DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts93/165-178

المرأة والايديولوجيا في الفلم السينمائي الروائي

بان جبار خلف[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2014/4/29 ، تاريخ قبول النشر 2014/11/3 ، تاريخ النشر 2019/9/15

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

ملخص البحث

يتلخص موضوع البحث (المرأة والايدلوجيا في الفلم السينمائي الروائي) وهو سلسلة من البحوث التي تصدت لها الباحثة في موضوع المرأة في الفلم السينمائي الدراسة الايدلوجيا كمنظومة فكرية وسياسية لم تقتصر على عالم الرجال فقط، بل كان للمرأة مساهمة كبيرة في هذا المجال، وقد تناول البحث تحديد المشكلة البحثية والحاجة اليها وكذلك اهداف البحث وتوضيح حدوده فضلا عن اهمية البحث، ثم الانتقال الى الاطار النظري والذي تضمن المحاور الاتية : الشخصية والايدولوجية، والفلم والايدولوجية، ثم المرأة والايدلوجيا في الفلم السينمائي.

وبعد الانتهاء من الإطار التنظيري خلص البحث الى جملة من مؤشرات الإطار النظري التي اعتمدت كأداة لتحليل العينة، ثم جاءت اجراءات البحث والمتمثلة في تحليل عينه البحث وهي فلم (فريدا، سيناريو: ايبا ارفت وجوليا تيمور واخراج: جوليا تيمور) وصولا الى نتائج التحليل والخروج بالاستنتاجات اعقبتها قائمة المصادر والهوامش.

الكلمات المفتاحية: (المرأة، الأيديولوجيا)

المقدمة:

لقد شكلت الايديولوجيا وجوداً متسعاً في حياة الأفراد والجماعات والامم، واكدت التحولات الكبرى في حياة الشعوب، واذا كانت الايدلوجيا تعني الأفكار ذات الاتجاهات الخاصة، بحيث يمكن ان نسمها باسم من ابتدعها، او تكون الايدلوجيا تحت اسمها لشخص كما يمكن ان نقول: الماركسي والفلسفة الرأسمالية، او الاسلام السياسي او الاخوان المسلمين، فإن الايدلوجيا نفسها كفكرة يمكن ان تكون لباساً يرتديه شخص ما، فيمكن ان نقول عن شخص من الناس انه يمثل الايدلوجية الفلانية، او ان تصرفاته حتى لو لم يكن يرفع راية الايدلوجيا بحدودها ومفاهيمها ذات الاشتغال المباشر في مجتمع من المجتمعات، واستفادت الدراما والسرد من إلباس الشخصية او الحكاية زي الايدلوجية، والسينما كبناء سردي فرزت شخصيات مؤدلجة صراحة او تضميناً، الصراحة عندما تكون الشخصية تتصرف على وفق ايدلوجيتها التي تؤمن بها. وعلى هذا الاساس فان البحث يتصدى للإجابة عن مشكلة واضحة وهي: كيف يمكن للشخصية النسائية في الفلم السينمائي ان تكون ثيمة ايديولوجية في السرد السينمائي. اما الحاجة الى مثل هذه البحوث فكانت لتأكيد

[1] جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة، dr.banjabbar@yahoo.com.

القيمة العليا للمرأة كثيمة ايديولوجية. ويهدف البحث الى الكشف عن الكيفيات التي تتحرك فيها المرأة كثيمة ايدلوجية فاعلة في التغيرات العميقة التي ينشدها المجتمع الانساني. اما هدف البحث فكان: الكشف عن الكيفيات التي تتحرك بها المرأة كقيمة ايديولوجية فاعلة في التغيرات التي ينشدها المجتمع الانساني، ومثل هذه البحوث لابد ان يكون لها حدود موضوعية وزمانية ومكانية، فكان الموضوع هو: المرأة كقيمة ايديولوجية في الفلم السينمائي، اما الزماني فكان العقد الاول من القرن الواحد والعشرين، اما المكان: فهو السينما الاوروبية التي كانت اكثر تحرراً في مناقشة الثيمة الايديولوجية عند المرأة في الفلم السينمائي.

وكان الحد الموضوعي المرأة كقيمة أيدلوجية في الفلم السينمائي، اما الحد الزماني فكان: العقد الأول من القرن الواحد والعشرين لأنه القرن الذي شهد تهاوي أيدولوجيات كثيرة تحكمت في النضال النسائي لسنين طويلة، اما الحد المكاني فكان: السينما الأوروبية والتي هي أكثر تحرراً في مناقشة الثيمة الايدلوجية عند المرأة.

الإطار النظري

الشخصية والايدلوجيا

ان الشخصية كذات فاعلة لابد وان يكون فعلها ضمن بناء فكري ما، ترجع اليه، وتفعل بموجبه وتزداد هذه الأفعال وضوحاً عند تبني الشخصية ايديولوجية محددة، يصبح للمتلقي ان يستقبلها ويتماهى معها ويخضعها لتأويله، فالأيدلوجية تصبح عندها هوية الشخصية، لأنه يدلل على نفسه حين يفعل، مؤمن، ملحد، ماركسي، وجودي، رأسمالي، .. ان تحديد مفهوم الشخصية على رأي بول ريكور "يكون بواسطة محمولات تنسبها اليه". ان الشخص هو في موقع الفاعل المنطقي بالنسبة الى المحمولات التي تنسبها له. وهنا تكمن القوة الكبرى لمقاربة الشخص من جهة المرجع المحدد للهوية"(ريكور، ص123). بمعنى آخر ان فعل الشخصية يفرق ما بين الشخص العام والأيدلوجي القصدي، الشخصية في وقائعها اليومية تشبه كل الناس من بيئتها وظرفها ولكنها في ايدلوجيتها فإنها تنوي قصداً ما.. اذن ما هي الايدلوجية؟

الايدلوجية كمصطلح لم يظهر إلا في عهد التنوير الذي سبق الثورة الفرنسية وكان سابقاً يفهم منه كونه السياسة التي هي "نوع من النشاط والفعالية والتجربة الخاصة المتروكة للأشخاص الذين يدعوهم الملك لتسلم اعمال معينة وادارة دفة الأمور"(الماجد، ص8).

