أورلي لوبين (*)

النساء في السينما الإسرائيلية

الفيلم السينمائي "أور"، للمخرجة كيرن يدَعيا (٢٠٠٤)، هو فيلم استثنائيّ في أكثر من معنى: أولا – هو فيلم من إخراج سيدة،[١] ثانيا – حاز على جوائز عديدة، إسرائيلية ودولية،[٢] وثالثا – إنه فيلم تحتل التجربة النسوية مركزه. فكيرن يدعيا تركز كاميرتها، كليا، في بطلتيّ الفيلم إلى درجة الجمود التام: الفرادة الأسلوبية التي تتميز بها يدعيا، وهي أحد العناصر السينمائية التي حظيت بالمديح بشكل خاص، تمتاز بآلة التصوير الساكنة، من غير حركة، دون مرافقة الشخصيات ومتابعتها: فالشخصيات تتحرك في عين الكاميرا ("إطار الصورة") وتدخل إليها أو تخرج منها. كذلك فإن التجربة النسوية التي تركز عليها كيرن يدعيا استثنائية أيضا: علاقة بين أم وابنتها، موضوعة لا وجود لها قط، تقريبا، في النتاج الأدبي حتى القرن العشرين وفي النتاج البحثيّ (بما في ذلك لدى فرويد، واضع علم النفس التحليلي، ومنه عبر أبحاث التحليل النفسي حتى بداية أبحاث علم النفس التحليلي النسوي). فقد أشارت باحثات عديدات، مثلا، إلى أن لا أمهات في أدب القرن الـ ١٩، ولا حتى لدى الكاتبات النساء، أو أن ثمة أمهات لا معنى لهن إطلاقا في حيوات بناتهن، كما لدى جين أوستن.

لكن كيرن يدعيا اختارت البحث في المسألة النسائية المكبوتة في علاقات الأم ـ الابنة، سوية مع بحثها الدائم في مسألة الزنا، و"العمل الجنسي" بوجه عام. وفي هذه النقطة بالضبط، تحديدا، تلامس المعيار الثابت بشأن تمثيل النساء في السينما الإسرائيلية، والتي تشكل الشخصية النسائية في سياقه موضوعا للذة الجنسية (على أنواعها) لدى المشاهد – وهي

(*) أستاذة الأدب والدراسات الجندرية في جامعة تل أبيب.

لكن كيرن يدعيا اختارت البحث في المسألة النسائية المكبوتة في علاقات الأم ـ الابنة، سوية مع بحثها الدائم في مسألة الزنا، و"العمل الجنسي" بوجه عام. وفي هذه النقطة بالضبط، تحديدا، تلامس المعيار الثابت بشأن تمثيل النساء في السينما الإسرائيلية، والتي تشكل الشخصية النسائية في سياقه موضوعا للذة الجنسية (على أنواعها) لدى المشاهد – وهي تتميز، أساسا، بإقصائها الاجتماعي، الذي يعني إقصاءها من الحياة العامة الخاصة بالجماعة الصهيونية.

تتميز، أساسا، بإقصائها الاجتماعي، الذي يعني إقصاءها من الحياة العامة الخاصة بالجماعة الصهيونية.

إن ما يقرر الموقف من النساء كما يعرضه الفيلم، كما أي نص آخر، إذن، هو ليس جنس الصانع/ ة، بل الموقع الذي يفرده النص للمرأة: مركزيتها في الحبكة، أو هامشيتها (في السينما الهوليوودية، مثلا، كلما ظهرت شخصية نسائية على الشاشة يتوقف التسلسل الدرامي ليتيح للكاميرا "التجول" على جسد المرأة). وتحكّم الشخصية بمصيرها (بما ينسجم مع تعريف مصطلح "النسوية": الإقرار والإيمان بأن المرأة قادرة على – ومن الجدير بالمجتمع أن يتيح لها – السيطرة على مصيرها والتحكم به) وحُكم النص (الفيلم) على أفعالها، باعتبارها جديرة بالتقليد (من جانب المرأة المشاهِدة) أو باعتبارها جديرة بالتنديد والرفض.

المرأتان في فيلم "أور" (الأم روتي، والابنة أور) غير قادرتين على إدارة حياتهما، ولا حبكة الفيلم، التي هي، بالأساس، دائرية تستعيد البنت فيها أفعال أمها (وتنضم إلى هذه الرسالة، أيضا، الكاميرا المتجمدة، التي لا تأتي بأية حركة) ولا تتحكمان بمصيرهما (الأم لا تفلح في هجر الزنا، وتصبح الابنة، بشكل دائري، نسخة محاكية لها، تماما، رغم رغبتها الواضحة في إنقاذ أمها، وعدم الوصول إلى مكانها بالطبع). والحُكم الذي يتضمنه الفيلم ليس حكما اجتماعيا أو سياسيا (فالفيلم لا يحاول تعقب "المصدر" الكامن وراء "اختيار" العمل الجنسي، لا من الناحية الاجتماعية – النفسية ولا من الناحية الاجتماعية – الاقتصادية)، بل وليس حكما من خلال التعميم الجندري، ذلك أن جميع الشخصيات الأخرى، وهي هامشية أصلا في ما يحدث بين الأم وابنتها، هي شخصيات حساسة سهلة التأثّر أو تحاول أن تقدم العون لبنات جنسها – من بين الرجال، يعرض صاحب البيت التنازل عن أجرة الشقة مقال

ملصق فيلم "أور".

ملذات جنسية، بينما يحاول عامل الجلي (الفلسطيني) في المطعم الذي تعمل فيه الابنة تقديم المساعدة. ومن بين النساء، تقطع والدة الشاب صديق الابنة العلاقة بينهما بفظاظة وحزم، بينما يحاول مدرّس الابنة، بالذات، العثور على مكان عمل للأم. وهكذا، فعلى الرغم من عدم الحُكم سلبيا على بطلتي الفيلم، إلا أن مجرد غياب الحُكم، سواء على الشخصيات و/ أو على المجتمع، يصبح أشبه بإذعان الفيلم لـ "القَدَر": قدر حياة الزنا من غير مخرج، وقدر ابنة قُيّض لها أن تبقى على خطى والدتها، إلى الأبد. إن الرسالة التي يوجهها الفيلم للمشاهد

وهكذا، فإن تمثيل النساء في السينما الإسرائيلية يتميز، خلافا لتمثيل النساء في السينما الهوليوودية، بهيكلتهن كـ "ثانويات" للرجل، لا بتحويلهن إلى مادة جنسية (كما يحصل، حقا، في السينما الهوليوودية)، بل بإقصائهن من الجماعة الاجتماعية، بموقعتهن في مكانة اجتماعية هامشية ومن خلال تسفيه المهن التي يعملن بها. فالنساء في الثقافة الإسرائيلية يقبعن، على الدوام، في هامش الرواية الصهيونية، حتى وإن كنّ، بالطبع، جزءا منها. أما في السينما الإسرائيلية، فالمرأة هي، دوما، "أرملة حرب" أو زوجة جندي قتيل تتزوج من صديقه الأقرب، صديقة جندي جريح أو زوجة جندي مصاب بصدمة جراء الحرب.

