صورة المرأة في الأفلام الروائية العراقية بعد ٢٠٠٣

دراسة تحليلية في أفلام بغداد عاصمة للثقافة العربية

أ.م.د إرادة زيدان الجبوري

جامعة بغداد - كلية الإعلام

المستخلص

لم تتبن المؤسسة الأكاديمية في العراق الدراساتِ التي تناولت تمثلات المرأة اجتماعيا وإعلاميا من منظور نسوي إلا بعد عام ٢٠٠٠، وذلك لعزلة المؤسسة، وعدم الجرأة العلمية «البحثية» في دراسة موضوعات لم تسبق دراستها، فضلاً عن خلو الساحة من منظمات نسوية أو حراك نسوي تجاه قضايا تهم النساء، سيما وانّ قضاياهن تحفز بحوثاً من هذا النوع، إلا أن دخول مفاهيم حقوق الإنسان والنوع الاجتماعي وسيداو مع منظمات المجتمع المدني التي ظهرت بعد الاجتياح الأمريكي للعراق عام ٢٠٠٣، لم يحدث فرقاً كبيراً على مستوى الدرس الأكاديمي وإن كانت الموضوعات صارت تطرح في فضاء الحراك النسوي، ومنظمات المجتمع المدني. يحاول البحث معرفة إنْ كان ثمة تحولات في الصورة المنتجة عن المرأة في الأفلام العراقية بعد ٢٠٠٣، أي بعد انتقال الدولة من نظام شمولي يحتكر صناعة الرموز وتداولها إلى نظام تعددي ينبغي أن يعكس تعددية على المستويات الثقافية كافة ويسهم في صناعة ثقافة تشاركية تعمق من قيم المواطنة وحقوق الإنسان.

The image of women in Iraqi films after 2003

Dr.Irada Zaydan

The research seeks to examine the image of women in Iraqi films produced after 2003 over the answer to questions such as " level of the representation of women and appearing in films and features that are attributable to them and their relationships with men and their interests and tendencies , activities and ways and methods pursued to achieve their goals , or what appeared to be trying to achieve and whether made movies vivid and varied models for women , or confined to a rigid model and duplicate Is films raised issues concerning women?

The research is trying to find out that if there was a transformation in the image produced on women in Iraqi cinema after 2003 after the transfer of the film industry in Iraq from the confines of the state and its control over symbol industry codes to circulation space of international support through various cultural, artistic and political organizations.

أولا- الاطار المنهجي للبحث

مشكلة البحث

بما أن الصورة في صيرورتها تتأثر بالثقافة المهيمنة وبالسلطة منتجة الثقافة في المكان والزمان لتشكل مفصلا في تأريخ الصورة قابل للتعديل والإضافة والمحو على وفق نوع العلاقة التي تحكم منتج الصورة بالآخر، وإن «الفنون والآداب» على وفق جوليا كريستيفيا تقدم دليلا مهما على الصورة التي نفكر فيها بالاختلاف في النوع الاجتماعي ونصوغه (جامبل ، ٢٠٠٢ : ٣٤٤)، رأت الباحثة اختبار التغيرات التي قد تكون طرأت على صورة المرأة لدى صانعيها في الأفلام السينمائية المنتجة بعد عام ٢٠٠٣، مع إدراك الباحثة المبني على أساس دراسة سابقة للصورة في أفلام القطاع العام قبل ٢٠٠٣، أن صور النساء عادة ما تستخدم ضمن صراع الرموز بين التقدم وبين المحافظة على الماضي بوصفه هوية ثقافية بمعنى إن طبيعة السلطة، هي من تحدد نوع الرمز المستعمل في الصراع لمنح وجودها شرعية وأنصاراً ومن ثم فليس من الضرورة أن تعكس الصور المنتجة بوسائل الاتصال الثقافي حياة النساء بمختلف توجهاتهن وانتماءاتهن وطبقاتهن، خاصة عندما تروم السلطة/ الحكومة تسويق أفكار أو تعبئة الناس نحو تحول أو تغيير اجتماعي معين.

وتأسيساً على ذلك فإن مشكلة البحث وانشغاله يكمنان في محاولة الإجابة عن تساؤل رئيس: هل عكست الأفلام العراقية التي أنتجها القطاع العام بعد عشرة أعوام من التغيير السياسي صوراً جديدة عن المرأة وغير مقولبة ؟.

أهمية البحث

إذا كان مقياس ديمقراطية مجتمع ما تقاس بالطريقة التي يتعامل فيها المجتمع مع النساء والأقليات فإن المقياس يعد منقوصاً إنْ تم عبر التشريعات والقوانين من غير دراسة النظام الرمزي للمجتمع الذي تعكسه وسائل الاتصال الثقافي وتعيد تمثيله. وهو ما تطلق عليه الباحثات النسويات فتح الثغور في النظام الأبوي، اذ يشير هذا الاتجاه البحثي إلى «ضرورة العمل على تفكيك المنمطات أو القوالب الموضوعة للرجال والنساء للكشف عن المضمر الثقافي ونقده إذ إن تغيير القوانين لا يغير من التقاليد والأعراف والثقافة المجتمعية بشكل عام» بيومي ، ٢٠١٢ : ١٤٥ " ومن هنا تنبع أهمية البحث الذي من شان نتائجه أن تكون ذات فائدة بالنسبة للجهات المعنية بالمرأة كالمنظمات النسوية، ووزارة شؤون المرأة، ولجنة المرأة في البرلمان، ولجان النوع الاجتماعي التي تعد جديدة في الوزارات والهيئات الحكومية العراقية، فضلاً عن تحفيز الباحثين والباحثات في مجال الاتصال والنتاج الثقافي لإجراء بحوث تتبعية حول تمثلات النساء في النتاج الثقافي العراقي وتتبع التغيرات التي أجريت عليها سلباً أو

إيجـاباً للإسهام في الكشـف عن السـلبي وتعزيز الايجـابي منها ودعمه.

أهداف البحث

يحـاول البحـث تقصي صـورة المـرأة في الأفـلام العراقية الـتي أنتجهـا القطاع العـام بعد ٢٠٠٣ بالإجابـة عن التسـاؤلات أدناه:

ما مسـتوى ظهور النساء في أفلام القطاع العام السينمائية ؟

ما هوية المرأة التي قدمتها الأفلام السـينمائية ؟

ما نمط العلاقات التي ربطت النسـاء بالرجال والنساء بالنساء ؟

ما انشغالات النسـاء وميولهن وأنشطتهن وما انتهجن من أساليب لتحقيق الأهداف؟

هـل كانـت الصور الـتي قدمتهـا الأفـلام عن النسـاء متنوعـة وحية (صـورة ذهنيـة) أم كانت مكـررة ومقولبـة (نمطية) ؟

ما قضايا المرأة التي قدمتها الأفلام بعد٣ ٢٠٠ ؟.

هـل ثمة اتسـاق بين الصـور المقدمة عن المـرأة في أفلام القطـاع العام بعد ٢٠٠٣ والصـورة في أفلام القطاع العـام قبل ٢٠٠٣ ؟

منهج البحث

اسـتعمل البحـث المنهـج المسـحي لتشـخيص وتحليل صـورة المـرأة في السـينما العراقية بعـد ٢٠٠٣ بإخضـاع أفلام بغداد عاصمـة للثقافـة العربية لاسـتمارة تحليل صورة المرأة في وسـائل الاتصـال Gallagher:١٩٨٣))، وكان النـوع الاجتماعي (الجندر) والنظرية النسـوية الليبرالية معياراً للتحليـل، إذ يقدم الأول معنى أن يكون الشـخص رجـلاً أو امرأة في ظل الهيـكل الثقافي لمجتمع ما. Al_Ali, Pratt ٢٠٠٩:٨)

في حـين تقـدم النظرية النسـوية الليبراليـة -التي وبالـرغم من الانتقـادات الموجهـة إليها- * اسـتراتيجيات للتغيير «عبر الأسرة والمدرسـة ووسـائل الإنتـاج الثقافي والإعـلام بوصفها مصادر وأسـس التنشـئة الاجتماعية يجعل من دورهـا ذا قيمة لتغيـير البنى المنتجة لعدم المسـاواة على المـدى البعيد (جامبـل، ٢٠٠٢ : ٣٩٤(.

إجراءات البحث

بعـد أن حدد المجـال الزمـاني للبحث حـصرت جميع الأفـلام الروائيـة العراقيـة الناطقة باللغـة العربيـة فقط التي تـولى القطاع العـام إنتاجها منذ عـام ٢٠٠٣ حتى نهاية عـام ٢٠١٤، وكان عددها سـبعة وعـشرين فيلماً روائيـاً (١٦ فيلماً طويلاً و١١ فيلمـاً قصيراً)، قُدّم ثلاثـة وعشرون منها بعـرض جماهـيري على المسرح الوطني اسـتمر ثمانية أسـابيع ابتداء منذ ٢١ كانون الثـاني – ١٦ آذار ٢٠١٥. اسـتغرق (عرضهـا ٢٧ سـاعة و٩ دقائق)، ولم تعـرض أربعة أفلام منها لأسـباب فنية.

أمـا الأفلام الخاضعـة للتحليل فكانت ثلاثـة وعشرين فيلماً، منهـا ثلاثة عشر فيلمـاً روائياً طويلاً هي: نجـم البقـال، وبغداد حـلم وردي، ويـوم في بغـداد، وسرّ القـوارير، وأحلام اليقظـة، وفلات وحنـين والمحـلة وقسـطرة وبحيرة الوجـع وصمت الـراعي والكعكة الصفـراء، وعشرة أفـلام روائية قصـيرة هي: اغتيـال مـع وقف التنفيـذ، وفي قـاع المدينة ودمعة رجـل وحياة شـائكة ومهرجان البلور وباسـطو الأمـن وشروق وصـبر المفاتيح وندم وسجـال الكلمات.