ان الايدلوجيا تبدو جزء من أخلاق الفرد او المجتمع ولكن اية أخلاق تلك؟ كل ايديولوجيا تفترض انها اخلاقية على نحو من الانحاء، بمعنى "ان اي شيء يكون خيراً اذا كان المرء يبدي به اهتماماً، اي اذا كان موضوعاً للسعي او الرغبة"(ستولينتز، ص543)، وهذا السعي او الرغبة التي تحكمه فكرة ما، قد يكون على الضد من فكرة اخرى مما يجعل النزاع امراً لابد منه بين الفكرتين ثم يقود الى شر معلن، ولنا في الحركات الايدلوجية امثلة لا تحصى من حيث كونها تعتقد انها تسعى للخير ولكنها في الطريق لجأت الى عنف ضد مناهضيها أودى بكل الخير الذي سعت اليه. ونأتي الآن الى موضوعة البحث الا وهو الايدلوجية والشخصية، ففي حياتنا نلاحظ الكثير من الاشخاص المؤدلجين سياسياً ودينياً واجتماعياً وثقافياً.. وهذه الايدلوجية قد تستغرق كل حياتهم، فالأفكار ليست بشيء يمكن ان يقوم بذاته، ان الافكار عقل ومخيلة، فالفكرة بلا عقل ليست فكرة اطلاقاً، ولدينا الاف الأفكار مبثوثة في الكتب والمواقع الالكترونية ولكنها لا تعني شيئاً بل عقل

قادر على تصورها وتجسيدها، فالفكرة والعاطفة متلازمتين لأن الفكر بلا حس وادراك يصبح عبودية مقيتة، لذا كان عقل الانسان هو المهد الذي يعطي الفكرة نموها وتقويمها واستمرارها.

أما في العمل الفني، فصانع العمل يضع في حسبانه ان الشخصية الفنية، تقدم واقعاً فنياً، وعلى هذا فهي ليست الشخصية في الحياة وعليه فأنها تقدم توجه فكري خاص بأيدولوجية واحدة ولكنهما مختلفين، ذلك ان العواطف والسلوك والمرجعيات والظروف تطبع الايديولوجية بسمات الشخصية نفسها.

ان الأفكار التي يؤمن بها الانسان منطلق لتوازنه، ورؤيته للعالم من حيث كونه انساناً، ان المبدأ الانساني يقول: الانسان ثم الافكار، فلا ينبغي ان يكون عبداً للأفكار، فالأشخاص هم نسائية، والمسألة الكبرى بالنسبة للإنسان هي البقاء، وكل هموم الانسان تدور حول مسألة بقائه في الوجود. فهو يخلق العالم المادي المحيط به من ادوات ومنشآت من اجل المحافظة على جوهر حياة الموجود الحي، ويخلق العالم المعقول: العلمي والعقلي، من اجل المحافظة على البقاء. وهكذا فالإنسان اولاً والأيدلوجية ثانياً، لذا فان الشخصية في علاقتها بالايدلوجية هي واحدة من اثنتين، اما ان تكون في عبودية للايدلوجية وتلغي كل سماتها الشخصية، حيث إن "أكثر المواضيع التي تطرحها الافكار الاكثر انتشاراً وتأثيراً تسير وفق افكار الجهة المنتجة وهذه الافكار تخطو وفق سياسات المفهوم العالمي الجديد"(سلمان، ص596)، واما ان تكون الايدلوجية جزء من كون انساني متسعن يضيف ويقبل التعديل، والتراجع والنقد بحيث يحترم الذات الأخرى.

بقي لنا ان نقول ان الشخصية وهي تعتنق الأيدلوجيا، اية ايدلوجيا، انما تريد ان تحقق ذاتها وعملها. والباحثة آثرت التفريق بين الايدولوجيا المتعصبة التي وراءها دوافع بالأيمان نفسية، او اولئك المقلدين الذين لا فكر لهم غير ان يشحنوا بفكرة ما، ثم يندفعون لتطبيقها دون المطلق بصحة الشيء، وقديماً قال المفكر الاسلامي (ابو حامد الغزالي): ان المقلد لا يصغي ولذا فان الشخصية الانسانية حتى وان انتمت الى أيدلوجية ما، فهي تبقى على مسافة ما منها تخضعها، كي تؤكد انسانيتها، لا ان تستعبده هذه الأيدلوجية، او عن طريقها تستعبد الآخرين.

ان الشخصية في تبنيها لأي أيدلوجية او اعتقادها اولاً بصحتها من حيث هي فرضية لتغيير العالم نحو الأفضل، او على الأقل نحو أيدلوجية صاحبها. "ان الجو السائد، الذي تلتقي في اطاره جميع مدارس الفكر والعمل هو جو الحركة والصيرورة، اي الايمان بالمستقبل التاريخي، سواء كان هذا الايمان التاريخي يعتبر ان المستقبل سوف يتخذ صورة أكثر تقدماً من ماضٍ كان زاهراً، ام كان يعتبر ان العوامل الايجابية المتواجدة في قلب التناقضات الآلية. وسف تمكن قيادات وطنية واعية من صياغة انماط متقدمة ناجحة من المجتمعات تحل محل المجتمعات التابعة العاجزة"(عبد الملك، ص132-133).

ومن هنا فان الأيدلوجية في الغالب ثوابت وتضفي عليها الايمان، لذا فان كل الأعمال التي وثقت الشخصيات الأيدلوجية، أكدت على منحاها في طلب التغيير، ومثلها أفلام "الحمر" بطولة (وارن بتي) التي اخذت سيرة الشخصية الماركسية المعروفة (جاك لندن) او فلم عن (ستالين) او أفلام عن (جيفارا).

وهناك أفلام اخرى اهتمت بالايدلوجية كفكرة قد ترتبط بتحويلات العصر وليس السياسية حصراً، ومثلها فلم "عندما بكى نيتشه"(بيري، 2007)، حيث كان الفلم يعرض أيدلوجية فلسفية عندما كانت تتداخل مع علم النفس وتعتبره جزء منها. وهناك من الأفلام عرضت الشخصية وهي لا تتبنى ايدلوجية محددة، ولكن

مجموع افكارها في العمل الفني يحيل لفلسفة معروفة ولو كانت الشخصية غير واعية، الوعي الواضح بها، كما رأينا في فلم "عناقيد الغضب"(ستاينبك، 1940) لمخرجها (جون فورد).

