جامعة قسنطينة3.

كلية علوم الإعلام و الاتصال والسمعي البصري.

قسم الصحافة.

الشعبة: علوم إنسانية /الفرع: إعلام واتصال. التخصص:إعلام واتصال.

صورة المرأة الجزائرية في السينما الثورية الجزائرية

«دراسة تحليلية لعينة من الأفلام السينمائية»

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث

-إعداد الطالبة:

أوكسل مريم.

السنة الجامعية 2020 / 2021

جامعة قسنطينة3 .

كلية علوم الإعلام و الاتصال والسمعي البصري

قسم الصحافة.

الرقم التسلسلي:...../

الرمز:.../.

شعبة: علوم إنسانية /فرع: الإعلام والاتصال. **التخصص: اعلام واتصال.**

صورة المرأة الجزائرية في السينما الثورية الجزائرية

«دراسة تحليلية لعينة من الأفلام السينمائية»

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث.

إعداد الطالبة:

أوكسل مريم.

إشراف الأستاذ:

أد. أحمد عبدلي

أعضاء لجنة المناقشة:

– أد. الطاهر أجغيم.	–جامعة قسنطينة"3".	– أستاذ التعليم العالي.	– رئيسا.
–أد.عبدلي أحمد.	–جامعة الأمير عبد القادر.	–أستاذ التعليم العالي.	–مشرفا ومقررا.
–د. رحموني لبنى.	– جامعة العربي بن مهيدي.	–أستاذ محاضر–أ–.	–عضوا مناقشا.
–د.مريم زعتر.	– جامعة قسنطينة"3".	–أستاذ محاضر–أ–.	–عضوا مناقشا.
–د. شرقي اسماعيل.	– جامعة الحاج لخضر.	–أستاذ محاضر–أ–.	– عضوا مناقشا.
– د. حليمة عايش.	–جامعة قسنطينة"3".	–أستاذ محاضر– أ–.	–عضوا مناقشا.

السنة الجامعية 2020 / 2021

تصريح شخصي:

أشهد أن الأطروحة التي أقدمها للحصول على شهادة دكتوراه الطور الثالث من كلية علوم الإعلام والاتصال والسمعي البصري جامعة قسنطينة"3"، هي نتيجة جهد شخصي، احترمت فيه أخلاقيات البحث (وخاصة منها: تجنب السرقة العلمية، واحترام خصوصية المبحوثين)، مما يجعلني صاحب حقوق ملكيتها الفكرية مع تحمل مسؤولية محتوياتها، وأعلن أنه يسمح بالاقتباس منها شريط الإقرار بذلك وفق قواعد المنهجية العلمية. كما أؤكد أن نص أطروحتي تمت مراجعته لغويا من قبل متخصصين.

الشكر:

-الحمد والشكر لله أولا على توفيقه لنا لإنجاز هذا العمل المتواضع، وبعد:

أتقدم بجزيل الشكر والتقدير للأستاذ "**أحمد عبدلي** " لقبوله الإشراف على هذه المذكرة، وعلى تقديمه الإعانة والمساعدة والتوجيهات القيمة والنصائح الرشيدة التي كانت من الحوافز المشجعة لإتمام هذه المذكرة.

كما أتوجه بجزيل الشكر لأستاذتي "**رحموني لبنى**" التي رافقتني منذ بداية مشواري الجامعي، وكانت لي القدوة، والمشجعة، المحفزة والمتعاونة في أصعب الظروف، و قال الرسول صلى الله عليه وسلم :(من صنع إليكم معروفًا فكافئوه، فإن لم تجدوا ما تكافئونه فادعوا له حتى تروا أنكم قد كافأتموه) فجزاك الله عني خير الجزاء أستاذتي.

-كما أتقدم بشكر خاص لأعضاء اللجنة المناقشة، على تحملهم عبء قراءة وتقييم هذا العمل.

الإهداء :

-إلى أبي رحمه الله.

-إلى أمي حفظها الله.

-إلى أخوتي وزوجي.

-إلى الأهل والأصدقاء.

-إلى أساتذتي.

-إلى كل طالب علم.

أهدي ثمرة هذا الجهد.

الملخص:

تسعى هذه الدراسة التحليلية للكشف عن الصورة التي قدمتها السينما الثورية عن المرأة الجزائرية إبان حرب التحرير، من خلال دراسة سيمولوجية تحاول الكشف عن خصائص وملامح هذه الصورة الفيزبولوجية والمعنوية، مسارات نضالها وأبرز الأدوار التي تؤديها في المجتمع، وكذا القيم التي برزت بها في الأفلام الثورية عينة الدراسة، و تكمن أهمية هذه الدراسة في الأهمية التي يفرضها الدور الفعال للسينما في خلق وتشكيل الصور الذهنية مختلفة، وكذا أهمية الدور النضالي الكبير الذي لعبته المرأة الجزائرية في الثورة التحريرية الكبرى.

وقد اعتمدت هذه الدراسة على منهج التحليل النصي، وفق المقاربة السيميولوجية لرولان بارث، لدراسة وتحليل عينة قصدية من الأفلام الثورية تمثلت في فيلم "معركة الجزائر" " الفيون والعصا"، لتتوصل الدراسة في الأخير إلى نتائج أهمها أن صورة المرأة الجزائرية في السينما الثورية لم تخرج عن إطار الصور النمطية التي تقدم بها المرأة في السينما الجزائرية عامة، فالسينما الجزائرية عامة والثورية بالأخص لم تفي المرأة حقها حول البطولات التي قدمتها وتضحياتها في سبيل تحرير الوطن، إذ أن الصورة المقدمة في الأفلام عينة الدراسة لا تعكس صورة حقيقة عن دور المرأة الجزائرية في الثورة التحريرية الكبرى، وعن العذاب الذي تعرضت له وكذا تضحياتها في سبيل تحرير الوطن.

الكلمات المفتاحية: الصورة الذهنية، المرأة الجزائرية، السينما الثورية، السينما الجزائرية، التحليل السيمولوجي.

Abstract:

The present analytical study investigates the representation of the Algerian woman in the Algerian revolutionary cinema. This study explores the semiological representation of woman's features and her role during the revolution, presented in the revolutionary cinema. As well as, it explores the women's values.

The importance of this study lies on the importance of the effective role of cinema in creating the mental representations; as well as, the important role which women had played during the leberation revolution.

Focuing on textual analusis and barth's approaches, I 'd done a film analysis of two celebrated Algerian films choosen in purposive sample.

The main findings of this study shows that the representation of woman in the Algerian revolution cinema does not diviate from the stereotype representation of woman in the Algerian cinema.

Keywords: Algerian Women, Mental image , Revolutionary cinema, Semiological analysis , Algerian cinema ,

فهرس المحتويات

الموضوع **الصفحة.**

-الشكر.

-الإهداء.

-الملخصات.....-ص 2 -

- فهرس الجداول..... ص7

-مقدمة.....ص9

الفصل الأول: موضوع الدراسة.

1.1الإشكالية..... ....ص12

2.1. أسباب اختيار الموضوع..... .ص15

3.1- أهمية الدراسة.....ص16

4.1 - أهداف الدراسة.....ص17

5.1- ضبط المصطلحات..... ص18

6.1 -الـدراسات السابقة.....ص23

الفصل الثاني: صورة المرأة الجزائرية في السينما الثورية الجزائرية.

1.2 **ماهية الصورة الذهنية.**

1.1.2 الصورة الذهنية، الأهمية والوظائف.....ص37

2.1.2 الصورة النمطية المفهوم والخصائص..... ص41

3.1.2 عوامل تشكل الصور الذهنية..... ص43

4.1.2 الفرق بين الصورة الذهنية والصورة النمطية.....ص44

2.2 **ماهية اللغة السينمائية..**

1.2.2 اللغة السينمائية المفهوم والخصائص.....ص47

2.2.2. تقنيات السينما والإخراج.....ص56

3.2.2 دوروسائل الإعلام في إنتاج الصور الذهنية و النطية.....ص61

3.2 التجربة السينمائية في الجزائر.

1.3.2 السينما في الجزائر البدايات و التطور.....ص69

2.3.2 تنظيم القطاع السينمائي في الجزائر.....ص85

3.3.2 بدايـات الإنتاج السـينمائي المشترك في السـينما الجزائرية.....ص87

4.2 المرأة في السينما الجزائرية.

1.4.2 السينما الثورية في الجزائر. ص91

2.4.2 حضور المرأة في الفيلم السينمائي الجزائري.....ص99

3.4.2 السينما النسوية بالجزائر.....ص106

الفصل الثالث: الإجراءات المنـهجية.

1.3–منـهج الدراسة.....ص111

.2.3 –أدوات جمع البيانات.....ص115

2.3–مجتمع البحث والعينة.....ص118

الفصل الرابع: الإطار التطبيقي للدراسة.

1.4–صورة المرأة في فيلم معركة الجزائر.

1.1.4 التحليل التعييني للمقاطع المختارة.....ص122.

2.1.4 التحليل التضميني للمقاطع المختارة..... ص167.

3.1.4 النتائج الجزئية لتحليل فيلم "معركة الجزائر".....ص236.

2.4– صورة المرأة في فيلم الأفيون والعصا.

.1.2.4 التحليل التعييني للمقاطع المختارة.....ص240
2.2.4 التحليل التعيني والتضميني للمقاطع المختارة.....ص275
3.2.4 النتائج الجزئية لتحليل فيلم الأفيون والعصا.....ص.311
-**النـتائج العـامة للدراسة**.....ص.317
-**خاتمة**.....ص632.
-**قائمـة المصادر والمراجع**.....ص.329
المـلاحق.....ص335.

فهرس الجداول:

الرقم	عنوان الجدول	الصفحة:
1	–وثيقة التقطيع التقني لريمون بلور.	141
2	التقطيع التقني للمقطع الأول من فيلم معركة الجزائر.	125
3	التقطيع التقني للمقطع الثاني من فيلم معركة الجزائر.	129
4	التقطيع التقني للمقطع الثالث من فيلم معركة الجزائر.	131
5	التقطيع التقني للمقطع الرابع من فيلم معركة الجزائر.	134
6	التقطيع التقني للمقطع الخامس من فيلم معركة الجزائر.	139
7	التقطيع التقني للمقطع السادس من فيلم معركة الجزائر.	147
8	التقطيع التقني للمقطع الأخير من فيلم معركة الجزائر.	156
9	جدول يوضح المقارنة بين مقطعي التفجيرات.	220
10	**التقطيع التقني للمقطع الأول من فيلم الأفيون والعصا.**	242
11	التقطيع التقني للمقطع الثاني من فيلم الأفيون والعصا.	248
12	التقطيع التقني للمقطع الثالث من فيلم الأفيون والعصا.	252
13	التقطيع التقني للمقطع الرابع من فيلم الأفيون والعصا.	259
14	التقطيع التقني للمقطع الخامس من فيلم الأفيون والعصا.	261

فهرس الأشكال: (مرفق في قرص مدمج ملحق بالأطروحة نظرا لإرتفاع عدد صفحاته).

المقدمة:

مقدمة:

تمتلك الصورة اليوم دورا بالغ الأهمية في بناء الآراء والأفكار والأحكام المختلفة، فالفرد يبني تصوراته حول الأشياء والمواقف التي تصادفه في حياته اليومية من خلال ما يتعرض له من صور مختلفة، سواء كانت ثابتة كالرسومات الكاريكاتيرية، أو متحركة كالصور التي تبثها وسائل الإعلام المختلفة من تلفزيون والسينما، وتشكل الصورة السينمائية بالأخص أهم الدعائم الاتصالية التي تساعد الفرد في خلق صور نمطية وذهنية عن مختلف القضايا، الأحداث، المؤسسات الأفكار وغيرها، بتأثير قوة اللغة السينمائية والعناصر التعبيرية الدالة التي تحويها الصورة الفيلمية، والتي تستخدمها السينما في بناء حبكتها الدرامية بطريقة تحمل الكثير من الدلالات والمعاني الضمنية.

برزت وظيفة السينما الاجتماعية والسياسية، في توجيه الرأي العام نحو تبني الآراء والأفكار الإيديولوجية الموجهة من طرف صانعي الأفلام، خلال الحربين العالميتين الأولى والثانية، حين استغل الألمان والروس السينما كأداة دعائية بامتياز، تساهم في نقل وتوجيه الرأي العام نحو تبني قيم ومبادئ بعينها. كما ارتبطت السينما منذ نشأتها بالتاريخ الذي أمدها بالعديد من المواضيع التي شكلت محور أفلامها، فيما غدت وثيقة مرجعية تاريخية بامتياز، تشكل أفلامها ذاكرة جماعية حية تحفظ تاريخ المجتمعات خلال حقب زمنية مختلفة.

إن السينما الجزائرية بدورها تميزت منذ نشأتها في رحم الثورة التحريرية –كما أشار الباحث جان الكسان–، بقدرتها على التعبير عن واقع المجتمع، مشاكله وهمومه، وعبرت طوال مسيرتها عن إيديولوجية الدولة وعن الخيارات السياسية والاقتصادية التي تتبعها، وبصورة أخص فقد ركزت على التاريخ النضالي للشعب الجزائري من خلال العديد من الأفلام الثورية التي تناولت موضوع الثورة التحريرية، وتطرقت إليها من مختلف الجوانب فأصبحت هذه الأفلام تشكل وثيقة مرجعية حول تاريخ الجزائر، من خلال أحداث وشخصيات الثورة التحريرية. وتبنى من خلالها الصور والانطباعات الذهنية عن هذه الثورة وأهم الفاعلين فيها.

من هنا جاءت هذه الدراسة لتبحث في طبيعة الصورة التي تقدمها السينما الثورية عن المرأة الجزائرية وهي من أبرز الفاعلين والمشاركين في الثورة التحريرية الكبرى، وتكمن أهمية هذه الدراسة في أهمية دراسة السينما الثورية الجزائرية تحديداً، خصوصاً وأنها تشكل مرجعا تاريخيا مهما للثورة التحريرية

الجزائرية، من خلال دورها في أرشفة تاريخ الجزائر، والحفاظ على الذاكرة الوطنية الجماعية، وكذا فهم تأثير طبيعة الإنتاج السينمائي في خلق صور ذهنية عن الثورة التحريرية الكبرى بصفة عامة. وعن المرأة الجزائرية بصفة خاصة.

ولمعالجة موضوع "صورة المرأة الجزائرية في السينما الثورية الجزائرية "جاءت هذه الراسة مقسمة إلى خمس فصول حيث تناول **الفصل الأول:** تحديد موضوع البحث، انطلاقا من الإشكالية الرئيسة للدراسة، تساؤلاتها الفرعية، أهدافها، أهميتها، وكذا الدراسات السابقة المعتمدة فيها، أما **الفصل الثاني:** فقد خصص للإطار النظري المعرفي للدراسة، الذي قسم إلى مباحث تناولت ماهية الصور الذهنية، تقنيات السينما، التجربة السينمائية في الجزائر، في حين خصصنا **الفصل الثالث:** للإجراءات المنهجية للدراسة، والتي شملت مجتمع البحث وعينته، المنهج المستخدم في الدراسة وكذا المقاربة النظرية المتبعة. فيما تناول **الفصل الرابع:** الإطار التطبيقي للدراسة، ويشمل عرض للإجراءات التحليلية المتبعة من ملخص الفيلم، بطاقة فنية للمخرج، جدول التقطيع التقني للمقاطع المختارة، القراءة التعيينية والتضمينية للمقاطع المختارة لتحليل، **الفصل الخامس:** عرض النتائج العامة للدراسة، والخاتمة.

.

الفصل الأول:
موضوع الدراسة

1.1 الإشكالية:

تعد السينما واحدة من أهم وسائل الاتصال الجماهيري التي مرت بمراحل تطور مختلفة، منذ أن كانت مجرد اختراع آلي لتسجيل الحركة المرئية، حتى أصبحت فنا مرئيا مستقلا عن الفنون الإنسانية الأخرى كالمسرح، الرسم التشكيلي، الموسيقى وغيرها، بعدما نهلت منها أساليبها ووظفتها في تطوير فنيات العرض التقني والدرامي، حيث كانت الحركة هي الجوهر الأساسي لتطورها، ورغم أن هذا الفن اعتبر في بدايته وسيلة لترفيه وتسلية الجماهير المنبهرة في البداية بجاذبية الصور المتحركة، إلا أنه سرعان ما بدأت هذه الحركة تفقد بريقها، فتم التفكير في كيفية تطوير عرض هذه الصور بطرق أكثر جمالية وإبداعية، وذلك من خلال إدخال تقنيات الصوت، الألوان والموسيقى عليها، ومحاولة تقديمها في سياقات تضفي عليها معاني أكثر تعبيراً وأعمق إيحاءاً، وهو ما ساهم في تطور السينما شكلا ومضمونا.

إن تطور السينما في الشكل والمضمون وآليات وطرق الإنتاج، جعلها من بين أكثر الفنون قربا بالواقع بعدما تخطت كونها وسيلة للتسلية والترفيه، وغدت من بين الوسائل الاتصالية الأكثر تأثيرا في الجماهير، حيث استمدت قوة تأثيرها من قوة محتواها، ومن الفرجة والمتعة التي تقدمها، من خلال استعمالها للغة فنية درامية تثريها جمالية الصورة السينمائية، التي ارتكزت بالأساس على فنون الحركة والصوت، المؤثرات السمعية والبصرية، الموسيقى، تقنيات التصوير ثلاثية الأبعاد وصولا إلى السينما الرقمية، حيث أسست هذه التقنيات والأساليب الفنية الإخراجية للسينما لغة خاصة، تميزها عن اللغات الأخرى بخصوصيتها ومميزاتها الإبداعية، والتي لها صيغة جمالية دقيقة تختلف باختلاف الزمان والمكان، ويساهم تفكيك وقراءة مفردات هذه اللغة السينمائية، في إمكانية الوصول إلى دلالات الشفرات الظاهرة والخفية في البنية السردية لأي فيلم، إذ غدا تحليل وقراءة الأفلام السينمائية يعتمد على مناهج علمية متخصصة ودقيقة.

يمكن القول اليوم أن السينما غدت مرآة عاكسة تعمل على إعادة نقل وإنتاج الواقع المعاش، فهي تعكس الأطر المرجعية والثقافية والايدولوجية الاقتصادية والاجتماعية للمجتمع عبر الشاشة بطرق وأساليب فنية عديدة، وذلك وفق وتوجهات تحددها البيئة التي أنتجت فيها وكذا مخرجيها، فهي بذلك تساهم في توجيه الأفراد لتكوين المواقف والآراء الفكرية والاجتماعية المختلفة، فالصورة السينمائية تعد المصدر الأبرز لتكوين الصور الذهنية عن الأشياء والأشخاص والأحداث في ذهن المتلقي، بما

تتميز به من خصائص تفوق قدرة التلفزيون والوسائل الأخرى على خلق الصور الذهنية لدى المتلقي، بسبب قوة اللغة التي تستخدمها السينما في بناء حبكتها الدرامية، والتي تحمل الكثير من الدلالات والمعاني التي تؤثر على سلوك الأفراد، وهو ما جعل العديد من الدول تتفطن لهذه الوسيلة الدعائية التي تساهم بشكل كبير في بناء الصور الذهنية والنمطية المختلفة، فاتجهت لتوظيفها لخلق صور محددة عن دول أخرى وكذا عن مواضيع واتجاهات معينة، فالغرب قد نجح على مدار السنين الماضية في خلق وتدعيم الصور النمطية المشوهة عن الإسلام والمسلمين، ذلك بعد عرض العديد من الأفلام السينمائية المسيئة للإسلام.

ولطالما سعت الدول الاستعمارية لتشويه صورة مستعمراتها من خلال توظيف السينما في حرب دعائية ضدها، فنجد أن السينما النازية قدمت أفلاما دعائية لهتلر، والسينما الأمريكية قدمت دعاية للرأسمالية من خلال أفلام هوليود في فترة الحرب العالمية الثانية والحرب الباردة، وكذا سعت السينما الكولونيالية الفرنسية في الجزائر، منذ نشأتها إلى تشويه صورة الجزائري من خلال العديد من الأفلام التي صورت الجزائري بطرق هزلية مضحكة، من أجل تحطيم انتماءاته العرقية والقومية وتمويه الرأي العام العالمي عن القضية الجزائرية، وعن الثورة الجزائرية المجيدة التي تعتبر واحدة من أعظم ثورات العالم في القرن التاسع عشر، والتي استطاعت التغلب على الاستعمار بفضل تعبئة وتضامن شعبها على اختلاف مستوياتهم الاجتماعية والمعرفية وحتى الجنسية.

وبدورها استُعمِلت السينما الجزائرية أيضا كسلاح مرئي ضد الاستعمار الفرنسي الغاشم، فبدايتها كانت ثورية بالدرجة الأولى للرد على السينما الكولونيالية، بعدما تيقن قادة جبهة التحرير الوطني بضرورة تجنيد الصورة السينمائية للخدمة الثورة وأهدافها، ومن أجل تدويل القضية الجزائرية في المحافل الدولية وكسب التأييد على المستوى الشعبي، حيث ركزت الأفلام والشرائط الوثائقية الأولى التي أنتجت قبل الاستقلال على كفاح ونضال الشعب الجزائري، من خلال تصوير مشاهد لأعضاء جبهة التحرير الوطني والمجاهدين في الجبال، وكذا تصوير مباشر لبعض العمليات الفدائية.

إن تطور السينما الجزائرية مر عبر مراحل أساسية، حددها مضمون الأعمال المنجزة، التي ارتبطت بشكل مباشر بالإطار السياسي والإيديولوجي والتنظيمي السائد، حيث شكلت الثورة وحرب التحرير في السنوات الأولى من الاستقلال الموضوع الرئيسي لجل السينمائيين الجزائريين، كاستمرار طبيعي لما بدأته خلال الثورة، لتتجه بعدها إلى تصوير ونقل الخيارات السياسية والاقتصادية

والإيديولوجية للدولة، التي شكلت خلال هذه الفترة المشرف الرئيسي على القطاع سواء من حيث الإنتاج أو التوزيع أو التنظيم، بإنشائها العديد من الهيئات والمؤسسات المسيرة للقطاع السينمائي، ثم اتجهت السينما الجزائرية في فترة السبعينيات إلى معالجة القضايا الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، إذ تميزت أفلامها بسيناريوهات ونصوص اجتماعية واقعية إلى حد بعيد، وسلطت مضامينها الضوء على العديد من الظواهر الاجتماعية، والإصلاحات السياسية وخيارات البناء الوطني في تلك الفترة وعلى رأسها الثورة الزراعية والصناعية، فقد تميزت منذ نشأتها بتعبيرها عن الواقع الاقتصادي الاجتماعي والسياسي المعاش، وبعد مرور أكثر من خمسين سنة على نشأة السينما لازلت الثورة التحريرية تشكل أهم المواضيع التي تغذي بها الأفلام الجزائرية سيناريوهاتها برؤى وتوجهات مختلفة.

نهلت السينما الجزائرية من الثورة التحريرية، الكثير من الأفكار والتصورات وظلت الثورة مصدر إلهام للكثير من المخرجين الجزائريين والعالميين للاقتباس منها، وتقديم الدروس والعبر عن معاناة الشعب الجزائري وصبره وتضامنه وكفاحه المستمر، ولا غرابة إذ شكلت المرأة جزءا أصيلا في هذه الأعمال السينمائية، فالمرأة الجزائرية لم تتوان عن محاربة ورفض الاستعمار الفرنسي منذ دخوله للجزائر، بشتى الطرق والأساليب رغم ما كانت تعانيه من ظروفٍ قاسية، جهل، وفقر وتهميش، وذلك من خلال مشاركتها الفعالة في الثورة التحريرية بين العمل الميداني والنضال الكفاحي، ودورها لم يقتصر على الجانب الاجتماعي فقط، بل تجاوزت أثناءالاحتلال الفرنسي المهام الطبيعية التي توكل لها، و أعطت المرأة في الأرياف والمدن على حد سواء دفعاً قويا للثورة التحريرية الكبرى، وتعدد نضال وكفاح المرأة الجزائرية من رفع السلاح ووضع القنابل والمشاركة في المظاهرات والإضرابات إلى ممارسة العمل السياسي والانخراط في الأحزاب والجمعيات، ولم يتخلف دورها أو يقل عن ما قدمه المجاهد، فنجدها تقف بجانب الرجل من جهة، وتساهم بمفردها من جهة آخر، فقد كانت المجاهدة بمالها ونفسها، الفدائية، المعلمة، الممرضة، المسبلة، والمناضلة، وشملت تضحيتها كل الميادين، واستطاعت المرأة أن تكون عنصرا فعالا في فك الحصار المفروض على المجاهدين في الأرياف والجبال والمداشر، من خلال التمويه وتزويد المجاهدين بالمؤونة، وغيرها من الأدوار التي قدمتها لخدمة الثورة التحريرية، وهو ما أدى إلى اعتقالها سجنها وتعذيبها وحتى اغتصابها، هذه المسؤوليات والمهام التي أسندت للمرأة الجزائرية خلال الثورة التحريرية جعلتها تخرج من أدوارها الثانوية لتنتقل إلى أدوار أساسية في قيادة الثورة التحريرية الكبرى، ويسجل التاريخ الإنساني الدور البطولي الذي قدمته

المرأة الجزائرية بالأخص في مقاومة الاستعمار الفرنسي، على غرار "لالة فاطمة نسومر"، "وجميلات الجزائر " ...الخ، وغيرهن من الأسماء التي يزخر بها التاريخ الجزائري، ولعل ما يهمنا في هذه الدراسة هو التركيز على فترة الثورة التحريرية الكبرى ودور المرأة في هذه الفترة بالذات.

وانطلاقًا مما سبق ذكره عن دورة المرأة في الثورة التحريرية الكبرى، ومن أهمية السينما في خلق وتدعيم الصور الذهنية المختلفة؛ فإن دراستنا جاءت لتكشف عن حقيقة الصورة التي قدمتها السينما الثورية عن المرأة الجزائرية إبان الثورة التحريرية من خلال الإجابة على التساؤل الرئيس الآتي: **ما هي الصورة المقدمة عن المرأة الجزائرية في السينما الثورية الجزائرية ؟**

ومن هنا طرح التساؤلات حول فيلمي الدراسة:

– ما هي ملامح ومؤشرات الصورة المسوقة عن المرأة في السينما الثورية؟

–ما هي القيم التي برزت بها شخصية المرأة في الأفلام الثورية –عينة الدراسة–؟

–ما هي الأدوار التي ظهرت بها المرأة في الأفلام الثورية –عينة الدراسة–؟

– ما هو الفرق بين الصور المقدمة عن المرأة الجزائرية في الأفلام الثورية –عينة الدراسة ؟

–هل هناك تأثير لإيديولوجية المخرج على التصور العام المقدم عن المرأة في الأفلام الثورية–عينة الدراسة؟

2.1– أسباب اختيار الدراسة:

تتطلب أي دراسة علمية من الباحث تحديد جملة من الأسباب الذاتية والموضوعية التي دفعته للقيام بها، ومن هنا فإن اختيارنا لدراسة موضوع :"**صورة المرأة الجزائرية في السينما الثورية الجزائرية** " جاء وفقا لعدة أسباب منها:

- **الأسباب ذاتية:**

–الرغبة الذاتية لدراسة مواضيع متعلقة بالسينما الجزائرية، وما تحمله من مضامين مختلفة في جل المجالات، رغم ما يعانيه الباحثون في مجال السينما الجزائرية، من نقص المراجع والمصادر الخاصة بالإنتاج السينمائي الجزائري.

-الفضول العلمي للبحث في مجال السيمولوجيا الذي يعتبر مجالا خصبا لدراسة الدلالات والمعاني والرموز الضمنية، التي تقدمها المضامين الإعلامية بصفة عامة، والسينمائية بصفة خاصة عن مختلف المواضيع والأحداث.

-الاهتمام بقضايا المرأة الجزائرية، وبالأخص البحث عن طبيعة الصورة التي تقدمها وسائل الإعلام عن المرأة الجزائرية إبان الثورة التحريرية.

-استكمال مسيرة البحث في مجال السينما الجزائرية، والذي بدأته الباحثة في طور الماستر بمذكرة حول "ظاهرة الهجرة غير الشرعية في السينما الجزائرية".

-طبيعة تكوين وتأهيل الباحثة في مجال السمعي البصري ما يؤهلها لإجراء هذه الدراسة.

- **الأسباب موضوعية:**

-تعدد الأفلام الجزائرية التي تناولت الثورة التحريرية الكبرى، بمختلف التوجهات وعلى فترات زمنية متعاقبة منذ الاستقلال إلى يومنا هذا، ما يثير تساؤلات عن الدلالات والقيم التي تحملها هذه الأفلام، وعن طبيعة الصورة التي شكلتها عن دور المرأة إبان الثورة التحريرية الكبرى.

-الدور البارز للسينما كوسيلة أساسية في تشكيل وصناعة الصور الذهنية أو النمطية حول مختلف القضايا والأحداث، جعلنا نعتمد عليها كمتغير أساسي في البحث عن الصور التي تقدمها وسائل الاتصال الجماهيرية عن المرأة.

-قلة الدراسات الأكاديمية التي تبحث في صورة المرأة الجزائرية خلال الثورة التحريرية الكبرى بصفة خاصة، وتركيز أغلب الدراسات التي أنجزت حول المرأة على واقعها ووضعيتها في المجتمع بعد الاستقلال.

-تركيز جل الباحثين على استخدام تقنية تحليل محتوى المواد السمعية البصرية، وإغفالهم لتقنية التحليل السيميولوجي التي تعتبر التقنية الأنسب لمثل هذه الدارسات، التي تبحث عن الرسائل الخفية والضمنية في مضامين الوسائل الإعلامية والسينما بالخصوص.

3.1- أهمية الدراسة:

تعد أهمية الدراسة القيمة المضافة لمسار البحث العلمي في مجال هذه الدراسة، ومن هنا تكمن أهمية وقيمة هذه الدراسة في ما يلي:

- الأهمية التي يفرضها الدور الفعال للسينما في خلق وتشكيل الصور الذهنية المختلفة، خاصة بعد تزايد استخدامها كوسيلة دعائية وكأداة لنقل وإنتاج الآراء والأفكار والقيم، التي يتبنها المجتمع الذي أنشأت فيه.

-وكذا أهمية دراسة السينما الثورية الجزائرية، التي تشكل مرجعا تاريخيا مهما للثورة التحريرية الجزائرية، من خلال دورها في أرشفة تاريخ الجزائر، والحفاظ على الذاكرة الوطنية الجماعية، وكذا فهم تأثير طبيعة الإنتاج السينمائي في خلق صور عن الثورة التحريرية الكبرى بصفة عامة. وعن صورة المرأة الجزائرية بصفة خاصة.

-أهمية الدور النضالي الكبير الذي لعبته المرأة الجزائرية، التي تعد أحد أهم الفاعلين في الثورة التحريرية الكبرى، وبيان هذا الدور من خلال الأفلام الجزائرية التي جسدت الثورة التحريرية الجزائرية.

- أهمية الدور الذي تلعبه السينما الثورية الجزائرية في كتابة تاريخ المرأة المجاهدة، وما يقتضيه من تشكيل صور ذهنية إيجابية عن المرأة المجاهدة. تساهم في تعزيز مكانة وصورة المرأة الجزائرية في المجتمع.

- أهمية تطبيق المقاربة المنهجية السيمولوجية في فهم دلالات الصورة السينمائية، خاصة وأنها تحمل العديد من القيم والرسائل الضمنية والمعاني الإيديولوجية المختلفة.

4.1- أهداف الدراسة:

تعتبر أهداف الدراسة الدوافع التي تكمن وراء إعداد البحث، فلكل بحث هدفه ودوافعه وأغراضه التي أعد من أجل تحقيقها، فضلا عن الهدف العام لكل البحوث وهو الهدف العلمي.(عناية، 1992، صفحة 42) وتتمثل أهداف دراستنا في ما يلي:

-معرفة الصورة المقدمة عن المرأة الجزائرية في السينما الثورية الجزائرية.

-الكشف عن القيم التي برزت بها شخصية المرأة في السينما الثورية الجزائرية.

- التعرف على الأدوار التي ظهرت بها المرأة في السينما الثورية الجزائرية.

- عقد مقارنة بين الصورة المقدمة عن المرأة الجزائرية في مختلف الأفلام الثورية من خلال دراسة أوجه الاختلاف والتشابه بينها.

-رصد تأثير إيديولوجية المخرج على التصور العام المقدم عن المرأة في السينما الثورية.

1- 5 تحديد المصطلـحات والمفاهيم:

تحتاج كل دراسة إلى توضيح المصطلحات التي يتم الاعتماد عليها وتعريفها اصطلاحيا ثم إجرائيا، ويلجأ الباحث إلى تعريف بعض المصطلحات التي يكتنفها غموض في فهمها، أو فهمها على نحو مغاير لما أراده الباحث"(العطار، 2012، صفحة 193). وقد ركزت الدراسة الحالية على عدد من المفاهيم وهي: الصورة الذهنية، السيمولوجيا، السينما.

أ- مفهوم الصورة الذهنية:

لتحديد مفهوم الصورة الذهنية، نورد أولا بعض المعاني والتعريفات الخاصة بالصورة كمصطلح مستقل: حيث يعطي المعجم الوسيط تعريفا للصورة بأنها: "صورة الشيء أو الشخص، رسمه على الورق أو الحائط ونحته بالقلم ...أو آلة تصوير، وصَّور الأمر وصفه وصفا يكشف جزئياته، تصور تكونت له صورة وشكل، هيئة، شكل، صورة بشرية، صنع الله الإنسان على صورته، وكل ما يصور بآلة التصوير الشمسي، وصورة الشيء خياله في الذهن والعقل (نعمة و آخرون، 2000، صفحة 440).

- وقد عرف **معجم الفن السينمائي** الصورة وما يتوافق ويجعلها وسيلة تذكارية بحيث ورد فيه:

"الصورة الضوئية أو الفوتوغرافية التي تأخذ للمناظر والأشخاص والأشياء من أجل الاحتفاظ بها ومشاهدتها والرجوع إليها بين الوقت والأخر") (عبد الله الثاني، 2008، صفحة 162)

والصورة الصفة تختلف في معناها عن الفعل كما ورد في **القران الكريم**:"هُوَ الَّذِي يُصَوِّرُكُمْ فِي الْأَرْحَامِ كَيْفَ يَشَاءُ لَا إِلَٰهَ إِلَّا هُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ"،الله هو المصور، أبدع كل شيء خلقه، خلق الإنسان من طين صوره كيف شاء وركبه في أحسن صورة، وعلمه رسم الصورة وبناء الصورة، والتعبير بالصورة وقراءة الصورة والاستجابة وفي اللغة من صور والمصور من أسماء الله الحسنى.

-كما يشار إلى الصورة أنها ليست إلا تعبيرا بصريا وإبداعيا، يسلك سبل التخيل وترجمة الأفكار بمعان مستمدة من البيئة الثقافية التي يتحرك فيها خطاب الصورة، وذلك من خلال مستويين الأول إخباري وهو مستوى الاتصال بين المرسل والمستقبل، والثاني رمزي وهو مستوى الدلالة والمعنى الواضح أو الإيحائي للصورة.(عباس، 2012، الصفحات 16-17)

- الصورة الذهنية لغويا:

يعود في أصله اللاتيني إلى كلمةImage المتصلة بالفعلImitari يحاكي أو يمثل، وعلى الرغم من أن المفهوم الغوي للصورة الذهنية يدل على المحاكاة والتمثيل، إلا أن مفهومها الفيزيائي هو الانعكاس المعنى الذي أشار إليه معجم ويبستر.(المزاهرة، 2015، صفحة 287).

- **كما عرفها معجم ويبستر:** على أنها مفهوم عقلي شائع بين أفراد جماعة معينة، يشير إلى اتجاه هذه المجموعة الأساسية نحو شخص معين، نظام معين، طبقة بعينها، جنس بعينه، فلسفة سياسة، قومية بعينها، أو أي شيء أخر." (عجوة، 2003، الصفحات 4-6)
- **أما قاموسOxford:** تقليد بارع للشكل الخارجي للشيء مثل التمثال، ويذكر أيضا أنImage هو فعل متعدي بمعنى يصنع صورة أو يصفImage ويضع صورة أي يصنع تمثالا لشيء هي أيضا أنموذج Typeوفكرة Idée أو يصور.
- **ويعرفها معجم الوسيط:** أنها الشكل والتمثال المجسم بمثابة خياله في الذهن أو في العقل، ويقصد بالصورة في المعجم العربي الأساسي كل ما يصور مثل الشكل التمثال المجسم النوع، والصفحة " (الشيخ، 2009، صفحة 4).
- **أما معجم المورد:** فعرفها بأنها الصورة أو الإنطباعة الذهنية أو الفكرة أو المفهوم أو التصوير الحي وكذلك تشبيه واستعارة بلاغية."(الجبوري، 2010، صفحة 163)
- **وجاء معناها في القرآن:** في العديد من الآيات التي تجعل المعرفة القائمة على الحس المباشر الذي ينقل إلى الإنسان شعوره بالأشياء حوله، وإدراكه لطبيعة العلاقة معها سواء أكان هذا الشيء خيرا أم شرا، وكذلك لعلمه بالمعلومات التي يتميز بها عن غير من المخلوقات مثال ذلك: "إن السمع والبصر.. مسؤولا"، "وقوله تعالى: "والله أخركم. ..لعلكم تشكرون"

وقد اعتمدت الآيات الكريمة على العلاقة بين الإنسان وما حوله والتجربة التي يعيشها ليكون رؤيته للأشياء ضمن قناعته الخاصة التي يكونها بالفهم والتعقل." (مخلوف، 2012، صفحة 133)

- تعريف الصورة الذهنية اصطلاحا:

هي تصور عقلي شائع، فرديا، أو جماعيا، نحو شيء معين، وقد يكون هذا الشيء فردا، أو جماعة، أو شعبا، أو دينا، أو رأيا، أو مذهبا بحيث تتحول هذه الصورة إلى مدلول يستحضره الذهن بمجرد استحضار هذا الشيء وقد يبني المتصور لهذه الصورة مواقفه وعلاقاته مع هذا الشيء بناءا على هذا التصور مما يؤدي مع التراكم إلى تحول الصورة الذهنية إلى مركب من الأحكام والتصورات والانطباعات المتنوعة. (سالم، 2014، صفحة 55)

–وتعرف أنها: استحضار العقل أو التوليد العقلي لما سبق إدراكه بالحواس وليس بالضرورة أن يكون ذلك المدرك مرئيا، إنما مسموعا ملموسا، وهذا الاستحضار للمدركات الحسية مجال اختلاف بين البشر لإتباعهم تبعا لاختلافهم في أنواع التجارب مع الأشياء الحسية التي مر بها كل منهم، والتي يتألف منها رصيده النفسي الذي يستشار عند حضور الرمز الدال ،وهو الكلمة أو التعبير الحدث، وأشار ريتشارد: أنه ينبغي أن ندرك بوضوح تام أن الأفراد لا يختلفون فيما بينهم في أنماط الصور التي يستخدمونها فحسب، وإنما هم يختلفون أكثر من ذلك في طبيعة الصور الجزئية الخاصة التي يولدونها " (حجاب ب، 2003، الصفحات 235–236)

وتعرف للصورة الذهنية أيضا إلى أنها تتكون من تفاعل معرفة الإنسان بالعوامل التالية:

–المكان الذي يعيش فيه الفرد وموقعه من العالم الخارجي.

–الزمان والمعلومات التاريخية للحضارة الإنسانية.

–العلاقات الشخصية، وروابط الأسرة والأصدقاء.

–الأفعال المرتبطة بعالم الطبيعة والخبرات المكتسبة حيالها.

–الأحاسيس والمشاعر والانفعالات" (جيرينو، 2016، صفحة 51)

فالصورة الذهنية عند كينت هي تفاعل معرفة الإنسان مع المكان والزمان والعلاقات الشخصية والخبرات المكتسبة والمشاعر.

–وهناك من يعرف الصورة الذهنية بأنها الانطباع الذي يخلد في الذهن، وهو تصور عقلي نحو شخص، شيء معين، وهذا الانطباع الذهني يحضر جميع الخبرات عن تلك الأشياء في عبارات محددة وتصور سريع يمد في الذهن –فلاش –أثناء سماع ذلك الاسم أو رؤية ما يمثله." (الكردي، 2013، صفحة 334).

- تعريف الصورة الذهنية إجرائيا:

–نقصد بالصورة الذهنية في هذه الدراسة، التصورات والأحكام العقلية التي تخلقها السينما الثورية الجزائرية من خلال الأفلام–عينة الدراسة –في ذهن المتلقي، حول وضع المرأة الجزائرية إبان الثورة التحريرية، من حيث: قيمها، وملامحها الفيزيولوجية المعنوية، أحوالها المعاشية، نضالها، وأبرز أدوراها.

ب– الســينما:

* تعريف السينما لغة: عرف معجم الرائد السينما على أنها :"فن إنتاج وإخراج الأفلام التي تعرض على الشاشة البيضاء، دار أو صالة لعرض الأفلام.

وهي اختصار لكلمة cinématographe أي التسجيل الحركي وهذه الكلمة متعددة المعاني تدل في الوقت نفسه على الأسلوب التقني وإنتاج الأفلام وعرضهاوقاعة العرض، ومجموع نشاطات هذا الميدان تاريخ السينما. (ماري، 2007، الصفحات 17–18).

* تعريف السينما اصطلاحا:

هي وسيلة إعلام جماهيرية للتوجيه والإقناع والتثقيف والتعليم، ويمكن أن تتكون وسيلة هدم جماهيري إفساد شعبي لو أسئ استخدامها، وفسد مضمونها (حجاب أ، 2004، صفحة 299) وعرفت أيضا على أنها:"فن الصور المتحركة، فالصورة السينمائية هي حقا في جوهرها تكون حقيقة متحركة، وقد كان أيزنشتين على حق حينما كتب أن الحركة تكون حقا القيمة الجمالية الأولى للصور على الشاشة فالحركة والاستمرار في الصور يكونان جزءا من تعريف السينما ذاته(حجاب ب، 2003، صفحة 1452).

– أما عن الفيلم فيشير **قاموس أكسفورد الإنجليزي** إلى أن أول استعمال لكلمة فيلم كانت عام1945، أما في المجال السينمائي فيعود إلى1897، حيت كانت تستخدم للإشارة إلى بكرة السيلوليد المستعملة في الفيلم السينمائي، ثم بدأت كلمة فيلم تكتسب معان متنوعة منذ العقد الأول من القرن العشرين، ومن تلك المعان فيلم سينمائي، فيلم روائي، فيلم طويل، واستعملت كأول مرة للدلالة على فن السينما عام 1911 لتشير إلى العملية الكاملة لصنع فيلم السينما (كيفين، 2008، صفحة 175).

* تعريف السينما الثورية إجرائيا:

السينما التي نقصدها في هذه الدراسة، الأفلام الروائية الجزائرية الطويلة، التي اتخذت من الثورة التحريرية الكبرى موضوع لها.

ج-السيمولوجيا:

* تعريف السيمولوجيا لغة:

هي كلمة مشتقة من الكلمة اليونانية Sémeion أي دليل أو علامة (روميراكاستيليو، د.س، صفحة 76) وLogos بمعنى الخطاب أو العلم، وبذلك تصبح كلمة Sémiologie علم العلامات أو علم الدلالة.

* تعريف السيمولوجيا اصطلاحا:

"هي دراسة جميع الدلائل غير اللسانية التي توظف داخل الحياة الاجتماعية (إبراقن، 2004، صفحة 4) وقال وريث المدرسة السيمولوجية **رولان بارث:** أنها علم يدرس كل أنساق العلامات، مهما كان وجوهرها وآيا كانت حدودها صوتا، حركات،موسيقى وأمتعة(Objets) بالإضافة إلى الظواهر الجوهرية المعقدة، التي توجد في الأشكال الاحتفالية والبروتوكولية أو حتى المشاهد الفرجوية، بما هي أنساق دلالية في حدها الأدنى إن لم تشكل لغة قائمة بذاتها. (محسن، 2012، صفحة 60) ويعول بارت على هذا العلم في تقديم يد المعونة لجميع الأبحاث، وتؤدي دورها في جميع المعارف كما هو شأن الدليل في الخطاب". (بارث، 1993، صفحة 25)

-وقد عرفها أيضا شارل بيرس في كتابه "**البنية الغائبة**" "La structure Absente" " أن السيميولوجيا تعني علم العلامات وهي أيضا علم خاص بالعلامات هدفها دراسة المعنى الخفي لكل نظام علاماتي فهي تدرس لغة الإنسان والحيوان وغيرها من العلامات غير اللسانية، باعتبارها نسق من العلامات مثل علامات المرور، أساليب العرض في واجهات المحلات التجارية الخرائط والرسوم البيانية وغيرها.. تهتم السيميولوجيا بالعلامة من حيث طبيعتها وتسعى للكشف عن القوانين المادية والنفسية التي تحكمها وتتيح إمكانية تمفصلها داخل التركيب." (عبد الله الثاني، 2008، صفحة 67)

وتعرف السيمولوجيا أيضا: على أنها "دراسة الإشارات،الشفرات أي الأنظمة التي تمكن الكائنات البشرية من فهم بعض الأحداث،أو الوحدات بوصفها علامات تحمل معنى، وهذه الأنظمة هي نفسها

أجزاء أو نواحي من الثقافة الإنسانية. (شولز، 1994، صفحة 14)"وهي طريقة شرح كيفية إنتاج المعنى"وتعني السيمولوجيا في معناها العام علم الدلالة،العلامة "

–تجدر الإشارة بأن السيمولوجيا مرتبطة ارتباطا وثيقا بالنموذج اللساني البنيوي الذي أرسى دعائمه العالم السويسري، فرديناند دي سوسير منذ القطيعة الإبستيمولوجية التي أحدثها في ميدان الدراسات الألسنية، حيث جعلت هذه القطيعة اللسانيات العلم الشامل والرائد الذي تستفيد منه مختلف المدارس" بالنسبة **لرولان بارت** يجب أن تكون السيمولوجيا مجرد فرع من علم اللسان وليس العكس وذلك نظرا للضعف الملحوظ في مناهج الأنظمة السيميولوجية لانطوائها تحت علم اللسان، بحيث تقتضي دراسة كل مجموعة سيمولوجية مهمة الخضوع إلى مناهج علم اللسان:لا يمكن أن تكون المعرفة السيميولوجية حاليا إلا صورة عن المعرفة اللسانية." (إبراقن، 2004، صفحة 62).

1– 6 الدراسات السابقة:

هي الدراسات التي أجريت حول موضوع له صلة مباشرة أو غير مباشرة بالموضوع محل الدراسة، وقد تتشارك الدراسات السابقة في المتغير المستقل أو التابع أو يشتركان في العلاقة بين المتغيرات والتي يتجه إليها الباحث من أجل مساعدته في الإجراءات المنهجية والنظرية وكدا التطبيقية لدراسته.

واعتمدت الدراسة الحالية على مجموعة من الدراسات السابقة الجزائرية وهي كالأتي:

الدراسة الأولى: "**الإيديولوجيا في الفيلم التاريخي**"، دراسة نصية سيمولوجية لفيلم معركة الجزائر، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجيستر في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر،1999 للباحثة حورية حراث.

تمحورت إشكالية هذه الدراسة حول: كيفية تحديد المضامين الايديولوجية التي يحويها الفيلم السينمائي؟ و انطلقت من عدة تساؤلات فرعية أهمها:

–ما هو سبب سيطرة الأفلام التاريخية التي تصور حرب التحرير على الإنتاج السينمائي الجزائري؟
–هل اهتمت الأفلام التاريخية بعرض التاريخ كحدث أم حاولت صياغته في إطار إيديولوجي معين؟
–ما هي الصورة التي رسمتها الأفلام التاريخية عن شخصيات المجاهد، الضابط، الفلاح والمرأة؟

اعتمدت الدراسة على منهج التحليل السيمولوجي لتحليل فيلم "معركة الجزائر، وتوصلت إلى نتائج أهمها:

-تمكن الفيلم من إبراز حقيقة الدور الفعال الذي قامت به المرأة الجزائرية في معركة الجزائر، وروح الجماعية التي ميزت بعض فئات المجتمع.
-قام الفيلم على خطاب انتقائي، أي يختار بعض العناصر ويخفي أخرى، وعن طريق هذا الإبراز والإخفاء تظهر إيديولوجية المخرج.
-يحتوي الفيلم على قيم محلية تخص الجزائريين، فالحيز المكاني الذي يجري حوله الصراع بين الجزائريين والفرنسيين لديه دلالة خاصة فهو يمتثل الأصالة. وكذا استخدام الفيلم لباس "المرأة الحايك"الذي بدوره يحمل قيمة محلية عند العاصميين.
-يحتوي الفيلم معركة الجزائر على قيم إنسانية مثل التضحية، الشجاعة، الخوف.

الدراسة الثانية: "**صورة المرأة في السينما الجزائرية**"، تحليل نصي لفيلم نوبة نساء جبل شنوة، القلعة للباحثة عواطف زراري، قدمت كمذكرة مكملة لنيل شهادة الماجيستر في علوم الإعلام والاتصال بجامعة الجزائر، سنة2002/2001.

وقد جاءت هذه الدراسة لتبحث في موضوع السينما الجزائرية وعلاقتها بقضايا المرأة، من خلال معرفة حقيقة الصورة التي حاولت السينما الجزائرية تقديمها عن المرأة وهل هذه الصورة نابعة من واقع المرأة، أم لها صلة بالتوجه الإيديولوجي الذي ينتمي إليه المخرج سواء كان رجل أو امرأة، وهذا من خلال الأسئلة الفرعية التالية:

-ماهي ملامح الصورة التي حاولت السينما الجزائرية تقديمها عن المرأة ؟

-وهل هذه الصورة نابعة من الواقع الاجتماعي للمرأة ؟

-هل كون معظم المخرجين رجال قد أثر على مصداقية الصورة المقدمة عن المرأة في السينما الجزائرية؟

-ما هو الخطاب الإيديولوجي الضمني الذي يحمله كل من فيلم القلعة وفيلم نوبة نساء جبل شنوة؟

وهدفت من خلال هذه الدراسة إلى استخلاص واكتشاف معالم الصورة المرسومة للمرأة الجزائرية عبر الفيلم.

اعتمدت الدراسة على منهج التحليل النصي السيمولوجي لعينة قصدية من الأفلام السينمائية، بالاعتماد على طريقة رولان بارث في تحليل النصوص وتمثلت العينة في:

* **نوبة نساء جبل الشنوة** إخراج آسيا جبار، مقتبس من روايتها، على اعتبار أن له علاقة مباشرة بموضوع الدراسة.

***القلعة:** محمد شويخ .

لتتوصل الدراسة في الأخير إلى نتائج أهمها:

-جاء فيلم آسيا جبار مرآة عاكسة للصورة الذهنية التي تحملها عن المرأة التي لطالما كتبت عنها في نصوصها الأدبية، صورة ذات توجه نسوي بحت يدعو إلى تحرر المرأة من خلال تحررها عبر الفضاء الكلام، الجسد.

-التركيز على الفضاء الخارجي من خلال إظهار المرأة متنقلة عبر فضاء خارجي، كان فيما مضى محتكر من طرف الرجال وعمل الفيلم على توظيف الفضاء الداخلي، من خلال إبراز حرية المرأة نسائية محتجزة عن وضعية المرأة الريفية.

- أما فيلم القلعة فقد حمل مضمون إيدولوجي من منظور أخر معاكس تماما للمنظور الذي قدمته آسيا جبار، فجاءت صورة المرأة تقليدية، تعبر عن تلك المرأة الضعيفة التقليدية المقهورة.

-ركز فيلم القلعة على فضاء واحد هو الفضاء الداخلي لبيوت القرية وهو الفضاء الوحيد المسموح به للمرأة ونادرا ما توجد المرأة خارج هذا الإطار، واختلف في توظيف الفضاء مع الفيلم الأول الذي وظفه ليكون وسيلة تعبير عن حرية المرأة، أما الثاني وظفه ليبين الضغط الذي يمارسه هذا الفضاء من أجل كبح حريتها.

الدراسة الثالثة: "**صورة الطفل في السينما الجزائرية الثورية**"، دراسة وصفية تحليله لفيلمي أبناء نوفمبر، وفيلم كراتوش غولواز، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجيستر في علوم الإعلام والاتصال، للباحثة لونيس زينب، سنة 22014/2013.

تمحورت إشكالية الدراسة في أن الصورة قد تعكس فعلا أو لا تعكس حقيقة الحادثة أو الظاهرة التي عرفتها مسيرة مجتمع معين، فإن الدراسة انطلقت أساسا وبطريقة وصفية على جانب محدد صورته السينما الجزائرية، التي اهتمت بالأفلام التي تدور مواضيعها حول حرب التحرير الوطني بحيث بين الدور الأساسي للمجاهد سواء كان رجلا أو امرأة التي حاولت الصورة أن تعكسه انطلاقا من حقائق وحوادث تاريخية وبدون أن ننسى صورة الطفل الذي هو موضوع هذه الدراس ، ولمعرفة هذه المعاني والصور طرحت الإشكالية التالية:

-كيف عكست السينما الجزائرية صورة الطفل الجزائري أثناء الثورة التحريرية من خلال فيلمي أبناء نوفمبر، كرتوش غولواز؟

للإجابة على هذه الإشكال طرحت الباحثة مجموعة من الأسئلة الفرعية:

-ماهي الصورة التي بين فيها المخرجين في فيلمي أبناء نوفمبر، وكارتوش غولواز الطفل الجزائري؟
-كيف ساهمت شخصية الطفل في السينما الجزائرية في بيان الدور الذي لعبه أثناء الثورة إذا قارناه بالواقع؟
-ما مدى صدق صورة الطفل التي قدمها هذان الفيلمان الثوريان ؟

وسعت هذه الدراسة إلى كشف العلاقة بين وقائع حرب التحرير والأفلام التي صورتها السينما الجزائرية التي تناولت موضوع الطفل الجزائري أثناء الثورة وبعد الاستقلال من – والتغيرات التي طرأت على مواضيعها وبما أن الطفل هو كذلك لعب دورا في تحرير الوطن.

اتبعت هذه الدراسة المنهج الوصفي واختارت فيلمي أبناء نوفمبر، وكرتوش غولواز كعينة قصدية للدراسة.

لتتوصل في الأخير إلى عدة نتائج أهمها:

– أن السينما الجزائرية نجحت نوعا ما في بيان الدور الحقيقي الذي لعبه الطفل الجزائري أثناء الثورة التحريرية، ويظهر بصفة خاصة في فيلم أبناء نوفمبر والأفلام التي عالجت صورة الطفل في السينما الثورية تبقى قليلة مقارنة بالأفلام التي عالجت مختلف المواضيع.

–ركز الفيلمين على الطفل بصفته البطل الرئيسي في المقاومة ويبرز هذا الاستنتاج في فيلم أبناء نوفمبر بحيث صور المخرج الطفل مراد على أنه بطل ومنحه الدور الرئيسي.

الدراسة الرابعة:" **صورة المرأة المغاربية في السينما المغاربية**"، تحليل سيمولوجي لعينة من الأفلام، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في علوم الإعلام والاتصال بجامعة الجزائر، للباحثة نايلي نفيسة، سنة 2013/2012.

هذه الدراسة تبحث على العناصر الأساسية التي يوظفها المخرج السينمائي المغاربي لتصوير المرأة وعلاقتها بمختلف الأفراد في بيئتها الاجتماعية من خلال طرح الإشكال الأتي: كيف عالجت كل من السينما الجزائرية التونسية والمغربية موضوع المرأة من خلال أفلام عينة الدراسة؟ وللإجابة على هذا الإشكال طرحت مجموعة من الأسئلة الفرعية وهي:

–ماهي الدلالات والمعاني التي عبرت عنها الرسائل الضمنية حول المرأة في السينما المغاربية؟
–هل تطابقت الصورة المقدمة عن المرأة من طرف السينما المغاربية مع الواقع الخاص بها ؟
–ما هي البعاد والأفكار التي احتوتها هذه الأفلام حول موضوع الدراسة؟
–ما هو الفرق بين صورة المرأة في كل من السينما المغاربية؟

اعتمدت هذه الدراسة على منهج التحليل السيمولوجي، وذلك بتحليل عينة من الأفلام التي اختيرت بطريقة قصديهن مكونة من ستة أفلام مغاربية فيلمين من كل بلد، بحيث كان الفيلم الأول من إخراج رجال والثاني من إخراج نسائي.

لتتوصل الدراسة في الأخير على **النتائج التالية:**

–ظهرت المرأة المغاربية في هذه الأفلام بصورة إيجابية أكثر منها سلبية، عن طريق توظيف مخرجيها للشخصيات النسائية المتحديات للظلم والأوضاع غبر العادلة.

– وظف كل مخرج في هذه الأفلام عنصر الخطاب والرسائل اللسانية للتعبير عن العنف اللفظي والممارس من الرجل ضد المرأة في المجتمعات المغاربية.

– برزت المرأة بصورة واقعية وبشكل يتناسب مع مكانتها في المجتمع، وهذا لم يمنع من القول أن مخرجي هذه الأفلام لم يتخلوا عن النظرة السلبية التقليدية للمرأة الضعيفة المستسلمة من طرف الرجال خاصة.

–الصورة الذهنية التي ظهرت بها المرأة في السينما المغاربية كانت إيجابية إلى حد ما، دون أن تخلو من السلبية في كثير من المواقف وهذا ما يدعم الصورة الذهنية السينمائية السائدة عن المرأة العربية والمغاربية خاصة.

الدراسة الخامسة: صورة الذات والآخر في السينما الجزائرية"، دراسة تحليلية لعينة من الأفلام السينمائية، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في علوم الإعلام والاتصال جامعة قسنطينة3، سنة 2018/2017 للباحثة رحموني لبى.

–جاءت هذه الدراسة لمحاولة التعرف على معالم الصورة التي يسوقها السينمائيون عن الشخصية الجزائرية، وعن شخصية الآخر المختلف عنها، من خلال طرح التساؤل التالي:

ما هي ملامح صورة الذات والأخر في السينما الجزائرية؟

واندرج ضمن هذا التساؤل مجموعة من الأسئلة الفرعية أهمها:

–ما هي مختلف تمظهرات الذات والأخر في الأفلام الجزائرية؟

–ما هي السمات التي تتميز بها شخصية الذات، وشخصية الآخر من وجهة نظر المخرجين في هذه الأفلام؟

–ما هي محددات شخصية الذات، والآخر حسب ما جاء في هذه الأفلام؟

–كيف أثر المخرجون على الصور النهائية التي تم تسويقها عن الذات والأخر في الأفلام المذكورة من حيث: الفكر الإيديولوجي، الأسلوب الإخراجي؟

تبنت هذه الدراسة مقاربة التحليل السيمولوجي، التي تقوم على الفهم الأفضل للرسالة الفيلمية وإعادة بناء المعاني فيها، وقد اعتمدت وفق هذه المقاربة على منهج التحليل النصي الذي يقوم على اعتبار الفيلم نص –خطاب– يضعه صاحب الفيلم بإتباع طريقة رولان بارث في تحليل النصوص الأدبية وفق ثلاث أنظمة التعيين والتضمين، المرجع، الثقافة.

طبق هذا المنهج على مجموعة من الأفلام التاريخية التي اختيرت بطرقة قصدية وفق شروط ومعايير وضعتها الباحثة وتمثلت في معركة الجزائر، بلديون، الأفيون والعصا، خراطيش غولواز.

لتتوصل الدراسة في الأخير على نتائج أهمها:

– قدمت الأفلام الجزائرية العديد من التمظهرات عن الشخصية الجزائرية يمكن تحديدها في الشخصية المجاهدة، القائد العسكري، الشخصية المثقفة، شخصية المرأة التي اختلف النظرة والرؤية إليها من فيلم لأخر.

–السمات التي تتميز بها الشخصية الذات الجزائرية: الشجاعة، النزعة الثورية، الحشمة والشرف، رفض الانصياع والخضوع.

–اختلفت الصور التي رصدتها الباحثة عن الذات في الأفلام قيد الدراسة ففي فيلم معركة الجزائر حاول المخرج أن تكون الصورة حيادية، الأفيون والعصا كانت صورة الذات مثالية، فيلم بلديون كانت صورة الذات إيجابية في مجملها، أما فيلم كرتوش غولواز فقد كانت الصورة سيئة سلبية في مجملها.

–سجلت الدراسة تأثير مباشر وقوي للمخرجين السينمائيين في الأفلام الأربعة على الصورة النهائية التي تم تقديمها عن الذات والآخر سواء من الناحية الفكرية الإيديولوجية أو من حيث الأسلوب الإخراجي، وتوظيف العناصر التعبيرية الدالة في الفيلم من أجل تكوين الانطباعات النهائية.

–أوجه الاستفادة من الدراسات السابقة:

تشترك الدراسات السابقة الجزائرية مع هذه الدراسة، في مسألة البحث عن الصور الذهنية التي تشكلها السينما الجزائرية عن مختلف الفئات والشرائح الاجتماعية المكونة للمجتمع الجزائري، سواء عن أدوارها، أو عن وضعيتها داخل المجتمع إلى غير ذلك من المواضيع، ويمكن رصد نقاط التشابه والاختلاف مع كل دراسة كالآتي:

- دراسة "صورة المرأة في السينما الجزائرية":

-تتوافق مع هذه الدراسة في الموضوع الأساسي الذي تبحث فيه، وهو صورة المرأة الجزائرية في السينما، غير أن الدراسة الحالية ذهبت إلى تحديد أدق واختيار السينما الثورية، لتدرس من خلالها الصورة التي قدمت عن المرأة الجزائرية في السينما أثناء الثورة التحريرية، بينما سعت الباحثة عواطف زراري لدراسة صورة المرأة في السينما عامة، بالإضافة إلى أن الدراسة الحالية تسعى لتقصي نظرة الغرب لدور المرأة في الثورة من خلال فيلم معركة الجزائر، وتشتركان أيضا في بحثهما عن الإيديولوجيا السينمائية الجزائرية.

-بالنسبة للدراسة الباحثة نايلي نفيسة :

فقد اتفقت مع الدراسة الحالية هي الأخرى في البحث عن الصورة التي تسوقها السينما عن المرأة، لكنهما تختلفان في أن الدراسة السابقة تبحث عن صورة المرأة المغاربية، في حين الدراسة الحالية ركزت على صورة المرأة الجزائرية بصفة خاصة.

-وهناك نقطة إختلاف مهمة بين هذه الدراسة والدراسات التي تبحث عن صورة المرأة الجزائرية والتي تتناول مواضيع مختلفة عن عمل المرأة تحررها وضعيتها الاجتماعية .....إلخ، هو أن هذه الدراسة ركزت بشكل معمق على صورة المرأة الجزائرية في فترة مهمة من فترات التاريخ الجزائري وهي الثورة التحريرية، أي أنها تبحث عن حقيقة الدور الذي لعبته المرأة في الثورة الجزائرية ومدى تطابق هذا الدور مع الصورة التي قدمتها السينما الجزائرية من خلال أفلامها الثورية.

- كما ساعدت هذه الدراسة في تحديد الجانب النظري للدراسة الحالية فيما يخص السينما الجزائرية ومتغيراتها، وتتكامل هذه الدراسة مع دراسة نايلي في تكوين إطار مرجعي نظري للدراسات السينمائية بالجزائر في ظل نقص الذي تعانيه.

- تلتقي الدراسة الحالية مع دراسة صورة الطفل في السينما الثورية الجزائرية في أن:

- هذه الدراسة هي الأقرب للدراسة الحالية حيث تتشارك معها في نقاط بحث عدة، فكلى الدراستان تبحثان في الصور الذهنية التي تسوقها السينما الثورية بالأخص، وعن فئة مهمة ساهمت في الثورة

التحريرية لكنها غيبت سينمائيا، وجاء الاختلاف في الفئة المبحوث عنها أين ذهبت الدراسة الأولى لتقصي صورة الطفل، في حين هذه الدراسة تبحث عن صورة المرأة.

كما تشتركان أيضا في تحليل فيلم "معركة الجزائر" ضمن عينة الدراسة. وتختلفان في المدة الزمنية.

– **تلتقي الدراسة الحالية مع دراسة الباحثة رحموني لبنى" صورة الذات والأخر في السينما الجزائرية** في البحث عن صورة الذات في السينما الجزائرية، ففي حين تبحث الدراسة السابقة في ملامح وسمات صورة الذات الجزائرية بمختلف فئاتها: المجاهد،المرأة، القائد العسكري، ركزت الدراسة الحالية على فئة محددة من الفئات التي تشكل الذات الجزائرية وهي المرأة.

– وتشتركان أيضا في العينة، فالدراسة الحالية ركزت على تحليل فليمي "معركة الجزائر"، و"الأفيون والعصا"، بينما دراسة الباحثة رحموني لبنى شملت أيضا فيلمي "بلديون"، و"كارتوش غولواز".

دراسة الباحثة حورية حراث:

تشاركت هذه الدراسة مع دراسة الحالية في العينة، ففي حين ركزت دراسة الباحثة حورية حراث على فيلم "معركة الجزائر" كفيلم وحيد في الدراسة، شملت الدراسة الحالية بالإضافة لفيلم "معركة الجزائر" فيلم "الأفيون والعصا"، ويمكن الاختلاف الجوهري بين الدراستين في أن الأولى تبحث عن الايدولوجيا الموظفة في مضمون الفيلم والتي رسمها المخرج لكل الشخصيات في الفيلم، تبحث هذه الدراسة عن الإيديولجيا التي وظفها المخرجون في تكوين صورة المرأة الجزائرية الثورية فقط.

بالإضافة إلى نقاط التشابه والاختلاف السابقة الذكر اشتركت جل الدراسات في تطبيق المقاربة التحليل السيمولوجي على الطريقة رولان بارث، وهذا ما ساعد الباحثة في فهم طريقة تطبيق هذا المنهج على تحليل الأفلام.

–وكذا ساعدت الدراسات السابقة الباحثة بتزويدها بإطار نظري مرجعي، فيما يخص السينما الجزائرية، تطورها مواضيعها وخلفياتها، خاصة في ظل النقص الكبير الذي يعانيه التوثيق السينمائي في الجزائر.

–كما ساعدت هذه الدراسات الباحثة في تحديد الإطار العام للدراسة، انطلاقا من النتائج المتوصل إليها والتي أعطت صورة واضحة عن مسيرة السينما وعن طريقة تشكيل الصور الذهنية.

-كما ساعدت الدراسات السابقة في عقد مقارنة بين النتائج المتوصل إليها و ونتائج الدراسة الحالية.

- تقاطعت هذه الدراسات مع بعض في دراسة أفلام معينة ومع الدراسة الحالية أيضا، وهذا راجع لأن قراءة الفيلم السينمائي لا تنتهي عند قراءة واحدة، فالفيلم يمكن تحليله وقراءته عدة مرات من جوانب وزوايا مختلفة ومتعددة، فكل دراسة تناولت موضوع معين في الفيلم يختلف عن باقي المواضيع الأخرى.

الفصل الثاني:
صورة المرأة في السينما الثورية

الفصل الثاني: صورة المرأة في السينما الثورية.

تمهيد:

يتضمن هذا الفصل المعنون ب: "صورة المرأة الجزائرية في السينما الثورية الجزائرية"، التغطية المعرفية النظرية للمتغيرات الأساسية في موضوع الدراسة من خلال أربع عناصر:

-ماهية الصورة الذهنية والنمطية والتي تشمل التعريف، الخصائص، الأهمية، وكذا أوجه الاختلاف بينهما.

- ماهية اللغة السينمائية ونتعرض في هذا العنصر إلى ماهية اللغة السينمائية من خلال المفهوم، الخصائص والعناصر، تقنيات السينما والإخراج، ودور وسائل الإعلام المختلفة في إنتاج الصور الذهنية. وصولا إلى دور السينما كأحد أهم الوسائل الاتصالية التي تسهم في صناعة الصور الذهنية.

-كما تعرضا في هذا الفصل إلى التجربة السينمائية في الجزائر والتي تناولنا فيها السينما الكولونيالية في الجزائر، ميلاد السينما الجزائرية ومراحل تطورها، التنظيم القانوني القطاع السينمائي في الجزائر. وكذا سياسة الإنتاج المشترك في السينما الجزائرية.

-وقد تطرقنا في العنصر الأخير من هذا الفصل، إلى السينما الثورية الجزائرية، حضور المرأة الجزائرية في الفيلم السينمائي الجزائري وكذا السينما النسوية بالجزائر.

1.2.-ماهية الصورة الذهنية:

تعد الصورة الذهنية الناتج النهائي للانطباعات الذاتية التي تتكون عند الأفراد أو الجماعات إزاء شخص معين، أو نظام ما، أو شعب، أو جنس بعينه، أو منشأة، أو مؤسسة، أو منظمة محلية، أو دولية، أو مهنة معينة، أو أي شيء آخر يمكن أن يكون له تأثير في حياة الإنسان، وتتكون هذه الانطباعات من خلال التجارب المباشرة وغير المباشرة، وترتبط هذه التجارب بعواطف الأفراد واتجاهاتهم وعقائدهم. وبغض النظر عن صحة أو عدم صحة المعلومات التي تتضمنها خلاصة هذه التجارب، فهي تمثل بالنسبة لأصحابها واقعاً صادقاً ينظرون من خلاله إلى ما حولهم ويفهمونه أو يقدرونه على أساسها" (عجوة، 2003، صفحة 10). وتتميز الصورة الذهنية بمجموعة من الخصائص والسمات يمكن إجمالها في:

-**عدم الدقة:** ذهب كثير من الباحثين إلى أن الصورة الذهنية لا تتسم بالدقة، ولعل مرجع ذلك أساساً هو أن الصورة الذهنية مجرد انطباعات لا تصاغ بالضرورة على أساس علمي موضوعي، بل تعد تبسيطاً للواقع كما أن الصورة الذهنية لا تعبر بالضرورة عن الواقع الكلى، ولكنها تعبر في معظم الأحيان عن جزئية من الواقع الكلى، لاسيما وأن الأفراد عادة يلجئون إلى تكوين فكرة شاملة عن الآخرين من خلال معلومات قليلة يحصلون عليها لعدم القدرة على جمع المعلومات الكاملة" (الدسوقي، 2017، صفحة 5).وتعد هذه الخاصية صادقة في حال النظر إلى الصورة على أنها تعميمات ولقد أخذ بهذا المعيار الباحث البارت "All part" عند تفرقته بين الصورة والمعتقدات الدقيقة عن خصائص جماعة ما فبالنسبة له: "كل المحامين محتالون" فهذه صورة، أما قولنا "المحامون أكثر احتيالا من بقية الناس" هذه ليست صورة.

-**عدم الصحة:** لا يشترط بناء الصور الذهنية على معلومات واقعية دقيقة عن واقع المتصورين، فإنها قد لا تتطابق مع هذا الواقع، فهي عملية ذهنية وغير موضوعية، وبها قدر كبير من عدم الحياد فهي التفسير المفترض للحقيقة والواقع ولا تعكس الحقيقة الكاملة بل أبسط بكثير من الواقع بصورة موجزة ومبسطة (الزغبي، 2006، صفحة 115)، وهي أيضا تعتمد في تكوينها على اللغة بما تتضمنه من مخاطر اختلاف الإطار الدلالي للكلمات بين كل من المرسل والمستقبل، أو عدم توفر الخبرة المشتركة بينهما، مما يجعل الصورة المنقولة عبر الكلمات صورة غير دقيقة في التعبير عن الواقع. (الشطري، 2012، الصفحات 82-81).

-**الجزئية:** تمثل الصورة الجزئية صورة من الواقع الكلي، فالإنسان يكون فكرة شاملة عن شخص آخر أو منظمة أو موضوع ما، من خلال معلومات قليلة، وهذه الصفة تنطوي على عدة مخاطر:

- صعوبة تعبير الجزء عن الكل بصدق وموضوعية، تؤدي إلى التحيز.
- الإنسان يقفز إلى الاستنتاجات حتى لو لم تتوفر لديه معلومات الكافية مما يعرض الصورة للتشويه والخطأ، قد يؤثر الكل على الجزء، بعض الناس يميلون إلى إطلاق الأحكام عن الناس أو الجماعات المختلفة. (الزغبي، 2006، صفحة 115)

-**التعميم وتجاهل الفروق الفردية:** تقوم الصورة الذهنية على التعميم المبالغ فيه، ونظراً لذلك فالأفراد يفترضون بطريقة آلية أن كل فرد من أفراد الجماعة موضوع الصورة تنطبق عليه صورة الجماعة ككل، على الرغم من وجود الاختلافات والفروق الفردية، والأفراد يستسهلون في إصدار الحكم على الأفراد من خلال تصنيفهم ضمن جماعات أخرى، ويترتب على ذلك أن الفئات والجماعات والمهن المختلفة التي يُكون عنها الجمهور صور ذهنية تتسم بالتعميم وتتجاهل الفروق والاختلافات، التي قد تكون في بعض الأحيان جوهرية وأساسية، (الدسوقي، 2017، صفحة 5). أي أنه عندما تكون المعلومات الشخصية عن كل فرد من أفراد الجماعة غامضة، ويصعب الحصول عليها فإن الناس يميلون إلى الاعتماد على الصور الموجودة لديهم عن استخدامهم معلومات شخصية." (الزغبي، 2006، صفحة 115) وللصورة الذهنية خصائص متميزة تتفق مع كونها ظاهرة إنسانية ومن أهم هذه السمات:

- **القدم والشمولية:** قديمة قدم الوعي البشري ذاته، وشاملة بمعنى أن البشر كلهم يكونون صورا ذهنية وتكون باتجاهاتهم الصور أيضا، وهي توافقية لترتبط بأشخاص معينين أو بزمان معين بل هي وظيفة بشرية عامة أو جزء من الطابع البشري.
- **ميلها إلى الثبات دون الجمود:** ويرى دوتين أن للأحداث قدرة كبيرة على إحداث بعض التأثيرات في الصور القائمة إلى درجة تغييرها، بما يفوق قدرة المعلومات التي تصل إلى الأفراد على إحداث التغيير.
- **ترتبط طبيعة الصورة المكونة:** ارتباطا وثيقا بالمفاهيم السائدة في المجتمع، فمعيار التفوق والتمييز -مثلا- يتغير عبر الأزمنة المختلفة، فبينما كان المجال الحربي فيما مضى معيار التفوق والسيطرة بين الدول كانت بريطانيا أوائل هذا القرن تبدو في تصور الناس أقوى دول العالم

وبالضرورة، فإن التغيير معيار التفوق اليوم من المجال الحربي فقط، إلى الدبلوماسية ووالمجال الاقتصادي، يترتب عليه تغير تصورات الناس لأقوى الدول ومعايير اختيارهم لها. (جيرينو، 2016، الصفحات 61-62).

- **مقصودة ومخطط لها بعناية:** ولذلك فهي تختلف عن الصورة النمطية التي يكونها الأفراد بناءا على معلومات خاطئة أي كان مصدرها وتعتمد على برامج إعلامية مدروسة.
- **تتسم بالقدرة على الحضور في الذهن:** في مناسبات مختلفة وحسب المواقف التي تدخل فيها، كما أن لها القدرة على الحضور في مختلف أصناف السلوك، فالصورة تتدخل في الأفعال والمواقف المليئة بالأخطار وفي مواقف الحاجات والرغبات، كما تتصف بأنها ذات طابع نصف حسي، وهذا الطابع النصف حسي للصورة يمكن للفرد في العديد من المواقف اتخاذ القرارات تجنبه كثيرا من المواقف الحرجة عن طريق تزويده بنماذج مشابهة للمواقف، ومن هنا فإن الصورة الذهنية تعمل على توجيه السلوك وترشيده (الشطري، 2012، صفحة 79).

2-1-1 الصورة الذهنية: الأهمية والوظائف:

أ-أهمية الصورة الذهنية:

تزايد الاهتمام بموضوع الصورة الذهنية وأهميتها نظرا لما تقوم به هذه الصورة من دور هام في تكوين الآراء واتخاذ القرارات وتحديد السلوك، وللصورة دور كبير في تشكيل مدارك الفرد ومعارفه مما يجعل لها تأثير واضح على سلوك الفرد وقدراته وتوقعاته وردود أفعاله إزاء الكثير من القضايا الهامة، فالصورة الذهنية تؤثر على إدراكنا لما يدور حولنا من التجارب الحاضرة، كما توثر على توقعاتنا واستنتاجاتنا عن الآخرين وعن التجارب المستقبلية." (محمد الخميس و فلاح، 2008، صفحة 36)

-ويستطيع الفرد أن يصل بهذه الصورة إلى أبعاد لم يكن ليصل إليها اليوم بمشاهدته الواقعية، فهو يرى ويسمع ويقدر أشياء لا يستطيع أن تصل إلى تقديرها عيناه وأذناه أي أنه لا يستطيع بمفرده فهم الرسائل وشكل الآراء، ولقد صنع الإنسان في داخل ذهنه صورة للعالم لا تستطيع حواسه أن تصل إليه والدليل على ذلك الإبداع الفني المعبر عن الصورة الذهنية على شكل رسوم تماثيل، قصص، أشعار وغيرها من فنون التعبير التي تعتبر في مجملها بمثابة عناصر دافعة للحضارة الإنسانية والتطور الثقافي في المجتمع.

– إن أي عقل لا يمكن أن يحتفظ بكل ما يتعرض له بشكل كامل حاضر في الذاكرة بكل تفاصيله طوال الوقت، وإنما يحتفظ برموز وانطباعات وصور ذهنية عن الواقع الموضوعي، ويتعامل مع الواقع من خلال الخبرات والصور المختزنة عن الأشخاص الدول والمؤسسات والأحداث والمواقف (الشطري، 2012، الصفحات 76–77)، وترجع أهمية الصور الذهنية إلى العلاقة بين الصورة والقرار، ذلك أن عملية صنع القرار تتطلب التوصل إلى أفضل الخيارات وأكثرها ملائمة وهذه تتأثر بالصورة الموجودة لدى صانع القرار، والتي تعد عنصرا حاسما لتحديد مواقف الذي يتخذه والذي على أساسه تتم الاختيارات، ويلجأ الكثير من صناع القرار إلى الدعاية عن طريق الوسيلة الإعلامية، للحفاظ على صورهم تجاه أنفسهم وتكوين صور عن الآخرين من أجل الحفاظ على استقرارهم في إبعاد الخصم، مثلا يتم بأساليب وطرق مختلفة حسب النظام السياسي في حد ذاته ويكون ذلك خاصة في الأنظمة الديمقراطية لذا فإن الصور الذهنية تمثل: الإطار النفسي العام لاتخاذ القرارات أو البيئة السيكولوجية التي تتم فيها عملية صنع القرار واختباره وتنفيذه لذلك كان من المستحيل تفسير فهم القرارات الحاسمة والسياسات المختلفة دون الرجوع إلى ما لدى صانع القرار من صور عن ذاتهم وعن الآخرين.(نايلي، 2019، صفحة 70)

–وللصورة الذهنية دور في غاية الأهمية في حياة الدول والشركات والمؤسسات الأمر الذي يبرر حرص هذه الأطراف كافة على أن تكون صورتهم لدى الآخرين إيجابية، وتخدم أهدافها ومصالحها والسعي لإزالة أي معالم أو جوانب سلبية موجودة في هذه الصورة أو قد تطرأ عليها، ومن هنا جاء الاهتمام بالدور الذي تلعبه وسائل الاتصال في تحقيق الصور المرجوة من خلال تحديد اختيار أصح للصور الإعلامية، وبثها وإقناع الآخرين بصحتها، مما يجعل الكثيرين يؤكدون على أن الصور الذهنية المرجوة لها أهمية تتساوى مع القوة العسكرية والاقتصادية بل قد تفوقها أحيانا.(محمد الخميس و فلاح، 2008، صفحة 37).

ويمكن القول أن الصور الذهنية تلعب دورا مهما في حياة الأفراد والمنظمات والهيئات المختلفة أيضا، فتساهم الصور الذهنية المخزنة في أذهان الناس في تسهيل العديد من القرارات، واتخاذ الإجراءات اللازمة في مواقف معينة، وذلك وفقا لما يستحضرونه من الصور عن تلك المواقف، وطريقة التعامل معها، وأيضا تساعد المنظمات المختلفة التي تسعى دائما لتسحين صورتها الذهنية وهي السبيل الوحيد لضمان بقائها، فالمؤسسات الاقتصادية تسعى من خلال الحمالات الإعلامية

والدعائية، إلىالمحاغظة على الانطباع الجيد والصورة الحسنة لها، لضمان تواجدها في السوق، والمرشح السياسي يسعى دائما إلى تلميع صورته، من خلال ما يلقيه في خطاباته وأيضا من خلال ما يقوم به من أعمال خيرية، ما يسهم في تحسين صورته، وحتى العلاقات الأسرية بمختلف أبعادها تعتمد على الصور الذهنية للأفراد.

ب-وظائف الصورة الذهنية:

- على مستوى الفرد: تحقق الصورة الذهنية للفرد أكبر قدر من التكيف مع ظروف الحياة من خلال دورها في اختصار جهد الفرد لما تقدمه له من أطر جاهزة تكفل له التعامل مع الآخر، بل والتنبؤ بسلوكه دون النظر في خصائصه الفردية، وقدرة الصورة على اختصار جهد الفرد تتلاءم مع عدم قدرته على التعامل مع الأشخاص والأشياء كل مرة من خلال تفكير جديد، وبطريقة تختلف باختلاف الأوقات، والأمكنة مع ذات الأشخاص والأشياء، ذلك أنه ليس بمقدور الرئيس أن يفكر قبل كل لقاءه مع مرؤوسيه في طباعهم وصفاتهم الشخصية، وأنماط تفكيرهم (الزغبي، 2006، صفحة 41).

-على مستوى الجماعات: وضع نظام للبيئة الاجتماعية، من خلال توفير معلومات هائلة كما تمدها بتفسيرات ضمنية للعلاقات المفترض وجودها بين الأشياء المختلفة، وهي أيضا تساهم عملية التفكير الجمعي داخل الجماعة فالصور الجماعية المشتركة لدى أفراد الجماعة تقرب من تصوراتهم وتجعلهم مشتركين في كثير من الرؤى والأحداث والأهداف.

* حفظ إيديولوجية الجماعة والدفاع عنها إذ تقوم الصور بإضفاء الشرعية والمعقولية على إيديولوجية الجماعة، تحديد الهوية الاجتماعية للجماعة، وتأكد الشعور بالتفوق لدى الجماعة فالصور الإيجابية عن الجماعة تزيد من إحساسها بالتفوق والتعالي على الجماعات الأخرى خاصة جماعة الأقليات كما تسعى إلى تبرير ممارسات الواقع الاجتماعي، فكما تبرر الصور بعض التصرفات الفردية، فهي أيضا تسعى لتبرر ممارسات الجماعة وتصرفاتها مثل السياسة التميز العنصري، وغيرها من الممارسات التي لا يبررها المنطق ولكن تبررها الصورة التي تؤمن بها الجماعة.

-على مستوى النظام: ساعدت الصورة الذهنية خاصة في ظل التطورات التي يشهدها العالم من ثورات وصراعات وتغيرات كثيرة على المستوى السياسي الاقتصادي الأفراد، على فهم وتفسير ما يحدث من خلال انتماءاتهم لدولة معينة، ما يساعد على تكوين أفكار كثيرة ومتنوعة عن تلك الدول كذلك أن الفرد عندما يشكل صورا ذهنية عن دول أخرى فإنه يستطيع التعامل مع ما يحدث من

خلال تفسيره للوقائع التي تحدث فيها وإعطاء تفسيرات وتوضيحات لها، وقد تؤدي الصورة الذهنية إلى الحفاظ على كيان الجماعة في شتى المجالات حول الكثير من الوقائع فالدولة التي يتواجد لدى أفراد شعبها صورهم الذهنية تكون ذات سيادة وقوة بين الدول.

كما أن للصورة الذهنية وظائف إيجابية على مستوى الأنظمة فهي تساهم في اكتساب النظم وتبرير علاقات القوة والسيطرة داخل النظام، وتبرير استخدام القوة ضد الأنظمة الأخرى، ما يمكن الدول من تحديد هوية النظام وشخصية القومية وتمييزها، كما تساهم في خلق توقعات عن سلوك الأنظمة الدولية الأخرى وممارستها وإيجاد تفسيرات وتقييمات جاهزة لهذه السلوكيات.

ويمكن إجمال وظائف الصور الذهنية في ما يلي:

* التطور الذهني يضيق نطاق الجهل بالآخرين من خلال استخدام الأفراد له نتيجة لما يقدمه من معرفة يمكن أن تكون عليها صورة الآخرين من خلال التعامل معهم.

*تؤدي عملية تكوين الصور الذهنية إلى تحويل العالم من عالم معقد إلى عالم بسيط أسهل وأكثر تنظيما من خلال استخدام الجوانب السيكولوجية التي ينطوي عليها عمليات التعلم داخل الإنسان.

*تسهم في تفسير مواقف الفرد وآرائه وأنماط سلوكه في الحياة الاجتماعية وتفسر أساسا فلسفته في الحياة وذلك لارتباطهما بقيمة معتقداته وثقافته.

* للصور الذهنية دور كبير في تكوين الرأي العام وذلك لأنها تشكل اللبنات الأساسية للرأي العام باعتبار تأثيرها في آراء الناس ومواقفهم.

* تحقيق الصورة الذهنية للفرد أكبر قدر ممكن من التكيف مع الظروف الحياة من خلال دورها في اختصار جهد الفرد بما تقدمه من أطر جاهزة تكل له التعامل مع الآخرين بل والتنبؤ بسلوكه دون إمعان النظر في خصائص الفرد به. (عبد الرحمن، 2013، صفحة 323)

2-1.-2الصورة النمطية:

بدأت الاستعمالات الأولى لمصطلح الصورة الذهنية النمطية في الحقل المعرفي لعلم النفس حيث استخدمه ولترليبمان (Walter Lippmann) في كتابه الرأي العام، أوضح من خلاله أن الإنسان يتعلم أن يرى بذهنه القسم الأعظم من العالم الذي لا يستطيع أن يراه أبدا أو أن يلمسه أو يشمه أو يتذكره، وهو بالتدرج يضع لنفسه وداخل ذهنه صورا يمكن الاعتماد عليها عن العالم. (باقر، 2013، صفحة 62)

- **وقد عرفت بأنها:** "عبارة عن مجموعة من التعميمات التي يتوصل إليها الأفراد من خلال العملية الإدراكية العامة، وتتمثل الوظيفة الرئيسية لهذه العملية في التبسيط والتنظيم وذلك لتحقيق التكيف المعرفي والسلوكي، واتفق معه **تان حيث عرف** صورة النمطية بأنها: تعميم شائع يذكر بعدم وجود اختلافات بين أفراد الجماعة معينة، فحينما يصف فرد بانتمائه إلى جماعة معينة فهذا يعني وفقا لمفهوم الصورة النمطية أن مجموعة السمات التي تنسب لهذه الجماعة تلتصق بهذا الفرد، وبتالي فالصورة النمطية هي المعتقدات لدى الأفراد عن خصائص جماعة معينة وما ينسب إليها من هذه السمات." (الشطري، 2012، صفحة 100)

وتعرف أنها: رأي مبسط أو موقف عاطفي، أو حكم متعجل غير مدروس، وتتسم بالجمود وعدم التغيير وقد حدد الأمريكي (Dennis Davis) أثر الصور النمطية، فذكر أننا عندما نكونها عن شعب فإن هذا يعني عدم اكتراثنا به، وأنه ليس جدير بالاهتمام الكافي لفهمه وإقامة علاقة معه، وتحدث القولبة أو النمطية نتيجة تشويه الحقائق والتعميم المفرط، ويكون بعضها غير مستند إطلاقا إلى الواقع وتمثل وسائل الإعلام أكثر العوامل المسؤولة عن توليدها وتغذيتها، ومن هذا التعريف يصبح واضحا أن النمطية بكافة أنواعها تعتبر مغالطة لا يمكن بأي حال من الأحوال اعتبارها سببا شرعيا وصحيحا في الجدال والمناقشة. (عدنان، 2014، الصفحات 79-80) ويمكن تمييز خصائص الصورة النمطية:

-**الجمود والتصلب:** فالصورة النمطية تختلف عن الانطباع بأنها صورة راسخة واضحة من وجهة نظر صانعها في حين أن الانطباع شعور مبدئي في الذهن من مجرد الملاحظة(شفرة، 2014، صفحة 13).تتسم بسمة بارزة نزوعها إلى الثبات والتكرار دون تغير لذلك فإن الصورة النمطية لشخص ما هي

صورة ثابتة بالمقارنة مع الصور التي تتغير تبعا للظروف والملابسات الواقعية (طاش، 1993، صفحة 23).ويظهر الجمود والتصلب في:

* رسوخ صورة الفئة المنمطة في الذهن الجمعي لصانع الصورة.