اعتمـدت الباحثة لجمـع وتحليل البيـانات الخاصة بصورة المـرأة في الأفلام على نمـوذج «تحليل صورة المرأة في وسـائل الاتصال الجماهـيري» للباحثة البريطانية مارغريت جلاجر، والشـخصية عـلى وفق هذا النمـوذج هي وحدة التحليل حـددت في إطار علاقاتها واهتماماتهـا ومهنتها وأهدافها وسلوكها.

-إحصـاء الشـخصيات المشـاركة بالأفـلام مـن الإناث والذكـور بشـكل كلي أولاً، واسـتخراج الشـخصيات الرئيسـة والثانوية اعتماداً على مسـاحة الحضـور ودورها في تطور الأحداث بشـكل أسـاس أو ثانوي.

-بلغ عدد الشـخصيات الرئيسـة والثانويـة الخاضعة للتحليل ثـلاثاً وخمسـين شخصية اختيرت اعـتماداً عـلى دورها في الفيـلم وتقدم أحداثه والمسـاحة الزمنية التي تشـغلها.

-جدولة الفئات الرئيسـة والثانوية على وفق التكرار والنسب المئوية وتصنيفها تراتبياً.

-مـن أجـل التحقق من الثبـات أعادت الباحثـة تحليل ثلاثة مـن الأفلام التي أتيح مشـاهدتها في دائرة السـينما والمـسرح بعد أسـبوعين من مشـاهدة آخـر فيلم بما يمثـل ١٣٪ وبتطبيـق معادلة معامل سـكوتScott على نتـائج التحليـل الأول والثاني وجد أن معامل سـكوت =٠,٨٩ أي أن معامـل الثبات للتحليـل = ٠,٨٩ وهو معامل ثبـات مرتفع.

-عـرض النتـائج وتحليلها واسـتنباط دلالاتهـا ومدى اتسـاقها مع نتائج دراسـة سـابقة تناولت صورة المـرأة في أفـلام القطاع العـام قبل ٢٠٠٣.

الدراسات السابقة

تعد الدراسـات الـتي تناولت صـورة المـرأة في السـينما العربية شحيحـة مقارنة بتلـك التي تناولـت الصـورة في الصحافة المطبوعـة والإذاعة والتلفزيون وبسـبب وجود صناعة سـينمائية في مـصر فـإن أغلب تلك الدراسـات أجريـت في مـصر، ابتداء من دراسـة الحديـدي١٩٧٧* مروراً بدراسـة فريـد، ١٩٨٢* ومجدي، *١٩٨٦ وعبـد المجيد*، ٢٠٠١.

جـاءت نتـائج تلك الدراسـات متسـقة مـع بعضها بالـرغم من اختـلاف العينـة والفترات الزمنيـة الـتي غطتها. كما لم تختلف الدراسـة الـتي أجرتها الجبوري لدراسـة صورة المرأة في السـينما العراقيـة جوهـريا عن نتـائج الدراسـات العربيـة، مع عـدم تجاهل نمـط الإنتاج (قطـاع عام، مختلـط، خـاص)، وتأثيره بدرجـة أو بأخرى على الصـورة وإن لم يكن ذلك التأثـير ذا ملامح واضحة

ومستقرة. وكانت أهم نتيجة للبحث تفيد بـ: ذكورية السينما العراقية في القطاعات في تمثلاتها الاجتماعية، وتجاهلها ظهور أدوار جديدة للمرأة في المجال العام خارج الأدوار التقليدية في المجال الخاص. وإن محاولاتها في أوقات ما ولأغراض سياسية محددة تقديم صور جديدة غير نمطية للمرأة كانت بمثابة استثناءات لم تولد اتجاهاً أو تياراً من شأنه الاستمرار والتحول إلى سياسة في صناعة الأفلام.

وقد وجدت الباحثة من المفيد الانطلاق من تلك النتائج واستعمال آليات وأسلوب ومنهج البحث ذاته في إجراء البحث هذا، مع التأكيد على النتائج التفصيلية الخاصة بصورة المرأة في أفلام القطاع العام التي عرضت بين عام ١٩٦٨ -١٩٩٤. يختلف البحث هذا عن سابقه في تناول الأفلام العراقية التي أنتجها القطاع العام بعد ٢٠٠٣، فيما تناول السابق: السينما العراقية بقطاعاتها الثلاثة الخاص والعام والمختلط منذ العام ١٩٤٦- ١٩٩٤ بعدد أفلام بلغ تسعة وتسعين فيلماً، أخضع اثنان وسبعون فيلماً منها للتحليل. وربما الاختلاف الرئيس بين البحثين والذي ينبغي أن يكون جوهرياً متعلق بالشروط الموضوعية التي خضع إليها إنتاج أفلام القطاع العام قبل ٢٠٠٣ وما بعده والذي لابد وأن ينعكس على النتاج بصورة و باخرى.

بعض المفاهيم الواردة في فئات التحليل

اعتمد البحث التعريفات المحددة للفئات في الدراسة السابقة: صورة المرأة في السينما العراقية وكانت كما يأتي:

العمر التقريبي: يكتسب العمر مفهومه من البيئة الثقافية التي يعيش فيها الفرد وعلى هذا الأساس فإنّ عمر المرأة محدد ثقافياً على وفق «خصوبتها» الجنسية، فالطفلة هي من أكملت التاسعة من العمر فما دون، والمراهقة على أساس سن البلوغ بين ١١-١٥ عاماً، والشابة ١٥-٣٥ والمتوسطة في العمر ٣٥- ٥٠ والمتقدمة في العمر من٥٠ عاماً فما فوق.

مستوى التعليم

اعتمد على الإشارات اللفظية وغير اللفظية الواردة في الفيلم وعلى المرحلة الزمنية والبيئة ومكان السكن (مدينة، قرية، بادية). وعلى ما تقوم به الشخصية من نشاطات وسلوكها ومهنتها وظروفها الأسرية والاجتماعية ومستواها الاقتصادي وعمرها التقريبي مع ملاحظة أن السن المحدد لبدء التعليم الرسمي هو السادسة.

المهنة

العمل استعملت فئة لا توجد لديها مهنة أو عمل للشخصية التي لا تظهر في أحداث الفيلم وهي تمارس عملاً أو مهنة خارج المنزل أو داخله ولا من ثمة إشارات لفظية مباشرة أو غير مباشرة تدلل على ما تقوم به من عمل أو مهنة.

قضـــــايا المـــرأة

المقصـود بقضـايا المـرأة كل ما يمس ويحـدد اختيارات المـرأة الحياتيـة في المجال الخاص (المـنزل، العائـلة) والمجال العام كـ: زواج المرأة وحقهـا في اختيار الزوج أو إنهـاء الارتباط، حرية الحركـة والحـق في التعلـيم وحريـة فرص التعلـيم، السـلطة داخل العائـلة والسـيطرة على حجم العائـلة (التحكم بخصوبة المرأة) والأمراض والمشـاكل النفسـية والجسـدية التي تتعـرض لها المرأة، العنـف الـذي تتعـرض له المرأة داخـل المـنزل أو خارجه سـواء كان رمـزيا او مـاديا، والحق في الحصـول على الحمايـة القانونيـة والمسـاواة أمام القانـون، عمل المـرأة والحـق في الحصول على أجـور ومناصـب تتناسـب ومـا تمتلكه مـن كفـاءة علميـة وعملية، حقـوق المـرأة الاقتصادية كحقهـا في التملـك وإدارة مشـاريعها أو أملاكهـا الخاصة والانتفـاع من مواردهـا وحقوق المرأة السياسـية (الترشـيح والتصويـت في الانتخابات).

ثانيا - دراسات الصورة

حظيـت دراسـات الصورة باهـتمام متزايـد للنتـائج الـتي توصلت إليهـا في حقـول معرفية مختلفـة عـن أثر الصـورة في توجيه سـلوك الأفـراد والمجتمعات واسـتجاباتهم للمواقـف المختلفة وهي بهـذا تعمـل بوصفها موجهات للسـلوك فضـلاً عن إدامة السـلوك الذي قد يكـون متحيزاً في تقـديم الاختلافـات بـين الأفـراد والجماعات «جنـس، عرق، جماعـة مهنية، ثقافـة ما.. الخ» وإذا كانـت دراسـات الصورة قد دشـنت باهتمامات عـن الآخر: ثقافـة أو أقلية أو عـرق ...الخ» فـإن الربـع الأخير من القـرن العشرين شهد بـدايات اهتمام بالمـرأة وصورها الثقافيـة إذ لا ينفصل الاهـتمام الأكاديمي عن مجمل الاهتمام الاجتماعي والسـياسي الـذي تترتب أولوياته عـلى وفق منظومة متشـابكة مـن المصالح السياسـية والاقتصاديـة والاجتماعية، وهـو ما يعكس سـلطة القائم على إنتـاج الصـور وتداولهـا والمحافظة عـلى مسـتوى ونوع معـين من التـداول واسـتمراره وعلاقة المنتـج ببقية أصحـاب المصالح.

صـورة ذهنية أو صورة نمطية؟

منـذ بـدأت دراسـات الصـورة في قـسم الإعـلام والاجـتماع وعـلم النفـس في جامعاتنا في تسـعينيات القـرن الماضي وأوراقنـا البحثية تتعـثر عند هـذين المفهومين الواضحين والملتبسـين في آن، كما صـارت عناوين البحـوث مثقلة بالتوصيف تحـت مبررات تحديد مناطـق البحث حتى أجـبر الباحث ـ ون/ات على وصـف نوعية الصورة الخاضعـة للبحث في العنـوان! صورة ذهنية أو نمطيـة مـن قبيـل «الصورة الذهنيـة للـ « للتفريـق بينها وبـين الصور النمطية الـتي هي في الأسـاس جزء مـن الصـورة" image." وهو مـا يعد حكماً مسـبقاً على نوعيـة الصورة.

