتها بعد مغادرة زيد وانتهاء مهلة الزيارة.

المشهد 12

تعينيا: بعد لقطات أخرى سابقة تصور قيام قمر بإدارة شؤون تسويق الزيت، ومتابعتها قضية مصـــادرة الأرض عند المحامية، تظهر قمر وهي تجلس في فناء منزل أهلها ممتلئة بمشاعر الأسى والكآبة، تأتي أختها عنبر وتلف وشاحًا حول كتفيّ قمر درءًا للسعة برد صباحية قد تصيبها.

تضمينيا: تلاحظ عنبر هموم أختها فتقبل وجنتها مواسية لها، في حين تأتي الأم وهي تحمل صينية قهوة وطبقًا من الكعك، تسكب الأم القهوة في الفناجين وتمد الكعك لقمر، ترفض قمر تناول الكعك فلا يروقها مذاق شيء، لكن الأم تصر عليها كي تتناول قطعة، تحاول عنبر التخفيف عن هموم قمر فتقترح عليها أن تعود لتمارس تدريبات الرقص، لكن الأم تعترض بنبرة محتجة: "عنبر، اتركينا من موضوع الرقص والتدريب هلأ"

ترد عنبر: " يا ماما ما إنت شايفة حالتها، دايما متضايقة، بعدين مش ضروري ترقص، بتروح بس بتغير جو"

ترد الأم: " مهي هيها إجت عنا وغيرت جو"

ثم تحدث مجادلة طفيفة بين عنبر وأمها التي تمانع الرقص خوفًا من كلام الناس، لكن قمر تقتضب مجادلتهما وتقول بصوت يائس غير راض: "خلص بكفو إنتو التنتين مش جاي عبالي أرقص"

يظهر جليًا من خلال هذا المشهد، ضغط نفسي آخر تتعرض له قمر، وهو رفض أمها لموضوع الرقص بسبب نظرة المجتمع وكلام الناس، الذي لا يرحم حسب تعبيرها.

ينقل لنا هذا المشهد كذلك واقعا مفروصا على شريحة كبيرة من زوجات الأسرى اللواتي يعانين على الصعيد النفسي، ليس لغياب أزواجهن عنهن فحسب، بل بسبب نظرات المجتمع التي تحتم وتفرض عليهن أن يعشن في هالة جديدة بأدوار أخرى أشد صرامة واحتراسًا من بقية النساء، فممارسة بعض النشاطات والهوايات التي كانت المرأة تمارسها سابقًا ستصبح تحت إطار العيب والممنوع والفعل المشين الذي لا يليق بها، بسبب دورها الجديد في المجتمع الفلسطيني كزوجة أسير، فبينما تعيش زوجات الأسرى، بالذات الشابات والصغيرات في العمر، حياة العزلة والصرامة والاغتراب والحرمان بسبب ظروف أسر الزوج، تعيش غيرهنّ من النساء حياة عادية ويتابعن نشاطاتهن الاعتيادية وهواياتهن

دون التعرض للرفض أو النقد، وهذا ما حصل مع قمر، فلم يكن أحد ليعارض انتسابها لنادي الـــرقص قبل أسر زيد، لكنّ الحال اختلف بعد أسره كما أشارت الأم.

كذلك ظهر في المشهد بطريركية البنية الاجتماعية الفلسطينية، فحينما لم يظهر رجـــل واحـــد يمـــارس سلطة ما على قمر في الفيلم، نجد أنّ النسوة يحاولن فرض قرارات على قمر كممارسة لأدوار نمطيـــة تنتقل بشكل ضمني لهنّ بعد سلطة الرجال، وفي هذا إسقاط موفق على الواقع الفلسطيني، بحيث تشتكي الكثير من النساء القيود التي تفرضها عليهنَّ نساءً أخريات بأدوار تخول لهنّ ممارســـة ســـلطة علـــى الأصغر، كالحماة، أو الأم، أو ما ينطبق عليهما، فبالرغم من إيجابية الدور الذي كانت تمارسه أم زيـــد بعيدًا عن النمط السلطوي المتوقع لها، إلا أننا وجدنا نساء أخريات يمارسن ذلك الضغط على قمر.

من الجدير بالذكر أنّ قمر ظهرت بملامح يائسة، وخصلات شعر غير مصففة توحي لحالة من اليـــأس وإهمال النفس والإحباط، في حين أنها في مشهد لاحق حينما خضعت لنصيحة أختها عنبر وزارت نادي الرقص للترويح عن نفسها، ظهرت بخصلات شعر مرفوعه مرتبة، مكياج هادئ وترتدي أقراط جميلة، مما يوحي بحالة من السعادة وإيجاد النفس ومشاعر الحياة والإيجابية.

المشهد 13

تعينيا: في هذا المشهد تظهر قمر في مقهى أم حبيب تمارس شؤون تسويق الزيت تحمل دفتر الفـــواتير وتدون عليه بجانب العم عودة، بينما يدلف المقهى المدرب يوسف برفقة قيس، فيلاحظان وجـــود قمـــر فيسلمان عليها، ثم ينادي يوسف أم حبيب ويطلب منها طبقين من الحمص بزيت أم زيد.

يجلس الرجلان ثم يهمس يوسف بأذن قيس ويخبره أن هذا المقهى من أكثر الأماكن المحببة له، بعد ذلك تأتي أم حبيب وهي ترفع أطباق الحمص، وحينما تنتبه لوجود قيس، تغير من وتيرة صـــوتها فتصـــبح أكثر توددًا، ثم تسأل يوسف عن هذا الضيف دون أن تفك نظراتها عن قيس.

يقدم قيس نفسه لها في حين تحاول أم حبيب لفت انتباه قيس والدنو منه وإطـــلاق عبـــارات اســـتمالة ملغومة، فيكبح يوسف محاولة استمالتها لقيس ويطلب منها كوبان من الشاي بالنعناع، بينما يرمي قـــيس قمر نظرات أخرى خاطفة

تضمينيا: خلال هذا المشهد ظهرت أمور عديدة من بينها:

- لم تظهر نساء في المقهى باستثناء قمر وأم حبيب فقد صورت لنا الكاميرا أكثر من طاولة يجلـــس حولها رجالاً فقط، وهذا يشير بأن الرجال كانوا أغلب زبائن أم حبيـــب، واســـتنتجت الباحثـــة أنّ طبيعة الملابس التي ترتديها أم حبيب تنم عن شخصية مميزة لأم حبيب، فقد ظهـــرت لنـــا بلقطـــة مركزة على جزئها الأعلى وهي ترتدي فستاناً ضيقًا بصدرٍ مكشوف مثير نوعًا ما، وتضع أقراطًا متدلية بزركشات مبالغة، وتجد أنّ أسلوبها باستقبال الزبائن ومحاولتها استمالة قـــيس مـــن خـــلال الاقتراب نحوه وتقصدها أن ترمق عينيه وهي تدنو بصدرها نحوه، قـــد يجســـد صـــورة المـــرأة (Femme fatale)، بمعنى المرأة التي تحاول إغراء وجذب الرجال واســـتدراجهم، وقـــد يكـــون اتباعها هذا الأسلوب من أجل ترويج نفسها والمقهى الذي تسترزق منه، وهنا ووفقًا لنمطية السينما الفلسطينية وانغلاقها على صورة المرأة الفاضلة أو المؤطرة ضمن قيم المجتمع الفلسطيني، نجد أن المخرجة قدمت لنا نموذجًا آخر به نوع من التمرد على جسد الأنثى الذي يتم تهيئته منـــذ ولادتهـــا كي يتم تستره وتضخيم أمر حجبه، وفي هذا يشير حجازي (2005) أنّ المجتمع مازال يؤطر جسد الأنثى بقوانين صارمة تحدد المسموح والممنوع من حركات جسدها وتعبيراتـــه ومتطلباتـــه تبعـــا للأنماط المقبولة اجتماعيا التي تخدم المتسلط وتحقق مصالحه تحت مفـــاهيم الشـــرف الذكوريـــة وغيرها.
- رغم انخراط قمر في العمل، إلا أنها مازالت امرأة منطوية اجتماعيًا غير لمّاحة بالذات كونها لـــم تلاحظ نظرات قيس المهتمة بها، وهنا استنتجت الباحثة سلبية قيس فيما بعد في محاولاته لاستمالة

قمر رغم أنها متزوجة، وكذلك أعطت الباحثة لقمر مبررًا للضياع العاطفي بسبب توليفة كاملة من الأسباب التي أسهمت في انجذابها الآني لقيس.

- يمكن ملاحظة صورة للرئيس الراحل ياسر عرفات معلقة على جدران المقهى، من خلالها استنتجت الباحثة انتماء وطنيًا لأم حبيب وروح ثائرة، أكدهُ مشهد اللاحق حينما خرجت لمواجهة جنود الاحتلال وتصديهم.

المشهد 14

تعينيا: بلقطة مقربة من فوق الكتف تظهر قمر في هذا المشهد خلف حاجز الأسلاك الذي يفصل بينها وبين زيد في السجن، تخبره عن مجريات متابعتها للعمل في تسويق الزيت، فيسألها زيد عن أمور الأرض والمحامي، تخبره قمر أن المحامي رفع دعوى ضد قرار المصادرة والبناء على الأرض وهذا سيتطلب إعطاء وقت أطول في المحاكم، ثم تطلب قمر من زيد أن يغمض عينيه ويقترب من الحاجز الحديدي، تمد يدها نحو الشبك وتطلب منه أن يشم يدها، وحينما يشم يدها تقول له: " ولا إشي إلو ريحة من دونك"

يرد زيد: "بحبش أشوفك حزينة"

ترد قمر: "بعرف إني لازم أكون مبسوطة لإني هلأ معك، بس مش قادرة أنسى إنه لازم أودعك بعد شوي"

يرد زيد: "طيب منودع بعض هلأ، ومنخلص"

يصمت قليلا ثم يستأنف بنبرة أوثق: " بوعدك رح أعوضك عن كل إشي"

تجيب قمر: "أوقات بحس حالي رح أنجن"

يرد زيد: "وأنا كمان"

ثم تطلب قمر من زيد أن يقبلها، وبعد أن يرن جرس المغادرة يسألها وكأنه يقترح عليها أن تخرج من حالة الحزن: "قمر ليش ما بترجعي على الفرقة؟ "

تضمينيا: في هذا المشهد تفصح قمر عن أنّ غياب زيد سبب من أسباب شعورها بالغربة ومشاعر الكآبة النفسية، كما ويظهر كذلك أنّ هناك مشاعر من الفراغ العاطفي التي تعتري قمر بسبب ابتعاد زيد عنها.

حينما قال لها زيد: "بحبش أشوفك حزينة"

فيها إشارة لعملية زيد حتى فيما يتعلق بموضوع المشاعر، فالجانب العملي يغلب الجانب العاطفي له، بالذات أنه رد مرة اخرى على قمر حينما قالت له أنها سعيدة بوجودها بقربه لكنها لا تستطيع أن تنسى أنها لا بد أن تغادر بعد انتهاء وقت الزيارة، فقال: "طيب منودع بعض هلأ ومنخلص"

حتى هذه اللحظة، لم يستطع زيد أن يفهم احتياج قمر لمشاعر عاطفية من ناحيته وقد ازداد الاحتياج لها بعد سجنه.

استنتجت الباحثة أنّ المشاعر التي تعتري زيد من حيث الاجتهاد في العمل، والكبرياء في السجن، والشجاعة في مقاومة العدو ورفضه، جعلت منه كأي رجل عربي تقليدي فيما يتعلق بقضية البوح عن مشاعره تجاه زوجته أو حبيبته، فظروف المجتمع الفلسطيني وظروفه التاريخية الصعبة التي واجهت وتواجه الرجال، جعلت التنشئة التقليدية الغالبة تربي الذكور على أنّ استحقاق الرجولة الصحية والسليمة الجديرة بالاحترام تتعارض مع البوح بالحب والمشاعر العاطفية تجاه الزوجات، لذلك قد نجد رجالاً يتغزلون ويعبرون عن اشتياقهم للنساء طالما أنهم خارج إطار الزوجية بمنأى عن عين العائلة، في ظروف متخفية، بينما يتغير ذات الرجال ويصبحون أكثر تحفظًّا في الجوانب العاطفية عندما يتزوجون.

وبناءً على هذا الاستنتاج، سوف يظهر لنا خلال المشاهد التالية التي ستقع بها قمر باستمالة قيس لهـــا، السبب الذي سيمكن الباحثة من البناء عليه بحيادية تامة.

قمر تعبر بشكل صريح عن مشاعرها بشكل أقوى وأكثر إيجابية من زيد، فهي تقول بأنها تكاد أن تُجن بسبب الابتعاد عنه، بينما يكتفي زيد برد رتيب وبارد: " وأنا كمان"

ولعلّ إيجابية قمر هنا تؤكد نتيجة السعداوي (2017) حينما وجدت أنّ المرأة رغم المجتمعات الشـــرقية التي تتحفظ وتنكر مبادرتها العاطفية، ورغم المنظومة الدينية التي توصم المرأة بالسلبية، إلا أنّ المـــرأة أكثر إيجابية من الرجل، وأكثر فاعليه في المبادرة.

وعلى هذا يمكن الاتفاق مع المخرجة في مشهد القبلة التي بادرت بها قمر، رغـــم القضـــبان ووجـــود الزائرين، فظهر زيد مرتبكًا ينظر حوله خشية أن يراه أحد، بينما لم يظهر هذا الارتباك على قمر.

وفيما يخص فاعلية قمر كامرأة مقابل سلبية زيد، وكذلك ما سيظهر في المشاهد اللاحقة مـــن اتخاذهـــا قرارًا حاسمًا بشأن قيس، دون أن تترك له التحكم بالقرار، تستعير الباحثة ما أوردته السعداوي (2017) فيما يخص فاعلية النساء حيث استدلت بأسطورة إيزس، التي تشير بشكل واضح أن المرأة القديمة كانت هي الخالقة والفاعلة، أما الرجل فقد كان المفعول به أو الذي ينتج عن فعل المرأة وحركتهـــا الســـريعة (ص.22).

في نهاية المشهد وبعد القُبلة، ظهر زيد وهو يقول لقمر على حين بغته بعـــد أن خطـــرت علـــى بالـــه الفكرة: "قمر ليش ما بترجعي على الفرقة؟ "

هذا يؤكد للباحثة برود زيد فيما يتعلق بالتعامل مع المشاعر العاطفية، فالمفترض أن يعبر لها عن حبه، فيقول لها مثلا: أحبكِ، أو سأشتاق لكِ..

لكنه قفز نحو موضوع تدريب الرقص، وكأنه يختصر قمر بالرقص، أكثر من أن تكون زوجته وحبيبته.

من ناحية أخرى، يشير لنا هذا الاقتراح الذي اقترحه زيد بأنه بمثابة إعطاء الضوء الأخضر لقمر كي تفكر على نحو جاد للعودة لتدريب الرقص، فهي لم تتخذ قرارًا يخصها بالعودة للتدريب دون أن تفصل إرادتها عن زيد رغم نظرة العائلة والمجتمع، كما أنّ إصرار قيس الذي يظهر في المشهد الخامس عشر عليها كي تعود وترغيبها بالتدريب، جعل من قمر تحسم أمرها وترجع للرقص بثقة وقوة أكبر من السابق، كما أطفئ حدة الصراع الذي كان ينتابها، لتبدأ بصراع عاطفيّ آخر يتمحور حول قيس، وقد كرس هذا الأمر سلبية زيد وابتعاده النفسي عنها.

من الجدير بالذكر، أن قمر قبلت أن يوصلها قيس في سيارته ليلا، رغم أنّ النظرة الاجتماعية تتحفظ من أن يوصل رجل امرأة بسيارته لمنزلها، لكنّ المخرجة هنا حاولت التخفيف من التشديد على هذا الأمر وجعلت منه أكثر مرونة وسعة.

المشهد 16

تعينيا: في هذا المشهد يخترق صوت كسر زجاج النوافذ مسامع قمر أثناء نومها في منتصف الليل، فتنهض من فراشها فزعة وتذهب مسرعة كي تستطلع ما يجري، تجد حماتها أم زيد والعم عودة في مكان الحادث، يكنس العم عودة قطع الزجاج ويحذرهما الاقتراب من النوافذ بسبب المستوطنين، تتأبط أم زيد قمر بذراعها تقول لها:

"**بتعرفي قمر بفكر إنه تروحي عند أهلك أمان أكتر لك**"

مازالت المخرجة تظهر أم زيد في نمط مختلف عن الصورة المعهودة للحماة الفلسطينية، فغالبًا ما تظهر أم زيد امرأة عقلانية رزينة، ذات شخصية مستقلة ولا تملي الأوامر على كنتها، ولا تفرض عليها شيئًا،

فحتى الآن لم نشهد سلطة طاغية على أم زيد، وإنما غالبًا ما تأخذ الجانب الإيجابي والحريص على استقرار المنزل وتجنب كل ما يثير المشاكل والنزاعات.

هنا تحرص أم زيد على سلامة قمر وتقترح عليها أن تعود إلى منزل أهلها إلى حين أن يزول الخطر المحدق بالمنزل.

بينما قمر لم تُبد في بداية الأمر موقفًا إيجابيًا تُظهر من خلاله رفض اقتراح حماتها، وتصر أن تبقى بجانبها في هذه المحنة؛ لذلك نجدها قد انساقت لاقتراح حماتها وقد عادت برفقة أمها وأبيها في اليوم التالي إلى القدس، لكنها في منتصف الطريق طلبت من أبيها إيقاف السيارة كي يعيدها إلى رام الله، ورغم احتجاج أمها، لكنها أصرت على موقفها وعادت لمنزل زوجها، بعد جدال من والديها محمومًا بالخوف والتوجس.

تضمينيا: هذا الموقف لقمر وإن لم تتصرفه ابتداءً؛ إلا أنه يوضح تمامًا احترامًا في داخلها لحماتها، بالذات أنّ معظم المواقف التي كانت تعاني صراعًا وقلقًا بها، ناهيك عن معاناتها بمواجهة التحدي الجديد الذي واجهته في إدارتها لعمل زيد، كانت صورة حماتها وتذكرها لها، أحد الدوافع التي جعلتها تقاوم كل ذلك الصراع وتواجهه بقوة، فلم يكن زيد السبب الأساسي لمقاومة قمر وتجاوزها الظرف الجديد، بقدر ما كانت أم زيد السبب الأساسي لاحترام قمر للعائلة والوقوف من أجل تسيير أعمالها.

لذلك تعود قمر إلى المنزل فتجد حماتها تقلم الفاصولياء الخضراء، فتجلس بجانبها وتعاونها، وتكتفي أم زيد بابتسامة رضىً وقبول، استنتجت الباحثة منها ما يؤكد على مرونة أم زيد وتقبلها للظروف التي تتعرض لها وعصاميتها في مواجهة التحديات، فهي ستكون أكثر رضىً ورغبة بأن تكون قمر بجانبها خلال ذلك الظرف الصعب، لكنها لم تفرض عليها أمرًا.

المشهد 17

تعينيا: تسوقنا الكاميرا في هذا المشهد للحظة دخول قمر وعودة مقهى أم حبيب، تومئ أم حبيب برأسها ناحية قيس وتهمس لقمر: "عرفتِ إنه صاحبنا اشترى مدينة الملاهي؟"

ثم تردف: "شكله صاحبنا مزنكل" (أي يملك أموالا كثيرة)

تضمينيا: كلام أم حبيب لقمر فيه إشارة لما سبق استنتاجه حول شخصيتها، فهي غالبًا ما تهتم بالرجال الميسورين أو تتقرب من أصحاب النفوذ وتعطيهم مكانة واهتمامًا خاصًا في مقهاها، وهي من النساء اللواتي قد يستخدمن مقوامتهن الأنثوية في سبيل الوصول والتقرب لهذا النوع من الرجال.

لذلك نجدها تنده على قيس بنبرة لعوب: "يا حليوة معك ولعة؟"

وقد يكون البوح لقمر فيما يتعلق بالحالة المادية لقيس، محاولة منها لاختبار قمر فيما إذا كانت منجذبة لقيس من عدم ذلك، بالأخص أنها لاحظت اهتماما منه ناحية قمر، كذلك هي تحاول أن تكتشف بطريقة ما، إذا ما كانت ستخوض صراعًا للاستحواذ على قيس أم لا، بالرغم من أنها تتوقع عدم التهديد من قمر لأنها متزوجة.

تكرر أم حبيب النداء على قيس كي يلتفت ناحيتهما، فينتبه قيس لها ويلاحظ وجود قمر، يترك قيس مكانه ويتجه نحوهما، يسحب كرسيًا ثم يجلس ويوجه سؤلا لقمر، وبنبرة مهتمة يسأل: "شو قال مزبوط هجم عليكم المستوطنين مبارح؟"

تجيب إم حبيب بدلا من قمر:" شايف شايف بالله؟"

فيوجه قيس سؤالا آخر لقمر: "عشان هيك ما اجيتي للتدريب مبارح؟"

ترد أم حبيب بنبرة مستنكرة: "عشان هيك ما إجت على التدريب! كيف يعني رح تترك عيلتها وتيجي؟!"

ثم مدت رقبتها ناحية قيس وطلبت منه أن يشعل لها السيجارة.

يظهر من خلال ردة فعل زيد اهتمامه الواضح بقمر، وتجاهله حضور أم حبيب رغم نظراتها المتـــوددة له.

لم تفسح أم حبيب مجالاً لقمر كي تجيب زيد، إشارة لإثبات حضورها أمام زيد، وإشارة للتلميح له بـــأن قمر تخصها وكأنها وصية عليها، لذلك حينما استفزها سؤاله غير المنطقـــي لقمـــر حـــول حضـــورها التدريب، أجابته بنبرة محتدة ومستنكرة، بأنه ليس من المعقول أن تترك عائلتها وتأتي للتدريب في ظـــل ذلك الظرف المتوتر.

استنتجت الباحثة كذلك من خلال طلب أم حبيب من قيس أن يشعل لها السيجارة، أنّها تحاول أن تمارس نوعًا من الإغراء التقليدي الذي غالبًا ما تجسده السينما بصورة المرأة الفاتنة الطاغية الأنوثـــة التـــي لا يقاومها الرجال، كمشهد إشعال الرجال السيجارة للممثلة الإيطالية مونيكا بيلوتشي فـــي فـــيلم (مالينـــا)، ومشهد تهافت رجال الحي لإشعال السيجارة لهيفاء وهبي في فـــيلم (حـــلاوة روح)، وكـــذلك المشـــهد المشهور لتسابق الموظفين لإشعال سيجارة شويكار في مسرحية (أنا فين وإنتِ فين).

بعد ذلك نجد قمر قد انساقت للحديث عن التدريب عندما سألت زيد عن أحوال الفرقة، فرد عليها قـــيس بأنه جرى على أتم حال لكنه كان ينقصها.

نجد أن قيسًا مازال يصرُّ على موقفه وبعث إشارات لقمر حول اهتمامه رغم أنها متزوجـــة، ويحيطهـــا ظرف خاص بصفتها زوجة أسير، ورغم الرسائل المبطنة التي تلمحها أم حبيب له.

ثم يدور بين ثلاثتهما حديث طفيف حول الملاهي التي اشتراها قيس، كما وتوضـــح أم حبيـــب خـــلال الحديث أن عائلة أبي زيد كانت سببا في قدرتها على افتتاح المقهى الخاص بها، ثم تقول لقمر بامتنـــان: "يخلف عليهم دار أبو زيد لولاهم ما قدرت أبني هالمحل الله يخلّيلك ياهم.."

خلال تصريح أم حبيب بهذه الحقيقة لقيس، نجد أنّ قمر تبادل قيس نظرات مربكة، وفي ذات الوقت تحدج أم حبيب قيس بنظرة ماكرة وتردف لقمر:" ويطلّعلك زوجك بالسلامة.."

ثم تأخذ نفسًا من السيجارة، وتلوح على وجهها ملامح الانتصار.

تضطر قمر للمغادرة، فيقول لها قيس انتظرك غدًا خلال التمرين، ثم تحقق أم حبيب مع قيس حول سبب عزوبيته وتحذره من التقرب من قمر لأنها متزوجة.

مازال قيس يصر على موقفه، رغم تحذير أم حبيب له، ورغم ملامح الإرباك التي اعترت قمر حينما ذكرتها أم حبيب بأنها امرأة متزوجة ولها عائلة.

في هذا المشهد، يتضح وجود مشاعر حقيقية لكلا الطرفين، قمر وقيس، وإن لم يُفصحا عنها بشكل صريح أو يتخذان ممارسة فعلية لها، لكنّهما كانا لا يفوّتان أية فرصة للقاء وإن كانا يرسلان لبعضهما رسائل عاطفية غير مباشرة بالذات حينما يجمعهما الرقص في التدريب، فقيس وإن كان يمثل الشخصية الثانوية في الفيلم، إلا أنه كان بمثابة الرجل الذي سيساعد في تطور الأحداث النفسية لقمر والذي سيدفع بعجلة الأحداث إلى التقدم والكشف عن الكثير من التفاصيل الجندرية للجمهور، سواء أكانت تلك التفاصيل تتعلق بهواجسه كرجل سلبي في الفيلم أو تتعلق بقمر وهمومها وضعفها إلى حين حسمها في اتخاذ قرارات مصيرية فيما بعد، وفق ما أشار إليه رضا (1988) حول الشخصية الثانوية وأهميتها في المساعدة على معرفة الكثير من تفصيلات الصراع، فكل شخصية ثانوية تمثل خطا منفصلا ذا علاقة بذلك الصراع إما بالإيجاب أو السلب".

المشهد 18

تعينيا: في هذا المشهد نجد عودة يخبر أم زيد أنهم بحاجة للمزيد من العمال، فتقترح قمر أن تسأل أم حبيب فهي تعرف الكثير من العمال، فتبدي زوجة عودة امتعاضها من أم حبيب لكن أم زيد لم تعترض وطلبت منها أن لا تتأخر.

تضمينيا:

- قمر لا تريد أن تفوّت فرصة لقاء قيس لذلك اقتنصت فرصة كي تـزور حديقـة الملاهـي التـي اشتراها قيس وتشاهد إعداده له.
- يتضح أنّ انجذاب قمر لقيس قد مدّها مزيدًا من القوة كي لا تهاب محاولات زوجة عودة بفـرض قرارتها، فقمر ظهرت ولأول مرة في هذا المشهد تتجاوز زوجة عودة دون أن تهتز.
- خلال لقائها قيس يقترح أن يرافقها لمقهى أم حبيب، وكان الطريق يعج بالسـيارات التـي تحمـل الأعلام الوطنية وهتاف بعض المتظاهرين الذين يجولون بالسيارات الوطنية.
- يتضح تماماً أنّ قيس يحاول قدر الإمكان الانزواء بقمر في أماكن تجمعهما معًا بعيدًا عن الأنظار، ومقهى أم حبيب الخيار الأنسب له بعد غرفة الرقص التي غالبًا ما تجمعهما سويًا لأوقات متـأخرة خلال التدريب، مما سهل من رغبة قيس بالاستحواذ على قمر واستقطاب مشاعرها نحوه.