* ثبات هذه الصورة وأن كان نسبيا بعض الأحيان.

* اعتمادها على أحكام مسبقة دون اعتبار للتجربة المباشرة والوقائع الموضوعية.

-**التحيز**: بالتحيز من صناع هذه الصورة من فئة أو شخص أو الشعب المنمط على الصفات السلبية للشخص أو فئة المراد تنميطها:

- اختلاق صفات غير إيجابية لتشويه صورة هذه الفئة.

- مقاومة محاولات الفئة المنمطة لتغيير صورتها السلبية المشوهة. (شفرة، 2014، صفحة 13)

- تتصف بأنها من أنواع التفكير السلبي.

- كلما كان البناء المعرفي للصورة النمطية ذا معلومات صادقة وحقيقة كانت أكثر تبات واستقرار، وإذا كانت مبنية على معلومات خاطته وكاذبة أصبح تغيرها أقل صعوبة.

-تتميز الصورة النمطية بكونها سريعة الاستحضار في الذهن"(باقر، 2013، صفحة 64).

-تتسم الصورة النمطية بأنها عبارة عن تعميمات مؤسسة على الشائعات أو الآراء التي لا تستند إلى براهين عملية تجريبية ولذلك فهي تبني على أوهام أو معلومات غير دقيقة أو خيالات ذاتية تكونت لدى الإنسان أو الجماعة من خلال التجارب السابقة والخبرات وعن طريق التلقي من وسائل الاتصال والإعلام، ومن طبيعة الصورة النمطية أنها محملة بالمشاعر الذاتية ومشحونة بالعواطف الشخصية التي يصعب تغييرها أو تبديلها بسهولة ويسر" (طاش، 1993، صفحة 23)

- لا تعطي الصورة النمطية مؤشرات صحيحة للواقع وإنما هي بمثابة أحكام وتقييم لما نراه على ضوء تجربتنا وقيمنا ومبادئنا، عادة ما تكون رديئة وغير كاملة وغير صادقة أو واقعية، فعملية التفكير نفسها تنطوي على التجريد واختيار وتركيز على خصائص معينة سائدة أو جوانب معينة تلاءم أفكار الفرد المسبقة."(عدلي، 1999، صفحة 25).

4.1.2-مصادر تكوين الصورة الذهنية:

إن أدوات صناعة الصور الإعلامية في الصور الذهنية لأي مؤسسة أو وزارة أو شركة أو حتى فرد، تتم وفق قواعد وأسس صناعة أصبح لها اليوم خبراء ومكاتب علاقات عامة وإعلام متمرسين على أداء هذا الدور والإبداع يلعب دورا مهما في هذه الصناعة لذا يجب أن نتفهم ضرورة الإلمام بمهارات الاتصال لتكوين الصور الذهنية سواء للمجتمع أو للأفراد وتعد أهم مصادر تكوين الصور(كافي، 2016، صفحة 63).

ويشير **الدكتور علي عجوة:** أن تكوين الصورة الذهنية عملية حركية تتغير وتتبدل، بحسب تطور الواقع الاجتماعي، وتغير الأوضاع الاقتصادية، والظروف السياسية والثقافية، وتتسم بالمرونة والتفاعل المستمر فتتطور، وتنمو، وتتسع، وتتعدد، وتتعمق، وتقبل التغير طوال الحياة، لذلك فإن الثبات في موضوع الصورة الذهنية يتسم بالنسبية لا بالإطلاق، فبناء الصورة يعتمد على خبرات الفرد المباشرة وغير المباشرة، وهذا يقودنا إلى تأكيد أن الصورة الذهنية تتغير تبعا لما يطرأ على خبرات الفرد من تغيرات.(عجوة، 2003، صفحة 7).

- **الخبرة المباشرة:** إن الاحتكاك اليومي للفرد بغيره من الأفراد والمؤسسات والأنظمة والقوانين يعد مصدرا مباشرا ومؤثرا لتكوين الانطباعات الذاتية عن شخص، فكرة أو منظمة، وهذه الخبرة المشتركة المباشرة القوية في تأثيرها على عقلية الفرد وعواطفه إذا أحسن توظيفها، الأمر الذي يعتبر مهمة القائمين على التعامل المباشر. (المزاهرة م.، 2015، الصفحات 393-394).

- **الخبر غير المباشرة:** إن ما يتعرض له الفرد من رسائل شخصية يسمعها من أصدقاءه أو عبر وسائل الإعلام، عن مؤسسات أو أحداث أو أشخاص ودول لم يراهم ولم يسمع منهم مباشرة، تعد خبرة منقولة وفي هذا النوع من الخبرة تلعب وسائل الإعلام المسموعة والمرئية دورا أساسيا في تكوين الانطباعات يشكل الناتج النهائي لها صورا ذهنية. (الزعبي، مرجع سبق ذكره، ص) وهناك العديد من العوامل التي تسهم في تكوين الصورة الذهنية منها:

أ-**الأسرة:** تشكل الأسرة المنظمة الاجتماعية الأولى التي ينتمي إليها الفرد. ويكتسب فيها النظام القيمي والاتجاهات المختلفة نحو موضوعات متعددة، كما يكتسب اللغة التي تعتبر جزء من عملية التنشئة الاجتماعية ويلتقي في أسرته خبرات يومية من خلال علاقاته بأفراد أسرته.

ب-المدرسة: إذا كانت الأسرة هي الجماعة الأولية، فإن المدرسة تشكل الجماعة الثانوية التي يقضي فيها الطفل وقتا طويلا جدا، ويبدأ في عملية التطبيع الاجتماعي والخروج من دائرته الضيقة في البيت إلى عالم أكثر سعة، هو عالم الصف الدراسي والمدرسة بصفوفها المختلفة ومعلميها وإدارتها، تبدأ مع الفرد عمليات الضبط الاجتماعي، والانضباط والقيد بالنظم في الالتزام بمواعيد الطابور الصباحي وتناول الطعام في أوقات محددة، ثم المشاركة في الأنشطة العديدة ، والتعرف على الزملاء في الصف خاصة أولئك الذين يجاورنه في الجلوس، فيبدأ بتكوين صدقات في المدرسة، وينتقل إلى مراحل جديدة في التفاعل الاجتماعي من خلال التعاون مع زملائه، ثم المناقشة في التحصيل الدراسي والأنشطة داخل الصف وخارجه.

ويمكن أن تتكون الصور لدى المراهق استنادا لأقوال الآخرين المقربين منه، الذين يتأثر بهم ويتعامل معهم من خلال المسايرة لسلوكهم في قبولهم الآخر أو رفضهم له، (الكردي، 2013، الصفحات 38-39). وتسهم الكتب المنهجية أهمية كبيرة في تكوين الصور الذهنية للأفراد، فهي المصدر الرئيسي الذي يكتسب منه الطالب مواقفه، ومعتقداتهن ومشاعره حيال عالمه الخاص، وحيال الآخرينن الذين يأتون من خلفيات مغايرة، كما تعرفه على التاريخ الإنساني وثقافات العالم المختلفة. (الزغبي، 2006، صفحة 38)

ونظرا لأهمية التعليم في تكوين الصور، نجد أن معظم حكومات العالم تمارس قدرا كبيرا من الإشراف والسيطرة عليه وتسعى الدولة على اختيار الأحداث والجوانب الإيجابية في تاريخ الأمة، وتحاول أن تسقط السلبية منها، وتصور قادة البلاد على أنهم شرفاء وأن جنودهم نبلاء، وعندما تلحق هزيمة بهم كانوا يعزون ذلك إلى القوة الساحقة للعدو. (كلينبرغ، 1964، صفحة 59)

3.1.2 الفرق بين الصورة الذهنية والصورة النمطية:

إن الصورة الذهنية تختلف عن النمطية في أنها يمكن أن لا تتحول إلى نمط، إذا ما تمت إضافة إليها معلومات وتصحيحها، ومن ثم فإن كون الصورة ذهنية أم نمطية يعتمد على مسألة أساسية ألا وهي كونها ذات تركيبة مفتوحة أو مغلقة، فالصورة والنمطية تختلف عن الصورة الذهنية، لارتباطها بالثبات نظرا لاعتمادها على حكم مسبق على هذا المتصور فهي:" تعد مرحلة لاحقة للصورة الذهنية لدى الإنسان اتجاه شخص أو شيء(الشطري، 2012، صفحة 119).

كما أن هناك من يرى في الصورة الذهنية الحقيقة الذاتية، وذلك يعزلها عن الحقيقة الموضوعية، وهي توجه السلوك وتكون عرضة لتغيير بفعل الأحداث التي تؤثر على الصورة الذاتية للفرد، بعبارة أخرى فإن الصورة الذهنية هي أوسع وأشمل من النمطية، في حين يبقى حكم قيمة السلبي أو الايجابي بالغ البساطة والتعميم، يقترب من فئة من الناس متجاهلا الفروق الفردية بين أعضاء تلك الفئة ويصعب تغييره في معظم الأحيان(الشطري، 2012، صفحة 118) .وبناءا على ما سبق في تبيان ماهية الصورة الذهنية والنمطية، فإنه يمكن تلخيص **أهم الفروق بين الصورة الذهنية والنمطية في:**

-الصورة الذهنية تبنى على الحقائق الموضوعية والمعلومات الصادقة، بينما النمطية تبنى على حقائق مبالغ فيها، ومعلومات مشوهة.

-الصورة الذهنية ليست بالضرورة مشحونة عاطفياً، بخلاف الصورة النمطية التي تكون محملة بالمشاعر الذاتية، ومشحونة بالعواطف الشخصية.

-الصورة الذهنية هي صورة مفتوحة (أي أنها تشغيل كل الصور ثم تقوم بترتيب هذه الصور من جديد). وقد تتغير هذه الصور أو تتوسع تدريجياً، وتنمو وتتطور، أو توضح زوايا في موضوع ما كانت باهتة، فهي صورة قابلة للتغيير باستمرار، عكس الصورة النمطية التي تتسم بالثبات النسبي، والجمود وترفض استقبال رسائل معكوسة لها، عدا تلك التي تنسجم وتتناسق مع اتجاهاتها النمطية .

- كلما زادت المعلومات في الصورة الذهنية، فإن الصورة تزداد وضوحاً، بينما زيادة المعلومات في الصورة النمطية في اتجاه الموضوع الواحد نفسه تؤدي إلى التعقيد، وفي مراحل أعلى تؤدي إلى التمييز العنصري.

-إن صانعي الصورة الذهنية للأشياء والأشخاص والدول والجماعات في أذهان الأفراد يسعون إلى تقديم المعلومات والحقائق والمعارف من أجل توسيع مدارك الناس ومعرفتهم بالحياة، بعكس الصورة النمطية التي غالباً ما تقف خلفها جهات(جماعات أو مؤسسات) ذات مصالح اقتصادية أو سياسية أو اجتماعية (الشطري، 2012، صفحة 119).

-**وهناك من يفرق بين الصورة الذهنية** والنمطية على أساس وجود فروق وتباين في خصائص ومكونات ومصادر إحداهما عن الأخرى، في حين يرى "**موسى باقر**"بأن الصورة الذهنية النمطية هي جزء من الصورة الذهنية التي هي أعم وأشمل، والصورة النمطية هي إحدى تصنيفات الصورة الذهنية تمتزج مع بقية الأنواع لتصبح في بعض الأحيان إحدى سمات أنواع الصور الذهنية الأخرى وتنطلق على هذا الأساس ما يلي:

-إن الصورة الذهنية هي الأساس المكون للصورة النمطية، بمعنى أن الصورة الذهنية النمطية لا تتكون إلا ابتداء لأنها ناتج لتراكم الصور الذهنية المجردة،" أو بعبارة أخرى إن النمطية بحاجة إلى الصورة الذهنية المطاطة ليتم تكرارها وتعميمها ومن ثم تنميطها فقولبتها، أما الذهنية فليست بحاجة إلى تنميط لبنائها. (عبد الستار، 2006، صفحة 139)

- إضفاء صفة النمطية على بعض الأنواع الأخرى للصورة الذهنية حيث تصبح النمطية إحدى خصائص النوع مثل الصورة النمطية القومية.

- عندما تتغير الصورة الذهنية النمطية عن شخص ما أو فكرة ما أو ظاهرة، فإنها تعود لتصبح صورة ذهنية مختلفة أو مصححة، أو أن تختفي بشكل نهائي لتتولد مكانها صورة ذهنية جديدة."(باقر، 2013، صفحة 64).

ويمكن القول أن الصورة الذهنية هي تمثيل عقلي مجرد لموضوع أو فئة معينة من الموضوعات تقوم على الإدراك السابق، دون أن يكون له انعكاسات كبيرة، ذلك أنه من الممكن أن يستبعد الإنسان أو ينسى جوانب أخرى، كما أنه قد يعيد تفسير بعض الجوانب عند تنظيم الصورة الذهنية، بينما تشكل الصورة النمطية المعتقدات التي تراكمت وأصبحت مقبولة بحكم العادات والتوقعات المألوفة، ودون أن تكون نتاجا لتقديرات جديدة متطورة للظواهر" (الزغبي، 2006، الصفحات 28-27).

وتتبنى الباحثة في هذه الدراسة الطرح الذي يفرق بين الصورة الذهنية والنمطية، على أساس أن الصورة النمطية تعكس الصورة السلبية المنمطة التي تنشئها فئة معينة لأغراض محددة كتشويه صورة الأخر لدى الشعوب، ويصعب على مدار الوقت تغيرها لأنها تتشكل عبر أزمنة طويلة جدا، وهذا شأن صورة المسلمين والعرب في وسائل الإعلام الغرب، أما الصورة الذهنية فهي عامة وتشمل العديد من الصور الجزئية وهي بدورها تشمل الصورة النمطية التي تعد جزء من الصورة الذهنية، ففي دراسة صورة المرأة في السينما الثورية الجزائرية لا تعتمد الباحثة على حكم مسبق عن هذه الصورة ولا تحدد نوعها، فهي تسعى لكشف ملامح هذه الصورة المشكلة في نهاية الدراسة من خلال التحليل الجزئي للأفلام عينة الدراسة.

1.2.2-ماهية اللغة السينمائية

ولدت اللغة السينمائية عندما أدرك صانعوا الأفلام الفرق بين مجرد وصل غير المحكم بين مجموعتين من الصور في حالتين مختلفتين من الحركة، وبين فكرة أن هاتين المجموعتين من الصور يمكن أن تربط إحداهما بالأخرى واكتشفوا أنهم عندما يجمعون بين رمزين مختلفين فإنهما ينتقلان إلى معنى جديد، ويقدمان طريقة في توصيل الإحساس أو الفكرة أو الحقيقة حيث أن ++=، وأن اللغات جميعها عبارة عن أنواع من التقاليد المقبولة المنبعثة وكل جماعة تتعلم أو تتفق على تفسير بعض الرموز بمعان موحدة فيما بين أفراد تلك الجماعة، وعلى رواة القصص ورجال الأفكار أن يتعلموا أولا الرموز وقواعد الربط، لكن هذه القواعد في حالة تغيير دائم، ويمكن للفنانين والفلاسفة أن يؤثروا في الجماعة بتقديم رموز وقواعد جديدة والاستغناء عن بديلاتها القديمة، وليست السينما بغريبة عن هذه الإجراءات"(أربخون، 1997، الصفحات 10-11).

-يقصد بلغة السينما هو كيف يُعَبِّر الشريط السينمائي عن القصة، وكيف تُنقل الفكرة أو المضمون إلى المشاهد، ومن ثم فإن لغة الفيلم السينمائي تعني الوسائل التي تتولى مهمة هذا النقل .ولذلك لا يجب الحكم على اللغة السينمائية بقيمها الجمالية وحدها، ولكن بقدر خدماتها، التي تعود على القصة..فليست اللغة السينمائية هدفا مطلقا، بل القصة هي الهدف المطلق، وليس أفضل استخدام للغة السينمائية هو، الذي يتعاون بشكل فني مع وسائل الفيلم، ولكن ذلك الذي يعرض المضمون بأفضل طريقة ممكنة (عدي، 2011، صفحة 251)

- ولقد وقع جدل كبير بين النقاد في ذاك الوقت عن طبيعة هذه اللغة وقواعدها، وكانت من أكثر الأسئلة التي أثارت النقد من خمسين عاما هذا السؤال: هل في الإمكان عند الحديث عن الفيلم أن تتكلم عن لغة -ما -؟ وقد أجاب المؤلفون بالإيجاب وبطرق منوعة فيقول **جان كوكتو Jean MauriceEugène Clément Cocteau:**" الفيلم هو الكتابة بالصور " بينما يعتبر **ألكسندر أرتوان** Alexandre Artowan: "السينما لغة صور لها مفرداتها وبياناتها وقواعد نحوها(مارتن، 2009، صفحة 7)"وسبق لبود فكين أن عرف تشابه مفردات السينما بمفردات اللغة الطبيعية كالتالي: "إن مونتاج هو اللغة التي يتحدث بها المخرج إلى جمهوره، واللقطة تمثل الكلمة ومجموعة اللقطات تمثل الجملة والمشهد يتألف من الصور كما تتألف الجملة من الكلمات"

وتعرف اللغة السينمائية من خلال العناصر التي تحويها: "وتشمل اللقطات، المشاهد، حركات الكاميرا، والعدسات والمونتاج السينمائي المعادل للكلمات والجمل والفقرات، علامات الترقيم، وقد اكتسب كل مفهوم وتقنية سينمائية وظيفة ودلالة معينة من خلال الاستخدام " (خزكل، 2010، صفحة 274)ويعرف السيميولوجي **كريستيان Christian Matez** اللغة السينمائية بأنها:"مركبة تتألف من اقتران خمسة مواد تعبيرية دالة، نوعان منهم يؤلفان شريط الصور وهي الصور الفوتوغرافية المتحركة والبيانات المكتوبة، وثلاثة أنوع أخرى تمثل شريط الصوت وهي الصوت الشبهي (Bande–son) أو الأيقونة (Son analogique) كالضجيج والصوت المنطوق (Iconique) صوت المتكلم من خلال، (Son phonique) صوت المتكلم من خلال الحوار أوالتعليق والصوت الموسيقي (قادري، 2009–2010، الصفحات 98–100) ، وتتمثل خصائص اللغة السينمائية في:

–**الأيقونية (Iconicité)**: وتشير إلى علاقة دالة قائمة على التشابه بين الدال والمدلول فالصورة الفيلمية لها درجة أيقونة كبيرة تجعلها أكثر إيحاء من غيرها.

–**النسخ المكانيكي (Duplication mécanique)** الصورة هي نتاج عملية آلية فهي وسيلة لنسخ ميكانيكي للواقع.

–**التعددية Multiplicité)(**:اللغة السينمائية تتكون من عدة صور فوتوغرافيات وهي متنوعة ومختلفة.

–**الحركية (Mobilité)**: وهي ميزة أساسية ورئيسية للسينما، وهذا ما يميزها عن الوسائل التعبيرية الأخرى وخاصة بتحريك الكاميرا من مكان لأخر. (قادري، 2009–2010، صفحة 102)

وتعتبر الصورة هي المادة الأساسية للغة السينمائية لاسيما وأن تكوينها يتميز بتراكيب عميقة قادرة على تقل الواقع المصور نقلا دقيقا يتسم بالأداء الجمالي المرتبط برؤية المخرج ويعرف باحثون متخصصون السينما بأنها الصورة المتحركة وقد **أشار إيزنشتين** إلى ذلك بقوله أن الحركة تكون حقا القيمة الجمالية الأولى للصور على الشاشة، وبذلك فإن الصور واستمرار الحركة يكونان جزء من تعريف السينما بذاته ولأن جوهر الحركة هو جوهر العمل السينمائي ووسيلتها المهمة للتعبير عن مضامينها. (راضي، 2011، الصفحات 110–114).

1.2.2عناصر اللغة السينمائية:

يمكن استنتاج عناصر اللغة السينمائية من تعريفها وتتكون من أوضاع خاصة وتتمثل في سلم اللقطات زوايا التصوير، حركات الكاميرا، تقنيات السينما والتي بدورها تشمل كل من السيناريو، المونتاج، الحوار أوضاع غير خاصة تتمثل في: الشخصيات، الديكور،الموسيقى،الصوت،الإضاءة و تشمل الأوضاع الخاصة: اللقطة وأحجامها، حركات الكاميرا، زوايا التصوير.

أ- سلم اللقطات (The Size of shot):

تعتبر اللقطة أصغر وحدة في الفيلم أو السلسلة الفيلمية، وهي الجزء الذي يحدد من لحظة بداية التقاط الكاميرا إلى نهايتها حيث تبدأ أو تنتهي عن طريق القطع أو الاختفاء" وتعرف اللقطة أيضا على أنها كل ما يظهر لنا على الشاشة من تجسيد لصور الحدث في لحظة معينة، أو هي ما تراه العين على الشاشة في اللحظة التي تقوم فيها بتشغيل كاميرا واحدة على الهواء حتى تشتغل كاميرا أخرى" (الطائي، 2007، صفحة 60).

- وكل لقطة يجب أن يكون لها هدف داخل المشهد، وإلا يصبح من المفروض الاستغناء عنها، وبمجرد أن يتحقق الهدف من اللقطة، يجب الانتقال فوراً للَقطة التالية، ويجب أن تتطابق اللقطات مع الحالة العامة للفيلم ككل.بل ويمكن أن تحتوى على عناصر ذات دلالات خاصة، تعطى بعداً أوسع من الفكرة الرئيسية للقطة، ولكنها في نفس الوقت لا يمكن أن تأتى بمفردها، لذلك فإن تصميم اللقطة يعتبر جزءاً مهماً، وأساسياً من وظيفة المخرج. (شحادة، 2013، صفحة 100).

تعتمد اللقطة وأحجامها على المسافة الفعلية التي بين الكاميرا والشيء الذي يتم تصويره، وعلى أنواع عدسة الكاميرا أثناء التصوير، وكل حجم يقوم بتوصيل معلومات تختلف عن الآخر وتحقيق آثر مختلف لدى المشاهدين، (فرحان، 2010، صفحة 83) وتنقسم اللقطات إلى ثمانية أنواع تتمثل في:

- **اللقطة العامة général plan : (extrême long shot):**

" ونسميها لقطة الأساس وفيها يظهر المنظر بكامله من أعلاه إلى أسفله سواء كان شخصا أو أي شيء أخر وهي أساس اللقطات التي تليها وهي اللقطة التي تظهر جزء كبير جدا من الفضاء الذي يقع فيه العمل"(Wendy.2007. p44) فهي "لقطة واسعة جدا تأخذ من مسافات طويلة وعن بعد غالبا ما تكون من طائرة، هيلكوبتر وتستخدم كلقطة تأسيسية (فرتوف، صفحة 19)يرتبط استخدامها أيضا بمدى الحاجة إلى الإطلاع المشاهد على المشهد بأكمله وبيان العلاقة التي تربط بين أجزائه المختلفة.(الحطامي، 2015، صفحة 171)

-لقطة الجزء الكبير plan du grand ensemble (Long Shot) :

وهي اللقطة تحمل مكانا واسعا جدا أو منظرا ممتدا بحيث يبدو بعيد وسيكون من الصعوبة بمكان تمييز جسم الإنسان من هذه المسافة البعيدة جدا (روم، 1981، صفحة 81) "فهي التي تحدد السياق أو الجزء المهم من اللقطة بعد إظهار الديكور العام، وعادة ما يتم استخدامها لإظهار ضخامة المكان كمدينة، مزرعة، وهذه اللقطة غالبا ما تقع في بداية الفيلم." (stokinger, 2001, p. 32)

- لقطة الجزء الصغير: plan du petit ensemble(Meduim Long Shot)

تصور الشخص من أعلى رأسه إلى ركبته "و هي تستخدم لتقديم الشخصيات والبطل في وسط درامي جديد كتصوير مشاجرة" (Martin, 1993, p. 235)

-اللقطة المتوسطة: plan moyen(Medium Shot): بحيث تبدأ التي تبدأ بالنسبة للإنسان من الخصر إلى أعلى الرأس مع ترك مسافة مناسبة فوق الرأس وهي لقطة وسطية بين اللقطة القريبة والطويلة وقد تكون لقطة متوسطة لشخص واحد أو عدة أشخاص (رستم، 2010، صفحة 20)تعتبر هذه اللقطة وظيفية فهي تفيد في تصوير مشاهد العرض الأولية والانتقالية بين اللقطات القريبة والبعيدة كما تقوم بإعادة التأسيس بعد اللقطة الطويلة. وهي غالبا ما تكون لقطة تقريرية، غالب لا يقصد منها هدف درامي عميق، لذلك ما تستخدم بنسبة أكبر في التصوير من اللقطات القريبة والبعيدة.(الشطري، 2012، صفحة 199) وغالبا ما تستخدم أثناء تصوير محادثة بين شخصين آو أكثر، ت ثان اللقطة المتوسطة بتقديم معلومات لكنها أكثرحميمية من اللقطة العامة نستطيع التفكير في هذه اللقطة كمزيج بين المعلومات والأحاسيس أكثر من اللقطات العامة (كين، 20012، صفحة 128).

-اللقطة الأمريكية Plan Américain(American Shot) : تعني للمصور ظهور ثلاثة أرباع جسمه أو أكثر مع ظهور ما بجانبه من اليمين واليسار والخلف. (فرحان، 2010، صفحة 42)

-اللقطة القريبة gros plan(Close-Up): وهي بدورها تنقسم إلى نوعين:

* *لقطة مقربة حتى الخصر* **Plan demi rapproché** :هي اللقطة التي تظهر الشخص من أعلى رأسه حتى صدره." (BRUNET, 1992, p. 154).

* لقطة مقربة حتى الصدر **Plan rapproché poitrine:** هي اللقطة التي "يظهر فيها رأس وأكتاف الشخص، ولكن ليس الخصر لينتهي عند جيوب سترة الرجل (Armand colin, 2011, p. 63)

-**لقطة قريبة جدا très gros plan(Extreme Close-Up)**: هي اللقطة التي تصور جزءا تفصيليا من اللقطة القريبة وفيها يقطع الحد العلوي للكادر فوق حاجبي الشخص المراد تصويره. (سلمان، 2009، صفحة 175).

-**اللقطة الموضوعية:** تصور ما تراه الكاميرا.

-**اللقطة الذاتية:** تصور ما تراه الشخصية.

ب-زوايا التصوير:

تعبر زوايا التصوير عن وضع الكاميرا الأفقي، أو الرأسي، أو المنحرف بالنسبة للموضوع المراد تصويره، ويتمكن المخرج عن طريقها من تحديد وضع الممثل أو الموضوع المراد تصويره داخل الكادر، كما أن لها تأثير كبيرا على كيفية إدراك المشاهد لهذه الموضوع ولحركته، (الصبان، 2011، صفحة 200) وهي مكان الكاميرا بالنسبة للشيء الذي يتم تصويره وزاوية تحمل معنى للمتفرج مختلف عن الآخر،" (خزكل، 2010، صفحة 300). توصف اللقطات من خلال وضع الكاميرا في علاقتها في مستوى العين العادية عندما تكون الكاميرا موضوعة على مستوى العين فإن الشخص الذي في الإطار ينظر مباشرة إلى الجمهور"، (بخيبل و اورليتار، 2007، صفحة 331)

ولكل زاوية من زوايا التصوير تأثيرها الخاص على اللقطة المصورة من خلال خلق بعد جمالي دلالي خاص بها، وتتعدد استعمالاتها في مواقف مختلفة وتنقسم زوايا التصوير إلى:

-**الزاوية العادية EyeLeve:** وهي الزاوية الساكنة تماما في موقعها، ويقدر مقدار ارتفاع الكاميرا هنا طبقا لوجهة النظر الذاتية لشخص آخر في نفس المنظر يصبح في هذه الحالة ارتفاع آلة التصوير مماثلا، لمنسوب عين ذلك الشخص لها أقل التأثيرات الفنية، حيث أنها وإذا كانت اللقطة هي أصغر وحدة في الحدث الدرامي في الفيلم السينمائي فهو الوحدة التي يتم على أساسها. (الياسرى، 2013، صفحة 135). وهي الزاوية التي يصل فيها الشخص المصور في موقف المساواة مع المشاهد (Culture, 2011, p. 4) "وهي تمثل الحالة العادية للكاميرا، التي تلتقط صور الأشياء في أبعادها الحقيقة الموجودة في الواقع.

-**الزاوية المنخفضة (Law Angle):** وهي عكس الزاوية المرتفعة تعطي انطباع بالعظمة والقوة والتفوق" وعند استخدامنا لمثل هذه الزاوية فإنه يتولد لدينا إحساس بأهمية الشخص أو الشيء المراد تصويره ومكانته وموقعه المسيطر وكثيرا ما تستخدم في مشاهد العنف وهي تزيد من أهمية الموضوع

أو الشخص الذي تقوم بتصويره كما أن الشخص يظهر بشكل يثير الخوف الرهبة والاحترام، مثل هذه الزاوية يستخدمها بعض السياسيين والمرشحين للانتخابات خلال حملاتهم الانتخابية حيث يتم تصويرهم من أسفل حتى يبدوا أقوياء ومسيطرين،." (بخيبل و اورليتار، 2007، صفحة 332)

-**الزاوية المرتفعة:(High Angle)** حينما تكون الكاميرا أعلى وأحيانا أعلى جدا من الموضوع المصور، (دفيك، 2013، صفحة 101) وتعطي أيضا شعور بأن الشخصية محطمة من طرف العالم المحيط بها، أو من طرف شخص آخر، وتستخدم أيضا لأغراض جمالية .(Culture, 2011, p 4)

-**الزاوية المائلة:** يمكن الحصول على هذه الزاوية المنحرفة عن طريق إمالة الكاميرا نفسها، فتظهر الصورة مائلة هي الأخرى داخل الكادر، وتبدو لعين المتفرج في هذه الحالة بصورة غير طبيعية بذلك يمكن استخدامها مثلا للتعبير عن حالة غير طبيعية تمر بها الشخصية. (الصبان، 2011، صفحة 202).

ج-حركات الكاميرا:

تحمل حركات الكاميرا وظائف عديدة تمكن المخرج من استخدامها لخلق حالة من التركيز أو الإثارة عند المتلقي وتتعدد حركات التصوير وتختلف، حيث أن لكل حركة دور وأهمية في إبراز موضوع أو خلق حالة من الحالات التي تسهم في الغموض والترقب والقلق والمفاجأة والتوتر (الراتب، 2012، صفحة 205) وتتعدد أنواع حركات الكاميرا إلى:

حركة الكاميرا الأفقية(Paning): أو الحركة الاستعراضية أيتحريك الكاميرا على محورها الرأسي، من جهة إلى أخرى وهي الحركة الأفقية للكاميرا (خو رشيد، 1980، صفحة 52) (بان) اختصار لكلمة بانوراما تستخدم من أجل متابعة العمل خلال الخطة لعرض ديكور محدد،أو حيث توجد نقطة البداية أو النهاية.(Wendy, 2007, p. 44)

-وتسمى بالاستعراضية لأن من أهدافها استعراض المكان، وتسمى أيضا الحركة التتبعية لأنها تتابع حركة المنظور يمينا، شمالا " (أبو عرقوب، 2012، صفحة 125)وتهدف لكشف المكان، وإعطاء إحساس عام به من خلال متابعة الأشخاص أو الموضوعات، وهذه الوظيفة يمكن أن تستثمر لخلق جو الترقب لدى المتلقي الذي كان يترقب شخصية ما بحيث تستخدم هذه دائما في مشاهد الرعب

لخلق الإحساس بالمراقبة ومن ثم جعل الموقف الدرامي مشحون بالعزلة ويرى "**جوردن جوان**":إن من أهم دواعي التوتر والقلق أن تكون الشخصية معزولة وغير محصنة أي أنها عرضة للهجوم وهذه العزلة ستبعث القلق والتوتر، وهناك وظيفة أخرى لهذه الحركة: بناء الحدس التوقع لدى المشاهد وهي كافية لخلق التشويق وتحقيقه " (الراتب، 2012، صفحة 206)ويمكن تقسيمها إلى:

*حركة أفقية إلى اليمين(Pan Right): تدوير الكاميرا أفقيا من اليسار إلى اليمن فحركة البان يمينا تعني أنك تدير جهة العدسة والكاميرا إلى اليمين (مع عقارب الساعة) ويتوجب عليك دفع مقبض حركة البان إلى اليسار.

*حركة أفقية إلى اليسار(Pan Left) : أما إذا تحركت جهة العدسة إلى اليسار يسارا عكس عقارب الساعة وتدفع مقبض حركة البان إلى اليمين. (زيتل، 2007، صفحة 122)

-**حركة الكاميرا الرأسية (tilting)**: تتحرك فيها الكاميرا بشكل رأسي إلى أعلى أو إلى أسفل وهي ثابتة في مكانها أما لتتبع شخص أو لتصوير وجهة نظر شخص ينظر إلى أعلى أو إلى أسفل (السنجري، 2015، صفحة 84)، ويمكن استخدامها بطريقتين:

*الحركة الرأسية الصاعدة(Tilt Up):إن الارتفاع إلى الأعلى يولد اهتماما متزايد لدى المشاهد ويساعده على الإندماج ويجعله في حالة ترقب يتوقع حدوث شيء في أي لحظة وذلك عندما تستخدم هذه الحركة استخداما دراميا، وهي أيضا تعبر عن الأمل والتحرر والتصاعد النمو وتستخدم هذه الحركة في التعبيرات الدينية وإبراز المرح والانطلاق والسعادة.

*الحركة الرأسية الهابطة(Tilt Down):حركة تؤدي عكس حركة(Tilt Up) تولد إحساس درامي بالإخفاق والإحباط ومواجهة المواقف المؤسفة أو اللحظات الحرجة مثل متابعة الكاميرا لسيدة تسقط متهالكة عند تلقيها نبأ وفاة ابنها، أو سقوط صورة طفل وتحطيمها للإشارة إلى أنه قد مات تلك اللحظة أثناء إجراء عملية جراحية له، كمساقط المياه حجم البراكين (رستم، 2010، الصفحات 30-34)و تستخدم الحركة الرأسية للأغراض التالية:-لاستعراض مبنى مرتفع، مثلا متابعة حركة صاعدة أو هابطة مثل رجل يصعد أو يهبط سلم، أو لمتابعة سقوط جسم إلى أسفل.

-وتستخدم كمصدر أساسي لخلق سلسلة من الأحداث التي تتطور من خلال الحوار والسلوكيات العامة والخاصة. (الياسرى، 2013، صفحة 135).

-الربط موضوعين مرتبطين يبعضهما في نفس اللقطة مثل عالم يقف ليشاهد إطلاق صاروخ اشترك في تصميمه.

- لخلق وجهة نظر لشخص يتطلع لأعلى، مثل رجل أمن يراقب نوافذ المبني الذي يحرسه. (شحادة، 2013، صفحة 100).

-**حركة البيدستال (Pedestal):** هو حامل الكاميرا ذو الرافعة متوازن الثقل، أي هو الحامل الذي يمكن رفعه وخفضه عندما تكون الكاميرا على الهواء أو بين اللقطات وتظل الكاميرا المثبتة عليه متزنة، ولها عندما تتحرك الكاميرا حركة رأسية إلى أعلى أو إلى أسفل بكاملها وهي مثبتة على حامل Pedestal البيدستال تسمى باسم هذا الحامل، في هذه الحركة يظل المنظور ثابتا بينما تتغير الموضوعات داخل الكادر ويتم تغيير نقطة الرؤية كما لو أن المشاهد يجلس أو يقف ليرى المنظر بواسطة التحكم في حامل الكاميرا ارتفاعا وانخفاضا. (سند، 2009، صفحة 122)

-**حركة التراك(Tracking):** في هذه الحالة تثبت الكاميرا على منصة تتحرك على قضبان حديدية في اتجاه محدد مصاحب للممثل المراد تصويره وتتحرك موازيا له، عندما تكون سرعة والمسافة التي يقطعها أكبر من إمكانيات الحركة الأفقية للكاميرا، وتمكن هذه الحركة المصور من التقاط تفاصيل وردود أفعال الشخص الذي تم تصويره، (الصبان، 2011، صفحة 208)وتنقسم إلى:

*تراك إلى اليسار Track Left: سحب الكاميرا إلى اليسار في خط مستقيم وكثيرا ما تستخدم للتحسين من تكوين الصورة التلفزيونية على الهواء وأثناء التسجيل، كما تستخدم عند امتداد المنظر أو أجزاء منه وكذلك لفحص موضوع ما أو سلسلة من الأشياء المتصلة.

*تراك إلى اليمين Track Right: سحب حامل الكاميرا إلى اليمن.

-وتختلف حركة Tracking عن Paning في أن هذه الأخيرة تغير من الزاوية الأفقية للرؤية بينما تلزم تراك تحريك الكاميرا بأكملها فتخلق زاوية تصوير وحيدة " (رستم، 2010، صفحة 44).

-**حركة الزوم** (ZOOM): تحريك عدسات الكاميرا مع بقاء جسم الكاميرا في نفس الوضع (Musburger, 2005, p. 140)تعتمد هذه الحركة على عدسة الكاميرا، بحيث نستطيع الانتقال من لقطة بزاوية عريضة إلى عدسة مكبرة أو العكس، (كين، 20012، صفحة 135). من خلال تغيير بؤرة العدسة للتقريب أو تصغير زاوية الرؤية وهي حركة بسيطة ومرنة ولكن هذه الحركة غير واقعية ويجب استعمالها بحذر كبير وفي Zoom لا يغير منظور اللقطة بمعنى أن الزاوية تضيق والصورة تتوسع، وحتى الزاوية لا تتغير ولكن عوضا عن ذلك فهي تظهر مقطع صغير من الصورة"(Musburger, 2005, p140)

-تستخدم حركة الزوم" Zoom " لتفادي القطع من لقطة عامة إلى لقطة مقربة، وبإضافة إلى الفائدة الاقتصادية في أن لقطة الزوم تستخدم خطوة واحدة بدل من إثنتين، فإن هناك مخرجين مثل" **فيسكونتي** VISCONTI **وألتمان** ALTMANN**وكوبربك** "KUBRICK " استخدموا حركة الزووم لإطالة زمن اللقطة لقد كان لكل منهم هدف جمالي مختلف، ففي فيلم "**باري ليندون**Barry Lyndon " على سبيل المثال أراد أن يبطئ من إحساسنا بالزمن، فهذا الفيلم عن شخصية من القرن، ويصنعه المخرج في القرن، يعلم أن الإبطاء من الفيلم باستخدام لقطات الزوم سوف يبطئ من إحساسنا بالفيلم أو بالأحرى ينقل المتفرج إلى الإيقاع الزمني للقرن (كين د.، 2009، صفحة 134) " وهي تحقق أيضا تعميق اللقطة وإعطائها شيئا من اللمسات العاطفية، ويعتقد بعض المخرجين أن العربة تحقق التأثير النفسي، وحركة العدسة الكاميرا نحو الموضوع وابتعادها عنه تحقق تأثيرا عاطفيا.

-**حركة الدولي:** تحمل الكاميرا على حامل يسمح بتسهيل حركتها إلى الأمام أو إلى الخلف، إن هذه الحركة تكون باتجاه ما يصور تسمح بالتنويع من ناحية، وباستمرارية الفعل من ناحية أخرى (هيليارد، 2014، صفحة 44)،و الدولى هو حامل الكاميرا المتحرك ونسبة إلى ذلك أطلق المتخصصون اصطلاح دولي على الحركة السريعة نحو المشهد اقترابا أو ابتعادا، وقد اعتبر البعض تحريك آلة التصوير بالحامل وفق سرعة معينة في خط مستقيم اقترابا من المشهد أو الجسم المراد تصويره، أو الابتعاد عنه ويرمز حركة الكاميرا مع القاعدة نحو المشهد المراد تصويره بسرعة بخط مستقيم ب دولي إن والابتعاد بدول" (الطائي، 2007، صفحة 36)

-**الحركة المنحرفة أو المائلة:** التصوير من وضعية الحركة المنحرفة أو المائلة حيث يتم تحريك الكاميرا الكاميرا بأكملها في شبه قوس أو نصف دائرة، وكذلك يمكن أن تدور الكاميرا حول الشيء

المراد تصويره دورة، إن النتيجة تدعى تأثير الميل وهي حركة ميلان الأفقية والتي تضع المشهد يبدو مائلا.(هاربيت، 2007، صفحة 122)

2.22-تقنيات السينما والإخراج: وتشمل المونتاج، السيناريو الديكور، الموسيقى والإضاءة.

أ- **المونتاج:** يعد المونتاج من الوسائل السينمائية المهمة التي يمتلكها كل من يعمل في الحقل السينمائي، لما يمتلكه من وظائف جمالية تمنح الحدث السينمائي عمقا دلاليا في إيصال الفكرة إلى المتلقي، إلى جانب وظيفته الرئيسية في ربط ومجاورة اللقطات والأصوات المصاحبة لها، أو المضافة إليها في تماسك وتتابع، قوة تعبيرية مهمة في فضاء هذا الفن، (نادر، 2016، صفحة 60).ويقول إيزنشتاين "Sergei Eisenstein" أن فن السينما ذلك يعني قبل كل شيء المونتاج (عدي، 2011، صفحة 220). حيث أن الفن السينمائي إذن يبدأ من اللحظة التي يبدأ فيها المخرج بوصل أجزاء الفيلم مع بعض ويقول المخرج الأمريكي: **جريفث**" David Griffith "إنك تصور الحياة الطبيعية وعندما تصنع التفاصيل بجوار بعضها إنما تفسر الحياة، (خوخة، 2011، صفحة 74) والمونتاج في السينما يطلق على عملية فنية يجرى فيها ترتيب اللقطات والمشاهد وتتابعها بطريقة معينة (نجم، 2006، صفحة 124).

-ففي السينما التقليدية تعتبر القصة والحوار هما الوحدات الأساسية في الفيلم، واستمرارية القصة مرتبط بتقنيات المونتاج، وبالرغم من أن الأمريكيين كانوا متقدمين أكثر في استعمال المونتاج في بدايات ظهور السينما، إلا أن صانعي الأفلام الروسيين الذين تزعمهم **ليفكوليشوف**levKoulechov هم من أسسوا نظرية المونتاج واعتبروه أساس الفيلم ويعتبر هذا الأخير هو مؤسسة الأدوات السينمائية، وبعد قيامه بالعديد من دراسات حول مجموعة من الأفلام اكتشف أن سرعة اللقطات مهمة وأن الشعب الروسي يحب أفلام الأمريكية لهذا السبب وأن المونتاج هو العنصر الرئيسي الذي يوجه الجمهور ويتحكم في انفعالاته وردوده، أن المونتاج الصحيح يخلق تسلسل وارتباط الأحداث حتى ولو كانت اللقطات مختلفة (رايس، 1987، صفحة 13).

ب -السيناريو: السيناريو هو مخطط علمي يسير بمقتضاه الفيلم كوثيقة مصاغة بدقة تصف المرئيات مشهدا مشهدا، وتمتلك تفصيلات المدرج الصوتي الموافق، وكل التوجيهات التي تمكن الفريق التقني والممثلين من إيصال أفكار السيناريست بشكلها الأمثل (الطائي م.، 2007، الصفحات 225-229) ويعرف بأنه هو فن معالجة النص الأدبي سينمائيا في سلسلة متتابعة من الصور المتحركة، تحكي

الحياة الحقيقة والحوادث الواقعية في حيز معين لا يتجاوز في المتوسط ساعة ونصف،"(خزكل، 2010، صفحة 87).وهو يعني أيضا المعالجة السينمائية للموضوع المقترح كمشروع عمل سينمائي، على أن يتضمن وصف كامل للمنظر أو المشهد من الخارج أي وصف المحتوى الصوري والصوتي للمشاهد التي ستشكل الموضوع وعددها والتي ينبغي تصويرها فيما بعد، أي وصف الحوادث والمواقف الدرامية مع وصف الحركة المفترضة للشخصيات.. والانتقالات الزمنية والمكانية لتلك الشخصيات أو حركتها داخل المشهد وتفكيك هذه الانتقالات إلى مشاهد مستقلة عن بعضها..بجانب الحوار.. هذا في حالة الفلم الروائي أو التعليق أو الصوت في حالة الفلم التسجيلي.. ويعرف هذا النص في هذه المرحلة بـ (السرد ألفلمي أو السرد السينمائي) (نادر، 2016، صفحة 338).

وكلمة سيناريو "هي اختزال لسيناريو التصوير وهي بالتحديد دقيقة وتفصيلية لكل ما تنوي أن تفعله في التصوير أي حيث ما يجب أن تكون عليه الكاميرا في كل لقطة، شاملا كل كلمة حوار وكل صوت وكل جزء من العمل لقطة بلقطة وقطع بقطع"، (برونل، صفحة 12) وهذا "ما يجعلنا نفهم جيدا أن كاتب السيناريو يفكر في إيقاع معين فعند الانتقال من لقطة إلى لقطة يعني أن اللقطة يجب أن تتغير (فرانك، 2013، صفحة 45).

إن الهدف الرئيسي من كتابة السيناريو هو توصيل الفكرة بوضوح وبساطة عن طريق المضمون وصفه وشرحه ما يرجي له من تأثير على الجمهور المشاهدين والطريقة المتبعة في كتابة السيناريو هي تقديمه في صفحة مقسمة إلى عمودين يتضمن العمود الأيمن وصف المشاهد المصورة (الصورة +الحركة) أما العمود الأيسر فيتضمن الحوار المصاحب للمشهد، أو التعليق الخاص به، الموسيقى، المؤثرات الصوتية، وينقسم إلى:

*سيناريو مبدئي: **و**فيه يقسم الكاتب النص إلى مشاهد والصوت المصاحب لها.

* سيناريو نهائي: وهو السيناريو المعد للإخراج ويحدد فيه ترتيب المشاهد والزمن والملاحظات". (الشاري، 2013، صفحة 89)

- ✓ **الحوار**: يتمثل الحوار في النص الملفوظ والمتبادل من قبل من يمثلون الفيلم مهما كانت تقنية التسجيل إذ يعتبر أهم نواحي الفعل فالشخص الذي يتكلم كلمة واحدة حقيقية يكون في حالة القيام بفعل بالقدر الذي يكون عليه رجل يقوم بمختلف أنواع الحركات الجسمانية وكلا العملين يدفعان

مجرى العمل الدرامي إلى الإمام فالأول يدفعه عن طريق الكلمة والثاني عن طريق الحركة الجسمانية والشخصيات المندمجة في الحوار تكشف عن خفايا نفسها وتدفع القصة إلى الأمام، (شرف و أسامة، 1999، صفحة 160). فهو أداة مرنة طبيعية يستطيع الكاتب أن يصور بها شخصياته.كما أن الحوار هو الأداة الرئيسية التي تحقق الاتصال بين عين المشاهد وموضوع التمثيلية ولابد أن يكون واقعيا يكشف عن فكرة التمثيلية وما تهدف إليه ويعرضها في صورة أقرب إلى الواقع من حيث اللغة اللفظية وبطريقة تخضع لقواعد فنية وإبداعية." (الخليفي و احمد، 2005، صفحة 29).

ج-الشخصيات: يعرفها الدكتور محمد عماد الدين إسماعيل بأنها ذلك المصطلح الذي يصف الفرد من حيث هو كل موحد من الأساليب السلوكية والإدراكية المعقدة التنظيم التي تميزه عن غيره من الناس في المواقف الاجتماعية. (شرف و أسامة، 1999، صفحة 146)"و يمكن تقسيم الشخصية الدرامية إلى:

*الشخصية الرئيسية: شخصية تكون ظاهرة في الرواية، وهي تخدم أغراض إظهار الهدف الرئيسي في الرواية، ومن خلالها نصل على الحدث الجذري."

*الشخصية الثانوية: هي الشخصية التي تساعد على التفاعل بين الأحداث، فهي تساعد البطل على إظهار شخصيته (عدلي أ.، 2007، صفحة 75).

د-الإضاءة: تعد الإضاءة لغة محسوسة وعير ملموسة مثلها مثل أي لغة لها دلالاتها أي اللغات، لعا عناصرها التي من خلالها تستطيع مخاطبة المتفرج والتأثير فيه، ولغة الضوء لها قوة التأثير النفسي على الإنسان منذ بداية الخليقة، عرفها شروق الشمس واختفائها في الليل الضوء والظل فبظهور الضوء تبدأ الحياة وباختفائه تختفي الحياة' يعتمد الفن السينمائي على الصورة كوسيلة للتعبير فإنه يعتمد على قدرة الصورة على تحقيق ذلك وهذه القدرة تستند إلى عنصر الضوء بصفة أساسية الأمر الذي يتطلب من فنان الصورة السينمائية أن يكون على وعي ودراية كافية بأن للضوء مفردات وأنه عن طريق التأليف بينهما تكون لغة خاصة تصل فحواها إلى المتلقي الذي يشاهد الفيلم السينمائي" (تناجي، 2010، صفحة 39).

حيث أنه لا يمكن إخفاء مكانة الإضاءة كعنصر ساند للتكوين وإمكانية إعطائها معان ودلالات تسهم بشكل فاعل في العمل الفني فهي كمية الضوء الساقط على سطح محدد لتضيف إليه معنى محدد إما إيحائي يتشكل معناه في ذهن المتلقي أو دلالة واضحة تشكل مع الموجودات تكوينا محددا

وللإضاءة اثر كبير في تكوين الصورة وتشترك مع بقية العناصر لخلق معنى معين وان العناصر لوحدها تقل فاعليتها بدون الإضاءة ". (عبيد دفاك، 2010، صفحة 224).

وللإضاءة دور كبير في عملية التصوير فلا تصوير ما لم تكن هناك إضاءة، فهي التي تجسم الأشياء لخلق الإحساس بها حيث أن أي جسم مهما بلغ حجمه أو شكله لا يمكن أن يكون له إحساس بصري ما لم تكن هناك إضاءة مسلطة عليه، وهذه الإضاءة ليست بالضرورة أن تكون اصطناعية، فالإضاءة لها دور مهم في خلق الجو العام أي الحالة المزاجية والتأثير النفسي الذي يجب أن تخلقه الصورة عند المشاهد من جمالية ويحرك خيال المشاهدين والممثلين، فينحت أشكال الأشياء ويحركها ويزيد من فائض ثراءها الدلالي ويحول الأشياء إلى رموز، والإضاءة ملازمة لعملية التصوير وهي تقوم بالتغير في المظاهر الخارجية للأشياء وهذا هو مفتاح وظيفتها الشعرية وتكمن في ثلاثة دعائم؛ الكمية: فكمية الضوء لها تأثير جمالي على حسب الحاجة وحسن تقدير المخرج، اللون، فالأضواء تختلف ألوانها ومصادرها وإسقاطاتها والتوزيع: وهو كيفية توزيع الإضاءة على مناطق التمثيل توزيعا سليما"(بلخيري، 2012، صفحة 9). وتشمل أنواع الإضاءة على:

*الإضاءة الأساسية: الأساسية في التصوير عند تصوير شخص أو شيء فإن الإضاءة تأتي من الأمام وأعلى الشيء المراد تصويره.

*الإضاءة الخلفية: خلف الشيء المراد تصويره ومن أعلى، وتقوم هذه الإضاءة بفصل الشخص كجزء من الديكور ويجب أن تكون هناك مسافة بين الشخص ومصدر الإضاءة الخلفية، أي أنها لا تقع فوق الرأس مباشرة تكون جانبية.

*الإضاءة التكميلية: إضاءة الأماكن التي تصل إليها الإضاءة الأساسية أو الخلفية، والهدف منها هو زيادة عمق المدى في الصورة وإضفاء الواقعية للصورة، ووضوح الأشياء في مكانها الطبيعي. (هاربيت، 2007، صفحة 182) و تمكن وظائف الإضاءة في:

الإيحائية: وضع الإحساس بالواقع أو إضفاء حالة الترقب والتوقع على جزء معين من محتويات اللقطة أو المشهد. التشكيلية: والتي تتداخل مع الأغراض الجمالية للإضاءة ولكنها تتح بالغرض بتوظيفها من قبل المخرج ومدير التصوير كنسيج بقع ضوئية وظلال. النفسية: إبراز الموضوع الإيحاء النفسي. وهناك أيضا الوظائف الجمالية والكشفية. (نصر، 2011، صفحة 248).

هـ-الديكور:"و هو أحد أدوات العمل السينمائي حيث يعبر عن شخصية المادة المصورة ويكمل رسالتها ويعد جانبا فيه"" (عبد الرحمان، 2008، صفحة 137). ويعرف على أنه "البديل الطبيعي لمكان التصوير الخارجي ويكون مبنيا داخل الأستوديو ليقوم بنفس الدور الذي يقوم به الديكور الطبيعي كما يعرف أيضا على أنه" عنصر هام من عناصر توصيل المفهوم وتبسيطه إلى جمهور المشاهدين كما انه يعاون في خلق الجو الطبيعي والسيكولوجي لكثير من البرامج خاصة البرامج الدرامية." (الخوالدة، 2005، صفحة 75).

ويعزز الديكور أبعاد الصورة وألوانها ويبعث إحساس أكثر بالواقعية بما فيه من قيم درامية، جمالية، إلى جانب تأديته وظائف فكرية بالغة الأهمية تتصل بالنية الفكرية والنفسية (نصر، 2011، صفحة 88).

و-الموسيقى: تعد الموسيقى عاملا هاما في إعطاء المساحة التعبيرية اللازمة للكلمة ويمكن للموسيقى التصويرية أن تدل على انقضاء فترة تاريخية سواء من ناحية استخدام الآلات أو من ناحية القطعة المستخدمة وتستخدم الموسيقى كمؤثر صوتي، (الصبان، 2011، صفحة 256) والموسيقى من العناصر الأساسية في إخراج أي عمل سمعي بصري فهي تظفي عليه طابع جمالي وإيقاعي متميز يخلق حيوية، درامية وواقعية للأحداث المصورة.

وتعرف سيمولوجيا بأنها: النسيج الصوتي الذي تنظم فيه وحداته على محور زمني وبهذا تستقي الموسيقى دلالاتها من تناغم إيقاعها فهي في ذلك الصوت الذي يتم ترتيبه ليبعث في النفس العديد من المشاعر والتي تختلف باختلاف الموسيقى المسموعة" (شايب، 2014، صفحة 94) ويعتبره لوي دي جانتي العنصر النوعي للفلم لأنها تؤدي وظيفة تعبيرية جمالية خاصة بينما هناك من يقول أن كل الفنون تسعى لمحاكاة الموسيقى، والموسيقى مجال رحب يمكن للمخرج من خلاله أن يطور أفكاره، بالتنسيق مع واضع الموسيقى، فهي تبرر الرؤية الجمالية، وتعمق من مضامين الحكاية ومن المستحيل التكلم عن عالم فيلمي دون النظر إلى الموسيقى بوصفها واحدة من أهم العناصر التكوينية." (عبيد دفاك، 2010، صفحة 244)..

وللموسيقى دلالات مختلفة تفسر حسب إيقاعها وزمن بثها، وعند الحديث عن "سيمولوجيا الموسيقى لابد من استحضار نقطتين مهمتين:الدال وحدة وضعة مكان شيء، والمدلول وحدة تساهم في مسار التدليل أي في مسار إعطاء المعاني، فالرمز حسب سيمولوجيا الموسيقى هو قضية شفرات

وتناغم عناصر الرسالة الموسيقية بحيث تتوافق تلقائيا وفعليا الأصوات المسموعة والمشاعر التي تحدثها في نفس المستمع فالعزف العالي الحاد يتوافق مع المشاعر الإيجابية، في حين أن النغمات المنخفضة تتوافق مع المشاعر السلبية كالحزن والكآبة" (شايب، 2014، صفحة 94).

2.2.3-دور وسائل الإعلام في تشكيل الصور الذهنية:

إن ما تبثه وسائل الإعلام إلى جماهيرها من مواد إعلامية مختلفة هو بمثابة النافذة التي يطلون منها على العالم حولهم، ويكمن الهدف الرئيس لما تقدمه وسائل الإعلام إلى الناس في إخبارهم عما يريدون معرفته وعما يحتاجونه من معارف وعما ينبغي عليهم أن يعرفون، وهذا التشبيه المجازي للمادة الإعلامية التي تقدم إلى الناس أنها نافذة العالم يقتضي إدراك واقع هذه النافذة وحجمها وطريقة وضعها تؤثر جميعا فيما يمكن أن يراه الناس من أجزاء هذا العالم وملامحه.(طاش، 1993، صفحة 28).

ولهذا تجمع غالبية دراسات الصور الذهنية في مجال الدراسات الإعلامية، على أن وسائل الإعلام تعد أحد العوامل المؤثرة في تكوين الصور الذهنية عن شيء أم مهنة، قطاع، دولة ، شخص ما أو أي شيء، وبخاصة أن لكل وسيلة إعلامية مجموعة من المزايا تؤكد دورها في تكوين الصور الذهنية.(بلخيري، 2012، صفحة 129).

ويحصل الفرد على المعلومات والآراء والمواقف من وسائل الإعلام، وتساعده على تكوين تصور للعالم الذي يحيا فيه، ويعتمد عليها بالإضافة إلى خبراته في التعرف على الواقع المحيط به، ويرى شرام أن 70% من الصور التي يبنيها الإنسان لعالمه مستمدة من وسائل الإعلام الجماهيرية، حيث تعد احتمالات تأثر الفرد بما يتعرض له من وسائل الإعلام، احتمالات كبيرة لأن لهذه الوسائل دورا كبيرا في الطريقة التي تبنى بمقتضاها تصورنا للعالم، حيث تقوم المعلومات التي تتناقلها وسائل الإعلام بدور في تكوين معارف الجمهور وانطباعاته، التي تشكل الصور العقلية التي تؤثر في تصرفات الإنسان. (عدلي و آخرون، 2008، صفحة 276) يرى كل من" دوتين وميرتن" أن وسائل الإعلام من أكثر المؤثرات قدرة على إحداث التغيير في الصور القائمة، وذلك لما لها من قدرة فائقة في التأثير على الرأي العام، وعمليات التنشئة الاجتماعية والتنمية الثقافية والاتجاهات. (أحمد، 2013، صفحة 131).

أ-خصائص وسائل الإعلام التي تساهم في تشكيل الصور الذهنية:

*الانتشار الواسع لوسائل الإعلام وامتدادها الأفقي والرأسي، وقدرتها البالغة على الاستقطاب والإبهار حيث أسهمت تكنولوجيا الاتصال في مد واتساع نطاق تغطية وسائل الإعلام بمختلف أشكالها، كما أسهمت في تغيير شكل وأسلوب عمل وسائل الإعلام عموما وخصوصا من خلال قدرتها على نقل الأحداث أيا كانت وتقديم الخلفية التفسيرية للأحداث بالاعتماد على تكنولوجيا الاتصال المعاصر.

* استيلاؤها على أوقات الأفراد ومنافستها الشديدة للمؤسسات الاجتماعية الأخرى في مجال التأثير الجماهيري.

* إيقاع العصر الحالي الذي يتسم بالسرعة من ناحية وبعزلة الأفراد عن بعضهم البعض من ناحية أخرى، مما يجعل من وسائل الإعلام مصدرا للشعور بالمشاركة وعدم العزلة. وتتم عملية توجه الصور – وبخاصة في دول العالم الثالث – من خلال قيام وسائل الإعلام بوظيفة حارس البوابة " Gate Keeper"وترتيب الأولويات "Agenda Setting" وذلك عن طريق اختيارها موضوع الصورة ثم أي الأجزاء التي يتم إبرازها، وأي الأجزاء يتم التغاضي عنها، أو عن طريق المبالغة في بعض الأجزاء وإغفال الأجزاء الأخرى. (ندا، 2004، صفحة 113).

ب-الأساليب الإخبارية التي تستخدمها وسائل الإعلام في صنع الصور الذهنية: تستخدم وسائل الإعلام أساليب إخبارية متنوعة ومعتمدة في بناء وصنع الصور الذهنية نذكر منها:

- **انتقاء الأحداث والمعلومات:** تمثل وظيفة الإعلام الأولى في التوفير والبناء الانتقائي للمعرفة الاجتماعية، فهي بذلك تكون مسؤولة عن تجهيز القاعدة التي تبنى عليها الجماعات والطبقات صورا ذهنية لمعاني وممارسات وقيم الجماعات والطبقات الأخرى وتزويد بالصور والأفكار التي يحتاجها المجتمع (الشطري، 2012، صفحة 127)

-حيث أن توجيه القائمين على وسائل الإعلام، إحدى الطرق المؤثرة في تكوين الصور في عقول الآخرين، وهؤلاء القائمون هم الحكومة والنخب الحاكمة في وسائل الإعلام، الذين يختارون من بحر المعلومات الواردة ما يناسب اهتماماتهم ويخفون مالا يريدون نشره وتوزيعه، وعملية اختيار المعلومات

لتكوين الصور عن أمة هي عملية مهمة لأن هذه المعلومات يختارها القائمون بحسب أهوائهم السياسية الأمر الذي يزيد من ترسخ الصور الذهنية السابقة عن تلك الأمم.

–أما مالكوا وسائل الإعلام فإنهم يفسرون عملية الانتقاء على أنهم يريدون الانتشار السريع، ولذلك فهم يريدون تقديم الأخبار المألوفة والشعبية عند فئات عريضة من المجتمع. (المشهداني، 2012، صفحة 103).

- **تلوين الحقائق:**

لا تكتفي المؤسسات الإعلامية بانتقاء الأخبار التي تصب في مصلحتها وتتجاهل حقائق أخرى، بل أكثر من ذلك حيث تلجأ إلى تلوين الحدث نفسه وتحريفه من أجل أن يعرض ويفسر لمصلحة الوضع القائم، وتلوين المعلومات هو تعمد إبراز وجه خاص منه وإخفاء وجه، أو قد يؤدي هذا التلوين بدوره إلى تكوين صور ذهنية خاطئة عن الأحداث في أذهان المتلقين، فهناك الكثير من الأحداث التي تقع في العالم تتحمل تفسيرات عديدة ووجهات نظر مختلفة (المشهداني، 2012، صفحة 104)، وهو ما رأيناه خلال انطلاق ما سمي بالربيع العربي، أين كانت قناة الجزيرة ترى أنه من حق الشعوب الانتفاضة ضد رؤسائهم الذين قالت عنهم دكتاتوريين وأنها تدخل ضمن الحريات، فيما ذهبت وسائل الإعلام التابعة لحكومات تلك الدول إلى نقيض ذلك تماما حيث ترى أنها أعمال تخريب ولها أيادي أجنبية ووجب القضاء عليه.

- **استخدام المصطلحات:**

تقديم وسائل الإعلام للمتلقين عالم معين مصنوع من الكلمات وتراهن على عادات المتلقين، في الاعتقاد أنه حيث توجد الكلمات هناك وقائع تقابلها، وهكذا أطلقت وسائل الدعاية الصهيونية تسمية "حرب الاستقلال" حسب الرواية الإسرائيلية للحرب العربية الإسرائيلية الأولى، عندما تتحدث عن استحواذها على فلسطين إذ تستخدم الكلمات لتوحي بالكثير من المعاني وصور.

- **التركيز على أحداث معينة:**

تشير نتائج الدراسات والبحوث الإعلامية إلى أن الرسائل التي تكرر يتذكرها الفرد أكثر من غيرها، وقد اتبعت الصهيونية إستراتيجية واضحة المعالم ترمي إلى تشويه صورة العرب وهي تقوم بدعم هذه

الصورة السلبية باستمرار (المشهداني، 2012، صفحة 104)، كحادثة دهس أحد المواطنين الفلسطينيين لمجموعة يهودية قامت بعض القنوات الأمريكية مثل BBC وبعض القنوات اليهودية بتكرار الخبر لأكثر من يومين وذلك لترسيخ صورة أن المسلمين يميلون إلى القتل أكثر من غيرهم وبأبشع الطرق، وكذلك الأزمة بين مصر والجزائر بسبب مباراة كرة القدم، أين ركزت جريدة الشروق الجزائرية على الحدث لمدة زمنية طويلة، وكذلك وسائل الإعلام المصرية فتحت قنواتها لسب وشتم الجزائريين ما رسخ الكراهية بين الشعبين.

وتوجد عدة أساليب إخبارية تتكامل معا، وتسهم في تكوين الصور الذهنية لدى الأفراد الأكثر اعتمادا على وسائل الإعلام في استيفاء المعلومات وهذه **الأساليب** هي:

- **personnalisation. :شخصنة المواقف والأحداث:**

اتجاه الإعلاميين نحو جعل المواقف والأحداث نتاج أفراد أكثر منه نتاج مجتمعات أو مؤسسات، ونقل الحدث بدون تقديم السياقات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي تنتج من خلالها وفي سياقها ... ومن العوامل التي تدفع بوسائل الإعلام إلى الاتجاه نحو شخصنة الأحداث، خوفهم من هروب الجمهور من وسائل الإعلام في حالة التركيز على التحليلات المعمقة.

- **إضفاء الطابع الدرامي على المواقف والأحداث Dramatization:**

تقدم وسائل الإعلام قصص إخبارية، لكل قصة منها شخصياتها وحبكتها، وعادة ما يتم تقديم هذه القصة بطريقة مختصرة، وهذه القصص الإخبارية أشبه ما تكون بالمليلودراما، وهي ترضي الاهتمامات العاطفية التي تثار من خلال الشخصيات والحبكات، كما أن غالبيتها تدور حول عدد من المسؤولين المألوفين الذين أصبحوا نجوما إخبارية .

- **.تنميط المواقف والأحداث Normalisation:**

ويحدث التنميط من خلال تقديم وسائل الإعلام لتفسيرات نمطية للمواقف والأحداث، فالمسئولون ورجال الإعلام يستجيبون للأزمات الطارئة، والمشكلات المجتمعية بقولهم إن هذه الأشياء سوف تعود إلى حالتها النمطية أي العادية، وترجع أسباب التنميط إلى اعتماد وسائل الإعلام في تقديم الأخبار على الأسلوب الدرامي.

❖ **.تجزئة المواقف لأحداث:Fragmentation:**

وذلك من خلال تجزئة الأخبار وعزل القصص الإخبارية عن بعضها البعض، وعدم ربطها أو محاولة إيجاد الروابط بينها، لذلك فإن المعلومات في الأخبار تبدو منفصلة، يصعب جمعها في إطار واحد. (إبراهيم و وآخرون، 2011).. و بعد ذكر الأساليب المختلفة التي تستخدمها مختلف الوسائل الإعلامية لتشكيل الصور الذهنية، نتناول الآن كل وسيلة على حدا:

ج-دور التلفزيون في تشكيل الصور الذهنية:

يعتبر التلفزيون من أهم وأكثر وسائل الاتصال تأثيرا في بناء الصور الذهنية وتكوينها لدى المشاهدين نظرا للخصائص والمزايا الإعلامية التي يتمتع بها، فهو يساهم في تكوين المعرفة والاتجاهات عن قطاعات كبيرة من أفراد المجتمع وذلك لأن معظم الجماهير يقبلون على مشاهدة التلفزيون بغض النظر عن مستوياتهم العلمية وأنواعها أوضاعهم الاقتصادية، وتوضح نظرية الإنماء الثقافي في أنه كلما ازداد الوقت الذي يتعرض فيه الفرد للتلفزيون ساعد ذلك في تنمية الصور الذهنية لديه، إذ يجعله يعتقد أن ما يراه على الشاشة صورة مطابقة للعالم الحقيقي وخاصة مع تكرار الرسائل الجماهيرية التي يتعرض لها المشاهدين ويحمل التلفزيون تأثيرا وجدانيا كبيرا على المشاهدين (الشطري، 2012، صفحة 93).بما يتميز به من صور متحركة ذات إيقاع سريع مصاحب للصوت داعم وموضح دون جهد عقلي تحليلي مما يجعلها تنطبع في الذهن وتغيب في اللاوعي ويستدعيها الإنسان وقت الحاجة (بلخيري، 2012، الصفحات 121-122).

-وللدراما التلفزيونية تأثير كبير على المشاهدين فالرسالة الدرامية تصل إلى جماهيرها بالفن الذي يصل بتالي لمشاعر الإنسان ويتسرب إلى عقله. (المزاهرة م.، 2015، صفحة 318)..

-ومن الواضح أن التلفزيون بات يفرض علينا طريقته لإدراك المرئيات فيجعل اللقطات المأخوذة عن قرب، المناظر الشاملة المصغرة تتوالى فهو يكبر أو يصغر لكنه لا يترك لنا مطلق الحرية أو الاختيار بأنفسنا ما هو أفضل أو ما هو أساسي، ويمكن أن يضفي عليها خلق الواقع التلفزيوني مصنوع بدلا من الحقيقة(الشطري، 2012، صفحة 94)،أو من خلال الأساليب الآتية:

التعريف: يتضمن تزويد المستقبل بالرسالة بكافة وسائلها بالمادة المعرفية عن الجهات أو الأشخاص.

الإقناع: سيطرة على عقل المستقبل من خلال بحث الآثار للوصول لمرحلة الإقناع الذهني وقد لا تحتاج الأمر إلى كثير من الأحيان إلى براهين وأذلة.

التكرار: إعادة الرسالة بوسائل مختلفة وصيغ وقوالب فنية متعددة ول يشعر بها المستقبل مما يعزز من مستوى إقناعه، (المزاهرة م.، 2015، صفحة 318) ومن الأشكال التي تعتمد عليها التلفزيون في بناء الصور الذهنية:

الشكل الأول: نشرات الأخبار، برامج إخبارية. .. الأخ

الشكل الثاني: الأشكال الدرامية الخيالية، الأفلام الأغاني.

ويساهم الشكلان معا في بناء الصور فالمضمون الواقعي ينقل المعلومات والخبرة التي تساهم في بناء صور عن الواقع، كما أن المضمون الدرامي يعد شكل اتصاليا متميزا يساهم في بناء إدراكنا عن الواقع وذلك من خلال التوحد بين الجمهور من ناحية الشخصيات والأحداث، ومن ناحية أخرى أمام الساعات الطويلة التي يقضيها المشاهد أمام الأعمال الدرامية، حيث تصبح الدراما أكثر المواد التلفزيونية قدرة على تعزيز نظام القيم وبناء الصور لدى الأفراد. (الشطري، 2012، صفحة 95)

د-دور الصحف في تشكيل الصور الذهنية:

لما كانت الصحافة جزء لا يتجزأ من وسائل الاتصال وأقدرها على التأثير على قطاعات الجماهير التي يخاطبها، فيمكن لها أن تؤدي دوراً مهماً في عملية تكوين التصورات الذهنية على النحو الآتي:

-خلق صورة جديدة لم تكن موجودة.

-العمل على تقوية وترسيخ تصورات موجودة من قبل .

-تبديل أو تحويل تصورات موجودة إلى تصورات أخرى.

وتؤدي الأحداث الاجتماعية والثقافية والدينية والاقتصادية والعسكرية التي تتناولها الصحافة إلى عدة تأثيرات على الصورة الذهنية القائمة عن الشعوب والأفراد، وبصفة عامة فدور الصحافة ووسائل الإعلام لا يقف عند صنع الصورة والأنماط لدى جماهيرها فقط، بل تقوم بتنظيم هذه الصورة وطبعها

في أذهان الجماهير بقوة كما لو كان المتلقي قد التقى فعلاً بالشخصيات التي تناولتها الصحافة، وساعدت ثورة المعلومات التي نعيشها اليوم إلى زيادة هائلة في كم ونوع المعلومات، مما يساعد الفرد في تغيير وتجديد الصور المختزنة في ضوء المستوى المعرفي المتاح في المجتمع. (المشهداني، 2012، الصفحات 54-55)

وهناك العديد من الدلائل الكافية لإثبات قدرة الصحافة على استشارة الرأي العام من أقصى البلاد إلى أقصاها فقد نشرت صحيفة نيويورك تايمز أوراق البنتاجون لتضع بين يدي الشعب تقريرا مفضلا عن أسلوب حكومته في إدارة الحرب المدمرة في الفيتنام، حيث أن نشر أوراق البتاجون، جعل الشعب يتجه لتفكير طويلا قبل أن يولى حكومته تلك الثقة العمياء وهذا ما فعلته أيضا صحيفة واشنطن بوست بنشرها القصص العديدة التي كشفت بها النقاب في فضيحة ووترجيه. (المشهداني س.، 2008، صفحة 91).

إن الكتابة الصحفية الموضوعية لها أهمية قصوى للانتشار الواسع للصحافة ولأنها الوسيلة المهمة لنقل المعلومات المؤثرة في تكوين المواقف المتعلقة بالصور عن الأمم ولطي يتم الارتقاء إلى مستوى المسؤولية فإن تدفق المعلومات والاتصال الفعال بين المرسل في الميدان وإدارة التحرير في الوسيلة الإعلامية هو بالأهمية السابقة نفسها (إبراهيم و وآخرون، 2011، صفحة 87).

هـ-دور السينما في صناعة الصور الذهنية:

تعتمد الكثير من الدول والمجتمعات على السينما للتعبير على ظروف حياة معينة أو أحداث معينة أو شخصيات تاريخية وهي من خلال ذلك تهدف إلى ترسيخ أفكار معينة أو حذف أفكار سلبية كانت موجودة لدى أفراد أو جماعات حول تلك الجماعات أو الشخصيات.

- فأثناء الحرب الباردة ساهمت السينما بدرجة كبيرة في إضعاف المعسكر الشيوعي عن طريق اختراق الأمريكيين للفن السابع من خلال اعتماد منتجي هوليود آنذاك على وصف السوفيات بأنهم دكتاتوريين ودمويين يهددون أمن العالم بصفة عامة وأمن الولايات بصفة خاصة وبأن النظام السوفياتي غير مجدي ويجب القضاء عليه .

– ومن خلال تلك الصور الذهنية القوية التي قدمتها السينما الأمريكية حول الإتحاد السوفياتي مهدت للقضاء على منافسيها واستطاعت الإطاحة به نهائيا.(نايلي، 2019، الصفحات 81–82)

–في هذا الصدد يقول جاك أومون: إن السينما تفرض صورها ومعانيها الخالصة على حساب تلك التي قد يرغب المشاهد في خلقها بنفسه، وهي بذلك تشكل حاجزا للخيال وتطوره، إذ تغذيه بصور جاهزة قوية من الناحية الحسية، ذلك أن الدراما لاسيما السينمائية، تعمل على صناعة حالة من التماهي بين الواقع المشاهد إلى درجة يمكن أن نفقد فيها مع الوقت الحد الفاصل بين الواقع والخيال، حتى أن المتفرج في كثير من الحيان قد يتكلم عما شاهده في الفيلم كأنه حدث بالفعل، وهنا يذهب بوديار بالرأي بعيدا، إذ يرى بأنه من العبث التساؤل عما إذا كنا نشاهد واقعا أو محاكاة للواقع، إذ أن الاثنين قد انفجرا، ولم يبق لنا سوى المشهد أو الصورة (سالم، 2014، صفحة 79).

وللسينما عدة خصائص تميزها عن وسائل الإعلام الأخرى والتي تعطيها دورا متميزا في السيطرة على عقول وتصورات الجماهير ونذكر من هذه الخصائص:

- تجمع السينما بين أكثر من فن كالرسم والأدب المكتوب والمسرح فيما تقدمه من أفلام.
- يمكن للسينما بما تتمتع به من شاشة كبيرة، أن يتم خلالها تكبير الأشياء والصورة التي تعرض فيها مما له اثر في شدة وضوح المعروض، وتأثيره في المشاهد.
- القدرة الفائقة على الاستحواذ على انتباه المشاهد والتأثير فيه بميزات الصورة المتحركة والألوان ودلائلها والصوت والموسيقى
- كبر شاشة السينما يعطيها إمكانية عرض الأشياء الدقيقة التي لا ترى بالعين المجردة كالخلايا.
- إمكانية إيقاف الفيلم أثناء العرض لشرح بعض النقاط أو سماع بعض الاستفسارات من المشاهدين
- إمكانية تكرار عرض الفيلم أكثر من مرة على نفس المشاهدين.(شفرة، 2014، الصفحات 59–60)

3.2. التجربة السينمائية في الجزائر.

1.3.2 السينما في الجزائر البدايات .....و التطور.

- **أ- السينما الكولونيالية:**

-إن بداية صناعة الأفلام السينمائية في جل البلدان العربية كانت محتكرة من طرف الأقليات الأوروبية، والجزائر بدورها عرفت السينما مع بداية الاستعمار الفرنسي، فبعد عروض الفرجة التي قدمها لويس لوميار Louis Lumière في المقاهي الفرنسية، كلف أحد أعوانه **فليكس مسغيش** "Félix Mezghiche" بالتوجه إلى الجزائر لالتقاط صور للأهالي والمدن الجزائرية فكانت الأفلام الوثائقية الأولى والتي حملت عناوين توحي بالدونية والاحتقار(Viola, 1998, pp. 11-15) كفيلم المسلم المضحك LE musulman rigolo""، للمخرج **جورج ميليس** "Georges Méliès" سنة 1897، كما أخرج مزغيش،Mezghiche مجموعة من الأفلام من بينها شارع باب عزون وسوق العرب، وصلاة المؤذن، وبذلك أصبحت الجزائر بداية من سنة 1905 مجالا واسعا للإنتاج السينمائي الاستعماري إذ تزايد عدد الأفلام المنتجة. (طاهري، 2016، صفحة 354).

دخل الفن السابع إلى الجزائر إبان السيطرة الفرنسية عليها، ومنذ اكتشاف السينماتوغراف قام أحد مصوري الأخوة لومير Lumière بتصوير أفلام قصيرة عن الجزائر وعملت سلطة الاستعمار، منذ تطور وسائل التصوير والعرض السينمائيين، عن استعمال هذه الأداة للدعاية، قصد تبرير سياستها، أو استمالة السكان المحليين والتأثير في مواقفهم، وجذب تعاطفهم مع مختلف تعبيرات الوجود الفرنسي على الأراضي الجزائرية ولهذا الغرض أنتجت فرنسا في الجزائر مئات الأفلام الوثائقية القصيرة والطويلة بمعدل 15 فيلما كل سنة، حضرت فيها الجزائر كفضاء للتصوير، وقدم الجزائري من خلالها بوصفه إنسانا في حاجة إلى تمدين وترويض وتأهيل حتى ينخرط في الزمن الفرنسي باعتباره النموذج الأسمى للثقافة والحضارة والإدارة والقوة، وقد طغت عل جل الأفلام في الفترة الكولونيالية الصور النمطية التي لا تنظر إلى الإنسان الجزائري والعربي من خلاله، إلا بوصفه إنسانا متوحشا ذا عقلية أسطورية، يتحرك داخل فضاء تملؤه الجمال، والدواب والنساء المتحجبات. (أفاية، 2013، صفحة 1241)

–في الدول المستعمرة من طرف فرنسا كانت إعاقة الجهود المحلية من بين الإستراتجيات التي تتبعها لعرقلة الإنتاج المحلي، ففي الجزائر الثقافة المحلية كانت مقصاة بقوانين صارمة فمنعت السلطات الفرنسية عرض المسرحيات التقليدية والشعبية "Shaw Plays" وكانت اللغة العربية لا تدرس إلا في الزوايا، وكانت نسبة تلاميذ الثانوي لا تتجاوز 16%، بالرغم من أن سكان الجزار في تلك الفترة تجاوز بمرات الفرنسيين" (Viola, 1998, p. 15)

وقد كان تنظيم السينما الكولونيالية قائم على خدمة الدعاية بإشراف من الوحدة المتحركة لقسم الإعلام والتوثيق، ومع إنشاء مصلحة السينما في 22 مارس 1947، وضعت هذه الوحدة تحت سلطة رئيس ديوان الوزير الأعلى، والتي تمثلت مهمته الأساسية في إنتاج أفلام وثائقية عن الجزائر، وأيضا كلف بشراء شرائط تعليمية والمنظمة لمكتبة الأفلام التابعة لقسم النشر والسينما .Maherzi, 1980, p): (42 التي أنتجت عددا من الأفلام القصيرة، عرضت وترجمت في اللغتين العربية والفرنسية، وكانت أفلام تتعلق بالآداب والثقافة الجزائرية إلى جانب الأفلام الوثائقية، وأفلام الصحة والزراعة والدعاية السياسية، ومنها فيلم "حرية الجزائر" الذي أخرجه ساشا هيرني، وفي عام1948، ضمت هذه المصلحة مجموعة من القوافل لتحمل إلى الواحات البعيدة في جنوب الجزائر أفلاما مسلية، أما أهم ما أنتجته المصلحة في هذه الآونة فكان الفيلمين القصيرين قيصرية إخراج هويزمان والإسلام وقد تم إخراجهما وعرضهما عام 1949.(الغربي، 2004، صفحة 67)

وقد ساهمت تلك الأفلام في بناءالمتخيل الجمعي الفرنسي عن الشرق الساحر، واعتبرت المرحلة النهائية لتقديم هذا الشرق التي ابتدأت من جل الفنون أخرى كاللوحة الزيتية ثم الروّاية ثم التصوير الفوتوغرافي هذه الأفلام) كأرشيف (تحيل الآن على حقيقة ماضية من تاريخ أوروبا التي تصورت أنها تستطيع أن تفرض بصورة نهائية هيمنة على العالم، وتعتقد أنها هيمنة شرعية بحجة التحضر. (بتقة، 2012، صفحة 11) ةعالجت كلها تقريبا نفس الموضوع من خلال العناصر الثلاثة التالية:

–**المحتل:** وذلك عبر شخصية المحتل الجندي الذي يحرث الأرض متنكبا بندقيته ويناضل بعناد ضد صعوبة هذه الأرض، وضد ظروف الطقس القاسية، مؤكدا حقه في العيش على التراب الجزائري.

–**الوطن المحتل:** الأرض البور والمسالك الجبلية الوعرة، المستنقعات الحشرات، وظفت كلها لإبراز " نضال المحتل وشجاعته، أما الشمس الساطعة البحر، الأرض الخصبة، بحبوبه المعيش فقد جاءت تعكس نجاحه المستحق وغبطته بهذا النجاح وأمله في المستقبل السعيد.

- **المواطن الجزائري:** هو أولا ذلك الشرير الذي يجب على المحتل النضال ضده وهو يعطي ملامح اللص قاطع الطرق ذو البرانس وهو لباس تقليدي في الجزائر، المتوحش الخالي من الرحمة الذي يقتل ويحرق وهو أيضا ناكر للجميل وغير مأمون الجانب، وثانيا لا بد من إعطاءه بعض أحيانا صفات الإنسان الطيب القلب اللطيف ذلك أنه يثير الشفقة وسذاجته تبعث على الابتسام، وهو بذلك موظف لإبراز دور المستعمر بكسر الميم بنشر الحضارة والتمدن، وأيضا لحمايته من أخوته الشريرين –أي الثوار– (الدبس، صفحة 138)

–وبعد أن اكتشفت السلطات الفرنسية أهمية السينما وقوتها كوسيلة للدعاية والتكوين، قامت بإخراج العديد من الأفلام الدعائية بحيث قسمها عبد الغني مغربي في كتابه إلى ستة أنواع من الدعاية:

–**الأفلام الوثائقية حول الجزائر:** وتتمثل في الأفلام قصيرة يعرض أغلبها في فرنسا ومن هذه الأفلام "الجزائر في العمل"، تلاميذ الجزائر، الجزائر أرض فرنسية".

– **الأفلام الإعلامية:** وهي الأفلام التي تهتم خاصة بالمسلمين ومنها " الإسلام في الأماكن المقدسة"، وخيال المسجد".

– **الأفلام الصحية:** ويبعث بعضها على أوروبا وفرنسا ومنها علامة الخطر" وفيلم الطب الرياضي".

– **الأفلام الوثائقية حول فرنسا** ودول أخرى مثل الحسناء المجهولة وفيلم الفرنسيون عمال البحر".

– **الأفلام ذات الأنشطة الصناعية** والحرفية والزراعية: فنون النار ضواحي باريس.

– **أفلام التثقيف النظري:** عائلة اليمين وفيلمfamille en courbe »

وللتعرف أكثر على السياسة السينمائية الكولونيالية علينا الإطلاع على مضامين الأعمال التي كانت تبث والرسائل التي كانت تسعى إلى تمريرها. وذلك مع التمييز بين المراحل الثلاث التي عرفتها السينما الكولونيالية في الجزائر بداية ب:

المرحلة الأولى: فيلم الغرائب والتي كان يصور فيها الفرد الجزائري على أنه كائن غريب يثير فضول الأوروبيين وتسليتهم، ومن الطبيعة الجزائرية كخلفية أو ديكورا جميلا لأعمالها، ومن الطابع الفلكلوري للمنطقة إكسسوارا ساحرا وجذابا حيث قصص الحب والرومانسية.

–وفي هذه المرحلة لم يكن هذا النوع من السينما يحمل رسائل مضمرة، وما كان يشغله هو الإثارة والبحث عن الغرابة، وعن الشمس، والسماء الزرقاء، والصحراء الشاسعة.... الخ، وعليه فإن 80 فيلم من مجموع الأفلام التي أنتجت في هذه الفترة تم تصويرها في المناطق الريفية ،والصحراوية وهو ما تجسد في أفلام مزغيش التي سبق ذكرها، حين راوده الحنين لموطن مولده فقال: "هاهي الجزائر تتألق تحت الشمس المسجد، القصبة، تلك الطرقات الضيقة المتصاعدة، المنازل العربية الصغيرة هنا أصور فترة شبابي وديكورها ".

–ومن أهم الأعمال التي جسدت هذا الاتجاه فيلم " الواحة" وفيلم "حديقة إن شاء الله". والمميز لهذا النوع هو اعتمادها من حيث البناء على المصادفة والانتقاء والتقاط المناظر المثيرة لأحاسيس وأهواء المعمرين، وذلك مقابل تجاهل أو إهمال الأهالي، وإظهارهم ككل أو كمجوعة تندرج ضمن الديكور العام للفيلم، بمعنى أن الأهالي في السينما الكولونيالية لم يكونوا يتصفون أبدا بخصائص تميزهم كذات قائمة لها شخصية، بل كذات غارقة ومنغمسة. (جوباني، 2009–2010، صفحة 31)

–**المرحلة الثانية:** مرحلة التحقير حيث تعمدت السينما الكولونيالية في هذه المرحلة إبراز الأهالي كمخلوقات دونية غير قادرة على التفكير وتحتاج لمن يدعمها، وتصوير الأوروبي كشخصية منقذة وحاملة للحضارة، ومن ثم أصبحت الأفلام عبارة عن مغامرات بطولية تبرز قوة وإيجابية الأوروبي وضعف وحماقة الجزائري، فالبطل في الفيلم كان مغامرا أوروبيا أو قائدا عسكريا فرنسيا، أما السكان الأصليون فلا يظهرون إلا في صورة مشوهة ولا تعكس الحقائق الواقعية، وتندرج أفلام مثل علي ينفخ في الزيت والمسلم المضحك ضمن هذه المرحبة، إضافة إلى فيلم "**Tarascon**" ل ريموند الذي صور ببوسعادة، حيث أظهر الشخصية الجزائرية على أنها ساذجة وعلى درجة مضحكة من الغباء، ويعتبر فيلم "وجوه محجبة، أرواح مغلقة".من بين أكثر الأعمال تشويها للشخصية الجزائرية، حيث تناولها بشكل واضح وصريح، من خلال شخصية القايد المستهترة والمحبة للملذات والقصص الغرامية التافهة، مع التركيز على تعاون هذا القايد مع الاستعمار وإعطائه كل ما يملكه حتى نساؤه والمرأة هنا دلالة على الهوية والأرض، فالرسالة الضمنية هنا تحاول إبراز بعض جوانب تحالف شخصية القايد مع الاستعمار انطلاقا من مجالات جنسية وعاطفية، فهؤلاء الذين خانوا أرضهم قادرين على بيع نسائهم (منصور، 2012–2013).

