M.S.A.R
Journal of Media Studies and Research
Vol. (6) , No. (Special) , pp. 481–510; E-ISSN: 2308-0728, P-ISSN: 2957-966X
DOI: https://doi.org/10.58564/MSAR

مقولات النقد الثقافي واشتغالاتها في الفيلم الأوربي.

Cultural criticism categories and their applications in European film

م. م. ياسر موسى نصر [*١]
أ. د. شذى حسين العاملي*٢
كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد *[٢+١]

Yasser Musa Nasr *1،
Prof. Dr. Shatha Hussein Al-Amili*,2
College of Fine Arts – University of Baghdad*2+1

الخلاصة:

تناول البحث مفهوم مقولات النقد الثقافي واشتغالاتها في الفيلم الأوربي، وتم توضيح تلك المفاهيم والاشتغال الفني داخل الفيلم. وقام الباحث بتقسيم بحثه لثلاث مباحث وهي: المبحث الأول منهجية البحث، والمبحث الثاني تناول تعريف النقد الثقافي، ومن ثم جاءت مفاهيم مقولات النقد الثقافي المتمثلة بالهوية والنسوية وغيرها، وفي المبحث الثالث الدراسة التحليلية للعينة، قام الباحث باختيار عينة قصدية تتوافق مع ما خرج به الباحث من مؤشرات الإطار النظري التي استخدمت كأدوات للتحليل، والعينة هي فيلم (تشريح سقطة) وبعد تحليل العينة توصل الباحث إلى عدة نتائج ومنها: ١. قدمت مقولات النقد الثقافي عن طريق بنية اسلوبية وقصصية في الفيلم الأوربي. ٢. تنوعت المعطيات الثقافية وتعددت في تقديم مفاهيم عن النوع والتحرر السياسي والهامش وغيرها. وعدة استنتاجات أبرزها: برزت الدلالة النسوية كمعطى ثقافي واضح في أغلب الأفلام الأوربية وكما ورد في العينة المختارة.

الكلمات المفتاحية:

النقد الثقافي، الفيلم الأوربي، الدلالة

ABSTRACT

This research explores the concept of cultural criticism. It is divided into three sections: the first addresses the research methodology; the second defines cultural criticism, followed by an examination of key concepts within cultural criticism, such as identity and feminism; and the third presents an analytical study of a purposefully selected sample of the film "Anatomy of a Fall." After analyzing this sample, the researcher arrived at several conclusions, including: 1. Cultural criticism is presented through stylistic and narrative structures in European films. 2. Cultural elements are diverse and multifaceted in their presentation of concepts such as gender, political liberation, and marginalization. Among the most prominent conclusions is that feminist themes emerge as a clear cultural element in most European films, as demonstrated in the selected sample.

Keywords:

Cultural criticism, European film, the significance

Received	Accepted	Published online
استلام البحث	قبول النشر	النشر الإلكتروني
2/6/2025	4 /9/2025	15/4/2026

*Corresponding Author Email : * yasir.aliraqi80@gmail.com dr.shathaamily@gmail.com

مقدمة:

إنّ هذا الموضوع يتناول موضوعة مقولات النقد الثقافي وكيفية توظيفها في بنية الفيلم الأوربي، وفي مقدمة البحث تناول الباحث تقديم نبذة عن ماهية النقد الثقافي وكيفية نشوئه وما هي الأسس التي نبع منها. وتقديم تعريفات مهمة عن مقولات النقد الثقافي ومنها الزنوجية والهوية والهامش والمركز وغيرها، ومن ثَمَّ يتم التعرف على الدلالة بشكل عام وكيفية تقديمها عن طريق الصورة وبالأخص الصورة السينمائية.

المبحث الأوّل: منهجية البحث

أولاً: مشكلة البحث

لم تقف السينما عند نقل الواقع كما هو ولم يكتفِ صناعها بتوظيف عناصر لغتها الساحرة فحسب بل عملوا على تضمينها بالعديد من المعاني المتوارية والمشفرة والتي تعبر عن دلالات عديدة ومهمة وذات أبعاد أيديولوجية وثقافية، وبالأخص في السينما الأوربية والتي هي منشأ السينما ومنبع أفلامها الأولى، فباتت اليوم تقدم في أفلامها الدلالات الثقافية المتعددة، في العيديد من الأفلام المهمة، ولذلك لخص الباحث مشكلة بحثه بالتساؤل الآتي: ما هي مقولات النقد الثقافي وكيفية اشتغالاتها في الفيلم الأوربي؟

ثانياً: أهمية البحث

أ. تكمن اهمية البحث كونه يتناول موضوعة الدلالات الثقافية ومقولاتها المتعددة، وكيفية توظيفها واشتغالاتها في الفيلم الأوربي، وهي من الموضوعات المهمة التي باتت تتداولها العديد من الأفلام.

ب. كما إنها دراسة حديثة تفتح آفاقاً جديدة للنظر إلى الفيلم الأوربي نظرة مغايرة لما هو سائد ومألوف.

ثالثاً: اهداف البحث

يهدف البحث للكشف عن ماهية مقولات النقد الثقافي؟ وكيفية اشتغالاتها في العديد من الأفلام الأوربية؟

رابعاً: حدود البحث

الحد الموضوعي: مقولات النقد الثقافي واشتغالاتها في الفيلم الأوربي، الحد المكاني: السينما الأوربية، الحد الزماني:٢٠١٠-٢٠٢٥

خامساً: مَنهجُ البَحْث

اعتمد الباحث في إنجاز هذا البحث المنهج الوصفي التحليلي والّذي يَتِم مِن خِلالِه وَصفُ وتَحليل العَينة وتَفسير الظّاهرة ، بُغيةَ الوصولِ إلى النَتائِج المُتوخّاة مِنْ هذا البَحْث.

سادساً: مُجْتَمَعُ البَحْث وعينته

بَعدَ أنْ قامَ الباحِث بِدراسَةِ مَوضوعة البَحث وَجدَ أنّ هُنالِكَ الكَثير مِنْ أفلام السينما الاوربية تنوعت فيها الدلالات، والتي تتضمن دلالات ثقافية وذلك منذ كلاسيكيات السينما إلى يومنا الحالي، لِذلكَ قامَ الباحث بتحديد مجتمع بحثه بتحديد مجموعة من الأفلام والتي تهم عنوان البحث، وبفترة زمنية محددة بين (٢٠١٠-٢٠٢٥)، وهي الفترة التي وجد فيها الباحث تركيز السينما الأوربية على موضوعات المهمش والهوية والنسوية وكل ما يتعلق بمقولات النقد الثقافي في تلك الفترة، رغم تناولها في السابق لكن ليس بهذا الشكل والتكرار في الآونة الأخيرة. وبالفترة التي حددها الباحث. بعد ازدياد أعداد المهاجرين وتزايد المشاكل الاجتماعية والاقتصادية التي مرت وتمر بها أوربا، بعد عام ٢٠١٠.

بَعدَ أنْ قامَ البَاحِث بِجردِ ومُتابَعة الأفلام الّتِي تَنَاوَلَت الدلالات الثقافية وبالخصوص دلالة المهمش والهوية، حدّدَ البِاحِثُ عَينة بَحثِه بفيلم سينمائِي، بِشكل قَصْدي وهو الفيلم الفرنسي (تشريح سقطة) (Anatomy of a Fall) ٢٠٢٣م، لما فيه دلالات مهمة حول الهوية والنسوية وغيرها من الدلالات الثقافية، التي تنضوي تحت مقولات النقد الثقافي.

سابعاً: أداة البَحث

كي تحقّق هذه الدراسة أكبر قدر من الموضوعية والعلمية، فإنّ البحث يتطلب وضع أداة يمكن الاعتماد عليها في التحليل، ولذلك اعتمد الباحث على ما جاء من مؤشرات الإطار النظري، والتي تم عرضها على لجنة من الخبراء والمحكمين وتم استحصال الموافقة عليها، وتتلخص الأدوات في النحو الآتي:

١. تشكل الدلالة النسوية بكونها بنية فلمية كإحدى المعطيات الثقافية المركزية في السينما الأوربية.

٢. يكشف النوع الأسلوبي عن معطيات ثقافية متداخلة ما بين ابراز المهمش ومفاهيم النوع في البنى الاجتماعية داخل الفيلم الاوربي.

٣. تشكل تحديات الهوية بوصفها معطى ثقافي مباشر، يبرز في تنوع البنى الأسلوبية داخل البناء الصوري للأفلام الأوربية.

ثامناً: صدق الأداة

اعتمد الباحث الصدق الظاهري للتأكد من صدق أداة التحليل، إذ يعبّر هذا الصدق عن اتفاق الخبراء على صحة أداة التحليل وصلاحيتها لتحقيق الغاية التي أُعدّت لأجلها، وبعد عرض الاستمارة التي أعدها الباحث لاختبار أداة البحث على لجنة الخبراء والمحكمين من ذوي الخبرة والاختصاص في قسم السينما والتلفزيون، وظهرت نسبة اتفاقهم بدرجة عالية جداً على صلاحية أداة التحليل.

تاسعاً: وحدة التحليل وخطواته

اعتمد الباحث المشهد وحدةً للتحليل، بغية الوصول إلى ما يتضمنه الفيلم وكونه يعطي وصفاً دقيقاً لبيان المتغيرات وتحديد الدلالات الثقافية المتعددة في الفيلم الأوربي.

وجرى اتباع خطوات التحليل التالية:

١- مشاهدة العينات المختارة من الباحث بشكل قصدي وتكرار المشاهدة على شاشة تلفاز عالية الدقة.

٢- تحديد مجموعة من المشاهد التي تتوافق مع أداوت البحث والتي تحقق الهدف من البحث والدراسة، وبما يضمن الخروج بنتائج تتوافق مع موضوعة البحث.

٣- تفريغ المشاهد على الورق وترقيمها بحسب وحدة التحليل على وفق ما نتج عن الدراسة.

عاشراً: تحديد المصطلحات

النقد الثقافي: يعرفه عبد الله الغذامي: بأنه فرع من فروع النقد النصوصي العام، وهو أحد علوم اللغة الألسنية معني بنقد الأنساق المضمرة التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي بكل تجلياته وأنماطه وصيغه، ما هو غير رسمي وغير مؤسساتي وما هو كذلك سواء بسواء...الخ، همه كشف المخبوء من تحت أقنعة البلاغي\ الجمالي، وكما أنّ لدينا نظريات في الجماليات فإنّ المطلوب إيجاد نظريات في القبحيات[١].

التعريف الاجرائي: وهو اتجاه نقدي ما بعد حداثي يبحث في الكشف عن النسق الثقافي المتواري خلف جماليات النص وبلاغته، انبثق من الدراسات الألسنية والثقافية.

المبحث الثاني: مقولات النقد الثقافي وماهيته

أولاً: النقد الثقافي النشأة والمفهوم

بعد ان انتشرت أشكالاً فنية من انتاج فئات مجتمعية مهمشة مثل المسلسلات التلفزيونية والإعلانات الإذاعية وحتى الأغاني الشبابية وغيرها، والتي أثرت في العديد من الأجيال الجديدة، فلم يعد الأدب بوصفه فناً جميلاً يؤثر في تلك الأجيال، ذلك الأدب الذي ألفه الكثير ونشأ على حبه وتقديره كما أوصت به المدارس والجامعات ومختلف المؤسسات الثقافية، فقد انفتح على مختلف

---

(١) عبدالله الغذامي، النقد الثقافي: قراءة في الأنماط الثقافية العربية، (المغرب: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٥م)، ص٧.

الفنون الجميلة مثل الرسم والموسيقى والعمارة والنحت وغيرها، فضلاً عن تداخله مع المسرح والسينما وصلاته المتنامية مع وسائل الاتصال المتعددة. فظهر مصطلح الدراسات الثقافية والنقد الثقافي. وبات النقد الما بعد حداثي يهتم بالسيميائيات الثقافية.

تبلورت السيميائيات الثقافية على أيدي روّاد مدرسة تارتو الروسيّة (Tartu School) التي تأسست في ستينيات القرن العشرين، وتعدّ امتدادًا معرفيًّا لمدرسة موسكو التي أسسها (رومان جاكبسون) وهي مصدر الشكلانية الروسية، والتي تأسست في أواخر عشرينيات القرن العشرين- ولعل من أبرز روّادها (يوري لوتمان وبوريس أوسبنسكي). حاولت جماعة (تارتو) التوفيق بين سيميائيات (دي سوسير) البنيوية والذي ينتمي إلى حلقة (براغ)، وسيميائيات بيرس المنطقية والذي ينتمي إلى الاتجاه الأمريكي[١].

إنّ تدبر الأدب الذي خضع لهذه التحولات وملاحظة كل أشكال التعبير الفنية، لم يعد النقد الأدبي غير قادر على الإحاطة بتلك النصوص الأدبية الجديدة، أو التعامل على نحو مرضٍ مع ما تنطوي عليه وجوهه المختلفة من غنى في التقنيات والدلالات[٢]. فكان لابد من التعامل مع تلك النصوص الجديدة، بطريقة أو اتجاه نقدي يبدأ بنقد النص يكون منفتحاً ومتداخلاً مع أغلب الفنون المختلفة، ولا يركز على جمالية وبلاغة النص بل يعمل على دراسة النص والبحث عن قبحيات النص الأدبي أو أي عمل فني آخر، والبحث عن الدلالات الثقافية المضمرة وذلك بالانفتاح على علوم اللغة واللسانيات وماهي تلك الدلالات وكيفية الاستفادة من الدراسات اللغوية وما توصلت إليه المدراس اللغوية المختلفة، لفهم المعنى السيميولوجي المبتغى من العمل الفني بشكل عام.

يكاد (بارت) ينتهي إلى اعتبار السيميولوجيا فرعاً من فروع الدراسات اللغوية، وما يعنينا هنا هو التركيز على علاقة السيميولوجيا بالنقد وهو المجال الذي نمعن فيه، ونجد إنّ لغوياً آخر من الجيل الثاني هو الذي وضع هذه العلاقة بتحديده الشهير لعناصر التواصل الثقافي والاجتماعي، وهو اللساني الروسي (جاكبسون)[٣]. وفي هذا المخطط عناصر الخاطب التي تتم عن طريقها عملية التواصل الذي تم تسميته في كل الأنظمة اللغوية والأدبية التي يعتمدها اللغويون في تحليل العلامات والدلالات ونقد النص أو العمل الفني بعد تحليلها ودراسة العلاقات الماثلة بينها.

سياق

رسالة

مخاطِب ـــــــــــــــــ اتصال ـــــــــــــــــ مخاطَب

شفرة

وتعتمد هذه العناصر على التمييز بين المرسل والمرسل إليه وقناة الاتصال كخط مقطع بينها، لكن المهم هو بقية أطراف هذه الدائرة إذ نجد فوق قناة الاتصال والشفرات التي يتعين على الأطراف الاحتكام إليها لفهم مضمون الرسالة. عندنا إذن مرسل ومتلق وسياق وشفرات ثم قناة اتصال بين هذه الأطراف. إنَّ موقف (بنفينيست) في دراسته للغة يأتي من خلال الدعوة إلى ضرورة إيجاد نظريّة لسانيّة أكثر واقعيّة، هي نظريّة القول (نظريّة التلفظ)، تكون قادرة على أن تأخذ في الحسبان بعض القضايا اللغويّة في اللسانيات الخطابيّة، لا سيّما الجوانب الذاتيّة والشخصيّة للفرد المتكلّم التي تجسّد بوضوح وتترك آثار تدخله في كلّ عمليّة القول[٤]. وقد أضاف الغذامي لعناصر الخطاب التي وضعها جاكبسون عنصر سادس وهو النسق الثقافي (الدلالة الثقافية)، هذا النسق هو الذي يكون مضمراً ومتواري خلف جماليات النص الأدبي أو العمل الفني بشكل عام، ليتم من

---

(١) عبدالفتاح يوسف، السيميائيات الثقافية-تفعيل الأنساق وقمع الدلالات-، مصر: مجلة فصول، عدد ٩١-٩٢، ٢٠١٤م، ص٤.

(٢) آمنة بلعلي، وجابر عصفور، وآخرون، النقد الثقافي. إلى أين، (مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، فصول مجلة النقد الأدبي العدد (٣\١٢٥)، العدد ٩٩، ٢٠١٧م)، ص١٥.

(٣) صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، (القاهرة: ميريت للنشر والمعلومات، ٢٠٠٢م)، ص١٢٥-١٢٦.

(٤) عيال عزمي محمد سلمان، لسانيات النص وتحليل الخطاب، "النشأة والتطور"، (عمان الأردن: منشورات دار كنوز للنشر والتوزيع، ٢٠٢٠م)، ص٤٩.

خلاله دراسة وتحليل ونقد العمل الفني عن طريق هذا النسق الثقافي أو الدلالة الثقافية أو ما يُعبَر عنه بلا وعي الكاتب، وهو ما سُميَ بالنقد الثقافي، عكس ما يتناوله النقد الأدبي الذي يهتم بجماليات النص ويهتم بوعي الكاتب وتوظيفاته البلاغية والشعرية. وهذا لا يعني بأن النقد الثقافي هو نقد الثقافة، وإنما نعني به قراءة الثقافة للبحث عن الأنماط المُضمرة التي تختبئ تحت عباءة الجمالي في النقد الأدبي(١).

مع ظهور مصطلح الدراسات الثقافية، كما عرفه "ل. أبرامز" و"هاربام"، يشير إلى تحليل الشروط التي تؤثر في إنتاج جميع أنماط المؤسسات والممارسات والمنتجَات الثقافية واستقبالها وأهميتها الثقافية، ومن بينها الأدب الذي يعدُّ مجرد واحد من الأشكال العديدة للممارسات الثقافية الدالة(٢).