في القاعة لا تشجع إعمال التفكير النقدي (أو مجرد التفكير، أصلا) السياسي ـ الاجتماعي تجاه أية مسألة (الطبقية، الاثنية، القومية أو الجندر في المجتمع الإسرائيلي)، بينما تفهم المرأة المشاهِدة أن حياتها محكومة، أساسا، للقدَر، الذي هو خارج عن كينونتها وليس نتاجا لأفعالها، وكذلك لحتمية أن تستعيد هي حياة أمها، كما حتمية استعادة ابنتها حياتها هي. ويبدو، في ظاهر الأمر، أن فيلم "أور"، مثله مثل جميع الأفلام السينمائية الإسرائيلية الأخرى (وليس هذه وحدها بالطبع – بل يمكن القول، أيضا، جُل السينما الشعبية، أيا كانت، إن لم يكن كلها)، يوضح للمرأة – المشاهِدة أن هذه هي حياتها ولا طائل من محاولة تغييرها: إنها مرهونة بالقَدَر، لا تتحكم بمصيرها، وهي هامشية في المجتمع الذي تحيا فيه وليس في مقدورها أن تطور، من موقع الهامش، أي موقف نقدي تجاه مكانتها كامرأة أو تجاه قضايا اجتماعية ذات علاقة وأهمية في حياتها كامرأة (أو حتى كمواطِنة، خاضعة لقوانين الدولة وما إلى ذلك).

وفي المقابل، يمكن الإصرار على أن فيلم "أور"، الذي هو حصيلة جهد نسائي، إذ إن امرأة كتبت السيناريو وأخرجته ونساء هن بطلات القصة والقضايا المطروقة فيه هي جزء من التجربة النسائية، لا يقدم الجسد الأنثوي "بشكل استعراضي" بغية إشباع الرغبة الجنسية ـ التلصصية، بمفاهيم فرويد، لدى المشاهِد في القاعة المعتمة، بل يمكن القول إن الجسد الأنثوي الجنسيّ يُعرَض في لحظات "منفِّرة"[٣] وإن الحكم على المرأة من خلاله لا يذهب إلى كونها أقل جدارة من الرجل، أو إلى كونها تستحق الذمّ. وعلى الرغم من هذا، وإلى جانب هذا كله، فإن الفيلم شريك في التمثيل السائد للنساء في السينما الإسرائيلية، وهو التمثيل السائد والثابت للنساء في الثقافة الإسرائيلية – اليهودية بوجه عام، بل وموقف ثابت للبحث النسويّ. إنه تمثيل، وموقف، يتلخص بالانخراط في الرواية الصهيونية الأعلى التي تضع الجماعة فوق الفرد، الجسد العامل فوق الجسد الجنسيّ والمساهمة الذكورية في الجهد القومي مقابل انعدام أية مساهمة (اقتصادية، سياسية، أو عسكرية بالأساس) نسائية في المشروع القومي. إن التخلي عن الفردانية (يتجسد هذا في "أور" في تسلسلية النساء: الابنة تكرر أفعال أمها، وهما قابلتان للتبديل، يمكن استبدال إحداهما بالأخرى ولا تمتلك أي منهما فرادة نادرة ولو لمرة واحدة) وعن الغريزة الجنسية (التي تظهر فقط باعتبارها جزءا من "عمل"، منفّر وسلبي) إلى جانب التخلي عن النقد الاجتماعي (هذا هو قدر النساء، دونما علاقة بالظروف الاجتماعية، الاقتصادية، الطبقية أو الاثنية) يتيح للمرأة، على الرغم من ذلك، محاولة الانخراط في الرواية الصهيونية كجزء منها، حتى وإن لم تكن تضطلع بدور يذكر في دفع المشروع الصهيوني – القومي: إنه يتيح للمرأة محاولة "الاندفاع بقوة" إلى قلب هذه الرواية ومحاولة الانخراط فيها، رغم أنها تقصيها على الدوام، حتى ولو كان ثمن الاندفاع ـ الانخراط هو الامتثال والرضا بالمكانة الاجتماعية المتدنية التي تُفردها الرواية الصهيونية للمرأة (بوصفها زانية، هنا).

النساء كـ "ثانويات" للرجل!

وهكذا، فإن تمثيل النساء في السينما الإسرائيلية يتميز، خلافا لتمثيل النساء في السينما الهوليوودية، بهيكلتهن كـ "ثانويات" للرجل، لا بتحويلهن إلى مادة جنسية (كما يحصل،

وعلى نحو مشابه جدا، فإن الحل الوحيد المحتمل للصراع الطائفي هو على الصعيد الشخصي ـ الفردي، لا من خلال تغيير اجتماعي (رصد الموارد، مثلا) أو تغيير قيميّ (تفضيل دعم أحياء الفقر على حساب المستوطنات، مثلا)، بل من خلال خيار الزواج من شخص ينتمي إلى طبقة أعلى وإثنية أرقى ـ مثل صديق أور، الذي تنقذه أمه من هذه العلاقة الغرامية ـ الجنسية، التي كان من شأنها أن تنقذ الابنة من الزنا. فالنساء في السينما الإسرائيلية، إذن، يقدمن حلا شخصيا ـ فرديا ـ عائليا في القناة الرومانسية المؤدية إلى الزواج بكونه حلا للمشكلات السياسية، وبذلك فهن يساعدن على كبت، بل إنكار، البعد السياسي لهذه المشكلات.

حقا، في السينما الهوليوودية)، بل بإقصائهن من الجماعة الاجتماعية، بموقعتهن في مكانة اجتماعية هامشية ومن خلال تسفيه المهن التي يعملن بها. فالنساء في الثقافة الإسرائيلية يقبعن، على الدوام، في هامش الرواية الصهيونية، حتى وإن كنّ، بالطبع، جزءا منها. أما في السينما الإسرائيلية، فالمرأة هي، دوما، "أرملة حرب" أو زوجة جندي قتيل تتزوج من صديقه الأقرب، صديقة جندي جريح أو زوجة جندي مصاب بصدمة جراء الحرب. وهذا هو الدور الذي تؤديه النساء، أيضا، في إطار الرواية الصهيونية، لكنهن يبقين في الهامش، "بجانب" الرجل ولا يستبدلنه، بل لا يوضعن في الموقع ذاته الذي ينشط هو فيه. والمهن التي تزاولها النساء هي، على الدوام، مهن نسائية تقليدية، وبوصفها كذلك فهي أقل أهمية وجدوى بالنسبة للمجتمع القومي – النساء في السينما الإسرائيلية هن ربات بيوت، ممرضات (يعالجن جرحى الحروب) والكثير جدا من الزانيات. وحين تكسب المرأة دخلا ماليا فهو ثانوي، في الغالب، أو من عملها الإضافي إلى جانب عمل "رب العائلة"، الرجل. أما حين تتحصل المرأة على مهنة غير تقليدية ـ نسائية، فهي تسبب أذى للهدف الذي وضعته حبكة الفيلم، وللعائلة أيضا، في جميع الحالات تقريبا.[4] يجري "حشر" النساء في الرواية الصهيونية من خلال امتثالهن للقواعد التي تقررها (الرواية) من دون أن يكون لديهن أي موقف نقدي، أو مجرد أسئلة يمكن أن يطرحها مَن تولت هذه الرواية إقصاءه وحشره في هامش النشاط القومي ـ الاجتماعي، ومَن حُكم عليه، تاليا، بأنه "آخَر". وفي غياب النقد، يمكن للنساء التظاهر بأنهن يلعبن في الميدان القومي، بينما هن في واقع الأمر مجرد أداة مساعدة لا أكثر – زوجة رجل متسلسلة تنتقل من جندي ميت إلى جندي حيّ، أو من جندي ميت إلى ترمّل أبديّ، تقيم عائلة تُواصل السيطرة الصهيونية على الأرض وتواصل الرواية الصهيونية، كقصة خلاص، من دون تمكينها من الرد على هدف الصهيونية الإقليمي، وترسخ التقسيمة الطبقية المتسقة تماما مع الهرميّة الإثنية، فيما تتظاهر الرواية الصهيونية بأنها تمحو الطبقات والفوارق الإثنية، بل والجندرية أيضا، وتوحّد الجميع في مسار تقدم موحّد.