خلال وصول قمر وقيس للمقهى، يحدث اقتحام إسرائيلي مباغت للحي ويعلو صوت أزيز الرصـاص، فتغلق أم حبيب أبواب المقهى ويحاصر الجميع في الداخل، من الملاحظ كـذلك أن المخرجـة نجـوى النجار أغفلت سواء عن قصد أو غير قصد فترة زمن حكاية الفـيلم ولـم تلمـح لأي انتفاضـة مـن الانتفاضات الثلاثة التي رافقت لحظة الاجتياح الاسرائيلي الذي ظهر في الفيلم، ولعلها جعلت من هـذا الاجتياح ثغرة زمنية لم توليها المخرجة ذلك التركيز والاهتمام وتسرد ما جرى فيها من أحداث سياسية، بالذات أن موضوع الفيلم الجوهري اجتماعي بقضية نفسية وجندرية تتعلق بقمر، وهنا حذفت المخرجـة تلك التفاصيل السياسية وإن تطرقت لأهمها مما يساعد على فهم الأحداث وتطورهـا، كاعتقـال زيـد والمرور بشكل طفيف على وظروف الأسر، وكذلك الاجتياح وما رافقه من التصادم الكلامـي بـين أم حبيب والجنود الاسرائيليين فبما بعد، فالإسهاب بسرد الأحداث السياسية في الفيلم يمكن اعتبارها ضـمن الزمن الميت والحشو الذي لا يخدم القضية الجندرية التي يطرحها الفيلم، وهنا يشير الشوابكي (2006)

أن حذف بعض الفترات الزمنية يعتبر وسيلة نموذجية لتسريع السرد المطلوب في القصة، والقفز بالأحداث إلى الأمام بأقل إشارة أو بدونها.

داخل المقهى نجد توترًا واضحًا لدى أم حبيب وحرصها على أن يكون الجميع بخير، يجلس الجميع على الأرض في حالة تأهب لأي خطر بعدما أحضرت أم حبيب الشموع بسبب انقطاع التيار الكهربائي.

ومن ناحية الأخرى تنقلنا الكاميرا بلقطة مقربة من فوق الكتف في المشهد التاسع عشر في نحو زيد وهو في السجن، يجلس في حالة يائسة جدًا يغني بانهزام وبلا حيلة: "يا بنت الجيران أبوكي وصاني.. ذهب لا تبيعي إلا بميزاني..."

المشهد 20

تعينيا: ثم ترجع الكاميرا بنفس اللقطة نحو قيس وقمر وهما يجلسان على الأرض، بينهما أم حبيب والطفل أحمد اللذين أخذها السبات.

قيس يهمس لقمر: " نمتِ"

ترد قمر: "لا.."

ولكي يمضي الوقت سريعا، يقترح عليها أن يلعبا لعبة كان يلعبها في لبنان فترة قصف المخيم الذي يقيم به، كل منهما يقول كلمة، والآخر يرد بأول بكلمة تخطر على باله دون تخطيط مسبق.

يقول قيس: "عيلة"

ترد قمر: "أمان"

يقول: "حلم"

ترد: "سما كبيرة بلا حدود بس مليانة غيوم"

يقول: "أنا بخطر على بالي كوابيس"

ترد: "ثورة"

يقول: "مأساة"

تستغرب قمر من سوداوية قيس، تسأله:

"ما عندك أمل، فيجيب: لا أنا بعيش ليومي."

تقول قمر: "هيك بدون أمل، في عالم تاني برا كبير!"

يرد قيس بنبرة محبطة: "وينه؟"

تضمينيا: تستنتج الباحثة من خلال مضمون الحوار الذي دار بين قيس وقمر، حالة نفسية يعيشها قيس، ويتضح تماماً أنّه مليء بذاكرة متعبة وبها ما يشير لكيان مهتز وإن لم تظهر معالمه على تصرفات قيس بشكل صريح، ويؤكد ذلك حالة النقص والضعف التي تجسدت بقيس ولم تمكنه من اتخاذ موقف قوي أمام سلطة يوسف عليه وصراخه في وجهه وإهانته، بالذات حينما مزق لوحات إشهار العرض التي أعدها قيس، وألقاها على الأرض بكل صلافة.

هنا استطاعت الباحثة أن تفسر الدافع العاطفي لقيس تجاه قمر، وحالة الحب المشوه الذي قد يودي لعلاقة سامة بينهما لو استمر ولم تضع قمر له حدًّا نهاية المطاف، فبناءً لتفسير رايك (2005) لمثل هذا النوع من الحب، يجد أنه فرار من الذات وانجذاب نحو الأنا الأعلى، بحيث يتوق صاحبه للكمال، وطلب الاشباع الروحي وسد حالات النقص، بسبب بالشعور الداخلي بالحاجة للتطور والرقي.

على الصعيد الآخر، تجد الباحثة من نفسية أم حبيب ما يؤكد لها الجانب الذي يميل لممارسة دور المرأة المرغوبة والفاتنة، والتي تفرض سلطتها بحضورها الأنثوي الطاغي، فأم حبيب لـم تمتلـئ بمشـاعر عاطفية جادة تجاه قيس، بالقدر الذي يهمها أن تشبع شعورها الداخلي بأنها مازالت مرغوبة من ناحيـة، وانجذابها لحالة اقتصادية من ناحية أخرى، لذلك نجدها قد نامت ولم تكترث للظرف الذي جمـع قـيس بقمر، بل هندمت نفسها أمام المرآة في الصباح حينما لاحظت استمرار وجود الجنود فـي الحـي، ثـم رتّبت شعرها، تأملت نفسها باعتداد، ثم خرجت وقد طفح بها الكيل وأخذت تصرخ بوجه الجنود وتطلب منهم أن يخرجوا فورًا من الحي، بل اظهرت جانبًا ثائرًا متمرّدا لم يهتز أمام صراخ الجندي في وجهها وإشهار البنادق أمامها، بل أشعلت سيجارة على مهل، ثم جلست أمامهم ولم يستطع الجنـود أن يتخـذوا موقفاً عدائيا أمامها.

مشهد تحدي أم حبيب للجنود كامرأة قوية غير مهتزة، وخروجها بملابس مغريـة نوعًـا مـا بصـدر مكشوف قليلا، بينما كان قيس يقبع داخل المقهى ولم يتخذ ذات الموقف الثائر تجاه الجنود، يظهر لنا قوة النساء وإسهامهنّ الحقيقي بحركات التحرير والثورات، ويبدو واضحًا أن المخرجة أظهرت جانبًا غيـر تقليدي لتمرد المرأة الفلسطينية على المحتل الإسرائيلي، بعيدًا عن الصورة النمطية المؤدلجـة بمفـاهيم اجتماعية أو دينية تجاه المرأة الثائرة المقبولة للذاكرة الجمعية الفلسطينية، بنزعاتها الذكوريـة والدينيـة والتقليدية المحافظة.

كما يتضمن المشهد ربط تحرير المرأة الفلسطينية بالقدرة على التحرير من الاحتلال، فلا يمكن لـوطن أكثر من نصفه مقيد بأغلال المفاهيم الاجتماعية أن يساهم في التحرير من الاستعمار أو المساهمة بـأي ثورة مدعمة بأسباب النضال الحقيقي والصحيح، وفي هذا تشـير السـعداوي (2017) "تسـهم حركـة التحرير الفلسطينية في تحرير المرأة الفلسطينية، مما يربط بين قضية تحرير الشعب ككـل، وتحريـر نسائه" (ص. 16).

المشهد 21

تعينيا: جاء هذا المشهد بعد سلسلة مشاهد أخرى سابقة مشحونة بحالة عاطفية متبادلة بين كل من قمر وقيس، وأخرى يعتريها التوتر بسبب تمديد الحكم الإداري لزيد الذي يصر على عدم التوقيع لبيع النصف الآخر من الأرض للحكومة الإسرائيلية، وما رافق هذه المرحلة من ذروة إحساس قمر بالضياع والارتباك، كذلك إحساسها بعدم الأمان وخشية الانكشاف بسبب ملاحظة العائلة تأخرها بالعودة من التدريب ليلاً، إلى أن يستسلم زيد أخيرا ويوقع على العقد كي يخرج من السجن وينهي الظرف العصيب الذي تعيشه العائلة فترة سجنه، فيرجع لعائلته ويبقى لقمر القرار كي تنهي العلاقة الشائكة التي جمعتها بقيس قبل أن تتطور نحو ذروتها.

هنا تسوقنا الكاميرا لقمر وهي تتدرب بشدة في فناء المنزل ليلا استعدادا للمهرجان النهائي الذي تفانت من أجل التدريب له، فهي لم تعد تذهب لأداء التدريبات مع قيس بعد خروج زيد من الأسر.

تعود قمر لغرفتها منهكة وقد نزفت قدميها بالدماء، وحينما ينتبه زيد على قدميها يحاول مساعدتها وعلاج قدميها، ويقول له معاتبًا: " بديش ياكِ توجعي حالك"

بينما تنظر الأخرى له بعينينِ يشوبهما الضياع وكأنها تحاول أن تحسمَ أمرها في إنهاء الحالة العاطفية التي جمعتها بقيس، كما يظهر على ملامحها تعابير الكآبة.

ثم تنقلنا الكاميرا بلقطة أخرى داخل السيارة حيث تواجدت قمر برفقة قيس، وفي هذه اللقطة يروي قيس لها مأساته منذ زمن وفقدانه لعائلته ويخبرها أنه لا يريد أن يخسرها.

تضمينيا: هنا مازال قيس يتخذ ذات الموقف السلبي فيما يتعلق بعلاقته بقمر، دون أن يحاول إعادة النظر بهذه العلاقة وينسحب منها بإيجابية واحترام لزيد، وهنا تجد الباحثة ما يؤكد تفسير ثيودور راك الذي وسبق وتم استنتاج شخصية قيس من خلاله وحقيقة الحب الذي يشعره تجاه قمر، فقيس لم يحب

قمر بمفهوم الحب الصحي السليم، بل كان حبًّا مسموما من منطلق عقد قيس المتجذرة في اللاوعي من حيث شعوره بالنقص وعدم الرضا عن الذات وحاجته للإشباع الروحي والوصول للكمال لا أكثر، فقمر كانت بالنسبة له ذلك الأمل الذي يسد فراغه العاطفي والنفسي بغض النظر عن طبيعة العلاقة وهل هي مقبولة أم مرفوضة، بالأخص أنّ شخصية قيس تم الكشف عنها تدريجيا منذ بداية ظهوره في الفيلم وما عكسته من إشارات مكنت من فهمه وتحليله كرجل من خلال أقواله وأفعاله وانطباعاته، وهذا ما أشار إليه زيتوني (2002) أنّ كل شخصية في تظهر في العمل تبدأ في الكشف عن ذاتها تدريجيا من خلال هذه العناصر التي تتعلق بالأقوال والأفكار والانطباعات والتي تمكننا من تصنيفها على الصعيد النفسي والاجتماعي.

أما قمر ظهر بأن المشاعر التي تولدت في قلبها تجاهه كانت مؤقته مرهونة بظروف نفسية سابقة دعمها محاولات قيس لاستمالتها وإدخالها في غيبوبة لم تستفق منها إلا لحظة خروج زيد من الأسر، لذلك حسمت أمر علاقتها بقيس مما دفعه لمعاتبتها بأنها أعطته الأمل بالحب ثم انسحبت، ويوضح لها بأنه هو سعادتها وحبها الحقيقي وليس زيد.

- قيس هنا يمارس التحايل العاطفي على قمر باستخدام أسلوب اللعب على الوتر الحساس لها واستخدام اسلوب اغرائها بنفسه، لأنه الأقرب لميولها والأكثر تقبلا لهوايتها من زيد.
- ويستخدم كذلك دور الضحية من خلال إلقاء الاتهام على قمر بصفتها كانت أملا بالنسبة له، لكنها انسحبت دون أن تكترث لمشاعره، لذلك حاولت قمر الدفاع عن نفسها فلم تتكر بأنها كانت تأتي للتدريب لرؤيته فقط، بل صرحت له بشكل مباشر بأنها غير مقيدة بزيد لتنسحب من العلاقة، لكنها ستنسحب بكامل الارادة والحرية في تحديد المصير.
- ظهر في هذا المشهد مضمون هام جدًا استنتجته الباحثة، رغم الاعتراض عليه وإثارته لحفيظة الكثير من النقاد، فالباحثة تجد أنّ المخرجة لم تصور قمر في نهاية المطاف كأي امرأة تقليدية تتخذ

قرار الانعتاق من هذه العلاقة بسبب ظهور الزوج، فمن المفترض والمتوقع، أن يكون زيد سبب حسم قمر أمرها في قيس، لكنها وعلى غير العادة ظهرت تتكلم وبكامل الجرأة القوة:

"**أنا غير ملتزمة بزيد**"

وبالرغم من حسم قمر أمر العلاقة مع قيس، إلا أنه أصر على الدور السلبي وحاول أن يبادرها بقبلة، إلا أنها رفضت قبلته، مما دفعه للاستسلام أخيرا حينما فتح باب السيارة يائسًا وطلب منها الانصراف.

أخيرًا، ظهر في هذا المشهد دوران خارج النمط الاجتماعي المعهود، أحدهما سلبي وآخر إيجابي رغم انتقاده وإثارته للحفيظة الاجتماعية، الأول: الدور السلبي لقيس الذي يصرّ على استمرار علاقة مرفوضة مع امرأة متزوجة، رغم خروج زوجها من السجن، فالمفترض أن ينسحب من هذه العلاقة، وإن كانت غير صحيحة بداية، ويستسلم لحقيقة أنها مؤقتة ومرهونة بخروج الزوج، كما أنه لم يحترم القيم الاجتماعية الفلسطينية ولم يحترم الرباط الزوجي الذي يهدد سمعة امرأة متزوجة، ويسبب الإهانة لزوجها، بل حاول تزويق الخيانة وتبريرها.

الثاني: الدور الإيجابي لقمر التي انساقت لعاطفة مسمومة تجاه قيس لم تتولد عبثًا، أو لنزعة نفسية لها مجبولة على الخيانة، فالظرف النفسي والمأزق العاطفي الذي تعرضت له قمر، يواجه الكثير من النساء غيرها حتى وإن تم تنميط صورة المرأة المتزوجة، وإن كانت زوجة أسير، كي تكون عرية عن الخطأ أو الهفوات، ومع هذا ظهر جانب إيجابي حر لها، كامرأة صاحبة قرار نابع من ذاتها كأنثى ليست مقيدة بأحد منها، لا بزيد ولا بقيس، وظهرت بأنها مؤهلة لاتخاذ القرار الصحيح والصائب.

ثم يؤكد صحة قرار قمر السليم ما ساقته الكاميرا لنا في المشهد الأخير حينما بدأ الحفل النهائي للمهرجان، فشاهدنا الجميع وقد حضروا لمشاهدة الاحتفال بما فيهم عائلة قمر وعائلة زيد، وبينما تقف قمر خلف الميكرفون وتطلب من الجميع دقيقة صمت احترامًا لأرواح الشهداء، كان زيد يقف خلف معصرة الزيتون في معمله.

في تلك اللحظة تقع عيناه على إسواره قمر التي كانت تطوق ساقها، فيتناولها عن الأرض ثم يخمن في رأسه أمرًا يدفعه كي يسرع نحو الاحتفال قبل أن يفوت العرض، وأخيرًا يصل في اللحظات الأخيرة ويقف خلف الحضور ويتابع قمر وهي ترقص ويبتسم برضىً، تنتبه قمر لوجود زيد غير المتوقع وتبتسم، ثم ينتهي العرض ويصفق الجميع.

يتضح تماما من خلال هذا المشهد تمكن زيد أخيرًا من فهم نفسية زوجته، واتخاذه هو الآخر قرارًا يستطيع من خلاله أن يعيد ترتيب حساباته بعلاقته بزوجته، فحينما وجد الإسوارة في معصرة الزيت جعلته يدرك الصعوبات التي واجهت قمر في العمل، وتفانيها في إدارة شؤونه وهو في الأسر، حتى أنها فقدت إسوارتها في ميدان العمل، واستطاعت أن تحقق أخيرًا التوازن الذي طمح له، لذلك نجد أن زيد كذلك وعلى غرار زوجته استطاع الانعتاق من غمرة العمل والالتفات لزوجته التي لم تجده في اللحظات الهامة من حياتها، رغم أنه وجدها كأكبر سند ومعاون لإدارة أعماله حينما كان في الأسر.

في المشهد الأخير تبلورت من خلاله قضية الفيلم وفكرته الأساسية في العلاقة بين الزوج والزوجة، فالمخرجة بعيدًا عن تقليدية العلاقة في الحفاظ على رباط الزوجية الذي غالبًا ما يحمّل المرأة أعباء مهمة الحفاظ عليها، وجدت الباحثة أن المخرجة حمّلت الرجل مسؤولية الحفاظ على مملكة الزوجية والسعي للحفاظ على زوجته والحرص على متطلباتها وحاجاتها الإنسانية ومساندتها في لحظاتها الجوهرية.

الفصل الخامس

نتائج الدراسة

المبحث الأول: النتائج في ظل تساؤلات الدراسة

بعد دراسة فيلم "المُر والرّمان" كنموذج لفيلم فلسطيني حديث بإخراج امرأة، خرجت الباحثة منه بالعديد من القضايا الجندرية التي تمكنت من خلالها الإجابة عن مدى اهتمام نجوى النجار بطرح قضايا الجندر في الفيلم، والتي تجسدت في القضايا التالية:

– قضية التحرر الوطني وربطها بالمرأة: فمن خلال موقف أم زيد ومواجهتها حكم المحكمة الإسرائيلية وتشبثها بمبدئها الوطني من خلال رفضها بيع الأرض، وكذلك قمر التي أصرت على متابعة الرقص وتحقيق غايتها بالمشاركة بالمهرجان النهائي رغم التوتر الأمني والاجتياحات الإسرائيلية لمدينة رام الله، توضح المخرجة من خلال هذه المواقف النسوية أنها المرأة ثورة وهي مشاركة أساسية في كل نضال وطني حقيقي وحرية شعبية من أي نيل الحرية والاستقلال، كما لم يكن فيلم المر والرمان الوحيد الذي جعل المرأة الفلسطينية رمزية للحرية والثورة، فقد سبقته أفلام عديدة منها فيلم " ملح هذا البحر" للمخرجة آن ماري جاسر، الذي أظهرت المخرجة به قوة المرأة الفلسطينية وإصرارها على استرداد حقها في إشارة منها لعدم الرضوخ للخنوع والاستسلام للحق الذي سلبه المستعمر، تقول الشيخ (2017) عنما واجهت ثريا ضباط التفتيش في المطار، فهي تحمل الجواز الأمريكي لكن ملامحها العربية صارخة واسمها أيضاً، مما يعيدها إلى دائرة الغير مرحب بهم من قِبل مَن يدعي أنه صاحب الأرض "من أين جئت؟ من بروكلين. ولماذا؟ لأزور أصدقاء. أين ولد والدك؟ في لبنان. وجدك؟ هنا. في إسرائيل؟ لا في يافا"

ويعيدنا هذا المشهد نحو مشهد آخر يشبهه في فيلم "المر والرمان" أثناء صراخ أم حبيب في وجه الجنود الذين كانوا يملون عليها بالعبرية، حيث قالت لهم أن يتكلموا باللغة العربية طالما أنهم في رام الله وليسوا في تل أبيب.

قضية الحريات الشخصية أو الفردية: وتجلت في اختيار المخرجة لشخصية (قمر) والتي تعبر عن كل امرأة فلسطينية طموحة، تعاني من قيود المجتمع وتنظيراته الموجهة ضد المرأة من خلال تقييم المرأة وتقييد حريتها، واستطاعت المخرجة الانتصار لقمر كزوجة أسير تمكنت في نهاية المطاف من التخلص من علاقة مسمومة بكامل الحرية والإرادة السليمة، وممارسة حريتها في الرقص والاحتفاظ بشخصية مستقلة رغم اختلاف التوجهات مع البيئة المحيطة، من خلال التحديات ومواجهة والمواقف الصعبة التي مرت بها، أي أنها اكتشفت ذاتها الانثوية. وهذا ما يؤكد ان المخرجة أوصلت المشاهد الى مرحلة متقدمة من النسوية، كما أشارت الى ذلك حوسو "الأنثوية تعني اكتشاف الذات وهي مرحلة متقدمة من النسوية" (حوسو،2009، ص.47-48).

وهذا يتوافق مع ما خلصت له الباحثة في الفصل السابق حول انفتاح السينما الفلسطينية وخروجها من طابعها التقليدي وعلاج الموضوعات الاجتماعية التي تتعلق بحريات المرأة وتحريرها من القولبة السياسية والدوران في فلكها فحسب، بل أصبحت تعالج القضايا الاجتماعية بجانب القضايا السياسية والوطنية، وإن كانت محاولات مازالت في طور النمو بسبب خصوصية المجتمع الفلسطيني الذي مازال رهين الاحتلال الإسرائيلي، وما يسبب ذلك من صعوبة معالجة القضايا الاجتماعية بمنأى عن السياسة.

وحول ذلك يؤكد المخرج محمد أبو ناصر: "أن السينما الفلسطينية لازالت تحتفظ بالخصوصية المبنية على واقع مرير يعيشه كل الفلسطينيين سواء كان من الاحتلال أو حتى الوضع الداخلي الفلسطيني، لذلك لازالت تحبو بخطوات بطيئة، أو لنقل أنها لازالت في طور النمو والنضوج والتقدم" (أبو ريا، 2018).

قضية تعليم المرأة وتمكينها: تجسد ذلك من خلال شخصية أم زيد التي كانت تحاور وتناقش المحامية الأجنبية بلغة انجليزية طليقة، وكذلك قمر التي ظهرت مثل حماتها وهي تتقن اللغة الانجليزية، فنحن لم نعتد بالسينما الفلسطينية أن نشاهد صورة لأم فلسطينية في ظرف أم زيد وعمرها تمتلك هذه الثقافة

والقدرة على الحوار بلغة أجنبية بكامل اللباقة والاتقان، حيث يعكس ذلك حقيقة واقع المرأة الفلسطينية، فهي متعلمة ومثقفة وواعية.

قضة المساواة: ظهر ذلك من خلال نقل الكاميرا لمشاهد لنساء يشاركن الرجال في فلاحة الأرض دون أن يقتصر ذلك على الرجال وحدهم، كما ظهرت لنا صورة لشباب وشابات يمارسون الرقص ويسعون جميعهم لتحقيق غايتهم بالمهرجان النهائي، كما تمكنت المخرجة من أن تقدم لنا نموذجًا لنساء يشاركن في إدارة الأعمال بجانب الرجال، دون فوقية أحد الطرفين على الآخر بل ظهر عودة يستشير أم زيد في يخص ترتيبات العمل دون أن نشاهد نساءً ينكفئن على الأعمال المنزلية فقط ويتركن مهمة إدارة العمل للرجال وحدهم بعد اعتقال زيد، وهذا ما يؤكد أهمية الجندر وتكريس مفهومه عبر السينما كما أشار اليه الباحثين البطمة وعبد المجيد (2011) من حيث أنه يضمن مشاركة كل فئات المجتمع في الاستفادة من برامج التنمية ومواجهة حالات عدم المساواة باختلافها خاصة المتعلقة بالوصول إلى الموارد والتمكن منها، وكذلك تعزيز التنمية المستدامة القائمة على الفرص المتكافئة في صنع واتخاذ القرار وتفعيل المشاركة لكلا الجنسين في العمل السياسي.

من الجدير بالذكر أن علياء آرصغلي كذلك هدفت في تأسيسها ل (شاشات) كي تكون منبرًا سينمائيا تتيح وبشكل خاص التعبير عن المساواة بين المرأة والرجل لأن السينما من أهم وسائل غرس الثقافة وترويجها في المجتمع (أبو معلا و نزال، 2013).

وفي إجابة عن سؤال الدراسة حول إذا ما كان فيلم "المُر والرّمان" قد عكس الدور الفعلي للمرأة الفلسطينية وأعاد رسم صورة أكثر واقعية لها بعيدًا عن تقليدية الطرح السينمائي القديم، وجدت الباحثة من خلال التحليل السابق للمشاهد المختارة، أنّ المخرجة نجوى النجار انطلقت في طرح قضية المرأة وملامسة قضاياها الجندرية من خلال جمعها ما بين الهم الوطني الجَمعي الذي شمل كافة فئات المجتمع الفلسطيني برجاله ونسائه، بسبب الاحتلال الإسرائيلي ومصادرته للأراضي الفلسطينية وتقطيع أواصل

المدن واجتياحها وفرض منع التجوال وزعزعة الاستقرار الأمني، وغيرها من أساليب القمع، ومنها قضية الأسرى الفلسطينيين وهمومهم، وما بين البعد الفردي والثقافة الاجتماعية والعادات والتقاليد، حيث لامست جوانب إنسانية عدة متداخلة ومتشابكة، استطاعت من خلالها أن تفتح الباب على كثير من التساؤلات حول نمطية نظرة المجتمع لصورة المرأة بشكل عام، ولزوجة الأسير بشكل خاص، حيث يفرض على زوجة الأسير تبعات بطولة الأسير والتوقعات الاجتماعية فيما يتعلق بالبطولة وقيمها الوطنية، فزوجة الأسير مجبرة أن تعيش تفاصيل كونها ضحية غير مباشرة للاحتلال الإسرائيلي أولا، ولقيود المجتمع ثانياً.

- ظهر من خلال التحليل أن نجوى النجار تمكنت بعيدًا عن رمزية البطلة السياسية أو الوطنية التابعة لنضال الرجل، بالخروج نحو رمزية البطلة الإنسانة التي تُقاس من خلال أحلامها وآمالها وهمومها وقدرتها على تخطي المشاكل العاطفية، والنجاح في التمرد على التحديات ومجابهتها بعيدًا عن الرجل وتشابك إرادتها بإرادته، فالمخرجة توغلت مشاكل شريحة أخرى من زوجات الأسرى يتم التعتيم على مشاكلهن وهمومهن، وعالجت تجاربهن بجرأة بعيدة عن السائد بأسلوب درامي يلامس الواقع الفلسطيني بعيدا عن المثاليات المقولبة وطنيا، كشفت من خلاله الوجه الإنساني للمرأة الفلسطينية بصورة روائية وليست وثائقية، أتاحت لها التحرك بحرية خارج مما يفرضه الواقع وتحفظاته.

إلا أنّ أبو الهون (2022) اعترض مع ما خلصته الباحثة حول هذا الأمر ووجد أنّ شخصية قمر كانت سلبية جدًا جعلت منها المخرجة امرأة غير محاربة ساذجة غير محكمة منجرة خلف عواطفها ومشاعرها ولم تمارس أي دور نضالي ملموس، فهي منساقة خلف الأحداث المفروضة عليها ولم يكن لها أي تحكم بها.