ومن هنا بدأت الدراسات النقدية المعاصرة وتوجهات الفكر النقدي ما بعد الحداثي هو ميلها الى تجاوز الشعري الجمالي في النص الادبي والنظر الى ذلك النص في ضوء الثقافة التي انتجته. ويمثل النقد الثقافي اتجاهًا جديدًا يهدف إلى الكشف عن الأنساق الفكرية السائدة المترسبة تحت غطاء الجمالي والبلاغي، ويروم هذا النوع من النقد أن يبحث فيما وراء النص وما يحيط به بغض النظر عن البلاغة سواء كان يعد بلاغياً أو غير بلاغي فكل ما يهم في هذا النقد المعاصر هو الاهتمام بالمعاني المخبأة تحت جمالية النص، عكس ما كان يهتم به النقد الأدبي من بلاغة وجمالية النص، وفق معايير لقراءة النص الأدبي كيفية تقديمه بطريقة معيارية.

أن لكلٍّ من النقد الأدبي والنقد الثقافي شأنًا يغنيه، ولا يغني أيًّا منهما عن الآخر، والمسألة موجودة في صدور أي نظام أدبي منشود يتجسّد في نظرية أدبية أو نقدية عن النتاج الخاص بأدب الأمة المعنية التي يُفترض بهذا النظام أن يحكمه ويفسره ويوجهه، لا في محاكاة النظم الأدبية الأخرى الخاصة بالتقاليد الأدبية والتي تصدر عنها. أن النقد الثقافي – كما تقدّم –إنما ولد ونشأ وترعرع في حضن الدراسات الثقافية. إنّ إحدى أهم المشاكل التي تواجه النقد الثقافي هي أنّ المصطلحات المستخدمة في النقد، والتحليل والتفسير أصبحت على قدر كبير من الصعوبة والتقنية العالية. إلى درجة أنه في كثير من الأحيان تكون مبهمة، فعندما يتواصل نقاد الثقافة بعضهم ببعض في الكتب الدراسية أو الموضوعات، فهم يتحدثون بشكل عام بلغة تميل إلى الغموض، إلى الدرجة التي قد يصفها الإنسان العادي بالرطانة (اللغة غير المفهومة) إذ تكون صعبة الفهم(٣).

إنّ المفكرين الفرنسيين مثل (جان بودرياد وميشيل فوكو وجاك دريدا وجان فرانسوا)، هم الذين قاموا بتفسير وتفصيل نظرية ما بعد الحداثة، وعند تأسيس النقد الثقافي في الولايات المتحدة الأمريكية على أعمال هؤلاء الكتاب ومجموعة غيرهم مثل (رولان بارت وكلود ليفي شتراوس ولويس التوسير) وبعض المفكرين الأوربيين، معظمهم روس وألمان الذين أسهموا بقدر لا بأس به في هذا المجال(٤).

ومن الذين اهتموا بدراسة النقد الثقافي الناقد العربي (عبدالله الغذّامي) ونادى بترك جماليات النص الأدبي والبحث عما يضمره النص من دلالات ثقافية، وكشف الخلل الثقافي ودلالة ذات المبدع المتوارية في النص الأدبي. كون النقد الأدبي غير مؤهل لكشف الخلل الثقافي فقد دعا الغذامي إلى موت النقد الأدبي وإحلال النقد الثقافي مكانه(٥). ولم يقصد الغذامي إلغاء المنجز النقدي الأدبي وإنما المراد من قوله هو تحويل الأداة النقدية من أداة قراءة الجمالي بغض النظر عن عيوبه النسقية، إلى أداة في نقد الخطاب وكشف أنساقه المضمرة، وهذا يقتضي إجراء تحويل في

---

(١) اسماعيل خلباص، وإحسان ناصر حسين، النقد الثقافي مفهومه، منهجه، إجراءاته، العراق واسط: بحث منشور كلية التربية، جامعة واسط، العدد الثالث عشر،٢٠١٣م، ص١٢.

(٢) آمنة بلعلي، وجابر عصفور، وآخرون، النقد الثقافي. إلى أين، مرجع سابق، ص٢١.

(٣) آرثر أيزابرجر، النقد الثقافي "تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية"، ترجمة: وفاء ابراهيم ورمضان بسطاويسى، (القاهرة، مصر: منشورات المركز القومي للترجمة، ٢٠٠٣م)، ص٣٠.

(٤) المصدر نفسه، ص٦٥.

(٥) عبدالله الغذامي، مرجع سابق، ص٨.

المنظومة المصطلحية. استمد ذلك من الدراسات الثقافية، التي سبقه فيها العديد من النقاد المختصين بالدراسات الثقافية، والتي انبثقت من بريطانيا في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية، وسميت بذلك الاسم في مطلع الستينيات. ومعنى هذا أنها مدينة بنشأتها وتطورها لعوامل تاريخية شهدتها بريطانيا في تلك الفترة، ربما كان من أهمها نهوض الطبقة العاملة في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية[١].

لقد باتت الثقافة في نظر دارسيها المعاصرين – كما تصفها (سوزان بازنيت) أستاذة الأدب المقارن والدراسات الثقافية في جامعة ووريك– شبكة معقدة من الأنظمة المختلفة. ومن العوامل المختلفة التي شكلت الدراسات الثقافية البريطانية وحكمت مسارات تطورها عبر ما يقرب من نصف قرن، وربما كان من أبرز هذه العوامل: دور المؤسسات البحثية والجامعية ومؤسسات النشر في نشأة هذا الضرب من الدراسات وفي تطوره، فضلاً عن أعمال مجموعة من مؤرخي الحزب الشيوعي التي سعى أعضاؤها الذين تخرّج معظمهم من جامعتي (كامبريدج وأكسفورد)، إلى خدمة قضايا الطبقة العمالية من خلال نشر الوعي بأهمية دورها في صنع التاريخ البريطاني، وذلك بنشر دراسات تنظر إلى التاريخ من القاعدة إلى القمة، وتعنى بشكل خاص بالتاريخ الاجتماعي لبريطانيا، بغرض تقديم تفسير ماركسي للتاريخ الإنكليزي والبريطاني[٢].

وبعبارة أخرى لقد جهد مؤرخو الحزب الشيوعي ليخدموا من خلال عملهم هذا الطبقة العمالية وذلك بتقديم تاريخ كلي يعنى بها وبغيرها، وتاريخ من القاع إلى القمة من الطبقات الدنيا في المجتمع، حتى يكون تاريخاً للشعب من وجهة نظره. إنّ النقد الثقافي نشأ من نظريات ومفاهيم أدبية، وهو ليس مجالاً معرفياً خاصاً بذاته. بمعنى إنّ نقاد الثقافة يطبقون المفاهيم والنظريات المختلفة من النقد النسوي والماركسية وغيرها على الفنون الراقية والثقافة الشعبية، والحياة اليومية وعلى مجموعة من الموضوعات المرتبطة[٣]. فهو مهمة متداخلة ومترابطة ومتجاوزة، ومتعددة، كما إنّ نقاد الثقافة يأتون من مجالات مختلفة ويستخدمون أفكاراً ومفاهيم متنوعة وبمقدور النقد الثقافي أن يشمل نظرية الأدب والنقد وحتى الجمال. فضلاً عن التفكير الفلسفي وتحليل الوسائط والنقد الثقافي الشعبي، وبمقدوره أيضاً أن يُفسر (نظريات ومجالات علم العلامات، ونظرية التحليل النفسي والنظرية الماركسية والنظرية الاجتماعية والإنثروبولولجية..الخ) ودراسات الاتصال، وبحث في وسائل الإعلام والسينما والوسائل الأخرى المتنوعة التي تميز المجتمع والثقافة المعاصرة وحتى غير المعاصرة.

ثانياً: مقولات النقد الثقافي

الزنوجية

نشأ مفهوم الزنوجية كتعبير ثوري ضد الوضع التاريخي للاستعمار الفرنسي والسياسات العنصرية المتجذرة فيه. وقد تجلّت هذه الثورة بشكل خاص من خلال لقاء جرى في باريس أواخر عشرينيات القرن العشرين بين ثلاثة طلاب سود جاءوا من مستعمرات فرنسية متعددة: إيمي سيزير (١٩١٣-٢٠٠٨) من مارتينيك، ليون جونتران داماس (١٩١٢-١٩٧٨) من غيانا، وليوبولد سيدار سنغور (١٩٠٦-٢٠٠١) من السنغال.

يمكن ملاحظة اختلافات جوهرية بين روادها الثلاثة الرئيسيين. فقد تناول الشاعر أكثر من المنظّر، (ليون داماس)، الزنوجية في مقدمة ديوانه الشعري بوصفها **القوة المحركة** لأي شعر جديد وحقيقي، أي الشعر المُحرِّر. بينما شدّد (إيمي سيزير) مرارًا على أن الزنوجية كانت أولاً وقبل كل شيء **استعادةً للتراث** بهدف استعادة زمام المبادرة. وقد أوضح بقوله: الزنوجية ليست فلسفة، وليست ميتافيزيقا، وليست تصورًا مصطنعًا للكون، بل هي أسلوب في عيش التاريخ من داخل التاريخ؛ تاريخ مجتمع فريد بتجربته، من الترحيل السكاني، ونقل الناس بين القارات، إلى ذكريات بعيدة عن معتقدات قديمة، وشظايا ثقافات مغتصبة. وكيف لا نصدق أن هذا كله، مع

---

(١) آمنة بلعلي، وجابر عصفور، وآخرون، النقد الثقافي. إلى أين، مرجع سابق، ص١٦.

(٢) آمنة بلعلي، وجابر عصفور، وآخرون، النقد الثقافي. إلى أين، مرجع سابق، ص١٩.

(٣) آرثر أيزابرجر، النقد الثقافي، تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، مرجع سابق، ص٣٠-٣١.

تماسكه الخاص، يشكل إرثًا؟ على عكس (داماس وسيزير) فقد جاء (سنغور) بمفهومه عن الزنوجية بقوله: هي **تعبير عن فلسفة** يمكن قراءتها في نتاجات الثقافة الأفريقية المختلفة؛ وبالأخص في الديانات الأفريقية. على الرغم من تباينها من منطقة إلى أخرى، ومن ثقافة إلى أخرى. لا تزال هناك أدلة أثنوغرافية على أن العديد منها يشترك في أنها مبنية على وجود قوى الحياة. يعلن (سنغور)، في محاضرة ألقاها في جامعة (لوفانيوم) في (كينشاسا) بعنوان (عن الزنوجية)، بيّن أن النظام ككل يستند إلى **مفهوم القوة الحيوية** باعتبارها جوهرًا سابقًا على الوجود نفسه، وهي التي تشكّل الوجود وتمنحه طبيعته. هذه القوة، التي منحها الله، لا تقتصر على الإنسان فقط، وتتمثل الغاية الكامنة وراء هذه القوة الحيوية في التزايد والنماء المستمر، مما يجعلها مفتاحًا لفهم دينامية الوجود بكل أبعاده وتداخلاته التاريخية والميتافيزيقية.

غالبًا ما تُصوَّر حركة الزنوجية على أنها جوهرية عرقية وخصوصية. "غالبًا ما تشير هذه الأوصاف إلى مقال (جان بول سارتر) (أورفي نوار) المنشور عام ١٩٤٨. في هذا المقال، وصف (سارتر) حركة الزنوجية بأنها عنصرية مناهضة للعنصرية"[١]. غير أن الزعم بأن الزنوجية تمثل جوهرًا ثابتًا يستدعي بحثًا أعمق؛ فما المقصود بوصف شيء ما بأنه جوهري، ولأي غرض يُستدعى هذا المفهوم؟ إن الفكرة مثيرة للريبة إلى حد كبير، وقد تعكس في الوقت نفسه تصوّرات بيضاء عن المقاومة وبناء ما يُعرف بالعالم الثالث. إذن الزنوجية جاءت نتيجة جهود الكتّاب والمنظّرين الزنوجيين في تصديهم لمفاهيم غربية تركزت حول العِرق والعنصرية والتطرّف.

كان منظري حركة الزنوجية منخرطين في تحقيق التغيير السياسي من خلال إبراز العرق، بدلًا من الإهمال الشائع، الذي كان سائدًا في عصرهم ومحيطهم، لا سيما بين مفكرين آخرين من المستعمرات. هذا الإبراز للعرق لا يعني بالضرورة فهمًا بيولوجيًا له. لم تكن فكرة العرق مفهومًا بيولوجيًا بحتًا عند ولادة مفهوم الزنوجية، كما جادل (كوامي أبياه) في كتابه (في بيت أبي). لم يكن المفهوم محصورًا في بعد بعينه، بل كان يشير إلى مزيج معقد من العناصر البيولوجية والثقافية والتاريخية. ومن خلال الاطلاع على مناقشات غاياتري سبيفاك حول مفاهيم الاستراتيجية والجوهر[٢]. يتضح كيف يُستخدم إبراز صفة مشتركة، حتى وإن لم تكن مستقرة أو دائمة، كاستراتيجية ذكية. فهي تجادل بأن مفهوم الجوهر يُوظف بشكل غير مدروس، وغالبًا ما يكون بديلًا عن غياب حجج متماسكة أخرى. كما تنتقد الهواجس المرتبطة بالجوهر في عصرنا الحالي، معتبرة أن هذه الهواجس تنبع في كثير من الأحيان من سوء استخدام المفهوم نفسه، إذ قد يكون الجوهر مجرد إشارة إلى الهوية التجريبية التي يمكن مراجعتها والتحقق منها

تأثرت حركة الزنجية بنهضة (هارلم)، وهي ازدهار أدبي وفني ظهر بين مجموعة من المفكرين والفنانين السود (بما في ذلك الروائيون والشعراء) في الولايات المتحدة، في مدينة نيويورك، خلال عشرينيات القرن العشرين. كانت المجموعة مصممة على التخلص من القناع (باستخدام كلمة الناقد هيوستن أ. بيكر الابن) والتلميح الذي رافق بالضرورة التعبير الأسود في مجتمع معادٍ. يرتبط نهضة (هارلم) بكتّاب مثل الشاعر (لانغستون هيوز)، لكن (كلود ماكاي)، وهو شخصية أقل شهرة إلى حد ما، هو من لفت انتباه سنغور[٣].

بدأ الفنانون ينظرون إلى حقبة نهضة (هارلم) بصفتها مصدرًا أساسيًا للإلهام الفني، حيث جسّد فنانون مثل (جاكوب لورانس، ورومار بيردن، وفيث رينغولد) مشاهد العشرينيات والثلاثينيات وحياة منطقة (هارلم) في أعمالهم[٤]. وأسهم المناخ الثقافي والفني الذي أفرزته نهضة (هارلم) في

---

(1) Lundahl, Mikela. "Negritude–An anti-racist racism?(Or who is the racist?)." Negritude: Legacy and present relevance (AD2009): 83-96, p1.

(2) Lundahl, Mikela.(Negritude–An anti-racist racism? (Or who is the racist?)." Negritude: Legacy and present relevance" AD 2009): p3.

(3) Locke, Alain. (The new negro. Simon and Schuster, AD 2014).p1-2.

(4) Locke, Alain. (The new negro. Simon and Schuster, AD 2014).p1-2.

تمهيد الطريق أمام تطورات لاحقة، كالتي شهدتها حركة (أفري كوبرا) والفنون السوداء في ستينيات القرن العشرين، وهي حركات أولت أهمية كبرى للتعبير عن تجربة الأمريكيين المنحدرين من أصل أفريقي، وإبراز التراث الأفريقي والفخر بالهوية العرقية، إلى جانب معالجة السياسات العرقية في سياقاتهم الفنية والثقافية. يكمن الإرث الدائم لنهضة (هارلم) في الاهتمام المستمر باستكشاف وتحديث وتصوير تجربة الأمريكيين من أصل أفريقي، المعاصرة والتاريخية على حد سواء. فالزنوجية إذن هي تأكيد للهوية والاعتزاز بالانتماء الثقافي الأفريقي، التركيز على معاناة الإنسان الاسود. وما مر عليه من اضطهاد وتعنيف عبر فترات من الزمن. وتميزت السرديات الزنوجية بتوظيف الرموز والموروث الشعبي الأفريقي، وتكثيف استخدام السرد والوصف لتصوير الحياة اليومية ومظاهر الصراع الفكري والاجتماعي بين السود والبيض. فضلاً عن استخدام الصور الشعرية المليئة بالدلالات السريالية وكما بدا في أعمال سنغور ودماس وسيزير. وأخيراً تميزت بالجرأة في الطرح لتقديم صور فكرية وثقافية تعبر عن صورة الرجل الأسود العصري.

في السينما هناك أفلام عديدة تناولت الزنوجية ومنها: فيلم Monsters and Men هو فيلم درامي أمريكي من تأليف وإخراج رينالدو ماركوس غرين و تم عرضه في قسم المسابقة الدرامية الأمريكية في مهرجان صاندانس السينمائي والفيلم مستوحي من مقتل إريك جارنر، الشاب الأسمر الذي مات أثناء اعتقاله عام ٢٠١٤، مرددا نفس مقولة جورج فلويد (لا أستطيع التنفس). وفيلم "المساعدة" (The Help) الذي يروي قصة عاملات منازل سود في الجنوب الأمريكي. وفيلم "محطة فروتفيل" (Fruitvale Station) المبني على قصة مقتل شاب أمريكي أسود على يد الشرطة. فيلم If Beale Street Could Talk، تدور أحداثه حول تيش، وهى امرأة في حي هارلم تناضل يائسة لإثبات براءة حبيبها من جريمة اغتصاب اتهم بها زورًا وبهتانًا على خلفية من العنصرية، بينما هي حامل في طفلهما الأول، وتسترجع تيش طوال هذه الفترة كل ذكرياتها مع حبيبها منذ نشأتهما معًا في الطفولة ولحظات الحب الأول وصولًا إلى اللحظة الحرجة الحالية. وأخيراً فيلم: ١٢ عامًا من العبودية (٢٠١٣) تدور احداث هذا الفيلم حول القصة الحقيقية المرعبة لـ(سولومون نورثوب)، وهو رجل أسود حر المولد تم اختطافه من نيويورك وبيعه كعبد في الجنوب.

