جامعة النجاح الوطنية

كلية الدراسات العليا

صورة المرأة الفلسطينية والإسرائيلية في السينما: فيلم *3000 ليلة*، وفيلم *Motivation Zero* أنموذجا

إعداد

هديل عزام توفيق أبو غالي

إشراف

د. فريد عبد الفتاح أبوضهير

قدمت هذه الرسالة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في السينما والتلفزيون، من كلية الدراسات العليا، في جامعة النجاح الوطنية، نابلس- فلسطين.

2025

صورة المرأة الفلسطينية والإسرائيلية في السينما: فيلم *3000 ليلة*، وفيلم *Motivation Zero* أنموذجا

إعداد

هديل عزام توفيق أبو غالي

نوقشت هذه الرسالة بتاريخ 2025/10/6 م، وأجيزت:

د. فريد أبوضهير	التوقيع
المشرف الرئيسي	
د. سعيد أبو معلا	التوقيع
الممتحن الخارجي	
د. حسام أبو دية	التوقيع
الممتحن الداخلي	

الإهداء

إلى فلسطين، الأرض والجذور والهوية.

إلى غزة... تلك البقعة الصغيرة التي صارت أكبر من العالم، إلى صمودها الذي علمنا أن الحصار لا يكسر الإرادة، وأن الجوع لا يميت الكرامة، إلى من قضوا جوعا أو قصفا، وإلى من فقدوا بيوتهم وأحبتهم، لكنهم لم يفقدوا الإيمان بوطن لا يموت.

إلى النازحين في الخيام، الذين حملوا هم الوطن في قلوبهم بعدما ضاقت بهم الأرض بما رحبت، فصاروا شهودا على مرارة الحرب وبطولة البقاء.

إلى زملائي في الميدان، الصحفيين المقاومين بالكلمة والصورة، الذين واجهوا النار بصدورهم ليعلو صوت الحق، وإلى من ارتقوا شهداء الكلمة، تاركين لنا وصية الوفاء للحقيقة.

إلى أبطال المقاومة، الذين يكتبون بدمهم معاني الحرية، والذين من أجلهم نواصل الدرب، وباسمهم نعتذر عن أي تقصير.. لأجلكم نكتب.. لأجلكم نبحث.. لأجلكم يبقى العلم سلاحا آخر في وجه النسيان، وصوتا لا يكتم في وجه الظلم.

إلى أمي وأبي، من غرسا في روحي بذور الحب، وصاغا من صبرهما وعطائهما طريقا يضيء دروب العلم. أنتما الأصل الذي أعود إليه، والظل الذي يحفظني من قسوة الأيام.

إلى إخوتي، سندي الذي لا يميل، وقوتي التي أستند إليها حين يثقل الحمل. أنتم كتفي الذي أتكئ عليه، وظهري الذي لا ينكسر.

إلى أختي الوحيدة، صديقتي الأقرب، ورفيقة قلبي الأوفى إليك أهدي كل معنى جميل في هذه الرحلة، فأنت مرآتي حين أفتقد نفسي، وصوتي حين يخذلني الكلام.

الشكر

أتوجه ببالغ الشكر والعرفان إلى أستاذي ومشرفي الدكتور فريد أبوضهير، الذي كان السند الأول في مسيرتي البحثية، لم يبخل بعلمه ولا بتوجيهاته السديدة، فكان المعلم والموجه والناصح الصبور، له مني كل التقدير والامتنان.

كما أخص بالشكر أساتذتي الأفاضل في قسم الإعلام، الذين كان لهم الفضل بعد الله في أن أضع قدمي على هذا الطريق، فكانوا لي معلمين في القاعة، وأصدقاء في الروح، ورفاق درب في رحلة العلم والمعرفة. لقد تعلمت منهم أن العلم ليس تلقينا فقط، بل رسالة ومسؤولية وأمانة تحمل في القلب قبل العقل.

إلى كل من علمني حرفا أو منحني كلمة ثقة أو أضاء لي دربا، أقول: لولاكم لما اكتمل هذا العمل.

الإقرار

أنا الموقعة أدناه مقدمة الرسالة التي تحمل عنوان:

صورة المرأة الفلسطينية والإسرائيلية في السينما: فيلم *3000 ليلة*، وفيلم *Motivation Zero* أنموذجا

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 أية مؤسسة تعليمية أو بحثية أخرى.

اسم الطالب: **هديل عزام توفيق أبو غالية**

التوقيع: هديل عزام توفيق أبو غالي

التاريخ: **6/10/2025**

فهرس المحتويات

الإهداء..... ج

الشكر..... د

الإقرار ..... هـ

فهرس المحتويات.....و

فهرس الجداول ..... ط

فهرس الملاحق..... ي

الملخص ..... ك

الفصل الأول: الإطار العام 1

المقدمة 1

مشكلة الدراسة.....3

أسئلة الدراسة 4

مصطلحات الدراسة.....5

أهمية الدراسة 5

أهداف الدراسة.....6

حدود الدراسة 7

الدراسات السابقة.....7

التعقيب على الدراسات السابقة.....13

المنهجية 14

منهجية الدراسة 15

الفصل الثاني: الإطار النظري والمراجعة الأدبية 19

النظرية السينمائية النسوية ما بعد الاستعمار 19
أدبيات البحث 20
السينما الفلسطينية: نشأتها واتجاهاتها 20
النسوية في الأفلام الفلسطينية..... 22
المشاركة السياسية للمرأة الفلسطينية 24
السينما الإسرائيلية 26
المرأة في السينما الإسرائيلية..... 28
النقد التحليلي السينمائي 32
خطوات التحليل الإيدلوجي 34
المنهج الاجتماعي 35
الفصل الثالث: الإطار التطبيقي(عرض النتائج وتحليلها) 47
تحليل صورة المرأة في السينما الفلسطينية والاسرائيلية..... 47
البنية الفنية للفيلم 47
بطاقة تعريفية عن العمل فيلم "3000 ليلة" 48
بطاقة تعريفية عن مخرجة العمل..... 48
التقطيع التقني للمتتاليات المختارة 50
رموز الشخصيات ودلائلها..... 59
النسق المتبع في الفيلم..... 60
ليال وعلاقتها العائلية 62
قاعة المحكمة 62
ليال وعلاقتها الزوجية..... 63

بطاقة تعريفية عن مخرجة العمل..... 68
المقابلات كأداة لفهم تمثيل المرأة المناضلة في السينما: تحليل نقدي 77
المحاور التي تضمنتها مقابلات النقاد 77
المحاور التي تضمنتها مقابلات المخرجين..... 83
الفصل الرابع: النتائج والتوصيات..... 92
صورة المرأة المناضلة كما تعرضها السينما الفلسطينية والإسرائيلية..... 92
استخدام العناصر السينمائية في تشكيل صورة المرأة المناضلة في الأفلام المبحوثة 94
أهمية دراسة تمثيل الشخصيات النسائية في الأفلام المبحوثة في مجال تجارب النضال..... 95
أنماط تمثيل الشخصيات النسائية المناضلة في هذه الأفلام المبحوثة..... 96
تأثير الهوية والانتماء على تمثيل المرأة في السينما الفلسطينية والإسرائيلية..... 97
تتغير صورة المرأة المناضلة في السينما بالتزامن مع التحولات في الصراع الفلسطيني–الإسرائيلي..... 97
الرمزية والتمثيل المجازي لتمثيل المرأة في الأفلام المبحوثة..... 98
الأدوات والأشياء اليومية كرموز نقدية 99
النتائج 102
التوصيات..... 103
المصادر والمراجع..... 104
الملاحق 111
Abstract ..... B

فهرس الجداول

جدول 1: المتتالية التالية حياة السجن والاختلاط بالأسيرات 56

جدول 2: المقارنة بين الفلمين للإجابة عن أسئلة الدراسة 93

جدول 3: النتائج المقارنة بين تمثيل المرأة المناضلة في السينما الفلسطينية والإسرائيلية 101

جدول ب.1: جدول التحليل السينمائي 1 114

جدول ب.2: جدول التحليل السينمائي 2 116

جدول ب.3: جدول التحليل السينمائي 3 117

جدول ب.4: جدول التحليل السينمائي 4 118

جدول ب.5: جدول التحليل السينمائي 5 119

جدول ب.6: جدول التحليل السينمائي 6 121

جدول ب.7: جدول التحليل السينمائي 7 122

فهرس الملاحق

ملحق أ: البطاقة التعريفية للنقاد والمخرجين خلال المقابلة. 111

ملحق ب: الجداول 114

صورة المرأة الفلسطينية والإسرائيلية في السينما: فيلم *3000 ليلة*، وفيلم *Motivation Zero* أنموذجا

إعداد

هديل عزام توفيق أبو غالي

إشراف

د. فريد عبد الفتاح أبوضهير

الملخص

تبحث هذه الدراسة في صورة المرأة المناضلة في السينما الفلسطينية والإسرائيلية من خلال تحليل سيميائي مقارن لفيلمي "*3000 ليلة*" و(*Zero Motivation*)، مدعومة بمقابلات مع مخرجين ونقاد سينمائيين. اعتمد البحث المنهج المقارن والتحليل النوعي، موظفا مقاربات سيميولوجية.

أظهرت النتائج أن السينما الفلسطينية تبرز المرأة الفلسطينية كفاعل نضالي ورمز وطني للصمود، كما في شخصية ليال في "*3000 ليلة*" التي تتحدى الأسر والقهر، وتحول جسدها إلى رمز للاستمرارية والوطن. في المقابل، تكشف السينما الإسرائيلية من خلال فيلم (*Zero Motivation*) عن حضور نسائي مهمش، محصور في مقاومة فردية ساخرة داخل المؤسسة العسكرية، حيث يعاد تصوير المرأة ضمن تحديات الهيمنة الذكورية في معسكرات الجيش، مع نزع أي سمة نضالية عنها كأنثى.

وتؤكد الدراسة أن العناصر السينمائية (الإضاءة، والكاميرا، والحوار، والفضاء) تعمل كأدوات أيديولوجية لإبراز المرأة أو إقصائها إلى موقع "الآخر". ومن ثم، تسهم هذه المقاربة في توضيح اختلاف البنى السردية والأيديولوجية بين السينما الفلسطينية والإسرائيلية، وتفتح المجال أمام بحوث مستقبلية أوسع حول تمثلات النوع الاجتماعي، والهوية، والمقاومة في السينما.

الكلمات المفتاحية: صور المرأة، السينما الفلسطينية، السينما الإسرائيلية، تمثلات، المرأة المناضلة.

الفصل الأول

الإطار العام

المقدمة

في الصورة المتجسدة على شاشات السينما الفلسطينية والإسرائيلية، حيث تظهر المرأة كشخصية تحمل عبء التاريخ وتواجه تحديات الحاضر في ظل الأوضاع السياسية على مر التاريخ، لا يمكن الحديث عن صورة سينمائية دون المرأة. فالفن السينمائي بلغة تعبيرية مميزة يعكس تنوعا ثقافياً، ويكشف الهوية الاجتماعية والسياسية التي تتعايش معها المرأة والقضايا التي تتعامل معها، ولا تظهر بوصفها شخصية عابرة أو محايدة، بل كيان رمزي حيوي، يتقاطع فيه الذاتي بالتاريخي، واليومي بالمقاوم. فمنذ نشأة السينما في كلا السياقين، اتخذت صورة المرأة المناضلة أبعادا متعددة، تراوحت بين التبعية والخضوع، وبين البطولة والفاعلية، ما يعكس ليس فقط التحولات السياسية والاجتماعية في الواقع، بل أيضا أنساق التمثيل السائدة وخطابات القوة والهيمنة.

يشكل الفن السينمائي أحد أبرز أشكال التعبير الرمزي والثقافي، إذ يتجاوز السرد السطحي ليعيد إنتاج أنماط الوعي، ويعيد تشكيل المخيلة الجمعية. وهنا تستحضر الأطروحة، في خلفيتها النظرية، ما أشار له أرسطو حول مفهوم الحياة بين لفظين (زوي)، وهو مرتبط بالجانب البيولوجي والحيوي للوجود، أي الحياة الفيزيولوجية للكائنات الحية، ولفظ (بيوس) الذي يعبر عن الحياة بمعنى أوسع، ويشمل الجوانب الثقافية والاجتماعية والسياسية (طاليس، 1954). وفي مرحلة ما بعد الاستعمار، تحولت النسوية من مجرد خطاب حول النوع الاجتماعي، إلى أداة تفكيك للمركزيات الكولونيالية والذكورية، حيث كان تحولا فارقا في الحياة النسوية وفعاليتهن بدور المكافحات اللاتي شاركن بأنفسهن في النضال للتحرر من الاستعمار. فلم يقتصر دورهن في إنجاب الرجال المنضالين، وإنما كانت صاحبة قوة خفية وظاهرة من أجل تحقيق الحرية والذات القومية. فقد وجدت النسوية طريقها لتكون فلسفة للمرأة بقدر ما هي فلسفة لتحرر الثقافات والقوميات، ومواجهة الوجه

الآخر للمركزية الذكورية (بعلي، 2009). تشير لورا ملفي (Mulvey, 1975) في مقالها الشهير *المتعة البصرية والسينما الروائية* إلى أن حضور المرأة في السينما الكلاسيكية كان حضورا «مفعولا به) لا «فاعلا)، إذ تشكلت الصناعة السينمائية في إطار ذكوري يضع الرجل في موقع السيطرة ويخضع المرأة لنظرة التحديق الذكورية (Male Gaze). وتوضح ملفي أن اللقطات القريبة، والإضاءة الناعمة، والعدسات المموهة كانت أدوات بصرية تستخدم لإبراز المرأة كجسد وموضوع للشهوة، وليس كذات فاعلة.

وبحسب (ديك، 2012)، فإن تمثيل المرأة في السينما الكلاسيكية كان يقوم على جعلها "الآخر" الذي يعرف في مقابل "الأنا" الذكورية؛ فالرجل هو مركز القوة والسلطة والكلام، بينما حضور المرأة صامت، مبني للمجهول، ومرتبط بوظيفتها الجمالية داخل اللقطة. وتذهب ملفي إلى أن المرأة، في الثقافة الأبوية، تقف دائما في موقع "الآخر" من وجهة نظر الرجل، حتى لو ظهرت نجمة سينمائية، لأن البنية السردية واللغوية للأفلام تعيد إنتاج مركزية الذكر بوصفه الخالق للمعنى وللهوية داخل الفيلم.

إن العلاقة بين الأفلام والثقافات التي تعتمد عليها في محتواها، هي علاقة معقدة ومركبة. وقد عملت "إسرائيل" على جعل السينما أداة لإستدامة أهدافها الكولونيالية والقومية والاشتراكية، والترويج للرواية الإيديولوجية المستندة إلى أساطير وثيمات متكررة حول التاريخ اليهودي للتعبير عن القوة ومواجهة الأعداء، وتطوير تلك الأساطير بمثالية جديدة تجانس الهوية اليهودية (الجعبة، 2011). وتركز صناعة السينما الإسرائيلية على إظهار الجيش، والتماهي بوجود المؤسسة العسكرية، والتعريف بها ودعمها إلى حد الترويج والدعاية، والاحتفاء بشخصياتها البارزة وبطولاتهم العكسرية في إقامة دولة الكيان الإسرائيلي (بصول، 2023).

في المقابل، نجد أن السينما الفلسطينية تمثل الصورة المضادة للسينما الصهيونية، وسمتها الأساسية رصد وطء الاحتلال، وقسوته وبشاعة ممارساته، ورفض وجوده، وتأكيد ضرورة نيل الفلسطيني عودته إلى دياره، وحفظ هويته الثقافية اللائقة بشعب له تاريخ وجودي وجغرافي، والتخلص من المحتل (ابراهيم، 2005)، ويشير (دباشي، 2006) إلى أنه بسبب ظروف السلب، فإن السينما الفلسطينية هي بالضرورة مناضلة بقدر

ما تكون "لحظتها الحاسمة" هي النكبة حيث إن جوهر ما يمكن تسميته بـ(السينما الفلسطينية) يقوم على تحويل الغضب المكبوت إلى طاقة جمالية تبرز الغياب السياسي وتجعله حاضرا داخل الخطاب السينمائي.

ضمن هذا الإطار النظري والسياسي، تتناول هذه الأطروحة تمثيلات المرأة وسياقات حضورها السياسية والاجتماعية في السينما الفلسطينية والإسرائيلية، با لاستناد إلى تحليل مقارن لفيلمين رئيسيين، وإلى استحضار الخطابات النظرية لفوكو وبارت وألتوسير وسبيفاك وملفي، إضافة إلى تحليل مقابلات معمقة مع مخرجين ونقاد. وتبحث الدراسة في كيفية بناء الأفلام لصورة المرأة بصريا وسرديا، وفي حدود قدرتها على ممارسة الفعل الرمزي والتموضع السياسي، وفيما إذا استطاعت الانفلات من موقع «الآخر) التابع في السرديات الوطنية أو العسكرية، أم أنها قدمت بوصفها ذاتا فاعلة وبطلة مركزية داخل التمثيل السينمائي. وبذلك، يسعى هذا البحث إلى رصد الديناميات الجندرية، وتحليل كيفية تصوير الشخصية النسائية ضمن سياقات النضال الوطني وتشكيل الهوية الثقافية.

مشكلة الدراسة

عند تناول صورة المرأة ودورها في السينما، يصبح من الضروري النظر إلى علاقة التمثيل السينمائي بالبنية الاجتماعية والسياسية التي تنتج داخله؛ إذ إن الخطاب البصري هو، في جوهره، امتداد للبيئة التي يصدر عنها صناعه وتمثيل لواقعهم. وفي هذا السياق، تنعكس على صورة المرأة الفلسطينية ملامح المجتمع الواقع تحت الاستعمار، بحدوده الثقافية والاجتماعية، وما يرافقه من أعراف تقصي المرأة نحو الهامش على الرغم من حضورها التاريخي في النضال الوطني. أما المرأة الإسرائيلية، فتظهر ضمن مجتمع مركب يجمع سمات الحداثة الممأسسة مع بنى تقليدية ودينية، ما يتيح لها مستويات متفاوتة من الحرية والقيود.

وعلى الرغم من الاختلاف بين السياقين الفلسطيني والإسرائيلي، فإن القاسم المشترك بينهما يتمثل في استمرار الهيمنة الذكورية التي تبقي المرأة في موقع (الآخر) مقابل مركزية الرجل بوصفه الأصل والمرجع داخل السرديات الاجتماعية والسينمائية.

وتظهر المرأة في السينما، في كثير من الأحيان، كجسد موجه لمتعة المشاهد. لكن التطورات المتسارعة خلال العقود الثلاثة الأخيرة فرضت ضرورة إعادة النظر في هذا التمثيل، خصوصا في الحالة الفلسطينية التي تعيش واقعا سياسيا مضطربا وصراعا متواصلا منذ الاحتلال الإسرائيلي للأرض قبل أكثر من سبعين عاما. ففي هذا السياق، يصور الرجل بوصفه (الرجل الخارق)، أي الذكر الذي تمنح له مساحة الفعل والتحول، بينما يقاس حضور المرأة غالبا بمظهرها أو بعلاقتها بالبطولة الذكورية، حتى إن كانت نجمة العمل. أما المرأة الإسرائيلية، فتظهر ضمن منظومة الاحتلال نفسها، بوصفها جزءا من البنية العسكرية التي توظف حضورها لخدمة الخطاب الأمني والسياسي للدولة ،من هنا، تتمحور مشكلة البحث في دراسة كيفية تمثيل المرأة المناضلة في السينما الفلسطينية مقارنة بتمثيلها في السينما الإسرائيلية، وتحليل الكيفية التي وظفت بها كل منهما العناصر السينمائية لإبراز صورة المرأة أو تهميشها، وذلك ضمن سياقاتها الاجتماعية والسياسية المختلفة. ومع التطور الفكري والنقدي والتحليل لقيمة التمثيل للبنى الصورية، ودراسة العلاقة بين البنية التركيبية والبنية الدلالية.

أسئلة الدراسة

السؤال الرئيس / الإشكالية

كيف تشكل السينما الفلسطينية والإسرائيلية صورة المرأة في سياق الصراع الفلسطيني–الإسرائيلي، وما مدى قدرتها على تحدي أو إعادة إنتاج الهويات الجندرية والسياسية؟

الأسئلة الفرعية

- ما هي صورة المرأة كما تعرضها السينما الفلسطينية والإسرائيلية؟
- كيف تستخدم العناصر السينمائية في تشكيل صورة المرأة في هذه الأفلام؟
- ما أنماط الشخصيات النسائية التي تعرضها هذه الأفلام؟
- كيف تتغير صورة المرأة في السينما بالتزامن مع التحولات في الصراع الفلسطيني–الإسرائيلي؟
- ما دور الهوية والانتماء في تشكيل تمثيل المرأة في السينما الفلسطينية والإسرائيلية؟

- ما أهمية دراسة تمثيل الشخصيات النسائية في مجال تجارب النضال؟

مصطلحات الدراسة

السينما الفلسطينية: السينما الفلسطينية، كما وضحها (إبراهيم، 2001) في كتاب "السينما الفلسطينية في القرن العشرين"، هي السينما التي تؤكد على الحقوق الفلسطينية، سواء بإبراز حقيقة الصراع الصهيوني الفلسطيني أو الجوانب الإنسانية من معاناة الشعب الفلسطيني من الصراع. فهي سينما عمل على تفكيك وإبطال الروايات الصهيونية.

السينما الإسرائيلية: هي الأفلام التي عززت الروايات الصهيونية، وعملت على نشر الأساطير والخرافات لتاريخ الصهيونية بإيديولوجية معادية للفلسطيني وتطويرها وتقديمها باعتبارها الحقيقية التاريخية، وتعمل على تهميش الآخر الفلسطيني وإلغاء وجوده (الجعبة، 2011).

المرأة المناضلة (إجرائيا): هي الأنثى التي تتخذ موقفا نشطا وفعالا في الكفاح من أجل قضايا اجتماعية أو سياسية أو اقتصادية أو حقوقية لتحقيق التغيير والعدالة.

أهمية الدراسة

تنبع أهمية هذه الدراسة من أهمية السينما بوصفها أداة ثقافية وجمالية مؤثرة في تشكيل الوعي الجماعي وصياغة التمثيلات الرمزية للجنس والهوية والانتماء الوطني. ونظرا للتأثير والمفاعيل الكبيرة التي يحدثها الفن السينمائي في توصيل وتفعيل قضية معينة، أجرت الباحثة هذه الدراسة المقارنة لصورة المرأة المقاومة في السينما الفلسطينية والإسرائيلية، لفهم وتحليل التمثيل السينمائي للمرأة المقاومة في سياقين ثقافيين معقدين، هما السينما الفلسطينية والإسرائيلية. تكمن أهمية هذه الدراسة في ندرة البحوث التي تناولت تمثيلات المرأة ضمن السينما الفلسطينية والإسرائيلية، بحسب اطلاع الباحثة. فمعظم الدراسات السينمائية التي تناولت صورة المرأة، سواء على المستوى العالمي أو المحلي، ركزت على الصورة العامة للمرأة دون التوقف عند دورها السياسي أو مشاركتها في النضال. وفي هذا الإطار، لم تعط صورة المرأة المناضلة في هذين المجتمعين

الاهتمام الكافي، رغم التاريخ السياسي الطويل والصراع المستمر نتيجة الاحتلال الصهيوني لفلسطين. فالمرأة الفلسطينية ارتبطت دوما بدور أم الشهيد والأسير، ولها تاريخ نضالي يمتد منذ بداية الاحتلال، بينما المرأة الإسرائيلية ظهرت غالبا ضمن الإطار العسكري، سواء كمجندة أو كأم لمجند، في سياق منظومة الاحتلال. كما أن الدراسات السابقة ركزت عادة على هذه الصورة بوصفها قضية اجتماعية، دون دراسة توظيف العناصر السينمائية في إبرازها. ومن هنا، تكمن أهمية هذه الدراسة النظرية في الإسهام في فهم كيفية تمثيل المرأة وتوظيف اللغة السينمائية لبناء صورتها في سياق الصراع الوطني، وربط ذلك بالنقاش حول نظرية الآخر وتأثيرها على بناء الهوية والصورة الذهنية للمرأة في السينما.

أما الأهمية التطبيقية، فتمثل الدراسة إضافة نوعية في إلقاء الضوء على التطورات والتغيرات في صورة المرأة في السينما الفلسطينية والاسرائيلية ، وكيف تأثرت بالسياق الثقافي والصراع السياسي في المنطقة، وكيف وظفت هذه الصورة من خلال العناصر السينمائية، والتحليل النقدي، وتوظيف النظريات النسوية. وبالتالي، فإن هذه الدراسة تشكل قيمة في مجال الدراسات السينمائية والثقافية والنسوية والسياسية، مما يعزز الفهم للتأثير الفني والثقافي على بناء صورة المرأة في المجتمع، وتوجيه الإنتباه إلى القضايا النسوية والسياسية، وتعزيز فهم أعمق للتأثير الذي يمكن أن تحققه السينما في صياغة الهوية والمقاومة النسوية، وتحليل التغيرات الثقافية والاجتماعية في المجتمعات الفلسطينية والإسرائيلية. ويمكن للعاملين في المجالين النسوي والسينمائي الاستفادة من هذه الدراسة في تصويب التمثلات السينمائية للمرأة المناضلة، بما ينسجم مع القيم الثقافية من جهة، وواقع المرأة من جهة ثانية، والجهود المبذولة لتحقيق العدالة للمرأة من جهة ثالثة. فالدراسة المقارنة في هذا السياق يمكن أن يقدم لنا تقييما ذا مغزى لصورة المرأة الفلسطينية مقابل صورة المرأة الإسرائيلية في سياق الصراع، الأمر الذي قد يسهم في تطوير معالجة العمل السينمائي لدور المرأة في المجتمع.

أهداف الدراسة

- مقارنة تمثيل المرأة المناضلة في السينما الفلسطينية والإسرائيلية من حيث السياقات الثقافية، الاجتماعية، والسياسية.

- تحليل العناصر السينمائية (مثل الإضاءة، الموسيقى، زوايا التصوير، الإخراج، السيناريو...) للكشف عن دورها في بناء صورة المرأة المناضلة.
- تحديد الأيديولوجيات المضمرة في الخطاب السينمائي، وبيان ما إذا كانت تعيد إنتاج التبعية والهيمنة الذكورية أو تسعى لتفكيكها.
- توسيع دائرة النقاش حول تمثيل المرأة في السينما عبر توظيف النقد النسوي ونظرية "الآخر"، وتعزيز الوعي بدور السينما في تشكيل الهوية والمقاومة النسوية.

حدود الدراسة

- الحدود الزمانية:

تغطي هذه الدراسة الفترة الممتدة بين العامين 2023–2025، وهي الفترة التي تم فيها جمع وتحليل البيانات والمقابلات، بالإضافة إلى تحليل الأفلام ذات الصلة.

- الحدود البشرية:

تشمل الدراسة مجموعة من النقاد والمخرجين السينمائيين الفلسطينيين ، الذين تم اختيارهم بناء على خبراتهم وتخصصهم في مجال السينما وتمثيل قضايا المرأة.

- الحدود الموضوعية:

تنحصر الدراسة في تحليل الأفلام الروائية التي تناولت صورة المرأة في كل من السينما الفلسطينية والإسرائيلية، مع التركيز على كيفية تمثيلها في سياق الصراع السياسي والوطني، وعلى الأيديولوجيات الكامنة وراء هذه التمثيلات كما تعكسها البنى الثقافية والاجتماعية لكل مجتمع.

الدراسات السابقة

بعد الجهود المكثفة للباحثة لفهم أفضل لصورة المرأة المقاومة في السينما، وخلال رحلتها في البحث، أصبح واضحا أن هناك نقصا واضحا في الدراسات التي استكشفت بعمق هذا الجانب المحدد من الفن السينمائي، وندرة الأبحاث المتعلقة بالموضوع بشكل عام، وصورة المرأة بشكل خاص، تناولت الباحثة الدراسات ذات الصلة بالموضوع في السينما بشكل عام.

الدراسات العربية

- دراسة عودة (2022) **بعنوان: "صورة الفلسطيني في الدراما الرقمية الإسرائيلية – نتفلك نموذجا"** وتتناول الدراسة صورة الفلسطيني في السينما الإسرائيلية، وتهدف للكشف عن الصورة السيميولوجية التي يظهر بها الفلسطيني على منصة نتفلكس الرقمية باستخدام التحليل السيمولوجي لمسلسل فوضى في جزئيه الأول والثاني. وأشارت النتائج إلى أن المسلسل أظهر الفلسطيني بطريقة مصطنعة، مرتبطا بإلحاق الإرهاب بمقاومته التي تظهره مترددا بها، وليس له الحق للدفاع عن نفسه، مبررا القتل الصهيوني له. كما أظهر تمثيل الأفلام لحركة المقاومة حماس كتنظيم داعش، وأن نضال المقاوم الفلسطيني هو ذا سمة دينية، الأمر الذي بجعل الدلالات الدينية واضحه وظاهرة أكثر من غيرها، ملازمة لفعل الخيانة له بما يتناسب مع ملذاته الفردية. وكذلك عمل المسلسل على تأطير الفلسطيني بتحديد البؤرة الإرهابية، باعتماده على سيماء التعين المكانية، وسيمياء الوجه والجسد الخائف والمهزوم لكل من يتحدى إسرائيل.
- دراسة الوهاب (2022) **بعنوان: "صورة المرأة الرياضية كما تعكسها الأفلام الروائية المصرية والعالمية"** وتقوم هذه الدراسة على تحليل صورة المرأة المقدمة في السينما المصرية ومقارنتها بالسينما العالمية، بالاعتماد على استمارة تحليل المضمون ومجموعة النقاش المركزة. وهدفت الدراسة إلى تحسين صورة المرأة في الأفلام المستقبلية. وأظهرت النتائج التحليلية أن الأفلام العالمية رصدت الواقع الفعلي لصورة المرأة الرياضية، وكان لها دور البطولة بطريقة إيجابية، وذلك بعكس الأفلام المصرية التي أظهرت أن نسبة البطولة كانت منخفضة وبصورة سلبية.

- دراسة زراي (2021) **بعنوان: "الجسد الأنثوي وعلاقته بالآخر: السينما النسوية أنموذجا"** وتسعى الدراسة للكشف عن الدلالات الأيديولوجية للخطاب النسوي التي تحملها السينما النسوية وما تتميز به المرأة السينمائية، في إطار محاولة لفهم كيفية يتم تجسيد جسد المرأة الأنثوي في السينما ووضعها في المجتمع المترسخ في تلك الصورة، وهل للسينما دور حيوي كعامل يساهم بتعزيز القيم والنظام الثقافي السائد والصورة التقليدية والعلاقات والسلوكيات الناتجة عنها، إما كعامل يساعد على تغير المفاهيم والعادات التقليدية، ودور السينما في تشكيل وعي النساء بأدوارهن الحقيقية من خلال التعمق في مجال الدراسات النقدية للخطاب الإعلامي عامة، والسينما خاصة للبحث في المضمون الإيدلوجي بتحليل نظريات وتطبيقات المدارس الغربية، وأثبتت أنه بالرغم من نشأة السينما النسوية من أجل تغير الصورة النمطية للمرأة إلا إنها تقع في فخ التنميط، وترسيخ نموذج المرأة المقدمة في السينما الذكورية، ويفسر الباحث أن السبب في ذلك يعود إلى الارتباط الشديد بالعنصر الذكوري سواء كان من ناحية التأليف أو الإنتاج، ومن الركائز التي تعتمد عليها السينما النسوية أن الكاميرا أداة تعبيرية محايدة ليس لها جنس، إلا أنها قد تتحول إذا وظفت في خضم الصراع الاجتماعي والسياسي لأداة ايدلوجية من خلال الكيفية التي يعالج بها الفيلم النسوي مواضيعه وتوجهاته مقابل الفيلم الذكوري باختيار العناصر التقنية والجمالية حتى تجري للتضامن مع الرؤية النسوية.
- دراسة العيون (2021) **بعنوان: "قضايا الهوية والتراث في السينما الفلسطينية"** وتبرز الدراسة دور السينما الروائية والتسجيلية في قضية الهوية وحفظ التراث، وكيف يستطيع المخرجون الفلسطينون أن يعبروا عن واقع القضية في ظل الحصار والتهجير والقمع، وعن تراثهم ومعتقداتهم وتقاليدهم. استخدمت الدراسة المنهج الوصفي التحليلي لنماذج بعض الأعمال الفلسطينية، وكيفية توظيف المفردات البصرية الخاصة بالهوية وفق الرؤية الفنية والمكون الثقافي والفكر السياسي للمخرج. ويوضح البحث أن المخرج الفلسطيني مزج بين السينما الروائية والتسجيلية لتغيير النظرة الغربية عن صورة الفلسطيني المقاوم بتفجير نفسه إلى صورة الفلسطيني المعتز بأرضه والمتمسك بالحياة والموت فيها، وتجاهل تام لاستفزاز

المحتل ليرحل من أرضه. كما استطاع إيصال رؤيته للمضمون الدرامي للفيلم من خلال العناصر البصرية المستخدمة في تكوين الصورة. وبالتالي لم تعد السينما في الآونة الأخيرة وسيلة للترفيه، بقدر ما أصبحت رسالة توثق طرح قضية محورية لهوية الشعب، وتنديد بأفعال المحتل، وتقديم صورته الحقيقة للعالم.

الدراسات الأجنبية

Munk (2019) "The Face of Violence: A Political Reading of IDF Women Soldiers in Two Israeli Films of the 2000s

- دراسة Munkin (2019) **بعنوان: "وجه العنف: قراءة سياسية للجنديات في "جيش الدفاع الإسرائيلي" في فيلمين إسرائيليين من عقد الألفينيات"** ويتناول البحث فيلمين إسرائيليين، هما"Close to Home" و"To See if I'm Smiling"، كتجربة الجنديات الإسرائيليات في الجيش الإسرائيلي، والتغيرات في أدوارهن وتصوراتهن في السينما الإسرائيلية، بدءا من الصور النمطية التقليدية في السنوات الأولى، إلى رد المخرجات الإسرائيليات الشابات في العقد الثاني من القرن الواحد والعشرين على عدم المساواة بين الجنسين، والعنف الذي يشكل جزءا لا يتجزأ من أي نظام عسكر، والتحديات التي تواجه النساء الشابات اللواتي يلتحقن بـ"جيش الدفاع الإسرائيلي"، حيث يطمحن إلى تحقيق المساواة في الخدمة العسكرية. ويستكشف الفيلمان الجانب الداكن لخدمتهن العسكرية، والمتمثل في التحيز الجنسي الذي يواجهنه، والتدهور الأخلاقي الذي لا مفر منه للنساء الجنديات عندما تتعرض لواقع الاحتلال العسكري والعنف والتحديات النفسية التي تحيط بهن. كما يظهر البحث أنه يتم تصوير النساء في السينما لإبراز رؤية الدولة لمبدأ المساواة بين الجنسين وتعزيزها، ولكنه يوضح التناقض حول تلك الفكرة، حيث يسلط الضوء على دور السينما في كشف هذه الجوانب، وفتح النقاش حول ضرورة خدمة النساء في الجيش، وتأثير ذلك على المجتمع الإسرائيلي.

Gilichinskaya (2016) " All Sides of a Soldier: Representations of IDF Soldiers in Recent Israeli and Palestinian Cinema"

- دراسة Gilichinskaya (2016) **بعنوان: "كل جوانب الجندي: تمثلات جنود "جيش الدفاع الإسرائيلي" في السينما الإسرائيلية والفلسطينية الحديثة"** ويبرز البحث صورة تمثيل جنود "الجيش الإسرائيلي" في السينما الفلسطينية والإسرائيلية بعد عام (2000)، والتغيرات في هذه التمثلات كرد فعل على الأحداث التي تلت اندلاع الانتفاضة الثانية بتطور تصورات الجنود في ظل تغيرات السياق الاجتماعي والثقافي في المنطقة. فالسينما الإسرائيلية الحديثة تتبنى نهجا يرمز للجندي بالمشاعر الوطنية السائدة بأنهم ضحايا عاجزين عن العنف العشوائي غير المبرر، وأنهم ضحايا برنامج رعوي من الدولة يغسل أدمغتهم ليؤمنوا أن هذه الخدمة هي فعل أخلاقي وضروري. فالأفلام الإسرائيلية والأمريكية التي تتعامل مع الحرب بأسلوب أوليفر ستون غالبا ما تقوم بتزييف صورة الجندي، ليس كبطل خارق للعادة، ولكن كفرد حساس يستسلم لضعفه الأخلاقي الخاص بطريقة جدلية، لأنه يكشف فشله الأخلاقي، ويكتسب التعاطف الأخلاقي من الجمهور. بينما تظهر في السينما الفلسطينية تمثلات "الجيش الإسرائيلي" باعتباره الألة العسكرية، وفي هامش الحبكة.

Banat (2019) Palestinian Women and Resistance.

- دراسة Banat (2018) **بعنوان: "المرأة الفلسطينية والمقاومة"** ويختلف هذا البحث عن الدراسات السابقة بأنه تاريخي، ويتناول بالتحديد تاريخ المقاومة النسائية في فلسطين. وتقترب هذه الدراسة وهي الدراسة الأولى التي تتناول هذا الموضوع، حيث تجاوزت المرأة الطرق التقليدية في المقاومة، أي كأم أو زوجة شهيد، ومصارعة من أجل البقاء في ظل الاستعمار الصهيوني، حيث اتضح مشاركتهن في ميدان النضال بشكل عام، والعمليات الاستشهادية بشكل خاص. فالمرأة الفلسطينية أدركت أهمية دور المرأة

في النضال الوطني في تحرير فلسطين وفعاليته، وتوظيف أشكال مختلفة من النضال تنسجم مع قدراتها الجسدية والعقلية والنفسية والروحية. فهي شاركت في التاريخ النضالي، إذ كانت الأم، والأسيرة، والناشطة المدنية، والمقاتلة، والشهيدة (الاستشهادية)، مثل دلال المغربي، وشاديا أبو غزالة، وإيتاف إيلان، وغيرهن اللاتي كن قائدات لعمليات مسلحة ضد الاحتلال. فهن يعانين من عنف الإحتلال، تماما كما يعاني الرجل، الأمر الذي دفعهن لخلع الثوب الأنثوي بإرادتها وارتدت الزي الحربي، وبذلك جعلت من نفسها عنصرا نشطا قادرا على كشف العلاقة القوية بين صناعة الحياة والموت.

