https://doi.org/10.54809/jkss.viSpecial.131
گۆڤاری کوردستانیی بۆ لێکۆڵینەوەی ستراتیجیی
Copyright © Open access article with CC BY-NC-ND 4.0

الفيلم الإثنوغرافي بوصفه ذاكرة فنية
دراسة إثنوسيميائية لشخصية اليهودي في الفيلم العراقي القصير

(بندقية الشرق Venice of the East)

م.د. كوثر محمد علي جبارة

جامعة دهوك

مركز بيشكجي للدراسات الإنسانية

المستخلص

عادة ما تقرن البحوث والدراسات النقدية السينمائية بين الفيلم الوثائقي والإثنوغرافيا، بصفته الفيلم الذي يعالج الواقع ويعيد صياغته بطريقة فنية، وتشير إلى الفيلم الإثنوغرافي بوصفه ذاكرة فنية تهدف إلى كشف جانب من مأساة الأقليات، ويقدم جانباً من ثقافتهم وتقاليدهم. إذ «تمكننا الأفلام الإثنوغرافية من أن نلفت الانتباه إلى مأساة الأقليات المضطهدة، وبفضل الفيلم الإثنوغرافي أصبح من الميسور لآلاف المشاهدين في الغرب أن يتعرفوا على الثقافات الهامشية والبعيدة» كما يرى جان بول كولين. وجاءت هذه الدراسة لتطرح فرضية كون الفيلم الإثنوغرافي لا يقتصر على الوثائقيات، وإنما يمكن للفيلم الروائي مع كونه خيالياً أن يكون فيلما إثنوغرافياً، وذاكرة فنية تشير إلى ما يعانيه الآخر، في حال توفرت فيه عدد من الاشتراطات، وجاء اهتمامنا بالفيلم الإثنوغرافي انطلاقاً من كونه يمثل ذاكرة صورية توثق لشعب من الشعوب منفصل عن غيره سواء بالدين أو القومية أو العادات والتقاليد الثقافية، وكان الأنموذج الأمثل لمناقشة هذه الفرضية وإثباتها الفيلم الروائي العراقي القصير (بندقية الشرق) من خلال تناول شخصية اليهودي العراقي فيه، تلك الشخصية التي غابت عن الأعمال السينمائية العراقية، ولا سيما أفلام بعد العام ٢٠٠٣ الذي شهد انتعاشا أكبر لإنتاج الأفلام السينمائية ولا سيما القصيرة منها، لكنها حضرت في الفيلم القصير موضوع هذا البحث.

فيلم (بندقية الشرق Venice of the East ٢٠١٨) لكاتب السيناريو مصطفى ستار الركابي والمخرج بهاء الكاظمي، الذي وقع اختيارنا عليه لأسباب فنية فترجع إلى جودة مستوى اللغة السينمائية التي وظفها المخرج في التعبير عمّا يريد في هذا الفيلم، الذي بطله الوحيد هو شخصية الرجل اليهودي الذي لا يحمل اسماً والذي أدى دوره الممثل العراقي (سامي قفطان)، فضلاً عن الكثير من الإشارات الواردة في النص المرئي والتي تقدم إشارات قد تكون واعية أو غير واعية لوضع هذه الشريحة من العراقيين وهذا ما سيتضح في ثنايا البحث، وأسباب أخرى غير فنية هي ما أشرنا إليه أعلاه من كون السينما الروائية العراقية لم تتناول هذه الشريحة من المواطنين العراقيين.

E-ISSN: 2790525-X
P-ISSN: 27905268

وأثبتنا فرضية البحث في المبحث الأول وهو مبحث نظري بعنوان (الفيلم الإثنوغرافي بين الوثائقية والروائية) ناقشنا فيه محورين هما (تعريف الفيلم الإثنوغرافي) و (هل يمكن عد الفيلم الروائي فيلما إثنوغرافياً؟!) أما المبحث الثاني فتطبيقي نقدي عرضنا فيه منهج البحث (المنهج الإثنوسيميائي) ثم لحقتها (رؤية نقدية للفيلم) ثم تطرقنا إلى(عادات المجتمع اليهودي في الفيلم) وأخيرا كيف عبر عن كل هذا من خلال العلامات التي احتوتها اللغة السينمائية التي قدم بها الفيلم. واختتمنا البحث بأهم النتائج التي توصل إليها. وجدير بالذكر أن هذا البحث هو بحث مؤسس ودراسة أولى حول الفيلم الإثنوغرافي وتكمن أهميته في أنه يطرح للمرة الأولى فرضية كون الفيلم الروائي يمكن أن يكون إثنوغرافياً ويثبت هذا، ولحق بهذا البحث دراسة ثانية غير منشورة بعنوان ((التهجير القسري لليهود وتمظهرات العودة في فيلم (بندقية الشرق Venice of the East))

الكلمات المفتاحية:

الفيلم الإثنوغرافي، السرد السينمائي، اليهود، الفيلم الوثائقي، الفيلم الروائي، الاثنوغرافيا

المبحث الأول: الفيلم الإثنوغرافي بين الوثائقية والروائية

تعريف الفيلم الإثنوغرافي

تقرن المصادر السينمائية التي تناولت الأفلام الإثنوغرافية(١(* جميعها الفيلم الإثنوغرافي بالوثائقي، وتجعله نوعاً من أنواع الفيلم الوثائقي، أو صنفاً من أصنافه، وعند اطلاعنا على العديد من تلك المصادر وفهمنا لما يمكن أن يكون مفهوماً محدداً للفيلم الإثنوغرافي، فكرنا بطرح فرضية أن يكون الفيلم الروائي فيلماً إثنوغرافياً أيضاً، فهل يصح هذا أم لا؟! هذا ما نحاول الخوض فيه في هذا المبحث، بالتعريف أولاً بالفيلم الوثائقي الإثنوغرافي ومحاولة سحب معانيه ومفاهيمه على الفيلم الروائي قيد الدراسة علّنا نصل إلى إجابة تحقق فرضية البحث أو تدحضها.

«يسجل تاريخ الأنثروبولوجيا استخدام الفيلم في العمل الميداني الإثنوغرافي منذ عهد بعيد، سواء في عمليات تسجيل المادة الميدانية، أو تقديم الأنثروبولوجيا للجمهور العام، أو كوسيلة تعليمية (في الأنثروبولوجيا وفي تخصصات أخرى) ويرجع هذا التاريخ إلى بعض المحاولات السينمائية الإثنوغرافية الكلاسيكية المبكرة، مثل فيلم روبرت فلاهرتي عام ١٩٢٢: نانوك ابن الشمال» (كولين, جان بول; دو كليبل, كاترين;، ٢٠٠٢، صفحة ٨)، وقد ذهب بعض الباحثين إلى القول بأن التصوير السينمائي الإثنوغرافي قد اكتشف في الوقت الذي اكتشفت فيه السينما العادية نفسه، وبمراجعة الأفلام التي تصور المستعمرين في تلك السنوات وهم يرتدون الملابس البيضاء والقبعات العالية ومحمولين على المحطات العالية ثم أخذ الفيلم الإثنوغرافي في التعرض لبعض المهن بسبب طبيعته الخاصة (كأداة للتوثيق -والتأثير القوى) حيث تحول على يدي بعض المخرجين إلى أداة جديدة للدعاية السياسية، فلم تَعُد هذه الأفلام تقدم شيئاً مفيداً (كولين, جان بول; دو كليبل, كاترين;، ٢٠٠٢، صفحة ٩)، ويعرف الفيلم الإثنوغرافي بأنه: «نوع يهتم باستكشاف ودراسة وفهم حياة أبناء المجتمعات البدائية المتخلفة، والتعرّف على سلوكياتهم، واهتماماتهم بما يحملونه من خصائص، فهو فيلم غير خياليّ يشتغل بما هو واقعي كالناس، والأماكن، والأحداث الحقيقية وليست المتخيلة، يعتمد على التنقل، والملاحظة، والانتقاء من الحياة ذاتها، ولا يستند على مواضيع مؤلفه» (المطيري, ذو الفقار;، ٢٠٢١، صفحة ٨)، وقد عُرِف مصطلح (إثنوغرافيا) عام ١٨٠٧ على يد كامبل، غير أنه لم يشع ويلق رواجاً إلا بعد عام ١٨٢٤ على يد الفيزيائي أمبير، إذ جعله فرعاً من فروع الأنثروبولوجيا، ثم اعتمدت هذه التسمية عند دارسي الفولكلور والتقاليد الشعبية للشعوب،(نقلاً عن: (المطيري, ذو الفقار;، ٢٠٢١، صفحة ١٦)) وهذا ما يمكن أن نعدّه تفسيراً لدمج عدد من المصادر بين مصطلحي الإثنوغرافيا والإثنولوجيا مع الأنثروبولوجيا للتعبير عن المفهوم ذاته.