النسوية

لتعريف هذا المصطلح نجد بأنه عبارة عن مجموعة من الحركات السياسية والأيديولوجية والحركات الاجتماعية، والتي يجمعها قاسم مشترك وهدف واضح يتجلى في تحقيق المساواة السياسية والاقتصادية والشخصية والاجتماعية بين الجنسين. يختلف تعريف مصطلح "النسوية" من شخص لآخر. يُعرّف (شامان نحال) في مقاله (النسوية في الرواية الإنجليزية) النسوية بأنها "نمط وجود تتحرر فيه المرأة من متلازمة التبعية. هناك متلازمة تبعية: سواء أكانت للزوج أو الأب أو المجتمع أو جماعة دينية أو عرقية. عندما تتحرر النساء من متلازمة التبعية وتعيش حياة طبيعية، تتجسد فكرتي عن النسوية[1]. أي هي دعوة للتحرر من قيود الذكورية، والسعي لتحقيق المساواة والعدالة للمرأة على بمختلف جوانب الحياة. وبما أن النسوية تغطي مجالات بحثية متنوعة، فإنها تتناول تاريخ اضطهاد المرأة والوسائل الممكنة للتغلب على قلق التأليف من خلال إرساء منهج أدبي خاص بها. اشتُقّ مصطلح "النسوية" من الكلمة اللاتينية "femina" التي تعني "امرأة"، واستُخدم لأول مرة في سياق قضايا المساواة وحركة حقوق المرأة. يُعرّف قاموس (أكسفورد) الإنجليزي النسوية بأنها حالة من الأنوثة أو الطابع الأنثوي. ويُعرّف قاموس (ويبستر) مصطلح النسوية بأنه مبدأ وجوب تمتع المرأة بحقوق سياسية مساوية لحقوق الرجل. تقول (توريل موي): إن كلمتي نسوية أو نَسَوية هما وصفان سياسيان يُشيران إلى دعم أهداف الحركة النسائية

(1) Raina, Javeed Ahmad. (Feminism: An Overview. International Journal of Research 4.13 AD 2017), 3372-3376, p1-2.

الجديدة التي ظهرت في أواخر الستينيات. وبالمثل، تُجادل (سيمون دي بوفوار) بأن مصطلحي المذكر والمؤنث يُستخدمان بشكل متماثل فقط كشكل في الوثائق القانونية[١].

غالبًا ما تتضمن مفاهيم النسوية بارتباطها مع المظهر، وطرق التصرف للرجال والنساء لعبت النسويات، ولا تزال تلعب، بمجموعة من الخيارات في عملية تقديم الذات، مسجلةً ارتباطًا بكل من الجسد والمعنى الاجتماعي للأنوثة[٢]. وهكذا يتم إنتاج صور متنوعة، ومتنافسة أحيانًا، للنسوية، وتكتسب هذه الصور معانيها الاجتماعية الخاصة. من المهم التأكيد على هذا الآن لأنه في النسوية المعاصرة، يُعد بناء صور جديدة عملية واعية. هناك جانب مهم يتمثل في استكشاف الثقافة بمعناها الأوسع

وتُعد النسوية، في الواقع، محاولة جادة للتحليل والفهم والتوضيح، نظرًا لتعدد المفاهيم النفسية والاجتماعية والثقافية للأنوثة. ولتوضيح مفهوم النسوية وايجاد اجابة لما يعنيه المصطلح، فنجد هناك الكثيرات، نسويات وغير نسويات، ممن لا يجدن في سؤال: ما هي النسوية؟ أي معنى يُذكر. يبدو مضمون مصطلح النسوية بديهيًا، وهو أمرٌ يُمكن اعتباره أمرًا مسلمًا به[٣].

يبدو الآن أن افتراض وضوح معنى النسوية يحتاج إلى إعادة نظر. فقد أصبح هذا الافتراض عائقًا أمام فهم النسوية، في تنوعها واختلافاتها، وفي خصوصيتها أيضًا. من الممكن بالتأكيد وضع تعريف أساسي للنسوية والحد الأدنى، يمكن أن تشترك فيه النسويات والنسويات اللا-نسويات. يتفق الكثيرون على أن النسوية هي على الأقل من يعتقد أن النساء يعانين من التمييز بسبب جنسهن، وأن لديهن احتياجات محددة تظل منفية ومُشبعة، وأن إشباع هذه الاحتياجات يتطلب تغييرًا جذريًا وقد يراه البعض بأنه يمكن أن يعد ثورة في النظام الاجتماعي والاقتصادي والسياسي.

الاعتقاد الأساسي وراء النظرية النسوية هو أنه منذ فجر الحضارة الإنسانية، مُنحت المرأة مكانة ثانوية في الخطاب الاجتماعي الذي يهيمن عليه الذكور والتقاليد الفلسفية الغربية. يُظهر تاريخ كل حضارة أن المرأة كانت دائمًا خاضعة لموقف لا تملك فيه أي وسيلة لاستعادة هويتها الفريدة إلا إذا أعادت النظر في التاريخ، واستكشافه، وأخيرًا، إعادة تأسيسه من خلال تجاربها ورؤاها الخاصة. لاستكشاف هويتهن الفريدة، على النساء تعريف أنفسهن وفقًا للمُثُل والمعتقدات الذكورية المُتوارثة جيلًا بعد جيل. وقد أنتجت هذه المعتقدات نظامًا مهيمنًا من خلال خلق كائنات أنثوية مُهيأة لقبول قيم هذا النظام.

يجمع كتاب (دفاع عن حقوق المرأة) بين نداء لصالح المرأة ونقد اجتماعي عام يستخدم موضوعات رئيسية من عصر التنوير ويستخدمها لإلقاء الضوء على وضع المرأة واحتياجاتها. على سبيل المثال، يُعدّ الطلب على التنمية الفردية الحرة في مجتمع مفتوح للموهبة مطلبًا للثورة الفرنسية. وتوسّع (ماري وولستونكرافت) هذه الفكرة لتشمل النساء[٤]. إذ تُحدّد نقدها للحقوق والواجبات والاستثناءات الوراثية، لتشمل تلك التي تنبع من الاختلاف الجنسي. يُدفع هذا الدافع لتوسيع نطاق النقد الاجتماعي ليشمل النساء باسم إنسانية المرأة الأساسية. والادعاء هو أولًا وقبل كل شيء، أن النساء جزء مماثل من الجنس البشري الذكوري، وبالتالي يتمتعن بالحقوق المستحقة لجميع البشر. وعند تقديم هذا الادعاء، يتم الجمع بين عدة عناصر.

---

(1) Raina, Javeed Ahmad. (Feminism: An Overview, International Journal of Research 4.13 AD 2017), 3372-3376, p1.

(2) Delmar, Rosalind. (What is feminism?. Theorizing feminism. Routledge, AD 2018), 5-28, p8.

(3) Delmar, Rosalind. (What is feminism?. Theorizing feminism. Routledge, AD 2018), 5-28, p8.

(4) Delmar, Rosalind. (What is feminism?. Theorizing feminism. Routledge, AD 2018), 5-28, p18.

لذلك، كانت (النسوية) حركة اجتماعية، انطلقت من خلال سلسلة من حركات المقاومة ضد مفهوم النظام الأبوي، وعدم المساواة الاجتماعية، ودور الرأسمالية في اضطهاد المرأة. في البداية، كانت نظامًا مفككًا وغير متماسك لمعارضة الفكر والممارسة الذكورية، أما الآن، فقد أصبحت النظرية النسوية مجالًا راسخًا للبحث والدراسة النقدية، بعد أن بدأت الموجة النسوية الثانية في ستينيات القرن الماضي، وارتبطت بمفكرين متنوعين ناضلوا من أجل حقوق قانونية واجتماعية متساوية للمرأة. في هذه الفترة، ظهرت العديد من الأعمال البارزة في الساحة الأدبية، مما مثّل دعوة قوية لتحرير المرأة من اللغة الذكورية المشفرة والنظام الفلسفي. تشمل الأعمال الرئيسية للموجة النسوية الثانية، على سبيل المثال لا الحصر، كتاب (سيمون دي بوفوار) (الجنس الآخر) (١٩٤٩)، وكتاب (إيلين شوالتر) (أدبهم الخاص) (١٩٧٧)، وكتاب (كيت ميليت) (السياسات الجنسية) (١٩٦٩)، وكتاب (إيلين مورس) (النساء الأدبيات) (١٩٧٦)، وكتاب (ماري إلمان) (التفكير في النساء) (١٩٦٨). كانت الموجة النسوية الثالثة استمرارًا ورد فعل على الإخفاقات الملحوظة للموجة النسوية الثانية. بدأت هذه الحركة في تسعينيات القرن الماضي، وامتدت إلى النسوية ما بعد الاستعمارية، والنسوية البيئية، ودراسات النوع الاجتماعي. وفي السينما الأوربية هناك أفلام تناولت النسوية بشكل رئيسي كثيمة للفيلم ومن تلك الأفلام فيلم (حين ديلمان) ١٩٧٥، للمخرجة شانتال أكرمان، وفيه انتصرت للمرأة ويعد من أفضل الأفلام التي تناولت النسوية، وفيلم (السعادة)١٩٦٥، إخراج انييس فاردا، يتناول موضوعة الخيانة الزوجية ودور المرأة، يتناول الفيلم مفهوم السعادة خارج أطر الأعراف الاجتماعية وبيان رضوخ الرجل لرغباته اللامتناهية وعدم اكتفائه بزوجته. وغيرها العديد من الأفلام التي تناولت المرأة ودورها في العائلة أو في حياتها الزوجية وما خرجت به الموجات النسوية.

بعد الكولونية (بعد الاستعمارية)

حين غزت القوى الاستعمارية الأوروبية واحتلت أو ضمت مساحات شاسعة من العالم، لم يحظ هذا التوجه نحو الخارج بقبول ودعم من شعوب تلك القوى، وذلك لأنهم لم يلاحظوا تبريرات القوى الاستعمارية وإعطاء سمات انسانية وتحررية للبلدان المستعمرة، بل كانت ادعاءاتهم مزيفة، فهم ادعوا بأنهم سيتمكنون من إحلال النظام في المجتمعات المتخلفة. لكن أثبتت ممارسات تلك القوى الاستعمارية عكس ذلك تماماً.

ربما كان هناك خيرٌ كثير، من النواحي الطبية والتعليمية والتكنولوجية، في التأثير الاستعماري على العالم غير الأوروبي. لكن الحقيقة البسيطة تبقى أن هذه الشعوب والثقافات، بل والأمم المُستعمَرة في نهاية المطاف، مُنعت من أن تصبح ما كان من المُمكن أن تصبح عليه: لم يُسمح لها أبدًا بالتطور إلى المجتمعات التي كان من المُمكن أن تكون عليها[1]. ورغم التطور الذي حصل في النواحي العلمية والتقنية والطبية لتلك القوى الاستعمارية وأثره في بعض المجتمعات، لكن كان مما تسعى اليه دوماً قوى الاستعمار هو أن تكون تلك الشعوب والبلدان الخاضعة لها بعد الفرض السيطرة عليها، أضعف اقتصادياً وتكنولوجياً وما الى ذلك.

بعد أن تحول مصطلح العالم الثالث في نهاية الثمانينيات من القرن العشرين، انتشر مصطلح ما بعد الاستعمار "أو ما بعد الاستعمارية"، يشير هذا التحول للمصطلح إلى المكانة المهنية والهالة النظرية التي اكتسبتها هذه القضايا، على عكس الهالة الأكثر نشاطًا التي كانت تتمتع بها العالم الثالث سابقًا في الأوساط الأكاديمية التقدمية. صُنع مصطلح العالم الثالث في فرنسا في الخمسينيات قياسًا على الطبقة الثالثة (عامة الشعب، كل من لم يكونوا من النبلاء ولا رجال الدين)، واكتسب رواجًا عالميًا في السياقين الأكاديمي والسياسي، لا سيما في إشارة إلى الحركات القومية المناهضة للاستعمار من الخمسينيات إلى السبعينيات، بالإضافة إلى التحليل السياسي-الاقتصادي لنظرية التبعية ونظرية النظام العالمي. شهد العقد الماضي أزمةً مصطلحيةً حول مفهوم العالم الثالث. وتُعدّ نظرية العوالم الثلاثة، كما أشار العديد من النقاد، إشكاليةً للغاية. فمن

---

(1) Ashcroft, Bill. (Post-colonial transformation. routledge, AD 2013), p2.

جهة، شهدت العمليات التاريخية خلال العقود الثلاثة الماضية تطوراتٍ بالغة التعقيد والغموض السياسي. لقد انقضت فترة ما يُسمى بـ(نشوة العالم الثالث) وهي لحظة وجيزة بدا فيها أن يساريين العالم الأول ومقاتلي العالم الثالث سيسيرون جنبًا إلى جنب نحو الثورة العالمية، لتحل محلها انهيار النموذج الشيوعي السوفيتي، وأزمة الاشتراكيات القائمة، وإحباط الثورة الثلاثية المأمولة (مع هو تشي مينه، وفرانز فانون، وتشي جيفارا كرموز)، وإدراك أن معذبي الأرض ليسوا ثوريين بالإجماع وليس بالضرورة حلفاء لبعضهم البعض(١). ولكن الأوضاع السياسية الدولية وارهاصاتها والأنظمة الاقتصادية العالمية قد أجبرت الأنظمة الاشتراكية على عقد نوع من السلام مع الرأسمالية العابرة للحدود الوطنية. وعلى الرغم من الأنماط الواسعة للهيمنة الجيوسياسية، فإن علاقات القوة في العالم الثالث متفرقة ومتناقضة أيضًا ويستمر صراع العالم الأول/ العالم الثالث. فإن الهويات هي أسماء نطلقها على الطرق المختلفة التي نحدد بها مواقعنا، ونضع أنفسنا فيها، من خلال سرديات الماضي. ربما يكون الصراع بين رؤية للهوية تسعى لاستعادة أصلٍ ثابت، وتمثيلٍ ثابتٍ وأبديّ لذاتها، ورؤيةٍ ترى الهوية جزءًا لا يتجزأ من الظروف التحويلية للحياة المادية، هو الانقسام الأعمق في فكر ما بعد الاستعمار. "ويقطع هول شوطًا طويلًا نحو تحكيم هذا الانقسام عندما يقترح أن الهوية الثقافية ليست جوهرًا ثابتًا على الإطلاق، بل هي مسألة تموضع، ومن ثم هناك دائمًا سياسة هوية، سياسة موقع، لا تضمن مطلقًا وجود قانون أصل غير إشكالي ومتعالٍ"(٢).

في الآونة الأخيرة، تحوّل مصطلح ما بعد الاستعمار إلى اسم، يُستخدم في المفرد والجمع (ما بعد الاستعماريين)، للدلالة على فاعلي الحالة ما بعد الاستعمارية. وجاء التكريس النهائي للمصطلح بحذف الواصلة (ية، أو ين) وغالبًا ما يُدعّم مصطلح ما بعد الاستعمار بمفهومه النظري الجوهري ما بعد الاستعمار، وهو واضحٌ إلى حدٍّ كبير في الدراسات الأكاديمية (الثقافية) الأنجلو-أمريكية، في منشورات التحليلات الثقافية الخطابية المُتأثرة بما بعد البنيوية(٣).

الهامش والمركز

بعد أن تصاعد نفوذ الحكومة المركزية على المنظمات السياسية المحلية في فرنسا في بداية القرن التاسع عشر، فبدأ مصطلح "المركز" و"الهامش" يستخدم في العديد من الدراسات الاجتماعية والجغرافية في مركز القوة والثقافة في مجتمع ما ومناطقه المحيطية(٤). وذلك للتعبير عن المركز الذي يمثل السلطة والحكومة وما دونها فهو الهامش من منظمات محلية ومجتمع وأفراد بشكل عام. فكل فرد يشعر بالتهميش حسب (أليين) ويطلق عليه **مهمش** هو من يحرم من خدمات الدولة التي تقدمها للمواطن أو أي فرد في مجتمع ما، ومن لا يحصل على حقوقه الاجتماعية، كالسكن، الصحة والتعليم والتوظيف وغير ذلك من الخدمات المختلفة. وتقترب الباحثة والدكتورة **مي مجيب عبد المنعم** من مفهوم التهميش بقولها: هو عملية الاستبعاد من المشاركة الفعَّالة في المجتمع. ألا إنها في الوقت ذاته أشارت إلى التهميش، كمفهوم يرتبط عند البعض بظاهرة الفقر، ويرتبط عند البعض الآخر بفكرة انعدام الفاعلية، وغياب الدور والمشاركة الفاعلة في المجتمع(٥).

يُستخدم هذا التعبير من قِبَل علماء الاجتماع في بعدَيه الاجتماعي والجغرافي، للدلالة على طبيعة العلاقات القائمة بين القوة والثقافة داخل المجتمع ومناطقه المحيطة. ويتجلى المفهوم الاجتماعي

---

(1) Shohat, Ella. (Notes on the Post-colonial, Social text 31/32 AD 1992): 99-113, p100.