-**المرحلة الثالثة:** ثالث مرحلة يمكن أن نميزها، هي تلك التي استعملت فيها السلطات الفرنسية السينما كوسيلة للدعاية بشكل مدروس ومؤسس، عبر تلك الأفلام التي كان يعرضها مركز التوزيع السينمائي التابع للجيش الفرنسي، تحت شعار ما وصفوه الإعلام التربوي للجمهور المسلم، وتأتي هذه المرحلة بعد أحداث 8ماي 1945، التي كان لها تأثير مباشر على قطاع السينما بعد ما شهدته كل من قالمة، وخراطة وسكيكدة من غليان أصاب السلطات الاستعمارية بذعر شديد، خوفا من ثورة شعبية حيث حملت السينما مسؤولية هذا التمرد الشعبي.

- ودعما لهذا المسعى سعت الحكومة العامة بالجزائر في 20 نوفمبر 1951، إلى إصدار قانون يشترط الحصول المسبق على تصريح خاص لكل مؤسسة ترغب في ممارسة النشاط السينوماتوغرافي ذلك بهدف مراقبة الرسائل المقدمة كما تقرر تغير لهجة الخطاب السينمائي وذلك عن طريق اعتماد سياسة دعائية عكسية تقوم على العقلانية والتمرير غير المباشر للخطاب السياسي ومن ثم تغير اسم مصلحة الدعاية إلى مصلحة التوزيع السينوماتوغرافي، وذلك من أجل إقناع الجزائريين عبر رسائل مشفرة وجعلهم يسلمون دون إدراك للوجود الفرنسي بالجزائر وبسلطته الجارية على الجميع، وهذه هي الطريقة المثلى حسب موريتي للتأثير وإعادة البناء الفكري للجمهور دون أن يدرك ذلك ولإيصال الرسالة الدعائية بدون اصطدام أو مشاكل. (جوباني، 2009-2010، الصفحات 36-37)

* الجزائر أرض الميعاد "الرمال المتحركة، " "ريح السموم، "بار الجنوب" ،أساطير المنتصر، في أفق الجنوب،المغامر، الأمير جان، فينيسيا." (وزناجي ب، 2014، صفحة 37).

ب - السينما إبان الثورة التحريرية:

ما يزال تاريخ 30سبتمبر 1955 راسخا في ذاكرة الجزائريين خاصة والشعوب المضطهدة عامة، إذ شهد ذلك اليوم اعتراف هيئة الأمم المتحدة ولأول مرة بالقضية الجزائرية، وهو الأمر الذي أعطى بعدا آخر لمسار الثورة التحريرية وتزامن ذلك مع اتصال جبهة التحرير الوطني وفي نفس السنة بالمناضل جمال الدين شندرلي وتكليفه بقطاع الإعلام في الخارج حيث أسندت له مهمة التعريف بالقضية الوطنية، وهو الذي كان آنذاك مصور في مجلة الأحداث الفرنسية، ليعرف فيما بعد بأب السينما الجزائرية دون منازع نظرا للخدمات التي قدمها في هذا المجال

بداية سنة 1956 عرفت الثورة الجزائرية التحاق مناضلين أجانب بها كانت لهم دراية كبيرة في التعامل مع الكاميرا نذكر منهم روني فوتيه" René Vautier – بيار كليمون pierre clément – سيسيل دي سيلجيس Cécile–ستيفان لابودفيتش"Stefan Labudovic –وآخرون وتأكيد منهم على أهمية قطاع السينما إلى جانب الكفاح المسلح، فقد أكد قادة الثورة على ترسيم دور وسائل الإعلام والدعاية داخليا وخارجيا من خلال مواثيق مؤتمر الصومام 20أوت1955 . (وزناجي أ، 2002، صفحة 15) الذي ألح في بنوده على ضرورة إيجاد وسائل الدعاية لتوظيفها داخل وخارج الوطن، إذ نص على: "كل منشور أو تصريح أو حديث أو نداء، من قبل جبهة التحرير الوطني أصبح له اليوم صدى في المحافل الدولية، ولذا يجب علينا أنن نعمل ونحن يحدونا شعور حقيقي بالمسؤولية، ويشرف السمعة العالمية التي تتمتع بها الجزائر، السائرة قدما في طريق الحرية والاستقلال"، وهي دعوة صريحة للاهتمام بالعمل الإعلامي بما في ذلك السينما التي أصبحت بمثابة سلاح إستراتيجي لمواجهة دعاية السينما الاستعمارية الرامية إلى تشويه صورة الثورة الجزائرية بالداخل والخارج. (طاهري، 2016، صفحة 357).

ظهرت السينما الجزائرية الحقيقة استجابة لحاجة الثورة إليهاإذ أنهامن بين الوسائل الإعلامية الأكثر تأثيرا التي اعتمد عليها قادة الثورة بغية مواصلة الكفاح وتحقيق الاستقلال، (وزناجي أ، 2002، صفحة 39) فكان لزاما على صناع الثورة أن يجدو قاليا مميزا يوصلون من خلاله فكرة أن الثورة عادلة وشعبها ليس قاطع طريق أو إرهابي، إنما هو صاحب أرض، وباحث عن الحرية، التي اغتصبت منه، ولن يكون هذا القالب ابلغ من الصورة السينمائية، فأعدوا العدة، وتم استقدام مؤهلين لذلك، من فنيين وتقنيين ومخرجين يحسبون على داعمي ومؤيدي الثورة الجزائرية، جاؤو من دول أجنبية مختلفة، لنقل الخبرات لهم وإعداد أفلام وثائقية وتسجيلية، عن الثورة والثوار ليتم خلق أول مدرسة تعلم تقنيات السينما –مدرسة سينمائية جزائرية– (قادري، 2009–2010، صفحة 103).

– وفي سنة 1957 تم الاتفاق بين رونيه فوتييه René Vautier وعبان رمضان مسؤول جبهة التحرير الوطني على إنشاء،"**école de cinéma du maquis** "» في "المنطقة الخامسة بالولاية أ بالضبط في تبسة، وأطلق عليها اسم فرقة فريد "Groupe Farid" يديرها الفرنسي رونييه فوتيRené Vautier *، (قادري، 2009–2010، صفحة 102)بمعية مجموعة من التقنيين أمثال بيار كليمون، جمال شندرلي ،علي جناوي، محمد قنز، ليلتحق فيما بعد أحمد راشدي وفلنتين بيلوز Valentin -Pelosse .k، وأكد

أحمد بجاوي أن عبان رمضان كان صاحب فكرة إنشاء الأرشيف المصور للثورة الجزائرية من خلال ما يمكن أن يشكل التاريخ البصري المصور. (جوباني، 2009–2010، صفحة 43) وقد كان الطلبة هذه المدرسة جنودا في صفوف جيش التحرير الوطني تلقوا المبادئ الأولية في السينما وصاروا عبارة عن تقنيين عملوا بدورهم على نقل صور الكفاح في الجبال، وتركيبها بعد ذلك وتحميضها في يوغسلافيا وفي برلين الشرقية سابقا، قبل أن يستشهد أغلب الطلبة في ميدان المعارك ومن بينهم: علي فاضل، معمر زيتوني، عبد القادر حسينة، سليمان بن سلمان.(الكسان، 1982، صفحة 217)

اهتمت المدرسة خلال الشهور الأولى بعد مرحلة التأسيس في تعريف الطلبة بأهم تقنيات السينما في محاولة لتنسج علاقة بينهم وبين الآلات، وإعداد أفلام وأشرطة وثائقية حول المدرسة نفسها وتسجيل العمليات التي قام بها الثوار، قد أنجزت العديد من الأعمال خلال تلك الفترة العصيبة، رغم شح الموارد، ونقص اليد المؤهلة، والحصار الكبير المفروض من طرف المستعمر، غير أن المعطيات السلبية المذكورة لم تكن عائقا يقف في وجه طموح السينما، وتم تحدي هذه المعوقات بإرادة حديدية، وبإيمان راسخ بمبادئ ونبل رسالة الصورة، ليتم إنجاز أعمال اعتبرت جد مهمة من الناحية التاريخية، وثقت لمرحلة مهمة من تاريخ نضال الشعب الجزائري. (قادري، 2009–2010، صفحة 103).

عملت الحكومة الجزائرية المؤقتة على إنشاء مصلحة خاصة بالسينما وتابعة لجبهة التحرير الوطني، كان لها الفضل في إنتاج عدة أفلام منها تلك التي أخرجها الثنائي جمال شندرلي ومحمد لخضر حامينة سنة 1961وهي بنادق الحرية جزائرنا صوت الشعب سوف يتم الحديث عنها لاحقا، وقد تم عرض فيلمين الأخيرين في تلك الفترة وهذا لأول مرة في هيئة الأمم المتحدة لتحسسن الرأي العام العالمي بما يجري في الجزائر.وكانت هذه الأعمال تصل إلى الخارج بواسطة جمال شندرلي الذي عمل كممثل لجبهة التحير الوطني، ثم للحكومة المؤقتة لدى هيئة الأمم المتحدة، وقصد ضمان تكوين المزيد من المختصين الجزائريين في قطاع السينما، عملت جبهة التحرير الوطني على إرسال بعض الشبان الجزائريين، على شكل بعثات، ليتلقوا تكوينا في دول اشتراكية صديقة منهم محمد لخضر حامينة تشكوسلوفاكيا، علي يحي وآخرون في برلين الشرقية ويوغسلافيا وبعد عودتهم ساهموا وبقسط افر في تكوين شبان آخرين، صنعوا اسما لهم فيما بعد في سماء السينما الجزائرية. (وزناجي ب، 2014، صفحة 51)

لم تصمد المدرسة بدورها أكثر من 4 أشهر لكنها أخرجت إلى الوجود عددا من الأفلام الوثائقية الهامة في البلدان الاشتراكية للتعريف بالقضية الجزائرية، وبعد إكسابهم أبجديات ومبادئ المهنة، أنجز هؤلاء الثوار السينمائيون مجموعة من الريبورتاجات لكي تبث على قنوات تلفزيونية أجنبية منها.

لتشرع الحكومة في إنشاء لجنة السينما ثم تأسيس مصلحة السينما للحكومة المؤقتة للجمهورية الجزائرية، وأخيرا بإقامة مصلحة للسينما تابعة للجيش، وهكذا نجد أن السينما في الجزائر ولدت ومعها عوامل حيويتها." (الكسان، 1982، صفحة 17)

–تم إنتاج العديد من الأفلام خلال الفترة الممتدة من 1957–1962–، وقد تطرقت معظم هذه الأفلام إلى المواضيع نفسها ومتمثلة في فضح جرائم المستعمر وتصوير معاناة الشعب الجزائري تحت وطأة الاحتلال والثورة التحريرية بكل جوانبها وإبعادها وخلفياتها الميدانية والإنسانية ن وأغلبها من إمضاء مخرجين فرنسيين آمنوا بنبل القضية الجزائرية، والملاحظ كذلك أن معظمها كان بالبيض والسود، وأنها أفلام وثائقية بالدرجة الأولى كان الهدف منها خدمة الثورة كوسيلة إعلامية مضادة للدعاية الفرنسية، ومن بين أبرز هذه الأفلام: (طاهري، 2016، الصفحات 356–360)

* **مدرسة التكوين في السينمائي:** هو فيلم وثائقي قصير باللغة الفرنسية من إخراج رونيه فوتيه سنة1957، يصور هذا الفيلم مدرسة التكوين السينمائي التي أنشأتها جبهة التحرير الوطني في الولاية الأولى كما سبق ذكرنا.

***الجزائر أمة:** فيلم وثائقي مدته 25دقيقة من إنتاج مدرسة التكوين السينمائي ومن إخراج رونييه فوتييه سنة،1957 غير أن هناك من يرجع سنة 1955إنتاجه إلى وتم عرضه بفرنسا، حاول فوتييه من خلال هذا الفيلم أن يؤكد على أن الجزائر تختلف كل الاختلاف عن فرنسا سواء من حيث التاريخ والجغرافيا واللغة والثقافة والحضارة... الخ وقد صور فوتيه هذا الفيلم ردا على فرانسوا ميتران الذي صرح بان الجزائر جزء لا يتجزأ من فرنسا، فرد فوتيه:" إذا كانت الجزائر هي فرنسا، فإن الجزائريين لهم الحق كفرنسيين في أن يشرحوا لماذا يشعرون باختلاف، وإنني أملك الحق في الذهاب بالكاميرا الخاصة لطرح بعض الأسئلة على هؤلاء الفرنسيين الذين يرغبون أن يكونوا فرنسيين على الإطلاق.

***الجزائر الملتهبة:**1957 من نوع 16ملم بالألوان أخرجه فوتييه بمساعدة فرقة من جبهة التحرير الوطني، أما الإنتاج فقد اشترك فيه فوتيه إلى جانب شركة من جمهورية ألمانيا الديمقراطية.

وقد كان الفيلم من أكثر العمال تأثيرا آنذاك لأنه صور في قلب جبال الأوراس وجسد الحياة اليومية للجنود في الجبال وبعض العمليات الفدائية التي قاموا بها تفجيرات كمائن، في الوقت الذي ركز فيه تعليق الفيلم على توضيح أهداف الثورة.

***عمري ثماني سنوات:** وهو فيلم قصير أخرجه كل من بان وأولفا لوماسون ورونيه فوتييه وإنتاج لجنة موريس أودان وإعداد فرانس فانوا، الفيلم أنجز بشكل غير مشروع من قبل اللجنة المذكورة انطلاقا من رسوم عن الحرب نفذها في معسكرات اللاجئين في تونس أطفال تعرضوا لويلات الحرب، أما التعليق الذي كان ينطق به أولئك الأطفال بالفرنسية فكان يضفي كثيرا من المطابقة على تلك الوثيقة الرهيبة (منصور، 2012-2013، صفحة 36)

***جزائرنا:** من إنتاج مصلحة السينما التابعة للحكومة المؤقتة الجزائرية سنة 1960، وهو فيلم وثائقي قصير مدته25 دقيقة وحجمه 25ملم وباللغة العربية، من إخراج جمال شندرلي، لخضر حامينة وبيار شولي، ويعتبر أول محاولة من جانب الحكومة المؤقتة للجمهورية الجزائرية موجهة للرأي العام العالمي، وعرض يوم6 نوفمبر 1960على إطارات الحركة الوطنية بتونس، ثم على الصحفيين يوم 8من نفس الشهر، كما عرض أيضا في نيويورك في ديسمبر 1960أثناء الجمعية العامة لأمم المتحدة، وتذكر جريدة المجاهد أن فيلم جزائرنا قد عرض في المهرجان السينمائي العالمي الذي عقد في مدينة ليبزغ في ألمانيا الشرقية، وأحرز جائزة المهرجان، كما أحرز جائزة الجودة من طرف محطة التلفزيون الألمانية. ويقدم لنا أبو القاسم شهادته حول الفيلم إذ يقول: والحق أننا شاهدنا مع غيرنا هذا الفيلم في مناسبتين ونحن طلاب في القاهرة وأمريكا فكان له وقع كبير علينا وعللا غيرنا من المشاهدين، فقد شد أنظارنا وأبكى قلوبنا قبل عيوننا واختلط (طاهري، 2016، صفحة 361)

- "**اللاجئون**": لبيار كليمون عام 1958.

- **بنادق الحرية:** مع مصلحة السينما للحكومة الجزائرية المؤقتة دائما وبالتعاون مع جمال شندرلي، سيناريو سارج ميشيل، استعرض من خلاله مسيرة قافلة لجيش جبهة التحري الوطني محملة بالأسلحة والذخيرة عبر الصحراء انطلاقا من تونس، وتمثلت مهمتها السياسية في إيصال الحمل بسلام وتجنب نقاط التفتيش التي كانت منتشرة، وعلى امتداد الرحلة تواجه القافلة العديد من الصعوبات والمشاكل،

وهنا أيضا نجد أنفسنا أمام أحداث واقعية لا تحتاج إلى تزييف أو تلميع لخدمة القضية. (جوباني، 2009-2010، صفحة 46).

***ساقية سيدي يوسف:** من إنتاج مصلحة السينما لجبهة التحرير الوطني سنة 1958، من إخراج وتصوير بيار كليمون وهو فيلم قصير مدته 15دقيقة بالأبيض والأسود طوله 35ملم باللغة الفرنسية والانجليزية، ويصور قصف الطيران الفرنسي لساقية سيدي يوسف وما نتج عنه من تدمير، وقد تسبب هذا العمل في إثارة الرأي العام الدولي ضد فرنسا بشكل كبير، إذ كانت رسالة الفيلم قوية ومباشرة ولا تقبل أي تبرير، وبعد مدة من إنتاج الفيلم تم القبض صاحبه إثر اشتباكات بالجزائر وسجن لعدة سنوات. (طاهري، 2016، صفحة 363).

-**صوت الشعب:** إخراج جمال شندرلي ولخضر حامينة 1961،هذا الفيلم يعتبر تكملة لفيلم **جزائرنا**، عرض النشاطات السياسية والعسكرية لجيش جبهة التحرير الوطني، وكذا مظاهرات ديسمبر 1960. وتفجير قاعدة تابعة للجيش الفرنسي، على الحدود الجزائرية التونسية. (Maherzi, 1980, p. 64)

- **ممرضات جيش التحرير:** -**الهجوم على مناجم ونزة:** أنجزت كلها عام 1957.

ياسمينة: 1960 فيلم من إخراج "جمال شندرلي ومحمد لخضر حامينا، يروي قصة طفلة صغيرة في السادسة من عمرها، معاناة اللاجئين الجزائريين في المحتشدات على الحدود التونسية (El kenz, 2003, p. 81)

أما الأفلام التسجيلية والقصيرة والمتوسطة الخيالية فقد قدمت الجزائر منها في تلك الفترة عددا من الأفلام التي تعبر نموذجا متميزا في السينما العربية ومن هذه الأفلام "**لحظة صورة**" للأخضر حامينا سنة 1964، **كمثل الروح** لأحمد هلام سنة 1966، **العقبة** لمحمد بوعماري سنة 6619، **كشافوا الينابيع** سنة 1966، لعبد الحليم ناصف، السماء والصفقات لمحمد بوعماري سنة ،1967 "**بائع اللبن**" لرابح بوشمة سنة 1969."**وبلاغ**" لعمار عسكري سنة1969، أما الإنتاج التلفزيوني من الأفلام فكان عديدا ومتنوعا وثريا، ومن أفلامه في هذه الفترة من الجاني ليوسف بوشوشي، السحار لمصطفى بديع يؤخذ أو يترك لجمال بندوش، لا يأتي في الصفحة الأولى ليوسف بوشوشي، جبل الحرب لتوفيق فارس، وغيرها بالإضافة إلى إنتاج التلفزيون من الأفلام الوثائقية من بينها: واش ضيع يوسف، يبحث عن نفسه (العزبي، 2004، صفحة 64) وقد كان الهدف الأبرز للسينما الجزائرية في هذه الفترة، والذي

قامت لأجله هو الرد على السينما الكولونيالية التي سعت إلى طمس الحقائق وتشويه صورة الجزائري كما هدفت إلى دعم الثورة والتعبئة الجماهيرية المحلية والعالمية كسب التأييد.

- **ج- السينما الجزائرية بعد الاستقلال:** ويمكن تقسيم مراحل تطور السينما بعد الإستقلال الى خمس مراحل أساسية صنفت كالآتي:

❖ السينما خلال فترة الستينيات العشرية الأولى من : **1962-1972**

انعكست مجريات حرب التحرير على طبيعة السينما الجزائرية بعد الاستقلال حيث واصل السينمائيون الشباب، الذين تكونوا في صفوف جبهة التحرير الوطني، ومدرسة السينما نضالهم وكفاحهم الثوري، من خلال إنتاج عدد من الأفلام التي تناولت قضايا الثورة والأحداث المرتبطة بها، فخلال السنوات الأولى للاستقلال، ولا سيما العشرية الممتدة من 1962-1972، كانت الجزائر تضم أزيد من قاعة عرض سينمائي ل 10ملايين ساكن، وهو عدد يفوق أربع مرات مما احتوته كل من المغرب وتونس مجتمعين،(رحموني ل.، 2017، الصفحات 113-114) وقد اتجهت بعد السينما الجزائرية الاستقلال إلى إعادة تكوين الوجوه المختلفة للثورة التحريرية، وتمثيل المعاناة والمآسي التي عاشها الشعب الجزائري من الاستعمار، واستجابة لتلك الرغبة الملحة في التعبير عن الماضي المؤلم، وفرت الدولة كل الإمكانات المادية الموجودة للمخرجين، دون التمييز بين من يملك المؤهلات لذلك وبين من كان يدعي امتهان السينما، وكانت النتيجة إنتاج الكثير من الأعمال التي تحمل قيمة كبيرة.(boudjedra, 1971, pp. 51-52)

ومن بين أهم الأفلام التي أنتجت في هذه المرحلة أي بعد الاستقلال حتى السبعينات نذكر:

- **سلم حديث العهد**": لجاك شاربي سنة196، "**الليل يخاف من الشمس**": لمصطفي بديع، سنة.- "**فجر المعذبين**" لأحمد راشدي، حيث أنه وفي سنة 1965، (بجاوي و سارسو، 2016، الصفحات 22-23)."**معركة الجزائر**"، سنة1965، للمخرج جوليو بوتنكورفو، "**ريح الأوراس**": للمخرج محمد لخضر حامينا، سنة 1966، قصة عائلة جزائرية دمرتها الحرب، (الإعلام، صفحة 13).-"**حسان طيرو**": محمد لخضر حامينا سنة 1968، **الجحيم في سن العاشرة:** سنة1969، **الخارجون عن القانون** لتوفيق فارس 1996. **الأفيون والعصا**" لأحمد راشدي سنة 1970، عرض قصة قرية جزائرية في جميع

مظاهرها أثناء المقاومة.. "الطيبة" **1972**، "**دورية نحو الشرق**" لعمار عسكري 1971." **تحيا يا ديدو**" لمحمد زينات سنة1972 " (أبو أصبع، 2010، صفحة 315) "لكي تحيا الجزائر" لمحمد عزيزي 1972.

عالجت السينما الجزائرية في هذه الفترة التي تلت الاستقلال موضوع واحد، كان الأبرز هو الثورة التحريرية الكبرى من منطلق بطل واحد هو الشعب، وهو امتداد طبيعي للتوجه الذي اعتمدت عليه السينما قبل الاستقلال، وكان ذلك لضرورات تفرضها هذه المرحلة والسياسة التي اتبعتها الدولة، في إعادة بناء الدولة الجزائرية، بالاعتماد على السينما كوسيلة توعية ثقافية تعمل على استرجاع الهوية الوطنية، والتوثيق التاريخي لكفاح ونضال الشعب الجزائري خلال مرحلة الاستعمار الفرنسي.

❖ السينما الجديدة في فترة السبعينيات1972-1982:

كانت بداية هذه الفترة مع الذكرى العاشرة للإستقلال الجزائر وبمناسبة تطبيق الإجراءات المتعلقة بالثورة الزراعية قامت الدولة بحث السينمائيين وتمويلهم لإنتاج أفلام حول موضوع الثورة الزراعية. (بن هدوقة، 1990، صفحة 129) وتعبر السينما الجديدة عن ترجمة حرفية عن اللغة الفرنسية، وورد ذكر هذا المصطلح لأول مرة لدى المخرج محمد بوعماري عام 1972، ويراد به الدلالة على السينما الجزائرية التي واكبت الإصلاح السياسي في الجزائر وأدى ذلك إلى التعبير عن القضايا المصاحبة للإصلاح في المجتمع الجزائري الجديد، فكان فيلم الفحام 1972 تعبيرا حرفيا عن التوجهات الجديدة في البلاد. (بلية، 2011، صفحة 86)"

تناول هذا فيلم موضوع الثورة الزراعية، ودخول المرأة ميدان العمل، ودخول الطفل إلى المدرسة، ففي هذه المرحلة دخلت السينما الجزائرية فترة أخرى تزامنت مع البناء الوطني، وعلى رأسها الثورة الزراعية، فما كان على السينما إلا مواكبة هذه التطورات بالتركيز على مسألة الأرض، واستهدفت هذه الأفلام تصوير انتزاع الأراضي من طرف المعمرين وعملائهم وتبرير تأميم الراضي الفلاحية المبرمجة في إطار الثورة الزراعية، كما قامت بتصوير الظروف القاسية التي يعيشها سكان البادية، وقدمت الثورة الزراعية كحل وحيد لمشاكل الفلاحين. (بن هدوقة، 1990، صفحة 130) وبالإضافة إلى فيلم الفحام هناك موجة الانتاجات الخاصة بعالم الريف حيث نجد "**نوة**" لعبد العزيز طولبي، وفيلم "**الجبل**" للهاشمي شريف، **وقرب الصفصاف** لموسى حداد.

كما واصل المخرجون الجزائريون تمجيدهم للثورة نوفمبر، حيث بلغ عدد الأفلام الحربية التي أنتجت بين سنتي1972-1982، سبعة أفلام سينمائية طويلة من مجموع فيلما28، في حين أنتج التلفزيون الجزائري 11 فيلما حربيا في نفس الفترة، ففي سنة 1974التي احتفلت فيها الجزائر بالذكرى العشرين لاندلاع ثورة نوفمبر، صورت ثلاثة أفلام جميعها حربية **وقائع سنسن الجمر**" لمحمد لخضر حامينا سنة1974، **هروب حسان طيرو**، لمصطفى بديع سنة 1974، الإرث لمحمد بوعماري، وشهدت هذه السنة أيضا إنتاج ثلاثة أفلام تلفزيونية حول الثورة الجزائرية، وهي "المكافح"، و"مسلسل الحريق"، (ساكر، 2012، صفحة 71).

وقد شكلت السبعينيات الفترة الذهبية للسينما الجزائرية، ومكنت مجموعة من المخرجين من التعبير عن قدرة لافتة على الكشف عن تحولات المجتمع الجزائري بواسطة السينما، ومن بين أهم هؤلاء، برز مرزاق علواش حيث تكرس اسمه بفضل فيلمه **عمر قتلاتو الرجلة** 1976، الذي يتميز بخلفية سوسيولوجية واضحة اتخذت من الشباب الهامشي موضوعا لها. (أفاية، 2013، صفحة 1246)

ومع هذا الفيلم الأخير-" **عمر قتلاتو الرجلة**- بدأت موجة جديدة أخرى في ميدان السينما، المقاربة لواقع الفرد الجزائري، والتي مثلت القطيعة مع زمن الحرب، ومع الثورة الزراعية والتعريب والتسيير الاشتراكي والذاتي، حيث يجمع علواش في فيلمه بين الكوميديا ومجريات الحياة اليومية إنه فيلم يتحدث عن الوجه الحقيقي للشباب الجزائري بعيدا عما كانت الدولة تحرص على تصويره. (زراري، 2015، صفحة 121)".

❖ السينما الجزائرية في فترة الثمانينيات1982-1992:

بدأت السينما الجزائرية بالتراجع سيما على مستوى الصعيد الكمي، مع بداية الثمانينيات وهو العقد الذي اظهر ارتباك السلطة السياسية في التعامل مع المؤسسة العمومية المكلفة بتدبير شؤونها، حيث تم حل الديوان الوطني للسينما في عام 1980وتعويضه بشركتين، تسهر الأولى على الإنتاج، وتسير الأخرى قنوات التوزيع، وبعد أربع سنوات، انتبهت الوزارة الوصية وزارة الثقافة والإعلام إلى خطها التنظيمي بإعادة دمج الشركتين في مؤسسة واحدة، ولكن بعد فوات الأوان، إذ نقصت الموارد المالية المخصصة للسينما، بسبب الظروف المالية المحرجة التي عرفتها الجزائر في الثمانينيات وأصبح بعض المخرجين يلجأ إلى التمويل الخارجي لإنجاز مشاريعهم في الوقت الذي كانت الجزائر

تساهم هي في السبعينيات في إنجاز مشاريع الآخرين(مصريين، إيطاليين، فرنسيين) (أفاية، 2013، صفحة 1647) .

عرفت الجزائر تغييرات جذرية في جميع النواحي، السياسية الاجتماعية الاقتصادية وكذا الثقافية، وقد حاولت السينما الوطنية في بداية الثمانيات مواكبة هذه التغيرات بتصويرها عدة أفلام اجتماعية، وشهدت سنة 1982 رقما قياسيا في عدد الأفلام الطويلة (13فيلما). (Brahimi, 1997, p21.)لكنها لم تتمكن من مواصلة عملها بنفس الوتيرة، إثر التطورات السريعة للمجتمع في نهاية هذه العشرية، وصارت بعد 1988عاجزة على إعطاء صورة للواقع الجزائري كما كانت تفعل من قبل. وفي هذا الشأن يقول أحمد بجاوي:" ليس عجبا أن تسجل الصمت الذي غرقت فيه السينما الجزائرية منذ أحداث أكتوبر، إذ وقعت في مطب فشلها وأصيبت هذه السينما بالشلل، وكأنها لم تكن قادرة على الوقوف والنظر إلى المجتمع الجديد." (ساكر، 2012، الصفحات 90-91)وقد كانت المواضيع المعالجة في هذه الفترة بعيدة نوعا ما عن الثورة التحريرية، حيث تناولت الأفلام المواضيع النسوية، الفروقات بين شمال وجنوب الصحراء، الثورة الزراعية)."(Brahimi,1997,p21)وغيرها من المواضيع الاجتماعية الكوميدية، ومن بين هذه الأفلام التي أنتجت نجد: **حسان طاكسي** محمد سليم رياض1982، **الزردة** أغاني النسيان آسيا جبار 1983، **الطاكسي المخفي** بن عمر بختي 1989.

❖ -**<u>السينما الجزائرية في قترة التسعينات من 1990إلى2002:</u>**

حملت نهاية الثمانيات وبداية التسعينات تغيرات جدية لقطاع السينما كانت انعكاسا مباشرا للوضع في البلد التي شهدت تغيرات عديدة لاسيما على المستوى السياسي بتخليها عن نظام الحزب الواحد وتبني التعددية السياسية ومن تم رفع الدولة يدها تدريجيا على دعم القطاع، ورغم ذلك ظل المركز الجزائري للفنون والصناعة السينمائية في 1993 يشرف على تمويل المشاريع السينمائية للمخرجين الجزائريين في إطار النظام الجديد بعد خضوع هذه الأخيرة للجنة القراءة التي ترأسها في البداية الروائي رشيد ميموني، وقد أثرت هذه التغيرات بشكل مباشر على قطاع السينما حيث شهدت الفترة مابين 1999 و1998 حل كل من الوكالة الوطنية للأحداث الفيلمية والمؤسسة الوطنية للإنتاج السمعي البصري والمركز الجزائري للفن والصناعة السينوماتوغرافية." (جوباني، 2009-2010، صفحة 131) .

مع ذلك شهدت سنوات التسعينات لاسيما في جزئها الأول إنتاج العديد من الأفلام الجزائرية التي كانت في أغلبها أفلاما تلفزيونية على غرار" الاختطاف"، الولف صعيب"،"لحن الأمل"، الطاكسي المخفي"راضية" "عايلة كي الناس"، لتتقلص في جزئها الثاني إبتداءاً من 1995 وتبرز بذلك الأفلام المنتجة بدعم أجنبي حيث أنتج في الفترة الممتدة بين إلى ،1997 إلى 2004، 18 فيلم باستثناء سنة 2003 التي شهدت وحدها إنتاج 16 فيلما، وذلك في إطار تظاهرة سنة الجزائر في فرنسا، حيث شهدت الفترة الممتدة ما بين1995 إلى1999 إنتاج خمسة أفلام طويلة لتتقلص أكثر فأكثر في السنوات التي تلتها حيث تقلصت قاعات عرض السينما من 304 في سنة 1977 إلى قاعة سنة 2003، 12منها فقط ملك للسينماتيك.

ويعتبر المخرج مرزاق علواش، أول تطرق لموضوع الإرهاب في الجزائر في فيلمه "**باب الواد سيتي**" سنة 1994. كما شهدت فترة التسعينيات إنجاز أول فيلم روائي طويل ناطق باللغة الأمازيغية، في عام 1997للمخرج عبد الرحمن بوقرموح بعنوان **الربوة المنسية** لمولود معمري الذي كتبه في 1968 باللغة البربرية غير أن لجنة القراءة لتلك الفترة رفضت السيناريو، وفي بداية التسعينات خرج هذا المشروع إلى النور، ليستفيد هذا الفيلم من مساعدة عمومية جزائرية، الفيلم يروي قصة تاسقا وهي قرية نائية تقع على سفوح جبال جرجرة في فترة الحرب العالمية الثانية من يوميات الشباب القبائلي، في فترة حيث يحاول كل واحد تحقيق أحلامه وتطلعاته ومستقبله ومواجهة البؤس أو الموت الذي كان حاضر بقوة. (بجاوي و سارسو، 2016، صفحة 24).

❖ السينما الجزائرية المعاصرة من 2002-إلى يومنا هذا

حملت بداية الألفية للجزائر عودة نسبية للأمن والاستقرار في البلاد، مع قانون المصالحة الوطنية، وواكبت السينما هذه التغيرات السياسية في البلاد وأنتجت العديد من الأفلام المختلفة حيث تعددت الاتجاهات في السينما الجزائرية المعاصر بين السياسي، والواقعي الاجتماعي، وحتى الثوري ولكن بطريقة مختلفة تماما عن سابقيها، ونذكر من بين أهم الأفلام التي ميزت هذه المرحلة:

-**موجة أفلام الإرهاب:** شكلت مجموعة الأفلام التي تناولت موضوع الإرهاب أهم ما ميزات سينما الألفية، بداية من فيلم **رشيدة** للمخرجة يمنية شويخ2002، فيلم **المنارة** للمخرج بلقاسم حجاج2004: يقدم هذا الفيلم صورة عن جزائر ما قبل سنة1988، حيث كانت البلاد تنعم بجو من الانفتاح والأمان، وذلك ما تعكسه حياة أبطال الفيلم الثلاثة، أسماء، وفورزي، ورمضان، الذين تجمعهم روابط الصداقة

وحسن الجوار وذكريات الطفولة، فضلا عن اشتراكهم في تأسيس جمعية المنارة، قدم الثلاثة من مدينة شرشال إلى العاصمة بقصد إتمام دراستهم الجامعية بالعاصمة، يجمع هؤلاء قصة صداقة، ويحاول فيها الشابان الفوز بقلب أسماء، لكن بداية أحداث أكتوبر خلطت الأوراق حيث يتجه كل من فوزي ورمضان في اتجاه مغاير تماما بين العلمانية والتطرف (أشويكة، 2010، صفحة 207)، ومن بين أهم الأفلام الإرهاب التي لاقت نقدا لاذعا نجد فيلم "**بركات**" 2006 للمخرجة جميلة صحراوي، **مال وطني** للمخرجة فاطمة لحاج2007، **عشرة ملاين سنتيم** للمخرج بشير ادريس.

-**موجة الأفلام الاجتماعية الواقعية:** تنوعت المواضيع الاجتماعية التي تناولتها السينما المعاصرة، وتميزت بواقعية كبيرة وكونها قريبة من المجتمع فقد عالجت مواضيع مختلفة على غرار الهجرة غير الشرعية، التي تطرق إليها لأول مرة فيلم في "**روما ولا نتوما**" للمخرج طارق تقية سنة2006، وبعدها المخرج مرزاق علواش في فيلمه **حراقة**" سنة2010، الذي يتناول فيه قصة وكذا فيلم "**حراقة بلوز**"للمخرج موسى حداد 2013، يبدو أن المخرج مرزاق علواش، يصر على واقعية السينما وضرورة معالجتها لمشاكل المجتمع، فنجده في فيلم **نورمال**" سنة2010، يحكي قصة أزمة شاب مخرج وزوجته من الفنانين الشباب حيث يحاولان إنجاز فيلم يتناول أوضاعهم. (نايلي ن.، 2019، صفحة 51)

- **أفلام ثورية معاصرة:** لازالت الثورة التحريرية تشكل مادة دسمة لسيناريوهات الأفلام السينمائية، حيث نجد المخرج مهدي شارف، يطرح رؤى جديدة ومختلفة عن الثورة التحريرية من خلال فيلمه " **خراطيش قولواز** سنة 2007، وعلى نفس النهج يسير المخرج رشيد بوشارب في فيلم "**خارجون عن القانون**"سنة 2010 بتغيره لمسار الأفلام الثورية الكلاسيكية، **وزابانة** للمخرج السعيد ولد خليفة، **مصطفى بن بولعيد** للمخرج أحمد راشدي، وكذا شكل فيلم **الواهراني** سنة 2014 للمخرج إلياس سالم، جدلا كبيرا وسط المجتمع الجزائري حول مضمون هذا الفيلم وطريقة تصويره .

2.3.2-تنظيم القطاع السينمائي في الجزائر.

بعد الاستقلال مباشرة أولت الدولة اهتمام بقطاع الإعلام حيث أنشأت عدة هياكل لنهوض بالقطاع ومنها عدة هياكل سينمائية التي سنطرق إليها:

أ-الديوان الوطني للأحداث المصورة: بعد الاستقلال مباشرة تم إنشاء الديوان الوطني للأحداث في جانفي 1963 وكان دور هذه الهيئة تقديم إعلام مصور يقف في وجه ما كانت تبثه وسائل الإعلام الفرنسية، ويؤكد أحمد تلمساني:" أن دور الديوان إعلامي بالدرجة الأولى وشاهد على عصره من خلال إنجاز وبرمجة أفلام قصيرة ومتوسطة، وتحقيق لهذا الغرض تم إنشاء مركز للتوزيع العمومي وضع تحت إشراف بيار كلمون، ولكن الديوان تعرض منذ نشأته إلى انتقادات حادة لاسيما بعد اختيار لخضر حامينا على رأسه حيث اتهمه البعض بتحويل مهمة الديوان عن مسارها الرسمي وهو إنتاج النشرات الإخبارية المصورة إلى مؤسسة سينمائية من نوع تجاري. (جوباني، 2009-2010، صفحة 62).

وقد أنتجت في تلك الفترة عدة أشرطة ثرية ومتنوعة وحسب الملاحظين، فإن الأفلام القصيرة التي صورت بين عامي1963 -1966 جلبت جمهور غفير، فغالبا ما يطرح السؤال التالي أمام محل بيع التذاكر، عندما يكون العرض قد بدأ "هل انتهى عرض الأحداث"؟، فالجمهور العاصمي كان وفي جدا لمتابعة الأحداث، وبعد النجاح الذي حققه الديوان الوطني وشخصية حامينه التي تحولت إلى شخصية سياسية، حيث اتخذ هذا الأخير خطوات جديدة بتحويل الديوان إلى مؤسسة للإنتاج والتوزيع السينماتوغرافي والمحاولة الأولى لإنتاج فيلم خيالي متوسط بعنوان "زمن الصورة "، ومنذ هذا التاريخ وحتى حل الديوان بدأ إنتاجه يتزايد لبليغ العشرات من الأفلام القصيرة للخضر حامينا على وجه الخصوص من بينها وعد جويلية، والذي تناول موضوع "الإدارة الذاتية، مرة أخرى الذي مجد جبهة التحرير الوطني،"لبيك الحجر الأسود "لكن المشاكل العديدة التي صاحبت الديوان لا سيما الانتقادات الحادة التي وجهت لمديره، الذي توجه إلى إنتاج أفلام طويلة الخاصة به وأهمل المهمة الأساسية للديوان وهي النشرات الإخبارية التي تقلصت إلى 24 بعدما كانت 52 سنة1972." (جوباني، 2009-2010، صفحة 61)

• **ب –المركز الوطني للسينما:** إلى جانب الديوان الوطني المكلف بالإنتاج وبث الأخبار المصورة ، صادقت الحكومة يوم 8 جوان 1964على مرسوم، يقضي بإنشاء مركز وطني للسينما الجزائرية، وقصد التنظيم العام للسينما من خلال مؤسسة عمومية ذات طابع تجاري عمومي وصناعي، تحت إشراف وزارة الإعلام ويتمتع بالاستقلالية المالية، وجاء هذا المركز بعد إلحاح السينمائيين الجزائريين، لجمع الوسائل البشرية والمادية في هيئة واحدة، ومن مهام هذا المركز منح التسريح للممارسة العمل السينمائي وتكوين أعماله ومتابعة النشاط (ساكر، 2012، صفحة 62)، يهتم بكل تفاصيل صناعة السينما، منها الإشراف المباشر على العروض السينمائية المتنقلة أو ما يسمى سينما الهواء الطلق وقاعات العرض، ومتاحف السينما عبر الوطن، وخلق أرشيف للسينما، كما تم من خلال هذا الهيكل الجديد فتح برامج تعليمية لفنون السينما، وتم من خلالها تكوين العديد من السينمائيين الجدد، على رأسهم مرزاق علواش، وسيد علي مازيف، ولمين مرباح، كما اهتم بإنتاج الأفلام التسجيلية والروائية منها فيلم سلام صغير للمخرج الفرنسي صديق الثورة جاك شرابي، ويتحدث فيه عن واقع الطفولة خلال الثورة التحريرية الجزائرية. (قادري، 2009–2010، الصفحات 104–105)

ج–هذا بالإضافة إلى عدة مراكز:

–عام 1965: إنشاء مصلحة السينما بالمحافظة السياحية للجيش الوطني الشعبي .

– شهد عام 1967: تأسيس الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينمائية (إنتاج وتوزيع)، وتم تقسيم المركز الوطني للسينما إلى مؤسستين، واحدة للإنتاج والأخرى للإدارة والتدبير، كما قرر الرئيس هواري بومدين نقل ملكية القاعات السينمائية إلى المجالس البلدية لتتحمل هذه الأخيرة مسؤولية تدبيرها وتشغيلها، وقد اعتبر كثير من المهتمين بالسينما الجزائرية أن هذا القرار كان خاطئا لأن خروج القاعات من سلطة المهنيين أدى بها إلى حالة من التردي التدريجي بلغ ذروته أواخر التسعينيات (أفاية، 2013، صفحة 1643) بالإضافة إلى إصدار قانون تنظيم الفن والصناعة السينمائية وإلغاء المركز الوطني للسينما والمعهد الوطني للسينما حيث عهد به إلى البلديات، وبتعيين أحمد راشدي مديرا للديوان الوطني لصناعةوتجارة والسينما، دخلت السينما الجزائرية دينامكية لافتة كميا ونوعيا على صعيد الإنتاج أو مستوى الإنتاج المشترك وهذا تم إخراج مالا يقل عن 3.فيلما جزائريا، فضلا عن المساهمة في إنتاج أفلام مثل العصفور، وعودة الابن الضال وإسكندرية ليه ليوسف شاهين، وفيلم زد

لكوستا غافراس، وفيلم الغريب لفيسكونتي المقتبس من رواية ألبير كامو. (أفاية، 2013، صفحة 1643)

– عام 1968: إنشاء مركز للتوزيع السينمائي.

– عام1969: احتكار الإنتاج والتوزيع لصالح الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينمائية.

– عام 1974: دمج ديوان الأحداث الجزائرية بالديوان الوطني للتجارة والصناعة السينمائية وتكليف هذا الديوان بإنتاج وتوزيع مجلة الأحداث المصورة.

–عام 1975: إنشاء مديرية السينما والوسائل السمعية البصرية بوزارة الإعلام والثقافة." (الكسان، 1982، صفحة 220).

3.3.2–الإنتاج السينمائي المشترك في السينما الجزائرية:

هو عملية اقتصادية ناتجة عن حاجة الدولة أو المؤسسة الإنتاجية إلى مساعدة ودعم مالي لأن أي عمل سينمائي يعتمد بدرجة كبيرة على الدعم المادي ويكون ذلك من خلال الاشتراك في العمل.

عرفت السينما العالمية ظاهرة الإنتاج المشترك من البدايات الأولى للصناعة السينماتوغرافية فكان السينمائيون يلجؤون إلى الجهات الأجنبية المكلفة بالإنتاج السينمائي لمساعدها في اكتمال مشروعها الفني، فالسينما تعتمد بدرجة كبيرة على الجانب المادي إذ يكلف إنتاج الأفلام دائما أموالا طائلة فالسينما تجارة وصناعة، وأصحاب البنك والممولون وصناع الأشرطة والموزعون ينظرون إليها بمنظر تجاري أما العمال والتقنيون فيعتبرونها مهنة والبعض الأخر كالممثلين والمخرجين يعتبرونها فنا لكن فن السينما لا يوجد إلا بوجود دعم مالي اقتصادي لذا نجد أي فيلم يعتبر حدثا فيلجأ صاحبه إلى طرق أبواب عديدة لتمويل فيلمه" (بلية، 2011، صفحة 26) وسواء كان هذا التمويل من مخرجين عرب أو غربيين، والمخرجون العرب دائما هم بحاجة إلى دعم مالي اقتصادي من شركات في الغالب أوروبية، لأن السينما العربية تعاني من خذلان رأس المال حيث كانت التربة الخصبة للسينماتوغرافيين وهذا ما جعلها تتميز من حيث الولادة الهدف والمسار عن جميع تجارب السينما في الوطن العربي ومن خلال هذا تأخذ مكانة القدوة." (الكسان، 1982، صفحة 125).

أما افتتاح الإنتاج السينمائي المشترك انطلق مع **شركة القصبة فيلم** لصاحبها يوسف سعدي وذلك قبل التأميم الكامل للسينما الجزائرية عام 1969،" (جوباني، 2009–2010، صفحة 159) فالإنتاج السينمائي الجزائري في هذه الفترة واكب حرب التحرير ضد الاستعمار الفرنسي في محاولة استخدام السينما كسلاح مساعد لإثارة الرأي العام وكأداة لتوعية الجماهير وتدعيم الشخصية الجزائرية" (الحريري، 2004، صفحة 165) وشركة القصبة فيلم بدأت إنتاجها بأول فيلم مشترك بعد الإستقلال مع مؤسسة "**إيغو فيلم**" الإيطالية بفيلم **معركة الجزائر** عام 1966 " (جوباني، 2009–2010، صفحة 160) ومعركة الجزائر هو فيلم يروي فترة من فترات كفاح الشعب الجزائري في العاصمة أثناء ثورة التحرير المجيدة التي كان بطلها الشعب الجزائري ضد الاستعمار الفرنسي،" (وزناجي أ، 2002، صفحة 43) وفي نفس السنة1968 تم إنتاج فيلم "**شمس سوداء**" التي تروي مغامرات مهرب أسلحة في الصحراء الجزائرية، وبعدها أنتجت شركة القصبة في1968 بالاشتراك مع شركة دنيو دولورانتيس فيلم بعنوان"**الغريب**" من إخراج لوتسينو فيسكونتي1968 عن رواية ألبير كاموا " وبعدها فيلم "**مارصو** "، وهو فيلم يروي قصة الذي يغتال جزائريا ويقف أمام المحكمة متهما على الخصوص بسلوكه المنافي للنظام الجزائري أثناء دفن والدته، المحلفون يقرون إقصاءه عن المجتمع ويطالبون بتوقيع عقوبة الإعدام عليه يستسلم مارصو وهو داخل زنزانته وفي انتظار تنفيذ الحكم أتى بأفكار فلسفية حول الوجود" وبعد تأميم قطاع السينما وحل مؤسسة قصبة فيلم تولى الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينمائية ONCIC تقديم عدد منالأفلام بإنتاج مشترك مع أطراف مختلفة من أهمها: "فيلم "**زاد** " تحليل إغتيال سياسي بالإشتراك مع مؤسسة ريغان فيلم من فرنسا وذلك سنة 1968. (جوباني، 2009–2010، صفحة 161)

بعدها قدم ONCIC ثاني إنتاج مشترك له بعنوان "**اليزا**" أو "**الحياة الحقيقية**"، ومع بورت–روايال فيلم PORT ROYAL FILME، سنة 1970 من إخراج ميشال دراتش بطولة محمد شويخ، ماري جوزي نات، نور الدين شيخ، وهو فيلم يعرض أعمال قمعية وصراعات عنصرية وأحكام مسبة عبارة عن مسلمات تصنع ديكور قصة حب مستحيلة، تجمع ما بين عامل يومي جزائري مناضل في الجبهة وفتاة فرنسية، تكتشف فجأة ظروف العمل الشاقة داخل المصانع." (وزناجي أ، 2002، صفحة 91)

وفي عام 1971 تم إنتاج فيلم "**أسوار من الصلصال**" من إنتاج ديوان الأحداث الجزائرية وشركة (شيلي فيلم باريس)،إخراج جون لوي بيرتو ششيللي، يصور هذا الفيلم حياة "**ريما** "وهي فتاة ريفية صغيرة وجميلة تعيش في أحضان الكآبة والملل في بيوت الطين بقريتها ويدفعها هذا الوضع إلى الهروب.

وتكتمل مسيرة الإنتاج السينمائي المشترك بفيلم "**الإعترافات الحلوة** " لإيدوارد مولينار"(بلية، 2011، صفحة 22)، ومن المخرجين الإيطاليين نذكر"**اينروبيري Enroperi"** الذي أخرج بمعية موسى حداد فيلم: "**ثلاث مسدسات**" ضد سيزار" "Trios Pistolets Centre Cesarعام وكذلك "سيرجيو سيبنا "Sergio Spina،" "**الحمار الذهبي Ane d'or** "سنة 1971برونكاليون و"**الحروب الصليبية**"، وإيتوري سكولا مع فيلمه "**الحفلة**" سنة." (بلية، 2011، صفحة 23)

وبحلول سنة 1971 تغير مسار هذا النوع من الإنتاج مع فيلم" **ديسمبر**" لمحمد لخضر حامينا الذي أنتج بشراكة بين الديوان الوطني للأحداث الجزائرية **OAA** وتليسا فيلم، بطولة سيد على كويرات،ج.س بارك، حسن الحسني، تناول هذا الفيلم التعذيب الذي تعرض له مجاهد جزائري من قبل سلطات الاستعمار بغية انتزاع معلومات بخصوص الثورة، لكن هذا التعذيب يؤدي في النهاية إلى إحياء ضمير أحد الضباط وهو ما يجعله يعي مدى وحشية الاستعمار واستهزائه بكافة القيم الإنسانية. (وزناجي أ، 2002، الصفحات 92-93)

بعدها جاء فيلم "**سنعود**" سنة 1972 لسليم رياض الذي تطرق لنضال الشعب الفلسطيني عن سيناريو لاينافرانكوس وهو إنتاج مشترك بين **ONCIC** والمنظمة التحريرية الفلسطينية"(جوباني، 2009-2010، صفحة 163)

ولم يقتصر الإنتاج الجزائري المشترك مع المنتجين الإيطاليين والفرنسيين فحسب بل شهد تنفيذ عدة أعمال جزائرية تونسية مصرية بالأخص مع المخرج يوسف شاهين الذي يعتبر المخرج العربي الوحيد الذي تناول قضية الجزائر في واحدة من أفلامه وهو "**جميلة**" سنة1957، واشترك أيضا في بعض أفلامه مع الديوان القومي للصناعة والتجارة السينماتوغرافية بداية من فيلم "**العصفور 1971**"، وبعده فيلم عودة ابن النضال1976، ونجد مخرج مصري آخر" خيري بشار"مع فيلمه الأقدار الدرامية والتونسي الطيب وفيلم ليلى1990" (بلية، 2011، صفحة 24)بالإضافة إلى فيلم الهاربون وهو

فيلم جزائري، فرنسي، تونسي، وبلجيكي سنة2010، وهو فيلم درامي من إخراج رشيد بوشارب، وهو تابع لفيلمه الأول إنديجان، وتدور أحداث القصة بين 1954-1962 ويركز على 3 إخوة جزائريين يعيشون في فرنسا بعد أن نجو من تبعات مجازر 8 ماي 1945بسطيف، كما يروي نضال الجبهة في فرنسا ويطرح قضية الحركى وصراع الآفلان والمصاليين." (وزناجي ب، 2014، الصفحات 126-125)

وتظل كل هذه الأعمال ذات التمويل المشترك تنتسب إلى جهتين دون جهة واحدة منهما، غير أن المواضيع المطروحة تجعل عادة الشريك في الإنتاج يتقبل بسهولة ميل الفيلم إلى جهة دون أخرى، ولكن هذا لا يعني فقدانه حقوقه المادية الناتجة عن عرض الفيلم بالقاعات المحلية أو الأوروبية وفي بعض الأحيان في الولايات الأمريكية." (جوباني، 2009-2010، صفحة 166)

4.2 المرأة في السينما الجزائرية.

1.4.2 السينما الثورية في الجزائر.

تختلف مسميات هذا نوع من السينما بين السينما المناضلة، السينما الثورية، سينما المقاومة، السينما التحررية، وتحمل جل التسميات نفس المعنى ويراد لها تحقيق نفس الهدف في الواقع، فإن هذه السينما عبارة عن تجربة فريدة تختلف كليا عن باقي الأنواع، وقد ظهرت في النصف الأول من القرن العشرين، أي أنها صاحبت وبقوة ما يعرف تاريخيا بحركات التحرر التي عرفتها بعض شعوب العالم الثالث، في القارات الإفريقية والأسيوية والأمريكية، فالفلم الثوري يعد سلاح يخدم الثورة، سواء من خلال التعبئة الجماهيرية، التثقيف السياسي وفضح العدو، بينما تشكل الأفلام التي تحمل بعدا استعماريا معادية للفكر التحرري، بالسينما المضادة للثورة. (وزناجي ب، 2014، صفحة 22) .

أ-**ثورية المضمون:** وتأتي بالضرورة بتبني ثورية الفكر السياسي وهذا ما يستدعي التزام المخرج والمحقق السينمائي بالنظرية النضالية.

ب- **جدية المعالجة** وتكمن في الابتعاد عن الأطر التقليدية المعهودة في الأعمال السينمائية، الهوليودية وأمجاد الأطر السينمائية النضالية التي تتناسب مع تجربة نضال الشعوب وتعبر عن روحها وتستعمل لغتها الخاصة للتعبير عن طموحاتها وأمالها في التحرر.

ج-**جودة الإتصال** ويستدعي هذا اعتماد الفيلم النضالي للتقنية المحددة والمفهومة، لغة بسيطة بالإضافة إلى تقنية واضحة وعدم الأغراب السينمائي وتجنب التعقيدات لاستيعاب المضامين النضالية بيسرو سهولة.

د-**قدرتها على التصدي** -وبشكل خاص-للسينما الإمبريالية التي تأتينا من العالم الرأسمالي وتهدف للربح ونشر القيم الاحتكارية والقيم السياسية للإمبريالية والاستعمار. (الكسان، 1982، الصفحات 155-156)

مثل موضوع حرب التحرير الهاجس المركزي للسينمائيين الجزائريين، خصوصا قبل عام 15v9، وهو ما دفع بعض النقاد إلى نعت هذه التجربة بكونها أنتجت سينما قدماء المحاربين على الخصوص وعلى الرغم من هذه النعوت، كانت الدولة الجزائرية بعد الاستقلال في حاجة إلى اقتراح أكثر ما يمكن من العناصر لإعادة بناء الهوية الوطنية، وقد وجدت في السينما الوسيلة الناجعة للقيام بهذه المهمة بسبب قدرة هذه الأداة الإبداعية على التأثير والتوعية، وباعتبار السينما كتابة خصوصية، فإنها وفرت للمخرج الجزائري إمكان بلورة الوعي الوطني، وتأكيد الهوية التي كاد أن يعصف بها الفرنسيون الذين بقوا 132سنة، ونظروا غلينا بدون أن تكون لهم القدرة على رؤيتنا، كما قال السينمائي أحمد راشدي. (أفاية، 2013، صفحة 1245)

فالجزائر التي احتفلت بعيد استقلالها في 5جويلية 1962 وبين أحضانها أرامل وأيتام ومليون ونصف مليون من الشهداء، احتفلت وهي تستقبل مليون فلاح خرجوا من المعاقل والمحتشدات والسجون، ونص مليون من اللاجئين العائدين، واحتلت واقتصادها مخرب ومنشآتها الصناعية مخربة و800 قرية مهدمة، فكان من غير المعقول على الفنان الجزائري، أن يدفن ماضيه ولا سيما إذا كان بحجم ثورة الجزائرية، لينكب إحساسا وفكرا على الواقع وحده أو التطلع إلى المستقبل فقط. (بن هدوقة، 1990، صفحة 160).

لكن هؤلاء السينمائيين لم يكن لديهم البعد الزمني الكافي، لربط الثورة المسلحة بأسبابها ومسبباتها كما لم تكن لهم تجربة كافية، وهكذا كانت الصور الخارجية المرئية للثورة المسلحة هي الطاغية على مشاعرهم وأفكارهم مما جعل أفلامهم، جملة من الصور السطحية لوقائع الحرب، وقوافل المنكوبين والمشردين ومن بين الأفلام الثورية لهذه المرحلة التي شذت عن السطحية نجد نوة، ريح الأوراس الأفيون والعصا. (بن هدوقة، 1990، صفحة 160).

- "**فجر المعذبين**" لأحمد راشدي، حيث أنه وفي سنة 1965،كانت الجزائر تستعد لاستقبال قمة الدول الفرو لآسيوية وللاحتفال بهذا الحدث، طلب مركز السينما الجزائرية الذي كان يشرف عليه محي الدين موساوي من السينمائي الشاب أحمد راشدي، إنجاز فيلم وثائقي طويل يحكي بالوثائق كفاح شعوب

إفريقيا وآسيا من أجل التحرر السياسي وحمل مشروع فجر المعذبين الذي يشير بوضوح إلى فرانز فانون وكتابه المعذبون في الأرض، كتب السيناريو الأصلي من طرف رونيه فوتييه وفقا لروح نص فانون، وكلن يجب إدماج مشاهد صورت في الجزائر الحديثة للاستقلال وعناصر وثائقية مصورة، فقد أوضح أحمد راشدي في مقابلة له أن الأمر استلزم مشاهدة ما يقرب من 200ألف متر من الوثائق. (بجاوي و سارسو، 2016، الصفحات 22–23) حاز على جائزة المؤتمر العالمي للسلم في مهرجان لا يبرغ، إنتاج المركز الوطني للسينما وهو الفيلم الوثائقي الوحيد من بين الأفلام الطويلة لتلك الفترة ويعكس التأثر بنظريات فرنز فانون ويحاول فضح التزييف الاستعماري للحقائق التاريخية من خلال وثائق استقاها المخرج من أرشيف المستعمر نفسه وعالجها بصرامة ايدولوجية ودرجة من الوعي،ساعده في ذلك تعليق الذي كتبه الكاتب مولود معمري. (الدبس، صفحة 138)

وقد كانت البداية الفعلية بفيلم "**معركة الجزائر**"، من إخراج الإيطالي جيللو بونتكورفو، وإنتاج جزائري إيطالي مشترك، يتناول عمليات خلايا ثورية في العاصمة، وفي حي القصبة تحديدا والممارسات غير الإنسانية التي كان يرتكبها الجيش الفرنسي، وتنوعها من الاعتقالات إلى الاغتيالات حيث لجأت قوات الجنرال ماسو إلى استخدام أبشع أساليب التعذيب، لإجبار المعتقلين على كشف أسرار المقاومين، وفي الوقت الذي يعلن فيه تدمير حركة المقاومة والقضاء على جبهة التحرير، يثور الشعب مطالبا بالاستقلال رافعا علم البلاد. (القرش، 2005، صفحة 45). وقد شكل هذا الفيلم علامة فارقة في تاريخ السينما الجزائرية، وأعطى لها دفعة قوية خاصة بعد أن حقق نجاحا باهرا، حيث توالت الجزائر التي حصلها عليها هذا الفيلم، بداية بجائزة الأسد الذهبي في مهرجان البندقية الدولي.

وفي نفس السنة 1966يتألق للمخرج محمد لخضر حامينا في أول فيلم طويل له"**ريح الأوراس**" سنة 196، الذي يعد من أكثر الأفلام تميزا خلال السنوات الأولى للاستقلال (Bedjaoui, 2018, p. 122) يروي قصة عائلة جزائرية دمرتها الحرب، ثلاثة أشخاص: الأب، الأم، الابن الذي تسير حياته بشكل طبيعي حسب الطقوس العائلية، وبأعمال بسيطة وهادئة لتحقيق العيش، ليجد نفسه فجأة في دوامة قتل الأب أثناء هجوم لقوات العدو، ويبقى الابن الممون لوحدة من جيش التحرير الوطني، يأخذ على عاتقه مسؤولية العائلة، الذي لا يمنعه من القيام بعملين في وقت واحد، وفي الليل يعبر الجبل محملا بالمئونة للجنود. وفي هذه المدة كلها تقضيها الأم في الانتظار وفي ليلة من الليالي تعتقل قوات

الأمن ابنها، ويروي القسم الثاني من الفيلم بحث الأم عن هذا الابن من ثكنة إلى ثكنة، ومن مخيم لآخر، دون كلل أو توقف، ففي عينها لم يضعف بريق الحزن والغم، وكل يوم تتجلى أكثر (الإعلام).(

وقد شارك هذا الفيلم في مهرجان كان السينمائي في دورة 1967وكاد يحصل على السعفة الذهبية غير أن المخرج السنغالي عصمان، لم يصوت لأسباب تبقى مجهولة كما صرح لخضر حامينة في الشريط الوثائقي الذي أعد خصيصا حول الممثلة التي أدت دور كلثوم في الفيلم، ولم يفزر الفيلم بالسعفة الذهبية بفارق صوت واحد لم يعطه المخرج السينغالي للفيلم. (قادري، 2009–2010، صفحة 104). وقد شكل فيلم ريح الأوراس للخضر حامينة نقلة نوعية في المعالجة السينمائية لحرب التحرير، بقدر ما تعرض موضوعه وشخوصه للنقد، تميز أسلوبه وصوره بعمق، أعلن ميلاد مخرج ملتزم بقضية إعادة بناء الكيان الوطني لبلاده، لكنه يستعمل أبجديات اللغة السينمائية بشكل إلى حد ما لأبعاد الانفعالية والحماسية التي تضمها ريح الأوراس (أفاية، 2013، صفحة 1234)

وبعد مرور سنة على فيلمه ريح الأوراس، اقتبس محمد لخضر حامينا ثاني أطول أفلامه الروائية، "**حسان طيرو**" 1967وهي مسرحية ناجحة لأحمد عياد، المعروف أكثر تحت اسم رويشد الذي يتولى السيناريو والدور الرئيس، وتروي المسرحية والفيلم ترحال بطل بالرغم منه، دون معرفة أو رغبة، اشتبه فيه من طرف عسكريين فرنسيين على أنه إرهابي ومن هنا جاءت تسمية طيرو، التي حققت نجاحا جماهيريا كبيرا لهذا الوفي، وهكذا كسر الاقتباس الذكي أحد المحرمات حول العمل البطولي والخوف الذي قدم كميزة خاصة لكل إنسان، لقد اعتمد رويشد في بناء شخصية حسان طيرو، فنان التلفزيون أثناء حرب التحرير وتحديدا في مطلع1957، خلال إضراب الثمانية أيام انطلاقا من القصة الحقيقية لأحمد بوزينة أحد أبطال معركة الجزائر.

طلب أحد مناضلي جبهة التحرير الوطني من حسان إيواء شخص يعرفه على أنه فدائي كبير، بيدأ رجلنا بالأحرى مصاب بالخوف، وذات يوم تمت مطاردة الإرهابي إلى غاية منزله، الأمر الذي أدى إلى توقيفه واستنطاقه بواسطة الوسائل المعتادة، وكان بعلم أنه يتعين عليه الصمود لمدة 24ساعة، لذا يوجه الشرطة نحو مسارات مغلوطة وجعلهم يفتشون المدينة [أكملها وبعد مرور 24ساعة يكتشفون حسان طيرو ميتا في زنزانته على إثر التعذيب الذي تعرض له لقد أصبح حسان طيرو رمزا للبطل المضاد والمواطن الجزائري الذي يدرك أنه هو الأخر يمكنه القيام بذلك. (بجاوي و سارسو، 2016، صفحة 29).

ثم في أواخر الستينات أنتجت مجموعة من الأفلام الثورية التي جعلت من حرب التحرير موضوعا رئيسي لها: نجد فيلم"**الجحيم في سن العاشرة**"، فيلم أنتجه الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينوماتوغرافية سنة1969، وإخراج مجموعة من المخرجين، سيد علي ما زيف، غوتي بن ددوش، يوسف عقيقة، عمار عسكري، إذ يعتبر من الأفلام الجماعية النادرة وينقسم الفيلم إلى حكايات لكل حكاية علاقة مع الثورة التحريرية، ويدور في مجمله على تأثيرات حرب التحرير على سلوكات الأطفال بعدما انعكست البيئة الاجتماعية الملطخة بالدماء على نفسيتهم الغضة الطرية وعلى تكوينهم الفكري، وأجمل ما في هذا الفيلم أن الشباب الذين قاموا بإخراج هذا الفيلم عايشوا فترة الاستعمار. (قادري، 2009–2010، صفحة 105). وفي نفس السنة يأتي فيلم **قصص الثورة**1969، من ثلاث لحظات "**الفدائيون**" لأحمد بجاوي،" **حامل الرسالة**" لسيد علي مازيف، و"**القنبلة**" لرابح العرابجي. (أفاية، 2013، صفحة 1243).

ودائما في نفس السنة أين برز المخرج أحمد راشدي بفيلمه الشهير "**الأفيون والعصا**" سنة1970، عرض من خلاله قصة قرية جزائرية في جميع مظاهرها أثناء المقاومة. إنها المقاومة كما يراها الذين عاشوها وتجاوبوا معها وتحملوها. يهجر الدكتور بشير الحياة المترفة إلى الجبل، حيث مسقط رأسه، قرية تاله التي دخلت مجال المقاومة، تدور حلقات اللعبة القاسية والحادة التي تؤدي بسكان القرية إلى رفض نقطة من الحقيقة العميقة، ينضم شقيق بشير أيضاً إلى المقاومة، ويجابهان قوت الاحتلال، يحاول ضباط الوحدات الإدارية إقامة منظماتهم بأشخاص يسيرون على هديهم، (الإعلام) وفي "الأفيون والعصا" يفند أحمد راشدي الفكرة الاستعمارية القائلة بأنه" إذا أردت أن تحكم شعباً فاستعمل العصا، فإذا لم تنفع فاستعمل" الأفيون والعصا"، فهو يقدم تجربة قرية جزائرية في جميع مظاهرها أثناء المقاومة تتعاطف مع الثوار، وتحاول السلطات الاستعمارية أن تروضها، لكن عبثاً، وعندما تنسف القرية كاملة، نشهد مسيرة أهلها نحو أعالي الجبال حيث الثوار، إنها المقاومة كما يراها الذين عاشوها وتجاوبوا معها وتحملوها، وزارة الثقافة وفي نفس المرحلة نحد فيلم"**ديسمبر**"للمخرج حامينا عالج من خلاله الصراع النفسي لضابط فرنسي يقوم بتعذيب أحد الثوار الجزائريين، وجاء مضاهيا لأفلام الأوروبية ذلت الميزانية العالمية، وخاليا من كل جديد على مستوى الأسلوب. وكان إنتاجه الأخير سنوات الجمر انطلاقة أخرى (الدبس، صفحة 140) وقد شكلت الثورة التحريرية الموضوع الرئيسي

لأفلام العشرية الأولى للاستقلال، وتميزت هذه الأفلام بتمجيد الثورة، والثوار، والتركيز على الروح الجماعية التي عكست التفاف الشعب الجزائري حول الثورة وتمسكه بمبادئها.

ومن بين أهم الأفلام الوطنية الثورية لخضر حامينا يتألق مجددا في"**وقائع سنين الجمر**" **سنة1975**، ويفوز بالسعفة الذهبية في مهرجان كان السينمائي ليكون أول فيلم إفريقي يتحصل على هذه الجائزة، يتناول هذا الفيلم من خلال مقاطع:سنوات الرماد، سنة الغربة، سنوات الجمر، سنة الهجمة، سنوات النار، سنة 1975، يعرض الفيلم النمو التدريجي للوعي السياسي عند أحمد، خلال مراحل محدودة ومرسومة بوضوح، وعالجه بطريقة غنائية جذابة، من الفلاح الذي يثور على واقعه بطريقة انفعالية غريزية وميتافيزيقية، وصلا إلى البطل الثوري، وطبعا كان هدف المخرج أن يوصل لنا من خلال قصة أحمد نمو الوعي السياسي عند الشعب الجزائري بأكمله، أحمد بالنسبة له هو رمز هذا الشعب الذي يجسده (الدبس، الصفحات 145–149)حسب الناقد السينمائي **نور الدين فاية** قد توج هذا الفيلم بشكل من الأشكال، جميع الاجتهادات السينمائية حول حرب التحرير، وعلى الرغم من السجال الذي أعقبه، ومن الآخذ التي سجلت عليه، فإنه يبقى من بين أهم الأفلام في تاريخ السينما العربية، ليس فقط لأنه نال اعترافا دوليا من خلال السعفة الذهبية لمهرجان كان، وإنما لقوة موضوعه، وملحميته، وشاعريته، وتمكن مخرجه من صياغة زاوية سينمائية على قدر رفيع من الحبكة والاحترافية والإقناع. (أفاية، 2013، صفحة 1245)

لتتوالى بعدها سلسلة الأفلام الثورية نجد منها فيلم" **دورية نحو الشرق**" من إخراج عمارالعسكري، وإنتاج الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينمائية عام1972 يعرض قصة دورية من جيش التحرير الوطني كلفت بمهمة إرجاع جندي فرنسي إلى الدورية الفرنسية. هذه الدورية انطلقت من منطقة محرمة وكان عليها أن تنجز مهمتها كل شيء في سبيل البقاء –على الأسير حيا ..ومن خلال مسيرة هذه الدورية نلمس روح التضحية والكفاح التي يتحل بها هؤلاء الجنود أبناء الشعب .وتباد الدورية عن آخرها ولكن شابا فلاحا يأخذ المشعل بعدها وينهي المهمة. (الكسان، 1982، صفحة 230).

فيما تناول فيلم **أولاد نوفمبر** للمخرج موسى حداد سنة 1975، مساهمة الأطفال في الثورة التحريرية الجزائرية، من خلال قصة الطفل مراد بطل الفيلم، بائع الجرائد يعيل أسرته بعد مرض أبوه وعجز أمه، يوكل له أحد الثوار عمي العربي إيصال وثائق مهمة لأحد المجاهدين، ويأتمنه عليها

ينطلق مراد في رحلة بحث عن المجاهد ليوصل له الوثائق، وفي أثناء رحلته هذه يكتشف أمر مراد من طرف أحد الخونة، فتنطلق الشرطة في رحلة بحث شاملة عن هذا الطفل الصغير لتتمكن من إلقاء القبض عليه بعد مطاردته، يوجه مراد إلى المستشفى بعد أن أغمي عليه من أثر التعب والجري، ليخرجه الثوار من المستشفى، وفي مشهد درامي مؤثر ينتهي الفيلم باستشهاد الطفل مراد بعد إخبار مراد أمه بمكان الوثائق.

وإذا كانت الأفلام الحربية للعشرية الأولى من الاستقلال قامت بتمجيد الثورة والشعب، فإن أفلام العشرية الثانية جاءت أكثر نضجا حسب بعض النقاد، إذ اهتمت نوعا ما بأسباب اندلاع الثورة ومراحلها، كما الحال في سنوات الجمر، والتطرق إلى مخلفات الحرب الدامية على تصرفات الأشخاص مثل الإرث، وإدخال الجانب الفكاهي من أفلام تصوير الاستعمار مع هروب حسان طيرو، لكن **أحمد بجاوي** يرى أن: أفلام السبعينات لم تعالج بصفة جيدة موضوع حرب التحرير، لأنها حسب رأيه لم تفسر وتحلل الأسباب التي أدت بهؤلاء الأبطال للالتحاق بالثورة. (سراك، 2012، صفحة 71).

وكما ذكرنا سابقا فقد شكلت الفترة السبعينات الفترة الذهبية للسينما الجزائرية وبلغ الإنتاج السينمائي الجزائري أقصى درجات العطاء، بوصوله إلى العالمية، إلا أن هذا الوضع لم يدم طويلا، بسبب الأزمة السياسية التي غرقت فيها الجزائر، ما تسبب في ضعف الإنتاج السينمائي وهجرة أغلب المثقفين والسينمائيين الجزائريين إلى الخارج، لتشكل فترة المصالحة الوطنية فترة إحياء السينما الجزائرية، لتعود السينما الجزائرية المعاصرة من خلال سينمائيو المهجر لتناول موضوع الثورة بنظرة ولمسة جديدة مغايرة تماما لنظرة سينمائيي جيل الثورة والاستقلال، والانتقال من ساحة المعارك إلى تناول الثورة التحريرية في بعدها الإنساني الاجتماعي، هذا التغيير في الاتجاه والرؤى للثورة التحريرية الكبرى أثار جدل ونقاش واسع في الأوساط، وذلك بعد تخلي هذه الأفلام عن تقديس وتمجيد الثورة والمجاهدين، حيث نجد من بين هذه الأفلام: **خراطيش قولواز** لمهدي شارف سنة2007، يروي من خلال ذكريات مخرجه قصة صداقة تجمع بين 4 أطفال من جنسيات وبلدان مختلفة، يجمعهم كوخ واحد يرمز في الفيلم إلى الجزائر، وكذا "**خارجون عن القانون**" للمخرج رشيد بوشارب سنة2010، وهو فيلم دراما جزائري، تابع لفيلم انديجان، تدور أحداث القصة بين1954 و1962، يركز على ثلاثة إخوة جزائريين، يعيشون في فرنسا بعد أن نجوا من تبعات مجازر8 ماي 1945بسطيف، كما يروي نضال الجبهة في فرنسا ويطرح قضية الحركى وصراع الآفلان والصاليين. (وزناجي ب، 2014، صفحة

127). إلا أن الفيلم الأكثر استهجان من طرف الأسرة الثورية في الجزائر، وكذا علماء الدين، طال فيلم"**الوهراني**" للمخرج إلياس سالم.والذي اعتبره البعض تشويه وإساءة لصورة المجاهد والثورة التحريرية المجيدة.

ومن بين التغيرات التي طرأت على المضمون الأفلام الثورية الجزائرية في السينما المعاصرة، اتجاهها إلى تيمة جديدة في الأفلام الثورية وهي أفلام السير الذاتية التي أنتجت أغلبها في إطار مناسباتي بدعم ووصاية وزارة المجاهدين وكذا وزارة الثقافة، التي تسلط الضوء على مسيرة شخصيات تاريخية معينة، فنجد فيلم "**زابانا**" للمخرج سعيد ولد خليفة، الذي رصد حقائق حول سير الشهيد خلال الثورة التحريرية، سيناريو عز الدين ميهوبي سنة، فيلم **مصطفى بن بوليعد** ميهوبي سنة 2012.

تعبر السينما الثورية عن مجد السينما الجزائرية، وأسباب تميزها عن السينما في باقي الدول العربية، من خلال جدية وبراءة الأهداف، وهي كما قال جان الكسان ولدت من رحم الثورة، وخدمة هذه الأخيرة للمجتمع من خلال بناء الذاكرة الوطنية للمجتمع الجزائري، وقد عرفت هذه السينما عدة التغيرات منذ ظهرها وارتباطها مبدأ البطولة المطلقة الشعبية في السنوات الأولى، ثم محاولتها في فترة السبعينات إلى إعطاء تفسيرات وأسباب هذه الحرب، لتعود في الألفية الثالثة بنظرة جديدة ومغايرة، لاقت العديد من الانتقادات، فقد اعتبرها البعض، ضرورة تعبير السينما عن كل الاتجاهات والابتعاد عن التقديس وخلق.

2.4.2 حضور المرأة في الفيلم السينمائي الجزائري:

تطرّقت السينما الجزائرية منذ نشأتها إلى المرأة من خلال رؤى متفاوتة من مخرج إلى آخر، متأرجحة في ذلك بين ما هو فني وجمالي وما هو تجاري ومادي. وبين ما هو سلبي وما هو إيجابي. واهتم الفن السابع الجزائري منذ بداياته الأولى بالمواضيع المرتبطة بوضعية المرأة من خلال كم هائل من الأفلام. ولم تقتصر السينما الجزائرية في تناولها لقضايا المرأة على المخرجين الرجال، حيث تألقت المخرجة الجزائرية أيضا في طرح المواضيع الخاصة به. (نايلي ن.، 2019، صفحة 153)

ومن بين أولى أفلام الثورة التحريرية نجد" **ريح الأوراس**"، والذي ظهرت فيه شخصية المرأة الجزائرية من خلال قصة الأم كلثوم التي تبحث عن ابنها – كما أشرنا سابقا –فقد جسدت شخصية كلثوم في ريح الأوراس معاناة الأم الجزائرية إبان الثورة التحريرية، من خلال رحلة الأم بين المعتقلات

الفرنسية باحثة عن ابنها المحتجز، تحمل العجوز دجاجة في يدها تأمل في استبدال الدجاجة بحرية ابنها، والتي تعبر حسب الناقد أحمد بجاوي عن مآسي وكفاح هذه الأم، التي لم نكن راضية بنضال ابنها، من المعروف أن الأم الجزائرية تفرح عند استشهاد ابنها وتطلق الزغاريت فرحا (Bedjaoui, 2018, pp. 112-113) وما يمكن ملاحظته في فيلم ريح الأوراس الحضور المكثف للمرأة، إلا أن هذا لا يعني بالضرورة أن الفيلم يعطي صورة إيجابية عنها، لأن الأم استسلمت للحزن، وينتهي بها الأمر إلى الاصطدام بحاجز مكهرب. (حراث، 2013، صفحة 74)

ومن بين أهم الأفلام التي تناولت موضوع المرأة إبان الثورة التحريرية نجد فيلم **معركة الجزائر**1966، وفيلم **الأفيون والعصا** 1970 لأحمد راشدي، سيتم التطرق إلى الفيلمين، من خلال الإطار التطبيقي للدراسة بالتفصيل.

وفي نفس سنة إنتاج فيلم **معركة الجزائر**، قام المخرج أحمد لعلام بإعطاء الكلمة لمجموعة فتيات يدرسن بالثانويات الجزائرية للتعبير عن أوضاعهن ورأيهن في التطورات الحاصلة في البلاد حينئذ **هن،** ويعود نفس المخرج لنفس الشخصيات النسوية ليحاورهن من جديد حول تقييمهن لمصيرهن في الجزائر المستقلة "**هن 50 سنة فيما بعد**" سنة 2009. (بلية، 2011، صفحة 97)

كما أشار فيلم **المنطقة المحرمة** إلى مشاركة المرأة في حرب التحرير من خلال لقطة واحدة يظهر مجاهد يدعو زوجته المترددة للالتحاق بصفوف جبهة التحرير. (حراث، 2013، صفحة 73)

سنة 1968 خمس مخرجين شباب يقومون بإخراج فيلم **الجحيم في سن العاشرة،** حيث أن أربع أفلام القصيرة الأولى تناولت مشاركة الطفل في حرب التحرير، الفيلم الخامس ليوسف عقيقة يعتبر الفيلم الوحيد الذي أقر أن الذكور ليسوا وحدهم من شاركوا في الثورة التحريرية (Bedjaoui, 2018, p 113). حيث كانت البطولة في هذا الفيلم لفتاة، وبالرغم من مشاركة المرأة الجزائرية في أغلب الأفلام الثورية، إلا أن دورها كان ومحصور في بعض الأدوار الثانوية فقط، فلم تعطى الأفلام الثورية أي دور بطولي للمرأة الجزائرية.

وخلال العشر السنوات التي تلت الاستقلال حتى1972 مع فيلم الفحام، سارت السينما الجزائرية في اتجاه واحد تعبر فيه عن مبدأ واحد ""**بطل وحيد هو الشعب**"حيث لم يكن الوقت يسمح فإبراز

شخصيات محددة يمكن أن تحد انشقاقات وصراعات، فالسينما في هذه المرحلة لم تعبر بصور أدق عن المرأة الجزائرية. (Bedjaoui, 2018, p. 113)

وقد كان فيلم الفحام انطلاقة للسينما جديدة في الجزائر، بعيدة عن مواضيع السينما الثورية التي سيطرت على المشهد السينمائي، طيلة العشر سنوات الأولى من الاستقلال، فقد تناول فيلم الفحام عدة مواضيع مرتبطة بالواقع الاجتماعي للمجتمع الجزائري، وكان بمثابة فيلم دعائي للثورة الزراعية، "كما ركز الفيلم على وضعية المرأة داخل المجتمع الريفي، فمن خلال فيلم الفحام أراد المخرج أن يبين إحدى تقاليد المجتمع الجزائري، بحيث يجب على الزوج أن يعمل بمفرده للحصول على قوته وقوت أسرته، في حين ينحصر دور المرأة في الأعمال المنزلية وتربية الأطفال، لكن زوجة بلقاسم استغلت فرصة فتح مصنع النسيج ولم تجد حيلة سوى الخروج للعمل كي تعيل أولادها. لقد كسرت زوجة الفحام كل المحظورات كي تجني من المصنع ما تطعم به ولديها، وتكمن أهمية الفيلم في إبراز ما قامت به المرأة دون تردد، أو ما قامت به من أجل مساعدة زوجها". (نايلي ن.، 2019، صفحة 156)، فالفيلم ورغم تركيزه على تزكية الثورة الزراعية التي انتهجتها الدولة الجزائرية أنذاك، عالج موضوع المرأة ووضعيتها داخل المجتمع الجزائري الذكوري، ودعى إلى ضرورة تحرر المرأة من العادات والتقاليد، وجسد ذلك المشهد الأخير أين نزعت زوجة بلقاسم الحايك الذي كانت ترتديه في إشارة من المخرج إلى الثورة ضد العادات والتقاليد.

نجد أيضا من بين أهم الأفلام التي طرقت على موضوع المرأة في السينما الجزائرية، فيلم "**ريح الجنوب**" لمخرجه رياض سليم المقتبس من رواية عبد الحميد بن هدوقة سنة 1975.

يتناول الفيلم قصة نفيسة الطالبة الثانوية التي تدرس بالجزائر، تعودإلى قريتها القضاء عطلةا لصيف مع أهلها فيخبرها والدها بضرورة زواجها من شيخ البلدية سي مالك، لكنها ترفض وتستنجد بأمها، لكن هذه الأخيرة تخبرها بأن عليها طاعة والدها، فالكلمة الأولى والأخيرة تعود للأب، ثم تشكيهمها إلى العجوز رحمة باعتبارها ذات تأثير كبير على سكان القرية فتعلمها هي الأخرى بضرورة الموافقة على هذا الزواج، خاصة وأن سي مالك تكن له العجوز رحمة محبة كبيرة كونه كان مجاهد أثناءالحرب التحريرية، أمام هذه المشكلة لا تجد هذه الفتاة حلا سوى الهرب من المنزل والعودة إلى خالتها بالعاصمة، ليلة هروبها وأثناء توغلها داخل الغابة يقع لنفيسة حادث حيث تلدغ من طرف ثعبان، في نفس اللحظة تلتقي مع رابح الراعي الذي يقوم بإسعافها ويأخذها إلى بيته أين تقوم أمه

البكماء بمعالجتها، أثناء مكوث نفيسة في بيت رابح تقوم بتحريره من الأفكار التقليدية التي بذهنه وتقنعه بأن يذهب معها للمدينة أين تنتظره الأفاق الواعدة التي تقترحها تعاونيات الثورة الزراعية وفعلا يهرب الشابان ويلتحقا بالحافلة المتوجهة للعاصمة وينتهي الفيلم بمشهد ملاحقة والد نفيسة لهما وهوممتطيا جواده و رافعا سلاحه للثأر لشرفه. لكن الجواد لا يستطيع اللحاق بالحافلة (زراري، 2015، الصفحات 84-85)

وغير بعيد عن فيلم ريح الجنوب تتألق المخرجة آسيا جبار في فيلم "**نساء جبل الشنوة**" وتفتح باب لولوج مخرجات جزائريات لعالم السينما، فقد كان هذا الفيلم أول فيلم طويل تخرجه امرأة في الجزائر، الفيلم يظهر امرأة عصرية متحررة تذهب للبحث عن طفولتها وعن الذاكرة الجماعية وذلك بمقابلة نساء من الريف، ويختلف هذا الفيلم عن الإنتاج العادي للسينما الجزائرية بميزات عديدة، ولكنه بإعطائه الامتياز للشكل والإيقاع لم يكن له على الجمهور سوى تأثير محدود جدا وهو قبل كل شيء عمل فتي لا يسمح له طابعه النخبوي (يوسانو، 1980، صفحة 51)

يظهر الحياة اليومية للنساء في علاقتها مع الماضي، ليس فقط ماضيهن ولكن ماضي كل المنطقة، آسيا عاشت مع النساء بطلات فيلمها تعرفت عليهن، وارتبطت معهن بعلاقة حميمية، خاصة وأن التصوير يجري في المنطقة التي ولدت فيها، كل هذا سيساعدها كما تقول على تجسيد مشاكلهن بصورة أكثر دقة، سيحاول فيلمي أن يبين أن الثورة قد حققت فعلا للمرأة الكثير من المكتسبات الاجتماعية، والاقتصادية ولكن حتى بعد عاما من الاستقلال، لا تزال المرأة تواجه نوعا من الكبح الخارجي، وإذا كنت أريد أن أعمم مشكلة المرأة العربية في السينما فيجب أن يتم ذلك من خلال المنطلق الآتي: كيف يمكنني أخذ الصورة دون تشويه المرأة دون اغتصابها، تقول آسيا إنها صورت فيلمها للتلفزيون ومم، لكي تفسح المجال لأكبر عدد ممكن من النساء لرؤيته ومن الملاحظ أن90% من جمهور السينما عندنا هو من الذكور أنجز فيلما عن المرأة يراه رجال فقط فلا هذا لا معنى له. (الدبس، صفحة 148)

ودائما مع موضوع المرأة يقوم سيد علي مازيف مع فيلمه "**ليلى والأخريات**" سنة 1978، بتشريح وضعية المرأة الجزائرية في مرحلة نهاية العقد السابع أي بعد مرور عقدين على استقلال الجزائر ومثلما طرح ريح الجنوب حق المرأة في الدراسة، يلفت مازيف إلى حقها في العمل الكريم، وتبقى إشكالية التعليم قائمة لذا يصبح نضال ليلي ومريم نضال النساء في المجتمع (بلية، 2011، صفحة

92) حيث يقوم هذا الفيلم على روايتين تتعلق الأولى بالفتاة مريم، التي توقفها عائلتها عن الدراسة من أجل تزويجها لرجل ثري، هذا الأخير يشترط عليها شروط لا توافق عليها وتصر على الرفض رغم كل ما يتسبب به الرفض من أزمة عائلية، تواجه مريم أهلها وتعمل على إقناع أمها بموقفها وبضرورة التحاقها بالجامعة، والثانية قصة ليلى امرأة متزوجة وأم لطفلين تضطر كل يوم للاستماع إلى إهانات زوجها بسبب تأخرها في العمل، وكذا إهانات واحتقار رئيسها في العمل.إلى أن ينفجر الوضع بعد إهانة إحدى صدقات ليلي في المصنع، وأمام رفضه الاعتذار تدخل العاملات في إضراب. (جوباني، 2009–2010، صفحة 101).

فالفيلم على العموم حاول أن يظهر أن المرأة في جميع مظاهر الحياة اليومية والعائلية والمهنية وحتى في الشارع ترغب في القيام بدورها الاجتماعي من أجل تغيير ظروف حياتها في المجتمع، مع أنه قد وجهت عدة انتقادات لهذا الفيلم فعبد الغني مغربي يذكر أن الفيلم:" قد أعطى أهمية أكثر للأحداث بالمقارنة مع الحوار والدلالات الرمزية، فهو يظهر من جهة عالم النساء بمشاكله التي يعاني منها ومن جهة ثانية عالم الرجال الذي كان جل اهتمامه منصب حول محاولة إثبات سيطرته على المرأة فباستثناء عليلو العامل بالمصنع لانجد رجلا آخر قد وجه نظرةإ خاء وإنسانية نحو المرأة. (زراري، 2015، الصفحات 90–91)

في حين يطور محمد بوعماري موضوع عمل المرأة والمشاكل التي تواجهها في العمل مع "**الخطوة الأولى**" سنة 1978، من خلال مسيرة امرأة منتخبة رئيسة بلدية وما ينجم عن هذا الاختيار من مواجهات وتحديات (بلية، 2011، صفحة 92)

مرة أخرى المرأة في شخصية رئيسية في فيلم" **نوة** للمخرج عبد العزيز طولبي، من خلال شخصية مراهقة من الفلاحات الأكثر بؤسا، إلا أنها تختار مصيرها بكامل وعيها وترفض أن تباع لأبناء الوجهاء الإقطاعيين كما تشارك في حرب التحرير، في فيلم نوة لا يغفل المخرج بطلاته ولا يجعل منهم ظلالا خافتة ولكنه على العكس يعطيهن جسدا وروحا.