Colleen (2014) "Houses Without Foundations: On Belonging in Palestinian Women's Cinema".

- دراسة Colleen (2014) **بعنوان: "منازل بلا أساسات: عن الانتماء في سينما النساء الفلسطينيات"**

وترى الدراسة أن المنازل المحتلة أو المحاصرة تستخدم كرموز للصمود والانتماء، وتشكل إطارا لفهم العلاقة بين الفرد والمجتمع تحت الحصار والتشتت.حللت الدراسة عدة أفلام منها ملح البحر (2008) لآن ماري جاسر، وحبل الغسيل (2006) علياء أرصغلي ، وبينت كيف تستخدم هذه الأعمال رمزية المنزل لتحدي مفاهيم الانتماء التقليدية التي تفرضها دولة الاحتلال، واستندت الباحثة إلى نظريات نسوية، وجادلت بأن هذه الأفلام لا تقدم رؤى مباشرة للمقاومة أو الأمل، بل تطرح نقدا داخليا مستمرا لمفاهيم الوطن والانتماء والسيادة. من الانتماء، خاصة تلك التي تفرضها وتنظمها دولة الاحتلال الإسرائيلي، ولأخذ هذه الأشكال البديلة من الانتماء وعدم الانتماء بعين الاعتبار. تستمد المقالة من الانتقادات النسوية الكويرية في الشتات، والملونة، والنساء ذوات البشرة الملونة، وتجادل في النهاية بأن هذه الأفلام لا تطرح سياسة مقاومة واضحة، ولا رؤية مفعمة بالأمل لإمكانيات المستقبل، بل فرض النقد الداخلي المستمر لبناء المجتمع والأمة/الوطن والتضامن. ويستنتج أن هذه الأفلام نسخا من الانتماء الفلسطيني تتشكل من خلال منزل غير مستقر و/أو لا يمكن الوصول إليه، (أو أرشيف/أصل في حالة الحسن). وتحتضن مطالبة، متحدية بالسيادة والمجتمع الذي يستمر مع أو بدون أي ادعاء

على الأرض، البنية الوطنية المعيارية، أو المكان المحدد، أو المواطنة. إن الرؤى البديلة للوطن في أفلام المرأة الفلسطينية، والتي تتميز بأنماط من الاستمرارية التي تحدث في ظل ظروف متضررة وبدون معنى ثابت، يمكن أن تكون نموذجا للتوجهات غير المستقرة لمفهوم الوطن الوطني، والتي تخرب أو تتراجع ببساطة القوميات الذكورية والأبوية ونماذج المقاومة. تشير هذه الأنماط البديلة للتوافق مع فكرة عدم الوصول إلى الوطن، إلى إمكانية تشكيل تحالفات وبناء تحالفات تتعارض مع المفاهيم الاستعمارية والليبرالية الجديدة حول الوطن والانتماء والهوية.

Emese (2008) "The Representation of Women in Films Winning the Oscar Best Picture Award from 1970 to 2005"

- دراسة Emese (2008) **بعنوان: "تمثيل النساء في الأفلام الفائزة بجائزة أوسكار لأفضل فيلم من عام 1970 وحتى 2005.** ويشير البحث "تمثيل النساء في الأفلام الفائزة بجائزة الأوسكار أفضل فيلم من عام 1970-2005"، إلى أهمية فهم كيفية تمثيل النساء في السينما باستناده على النظرية والدراسات النسوية، وتأثير ذلك على النظرة المجتمعية للجندرة، ويتم ذلك بتحليل تمثيل النساء في الأفلام عبر الزمن من منظور نسوي، فيستعرض الشخصيات النسائية في الأفلام وكيفية تمثيلها مع التركيز على العوامل مثل الطبقة الاجتماعية والعمر والعرق والبعد الجسدي والمظهر، والتطورات والتغيرات التي حصلت على هذا التمثيل مع مرور الزمن، كما حلل تكامل وصراع النسوية مع الهيمنة الذكورية في سياق الأفلام مع التركيز على استراتيجيات التوافق والصراع، ويجد الباحث تغيير التمثيل مع تطور الزمن، مع التركيز على الجوانب النسوية عبر العقود فيما يتعلق بالعوامل السابقة، ومنذ منتصف الثمانينات كانت جهود النساء لتحقيق أهدافهن والتصدي للتحديات التي تفرض الهيمنة الذكورية.

التعقيب على الدراسات السابقة

تتشابه الدراسات السابقة في كونها تتمحور حول صورة الهوية والجنس في السينما الفلسطينية والإسرائيلية بشكل عام والمرأة بشكل خاص، سواء في السينما أو تاريخها النضالي وقوتها في المجتمعات ذات الصراع

السياسي، ومركزت موضوعاتها في وجه نظر النظرية النسوية وتوظيفها، وتسلط بعض الدراسات الضوء على التحديات التي تواجه النساء في السياقات العسكرية وكيف تنعكس هذه الصورة في المجتمعات سينمائيا.، لكنها لم تجمع أي منها بين التمثيل النسائي النضالي والمقارنة التحليلية بين السينما الفلسطينية والإسرائيلية. هذا يؤكد على أصالة الدراسة الحالية من حيث الموضوع والمنهج والمقاربة النظرية، حيث إنها تتجاوز الدراسات السابقة من حيث الدمج بين التحليل السينمائي والنظريات النسوية والاستعمارية.

المنهجية

ينتمي هذا البحث إلى البحوث الوصفية التي تستهدف تحليل وتقويم خصائص مجموعة معينة، أو دراسة الحقائق الراهنة المتعلقة بطبيعة ظاهرة أو موقف ما، بهدف الحصول على معلومات كافية، ومدى ارتباطها بظاهرة أخرى، فيتم التركيز على وصف الظواهر أو السياقات بشكل دقيق وداخل إطار تحليلي (حسن، 2006). وفي هذه الدراسة يتم تحليل صورة المرأة في السينما الفلسطينية والإسرائيلية كما تظهر في سياق فيلمي *3000 ليلة* و*Zero Motivation*، باستخدام المنهج المقارن والمنهج الإيديولوجي، مع قراءة أبعادها التاريخية والاجتماعية كما توظف داخل كل فيلم.

منهجية الدراسة

المنهج التحليلي

فالمنهج التحليلي يساعدنا على الرؤية والفهم، وتحليل الفيلم يعني تفتيت أجزائه لاكتشاف طبيعتها ومقدار ملاءمتها لبعضها البعض، والعلاقة الداخلية فيما بينها. وعلى الباحث أن يمتلك فهما شاملا لمعنى الفيلم الإجمالي، مع إدراك أن بعض المفاهيم قد تكون غامضة بطبيعتها، ما يستدعي نقدا متأن بعيدا عن التعميمات السطحية. فالفيلم لا يمكن اختزاله في صيغة دقيقة مثل (1+1=2)، ورغم تعقيد تدفق الصور، يبقى التحليل ممكنا من خلال دراسة عناصر الفيلم وعلاقاتها الداخلية. ولا توجد إجابات نهائية حول أي عمل فني، إذ تتركز مهمة الناقد في تفسير تأثير العناصر السينمائية على المتلقي، مع مراعاة السياقات الفكرية والسياسية والاجتماعية المحيطة بالفيلم. (حجاج، 2017).

وفي الصورة السينمائية، يتم تحليل الصورة المتحركة من خلال النظر لطبيعة السرد السائد، والنوع الأدبي المرتبط بإنتاج الصورة من خلال العناصر الفنية (لقطات وزاويا الكاميرا، العدسات وعمق الصورة، الإطار، والتكوين)، والرمزية (الألوان، الزي، الأداء، الصوت، المؤثرات) للغة السينمائية (نجم، 2015).

المنهج الأيديولوجي

وهو أحد المناهج المختلطة في المدارس النقدية الحديثة، ويسمى ايضا النقد البلاغي حيث يرتبط باستخدام البلاغة في الكتابة والخطابة والفنون المرئية. فالتحليل البلاغي هو العملية التي يتم من خلالها اشتقاق النقد الخطابي، حيث يتم تحليل الخطاب وتشريح ما يقوله والأداة وكيف تقولها: المحتوى والشكل من أجل تطوير نقد بلاغي للنص، نضع اليد على الخيط الأيديولوجي عند الإجابة على سؤال: ما الظروف التي ساهمت في إنتاج هذا النص؟ أو ما النصوص الغائبة أو المهاجرة إلى هذا الإبداع أو ذاك؟ ويساعدنا ذلك على فهم ما يحيط بنا من أفكار ومعلومات. فالاتجاه العقلاني لدراسة الأيديولوجيا، يقوده العالم الاجتماعي المجري "كارل مانهايم، "حيث يعتبر أن هناك صنفين من الأيديولوجيا: "المفهوم الخاص والمفهوم الشامل"..

فالأيديولوجيا بمفهومها الخاص هي منظومة الأفكار التي تتجلى في كتابات مؤلف ما تعكس نظرته لنفسه وللأخرين بشكل مدرك او غير مدرك.. أما مفهومها الشامل، فهي منظومة الأفكار العامة السائدة في المجتمع.. هنا يضيف "مانهايم" مفهوما جديدا، وصياغة جديدة أكثر عقلانية من التوصيفات السابقة من حيث الوضع التفسيري للكلمة.. فهي رؤية شاملة عن الواقع وعن الآخر، كما رأينا في كتابات ماركس والمفكرين الماركسيين، وكذلك المثقفين الرأسماليين، كما يصفهم ماركس (أمثال "آدم سميث" و"ديفيد ريكاردو") بأنهم ايديولوجيين، أي وضعوا أسس لفهم الآخر وفهم الواقع (العروري، 1999).

ويمكن تحديد الأيديولوجيا في الفيلم، باعتباره خطاب يوجه رسالة ما من خلال عناصر الفيلم وتكويناته الفنية. فالخطاب رسالة بلاغية، والإيديولوجيا طريقة نقد بلاغية لذلك الخطاب. وعندما ننظر إلى الأيديولوجيا في الفيلم، من السهل أن نستنتج أنها تمثل رؤية شاملة، حيث يتم تقديم افتراضات المطابقة الحالية والدفع نحو التحول في المجتمع. فالأيديولوجيا في الفيلم ليست طبيعة غريبة أو يصعب فهمها، ولكنها، ببساطة، تمثل القدرة على فرض وجهات نظر مؤثرة، أو مثل محددة لقاعدة معينة. فكل فيلم له ميول أيديولوجية خاصة به بناء على قيم المخرج ونظام المعتقد الأساسي. وفي الأساس، يستند الميل الأيديولوجي للأفلام على ما يعتقد المخرج أنه صواب وخاطئ. لذلك، يتم منح امتياز لبعض الشخصيات والمؤسسات والثقافات داخل الفيلم بناء على آراء المخرجين (مندور، 1963).

المنهج المقارن

هو منهج علمي يتضمن مجموعة من الإجراءات المنهجية التي تهدف إلى توضيح وتصنيف العوامل المؤثرة في ظهور ظواهر معينة، ودراسة كيفية تطورها من خلال تحليل أوجه التشابه والاختلاف من نواح متعددة، وذلك بغرض الوصول إلى فهم أعمق لبنيتها وتفسير أسباب تباينها أو تقاطعها ضمن سياقات مختلفة. (بدوي، 1993).

أ. مجتمع الدراسة

يتمثل مجتمع الدراسة بأهم الأفلام التي تناولت صورة المرأة المقاومة في ظل حالة الصراع في الأفلام الفلسطينية والإسرائيلية التي أنتجت بعد الألفية الثالثة، أي الأفلام بعد عام (2000) وعددها (2)، ومجموعة من النقاد والمخرجين ذوي الصلة بموضوع الدراسة.

ب. عينة الدراسة

تتمثل بالعينة القصدية التي تناولت صورة المرأة المناضلة بما يتناسب مع موضوع البحث في الألفية الثالثة، وهي الفيلم الفلسطيني "*(3000) ليلة*"، والفيلم الإسرائيلي (*Zero Motivation*).

بالإضافة لمجموعة من النقاد والمخرجين منهم:- النقاد سماح بصول، ويوسف الشايب، وسليم البيك. المخرجون سليم ابوجبل، بثنية خوري.

ج. أدوات الدراسة

المقابلة: وهي أسلوب طرح الباحث أسئلة محددة مع الشخص المقصود للحصول على إجابات محددة. وتعتبر المقابلة من أفضل وسائل الحصول على المعلومات، وتكون نسبة الاستجابة فيها أفضل من الاستبيان من حيث الكم والنوع. كما أن المقابلة تتميز بالدقة، حيث أن الباحث يحصل على المعلومات بطريقة مباشرة وبنفسه (بوحوش، 1958). وتم في هذه الدراسة إجراء المقابلات حول مضمون الأفلام الفلسطينية والإسرائيلية التي تضمنت صورة المرأة المناضلة في كلا المجتمعين، مع المخرجين والنقاد السينمائين (المذكورين في العينة)، ممن لديهم اطلاع ورؤية مستمرة لعالم السينما والأفلام.

تم توظيف تحليل المضمون النوعي كأداة بحثية أساسية في هذه الدراسة. التي يكون هدف البحث منها استخلاص المعلومات، لتحديد العلاقة بين المتغيرات، ودراسات المقارنة بتجميع الادلة حول مواقف مختلفة ضمن الدراسة، والاساس المنطقي لاسلوب التحليل النوعي، أن الوثائق والمستندات قد تكون المصدر الوحيد التي يتعامل معها الباحث لجمع المعلومات، مثل الدرسات التي تتناول مواضيع انتروجرافية في المجتمعات،

او المنهج التاريخي الوثائقي في بحثه، فهؤلاء يكن لديهم العديد من الأوراق والوثائق التي بحاجة لاستقراء معانيها ودلالاتها، ولا يمكن ذلك الا من خلال التحليل النوعي، ويمكن أن تساهم الوثائق والمستندات في ما يعرف بـ "عملية التثليث" (Triangulation)، وهي استخدام عدة مصادر مختلفة للتحقق من المعلومات والتأكد من مصداقيتها (الرشيدي، 2005). وفي هذه الدراسة، تم: وهو أداة بحثية للتعامل مع البيانات والمعلومات التي يتم جمعها، وتعد من أهم الأدوات الملائمة لتحليل البيانات توظيف تحليل المضمون النوعي لفهم كيفية تمثيل صورة المرأة في الأفلام المختارة، وتفسير الدلالات البصرية والسردية التي تكشف البنى الأيديولوجية والثقافية في السياقين الفلسطيني والإسرائيلي.

الفصل الثاني

الإطار النظري والمراجعة الأدبية

النظرية السينمائية النسوية ما بعد الاستعمار

نشأت النظرية في الستينات والسبعينات مع انتهاء الاستعمار، حيث استطاعت النسوية الجديدة تمثيل لحظتها التاريخية وموقفها الحضاري. وتميل هذه النظرية لسقوط الرجل الأبيض، صانع العلم والحضارة، وبروز الآخر، أي النساء، كأطراف ذات أهلية وحق كامل للمشاركة في صنع الحضارة ومواجهة الوجه الآخر المتضخم للمركزية الذكورية. ووجدت النسوية طريقها، كفلسفة للمرأة، لتحرر الثقافات والشعوب، حيث تفخر بدور النساء المكافحات لتحرر من الاستعمار. ومن أشهر النقاد الذين وظفوا نظرية ما بعد الاستعمار: سبيفاك غاتري، روبرت يونج، وسارة ميلز، وغاريت غريفيت (بعلي، 2009).

تركز النظرية السينمائية النسوية على جانبين أساسيين، هما: نقد كيفية استخدام الأعمال السينمائية (السائدة) للتكريس للمفاهيم البطريركية وتحليلها، والسعي لمناصرة العمل على صناعة أفلام نسوية بديلة. فترى النسوية والفيلسوفة التفكيكية الشهيرة "غياتري سبيفاك" "أن النساء يختلفن عن بعضهن البعض. وبالمثل لا يجب ضم الرجال تحت مصطلح جامع لا يعترف بالفروق بينهم". كما ترى أن النساء لا يجب أن يفترضن أن لديهن الحق في الحديث نيابة عن غيرهن من النساء على أساس الهوية المشتركة أو الجماعية، ونظرية "الأخر" (Feminist Othering)، حيث تسعى "غياتري" لفهم كيف يوثر المفهوم الثقافي والاجتماعي للنسوية على تجربة النساء، واستخدام مفهوم "الآخر" (Othering) لهن لتحديد مكانتهن في المجتمع والثقافة (جامبل، 2002)، ونظرية الانعكاس أو منهجية صورة النساء. وترى هذه النظرية أن السينما كنص له انعكاس للواقع المجتمعي.

أدبيات البحث

السينما الفلسطينية: نشأتها واتجاهاتها

نشأت السينما الفلسطينية في إطار نضال الشعب الفلسطيني من أجل استعادة الوطن المغتصب-والإصرار على هزيمة العدو الصهيوني. وكانت بداية ظهور هذه السينما بعد انطلاق الكفاح المسلح عام (1965)، حيث ارتبطت به. وتأسست وحدة أفلام فلسطين عام (1968) في إطار منظمة التحرير الفلسطينية، وهي أول وحدة سينمائية عملت على تصوير الأحداث الجماهيرية الثورية المتعلقة بالثورة الفلسطينية بعد معركة الكرامة. وكونت السينما الفلسطينية منذ ذلك الحين أغنى أرشيف مسجل بالصوت والصورة لكل ما له علاقة بالثورة الفلسطينية ونشاطاتها الجماهيرية والعسكرية داخل الأرض المحتلة. فأنجزت الوحدة أول أفلامها الوثائقية "لا للحل السلمي"، وقامت بإنتاج مجموعة من الأفلام، وأسهمت بتأسيس جماعة السينما الفلسطينية بهدف تجميع الجهود من أجل "سينما فلسطينية". وكان لهذه السينما ثلاثة اتجاهات الأول : أفلام الحدث، حيث اهتمت منذ البداية بالحدث وتسجيله، والتعليق عليه، وتحليل أسبابه، ونتائجه. والثاني الأفلام التسجيلية التي تسير باتجاهين: الاتجاه الأول: استعمال الأرشيف السينمائي والاعتماد عليه بشكل كلي أو جزئي، والاتجاه الثاني: تسجيل واقع الثورة والشعب في المخيمات والقواعد الثورية، والاتجاه الثالث الأفلام الروائية التي صورت القضية الفلسطينية، ومنها النوع الذي ركز على استثارة عواطف الجماهير، والنوع الجاد الذي قدم الواقع الفلسطيني بموضوعية. فهذه التجارب السينمائية انطلقت بالكفاح المسلح، وارتبطت به وبالخصائص الفلسطينية (شميط و هينبل، 2022).

تسمى أفلام الثورة "أفلام التنظيمات"، أو "أفلام بيروت"، لأنه تم إنتاج أغلبها في بيروت في إطار منظمة التحرير لتواجدها فيها. إنتاج أول فيلمين منها سنة (1970–1971)، أي قبل ظهور أبعاد السياسية والثقافية للثورة الفلسطينية. وقبل حرب (1967) توجه مصطفى أبو علي وهاني جوهرية لدراسة السينما في بريطانيا. وبعد عودتهما التقيا سلافة جاد الله (ولها اسم حركي هو "سلافة مرسال")، وهي التي أثرت بدورها في إقناع قادة حركة فتح بأهمية توثيق الثورة وتعريف الناس بها من خلال التصوير الفوتوغرافي، ليتم توثيق شهداء

الثورة وخدمات الصور والأحداث الجارية بدور الإعلام والصحافة. وانتقل الثلاثة إلى مرحلة إنتاج الأفلام السينمائية، ولذلك لأهمية الدور السينمائي للثورة وحيويته. لكن لم يكن هناك نجاح يذكر إلا بعد وقوع معركة الكرامة التي تصدت فيها المقاومة الفلسطينية، بمشاركة الجيش الأردني، للاجتياح الإسرائيلي للمناطق الأردنية المتاخمة للحدود. وعمل الثلاثة على توثيقها بالصور الفوتوغرافية، وإقامة معرض تجول في المخيمات والمدن الأردنية، ولاحقا في دول عربية. وفي عام (1969) تم إنتاج أول فيلم، وهو "لا للحل السلمي". وخلال هذا العام، أصيبت سلافة برصاصة في الرأس قضت على مسيرتها المهنية في التصوير السينمائي، وهي المسيرة التاريخية التي تثبت انخراط المرأة الفلسطينية المبكرة بصفوف العمل الوطني بطريقة فعالة ومسؤولة ومؤهلة لاستلام مواقع قيادية في خدمة القضية (بركات، 2013) ويوضح (ابراهيم، 2005) في كتابه "ثلاث علامات في السينما الفلسطينية"–تطور العمل السينمائي الفلسطيني بين نسقين وأكثر من ناحية التتابع التاريخي أو الزمني والإنتاج الإبداعي، وسميت بـ"السينما الفلسطينية الجديدة"، وهي التي أرادت أن تعيد للقضية الفلسطينية زخمها بعد تراجع دور منظمة التحرير الفلسطينية. وسعت "السينما الفلسطينية الجديدة" إلى تغيير السمة الثورية والتحريضية بطرق مباشرة ودعائية، وقدمت خطابا مناسبا للمرحلة الجديدة باستعادة الدور الثقافي الإبداعي الفلسطيني، حيث تم إنتاج العديد من الأفلام الروائية. ومن أشهر المخرجين الفلسطينيين في أواسط الثمانينات: "رشيد مشهراوي"، و"ميشيل خليفة"، و"إيليا سليمان". وقد تناولت موضوعاتهم السينمائية مختلف شؤون حياة الفلسطينيين وتفاصيلها بالاعتماد على سمة التأمل والتفكر والإفصاح عن جوانب حياتهم المتعددة والمختلفة. وتشمل تلك المواضيع معاناة اللاجئين، وفضح لاشرعية الكيان الصهيوني، وعدوانية الحركة الصهيونية، وتبيان التسامح الديني، والارتباط بالأرض، وحق العودة، والحفاظ على الخصوصية الفلسطينية، وحماية الذاكرة الفلسطينية. من هنا، نؤكد على مقولة "حسين العودات": "إن أهمية السينما للقضية الفلسطينية أنها وإن كانت لا تصنع ثورة، فإنما هي دوما وسيلة تعليم، وتحريض، ودفع، ونهوض. وهي، وإن كانت لا تخلق ثورة من فراغ، لكنها تضبط خطواتها مع خطوات الثورة، وتعكس

للجماهير وللرأي العام ما هو ضروري للتوضيح والكشف والإضافة. فللسينما دائما نصيب في التهيئة للثورة" (العودات، 1989، صفحة 189).

النسوية في الأفلام الفلسطينية

تعتبر السينما الفلسطينية منجزا فنيا تاريخيا. وقد قسمت إلى مراحل تطورها بناء على المراحل التي مرت بها الثورات الفلسطينية. فهناك الأفلام التي صنعت قبل الثورة، وأخرى سميت بسينما الثورة الفلسطينية، حيث تزامنت مع الثورة، وهناك المرحلة الأخيرة، وهي التي أطلق عليها اسم "السينما الجديدة". ولم يتم تقسيم السينما الفلسطينية على أساس جندري أو نوعي خلال تلك المراحل، إلا أن المرحلة الثالثة شهدت ظهور أفلام المرأة كإخراج وموضوع. ومن أبرز المخرجات الفلسطينيات (كما أسلفنا) سلافة جاد الله التي قامت بالتصوير والتحميض والطباعة في منزلها بشكل فردي وسري، وأنشأت قسما خاصا بالتصوير السينمائي عام (1968).

والأفلام النسوية الثورية التي سيطر عليها الهاجس الوطني والهموم السياسية التاريخية وما تعكسه على الحياة، هيمنت على إنتاجات هذا النوع من السينما حتى مرحلة ما قبل "أوسلو". ومن أهم المخرجات الفلسطينيات حينها: مي المصري بفيلمها "تحت الأنقاض"، وساندرا أبو ماضي بفيلمها "ذاكرة مثقوبة"، وساهرة درباس بفيلمها "لم يكن في جعبتي حينها سوى 138 جنيها فلسطينيا" و"حفنة تراب". وبعد اتفاق أسلو بين منظمة التحرير الفلسطينية و"إسرائيل"، أنتجت الأفلام التي مزجت بين الحس الوطني والاجتماعي، مثل فيلم "زيتونات" للمخرجة ليانة بدر، وفيلم "هاي مش عيشة" للمخرجة علياء أرصغلي. وفي المقابل، أنتجت أفلام اهتمت بالمعالجة والتركيز على الخطاب الاجتماعي ومضمونه الإيديولوجي مستبعدة موضوع القضية الفلسطينية، مثل فيلم "مغارة ماريا" للمخرجة بثنية خوري، وفيلم "فدوى حكاية شاعرة من فلسطين" للمخرجة ليانا بدر. ولكن في هذه المرحلة الجديدة للسينما الفلسطينية طغى الموضوع الاجتماعي ليطرح قضايا التخلف الاجتماعي والطلاق والميراث. إلا أن عدم تقديم أو التركيز على المسألة الاجتماعية لا يشكل مأخذا، إلا حين يتم عزله بشكل تام عن جوهر القضية السياسية (أبو معلا، كتانه، و أرصغلي، 2013).

وبينما كان للمرأة الفلسطينية حضور في السينما التسجيلية والوثائقية، واحتلت مكانة مرموقة، باعتبارها محورا هاما في النضال والصمود، فإن وجودها اقتصر في الغالب على كونها مادة سينمائية تعكس التاريخ والتراث، بعيدا عن اللغة النسوية، سواء على المستوى الفلسطيني أو العربي. ولكن تطور حضورها المهم والملحوظ، ودخولها مجال السينما ككاتبة ومخرجة ومنتجة وكاتبة سيناريو للأفلام، كان واضحا في منتصف وأواخر التسعينات. ومن هؤلاء السينمائيات الفلسطينيات: "نجوى نجار"، و"نورما"، و"شيرين دعيبس"، و"بثنية خوري".

وكان لصورة المرأة المقاومة في السينما الفلسطينية ظهور في أول فيلم يصور داخل فلسطين ويعرض في مهرجان كان، وهو فيلم "مذكرات خصبة" لميشيل خليفة الذي عبر عن القضية الفلسطينية من خلال المرأة الفلسطينية، وما يتعلق بوجودها الاجتماعي ودورها النضالي. ويقول (خليفة، 2015): "صورت ما أحب. المرأة هي أساس الفيلم، وتداعيات ذاكرتها هي التي ترسم التجربة الإنسانية الفلسطينية، في حين أن خطاب الرجل مبني على الهرمية الرجولية بشكل سلطوي" . وتدور أحداث الفيلم حول امرأتين الأولى من الداخل المحتل والثانية من الضفة الغربية، وكلاهما تقاومان الاحتلال بطريقتهما الخاصة، باختلاف طبيعة المكان والزمان لكل منهما. وخلق المخرج حالة من التكامل. فالأولى تقاوم من خلال التمسك بالأرض التي صادرها الجيش الإسرائيلي منها، والأخرى تقاوم من خلال الكلمة بمهنتها، كروائية ساعية لانتفاضة المرأة العربية على نفسها وعلى التقاليد من حولها. وفي الشخصيتين ثورة واحدة، وتظهر كل منهما بلا رجل، فالمقاومة تتحقق من خلال تحرير المرأة من كل القيود التي يريدها الاحتلال، والمرأة كانت رمزية للخصوبة والأمومة (فؤاد، 2007).

وبينما تلعب السينما دورا كبيرا في تشكيل وعي المجتمع وتصوراته، فإن تصوير المرأة الفلسطينية في الأفلام لم يكن منعزلا عن الواقع السياسي والاجتماعي الذي تعيشه. فقد عكست الأفلام، بشكل أو بآخر، التطورات والتحديات التي واجهتها النساء في نضالهن السياسي والاجتماعي. وتمثل الرموز السينمائية للمرأة في السينما حقيقة الواقع السياسي للمرأة ونضالها من أجل تحقيق أهدافها الاجتماعية، في الوقت التي تناضل به ضد المستعمر دفاعا عن القضية الفلسطينية. فالتاريخ النضالي للحركة النسوية الفلسطينية كانت ذات طابع

سياسي بسبب الواقع الفلسطيني. وهذا ما أكدته رائدات الحركة النسوية. ففي كتاب "المرأة العربية والمشكلة الفلسطينية" للكاتبة "ميتيل مغنم"، أشارت إلى أن الوضع الخاص بفلسطين دفع النساء الناشطات للانخراط في حركة ذات طابع سياسي تحت قيادة اللجنة التنفيذية. وأكد غازي الخليلي في كتابه "المرأة الفلسطينية والثورة" أن البيانات والقرارات الصادرة عن اللجان النسائية كانت تخلو من أي مطالب نسوية خاصة (عبد الهادي، 2024).

المشاركة السياسية للمرأة الفلسطينية

على الرغم من أن النضال الوطني كان المحور الرئيسي لتوجه المرأة الفلسطينية منذ أوائل القرن العشرين، إلا أن تساؤلا يبرز حول طبيعة النضال الاجتماعي، سواء كان طبقيا أو نوعيا. هل كانت الحركة النسوية في خطابها السياسي تحمل منظورا نسويا حقيقيا؟ أم أنها كانت ردة فعل للخطاب الذكوري السائد في العمل السياسي؟ فبالرغم من التركيز الكبير على القضايا الوطنية، إلا أنه يمكن ملاحظة أن الحركة النسوية الفلسطينية لم تكن بعيدة عن طرح قضايا العدالة والمساواة الاجتماعية ضمن خطابها السياسي.

وأشار بحيص وآخرون في كتاب *معاناة المرأة الفلسطينية تحت الاحتلال الإسرائيلي* (2016) إلى أن المرأة الفلسطينية، التي تشكل نصف المجتمع، تحملت عبء الاحتلال الإسرائيلي وسابقه الاستعمار البريطاني، واللذين ألقيا بظلالهما الثقيلة على الشعب الفلسطيني وواقعه السياسي والاجتماعي. وقد أثرت هذه الظروف على واقع المرأة وأوضاعها النفسية والمادية والاجتماعية، إذ اضطرت لمساندة الرجل في مواجهة المصير المشترك. فشاركت في المسيرات والمظاهرات، وقدمت الدعم للمقاومين بالغذاء والماء ومداواة الجرحى، وهو دور أكدت عليه تعاليم الدين الإسلامي فيما يخص مشاركة المرأة في أوقات الحروب.

وأصبحت المرأة الفلسطينية مقاومة تحمل السلاح، وشهيدة في سبيل الدفاع عن وطنها وقضيتها، وأسيرة في سجون الاحتلال، بالإضافة إلى كونها زوجة وأما ومربية. وقد بدأت مشاركتها السياسية ونشاطها النضالي منذ بدايات القضية الفلسطينية من خلال تشكيلات مختلفة، أهمها الجمعيات الخيرية التي شكلت النواة الأولى

لنشاطها السياسي والاجتماعي. ومن هنا اندمجت المرأة بقضايا مجتمعها المختلفة وصولا إلى البؤر السياسية. وقد سجل أول نشاط سياسي لها في العفولة عام 1893، حين خرجت المظاهرات النسائية احتجاجا على بناء مستوطنة يهودية في فلسطين، وفي معركة البراق عام 1929، استشهدت تسع نساء برصاص الجيش البريطاني، مما دفع المرأة لتصعيد نضالها والمطالبة بتغيير الأوضاع السياسية والاقتصادية. (بحيص وآخرون، 2008).

من هنا كانت هذه الحادثة نقطة فاصلة في تاريخ الحركة النسائية العربية في حينها، حيث سارع القادة باستدعاء إلى قريناتهم في سبيل الاستقواء بالمرأة في مواجهة الانتداب والصهيونية أولا، وتوجيه ضربة للبرجوازية قبل هيمنتها على الحركة النسائية العربية الفلسطينية ثانيا. وبناء على ذلك الاستدعاء، انعقد المؤتمر النسائي الأول في منزل قطب الحركة الوطنية، عوني عبد الهادي سنة (1929)، حيث ضم المؤتمر (300) امرأة، وترأست المؤتمر قرينة رأس الحركة الوطنية زكية الحسيني. وبعد أن كان النشاط النسائي مقتصرا على المظاهرات والاحتجاجات، خرجت الريفيات عن النص في انتفاضتي ربيع وخريف (1936)، وشاركن في حمل النساء على مقاتلة الجنود الانجليز ، فكانت منهن (30) شهيدة، وقدمت أربع نساء للمحاكم العسكرية بتهمة حيازة الذخيرة والسلاح. ومع اندلاع الحرب العالمة الثانية، تداعت الجمعيات النسائية العربية الفلسطينية في القدس ويافا وعكا والمجدل لتقديم الخدمات للمناضلين الفلسطينيين وتعليم النساء. واستمرت المرأة بمراحلها النضالية في التصدي للاحتلال من النكبة إلى النكسة بخروج المرأة بثقلها إلى الميدان، وتشكيل فرق نسائية سرية مقاتلة. ولكن، بعد سيطرة الاحتلال على (78%) من الأراضي الفلسطينية، تدهور الوضع الاقتصادي والاجتماعي والسياسي، وتفشت ظاهرة الأسرة المعدمة. وبالرغم من العادات والتقاليد التي حددت مهمة المرأة في الإنجاب والكفالة الاجتماعية، بسبب الزواج المبكر الذي حرم العديد من النساء بإكمال تعليمهن، فإنه حال أيضا بينهن وبين العمل السياسي، وضاعف من ذلك غياب الزوج بسبب الهجرة أو الأسر. كما ظهر اختلاف في واقع المرأة المتعلمة للمرأة في وضعها الاقتصادي والاجتماعي، حيت انتزعت

الفتاة سلطة نسبية على حساب سلطة الذكر المطلقة، وبقي للتعليم الأثر في تقليل الفجوة بين الجنسين (ياسين، 2011).

السينما الإسرائيلية

شكلت السينما أداة للدعاية الصهيونية، إلى جانب الإعلام الإسرائيلي، في السيطرة على عقل المشاهد، وجعله يصدق كل ما تريده السينما. وقطع الإنتاج الإسرائيلي السينمائي شوطا كبيرا في إنتاجاته بجعل صورة الكيان الإسرائيلي في المجتمع الغربي، وبالأخص صورة الجندي الإسرائيلي، كإنسان ودود يسعى لحل سلمي، مناقضة لما تصوره السينما الفلسطينية بأنه صهيوني يحتل أرض شعب آخر، ويمارس كافة أنواع القهر بحق الإنسان الفلسطيني. وهذه هي الكيفية التي سعى الكيان الإسرائيلي لترويج روايته الهشة وتبييض صورة صهيونيته منذ احتلال فلسطين أمام المجتمع الدولي وتسويق فكرة أن إسرائيل جزء من العالم الغربي.

ومن خلال نفوذ اليهود في هوليوود التي كانت في الحقيقة إمبراطورية اليهود منذ بداية العشرينات حتى أواخر الثلاثينيات من القرن الماضي، سميت هذه الإمبراطورية بأرض الميعاد، فهي "بزنس يهودي". ومن شاشة "سي إن إن" عام (1996)، وبكل جرأة، وعلى الهواء مباشرة في برنامج لاري كينغ، قال الممثل الأمريكي الشهير مارلون براندو، بطل فيلم "العراب"، إن اليهود يحكمون هوليوود، بل يملكونها. ولعبت الدعاية الصهيونية من خلال استخدام القوة الناعمة بتمثيل شخصيات موجهة للأطفال مثل مفاوضات شركة ديزني مع المجندة السابقة في جيش الاحتلال "غال غادوت" لتأدية دور الملكة الشريرة في فيلم بياض الثلج والأقزام السبعة. وهذا الفيلم ظاهريا ضد الدعاية الإسرائيلية، لكنه في الحقيقة مثل اختراقا دعائيا ناعما. فالحركة الصهيونية أدركت أهمية الفن السابع في صناعة الفكر والأيديولوجيا، فعملت بكل طاقتها خلال عقود طويلة على تحقيق رواية أرض الميعاد، بتخصيب الفكر اليهودي، وإشعال عواطف اليهود للحنين إلى أرض اللبن والعسل، والعودة إلى القدس (غزاوي، 2023) .

تعاملت الحركة الصهيونية مع السينما كحملات وطنية، حيث وظفت مسؤولين لدعم الأفلام التعليمية بهدف نشر التوجهات الإسرائيلية. ركزت هذه الأفلام على أبطال من اليهود المولودين في فلسطين، في "الكيبوتسات"، أو الجنود، متكئة على أفكار الصراع الإسرائيلي العربي، بتمهيد القصص بوجود إسرائيلي أو مجموعة منهم يحاربون عددا كبيرا من العرب. من بين هذه الأفلام: "لا جواب من التل" (1955)، و"يا لها من عصابة" (1963)، و"خمسة أيام في سيناء" (1963). اشتركت هذه الأفلام في إبراز البطل الإسرائيلي وحيدا في مواجهة وحشية العرب، وأدرجت من خلال هذه الأفلام المقولة الصهيونية الشهيرة المترددة في الخطابات السياسية "جنود إسرائيل وضحايا الإرهاب" (بابيه، 2015).