- صارحت المخرجة المجتمع الفلسطيني حينما تطرقت للعاطفة التي تعتري المرأة كإنسانة لها مشاعر وأحاسيس، وطرحتها بشكل صادم حينما كشفت الستار عن هذه المشكلة التي تعاني منها الكثير من النساء اللواتي تعتريهن الوحدة والفراغ بسبب ابتعاد الزوج وعدم وجوده، فقضية (قمر) كزوجة أسير وتسلسل المخرجة في تصوير لحظات ضعفها وفراغها وهمومها ومن ثم انجذابها لمدرب الرقص، تحدت النجار بذلك الصورة النموذجية لزوجة الأسير وحررتها من رمزيتها الوطنية، وعالجتها من منطلق رمزيتها الإنسانية، إذ لا يمكن الوصول لحلول لمثل هذه المشكلة بدون التصالح مع المرأة بصفتها إنسانة قد تتعرض للخطأ والانزلاق.
- بالرغم من أنّ المرأة في المجتمع الفلسطيني مازالت تعيش في فلك ما يريده الآخرون سواء عائلتها أو عائلة زوجها أو المجتمع بشكل عام، إلا أن المخرجة قدمت من خلال الفيلم شخصية (قمر) التي استطاعت في نهاية المطاف أن تعيش بجانب واجباتها تجاه عائلة زوجها، أن تحقق هواياتها وتعيش أسلوب حياتها الشخصية كذلك وما تريده هي، وهنا لم تتفق الباحثة كذلك مع الناقد أبو الهون الذي وجد أن المخرجة جعلت من قمر امرأة مزعزعة بلا بوصلة ولم تقم بواجباتها العائلية أو ترجع لزوجها زيد إلا بسبب تغير القدر المفاجئ لا أكثر، والتي تمارس هواية لا تمثل عمقًا وسموًّا بل قد ترمز لانحلال أخلاقي وفق المفهوم الفلسطيني المحافظ، على العكس من زيد الذي يمارس العمل بالأرض وزيت الزيتون الذي يمثل عمقًا رمزية وقدسية لدى الشعب الفلسطيني، فالباحثة تجد أنّ المرأة الفلسطينية من حقها أن تعبر عن ذاتها بعيدا عن رمزية الزيتون المتوارثة وكما رقص الدبكة تعتبر إرثًا يعبر عن رسوخ الرجل الفلسطيني وهويته، وكذلك هي تعبر عن رسوخ المرأة وهويتها خاصة أن الباحثة تجد أن الرقص يرمز للحرية والتعبير عن الذات، وهنا وجدت أن أبو الهون قد انساق لنظرة ذكورية عن غير قصد.

لامست المخرجة أهم القضايا المسكوت عنها تجاه هموم المتزوجات والتي لا يُرغب في نقاشها، وهي المسببات التي تؤدي لمشاعر كبت وفراغ عاطفي لدى الكثير من النساء، وبشكل غير مباشر أشارت

المخرجة بإصبع الاتهام نحو الرجل وإهماله، بالرغم من أنّ معظم المواد السينمائية العربية غالبًا ما تذنب الزوجة في حال انجذب الزوج عاطفياً لامرأة أخرى خارج إطار الزواج، كما تمردت المخرجة كذلك على الصورة النموذجية للرجل الأسير المنزه عن الخطأ، أو الذي يتم التغاضي عن أخطائه بسبب دور البطولة البديهي الذي يتوقعه المجتمع له، وهنا كذلك لم تتفق الباحثة مع رؤية أبو الهون الذي وجد أن زيدًا كان يمثل البطل الإيجابي المتكامل الذي كان يرمز لمفاهيم الأخلاق، النضال، الأرض والتجذر، الإخلاص وغيرها، على النقيض من قمر التي كانت تمثل الخيانة، السذاجة، الضعف، عدم الانضباط الذي يمثل الانحلال في نظر المجتمع على الصعيد الجندري، انطلاقا من دور التنشئة الاجتماعية في تحديد المفاهيم لدى الأطفال وتكبر معهم عندما يصبجون رجالا ونساء.

استطاعت المخرجة كذلك أن تخرج بصورة إيجابية عن الحماة الفلسطينية، وتخرجها من رمزيتها المتسلطة المتحكمة، وقدمت نموذج (أم زيد) كصورة لحماة فلسطينية إيجابية، انتصرت من خلالها لفئة إيجابية ومشرقة للحموات الفلسطينيات، المكافحات والمثقفات، والمترفعات كذلك، والمستقلات اللواتي لا يمارسن الأدوار السلبية بالتحكم بالابن وزوجته، وهنا كذلك لم تتفق مع تحليل أبو الهون الذي وجد أن إيجابية أم زيد مربوطة بزيد أولا وليست نابعة من ذاتها كامرأة.

قامت المخرجة بإرسال رسالة مباشرة تؤكد من خلالها عن العلاقة الوطيدة ما بين الثورة وحقوق المرأة وتحريرها، وظهر ذلك من خلال شخصية أم حبيب التي مارست أكثر الأدوار انفعالا وتمردًا أمام وجه جنود الاحتلال، وهذا ليس بغريب فيما يتعلق بالثورات وتمرد النساء، فالتاريخ يشهد قوة النساء بالدرجة الاولى في قيادة أهم الثورات في العالم، تشير رحمي (2012) بأن أكثر المشاهد إلهاماً والتي ميزت "الثورة الروسية" عام 1917، هي صور النساء المطحونات اللواتي بدأن الثورة في فبراير من العام نفسه بمدينة "بتروجراد"، اللواتي أدى حشدهن للعمال وتحريضهن لهم على الإضراب في ذكرى اليوم العالمي للمرأة دوراً فاصلاً في توجيه الكتلة العمالية نحو بدء النضال، إلا أنه وعلى صعيد آخر وجدت

الباحثة أن المخرجة نجوى النجار استخدمت أسلوب الإثارة الجنسية فيما يخص أم حبيب التي ظهرت بما يستقطب أنظار المشاهد الرجل على نحو جنسي، وفق ما شرحته لورا مولفي فيما يتعلق بنظرة الرجال المحدقة، واستخدام أم حبيب كمادة إثارة وهذا مما لا شك به.

تنوعت الخصائص الفنية للخطاب السينمائي النسوي في معالجة قضايا الجندر لفيلم "المُر والرّمان" وكانت من أهمها:

- اعتمدت المخرجة على الفضاءات المكانية المفتوحة في الفيلم أكثر من الفضاءات المغلقة للدلالة لما يوحي بصورة أكثر حرية في رسم واقع المجتمع الفلسطيني بنسائه ورجاله.
- وظّفت المخرجة اللون كعامل رئيسي لإيصال الفكرة من خلال توفقها في حسن اختيار الألوان دمجها حسب ما يتوافق مع الأفكار العامة، إلا أنها اعتمدت اللون الأسود بالدرجة الأولى، فهو يعكس حالة القهر والإرتباك والإحباط الذي تعاني منه المرأة في مجتمع ذكوري يحاول أن يكبح حرياتها وممارساتها الإبداعية بسبب ظروف أسر زوجها، كما أنه يعكس حالة الاضطهاد والظلم والأجواء الدرامية لمأساة الأسر وهموم السجين ومظلوميته، وفيما يخص الألوان التي كانت ترتديها قمر، اتضح تماماً أنها تخص ألوان العلم الفلسطيني، حيث ربطت المخرجة حرية فلسطين ورفرفة علمها بتحرر المرأة الفلسطينية ورفضها، يشير العمري (2015) في حوار مع نجوى النجار حيث قالت: "كنا نناقش الألوان التي نريد استخدامها في الفيلم. الأحمر معادل للحياة، والأخضر للحرية، ركزنا على هذين اللونين، على ألوان العلم الفلسطيني.. ألوان فلسطين المنسية في السينما، فدائما ما نرى الأشياء أبيض وأسود، لقد أثر الاحتلال كثيراً على رؤيتنا للأشياء، لقد أردنا أن نحتفل بفلسطين جميلة في هذا الفيلم"
- جعلت المخرجة شخصية البطلة العنصر الأساسي في تعبيرها عن قضايا النوع الاجتماعي من خلال التسلسل في تتبع احباطات قمر وشعورها بالعزلة والقهر ومن ثم التمرد وتحقيق الانتصارات وتجاوز مختلف التحديات.

- اعتمدت المخرجة على المؤثرات الصوتية بالدرجة الأولى، والتي كانت بهدف تحديد الأمكنة والأزمنة، وتحقيق التأثير النفسي والوجداني المرغوب.
- استخدمت المخرجة الإضاءة الخافتة في فيلمها، والتي تحمل غالبية المعاني المقدمة في الفيلم، فهي تعكس الحالة النفسية التي تعتري شابة موهوبة تواجه قدرًا صعبًا وظروف قاهرة يجب أن تتحلى بالقوة كي تتعامل معها بعد أسر زوجها.
- بالنسبة للقطات التصوير، فقد استعانت المخرجة باللقطة المقربة بشكل مكرر، بغرض تقريب المشاهد من التفاصيل أكثر، وبالتالي التقرب من قضايا المطروحة في الفيلم والذي يتمحور في أغلبه على ما تعانيه البطلة من هموم.
- تناولت المخرجة النمط المعيشي المسيحي البسيط، كعنصر أساسي لتصوير أفكارها وأيديولوجيتها فيما يخص قضية المرأة، ولكي تتحرك بحرية أكثر وتوصل رسالتها للجمهور، والاهتمام بقضايا النساء المسيحيات كجزء مهم من بنية المجتمع الفلسطيني وهويته الراسخة.
- اهتمت المخرجة أن تختار ملابس الشخصيات بشكل بسيط قريب من البيئة الفلسطينية المتوسطة مما يقرب الصورة من نفس المتلقي، في لم تعتمد على شخصيات أيقونية، ولم تصور أسلوب حياة بعيد عن الواقع الفلسطيني.
- استخدمت المخرجة الحس التشكيلي في تكوين اللقطات، كما استخدمت الطابع الجندري الأنثوي المتمثل بالرقص كمعادلة للحرية، بالإضافة للموسيقى الفلسطينية الحزينة بآلة العود وإيقاع الطبل، مما جعلها تقدم لنا فيلمًا يروي هموم الاحتلال الإسرائيلي وانعكاساته على الرجل والمرأة بأسلوب جديد في السينما الفلسطينية بعيدًا عن الأساليب التقليدية القديمة
- تحرّت المخرجة الدقة فيما يتعلق باختيار الأزياء والأطباق والطقوس الاحتفالية والاجتماعية الفلسطينية، مما أسهم في خلق عمل فلسطيني واقعي يقترب حد التطابق مع حياة جل العائلات في البيئة الشعبية الفلسطينية، مما يدعم إيصال الرسالة بكامل السهولة، ومعالجة القضية المطروحة

بعيداً عن حدوث جفوة ومسافة بعيدة ما بين المشاهد وقصة الفيلم، فالمخرجة لم تستخدم أبطال أيقونات وحياة مثالية وقصة بعيدة عن نفسية الشعب، ولم تصور طبقة اجتماعية عُليا بقيم ومفاهيم بعيدة عن معظم العائلات المسيحية الفلسطينية.

وفيما يتعلق إذا ما كانت السينما الفلسطينية قد عكست الدور الحقيقي للمرأة الفلسطينية، فقد وجدت الباحثة أن السينما الفلسطينية قد أسهمت كذلك في تغيير الصور النمطية عن النساء الفلسطينيات وأدوارهن الاجتماعية، واستطاعت أن تتجاوز البديهيات المجتمعية والثقافية تجاه أدوار المرأة والرجل على حد سواء، وكذلك المقاييس والصفات المعدّة مسبقًا لهما وأن تخرج عن المألوف في اللاوعي المجتمعي، خاصة فيما يتعلق بالأدوار والصفات المفترضة لأم الأسير أو زوجته وهما محور فيلم المر والرمان، كما لم تقتصر على نقل النضالات الفلسطينية فحسب بل عالجت قضايا المواطن الفلسطيني من مختلف زواياه الإنسانية والاجتماعية، وهذا يتطلب وفق ما أشارت له النجار (2022) بأنه لا بد من فهم واقع المرأة بناء على فهم واقع المجتمع، من خلال تكييف القضايا بما يناسب هذا الواقع، فعندما يتم طرح واقع المرأة في الخليل سيختلف ذلك عن واقع المرأة في نابلس أو رام الله، لذلك لا بد من إيجاد لغة مشتركة بين جميع أطياف المجتمع، ويضيف النجار كذلك بأنه لا بد من الخروج عن القصص النمطية في طرح قضايا المرأة الفلسطينية، فهي ليست بالضرورة أن تكون أم الأسير أو زوجته، فقد تكون الأسيرة التي يتحتم على الدراما والسينما سرد قصتها ونضالها بشكل محوري دون أن تكون تابعة لنضال أحد، وغيرها من قضايا المرأة المسكوت عنها، كقضية الميراث ومحاولة استغلال الأبناء للأمهات الكبيرات الذي تم تسليط الضوء عليه في فيلم "قرقعة".

وهذا ما ظهر من خلال فيلم "المُر والرّمان"، حيث لم تحتجز المخرجة شخصيات الفيلم في دائرة الأنماط الاجتماعية، بل تجاوزت هذا النمط ورسمت صورًا أخرى تتناقض مع المنظور الاجتماعي التقليدي والذي قد لا يمثل بالضرورة حقيقة الرجل والمرأة الفلسطينيين بالمطلق، لذلك ظهر في الفيلم صورًا اجتماعية جندرية أخرى، عكست الدور الفعلي للمرأة في المجتمع الفلسطيني تمثلت بالتالي:

- المرأة الطموحة المكافحة من أجل تحقيق حلمها التي تقف ضد التيار وتواجه التحديات ومختلف المصاعب التي تمر بها، وهذا واقعي جدًا حينما ننظر لمختلف النساء الفلسطينيات اللواتي مارسن هواياتهن واستطعن تحقيق مختلف الانجازات رغم القيود المفروضة عليهن.
- المرأة العنيدة المتحررة وتمثلت بشخصية أم حبيب التي لم ترضخ لترهيب الجنود وصراخهم، بل أصرت على موقفها وأشعلت سيجارة وكأنها تضرب كل الاحتلال بعرض الحائط ولا تكترث، كما ظهرت كذلك بصورة جميلة لامرأة فلسطينية تهتم بهندامها بعيدًا عن الصورة الإعلامية النمطية التي تظهر المرأة الفلسطينية شاحبة محطمة منكوسة جزء ثانوي من نضال رجل أسير أو شهيد، كأن تكون زوجته أو أمه، وهناك أفلام فلسطينية أخرى كذلك جسدت قوة المرأة الفلسطينية ومقاومتها كفيلم " ملح هذا البحر" للمخرجة آن ماري جاسر
- المرأة القوية المستقلة، التي تجسدت بشخصية قمر وقدرتها في نهاية المطاف على اتخاذ القرار الصائب والسليم والجريء بإرادة فردية غير تابعة لضغوطات قاهرة، حينما صرحت أن قرارها غير مرهون بخروج زوجها من السجن، لكنها لا ترغب باستمرار علاقتها المسمومة مع قيس وتختار زوجها.
- ومن الأفلام التي جسدت قوة المرأة واستقلاليتها كذلك الفيلم الفلسطيني " أميركا" للمخرجة شيرين دعيبس، الذي استطاعت من خلاله أن تخرج لنا بصورة بطلة تتحدى كافة الصعوبات بلا كلل أو ملل من أجل البحث عن عمل في أمريكا بعد سفرها من فلسطين، وقدرتها على الحصول على عمل في نهاية المطاف في سلسلة مطاعم للوجبات السريعة رغم اتخاذها قرار إخفاء طبيعة العمل عن العائلة.
- المرأة الناجحة المنظمة وتمثلت بشخصية أم زيد من ناحية، التي استطاعت أن تدير شؤون المنزل والعمل، وشخصية قمر كذلك من ناحية أخرى، التي استطاعت أن تسد مكان زيد خلال أسره، وهذا يتناقض مع المفاهيم الدارجة الظالمة للنساء التي كرست في اللاوعي توقعات الفشل وعدم

قدرة النساء على التدبير في حال غياب أرباب العمل من الرجال، رغم أن الواقع الفلسطيني يناقض هذه المفاهيم الظالمة، وقد ضربت الكثير من النساء القدرة والنجاح في ريادة مختلف الأعمال التجارية وأثبتن تفوقهن على الرجال، وقد سبق ذكر فيلم " السلام عليكِ يا مريم" للمخرج باسل خليل الذي جسد حكمة الراهبات ونجاحهن في إدارة المشاكل، واستطاع أن يقدم لنا صورة لراهبة تتمكن من إصلاح عطل سيارة وتخرج الجميع من المأزق.

- المرأة المتحدية والمغوارة التي تخاطر من أجل تحقيق أهدافها، التي تمثلت بشخصية قمر التي كانت تتابع تدريبات الرقص رغم التهديدات الأمنية، علمًا أن هذه الصفات غالبًا ما يوسم بها الرجال ويمتدحون لأجلها، ويتم إنكارها في حال اتصفت وتحلت بها المرأة، وقد تمكنت المخرجة الفلسطينية فرح نابلسي في فيلم " الهدية" من تجسيد هذا الحضور القوي لطفلة فلسطينية تغامر وتنطلق وهي تدفع العربة اليدوية التي تجر بها ثلاجة من البوابة المخصصة للإسرائيليين دون أن تتوسلهم بالعبور كما فعل والدها، مما أعجز الجنود الإسرائيليين عن اتخاذ موقف من الطفلة ولم يتمكنوا من منعها أو التعرض لها.
- المرأة الجريئة التي تبادر في التعبير عن الذات وفرض حضورها، وهذا تجسد بشخصية أم حبيب، وغالبًا ما ينكر ويستهجن أن تفرض المرأة حضورها وجرأتها بالتعبير، على العكس من الرجل الذي تعتبر الجرأة والمبادرة صفة من صفات ذكورته الطبيعية، وفي هذا انعكاس لواقع المرأة الفلسطينية بشكل عام، الجرأة في مواجهة جنود العدو.
- المرأة المتزنة الحكيمة التي تمثلت بشخصية أم زيد التي كسرت المخرجة من خلالها صورة الحماة الفلسطينية المتسلطة والعدوانية والتي تحاول فرض قراراتها بالقوة، فشاهدنا امرأة هادئة مستقلة مثقفة لبقة حنونة تحترم مساحة زوجة ابنها ولا تتدخل في قراراتها ولا تحاول فرض سلطة عليها.
- ولم يكن فيلم المر والرمان الذي تناول رسم صورة الحكمة والاتزان والرجاحة للمرأة، فقد سبقه فيلم "السلام عليك يا مريم" للمخرج باسل خليل الذي قدم صورة لراهبات أكثر حكمة ورجاحة في

قيادة زمام الحلول والتعامل مع المشاكل بروية واتزان على نقيض الرجل اليهودي الـذي اتصـف بالاندفاعية وعدم الاتزان.

- الرجل المرن المتفهم، الذي تمثل بشخصية زيد والذي اختصرت من خلاله المخرجة صورة أخرى تخص الرجل الفلسطيني، فظهر زيد بشخصية الرجل الذي يتفهم مساحة زوجتـه فـي ممارسـة هواياتها وإن لم يكن يشاركها الرغبة في ذات الميول، كذلك وعلى صعيد آخر نجح المخرج أمـين نايفة في فيلم "200 متر" على تجسيد صورة لرجل فلسطيني يتحمل المعاناة والوجع اليومي وهـو يحاول العبور الحاجز الإسرائيلي حيث تقطن زوجته وأبنائه في الجانب الآخر، في رحلـة شـاقة رغم أن المسافة بينه وبين زوجته لا تتجاوز 200م، ولم تؤثر هذه المعاناة على حبـه لزوجتـه أو محاولته فرض سلطة عليها كي تقيم في مدينة طولكرم.
- الرجل المنفتح فكريا غير المنغلق اجتماعيا، وهذه قد تكون أهم ما جسدته نجوى النجار من خـلال شخصية زيد، فبجانب شخصيته القوية واهتمامه بأولوياته فيما يتعلق بالتجارة، إلا أنه اسـتطاع أن يكسر أشد المحرمات الاجتماعية فما يخص علاقة المرأة والرجل، حيـث اسـتوعب فـي نهايـة المطاف أنه لا بدّ أن يكون أقرب مسافة من زوجته وأن يولي لها مساحة مـن كينونتـه الداعمـة والمساندة لها من أجل الحفاظ على حياة زوجية متينة، علمًا أن هذه المهمة عادة ما تُحمـل علـى عاتق النساء فقط، ويتم اتهام الرجال الداعمين لزوجاتهم بأنهم محكومين، علمًا أن الرجـل الـذي يدعم ويساند زوجته في الحقيقة قد تحرر من أشد المفاهيم الظالمة في حقه، ولعل فـيلم " واجـب" للمخرجة آن ماري جاسر كان أحد الأفلام الفلسطينية التي قدمت صورة لتحرر الرجل الفلسـطيني ومحاولاته الحثيثة للخروج من العباءة الاجتماعية التـي تقيـده، ومقاومتـه السـلطة الذكوريـة، استطاعت المخرجة من خلاله أن تنقل لنا صورة لهموم الرجل الفلسـطيني والتصـادمات التـي يواجهها وتتعارض مع رؤيته في ممارسة الحياة واتخاذه للقرارات المستقلة التي تخصه.

المبحث الثاني: نتائج الدراسة في ظل الدراسات السابقة

تكمن مواطن الاتفاق بين الدراسات السابقة والدراسة الحالية، في كونها تعالج قضايا الجندر ومدى تحقيق المساواة الجندرية بين الجنسين في الأفلام السينمائية، سواء كان ذلك على مستوى المضامين المطروحة، أو على مستوى القائمين على صناعة هذه المضامين، وهو ما يمثل المتغير التابع للدراسة الحالية التي جاءت تحت عنوان " الطرح الجندري في السينما الفلسطينية"، وجدت الباحثة أنّ نتائج دراسة الباحثة مها محمد رجب الوزير والتي كان عنوانها:"معالجة القضايا السياسية والاجتماعية في سينما المرأة بالشرق الأوسط" قد اتفقت مع الدراسة الحالية من حيث اهتمام المخرجات السينمائيات بمعالجة القضايا الاجتماعية في الأفلام المدروسة مع التأكيد على تسليطهن الضوء على الطبقة العاملة في شرح قضايا المرأة، وهذا ما وجدته الباحثة في فيلم " المُر والرّمان" من خلال استخدام المخرجة نجوى النجار أبطالا من الطبقة المتوسطة، ولم تستخدم أبطالا أيقونات وذلك لكون هذه الفئة الأقرب لشرح قضايا الجندر التي استهدفتها الدراسة، كذلك كان هناك تقارب من حيث عدم تقديم الرجال بقالب سلبي واحد، مما يشير إلى اتفاق الدراستين من حيث إنصاف المخرجات بتقديم نموذج لرجال ونساء دون الانحياز لطرف على حساب طرف.

وعند النظر للتسلسل التاريخي للسينما الفلسطينية وما رافق ذلك من متغيرات تتعلق بصورة المرأة في السينما، منذ بدايات ما يشي بولادتها عام 1926 من خلال " الأخوين لاما" وما تبعها من نشوء حقيقي في ثلاثينيات القرن الماضي، وارتباطها بالثورة والكفاح المسلح والمقاومة حتى السبعينات التي يمكن اعتبارها تمهيدًا لنشوء سينما جديدة بدأت معالمها من خلال فيلم" عرس الجليل" للمخرج ميشيل خليفي، والذي تم إنتاجه عام 1980، الذي كان الشرارة الأولى لتأسيس سينما فلسطينية بعيدة عن التشنج الذكوري والانغلاق على القضايا الوطنية والسياسية وهامشية المرأة بها، وما خرجت به الباحثة بعد متابعة عينة الأفلام في الفترة ما بين (1980–2010) والخروج بنتائج منها أنّ السينما الفلسطينية يمكن القول بأنها تحررت من قيود الانغلاق على المثاليات الوطنية التي أدت إلى غياب القضايا الإنسانية

والاجتماعية سابقًا، كاسرة بذلك الكثير من المفاهيم النمطية حول أبطال الأفلام، وجدت الباحثة في ذلك اتفاقًا وتقاربًا شديدا مع نتيجة الباحثة عيوني عبد الحفيظ في دراستها التي بعنوان " صورة المرأة في السينما الجزائرية"، حيث اعتبرت الباحثة أنه يمكن إسقاط السينما الجزائرية على السينما الفلسطينية بسبب خصوصية السينما في البلدين وتشابه الظروف النضالية ومدى تأثيرها على صورة النساء على الصعيد السينمائي؛ فعندما اتبعت الباحثة ذات المنهج في فهم منطلقات وحيثيات السينما الجزائرية منذ حقبة الاستعمار الفرنسي ومدى تأثيرها على صورة المرأة الجزائرية ونمطية أدوارها، مقارنة مع عينة الأفلام الجديدة ما بعد الاستقلال، حيث وجدت الباحثة ان السينما الجزائرية الحديثة قد أزالت اللثام عن الوجه الحقيقي للمرأة المناضلة، جاعلة من أدوارها في العروض السينمائية تجسد الصورة الحقيقية للمرأة، معالجة واقعها المعاش انطلاقا الحقبة الاستعمارية، مرورا بمرحلة الاستقلال و ما شهدته من تحولات سياسية واجتماعية كبرى، وصولا إلى مرحلة تصادم الرؤى الإيديولوجية المولدة للمرحلة الدامية التي دامت عشرية كاملة أثرت سلبا على المجتمع الجزائري عامة، وفي ذلك تطابقا تامًا مع الملاحظات والاستنتاجات السابقة التي استنتجتها الباحثة في معالجة السينما الفلسطينية كذلك منذ ثلاثينات القرن الماضي، وحتى 2010.

كما وجدت الباحثة اتفاقًا مع نتائج عيوني عبد الحفيظ من حيث استطاعة الوجوه النسوية في السينما الجزائرية أن يتجاوزن الممنوع داخل المجتمع الجزائري، والدفاع عن قضايا المرأة الجزائرية باعتبارها نصف المجتمع، مع نتيجة الدراسة الحالية من حيث تمكن المخرجات الفلسطينيات اللواتي تتشابه ظروفهن الاجتماعية والسياسية مع المخرجات الجزائريات وتمكنهنّ من إثبات وجودهن على الصعيد السينمائي وتحدي اللاتوازن الجندري في السينما، ونجحن في صناعة أفلام فلسطينية كسرت المحرمات التقليدية، واستطعن من خلالها التعبير عن قضايا المرأة الفلسطينية وتحريرها من القولبات النمطية والتقليدية.

من الجدير بالذكر أنّ نتيجة الباحثة عيوني عبد الحفيظ التي تتعلق بقــدرة المخرجــات الجزائريــات أن يتجاوزن مرحلة التصادم الأيديولوجي الذي عانته الجزائر في العشرية السوداء وما تولد عنها من حالة من الخطابات الدينية المنغلقة وتأثيرها السلبي على المرأة، قد اتفقت مع دراستنا كذلك من حيــث قــدرة المخرجات الفلسطينيات من بينهم نجوى النجار من تجاوز الخطابات الدينية في المجتمع الفلسطيني التي تكرس المفاهيم السلبية تجاه المرأة وعرقلة نهضتها من ناحية، وتأثيم طرح الجندر ومفاهيمه في السينما من ناحية أخرى.

اتفقت الدراسة كذلك مع دراسة الباحثة ألاء كراجة والتي بعنوان " دلالات صورة البطل فــي الســينما الفلسطينية الجديدة" من حيث الخروج بنتيجة مشتركة تتعلق باهتمام المخرجين بالمشــاكل الاجتماعيــة بجانب الهم السياسي كإطار بارز أحيانا وخفي أحياناً أخرى، وفق الأفلام التي تم دراستها.