وبصورة رمزية مليئة بالمجازات يصور لنا محمد لخضر حامينة، وضعية المرأة المتزوجة في المجتمع الصحراوي، فكان فيلمه "**رياح رملية**" سنة1982، محاولة الغوص في أعماق مجتمع متأزم تحكمه أعراف قاسية، إذ لا يصبح الزواج حلا مناسبا، لمصير المرأة بدون إنجاب الذكور فيها. (بلية، 2011، صفحة 92) وقد عرفت فترة نهاية السبعينيات وبداية الثمانينيات، إنتاج عدة أفلام تتناول

مواضيع خاصة بالمرأة من مختلف الجوانب من حيثعملها، أوضاعها الاجتماعية، تحررها من القيود الاجتماعية المفروضة عليها، أوضاعها الاجتماعية،....الخ.

غير أن سنوات التسعينات عصفت بالسينما الجزائرية وتراجع الإنتاج السينمائي في البلاد لعدة أسباب، أهمها الأوضاع الأمنية السائدة، تخلي الدولة عن تمويل الأفلام وغيرها من السباب التي ذكرناها سابقا.

لتتوالى سلسلة من أفلام الإرهاب التي تناولت موضوع المرأة ووضعها إبان العشرية السوداء التي مرت لها البلاد، فكان فيلم **رشيدة**، من أهم الأفلام التيتناولت موضوع المرأة الإرهاب، الفيلم للمخرجة **يمينة بشير شويخ** تعمل رشيدة مدرسة بإحدى مدارس الحي تعيش، وهي شابة الشابة المطلقة ببيت مع أمها، تنقلب حياتها رأسا على عقب حين تحولت إلى هدف لمجموعة إرهابية بدعوى أنها غير محجبة، تقرر الجماعة خطفها حيث تكفل أحد أفرادها بتفجير المدرسة التي تعمل بها، لكن رشيدة تنجح رغم هذه الظروف القاسي في الحفاظ على حياتها وذلك عن طريق الفرار إلى الريف الذي وجدت به ملاذا آمنا رغم مشاكلها النفسية (أشويكة، 2010، صفحة 207) وقد قدمت يمينة شويخ، نموذج لمقاومة المرأة الجزائرية للإرهاب بكل شجاعة من خلال بطلتها المعلمة رشيدة.

كما قام محمد شويخ في فيلم" **دوار النسا**" بإعطاء صورة خاصة للمرأة الجزائرية أثناء الصراعات السياسية في مرحلة التسعينات، بحيث ركز على مقاومة مجموعة نساء في إحدى القرى للإرهاب وعناصر. (بلية، 2011، صفحة 97)

المخرجة جميلة صحراوي هي الأخرى تعرج على موضوع المرأة في إطار الأفلام التي تتناول العشرية السوداء بالجزائر،في فيلمها "**بركات**" سنة 2006، يروي الفيلم الذي يستثمر عنوانه كلمة متداولة في اللهجة المحلية الجزائرية تعني "**كفى**"، قصة زوجة صحافي جزائري يتم اختطافه زمن العشرية السوداء من قبل الإرهابيين، تضطر الزوجة للبحث عن زوجها عبر الاستعانة بصديقة لها تعمل في مجال الطب عوض اللجوء إلى قوات المن وذلك بقصد الوصول إلى معاقل جماعات الموت، تكتشف هناك أن أحد خاطفي زوجها مجاهد سابق في صفوف جيش التحرير الوطني، تكشف تفاصيل الفيلم أنه هو الذي يفتي ب'خطاف الأبرياء ويأمر بقتل العزل يتطرق الفيلم للوضع الأمني في الجزائر زمن التسعينيات، ويكشف بعض سمات وملامح علاقة الرجل بالمرأة في ظل بنية اجتماعية

تقليدية سائدة تتأسس على مرجعيات أخلقية تحول دون تطور المجتمع الجزائري. (أشويكة، 2010، صفحة 2010).

مال وطني 2007: حول الإرهاب للمخرجة **فاطمة بلحاج**، التي تقدم بذلك أول فيلم طويل لها، حاولت من خلاله إلقاء الضوء على العشرية السوداء، عبر عائلة الأم الباتول وبناتها اللواتي فقدن الأمل في الزواج بعد أن تجاوزن سن الثلاثين ويومياتهن التعيسة، التي لا تبتعد عن أشغال البيت والطبخ وتحضير العجائن التي تبيعها الأم من أجل كسب عيشها، ينتهي الفيلم بلوحة مأساوية دامية قتلت فيها البتول وبناتها من طرف الإرهابيين بعد أن شهدت قتلهم لأحد رجال الشرطة عندما كانت عائدة إلى بيتها. (جوباني، 2009–2010، صفحة 145).تطرح المخرجة فاطمة بالحاج بإلحاح وببناء درامي مميز جدا ظاهرة العنف ضد المرأة بدءاً بالعنف العائلي، فبطلات الفيلم الماكثات بالبيت واللواتي يقمن بإعالة أنفسهن هن في الواقع محتجزات في البيت ولكن بحرية مشروطة لا تتجاوز أسوار المنزل، والذي يحيط به شارع غير آمن هو الأخر وأحداث دامية، ومن بين النقاط المثارة في الفيلم اختطاف الفتيات من طرف الجماعات الإرهابية والتي تجعل منهن سبايا أو غنائم حرب. فبعد أن كُفِرَ المجتمع الجزائري في تلك الفترة بات من المنطقي أن تحلل دماؤه وأعراضه، يصور الفيلم تلك الحقبة المظلمة من تاريخ الجزائر أين يتم اختطاف الفتيات ويتم اغتصابهن بمبررات واهية تصنف دينيا حسب الجماعات الإرهابية "بالسبايا"، لكن حلقة العنف لا تتوقف هنا بل تستمر من رفض عائلي للفتاة وكذا المجتمع وهو العينة التي اقترحتها فاطمة بالحاج في فيلمها –الذي ينتهي بموت كل بطلات الفيلم اللاتي حلمن بواقع مختلف فيه ألوان أخرى غير ألوان الدم–، تعرض الدمار النفسي للفتاة المختطفة والتي لا تقوى على الحديث وترفض عائليا لتوضع في مركز تابع للدولة، هي حقيقة لحالات العديد من الفتيات، واللواتي تعرضن للاغتصاب والتعذيب وفي نهاية المطاف أصبحن ضحية مرتين(بوخاري، 2017)

وبعد موجة أفلام الإرهاب تفطّن بعض المخرجين إلى ضرورة العودة إلى طرح قضايا المرأة من جديد، فطرح فيلم **"ما وراء المرآة"** لنادية شيرابي، قضية "زنا المحارم" و"**الأمهات العازبات**"، حيث صوّر حياة البطلة التي وقعت ضحية الاغتصاب من طرف زوج والدتها وأنجبت على إثرها طفلا، فبقيت أسيرة الحقد على الماضي والخوف من المستقبل.ومن جهته يصوّر محمد يرقي في فيلم **"حورية"** قضية اغتصاب امرأة ونظرة المجتمع إلى المرأة المغتصبة وكأنها هي المذنبة، وبالرغم من أن

الاغتصاب حدث في العشرية السوداء إلا أن المخرج لم يركز على الأحداث الدموية بقدر ما ركز على حياة "حورية" التي تظل هاربة من منطقة إلى أخرى خوفا من نظرة المجتمع لها ولأسرتها المحافظة.(مسادي، 2009)

وفي في الفيلم الجزائري الروائي **(الباب)** للمخرجة ياسمين شويخ، تبحث المخرجة عن خلاص وحرية لكل نساء الجزائر الذين يتعرضون لكثير من أشكال العنف نتيجة للحالة والمفاهيم السائدة في المجتمع الجزائري حاليا.. وتقدم ياسمين من خلال الفيلم شخصية الفتاة سامية التي تتفرغ لأعمال البيت اليومية ولكن يأتيها ضوء من بعيد يسحرها ويجعلها ترفض هذه الحياة، وهذا الاستسلام، ولكنها كلما اتجهت نحو هذا الضوء يوقفها فرد من أفراد العائلة ويطلب منها العناية والاهتمام به (عبيدو، 2010) كما حاولت المغتربة فاطمة الزهراء زعموم في فيلم **"كرة الصوف"** التطرّق إلى قضية الحصار المفروض على المرأة الجزائرية من طرف الزوج، عبر قصّة رجل مغترب يقفل الباب على زوجته لكنها تنجح في الخروج من الباب بمساعدة جارتها الفرنسية ولكن المخرجة تضع إلى جانب المرأة الرجل الذي سيساعدها في التحرر من عقدها ويمنحها الثقة في نفسها.

3.4.2 سينما المرأة في الجزائر:

حضور المخرجة الجزائرية محتشم في المشهد السينمائي، رغم وجود محاولات جسدتها أسماء معروفة وأخرى شابة لا تزال في بداية الطريق.جل النسوة اللائي طفت أسماؤهن على الساحة السينمائية الجزائرية، لم تترك أثرا كبيرا في الحقيقة، باستثناء جميلة صحراوي التي كرمها مهرجان الجزائر الدولي للسينما ونالت عدة جوائز دولية عن فيلمها الأيقونة "**يمّا**"، أو يمينة شويخ التي خلدت اسمها بأعمال مختلفة منها "**رشيدة**" الذي يعالج حقبة العشرية السوداء ومعاناة الجزائر مع الإرهاب، أو فاطمة الزهراء زعموم (كاتبة ومخرجة فرانكو جزائرية) التي قدمت عدّة أعمال منوعة بين الروائي والوثائقي والقصير أبرزها "**قداش تحبني**" الذي صال وجال في مهرجانات العالم أنتجته سنة 2012. وبالنسبة للمخرجات الشابات، فهن في البداية وما أنجزنه يحمل من الإيجابيات ما يحمل، فهن حاولن تبني نظرة مختلفة واعتماد أسلوب جديد يختلف عن من سبقنهن في المجال، وسنحاول في هذا المبحث التطرق إلى بعض المخرجات الرائدات في السينما الجزائية وأهم أفلامهن بداية بالأديبة آسيا جبار.

فمن المؤكد أن أول جزائرية جازفت في مجال الإخراج كانت الروائية **أسيا جبار**، في عملين للتلفزيون الجزائري، سنة 1979 "**نوبة نساء جبل الشنوة**" وهو فيلم تلفزيوني روائي طويل متميز، أظهر وجها جديدا للفيلم الجزائري في تلك الحقبة، أي العقد السابع من القرن العشرين، وعده بعض النقاد الفرنسيين نموذجا من السينما التجريبية، وبعضهم أطلق عليه السينما الثقافية، والشخصية الذكورية الوحيدة هي الزوج الصامت، وكأنها تعمدت إسكات الرجال المتسببون في الحرب وإعطاء الكلمة للنساء اللواتي يتحملن النتائج في كل الأحوال (بلية، 2011، صفحة 97).

ظهرت امرأة أخرى في مجال الإخراج السينمائي هي **يمينة شويخ**، من مواليد 1954 بالجزائر، وتعتبر من المخرجات الجزائريات اللواتي حققن نجاحا في العمل السينمائي النسوي بدأت مسيرتها سنة1973 بالعمل مع في المؤسسة الوطنية للصناعة السينوماتوغرافية– (رحموني ل.، 2017، صفحة 142)، عملت في بداية حياتها المهنية في الميدان السينمائي كمساعدة إنتاج الأفلام الوثائقية، كما عملت في مونتاج الأفلام مع مخرجين جزائريين مثل عبد القادر لقاط، أحمد راشدي ومحمد شويخ وهو زوجها وكانت يمينة شويخ، قد قامت بكتابة عدة سيناريوهات حيث شاركت عام بكتابة سيناريو الفيلم الجزائري **عمر قتلاتو** لمرزاق علواش كما قامت فيما بعد بكتابة سيناريو فيلمها الذي قامت بإخراجه وهو فيلم **رشيدة**(نايلي ن.، 2019، صفحة 155)، كما وأخرجت سنة 2010 وثائقي" **حرب التحرير على لسان المجاهدات**"

وهناك المخرجة **نادية شرابي** التي قامت بإخراج فيلم "**عائشات**"، كما قامت بإنتاج فيلم عائشات الذي يتحدث عن المرأة وأوضاعها في الجزائر، من إخراج سعيد ولد خليفة، بالإضافة إلى الإنتاج المشترك بينها وبين عبد اللطيف بن عمار، في فيلم شارع النخيل الجريح الذي تحدث عن أحداث ساقية سيدي يوسف من خلال فتاة تبحث عن حقيقة استشهاد والدها في تلك الأحداث. (نايلي ن،2019، صفحة 159)

وقد استهوت المغامرة السينمائية الأديبة **حفصة زناي قوديل** صاحبة رواية "نهاية حلم" والرهان الفاشل، "والفراشة لن تطير" وكذلك الشيطان امرأة، فبعد تجربة قصيرة في مجال السينمائي كمساعدة مخرج مع أمين مرباح مع فيلمه **راضية**1991، ويحي دبوب **مع الأربعاء مساء**، وعبد الغني مهداوي مع العقدة، تقتحم حفصة زناي قوديل عالم الإخراج بتحويل روايتها الأخيرة "**الشيطان امرأة**" إلى سيناريو والإصرار على إخراجه بنفسها1992، متحدية بذلك الكثير من الصعوبات وبذلك تكون أول

مخرجة سينمائية جزائرية باعتبار ما قامت به أسيا جبار كان عملا تلفزيونيا أما حفصة زناي قوديل فهي مخرجة سينمائية، وبهذه التجربة حاولت المخرجة أن تساهم في الحركة السينمائية الجزائرية (بلية، 2011، صفحة 98).

كما نجد مجموعة من المخرجات الجزائريات المهاجرات بفرنسا، على غرار **يمينة قيقي،** صاحبة "**مذكرات مهاجرين**" 1997"، **سقف من زجاج**،2005، "**الأحد... إن شاء الله**،"2006، و**زايدة غراب** في فيلم **شباب من ذهب**،2001، وكذلك فضيلة جردم التي أخرجت "ناديا ونعيمة وفاطمة و"**جميلة وأخريات** " 2002، ونذكر أمل بجاوي مع فيلمها الطويل"**ابن**" 2003، وكانت قبله قد أخرجت "**الانحراف الكبير**"**2003**، أما أمل كاتب فقد أخرجت "**لن تموت**"، في حين تتمكن صبرينة دراوي من تقديم فيلم "**قولي لي**"2008. (بلية، 2011، صفحة 98)

بالإضافة إلى ما سبق ذكره، برزت مخرجات أخريات أنتجن أفلاما جديدة ومنهن نجد **فاطمة الزهراء زموم،** التي أخرجت فيلم **قداش تحبني**" سنة 2011 وهو إنتاج مشترك جزائري فرنسي، يحكي الفيلم حياة طفل صغير عمره ثمان سنوات يعيش مع جده وجدته من جهة وبين بحث المرأة وحاجتها للحب حتى بعد أن تصير عجوزا من جهة أخرى (نايلي ن.، 2019، صفحة 156)

وهناك مجموعة أخرى من المخرجات الجزائريات اللائي عشن خارج الجزائر، لكن اهتمامهن بقى جزائريا إذ استطعن أن يقدمن تجارب نسوية رائدة في مجال عملهن، ومنهن المخرجة الجزائرية المغتربة **جميلة صحراوي،** مولودة في الجزائر 1950، والمهاجرة إلى فرنسا منذ سنة 1975، أين تحصلت على شهادة في المونتاج والإخراج بعد ديبلومها الأول في الآداب، اشتهرت بعدد من الأفلام الوثائقية من بينها "حورية"، كما اشتهرت في فيلمها الروائي الطويل "**بركات**" **2006.** (رحموني ل.، 2017، صفحة 144)ثم بعد ست سنوات أخرى أخرجت فيلم طويل ثان عنوانه "**يما."**

كما قدمت ياسمين شويخ عدة أفلام وكان أخر أفلامها بعنوان "**إلى أخر الزمان**"، وقد شارك في آخر طبعة لمهرجان دبي السينمائي، وتدور أحداثه داخل مقبرة تدعى "سيدي بولقبور"، فضلا عن فيلم "**السعداء**" (صدر في سبتمبر2017) للمخرجة الشابة صوفيا جامة التي توجت عنه بجائزة أفضل إخراج في مهرجان دبي في طبعته ال14..

كما شهدت السنوات الأخيرة ظهور مجموعة من الأسماء الشابة بينها ريم الأعرج التي أخرجت"**الظل والقنديل"** قبل ثلاث سنوات، وفي السنة الماضية 2017 طفا اسمان في السينما الجزائرية هما "ريحانة" وفيلمها الأول **"ما زلت أختبئ كي أدخن"**، وصوفيا جامع بفيلمها "**السعداء".** وقد مثلت هذه الأعمال الجزائر في العديد من المهرجانات الدولية وحققت جوائز على مستواها.

يمكن القول أن السينما النسوية بالجزائر، متنوعة وطرحت العديد من القضايا وإن كانت مركزة على قضايا المرأة بالخصوص من جهة المخرجات المقيمات، كما أشرنا سابقا مع المخرجة أسيا جبار ونادية لعبيدي، إلا أن المخرجات الجزائريات بالمهجر كان توجههن أكثر إلى المواضيع تخص قضايا المهاجرين والهوية بالدرجة أكبر، على غرار يمينة بن قيقي، جميلة صحراوي وغيرهن، ممن اتجهن أكثر إلى الأفلام الوثائقية. ورغم ما تحققه السينما النسوية بالجزائر، إلا أنها لازالت بعيدة عن تحقيق الطموحات والانجازات التي حظي بها المخرجون الجزائريون على غرار لخضر حامينا، وأحمد راشدي وغيرهم.

.

الفصل الثالث:
الإجراءات المنهجية.

الفصل الثالث: الإجراءات المنهجية.

3-1 منهج الدراسة:

المنهج اصطلاحا: هو مسلك أو طريق، أو كما عرفه حسين المنيعي: الأرضية اللائقة التي ينطلق منها كل تأمل حول قيمة المعرفة، ومفهوم المنهج عامة، يعرف تنوع وتعدد في تعاريفه وتطبيقاته حسب تعدد وتنوع الحقول المعرفية من جهة، وحسب تعدد الباحثين وتنوع مشاربهم الثقافية من جهة أخرى.

ويعتبر **بول روايال** في هذا الصدد المنهج:" فن التنظيم الصحيح لسلسة من الأفكار العديدة، إما من أجل الكشف عن الحقيقة حين نكون بها جاهلين، أو من أجل البرهنة عليها للآخرين حين نكون بها عارفين، في حين عرف أحمد بدر بأنه:" خطة معقولة لمعالجة المشاكل وحلها عن طريق استخدام الميادين العلمية المبنية على الموضوعية والإدراك السليم لا البداهة والتخمين أو التجربة" (لمحرزي، 2007، صفحة 129)

ويعرف المنهج أيضا على أنه الطريقة التي يتبعها الباحث في دراسة أي الموضوع للوصول إلى نتائج علمية وموضوعية تمكنه من الإجابة عن الأسئلة التي يثيرها البحث."(حامد، 2012، صفحة 128) ومن خلال هذه التعاريف التي طرحها مجموعة من الباحثين، والتي تتفق في كون المنهج طريقة، وخطة عمل يتبعها الباحث، في سبيل حل مشكلته العلمية بالاعتماد على أدوات خاصة تفرضها طبيعة المنهج المتبع وأدواته.

لقد تعددت المناهج العلمية التي درست الظاهرة الاتصالية، من مختلف الجوانب، الفلسفية الاجتماعية، النفسية، وصولا إلى المناهج السيميائية،" فقد لجأ باحثو الاتصال الجماهيري إلى استعارة المناهج الأدبية واللسانية والسيميائية، لفحص مضامين وأشكال النصوص الاتصالية، فإذا علمنا إهمال التحليل المصغر في معظم الأبحاث التقليدية نتيجة أوصاف: الإسقاط، التعميم، الإحصاء، اتضح لنا الدافع إلى الاعتناء بالبنى العميقة للخطاب، عبر تخصيصها واستنباط دلالاتها وفي هذا المقام فإن تفكيك عناصر النسق الاتصالي واستنطاق معانيه الضمنية يقتضي الاعتماد على منهج التحليل السيميائي. (يخلف، 2012، الصفحات 70-71)

تعد السينما من أبرز الفنون الرائدة في العصر الحديث، وهذا بفضل التقنيات التي تقوم بإنتاجها، وبما أن السيميائيات هي العلم الذي يدرس حياة العلامات،" وكذا دراسة الإشارات، الشفرات أي الأنظمة التي تمكن الكائنات البشرية، من فهم بعض الأحداث أو الوحدات بوصفها علامات

تحمل معنى وهذه الأنظمة نفسها أجزاء من الثقافة الإنسانية. (شولز، السمياء والتأويل، 1994، الصفحات 13-14) فقد أخذت فن السينما بعين الاعتبار، وقامت بدراستها كنص فني علاماتي، ذو دلالات وتأويلات معينة كشفت عنها تحليلات عدة نقاد وسينمائيين."(الأحمر، 2010، صفحة 104)حيث تعتبر السينما أهم الأنماط الاتصالية التي اهتم بها البحث السيمولوجي.

-ولما كان موضوع هذه الدراسة يهدف إلى الكشف عن الخفايا الضمنية والظاهرة التي تنقلها السينما الثورية الجزائرية عن صورة المرأة الجزائرية، وذلك بتحليل عينة من الأفلام، كانت المقاربة الأنسب لهذه الدراسة **مقاربة التحليل السيمولوجي**. "ويتفق الباحثون على أن التحليل السيمولوجي هو مقاربة تهدف إلى إعادة تشكيل المعاني وتوظيفها بطريقة أفضل، لفهم الرسالة الإعلامية مهما كان نوعها، كما أن التحليل السيمولوجي يقوم على العلاقة الداخلية لعناصر الخطاب بالارتكاز على التحليل النوعي الضمني لنظام الرسالة الإعلامية. (حراث، 2013، صفحة 13)

وقد حددت الباحثة **Julia Kristeva**، الغرض من التحليل السيميائي قائلة:" هو مجموعة من التقنيات والخطوات المستخدمة للبحث في صيغ اكتمال حلقة الدلالة في نسق معين، وهو الأسلوب العلمي الذي يكشف، يحلل ينقد المعنى في نظام ما، ينتقد أيضا العناصر المكونة لهذا المعنى ولقوانينه". (يخلف، 2012، صفحة 71)

-و قبل الخوض في تعريف المقاربة السيمولوجية وآليات تطبيقها في تحليل الأفلام السينمائية، نعرض أولا مفهوم تحليل الفيلم، وكذا المبادئ الأساسية لهذه العملية.

-فتحليل الأفلام حسب الدكتور **محمود إبراقن:** "هو الدراسة الحقيقة لمضمون أي فيلم تكمن صيغة مضمونه المتمثلة في الطريقة التي تعالج من خلالها القضايا الإنسانية والاجتماعية العامة، يجب أن لا نفحص فقط كيفية تناول الفيلم لتك القضايا، بل يجب أن نبرز كذلك مدى التحول الذي يطرأ على تلك القضايا والمضامين من جراء ذلك التناول المحدد والمتميز" (إبراقن.أ، 1995، صفحة 14) ونقصد بتحليل الفيلم تجزئة بنيته إلى مكوناتها الأساسية ثم إعادة بنائه لأهداف تخدم التحليل." (إبراقن.أ، 1995، صفحة 12) كما حدد **جاك أومون وميشال ماري** ثلاث مبادئ لتحليل الفيلم وهي:

أ-لا يوجد منهج عمومي لتحليل الأفلام.

ب-تحليل الأفلام لا ينتهي على اعتبار أن هناك، دائما في أي درجة نبلغها من الدقة والطول ما يمكن تحليله في فيلم ما.

ج–من الضروري جدا معرفة تاريخ السينما وتاريخ الخطابات المدلى بها حول الفيلم المختار من أجل عدم تكرارها والتساؤل أولا حول نموذج القراءة التي يود المرء ممارستها".

وفي إطار مقاربة التحليل السمولوجي تم الاعتماد على **منهج التحليل النصي**، الذي يعد أحد فروع التحليل السيميولوجي، الذي استعار العديد من المفاهيم من البنيوية والسيميولوجيا لاستخدامها في مجال تحليل الأفلام وهو المنهج الأنسب لدراستنا، حيث يعتبر "الفيلم نص لغويا خاصا، يتحرك بألسنة مختلفة لأن الجهاز اللغوي ليس جهازا كلاميا فحسب، بل هو نظام مرئي تتقاطع فيه حركيات وصوتيات مختلفة، هي التي تكون النظام الدلالي البلاغي للصورة، وهذا النظام يعبر عن إرساليته بأسلوبية ونحوية خطابية خاصة فلقطة واحدة في الفيلم تعادل مجموعة من الجمل اللغوية، لذا نعتبر التعامل مع الصورة بمثابة التعامل مع نظام لغوي بصري، وكل صورة هي جملة داخل البيئةالمشهدية تحمل معنى ودلالة حسب ترتيب العلامات وحسب فرضية المنظور." (يخلف، 2012، صفحة 66)

.ويعرف **بول ريكول** :"النص على أنه أي خطاب يمكن تثبيته عن طريق التدوين لكي يوجه من طرف إلى طرف آخر، حيث أن وجود النص يرتبط أساسا بعملية التثبيت عبر الكتابة، كمكون رئيسي لوجوده "ولكن النص لا يقتصر فقط على الخطاب المدون، إذ يرى يري البعض أن "النص يشمل أي عرض من أي نوع سواء أكان شفهيا أو مدونا." (عبد العزيز، 2008، صفحة 74).

- ويمكن القول أن الفيلم يعتبر نصا في ثلاث مكونات رئيسية هي:

االنص الفيلمي: التفكير في الفيلم باعتباره خطابا دالا وتحليل نظامه أو أنظمته الداخلية ودراسة كل التشكيلات الدالة التي لنا ملاحظتها فيه.(أمون و ماري، 1999، صفحة 198) لأنه يمثل خطاب ذا فاعلية، بل ولديه القدرة على التأثير في المتلقي باستخدام الرموز البصرية التي وضعها صانع الفيلم.

النظام الفيلمي: متتالية بصرية، ذو ترتيب وتتال فيما يتعلق بالنسبة لمجموعة اللقطات المكونة له وذلك تبعا للأسلوب الفيلمي الخاص به.

الشفرات: تعتمد على كل ما يكونه من عناصر سواء كانت تتعلق بالصورة والصوت وكل هذه الأشياء تكون منظومة تهدف لإخبارنا بشيء ما من قبل منتج النص"* وأيضا هي "منظومة علاقات وفروق ولكنها ليست منظومة نصية أي أنها منظومة أعم تستطيع أن تستخدم من جديد في عدة نصوص". (أمون و ماري، 1999، صفحة 198)

بالتالي فالتحليل النصي للفيلم يقوم على اعتبار الفيلم نص، من حيث أنه وحدة خطاب قائم بذاته، وأنه لكل فيلم نموذج نصي خاص به، يحمل في تماثلاته الواقعية شفرات مركبة تفسر التوجهات الإيديولوجية التي ينقلها المخرج من خلال النص الفيلمي.

- و تستند هذه الدراسة على الطريقة التي اعتمدها رولان بارت، والتي تقوم أساسا على تحديد المعنى من خلال ثلاث **أنظمة التعيين والتضمين، المرجع، الثقافة.**

-**التعيين** ويشير إلى المعنى الحرفي المباشر الواضح أو البديهي الذي قد لا يحتاج كثيرا من التأويل لبلوغه إذ هو قائم في النظام الأول من الدلالة ترد العلامة الأولى فتمنح مدلولا إضافيا." (لوعزيزي، 2010، صفحة 126) ويتمثل المستوى التعيني في الفيلم بالقراءة الظاهرة العينية لما تتضمنه، وكيف ظهرت الأشياء بهذه الطريقة.

أما التضمين: فمن خلاله ترجع الدلالة الحقيقية لدليل، بمعني أنها تحيل إلى كون الصورة توحي بما هو أبعد مما تمثله، كونها تتعلق بالجانب الإنساني المتصل بالتأثير الذي يولده الدليل، حين التقائه مع مشاعر وأحاسيس المتلقي،"(صبطي و بخوش، 2009، صفحة 13) **و**هو الطبقة الدلالية الثانية، وتستخدم الإشارة (دال ومدلول) كدال لها وتضيف إليها مدلولا إضافيا، ويمكن أن يصبح ما هو مدلول في مستوى ما دالا في مستوى أخر، ويستخدم مصطلح الدلالة الضمنية للإرجاع إلى ما ترتبط به الإشارة من ثقافي، اجتماعي، شخصي، وتتعلق هذه الأخيرة بالسياق العام ودلالات الإشارات الضمنية عادة بالطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها المفسر، عمره، جنسه، وما إلى ذلك، فالدلالة الضمنية مرتبطة بالسياق، ودلالات الإشارات الضمنية أكثر تعددية من دلالاتها التعينية. (تشندلر، 2008، الصفحات 240-241) في حين المستوى التضميني يبحث في ما وراء الصورة الظاهرة، ولماذا تظهر الأشياء بالصورة التي ظهرت عليها في الفيلم.

-**الثقافة:**"هي المجال الذي يتم فيه تنظيم تبادل المعلومات في المجتمع الإنساني، وهي تنظيم بالضرورة في خطابات وأنساق دلالية واتصالية، فالثقافة هي نسق عام الذي يتكون من أنساق ثقافية فرعية تصوغ العالم على وفقها، فالمعاني أو المدلولات التي يشير إليها أي نسق علامات،هي بالضرورة وحدات ثقافية فالإنسان صورة العالم من خلال ثقافته المتنوعة، أي أن إنتاج المعنى خاضع لمقومات ثقافية،" (العاقد، 2012، صفحة 100) وبتالي فالمخرج يعكس وحداته الثقافية المستمدة من سياقه المجتمعي، من خلال المشاهد واللقطات التي تساهم في بناء الفيلم، وذلك لنقل صورة واقعية عن

النمط المعاش، وهذا ما سنحاول الكشف عنه أثناء تحليل الفيلم وهذا بالرجوع إلى المرجعية الثقافية للمخرج أحمد راشدي وكذا المخرج جوليوبوتكوروفو.

-**المرجع:**"هو العنصر الخارجي للشيء الذي ينتمي إليه فيكون غاية للرجوع إليه،" (مرطاد، 2007، صفحة 374) وتتمثل في الخلفية الإيديولوجية والتوجهات السياسية الاقتصادية والعرقية للمخرج، التي يوظفها بطريقة مباشرة أو غير مباشرة في فيلمه، ومعرفة مرجعية المخرج وخلفيته الايدولوجية مهمة جدا في عملية التحليل، فهي تساهم في فهم لماذا وظفت الأشياء بهذه الصور؟ وما الغاية منها؟ ولماذا تم التركيز على جزئية دون أخرى؟.

2.3-أدوات جمع البيانات:

استعانت هذه الدراسة بأدوات وتقنيات التحليل النصي للفيلم والتي تتمثل في:

-**الأدوات الوصفية:** وتضم تقنية التقطيع التقني، التجزئة، ووصف صور الفيلم.

أ- **التقطيع التقني:**

-يعرف على أنه تقديم الفيلم على شكل تقطيعات متتالية، بحيث يقدم كل مشهد بصورة مستقلة على المشاهد الأخرى،(هارولد، 2013، صفحة 24)

و" يشير أيضا إلى وصف الفيلم في حالته النهائية ويرتكز على نوعين من الوحدات وهم اللقطات والمتتاليات والتقطيع التقني عملية إلزامية في إنجاز وتحليل أي فيلم في حالته النهائية.

(Aument & Marie, 1981, p. 37)

.بمعنى تحويل الفيلم من صورته السمعية البصرية إلى وثيقة مكتوبة.

وتم تطبيق تقنية التقطيع الفني على الأفلام عينة الدراسة، من خلال إتباع الجدول الذي وضعه "ريمون بلور" (أنظر الجدول رقم 01 أدناه) للتقطيع التقني للأفلام والذي يشمل شريط الصورة وشريط الصوت حيث أن:

- ✓ **شريط الصورة:** ويضم

-**اللقطة:** هي صورة من الكاميرا وهي الوحدة الأساسية للمشهد حيث تسبقها وتلحقها لقطات آخري فتكون مع بعضها البعض وحدة متكاملة." (رستم، 2010، صفحة 14) نقوم أثناء مرحلة التقطيع بتحديد ترتيبها ومدتها.

- **حركات الكاميرا:** عادية، غطسية، عكس غطسية، مائلة.... الخ

-**زاويا التصوير**: بانورامية، ترافلينغ، ثابتة.....الخ

-**سلم اللقطات:** لقطة جامعة، لقطة نصف جامعة، لقطة مقربة، لقطة متوسطة.

✓ **شريط الصوت** ويضم :

-**الحوار:** الخطاب والحوار بين الشخصيات في الفيلم، وكذا خطاب الراوي في الفيلم.

- **الموسيقى:** الموسيقى التي وظفها المخرج في مشاهد الفيلم.

- **الضجيج:** كل المؤثرات الصوتية والأصوات الخارجية، مثل: صوت غلق الباب، أصوات الحيوانات...ألخ.

جدول رقم (*1*): *وثيقة التقطيع التقني (ريمون بلور)*

رقم المقطع								
شريط الصورة						**شريط الصوت**		
رقم اللقطة	**مدة اللقطة**	**زاوية التصوير**	**حركة الكاميرا**	**نوع اللقطة**	**مضمون اللقطة**	**الحوار**	**الموسيقى**	**الضجيج**
ترتيبها في كل مشهد	مدة اللقطة	نوع زاوية تصوير اللقطة	نوع الحركة كاميرا ثابتة أو متحركة	الوصف الخاص باللقطة	الشخصيات الموجودة في اللقطة وما يرافقها من أحداث	الخطاب الموجه الذي يدور بين شخصين أو أكثر بالإضافة إلى التعليق والمونولوج	الموسيقى التصويرية المرافقة والموظفة في جنريك البداية أو النهاية أو الأغاني	الأصوات الطبيعية والاصطناعية ,البشرية أو الحيوانية ..... الخ

المصدر: (رحموني ل.، 2017، صفحة 24).

ب- **وصف صور الفيلم** :هو "إجراء منهجي يؤكد الحضور الكبير للتفكير السينمائي في الفيلم" (يخلف، 2012، صفحة 146)و تعني قراءة تفاصيل الصورة في الفيلم وإعادة وصفها كتابيا.

ج- **التجزئة:** الانتقال من مقاطع واسعة جدا للفيلم إلى مقاطع متزايدة الدقة أو ما يسمى بالتقطيع الجزئي". بمعنى أنها عملية بيتم فيها تحديد المقاطع التي ستخضع لتحليل، وفي هذه الدراسة اعتمدت الباحثة على 7 مقاطع من فيلم معركة الجزائر ،و 6 مقاطع من فيلم الأفيون والعصا.

-**الأدوات الاستشهادية:** وتضم ملخص الفيلم، البطاقة التنقية، الفوتوغرام، هي الأدوات التي تساهم في الفهم والتحليل:

-**ملخص الفيلم:** وهو أول الأدوات الاستشهادية يتم فيها تقديم شيء بحجم أقل قبولا لتحكم فيه ويقبل التعليق التحليل بصورة أفضل" وقد قامت الباحثة بتلخيص أهم الأحداث والتطورات التي ساهمت في بناء السرد الفيلمي، لكلا الفيلمين "معركة الجزائر"، "الأفيون والعصا".

-**بطاقة تقنية عن المخرج:** نبذة تعريفية عن المخرج، أهم عماله، توجهاته السياسية الاجتماعية ومرجعياته الثقافية، أهم الجوائز التي حاز عليها. وتمثلت في هذه الدراسة بعرض بطاقة تقنية عن المخرج جيلو بونتكورفو، والمخرج أحمد راشدي.

-**بطاقة تقنية للفيلم:** بطاقة تضم أسماء كل من ساهم في انجاز الفيلم (فريق العمل").

-**الفوتوغرام:** ونقصد بتقنية الفوتوغرام توقيف الشريط الفيلمي عن الحركة في مدة زمنية معينة، ليعطينا صورة ثابتة للتفصيل في الجزئي>>ات المراد تحليلها أكثر،(حمصي مرجع سبق ذكره ص-ص 86-89)وهو" كل صورة فوتوغرافية مستخرجة من فيلم سينمائي"(إبراقن.ب، 2004، صفحة 524)،" وقد استعملت هذه التقنية أثناء تحليل المقاطع المختارة في الأفلام، بتوقيف بعض الصور الفوتوغرافية للتركيز في جزئياتها.

-**الأدوات الوثائقية:**"وهي جملة المعطيات العاملية الخارجة عن الفيلم، وقابلة لأن تستعمل في التحليل وتتمثل في :

-**المعطيات السابقة:** وتشمل مختلف المعلومات والوثائق عن السيناريو، ميزانية الإنتاج التصريحات والريبورتاجات، المقابلات الصحفية التي تسبق عملية البث والتصوير.

-**المعطيات اللاحقة:** وتشمل المعلومات المتعلقة بالتوزيع عدد النسخ الموزعة، أماكن البيع، الدخل والمعلومات المتعلقة بالتحليل والنقد. وهي المعطيات التي استعملتها الباحثة أثناء التحليل التضميني للمقاطع المختارة، من خلال محاولة تفسير وإعطاء دلالات لبعض الصور والخطابات الألسنية

انطلاقا، من مرجعية المخرج وإيديولوجيته، وكذا مرجعية وثقافة المجتمع الأصلي الذي يتحدث عنه الفيلم.

3.3مجتمع البحث وعينة الدراسة:

تتطلب أي دراسة من الباحث تحديد دقيق لملامح مجتمع بحثه وأطره كي يتمكن من حصر وضبط وحدات ومفرادت بحثه.

و يعرف محمد عبد الحميد (عبد الحميد، 2000، صفحة 130) **مجتمع البحث:**على أنه المجتمع الأكبر أو مجموعة المفردات التي تستهدف الباحث دراستها لتحقيق نتائج الدراسة "، كما يعني" تحديد المفردات التي سيتم إعداد البحث لهم أو الدراسة عنهم". (البياتي، 2007، صفحة 158)

–و يتمثل مجتمع البحث في هذه الدراسة في جميع الأفلام السينمائية الثورية الجزائرية، والتي يصعب حصرها وجمعها لعدة أسباب تعود إلى كثرة الأفلام الجزائرية المنتجة خلال هذه الفترة، ولغياب إحصائيات وتقارير واضحة ودقيقة صادرة عن هيئات رسمية تخص حجم الإنتاج السينمائي بالجزائر، وأيضا لعدم القدرة على إيجاد بعض الأفلام في السوق نظرا لعدم إيداعها.

–ونظرا لكبر مجتمع البحث، وصعوبة القيام بدراسة تحليلية شاملة لجميع الأفلام الثورية الجزائرية اتجهت الباحثة لأسلوب التعين بطريقة قصدية محكمة لاختيار الوحدات التي تقوم عليها الدراسة والتي تكون ممثلة للمجتمع الأصلي للبحث، حيث **تعرف العينة على أنها:**"ذلك الجزء من المجتمع التي يجري اختيارها وفق قواعد وطرق علمية، بحيث تمثل المجتمع تمثيلا صحيحا" (المغربي، 2011، صفحة 139) وهي أيضا عبارة عن "عدد محدود من المفردات التي سوف يتعامل الباحث معها منهجيا، ويسجل من خلال هذا التعامل البيانات الأولية المطلوبة،(عبد الحميد، 2000، صفحة 159) وبالتالي فالعينة هي جزء من المجتمع الكلي للدراسة يتم اختيارها وفق أسس متغيرة حسب نوع البحث الذي تنتمي إليه وفي دراستنا هذه اخترنا التعيين **بطريقة قصديه،** وتستخدم هذه الطريقة في حالة معرفة الباحث للمعالم الإحصائية للمجتمع وخصائصه لأن العينة القصدية تتكون من مفردات تمثل المجتمع الأصلي تمثيلا صحيحا وهنا يقوم الباحث باختيار مناطق معينة تتميز بتمثيلها لخصائص المجتمع ومزاياه، وذلك يعطيه نتائج أقرب ما تكون إلى النتائج التي قد يحصل عليها عند مسح المجتمع بأكمله. (المغربي، 2011، صفحة 147)

–وبالرجوع إلى الدراسة التي أعدتها الباحثة رحموني لبنى حول "صورة الذات والأخر في السينما والجزائرية"، ودراسة الباحثة شفيقة جوباني حول صورة الجزائر في السينما، وبالاعتماد على بعض المراجع، إستطاعت الباحثة رصد قائمة من الأفلام الروائية الجزائرية، وقد اختارت منها الأفلام التي تناولت الثورة الجزائرية لتشكل مجتمع البحث في هذه الدراسة، القائمة وردت في ملحق الدراسة –أ–.

– وقد تم ضبط عينة الدراسة بناءا على أسس علمية عامة تتعلق بالعينة في مجملها، ومعايير خاصة تتعلق بكل فيلم على حدا، فأما الأسباب العامة فتمثلت في:

– كون أفلام عينة الدراسة أفلام روائية طويلة جزائرية ثورية.

–تناول الأفلام عينة الدراسة موضوع المرأة خلال الثورة، ما يسمح بالبحث عن الصورة التي رسمهتا الأفلام الثورية عن المرأة إبان الثورة التحريرية الكبرى.

– المزاوجة في اختيار الأفلام بين الإخراج الرجالي والنسائي في اختيار العينة، لمعرفة الفرق بين الصورة التي يرسمها الرجل عن المرأة والصورة التي ترسمها المرأة عن نفسها، إلا أن هذا الشرط لم يتحقق فلم تصادف الباحثة فيلم ثوري روائي جزائري من إخراج نسائي، عدا فيلم نساء جبل الشنوة للمخرج آسيا جبار والتي استثنته الباحثة من الدراسة كون الفيلم يغلب عليه الطابع التسجيلي.

وجاءت عينة الدراسة كالآتي :

– فيلم "**معركة الجزائر**1966" للمخرج جيلو بنتي كورفو وتم اختياره لأسباب هي :

- الفيلم يعتبر من أهم الأفلام التي أنتجتها السينما الجزائرية، وقد صنف ضمن قائمة أحسن 50 فيلم على مر التاريخ.
- المكانة الكبيرة التي يحتلها الفيلم في السينما الجزائرية، وحتى العالمية، فقد حصد الفيلم على العديد من الجوائز العالمية من بينها جائزة أحسن فيلم في مهرجان فينسيا بالبندقية عام 1966. وجائزة النقد خلال مهرجان كان في نفس السنة، كما ترشح لثلاثة جوائز أوسكار كأحسن فيلم وأحسن إخراج، وأفضل سيناريو.
- الفيلم أبرز دور المرأة الجزائرية ونضالها إبان الثورة التحريرية في مواجهة والتصدي للاستعمار الفرنسي.

- الفيلم ركز بصفة خاصة على مساهمة المرأة الجزائرية الحضرية في الثورة التحريرية.
- **فيلم الأفيون والعصا: للمخرج الجزائري** أحمد راشدي1970 وتم اختياره للأسباب التالية:

- الفيلم يبرز معاناة المرأة الجزائرية في الأرياف إبان الثورة التحريرية.

-الفيلم من إنتاج جزائري.

-الفيلم حائز على العديد من الجوائز منها: جائزة مهرجان موسكو، الكاميرا الذهبية من مهرجان واجادوجو، جائزة مهرجان دمشق، جائزة مهرجان طوكيو.

- يعد فيلم الأفيون والعصا لأحمد راشدي من الكلاسيكيات الكبرى للسينما الجزائرية.

الفصل الرابع:
الإطار التطبيقي للدراسة

الفصل الرابع: الإطار التطبيقي للدراسة.

تمهيد:

يمثل هذا الفصل الإطار التطبيقي للدراسة ويشمل خطوات تحليل الفيلمين عينة الدراسة، وذلك بالاعتماد على خطوات وأدوات التحليل السيمولوجي: بداية بعرض موجز عن الفيلم، بطاقة فنية عن الفيلم، وبطاقة فنية عن والمخرج.

– تجزئة الفيلم إلى مقاطع، واختيار المقاطع المناسبة لموضوع الدراسة التي برزت فيها المرأة، كما تناولت الباحثة بعض الفوتوغرامات من مقاطع لم تخضع للتحليل، والتي ظهرت فيها المرأة في مدة زمنية قصيرة جدا مقارنة بموضوع المقطع.

– التقطيع التقني للمقاطع المختارة للتحليل بالاعتماد على وثيقة ريمون بلور المقسمة إلى شريط الصورة تناولنا فيه المدة الزمنية للقطة، مضمون اللقطة، حركة الكاميرا، زاوية التصوير، وسلم اللقطة، وشريط الصوت الذي ضم حوار الشخصيات، الموسيقى الموظفة في اللقطة وكذا المؤثرات الصوتية.

– التحليل التعيني من خلال وصف صور الفيلم وتحويلها إلى سيناريو مكتوب بالاعتماد على معلومات جدول التقطيع التقني.

– التحليل التضميني والذي ضم في البداية تحليل لبعض العناصر السردية للفيلم من عنوان الفيلم، الإطار المكاني والزماني، شخصيات الفيلم، لتأتي الخطوة الأخيرة في التحليل وهي القراءة التضمينية للمقاطع المختارة بناءا على كل المعطيات التي سبق طرحها، وكذا الفوتوغرامات المستخرجة من الفيلم وصولا إلى النتائج الجزئية لتحليل الفيلم.

2.4صورة المرأة في فيلم معركة الجزائر

- **بطاقة فنية عن الفيلم:**

-**عنوان الفيلم** :معركة الجزائر)la bataille d'Alger)

المخرج: جوليو بونيكورفو

الإنـــتاج:القصبة فيلم(Casbah Film)، بالاشتراك مع إيغور فيلم (Igor film)

السيناريو: ياسف سعدي، فرانكو سوليناس.

التصـوير :مارسيلو غاتي

المونـتاج:ماريومورا ،ماريو سيزاندري

الموسيقى: إينيوموريس

سنة الإنتاج: .1966

بلد الإنتاج:الجزائر-إيطاليا

مدة الفيلم :117د

اللغة:عربية، فرنسية

النوع : تاريخي.

تمـــثيل:

- إبراهيم حجاج:في دور علي لابوانت.

-جان ماثيو في دور الكولونيل ماثيو.

- ياسف سعدي في دور جعفر.

-فوزية القادر في دور حليمة.

-محمد بن قاسم الصغير :في دور عمر

-العربي زكال في دور مجاهد في جيش التحرير الوطني.

-سامية كعباش في دور حسيبة بن بوعلي

بطاقة فنية عن المخرج:

-ولد جيلو بونتيكورفو في نوفمبر 1919 بمدينة بيزا الايطالية من أسرة يهودية، درس الكيمياء في الجامعة قبل نشوب الحرب العالمية الثانية، وفي عام 1942 أصبح بونتيكورفو عضوا في الحزب الشيوعي الايطالي وشارك في مقاومة الفاشيين وبعد تحرير ايطاليا أصبح مديرا لصحيفة شبابية ذات ميولات اشتراكية وشيوعية ثم عاد إلى باريس وهناك عقد صداقات مع عدد من نجوم الفن والأدب والفلسفة أمثال: جون بول سارتر وبيكاسو، وفي عام 1949 بدا أولي خطواته في عالم السينما حيث عمل مساعدا لعدد من المخرجين.(Biographie de Gillo Pontecorvo) -

-اخرج بونتيكورفو أول أعماله الطويلة " الطريق الأزرق الواسع "1958 والذي يتحدث عن الصراع الطبقي في قرية للصيادين، ثم فيلم " كابو " 1960حول معسكرات الاعتقال النازية ثم اخرج درة أفلامه صانع شهرته " معركة الجزائر " تلاه مباشرة فيلم " كوميدا "1971 ثم فيلم " اوجرو "1979 الذي يروي قصة اغتيال رئيس الوزراء الاسباني .

قصة الفيلم:

الفيلم يؤرخ لفترة من فترات المقاومة الجزائرية التي خاضتها ضد الاستعمار الفرنسي، أين انتقلت الثورة التحريرية من القرى والأرياف إلى قلب المدينة، بالضبط حي القصبة أشهر حي تاريخي بالعاصمة، لتنقل لنا تفاصيل حرب العصابات التي دارت آنذاك بين الجيش الفرنسي وجبهة التحرير الوطني.

يستهل الفيلم بمشهد افتتاحي لمجموعة من الجنود الفرنسيين في قاعة يتوسطهم سجين جزائري، منهك من التعذيب والذي يرغم على الاعتراف بمكان تواجد علي لابونت، أحد قادة جبهة التحرير الوطني، وبعد وشاية السجين للجنود الفرنسيين بالمكان الذي يختبأ فيه علي لابوانت محمود، عمر وحسيبة بن بوعلي، يقوم الضابط ماثيو بمحاصرتهم، ومحاولة إيهامهم أن خلايا جبهة التحرير قد فككت نهائيا.

في هذه الأثناء تعود بنا الكاميرا من خلال ذاكرة علي لابونت، بتقنية الفلاش باك للخلف لتروي لنا تسلسل الأحداث، أين ألقت الشرطة الفرنسية القبض على علي لابونت، وأثناء مكوثه في السجن تعرف على أعضاء من جبهة التحرير الوطني الذين زرعوا فيه فكرة الثورة وغذوا كرهه لفرنسا، وبعد خروجه من السجن يلتقي علي لا بوانت بجعفر الهادي أحد زعماء جبهة التحرير الوطني (ياسف سعدي)، ويتلقى تكوينه على يده، ثم ينضم علي لابوانت إلى صفوف الجبهة ويوكل بعد خروجه من السجن بمهام عديدة، منها تطهير العاصمة من مظاهر الفساد التي تفشت في القصبة في ذلك الوقت، وأيضا القضاء على الخونة من صفوف الجبهة.

تبرز أحداث الفيلم العمليات الناجحة التي قام بها أفراد المقاومة من خلال قتل الجنود الفرنسيين وسرقة أسلحتهم، ليكثف بعدها العدو الحصار على الجزائريين من خلال مضاعفة نقاط التفتيش والتضييق لكن في المقابل العمليات مستمرة على الجنود في حين يقرر الضابط الفرنسي وضع قنبلة موقوتة في الليل في حي القصبة بطريقة غادرة، القنبلة تدمر الأحياء والمنازل وتخلفت العديد من الجرحى والشهداء والدمار وسط الحي، ما أثار غضب الشعب والجبهة التي تعهدت للشعب الغاضب بالرد والانتقام.

فتتصاعد وتيرة العمليات الفدائية التي تستهدف مقرات الجيش الفرنسي، وتستعين الجبهة بمجموعة من النساء الجزائريات اللائي يتنكرن بالزي الأوروبي للقيام بعمليات فدائية مختلفة، ويتوجهن إلى أماكن تواجد المعمرين في الحانات والمقاهي العامة ويقمن بمهمة تفجير القنابل بنجاح.

يزداد الوضع سوء وتستنجد فرنسا بالجنرال ماثيو الخبير والمحنك في حرب العصابات، وقائد فرقة المضللين للقضاء على تنظيم الجبهة وتخليص القصبة من كل زعماءها.

الجنرال ماثيو يقوم بتصعيد أمني كبير وزيادة مراكز التفتيش، ليتمكن بعد عدة محاولات من إلقاء القبض على جعفر، وزهرة ظريف.

علي لابوانت وحسيبة وعمر يجتمعون ويقررون القيام بعملية جديدة قبل أن تداهمهم في الصباح الباكر فرقة من المضللين تحت قيادة جون ماثيو، وبعد رفضهم الاستسلام يقرر ماثيو تفجير المكان وينتهي المشهد باستشهاد كل من علي لابوانت، حسيبة بن بوعلي، محمود، وعمر الصغير، وفي هذا المشهد تنتهي ذكريات علي لابوانت التي استهل بها الفيلم.

العودة للزمن الحقيقي في الفيلم لتصوير مشهد لمظاهرات 11 ديسمبر 1960 تبرز غضب شعبي كبير على مدار عدة أيام، وفي اليوم الأخير للمظاهرات يظهر جندي فرنسي ويسأل المتظاهرين ماذا تريدون؟ ليسمع صوت من وراء الدخان يردد الاستقلال ثم تبدأ الصورة في الظهور شيئا فشيئا مصاحبة بعبارات: روحوا من بلادنا نحبوا حريتنا ..لينتهي الفيلم بمشاهد احتفالية للشعب الجزائري ابتهاجا بالاستقلال.

– التقطيع التقني للمقاطع المختارة:

جدول رقم(2): التقطيع التقني للمقطع الأول.

شريط الصورة							شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدتها الزمنية	مضمون اللقطة	نوعها	زاوية التقاطها	حركة الكاميرا	الحوار	الموسيقى	أصوات وضجيج
1	6ثا	–علي لابوانت يمشي بجوار المقهى الذي يتواجد به الشرطي الفرنسي المكلف بقتله، ويتتبع امرأة مرتدية لباس تقليدي وحاملة لقفة بيدها.	الجزء الصغير PDE	عادية	ثابتة	صوت الطفل الصغير	/	ضجيج المارة
2	5ثا	–الشرطي الفرنسي يخرج من المقهى.	خصرية P.R.T	عادية	ثابتة	تتبعان الشرطي معا.	/	ضجيج المارة
3	2ثا	–علي لابوانت ينظر للمرأة ثم يواصل السير.	صدرية. P.R.P	عادية	ترافلينغ	//	/	ضجيج المارة

4	10ثا	–المرأة تسير وسط جمع غفير من الناس ويتبعها علي لابوانت.	جامعة. PGE	عادية	تنقل جانبي.	/	/	ضجيج المارة
5	3ثا	–يظهر الشرطي من الخلف.	نصف جامعة P.D.E	عادية	Traveling	/	/	ضجيج المارة
6	24ثا	–تركز الكاميرا على علي لابوانت وهو يسير خلف الشرطي.	مقربة P.R.P	عادية	Traveling	/	/	ضجيج المارة.
7	2ثا	تقترب الكاميرا وتركز على يد لابوانت وهو يسحب مسدس من القفة التي كانت تحملها المرأة.	قريبة جدا. T.G.P	غطسية	ثابتة	/	/	ضجيج المارة
8	7ثا	علي لابوانت يسحب السلاح من القفة ويتوجه نحو الشرطي.	نصف جامعة P.D.E	عادية	Traveling	**علي لابوانت:** أطلقيني شوفوا ا الخاوة	/	ضجيج المارة
9	8ثا	على يوجه المسدس صوب الشرطي.	مقربة P.R.P	عادية	ZOOM IN	**علي لابوانت:** شوفوا الخاوة كيفاه النظام كيفاه دار للخباثة بحالو شوف كيفاه يعرشوا قدام السلاح	/	الأقدام +صوت السلاح
10	1ثا	تقترب الكاميرا من يد علي لابوانت وهو يضغط على زر السلاح.	مقربة جدا T.G.P	غطسية	ZOOM IN	اها اها	/	دق دق

11	2ثا	هروب كل من كان أمام علي لابوانت.	نصف جامعة P.D.E	عادية	ثابتة	/	/	صوت الأقدام وصراخ الناس
12	6ثا	علي يهاجم الشرطي ويوقعه أرضا.	متوسطة (P.M)	غطسية	ثابتة	/	/	صراخ المارة+ صوت الضرب
13	5ثا23	-المرأة تقترب من علي والشرطي يقوم بأخذ السلاح وتهرب مسرعة. -يمسك علي بشرطي ثم يلحقها. -المرأة تنظر إلى علي وتلذ بالفرار -علي يترك الشرطي ويلحق المرأة.	متوسطة (P.M)	غطسية	ثابتة	/	/	الأقدام الجري
14	3ثا	-المرأة تجري داخل حي القصبة الضيق وعلي يلحق بها.	نصف جامعة P.D.E	عكس غطسية	ثابتة	/	/	الأقدام الجري

15	8ثا	–علي يمسك بالمرأة من يدها.	صدرية. P.R.P	عادية	ثابتة	**علي لابوانت** :يالي ماتستحيش –**المرأة:** رد بالك البوليسية.	/	/
16	1ثا	–علي والمرأة يدخلان أحد المنازل بالقصبة، تقوم المرأة بتخزين السلاح في ثيابها.	خصرية P.R.T	عادية	ثابتة	**علي:** نحبك تفهميني واش التمسخير هذا **المرأة:**–ضرك نفهمك إلا ماحكموناش	/	/
17	33ثا	–علي يتحدث مع المرأة ويطلب منها أن تشرح له ماذا حدث، يغلق علي الباب ويراقب المكان ثم ينزع القشابية ويضعها في قفة المرأة ثم تخرج المرأة ويتبعها علي.	أمريكية P.A	عادية	ثابتة	**علي:**نحب نعرف شكون لي بعثك. **المرأة:** ضرك نروحوا ليه إذا ماحكموناش. **علي:** هيا امشي اسبقي قدامي أني نتبع فيك.	/	صوت غلق الباب

المصدر: من إعداد الباحثة إنطلاقا من فيلم معركة الجزائر.

جدول رقم (3): التقطيع التقني للمقطع الثاني.

شريط الصورة							شريط الصوت		
رقم اللقطة	**مدتها الزمنية**	**مضمون اللقطة**	**نوعها**	**زاوية التقاطها**	**حركة الكاميرا**	**الحوار**	**الموسيقى**	**أصوات وضجيج**
1	38ثا	يظهر في هذه اللقطة جمع غفير من الناس وسط شارع، ثم تقترب الكاميرا من شخص سكير يحمل حقيبة ويرتدي لباس بالي قديم، يمشي متمايلا وسط الشارع تتقدم إليه مرأة وتقوم بضربه، وسط نظرات استهجان له من المارة.	نصف جامعة P.D.E	عادية	ثابتة + بانورامية	Numéro 24 : peuple algérien l'administration coloniale, n'est pas seulement responsable de la misère de notre peuple et de son esclavage mais aussi de l'abrutissement, de la corruption et de vices dégradants de beaucoup de nos frères et **sueur**s qui ont oublié leur propre dignité. Le Front de Libération National engage une action pour extirper tous ces fléaux et appelle toute la population à l'aider par son concours car c'est une condition première pour obtenir l'Independence. A partir de çe jour les	/	ضجيج المارة

						autorités clandestines du FLN assument la responsabilité de la		
2	24ثا	–في هذه اللقطة تصور الكاميرا مجموعة من الأطفال يتهجمون على السكير، ويرجمونه بالحجر وهو يحاول أن يصعد الدرج هربا منهم.	صدرية)(PRP	عادية + عكس غطسية	بانوراميا	Santé morale et physique des algériens et décident en conséquence. la consommation et la vente de tous types de drogue et de boissons alcoolisées sont interdites, la prostitution et le proxénétisme, les contrevenantes, les récidivistes seront punis de la peine de mort. –**الأطفال:** يا الكيلو يا الكيلو.	/	–صراخ الأطفال
3	3ثا	يظهر عمر الذي يقف أعلى الدرج وهو ينادي لأطفال آخرين، ويحرضهم على مهاجمة السكير، ينزل الأطفال من الدرج ويتجهون نحو السكير.	نصف جامعة.	غطسية	ثابتة	/	//	–صفير عمر – صراخ الأطفال يا الكيلو
4	15ثا	تصور الكاميرا الأطفال وهم يضربون السكير ويتهجمون	نصف جامعة P.D.E	غطسية	زوم	/	/	–صراخ الأطفال.

		عليه.						
5	3ثا	منتصف الدرج وامرأة تصعد.	نصف جامعة P. E	عكس غطسية	زوم	/	/	صراخ الأطفال.
6	9ثا	– تدحرج السكير على الدرج حتى سقوطه أسفل الدرج.	نصف جامعة P.D.E	عكس غطسية	بانورامية من الأعلى إلى الأسفل	**المرأة:** اقتله اقتله ياخي مايحشمش أعطيه، اقتله السكران أعطيه أضرب أضرب.	موسيقى إيقاعية صاخبة	صراخ الأطفال

المصدر: من إعداد الباحثة إنطلاقا من فيلم معركة الجزائر.

جدول رقم (*04*): *التقطيع التقني للمقطع الثالث.*

شريط الصورة							شريط الصوت		
رقم اللقطة	**مدتها الزمنية**	**مضمون اللقطة**	**نوعها**	**زاوية التقاطها**	**حركة الكاميرا**	**الحوار**	**الموسيقى**	**أصوات وضجيج**
1	2ثا.	في هذه اللقطة تظهر امرأة جزائرية ترتدي حايك تريد أن تعبر نقطة تفتيشية وضعتها السلطات الفرنسية، بينما يقوم جندي فرنسي بمحاولة تفتيشها	خصرية P.R.T	عادية	ترافلينغ	**المرأة** التي تريد العبور: –ما تمسنيش.	موسيقى توحي بالخطر	مشي الأقدام

		ومنعها من العبور.						
2	5ثا	تركز الكاميرا على وجه المرأة وهي تصرخ بصوت مرتفع في وجه الجندي الفرنسي الذي حاول تفتيشها.	مقربة (G. P)	المجال والمجال المقابل	ثابتة	-**المرأة:** راني نقولك يا واحد الكافر نحي يديك -**الجندي:** elle n pas de papier.	موسيقى	ضجيج المارة في الشارع
3	3ثا	تركز الكاميرا على جنديان فرنسيان يتحدثان.	أمريكية	عادية	ثابتة	-**الجندي الثاني:** Tu ne sais pas qu' il faut jamais touché à une de leurs femme	موسيقى	ضجيج المارة في الشارع
4	9ثا	لقطة تظهر المرأة التي عبرت حاجز التفتيش الفرنسي سابقا دون تفتيشها، تسير وسط مقهى يتواجد به مجموعة من المدنيين الفرنسيين، وتتجه نحو شرطي يطالع الجريدة.	نصف جامعة P.D.E	عادية	بانورامية + زوم	/	موسيقى تحوي بالخطر	ضجيج المارة في الشارع، والمقهى الأقدام

5	1ثا.	تقترب الكاميرا من المرأة وهي تلقس التحية على شاب كان يقف أمام حائط المقهى.	كتفية P.R.P	عادية	زوم بانورامية من الأعلى إلى الأسفل	/	يرتفع صوت الموسيقى	ضجيج
6	2ثا	تركز الكاميرا على الشاب وهو يقترب من المرأة لتعطيه سلاح كانت قد خبأته تحت لباسها.	مقربة جدا T.G.P	عادية	زوم+باورما ية من الأسفل إلى الأعلى	/	موسيقى توحي بالخطر	ضجيج
7	4ثا	يمسك الشاب السلاح ويطعن الشرطي من الخلف برصاصتين، فيهرب كل من مكان داخل المقهى.	نصف جامعة P.D.E	عادية	ثابتة	/	موسيقى توحي بالخطر	صوت الرصاص+صوت الكراسي الواقعة على الأرض

المصدر: من إعداد الباحثة إنطلاقا من فيلم معركة الجزائر.

جدول رقم (05): التقطيع التقني للمقطع الرابع.

شريط الصورة							شريط الصوت		
رقم اللقطة	**مدتها الزمنية**	**مضمون اللقطة**	**نوعها**	**زاوية التقاطها**	**حركة الكاميرا**	**الحوار**	**الموسيقى**	**أصوات وضجيج**
1	6 ثا"	–في هذه اللقطة المقربة تظهر فتاة تنزع لباسها التقليدي – الحايك–	مقربة حتى الصدر P.R.P	غطسية	ثابتة	/	موسيقى حماسية	/
2	6 ثا	– يتوسع عمق الكاميرا لتظهر في الصورة 3نساء يقمن بنزع الحايك في إحدى الغرف المغلقة بمنزل جزائري.	خصرية P.R.T	غطسية	زوم خارجي	/	//	/
3	3ثا	–فتاة تقوم بقص ضفيرة شعرها وملامح الحزن بادية على وجهها.	مقربة حتى الصدر P.R.P	عادية	ثابتة	/	موسيقى حماسية	/
4	3"ثا	تقترب الكاميرا من الفتاة التي تقوم بمشط شعرها وهي تنظر إلى المرآة.	مقربة P.R.P	عادية	ثابتة	/	موسيقى حماسية	/

5	5ثا	– فتاة تقوم بنزع الأقراط من أذنها.	مقربة	عادية	ثابتة	/	موسيقى حماسية	/
6	3ثا	مرة أخرى تعود الكاميرا إلى الفتاة العشرينية وهي تمسك ضفيرتها وتنظر إلى المرآة، ثم تحمل المقص وتقص ضفيرتها الأولى.	مقربة كتفية	عادية	ثابتة.	/	موسيقى حماسية	صوت المقص.
7	4ثا	تظهر فتاة وهي تضع أحمر الشفاه على شفتيها.	مقربة	غطسية.	ثابتة	/	موسيقى حماسية	/
8	2ثا	الكاميرا تركز مرة أخرى على الفتاة العشرية وهي تقوم بقض ضفيرتها الثانية، وتنظر بألم وحسرة إلى المرآة.	كتفية	غطسية.	ثابتة.	/	موسيقى حماسية	صوت المقص.
9	7ثا	تبرز الكاميرا النسوة الثلاث وهن يقمن بتغيير مظهرهن.	نصف جامعة P.D.E	غطسية	ثابتة	/	موسيقى حماسية	/
8	20ثا	– تقترب الكاميرا من فتاة تقوم بصبغ شعرها بقطعة قطنية.	مقربة حتى الخصر	غطسية	زوم اين	/	موسيقى حماسية	/

9	12ثا	الفتيات الثلاثة ينتظرن في حالة صمت، ثم يدق الباب يدخل جعفر ومعه رجلان، يأمر الأول بصعود فوق السطح لمراقبة الوضع أما الثاني فيأمره بالمراقبة أمام الباب. ينظر جعفر إلى الفتاة الأولى التي غيرت لون شعرها فيبتسم، الفتاة تلقي عليه التحية بالفرنسية ليتأكد من أنها لن تكشف، ثم ينظر للفتاة الثانية ويبدي رضاه –جيد–، إلا أنه عندما ينظر للمرأة الأكبر سنا يتوقف قليلا ويتمعن في ملامحها ثم يبدى امتعاضه.	متوسطة	غطسية	عادية + بانورامية	**جعفر:** مساء الخير عليكم. أنت إصعد لفوق للسطح. وأنت اقعد هنا. **الفتاة:** Sava monsieur **جعفر**:Sava	/	–صوت الباب
10	1ثا	لقطة مقربة للمرأة الأربعينية.	مقربة G.P	المجال	ثابتة.	**المرأة:** لا	/	/

11	2ثا	–جعفر وهو ينظر للمرأة ويستمع إلى حديثها.	خصرية P.R.T	المجال المقابل	ثابتة.	لا	/	/
12	2ثا	لقطة مقربة للمرأة الأربعينية.	مقربة G.P	عادية	ثابتة	**المرأة:** راح ندي وليدي غير ما تخافش ندبر راسي.	/	/
13	20ثا	جعفر يوافق على طلبها ثم يسلم لكل واحدة منهن حقيبة، ويعلمها بالمكان الذي تتوجه إليه.	خصرية P.R.T	بانورامية	ثابتة	–**جعفر:** مالا نت فوتي طريق le poste de garde la rue de divan Michelet تما طريق ساهل من بعد الحقي خاوتك Air France. Milk bar.	/	/
14	2ثا	–لقطة مقربة لوجه المرأة الأربعينية تظهر أنها مترددة.	مقربة	عادية	ثابتة	**جعفر:** اسمعوني مليح وقت البومبات قصير	/	/
15	29ثا	يظهر في الصورة جعفر وهو يعطي التعليمات للفتيات عن	كتفية P.R.T	غطسية	ثابتة +	**جعفر:**اسمعولي مليح البومبات عندهم وقت	/	صوت فتح الباب

		القنابل وكيفية تفجيرها فيما تستمع الفتيات له وملامح الخوف بادية على وجوههن، يسلم جعفر على الفتيات ويأمرهن بالذهاب.			تنقل	قصير، لازم تعمروهم بعد ما تخرجوا من القصبة طالب راهو يستنى فيكم بعد ما يتعمرو البومبات يلزمكم تخفو رواحكم خاطر ماتقعدلكم غير 30دقيقة في يدكم باه تحطوهم. ودوك روحي بالسلامة أختي. روحي بالسلامة أختي. ربي يكون معاك.	موسيقى...	+

المصدر: من إعداد الباحثة إنطلاقا من فيلم معركة الجزائر.

جدول رقم (*06*) :*التقطيع التقني للمقطع الخامس.*

شريط الصورة							شريط الصوت		
رقم اللقطة	**مدتها الزمنية**	**مضمون اللقطة**	**نوعها**	**زاوية التقاطها**	**حركة الكاميرا**	**الحوار**	**الموسيقى**	**أصوات وضجيج**
1	5ثا	نشاهد في هذه اللقطة نقطة تفتيش وضعتها السلطات الفرنسية، حيث يظهر أحد السلالم مغطى بأسلاك شائكة ويقف عند نهاية الدرج جنديان فرنسيان، ومجموعة من الأشخاص من نساء وأطفال ورجال يعبرون درج بعد تفتيشهم من قبل جنود فرنسيين.	جامعة	عكس غطسية	ثابتة	//	/	ضجيج المارة
2	23ثا	تركز الكاميرا على الشابة التي تحمل حقيبة والتي تنكرت بالزي الفرنسي وهي تنزل من الدرج وسط المارة، و يظهر جندي	نصف جامعة P.D.E	غطسية	بانورمية + ثابتة	**الجندي:**Aller **الجندي الثاني للمرأة الفرنسية:**bon jour **الجندي مع مسن جزائري:**	موسيقى	ضجيج المارة

		فرنسي يقوم بتفتيش شيخ كبير في السن، وسط انتظار باقي الأشخاص العبور. الجندي يسمح لامرأة فرنسية بالعبور دون تفتيشها ملقيا عليها التحية العسكرية بابتسامة. الجنديان اللذان يقفان أمام حاجز التفتيش يوقفان شيخ كبير ويأمرانه باستخراج وثائقه، ليخبرهم الشيخ بأنه نسى أوراقه في بيته ويستأذن لإحضارها لكن الجنديان يمسكان به ويمنعانه من الذهاب.				Tes papiers؟- **الرجل:** نسيتها في الدار؟ **الشيخ:** نروح نجيبها ؟ نروح نجيبها؟		
3	3ثا	تركز الكاميرا على ملامح المرأة المكلفة بتفجير البار الفرنسي وهي تنظر بحقد للجنود.	مقربة	غطسية	ثابتة	**الرجل المسن:** خلوني نروح نجيبها من الدار، يا سيدي من الدار واش بيكم؟	موسيقى دقات الخطر	ضجيج
4	9ثا	ترجع الكاميرا لتصوير الجنديان وهما يمسكان بالشيخ المسن فيما	نصف جامعة P.D.E	غطسية	ثابتة	Tenez monsieur **الشاب:**	موسيقى دقات	ضجيج

		يحاول الفرار منهم، ليتدخل جنديان آخران ويسحبانه بقوة.				Je suis pressé. **الجندي:**	الخطر	
5	3ثا	شخص يظهر أوراقه للجندي ويحاول المرور لأنه مستعجل، إلا أن الجندي يرمي الأوراق ويمنعه من العبور.	نصف جامعة P.D.E	عادية	ثابتة	j'ai dit halte **الشاب:** Je suis pressé.	موسيقى دقات الخطر	ضجيج
6	9ثا	الجندي الفرنسي يمنع المارة من العبور، ويحاول أحد الأشخاص إقناعه لا كنه لا يكترث ويضربه.	نصف جامعة P.D.E	عكس غطسية	ثابتة	**الجندي:** Restez la reculer sinon on vas boucle le passage jus qua ce soir . **شاب جزائري:** Laissez moi passé. **الجندي:** Silence fêtez comme les autres attendez. **شاب جزائري:** Mais c est pas juste	موسيقى توحي بالترقب	ضجيج

7	23ثا	الشابة المكلفة بتفجير الكازينو تعتذر من المارة وتهم بالنزول من الدرج، ثم تطلب من الجندي السماح لها بالمرور فيتركها تمر بكل لباقة.	خصرية	غطسية	بانورامية	الفتاة المكلفة بالتفجير : Excusez moi pardon monsieur . je peut passer monsieur svp.je vous en prie **الجندي الأول:** Mademoiselle au revoir **الجندي الثاني:** Avant passe	موسيقى دقدقة الخطر	ضجيج المرة بالشارع
8	4ثا	–لقطة تبرز المرأة المكلفة بتفجير وكالة السفر الفرنسية تمشي رفقة ابنها وسط سوق شعبي به مجموعة من الأشخاص	نصف جامعة P.D.E	عادية	تنقل أمامي	/	/	ضجيج في السوق
9	4ثا	المرأة تواصل السير رفقة ابنها.	صدرية	عادية	ثابتة	–تروح تحوس معايا.	/	ضجيج في السوق
10	4ثا	تتوقف المرأة مع ابنها أمام نقطة تفتيش، يقوم الجندي بتفتيش الرجل المسن وسط انتظار البقية	كتفية	عادية	ثابتة	**الجندي:** Les mains en l air	موسيقى توحي بالخطر	ضجيج
11	7ثا	تقترب الكاميرا لتظهر ملامح الخوف والرعب في وجه المرأة	مقربة	عادية	ثابتة	/	//	//

		وهي تراقب ابنها تارة والجنود تارة أخرى بارتباك.						
12	17ثا	تصور الكاميرا جندي يقوم بتفتيش رجل مسن، ثم يسمح لفرنسية عبور الحاجز دون تفتيش، بينما يصرخ في وجه المرأة المكلفة بتفجير وكالة الطيران ويتركها تمر.	نصف جامعة P.D.E	عادية	بانورامية + ثابتة	**الجندي يحدث امرأة فرنسية:** sava **الجندي:** passez madame **الجندي يحدث المرأة:** toi avance	موسيقى توحي بالخطر.	ضجيج المارة
13	14ثا	–وسط شارع مليء بالسيارات تسلم المرأة ابنها لشيخ جالس على الرصيف وتخبره أنها سوف تعود لأخذه، ثم تواصل سيرها بالحقيبة في الطريق.	جامعة.	عادية.	ثابتة.	**المرأة:** أقعد عاقل مانطولش ونجي نديك. –بقى على خير		ضجيج المارة –صوت مزمار السيارة.
14	10ثا	–الفتاة العشرينية بالزي الفرنسي والشعر الأصفر القصير تمشي بكل ثقة وسط حاجز تفتيش فرنسي، يوقفها جندي محاولا التكلم معها.	خصرية/.	عادية	تنقل	**الجندي:** أنت ذاهبة للبحر	موسيقى	ضجيج الشارع مزمار السيارات

15	4ثا	تتوقف الفتاة لمخاطبة الجندي، وتعتذر لعدم قدرتها على مرافقته.	مقربة كتفية	المجال والمجال المقابل	ثابتة	**الجندي:** Vous allez a la lage mademoiselle ? **الفتاة:** Oui comment avez-vous devine ? **الجندي:** Oh ?moi je devine tout	/	ضجيج الشارع
16	8ثا	-الفتاة المتنكرة بالزي الفرنسي تتحدث مع الجندي .	نصف جامعة P.D.E	عادية	ثابتة	**الجندي:** Je vous accompagne **الفتاة:** Non pas au jour duit j ais des amis qui ma attend. **الجندي:** Oh c'est dommage.	/	ضجيج الشارع

جدول رقم (7): التقطيع التقني للمقطع السادس.

شريط الصورة.							شريط الصوت.		
رقم اللقطة	مدتها الزمنية	مضمون اللقطة	نوعها	زاوية التقاطها	حركة الكاميرا	الحوار	الموسيقى.	الضجيج.
1	3ثا	لقطة مقربة جدا تظهر يدين شخص ما يقوم بإعداد قنبلة.	مقربة جدا	عادية	ثابتة	/	/	دقات الساعة
2	7ثا	في مكان مظلم يظهر شخص يرتدي نظارات يقوم بإعداد القنبلة.	مقربة	عادية	ثابتة	/	/	دقات الساعة+؟
3	3ثا	لقطة متوسطة تظهر النسوة الثلاثة وسط مستودع مليء بالخردوات يترقبن في صمت الرجل الذي يقوم بإعداد القنبلة.	متوسطة	عادية	ثابتة	/	/	دقات الساعة الموصولة بالقنبلة
4	8ثا	تركز الكاميرا بلقطة مقربة على يد الرجل وهو يقوم بضبط القنبلة وسط صمت شديد.	مقربة جدا	غطسية	ثابتة	/	/	صوت دقات الساعة

5	2ثا	تنتقل الكامير لتركز على وجوه النسوة وهن في حالة ترقب وتوتر.	صدرية	عادية	ثابتة	/	/	صوت دقات الساعة
6	7ثا	لقطة مقربة جدا للقنبلة.	مقربة جدا	عادية	ثابتة	/	/	صوت دقات الساعة
7	10ثا	في هذه اللقطة تظهر الكاميرا الطيب وهو مركز في القنبلة ثم تقترب الكاميرا أكثر بحركة زوم أمامية من وجه الرجل وتركز على عينيه وهو في حالة تركيز تامة.	مقربة+مقربة جدا	عادية	Zoom in	/	/	صوت دقات الساعة
8	8ثا	يتسع عمق الكاميرا إلى المنظر الأصلي الذي يظهر النسوة يترقبن ثم تتقدم الفتاة الأولى المكلفة بتفجير المقهى نحوه.	متوسطة	غطسية	ثابتة	/	/	صوت دقات الساعة
9	2ثا	الطيب يضع القنبلة في القفة.	مقربة جدا	عادية	ثابتة	/	/	صوت دقات الساعة+

								الأقدام
10	10ثا	الطيب يغلق القفة ويسلمها للفتاة وبودعها بابتسامة وبملامح توحي بالتشجيع.	نصف جامعة P.D.E	غطسية	ثابتة	/	موسيقى المدفع	/
11	1ثا	–لقطة مقربة للطيب وهو يودع الفتاة.	مقربة	المجال	ثابتة	الرجل: بالسلامة الفتاة : أبق على خير	موسيقى المدفع	/
12	15ثا	الفتاة تحمل القفة التي تحوي على القنبلة وتتجه للخروج من الباب بكل ثقة من المخزن، تفتح الفتاة الباب وتنظر إلى شخص كان يرتب الصناديق ليشر لها برأسه للذهاب.	جامعة	عادية	بانورامية	الفتاة أبقاو على خير.	موسيقى المدفع	/ ضجيج
13	11ثا	الفتاة تسير وسط شارع مليء بالناس، توجه نظرها إلى مقهى فرنسي ممتلئ بالأشخاص.	عامة	Zoom out	ثابتة	/	/	صوت السيارات

14	20ثا	– تدخل المقهى وهي تراقب المكان وتمد نظرها بكل الاتجاهات.	خصرية	عادية	بانورامية من اليسار إلى اليمين	**الفتاة:** cola svp **العامل:** Oui tout de suit	موسيقى	صوت السيارات
15	19ثا	–رجل فرنسي يترك مكانه للفتاة في المقهى، وتجلس أمامه بشكل عادي وتطلب القهوة ثم تقترب الكاميرا أكثر من الفتاة وهي تراقب المقهى.	صدرية مقربة	عادية	ثابتة +زوم	الرجل الفرنسي: vous voulez biens vous Assoir. **الفتاة**: oui je vous prie Voici mademoiselle	موسيقى فرنسية	ضجيج الكلام
16	11ثا	–تصوير أفقي يظهر مجموعة من الأشخاص الفرنسيين المدنيين في المقهى يتبادلون أطراف الحديث في جو هادئ.	نصف جامعة	مرتفعة	بانورامية من اليمين إلى اليسار	/	قرع الطبول	ضجيج
17ثا	1ثا	–فتاة مبتسمة تتحدث مع شاب.	مقربة	عادية	ثابتة	/	قرع الطبول	ضجيج الكلام
18	2ثا	– لقطة مقربة لطفل صغير يتناول المثلجات.	مقربة	عادية	ثابتة	/	قرع الطبول	ضجيج الكلام
19	3ثا	الفتاة التي تحمل القنبلة تنظر بحسرة للطفل الصغير ثم إلى	لقطة مقربة حتى الصدر	زوم أمامي.	ثابتة	/	قرع الطبول	ضجيج الكلام

		الساعة.						
20	3ثا	ساعة حائطية مزينة بأكواب خمر تشير إلى 6. 35د.	مقربة جدا	منخفضة.	ثابتة	/	قرع الطبول	ضجيج الكلام
21	3ثا	تركز الكاميرا على الفتاة وهي تشرب العصير وتراقب المكان.	مقربة حتى الكتف	عادية	ثابتة	/	قرع الطبول	ضجيج الكلام
22	5ثا	تقوم الفتاة بدفع القفة برجلها إلى الأمام تحت الكرسي.	مقربة	عادية	Pan من أعلى إلى أسفل	/	قرع الطبول	ضجيج الكلام
23	4ثا	لقطة مقربة لرجل الفتاة وهي تدفع بالقفة.	مقربة جدا	غطسية	ثابتة	/	قرع الطبول	ضجيج الكلام
24	7ثا	تظهر الفتاة وهي تراقب الوضع وتنظر إلى الساعة.	مقربة جدا	مرتفعة	ثابتة	/	قرع الطبول	ضجيج الكلام
25	1ثا	لقطة مقربة جدا لعقارب الساعة.	مقربة جدا	مرتفعة	ثابتة	/	قرع الطبول	ضجيج الكلام
26	7ثا	المرأة تكمل المشروب وتهم بالخروج.	نصف جامعة P.D.E	عادية	بانورامية.	–مئة فرنك –أذاهبة يا سيدتي نعم –للأسف	قرع الطبول	ضجيج الكلام

27	3ثا	الفتاة العشرينية المتنكرة بالزى الفرنسي وسط حانة فرنسية.	صدرية	عادية	ثابتة	/	موسيقى فرنسية	ضجيج الأشخاص المتواجدون في الحانة
28	6ثا	مجموعة من الأشخاص يرقصون على وقع أغنية فرنسية حماسية.	نصف جامعة	غطسية	ثابتة	/	موسيقى فرنسية	ضجيج الأشخاص المتواجدون في الحانة
29	4ثا	–الفتاة تتظاهر بأنها ترقص.	أمريكية	Zoom	ثابتة	//	موسيقى فرنسية	//
30	2ثا	–فتاة فرنسية ترقص.	مقربة	عادية	Zoom	/	موسيقى فرنسية	//
31	2ثا	–شاب فرنسي يرقص.	مقربة	عادية	Zoom	/	موسيقى فرنسية	ضجيج الناس في الحانة
31	2ثا	فتاة فرنسية ترقص.	مقربة	عادية	Zoom	/	موسيقى فرنسية	ضجيج الناس في الحانة

32	4ثا	الفتاة المكلفة بالتفجير تتظاهر بالرقص ثم تنسحب إلى الوراء تدريجيا.	صدرية	عادية	ثابتة	/	موسيقى فرنسية	ضجيج الأشخاص المتواجدون في الحانة
33	40ثا	الفتاة تنظر يمينا ويسرا ثم تنسحب قليلا إلى الخلف وتضع القنبلة تحت شجرة في وسط الحانة، ثم تمعن النظر في المتواجدين داخل الحانة، ثم بخطوات بطيئة تخرج من الحانة ويكمل الباقي الرقص.	متوسطة	عادية	تنقل	/	موسيقى فرنسيةٍ	ضجيج الأشخاص المتواجدون في االحانة
34	1ثا	لقطة تظهر الفدائية التي تركت ابنها مع الشيخ، والكلفة بتفجير وكالة الأسفار	مقربة	عادية	ثابتة	/	/	صوت المذيعة
35	6ثا	–المرأة تدخل مقر وكالة الأسفار الفرنسية	جامعة	غطسية	زوم أمامي	حذاري.		ضجيج المسافرين
36	4ثا	–المرأة تتوجه إلى كرسي الانتظار تأخذ مجلة وتجلس	نصف جامعة P.D.E	عادية	زوم أمامي.	/	/	ضجيج المسافرين

		بجوار بعض المسافرين						
37	3ثا	لقطة مقربة لرجل الفدائية وهي تدفع بالحقيبة التي تحوي على القنبلة تحت الكرسي	مقربة جدا	منخفضة	ثابتة	الرحلة رقم 432		//
38	2ثا	تظهر في هذه اللقطة الفدائية المكلفة بالتفجير الوكالة، وهي تنظر إلى مجموعة من الفرنسيين الجالسين الذين ينتظرون موعد رحلاتهم ثم إلى الساعة الحائطية.	متوسطة	مرتفعة	ثابتة	/	/	ضجيج
39	1ثا	تركز الكاميرا على ساعة أمامها لوحة باريس.	مقربة جدا	عادية	ثابتة	/	/	ضجيج
	7ثا	تعود بنا الكاميرا المقهى الذي وضعت فيه الفتاة القنبلة، حيث نرى مجموعة من الأشخاص يتحدثون في جو هادئ.	نصف جامعة P.D.E	غطسية	بانورامية	أتريد كأس أخر.	/	ضجيج في المقهى

40	7ثا	تنتقل الكاميرا بحركة بانورامية إلى الأسفل لتركيز على القفة التي وضعتها الفتاه أسفل الكرسي.	مقربة	غطسية	بان أعلى أسفل	/	موسيقى على وقع دقات	دقات الخطر
41	1ثا	الساعة تشير 6.45	مقربة جدا	منخفضة	ثابتة	/	موسيقى على وقع دقات	دقات الخطر الساعة
42	1ث	–شاب يرتدي نظارة يتحدث مع فتاة.	مقربة	عادية	ثابتة	/	موسيقى على وقع دقات	
43		شاب يتحدث مع صديقته ويضحكان.	مقربة	عادية	ثابتة	/	ترتفع موسيقى الخطر	/
44	1ثا	–لقطة مقربة لشابة فرنسية.	مقربة	عادية	ثابتة	/	ترتفع موسيقى الخطر	/
45	1ثا	لقطة مقربة لرجل في العقد الخامس من عمره يشرب سجائر.	مقربة	عادية	ثابتة	/	ترتفع موسيقى الخطر	/

46	1ثا	–شابة فرنسية تستمع للحديث.	مقربة	عادية	ثابتة	/	ترتفع موسيقى الخطر	/
47	2ثا	لقطة مقربة لشاب وهو يبتسم.	مقربة	عادية	ثابتة	/	ترتفع موسيقى الخطر	/
48	3ثا	لقطة مقربة طفل بريء يأكل المثلجات.	مقربة	عادية	ثابتة	/	ترتفع موسيقى الخطر	/
49	1ثا	لقطة مقربة للبائع وهو يبتسم.	كتفية	عادية	ثابتة	/	ترتفع موسيقى الخطر	/
50	1ثا	لقطة مقربة أخرى لرجل فرنسي.	كتفية	عادية	ثابتة	/	ترتفع موسيقى الخطر	/
51	1ثا	لقطة مقربة للساعة الحائطية وهي تشير إلى الساعة6.45.	مقربة جدا	مرتفعة	ثابتة	/	ترتفع موسيقى الخطر	/

52	1ثا	لقطة مقربة جدا لعقارب الساعة.	مقربة جدا جدا	عادية	زوم	/	ترتفع موسيقى الخطر		/
53	6ثا	تصوير خارجي من الشارع للمقهى لحظة انفجار القنبلة.	جامعة	عادية	ثابتة	/	ترتفع موسيقى الخطر		دوي إنفجار القنبلة السيارة
54	2ثا	-رجل تحت الركام.	نصف جامعة	عادية	ثابتة	/			صوت الانفجار

المصدر: من إعداد الباحثة إنطلاقا من فيلم معركة الجزائر.

جدول رقم(*07*): *التقطيع التقني للمقطع الأخير*.