كانت أول محاولة لإنتاج فيلم روائي طويل، بعد إصدار أول قانون لصناعة السينما الإسرائيلية عام (1954)، من إخراج البريطاني ثورولد ديكنسون، وهو فيلم "التل 24 لا يرد". بينما أول فيلم روائي من مخرج إسرائيلي كان عام (1962)، حيث تم إنتاج فيلمين: فيلم "يا لها من عصابة" الذي تدور أحداثه في مواقع القوات المسلحة الصهيونية قبل (1948) بأسلوب الكوميديا السوداء للمخرج زيف هافاست، وفيلم "جوزيف الحالم" المستمد من إحدى القصص التوراتية للمخرج يورام كراوسن. وتطور الإنتاج السينمائي الإسرائيلي بشكل كبير بمساعدة الشركات السينمائية الأمريكية الكبرى في هوليوود بعد حرب (1967). تأخر الإنتاج الروائي السينمائي الإسرائيلي، وفشلت أفلام سابقة مثل "الخروج"، و"التل لا يرد" بسبب انعدام الخبرات في "إسرائيل"، وعدم وجود أساس ثقافي ووطني بتعدد اللغات والأجناس والثقافات والقوميات. فانعدم وجود شخصية وطنية وخلفية ثقافية وطنية تكون مرجعا للسينما. وأسهمت السينما الإسرائيلية في حل هذه المشكلة، لكنها لم تكن إلا تجسيدا لها في حقيقة الأمر. لذلك، تم إيقاف الإنتاج السينمائي الروائي والتلفزيوني بحجة أن هناك مهمات أكثر جدية ولا داعي لتجسيد المشاكل السياسية. ومن الناحية الدينية، يرونها تفاهة، وتركز على الأمور الدنيوية. في عام (1966)، بدأ البث التلفزيوني مقتصرا على البرامج التعليمية التابعة لوزارة التعليم والثقافة. تنوعت البرامج بعد حرب (1967) لمواجهة البث العربي واحتلال إسرائيل لأجزاء من أراضي مصر وسوريا والأردن. اهتمت الدولة الصهيونية بالإنتاج السينمائي المحلي أو المشترك، أو تصوير الأفلام الأجنبية

على أراضيها لتحقيق الدعاية السياسية والسياحية ودعم خبراتها المحلية، وفتح الأسواق لإنتاجها السينمائي في العالم. سعت لذلك من خلال إنشاء مراكز ومؤسسات داعمة لصناعة السينما، منها "مركز الفيلم الإسرائيلي"، و"الخدمات الحكومية للسينما"، و"معهد الفيلم الإسرائيلي"، و"أرشيف الفيلم الإسرائيلي"، و"التمويل الشعبي"، وغيرها (فريد، 1992)

المرأة في السينما الإسرائيلية

يتجسد تمثيل النساء في السينما الإسرائيلية في قالب ثابت وسائد يعكس الثقافة الإسرائيلية–اليهودية. إلا أنها تظهر أيضا نمطا مختلفا تماما عن تمثيلهن في السينما الهيوليوودية، التي يعرضن فيها غالبا كمواد جنسية تحت تصنيفات محدد. وتضع الرواية الإسرائيلية المجتمع فوق الفرد، فالجسد العامل فوق الجسد الجنسي، والهوية العامة فوق الهوية الجنسية. والمساهمة الذكورية في المجهود الوطني، مقارنة بانعدامه النسوي، سواء كان اقتصاديا، سياسيا، أو عسكريا، توضع بصورة تعكس هيكلية ثانوية تابعة للرجال، حيث يعتبرن غالبا جزءا من قصة الرجل الرئيسية. ويتم وضعهن في مكانة اجتماعية هامشية، تبقى بجانب الرجل، وليس بدلا منه، ولا تشاركه نفس المستوى الذي ينشط فيه، مما ينتج عنه إقصاؤهن من الجماعة، وتهميش دورهن ومهنهن في المجتمع. وتتجلى هذه الصورة أيضا في الرواية الصهيونية، حيث يقتصر تصويرها بأدوار تقليدية، كربات بيوت، وممرضات، وحتى الزانيات بعدد أكبر، أو كـ"أرملة حرب" أو زوجة جندي قتيل. وحين تكسر القاعدة بحصولها على مهنة غير تقليدية، تصبح أذى للعائلة، أو إعاقة في طريق تحقيق الأهداف المحددة في الحبكة السينمائية. يتم في معظم الأحيان "حشر" النساء في الرواية بطريقة تقريبية في كل الحالات. وتكون الصهيونية هنا وسيلة للتحكم في تصرفاتهن وسلوكهن، حيث يتم امتثالهن للقواعد التي تنص عليها الرواية بدون أدنى تمرد أو نقد، مما يؤدي إلى إقصائهن وتهميشهن في الهامش من النشاط الاجتماعي والقومي. ونتيجة لذلك، يتم حكمهن بأنهن "آخر"، بمعنى أنهن يخضعن لمتطلبات وقيود النشاط القومي والاجتماعي دون الحصول على الفرصة لطرح الأسئلة أو التعبير عن الرأي الذاتي. وفي محاولة النساء إظهار أدوراهن بشكل رئيسي في الدور القومي، إلا ان أنهن، في الواقع، أداة مساعدة. ويحول النص السينمائي

الاسرائيلي المرأة إلى رمز للأمة، "أم الأمة" و"آمنا الأرض"، بتجريدها من هويتها الفردية كشخصية غير واقعية، وشبح يقدم التضحيات، ويخفي مزاياها وتجاربها الذاتية. وكذلك، يتم إقصاء الجسد الأنثوي لصالح الأهداف القومية، حيث يقايض غريزته الجنسية بعلاقة إخصاب مع الأرض (لوبين، 2013).

إن الصهيونية كأيديولوجية وحركة، تبني تصورات محددة حول الأنوثة والذكورة والعلاقات بين الجنسين. فهي تبرر تأكيد الذكورة العسكرية القوية بالحاجة إلى إنهاء تاريخ من الضعف والمعاناة. ويقارن الذكر الإسرائيلي اليهودي، الذي يتميز بالعملية والحماية والعدوانية والقوة العاطفية، بالمفاهيم التقليدية للأنوثة. فتصور النساء كزوجات وأمهات مطيعات، وأيضا بصور اليهود الضعفاء في الشتات. يتناقض مفهوم الذكورة الصهيونية مع التقدم المزعوم والضعف الذي يعزى للعدو "العربي".مع ذلك، توفر الصهيونية للنساء فرصة الانخراط في هوية جماعية ومجتمع سياسي، لكن مشاركتهن تعتمد بشكل كبير على امتثالهن لتقسيم العمل والسلطة الجندرية. يتوقع من الرجال أن يكونوا محررين وحماة للشعب اليهودي، بينما تعهد للنساء مسؤولية تكاثر الأمة ونقل ثقافتها، وينظر إليهن كرموز ضعيفة تحتاج إلى حماية (Sharoni, 1998) الحياة السياسية للمرأة في المجتمع الإسرائيلي

يقول (حجاج، 2017) في كتابه "المرأة والجنس بين الأساطير والتراث" أن الديانة اليهودية اعتبرت المرأة مصدرا للآثام، وحملتها التوراة غواية أدم وإخراجه من الجنة، وجعلته يتملص من المسؤولية. كل تلك التصورات انعكست على الفقه اليهودي والنظرة المجتمعية لها. ولذلك، فإن تيار الصهيونية الدينية موجودة بعمق في التركيبة السياسية الإسرائيلية، وفي الجوانب الايدلوجية والاجتماعية، والاقتصادية، والأمنية. فالصهيونية الدينية شريك أساسي في الحروب التي سبقت قيام الدولة، وتحاول إثبات وجودها بطريقة فعالة داخل مؤسسات الدولة. فهي حركة قومية دينية، تسعى لكسب جماهيرها عن طريق الخطاب الديني. وحاولت هذه الحركة بعد قيام "إسرائيل" أن تكون دولة التوراة، ولكنها أصبحت مجرد ضريبة كلامية في الخطابات الدينية (بشارات، 2021)، ويصنف الباحثون الفئات الدينية إلى مجموعتين أساسيتين، هما: المتدينون (داتييم)، وتشمل مجموعتين فرعيتين، هما المتدينون الصهيونيون، وهم أكثر انفتاحا وتقبلا للمجتمع اليهودي الذي أنشأته

الصهيونية في فلسطين، والمتدينون الحراديين، وهم أكثر انعزالا وتشددا عن بقية المجتمع. وكلا الفئتين هما أقلية في المجتمع اليهودي لا تتجاوز نسبتهم (20%) من مجموع السكان. أما المجموعة الثانية، فهم العلمانيون، أو "الحيلونيم"، بمعنى الدنيويون، كما يطلق عليهم بالعبرية. وهم يشملون بقية فئات المجتمع اليهودي من التقليديين وغير الملتزمين، ويمثلون الأغلبية في المجتمع الإسرائيلي (العالي، 2007).

ينظر إلى "تحرير المرأة" في "إسرائيل" كتهديد للأمن الوطني. وفي كتاب "المرأة في إسرائيل بين السياسة والدين " حامد (2005) يبين كيف أثرت الأفكار الدينية على المشروع الصهيوني، كونه مشروعا ثقافيا بقدر ما هو سياسي. واستغلت النساء بتحطيم كل القيم الخلقية، والدينية، والفكرية، والسياسية، بنشر الفساد والإفساد بواسطة اليهوديات اللواتي ينشرن الانحطاط والرذيلة. فالعديد من المخططات الصهيونية والكتب اليهودية تبرز الدور الكبير للعاهرات اليهوديات اللواتي يستهدفن إفساد المجتمع المسلم، وما قمن به من أجل انقاذ شعب اسرائيل. وتحفل النصوص التوراتية بالمعاصي والرذائل والصور المهنية والمخزية للمرأة. ولذلك، فهي معاقبة بآلام الحمل والرضاعة. فاللامساواة بين الذكر والأنثى في الشريعة اليهودية تبدأ منذ الولادة. ومن الناحية العسكرية، يعمل الكيان الصهيوني، المسمى بالكيان المسلح، أو الأمة المسلحة، بتجنيد قطاعاته المختلفة من النساء والرجال القادرين على حمل السلاح. فالجيش الاسرائيلي يمثل الحلقة الأهم والأقوى في البنية الاستيطانية لإسرائيل. وتبلغ نسبة مشاركة الذكور في الجيش (90%)، ونسبة الإناث (70%)، يلتحقون بالجيش لفترة تتراوح بين (34–36) شهرا. وفي قانون الخدمة العسكرية، أعفيت المتزوجات والمتدينات من أداء الخدمة العسكرية. وتمثل المجندات ثلث الجيش الاسرائيلي، وتختلف مهماتهن العسكرية حسب الحصيلة العلمية. فمن تحمل شهادة الثانوية العامة (البحروت) ترسل للخدمة في سلاح الشرطة بتقديم خدمات أمن المستوطنات، فيما تخدم الحاصلات على الشهادة الجامعية في الأقسام الإدارية في الإلكترونيات والاتصالات وصيانة السلاح ورصد الطرق. وهناك العديد من المجندات اللواتي يعملن في على المعابر الجوية والحواجز البرية والنقاط الاستيطانية، ويشاركن في العمليات الدورية للحد من عمليات المقاومة التي ينفذها الفلسطينيون، ويقعن قتيلات، ليثبتن للعالم أن تلك العمليات تستهدف المدنيين اليهود. وللوهلة الأولى، يبدو من الدعاية

الإسرائيلية التي تصورها أنها امرأة شجاعة، تتباهى بالزي العسكري وتتجول في المتاجر العامة والأسواق، ومدججة بالسلاح، وتقوم بمهام التجسس والاستطلاع والاغتيال والاحتلال والإرهاب والتفتيش وقيادة الطائرات والمدفعية والدبابات. تبدو هذه المجندة متساوية في الحقوق والواجبات مع الرجل المجند. لكن الحقيقة عكس ذلك ، إذ تتناسب هذه الصورة مع التاريخ العنصري للمجتمع الصهيوني. فالمرأة المجندة مهمشة بعملها، حيث تحرم من الرتب القيادية العالية والمهممة، إلا في حالات نادرة. ويتم استبعادها في المواجهات العسكرية الحاسمة، رغم خضوعها للتدريبات العسكرية بكافة أنواعها.. كما ينظر جنرال الكيان لها نظرة ازدراء، كونها تسطيع خدمة وطنها عبر علاقاتها المشبوهة التي ميزتها عن نساء العالم، وهذه النظرة العنصرية متوارثة في المجتمع الإسرائيلي دينيا وثقافيا وسياسيا، وهي نظرة أدت إلى انحطاط لمكانتها.

قبل إعلان تأسيس دولة "إسرائيل" في عام (1948)، شهدت العصابات الصهيونية، مثل الهاغاناه والبلماح والإيتسل وليحي، مشاركة نساء يهوديات. وبعد تأسيس الجيش الإسرائيلي وإعلان إنشائه في (26 أيار / مايو 1948)، تم دمج النساء في صفوفه تحت مسمى "جيش النساء"، حيث شغلن وظائف، تعتبر غالبا، مساعدة ومصنفة بأنها "تقليدية / محافظة. وبناء على هذا القرار، انضمت حوالي (70%) من النساء الإسرائيليات للخدمة العسكرية. ولكن، خلال السنوات التي تلت إعلان تأسيس الدولة، خاصة في الفترة من نهاية السبعينيات إلى تسعينيات القرن الماضي، طرأت تحولات تسمح للنساء بتولي وظائف ومناصب جديدة في الجيش، بما في ذلك القيادة والانخراط في الوحدات القتالية، والقيام بمهام كانت سابقا محظورة عليهن. جاء هذا التحول نتيجة لجهود الحركات النسوية التي دفعت إلى ضرورة تحقيق المساواة بين الجنسين في الجيش، بالإضافة إلى التحديات التي واجهت الجيش في تجنيد عناصر بشرية لوحداته المختلفة. وفي عام (2001)، أصدر شاؤول موفاز، رئيس هيئة أركان الجيش حينها، قرارا بحل "القوة النسائية" كجهة مسؤولة عن شؤون النساء في الجيش. وبالمقابل، تم إنشاء منصب مستشارة رئيس هيئة الأركان لشؤون النساء، لتكون مسؤولة عن إشراف النساء والمهام الموكلة إليهن في الجيش (بدوي، 2022).

في أواخر السبعينيات، بدأت النساء في إسرائيل في تنظيم أنفسهن حول قضايا السلام والمساواة، مع تأسيس مارشيا فريدمان لحزب النساء في عام (1977)، الذي ربط قضايا النساء بضرورة إنهاء الصراع العربي الإسرائيلي، رغم عدم حصوله على مقاعد في الكنيست. ومع بداية الانتفاضة الفلسطينية الأولى في أواخر الثمانينيات، ظهرت مجموعات نسائية مثل "النساء بالأسود" و"التحالف النسائي للسلام"، التي نظمت مظاهرات لفضح العلاقة بين العنف الموجه ضد الفلسطينيين وزيادة العنف ضد النساء في إسرائيل. وفي فبراير (1997)، تأسست مجموعة "الأمهات الأربع" بعد حادث تحطم مروحية أودى بحياة (73) جنديا إسرائيليا، داعية إلى انسحاب أحادي الجانب من لبنان، حيث نجحت في دفع الحكومة للنظر في الانسحاب. تزامنا مع ذلك، أثارت اتفاقات أوسلو (1993) انقسامات داخل حركة السلام النسائية، حيث اختلفت الآراء حول تأثيرها على السلام. في عام (1994)، أنشئت "رابطة القدس" التي ضمت مجموعات نسائية فلسطينية وإسرائيلية، مثل "بات شالوم"، التي نظمت فعاليات حول قضايا الاستيطان وحقوق السجناء الفلسطينيين، رغم الانتقادات الموجه لها لتأييدها غير المشروط لعملية أوسلو. ومع مرور الوقت، بدأت النساء في إدراك أن قضاياهن لا يمكن فصلها عن الهياكل العسكرية وعدم المساواة الأوسع، على الرغم من أن الأسطورة القائلة بالمساواة بين الجنسين في إسرائيل، المدعومة بالترويج الصهيوني، تستمر في إخفاء الفجوات الهيكلية وتحديات الربط بين نضال النساء وحل الصراع الفلسطيني الإسرائيلي. وخلال أواخر التسعينيات وبداية الألفية، واجهت النساء المشاركات في حركات السلام ردود فعل سلبية متزايدة من المجتمع، مما يعكس الصعوبة في تحدي الأدوار التقليدية في السياسة (Jetter, 1997).

النقد التحليلي السينمائي

يمكن تعريف النقد، كما وصفه (هايمان، 1969، صفحة ص 33)، بـ"أنه استعمال منظم للتقنيات غير الأدبية ولضروب المعرفية –غير الأدبية أيضا– في سبيل الحصول على بصيرة نافذة في الأدب". وسواء اسميناه نقدا حديثا، أو عاملا، أو علميا، فإن صلته الوحيدة بالنقد العظيم في العصور الماضية لا تعدو الصلة بين الخالف والسالف.

وعند الإشارة إلى أن المصطلح حديث، فإن ذلك يعني أن أدواته ومنهجه حديثان، رغم انتمائه إلى مظلة نقدية سابقة. ويعد النقد الحديث امتدادا مباشرا للشكلانية التي تعد الإطار الأوثق له، إذ تجمع بين مختلف الاتجاهات التي تركز على البنية الفنية المتجانسة للعمل، وعلى مركزية الأسلوب، مع استبعاد الروابط المباشرة بين العمل الفني والحياة الاجتماعية والسياسية. وتقلل الشكلانية من أهمية نظرية المحاكاة وقيمة (الأمانة في تمثيل الواقع)، كما ترفض الفصل بين الشكل والمحتوى وتؤكد على وحدة العمل العضوية.

وترتكز هذه الرؤية على ما عبر عنه مارك شور في قوله إن الشكل هو (المحتوى المتحقق)، كما تعود جذور النقد الجديد إلى المفاهيم المثالية لدى كانط وكوليردج، بخاصة مفهومي (الخلية) و(الوحدة العضوية). ويهدف النقد الجديد إلى دراسة النص بدقة متناهية، وتحليل لغته ونبرته وصوته الشعري، وتفكيك آليات الاستعارة والرموز وتشكلها السياقي، إلى جانب تفسير المبادئ الشكلية التي توحد بين الشكل والمحتوى والمعنى، مع التركيز على كيفية انخراط القارئ في استيعاب هذه الوحدة الدرامية واستمتاعه بها.

ويعرف هذا الاتجاه بإهماله للسياق التاريخي والعوامل الخارجية، وعدم اهتمامه بالمؤلف أو المتلقي بوصفهما مرجعيتين للمعنى. وقد أخذ عليه نزوعه النخبوي وابتعاده عن الواقع الاجتماعي. ويؤكد كلينث بروكس، أحد أبرز ممثلي النقد الجديد، أن (الموقف الدرامي) في القصيدة لا يمكن اختزاله في مقولة أو معنى مباشر، إذ يتمحور جوهر النقد الجديد حول استكشاف *كيف* يولد العمل معناه، لا *ماذا* يعني (الرويلي و البازغي، 2002).

نضع اليد على الخيط الإيديولوجي عند الإجابة على سؤال: ما الظروف التي ساهمت في إنتاج هذا النص؟ أو ما النصوص الغائبة أو المهاجرة إلى هذا الإبداع أو ذاك؟ وهذا يساعدنا على فهم ما يحيط بنا من أفكار ومعلومات. فلفظ الأيديولوجيا ظهر لأول مرة بفرنسا بوصفها علما للأفكار، والفضل في نحت المصطلح يعود إلى دستوت دي تراسي، الذي كان هدفه الإتيان لما اعتبره علما للأفكار، وموضوعه دراسة الأفكار ومعانيها، والقوانين التي تحكم علاقة بعضها ببعض، والبحث عن أصولها والدلالات التي ترمز إليها في

اللغة والأسماء ومظاهر السلوك البشري. فالإيديولوجيا علم يقوم على الملاحظة والتجربة، كنقيض لتفسير اللاهوت للعالم الذي يعتبره دي تراسي تفسيرا أوليا وطفوليا. بينما الأيديولوجيا كما يتصورها تمثل التفكير الراشد والناضح، لارتكازها على الملاحظة والتجربة. فدي تراسي حاول أن يعطي للإيديولوجيا بعدا علميا باعتبارها نسقا من الأفكار والتصورات البعيدة عن التمثيلات اللاهوتية والميتافيزيقية للعالم، ومتمتعا بنفس درجة يقين العلوم الطبيعية، وقائما مثلها على الملاحظة والتجربة. فأصبحت الإيديولوجيا ضد الأفكار والأطروحات المحافظة (عيساني، 2015).

ففي كتاب (مفهوم الأيديولوجية) (العروري، 1999)، أشار فيه إلى أنه من الضروري اعتماد طريقة علمية في التفكير وتفسير الظواهر. ومن ثم، فسح المجال للنقد الأيديولوجي كي يشتغل على ظواهر أدبية ذات حمولة فكرية عميقة بهدف فهم الواقع السياسي والاجتماعي، اللذين يشلان عجلة التقدم من الدوران على حد سواء. وعلى أساس ذلك، جاء مارون الخوري ليفسر الأطروحات الفكرية، التي تأسست عليها النهضة العربية، وبول سالم ليربط بين الفكر الأيديولوجي وتقدم العرب.

ويحدد النقد الإيديولوجي وظائفه في ثلاث مهام، هي: تفسير الأعمال الأدبية والفنية وتحليلها لمساعدة القراء على فهمها لإدراك مراميها البعيدة والقريبة، وهكذا يضيف للعمل قيما جديدة. تقييم العمل الأدبي والفني في مستوياته المختلفة بمضمونه وشكله الفني ، والتكوين والتلوين وتوزيع الضوء والظلال في التصوير. ثم توجيه الأدباء والفنانين من غير تعسف ولا إملاء، ولكن في حدود التبصير بقيم العصر وحاجات البشر ومطالبهم (مندور، 1963).

خطوات التحليل الإيدلوجي

1. تحديد العناصر الخطابية التي قد تكشف أو تتماشى مع الأيديولوجيات.
2. تحليل عناصر الأفكار أو الأنظمة أو المعتقدات التي تلمح إليها، وتحديد الأيديولوجيات التي تم الكشف عنها في التحليل.

3. تجميع الأفكار في مجموعات من أجل تحديد ما تقوله الأداة عن الأيديولوجيات والقيم التي تم الكشف عنها.
4. استخلاص استنتاج حول كيفية تأثير أيديولوجيات القطعة الأثرية وتصوراتها على جمهورها وأصحاب المصلحة (سيمون، 2022) .

المنهج الاجتماعي

يرى هذا المنهج أن الأدب ظاهرة اجتماعية، وأن الأديب لا ينتج أدبا لنفسه، بل للمجتمع الذي ينتمي إليه، منذ اللحظة التي يفكر فيها بالكتابة الى أن ينتهي منها. وقد ورد في الفلسفة المادية الماركسية أن لكل مجتمع بنيتين، دنيا: ويمثلها النتاج المادي المتجلي في البنية الاقتصادية، وعليا: تمثلها النظم الثقافية والفكرية والسياسية المتولدة عن البنية الأساسية الأولى. وأي تغير في قوى الإنتاج المادية وعلاقاتها، لا بد أن تحدث تغيرا في العلاقات الاجتماعية والنظم الفكرية (قطوس، 2004).

ويهيئ المنهج دراسة الأنظمة الاجتماعية التي تؤسس عليها النصوص تقصيا لما تنطوي عليه من دلالة، بالإضافة إلى الوظيفية التي تؤديها وتسيطر على سيمياء النسق. بمعنى أن العناصر البنائية في النص، والشيفرات الموجودة فيه، هي لغة تستعيد عناصرها من الواقع، وتقيم دلالته الكلية على أوهاج التعالق النصي. ومن خلاله يمكن تكوين مرايا معرفية نطل من خلالها على سير المشهد النصي وعيا للمحيط الذي تتحرك فيه أدبية الأدب. وهكذا، فإن النقد الاجتماعي ينطلق من وعي العلامات اللغوية بلوغا لقمة الهيكل البنائي، وإظهارا لمعطيات الواقع عبر الجدل حول المستويات المتعددة المسؤولة عن تشكيل النص. ويتم رصد المحيط الذي تتحرك فيه سيمياء العلامات كشفا عن أثر التنظيم المتوقع في إنتاج شيفرات الدلالة (سكوت، 1981).

تتمثل القيمة الجمالية للفن عند أصحاب هذا المنهج في العلاقة الملزمة بين الفن والمجتمع. لكن هذه العلاقة لا تتمثل في تكديس الواقع، بل تنظيم الواقع على نحو خلاق، إذ تبرز العلاقات المتناقضة، أو المتعارضة، في شتى جوانب الحياة، لأن مشكلة الناقد تتمثل في البحث عن التماسك الداخلي في النص، وفي العثور

عن بنيته الدالة، وتحديد الرؤية الجماعية التي تتمركز في محور شخصية أساسية تجذب كل ما حولها من وسائل أسلوبية، سواء كان من خلال حوار مع الآخرين، أو حوار مع النفس (إبراهيم، 1992).

النظرية النسوية في التحليل النقدي النسوية، بمفهومها العام، هي كل جهد نظري أو عملي يهدف إلى مراجعة واستجواب، أو نقد، أو تعديل النظام السائد في البنيات الاجتماعية الذي يجعل الرجل هو المركز، وهو الإنسان، والمرأة جنسا ثانيا أو آخر، وفي منزلة أدنى، فتفرض عليها حدود وقيود، وتمنع عنها إمكانات النماء والعطاء، فقط لأنها أنثوية، لتبدو الحضارة في شتى مناحيها إنجازا ذكوريا خالصا، يؤكد ويوطد سلطة الرجل، وتبعية أو هامشية المرأة" (قطب وآخرون، 2000). فالتيارات النسوية تعاظمت بعد منتصف القرن العشرين، واتخذت عدة مسارات، منها السياسي، والاجتماعي، والأدبي، وكلها تهدف لنقل المرأة من الهامش إلى المتن. واختلفت الأفكار النسوية بمراحلها المتعددة والمتطورة، حيث رفضت الموجة الأولى التفسيرات البيولوجية والتحليل النفسي الفرويدي والأطروحة الماركسية التي تعيد قمع المرأة لها "كآخر" لتشكيلها الثقافي. فمقولة سيمون دو بوفورا الشهيرة: "إن المرأة لا تولد امرأة بل تصبح امرأة". ودعت الموجة الثانية لتشكيل الصورة الثقافية للأنوثة بتحقيقها بالنضوج واكتمال الذات، لأنها غامضة وغريزية، وقريبة من خلق الحياة. والعالم الذي صنعه الرجل لا يستطيع فهمها تبعا لبيتي فريدان. وفي سياق التحليل النسوي، ظهرت ثلاثة تيارت: الليبرالية والراديكالية والاشتراكية، حيث ناقشت مفهوم الأنوثة وعلاقتها بالأبوية والإيديولوجيا بهدف استنهاض الوعي والنظر إلى الثقافة على أنها أمر سياسي، وذلك باعتبار أن المعاني والرؤى والصور الثقافية تعمل بدورها على تعريف معنى المرأة والسيطرة عليها. وتسعى النسوية لثورة وتغيير في الثقافة واللغة والهياكل المادية، والعالم الداخلي للخبرة الجسدية، والإسكات الثقافي، والاستعمار النفسي، إضافة لتغير الظروف الاجتماعية والمادية العالم الخارجي. والنظرية النسوية الفرنسية هي عكس نظيرتها الأمريكية في استخدام أداة التحليل النفسيتتهم النظرية النسوية الفرنسية، في محاولتها لتحديد مصدر القمع، النساء في اللغة والثقافة، معتبرة أن ذلك قد أضر بالنضال السياسي النسوي الذي ينبغي أن يستند إلى هوية مشتركة وأهداف سياسية واجتماعية محددة. (فارمون وآخرون، 2004).

وفي المنهج البنيوي النقدي القائم على الثنائيات المتضادة متماشية مع البنية الأساسية للكون ، وهي الثنائية الأزلية الضدية الذكر/ الأنثى. الخير/الشر، فهذه الثنائيات المتضادة أساسية في بنية الكون لخلق توازن أو صراع. وتتميز الدراسات النسوية المعاصرة بين مفهومين متقاربين، يتأسس ثانيهما على الأول، وهما: الجنس/ والجنوسة، أو ما تعرف عنها الدراسات العربية بالهوية الجنسية، أو النوع، أو الجندر، من خلال التمييز بين الجنس البسيكوثقافي والجنس البيولوجي، وما يميز الاتجاه النسوي الأمريكي بين الجنس والنوع. فالجنس مسألة بيولوجية، والنوع تصور اجتماعي مثل الأنوثة. أما التيار النسوي المرتبط بالتحليل النفسي فيرى بأن الجنس والهوية القائمة على النوع مرتبطان ومتداخلان. فالجنس ينبع من الخصائص التشريحية، أما النوع فهو مكتسب من خلال عملية التأثير الثقافي (المناصرة، 2005).

وأشارت كاثرين كريكسنا إلى اعتقادها بأن النقد النسوي له ثلاثة أوجه: أبرزها الوجه الجذري الذي يرتبط بعمليات التواصل، وتشمل البنية الاجتماعية للمعرفة والمعلومات، ولا سيما تلك الاعتقادات المتعلقة بالجنوسة ودور اللغة في ترسيخ اللامساواة في الجنوسة، وكذلك مفاهيم الاختلاف بوصفها تحد للفلسفات الذكورية والتأكيدات التي تدور على شمولية الحالة الإنسانية المرتبطة بالمواقف المنهجية السياسية، ولقد عمل النقد النسوي على دراسة صورة المرأة في وسائل الإعلام، ودورها في النصوص الدرامية. فأصحاب النقد النسوي يركزون على دور المرأة الذي تلعبه في النصوص، وتوسع دورها في الحياة اليومية، واستغلال المرأة بوصفها موضوعا جنسيا، وأماكن سيطرة الرجل في العلاقات الجنسية والعمل ومجالات الحياة الأخرى، ووعي النساء حول ارتباطهن بحياتهن. ويسعى النقد النسوي لوظيفتين متناقضتين، حيث يدعو للقضاء على الأحادية الفكرية التي ترى الأشياء بعين الرجل، أو تنكفئ على الذات دون رؤية الآخر، أو الموروثات الثنائية التي تفصل الدين عن السياسة عن الاقتصاد عن الأخلاق والجنس وغيرها، وإعادة التوازن المفقود بين المرأة والرجل ومساواتهما على كل الأصعدة، ورد اعتبار مركزية المرأة بيولوجيا وثقافيا في عالمها مع الرجل، وتهميش أنظمة التمركز وآلياته التي دفعت بالرجل للأمام، وطمست المرأة (طبوش، 2010).

الآخر في النظرية النسوية عند الحديث عن "الآخر"، فنحن نقصد به الفرد أو الجماعة التي تختلف عنا في الانتماء الديني أو الفكري أو العرقي أو الجندري. ولا يستطيع المثقف الحقيقي أن يتعامل مع الهوية بوصفها انغلاقا على الذات، كما لا يمكنه رفض الانفتاح على الآخر بحجة الحفاظ على مكونات الهوية؛ فذلك يؤدي إلى الجمود والضعف والانحطاط. فجوهر الثقافة قائم على القدرة على التطور، والتفاعل، والانفتاح على المعارف الجديدة، لا على الانعزال أو الخوف من المختلف، لذلك، فإن المثقف، سواء أن كان مفكرا أو روائيا، يرفض قمع إرادة التغيير وعرقلة أي محاولة اختراق الحواجز العقائدية والعرقية التي تقيمها "الآنا"، لأن الذات الخائفة من الزوال تزداد تقوقعا عن على نفسها وترفض "الآخر" (حموده، 2013).

وفي النقد النسوي نجد حربا ضد "الآخر" المتمثل بالرجل أو المجتمع. ويركز على كشف كراهية النساء بسبب الممارسات الأدبية بظهور الصورة المكررة لها كملائكة، أو مسوخ الإساءة الأبوية، أو المضايقة النصية للنساء في أدب الذكوري الكلاسيكي والشعبي، واستبعاد النساء من التاريخ الأدبي. فقد أسهمت هذه المظاهر بدفع الكتابة النسوية لأن تعلن عن رؤية جنسية ضد الآخر، بتركيزها على قضايا اجتماعية تهم المرأة، وتصارع من أجل التخلص من تقاليد المجتمع الذكوري، وإثبات تقاليد مغايرة تتحرر فيها من كونها أداة مسلوبة الإدارة ومثيرة للرغبة الجنسية. إن فكرة الآخر (The other) لها دور في جانبين: الآخر: المرأة في المجتمع الأبوي، والآخر: غير المنتمي في الثقافة الغربية (المناصرة، 2007). فإشارة سيمون دي بوفورا بأن تعريف المرأة وهويتها يتبع دائما ارتباط المرأة بالرجل، تصبح المرأة "آخر" موضوعا، ومادة تتسم بالسلبية، بينما يكون الرجل ذاتا سمتها الهيبة والرفعة والأهمية. وصارت الشخصيات النسوية تقدم في الفن والأدب صورة "الآخر" (other) (الفرشي، 2008).

وفي السياق الثقافي والفلسفي، يعتبر مفهوم "الآخر" من الأمور الأساسية التي تحدد ديناميات التفاعل الاجتماعي وتشكيل الهوية الفردية. يتمحور هذا المفهوم حول ثلاثة محاور رئيسية، حيث يفهم الآخر" عموما كشخص آخر، أو مجموعة غير مألوفة تتمتع بقوة موحدة مقارنة بالذات أو المجموعة الأصلية. وفي ظل هذا التباين، يمكن للفرد أن يحدد اختلافه الفردي مقارنة بالآخر، مما يؤدي في بعض الحالات إلى تقليل

قيمة الآخر وتعزيز قيمة الذات أو الهوية الفردية. وتتجلى هذه الديناميات بوضوح في سياق الخطاب الاستعماري، الذي يميل عادة إلى التحكم والتمييز بين الثقافات. أما في السياق المشهدي، فإن فهم الآخر يتمحور حول الانعكاس والتبلور الذاتي، حيث يسعى الفرد في مرحلة نموه إلى تحقيق صورته المثالية عبر الاستحواذ على جسده والتفاعل مع المرآة. ومع ذلك، يعتبر هذا المشهد تحديا للسيطرة والتحكم، ويظهر تأثيره بوضوح في تشكيل الصورة الذاتية للآخر، ويستخدم غالبا في النقد النسوي ونظرية الفيلم، وحتى في الإعلانات التجارية المرئية. أما في النظرية الفلسفية، فإن الآخر الرمزي يمثل تمثيلا معينا، كما يراه بعض المفكرين الفرنسيين، مثل جاك لاكان، حيث يفترض أن الوجود الحقيقي يأتي من خلال القدرة على التعبير بواسطة اللغة، وأن الوجود الذاتي يسبق وجود الفرد بشكل فعلي (الرويلي و البازغي، 2002).

تناول عدد من الفلاسفة والنقاد مفهوم "الآخر" بوصفه مدخلا لفهم الواقع ودلالات الخطاب، ومن أبرز هؤلاء/ رولان بارت، غاياتري سبيفاك، إدوارد سعيد، وميشيل فوكو. ومن خلال كتاب "الأسطورة" (2012) لرولان بارت، يفسر معنى الأسطورة بأنها ليست مجرد حكاية قديمة، بل تكوين نظام دلالي ثانوي يعيد إنتاج المعنى الإيديولوجي، وأنها "لغة فوقية" تجعل اللغة تتحدث عن ذاتها، لكنها تخفي بذلك البنية الدلالية المركبة، وتقدمها في شكل بسيط وطبيعي. وهنا يتجلى البعد القمعي للأسطورة: فهي تسخر اللغة والصورة لأغراض إيديولوجية عبر تحويلها إلى رموز قابلة للاستعمال المتكرر، و"الآخر" في الأساطير المتعلقة بالصراعات الدينية والسياسية والعرقية تمثيل للمخاوف والقلق من "الأخر". يقدم بارت مثالا توضيحيا، يتمثل في غلاف مجلة يظهر فيه جندي أسود يحيي العلم الفرنسي. على المستوى الأولي (الدلالة اللغوية)، تقرأ الصورة كحدث واقعي: جندي يؤدي التحية. أما على المستوى الثاني (الأسطوري)، فالصورة تروج لفكرة فرنسا كإمبراطورية متعددة الأعراق، يوحد فيها التنوع العرقي ضمن قيم وطنية عليا. ويؤكد بارت أن الأساطير تختلف عن غيرها من العلامات كونها ليست اعتباطية بالكامل، وكونها لا تخفي الحقيقة، بل تعيد تشكيل العلامات والرموز لتبدو بديهية، ولكن مضمونها الكامن محمل بتأويل ثقافي وايديولوجي. ويرى بارت بأن أحد أوجه الخطورة في الأسطورة هو تغييب دور المتلقي في بناء المعنى؛ إذ تستهلك الأساطير دون تفكيك، وتستوعب عبر

معرفة ثقافية ضمنية تجعلها تبدو طبيعية. وهنا يميز بارت بين نوعين من الفاعلين: مستهلك الأسطورة الذي يتلقاها كحقيقة، ومنتجها أو محللها، الذي يدرك صناعتها.

من هنا، ترى الباحثة أهمية تناول تمثيلات صورة المرأة المناضلة في السينما، باعتبارها مدخلا لفهم الأبعاد الأيديولوجية والجمالية الكامنة خلف بناء هذه الصورة. إذ لا يمكن التعامل مع الصورة السينمائية بوصفها انعكاسا مباشرا للواقع، بل باعتبارها إنتاجا مركبا يتقاطع فيه البعد السياسي مع البعد الرمزي، ما يستدعي تفكيك بنيتها وتحليل العناصر المشكلة لها كالمونتاج، وزوايا التصوير، واللغة البصرية، وغيرها. وتؤكد الباحثة أن نتائج هذه الدراسة لا تقتصر على التحليل النظري فحسب، بل تمثل إسهاما ضروريا في توجيه الإنتاج السينمائي نحو تمثيل أكثر وعيا وعمقا لتجارب النساء المناضلات، واستعادة حضورهن كفاعلات في السرد البصري الوطني والاجتماعي.

تستعرض سبيفاك (2020) في كتابها *"هل يستطيع التابع أن يتكلم؟"* مقولة عدد من الفلاسفة والمؤرخين بأن "التابع" هنا هو مصطلح مستعار من غرامشي في كتابه "رسائل سجن"، ويقصد به هنا الفئات المهمشة والمضطهدة والفقيرة من مختلف مناطق العالم، التي لا تجد لها صوتا في الخطاب السائد. وفي سبيل تفكيك علاقات السلطة المعاصرة، وتحليل موقع المثقف داخل هذه الشبكات المعقدة فهي تسلط الضوء على المسار الذي تتخذه الأيديولوجيا بين آليات الإنتاج السلطوي والممارسات الخطابية الظاهرة، موضحة أن شبكة "السلطة/الرغبة/المصلحة" ليست بنية متجانسة، بل متشابكة ومعقدة إلى حد يجعل أي محاولة لاختزالها في سردية واحدة متماسكة أمرا محفوفا بالخطورة، وقد يؤدي إلى نتائج معاكسة. وتؤكد سبيفاك، في هذا السياق، على حاجتنا الدائمة إلى ممارسة نقد مستمر، إذ ترى أن المثقفين، رغم محاولاتهم الحثيثة في كشف خطاب "الآخر" ومعرفته، غالبا ما يغفلون، بشكل منهجي، عن تفكيك الأيديولوجيا التي تحكم هذا الخطاب، وكذلك عن موقعهم الشخصي في سياق التاريخين الفكري والاقتصادي اللذين يشكلان هذه المعرفة. وفي إطار المقاربة النقدية لدى سبيفاك، نجدها تشير إلى صمت النساء ذوات الفئة التابعة في مجتمعات ما بعد الاستعمار. وذكرت منهم المجتمع الهندي، وخاصة الهندوس وعاداتهم التي تطبق عليهن، من حرقهن أحياء

بعد موت أزواجهن. وترى أن التابع الذكر لا يملك تاريخا أو صوتا يسمع له. أما "التابعة الأنثى" فتعاني من تهميش مزدوج، يجعلها أكثر صمتا من نظيرها الذكر؛ فهي تابعة من جهة الاستعمار، ومقموعة من جهة النظام الذكوري القائم داخل مجتمعها ذاته.