الصورة أو الصورة الذهنية - image or the mental image

هي تصور ذهني قد يكون له صلة بالواقع، أي وجود حقيقي أو يكون وهماً، وثمة مقولة ليونغ تلخص المدى الذي ذهبت إليه مناقشة علاقة التصورات بالواقع إذ يقول «ما ندركه ونختبره ليس هو « الواقع» بل صوره» وهو ما يفتح المجال لمناقشات وأطروحات تتأمل الصور بوصفها تولد وتنمو في نسيج مركب ومحدد بالزمان والمكان اسمه الثقافة ..... لكن حمل الثقافة المعاني التضمينية للجماعة لا يجعل من الصورة الذهنية اجتماعية، فالصورة ترجمة أو تمثل للتجارب الفردية، فهي أي الصورة كما يرى «هيربرت كيلمان « تمثيلات منظمة لشيء في نسق الفرد المعرفي «جبارة: ٨٧ و٩٣ و١١٠"

لا تمثل الصورة نظرة المرء أو رأيه في اللحظة، بل نظرته إلى ماضيه متداخلة مع توقعاته وذكرياته ومعتقداته المتعلقة بهذا الأمر أو ذاك وهو ما يجعل الصورة في النهاية نتاجاً لكل الخبرة الماضية لحامل الصورة وجزء من هذه الصورة والخبرة هي تاريخ الصورة وتداول هذا التاريخ وما مرّ عليه من تحولات وتعديلات حتى اللحظة التي استرجعت فيها عند حاملها شخصياً أو اجتماعياً. وإذا كانت الصورة في جوهرها تجارب شخصية فان إنتاجها وتداولها ضمن أنساق اجتماعية تحكمه سلطة ثقافة ما تجعلها ذات رمز اجتماعي، بمعنى تتحول إلى معانٍ اجتماعية تحظى بقبول عام أو شبه عام ضمن بنية من الصور والتفسيرات، فالتمثيل هو العملية التي تضع المعرفة تحت آلية التفكير وتحولها إلى صور تمكن المرء من التفكير بها وما يدور حولها. وإذا ما انتظمت تلك التمثيلات بنسق ما إلى جانب أنساق فردية بتجربتها وجدت بعضاً منها ممثلاً في أنساق أو جزء من أنساق أفراد آخرين ضمن بنية اجتماعية معينة، فإنها تخضع لعملية ترميز تجعل منها صورة اجتماعية، بمعنى تتحول من التمثيل إلى الترميز «اي تتحول من كونها عملية ذهنية إلى عملية اجتماعية «لكن التمثيل يبقى جوهراً لها وما يحدث هو تحول في العمليات أو مراحل إخراج الصورة «.

فالحديث عن صورة واحدة يحملها مجتمع ما أو جماعة هو من باب الاستعارة، لأن الصورة عموماً صورة فردية - كما يرى بولدنغ - ولا يمكن الحديث عن منظمات أو مجتمع ككل بصفته حاملاً صورة واحدة. إذ تصبح الصورة عامة فقط عندما تنتقل بين الأفراد ويشتركون بها "Boulding: ٥٤ &٦٤

والصورة بهذا المعنى عنصر من عناصر تكوين النظام الثقافي للجماعة. ما يجعل منها مؤثرة في إدراكنا للعالم وتفسيرنا له، بمعنى انها تؤثر على حياتنا بطريقة أو بأخرى.

من الصورة "image " إلى القالب "stereotype"

إن الانتقال من الخاص إلى العام أي من التمثيل إلى الترميز يعني خضوع الصورة للبنى الاجتماعية والأيديولوجية، والصورة بهذا المعنى لا وجود لها ولا يتحقق وجودها خارج صيرورة

التفاعل الاجتماعي. . فما نحمله من فهم وصور مدركة يخضع لاوالية معرفية قائمة على مراحل ثلاث: التصنيف والعزو والتعميم. ففي المرحلة الأولى يحتاج العقل لخدعته الشائعة ألا وهي التصنيف كي يكون بمقدوره التعاطي عملياً مع بيئة كبيرة ومعقدة سريعة الحركة والزوال والتغير. ويأتي العزو مرحلة لاحقة للتصنيف تنبع من ميل طبيعي لدى الإنسان لإيجاد علاقة سببية بين الأشياء والأحداث ونسب صفات أو علامات أو أعمال إلى فئة ما أو ظاهرة ما، بمعنى الذهاب إلى ما وراء المعلومة المعطاة بما يوائم معتقدات المرء وتعصبه، مما يقود إلى مرحلة التعميم بمعنى نسب صفات أو خصائص معينة لفئة / هدف ما على كل فرد ينتمي إلى هذه الفئة. إن توافر المراحل الثلاث يعد القاعدة الذهبية للأحكام المسبقة التي تعتمد عليها الحياة لكي تكون سلسة ومرتبة ومسيطر عليها. (الجبوري:١٩٩٦ : ٢٢و٢٣).

إن تسكين الصورة بإطار وتجميدها داخل حدود الإطار بحيث تأخذ شكلاً ثابتاً يصعب تعديله حتى في حال توافر الأدلة على عدم دقتها أو موضوعيتها يدعى بالقوالب أو الصورة المنطبعة أو النمطية التي شاع استعمالها، بالرغم من عدم وجود ما يشير إلى مصطلح أو مفردة الصورة في الأصل المتداول أكاديميا وهو إلـ"stereotype"التي يرى ليبمان أنها «صورة ذهنية مشتركة يحملها مجموعة من الأفراد تتكون من رأي مبسط أو ناقص أو مشوه تجاه شخص أو قضية أو حدث ما . (الجبوري : ٢٠١٠(، وإذا كانت الصورة الذهنيةimage"تعرف على أنها «الانطباع الذي يكونه الفرد عن الأشياء المحيطة به متأثراً بالمعلومات المختزنة عنها وفهمه لها ..» (حجاب: ١٥٨٢(

«فأن القوالب أو المنمطات أو الصور النمطية stereotype""

هي «مجموعة من التعميمات المتحيزة والمبالغ فيها عن جماعة أو فريق من الناس، يأخذ شكل فكرة ثابتة يصعب تعديلها حتى وإن توافرت الأدلة على عدم موضوعيتها» زكي: ٤١٠ « مما يجعل علاقة الصورة بالقالب أو النمط علاقة جزء فضلاً عن كون الصورة ذهنية أو مقولبة تعتمد على تركيبة الصورة إن كانت مفتوحة «ذهنية» أو مغلقة «مقولبة»، حيث تبدأ الصورة مفتوحة لكنها لأسباب ذاتية وأخرى غير ذاتية قد تنغلق وتصبح مقولبة تتصف بكونها غير مرنة مشحونة عاطفياً يتجاهل حاملها الرسائل التي من شأنها فتح إسارها والتعديل في القالب، وهنا لا يمكن التحدث عن مدى صلة الصورة بالواقع أو دقتها، إذ أن لها القدرة على النمو والتطور بعيداً عن الرسائل الخارجية وهو ما يجعلها ذات خطر يسمى التعصب، وضع له البورت سلماً بدرجات ثلاث هي: الرفض اللغوي، والتمييز، والاعتداء الجسدي. وتحتل القوالب أو الصور النمطية أدنى درجة في ذلك السلم. لقد فصل بعض الباحثين القوالب عن الرفض اللغوي، غير أنّ آخرين وضعوا الصور النمطية في مرحلة أو درجة التمييز .وهنا تقوم القوالب بوظيفة توجيهية وليست إخبارية من خلال

إفشاء غير مقصود لكي نتحرك بالطرق المقترحة عبر مصطلحات التصنيف وما تحمله من معاني «الجبوري ١٩٩٦: ١٤"

صورة المرأة في الدراسات الاتصالية

مع بروز الاتجاهات الاجتماعية المعاصرة صار استعمال مفهوم الصورة والقوالب يتخذ شكلاً جديداً لا يقتصر على النموذج الوصفي - الامبريقي، بل تعداه إلى البحث عن نظم الدلالات الثقافية والسياسية التي تتحكم بتداولية صورة العرق والمرأة والأقليات وما تقوم به القوالب والأنماط في تنظيم الحس العام وخلق إيديولوجيات الجماعات والحفاظ عليها، وقد أطل التوجه لبحثي في المنطقة العربية مع العقد العالمي الأول للمرأة الذي أطلقته الأمم المتحدة عام ١٩٧٦ وما تمخض عنه من برامج في مجال التنمية سارت على هديها فيما بعد مؤسسات البحوث والدراسات الحكومية وغير الحكومية. ولقد ظل العراق بعيداً عن مجال الدراسات هذه على مستوى الدولة والمؤسسات الأكاديمية لأسباب تتعلق بسياسات الدولة وخصوصية الوضع العراقي إبان العقود المنصرمة. إن ما سبق ذكره لا يعني عدم وجود دراسات وبحوث تتناول المرأة أو النساء في العراق لكن وجود المرأة كموضوع بحثي قائم بذاته بمنظور نقدي لم يكن شائعا.

ويمكن إجمال جوهر التراث البحثي الخاص بالمرأة في أنه يشترك في خلاصات من قبيل إن الاتجاهات وإدراك المرأة قائم على صورة واقع وليس على واقع المرأة وعندما يحدث خلل ما في صورة هذا الواقع لظهور حقائق متناقضة مع صورة الواقع يتم ترميم الفجوات وقبول الجديد بوصفه استثناء «عندما لا تتناسب حقيقة أو واقعة مع الخرائط المعرفية القابعة في أذهاننا للأشياء والناس والعالم، يتم قبول الاستثناء والاعتراف به ثم إغلاق الخارطة أو القالب من جديد كي لا يبقى مفتوحا يهدد ثبات الموجودات وهو ما يسميه البورت حيلة إعادة التسييج». الجبوري ١٩٩٦: ٢٣ « ولأن المرأة هنا آخر\ حتى بالنسبة إلى المرأة التي تتماهى مع صورتها لدى الآخر/ المجتمع كي يتم قبولها اجتماعيا، فالآخر الرجل هنا هدف يجب استرضاءه، وما تقوم به المرأة هو القيام بما يتوقع منها في مواقف مختلفة.