ومن ناحية أخرى كانت النتيجة التي خرجت بها الباحثة ألاء كراجة التي تتعلــق بتخلــي المخــرجين الفلسطينيين في السينما الجديدة عن نوستالجيا أو تقليدية الرموز، (رمــز البطــل والشــهيد والزوجــة الفاضلة.. الخ)، وطرحهم أمورا مهمة للنقاش، وإن وفِّقوا في ذلك بدرجات مختلفة، فاتحين بذلك البــاب لمزيد من البحث والتجريب في سرد الرواية الفلسطينية من قبل الجليل القادم، قد اتفقت مــع الدراســة الحالية بعد متابعة الأفلام المطلوبة بجانب فيلم " المُر والرّمان "من حيث خروج الباحثة بذات النتيجــة، فالسينما الفلسطينية الجديدة انزاحت عن القالب الرمزي التقليدي فيمــا يخــص الأبطــال الأيقونــات أو الرموز من الناحية الوطنية والاجتماعية، وظهر ذلك جليًا من خلال فــيلم "المــر والرمــان" بقضــيته الأساسية التي تعاين زوجة الأسير من جميع جوانبها الإنسانية والاجتماعية دون النظر لها كرمز وطني منزه عن الحالات الإنسانية والاجتماعية الأخرى التي قد تعتري أي إمرأة، كما أنّ تطرق الأفلام التــي عاينتها الباحثة بجانب "المر والرمان" كفيلم "200م" لأمين نايفة، وفيلك "واجــب" لآن مــاري جاســر، نلاحظ أنّها فتحت أبوابًا أخرى لنقاش شخصية الرجل الفلسطيني ولم تنغلق على شخصــية نمطيــة لــه

كحقيقة مطلقة، وهذا يتفق مع نتيجة الباحثة آلاء كراجة من حيث قدرة السينما الفلسطينية على نقاش شخوص الأبطال أو فتح باب آخر لنقاش شخصياتهم بعيدا عن السينما التقليدية، التي لم نعهد من خلالها شخصية لرجل فلسطيني بصفته زوجًا متحررًا من القيود الاجتماعية التي تفترض عليه أدوارًا اجتماعية أو صفاتًا أخرى تتعلق برجولته، كما لم نعهد سابقًا نموذجًا لرجل يحاول التمرد على السلطة الأبوية كما قدمته آن ماري جاسر في فيلم " واجب."

أما فيما يتعلق بقضية التمويل، كما سبق وظهر من خلال مناقشة تركيبة السينما الفلسطينية وعلاقتها بالهوية الفلسطينية وجغرافيتها، اتفقت الباحثة كذلك مع نتيجة آلاء كراجة، حيث تبين أن هناك تباينا بين المخرجين، فهناك من استطاع الاستفادة من التمويل الأجنبي والعالمي دون أن يمس ذلك جوهر رسالته، وهناك من ارتبط بالتمويل الأكثر إشكالية وهو التمويل الإسرائيلي، الذي بلا شك ترك أثراً واضحا في رسالة الفيلم، كما انعكس ذلك على قضايا الجندر وكيفية النظر إليها من منطلق خلفية المخرج نفسه والثقافة التي يحملها من بيئته، ويمكن اعتبار فيلم "صالون هدى" الذي الذي تم إنتاجه عام 2021 للمخرج هاني أبو أسعد نموذجًا على هذه الإشكالية من حيث الجدل الذي أثاره هذا الفيلم بكونه لا يتلاءم اجتماعيًا مع النفسية الاجتماعية الفلسطينية من جهة، وكذلك لم يخدم قضايا الجندر من جهة أخرى.

عند النظر لنتائج دراسة الباحثة الجزائرية سميحة عقون والتي بعنوان: "الجندر في السينما النسوية الجزائرية" في ظل تحليلها لفيلم بابيشة، حيث كانت أقرب الدراسات التي عالجت نفس الموضوع التي تطرقت له الأطروحة الحالية، سنجد أنّ سميحة عقون استخلصت أن السينما الجزائرية باتت أكثر اهتماما بطرح القضايا التي تتعلق بهموم النساء، فقد اعتمدت المخرجة على شخصية البطلة من خلال الشخصيات الرئيسية في الفيلم كعنصر أساسي لإيصال أفكارها وتوجهاتها حول قضايا الجندر والنسوية، وهذا ما توافق مع نتيجة بحثنا الذي خلص أنّ المخرجة نجوى النجار قد اعتمدت على شخصية البطلة قمر وما يعتريها من تناقضات وهموم نفسية من أجل إيصال رسالة أكثر قربا للظروف الاجتماعية التي تواجه المرأة الفلسطينية.

كذلك نجد أنّ مخرجة فيلم (بابيشة) قد اعتمدت على الملصق الإشهاري كـأهم عنصـر فـي التـرويج لفكرتها، لكونها الوسيط الأول والمباشر ما بين الفيلم والمشاهد، الذي أخذ تصـميم خـاص ومقصـودا للتعبير عن فكرة الفيلم، وتوصيل الرسالة المبتغاة منه، وكذلك وجدت الباحثة أنّ المخرجة نجوى النجار قد اتبعت ذات أسلوب نظيرتها المخرجة الجزائرية في إيصال فكرة الفيلم وقضيته.

نجد أنّ سميحة عقون قد استخلصت بعد تحليلها لفيلم (بابيشة) أن المخرجة اعتمدت في تصويرها للفـيلم على الفضاءات المكانية المفتوحة بالأساس، للتعبير عن مطلب مهم للمرأة وهو مطلب التحرر من القيود التي يفرضها المجتمع الذكوري، معتمدة على الديكور البسيط القريب من الواقع الـذي يعكـس حقيقـة الواقع الاجتماعي والمادي للمجتمع الجزائري.

وهذا ما خلصت له الباحثة كذلك بعد دراستها لفيلم "المُر والرّمان"، حيث اعتمـدت المخرجـة نجـوى النجار ذات الأسلوب في تصويرها لمشاهد الفيلم، ويبدو واضحًا أنّ كلتا المخرجتين منية مدور ونجوى النجار قد هدفتا إيصال رسالة واحدة أكثر قربًا من الواقع الاجتماعي الجزائري والفلسطيني من خـلال تسليط الضوء على الطبقة التقليدية المتوسطة، والتي تغلبها الواقعية بعيداً عن استخدام حياة لفئة أبطـال أيقونات يمثلون حياة اجتماعية باذخة لها قيمها وثقافتها التي قد لا تمثل الشريحة الأكبر فـي المجتمـع، سواء أكان المجتمع الفلسطيني أو الجزائري.

من ناحية أخرى، اعتمدت المخرجتان على اللقطات المقربة في تصويرهما للأفـلام، بهـدف إعطـاء الإحساس بالعمق وإظهار سمات الشخصيات والنفسية التي تعتري النساء اللواتي تدور الأفلام حولهن.

وفي حين لم تحقق مخرجة الفيلم منية مدور في فيلمها "بابيشة" التوازن الجندري لكونها انحـازت إلـى جنسها على حساب جنس الرجل، إذ بالغت بعض الشيء فيما يتعلق بدور الرجل الذي أهملته وصـورته فقط في صورته السلبية، خلصت دراستنا التي تتعلق بفيلم " المر والرمان" أن المخرجة نجوى النجـار استطاعت تحقيق التوازن الجندري من خلال العديد من المشاهد التي رفعت من خلالها شأن البطل زيد

بكل إنصاف وعدالة، ولم تهمل النظر بإيجابية تجاه تفانيه في العمل وإدارة شؤون أسرة كاملة، وكذلك سعة صدره وتفهمه في معظم المشاهد التي كانت تدور بينه وبين زوجته قمر، وكذلك تضحيته لأجل أسرته واحترام قضيته كأسير فلسطيني حاول بكل إمكانياته من داخل السجن، أن يهتم بعائلته من ناحية، وحفاظه على رباط زوجيته بأن يكون أكثر قربا من قمر وطموحها في نهاية المطاف، لذلك وفقت المخرجة نجوى النجار بنقل صورة أكثر عدالة وإنصافا في معالجتها لصورة الرجل والمرأة، على نقيض المخرجة منية مدور التي كانت أكثر تحيزًا للنساء في فيلم "بابيشة".

وفي حال النظر لمشاركة النساء في السينما بشكل عام، وجدت الباحثة أن نتيجة دراسة الدكتورة Smith وزملائها حول ازدياد مشاركة النساء في الأفلام وكذلك التحول الملحوظ في الأدوار التي يقدمنها بعيدا عن الأدوار القديمة التي كانت تدور حول الإثارة والإغراء قد اتفقت مع نتائج الدراسة الحالية التي خلصت بأن السينما الفلسطينية الجديدة باتت أكثر مرونة في نقاش صورة المرأة وأدوارها بعيدا عن النمط التقليدي القديم، أما فيما يتعلق بنسبة عدد المخرجين الذكور بالمقارنة مع المخرجات الإناث فقد خلصت دراسة كل من الدكتورة Smith، وكذلك دراسة الباحثة Simon بأن هناك تباين ملحوظ ما بين الجنسين لصالح الرجال، وهذا ما خلصت له كذلك الدراسة الحالية وفق ما أشار إليه كل من المخرج بشار النجار (2022)[1] والمخرجة سحر الفسفوس (2022)[2] لعدة اعتبارات أشار إليها المخرجان، وبالرغم من أنّ السينما الفلسطينية لها خصوصية لكونها مؤطرة بمفاهيم شرقية وصعوبات تتعلق بالتمويل، إلا أنّ الباحثة وجدت أنّ السينما الفلسطينية لها تقدم ملحوظ من ناحية التوازن الجندري بين المخرجين والمخرجات مقارنة بالسينما العالمية التي لا تعاني من ذات المعيقات والقيود التي تعاني منها السينما الفلسطينية.

[1] أنظر ملحق ب مقابلة 1 مع المخرج بشار النجار.

[2] أنظر ملحق ب مقابلة 3 مع المخرجة سحر الفسفوس.

كان من نتائج الدراسة الحالية التي عالجت فيلم "المر والرمان" أنّ النضال الفلسطيني تم إعادة تشكيله وفق منظور جندري تجسد بمقاومة أكثر من شخصية نسائية في الفيلم تمثلت بأم زيد التي كافحت من أجل استرداد ملكية الأرض قانونيا، ورمزت للمرأة التي تجمع شمل الأسرة وتوحدها، وكذلك قمر التي تمثلت مقاومتها للمحتل بإصرارها على متابعة تدريبات الرقص رغم التوتر الأمني الإسرائيلي، وأم حبيب التي خرجت وواجهت الجيش الإسرائلي وتمردت على منع التجوال الذي سبب لها أضرارًا في عملها بالمطعم، وهذا ما خلصت له كذلك دراسة Ben-Zvi Morad حول دمج النضال النسوي في السينما الفلسطينية، كما أنها خلصت كذلك بتعريف النضال الفلسطيني على أنه محاولة للتخلص من الهيمنة الذكورية في المجتمع الفلسطيني من ناحية، والهيمنة الإسرائيلية من ناحية أخرى، حيث يحاول معظم الشبان الفلسطينيين التخلص من هيمنة آبائهم، وكذلك اعتبار الهزيمة الفلسطينية أمام المحتل الإسرائيلي أشبه ما يكون بحالة أنثوية تتمثل بسيادة المحتل على الشعب الذي يتم اعتباره إخصاءًا رمزيا للذكور الكبار بالسن الخاضعين للحكم الإسرائيلي، ويحاول الذكور الأصغر بالسن التمرد على هيمنة المحتل حفاظا على سلطتهم الذكورية، وهذا يتفق مع تحليل الدراسة الحالية التي عالجت كل من فيلم "عرس الجليل" لميشيل خليفي[1]، وفيلم "عطش"[2] للمخرج توفيق أبو وائل الذين ناقشا نفس القضية.

أخيرا، وفق دراسة Ben-Zvi Morad التي وجدت بأنّ السينما الفلسطينية الحديثة عملت على أنسنة صورة المرأة الفلسطينية دون أن تنغلق على صورتها كرمز للأرض فقط، فقد اتفقت كذلك مع أهم نتائج الدراسة الحالية، التي خلصت بأن السينما الفلسطينية عملت على أنسنة للمرأة الفلسطينية في الأفلام، وعدم حصرها بأدوار محكومة لوظائف سياسية ووطنية، أو كجسد إنجابي يمارس دوره المفترض نمطيا.

[1] انظر ملحق ج أفلام تطرقت لقضية الجندر.

[2] نفس الملحق.

التوصيات

بعد إنهاء الباحثة للدراسة، خرجت بعدة توصيات منها:

1. توصيات للحكومة ووزارة الثقافة:

- تخصيص ميزانية لدعم السينما الفلسطينية وتطويرها وخاصة من خلال القطاع الحكومي، لما للدعم الحكومي الأثر الكبير بالاقتناع بالثقافة السينمائية، وتكريسها كجزء من الثقافة الفلسطينية، وذلك بإيجاد مؤسسات تتبنى القطاع السينمائي والدرامي تعمل على تأهيل كوادر سينمائية من إنتاج وتصوير وكتابة سيناريوهات، وكذلك إعداد مخرجين ومخرجات بكفاءة عالية.
- الاهتمام بوجود صحافة سينمائية تهتم في هذا المجال، وتخصيص برامج إعلامية تتابع الشأن السينمائي الفلسطيني.
- العمل الجاد على تأسيس نقابة للفنانين والسينمائيين الفلسطينيين، تحفظ حقوق الفنانين الفلسطينيين، وترتقي بالفن الفلسطيني، وتنطلق به إلى مساحات أكثر رحابة مما هي عليه الآن، ورعاية مصالحهم، وتحسين ظروف عملهم، وتنمية الوعي الثقافي والمهني ورفع المستوى الاجتماعي والصحي للفنان عضو النقابة، والحفاظ على الاستقلالية، واحترام الجرأة التي يتطلبها العمل الفني، وترسيخ مبادئ الديمقراطية وحقوق الإنسان وحقوق المرأة بالمساواة الكاملة غير المنقوصة، وحرية الرأي والتعبير، وتمثيل الفنانين أمام الجهات الرسمية ومع الهيئات ذات العلاقة بتفرعات فنون السينما والمسرح والدراما التلفزيونية.
- أن تكون السينما الفلسطينية محط نظر واهتمام القيادات الفلسطينية وصانعي القرار، لما للسينما من أهمية بالغة صيانة المشروع الوطني وتعزيزه، باعتبارها وسيلة ثقافية رافعة للشأن الوطني، ووسيلة لا غنى عنها في مواجهة الاحتلال وتعزيز صمود الشعب، خاصة أن الفنون جميعها، من بينها السينما والمسرح والدراما التلفزيونية الفلسطينية تعمل على ملامسة الواقع المعاش، والتعبير بطرق فنية إبداعية عنه، بما يلامس هموم وتطلعات لفلسطينيين في كافة أماكن تواجدهم.

- تخصيص جوائز وطنية من وزارة الثقافة الفلسطينية لدعم الأعمال السينمائية التي تخرجها النساء، والعمل على ترويجها ومناقشتها من خلال فعاليات ومهرجانات سنوية تتابع هذا الشأن.

2. توصيات لوزارة التربية والتعليم والجامعات:

- اهتمام وزارة التربية والتعليم باستضافة مخرجات وصانعات أفلام نسوية في مدارس الطالبات، بهدف تسليط الضوء على الأفلام الهادفة التي تناقش قضايا المرأة، وكذلك التعريف بالمخرجة وتجربتها السينمائية كي تكون ملهمة للطالبات المهتمات في هذا المجال.
- زيادة الاهتمام بالأدبيات التي تؤلف في موضوع السينما الفلسطينية، وافتتاح برامج أكاديمية وتخصصات تؤهل الطلبة في هذا المجال في الجامعات الفلسطينية.

3. توصيات للمخرجين والمخرجات:

- الاتجاه نحو أنسنة القضية الفلسطينية من خلال السينما، لما لها من الأثر الكبير جدًا لصالح القضية الفلسطينية واستقطاب الرأي العالمي، بعيدًا عن الانحصار في الأعمال التي تدور في فلك الشعارات الخطابية أو الثورية، مع تسليط الضوء على القضايا الاجتماعية خاصة فيما يتعلق بالمرأة.
- دعوة المخرجين الفلسطينيين للاهتمام بما يتطلبه الشارع والجمهور الفلسطيني سواء أكان ذلك عبر وسائل التواصل الاجتماعي أو اللقاءات الشخصية بمن يمثل الشريحة الاجتماعية، وذلك كي يكون المخرجين أكثر قربا لهموم الشعب الفلسطيني ونفسيته خاصة فيما يتعلق بالقضايا الاجتماعية له والمشاكل التي يعيشها، ذلك لأن الجمهور قد يطلب لونا معينا من الأفلام، مما سيجعل من الأعمال السينمائية أكثر قربا للنفسية الاجتماعية.
- العمل قدر الإمكان على خلق منبر سينمائي يمكن الأفلام من الانطلاق شعبيا وجماهيريا، لأن جميع الجهود المبذولة في سبيل السينما الفلسطينية تسجل لأصحابها وتبقى حكرًا على مناسباتهم الضيقة والمغلقة.

المراجع العلمية

الكتب

إبراهيم، بشار(2007). *ثلاث علامات في السينما الفلسطينية الجديدة: ميشيل خليفة، رشيد مشهراوي، إيليا سليمان*. دار المدى للثقافة والنشر، دمشق.

ابراهيم، عبد الله. (1996). *معرفة الأخر: مدخل الي المناهج النقدية الحديثة* (ط2). المركز الثقافي العربي، بيروت.

أبو علي، مصطفى وأبو غنيمة، حسان(2006). *الدراسات والبحوث فلسطين في السينما*. وزارة الثقافة/ الهيئة العامة للكتاب، رام الله.

أبو معلا، سعيد وريما كتانة نزال (2013). *عين على سينما المرأة الفلسطينية*. علياء آرصغلي (محرر). شاشات، رام الله.

أحمد همشري، عمر.(2013). *التنشئة الاجتماعية للطفل*. دار صفاء للنشر والتوزيع، بيروت– لبنان.

أرسطو (2019). *فن الشعر* (إبراهيم حمادة، مترجم). مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.

اسماعيل، سيد علي(2021). *المسرح في فلسطين قبل النكبة*. وزارة الثقافة الفلسطينية، رام الله.

الأسود، فاضل (1996). *السرد السينمائي*. الهيئة المصرية العامة، القاهرة.

بارت، رولان. (1986). *درس السيميولوجيا* (عبد السلام بن عبد العالي مترجم). (ط2). الدار البيضاء، المغرب.

بركات، عدنان (2013). *الموجة الجديدة في السينما الفلسطينية*. دار الجندي للنشر والتوزيع، القدس.

جي، هنيبل و شميط، وليد (2006). *فلسطين في السينما*. وزارة الثقافة الفلسطينية، رام الله.

حجازي، مصطفى. (2005). *التخلف الاجتماعي* (ط5). المركز الثقافي العربي، المغرب.

حسن اسماعيل، محمود. (2011). *مناهج البحث الإعلامي*. دار الفكر العربي، القاهرة.

حمودة، يحيى. (1981). *نظرية اللون*. دار المعارف، القاهرة.

حوسو، عصمت. (2008). *الجندر الأبعاد الاجتماعية والثقافية* (ط1). دار الشروق للنشر

خمار، عبد الله (1998). *فن الكتابة تقنيات الوصف* (الباب الأول، الفصل الأول). دار الكتاب العربي، الجزائر.

دي بفوار، سيمون (1997). *الجنس الآخر*. دار أسامة، بيروت.

دي سوسير، فرناند. (1987). *محاضرات في علم اللسان العام* (عبدالقادر قنيني، مترجم). افريقيا الشرق، الدار البيضاء.

رايك، ثيودور.(2005). *سيكولوجيا العلاقات الجنسية* (ثائر ديب مترجم). دار المدى للثقافة والنشر، دمشق.

رضا، عدلي (2002). *البناء الدرامي في الراديو والتلفزيون*. دار الفكر العربي، القاهرة.

روي آرمز (2009). *قاموس السينمائيين الأفارقة للأفلام الطويلة*. وزارة الثقافة، الجزائر.

رويدا المعايطة، ابتسام الكتبي، رشا منصور، فاديا كيوان، مريم بنت حسن آل خليفة، مصطفى كامل السيد و معتز بالله عبد الفتاح (2010). *النوع الاجتماعي وأبعاد تمكين المرأة في الوطن العربي. منظمة المرأة العربية*، القاهرة.

ريكور، بول (1999). *الوجود والزمان والسرد: فلسفة بول ريكور*(سعيد الغانمي، مترجم)، ديفيد وورد (محرر). المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.

زراري، عواطف.(2017). *الخطاب النسوي في السينما الروائية العربية: للمرأة العربية من إرهاصات التغيير إلى سينما المرأة*. دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن.

زيتوني، لطيف (2002). معجم *مصطلحات نقد الرواية*. دار النهار للنشر، بيروت.

السعداوي، نوال. (2017). *الوجه العاري للمرأة العربية*. مؤسسة هنداوي سي آي سي.

شهيد، رياض. (2009). *سيمياء الضوء في السينما*. دار الشؤون للثقافة العامة، بغداد.

الشوابكة، محمد علي (2006). *السرد المؤطر في رواية " النهايات" لعبد الرحمن منيف: البنية والدلالة*. منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان.

طريف الخلوي، يمنى. (2018). *النسوية وفلسفة العلم*. مؤسسة هنداوي سي آي سي.

عبد العاطي نجم، طه. (2015). *مناهج البحث الإعلامي*. كلمة للنشر والتوزيع، القاهرة.

العودات، حسين (1987). *السينما والقضية الفلسطينية*. الأهالي للطباعة والنشر، دمشق.

عيال، باسمة. (1981). *تطور المرأة عبر التاريخ*. عز الدين للطباعة والنشر، بيروت– لبنان.

غيرور، بيير. (1984). *السيمياء* (أنطون ابن زيد مترجم). منشورات عويدات، بيروت.

فريد بدران، منى. (2017). *تحقيق المساواة بين الرجل والمرأة في المنطقة العربية في وسط عالم العمل المتغير*. منظمة العمل الدولية، بيروت، لبنان.

الكسان، جان (1982). *السينما في الوطن العربي*. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت. لبنان.

محمد شريف، فاتنة. (2008). *دراسات في الانثروبولوجية الاجتماعية*. دار الوفاء للطباعة والنشر. القاهرة.

المرتجى، أنور. (1987). *سيمياء النص الأدبي*. افريقيا الشرق، الدار البيضاء.

المرنيسي، فاطمة.(2005). *ماوراء الحجاب* (ط 4). المركز الثقافي العربي، لبدار البيضاء–المغرب.

مصطفى أبو علي، وحسان أبو غنيمة.(2006). *حديث مع مصطفى دخان في: فلسطين في السينما*. وزارة الثقافة الفلسطينية، رام الله.

معلا، نديم. (2004). *لغة العرض المسرحي*. دار المدى للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت.

نيتشه (1993). *العلم المرح* (حسان بورقيبة ومحمد ناجي، مترجم). افريقيا الشرق. والتوزيع، عمان.

الدوريات

زكي قاسم، رياض (2014). السينما العربية: تاريخها ومستقبلها ودورها النهضوي. *المستقبل العربي*. (428): 129.

مدانات، عدنان. (1992)."نظرة جديدة لتاريخ السينما الفلسطينية" *شؤون فلسطينية*. (183):122–123.