الفلم والأيدلوجية

ان أول سينمائي كبير حاول ان يجعل من ايدلوجيا الفلم انشغالاً جمالياً بالأساس هو (ايزنشتاين) في فلمه "الاضراب"(ايزنشتاين، 1924)، ورغم ان الفلم هذا والفلم الذي قام باخراجه تباعاً "المدرعة بوتومكين"(ايزنشتاين، 1925) كانتا افلاماً ضمن ايدلوجية الدولة السوفياتية آنذاك الا ان هذه الايدلوجيا لم تستطع تحمل جماليات الفلم والافلام المشابهة، فانزوى (ايزنشتاين) وهو في قمة عطائه، والقضية نفسها في العالم الرأسمالي، (حيث ضاقت الشركات بأيدلوجيا الافلام، وانتحى السينمائيون الامريكان (بقانون مكارثي) السيناتور الذي قاد قانوناً نصفياً اسمه النشاطاتت المعادية لامريكا "وكان اليمين الامريكي المتطرف (ممثلاً بالسيناتور مكارثي وبريتشارد نيكسون الذي سيصبح لاحقاً رئيساً للولايات المتحدة)، قد بدأ يستغل الحرب الباردة ومخاوف الامريكيين – الوسط، ليس لكي يتخلص من الشيوعيين واليساريين بشكل عام بل كي يتخلص من كل انصار روزفلت.. بسبب تعاطف روزفلت نفسه خلال الحرب مع الاتحاد السوفياتي ومع الانفتاح الامريكي على العالم"(العريس، ص34). وادرج فيها كل العاملين في الوسط السينمائي ممن أكدوا على الصراع الاجتماعي في الفلم، فهرب (شارلي شابلن) الى بريطانية ووضع (ايليا كازان) و(جون هوارد لوسن) كاتب السيناريو المعروف في القوائم السوداء وحرم من أي نشاط ثقافي العشرات من سينمائي امريكا، وعلى هذا الأساس فان الواضح ان الايدلوجية في الفلم تثير عداء السلطات للفلم نفسه وصانعيه، واتهامه بشتى التهم "فخلال اوائل العشرينيات كان اساطين الصناعة في امريكا قد اصابهم الذعر بسبب نجاح الثورة البلشفية في روسيا، وبسبب محاولة اقامة تنظيمات ونقابات عمالية في امريكا. ولقد قام أ.ميتشل بالمر (1972- 1936)، النائب العام في حكومة ودرو ويلسون باللعب على اوتار هذه المخاوف، باعلانه ان البلاد قد تقع في قبضة مؤامرة شيوعية"(كوك، ص316).

ان الفلم الايدلوجي هو الفلم الذي يتنازل عن وسيطه التعبيري السينمائي، والوسيط التعبيري هو ميدان جمالي بالأساس، بمعنى ان الموقف الاستطيقي والذي هو "انتباه وتأمل، متعاطف، منزه عن الغرض لأي موضوع للوعي على الاطلاق، من اجل هذا الموضوع ذاته فحسب"(ستولينتز، ص58-59.). مما يعني ان الفلم كفن جميل يشتغل ضمن وسيطه التعبيري لا يستهدف غاية غير الجمال، وفي هذه الحالة فان زيادة سرعة الايدلوجيا ستقود الى انشغال غير جمالي كإن يكون دعائي او تعليمي، مما يفقد العمل الجمالي انشغاله الحقيقي وهو الفن لذاته.

ان الافلام التي اشتغلت ايدلوجيا تنتظم ضمن المسارات الآتية:

1- الفلم الايدلوجي السياسي: وهو ذلك الفلم الذي يكرس بنائه للتبشير بأيدلوجية واضحة، ويقسم الى نوعين:

أ- الفلم الأيدلوجي المباشر: ومثاله فلم "نهاية سان بطرس بورغ"(بودوفكين، نهاين سان بطرس بورغ، 1927) "ينظر بودوفكين الى حركة التاريخ من خلال تجربة فلاح شاب يأتي الى المدينة باحثاً عن عمل ثم التحاقه تدريجياً في دوامة الثورة. في المدينة، يكون الفلاح اول الأمر مجرد شخص ضئيل القيمة نسبياً

داخل تلك القوى، التي لا يستطيع فهمها، ويتم تقديمه صغيراً قياساً الى حجم تمثال الفارس الذي يمثل القيصر، وان علاقته بمحيطه تتغير عندما يصبح واعياً بالثورة ويسير نحو المشاركة الواعية بالنضال"(لوسون، ص128). فالايدلوجية المباشرة محملة بكل مقولاتها واشارتها فبطل بودوفكين يُعد كي يكون ماركسياً مشاركاً في الصراع الاجتماعي، وركناً من أركان ثورة اكتوبر الشيوعية.

ب- الفكر الايدلوجي غير المباشر: وهذا النوع من الأفلام لا يذهب في المقولات والرموز المعروفة في ايدلوجية من الايدلوجيات، ولكنه يذهب الى ما تشترك به هذه الايدلوجية من ايجابيات مع كل الايدلوجيات المشابهة في توقها للانساني والاجتماعي وكل ما هو خير ونبيل. فالفقراء عندما يثورجون لتغيير واقعهم، مسألة مطلقة، وان يعرف المسحوقون جوهر الصراع لكي يحققوا اهدافهم مسألة مشروعة ولذلك كان فلم "المدرعة بوتومكين"(ايزنشتاين،1925) ليس فيه رمزاً شيوعياً او ماركسياً ظاهراً، ولكن المحصلة النهائية للفلم عبر زمانه ومكانه الى ان ثورة بحارة بوتومكين هو المفتاح لثورة اكتوبر الشيوعية، وهذا هو الاساس الذي اعتبر منه (ايزنشتاين) عبقرياً، لأنه كان يضيف بالمقولات والشعارات المنحازة، وما مشهد "سلالم الاوديسا" الا مثلاً من الأمثلة الانسانية الكبرى من ان الظلم حيف تعاني منهكل طبقات المجتمع، ولذلك كان هذا المشهد ثيمة في كثير من الأفلام اليدلوجية وغير الايدلوجية، فكثيراً ما كانت السلالم مكاناً لحدث منقول بشكل او بآخر من فلم "المدرعة بوتومكين" ولعلنا نتذكر مشهد عربة الطفل في فلم "المحصلون"(فيرلي، 1987).