شريط الصورة							**شريط الصوت**		
رقم اللقطة	**مدتها الزمنية**	**مضمون اللقطة**	**نوعها**	**زاوية التقاطها**	**حركة الكاميرا**	**الحوار**	**الموسيقى**	**أصوات وضجيج**
1	3ثا	-عمر يجلس أمام طاولة بها أكل ومصباح صغير يقلب	أمريكية	غطسية	ثابتة	**علي لابوانت:** عمر روح ترقد	موسيقى حزينة	/

		الجرائد، يدخل علي لابوانت يقوم عمر بجمع الجرائد والاستماع لكلام علي .						
2	7ثا	تتوجه الكاميرا إلى علي وهو يحدث عمر، وتظهر فتاة تكتب على آلة الرقن.	كتفية مقربة.	ثابتة	عادية	**علي:** غدوة عندنا خدمة أنا محمود، حسيبة.	/	/
3	3ثا	تتقدم حسيبة ومحمود ويجلسان فوق الطاولة بها رغيف خبز وقطع جبن وكأس ماء.	صدرية	غطسية	ثابتة+ بانورامية	.	/	صوت الكرسي
4	2ثا	يركز المخرج على ملامح وجه عمر بعد إخباره أنه سيقوم بالعملية.	قريبة جدا	عادية	ثابتة	**علي:** وأنت	/	/
5	6ثا	في هذه اللقطة يواصل علي لابوانت حديثه مع المجموعة، فيما يحاول عمر لمس السلاح الذي وضعه علي فوق الطاولة، لكن هذا الأخير يسحبه ويمنعه من لمسه.	خصرية	غطسية	ثابتة	**علي:**على خاطر مانتكلو غير على نفوسنا ضرك يجي الصادق يدينا بالكاميو نتاع الزبل.	موسيقى توحي بالخوف	

6	2ثا	–تعود الكاميرا وتركز على وجه عمر وهو مبتسم وفرح بالمهام التي أوكلت إليه.	قريبة جدا	غطسية	ثابتة	**علي يحدث عمر:** أنت تهبط الأول.	موسيقى	//
7	3ثا	–حسيبة وهي تنظر إلى عمر وملامح القلق والخوف بادية على وجهها.	قريبة	غطسية	ثابتة	**علي:** أنت دير البومبا	موسيقى توحي بالخوف	//
8	4ثا	–علي يواصل الحديث مع عمر.	قريبة حتى الكتف	عادية	ثابتة	**علي:** وترجع هنا بالخف يلزم ترد بالك مليح كي ترجع	موسيقى توحي بالخوف	//
9	7ثا	علي لابوانت يواصل شرح الخطة وتوزيع المهام على محمود وحسيبة.	نصف جامعة – خصرية	غطسية	ثابتة	من بعد محمود ثم حسيبة الباقي خلوني أنا ندبر راسي	موسيقى توحي بالخوف	
10	19ثا	لقطة تظهر علي لابوانت مستلقي في سريره ينظر إلى المنبه ثم يستيقظ، ويتجه إلى النافذة يرفع الستار ويتفقد الوضع خارجا..	قريبة	غطسية	ثابتة + بانورامية	/	/	صوت شاحنة صوت النافذة

12	5ثا	تصوير عمودي للمنزل من الأسفل إلى الأعلى في هدوء تام.	لقطة الجزء الكبير P..E	عكس غطسية	بانورامية	/	موسيقى هادئة	/
13	14ثا	علي لابوانت يغلق النافذة، ويتوجه لإيقاظ عمر الصغير من النوم.	قريبة	غطسية	بانورامية+ ثابتة	علي : عمر، عمر	موسيقى هادئة	
15	47 ثا	يستفيق عمر ويمسك وسادته ويمسح عينيه وهو يستمع لحديث علي، ثم ينهض من سريره وهو مبتسم. محمود يدخل وبيده مائدة فطور، يأخذ كل من عمر وحسيبة فنجال القهوة بعدها يسمع صوت طلقات نارية، يدخل كل من حسيبة ومحمود وعمر وعلي داخل مخبأ في الغرفة.	نصف جامعة P.D.E	مرتفعة	ثابتة+ بانورامية + تنقل	**علي:** هيا نوض أفطر.**علي:** واش رقدت مليح لاباس هيا وجد روحك باش نروحو. **محمود:** واش وصل الوقت **علي:** حسيبة. حسيبة: راني واجدة. **علي:** سمعت قبيل الحس تاع الكاميو مانظنش الصادق، لكان الصادق أو		

						طلع عندنا **حسيبة:** ومرتك لباس. **محمود:** لباس. **علي:** ادخلوا ادخلوا. علي: هيا أدخلو للداخل موسيقى مرتفعة صوت طلقات نارية		
16	16ثا	تظهر في الصورة فتيحة زوجة محمود وهي تحاول ترتيب المكان وإخفاء أي دليل على وجود علي وزملائه داخل الغرفة، وملامح الخوف والارتباك الشديد بادية عليها.	متوسطة	عادية	بانورامية	/	موسيقى مرتفعة	صوت الصراخ
17	4ثا	لقطة مقربة لفتيحة وهي تحاول غلق المخبأ الذي يتواجد به علي وزملائه.	قريبة	عادية	ثابتة	/	موسيقى مرتفعة	صوت الصراخ

18	10ثا	فتيحة زوجة محمود تستلقي على السرير الموجود أسفل المخبأ وتتظاهر بأنها نائمة، وأنفاسها تتصاعد من شدة الخوف.	نصف جامعة.	غطسية	ثابتة	/	موسيقى مرتفعة	صوت الصراخ
19	5ثا	–تظهر الصور دخول جندي إلى الغرفة.	أمريكية	عكس غطسية +غطسية	بانورامية	الجندي: allez dehors ! allez ، debout ! allez dehors	موسيقى مرتفعة	صوت الصراخ
20	10ثا	الجندي يوقظ فتيحة بعنف من السرير ويدفعها خارج الغرفة.	أمريكية	غطسية	بانورامية	allez dehors ! allez !	موسيقى مرتفعة	صوت الصراخ
21		–يظهر في هذه اللقطة الجندي وهو يدفع فتيحة للخروج من الغرفة، وبقية الجنود يخرجون كل من في المنزل.	نصف جامعة P.D.E	عادية	بانورامية+زوم	الجندي:allez !	موسيقى مرتفعة	صوت الصراخ
22	7ثا	–التركيز على علي لابوانت وعمر وحسيبة ومحمود وهم داخل مخبأ مظلم يترقبون بملامح خوف.	خصرية	عادية	ثابتة	/	موسيقى مرتفعة	صوت أنفاس

23	12ثا	–الجنود يحاصرون الغرفة ويضعون قنابل على جدار المخبأ الذي يتواجد بع علي لابوانت وزملائه ثم يصلونه بحبل طويل يمتد إلى الخارج.	نصف جامعة P.D.E	غطسية	ثابتة	/	/	صوت الحبل
24	5ثا	–بلقطة مقربة الرجل الذي أفشى عن مكان تواجد علي لابوانت، وهو يبكي وملامح الحزن والندم بادية على وجهه وهو يشاهد عملية تثبيت القنابل على حائط الغرفة.	مقربة.	غطسية	ثابتة	/	/	/
25	25ثا	–دخول الجنرال ماثيو إلى الغرفة وتوجه صوب المكان الذي يتواجد به علي لابوانت وحسيبة، حيث يتكلم مع جنوده، ثم يحاول التكلم مع علي لابوانت ويطلب منه إخراج من عمر وحسيبة على الأقل وإلا سيتم تفجير الجميع.	نصف جامعة P.D.E	غطسية	ثابتة	ماتيو :/alors الجندي: tout est prêt mon colonel. J'ai fait évacuer la maison. **الضابط**: oui j'ai vu, il a répondu. **الجندي:** non ! rien ! silence absolu!	/	/

						ماثيو: Ali, Ali la pointe fait sortir les autres au moins tu sais bien que vous allez tous sauter		
26	3ثا	تركز الكاميرا مرة على أخرى وجه "الخائن".	مقربة	غطسية	ثابتة	**ماثيو:** le gosse sortira avec quelque temps de maison de redressement.	موسيقى	/
27	2ثا	لقطة مقربة لوجه عمر الصغير عند سماعه لكلام ماثيو الذي لا يرغب في قتله.	مقربة	عادية	بانورامية	ماثيو Pourquoi ? tu-v le faire mourir	موسيقى	
28	1ثا	لقطة مقربة لوجه علي لابوانت.	مقربة	عادية	ثابتة	/	موسيقى	
29	37ثا	تخرج الكاميرا مرة أخرى للغرفة أين يتواجد الجنرال ماثيو وبقية جنوده، يقوم ماثيو بطرد – الخائن–، ثم يحاول مرة أخرى إقناع علي لابوانت بالاستسلام.	نصف جامعة P.D.E	عادية.	ثابتة بانورامية.	l est toujours la, celui la ? Allez emmenez le. Ali, Ali la pointe je te donne encore 30 secondes, Qu'est-ceque tu crois obtenir ? de toutes les façons tu as perdu, réfléchis	موسيقى	/

						bien 30 secondes, 30 secondes à partir de maintenant.		
30	10ثا	العودة إلى علي لابوانت وحسيبة وعمر وهم يترقبون، محمود يضع يديه ويغطي وجهه، عمر يمسك بعلي ويختفي وراءه.	مقربة حتى الصدر	غطسية	ثابتة	**علي لابوانت:** لي حب يخرج يخرج حسيبة : ونت واش تواسي علي: أنا ماعنديش ثقة فيهم	موسيقى	أنفاس
31	10ثا	–الجنرال ماثيو ينظر إلى الساعة ويخرج من الغرفة، وبقاء أربع جنود داخل الغرفة.	نصف جامعة	عادية	ثابتة	الجندي: vous quatre restez la et vous descendez à mon signal. Compris ?	/	الأقدام
32	22ثا	–تخرج الكاميرا إلى الفضاء الخارجي لتظهر لنا سكان القصبة وهم فوق أسطح المنازل، في جو حزين جدا رافعين أيديهم إلى السماء لدعاء بالنجاة لعلي لابوانت ومن معه.	جامعة	عكس غطسية	بانورامية يسار يمين	الله أكبر، لا إله إلا الله الله يرحم الشهداء قل أعوذ برب الفلق.	موسيقى حزينة	–الله أكبر

33	3ثا	الغرفة التي يتواجد بها علي لابوانت من الخارج .	نصف جامعة	عكس غطسية	زوم أمامي	/	موسيقى حزينة	
34	3ثا	–سكان القصة يقفون خارجا ويدعون لعلي وزملائه.	نصف جامعة P.D.E	عادية	ثابتة	–الله	موسيقى حزينة	
35	3ثا	سكان القصة يقفون أمام المنزل المحاط بالجنود..	نصف جامعة	عادية	ثابتة	الله أكبر	موسيقى حزينة	
36	7ثا	–مجموعة من النساء يرتدين الحايك، يترقبن بحسرة الوضع.	نصف جامعة	عادية	ثابتة	/	موسيقى حزينة	/
37	3ثا	علي يمسك عمر بقوة ويضمه إليه، محمود يغطي وجهه بيده، وحسيبة تدير رأسها للأرض.	خصرية	غطسية	ثابتة	/	موسيقى حزينة	
38	8ثا	الجنرال ماثيو وبقية الجنود ينتظرون خارج المنزل، وقدوم الكولونيل لمشاهدة عملية الانفجار.	نصف جامعة	غطسية	ثابتة	الكولونيل: alors toutest en place. **ماثيو:** Oui est tout enplace mon général	موسيقى حزينة	ربي العالمين الرحمن الرحيم

39	10ثا	خروج الجنود من المنزل بسرعة.	متوسطة	عكس غطسية	ثابتة	/	موسيقى حزينة	
40	4ثا	لقطة مقربة ليد جندي فرنسي يقوم بسحب حبل القنبلة.	مقربة	غطسية	ثابتة	/	موسيقى حزينة	–أصوات
41	5ثا	–فتيحة زوجة محمود ومعها مجموعة من النساء.	نصف جامعة	غطسية	ثابتة	/	موسيقى حزينة	
42	4ثا	لقطة مقربة لوجه فتيحة زوجة محمود وهي تبكي بألم.	مقربة	غطسية	زوم	/	موسيقى حزينة	بكاء طفل صغير
43	5ثا	–الجنرال وماثيو والجنود يتابعون عملية التفجير ثم ينسحبون إلى الوراء لحظة تنفيذ العملية.	متوسطة	عادية	ثابتة	تراجعوا	موسيقى حزينة	
44	جزء من الثانية	لقطة مقربة ليد الجندي وهو يسحب القنبلة.	مقربة	غطسية	ثابتة	/	موسيقى حزينة	

45	4ثا	–علي يضم عمر بقوة، ثم تختفي الصورة تدريجيا بالضباب	مقربة	غطسية	ثابتة	/	موسيقى حزينة	أنفاس
46	6ثا	–لحظة انفجار المنزل من الخارج وتطاير الحطام.	عامة	عكس غطسية	ثابتة	/	موسيقى حزينة	صوت الإنفجار
47	1ثا	لقطة مقربة لفتيحة وهي تبكي.	مقربة	عادية	ثابتة	/	موسيقى حزينة	الإنفجار
48	6 ثا	تصوير خارجي للمنزل وهو محطم من مختلف الجهات.	عامة	عادية	ثابتة	/	//	//

المصدر: من إعداد الباحثة إنطلاقا من فيلم معركة الجزائر.

2.1.4 التحليل التعييني والتضميني للمقاطع المختارة:

أولا التحليل التعييني للمقطع الأول:

يوضح لنا المخرج في هذا المقطع عملية تقييم جبهة التحرير الوطني لعلي لابوانت،- أحد أهم المناضلين في صفوفها بعد ذلك- وهذا لضمان وفائه لها، وذلك من خلال الاستعانة بإحدى المناضلات في الجبهة.

-يبدأ هذا المقطع **بلقطة جامعة** تظهر علي لابوانت وسط شارع شعبي مليء بالناس، وتتبع الكاميرا علي لابوانت **بحركة ترافلينغ** وهو يمشي بملامح غضب وبجنبه امرأة مرتدية لباساً تقليدياً-الحايك- علي لابوانت يراقب ويتتبع رفقة المرأة الشرطي الفرنسي الذي أوكلته الجبهة مهمة القضاء عليه، (**أنظر فوتوغرام(*1*)** وبعد لحظات من تتبعه، تبرز لنا الكاميرا **بلقطة مقربة وزاوية غطسية** يد المرأة وهي تخرج السلاح من القفة التي كانت تحملها وتسلمه لعلي لابوانت.

-علي لابوانت يمسك السلاح ويفلته من يد المرأة التي تحاول منعه من توجهيه نحو شرطي في نفس المكان، إذ أن الجبهة أمرته بإطلاق الرصاصة على الشرطي من الخلف، يصرخ علي لابوانت في وجهها: اتركيني اتركيني، ويتجه صوب الجندي ويوجه السلاح نحوه من الأمام، وبلقطة مقربة وحركة زوم على وجه علي لابوانت، يبرز لنا المخرج ملامح القوة والشجاعة التي تبدو على وجه علي لابوانت، وهو يخاطب من كان حوله من الذين توقفوا عن السير لمتابعة هذا المشهد، قائلا: **شوفوا الخاوة النظام أش عمل بالخباثة بحالوا شوفو كيفاش يرعشوا قدام السلاح**، في حين أن الشرطي يرفع يديه مستسلما لعلي لابوانت.

ثم **بلقطة مقربة جدا** تظهر يد علي لابوانت وهو يضغط على زناد السلاح، لكن دون جدوى لا وجود لطلقات نارية، ليتضح أن المسدس الذي أعطته له المرأة خال من الرصاص، بعدها تصور لنا الكاميرا بلقطة جامعة هروب كل من كان حول علي لابوانت من مارة، حيث تتعالى أصوات صراخهم بالشارع بعد أن شاهدوا هجوم علي لابوانت على الشرطي، في حين يحاول الشرطي التصدي لعلي وإخراج سلاحه من جيبه إلا أنه يفشل في ذلك.

-يوقع علي لابوانت الشرطي أرضا، **وبزاوية غطسية** للكاميرا تقترب المرأة وتأخذ السلاح وتهم بالهروب ثم يلحقها علي، تجري المرأة وخلفها علي مختبئين في أحد الأحياء الضيقة للقصبة، يمسك

علي المرأة بقوة من يدها ويسألها عن سبب خداعها له، تحاول الإفلات منه وتحذره بعد سماعها لصفارات الشرطة، ثُم يدخلان أحد بيوت القصبة، **وبلقطة مقربة** حتى الخصر تظهر المرأة وهي وتخرج السلاح من قفتها وتخبئه وسط لباسها، علي مرة ثانية يتحدث مع المرأة ويطلب منها أن تشرح له ماذا حدث.

علي: "نحبك تفهمنيني واش هذا، نحب نعرف شكون بعثك أسمو وصليني ليه، **المرأة:**"راهو يستنى فيك ضرك نروحوا ليه إذا ما حكموناش"، يغلق علي الباب بعد سماعه لصوت الشرطة التي تبحث عنهما، يتفقد الوضع ثم ينزع لباسه التقليدي –البرنوس– ويضعه في القفة ويأمرها بالخروج: "هيا امشي اسبقي قدامي أني نتبع فيك "ويخرجان من المنزل.

❖ **التحليل التعييني للمقطع الثاني:**

يوضح هذا المقطع الطرق التي اتّبعتها الجبهة لمحاربة مظاهر الفساد الأخلاقي والاجتماعي، التي تفشت بالقصبة بسبب سياسة الاستعمار الفرنسيفي إلهاء الناس، حيث يستهل هذا المقطع بلقطة عامة لأحد شوارع القصبة وهو يعج بالناس من نساء يرتدين اللباس التقليدي الجزائري، ورجال يرتدون ثياب عصرية فرنسية وآخرون بلباس تقليدي جزائري، وكذا مجموعة من الأطفال في وضح النهار، تركز الكاميرا على رجل يحمل حقيبة ويرتدي ثيابا بالية يمشي متمايلا في حالة سكر، وسط نظرات استهجان واحتقار من المارة يرافق هذا المشهد صوتا خفيا **voix off** : للراوي يقرأ التعليمات التي أقرتها جبهة التحرير الوطني لمحاربة الفساد في القصبة.

وبلقطة نصف جامعة وتنقل حركة الكاميرا من ثابتة إلى بانورامية، يظهر السكير وهو يتمايل ويحاول أن يتحاشى نظرات المارة ومضايقة طفل صغير له، تقدم امرأة على ضربه والصراخ في وجهه وشتمه بأنه لا يستحي قائلة:"**ياوحد السكار يالي ماتستحيش**"، ثم تصور لنا الكاميرا بلقطة صدرية وزاوية عكس غطسية السكير وهو يحاول الدفاع عن نفسه والهرب منها، وفي نفس اللقطة تنقل لنا الكاميرا بحركة بانورامية هجوم مجموعة من الأطفال الصغار على السكير ومناداته بلفظ "**يا الكيلو يا الكيلو**"، في هذه اللقطات ينهى الراوي تلاوته لبيان الجبهة، الذي يعرض كل مخالف لهذه القوانين إلى عقوبة الموت، يحاول السكير صعود الدرج بينما يلتف حوله الأطفال ويواصلون مضايقته، وبلقطة مقربة وزاوية غطسية يظهر الطفل **عمر الصغير** يقف أعلى الدرج مع شاب يقوم بمراقبة الوضع،

ينادي عمر على مجموعة أخرى من الأطفال، ينزلون الدرج ويتهجمون على السكير بالسب والشتم، ويصاحب هذه اللقطات توظيف لموسيقى عالية وصوت عالٍ لصراخ الأطفال، في هذه اللحظة يسمع صوت امرأة خلف الباب تقوم بتحريض الأطفال على السكير:"**أقتله أقتلو ياخي ما يحشمش أعطيه**"، وبعد فشل محاولة الفرار من الأطفال، يسقط السكير ويتدحرج من أعلى الدرج إلى الأسفل، ينتهي المقطع على وقع ارتفاع صوت الموسيقى.

❖ **التحليل التعييني للمقطع الثالث:**

يوضح هذا المقطع، دور المرأة في العمليات العسكرية التي قامت بها الجبهة ضد الاستعمار الفرنسي، حيث تبدأ اللقطة الأولى بتتبع الكاميرا بحركة ترافلينغ لامرأة جزائرية ترتدي لباسا تقليدياً وهي مغطاة الوجه، تريد أن تعبر نقطة تفتيش وضعتها السلطات الفرنسية في الأحياء الجزائرية، –كما وصفها الراوي في الفيلم–، بينما يحاول جندي فرنسي تفتيشها تصرخ في وجهه وتمنعه من ذلك، وترافق هذه اللقطة خلفية موسيقية توحي بالخطر.

أما اللقطة الثانية فيلتقطها لنا المصور بزاوية المجال ولقطة مقربة للكاميرا تظهر المرأة وهي ترفع يدها في وجه الجندي، وتمنعه بكل قوة من لمسها، وتصرخ بأعلى صوتها: "**ما تمسنيش ماتمسنيش يا واحد الكافر نحي يدك**" فيتركها تمر دون تفتيشها، ترافق هذه اللقطة موسيقى إيقاعية عالية توحي بالخطر المحدق وكذا ضجيج المارة.

بعد عبور المرأة الحاجز دون تفتيشها، تظهر بلقطة نصف جامعة وحركة بانورامية للكاميرا، وهي تسير بخطوات بطيئة وثابتة في شارع أوروبي، لتصل أمام مقهى يتواجد به مجموعة من المعمرين الفرنسيين رجال ونساء، يتبادلون أطراف الحديث في جو هادئ، ويبرز في الصورة شرطي فرنسي وهو يطالع جريدة ، في هذه اللحظات يرتفع صوت الموسيقى الإيقاعية التي توحي بالتشويق وانتظار ما سيحدث، في حين أن الكاميرا تزاوج بين حركة الزوم والحركة البانورامية، لتصور بلقطة مقربة المرأة وهي تتجه نحو شاب يقف بجانب المقهى وتسلم عليه، مرة أخرى في اللقطة الموالية يمزج المصور حركة الكاميرا بين البانورامية وزوم، ويقترب بلقطة مقربة جدا من المرأة وهي تخرج مسدس كانت تخفيه تحت لباسها، تقدمه للشاب الذي يوجهه صوب الشرطي الجالس ويطلق عليه رصاصتين من وراء ظهره ويلذ بالفرار، يتسع إطار الصورة ليبرز في لقطة نصف جامعة حالة الرعب لدى رواد المقهى،

ويرتفع إيقاع الموسيقى التصويرية التي توحي بالخطر، وكذا المؤثرات الصوتية التي تتعلق بصراخ، المدنيين وهروبهم من المقهى وسقوط الكراسي والطاولات.

❖ **التحليل التعييني للمقطع الرابع:**

يبدأ هذا المشهد بلقطة مقربة لأحدى الفتيات تقوم بنزع الحايك ، الذي كانت ترتديه ويصاحب هذه اللقطات موسيقى إيقاعية تشبه صوت مدفع مسرع، ثم يتوسع عمق الكاميرا بلقطة مقربة حتى الخصر وحركة زوم خارجي، تظهر لنا في المرآة ثلاثة فتيات إحداهن تبدو في العقد الرابع من عمرها، فيما تبدو البقية أقل سنا، يقمن بتغيير مظهرهن في غرفة بإحدى البيوت الجزائرية، تقترب الكاميرا من الفتاة العشرينية الأولى، وهي تنظر بحسرة إلى ضفيرتها تارة وإلى المقص تارة أخرى ثم تقوم بقص ضفيرتها الأولى بكل حزن وألم، وتظهر الفتاة الثانية بلقطة مقربة تقوم بمشط شعرها وهي تنظر إلى المرآة بكل ثقة، فيما تقوم المرأة الأربعينية هي الأخرى بتصفيف شعرها ثم تقوم بنزع الحلي التي كانت ترتديها.

تركز الكاميرا على الفتاة العشرينية مرة أخرى، وبلقطة مقربة حتى الكتف تظهر وهي تمسك بضفيرتها الثانية وتنظر إلى صديقتها ذات الشعر القصير، ثم إلى ضفيرتها التي تمسكها جيدا بيدها ويظهر لنا المخرج في هذه اللقطة مدى تمسك الفتاة بشعرها الطويل، من خلال تركيزه على ملامح الحزن التي طغت على تفاصيل وجهها، وكذا أنفاسها المتصاعدة وهي تحمل المقص، وبعد مدة من الزمن تقوم بتجميع قواها وتقص ضفيرتها الثانية، ثم تتبع الكاميرا بقرب تفاصيل تغيير النسوة الثلاثة لمظهرهن.

وبلقطة متوسطة تظهر النسوة الثلاثة داخل الغرفة، يترقبن الوضع في صمت وحيرة، وتصاحب هذه اللقطة موسيقى هادئة تبقي المشاهد في حالة ترقب للأحداث القادمة، يدق الباب يتوجهن صوبه ثم تقوم إحداهن بفتحه يدخل –جعفر – يلقي عليهن السلام، ويأمر أحد مرافقيه بالحراسة فوق السطح، وأخر بالحراسة أمام الباب، ثم ينظر إلى كل فتاة على حدا، يبتسم مع الفتاة الأولى التي تغير مظهرها كليا، وبدوها تلقي عليه التحية باللغة الفرنسية ليتأكد من أنها لن تكشف، ثم ينظر للفتاة الثانية ويبدي رضاه –جيد–، إلا أنه عندما ينظر للمرأة التي تبدو أكبر سنا يتوقف قليلا ويتمعن في ملامحها ثم يبدى امتعاضه، وبلقطة مقربة تظهر المرأة الأربعينية وهي تلوح برأسها وتخبر جعفر بأنها ستأخذ ابنها لمرافقتها في العملية، يوافق جعفر على طلبها ثم يسلم لكل واحدة منهن حقيبة، ويعلمها بالمكان الذي

تتوجه إليه، يظهر في الصورة جعفر وهو يعطي التعليمات للفتيات عن القنابل وكيفية تفجيرها، فيما تستمع الفتيات له وملامح الخوف بادية على وجوههن، جعفر يلقي عليهن التحية الأخوية ويأمرهن بالذهاب.

❖ **التحليل التعييني للمقطع الخامس:**

في هذا المقطع يوضح لنا المخرج الطريق الذي سلكته كل فدائية من أجل عبور نقاط التفتيش المختلفة، على مستوى الأحياء الجزائرية، للعبور إلى الشوارع الأوربية التي يسكنها المعمرين الفرنسيين لتنفيذ المهام الموكلة لهن.

نشاهد في اللقطة الأولى لهذا المقطع أحد الأحياء الجزائرية، بالضبط حاجز تفتيش وضعته السلطات الفرنسية بعد سلسلة الهجومات التي تعرضت لها، حيث يظهر أحد السلالم مغطى بأسلاك شائكة، ويقف عند نهاية السلم جنديان فرنسيان يقومان بتفتيش المارة، ومجموعة من الأشخاص من نساء وأطفال ورجال يعبرون درج بعد تفتيشهم، تم تصوير هذه اللقطة بزاوية غطسية ولقطة جامعة فيما كانت الكاميرا ثابتة، وخلفية صوتية متمثلة في ضجيج المارة.

وبلقطة نصف جامعة وزاوية غطسية تظهر الفدائية المكلفة بتفجير المقهى، وهي تنزل من الدرج وسط المارة بهدوء وثقة، وفي نفس اللقطة تتنقل الكاميرا بحركة بانورامية لتظهر جندي فرنسي وهو يستوقف شيخ كبير يقوم بتفتيشه، ثم يلقي التحية على فتاة فرنسية وزوجها ويسمح لهما بالعبور دون تفتيشهما.

الجنديان الفرنسيان مرة أخرى يوقفان شيح مسن ويطلبان منه استخراج وثائقه، غير أن هذا الأخير يخبرهم بأنه نسى أوراقه، ويستأذن لإحضارها لكن الجنديان يمسكان به ويمنعانه من الذهاب، بعد منع كل المارة من العبور، في هذه اللقطة يرتفع صوت الموسيقى التصويرية التي توحي بالخطر.

وبلقطة مقربة وزاوية غطسية تركز الكاميرا على وجه الفدائية –المكلفة بتفجير المقهى الفرنسي–، وهي تستنكر معاملة الجنديين السيئة للشيخ المسن.

وعند حاجز التفتيش يقف جميع المارة ينتظرون دورهم للعبور، بينما يحاول شاب جزائري– يظهر ذلك من هيئته ومن لكنته الفرنسية التي يتحدث بها –العبور بعد إظهار أوراقه للجندي وطلب السماح

له المرور لأنه مستعجل، إلا أن الجندي يرمي الأوراق ويمنعه من العبور يرافق هذه اللقطات خلفية موسيقية تتمثل في دقات متباطئة توحي بالخطر.

الفدائية تعتذر من المارة، وتهم بالنزول من الدرج بخطوات ثابتة وهادئة، في لقطة خصرية بزاوية غطسية وحركة بانورامية، تحدث الجندي باللغة الفرنسية وتطلب منه السماح لها بالمرور، فيتركها تمر بكل لباقة واحترام، تسير الفدائية ثم ينادي عليها جندي أخر كان يحقق في إحدى الوثائق وفور استدارتها له يتأكد أنها فرنسية فيسمح لها بالمرور مباشرة.

في لقطة نصف جامعة تظهر الفدائية المكلفة بتفجير وكالة الطيران وهي تمشي وسط سوق شعبي رفقة إبنها، ثم تتتبع الكاميرا سير المرأة بحركة ترافلينغ ولقطة صدرية وهي تحدث ابنها مبتسمة، لكن سرعان ما تتغير ملامح وجهها عند اقترابها من حاجز التفتيش الفرنسي، في هذه الأثناء يوظف المخرج موسيقى إيقاعية توحي بالخطر، تتوقف المرأة رفقة ابنها أمام الحاجز في لقطة نصف جامعة، يشمل مجال الرؤية فيها أيضا الجنود الفرنسيون وهم يستوقفون شخصاً مسناً لتفتيشه، ثم تقترب الكاميرا أكثر بزاوية عادية لتصف لنا ملامح الخوف والاضطراب البادية على وجه الفدائية، وهي تنظر لابنها تارة وإلى الجنود الذين يستوقفون الشخص المسن لتفتيشه تارة أخرى، فيما يسمح لفتاة فرنسية العبور بكل أريحيةٍ، وفي اللقطة الموالية تظهر الفدائية أقل اضطرابا بعد تجاوزها نقطة التفتيش بسلام، ليتوقف صوت الموسيقى في هذه اللقطة، وتظهر بعدها في لقطة جامعة وسط شارع مليء بالسيارات، تسلم ابنها لشيخ جالس على الرصيف وتواصل سيرها بالحقيبة.

–بحركة ترافلينغ وبلقطة نصف جامعة تظهر الفدائية الأصغر سنا–المكلفة بتفجير الحانة الفرنسية–، وهي التي غيرت مظهرها كليا بحيث يصعب جدا تميزها عن فتاة فرنسية حقيقية، تمشي بكل أريحية وسط حاجز تفتيشي فرسي، تتوقف لتحدث الجندي الفرنسي الذي يرغب في مواعدتها ظنا منه أنها فرنسية ،ثم وتواصل سيرها.

❖ **التحليل التعييني للمقطع السادس:**

يبدأ هذا المقطع بحركة ثابتة ولقطة مقربة جدا، تبرز يَديْ شخص ما، يقوم بإعداد قنبلة في مكان مظلم جدا، ثم يظهر لنا وجه الشاب الطيب–كما ذكره جعفر حين أعطى التعليمات للفدائيات الثلاثة– يرتدي نظارات ويعمل بدقة على إعداد القنبلة، وسط صمت شديد لا يسمع فيه سوى دقات الساعة

الموصولة بالقنبلة، وبلقطة متوسطة تظهر الفدائيات الثلاث اللواتي التي أوكلت لهن الجبهة مهمة تفجير بعض الأماكن الفرنسية العامة وسط مستودع مليء بالخردوات، يترقبن في صمت الطيب وهو يقوم بإعداد القنبلة، ثم تركز الكاميرا مرة أخرى بلقطات مقربة متتالية على يدي الطيب وهو يضبط القنبلة، ويميز هذه اللقطات الصمت الشديد، ووجوه النسوة وهن في حالة ترقب وتوتر، ثم تقترب الكاميرا أكثر من القنبلة بلقطة مقربة جدا، وبحركة زوم أمامية من وجه الطيب، وتركز على عينيه وهو في حالة تركيز تامة، يتسع عمق الكاميرا إلى المنظر الأصلي الذي يظهر الفدائيات يترقبن، ثم تتقدم الفتاة الأولى المكلفة بتفجير المقهى نحوه، الطيب يضع القنبلة في القفة ثم يغلق القفة ويسلمها للفدائية في لقطة مقربة ترصد الطيب وهو ويودعها بابتسامة وبملامح توحي بالتشجيع، تتجه الفدائية التي تحمل القفة تحوي على القنبلة بكل ثقة للخروج من المستودع، تفتح الباب وتنظر إلى شخص كان يرتب الصناديق، فيشر لها برأسه للذهاب.

-في لقطة عامة تظهر الفدائية الأولى تسير وسط شارع فرنسي، وتوجه نظرها إلى مقهى ملئ بالأشخاص، تهم بالدخول إليه وهي تراقب المكان يمينا ويسارا، تتجه مباشرة نحو النادل ليترك لها رجل فرنسي مكانه، تطلب مشروب وتمعن النظر في الجالسين، وبحركة بانورامية من اليمين إلى اليسار تظهر جميع المتواجدين في مقهى يتحدثون لبعض في جو هادئ، بكل طمأنينة ثم تقترب الكاميرا بلقطة مقربة لفتاة تتحدث وتبتسم مع رفيقها، ثم بلقطة مقربة أخرى لطفل صغير لا يتجاوز3 سنوات وهو يتناول المثلجات بكل براءة، بعدها تركز الكاميرا على الفدائية وهي تنظر إلى الطفل ثم إلى الساعة الحائطية التي تشير إلى "6.30" أي اقتراب موعد تفجير القنبلة، ترافق هذه اللقطات أصوات ضحكات وموسيقى صاخبة، تنتقل الكاميرا بحركة بانورامية من الأعلى إلى الأسفل وتركز بلقطة مقربة جدا على قدم الفدائية، وهي تدفع الحقيبة أسفل الكرسي ثم تكمل مشروبها وتهم بالخروج.

يبدأ المقطع بلقطة صدرية للفتاة العشرينية وهي داخل الحانة المكلفة بتفجيرها، ثم بلقطة نصف جامعة تظهر مجموعة من الأشخاص من مختلف الأعمار مراهقين، نساء، ورجال، يرقصون على أنغام موسيقى فرنسية حماسية، وبلقطة أمريكية وحركة زوم تبرز الفتاة وهي تتظاهر بالرقص وتراقب الحضور، لتركز الكاميرا فيما بعد بلقطات مقربة متتالية على المتواجدين داخل الحانة لترصد ملامح السعادة والفرح البادية عيلهم، وفي لقطة صدرية تظهر الفدائية وهي تنسحب للوراء متظاهرة بالرقص،

وتترك الحقيبة خلف إحدى النباتات وملامح الخوف والاضطراب بادية على وجهها،ثم تهم بالخروج دون أن تلتفت وراءها.

–الكاميرا في لقطة مقربة تظهر الفدائية الثالثة–الأم الأربعينية–، تدخل مقر وكالة الأسفار الفرنسية وتتوجه نحو كرسي الانتظار، تأخذ مجلة وتجلس بجوار بعض المسافرين، ثم تركز الكاميرا بلقطة مقربة على قدم الفدائية وهي تدفع بالحقيبة التي تحوي القنبلة تحت الكرسي، وتظهر في هذه اللقطة الفدائية المكلفة بالتفجير الوكالة وهي تنظر إلى مجموعة من الفرنسيين الذين ينتظرون موعد رحلاتهم، ثم إلى الساعة الحائطية.

تعود بنا الكاميرا إلى المقهى الذي وضعت فيه الفدائية القنبلة، لتنقل لنا الجو الهادئ داخل المقهى قبل انفجار القنبلة، ثم تقترب الكاميرا من الحقيبة التي تحوي القنبلة، ثم إلى الساعة التي تشير إلى6.30، مع توظيف المخرج لموسيقى الخوف والترقب، وبلقطات مقربة متتالية تركز على ملامح رواد المقهى لتظهر الطمأنينة البادية على وجوههم، فمن بينهم رجل يبتسم، وأخر يتحدث، فتاة مراهقة تبتسم، ثم تركز الكاميرا مرة أخرى على الطفل الصغير الذي يتناول المثلجات، ثم إلى عقارب الساعة بحركة زوم، ثم تخرج الكاميرا إلى الفضاء الخارجي وتصور بلقطة عامة الشارع لحظة انفجار القنبلة.

❖ **التحليل التعييني للمقطع الأخير:**

يستهل هذا المقطع بلقطة متوسطة تظهر عمر الصغير وهو جالس أمام طاولة، في إحدى الغرف يطالع الجرائد، وترافق هذه اللقطة خلفية موسيقية حزينة وهادئة، يدخل علي لابوانت الغرفة فيقوم عمر بجمع الجرائد والاستماع لعلي، تتوجه الكاميرا إلى علي وهو يحدث عمر، وتظهر حسيبة تكتب على آلة الرقن هذه الفتاة هي الفدائية التي كلفها جعفر سابقا بتفجير الحانة، تتبع الكاميرا بحركة ترافلينغ حسيبة ومحمود وهما يجلسان فوق الطاولة، فيما يركز المخرج على ملامح وجه عمر بلقطة قريبة جدا، بعدما كلفه علي لابوانت بتنفيذ عملية فدائية، يواصل علي لابوانت حديثه مع المجموعة، فيما يحاول عمر لمس السلاح الذي وضعه علي فوق الطاولة، لكن هذا الأخير يسحبه ويمنعه من لمسه، تعود الكاميرا بلقطة قريبة جدا مرة ثانية وتركز على وجه عمر وهو مبتسم وفرح بالمهام التي أوكلت إليه، لتتوالى اللقطات المقربة التي يركز فيها المخرج على وجه حسيبة وهي تنظر إلى عمر،

وملامح القلق والخوف بادية على وجهها، وثم إلى علي لابوانت وهو يواصل شرح الخطة وتوزيع المهام على محمود وحسيبة.

وبزاوية غطسية للكاميرا يظهر علي لابوانت وهو يستيقظ على صوت شاحنة، ويتجه نحو النافذة ليتفقد الوضع خارجا، لتنتقل لنا الكاميرا مجال رؤية علي من خلال تصوير عمودي بزاوية عكس غطسية وحركة بانورامية، المنزل من الأسفل إلى الأعلى وسط هدوء تام.

علي يغلق النافذة ويتوجه نحو عمر ليوقظه، يستفيق عمر ويمسك وسادته ويمسح عينيه وهو يستمع لحديث علي، ثم ينهض من سريره وهو مبتسم، في لقطة نصف جامعة يدخل محمود وبيده مائدة فطور، يأخذ كل من عمر وحسيبة فنجال القهوة بعدها يسمع صوت طلقات نارية، وبحركة ترافلينغ يسرع الجميع إلى المخبأ الموجود داخل الغرفة، ثم بحركة بانورامية تظهر في الصورة **فتيحة** زوجة محمود وهي تحاول ترتيب المكان، وإخفاء أي دليل على وجود علي وزملائه داخل الغرفة، وملامح الخوف والارتباك الشديد بادية عليها، ثم تستلقي على السرير الموجود أسفل المخبأ وتتظاهر بأنها نائمة وأنفاسها تتصاعد من شدة الخوف.

بلقطة أمريكية يدخل جندي فرنسي للغرفة ويوقظ فتيحة بعنف ويدفعها خارج الغرفة، فيما يخرج بقية الجنود كل من يتواجد داخل المنزل، ثم تتوجه الكاميرا داخل المخبأ المظلم الذي يتواجد به علي لابوانت وزملائه، وبلقطة خصرية تبرز لنا ملامح الارتباك والخوف لديهم.

الجنود يحاصرن الغرفة ويضعون القنابل على جدار المخبأ، ثم يصلونه بحبل طويل يمتد إلى الخارج، وبلقطة مقربة يظهر السجين الذي أفشى عن مكان تواجد علي لابوانت وزملائه، وهو يبكي بشدة وملامح الحزن والندم بادية على وجهه أثناء مشاهدته لعملية تثبيت القنابل على حائط الغرفة.

الجنرال ماثيو يتدخل ويتوجه صوب المكان الذي يتواجد به علي لابوانت وحسيبة، يحاول التكلم مع علي لابوانت ويطلب منه إخراج كل من عمر وحسيبة وإلا سيتم تفجير الجميع، تتوالي اللقطات المقربة لوجه عمر الصغير، علي لابوانت، عند سماع حديث ماثيو الذي لا ينوي قتل عمر، ثم تخرج الكاميرا مرة أخرى للغرفة أين تتواجد مجموعة من الجنود والجنرال ماثيو الذي يقوم بطرد –الخائن–، يحاول مرة أخرى إقناع علي لابوانت بالاستسلام ثم يخرج من الغرفة ويتبعه قائد الجنود ويبقى أربع جنود داخل الغرفة.

تخرج الكاميرا إلى الفضاء الخارجي لتظهر لنا سكان القصبة وهم فوق أسطح المنازل، في جو حزين جدا رافعين أيديهم إلى السماء لدعاء بنجاة لعلي لابوانت ومن معه، وتظهر الغرفة التي يتواجد بها علي لابوانت من الخارج، ثم تعود الكاميرا لتنقل لنا اللحظات الأخيرة داخل المخبأ قبل الانفجار، محمود يغطي وجهه، عمر يمسك بعلي ويختفي وراءه، حسيبة تدير رأسها نحو الأرض، علي يمسك عمر بقوة ويضمه إليه.

الجنرال ماثيو وبقية الجنود ينتظرون خارج المنزل، قدوم الكولونيل لمشاهدة العملية، تركز الكاميرا على فتيحة زوجة محمود ومعها مجموعة من النساء يترقبن حدوث الانفجار، تقترب الكاميرا أكثر بلقطة مقربة لوجه فتيحة زوجة محمود وهي تبكي بألم وحسرة، ثم بلقطة مقربة أخرى تركز على يد الجندي وهو يسحب القنبلة، لتستقر الكاميرا داخل المخبأ حيث يظهر علي يضم عمر بقوة في لقطة مقربة بزاوية غطسية، ثم تختفي الصورة تدريجيا بالضباب لحظة انفجار المنزل من الخارج وتطاير الحطام.

ثانيا التحليل التضميني للمقاطع المختارة:

قبل الخوض في عملية التحليل التضميني للمقاطع المختارة، نورد تحليل لأهم العناصر الأساسية التي تتشكل منها التركيبة الفيلمية **وهي:**

- **الإطار المكاني للفيلم:**

لقد أعطى المخرج أهمية كبيرة جدا للمكان في الفيلم، حيث يظهر ذلك من خلال عنوان الفيلم الذي يحيل مباشرة إلى أن الأحداث تدور في الجزائر، ومع بداية المشاهد الأولى يمكن للمتلقي أن يميز أهم المعالم المكانية التي تم فيها تصوير مشاهد الفيلم: **شارع القصبة** الجزائري المسلم، **والحي الأوروبي** الهادئ وذلك من خلال لقطات عامة تصف المكان يظهر فيها أن فصول الصراع والمعركة تدور بين قاطني هذه الأمكنة، التي تقع في نفس البقعة الجغرافية غير أنه يوجد اختلاف كبير بينهما، في حين أن القاسم المشترك الوحيد هو القرب الجغرافي، وقد اعتمد المخرج على الفضاءات المكانية المفتوحة في أغلب مشاهد الفيلم والتي تمثلت في "**حي القصبة**" الحي القديم، أين تواجد تنظيم الجبهة والجزائريين والذي يبدو عليه مظاهر الفقر والتخلف، بالمقابل "**الحي الأوروبي** "الحي الراقي أين يتواجد المعمرين، فأغلب مشاهد الفيلم صورت في القصبة والحي الأوروبي، وهي الأماكن الحقيقة التي جرت

فيها أحداث معركة الجزائر، فالجدران لازالت شاهدة على آثار تلك المعركة وملامح الشخصيات المشاركة في الفيلم أيضا.

وداخل هذه المعالم المكانية التي حددت منذ البداية –حي القصبة والحي الأوروبي– تعددت وتنوعت الأمكنة الموظفة في الفيلم وقد كانت لها أهمية قصوى وبعد دلالي عميق لكل مكان على حدا وامتزجت بين الفضاءات الداخلية والخارجية:

–**الفضاء الداخلي:** تمثل في بيوت القصبة، وأسطح المنازل، التي بدورها حافظت على سرية اللقاءات التي جمعت أعضاء الجبهة للتخطيط للعمليات الفدائية، وأيضا مختلف نشاطات الجبهة، وقد شكلت الأماكن الداخلية أهمية كبيرة للجبهة فقد كانت الملجأ الوحيد للاختباء، إذ ظهر ذلك جليا في أول لقاء بين جعفر وعلي لابوانت، حيث جرى داخل بيت بحي القصبة، وقد سيطرت الجبهة على الفضاء الداخلي في الفيلم.

فيما تمثلت الفضاءات الداخلية التي تحركت فيها الجبهة المضادة في: مقرات التعذيب، مراكز الشرطة، مراكز التدريب، ومن خلال توظيف المكان سيمولوجيا نجد أن المخرج اعترف ضمنيا بالسيطرة الفرنسية، إذ حصر تواجدها داخل المقرات والمؤسسات الإدارية الرسمية التي تدل على مراكز السيطرة والقوة.

–**الفضاء الخارجي:** تمثل في شوارع القصبة والحي الأوروبي فبعد كل اجتماع لأعضاء الجبهة، يليه مشهد خارجي سواء في شوارع القصبة أو شوارع الحي الأوروبي لتنفيذ العمليات الفدائية المخطط لها، فالفضاء الداخلي كان للتخطيط والتمويه في حين كان الفضاء الخارجي مسرحا لتنفيذ جل العمليات، وقد سعى تنظيم الجبهة من خلال تواجده في الفضاء الداخلي، السيطرة على الفضاء الخارجي الذي امتد فيه الوجود الفرنسي بكثرة.

وفي الأخير يمكن القول أن الحيز المكاني في فيلم معركة الجزائر لم يكن فقط مسرحا للأحداث أو خلفية له، بل كان عنصرا مهماً في البنية السردية للفيلم فجغرافية القصبة كان لها دور كبير في معركة الجزائر حيث ساعدت أحياءها الضيقة المجاهدين في اختفاء، وأبرز بونتكورفو هذا الدور في العديد من اللقطات.

-**الإطار الزماني للفيلم:**

تعتبر أحداث فيلم "**معركة الجزائر**" تجسيداً واقعيا لواحدة من أهم المعارك التي خاضتها جبهة التحرير الوطني ضد الفرقة العاشرة للمظليين الفرنسيين، حيث تدور أحداث هذا الفيلم في الفترة الممتدة ما بين 1954إلى غاية ديسمبر 1960، إلا أن الرواي أشار في أخر مشهد، أن الجزائر نالت إستقلالها بعد سنتان من نهاية أحداث هذا الفيلم أي 1962.

أعطى المخرج أهمية كبيرة للزمن في الفيلم منذ بدايته، ففي أولى لقطات فيلم معركة الجزائر يرى المشاهد عن طريق البيانات الخطية المكتوبة عبر الشاشة تحديد زمني لأحداث الفيلم " **سنة 1957**"، فيخيل للمشاهد في اللحظات الأولى أن سنة 1957، هي الزمن الفعلي لانطلاق الأحداث في الفيلم، لكن مباشرة بعد المشهد الثاني الذي ينتقل إليه المخرج عن طريق تقنية -الفلاش باك- من خلال اقتراب الكاميرا من عين علي لابوانت ليجسد الفيلم من ذكريات هذا الشهيد، يرجع المخرج بالمشاهد إلى الزمن الأصلي للفيلم حيث تحيلنا البيانات المكتوبة إلى سنة 1954 -اندلاع الثورة التحريرية الكبرى بالجزائر- وبالتالي تحدد سنة 1954 بداية لأحداث الفيلم.

- لم يتقيد المخرج بالأحداث التي تدور في هذه الفترة (من سنة 1954) فقط، بل إنه في مشهد التعريف بشخصية علي لابوانت -شخصية رئيسية في الفيلم-، رجع للماضي عن طريق الراوي الذي سرد واختصر للمشاهد مسيرة علي لابوانت قبل 1954 وبالضبط 1930، أي 24 سنة من حياة علي لابوانت.

وقد ارتبط الزمن في فيلم معركة الجزائر بالأحداث، وكان عنصرا مهما جدا في السير الدرامي للقصة، فأي تطور في أحداث الفيلم يرافقه المخرج بتوضيح الزمن الفعلي لذاك الحدث، عن طريق البيانات الخطية المكتوبة، ويمكن سرد أبرز المحطات الزمنية في الفيلم كالآتي:

-أفريل1956.

-10جوان 1956.

-20جوان1956.

20جويلية1956.

-20جانفي 1957.

-فيفري1957.+-

-25فيرفي 1957.

4مارس1957.

-26أوت 1957.

-24 سبتمر1957.

فالزمن في فيلم معركة الجزائر أدّى وظيفية توثيقية للأحداث التاريخية، حيث اعتمد المخرج الإيطالي جوليو بونتيكورفو في فيلمه على مبادئ المدرسة الواقعية الإيطالية، التي من أهم ما يميزها، هو تمسكها بالحقيقة التي يتضمنها الواقع، وبالتحديد الواقع الاجتماعي والسياسي، فجماليات الواقعية هي أقرب للتوثيق وهي سينما الراهنية، فالصور هي بمثابة الوثائق، حيث تكون البنية السردية للدراما محدودة، وهنالك تغييب كلي لمؤثرات المونتاج (زغبي، 2014) وتستند المدرسة الواقعية على عدة مبادئ أهمها:

-التصوير في الأماكن الطبيعية وفي أواسط الناس، انطلاقاً من مواضيع مرتبطة بحياة الناس.

-الاستغناءعن القسم الأكبر من الممثلين المحترفين، لتصوير الأشخاص والجماعات وهم يؤدون أدوارهم الطبيعية في الحياة.

-الاستغناءعن الديكورات واللهجات الفخمة وعن الحكايات غير الواقعية.(العريس، 2008، صفحة 261)

فقد أخذ الفيلم طابعاً نصف تسجيلي، لهذا كان الزمن في الفيلم مهماً جدا لتوثيق الأحداث تاريخيا وليس فقط كخلفية زمنية لها

-العنوان:

يعد العنوان من أهم العناصر المشكلة لبنية الفيلم، وللعنوان مستوى لغوي وأخر ودلالي، ويتكون فيلم جوليو بونتكوروفو من كلمتين هما: المعركة، والجزائر.

المعركة: جمع معارك، موضع القتال، قتال وعراك دارت المعركة بين الجيشين" (جبران مسعود، 2005، صفحة 1181) فالمعركة تعني وجود طرفين متنازعين حول شيء ما، وفي الفيلم تمثل الطرف الأول في فرنسا –فرقة المضلين–والطرف الثاني في عناصر جبهة التحرير الوطني، المتمثلة في القائد جعفر وعلى لابوانت، أي أن مفهوم المعركة في الفيلم يدل على صراع بين جهتين، الجبهة وفرنسا بالضبط في حي القصبة بالعاصمة الجزائرية.

الجزائر: تعطي دلالة على الفضاء الجغرافي الذي تدور فيه أحداث هذه المعركة، وتوحي بأن فصول هذه المعركة وقعت في الجزائر بأكملها بمختلف مناطقها الجغرافية، في حين أن معركة الجزائر هذه الحادثة التاريخية وقعت في حي القصبة، ولم تكن المعركة الوحيدة التي خاضها الشعب الجزائري إنما مثال وفقط لبعض المعارك.

ويقول الناقد السينمائي أحمد بجاوي: أنه وحسب الرئيس السابق للحكومة المؤقتة بن يوسف بن خدة فإن مصطلح **معركة الجزائر**، من اختراع قادة القبعات الخضر [*]الذين كانوا يتباهون بالانتصارات ضد جبهة التحرير (بجاوي و سارسو، 2016، صفحة 24)، وفيلم معركة الجزائر هو فيلم مقتبس من مذكرات المجاهد ياسف سعيدي والتي كانت تحمل عنوان ذكريات من معركة الجزائر، لكن المخرج وبالاتفاق مع السيناريست غبر العنوان إلى معركة الجزائر وقد وافق ياسف سعدي على ذلك لأسباب تجارية، فبحسب بن خدة كان على تدويل القضية الجزائرية وذلك لحمل أمم أخرى على التدخل وإجبار فرنسا على الاعتراف بمطالب الجبهة، وتظهر جملة بن خدة أنه وبالرغم من التنازلات التي مست العنوان، يستجيب الفيلم المنجز تماما لهذا الهدف كونه الأكثر إسهاما في نشر صورة مثالية عن الكفاح المسلح من أجل استقلال الجزائر (بجاوي و سارسو، 2016، صفحة 25).

–<u>الشخصيات:</u>

ركز الفيلم على ثلاث شخصيات رئيسية تمثلت في علي لابوانت، جعفر، والجنرال ماثيو، كما برزت شخصيات أخرى في الفيلم كان التركيز عليها أقل من قبل المخرج، و تمثلت في الفدائيات الثلاثة عمر الصغير، وبعض الشخصيات الثانوية.

[*]القبعات الخضر هي فرقة تابعة لفرقة المظليين الفرنسية.

***علي لابوانت:** والذي مثل دوره بإتقان الممثل حسان حجاج، ظهر في الفيلم منذ المشاهد التأسيسية الأولى لقصة الفيلم، حيث برز في البداية كشخص عاطل عن العمل، اندفاعي يدمن لعب القمار ويستغل المعمرين لأحذ أموالهم، شاب ضائع بلا هدف، هكذا قدمه الراوي في الفيلم.

حين ألقت عليه السلطات الفرنسية القبض ودخل السجن، احتك علي لابوانت مع أفراد من الجبهة داخل الزنزانة، وبعد متابعته لمشهد إعدام أحد المناضلين، ظهر التأثر العميق لعلي لابوانت بهذا المشهد، وفور خروجه من السجن تتغير شخصية علي وينضم إلى صفوف الجبهة ويمتثل للأوامر قائد الجبهة، يبرز ذلك في التخلي عن كل عاداته القديمة، يبرز علي لابوانت طول الفيلم شخصية اندفاعية عنيفة، تدخلاته قوية ضد الاستعمار الفرنسي ومخالفة حتى لأوامر الجبهة، ليستشهد في الأخير رفقة عمر الصغير وحسيبة رافضا الرضوخ لفرقة الجنرال ماثيو، وبالرغم من تركيز المخرج على هذه الشخصية إلا أنه شكل حلقة ضعيفة في مجموع السرد الفيلمي، وهو ما أكدته الباحثة حورية حراث في نتائج دراستها حول الايدولوجيا في الفيلم التاريخي حيث توصلت بعد دراسة تحليلة للفيلم أن: شخصية علي لابوانت على المستوى الروائي شخصية ثانوية في مجموع السرد الفيلمي، بالرغم من أن المخرج ركز عليه في بداية الفيلم، إلا أن تطور أحداث الفيلم جعلت دوره يتضاءل لصالح ممثل أخر هو الضابط الفرنسي. (حراث، 2013، صفحة 156) .

***جعفر:** مثل دوره المجاهد ياسف سعدي، وقد أدى دوره الحقيقي الذي قام به في معركة الجزائر، كان ظهوره مرتبط بتدخلات الجبهة للتنظيم وإعطاء الأوامر لعلي لابونت، ظهر كشخصية مهمة هادئة تستخدم الخيارات العقلية بدل العاطفية، وقد ظهرت شخصية جعفر معاكسة تماما لشخصية علي لابوانت.

***الجنرال ماثيو:** قائد عسكري محنك ذو هيبة، ظهر في النصف الثاني من زمن الفيلم، بعد اشتداد الصراع بين الجبهة والمستعمر الفرسي، ووصول حبكة الفيلم إلى ذروتها، وهذا بعد استنجاد فرنسا بفرقة المضلين، وفور وصوله ظهر في جلسة كانت في البداية مخصصة لفهم تنظيم الجبهة، ثم محاولة تفكيكها والوصول إلى زعماء الجبهة لإخماد معركة الجزائر، وقد نجح فعلا في تفكيك الجبهة وإلقاء القبض على زعمائها، حدد كشخصية رئيسية في الفيلم حيث أعطى له المخرج مساحة زمنية كبيرة، وصور في أغلب اللقطات التي ظهر فيها بزاوية عكسية غطسية، ساهمت في ظهوره بصورة القائد القوي، وتؤكد **الباحثة حورية حراث** هذا الطرح حيث في دراستها حيث ذكرت أن:"الجنرال ماثيو

يصل في استعراض عسكري يخصص لقدوم الأبطال ولمنح هذه الدلالة استخدم المخرج لقطة الجزء الصغير عند وصول ماثيو باعتبارها لقطة توضيحية، يعتبرها أصحاب المدرسة الواقعية الجديدة في إيطاليا لقطة تقديم الشخصية الرئيسية أو البطل في سياقه الاجتماعي المحيط به أي المظليين في هذا المقطع".

***عمر ياسف:** شقيق ياسف سعدي مثّل دوره الطفل محمد ين قاسم، كان له دور بارز في الربط بين علي لابوانت والجبهة وإيصال الرسائل، وتنفيذ أوامر الجبهة حتى استشهد في نهاية الفيلم.

***الفدائيات الثلاثة:** استعانت الجبهة لتنفيذ ثلاثة عمليات فدائية في أماكن مختلفة –مقهى، كازينو، وكالة سفر–، بثلاثة فتيات جزائريات تنكرن بالزي الأوروبي لتسهيل العمليات الفدائية، لم يظهرن مسبقا في السياق العام للفيلم، بل فقط في سياق واحد حين أوكلت لهن الجبهة مهام خطيرة ورئيسية جدا في الفيلم، وقد كان ظهور الفدائيات الثلاثة في الفيلم وتنفيذهن للعمليات حدثا بارزا في الفيلم، حيث تصاعدت أحداث الفيلم ووصلت إلى ذروتها في هذه النقطة، إلا أن قيمة الشخصية في البنية السردية للفيلم كانت ضعيفة جدا حيث ظلت شخصيات مجهولة في الفيلم.

–الجمهور المستهدف:

استهدف الفيلم الجمهور الجزائري والفرنسي بالدرجة الأولى، والجمهور العالمي بالدرجة الثانية، فالفيلم جاء في قالب نصف تسجيلي لأحداث تاريخية حقيقية، وتم تصوير الفيلم في فترة زمنية قريبة جدا للواقعة التاريخية، فكل الأنظار كانت متجهة لمعرفة ما كان يحدث في الجزائر في تلك الفترة، فبالنسبة للجزائريين كانت تحركهم مشاعر الفخر والبطولة والشعور بالانتماء لبلد استطاع شعبه أن يحرره بعد أزيد من 130سنة.

–اللغة:

لغة الفيلم كانت مختلطة بين العربية الدارجة والفرنسية، لعدة أسباب منها استهدافها لجمهور عالمي، طبيعة الإنتاج المشترك للفيلم المخرج أجنبي، وأيضا 70% من الجزائريين في ذلك الوقت يتحدثون الفرنسية.

❖ **التحليل التضميني للمقطع الأول:**

في إطار تقديم شخصية علي لابوانت للمشاهدين، يأتي هذا المقطع ليوضح لنا المخرج من خلاله الإستراتيجيات التي تتبعها الجبهة من أجل ضم وحشد المناضلين في صفوفها، لضمان وفائهم وولائهم التام لها، خاصة بعد سلسلة الاعتقالات التي طالت قيادات في تنظيم الجبهة حيث كان المجاهد ياسف سعدي المسؤول الأول عن تنظيم الجبهة في العاصمة، وهو من تولى مهمة تجنيد الفدائيين آنذاك، فعلي عمار المعروف بعلي لابوانت الذي قدم في البداية الفيلم على أنه شخص عنيف،أمي، اندفاعي مسبوق قضائيا، وجب على الجبهة التأكد من ولائه كي تضمه لصفوف الجبهة. من خلال اختباره في تنفيذ عملية اغتيال.

– أراد المخرج من خلال هذا المقطع أن يبرز تخطيط ودقة تنظيم الجبهة، من خلال الاختبار الذي خضع له علي لابوانت كي ينضم إلى صفوفها، فقد أعطى لها المخرج بعدا سياسيا وتنظيما قويا، فجبهة التحرير الوطنية لم تكن مجرد تنظيم مستقل بعيد عن الشعب الجزائري، بل هيئة منظمة تخضع لإستراتيجيات محكمة تعتمد على التخطيط المسبق لكل خطوة تتبعها، ويظهر ذلك أيضا في المقاطع التالية أين يلتقي جعفر بعلي لابوانت ويشرح له السياسة التنظيمية للجبهة وإستراتجياتها، وتجلى ذلك أيضا في لقاء علي لابوانت بالعربي بن مهيدي.

– **بلقطة جامعة** يظهرعلي لابوانت يمشي وسط شارع شعبي مليء بالناس، يرتدى لباسا تقليديا جزائريا –القشابية–، ويعتبر اللباس جزءا هاما من الثقافة الاجتماعية والدينية، إذ يحمل الكثير من القيم والرّموز الاجتماعية، وتختلف هذه الرموز من الرجال إلى النساء." وقد عبر لباس الرجال قديما عن رجولتهم ووقارهم والاحترام الذي يخصص لهم، وقد كان دخول الاستعمار الفرنسي إلى الجزائر، أحد أهم عوامل التغيير الاجتماعي في كل المجالات، ومنها اللباس وقد كان الرجال أشد مقاومة للباس الاستعماري، وأكثر خوفاً على تراجع لباسهم التقليدي، لأنه مرتبط بالشخصية الإسلامية، وهو جوهر المقاومة التي تبنتها الأجيال السابقة. (طالبي، 2014، صفحة 54) وقد وظف المخرج بونتكورفو هذا اللباس بالتحديد في بداية الفيلم، لدلالته ورمزيته في المجتمع الجزائري آنذاك، فبالإضافة إلى كونها – القشابية – رمز للهوية الجزائرية الأصيلة، فقد أضفت على شخصية علي لابوانت قيمة معنوية أكبر تدل على قوة الشخصية والشهامة التي يمتاز بها.

وتتبع الكاميرا علي لابوانت **بحركة ترافلينغ** وهو يمشي وسط الناس بملامح غضب، وبجنبه امرأة مرتدية لباس تقليدي–حايك–، فتوظيف المخرج لهذا اللباس التقليدي سواء من خلال شخصية علي لابوانت، وأيضا من خلال تركيزه على إبراز لباس المرأة الجزائرية لم يكن اعتباطيا، بل قدم به للمتلقي مجموعة من الرسائل الضمنية الرمزية، التي تعكس القيمة المعنوية لهذا اللباس الذي يرمز للحياء الشرف التحدي والصمود، وكذا التمسك بالهوية الثقافية والاعتزاز بالرموز الوطنية والرفض المطلق للآخر، المختلف والغريب عن هذه الأرض، فبعد أكثر من قرن من الاحتلال الفرنسي الذي حاول بكل الطرق طمس كل معالم الهوية الجزائرية، إلا أن الجزائري لا يزال يحافظ ويتمسك بكل ما يرمز إلى هويته وأصله.

وقد "كان دفع المرأة الجزائرية للتخلّي عن "الحايك" جزءاً من مشروع الاستعمار الفرنسي الذي يتضمّن وفق الدعاية الاستعمارية، "إخراج الجزائريين من طور التوحّش والتخلّف إلى الحضارة والتمدّن" أو ما سمّي "المهمة التحضيرية". لذا كان التشبّث بهذا اللباس تجسيداً للمقاومة من جهة، وتكريساً للوعي بالذات الجزائرية الطامحة للاستقلال عن الاستعمار المنتمي لفضاء حضاري آخر من جهة أخرى، وهذا ما عبّر عنه المناضل التحرّري فرانز فانون* *الذي التحق بالثورة الجزائرية، عندما كتب عن دور المرأة الجزائرية الفعّال في الثورة من خلال حمل حقائب القنابل تحت "الحايك"، والتشبّث به كرمز للتفرّد والتميّز عن الوجود الاستيطاني الأوروبي (إرتبط الحايك وحيّ القصبة العتيق بمعركة الجزائر التي خاضها جيش التحرير ضد المصالح الاستيطانية داخل العاصمة سنة 1957)، بعد الاستقلال سنة 1962." (بن عمارة، 2018)"فقد لعب هذا اللباس التقليدي دورا كبيرا خلال فترة الاستعمار حيث استغلته المرأة الجزائرية لإخفاء ما تنقله للمجاهدين من وثائق أو أسلحة أو حتى قنابل، خاصة أن المعمّرين لا يفتشون مرتديات هذا اللباس لأن الغالب أن من ترتديه امرأة، وقد تلاشي

–**فرانز فانون:** مفكر مناهض للاستعمار الفرنسي، ولد 20جويلية1925، مارس الطب بمستشفى البليدة في 1953، وقادته نشاطاته العلمية واهتمامه بالظواهر الاجتماعية إلى العناصر الوطنية خاصة بمنطقة القبائل ، اهتم بمقهوم الاستعمار ووضع الشعب الجزائري، وحينما قدم استقالته إلى الحاكم الفرنسي روبيرت لاكوست، طرده من الجزائر، التحق بالحكومة المؤقتة في تونس، وشارك في بعثات جبهة التحرير الوطني إلى الخارج قبل أن يعين سفيرا ممثلا للحكومة المؤقتة، بعدد فانون من خلال كتاباته بين قادة الفكر التقدميين، فقد أعطى بعدا إيديولوجيا لحركات التحرر المناهضة للإمبريالية، وتعد كتاباته رائدة في توجيه الحركات التحررية كان بالنسبة للجزائر السفير والممثل للتيار التحرير في لإفريقيا، توفي بالولايات المتحدة الأمريكية بعد مرض في 12ديسمبر1961ودفن بالجزائر من بين أعماله الهمة المعذبون في الأرض الذي نشر سنة1961. أنظر الشريف ولد الحسين،2010،ص50).

هذا الموروث التقليدي تدريجيا وبدأ في الاختفاء مع سبعينيات القرن العشرين بعد الانفتاح الذي شهدته الجزائر، (بن علال، 2014).

ويركز بونتكورفو جليا في أغلب مشاهد الفيلم على دور الحايك كرمز للهوية الجزائرية، وسلاح معنوي استعمل ضد الاستعمار الفرنسي، وهو ما سنتطرق إليه في المقاطع الموالية.

–فوتوغرام (*01*) *المرأة الجزائرية تساند المجاهدين*.

– المرجع: لقطة مستخرجة من فيلم معركة الجزائر.

–علي رفقة المرأة يتبعان الشرطي الفرنسي الذي أوكلته الجبهة مهمة القضاء عليه، **فوتوغرام (*1*)** المخرج أراد أن يبرز الدور الكبير الذي لعبته المرأة الجزائرية في الثورة التحريرية–معركة الجزائر بالتحديد– فكان أول إقحام للمرأة في فيلم "**معركة الجزائر**"، متزامناً مع أول عملية عسكرية تنفذها الجبهة، وكان وقوف المرأة جنبا لجنب أمام علي لابوانت ومرافقته في هذه العملية، **فوتوغرام (*2*)** دلالة على عمق الثورة الجزائرية، وتغلغلها داخل أطياف المجتمع الجزائري ووعيه والتفافه حول جبهة التحرير الوطني، ويبرز المخرج هذه القيمة والروح الجماعية للشعب الجزائري، في العديد من لقطات الفيلم التي تظهر في مساندة الطفل والمرأة لجبهة التحرير الوطني.

– بعد لحظات من تتبع الشرطي، تبرز لنا الكاميرا المرأة وهي تخرج السلاح من القفة التي كانت تحملها، وتقدمه لعلي لابوانت **بلقطة مقربة وزواية غطسية** ليد المرأة **فوتوغرام(3)**.

–فوتوغرام (*02*) *مساندة المرأة لعلي لابوانت في تنفيذ العملية.*

المرجع: لقطة مستخرجة من فيلم معركة الجزائر.

–فوتوغرام (*03*): *تركيز المخرج على دور المرأة الجزائرية.*

المرجع: لقطة مستخرجة من فيلم معركة الجزائر.

– علي لابوانت يتجه صوب الجندي ويوجه السلاح نحوه، وبلقطة مقربة وحركة زوم على وجه علي لابوانت، يبرز لنا المخرج ملامح القوة والشجاعة التي تبدو على وجهه، قائلا: **شوفوا الخاوة النظام أش عمل بالخباثة بحالوا، شوفو كيفاش يرعشوا قدام السلاح**"، يستعرض المخرج من خلال هذه اللقطات، والرسالة الألسنية التي جاءت على لسان علي لابوانت، مدى شجاعة وقوة هذا الأخير الذي قرر مواجهة الشرطي وجها لوجه، ويبرز ثقة علي لابوانت في تنظيم الجبهة، الذي حاول من خلال هذه اللقطات توعية الناس من حوله ضعف الشرطي الفرنسي الممثل للاستعمار الفرنسي.

ثم **بلقطة مقربة جدا** تظهر يد علي لابوانت وهو يضغط على زناد السلاح، لكن دون جدوى لا وجود لطلقات نارية، ليتضح أن المسدس الذي أعطته له المرأة خالي من الرصاص، بعدها تصور لنا الكاميرا بلقطة جامعة هروب كل من كان حول علي لابوانت، حيث تتعالى أصوات صراخ الناس المارين بشارع الذين كانوا يشاهدون علي لابوانت وهو يهاجم الشرطي، يحاول الشرطي إخراج سلاحه من جيبه إلا أن علي يمنعه من ذلك.رغم فشل محاولة قتل الشرطي لأن المسدس كان فارغا لم يستسلم علي لابوانت وأوقع الشرطي أرضا **وبزاوية غطسية** للكاميرا تقترب المرأة وتأخذ السلاح وتهم بالهروب ثم يلحقها علي.– **فوتوغرام 4.**

–فوتوغرام رقم (*04*) *المرأة تواصل تنفيذ العملية مع علي لابوانت.*

المرجع: لقطة مستخرجة من فيلم معركة الجزائر

تبرز هذه اللقطات السابقة الذكر فضلا عن شجاعة علي لابوانت وقوته، دور وشجاعة المرأة الجزائرية ومدى مساهمتها في دعم الثوار، حيث ظهرت المرأة الجزائرية مرتدية الحايك رمز هويتها تمشي جنبا لجنب أمام علي لابوانت، تحمل السلاح ولا تهرب بعد إخفاق العملية، تتحلى بشجاعة كبيرة أمام الشرطي وعلي لابوانت الذي لم ينظم بعد لصفوف الجبهة والمعروف بسلوكه العنيف، تجري المرأة وخلفها علي في أحد الأحياء الضيقة للقصبة، يمسك علي بالمرأة ويخاطبها ويسألها عن سبب خداعه، تم يدخلان أحد البيوت وتخرج السلاح من قفتها وتخبئه وسط لباسها، كما اشرنا سابقا أن الحايك كان وسيلة مهمة ساعدت المرأة الجزائرية في نضالها ضد المستعمر، علي لابوانت مرة ثانية يتحدث مع المرأة ويطلب منها أن تشرح له ماذا حدث: **نحبك تفهمنيني واش هذا، نحب نعرف شكون بعثك أسمو وصليني ليه،** المرأة :ر"**اهو يستنى فيك ضرك نروحوا ليه إذا ما حكموناش**"، يغلق الباب بعد سماعه لصوت الشرطة التي تبحث عنهما، يتفقد الوضع ثم ينزع لباسه ويضعها في القفة هيا امشي اسبقي قدامي أني نتبع فيك ويخرجان من المنزل

نجاح هذه العملية كان بفضل قوة علي لابوانت، وأيضا شجاعة المرأة المكلفة بمتابعته منذ بداية العملية حي نهايتها وإيصاله لجعفر، أبرز المخرج في هذه العملية أهمية الدور الذي لعبته المرأة الجزائرية من خلال مساندة الجبهة في تنظيم صفوفها.

-فوتوغرام (5): *يظهر المرأة الجزائرية وهي تخفي السلاح داخل لباسها .*

المرجع: لقطة مستخرجة من فيلم معركة الجزائر

❖ **التحليل التضميني للمقطع الثاني:**

يوضح هذا المقطع الطرق التي اتبعتها الجبهة لمحاربة مظاهر الفساد المتفشية بالقصبة، حيث يستهل هذا مقطع بلقطة عامة لشارع يعج بالناس، لتصف الحياة العامة في القصبة في تلك الفترة، يرافق هذا المشهد **voix off:** لرواي يقرأ بيان التعليمات التي أقرتها الجبهة لمحاربة الفساد في القصبة:" شعب الجزائر، الإدارة الفرنسية ليست مسؤوليتها فقط إضعاف شعبنا، بل وعن إفساد وإهانة إخوتنا وأخواتنا أيضا الذين فقدوا شعورهم بالكرامة، جبهة التحرير تقود حملة لاستئصال هذا الفساد وتبحث عن مساعدة الشعب وتعاونه، هذه الخطوة الأولى نحو الاستقلال، بدأ من اليوم ستتولى الجبهة مسؤولية تنظيم القصبة".

تركز الكاميرا على رجل يحمل حقيبة ويرتدي ثيابا بالية متسخة، حيث يدل لباس هذا الرجل على حالة اجتماعية بائسة يعيشها ويعاني فيها من فقر والتهميش، خاصة أن الجزائر في تلك الفترة كانت تعاني من العديد من المشاكل الاجتماعية والمعيشية، البطالة، تدني المستوى المعيشي... الخ، حاملا حقيبة لمسح الأحذية تدل على مهنة هذا الرجل، هذه المهنة التي دخلت الجزائر مع دخول الاستعمار الفرنسي، الذي كان يريد إذلال الشعب الجزائري بشتى الطرق، فيما تتميز الشخصية الجزائرية بالعزة والكرامة التي لا يمكن أن تتقبل هذه المهنة، فمؤخرا عرض برنامج تلفيزيوني حول آراء

الجمهور لممارسة المرأة لهذا العمل، فكان الرفض المطلق من الشعب الجزائري لهذه المهنة، في هذا العصر الذي يعاني في المجتمع من تدني قيم الشهامة والكرامة والقيم الإنسانية، فالجزائري كان يعيش في ظل أزمات حقيقة ومشاكل كبيرة هي التي جعلته يمارس مهنة مسح الأحذية للمعمرين الفرنسيين، فمن خلال التركيز على حالة هذا الرجل، أراد المخرج أن يصف حالة الضعف التي يعانيها الجزائريون في تلك الفترة.

يمشي الرجل متمايلا في حالة سكر، وسط نظرات استهجان واحتقار من المارة، أراد المخرج من خلالها أن يبرز رفض المجتمع الجزائري لهذه السلوكات والآفات الدخيلة عليه، والتي لا تعبر عن هويته وانتماءاته الدينية والثقافية، يرافق هذا المشهد **voix off:** لرواي يواصل فيه تلاوة التعليمات التي أقرتها الجبهة لمحاربة الفساد في القصبة والتي تصل **حد القتل.** في هذا البيان تعطي الجبهة الضوء الأخضر لقتل كل مخالف للآداب العامة، ومحاربة الآفات الاجتماعية المنتشرة التي لا تعكس هوية وديانة الشعب الجزائري، التي حاولت فرنسا بكل طرق زرعها في الأوساط الجزائرية كي يسهل عليها اختراق الشعب الجزائري.

–فوتوغرام رقم(*6*): *المرأة الجزائرية تهاجم سكير وسط الشارع.*

المرجع: لقطة مستخرجة من فيلم معركة الجزائر

تزامنا مع تلاوة الراوي لتعليمات محاربة الفساد في القصبة، نجد المرأة الجزائرية هي الأولى التي تنفذ هذه التعليمات، حيث يظهر بلقطة **نصف جامعة** وحركة **بانورامية** امرأة تقترب من السكير، وتقوم بضربه والصراخ في وجهه كما يظهر في الفوتوغرام(6).

تحيلنا قراءة هذه اللقطات إلى أن:

–المخرج أبرز بالإضافة –إلى رفض الشعب الجزائري للسلوكيات والآفات الاجتماعية الخاطئة–، التفاف الشعب الجزائري حول جبهة التحرير الوطني وإيمانه بها.

– دور المرأة الجزائرية في محاربة مظاهر الفساد المتفشية في البلاد، من خلال جرأتها في مهاجمة الرجل السكير.

–لكن إذا ما قارنا بين اللقطتين السابقتين، نجد أن الرجال المارين في الشارع يكتفون بالتعبير عن رفضهم لهذه السلوكات بنظرة استهجان للرجل السكير دون أي ردة فعل، في حين تقوم امرأة بمهاجمته وضربه، ويمكن إعطاءه عدة تفسيرات لهذه اللقطة هي:

– أن المخرج أراد من خلال هذه اللقطة التركيز فقط على دور المرأة وشجاعتها، وجاءت هذه اللقطة مركزة على ردة فعلها بالأخص لغرض درامي فقط.

– أو أن المخرج تعمد إظهار جرأة المرأة الجزائرية التي تفوقت على الرجل، وأن المرأة حريصة أكثر من الرجل على محاربة الفساد.

– أو إظهار المرأة الجزائرية بصورة المرأة العنيفة، حيث أن تصرف هذه المرأة جاء مخالفا تماما لشخصية المرأة الجزائرية التي تتميز بالحياء والحشمة في تلك الفترة، فإقدام امرأة على ضرب رجل سكير وسط الشارع يعج بالناس لم يكن وارد في ذاك الحين، وخاصة أن طريقة تصوير هذه اللقطة جعلت المشاهد يتعاطف مع السكير من خلال نظرات هذا الأخير التي توحي بالضعف والاهانة وترجح الباحثة القراءة الأخيرة.

– وبزاوية غطسية تظهر لنا الكاميرا السكير، وهو يحاول الدفاع عن نفسه في حالة ضعف شديد، فيما تتنقل الكاميرا بحركة بانورامية هجوم مجموعة من الأطفال على السكير ومناداته بللفظ "**يا كليو يا كليو**" وتعبر هذه الكلمة في اللهجة الجزائرية عن الشتم، يحاول السكير صعود الدرج بينما يلتف حوله

الأطفال ويواصلون مضايقته، وبلقطة مقربة وزاوية غطسية يظهر الطفل عمر الصغير، يقف أعلى الدرج مع شاب يقوم بمراقبة الوضع، يحرض عمر الأطفال على ضرب السكير الجزائري عمر لمجموعة أخرى من الأطفال ينزلون الدرج ويتهجمون على السكير بالشتم والضرب. يوظف المخرج صوت صراخ الأطفال كمؤثر صوتي يوحي بأن الأطفال يستمتعون بهذا التصرف –تعنيف السكير– .

–فوتوغرام (*07*): *مهاجمة الأطفال للسكير.*

المرجع: لقطة مستخرجة من فيلم معركة الجزائر.

–وفي هذه اللحظة يسمع صوت امرأة خلف الباب تقوم بتحريض الأطفال ضد السكير:"**أقتلوا أقتلواياخي ما يحشمش أعطيه**"، وتكرر لفظ القتل على لسان المرأة الجزائرية الذي يحمل في معناه العام دلالات سلبية توحي بالعنف، هذه السمة التي ارتبطت بشخصية المرأة الجزائرية في هذا الفيلم، كما ركز المخرج على تكرار لفظ الحشمة – الحياء– في الخطاب اللغوي للمرأة الجزائرية، محاولا إظهار سمة الحياء التي تتميز بها الشخصية الجزائرية .وبعد محاولة الفرار من الأطفال يسقط السكير ويتدحرج من الدرج، ينتهي المقطع بارتفاع صوت الموسيقى.

– في هذا المقطع الذي يوضح لنا المخرج فيه سياسية وإستراتجية الجبهة في تنظيم المجتمع اجتماعيا ، من خلال إبراز كيفية تعامل الجبهة مع الأشخاص الذين يخالفون تعاليم الدين، ويحيدون عن الآداب العامة في المجتمع، إلا أن الأسلوب الذي عرض به المخرج هذه الإستراتجيات يقود المشاهد إلى التسليم بفكرة أن:

– مبدأ الجبهة في كل عملياتها العسكرية وحتى الإصلاحية الاجتماعية، هو الاعتماد على **العنف والقوة** غير المبررة، ويظهر ذلك في:

– تحريض الأطفال على العنف واستخدم طرق غير أخلاقية، فقد عرضت مصير الرجل للخطر لمجرد تناوله للخمر.

– عنف لفظي وجسدي من النساء والأطفال ضد السكير.

–عنف الجبهة في تنفيذ استراتيجيات تطهير القصبة من الآفات الاجتماعية، من خلال اللقطة التي يصفع فيها علي لابوانت رجل يتناول السجائر، وأيضا يقدم علي لابوانت على قتل رفيقه السابق حسن البلدي في مشهد غير مبرر دراميا، حيث لا يسمح له بالتكلم ومباشرة يطلق عليه النار ليرده قتيلا. فالمخرج أبرز العقوبات التي أقرتها جبهة التحرير الوطني بأنها مخالفة للإنسانية.

ويركز المخرج في هذا المقطع على المرأة أكثر من الرجل، فالظاهر أن المرأة حريصة ومتمسكة ومحافظة على مبادئها وهويتها التي تدافع عنها، جريئة في التصدي للآفات الاجتماعية، إلا أن القراءة المعمقة بالاعتماد على الحقائق التاريخية والرموز التعبيرية الدالة في الفيلم وخلفية هذه المقاطع، تظهر المرأة الجزائرية بصورة سيئة بلا رحمة ولا شفقة تتعرض بالضرب لرجل في حالة ضعف، وتحرض أطفالا صغار على القتل والعنف دون وجود مبرر كافي في الفيلم يشفع لها تصرفها، فالسكير كان يمشي منعزلا وسط الشارع دون أن يتعرض لأي شخص بسوء، فهنا المخرج لم يقدم المبررات الكافية لفعل المرأة في هذا المشهد، فالانطباع العام لها الذي يكونه المشاهد عنها سيء، خاصة عند المشاهد الأجنبي الذي يرى في تناول الخمر أمرا عاديا جدا وحرية شخصية ما لم يمس أو يضر به الآخرين.

–فوتوغرام (*08*): *عبور المرأة أمام الأطفال وهم يهاجمون السكير.*

المرجع: لقطة مستخرجة من فيلم معركة الجزائر

وقد جسد المخرج شخصية المرأة الجزائرية في هذا المقطع بثلاث نماذج مختلفة تجمعها صفة العنف:

–فالمرأة الأولى: قامت بضرب السكير.

–المرأة الثانية: عبرت أمام السكير وهو في حالة ضعف ولم تحرك ساكنا.

– المرأة الثالثة: كانت أكثر عنفا حرضت على قتله مباشرة بطريقة غير إنسانية، وقد أبدى المخرج وساق المتفرج لتعاطف مع السكير من خلال توظيفه لشريط الصوت والموسيقى التي كانت أقوى وأبلغ قساوة في هذا المقطع، حيث عبرت في الأخير عن الحزن والتعاطف لما أل إليه السكير، وكذا صوت المرأة المرتفع وهي تكرر لفظ **أقتله أعطيه**، وتقصد بها أضربه بقوة بشدة لقطات متتالية بصورة سلبية، الذي يعكس عنف وهمجية هذه المرأة في ذهن المشاهد الذي يرى رجل ضعيف يتعرض للضرب.

❖ **التحليل التضميني للمقطع الثالث:**

يوضح هذا المقطع دور المرأة في العمليات الفدائية التي قامت بها الجبهة ضد الاستعمار الفرنسي، من خلال عبور النقاط التفتيشية التي كثفتها السلطات الفرنسة، لتضييق حركة المجاهدين في مخارج أحياء وشوارع القصبة، بعد تصاعد وتيرة العمليات الفدائية، وإمداد المجاهدين بالأسلحة.

تبدأ اللقطة الأولى بتتبع الكاميرا بحركة ترافلينغ لامرأة جزائرية ترتدي حايك، تريد أن تعبر نقطة تفتيش فرنسية، يرافق هذه اللقطة موسيقى إيقاعية تدل على الخطر والترقب لحدوث أمر خطير، يقوم الجندي الفرنسي بمحاولة تفتيش المرأة التي ترفع يدها في وجهه، وتصرخ بكل قوة وتمنعه من لمسها "**ما تمسنيش ماتمسنيش يا واحد الكافر نحي يدك**" في لقطة المجال والمجال المقابل، وهي تكررعبارة "**ماتمسنيش، ماتمسنيش**".

فوتوغرام رقم(*09*): *شجاعة المرأة الجزائرية في مواجهة الجندي الفرنسي.*

– المرجع: لقطة مستخرجة من فيلم معركة الجزائر.

– فوتوغرام (*10*): *المرأة الجزائرية تمنع جندي فرنسي من تفتيشها*.

المرجع: لقطة مستخرجة من فيلم معركة الجزائر

– أبرزالمخرج خلال هذه اللقطة الشجاعة الكبيرة التي تحلت بها هذه المرأة المسبلة، التي وقفت وجها لوجه ضد الجندي الفرنسي متحدية له، وهي تشكل مثال للمرأة الجزائرية التي لا تهاب الاستعمار، كما يظهر في الفوتوغرام (*10*)، وأبرزت اللقطة المقربة لعينني المرأة قوة التحدي والإصرار الذي تتحلى بهما، وهي التي رفضت أن يفتشها ويلمسها ونجحت في ذلك بعبور الحاجز دون تفتيش.

– تنعت المرأة الجندي بالكافر:" **يا واحد الكافر**" هذه العبارة التي تحمل بعدا دينيا، فرفض المرأة لتفتيشها من قبل الجندي، ليس فقط لأنه مستعمر فرنسي، بل مرده إسلامي ديني، فوفقا لتعاليم الدين الإسلامي لا يحق لرجل أجنبي لمس امرأة، وهو ما يدل على تمسك المرأة الجزائرية بالقيم الدينية الإسلامية، وكذا المحافظة على قيمة الشرف.

–ينسحب الجندي ويترك المرأة تمر، فيما يخاطبه جندي أخر ويذكره بأنه: "**لا يمكنك لمس نسائهم**".

– أرد المخرج من خلال هذا الخطاب اللغوي أن يظهر الجانب الإنساني لفرنسا، والاحترام الكبير الذي تكنه للمرأة الجزائرية، فهي تمنع التقرب منها ولمسها أو تفتيشها، لكن الحقائق التاريخية أفادت أن المرأة

الجزائرية خلال الحقبة الاستعمارية، تعرضت لشتى أنواع الظلم والاضطهاد، ولم يكن المستعمر الفرنسي يفرق بين المرأة والرجل في التعذيب والتنكيل، وقد وصل الأمر حد الاغتصاب، وهو ما يتنافى تماما مع ما جسده هذا المشهد.

– تضعنا هذه اللقطة في مفارقة كبيرة بين سياسة فرنسا –كما بينها الفيلم– في احترام خصوصيات المجتمع الجزائري، فهو يمنع التعرض للمرأة الجزائرية حتى وإن اقتضت الضرورة تفتيشها، وتنظيم الجبهة الذي يقتل رجل الجزائري بمجرد أنه شارب للخمر أي مخالف لتعاليم الدين الإسلامي، فالمخرج الإيطالي من خلال طريقة تصويره لمشهد تطهير القصبة من الآفات الاجتماعية، أبدى رفضه لطرق التي اتبعتها الجبهة وساق المشاهد لذلك، في حين أنه أعطى شرعية لفرنسا في سياستها التي تحترم الخصائص الاجتماعية للمجتمع الجزائري.

– بعد عبور المرأة دون تفتيش نراها تمشي بخطوات ثابتة وهادئة، وسط شارع فرنسي يصفه لنا المخرج من خلال لقطات نصف جامعة، وحركة بانورامية للكاميرا، لتصل أمام مقهى يتواجد به مجموعة من المعمرين الفرنسيين، رجال ونساء يتبادلون أطراف الحديث في جو هادئ، الغرض من هذا الوصف الذي تولت الكاميرا إبرازه للمشاهد مظاهر التحضر والتمدن، النظام، والنظافة في الحي الأوروبي المسالم، على عكس الأحياء المسلمة التي تكثر فيها الفوضى.

– يرتفع صوت الموسيقى الإيقاعية التي توحي بالتشويق وانتظار ما سيحدث، في حين أن الكاميرا تزواج بين حركة الزوم والحركة البانورامية لتصور بلقطة مقربة المرأة وهي تتجه نحو شاب تعطيه السلاح الذي كانت تخفيه داخل ثيابها، ليقوم بقتل الشرطي الفرنسي من ظهره، وتعم حالة الفوضى والهلع بهروب كل الجالسين من المقهى.