دراسات علمية

جميل الراوي، بشرى، جبار، رنين.(2017). التنميط الجندري للإعلانات في قناة MBC مصر [بحث مستقل من رسالة ماجستير]. مجلة الباحث العلمي.

https://www.researchgate.net/publication/336141848_altnmyt_aljndry_llalanat_fy_qnat_mbc_fy_msr

رجب وزير، مها.(2019). معالجة القضايا السياسية والاجتماعية في سينما المرأة بالشرق الأوسط [دراسة دكتوراة، جامعة القاهرة] . اتحاد مكتبات الجامعات المصرية، http://193.227.1.161/eulc_v5/Libraries/start.aspx?fn=ApplySearch&ScopeID8

زايدة، سوسن.(2018). التوازن الجندري في الإعلام الأردني، الدراسة صادرة عن مؤسسة حبر بالتعاون الوثيق مع مكتب اليونسكو في عمان وبدعم من البرنامج الدولي الاتصال IPDC, https://www.7iber.com/wp-content/uploads/2018/06/Gender-in-Media_AR_FINAL.pdf

زراري، نجمة (2011–2012). الطرح الفيلمي لقضية المرأة في السينما الجزائرية [رسالة ماجستير،جامعة الجزائر]. مبتعث، https://mobt3ath.com/pdf.php?ext=pdf&id=2887&tit=%D8%B1%D8%B3%D8%A7%D9%84%D8%A9

عقون، سميحة. (2020). الجندر في السينما النسوية الجزائرية [دراسة ماجستير، جامعة العربي بن مهيدي]، http://bib.univ-oeb.dz:8080/jspui/handle/123456789/9934

عيوني، عبد الحفيظ (2015). صورة المرأة في السينما الجزائرية دراسة تحليلية [دراسة دكتوراة، جامعة وهران]، https://theses.univ-oran1.dz/document/44201624t.pdf

كراجة، ألاء(2016). دلالات صور البطل في السينما الفلسطينية الجديدة [دراسة ماجستير، جامعة بير زيت]. المنظومة، http://search.mandumah.com/Record/1015476

الملتقيات

توصيات لتعزيز المساواة الجندرية في التغطيات الإعلامية. (د.ت). مهارات، https://www.sfcg.org/wp-content/uploads/2015/12/book-A5-inside-pages-2CS5-all-in-one.pdf

المواقع الإلكترونية

أبو ريا، مجد (2018). ما هي أحوال سينما فلسطين بعد 9 عقود من ولادتها، دنيا الوطن. https://ultrapal-ultrasawt-com.cdn.ampproject.org/v/s/ultrapal.ultrasawt.c

الأنباء. السينما النسوية. (6 ديسمبر 2018). https://www.alanba.com.kw/ar/art-/ news/arabic-international/871961/06-12-2018-%D8%A7%D9%8

بلوافي، محمد. (2009). لمحة تعريفية عن السيميائية. منبر حر للثقافة والفكر والأدب. https://www.diwanalarab.com/%D9%84%D9%85%D8%AD%D8%A9-%D8%AA%D

الجزيرة (2012). هموم فلسطينية برؤية نسائية بمهرجان شاشات. https://www-aljazeera-net.cdn.ampproject.org/v/s/www.aljazeera.net/amp/news/cultureandart/2012/9

الجزيرة الوثائقية. متابعات في تجربة المخرجة ليانا بدر. (14 نوفمبر 2010). https://doc.aljazeera.net/followup/%D9%81%D9%8A-%D8%AA%D8%AC%D8%B1%D8%A8%D8%A9-

جمعة، مصطفى عطية. (2019). أفاق السيمولوجيا عند رولان بارت. الكتابة. https://alketaba.com/%D8%A2%D9%81%D8%A7%D9%82-%D8%A7%D9%84%D8%B3%D9%8A%D9%85%D9%8A

حوســـو، عصـــمت.(2009). الحنـــدر فـــي الإعـــلام وإشـــكالية فهمـــه، ميـــديا جنـــدر.
https://jandar.wordpress.com/%D8%A7%D9%84%D8%AC%D9%86%D8%AF%D8

دنيـــا الـــوطن (2004). عطـــش توفيـــق أبـــو وائـــل مرشـــح للأوســـكار الاســـرائيلي.
https://www.alwatanvoice.com/arabic/news/2004/08/04/8017.html

الرفاعي، ليلى. (2017). "مفـــاهيم جندريـــة" مـــن ملكيـــة الجســـد إلـــى تطبيـــع الشـــذوذ. ميـــدان.
https://www.aljazeera.net/midan/intellect/sociology/2017/6/21/%D9%85%D9%81

سعادة، علي. (30 إبريل 2020). نجوى النجار.. مخرجة فلسطينية تدافع عن قضيتها بالسينما. عربي.
https://arabi21.com/story/1266511/%D9%86%D8%AC%D9%88%D9%89-%D8

سمارة، بلسم. (18 ديسمبر 2021). أرشيف أفلامنا الفلسطينية... تجميد التاريخ في لقطـــات. فلســـطين ULTRa، https://ultrapal.ultrasawt.com/%D8%A3%D8%B1%D8%B4%D9%8A%D9%81%D8%A

ســـمير، إنجـــي (2021).قضـــايا المـــرأة علـــى مائـــدة الســـينما المصـــرية.الأهـــرام المســـائي.
https://gate.ahram.org.eg/News/2873033.aspx

شولي، فنيتا.(2019). السينما الفلسطينية عالمية بجهود فردية: ماذا يفعل الشباب؟. اندبنـــدت عربيـــة.
https://www.independentarabia.com/node/7326/%D9%81%D9%86%D9%88%D9

الشيخ، علا.(2017). عن تطور الخطاب الفلسطيني في السينما.. «ملح هذا البحر» نموذجـــاً، رمـــان.
https://rommanmag.com/view/posts/postDetails?id=3903

صلاح، جيلان. (12 أبريل 2018). شهرزادا الصورة.. المسألة الجندرية في سينما المرأة العربية، العربي. https://alarab-co-uk.cdn.ampproject.org/v/s/alarab.co.uk/%D8%B4%D9%87%D8%B1%

صلاحات، مهند (د.ت). «ثورة حتى النصر»... وثائقي يستعيد حكاية "وحدة أفلام فلسطين" من أرشيفها. أفلام فلسطين. https://palestinefilms.org/article/2018/7/25/%D8%AB%D9%88%D8%B1%D8%A9

العباس، محمد. (18 مارس2016). الشاشة أنثى. المشاهد ذكر. ثقافات. https://thaqafat.com/2016/03/30412

عبد الرحيم، وليد (2021). حول السينما الفلسطينية –تعريف وبدايات. بوابة الهدف الاخبارية. –https://hadfnews.ps/post/82713/%D8%AD%D9%88%D9%84

العربي. (14 أكتوبر 2021). في خطوة هي الأولى من نوعها.. نتفليكس تبث مجموعة أفلام فلسطينية. https://www.alaraby.com/news/%D9%81%D9%8A-%D8%AE%D8%B7%D9%

العريس، إبراهيم. (د.ت). سينما المرأة الفلسطينية. مركز دراسات الوحدة العربية. –https://caus.org.lb/ar/%D8%B3%D9%8A%D9%86%D9%85%D8%A7 /

علال، نبيل. (15 آذار 2019). مدخل إلى مفهوم الجندر وعلاقته بالنسوية، الحوار المتمدن. https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=639113

عياش، سامية (2015). "السلام عليك يا مريم" الفيلم الفلسطيني في كان، الهدف. https://hadfnews.ps/post/3621/%D8%A7%

عياش، سامية. (25 مايو 2015). "السلام عليك يا مريم" الفيلم الفلسطيني في كـــان. بوابـــة الهـــدف. https://hadfnews.ps/post/3621/%D8%A7%D9%84%D8%B3%D9%84%D8%A7%D

فجال، مها، (8 آذار 2018). وراء البرقع الأسود.. كيف صور فيلم "وجدة" المرأة السعودية؟، ميـــدان. https://www-aljazeera-net.cdn.ampproject.org/v/s/www.aljazeera.net/amp/midan/art/cin

قناة 18) .EGyTube يوليو 2019).مفهوم النوع الاجتماعي مـــن منظمـــة الاســـكو الأمـــم المتحـــدة (الجندر).الوحدة الأولى. [فيديو]. يوتيوب. https://youtu.be/ HmVMydMVv2w

كشـــــــــــــــــــاف.(2020/6/5). لـــــــــــــــــــورا مـــــــــــــــــــولفي. https://www.kachaf.com/wiki.php?n=5ed9baf25809e830e87b20a1

لها (2014). معوّقات اجتماعية وثقافيـــة ومادي ـــة... ســـينمائيات فلســـطينيات يـــواجهن الصـــعاب. https://www.lahamag.com/article/29909-%D9%85%D8%B9%D9%

محمـــــــــــد، حمـــــــــــدان.(2005). المجتمـــــــــــع الـــــــــــذكوري، الاتحـــــــــــاد. https://www.alittihad.ae/article/34245/2005/%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%AC%D8%AA%D9%8

مرزوقي، حكيم (22 مايو 2021). عرس الجليل".. فيلم أسس لسينما فلســـطينية بعيـــدا عـــن التشـــنّج والمظلوميـــــــة. العـــــــرب. https://alarab.app/%D8%B9%D8%B1%D8%B3-%D8%A7%D9%84%D8%AC%D9%84%D9%8A%D9%84-

مفهوم النوع الاجتماعي من منظمة الاسكو الأمم المتحدة (الجندر).(18 يليو 2019).الوحـــدة الأولـــى. [فيديو]. يوتيوب. https://youtu.be/ HmVMydMVv2w

مكيبن، توني. (2013/7/23). نظرية فيلم النوع والحركة النسوية. (ممدوح شلبي، مترجم). ممدوح شلبي. http://mamdoughshalaby2.blogspot.com/2013/11/blog-post_19.html?m=1

موسى عمر البشير، سعدية. (2011). السيميائية: أصولها ومناهجها ومصطلحاتها. دروس في التاريخ، التنمية، الهجرة، المسرح. http://maraji3-elondy.blogspot.com/2011/05/blog-post_2494.html

النجار، عبد الناصر.(2006). صورة المرأة في الإعلام الفلسطيني، الأيام. https://www.al-ayyam.ps/ar_page.php?id=28d468dy42813069Y28d468d

نصير، إيزس (16 مايو 2015). حوار مع المخرج السينمائي الفلسطيني ميشيل خليفة. جدلية.https://www.jadaliyya.com/Details/32089

هنداوي(د.ت). السينما العالمية من منظور الأنواع السينمائية. https://www.hindawi.org/books/64051904/0.17/

وفا (2009). 'شاشات' تفتتح عروض 'مسارات' بأربعة أفلام عن نساء فلسطينيات. http://www.wafa.ps/ar_page.aspx?id=34Tt4Ya526563057768a34Tt4Y

مراجع باللغة الإنجليزية

Ben-Zvi Morad.(2011).Gender and Nationalism in Palestinian Cinema (Hebrew). Ben-Gurion University of the Negev.

DR stay L et All.(2013). Gender inequality in 500 popular films “Examining on Screen portrayals and behind –the- scenes Employment patterns in motion pictures released between 2007-2012. studay funded by the Annenberg

school for communication and journalism, University of southern California.

Gertz, Nurith, Khleifa, George. (2008). PALESTINIAN CINEMA Landscape, Trauma and Memory. Edinburgh University Press Ltd.

Oakley, Ann.(1998). Sex, Gender and Society. England: Gower House.

Sa'di, Ahmad H, Abu-Lughod, Lila. (2007). Palestine, 1948, and the claims of memory. Colombia Yniversity, New york.

Simone, Patrizia. (2019). Female directors in European cinema "key figures". publication of the european audiovisual observatory.

الملاحق

ملحق أ

جدول التقطيع المشهدي للفيلم

رقم المشهد	وصف المشهد	مدة المقطع
افتتاحية الفيلم	يبدأ المشهد من خلال تصوير البيئة الريفية المحيطة بمنزل عائلة العريس زيد، ويظهر زيد وهو يهندم نفسه مقابل المرآة استعدادًا لذهابه لعروسته قمر، فيخرج زيد من غرفته وتكون عائلته بانتظاره مع بعض الأقارب فيزفونه مع اطلاق بعض الزغاريد، من الناحية الأخرى تأخذنا الكاميرا نحو قمر وهي تقف أمام المرآة ترتدي فستان زفافها وتساعدها أختها عنبر على وضع الطرحة، ثم تدلف أمها وأبيها الغرفة كي ترافقهم خارجًا استعدادا للذهاب إلى الكنيسة.	**2د و 29ث**
.1	يظهر زيد وهو يقود سيارته متوجها من رام الله إلي القدس برفقة عائلته، وقد ساد جو من الفرح لم يعكره سوى نداء الجندي الاسرائيلي في إحدى نقاط التفتيش الأمنية، فيضطر زيد أن يلبي طلب الجندي فيما يتعلق بعرض البطاقة الشخصية والتصريح الخاص بالسيارة ودخول القدس، الأمر الذي يجعل زوجة عودة تتذمر بسبب تأخرهم عن اللحاق بالعروس نحو الكنيسة، وتعرب عن انتقادها للعروس لأنها كانت تجد أنّ العادة أن تلحق العروس بعريسها وليس العكس.	**1 د**
.2	في هذا المشهد بعد إنهاء العروسان زواجهما في الكنيسة، يدخلان الحديقة التي سيحتفلان بها بعرسهما وقد ساد جو من الرقص والمرح العائلي والغناء، كما وتظهر عادة خلال العرس وهي بأن يتم حلق ذقن العريس، نجد خلال هذا المشهد أجواء من الفرح العائلي لولا بعض مشاعر الحنين والحزن الطفيف الذي انتاب والدة أم زيد تجاه زوجها المتوفي، وتمنيها لو كان على قيد الحياة ليشهد زفاف زيد ويفرح به.	**2د و 17ث**
.3	يظهر العروسان في غرفتهما ليلة دخلتهما، ويتذكران بعض المواقف الطريفة التي حصلت معهما في حفلة الزفاف ويتبادلان الضحكات، يقترب زيد من قمر ويطوق أسفل ساقها بإسوارة ذهبية كان قد تركها له والده المتوفي، وفي اليوم التالي من ليلة الزفاف يدخل زيد الغرفة كي	**2د و 3ث**

	يوقظ قمر، يقبلها فتصحو ثم تسأله عن الوقت فيخبرها أن الوقت صار ظهرًا وأنه سيخرج للأرض كي يتابع موسم الزيتون ولن يتأخر. تلحق به قمر وتبدي رغبتها لمشاركة العائلة بالقطف، يسود جو هادئ خلال القطف إلى أن يباغتهم صوت سيارة عسكرية إسرائيلية من بعيد، مما يدفع العائلة للتوجس.	
.4	في هذا المشهد تعكس الكاميرا صورة للجو الشعبي العام في مدينة رام الله حول دوار المنارة، فتظهر البيئة الشعبية الفلسطينية ويومها وصخبها، إشارة إلى أنّ مركز تدريب الرقص الذي تنتسب له قمر يوجد في رام الله، فتدخل قمر المركز ويرحب بها زملائها وزميلاتها ثم تريهم صور زفافها، فيدخل المدرب يوسف ويعرب عن سعادته بعودتها للتدريب مجددا ويبارك لها، ثم يخبر الجميع أنّ مدربا جديدا سيأتي من لبنان كي ويدربهم حركات جديدة فيتحمس الجميع بما فيهم قمر.	1د و 20ث
.5	يظهر زيد وقمر في غرفتهما يتحدثان، وخلال الحديث تخبر قمر زيدًا عن الرقص والمدرب الجديد الذي سيأتي من لبنان وأنهم متحمسون له، يقتضب صوت رنين هاتف زيد استرسال حديث قمر، يرد زيد على المتصل، وبدا واضحًا أنه اتصال يتعلق بالعمل وإدارة شؤون الأرض، كما أن المتصل يخبر زيد عن حاجتهم لتوفير عمال إضافيين، فيضطر زيد لإنهاء حديثه مع قمر على عجل ثم يخرج مسرعًا.	50ث
.6	يقف زيد وقمر صباح اليوم التالي مقابل المرآة، قمر تصفف شعرها وزيد يقف خلفها ثم يسألها عن التدريب واستعدادها للمهرجان، فتخبره أنها لا بد أن تذهب اليوم للتدريب، فيؤكد زيد عليها أن لا تتأخر بالعودة لأن هذا اليوم هام جدًا بالنسبة له وللعائلة، فهذا اليوم سيتم من خلاله عصر الزيتون، تطمئنه قمر بأنها لن تتأخر، لكن بحكم ظروف خارجة عن اليد تضطر أن تتأخر بسبب الأوضاع الأمنية المتوترة في رام الله وعدم وجود تاكسي.	2د
.7	ترجع قمر مسرعة بعد أن يفوتها عصر الزيتون، تدخل المعصرة فتجد زيدًا ينتظرها وقد اعترته مشاعر الامتعاض بسبب تأخرها، تعتذر قمر وتبرر سبب تأخيرها فالظروف الأمنية في المدينة متوترة مما قلل من فرصة إيجاد تاكسي يقلها للمنزل، يتقبل زيد تبريرها على مضض ويخبرها أنه محرج جدًا من العائلة لأنها الوحيدة التي لم تحضر، ثم يلمح لها أنه لا بد أن تعيد ترتيب أولوياتها فيما يتعلق بمتطلبات الحياة	3د و 27ث

	العائلية وهوايتها بالرقص، بعد ذلك يذهب كلاهما للحقل حيث كانت العائلة تنتظرهم ويلتفون حول سفرة كبيرة، يتجاذب الجميع أطراف الحديث حتى المساء ثم تباغتهم سيارات إسرائيلية عسكرية تطالبهم بإخلاء الأرض من أجل مصادرتها، مما دفع العائلة للتمرد ومقاومة الجنود، ويدافع زيد عن نفسه وعائلته ويلكم أحد الجنود مما يجعله رهن الاعتقال.	
.8	يظهر في هذا المشهد اجتماع عائلة قمر مع أم زيد في محاولة منهم لإيجاد الأوراق الثبوتية الخاصة بملكية الأرض التي تركها أبو زيد قبل وفاته، كي تكون دليلا لهم عند المحامية التي سيوكلونها القضية.	**35ث**
.9	تسافر قمر وحماتها أم زيد من رام الله إلي القدس لرؤية المحامية، فيطلب أحد الجنود تصريح دخول القدس من أم زيد فتعرض له الأوراق، في مكتب المحامية يدور بين أم زيد والمحامية حديثا حول الحيثيات القانونية التي تتعلق بالأرض ومصادرتها، فتؤكد أم زيد أن الأرض ملك السيد جبرائيل حنا سعيد، وهي حق لهم لا مساومة به، تعرض المحامية على أم زيد حلًا فيما يتعلق بتسريع خروج زيد من السجن وهو أن يقبضوا ثمن الأرض التي تمت مصادرتها من الحكومة الإسرائيلية، لكن أم زيد تعترض وتقول: لا يستطيعوا شرائنا بالمال.	**2د و 3ث**
.10	تشعل قمر وحماتها أم زيد الشموع في الكنيسة وتصليان من أجل زيد، ثم تأخذنا الكاميرا نحو قمر وهي تهمّ للخروج من المنزل، فتظهر زوجة عودة وهي تُملي على قمر بنبرة تشي بالسلطوية بأن تتهيأ من الآن فصاعدًا كي تهتم بالأرض وتساعد حماتها لأن أم زيد لا تستطيع أن تحمل لوحدها كل أعباء العمل في المنزل وخارجه بعد اعتقال زيد، تخرج قمر نحو الشرفة ثم تحدق بحماتها التي كانت تجلس في فناء المنزل تخيط بكرات الصوف وقد ارتسمت على وجهها ملامح الحزن والكآبة.	**2د**
.11	تسافر قمر وحماتها من أجل زيارة زيد في السجن، يفتح أحد الشرطة البوابة لوفود الأهالي القادمين لزيارة أبنائهم، تمسك أم زيد بيد قمر وتقول لها: كوني قوية.. إياكِ أن تبكي أمامه.. تقف قمر وحماتها خلف أسلاك الحاجز الذي يفصل بينهما وبين زيد، يحاول زيد أن يخفي همومه أمام قمر وأمه، ويسألهما عن حالهما وعن أمور الأرض من بعده، وبعدما تخبره قمر ما حصل عند المحامية،	**2د و 28ث**

	يتغاضى زيد كل الضغوطات ويطلب من قمر أن تزور أم حبيب فـورًا كي تعطيها رقم أبي فواز مسوق زيت الزيتون.	
12.	تظهر قمر وهي تجلس في فناء منزل أهلها ممتلئـة بمشـاعر الأسـى والكآبة، تأتي أختها عنبر ثم تلف وشاحًا حول كتفيّ قمر درءًا للسعة برد صباحية قد تصيبها، تلاحظ عنبر هموم أختها فتقبل وجنتها مواسية لها، في حين تأتي الأم وهي تحمل صينية قهوة وطبقًا من الكعك، تسكب الأم القهوة في الفناجين وتمد الكعك لقمر، ترفض قمر تنـاول الكعـك فـلا يروقها مذاق شيء، لكن الأم تصر عليها كي تتناول قطعة، تحاول عنبر التخفيف عن هموم قمر فتقترح عليها أن تعود لتمارس تدريبات الرقص، لكن الأم تعترض بنبرة محتجة: هذا لا يمكن فهي زوجة أسير والناس لا يرحمون.. تحدث مجادلة طفيفة بين عنبر وأمها لكن قمر تقتضب مجادلتهما وتقول بصوت يائس: كفى لا أريد أن أمارس الرقص..	1د و 37ث
13.	تظهر قمر في مقهى أم حبيب تمارس شؤون تسويق الزيت تحمل دفتـر الفواتير وتدون عليه بجانب العم عودة، بينما يـدلف المقهـى المـدرب يوسف برفقة قيس، ويلاحظان وجود قمر فيسلمان عليهـا، ثـم ينـادي يوسف أم حبيب ويطلب منها طبقين من الحمص بزيت أم زيد، يهمـس يوسف بأذن قيس ويخبره أن هذا المقهى من أكثر الأماكن المحببة لـه، تأتي أم حبيب وهي ترفع أطباق الحمص، وحينما تنتبه لوجـود قـيس، تغير من وتيرة صوتها فتصبح أكثر تودداً، ثم تسأل يوسف عـن هـذا الضيف دون أن تفك نظراتها عن قيس، يقدم قيس نفسه لها فـي حـين تحاول أم حبيب لفت انتباه قيس والدنو منه وإطلاق عبـارات اسـتمالة ملغومة، فيكبح يوسف محاولة استمالتها لقيس ويطلب منها كوبان مـن الشاي بالنعناع، بينما يرمي قيس قمر نظرات أخرى خاطفة.	1د و 32ث
14.	في هذا المشهد تزور قمر زيدًا في السجن، تخبره عن مجريات متابعتها للعمل في تسويق الزيت، يسألها زيد عـن أمـور الأرض والمحـامي، تخبره قمر أن المحامي رفع دعوى ضد قرار المصادرة والبنـاء علـى الأرض وهذا سيتطلب إعطاء وقت أطول في المحاكم، ثم تطلب قمر من زيد أن يغمض عينيه ويقترب من الحاجز الحديدي، تمد يدها نحو الشبك وتطلب منه أن يشم يدها، وحينما يشم يدها تقول له: لا يوجـد رائحـة لشيء بدونك.	1د و 35ث

	فيقول لها: لا أحب أن أراكي حزينة وأعدك أن أعوضك عن كل هــذه الأيام. تطلب قمر من زيد أن يقبلها، وبعد أن يــرن جــرس المغــادرة يسألها وكأنه يقترح: لماذا لا ترجعين إلى فرقة تدريب الرقص؟	
.15	في هذا المشهد يظهر حدة الصراع النفسي لدى قمر وعدم قدرتها بكــبح رغبتها بالعودة لتدريبات الرقص، فتذهب قمر لمشاهدة زملائهــا وهــم يتدربون على الحركات الجديدة التي يعلمها قيس لهم، وخــلال عودتهــا إلى المنزل مساءًا يشتد الهطول، شوارع رام الله تعج بالناس وومــيض السيارات وكآبة الأرصفة المبتلة بمياه الأمطار، يلاحظ قيس قمر فينادي عليها ويعرض عليها أن يقلّها للمنزل، تقبل قمر العرض بســرور ثــم يسألها إذا ما كانت ستعود لتدريبات الرقص لأنه لاحظ وجودها اليوم في النادي، ويخبرها أنه ينوي التدريب على حركات أفضل من الحركــات التي ينغلق عليها يوسف، تتحمس قمر لــذلك فيطلــب منهــا أن تعــود للتدريب، حينما ترجع قمر للمنزل تحاول أن ترقص في غرفتهــا أمــام المرآة وقد ازدادت دافعيتها للعودة للتدريب.	1د و 40ث
.16	يخترق صوت كسر زجاج النوافذ مسامع قمر أثناء نومها في منتصــف الليل، فتنهض من فراشها فزعة وتذهب مسرعة كي تستطلع ما يجري، تجد حماتها أم زيد والعم عودة في مكان الحادث، يكنس العم عودة قطع الزجاج ويحذرهما الاقتراب من النوافذ بسبب المستوطنين، تتأبط أم زيد قمر بذراعها وتطلب منها أن تذهب كي تقيم عند أهلها هذه الفتــرة لأن المكان بات خطيرًا عليها، تعود قمر برفقة أمها وأبيها في اليوم التــالي إلى القدس، وفي منتصف الطريق تطلب قمر من أبيها أن يعيــدها إلــى رام الله، تحتج أمها بشدة بسبب خوفها عليها لكن قمر تعترض وتطلــب من والديها أن لا يضغطا على قرارها، يرضخ والديها لقرارهــا علــى مضض بعد جدال محموم بالخوف عليها، ثم تعود قمر إلى المنزل فتجد حماتها تقلم الفاصولياء الخضراء، فتجلس بجانبها وتعاونها.	1د و 26ث
.17	تدخل قمر وعودة مقهى أم حبيب، تومئ أم حبيب برأسها ناحيــة قــيس وتهمس لقمر: عرفتي إنه صاحبنا اشترى مدينة الملاهي؟ ثم تردف: شكله صاحبنا مزنكل (أي يملك أموالا كثيرة) تنده أم حبيب على قيس وتقول: يا حليوة معك ولعة؟ ثم تكرر النداء عليه كي يلتفت ناحيتهما، ينتبه قيس لها ويلاحظ وجــود قمر، يترك قيس مكانه ويتجه نحوهما، يسحب كرسيًا ثم يجلس ويوجــه	1د و 48ث

	سؤلا لقمر، وبنبرة مهتمة يسأل: هل صحيح داهم المستوطنون منــزلكم أمس؟ تجيب إم حبيب بدلا من قمر: شايف شايف بالله؟ فيوجه قيس سؤلا آخر لقمر: عشان هيك ما إجيتي للتدريب أمس؟ ترد أم حبيب بنبرة مستنكرة: عشان هيك ما إجت على التدريب! كيف يعني رح تترك عيلتها وتيجي؟! ثم مدت رقبتها ناحية قيس وطلبت منه أن يشعل السيجارة، خلال ذلــك سألته قمر عن التدريب فرد عليها قيس بأنه جرى على أتم حال، لكنــه كان ينقصها. يدور بين ثلاثتهما حديث بسيط حول الملاهي التي اشتراها قيس، كمــا وتوضح أم حبيب خلال الحديث أن عائلة أبي زيد كانت سببا في قدرتها على افتتاح المقهى الخاص بها، ثم تقول لقمر بامتنان: يخلف علــيهم الله يخلّيلك ياهم.. تحدج قيس بنظرة ماكرة وتردف لقمر: ويطلّعلك زوجك بالسلامة.. تضطر قمر للمغادرة مع عودة بعد إنجاز العمل، فيقول لها قيس انتظرك غدًا خلال التمرين، ثم تحقق أم حبيب مع قيس حــول ســبب عزوبيتــه وتحذه من التقرب من قمر لأنها متزوجة.	
18.	في هذا المشهد تظهر قمر وعودة بعد رجوعهما من العمل، كما وتظهر حماتها وزوجة عودة التي كانت تسكب القهوة للجميع، فتقــول لزوجهــا أخيرا أتيتما، يرد عودة متذمرًا هناك مشكلة.. يوجد لــدينا نقــص فــي العمال، ترد زوجته وهي تمد كوب القهوة لأم زيــد: سنقتصــر علــى العمال الحاليين. يبدي عودة اعتراضه على الفكرة لصعوبة قدوم العمال بسبب الاغــلاق والحواجز الأمنية، لكن قمر تقترح أن تسأل أم حبيب فهي تعرف الكثير من العمال، فتبدي زوجة عودة امتعاضها من أم حبيب لكن أم زيــد لــم تعترض وطلبت منها أن لا تتأخر. في طريق ذهابها لمقهى أم حبيب تزور قمــر حديقــة الملاهــي التــي اشتراها قيس كي تشاهد إعدادها، فيقابلها قيس ويقترح مرافقتها للمقهى، كان الطريق يعج بالسيارات التي تحمل الأعلام الوطنية وصراخ بعض المتظاهرين، وعلى حين بغتة يحدث اقتحام إسرائيلي للحي ويعلو صوت أزيز الرصاص، تغلق أم حبيب أبواب المقهى ويحاصــر الجميــع فــي	**3د**

	الداخل.	
.19	في هذا المشهد يظهر زيد داخل قضبان السجن الانفرادي يغني بكآبة، في حين تجلس كل من أم حبيب وقيس وقمر والطفل أحمد على أرض، يحاول قيس تلطيف الأجواء بلعب لعبة مع قمر كانوا يمارسونها أثناء الحرب الأهلية في لبنان، في الصباح الباكر تستيقظ أم حبيب وتكتشف أن الجنود مازالوا يطوقون الحي، تقف أمام المرآة تهندم نفسها ثم تخرج وتواجه الجنود، تتمرد على بنادقهم وتصرخ في وجوههم وتزدري كلامهم بالعبرية، تستخف بهم وتطلب منهم أن يتكلموا بالعربية، تشعل سيجارة ثم تجلس بصدد الاحتجاج على إغلاقهم للحي.	3د
.20	في هذا المشهد تأخذنا الكاميرا لحالة ارتباك قمر العاطفي وانجذابها لقيس، فأثناء تدريب قيس لها تضطرب بشدة فيصرخ قيس في وجهها ويلمح لها أن هناك مالا تريد أن تعبر عنه خلال الرقص، تعلو نبرة صوت قمر وترد بأنها ستعبر وتريد أن ترقص، ثم تسرع نحوه ويأخذها بذراعيه ويرقصان وهما يتبادلان نظرات تشي بالانجذاب والحميمة العاطفية. خلال هذا الظرف المشحون بالعاطفة والضياع النفسي والكآبة تقرر المحكمة تأجيل جلسة الاستماع لزيد وتمديد السجن الإداري، كما تلمّح عنبر لقمر أن تأخيرها بات أمر لافت للانتباه وأن أم زيد تخاف عليها، ناهيك أن زيدًا لن يعجبه ذلك.	1د و 30ث
.21	في هذا المشهد وبعد خروج زيد من السجن، تظهر قمر وهي تتدرب بشدة في فناء المنزل ليلا استعدادا للمهرجان، فهي لم تعد تذهب لأداء التدريبات مع قيس، تعود قمر لغرفتها منهكة وقد نزفت قدميها بالدماء، حينما ينتبه زيد على قدميها يحاول مساعدتها وعلاج قدميها، في صباح اليوم التالي تستيقظ قمر وتخرج نحو الشرفة، تقف خلف الدرابزين تتأمل زيدًا وهو يتجه نحو الأرض، يقف زيد فوق التلة ويحدق بالقسم الآخر من الأرض الذي سلبه الاحتلال. من الناحية الأخرى تظهر قمر برفقة قيس في السيارة، يروي لها قيس مأساته منذ زمن وفقدانه لعائلته وأخبرها أنه لا يريد أن يخسرها، ثم يعاتبها بأنها أعطته الأمل بالحب ثم انسحبت، ويوضح لها بأنه سعادتها وحبها الحقيقي وليس زيد، هنا قمر لم تنكر بأنها كانت تأتي للتدريب لرؤيته فقط، فيحاول قيس تقبيلها لكنها ترفض تقبيله، يفتح قيس باب السيارة محطما ويطلب منها الخروج، فتخرج قمر وتصفق باب السيارة	3د