(2) Ashcroft, Bill. (Post-colonial transformation. routledge, AD 2013), p4.

(3) Shohat, Ella. (Notes on the Post-colonial. Social text 31/32 AD 1992): 99-113, p101.

(٤) ميشيل، مان، موسوعة العلوم الاجتماعية، ترجمة: عادل مختار الهواري، سعد عبدالعزيز فضلوح، (لبنان، بيروت: منشورات دار المعرفة الجامعية، ١٩٩٩م)، ص٩٩.

(٥) صورية، جيجخ، المركز والهامش في روايات عز الدين جلاوجي، "اطروحة دكتوراه منشورة"،الجزائر: تخصص أدب حديث ومعاصر، كلية الآداب واللغة العربية، ٢٠١٥-٢٠١٦م، ص٢١.

القديم في صورة التقسيم الطبقي الذي يفرّق بين فئات المجتمع، حيث تختلف طبقة الأسياد عن العبيد، وطبقة الأغنياء عن الفقراء، مما ينتج عنه تباينات واضحة في أنماط العادات والسلوكيات، مثل أسلوب اللباس والمأكل والسكن والجلوس والشرب. وهنا لا يمكن للطبقة الأدنى أن تمارس عادات الأسياد لتميزها الطبقي ولاختلافها الاجتماعي والاقتصادي، لكنها تقاطع معها في بعض الحالات وخاصةً في المجتمعات الاسلامية حيث تتقارب العادات حكراً على طبقة الأسياد وتقوم طبقة الهامش بخلق عادات تلائم طريقة عيشها وأوضاعها الاقتصادية(١).

بينما يراه البعض بأنّ مصطلح المركز والهامش من أكثر المصطلحات غموضاً وإثارة للجدل إذ يدخل في عدة مجالات منها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية إذ يكثر تداوله(٢). ولعل قيمة هذا المفهوم تكمن في قدرته على الجمع بين هذه المجالات وتكييف عناصرها ضمن منظومة واحدة؛ إذ ما إن نتناول أحد هذه المجالات حتى نجد المجالات الأخرى متداخلة معه بدرجات متفاوتة، مما يجعل الفصل بينها أمرًا صعبًا في كثير من الأحيان. ويقال عن أي فرد غير مندمج في المجتمع عاش على الهامش بمعنى عاش منفرداً. ويكون هذا التصرف بإرادته الكاملة، اما إذا هُمش من قبل غيره وهو يريد الاندماج في المجتمع والحصول على دوره الطبيعي داخل ذلك المجتمع، ولا يحقق مبتغاه فيسمى مهمشاً. وتكون هناك سلطة عليا تتحكم بإرادته فهو سيكون على الهامش بالقسر. أما الهامشي: هو الذي يعيش منفرداً ولا يرغب بأن يكون مندمج في المجتمع(٣).

أي أن هناك بشكل عام مفهوم مشترك للمهمش والذي يُستخدم في مناطق عدة من العالم لتوضيح معنى المهمش، فهو من يعاني الأقصاء والتمييز الاجتماعي. ويطلق بصفة عامة على كل منبوذ ومتمرد على سلطة المركز وهذا ما يؤكده تعريف "فينسنت باير": بتوضيح لفظة الهامش، فهي بحسبه لفظة جديدة، وحديثة العهد، وتجمع إجمالاً بين عدة مواقف، إذ يقول: فالهامشية بين المنحرف والمتشرد من الناحية القانونية، وبين المجنون والمدمن من الناحية الصحية، وبين الأمي والمهاجر من الناحية الثقافية، وبين الفقير جداً والعاطل من الناحية الاجتماعية والاقتصادية(٤).

أما في الجانب الفني هناك تقابل بين المركز والهامش ففي الروايات يؤدي إلى علاقات مختلفة، ومتنوعة من تضاد واختلاف وتكامل وتناقض، وجمالية العمل الفني لا تبرز في الرواية أو القصة أو الفيلم وغيرها، بدون الصراع والتباين في شخصيات العمل الفني، وكما هو معروف بأن من دون الصراع لا يوجد دراما أو أي عمل فني، إذن فلا يمكن تخيل عمل فني لا يسوده الصراع والنزاع. وتم تناول دلالة المهمش في السينما لتعبر عن صراع الشخصية المهمشة وتفاقم ازمتها وصولاً الى التحول في الشخصية والتحرر من قيود المركز وسطوته والتمرد عليه، ففي الفيلم الايطالي (Dogman) 2018، اخراج ماتيو غاروني، يثور البطل "لوتشيو" الرجل الطيب صاحب صالة استقبال الكلاب، وينتقم من صديقه القديم تاجر المخدرات الذي يمثل المركز وصاحب السطوة والقوة، في بنية الفيلم، فيقرر قتله في النهاية معبراً عن ثورة الهامش ضد الاستبداد ومركزية القرار التي أودته في السجن. وهناك امثلة عديدة من الأفلام الأوربية التي تناولت دلالة المهمش ومنها أيضاً الفيلم الفرنسي "La Haine" ١٩٩٥، إخراج ماتيو كازافيتش، إذ يعاني ثلاث اصدقاء من التهميش والإقصاء وهم يعيشون في حي للفقراء والمهاجرين، يعانون من التفرقة وسطوة الشرطة وسوء معاملتها لهم. وغيرها العديد من الأفلام.

ومن الأفلام التي تناولت المهمش في السينما الأوربية هي: فيلم (La Haine) سيناريو إخراج: "ماتيو كاسوفيتز"، مستوحى من أحداث شغب حقيقية في ضواحي باريس، تدور أحداث الفيلم حول ثلاثة شباب في ضواحي باريس الفقيرة يواجهون العنصرية والعنف الشرطي، رمز

---

(١) دليلة، الباح، المركز والهامش: مفهومه، انواعه، جذوره، "بحث منشور"، الجزائر: مجلة قراءات، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، العدد٤، ٢٠١٤م، ص٢٩٩.

(٢) المصدر نفسه، ص٢٩٨.

(٣) ميشيل، مان، موسوعة العلوم الاجتماعية، مرجع سابق، ص١٨.

(٤) بركات محمد ارزقي، الثقافة الهامشية وأثرها على الانحراف، "اطروحة دكتوراه منشورة"، الجزائر: دراسة ميدانية نفسية اجتماعية، الحلقة الثالثة في علم النفس الإكلينيكي، جامعة الجزائر، ١٩٨٨-١٩٨٩م، ص٢٧.

للإقصاء في أوروبا. وفيلم "Divines" ٢٠١٦، إخراج "هدى بنيامينا" فرنسية من أصل مغربي، تدور أحداث الفيلم حول فتاتين في إحدى الضواحي الفقيرة، ويتم تناول الفقر والجريمة كنتيجة للهامشية الاجتماعية. الفيلم إنتاج فرنسي- قطري، وشاركت بنيامينا أيضًا في كتابته مع "رومان كومبينجت" و"ماليك روملياو". وغيرها العديد من الأفلام التي تناولت المهمش وما تؤول اليه قضية التهميش من كونها معطيات تقود الفرد للجريمة أو العزلة أو الاضطرابات النفسية التي تجعل الفرد فاقداً لقيمته الذاتية وفاقداً لهويته الإنسانية.

على امتداد الأجيال تجسدت رعاية الدولة للأدباء والمؤرخين والفنانين في منحهم نفقاتٍ منتظمة أو تخصيص وظائف رسمية لهم، كما في حالة المؤرخ الرسمي للملك في فرنسا أو الوظائف التي شغلتها النخبة الأدبية في إنجلترا. أدبياً يطلق عليه الأدب الدوني وسُميَ الأدب السوقي وأحياناً الآداب الهامشية، وهو قطاع تجاهلته الكتب والبرامج الاشهارية والمناهج التربوية. ازدهر في القرن التاسع عشر، إذ حلل "شارل نيزار" مضمونها في كتابه تاريخ الكتب الشعبية أو أدب نقل الأخبار[١].

الهُوية

كانت الهوية الجماعية هي أقدم شكل من أشكال الهوية، إذ تقوم على الإيمان بوجود جماعات تُعرف باسم "المجموعات"، تعمل كنُظم محددة سلفًا للمواقع والأسماء الخاصة بالأفراد، مما يؤدي إلى إعادة إنتاج التماثل عبر الأجيال. ووفقًا لهذا التصور، يمتلك كل فرد انتماءً أساسيًا بصفته عضوًا في مجموعته، إلى جانب مكانة فريدة تحدد موقعه داخلها. وترتبط هذه الأشكال ارتباطًا وثيقًا بالإيمان بالطبيعة الجوهرية للانتماء إلى مجموعات تُعَدّ أساسية أو مستقرة، وتُستمد شرعيتها من كونها عنصرًا حيويًا في وجود الفرد ذاته.

وسواء تعلق الأمر بثقافات أو أمم أو اثنيات أو اتحادات، تعتبر السلطات والأشخاص أنفسهم مجموعات الانتماء هذه مصادر جوهرية للهوية. تدوم هذه الطرائق في مماثلة الافراد انطلاقاً من مجموعة انتمائهم في المجتمعات الحديثة، ويمكن للأشخاص أنفسهم أن يمثلوها: يمكنها أن تكون للذات بمقدار ما تكون للغير[٢].

لا تتكوّن الجماعات أو المجتمعات بالضرورة حول مبادئ محددة وثابتة، ويعود ذلك إلى سببين رئيسين: أولًا، قد يخضع منطق العمل الجماعي لمسعى بسيط يهدف إلى تحقيق السلطة عبر تعبئة الهوية. وثانيًا، يمكن للأفراد أن يسعوا بمهارة إلى تحقيق مصالح شخصية بعيدة تمامًا عن أيديولوجية الجماعة، مع الاستمرار في دعم أفعالها على المدى المتوسط. وتتميّز الهوية بطابعها الديناميكي من حيث طبيعتها، إذ تغذّي أسطورة متجذّرة في التاريخ السياسي، سواء تعلّق الأمر بالطبقة أو العرق أو الدين، وسواء استندت إلى الرغبة في الأصالة الثقافية، أو الحاجة إلى الانتماء والاعتراف، أو إلى نزعات الإقصاء والتعصب والعداوة، بل وحتى إلى مشاريع إبادة لعدوّ حقيقي أو متخيَّل[٣]. ومن هذا المنطلق، تُعد الهوية مفهومًا عمليًا، لأنها تميّز نمطًا محددًا من أشكال الصراع. ومع ذلك، يبقى هذا المصطلح قاصرًا عن الإحاطة بالتنوع الكبير في أنماط الفعل السياسي المعاصر.

أما (تشارلز تايلور) الفيلسوف الكندي فيقول في تعريفه للهوية: "إنها تعني من نكون، فهي المكان الذي ننتسب اليه"[٤]. إذن هي تجسيد حقيقي للخبرات والتجارب السابقة، التي تضفي معنى على

---

(١) دليلة، الباح، مرجع سابق، ص٣٠٦.

(٢) كلود دوبار، أزمة الهويات (تفسير تحول)، ترجمة: رندة بعث، (لبنان، بيروت: المكتبة الشرقية، ٢٠٠٨م)، ص٢١.

(٣) STOLJAR, Natalie. (Essence, identity, and the concept of woman. Philosophical topics, AD 1995), 23.2: 261-293, p265.

(٤) زعايمية دينة، وحومري وصال، أزمة الهوية الجندرية عند غوديت بتلر، "بحث مستل منشور"، الجزائر: جامعة ٨ ماي ١٩٤٥-قالمة- كلية العلوم الانسانية والاجتماعية\ قسم الفلسفة، تخصص فلسفة تطبيقية، وزراة التعليم العالي والبحث العلمي، ٢٠٢٣-٢٠٢٤م، ص٨.

أذواقنا، ورغباتنا، وخياراتنا، ومطامحنا. بذلك فإن هويتنا تعتمد إلى حد كبير على علاقاتنا التحاورية مع الآخرين.

بينما"أريكسون" ينظر الى أزمة الهوية بوصفها أزمة انمائية تنشأ عن التغيرات الفسيولوجية وتوقعات المجتمعات، وكغيرها من الازمات النمائية الاخرى فهي ليست ازمة بمعنى تهديد او محنة بقدر ما هي موقف نمائي يقتضي تجاوزه تحديد هوية الأنا.(١).

أي عند عجز الفرد عن تكوين إحساس بالانتماء إلى مجتمعه، بسبب غياب الدعم النفسي أثناء مراحل نموه النفسي وتطوره البيولوجي. كون الدفاعات النفسية تعجز عن تنمية الشعور بالانتماء والاحساس بالقيمة والرغبة في القبول وإشباع الرغبات في مرحلة النفس. وطفر نمائية وتحول بيولوجي جذري في حياة الانسان"(٢). لأن حياة الإنسان بفترات تتسم بقفزات نوعية سريعة على المستويين النفسي والبيولوجي. وإدراك المرء لعدم وجود علاقة ضرورية أو مباشرة بين ضغط الجماعة والخيارات الفردية يشبه إدراكه لغياب العلاقة السببية الحتمية والآلية بين التنشئة الاجتماعية والتفضيلات السياسية التي تظهر في مرحلة البلوغ. ومع ذلك، تبقى هناك عناصر موضوعية محددة وعلامات دالة على الولاءات المجتمعية، مثل اللغة والدين والأيديولوجيا المشتركة.

تشارلز تايلور دافع عن الاطروحة الفلسفية حول نشوء مفهوم (الأنا) وبالتالي مفهوم الشخص انطلاقاً من تلاقي التفكير الاخلاقي المتعلق بالخير مع الحياة الجيدة وأخذ تمييزات نوعية بعين الاعتبار تدريجياً تبرز مفهوم الحميمية، بمعنى أن البشر مزودون بأعماق حميمة حسبما يرى، فالانتصار التدريجي للداخلي على الخارجي، للعميق على السطحي، هو الذي فرض في الغرب من "أفلاطون الى ديكارت" ومن "مونتين" الى الاصلاح البروتستانتي ثم الرومانسية الألمانية والوجودية فكرة أن الهوية هي أولاً قضية ذاتية وحميمة، وعي مهذب وتأملي للتجربة الشخصية(٣).

تُطرح في الواقع إحدى أكثر مشاكل العلوم الاجتماعية شائكةً: الانتقال من الفرد إلى الجماعة، دور التنشئة الاجتماعية، وإذا كان لا بد من تقديم تعريف مؤقت للمصطلح بناءً على فكرة أن الهوية ليست جوهرًا أو مادة، فإن تحليل "الهوية الجماعية" يجب أن يتضمن السمات الست التالية: • إنها ديناميكية. • إنها مبنية وبالتالي تعتمد على رواد الأعمال. • إنها ترتكز على تقليد أو بيان جماعي مقبول وشرعي لهذا التقليد. • تحافظ على علاقة وثيقة بنظام القيم (السياسية) الذي تتحرك فيه. • إنها ترسم حدودًا، وبالتالي لها اعتراف مشترك داخلي وخارجي، وجماعة داخلية وجماعة خارجية، وأصدقاء وخصوم. • أخيرًا، لها مركز، دافع مركزي كما في الموسيقى، أو قاسم مشترك وثيق الصلة يسمح للأفراد بإدراك تعلقهم والتعبير عنه عندما يكون واعيًا(٤).

من الأفلام التي تناولت دلالة الهوية هو الفيلم الفرنسي (The Beasts) ٢٠٢٢، اخراج رودريغو سوروجوين، يركز الفيلم على المكان الريفي في (غاليسيا)، والذي لا يؤدي دور الخلفية فقط، بل يتحول إلى عنصر فاعل في تشكيل الصراع، فالبيئة الجبلية، وطبيعة العلاقات بين السكان الأصليين والوافدين، والمنازل الحجرية التقليدية كلها تعكس الهوية المحلية وتفرض إيقاعها على الحدث الدرامي.

النوع الاجتماعي

---

(١) هاني الجزار، أزمة الهوية والتعصب "دراسة في سيكولوجية الشباب"، (مصر، الجيزة: هلا للنشر والتوزيع، ٢٠١١م)، ص١٦.

(٢) محمد صدام جبر، المعلومات واهميتها في إدارة الأزمات، (تونس: المجلة العربية للمعلومات، ١٩٩٨م)، ص٦٦.

(٣) كلود دوبار، مرجع سابق، ص٤٩.

(4) VON BUSEKIST, Astrid. (Uses and Misuses of the Concept of Identity. Security Dialogue, AD 2004), 35.1: 81-98, p84.

يعد (النوع الاجتماعي) هو أحد القضايا الجوهرية التي تهتم بها كل الثقافات، "إذ تقدم كل ثقافة لأبنائها تفسيراً لوجود النوعين البشريين وأدوارهما العديدة وفقاً للقرابة، الجنس، العمل، العمر، كما وتزود كل ثقافة ابنائها بتوجيه عام حول العلاقات بينهما"[١].

وجرت العديد من المحاولات لتحديد مفهوم النوع، إلا أنّ المفهوم لا يزال مبهماً ويعتريه الكثير من الغموض، وهناك اتجاه يعرف المصطلح معتمداً على الجنس (ذكر\ أنثى) كأساس، وهناك اتجاهاً آخر يعرف المصطلح على أساس الأدوار الخاصة بالرجال والنساء داخل المجتمع.