وعليه، ففيلم "أور" هو قصة امرأتين يهوديتين ـ عربيتين من طبقة متدنية، إحداهما عاملة ـ جنس والثانية تصبح كذلك أيضا، تحفظان الهرميّة الطبقية ـ الإثنية وتعززانها (المجموعة التي تدعو الابنة – كزانية في نهاية الفيلم هي، بوضوح، مجموعة من الأشكنازيم الأثرياء)، إلى جانب تكريس الوهم بالوحدة القومية، كما يتبدى في ذهاب الابنة إلى المدرسة وفي انتباه المعلمة المستعدة لتقديم المساعدة، مقابل "الأخروية" المطلقة للفلسطيني العاجز عن فعل أي شيء من موقعه كمنظف للأواني يتعرض للتهديد الدائم. ومن هنا، يكرّس "أور" شخصية الفلسطيني بوصفه "الآخر" المطلق للقومية اليهودية – الصهيونية، ويجيز الوهم بشمل اليهود/ يات – العرب/ يات في بوتقة الجماعة الموحدة، في موازاة فلسطينيّ هذه القومية. إنه يخفف الصراع الإسرائيلي – الفلسطيني بواسطة العلاقة الجيدة التي تنشأ بين الابنة وبين الفلسطيني الذي تعمل إلى جانبه، وهي علاقة تشير إلى الألفة بين اليهودية ـ العربية وبين العربي ـ الفلسطيني، ولذا فهو يعيد بالتالي، وبصورة غير مباشرة، تأكيد "أخروية" اليهودي ـ العربي، بسبب "الشَّبَه" بينه وبين العدو. وكما دائما، يستبدل الصراع القومي بما يشبه قصة رومانسية: صحيح أنه ليس ثمة قصة حب بين الابنة

وتقدم نظريات السينما النسوية نموذجا لوصف الشخصية النسائية في السينما، تظهر المرأة على الشاشة، بموجبه، كأداة، كغرض، كشيء، لا كموضوع ـ ليس كامرأة لها عالمها المتكامل الخاص، بل لها رغبات وميول (مهنية، كما الجنسية أيضا) خاصة بها ويمكنها أن تنشط وتتحرك في العالم وأن تكون شريكة في صنع القرارات الاجتماعية ـ السياسية التي تؤثر في مصيرها. ولكن المرأة تخضع لعملية تشيؤ – إنها تستحيل إلى سلعة، وفي حالة السينما: إلى سلعة معدة لإثارة وإشباع الرغبة الجنسية لدى المشاهد ـ الرجل.

وبين العامل الفلسطيني، لكن العلاقة بينهما ـ هو الأكثر بلوغا ونضجا وهي الطفولية التي لا تزال تتلمس طريقها ـ هي أشبه بقصة الحب، بحيث يصبح الصراع مع الشعب الفلسطيني ـ الذي يشكل تهديدا للرواية الصهيونية باعتبارها قصة خلاص الشعب العائد إلى أرضه دونما حاجة إلى استخدام العنف للاستيلاء على هذه الأرض ـ قصة أخرى مغايرة تماما: قصة رومانسية عن علاقة حب (وإن تكن غير جنسية)، رغم أنها لا تتحقق بصفتها هذه ولا تعين الابنة على الخلاص، لكنها تخفي، بل تنكر، الصراع القومي.

وعلى نحو مشابه جدا، فإن الحل الوحيد المحتمل للصراع الطائفي هو على الصعيد الشخصي ـ الفردي، لا من خلال تغيير اجتماعي (رصد الموارد، مثلا) أو تغيير قيميّ (تفضيل دعم أحياء الفقر على حساب المستوطنات، مثلا)، بل من خلال خيار الزواج من شخص ينتمي إلى طبقة أعلى وإثنية أرقى ـ مثل صديق أور، الذي تنقذه أمه من هذه العلاقة الغرامية ـ الجنسية، التي كان من شأنها أن تنقذ الابنة من الزنا.[٥] فالنساء في السينما الإسرائيلية، إذن، يقدمن حلا شخصيا ـ فرديا ـ عائليا في القناة الرومانسية المؤدية إلى الزواج بكونه حلا للمشكلات السياسية، وبذلك فهن يساعدن على كبت، بل إنكار، البعد السياسي لهذه المشكلات، كما يساعدن على تحويلها إلى مشكلات "شخصية" يمكن حلها بواسطة تبديل المهنة (وإن يكن في نطاق الإطار النسائي التقليدي ـ مثل هجر الزنا لصالح الشطف، أو هجر تنظيف الأواني في المطعم، وهو ما يبقى من حصة "الآخر" الفلسطيني، لصالح الانضمام إلى دائرة الزنا، بدرجة واحدة أعلى من روتي زانية الشوارع ـ أور هي الزانية التي تتم دعوتها إلى حفلة الرجال الأشكنان) وبواسطة الرومانسية والزواج، بوجه أساس.

وتكمن مأساة النساء في "أور"، إذن، في أنه على الرغم من استعدادهن للقبول بشروط المشروع الصهيوني من دون أي نقد لنتائجه بالنسبة إليهن، وعلى الرغم من محاولتهن الانخراط في صلب الرواية الصهيونية من خلال قبولهن بمكانة هامشية والسبل المقترحة للارتقاء طبقيا، فليس متاحا لهن الحل المقبول المتمثل في الزواج الرومانسي اقترانا بطبقة إثنية أرقى، وذلك بسبب مصيرهن المقرر سلفا كنساء، والذي من المحتم في إطاره نسخ الابنة النموذج الذي قدمته لها أمها وتكراره. فالدور النسائي في السينما الإسرائيلية ـ المتمثل في تخفيف حدة الصراعات وتوفير استمرارية متواصلة لرواية خلاص القومية اليهودية في صهيون من خلال الإنجاب والدعم وضمان العلاقات العائلية (نتاج الزواج الرومانسي) حينما تتصدع بفعل الحروب أو الصراعات الداخلية ـ ليس ممكنا في "أور"، نظرا لأنهن لسن نساء "فقط"، بل متورطات في صلب العلاقة الهدامة ما بين الأمهات والبنات، والتي تؤذي دائما العلاقة اللائقة ما بين البنت والأب، أو بديل الأب في هيئة الصديق أو الزوج.