	دون أن تتكلم شيئًا.	
المشهد الأخير	في هذا المشهد يبدأ الحفل النهائي للمهرجان، ويحضر الجميع لحضور الاحتفال بما فيهم عائلة قمر وعائلة زيد، وبينما تقف قمر خلف الميكرفون وتطلب من الجميع دقيقة صمت احترامًا لأرواح الشهداء، كان زيد يقف خلف معصرة الزيتون في معمله، فتقع عيناه على إسواره قمر التي كانت تطوق ساقها، يتناول زيد الإسوارة، يخمن في رأسه أمرًا ثم يسرع نحو الاحتفال قبل أن يفوت العرض، يصل زيد في اللحظات الأخيرة ويقف خلف الحضور ويحدق بقمر وهي ترقص ويبتسم برضىً، تنتبه قمر لوجود زيد غير المتوقع وتبتسم، ينتهي العرض ويصفق الجميع.	**3د**

ملحق ب

المقابلات

مقابلة (1) مع المخرج بشار النجار

الخميس 19 مايو 2022

AM 10:33

برأيك هل عدم انغلاق السينما والدراما الفلسطينية على القضايا الوطنية وانفتاحها على القضايا الاجتماعية وتطرقها لهوم ومشاكل الفرد اجتماعيًا، هل سيكون ذلك سببا من أسباب إصلاح الواقع الاجتماعي؟

بطبيعة الحال أي سينما عربية أو حتى عالمية تبدأ عملها من خلال التطرق للطابع الحياتي الخاص بالبيئة الاجتماعية لها، فمثلا الأفلام المصرية إذا لاحظتِ في بداياتها، بدأت تتحدث عن المخدرات والقضايا البوليسية، وكذلك الأفلام الامريكية، والسورية كذلك كانت تخص أحوال اجتماعية تتعلق بالشعب السوري، الأردنية مثلا كانت المسلسلات تأخذ الطابع البدوي، أما نحن كفلسطينيين ومن منطلق الاحتلال الذي نعيشه أجيالا، من الطبيعي في اللاوعي لدى المخرج أن يقوم بكتابة قضايا اجتماعية مربوطة ضمنا بظروف الاحتلال، الكاميرا الفلسطينية تبدأ بتوثيق وتصوير القمع الإسرائيلي، لذلك صفت الظروف الاجتماعية بُعد ثاني للأعمال السينمائية والدرامية مقابل البعد الأول والأساسي، ألا وهو الظرف السياسي، وهذه بحد ذاتها مشكلة. لكن مؤخرا بدأنا كمخرجين نتنبه لهذه المشكلة فلم نعد نربط الاحتلال بظروفنا الاجتماعية، بل نربط ظروفنا الاجتماعية كعامل أساسي بالاحتلال الإسرائيلي حتى نكون أكثر واقعية، أنا أتكلم بما يتطلبه الشارع الفلسطيني وطبعاً هذا الأمر بعد قياسنا لما يتطلبه الجمهور الفلسطيني على وسائل التواصل الاجتماعي أو اللقاءات الشخصية، أحياناً كثيرة الجمهور يطلب لون معين من الأفلام والمسلسلات، وطالما نحن ننتج ما يتطلبه الجمهور بالتأكيد ستصبح اعمالنا اكثر قربا للنفسية الاجتماعية وتتطرق لمشاكلها وقضاياها.

كيف ترى واقع السينما والدراما في الظرف الفلسطيني الراهن؟

أنا برأيي هذا افضل ظرف لبروز السينما والدراما نحو أوجها فلسطينيا، ولكن نحن مازلنا مغيبين على الساحة العربية والعالمية بسبب عدم احتضاننا في بلادنا وافتقارنا للدعم الحكومي والمؤسساتي، فكل الجهود التي تبذل لخلق دراما وسينما فلسطينية إما فردية وإما ذات أجندة، شخصيا أنا لا أحب أن يكون التمويل مشروط على الصعيد الدرامي، فلست مضطرا أن انتج عملا يخدم حزبا أو اقليما، يهمني أن انتج عملا يخدم قضيتي ومجتمعي بكافة قطاعاته، لأنني وجدت أن الدراما الفلسطينية مثلا حينما تتطرق للقضايا الاجتماعية بمنآى عن الأمور المشروطة الأخرى ستبرز وتنجح بشكل أكبر خاصة في ظل ظروف الدراما العربية وشح قصصهم وتكراريتها، بمناسبة هذا الكلام أحب عبارة قالها أحد الكتاب: نحن في فلسطين كل حجر في بلادنا يروي قصة، خلف كل باب يوجد قصة، المخيم، البلد، المدينة والقرية، كل شيء في بلادنا يروب قصة.

قضيتنا مازالت بكرًا، هناك مناطق في فلسطين لو وصلت لها الكاميرا ستشاهدين معجزات وما يذهلكِ، لو تطرقت لها السينما الفلسطينية مثلا سيكون أمرًا عظيما على الصعيد العربي والعالمي.

أفهمُ من خلال كلامك أن تطور السينما والدراما تحتاج تخصيص ميزانية تمكنها من المتابعة والبروز، لكن المشكلة تتعلق بوجود تمويل لكنه في معظم أحواله تمويلا أجنبيا، برأيك ألا يمكن أن يساعد التمويل الأجنبي بتطوير السينما؟ أنا حاليًا أتكلم بشكل واقعي؟

وأنا كذلك سأكون واقعي لأبعد حد، السينما والدراما الفلسطينية تحتاج إلى وجود نجوم، أي نحن بحاجة لوجود نجم عربي في أعمال سابقة للمشاركة معنا في أعمالنا الفلسطينية، كي تكون البدايات على مستوى كبير وناجح، مثلا نحن نحتاج لممثل أو ممثلين إثنين عربيين للمشاركة في الأعمال، لأن الفضائيات والتسويق بحاجة للنجوم، فحينما يتم السؤال من بطل هذا المسلسل أو الفيلم ويُعرف أنه عباس النوري سيكون هناك إقبال وترويج أكبر هذا أولا، ثانيا نحن بحاجة للدعم الحكومي لأن الدعم الحكومي يعني زيادة الاقتناع والثقافة الفلسطينية فيما يخص السينما والدراما، لأنني أؤكد لكِ نحن نمتلك القدرة والكفاءة في هذا المجال، من كوادر إنتاجية وتصويرية وفنية وإخراجية وكتابة سيناريوهات.

سأذكر لكِ معلومة دائما ما أذكرها في كل لقاء، وبكامل الثقة أقول، بأن بداياتنا كدراما وسينما فلسطينية هي أقوى بكثير من البدايات العربية في أولى بداياتها، وأنا مستعد أن أعرض عليكِ عملا قديما قمت

بإنتاجه كي تقومي بمقارنته مع أولى بدايات ظهور عباس النوري في الأعمال السورية وتلاحظي الفرق وستجدي أنّ البدايات الفلسطينية أقوى بكثير من البدايات السورية.

أنت كمخرج في المجال الدرامي، هل تجد أن المرأة الفلسطينية حققت نجاحاً من خلال انخراطها في المجال الدرامي؟ وما رأيك بنسبة عدد المخرجات مقابل عدد المخرجين الذكور؟

على المستوى السينمائي يوجد مخرجات فلسطينيات، لكن الدراما الفلسطينية تخلو من وجود مخرجات، رشا شربتجي مخرجة فلسطينية حققت بصمة هذه السنة في مسلسل كسر عظم لكنها ضمن الدراما السورية وليست الفلسطينية، بنظري معظم النساء يملن للسينما اكثر من الدراما ممكن لأن الدراما تحتاج نفسًا أطول من السينما من ناحية التفاصيل وغيرها، لكن بالنسبة للتمثيل هناك تطور ملحوظ للفنانات الفلسطينيات، فكل سنة هناك ارتقاء ونجاح أكبر لها سواء أكان ذلك في القصة أو في الكادر الفنية، الفنية أقصد بها التمثيل والأمور التقنية، أنا مثلا كمخرج أفضل أن يكون مساعد المخرج امرأة وليس رجل، وحتى في السكريبت ومتابعة الريكور والميكاب، لأن النساء أنجح وأجدر في الالتحاق في هذا المجال من الرجال، كذلك قوة تركيز المرأة في العمل أفضل من الرجل.

يندرج عن هذا السؤال إذا ما كانت كفاءة المخرجة أفضل من المخرج، أم أنّ الأمر يتعلق حسب قدرة الشخص ومهارته الذاتية؟

بالتأكيد هذا الأمر يتعلق بقدرة وكفاءة المخرج بغض النظر عن جنسه، بالنسبة للتنسيق المرأة إذا كانت أفضل في تنسيق أثاث المنزل والملابس فما بالك في التنسيق فيما يتعلق بالصور والمشاهد وكوادر تصويرية والاهتمام بملابس الممثلين وتنسيقها، هذا رأيي بحكم التجربة، المرأة أنجح في هذا المجال، لي أربع سنوات كاملة وقد اتخذت أن يكون جميع مساعداتي في الإخراج نساء.

ما هي القيود والعراقيل التي تعترضكم كمخرجين رجال بشكل عام، والمخرجات بشكل خاص؟

عندنا مشكلة تتعلق بثقافة المجتمع الفلسطيني، هناك شريحة كبيرة في المجتمع لا تزال غير مقتنعة أننا نمتلك سينما ودراما فلسطينية، أو لم تسمع بذلك أصلا، كذلك موضوع التمويل كما سبق وتحدثنا، وثالثا مشكلة التسويق، نحن يا عزيزتي نواجه تقييد محتوى في قنوات عربية عديدة فهم يرفضون أعمالنا لأنها تخدم قضية، وعلى صعيد آخر عندنا مشكلة حكومية فلا يوجد تبني لنا لا من وزارة الثقافة ولا

من المؤسسات التي تهتم في هذا المجال كذلك، الدراما السينما يحتاجان لزخم مالي ونحن نفتقر لهذا حتى نتمكن ان نقدم شيء على مستوى عالي.

بالنسبة للمخرجات عدم التقبل الاجتماعي بسبب العادات والتقاليد علما أنه صار هناك انفتاح كبير في المجتمع الفلسطيني، الاهم من ذلك فيما تواجهه المخرجات إذا كانت الواحدة جديدة في المجال سيكون المصور أقوى منها وقد يسبب اهتزازا لشخصيتها في اللوكيشن، كما أن تقبل العمل مع مخرجة يحتاج لوقت أكبر على نقيض لو كانت رجل.

حتى الان مازال الباحثون في المجال السينمائي لم يُجمعوا على تعريف واحد ومعتمد للسينما الفلسطينية، فهم قد انقسموا لقسمين من حيث الآراء، بعضهم كي يلصق الهوية الفلسطينية على الفيلم لا بد أن يكون المخرج ومكان التصوير فلسطينيا، والقسم الآخر يكتفي أن يكون هناك تضامن أو قضية تخدم الشأن الفلسطيني ايدلوجيا بغض النظر عن جنسية المخرج أو مكان الانتاج، فما رأيك؟

سأعطيك مثالا بسيطا لتقريب وجهة نظري، لنفترض أننا نمتلك مطارًا وخطوط جوية فلسطينية، وطارت إحدى طائراتنا إلى أن هبطت في الصين، فما اسم هذه الطيارة؟

بالتأكيد ستقولين هذه طائرة فلسطينية، أنا يهمني أن يكون الانتاج والإخراج والكوادر فلسطينية بغض النظر عن مكان الإنتاج، وفي حال ادخلتُ ممثل أو إثنيين عربيين لا مشكلة لدي ولن يؤثر ذلك على هوية الفيلم بكونه فلسطينيا، هذا سيرفع من قيمة العمل، وقد أصور جزء من العمل في الأردن أو في تونس، لا بأس في ذلك لكنه سيبقى فلسطينيا، أنا لا أعتبر مثلا التغريبة الفلسطينية عملا فلسطينيا حتى وإن كان يخدم قضية فلسطينية، فلا شيء في التغريبة فلسطينيا.

عندما أنتجنا "أولاد المختار" كعمل مشابه للتغريبة، وجدنا أنه تم طرحه على الصحافة العربية وحتى من خلال قناة الجزيرة تم عنونته "بالتغريبة الفلسطينية بنكهة الزعتر والزيتون".

هل تمكنت كل من الدراما والسينما أن تنهض بالمرأة الفلسطينية وتعرض قضاياها بالشكل الصحيح؟

برأيي قبل أن نفهم واقع المرأة يجب علينا أن نفهم واقع المجتمع، وأن نقوم بتكييف القضايا ما يناسب واقع المجتمع، فعندما ستطرحين واقع المرأة في الخليل سيختلف ذلك عن واقع المرأة في نابلس أو رام الله، نحن يجب أن نجد لغة مشتركة بين جميع أطياف المجتمع، برأيي لم تستطع الدراما ولا السينما

عرض قضايا المرأة بصورتها الصحيحة، هناك مخرجون سينمائيون طرحوا واقع المرأة بشكل مبالغ جدًا به، بينما آخرون قاموا بتهميشها بشكل مبالغ به.

هناك الكثير من الممثلات والعاملات في المجال الدرامي ينتقدن وضع المرأة في المسلسلات، فبالرغم من مشاركة المرأة في الدراما إلا أنّ هناك الكثير من المشاهد التي لا تعطيهن حقهن الكامل، ويتم تحجيم أدوارهن في أدوار محددة. باعتقادك هل السينما تعطي فرصًا ومساحة أكبر للممثلات من حيث إثبات أنفسهن والتجرد من القيود المفروضة أو التي تنمط أدوارهن مسبقاً؟

سأجيب بشكل عكسي هذه المرة كذلك، الممثلات في فلسطين يفرضنَ علينا كمخرجين ومنتجين رجال قيودا كثيرة، هذه القيود هي التي تحتم علينا أن نقيدهن خلال التصوي، فمثلا حينما أقوم بالتصوير مع ممثلة ظروفها وتوقيتها والتزاماتها معي متعبة، سيتحتم بي أن أحاول قدر الإمكان أن أقوم بتقليص دورها في العمل، لي تجارب كثيرة مع فنانات دفعنني أن أفكر مرارًا وتكرارا في استمرارية العمل معهن، كما أنهن سببن لي مشاكلا في اللوكيشن، هناك أخريات لا يقبلن التأخر في التصوير ويتحتم عليهن العودة إلى المنزل بسبب بعض المسؤوليات والالتزامات الحياتية لها، وتفرض عليّ أياما محدودة لمباشرة التصوير، أنا مثلا كمخرج كي أكون أكثر صراحة وواقعية معكِ يهمني الإنهاء وإنجاز العمل في النهاية بعيدا عن هذه العراقيل فأنا بغنى عنها، إضافة على ذلك السينما أعطت مساحة أكبر للمرأة لإثبات نفسها لأن شريحة الفنانات في السينما الفلسطينية تختلف في معظمها عن شريحة فنانات الدراما من حيث خلفياتهن الثقافية والاجتماعية، فممثلات الداخل وبعض المناطق تختلف طبيعة تعاطيهن مع الموضوع وتقل أمامهن العراقيل والقيود مقابل ممثلات الدراما.

ما سبب قلة وجود ثقافة درامية وسينمائية لدى الشعب الفلسطيني؟

من واقع تجربتي وقربي من الوسط الفني الفلسطيني فقد تشتت الجهود على الدراما والمسرح والسينما، قد تجدين ممثلا يعمل في الثلاثة السابقة وبسبب ضعف الإنتاج والموارد وصعوبة الظروف، سيتشتت الممثل ولا يستطيع أن يحسم أمره في فن نحدد يكمل مسيرته به، فمثلا الذي يشتغل في المسرح قد يستفيد من عدة عروض تعرض عليه، وخلال شهر رمضان قد يعرض عليه دورا في مسلسل رمضاني وهكذا في حال عُرض عليه دورا في فيلم سينمائي، وبالتالي لن يستطيع أن يستفيد فنيا ولا ماليا وللأسف هكذا تفتتت الجهود في هذه القطاعات الثلاث، والسبب عدم وجود حاضنة لها، لا يوجد نقابة

فنية ولا دعم مؤسساتي ولا حكومي، هذا على الصعيد الدرامي مثلا يبطئها بشكل كبير، صحيح نحن صنعنا بصمة من حيث أنها تُتابع عربياً، وهناك الكثير من المنتجين العرب الذين يتواصلوا معنا في هذا الشأن، ولكن كما سبق وقلتُ عدم وجود نجوم سبب لنا مشكلة وفجوة تتعلق بالترويج لدى الشعب، مثلا حينما تكلمتُ مع الفنانة نسرين طافش لتشارك معنا في عمل درامي، طلبت للمشاركة في العمل لمدة أسبوعين خمسين ألف دولار علما أن موازنتي ثلاثمائة ألف دولار، ولا تنسي تكاليف الفندق الذي ستقيم به خلال فترة التصوير.

عرفتُ أنك ستبادر بإنتاج أفلام سينمائية إجتماعية، تهتم من خلالها بقضايا المرأة بالتحديد، هل بإمكانك أن تعطيني لمحة بسيطة عن هذه الأفلام؟

نحن حالياً نحاول إعطاء المرأة مساحة أكبر في الفكرة والسيناريو، لأننا وجدنا ظلما للمرأة في موضوعات كثيرة في الأفلام، مثل موضوع الأسرى التي لم تذكر المرأة خلالها سوى أم أو زوجة أسير، هذا الأمر دفعني أن أنتج أربعة أفلام للأسرى تصب في موضوع المرأة بحد ذاتها كأسيرة وحياتها داخل السجن، ولأنني لم أجد أفلاما تتعلق بهذا الأمر، طلبت من أحد الكُتاب أن يكتب لنا قصة أسيرة تعيش ضغوطات نفسية داخل الزنزانة، هناك موضوع آخر تطرقنا له وهو موضوع الميراث ومحاولة استغلال الأبناء للأمهات الكبيرات في فيلم "قرقعة"، هناك فيلم أيضا اسمه " أنين" الذي يتحدث عن قصة رجل فلسطيني يسعى لجلب تحويلة طبية من أجل زوجته المريضة، هناك فيلم " رغد لم تفطر بعد" يروي قصة القصف الإسرائيلي على غزة خلال شهر رمضان، وكيف تم قصف منزلا لعائلة تتهيأ للإفطار، ومن بين أفراد العائلة الطفلة رغد التي كان هذا الشهر أولى بداياتها في الصيام.

" صالون هدى" فيلم جديد على الساحة الفلسطينية للمخرج هاني أبو أسعد، ما انتقاداتك بكل موضوعية لهذا الفيلم؟ وهل بالفعل امتهن قضايا المرأة الفلسطينية؟

في البداية سأدلي برأيي الشخصي تجاه قضايا المرأة وحقوقها، ثقي تماما أن أكبر عدو للمرأة هي المرأة نفسها، يجب على الجمعيات الحقوقية والنسوية محاسبة كل امرأة شاركت في هذا الفيلم لأنها طرحت المرأة الفلسطينية بطريقة مشينة جدا، وتم عرضها بشكل إباحي، الكثير من المخرجين العرب الكبار والعالميين حينما يصلون لمشهد خادش للحياء يقومون بتغطية المشهد أو قطعه، او من خلال توضيح ما

يشير لإيحاء ما يفهم المشاهد ضمنا من خلاله الحدث، للأسف فيلم لم يسيء للمرأة الفلسطينية فحسب بل أساء لكل القضية الفلسطينية.

مقابلة (2) مع الكاتب الصحفي والناقد السنيمائي يوسف الشايب

الخميس 26 مايو 2022

AM 11:24

بنظرك كيف يمكن لنا أن نعرف السينما الفلسطينية في ظل الاختلاف الراهن وتضارب وجهات النظر التي تتعلق بالتمويل؟

وفق المعايير الدولية أستطيع أن أقول أن السينما تأخذ جنسية الجهة الممولة، لذلك الأفلام الفلسطينية مثلاً التي تم تمويلها بأموال غير فلسطينية أخذت هوية الجهة الممولة، ففيلم "الهارب" للأخوين لاما تم اعتباره فيلما مصريا رغم أنّ المخرجين فلسطينيين ورغم تصويره في بيت لحم ومع هذا تم تصنيفه إنتاجًا مصريا، يمكن وصفه كذلك أنه أول فيلم عربي يتم تصويره في فلسطين.

يمكن القول أنّ سينما الثورة والأفلام التي قامت بتمويلها منظمة التحرير الفلسطينية (فتح) تعتبر أفلاماً فلسطينية عام 1968، وكان أول فيلم تم تصويره في الأردن لمصطفى أو علي وسلاف جاد الله وهاني جوهرية، وهم الذين قاموا بتأسيس وحدة أفلام فلسطين تحولت فيما بعد لمؤسسة السينما الفلسطينية، تطورت في بيروت التي صار بها إنتاج للفصائل الفلسطينية الأخرى، في هذه المرحلة صار هناك إنتاج لأفلام لكثير من مخرجين العالم لكن بأموال فلسطينية وخاصة أفلام منظمة التحرير الفلسطينية (فتح) والجبهة الشعبية، كذلك يمكن كذلك اعتبار فيلم "عمر" لهاني أبو أسعد إنتاج فلسطيني بالكامل، وهناك أمر مهم يجب التنويه له وهو ما يتعلق بالانتاجات المشتركة، أصبح المنتجون الكبار والمعروفين عالميا يفتتحون شركات إنتاج كالمنتج إيليا سليمان، هاني أبو أسعد، نجوى نجار،آن ماري جاسر وغيرهم، وفي مثل هذه الأفلام المشتركة وحينما تحتوي على عدة جنسيات حسب قانون العرف الدولي للمهرجانات والفعاليات السينمائية فإن المخرج يحدد جنسية الفيلم، مثال على ذلك فيلم "200متر" لأمين نايفة، هو إنتاج مشترك صنفته المنتجة مي عودة أبو نايفة كفيلم فلسطيني، لكن حين منافسته على الأوسكار هو وفيلم "غزة مونامور" بالرغم من تصنيف مخرجيه بأنه فيلما فلسطينيا، إلا أنهم جميعا

اضطروا أن يغيروا تصنيف الأفلام كي تكون أردنية كون الهيئة الملكية للأفلام أحد جهات الإنتاج وهي تخصص جزء من تمويلها للأفلام الفلسطينية.

برأيك هل انفتاح السينما الفلسطينية وعدم انغلاقها فقط على القضية والقصص الثورية والسياسية، وتسليطها الضوء على القضايا الاجتماعية ومعالجة الذات الفلسطينية بكل ما يعتريها من هموم إنسانية، سيمكنها من تحقيق القبول العالمي والترويج لها أمام الجمهور العالمي؟

الموضوع الاجتماعي سلاح ذو حدين، أنا أتمنى أن يأتي ذلك اليوم الذي تتحرر به فلسطين وينتهي الاحتلال، ونقدم أفلاما فلسطينية بعيدة عن هذا الهم، لكن الحقيقة الحالية بأن الاحتلال الإسرائيلي جزء من الكينونة الفلسطينية، فلو قدمنا قصة حب فلسطين سيكون الاحتلال جزء من جوانب هذه القصة، في الطرق والحواجز، في الاتصالات التي يسيطر عليها الاحتلال، في التضييق على المدن والقرى، الاحتلال موجود في كل تفاصيل الحياة الاجتماعية الفلسطينية، وأنا مع الابتعاد عن المحتوى الخطابي والشعاراتي، وكي نصل للعالم علينا أن نؤنسن قضيتنا وحكايتنا الفلسطينية، ولكن من باب ادّعاء الأنسنة تم تقديم أفلام شوهت الحكايا الفلسطينية وغيرت الكثير من الحقائق في قضايا فلسطينية محورية، أبرز مثالين في الآونة الأخيرة فيلم " أميرة" وتشويهه قضية الأسرى وتهريب النطف، والإساءة للمقاومة وربطها بأكثر من مشهد بالإرهاب في فيلم " صالون هدى"، من باب الابتعاد عن الكليشيه والخطابية لكن كان بشكل سلبي جدا. نحن أدركنا هذا مؤخرا مقارنة بالسينما السورية مثلا في فيلم "عرس الجليل" الذي يتحدث عن القهر الفلسطيني بامتياز من خلال المعادلة التالية: (لا يوجد عرس أو تأتي بالحاكم العسكري)، وكذلك تم التطرق لقضايا إنسانية وعرض العرس بالطريقة الكنعانية الأصلية، في الطقوس واليوميات في الجليل في ظل احتلال عام 1948.

صحيح بأنّ السينما الفلسطينية ليست مؤسسة كصناعة سينمائية؛ إلا أنني أعتقد كذلك أنّ من يقع في فخ الخطابية قلة قليلة، وهي متفوقة بشكل كبير جدا على الكثير من السينمات المؤسسة، وأكبر دليل على ذلك أن فلسطين هي أول دولة عربية تم قبولها لتمثل اسمها في الأوسكار، وهي أول دولة عربية تنافس على جائزة الفيلم الأجنبي لمرتين في فيلمي " الجنة الآن" و " عمر".

عندما نتحدث عن قضية الطرح الجندري في السينما، سنجد أنها تأخذ جدلا خاصة أنها تتعلق بقضايا المرأة الفلسطينية وانتزاعها من النمط والأدوار الراسخة في اللاوعي المجتمعي، برأيك هل نجحت السينما الفلسطينية في تحقيق التوازن الجندري في الأفلام؟

في البداية موضوع الجندر كقضية، أنا كيوسف الشايب أجد أنه لا بد أن يتم الاخذ بها كقضية تتعلق بحقوق الإنسان ككل، بمعنى أن الاضطهاد والقمع الواقع على المرأة الفلسطينية هو ذات الاضطهاد الواقع على الوطن بأكمله هذا من جانب الاحتلال، أما من جانب المجتمع، ونعم هناك اضطهاد مجتمعي واقع على المرأة وهو يختلف من بيئة فلسطينية وأخرى، بالنسبة لتجربتنا مع المؤسسات التي اشتغلت في الجندر في فلسطين، للأسف كانت تجربة سلبية جدا، فقد صرفات مئات آلاف الدولارات على هذه المؤسسات وحملاتها وللأسف لم تنجح بتوعية المجتمع وتقديم صحيح لصورة المرأة، بل نحن نُصدم أن المرأة مازال يتم التعبير عنها في بصورة وردة أو يقال عنها زوجة فلان. الخ في الحملات الانتخابية، وباعتقادي يمكن إبراز قضايا المرأة في الدراما والسينما بدون أن يكون هناك سبق الإصرار والترصد بل يتم عرضها بشكلها الحقيقي القريب جدا لواقعها ومعاناتها.