2- الفلم الآيدلوجي الفلسفي: وهو نوع من الأفلام يناقش ايدلوجية فلسفية سواء كانت عبر ممثلها الرئيس مثل افلام "ابن رشد" لـ(يوسف شاهين) و"عندما بكى نيتشه"، حيث يعرض الفلم فلسفة نيتشه في الانسان السوبرمان وتحليل مكامن الوعي لاجتثاث اي وهم داخل الشخصية، من خلال محاوراته مع تلميذ فرويد والايحاء له بالتحليل النفسي للشخصية، ومن المعروف ان الفلسفة وعلم النفس كانتا فرعاً واحداً في الجامعات، ومثل هذه الأفلام شاءت او ابت تفرد مساحة واسعة للحوار بين الشخصيات وهذه إشكالية يجب ان تبحث في بحث مستقل لمعرفة هل ان الصوت عندما يصبح عنصراً سائداً في أي فلم من الأفلام يؤثر على اشتغال عناصر اللغة السينمائية الأخرى، والباحثة تعتقد ان الحوار في هذه الأفلام هو حوار مرئي وليس مسموعاً، لأننا لا نسمع الكلام فقط وانما كيف يتحول هذا الكلام في القطع المتبادل بين الشخصيات المتحاورة وحركة تفاصيل الشخصية (الوجه والعيون والفم والأيادي)، اي ان الحوار مشحون بطاقة انفعالية تجسدها الشخصية من خلال ارهافها السايكولوجي والذهني.

3- الفلم الايدلوجي الاسطوري: وهي تلك الأفلام التي تؤدلج الاسطورة فتصبح ضمن البناء الفلمي المستند الى الثلاثي السينمائي الجدلي؛ اللغة السينمائية والسرد الفلمي والشكل (لهاشمي، 2013) فالفلم يستند الى ثيمة اسطورية كان تكون حكاية اسطورية او مقولة او صورة، وينشأ البناء الفلم كله من خلالها، كما رأينا في فلم "المريض الانكليزي"(منغيلا، 1996). حيث تقص احدى الشخصيات حكاية عن ملك قديم يعتقد ان امرأته اجمل نساء الكون، ويغري وزيره لرؤيتها وهي عارية فتشعر الملكة بذلك وتقايض الوزير. اما ان تقتله لأنه رآها عارية او ان يقتل زوجها ويتزوجها، لأنها لا تسمح ان ترى عارية الا من قبل زوجها، فيقتل الوزير الملك ويتزوجها. ان البناء الفلمي من شخصيات واحداث ومكان وزمان وافكار كلها تخضع لهذه

الثيمة بحيث تتلبس الثيمة كل ما يجري وكأنما هي نبوءة لمصير من يكتشف ويرى فتكون نهايته اما ان يتعالى او يموت.

4- الفلم الايدلوجي التاريخي: وهو نوع من الأفلام يتحدث عن ايدلوجية تاريخية لها مرجعيتها المعروفة، فيقوم الفلم بإبراز الايدلوجية التي تحكمت بالأحداث مجسدة امام المتلقي، كما في فلم "الكسندر الكبير"(ستون، 2004) والذي ينطلق من ايدلوجية تاريخية مفادها ان الكسندر كان يبغي توحيد شعوب العالم بشعب واحد، بدليل انه اختار بابل عاصمة لحكمه لأنها تتوسط العالم المعروف آنذاك، وحاول في كل فتوحاته بعدله ونزاهته وفكره ان يجعل هذه الشعوب هي من تؤسس امبراطوريته الشاملة، سواء كانوا هنوداً او صينيين او بابليين او اغريق.. الخ، وتجسد هذا في صراع هذه الاقوام في عاصمة امبراطوريته الواسعة.

5- الفلم الايدلوجي الديني: وهو ذلك الفلم الذي يأخذ الموضوع الديني كوسيلة، للتثقيف، مع او ضد، وهنا لدينا الفلم التبشيري الذي يريد ان ينحاز المتلقي الى الفكرة الدينية.

والفلم الآخر هو الذي يريد ان يناقش الموضوع الديني بمعنى لديه رأياً آخر، اما الأفلام الهوليوودية فقد وضعت وصفتها التجارية حتى مع الفلم الديني عبر ثنائية الجنس والعنف، بدءاً من "الوصايا العشر" وهو الفلم الديني الذي يحتشد بالجنس والعنف. كما انه كان مثالاً واضحاً على الطريقة في السماح بالتصوير المثير للخطيئة، طالما انها سوف تلقى العقاب في النهاية"(كوك: ص280-281).

ان كل هذه الأنواع التي ناقشناها كانت تؤكد على العنصر الذكوري في الفلم كونه محرك الايدلوجية وباثها وخالقها، ولكن هذه الأفلام لم تعط مكانة للمرأة كونها ساهمت مساهمات خلاقة في حمل ثيمة الايدلوجية في كثير من مفاصل حياتها، ولنا أمثلة لا تعد ولا تحصى مثل: الوجه السياسي الالماني المعروف (روزا لوكسنبورغ) مؤسسة الحزب الاشتراكي الالماني في بداية القرن العشرين، والقديسة (تريزا) الراهبة التي جسدت المسيحية كدين للتسامح والإخاء الانساني، فالايدلوجية في الفلم تهدف "الى ضبط الانفعالات النفسية للمشاهد وبث تمثل اجتماعي معين"(اومون ص102).

المرأة والايدلوجيا في الفلم السينمائي

يبدو ان اشتغال المرأة كثيمة أيدلوجية في الفلم السينمائي يأتي فقيراً على خلاف الدور الكبير الذي لعبته النساء في ايدلوجيات عصرهن، من (سمير اميس، كليوباترا، السيدة خديجة الكبرى، زينب بنت علي بن أبي طالب، اسماء ذات النطاقين، الخنساء، شجرة الدر، جان دارك، ايرس مردوك، سوزان سونتاج، سوزان لانجر، سيمون دي بوفوار)، وتعتقد الباحثة ان هذا الاهمال مرده الى ان المرأة كثيمة ايدلوجية لا يعتد بها في العالم الذكوري، وعلى هذا الأساس ستناقش الباحثة المرأة بهذا الاطار من منحيين:

المنحى الأول: المرأة الحقيقة كثيمة أيدلوجية

المنحى الثاني: المرأة المتخيلة في العمل السينمائي

ان الفلم السينمائي ركز جهوده على النوع الثاني من ثيمة المرأة المؤدلجة كما هي في البحث، لأن الهيمنة الذكورية انشغلت بتقديم الرجل اساساً مستندة من كون الجسد الانثوي ضعيف وهذه قضية تتعلق بالعقل الثقافي الساند من جهة ومتطلبات الفلم كصناعة من جهة اخرى، لذلك بقيت صورة المرأة اسيرة ثقافة يهيمن