كما تتناول سبيفاك (2020) إشكالية المركزية واللامركزية في كتابها، حيث تشير إلى أن "المركز" هو من يحتكر له الحق في التنمية والمعرفة والتقدم، بينما يقصى "الهامش" ويختزل في الخلف. وتؤدي هذه الازدواجية إلى ترسيخ مفاهيم عنصرية وطبقية داخل المجتمعات ذاتها، مما يفضي إلى صراعات داخلية قائمة على الاحتقار المتبادل بين الفئات المهمشة وتلك المتمركزة في السلطة. ونتائج هذا الوضع نزوحا مستمرا من "الهامش" إلى "المركز"، سواء على المستوى الجغرافي أو الرمزي، حيث يسعى الأفراد المهمشون إلى تحقيق اندماج اجتماعي واقتصادي عبر التماهي مع القيم المركزية. وتحذر من خلق وهم الإندماج بينما الحقيقة هدف السيطرة على الأفراد في كتابه "المراقبة والمعاقبة: ولادة السجن "(1975)، يقدم فوكو تصورا متقدما للسلطة، لا يقتصر على القمع المباشر، بل يتجسد في السلطة الانضباطية التي تمارس المراقبة المستمرة وتنظيم الأجساد والسلوكيات داخل مؤسسات متعددة، مثل السجن، والمدرسة، والمستشفى. كما يعرض فوكو مفهوم البانوبتيكون كنموذج رمزي للمجتمع الحديث الذي يعتمد على رقابة ذاتية داخلية، تجعل الأفراد يخضعون للمراقبة حتى دون وجود مراقب خارجي ظاهر. يبرز ميشيل فوكو في هذا السياق التحول الذي طرأ على طبيعة العقاب، من العقاب الجسدي العلني إلى عقاب اجتماعي ونفسي قائم على المراقبة المستترة والتعديل السلوكي. ويشير فوكو إلى أن المؤسسات المختلفة تشارك في آليات متشابهة لضبط الأفراد عبر نظم مراقبة دقيقة وتوثيق مستمر، مما يؤدي إلى إنتاج "أجساد مطوعة" تخضع للهيمنة. كما يوضح أن المعرفة ليست محايدة، بل هي جزء من شبكة السلطة التي تحدد السلوكيات المقبولة والمرفوضة، بما في ذلك ما يعتبر "طبيعيا" وما يعد "منحرفا". تم توظيف هذه المفاهيم في تحليل الخطاب السينمائي الخاص بالمرأة المناضلة، لفهم كيف تمارس عليها السلطة بشكل يعكس أو يتحدى الهياكل الأيديولوجية، وكيف تراقب وتشكل هويتها عبر تلك المؤثرات، خاصة في سياق الانجراف نحو النمط الحياتي الاستهلاكي.

في النقد الغربي المعاصر تشكلت مفاهيم نقدية جديدة متسارعة لم تكن معروفة سابقا، تمثلت في ظهور مفاهيم ترتبط بتغيرات بنية المجتمع الغربي في مرحلة بعد الحرب العالمية الثانية. وأسهمت هذه المفاهيم في تعزيز النشاط النقدي وتطوره على مستويين: الأول مرتبط بظهور نقاد قادرين على مواكبة هذه التحولات، والثاني يتمثل في إعادة تشكيل بنية التفكير النقدي وتطوير التصورات المفاهيمية الجديدة. وعلى مستوى الدراسات الأدبية والنقدية، برزت هيمنة المناهج السياقية، ومنها المنهجان الفني والتاريخي، إلى جانب ظهور المنهج الاجتماعي الذي ارتكز على تحليل النصوص الأدبية وفق المعطيات الاجتماعية والاقتصادية السائدة. يعد هذا المنهج تحولا نوعيا، باعتباره يعكس التأثير المتبادل بين السياقات الاجتماعية والنفسية والإبداعية، حيث ينظر إلى الفرد بوصفه نتاجا للتغيرات المجتمعية والاقتصادية المؤثرة على مسارات الإنتاج الفكري والإبداعي. تبلور هذا التحول بوضوح في طرح رولان بارت حول مفهوم "موت المؤلف"، حيث اعتبر أن دور المؤلف ينتهي بمجرد إتمام النص وطرحه أمام القارئ. ووفق هذا التصور، تتحول سلطة التأويل إلى القارئ الذي يمتلك الحرية الكاملة في قراءة النص وإنتاج دلالاته، بعيدا عن أي تأثيرات أو إملاءات خارجية. وبذلك يصبح النص كيانا متجددا تكمن قيمته في تنوع القراءات والدلالات التي يمكن أن يكشفها القراء. فالدراسات الأدبية والنقدية تعتمد على هذا المبدأ الذي يضع القارئ في موضع المركزية، حيث ينظر إليه كمنتج أساسي للمعنى وليس مجرد متلق سلبي. ولكي يضطلع القارئ بهذا الدور، فإن النص الجيد يشترط قارئا يتمتع بسعة ثقافية وحس نقدي عال من خلال هذه النظرة، بحيث تكون منفصلة عن الظروف الاجتماعية أو التاريخية التي أنتج فيها النص جزءا من دلالاته المباشرة، وبالتالي يتم تجاوزها لصالح التركيز على جماليات القراءة وديناميكيات المعنى التي تثيرها تفاعلات القارئ مع النص. ونظرا للإشكاليات المتعلقة بمقروئية النص للحساسية الذوقية في إدراكها، فقد انفتح بارت على المنهج السيميولوجي بوصفه مسلكا جديدا في استقراء العلامات (شنيني و قديد، 2023).

إن القول بأن الفيلم الروائي يتكشف عبر بنية سردية يعني اعتباره خطابا، أي فعلا للتلفظ، وفقا لما طرحه بنفنيست، حيث يسند هذا الفعل إلى فاعل الخطاب، أو ما يسميه ميتز بـ "هيئة السرد". فصور الفيلم لا

تعرض كمعطيات خام أو وصفية، بل تبنى ضمن هيكل محدد (بنية القصة). لذا، يجب التعامل مع الفيلم بوصفه "بارول" (فعل لغوي متحقق)، وليس فقط "لانغ" (نظام لغوي). ويؤكد ميتز أن الصورة الفيلمية، على عكس الكلمة، تنتج وتبتكر من قبل صانع الفيلم، وتعادل في هذا السياق الأفعال الكلامية، لا الكلمات، إذ أن الفيلم لا يقوم على نظام رمزي صرف، بل هو فن تعبيري يستخدم دلالات بصرية مستمدة من الواقع (Metz, 1982).

في هذا الفصل، نعرض تحليل تمثلات صورة المرأة في الفيلمين "*3000 ليلة*" و"*Zero motivation*"، وذلك من خلال تحليل الصورة السينمائية. فلا يمكن الجزم بطريقة ثابتة ومحددة وعالمية لتحليل الصورة السينمائية. ولأن طبيعية العمل السينمائي تقوم على التعدد والتداخل بين البنية السردية واللغات البصرية والصوتية، فيصعب إيجاد أو تطبيق، منهج تحليلي واحد يقدم تفسيرا شاملا لجميع الأفلام. وقد أشار ديفيد *بوردويل* في أعماله إلى أنه "لا وجود لنموذج تحليلي واحد يناسب كل فيلم"، مؤكدا على أهمية تعدد الأساليب التحليلية وفقا لطبيعة الفيلم وأهداف التحليل (Bordwell, 1985). كما تؤكد *ستيلا برونتون* أن التحليل السينمائي لا يمكن أن ينفصل عن السياقات الاجتماعية والثقافية، وأن النقد السينمائي الحديث يعتمد بشكل متزايد على "المنهج التفسيري المركب" الذي يجمع بين أدوات متعددة (Bruzzi, 2006). من جهته، يشير *كريستيان*، مؤسس السيميولوجيا السينمائية، إلى أن التحليل السيميائي وحده لا يكفي لفهم البعد الأيديولوجي للصورة، مما يستدعي الانفتاح على نظريات الخطاب والهوية (Metz, 1974).

يشير قاسم (2016) إلى أن تحليل الخطاب السينمائي من منظور سيميائي يستند إلى ما اقترحه تشارلز ساندرز بيرس في فهم حركية الصورة ودلالاتها المتغيرة، إضافة إلى إسهامات كريستيان ميتز الذي طور علم العلامات ليصبح أداة مركزية لتحليل البنية الفيلمية، حيث يرى أن السينما نظام لغوي بصري قائم على الدال والمدلول مثل اللغة المكتوبة. ويضاف إلى ذلك مدخل يوري لوتمن في سيميولوجيا السينما، الذي يعتبر الفيلم منظومة علامات متكاملة. ويأتي ذلك من منطلق أمبرتو إيكو الذي عرف السيميولوجيا بأنها علم يشمل كل الظواهر الثقافية بوصفها أنظمة علامات، ويقترح النظر إلى الثقافة ذاتها كنظام من العلامات التي يمكن

تحليلها وتأويلها. من هنا، تهدف الباحثة من خلال التحليل إلى الكشف عن البنية الأيديولوجية المقاومة للنساء في السينما الفلسطينية والإسرائيلية، والرمزية التي تحكم حضور المرأة داخل الفضاء السينمائي، وكيفية توظيف الكاميرا وعناصر اللغة البصرية لبناء خطاب حول النضال، والجندر، والهوية.

وسيتم التحليل وفقا للمحاور التالية:

- إبراز الهوية، أي البطاقة الفنية للعمل ومخرجه.
- تقسيم الفيلم إلى وحدات متتالية، كما في التحليل السميولوجي.
- تحليل الشريط الصوري للمتتاليات من خلال جدول لكل متتالية لقراءة مكونات الصورة السينمائية (اللقطة، الحوار، الزاوية، الموسيقى، المضمون).
- تفسير الدال والمدلول لمكونات الصورة السينمائية، بالاعتماد على ألـ:

دال (1) ⟶ مدلول (1) = مد (1)

مد (1) = دال (2) ⟶ مدلول (2) = مد (2)

مد (2) = دال (3) ⟶ مدلول (3) = مد (3) ... إلخ.

بالإعتماد على تنظيرات فرديناند دي سوسير ورولان بارت (بركات، 2013)، تتكون العلامة في السيميولوجيا من دال ومدلول، وهي العلامة التي تفهم بوصفها وحدة مكونة من عنصرين أساسيين، هما: الدال (Signifiant)، وهو الشكل المادي للعلامة (صوت، صورة، حركة، كلمة)، والمدلول (Signifié) ، وهو المفهوم أو المعنى المرتبط بهذه العلامة. وتعد هذه الثنائية حجر الأساس في دراسات سوسير وبارت، حيث لا تفهم العلامة إلا من خلال العلاقة بين هذين القطبين، ومن ثم فهم المركب والنظام، وهي طريقة تنظيم العلامات داخل السياق. فالمركبات اللغوية تتوالى وراء بعضها البعض، ويتكون المعنى من العلاقة البنوية،

حيث تلعب اللغة دورا محوريا في تفسير الظواهر السيميولوجية، وتقوم السيميائيات على مبدأ أن إنتاج الكلام لا يمكن أن يتحقق بمعزل عن البنية التركيبية، هذا يسهم في إنتاج معنى مركب ناتج عن العلاقة بين العلامات، لا عن كل واحدة وحدها فقط.

وفق بارت، فإن تفكيك البنية الدلالية لأي خطاب بصري، يمر من خلال عدة مستويات. يبدأ هذا التحليل أولا من ثنائية "الدال" (الجانب المادي للصورة) و"المدلول" (المعنى الذي تشير إليه)، واللذين يشكلان معا "العلامة" في مستواها الأول. ثم تنتقل العلامة إلى نظام أعلى، حيث تقرأ ضمن بنية أعم، تعرف بـ"النظام (code)، فتدخل علاقات ضمنية مع "المركب" (البناء التركيبي الذي تنتمي إليه الصورة). وهنا تتشكل مستويات أعمق من الدلالة.

يميز بارت في هذا السياق بين نوعين من القراءة الدلالية:

- الدلالة التقريرية (Denotation): وهي المستوى الأول للمعنى، حيث تفهم الصورة كما تظهر، ضمن بنيتها السطحية المباشرة.
- الدلالة الإيحائية (Connotation): وهي المستوى الأعمق، حيث تستخلص دلالات ثقافية وإيديولوجية من العلامات، تشير إلى قيم أو أفكار تتجاوز المعنى الظاهري.

وبما أن اللغة عند بارت تقسم إلى "اللغة (langue)" كنظام، و"الكلام (parole)" كاستعمال فردي لهذا النظام، فإن القراءة السيمولوجية تحلل الصورة، ليس فقط كوحدة مستقلة، بل كجزء من سياق تركيبي لغوي بصري يحكمه النظام، وتشكله الاستعمالات الإيحائية المتعددة. ومن هذا المنطلق يتم تحليل البنية السينمائية للفيلمين اللذين اختارتهما الباحثة. وعند الانتقال إلى تحليل المشهد، لا ينظر إليه بوصفه كيانا تصويريا فقط، بل باعتباره حاملا لعلامات ودلالات تتجاوز ظاهره لتكشف عن أنساق أيديولوجية وثقافية، بوصفه حاملا بصريا ودلاليا، تتداخل فيه الصورة، والحركة، والصوت لتشكل خطابا مركبا يمكن قراءته من خلال أدوات التحليل السميولوجي (بارت، 1987).

الفصل الثالث

الإطار التطبيقي(عرض النتائج وتحليلها)

تحليل صورة المرأة في السينما الفلسطينية والاسرائيلية

البنية الفنية للفيلم

يتشكل الفيلم من مجموعة من اللقطات التي تكون المشهد، وتتكون المشاهد من مجموعة من البنى الفنية الكبرى للفيلم. وتختلف أهمية هذه البنى حسب كتابتها في السيناريو من البداية إلى الوسط والنهاية، بالإضافة إلى الشخصيات الرئيسية على الشاشة. وفقا لرولان بارت، فإن جميع الصور في السينما والتلفزيون، والإعلانات، والقصص المصورة، تشكل علاقة تركيبية مع اللغة، حيث يصاحب التعبير المكتوب أو الشفهي الصورة غالبا (Barthes, 1977). وتعتمد الباحثة في هذا التحليل على طريقة بارت لوصف الصورة الفيلمية وما تتضمنه من معان، بالإضافة إلى الرسالة التشكيلية التي تشمل الإطار، والتأطير، وزوايا التصوير، واللقطة، والألوان، والرموز (الأيقونة).

للغة السينمائية خصائص، فكل ما يعرض على الشاشة من صور يشكل علامة رمزية، أو كنائية، أو مجازية. من هنا، يتشكل المنطلق في قراءة العلامة اللغوية قراءة سينمائية، وهي اللغة التي تشكل وحدات لا يمكن قراءتها بشكل منفرد من خلال لقطة أو عنصر، وإنما بمجموعة، أو سلسلة لقطات مصغرة ماكروية تشكل وحدة سينمائية كبرى. كما يمكن لعناصر اللغة السينمائية المكونة من التصوير، والحركة، والصوت، واللون والإضاءة، أن تكون عناصر لغوية إذا أخذت مكانتها بالنص على أنها عناصر دالة، لا آلية. فاللغة السينمائية تمتاز بعلاقة شبيهة بين الدال والمدلول. فحسب النظرية السوسرية (نسبة الى دي سوسير)، تكون العلاقة بين الدال (تعبير صوتي) والمدلول (المضمون) علاقة اعتباطية، بمعنى أنه اتفاق عرفي أو مجتمعي. لكن في اللغة السينمائية يختلف الأمر، حيث تكون أقل اعتباطية، لأنها تستند إلى التشابه بين ما نراه أو نسمعه في الفيلم وبين الواقع الذي نعيشه. ولأن الصورة المتحركة والأصوات المسجلة (كالضجيج مثلا)، تعد بمثابة

نسخة طبق الأصل للواقع. فكل دال من الدوال معللا بنسب متفاوتة بفضل وجود علاقة شبيهة تجعل كل دال بصري وصوتي مرتبط بمدلوله الواقع (ديرم، 2021).

بطاقة تعريفية عن العمل فيلم *3000 ليلة*"

فيلم*3000 ليلة*

مدة الفيلم : 1:40:00 دقيقة

السنة : 2015

الممثلون: ميساء عبد الهادي، نادرة عمران، رائدة أدون، ركين سعد، عبير حداد، أناهيد فياض، هيفاء الأغا، ختام إدلبي، وهانا شمعون.

بطاقة تعريفية عن مخرجة العمل

مي المصري هي واحدة من أبرز الأسماء في السينما الفلسطينية التي نشأت بعد الجيل الأول من المخرجين الثوريين. ففي عام (1983)، أنتجت المصري أول فيلم وثائقي لها "تحت الأنقاض". وتعد المصري رائدة في السينما الوثائقية التي تقدم سردا عميقا ومؤثرا للتجربة الفلسطينية، خاصة من خلال منظور النساء والأطفال. بدأت المصري مسيرتها الفنية في وقت حساس من تاريخ المنطقة، حيث أسهمت في تصوير معاناة اللاجئين الفلسطينيين وتجاربهم خلال الحروب ونقلها إلى الجمهور، وبخاصة الحرب الأهلية اللبنانية.

تعتبر المصري أن المعاناة اليومية والأحداث التي تمر بها وتعيشها مع الناس والمجتمع وحكاياتهم هي الأساس لاستلهام الأفكار السينمائية، وليس مجرد الصدفة. فالأعمال السينمائية التي أنجزتها ترتبط بعلاقة مباشرة وحسية بحياتها وتجاربها. تؤكد المصري أنها لا تفصل بين ما تعيشه وبين ما تختاره للتصوير. ومن بين أوائل أعمالها: فيلم "أطفال جبال النار"، الذي صور خلال الانتفاضة الفلسطينية الأولى، حيث اختبرت المصري واقع حياة النساء في المنازل المحاصرة، وكيف كن يقاومن الذل والقمع والموت. كما يظهر الفيلم كيف يحولن هذه اللحظات إلى تحديات أقوى، وكيف يواجهن الصعوبات بتوفير الطعام من مواد محدودة،

وتخفيف آثار الدمار في النفوس والشوارع، وتأمين مأوى للمقاومين، فضلا عن تنظيم جنازات تليق بالشهداء (جرجورة، 2000) .

ما يميز أعمال مي المصري هو قدرتها على اقتراح رواية مغايرة للسرد السائد، وذلك من خلال إعطاء صوت للفئات المهمشة في المجتمع الفلسطيني، خاصة النساء والأطفال. فقد أضافت بعدا إنسانيا شديد العمق لمعاناة الفلسطينيين، وجعلت من أفلامها مرجعا بصريا وتاريخيا يعكس آمال اللاجئين والآلامهم. و*فيلم "3000 ليلة"*، الذي صدر عام (2015)، يعتبر أول تجربة لها في السينما الروائية الطويلة، ويعكس استمراريتها في تسليط الضوء على قضايا النساء، حيث استلهمت الفيلم من قصص الأسيرات الفلسطينيات في السجون الإسرائيلية. وتعكس حياة المصري التزامها العميق بالقضية الفلسطينية من خلال الفن، حيث جمعت بين التعليم في الولايات المتحدة، الذي زودها بالمعرفة التقنية والسينمائية، وبين التجربة الحياتية في لبنان. فالتداخل بين التكوين العلمي والتجربة الشخصية جعلاها قادرة على تقديم رؤية شاملة ومعمقة للواقع الفلسطيني في أعمالها (بريتاين، 2020).

قصة فيلم *"3000 ليلة"*

هو فيلم فلسطيني درامي روائي طويل صدر عام (2015)، يروي قصة معلمة فلسطينية تسجن ظلما في سجن إسرائيلي وتلد ابنها فيه. يصور الفيلم قصة ليال، المعلمة الفلسطينية التي يتم اعتقالها من قبل الاحتلال الإسرائيلي بحجة مساعدة طفل فلسطيني جريح باعتباره مشتبه به (إرهابي) حاول قتل جندي، ويتم الحكم عليها (8) سنوات ما يعادل *"3000 ليلة"*. ومن هنا جاء اسم الفيلم.

تبدأ حياة ليال في السجن الجنائي للمعتقلات الإسرائيليات اللواتي تتعلق قضاياهن بالدعارة والسرقة، حيث تم وضعها معهن كوسيلة للضغط عليها وعقابها ودفعها للاعتراف، على اعتبار أن ما قامت به هو "مساعدة إرهابي"، وبالتالي، مساس بأمن "إسرائيل". تكتشف ليال خلال تلك الفترة أنها حامل، وتستغل السجانات هذا الوضع كفرصة للضغط عليها للتجسس لصالحهن على الأسيرات الفلسطينيات. ونتيجة لذلك، يتم نقل ليال

إلى سجن خاص بالأسيرات الفلسطينيات. لكن جميع محاولات السجانات لجعلها جاسوسة باءت بالفشل، ولكنها كانت محور شك لدى السجينات الفلسطينيات. وفي إحدى المرات، تكشف إحدى الوسائل التي تستخدمها الأسيرات للتواصل مع الخارج، مما يؤدي إلى تصعيد التوتر داخل السجن. وتبلغ القصة ذروتها عندما تضع ليال مولودها داخل الزنزانة، ويبقى الطفل برفقتها، حيث تتكاتف شريكاتها في السجن لمساعدتها على تربيته، مما يعيد إحياء مشاعر الحياة والحب بين الأسيرات. ومع ذلك، تجد ليال نفسها أمام قرار حاسم عندما تقرر السجينات الفلسطينيات تنفيذ إضراب احتجاجا على تدهور أوضاعهن داخل السجن. تواجه ليال معضلة كبيرة: بين الاستمرار في الإضراب، والمخاطرة بفقدان حضانة طفلها أو التراجع عن المشاركة لضمان بقائه معها.

التحليل السينمائي

يتم في هذا القسم تحليل الفيلمين من خلال تقطيعهما إلى متتاليات (وحدات)، بحيث يخصص لكل وحدة جدول يتضمن تشريح المشاهد وفق مكونات الصورة (نوع اللقطة، زوايا التصوير، مضمون اللقطة)، ومكونات الصوت (الموسيقى، الحوار، المؤثرات الصوتية). ثم يستخلص من هذا التشريح العلاقة بين الدال والمدلول، بما يبرز تمثلات صورة المرأة المناضلة في السياقين الفلسطيني والإسرائيلي.

التقطيع التقني للمتتاليات المختارة

1.1 الوحدة الأولى المشهد الافتتاحي

تحليل الشخصية: أيقونة النضال للمرأة الفلسطينية

البعد المادي: ظهرت ليال في بداية الفيلم بملابس المنزل (قميص النوم)، والتي تمثل حالة الاعتقال التي وقعت في منتصف الليل لشخص مسالم في منزله، وهي ترتدي بعض الزينة البسيطة. ثم ظهرت بملابس السجن، وهو زي موحد للأسيرات. فظهرت ليال بملابس تتناسب مع البيئة الصعبة التي فرضت عليها، وهي

ملابس السجن ذات اللون الكحلي التي تشير لها كمعتقلة فلسطينية، يفتقر مظهرها إلى الزينة أو الرفاهية، مما يعكس الحرمان والتجرد التي تعانيه الأسيرات في السجن.

البعد الاجتماعي: معلمة فلسطينية من الطبقة الوسطى، متزوجة وتكتشف حملها في السجن، هي إنسانة بسيطة، وذات ضمير. غير أنانية، عكس زوجها التي بانت حقيقته الأنانية، وتخليه عنها وعن ابنه وهجره لهم، ليعش حياته في كندا خلال أسرها. تصبح الأمومة جزءا أساسيا من تجربتها، خاصة بعد ولادتها داخل السجن. علاقتها بالأسيرات الأخريات تصبح مصدر قوة، حيث يتضامن معها ويعطينها دعما.

البعد النفسي: ليال شخصية قوية، ولكنها حساسة. فرغم الضغوط الهائلة داخل السجن، تحاول الحفاظ على إنسانيتها واستمرارها في المقاومة النفسية ضد القهر. تمر ليال بحالات من الاضطراب النفسي والخوف، لكنها تجد نفسها مجبرة على اتخاذ قرارات صعبة بشأن مستقبلها ومستقبل طفلها.

الصراع الداخلي: تواجه ليال صراعا داخليا بين الرغبة في حماية طفلها وعدم الاستسلام للظلم، وتحاول الموازنة بين الخوف والأمل، بين القبول بواقعها الصعب والاستمرار في مقاومته.

العناصر المعارضة والعناصر المساعدة للشخصية

العناصر المعارضة: العنصر الرئيسي المعارض في حياة ليال هو الاحتلال الإسرائيلي والسجن نفسه الذي يحاول كسر إرادتها من خلال الضغوط النفسية والجسدية. كذلك الحراس والسجانون الذين يمثلون هذه السلطة التي تسعى لطمس شخصيتها وقوتها.

العناصر المساعدة: حب ليال لجنينها، ورغبتها في البقاء قوية من أجل طفلها هو أكبر عنصر مساعد لها في مواجهة الصعوبات. كذلك الدعم الذي تحصل عليه من الأسيرات الأخريات يعد عاملا مهما في صمودها واستمرارها في مواجهة القهر.

منذ اللحظة الأولى تضعنا مي المصري في قلب التجربة القمعية لبطلة الفيلم ليال، بظهور المشهد الافتتاحي لفيلم *3000 ليلة*" بلقطات متوسطة وقريبة وسريعة، وبإضاءة معتمة، وتفاصيل قد تكون مبهمة، لكنها تعزز شعور التوتر والترقب للمشاهد. وهنا نجد تركيبة سينمائية معقدة تجمع بين الصورة والحركة والإضاءة لتقدم مقاربة سياسية جندرية عبر الخطاب البصري محمل بالمعاني. مع تطور المشهد، تبدأ اللقطات بالاتساع لتكشف ما يجري: عملية اعتقال لشابة فلسطينية، ليال، من قبل الجيش الإسرائيلي، في جو ممطر. تظهر الشخصية الرئيسية وهي ترتدي ملابس داخلية بيضاء شفافة تبقى على جسدها بعد تفتيش قاس أفقدها ملابسها الخارجية. وهنا يصور الجسد على أنه أداة بيد السلطة. اعتقالها في هذا الوضع العاري من الحماية يأتي تأكيدا للسيطرة على الجسد، كما حلله ميشيل فوكو في كتابه "المراقبة والمعاقبة" (1990)، حيث لا ينظر إلى الجسد كمجرد كيان مادي، بل كموقع للسلطة والانضباط، يخضع عبر أنظمة الرؤية والتمثيل. هنا، يتحول الجسد الأنثوي إلى رمز هش للانكشاف، ويوضع تحت عين السلطة الذكورية عبر زوايا تصوير مرتفعة وإضاءة قاتمة، تعمق من شعور المشاهد بالضعف والتهديد.

ويلعب لون ملابسها البيضاء دورا رمزيا، إذ يعبر عن النقاء والسلام الداخلي، في حين تعكس البقع الداكنة على الملابس آثار الاحتلال الذي يشوه كل ما هو نقي وآمن. وبهذا التكوين لا يقدم الاعتقال كمجرد إجراء أمني، بل كفعل بصري أيديولوجي يسعى لإخضاع المرأة والسيطرة على جسدها. ويتجلى التكوين السينمائي في المشاهد من خلال التركيز المركزي على شخصية ليال التي تحتل المكانة الأساسية، مقارنة بالأليات العسكرية والجنود. ففي اللقطة السادسة من الجدول رقم (1)، يظهر التكوين السينمائي بأسلوب إخراجي إبداعي من خلال الترتيب الفني للعناصر داخل الإطار، مما يعكس الثيمة المحورية للفيلم ويعزز من رسالته الدرامية والسياسية.

تظهر ليال خلف قضبان الزنانة في السجن وهي معلقة اليدين (مشبوحة) بإضاءة خافتة شبه معتمة. وهذه الإضاءة كونت المشهد الافتتاحي بكل تجلياته، وهو دال على المدلول، وهي الحياة السوداء والمظلمة في السجن، وخلفها السجان (رجل) يشعل سيجارته، فتظهر ملامحه، وينفخ بها بكل غرور بإضاءة صفراء، وهي

دلالة على الخطر، والمدلول هو حياة السجن. فوضع السجان خلف ليال، بينما هي مقيدة اليدين يعكس الفارق بالسلطة بين الإثنين: السجان وليال، وتحركه أمامها وبيده سيجارة، يظهر سيطرته الكاملة عليها، وكأنها بالرغم من أنها الأساس والحياة والأمل بالمركزية والإضاءة، إلا أن الاحتلال يقتلع كل ذلك بوجوده المتمثل بالسجان الذي يمارس هيمنته داخل السجن. تشكل السيجارة في يد السجان عنصرا رمزيا إضافيا؛ إذ يعكس إشعالها ونفث دخانها نوعا من الاستهتار والغرور، وكأن قهر الآخرين بالنسبة له أمر روتيني. هذا السلوك يوحي بالفجوة العاطفية والنفسية بين الشخصيتين، حيث يبدو السجان وكأنه مستمتع بممارسة القمع، مقابل ليال التي تجسد معاناة إنسانية عميقة. كما وظفت المخرجة لقطات قريبة ومتوسطة، وحركات كاميرا تتبع وجهة نظر الشخصية الرئيسية، ما يدفع المشاهد إلى التفاعل العاطفي العميق مع التجربة التي تعيشها ليال. فأسلوب التصوير هذا يجعل القصة أكثر تأثيرا، ويضع المشاهد في قلب معاناة البطلة، مما يعزز البعد الإنساني للفيلم.

في مشهد التحقيق والتهديد السجان ينفث الدخان في وجه ليال

- **الدال**–> القمع والسيطرة
- **المدلول –>** الشعور بالعجز الممأسس

أشار رولان بارت في كتابه "الأساطير اليومية" (2012) إلى أن الأشياء اليومية، مثل السيجارة، القيود، وزاوية التصوير، لا تفهم بوصفها عناصر محايدة، بل تحمل رموزا أيديولوجية تبنى ثقافيا، وتعاد قراءتها ضمن سياقات سياسية واجتماعية. في هذا السياق، لا تظهر السيجارة كعادة يومية شائعة لدى الذكور فقط، بل تتحول إلى "مدلول" للهيمنة الاستعمارية، ووسيلة رمزية للإذلال. نفث الدخان في وجه ليال ليس مجرد فعل عابر، بل فعل محمل بمعنى سلطوي، يكرس التفوق الذكوري، ويعكس خطابا بصريا يخضع الجسد الأنثوي ضمن منطق السيطرة والقمع.

منذ بداية الفيلم، اعتمدت المخرجة على لقطات متوسطة وقريبة، مع توظيف متكرر للقطات تعكس وجهة نظر البطلة، مما يسهم في خلق حالة من التماهي العاطفي بين المشاهد والشخصية. كما استخدمت زاوية الكاميرا من خلف كتف السجان (Over-the-Shoulder)، والتي تضع المشاهد في موقع السلطة، أي في موضع السجان لا المعتقلة، في بناء بصري يشير إلى هيمنة النظرة السلطوية. هذا التكوين يجسد العلاقة بين "الذات الغربية" و"الآخر الشرقي"، كما وصفها إدوارد سعيد في نظريته حول الاستشراق، حيث يصور الآخر بوصفه خاضعا، صامتا، ومسلوب الإرادة.

يكتمل هذا التمثيل عندما تجرد ليال من صوتها ومن قدرتها على التحكم، إذ لا نسمع في المشهد سوى أنفاس "الآخر" (السجان)، بينما يملأ الصوت السلطوي الحيز السمعي: صوت كلاب الحراسة، خطوات الجنود، وقرع الأبواب الحديدية. كل ذلك يعكس احتكار السلطة للفضاء السمعي والبصري، ويعمق من موقع الآخر ككائن محاصر بالصمت والتهديد.

يلمح السجان إلى أن الشاب قد يكون مختبئا لدى والدتها، مستغلا علاقتها الأمومية كورقة ضغط نفسي. اللافت في هذا المشهد أن السجان لم يشر إلى عائلتها بشكل عام، أو إلى الأب تحديدا، بل ركز على الأم، مما يعكس فهما عميقا للحساسية النفسية التي يمكن أن تشعر بها ليال نحو والدتها. هذا التركيز على الأم كرمز للمسؤولية والدعم، يكشف عن أسلوب قمعي يستهدف إضعافها عاطفيا واستدراجها للإفصاح عما يعتقد أنها تخفيه.

يمثل هذا المشهد نقطة تحول مهمة، حيث تصاعدت حبكة الفيلم، وبدأت تظهر الصراع المركزي الذي تعيشه ليال كسجينة فلسطينية تحت وطأة الاحتلال. هذا الصراع لا يقتصر على الجسد أو القيود المادية فحسب، بل يمتد إلى بعد نفسي عميق، حيث يحاول الاحتلال استخدام علاقاتها الإنسانية كأداة للهيمنة.

يلاحظ أيضا أن المخرجة قدمت الاحتلال في المشهد الافتتاحي من خلال شخصية ذكورية، على الرغم من أن السجانة في باقي الفيلم كانت امرأة. يبدو أن هذا الاختيار كان مقصودا للإشارة إلى طابع الهيمنة الذكورية

المرتبطة بالتعسف والظلم. قد تكون المخرجة أرادت من خلال ذلك أن ترمز إلى العلاقة بين الاحتلال كقوة قمعية شاملة ومفهوم الذكورية كمصدر لفرض السيطرة والقهر. هذه العناصر تشكل دالا يشترك في تأطير المدلول، امرأة مجردة من القوة والحيلة، ومفعول بها لا فاعلة. فوفقا لفوكو (1975) بوصفه للسلطة التي تمارس عبر تقنيات الجسد التي تفرض على الفرد بموضعه مكانيا وزمانيا داخل منظومة المراقبة لتصور ليال محاصرة بصريا بلقطة (High-Angle-Shot)، بجسد مقيد، وأنفاس متسارعة من الإرهاق والخوف، مما يجعل الجسد هنا مدلولا لتمثيل العلاقة غير المتكافئة بين القوة والخضوع.

جدول 1

المتتالية التالية حياة السجن والاختلاط بالأسيرات

رقم اللقطة	مدة اللقطة	زوايا التصوير وحركات الكاميرا	مضمون اللقطة	الموسيقى	الحوار	المؤثرات الصوتية
1	00:27	لقطة عامة وكاميرا ثابتة	تجريد ليال من جميع ما كانت ترتديه، توضيح جو السجن بوجود أسيرات تتكلم اللغة العبرية، وحالة الفوضى والمكان الغير مهيئ للمعيشة	--	حوار بين السجينات الإسرائيليات بألفاظ سيئة	-
2	00:30	لقطة متوسطة وزاوية الكاميرا OVER THE SHOULER	سجينة اسرائيلية تهدد ليال وتنظر لها باستحقار	-	تهديد ليال لمعرفة من هي وصفتها بالإرهابية كونها عربية	أصوات الحديد
3	00:49	لقطة عامة لقطة قريبة كاميرا ثابتة وزاوية OVER THE SHOULER في الحوار، حركة من اليمين إلى اليسار	زيارة زوج ليال لها في السجن بعد إصراراها على الحديث معه	-	زوج ليال يقنعها أن ترمي التهمة على الشاب الفلسطيني انه قام بتهدديها لذلك قدمت له المساعدة	أصوات باب السجن
4	18:00 - 19:00	لقطات متوسطة زاوية نظر طبيعية حركة الكاميرا من اليمين لليسار	دخول ليال سجن الأسيرات الفلسطينيات	-	ليال واقفة تتعرف على الأسيرات الفلسطينيات وأعمارهم ومن هم	صوت الحوار للشخصي ات

ولأن الخطاب، كما حدده فوكو (1994) في كتابه *"أركيولوجيا المعرفة"*، لا يختزل في وعي ذاتي، أو مجرد تعبير لغوي مباشر، بل يفهم بوصفه ممارسة معرفية منظمة تمتلك أنساقها الخاصة من التتابع والترابط، تستمر المخرجة المصري في هذه المتتالية البصرية بإرساء تقابل ثابت بين الفلسطيني (ليال بوصفها "الآخر")

والإسرائيلي (بوصفه السلطة). يتضمن الحوار مع ليال دوما عنصر التهديد، سواء العلني أو المبطن، بما يعكس نمطا ممنهجا في استخدام أسلوب قمعي من قبل الاحتلال.

تختار المخرجة استخدام زاوية الكاميرا من خلف كتف الشخصية الإسرائيلية *(Over-the-Shoulder)* بحيث يظهر وجه ليال بوضوح في الكادر. وكما أسلفنا أن هذا التكوين البصري ليس اعتباطيا، بل يحمل دلالة متكررة ومقصودة، إذ يضع المتفرج في موقع السجان أو المحقق لتقمص دور الطرف المسيطر، عبر وضع المشاهد خلف السجان/السجينة، فإن المخرجة تخلق تموضعا بصريا يضع المتلقي في موقع القامع، مما ينتج توترا أخلاقيا ونفسيا. هذا التكنيك يستعمل أيضا لتفكيك ثنائية السيطرة/الخضوع وإشراك الجمهور في أسئلة الانحياز، والتماهي، والموقف السياسي.

في مشهد المواجهة بين ليال والسجينات الإسرائيليات، حيث توصف بالإرهابية، نجد أن ليال لا ترى هنا كامرأة تحمل تجربة إنسانية فردية، بل تختزل في صورة نمطية تحمل دلالات تهديد وعنف ومقاومة. هنا تتجلى بوضوح فكرة "صناعة الآخر" التي شرحها إدوارد سعيد في كتابة الاستشراق (2006). فالصورة ليست إلا انعكاسا لخطاب استعماري يسعى لتجريد المستعمرين من إنسانيتهم، وتحويلهم إلى رموز أيديولوجية مشوهة. وفي هذا السياق، يسقط الاحتلال—ممثلا هنا بالسجينات الإسرائيليات—سمات سلبية على الفلسطيني، بهدف بناء سردية تبرر العنف ضده، وتهمش قيمته الفكرية والأخلاقية. وكما أشار إدوارد سعيد، فإن هذا الخطاب لا يكتفي بتشويه صورة الشعوب المستعمرة، بل يخلق تصورا ثقافيا يصور "الشرقي" كمتخلف وعديم القدرة على التفكير العقلاني، مقابل صورة "الغربي المتفوق". وقد استطاع سعيد أن يكشف كيف تحول هذا التصور في بعض الأوساط إلى انحياز صريح ضد الفلسطيني، بحيث بات بعض المستشرقين ينظر إليهم كأدوات تدعم الرواية الصهيونية ضمن الصراع الثقافي والسياسي الأشمل.