مأسورات في داخل الرواية الصهيونية

النساء في السينما الإسرائيلية، إذن، مأسورات في داخل الرواية الصهيونية على نحو يملي ميزات تمثيلهن (هامشيات في الجماعة الاجتماعية الصهيونية) ويُخضِع أنوثتهن لأدوار خدماتية في إطار هذه الرواية: تقديم حل رومانسي ـ عائلي لمشاكل سياسية ـ اجتماعية، بغية

ومن هنا، فإن الطريقة الوحيدة التي تبقى متاحة هي الفعل التآمري: الفعل المعتمد حينما لا نمتلك القوة، أو السلاح، للتمرد بصورة جارفة. وما يميز هذا "التآمر"، كما أعتقد، هو ازدواجية الفعل: فالفعل التآمري هو، من الجهة الأولى، ذلك الفعل الذي يتحدى معايير سائدة، معتقدات مقبولة - سواء أكان يقترح بديلا عنها، أم يكتفي بكشف الحقيقة فقط حول كونها معايير مبتدعة، معايير ثقافية، لا حقيقة طبيعية وجودية أو إلهية - وهو، من الجهة الأخرى، الفعل الذي لا يشذ عن المعايير، المعتقدات والأعراف إلى حدّ المخاطرة بالإقصاء من المركز الثقافي.

تكريس الوهم بشأن وحدة الجماعة اليهودية - الصهيونية في مواجهة "الآخر" الفلسطيني، والوهم بشأن حل الصراع بين إسرائيل وفلسطين على أساس شخصي، وسط تجاهل الكولونيالية الصهيونية ونتائجها. ولذا، نجد أيضا أن غالبية الأفلام الإسرائيلية التي تشكل امرأة شخصيتها الرئيسة هي قصص شخصية، يوضع بُعدها السياسي في الخلفية أو يختفي تماما.

وإخضاع الأنوثة للقومية ليس ميزة يتفرد بها المشروع القومي الصهيوني: ففي القومية الحديثة - كما تبين باحثات نسويات - ثمة للمرأة أدوار محددة في إنجاب الجيل التالي، تربية الجيل القادم على القيم القومية التقليدية وتكريس القيم التقليدية المحافظة. وتظهر المرأة في القومية الحديثة، أساسا، كرمز - فهي "أم الأمّة"، وهي "أمنا الأرض"، وهي تشير إلى ما قاتلت الأمّة من أجله ("الدفاع عن النساء والأطفال") وهي تظهر كشخصية مجردة غير واقعية، كأنها شبح، تشفي الجرحى، تواسي الثكالى، تسبغ معنى ودلالة على تقديم التضحيات الشخصية وتمثل الأمة بصورة مجردة تخبئ وتخفي مزايا وأحداثا محددة يفضل المخيال القومي إنكارها. وعلى هذا يضيف الوجدان الصهيوني العلماني، أيضا، تحويل الجسد بوجه عام، لا النسائي فقط، إلى أداة مجيرة في خدمة الخلاص التاريخي - العودة إلى صهيون. إنه، من جهة أولى، جسد محدد، دم ولحم، ينطلق إلى الطريق ويصل إلى المنطقة الجغرافية المشتهاة، لكن مجمل غاية هذا الجسد، من الجهة الأخرى، هو أن يكون عضوا في الجماعة، أن يؤدي وظائفه الاجتماعية - القومية، أن يرفع الفأس ويصبّ الإسفلت. هنا تنتزع من الجسد خصوصيته – فهو ليس أكثر من جزء من الجماعة وتصبح غريزته الجنسية رمزا زراعيا ("احتلال" الأرض، عشقها، زرعها – هي مصطلحات شائعة، مثلما أن الحفر في داخل الأرض، إخصاب الأرض بالماء هي صور وتشبيهات سينمائية شائعة: بدلا من الجسد الجنسي، يظهر الجسد العامل، الذي يجري محاكاة لـ "علاقات جنسية" مع الوطن، الذي يقايض غريزته الجنسية بعلاقة إخصاب مع الأرض).

إن في إقصاء الجسد كمادة جنسية لصالح الحضور الحصري للجسد كمادة عمل ما يشوش تمثيل المرأة في السينما الإسرائيلية على نحو مشابه لتمثيل النساء في السينما الشعبية عامة، والهوليوودية خاصة، كما تحلله باحثات نسويات في السينما[٦]. وتقدم نظريات السينما النسوية نموذجا لوصف الشخصية النسائية في السينما، تظهر المرأة على الشاشة، بموجبه، كأداة، كغرض، كشيء، لا كموضوع - ليس كامرأة لها عالمها المتكامل الخاص، بل لها رغبات وميول (مهنية، كما الجنسية أيضا) خاصة بها ويمكنها أن تنشط وتتحرك في العالم وأن تكون شريكة في صنع القرارات الاجتماعية - السياسية التي تؤثر في مصيرها. ولكن المرأة تخضع لعملية تشيؤ – إنها تستحيل إلى سلعة، وفي حالة السينما: إلى سلعة معدة لإثارة وإشباع الرغبة الجنسية لدى المشاهد - الرجل. وكغرض، كـ "قطعة أثاث"، ولكن كغرض جنسي بالأساس، تتعرض المرأة للنظرات المخترقة[٧] التي تصدر عن الشخصية الذكورية المصاحبة لها على الشاشة، أو تلك التي تصدر عن الكاميرا، التي يمسك بها غالبا، إن لم يكن دائما، المصور / المخرج الرجل، وتلك التي تصدر عن المشاهد في القاعة: جميعهم، الثلاثة، يرسلون إليها نظراتهم فيما هم يتعاملون

مع جسدها كأنما هو أداة خاوية، يفتقر إلى أية رغبات أو شهوات خاصة به، عاجز عن التصرف أو الحركة (مثلا، الهروب من النظرات الخارقة / الهروب من الشاشة) وخاضع فقط لما يفعلونه هم به. أما هي، من جانبها، فغير قادرة على "إرجاع" النظرة: فلو كانت تستطيع، لما حصلت عملية التشيؤ، عملية التحويل إلى غرض، بل لحصل استغلال متبادل، استخدام متبادل. لكنها فعل من طرف واحد والآلية الفاعلة – الآلية التي تتحول المرأة من خلالها إلى وسيلة للمتعة الجنسية ـ هي، كما ذكرنا، آلية النظرة المخترقة.