و(النوع) كلمة انجليزية تنحدر من أصل لاتيني (Genus) تعبر عن الاختلاف والتمييز الاجتماعي للجنس، كما وتصف الأدوار التي تعزى للنساء والرجال في المجتمع والتي لا يتم تقسيمها بحسب الخصائص البيولوجية، وإنما بواسطة القواعد والمعايير والمحظورات التي تحددها ثقافة المجتمع. وفقاً لهذا التعريف، تختلف الأدوار النوعية من ثقافة إلى أخرى، كما أنها قابلة للتطور والتغيير مع مرور الوقت. وتتأثر النظرة إلى ما يُعتبر مناسباً من أعمال للنساء أو للرجال بعدد من العوامل، مثل العمر، والموقع الطبقي، والظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي يعيشها المجتمع. لذلك، فإن مكانة كل من النساء والرجال وأدوارهم قد تتباين حتى داخل الثقافة الواحدة. وكان لا بد لمفهوم النوع أن يستوعب هذه القابلية للتطور والتغيير لذلك فهو مفهوم ديناميي يؤكد على أن كل ما يتوقع من النساء والرجال فيما عدا وظائفهم الجسدية المتمايزة بيولوجياً يمكن أن يتغير بمرور الزمن تبعاً للعوامل الاجتماعية والثقافية المتنوعة."[٢]

أي أنّه ضمن الأطر الثقافية يعبر عن تصورات الفرد تجاه ذاته فضلاً عن نسق الأدوار والعلاقات بين أفراد المجتمع التي تتحدد عن طريق الثقافة لتخلق الضوابط الاجتماعية. والمصطلح لا يبحث عن التكامل بين أعضاء المجتمع بطرفيه حتى لا تُظلم فئة على حساب أخرى.

وبالنهاية فإنّ المصطلح يُعبر عن نظرةِ الفرد وتصوراته عن ذاته وعن خصائصه النفسية. وهو لا يدعو الى تكليف الأفراد بأدوار اجتماعية وفقاً لفئات تصنيفية قائمة على أساس الجنس.

عرفت الموسوعة البريطانية الهوية (النوعية) بأنها: "شعور الإنسان بنفسه كذكر أو أنثى وفي الأغلب فإن الهوية (النوعية) والخصائص المعنوية تكون على اتفاق أو تكون واحدة، ولكن هناك توافق بين الصفات المعنوية وهويته (النوعية)، أي شعوره الشخصي بالذكورة والأنوثة."[٣]

تكمن خطورة التعريفات (النوع) في التطرق الى الأنوثة والذكورة بالمعنى العضوي منفصلة عن البنية النفسية والأدوار الاجتماعية الأفراد وأن هذه الأدوار هي مفاهيم اجتماعية مكتسبة وليس لها عالقة بالطبيعة العضوية والفيزيولوجية لكال الجنسين في التربية الاجتماعية هي التي تحدد الدوار الاجتماعية بالتالي فالمجتمع والتربية هما العاملان الحاسمان في تكوين النفسية الأنثوية أو الذكرية بغض النظر عن الطبيعة العضوية، حيث أن الهوية (النوعية) ليست بالولادة كما يوضح التعريف بل تؤثر فيها العوامل النفسية والاجتماعية بتشكيل نواة الهوية (النوعية) وهي تتغير وتتوسع بتأثير العوامل الاجتماعية كلما نما الطفل.

نظرية الدور الاجتماعي من تعريف المجتمع لأدوار المرأة والرجل وتعرف هذه النظرية الدور الاجتماعي بأنه مجموعة من السلوكيات المتوقعة وما يرتبط بها. ومن رائدات هذه النظرية (أليزابيث جينوي) مؤرخة وروائية أمريكية وناقده أدبية وناشطة في مجال حقوق المرأة درست في كلية (بارنارد). التي اعتبرت أنّ الدور الاجتماعي ينفذ من بعدين: الأول يرى أنّ الأدوار موجودة بشكل مستقل وخارجي إن افراد من المجتمع يعرف الأدوار بشكل عام بحيث يتجاوز

---

(١) محمد لطفي وآخرون، التنوع البشري الخلاق: تقرير اللجنة العالمية للثقافة والتنمية، ترجمة: محمد يحيى، (مصر، القاهرة: الطبعة العربية، المجلس الاعلى للثقافة ١٩٩٧م)، ص١٤٣.

(٢) هدير محمد محمود عبد الحافظ، "مفهوم الجندر والدور البنائي المتغير""دراسة انثروبولوجية"، مصر، الاسكندرية: مجلة كلية الآداب ـ جامعة الإسكندرية 68، عدد ٩١، ٢٠٢٢م، ص٥٨٩.

(٣) أمل عائض الرحيلي، مفهوم الجندر وأثاره على المجتمعات الإسلامية، (السعودية، جدة: مركز باحثات لدراسة المرأة، ٢٠١٦م)، ص٧٣.

الأفراد الذين يمارسون هذه الأدوار[١]. فكل فرد في المجتمع يمارس مجموعة محددة من الأدوار. مما يعني أنّ فاعلية الدور تتكون عن طريق المجتمع ومفهومه الخاص بالجنس. أما البعد الثاني يرى بأن المجتمع يعتنق الأدوار المناسبة حسب الجنس، فالمرأة على سبيل المثال ما زالت مرتبطة بدور الرعاية، والتوقعات المرتبطة بهذا الدور هي الغاية بالأساس بالأطفال وكبار السن، وما شابه. والأنثى الموجودة في العائلة هي من يقع على عاتقها ممارسة هذا الدور وما يرتبط به من توقعات، لذلك تؤثر هذه التوقعات على عملها خارج المنزل وعلى أنواع الأعمال التي تمارسها. ويمكن تحديد مفاهيم النوع من نواحي متعددة على النحو الآتي:

١. إنّ (النوع) من الناحية السوسيولوجية والمفاهيمية يشير إلى الأدوار والعلاقات والهويات التي يبنيها المجتمع حول الاختلافات البيولوجية بين الجنسين، فالجنس يتعلق بالاختلافات البيولوجية والفيزيولوجية، أما (النوع) هو مفهوم اجتماعي وثقـافي يعكس توقعات المجتمع حول كيفية تصرف الأفراد بناء على جنسهم.

2. أما النتائج على مستوى الحركة النسوية نجد (سيمون دي بوفـوار) شددت على أن الأدوار (النوعية) ليست نتيجـة طبيعيـة للاختلافـات البيولوجية، بل هي منتجات اجتماعية وثقافية وهذا ما جعلها تدعو الى تحرر النساء من القيود (النوع) التقليدية.

3. أما بالنسبة لـ(جوديت بتلر) فهي ترى بأن (النوع) ليس شيء نملكه بل مجموعة من الأفعال والتصرفات التي نقوم بهـا باستمرار لإنتاج وتثبيت الهوية (النوعية)، كمـا تشـير إلى أن الاعتـراف المتبادل يلعب دوراً حاسما لتكوين الهوية (النوعية) ويقود إلى مجتمع أكثر عدالة وشمولية."[٢]

إن أهم ما يميز سياق ظهور مصطلح (النوع) هو انطلاقه من سياق فكري ومعرفي، وبأصوات نسائية في التجربة الغربية، قبل أن يتحول إلى مصطلح حقوقي يشكل محور اتفاقيات ومعاهدات وبرامج عمل بمؤتمرات الامم المتحدة[٣]. الشيء الذي يعني ان الحاجة اليه انطلقت من كتابة المرأة وتعبيرها عن الحيف الذي لحق بها من جهة موقعها في الحياة العامة، ومن جهة ثانية في التصور الثقافي والذهني للمجتمعات للمرأة بوصفها غير قادرة على التساوي مع الرجل. وأسهمت الدراسات النقدية الأدبية في تفكيك الصورة التقليدية عن المرأة والرجل معاً، وتحليل اللغة الابداعية سواء التي تنطبق على تلك الصور، وتعمل على احيائها رمزياً أو التي تبني صوراً جديدة تحضر فيها المرأة ذاتاً متساوية مع الرجل.

ثالثاً: الاشتغال الدلالي وتقديم المعنى في الفيلم الأوربي

يتجلى تعقيد النص السينمائي في التدريب الكامل والانفتاح على أي نوع لغوي، علماً أنّ المخرجين الكبار مخترعي الخطاب، هيتشكوك، فورد، هواكس، غريفيث، مورناو أو لانغ اشتهروا بالبحث عن استقلالية في الصور بخصوص اللغة الفعلية[٤].

إنّ السمات الفهرسية والأيقونية للصورة الفوتوغرافية تؤكد أنّ الواقع ليس مجرد تجسيد في السينما، وإنّما يتم تقديمه بالفعل. وإدراك الحركة يكمل الاحساس، حيث أنّ العالم يبعد نفسه عن الشاشة المسطحة ويكتسب الحجم والامتداد المكاني. إنّ التعبير السينمائي يصبح ملموسًا عينيًا، مع اضافة الايقاع والصوت. لكن ابنية واشكال التجسيد تحول (أو تغير شكل) الواقع، وتشحنه

---

(١) عصمت محمد حوسو، الجندر الأبعاد الاجتماعية والثقافية، (الأردن، عمان: دار الشروق ، ٢٠٠٩م)، ص١٥٨.

(٢) زعايمية دينة وحومري وصال، أزمة الهوية الجندرية عند غوديت بتلر، "بحث مستل منشور"، الجزائر: وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة ٨ ماي ١٩٤٥ـقالمة- كلية العلوم الانسانية والاجتماعية\ قسم الفلسفة، تخصص فلسفة تطبيقية، ٢٠٢٣-٢٠٢٤م، ص٧٥.

(٣) زهور كرام، الجندر المفهوم والمقاربة العربية، (سلطنة عمان: دراسات مجلة تفاهم، العدد٤٣، ٢٠١٤م)، ص٢٤٣-٢٤٤.

(٤) فران، فينتورا، الخطاب السينمائي: لغة الصورة، ترجمة: علاء شنانة، (سوريا، دمشق: منشورات وزارة الثقافة- المؤسسة العامة للسينما، ٢٠١٢م)، ص٢١.

بمجموعة من الاشارات. والاطار هو بالفعل نوع من التفسير، فهو يحدد الزمان والمكان، والافعال تفقد الكثير من براءتها، وكما يرى (ميتري): "عندما تتحد في سلسلة من الأحداث فإنها تكتسب احساساً درامياً سردياً، وقيمة رمزية. وفي السينما يبدو كما لو إن العالم ذاته اصبح ثرياً ومحملاً بالمعنى"[١].

في حين يرى (ميتز) بأن السينما ليست نظاماً لغوياً، أو بشكل أكثر تحديداً: "إذا كان النظام اللغوي هو نظام من العلامات يستخدم لتبادل الاتصال، فإنه ليس لدى السينما مثل هذا النظام، ولا تتألف من علامات، وليس لديها هدف تبادل الاتصال"[٢]. لأن السينما ناتجة عن تنظيم لقطات مختلفة، وهي تعتمد أكثر على الجمع بين عناصر متناثرة وليس على اختيار عناصر من نموذج واحد، علاوة على ذلك فلا يمكن مساواة الصور السينمائية بالعلامات كما نفعل مع الكلمات. إنّ أية لقطة هي بالفعل تشبه عبارة منطوقة أو جملة، لأن ما يعرض على الشاشة، لا يعمل على مستوى الاتصال، بل على مستوى التعبير. والصورة الفيلمية رغم دقتها، بالغة المرونة وقابلة للتأويل. ومع ذلك فإننا نخطئ إذا دفعتنا هذه الحالة إلى الوقوع في تعميم لا مبرر له، فإنه من الممكن أن نتجنب كل خطأ في التفسير، وذلك بالالتجاء الى نقد الوثيقة الفيلمية نقداً داخلياً وخارجياً: فالنقد الداخلي يكون بالنظر الى الفيلم بوصفه كلاً ذا معنى لا يسعه مطلقاً أن يكون كله غامضاً، والنقد الخارجي قائم على أن شخصية المخرج ومفهوماتها عن العالم يمكنهما أن يوضحا معنى رسالته تقريباً[٣]. وبإمكان الصورة أن تكون دالة، لا بطريقة مباشرة وتصويرية فحسب، وإنّما بطريقة رمزية أيضاً، في هذه الحالة تلعب دور الوسيط لحقيقة أعمق، ولما وراء المظاهر. ويكفي أن نفكر مثلا في الوجود المدهش للوجه، تلك الكتب المفتوحة على الأنفس، وفي الاستخدام الخلاق لها الذي وفق إليه (جريفيث وأيزنشتاين ودراير). ويجب أن لا ننسى أنّ الصورة يمكنها أن تستمد دلالة خاصة من مقابلتها بصورة أخرى، وإنّ التوليف يستند جزئياً الى هذه التجربة[٤]. إنّ طبيعة السينما الفردية تجعلها وجهة النظر التي تكتسب أهمية خاصة عند التحويل السينمائي من حيث كونها مبدأ لبناء النص. القصة السردية في الرواية هي القصة السينمائية التي تبنى عبر تسلسل اللقطات السينمائية وترابطها، ويتولد المعنى من خلال الدلالة السمعية بالتباينات الصوتية الحوارية اذ تحمل الحوارية بإشارات ورموز ظاهرة مباشرة وأخرى سيجري الكشف عنها لاحقا. فإنّ وجهة النظر في اللغة السينمائية تتكثف بعناصر دلالية عبر لغوية، هي الدلالة السمعية البصرية والحركية[٥].

كل صورة تمر على الشاشة هي علامة، أي هي ذات دلالة محملة بالمعلومات، ألا أنّ تلك الدلالة يمكن أن تكون ذات طبيعة مزدوجة، فمن جهة تعيد الصور السينمائية عرض أشياء العالم الواقعي على الشاشة، وبين الأشياء الحقيقة وصورها على الشاشة تقوم علاقة دلالية، وتصبح الأشياء بمثابة دلالات للصور المعروضة، ومن جهة ثانية يمكن للصور ذاتها أن تحتوي على عدة دلالات، إذ بإمكان توظيف عناصر لغة الصورة كالإضاءة والمونتاج وغيرها، أن يمنح الأشياء المعروضة على الشاشة دلالات إضافية رمزية.

حاول ميتز أن يربط مقولة (الشفرة- الرسالة) بمقولة تعد شديدة الارتباط بها وهي مقولة (النظام- النص) وذلك باعتبار أن النص ملتقى الرسائل، أو كما يقول ميتز نفسه (إنّه مكان إزالة الحدود

---

(١) بيزلي ليفينجستون، وكارل بلاتينيا، دليل روتليدج للسينما والفلسفة، ترجمة: احمد يوسف، (مصر، القاهرة: منشورات المركز القومي للترجمة، ٢٠١٣م)، ص ٦٤١-٦٤٢.

(٢) (المصدر نفسه)، ص٦٢٣.

(٣) مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، ترجمة: فريد المزاوي، سعد مكاوي، (سوريا، دمشق: منشورات وزارة الثقافة-المؤسسة العامة للسينما، ٢٠٠٩م)، ص٣٥.

(٤) المصدر نفسه، ص٣٠.

(٥) سعيد عموري، من النص السردي الى الفيلم السينمائي قراءة في اشتغال المصطلحات، "بحث منشور" الاكاديمية للدراسات الاجتماعية والانسانية، قسم الآداب والفلسفة، جامعة حسيبة بن بو علي -الشلف، العدد١٢، ٢٠١٤م، ص١٦.

بين كمية ما من المادة التي تكونت وأصبحت لها شفرة. وهذا النص الذي ليس له شيئا آخر غير الفيلم ينظم الإرساليات، كما هو الشأن في تقاليد الخلق الأدبي والفني على محورين: محور العلاقات التركيبية: وهو التدفق الأفقي للرسائل التي تربط أحداً بالآخر، أي إنها تحاول كشف الدلالة على مستوى ماذا يتبع ماذا؟ ومحور العلاقات الاستبدالية: ذلك النحو الذي يظهر البعد الاستبدالي للمعنى من خلال تقطيع الفيلم، ويصبح الفيلم في شموليته نتاج تظافر محورين وتبقى عملية تحليل الفيلم مرهونة بتفكيك عناصر هذا التظافر الذي يجمع شظاياه الدلالية فيما بعد على شكل دلالة عامة للفيلم[١]. فالفن كشكل يتكون من مجموعة من العناصر المتنوعة التي ترتبط وتتفاعل معاً في إبراز هذا الشكل، إذ يعطي بوضوح وموضوعية، وكي يمكن إدراكه. فعملية تنظيم عناصر العمل الفني الداخلية، ترتبط بشكل وثيق بعملية اختيار تلك العناصر وبشكل محدد، التنظيم يفرض على الفنان أن يقيم علاقات بين عناصر عمله المحددة، ومن ثَمّ استبعاد عناصر أخرى من مجال العمل، وبالتالي تتحول العناصر الموجودة والفعالة داخل العمل الفني كمثيرات، تمكن الفنان من إطلاق المعنى الذي يتلقاه المتلقي، ولما كان الشكل أو الفن كشكل يتكون من هذه العناصر المتفاعلة معاً، والمرتبطة ارتباطاً عضوياً، فإنه من شأن التغيير أو التبديل في هذه العناصر أن يغير من العلاقات القائمة بينها، مما يعمل على تغير الشكل، فأي تغيير في تنظيم عناصر بنية العمل الفني، كفيل بتغيير نوعية العلاقات المتفاعلة - بطبعها - والناشئة عن هذا التنظيم وعملية الوجود لتلك العناصر والتي تم اختيارها. تتقدم العلاقة مع المعنى علاقة الإنسان مع الألفاظ، لأن عقل المعاني عن أي مقدم على اختيار الألفاظ الدالة عليها.