ما تعريفك لسينما المرأة؟

هناك تعريفين أحدهما أنها السينما التي تخرجها امرأة، والثاني أنها التي تتعلق بالمرأة وقد ينتجها رجل وأنا أميل لهذا التعريف، فهناك أفلام أخرجتها نساء لكنها لم تتناول قضايا نسوية، عندنا مثلا سينما ومهرجان " شاشات" وهو يعتمد تعريف السينما بالتي تخرجها امرأة دون أن يعتمد على القضايا النسوية.

هل يوجد في فلسطين صحافة سينمائية متخصصة؟

لا يوجد لدينا صحافة متخصصة، وباعتقادي لا يوجد كذلك لدينا نقد سينمائي متخصص، أنا الوحيد من فلسطين والأردن الحاصل على شهادة عضوية الاتحاد الدولي للنقد السينمائي، هناك كُتاب جيدون يكتبون انطباعات عن الأفلام، وبعض المهرجانات تصنفهم كنقاد وأنا لست ضدهم بل أنا مع تنمية هذه القدرات وتوظيفها، لكن لقب ناقد ليس بالسهل، ونرجو أن يكون هناك صحافة ثقافية متخصصة غير محصورة بمنصة الاستقلال الثقافية فقط.

مقابلة (3) مع المخرجة سحر فسفوس

الاثنين 6 يونيو 2022

PM 4:00

عندما قارنت واقع غزة السينمائي منذ عام 1970 حيث كانت السينما تعج بجمهور الغزيين المرتادين لسينما النصر، مقابل الواقع الحالي فقد وجدتُ خفوتا لبريق دور السينما في قطاع غـزة وانـدثارها، فآخر مرة شاهد فيها المواطنون فيلما بدار العرض السينمائي كانت قبل 27 عاما، وقد تـم إغلاقهـا حتى إشعار آخر، هذا ما وصلنا حول الظروف السينمائية في القطاع، ويهمني أن تفيدينا حـول هـذا الشأن بالذات أنكِ من المخرجات اللواتي يتفانين لنشاط حراك سينمائي في غزة رغـم كـل الظـروف الصعبة التي تحاصر القطاع.

يسعد مساكِ العزيزة سجى، في البداية سأكون صريحة معكِ لأبعد حدود، الحركة السينمائية فـي غـزة ليست ممتازة ولكننا كمخرجين نحاول قدر الإمكان أن ننعش القطـاع السـينمائي بـالرغم مـن أنـه تحكمنا،وبكامل الأسف، الكثير من القيود، منها قمع حرية التعبير عن الرأي فـلا يمكـن للمخرجـة أو المخرجة أن يتطرق بكاميرته لأي موضوع، فنحن لا بد أن نكون محصورين بمواضيع محددة، كـذلك التمويل ضعيف جدًا، بالنسبة للمخرجين وبسبب ضعف القطاع السينمائي فإنه يتطلب منه بذل جهدا أكبر كي يكون هو المصور أحيانا وكاتب السيناريو والمونتير أحياناً أخرى، سأنوه لأمر آخر وهو مهم جـدًا وملاحظ أن الواقع السينمائي في غزة مقارنة بالماضي فيما يتعلق بموضوع قبول وجود نساء مخرجات في هذا المجال، أصبح هناك تقبلا أكثر لوجود النساء مقارنة بالهجوم والرفض المجتمعي الشديد سابقا.

هذا يتعلق بالسؤال الآخر حول واقع المخرجات الغزيات، فمثلاً حينما بحثت عن واقع المخرجات فـي الضفة الغربية وجدتُ أنهنّ رغم انفتاح المجتمع الفلسطيني مقارنة بالسابق إلا أنهنّ مازلن يـواجهنَ عدم تقبلا لمجالهن على صعيد الثقافة التي تخص بعض الفئات الاجتماعية، وكذلك رفضًا على الصعيد الديني.

بالتأكيد قرأتِ عني مقالا بعنوان "المخرجة سحر تتخطى الخطوط الحمراء في قطاع غزة" وذلك عنـدما تحدثت عن التحرش اللفظي بالنساء بشكل خاص علما أنني لم أتطرق للتحرش الجنسـي، ومـع هـذا انهمرت المقالات عني بأنني تجاوزت الخطوط الحمراء في غزة عندما عرضت فيلم " سائق بلا هوية "

وتحول إسمه فيما بعد " لطرقات"، وعندما هاجموني بأنني تعديت على ثقافة المجتمع المحـــافظ، رددتُ بأن هذا واقع تعيشه الكثيرات من النساء في غزة والأمر لا يتعلق ببعض النساء كحالات فردية فقط، بل إنني بهذه الطريقة أحترم العادات والتقاليد ولا أتعدى عليها، فعاداتنا الفلسطينية وأخلاقنا وشـــيم رجالنـــا ترفض أن يتم التهجم على النساء وتعريضهن للأذى بهذا الشكل، وفيما بعد تم رفـــض عـــرض الفـــيلم وحينما تناقشت مع اللجنة في الوزارة الداخلية عندنا وسردت وجهة نظري، بإنني واحدة مـــن النســـاء اللواتي يعلمن ويوجهن رسالة لابنتي وجارتي وصديقتي واختي وكل امرأة بأن يأخـــذن موقفـــاً تجـــاه التحرش وأن يحرصن على عدم السكوت تجاه هذه الظاهرة، في نهاية الأمر تفهمت اللجنة وجهة نظري واستوعبوا حقيقة الرسالة التي أريد أن أقدمها للمجتمع الغزي وتم عرض الفيلم مرة أخرى.

كذلك نواجه نحن المخرجات وبشكل خاص قيودًا تتعلق بالتمويل، لأننا مضطرات أن نخرج للتصـــوير في أوقات صعبة قليلا كأوقات تتعلق بساعات الفجر أو منتصف الليل مما يجعلنا محط انتقادات شـــديدة من المجتمع الذي لم يعهد خروج المرأة وعملها في مثل هذه الأوقات، فالتمويل المناســـب يســـاعدنا أن نقدم أعمالا لا تحتاج لكل هذا العناء بسبب توفر الإمكانيات لنا، كذلك هناك قيود تواجهنا حينما نحتـــاج الممثلات وفق المقاييس المطلوبة والمناسبة للفيلم، فقد نحتاج ممثلة سبورت أو غير محجبة حســـب مـــا يتطلبه المشهد، فيكون وجود ممثلة بهذه المقاييس صعبة جدا على مستوى غزة، ممـــا يـــدفعنا لتغييـــر السيناريو لعلنا نخرج من هذا المأزق.

من ناحية اخرى نحن نواجه أحيانا تسلطا من المخرجين الذكور علينا وعلى الوسط السينمائي، لن أقول جميعهم لكن الموضوع موجود عند فئة منهم، على العكس من كثير المخرجين الكبار الداعمين للمـــرأة الذين يؤمنون أنّ قضايا المرأة بالذات وكل ما يتعلق بهمومها لا يستطيع أحد أن يكتبها ويخرجها بشـــكل سليم أفضل من النساء، لأن المرأة تستطيع أن تفهم وجع وهموم غيرها من النساء.

هل عانيتِ خلال مسيرتك المهنية من النظرة الذكورية والتحديات الاجتماعية التـــي مـــن الممكـــن أن تعرقل آمالك السينمائية؟

بالتأكيد، وأتذكر خلال فترة بداياتي حينما كنت أحمل الكاميرا وأخرج للميدان وفي الشارع كنـــت أجـــد تدخلا من الشباب وانتقاداتهم التي تصل لدرجة الاستفزاز، والأمر كذلك يتعلق بالممثلات اللـــواتي كـــنّ

معي فلم يسلمنَ من كل هذا، وهنا يأتي دور المخرجة أن تثبت نفسها ووجودها وتحاول أن تتجاوز كل هذا الاستفزاز والنقد، والحقيقة رغم كل محاولات الإحباط، كنت أردد في خاطري دائماً:

(اترك اللي يحكي يحكي) علينا أن نرد على كل ذلك بالنجاح والمنتوج الذي نخرج به في نهاية المطاف.

ينتقد الكثيرون التعاطي مع قضايا المرأة الفلسطينية في السينما بحيث أنه لم يتم تقديمها بصورة جديدة مبتكرة بعيدة عن المواضيع المقولبة، حتى وإن كانت محاولات حثيثة لإنصافها وإخراجها من إطاري النمطي والتقليدي، بنظرك كيف يمكن أن يتم تقديم قضايا المرأة التي تعرض في السينما الفلسطينية بصورة أكثر حداثة وابتكار؟

هذا الأمر يتعلق بكفاءة المخرج واجتهاده، هناك مخرجون مازالوا يتحدثون عن نفس المواضيع التي تم سردها واستهلاكها، سأتحدث عن نفسي في هذا الأمر فكما تعلمين كل مخرج وله عقليته ومنظوره الخاص وأسلوبه تجاه هذه القضايا، ذات مرة عُرض علي أن أكتب فيلما محوره المرأة، ولم يكن هناك قضايا جديدة كي أتطرق لها، فكرت بقضية الطلاق نظرًا لحساسيتها في المجتمع الغزي، ورغم أنه تم التطرق له كثيرًا، لكنّي أحببت الاتجاه لنقطة معينة أنطلق من خلالها لعرض هذا الموضوع لكن بأسلوب جديد ومبتكر، لذلك تطرقت للطلاق من خلال الفانتازيا ولم يكن هناك مخرجون سواء من الضفة أو غزة قد التفتوا لجانب الفانتازيا في عرض الأفلام، ورغم أنّ الفكرة جديدة وغير معهودة من قبل في السينما الفلسطينية وتأكيد الكثير من المخرجين أن الفكرة صعبة جدًا؛ فموضوع الطلاق وما يندرج عليه من قمع لكثير من النساء من صعوبة الخروج من المنزل، نظرة المجتمع، وأحيانا الحرمان من التعليم، ليس من السهل عرضه بطريقة فانتازيا بدون صوت في غرفة واحدة وبضوء شمعة، إلا أنني تحديت نفسي وأصريت على فكرتي، وهنا يأتي إبداع المخرجة أن تثبت نفسها بالساحة السينمائية رغم محاولات التشكيك بقدراتها، وبكامل الصراحة كان الأمر صعبًا جدا، لكن لا بد من تحدي النفس قبل تحدي المحيط الخارجي، وهل أنا أستطيع أن أخرج بهذا النمط من الأفلام السينمائية؟

بالفعل استطعت إنجاز فكرتي ونجحت بها، وخرجت بفيلم فانتازيا (عتمة أمل) تم اختياره وعرضه في مهرجان الدار البيضاء وفي المغرب والجزائر، كنت حينها سعيدة جدًا وأصبحت متيقنة أننا كمخرجات نستطيع أن ننجح وننجز ولكننا نحتاج دعم الآخرين ولو على الصعيد المعنوي، رائع جدًا أن تدعم

المخرجة نفسها لكن سيكون من الأعظم أن يدعمها الأطراف الآخرين ويشعرونها بمدى ثقتهم بها من مصورين وسينارستات ومخرجين آخرين وكذلك المجتمع، مع ملاحظة هامة أنني في الغالب أنا من أكتب نص السيناريو ولا أحبه جاهزًا كي أشعر بالتفاصيل أكثر وأقدم رسالتي كما أريدها بالضبط.

هل تمكن المخرجون في غزة وبشكل خاص المخرجات أن يكسرن المحظور اجتماعياً ويواجهن المجتمع بالقضايا التي يصر على عدم الاعتراف بوجودها أو التعتيم عليها؟

بالنسبة لمثل هذه القضايا هناك مواضيع حساسة جدًا وتحتاج جرأة حقيقية للحديث عنها سينمائيا كقضايا الخلع، قد يكون الأمر أسهل في الضفة الغربية لكن هذا الموضوع حساس جدًا في غزة رغم أنه تم تقنينه، وكذلك موضوع الزواج بالسر، أي يتزوج الرجل على زوجته بالسر، الذي انتشر بشكل كبير في القطاع رغم محاولات التعتيم عليه، ومواجهتي بالاعتراض والاحتجاج أنّ هذا الزواج غير موجود بصورة كبيرة، وهنا بنظري يجب على المخرجة أن تكون في متابعة واطلاع دائم للقضايا الاجتماعية من هذا الشكل، وبالفعل اشتغلت السنة السابقة على موضوع الزواج بالسر رغم الاعتراض وعدم الاعتراف، وكنت متأكدة أنّ هذه القضية منتشرة حسب متابعتي، وبالفعل بعدما سردت هذه القصة بدأ كثيرون يكتشفون هذه القضية ويعترفون بها على صعيدهم الشخصي، أحد المخرجين الذين كانوا معي ضحك واعترف وقال هل تعلمين أن زوج أختي تزوج عليها بالسر؟

وللصدفة المضحكة، كذلك المنزل الذي كنا نصوّر به الفيلم اكتشفت صاحبته أنّ زوجها قد تزوج عليها بالسر منذ سنوات، هنا أعرب الكثيرون عن دهشتهم وتراجعهم عن الانتقاد السابق لي، حينها قلت لهم لا بد لنا كمخرجات أن نكون أكثر قربا من واقع المجتمع ومتابعات جيدات جدًا لكل القضايا الحديثة التي تواجهها المرأة في المجتمع.

بنظرك كمخرجة مهتمة بقضايا المرأة، هل استطاعت الأفلام في غزة سواء الوثائقية أو الروائية إن وُجدت أن تحقق التوازن الجندري دون أن تغلب كفة على أخرى، وبالذات الكفة الذكورية؟

بنظري معظم الأفلام الروائية في غزة تطرقت للطرح الجندري، مثلا أنا أحاول قدر الإمكان وأقرب للتفاؤل أن أجعل نهاية أي فيلم مشرقة ومنصفة للمرأة، كذلك أحاول أن أعرض صورة الرجل بدور نبيل يغلبه التفهم والطيبة والأصالة التي تناسب حقيقة الرجل في غزة بعيداً عن حالة التشوه الاجتماعي التي أصابت الذكور، واحاول كذلك أن أقدم رسالة مفادها أن الثقافة والوعي والأصالة هي جزء ذات

الرجل الفلسطيني وكينونته، وغيري كثيرات يحاولن أن ينفضن الغبار ويشحن بكل العـــادات المكتســـبة والسلبية التي ابتلى بها شعبنا الفلسطيني بذات شريحة الذكور.

هناك ملاحظة تجاه موضوع الجندر، وجدت أن أفلام المخرجات الإناث يغلبها الطابع الجندري، فهـــي تسرد القصة بطريقة أكثر مرونة وانفتاحًا اجتماعيا بنهايات مشرقة، عكس كثير من المخرجين الـــذكور الذين وإن حاولوا تحقيق التوازن الجندري إلا أنني لاحظت أن نهايات أفلامهم يصيغونها بأكثر مأســـاة وتراجيدية، وبنظري أنا أفضل أن نجعل هناك بصيصًا من الأمل فمجتمعنا يحتاج لمـــا يعطيـــه الأمـــل والدافع بعيدًا عن الانغلاق على المآسي والهمومي فقط، صحيح غزة مليئـــة بـــالهموم والألـــم بســـبب الظروف التي تعيشها، لكن يكفينا كل ذلك نحتاج أن نرسم أملا وابتسامة،من حقنا أن لا نشاهد المآســـي في الأفلام وأن نقدم ما يعطينا المزيد من الأمل لعل وعسى أن يأتي يوم ونسرد مآسينا لمجـــرد كونهـــا ماضي وتاريخ لا أكثر.

مقابلة (4) مع المخرج والناقد السينيمائي عبد الفتاح أبو الهون

الخميس 21-7-2022

am 10:43

حينما قمت باختيار فيلم المر والرمان كنموذج لدراستي المتعلقة بالجندر، وجـــدتُ وبعـــد مشـــاهدات متكررة له أنه استوفى الأهداف الأساسية في أطروحتي من حيث تطرقه للقضايا الجندريـــة، وكـــذلك تمكنت من خلاله تقريبًا أن أجد إجابة لمدى طرح موضوع الجندر في السينما الفلســـطينية الحديثـــة، وعدم انغلاقها على القضايا السياسية والوطنية وحصر دور المرأة الفلسطينية في فلك الرجل اجتماعيا وسياسيًا دون أن تكون محور القصة الأساسية، بنظرك هل فيلم " المر والرمان" يمكن اعتبـــاره فـــيلم فلسطيني جندري؟

بالتأكيد يمكننا أن نعتبر الفيلم جندريًا بالذات حينما ننظر لموضوع الفيلم الأساســـي والمحـــوري، فهـــو يروي قصة قمر كامرأة وذات أنثوية، تمارس حياتها واحتياجاتها العاطفية فيما بعد، ويندرج عنه السؤال الجندري التالي: هل يحق لزوجة الأسير الفلسطيني أن تمارس احتياجاتها كامرأة طبيعية، أم تلغي هـــذا الجانب بها وتنحصر بما يفرضه المجتمع عليها من الالتزام بتابوهات مفروضة اجتماعيا ووطنيا علـــى زوجة الأسير؟

لاحظت خلال مشاهدة الفيلم أن المخرجة اعتمدت على الفضاءات المكانية المفتوحة في الفيلم أكثر من الفضاءات المغلقة، واستنتجت أن هذا الأسلوب الفني قد يدل سينمائيا لصورة أكثر حرية في رسم واقع المجتمع الفلسطيني بنسائه ورجاله، وهذا يقرب فهم الرسالة الجندرية التي تطرحها المخرجة، بنظرك ما التصنيف السنيمائي للفيلم؟

استنتاج صحيح حول الفيلم، ومن الناحية السنيمائية فإن الفيلم يتبع نمط الرياليزم ويمكن اعتباره فيلم واقعي فلسطيني وهذا لعدة أسباب، منها موضوعيا وأخرى تقنيا، بالنسبة لما يتعلق بموضوع الفيلم فكما سبق وذكرنا الفيلم يروي قصة امرأة واقعية بسيطة وكذلك كل الأبطال واقعيين وليسوا أيقونات أو نخبة، وقصة الفيلم بسيطة لم تكن بحبكة قوية جدًا تعطي ذلك التشويق ولم يتم استخدام حبكة فانتازيا وأحداث صادمة درامية غير متوقعة، الفيلم قصة يمكن مشاهدتها في أي منزل فلسطيني أو بيئة اجتماعية بمختلف ثقافاتها طالما أنه يتحدث عن موضوع حاجات انسانية لمرأة، أما تقنيًا فالمخرجة صورت معظم المشاهد بعدسة (35ملم) وهنا الشوت يكون فاتحا كما رأينا، نستطيع أن نشاهد من خلالها أكبر كمية من الأشياء deep focs، يدخل بالصورة معظم الأشياء، وهذا لاحظناه في افتتاحية الفيلم، رأينا الجبل، منزل عائلة زيد، الشجر، جامع وكثير من الأشياء.

كذلك ستلاحظين في هذا النمط من التصوير أنه يتم التصوير به من العام الي الخاص، أي الكشف من العام الي الخاص وهذا كله من مميزات أفلام الرياليزم السينمائية، هنا تدرجت المخرجة من تصوير الجبل وما حوله ثم انتقلت لمكان منغلق وهي الغرفة التي يتجهز بها الزيد من أجل الزفاف، كذلك تدرجت حركة الكاميرا بتصوير زيد وهو يرتدي الجاكيت من الأسفل وانتقلت ببطيء نحو الأعلى.

احترت في معرفة الحدث الانقلابي في حياة قمر، هل هو حينما اقتحم الجيش الحقل واعتقلوا زيد، أم خلال مرحلة تعرفها على مدرب الدبكة قيس؟

سبب حيرتي أن قمر وفق ما استنتجته كانت تعاني من أمرين، الأول متعلق باعتقال زيد وهذا الأمر سبب لها تضييق اجتماعي وقيد عائلي فيما يتعلق بتدريبات الرقص وهنا يمكن اعتباره حبكة الفيلم، والثاني معرفتها بقيس وتولد مشاعر عاطفية غير واضحة ومضطربة تجاه المدرب، وهي التي انطلقت من خلالها لفهم المرأة والرجل نفسيا خلال الفيلم، فقد تكون هذه القضية هي الحدث المركزي الذي سبب كافة الانفعالات والتغييرات التي اعترت قمر.

كل حدث انقلابي ومركزي في حياة أي بطل، لا بد أن يُفرض بشكل قدري على البطل ويكــن خــارج إرادته، وهذا حدث في الدقيقة 18 في الفيلم وهي لحظة اقتحام الجيش الاسرائيلي لحقل عائلة زيد، حيث كانت حياة قمر مستقرة هانئة لا تعتريها المشاكل ولم تكن هي محور الفيلم الأساسي أصلا، لكن بعد هذا الحدث انقلب كل شيء وأصبحت هي البطلة الرئيسية التي تتابعها الكاميرا وهي التي وضعت في ظرف كي تتعاطى مع معظم الأمور والأحداث، أنا بالتأكيد مع هذا الطرح فيما يتعلق بحبكــة الفــيلم وحدثــه المركزي.

بنظرك هل حقق فيلم المر والرمان التوازن الجندري ما بين المرأة والرجل؟

وإن كان الفيلم جندريًا إلا أنه لم يحقق التوازن الجندري وفق ما أرى، في البداية الصراع الجندري مــا بين المرأة والرجل لم يكن عميقا كما يجب أو يفترض، ولأن الصراع لم يكن عميقًا كان الحــل الــذي طرحته المخرجة بسيطا وتقليديا جدا، ببساطة خرج زيد من السجن فاضــطرت قمــر أن ترجــع لــه. وبنظري حينما يتم عقد مقارنة جندرية ما بين البطلين الرئيسين قمر وزيد، سنجد أن الكفة تنحــو تجــاه زيد، مثلا كان زيد تاجرا وهذا يدل على تحقيق الذات والاستقلال الاقتصادي والقوة الاجتماعية، كــذلك العمل الذي يمارسه زيد يتعلق بالزيتون والزيتون له عمق تاريخي وقدسية وطنية واجتماعية في الذاكرة الجماعية الفلسطينية، فهو يمثل العمق والرسوخ والجدور وكذلك الدين سواء أكان مسيحيًا أو إســلاميا، وإذا نظرنا للظرف الذي تعرض له زيد سنجد أن قضية الأسر لها ثقل وأهمية وطنيــة لــدى الشــعب الفلسطيني بل التاريخ النضالي بأكمله، فزيد بنظري يمثل الأخلاق، الوطن، النضــال، العمــق والــذات الإيجابية في الفيلم.

بينما قمر سنلاحظ أن عملها مجرد راقصة دبكة، وهذا يمثل حيز عام على نقيض زوجها الــذي يمثــل عمله في التجارة حيزا عامًا، كما أن عمل المرأة في الدبكة في الثقافة الفلسطينية المحافظة يمثل التحرر أو الانحلال الاجتماعي مثلا، وكذلك ظهرت قمر جندريا غير منضــبطة، ضــعيفة، هشــة، وجعلتهــا المخرجة تستمر في هذا المسار، بل استطاع زيد أن يتحكم في سير الأحداث على العكــس مــن قمــر المساقة مع الأحداث دون أي نضال جندريالي لها ودون أي بوصلة توجهها أو قرار تتخذه.

تعقيبًا لموضوع الدين، هل تجد أن استخدام الدين المسيحي كعقيدة لديانة الأبطال أمر عفوي من المخرجة؟ أم الأمر مدروس بالذات أن قصة الفيلم فيها جرأة قد تكون غير ملائمة لتقبل عقلية المجتمع المسلم المقيد جدا للمرأة؟

بالتأكيد موضوع كون الدين مسيحي لين أكثر في الشارع الفلسطيني بسبب الترسبات الدينية وكذلك الذكورية لدى الشعب الفلسطيني، وهنا قد يكون الانتقاد أخف وطأة من لو كان الفيلم يروي قصة عائلة فلسطينية مسلمة.

هل تعتقد إذا ما أسقطنا نظرية الرجال المحدقة للورا مولفي على شخصية أم حبيب، نجد أن المخرجة نجوى النجار بشكل أو بآخر استغلت هذا الجانب في أم حبيب كذات إثارة واستقطاب لغريزة المشاهد الذكر؟

بالتأكيد، نجد أن المخرجة نجوى النجار هنا أظهرت لنا امرأة تشحن المشاهد الذكوري المحافظ عليها وتستقطبه غرائزيا، ومن ناحية أخرى، وبشكل جندري إذا ظهر جسد المرأة غير خاضع في مكان له قوانين معينة فإن هذا الجسد سيخلق فوضى.

بنظرك ما هو سبب تباين طرح الجندر في السينما الفلسطينية وما يندرج عليه من اختلاف رؤيا المخرجين بتناول القضية الفلسطينية؟

هذا يتعلق بتركيبة السينما الفلسطينية ذاتها، وذلك بسبب حالة التمزق والتشتت التي تعرضت لها أرض فلسطين التاريخية منذ النكبة، وهذا بالتأكيد كان له الأثر والعامل الأساسي فيما يتعلق بطريقة المخرجين في تناول القضية الفلسطينية وكذلك قضية المرأة، ستجدين أن هناك فرق شاسع بين شعب يعيش في الشتات و أرضي ال67 (الضفة الغربية)، مقابل شعب آخر يعيش ضمن أراضي 48 وكذلك هم يفرقون في رؤيتهم عن شعب آخر يعيش في مخيمات اللجوء في المهجر، أو يعيشون في المهجر بجنسيات أخرى.

كل منهم نشأ بطريقة مختلفة وبالتالي فإن تداول القضية الفلسطينية والنضال سيتباين لديهم وفق التنشئة الاجتماعية التي نشأوا عليها، سنلاحظ أن مخرجين ال48 يغلب عليهم طابع الأسرلة وهذا أسهل في تعاطيهم لقضية الجندر أو جعل لطرحها مساحة أكبر في المنظور السنيمائي، فهم لم ينشأوا في منظومة اجتماعية كتلك المنظومة التي نشأ عليها مخرجون أراضي 67، فهم لم ينشأوا على أرض نضال. مثال

على ذلك أفلام هاني أبو أسعد، نجد بكامل الوضوح بعده عن القضية الفلسطينية ورموزها المقدسة لأنه لم يعش على أرض ثورات، وكذلك هو يحمل الجنسية الهولندية ويقيم في هولندا، لذلك قضية الأســـرى مقدسة لدى منظور مخرج أراضي ال67 ولكنها ليست جزء من قضايا مخرج ال48 وهذا كان له الأثر الكبير في كيفية تناول هاني أبو أسعد لموضوع النطفة التي سيتم زرعها فـــي رحـــم زوجـــة الأســـير، فالمخرج هنا عاش منعمًا ولم يعش الحواجز أو في صرح جامعة فلسطينية تشبعه با

ملحق ج

أفلام تطرقت لقضية الجندر

قبل الحديث عن الأفلام الفلسطينية التي تطرقت لقضايا اجتماعية وموضوعات لها علاقة بالجندر؛ إذ لا بد أن يتم تسليط الضوء على تركيبة السينما الفلسطينية لما لها من أهمية في فهم جوانب الأفلام بالإضافة لمدى تأثيرها على طبيعة الموضوع الذي تعالجه الكاميرا السينمائية، فهناك أفلام فلسطينية غلب عليها الطابع الثوري والنضالي أو تمحورت حول القضايا الوطنية، في حين أنّ هناك أفلام فلسطينية أخرى لم تتناول الجانب النضالي والوطني ولم تجعله أساس الفيلم ومحور موضوعه أو جعلته هامشًا بطريقة ما، فحينما شاهدت الباحثة فيلم 200 متر للمخرج أمين نايفة، وقارنته بفيلم "بر بحر" للمخرجة ميسلون حمود؛ وجدت أنّ أمين نايفة كان مباشرًا في طرحه للقضايا القمعية التي يمارسها الاحتلال الإسرائيلي على الشعب الفلسطيني، والعراقيل التي يواجهها فلسطينيو الضفة الغربية بسبب جدار الفصل العنصري الذي يحول دون سهولة التواصل مع عائلاتهم المتواجدين في مناطق 48 وكيف يلجأ الكثيرون إلى حيل عديدة لمقاومة هذا المأزق ومحاولة اجتيازه في صورة يومية تكشف وجهاً قبيحاً للفصل العنصري ومعاناة الفلسطينيين في الداخل وفي الضفة.