تظهر السجانة التي تدخن وتنفث دخان السيجارة باتجاه وجه ليال، لتؤكد على فكرة السيطرة المطلقة والاحتقار للأسيرة الفلسطينية. ترمز هذه الحركة إلى الكبر والتفوق المزعوم للإسرائيليين في السجن، مقابل إذلال

الفلسطينيين، وهي رموز متكررة. إن رمزية النفث في الوجه لا تقتصر على التعبير عن الغطرسة، بل تتعداها إلى محاولة كسر الإرادة وتفريغ الذات من كرامتها. وتتضاعف هذه الدلالة في كون الفاعلة والضحية تنتميان إلى الجنس نفسه، ما يبرز تمثيلا صارخا للفارق في مراكز القوة داخل بنية السجن. لا تظهر السجانة فقط كحارسة جسدية، بل كأداة تمارس العنف الرمزي باسم نظام احتلالي يسعى إلى إخضاع الآخر الفلسطيني بالكامل، هذا المشهد، كغيره من مشاهد الفيلم، لا يفهم بشكل منعزل، بل يدرج ضمن سردية أوسع تسلط الضوء على يوميات القمع الممنهج الذي تتعرض له الأسيرات الفلسطينيات، في محاولة لسلبهن، ليس حريتهن الجسدية فحسب، بل أيضا شعورهن بالقيمة والوجود. وبهذا، يتحول فعل بسيط، كنفث الدخان، إلى تجسيد مكثف للعنف الاستعماري.

ويمكن تفكيك هذا المشهد عبر مفهوم بارت حول **الدال والمدلول**. فالسيجارة هنا ليست مجرد أداة تدخين، بل:

- **الدال:** السيجارة / النفث
- **المدلول:** التفوق، الإذلال، المتسلطة، إفراغ الخصم من إنسانيته

هذا هو ما يسميه بارت بـ"الدلالة الأسطورية"، حيث الشيء اليومي يتحول إلى علامة ثقافية. فالفعل البسيط (نفث دخان) يحمل أيديولوجيا بدلالة الهيمنة العنصرية/الاستعمارية.

يقول لودي جانيتي في كتابه "فهم السينما" (1993) أن الأسلوب التشخيصي يمكن اعتباره تقنية فنية، يتم من خلالها تجسيد فكرة مجردة أو عاطفة معينة بشكل أعمق مما يبدو في الظاهر. هذا النوع من الأساليب يظهر في كل من الأدب والسينما. ومن أكثر هذه الأساليب شيوعا: التكرارات، والرموز، والاستعارات. فهذه الأدوات تعمل بطريقة مترابطة، حيث تتجاوز المعاني الواضحة للأحداث أو الأشياء إلى مغزى أعمق. التفرقة بين هذه التقنيات يمكن أن تعتمد على درجة وضوح كل منها وتأثيرها. فالرموز قد تكون أكثر وضوحا، بينما التكرارات تعمل غالبا بطريقة غير مباشرة وغير ملفتة، إذ تعيد نفسها دون أن تظهر فورا كعنصر رمزي حتى

يلاحظ تكرارها أكثر من مرة. وكذلك الرموز، تعاد لتوحي بمعنى أعمق لتصورات ملموسة. إضافة إلى ذلك، فإن المعادلة الرمزية لهذه الأشياء يمكن أن تنطق مع السياق الدرامي، بمعنى أنها مصممة لتتناسب مع السياق الدرامي، وتدعم فهم الجمهور للأفكار الرئيسية. فالمعنى الإضافي الذي يمكن أن تحمله الرموز، يتداخل مع تطور الشخصيات والأحداث، ويعزز التأثير الدرامي العام للعمل.

في اللقطة (4) تصور المخرجة البيئة التي ستعيش بها ليال، وكأنها تعكس الحياة الاجتماعية للبيئة الفلسطينية بأكملها. ضم السجن الجدة أم علي، ولها حفيدان في السجن، والفدائية الفلسطينية من لبنان بشخصية سناء، والأختين الطالبتين في المدرسة جميلة وفداء، وريحان الأم لطفلين. تنوع الشخصيات النسائية في السجن يعكس تنوع الأدوار التي تلعبها النساء في المجتمع الفلسطيني، سواء كن طالبات، أو أمهات، أو فدائيات، أو جدات. وكل منهن ترمز لأيقونة المقاومة بطريقة مختلفة.

رموز الشخصيات ودلائلها

الجدة (أم علي) وأحفادها، الاستمرارية والروابط العائلية: وجود الجدة وأحفادها يرمز إلى استمرارية النضال عبر الأجيال. فالجدة تمثل الجذور والتاريخ، والأحفاد يمثلون المستقبل والأمل. هذا التصوير يعكس أهمية العائلة في الحفاظ على الترابط الاجتماعي والمقاومة عبر الزمن، مما يعزز فكرة التضامن الفلسطيني الذي ينتقل من جيل إلى آخر.

سناء (الفدائية الفلسطينية من لبنان)، المقاومة العابرة للحدود: سناء تمثل الدور الذي لعبته النساء في المقاومة المسلحة، خصوصا من الشتات الفلسطيني. وجودها يؤكد أن النضال الفلسطيني ليس محصورا بالجغرافيا، بل هو نضال مشترك يمتد عبر الحدود. تظهر سناء كرمز للقوة والتضحية، وتجسد المرأة التي اختارت الكفاح المسلح طريقا للتحرير.

الأختان جميلة وفداء (طالبتان في مدرسة)، النضال الشبابي: الأختان، كطالبتين في مدرسة، ترمزان إلى الأجيال الشابة التي تنخرط في النضال الفلسطيني. تصويرهما كطالبتين يعكس كيف أن النضال الفلسطيني

ليس مقتصرا على الفئة العمرية الأكبر، بل هو جزء من حياة الشباب، حتى في مراحل مبكرة من حياتهم. يمثلان كذلك الأمل في المستقبل، حيث إنهن ما زلن في مرحلة التعليم ويتطلعن إلى حياة أكثر حرية.

ريحان (الأم لطفلين): تمثل الأم والمربية التي، رغم معاناتها، يبقى خوفها وقلقها على أطفالها. فالأطفال يعيشون منذ نعومة أظفارهم صراع الفقد للأم بسبب الاحتلال.

البيئة السجنية في الفيلم تمثل رمزا مصغرا للمجتمع الفلسطيني، حيث يظهر التنوع داخل السجن بوصفه انعكاسا للمجتمع الكبير الذي يضم جميع الفئات والشرائح الاجتماعية. يبرز هذا التنوع فكرة أن النضال الفلسطيني ليس حكرا على فئة معينة، بل هو نضال جماعي يشمل الجميع، يتمثل في الثبات والصمود والاستمرارية. فرغم جبروت الاحتلال، يقدم الفيلم المقاومة كفعل متجذر في الحياة الفلسطينية، يولد ويورث للأجيال.

لا يقتصر نضال المرأة الفلسطينية على الكفاح المسلح، بل يظهر الفيلم أبعادا أخرى لهذا النضال، حيث يتحول السجن إلى مجتمع صغير ينبض بالتضامن والدعم المتبادل، على الرغم من محاولات إدارة السجن المتكررة لكسر هذا التماسك. يصبح السجن، وفق رؤية المخرجة، ليس فقط مكانا للقمع والعزل، بل مساحة تعكس التحديات الاجتماعية والسياسية التي تواجهها المرأة الفلسطينية في حياتها اليومية. تنجح المخرجة من خلال هذا التمثيل في تحويل السجن إلى استعارة مصغرة لنضال المجتمع الفلسطيني ككل، مع إيلاء اهتمام خاص بالنساء/ بوصفهن رموزا للقوة والتضحية والتماسك. بهذا الأسلوب، يعكس الفيلم أهمية الدور الذي تلعبه النساء الفلسطينيات في صياغة مستقبل المقاومة والحياة الفلسطينية، داخل السجن وخارجه.

النسق المتبع في الفيلم

النسق التتابعي: بهذا النوع من النسق لا يكون هناك اختلاف بين بنية المتن والمبنى الحكائي، حيث تكون سردية الفيلم، أي المتن، بشكل متتابع ومتعاقب بشكل واقعي ومباشر من دون تسبيق للأحداث أو انقطاع

عن الفكرة، وإنما بشكل واقعي أو من الماضي ثم الحاضر، دون انزياح زماني عن المتن الحكائي للقصة، بل يتم تقديمها كما حصلت وفقا للسيناريو أو القصة باختلاف مصادرها، مع بعض التعديلات الضرورية لتتناسب مع الشكل السينمائي. ويستخدم هذا النوع من السرد في الأفلام الكلاسيكية أو ذات البناء الأرسطي (يوسف، 2015).

وقد اتبعت المخرجة المصري هذا النسق السردي التتابعي، فهذه البنية السردية التقليدية تقدم الأحداث بشكل متسلسل وواقعي، خالية من القفزات الدرامية أو مداخلات بين الماضي والحاضر. وهذه السردية تتيح أيضا للمشاهد أن يتعايش مع الشخصية الرئيسية (ليال)، وكيف فرضت الظروف السياسية والاجتماعية عليها أن تتحول من امرأة تائهة وخائفة إلى امرأة تقاوم وحدها للحفاظ على إنسانيتها وأمومتها وضميرها الوطني المقاوم للاحتلال والظلم. يتسم السرد بالتصاعد التدريجي والبطء المتعمد، ما يسمح للمشاهد بتعمق أكبر في تجربة الظلم والقمع التي تتعرض لها ليال. ويظهر هذا التحول النفسي والصحي والاجتماعي عبر اللقطات القريبة والمتوسطة، والتي تستخدمها المخرجة بكثافة لنقل مشاعر التوتر والانفعال. كما يعتمد الفيلم على زاوية النظر ولقطات وجهة النظر (Point of View) التي تظهر المواقف من منظور ليال، خاصة في لحظات التهديد والضغط.

وجهة النظر في السرد السينمائي يمكن أن تكون موضوعية أو ذاتية. ففي هذا الفيلم، تميل وجهة النظر الذاتية إلى الهيمنة، إذ تظهر المشاعر والانفعالات الداخلية للشخصية. وهذا النوع من الاستخدام يعزز التشويق والاندماج العاطفي للمشاهد، حيث يتبنى الكاميرا أنماطا أيديولوجية وتعبيرية تعكس التجربة النفسية لليال، ما يحقق توازنا بين رؤية صانع العمل، والشخصية، والمشاهد (محمود، 2019). وأرى أن كون المخرجة امرأة فلسطينية، فإن هذا أتاح لها إمكانية تصوير الواقع الحقيقي لتجربة ليال بدقة بالغة، ما مكنها من التعبير بعمق عن التوترات الداخلية للشخصية، وتصوير مواجهتها للعنف الجسدي والنفسي الذي تمارسه سلطات الاحتلال. هذا المنظور الفريد يعكس فهما معمقا لتجارب الأسيرات الفلسطينيات، والمعاناة التي تواجهها المرأة الفلسطينية، الأمر الذي يبرز أصالة الرواية السينمائية وقوتها التعبيرية.

ليال وعلاقتها العائلية

ظهرت شخصية والدة ليال فقط في مشاهد الأسرة، بينما أشار المحقق الإسرائيلي في بداية الفيلم إلى أن الأم قد تكون "نقطة ضعفها الوحيدة". هذا التوجه جعل المخرجة تستبعد وجود الأب تماما، مما يترك علامات استفهام متعددة: هل هو متوف؟ أو أنه أب غير مكترث، مثل زوج ليال؟ أم أنه فقط غائب عن الأحداث؟ المخرجة اختارت ترك هذه التساؤلات دون إجابات، مما يعزز السمة النسوية للفيلم، حيث يتمحور دور المرأة الفلسطينية كركيزة أساسية للحياة، حتى في ظل أصعب الظروف، كظروف الاعتقال. كما أن هذا الاختيار يتيح للمشاهد فرصة التأمل وملء الفراغات من خلال تجاربه الشخصية وتوقعاته الاجتماعية. والبعد الدلالي لهذا المشهد بتكرار زيارة الأم، كونها الطرف الوحيد الخارجي، يحيل إلى ما يسميه فوك(1975) و بـ"الخطاب المنظم للقرابة"/ بمعنى أن العلاقات العائلية تصاغ بصورة، لا كعلاقة طبيعة او عاطفية، وإنما كجزء من منظومة مراقبة وسيطرة بجعل لقاء الأم مع ابنتها مشروطا ومؤدلجا بما يتناسب مع واقع الاحتلال وخاضع لشروطه. كذلك تمثل الأم المعبر الوحيد لحياة ليال التي سرقت منها.

قاعة المحكمة

يمكن اعتبار الإطار التكويني في مشهد المحكمة تجسيدا للفكرة الأساسية للفيلم. يعرغ جوزيف مارشيلي(1983)، التكوين في الصورة بأنه تنسيق الأشياء وترتيبها حسب الأهمية، وتركيب العناصر المصورة في وحدة مترابطة بكيان متناسق. فكل من الخطوط، وكتل اللقطات وأشكالها وزواياها وكوادرها، لها رموز ودلالات (الربعات، 2014). وهذه الرموز والدلالات التي يتمحور حولها الفيلم ليخدم الرسالة التي يحملها، ظهرت في هذا المشهد، من خلال تكوين الشخصيات وعلاقاتها بمكان وجودها، كأداة رمزية تسلط الضوء على الهيمنة المجتمعية والسياسية. فاختيار القضاة الإسرائيليين الذكور الثلاثة ليحتلوا أعلى الكادر، وهم يجلسون في مرتبة عالية فوق الآخرين، يظهر الذكورية كرمز للسلطة المطلقة للاحتلال، مقابل وضعية المرأة الفلسطينية في أسفل السلم الهرمي، الذي يعكس الاستعمار والفوقية. هذا التكوين يبرز العقلية الاستعمارية التي تهيمن على المحكمة، حيث يتولى الرجال مواقع السلطة العليا. هنا، المحكمة لا تقدم

العدالة، بل تقدم *أداء سلطويا* لتأكيد هيمنة الاحتلال. والمشهد يعادل، على مستوى البنية، ما يسميه فوكو "الانضباط المؤسسي للذات". بينما تظهر المجندات كأدوات تنفيذية ثانوية، دون تأثير حقيقي. وهذا التكوين البصري أيضا يدعم فكرة (Spivak, 2020) في كتابها "هل يستطيع التابع أن يتكلم"، التي ترى أن الآخر، سواء كان بصورة مرأة أو فقير أو مستعمر، بأنه يحاكم دائما وفق قواعد لا ينتمي لها، وإنما تفرض عليه .

في المقابل، تتمحور النساء في مركز الكادر، مما يسلط الضوء على أهمية أدوارهن في حياة ليال. يظهر الفيلم الزوج كشخصية هامشية في حياتها، لا مبال عن تقديم أي دعم فعلي لها. بينما يبرز موقف ليال داخل المحكمة قوة اتخاذ القرار لديها، حين قررت رفض توجيه التهمة للطفل الفلسطيني، رغم الضغط الكبير الذي تعرضت له. هذا القرار يمثل لحظة رمزية، تعكس المقاومة النسائية الفلسطينية بوسائل متعددة، سواء بالكلمات أو الأفعال. فاختيار ليال للحقيقة، وتجاهل طلب زوجها بالاعتراف لإنقاذ نفسها، يؤكد قوتها وموقفها المقاوم، وهو ما يمثل امتدادا للتضحيات اليومية التي تقوم بها النساء الفلسطينيات لحماية حقوقهن وأسرهن ووطنهن.

أما اختيار المحامية كإمرأة، فهو نقطة مهمة تمثل انقلابا رمزيا للأفكار النمطية المتوارثة، ودعما للصورة النسوية. فالمجتمع يظهر غالبا المحامي الذكر الذي يحتكر الأدوار القانونية والقيادية في القضايا المعقدة، ليس فقط كضحايا للظلم، بل أيضا كقادة في النضال ضد الاحتلال، وهو ما يمكن قراءته كدال، من منظور بارت، يرمز إلى القوة النسوية المعرفية في مقابل الذكورية السلطوية.

استخدمت المصري بشكل متكرر لقطات عامة لتقديم نقلة مكانية واضحة للمحكمة، مع التركيز على اللقطات المتوسطة والقريبة لالتقاط تفاصيل مشاعر التوتر والخوف التي مرت بها ليال أثناء هذه اللحظات المصيرية. هذا التنقل بين اللقطات العامة والقريبة يعزز التأثير العاطفي للمشاهد، ويبرز الخيارات التي صنعتها ليال لتعكس صورة المرأة الفلسطينية كمقاومة ورمز للقوة في مواجهة الاحتلال.

ليال وعلاقتها الزوجية

ظهر زوج ليال في ثلاثة مشاهد خلال الفيلم في زيارتها الأولى بعد الاعتقال، وعندما جاء ليودعها للسفر إلى كندا، وفي زيارته لابنه بعد غياب سنتين.

في اللقطة (3)، زوج ليال يزورها في السجن، ويظهر المشهد بلقطة عامة وهي تركض في الممرات مكان الزيارة نحو زوجها الذي ينتظرها خلف القضبان. هنا كانت زاوية "الأوفر شولدر"(Over-the-Shoulder Shot) بشكل متبادل بينهما، حيث يستخدم هذا الأسلوب عادة لتعزيز الحوار المتوتر بين الشخصيتين وإبراز تفاعل مباشر بينهما. هنا، تعطي اللقطات المتبادلة بين الزوج وليال شعورا بالاتصال العاطفي والتلاعب النفسي المتبادل، لتؤكد على الضغط الذي يمارسه كل طرف على الآخر.

الزوج يحاول التلاعب بليال لتقديم شهادة زائفة، بينما ليال قد تكون مترددة، أو تشعر بالضغط نتيجة لتلك المحادثة، مما يزيد من تعقيد الموقف. الزوج هنا يمارس خطابا سلطويا بإعادة صياغة الحقيقة بما يتناسب مع نجاة زوجته الذاتية، مقابل خيانة مبادئها وقيمها المجتمعية والوطنية، وهذا مدلول على ما يسميه فوكو (1976) "السلطة الناعمة" التي لا تضرب ولا تسجن، لكنها تقنع وتضغط من الداخل، وإن بدا وديا. كما أبرز الحوار الفجوة العاطفية بين الزوجين، فالزوج لم يكن على داريه حول مساعدة ليال لأحدهم وهو جريح. فهذه التفاصيل اليومية يتم تبادلها في العادة بين الأزواج، خاصة أن تلك الحادثة ليست عادية في المجتمعات العربية، إنما تمثل موقفا حساسا له عواقب. وهذه الفكرة، أو تلك العواقب، هي تجاه من يقدم المساعدة لجريح فلسطيني مقاوم في الطرق الفلسطينية.

ويمكن تفسير جميع اللقطات والحوارات التي استخدمتها المخرجة، أي تكرار الزوايا واللقطات، بأنها منطقية. فهذه التكرارات للعالم الخارجي عن السجن يبدو ضيقا نفسيا للمشاهد، وغير مريح للمساحة الواسعة. ولكن لقطات القضبان، والحصار الجسدي والنفسي للأسيرة، وظفتها المصري لكي يتعايش المتلقي شعوريا وفكريا من الظلم من الذي يمارسه الاحتلال، والتخلي الموازي من قبل زوجها. فحركة الكاميرا من اليسار إلى اليمين، التي تكررت في اللقطة 1 و2، تعرف المشاهد عن المكان المتاح للزيارات، وهي ممرات ضيقة تحيطها

القضبان المتشابكة. وبهذا تكشف علاقة الموجود بالمنظور، وكذلك تعطي استمرارية للمكان والزمان، وتسمح للمشاهد برؤية أكبر قدر من الموجودات، موضحة بذلك دلالات الغضب أو الفرح بما يتناسب مع المشهد الدرامي (إبراهيم، 2009).

الفراغ البصري داخل الكادر الذي يتركه الزوج عند مغادرة الكادر، وفقا (جانيتي، 1976). يمكن أن يعكس أقسى الحالات النفسية وأكثرها تأثيرا، وهذا ما تنجح فيه المخرجة حين تترك ليال وحيدة، لكنها واقفة، وهذه رمزية ذكية. الفراغ الدال –> الفضاء المدلول–> الخسارة والخذلان، إعادة تشكيل قوة ليال وحدها.

في المشهد الأخير، خلال زيارة زوج ليال بعد غياب دام سنتين لرؤية ابنه، يظهر الحوار بسيطا وخاليا من أي عتاب أو لوم، لكنه يمتد زمنيا بطريقة تعكس القهر الداخلي والصراع النفسي للشخصية. لم يثر الزوج مسألة الطلاق أو البعد، بينما اكتفت ليال ببضع كلمات مقتضبة، ما يعكس توترا داخليا خفيا وحالة من الانكسار النفسي. وعندما يغادر الزوج المشهد، يظهر فراغ جغرافي داخل الإطار، ما يرمز إلى خلل في التكوين الذي تركته الشخصية وراءها. هذا الفراغ يعكس شعور ليال بالخسارة والفراغ النفسي، ويجسد تأثير المسار الشخصي والسياسي على مشهدها الداخلي والخارجي، كما وصفة (جانيتي، 1976). وهنا رمزية لانتهاء علاقتهما الزوجية وخسارة الزوج لزوجته وابنه.

وتلك اللعبة البلاستيكية ذات الأصوات والألوان الخالية من الحب والعواطف، وهذه المشاهد القليلة لمشاركة الزوج أو تواجده جانب زوجته في أوقات صعبة كهذه، ومغادرة البلاد، وتركها تلد وحدها، وعدم السؤال عن طفله، تعكس الواقع المجتمعي الذكوري. ففي حال وقعت الزوجة أسيرة، فإن الزوج يبرر فكرة أحقيته في الزواج عليها، أو طلاقها، أو استكمال حياته بما يتناسب مع مصالحه الشخصية. إلا أن الفكرة، بشكل عكسي، تصبح امرأة ذات نظرة دنيوية، ويبدأ المجتمع برمي الاتهامات التي لا تنتهي إذا فكرت، مجرد فكرة، أن تكمل حياتها بشكل عادي. إلا أن المركزية لمشاهد ليال وحدها في لحظة الاعتقال، والتحقيق، والولادة، والمشاكل داخل السجن، مثلت عدم اعتمادها بالمطلق بشكل تام من اعتمادها على أي شخص أخر. وهنا

تؤكد المخرجة على أيقونة القوة والنضال للمرأة الفلسطينية، وقدرتها على تحمل أعباء الحياة والظروف السياسية والاجتماعية، وأن تكون هي عائلة لطفلها، كأم وأب، دون الاستسلام أو طلب المساعدة أو الاتكاء على أحد.

المشهد الختامي هذا يقدم رمزية واضحة في عكسه للمشهد الافتتاحي، ويبرز تطور شخصية ليال على مدار الفيلم. فخروج ليال من السجن في ضوء النهار بعد قضاء *"3000 ليلة"* يمثل تحررها الجسدي والنفسي من القيود التي كانت تكبلها طوال فترة سجنها، وهذا التحول من الظلام إلى النور يعكس رحلتها من الخوف والاضطهاد إلى القوة والتحرر.

إن ارتداء ليال اللون الأبيض في نهاية الفيلم يحمل دلالات عديدة، فهو لون النقاء والبراءة، بحيث يشير إلى حفاظها على مبادئها وإنسانيتها رغم التحديات والضغوط. وبينما كانت ليال في بداية الفيلم ضعيفة ومرتبكة، فإن نهايته تظهرها امرأة قوية وثابتة، لم تتخل عن قيمها، حيث تتحول من كائن خاضع إلى آخر ذي فاعلية. كما أن الشيب والتغير الجسدي يرمزان إلى الزمن الذي مضى عليها في السجن، والصعوبات التي مرت بها، ولكن، في نفس الوقت، فإن الموسيقى التي تردد كلمات "يا ظلام السجن" والذي مثل استعادة للذاكرة الجماعية، ربط ليال بالزمن الجماعي الفلسطيني، لا الفردي فقط.

النهاية التي تتمثل بخروج ليال وحيدة، وبانتظارها امرأة أخرى –أمها– تعزز فكرة الصمود النسوي. فالمرأة الفلسطينية لم تعد تحتاج إلى دعم الرجال، بل تقف وحيدة وقوية، منتظرة التضامن من النساء الأخريات. اللقاء بين الأم وابنتها، ووجود ابنها بعمر أكبر، يعكس استمرارية النضال بين الأجيال، ويؤكد على الدور القوي والمستمر للمرأة الفلسطينية في المقاومة.

هذا التحول في مشهد النهار الختامي، بعد مشهد الليل الافتتاحي، يبرز تحرر ليال، وانتقالها إلى مرحلة جديدة من الحياة، بينما يظل التزامها بمبادئها الوطنية والإنسانية ثابتا.

تحليل الفيلم الاسرائيلي *Zero Motivation*

بطاقة الفيلم *Zero Motivation*

- اخراج: تاليا لافي.
- تاريخ الإنتاج: عام 2014.
- النوع: كوميديا.
- بطولة الممثلين: دافنا إيفجي، نيللي تاجار، وشاني كلاين

قصة فيلم *Zero Motivation*

هو فيلم إسرائيلي كوميدي درامي روائي طويل، صدر عام (2014)، يسلط الضوء على حياة مجموعة من الجنديات في قاعدة عسكرية نائية، من إخراج تاليا لافي. تدور أحداث الفيلم حول تجربة شابتين إسرائيليتين، دافي وزوهار، في فترة خدمتهما العسكرية الإلزامية في الجيش الإسرائيلي.

تدور أحداث الفيلم حول تجربة شابتين، دافي وزوهار، خلال حياتهما داخل القاعدة العسكرية. تعمل الاثنتان في وظائف مكتبية مملة تعمق شعورهما بالإحباط والضجر. تسعى دافي للهروب من الرتابة وتحلم بالانتقال إلى تل أبيب. تبدأ بكتابة رسائل رسمية تطلب فيها الانتقال، على أمل أن تكون الفتاة الجديدة، تيهيلا، بديلتها. لكن المفاجأة تأتي عندما تكتشف دافي أن تيهيلا لم تعين كبديلة لها؛ بل هي فتاة جاءت لملاقاة حبيبها. بعد أن رفضها الحبيب، تواجه تيهيلا مصيرا مأساويا ينتهي بانتحارها، ما يحدث صدمة نفسية كبيرة لدافي.

في المقابل، تظهر زوهار نضالها مع تحديات شخصية، بما في ذلك سعيها لفقدان عذريتها وسط الضغوط الاجتماعية التي تواجهها. تتعرض زوهار، في أحد المشاهد المفصلية، لمحاولة اعتداء جنسي، لكنها تنجو بفضل تدخل زميلتها إيرينا. رغم شجاعتها في الدفاع عن زوهار، تصبح إيرينا غير مستقرة نفسيا بسبب الضغوط المتزايدة في القاعدة. مع تصاعد التوتر بين الشخصيات، تواجه دافي وزوهار خلافا جذريا يؤدي

في النهاية إلى تدمير كافة السجلات العسكرية في القاعدة. نتيجة لهذا الفعل، ترسل زوهار إلى السجن العسكري، بينما تخفض رتبة دافي وتنقل إلى وظيفة مكتبية بسيطة في تل أبيب.

في النهاية، يظهر الفيلم تأثير هذه التجارب على شخصياتهن، حيث تجد كل واحدة منهن طريقها للخروج من الجيش. زوهار تتحرر من الضغوط وتجد نفسها، بينما تحصل دافي أخيرا على ما كانت تطمح إليه، ولكن بثمن مختلف عما كانت تتوقعه. الفيلم يعكس بشكل قوي التحديات النفسية والعاطفية التي تواجهها الشابات خلال فترة الخدمة العسكرية، مسلطا الضوء على العبثية والضغوط التي تصاحب الحياة العسكرية.

بطاقة تعريفية عن مخرجة العمل

تاليا لافي

مخرجة وكاتبة إسرائيلية، ولدت عام (1978). درست في مدرسة سام شبيجل للسينما والتلفزيون في القدس، وخلال دراستها أخرجت ثلاثة أفلام قصيرة نالت جوائز دولية في مهرجانات، مثل لوكارنو وبرلين. اشتهرت بفيلمها الروائي الطويل (*Zero Motivation*) الصادر عام (2014)، الذي يعالج حياة الجنديات العاملات في المكاتب العسكرية الإسرائيلية، بأسلوب الكوميديا السوداء. حاز الفيلم على عدة جوائز، منها جائزة أفضل فيلم في مهرجان تريبيكا السينمائي، ونال ست جوائز "أوفير" من الأكاديمية الإسرائيلية للسينما والتلفزيون. كما عرف لها فيلم قصير بعنوان (*The Substitute*) سنة (2006)، الذي شكل الأساس لفيلمها الطويل.

تتميز أعمالها بطرح قضايا المرأة الإسرائيلية بأسلوب يعكس تحديات الواقع الاجتماعي والنفسي، مع مزيج من الدراما والكوميديا السوداء. على صعيد آخر، كتبت وأخرجت للسينما والتلفزيون، وشاركت في تطوير مسلسلات متعددة مثل "مساقيم (2)" و"من أعطاك رخصة". كما عرضت أفلامها القصيرة في متاحف دولية مثل متحف الفن الحديث في نيويورك ومتحف اللوفر في باريس، مما يعكس مكانتها في المشهد السينمائي المحلي والعالمي.

متتاليات الفيلم

1. **المتتالية الأولى البديلة – ديدي**
2. من خلال المشهد الافتتاحي (1) في الفيلم، بدأت تاليا لافي بأسلوب مميز، من خلال التركيز على عنصر الصوت قبل الصورة، حيث تم إبراز ضوضاء المكان لتعطي إحساسا بالحركة والضجيج الذي يميز القاعدة العسكرية. أعقب ذلك عرض لحركة الحافلة المليء بالجنود والمجندات بالزي العسكري للجيش الإسرائيلي، قبل أن تظهر اللقطات القريبة للشخصيات الرئيسية، المجندتين دافي وزوهار.

اتسم التكوين البصري لهاتين الشخصيتين بالدقة، حيث تم وضعهما في مركز الكادر بين مجموعة من الجنود والجنديات في هوامش الإطار، لإظهار العلاقة المقربة لهم، وتوضيح ارتباطهم ببعضهم البعض في العسكرية. ويوجد أيضا لقطات الجانبية أو "اللقطة البروفيل" (Profile Shot)، حيث في هذه اللقطة، يتم تصوير الممثل من زاوية جانبية، مما يعرض ملامحه من جانب واحد. ويكون الوجه والجسد عادة ملتفين بزاوية (90) درجة تقريبا بالنسبة للكاميرا. تستخدم هذه اللقطة عادة لتسليط الضوء على تفاعلات معينة، أو للتعبير عن حالة نفسية، دون إظهار كامل للوجه أو العينين، مما يمنح المشهد بعدا معينا، وهي علاقة اتفاقية بين الصديقتين للانتقال في نفي الباص. كما ظهرتا في لقطة متوسطة يقفان في اتجاه عكسي، إحداهما في نظرها إلى الشمال، والأخرى لليمين. وهنا يبرز التعاكس في وجهة نظر كل منها للحياة، وأحلامهما رغم تواجدهما في نفس السياق العسكري.

وفي فواصل كل لقطة أبرزت تاليا، لقطة عامة للمكان الذي تذهبان إليه، وهي صحراء قاحلة، ذات أشعة شمس سليطة باستخدام العدسة المتوهجة (Lens Flare) كعنصر فني لإضافة تأثير جمالي أو درامي، وإضافة طابع درامي على البيئة المحيطة، مما يعكس العزلة، والصعوبة في المكان. تظهر دافي وزوهار بصورة الصديقة التي تهون الوقت على دافي المتذمرة من هذه الخدمة، متمنية الموت، وألا تعود للمعسكر في هذه المنطقة الصحراوية، وتبكي بسبب عدم الإجابة على رسائلها، مما يدفع المشاهد للتساؤل عن طبيعة هذه الرسائل وما تمثله في سياق الرواية.

في المشهد الثالث، داخل قاعة الاجتماعات العسكرية، تتحرك الكاميرا من اليسار إلى اليمين في لقطة متوسطة، تكشف عن المكان والأشخاص المنخرطين في حوار غير رسمي حول التدريبات، تتخلله الضحكات. تظهر راما، القائدة، في خلفية المشهد بصورة هامشية، بعيدة عن التفاعل مع مجريات الحديث. لا يبدو أنها معنية بما يقال من تفاصيل عسكرية، إذ تنتظر وصول المجندات اللواتي يقع على عاتقهن حصريا إعداد القهوة والطعام. يوجه الحديث إليها بعبارة: "أين قهوتنا؟"، في إشارة إلى حصر وظيفتها، كقائدة، في تلبية الاحتياجات الشخصية للجنود.

هذا التقديم البصري يكرس صورة نمطية تقليدية للمرأة، حيث تستبعد من مواقع التأثير العسكري الحقيقي، رغم حملها لرتبة قيادية. يظهر المشهد مفارقة واضحة بين موقعها الرسمي كقائدة، وموقعها الفعلي داخل التشكيل العسكري، ما يعكس تمييزا جندريا صارخا. بهذا، يقدم نقد غير مباشر لدور المرأة في الجيش الإسرائيلي، إذ تصور راما كرمز للتمثيل الشكلي للنساء في المؤسسة العسكرية، دون تمكين حقيقي أو اعتراف بسلطتهن الفعلية.

الشخصيات النسوية في الفيلم تعالج وتسرد فكرة "الآخر" المستبعد من مراكز القوة والقرار، والمتمثلة في الفيلم من القادة الذكور في المعسكر. وقد وصف إدوارد سعيد (1978) أن "الآخر" الذي ينتج داخل الخطاب المهيمن بوصفه مختلفا، وغير كامل، وغير جدير بالسلطة. وبما يتشابه من وجهة نظر غاياتري (Spivak, 2020)، في مقالها "هل يمكن للتابعة أن تتكلم؟" إلى أن الأنثى المستعمرة تقمع مرتين: مرة من قبل البنية الاستعمارية، ومرة من قبل البنية الذكورية داخل نفس النظام.

من هنا، فإن مشهد تقديم المرأة كمعينة للجنود يقدم إسقاطا على واقع المرأة داخل الجيش الإسرائيلي، حيث يتم تهميشها وتوظيفها في أدوار ثانوية بعيدا عن القيادة الحقيقية أو المشاركة الجدية. وتأكيدا للفكرة السابقة، في مشهد لاحق له (4)، لقطة قريبة جدا، تسمى لقطة تفصيلية ليدي راما، وزاوية الكاميرا من الأعلى، وهي تغسل (تجلي) الأكواب بسرعة لتحضير القهوة للجنود، ومن ثم تصل المجندات الأخريات وهن زوهار ودافي

والبديلة ليكملن عمل تحضير القهوة والجلي وتنظيف ملابس قائدتهن راما. فهنا. يعاد إنتاج النساء كأجساد في خدمة المتعة البصرية والوظائف الثانوية. يرى فوكو أن الجسد يستثمر سياسيا، وهو ما تظهره هذه المشاهد حول كيف يدرب الجسد الأنثوي ليخضع، لا للأوامر العسكرية فقط، بل لنظرة الرجل، وبما يتناسب مع تطلعاته الخدماتية. هذه العلاقة تعكس المفهوم الذي قدمته (Mulvey, 1975)عن "متعة النظر الذكوري" في السينما، حيث تصور المرأة ككائن مرئي/مشتهى.

في المشهد (5)، نجد التغير بين اللقطات من العامة من زاوية عين الطائر واللقطات القريبة للاستخفاف والانتقاص، أو تقليل من قيمة العمل التي تقوم به المجندات وهي خدمة الجنود وتقديم المشروبات لهم بحذافيره، وبعد البدء بالكادر من خلال خريطة توضح كل جندي ما يحب أن يشرب، يبرز الجسد الأنثوي الذي يتلذذ الجندي بالنظر إليه، وتعزيز المشهد بعزف البيانو الكلاسيكي بما يتناسب مع المشاعر الجنسية. هذه المقاربة تعيد للأذهان دور النساء في السينما المبكرة، حيث كانت تستخدم أجسادهن بشكل أساسي كمصدر للمتعة البصرية، وهو ما ينتقد بشدة في التحليل السينمائي النسوي. يمكن النظر إلى هذا المشهد على أنه يعكس التوتر بين المهام العسكرية التقليدية والدور الجندري للمرأة، حيث تصبح النساء خاضعات، ليس فقط للأوامر العسكرية، ولكن أيضا لنظرة الجنود الذكور التي تختزل وجودهن إلى مجرد متعة جسدية، وهي الفكرة التي تكررت في مواطن متعددة في سياق هذه الدراسة. كما تعزز هذه الرسالة باستخدام الموسيقى الكلاسيكية لزيادة التأثير العاطفي والمشاعر الجنسية في المشهد.

عندما تحاول المجندة تغيير الصور الروتينية، والارتقاء بنفسها، فإنه يتم التعامل معها كـ"آخر" مهمش، ليس له دور. وتم إثبات ذلك في المشهد (6) عندما طلبت راما من القائد العسكري أن يقدم توصيات حولها لتصبح كابتن، كما كانت تتمنى، رد عليها القائد بأن الوقت ما زال مبكرا لذلك ، وأن هناك ثلاثة ضباط ينفسوها على الرتبة، ويجب عليها أن تثبت نفسها. يتم تصوير المجندة راما وهي تحاول كسر الصور النمطية والارتقاء بنفسها إلى رتبة كابتن، لكن طلبها يقابل بالتقليل من شأنها من قبل القائد العسكري. عندما تطلب

توصية منه، يستخدم القائد لغة تظهر أن فرصها محدودة، وأن هناك ضباطا آخرين يتنافسون على هذا المنصب، مما يضعها في مكانة متدنية وأقل أهمية.