فالإثنوغرافيا هي «الدراسة الوصفية لأسلوب الحياة ومجموعة التقاليد والعادات والقيم والأدوات والفنون، والمأثورات الشعبية لدى جماعة معينة أو مجتمع معين، خلال فترة زمنية محددة»، أما ردكليف براون فيرى ان الإثنوغرافيا معاينة الظواهر الثقافية ووصفها خاصة عند الشعوب المتخلفة (المطيري, ذو الفقار;، ٢٠٢١، صفحة ١٧)، ويرى (جون روش) أن أهم ما يميز السينما الإثنوغرافية أنها تعطي الكلمة لمن لا يملكونها، وبالتالي تطرح قضاياهم للمناقشة، وأن «السينما الإثنوغرافية عليها أكثر من أي وقت مضى أن تلعب دوراً لأنها تطرح للمناقشة مسائل شائكة فهي تروج لما سوف أسميه الموضوعات المقلقة ومن هنا يكون من الضروري إثارة القلق في نفوس المشاهدين دون تقديم إجابات جاهزة» (كولين, جان بول; دو كليبل, كاترين;، ٢٠٠٢، صفحة ١٧) وهذه وظيفة السينما عموماً، إذ ليس من واجبها تقديم الإجابات بقدر ما يعد طرح الأسئلة والإشكالات واجبا لها. وإن حددنا تعريفاً إجرائياً للفيلم الإثنوغرافي يمكننا

١ (*) يعطيها المنجد في اللغة العربية المعاصرة مقابلاً عربيا هو: وصف الأمم، ينظر مادة (عرق)، وتورد المصادر كلمة الإثنوجرافية بالجيم والغين، وسنعتمد في البحث كله على رسمها بحرف الغين.

القـول أنـه: الفيلـم الـذي يتنـاول جماعـة مـن النـاس تختلـف في تكوينهـا العرقـي عـن غالبيـة المجتمـع، تسـميها المصـادر «جاليـة»، وقـد تكـون اختلافاتهـا دينيـة أو قوميـة أو لغويـة أو ثقافيـة، ويسـلط هـذا الصنـف مـن الأفـلام الضـوء عـلى إبـراز عـادات هـذه الجاليـة وكشـف السـتار ولـو جزئيـاً عـن ثقافتهـا الاجتماعيـة أو الدينيـة أو اللغويـة، أو جميعهـا معـاً.

هل يمكن عد الفيلم الروائي فيلما إثنوغرافيا؟!

بعـد مـا رأينـاه سـابقاً مـن اقـتران بـين الفيلـم الوثائقـي والإثنوغـرافي، نـود ان نناقـش العديـد مـن المسـائل التـي انطلاقـاً منهـا يمكننـا عـدّ الفيلـم الـروائي إثنوغرافيـاً، مـن خـلال العينـة البحثيـة التـي بـين يدينـا (فيلـم بندقيـة الـشرق).

يعـرِّف دورانتـي الإثنوغرافيـا بقولـه: «هـي الوصـف المكتـوب للتنظيـم الاجتماعـي، والممارسـات الاجتماعيـة والمصـادر الرمزيـة والماديـة، والممارسـات التفسـيرية التـي تميـز مجموعـة معينـة مـن النـاس، ويتـم إنتـاج هـذا الوصـف عـادة بواسـطة المشـاركة المطولـة والمبـاشرة في حيـاة جاليـة مـا، ولـه ميزتـان قـد تبـدوان متناقضتـين: أولاً: أن يبتعـد عـن ردات فعلـه الثقافيـة والمبـاشرة الخاصـة؛ ليتمكـن مـن أن يكـون موضوعيـة نوعـاً مـاً. ثانيـا: أن يميـل إلى التعاطـف أو دمـج نفسـه مـع أعضـاء المجموعـة لـكي يكـون وجهـة نظـر مـن الداخـل في مـا يسـميه الأنثروبولوجيـون «الرؤيـة الأميّـة» (دورانتـي, ألسـندرو، ٢٠١٣، صفحـة ١٥٣) و (المطـيري, ذو الفقـار، ٢٠٢١، صفحـة ١٦) وليـس مـن الـضروري أن يكـون الوصـف المكتـوب مكتوبـاً بالمعنـى التقليـدي للكتابـة، إذ قـد يكـون مكتوبـاً بالصـورة لا باللغـة الكلاميـة المعروفـة، وهـذا مـا يحققـه الفيلـم الإثنوغـرافي، وتحققـه السـينما بنوعيهـا الوثائقيـة والروائيـة، لـذا لا يقـصر هـذا المجـال إثنوغرافيّـة الفيلـم عـلى النـوع الوثائقـي منـه، ذلـك أن كلا النوعـين يشـتركان بلغتهـما السـينمائية الصوريـة التـي بوسـاطتها يكتبـون مـا يريـدون. غـير أن الاختـلاف بينهـما قـد يكـون مـن ناحيـة التنفيـذ في المعايشـة التـي يفترضهـا دورانتـي بقولـه يتـم الوصـف بالمشـاركة المطولـة والمبـاشرة، هـذا يتحقـق فعـلاً في الفيلـم الوثائقـي، الـذي يسـتلزم المشـاركة والعيـش لمـدة تصويـر الفيلـم مـع الجماعـة التـي يتناولهـا الفيلـم، وهـي مرحلـة ثانيـة عمليـة بعـد المرحلـة البحثيـة النظريـة التـي تسـبق بالـضرورة البـدء بالعمـل السـينمائي الوثائقـي خلـف الكاميـرا. وهـذه المعايشـة أو المشـاركة لا تتحقـق في الفيلـم الـروائي عامـة، والفيلـم الـذي بـين يدينـا أنموذجـاً، إذ قـد تسـبق الأفـلام الروائيـة بالبحـث والقـراءة لأجـل الاطـلاع عـلى طبيعـة المجتمـع الـذي سـيقدمه الفيلـم، والشـخصيات التـي تمثـل هـذا المجتمـع، ليسـتطيع السيناريسـت أولاً والمخـرج فيـما بعـد وصـف الأماكـن والأزمنـة الصحيحـة، فضـلاً عـن الجانـب الأكـثر أهميـة ألا وهـو بنـاء الشـخصيات التـي سـتنقل القصـة، وأقصـد بالبنـاء هنـا الشـكل الخارجـي، والبنـاء النفـسي الداخـلي للشـخصيات وكيفيـة انعـكاس ثقافاتهـا التـي ترجـع إليهـا في الملبـس والـكلام والتصرفـات، والحالـة النفسـية كذلـك.

أمـا الميـزات التـي تحققهـا الدراسـة الإثنوغرافيـة التـي يذكرهـا دورانتـي أعـلاه فلـم تتحقـق في الفيلـم قيـد التحليـل إذا درسـنا اللغـة السـينمائية التـي وظفهـا المخـرج، في زوايـا الكاميـرا والحواجـز بـين الكاميرا/المشـاهد والشـخصية اليهوديـة التـي تمثـل المكـون الإثنـي الـذي يقـدم الفيلـم وصفـاً لـه، فالكاميـرا كانـت تنقـل لنـا وجهـة نظـر غـير محايـدة ازاء هـذه الشـخصية، في دخولهـا إلى المنـزل، وفي الإضـاءة التـي اعتمدهـا المخـرج.

وقـد تحققـت الميـزة الثانيـة، في الشـخصية الثانويـة التـي يصورهـا الفيلـم، التـي بـدأت في نصفـه الثـاني بالتعاطـف مـع المكـون الإثنـي موضـع الوصـف، والاندمـاج معـه حتـى النهايـة.