وعلى العكس، وجدت الباحثة أن القصة التي يحكيها فيلم " بر وبحر" لميسلون حماد، تدور حول ثلاث شابات فلسطينيات يعشن في تل أبيب بعيدا عن أهلهن، ويتطرق الفيلم لهمومهنّ وهنّ يبحثن عن الحرية والغد أفضل، وبعد زواج إحداهن تأتي شابة أخرى كي تتقاسم الغرفة مع الفتيات الأخريات، كما ويعرض الفيلم المشاكل التي ستواجه الفتاة في بداية الأمر بسبب صعوبة الاندماج معهن لأنهن مختلفات عنها في السلوك والقيم وتقليدية أسرهن التي تجمع بينهن، رغم اختلاف دياناتهن وبحثهن عن الحرية وعالم أرحب يتسع لأحلامهن.

وانطلاقا من هذا الاختلاف كان لا بدّ من البحث في هذا الأمر ومعرفة أسباب تباين السينما الفلسطينية فيما يتعلق بموضوعاتها، خاصة أنّ الباحثة لاحظت أنّ هناك الكثير من الأفلام الفلسطينية التي غلبها الطابع الوطني وتقليدية تناول موضوع المرأة، مقابل أفلام فلسطينية أخرى تناولت القضايا الاجتماعية والمرأة بشكل خاص بعيدا عن النمط المعهود أو الممنوع لدى المجتمع الفلسطيني المحافظ.

وفي حوار أجرته الباحثة مع المخرج السينمائي والمسرحي عبد الفتاح أبو الهون (2022) تم طرح ذلك السؤال عليه في محاولة لكشف الأسباب التي ساهمت في ذلك التباين والاختلاف، حيث وضح أبو الهون أنه قبل أن يتم معالجة أي فيلم فلسطيني لا بد من الأخذ بعين الاعتبار خصوصية المكان والمخرجين الذين قاموا بإنتاج الأفلام، فالسينما الفلسطينية مازالت تعاني من تلك المعضلة في أساس بنائها بسبب عدم استقلال فلسطين بشكل كامل وعدم تحقق قومية واحدة تجمع كل الفلسطينيين، فالمجتمع الفلسطيني مازال مفتتًا ما بين معاناة من اللجوء والمهجر، وآخر تحت ظل مناطق 67 وغزة، وآخر ضمن أراضي 48، وهذا كان له التأثير الكبير على اتجاهات السينما الفلسطينية وميولها والقضايا التي تعالجها كاميرة كل بيئة.

ويصنف أبو الهون أن السينما الفلسطينية حسب مدى تأثيرها على نوعية الأفلام على النحو التالي:

- سينما مناطق الضفة الغربية 67، وقطاع غزة.
- سينما مناطق 48 التي تم تأثير الأسرلة عليها وبالتالي فهي تعالج القضايا الفلسطينية على نحو مغاير عن سينما مناطق غزة و أراضي 67.
- سينما المهجر، وهذه تشمل أماكن اللجوء خارج الوطن الفلسطيني وإسرائيل، والتي تعالج القضايا الفلسطينية كذلك وفق البيئة ومدى تأثيرها على ميول المخرج أو المخرجة، حيث يعالج بعض المخرجين القضايا الفلسطينية وفق منظور كولونيالي تماماً، فالمخرج الذي تأثر بالبيئة الاجتماعية والأوضاع السياسية في غزة والضفة الغربية، يختلف منظوره للقضايا التي يعالجها مخرج فلسطيني آخر نشأ وعاش في بيئة أوروبية وينظر للقضايا وفق منظور البلد الأوروبي أو الأمريكي الذي يعيش به، كما ويختلف عن مخرج فلسطيني تهجر وعاش في مناطق عربية خارج فلسطين كسوريا ولبنان والأردن وغيرها.

من الجدير بالذكر حينما يتم الحديث عن السينما الفلسطينية الغزية مقارنة بالواقع الحالي لها، رأت الباحثة أن واقع قطاع غزة السينمائي منذ عام 1970 كان له اهتمامًا وقبولا أكثر على الصعيد الاجتماعي والشعبي، حيث كانت سينما النصر حينها تعج بجمهور الغزيين المرتادين لها، على العكس حاليا فقد وجدت الباحثة خفوتا لبريق دور السينما في قطاع غزة، فآخر مرة شاهد فيها المواطنون فيلما بدار العرض السينمائي كانت قبل 27 عاما، وقد تم إغلاقها حتى إشعار آخر، لذلك كان لا بد من

التواصل مع مخرجين ومخرجات غزيين لفهم الواقع السينمائي في القطاع، وفي هذا الشـــأن صـــرحت المخرجة الغزية سحر الفسفوس (2022) للباحثة حول حقيقة الظروف التي تعتري القطاع السينمائي في غزة وأشارت بأن الحركة السينمائية في غزة ليست ممتازة ولكن المخرجين يحاولون قدر الإمكـــان أن ينعشوا القطاع السينمائي بالرغم من أنه تحكمهم الكثير من القيود، منها قمع حرية التعبير عن الـــرأي، فلا يمكن للمخرجة أو المخرجة أن يتطرقا بكاميرتهما لأي موضوع، ولا بـــد أن يكـــون المخرجـــون محصورين بمواضيع محددة.

أما فيما يتعلق بتمويل السينما الغزية، أشارت الفسفوس (2022) كذلك بأن التمويل ضعيف جدًا بالنســـبة للمخرجين، وبسبب ضعف القطاع السينمائي فإنه يتطلب من المخرج بذل جهدا أكبر كـــي يكـــون هـــو المصور أحيانا وكاتب السيناريو والمونتير أحياناً أخرى، ونوهت لأمر آخر وهو مهم جدًا وملاحـــظ أن الواقع السينمائي في غزة مقارنة بالماضي فيما يتعلق بموضوع قبول وجود نساء مخرجات فـــي هـــذا المجال، أصبح هناك تقبلا أكثر لوجودهن مقارنة بالهجوم والرفض المجتمعي الشديد سابقا.

مما يجدر التنويه إليه، أنه لم تكن عملية إحصاء جميع الأفلام الفلسطينية الروائية التي اهتمت بالجنـــدر في العقد الأخير بعد فيلم " عرس في الجليل" للمخرج ميشيل خليفي عام 1987 عملية سهلة، بل علـــى العكس تمامًا، كانت في غاية التعقيد، لاسيّما أنه لم تتمكن الباحثة من مشاهدة جميع هذه الأفلام؛ هذا من جهة؛ ومن جهة أخرى كان من الصعب إيجاد أفلام فلسطينية كثيرة ترتقي إلى مستوى تصنيفها تحـــت مسمى "أفضل" بما تحويه الكلمة من التزام بمعايير جمالية في الإخراج والسيناريو والتصوير والموسيقى والتمثيل والتطور الدرامي والحبكة والتجديد. إلى جانب ذلك، نتج عن عملية البحث والمشاهدة ومراسلة المخرجين والمخرجات والنقاد السينمائيين معرفة ووعيًا لدى الباحثة بوجود عدد كبير من هذه الأفـــلام، وقد تمّ اختيار أربعة أفلام ليتم مشاهدتها، ومن الأفلام التي قامت الباحثة بمشاهدتها وتلخيصها:

1. "عرس في الجليل"، 1987 للمخرج ميشيل خليفي.

حول الفيلم: يحكى الفيلم قصة مختار القرية أبو عادل الذي أراد أن يقيم حفل زفاف لابنه فيلجأ للحـــاكم العسكرى الإسرائيلى كي يرفع حظر التجوال لليلة واحدة ويقول له: " جئتك لترفع عنا قـــوانين حظـــر التجوال ليوم واحد، لأزوّج أبني".

ويفاجأ المختار بشرط الحاكم العسكري بأن يحل هو وبعض عساكره كضيوف في حفل الزفاف، فيضطر بناءً على ذلك لدعوته للعرس مما يؤدي لغضب أهل القرية، ويدور نقاش أشبه بمرافعة سياسية تتباين من خلاله ردود الأفعال على تصرف المختار، إذ يقول العم أخو المختار: "لماذا نقبل دعوة الحاكم العسكري، وقوانين منع التجوال تمنعنا أن ننزل إلى أرضنا لجني محاصيلنا، كيف نقبل ودماء شهدائنا لم تجف بعد؟"، وبينما يقبل البقية قرار المختار على مضض، يخطط البعض الآخر لاغتيال الحاكم العسكري خلال الحفل.

يناقش ميشيل خليفي من خلال هذا المشهد في بيت المختار العلاقة مع المستعمر وعراقيله، والمشكلة التي تتركز في كيفية العيش بسلام في ظل وجود المحتل، كما وينتقد التقاليد والأعراف وكأنه يشير إلى أن هذا أحد أسباب هزائمنا، حيث يرصد المخرج موقف المختار البراجماتي، فهو لا يهمه سوى إتمام عرس ابنه مما يجعله يتحمل وجود الحاكم العسكرى ليمرر الفرح، بينما يشعر ابنه عادل بالخزي والعار وانحطاط كرامته أمام الناس بسبب تصرف والده مما يجعله يصاب بالعجز الجنسي ليلة الدخلة.

الفيلم له محوى جندري آخر حيث يعكس العلاقة بين الرجال والنساء في المجتمع الفلسطيني، وكيف أنَّ الذكورية العربية (الرجولة) تعتمِد بنحو تقليدي على ميثاق شرف صارم يقوم على حفظ ماء الوجه والقَرابة والمشاركة، هذا الميثاق الذي يمنح الرجل كلًّا من السلطة والمسئولية، يُمرَّر من الآباء إلى الأبناء. بالنسبة إلى أبي عادل، يُمثِّل الزفاف فرصة لاستعراض ثروته وسلطته الأبوية، لكن رأس ماله الثقافي تُقوِّضه السلطة السياسية للإسرائيليين. علاوةً على ذلك، فإن شقيقه خميس تحدى سلطته هذه ورفض حضور الاحتفال، كما تحدَّت ابنته الصغرى سمية سلطته؛ حيث ارتدت الجينز وأخذت تُغازل الرجال. في نفس الوقت، فإنَّ العريس والعروس لديهما مشاكلهما الخاصة؛ فبعد اغتسال العروس على يد النسوة لإعدادها من أجل ليلة الزفاف، واغتسال عادل بدوره على يد الرجال، يدخلان غرفتهما معًا، وفي صمت يبدأ كلٌّ منهما بخلع ملابسه على حدة قبل ارتداء الملابس البيضاء التقليدية. تبدأ العروس في غسل قدم العريس بإخلاص كما يقتضي العرف، لكنه لا يقدر على القيام بدوره كزوج على نحو ملائم، لذلك ينتابه الغضب والإحباط ويُحاوِل ضرب العروس وتعنيفها، في حالة من القهر الذي يمارسه على من هي أضعف منه وتحت سلطته، فوالده تم قهره من سلطة سياسية وبالتالي مارس قهره كسلطة على ابنه، والابن يمارس الان ما مارسه والده عليه، وفي هذا يشير الدكتور حجازي (2005) في كتاب التخلف الاجتماعي أن في القهر علاقة بين طرفين (المقهور والمتسلط) وهذا لا يتعلق بين علاقة الحاكم

المتسلط بالمواطن كون الحاكم سلطة سياسية تمارس القهر كمحاربة المتمردين وسرقة الثروات فقط، وإنما يشمل علاقات أخرى في دوائر أضيق تحيط بالإنسان قد تتسم بالاستغلال والاستعباد كعلاقة أب بأولاده، زوج بزوجته، مدير بموظفه، رجل دين بأتباعه، وبذلك يصبح مصدر القهر وتخلف أي شخص في المجتمع وبالتالي فإن حصول الانسان الخاضع والمستغل والمستعبد على أي قدر من السلطة على الأخرين قد يدفع به لمعاملتهم كما عومل سابقا وسيتحول إلى متسلط قاهر والسبب لا يرجع إلى السياسة فقط، وإنما إلى لاوعي الإنسان الثقافي الذي ترسخت فيه قيم الاستعباد والظلم.

في نفس الوقت، تنتظر العائلتان في الخارج لترى ملاءات السرير المتصبغة بدماء بكارة العروس التي تشير نجاح العريس وكفاءته كرجل، وحينما يشتاط العريس غيظًا وحقدا على والده ويفكر بقتل والده، تتدخل العروس سمية هنا للعثور على حل للخروج من هذا المأزق، فتفض بكارتها بنفسها وتحفظ كرامة زوجها وينتهي العرس دون افتضاح أمر العريس ويرحل الحاكم العسكري.

2. "السلام عليكِ يا مريم" 2015، للمخرج باسل خليل.

حول الفيلم: يدور الفيلم حول قصة خمسة راهبات من (دير راهبات الرحمة) يتناولن فطورهن في هدوء وسكينة، فإذا بصوت اصطدام سيارة عائلة من المستوطنين بتمثال السيدة العذراء، فتحطمه وتتعطل السيارة، فما يكون من العائلة المكونة من مستوطن وزوجته وأمه العجوز إلا اللجوء للدير طلباً للمساعدة، مما يقلب كيان الراهبات الخمسة من هول الموقف والظرف الذي وجدن أنفسهن في صدد التعامل معه، بالذات أن قدرهن كان التعامل مع مستوطنين محتلين، ورغم رفضهن للاحتلال والكيان الاستيطاني إلا أن ذلك لم ينسيهن دورهن في مساعدة المستغيثين وما تمليه عليهن انسانيتهن وأخلاقهن.

حينما يدخل أفراد العائلة إلى الدير تطلب منهم الراهبة تسليم السلاح الذي يحمله المستوطن الأب، ومن ثم تقوم بعملية إفراغه من الرصاصات بسرعة وكأنها خبيرة أسلحة، ليبدأ بعدها الصراع الذي يكشف مشاهد احتقار المستوطنين اليهود للعرب والعنصرية الدينية، من خلال سخرية لاذعة مصدرها التدين الصهيوني المدعى وغير الحقيقي للعائلة المستوطنة.

وبينما تحاول الرهبات مساعدة العائلة باستثناء مواقف امتعاض من الراهبة الأصغر ماري، يرفض أصدقاء العائلة اليهودية تقديم المساعدة لهم، وكذلك تتعثر كل محاولاتهم الأخرى بطلب المساعدة هاتفيا، ليكون الحل استخدام سيارة قديمة مركونة بكراج الدير بعد عملية إصلاحها.

المثير بالفيلم رغم ندرة تطرق السينما الفلسطينية للموضوع الديني، إلا أنّ له رمزية جندرية من حيث جعل النساء الراهبات الفلسطينيات والأخريات اليهوديات محور الفيلم وقضيته؛ حيث أشار إلى أنه مهما اختلفت ديانة المرء، إذ لا بد أن تجمعنا في النهاية ممارسات اجتماعية متشابهة، ويبدو ذلك واضحا من خلال توتر علاقة الزوجة اليهودية بحماتها، إضافة إلى ذلك، خرج لنا الفيلم بصورة غير نمطية عن الراهبات التي تتركز في الصلاة والانحصار في الكنيسة، بل قدم لنا صورة لراهبات قويات مستقلات حيث وجدنا في الفيلم إتقان الراهبات لعلم ميكانيك السيارات، وليس فقط إلمامهن بالصلاة والدعاء، ناهيك عن مبادرتهن بتقديم المساعدة من خلال الاتصال الهاتفي والصلاة لأجل خلاص الزوار المفاجئين، ومساعيهن المتفانية لتقديم الحل لمن وقعوا في هذه المشكلة.

وعلى غير العادة في تقديم ميزان القوى بشكل تقليدي في السينما التي أغلبها تصب لصالح الذكور، فقد أشارت عياش (2018) أنّ الراهبات كنَّ اللاعب الأقوى في الفيلم، فهن من قدمن العون، وهن من أصلحن السيارة، وهنا من فرض شروطهن في النهاية على الزوار.

وتضيف عياش كذلك، أن الفيلم قدم كذلك مقارنة بين هدوء الراهبات في كل لحظات الفيلم، وعصبية العائلة اليهودية في التعامل مع المشكلة، والتي بدت فيها الغلبة بالنهاية للروية والحكمة في التعامل مع الأمور. فهؤلاء الراهبات الوحيدات اللواتي قد يظهرن سكونا ولا مبالاة بالعالم من حولهن، إلا أنهن عند المواقف الجدية، الأفضل في مواجهة المشاكل.

3. فيلم "عطش" للمخرج توفيق أبو وائل

حول الفيلم: يروي الفيلم قصة صراع أسري مرير بين الأب من جهة وبقية الأسرة من جهة أخرى، فعندما يكتشف الأب صورة الشاب الذي أغتصب ابنته يحبسها في غرفة مهجورة تجعل الفتاة توشك على أن تفقد صوابها، وحينما يحاول الابن تحطيم القفل الحديدي بمطرقة ثقيلة يضربه والده بغصن شجرة غليظ كاد أن يودي بحياته.

الفيلم يحتوي على أبعاد نفسية جندرية كثيرة، فالأب المُستبد الذي يتعرض إلى اضطهاد المُحتل يتصرف بطريقة مرَضية وكأنه لا يجد متنفساً له إلا عن طريق اضطهاد أفراد أسرته الأضعف منه، بل أنه يحفز الابن والبنت تحديداً على قتله. فثمة مواقف كثيرة، وسلوكيات مُستفزة كانت تصدر من الأب تجعل العائلة بأكملها تستشيط غيظا مثل تحطيم خزان الماء، أو حبس الفتاة الكبرى في غرفة موحشة، أو التعاطي مع الأم بطريقة فظة جداً، أو ضرب الابن بعصىً غليظة، وربما يكون عمل الأسرة المحموم في إخماد نار الفحم المشتعلة بالتراب أو الماء، هو تعويض نفسي عن إطفاء نار الغيظ الملتهبة في صدور الأسرة برمتها تجاه هذا الأب الظالم الذي يمثل السلطة الذكورية المستبدة، والمقهورة سياسيا واقتصاديا من سلطة المحتل وتمارس قهرها على من هم ضمن جناحها كما سبق وفسر ذلك الدكتور مصطفى حجازي في سيكولوجية الانسان المقهور سياسيا.

وفي حوار أجرته ريما المسمار مع المخرج توفيق زياد لصحيفة المستقبل اللبنانية، تساءل بقسوة رافضا للذكورية والاستبداد الأبوي: " لماذا الرجل العربي ينحني أمام الاضطهاد ويتحول بطلاً لمجرد ان ابنته أحبت أو مارست الجنس؟" متناسياً أن موضوع الاحتلال هو أكبر من الأقدار أو المصائر الفردية (دنيا الوطن، 2004).

4. "فيلم ملح هذا البحر" للمخرجة آن ماري جاسر

حول الفيلم: يدور الفيلم حول ثريا التي تعود من أمريكا للحصول على ميراث جدها الموجود في البنك البريطاني من قبل نكبة 1948.

تظهر بطلة الفيلم ثريا التي تحمل جواز سفر أمريكي، القادمة من بروكلين لزيارة يافا، مدينة عائلتها، ومع أنها أمريكية الجنسية إلا أن ملامحها العربية واسم عائلتها يجعلها غير مرحب بها من قبل قسم التفتيش في المطار الذي ينقلها من ضابط إلى آخر. وبعد انتهاء إجراءات التفتيش تنطلق ثريا إلى البنك برام الله لتطالب بمال جدها وتفاجئ أنهم يرفضون إعطاءها المال بحجة أن كل المال المودع في البنك قبل النكبة لا يمكن استرداده فترد على مدير البنك أن البنك مازال موجودًا كيف لا يكون المال موجود إذن، وحينما يصر المدير على موقفه، تبدأ رحلة ثريا بسلسلة من التحديات والمواجهات المحتدمة كي تسترد حقها من البنك.

اللافت والمميز على الصعيد الجندري في هذا الفيلم أنه لم يجعل المرأة هامشًا كمعظم الأفلام التي ألصقت مقومات وصفات البطولة والقوة والصمود بالرجل فقط، بل جعلها البطلة المناضلة فنحن هنا أمام فتاة تحمل الجنسية الأمريكية تحاور الجندي وتجادله، في صورة تعكس معاناة اللاجئات الفلسطينيات والعنف الممارس في حقهن من الاحتلال، كما أنها كانت فتاة شجاعة بعيدا عن صفات الاحباط والاستسلام والخوف والتردد التي غالبا ما يتم تصويرها وهي تحطم مجاديف النساء، مقابل صمود الرجل وشجاعته وإصراره على استرداد حقه، ففي الفيلم تقرر ثريا أن تسترد مال جدها من البنك البريطاني الذي كان موجوداً قبل النكبة في عهد الانتداب، كي تثبت لنفسها وللجميع الحقيقة الراسخة بأنها صاحبة حق لن تتنازل عنه مهما كان.

تشير الناقدة السينمائية علا الشيخ (2017) حول مشهد جدال ثريا حينما قالت: "البنك ما زال موجوداً، وأنا أريد مال جدي"

أن المال هنا هو مثل الأرض التي سلبت، لذلك شعرت ثريا أنها تحارب من أجل أرضها، حيث اختزل الفيلم صورة متكاملة للمرأة الفلسطينية المناضلة الثابتة على حقها كما ويعطي الفيلم إيحاءً للأمل والحرية الملتصقين بقوة المرأة الفلسطينية، حينما انتهى الفيلم بتكلل مهمة ثريا في استرداد مالها بالنجاح، ورد اعتبار جدها وعدم الاستسلام لكل العوائق والتحديات التي واجهتها.

إضافة على ما سبق من تلك النماذج التي عرضتها الباحثة، فقد أصبح لفلسطين رصيدها السينمائي الذي يخضع للتقييم والتعقيب، حيث يقول المخرج يوسف نتيل بهذا الخصوص وفق ما نقلته أبو ريا (2018) "إن السينما الفلسطينية نجحت في تسليط الضوء على القضايا الاجتماعية بعيدًا عن السياسية، كفيلم "سارة" للمخرج خليل المزين، و"قارب ورق" للمخرج محمود أبو غلوة، و"ديجراديه" من إخراج الأخوين عرب وطرزان أبو ناصر؛ بينما يرى المخرج محمد أبو ناصر المقيم في فرنسا_أن السينما الفلسطينية لازالت تحتفظ بالخصوصية المبنية على واقع مرير يعيشه كل الفلسطينيين سواء كان من الاحتلال أو حتى الوضع الداخلي الفلسطيني، لذلك لازالت تحبو بخطوات بطيئة، أو لنقل أنها لازالت في طور النمو والنضوج والتقدم"

وأما فيما يخص الكاميرا النسائية، وجدت الباحثة بعد تتبعها لكافة الأفلام النسائية المنتجة بعد التسعينات، أنّ الكثير من مخرجاتها أثبتن نجاح حضورهن على الصعيد السينمائي من خلال تناولهن القضايا

الوطنية بشكل عام، وقضايا المرأة وتعبيرهن عنها بشكل خاص، كالمخرجة سهى عراف مـــن خـــلال فيلميها " فيللا توما " و " نساء حماس "، والمخرجة نجوى النجار من خلال أفلامها "عيون الحرامية " و "المر والرمان " و "جوهر السلوان"، والمخرجة آن ماري جاسر من خلال فيلمها " ملح هـــذا البحـــر"، والمخرجة غادة الطيراوي من خلال فيلمها "فرط رمان الذهب"، والمخرجة ديما ابو غوش مـــن خـــلال فيلم " أول حب"، وغيرهن الكثير، مما لا يسع ذكرهنّ ههنا.

An-Najah National University

Faculty of Graduate Studies

GENDER IN PALESTINIAN CINEMA: THE CASE OF *THE MUR AND RUMAN* MOVIE

By

Saja Bilal Hassoun

Supervisor

Dr. Fadwa Allabadi

Dr. Ghada Daibes

This Thesis is Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Master of Women's Studies, in the Faculty of Graduate Studies, An-Najah National University, Nablus, Palestine.

2022

GENDER IN PALESTINIAN CINEMA: THE CASE OF *THE MUR AND RUMAN* MOVIE

By
Saja Bilal Hassoun
Supervisor
Dr. Fadwa Allabadi
Dr. Ghada Daibes

Abstract

This study sought to capture a Palestinian cinematic vision of the social reality of Palestine women through the eyes of a prisoner's wife. It also sought to examine the extent of the possibility of the new Palestinian cinema to bring together both men and women from a gender perspective away from the old traditional framework of cinema framed by national and political issues. To these ends, the study shed light on the characteristics of cinematic discourse in its treatment of gender issues as highlighted "*Mur and rumamas* and the social views of women working in the cinema industry and then compare them with their male counterparts' views. In addition, the study highlighted the capacity and competence of Palestinian women in the film industry and the prospect of having a Palestinian feminist cinema. The study also touched on the gender factor in the film industry and the importance of women's role in this sector which affects personal and social behavior, thus effecting a change in the stereotypes about them and creating an open and a just society for the two sexes.

Based on the study findings, it was found that the new wave in Palestinian cinema has broken the stereotypes and preconceptions of the Palestinian character in the movie and moved away from the usual political symbols. It was also found that the new Palestinian cinema has a cultural and cognitive vision. The society today is more capable of presenting an image of Palestinian cinema be it of men or women with their attitudes, variations, positions, experiences, concerns, dreams and hopes. Palestinian cinema has also become able to define its "borders" and draw up its independence from direct political statements.

This was manifested in the emergence of culturally active directors independent of politically stereotyped tendencies. This had had a clear impact and direct reflection on the portrayal of gender and social issues in movies and in movies revolving around the heroine in particular.

However, the directors did not confine the characters of the movies to their supposed social role. Rather, they transcended this pattern and painted other images that opposed the traditional social perspective which may not necessarily represent the reality of the Palestinian men and women at all. Therefore, other social gender images/ roles appeared in the movie. These images and roles reflected the actual roles. Women in the Palestinian society are now independent liberated, guerrilla/ freedom fighters, ambitious ،daring, balanced and wise.

Men also played other roles in addition to their patriotism. They he appeared understanding, tolerant and free from social reservations.

Keyword: Gender; feminism; feminist cinema; socialization; Palestinian cinema; Feminist Movie Theory; Reflection Theory; patriarchy; Social Role Theory.