والفيلم الذي يروم مواجهة هذه الآلية، يمكنه القيام بذلك بعدة طرق: يمكنه التخلي عن عرض الجسد النسائي الجنسي على الشاشة،[٨] أو إضافة مزايا أخرى، مثل المهنية أو الحكمة،[٩] إلى جنسيّة الشخصية النسائية، وبحيث لا يتم اختزال حضورها على الشاشة، أو مجمل تجربة النساء بشكل عام، بمن فيهن المرأة المشاهدة في القاعة، في مجرد كونها امرأة ذات رغبات وميول جنسية. لكن فعل "التمرد" المطلق ـ التخلي المطلق عن حضور المرأة كموضوع جنسيّ ـ غير ممكن: إنها مجازفة اقتصادية، قلائل جدا من المنتجين يقبلون بخوضها.[١٠] ومن هنا، فإن الطريقة الوحيدة التي تبقى متاحة هي الفعل التآمري: الفعل المعتمد حينما لا نمتلك القوة، أو السلاح، للتمرد بصورة جارفة. وما يميز هذا "التآمر"، كما أعتقد، هو ازدواجية الفعل: فالفعل التآمري هو، من الجهة الأولى، ذلك الفعل الذي يتحدى معايير سائدة، معتقدات مقبولة ـ سواء أكان يقترح بديلا عنها، أم يكتفي بكشف الحقيقة فقط حول كونها معايير مبتدعة، معايير ثقافية، لا حقيقة طبيعية وجودية أو إلهية ـ وهو، من الجهة الأخرى، الفعل الذي لا يشذ عن المعايير، المعتقدات والأعراف إلى حدّ المخاطرة بالإقصاء من المركز الثقافي. التآمر في مواجهة آلية النظرة المخترقة، التي تختزل المرأة جسدا، يتم، مثلا، بانشغال الشخصية النسائية الدائم بالطرق والوسائل الكفيلة بقطع الطريق على هذه النظرات الذكورية (بواسطة إغلاق فتحة القفل، إغلاق شباك الغرفة، أو الاختباء وراء منشفة، بحيث لا تتمكن الشخصية الذكورية على الشاشة من غرز نظراتها فيها، بينما تبقى الكاميرا سوية مع الرجل ولا تنتقل إلى الجانب الآخر من الباب، الشباك أو المنشفة، بغية الكشف عن الجسد الأنثوي الجنسي أمام المشاهد في القاعة على الأقل، إن لم يكن أمام الشخصية الذكورية في القصة ذاتها). أو قد يكون فِعلاً شجاعا على نحو خاص فيكون في مقدور الشخصية النسائية التحديق في الرجل الناظر، كردة فعل من طرفها. وفي هذه الحالة، تفعل الشخصية النسائية ذلك أمام الشخصية الذكورية التي في القصة على الشاشة، وكذلك أمام الكاميرا أيضا. وهكذا، يبقى الفيلم، من جهة أولى، وفياً للمعتقدات في كل ما يتصل بالمواضيع التي "يجدر" طرحها في السينما، الشخصيات والرسائل، لكنه يبث، في المقابل، رسالة أخرى إضافية تلتف وتتمرد على المعتقدات بشأن عرض المرأة كموضوع جنسي، وذلك من خلال كشفه عن الآلية التي تجعل المرأة موضوعا جنسيا باعتبارها آلية جزئية، قوتها محدودة، فضلا عن "حقيقة" أن المرأة ليست سوى موضوع جنسي عديم الرغبات والقدرة على العمل أو على اتخاذ القرارات ـ بوصفها اختراعا اجتماعيا لا توفر له سلطة الرجل شبه المطلقة أية حماية، بل تضطر إلى الانشغال الدائم في البحث عن طرائق وأدوات لضمان سيطرتها وقوتها وصدقيتها في مواجهة التعبيرات النسائية عن الرغبات، الإرادة والقدرة على العمل.

في السينما الإسرائيلية، ونظرا لإخضاع الجسد الجنسي ـ وخاصة النسائي: المنجِب، الخصب – للمشروع الصهيوني، لا تشكل النظرة المخترقة آلية إقصاء، كبت وطرد المرأة إلى الهامش، إنما الآلية السائدة هي، تحديدا، موضعة المرأة، صراحة، في موقع ثانوي وفي هامش المجتمع. وإزاء هذا الموقع، يمكن للفيلم السينمائي أن يقترح فعلاً ثورياً مطلقاً، من خلال كسر المسلمات الواقعية (مثلا، قصة تكون فيها النساء في المراكز الاجتماعية المؤثرة والمقررة). ولكن، يتضح أن الفعل النقدي، أيضا، إشكاليّ: فالموقف النقدي غير ممكن حيال المجتمع الإسرائيلي، الذي يتم في إطاره إقصاء النساء إلى الهوامش (طبقا للسينما الإسرائيلية، على الأقل)، حتى لو كان النقد موجها ضد هذا الإقصاء فقط. ونجد، مثلا، أن البروفسور ميخال أفيعاد، أستاذة السينما في جامعة تل أبيب، والتي تولت حتى هذا الفيلم إخراج مجموعة من الأفلام الوثائقية التي تمزج بين السياسة الإسرائيلية وبين الموقع النسائي (مثلا، فيما يتصل بالجيش والخدمة الاحتياطية، التي لا تشارك فيها كامرأة، في فيلم "هل أطلقت النار على أحد، ذات مرة؟" من العام ١٩٩٥) وبينها وبين التجربة النسائية (مثلا، كأمّ ينشأ أبناؤها على واقع إسرائيل كدولة احتلال، في فيلم "لأولادي" من العام ٢٠٠٢، أو فيلم "النساء من الجانب الآخر" من العام ١٩٩٢، عن نساء إسرائيليات ـ يهوديات ونساء فلسطينيات، محتلّات وخاضعات للاحتلال)، اختارت لفيلمها الروائي الطويل الأول ـ "لا يبدو عليكِ" من العام ٢٠١١ ـ قصة شخصية منسلخة عن الواقع السياسي. رونيت ألكبيتس ويفغينيا دودينا تلعبان دوريّ امرأتين تعرضتا

إن تجربة الاغتصاب النسائية هي تجربة تحدد وتقرر في هذا الفيلم (وليس فيه فقط) إيقاع وتفاصيل الحياة الشخصية الخاصة بهاتين البطلتين: الأولى، هي أم لولدين، تنهار حياتها الزوجية، والثانية، هي أم صارمة متشددة في عائلة أحادية الوالدين. ولا تفلح كلتاهما في إعداد عائلة "معيارية" والمحافظة عليها.

للاغتصاب، مثل ١٤ امرأة أخرى، قبل ذلك بعشرين سنة، من قبل الشخص المغتصِب نفسه، الذي كان سجينا وأطلق سراحه. لا تعرف إحداهما الأخرى، لكن صداما فجائيا بينهما هو الذي يثير القصة ويرويها، فتستعيدان في إطارها كل ما أمكن من شهادات المغتَصَبات ومن المحاكمة التي جرت، بل وتفحصان إمكانية العمل ضد المغتَصِب، لكنهما تقومان أساسا بمعالجة الصدمة التي لم تبرأ بعد ولا تزال تشكل عنصرا فعالا ومؤثرا في حياتهما اليومية.

إن تجربة الاغتصاب النسائية هي تجربة تحدد وتقرر في هذا الفيلم (وليس فيه فقط) إيقاع وتفاصيل الحياة الشخصية الخاصة بهاتين البطلتين: الأولى، هي أم لولدين، تنهار حياتها الزوجية، والثانية، هي أم صارمة متشددة في عائلة أحادية الوالدين. ولا تفلح كلتاهما في إعداد عائلة "معيارية" والمحافظة عليها.