وهـذا التناقـض الظاهـري بـين الميزتـين إنمـا يسـميه (دورانتـي) في موضـع ثـانٍ مـن كتابـه (الأنثروبولوجيـا الألسـنية) بـ»التوازن» ويعـدّه شرطـاً لنجـاح الكتابـة الإثنوغرافيـة قائـلاً: «إن التـوازن بـين أن يكـون الإنسـان دون إحسـاس وتحوّلـه إلى سـاحرة هـو ببسـاطة إدراك بـأن الكتابـة الإثنوغرافيـة تعتمـد عـلى فهـم عـدة وجهـات نظـر قـد تتناقـض أحيانـاً أو تتكامـل. لا تشـكل

الإثنوغرافيا الناجحة بالتالي منهجاً للكتابة حيث يعتمد المراقب وجهة نظر واحدة -إن كانت بعيدة أو قريبة- بل أسلوباً يعتمد على إنشاء الباحث حواراً بين عدة وجهات نظر وبين أصوات مختلفة، بما في ذلك تلك التي تعود للناس الذين يدرسهم، والإثنوغرافي نفسه، وخياراته المنهجية والنظرية. تعتمد أفضل الأعمال الإثنولوجية المعروفة هذا الأسلوب، فهي تتألف من عدة وجهات نظر، بما في ذلك وجهة نظر المراقِب والمراقَب» (دورانتي, ألسندرو، ٢٠١٣، الصفحات ١٥٥-١٥٦)، ونجد هذا التوازن متحققاً من ناحية بين وجهة نظر الكاميرا بوصفها سارداً في فيلم (بندقية الشرق) ووجهة نظر الطفل الذي يؤدي الشخصية الثانوية في الفيلم، ومن ناحية أخرى بين وجهة نظر السارد نفسه في بداية الفيلم ونهايته.

بقدر صعوبة استخدام الدراسة المتعمقة لحالات المحدودة في بلوغ احكام العامة بواسطه الكلمات وحدها فإن فن صناعه السينما أكثر صعوبة وأشد حاجه إلى الإبداع والفن والخيال، ذلك أن «السينمائي سواء أكان أنثروبولوجياً أو لم يكن إنّما يصور مشاهد ملموسة وواقعية ومواقف يعيشها أشخاص، وذلك للتعبير عن نظام المجتمع ككل، وعن وظيفته. ويتطلب ذلك في كل الأحوال تحويل تلك المشاهد والمواقف إلى سيناريو. فلا يمكن تصوير نظرية أو شيء مجرد. إنما يتعين الخروج من النظرية ومن التصورات المسبقة، والدخول في: المعاش، والملموس، والحي. وبمجرد قبول هذا التعبير الأساسي والضروري يمكن أن يتحقق الفيلم الإثنوغرافي الناجح الذي يعتمد على المونتاج وعلى البناء الدرامي لخلق حاله التشويق. فبدون هذا التشويق لن تكون هناك رغبة في المعرفة أو في العلم، أو حتى في تعاطف الإنسان مع الإنسان. ومع ذلك كله يجب الأخذ بنصيحه ليفي شتراوس التي يقول فيها: يجب أن نترك أنفسنا للمكان وللظروف، ولكل ما هو موجود. وهي نصيحه يجب أن يلتزم بها كل أنثروبولوجي ينفذها بكل سرور، سواء كان يدون مادته عن طريق القلم أو باستخدام الكاميرا» (كولين, جان بول; دو كليبل, كاترين، ٢٠٠٢، صفحة ١١)، وهذا بالضبط ما يحصل في الأفلام الروائية على الإطلاق، كما يحصل في الأفلام الوثائقية، فالسينما لغة صورة، لا تعبر عن المحسوسات أو الفرضيات النظرية التي لا يمكن رؤيتها، وإنما تحول كل فكرة إلى معادل صوري، يتممه المجرى الصوتي للحصول على صورة متكاملة ثلاثية الأبعاد لما كان في الأصل فكرة نظرية في دماغ صاحبها. وتختلف الأدوات التي عن طريقها يتم هذا التحول، اعتماداً على المرحلة التي يمر فيها، من الكتابة السينمائية او السيناريو، إلى تجهيز المكتوب صوراً من خلال الستوري بورد، ليتحول بعد ذلك على يد المخرج إلى الديكوباج أو السيناريو الإخراجي، لتعاد الكتابة من جديد بالمونتاج، فتتحول الأفكار إلى حقائق لأنها تحولت إلى صور، و»الصورة حقيقة لأنها موجودة».

«استطاع الفيلم الإثنوغرافي أن يفرض نفسه تدريجياً كنوع في عالم السينما الوثائقية ولكن ماذا تعني كلمة إثنوغرافي؟ في رأي الجمهور الواعي المستنير الجالس في الصالات المظلمة؟، يعني الفيلم الإثنوغرافي صوراً غريبة و دخيلة لطقوس وحركات فنية متقنة وزينة وحلي للجسد وتقاليد عريقة لا تتغير وفي بعض الأحيان تدخل هذه الصور في موضوعات أشمل وأعم» (كولين, جان بول; دو كليبل, كاترين، ٢٠٠٢، صفحة ٤٩)، فالإثنوغرافيا قبل أن تكون إنتاجاً أو نصاً مكتوباً، هي تجربة عملية متواصلة، لكونها اشتراك في الحياة الاجتماعية لمجموعة ما بالطريقة التي تسمح لهم بفهم كيفية تشكيلها كوحدة جامعة، فريدة من نوعها وقابلة لتوقعات المتلقين، ومن النوادر التي يخبرنا بها الإثنوغرافيون عن عملهم الميداني، أنهم يعدون تجربتهم غنية بالمعاني، وهي تذهب أبعد من إنهاء مشاريع أبحاثهم كما تصوروها في البداية بنجاح (كولين, جان بول; دو كليبل, كاترين، ٢٠٠٢، صفحة ١٥٩) و (المطيري, ذو الفقار، ٢٠٢١، صفحة ١٤) فهل يمكن أن نفسر الفيلم الروائي وفقاً لهذا التفسير ليكون فيلما إثنوغرافيا؟ الجواب للوهلة الأولى بالتأكيد لا، في حال الفيلم قيد البحث، ذلك أن فيلم (بندقية الشرق) لا يورد أياً من الصور الدخيلة أو الأزياء أو الحلي الخاصة بمكون

إثني أو شعب بعينه، وفقاً لما ورد أعلاه، غير أنه في الوقت ذاته يقدم لمحات عن تاريخ وتقاليد الشعب الذي هو يتكلم عنه من خلال شخصية الفيلم الرئيسة الرجل اليهودي، ما حقق الجزء الثاني من الفقرة أعلاه وهو التجربة العملية والاشتراك في الحياة الاجتماعية لهذه المجموعة وفهم كيفية تشكلها كمجموعة من خلال الإشارات التي وردت في النص من لغة صورية وحوارات كشفت عن جوانب من حياة هذا المكون الإثني.

ويذهب كل من (بانكس ومورفي) إلى إن «الأنثروبولوجيا نفسها هي عملية تصوير، تقوم بعملية الترجمة الثقافية وعرضها سينمائياً، إذ تصور ثقافة معينة أو قطاعاً معيناً من المجتمع لجمهور أنثروبولوجي يضم هو نفسه أفراداً ذوي خلفيات ثقافية مختلفة، أو ينطلقون في حياتهم من أسس ومبادئ ورؤى مختلفة. ومن هنا فإن فهم طبيعة عملية التصوير الثقافي المقارن (أو عبر الثقافات) يمثل عنصراً متكاملاً كل التكامل مع الأهداف العامة للعلم الأنثروبولوجي» (كولين, جان بول; دو كليبل, كاترين;، ٢٠٠٢، صفحة ٦)، وهذا بالحرف ما يقدمه الفيلم الروائي قيد البحث، فهو يقدم صورة وتصوراً لثقافةٍ بعينها، وسنمر على التفاصيل جميعها عند الحديث عن التحليل السينمائي للفيلم، ويقدمها سينمائياً لجمهور مختلف المرجعيات الثقافية والرؤى، وهنا أذكر أن هذا الفيلم عرض ضمن مهرجان سينمائي عراقي، وكان ضمن الحضور أحد الفنانين المصريين، وقد أبدى انزعاجاً شديداً، وقدَّم تعليقات شديدة اللهجة على الفيلم وجهاته المنتجة وعن وقت عرضه، ومناقشته لموضوع اليهود على وجه التحديد، غير مميزٍ بين اليهودي بوصفه مواطناً عراقياً، افترض الفيلم أنه يمكن أن يعود يوماً ما إلى وطنه، وبين الإسرائيلي الذي يكن العداء للعربي عامة ويهدف إلى انتزاع فلسطين وجعلها وطناً يهودياً وافترض -هذا الفنان- أن موعد اختيار هذه القضية للمناقشة في عرض سينمائي، إنما هو جزء من التطبيع أو جزء من مؤامرة كبرى ليست إسرائيل والماسونية إلا جزء منها.