إن ما يجعل تلك الصور مقولبة هو استمراريتها والتجسير المتواصل بين التراث/ والخطاب المعاصر بالرغم من التغيرات السياسية والاقتصادية والثقافة الحاضنة للصور على مدى التاريخ. مما يشير إلى محافظة تلك الصور على بناء مكوناتها وصلادتها متصدية للرسائل المغايرة التي من شانها فتح كوة في جدار القالب. بمعنى آخر فان صلادة القالب الذي حافظ على وجود الصورة واستمراريتها جعل من الصورة ذات «واقع « تاريخي جعل منها طبيعية. «.. وهنا لا يعد مهما مناقشة مدى دقة الصورة وتطابقها مع الواقع الحاضر المعاش (سواء كانت في أذهان الناس أو في النتاج الثقافي: أدب وفنون وأمثال شعبية ووسائل إعلام) لأن سرّ

استمرار الصورة يشابه حضور الأساطير في الحياة حيث يتحول التاريخ الى طبيعة والصورة هنا سجينة أساطير تحول التاريخ إلى طبيعة".Macdonald :٣))

خلفية تاريخية للمرأة وصناعة الأفلام في العراق

بعد مرور أكثر من أربعة عقود على أول مؤتمر دولي أقامته الأمم المتحدة حول المرأة في مكسيكو مازال ينظر إلى موضوع المرأة في العراق بوصفه موضوعاً ثانوياً برغم مرور ١٢ عاماً على دخول العراق نظاماً يفترض إن من ضمن أولوياته مناقشة وإعادة النظر في ما كان هامشياً «الأقليات والنساء» فضلاً عن الحريات.

وعلى غرار الشرق الأوسط - وجوهر الفكرة هنا لكنيوتي - فإن إشراك النساء في المجال العام خيار أسهل بالنسبة للأنظمة المتسلطة مقارنة بخيار التمثيل الديمقراطي والعدالة الاجتماعية». (دنيز كينيوتي، ٢٠١٢: ٢١٦) وهو ما يتجلى بوضوح عبر الإجراءات التي اتخذتها الحكومة العراقية خلال ثمانيات وتسعينيات القرن المنصرم «كالموافقة على (سيداو) واتخاذ بعض التدابير لتحسين أوضاع الجندر»، والاجراءات بعد ٢٠٠٣ لإشراك المرأة في المشهد السياسي على نطاق واسع، والموافقة على الكوتا، لكن ذلك لم يكن ذا جدوى، إذ تفيد التقارير التي تتبعت أوضاع المرأة منذ عام ٢٠٠٣ عن تراجع في مجال الحريات الشخصية وعن تحولها إلى هدف للجماعات المسلحة والميليشيات والجماعات الدينية المتطرفة وجماعات الجريمة المنظمة، ما أعادها خلف أنواع مختلفة من الحجب، وصولاً الى المتاجرة بها واستعبادها وانتهاك حقها في الحياة والأمن، كما حدث منذ حزيران ٢٠١٤. (تقرير الظل إلى لجنة سيداو ٢٠١٤(. ولا يختلف وضع السينما في العراق عن أوضاع المرأة فيه من حيث تأثر صناعة الأفلام بالمناخ السياسي في الحقب التي مر فيها العراق. فقد انطلقت على يد عشاق الفن والهواة في أربعينيات القرن وبرزت نتاجات مميزة، وازداد عدد دور العرض السينمائي المشيدة وظهور تقاليد مشاهدة وطقوس للذهاب الى السينما في خمسينيات وستينيات حتى منتصف سبعينيات القرن الماضي وهي الفترة التي شهدت ازدهار الطبقة الوسطى في العراق، لكن تدخل الدولة بصناعة السينما واستعمالها أداة دعائية للترويج لأفكارها أثر في مستوى إنتاج القطاع العام وصادر من حيوية القطاع الخاص الذي تأثر بالسياسات الاقتصادية والرقابة الفكرية فضلاً عن عدم توفر الأسس الصحيحة للإنتاج السينمائي، حتى توقف القطاع الخاص عن الإنتاج في السبعينيات، ولم تنجح الدولة في التأسيس لصناعة سينمائية للأسباب المذكورة سلفاً، كما لم تتمكن من الاستمرار بالإنتاج الفيلمي بعد فرض الحصار الاقتصادي على العراق عام ١٩٩١ وتحول دور العرض السينمائي إلى مسارح بعد منع استيراد الأفلام. وقد غابت السينما لعدم وجود ثقافة المنتج الخاص واعتماده على الإنتاج الحكومي (عباس ، ٢٠١٣). وهو ما استمر حتى بعد عام ٢٠٠٣ إذ اعتمدت صناعة الأفلام على الإنتاج المشترك بين العراق ودول عربية

وأوروبيــة وأمريكية.

كان لإقلــيم كردســتان تجربتــه الخاصــة في الانتاج الســينمائي بعد انفصاله عــن حكومة بغداد في تســعينيات القــرن الماضي. باســتثناء فيلمــين أنتجا عبر دائرة الســينما والمــسرح الحكومية (غير صــالح للعرض، ٢٠٠٥ عراقي/ألمــاني)، و(كرنتينــة، ٢٠١٠عراقي/ألماني/إمــاراتي)، فان صناعة الســينما في العــراق لم تشهــد حراكاً غير مع مــشروع بغداد عاصمة للثقافــة الذي انطلق في العــام ٢٠١٣ (عباس ٢٠١٥:).

نتائج الدراسة

أولاً، عــدد الشــخصيات:اتفقت نتــائج الدراســة الحاليــة مع الســابقة مــن حيث تدني نســبة تمثيــل الإناث مقارنــة بالذكور، إذ كانت نســبة الإناث من العدد الكلي للشــخصيات ٢٣٪ ونســبة ٧٢٪ للذكــور مــن مجمــوع ٥٨٥ شخصيــة كلية، كما توافقت مع تدني نســبة الشــخصيات الرئيســة والثانويــة مــن الإناث مقارنــة بالذكور الــذين كان عددهم ١٢٥ وبنســبة ٧٠٪ بينما لم تظهر ســوى ٥٣ شخصيــة وبنســبة ٣٠٪ من الإناث من مجموع العدد الكلي للشــخصيات البالــغ ١٧٨. وإذا ما ألقينا نظــرة على عنــاوين الأفلام نجــد أن ثلاثة منها أشــارت إلى شخصية أنــثى: «شروق» و»حنين» و» سرّ القــوارير» متســاوية بالعــدد مع أفلام دلّت عــلى الذَكــر كما في «الحاج نجم البقــال» و»دمعة رجل» و» صمــت الراعي".

ثانيــاً، من هي ؟ Who ?

العمــر التقريبي: دلــت البيــانات الخاصة بعمــر الشــخصيات التقريبي على اهــتمام صانعي الأفــلام بتقــديم الأنثى في مرحلة الشــباب (١٥- ٣٥) أي التي في ســن الزواج والانجــاب القادرة على العمــل داخل المــنزل وخارجه، إذ حصلت عــلى ٣٣ تكرار بنســبة ٦٢٪، تلتها الفئــة المتقدمة في العمر(فــوق الخمســين) الــتي قُدمت زوجــة وأمّاً لأبنــاء كبار أو أرمــلة تعيش من أجــل أبنائها أو أحفادهــا بـ ١٤ شخصية ونســبة ٢٦٪، وكانت فئة متوســطات العمر (٣٥ -٥٠) بتكرار ٦ ونســبة ١١٪ ولم تظهــر الأنــثى المراهقــة (١١-١٥) غــير مرة واحــدة بنســبة ١٪، ولم تظهر شخصيــة الطفلة في دور رئيــس أو ثانــوي وهو مــا يتوافق والدراســة الســابقة تماماً فيما يتعلق بنســبة ظهــور الطفلة والمراهقــة، وليــس بعيداً جــداً عن المتقدمــة في العمــر لكنه أشّرَ ارتفاعاً بنســبة تقديم الشــابة على حســاب المتوســطة في العمر. (من الشــخصيات الأنثوية الكلية كان عــدد الطفلات ٩ بمثابة ديكــور لتأثيث المشهد الســينمائي، باســتثناء ثــلاث منهن ظهــرن في مشهد مرتبط بأحــداث الفيلم مبــاشرة ليقلن جملة «الحــاج نجم البقال، ومهرجــان البلور، واحلام اليقظة» فــيما كان عدد الأطفال الــكلي مــن الذكور ٣٨ كان لســبعة منهم دور رئيس وثانــوي وكان عدد المراهقين مــن الذكور الذين

ظهـروا بمسـاحة وأدوار واضحـة ٣ مقابل واحدة فقط مـن الإناث، زهـرة في» صمت الراعي».

الحـالة الاجتماعية: توافقت الحـالة الاجتماعية للشـخصيات في أفلام بغداد عاصمـة للثقافة مع نتـائج الدراسـة التي تناولت الشـخصيات في أفلام القطـاع العام قبل ٢٠٠٣ مـن حيث عدم ظهور فئـة المطلقة ونسـبة الأرامل، لكنهـا اختلفت من حيث النسـبة بـين المتزوجـات والعزباوات، حيـث حازت عـلى المرتبة ذاتها في دراسـتنا هذه بحصولها عـلى ٣٦٪ وتكرار ١٩ بينما فاقت نسـبة المتزوجات نسـبة العزباوات في الدراسـة السـابقة التي أشّرت ظهـور المخطوبة والطفـلة بينما غابت هـاتان الفئتـان عن هـذه الدراسـة وأشرت فئة غير واضحـة ارتفاعـاً، إذ ظهرت ٦ مرات بنسـبة ١١٪ وكانت لشـخصيات ظهرت خـارج الفضاء الداخلي، واقـترن ظهورها بممارسـة مهنة «البصارة في صـبر المفاتيـح، والطبيبـة وعضوة المافيـا في الكعكة الصفـراء، والمومس في قـاع المدينة»، أو كان ظهورهـا ذا دلالة رمزيـة وليس واقعية. «الشـابة من مدينـة أور وصاحبة الحانـة في «بغداد خارج بغداد".