عليها الذكور "انا كائن انطولوجي او نطي Ontic ذو جنس، وبالتالي فانا منسوب الى جنس gender، الى هوية نوعية generic، هوية ليست بالضرورة مباشريتي Immediacy المحسوسة، ولذلك فان اولد بنت في ثقافة يهيمن عليها الذكور ليس معناه ان اولد بحساسية ملائمة لجنس"(مجموعة من الكتابات، ص47). ولذلك كانت ثيمة المرأة المتخيلة في الفلم السينمائي كايدلوجيا تتكئ على ثيمتها بضاعة جنسية شيء يزاوج بين المرأة المفكرة والمرأة المشتهاة، وكل دعاوى المساواة التي تطلقها المجتمعات انما هي دعوات ترسخ الاختلاف الجنسي كأنما نحن في سوق لبيع السلع، المرأة تعرض والرجل يشتري، اما الذات الانسانية التي تنطوي عليها المرأة فهي ليست عرضة للتبادل الخلاق، ذات مقابل ذات. وبهذا فان المرأة تعيش اغتراباً حقيقياً، ليس لنفسها وانما للآخر، ومن هنا يتبين لنا الطريق الطويل الذي تسلكه المرأة لتكون ذاتاً، والحق ان المرأة علاوة على كونها ذات تعد بالكثير في توازن المجتمعات، لكنها تتحرك في ميزة لا يمتلكها الرجال وهي كونها وعاء لتجدد الحياة وديمومتها وخصوبتها. ومن ثم فهي الاجدر بأن ترسم الحياة للجميع سياسياً واجتماعياً وثقافياً.. الخ، ومن الغريب انه حتى في الديمقراطيات المتقدمة فان نسبة النساء اللاتي يقودن في مجتمعاتهن، يبقى وكأنه امتياز منحه الرجل للمرأة، ولنأخذ شخصية حقيقية مثل رئيسة وزراء المانيا (ميركل)، فهي أشبه برجل مخنث بملابسها وطريقة حديثها وحضورها مباريات كرة القدم، انها كي تحوز على الرضا تتنازل عن انوثتها وكأن الانوثة عار، لا بل ان امرأة مثل (مارغريت تاتشر) سميت بالمرأة الحديدية، والفلم الذي صنع عنها لم يقدم لنا الانثوي الخلاق فيها، كانت تبدو طيلة الوقت وكأنها مديرة للأجهزة الأمنية، وقد وصل الفلم الى مرحلة قدم لنا (تاتشر) تأمر بتدمير الاسطول الارجنتيني وقتل كل بحارته بدمٍ بارد، سالكة سلوك كل رؤساء وزراء بريطانيا الاستعماريين من الملكة (فكتوريا) الى (تشرشل)، اما في فلم "انطونيو وكليوباترا"(جورج، 1999)، فان الفلم كله ثم يظهر كليوباترا الا مجردة من معظم ملابسها، وكانت هي ملكة مصر ترسم الخطط لإغواء (انطونيو) ولا يرد ذكر الشعب المصري الا عرضاً.

ان اغتراب الانسان في السينما بشكل عام والشخصية النسوية على الاخص، ترفض البطل الايجابي المشحون بالعاطفة، فتظهر المرأة الايدلوجية مقطوعة الصلة الوجدانية بالواقع، وكأنما المحيط الذي تتحرك به هو محيط شرير ومعادي ولابد من رجل يفرض هيمنته لحماية المرأة، في مناقشة عامة بين المخرج السوفياتي (تشوخراي) والمخرج الفرنسي (شابرول) قال السوفياتي: "ان على الفنان ان يعبر في عمله عن ادراكه العاطفي للعالم. ولقد رد شابرول بأنه لا يحبذ كلمة "عاطفي.. بل انا اسعى على العكس، الى تجنب العاطفة". وتكلم عن "وضوح الفكر" والحاجة الى الكشف عن "ميكانيزم" الشخصية ولقد رفض فكرة البطل الايجابي: "انا لا أؤمن بالبحث عن الابطال مطلقاً.. اننا جميعاً مغتربون.. دعونا نكشف عما نحن. وان نظهر اسباب غربتنا"(لوسن، ص345.).

ان الشخصية الايدلوجية المتخيلة في الفلم السينمائي اكثر حرية في المعالجة لأنها لا تستدع مقارنتها بالواقع، ويأخذ مبدعو الافلام حريتهم في وضع الافكار الشخصية، وعلى لسانها بمرونة اكثر، ولكن هذا النوع من الشخصيات النسوية المؤدلجة يتحرك ضمن اطر فكرية عامة، مثل الموقف من حرب فيتنام والموقف النضالي للمرأة في اكتشاف ذاتها، وتبدو الشخصية هنا اقرب ان تكون شخصية عامة، سواء كانت رجل ام امرأة، وبذلك تفقد الجنوسة التي تشتغل فيها، يقول (اوليفر ستون) عن فلمه "السماء والارض" بأنه "فضل

تقديم حياة بطلته على شكل سلسلة من التحولات "فشخصيتها تتطور وتتعدل بعد كل علاقة تخوضها. انها اوديسا روحانية. ويذكرني هذا بالأفلام الملهمة، او بالقديسة سان جون. انه "صوت الموسيقى"(كيجان، ص225). ولكن المؤاخذات على (اوليفر ستون) في معالجته الشخصية النسائية في افلامه بأنه لا يدع المرأة تتصرف بوحي ايدلوجي مسبقة في ذاتها الانسانية وتتطور سلباً واو ايجاباً فانه يجعلها مستكينة امام احداث متتالية تصنع لها موقفاً.

اما النوع الأول من معالجة السينما للشخصية السينمائية المؤدلجة والتي تستند على شخصيات حقيقية مثل (فرجينيا وولف، مارغريت تاتشر، ايرس مردوك، فريدا، كليوباتارا، سمير اميس.. الخ) فان المعالجة تسلك سلوكين، اولهما: الاعتماد القليل على الواقع الحقيقي وانشغالات المرأة الايدلوجية الاساسية، وترك مساحات كبيرة للتخيل وليس التأويل "ان الفرق الحاسم بين الحدث الطبيعي وظهوره على الشاشة سايكولوجي وليس مادياً، لا تستطيع اداة افلم بتاتاً ان تشبه الحياة كثيراً كي تقدم شكلاً خيالياص صالحاً طالما اننا نستبقي وعينا للفرق بين الفلم والواقع ونبقى مشاهدين بدلاً من مشاركين، بوسع التكنولوجيا، رغم ذلك، ان تطور نطاق ودقة اعادة انتاج الفلم بطرق كثيرة لكنها لا تستطيع نسخ الواقع لانها غير قادرة على اعادة انتاج ادراكنا للواقع بشكل مباشر"(بيركينز، ص93). وهذا يعني ان التجسيد الحسي للشخصية النسوية هو ما يدخل في علاقة سايكولوجية مع المشاهد، هذا المشاهد الذي نشأ في احضان السينما الاستهلاكية، فمهما كانت (جان دارك) بطلة وقديسة فان المتلقي ينظر في المرأة في (جان دارك)، وفي الفلم الذي لعبت فيه (انغريت برغمان) دور (جان دارك) كان الجمهور يبحث عن النجمة الهوليوودية وليس عن القديسة (جان دارك).