وإن تناولنا الموضوع من ناحية أطراف العملية السردية (المرسل-الرسالة- المتلقي)، وبدأنا مع الطرف الأول لعملية السرد الإثنوغرافي إن صح التعبير، نجد أن (فرانسواز إريتيه-أوجيه) يشير إلى أنه «له بالضرورة ثلاثة مؤلفين هم: الناس الذين يتناولهم الفيلم، والمُخرج، والمشاهد. وفي هذا كتب أوليفييه دي ساردان (...) «هذا يسمح للقارئ أو للمشاهد أن يربط بنفسه بين وضوح الصور و معاني الكلمات، والتعبير عن العناصر المحسوسة التي يتناولها الفيلم وذكاء الجانب الاجتماعي، الذي تعد الكتابة شرطاً من شروطه» (كولين, جان بول; دو كليبل, كاترين;، ٢٠٠٢، صفحة ٤٦) وهذا قد ينطبق على الفيلم الإثنوغرافي الوثائقي أكثر من كونه يمكن أن يتناسب مع الفيلم الروائي بوصفه إثنوغرافيا، إذ لا يكون لـ«الناس الذين يتناولهم الفيلم» أي دور في عملية التأليف أو الإرسال، ذلك لأنهم أدوات بيد الكاتب والمخرج لاحقاً يعرضان بواسطتهم القصة.

وإن مررنا على اللغة السينمائية التي يُكتب بها الفيلم الإثنوغرافي، بوصفها الطرف الثاني لعملية السرد، نجد أنها تحقق الإشارة ولا تقول ما تريد بصريح العبارة، يقول (باتريك لاكوست) «إن الفيلم يوحي ولا يفصح، ويطرح سؤالاً يتصل بأساس عملية توصيل العناصر الضمنية المستترة، يفترض إمكانية هذا التوصيل: هل كل نظام ذاتي كما يقول فرويد يتضمن جهازاً لا شعورياً قادراً على فك رموز مكنونات اللاشعور عند الآخرين؟ إن هذا الفرض لا يمثل مجرد أساس للتحليل النفسي للمنهج الأنثروبولوجي ولكنه يمثل في نفس الوقت٢(كذا) أساس فكرة أن كل مُشاهدٍ يمكنه أن يفهم شيئاً من العناصر الضمنية أو المستترة أو المجهولة أو الغريبة وهو فهم نخلعه نحن على ما نشاهده وما من شك في أن ذلك المشاهد يمكن أن يخطئ ولكنه من المؤكد أنه شيء ما يحدث حتى لو أن هذا الانتقال القصير إلى الوعي ترجمه إلى نوع من النفور والكراهية» (كولين, جان بول; دو كليبل, كاترين;، ٢٠٠٢، صفحة ٤٥)، فتمتاز الصورة السينمائية بالتلميح لكثافتها ورمزيتها العاليتين، ولكونها تقدم بأدوات متعددة ليست بأداة واحدة كما هو الحال مع

٢ (كذا) في الوقت نفسه

اللغة المنطوقة، التي أداتها الحرف، بينما أدوات الصورة السينمائية تتنوع من زاوية نظر الكاميرا، إلى حجم اللقطة، إلى مكونات المجرى الصوتي المرافق للمرئي (الحوار، المؤثرات الصوتية، الموسيقى) فضلاً عن أداء الممثل وكذلك تشارك عملية المونتاج في تحديد المعنى المراد من كل صورة، من خلال السياقات التي توضع فيها مع ما قبلها وما بعدها. وهذا ما يجعل القراءات متعددة للصورة السينمائية، لتحقق كل قراءة من تلك القراءات ردة فعل ما عند صاحبها. وصاحب هذه القراءة ليس إلا الطرف الأخير من أطراف عملية السرد الإثنوغرافي، الذي يبحث عن المتعة في الفرجة السينمائية، مثلما يبحث في بعض الأحيان عن المعلومة، التي يقدمها هذا السرد، وقد يخفق هذا الطرف في التقاط أو تفسير رسائل هذا النص، أو فهم المراد من آلياته الاجتماعية التي يقدمها، ومع ذلك «يجب أن نسلم أيضاً بأنه مهما كانت درجة جهل الجمهور، فإنه يشعر بشيء ما. وهو قد يخطئ -بالتأكيد- في فهم المعنى، ولكنه لا يخطئ أبداً في الفائدة أو المتعة التي حصل عليها والتي تكون مضطربة أحياناً، لأنها مجردة من المعنى، ولكنها على الأقل حقيقه وتشكل نافذة على المستقبل» (كولين, جان بول; دو كليبل, كاترين;، ٢٠٠٢، صفحة ٣٩)، وهذه المتعة التي تتحقق لدى المتلقي أحد أساليب تحقيقها الإثارة التي لابد من وجودها في النصوص السينمائية لجذب انتباه المشاهد لمتابعة تصاعد الأحداث وسردها، نجد (فرنسواز إرتيه- أوجيه) يشترط حدوداً معينة للإثارة قائلاً: «لابد أن يوجد قدر من التشويق والإثارة، ولكن ليس بطريقة هيتشكوك وانما يجب أن يظل المشاهد معلقاً في التمدد الزمني وفي المشهد الذي يعرض عليه والذي ينتظر نهايته أياً كانت تلك النهاية وهكذا يستطيع ذات يوم أن يكون لنفسه فكرة عامة مجملة تنهض على ما شاهده وما سمعه» (كولين, جان بول; دو كليبل, كاترين;، ٢٠٠٢، الصفحات ٣٦-٣٧). فضلاً عن الإثارة فإن (جان بول كولين) يذهب إلى أن الأسلوب الأفضل لتحقيق الصدى عند المتلقين، أو ما يشير إليه بـ»الرأي العام» هو التمسك ببعض ما هو تقليدي وبعض الموضوعات التي تعد موضوعات عالمية وبعض الأساطير بالمعنى الذي يستخدمه بارت (كولين, جان بول; دو كليبل, كاترين;، ٢٠٠٢، صفحة ٥٦)، وهذا ما تبعه صنّاع الفيلم قيد التحليل، ويتضح لنا هذا من النهاية التي دفع باتجاهها النص، للشخصية الرئيسة فيه، فالنهاية محددة بموت هذا اليهودي، ونفسرها أنها متابعة للنظرة التقليدية الاجتماعية التي نتج في بيئتها هذا الفيلم، وهذا أحد جوانب عدم موضوعية النص التي أشرنا إليها مسبقاً، التي كانت ستتحقق وتغني من تعدد القراءات في حال تركت النهاية مفتوحة، ولم تحدد بالموت، ووفقاً للمناقشة التي وردت أعلاه على آراء منظري وصناع الأفلام الوثائقية الإثنوغرافية في العالم، يمكن إثبات فرضية البحث القائلة أن الفيلم الإثنوغرافي من الممكن أن يكون فيلماً روائياً، ولا يقتصر كونه إثنوغرافياً على كونه وثائقياً، وهذا يختص بالضرورة بالفيلم قيد البحث، ويمكن أن يكون عاماً على الأفلام الروائية إذا تشابهت بجوهر الطرح الذي ناقشناه، بغض النظر عن أشكالها، وسنقر هذا بعمق في تحليلنا لفيلم (بندقية الشرق) موضع البحث.

المبحث الثاني: تحليل فيلم (بندقية الشرق)

المنهج الإثنوسيميائي

أعتُمِدَ المنهج الإثني بوصفه دراسة للمناهج التي يستعملها أعضاء المجتمع الناشطين لتفسير حياتهم اليومية، ولذلك أوردت أيضاً عدة أفكار يستخدمها الباحثون الذين يهتمون بتطبيق المناهج الإثنوغرافية التقليدية على دراسة الكلام اليومي (دورانتي, ألسندرو;، ٢٠١٣، صفحة ٣٤)، وهذا الكلام اليومي إنما يعد جزءاً من اللغة، وانطلاقاً من هنا وجدنا المنهج نفسه من الممكن أن يكون فاعلاً في تحليل اللغة السينمائية، فاخترنا الدراسة الإثنوسيميائيةEthno-semiotique

للبحث والتحليل.