– فوتوغرام (*11*) : *دور المرأة المسبلة في تنفيذ العملية فدائية.*

المرجع: لقطة مستخرجة من فيلم معركة الجزائر

– من خلال هذا المقطع يركز المخرج على الدور الذي قامت به المرأة الجزائرية في مساندة العمليات الفدائية، حين قدمت للفدائي السلاح لقتل الشرطي المتواجد بالمقهى – **الفوتوغرام** (11)– وقد أثبتت الحقائق التاريخية: "أن المرأة الجزائرية كانت تقوم بدور مزدوج مسبلة وفدائية في نفس الوقت، فقد كانت تأتي للفدائي بأداة القتل(مسدس، قنبلة،سكين) وتعطيه له، وتبقى في انتظاره حتى ينهي العملية ليعيدها إليها، فتضعها إماتحت حايكها،أو في قفتها وتغادر المكان في ثقة حتى لا تثير الانتباه، ويسلك الفدائي طريقا مغايرا."

–ركزت الكاميرا على إظهار رواد المقهى من مدنيين فرنسيين مسالمين يطالعون الجرائد، وذلك ليظهر الفرنسي بمظهر المتعلم المسالم، والذي سبق وأن احترم المرأة وتركها تمر دون تفتيش، لكننا نراها حاملة للسلاح تنشر العنف الذي قل ما نراه من الجبهة الأخرى، وقتل الشرطي من الخلف في وضعية توحي بالضعف والغدر والخداع، وهي السمات التي لم يتصف بها الفدائي والمجاهد الجزائري؟ لماذا لم يصور المخرج هذه العملية من الأمام؟ لماذا عمد على تصويرها من الخلف؟ خاصة وأننا تعرضنا في المقطع الأول لرفض علي لابوانت الذي لم ينتمي للجبهة بعد لقتل الشرطي من ظهره، تحيلنا الإجابة

على هذه الأسئلة، إلى حقيقة أن المخرج يروج لصورة سلبية عن جبهة التحرير الوطني التي لا تتبنى قيم الشعب الجزائري المتمثلة في الشجاعة وقوة المواجهة، فحتى المرأة التي واجهت الجندي الفرنسي وجها لوجه دون خوف، نجدها في اللقطة الموالية تنفذ أوامر الجبهة التي تفضي بقتل الشرطي من الخلف.

❖ **التحليل التضميني للمقطع الرابع:**

يظهر لنا المخرج في هذا المقطع الخطط التي اعتمدتها جبهة التحرير الوطني، ضد الاستعمار الفرنسي بإشراك المرأة كفاعل رئيسي وأساسي في العمليات الفدائية، انتقاما من تفجير الشرطي الفرنسي لأحد المنازل في حي القصبة ليلا، فبعد الضغط الفرنسي الكبير وتوزيع نقاط وحواجز تفتيشية في كل شوارع القصبة، واكتشاف أمر المرأة الجزائرية المسبلة التي كانت تستعين بالحايك للمساعدة في العمليات الفدائية، اتبعت جبهة التحرير الوطني خطة أخرى تمثلت في تنكر المرأة الجزائرية بالزي الأوروبي وتنفيذها لعمليات مباشرة، وتعرف **الفدائية**"بأنها مجاهدة تتطوع للموت وتعرض نفسها للمخاطر، ترتدي ملابس مدنية عادية وغير مميزة حتى لاتلفت الأنظار، و لا تثير الشكوك حولها وحول أعمالها وتصرفاتها، تنفذ عملياته االمتمثلة في :وضع قنبلة في إحدى المقاهي أوتجمعات الجنود كما تقوم بتخريب المنشآت وممتلكات المعمرين، بالإضافة إلى تصفية الخونة والجواسيس واءفي المدن أو القرى" (بكرادة، 2017–2018، صفحة 75)، وهو ما سنتناوله بالتحليل في هذا المقطع الذي يتضمن استعداد المجاهدات لعمليات فدائية، في مرافق فرنسية عامة مختلفة، أراد المخرج من خلالها إبراز دور المرأة الحضرية في الثورة التحريرية من خلال –معركة الجزائر– ويعتبر من أهم المقاطع التي لها صلة مباشرة بموضوع الدراسة.

–في لقطة مقربة ملتقطة من مرآة تظهر فتاة وهي تنزع– حايك والعجار– التي كانت ترتديهم، وتنظر للمرآة حيث تدل ملامح وجهها أنها فتاة في العشرينات من عمرها، وبحركة زوم خارجي يظهر لنا في المرآة، تواجد امرأة تبدو أكبر سنا تقوم هي الأخرى بنزع حايك الذي ترتديه، وفتاة أخرى تقوم بتصفيف شعرها، في لقطة نصف جامعة تهدف إلى وصف الجو العام الذي تتواجد فيه الشخصيات الثلاثة التي لم يتعرف عليها المشاهد بعد، يرافق هذا المقطع موسيقى إيقاعية تشبة صوت مدفع أو سكة حديدية، تدل على وجود شيء مثير، يلفت انتباه المشاهد للتتبع الأحداث التي ستأتي تبعا لهذه اللقطة، كما ساهمت في تدعيم التوتر والغموض الذي يطغى على هذه اللقطات الأولى، فالموسيقى الموظفة كانت

عالية جدا في هذه اللقطات، مع غياب تام لأي حوار بين الشخصيات الثلاثة، أو أي شريط صوتي أخر يضع المشاهد في سياق هذه اللقطة، وظف المخرج موسيقى تجعل المشاهد متشوق لمعرفة ماذا سيحدث، حيث أنه تم إقحام ثلاثة نساء في ذروة الفيلم وتصاعد العمليات العسكرية من الجانبين، لم يتعرف عليهن المتفرج من قبل خلال أحداث الفيلم، وكذا دون التعريف بهويتهن.

– يركز المخرج **بلقطة مقربة** حتى الكتف على الفتاة العشرينية، وهي تنظر بحسرة إلى ضفيرتها الطويلة، وإلى المقص وهي تبدي امتعاضها، ثم تقوم بقص ضفيرتها الأولى والثانية بكل حزن وألم، تتوالى اللقطات ويتضح من خلال هذا المشهد أن هؤلاء النسوة اللائي يقمن بتغيير لباسهن، بصدد التنكر بالزي الأوروبي من أجل سهولة عبور النقاط التفتيشية لتنفيذ العمليات الفدائية.

فوتوغرام(*12*) *الفدائية تقوم بتغيير مظهرها.*

المرجع: لقطة مستخرجة من فيلم معركة الجزائر.

–وظف المخرج اللقطة الكتيفية ليظهر من خلالها تركيزه على ملامح وجه الفتاة، وهي تقوم بقص شعرها الأسود الطويل الذي يعتبر رمز الجمال بالنسبة للمرأة العربية، فالمخرج أبرز حجم التضحية التي تقدمها المرأة الجزائرية في سبيل الوطن.

– من خلال المشهد السابق أكد لنا المخرج، تمسك المرأة الجزائرية بالمبادئ والقيم الاجتماعية والدينية بمنع الجندي من لمسها، فقد حاول المستعمر الفرنسي بكل الطرق التغلغل داخل المجتمع الجزائري، وتأثير على هويتيه، حيث كان دفع المرأة الجزائرية للتخلّي عن "الحايك" جزءاً من مشروع الاستعمار الفرنسي الذي يتضمّن وفق الدعاية الاستعمارية، إخراج الجزائريين من طور التوحّش والتخلّف إلى الحضارة والتمدّن" أو ما سمّوه "المهمة التحضيرية. لذا كان التشبّث بهذا اللباس تجسيداً للمقاومة من جهة، وتكريساً للوعي بالذات الجزائرية الطامحة للاستقلال عن الاستعمار المنتمي لفضاء حضاري آخر من جهة أخر، فبرغم المحاولات العديدة للاستعمار نزع الحايك للمرأة الجزائرية إلى أنها ظلت متشبثة به كجزء من مقاومة وفشلت فرنسا في تحقيق هذا التغيير الاجتماعي."

–الاستعمار الفرنسي فشل في خططه لاختراق الشعب الجزائري، وفي تأثيره على المرأة الجزائرية لتغير لباسها التقليدي والتخلي عنه طول قرن من الاحتلال، لكننا نراها في بداية هذا المقطع تنزع –الحايك – الذي يعبر عن هويتها وصمودها، هذا التنازل ليس استجابة ورضوخا للاستعمار الفرنسي العسكري والثقافي خاصة، بل ضرورة وحتمية اقتضتها التضحية من أجل الوطن، وذلك من أجل التنكر والتشبه بالآخر التي تمثله المرأة الفرنسية، كي تستفيد من نفس الخصائص والامتيازات التي تمنح للمرأة الفرنسية على عكس الجزائرية.

–تتواجد هؤلاء النسوة في فضاء مكاني مغلق، يتمثل في أحد البيوت ذو الديكور الجزائري، من خلال الأثاث المنزلي المتواجد به، أراد المخرج من خلال توظيف هذا الحيز المكاني أن يقدم صورة أخرى عن تواجد المرأة بالمنزل، التي لطالما ارتبط بصورة كلاسيكية نمطية للمرأة التي تقوم بالأعمال المنزلية الروتينية، في حين تواجدت هذه المرة بالمنزل للتحضير والاستعداد لعمليات فدائية في غاية الخطورة.

– حقق هذا الفضاء المكاني المغلق مفارقة في دور المرأة داخل المنزل، وأعطى لها بعدا رمزيا قويا، فالمرأة الجزائرية لم يقتصر دورها على تربية الأطفال والاهتمام بالبيت فقط، بل تعدى ذلك لمشاركتها في تنفيذ العمليات الفدائية ضد المستعمر الفرنسي.

فوتوغرام(*13*): *تنكر الفدائيات بالزي الفرنسي.*

المرجع: فيلم معركة الجزائر.

– بعد انتهاء النسوة من تغيير مظهرهن متشبهات بفتيات أوروبيات، يقفن في ترقب وصمت، فوتوعرام (*13*)، يوظف المخرج موسيقى هادئة توحي بالخطر والخوف تدعم الصورة التي ظهرت بها النسوة الثلاثة، والتي غلبت عليها ملامح الخوف والترقب، يدق الباب يدخل جعفر يتمعن في النسوة الثلاثة يبدي رضاه على فتاة الأولى والثانية لكن عندما يصل للمرأة الأربعينية، يمتعض ويبدي عدم رضاه على مظهرها، حيث أن المتمعن في ملامحها لا يرى فيها امرأة فرنسية، فالمخرج حدد نمط المرأة الفرنسية بالمرأة الجميلة، فيما تبدو الفتاة الأربعينية أقل جمالا وتعبر عن المرأة الجزائرية، فبحسب وجه نظر بورتكورفو الذي أبرزها في الفيلم أن المرأة الجزائرية أقل جمالا من نظيرتها الفرنسية.

–المرأة الأربعينية تخبر جعفر أنها ستأخذ ابنها معها، من أجل سهولة عبور الحاجز التفتيشي:"**ماتخافش ندي بني معايا**" يوافق جعفر على طلبها، ويدلها على طريق أسهل نوعا ما.

– هذا الخطاب اللغوي يمكن تحليله من جانبين، فالجانب الأول يبرز أن المخرج أراد أن يظهر حجم التضحية التي قامت بها المرأة الجزائرية، والتي كانت مستعدة لتعريض ابنها للخطر في سبيل تنفيذ العمليات الفدائية ضد المستعمر الفرنسي، فإقحام الطفل في عملية خطيرة جدا لتجاوز حاجز أمني، يعكس التضحية الجلية والإيثار الكبير الذي تقدمه الأم الجزائرية للوطن، فهي مستعدة للتضحية بابنها

ونفسها في سبيل تحرر الوطن من المستعمر الغاشم، فحب الوطن عند المرأة الجزائرية طغى على مشاعر الأمومة لديها.

– لكن من جانب أخر لهذه اللقطة فالمخرج لم يعرض عمق الأذى الذي تعرضت له هذه المرأة، كما أنه لم يعطي مبرر درامي يدعم ويبرر الخطوة التي اتخذتها والتضحية التي تقدمها، ما يضع هذه الأم في وضع سلبي، كأم سيئة تضحي بابنها مقابل تنفيذ أوامر الجبهة التي تنتمي إليها.

–والباحثة تميل إلى الطرح الثاني، ففي قوانين الحرب لا وجود للتفرقة بين المرأة، الرجل، الطفل، الشيخ، الكل داخل هذه الحرب مجبرا أو بإرادته، فإشراك المرأة والطفل وتواجدهما في ساحة المعركة أمر وارد وطبيعي جدا، لكن إذا ما عمد الفيلم إظهار هذه الفئة كضحية، وكفئة مستغلة من طرف واحد فقط ونقصد هنا –جبهة التحرير الوطني– في حين غياب كلي لها في الطرف الأخر–المستعمر الفرنسي، فإننا نسلم بقصدية المخرج في إظهار العنف في طرف واحد، خاصة إذا علمنا أن إشراك الطفل والمرأة الأجنبية جاء في سياق عرضهم كضحية لعنف جبهة التحرير الوطني فقط دون أي سياق أخر. ما يؤكد من الطرح الثاني لتحليل هذه اللقطة.

–فيما يبقى إشراك الطفل في هذه العملية بتزكية من جبهة التحرير الوطني، يحيلنا إلى حقيقة أن:

– إصرار المخرج على إظهار الجبهة –التي مثلها جعفر هذا المشهد–، بمظهر اللاإنساني باستغلال ضعف الأم والطفل معا، وعنف تنظيم جبهة التحرير الوطني، أين وافق جعفر على طلب المرأة باصطحاب ابنها معها، دون مراعاة للمصاعب والمخاوف التي قد تعتريها في تلك العملية، ويؤكد هذا الطرح اللقطة الأخيرة من هذا المقطع، أين خص جعفر هذه الأم بالدعاء لحمايتها، لأنه يدرك صعوبة مهمتها.

❖ **<u>التحليل التضميني للمقطع الخامس:</u>**

في هذا المقطع سرد المخرج تفاصيل العمليات التي قامت بها النسوة الثلاث، انطلاقا من عبورهن لحواجز تفتيشية مختلفة، يقدم كل حاجز تفتيش رسالة ضمنية محددة.

– تحيلنا القراءة التضمينية للقطات الأولى لحاجز التفتيش، الذي تمر عليه الفتاة المكلفة بتفجير الحانة، إلى الحصار والظلم الذي تعرض له الشعب الجزائري، حيث نجد على جهتي الحاجز الأسلاك

الشائكة جنديان فرنسيان يمثلان القوة المتحكمة في الوضع والتي تفرض سيطرتها، وفي المقابل نجد في الجهة الأخرى الجبهة المستضعفة التي تخضع لقوانين المستعمر.

-المخرج يدعم مرة أخرى رؤيته للمعاملة الإنسانية التي تبديها فرنسا للمرأة الجزائرية، فحتى بعد عرض المقطع الذي ساهمت فيه المرأة التي عبرت الحاجز التفتيش دون التعرض لها، في مقتل الشرطي الفرنسي، يكرر المخرج نفس اللقطات ولو بطريقة خاطفة، التي تظهر المرأة تمر عبر الحاجز دون أي تضييق، في حين يفتش الرجل ويطالب باستخراج وثائقه، ويدعم المخرج هذا الطرح في المقطع الموالي، حين يتنكر جعفر وأعضاء من جبهة التحرير الوطني- فوتوغرام (14)- بالحايك النسائي، من أجل التنقل بحرية واسعة أمام العسكر الفرنسي، ما يدل على أن المرأة الجزائرية لا تتعرض لمضايقات من الجنود الفرنسيين.

-فوتوغرام(*14*) *استخدام الحايك للتنكر.*

المرجع: لقطة مستخرجة من فيلم معركة الجزائر.

-الجنديان الفرنسيان يوقفان شيخاً مسناً ويطلبان منه استخراج وثائقه التي يتبين أنه نسيها، يحاول الشيخ طلب الرجوع للبيت وإحضارها، لكنهما يمنعانه ويتم توقيفه من طرف الشرطة، بعد منع كل المارة من العبور، يوظف المخرج موسيقى تصويرية عالية توحي بالخطر، ثم ينقلنا مباشرة بلقطة مقربة وزاوية

غطسية لوجه الفدائية المكلفة بتفجير المقهى الفرنسي، أراد المخرج من خلال لقطة مقربة لوجه الفدائية **فوتوغرام (15)**، التركيز على إبراز ملامح الشخصية وردة فعلها تجاه هذا الموقف، فقد نقلت نظراتها الحادة للجنديان حقد كبير ورغبة في الانتقام، كما نقلت استيائها من معاملة الجنود للشيخ المسن.

- فوتوغرام (15) :يوضح نظرة الحقد للجندي الفرنسي.

المرجع: لقطة مستخرجة من فيلم معركة الجزائر.

- عند حاجز التفتيش يقف جميع المارة ينتظرون دورهم للعبور، رغم محاولات عديدة من شاب مضطر للذهاب يقدم أوراقه للجندي لكن هذا الأخير يرمي الأوراق ويمنعه من العبور، وظف المخرج اللقطة رمي الجندي الفرنسي لبطاقة هوية الشاب الجزائري على الأرض: لتدل على الاهانة التي يتعرض لها الشعب الجزائري في وطنه، فالبطاقة التي تثبت انتمائه لهذا الوطن وأحقيته به، ترمى من طرف الجندي الفرنسي الذي لا يؤمن بهذا الانتماء، ويؤكد على سلطة ووصاية فرنسا على هذا الشعب، يرافق هذه اللقطات خلفية موسيقية تتمثل في دقات متباطئة توحي بالخطر، وظفها المخرج لزيادة التأثير على المشاهد الذي يتتبع مسار الفدائية التي تحمل القنبلة في هذا المسار.

-الفدائية المكلفة بتفجير المقهى تعتذر من المارة، وتهم بالنزول من الدرج بخطوات ثابتة وهادئة، واستخدم المخرج لقطة خصرية بزاوية غطسية توحي بعظمة الشخصية والتي تعطي لها نوع من هيبة

والثقة، وتذكر الباحثة .." أنه بالإضافة إلى المظهر الخارجي للفدائية كان يتوجب عليها التحلي بعدة صفات تخولها للقيام بمهامها على أكمل وجه، فالصمود والصلابة والاعتزاز بالنفس والإيمان الراسخ الذي لا تزعزعه المتاعب والأخطار،لاتهاب الموت في سبيل وطنها، كلها صفات جعلها لاتهاب الموت وتقوم بتكرار عمليات أخرى" (بكرادة، 2017-2018، الصفحات 77-78). الفدائية المكلفة بتفجير المقهى الفرنسي والتي تحمل القنبلة في قفتها مباشرة، بعد اعتقاد الجنود بأنها فرنسية.

-أبرز المخرج في هذا المقطع سياسة فرنسا في معاملة الجزائريين، فبعدما سمح لامرأة فرنسية وزوجها عبور الحاجز بكل احترام، سمح للفدائية الجزائرية لاعتقادهم أنها فرنسية.

-فوتوغرام (*16*):*عبور الفدائية لحاجز التفتيش.*

المرجع: لقطة مستخرجة من فيلم معركة الجزائر

الفدائية المكلفة بتفجير وكالة الطيران تمشي وسط سوق شعبي رفقة ابنها، ينقل لنا المخرج من خلاله بعض خصائص المجتمع الجزائري التي تتمثل في الأسواق الشعبية، مرفقا هذه اللقطة بصوت موسيقى تنبع من المزمار والتي تعطي نوع من الحميمية للقطة، وتعبر خاصة عن هوية المجتمع الجزائري، يوظف المصور حركة الترافلينغ للتتبع مسار الفدائية وشد انتباه المشاهد نحو هذه الشخصية، بلقطة صدرية يبرز المخرج ملامح وجه الفدائية التي توحي بالقلق عند اقترابها لحاجز التفتيش الفرنسي، وتساهم الموسيقى التي يوظفها المخرج في هذه الأثناء إلى زيادة التوتر وتعميق مضمون الصورة،

والتي تشكل دقات إيقاعية متباطئة توحي بالخطر، تجعل المشاهد ينغمس في هذه اللقطة وهو يتتبع ماذا سيحدث، ثم تساهم اللقطة المقربة في نقل ملامح الخوف والاضطراب البادية على وجه المرأة وهي تنتظر دورها في العبور، فعلى العكس الفدائية الأولى التي عبرت الحاجز بكل الثقة لأنها تمثل المرأة الفرنسية بدرجة كبيرة، كان الخوف والقلق يسيطر على هذه الفدائية، فوتوغرام (*18*) أولا لأنها تصطحب ابنها معها، وثانيا أنه وبالرغم من تنكرها بالزي الأوروبي وتخليها عن كل ما يرمز للمرأة الجزائرية من الحايك والحلي الفضية الشعر الطويل– كما شاهدنا في المقطع السابق–، فهي لا تشبه المرأة الفرنسية–حسب رؤية المخرج–، صاحبة البشرة البيضاء، صغيرة السن والتي مرت من أمامها بكل أريحية، فحتى الجندي الفرنسي لم ينتبه أنها فرنسية وتكلم معها بأسلوب فض.

– فوتوغرام *(17) الاستعانة بالطفل من أجل عبور حاجز التفتيش.*

المرجع: لقطة مستخرجة من فيلم معركة الجزائر.

– وفي اللقطة الموالية تظهر الفدائية مرتاحة بعد عبورها نقطة التفتيش بسلام، فور وصول الفدائية للحي الأوروبي يتوقف صوت موسيقى المزمار التي ترمز للهوية الجزائرية، فالبنسبة للمخرج هنا تنتهي الحدود الجزائرية، كما تتوقف دقات الخطر التي وظفها المخرج في اللقطة السابقة دلالة على نجاح الفدائية في مهمتها الأولى وهي عبور حاجز التفتيش، وتعوض بصوت السيارات الذي يوحي بمظاهر التمدن والتحضر للجانب الفرنسي.

- **فوتوغرام (*18*)*يظهر ملامح الخوف عند الفدائية أثناء عبورها حاجز التفتيش.***

المرجع: لقطة مستخرجة من فيلم معركة الجزائر.

-بحركة ترافلينغ وبلقطة نصف جامعة تظهر الفتاة الأصغر سنا المكلفة بتفجير الحانة الفرنسية، وهي التي غيرت مظهرها كليا بحيث يصعب جدا تميزها عن فتاة فرنسية حقيقية، فملامح المرأة الفرنسية في هذه الفدائية لم تتجسد في لباس فقط، بل عكسها المخرج من خلال صغر السن المرح والابتسامة، تمشي الفدائية بكل ثقة وسط نقطة التفتيش الفرنسية، يوقفها جندي فرنسي ليتكلم معها ويعاكسها ضننا منه أنها فرنسية. "فجبهة التحرير الوطني عمدت على استقطاب طاقات نسائية شابة، خاصة تلميذات الثانويات اللواتي كان لديهن مظهر يشبه الأوربيات، ونظمن في خلايا لتقمن بالعمليات الفدائية وهذ الإبعاد الشبهة عنهن ، مما يسهل عليهن التنقل بكل حرية في المدينة دون الخضوع للتفتيشف تنفذن العمليات بكل نجاح. (بكرادة، 2017-2018، الصفحات 77-78) .

-ركز المخرج من خلال هذا المقطع على مجموعة من الأفكار يمكن استخراجها من خلال دلالات اللغة السينمائية الموظفة فيه:

– سياسة القمع التي تنتهجها فرنسا في معاملة الجزائريين، وبالأخص المسنين حيث كرر المخرج لقطة تفتيشهم التعسفي من خلال نقطتي العبور التي تجاوزتها الفدائيات.

– معاملة المرأة الجزائرية بأسلوب إنساني نوعا ما، فهي التي تعبر حواجز التفتيش دون التعرض لها.

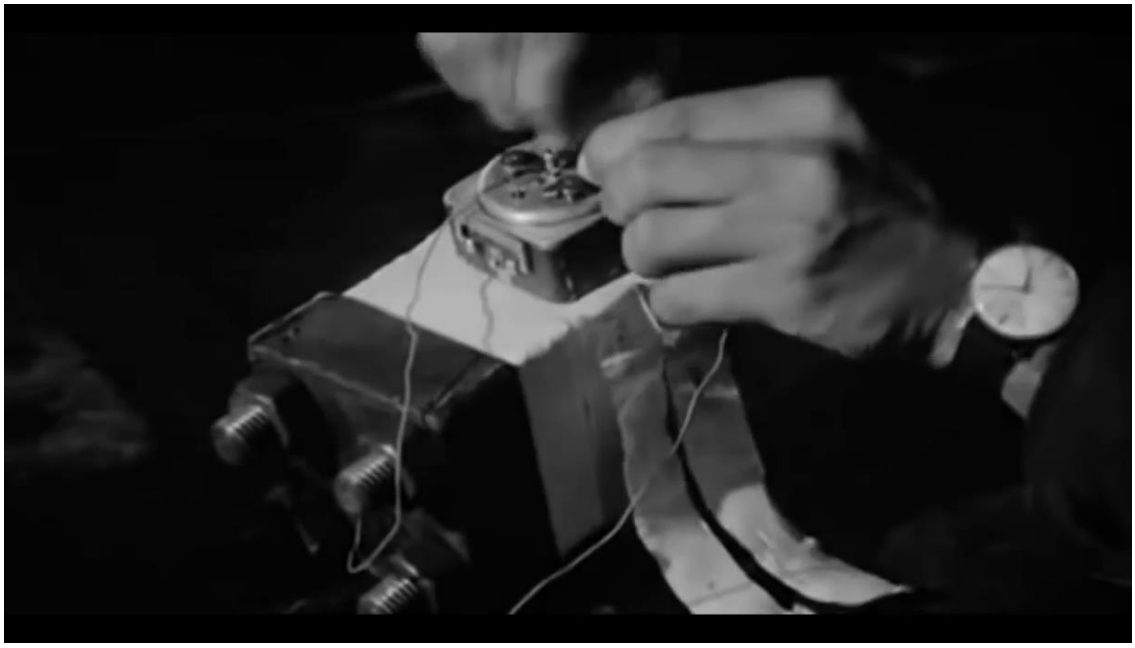
– المخاطر التي واجهتها الفدائيات الثلاثة من أجل تنفيذ المهام الموكلة إليهن.

–تحدي المجاهدة الجزائرية التي تحمل قنبلة وتعبر بها أخطر نقاط التفتيش مواجهة الموت بكل شجاعة.

–وعي المرأة الجزائرية وثقافتها التي تتجلت فب إتقانها للغة الفرنسية.

التحليل التضميني للمقطع السادس:

– فوتوغرام (*19*)*إعداد القنبلة*.



المرجع: لقطة مستخرجة من فيلم معركة الجزائر

– يظهر من خلال **الفوتوغرام (*19*)**، لقطة مقربة جدا ليدين شخص ما يقوم بإعداد قنبلة، ركز المخرج في بداية هذا المقطع على القنبلة التي تدل على الخطر، ثم يظهر وجه الطيب–كما ذكره جعفر حين أعطى التعليمات للنسوة الثلاثة– شاب ثلاثيني يرتدي نظارات يدل مظهره أنه متعلم، يعمل

بدقة وبتركيز تام على إعداد القنبلة، وقد وظف المخرج في هذا المقطع عدة لقطات مقربة متتالية تظهر وجه الطيب، يديه، والقنبلة على التوالي، تساهم هذه اللقطات في التأثير العاطفي للمشاهد، ويميز هذه اللقطات الصمت الشديد وغياب أي حوار. حيث يساهم الصمت في تقوية المشهد وإضفاء حالة من الغموض والقلق، تجعل المشاهد يشارك في هذه اللقطة بكل حواسه ويتتبع سير هذه العملية، يخترق هذا الصمت الشديد صوت دقات الساعة الموصولة بالقنبلة، التي تجعل المتلقي يقترب أكثر من القنبلة حيث وضع الجو العام لهذه اللقطة المشاهد في إطار هذه العملية، ما سيدفعه لمتابعة سير القنبلة؟ وأين ستنفجر؟ ومن تستهدف؟ يصور هذا المقطع تحت إضاءة خافتة جدا، تركز فقط على القنبلة فيما يعم الظلام المكان وتدل والإضاءة الخافتة الظلام على سرية وخطورة المهمة داخل فضاء مغلق لضرورة تفرضها سرية المهمة.

–وبلقطة متوسطة، لتظهر الفتيات الثلاثة التي أوكلت لهن الجبهة مهمة التفجير، وسط مستودع مليء بالخردوات، يترقبن في صمت الطيب وهو يقوم بإعداد القنبلة، كما هو موضح في **الفوتوغرام** (***19***)، ثم بلقطة مقربةتظهر ملامح الخوف والاضطراب البادية على وجوه النسوة وهن يتبعن مراحل تجهيز القنبلة.

– فوتوغرام (*20*): *الفدائيات الثلاثة في انتظار تجهيز القنبلة.*

المرجع: لقطة مستخرجة من فيلم معركة الجزائر.

–فوتوغرام (*21*) يظهر ملامح الخوف والاضطراب البادية على الفدائيات الثلاثة.

المرجع: لقطة مستخرجة من فيلم معركة الجزائر.

–بعد الانتهاء من إعداد القنبلة تتقدم الفتاة الأولى المكلفة بتفجير المقهى نحو الطيب الذي يضع القنبلة في القفة، ثم ويسلمها للفدائية الأولى، في لقطة مقربة ترصد الطيب وهو يودع ويودعها بابتسامة وبملامح توحي بالتشجيع، تتجه الفدائية التي تحمل القفة تحوي على القنبلة بكل ثقة للخروج من المستودع، تفتح الفتاة الباب وتنظر إلى شخص كان يرتب الصناديق ليشر لها برأسه للذهاب.

–يعكس هذا المقطع الروح الجماعية التي ميزت الثورة التحريرية الجزائرية، من خلال التفاف شريحة واسعة من الشعب حول جبهة التحرير الوطني، فيتشارك في هذه العمليات ثلاثة فتيات من فئات عمرية مختلفة، شاب ثلاثيني وكذا طفل لا يتجاوز سن الخمسة العشرة، – ثقة جبهة التحرير الوطني في الفدائيات الثلاثة لتوكيلهن بمهام خطيرة مثل هذه والتي تعكسها نظرات الطيب التشجيعية للفدائيات. "فأثناء معركة الجزائر كان تعداد سكان المدينة يقارب000 .300 جزائري يطوّقهم 30000 عنصراً من جنود ودرك وشرطة، أي ما يعدل عسكري واحد لكل مدنيين راشدين من الذكور .أماجبهة التحرير الوطني التي كان يبلغ تعداد رجالها المسلّحين500 رجلا، وكانت النساء تسدّ ذلك الفراغ، وبلغ

تعداد عمليات وضع القنابل من طرف النساء وحدهنّ وبمرافقة أحد المجاهدين ثلثي العمليات، وأكثر من ذلك فإن بعضهن قمن بقيادة الكفاح المسلّح في المدينة. لكنه تم القبض على نصف عدد المناضلات وحُكم عليهن بأشّد العقوبات في السجن، كما تم تعذيب الكثير منهنّ." (بالي، 2014، صفحة 19).

– تصوير للجو العام للشارع الأوروبي يبرز سيارات تسير في الطريق العامة، جو من التحضر والأمان يطبع الحي، تدخل الفدائية الأولى للمقهى الفرنسي المكلفة بتفجيره، تراقب المكان يمينا ويسارا، تتجه صوب البائع، أين يترك لها رجل فرنسي مكانه، في لقطة يبرز لنا المخرج فيها المكانة التي تحظي بها المرأة في المجتمع الغربي.

– وبزاوية بانورامية تنقل لنا الكاميرا من مجال رؤية الفدائية، مجموعة من المدنيين الفرنسيين المسالمين داخل المقهى، يحتسون القهوة بكل طمأنينة، وظف المخرج الحركة البانورامية التي تعطي للمشاهد نظرة عامة على المكان.

– فوتوغرام (*22*) ***مراقبة الفدائية للمقهى.*** – فوتوغرام (*23*) ***مجال رؤية الفدائية.***

المرجع: لقطات مستخرجة من فيلم معركة الجزائر

– تقترب الكاميرا بلقطة مقربة لوجه فتاة فرنسية تتحدث وتبتسم مع شاب، ثم لقطة مقربة أخرى لطفل صغير لا يتجاوز3 سنوات وهو يتناول المثلجات بكل براءة، بعدها تركز الكاميرا على الفدائية وهي تنظر للطفل ثم إلى الساعة الحائطية التي تشير إلى 6.30 التي تدل على اقتراب وقت تفجير القنبلة، يرافق هذه اللقطات أصوات ضحكات وموسيقى تتعالى في المقهى، ثم تقترب الكاميرا من فتاة مبتسمة تتحدث مع أصدقائها، طفل صغير يتناول المثلجات، من خلال طريقة تصوير هذه اللقطات يضع المخرج المشاهد وسط الأحداث، ليتقمص دور الفدائية التي يرينا المخرج من خلال مجال رؤيتها الصورة السابقة الذكر– **الفوتوغرام (23)**– فقد يتوافق المشاهد الجزائري مع قرار الفدائية في مواصلة تنفيذ العملية، فيما يشكل للمشاهد الأجنبي هذا القرار إرهابا عنيفا فلا وجود لمبرر لتفجير المقهى مع تواجد كل هؤلاء المدنيين، لتنتقل الكاميرا بحركة بانورامية من الأعلى إلى الأسفل وتصور رجل الفدائية بلقطة مقربة جدا وهي تدفع الحقيبة أسفل الكرسي ثم تكمل مشروبها وتهم بالخروج.

–غرض المخرج من هذه اللقطات المتتالية، هو إبراز غياب الجانب الإنساني العاطفي عند الفدائية الجزائرية، وطغيان الجانب العسكري الذي لا يؤمن بالرحمة، حيث يتفاجئ المشاهد في اللقطات الموالية بعد سلسلة اللقطات المقربة على وجوه الأشخاص المتواجدون بالمقهى، والتي ركزت بالأخص على الطفل الصغير والشابة، بعدم اكتراث الفدائية للمشاهد البراءة والسلم التي رأتها، مباشرة يصور المخرج إصرار الفدائية ومواصلتها تنفيذ العملية الموكلة لها، بوضع القنبلة على الأرض ودفعها برجلها تحت الكرسي، دون شفقة وأي تأنيب ضمير أو تردد، تخرج الفدائية من المقهى دون أن تنظر حولها أو تعيد النظر خلفها.

– بلقطة صدرية تبرز الفتاة العشرينية داخل الحانة المكلفة بتفجيرها، ثم بلقطة نصف جامعة يظهر مجموعة من الأشخاص من مختلف الأعمار مراهقين نساء رجال، يرقصون على أنغام موسيقى فرنسية حماسية، حيث يعبر الرقص عن الفرح الحب التعلق بالحياة، السعادة والمرح، ثم ينقل لنا المخرج من خلال وجهة نظر الفدائية وهي تراقب الحضور، بلقطات مقربة متتالية لوجوه المتواجدين داخل الحانة وهم مبتسمين.

- فوتوغرام (*24*): *الحانة كما تراها الفدائية.*

المرجع: لقطة مستخرجة من فيلم معركة الجزائر.

- أراد المخرج أن ينقل لنا من خلال توظيف لقطة نصف جامعة تصف الجو العام بالحانة، أن يبعث برسالة مفادها أن هؤلاء المدنيين المسالمين المنشغلين في حياتهم خاصة، هؤلاء أنفسهم المستهدفون من العملية التفجيرية التي ستنفذها الفدائية الجزائرية، فالمشاهد الجزائري قد يضع مبررات لهذا المشهد يفرضها عليه انتمائه القومي الوطني، وإيمانه بالمبدأ الذي أشعل فتيل الثورة التحريرية،" أن ما أخذ بالقوة لا يسترد إلا بالقوة"، أما بالنسبة للمشاهد الأجنبي الذي يتلقى هذه المشاهد في سياق مرجعتيه الثقافية وانتماءاته الغربية، فهو لا يرى مبرر فعلي لهذه العمليات التي تضع المقاومة الجزائرية في السياق الإرهاب الجزائري، الذي سعى لمقاومة الاستعمار الفرنسي بطرق إرهابية، وهو نفس التوجه الذي اتبعه المخرج الإيطالي في أغلب مشاهد الفيلم، فلا وجود لجندي فرنسي، ولا شرطي، لا لأي فئة، يشكل استهدفها بالتفجير أمر طبيعي في قوانين الحرب العادلة.

-وفي لقطة صدرية تظهر الفدائية وهي تنسحب للوراء متظاهرة بالرقص، وملامح الخوف بادية على وجهها، تهم بالخروج دون أن تنتبه وراءها تاركة الحقيبة خلف إحدى النباتات وسط الحانة.

– بنفس المبدأ الذي اعتمد المخرج في تصوير العمليتين السابقتين في الحانة والمقهى، يواصل المخرج تصوير عملية تنفيذ التفجير داخل وكالة الأسفار الفرنسية، لقطة تظهر دخول الفدائية لمقر وكالة الأسفار الفرنسية وتتوجه إلى كرسي الانتظار، بعدها بحركة الزوم، التركيز على رجل المرأة وهي تدفع بالحقيبة التي تحوي على القنبلة تحت الكرسي. الفدائية المكلفة بالتفجير الوكالة وهي تنظر إلى مجموعة من الفرنسيين الذين ينتظرون موعد رحلاتهم، ثم إلى الساعة الحائطية تركز الكاميرا على ساعة أمامها لوحة باريس.

– لم يكتفي المخرج بعرض تفاصيل العمليات الفدائية التي نفذتها المجاهدات الثلاث فحسب، بل نجده مرة أخرى يعود للمقهى ليصور مجموعة من اللقطات التي تنقل التفاصيل واللحظات الأخيرة داخل المقهى، قبل انفجار القنبلة والتي نوردها في الفوتوغرامات التالية:

– فوتوغرام (*25*) *التركيز على زمن انفجار القنبلة*.

المرجع: لقطة مستخرجة من فيلم معركة الجزائر.

–فوتوغرام (*26*): *يظهر لقطة مقربة لشاب متواجد بالمقهى.*

المرجع: لقطة مستخرجة من فيلم معركة الجزائر

–فوتوغرام رقم(*276*): *يظهر لقطة مقربة لفتاة متواجدة بالمقهى.*

المرجع: لقطة مستخرجة من فيلم معركة الجزائر

-فوتوغرام رقم(*28*) : *يظهر التركيز على ملامح الفرح.*

المرجع: لقطة مستخرجة من فيلم معركة الجزائر.

- فوتوغرام (*29*) *التركيز على ملامح السعادة البادية على وجه النادل بالمقهى.*

المرجع: لقطة مستخرجة من فيلم معركة الجزائر.

-فوتوغرام رقم (*30*) :لقطة مقربة تظهر براءة الطفل.

المرجع: لقطة مستخرجة من فيلم معركة الجزائر.

–ثم تخرج الكاميرا إلى الفضاء الخارجي وتصور بلقطة عامة الشارع لحظة انفجار القنبلة. – مع توظيف المخرج لموسيقى الخوف والترقب.

فوتوغرام رقم(*31*) :*المقهى لحظة إنفجار القنبلة.*

–المرجع: لقطة مستخرجة من فيلم معركة الجزائر

-أعطى المخرج أهمية قصوى للعمليات الفدائية التي نفذتها المجاهدات في معركة الجزائر، فقد خصص لها مدة زمنية تصل إلى 15د مقسمة على المقاطع الآتية:

1-- بداية بشرح خطة الجبهة التي عملت على إشراك المرأة وتنكرها بالزي الأوربي.

2- عبور الفدائيات لحواجز التفتيش حيث صور كل مقطع على حدا.

3- نقل تفاصيل تجهيز القنبلة من طرف الطيب.

4- تصوير عمليات التنفيذ الثلاثة في المقهى والحانة والوكالة.

5- وصولا إلى نقل مخلفات هذا التفجير الذي مس العديد من المرافق العامة الفرنسية.

نقل المخرج في هذا المقطع مخلفات التفجير للمرافق الفرنسية العامة، والتي تمثلت بالدرجة الأولى في الخسائر البشرية الكبيرة التي راحت ضحية لهذا التفجير، فقد ركز على اللحظات الأخيرة للمرة الرابعة على وجوه المدنيين المسالمين، وتكرار عرض نفس الصور وبالنفس اللقطات القريبة التي تأثر عاطفيا على المشاهد، يعطي تفسير واحد هو نظرة المخرج التي يجرم فيها العمليات الفدائية الجزائرية التي نفذتها جبهة التحرير الوطني، على يد المرأة الجزائرية والتي وضعت في سياق الأعمال الإرهابية ضد المدنيين والعزل. فالمخرج لم يكن موضوعي في نقله للأحداث، وقد أثر اتجاهه الايدولوجي بشكل كبير جدا على مشاهد الفيلم وطريقة تصويرها والبعد الدلالي لها، فإذا عدنا إلى دافع جبهة التحرير الوطني لإتباع هذا المسار الانتقامي- حسب ما ورد في الفيلم-، نجده التفجير الذي قام به الشرطي الفرنسي في أحد أحياء القصبة، ما يفرض علينا عقد مقارنة بين المقطعين المتعلقين بتفجير الفدائيات للمرافق الفرنسية العامة، وكذا تفجير الشرطي الفرنسي لأحد أحياء القصبة، من أجل استجلاء واستنتاج تأثير طريقة تصوير الأحداث في خلق دلالات ضمنية معينة، تعكس الايدولوجيا التي أتبعها المخرج، وتؤكد الطرح الذي سبق ذكره:

-جدول (8): *يوضح المقارنة بين مقطعي التفجيرات.*

	-تفجير الشرطي في أحد أحياء القصبة.	**- تفجير الفدائيات لمرافق فرنسية عامة**
-مدة العرض.	3د	10د

–الزوايا واللقطات الموظفة.	– نصف جامعة.	– مقربة.
أسباب التفجير.	–الانتقام من سلسة العمليات التي قام بها الفدائيون ضد مراكز الشرطة الفرنسية.	– الانتقام من تفجير أحد أحياء القصبة.
الموسيقى.	–حزينة.	–حزينة.
الخسائر.	–مادية وبشرية.	–بشرية بدرجة أكبر.

المرجع: إعداد الباحثة.

–من خلال هذا الجدول الذي يوضح مقارنة في السرد الفيلمي للمقطعين الأول المتعلق بتفجير الشرطي الفرنسي، والتفجير الثاني الذي نفذته الفدائيات الثلاثة. نلاحظ تباين كبير في طريقة التصوير بين المقطعين حيث في المقطع الأول نجد فق5 لقطات مقربة لبعض مخلفات التفجير، فيما نرصد 15 لقطة قريبة في تصوير المشهد الثاني، والذي ركز على الملامح البريئة للضحايا، فيما كانت أسباب التفجير الأول هي الانتقام من بعض العمليات الفدائية، وأسباب التفجير الثاني هي أيضا الانتقام من تفجير في أحد المنازل بالقصبة، ركز المخرج أيضا في التفجير الأول على الخسائر المادية أكثر من البشرية، بينما في التفجير الثاني فقد اخذ المخرج الوقت الكافي لشرح العملية والمستهدفين منها والخسائر البشرية الكبيرة، ولم يتعرض المخرج إلى تفاصيل التفجير الأول والمستهدفين منه.

–في الأخير يمكن القول أن هذا المقطع كان سيشكل واحد من أهم المقاطع التي تعبر عن نضال المرأة الجزائرية وشجاعتها في مواجهة العدو، وقدرتها على تحمل المصاعب والتضحية من أجل الوطن بالغالي والنفيس، إلا أن الأسلوب والخط الذي اتبعه المخرج في نقل هذه العمليات الفدائية–كما ذكرنا سابقا– جعلها تسيء لنضال ومقاومة المرأة الجزائرية أكثر مما تخدمه.

❖ **التحليل التضميني للمقطع السابع:**

من خلال هذا المقطع يبرز لنا المخرج نهاية تنظيم الجبهة، والقضاء على كل رؤوسها بعد القبض على جعفر والعربي بن مهيدي، ليأتي دور علي لابوانت وزملائه المتبقون.

–يدخل علي لابوانت إلى غرفة يتواجد بها عمر الصغير الذي كان يقرأ الجرائد فوق الطاولة، في جو حزين بإضاءة خافتة جدا وخلفية موسيقية حزينة جدا، دلالة على الوضع الذي ألت إليه جبهة التحرير الوطني يخيم الحزن والهدوء على الغرفة، بينما تتعالى أصوات أطفال صغار يدرسون من الغرفة

الثانية، يدل توظيف المخرج لهذا المؤثر الصوتي، بأن جبهة التحرير الوطني التي لم يبقى منها إلا علي لابوانت في الغرفة الأولى، الذي لا يزال يخطط لمقاومة ومحاربة العدو، كي يضمن لهؤلاء الأطفال حياة كريمة ومواصلة نهج المقاومة، ثم نجد عمر الطفل الصغير المتعلم في الغرفة الخطأ، فبدل تواجده مع الأطفال في الغرفة الأخرى نجده في اجتماع مع علي لابوانت.

– تظهر الفتاة التي كلفتها الجبهة بتفجير البار، للمرة الثانية في الفيلم بعد قيامها بعملية التفجير، تكتب على آلة الرقن ينادها علي لابوانت: **حسيبة؟؟** في هذه اللحظة يكتشف المشاهد اسم هذه الفدائية وانطلاقا من أن الفيلم يجسد أحداثا تاريخية حقيقية، مستنبطة من مذكرات المجاهد ياسف سعدي تم تصوريها في قالب نصف تسجيلي، يكتشف المشاهد أن هذه الفدائية التي وظفتها جبهة التحرير الوطني في تفجير المقهى هي نفسها **الشهيدة حسيبة بن بوعلي**، واحدة من أبرز المناضلات في صفوف جبهة التحرير الوطني، وقد كان لها دور فعال في نضال السياسي والعسكري ضد الاستعمار الفرنسي، انضمت سنة 1955 إلى صفوف الثورة التحريرية وهي في سن السابعة عشر كمساعدة اجتماعية، ولكن نشاطها الفعال برز سنة 1956 حين أصبحت عنصرا نشيطا في فوج الفدائيين الذين شكلوا شوكة في حلق البوليس الفرنسي والمكلفين بصنع ونقل القنابل، واستغلت وظيفتها بمستشفى مصطفى باشا للحصول على المواد الكيماوية التي تساعد في صنع المتفجرات، وكان لها رفقة جماعة من زملائها– دور كبير في إشعال فتيل معركة الجزائر خاصة بعد التحاقها نهائيا بالمجاهدين بحي القصبة ومغادرتها بيتها العائلي نهائيا في أكتوبر1956 بعد اكتشاف أمرها. (لوينسي و وآخرون، 2010، صفحة 415)هنا نطرح العديد من التساؤلات لماذا لم يكشف الفيلم منذ البداية عن هذه الشخصية؟ كيف للفيلم أن يقحم شخصية ثورية مهمة كحسيبة بن بوعلي دون إعطائها أي قيمة فنية؟ أو تقديمها للجمهور بشكل يليق بمقام الشخصية؟ محاولة الإجابة عن هذه الأسئلة تحلينا إلى بعض القراءات:

– ربما لم يتسع البناء السردي لأكثر من ثلاث شخصيات رئيسية فاعلة في الفيلم على غرار علي لابوانت، جعفر، والجنرال ماثيو، فإشراك شخصية نسائية أخرى في البطولة يخلق نوع من التشويش على المشاهد لكثرة الشخصيات البطلة فيه.

–تركيز المخرج على الشخصيات الرجالية في الفيلم، وعدم الاهتمام بالأدوار الرئيسية للمرأة الجزائرية، وقد جاء إقحام الفدائيات الثلاثة في الفيلم كضرورة تفرضها الحقائق التاريخية التي انطلقت منها

أحداث الفيلم لا غير. فقد بقيت أسماء الفدائيات مجهولة حتى المشهد الأخير للفيلم حيث يتضح أن الفتاة العشرينية التي يلقى عليها القبض مع قائد الجبهة جعفر هي –زهرة ظريف–، فيما لما لم يتتبع المخرج النهاية التي ألت إليها الفدائية الثالثة التي مثلت دور، وهو ما يوجه الباحثة لتبني الطرح الثاني الذي يقر بعدم اهتمام المخرج بالمرأة قي الفيلم.

– فوتوغرام (32) *اجتماع علي وزملائه لتقسيم المهام.*

المرجع: لقطة مستخرجة من فيلم معركة الجزائر.

– يجلس الجميع على الطاولة، للاستماع لحديث علي لابوانت الذي يوكل عمر بمهمة تفجير، يركز بعدها المخرج بلقطة مقربة تظهر وجه عمر الصغير وهو مبتسم، دلالة على فرحته بهذه المهمة، ويمثل عمر الصغير في الفيلم دور الطفل عمر ياسف، ويحاول المخرج من خلال نظرة حسيبة لعمر– فوتوغرام رقم 30– إيصال رسالة ضمنية توحي بالشفقة، وتعبر أنها غير راضية على إشراك الصغير في هذه المهمة، لكن اكتفاء حسيبة بالتعبير عن رأيها حول رفضها لهذه المهمة بنظرات تعبيرية فقط دون التفوه بأي كلمة، يشير به المخرج إما أن وضع الجبهة أصبح في حالة حرجة حتى تستعين بالصغير عمر لأداء مهام عسكرية، أو أراد به المخرج نقل صورة عن المرأة الجزائرية التي لا تشارك ولا تساهم في اتخاذ القرارات المصيرية التي تخص العمل الفدائي بل تكتفي بتنفيذها فقط.

–فوتوغرام (33) *نظرة حسيبة لعمر بعد تكليفه بمهمة فدائية.*

المرجع: لقطة مستخرجة من فيلم معركة الجزائر.

– يكمل علي لابوانت توزيع المهام على حسيبة ومحمود، "**ما بقى غير نعولو على رواحنا**" يدل خطاب علي لابوانت على حالة الجبهة وقرب النهاية والوضع المتأزم الذي تتخبط به، بعد إلقاء القبض على كل من جعفر والعربي بن مهيدي من طرف فرقة المضللين، يصاحب هذه اللقطات موسيقى هادئة حزينة جدا، تدعم صورة القلق والاضطراب البادية على وجوه الشخصيات الأربعة والجو الحزين الذي صور فيه هذا المشهد.

–في اليوم الموالي لهذا اللقاء تنقل لنا الكاميرا من مجال رؤية علي لابوانت، بزاوية عكس غطسية وحركة بانورامية، المنزل من الأسفل إلى الأعلى، تصف لنا حالة الهدوء والسكينة التي تعم هذا المنزل، إلا أن نظرات علي لابوانت التي تدل على القلق والاضطراب.

–يوقظ علي عمر الصغير الذي ينهض بصعوبة ثم ينهض من سريره وهو مبتسم، ينادي علي على حسيبة التي ترفع الستار ليتضح أنها تقيم في نفس الغرفة المتواجد بها علي لابوانت، ركز المخرج من خلال هذه اللقطات على البعد الأخوي الذي جمع المجاهدين، فبالنسبة لانتماء المجتمع الجزائري

الديني الإسلامي، لا يسمح لفتاة أن تقيم في نفس الغرفة مع رجل غريب، لكن الثورة التحريرية تجاوزت محظورات المجتمع التقليدي، "حيث فرضت ضرورات الكفاح والنضال تصرفات جديدة ،تمثل ت في خروج ا لفتاة إلى الشارع محجبة أوسافرة لايهم، ولكنها خرجت بدون وصي ولارقيب، تنفذ مايطلب منها عن طواعية، تسافر من مكان إلى آخر دون محرم، تلتقي بالمجاهدين وتخالطهم، فالثورة الجزائرية ثورة بحق أحدثت انقلاب افي الأفكار والآراء، فتغير بذلك المجتمع الجزائري وهذاما أكدتهالمجاهدة" يمينة روميك "المدعوة البهجة إذتقول كنت من أسرة محافظة جدا بمدينة معسكر، ولكن بعد اندلاع الثورة وانضمام أخي لها، طلب مني أن أشارك فيها ثم أصبحت أدخل وأخرج من البيت دون مرافقة أحد من أهلي وأركب السيارة مع المجاهدين لتنفيذ ما يطلب مني، إما بإيصال إلى الجبل أوالقيام بنقل الأخبار، بل وكنت أسافر عن طريق الحافلة بمفردي من معسكر إلى وهران لنقل الأسلحة إلى الفدائيين"، (بكرادة، 2017–2018، صفحة 76). كما أكدت أن المجاهدات كن يضطررن للمبيت مع الأخوة المجاهدين في نفس البيت.

– يدخل محمود وبيده مائدة فطور، يأخذ كل من عمر وحسيبة فنجال القهوة، حسية تسأل محمود عن حال زوجته فيجيبها بأنها بخير، ليؤكد المخرج مرة أخرى من خلال اهتمام حسبية بزوجة محمود، على التآخي والمودة التي تربط بين المجاهدين وعائلاتهم.

– يسمع صوت طلقات نارية، يسرع الكل إلى المخبأ الموجود داخل الغرفة، ثم بحركة بانورامية تظهر في الصورة فتيحة زوجة محمود وهي تحاول ترتيب المكان وإخفاء أي دليل على وجود علي وزملائه داخل الغرفة، وملامح الخوف والارتباك الشديد بادية عليها، ثم تستلقي على السرير الموجود أسفل المخبأ وتتظاهر بأنها نائمة وأنفاسها تتصاعد من شدة الخوف. يحاول المخرج من خلال هذه اللقطات إبراز دور المرأة الجزائرية المتمثلة في زوجة محمود والتي بالرغم من حالتها المرضية تحاول بكل ما تستطيع إخفاء أي دليل على تواجد علي وزملائه داخل الغرفة، وترمز حركة فتيحة زوجة محمود، داخل الغرفة الدائرية في سيمولوجيا الأشكال، إلى الحيرة الضياع وفوات الأوان، وبالفعل هذا ما تجسده اللقطة الموالية أين يدخل جندي فرنسي بلقطة أمريكية للغرفة، يوقظ فتيحة بعنف من السرير ويدفعها خارج الغرفة. والعنف الذي تعرضت له فتيحة زوجة محمود وهي حامل، وباقي سكان المنزل بإخراجهم بقوة، هي أولى عمليات التعنيف التي مارسها الجندي الفرنسي ضد المرأة الجزائرية في فيلم معركة

الجزائر، والتي صورت بصورة عارضة جدا دون تركيز المخرج على هذه الجزئية، فعدا هذه اللقطات لا تسجل الباحثة أي لقطة في الفيلم تعنف فيها المرأة.

فوتوغرام (34) *فتيحة تحاول إخفاء آثر وجود علي لابوانت والبقة.*

المرجع: لقطة مستخرجة من فيلم معركة الجزائر.

– تتوجه الكاميرا داخل المخبأ المظلم الذي يتواجد به علي لابوانت وزملائه، وبلقطة خصرية تبرز لنا ملامح الارتباك الخوف لديهم، الجنود يحاصرن الغرفة ويضعون قنابل على جدار المخبأ، ثم يصلونه بحبل طويل يمتد إلى الخارج.

–فوتوغرام رقم(35) ملامح الخوف والترقب داخل المخبأ.

المرجع: لقطة مستخرجة من فيلم معركة الجزائر.

– وبلقطة مقربة لرجل الذي أفشى عن مكان تواجد علي لابوانت، وهو يبكي وملامح الحزن والندم بادية على وجهه وهو يشاهد عملية تثبيت القنابل على حائط الغرفة.

–يحاول الجنرال ماثيو التكلم مع علي لابوانت، وطلب منه إخراج من عمر وحسيبة وإلا سيتم تفجير الجميع، يدل خطاب ماثيو على أن فرنسا تحافظ على مبادئها فهي لا تقتل النساء والأطفال رغم طورتهما في عمليات ضدها، تتوالي اللقطات المقربة لوجه عمر الصغير علي لابوانت، عند سماع حديث ماثيو الذي لا ينوي قتل عمر الصغير. رغم محاول ماثيو إقناع علي لابوانت وحسيبة بالاستسلام إلا أنهما يرفضان ذلك .

–وتشير شهادة المجاهدة زهرة ظريف حول هذه الواقعة أنه: "لما أحاط المظليون بالمنزل رقم (05) في ذلك اليوم المشهود خاطبوا حسيبة في مكبر الصوت قائلين لها بإمكانك الاستسلام والخروج لن يمسك مكروه" لقد كان أمامها الخيار لكنها ردت عليهم:

"**أفضل الموت مع إخوتي**" وقد كان عمر حسيبة يومها تسعة عشر سنة. (لوينسي و وآخرون، 2010، صفحة 418)، فالمخرج اكتفى بإدراج الجزء الأول من الحوار الذي دار بين المظلى ماثيو والشهيدة

حسيبة بن بوعلي، الذي يعطي دلالة بإنسانية الجنرال الفرنسي، لكنه لم يورد رد حسيبة بن بوعلي الذي يحمل العديد من الدلالة الضمنية التي تعبر عن شجاعة وقوة المرأة الجزائرية، وقدرة تحملها للمصائب، وهي فتاة لا تتجاوز السن التاسعة عشر من عمرها. وكذا علاقة الأخوة التي تربط المجاهدين.

- تخرج الكاميرا إلى الفضاء الخارجي لتظهر لنا سكان القصبة وهم فوق أسطح المنازل، في جو حزين جدا رافعين أيديهم إلى السماء لدعاء بنجاة لعلي لابوانت ومن معه، ما يدل على البعد الديني الذي يتمسك به سكان القصبة ويعكس التفاف الشعب حول جبهة التحرير الوطني وإيمانهم بمبادئها.

-فوتوغرام (36): *الأهالي يساندون علي لابوانت وزملائه بالدعاء.*

المرجع: لقطة مستخرجة من فيلم معركة الجزائر.

- فوتوغرام (37) *مساندة سكان القصبة*.

المرجع: لقطة مستخرجة من فيلم معركة الجزائر.

-تصوير الغرفة التي يتواجد بها علي لابوانت من الخارج، دلالة أن لا أحد سينجو من هذا التفجير والمحاصرة التامة للجنود للمنزل، ثم تعود الكاميرا لتنقل لنا اللحظات الأخيرة داخل المخبأ قبل الانفجار، محمود يضع يديه ويغطي وجهه، عمر يمسك بعلي ويختفي وراءه، حسيبة تدير رأسها نحو الأرض، علي يمسك عمر بقوة ويضمه إليه، وظف المخرج هذه اللقطات لغرض درامي من أجل شحن عاطفي لهذه الحادثة لتعاطف المشاهد مع هؤلاء الشهداء، وللتأكيد على شجاعة وقوة الشعب الجزائري الذي يمثله كل من علي لابوانت وحسيبة بن بوعلي، شاب محمود وحتى الطفل عمر الصغير الذي رفض الامتثال لأوامر ماثيو والخروج من المخبأ، وهم الذين فضلوا الصمود والموت بدل الخضوع والاستلام للمحتل.

- بلقطة مقربة تركز الكاميرا على فتيحة زوجة محمود وهي تبكي بحرقة وكذا النسوة اللاتي معها، لدلالة على الألم والحسرة التي عانت منها المرأة الجزائرية خلال هذه الحرب، والتي أوردها المخرج كحرب متساوية بين طرفين، لا حرب بين محتل ومغتصب للأرض ضد صاحب هذه الأرض، فهذا الحزن والألم على وجه فتيحة سببه حسب المخرج كلا الطرفين -جبهة التحرير الوطني، الاحتلال

الفرنسي، كما صاحب هذه اللقطات الدرامية توظيف لبكاء طفل صغير بشدة والذي يعبر في سيمولوجيا الأشخاص عن المستقبل، فبكائه يمثل صرخة لإيقاف هذه الحرب مستقبلا.

فوتوغرام (*38*): *فتيحة بعد استشهاد زوجها*.

المرجع: لقطة مستخرجة من فيلم معركة الجزائر.

– ثم بلقطة مقربة أخرى ليد الجندي وهو يسحب القنبلة.–الرجوع إلى المخبأ حيث يظهر علي يضم عمر بقوة في لقطة مقربة بزاوية غطسية، ثم تختفي الصورة تدريجيا بالضباب لحظة انفجار المنزل من الخارج وتطاير الحطام.

–وقد ظهرت المرأة الجزائرية في فيلم **معركة الجزائر** في مختلف أطوار الفيلم منذ البداية حتى النهاية، فلا يكاد يخلو مشهد من تواجد المرأة الجزائرية فيه، فبالإضافة إلى المقاطع التي تم تحليلها، نورد بعض الفوتوغرامات الواردة في مقاطع أخرى في الفيلم لم يتم تحليلها، والتي تعبر عن دور المرأة الجزائرية في الثورة التحريرية الكبرى، من خلال مساعدة المجاهدين على الاختباء في منزلها، إيصال المعلومات الضرورية لهم، حضورها في مختلف العمليات والتظاهرات التي تقوم بها جبهة التحرير الوطني، وكذا التضحيات الجسيمة التي قدمتها:

–فوتوغرام(*39*) *معاناة المرأة النفسية وهي تشاهد تعذيب احد أقربائها.*

المرجع: لقطة مستخرجة من فيلم معركة الجزائر.

–فوتوغرام (*40*): *معاناة الأم الجزائرية من سجن أحد أبنائها.*

- المرجع: لقطة مستخرجة من فيلم معركة الجزائر.

-فوتوغرام (39): *إلقاء القبض على الفدائية التي قامت بتفجير المقهى الفرنسي.*

المرجع: لقطة مستخرجة من فيلم معركة الجزائر.

- فوتوغرام رقم(41)*مساندة المرأة الجزائرية المجاهدين بالاختباء في منزلها.*

المرجع: لقطات مستخرجة من فيلم معركة الجزائر.

فقد أكدت عدة شهادات تاريخية على قيام المرأة بهذا الدور المهم من خال المجازفة بأمنها وحياتها في مقابل إخفاء المجاهدين خدمة للثورة التحريرية، ونذكر منها شهادة المجاهدة **خيرة بوصافي:**" كنت أعمل وأسكن لوحدي، وجعلت من شقتي ذات الغرفتين ملجأ للمجاهدين يقصدون بيتي فأوفرلهم الطعام والشراب، أما الملاحقين منهم من طرف الشرطة الفرنسية، فيضلّون مختبئين في بيتي، وأتذكر أن اثنين منهم مكثوا عندي شهرا كاملا قبل أن يتم الاتصال بهم ليلتحقوا بالجبال .أويت أيضا الجرحى وكان الأطباء يعالجونهم في منزلي.

فوتوغرام رقم (42): *حضور المرأة في كافة العمليات.*

المرجع: لقطة مستخرجة من فيلم معركة الجزائر.

صورة المرأة الجزائرية من خلال أدوارها في فيلم معركة الجزائر:

ظهرت المرأة في فيلم معركة الجزائر في عدة نماذج وصور من خلال أدوارها في الثورة التحريرية الكبرى وهي كالآتي:

***المرأة المجاهدة الفدائية:**

ركز فيلم "**معركة الجزائر**" على كفاح الشعب الجزائري ضد الاستعمار الفرنسي في المدينة وأعطى حيزا كبيرا للمرأة الجزائرية في الفيلم، التي ظهرت في عدة أدوار بداية من دورها كمسبلة مساعدة في العمليات الفدائية التي يقوم بها المجاهدون، والتستر على المجاهدين وإيوائهم في منزلها، المشاركة في المظاهرات، لتظهر بعدها عند اشتداد الصراع في الفيلم كمنفذة مباشرة لعدة عمليات فدائية..

***المرأة الضحية:**

ظهر نموذج آخر للمرأة الجزائرية في الفيلم، والتي لا حول ولا قوة لها، لم تشارك أبدا في هذه المعركة، إلا أن رواسبها وانعكاساتها السلبية طالتها مباشرة في عدة شخصيات نسائية، منها فتيحة المرأة الحامل التي فقدت زوجها قبل ولادتها منه، ظهرت في لقطات درامية حزينة جدا في نهاية الفيلم وهي تبكي زوجها بحرقة بعد تهديم البيت الذي اختبأ فيه زوجها ، وكذا العجوز التي اشتكت لعلي لابوانت سجن ابنها وهي تبكي بحرقة، أيضا النساء اللواتي ينتظرن عودة أبنائهن وأزواجهن من السجن.

***المرأة العنيفة:**

حاول المخرج إظهار المرأة الجزائرية في العديد من اللقطات والمشاهد بصفات سلبية في مجملها، فالمرأة التي اعتدت على السكير، والتي حرضت الأطفال على القتل، أعطت صورة جد سلبية عن المرأة الجزائرية، خاصة وأن المخرج وظف لغة سينمائية بكل عناصرها من لقطات تصوير وموسيقى وحوار من أجل غرس هذه الصورة، وأيضا في الأم التي أشركت ابنها الذي لا يتجاوز 4 سنوات في واحدة من أخطر العمليات الفدائية وذلك بموافقة وتزكية جبهة التحرير الوطني.

***المرأة الفاجرة:**

أورد المخرج نموذج آخر للمرأة الجزائرية في المشهد الأول، داخل أحد بيوت الدعارة بحي القصبة، هذا النموذج ورد بصفة عارضة في الفيلم لم يتجاوز 4 ثواني.

-قيم شخصية المرأة الجزائرية في فيلم معركة الجزائر:

***العنف:**

أبرز ما وصف به المخرج الإيطالي بونتكورفو شخصية المرأة الجزائرية في فيلم "معركة الجزائر" هو العنف الجسدي والرمزي، حيث تجسدت هذه الأوصاف في أغلب لقطات الفيلم ، فقد صور المخرج العمليات الفدائية التي قامت بها الفدائيات الثلاثة، طيلة نصف ساعة من الزمن الإجمالي للفيلم من التحضيرات، وعبور نقاط التفتيش ،إلى تنفيذ العمليات، وصولا إلى مخلفات هذه العمليات الفدائية بأدق التفاصيل.

فأغلب المشاهد التي شاركت بها المرأة في الفيلم تجسدت في قتل الشرطي الفرنسي، ونشر حالة من الرعب وسط مقهى وكسر الهدوء الذي كان يعمه، و تفجير أماكن فرنسية عامة تعج بالمدنيين: مراهقين، شباب، نساء، وحتى أطفال، والتي غلب عليها طابع العنف الممنهج وغير المبرر، خاصة وأن المخرج كرر نفس اللقطات بنفس التفاصيل في العمليات الفدائية الثلاثة دون الاكتفاء بعرض عملية واحدة، في حين اكتفى بعرض بعض مخلفات العمليات العسكرية التي يقوم بها المستعمر الفرنسي دون التفصيل فيها.

إشراك الأطفال في المعارك من خلال الدور الكبير الذي قام به عمر الصغير، حيث ظهر في بداية الفيلم كهمزة وصل بين الجبهة والمجاهدين، هذا الدور الذي برز به في بداية الفيلم بصبغة بريئة يعزز ويعكس الدور الحقيقي الذي لعبه الطفل في الثورة التحريرية الكبرى بأجملها، ليصل في نهاية الفيلم إلى تكليفه بعمليات فدائية ينفذها بمفرده، إلا أن المخرج أظهر الدور العظيم لطفل في الثورة الجزائرية بصيغة مغايرة تمثلت في استغلال الطفل الجزائري من قبل الجبهة، وأيضا من قبل المرأة بصورة تظهر عنف شديد للمرأة الجزائرية.

*** التحدي والشجاعة:**

ظهرت المرأة في الفيلم متحدية لكل الظروف والصعاب، من أجل تحقيق غاية سامية تمثلت في تحرير الوطن من المستعمر الفرنسي الغاشم، فقد أبرز المخرج هذه الصفة الثابتة في شخصية المرأة الجزائرية، في عدة محطات من الفيلم، خاصة عندما تحدت المرأة الجندي الفرنسي الذي حاول تفتيشها عند الحاجز، فرغم قوته الجسدية والمادية التي تمثلت في السلاح، وفي السيطرة على نقاط العبور، إلا أن المخرج رجح كفة الانتصار للمرأة الجزائرية التي عبرت دون تفتيش وحققت عمليتها الفدائية بنجاح.

–وقد ظهرت المرأة الجزائرية في عدة مواقف في الفيلم، رافضة للاستعمار الفرنسي مواجهة له بشجاعة تامة دون خوف.

***الحياء :**

وعكست هذه القيمة من خلال حياء زوجة محمود أثناء عقد قرانها، وكذا من خلال الخطاب اللساني للمرأة الجزائرية الذي تكرر لفظه ضد كل مخالف للآداب العامة.

***التضحية من أجل الوطن:**

برزت قيمة التضحية من أجل الوطن، من خلال كفاح المرأة الجزائرية وانضمامها لصفوف جبهة التحرير الوطني، تضحيتها بمبادئ هويتها الثقافية وتشبهها بالآخر التي تمقته بالأساس، كما اضطرت

حتى للتضحية بنفسها من خلال نموذج الفدائيات الثلاثة، و أيضا بزوجها من خلال شخصية فتيحة، وولدها من خلال عدة شخصيات نسائية أوردها الفيلم.

-ملامح ومؤشرات صورة المرأة الجزائرية في فيلم معركة الجزائر:

-لم يركز المخرج بصفة واضحة على الملامح الفيزيولوجية للمرأة الجزائرية، بسبب ارتدائها للعجار الذي يغطي تفاصيل وجهها، ورغم ذلك يمكن عرض بعض الملامح التي ظهرت بها المرأة الجزائرية، بأنها ذات الشعر الأسود الغامق الطويل، تتزين ببعض الحلي الفضية، مسلمة عربية.

-لكن أهم ما ميز المرأة في فيلم "**معركة الجزائر**"، هو ارتدائها للباس التقليدي الجزائري -الحايك والعجار-، وقد ركز المخرج على لباس المرأة الجزائرية في الفيلم بصفة كبيرة جدا، إذ ظهرت به المرأة في جميع أطوار الفيلم، واستخدم كرمز للهوية الثقافية الجزائرية، وكذا كجزء من مقاومة المرأة للمستعمر الفرنسي .

<u>الصورة النهائية المقدمة عن المرأة في فيلم معركة الجزائر:</u>

- رغم محاولة فيلم معركة الجزائر إظهار دور المرأة الجزائرية في الثورة التحريرية الكبرى، بالتركيز على المرأة في المدينة، إذ ظهرت في العديد من المهام كذراع أيمن لجبهة التحرير من بداية ظهورها رفقة علي لابوانت، مساعدتها في العمليات العسكرية، مشاركتها في التوعية الاجتماعية التي اتخذتها الجبهة ضد الفساد الذي تفشى في القصبة، ومساندتها للثوار بالتستر عليهم ومساعدتهم في التخفي أثناء مداهمات الجيش الفرنسي، تنفيذ العمليات الفدائية مباشرة، المشاركة في الإضراب في المظاهرات، فقد أقحم المخرج المرأة في جل مشاهد ولقطات الفيلم، حتى أن حضور المرأة كشخصية ثانوية في الفيلم كان أكثر من الرجل، حضرت كفاعل وكضحية، وتقمصت عدة أدوار وأبرز تعلق المرأة الجزائرية بالوطن والدفاع عنه.

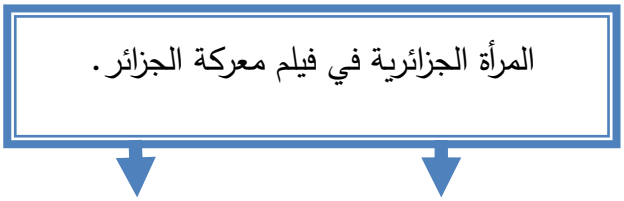
- إلا أن الطرق والأساليب التي جسدت بها أدوار المرأة في الثورة التحريرية، عكست صورة سلبية بدرجة كبيرة، عن المرأة بمنظور غربي كما جسده المخرج الايطالي بونتيكورفو، وهذا راجع إلى أن جل الأدوار التي قامت بها طبعت بطابع سلبي يميزه العنف، فقد برزت المرأة في صورة المنقادة فقط لأوامر الجبهة دون أن يكون لها وعي سياسي أو مشاركة سياسية في اتخاذ القرارات، وعقد

الاجتماعات الضرورية التي كانت تضم أعضاء الجبهة، بل ظهرت وقت التنفيذ فقط، في حين كانت غائبة وقت التخطيط، عدا المشهد الأخير الذي ظهرت فيه مع علي لابوانت وهي فقط تستمع لكلامه ولم تبدي أي رأي واكتفت فقط بنظرات رافضة لمشاركة عمر الصغير العمليات العسكرية.

– كما لم يتطرق الفيلم إلى العذاب النفسي والجسدي الذي تعرضت له المرأة أثناء معركة الجزائر، فالجنرال ماثيو أعطى الضوء الأخضر لجل عمليات التعذيب دون تفريق بين المرأة والرجل، لكننا لم نشاهد بعدها عمليات تعذيب للمرأة بما أنها كانت طرف فاعل ومهم في معركة الجزائر، وشكلت جانبا مهما من المقاومة النسائية ضد الاستعمار الفرنسي، عدا لقطة بكاء العجوز وزوجة محمود في نهاية الفيلم، ورغم ذلك ففي كلا اللقطتين تقودنا الأساليب التعبيرية الموظفة فيها، أن الجبهة هي المسؤولة عن هذا العذاب النفسي حيث اختارت طريق الإرهاب كما وصفه الفيلم.

–ويمكن توضيح النتائج الجزئية للدراسة من خلال هذا الرسم البياني:

رسم بياني رقم (42) يوضح نتائج الجزئية للدراسة .



المصدر :من إعداد الباحثة

2.4- صورة المرأة في فيلم الأفيون والعصا.

بطاقة فنية عن الفيلم:

عنوان الفيلم: الأفيون والعصا.

المخرج: أحمد راشدي.

الإنتاج: الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينمائية ONCI .

السينـاريو: مقتبس من رواية الكاتب الجزائري مولود معمري.

التصـوير:

المونـتاج:. Eric Pluet

الموسيقىPhilippeArthuys

سنة الإنتاج: 1969.

بلد الإنتاج: الجزائر.

مدة الفيلم: دقيقة.

اللغة:عربية، فرنسية.

النوع: تاريخي.

تمـــثيل:

-مصطفى كاتب: بشير لزرق.

-سيد علي كويرات: الطيب.

-رويشد.

-Jean Louis Trintignant

- –Marie-Josée Nat

- -Jean Claude Berck

بطاقة فنية عن المخرج:

أحمد راشدي مخرج وكاتب سيناريو جزائري مواليد عام 1938،درس الأدب الفرنسي والتاريخ والسينما،يعتبر من رواد السينما الجزائريةالذين ساهموا بأعمالهم المتميزة في تطوير الفن السابع في الجزائر،قدترأس أول مركز للسمعيات والبصريات في الجزائر بعد استقلالها عام 1962، وقد درس

تاريخ السينما وكان على رأس مؤسسة المركز الجزائري لصناعة السينما، شارك في إخراج الفيلم الجماعي"مسيرة شعب "لتخليد حركة حرب التحرير الجزائرية، فضلا عن دوره في إنتاج العديد من الأفلام الجزائرية بعد أن تولى إدارة قسم الإنتاج في الكاييك، وقد شارك كمسؤول على الكاييك في إنتاج الفيلم المصري "العصفور"، وشارك عام 1963 في إخراج الفيلم الجماعي "مسيرة شعب" لتخليد حركة التحرير الشعبية في الجزائر، (يذكر) وقد أخرج أحمد راشدي العديد من الأفلام نذكر منها :

-فجر المعذبين.1965.

-الأفيون والعصا1970.

-طاحونة السيد فابر1973.

-علي في بلاد لعجائب.1981

-مصطفى بن بولعيد2009.

-كريم بلقاسم2012.

-العقيد لطفي2014.

قصة الفيلم:

الفيلم يروي فصل من فصول مقاومة الشعب الجزائري للاستعمار الفرنسي الغاشم، من خلال مقاومة سكان قرية تالة في منطقة بجاية.

-يبدأ الفيلم بقرار الطبيب البشير مغادرة العاصمة والتوجه إلى مسقط رأسه قرية -تالة – وذلك خشية اكتشاف السلطات الفرنسية أمر مساعدته للمجاهدين، يتوجه الطبيب إلى قريته ويقصد منزل والدته وأخته فروجة وابنها الصغير، يقف البشير على الأوضاع المعيشية المزرية التي تعيشها أسرته وكل أهالي القرية من سياسة التجويع التي فرضتها فرنسا ضدهم، وعلى العديد من الحقائق والتغيرات الجديدة في القرية، فبلعيد أخوه أصبح عميل لفرنسا، علي الأخ الأصغر اتجه إلى الجبل رفقة المجاهدين، بينما الطيب الذيب أصبح مسؤول القرية.

–البشير يلتقي بالضابط الفرنسي الذي يحاول إقناعه بالعودة إلى العاصمة وترك القرية ويحذره من الانضمام للجبهة، لكن سرعان ما يكتشف الضابط نوايا البشير في الانضمام لصفوف الجبهة، فيقرر البشير الالتحاق بالمجاهدين في الجبل بعدما ينقل له بلعيد خطة الضابط الفرنسي، ليكتشف المشاهد في هذا المشهد الجانب الثاني من شخصية بلعيد العميل المزدوج الذي يعمل لصالح الجبهة.

–الطبيب يغادر القرية مرة ثانية ويلتحق بالمجاهدين في الجبل ويلتقي بأخيه علي الذي يتوجه في مهمة رفقة زوج أخته عمر، وأثناء تنفيذ عملية عسكرية يلقى عليهما القبض من طرف الجيش الفرنسي الذي يقوم بتعذيبهما وفي مشهد يجسد فيه المخرج أقصى أنواع العذاب الذي تعرض له الجزائريين على يد الاستعمار، يرمي بعمر من طائرة عسكرية، فيلقى جثة هامدة على الأرض أمام أعين صديقه علي والجندي الفرنسي الذي كان يحرسه، هذا الأخير يتأثر جدا بهذا المشهد ويقرر فك سراح علي ثم يلتحق به هو الآخر، ويسيران في رحلة نحو مقر تواجد بقية المجاهدين، يحاول المخرج في هذه الرحلة أن يبرز الجانب الإنساني للضابط الفرنسي الذي يمتنع عن الأكل بعد رفض علي أكله خوفا من أن يكون لحم خنزير، وأيضا الجانب الإنساني لعلي الذي حرص على حماية الجندي.

–بعد هروب علي يتوجه الجنود لبيت علي لينتقموا من فروجة ووالدتها بتعنيفهما وتهديم كل ما يوجد بالبيت، ويقرر الضابط الفرنسي معاقبة سكان القرية، بعد رفضهم الوشاية بمكان تواجد المجاهدين وذلك بقطع كل أشجار الزيتون التي يمتلكونها.

–بلعيد مرة أخرى يفضح خطة الضابط الفرنسي للهجوم على المجاهدين، لآخوه علي الذي يستعد للمعركة التي يسقط فيها عدد كبير من الضباط الفرنسيين.

– يستعمل الضابط هذه المرة العنف الشديد ضد سكان قرية تالة رجال ونساء دون تمييز، باحتجازهم في معتقل وتعريضهم لشتى أنواع العذاب من أجل الحصول على معلومات عن المجاهدين وأماكن تواجدهم، لكنه يفشل، الطيب الحركي يستغل هذا الوضع ويمنع فروجة ووالداتها من مغادرة القرية، ويعرضها لاستجواب الضابط الفرنسي الذي يفشل في الحصول على معلومات منها رغم الضغط الكبير الذي فرضه عليها، لكن الطيب يستعمل كل الأساليب الدنيئة في استجواب فروجة التي تبقى صامدة في وجهه، إلا أن يهددها بابنها تستسلم فروجة وتخبره بمكان تواجد المجاهدين.

–الضابط الفرنسي أخيرا يتمكن من إلقاء القبض على "**علي**" والقائد **بوقلب**، وفي مشهد درامي يستشهد علي واقفا أمام أعين والدته وأخته وكل سكان القرية، يثأر بلعيد لأخيه ويطلق الرصاص في وجه الجنود ويحرر القائد" **بوقلب**" بمساعدة سكان القرية، وبعد فشل الضابط في كل المحاولات التي شاهدناها في الفيلم لإخضاع سكان قرية تالة، يقرر نسف القرية بأكملها بالمدفعية، فيلتحق سكان القرية بالمجاهدين في الجبال، بينما يقرر القائد" **بوقلب**" تفجير نفسه والضابط في مقر تخزين الأسلحة، ليكتب المخرج نهاية المعركة بانتصار الشعب الجزائري الذي رفض الخضوع للاستعمار الفرنسي رغم كل المحاولات والطرق التي اتبعها من الأفيون إلى العصا.

- التقطيع التقني للمقاطع المختارة من فيلم الأفيون:

جدول رقم (9): *التقطيع التقني للمقطع الأول من فيلم الأفيون والعصا.*

شريط الصورة							شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدتها الزمنية	مضمون اللقطة	نوعها	زاوية التقاطها	حركة الكاميرا	الحوار	الموسيقى	أصوات وضجيج
1	18ثا	–في منزل ذو ديكور قديم يوحي بمظاهر الفقر والمعاناة، يجلس البشير رفقة أخته فروجة التي ترتدي لباس تقليدي قبائلي، وأمه العجوز الطاعنة في السن وهي تقوم بغزل الصوف وسط صمت شديد.	الجزء الصغير.)(PDE	عادية	بانورامية من اليمن إلى اليسار	/	/	بكاء الطفل الصغير.
2	3ثا	تقترب الكاميرا من البشير وهو ممتعض من بكاء الطفل الصغير ويستفسر عن سبب بكاءه.	خصرية P.R.T	غطسية	ثابتة	**البشير**: واش بيه الطفل يبكي؟ مريض؟	/	بكاء الطفل الصغير.

3	3ثا	– تظهر في الصورة العجوز وهي تقوم بغزل الصوف وتحدث ابنها، ويظهر خلفها جزء من ديكور المنزل.	خصرية P.R.T	عادية	ثابتة.	**الأم:** جيعان مكلاش.	/	بكاء الطفل الصغير.
4	3ثا	تعود الكاميرا إلى البشير وهو يواصل كلامه وينظر إلى الطفل ثم إلى أمه.	صدرية. P.R.P	غطسية	ثابتة	**البشير:** أعطوه ياكل !!	/	بكاء الطفل الصغير.
5	2ثا	الأم تواصل غزل الصوف وهي تحدث ولدها.	صدرية. P.R.P	غطسية	ثابتة	**الأم:** مابقى والوا.	/	بكاء الطفل الصغير.
6	3ثا	تبتعد الكاميرا لتصور لنا البشير وفروجة وهم ينظرون لطفل.	نصف جامعة	غطسية	ثابتة	**الأم:** كل شيء خلاص. **فروجة:** اسكت يا طفل.	/	بكاء الطفل الصغير.
7	2ثا	تقترب الكاميرا لتظهر طفل صغير فوق سرير خشبي قديم يبكي بشدة.	مقربة	عادية	ثابتة	/	/	بكاء الطفل الصغير.
8	8ثا	فروجة تنهض لتهدأ الطفل، وتقوم بهز سريره.	نصف جامعة.	عادية	بانورامية من الأسفل إلى الأعلى	/	/	يبكي ثم يسكت

9	2ثا	فروجة تقوم بهز وتحريك مهد ابنها لتسكته، فيما يخرج البشير حزمة من النقود من جيبه ويعطيها لأمه التي تمتنع عن أخذها.	نصف جامعة	جانبية؟	غطسية	**البشير:** هاكو الدراهم روحو تشريو.	/	/
10	4ثا	البشير يعيد نقوده إلى جيبه بعد أن امتنعت الأم عن أخذها.	صدرية	عادية	ثابتة	**العجوز:** دراهمك ما يقضيو والو. **البشير:** ياك كاين الكسكسي في الدار	/	/
11	5ثا	الأم تواصل غزل الصوف وهي منحنية الرأس وتحدث ابنها بنبرة حزينة.	صدرية	عادية	ثابتة	**الأم:** فرنسا خذات كل شيء ما بقى لا زيت، لا حليب، لا قمح، بحيث إذا كان الفطور ما يكونش العشاء.	/	/
12	12ثا	فروجة تستدير لتخبر أخيها أنه يوجد القليل من الأكل، وتتبع الكاميرا فروجة وهي تحضر له صحن وملعقة خشبية.	متوسطة	عادية +غطسية	تنقل	**فروجة:** ليك كاين شويا كسكسي.	/	/

13	1ثا	الأم تتحدث مع البشير.	صدرية	عادية	ثابتة	**الأم:** تاع الصبي.	/	/
14	3ثا	فروجة جالسة بجانب البشير، تضم يديها وتنظر إلى الطعام.	أمريكية..	عادية+غطسية	زوم	**البشير:** صحا ماناكلش مانيش جيعان.	/	/
15	8ثا	الأم تحدث ابنها البشير.	صدرية	عكس غطسية		الأم: هالبشير غدوة روح لطيب يعطيك البوات.	/	/
16	1ثا	تقترب الكاميرا لتظهر لنا ملامح وجه البشير وهو متعجب من حديث أمه.	مقربة (G.P)	عادية	ثابتة	**البشير:** الطيب؟؟ الطيب الذيب؟؟	/	/
17	1ثا	فروجة تحدث البشير.	مقربة(G.P)	عادية	ثابتة	**فروجة:** الطيب مسؤول الدشرة.	/	/
18	1ثا	تعود الكاميرا لتظهر مرة أخرى استغراب البشير.	مقربة(G.P)	عادية	ثابتة	/	/	/
19	23ثا	يتسع عمق الكاميرا ليظهر لنا مرة أخرى كل من البشير وأخته والأم التي لا تزال تغزل الصوف، يستمعون لحديث	نصف جامعة.	غطسية	ثابتة	**البشير:** غدوة بعثولي باه نوقف عند لاصاص.نطلب البوات من القبطان نفسه.	/	/

		البشير.						
20	1ثا	–البشير يسأل أمه.	مقربة	عادية	ثابتة	**البشير:** وبلعيد.	/	/
21	4ثا	الأم تتحدث بحسرة عن ابنها بلعيد.	خصرية	غطسية	ثابتة	**الأم:** بلعيد خوك باع روحو للكفار بناولو دار بحذاهم بالحطب راه يبيع في خاوتو ديما سكران	/	/
22	6ثا	فروجة تتحدث مع أمها، ينهض البشير وتبتعد الكاميرا بزوم لتظهر العائلة وهي مجتمعة موقد.	صدرية	عادية	ثابتة+ زوم	**فروجة:** يما بلعيد مليح مع فرنسا بالصح ما يعطيش البوات، الطيب لي يمدهم. **البشير:** تصبحو بخير.	/	/
23	4ثا	البشير يقف ويستمع لكلام أمه.	أمريكية	غطسية	ثابتة	**الأم:** البشير.	/	/
24	10ثا	والدة البشير تتحدث معه وهي تطفئ الموقد لتوصيه بالحذر من فرنسا وهي تواصل عملها	مقربة	غطسية	ثابتة	**ألأم:** غدوة تروح تشوف القبطان ماتهدرش معاه بزاف يحسبوك ناقص	/	/

		بحزن عميق.				فهامة خير، رد بالك فرنسا واعرة		
25	8ثا	البشير ينصت لكلام أمه.	أمريكية	عكس غطسية	ثابتة	/	//	/
26	2ثا	الأم وهي مستديرة تطفئ الموقد.	صدرية	عادية	ثابتة	/	/	/
27	2ثا	فروجة تتحدث لأمها لتطمئنها.	مقربة	عادية	ثابتة	**فروجة:** يما البشير يعرف.	/	/
28	9ثا	الأم تواصل الحديث وملامح الحزن بادية على وجهها.	مقربة	غطسية	ثابتة	**الأم:** البشير يعرف ومش ناقص، قد ما يحسبوه ناقص فهامة قد ما يكون خير لينا	/	صوت الحطب
29	10ثا	البشير يصعد فوق السرير الخشبي ويرمي حذاءه .	أمريكية	عكس غطسية	ثابتة	/	/	صوت الحطب

المصدر: من إعداد الباحثة إنطلاقا من فيلم الأفيون والعصا.

جدول رقم (*10*): *التقطيع التقني للمقطع الثاني من فيلم الأفيون والعصا.*

شريط الصورة							شريط الصوت		
رقم اللقطة	**مدتها الزمنية**	**مضمون اللقطة**	**نوعها**	**زاوية التقاطها**	**حركة الكاميرا**	**الحوار**	**الموسيقى**	**أصوات وضجيج**
1	4ثا	–في لقطة نصف جامعة تحاول فروجة ووالدتها الهروب من الجنود الذين يعتقلون سكان القرية، فيما يكتشف الطيب أمرهما فينادي عليهما ويوقفهما.	نصف جامعة PDE	عادية	بانورامية	**الطيب:** أي وين أسمعي فروجة	/	–ضجيج الكلام. نباح الكلاب. صوت الأقدام.
	1ثا	تظهر في اللقطة فروجة من الخلف ثم تتوقف بعد سماع مناداة الطيب لها، وتستدير لمحادثته.	نصف جامعة.	غطسية.	ثابتة.	**الطيب:** أيواه.	/	–ضجيج الكلام. نباح الكلاب. صوت الأقدام.