إن عـدم ظهـور شخصية المطلقة بـدور رئيس أو ثانوي يعكـس البنية الثقافيـة المحافظة التي انطلـق منهـا صناع الأفلام (مؤسسـة السـينما كممـول، الكاتب/ة المخـرج/ة) والحرص عـلى تقديم نمـاذج غـير متمردة عـلى المؤسسـة الاجتماعية، وتقديم صـورة نموذجيـة للأسرة كما يـؤشر اهتمامات صانـعي الافـلام البعيدة عن الغـوص في تفاصيـل المجال الخاص لأفـراد المجتمع، إذ كانت نسـبة الأفـلام الـتي هيمن عليها الانشـغال السـياسي ١١ فيلمـاً «الحاج نجـم البقال، وأحـلام اليقظة، وبغـداد خارج بغـداد، والكعكة الصفراء، وبغـداد حلم وردي، وصبر المفاتيـح، واغتيال مع وقف التنفيـذ، وباسـطو الأمن، وندم، وحياة شـائكة، وقـاع المدينة، و٨ تتناول الـصراع من أجل المال والنفـوذ والأطمـاع والحب من غير بنى تأسيسـية «باسـتثناء سر القوارير «للشـخصيات المقدمة بشـكل عـام وهي يـوم في بغداد، وفـلات، والمحـلة، وقسـطرة، وحنـين، ودمعة رجـل، ومهرجان البلـور» وتناولـت أفلام ثلاثة لـب الاجتماعي السـياسي وجدليـة العام والخاص «صمـت الراعي، وشروق، وبحـيرة الوجـع». فـيما لا يمكن وضـع الفيلم القصير «سجـال الكلمات» ضمن مـا ذكر لأنه «بنائيـا» ليس فيلمـاً روائياً.

التعليم:

عكسـت الاشـارات اللفظية وغـير اللفظيـة الـواردة في الأفلام والمرحـلة الزمنيـة والبيئة ومـكان السـكن وما تقـوم به الشـخصيات مـن أنشـطة وفعاليات وسـلوكها ومهنتهـا وظروفها الأسريـة والاجتماعيـة وعمرهـا التقريـبي ارتفاعـاً في ظهـور الشـخصيات المتعلمـة مقارنـة بغير المتعلمـة، وإن كانـت درجة التعليم غـير واضحة إلا في حالات محـددة عبر مهن معينـة «الطبيبة، والاسـتاذة الجامعية، والطالبـة الجامعية» إذ ظهـرت ٣٠ شخصية متعلمة بنسـبة ٥٧٪ بينما ظهرت ١٢ شخصيـة غـير متعلمة وبنسـبة ٢٣٪ ولم تكن هناك من اشـارات تدل على الوضـع التعليمي لـ

١١ شخصية نسائية وبنسبة ٢٠٪ ما يدل على السطحية في رسم الشخصيات والتركيز على جانب واحد منها وهو دورها الجنسي أو استعمالها بمثابة ديكور لتأثيث فضاء المشهد السينمائي وهو ما كان واضحاً بشكل عميق في وصف الشخصيات من حيث الأهداف والسلوك والدوافع.

المهنة:

لم يطرأ على المهن التي ظهرت فيها الشخصيات الأنثوية تغيير جوهري إذ كانت المهن التي ظهرت بها الشخصيات كالآتي:

ربة بيت ٢٧ ونسبة ٥١٪ ، طالبة جامعية ٣ ونسبة ٦٪ وظهرت بواقع شخصيتين وبنسبة ٤٪ للمهن: تدريسية، وصحفية، وطبيبة، وبائعة على رصيف، و كوافيرة، وفتاة ليل. وظهرت مغنية و»متشردة فاقدة صوابها» ومسؤولة أزياء وخياطة وبائعة وعاملة في مزرعة ومعالجة روحانية وسكرتيرة وعضوة في مافيا. «وصاحبة حانة وبلا مهنة واضحة مرة واحدة ونسبة ٢٪ في حضور رمزي في بغداد خارج بغداد".

كان منح الشخصيات مهنة يتجلى أحياناً لفظياً بمعنى لا تظهر وهي تمارس مهنتها كما في التدريسية الجامعية في بغداد حلم وردي، والطالبة في حنين وأحلام اليقظة وفلات، وصاحبة شركة في قسطرة ويوم في بغداد، والمغنية في بغداد خارج بغداد، لكنه كان واضحاً كعضوة المافيا «التي جسدت شخصية غير عراقية» وطبيبة في الكعكة الصفراء، وفتاة الليل في قاع المدينة وفلات، وسكرتيرة في قسطرة، وماكيرة ومسؤولة أزياء في يوم في بغداد، وبائعة على رصيف في فلات، وخياطة في شروق، وبشكل سطحي: طبيبة في بحيرة الوجع، وصحفية في أحلام اليقظة وحنين. وإذا كانت خروج المراة في افلام القطاع العام قبل ٢٠٠٣ لم يكن في معظم الحالات بسبب الحاجة الى المال او بسبب عدم وجود المعيل فان خروج المراة للعمل في افلام مابعد ٢٠٠٣ لم يكن واضحا ،اذ لم تقدم الشخصية في مجال عملها وتفاعلها مع المحيط باستثناء ام مازن في فيلم فلات التي ظهرت تبيع الملابس المستعملة وكانت مضطرة لهذا وتعيل ولدها من مهنتها هذه والطبيبة في فيلم الكعكة الصفراء ودواليا في فيلم قسطرة .

مكان السكن :

قُدمت المرأة المنتمية للمدينة بالدرجة الأولى بظهور ٣٦ شخصية ونسبة ٧١٪ ، والريفية حاضرة بـ ١٠ شخصيات ونسبة ١٩٪ في «سر القوارير، وصمت الراعي، وبغداد خارج بغداد»، ولم تكن ٥ من الشخصيات وبنسبة ١٠٪، واضحة الانتماء في صبر المفاتيح، وقاع المدينة أو المكان للسياق الرمزي الذي قدمت فيه في بغداد خارج بغداد، وباسطو الأمن.

العلاقات بين الشخصيات:

بعد إخضاع الشخصيات الرئيسة والثانوية (ذكوراً وإناثاً) إلى مخطط شبكة العلاقات

بين الشخصيات كانت نتائج استمارات الأفلام الـ ٢٣ كما يلي:

كان عدد العلاقات التي ربطت الشخصيات الرئيسة والثانوية من الذكور والإناث ٢٣٥ علاقة حصلت علاقة الذكر بالذكر على المرتبة الأولى بظهور ١٠٩ ونسبة ٤٦٪ وكانت العلاقة بين الأنثى والذكر ١٠٢ بنسبة ٤٣٪ وعلاقة الأنثى بالأنثى ٢٤ ونسبة ١٠٪ وهو ما يتوافق مع مضامين وتوجهات الأفلام، فالسياسة والنضال والقتال والعنف من حصة الذكور والمنزل والأسرة من حصة الإناث. في علاقة الأنثى بالذكر هيمنت صلة الدم والعلاقات الزوجية على العلاقات بين الذكور والإناث (٦٥) بنسبة ٦٤٪، وتشاركت علاقة العمل والمصالح وعلاقة الحب العذري الدرجة ذاتها بحصولها على ١٠ تكرارات ونسبة ١٠٪، وظهرت الجيرة كعلاقة بين الجنسين ٩ مرات ونسبة ٩٪، والعلاقة الحميمة خارج إطار المؤسسة الزوجية ٥ مرات ونسبة ٥٪، وظهرت الزمالة والحب من طرف الذكر، والحب من طرف الأنثى، مرة واحدة ونسبة ١٪ لكل واحدة منهن.

علاقة الأنثى بالأنثى:

ارتبطت الشخصيات من الإناث بعلاقات من نوع علاقة أسرية ١٠مرات ونسبة ٤٢٪ وعلاقة جيرة ٦مرات ونسبة ٢٥٪، التي كانت امتداداً للعلاقات بين الأسر في الريف وفي الحارات الشعبية في المدن حيث يفرض نمط الحياة والسكن ظهور علاقات من هذا النوع «صمت الراعي، وسر القوارير، والمحلة، واغتيال مع وقف التنفيذ، وبغداد حلم وردي». وعلى غرار علاقة العمل في «قسطرة، والكعكة الصفراء» ظهرت علاقة الصداقة بالمرتبة والمرات والنسبة المئوية إذ ظهرت٣ مرات ونسبة ١٢,٥٪ في «بغداد حلم وردي، وسر القوارير، وحنين»، وكانت علاقة التنافس في المرتبة الأخيرة إذ ظهرت مرتين ونسبة ٨٪، وعكست تنافس المرأة على رجل واحد وليس على وظيفة أو تحصيل علمي في فيلم «سر القوارير".