استخدمت المخرجة لافي في هذا المشهد تقنيات تصويرية، مثل اللقطة المتوسطة من زاوية عالية من الكتف للنظر إلى راما، وهو ما يعزز فكرة تصغير شأنها والتقليل من مكانتها. في المقابل، عندما يتحدث القائد، تستخدم اللقطة من الأسفل إلى الأعلى(Low-angle-shot) لتظهره كشخص مهيمن ذي سلطة عالية، مما يعزز الفرق في السلطة والمكانة بين الشخصيتين. هذه اللقطة ليست فقط بصرية وفق تفسير فوكو ضمن الممارسات التي تعيد إنتاج موقع المرأة في قاع الهرم السلطوي، وإن كان الظاهر موقعا قياديا، وهي تحمل دلالات بنيوية عن إخضاع الجسد الأنثوي ضمن نظام مؤسساتي ذكوري.

في المشهد (7)، تم استخدام اللقطة المتوسطة للحوار بين البديلة ودافي التي تعلمها كيف تقوم بوظيفتها، وهي تمزيق الوقت فقط، نعود للنقطة الأولى، إضافة لغسيل (جلي) الأواني وتحضير القهوة. هذه الأعمال التافهة التي تعتبر "غير عسكرية" تسلط الضوء على الفراغ الذي تعيشه المجندات، حيث تظهر المخرجة افتقارهن لأي مهمة ذات معنى أو قيمة. إضافة إلى ذلك، يبرز المشهد غرور العسكريات اللاتي يعملن في المكتب تحت قيادة القائد ماباس، وهو شخصية ذكورية. هنا، يشير إلى أن القيمة والغرور اللذين تشعر بهما المجندات لا يأتيان من عملهن أو إنجازاتهن الشخصية، بل فقط لأنهن يعملن تحت ظل شخصية ذكورية. هذا التصوير يعكس الواقع الاجتماعي والعسكري، حيث تستمد النساء قيمتهن من وجودهن بجانب الرجال، وهو ما يعكس علاقة القوة وعدم المساواة الجندرية في الجيش الإسرائيلي.

في المشهد (8) تبرز قصة البديلة التي تدخل المعسكر بطرق غير قانونية سعيا وراء حب وهمي لشخص تخلى عنها بعد قضاء ليلة معها. توظف المخرجة لافي في هذا المشهد الموسيقى الهادئة، والإضاءة الحمراء الخافتة، لتعكس الأجواء العاطفية والإيحاءات الجنسية التي تجسد الرغبة والإحباط الذي تعيشه البطلة. وينتهي المطاف بالمجندة البديلة بالانتحار بطريقة بشعة من خلال قطع الشريان. لكن المضمون الأعمق لا

يكمن في نقد فكرة الحب، بل في البنية المجتمعية التي تربط قيمة المرأة بقبول الرجل لها، وعندم ثقتها بنفسها عند رفضها.

المشهد يبرز عدم اهتمام المجندات بأي حس وطني تجاه إسرائيل، إذ إنهن منشغلات أكثر بتحقيق أهداف شخصية رومانسية أو متعلقة بالحياة المدنية، وهو ما يظهر انفصالهن عن الأيديولوجيا العسكرية. هذا يتناقض مع الصورة التقليدية للجندية التي يفترض بها الوطنية والإخلاص للمهمة العسكرية.

يتماشى هذا الطرح مع التحليل النسوي الذي ينتقد الطريقة التي يتم بها استغلال المرأة، ويفكك كيف تعاد إنتاج صور النساء في النظام العسكري الإسرائيلي ككائنات ناقصة: إما خاضعة لأوامر، أو هامشية بلا طموح فعلي.

المتتالية الثانية العذراء

في المشهد (1)، تفتتح المخرجة الجزء الثاني من الفيلم بعنوان "العذراء". وتضع زوهار وحدها في النصف الأيمن من الكادر، وهي دلالة تمنحها تموضعا في الأحداث القادمة المرتبطة بالكلمة. تضبط نظرة المشاهد نحو زوهار داخل نظام من القول الممكن: أي كل ما يمكن أن يقال عنها منذ الآن فصاعدا سيكون محكوما بهذه الهوية التي خلقت بالكلمة.

المشهد (2) للقطات متوسطة للمجندات وهن يشرحن قصص فقدان عذريتهن، مع من، وفي أي مرحلة عمرية. وتنتقل اللقطات من شخصية لأخرى، وزوهار تظهر بصورة غير مبالية وهي تلعب ألعاب على شاشة الكومبيوتر، لكنها تكون في أشد حالات تركيزها. ثم تصور لقطة عامة للمكتب الكبير الذي تتواجد فيه المجندات، وهو مليء بالملفات والأوراق، وكل مجندة تقوم بشيء لا ينتمي للآخر. فمنهن من تلعب، وأخرى تبرد الأظافر، هذا التباين في الأفعال يعبر عن تفكك السياق الجمعي وغياب الانسجام الوظيفي، وفي الوقت نفسه يكرس بنية الآخر من منظور جندري وثقافي، بحسب تعبير سبيفاك. تقول سبيفاك في كتابها "لا يمكن للتابع أن يتكلم" (2020) بأنها (أي المرأة) موجودة داخل منظومة، لكنها لا تملك سلطة القول أو التأويل،

لأن الاختلاف عن الوسط المهيمن يقصيها. فهذه التجربة الجنسية هي التي تحدد قيمتها كأنثى تتجلى عندما تتحول الثقافة إلى إطار يعيد صياغة الظواهر الاجتماعية في صورة أساطير. ويتضح ذلك في مشهد *قسم العذرية*، حيث تتحول التجربة الفردية إلى سرد رمزي يجسد الانتماء ويعيد إنتاج الهوية الجندرية في سياق جماعي.

في المشهد (3)، يحقق التكوين البصري في هذا المشهد أيديولوجية ذكورية للمجتمع الإسرائيلي، حيث يتم وضع زوهار على الطرف الأيسر من إطار التكوين في الكادر بحجم صغير، في حين يظهر العسكري على الطرف الأيمن بشكل أكبر وأكثر سيطرة، وهو ما يعزز الإحساس بهامشية زوهار في النظام العسكري، مما يعيد إنتاج التراتبية السلطوية بصريا، بحسب بارت، حيث ترتبط الزاوية بالحضور والقوة. وحتى حين يسند الضابط المهام، يتجاهل وجود زوهار أمامه تماما، ثم يقول "من بقي؟" وكأنها ليست مرئية. هنا تتحول زوهار إلى "لا وجود"، إلى ذات مهمشة لا يتم الاعتراف بها إلا باعتبارها ملء للمساحة،.وهذا يطابق ما يسميه إدوارد سعيد بـ"إنتاج الآخر داخل الخطاب الغربي"، حيث ينظر إلى الآخر بوصفه وظيفيا فقط، لا كذات.

تعكس هذه المشاهد الديناميكيات الجندرية في الجيش الإسرائيلي بأسلوب ساخر، حيث تحصر النساء في أدوار ثانوية، ويتعامل معهن بوصفهن عناصر هامشية، بعيدات عن مواقع صنع القرار أو مراكز النفوذ. وهكذا تتم إعادة إنتاج ما يقوله النقد النسوي حول تقسيم الأدوار داخل المؤسسات الذكورية، سواء من خلال المهام التي تسند إليهن، أو الطريقة التي ينظر إليهن بها من قبل الرجال في القيادة. وما يحدث لزوهار يجسد ما تسميه سبيفاك "المرأة التحتية" (subaltern female) التي لا تنكرها السلطة فقط، بل تعيد توظيفها حين يلزم الأمر كعامل مؤقت بلا اسم. هذا يعكس الواقع الاجتماعي في المجتمع الإسرائيلي حيث تبقى النساء في أدوار تقليدية، حتى في بيئات يفترض أنها تعزز المساواة.

المتتالية الثالثة القائد

كررت المخرجة أثناء الانتقال من قسم لأخر في الفيلم نفس العزف الذي يعد دلالة لخطوة جديدة أو مكان جديد. وفي اللقطة (1) ظهرت راما وهي تركض لبعيد في الصحراء، ومغطاة بالورق الممزق من قبل زوهار لملفات الجنود، وهي دلالة لابتعاد راما عن حلمها أن ترتقي برتبتها العسكرية التي كانت همها الأول. ويؤكد المشهد (3) هذه الفكرة، حيث يظهر حوار بين راما والقائد العسكري الذي يخبرها أنها ستسرح من الجيش. هذا المشهد تستخدم فيه الإضاءة الخافتة بشكل دقيق لخلق شعور بالعزلة والضعف، حيث يركز الضوء الأبيض على راما، يفضح عزلتها، ويعيد صياغتها كجسد فاقد للمكانة والانتماء، بعدما كانت تسعى لكسر البنية الذكوري، في الوقت الذي كان القائد يحاول تبرير قرار التسريح. عندما تتساءل راما إن كان السبب هو كونها امرأة، يكشف المشهد، وبشكل صارخ، حالة التوتر القائم حول التمييز الجندري في الجيش، مما يعزز فكرة أن طموحاتها قوبلت بحواجز لم تستطع تجاوزها.

(2) من الخريطة الظاهرة على الشاشة توضح مكان تدريب "لافي" ، في متسبي رامون مستوطنة عبرية تقع شمالي منطقة النقب، وتوضح ضغط التدريبات العسكرية عليها التي مدتها ستة أشهر من أجل أن تصبح ملازمة مثل راما، وتغير شخصيتها الرقيقة، وتمكنها من الذهاب إلى المدينة (تل أبيب). وأثناء اللقطات القريبة للافي نرى في عيونها حلمها البعيد وهي تتجول بين أبراج المدينة، تنتقل الكاميرا بلقطات قريبة لعينيها التي تحمل أحلاما بعيدة عن الجيش، وتتخيل نفسها تتجول في مدينة تل أبيب مرتدية الكعب العالي، وتحمل حقيبة أنيقة. يوضح هذا المشهد أن أحلام لافي ليست مرتبطة بالوطن أو بالدفاع عنه، بل تتعلق بأحلام شخصية وأنانية، مثل الهروب إلى حياة مدنية أنثوية، بعيدة كل البعد عن التزامات العسكرية والدفاع عن الدولة. يظهر هذا المشهد الصراع الداخلي الذي تواجهه النساء في الجيش الإسرائيلي، حيث تجد الشخصيات نفسها غير قادرة على التوفيق بين هويتهن كنساء وبين الدور الذي يتوقع منهن أن يلعبنه كجنديات. لكن للأسف، بالرغم من إنهاء ستة أشهر بنجاح لتصبح ملازمة، إلا أن تعيينها الميداني في المشهد (4) تعود القصة مجددا إلى موقع راما، حيث كانت زوهار برفقة مجندة أخرى، ويتم تعيين لافي هناك في مشهد يمكن قراءته كإعادة تدوير رمزي لموقع المرأة "المرغوبة" داخل النظام. هذا التدوير لا يراها كذات فاعلة أو صاحبة

قرار، بل كـ"آخر" بالمعنى الذي تصفه سيمون دي بوفوار (1949)؛ أي ككيان معرف من خلال نظرة النظام الذكوري، وقابل للتنميط وإعادة الإنتاج لخدمة صورة مسبقة ومحدودة عن المرأة.

بعد أن تتسلم "لافي" دور الملازم الأول بدلا من "راما"، تظهر المخرجة كيف لم تستوعب الشخصيات الأخرى، مثل "زوهار" والمجندات السابقات، انتقال لافي إلى القيادة. هذا التغيير في الديناميكيات يتسبب في تجاهل أوامر لافي بشكل كامل، خاصة عندما يتعلق الأمر بالمهام الروتينية، مثل خدمة الجنود، وهو تكرار لنفس الفكرة التي ظهرت في بداية الفيلم عندما كانت راما القائدة.

في المشهد الذي يبرز التصادم بين "لافي" و"زوهار"، تقوم زوهار بنشر رسائل لافي التي تظهر تذمرها من البيئة العسكرية في النقب قبل انتقالها للتدريبات، مما يغضب لافي بشدة. وكرد فعل، تحاول لافي حذف جميع ألعاب الحاسوب التي كانت تمثل الأساس الوجودي والحافز الوحيد لزوهار خلال خدمتها. هذا يؤدي إلى مشاجرة داخل المكتب، حيث تبدأ المجندات في تحطيم المعدات المكتبية. في النهاية، تقرر زوهار تحمل مسؤولية حذف الملفات العسكرية التي قامت بها لافي في محاولة لحمايتها، مما يؤدي إلى معاقبة زوهار بالسجن، بينما تخفض رتبة لافي ويتم إرسالها إلى المدينة، ولكن برتبة عسكرية أدنى.

يظهر هذا المشهد أن المخرجة، بقصد أو من دون قصد، تعيد إنتاج الأيديولوجيا الثقافية المتوارثة داخل الأنثى ذاتها، حيث تصبح "لافي" –بعد ترقيتها– صورة مستنسخة من المنظومة الذكورية نفسها التي كانت تخضع لها. فهي لا تؤسس لسلطة بديلة أو خطاب نسوي تحرري، بل تنخرط في دائرة قمعية مغلقة، تمارس فيها السلطة، لا كتحرر، بل كاستمرار للتراتبية السلطوية.

وهنا، يبدو أن السلطة الذكورية لا تفرض من الخارج فقط، بل تنبع من الداخل، من البنية الذهنية والرمزية التي تشكلت داخل المجندة ذاتها. "تكرار صورة القيادة الأنثوية كدائرة مغلقة من القمع والإقصاء الذي يشكل دالا ثقافيا.

تجسد لافي بذلك ما تسميه سبيفاك بـ"التابعة التي تتكلم بصوت المستعمر"، حيث تفقد صوتها الخاص، وتعيد تكرار خطاب الهيمنة، ما يجعل نقد المخرجة يتجاوز الهياكل الخارجية، ليطال البنية المعرفية المغروسة في الذات الأنثوية داخل النظام العسكري.

المقابلات كأداة لفهم تمثيل المرأة المناضلة في السينما: تحليل نقدي

المحاور التي تضمنتها مقابلات النقاد

المحور الأول: تمثيل المرأة المناضلة في السينما الفلسطينية والإسرائيلية

ترى الناقدة سماح بصول أن صورة المرأة المناضلة في السينما تتعدد بتعدد السياقات، إذ لا تقتصر على نمط النضال المسلح، بل تتجلى أيضا في صور الصمود اليومي، مثل إعالة الأسرة أو التمسك بالمكان. تشير في هذا السياق إلى أفلام فلسطينية مثل *"ما شفتك"* و"المر والرمان"، حيث تظهر المرأة كلاجئة، وعاملة، أو مقاومة صامتة، ترفض القهر اليومي، وهو ما تراه شكلا مشروعا للنضال. اللافت في تحليلها أنها لا تفصل بين النضال الرمزي والنضال المسلح، بل تضعهما ضمن أطر المقاومة الممكنة. إذا أمعنا النظر سنجد امثلة كهذه في أفلام من جمع انحاء العالم، وفي الإسرائيلية أيضا سنجد نماذج لنساء معدودات على النضال بما يتفق مع وجهة النظر الإسرائيلية واعطي مثالا لذلك فيلم "صورة النصر" للمخرج آفي نيشر.

يرى سليم البيك أن صورة المرأة في السينما الفلسطينية تبدو أكثر تقدما من صورتها في السينمات العربية من حيث شخصيتها ليست فقط شخصية درامية، بل رمز نضالي مرتبط بالقضية الوطنية، ويرجع هذا التقدم إلى النسبة المرتفعة من المخرجات النساء اللاتي يمتلكن وعيا نسويا وحساسية خاصة تجاه قضايا المرأة. وبحسب رأيه، عندما تتولى امرأة إخراج الفيلم، تصبح المرأة المناضلة أكثر فاعلية داخل السرد، كما هو الحال

في أفلام آن ماري جاسر *"لما شفتك"*، مي المصري *"3000 ليلة"*، وسهى عراف "فيلا توما" . ويشير البيك إلى أن المرأة حين تكون صانعة الفيلم، تعيد صياغة تمثيلها بوصفها صانعة حدث، لا متلقية له فقط، ما يجعل من تمثيل المرأة فعلا نضاليا بحد ذاته. في المقابل، يلاحظ أن تمثيل المرأة في أفلام المخرجين الرجال غالبا ما يكون سلبيا، حيث تعرض بوصفها في الخلف، خانعة أو منفعلة، لا فاعلة. ويعكس هذا التحليل رؤية ناقد يدرك التفاعل بين السلطة السردية وموضع الشخصية، مؤكدا أن البنية الإنتاجية (من يصنع الفيلم) هي العامل الحاسم في بناء صورة المرأة المناضلة.

يرى المخرج يوسف الشايب أن تمثيل المرأة المناضلة في السينما، خاصة الفلسطينية، غالبا ما يكون مقيدا بخطاب يجعل من المرأة إما تابعة للرجل، أو بطلة من خلال معاناتها وليس من خلال الفعل المقاوم المباشر. يشير إلى أن شخصيات النساء –كما في *"3000 ليلة"*– يتم اختزالها في معاناة السجن، وتجميع تجارب عدة أسيرات في شخصية واحدة، مما يخلق نموذجا مركبا لا يعكس فردانية المرأة بقدر ما يعيد إنتاجها كرمز للمعاناة الجمعية. كذلك، يرى الشايب أن حضور المرأة كبطلة مستقلة في سياق النضال السياسي المباشر نادر جدا في السينما الروائية، مقابل حضورها الأكثر وضوحا في السينما الوثائقية، كما في فيلم *"عايدة"*، و*"حكاية امرأة فلسطينية"*. بالتالي، فإن تمثيل المرأة المناضلة –حسب الشايب– لا يزال هشا وتابعا، وتغلب عليه صورة الضحية، لا الفاعلة السياسية.

المحور الثاني: الفروقات الجندرية والخطاب السينمائي السائد

تؤكد بصول أن المقارنة بين صورة الرجل المناضل والمرأة المناضلة لا تنبع من خطاب سينمائي موحد، بقدر ما تنعكس من الخطاب المجتمعي السائد الذي يؤطر تمثيلات النوع الاجتماعي. فهي لا ترى وجود خطاب سينمائي عام يقصي المرأة، بل تعتبر أن السينما متأثرة بالبنية الاجتماعية التي ما تزال تميز بين الرجل والمرأة. تضيف أن بعض الأفلام تسعى لتحدي هذا الواقع، بينما ينساق بعضها خلفه. لكنها تقر بأن هناك نزعة واضحة نحو تعظيم النضال، بصرف النظر عن الهوية الجندرية. في هذه النقطة، تبدو بصول

واعية لتقاطع البنى الثقافية مع التمثيلات البصرية، ما يكشف عن فهم متقدم للسياقات الجندرية داخل السرد السينمائي.

أما البيك، فينتقد البنية الجندرية المترسخة داخل السرد السينمائي، حيث يرى أنه غالبا ما يسند للرجل الدور البطولي، فيما يهمش دور المرأة. ويعتبر أن موقع المرأة في المجتمع "خلف الرجل" ينعكس على الشاشة بصورة تلقائية، ما لم يبذل صانع الفيلم جهدا مقصودا لكسر هذه الصورة. ويشير إلى أن تحقيق توازن بصري ودرامي لصالح المرأة يتطلب تغييب الرجل أو تهميشه، أو على الأقل إعادة توزيع الأدوار داخل السرد. ويؤكد أن النظرة المجتمعية، وليس فقط السينمائية، هي ما يثقل كاهل الصورة، ويجعل من وجود المرأة الفاعلة استثناء يحتاج إلى شرعية سردية إضافية. هذه الرؤية تظهر وعيا بالنظام البصري الأبوي الذي ينتج تمثيلات غير متوازنة، ويشير ضمنا إلى أهمية النقد النسوي في فضح هذا الاختلال.

الشايب يوضح في تحليله للخطاب الجندري أن السينما الإسرائيلية شهدت تحولا واضحا على صعيد تناول قضايا النساء، خصوصا مع أفلام، مثل "*محاكمة أم سالم*"، الذي تعرض لهجوم من الأوساط المتدينة لأنه انتقد القيم الذكورية في المجتمع الإسرائيلي. أما في السينما الفلسطينية، فيرى الشايب أننا لم نشهد تحولا مماثلا إلا مؤخرا جدا. ويؤكد أن السينما الفلسطينية تكرس –بقصد أو بدون قصد– صورة نمطية للمرأة، كامرأة ضعيفة أو مهمشة، بسبب التركيز على ثيمة المعاناة، وليس على الفعل أو القيادة. أما من حيث التفاعل مع النقد النسوي، فيرى الشايب أن الحركة النسوية الفلسطينية ضعفت بعد أوسلو، وحلت محلها مؤسسات (NGO) حيث فقدت قدرتها على إنتاج خطاب نقدي مؤثر، مما أسهم في استمرار الأنماط الجندرية السلبية في تمثيل النساء.

المحور الثالث: البنية السينمائية ودورها في تشكيل صورة المرأة المناضلة

تحلل بصول العلاقة بين البنية الفنية وبناء الشخصية السينمائية، بوصفها علاقة عضوية لا يمكن فصل عناصرها عن بعضها. وتعتبر أن زوايا التصوير، والإضاءة، والحوار، وكل العناصر التقنية والفنية، ليست

كافية بحد ذاتها إذا لم تسخر لخدمة عمق الشخصية. وتضع مسؤولية هذه البنية على عاتق الكاتب والمخرج، مؤكدة أن السيناريو هو اللبنة الأساسية في تشكيل شخصية المرأة المناضلة. هذا التحليل يدل على وعي عميق بالبعد البصري والتقني في صياغة الخطاب السينمائي، وعلى إدراك بأن الشكل لا ينفصل عن المضمون في تشكيل الدلالة.

يلفت البيك النظر إلى عناصر اللغة السينمائية، مثل التكوين البصري، وحجم اللقطة، وموقع الشخصية في الإطار، ومدى تركيز الكاميرا، باعتبارها أدوات تكشف عن التحيزات الجندرية الكامنة في لاوعي صانع الفيلم. ويشير إلى أن الرجل يظهر غالبا في المقدمة وبوضوح أكبر، بينما تأتي المرأة في الخلف أو يقلص زمن ظهورها. ويبرز مثالا دقيقا حين يتحدث عن التوزيع الزمني والتصويري بين الرجل والمرأة، موضحا أن هذه التفاصيل "تأتي بلا وعي"، لكنها تحمل أثرا كبيرا على إدراك المتلقي. كما يؤكد أن المخرجة الواعية تسعى لقلب هذه الدينامية عبر وعيها باللغة السينمائية، مما يجعل البنية البصرية أداة في يد الخطاب النقدي، لا مجرد انعكاس له. يظهر هذا الجزء من تحليله فهما معمقا للبعد التقني والجمالي ودورهما في إعادة إنتاج التراتب الجندري.

يرى الشايب أن الضعف في تمثيل المرأة في السينما عموما مرتبط أساسا بالبنية السينمائية التي تنطلق من النص أولا، ثم من محدودية الإمكانيات الإنتاجية والتقنية. ويشير إلى أن النقص في الكفاءات المحلية، والاعتماد على شركاء أجانب في الإنتاج، يؤدي إلى غياب التحكم الكامل في الخطاب البصري والسردي، ما ينعكس على اتجاه تصوير المرأة. كما يوضح أن كثيرا من المخرجات –رغم نواياهن الجيدة– يفتقرن إلى أدوات احترافية في كتابة السيناريو، وبالتالي يفشلن في تقديم صورة نسوية متماسكة ومغايرة. ويقارن ذلك بالسينما الإسرائيلية التي تستند إلى منظومة إنتاج متكاملة، تشمل دعما حكوميا، ودعم مؤسسات أكاديمية متقدمة، ما يمنحها تفوقا بنيويا في تقديم شخصيات نسائية أكثر تنوعا، وإن كانت أحيانا تخضع لخطاب ذكوري، كما في فيلم (*Zero Motivation*).

المحور الرابع: التحولات التاريخية والتمثيل السياسي للمرأة

تشير بصول إلى أن تطور صورة المرأة في السينما مرتبط بالتحولات الاجتماعية والسياسية في السياقين الفلسطيني والإسرائيلي. وتؤكد أن السينما الفلسطينية منذ نشأتها عكست صورة المرأة في النضال الفدائي، حتى لو كان حضورها قليلا. غير أن تمثيل المرأة، كضحية أو مناضلة، يعتمد في نظرها على توجه صانع الفيلم، أي أن الرؤية الفردية تحكم الطريقة التي تبنى بها الشخصية. تستخدم بصول مثال "أم حبيب" في *"المر والرمان"* لتوضح كيف يمكن لمشهد واحد فقط أن يمنح المرأة موقعا نضاليا دون الحاجة إلى البطولة التقليدية، وهو ما يعكس قراءة دقيقة لتحولات الصورة من الخلفية إلى الواجهة في السرد البصري.

يقدم البيك رؤية شمولية حول تحول تمثيل المرأة في السينما الفلسطينية، مشيرا إلى أن صورتها كانت أكثر حضورا خلال فترات النضال الفعلي، مثل الثورة الفلسطينية في السبعينيات والانتفاضة الأولى، بينما شهدت تراجعا بعد الانتفاضة الثانية مع صعود التيار الإسلامي وتنامي النزعة المحافظة. هذه القراءة تبرز كيف يتأثر التمثيل السينمائي بتحولات الواقع السياسي والاجتماعي. ومع ذلك، يلاحظ أن بعض صناع السينما الفلسطينيين (خاصة المخرجات)، تمردوا على هذا الواقع، وأعادوا تقديم المرأة بوصفها فاعلة ومناضلة، كما في أفلام مي المصري ونجوى نجار. يدعو البيك إلى التمرد الواعي على الواقع، لكنه يصر على ضرورة الانطلاق من "مصداقية الواقع" كشرط أولي لأي معالجة فنية، بحيث يتم عرض الاستثناء النسائي بوصفه فعلا تحويليا، لا هروبا من الحقيقة.

يتوقف الشايب عند التحولات السياسية والمجتمعية التي أثرت على صورة المرأة في السينما، مشيرا إلى أن غياب مؤسسات سينمائية فلسطينية مستقلة، واستمرار حالة الانقسام السياسي، انعكسا سلبا على حرية التعبير وإنتاج سينما ناقدة. ويؤكد أن فترة ما بعد أوسلو شهدت تراجعا في الخطاب النضالي للمرأة، سواء سياسيا أو فنيا، وأن التمثيل النسوي في الحياة السياسية –كما في الانتخابات– كان صوريا، ما يكرس أيضا صورا

هامشية للمرأة في السينما، ويبرز أن غياب التمويل المستقل –مثل صندوق سينما فلسطينية مستقل الذ لم يفعل حتى الآن– هو عامل محوري في تعطيل تطور تمثيل نسائي تقدمي وجذري.

المحور الخامس: الأيديولوجيا والسردية ودور التمويل في تشكيل الصورة

تتحدث بصول بوضوح عن دور الأيديولوجيا والتمويل في رسم صورة المرأة المناضلة، حيث ترى أن السينماتين الفلسطينية الإسرائيلية تنتج صورا "حقيقية" بالمعنى المجازي، لا الواقعي. أي أنها مشروطة بسياقها، وخاضعة لإعادة صياغة وفق الرؤية القومية والسياسية لكل طرف. تلفت بصول إلى أن السينما الفلسطينية أحيانا تخضع لشروط الجهات الممولة، بينما تتماهى الإسرائيلية مع خطابها الرسمي، مما يجعل من الصعب مقارنة الصورتين على قدم المساواة. وتشير أيضا إلى أن اللجوء إلى الأسلوب الساخر، كما في فيلم (*Zero Motivation*)، ليس بالضرورة فنا خالصا، بل يمكن أن يكون انعكاسا لأيديولوجيا تحكم صورة المرأة ودورها في الجيش أو الدولة. هنا تبرز قدرة بصول على قراءة ما وراء الأسلوب الفني وربطه بسرديات السلطة والتمثيل.

يؤكد البيك أن السينما، سواء الفلسطينية أو الإسرائيلية، لا يمكن أن تكون بمنأى عن المتطلبات السردية والسياسية. فالتمثيلات تتأثر ببنى القوة في المجتمع، ويظهر ذلك في طغيان الصورة الذكورية في السينما الإسرائيلية التي تمجد المجندين وتقصي النساء من البطولة، رغم حضور النساء في الجيش. ينتقد البيك غياب الحساسية الجندرية في السينما الإسرائيلية، ويصف أفلاما، مثل *لبنان* و*فالس مع بشير*" بأنها "رجالية تماما"، خالية من أي وعي نسوي أو رغبة في تقديم المرأة خارج الأدوار الهامشية. ويرى أن التحولات في تمثيل المرأة يجب أن تنطلق من فهم نقدي عميق للواقع، ثم السعي لكسره أو تطويره فنيا. كما يقر بأن التمويل وتوجهات المخرجين تلعب دورا حاسما في هذا التمثيل، مشددا على أهمية وجود مستشارات أو قارئات نسويات للسيناريو من أجل ضبط الانحرافات النمطية قبل تجذرها بصريا.

ينتقد الشايب بقوة أثر الأيديولوجيا والتمويل في صناعة التمثيل السينمائي للمرأة. فهو يرى أن الإنتاج المشترك، خاصة مع جهات عربية رسمية، كقطر أو الأردن أو مصر، يفرض رقابة أيديولوجية غير مباشرة تمنع تقديم صورة نسوية حقيقية وجريئة. في المقابل، يعترف بأن السينما الإسرائيلية –رغم طابعها الذكوري– تمكنت من إنتاج أفلام نقدية حادة ضد النظام والمجتمع بفضل استقلاليتها المالية ونفوذها العالمي. كما يؤكد أن التمويل العالمي أحيانا يفرض سرديات تتلاءم مع توقعات المهرجانات أو الجهات المانحة، لا مع واقع المجتمع الفلسطيني، مما يضعف صورة المرأة المناضلة، أو يجعلها تكرارا لأنماط متوقعة ومعدة مسبقا.

المحاور التي تضمنتها مقابلات المخرجين

المحور الأول: بناء شخصية المرأة المناضلة

توضح بثينة خوري أن انخراطها في صناعة الأفلام لم يكن قرارا عابرا، بل جاء من قناعة شخصية متجذرة في واقعها كفلسطينية تعيش تحت احتلال يجعل من الهوية تهمة، ومن التعبير عنها فعلا نضاليا قد يقود إلى الأسر، حتى دون القيام بأي نشاط فعلي. هذا الإدراك العميق لما تعنيه الهوية السياسية والنسوية في آن، هو ما وجهها نحو تناول قصص الأسيرات الفلسطينيات، انطلاقا من تجربة حياتية تراكمية سمعت فيها عن معاناة النساء من محيطها القريب، واطلعت على تفاصيل عاشتها أجيال كاملة من النساء. من هنا، تذكر خوري مثالا لتجربتها الشخصية في اختيارها لشخصية المناضلة عائشة عودة في فيلمها نساء "في صراع". وعائشة هي امرأة تنتمي إلى قرية قريبة من المخرجة، وواحدة من أوائل الأسيرات الفلسطينيات اللواتي خضعن لتعذيب جسدي ونفسي قاس في وتحديدا بعد معركة الكرامة. عائشة، كما تصفها خوري، ليست فقط نموذجا للمقاومة، بل لحالة مركبة من الألم والتحدي، إذ تم تهديدها بالاغتصاب، ثم نفيت قسرا بعد الإفراج عنها في صفقة تبادل، ولم تعد إلا بعد اتفاق أوسلو. هذا النموذج، بالنسبة لخوري، يكشف حجم العنف الذي مارسه الاحتلال على المرأة، لا بوصفها فردا فاعلا فقط، بل باعتبارها حاملة لبنية المجتمع، مما جعل من الاعتداء عليها فعلا يستهدف البنية الاجتماعية ككل. فقد جرى محو أنوثتها، وقمع إنسانيتها، كوسيلة لإضعاف الوعي العام. وانطلاقا من هذه القناعة، ترى خوري أن تمثيل المرأة المناضلة في السينما لا يمكن

أن يبنى على صور رمزية أو أسطورية جاهزة، بل يجب أن ينبثق من التفاصيل الدقيقة للمعاناة، من الحكايات التي غالبا ما يتم إسكاتها. فبالنسبة لها، المرأة المناضلة ليست مجرد بطلة أو أسيرة، بل كيان إنساني معقد يرزح تحت ثقل الاحتلال والخذلان المجتمعي في آن.

يرى سليم أبو جبل أن المخرج المتمكن قادر على تحقيق توازن مقنع بين الجانب النضالي والسياسي للشخصية النسائية، وبين بعدها الإنساني والأنثوي، دون أن يجردها من جوهرها أو أنوثتها. وأشار إلى نماذج في السينما الأجنبية، خصوصا في أفلام الأكشن، حيث تظهر النساء مقاتلات دون أن يتخلين عن جانبهن الإنساني، بل أحيانا يستخدم "الجنس" كأداة ضمن اللعبة السينمائية لخلق هذا التوتر. لكنه يؤكد أن هذا التوازن يعتمد على مهارة المخرج، وعلى احترامه لتعددية طبقات الشخصية.

وفي حديثه عن مشروعه الوثائقي، يوضح أنه اختار شخصية حقيقية هي "يسرى"، امرأة فلسطينية ظهرت في صورة أرشيفية تعود للثلاثينيات، حيث أثارته هذه الصورة بصريا وإنسانيا، ما دفعه إلى تقصي خلفيتها لبناء فيلم عنها. هنا، نجد أن الجانب الإنساني والنضالي اندمجا تلقائيا من خلال البحث عن القصة، وليس عن الرمز. بالنسبة له، الشخصية الواقعية الحقيقية تعاش، لا تفبرك، والمخرج الجيد لا يبحث عن بطلة خارقة، بل عن امرأة متعددة الأبعاد تحمل في داخلها طبقات من الصراع والذاكرة ، ولغة جسد.

يتقاطع تحليل الفيلم مع ما أكدته خوري وأبو جبل حول أهمية تجسيد الشخصية النسائية ككيان مركب يحمل تناقضات داخلية وصراعات نفسية واجتماعية، وليس كبطلة أسطورية خارقة. فشخصية "ليال" في فيلم "*3000 ليلة*" تجسد هذا التوازن، بين الألم والمقاومة، بين الغريزة الأمومية والتمسك بالكرامة، وهو ما يدعمه خطاب خوري التي ترى أن معاناة الأسيرات ليست مجرد قصة، بل مسؤولية توثيقية وسياسية. من جهة أخرى، فإن تقديم المرأة المناضلة كموقع نضالي بديل عن النمط المسلح، كما رأت بصول، يظهر جليا في رمزية الأمومة داخل السجن، وفي المقاومة اليومية الصامتة. في المقابل، رأى سليم البيك أن وجود المخرجات هو ما أعطى مساحة حقيقية لهذه الصور المعقدة، وهو ما انعكس على فيلم "*3000 ليلة*" ، الذي أخرجته مي المصري.

المحور الثاني: الفروقات الجندرية والخطاب المجتمعي والسينمائي

تؤمن المخرجة خوري بأن المخرج، سواء عمل في مجال الفيلم الوثائقي أو الروائي، ينطلق دائما من انحيازاته الشخصية ورؤيته الذاتية لما يرغب في التعبير عنه. ويغدو هذا الانحياز أكثر تعقيدا ودقة عندما يتعلق الأمر بتجسيد الشخصيات النسائية، ولا سيما المناضلات منهن، إذ تتحول مهمة الاختيار هنا إلى مسؤولية مزدوجة: فنية وأخلاقية في آن واحد. وتوضح خوري أن تمثيل هذه الشخصيات يستدعي تحقيق توازن دقيق بين أبعادها الإنسانية والنضالية، وهو توازن لا يمكن الوصول إليه إلا عبر انسجام ثلاثة عناصر أساسية: كتابة سينمائية عميقة تتسم بالصدق الإنساني، وممثل أو ممثلة يمتلكان الأدوات التعبيرية اللازمة والخبرة المناسبة، ومخرج يمتلك وعيا بصريا قادرا على توظيف هذه العناصر بشكل يفضي إلى خلق حالة من التماهي والتعاطف الحقيقي لدى المتلقي.

وتشير خوري إلى أن بعض المخرجين قد يلجأون إلى اختيار شخصيات حقيقية من الواقع لم يسبق لها ممارسة التمثيل، وهو خيار قد ينجح أحيانا في تحقيق مستوى عال من الأصالة، لكنه لا يعد مضمونا دائما. فالأداء التمثيلي يتطلب مهارات انفعالية وتعبيرية دقيقة لا تتوفر بالضرورة في كل من يسند إليه الدور. من هنا، تشدد خوري على أهمية مرحلة اختيار الممثلة (الكاستينغ) باعتبارها لحظة مفصلية في صناعة الفيلم. فهي ترى أن ملاءمة الممثلة للشخصية المكتوبة، من حيث الملامح والانفعالات والخلفية والتجربة الحياتية، تعد عنصرا حاسما في بناء مصداقية الفيلم، إذ إن أي خلل في هذا الاختيار قد يحدث فجوة بين الشخصية والأداء، وبالتالي يضعف من فاعلية الرسالة الفنية. وهذا من شأنه أن يجعل نجاح الفيلم مشروطا بقدرة المخرج على امتلاك رؤية عميقة، وحساسية دقيقة في الاختيار، ومهارة عالية في توجيه الأداء بما يبرز تعقيد الشخصية بدلا من الاكتفاء بنقل النص كما هو.

أما المخرج أبو جبل، فيوضح من جهته أن عملية اختيار الشخصية في الفيلم الوثائقي تخضع لاعتبارات بحثية وميدانية أكثر من كونها عملية درامية خيالية، كما هو الحال في الفيلم الروائي. ففي الفيلم الروائي،

تبنى الشخصية عبر الكتابة والخيال الإبداعي للمخرج، بينما في الوثائقي، تكتشف الشخصية من خلال المعايشة، والأرشيف، والتفاعل مع الواقع. ويؤكد أبو جبل رفضه للنماذج النمطية الجاهزة، مفضلا الشخصيات المركبة غير المثالية، التي تعيش في مناطق التوتر، وتتجسد فيها الصراعات الداخلية والخارجية بما يمنحها عمقا دراميا وصدقا واقعيا أكبر.

وفي هذا السياق، يتحدث أبو جبل عن مشروعه الوثائقي الطويل الذي يعمل عليه منذ خمس سنوات، حول شخصية "يسرى"، مشيرا إلى أنه لم يخترها لأنها تمثل نموذجا نضاليا تقليديا أو قياديا، بل لأنها أثارت فيه تساؤلات وجودية وبصرية تتعلق بالتاريخ، والهوية، والذاكرة. فـ"يسرى" لم تكن "قائدة" بالمعنى التنظيمي، لكنها تحولت في رؤيته إلى نقطة عبور نحو سردية نضالية أنثوية مغايرة، تمثل نضال الوجود والذاكرة في وجه المحو، وليس فقط نضال المواجهة المباشرة.