ويوضح هذا الفيلم مركزية الاغتصاب في نوعية العلاقات التي تبنيها كل أمّ مع أولادها وفي سيرورة تفكك العائلة. إنه فيلم أعدته مخرجة (كتبت السيناريو أيضا)، مع بطلات من النساء، عن تجربة نسائية نموذجية تماما (الاغتصاب) ـ لكنه يتمحور، كله، حول العالم الداخلي، والشخصي، للمرأتين المحددتين والشكل الذي أصبح فيه الاغتصاب جزءا من هذا العالم الداخلي ليتحول إلى صمغ يربط بينهما، من دون ملامسة الجانب الاجتماعي، الجدير بالنقد، المتصل بالاغتصاب (مثلا، مجرد السؤال ـ في أي إطار ثقافي أصلا يمكن أن يحصل هذا الأمر، "اغتصاب"، إن لم يكن في ظل الثقافة التي تُعرَض فيها النساء كأشياء، كأغراض مسخرة في خدمة الرغبات الجنسية الذكورية، المرة تلو أخرى، سواء في السينما، في الإعلانات التجارية أو في لغة التخاطب اليومي؟). كذلك العلاقة بين موضوع الفيلم وبين السياسة القومية، والتي يحاول الفيلم التعرض لها بالذات، تبقى غير مبلورة ولا تغير شيئا في موقع النساء الهامشي وغير المؤثر، حتى في هذا السياق: إحدى النساء، التي تؤدي دورها الممثلة رونيت الكبيتس، هي ناشطة سياسية تشارك في المظاهرات وفي قطف الزيتون في المناطق المحتلة ـ لكن الربط بين السياسة الإسرائيلية / الفلسطينية وبين موضوع الفيلم، كما قيل مرارا وتكرارا في المقالات النقدية التي كتبت عن الفيلم، هو ربط هش ومشوش، غير مقنع ولا يعلّم شيئا، بالأساس، لكنه يؤكد فقط ثانوية الحياة الاجتماعية في مقابل الحياة الداخلية والعائلية لدى النساء.

خلاصة: عن التآمر!

في فيلم ميخال أفيعاد "لا يبدو عليك" وفي فيلم كيرن يدعيا "أور"، يمكن أن نلاحظ، إن اخترنا ذلك، الطريقة التي يتم بها التآمر فيما يتعلق بعرض النساء في السينما الإسرائيلية: فلئن كانت الثانوية النسائية تظهر في السينما الإسرائيلية، خلافا للنموذج المعتاد في السينما الشعبية، لا من خلال تحويل المرأة إلى موضوع جنسي بواسطة آلية النظرة المخترقة، بل بواسطة دفعها إلى الهامش الاجتماعي والسياسي ـ فإن التآمر البائن حيال عرض النساء في السينما الإسرائيلية يتمثل، تحديدا، في العودة إلى آلية النظرة المخترقة وإلى نوع من الانشغال بالجنسانية النسائية. ولئن كان أحد أنواع التآمر في السينما الهوليوودية يتمثل، حقا، في تكريس المرأة كموضوع جنسي، ولكن مع محاولة منحها في الوقت ذاته ـ في جزء من الفيلم على الأقل ـ فرصة أن تكون صاحبة مهنة ومقررة في سير الحبكة، إلا أن التآمر في السينما الإسرائيلية يتمثل في الإبقاء على المرأة في موقعها الهامشي الاجتماعي، لكن مع إعادة جسدها الجنسي إليها، بما لا يحولها إلى موضوع جنسي بل يكشف عن نتائج تحويلها إلى موضوع كهذا. هكذا يعود الجسد

في "أور" ليكون جسدا جنسيا فيما هو جسد زانية، وفي "لا يبدو عليك" هو جسد جنسي يُفرَض الجنس عليه عنوة ويتم اغتصابه.

وكما في السينما الشعبية الهوليوودية، فإن الآلية التي تجعل النساء هامشيات هي آلية النظرة المخترقة، غير أنها في هذين الفيلمين ليست نظرة المشاهد ـ الرجل من القاعة، إنما نظرة الثقافة بمجملها، إذ إنها تغرز نظراتها في الجسد النسائي بما يجعله موضوعا، مثل أي غرض آخر لا رغبات له ولا إرادة، ولا قدرة له على مبادرة الفعل واتخاذ القرار، فيصبح بالإمكان اغتصابه وتصبح المرأة، بذلك، أكثر هامشية. وكما أي غرض آخر، فهو معروض للبيع، إذ إنه ليس جسدا فعالا مشاركا في عملية الإنتاج، بل هو شيء ساكن يمكن اقتناؤه وامتلاكه والتصرف به بمطلق الحرية: جسد زانية. وفي غياب القدرة على توجيه نقد حاد ولاذع ضد موقع المرأة الهامشي في السينما الإسرائيلية، تمارس هذه السينما تآمرا يكمن مصدره في الآلية الثابتة التي تستخدمها السينما: هذه الأفلام، التي أختار فهمها وتفسيرها بوصفها تآمرية،[11] تكشف الدلالة العميقة لآلية النظرة المخترقة، دلالة هذه الآلية كميزة ثقافية شاملة تعرض المرأة بصورة جارفة (وخاصة المرأة في السينما، حيث التلصص هو عنوان اللعبة) باعتبارها مجرد غرض، وبالتالي فهي عديمة الرغبات والإرادة ويمكن اقتناؤها وامتلاكها. أما التعرض إلى هامشية المرأة الاجتماعية والمهنية، وهامشيتها في الرواية الصهيونية وفي المشروع الصهيوني، فيتم بصورة غير مباشرة من خلال كشف موقعها في الثقافة كمجرد غرض عديم الشخصية، وكأداة مسخرة في يديّ من يمتلك القوة.

[مترجم عن العبرية. ترجمة سليم سلامة]

هوامش

١. طبقا لكتاب مئير شنيتسر، "السينما الإسرائيلية: كل الحقائق/ كل القصص/ كل المخرجين / ونقد، أيضا" (دار النشر "كنيرت"، ١٩٩٤)، فإنه بين العام ١٩٣٢ والعام ١٩٩٤ تم إنتاج ٣٨٠ فيلما بالمجمل، من بينها ١٤ أخرجتها نساء (أخرجت ميخال بات أدام ٦ منها)، وفي النصف الثاني من التسعينيات تم إنتاج نحو ٦٠ فيلما آخر، من بينها ٩ أخرجتها نساء، وفي السنوات الثماني الأولى من القرن الـ ٢١، تنافس ٥٦ فيلما على "جائزة فولجين للفيلم الروائي الطويل"، من بينها ٥ أفلام أخرجتها نساء. هذه النسبة لا تعكس النسبة بين طلاب السينما وطالباتها، والتي تبلغ عادة نحو ٥٠٪، كما لا تعكس أيضا العدد الكبير من الأفلام القصيرة التي أخرجتها نساء (وخاصة أفلام إنهاء الدراسة، ولكن لاحقا أيضا) أو الأفلام الوثائقية. مثل هذا الوضع يسود في العالم أجمع، كذلك.