ظهر المنهج الإثنوسيميائي بوصفه اصطلاحاً ودرساً خلال القرن التاسع عشر، وكان ميدانه دراسة السلوك الاجتماعي للإنسان في مختلف المجتمعات والثقافات، وتعبير الأنثرو-اجتماعية والثقافية الحديث له معنى قريب منه (علّوش, سعيد، ٢٠١٩، صفحة ٢٨٨)، إذ تعرف الأنثرو-اجتماعية (علم الإنسان الاجتماعي، أو الأنثروبولوجيا الاجتماعيةSocial Anthropology) بأنها «فرع من الأنثروبولوجيا يركز على الدراسة الدقيقة والمستفيضة لحياة الشعوب والجماعات البدائية والصغيرة منها بخاصة، كما تبدو من خلال التفاعل الاجتماعي و العلائق الاجتماعية بين أفراد المجتمع المدروس، ودراسة أنساقها وأبنيتها وتنظيماتها الاجتماعية المختلفة، وتعتبر٣(كذا) الأنثروبولوجيا الاجتماعية في الولايات المتحدة الأمريكية مرادفة للأنثروبولوجيا الحضارية culture anthropology في حين يعتبر٤(كذا) البريطانيون الأنثروبولوجيا الحضارية فرعاً من الأنثروبولوجيا الاجتماعية لأن الأخيرة عندهم تدرس المجتمعات والحضارات معاً» (سليم, د.شاكر مصطفى، ١٩٨١، صفحة ٨٩٣)، والأنثروبولوجيا الثقافية أو الحضارية Cultural anthropology تختص بدراسة «مخترعات الشعوب البدائية وأدواتها وأجهزتها وأسلحتها و طرز مساكنها و أنواع الألبسة التي تلبسها والزينة التي تستعملها وفنونها وآدابها وقصصها وخرافاتها، فهي تدرس الإنتاج الروحي والمادي للشعب البدائي كما تدرس الاستعارة الحضارية والتطور الحضاري والتغير الاجتماعي في تلك الشعوب وتدرس أصول الحضارة وتنوعها وانتشارها» (سليم, د.شاكر مصطفى، ١٩٨١، صفحة ٢٢٤)، وأيضاً يختلف فيها الأنثروبولوجيين البريطانيون مع الأمريكيين، إذ هي عند البريطانيين فرع من الأنثروبولوجيا الاجتماعية في حين يعدها الأنثروبولوجيون الأمريكيون فرعاً من الإثنولوجيا (سليم, د.شاكر مصطفى، ١٩٨١، صفحة ٢٢٤)، أما الجزء الثاني من المصطلح، (السيميائية) فمعروف أنه يختص بدراسة العلامات، وله عدة تعريفات، فهو عند (بيير جيرو) «دراسة الأنساق الإشارية غير اللغوية»، وعند (سوسير): «علم يدرس حياة الإشارات في قلب الحياة الاجتماعية» (جيرو, بيير، ١٩٨٧، صفحة ٢٣)، فهو «علم الإشارة الدالة مهما كان نوعها وأصلها، وهذا يعني أن النظام الكوني بكل ما فيه من إشارات ورموز هو نظام دلالة، وهكذا فان السيميولوجيا هي العلم الذي يدرس بنية الإشارات وعلائقها في هذا الكون ويدرس بالتالي توزعها ووظائفها الداخلية والخارجية» (جيرو, بيير، ١٩٨٧، صفحة ٩)، وبهذا يكون القسمان مصطلحاً واحداً، هو الإثنو-سيميائية، الذي يشير معجم المصطلحات الأدبية إلى أن العلاقة فيه تنتظم حول محورين: «تكوين خطاب بشأن الآخر، وبحث البنيات الجوهرية التي تسمح بوضوح أقصى تنوع للأشكال الثقافية» (علّوش, سعيد، ٢٠١٩، صفحة ٢٨٨)، إذ نمت الاكتشافات منذ القرن السادس عشر، وبموازاة ذلك ظهرت بأوربا تحولات سوسيو اقتصادية أثارت تأملاً بشأن المؤسسات ومبادئ تنظيم المجتمع، فسمحت اللامركزية الغربية للآخر أن يكون موضوعاً للأدب «بوصفه تعبيراً استفزازياً للنقد الغربي. من ثم فالبحث الإثنوسيميائي، تكون ليتخلى عن هذا الفهم للآخر بوصفه مجرد نقد للذات. ذلك أن المجتمعات البدائية كوّنت منذ مدة الموضوع المفضل لتتوسع إلى الثقافات الشعبية التقليدية القروية أساساً في المجتمعات الغربية» (علّوش, سعيد، ٢٠١٩، صفحة ٢٨٨)، وتلعب اللغة دوراً أساسياً في هذا الاتجاه أو المنهج إذ «في أواخر الخمسينيات استعاد كلود ليفي شتراوس في (الإثنوسيميائية البنيوية) ١٩٥٠ الموضوع وحاول تجاوزه اعتماداً على اللسانيات البنيوية لسوسير مستعملاً أنماط اللغة لتحليل علاقات القرابة والأساطير ومجموع الوظائف الرمزية، وقد ترك عمله أثراً في تطور البنيوية خلال عقد الشعرية والسيميائية في الستينيات» (علّوش, سعيد، ٢٠١٩، صفحة ٢٨٩)، وبهذا صار المنهج الإثنوسيميائي يجمع بين ميزات حقلي الإثنولوجيا والسيميولوجيا، فهو إن أردنا وضع تعريف خاص أو إجرائي له فإننا نقول انه: المنهج

٣ (كذا) وتُعد

٤ (كذا) يعد

الـذي يوظـف العلامـات الـواردة في النـص لأجـل الأهـداف الإثنوغرافيّـة، فيـدرس العلامـات انطلاقـاً مـن تعلقهـا أو ارتباطهـا بثقافـة الآخـر المهمـش أو عاداتـه أو البنـاء الاجتماعـي لمجتمعـه مـروراً بثقافتـه ولغتـه، في نـص مـا، مـن خـلال لغـة هـذا النـص، وهنـا نعمـل في مجـال النـص المـرئي السـينمائي.

رؤية نقدية للفيلم

بعـد أن أثبتنـا في المبحـث السـابق فرضيتنـا في كـون الأفـلام الروائيـة مـن الممكـن أن تكـون روائيـة ولا يقتـصر النـوع الإثنوغـرافي عـلى الأفـلام الوثائقيـة، وانطلاقـاً مـن الفيلـم قيـد التحليـل نجـد أنـه يؤكـد نظريتنـا ويرسـخها وفقـاً لمـا يتناولـه مـن موضوعـات ومعالجـات، ولغـة سـينمائية، تهـدف إلى كشـف جانـب مـن مأسـاة الأقليـة اليهوديـة العراقيـة بوصفهـم الآخـر الـذي يقدمهـم الفيلـم، وجانـب ولـو جـزئي مـن ثقافتهـم وتقاليدهـم. إذ «تمكننـا الأفـلام الإثنوغرافيـة مـن أن نلفـت الانتبـاه إلى مأسـاة الأقليـات المضطهـدة، وبفضـل الفيلـم الإثنوغـرافي أصبـح مـن الميسـور لآلاف المشـاهدين في الغـرب أن يتعرفـوا عـلى الثقافـات الهامشـية والبعيـدة» (كولـين, جـان بـول; دو كليبـل, كاتريـن;، ٢٠٠٢، صفحـة ١١٩)، ويعمـل الفيلـم الإثنوغـرافي عـلى إبـراز المعايـير الكامنـة للمعرفـة، وتوظيـف العامـل الاجتماعـي بالتغـاضي عنـه، إذ قـد يكـون مـما لا يجـوز التصريـح بـه سـواء بالصـور أو بالكلـمات، ولكـن (فرانسـواز إريتيـه – أوجيـه) لايتفـق مـع هـذا الـرأي، بـل يذهـب إلى أن «توضيـح بنيـة النسـيج الاجتماعـي وتكوينـه وليـس ألوانـه فقـط إنمـا هـي مهمـة شـاقة ولكنهـا تمثـل في رأيـي الهـدف الأسـمى للفيلـم الأنثروبولوجـي والوثائقـي المتميـز والـذي يتـم تخيلـه في ظـروف مثاليـه» (كولـين, جـان بـول; دو كليبـل, كاتريـن;، ٢٠٠٢، صفحـة ٤٤) ليصـل مـن خـلال هـذا التعبـير إلى الإدراك، الـذي يمثـل وفقـاً لـ(تـيري جاريـل) «أضعـاف أضعـاف المعـاني الخفيـة، أي تلـك الأشـياء الموجـودة بالفعـل، ولكـن لا يتـم التعبـير عنهـا» (كولـين, جـان بـول; دو كليبـل, كاتريـن;، ٢٠٠٢، صفحـة ٤٤)، وهـذا مـا عمـل عليـه الفيلـم قيـد التحليـل، منـذ أول مـا يواجهنـا في حبكـة الفيلـم، إذ دائمـاً مـا تخـشى الشـخصية الرئيسـة ردود فعـل المجتمـع الـذي ينظـر إليهـا عـلى أنهـا مـن الأقليـات الإثنيـة التـي لا يجـب التعامـل معهـا، وأن وضعهـا بصـورة عامـة في هـذا المجتمـع، مسـكوت عنـه نوعـاً مـا، فـلا تعرفـه الأجيـال اللاحقـة، متمثلـة بالشـخصية الثانويـة (الطفـل)، الـذي سـمع عـن اليهـود، لكـن لا يعـرف الكثـير عنهـم، ونكتشـف هـذا مـن خـلال الحـوارات والتسـاؤلات التـي يطرحهـا عـلى الرجـل اليهـودي.