ان "الميتافيزيقا الغربية التي قدمت الكينونة بوصفها شيئاً حاضراً والذات الفاعلة بوصفها عارفة تعطي الشكل للحضور. وثانياً لا يتعلق الأمر فقط بكون الرجل مرتبطاً بالذات العاقلة والمهيمنة والمرأة بالشيء المصور سلبياً"(كلولبروك، ص34)، وحقيقة الأمر ان السينما اشتغلت على هذه الصورة السلبية، وقليلة هي الأفلام التي ارادت ان تقدم صوراً ايجابية للجنس الانساني من حيث ان المرأة كذات قائمة بذاتها، نذكر من هذه الأفلام عن الروائيات (فرجينا وولف وآيرس مردوخ)، وافلام لم تركز على الشخصية النسوية من حيث كونها ايدلوجية ولكنها اظهرتها كشيء ثانوي لكنه مهم مثل فلم "منتصف الليل في باريس"(الن، 2011)، حيث تظهر الروائية والقاصة الأمريكية (جيترويد شتاين) صاحبة مصطلح الجيل الضائع الذي تصف فيه جيل (همنغواي وفيتزجيرالد) وغيرهم بالجيل الضائع، حيث تظهر وهي تزجي نصائحاً للكاتب الشاب عن كيف يكتب روايته، وفي فلم (جان دارك) وهو عن قصة حقيقية كانت الشخصية النسوية ذات ثيمة ايدلوجية واضحة وهي: قيادة شعبها النضال ضد المستعمر الانكليزي، لكنها اي تلك السينما سقطت في فخ اختيار نجمة مغرية للفلم، مما جعل كمية الاحساس بجسد المرأة اكثر من الاحساس بأفكارها. وتعتقد الباحثة ان لا خلاص من تجسيد المرأة من صورتها الحسية بالسينما الا من خلال التأكيد على فكرها المتعالي، وانها تنشأ كقائدة للانسان وليس الى فتنتها النسوية، اي من خلال كبت الفعالية الاستهلاكية للمرأة كجسد، ويمكن اذا كان لابد من هذا ان يحتوي الفلم قصة فرعية فيها ما يريده التكنوقراط للشركات الكبرى (فالمرأة في الفلم يجب ان يؤكد على كونها ذات كاملة ويجب التأكيد "على ان الفلم الذي يفكك المقولات القديمة، قد وجد له

مكاناً في الفلم النوعي والمتفرج النوعي، وهو ما نراه في قائمة ليست قصيرة من افلام احتلت مكانها"(خلف، ص96). ان مسألة المرأة كايدلوجية في الفلم ليست موضوعاً عابراً بل هي في بنية الصراع التاريخي للانسان. "ورسالة الحركة الانسانية كما يتم تأويلها من بعض الذين هم خارجها، لا تقتصر على تحقيق المساواة في السلطة والمنزلة بين النساء والرجال، وانما هي استنطاق لكل سلطة ومنزلة كهذه. وهي لا تقتصر بجعل العالم افضل بمزيد من المساهمة الانثوية فيه، وانما هي تأكيد على ان العالم من غير المحتمل ان يبقى، ان لم يتم "تأنيث التاريخ البشري"(ايغلتون، ص240).

واذن فنحن لازلنا ننتظر ان تقدم لنا السينما المرأة كثيمة ايدلوجية بشكل يتوافق مع قدسية هذه المرأة المناضلة الابدية من اجل عالم أفضل لأنها المساهمة الخلاقة في صنع هذا العالم.

منهج البحث: اعتمد البحث على المنهج الوصفي لتحليل الحالات التي توصل اليها الإطار النظري، من تنظيم للبيانات واستخراج الدلالات والمغازي المطروحة عبر تساؤلات البحث.

مجتمع البحث: هو المرأة التي تحمل فكرا اجتماعيا وسياسيا بقصد التغيير والثورة على اوضاع غير مقبولة من وجهة نظرها.

عينة البحث: فلم فريدا وهو الانموذج الذي جرى تطبيق البحث عليه والقيام بإجراءاته بسبب نيله جوائز مهمة في السينما، كما انه أرخ فترة مزدهرة في تاريخ الايدلوجيات.

اداة البحث: ان المؤشرات التي خرج بها الإطار النظري استخدمت كأداة للبحث في تحليل العينات.

وحدة التحليل: تفترض عملية تحليل العينة المشهد في الفلم غالبا واللقطة الواحدة احيانا.

تحليل العينة الفلمية:

الفلم : فريدا

تمثيل : سلمى حايك والفريد مولينا

اخراج : جوليا تيمور

سيناريو : ايبا ارفت وجوليا تيمور

انتاج : اسبانيا والولايات المتحدة الامريكية

سنة الانتاج : 2002

ملخص الفلم :

يتحدث الفلم عن سيرة ذاتية لحياة الفنانة والرسامة التشكيلية (فريدا كاهلو) التي ولدت في المكسيك، تظهر فريدا في زي طالبة تتعرض لحادث باص كان يقلها الى منزلها، وعلى اثر الحادث تضطر الى الرقود في السرير، يساعدها والدها في التخلص من مصيبتها بجلب اطباء لعمل عمليات لها، بالإضافة الي جلبه فرشاة والوان، وكانت هذه النواة الاولى التي جعلت من فريدا رسامة، يتركها حبيبها، تحاول ان تعتمد على نفسها لكسب عيشها، يساعدها (ريفيرا) بالتأكيد على موهبتها، تقبل الزواج به رغم كبر سنه وكونه زير نساء، تجوب العالم معه، وتكون جزء من ايدلوجيته في انتمائه للشيوعية وتمجيده للعمال، تتعرض للخيانة الزوجية فتقابلها بخيانة مع شخصية مهمة كانت مطاردة من قبل (ستالين) وبعد مقتل الرجل يتهم ريفيرا بقتله، وتتهم هي ايضا فترز في الحجز، تصاب على اثرها بمرض الغانغري، فتقطع اصابع قدمها، تعود الى طليقها ريفيرا

وتعيش معه باقي حياتها وتحضر معه رسم لها رغم كل المعوقات، تطلب ان تحرق جثتها وبذلك تغادر الحياة بعد ان كابدت كل هذه المعاناة.