وفيما يتعلق باختيار الممثلة، يشدد أبو جبل على أن الشخصية في الفيلم الروائي ليست مجرد نص مكتوب، بل أداء حي يتطلب امتلاك أدوات شخصية ودرامية دقيقة. لذا، فإن نجاح الفيلم في إيصال أبعاد الشخصية، سواء النضالية أو الإنسانية، يتوقف إلى حد كبير على مدى ملاءمة الممثلة للدور، من حيث حضورها، وقدرتها على التعبير، وصدقها في نقل التجربة، بعيدا عن التبسيط أو التمجيد.

من هنا، يظهر بوضوح أن المخرجين من جهة، والنقاد جهة أخرى يتشاركون في نقد القوالب الجندرية التي عادة ما تفرض على الشخصية النسائية في السينما، لكن الطرفين يختلفان في أدوات الرؤية والتفكيك. فخوري، من موقعها كامرأة، تقارب الموضوع بحساسية مضاعفة نابعة من تجربة معاشة تجعلها أكثر قدرة على التقاط تمثيلات التهميش أو اختزال الصورة، خاصة من خلال آليات الكاستينغ والكتابة. أما أبو جبل، فينطلق من خلفية بحثية تركز على المعاينة الواقعية، والاستناد إلى أرشيف الشخصية، دون الغوص في البعد الجندري بشكل مباشر، بل عبر تجنب التنميط العام، دون التصريح بمسؤولية جندرية صريحة، بينما يختلف النقاد عن المخرجين حول مدى نجاح هذا التمثيل في الخروج من النمطية أو إعادة إنتاجها.

المحور الثالث: اللغة السينمائية والبنية الجمالية

ترى المخرجة خوري أن اللغة السينمائية ليست حيادية بطبيعتها، بل تشكل انعكاسا مباشرا للمواقف السياسية والجندرية للمخرج. وهي بذلك تقدم الجماليات البصرية، لا بوصفها عناصر زخرفية أو تكميلية، بل كوسائل فنية تعمل على تكثيف المعنى وكشف التوترات الكامنة داخل السرد. تنطلق خوري في مقاربتها الجمالية من تفضيل واضح للصدق البصري على حساب التجميل أو التلميع، مؤكدة أن "القبح"، بوصفه أداة تعبيرية، قد يكون أكثر فاعلية من الجمال عندما يوظف لتجسيد مشاعر القمع، أو حالات الخوف، أو الاغتراب. فالتجربة البصرية، كما ترى، يجب أن تكون وفية للحقيقة النفسية والسياسية للشخصية.

وفي هذا السياق، توجه خوري نقدا لاذعا للاستخدام المفرط للرمزية في بعض الأفلام الفلسطينية، وترى أن هذا التوجه قد أسهم في إبعاد السينما عن الواقع الملموس، مما جعلها غامضة ومنفصلة عن السياق الاجتماعي والسياسي الذي يفترض أن تعبر عنه. وبدلا من الإفراط في الترميز، تؤمن خوري بأن التعبير الصادق، سواء على مستوى الإضاءة، أو زوايا الكاميرا، أو الإيقاع البصري، هو ما يمنح العمل القدرة على ملامسة المتلقي ونقله إلى عمق التجربة الشعورية. وتشدد على أن استخدام الإضاءة الخافتة أو الألوان الداكنة، على سبيل المثال، يجب ألا يكون امتثالا لما تسميه "موضة فنية"، بل ينبغي أن ينبع من منطق شعوري وفني صادق يخدم الحالة الدرامية والفكرية للفيلم.

وتولي خوري أهمية خاصة لتصوير المرأة، وبشكل خاص حين تكون مناضلة أو مهمشة. فهي ترفض اختزالها ضمن قوالب جمالية جاهزة أو خاضعة لمعايير الجاذبية السائدة، وتدعو إلى تمثيلها بلغة بصرية تنبع من معاناتها وواقعها، وتجسد حضورها السياسي والإنساني في آن. إن الكاميرا، بحسب خوري، يجب أن تنظر إلى المرأة، لا كجسد مرئي فقط، بل ككيان مركب محمل بتاريخ وتجربة تستدعيان عدسة تتعامل بصدق واحترام مع واقعها.

أما أبو جبل، فيؤكد على أهمية البعد البصري في تقديم الشخصية النسائية، موضحا أن الكاميرا، والإضاءة، والألوان ليست أدوات تقنية محايدة، بل تسهم في تشكيل وعي المشاهد واتجاهه العاطفي والمعرفي نحو الشخصية. ويفرق أبو جبل بين الاستخدام الفني والاستخدام التجاري لهذه العناصر. ففي أفلام الـ"آرت هاوس" (Art House)، تميل المعالجة البصرية إلى استخدام الإضاءة المعتمة، واللقطات الطويلة، والزوايا القريبة الحميمية، بهدف الغوص في الأبعاد النفسية والدرامية للشخصية. أما في الأفلام التجارية، فتميل الأدوات إلى التبسيط البصري وتقديم الصورة بشكل مريح يخدم السرد التقليدي، دون تعقيد بصري أو دلالي.

ويبرز أبو جبل الدور السردي الحاسم للإضاءة، معتبرا إياها "أداة تروي القصة". فبينما تنتج الإضاءة الكلاسيكية صورة مسطحة تخلو من التوتر البصري، فالإضاءة المصممة بعناية، والمستفيدة من مرجعيات تشكيلية، تسهم في خلق شخصيات متعددة الظلال والأعماق. ويؤكد أن استخدام الإضاءة الذكي قادر على كشف مستويات متباينة من التوتر، والأمل، والانكسار في الشخصية النسائية، بما يتجاوز حدود الحوار المكتوب أو الأداء التمثيلي الظاهري.

ويختم أبو جبل بالإشارة إلى أن الشكل الخارجي للممثلة (من حيث الجاذبية والحضور) لا ينبغي أن يشكل شرطا أو معيارا لتمثيل المرأة المناضلة. لكنه يعترف في الوقت ذاته بأن السينماتين العربية والإسرائيلية ما زالتا واقعتين تحت تأثير النموذج الهوليودي الذي يعلي من قيمة الجاذبية الشكلية على حساب العمق الفني. وهذا، برأيه، يؤثر سلبا على حضور ممثلات موهوبات لا ينسجمن مع "النموذج الجمالي السائد"، ويحد من إمكانية تقديم شخصيات نسائية واقعية تمثل النضال في أشكاله المعقدة.

تتقاطع آراء خوري وأبو جبل مع ملاحظات البيك وبصول حول استخدام اللغة البصرية كوسيلة لإبراز التحيزات أو كسرها. ويتقاطع المخرجان في فهمهما للدور الحاسم للإضاءة والتكوين في تشكيل صورة المرأة، يدركان أن الكاميرا ليست وسيلة محايدة، بل أداة قادرة على إعادة تشكيل الواقع، وهو ما يتقاطع مع رؤية البيك بأن البنى البصرية تسهم في إعادة إنتاج علاقات القوة وترسيخ أنماط الهيمنة.ويمكن فهم هذه النقطة

بشكل أدق، حيث تنطلق وجهة نظر خوري من وعي نسوي سياسي يجعل من اللغة البصرية امتدادا لموقف نقدي تجاه الهيمنة والاختزال، فتشدد على أن النظرة البصرية بحد ذاتها فعل مقاوم. ويبدو أن المرأة قادرة على فهم تفاصيل تخصها، حتى من الناحية الفنية، بشكل أدق من النظرة الذكورية، وهذا ما يتناسب مع رأي البيك، حيث شدد على أهمية عرض السيناريو على رؤية نسوية قبل تصويرها، حتى ينتج عملا حقيقا عادلا علميا، من دون عشوائية أو إقصاء للدور الأنثوي.

المحور الرابع: الإنتاج وأثر السياقات السياسية والثقافية على صورة المرأة المناضلة

تشير المخرجة بثينة خوري إلى أن الواقع الإنتاجي للسينما الفلسطينية يفرض على صناع الأفلام، ولا سيما النساء منهم، جملة من التحديات والقيود ذات الطابع السياسي والتجاري، بحيث تؤثر بشكل مباشر على حرية التعبير الفني. فغياب بنية إنتاج فلسطينية مستقلة وصلبة، يدفع بالمخرجات إلى البحث عن تمويل أجنبي، الذي غالبا ما يكون مشروطا. هذا التمويل لا يضمن دائما خدمة الرواية الوطنية أو القضايا الجوهرية، بل قد يفرض رؤى محددة تتعلق بالمحتوى، أو يطلب بـ"تلطيف" الرسائل السياسية لتتناسب مع حساسيات الجهة الداعمة، وصولا إلى فرض شخصيات أو زوايا طرح معينة قد تتعارض مع السياق الأصلي للفيلم، الأمر الذي يقيد حرية المخرجة في التعبير الصادق ويفقد الفيلم قيمته الوطنية.

تضيف خوري أن هذا النوع من التمويل يسهم أحيانا في إنتاج أفلام فلسطينية بتمويل إسرائيلي مشترك، تحمل مضامين تتماهى مع الرواية الإسرائيلية بشكل مباشر أو غير مباشر، مما يجعل من الصعب الدفاع عن استقلالية الخطاب السينمائي في بعض الإنتاجات. وترى أن هذه الظاهرة لا تقتصر على الجهات المانحة، بل تمتد لتشمل المجتمع المحلي نفسه، الذي يمارس بدوره نوعا من الرقابة الاجتماعية، خصوصا حين تتناول المخرجات موضوعات تعد حساسة، كالجسد، والعنف الأسري، وقضايا الشرف، حيث تواجهن باتهامات محاولة تشويه صورة المجتمع أو الخروج عن المألوف. وبهذا المعنى، فإن البيئة الإنتاجية

والاجتماعية معا تسهمان في تعزيز الصور النمطية للمرأة، حتى في حال كونها ضحية أو بطلة، وتضيق المساحة أمام مقاربات بديلة أو جريئة.

وفي المقارنة بين السينماتين الفلسطينية والإسرائيلية، ترى خوري أن الأخيرة، رغم كونها موضع انتقادات سياسية واسعة، توفر هامشا أكبر من الحرية الفنية، سواء على مستوى طرح المواضيع أو من حيث استخدام الأدوات الجمالية. فالمرأة الإسرائيلية حاضرة بصوت واضح، سواء كصانعة للفن أو كموضوع له، وهو ما تفتقر إليه السينما الفلسطينية التي ما تزال بحاجة إلى بيئة إنتاج تتيح للمخرجات تمثيل المرأة بحرية، دون وصاية سياسية أو اجتماعية.

وتميز خوري في هذا السياق بين السينما الروائية والوثائقية، حيث ترى أن الأولى تواجه تحديات مضاعفة بسبب ارتفاع كلفتها واعتمادها شبه الكامل على تمويل خارجي مشروط، ما يؤدي إلى الحد من جرأتها ومجالات طرحها. في المقابل، تبدو السينما الوثائقية أقل تقييدا وأكثر قدرة على التعبير عن زوايا نقدية أو مجتمعية حادة، وهو ما يمنحها مساحات أوسع للمناورة الجمالية والسياسية.

ورغم تلك القيود، تقر خوري بأن صورة المرأة في السينما الفلسطينية تطورت، ولو بشكل استثنائي، وأن بعض الأفلام تتبنى وجهات نظر نسوية واضحة. وتثني في هذا السياق على حضور ممثلات بارزات، مثل هيام عباس ونسرين فاعور، ممن قدمن أدوارا معقدة ومؤثرة، ما يشير إلى إمكانيات حقيقية لتطوير صورة المرأة في السينما، في حال توفرت بيئة إنتاج داعمة ومستقلة.

يرى أبو جبل أن تمثيل المرأة المناضلة في السينما لا ينفصل أبدا عن السياق الإنتاجي والسياسي العام الذي تنتج فيه الأفلام. فالسينما الفلسطينية، بحسب رأيه، تعاني من ضغوط تمويلية وإنتاجية، الأمر الذي يجعل كثيرا من الأفلام تميل إلى التبسيط أو إلى تقديم نماذج نمطية. ويشير إلى أن معظم الإنتاجات الفلسطينية لا تنتمي إلى ما يعرف بـ أفلام الـ"آرت هاوس" (Art House)، أي الأفلام التي تبنى على أسس فنية جمالية

معقدة، بل تكون في الغالب "أفلام رسالة" أو "أفلام مناسبة"، تنتج لتمثيل فلسطين في المهرجانات أو ضمن مشاريع ممولة مسبقا.

وينتقد أبو جبل نمط "التمجيد" في بعض الأفلام، أي تلك التي تقدم المرأة المناضلة كبطلة خارقة دون تعقيد أو صراع داخلي. ويعتبر أن هذا النوع من التمثيل لا يترك أثرا عميقا، لأنه يشبه النشرات الإخبارية، لا السينما الحقيقية التي تخلق جدلا وتساؤلا. فبالنسبة له، وظيفة السينما ليست تمجيد النضال، بل تفكيكه، وتحليل أبعاده، وإظهار هشاشته أحيانا.

من هنا، نجد أن المخرجين جميعا أكدوا على أن التمويل المشروط يفرض خطابا مقيدا على المخرجات، لا سيما حين تكون الموضوعات نسوية. وقد ظهرت آثار ذلك بوضوح في التحليل، من خلال حضور القوالب الجاهزة أحيانا في السينما الإسرائيلية، أو الميل إلى "الضحية الأنثى" بدلا من الفاعلة السياسية. بينما دعا النقاد إلى أهمية وجود سينما فلسطينية مستقلة، والتخلص من هيمنة الجهات الأجنبية على السردية النسائية، حيث أكد الشايب، مثلا، ضرورة وجود قراءات نسوية للسيناريو، كي لا تعاد إنتاج الصور النمطية بطريقة لاواعية.

الفصل الرابع

النتائج والتوصيات

صورة المرأة المناضلة كما تعرضها السينما الفلسطينية والإسرائيلية.

تعرض **السينما الفلسطينية** المتمثلة من خلال هذا البحث لفيلم "*3000 ليلة*"، صورة المرأة المناضلة بصورة واقعية وجسدية مقاومة، تقدم ليال كشخصية رئيسية تواجه العنف والتعذيب والسجن وهي في مرحلة الأمومة الأولى. فالنضال هنا لا يعرف فقط بالمواجهة المباشرة، بل بالثبات والاحتفاظ بالكرامة. المرأة تصور بوصفها محورا للصراع السياسي والرمزي مع الاحتلال.

أما في **السينما الإسرائيلية**، كما في (*Zero Motivation*)، فتمثل المرأة المناضلة بصورة ساخرة/مهمشة، حيث تصور محاولة النساء الصعود داخل المؤسسة العسكرية كممارسة فردية تعيقها البنى الذكورية والمراتب المؤسساتية. "راما" تحاول أن تكون قائدة، لكن تهمش وتقصى، فيما تبرز زوهار كمجندة رافضة للنظام بالكامل، عبر التمرد غير المباشر والتخريب الداخلي.

عند المقارنة بين فيلم "*3000 ليلة*"، وفيلم (*Zero Motivation*)، نلحظ تباينا عميقا في تمثيل صورة المرأة، رغم أن كلا العملين أخرجتهما مخرجة أنثى. وعلى الرغم من تشابه السياق العام لكلا المجتمعين، من حيث طابع الصراع السياسي وحالة الحرب، فإن الرؤية السينمائية لكل مخرجة جاءت معبرة عن خطاب مختلف حول موقع المرأة ودورها. ففي فيلم "*3000 ليلة*"، تجسد المرأة الفلسطينية كرمز للمقاومة والصمود في وجه القهر والاحتلال. وشخصيات، مثل سناء، التي تستمر في النضال، حتى من خلف القضبان، وبيد واحدة، أو ليال، التي تواجه وحدها تجربة الاعتقال والولادة داخل السجن، تبرز قدرة المرأة على الثبات والتحدي في أقسى الظروف. لا تنتظر ليال دعما من أحد، حتى بعد تخلي زوجها عنها، بل تصر على إنجاب طفلها كفعل رمزي للاستمرار والتجذر، ما يعكس تمثيلا عميقا لفكرة المرأة كجسد مقاوم، ووطن متجدد على مر

الأجيال. وتتجلى في الفيلم روح الجماعة، والوحدة النسائية داخل السجن، إذ تتضامن الأسيرات مع بعضهن في وجه القمع، ما يعزز سردية النضال الجمعي والوطني.

جدول 2

المقارنة بين الفلمين للإجابة عن أسئلة الدراسة

الفئة	*3000 ليلة*	*Zero Motivation*
مخرجة العمل	امرأة	امرأة
بطلة العمل	نساء	نساء
ظهور النساء في المشاهد	جميع المشاهد	جميع المشاهد
مكان العمل الرئيسي	السجن	القاعدة العسكرية
المرأة في صراع داخلي أو خارجي	داخلي وخارجي	داخلي وخارجي
حب الوطن	أساسي	ثانوي
رمزية المرأة	رمز للوطن والمقاومة	الهروب من النظام العسكري

يدعم هذا التحليل، فيما يتعلق بصورة شخصية ليال، اتفاق كل من سماح بصول، بثينة خوري، وسليم البيك على أن المخرجة الأنثوية قادرة على الإحساس العميق بقضايا المرأة وتصويرها بفاعلية، ما يجعل المرأة في الفيلم صانعة للحدث وفاعلة في النضال. وأشارت بصول إلى أن النضال يتجسد بأشكال متعددة من خلال شخصية ليال، إذ تجمع بين دور الأم والصديقة والابنة والزوجة والمواطنة، دون أن تتخلى عن ارتباطها بوطنها. في المقابل، أجمع النقاد والمخرجون على أن السينما الإسرائيلية، حتى عندما تمنح المرأة حضورا أمام الكاميرا، فإنها غالبا ما تعيد انتاج هامشيتها من الناحية الدينية والاجتماعية والعسكرية، بالرغم من أن السينما الإسرائيلية لم تنتج أعمالا تركت صدى حقيقيا حول قوة النضال العسكري أو المقاوم للمرأة الإسرائيلية، فإنها أبدعت في تناول القضايا الاجتماعية اليومية والتجارب الشخصية للمرأة.

استخدام العناصر السينمائية في تشكيل صورة المرأة المناضلة في الأفلام المبحوثة.

اعتمد الفيلمان على السرد الواقعي في عرض الأحداث، والمونتاج التتابعي المنطقي، بما يتناسب مع النوع السردي. ومن الناحية المكانية، اعتمد كل من الفلمين على مكان واحد، أحدهما السجن، والآخر القاعدة العسكرية. وتم الاعتماد على الشخصيات والأداء التمثيلي في عرض الفكرة بشكل أساسي، ولم يتم الاعتماد على حركات الكاميرا للارتباط المكاني والزماني. لكن حركات الكاميرا، واللقطات والزوايا، ارتبطت دلاليا بحركة الأشخاص والموجودات داخل الإطار مما يحقق فهم أكبر ورؤية للأحداث المرئية لفهم المحتوى الأيديولوجي للفيلم وما يتضمنه من أفكار ودلالات قد تتناقض مع الفكرة الظاهرة، مثل رؤية راما وهي تجلس مع الجنود الذكور على الطاولة، تظن أنها تتساوى في المكانة والعمل والفكر العسكري، ليظهر فيما بعد أنها مجرد عدد، يتم التعامل معها بهامشية، وبهدف تحقيق مطالب الجنود. تسهم الإضاءة الأكثر إشراقا، والكوميديا السوداء، في تخفيف حدة الجدية، لكنها تعكس أيضا إحباط الشخصيات النسائية من الأدوار التي تفرضها عليهن المؤسسة العسكرية. فالزاوية العالية نحو راما، والمنخفضة نحو الضابط الذكر بشكل متكرر في كل حوار، تشير إلى التراتب الجندري. كما تحول اللون، واللباس، والألعاب الإلكترونية إلى رموز تعكس هشاشة الذات الأنثوية في السياق العسكري.

لكن الإضاءة الخافتة واللقطات الضيقة التي كانت من الجانب في غالبية مشاهد فيلم "*3000 ليلة*" لعبت دورا كبيرا في توضيح العلاقات السيكولوجية وانعكاسها على المشاهد في خلق مشاعر السجن والأسر، وتعزز الإحساس بالواقعية. أما المؤثرات الصوتية (صوت الأصفاد، الجدران، صراخ الأسيرات) فتعمق الإحساس بالاختناق والنضال اليومي. وتعزز رمزية السجن، كفضاء سياسي ومعرفي، الخطاب المقاوم.

يتفق كل من خوري وسماح بصول على أن السيناريو والعناصر السينمائية يجب أن توظف لتقويض التحيزات الجندرية وتعكس الواقع والمعقول، كما فعلت مي المصري في تصوير الواقع المرير للمرأة الفلسطينية. ويشير البيك إلى أن الوعي بهذه العناصر يعزز صورة المرأة، رغم أن بعض المخرجين يستخدمونها أحيانا بلا وعي،

لكنها تظل مؤثرة على إدراك المتلقي، بينما التحليل اختلف مع وجه نظر وجهة نظر الشايب تلخصت بأن ضعف تمثيل المرأة في السينما يرتبط أساسا بالبنية الإنتاجية والنصية، ومحدودية الإمكانيات التقنية، ما يحد من قدرتها على تقديم صورة نسوية متماسكة. حيث استطاعت المصري تصوير صورة نسوية وحبكة سيناريو نسوية. أما في *Zero Motivation*، فإن الإضاءة الكوميدية وحركة الكاميرا الساخرة تكشف عبثية المؤسسة العسكرية. هنا نلاحظ تطابقا بين رؤية المخرجين والتحليل النقدي: السينما لا توثق الواقع فقط، بل تبني خطابا أيديولوجيا يفضح التناقضات.

أهمية دراسة تمثيل الشخصيات النسائية في الأفلام المبحوثة في مجال تجارب النضال:

دراسة تمثلات المرأة في أي سياق سينمائي يسمح بالكشف عن البعد الغائب في السرديات السياسية والاجتماعية. وعند فهم تجارب النساء في المقاومة، أو ما نستطيع انه نسميه دورها القيادي أو القوي في الدور السياسي، لا يكتمل دون تحليل الكيفية التي يعاد إنتاج صورتهن ضمن الخطاب السينمائي. في الحالة الفلسطينية، تمنح السينما المرأة صوتا وسلطة سردية داخل فضاء النضال الجماعي، في حين تكشف السينما الإسرائيلية عن إخفاقات النظام في احتواء الذات النسوية الطامحة للتغيير. عبر هذا التحليل، يفهم كيف تعمل السينما كأداة أيديولوجية تعيد تشكيل التصورات عن القوة، والأنوثة، والمشاركة، وتفضح تواطؤ المؤسسات (السياسية والعسكرية والرمزية) في تهميش المرأة أو استثمار جسدها لأغراض السلطة.

يتفق النقاد والمخرجون على أن هذه الدراسات تكشف الفجوة في تمثيل المرأة في السينما، سواء في المجال السياسي أو الاجتماعي، وتركز على الفرق في أدوار البطولة بين الرجال والنساء. كما يشير كل من الشايب وأبو جبل والبيك إلى أن غياب التوجيه الأكاديمي والاعتماد على التمويل الخارجي يؤثران في توجيه صورة المرأة المناضلة، مؤكدين أهمية وجود مستشارات أو قارئات نسويات للسيناريو لتصحيح الانحرافات النمطية وإنتاج سينما روائية فلسطينية مستقلة وجذابة.

أنماط تمثيل الشخصيات النسائية المناضلة في هذه الأفلام المبحوثة.

جسدت السينما الفلسطينية المرأة المناضلة عبر طيف واسع من مراحل العمر والأدوار الاجتماعية، بدءا من الجدة، ومرورا بالطالبة المدرسية، والمعلمة، وحاملة السلاح المقاوم خارج حدود فلسطين (مثل لبنان)، وصولا إلى الأم التي تستمر في النضال حتى داخل السجون، كما ظهر في شخصية ليال. ويعكس هذا التمثيل طبيعة النضال الفلسطيني المتوارث عبر الأجيال، حيث تتداخل الأبعاد البيولوجية للمرأة مع فكرها النضالي وحبها للوطن، مما يجسد المرأة متعددة الأدوار والوجوه، تتحد فيها الإنسانية مع المقاومة السياسية.

على النقيض من ذلك، تميل السينما الإسرائيلية إلى تصوير المرأة المناضلة في مرحلة الشباب فقط، مركزة بشكل رئيسي على النساء في السياق العسكري، وهن اللواتي تعرض أفكارهن غالبا على أنها سطحية ومنفصلة عن الارتباطات العاطفية، والعائلية، والأنثوية. هذا التمثيل يكرس رؤية تقليدية ضيقة للمرأة، إذ يقصي البعد الإنساني والجانب النفسي، ويبرز الشخصية النسائية كعنصر وظيفي في المؤسسة العسكرية، دون أي ارتباط عميق بالأبعاد الاجتماعية أو النضالية الأوسع. فتتنوع نماذج النساء المناضلات في بيئة عسكرية مضبوطة، حيث تقدم الشخصيات التالية:

- راما: القائدة التي تحاول التشبه بالنموذج الذكوري للقيادة، لكنها تقصى وتهمش بسبب هذه المحاولة، ما يعكس الصراع بين الهوية النسائية وهياكل السلطة الذكورية.
- زوهار: تمثل "الرافضة الصامتة"، التي تعبر عن مقاومتها للنظام العسكري من خلال الانسحاب، والسخرية، وأفعال التخريب الصغيرة، مما يبرز نوعا من النضال الفردي غير المباشر.
- لافي: المجندة الطامحة التي تسعى لتولي دور قيادي، لكنها تفشل بسبب هشاشة خطابها، مما يكشف عن الحدود التي يفرضها النظام على إمكانية تحول المرأة إلى فاعل سياسي قوي داخل المؤسسة.

يتفق النقاد والمخرجون على أن النضال لا يقتصر على العمل المسلح، وأن الصور المجتمعية التقليدية للمرأة كأم أو زوجة يمكن إعادة تقديمها بشكل يعكس فاعليتها في النضال، لا مجرد تبعيتها له. ومع ذلك، تختلف

وجهات النظر حول السينما الإسرائيلية؛ فبينما يرى البعض أنها تتمتع باستقلالية وخلفية أكاديمية أوسع، إلا أن تحليلي يشير إلى أنها فشلت في إنتاج صورة نضالية او فعالية عسكرية حقيقة لها.

تأثير الهوية والانتماء على تمثيل المرأة في السينما الفلسطينية والإسرائيلية.

الهوية الوطنية والسياسية هي المحرك الأساسي لتمثيل المرأة في فيلم *3000 ليلة*". ليال لا تنفصل عن انتمائها ومسؤوليتها الوطنية وقضيتها الفلسطينية، ويتم تصويرها كرمز لارتباط المرأة بالقضية الوطنية، حتى على حساب ذاتها وجسدها وأمومتها. فالهوية هنا ليست خيارا فرديا، بل مصيرا مشتركا.

أما في فيلم (*Zero Motivation*)، فالهوية تظهر مشوهة ومتناقضة: المجندات الإسرائيليات لا يشعرن بانتماء فعلي للمؤسسة العسكرية، ويبدين انفصالا شبه تام عن المهمة القومية. هوياتهن شخصية ومتقلبة، وتبنى على أسس فردية (النجاح، والحب، والهروب). الانتماء هنا هش ومشروط، والمرأة لا تقدم كمناضلة، بل ككائن مسجون في هوية مفروضة عليه، لا تتلاءم مع رغباته وانتماءاته.

وهنا يثبت حديث وتجربة المخرجة بثنية خوري من خلال تجربتها الشخصية كان انتمائها و هويتها الفلسطينية وبيئتها المحتلة، وارتباطها بوسطها المجتمعي من النساء اللواتي تعرضن للأسر والقمع الاسرائيلي دافع الاول والاساسي لتصوير أفلام حول معاناة الاسيرات الفلسطينيات. يؤكد البيك أن السينما، سواء الفلسطينية أو الإسرائيلية، لا يمكن أن تكون بمنأى عن المتطلبات السردية والسياسية. فالتمثيلات تتأثر ببنى القوة في المجتمع.

تتغير صورة المرأة المناضلة في السينما بالتزامن مع التحولات في الصراع الفلسطيني–الإسرائيلي.

تتبدل صورة المرأة المناضلة في السينما بتبدل السياقات السياسية والاجتماعية المحيطة بالصراع الفلسطيني–الإسرائيلي. ففي السينما الفلسطينية، نشهد تطورا، من تقديم المرأة كرمز للوطن والتضحية، إلى تصويرها كمناضلة فاعلة ومكتملة الوعي السياسي، مشاركة في المقاومة، تدفع ثمنها الجسدي والمعنوي والعاطفي. لم

تعد مجرد أم شهيد أو زوجة شهيد، بل أصبحت شخصية تواجه الاحتلال وتبني خياراتها، رغم القمع والعزلة والضغط، كما رأينا في ليال في فيلم "3000 ليلة".

أما في السينما الإسرائيلية، فتأخذ صورة المرأة المجندة منحى مختلفا تماما. فهي لم تعد فقط شخصية مساندة للمنظومة العسكرية، بل أصبحت تعكس التوتر والاغتراب داخل هذه المنظومة. تصور المجندات كمهمشات داخل المؤسسة التي يخدمنها، ويعاد إنتاج التراتبية الذكورية التي تقصيهن من القيادة الحقيقية، كما في فيلم (*Zero Motivation*). وبدلا من أن تكون المرأة أداة دعم للأيديولوجيا العسكرية، تصبح في بعض الأحيان وسيلة لتفكيكها والكشف عن تناقضاتها من خلال شخصيات ساخرة أو منهزمة أو ترفض هذا الواقع.

يتفق جميع المخرجين والنقاد على أن صورة المرأة المناضلة في السينما الفلسطينية شهدت تطورا مقارنة بالأزمنة السابقة، وكان لانفتاح المخرجات على العالم الخارجي الدور الأكبر في ذلك لفتوا إلى أن صورة المرأة تغيرت مع تغير الصراع: من "أم الشهيد" و"رمز التضحية" إلى "المناضلة الواعية سياسيا . وهذا ما ظهر في التحليل: السينما الفلسطينية تجاوزت الأطر التقليدية للمرأة كأم/زوجة، بينما السينما الإسرائيلية استمرت في حصرها في نطاق البنية العسكرية، واختلفت وجهة النظر هنا مع الناقد يوسف الشايب الذي يرى ضعف تمثيل النضال النسوي الفلسطيني بعد اتفاق أوسلو. التلاقي هنا يؤكد أن السينما تعكس تحولات الواقع لكنها تعيد صياغتها بخطاب أيديولوجي مختلف جذريابالمقابل، لم يشهد تمثيل المرأة في السينما الإسرائيلية أي تقدم في المجال النضالي أو السياسي،

رغم تغير صورتها المجتمعية وانتقادها للقيود القانونية والدينية التي تحد من حريتها.

الرمزية والتمثيل المجازي لتمثيل المرأة في الأفلام المبحوثة

الرمزية، كرمز للوطن أو الأرض: ليال، في فيلم "*3000ليلة*"، بإصرارها على ولادة طفلها، ترمز إلى فلسطين، وتجسد رمزيا فعل الولادة كاستمرارية للمقاومة وتجدد الحياة تحت القمع. هنا، الولادة تتجاوز بعدها البيولوجي لتصبح أداة خطابية تبنى من خلالها هوية وطنية مقاومة (Hall, 1997).

ووفقا لـ بارت، فإن الدال "الولادة في السجن" يحيل إلى مدلول ثقافي وسياسي "الاستمرارية، والصمود، والوطن"، فيعاد إنتاج الأسطورة الوطنية من خلال الجسد الأنثوي.

الملابس والزي: وفق (Butler, 1990)، فإن الجندر والسلطة ليسا ثابتين، بل يعاد أداؤهما. وفي فيلم (Zero motivation) يستخدم الزي العسكري. فالمضمون الظاهر عكس المضمون الكامن، أي كأنهن **يرتدين السلطة دون أن يمارسوها.** هذه الازدواجية بين المظهر والجوهر يفضح هشاشة المنظومة الذكورية الإسرائيلية التي تسعى لتجنيد الجسد الأنثوي دون منحه سلطة حقيقية.

الرمزية من خلال الأماكن

- السجن: في فيلم "*3000 ليلة*"، السجن ليس مجرد مكان فيزيائي، بل هو رمز للاضطهاد والحصار والقيود التي يفرضها الاحتلال على النساء، وعلى الشعب الفلسطيني ككل. السجن، حيث تصبح الجدران مرآة للشرط الكولونيالي، لكن الجسد الأنثوي يعيد ترميز هذا المكان عبر الولادة والتضامن والصمود.
- المكتب العسكري في (*Zero Motivation*): يمثل المكان في هذا الفيلم بيئة بيروقراطية تجسد اللامبالاة والانفصال عن الهوية الوطنية. وهذا ما تسميه (Mulvey, 1975) بـ"الفعل السينمائي المضاد"، حين يستخدم السرد للتشكيك في النظام بدل ترسيخه.

الأدوات والأشياء اليومية كرموز نقدية

- في (*Zero Motivation*)، تتحول أدوات تافهة، كآلة الطباعة، أو ألعاب الحاسوب، إلى رموز للرفض الساخر للمنظومة العسكرية. هنا، تمارس النساء مقاومة سلبية، لتفاهة الواقع اليومي للشخصيات العسكرية، وهي نقد لعدم وجود دور جاد أو مهم في حياتهن.
- أما في "*3000 ليلة*"، فإن اللعب البسيط بالخيطان لصنع ألعاب لطفل ليال، يتحول إلى فعل رمزي لإنتاج الحياة من اللاشيء في السجن، بما يشبه المقاومة اليومية، كما تراها سبيفاك: فعل هامشي، لكنه يكشف صدعا في البنية الاستعمارية.

- **الحوار والصمت كأدوات دلالية**

الحوار قد يحمل رمزية غنية في كلا الفيلمين. ففي "*3000 ليلة*"، الحوار الذي يتناول قضية النضال والبقاء والأضراب والحصول على الحقوق، ومتابعة أخبار البلاد، وما يحدث من مجازر بالرغم من وجودهن داخل السجن، والتفكير بالوطن والأهل، والبقاء على إطلاع بما يحدث في العالم الخارجي، يتضمن كثيرا من الرمزية حول المقاومة والصمود، وتحول اللغة إلى أداة توثيق وذاكرة ومقاومة. فالحوارات حول الوطن والإضراب والحرية تعيد تشكيل موقع المرأة كفاعل نضالي جماعي.

في المقابل، الحوار في (*Zero Motivation*) يتميز بالسخرية، ويعكس اللامبالاة، مما يرمز إلى حالة الفتور تجاه القيم الوطنية والتشكيك في النظام العسكري، ويظهر تماه مع خطاب لا يخدم أي مشروع جماعي أو تحرري.

- **العلاقات الإنسانية كرموز تضامن أو تفكك**

التضامن النسائي: في "*3000 ليلة*" التضامن بين النساء داخل السجن يرمز إلى الوحدة والمقاومة الجماعية والتضامن في وجه السجان، بما يجعل من الجندر نفسه قوة سياسية.

العلاقات المتوترة في (*Zero Motivation*) تعكس انفصالهن عن القضايا الوطنية، والتوتر الداخلي الذي يعشنه داخل النظام العسكري. فالعلاقات هنا تفتقر إلى التضامن الجماعي، وتعكس الطبيعة الفردية للصراع الذي تعيشه الشخصيات.

اتفق جميع المخرجين والنقاد على أن الرموز البصرية ليست مجرد تفاصيل زخرفية، بل أدوات خطابية تعيد تصور الواقع وتعزز إحساس المشاهد بالواقعية.

جدول 3

النتائج المقارنة بين تمثيل المرأة المناضلة في السينما الفلسطينية والإسرائيلية

المحور	السينما الفلسطينية	السينما الإسرائيلية	المقارنة
دور المرأة النضالي	المرأة تعرض كبطلة متكاملة: أم، مقاومة، رمز وفاعل سياسي مستقل.	تعرض كمجندة شابة هامشية، خاضعة للسلطة الذكورية، وأحيانا ككائن هش.	السينما الفلسطينية تعطي المرأة موقعا مركزيا للنضال، بينما تظل في الإسرائيلية في موقع رمزي هش رغم محاولة مشاركتها.
اللغة السينمائية	تصوير واقعي حاد، كاميرا قريبة من الوجوه، رموز مثل السجن، الولادة، الظلام والنور.	تصوير واقعي وساخر، كاميرا ثابتة، مشاهد بيروقراطية مملة، رموز السيطرة والاستحقار الذكوري واللامبالاة.	الفلسطينية توظف اللغة السينمائية لتكثيف الألم والمقاومة بشكلها الواقعي، وتحويلها لفعل مقاوم وصمود على عكس الإسرائيلية تميل للعبثية لتفكيك الأيديولوجيا دون بديل مقاوم بمعنى يكشف تناقضات النظام، لكن بدون مقاومة فعلية بطرح أفق جديدة.
الجندر والخطاب	المرأة فاعلة، تتحدى الهيمنة الذكورية والسياسية معا، خطاب نسوي ضمني. مناسب لانعكاس عمل أنثى مخرجة تتناول هموم النساء وتشعر بقوتهن	تعرض المرأة كمنكسرة داخل المؤسسة العسكرية، والخطاب يميل إلى نقد النظام الذكوري دون تجاوزه. جانب الاستهزاء والكوميديا السوداء لم تكن لصالح صورة المرأة، وإنما أثبتت سطحية التفكير المدعي للمرأة	السينما الفلسطينية أقرب لتوليد خطاب مقاومة نسوي داخلي، بينما الإسرائيلية تبقى أسيرة النقد دون تجاوز فعلي.
الهوية والانتماء	المرأة رمز لفلسطين، للوطن المسلوب، وللمستقبل المولود رغم القيد.	الهوية ضبابية، والانتماء للجيش مؤقت ومرهق، والهوية الفردية تتفكك.	تمثيل المرأة في الفلسطينية مرتبط بقضية وهوية جماعية، في حين يظهر في الإسرائيلية كمأزق شخصي غير منتج.
الرمزية	الولادة، الأمومة، الخيطان، الحوار السياسي، المقاومة الجماعية.	آلات الطباعة، ألعاب الفيديو، الترقية، العلاقات الفردية.	الرمزية الفلسطينية ثقيلة بالمعنى السياسي النضالي، أما في الإسرائيلية فتقترن باللاجدوى والسخرية.