2	13ثا	–الطيب يحمل عصا بيده يحركها في وجه فروجة ويطلب منها إعطاءه تصريح الخروج من القرية.كما يظهر في الصورة شريط أسلاك شائكة.حاجز يفصل القرية عن الجهة الأخرى.	أمريكية	عادية	ثابتة	**الطيب:** اسمعي وين رايحة؟ الرومي عطاك تصريح؟عندك التصريح يلزمك تصريح باه تقدري تخرجي من الدشر. **فروجة:** هام الكواغط.	/	–ضجيج الكلام والصراخ. ينقص تدريجيا
3	3ثا	مجموعة من الجنود يجرون سكان القرية من رجال ونساء ويدخلونهم أحد السجون بالقوة.	جامعة	عادية	ثابتة	/	/	–نباح الكلاب صوت الأقدام، الصراخ
4	8ثا	الطيب وهو يفحص وثائق فروجة ووالدتها.	خصرية	عادية	زوم إلى الخلف+ ثابتة	**الطيب:** أيواه معلوم كل شيء صحيح، عندكم بياع في العائلة.	/	/
5	3ثا	تبتعد الكاميرا لتنقل لنا تفاصيل المكان حيث يظهر حاجز من الأسلاك الشائكة، فروجة والدتها ينظرون إلى الطيب	جامعة	غطسية	ثابتة	**الطيب:** حبيب فرنسا.	/	

		الذي يرمي أوراق فروجة على الأرض بعد تفحصها، تنحي فروجة لالتقاطها من الأرض.						
6	14ثا	–فروجة التي تحمل ابنها فوق ظهرها تنحني لتلتقط الأوراق من الأرض، إلا أن الطيب يمنعها من ذلك، ويحدثها بغضب وهو يصرخ في وجهها، ويشير لها بأصبعه.	مقربة	غطسية	ثابتة+ زوم زوم إلى الخلف	**الطيب:** أيا خليهم ما تستحقيهمش هذ الكواغط خاطر راكي رايحة معايا أيا نوضي. **فروجة:** راني رايحة نشوف يما الكبيرة. **الطيب:** تروحي تشوفي يماك حسبتيني مهبول ولا وش، ماكيش رايحة تشوفي خاوتك المجاهدين لخاطر نت هي الاتصال تاعهم نوضي.	/	بكاء الطفل الصغير
7	6ثا	الطيب يوقف فرجة بقوة ويدفعها إلى الأمام، ثم يأخذ ابنها منها، يدفعها مرة ثانية بقوة وعنف.	خصرية	غطسية	بانورامية	**الطيب:** هيا نوضي نوضي.	/	صراخ الطفل صوت الأقدام.

8	2ثا	الطيب يترك الطفل الصغير يبكي وحيدا.	خصرية	غطسية	بانورامية	/	/	صراخ الطفل.
9	4ثا	فروجة تحاول الذهاب لأبنها والطيب يمنعها مستعملا القوة .	أمريكية	عادية	ثابتة	**فروجة:** يا طيب ردلي وليدي.	/	بكاء الطفل.
10	1ثا	لقطة مقربة لابن فروجة وهو يبكي.	مقربة	غطسية	بانورامية	/	/	بكاء الطفل.
11	2ثا	الطيب يدفع العجوز والدة فروجة والطفل يلحق بهما.	نصف جامعة	عادية	بانورامية	**الطيب:** هيا أمشي.	/	بكاء الطفل المشي.
12	3ثا	الطفل يبكي ويحاول اللحاق بأمه	متوسطة	غطسية	تنقل	**الطيب للطفل:** ريح تم.	/	بكاء الطفل
13	8ثا	فروجة تحاول الهروب من الطيب الذي يمسكها ويجرها بقوة فتسقط أرضا.	نصف جامعة	عادية	ثابتة	**الطيب:** أيواه هبلت.	/	بكاء الطفل
14	2ثا	الجندي الفرنسي ينظر إلى الطيب وهو يدخل فروجة والدتها إلى المعتقل بقوة رغم مقاومة فروجة الشديدة له.	نصف جامعة	عادية	ثابتة	**فروجة:** وليدي وليدي.	/	بكاء الطفل.

15	10ثا	ابن فروجة واقف لوحده يبكي.	متوسطة	غطسية	زوم من الأسفل إلى الأعلى	/	/	بكاء الطفل نباح الكلب

المصدر: من إعداد الباحثة إنطلاقا من فيلم الأفيون والعصا

جدول رقم (*11*): *التقطيع التقني للمقطع الثالث من فيلم الأفيون والعصا.*

1	11ثا	الطيب يفتح الباب بقوة ويقوم بإخراج فروجة التي تبدو في حالة سيئة من التعب الجسدي والنفسي .	مقربة	غطسية	ثابتة	**الطيب:** هيا أخرجي.	/	أه، أه، أه
2	4ثا	فروجة تنهض بصعوبة، ويدفعها الطيب للخروج.	صدرية	غطسية	بان من السفل إلى الأعلى	**الطيب:** أخرجي.		
3	1ثا	الدا محمد ينظر بملامح الحسرة والقهر إلى معاملة الطيب السيئة لفروجة.	مقربة	غطسية.	ثايتة.	/	/	/
4	1ثا	فروجة بصعوبة تحمل ثوبها لتصعد الدرج الأول كي تتجنب الدوس على الدا محمد الذي كان ملقى على	مقربة	عكس غطسية	بانورامية	**الطيب:** هيا أخرجي قتلك.	/	/

		الأرض.						
5	3ثا	الطيب يسحب فروجة من ثوبها ويجبرها على الصعود فوق الدا محمد.	أمريكية	عادية	ثابتة	**الطيب:** واين ؟ واين؟ والدرجة هذي نسيتيها.؟!!	/	/
6	2ثا	الدا محمد ملقى على الأرض.	مقربة	غطسية	ثابتة	**الطيب:** شوفي كيفاه طهليت فيكم البارح مكانش هاذ الدرجة.	/	/
7	3ثا	–الطيب يمسك فروجة من كتفها بطريقة مهينة ويأمرها بالصعود.	خصرية.	عادية	ثابة	**الطيب:** واليوم أني درتلكم درجة.	/	//
8	1ثا	الدا محمد ينظر بغضب وأسف إلى الطيب.	مقربة.	عادية.	ثابتة.	/	/	/
9	4ثا	الطيب يأمر فروجة أن تتخطى الدا محمد وتصعد الدرج.	خصرية	عادية	ثابتة.	**الطيب:** هيا أطلعي.	/	/
10	2ثا	لقطة مقربة لرجل فروجة وهي تدوس على الدا محمد.	مقربة	عادية	ثابتة	**الطيب:** هيا.	/	/

11	3ثا	الطيب يخرج فروجة ويدفعها بقوة إلى الخارج.	صدرية	عادية	ثابتة	/	//	صوت غلق الباب
13	2ثا	فروجة داخل مكتب الضابط الفرنسي، الذي يجلس أمام مكتبه ممسكا رأسه بيده، يتواجد بهذا المكتب ثلاث جنود أحدهم يجلس أمام مكتب به آلة الرقن، والآخران يقفان للحراسة.	نصف جامعة	عادية	تنقل	/	/	/ صوت غلق الباب
14	13ثا	الضابط الفرنسي ينهض من كرسيه ويتوجه نحو فروجة.	أمريكية	غطسية	ثابتة+ بانورمية	/	/	/
15	"2ثا	الطيب يمسك فروجة من رأسها بقوة وهي ترتعش من الخوف ويديرها نحو الضابط.	صدرية	عادية	ثابتة	/	/	أه أه

16	3ثا	الضابط ينظر إلى فروجة ويتساءل .	صدرية	جانبية	ثابتة	**الضابط:** mais c'est la sœur de belaid	/	/
17	2ثا	الطيب يتحدث مع الضابط وينظر إلى فروجة.	خصرية	عادية	ثابتة	**الطيب:** c'est la sœur de ali mon capitaine	/	/
18	2ثا	الضابط يوجه المصباح نحو فروجة، ثم يأخذ مسدس ويضعه تحت رأسها ليديره إليه.	صدرية	عادية	زوم	/	/	المسدس.
19	7ثا	الضابط يكلم فروجة ثم يشير برأسه لطيب كي يترجم لها.	نصف جامعة.	عادية	زوم	**الضابط:** votre dernier contact avec Ali الطيب: واش من نهار؟	/	/
20	3ثا	فروجة ترتعش من شدة الخوف وتمسك بثوبها مطأطئة رأسها وتشير برأسها إلى الرفض.	كتفية	عادية	ثابتة	جا خوك وتكلمتي معاه.	/	/
21	1ثا	جندي يدون على آلة الرقن.	نصف جامعة	عادية	ثابتة.	/	/	آلة الرقن

22	3ثا	الطيب يترجم لفروجة أسئلة الضابط.	صدرية	عادية	ثابتة	**الطيب:** قداش من خطرة جاو الفلاقة لداركم؟	/	//
23	5ثا	الطيب يصفع فروجة أمام أعين الضابط الفرنسي.	نصف جامعة	عادية	ثابتة	/	/	صوت الصفع
24		فروجة وهي تبكي وتشير برأسها	كتفية	عادية	ثابتة	**الطيب :** شحال من مرة دارو الاجتماعات هنا في داركم؟	/	بكاء فروجة
25	2ثا	لقطة صدرية للطيب يترجم لفروجة، تم يقوم بصفعها مرة ثانية .	صدرية	عادية	ثابتة	**الطيب:** شكون المسؤول لي يلقط الفلوس في البلاد هذي أتكلمي	/	آلة الرقن
26	1ثا	مساعد الضابط يستجوب فروجة.	صدرية	غطسية	ثايبتة	Comme bien de femme	/	/.
27	5ثا	الطيب يترجم لفروجة وهي مطأطئة الرأس، وشعرها وجهها، ويسحبها الطيب ويصفعها للمرة الثالثة.	نصف جامعة	عادية	ثابتة	**الطيب:** شحال كاين من خزنة هنا في تالة؟	/	/

28	27ثا	بلقطات بانورامية يظهر كل من الضابط ومساعده والطيب يستجوبون فروجة بالتناوب	مقربة	عادية	تنقل	**الضابط:** qui le fils de liaison a talla **الطيب:** شكون لي كان المسؤول هنا في تالة. **الضابط:** Ouest docteur lazrague الطيب: وخوك البشير وين راه؟ combien de caches a talla **الضابط:** qui-est le collecteur de phone **مساعد الضابط:** avez l'occasion de rencontrer abass **الضابط:** abass..abass؟	/	/
29	7ثا	فروجة تبكي بشدة وهي تحرك رأسها رافضة الإجابة.	كتفية	عادية	ثابتة	**الضابط** quand il était passé a talla la dernière fois.	/	بكاء فروجة
30	1ثا	الضابط يشير بسلاحه والطيب يوجه المصباح على وجه فروجة.	صدرية	غطسية	ثابتة	**الضابط:** regard la lampe		

31	4ثا	الطيب يمسك فروجة من رأسها ويوجهها نحو المصباح.	صدرية	عكس غطسية	ثابتة	**La lampe**	/	/
32	1ثا	مصباح ساطع.	توضيحية	عادية	ثابة	/ Ouest abass qui passer talla la dernière abass ouest abass	/	/
33	1ثا	الطيب يوجه فروجة نحو المصباح مرة أخرى وهي تبكي بحرقة.	مقربة	عادية	زوم	**La lampe la lampe**	/	
34	جزء من الثانية	الضابط يشير برأسه لطيب كي يخرج فروجة.	صدرية	عادية	ثابتة	/	/	فروجة تصرخ
35	3ثا	الطيب يجر فروجة من رأسها ويخرجها خارج المكتب.	أمريكية	عادية	ثابتة	/	/	صراخ عالي من فروجة
36	4ثا	الضابط رأسه لعدم القدرة على الحصول على معلومات عن المجاهدين من فروجة.	صدرية	غطسية	ثابتة	/	موسيقى حزينة	غلق الباب

37		خروج مجموعة من النساء اللائي كن تحت التعذيب ومعهم فروجة ووالدتها.	جامعة	غطسية	بانورامية	/	موسيقى حزينة.	/

المصدر: من إعداد الباحثة إنطلاقا من فيلم الأفيون والعصا

جدول رقم (12): التقطيع التقني للمقطع الرابع من فيلم الأفيون والعصا.

شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدتها الزمنية	مضمون اللقطة	نوعها	زاوية التقاطها	حركة الكاميرا	الحوار	الموسيقى	أصوات وضجيج
1	2ثا	–فروجة ووالدتها جالستان أمام مقر الضابط الفرنسي.	الجزء الصغير PDE	غطسية	ثابتة	/	/	
2	3ثا	الطيب يخرج من مكتب الضابط الفرنسي.	الجزء الصغير PDE	عادية	ثابتة	/	/	غلق الباب
3	22ثا	فروجة تتجه نحو الطيب الذي يمسك بعصاه ويحدثها لتسأله عن ابنها.	الجزء الصغير PDE	عادية	ثابتة+ بانورامية	**فروجة:** جيناك على الولد **الطيب:** راه في محل مضمون **فروجة:** يكثر خيرك ماعملت معاه لكن يلزمنا نروحو لافيزار **الطيب:** عندكم تصريح فروجة: عطيناهولك	/	صوت الأقدام . صوت العصا.

						البارح. **4الطيب:** هذاك فات وقتو يلزم تصريح جديد، باش يعطيهولك لازم تجيب الدراهم.		
4	8ثا	الطيب يسير وتلحقه فروجة لتخبره أنها لا تملك نقود.	نصف جامعة	عادية	ثابتة	**فروجة:** ماعنديش الفلوس بالصح غير نوصل لافيزار نبعثهملك.	/	صوت الأقدام
5	2ثا	الطيب بشير بعصاه للحي التي ترتديها فروجة، فتقوم بنزع كل الحلي التي ترتديها وتعطيها له.	صدرية	عادية	ثابتة	**الطيب** : وهذو ماشي دراهم.	/	صوت يصدر من الحلي
6	1ثا	الطيب يمسك بالحلي التي أعطتهم له فروجة.	جامعة	عادية	ثابتة	**فروجة:** خوذهم	/	صوت يصدر من الحلي
7	2ثا	الطيب ينظر للحلي بيده ثم إلى فروجة ويبتسم.	مقربة	عادية	ثابتة	/	/	/

8	3ثا	لقطة مقربة لفروجة وهي تنظر للطيب وتبتسم، ثم يقوم بدفعها بعد أخذ الحلي ويواصل سيره وهو يصرخ في وجهها.	مقربة	عادية	ثابتة.	**الطيب:** هيا الرواص روحو بعدوني مانحبش نشوف وجهك هنا	/	صوت الأقدام
9	4ثا	فروجة تلحق بالطيب وتمسكه من يده وتسأله عن ابنها	أمريكية	عادية	ثابتة	**فروجة:** والولد **الطيب:** غدوة إن شاء الله نجي للدار نعطيهولك.	/	صوت الأقدام
10	1ثا	لقطة مقربة لوالدة فروجة وهي تتوسل الطيب كي يعيد ابن فروجة.	مقربة	عادية	ثابتة	**الأم:** الطيب ولدي	/	/

جدول رقم (13): التقطيع التقني للمقطع الخامس من فيلم الأفيون والعصا.

11	13ثا	الطيب يرفع صوته على العجوز ويحمل عصاه ويخبرهم بضرورة إحضار النقود ثم يسير.	أمريكية	عادية	بان + ثابتة	**الطيب:** قتلك غدوة إن شاء الله يا ستوتة، ماتفهميش العربية، ماتنسايش غدوة إذا حبيتي التصريح جيبي معاك الدراهم سمعتي.	/	/
12	3ثا	الطيب يفتح باب خشبي كبير فيجد فروجة وأمها جالستان تنتظرانه من الصباح الباكر.	نصف جامعة	غطسية	ثابتة	/	/	فتح الباب
13	6ثا	الطيب ينظر باستعلاء لفروجة ووالدتها.	خصرية	عكس غطسية	ثابتة	**الطيب: أي صباح الخير**	/	صوت بكاء الطفل
14	10ثا	تظهر فروجة وأمها جالستان على الأرض من الخلف والطيب يكلمهما وهو يمسك بذراعيه الباب.	نصف جامعة	عادية	ثابتة	**الطيب:** كيفاش بتو هنا ولا وش، جيتي تشوفي وليدك ليل كامل وهو يبكي والله غاضني	/	صوت بكاء الطفل

15	13ثا	تقترب الكاميرا من الطيب وهو يحدث فروجة ووالداتها ثم يدفعهما للدخول إلى المنزل.	صدرية	عادية	ثابتة	**الطيب:** راكي تسمعيلو تحبي تشوفيه.	/	صوت بكاء الطفل. هديل الحمام
16	3ثا	الطيب يدفع فروجة وأمها داخل البيت.	صدرية	عادية	ثابتة	/	/	صوت الباب
17	11ثا	فروجة وأمها تدخلان منزل الطيب، الذي يدخل ورائهما ويتوجه لفروجة محاولا مسك يدها لكنها منعته من ذلك.	نصف جامعة	عادية	ثابتة	**الطيب: ايواه. اييه**	/	صوت الأطفال وهم يلعبون أنفاس فروجة
18	6ثا	الطيب يحدث فروجة وهو يضرب بعصاه لإخافتها.	صدرية	عكس غطسية	ثابتة	**الطيب: اسمعي مليح** لوكان تقوليلي كل شيء نردلك وليدك في الحين.	/	صوت العصا
19	6ثا	فروجة رافعة رأسها وتنظر للطيب وتستمع له، وملامح الخوف بادية على وجهها.	صدرية	غطسية	ثابتة	الطيب: ولوكان بالعكس الولد من اليوم ماتزيديش تشوفيه		صوت صياح الديك

20	17ثا	الطيب يضع كرسي ويجلس مقابل فروجة ويخاطبها بلكنة وصوت منخفض محاولا استمالتها وهو يبتسم ويضرب بعصاه.	مقربة	غطسية + عادية	بانورامية+ ثابتة	الطيب: هيا قوليلي نتي كنتي تتاصلي معاهم.	/	صوت الكرسي العصا. .
21	1ثا	فروجة مطأطئة رأسها إلى الأرض.	صدرية	عكس غطسية.	ثابتة.	الطيب:هيا قوليلي.	/	/
22	4ثا	الطيب يحدث فروجة.	مقربة	عادية	ثابتة	ماتخبيش عليا مع عمار راجلك.	/	/
23	3ثا	فروجة ووالدتها جالستان يستمعان لكلام الطيب.	صدرية	غطسية	ثابتة.	الطيب: عمار الله يرحموا.	/	/
24	8ثا	لقطة مقربة للطيب.	مقربة	عادية	ثابتة.	الطيب: هيا قوليلي واش ماتخافيش مني أنا نخدم مع المجاهدين.	/	/
25	3ثا	فروجة ووالدتها جالستان يستمعان لكلام الطيب.	صدرية	غطسية	ثابتة.	**الطيب:** مع الخاوة قولي	/	/

2	8ثا	الطيب يواصل الضغط على فروجة بطرح الأسئلة.	صدرية	عادية	ثابتة.	**الطيب:** هذي شحال والمجاهدين يجيو لتالة؟	/	صوت العصا.
6	6ثا	فروجة جالسة مربعة اليدين وتنظر.	صدرية	غطسية	ثابتة.	**الطيب:** هيا قولي شحال فيهم	/	
27	7ثا	الطيب يواصل استجواب فروجة.	صدرية مقربة	عادية	ثابتة	**الطيب:** أيواه اني فهمتك ما حبيتيش تتكلمي	/	بكاء الطفل.
28	2ثا	الطيب يقف غاضبا .	أمريكية	عكس غطسية	ثابتة	/	/	بكاء الطفل
29	5ثا	الطيب واقف ويهدد فروجة بابنها.	صدرية	عكس غطسية	بانورامية	**الطيب:** مالا من اليوم خلاص وليدك ماتزيديش تشوفيه وضرك نديه لاصاص	/	بكاء الطفل
30	1ثا	فروجة تنهض وتمسك بذراع الطيب لتوقفه.	أمريكية	عادية	بانورامية	/	/	بكاء الطفل
31	8ثا	فروجة والطيب يجلسان.	خصرية	عادية+ غطسية	بانورامية	الطيب: أيواه مم كيفاش؟	/	بكاء الطفل

32	10ثا	فروجة تضم يديها وتنظر إلى الأرض وتبدو خائفة.	خصرية	عادية+ زوم	ثابتة	**الطيب:** هذي شحال ومجاهدين يجيو للدار. **فروجة:**8. **الطيب:**مم شحال. **فروجة:**8 أشهر.	/	بكاء الطفل صياح الديك
33	5ثا	الطيب يسأل فروجة.	صدرية	عادية	ثابتة	**الطيب:** مم رانا فهمنا هذا مدة 8 أشهر شحال فيهم كانوا.	موسيقى حزينة	صوت
53	3ثا	فروجة تحدث الطيب.	مقربة	عادية	ثابتة	**فروجة:** في الأول 7ولا 8 من بعد كثر.	موسيقى حزينة	/
36	5ثا	الطيب يواصل طرح الأسئلة على فروجة.	صدرية	عادية	ثابتة	**الطيب:** وين كانوا يجيو؟ قتلك وين كانوا يجيو ؟ **الأم:** الطيب ا وليدي.	موسيقى حزينة	/
37	5ثا	والدة فروجة تحاول إقناع الطيب بترك ابنتها التي تجلس في صمت.	صدرية	عادية	ثابتة	**الأم:** الوجه ربي حن عليها مسكينة راك تشوف في حالتها رجعت مهبولة ماتعرف وش تقول.	موسيقى حزينة	/

38	9ثا	الطيب يواصل طرح الأسئلة بصوت مرتفع وبإصرار ولا يهتم لكلام العجوز.	صدرية	عادية	ثابتة	الطيب عندهم خزنة هنا في تالة ؟ آه عندهم خزنة؟ اشكون كان يتكلف بيه؟.	موسيقى حزينة	/
39	4ثا	فروجة تتألم بشدة وتغمض عينيها.	مقربة	عادية	ثابتة	**الطيب:** أتكلمي شحال الخزنات	/	بكاء الطفل
40	2ثا	فلاش باك فروجة تعود بذاكرتها لتتذكر ابنها وهو يبكي فوق السرير.	مقربة	عادية	ثابتة	**الطيب:** شحال من خزنة كانت هنا في تالة اتكلمي؟	/	بكاء الطفل
41	1ثا	الطيب يواصل طرح الأسئلة على فروجة بصوت مرتفع وقسوة.	صدرية	عادية	ثابتة	**الطيب:** أتكلمي.	/	بكاء الطفل
42	2ثا	فلاش باك للقطة أخذ الطيب لابن فروجة.	/	/	/	**الطيب:** أشكون كان يقابلهم.	/	بكاء الطفل
43	2ثا	لقطة مقربة لملامح وجه الطيب.	مقربة	عادية	تتحرك	أتكلمي.	/	بكاء الطفل
44	1ثا	فلاش باك لإبن فروجة يبكي وحيدا	متوسطة	غطسية	ثابتة	الطيب: عند من كانوا يجيو؟	/	بكاء الطفل

45	جزء من الثانية	الطيب يحدث فروجة.	مقربة	عادية	بانورامية	الطيب:اتكلمي.	/	بكاء الطفل
46	جزء من الثانية	ابن فروجة يبكي.	مقربة جدا	عادية	ثابتة	/	/	بكاء الطفل
47	10ثا	الطيب وهو منفعل ويحدث فروجة ثم ينقص صوته تدريجيا ليعلو صوت الموسيقى	مقربة	عادية	زوم + بانورامية	الطيب: عند من كانو يجيو اتكلمي اتكلمي	موسيقى عالية	بكاء الطفل
48	6ثا	فروجة تنفجر بالبكاء.	صدرية	غطسية	ثابتة	/	/	بكاء فروجة
49	5ثا	الطيب يضع يده على رأس فروجة ليهدئها والأم تراقب في صمت ثم يقف وتتبعه فروجة والدتها.	خصرية	غطسية	ثابتة	**الطيب:** صحا شفتي كيفاه تفاهمنا، هيا ضرك تشوفي وليدك.	/	/
50	7ثا	الطيب وفروجة ووالداتها يتجهون نحو منزل الطيب.	نصف جامعة	غطسية	بانورامية	/	/	صوت الأقدام.
15	4ثا	يخرج الطيب وتتبعه فروجة ووالدتها، يضرب الطيب الباب برجله ليفتحه.	نصف جامعة	عادية	بانورامية	/	/	صوت الباب.

51	15ثا	تدخل فروجة مسرعة لبيت الطيب أين تجد زوجته تحضر القهوة، وطفل صغير نائم تتجه فروجة نحو الطفل الذي تعتقد أه ابنها لكنها تجده ابن الطيب، فروجة تبكي وتضرب بيدها على الأرض يتقدم منه الطيب وهو يضحك، تقف فروجة وتقوم بضرب الطيب على وجهه	نصف جامعة	غطسية	ثابتة	**فروجة:** واين راح هذا ماشي وليدي،هذا وليدي الطيب، وين راه وليدي واش عملت فيه، وين راه الصبي.	/	بكاء الطفل
52	3ثا	الطيب يصفع زوجته.	نصف جامعة	عادية	ثابتة	/		صوت مرتفع صوت الصفعة
53	1ثا	فروجة واقفة أمام الحائط وتنظر للطيب.	متوسطة أمريكية	عادية	ثابتة	/	/	بكاء الطفل
54	1ثا	الطيب يصرخ في وجه فروجة ويأمرها بالخروج	أمريكية	عادية	ثابتة	الطيب: او في الوسط يا زريعة الخماج.	/	بكاء الطفل

55	7ثا	فروجة تقف أمام الحائط وتتحدث مع الطيب وهي تترجاه لإعادة ابنها.	خصرية	عادية	ثابتة	الطيب: يالا اخرجي ردلي وليدي ولا اقتلني معاه	/	بكاء الطفل
56	3ثا	الطيب يحدث فروجة ويلوح بعصاه بغضب	خصرية	عادية	ثابتة	الطيب: تعرفوا غير تموتو تموتو موتوا.	/	بكاء الطفل
57	1ثا	فروجة متكئة على الحائط وتبكي.	أمريكية	عادية	ثابتة	/	/	بكاء الطفل
58	جزء من الثانية	زوجة الطيب واقفة عي الأخرى أمام الحائط.	أمريكية	عادية	ثابتة	/	/	بكاء الطفل
59	15ثا	يظهر الطيب وخلفه العجوز ممسكة برأسها، فروجة تسرع لابنها النائم.	صدرية	عادية	بانورامية ثابتة	الطيب " شوفي وليدك يعطيك العمى، راهو راقد مع والدي أيا جوزي شوفيه أرفدي	/	–أهئهة فروجة –بكاء الطفل
60	3ثا	فروجة تحمل ابنها وتخرج مسرعة وتلحقها والدتها.	أمريكية	عادية	بانورامية	/	/	صوت الأقدام
61	11ثا	الطيب يقف أمام باب المنزل ويخرج سيجارة ويشعلها.	صدرية	عادية	ثابتة	/	/	/

المصدر: من إعداد الباحثة إنطلاقا من فيلم الأفيون والعصا

التحليل التعييني للمقاطع المختارة:

-التحليل التعييني للمقطع الأول:

يستهل هذا المقطع بلقطة نصف جامعة وحركة بانورامية، تظهر البشير جالس على الأرض فوق بساط من الصوف، ومسند الظهر على الحائط مغلف بالزرابي التقليدية المنسوجة باليد، وبجانبه أخته فروجة مرتدية هي أخرى لباس نسائي قبائلي مكون من" قندورة، خمار الرأس"، وترافق هذه اللقطات الأولى خلفية صوتية متمثلة في بكاء طفل صغير بشدة، تقترب الكاميرا بلقطة صدرية وزاوية غطسية من البشير وهو يتساءل عن بكاء الطفل الصغير، لتخبره والدته وهي التي تقوم بغزل الصوف مطأطئة الرأس بأن الطفل جائع، فيطلب البشير من أمه أن تقدم له الطعام، وتركز الكاميرا بلقطة خصرية على والدته العجوز وهي تواصل عملية غزل الصوف، وتحدث ابنها بنبرة حزينة جدا: "ما بقى والوا كل شيء خلاص"، ثم تقترب الكاميرا من الطفل الصغير وهو في سريره الخشبي يبكي بحرقة من شدة الجوع، وبحركة بانورامية تقوم فروجة بهز السرير وتحريكه كي يهدأ الطفل.

يتوسع عمق الكاميرا لتلتقط لنا لقطة نصف جامعة وبزاوية غطسية، فروجة أمام سرير ابنها، والبشير جالس أمام أمه التي تواصل غزل الصوف، يخرج البشير من جيبه حزمة من النقود، يعطيها لأمه التي ترفض أخذها وتخبره بأن النقود لا تحل المشكلة، لأن فرنسا تمنع بيع الطعام :" فرنسا خذات كل شيء ما بقى لا زيت، لا حليب، لا قمح، بحيث إذا كان الفطور ما يكونش العشا."، ثم تتقدم فروجة بلقطة متوسطة وتحضر له صحن من الفخار، فيه القليل من الأكل -الكسكسي- وتضع له ملعقة خشبية، إلا أن الأم تخبره بأن الطعام لطفل الصغير فيمتنع عن أكله، ثم بلقطة صدرية تظهر الأم وهي تأمر ابنها بالذهاب إلى الطيب، ليعطيه بطاقة الأكل-البوات- تقترب الكاميرا لتظهر البشير وهو مستغرب من ما سمعه الطيب؟ الطيب الذيب؟ تجيبه فروجة بأنه أصبح مسؤول القرية.

- البشير يحدث أمه وأخته فروجة، ليخبرهم بأنه ذهاب إلى -لاصاص -وسيطلب الأكل من القائد نفسه، ثم تقترب منه الكاميرا أكثر بلقطة مقربة وهو يتساءل عن أخيه بلعيد، فتتجه الكاميرا نحو الأم العجوز وهي لا تزال تغزل الصوف، تجيب ابنها بنبرة فيها ألم شديد لحال ابنها الذي أصبح عميل لفرنسا، التي بنت له منزل مقابل نقل أخبار المجاهدين.

-التحليل التعييني للمقطع الثاني:

يستهل هذا المقطع بلقطة جامعة تظهر مجموعة من سكان قرية تالة يساقون إلى السجن، تحت إشراف الطيب الذي يحمل دفترا ويراقب الأشخاص المشتبه فيه، تنتقل الكاميرا بلقطة نصف جامعة لتظهر فروجة ووالدتها تسيران في الاتجاه المعاكس للهروب من القرية، لكن الطيب ينتبه لهما ويوقفهما بصوت مرتفع "فروج واين "، تتوقف فروجة بعد سماع مناداة الطيب لها، وتستدير لمحادثته، الطيب يحمل عصا بيده يحركها في وجه فروجة، ويطلب منها إعطاءه تصريح الخروج من القرية، كما يظهر في الصورة شريط أسلاك شائكة وحاجز يفصل القرية عن الجهة الأخرى، ثم تنتقل الكاميرا لتصور الجانب الأخر من الساحة أين يحتجز الجنود مجموعة من سكان القرية من رجال ونساء، ويزجون بهم أحد السجون بالقوة.

– تعود الكاميرا لتصور لنا في لقطة أمريكية، الطيب وهو يتفحص أوراق فروجة ووالدتها، ليتأكد من صحتها:"كلش صحيح معلوم عندكم بياع في العائلة حبيب فرنسا"، تم يرمي الأوراق أرضا، وبلقطة صدرية تنحني فروجة التي تحمل ابنها فوق ظهرها لتلتقطها لكن الطيب يمنعها من ذلك ويدوس على الأوراق بقدمه، ثم بلقطة خصرية يوقظها عنوة من الأرض ويأخذ منها ابنها، فروجة في لقطة أمريكية تحاول الذهاب لأبنها والطيب يمنعها مستعملا القوة، ثم يظهر الطفل الصغير بلقطة مقربة يبكي والطيب يجر فروجة ويمنعها من الذهاب إليه، وهي وتحاول منعه لكنه يعتقها ويدفعها بقوة، الجندي الفرنسي ينظر بدهشة إلى الطيب وهو يدخل فروجة والدتها إلى المعتقل، ينتهي هذا المقطع بلقطة متوسطة وحركة زوم من الأسفل إلى الأعلى لابن فروجة وهو يبكي وحيدا.

-التحليل التعييني للمقطع الثالث:

– بلقطة مقربة وزاوية غطسية تبرز لنا الكاميرا الطيب وهو يفتح باب الغرفة، بقوة ويقوم بإخراج فروجة التي تدل ملامحها على التعب الجسدي والنفسي الكبير الذي تعرضت له، وبحركة بانورامية ولقطة صدرية يقوم الطيب بدفع فروجة بقوة إلى الخارج،:" أخرجي، أخرجي"،ثم تصف لنا الكاميرا بلقطة مقربة ملامح الغضب والقهر لرجل مسن مستلقي على الأرض –الدامحند– واستهجانه لمعاملة الطيب لفروجة، فروجة بلقطة مقربة وزواية غطسية وحركة بانورامية للكاميرا تحمل ثوبها لتصعد الدرج الأول، متحاشية دا محمد الذي كان ملقى على الأرض. إلا أن الطيب يسحبها من ثوبها ويجبرها على الصعود والدوس فوق ظهر الدا محند، ثم يجرها بقوة ويدفعها لمكتب الضابط الفرنسي.

-فروجة داخل مكتب الضابط الفرنسي الذي يتواجد به ثلاث جنود أحدهم يجلس أمام مكتب به آلة رقن والآخران يقفان للحراسة، ثم في لقطة نصف جامعة الضابط الفرنسي ينهض من كرسيه ويتوجه نحو فروجة، الطيب يمسك بها من رأسها بقوة وهي ترتعش من شدة الخوف ويديرها نحو الضابط الذي ينظر إلى فروجة ويتساءل؟، في لقطة مقربة حتى الخصر الطيب يتحدث مع الضابط وينظر إلى فروجة، الضابط يوجه المصباح نحو فروجة، ثم يأخذ مسدس ويضعه تحت رأسها ليديره إليه ، الضابط يكلم فروجة ثم يشير برأسه لطيب كي يترجم لها، فروجة ترتعش من شدة الخوف وتمسك بثوبها مطأطئة رأسها وتشير برأسها إلى الرفض الطيب يترجم لفروجة أسئلة الضابط. صدرية، الطيب يصفع فروجة أمام أعين الضابط الفرنسي، فروجة وهي تبكي وتشير برأسها كتفية، لقطة صدرية للطيب يترجم لفروجة، تم يقوم بصفعها مرة ثانية صدرية، مساعد الضابط الذي يجلس يستجوب فروجة، الطيب يترجم لفروجة وهي مطأطئة الرأس، وشعرها وجهها ويسحبها الطيب ويصفعها للمرة الثالثة.نصف جامعة، بلقطات بانورامية يظهر كل من الضابط ومساعده والطيب يستجوبون فروجة بالتناوب مقربة تنقل، فروجة تبكي بشدة وهي تحرك رأسها رافضة الإجابة كتفية، الضابط يشير بسلاحه الطيب بتوجيه المصباح نحو فروجة صدرية غطسية. الطيب يمسك فروجة من رأسها ويوجهها نحو المصباح، الطيب يوجه فروجة نحو المصباح مرة أخرى وهي تبكي بحرقة مقربة زوم، الضابط يشير برأسه لطيب كي يخرج فروجة صدرية، الطيب يجر فروجة من رأسها ويخرجها خارج المكتب أمريكية، الضابط رأسه لعدم الدرة على الحصول على معلومات عن المجاهدين من فروجة. صدرية، خروج مجموعة من النساء اللائي كن تحت التعذيب ومعهم فروجة ووالدتها جنديان بانورامية.

-التحليل التعييني للمقطع الرابع:

- بلقطة نصف جامعة تظهر فروجة ووالدتها جالستين أمام مقر الضابط الفرنسي، ثم يخرج الطيب من المكتب في لقطة نصف جامعة، وفور خروجه تتوجه فروجة نحوه مسرعة وتلحقها والدتها، تقف فروجة ووالدتها أمام الطيب الذي يمسك بعصاه ويضرب بها كف يده، فروجة تسأل الطيب عن ابنها وتطلب أن يرده إليها، يجيبها الطيب أنه في مكان آمن ثم يكمل سيره، وبلقطة أمريكية تلحقه فروجة مرة أخرى لتخبره أنها تريد الذهاب إلي بيت أهل زوجها وتصطحب ابنها معها، الطيب يحدث فروجة بأسلوب فض ويجبرها على إحضار تصريح جديد وتوفير النقود له، تم يسير ويتركها، فروجة تلحقه لتخبره أنها لا تملك نقود، وبلقطة صدرية يشير الطيب بعصاه إلى الحلي التي ترتديها، فتقوم بنزعها

وإعطاءها له، ثم يظهر الطيب وهو يبتسم وينظر للحلي في لقطة مقربة، تليها لقطة مقربة أخرى لفروجة وهي مبتسمة بعدما أعطت للطيب الحلي ضانة أنها قد حلت مشكلتها، قبل أن ينصرف الطيب وهو غير مكترث لها، فروجة تسأل عن ابنها فيصرخ الطيب في وجهها: "قتلك غدوة إن شاء الله يا ستوتة، ماتفهميش العربية، ماتنسايش غدوة إذا حبيتي التصريح جيبي معاك الدراهم سمعتي." ثم يدفعها ويواصل السير، فيما تترجى العجوز الطيب وتحاول إقناعه بإرجاع الطفل الصغير لفروجة، لكن الطيب يرفض ويصر على إحضار النقود أولا، تتلاشى الصورة تدريجيا وينتهي المقطع الرابع .

التحليل التعييني للمقطع الخامس:

بلقطة قريبة حتى الخصر وزاوية غطسية يُستهل المقطع الخامس، حيث يظهر الطيب وهو يفتح بابا خشبيا كبيراً، أين يجد فروجة ووالدتها جالستين على الأرض وتنتظرانه منذ الصباح الباكر، يمسك الطيب الباب بذراعيه ويكلم فروجة ليخبرها أن ابنها لم يتوقف عن البكاء ليلة كاملة، ثم يأمرها بالذهاب لرؤيته تدخل فروجة وأمها إحدى الغرف بمنزل الطيب الذي يهددها بأنها في حال ما لم تخبره بمكان تواجد المجاهدين، ستفقد ابنها للأبد، ورافق هذه اللقطة صوت بكاء الطفل الصغير، وبلقطة مقربة وزاوية غطسية يضع الطيب كرسياً ويجلس أمام فروجة، يبدأ الطيب في استجوابها بصوت خافت، وفي لقطة مقربة يبتسم لها كي تطمئن له، ويحاول استمالتها وطمأنتها بأنه يعمل مع المجاهدين، وبعد رفض فروجة التكلم، يقف الطيب ويرفع صوته ويهددها أنه سيأخذ ابنها، الضغط الشديد الذي مارسه الطيب على فروجة جعلها تستسلم وتجيب على أسئلته المتتالية، وهي تعود بذاكرتها من خلال فلاش باك لمجموعة من اللقطات التي يظهر فيها الطفل وهو يبكي وحيدا فتنهمر بالبكاء، ورغم إستجداء العجوز للطيب لترك فروجة وشأنها إذ أن حالتها النفسية سيئة وهي لا تعي ما تقول، إلا أن الطيب يواصل الضغط على فروجة مستغلا ضعفها وخوفها على ابنها.

بعد انتهاء الطيب من الإستجواب، يصطحب فروجة إلى غرفة تتواجد بها زوجته، لتبحث عن ابنها لكنها لا تعثر عليه، فتفقد صبرها وتتهجم على الطيب، هنا تتدخل زوجته الطاوس لتحاول الدفاع عن فروجة، فيقوم بضربها هي الأخرى ثم يأمر فروجة بأخذ ابنها والانصراف، ويظهر في أخر المقطع وهو يشعل سيجارة يخرج منها دخان .وهنا ينتهي المقطع.

2-التحليل التضميني للمقاطع المختارة:

2-1الإطار الزماني للفيلم:

* **زمن الفيلم:** لم يحدد المخرج الزمن الفعلي لقصة الفيلم، لا من خلال الأحداث ولا حتى عرضه في الجينريك، إلا أن الباحثة حاولت من خلال بعض الإسقاطات تحديد زمن أحداث الفيلم، بداية بالتسجيل الإذاعي الذي استمع له الطبيب البشير والذي يفيد بأن فرقة المظليين ستقوم بتفتيش جميع المنازل، وأيضا حوار الطبيب البشير مع أحد المجاهدين حين أخبره بعدم استعدادهم في بدايات الثورة التحريرية، وهو ما يحيلنا أن الأحداث الفيلم كانت بعد لجوء فرنسا لفرقة المظليين سنة 1957.

* أما **الزمن في البنية الفنية للفيلم** يمكن تقسيمه إلى ثلاث مراحل زمنية محددة:

- حيث كانت المرحلة الأولى: تصوير مشاهد من حياة الطيب بشير لرزق بالعاصمة قبل انتقاله وعودته إلى قرية تالة مسقط رأسه.

-المرحلة الزمنية الثانية: وهي عودة البشير إلى القرية وانضمامه إلى صفوف المجاهدين.

-المرحلة الزمنية الثالثة: وتتمثل في بدايات المواجهات بين المجاهدين والعساكر الفرنسيين، واشتداد الصراع في الفيلم وصولا إلى نهاية الفيلم بنسف قرية تالة بأكملها.

- **الإطار المكاني للفيلم:**

دارت أحداث فيلم "الأفيون والعصا" في إطارين مكانيين مختلفين الأول بدأت فيه أحداث الفيلم، والثاني تطورت فيه. فقد صورت أولى مشاهد الفيلم في فضاء المدينة (منزل الطبيب بشير لزرق)، الذي يقطن في شقة بإحدى الأحياء الراقية في العاصمة، تعكس مظاهر التمدن والتحضر للطبيب، وذلك من خلال الديكور والطابع العصري للأثاث، وكذا بعض المعدات من الهاتف، والمذياع الذي لم يمض وقت طويل على دخوله للجزائر، وكان يقتصر امتلاكه على المعمرين فقط، فوجود المذياع في بيت الطبيب، وكل المؤشرات التي أوردها المخرج في تصوير المشهد الافتتاحي من حيث وصف البيت، وهيئة البشير، تدل على الوضع المعيشي والحالة الاجتماعية الجيدة للطبيب بالعاصمة.

–ثم تتجاوز الأحداث العاصمة مباشرة إلى قرية "تالة"– قرية تقع في أعالي جبال منطقة القبائل– لتكون الإطار الرئيسي لتطور أحداث الفيلم، والتي اكتسحت الحيز الزمني الأكبر لتصوير مشاهد الفيلم، وذلك من خلال **فضاءها الخارجي:** الجبال المغارات والغابات والتي صورها المخرج في طريق البشير للعودة إلى القرية، بلقطات عامة ونصف جامعة تصف وتعرف بالمكان، حيث تظهر القرية وهي محاطة بالجنود من كل جانب، ما يدل على وضعية القرية التي تعاني من سلطة الاستعمار، وقد صورت أغلب مشاهد الفيلم في الفضاء الخارجي للقرية، من خلال تصوير علي وزملائه المجاهدين في الجبال، والاشتباكات بين الجنود والمجاهدين في الغابات، وكذا تواجد سكان القرية في الغابة وساحة لاصاص، وقد حاولت فرنسا فرض سيطرتها على الفضاء الخارجي من خلال حرق وقلع غابات الزيتون التي يمتلكها سكان القرية، وكذا حشد سكان القرية في ساحة لاصاص وتعريضهم للمضايقات.

والفضاء الداخلي: المتمثل في بعض البيوت بقرية تالة ومقر الضابط الفرنسي، المسجد، منزل البشير بالقرية الذي تبدو عليه مظاهر الفقر وغياب تام لوسائل الراحة التي كانت في منزله بالعاصمة، وقد ارتبط هذه الفضاء بالأخص بتواجد فروجة ووالداتها داخله.

أمعن المخرج أحمد راشدي في وصف المكان وصفا دقيقا وباستعمال لقطات عامة، وأعطى له أبعاد أساسية في بنية الفيلم، فالمكان في فيلم الأفيون والعصا لم يكن خلفية تصور فيها الأحداث فقط بل دخل كعنصر أساسي في البناء الفني لسيناريو الفيلم، وساهم في تفسير وتوضيح وإعطاء معنى أبلغ للمشاهد، حيث أبرز المخرج من خلال المشاهد الأولى حياة البشير بين العاصمة والريف، مشيرا إلى حجم تضحية الطبيب الذي تخلى عن رفاهية العيش والحياة الكريمة التي كان يعيشها، إلى حياة الفقر والاضطهاد في قرية تالة، في بيت حتى الأكل فيه بإذن من فرنسا، وهو ما يجسده مشهد البشير وأمه في اللقطة 15 المبينة في جدول التقطيع التقني أعلاه، ومن أجل الأرض الغنية بأشجار الزيتون –التي قام الاستعمار بقلعها– يقاوم ويحارب الجزائريون طيلة الفيلم، رافضين الوجود الفرنسي فوق هذه الأرض.

وبهذا فقد كان للمكان في الفيلم دورا بالغ الأهمية في تفسير الأحداث، وفي إضافة قيمة معنوية كبيرة، فمقاومة وشجاعة البشير وأخوه علي في الفيلم، وما يقابله من الأبطال الجزائريين في الواقع إبان

الثورة، تعبر عن عمق التضحيات التي قدمها الشعب الجزائري في سبيل تحرير الوطن والتمسك بهذه الأرض التي مثلتها قرية تالة في الفيلم.

- **العنوان:**

فيلم الأفيون والعصا هو اقتباس أدبي –غير حرفي– من إخراج أحمد راشدي الذي استلهم أحداثه من رواية الكاتب مولود معمري، وعنوان الفيلم هو عنوان نقله أحمد راشدي حرفيا عن الرواية الأصلية لمولود معمري، والتي كتبها في ستينات القرن الماضي في السنوات الأولى من الاستقلال والتي تدور أحداثها في منطقة القبائل أثناء الثورة التحريريه المجيدة.

–يعد العنوان من أهم العناصر المشكلة لبنية الفيلم، وللعنوان مستويان لغوي ودلالي، يتكون فيلم الأفيون والعصا من كلمتين هما: الأفيون والعصا.

الأفيون: "عصارة ثمرة الخشخاش ويستعمل للتخدير وتسكين الآلام" (إبراهيم و وآخرون، 1986، صفحة 22) سمي كذلك نسبة إلى موطنه الأصلي في تركيا فقهية

العصا: ما يتوكأ عليه ويضرب به الخشب أو غيرِه، (جبران مسعود، 2005، صفحة 611)، "فَأَلْقَىٰ عَصَاهُ فَإِذَا هِيَ ثُعْبَانٌ مُبِينٌ ﴿ ١٠٧ الأعراف ﴾

– ويقصد بالأفيون والعصا في الرواية والفيلم الثوري، السياسة التي اتبعتها فرنسا ضد الشعب الجزائري، فقد حاولت في السنوات الأولى من استعمارها للجزائر إتباع سياسة التخدير والهاء الشعب عن مطالبه الأساسية التي ترفض الوجود الاستعماري، من خلال محاولات دحض المقاومات الشعبية ضده بعدة طرق، بمحاولة طمس هويته الأصلية ودمجها في الهوية والثقافة الفرنسية، تعميم التدريس باللغة الفرنسية لإلغاء اللغة العربية، محاربة الدين الإسلامي وكل تعاليمه، ولكن مع استماتت الشعب الجزائري ورفضه للغزو الثقافي الفرنسي ولسياسة الاندماج التي حاولت فرضها، غيرت فرنسا لنهجها باستعمال القوة والعنف ضد العزل من المدنيين بأبشع الطرق، ويقول الكاتب: "جرب معنا الفرنسيون في البدء التضليل..ولإقناعنا استعملوا كل مفاتنهم..وفي كتبهم علمونا..جاندارك، نابليون..أنهم لم يتمكنوا من جذب أنظارنا الهاربة..لايرون إلا بريق الكراهية، واعتقدوا بأننا جاحدون، ولم يتبق لذك إلا استعمال الطريقة الأخرى..منذ ثلاث سنوات نحن نبحث، نسجن، نضرب، نعذب..نُقتل بمختلف الطرق

لكي نرضخ، للعقل أوالقوة، نُفتن ....إما الأفيون أوالعصا".(ناوي، 2013، صفحة 4) وهذا ما عكسه فيلم الأفيون والعصا، حين يئست السلطات الفرنسية من إخضاع سكان قرية تالة الصامدة في وجه الاستعمار، فبعد مشاهد التعذيب والتنكيل بسكان قرية تالة طوال الفيلم، قررت السلطات الفرنسية في الأخير نسفها بالكامل وضربها بالمدفع، لينتهي الفيلم بتشريد أهالي القرية وصعودهم للجبل مع المجاهدين دون الخضوع أو الاستسلام للمستعمر الفرنسي، ليجسد الفيلم في الأخير النهاية البطولية لسكان قرية تالة، التي تعد أحذ نماذج المقاومة الجزائرية للاستعمار الفرنسي عبر كافة التراب الوطني.

–ويمكن إسقاط جزء من سياسة الأفيون التي تبعتها فرنسا في الفيلم، من خلال محاولة الضابط الفرنسي إغراء الطبيب بشير لزرق، لكن محاولته باءت بالفشل حيث أصر الطبيب على موقفه الرافض لسياسة فرنسا والتحق بالمجاهدين في الجبل، إلا أن هذه السياسة نجحت مع أخوه بلعيد الذي بنت له فرنسا بيت لائق وجعلته من المقربين منها، وأيضا الطيب الذي أعطته صلاحيات واسعة في تسيير شؤون القرية، ما جعلهما يتخليان عن دعم المجاهدين، بدعم فرنسا وخيانة الوطن، لكن بلعيد تراجع في منتصف أحداث الفيلم، أما الطيب فلم يتب إلا في أخر لحظة في الفيلم حينما أدرك جيدا كره فرنسا لكل ما هو جزائري.

- **الشخصيات:** اعتمد الفيلم على مجموعة كبيرة من الشخصيات المتباينة والمختلفة، وقد جسدت كل شخصية دور مستقل ولم تكن هناك بطولة مطلقة لأي شخصية في الفيلم، أكثر ما كانت بطولة الشخصيات في مشاهد الفيلم، حيث أبرز كل مشهد على حدا شخصية بطولية إلا أن المساحة الأكبر في الإطار الزمني للفيلم للظهور في الفيلم كانت للطبيب البشير و الحركي الطيب.

شخصية البشير: شخصية رئيسية في الفيلم نقل لنا المخرج أحداث القصة من خلال حياته، وتنقله من العاصمة إلى الريف وانضمامه إلى المجاهدين، جسد الطبيب البشير شخصية المتعلم المثقف، صاحب المكانة المرموقة في المجتمع، الذي يتخلى عن رفاهية عيشه ليقف مع أبناء وطنه ضد المستعمر الذي اغتصب أرضه واضطهد شعبه، يشكل البشير خطرا محدقا بفرنسا لأنها لا تستطيع إغراءه وتخذيره كما حاول الضابط في بداية الفيلم، وتتميز أيضا شخصية البشير بالهيبة والرسانة، وأهم سمة أراد المخرج نقلها من خلال هذه الشخصية هي سمة التضحية من أجل الوطن.

– وبالرغم من أن شخصية الطبيب البشير اكتسحت مساحة زمنية كبيرة في بداية أطوار الفيلم، إلا أنها غابت فور وصوله للجبل، فالمخرج لم يتتبع التطور الدرامي للشخصية كما في بداية الفيلم، حيث يختفي البشير بعد الساعة الأولى من زمن الفيلم، ولا يظهر أبدا بعدها حتى في نهاية الفيلم التي جمعت كل الشخصيات المحورية والثانوية في الفيلم.

شخصية علي: يجسد شخصية علي" الممثل القدير سيد علي كويرات "الذي أدى الدور بكل براعة واحترافية، علي هو الأخ الأصغر –للبشير وبلعيد– الثوري الجزائري الشجاع المجاهد في الجبال الحامل للسلاح، والمتشبع بالروح الوطنية الثورية، وقد سعى المخرج إلى إبراز القيم الإنسانية في شخصية علي، فالقوة والصرامة التي تميز بها علي لم تمنعه من الظهور بمظهر إنساني في مختلف تعاملاته، ذلك من خلال الموقف الذي جمعه بالجندي الفرنسي الذي لم ينكر جميله وحرص على حراسته وحسن ضيافته.

وقد عبر المشهد الأخير عن قيمة ومكانة شخصية علي عند أبناء قريته ووسط عائلته، وعن عمق علاقتهم به، حينما قدمه الضابط الفرنسي لأهل القرية واصفا إياه بالبطل: "**إنه بطلكم**" فعلي الذي كان يعمل في الخفاء ويحارب في الجبال، ولم نرى له في الفيلم مشاهد تربطه بأهل القرية ولا بعائلته سوى في هذا المشهد الأخير، إلا أن حبهم واحترامهم له كان واضحا في وجوه كل الموجودين، ويمثل علي في الواقع الجزء الكبير من الجزائريين الذين ضحوا بأنفسهم من أجل الوطن.

علي شهيد الوطن الذي استشهد دون أن ينحني لحمل سيجارة الضابط، دلالة على صمود الجزائريين وعدم الخضوع لفرنسا، حيث تحولت لحظات الضعف إلى قوة ألهمت السكان بالصمود في وجه الاستعمار، فقد عبرت طريقة استشهاده عن النضال والأمل وعدم اليأس، وشُحنت شخصية علي بالعديد من السمات الإيجابية والبطولية فهو بطل قصة فيلم "**الأفيون والعصا**".

شخصية بلعيد: أخ علي والبشير، يتعرف عليه المشاهد في بداية الفيلم، من خلال وصف والدته بأنه سكير وخائن تخلى عن مبادئه من أجل العيش الكريم الذي وفرته له فرنسا، بلعيد قضى مدة طويلة من شبابه في فرنسا يعمل كمدرس هناك، ومع عودته للقرية لم يستطع التأقلم مع الظروف المعيشية الصعبة لسكان قرية تالة، فقرر خيانة أهلها وأصبح عميل لدى فرنسا، لكن مع تطور أحداث الفيلم يظهر بلعيد وهو يخون فرنسا لأجل أخوه ووطنه، في المشهد الذي يؤمن للطبيب البشير الهرب

من القرية، وكذا مشهد فضحه لخطة الضابط الفرنسي للمجاهدين، وأيضا في المشهد الأخير الذي ينتقم فيه بلعيد من الجنود بعد قتل أخيه علي وتحرير رفيقه بوقلب من الأسر، فخيانة بلعيد كانت بدافع الفقر، إلا أن ارتباطه بأسرته وبوطنه الأم جعله يتراجع في خياراته.

الدا محند: ظهر في الفيلم بشخصية الحركي التائب، رجل مسن وله ابن مجاهد ويعمل على مساعدة الثوار، ولا يغادر القرية حتى بعد قرار هدمها لينتقم من نفسه.

شخصية الطيب: شخصية رئيسية في الفيلم ساهمت كثيرا في تطور الأحداث وبنائها، حيث عانى الطيب من تهميش أهل القرية له، كان يلقب بالذيب قبل أن يصبح مسؤول الدشرة، عندما اتجه إلى فرنسا وخان وطنه وأصبح عميل عندها، فأولته مهام التقصي عن أخبار المجاهدين وفضح مكان تواجدهم، الطيب أراد أن يبرز قوته أمام أهل قريته في وقت ضعفهم، حين ساهم في التحريض على تعذيب أهل القرية، وكذا استغلاله لفروجة أبشع استغلال لمعرفة مكان تواجد أخوها علي، ليعلن توبته في المشهد الأخير أين قتل علي أمام أعين والدته وكذا سكان القرية، ليتأكد الطيب من الكره والحقد الذي توليه فرنسا لأهل قريته ولكل جزائري.شخصية جاءت في مجملها سيئة سلبية تسعى للانتقام .

شخصية فروجة، والدتها: سوف يتم تحليل ودراسة هذه الشخصيات بالتفصيل في المبحث الموالي.

- **اللغة:** كانت لغة الفيلم مختلطة بين العربية الدارجة، والفرنسية، لأسباب استهدافها لجمهور عالمي المخرج أجنبي، في ذلك الوقت 70من الجزائريين يتحدثون بالفرنسية، ازدواجية اللغة بين الطرفين المتنازعين.

-التحليل التضميني للمقطع الأول:

-الغرض من تصوير هذا المقطع المحمل بالعديد من الإيحاءات الرمزية والضمنية، والذي اعتمد فيه المخرج على كل العناصر الدالة في اللغة السينمائية، بداية من الديكور وزوايا التصوير وكذا الحوار والموسيقى التعبيرية، هو وصف ونقل الأوضاع المعيشية المزرية لأسرة البشير لزرق، كنموذج للحالة العامة لكل الأهالي في قرية تالة، وشكل مقطع تأسيسي تعريفي بالشخصيات المحورية في الفيلم وكذا تطرق إلى معاناة المرأة الجزائرية داخل البيوت إبان الثورة.

–فوتوغرام (43): البشير رفقة والدته وأخته.

–المصدر: فيلم الأفيون والعصا.

– استهل هذا المقطع بحركة بانورامية تنقل لنا تفاصيل ديكور بيت قديم يوحي بمظاهر الفقر، بحيث يجلس البشير وأخته فروجة والدته العجوز التي تقوم بغزل الصوف– فوتوغرام رقم (41)، ويرافق هذه اللقطة بكاء شديد لابن فروجة، من خلال هذه اللقطة النصف جامعة لأفراد الأسرة نرى البشير يرتدي برنوس أبيض وهو لباس تقليدي يشير إلى الأصالة والعراقة، يوحي بأن مرتديه له هيبة ووقار وسط المجتمع الجزائري، وله دور كبير داخل الموروث الحضاري الثقافي الجزائري.

–بينما ترتدي فروجة ووالداتها كذلك لباسا قبائليا تقليديا–أو ما يعرف بالجبة القبائلية–وهو لباس خاص تتميز به نساء منطقة القبائل عن نساء باقي المناطق في الوطن، بالإضافة إلى الحلي الفضية التي تميز هذه المنطقة، "فلايخلو أي منزل من منازل سكان القبائل من هذا الزي التقليدي العريق، الذي يرمز للأصالة والهوية الأمازيغية، بمختلف العوامل التيتشكلها كاللغة والتراث المادي واللامادي، أو حتى القرى الجبلية والطابع العمراني العتيق للسكنات والبيوت وغيرها، وبالتالي تشكل الجبّة المتوارثة عبر الأجيال قطعة أساسية في خزانة الزي النسائي الجزائري بصورة عامة، والقبائلي بصفة خاصة، وتتميز الجبّة القبائلية بالجمال الذي يسرّ الناظر إليها ودقة طرزها الحريري التي تعكس مدى تجذّر هذه المهنة في التاريخ ومدى إلمام المرأة القبائلية بتقنيات الصناعة النسيجية".(ربيع،2010)

– وقد حرص المخرج على توصيف خصائص المجتمع القبائلي من خلال اللباس، الزرابي اليدوية المزينة بالرسوم والأشكال المعلقة على جدران المنزل، التي ترمز إلى هوية المجتمع القبائلي، وأثاث المنزل البسيط المصنوع يدويا، الذي يدل على التراث اللامادي الثري الذي تزخر به منطقة القبائل من الحرف اليدوية، كالنسيج وغزل الصوف والتي نقلها لنا المخرج من خلال والدة البشير المنهمكة في غزل الصوف، كما ظهر في **الفوتوغرام رقم42** في دلالة على الدور الاجتماعي للمرأة الجزائرية التي كانت تتقن الحرف اليدوية المختلفة، والتي من خلالها توفر الحاجيات الضرورية لعائلتها من المأكل والملبس.

–فوتوغرام (*44*) *الحرف التي تمتهنها المرأة الجزائرية.*

–المصدر: فيلم الأفيون والعصا.

– ثم في لقطة خصرية تظهر فروجة جالسة مغلقة اليدين والطفل يبكي، في دلالة على قلة حيلتها فهي لا تملك ما تستطيع تهدئة ابنها به، يسأل البشير عن سبب بكاء الطفل، وهو الوافد الجديد الذي لا يعرف أحوال الأسرة، لتجيبه والدته وهي منهمكة بغزل الصوف مطأطئة الرأس بأنه "**جائع لم يأكل**"، البشير يطلب منهم إعطاءه الأكل، لترد الأم أنه لم يبقى شيء في البيت، تليه لقطة مقربة لملامح الطفل الصغير وهو يبكي بشدة، "و اللقطة المقربة تهتم أكثر بوجه الشخص، وهو اهتمام أيضا

بانفعالاته وبالانعكاس الدرامي على قسمات وملامح وجهه، فتيمة هذه اللقطة تركز بالخصوص على الوجه، **يقول مارسيل مارتن:** في هذا الصدد أنه من الأكيد أن في اللقطة المقربة للوجه البشري تظهر قوة الدلالة البسيكولوجية والدرامية للفيلم، وأن استعمال هذا النوع من اللقطات يؤسس بوضوح لما يسمى العوالم الفنية." (لمحرزي، 2007، صفحة 198) وقد وظف المخرج هذه اللقطة من أجل الشحن الدرامي للموقف، والتأثير العاطفي على المشاهد الذي يسوقه ليتابع الأحداث لمعرفة سبب بكاء الطفل، تنهض فروجة وتحاول تهدئته بهز السرير وتحريكه.

وفي لقطة مقربة حتى الخصر تركز الكاميرا على ملامح البشير وهو يسأل عن وجود الكسكسي في البيت، حيث تدل نبرة صوته وتعابير وجهه أنه متأكد من وجوده بالبيت:" ياك كاين الكسكسي"وأيضا فكلمة" ياك" في اللهجة الجزائرية فيها معنى تقرير وتأكيد الحدث- "والكسكسي هو طعام تقليدي يتواجد بكل البيوت الجزائرية، فالأكل الجزائري باعتباره عنصر من العناصر الثقافية ورمز من رموز الهوية الثقافية لهذا المجتمع وجزء من الذاكرة الجماعية،يتميز بالكثير من الأطباق التي تُميزه عن باقي الشعوب،إلا أن طبق **الكسكسي** يعتبر أهم هذه العناصر الغذائية،وهو طبق أمازيغي(بريجة، 2015-2016، صفحة147). قديم قدم التاريخ، أما جذوره في المنطقة فهي قديمة قدم هذا الشعب فلا يمكننا أن نربطه بقدوم حضارة دون أخرى.

-كما أن الكسكسي يرمز إلى الهوية الثقافية للمجتمع الجزائري،وهو رمز للتقاليد الجزائرية يحضر بمختلف المناسبات بحفلات الزواج،والختان، والجنائز ومختلف المناسبات، وهو يمثل الصلة بين أفراد العائلة، وقد عمد المخرج توظيف تساءل البشير عن طبق الكسكسي، في توضيح ضمني ليبرز من خلاله حجم الحصار الذي كان يعاني منه أهالي القرية، حيث مَنع عنهم الاستعمار الفرنسي أبسط أنواع الأكل، الذي من المفروض أنه يتواجد في كل البيوت الجزائرية، خاصة وأن النساء في الجزائر كن يحضرن هذا الطبق بكميات كبيرة تكفي لسنة ويتم تخزينه وتناوله طيلة العام.

-وحسب العجوز والدة فروجة:" **فرنسا خذات كل شيء ما بقى لا زيت، لا حليب، لا قمح، بحيث إذا كان الفطور ما يكونش العشا.**" يبرز لنا المخرج من خلال هذه الرسالة الألسنية حجم القمع الذي فرضته فرنسا المستعمرة على أهالي القرية حيث أنها تمنع عنهم الأكل، وكل المواد الغذائية الضرورية لإعداد أي وجبة مهما كانت بسيطة، فلا وجود للزيت ولا القمح ولا الحليب، وإذا توفرت وجبة لا تكون ثانية، من خلال سياسة التجويع التي اتبعتها فرنسا ضد الجزائريين من أجل إرغامهم على الخضوع لها

فقد سلبتهم حتى الحق في العيش، وهذا المقطع يتنافى تماما مع ما قاله الضابط الفرنسي للبشير عند لقائه معه: **بأن فرنسا جاءت لحماية الجزائريين**.

– فروجة تخبر البشير بأنه يوجد القليل من الكسكسي :"ليك كاين شويا كسكسي"، وتحضر له صحنا كبيرا فيه القليل من الكسكسي المغطى بقطعة قماش وملعقة خشبية، " فالأكل حدث اجتماعي وثقافيكاملا،تجمع فيه وسائل اختيار واكتساب وحفظ وتحضير الأطعمة، إضافةإلى معارف بما فيها الغذاء الصحي وسلوك وتصورات وأساطير ،والغذاء كملمح حضاري يشكل بصور ما نظاماً، هذا النظام الغذائي حامل لمعنى مزدوج ينكشف بين أشياء أخرى عند التمييز بين الطعام والغذاء، وبين الثقافي والعضوي.فالأكل باعتباره فعل بيولوجي اجتماعي، يرتبط بالإرث الثقافي للمجتمعات،ويُعد عنصر كباقي العناصر الثقافية: الموسيقى،الرقص،اللباس،النمط المعماري...وغيرها من العناصر التي تعكس الهوية الثقافية لكل مجتمع إنساني".(بريجة، 2015–2016، صفحة 145).

–فوتوغرام رقم (*45*) *يوضح كرم وإيثار فروجة لآخوها*.

المصدر: فيلم الأفيون والعصا.

– وانطلاقا مما سبق ذكره في أن الأكل يعتبر فعلا اجتماعياً يعبر عن إرث ثقافي معين، أراد المخرج من خلال هذه اللقطة إعطاء توضيح ضمني لطريقة الأكل والوسائل المستخدمة فيه، بتركيزه على الإناء والملعقة الخشبية كرمز للصناعات المحلية التي تزخر بها المنطقة، ونقل التفاصيل الدقيقة للحياة في منطقة القبائل، وهو ما ركز عليه الكاتب مولود معمري في روايته أيضا، ما عكس الاهتمام الكبير للمخرج أحمد راشدي بتوصيف خصائص هذا المجتمع، وكذا للدلالة على كرم فروجة واحترامها

لآخوها الضيف بعد غياب طويل، لكن في نفس الوقت تجعل المتلقي يتساءل لماذا لم تقدم هذا الطعام لابنها حين كان يبكي؟، ويمكن إعطاء تفسير لهذه اللقطة، بالاستدلال بقول والدتها أنه توجد وجبة واحدة فقط، فهذا الطعام كان مخزن للطفل تعطيه له وقت الضرورة الملحة فقط، وبلقطة صدرية تخبر العجوز البشير بأن الطعام لطفل، وهو يؤكد ما أشرنا إليه سابقا، فالمرأة الجزائرية كانت تسعى للتكيف مع الوضع المزري الذي تعيشيه، فهي تقتصد في الطعام وتخبئه لوقت الضرورة الملحة، البشير يمتنع عن أكل الطعام ويتركه للطفل، فالمخرج من خلال هذا المقطع أبرز لنا التكافل الأسري داخل الأسرة الجزائرية، والاحترام المتبادل بين أفرادها المبني على قيم الإنسانية والإيثار المتبادل.

- ويُعمق المخرج في وصف معاناة الجزائريين من السياسة الاستعمارية الفرنسية، التي تأذت منها المرأة الجزائرية بالدرجة الأولى، ففي اللقطة الموالية يخرج الطيب حزمة من النقود من جيبه ويعطيها لأمه- كي توفر الطعام لكنها ترفض أخذها لأنها لا تجدي نفعا، فحتى وإن توفر المال فهو غير كافٍ لاقتناء الطعام قبل أخذ تصريح من فرنسا، تجسد هذه اللقطات بعدا رمزيا واضحا عن إهانة فرنسا للجزائريين، فالمال الذي يعكس مستوى مادي جيد لا يوفر في القانون الفرنسي حتى الأكل.

- تأمر الأم في لقطة صدرية الطيب بالذهاب عند الطيب لاقتناء بطاقة الأكل، يستغرب البشير ويسأل: **الطيب الذيب؟** ويشير لفظ الذيب إلى شخص مخادع وماكر، تجيبه فروجة بأنه الطيب مسؤول الدشرة، حيث يبدو أن الأمور تغيرت كثيرا في القرية بعد غياب البشير، فالطيب الذيب كما وصفه البشير أصبح مسؤول الدشرة، وهو من يعطي التصريح باقتناء الأكل، ما يجعل المشاهد يتساءل عن هذه الشخصية وما هو سر قربها من فرنسا.

-يتواصل حديث أفراد الأسرة ويسأل البشير عن أخيه بلعيد فتجيبه أمه:" **بلعيد خوك باع روحو للكفار بناولو دار بحذاهم بالحطب، راه يبيع في خاوتو ديما سكران**"، ومن خلال وهذا الحوار يعرف المخرج المشاهد بشخصية بلعيد الذي أصبح عميلا لفرنسا وباع وطنه من أجل لقمة العيش، تتحدث عنه الأم وهي مطأطئة الرأس دلالة على الخيبة والحياء من فعلته متنكرة له بأسى وقهر، وقد عبر صوتها الحزين وتعابير ملامحها أقسى وأشد أنواع العذاب والألم وهي تتحدث عن ابنها، أكثر من الألم الذي تحدثت به عن عدم وجود الطعام، فقد أراد المخرج أن يحيلنا من خلال هذه اللقطات وتعابير الشخصية أن قيمة التضحية من أجل الوطن عند المرأة الجزائرية والكرامة والحياء تفوق الرغبة في الحياة الكريمة، فبالرغم من أن ابنها بلعيد مقرب من فرنسا، إلا أنها لا تملك الطعام حتى لسد جوع

طفل صغير، فهو تصريح ضمني وقيمة رمزية كبيرة جدا عن ما عانت منه المرأة الجزائرية وما ضحت لأجله، وأنه بالإضافة إلى معاناتها من عنف واستبداد المستعمر، عانت من خيانة الأهل وغدرهم بالوطن، وقد عكست هذه الأم في الفيلم الأرض –الوطن الجزائر– التي عانى سكانها أشد أنواع المعاناة الجسدية النفسية والرمزية.

والدة البشير توقفه لتحذره من لقاء القبطان الفرنسي، وتنصحه بالتكتم وعدم الحديث المطول معه، وينقل لنا المخرج في لقطة أمريكية وبزاوية عكس غطسية توحي بقوة وهيبة البشير الذي بقى واقفا، يستمع لنصائح أمه وهو يبتسم لها، أراد المخرج أن ينقل لنا احترام وتقدير البشير لأمه واستماعه لنصيحتها، وكذا لفطنة العجوز التي تبدو أكثر خبرة من البشير في طريقة التعامل مع فرنسا، فروجة تحاول أن تطمئن أمها: يما البشير يعرف، **الأم:البشير قاري ويعرف يعالج المرض، بالصح ما ينساش نصيحتي، قد ما يحسبوه ناقص فهامة قد ما يكون خير ليه ولينا،** ليؤكد لنا المخرج من خلال هذا الخطاب، أن العجوز تعي جيدا مكر وخداع المستعمر الفرنسي، الذي يستعمل كل الأساليب من أجل إغراء الجزائريين خاصة أمثال البشير، الطبيب المثقف المتحضر المغترب عن هذه القرية.

– يصعد البشير فوق سرير خشبي لينام في نفس الغرفة مع والدته وفروجة، ليحيلنا المخرج إلى الاختلاف الكبير بين منزل البشير في العاصمة ومنزله في القرية، لتقترب الكاميرا من الموقد الذي تجلس بجانبه العجوز وتركز على النار المشتعلة، والتي تشير إلى الحقد ،الغضب والحرب التي يعيشها سكان هذه القرية، لينتهي هذا المقطع بلقطة موضوعية تنقل لنا ما تراه الكاميرا من انطفاء لنار الفانوس.

– التحليل التضميني للمقطع الثاني:

يوضح هذا المقطع مشاهد التعذيب الذي تعرض لها أهالي قرية تالة، من طرف الضابط الفرنسي وجنوده، من أجل استنطاقهم للحصول على بعض معلومات حول المجاهدين، والانتقام الذي طالهم بسبب العمليات العسكرية التي نفذها المجاهدون، ويركز المخرج في هذا المقطع بالأخص على التعذيب الذي طال فروجة.

– يستهل هذا المقطع بلقطة جامعة وزاوية غطسية لبندقية موجهة صوب القرية، وهو ما يعطي دلالة على أن مرحلة العنف الحقيقي في الفيلم قد انطلقت، وفرنسا ماضية في تطبيق سياسة العصا، بعد

فشل سياساتها السابقة من تجويع السكان–التي أشرنا إليها في المقطع الأول–، وتصويب البندقية من الأعلى اتجاه القرية يدل على أن كل الأهالي تحت الشبهة، وأن الجميع سيطاله نصيب من هذه العصا، وهو ما تؤكده اللقطات الموالية التي يظهر فيها مجموعة من الجنود يجرون كل سكان القرية من نساء، رجال، شيوخ، خارج منازلهم، باستعمال القوة والعنف دون استثناء لأي فئة، وتوحي الموسيقى التصويرية التي وظفها أحمد راشدي مرافقة لهذه اللقطات بالخطر المرتقب، وتتعالى أيضا أصوات صراخ الأهالي وهم يدفعون بالقوة نحو الساحة، بينما يظهر بلعيد مستند على الحائط والطيب يساعد الجنود في حشد الأهالي في ساحة لاصاص، ثم يقف بجانب القائد الفرنسي حيث يظهر الطيب والقائد الفرنسي في مستوى أعلى من سكان القرية، فالمخرج أراد أن يبرز من خلال مكان وقوف القائد الفرنسي الذي يعلو سكان قرية، والجنود الفرنسيون وهم يوجهون السلاح صوبهم، وتصوير الأهالي بزاوية غطسية التي تظهر الشخص أقل من حجمه الحقيقي فيبدو في حالة ضعف، بعث رسالة ضمنية رمزية أن هذه المكانة التي تعتز بها فرنسا كانت بفرض السلاح وقوة العتاد في وجه العزل والأبرياء، والأهم من هذا وقوف الطيب بجانب القائد الذي يحمل دفترا فيه أسماء المشتبه فيهم من نساء ورجال يتم جرهم إلى المعتقل، فهو من ساعد في كتابة الأسماء على هذا الدفتر، لأنه ابن القرية ويعرف جيدا سكانها، فالمخرج هنا يحاول من خلال هذه اللقطات تفصيل وشرح سياسة فرنسا في الجزائر التي اعتمدت على العنف والقوة، وساعدها في مهامها العملاء الذين خانوا الوطن، كأمثال الطيب الذي يقف بجانب القائد الفرنسي، وبلعيد الذي لا تطاله أي مضايقة من طرف الجنود، فجبهات الصراع هنا تمثلت في فرنسا جنودها المسلحون، وكذا الحركى الذين شكلوا قوة ضاربة ضد الأهالي في ذلك الوقت، حيث يستشهد التاريخ بأن الحركى كان لهم دور كبير في معاناة الشعب الجزائري وفي طول المدة الاستعمار، يقوم القائد بتعيين مجموعة من الأهالي المشتبه بهم من الرجال وحتى النساء ويأمر بزجهم في المعتقل، في صورة يظهر لنا من خلالها المخرج مدى عنف ووحشية المستعمر الفرنسي في تعامله مع الجزائريين، فيما يتم محاصرة البقية بتوجيه السلاح والكلاب نحوهم، هي صورة أخرى تؤكد الأساليب الإجرامية التي اتبعتها فرنسا في الجزائر.

- فوتوغرام (46) فروجة ووالداتها تحاولان الخروج من القرية.

-المصدر: فيلم الأفيون والعصا.

-(من خلال الفوتوغرام رقم *44*) تظهر فروجة ووالدتها وهما تحاولان مغادرة القرية من الجهة الخلفية، لكن الطيب ينتبه لهما فيوقفهما، طالبا منهما وثائق الخروج من القرية: **الرومي عطاك التصريح؟**، ويقصد بالرومي فرنسا، يتقدم الطيب أكثر فيظهر جنديان آخران، ما يدل على أن فروجة ووالدتها قد عبرا الحاجز بموافقة الجنديان، لكن الطيب أصر على توقيفهما وطلب التأكد من الوثائق، ورغم صحتها إلا أنه رمى بها على الأرض، وفي لقطة مقربة وبزاوية غطسية تنحني فروجة أرضا لتلتقط الأوراق، التي يدوس عليها الطيب برجله فوتوغرام رقم 45-46، كدلالة على أنها تحت رحمته وأن أمرها بيده، في محاولة من الطيب لإذلال فروجة التي تظهر بصورة المرأة الضعيفة، كما تشير هذه اللقطة أن الطيب لم يتمرد على القوانين العرفية التي تحكم مجتمعه القبائلي فقط، بل تمرد أيضا على فرنسا في حد ذاتها، فبالرغم من عبور فروجة ووالدتها من أمام الجندي الفرنسي الذي سمح لهما بالمرور، وكذا صحة الأوراق التي يحزن عليها، إلا أن الطيب فرض قانونه الخاص وقام بمنعهن من الذهاب، فالطيب استغل قربه من فرنسا لمضايقة أهل قريته، لأن دافع خيانة الطيب لوطنه هو الانتقام من أهل القرية، وهذا ما عبر عنه عندما قامت فرنسا بقطع أشجار الزيتون: كنتو تحقروني اليوم نتوما تجوعوا، فالطيب لم يبدي ولائه لفرنسا بسبب مكانة راقية فقطبل كان دافعه الأكبر الانتقام.

–فوتوغرام (47)(48) الطيب يوقف فروجة ويطلب مننها الوثائق.

المصدر: فيلم الأفيون والعصا.

–الطيب يمنع فروجة من الذهاب إلى بيت أهل زوجها، ويخبرها أنه اكتشف خداعها لأنها ذاهبة لرؤية أخوتها المجاهدين وأنها هي من تقوم بالاتصال معهم، من خلال هذه الرسالة الألسنية يبرز لنا المخرج أن فروجة هي من تقوم بالاتصال مع المجاهدين ونقل الأخبار لهم، وهي تعد من أبرز المهام الثورية التي أسندت للمرأة الجزائرية إبان الثورة التحريرية، إلا أن المخرج لم يبرز هذا الدور الثوري الذي تقوم به فروجة في الفيلم، ولا أي دور ثوري لشخصية نسائية أخرى في جل أطوار الفيلم، عدا هذه الرسالة الألسنية للطيب.

– عمد المخرج من خلال تصويرالجبال الشامخة والأشجارالخضراء، كخلفية لهذه اللقطات لدلالة على الصمود والثبات ومقاومة الاستعمار، ويكسر هذا المنظر الطبيعي الأسلاك الشائكة، التي تدل على الحصار والتضييق الذي فرضته فرنسا على أهالي قرية تالة.

-فوتوغرام (49)الطيب يبعد الطفل عن فروجة بالقوة.

-المصدر: فيلم الأفيون والعصا.

-(من خلال الفوتوغرام 49) يظهر لنا الطيب يأخذ ابن فروجة الذي كانت تحمله فوق ظهرهالحمايته، بالقوة ويلقيه على الأرض، ينقل لنا المخرج صمود فروجة ومقاومتها للطيب وهي تحاول منعه من أخذ ابنها، في صورة تعكس مقاومة وصمود المرأة الجزائرية في وجه الحركى، الذين استغلوا ضعفها في ظل غياب الرجل الذي يحميها، بسبب استشهاده أو انضمامه للجهاد في الجبال، لكن بنية الطيب الجسدية تجعله يتغلب عليها، وقد ركز المخرج على طريقة العنف الجسدي الذي اتبعه الطيب مع فروجة حين نزع منها ابنها بالقوة، وفي مساره لأخذها للمعتقل، وعكس ذلك أيضا سقوط جزء من لباسها التقليدي وهو الفوطة التي كانت تربط بها ابنها على ظهرها، والوشاح الذي يغطي شعرها على الأرض.

-وقد ركزت الكاميرا على نظرة الجندي الفرنسي، الذي بقى مندهشا من العنف الذي تعرضت له فروجة من طرف الطيب، وتوظيف نظرة الجندي المندهش من هذا المشهد، لم يكن اعتباطيا بل أراد

المخرج من خلالها إيصال بعض الرسائل الضمنية، فالطيب الذي يمثل الحركى في الفيلم يملك من الحقد والضغينة ضد أبناء جلدته أكثر مما تملكه فرنسا. وكذا فنظرة الشفقة التي وجهها الجندي الفرنسي لفروجة تدل على رفضه لعنف الطيب ضد فروجة، وقد أورد أحمد راشدي في فيلمه مثال للجندي الفرنسي الذي التحق بالمجاهدين في الجبال بعد إدراكه لعنف وهمجية الاحتلال الفرنسي.

فوتوغرام (50): *معاناة الطفل.*

-المصدر: فيلم الأفيون والعصا.

- بلقطة متوسطة وحركة زوم من الأسفل إلى الأعلى يظهر ابن فروجة وهو يبكي وحيدا في الظلام، وقد وظف المخرج هذه اللقطة لإظهار المحيط الذي يتواجد به الطفل الصغير، ودعم هذه اللقطة بحركة زوم خارجية تبرز بصورة أكبر المحيط الذي يتواجد به الطفل، وهو في الساحة وحيدا وسط ظلام دامس، في صورة تعكس معاناة هذا الطفل بعد اعتقال أمه، ويدل الظلام على الحزن والحيرة، ورافق هذه اللقطات بكاء شديد للطفل، وظفه المخرج من أجل الشحن الدرامي للقطة، ما يجعل المشاهد يتعاطف مع هذا الطفل، وكذا إبراز مدى وحشية الطيب وقسوته في التعامل مع فروجة وابنها الصغير الذي ترك وحيدا في الظلام، من أجل ترسيخ صورة ذهنية سلبية عن الحركى .

-التحليل التضميني للمقطع الثالث:

-فوتوغرام(51): يوضح معاناة فروجة.

-المصدر: فيلم الأفيون والعصا.

-الطيب يفتح باب الزنزانة فتظهر فروجة مستندة على حائط يبدو عليها أثر التعب الشديد، يأمرها بالخروج فتقوم بصعوبة، ثم يدفعها الطيب من ثوبها خارجا، ثم بلقطة مقربة ينقل لنا المخرج نظرة الاستهجان والاحتقار في ملامح الدا محند، الذي يشاهد معاملة الطيب السيئة لفروجة، فمن خلال هذه النظرة يؤكد لنا المخرج مرة أخرى الاحترام الذي تحظى به المرأة في المجتمع الجزائري، ورفضه لهذه التصرفات المهينة التي يقدم عليها الطيب والذي لا يمثل شخصية الجزائري في الفيلم، ورغم أن الدا محند كان ملقى على الأرض، إلا أن ملامحه ونظرة عيناه توحي بالقوة، فروجة تجاوزت الدا محند ورفعت رجلها كي لا تدوس عليه، في دلالة على القيم الإنسانية التي تحملها الشخصية الجزائرية الممثلة في فروجة.

–فوتوغرام (52): *الطيب يرغم فروجة على دوس الدا محند.*

–المصدر: فيلم الأفيون والعصا.

– الطيب يسحب فروجة ويجبرها على دوس الدا محند ثم صعود الدرج، حيث أراد المخرج من خلال هذه اللقطة أن يبرز ضعف شخصية الطيب التي لا تعكس ولا تمثل الجزائري، فقد وجد الطيب فرصة للانتقام من أهل القرية باستغلال ضعفهم وقلة حيلتهم بعد زجهم في المعتقل، محاولا فرض سيطرته على فروجة وإذلال الدا محند، وكذا السخرية من رجال القرية في اللقطة التي فتح فيها باب المعتقل الذي يتواجد به رجال القرية وراح يرمقهم بنظرات استخفاف، فالطيب انسلخ من هوية المجتمع الجزائري.

–الطيب يدفع فروجة مباشرة إلى مكتب الضابط الفرنسي، تظهر فروجة وهي ترتعد وأنفاسها تتصاعد من شدة الخوف، الضابط يجلس فوق المكتب مقابلا فروجة، يمسك الطيب فروجة من رأسها ليراها الضابط الذي يتفاجئ بمن أمامه إنها أخت بلعيد؟ أي حليفهم وصديقهم، أراد المخرج من خلال هذا الخطاب أن يرمز أن قرابة بلعيد من فرنسا، كانت كفيلة لترك فروجة وشأنها وعدم مضايقتها، إلا أن

الطيب يعقب حديثه بأنها أخت علي المجاهد في الجبال، فالطيب أراد أن يوجه الضابط أن صلة قرابة فروجة بعلي المجاهد أكثر من أخوها بلعيد المقرب من فرنسا، فتمثل فرنسا لفروجة العدو كما تمثلها لعلي، بعد سماع الضابط لاسم علي المجاهد الذي يشكل خطرا مباشرا على فرنسا، يوجه سلاحه مباشرة في وجه فروجة، في لقطة تدل على تهديد مباشر من الضابط لفروجة، فتصويب السلاح ضد أي شخص يرمز إلى تهديده بالموت الحتمي، فحياة فروجة مقابل ما تملكه من معلومات حول المجاهدين، المخرج أراد من خلال هذه اللقطة جلب انتباه المشاهد لمتابعة استجواب فروجة، التي سلم بأنها مجبرة على الإجابة على أسئلة الضابط الفرنسي لأن الثمن هو حياتها.

فوتوغرام (*53*) *الضابط الفرنسي يوجه سلاحه صوب فروجة.*

-المصدر: فيلم الأفيون والعصا.

-الضابط يستجوب فروجة ويسألها عن أخوها علي، لكنها تمسك ثوبها بقوة وتضمه يديها نحو صدرها، وتمتنع عن الرد، حيث تشير هذه اللقطة إلى رفض فروجة الحديث وأنها لا تريد البوح، وأن معلومات المجاهدين داخل صدرها وتحتفظ بها وهي تغلق عليها، وتشير برأسها بحركة ترمز إلى رفضها الحديث وإصرارها على حفظ أسرار المجاهدين، الضابط مرة أخرى يسأل فروجة والطيب يترجم

لها، وعند امتناعها عن الرد يصفعها بقوة أمام أعين الضابط، كما يظهر في الفوتوغرام رقم فنظرة الغضب في وجه الطيب وهو يصفع فروجة بقوة تعبر عن كبت داخلي وحقد كبير على فروجة، فقد بدا الطيب منفعلا أكثر من الضابط نفسه، ثم يوجه لها المساعد سِؤال أخر، تمتنع عن الإجابة فيصفعها الطيب مرة ثانية، ثم تتوالى اللقطات المقربة لكل من الضابط ومساعده والطيب وهم يستجوبون فروجة.

-فوتوغرام (53): *الطيب يصفع فروجة على وجهها*

-المصدر: فيلم الأفيون والعصا.

- من خلال مجموعة من اللقطات المقربة المتتالية، وبحركة زوم لملامح وجه كل من الضابط الفرنسي مساعده والطيب، يركز المخرج على ملامح وجوههم التي تدل على عنف وقسوة شديدة على فروجة، لدلالة على الضغط النفسي الكبير الذي تعرضت له فروجة من قبل الضابط والطيب، وكذا من خلال المؤثر الصوتي الذي وظفه المخرج لصوت الطيب وهو يكرر عبارة: أتكلمي، أتكلمي"، ما يساهم في التأثير النفسي على المشاهد الذي يتعاطف مع فروجة، لتتبع سير الاستجواب وما سيفضي إليه.

-فوتوغرام (*54*): الضغط الذي تعرضت له فروجة عند استجوابها.

-المصدر: فيلم الأفيون والعصا.

- لينتقل المخرج بعدها إلى فصل آخر من التعذيب الجسدي لفروجة، حين يأمر الضابط الطيب بتوجيهها نحو المصباح الساطع فوتوغرام رقم، تنهار فروجة تدريجيا ومع ذلك فهي تمتنع عن الكلام، يفقد الضابط الأمل ويأمر الطيب بإخراجها، وملامح اليأس بادية على وجهه بعد فشله في استجواب فروجة، وهو ما عكسته الزاوية غطسية التي صور بها، وقد نقل لنا المخرج من خلال هذا المقطع صمود وشجاعة فروجة والتي بالرغم من العذاب النفسي والجسدي الذي تعرضت له عند استجوابها من الضابط والطيب، لكنها بقت صامدة في وجه الضابط الفرنسي، ورفضت إفشاء معلومات حول المجاهدين.