1- المرأة غالبا ما تكون متلقية من المجتمع الذكوري ومن ثم تساهم ايدلوجيا بالقدر الذي يتيحه الرجل لها: لقد رأينا فريدا كالو في المشهد الاول وهي طالبة فنون عابثة تتلصص على فنان المكسيك الكبير ديغو ريفيرا وهو يرسم امرأة عارية وكان معها زملائها الطلبة: وشي فشيء تقترب من الفنان وحياته. ولم تغادر كونها معجبة به، ومن ثم معجبة بكل تفاصيل حياته، ونراها في مشاهد متتالية من الفلم مسحورة بفنه وشخصيته، ومن ثم فهي معه في مقر الحزب مساهمة نشاطه في طباعة الجريدة، وترتدي اللون الاحمر ثم تشترك في مظاهرة مكسيكية متصدرة الصفوف، وفي هذا كله لم نرها ذات فكر فلسفي او ايدلوجي، نراها في احد المشاهد في الحانة تصغي الى نقاش ريفيرا وهو الحانق على سياسة ستالين من الحركة الماركسية في العالم مع شاب يبدو انه ستاليني خالص، انها تكتفي بالاصغاء فقط، وكل المساهمة الايدلوجية لـ ريفيرا النقاش، الافكار الفعالية، اختلافه مع القصر الرئاسي، اختلافه مع الاستالينة، مساعدته لتروتسكي، اصراره على رسومه العمالية في جداريات امريكا، وهي هنا مؤيدة لا اكثر بل انها تؤيد اساسا ما قد اتخذه ريفيرا من مواقف ايدلوجية، ففي مشاهد فوتو مونتاجية تظهر صحف امريكية تعرض على الشاشة بطريقة المشاهد الاخبارية وفيها عنوان بالانكليزية عن ريفيرا وصوت معلق التلفزيون من خارج الكادر يقول : ريفيرا شاهد عن نشاطات شيوعية وجدود د.الصغير يدفع التكاليف. اذاً هنا المبادر وصاحب الجو الايدلوجي ريفيرا، وبعد ان تحصل الخلافات وتهدم الجدارية لان امريكا لاتتحمل افكار ريفيرا نرى مشاهد في غرفة تظهر فريدا وريفيرا يتناولان الطعام، ريفيرا غاضب وفريدا ترنوا له وتقول : بعضهم يعتبرك ابليس وبعضهم بطلا، ووقوفك مع الكلاب لابد ان تتوقع البراغيث، ومهما كانت النتيجة فانك اثرت الجماهير، حثثتهم ليتحمسوا لمثهم الاعلى. ان هذا اقرب مايمكن لفريدا بلغه في تبنيها للايدلوجيه الماركسية، وهذه كلها افكار ونشاطات قام بها ريفيرا نفسه وإذا هذا المتاح للمرأة ان تساهم به بعد ان اشبعت بالتلقي.

2- العواطف والانفعالات الذاتية سنيد مواقف المرأة اما الانفعالات المؤدلجة فتأتي بالمرتبة الثانية:

في كل الفلم كانت فريدا حاملة للدلالة الايدلوجية. تتصرف عاطفية اولا ولا يهمها في هذا السبيل، الفكر الذي تحمله والالتزام الواجب تجاهه فكانت صاخبة، منفعلة، عاطفية طيلة الوقت، لو تابعنا الفلم منذ البداية نجد انها: تقع في حب زميلها والحديث معه عن هيكل وماركس خلفية لعواطفها، وعندما تتعرض لحادثة الباص ويشل جسدها يكون الموضوع الاساس: هل سيبقى حبيبها معها ام لا؟ ويذهب ماركس وهيكل ادراج الرياح، يزورها حبيبها ويبلغها عن نيته السفر وهجرة المكسيك، ونرى في المشهد : غرفة نوم فريدا ولقطة عامة ضيقة لها وهي ممددة على السرير والجبيرة الجبسية في جسدها، قلم ملون تبدأ برسم فراشة على الجبيرة وهي تقول : غادر قبل ان انهي رسم الفراشة، علما انه يعطيها هدية وهي كتابان لشوبنهاور ونيتشه تضعها خلف ظهرها ولاتقيم وزنا لها او تناقشهما معه، والفلم نفسه كعمل فني اهم بالايدلوجية لدى فريدى كفعل خارجي، وليس فعلا باطنيا عميقا، وفي مشهد اخر ترحب فريدا بريفيرا بقولها : اهلا بالرفيق ريفيرا، ولكن بقية الحديث يجري حول تساؤلها : هل هي جديرة بان تصبح رسامة ؟

ولا ايدلوجيا هنا، فالحديث شخصي بحت، وفي مشهد اخر في حفلة بمنزل يدخل ريفيرا وفريدا، ريفيرا يقول : سأعرفك على رسام عظيم يريد ان يرسمك فتقاطعه :بدون ثياب طبعا، يجيبها : الراديكاليون خطيرون قليلا. او ذلك المشهد الذي يجري فيه نقاش ايدلوجي حقيقي بين ريفيرا المعترض على الستالينية والسوفياتية، وشخص يبدو انه ستاليني حتى النخاع وفريدا تصغي لهما تبدو مبتهجة بالنقاش لان ريفيرا مرغوب ويحيط به الجميع وهو صديقها فماذا كان ردها على هذا كله ؟، انها تقوم بتأدية رقصة التانغو الاسبانية المعروفة بالتلامس الفاحش بين الراقصين ولكنها هذه المرة تراقص امرأة وتوحي للجميع بانها شاذة جنسيا. ليس هذا فحسب فالفلم كله عبارة طرح عاطفي بينها وبين ريفيرا زئر النساء لانها تريده لنفسها فقط، والمراة المناضلة المؤدلجة لاترضى المهانة، لان افكارها اسمى من التعلق بزوج فاجر ومن ثم تدخل بعلاقة عاطفية مع (تروتيسكي) الرجل الذي يبلغ من العمر بمثابة والها او جدها، وتبريراتها واهية، فاذا كانت تعاني من ريفيرا فالاولى تركه، واذا كانت بحاجة لرجل فليس تروتيسكي مثلا وهو في ارذل العمر، ورجل تملا الايدلوجية كيانه، لابل ان زواجها من ريفيرا عملية انفعالية وعاطفية اساسا، فهو متزوج ولديه اطفالا، ولكنها تريد اقران اسمها مع اسمه كقيمة عاطفية.