النتائج

- اللغة السينمائية ليست محايدة، بل تنتج المعنى الجندري، حيث يؤكد التحليل أن العناصر التقنية، مثل التكوين البصري، وحجم اللقطة، وزوايا الكاميرا، والإضاءة، ليست مجرد أدوات فنية، بل تمارس سلطة رمزية تعيد إنتاج الأدوار الجندرية أو تقصيها.
- تكشف الدراسة عن أن صورة المرأة المناضلة ليست وحدة متجانسة، بل تتشكل عبر تقاطعات متعددة بين الخطاب السياسي، والبناء السردي، والإنتاج الجندري للمعنى.
- وجود فجوة واضحة بين السينما الوثائقية والسينما الروائية في تمثيل المرأة؛ إذ تشير نتائج المقابلات إلى أن السينما الوثائقية أكثر جرأة وتحررا في تصوير المرأة المناضلة، على عكس السينما الروائية التي غالبا ما تخضع لضرورات السرد الدرامي ومتطلبات السوق.
- السينما الإسرائيلية أكثر جرأة في الحديث عن المواضيع الاجتماعية، ولا يحكمها تمويل خارجي، ولكن من الناحية السياسية تبقى في الغالب مؤطرة ضمن الأيديولوجيا الصهيونية.
- أظهرت المقابلات أن وجود المرأة خلف الكاميرا، أي وجود مخرجات ينقلن التجربة النسوية، لا بوصفها موضوعا، بل كخبرة داخلية، يمنح الشخصيات عمقا إنسانيا وتعددا في الأدوار، يتجاوز الثنائية النمطية بين الضحية والمناضلة.
- تتأثر صورة المرأة المناضلة بعمق بالتمويل والسياق السياسي، إذ أن الجهات الممولة، سواء كانت دولا أو مهرجانات، تلعب دورا في فرض رؤى معينة على التمثيل النسوي.
- تمثيل المرأة المناضلة لا يتحدد فقط عبر دورها في الفعل المقاوم المسلح المباشر، بل في صور النضال اليومي والرمز والوجودي في أرض الوطن.

التوصيات

كسر الأفكار النمطية والبيروقراطية في تصوير دور المرأة المناضلة، بالتركيز على الأشكال المتعددة للنضال النسائي، وعدم اختزال التمثيل في صور البطلة الخارقة أو الضحية.

- تضمين قراءات نسوية أثناء مراحل تطوير السيناريو، من خلال وجود مستشارات مختصات في النقد النسوي.
- التعاون بين الأكاديميات وصناع السينما، في تحليل الخطابات البصرية حول الجندر والنضال وتفكيكها، مما يعزز من وعي الجمهور وتوجيه الإنتاج.
- صناعة مؤسسات إنتاجية سينمائية محلية، الأمر الذي يتيح للمخرجات والمخرجين الفلسطينيين حرية تشكيل سردية المرأة خارج ضغط التمويل الخارجي.
- ضرورة إنشاء حاضنة مؤسساتية، أو وزارة تعنى بشؤون السينما، تكون مسؤولة عن دعم وتطوير المخرجات والمخرجين والنقاد، بما يضمن إيجاد حلقة وصل مستدامة بين تطور الخطاب السينمائي وتعزيز مضمونه الفني والمعرفي.
- تطوير برامج تدريبية في النقد السينمائي الجندري وصناعة الأفلام النسوية ضمن المؤسسات الأكاديمية والمجتمعية.
- ضرورة تطوير سياسات ثقافية فلسطينية تدعم سينما المرأة والمخرجات، وتشجع تقديم شخصيات نسائية متنوعة وغير نمطية.

المصادر والمراجع

إبراهيم، بشار. (2001). *السينما الفلسطينية في القرن العشرين. سوريا. المؤسسة العامة للسينما في الجمهورية العربية السورية.*

ابراهيم، بشار. (2005). *ثلاث علامات في السينما الفلسطينية الجديدة.العراق. دار المدى للثقافة والنشر.*

إبراهيم، عبد الله. (1992). *السردية العربية: بحث في البنية السردية للموروث الحكائي، ط1، المغرب: المركز الثقافي العربي.*

إبراهيم، عبد الله. (2009). *السردية العربية الحديثة. بيروت: المركز الثقافي العربي.*

أبو معلا، سعيد ، كتانه، ريما نزال ، و أرصغلي، علياء. (2013). *عين على سينما المرأة الفلسطينية (الطبعة الأولى). رام الله: شاشات.*

بابيه، إيلان. (2015). *فكرة إسرائيل : تاريخ السلطة والمعرفة ، ترجمة : محمد زيدان ، بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط1.*

بارت، رولان. (1987). *مبادئ في علم الأدلة (الطبعة الثانية، ترجمة محمد البكري). سوريا: دار الحوار للنشر والتوزيع.*

بارت، رونالد. (2012). *أسطوريات: أساطير الحياة اليومية (ق. المقداد، ترجمة). سوريا: دار نينوى للنشر والتوزيع.*

بحيص، حسن وآخرون. (2008). *معاناة المرأة الفلسطينية تحت الاحتلال الإسرائيلي . غير منشور.*

بدوي، عبد الرحمن. (1993). *مناهج البحث العلمي. القاهرة: دار النهضة العربية.*

بدوي، محمود. (2022). *تمثلات المرأة في السينما العربية المعاصرة.مجلة دراسات ثقافية، (18)، 55–78.*

بركات، عنان. (2013). *الموجة الجديدة في السينما الفلسطينية من الجيل الأول حتى الجيل الثالث بعد النكبة. القدس، فلسطين: دار الجندي للنشر والتوزيع.*

بركات، وائل. (2002). *السيميولوجيا بقراءة رولان بارت. مجلة جامعة دمشق، المجلد 18، قسم اللغة العربية وأدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية.*

بريتاين، فيكتوريا. (2020). *مي المصري: السينما، الذاكرة، وتمثيل التجربة الفلسطينية. دراسات في السينما العربية والقضية الفلسطينية.*

بشارات، سعيد محمد. (2021). *دور تيارات الصهيونية الدينية في الحياة السياسية في إسرائيل، 2000-2019. بيروت: مركز الزيتونة للدراسات والاستشارات.*

بصول، سماح. (2023). *ثيمة الجيش في السينما الوثائقية الاسرائيلية، مجلة قضايا، العدد90، ص9-20.*

بعلي، حنفاوي. (2009). *مدخل في نظرية النقد النسوي ومابعد النسوية. الجزائر. الدار العربية للعلوم.*

بوحوش، عمار. (1958). *دليل الباحث في المنهجية وكتابة الرسالة الجامعية. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر.*

بوحوش، عمار. (1990). *دليل الباحث في المنيجية وكتابة الرسائل الجامعية. الجزائر. المؤسسة الوطنية لمنشر.*

التميمي، عبد الله، نواف ، أبو عامر، عدنان ، منصور، عصمت ، غرزاي، ماهر ، مغني، ليما ، عدوي، سعيد أبو معلا و آخرون. (2023). *الدعاية الإسرائيلية: قراءة في القوة الناعمة. إسطنبول: مركز رؤية للتنمية السياسية.*

جامبل، سارة. (2002). *النسوية ومابعد النسوية. القاهرة. لمجلس الأعلى للثقافة.*

جانيتي، لوي دي. (1976). *فهم السينما. (ترجمة جعفر، علي). بغداد. دار الرشيد للنشر.*

جرجورة، نجاة. (2000). *تمثيلات المرأة الفلسطينية في السينما الوثائقية. دراسات سينمائية عربية، ضمن بحوث حول السينما الفلسطينية والمقاومة الثقافية.*

الجعبة، عبد المعطي. (2011). *دراسة استكشافية لبواكير الأفلام الصهيونية.فلسطين. مركز مدار للدراسات الإسرائيلية.*

حامد، باسمة محمد. (2005). *المرأة في إسرائيل بين السياسة والدين. دمشق: دار كنعان للدراسات والنشر والتوزيع.*

حجاج، هاني. (2017). *أصول النقد السينمائي. مجلة أدب ونقد. ع364/2017، 40.*

حسن، سمير. (2006). *بحوث الإعلام. القاهرة. عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع.*

حموده، ماجد. (2013). *اشكالية الأنا والآخر: نماذج عربية روائية. الكويت: عالم المعرفة.*

خليفة، ميشيل. (2015). *حوار مع المخرج السينمائي الفلسطيني ميشيل خليفة." موقع الصفصاف. 11 يونيو. تم الاسترجاع 18 أغسطس 2025.*

ديرم، نجمة. (2021). *صورة المرأة في السينما الجزائرية (رسالة ماجستير غير منشورة). جامعة العربي التبسي، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية.*

ديك، برنارد. (2012). *تشريح الأفلام. دمشق. المؤسسة العامة للسينما.*

الربعات، محمد. (2014). *تحليل الخطاب السينمائي. عمان: دار المسيرة.*

الرشيدي، غازي عنيزان. (2005). *البحث النوعي في التربية، المجلة التربوية، جامعة الكويت، مج 19 , ع 74.*

الرويلي، ميجان ، و البازغي، سعد. (2002). *دليل الناقد الأدبي. المغرب: المركز الثقافي العربي.*

زراي، عواطف. (2021). *الجسد الأنثوي وعلاقته، مجلة أفاق سينمائية، العدد3،ج8، ص-ص149-131.*

زكريا، فؤاد. (1977). *نظرية المعرفة والموقف الطبيعي للإنسان. القاهرة. مكتبة النهضة المصرية.*

سبيفاك، غاياتري. (2020). *هل يستطيع التابع أن يتكلم؟ (خ. حافظي، ترجمة). السعودية: صفحة سبعة للنشر والتوزيع.*

سعيد، إدوارد. (1978). *الاستشراق. (ترجمة كمال أبو ديب). بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية.*

سكوت، ويلبريس. (1981). *خمس مداخل إلى النقد الأدبي: مقالات معاصرة في التقد. (ترجمة عناد إسماعيل وجعفر الخليلي). بغداد: منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية.*

سيمون، نينا. (2022). *الأيديولوجيا، الثقافة، وتأثير الموروث المادي على الجمهور وأصحاب المصلحة. دراسات في المتاحف والتراث الثقافي.*

شميط، وليد ، و هينبل، غي. (2022). *فلسطين في السينما. بيروت، لبنان: مؤسسة الدراسات الفلسطينية.*

شنيني، زهيرة ، و قديد، دياب. (2023). *روافد النقد عند رولان بارت في المسارات النقدية لما بعد البنيوية.*

طاليس، أرسطو. (1954). *أرسطوطاليس في النفس. القاهرة.مكتبة النهضة المصرية.*

طبوش، سعاد. (2010). *النقد النسوي والأيديولوجيا. الجزائر: رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة سطيف.*

العالي، عبد القادر. (2007). *التصدع الديني العلماني من خلال الحالة الإسرائيلية. مجلة إنسانيات الجزائرية، 38, 25-41.* doi:https://doi.org/10.4000/insaniyat.3167

عبد القادر، عبد العالي . (2017). *التصدع الديني العلماني من خلال الحالة الإسرائيلية. إنسانيات / Insaniyat: المجلة الجزائرية في الأنثروبولوجيا والعلوم الاجتماعية، 38، 25-41.*

عبد الهادي، فيحاء. (2024). *حو رؤية نسوية فلسطينية: ربط الوطني بالاجتماعي. مجلة الدراسات الفلسطينية، مجلد 15(58)، ص 111 .*

العروري، عبدالله. (1999). *مفهوم الأيديولوجيا. المغرب. المركز الثقافي العربي.*

العودات، حسين. (1989). *السينما والقضية الفلسطينية. عكا، فلسطين: منشورات دار الأسوار.*

عودة، أمل. (2022). *صورة الفلسطيني في الدراما الرقمية الإسرائيلية – نتفلكس نموذجا.رسالة ماجستير غير منشورة. جامعة النجاح الوطنية. فلسطين.*

العيون، سهير. (2021). *قضايا الهوية والتراث الفلسطيني في السينما، مجلة العمارة والفنون والعلوم الإنسانية، العدد(2)، مجلد (6)، ص-ص 2275-2294.*

غزاوي، ساهر . (2023). *الدعاية الإسرائيلية: قراءة في القوة الناعمة (الطبعة 1). إسطنبول، تركيا .*

فارمون، نيكول وآخرون. (2004). *ثنائية الكينونة والاختلاف الجنسي. سوريا: دار الحوار للنشر والتوزيع.*

الفرشي، رياض. (2008). *النسوية: قراءة في الخلفية المعرفية لخطاب المرأة في الغرب. اليمن: دار حضرموت.*

فريد، سمير . (1992). *الصراع العربي الصهيوني في السينما . الكويت: دار سعاد الصباح.*

فؤاد، أنور . (2007). *الفن العربي في مواجهة إسرائيل (من أم كلثوم إلى عادل إمام وهنيدي).*

فوكو، مشيل. (1990). *المراقبة والمعاقبة: ولادة السجن (ع. مقداد، ترجمة). بيروت: مركز الإنماء القومي.*

فوكو، ميشيل. (1994). *المعرفة والسلطة (ع. العيادي، ترجمة). بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.*

فيكتوريا، بريتاين. (2021). *"الحب والمقاومة في أفلام مي المصري." مجلة الدراسات الفلسطينية، مجلد 50، عدد 4، .*

قاسم، حسن. (2016). *سيمياء الصورة السينمائية. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.*

قطب، سيد وآخرون. (2000). *في أدب المرأة. القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان. دار نوبان للطباعة.*

قطوس، بسام. (2004). *دليل النظرية النقدية المعاصرة. (ط. 1). الكويت: مكتبة دار العروبة.*

لوبين، أورلي. (2013). *النساء في السينما الإسرائيلية. قضايا إسرائيلية، 13(50)، 21-31..*

مارتن، جولي. (2011). *الصورة والعلامة. باريس: مكتبة ايرولس،.*

الماشطة، مجيد و الركابي، أمجد. (2016). *مدارس النقد الأدبي الغربي الحديث.عمان. الدار المنهجية للنشر والتوزيع.*

ماشيللي، جوزيف. (1983). *التكوين في الصورة السينمائية. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.*

ماهر، ابراهيم. (2009). *التوظيف الدلالي لبناء اللقطة. المجلة العراقية الأكاديمية، المجلد 52، الصفحات 189-224.*

المحمدي، انتصار. (2020). *أثر مشاهدة المسلسلات التركية المدبلجة على الأسرة المسلم". مجلة كلية التربية، جامعة المنصورة، العدد110. ص99-166.*

المناصرة، حسين. (2007). *النسوية في الثقافة والإبداع. الأردن: عالم الكتب الحديث.*

المناصرة، عز الدين. (2005). *النقد الثقافي: منظور جدلي تفكيكي. عمان: دار مجدولاي للنشر والتوزيع.*

مندور، محمد. (1963). *النقد والنقاد المعاصرون. القاهرة. نهضة مصر للطباعة والنشر.*

ميشيل، خليفي. (2015). *حوار مع المخرج السينمائي الفلسطيني ميشيل خليفي." موقع الصفصاف. 11 يونيو. تم الاسترجاع 18 أغسطس 2025.*

نجم، طه. (2015). *مناهج البحث الإعلامي. الإسكندرية. دار الكلمة للنشر والتوزيع.*

نديم، جرجورة. (2000). *مي المصري: حياة في السينما. مجلة الدراسات الفلسطينية، العدد 143.*

هايمان، ستانلي إيدغار. (1969). *النقد الأدبي ومدارسه الحديثة (ترجمة إحسان عباس ومحمد يوسف نجم). بيروت: دار الثقافة.*

وغلسي، يوسف. (2002). *خطاب النقد عند عبد المالك مرتاض. الجزائر. المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية.*

الوهاب، دنيا. (2022). *صورة المرأة الرياضية كما تعكسها الأفلام الروائية المصرية والعالمية- دراسة تحليلية مقارنة، مجلة البحوث الإعلامية، العدد1، مجلد62، ص- ص351-400.*

ياسين، عبد القادر. (2011). *الحركة النسائية الفلسطينية. القاهرة: مكتبة جزيرة الورد.*

يوسف، منة. (2015). *تقنيات السرد في النظرية والتطبيق. عمان: دار الفارس للنشر والتوزيع، الطبعة الثانية.*

المراجع الاجنبية:

Banat, B. (2019). *Palestinian Women and Resistance. ANGLISTICUM Journal of the Association-Institute for English Language and American Studies, 7(3), 44.*

Barthes, R. (1977). *Image–Music–Text (S. Heath, Trans.). London: Fontana Press.*

Beauvoir, S. (1949). *Le Deuxième Sexe. Paris: Gallimard.*

Bordwell, D. (1985). *Narration in the fiction film. University of Wisconsin Press.*

Bruzzi, S. (2006). *New documentary: A critical introduction (2nd ed.). Routledge.*

Butler, J. (1990). *Gender Trouble.Feminism and the Subversion of Identity. Routledge.*

Colleen, J. (2014). *Houses Without Foundations: On Belonging in Palestinian Women's Cinema".*

Dabashi, h. (2006). *Dreams of a Nation: On Palestinian Cinema.verod. https://n9.cl/4awyw.*

Emese, B. (2008). *"The Representation of Women in Films Winning the Oscar Best Picture Award from 1970 to 2005".*

Gilichinskaya , y. (2016). *All Sides of a Soldier: Representations of IDF Soldiers in Recent Israeli and Palestinian Cinema." University at Buffalo, State University of New York, Vol.)1(471-485.*

Hall, S. (1997). *Representation: Cultural representations and signifying practices. London: Sage Publications.*

Jankovic, C. (2014). *Houses Without Foundations: On Belonging in Palestinian Women's Cinema." e-cadernos VOL 09-33. Published by Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra,(22)9-33.*

Jetter, A. (1997). *Motherhood and the politics of women's resistance: Israeli women organizing for peace. In The politics of motherhood: Activist voices from left to right (pp. 144-160). Hanover, NH: New England University Press.*

Metz, C. (1974). *Film language: A semiotics of the cinema (M. Taylor, Trans.). Oxford University Press. (Original work published 1968).*

Metz, C. (1982). *The imaginary signifier: Psychoanalysis and the cinema (C. Britton, A. Williams, B. Brewster, & A. Guzzetti, Trans.). Indiana University Press. (Original work published 1977).*

Mulvey, L. (1975). *Visual pleasure and narrative cinema. Screen, 16(3), 6–18.*

Mulvey, L. (1975). *Visual pleasure and narrative cinema. Screen, 16(3), 6–18. https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6.*

Munk, Y. (2019). *In the face of violence: a political reading of IDF women soldiers in two Israeli films of the 2000s." Feminist Media Studies, 19(8(Open University of Israel,Vol(19)1144-1158.*

Sharoni, S. (1998). *The myth of gender equality and the limits of women's political dissent in Israel. 207, Summer, 1-20.*

Spivak, G. (2020). *Can the Subaltern Speak? In Colonial Discourse and Post-Colonial Theory (pp. 271–313). Routledge.*

الملاحق

ملحق أ

البطاقة التعريفية للنقاد والمخرجين خلال المقابلة.

الناقدة سماح بصول

صحفية وناقدة سينمائية، والوحيدة في فلسطين، وخاصة في التحليلات النقدية حول القضية الفلسطينية، وتمثيل النكبة في الانتاجات السينمائية. كما تعتبر بصول من الأصوات البارزة التي تربط بين التحليل الفني والوعي السياسي. وتتناول في مقالاتها قضايا مختلفة، مثل استخدام السينما كأداة دعاية في الأفلام الروائية والوثائقية، حيث تفكك السرديات الصهيونية في كل منهما، بالإضافة الى تركيزها على الأعمال الفنية النسوية (بصول، 2013).

الناقد يوسف الشايب

صحفي وناقد سينمائي، حاصل على الدبلوم العالي في النقد السينمائي في جامعة أنقرة. بدأ مسيرته المهنية في عام (1998). يعرف الشايب بكتاباته التي تجمع بين التحليل الاجتماعي والفني للأعمال السينمائية، ويشارك في لجان تحكيم لمهرجانات الأفلام دولية، مثل مهرجانات كان، وبرلين، وقرطاج، بالإضافة لعمله محررا ومستشارا لمؤسسات إعلامية (Karama Festival, n.d).

الناقد سليم البيك

ناقد سينمائي وروائي، ومحرر ثقافي سوري فلسطيني، يكتب النقد السينمائي بشكل أسبوعي في صحيفة "القدس العربي" اللندنية. يحرر مجلة "رمان الثقافية"، ويعد النشرة الثقافية ويقدمها في إذاعة "مونت كارلو الدولية (Palestine Cinema Days, n.d.). أصدر البيك ستة كتب أدبية، من أبرزها، روايات "تذكرتان إلى صفورية" (2017)، و"سيناريو" (2019)، و"عين الديك" (2022). وفي مجال النقد السينمائي، أصدر كتاب "تأملات في الفيلم الفلسطيني" عام (2023)، وكتاب "سيرة لسينما الفلسطينيين: محدودية المساحات والشخصيات" عام (2025)، الذي يتناول تطور السينما الروائية الفلسطينية من عام (1987) حتى (2024)، مسلطا الضوء على التحديات التي تواجهها السينما الفلسطينية (مؤسسة الدراسات الفلسطينية، د. ت.).

المخرج سليم أبو جبل

مخرج سينمائي وكاتب من الجولان السوري المحتل في بلدة مجدل شمس. عمل في البداية كصحفي وناقد سينمائي، ومن ثم انتقل لعالم الإخراج في السينما الوثائقية. من أبرز اعماله فيلم "روشيما" عام (2014) الذي حاز الفيلم على عدة جوائز دولية، منها جائزة لجنة التحكيم الخاصة في مهرجان دبي السينمائي الدولي، وجائزة "العين المفتوحة" لأفضل وثائقي في مهرجان ميدفيلم في روما. يعتبر سليم أبو جبل من الأصوات السينمائية البارزة التي تسلط الضوء على قضايا اللجوء والهوية الفلسطينية من خلال أعماله الوثائقية (France Médias Monde, 2014).

بثنية خوري كنعان

مخرجة فلسطينية مستقلة، درست الإخراج والتصوير في أمريكا. كانت خلال الانتفاضة الأولى في فلسطين، وكانت حينها المرأة الوحيدة التي تحمل كاميرا فيديو لتوثيق الأحداث. عملت مع العديد من المؤسسات الإعلامية الأجنبية في مجال نقل الأحداث، مثل التلفزيون النرويجي. أسست شركة "مجد للإنتاج" في رام الله عام (2000)، وتهدف إلى إنتاج أفلام وثائقية حول قضايا فلسطينية مهمة، مع التركيز على قضايا المرأة الاجتماعية والسياسي. ومن بين أفلامها: "نساء في صراع" (2004)، "مغارة ماريا" (2007)، و"تذوق الثورة" (2008). حصلت على جائزة المهر الفضية في مهرجان دبي السينمائي الدولي عام 2007.

ملحق ب

الجداول

جدول ب.1

جدول التحليل السينمائي 1

		شريط الصورة			شريط الصوت		
رقم اللقطة	**مدة اللقطة**	**سلم القطة**	**زوايا التصوير وحركات الكاميرا**	**مضمون اللقطة**	**الموسيقى**	**الحوار**	**المؤثرات الصوتية**
1	00:53	لقطات قريبة جدا سريعة	زاوية الكاميرا من الأعلى تتحرك بشكل بطيء على تفاصيل الشخصية وما يقيدها	اعتقال ليال في ساعات متأخرة من الليل	_	_	صوت نفس ليال الذي يفسر الخوف والتوتر التي تعيشه، وأصوات المطر، وصوت الجيب العسكري الذي يعتقل ليان، أصوت القلائد الحديدة التي تحتك مع خلفية الجيب
2	00:17	لقطة متوسطة	زاوية بمستوى النظر وكاميرا غير ثابتة لواقعية حركة الجيب في جو ماطر،	ما يرافق ليال في الجيب بوجد معتقل أخر، ووصف صورتهم الإعتقالية بعنيان معصوبتان، وأيدي للخلف مقيدة	–	–	صوت المخشير العسكري، والمطر، وحركة الجيب، واحتكاك القلائد الحديدة

3	00:22	لقطة عامة	زاوية النظر، حركة الكاميرا ثابتة، لتوضيح مكان الاعتقال وهو الجيب ثم تحركت الكاميرا من اليسار لليمين لتوضيح حركة الانتقال من الجيب للسجن لقطة عامة تعريفية للتفاصيل السجن من الخارج	يوضح مكان تواجد ليال وهو الجيب العسكري، ويوضح الجو عام والتوقيت الليلي لعملية الاعتقال كما صورت اللقطة لحظة وصول ليال للسجن الذي يحاوطه ابواب كبيرة وعدد هائل من السجانين الإسرائيليين	–	–	صوت المطر حركة الجيب صريخ ليال من الحركة اللاإنسانية وهي معصوبة العينان صوت الكلاب الأبواب والاحتكاك الحديدي
4	00:10	لقطة عامة	الحركة ثابتة	دخول ليان إلى السجن وصور ذلك كم خلال ممر ضيق جوانب أبواب لسجون بالإضافة إلى الإضاءة السوداء(المعتمة)	–	–	صوت الأبواب وحركة المشي صراخ ليان
5	00:10	لقطة قريبة	حركة الكاميرا من الأعلى إلى الأسفل وزاوية الكاميراHigh Angle Shot	ليان وهي معلق اليدين ، تقف وتتنفس بصعوبة	–	–	نفس ليان المنهك وأصوات ابواب وسلاسل السجن
6	00:23	لقطة متوسطة	كاميرا ثابتة وزاوية نظر طبيعي	ليان معلقة اليدين وخلفها المحقق يجلس في زاوية معتمة ويشعل سيجارته ويتحرك نحوها ويضربها على وجهها	–	–	صدى القلائد وصوت نفخة السيجارة
7	00:33	لقطة قريبة	زاوية الكاميرا اوفر-Over-the-Shoulder Shot، حركة الكاميرا ثابتة	المحقق يحاول استفزاز ليان ويستجوبها للحصول على معلومات حول الجريح	–	استجواب ليان حول الجريح والحصول على معلومات ومحاولة استفزازها بالتعرض لأمها	–

جدول ب.2

جدول التحليل السينمائي 2

شريط الصورة			شريط الصوت		
رقم اللقطة	**مدة اللقطة**	**زوايا التصوير وحركات الكاميرا**	**مضمون اللقطة**	**الموسيقى**	**الحوار**	**المؤثرات الصوتية**
1	00:27	لقطة عامة وكاميرا ثابتة	تجريد ليال من جميع ما كانت ترتديه، توضيح جو السجن بوجود أسيرات تتكلم اللغة العبرية، وحالة الفوضى والمكان الغير مهيئ للمعيشة	--	حوار بين السجينات الإسرائيليات بألفاظ سيئة	–
2	00:30	لقطة متوسطة وزاوية الكاميرا OVER THE SHOULER لقطة عامة	سجينة اسرائيلية تهدد ليال وتنظر لها باستحقار	–	تهديد ليال لمعرفة من هي وصفتها بالإرهابية كونها عربية	أصوات الحديد
3	00:49	لقطة قريبة كاميرا ثابتة وزاوية OVER THE SHOULER في الحوار، حركة من اليمين إلى اليسار	زيارة زوج ليال لها في السجن بعد إصراراها على الحديث معه	–	زوج ليال يقنعها أن ترمي التهمة على الشاب الفلسطيني انه قام بتهدديها لذلك قدمت له المساعدة	أصوات باب السجن
4	18:00 – 19:00	لقطات متوسطة زاوية نظر طبيعية حركة الكاميرا من اليمين لليسار	دخول ليال سجن الأسيرات الفلسطينيات	–	ليال واقفة تتعرف على الأسيرات الفلسطينيات وأعمارهم ومن هم	صوت الحوار للشخصيات

جدول ب.3

جدول التحليل السينمائي 3

		شريط الصورة			شريط الصوت		
رقم اللقطة	**مدة اللقطة**	**سلم القطة**	**زوايا التصوير وحركات الكاميرا**	**مضمون اللقطة**	**الموسيقى**	**الحوار**	**المؤثرات الصوتية**
1	13:46– 14:42	لقطة عامة لقطة قريبة	مستوى النظر حركة كاميرا track right The over shoulder كاميرا ثابتة	الزيارة الأولى لزوج ليال لها في السجن وسؤالها عن القصة وسبب الاعتقال ومحاولة اقناعها في	–	زوج ليال يقنعها أن تتهم الشاب الفلسطيني أنه قام بتهدديها لتخفيف عقوبتها	أصوات باب السجن
2	35:00– 36:49	لقطة قريبة	مستوى النظر حركة كاميرا track right	زيارة زوج ليال لها في السجن أثناء الزيارات العائلية لجميع الأسرى	–	زوج ليال يخبرها انه سيعود إلى كندا ويطلب منها التخلي عن الجنين	صوت الكلام وأبواب السجن
3	1:14:16 – 1:16:19	لقطة عامة لقطة قريبة	حركة الكاميرا غير ثابتة زاوية مستوى النظر وزاوية over shoulder	زيارة زوج ليال لها في السجن بعد مرور سنتان	–	زوج ليال يطلب منها أن يعيش ابنهم خارج السجن ويحضر له لعبة ترفض ليال عودته والحديث معه	–

جدول ب.4

جدول التحليل السينمائي 4

			شريط الصورة			شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم القطة	زوايا التصوير وحركات الكاميرا	مضمون اللقطة	الموسيقى	الحوار	المؤثرات الصوتية
1	32:28– 33:50	للقطة الواسعة Long shot لقطة قريبة	مستوى النظر كاميرا ثابتة Over holdout	والدة ليال تزورها في السجن وتحضر المحامية وتعرف عن نفسها لليال	–	تؤكد المحامية رفض الاحتلال الإفراج عن ليال رغم معرفتهم إنها حامل، وولدتها تحاول خلق فرصة أمل	–
2	49:00– 50:36	لقطة متوسطة	زاوية كاميرا over shoulder	والدة ليال تأتي لرؤية حفيدها في السجن	–	تسأل ليال عن زوجها ومعرفته حول ولادتها، تكرر والدتها فكرة رفض الاحتلال الإفراج عنها، وتبكي بسبب وضع ابنتها	–
3	1:35:09	لقطة عامة	كاميرا ثابتة مستوى النظر الطبيعي	خروج ليال من السجن وأمها في الخارج في انتظارها	أغنية يا ظلام السجن	–	–

جدول ب.5

جدول التحليل السينمائي 5

شريط الصورة				شريط الصوت		
رقم اللقطة	**مدة اللقطة**	**سلم اللقطات**	**زوايا التصوير وحركات الكاميرا**	**مضمون اللقطة**	**الموسيقى**	**الحوار**	**المؤثرات الصوتية**
1	00:00– 3:31	لقطة عامة لقطة متوسطة لقطة جانبية لقطة قريبة لقطات قريبة جدا لقطة عامة	حركة الكاميرا ثابتة زاوية مستوى النظر الطبيعي	المشهد الافتتاحي للفيلم يصور ويعرف لنا المكان الذي يحدث بها الاحداث من محطة الحافلة وعلاقة الصداقة بين دافي وزوهار	__	حوار بين لافي وزوهار وهي تتذمر من الخدمة والمكان وتريد ان تموت	ضجيج الشارع وحركات الحافلات
2	3:38 –3:59	لقطات متوسطة	ثابتة مستوى النظر	مجندة جديدة تسأل عن اسم القاعدة العسكرية	–	تسأل لافي المجندة لأي قسم قد انتقلت لتكتشف إنها معها وتعتقد بديلتها وان أحد قد اهتم برسائلها التي تطالب بها بالنقل	–
3	4:06 – 4:41	س	حركة الكاميرا pan left زاوية مستوى النظر	طاولة اجتماع للعديد من الجنود الإسرائيليين وتوسطهم مجندة وحيدة وهي راما	–	جنود يمزحون حول وجود عدد من المثليين في للقاعدة ويحددون ايام التدريب، ويطلبون من راما تحضير القهوة	–
4	5:09 – 5:16	لقطة قريبة جدا لقطة متوسطة	كاميرا ثابتة، زاوية من الأعلى ثابتة ومستوى النظر	راما وهي تجلي راما تعطي أوامر التنظيف وهي غاصبة لمجنداتها	–	راما تجلي كاسات لتحضير القهوة تغضب راما من تأخر المجندات وبالتالي تأخرهم عن موعد القهوة للجنود، وتأمرهم بتنظيف سترتها	صوت المياه وجلي الصحون

		لقطات عامة	زاوية من الاعلى عين الطائر وكاميرا ثابتة				
5	7:01 – 7:43	لقطة قريبة لقطات متوسطة وقريبة جدا	حركة الكاميرا من اليمين ليسار مستوى النظر وثابتة	تقديم المشروبات للجنود من قبل دفي والبديلة	عزف بيانو كلاسيكي	–	الموسيقى
6	10:29 –10:59	لقطة متوسطة لقطة متوسطة	زاوية عالية من الكتف زاوية منخفضة	راما والقائد العسكري المسؤول عنها	--	راما تطلب منه ان يقدم توصيات بشأنها لتولي مهام الكابتن أي الارتقاء في منصبها وهو يقول ما زال الوقت مبكرا ويجب ان تثبتي نفسك	--
7	12:58– 13:57	لقطة متوسطة	ثايت – طبيعي	دافي تعلم البديلة الوظائف التي تقوم بها		تشرح دافي الية تمزيق الورق والأشخاص اللذين في القاعدة وكيف يتم التعامل معهم	
8	17:27 –20:31	لقطة قريبة جدا لقطة عامة لقطة متوسطة	ثابتة مستوى النظر	حبيب البديلية نيتا وهو في غرفة مع عشيقته وتأتي حبيبته	–	تكتشف البديلة ان محاولتها في الدخول المزور للعسكر هو لتلاقي حبيبها الذي لا يذكرها حتى وهو في علاقة مع فتاة أخرى	موسيقى هادئة وإضاءة خافتة حمراء

جدول ب.6

جدول التحليل السينمائي 6

شريط الصورة				شريط الصوت		
رقم اللقطة	**مدة اللقطة**	**سلم اللقطات**	**زوايا التصوير وحركات الكاميرا**	**مضمون اللقطة**	**الموسيقى**	**الحوار**	**المؤثرات الصوتية**
1	36:55 – 36:59	لقطة قريبة	زاوية من الكتف ثابتة مستوى النظر	بداية القسم الثاني من الفيلم باسم العذراء وزاوهر في النصف اليمين من الكادر	موسيقى	–	–
2	37:37 – 38:29	لقطات متوسطة لقطة عامة	ثابتة، مستوى النظر	المجندات يشرحن قصصهن والعمر الذي فقدن به عذريتهن	–	كل مجندة تشرح مع من ومتى فقدت عذريتهن، زوهار تلهي نفسها وكأنها لا تسمع، ولكنها تبدأ تشعر أنها الإسرائيلية الوحيدة التي لم تفقد عذريتها	–
3	43:27 – 46:48	لقطة متوسطة لقطة عامة	ثابتة ومستوى النظر	زوهار تستلم مهام المناوبة الليلة		المسؤول العسكري يوزع المهام على العساكر للمناوبة الليلة	

جدول ب.7

جدول التحليل السينمائي 7

شريط الصورة				شريط الصوت		
رقم اللقطة	**مدة اللقطة**	**سلم اللقطات**	**زوايا التصوير وحركات الكاميرا**	**مضمون اللقطة**	**الموسيقى**	**الحوار**	**المؤثرات الصوتية**
1	1:11:12 – 1:11:14	لقطة عامة	ث/ط	راما تركض لبعيد وهي مغطاة بأوراق ممزقة	عزف بيانو	–	–
2	1:11:15– 1:13:30	لقطة قريبة، لقطة عامة لقطة متوسطة	ث/ط	الانتقال المكان ل متسببة رامون تدريبات عسكرية	عزف بيانو	أوامر عسكرية	–
3	1:13:37 1:14:34	لقطة متوسطة	زاوية من الكتف مستوى النظر	حوار بين راما وقائدها العسكري		القائد يمدح راما، ولكنه يؤكد انه لا يوجد مكان لها للترقية وانه سيتم تسريحها من الجيش، تحاول راما ايجاد سبب وهو انها امرأة.
	1:17:53 – 1:19:10	لقطة عامة لقطة متوسطة	ث/ ط	تبليغ لافي لمكان انتقالها العسكري			ابلاغ لافي في مكان اقامتها العسكرية الجديدة بعد نجاحها ان تصبح ملازم أول.

An-Najah National University

Faculty of Graduate Studies

THE PORTRAYAL OF PALESTINIAN AND ISRAELI WOMEN IN CINEMA: THE FILMS *3000 NIGHTS* AND *MOTIVATION ZERO* AS MODELS

By

Hadeel Abu Ghalieh

Supervisor

Dr. Farid Abudheir

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

2025

THE PORTRAYAL OF PALESTINIAN AND ISRAELI WOMEN IN CINEMA: THE FILMS *3000 NIGHTS AND MOTIVATION* ZERO AS MODELS

By
Hadeel Abu Ghali
Supervisor
Dr. Farid Abudheir

Abstract

This study examines the representation of the female fighter in Palestinian and Israeli cinema through a semiotic comparative analysis of the films *3000 Nights* and *Zero Motivation*, supplemented by interviews with filmmakers and critics. The research adopts a comparative and qualitative methodology, grounded in semiological frameworks.

The findings indicate that Palestinian cinema represents women as active agents of resistance and national symbols of resilience. This is exemplified by the character Layal in *3000 Nights*, who resists imprisonment and oppression, thereby transforming her body into a symbol of continuity and homeland. Conversely, Israeli cinema, as illustrated in *Zero Motivation*, portrays women in marginalized roles, limited to satirical expressions of individual resistance within the military institution. In this context, women are depicted as confronting patriarchal dominance in army camps and are deprived of any collective or authentic militant dimension.

The study further contends that cinematic elements—such as lighting, camera work, dialogue, and spatial composition—serve as ideological instruments that either foreground the woman or marginalize her as the "Other." Consequently, this comparative approach elucidates the differing narrative and ideological frameworks within Palestinian and Israeli cinema and paves the way for further research into the representations of gender, identity, and resistance in film.

Keywords: Female Fighter, Palestinian Cinema, Israeli Cinema, Semiotics, Comparative Analysis, Resistance and Identity.