تتركز التفسيرات التي يقدمها البحث النسوي في أن أصحاب الرساميل وشركات الإنتاج يترددون في رصد مبالغ كبيرة من المال كتلك اللازمة لإنتاج فيلم تتولاه امرأة، إضافة إلى غياب الدعم الاجتماعي للنساء اللاتي يتركن شؤونهن المنزلية والعائلية لبضعة أشهر، كما يستوجب العمل في إنتاج فيلم سينمائي.

وثمة تفسير آخر مثير يمكن استعارته من البحث النسوي في مجال الأدب يتساوق مع النقطة الأخيرة، وبموجبه تتفرغ النساء بسهولة أكبر لكتابة قصة قصيرة، ما بين إعداد وجبة الغداء وبين توصيل الأولاد إلى دورة مسائية، أكثر من التفرغ لكتابة رواية، تتطلب نفسا طويلا جدا ومتواصلا، وهكذا أيضا من الأسهل إخراج فيلم قصير يحتاج إلى تمويل أقل وبضعة أيام فقط للتصوير، مقارنة بالفيلم الروائي الذي يحتاج إلى أشهر عديدة وطويلة.

٢. الأكثر أهمية من بينها كانت "جائزة الكاميرا الذهبية" في مهرجان كان (تم توزيع الفيلم بالفرنسية باسم "الكنز خاصتي")، وهي جائزة الفيلم الأول، وكذلك جائزة فولجين في مهرجان السينما في القدس، الذي يقام كل عام في "سينماتك" القدس ("مكاشفة": لجنة التحكيم في ذلك العام، والتي منحت الجائزة مناصفة لفيلم "أور" ولفيلم "عطش" من إخراج توفيق أبو وائل (إغبارية)، ضمت ثلاثة إسرائيليين (إلى جانب ضيفين أجنبيين): الكاتب المسرحي يهوشواع سوبول، المخرج السينمائي دوفر كوساشفيلي وأنا، أورلي لوبين).

٣. يشكل دور الجسد النسائي في السينما كعنصر للإثارة الجنسية بمفاهيم "التلصص" الفرويديانية يشكل أساس وجوهر الأبحاث السينمائية النسوية، ويقف على رأس النظريات النسوية في مجال السينما. في فيلم "أور"، يصل جسد الابنة، في نهاية الفيلم، إلى مكانته ودوره في خدمة المتعة الجنسية الذكورية، حينما تخرج الابنة إلى المناسبة الأولى كزانية. أما جسد الأم، الذي أعد من البداية ليكون عنوانا للزنا والإغراء، فهو جسد كسير، شائخ وعليل، وبوصفه جسدا جنسويا فهو يُعرض، كما ذكرنا، في لحظات لا تحمل أية علامات جنسية سينمائية تقليدية. واحدة من تلك اللحظات، وربما الأكثر فظاظة في الفيلم، هي عندما تجد الابنة (تؤدي الدور الممثلة دانه إيفغي) أمها (تؤدي الدور الممثلة رونيت ألكبيتس) {وقد فازت كلتاهما بجوائز تقديرا لهما على أدائهما} تقف في بانيو الحمام، ملابسها ممزقة ودم يسيل في أسفل فخذيها. ورغم أنه من الواضح إن الأم كانت جزءا من "فعل جنسي" (قد يكون العنف فيه، أيضا، عنصر إثارة جنسية، بصورة بونوغرافية)، إلا أن المشهد يخلو من أية إثارة جنسية (بل العكس هو الصحيح: فقد قوبل بالتنديد لكونه "غير جمالي" وكذلك لكونه تلميحا للجنس الشرجي بالإكراه، وربما دم الطمث – وهما تلميحان قد يثيران النفور الجنسي، بالدرجة ذاتها).

٤. هكذا هو، بالمناسبة، النموذج الثابت في السينما الهوليوودية في ما بعد تبني معايير نسوية مثل الاستقلال النسائي: المرأة في السينما الهوليوودية خلال السنوات الثلاثين الأخيرة هي على الدوام، تقريبا، امرأة صاحبة مهنة، وأحيانا عديدة جدا تكون المهنة غير تقليدية للنساء، تعيل نفسها وأحيانا تكون حتى والدة في عائلة أحادية الوالدين بصورة اختيارية، وهي التي تختار شريك حياتها. هكذا تضع هوليوود على الشاشة شخصية نسائية تكون المرأة المشاهدة مستعدة لتقبلها (حتى عندما تكون المرأة المشاهدة ليست كذلك تماما، بل ربة بيت متعلقة اقتصاديا ونفسيا بزوجها، ولكنها ترغب رغم ذلك في أن ترى على الشاشة البديل الآخر، بديل الاستقلال والتحكم بالمصير، كما يحدده مصطلح النسوية). وإلى جانب ذلك، تظهر المرأة خلال الفيلم بأنها لا تتمتع بالمهارات والكفاءات المهنية، لا تشارك في العمل المركزي في الفيلم، ولا تساهم في تحقيق الهدف الذي يضعه الفيلم ويطمح إليه (مثلا، تخليص العالم من "الدخلاء" الذين يشكلون تهديدا)، بل وتعيق الهدف وتؤذي السعي إليه. وهي لا تستطيع التغلب بقواها الذاتية على العقبات التي تعترض طريقها، بل تحتاج إلى مساعدة رجالية - وفي نهاية المطاف، وبسبب مهنتها ومحاولتها لأن تكون مستقلة، فهي تسبب ضررا لعائلتها ويضطر الرجل إلى التجند لإعادة الأمور إلى نصابها.

٥. هكذا هو حل الصراع الإثني اليهودي الداخلي الذي تقترحه الأفلام المسماة "أفلام البوريكس"، وهي أفلام أعدت خلال السبعينيات وحتى العام ١٩٧٧، العام الذي صعد فيه حزب الليكود إلى سدة الحكم للمرة الأولى. أعدت أفلام البوريكس، التي أنتجها وأخرجها يهود أشكناز لجمهور المشاهدين/ ات الجديد الذي تشكل بعد حرب العام ١٩٦٧ - الشرقيون (اليهود - العرب)، الذين دفعوا إلى الأعلى في الهرم الاجتماعي الإسرائيلي نتيجة دخول الفلسطينيين من المناطق المحتلة وانخراطهم في المهن المتدنية، والذين شعروا للمرة الأولى بأنهم شركاء في المشروع الصهيوني، بفضل مشاركتهم في الحرب. تجاوبت أفلام البوريكس مع مطالب هذا الجمهور بأنها عرضت بصورة "واقعية" حياة الشرقيين في الأحياء، في بلدات التطوير وكمهاجرين جدد – فيما حلت الأفلام الصراع مع الإثنية الإشكنازية، على الدوام تقريبا، بواسطة الزواج المختلط، والذي كان في الغالب زواج رجل أشكنازي من امرأة شرقية، لا العكس. بهذه الطريقة، اقترحت تلك الأفلام حلا على المستوى الشخصي - الفردي - العائلي لمشكلة قائمة في المستوى الجماهيري - الاجتماعي العام، من دون مواجهة الأسباب القومية - الاجتماعية التي ولدت الفجوات بين هذه الطوائف، الأسباب الاجتماعية - الطبقية الراغبة في تكريس الفجوات والمصلحة الصهيونية - الأشكنازية المتمثلة في تعزيز الثقافة الغربية مقابل الثقافة العربية، ثقافة "الآخر" العدو، التي اضطر الشرقيون إلى التخلي عنها لصالح تبني نماذج ثقافية أخرى (المثال الدائم في السينما الإسرائيلية لهذا التحول هو التخلي عن لعبة طاولة الزهر لصالح لعبة الشطرنج).