اهتمامات الشخصيات الرئيسة والثانوية وميولها

ظهرت ٢٩ شخصية بنسبة ٥٥٪ بميول واهتمامات، بينما لم تكن لـ ٢٤ شخصية بنسبة ٤٥٪ أية ميول، ما يؤشر قصور في رسم الشخصيات وانحسار دورها في مواقف لا تكشف عن شخصيتها. كما يدل على هامشية الشخصيات وعدم أهميتها في تطور الأحداث. ولم يظهر أكثر من ٣٢ اهتماماً للشخصيات، هيمنت عليها الشؤون البيتية والعناية بالأولاد والأحفاد والأزواج والآباء والأخوة ١٩ مرة ونسبة ٥٩٪، كما في أم عباس وزوجة العم في نجم البقال، وأم ياسر في بغداد حلم وردي، ومناهل وحسنة ودرة وسعدة في سر القوارير، وأم مازن وأم ميس في فلات، وأم اسعيد في المحلة، وأم ضفاف في قسطرة. وظهرت تهتم بجمالها ٤ مرات ونسبة ١٣٪ «ناديا في بغداد حلم وردي، وشروق في شروق، وسمر في حنين، وأميرة الغنام في صمت الراعي، وتصلي ٣ مرات ونسبة ١٠٪. ظهرت القراءة مرتين ونسبة ٦٪، اقترنت بشخصيتين احداهما ولدت وامضت حياتها

خـارج العـراق «ناديا في- نجم البقال» وعادت الى العـراق مرافقة لجثمان والدهـا، والأخرى ولدت وعاشـت حياتهـا داخـل العراق ولا تطيـق فكـرة مغادرته وهي مهتمة بالشـأن العام ومنشـغلة بتـدوين كل مـا هو عـراقي «فـاتن في- بغداد حـلم وردي». وظهرت مـرة واحدة ونسـبة ٣٪ تقوم بـ: التـنزه مـع صديقتهـا «ناديا وريم في- بغداد حـلم وردي». والاهـتمام بالحديقـة «ناديا في: حلم وردي، ومشـاهدة التلفزيون «أم اسـعد في المحلة». وكانت السـباحة من نصيب ناتاشـا، عضوة في مافيـا في الكعكـة الصفـراء، وذلك لم تظهـر ترسم أو تذهب لعرض مسرحي أو سـينمائي أو تسـتمع للموسـيقى، أو ترتاد نادياً ثقافيـا أو ترفيهياً.

أهداف الشخصيات:

تم التوصـل الى أهـداف ٣٧ شخصيـة رئيسـة وثانويـة بناءً على مـا قامت به مـن أفعال أو أقـوال، ولم يكن لـ ١٧ شخصية أهـداف، بعضها حظي بحضور واسـع لكن بلا هدف، على سـبيل المثـال لا الحـصر: ناديا وريم في بغداد حـلم وردي، وأبرار في: حنين، ومفيدة وأم سـعدة في المحلة، وأم مصطـفى في: اغتيـال مع وقـف التنفيذ، وغيـداء في أحلام اليقظـة. وقد هيمن عـلى الأهداف: إسـعاد وإرضاء أفـراد الأسرة والعمل عـلى راحتهم الذي ظهـر ١٥ مرة ونسـبة ٤٠٪ كما في شخصيات فيـلم الحاج نجـم البقـال، وسر القوارير، وفـلات، وقسـطرة، واغتيال مـع وقف التنفيـذ، وندم، والمحـلة، تـلاه حماية أفـراد الأسرة مـن الخطر ٦ مـرات ونسـبة ١٦٪: أم ياسر في بغـداد حلم وردي، وأم داوود في اغتيـال مـع وقـف التنفيذ، ومناهـل في سر القـوارير، ومديحة في فـلات. وفي نفس المرتبـة والظهـور والنسـبة كان النجـاح والمحافظة عـلى العمـل كما في حالات: سـلوى والفت في يـوم في بغـداد، والطبيبـة في الكعكة الصفراء، ورشـا في أحـلام اليقظة، وهـدى في بحيرة الوجع، ومسـعودة في بغـداد خارج بغـداد. وظهرت تسـعى لتحقيق أهـداف مادية ٤ مرات ونسـبة ١١٪ كما عنـد: ناتاشـا في الكعكـة الصفراء، وسمر في حنـين، ودواليا في قسـطرة، والعيش بسـلام مرتين ونسـبة ٥٪ بشـخصية شروق في شروق، وسـعدية في صمت الـراعي، وظهر مرة واحدة وبنسـبة ٣٪ هـدف «إكمال الدراسـة عند حنـين في حنين، والزواج بمن تحب سـعدة في المحـلة، وتحقيق النفوذ درة في سر القـوارير. كانـت الأهـداف الذاتيـة هي المهيمنـة بينـما لم يظهر الهدف العام سـوى مرة واحـدة ونسـبة ٣٪ عبر فـاتن في بغداد حـلم وردي، التي قدمـت وهي تكرس نفسهـا لحفظ ذاكرة المـكان وحمايته وتضـحي بالزواج مـن ابن عمها الذي غـادر العـراق بدونها لتبـقى وحيدة إلا من ذكريات عـن الأمكنـة تتقاسمها مع جـيران قدامى.

سلوك الشخصيات:

بلـغ عدد الأسـاليب المرتبطة بسـلوك الشـخصيات الـتي لديها أهداف خمسـة أسـاليب، ظهـرت ٣٨ مـرة كانت التضحيـة والتفـاني في المرتبة الأولى بظهورهـا ١٧ مرة وبنسـبة ٤٥٪، تلاها الإذعان والاستسـلام للقدر والظروف ٨ مرات ونسـبة ٢١٪. وظهر ٦ مرات وبنسـبة ١٥,٥٪ أسلوب

المواجهة والعمل واستعمال طرق منحرفة. أما الاعتماد والاتكال على الآخرين فقد ظهر مرة واحدة ونسبة ٣٪ .. يرتبط سلوك الشخصيات باهتماماتها والأهداف التي بدت أنها تسعى لتحقيقها أو انغمست فيها، فشخصية ناديا في الحاج نجم البقال منغمسة بالعناية بوالدها الدكتور فاضل الذي ترك مدينته النجف مبكراً وأمضى جلّ حياته في باريس وبعد رؤيته لمنام يقرر العودة الى النجف ليدفن في مقبرة جده الحاج نجم البقال، ويطلب من ناديا مرافقته للنجف لكنه يتوفى قبيل السفر بوقت قصير جداً، فتأخذه ناديا الى النجف لتدفنه في المكان الذي اختاره ويكون في استقبالها ابن عمها كريم وزوجته التي لا تظهر إلا وهي تبذل جهدها من أجل راحة زوجها وابنتها الشابة الأرملة. وفي بغداد حلم وردي تظهر أم ياسر بهدف مركزي في حياتها هو حماية ابنها الشاب ياسر من الأخطار ومن اعتقال الأمريكان له حيث تترك الموصل وتصل بغداد وترتب لإخراج ولدها بأوراق مزورة إلى سوريا كي لا يقبض الأمريكان عليه. وهو ما يحرك أم داود، في اغتيال مع وقف التنفيذ، المدرسة المتقاعدة التي تظهر وهي تعنى بولدها الشاب وبرعايته وعند تعرضه لخطر الاغتيال تنتقل وولدها لبيت جيرانهم أم مصطفى للحصول على حمايتهم، ويكون هدف مناهل، في سر القوارير، العناية بوالدها وأخيها سالم الذي صار بمنزلة ابنها مذ فقد والدته وتضحي بالزواج من أجل أن يشتد عوده وتحاول حمايته من نتائج أعماله الطائشة مع والده ومع الآخرين، إذ يقتل ابن الضامن فتعرف أن من فعل الفعلة أخوها فتأخذه وتهرب به بعيداً عن القرية ومن انتقام والد القتيل إلى قرية أخرى حيث يقع الشيخ أبو هاشم في غرامها وتصبح هدفاً لغيرة درة الزوجة الأولى للشيخ التي تعاني من اهمال الشيخ لها الذي يقضي جل وقته في العمل أو في خارج القرية حيث يلهو ويهمل مسؤوليات البيت والعشيرة فتعمل على استعادة المشيخة لأخيها صاحب، بينما يكون هدف حسنة الزوجة الثانية للشيخ أبو هاشم سعادة زوجها وراحته وإسعاده حتى أنها عندما تراه يتقلب في منامه غير قادر على النوم تعرض عليه أن يذهب للنوم عند زوجته الاولى أم هاشم إن كان هذا يريحه، كما تذهب الى مناهل التي يعشقها الشيخ أبو هاشم، زوجها، وتطلب منها أن لا ترد طلبه لأنها تعرف أن أبا هاشم واقع في غرامها. وفي ندم يكون الهدف الوحيد لزوجة علاء هو إسعاد الزوج والعمل على راحته وأن يكون لديها طفل منه. وفي فلات ينصب اهتمام وهدف أم مازن في رعاية وحماية ولدها الشاب مازن وإسعاده بالعمل في بيع الملابس المستعملة على الرصيف وتتحمل كل التعب والمخاطر كي يكمل مازن دراسته الجامعية. وتظهر مديحة الشابة الجميلة الخدومة وهي تبيع جسدها لعلاج أخيها المصاب بمرض عضال وتخاطبه في نوبة حزن عندما تراه فاقداً لوعيه بعد جرعة كيمياوي: «لا تموت وتعوفني .. اني بلاياك طريدة والناس صيادة»، وعندما يموت أخوها وتكتشف أن الخطر يهدد جارها مازن الذي أحبته وماتزال تحبه، تذهب لمصدر الخطر وتدس له ولها السم لإنقاذ مازن الذي تقول عنه أنه أنظف شيء في حياتها! وتبذل أم ميس جلّ جهدها في توفير أجواء منزلية

مريحة لزوجها وابنتها الشابة ميس، فعندما تثير قلقها مكالمة هاتفية يتلقاها زوجها وتسأله عن المتصل يجيبها «لا تشغلين بالك .. شغلة وحدة اريدك تفكرين بيها.