فتلـك «الجوانـب الضمنيـة الكامنـة هـي التـي تمثـل لـبَّ مشـكلة صناعـة الفيلـم الأنثروبولوجـي الحقيقـي، لأن تلـك الجوانـب تمثـل العنـصر الأسـاسي في اختيـار الموضـوع، واختيـار الصـور، والمقاطـع، وزوايـا التصويـر، وترتيبهـا في المونتـاج» (كولـين, جـان بـول; دو كليبـل, كاتريـن;، ٢٠٠٢، صفحـة ٤٤)، وهـذه التفصيـلات سـنمر عليهـا بالتدريـج في فيلـم (بندقيـة الـشرق) فهـذه العنـاصر الضمنيـة تكشـف أعـماق العامـل الاجتماعـي، وتُحمِّـل الصـورة «قـوة ضمنيـة كامنـة» تجعلهـا تقـدم لنـا نظـرات وأوضـاع وأفعـال في لقطـات سـينمائية، تُعـاد صياغتهـا في عمليـة المونتـاج مـن أجـل إجبـار العنـاصر الضمنيـة عـلى أن تسـفر عـن وجههـا وتتكشـف أمامنـا وتتيـح نفسـها للفهـم دون أي كلـمات أحيانـاً، ولعـل السـبب في ذلـك يرجـع إلى ميـزة الصـورة التـي تسـتطيع بنفـس طريقـة العنـاصر الضمنيـة والمسـتترة أن تمـر عـن طريـق الأحاسـيس والـذكاء والرغبـة في الفهـم لأنهـا تتحـدث عـن التأثـير الأول نفسـه، وكذلـك الفهـم نفسـه (كولـين, جـان بـول; دو كليبـل, كاتريـن;، ٢٠٠٢، صفحـة ٤٤)، ولذلـك يجـب الإيحـاء بالعوامـل الرمزيـة وإخراجهـا وبنـاء الواقـع وهـذا مـا تحدثنـا عنـه مسـبقاً في ميـزة التكثيـف، والرمزيـة العاليـة التـي تتمتـع بهـا الصـورة السـينمائية.

عادات وتقاليد المجتمع اليهودي في الفيلم

من المعتقدات اليهودية التي يمر عليها الفيلم، موضوع الختان بالحوارات البريئة ذاتها المتبادلة بين شخصيتي الفيلم الرئيسة والثانوية، الرجل اليهودي والطفل البَصريّ، وإن عدنا إلى اعتقادات اليهودية وتقاليدهم الدينية والاجتماعية نجد أن المصادر تشير إلى كونهم «يعتقدون اعتقاداً جازماً بالتوحيد، ومن أهم تعاليمهم الختان للذكور وتحريم ما يمس الخنزير من طعام أو شراب، وشريعتهم في الجملة تفصيلية تعرض لعمل الإنسان وملبسه ومأكله وتبين الحرام والحلال في ذلك» (الكيالي، ١٩٩٤، صفحة ٤٤٦)، إذ يعد الختان ممارسة اجتماعية ودينية لابد من إجرائها في اليوم السابع (الثامن في عددٍ من المصادر) من أيام الولادة، حتى لو كان يوم عيد أو سبت، لأهمية هذا التقليد ومعناه الديني عند أتباع الديانة اليهودية، إذ يعد تكريساً للآلهة (سيرنج, فيليب؛ ٢٠٠٩، صفحة ٢٦٣)، ويشير الدكتور عبد الوهاب المسيري إلى أن الختان «ذُكر في العهد القديم في ثلاثة مواضع أهمها في سفر التكوين، والختان عادة قديمة جداً شاع بين أمم العالم القديم وقد نقله العبرانيون عن المصريين الذين كانوا يحملون ازدراءً خاصاً للشعوب التي لا تمارس الختان، ويسمى الختان بالعبرية (بريت ميلاه) أو عهد الختان واحياناً يشار إليه بكلمة (بريت) فقط أي العهد وذلك نظراً لأن الختان هو علامة العهد بين الله وابراهيم والشعب بل ان العبرانيين كانوا يعدون الختان قرباناً للرب والختان هو الذي يسبغ القداسة على الشعب ومن لم يختن هو ليس عضواً في الشعب المقدس لأن الله لا يحل فيه» (المسيري, د. عبد الوهاب؛ ١٩٧٤، صفحة ١٧٦)، ولأهمية هذا الطقس في الديانة اليهودية، ولكونه عادة اجتماعية فضلاً عن أهميته الدينية، نجد الفيلم يلقي الضوء عليه في أول القضايا التي يسأل عنها الطفل، لكن الإشكالية التي وقع فيها الفيلم في حوار هذا المشهد، أن الطفل عندما يسأل الرجل اليهودي «انت مطهر؟» يجيب الرجل: «إي، آني هنا طهروني...» ما يعني أنه خضع لهذا الإجراء في عمر أكبر من ماتشير إليه المصادر، فهو بعد ختانه لم يستطع الخروج من المنزل لأن الناس رأوه عارياً «... حتى من طهروني ماكدرت أطلع للسوك لان كلهم شافوني وآني مصلخ»، ويؤكد هذا في الجملة الحوارية التالية بعد سؤال الطفل: «يعني تذكر من طهروك؟»، فيجيب اليهودي: «إي أتذكر شلون ما أتذكر» وهذه إشكالية تختلف في الفيلم عن العادات الحقيقية التي تشير إليها المصادر، فهي تركز كثيراً على أهمية هذا الطقس بعد أسبوع واحد فقط من ولادة الطفل اليهودي الذكر.

ولكون هذه الطقس مناسبة اجتماعية كما أشرنا، انتقل الرجل اليهودي مباشرة بعد الحديث عن ختانه، للحديث عن مستوى العائلة الاقتصادي، وأشار إلى موقع والده الاقتصادي والاجتماعي في مدينة البصرة، فهو كان يعرف بـ«تاجر البندقية» إشارة إلى تمتعه بالأموال وممارسة التجارة، وربما إقراض الناس المال، بالاعتماد على شخصية (تاجر البندقية) لشكسبير في مسرحيته التي تحمل العنوان ذاته، ومَرجع هذا ما ذكرته الكثير من المصادر من كون اليهود في المدن الكبرى كانوا يتمتعون برؤوس الأموال وغالباً يمارسون التجارة.