٦. تبحث الباحثات النسويات في السينما الأوروبية، وخاصة السينما التي ابتعدت عن النموذج الهوليوودي الكلاسيكي والثابت، بصورة منفردة، على الرغم من أن فيها أيضا تبدو عملية إقصاء الشخصية النسائية إلى الهوامش. وما يميز السينما الهوليوودية بين مجمل السينما الشعبية هو قلة الاحتمالات: إذا كان من الممكن أن نجد في السينما الأوروبية عشرات الصور للمرأة كمادة جنسية، فإن ثمة اثنتين فقط في السينما الهوليوودية. وإذا كانت ثمة في السينما الأوروبية عدة أنواع من "النساء الهدامات"، فإن في السينما الهوليوودية مجموعة صغيرة وثابتة من النماذج لعرض المرأة على هذا النحو سينمائيا. السينما الفنية، السينما التجريبية والسينما التي يصنعها مخرجون/ ات من الشرق الأقصى تستخدم، كما تقول الأبحاث، سلاسل مختلفة تماما من المعتقدات السينمائية، الجمالية والموضوعاتية، ولذا يتم بحثها على انفراد. يمكن التعميم، ربما، بالقول إن السينما الشعبية، أيا كانت، هي واقعية دائما، والسينما التي تشذ عن الواقعية السينمائية المقبولة تعتبر استثنائية، ولذا فهي تحتاج إلى بحث منفرد. السينما الإسرائيلية، بمجملها، هي سينما واقعية، ومعدة للجمهور الواسع، حتى حينما يكون موضوع الفيلم (أو رسالته) غير "شعبي" بشكل

واضح. وفي مثل هذه الحالات، أيضا، يتساوق الفيلم مع المعتقدات ذاتها التي تميز السينما الشعبية.

٧. Gaze، بمصطلحات لاكان في علم النفس التحليلي.

٨. في السنوات الأخيرة، ثمة إقبال واسع على الأفلام الكوميدية الهوليوودية التي تكون شخصيتها المركزية، أو إحدى الشخصيات المركزية، امرأة لا يفي جسدها بمعايير "الجسد الجنسي اللائق": إنها امرأة سمينة، غير أنيقة، ويتم تصويرها بطريقة غير مطرية. ومع ذلك، فثمة إلى جانبها ـ أو مقابلها، أو ضدها ـ على الدوام، شخصية نسائية أخرى، تلبي المتعة الجنسية المتوقعة، وحينما تظهر المرأة الجنسية على الشاشة تتعقب الكاميرا أعضاء جسدها، حتى لو كانت شخصية تافهة، وتتوقف الحبكة حتى يتم استطلاع جسدها كله كاملا من قبل الكاميرا، حتى وإن كانت في نهاية الفيلم هي الشخصية الخاسرة، أو حتى المدانة. وهكذا، فحتى حين يهيأ أن الفيلم قد "تنازل" عن المرأة الجنسية لصالح الكوميديا أو لصالح ممثلة كوميدية سمينة، فليس ذلك تنازلا تاما، في الغالب.

٩. مهنية المرأة على الشاشة، عادة، تتمثل في قدرتها على أن تبرز جنسويتها، أكثر فأكثر: في أفلام الإثارة ـ الملابس الأنيقة و/ أو المثيرة، وفي أدوار السكرتيرات ـ الملابس والتصرفات المغرية.

١٠. ربما كان هذا سببا إضافيا لقلة المخرجات ـ عدم ارتياح النساء في إخراج نساء أخريات كمادة جنسية، ورفض شركات الإنتاج الكبرى والمنتجين المستقلين المخاطرة في الخروج عن هذا المعتقد السائد (الرابح اقتصاديا).

١١. في رأيي، أية قراءة أو مشاهدة، أو أية طريقة التقاط أخرى، لأي نص كان هي فعل سياسي: إنه فعل ذو دلالات عديدة، أضطر في إطاره إلى تفحص آرائي ومواقفي بالمقارنة مع المواقف والحجج التي يطرحها النص. يمكن أن تؤدي هذه المواجهة إلى إقرار مواقفي والتصديق عليها، أو إرغامي على التفكير بها من جديد، على مواجهة المواقف والحجج الأخرى ومحاولة إقناع نفسي بأنني على صواب (مثلا، أن المرأة هي ليست غرضا ـ موقف أحمله وأصطدم بموقف معاكس له في كل مرة أشاهد فيها فيلما هوليوديا. كل مرة كهذه تتطلب مني إقناع نفسي، مرة تلو أخرى، بـ"أنا لست غرضا، أنا امرأة ولي رغبات وإرادة وقدرة على العمل"). هكذا "أصبح" موضوعا خلال استيعاب العالم ـ وبضمنه استيعاب النصوص الثقافية، مثل الأفلام السينمائية، أيضا. إنه فعل سياسي من البناء الذاتي يحصل في كل دقيقة تقريبا، وبشكل عام ليس بطريقة دراماتيكية كما في المثل الذي أوردته، ولكن بقدر أكبر من الدراماتيكية بالنسبة للنساء، عما هو بالنسبة للرجال، بالتأكيد. ولذا، فليس ثمة شك عندي في أن هذا الفعل، فعل استيعاب النصوص، يمكن أن يكون فعلا اختياريا: أنا أختار أن أرى في هذين الفيلمين اقتراحا لعرض النساء بطريقة مختلفة في السينما الإسرائيلية. لست متأكدة من أن هذا هو بالفعل ما قصدته المخرجتان ـ وهذا ليس مهما، أيضا ـ ولا سبب يدعوني إلى الافتراض بأن جميع المشاهدين/ ات سيكون لديهم موقف مشابه لموقفي. ولكن، من جانبي، ولمصلحة عملية البناء الذاتي كامرأة تريد الاعتقاد بأنها صاحبة قدرة على القرار وعلى العمل في الحياة الاجتماعية، صاحبة رؤية نقدية لتاريخ المشروع الصهيوني والرواية الصهيونية، وكامرأة لديها رغبات خاصة بها ـ فمن المهم بالنسبة لي رؤية هذين الفيلمين باعتبارهما نَصّين يعززان عملية البناء الذاتي هذه، لا نصين يعيقانها فقط، بعودتهما إلى وضع المرأة في الهامش، وحتى كموضوع جنسوي، لأنها عرضة للاغتصاب (وكزانية أيضاً).