تسأله: شنو هي؟ يجيب: شرح تغدينا اليوم"

في فيلم قسطرة تقدم أم ضفاف بشكل لا يختلف عن بقية الأمهات، إذ لا شغل للشخصية غير العناية بالابنة والحفيدة والعمل على رعايتهما. وهو ما تقوم به سلوى في صمت الراعي إذ ظهرت تهتم بأسرتها المكونة من الزوج وبنتين وابن وتجد سعادتها في سعادتهم، وهو ما فقدته بعد اختفاء ابنتها المراهقة في ظروف غامضة، واضطرار الأسرة لدفن ذاتها لمدة ١٥عاماً بسبب عار اختفاء الابنة، ولم يكن لأميرة الغنام زوجة الراعي من اهتمام غير بيتها وزوجها إذ يتلخص يومها في القيام بالأعمال المنزلية ومن ثم الاستعداد لاستقبال الزوج بأجمل صورة حتى إذا ما عاد وجد كل حاجاته ملباة من الطعام والملابس والمكان النظيف، حتى الزوجة المعتنية بجسدها وجمالها. ولم يكن لزوجة مناف في الكعكة الصفراء من هدف غير صحة زوجها ورعايته والاهتمام به وهو يعاني من إصابته بالسرطان بسبب تعرضه للإشعاع وقد عملت بجد لرعايته. وفي الفيلم الكوميدي المحلة تُقدم أم إسعيد وهي مشغولة بولدها الشاب العاطل عن العمل وعندما يحتال مدير البنك الفاسد ويسرق مرتبها التقاعدي بحجة أن الأوراق الرسمية تقول إنها متوفية، تبدأ أم اسعيد رحلة لتثبت أنها على قيد الحياة، وهي رحلة أُريد لها أن تكون كوميدية غير أنها قدمت الشخصية وجارتها مفيدة بسذاجة تقترب إلى الغباء والبلاهة. وتظهر الطبيبة في الكعكة الصفراء وهي تبذل جهدها في معالجة مناف. وسلوى مسؤولة الأزياء في يوم في بغداد، تعمل بتفان في حين تحافظ زميلتها الماكيرة اللبنانية الجنسية على عملها بإغواء المخرج بناءً على طلب مدير الأستوديو الذي لا يجد من طريقة لجعل المخرج يكمل عمله في الفيلم بغير الاعتماد على جمال ألفت اللعوب في استثمار للمقولبات حول المرأة والفن والتصورات الاجتماعية المرسومة عن الآخر: الشخصية اللبنانية في يوم في بغداد، أو الروسية في الكعكة الصفراء عبر شخصية ناتشا القوية الذكية التي تستعمل جسدها أيضا للوصول إلى هدفها في الحصول على المال عبر عملها في المافيا. وتستعمل سمر في حنين «الفيلم الممتلئ بالمقولبات الاجتماعية والفنية « جسدها للاستحواذ على أملاك زوجها والحصول على المزيد من الأموال مع أخيها بطرق غير شرعية كالتزوير والقتل وإغواء ضابط الشرطة واستعماله لتحقيق أهدافها بينما لم تتمكن حنين التي ظهرت تهتم بوالدها وتحلم بإكمال دراستها الجامعية من المحافظة على أملاك الأسرة وحماية أخيها من سمر وأخو سمر بعد وفاة والدها، إذ تمكنت الأخيرة من زجها بمستشفى المجانين ولم تتمكن من استعادة حياتها إلا بمساعدة طبيب شاب وأخته أبرار التي تعمل صحفية. أما السكرتيرة داليا في قسطرة فظهرت وهي تزود شركة منافسة بمعلومات مقابل أموال، بينما كانت صاحبة الشركة ضفاف تعتمد

على عمها في إدارة الشركة التي تركها لها زوجها ولم تكن تعلم أن من تعتمد عليه يسرقها. كان هدف مسعودة في بغداد خارج بغداد مغادرة واقعها وحياتها خادمة في بيت شيخ في العمارة والذهاب إلى بغداد عندما سنحت لها الفرصة لتصبح مغنية لكن لا يتم لها ذلك/ إلا بعد أن تتخلى عن هويتها الثقافية وتصبح مسعود العمارتلي. وكان هدف سعدية زوجة الشهيد والأم لطفلتين هو العيش وبنتيها وأخيها بسلام بعد أن فقدت الزوج والأب والأخ الكبير بالحروب لكنها تفشل في الحصول على سلام في مجتمع يدفعها لفقدان عقلها والعيش خلف جدار الجنون على غرار الجدار الذي فرضه الخوف والمجتمع على شروق في الفيلم القصير شروق إذ لم يكن لديها من هدف سوى البقاء على قيد الحياة والعيش بسلام بعد أن فقدت والديها وصارت تعيش وحيدة تعيل نفسها بالعمل خياطة قبل أن تحلم لوهلة بأن تتزوج من جارها الذي يذهب ضحية انفجار لتعود خلف جدرانها من جديد.

قضايا المرأة

من مجموع ٢٣ فيلماً لم تظهر قضايا المرأة بشكل قصدي فيها باستثناء أفلام ثلاثة فقط هي: صمت الراعي، وبحيرة الوجع، وشروق، وظهرت بشكل عرضي بثلاثة أفلام هي: ندم، وأحلام اليقظة، وبغداد خارج بغداد.

شغل العنف الذي تتعرض إليه المرأة بشقيه المادي والمعنوي، القضية الرئيسة في تلك الأفلام الست بظهوره ٤ مرات ونسبة ٦٧٪ إذ قدمت قضية ما يطلق عليها قضايا غسل العار في بحيرة الوجع، وصمت الراعي، والعنف الموجه للمرأة بوصفها هدفاً جنسياً للانتقام من الخصم كما في فيلم ندم، والعنف الذي تتعرض له المرأة في الشارع من تحرش واختطاف كما في أحلام اليقظة، وفي حين قُدمت النظرة الاجتماعية القاسية تجاه المرأة مرتين وبنسبة ٣٣٪ كما في فيلم شروق وبغداد خارج بغداد.

يعرض بحيرة الوجع قضايا اجتماعية يتعالى المجتمع والفن عن التعرض إليها: القتل «غسلا للعار». يعرض الفيلم العار الذي يحمله المجتمع بعنفه وتشدده. ومثلما يقتل ابن الشيخ أخته ومن تحب، يقدم الفيلم الشخصية المتسلطة حميد الذي لا يحقق وجوده إلا بإفناء الآخر: إذ يقتل زوج ابنة عمه ملاك في ليلة عرسها لأنها رفضت التزوج منه ، كما يقتل أخته معنوياً عبر مصادرة حقها بالتزوج من ابن عمها إبراهيم معلم الموسيقى والمبشر بالفن والسلام، ومراقبة حركاتها وتفاصيل حياتها برغم أنها طبيبة البلدة وصولاً لشروعه بقتل ابنة عمه ملاك «التي قدمت معلولة عقلياً «لأنها كانت هدفاً جنسياً لفاقدي شرف وقتلة يعتاشون على العنف الطائفي والخطف في تلميح للعلاقة التي تربط بين الأبوية والعنف «بأنواعه» الذي تنتجه الأعراف العشائرية التي تجعل الشيخ يشم البندقية التي أطلقت النار على ابنته والشاب الذي تحب مثلما يشم عطر زهرة فواحة، بعد أن يعجز القانون وعقلاء البلدة عن

منع قتلهما أو منع أعمال الخطف والعنف بأنواعه سواء كان طائفيا أو جنسيا.

يسلط فيلم «صمت الراعي» الضوء على «الأبوية» واقعاً معاشاً عبر تفكيك السلطة الحاكمة التي تصادر حياة الناس والمختلفين معها وحولها ولا تقبل بغير المؤيدين لها أو ملتزمي الصمت وغير المهددين لها، ودكتاتورية التقاليد والأعراف التي يخضع لها الرجال والنساء كباراً وصغاراً ودكتاتورية الذكور التي تخضع لها النساء. لقد صمت الراعي لأنه خاف من سلطة العسكر الذين اخرسوا المختلفين معهم عبر دفنهم أو دفن أسرهم أحياء. خاف الراعي فدفن بصمته أسرتين: أسرة زهرة وأسرة سعدية أخت سالم التي دفنها الاتهام وأفقدتها قسوة المجتمع عقلها، وهو يحملها وزر جريمة لم ترتكبها كما لم يرتكبها أخوها سالم. سعدية البطلة التراجيدية في صمت الراعي التي تفقد زوجها ووالدها وأخاها الكبير بالحرب. يذهب سالم من أجل تقديم طلب لتأجيل الخدمة العسكرية بوصفه المعيل الوحيد لأخته وبنتيها لكنه لا يعود، فيتهم بخطف زهرة المراهقة التي خرجت لجلب الماء ولم تعد. يعود سالم وقد فقد صحته وشبابه في الأسر في إيران ويطلق سراحه بعد سقوط النظام في العام ٢٠٠٣، حينها يخرج الراعي عن صمته ويعترف أمام والد زهرة الذي أقسم منذ ١٥ عاماً بأن لا يجلس مع الرجال ولا يضع عقاله على رأسه حتى يستعيد شرفه!. عندما يتكلم الراعي ينبش أهالي القرية المكان الذي دفنت فيه زهرة التي شاء سوء حظها أن تكون شاهدة على دفن عشرات من العراقيين أحياء في صحراء السماوة، فكان مصيرها مماثلاً لمصيرهم. في «تحقق» موت زهرة «يتحقق» شرف الأسرة، وتطلق النسوة الزغاريد، ويطلق الرجال النار ابتهاجاً بشرف الأسرة المستعاد. لكن ذلك لا يستعيد حياة سعدية، أو يعيد لها عقلها/حياتها التي صادرتها الحروب والفقدان، وقسوة مجتمع ذكوري ضحيته المرأة والرجل معا!

في فيلم أحلام اليقظة تقرر غيداء التي تعمل صحفية مغادرة بغداد بعد تعرضها لحادثة اختطاف نجت منها بصعوبة وجعلتها تنقل عملها الى أربيل لكنها تقرر ترك العراق نهائياً بعد خيانة خطيبها لها. في حين تكون زوجة أحمد هدفاً للانتقام في فيلم ندم الذي يقدم قصة قاتل مأجور يقرر التوقف عن القتل بعد قتل صديقه المقرب وأخي زوجته ويرفض الخضوع لابتزاز المسؤول و«يهينه» بقص شاربه فيكون رد فعل الأخير على الإهانة أن يرسل من يختطف زوجة أحمد ويغتصبها أمام أنظاره.