النتائج

1. ان الأفلام الروائية في تعاملها مع المرأة كثيمة أيدلوجية اغفلت الكثير من النشاط الايدلوجي الخلاق لها.
2. ان معظم الأفلام التي تعاملت مع موضوع البحث لم تقدم المرأة كعنصر خلاق للايدلوجيا وصانع لها.
3. ان علاقة الأيدلوجيا بالمرأة علاقة بالدرجة الاولى عاطفية وانفعالية، ومن ثم تأتي الأيدلوجيا بالمرحلة الثانية.

الاستنتاجات:

1. ان الأفلام السينمائية همشت دور المرأة لصالح العملية التسويقية، بما فيها من اباحية وعنف.
2. لا توجد جهة انتاجية معنية بترويج الأيدلوجيا كقيمة انسانية، وانما تناولت الجانب السطحي منها، مما يعطي سطحية المرأة كقيمة ايدلوجية.

التوصيات

توصي الباحثة أن تقوم الجهات العلمية ومنظمات المجتمع المدني والمختصين السينمائيين بإيلاء هذا الموضوع حقه.

References:

1. A collection of writings, dualism - feminism and sexual difference, Feng Wenchia, Elizabeth Gross, Introduction to the dual entity, T. Adnan Hussein, Lattakia: Dar Hawar, 2014.
2. Abdul Malik, Anwar, Changing the World, The World of Knowledge Series 95, Kuwait: National Council of Culture, 1985.
3. Allen, Woody, Midnight in Paris, Directed by Woody Allen, United States of America, 2011.
4. Al-Majid, Ahmed, Evolution of Ideas, Beirut: Dar Maani, 1960.
5. Cook, David, The History of Feature Cinema, C1, T. Ahmed Youssef, Cairo: Egyptian General Book Organization, 1999.
6. Eagleton, Terry, The Theory of Literature, T. Thair Deeb, Baghdad: Dar Mada, 2006.
7. Eisenstein, Screenplay, Strike, Directed by: Eisenstein, USSR: 1924.
8. Eisenstein, Sergey, Invited Potomkin, directed by Sergey Eisenstein, Jacob Beniouche, USSR, 1925.
9. Fairley, Oscar, Eliot Ness, Harrison, Brian de Palma, USA: 1987.
10. George, Margaret, Stephen Hogan, Antonio Neather, Cleopatra, Directed by: France Yudam, United States of America, 1999.
11. Hashemi, Taha Hassan, Tripartite Triad in the Composition of the Film Speech, Research published in Proceedings of the College of Arts Conference, Baghdad, Faculty of Fine Arts, Scientific Conference, 2013.
12. Keegan, Norman, The Only Hero's Trouble - Oliver Stone Cinema, T. Amir El-Amry, Cairo: Supreme Council of Culture, 2000.
13. Khalaf, Ban Jabbar, Women's Photos in Cinema, Journal of Film Life, Issue 75, Rabea, (Damascus: Public Institution for Cinema,
14. Kolbrooke, Clare of Feminist Criticism and Beyond Structuralism, ed., Khalid Sahar, "Journal of the Pens," No. 3 July - September Baghdad: House of Cultural Affairs, 2009.
15. Lawson, John Howard, Cinema - The Creative Process, ed. Ali Ziauddin, Baghdad: House of Public Cultural Affairs, 2002.
16. Mangella, Anthony, The English Patient, Director: Anthony Mangella, United States of America, 1996.
17. Omun, Jack, et al., Aesthetics of the film, by: Maher Anis, Abu Dhabi: Abu Dhabi Authority for Culture and Heritage, 2011.
18. Perkins, in. As a film, see: Osama Asir, Damascus: The General Establishment of Cinema, 2002.
19. Perry, Beaches, When Nietzsche Wept, Director: Pincas Berry, United States:.
20. Podovkin, Fezwald, Nehane St. Petersburg, Directed by: Vizvok Budovkin, Soviet Union, 1927.

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019

21. Ricour, Paul, The Self of the Same Other, Translation, Presentation and Commentary: George Zinati, Beirut: The Arab Organization for Translation, I, 2005.
22. Salman, Abdul Basit, Women in Globalized Satellite Drama, Academic Magazine, Volume X, Issue 40, Spring 2004.
23. Steinbeck, John, Grapes of Wrath, directed by John Forge, United States, 1940.
24. Stolentz, Jerome, Technical Criticism, by: Fouad Zakaria, I2, Cairo: Egyptian General Book Organization, 1981.
25. Stone, Oliver, Christopher, Lathe Calogridis, Alexander the Great, Directed by: Oliver Stone, USA, 2004.
26. The Bridegroom, Ibrahim, Behind the Screen - Human Cinema 2, Damascus: General Organization of Cinema, 2010.

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 93-السنة 2019

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts93/165-178

Women and Ideology in the Feature Film

Ban Jabbar Khalaf[1]

Al-academy Journal ……..…… Issue 93 - year 2019

Date of receipt: 29/4/2014…....Date of acceptance: 3/11/2014….....Date of publication: 15/9/2019

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Abstract:

The topic of research (women and ideology in the feature film) is a series of researches addressed by the researcher on the subject of women in the feature film through studying the ideology as a thought and political system not only limited to the world of men, but women had a significant contribution in this area. The research identified the problem and its need as well as the objectives of the research and clarified its limits and importance. The research also identified the theoretical framework, which included the following axes: personality and ideology, film and ideology, then women and ideology in the film.

After the completion of the theoretical framework, the research concluded a set of indicators of the theoretical framework that were adopted as a tool to analyze the sample.

The research procedures consisted of analyzing the research sample which is a film (Frida, screenplay: Eba Arvat and Julia Taymor and directed by Julia Taymor) listing the results of the analysis and conclusions followed by a list of sources and margins.

Key words: Women, Ideology.

[1] College of fine arts/ University of Baghdad ،dr.banjabbar@yahoo.com.