وقد نص الغزالي على ذلك بقوله: فاعلم: "إنّ من طلب المعاني من الالفاظ ضاع وهام وكان كمن استدبر المغرب وهو يطلبه، ومن قرر المعاني أولاً في عقله ثم اتبع المعاني الألفاظ فقد اهتدى"[٢]. وذلك لأن المعاني تكمن في العلامات، والفن لا يقوم فقط بإعادة- عرض (نسخ) الواقع بآلية مرآة عادية لا حياة فيها، انه بتحويله صورة العالم الى علامات، يملأ هذا العالم بالدلالات، وهي بالتأكيد حاملة للعلامات. لهذا السبب فإنّ كل ما هو محكوم، بالنسبة لعالم الأشياء بآلية علاقات العالم المادي يصبح في الفن نتاجًا للخيار الحر الذي يقوم به الفنان، وهذا بالتحديد ما يكسبه قيمة إعلامية[٣].

تستطيع السينما التصرف كما تشاء في الطريقة التي تعرض بها للمتفرج شرائح الواقع، فهي مبنية على عنصري الاختيار والتنظيم، وهذا التركيز الهائل للواقع ربما من أكثر قوى السينما (نوعية) ويكفي أن نذكر بعض الصور الفذة في السينما: العين المقطوعة في فيلم كلب اندلسي، وجه المرأة الدامي الجريحة على سلالم الأوديسا في فيلم (المدرعة بوتمكين) لأزينشتاين. وهنا خاصية أخرى للصورة هي دورها الدال، فكل ما يظهر على الشاشة في الحقيقة هو ذات معنى[٤].

وهذا المسار هو النمطي بالنسبة لبحث متأثر بالبنيوية، التي تحاول تفسير كل ظاهرة بالكشف عن البناء الذي يؤسسها، والعثور في ذلك البناء على قاعدة للفهم. ويتبع (ميتز) هذا المسار، ويبدأ بالشفرة، أي من قواعد السينما. وهو يقسم هذه القواعد بناء على تطبيقها، فبعض الشفرات السينماتوغرافية عامة، مشتركة بين كل الأفلام، بينما هناك شفرات أخرى خاصة بمجموعة معينة من الأفلام، وبعضها لا يقتصر على السينما فقط وإنما تشترك فيه فنون أخرى، ثم يضع (ميتز) قوائم بالشفرات: الشفرات البصرية والأيقونية التي تعطي المعنى للصور وتشترك فيها السينما مع

---

(١) عبد العزيز علاء السيد، الفيلم بين اللغة والنص "مقاربة منهجية في انتاج المعنى والدلالة السينمائية"، (سوريا: منشورات وزارة الثقافة، ٢٠١٠م)، ص٥١.

(٢) احمد معلوف سمير، الصورة الذهنية "دراسة في تصور المعنى" "بحث منشور"، سوريا، مجلة جامعة دمشق، الملجد٢٦، العدد الأول- الثاني، ٢٠١٠م، ص١٣٦.

(٣) يوري لوتمان، مدخل الى سيميائية الفيلم، ترجمة: نبيل الدبس، (سوريا، دمشق: مطبعة عكرمة، ١٩٨٩م)، ص٢٤.

(٤) مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، مرجع سابق، ص٣٠.

الفن التشكيلي والتصوير الفوتوغرافي[١]. فنحن ننظر إلى الاشياء والكائنات كما علمتنا الثقافة أن نفعل ذلك دائماً، ألا أنّ وصف وتصنيف هذه التجربة مرتبط بتباعدها من دائرة الفعل الخام لكي تكون كيانات ثقافية، أي سلسلة من العلامات المندرجة ضمن سُنَن هي عماد التواصل الاجتماعي وهي أساس بناء المجتمع ذاته

يجب أن يتوفر في الباث والمتلقي سنن مشتركة، والسنن في هذه الحالة هو مجموعة من القواعد التي تمكننا من إعطاء معنى للعلامة[٢]. يقول (رولان بارت): تتشكل كل صورة من منظومة من العلامات التي يمكن أن نتحدث فيها عن الوضوح وأن نفك رموزها كأي خطاب أخر[٣]. فالصورة تحتوي على مجموعة من العلامات والرموز، بحيث يجب التفريق بين الدال والمدلول داخل كل علامة، ذلك إنّ الخطاب الأيقوني يتزامن مع الخطاب اللغوي أي (الصورة والحوار) وهذا ما يفرض على المحلل القيام بدراسة الروابط التي تجمع بين الصور والنص، وباعتبار الفيلم كذلك- يمثل نسقاً من الصور والأصوات- فهو فرصة للتفكير والمتعة، ومناسب للتساؤل والحوار، إذ يدخل ضمن سياق رهان ثقافي أو اقتصادي، وطني أو كوني، ومن ثمّ فهو عنصر من مكونات الحقل الثقافي لمجتمع معين في الزمن المعاصر ومحاورته في الحقيقة تعتبر مساءلة لشكل من أشكال الحداثة في عملية تأطير للجسد والزمن والتاريخ واللغة.

وتحمل الصورة السينمائية نوعين من الخطاب، إذ يكون الأول متوافقا مع المشهد المجسد، مما يتيح للمتفرج (المحلل) إدراك الخطاب الأيقوني غير المرمز، وهو ما يعرف بعملية وصف الصورة، في حين أنّ الثاني هو رمزي وهو الأهم لأنه يتطلب معرفة ثقافية تساعد على إدراكه وتفكيك رموزه وهذا ما يعرف بعملية تأويل الصورة، وتتيح هذه التركيبة التعبيرية الكبرى نفسها فرصة كبيرة لفك البنية الفيلمية ولا ترتبط إلا بتحديد كيفية العمل الداخلي للأجزاء المستقلة، وليس العمل بطريقة مفككة داخل السياق. وكما يرى (جان ميتري): إنّ الفيلم هو عبارة عن منظومة صور تستخدم بغرض الوصف، وتقدم تفاصيل وسرد حادثة أو سلسلة حوادث متعاقبة إذ يمكن أن تكون رموزاً، وتصبح بذات السينما لغة بقدر ما هي تمثيل، ومرجعيتها هو الإبداع الجمالي[٤].

يتجلى تعقيد النص السينمائي في التدريب الكامل والانفتاح على أي نوع لغوي، علماً أنّ المخرجين الكبار مخترعي الخطاب مثل: هيتشكوك، فورد، هواكس، غريفيث، مورناو أو لانغ، اشتهروا بالبحث عن استقلالية في الصور بخصوص اللغة الفعلية[٥]. نلاحظ في فيلم (النافذة الخلفية) لهيتشكوك: إنها قوانين مرئية صرفة، هي التي تمنحنا هذه المعلومات، فذكريات حياته على شكل صور. ربما بهذا يتضح لنا لماذا يبدو جيفريس وحيداً، وبالرغم من أنّ مهنته كمراسل فهو يمتلك شقة صغيرة في حي متواضع لا يقضي الكثير من وقته في البيت، قوانين ثقافية يمنحها لنا المعنى. إنها عملية استنتاجية متعلقة بالسياق. لو لم تعرف بعض المعلومات السابقة لما كان بإمكاننا استنتاج معانٍ أخرى، في هذه الحالة فالسياق الزمني هو أساس لفهم الموقف، هكذا هو حال الخطاب السينمائي.

يتحدد جزء كبير من انتاج المعنى في فيلم من خلال اجراءات ذاتية، فالخطاب نفسه قادر على انتاج قوانينه الخاصة عبر الخطاب بمعنى انها ليست موجودة مسبقاً، بالرغم أنّ الكثير منها صحيح. علينا ألّا ننسى أن السينما تأخذ الواقع كمرجع، والحياة الاجتماعية وكل ما يكمن في مجتمعات العالم فهو مادة للسينما وبالأخص الدلالات المضمرة في الفيلم الأوربي وما يحمله من

---

(١) امبرتو ايكو، العلامة: تحليل المفهوم وتاريخه، ترجمة: سعيد بنكراد، (المغرب، الدار البيضاء: منشورات المركز الثقافي العربي، الطبعة الثانية، ٢٠١٠م)، ص١٣-١٤.

(٢) المرجع نفسه، ص٤٨.

(٣) نفيسة نايلي، ومساعدي سلمى، رمزية الخطاب السينمائي من خلال الصورة "قراءة في عينة من الأفلام السينمائية"، "بحث منشور"، الجزائر: مجلة الرواق للدراسات الاجتماعية والإنسانية، المجلد الخامس، العدد١، ٢٠١٩م، ص٣٣-٣٤.

(٤) نفيسة نايلي، ومساعدي سلمى، مرجع سابق ص٣٥.

(٥) فران فينتورا، مرجع سابق، ص٢١.

أنساق متوارية في حبكاته وبنياته الجمالية ليعبر عن دلالات ثقافية مضمرة، تعبر عن واقع اجتماعي للفرد الأوربي بشكل خاص والمجتمع بشكل عام.

مؤشرات الإطار النظري

١. تشكل الدلالة النسوية بكونها بنية فلمية كإحدى المعطيات الثقافية المركزية في السينما الأوربية.

٢. يكشف النوع الأسلوبي عن معطيات ثقافية متداخلة ما بين ابراز المهمش ومفاهيم النوع في البنى الاجتماعية داخل الفيلم الاوربي.

٣. تشكل تحديات الهوية بوصفها معطى ثقافي مباشر، يبرز في تنوع البنى الأسلوبية داخل البناء الصوري للأفلام الأوربية.

المبحث الثالث: الدراسة التحليلية للعيِّنة

اسم الفيلم: تشريح سقطة (Anatomy of a Fall)

إخراج: جوستين تريت، سنة الإنتاج: ٢٠٢٣، بلد الإنتاج: فرنسا

ملخص الفيلم

في شاليه جبلي معزول قرب غرونوبل، تتهم الروائية ساندرا فويتر بقتل زوجها ماليسكي،، بعد خروج ابنهم دانيال(١١) عام، وهو ضعيف البصر، في نزهة مع كلبه المرشد سنوب. عند عودتهم إلى المنزل، وجد دانيال والده ميتاً نتيجة سقوطه. تُصرّ ساندرا على أن السقوط لا بد أنه كان عرضياً، بعد التحقيق وتضارب روايات دانيال حول ما حدث قبيل وفاة والده، بالإضافة إلى الكشف عن إصابة صموئيل بجرح في رأسه قبل سقوطه.

بوستر الفيلم

تحليل العينة

المؤشر الأول: تشكل الدلالة النسوية بكونها بنية فلمية كإحدى المعطيات الثقافية المركزية في السينما الأوربية.

ترتكز الدلالة النسوية على مقولة أساسية تفيد بأن المرأة، منذ نشوء الحضارات الإنسانية، وُضعت في مرتبة ثانوية داخل الخطاب الاجتماعي الذي تهيمن عليه السلطة الذكورية والتقاليد الفلسفية الغربية. ويكشف التاريخ الإنساني أن نساء كل حضارة خضعن باستمرار لوضعية تحدّ من هويتهن وتكبح بروزهن المستقل، بحيث لا يمكن استعادة هذه الهوية إلا عبر إعادة قراءة التاريخ وتأويله وإعادة بنائه استنادًا إلى تجارب النساء ورؤاهن الخاصة. وفي سعيهن إلى تحقيق هوية مستقلة، اضطُرَّت النساء إلى تعريف ذواتهن ضمن إطار المعتقدات والأعراف الذكورية المتوارثة، وهو ما أسهم في تكريس نظام ثقافي مهيمن يفرض نموذجًا أنثويًا مهيأً للامتثال لقيمه. تتجلّى هذه المعطيات النسوية بوضوح في دلالات الفيلم موضوع الدراسة، إذ تظهر كجزء من بنيته الأسلوبية والنصّية، لتصبح الدلالة النسوية مكوّنًا جوهريًا من خلفيته الثقافية، وبالأخص في السياق الأوروبي الحديث. يقدم الفيلم معالجة عميقة لقضايا النوع الاجتماعي من خلال شخصية

ساندرا، التي تُمثّل نموذجًا نسويًا يرفض الأدوار التقليدية المفروضة على المرأة ويعيد مساءلة موقعها داخل البنى الأسرية والمؤسساتية، في سردية تركّز على استقلاليتها ومواجهتها للأنماط الذكورية السائدة. ومن خلال استراتيجيات السرد والتصوير، يضع الفيلم التجربة النسوية في مركز بنيته الجمالية، بما يعكس تفاعلها مع السياق الثقافي الأوروبي ويؤكد أهميتها بالنسبة إلى الدراسات النسوية المعاصرة. يركّز فيلم "تشريح سقطة" على أزمة النساء في مواجهة النظام الذكوري، ويُظهر تداخل هذه الأزمة مع البناء الأسلوبي للسينما الأوروبية الحديثة التي تعيد مساءلة أوضاع المرأة وتسلّط الضوء على معاناتها وهويتها. وهكذا تستعيد السينما الأوروبية إنتاج هذه البنية النسوية بوصفها قيمة ثقافية مركزية في الخطاب البصري والسردي، الأمر الذي يُضفي على هذا المؤشر قوة في التحليل الأكاديمي. يفتتح الفيلم بمشهد مقابلة صحفية مع البطلة ساندرا، حيث يُسلّط الضوء على كونها كاتبة ناجحة تعتمد على تجاربها الذاتية في إنتاجها الأدبي. ويتزامن هذا الحوار مع انبعاث موسيقى صاخبة من الطابق العلوي يشغّلها الزوج، في إشارة رمزية إلى رفضه استقلالية زوجته ونجاحها؛ بما يعكس صراع الأدوار التقليدية بين الجنسين. أما على المستوى البصري، فيطرح الإخراج رؤية نسوية عبر اختيار زوايا تصوير تمنح البطلة قوة واستقلالية؛ إذ تُصوَّر غالبًا من زوايا منخفضة تؤكد حضورها وتكسر الصورة النمطية للمرأة الضعيفة. بهذا الأسلوب، تظهر ساندرا شخصية معقدة وفاعلة ترفض التماهي مع صورة الضحية السهلة، وهو ما يعزز وعي الفيلم بمسألة إعادة صياغة تمثيل المرأة في الخطاب السينمائي. مشهد المواجهة في قاعة المحكمة يكشف أن جلسات الاستجواب لا تقتصر على محاكمة الفعل القانوني، بل تمتد لتفحص بدقة اختيارات ساندرا في حياتها الزوجية والأسرية والمهنية. وكأنها لا تقف أمام القضاة وحدهم، بل أمام مرآة المجتمع بأسره، حيث يُستجوب نموذج الأمومة الذي تمثله بقدر ما تُستجوب شخصيتها الفردية. في هذا السياق، تتجلى عزلتها كامرأة ناجحة وأجنبية تواجه احساس الاغتراب ومواجهتها لبنية مؤسسية يغلب عليها الطابع الذكوري. ويبدو أن مساءلتها تتعدى حدود ما قد يُوجَّه لرجل في الموقف ذاته، إذ تُفكَّك تفاصيل حياتها الخاصة من جنسيتها أو أسلوبها في ممارسة الأمومة، إلى إنتاجها الأدبي، وكأنها أدلة تُستخدم ضدها في محاكمة تتجاوز حدود القانون. يغلب على الفيلم التركيز على قضايا المرأة ومعضلة المحاكمة المجتمعية ودور السلطة والمؤسسات الذكورية، إضافةً لمسائل مرتبطة بالاغتراب الثقافي والاندماج الاجتماعي. البطلة ساندرا تُعاني من كونها أجنبية في فرنسا، ما يفتح أسئلة حول التحيزات الثقافية. يقدّم الفيلم ساندرا امرأة ترفض الانصياع لصور الأنوثة النمطية، متمسكةً بهويتها المستقلة رغم كثرة الشكوك المجتمعية وضغوط السلطة القضائية ذات الطابع الذكوري. يقوم السرد السينمائي على تفكيك صورة المرأة المثالية، ليكشف بطلة واقعية تحمل تناقضاتها الخاصة، فلا تُقاس قيمتها بإنجازها الأدبي أو خياراتها الشخصية فحسب، بل تُوضَع هويتها ذاتها في مواجهة دائمة مع محيط مؤسساتي ذكوري يختبر استقلالها باستمرار.

المؤشر الثاني: يكشف النوع الأسلوبي عن معطيات ثقافية متداخلة ما بين ابراز المهمش ومفاهيم النوع في البنى الاجتماعية داخل الفيلم الاوربي.