في الوقت الذي يكون جميع أفراد المجتمع عرضة للعنف من جراء العمليات الإرهابية والانفلات الأمني فإن نصيب النساء من العنف غالباً ما يكون أكبر بحكم النوع الاجتماعي والنظرة المجتمعية التي تنظر للمرأة وسلوكها وحراكها في المجال العام بريبة ما يدفعها للعزلة والانسحاب الى الداخل كما في الفيلم القصير شروق الذي يقدم لنا شابة تعيش وحيدة بعد فقدان والديها، ولا تبرح منزلها خوفاً من العنف السائد بالبلاد والعنف المجتمعي الذي ينظر بشكل سلبي للمرأة التي تعيش بدون رجل، ومن ثم فإن خطواتها يجب أن تكون حذرة

ومدروسة ولا تبرح بيتها إلا في الظروف الملحة فقط وإن عليها دفن نفسها خلف الجدران لتحظى بالسلام، أو دفن هويتها الجنسية لتحقيق الذات كما في فيلم بغداد خارج بغداد الذي لا يأتي فيه صانع الفيلم على ذكر قصة مسعودة أو مسعود العمارتلي إلا بشكل عارض وفي سياق اهتمامه بشخصية جقمقجي صاحب التسجيلات الصوتية المشهور وقصة دخول التسجيلات أو الغرامفون الى العراق. لم يكن معنياً إلا بالذكر/الصانع المقتدر. لم يأبه لمسعودة الخادمة في بيت الشيخ التي كانت تنوء بعبء عبودية من طبقات: كونها امرأة/عبدة للذكر حتى وإن كانت حرة وخادمة عند شيخ/عبدة بفعل الطبقة وسطوة الشيخ على الجميع رجالاً ونساءً. لم يهتم المخرج المتنور لتخلي مسعودة عن هويتها كأنثى كي تغني/ كي تعيش، ولو عبر افناء هويتها كأنثى. كان منشغلاً بسجالات الذكور: الرصافي والزهاوي والحاكم التركي وبصاحب الحانة وبالسينما وبجلجامش وسرقة الآثار وبالسياب المهمل والعائد جثة في سيارة. ولامجال لـ «ذكر زائف» حتى ولو كان مشهوراً، أي لا مكان لمسعودة التي قتلت عدة مرات: مرة لأنها أنثى، ومرة لأنها أنثى وخادمة، وثالثة لأنها تخلت عن هويتها الجنسية لتتمكن من الغناء، ورابعة عندما ماتت بظروف غامضة بعد أن دس لها السم

الخاتمة

كشفت نتائج تحليل أفلام بغداد عاصمة للثقافة العربية عن نقطة جوهرية تتعلق بهوية الدولة العراقية وانشغالاتها والطريقة التي عبرت فيها عن تلك الانشغالات والتحديات التي تواجهها وفرص التغيير.

لقد عكست أفلام بغداد عاصمة للثقافة التي «حظيت بتمويل وصفه المعنيون بالممتاز»* انشغالات واشتغالات صانعي الأفلام ، و كتاب ومخرجين، فضلاً عن انشغالات من يملك «القول» ومن يصنع الخطاب، خاصة وإن مشاريع الأفلام المقدمة للحصول على تمويل مرت بلجان، أشرف عليها وزير الثقافة، أجازت تلك المشاريع ووجهت بصرف مبالغ مالية لتمويلها. لقد أشرت نتائج تحليل الأفلام غياب سياسات التغيير الاجتماعي التي ينبغي أن تواكب التغيير السياسي الذي حدث عام ٢٠٠٣ سواء تعلق الأمر بالنظرة الى المرأة «موضوع بحثنا» أو الى الآخر المختلف بشكل عام.

- هيمنت القوالب والمنمطات على الطريقة التي قدمت فيها المرأة. إذ ظهرت لتأثيث المشاهد التي استحوذ عليها الذكور بحراكهم وانشغالاتهم وصراعاتهم من أجل المال والنفوذ والسلطة. من ثم فإن وجودها كان يعرف بوجود الذكور ومدى ارتباطها بهم اقتصادياً وعاطفياً، وفي الأدوار التي ظهرت فيها مؤثرة بمسار الأحداث قدمت بوصفها خارج السياقات الاجتماعية ولا تتوانى عن استعمال جسدها لتحقيق أهدافها، وهي معادلة من شأنها القول: تحظى بالاحترام المرأة التابعة والدائرة في فلك الرجل. أما تلك التي يكون لها دور في توجيه الأحداث فعادة ما تكون منبوذة اجتماعياً لأنها لا تتوانى عن استعمال جسدها لتحقيق أهدافها.

لم تختلف نتائج هذا البحث عن نتائج تحليل صورة المرأة في أفلام القطاع العام قبل ٢٠٠٣ من حيث النظرة الثقافية التي حكمت صانعي الأفلام والتي أعادت إنتاج المقولبات الثقافية حول المرأة بدلاً من تحطيمها، ومن ثم فإن دخول مفاهيم مثل التعددية والمواطنة والديمقراطية وحقوق المرأة و(سيداو) وحقوق الانسان لم تتسلل الى مضامين الأفلام ولم تنعكس على صورة المرأة التي لم تكن حاضرة في ذهن مرسل الرسالة/ صناع الفيلم، لا كـ ذات ولا كـ موضوع إلا فيما ندر.

الهوامش

١. بدوي، أحمد زكي (١٩٨٦): معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية، ط٢، مكتبة لبنان، بيروت.

٢. بيومي، نهى (٢٠١٢): «الأنوثة والدرس النسوي: الباحثة والبحث النسوي والطوق الثقافي في لبنان»، في: النسوية العربية -رؤية نقدية، اعداد وتحرير جين سعيد المقدسي، ورفيف رضا، ونهى بيومي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت.

٣. تقرير الظل إلى لجنة سيداو، النساء العراقيات في ظل النزاعات المسلحة وما بعدها الجلسة السابعة والخمسين، شباط ٢٠١٤م.

_16192_A. http://tbinternet.ohchr.org/Treaties/CEDAW/Shared%20Documents/IRQ/INT_CEDAW_NGO_ pdf

٤. جامبل، سارة (٢٠٠٢): النسوية وما بعد النسوية، ترجمة أحمد الشامي، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة.

٥. جباره، صفاء صنكور (٢٠٠١) : صورة بريطانيا في الصحافة العراقية ١٩٤٥ ـ ١٩٥٨، أطروحة دكتوراه، جامعة بغداد/ كلية الاعلام.

٦. حجاب ، محمد منير (٢٠٠٣) : الموسوعة الإعلامية، مج ٤، دار الفجر، عمان.

٧. عباس، مهدي (٢٠١٣) : الدليل الشامل للفيلم الروائي العراقي الطويل، ١٩٤٦-٢٠١٢ ، وزارة الثقافة /دائرة السينما والمسرح، بغداد.

٨.عباس، مهدي (٢٠١٥) : افلام ولكن ، بغداد.

٩. كنيوتي، دنيز (٢٠١٢) : بين النسوية والهندسة الاجتماعية / نشاطية جندرية دولية ذات مسار مضطرب، في :النسوية العربية -رؤية نقدية، إعداد وتحرير جين سعيد المقدسي، ورفيف رضا، ونهى بيومي، ، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت.

١٠. الجبوري ، إرادة زيدان راهي (١٩٩٦) : الصورة النمطية - صورة العرب في مجلة التايم ١٩٧٣، رسالة ماجستير، جامعة بغداد/ كلية الآداب.

١١. الجبوري ، إرادة زيدان راهي (٢٠٠٥) : صورة المرأة في السينما العراقية / دراسة تحليلية للصورة في الفيلم الروائي ١٩٤٦ - ١٩٩٤، اطروحة دكتوراه ، جامعة بغداد / كلية الاعلام.

12. الجبوري ، ارادة زيدان (٢٠١٠) : مفهوم الصورة الذهنية في العلاقات العامة ، بحث منشور، مجلة الباحث الاعلامي، العدد ٩-١٠ ، جامعة بغداد/ كلية الإعلام .

١٣. المهدي، شفيق (٢٠١٥) : مدير عام دائرة السينما والمسرح السابق ،مقابلة في اذار ٢٠١٥.

١٤. Al-Ali, Nadje & Nicola Pratt (2009) (eds.) Women & War in Middle East: Transnational Perspectives. London & New York: Zed Books.

١٥. Boulding (1975): Kenneth E .The Image .Michigan: University of Michigan press

١٦. Gallagher, Margaret,(1983): Unequal Opportunities – The Case of Women and the Media, Paris, Presses. Univest de France.

Sharon (1988) Macdonald, Pat Holden, Shirley Ardener, Images of Women in Peace and War: Cross-cultural and Historical Perspectives, University of Wisconsin Press,

*انتقدت النظرية النسوية الليبرالية في كونها لا تفعل شيئا لتفكيك الأيديولوجيا العميقة التي تخضع النساء للرجال وتجاهلها الاحتياجات الخاصة بالأقليات واهتمامها بالمرأة البيضاء المنتمية للطبقة الوسطى والنساء.

* الحديدي،منى،»دراسة تحليلية لصورة المراة المصرية في الفيلم المصري والاثار الاعلامية والاجتماعية المترتبة عل ذلك»، رسالة دكتوراه،كلية الاعلام - جامعة القاهرة،١٩٧٧,.

* فريد،سمير،المراة في السينما العربية ،اللجنة الاقتصادية والاجتماعية لغرب اسيا ،الامم المتحدة ،١٩٨٣.

* مجدي،صفية، «صورة المراة في السينما المصرية- وصف اشكال السلوك من خلال مفهوم الادوار الاجتماعية « ، في الانسان المصري على الشاشة ،قدري حنفي واخرون،تقديم هشام النحاس ،القاهرة:الهيئة العامة للكتاب ،١٩٨٦ .

*عبد المجيد، احسان ،صورة المراة في سينما التسعينات ،رسالة ماجستير ،كلية الاداب -جامعة عين شمس ،٢٠٠١ .