الجانب الإثني الآخر الذي يكشفه الفيلم، هو مايتعلق بالعادات والتقاليد الدينية التي يمارسها اليهود بعد وفاة أحدهم، وتلاوة «القاديش» على الميت، وهي صلاة من الصلواة اليهودية، وأصل الكلمة «آرامية تعني مقدس وهي من أشهر التسابيح الدينية اليهودية وأصلها قديم عرفت منذ عهد الهيكل الثاني (...) وهذا التسبيح عبارة عن كلمات تمجيد اسم الله وملكه والخضوع لحكمه ومشيئته والتعبير عن الأمل في سرعة مجيء المسيح، ثم تطور القاديش وأدخلت عليه عدة إضافات وأصبح في العصور الحديثة يتلى في نهاية الطقوس الدينية كصلاة حداد على أرواح الموتى ويقوم بتلاوتها ابن المتوفى وإذا لم يوجد فذكر رشيد من الأسرة أو أي يهودي متطوع ويستمر ترتيل القادش أحد عشر شهرا ويوم من تاريخ الوفاة وسبب هذا التوقيت أن العرف اليهودي يقول بأن عقاب الآثمين في جهنم يدوم

عاماً كاملاً ولهذا يجب أن تتوقف تلاوة القاديش قبل تمام السنة حتى لا يبدو عن الفقيد كان من المذنبين كما إن القاديش يتلى ايضا في الذكرى السنوية» (المسيري, د. عبد الوهاب;، ١٩٧٤، صفحة ٢٨٩)، وتشير صلاة القاديش إلى ركن أساسي في الطقوس اليهودية، «وتستلزم قراءتها حضور «المينيان»، وهو الممثل في عشرة من المؤمنين البالغين، (والبلوغ الشرعي هو ثلاث عشرة سنة) الذين يردّدون آمين، وقد وضع النصّ المتعلّق بهذه الصلاة باللغة الآرامية التي استعملتها الطوائف اليهودية ببابل، باستثناء خاتمتها وبعض الترديدات بالعبرية، والنص يمجّد اسم الخالد، ويتضرّع ليأتي المنقذ سريعاً. تسود مملكة الله، ويعمّ الخلاص والسلام العام؛ ولا تتعرّض هذه القراءة إلاّ نادراً لخراب هيكل بيت المقدس على يد الرومان، ممّا يدل على أنّ أصولها قديمة جداً، وتوجد روايات متعددة لنص هذه الصلاة، وكل رواية منها تتضمن جزءاً مشتركاً، وما يضاف إلى هذا المشترك، يكون تبعاً للظروف والمناسبات، وخصوصاً في قديش الأحبار(قديش ذي ربنان) وقديش الموتى (أو اليتامى)» (مفاهيم وأبحاث، ٢٠١٥)، وتؤدي هذه الصلاة المشار إليها في الفيلم عدة وظائف، وتعطي عدة دلالات، الأولى أنها تتلى كما هو العرف على الميت، وهذه الدلالة المباشرة، والثانية أن من يتلو القاديش في العرف اليهودي هو ابن المتوفي، في حال كان لديه ابن ذكر، والذي يتلو القاديش في الفيلم الذي بين يدينا، هو صبي مسلم، لايجيد اللغة العبرية أو الآرامية التي كُتبت فيها الصلاة، وهذا يحمل دلالات التسامح والتعاطف، فضلاً عن استمرارية الذكر التي ستنتقل من جيل إلى جيل، كما انتقلت الصلاة من اليهودي إلى الصبي، فهم -أي اليهود- جزء لايتجزأ من هذا المكان وهذه الثقافة، تتناقل الأجيال أخبارهم.

العلامات في الفيلم ومدلولاتها

يمتد زمن القصة في الفيلم على خمسة أيام، منذ لحظة وصول الرجل اليهودي إلى البصرة، حتى مغادرة السفينة من جديد من الميناء، وهذا يكشف لنا في الحوار بين الرجل اللبناني وسائق التكسي، أما زمن السرد فيقتصر على الدقائق التي تسرد الكاميرا فيها قصة هذا الرجل، ويتمثل هذا الزمن بطول الفيلم، وتختصر القطعات المونتاجية الفراغات الزمنية بين حدث وآخر، أو يوم وآخر. لكن زمن وقوع الأحداث، غير واضح بالنسبة لنا، هل هو قبل العام ٢٠٠٣ أو بعدها، أرجح الخيار الأول بسبب الحوار الوارد في المشهد الثاني نفسه، ذلك أن السائق يخشى أن يعدم قبل اليهودي، وهذا أشد وضوحاً في العهد السابق، قبل ٢٠٠٣، بسبب موقف الحكم آنذاك من اليهود والاتجاه القومي الذي تبناه، وبناء عليه تم تهجير وإبعاد اليهود من الوطن، مع أن لا دلالة في الفيلم على أن الأحداث لم تكن بعد العام المذكور. في المشهد الثالث من الفيلم يحاول اليهودي فتح باب البيت، بيته، لكنه لايستطيع مع محاولات متعددة، فينتبه إلى الجزء المفقود من الباب، من الأسفل، ومع استمرار التصوير/السرد يحاول الدخول من هذا المدخل الصغير في أسفل الباب، ولازلنا نشاهد ضوء السيارة يتابع المراقبة، وإن كانت الكاميرا الساردة لاتزال ملتزمة بحياديتها، وملتزمة بدورها بوصفها ساردة، إلى أن الفعل هنا، يبدأ بإظهار المعنى غير الحيادي تجاه هذه الشخصية، فـ(الرجل) يدخل إلى (منزله) من فتحة صغيرة أسفل الباب تذكرنا كثيراً بمداخل الحيوانات الأليفة التي تكون بالطريقة نفسها وبالمكان نفسه من الأبواب في حال وجودها. وإن نظرنا إلى الرموز في هذا الفعل، على بساطته، نجد ثلاثة رموز: الباب، المنزل، والمفتاح، يحضر الأولان ويغيب الأخير الذي يعد الرابط ووسيلة الانتقال بين الاثنين، فيمثل الباب «الأمل والفرصة والبدء والتحول من حال أو من عالم إلى اخر، والمدخل إلى حياة جديدة» (كوبر, جي سي;، ٢٠١٤، صفحة ١٧٧)، وهذا الباب هنا عصي على الفتح، فانتفت كل الدلالات الرمزية التي من الممكن أن يحققها لو كان قابلاً للفتح والتجاوب مع طارقه، إذ «يمثل الباب مفتوح كلا من الفرصه والتحرر» (كوبر, جي سي;، ٢٠١٤، صفحة ١٧٧) وهذا مالم يتحقق في

الفيلم، ولن يتحقق غالباً في الواقع، إن نظرنا إلى الواقع عبر المعطيات التي يقدمها الفيلم قيد الدراسة سرداً وصورة. ويعزز هذه الدلالة عدم وجود المفتاح، فنحن نسمع عن الفلسطينيين الذين غادروا بلادهم بعد إنشاء إسرائيل واستيلائها على دورهم، أنهم غادروا ولازالوا يحتفظون بمفاتيح منازلهم ويعتزون به، نوعاً من إثبات الملكية إن صح التعبير، غير أن المفتاح غاب في فيلمنا مع الرجل اليهودي العائد مع كل ما يعنيه المفتاح لكونه «هو الرمز المحوري الذي يحتوي على كل قوى الفتح والإغلاق، والقيد والإطلاق، ويرمز المفتاح أيضاً إلى التحرر والمعرفة والأسرار وطقوس البدء والتلقين» (كوبر, جي سي، ٢٠١٤، صفحة ٣٠٨)، وهذه المعاني غائبة من كل بدٍّ في موقف تتعرض له شخصية مسلوبة الإرادة، غير مرحب بها في مكان يفترض أن يكون بيتها، ليمثل لها مركز العالم، وجانب الحماية، ورمز التطويق والإحاطة (كوبر, جي سي، ٢٠١٤، صفحة ٢٩١)، ففي فعلٍ واحدٍ، في لقطة سردية واحدة، تشاركت الرموز الصورة المكونة لهذا الحدث، زماناً ومكاناً على إبراز معنى الغربة والطرد والاستلاب، وتعميقها.