من خلال هذا المؤشر نلاحظ دلالات صورية عديدة قد عبرت عن أنساق ثقافية مضمرة فالأبعاد الخارجية للشخصيات الرئيسية في فيلم (تشريح سقطة) قدم معطيات مهمة لتحديد تلك الأنساق، ومن هذه الأبعاد هو كيفية تعبير الأزياء، وتقليعات الشعر، وإيماءات الشخصيات وردود فعلهم في أغلب المشاهد المهمة التي يكون لتعبير الوجه دور مهم في تحديد ما تضمره الشخصية الظاهرة في الكادر السينمائي. فنلاحظ منذ بداية الفيلم كيف تظهر (ساندرا) بأزياء بسيطة غير مرتبة وتقليعة شعرها القصير فهي تعكس عادات وثقافة المجتمع الأوربي في هذا الجانب وبالخصوص فيما يخص الاهتمام بالمظهر فالذي يغلب عليهم هو يعد من الاهتمامات الثانوية والتي لا يعار لها اهمية فالوقت أغلبه مخصص للعمل من جهة وفي هذا الفيلم محاولة لتطوير الذات والبحث عنها، فالمظهر ليس من أولويات الشخصية وبالأخص فهي تمر بحالة من التوتر والصراعات المستمرة، ويدل مظهر (ساندرا) الذي يميل للمظهر الرجولي من ناحية ملابسها وقصر شعرها على

الشخصية المتمردة على انوثتها وتمظهرها بالصلابة والثبات التي هي من الصفات الرجولية ولم تظهر تلك المرأة الضعيفة والتي تغلب مشاعرها على انفعالاتها وعلى سلوكها سواء مع زوجها، فضلاً عما يوحي به مظهرها الرجولي وحتى مشيتها التي توحي بالشذوذ، والتي عبرت عنها بطريقة غير مباشرة عند لقائها بالفتاة في المشهد الثاني، وهي توحي بلغة جسد عن ميولها الشاذة، ومن ثم تتكشف تلك الحقيقة بعدما اعترفت لزوجها في المشهد (٤٥) مشهد الفلاش باك وهي تتحاور معه ويخبرها بأنها خانته فتقول بأنها لم تخنه سوى مرة أو مرتين مع فتاة لأجل إشباع رغبة جنسية فقط، من دون ان تبادلها المشاعر والتي لم تزل تكنها له. فهنا نسق ثقافي مضمر يعبر عن ميول جنسية في اللاوعي الجمعي بالنسبة لبعض المجتمعات الأوربية، والغاية منه حتى وإن كان يمارس بشكل سري ولكنه مبرر بكونه مجرد إشباع رغبات مكبوتة، وذلك كي لا يحول (الليبيدو) وحسب المفهوم الـ(فرويدي) بالحيلولة دون أن يقع الفرد تحت وطأة الرغبة المكبوتة والتي تعمل على أن يكون حبيس تلك الرغبة ولا يمكنه من فعل شيء أو تطوير ذاته وممارسة حياته الطبيعية في جوانبها المختلفة. ومما يعمل على تقديم أنساق ثقافية عن طريق الدلالات الصورية في هذا الفيلم هو لغة أجسادهم وخلفياتهم الثقافية، وأبعادهم الاجتماعية، وأبعادهم النفسية وتأثيرها على الفعل والحدث في مجريات الفيلم، فنلاحظ في تفاعلاتهم البصرية كيف تتفاعل الشخصيات بصرياً مع بعضها البعض (نظرات، لمسات، مسافات جسدية) ظهرت هذه الدلالات البصرية في الفيلم في مشاهد عدة عن طريق تعبيرهم عن شخصياهم ولغة الجسد التي عبرت عن ديناميكيات متباينة فنلاحظ نسق ثقافي غير معلن عن الحب تم الإيحاء لها بدلالات جسدية للمحامي وهو يحاور (ساندرا) وبالخصوص في مشهد الغابة وهما يحتسبان المشروب ليلاً فهو يخبرها عما ترغب بمعرفته، وبتقربه منها وانفاسه الحارة تعبر عن حرارة مشاعره تجاهها والتي يزيد من دلالتها هو تصوير المشهد في الخارج والاضاءة تكون خلف الشخصيات وعلى جانبيهم لتبرز خروج الانفاس بشكل بخار في درجات الحرارة المنخفضة في تلك المنطقة، وإيماءاته ونظراته ولغة جسده عبرت عن مشاعر غير معلنة طوال فترة عرض الفيلم. وكما قدم الفيلم الأدوار الجندرية بصرياً عن طريق رموز بصرية لها دلالاتها المعبرة عن دور المرأة في المجتمع الأوربي وهي صنو الرجل، بل هي الأجدر بتحمل المسؤولية سواء داخل المنزل أو على صعيد الثقافة وتحقيق ذات الفرد فالأنثى أكثر صلابة وهي من تكون الأكثر إبداعاً في المجال الفني والأجدر بتحمل القيادة. فهي قد ظهرت محلاً للنقاش في القنوات الفضائية وهي من تكمل روايتها التي عجز عنها الزوج، ولم يكن قادراً على الخروج من دائرة الفكرة فقط. والقاضية كانت امرأة وهي من ستحدد براءة أو تجريم (ساندرا)، وأغلب الشخصيات النسائية قد ظهرت متوازنة واثقة من نسها فحتى خبيرة إعادة تمثيل الجريمة وهي تقف داخل المحكم بكل ثقة وتجادل بتهكم عما قاله المدعي العام، ولغة جسدها ومظهرها الخارجي يدل على تمكين المرأة من حسم الأمور وتحديد الحقيقة التي غفل عنها الرجل، وهنا تعد هذه الدلالات هي انساق ثقافية مضمرة في المجتمع الأوربي بشكل عام وفي المجتمع الفرنسي بشكل خاص.

وكان لدلالة التقطيع والمونتاج والتداخل السردي للفيلم تعبير عن نسق ثقافي مضمر يدل عن تداخل تدهور العلاقة الأسرية والنظام الاجتماعي برجوعه للخلف ليظهر الحقيقة الغائبة والذي يُعد من اللاوعي الجماعي للمجتمع الأوربي وتداخل الحاضر بالماضي للتوصل والتعرف على المذنب الحقيقي في الصراعات السياسية والتي راح ضحيتها العديد، فشخصية (ساندرا) الألمانية العنيدة الصلبة والتي تتهم بقتل أقرب الناس لها وهو الزوج الفرنسي (صموئيل) والذي يعد هو جزءاً من المغيبين لتلك الحقيقة وهل هو من انهى حياته أو هو ضحية. وذلك يشير ضمناً للدور الفرنسي في أوربا بشكل خاص وفي العالم بشكل عام. وهل هو من دفع تلك الزوجة لتثور ضد استسلامه وتعبر عن غضبها منه وتتركه وحيداً وسط عالمه العلوي الصاخب، والذي دلت موسيقاه عن صخبه ونفوره من برودة علاقتهم التي باتت متآكلة من الداخل لكنهم يحافظون على صورتها الجميلة أمام هذا الابن الذي فقد البصر وغابت عنه الحقيقة فهو بات لا بسبب والده، ويستدل على طريقه عن طريق العلامات التي وضعها له الأب. ففي المشهد (٢٤) وهو يجيب عن

الأسئلة التي يطرحها المحقق، وهم داخل المنزل فهو يخبره بأنه لمس الشريط الذي وضعه والده له ليستدل على المكان الذي هو فيه او ما يروم الدخول إليه، وعند تقدم الحدث ويبدأ فريق التحقيق بإعادة مل جرى من حوار بين (ساندرا) و(صموئيل) ليتعرفوا على ما قد سمعه (دانيال) او لم يسمع، وعند تكرار المحاولات ورفض ساندرا بقولها إنها لم ترفع صوتها لهذه الدرجة، تأخذ شرطية مكانها لقتوم بقراءة حوارها المكتوب، (دانيال) في الأسفل وبالقرب منه رئيس التحقيق، (دانيال) يضع سماعات الأذن ومرتدياً نظاراته الشمسية ويقول في النهاية بأنه قد سمع الحوار، وعند صعوده ولمسه الشريط الموضوع كدلالة تساعده على التعرف على المكان، يخبرهم ويفاجأ الجميع بأنه كان هنا وهذا الشريط ناعم الملمس هو ما لمسه في تلك اللحظات التي كانا يتشاجران بها الوالدان، يندهش المحقق ويسأله عن تغيير رأيه فيقول (دانيال) بانه اختلط عليه الأمر. ينتهي المشهد وهم خائبين من تغيير الرأي، ولكن ما يهمنا هنا هو دلالة الصورة التي عبرت عن نسق ثقافي يعبر عن تداخل الشك باليقين وإن ما دلت عليه الأشرطة هي بمثابة أدلة غير معتمدة لتشابهها وهذا يمثل المجتمع الأوروبي الذي قد متشابهاً في المظهر العام ويختلف في العديد من الخواص المكونة لهوياتهم الثقافية المتداخلة والمتباينة بذات الوقت لكل مجتمع بحد ذاته. ومن جانب سيميائية الصورة لكل سيميائية في هذا الفيلم، ومنها تصوير الكلب كشخصية مساعدة للفتى ولعبه داخل المنزل منذ المشهد الافتتاحي وهو ينزل من الدرج ليلحق بالكرة، ومن ثم يظهر في الخارج في المشهد (الرابع) يدربه (دانيال) والذي يعود من بعده للمنزل وقبل وصولهم يلاحظ الكلب (صموئيل) مرمياً على الأرض مضرجاً بدمه على الثلج، ويعبر عن حزنه وبحركات مستمرة ونباح مستمر، ومن ثم يظهر وهو يضع رأسه على الأرض وينظر نحو الجثة بصمت، وهي دلالة لوفاء الكلب وقربه من الأفراد داخل المجتمعات الاوربية وثقافتهم العامة، وفي النهاية في المشهد الختامي تنام (ساندرا) على الأريكة ويقترب منها الكلب ينام بقربها ليعبر عن مساندته لها وهي منهكة بعد عودتها من المحكمة وقد قضت أوقاتاً طويلة من التوتر والقلق لتثبت براءتها. وفي النهاية يبقى المشاهد مع تأويله الخاص وحكمه الذاتي تجاه (ساندرا) التي برأتها المحكمة وهو يحلل ما قدم من دلالات بصرية توحي بأنساقٍ مختلفة فـ(دانيال) يستمع للمحققة مختصة اعادة تمثيل الجريمة، داخل المحكمة وهي تشرح بالتفصيل عن احتمالات سقوط (صموئيل) أو إنه قد تم دفعه، وهنا في هذا المشهد ينظر (دانيال) نحوها بتركيز ونلاحظ مشهد يظهر بالقطع والانتقال إلى من وجهة نظر (دانيال) وهو ينظر نحو مشهد خارجي إذ يقف صموئيل بالقرب من النافذة وتدفعه ساندرا بقوة، ويتم القطع والعودة لمشهد المحكمة، ويبقى المشاهد في حالة من التباين في الرأي ويتداخل حكمه بين التبرئة والتجريم لساندرا، فهو قد يفكر بهذا المشهد بأنه صورة حقيقة قد رآها (دانيال) في لحظة سقوط الأب، او هل هي تداعيات الوعي وما قد يتم تخيله الفرد وهو يستمع لقصة معينة او نتيجة فكرة معينة من نتاج خياله الشخصي.

المؤشر الثالث: تشكل تحديات الهوية بوصفها معطى ثقافي مباشر، يبرز في تنوع البنى الأسلوبية داخل البناء الصوري للأفلام الأوربية.

نلاحظ في العينة المختارة بأن الفيلم يركز بشكل كبير على هوية الشخصية الرئيسية (ساندرا)، إذ تتشابك هويتها كزوجة وأم وكاتبة ومهاجرة مع الأحداث. فتداخلت شخصيتها وقدمت جوانب متعددة ومتناقضة وليس عن طريقها فحسب، بل حتى من خلال شهادات الشهود وتحليل المعدي العام والمحكمة، إذن الفيلم لا يقدم هوية جاهزة. هذا يعكس فكرة أن الهوية ليست ثابتة بل تتشكل وتُعاد تشكيلها بناءً على المنظورات المختلفة.

فشخصية (ساندرا) التي انكشفت عن طريق بنية الزمكان المتباين تدل على تناقض الهوية وتشابك الثقافات المكونة لتلك الشخصية وبآراء البقية وتفسيراتهم تبدأ الهوية تبرز عن طريق طرح الأسئلة التي تظهر العديد من خفاياها وهي تلك الكاتبة الألمانية التي تركت بلدها وبيئتها وحسب قولها: (لقد تركت قذارتي هناك، لألحق بقذارته) وتقصد (زوجها صموئيل) وهنا بدأ الكشف عن صراعها الداخلي وبحثها عن هويتها التي ترغب بتحقيقها ويظهر ذلك عن طريق تباين الزمكان في مجريات أحداث الفيلم. إذ تدور أحداث الفيلم بشكل أساسي في شاليه معزول في جبال الألب

الفرنسية، والذي لم يكن مسرحاً للجريمة فحسب، بل كان يقدم صورة عن الحياة الزوجية المعقدة والعلاقة التي وصلت ذروة برودتها إلى حد كبير فحتى المكان المختار وسط الثلج له دلالاته الخاصة في التعبير عن تلك العلاقة الي أوشكت على الانتهاء. وفي هذا المكان المغلق والبعيد عن صخب المدن قد ساهم في عزل الشخصيات وإظهار صراعاتهم الداخلية. فمنذ المشهد الأول عند لقاءها بالفتاة، فلم يظهر الزوج ولم يكن له دور في بداية الفيلم، بل كانت الإشارة إليه تتم عن طريق الموسيقى الصاخبة والتي قد تسببت بتوتر الضيفة وانزعاج (ساندرا)، وهنا يبدأ التنويه بأن الزوج يقف عائقاً في تحقيق رغباتها، فهي ترغب بالتواصل مع الفتاة الضيفة لتستلهم منها شخصية روائية جديدة لروايتها القادمة، فالرواية هنا لم تكن مجرد رواية تكتب ولم تكن الفتاة مجرد ضيفة عادية، فهي تمثل طموحاً لـ(ساندرا) من عدة نواحي فهي قد تلقى بها ضالتها من تحقيق رغبات مكبوتة، وهي من وجدت نفسها فيها، فهذه الهوية المتخبطة التي تلقى الحيلولة من تحققها عن طريق الزوج، فهو العائق الذي يقف في طريقها دائماً، فهو من يجلبها إلى هذا المكان المنعزل والذي عدته تحولاً كبيراً في حياتها ومانعاً من تحقيق الذات، فهي كما أخبرته في مشهد الفلاش باك في البيت وهما يتحاوران ليظهر المشهد ما تم تسجيله من قبل الزوج وقدم كدليل من قبل المحقق، فالانتقال من المحكمة إلى البيت في مشهد محوري قد تدان به أو تبرئ من تهمتها بقتله، فهذا التحول الزمكاني من قاعة المحكمة المكان الرسمي ومكان تحقيق العدالة، والتي فيها يتم مناقشة الاحداث والأقوال وكل الأحداث التي تخص القضية، ومن ثم التحول للبيت وخصوصيته والتي يجب أن تبقى بين الزوجين قد تحولت الى صوت مسموع أمام مرأى ومسمع الجميع، في هذا الفضاء العام الذي يتم فيه تفكيك السرد الشخصي ويُعاد تركيبه.

فبتحول الزمكان والذي ساعد على استكشاف الهوية التي تداخلت بين هويات عدة فهي الكاتبة المهاجرة وهي الأم التي تراعي مشاعر ولدها، وهي الزوجة التي تمر بعلاقة معقدة مع الزوج. التباين بين هذين المكانين (المنزل الخاص والمحكمة العامة) يخلق دينامية مهمة في استكشاف الهوية. هذا التفكيك الزمني والتلاعب بالتسلسل الزمني يساهم في إظهار كيف أن رواية الأحداث والذكريات تشكل فهمنا لهوية الشخصيات ونياتهم. هذا التباين الزمكاني يعكس صراع الهوية بين الحياة الخاصة والتمثيل العام لها. الفيلم يلعب على فكرة الزمن من خلال الفلاش باكات والشهادات المتناقضة عن الماضي. نحن لا نرى الحقيقة بشكل مباشر، بل نرى تفسيرات وتأويلات للأحداث التي وقعت في الماضي.

فالهوية تتكون من عدة روايات وعدة أمكنة وأزمنة تتداخل فيها لحظات متباينة في المشاعر والرغبات، وقدم الفيلم ثيمة مركزية مفادها بأن الحقيقة هل هي مطلقة، أم إنها تستند إلى سرد روايات وآراء الآخرين وتحليلاتهم الشخصية إزاء جزئيات بسيطة ونسبية من الحقيقة نفسها، فصراع الزوجين وبحثهم عن هويتاهم المفقودة وإحباطاتهم المتكررة وبالخصوص الزوج، تتكشف حقيقة مفادها عن الهوية الفردية لكل منهما هي في تحقيق الذات ومن دون المشاركة المتبادلة بين الزوجين. فهنا يكم موضع القوة والضعف في كل منهما وأي منهما يمكنه التقدم للأمام وتحدي العقبات التي مرت به وهي الزوجة (ساندرا) والتي حددت هويتها وتجاذبات التباين الزمكاني وحققت ذاتها بعد عدة صراعات داخلية مكتفية بذاتها، حتى في ابسط رغباتها الجنسية فهي تحققها بعيداً عن الزوج. وأي منهما قد بات متوانياً ضعيفاً لا يمكنه البدء من جديد بعد نكبة حادث ابنهم الوحيد وتعرضه لشبه فقدان البصر، وهو ما يجعله غير قادر حتى على إكمال أي فكرة قد ابتدأ بها، وهي من اكملتها، وذلك الذي لاحظناه في المشهد الذي ينكشفان به أمام المشاهد وأمام الحاضرين في المحكمة، من التسجيل الصوتي وظهورهم في البيت وهما يتبادلان الحديث. وهنا تكمن حقيقة مفادها بأن الصراع الذي يحصل بين الزوجين ليثبت أي منهما أقوى وأقدر في تحمل الظروف والصعاب التي تمر بالعائلة دون مراعاة احدهم الآخر، قد يؤدي إلى تدهور العلاقة الزوجية وانهيارها بشكل نهائي. وبذات الوقت فهو يبرز وكالعديد من الأفلام الأوربية قضية الهوية النسوية وبتكرار ثيمة المرأة المستقلة والمتهمة، والذي يطرح العديد من التساؤلات حول بعض التحيزات الجندرية.