انقلاب المواقف يحصل في الفيلم بعد الدقيقة (١٣:٤٣) أي بعد المشهد الحواري، فالطفل كان قد صرح في المشهد السابق أنه لايريد الاقتراب من اليهودي، ولكنه في هذا المشهد يبدأ بالتصرف بطريقة مغايرة تماماً، فلقد جلب له الطعام والفراش والغطاء، لكن سبب هذا التحول في التعامل، لم يكن بارزاً في النص السينمائي، لذلك لم يكن هناك فاصل حقيقي بين الطفل قبل وبعد موقف معين يكون الموقف الفصل للتحول. وبعد هذا التحول يقدم الطفل للرجل اليهودي التفاحة التي ترمز إلى «الخصب والحب والفرح والمعرفه والحكمه والكهانه والترف، بيد أنها أيضاً هي الخداع والموت (...) وإهداء التفاحة هو بمثابة التصريح بالحب» (كوبر, جي سي، ٢٠١٤، صفحة ٢٧) وهنا تتعزز الصداقة الحقيقية بين اليهودي والطفل البصري، فيشكك من جديد بكونه يهودياً، لكونه يتكلم اللهجة العراقية، وهذا من الميزات التي امتاز بها اليهود العراقيين، اندماجهم بالمجتمع العراقي وتكلمهم لغته، ولهجته، غير أن هذا الحب لايكتب له الاستمرار، فالتفاحة تبقى مهملة وتتعفن، والصديق اليهودي الجديد يموت آخراً. وقد نختلف مع افتراض الموت نهاية للفيلم، من ناحية، لكننا نجد تفسيره من ناحية ثانية موفقاً، فالموت «هو الجانب غير المرئي من الحياة(...) و يعني الموت أيضاً التغير من إحدى حالات الكينونة إلى حاله أخرى و توحد الجسد مع الأرض» (كوبر, جي سي، ٢٠١٤، صفحة ١٦٣) فاليهودي العراقي يسعى لأن يعود لوطنه ويتحد بأرضه حتى وإن كان ميتا.

النتائج:

توصل البحث إلى مجموعة من النتائج يمكن تلخيص أهمها بأن الفيلم الإثنوغرافي هو الفيلم الذي يتناول جماعة من الناس تختلف في تكوينها العرقي عن غالبية المجتمع، وقد تكون اختلافاتها دينية أو قومية أو لغوية أو ثقافية، ويسلط هذا الصنف من الأفلام الضوء على إبراز عادات هذه الجالية وكشف الستار ولو جزئياً عن ثقافتها الاجتماعية أو الدينية أو اللغوية، أو جميعها معاً. وإن الفيلم الإثنوغرافي من الممكن أن يكون فيلماً روائياً، ولا يقتصر كونه إثنوغرافياً على كونه وثائقياً، وهذا يختص بالضرورة بالفيلم قيد البحث، ويمكن أن يكون عاماً على الأفلام الروائية إذا تشابهت بجوهر الطرح الذي ناقشناه، بغض النظر عن أشكالها.

References

الكيالي, ع. (١٩٩٤). موسوعة السياسة (١ Vol ,.ed ٧). (م. نعمة, Ed.) بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

المسيري, د. عبد الوهاب:. (١٩٧٤). موسوعة المفاهيم والمصطلحات الصهيونية رؤية نقدية . مصر: مركز الدراسات

السياسـية والاسـتراتيجية بالأهـرام.

المطـيري, ذو الفقـار;. (٢٠٢١). الفيلـم الإثنوغـرافي يقظـة الطبيعـة ... دهشـة الصـورة (١ ed.). بابـل: أبجـد للترجمـة والنـشر والتوزيـع.

جيرو, بيير;. (١٩٨٧). علم الإشارة السيميولوجيا. دمشق.

دورانتـي, ألسـندرو;. (٢٠١٣). الأنثروبولوجيـا الألسـنية. (ف. درويـش, Trans.) بـيروت - لبنـان: المنظمـة العربيـة للترجمـة، مركـز دراسـات الوحـدة العربيـة.

سليم, د.شاكر مصطفى;. (١٩٨١). قاموس الأنثروبولوجيا إنكليزي-عربي (١ ed.). الكويت: جامعة الكويت.

سـيرنج, فيليـب;. (٢٠٠٩). الرمـوز في الفـن الأديـان والحيـاة (٢ ed.). (ع. عبـاس, Trans.) دمشـق: دار دمشـق للطباعـة والنـشر والتوزيع.

علّوش, سعيد;. (٢٠١٩). معجم مصطلحات النقد الأدبي المعاصر (الإصدار ١). بنغازي - ليبيا: دار الكتاب الجديد.

كوبر, جي سي;. (٢٠١٤). الموسوعة المصورة للرموز التقليدية. (م. محمود, Trans.) القاهرة: المركز القومي للترجمة.

كولـين, جـان بـول; دو كليبـل, كاتريـن;. (٢٠٠٢). السـينما الإثنوجرافيـة سـينما الغـد. (أ.د. غـراء مهنـا، المترجمـون) القاهـرة: الهيئـة المصريـة العامـة للكتـاب.

مفاهيـم وأبحـاث. (٢٠١٥, يناير ١٢). مؤمنـون بلاحـدود. Retrieved from /https://www.mominoun.com/articles/ ٨A%D٨%AF%D٩%D٨%٨٢%D٩%٨٤%D٩%A٧%D٨-B٤%٨A%D٨%AF%D٩%D٨%A٧%D٨%٨٢%D٩%٨٤%D٩%A٧%%D٨ (٢٣٨١-B٣٪

Ethnographic movies as artistic memory
An ethnosemotic study for the Jewish character in the Iraqi short movie (Venice of the East)

Dr. Kawthar M. Ali Jabara

Besikci center for humanities Studies

BCHS- University of Duhok

Abstract:

Usually, cinematic research and critical studies combine documentary movie and ethnography, as the movie that deals with reality and reformulates it in an artistic way, and refers to the ethnographic movie as an artistic memory that aims to reveal an aspect of the tragedy of minorities, and presents an aspect of their culture and traditions. “Ethnographic movies enable us to draw attention to the tragedy of persecuted minorities, and thanks to ethnographic movie it has become possible for thousands of viewers in the West to learn about marginal and distant cultures,” says Jean-Paul Colin. This study came to put forward the

hypothesis that the ethnographic movie is not limited to documentaries, but the narrative movie, despite being fictional, can be an ethnographic movie, and an artistic memory that indicates what the other suffers from, in case a number of conditions are met. Our interest in the ethnographic movie came from the fact that it represents a visual memory documenting a people separated from others, whether by religion, nationalism or cultural customs and traditions. The ideal model for discussing and proving this hypothesis was the Iraqi short movie (Venice of the East) by addressing the character of the Iraqi Jew, that character that was absent from Iraqi cinematic works, especially movies after the year 2003, which witnessed a greater boom in the production of cinematic movies, especially short ones, but it attended the short movie, subject of this research.

The movie (Venice of the East 2018) by screenwriter Mustafa Sattar Al-Rikabi and the director Bahaa Al-Kazemi, which we chose for technical reasons, due to the quality of the cinematic language that the director used to express what he wants in this movie, whose only hero is the character of the Jewish man who does not have a name, whose role was played by the Iraqi actor (Sami Kaftan), as well as many of the signs contained in the visual text that provide signals that may be conscious or unconscious of the situation of this segment of Iraqis, and this will become clear in the course of the research, and other non-technical reasons we have mentioned above from the fact that the Iraqi fictional cinema did not address this segment of the Iraqi citizens.

We proved the hypothesis of the research in the first topic, which is a theoretical topic entitled (Ethnographic movie between documentary and fiction), in which we discussed two subjects: (The definition of the ethnographic movie) and (Can the feature movie be considered an ethnographic movie?!). The second topic, is applied and critical, in which we presented the research method (the ethnographic approach) followed by (a critical view of the movie), then we touched on (the customs of the Jewish community in the movie) and finally how it expressed all this through the signs contained in the cinematic language in which the movie was presented. We concluded the research with the most important findings.

It is worth mentioning that this research is a founding research and a first study on the ethnographic movie and its importance lies in that, it presents for the first time the hypothesis that the feature movie can be ethnographic and proves this. This research was followed by a second unpublished study entitled ((Forced displacement of Jews and manifestations of return in the movie (Venice of the East)).

Key words: Feture movie, Documintary movie, Jew, Cinamatic naration, Ithnographic movie, Ithnographi

الفيلم الإثنوغرافي بوصفه ذاكرة فنية

دراسة إثنوسينمائية لـ [illegible] في الفيلم الوثائقي [illegible]

(بندقية الشرق Venice of the East)

ABSTRACT

[illegible] فيلم [illegible]
كان الهدف
الإثنوغرافي من
[illegible] أن [illegible] فيلماً
روائياً، ولا تنطبق [illegible] هذه
الأفلام على [illegible]
الوثائقي. والفيلم
الدراسة والفيلم [illegible]
(بندقية الشرق)
2018 للمخرج بهاء
الكاظمي

Dr. Kawthar Jbara