ومن ناحية اللغة والتواصل بينها وبين زوجها قد بات هشاً ومشوش، وذلك لأن (ساندرا) ألمانية الجنسية وزوجها(صموئيل) جنسيته فرنسية، وهنا كان لحاجز اللغة وصعوبة الفهم دوراً هاماً في الفيلم، ليس فقط على مستوى التواصل اللفظي، بل على مستوى فهم النوايا والمشاعر. وهنا قد تأثرت هوياتهما وطريقة بنائها، وحتى عن لغة التواصل التي يمكن عن طريقها التفاهم والتواصل بشكل صحيح هي اللغة الإنجليزية، فإن تلك اللغة قد كانت محددة لهوية جديدة ومغايرة للشخصية وهي التي جعلتها في صراع دائم بين هويتها الأم وهويتها الجديدة التي لها تأثير مباشر في تمكينها من القدرة على فهم الآخرين وتفهمهم لها، وهنا يتبين بأن اللغة الإنجليزية، هي لغة التفاهم والتواصل مع الجميع ولا يمكن لا للفرنسية ولا للألمانية أن تكونا بديلاً لها، فالهوية الإنجليزية هي التي تغلب على الأوربيين سواء بشكل اختياري او قسري فهي التي تسمكن من خلالها فهم الآخر وتوضيح الغموض الذي يحيط بقضايا المجتمعات الأوربية. فهوية (ساندرا) قد تداخلت بين تلك الهويات الثلاثة المتداخلة في الثقافات وبتخليها عن لغتها الأم يمكن ان تكون واضحة وتبرز حقيقة براءتها والتي عجزت عن إيصالها بلغة زوجها (الفرنسية) أو حتى الألمانية والتي لم نسمعها تتكلم بها، فهي قد انصهرت وباتت من ماضيها الذي أرادت التخلص منه عند قدومها إلى فرنسا، وهذا التباين والاختلاف في اللغات والذي عكس صراعاً ثقافياً بين المجتمعات الأوربية وصراع بين الهويات المتباينة. وهو ما يمثل فشل في التواصل وتفسير دوافع الشخصيات وافعالهم بشكل صحيح، وقد يجعلهم محط إتهام كبير قد يودي بمستقبلهم ويطفئ الضوء في طريق أحلامهم. وبتكرار ثيمة الحقيقة المتعددة في شهادات الشخصيات كطبيبه النفسي والشابة التي التقت بها في المنزل والمحققين وغيرهم، مما يضع الهوية في موضع الشك والتفكيك.

وعند النظر لهوية (ساندرا) كأم وغياب الأب منذ البداية قد ساعدت في تشكيل هويتها كأم، وحتى عند وفاة الزوج فهي حاولت الحفاظ على تلك الهوية وتوطيد وإعادة بناء علاقتها بولدها عن طريق إظهار تلك العلاقة في بعض المشاهد فمثلاً عند مشهد عودتها ليلاً بعد الحكم ببراءتها وهي تدخل للبيت وتحمله لتأخذه الى سريره، فحمله بهذه الطريقة لتوكيد عاطفتها تجاهه وتحملها مسؤوليته. لتقلي بنفسها في المشهد الختامي على الأريكة وتنام مرهقة وبجانبها الكلب بدلالته للوفاء.

النتائج

١. تركزت الدلالة النسوية في الأفلام الأوربية لتعبر عن معطيات ثقافية مهمة في السينما الأوربية.

٢. قدمت مقولات النقد الثقافي عن طريق بنية اسلوبية وقصصية في الفيلم الأوربي.

٣. تنوعت المعطيات الثقافية وتعددت في تقديم مفاهيم عن النوع والتحرر السياسي والهامش والمركز وغيرها.

٤. تركزت معطيات تحديد الهوية في الدلالات الثقافية المقدمة في الفيلم الأوربي عن طريق تعدد البنى الأسلوبية في السينما الأوربية.

الاستنتاجات

١. لم تقدم الزنوجية كدلالة ثقافية مهمة في السينما الأوربية بشكل واضح.

٢. برزت الدلالة النسوية كمعطى ثقافي واضح في أغلب الأفلام الأوربية وكما ورد في العينة المختارة.

٣. النوع معطى يتراوح بين التقديم الواضح والتعبير عنه بطريقة رمزية أو إيحائية، في الفيلم الأوربي، وإن لم يكن معطى متكرر في السينما الأوربية. وكما اتضح في العينة المختارة.

٤. تنوعت البنى الأسلوبية بتنوع الموضوعات المحاكية للمجتمعات الأوربية.

٥. تسهم السينما الأوربية في تقديم ثيمات اجتماعية، تعبر عن صراع الفرد في المجتمعات الأوربية المتعددة والمتنوعة.

التوصيات

يوصي الباحث بإجراء دراسة مقارنة بين السينما الأمريكية والسينما الأوربية، وكيفيات تقديم الدلالات الثقافية بشكل متباين.

المقترحات

يقترح الباحث بدراسة الأفلام الأوربية الحديثة في الكليات والمعاهد المتخصصة بدراسة السينما، ذلك لتميزها في البناء الأسلوبي، وتقديم معطيات ثقافية مهمة.

قائمة المصادر

أولاً: الكتب العربية

١) هاني الجزار، أزمة الهوية والتعصب: دراسة في سيكولوجية الشباب، (مصر، الجيزة: هلا للنشر والتوزيع، ٢٠١١م).

٢) عصمت محمد حوسو، الجندر: الأبعاد الاجتماعية والثقافية، (الأردن، عمّان: دار الشروق، ٢٠٠٩م).

٣) أمل عائض الرحيلي، مفهوم الجندر وآثاره على المجتمعات الإسلامية، (السعودية، جدة: مركز باحثات لدراسة المرأة، ٢٠١٦م).

٤) عيال عزمي محمد سلمان، لسانيات النص وتحليل الخطاب: النشأة والتطور، (الأردن، عمّان: دار كنوز للنشر والتوزيع، ٢٠٢٠م).

٥) عبد العزيز علاء السيد، الفيلم بين اللغة والنص: مقاربة منهجية في إنتاج المعنى والدلالة السينمائية، (سوريا: منشورات وزارة الثقافة، ٢٠١٠م).

٦) عبد الله الغذامي، النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، (المغرب: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٥م).

٧) صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، (مصر، القاهرة: ميريت للنشر والمعلومات، ٢٠٠٢م).

ثانياً: المصادر المترجمة

٨) آرثر أيزابرجر، النقد الثقافي: تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، ترجمة: وفاء إبراهيم، رمضان بسطاويسي، (مصر، القاهرة: منشورات المركز القومي للترجمة، ٢٠٠٣م).

٩) أمبرتو إيكو، العلامة: تحليل المفهوم وتاريخه، ترجمة: سعيد بنكراد، (المغرب، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، الطبعة الثانية، ٢٠١٠م).

١٠) كلود دوبار، أزمة الهويات: تفسير تحوّل، ترجمة: رندة بعث، (لبنان، بيروت: المكتبة الشرقية، ٢٠٠٨م).

١١) فران فينتورا، الخطاب السينمائي: لغة الصورة، ترجمة: علاء شنانة، (سوريا، دمشق: منشورات وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما، ٢٠١٢م).

١٢) محمد لطفي وآخرون، التنوع البشري الخلّاق: تقرير اللجنة العالمية للثقافة والتنمية، ترجمة: محمد يحيى، (مصر، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٧م).

١٣) يوري لوتمان، مدخل إلى سيميائية الفيلم، ترجمة: نبيل الدبس، (سوريا، دمشق: مطبعة عكرمة، ١٩٨٩م).

١٤) بيزلي ليفينجستون، كارل بلاتينيا، دليل روتليدج للسينما والفلسفة، ترجمة: أحمد يوسف، (مصر، القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠١٣م).

١٥) مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، ترجمة: فريد المزاوي، سعد مكاوي، (سوريا، دمشق: منشورات وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما، ٢٠٠٩م).

١٦) ميشيل مان، موسوعة العلوم الاجتماعية، ترجمة: عادل مختار الهواري، سعد عبد العزيز فضلوح، (لبنان، بيروت: دار المعرفة الجامعية، ١٩٩٩م).

ثالثاً: الأطاريح والرسائل والبحوث
١٧) بركات محمد ارزوقي، الثقافة الهامشية وأثرها على الانحراف، أطروحة دكتوراه منشورة، الجزائر، دراسة ميدانية نفسية اجتماعية، الحلقة الثالثة في علم النفس الإكلينيكي، جامعة الجزائر، ١٩٨٨–١٩٨٩م.
١٨) صورية جيجخ، المركز والهامش في روايات عز الدين جلاوجي، أطروحة دكتوراه منشورة، الجزائر، تخصص أدب حديث ومعاصر، كلية الآداب واللغة العربية، ٢٠١٥–٢٠١٦م.
١٩) إسماعيل خلباص، إحسان ناصر حسين، النقد الثقافي مفهومه ومنهجه وإجراءاته، بحث منشور، العراق، كلية التربية، جامعة واسط، العدد الثالث عشر، ٢٠١٣م.
٢٠) زعايمية دينة، وصال حومري، أزمة الهوية الجندرية عند جوديث بتلر، بحث مستل منشور، الجزائر، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة ٨ ماي ١٩٤٥ قالمة، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم الفلسفة، ٢٠٢٣–٢٠٢٤م.
رابعاً: المجلات والدوريات
٢١) آمنة بلعلي، جابر عصفور، وآخرون، النقد الثقافي: إلى أين، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلة فصول – النقد الأدبي، العدد (٩٩)، ٢٠١٧م.
٢٢) محمد صدام جبر، المعلومات وأهميتها في إدارة الأزمات، تونس، المجلة العربية للمعلومات، ١٩٩٨م.
٢٣) زهور كرام، الجندر: المفهوم والمقاربة العربية، سلطنة عمان، مجلة تفاهم، العدد (٤٣)، ٢٠١٤م.
٢٤) عبد الفتاح يوسف، السيميائيات الثقافية: تفعيل الأنساق وقمع الدلالات، مصر، مجلة فصول، العدد (٩١–٩٢)، ٢٠١٤م.
٢٥) أحمد معلوف سمير، الصورة الذهنية: دراسة في تصور المعنى، بحث منشور، سوريا، مجلة جامعة دمشق، المجلد (٢٦)، العدد (الأول–الثاني)، ٢٠١٠م.
٢٦) هدير محمد محمود عبد الحافظ، مفهوم الجندر والدور البنائي المتغير: دراسة أنثروبولوجية، مصر، مجلة كلية الآداب – جامعة الإسكندرية، المجلد (٦٨)، العدد (٩١)، ٢٠٢٢م.
٢٧) سعيد عموري، من النص السردي إلى الفيلم السينمائي: قراءة في اشتغال المصطلحات، بحث منشور، الجزائر، الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، جامعة حسيبة بن بوعلي – الشلف، العدد (١٢)، ٢٠١٤م.
٢٨) نفيسة نايلي، سلمى مساعدي، رمزية الخطاب السينمائي من خلال الصورة: قراءة في عينة من الأفلام السينمائية، بحث منشور، الجزائر، مجلة الرواق للدراسات الاجتماعية والإنسانية، المجلد (٥)، العدد (١)، ٢٠١٩م.

References

1. Ashcroft, Bill. (Post-colonial transformation. routledge, AD 2013).
2. Delmar, Rosalind. (What is feminism?. Theorizing feminism. Routledge, 2018).
3. Locke, Alain. (The new negro. Simon and Schuster, AD 2014).
4. Lundahl, Mikela.(Negritude–An anti-racist racism?(Or who is the racist?)." Negritude: Legacy and present relevance" AD 2009).
5. Raina, Javeed Ahmad. (Feminism: An Overview, International Journal of Research 4.13 AD 2017).
6. Shohat, Ella. (Notes on the Post-colonial. Social text 31/32 AD1992).

7. STOLJAR, Natalie. (Essence, identity, and the concept of woman. Philosophical topics, AD 1995).
8. VON BUSEKIST, Astrid. (Uses and Misuses of the Concept of Identity. Security Dialogue, AD 2004).

Arabic Sources

1. Al-Jazzar, Hani, The Crisis of Identity and Intolerance: A Study in Youth Psychology (Egypt, Giza: Hala Publishing and Distribution, AD 2011).
2. Hawsu, Ismat Muhammad, Gender: Social and Cultural Dimensions (Jordan, Amman: Dar Al-Shorouk, AD 2009).
3. Al-Rahili, Amal Ayed, The Concept of Gender and its Effects on Islamic Societies (Saudi Arabia, Jeddah: Bahethat Center for Women's Studies, AD 2016).
4. Salman, Ayal Azmi Muhammad, Text Linguistics and Discourse Analysis: Origins and Development (Amman, Jordan: Kunooz Publishing and Distribution, AD 2020).
5. Al-Sayed, Abdul Aziz Alaa, Film Between Language and Text: A Methodological Approach to the Production of Cinematic Meaning and Significance (Syria: Ministry of Culture Publications, AD 2010).
6. Al-Ghadhami, Abdullah, Cultural Criticism: A Reading of Arab Cultural Patterns (Morocco: Arab Cultural Center, AD 2005). 7. Fadl, Salah, Contemporary Criticism Methods, (Cairo: Merit for Publishing and Information, AD 2002).

Translated Sources

1. Aisberger, Arthur, "Cultural Criticism: A Preliminary Introduction to Key Concepts", translated by Wafaa Ibrahim and Ramadan Bastawisi (Cairo, Egypt: National Center for Translation Publications, AD 2003).
2. Eco, Umberto, "The Sign: An Analysis of the Concept and its History", translated by Said Benkrad (Casablanca, Morocco: Arab Cultural Center Publications, 2nd edition, 2010).
3. Dubar, Claude, "The Crisis of Identities: An Interpretation of Transformation", translated by Randa Baath (Beirut, Lebanon: Oriental Library, AD 2008).
4. Ventura, Fran, Cinematic Discourse: The Language of the Image, translated by Alaa Shanana (Damascus, Syria: Ministry of Culture Publications - General Organization for Cinema, AD 2012).
5. Lotfi, Muhammad, et al., Creative Human Diversity: Report of the World Commission on Culture and Development, translated by

Muhammad Yahya (Egypt, Cairo: Arabic edition, Supreme Council of Culture, AD 1997).
6. Lotman, Yuri, An Introduction to the Semiotics of Film, translated by Nabil al-Dibs (Syria, Damascus: Akrama Press, AD 1989).
7. Livingston, Beasley, and Platinia, Carl, The Routledge Guide to Cinema and Philosophy, translated by Ahmad Yusuf (Egypt, Cairo: Publications of the National Center for Translation, AD 2013).
8. Martin, Marcel, The Language of Cinema, translated by Farid al-Mazawi and Saad Makawi (Syria, Damascus: Publications of the Ministry of Culture - General Organization for Cinema, AD 2009).
9. Mann, Michel, Encyclopedia of the Social Sciences, translated by Adel Mukhtar al-Hawari and Saad Abdul Aziz Fadlouh (Lebanon, Beirut: Publications of Dar al-Ma'rifa al-Jami'iya, AD 1999).

Theses, Dissertations, and Research Papers

1. Arzouki, Barakat Muhammad, "Marginal Culture and its Impact on Deviance," published doctoral dissertation (Algeria: A Psychosocial Field Study, Third Cycle in Clinical Psychology, University of Algiers, AD 1988-1989).
2. Jijakh, Souria, "Center and Periphery in the Novels of Izz al-Din Jalawji," published doctoral dissertation (Algeria: Modern and Contemporary Literature Department, Faculty of Arts and Arabic Language, AD 2015-2016).
3. Khalabas, Ismail, and Hussein, Ihsan Nasser, "Cultural Criticism: Its Concept, Methodology, and Procedures," published research (Iraq, Wasit: College of Education, University of Wasit, Issue No. 13, AD 2013).
4. Dina, Zaimia, and Wissal, Houmri, "The Crisis of Gender Identity in the Work of Judith Butler," published research paper (Algeria: Ministry of Higher Education and Scientific Research, University of 8 May 1945, Guelma, Faculty of Humanities and Social Sciences, Department of Philosophy, Specialization in Applied Philosophy, AD 2023-2024).
5. Samir, Ahmed Maalouf, "The Mental Image: A Study in the Concept of Meaning," published research paper (Syria: Damascus University Journal, Volume 26, Issues 1-2, AD 2010).
6. Abdel-Hafez, Hadeer Mohamed Mahmoud, "The Concept of Gender and the Changing Structural Role: An Anthropological Study" (Egypt, Alexandria: Journal of the Faculty of Arts, Alexandria University, Issue 68, No. 91, AD 2022).

7. Amouri, Said, From Narrative Text to Film: A Reading of Terminology, published research (Academy for Social and Human Studies, Department of Arts and Philosophy, Hassiba Ben Bouali University, Chlef, Issue 12, AD 2014).
7. Naili, Nafissa, and Salma, Messaoudi, The Symbolism of Cinematic Discourse Through the Image: A Reading of a Sample of Films, published research (Algeria: Al-Riwaq Journal for Social and Human Studies, Volume 5, Issue 1, AD 2019).

Journals and Periodicals

1. Belali, Amna, Asfour, Jaber, et al., Cultural Criticism: Where To? (Egypt: Egyptian General Book Organization, Fusoul Journal of Literary Criticism, Issue 25/3, No. 99, AD 2017).
2. Jabr, Muhammad Saddam, Information and Its Importance in Crisis Management (Tunisia: Arab Journal of Information, AD 1998).
3. Karam, Zuhour, Gender: The Concept and the Arab Approach (Sultanate of Oman: Tafahum Journal Studies, No. 43, AD 2014).
4. Youssef, Abdel Fattah, Cultural Semiotics: Activating Patterns and Suppressing Meanings (Egypt: Fusoul Journal, Nos. 91-92, AD 2014).