- فوتوغرام (55): *تعذيب فروجة*.

-المصدر: فيلم الأفيون والعصا.

-و بلقطة جامعة تظهر خروج مجموعة من النساء من المعتقل ومعهم فروجة، التي تبدو الأكثر تعبا من باقي النساء، ورافق هذه اللقطة موسيقى حزينة توحي بالحزن والظلم الذي عايشوه في المتعقل، وتشير إلى التعب والقهر، وكذا عن فشل الضابط الفرنسي في الحصول على أي معلومات عن المجاهدين، وتذكر الباحثة أنيسة بركات على لسان إحدى المناضلات في قرية (أيت شيبان) العذاب الذي تتعرض له نساء القرية، بسبب مساعداتهم وإخفائهم للمجاهدين: إننا نتجرع أهوال الاستعمار في هذه القرية الصغيرة باستمرار، ذلك لأن العدو لا يجهل ما تقدمه من مساعدات وخدمات كبيرة للثورة والمجاهدين، وهو يعلم كذلك بأننا لا نخاف منه أبدا، ولا نتراجع أمام تهديداته وسلاحه مهما بلغت كثرته وقوته، ثم انه يدرك جبدأ بأننا نمقته ونحتقر أولئك الخونة الذين يرافقونهم دائما مع مجموعة من الخناجر الوحشية والكلاب، نحن لا نخاف منهم أبدأ، بل نشمتهم ونوبخهم بشدة واستمرار أمام أسيادهم دون مراعاة عواقب هذا التحدي الكبير"(بركات، 1985، صفحة 40). وقد تطرقت أيضا في شهاداتها

إلى الخونة الذي يمثلهم الطيب في الفيلم، " كان عدد نساءالريف كبيرا وكانت مهامهنّ الأساسية إيواء، المجاهدين وإطعام العشرات منهم، فكنّ يمشين لمسافات طويلة كي يشترين مختلف المستلزمات لإحضار الوجبات للمجاهدين،هذه أعمال مرهقة تكررها النسوة كل يوم .لقد عانين المخاطر التي كان يعاني منها المجاهدون فلقد كن يتعرضن للاعتقال والتعذيب أحيانا، ومع ذلك يلتزمن الصمت ولا يذكرن اسم أحدٍ من المجاهدين وكن نساءاً راشدات، يتراوح سنّهن بين الثلاثين والخمسين، وسواءً كنّ متزوجات أو أمهات، عانين الكثير من ويلات الحرب فكنّ يناضلن بأنفسهن من جهة، ويفقدون أزواجهن وأولادهن في الحرب من جهة أخرى.(بالي، 2014، صفحة 17).

–ورغم ما ورد ذكره في هذه الشهادة، أن فرنسا تعي جيدا مشاركة النساء في الثورة التحريرية، لذا يتم اعتقالهم وتعذيبهم، لكن المخرج لم يشر إلى هذا الدور كما أشرنا سابقا.

–فوتوغرام(*56*): *خروج النساء من المعتقل.*

–المصدر: فيلم الأفيون والعصا.

–وقد أمر الضابط الفرنسي قبل بداية هذا المقطع جنوده باستخدام كل الوسائل من أجل الحصول على معلومات من سكان القرية، إلا أن المخرج لم يظهر ملامح التعذيب الذي تعرضت له النساء داخل هذا المعتقل، واكتفى بالتأثير العاطفي على المشاهد من خلال الموسيقى الموظفة.

التحليل التضميني للمقطع الرابع:

–أبرز المخرج في هذا المقطع المعاناة والظلم الذي تعرضت له المرأة الجزائرية إبان الثورة التحررية من الاحتلال الفرنسي، وحتى من الخونة من أبناء الوطن، فقد عانت المرأة الجزائرية الأمرين، فالحركى كان أغلبهم من ضعاف الشخصية ممن لا يستعطون مواجهة المجاهدين، فكانوا يستقون على النساء والشيوخ الأكبر سنا.

– فروجة ووالدتها تنتظران خروج الطيب من مكتب الضابط الفرنسي وفور خروجه تسرعان نحوه، يدور حوار بين فروجة والطيب تسأله فيه عن ابنها، فيجيبها أنه في محل آمن، تواصل فروجة حديثها وتخبر الطيب أنها تريد الخروج من القرية، لكن هذا الأخير يعيد مجددا سيناريو التصريح بالخروج الذي يفتعله لأغراض شخصية، ليجبرها على جلب النقود من أجل تصريح جديد.

–يظهر لنا المخرج من خلال هذا الحوار الذي دار بين فروجة والطيب، مكر هذا الأخير فالضابط في المقطع السابق لم يكن على علم أصلا أنه سيحقق مع فروجة، ومع ذلك الطيب هو من عرضها للاستجواب بالدافع الانتقام كما أشرنا سابقا، فتصريح خروجها كان قانوني بالنسبة لسلطة الفرنسية، ومع ذلك رفضه الطيب، وهو الآن بعيد استغلال هذا التصريح لأغراض شخصية أخرى، ويؤكد هذا الطرح اللقطات الموالية حينما يشير الطيب إلى الحلي الفضية التي كانت ترتديها فروجة، فتعطيها إياه، ويظهر الطيب في لقطة مقربة وهو يمسك بالحلي ويبتسم لأول مرة في وجه فروجة، لكنها ابتسامة طمع وخداع، تليها لقطة مقربة لملامح فروجة الواثقة والمبتسمة، حين تعتقد أن مشكلتها قد حلت مقابل حليها الفضية التي بالرغم منن قيمتها الرمزية والمادية في ذلك الوقت، لم تتوانى أبدا عن تقديمها للطيب مقابل استرجاع ابنها فغرض المخرج من هذه اللقطة هو إبراز حجم التضحية التي تقدمها الأم الجزائرية من أجل ابنها، لكن سرعان ما ينقلب الوضع الطيب يدفع فروجة ويواصل السير وهو يصرخ في وجهها.

-فوتوغرام(56): *فروجة تقدم حليها للطيب.*

-المصدر: فيلم الأفيون والعصا.

-تتدخل العجوز والدة فروجة في لقطة مقربة تصف ملامح وجهها الحزينة والمتعبة، بصوت منخفض محاولة إقناع الطيب:"ا **الطيب وليدي**"، في إشارة إلى أنك مثل ابني، هذه العبارة تحمل دلالتين رمزيتين فبالرغم من كل ما فعله الطيب مع فروجة والأذى الذي ألحقه بها، حاولت العجوز استمالته بأسلوب عاطفي، وتجاوزت على كل أخطائه واعتبرته مثل ابنها المقرب، مجسدة قيم التسامح عند المرأة الجزائرية، وأيضا تشير كلمة وليدي إلى الارتباط المعنوي بين العجوز التي تمثل الأرض والوطن والطيب ابن هذا الوطن الذي تمثله هذه العجوز، فالوطن يمكن أن يتسامح ويتجاوز أخطاء أبناءه إذا تابوا عنها، لكن الطيب يرفع يده في وجه العجوز ويشتمها بالصوت مرتفع: **قتلك غدوة إن شاء الله تجي للدار نعطيهولك يا واحد الستوتة،** "وستوتة كلمة باللهجة الجزائرية مشتقة من الكلمة الاسبانيةastitou، وتعني المخادع وكثير الحيل، فاللهجة الجزائرية اختلطت مع كثير من لغات العالم التي كانت لها علاقة تاريخية تجمعها معها من خلال الفتوحات الإسلامية، الاستعمار... الأخ، وتستخدم هذه الكلمة للشتم، فالطيب وجه هذه الشتيمة لعجوز تحظى بالاحترام وبمكانة مرموقة في المجتمع القبائلي فهي تمثل الأصل، وفي نفس الخطاب اللغوي لطيب نجد عبارة " **إن شاء الله**" التي لها بعد ديني إسلامي، "إن شاء الله" هو مُصطلح شائعٌ بين المُسلمين، وتعنى إثبات المشيئة إلى الله في أمور المُستقبل، حيث يؤمن المُسلمون بأن كل شيء سيحدث في المُستقبل مُقدر ومكتوب

عند الله الخالق، حيث ترتبط حدوث الأشياء بمشيئته وإرادته. وكذلك يُعلق هذا المُصطلح بالدعاء" وقد وردت في القرآن الكريم في عدة مواضع منها في سورة الكهف " فلَا تَقُولَنَّ لِشَيْءٍ إِنِّي فَاعِلٌ ذَلِكَ غَدًا، إِلَّا أَنْ يَشَاءَ اللَّهُ وَاذْكُرْ رَبَّكَ إِذَا نَسِيتَ وَقُلْ عَسَى أَنْ يَهْدِيَنِ رَبِّي لِأَقْرَبَ مِنْ هَذَا رَشَدًا " (.القرآن الكريم: سورة الكهف، الآية رقم.)

–الخطاب اللغوي لطيب يحمل كلمتين متضادتين فالأولى تشتم عجوز طاعنة في السن، والثانية تعني الإيمان بالله والتوكل عليه في كل الأمور وترمز إلى قيم إسلامية، أراد المخرج من خلال توظيفه لهذا الخطاب اللغوي، وصف الحالة النفسية التي يتخبط فيها، فالطيب يمثل الذات الجزائرية المسلمة، لكنه يعيش صراع داخلي يرفض فيه تمثيل هذه الذات وهذا ما يعكس تصرفاته، خاصة بأنه يكرر كلمة "إن شاء الله" مرة ثانية في حواره مع فروجة.

–فوتوغرام (57): *فروجة ووالدتها أمام بيت الطيب.*

–المصدر: فيلم الأفيون والعصا.

– في اليوم الموالي يفتح الطيب باب بيته فتظهر فروجة ووالداتها جالستين تنتظران بزاوية غطسية توحي بمظهر الضعف وقلة الحيلة، فيما يظهر الطيب بزاوية عكس غطسية فيبدو أكبر من حجمه الحقيقي وهو يبسط ذراعيه ويمسك بالباب، (فوتوغرام 57) حيث تدل حركة يديه أنه سيطر على الوضع فيما تبدو فروجة ووالدتها الجالستان أمام عتبة البيت في وضع مهين، الطيب:"كيفاش بتو هنا"،

تدل هذه العبارة أن الأم تغمض لها عين وهي تنتظر جلب إبنها، تواجدت منذ الصباح الباكر أمام بيت الطيب. إستعمل المخرج في هذه اللقطة زاوية التصوير كمفردة للغة السينمائية وكذا رسالة لغوية على لسان الطيب لكي يرمز لخوف الأم الجزائرية وحرصها على ابنها، الطيب يخبر فروجة وأن ابنها ظل يبكي طوال الليل، وفي نفس اللقطة يوظف المخرج صوت بكاء الطفل كمؤثر صوتي، ليساهم في تدعيم حوار الطيب، ويدفع المتلقي للتعاطف مع فروجة، وكذا لترسيخ صورة ذهنية سلبية عن الطيب، ونبذ المشاهد لجميع تصرفات الطيب، هذا الأخير يقوم بدفع فروجة بطريقة مهينة لداخل الغرفة، ثم يحاول مسك يدها لكنها تمنعه من ذلك، في دلالة على خبث الطيب الذي أراد استغلال وضع فروجة من أجل التقرب منها، لكن ردة فعل فروجة تعكس قيمة الحياء والمحافظة على الشرف التي ميزت المرأة الجزائرية خلال الثورة التحريرية، رغم كل المحاولات من الجنود الفرنسيين وحتى الخونة، إلا أن المرأة الجزائرية بقيت محافظة على شرفها.

-بزاوية عكس غطسية مجددا يظهر الطيب وهو يهدد فروجة، بأخذ ابنها ومنعها من رؤيته مجددا، إذا لم تخبره بكل ما تعرفه حول المجاهدين، يحلينا هذا الحوار مباشرة إلى المقطع السابق حين أمر الضابط الفرنسي الطيب بإرجاع ابن فروجة دون شروط أو قيود، هي صورة أخرى أوردها المخرج تدل على مكر الطيب وحقده أكثر من الضابط الفرنسي نفسه. فالطيب هنا لم يكتفي بالعذاب النفسي والجسدي الذي ألحقه بها، وبأخذ حليها لكنه يصر على إيذائها مرة أخرى ويهددها بابنها جزاء معلومات عن المجاهدين، وفقا لهذه المعطيات فهذه اللقطة توحي إلى عدة تحلييلات:

- إما أن المخرج أراد من خلال هذه اللقطة أن يبرز دافع الطيب لمضايقة فروجة واستجوابها والذي قد يكون لكسب ثقة الضابط مجددا، بعد فشل الاستجواب الأول مع فروجة وباقي الأهالي.

-أو بدافع الانتقام من علي وبقية المجاهدين في الجبال من أهل القرية.

- أو ربما بسبب الخوف على حياته بعد مضايقاته المتعددة لأهل القرية.

-و بلقطة مقربة يجلس الطيب أمام فروجة ويخفض صوته محاولا استمالتها كي تطمئن له، ويسألها عدة أسئلة بهدوء، فروجة صامتة ولا تريد البوح بشيء مخفضة رأسها إلى الأرض وتستمع له، في إشارة إلى ضعفها وقلة حيلتها، فهي لا تقوى على مواجهة الطيب مادام ابنها بحوزته، بينما والدتها العجوز تهز جسمها، دلالة على التوتر الشديد الذي تعاني منه هذه الشخصية، ينفذ صبر الطيب بعد

طرحه عدة أسئلة ورفض فروجة التكلم، ينهض غاضبا رافعا صوته مهددا بأخذ ابنها، مرة أخرى يوظف المخرج صوت بكاء ابن فروجة الذي يعلو تدريجيا، يتجه الطيب للخروج من الغرفة لينفذ تهدديه، في هذه اللحظة تنهض فروجة مسرعة وتمسك بالطيب الذي يعيد طرح الأسئلة عليها، فروجة تجيب بصعوبة وملامح الحسرة بادية على وجهها، الطيب يواصل الضغط على فروجة بطرح العديد من الأسئلة مستغلا ضعفها والحالة النفسية التي وصلت إليها، ثم تحاول العجوز التدخل وتطلب من الطيب أن يتوقف عن استجوابها لكن الطيب لا يعيرها اهتمام.

– يظهر المخرج من خلال لقطات متتالية فلاش باك لفروجة وهي تتذكر ابنها وهو يبكي، وتتذكر كيف أخذه الطيب منها، أراد المخرج أن يظهر ويبرر للمتلقي أن دافع بوح فروجة وإفشائها لأسرار المجاهدين هو ابنها فقط، خاصة وأن فروجة ظلت صامتة وصامدة في وجه الطيب رغم كل تهديداته، إلا أنه في اللحظة التي عزم فيها تنفيذ تهديده أقرت له فروجة بالمعلومات التي يريدها.

– عندما تعرضت فروجة للاستجواب من طرف الضابط الفرنسي قاومت ذلك، وأصرت على عدم البوح أو الإفشاء بأي سر يمس المجاهدين، رغم أن الضابط هددها بحياتها إلا أنها لم تكترث، فالموت من أجل الوطن أهون من إفشاء سر المجاهدين، وكما ذكرنا سابقا أن المرأة الجزائرية لم تكن تخشى الموت، لكن هذه المرة فروجة انهارت وضعفت واستسلمت حينما تعلق الأمر بابنها، فالفطرة الإنسانية التي جبلت عليها البشرية، جعلت عاطفة الأمومة تتغلب على فروجة ولم تستطع المقاومة، خاصة وأن فروجة قد فقدت زوجها عمر شهيدا أثناء تنفيذه لعملية عسكرية، تنهار فروجة بالبكاء ندما بعد نهاية الاستجواب، الطيب يضع يده على رأسها محاولا تهدئتها ثم يأخذها لترى ابنها.

–فوتوغرام (58): حالة فروجة أثناء استجوابها من طرف الطيب.

–المصدر: فيلم الأفيون والعصا.

– يحلينا تحليل هذا المقطع للبحث عن سبب كره الطيب لفروجة والانتقام منها، فبالرجوع إلى الرواية الأصلية التي اقتبس منها هذا الفيلم، نجد أن الطيب كان يريد الزواج من فروجة سابقا لكنها رفضت ذلك، وهو ما يعطي تبرير لحالة حقد الطيب على فروجة، لكن المخرج لم يورد هذه الجزئية في فيلمه.

– الطيب يفتح باب الغرفة بقوة برجله في لقطة نصف جامعة، يحاول الطيب من خلالها إثبات ورجولته، فروجة تسرع لطفل صغير يتبين أنه ابن الطيب، تنهار فروجة بالبكاء وتصرخ منادية على ابنها، بينما يتقدم منها الطيب ساخرا وهو يضحك ويضرب بعصاه، فروجة تنهض وتهاجم الطيب وتخدشه على وجهه، فروجة التي صمدت أمام أفعال الطيب الذي حاول بكل الطرق إذلالها، تنتفض هذه المرة وتهاجمه بعنف، لأنها تحملت كل الاهانات السابقة، إلا أنها هاجمته بشراسة حينما تعلق الأمر بابنها، تتدخل زوجة الطيب وتحاول منعه من ضرب فروجة، فيقوم الطيب بصفع زوجته دون أي سبب، تدل هذه اللقطة على أن الطيب أراد أن ينتقم لرجولته بعد هجوم فروجة عليه بالضرب، وتعكس هذه اللقطة العنف الذي تتعرض له المرأة الجزائرية دون وجه حق وإن كان هذه المرة من الطيب الخائن لوطنه الذي يتقبل منه المشاهد هذا الفعل، إلا أنه في كثير من الأحيان يشكل السلطة الأبوية والزوجية كذلك على المرأة .

- فوتوغرام رقم (*59*): *فروجة تهاجم الطيب.*

-المصدر: فيلم الأفيون والعصا.

- فروجة متكئة على الحائط رافعة يديها دلالة على الاستسلام والانهيار، تطلب من الطيب أن يرد ابنها أو يقتلها، في صورة تشير إلى أن فروجة مرة أخرى تؤكد أن الموت أهون لها من إيذاء ابنها، فقد وصلت إلى مرحلة اليأس وفقدان الأمل بعد ممارسات الطيب ضدها، ليرد عليها الطيب:"**تعرفو غير تموتوا تموتوا موتوا**"

-من خلال حوار الطيب مع فروجة، نجد أن الطيب خاطبها بصيغة الجمع، في إشارة منه إلى كل أهالي القرية فهو يستثني نفسه ويلغي انتمائه لهذه القرية، حيث يجسد خطاب الطيب اعتراف ضمني بشجاعة أهالي القرية، فمواجهة الموت من أجل الوطن شجاعة كبيرة خص بها الطيب أهل قريته، فهو لا يتحلى بهذه الشجاعة، كما نلمس من خلال هذا الخطاب أن الاختلاف بين الطيب وأهل قريته مرده إلى قيم الشجاعة والشرف التي غابت عن الطيب ومثلتها فروجة.

-المصدر: فيلم الأفيون والعصا.

- الطيب يتوسط الغرفة، بينما فروجة مستندة على الحائط تبكي، والدتها العجوز تمسك بيدها وتغطي وجهها، زوجة الطيب هي الأخرى مستندة على الحائط.

- الطيب الذي يعكس في الفيلم- فئة من خونة الوطن- يتمركز في وسط الغرفة، في إشارة ضمنية على سيطرته على هذا الفضاء الداخلي.حيث تحيلنا قراءة هذه اللقطة إلى أن هؤلاء الخونة هم سبب معاناة المرأة الجزائرية التي تمثلت في فروجة وزوجة الطيب المستندتين على الحائط في ركن الغرفة يتعرضن للعنف والشتم، في صورة تبرز الاضطهاد الممارس ضدهم من قبل الطيب، وكذا صورة العجوز التي توحي بالضياع والتعب.

النتائج الجزئية لصورة المرأة الجزائرية من خلال فيلم الأفيون والعصا:

ظهرت المرأة في فيلم الأفيون والعصا في عدة نماذج وصور من خلال أدوارها في الثورة وهي كالآتي:

***المرأة الضحية:**

مثلت هذا الدور" فروجة" أكثر المتضررات من المعارك التي دارت بين المجاهدين والقوات الفرنسية، فبعد ما عانته من غياب زوجها وسياسة التجويع التي اتبعتها فرنسا، فروجة تفقد زوجها شهيدا في ساحة المعركة، لتتعرض بعدها لشتى أنواع العذاب النفسي والجسدي، الذي طالها من الحركي الطيب بدرجة أولى ومن الضابط الفرنسي بدرجة ثانية، فروجة مرة أخرى تفقد ابنها وتخوض رحلة صعبة مع الطيب لاسترجاعه، لتكتمل مأساة فروجة بعد إعدام أخوها البطل أمام عينها. ونستشف هذا الدور أيضا من خلال والدة فروجة، العجوز التي تحملت أعباء البيت لوحدها بعد غياب أبنائها الثلاثة فالأول هاجر للمدينة والثاني خان الوطن وتخلى عن عائلته، أما ابنها الصغير البطل فقد التحق بأخوته المجاهدين في الجبال، كما ينقل لنا المخرج طيلة الفيلم معاناة هذه العجوز التي تشهد عذاب ابنتها فروجة على يد الخائن الطيب.

***الأم المثالية**:

نقل لنا المخرج من خلال فيلم الأفيون والعصا صورة مثالية عن الأم الجزائرية، التي تضحي بنفسها مقابل ابنها، وتجسد هذا في تضحية فروجة من أجل ابنها، وكذا من خلال حرص والداتها العجوز على سلامة أبنائها، ما تجسد في الخوف عليهم ورعايتهم توجيه النصح لهم.

***الزوجة المضطهدة**:

جسدت هذا الدور الطاوس زوجة الطيب، التي ظهرت في المشهد الأخير من الفيلم، في البيت تقوم برعاية أطفالها وإعداد الأكل لهم، تتعرض للاضطهاد من زوجها دون أي سبب، ليس لها صلة بما يجري خارج هذا البيت، فهي عدا هذا المشهد لم تظهر إلا في المقطع الأخير.

-قيم شخصية المرأة الجزائرية في فيلم الأفيون والعصا:

***الصمود:**

برزت هذه القيمة في شخصية المرأة الجزائرية في عدة مواقف في الفيلم، من خلال صمود فروجة أمام الضابط الفرنسي رغم كل التهديدات التي تعرضت لها، وكذا العنف النفسي الذي مورس عليها إلا أنها لم تقدم أي معلومات عن مكان تواجد المجاهدين، وكذا من خلال صمود النساء اللائي تعرضن للاعتقال معها.وقد عبر هذا الفيلم بالأخص عن صمود الشعب الجزائري في وجه الاستعمار الفرنسي، من خلال جميع الشخصيات التي مثلت سكان قرية تالة في الفيلم بكل أطيافه نساء، رجال شيوخ وأطفال، وتجسدت هذه القيمة بشكل كبير في صمود سكان القرية رغم حرق الضابط الفرنسي لكل أشجار الزيتون التي يمتلكونها، وتواصل هذا الصمود والثبات حتى نهاية الفيلم أين نسفت القرية بأكملها ولم يخضع سكانها للاحتلال الفرنسي.

***العفة والشرف:**

برزت هذه صفة في شخصية المرأة الجزائرية في الفيلم، عندما تصدت فروجة لمحاولة الطيب استغلال ضعفها ومحاولة لمس يدها.

***الحياء:**

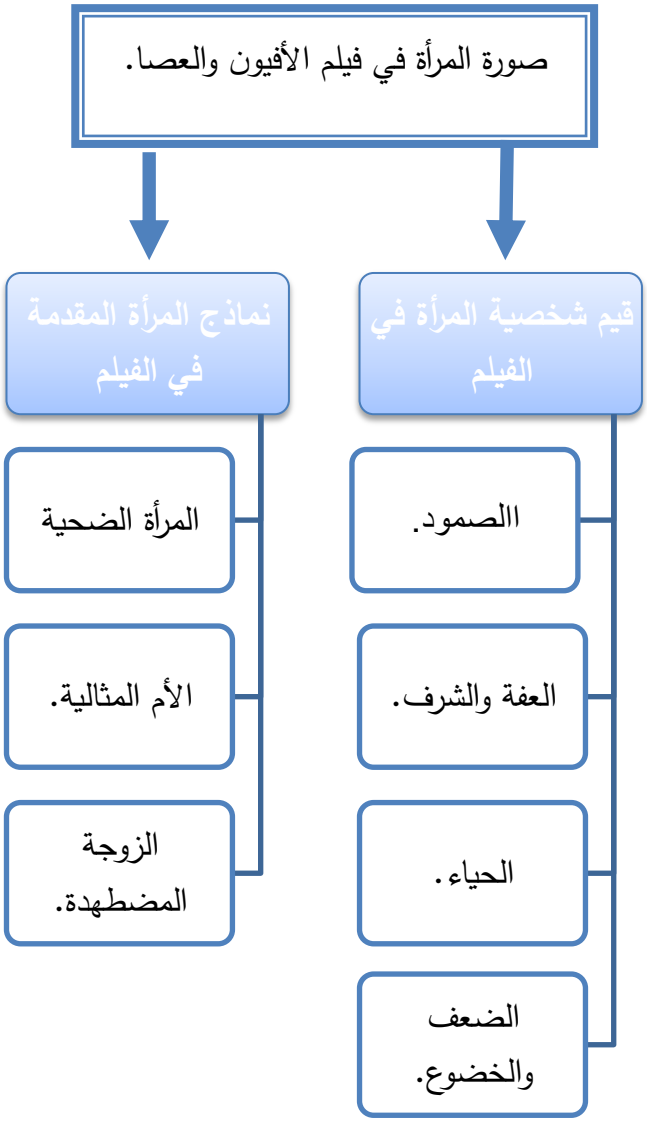
ميزت هذه القيمة شخصية المرأة الجزائرية في فيلم الأفيون والعصا من خلال ملامح الحياء والحشمة التي أبدتها الأم من خيانة ابنها بلعيد لوطنه.و أيضا حين كانت تحدث ابنها البشير .

***الضعف:**

بالرغم من بعض المشاهد التي تعكس الشجاعة التي ظهرت بها المرأة الجزائرية مجسدة في شخصية فروجة، في مواجهة الضابط الفرنسي ومساعده، إلا أنها جسدت في أغلب مقاطع الفيلم حالة من الضعف والخضوع، تتعرض لإستغلال الحركي الطيب بكل سهولة، بينما عكست شخصية والدتها في الفيلم المرأة الضعيفة التي لا حول ولا قوة لها، تكتفي بالبكاء والاستسلام في كل المواقف التي اعترضتها في الفيلم.

ويمكن تقديم النتائج الجزئية للدراسة من خلال الرسم البياني الآتي:

رسم بياني رقم (60) يوضح نتائج الجزئية للدراسة.



المصدر :من إعداد الباحثة

-ملامح ومؤشرات صورة المرأة الجزائرية في فيلم الأفيون والعصا:

-صورت المرأة في فيلم الأفيون والعصا، بأنها المرأة الجميلة ذات الشعر الأسود والبشرة البيضاء، تتزين بلباس تقليدي قبائلي، المكون من جبة، فوطة، حزام، وكذا وشاح للرأس، ترتدي الشابة فيه ألوان زاهية تعبر عن الأمل، أما كبار السن فكان لباسهم يميل إلى الألوان الغامقة، وتتزين بحلي فضية تحافظ على

هويتها، يطبع على وجهها أوشام مختلفة، تتقن غزل الصوف وإعداد الطعام ورعاية الأطفال، غالبا ما تتواجد في الفضاء الداخلي..

-الصورة المقدمة عن المرأة الجزائرية في فيلم الأفيون والعصا:

-جسدت المرأة في فيلم الأفيون والعصا بأنها ربة منزل، ينحصر دورها في الفضاء الداخلي في أغلب المشاهد، فهي أم تعتني بإبنها، وزوجة تحضر الطعام وتقوم بأشغال البيت الروتينية -زوجة الطيب-، دون أن يكون لها صلة بالثورة والمجاهدين، فهي مجرد ضحية للثورة التحريرية وللحرب بين المجاهدين وفرنسا، هذه الحرب التي لم تشارك فيها ولكن نتائجها تنعكس سلبا عليها. فإما ابنها مجاهد في الجبال وإما زوجها، تركت وحيدة في البيت تتعرض للاضطهاد من طرف الجنود الفرنسيين والحركى الخائنين.

-امرأة ضعيفة لم نرى لها في الفيلم أي إسهامات ثورية ولا دور في مساعدة المجاهدين، ولا دور مما قامت به المرأة الجزائرية إبان الثورة، فالفيلم اكتفى بعرض الظلم الذي تتعرض له وصمودها ومكافحتها دون أن يشير إلى إسهاماتها.

-**وتتوافق هذه النتيجة** مع توصلت إليه الباحثة حورية حراث في دراستها "**الايدولوجيا في الفيلم التاريخي**" حيث أوردت في نتائج دراستها أنه: في فيلم الأفيون والعصا تظهر فروجة الشخصية النسائية الوحيدة تقريبا في هذا الفيلم، إلا أنها شخصية ثانوية جدا داخل مجموع النص الفيلمي، فهي لا تظهر إلا في وظيفة واحدة فقط: التعذيب والاعترافات باستعادة ابنها من العميل الطيب دون أن تساهم -ولو جزئيا -في تحريك الأحداث.

- حضور المرأة في الفيلم كان مركز أكثر في شخصية واحدة وهي فروجة، وبدرجة أقل والدتها، في البينة السردية للفيلم لم يعطي المخرج للمرأة المساحة الأكبر للظهور، بينما نجد في المقابل على أقل 5 شخصيات محورية رجالية، وحتى في المشاهد التي جمعت فروجة بالطيب، ركز المخرج على طيب أكثر من فروجة.

-عمد المخرج على إبراز *الأم الجزائرية* في صورة مثالية إيجابية، الأم التي تخاف على ابنها تضحي من أجل حمايته، في كامل أطوار الفيلم بينما غيبت المرأة المجاهدة كليا، وكانت الزوجة والتي

مثلتها الطاوس زوجة الطيب في مشهد واحد فقط تتعرض لضرب والعنف دون أي سبب، بينما كانت علاقة فروجة بزوجها غائبة في الفيلم حتى بعد استشهاده.

النتائج العامة للدراسة.

النتائج العامة للدراسة:

بعد عملية تحليل الأفلام توصلت الدراسة إلى مجموعة من النتائج العامة في ضوء التساؤلات الرئيسية التي انطلقت منها، ونوردها كالآتي:

- صورة المرأة الجزائرية من خلال الأدوار التي ظهرت بها المرأة في الأفلام الثورية الجزائرية:

ظهرت المرأة إبان الثورة التحريرية الكبرى في عدة نماذج لشخصيات نسائية مختلفة من خلال الأفلام السينمائية -عينة الدراسة-، نذكر منها:

-المرأة المجاهدة: ظهر هذا النموذج بالأخص في فيلم معركة الجزائر، من خلال الفدائيات الثلاثة وكذا المرأة المسبلة، التي ظهرت في جميع أطوار الفيلم، تقوم بعمليات عسكرية ضد المستعمر الفرنسي، في حين نجد غياب كلي لهذه الشخصية في فيلم الأفيون والعصا، حيث اكتفى المخرج أحمد راشدي، بتصريح ضمني واحد فقط يشير إلى دور فروجة في نقل الأخبار للمجاهدين والتواصل معهم والتستر على مكان تواجدهم.

المرأة الضحية: برز هذا النموذج في كلا الفيلمين، ففي الأفيون والعصا من خلال شخصية فروجة ووالدتها اللتان عانتا أشد أنواع المعاناة النفسية والجسدية، أما في فيلم معركة الجزائر فتجسدت في شخصية فتيحة زوجة محمود، وكذا بعض الشخصيات النسائية التي نقلها الفيلم في صور عارضة تعكس معاناتهن وتضحياتهن.

المرأة العفيفة: حرص فيلم الأفيون والعصا على تقديم هذا النموذج من خلال شخصية فروجة المرأة، العفيفة التي تحافظ على شرفها في غياب زوجها وكل رجال عائلتها، وكذا في فيلم معركة الجزائر من خلال المرأة الطاعنة في السن التي منعت الجندي الفرنسي من تفتيشها ولمسها، وكذا من خلال محافظة المرأة الجزائرية على لباسها التقليدي المحتشم.

المرأة المعنفة: ظهر هذا النموذج في كلا الفيلمين، لكن فيلم الأفيون والعصا ركز بصورة أكبر على العنف الذي تتعرض له المرأة الجزائرية سواء كان لفظياً أو جسدياً، من طرف المستعمر الفرنسي أو حتى من طرف الحركي الجزائري الخائن، من خلال العنف الذي تعرضت له فروجة ووالدتها من طرف الضابط الفرنسي والطيب، وكذا العنف الذي تعرضت له الطاووس على يد زوجها، بينما ظهر

هذا النموذج في فيلم معركة الجزائر من خلال شخصية فتيحة زوجة محمود، في المشهد الأخير حين تم إخراجها بالقوة من الغرفة التي يتواجد بها علي وحسيبة وعمر، ولا يمكن اعتبار تدمير المنزل المتواجد به المرأة والطفل حسيبة وعمر عنف موجه ضد المرأة من طرف الاستعمار الفرنسي، ذالك أن الجنرال ماثيو أمر علي لابوانت بإجلائهم، فهذا التفجير حسب مخرج الفيلم لم يكن وسيلة قمع بل حل مرغم.

الأم الجزائرية: ركز فيلم الأفيون والعصا على تقديم شخصية الأم الجزائرية، الأم المثالية التي ترعى أبنائها تحبهم تضحي من أجلهم، الأم التي تقدم أبنائها شهداء للدفاع عن الوطن، من خلال شخصية العجوز التي استشهد ابنها أمامها، وفروجة التي صبرت على تعذيب الضابط والطيب لها لكنها لم تصبر على فراق ابنها، أما فيلم معركة الجزائر فقد قدم شخصية سلبية نوعا ما للأم الجزائرية.

المرأة العاهرة: ظهرت بصورة عارضة في فيلم معركة الجزائر، من خلال محاولة المخرج رصد ووصف حالة الانحلال الخلقي الذي تفشى بالقصبة، والذي عمد الاستعمار الفرنسي بثته في الأوساط الجزائرية، وكانت أول خطة من جبهة التحرير الوطني هي تنظيف القصبة من هذه المظاهر المتفشية والدخيلة على المجتمع الجزائري.

قيم شخصية المرأة الجزائرية كما حددتها الأفلام الثورية عينة الدراسة:

الحياء: وهي قيمة عكستها الأفلام عينة الدراسة للتعبير عن شخصية وتميز المرأة الجزائرية إبان الثورة التحريرية الكبرى، ونرصدها في فيلم معركة الجزائر في خطابات المرأة المتكررة التي تعبر عن أفعال مزدرية:"عديم الحياء"، ما تحشمش، وكذا من خلال تصويرها في عقد القران محمود وفتيحة، أين أبدى الزوجين حياء كبير، وفي فيلم الأفيون والعصا من خلال تصوير حياء العجوز وهي تكلم ابنها، وتتوافق هذه النتيجة مع ما توصلت غليه الباحثة رحموني لبنى التي ذكرت أن صفة الحياء صفة راسخة في شخصية الذات الجزائرية التي تمثلها المرأة والرجل على حد سواء.

التضحية من أجل الوطن: برزت هذه القيمة في شجاعة المرأة الجزائرية في مواجهة الموت في كلا الفيلمين، حيث أن قيمة الحياة عند المرأة الجزائرية لا تساوي قيم التضحية من أجل الوطن، فالمرأة في فيلم معركة الجزائر واجهت الموت بكل ثقة وشجاعة، من خلال حمل السلاح في الشارع، وحمل القنابل وعبور أصعب مناطق التفتيش، والمشاركة في الصفوف الأولى للمظاهرات.أما في فيلم الأفيون

فقد واجهت فروجة الموت بعد تهديد الضابط لها و لكنها أصرت على الصمود، وكذا برزت هذه القيمة من خلال خطاب الطيب الذي اعترف بشجاعتها في مواجهة الموت، بيد أن مواجهة فروجة للموت غلب عليها الخوف والضعف، عدا المقطع الأخير حين أبانت فروجة عن قوة، وشجاعة كبيرة تحدت بها الضابط والجنود، ومرد هذه الشجاعة إلى الدعم النفسي الذي شكله حضور أهل القرية وأخوها علي.

الصمود: وقد عكس كلا الفيلمين هذه القيمة المتأصلة في شخصية المرأة الجزائرية، من خلال مقاومة الاستعمار الفرنسي ورفض الخضوع والاستسلام له، فقد نقل فيلم الأفيون والعصا صمود المرأة الريفية في قرية تالة، وكذا صور فيلم معركة الجزائر صمود المرأة في المدينة في وجه العدو الفرنسي.

حب الوطن: سعى كلا المخرجين إلى إبرازها في شخصية الأم الرافضة للاستعمار الفرنسي، ففي معركة الجزائر من خلال المقاومة المباشرة، وفي فيلم الأفيون من خلال خطاب اللساني لشخصية المرأة الجزائرية.

العنف: تجسد العنف في شخصية المرأة الجزائرية التي مثلها فيلم معركة الجزائر بشكل كبير، حيث تغلب العنف في شخصية المرأة على عواطف الرحمة لديها، خاصة وأن المخرج لم يقدم التبرير الكافي لأفعالها، في حين أن اللقطة الوحيدة التي ظهرت فيها المرأة الجزائرية عنيفة في فيلم الأفيون والعصا تمثلت في عنف فروجة ضد الطيب، و قد ساق المخرج كل المبررات التي تقود للتعاطف مع فروجة.

- ملامح ومؤشرات الصورة المسوقة عن المرأة في السينما الثورية:

المرأة الجزائرية في كلا الفيلمين محافظة على لباسها التقليدي رمز أصالتها وهويتها الاجتماعية الجزائرية، سواء من خلال الحايك العاصمي في فيلم معركة الجزائر، أو من خلال اللباس القبائلي الأمازيغي في قرية تالة في فيلم الأفيون والعصا، مسلمة تتحدث باللهجة العربية الجزائرية، امرأة جميلة بيضاء البشرة في فيلم الأفيون والعصا، شابة تطبع على وجهها أوشام مختلفة لها دلالاتها الثقافية، بينما كانت المرأة الجزائرية في فيلم معركة الجزائر أقل جمالا، ذات الشعر الأسود والبشرة السمراء توحي ملامحها بالغضب والصرامة.

- الصورة المقدمة عن المرأة الجزائرية في الأفلام الثورية:

الصورة التي قدمها الفيلمان لا تعكس صورة حقيقة عن دور المرأة الجزائرية في الثورة التحريرية الكبرى، وعن العذاب الذي تعرضت له وكذا تضحياتها في سبيل تحرير الوطن، فكما رأينا سابقا أن كل فيلم اقتصر على جزئية واحدة من إسهامات المرأة الجزائرية في الثورة، مع غياب كلي للدور التعليمي وكذا السياسي للمرأة الجزائرية، فالسينما الجزائرية عامة والثورية بالأخص لم تفي المرأة حقها حول البطولات التي قدمتها وتضحياتها في سبيل تحرير الوطن، وحتى أثناء البحث على عينة دراسة لم يصادف الباحثة فيلم ثوري جزائري تكون فيه البطولة المطلقة للمرأة.

- فيما تختلف هذه النتيجة مع دراسة الباحثة **لونيس زينب** التي توصلت إلى أن السينما الجزائرية نجحت نوعا ما في بيان الدور الحقيقي الذي لعبه الطفل الجزائري أثناء الثورة التحريرية، ويظهر بصفة خاصة في فيلم أبناء نوفمبر.

-واتفقت معها في جزئية قلة الأفلام الثورية التي عالجت موضوع الطفل والمرأة في السينما الثورية مقارنة بالأفلام التي عالجت مختلف المواضيع.

- تأثير إيديولوجية المخرج على الصورة المقدمة عن المرأة في الأفلام الثورية الجزائرية:

أثرت ايدولوجية المخرج بشكل كبير في تقديم صورة المرأة الجزائرية، فكل مخرج نقل وجهة نظره الخاصة لمشاركة المرأة الجزائرية في الثورة، والتي تميزت بالعنف في نظر بونتوكروفو، الذي لم يبرز المبرر الكافي للعمليات الفدائية، سواء كان المبرر تاريخي أو درامي يستأنس به في إعطاء تفسيرات لهذه الأحداث، وكانت النظرة تعبر عن ما يراه الآخر في المرأة الجزائرية، أما نظرة أحمد راشدي الذي صور شخصية المرأة الجزائرية الأم المثالية المسامحة، بما اقتضته ضرورة المرحلة التي جسد فيها الفيلم أين كانت الدولة الجزائرية في مرحلة إعادة البناء، واستغلت السينما لرسم صورة بطولية نموذجية عن بطولات الشعب الجزائري في مواجهة الاستعمار الفرنسي الغاشم، لكن في هذه المرحلة الحساسة بالذات رسخت الصورة النمطية للمرأة الجزائرية الماكثة بالبيت والتي لم تساهم في الثورة التحريرية.

صورة المرأة الجزائرية بين معركة الجزائر والأفيون والعصا:

-ظهرت الأم الجزائرية في فيلم الأفيون والعصا أكثر ايجابية وعاطفية، تحمي ابنها رغم كل الظروف على عكس فيلم معركة الجزائر الذي ظهرت فيه الأم الجزائرية بصورة سلبية نوعا ما.

-ظهرت المرأة الجزائرية متحضرة متعلمة في فيلم معركة الجزائر، على عكس فيلم الأفيون والعصا أين برزت المرأة الجزائرية بسيطة غير متعلمة محدودة التفكير.

-المرأة في فيلم معركة الجزائر جزء لا يتجزأ من النضال الثوري والمقاومة ضد الاستعمار الفرنسي، حيث كانت حاضرة في أغلب المشاهد التي تصور النضال الثوري الجزائري، في حين أن المرأة في الأفيون والعصا لم تكن حاضرة بقوة في المشاهد الثورية فقد تم التخلي عنها، لأن الفيلم أقر أن البطولة الثورية كانت رجالية بامتياز.

- أبرز فيلم الأفيون والعصا منذ اللقطات الأولى عمق الأذى النفسي والجسدي الذي تعرضت له المرأة الجزائرية من قبل الاستعمار الفرنسي، وكذا الحقد الكبير الذي تكنه لفرنسا، لكنه لم يصور مواجهة وتحدي المرأة لهذا المستعمر بل اكتفى بنقل صمودها، على عكس فيلم معركة الجزائر أين صور المخرج الاحترام الكبير الذي تكنه فرنسا للمرأة الجزائرية، في مقابل ذلك نجدها الأحرص على مهاجمته، فهي التي تقود العمليات الفدائية، وتقف في الصفوف الأولى في المظاهرات والمسيرات، وتعمل جاهدة على تأمين المجاهدين.

- أبرز فيلم معركة الجزائر نضال المرأة الجزائرية ودورها في الثورة التحريرية، من خلال العديد من الأدوار التي لعبتها، وتميزت شخصية المرأة الجزائرية بروح التمرد والرفض لكل محاولات الاحتواء، فيما أبرز فيلم أحمد راشدي التضحية التي قدمتها المرأة الصمود والقهر الذي تتعرض له، وتميزت شخصية المرأة بالضعف وقلة الحيلة.

- فيلم معركة الجزائر تفوق فنيا على فيلم الأفيون والعصا بدرجة كبيرة، رغم أن الفيلم الأول صور بالأبيض والأسود، وهذا راجع إلى طبيعة الإنتاج المشترك في الفيلم الأول، الذي اعتمد على تقنيين وفنيين ايطاليين، وكذا الدعم المالي الكبير المخصص لهذا الفيلم، على عكس فيلم الأفيون والعصا

إنتاج محلي جزائري محض، في بلد لا يزال يعاني آثار الاستعمار الفرنسي، ولكن هذا لم يمنع الفيلم من أن يكون أيقونة تاريخية رائدة في السينما الجزائرية الثورية.

-اعتمد فيلم معركة الجزائر على تأثير اللقطات المقربة التي تعمل على شد انتباه المتفرج، وتوجيه تركيزه نحو جزئيات معينة يريدها المخرج، وكذا الموسيقى التصويرية بدرجة كبيرة لتقديم دلالات ضمنية مختلفة على دور المرأة الجزائرية في الثورة التحريرية، بينما اعتمد أحمد راشدي في فيلمه على شريط صوتي من خلال الحوار الكلامي بين الشخصيات والذي يحمل في طياته رسائل ضمنية معبرة عن صمود المرأة الجزائرية.

- مهام المرأة الحضرية تكمن في المساهمة المباشرة في الثورة من خلال العمليات الفدائية، أما المرأة الريفية تقتصر على الأدوار غير مباشرة، إعداد الطعام التمويل المجاهدين، نقل الأخبار لهم، رعاية الأطفال.

-صور فيلم الأفيون والعصا المرأة الجزائرية في محيطها الاجتماعي الأسري الداخلي، على عكس فيلم معركة الجزائر الذي حدد ظهورها في الفضاء الخارجي.

- ظهرت شخصية المرأة في فيلم الأفيون والعصا في نموذجين على الأكثر- فروجة ووالدتها- وتابع تطور هذه الشخصيات على طول الفيلم، بينما برزت شخصية المرأة الجزائرية في فيلم معركة الجزائر في عدة نماذج عارضة، دون متابعة درامية للشخصية. ففي كل عملية فدائية تظهر امرأة مختلفة تنفذ العملية وتختفي بعدها.

- ركز المخرج على النزعة الثورية للمرأة في فيلم معركة الجزائر، إلا أن هذه النزعة كانت غائبة عن المرأة في فيلم الأفيون والعصا.

- اعتمد المخرج أحمد راشدي في إبراز شخصية المرأة في فيلمه على الخطاب اللساني للمرأة، في حين أن المخرج جوليو يونتكورفو، لم يركز على الخطاب اللساني لشخصياته النسوية، حيث يلاحظ غياب شبه كلي لحوار المرأة داخل الفيلم، والتركيز فقط على تأثيرات وبلاغة الصور السينمائية التي ظهرت بها المرأة.

–يقوم فيلم الأفيون والعصا على خطاب ايدولوجي يمجد فيها الذات الثورية البطلة الجزائرية في مقابل الآخر العدو الغاشم، بينما فيلم معركة الجزائر يقدم بنظرة واقعية نوعا ما الصراع بين الجيش الفرنسي وجبهة التحرير كطرفين متنازعين متساويين في العتاد والقوة وحتى في الانتصارات.

– **وهذه النتيجة تتوافق** مع ما توصلت إليه الباحثة رحموني لبنى في دراستها" **صورة الذات والآخر في السينما الجزائرية**" حيث أودت في نتائج دراستها أنه: "من حيث اختلاف الصور التي تعبر عن الذات في الأفلام قيد الدراسة ففي فيلم معركة الجزائر حاول المخرج أن تكون الصورة حيادية، وفي فيلم الأفيون والعصا كانت صورة الذات مثالية.

–القيم التي تميز شخصية المرأة الجزائرية عامة كانت أكثر إيجابية في فيلم الأفيون والعصا الذي اكتفى ببعض الأدوار لها، على عكس معركة الجزائر التي ورغم من تخصيص مساحة أكبر، وأدوار أكبر إلا أنها جاءت ضمنيا سلبية اعتمدت على العنف بدرجة الأولى في نظر بوتكورفو.

–يقدم فيلم معركة الجزائر **صورة ذهنية** متجددة عن المرأة الجزائرية، وان اختلفنا معه في طريقة تصويرها السلبية، و**تتوافق هذه النتيجة** مع توصلت إليه الباحثة نايلي نفيسة في دراستها صورة المرأة في السينما المغاربية حيث أودت في نتائج دراستها أن: "الصورة الذهنية التي ظهرت بها المرأة في السينما المغاربية كانت إيجابية إلى حد ما، دون أن تخلو من السلبية في كثير من المواقف وهذا ما يدعم الصورة الذهنية السينمائية السائدة عن المرأة العربية والمغاربية خاصة". في حين فيلم الأفيون والعصا يكرس **صورة نمطية** سائدة عن المرأة الجزائرية.

– المرأة الجزائرية في كلا الفيلمين لم تكن في مصدر القرار، بل كانت منقادة وتابعة دائما للرجل الذي يحدد لها مهامها ومسؤولياتها.

–اتفق كل من بونتكورو وأحمد راشدي، على أن المرأة الجزائرية عانت من اضطهاد وظلم الاستعمار الفرنسي بشكل كبير، فهي الضحية الأولى والخاسر الأكبر في حرب الجزائر.

– لكلا الفيلمين علاقة وثيقة بالإطار المرجعي للبيئة التي صور فيها، بكل جوانبه الاجتماعية الثقافية الدينية، وكذا منظومة القيم الأعراف السائدة في المجتمع، فالمرأة في كلا الفيلمين محافظة على معالم هويتها وأصالتها من خلال لباسها، وتمسكها بمجموعة من القيم التي تميزها.

– اشترك الفيلمان في أن كلاهما مقتبس من أعمال أدبية ففيلم معركة الجزائر انطلق من أحداث واقعية ومذكرات شخصية للمجاهد ياسف سعدي،أما الأفيون والعصا قام على تحويل رواية مولود معمري اقتباس غير حرفي– إلى فيلم روائي.

– ركز المخرجين في كلا الفيلمين على طرق التي اتبعتها فرنسا من أجل إخضاع الجزائريين وضمان ولائهم لفرنسا، ففي الفيلم الأول أظهر بونتكورفو بطريقة ضمنية محاولة فرنسا طمس الهوية الجزائرية ونشر الآفات الاجتماعية المختلفة، أما أحمد راشدي فعمد إلى سياسة التجويع التي اتبعتها فرنسا، وكذا الاعتماد على الحركى فبعد فشل السياسة الأولى اتجهت فرنسا إلى سياسة العصا مباشرة.

الخاتمة

خاتمة:

تعد السينما وسيلة هامة لنقل الآراء والأفكار، وترسيخها في صور ذهنية ونمطية مختلفة إيجابية كانت أم سلبية، تستغل من طرف صانعيها لنقل صور عن أفكارهم وتوجهاتهم الفكرية والإيديولوجية، ولهذا سعت هذه الدراسة للكشف عن ملامح هذه الصور والانطباعات التي تسوقها السينما الثورية عن المرأة الجزائرية ونضالها وأدوارها خلال الثورة التحريرية الكبرى.

تبين النتائج المتوصل إليها من خلال هذه الدراسة أن السينما الثورية الجزائرية في تناولها لموضوع المرأة الثورية لم تفيها حقها، فلم ترصد هذه الدراسة أي نية من المخرجين السينمائيين للاعتراف بالدور الحقيقي الذي لعبته المرأة خلال الثورة التحريرية الكبرى، ما يعكس صورة حقيقة عن دور المرأة ونضالها أثناء الثورة، وهي التي ضحت بكل ما تملك في سبيل الوطن وشاركت في جل المعارك والمظاهرات وأبدت مختلف أنواع الرفض للاستعمار الغاشم.

وفي ختام هذه الدراسة تدعو الباحثة المخرجين والقائمين على صناعة السينما في الجزائر، إلى ضرورة وضع خطة شاملة من أجل تحسين صورة المرأة الجزائرية بصفة عامة، انطلاقا من تاريخ المرأة في الثورة التحريرية والتي تشكل فيه المرأة الجزائرية نماذج عالمية في المقاومة والشجاعة، بإخراج أفلام تقدم صورا تفيها حقها في الماضي وتعزز من قيمتها في المجتمع الحاضر، أفلاما تحكي معاناة المرأة في المجتمعات التقليدية، التي تفرض عليها قيودا اجتماعية بالية تشكل حصارا على أفكارها، قيمها، وطموحاتها، أفلاما تدعو إلى ضرورة التحرر الفكري للمرأة الجزائرية، دون التخلي عن مقومات هويتها الأصلية، إذ لازلت المرأة الجزائرية تعاني من التهميش والإقصاء والنظرة الدونية لأدوارها وإنجازاتها، كما تدعو الباحثة إلى ضرورة تفعيل كل المؤسسات التي تملك القدرة على تشكيل وصناعة الصور الذهنية المختلفة في تحسين صورة المرأة، وإن كان للسينما الدور الأكبر في بناء هذه الصور.

وإذا ما توقفت الباحثة عند هذا الحد من الدراسة بسبب ظروف خاصة بطبيعة الموضوع الذي أنجزت لأجله، واقتصارها على موضوع المرأة الثورية، والحدود المرسومة له منذ بداية الدراسة، لا يزال البحث في مواضيع وقضايا المرأة الجزائرية والسينما مفتوحا على العديد من الدراسات التي تساهم بشكل كبير في إثراء الدراسات حول المرأة، وتساهم في دفع التوجه نحو تحسين صورة المرأة في

المجتمع، وإبراز قيمتها الحقيقية من خلال هذا الوسيط الاتصالي الفعال في تكوين وترسيخ الصور الذهنية.

قائمة المصادر والمراجع:

قائمة المصادر والمراجع:

*أولا: المصادر.

- القرآن الكريم.

الأفلام:

- جيلو بونتي كروفو 1966"**معركة الجزائر**" إيقور فيلم، و قصبة فيلم.
- راشدي أحمد 1969 **الأفيون والعصا**، الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينمائية.

*ثانيا المراجع:

المعاجم والقواميس:

- "إبراهيم مصطفى وآخرون(2004) **المعجم الوسيط الجزء الأول**، المكتبة الإسلامية للطباعة والتوزيع، تركيا.
- إبراقن محمود أ(2004): **المبرق**، قاموس موسوعي للإعلام والاتصال، منشورات المجلس الأعلى للغة العربية.
- جبران مسعود خليل أ(2003)، **الرائد،معجم لغوي عصري**، ط8، دار العلم للملايين، لبنان.
- جبران مسعود خليل ب (2005)، **الرائد، معجم الفبائي في اللغة والإعلام**، ط3، دار العلم للملايين، لبنان.
- حجاب محمد منير أ (2003): **الموسوعة الإعلامية**، المجلد 4، دار الفجر للنشر والتوزيع مصر.
- حجاب محمد منير ب (2004): **المعجم الإعلامي**، ط1، دار الفجر للنشر والتوزيع، مصر.
- فيصل الأحمر (2010) **معجم السيميائيات**، الدار العربية للعلوم، الجزائر.

الكتب باللغة العربية:

- إبراقن محمود ب (1995): **مدخل إلى سيمولوجيا الاتصال**، بنغازي، ط1.
- إبراهيم انتصار وآخرون(2011): **الإعلام الجديد.. تطور الأداء والوسيلة و الوظيفة**، الدار الجامعية للطباعة والنشر الترجمة، بغداد.
- أبو أصبع صالح خليل (2010): **الاتصال الجماهيري**، دار البركة للنشر والتوزيع ، مصر.

- أبو عرقوب إياد عمر (2012):**الإعلام الإذاعي والتلفزيوني**، ط1، دار البداية للنشر والتوزيع، عمان.
- أفاية نور الدين: **بانوراما السينما الجزائرية في القرن العشرين**، ضمن كتاب: **الثقافة العربية في القرن العشرين**، مركز دراسات الوحدة العربية.
- أنطوان نعمة وآخرون(2000): **المنجد في اللغة العربية المعاصرة**، ط1، دار المشرق، لبنان.
- باقر موسى (2013): **الصورة الذهنية في العلاقات العامة**، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان.
- بجاوي أحمد، ميشال سارسو(2016): **الأدب في السينما العربية**، منشورات الشهاب، الجزائر.
- بركات أنيسة (1985): **نضال المرأة الجزائرية خلال الثورة التحريرية**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر.
- بسام عبد الرحمن(2013): **إدارة العلاقات العامة**، ط1، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان.
- بلحسن بالي(2014): **المرأة الجزائرية خلال حرب التحرير 1954-1962**، منشورات ثالة، الجزائر..
- بلية أحمد بغداد(2011): **فضاءات السّينما الجزائرية**، منشورات ليجوند، الجزائر.
- بن هدوقة عبد الحميد (1990): علاقة الأدب بالسينما في بلد ينمو كالجزائر، ضمن كتاب: التاريخ والسينما، المغرب.
- بوعزيزي محسن (2010): **السيميولوجيا الاجتماعية**، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان.
- البياتي محمد (2007): منهجية **أساليب البحث العلمي وتحليل البيانات باستخدام البرنامج الإحصائي .spss**، ط1، دار الحامد للنشر والتوزيع ،الأردن.
- حسن فوزي(2014): **الكتابة للإذاعة والتلفزيون وسائل الإعلام الحديثة**، ط1.دار الكتاب الجامع، الإمارات.
- تناجي فوزي(2010):**الصورة بين الفن والفكر**، المهرجان القومي للسينما المصرية، مصر .
- جيرنو أحمد جالو(2016):**الفضائيات المتخصصة والصورة الذهنية**، ط1، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان.
- حامد خالد (2012): **منهجية البحث في العلوم الاجتماعية و الإنسانية**، ط2، دار الجسور للنشر، الجزائر.
- حامد علي سعيد (2011):**الإنتاج الإذاعي والتلفزيوني بين النظرية والتطبيق**، ط1، الأفاق المشرقة، الأردن.
- حراث حورية (2013): **الايدولوجيا في الفيلم التاريخي الجزائري دراسة نصية سيميولوجية لفيلم "معركة الجزائر"**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

- الحريري منى سعد (2004): **السينما التسجيلية الوثائقية في العالم والوطن العربي**، دار الفكر العربي، القاهرة.
- الحطامي عبد الباسط محمد (2015): **مقدمة في الإذاعة والتلفزيون**، ط1، دار أسامة للنشر نبلاء ناشرون، عمان.
- خزكل عبد النبي (2010): **فن تحرير الأخبار و البرامج في الفضائيات التلفزيونية و القنوات الإذاعية**، ط1، دار النهضة العربية للنشر و التوزيع، لبنان.
- الخليفي طارق سيد احمد(2005):**فن الكتابة الإذاعية و التلفزيونية**، دار المعرفة الجامعية، القاهرة.
- خو رشيد أنور محمد (1980): **الأساليب الفنية في الإنتاج التلفزيوني**، عالم الكتب للنشر، مصر.
- الخوالدة جلال (2005): **المذيع التلفزيوني التدريب و التأهيل**،ط1، دار المعتز للنشر و التوزيع.
- خوخة أشرف فهمي (2011):**الأسس الفنية لكتابة السيناريو و الإخراج التلفزيوني**، دار المعرفة الجامعية للنشر و التوزيع، مصر.
- الراتب خليل محمد (2012): **التصوير الصحفي**، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن –عمان.
- راضي وسام فاضل (2011):**السينما الأمريكية والهيمنة السياسية والإعلامية**، العربي للنشر والتوزيع.
- رستم أبو رستم(2010): **جماليات التصوير التلفزيوني**، ط1، دار المغترب للنشر والتوزيع، الأردن.
- زراري عواطف (2015): **صورة المرأة في السينما الجزائرية**، ط1، دار البداية ناشرون وموزعون، الأردن.
- الزعبي سلاف فاروق(2006): **صورة العرب في الإعلام الأمريكي**، دار ورد للنشر والتوزيع، عمان.
- الزعبي فالح أشرف (2012):**الدور الاتصالي للمخرج في العمل الدرامي التلفزيوني**، دار الحامد للنشر و التوزيع، الأردن..
- سادول جورج: **تاريخ السينما في العالم**،منشورات بحر المتوسط وعويدات، بيروت–باريس1966.
- سالم أحمد (2014): **صورة الإسلامين على الشاشة**، مركز نماء للبحوث والدراسات، لبنان.
- سلمان عبد الباسط (2009): **فن التصوير التلفزيوني**، الدار الثقافية للنشر، مصر.
- السنجري بشرى داود (2015)–**صناعة التحقيقات الاستقصائية المقومات الفنية والمهنية**، ط1، دار الكتاب الجامعي، الإمارات.

- الشاري طارق (2013): **الإعلام الإذاعي**،ط1 ، دار أسامة للنشر و التوزيع ، الأردن.
- شحادة خليل (2013): **الإخراج التلفزيوني**، دار المعتز للنشر والتوزيع، الأردن.
- شرف عبد العزيز، أسامة أحمد،(1999):**الدراما في الإذاعة و التلفزيون**، دار الفجر للنشرو التوزيع، القاهرة.
- الشريف محمد (2009)، **عناصر للذاكرة، من المنظمة الخاصة 19774 إلى استقلال الجزائر 1962**، دار القصبة للنشر، الجزائر.
- الشطري حامد مجيد(2012): **الإعلان التلفزيوني ودوره في تكوين الصور الذهنية**، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان.
- شفرة علي خليل(2014): **الإعلام والصورة النمطية**، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان.
- الشيخ صالح (2009): تكوين **الصورة الذهنية للشركات ودور العلاقات العامة فيها**، الأكاديمية السورية الدولية.سوريا.
- الصبان منى(2011): **من مناهج السيناريو الإخراج والمونتاج**، ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن.
- صبطي عبيدة، بخوش نجيب (2009): **الدلالة والمعنى في الصورة**، ط1، دار الخلدونية للنشر والتوزيع، الجزائر.
- طاش عبد القادر(1993):**صورة الإسلام في الإعلام الغربي**، ط2، القاهرة، الزهراء للإعلام العربي.
- الطائي مصطفى حميد(2017): **التقنيات الإذاعية و التلفزيونية**، ط1، دار الوفاء للطباعة و النشر، الإسكندرية.
- العاقد أحمد (2012):**تحليل الخطاب الصحافي من اللغة إلى السلطة**، دار الثقافة للنشر والتوزيع،المغرب.
- عبد الباسط سند(2009): **فن التصوير التلفزيوني**، مصر.
- عبد الحميد محمد (2000à:**البحث العلمي في الدراسات الإعلامية**، ط1، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة.
- عبد الرحمان علي (2008): **فنون و مهارات العمل في الإذاعة و التلفزيون**، ط1،عالم الكتب للنشر و التوزيع، القاهرة.
- عبد العزيز علاء (2008): **الفيلم بين اللغة والنص**، وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، سوريا
- عبد الله الثاني قدور (2008): **سيميائية الصورة مغامرات سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم**، ط1، دار الوراق للنشر و التوزيع.

- عبد الله ثاني قدور (2008): **سيمائية الصورة**، دار الوراق للنشر والتوزيع، عمان.
- عبد النبي سليم (2014): **الإعلام التلفزيوني**، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن –عمان.
- عبد ربه رائد (2009): **مبادئ الإخراج التلفزيوني** ط1، الجنادرية للنشر والتوزيع، الأردن.
- عجوة علي (2003)، **العلاقات العامة والصورة الذهنية**، عالم الكتب، مصر.
- عدلي العبد عاطف(1999): **صورة المعلم في وسائل الإعلام**، دار الفكر العربي للنشر، القاهرة.
- عدلي العبد عاطف وآخرون(2008): **المرأة العربية ووسائل الإعلام**، دار الفكر العربي للنشر والتوزيع، مصر.
- عدلي محمد رضا(2007): **البناء الدرامي في الراديو والتلفزيون**، دار الفكر للنشر والتوزيع، القاهرة.
- عدنان ريم (2014): **صورة المرأة العربية في وسائل الإعلام**، دار أسامة للنشروالتوزيع، عمان.
- عدي عطا(2011): **أثر توظيف الحدث التاريخي في بناء صياغة السيناريو وصناعة الفيلم**، دار البداية للنشر والتوزيع.
- العربي لمحرزي (2007): **المقاربة النقدية للخطاب السينمائي بالمغرب من 1905–2000**، ط1،منشورات سايس مديت، المغرب.
- العريس إبراهيم (2008):**السينما والتاريخ في العالم**،ط1،منشورات وزارة الثقافة، الهيئة العامة للسينما، سوريا
- عناية غازي (1994):**إعداد البحث العلمي،ليسانس،ماجستير ،دكتوراه**، دار الجبل للنشر والتوزيع ، بيروت.
- فاروق رضوان أحمد (2013): **العلاقات العامة، دراسات حالة ..موضوعات متخصصة**، دار العالم العربي، مصر.
- –فاضل علي عباس (2012):***الصورة في وكالات النباء العالمية بين الإستمالة والإقناع***، ط1، دار أسامة، عمان.
- فرحان طالب (2010): **صناعة الإعلام الإذاعي التلفزيوني**، دار النفائس للنشر والتوزيع، عمان.
- القرش سعد (2005): مفهوم الهوية في السينما العربية، دار الجامعية الجديدة للنشر، مصر.
- كافي مصطفى(2016): **العلاقات العامة وإدارة الأزمات والمراسم**،ط1، دار أسامة للنشر، عمان.
- كامل محمد المغربي(2011): **أساليب البحث العلمي في العلوم الإنسانية والاجتماعية** ط1، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الأردن.
- الكسان جان (1982): **السينما في الوطن العربي**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب
- لونيسي وآخرون(2010): **رجال لهم تاريخ، متبوع ب نساء لهن تاريخ**، دار المعرفة، الجزائر.

- مرطاد عبد المالك (2007): **نظرية النص الأدبي**، دار هومة، الجزائر.
- المزاهرة منال هلال (2015): **إدارة العلاقات العامة وتنظيمها**، ط1،دار الميسرة للنشر والتوزيع، عمان.
- المشهداني سعد سليمان(2012): **الإعلان التلفزيوني وأثره في الجمهور**، ط1، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان.
- منشورات وزارة الإعلام والثقافة: الإنتاج السينمائي الجزائري 1957–1974، الجزائر.
- نادر عبد الله(2016): **فن الإخراج السينمائي**، ط1، دار الإعصار العلمي للنشر والتوزيع، عمان.
- نايلي نفيسة (2019): **السينما المغاربية**، المؤسسة العربية للتربية والعلوم، المركز العربي للنشر، مصر.
- نجم نور الدين(2006): **الدعاية والإعلان في السينما والتلفزيون**،ط1 ،المجتمع العربي للنشر والتوزيع.
- ندا أيمن منصور (2004): **الصورة الذهنية والإعلامية ..عوامل التشكيل واستراتيجيات التغيير**، ط1.المدينة برس، القاهرة.
- نصر عصام سليم (2011): **مدخل إلى انتاج البرامج في الإذاعة والتلفزيون**، الأفاق المشرقة، الأردن.
- نور العطار محمد (2012): **المدخل إلى البحث العلمي**، ط1 دار أسامة للنشر والتوزيع ،السعودية
- هادي نصر(2016): **دراسات في الإعلام والإشهار وثقافة الصورة**، عالم الكتب الحديثة، الأردن.
- وزناجي مراد(2014): **الثورة التحريرية في السينما الجزائرية**، دار الأمة للنشر والتوزيع، الجزائر.
- الياسرى عامر إبراهيم(2013): **البرامج التفاعلية، تمظهرات الشكل والبناء الدرامي الدلالي**، الأردن.
- يخلف فايزة (2012): **سيميائيات الخطاب و الصورة**، ط 1، دار النهضة العربية، لبنان.

الكتب المترجمة:

- أدريان برونل2007 **سيناريو الفيلم السينمائي تقنية الكتابة للسينما**، ترجمة مصطفى محرم، وزارة الثقافة دمشق.
- أربخون دانيل (1997)**:قواعد اللغة السينمائية** ترجمة أحمد حضري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر.
- أمون جاك وماري ميشال ماري (1999) **تحليل الأفلام**، ترجمة أنطوان حمصي، المؤسسة العامة للسينما، دمشق.

- أوتو كلينبرغ(1964): **البعد الدولي في العلاقات الإنسانية**، ترجمة لجنة من المختصين، مكتبة الوعي العربي، القاهرة.
- بارث رولان (1993): **درس السيميولوجيا**، ترجمة بنعبد العالي، دار توبقال للنشر ط3،المغرب.
- برنار دفيك (2013): **تشريح الأفلام** ، تر محمد منير الأصبحي، المؤسسة العامة للسينما، سوريا.
- تريز ماري (2007): ترجمة فائز بشور**معجم المصطلحات السينمائية**، المؤسسة العامة للسينما، سوريا.
- تشندلر دانيال (2008): **أسس السيميائية**، تر طلال وهبة، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان .
- جاك أمون، ميشال ماري(1999): **تحليل الأفلام**: تر: أنطوان حمصي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق.
- جاكسون كيفين: ترجمة علام خضر(2008): **السينما الناطقة**، منشورات وزارة الثقافة –المؤسسة العامة للسينما، دمشق.

- جونان بخيبل و جيرمي اورليتار(2007): **المرجع الشامل في التلفزيون**، تر عبد الحكيم الخزامي، دار الفجر للنشر و التوزيع.القاهرة .
- خوسيه روميراكاستيليو(د.س): **التحليل السيميائي النقد السينمائي الإسباني للنصوص**، ترجمة محمد الصالحي، الرباط، كلية الأدب.
- دانيسايجر كين(2009): **فكرة الإخراج السينمائي**، ترجمة: أحمد يوس، ط1.المركز القومي للترجمة، القاهرة.
- دانيسايجر كين(2012): **فكرة المخرج: الطريق إلى البراعة في فن الإخراج**، تر محمد علام خضر_المؤسسة العامة للسينما، سوريا.
- شولز روبرت (1994): **السمياء والتأويل**، ترجمة: سعيد الغانمي، دار الفارس للنشر والتوزيع، بيروت، عمان.
  - فرتوف(د.س) تر أحمد القاسم: **الوثائقي في المدرسة السوفيتية" الرجل صاحب الكاميرا**"، مطابع الأهرام التجارية، القاهرة.
- كاربل رايس(1987) تر أحمد حضري: **فن المونتاج السينمائي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر،ج.10
- كريستيان بوسانو(1980): **دراسة في موضوعات السينما الجزائرية**، ترجمة هدى بركات، المسيرة.
  - مارتن مارسيل(2009): **اللغة السينمائية والكتابة بالصور**، ترجمة سعيد مكاوي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق.

- ميخائيل روم(1981): **أحاديث الإخراج السينمائي**، تر عدنان مدانات، ط1.دار الفارابي، لبنان.
- هاربيت زيتل (2007): **المرجع في الإنتاج التلفزيوني**، ترجمة خالد الصفار سعدون الجنابي، دار الكتاب الجامعي،غزة.
- هاربيت زيتل ترجمة خالد الصفار سعدون الجنابي(2007): **المرجع في الإنتاج التلفزيوني**، دار الكتاب الجامعي،غزة
- هاربيت زيتل ترجمة خالد الصفار سعدون الجنابي(2007): **المرجع في الإنتاج التلفزيوني**، دار الكتاب الجامعي،غزة.
- هارو فرانك (2013): **فن كتابة السيناريو**،تر: رانيا قرداحي، المؤسسة العامة للسينما للنشر و التوزيع، سوريا.

المذكرات:

- بريجة شريفة2015–2016.: **التغيرات السوسيو– ثقافية وأثرها على الهوية الثقافية للمجتمع الجزائري**، أطروحة دكتوراه غيرة منشورة،علم الاجتماع، جامعة وهران، الجزائر.
- بكرادة جازية(2017–2018): **دور المرأة الجزائرية في الثورة التحريرية بالولاية الخامسة–1591 1591**، أطروحة دكتورا في التاريخ، جامعة تلمسان، الجزائر
- رحموني لبنى(2017): **صورة الذات والآخر في السينما الجزائرية، دراسة تحليلية لعينة من الأفلام السينمائية**، أطروحة دكتورا في علوم الاعلام والاتصال، جامعة قسنطينة،3 الجزائر.
- شفيقة جوباني: **صورة الجزائر في السينما قراءة في المضامين**، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجشتير في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر ,2009–2010.
- قادري وليد (2009–2010): **صورة الإسلاميين في السينما المصرية**، رسالة ماجستير في الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر
- منصور كريمة(2012–2013): **اتجاهات السينما في الألفية الثالثة**، أطروحة دكتوراه في الفنون الدرامية،جامعة وهران، الجزائر.

المجلات:

- بتقة سليم(2012): **المتخيل الكولونيالي من وهم المكتوب إلى زيف المرئي المضمر والمنظور**، مجلة المخبر، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، العدد 08.
- بلخيري رضوان (2012): **الخطاب المرئي و جمالية المكان دراسة في الأبعاد القيمية للصورة السينمائية**، مجلة الحكمة، العدد10، مؤسسة كنوز الحكمة للنشر و التوزيع، الجزائر.
- الجبوري زيدان (2010): **مفهوم الصورة الذهنية في العلاقات العامة**، مجلة الباحث الإعلامي، العدد9–10.

- الدسوقي أحمد (2017): **الصورة الذهنية لرجل الشرطة لدى الرأي العام المصري**، مقدمة إلى إحدى دورات برنامج الأمم المتحدة الإنمائي – مشروع دعم القدرات في مجال حقوق الإنسان.
- ساكر صباح (2012): **السينما والسياسة: صورة المجاهد في السينما الجزائرية**، مجلة فكر ومجتمع، طاكسيج للدراسات والنشر والتوزيع، العدد12، الجزائر.
- شايب نبيل 2014: **دلالات موسيقى الإشهار التلفزيوني بين قيمة العلامة ودلالة المعنى** ،مجلة الدراسات والبحوث الاجتماعية،العدد6.
- طاهري فاطمة (2016): **السينما الجزائرية الثورية**، 1957–1962، عصور الجديدة، العدد21–22.
- عبد الستار صفاء (2006): **نظرية الصور الذهنية وإشكالية العلاقة مع التنميط**، مجلة الباحث الإعلامي، العدد2.
- عبيد دفاك مصطفى (2010): **الحل الإخراجي وعلاقته بوحدة الموضوع** ،الباحث الإعلامي ،العدد8 .
- الغربي مختار (2004): **مشهد السينما الجزائرية بين الأمس واليوم**، مجلة الرافد، ع80.
- فلاح محمد ، سحر محمد خميس(2008): **الصورة الذهنية للقناة الجزيرة**، المجلة الأردنية للعلوم الاجتماعية.
- قادري عبد الكريم (2012): **بعد خمسينية السينما الجزائرية**، مجلة الرافد، ع 194، المغرب.
- الكردي خالد (2013): **الصورة الذهنية لرجل الشرطة في المجتمعات العربية**، جامعة نايف للعلوم الأمنية، الرياض.
- مخلوف سمير أحمد (2012): **الصورة الذهنية دراسة في المعنى والتصور**، مجلة جامعة دمشق، العدد2، المجلد26.
- المشهداني سعد 2008: **الصورة الذهنية للعراق في الصحافة الامريكية** ـ دراسة تحليلية لمقالات الرأي المتعلقة بالعراق ،مجلة جامعة تكريت للعلوم الانسانية المجلد (15)، العدد (.
- وزارة الحكم المحلي الفلسطيني دراسة حول2012: **الصورة الذهنية لوزراء الحكم المحلي لدى** المواطنين الفلسطنين.
- وزناجي مراد (2002) : **السينما الجزائرية بين الثورية والتفتح**، مجلة الراصد،ع2.
- الياسرى عامر إبراهيم (2013): **البرامج التفاعلية، تمظهرات الشكل والبناء الدرامي الدلالي**، الأردن، 2013.

المواقع الإلكترونية:

-Biographie de Gillo Pontecorvo، disponible sur le Sitte :www.alloncine.fr

- بن علال أحلام: **إرث تقليدي للمرأة الجزائرية الأصيلة**،مقال منشور على الرابط الآتي: https://www.eldjazaironline.net
- بن عمار عبد الله: الحايك ثوب الثورة الجزائرية الذي حاربه الاستعمار،متاح على الرابط: /www.almayadeen.net
- حمدي جميل: **مدخل إلى المنهج السيميائي**، مقال منشور في موقع: http://www.ahewar.org/
- ربيع حسام الدين: **الجبة القبائلية رمز الهوية الأمازيغية**، مجلة ميم ، مقال منشور على الرابط الآتي https://meemmagazine.net/
- زغبي سمير (2014): **الواقعية الجديدة في السينما الإيطالية**، الحوار المتمدن،العدد 4446، مقال منشور على الرابط الآتي:
- عبيدو محمد (2010)، **المخرجات السينمائيات الجزائريات**، مجلة الحوار المتمدن، العدد2003، متاح على الرابط: http://www.ahewar.org
- مسادي(2009)، **جزائريات تمردن على الرجال فسقطن في مطبات سياسية، أربعون عاما من وجودهن في السينما الجزائرية**، جريدة الأمة العربية، متاح على الرابط:://www.djazairess.com

المراجع الأجنبية":

- Aument Jaques Marie Michel (19881) **: l'analyse des films** ،Nathan université ، paris.
- Bureau Art Culture:(2011) **vocabulaire du cinema** ، Ecole et cinéma .
- Denise Brahimi (1997): **cinéma d'Afrique** ,Edition, Nathan, paris .
- jullier Armand colin: (2011) **L'analyse De Séquences**, Laurent, paris.
- Lotfi Maherzi: (1980) **Le cinéma Algerien institutions, imaginaire idiologie**, Sociéte nationale d'edition et dediffusion, Alger.
- marcel martin: **Le cinema soviétique de khroutchev à gorbatchev** (1955- 1992.
- Nadia el kenz : (2003) **« L'odyssée des cinémathèque la cinéma algérienne** a la recherche d une mémoire perdue ANEP. Alger.
- PATRICK J. BRUNET :**Les outils de l'image du cinématographe au caméscope Montréal**، Les Presses de l'Université Canada.
- peter stokinger (2001) Sémiotique des médias **: le genre de documentaire audiovisuel** ،séminaire de DESS à l'institut national des langues et civilisation orientales(INALCO) ، paris .
- Rachid boudjedra (1971) : **naissance de cinéma algérien** . François Maspero.Paris..
- Robert Musburger (2005) : (**Single – Camera video production**، Focal Press.USA .
- Viola shafika::(1998)**Arab cinema history and cultural identity** American university in Cairo press .Egypt .
- Wendy Tumminello (2007) - **Techniques de story boards** ، groupe eyrolles ،France .

الملاحق:

-الملحق –أ- قائمة الأفلام الثورية –مجتمع الدراسة-

جدول(1) يبين قائمة الأفلام الثورية التي أنتجت بعد الاستقلال إلى**1970.**

الفيلم	المخرج	سنة الإخراج
فجر المعذبين	أحمد راشدي	1965
الليل يخاف من الشمس	مصطفى بديع	1965
معركة الجزائر	جوليوبونتكورفو	1966
ريح الأوراس	محمد لخضر حمينة	1966
الشمس السوداء	Denys de la patellier	1967
الجحيم في سن العاشرة	جمال بن ددوش .عمار عسكري و اخرون	1969
تاريخ الثورة	رابح لعراجي	1969
الخارجون عن القانون	توفيق فارس	1996
العفيون والعصا	أحمد راشدي	1970

جدول رقم (2) الأفلام التي أنتجت من 1970 _ إلى 1980

الفيلم	المخرج	سنة الإخراج
حواجز الطين		
دورية نحو الشرق	عمار عسكري	1971
ديسمبر	محمد لخضر حامينة	1971
المنطقة المحرمة حرب التحرير	احمد العلام	1972

حرب التحرير	وزارة الثقافة 1973	
وقائع سنين الجمر	لخضر حامينة	1974
هروب حسان طيرو	مصطفى بديع	1974
الإرث	محمد بوعماري	1974

جدول رقم (2) الأفلام المنتجة من 1980 –1990

أولاد نوفمبر	موسى حداد	1976
سنوات الجنون	محمد زموري	1983
أغاني الخريف	مزيان يعلى	1983

جدول رقم (3) الأفلام المنتجة من 1990 –2002 (العشرية السوداء)

صرخة رجال	عكاشة تويتة	1990
نهاية الجن	شريف عقون	1990
تحت الرماد	عبد الكريم باباسي	1990
يا ولاد	رشيد بن علال	1990
يوسف أسطورة النائم ال7	محمد شويخ	1993
شرف القبيلة	محمد زموري	1993
الأرض والرماد	جعفر دمرجي	1993
الربوة المنسية	عبد الرحمان بوقرموح	1996
جبل باية	عز الدين مدور	1997

الجزائر بيروت	مرزاق علواش	1997

جدول رقم (4)الأفلام المنتجة من2002–إلى يومنا هذا

السكان الأصليون	رشي بوشارب	2006
السيد العقيد	لوران اربيت	2006
خراطيش قلواز	مهدي شارف	2007
مصطفى بن بولعيد	احمد راشدي	2008
السيد العقيد	لوران اربيت	2006
الوهراني	إلياس سالم	2014

الملحق –ب– قائمة الأفلام السينمائية الجزائرية من 1962–2015.

جدول رقم (1) الأفلام المنتجة من **1962–2015.**

الفيلم	المخرج	سنة الإخراج
خمس رجال وشعب واحد	رونييه فوتيه	1962
جزائرنا	مجموعة من المخرجين	1960
عمري ثمان سنوات	رونييه فوتيه	1961
صوت الشعب	شندرلي، محمد لخضر حامينا	1961
ياسمينة	محمد لخضر حامينا	1961
بنادق الحرية	شندرلي، محمد لخضر حامينا	1961
أمهاتنا	مصطفى بديع	1962
شعب في مسيرة	مجموعة من المخرجين	1963
أولاد القصبة	مصطفى بديع	1963
الأيدي الحرة	أيبولونراني	1964
سلم حديث العهد	جاك شرابي	1964
لكن يوم من نوفمبر	لخضر حامينا	1964
زمن الصورة	لخضر حامينا	1964
فجر المعذبين	أحمد راشدي	1965

مثل الروح	عبد الرحمن بوقرموح	1965
ريح الأوراس	لخضر حامينا	1966
معركة الجزائر	جوليو بونتكورفو	1966
الطريق	محمد سليم	1968
الجحيم في سن العاشرة	بوقرموح، سيد علي مازيف،بن ددوش، عقيقة،عمار عسكري	1968
الإعلان	عمار عسكري	1968
خارجون عن القانون	توفيق فارس	1969
البيان	عمار عسكري	1969
حكاية الثورة	أحمد بجاوي، علي رابح، سيد علي مازيف	1969
الحياة الحقيقية	ميشال دراش	1970
قصة حورية	خالد معاشي	1970
الذهاب والاياب	أحمد لعلام	1970
يوميات عامل	محمد افتيسان	1972
قرب الصفصاف	موسى حداد	1972

محمد بن صالح	البعض والآخرون	1972
شعبية	الحاج عبد الرحمان	1974
فرنسا الأخرى	علي غالم	1975
سفر إلى العاصمة	علي عقيقة	1975
تحيا يا دودو	محمد زينات	1971
حرب الأطفال	موسى حداد	1970
حكاية حورية	خالد معاش	1970
الفداء	جمال بن ددوش	1970
الفدائيون	موسى حداد	1971
جبل الحرب	توفيق فارس	1971
المهمة	لمين مرباح	1971
لا بياض في الواجهة	يوسف بوشوشي	1971
دورية نحو الشرق	عمار عسكري	1971
عرق اسود	سيد علي مازيف	1971
العودة	توفيق فارس	1971

ديسمبر	محمد لخضر حامينا	1971
دم المنفي	محمد	1971
لطي تحيا الجزائر	محمد عزيزي	1972
الطارفة	الهاشمي	1972
المصيب	محمد شويخ	1972
نوة	عبد العزيز طولبي	1972
المنطقة المحرمة	أحمد لعلام	1972
الغولة	مصطفى كاتب	1972
الفحام	محمد بوعماري	1972
الأسر الطيبة	جعفر دامرجي	1972
عطلة المفتش الطاهر	موسى حداد	1972
المكافح	بن عمر بختي	1974
الخريف	مصطفى بديع	1974
وقائع سنوات الجمر	محمد لخضر حامينا	1974
ريح الجنوب	محمد سليم رياض	1975

المقتلعون	لمين مرباح	1976
عمر قاتلاتو	مرزاق علواش	1976
الحواجز	أحمد لعلام	1977
حيزية	جمال حازورلي	1977
سكوت الرماد	يوسف صحراوي	1976
ليلي والاخريات	سيد علي مازيف	1977
مغامرات بطل	مرزاق علواش	1978
علي في بلاد السراب	أحمد راشدي	1978
الخطوة الأولى	محمد بوعماري	1978
زواج المغفلين	الحاالج رحيم	1978
نهلة	فاروق بلوفة	1979
دموع الدم	علي عقيقة	1978
رشيد بن إبراهي	لعنكبوت	1978
موت الليل	غوتي بن ددوش	1979
أطفال الريح	ابراهيم تساكي	1980
كحلة وبيضا	عبد الرحمن بوقرموح	1980

خذ ما عطاك الله	حاج رحيم	1981
سقف وعائلة	رابح لعرابجي	1982
زواج موسى	مفتي طيب	1982
حسن طاكسي	محمد سليم رياض	1982
الانقطاع	محمد شويخ	982
حصاد الفولاذ	غوتي بن ددوش	1982
الرفض	محمد بوعماري	1982
ريح الرمال	لخضر حا مينا	1982
زوجة لإبني	علي غانم	1983
قصة لقاء	إبراهيم تساكي	1983
اللافتة	جمال فزاز	1983
اغاني الخريف	كزيان يعلي	1983
الطاحونة	أحمد راشدي	1983
عايش بتناش	محمد حلمي	1984
صرخة حجر	عبد الرحمن بوقرموح	19850
حورية	سيد علي مازيف	1985

شاي بالنعناع	عبد الكريم بهلول	1985
ملمحة الشيخ بوعمامة	بن عمر بختي	1985
المغفلون	محمد بدري	1986
الصورة الأخيرة	محمد لخضر حامينا	1986
أبواب الصمت	عمار عسكري	1987
كنزة	مصطفى بديع	1987
الحب الممنوع	سيد علي فطار	1987
سنصعد للجبل	محجوبي، رابح بوشمخة	1987
أبواب الصمت	سيد علي فطار	1987
حسان نية	غوتي بن ددوش	1988
لوس زهرة الرمال	رشيد بلحاج	1988
القلعة	محمد شويخ	1988
أبناء النيون	ابراهيم تساكي	1990
صرخة رجال	عكاشة	1990
نهاية الجن	شريف عقون	1990
ياولاد	رشيد بن علال	1990

الطاكسي المخفي	عمر بن بختي	1990
صحراء بلوز	محمد بوبراس	199
الجائزة الكبرى	عمار تريباش	1990
تحت الرماد	عبد الكريم باباسي	1990
من هوليود إلى تمنراست	محمد زموري	1991
شاب	رشيد بوشارب	1991
الظلال البيضاء	سعيد ولد خليفة	1991
عايلة كي الناس راضية.لمين مرباح1991	عمار تريباش	1991
مأساة ساعي البريد	سيد أحمد سجان	1991
الحب الممنوع	شريف عقون	1991
وحيد	محمد لبصير	1991
أبناء الشمس	محمد أفتيسان	1991
توشيا	رشيد بلحاج	1992
يوسف أسطورة النائم	محمد شويخ	1992
امراتان	عمار تريباش	1992

الفصل الثالث	رشيد ابراهيم	1992
لحن الأمل	جمال فزاز	1992
التشرد	جعفر دامرجي	1992
نهاية إضراب	حاج رحيم	1992
خريف أكتوبر في الجزائر	مالك حامينا	1993
الولف صعيب	محمد حلمي	1993
شرف القبيلة	محمد زموري	1993
الأرض والرماد	جعفر دتمرجي	1993
باب الواد سيتي	مرزاق علواش	1994
ماشاهو	بلقاسم حجاج	1994
غبار الحياة	رشيد بوشارب	1994
بورتري	حاج رحيم	1996
سلام يا بن العم	مرزاق علواش	1996
عرض الصحراء	محمد شويخ	1996
الخالدون	بن عمر بختي	1996
الربوة المنسية	عبد الرحمن بوقرموح	1996

عربي مئة بالمئة	محمد زموري	1997
جبل باية	عز الدينن مدور	1997
مذكرات مهاجرين	يميبنة بن قيقي	1997
الجزائر بيروت	مرزاق علواش	1997
شرف العائلة	رشيد بوشارب	991998
العيش في الجنة	بوعلام قرجو	1999
مارلين	مهدي شارف	19999
ميركا	رشيد بلحاج	1999
حرم السيدة عصمان	نذير مقناش	2000
العالم الأخر	مرزاق علواش	2001
إن شاء الله الأحد	يمينة بن قيقي	2001
السينغالي الصغير	رشيد بوشارب	2001
الشمس المغدورة	عبد الكريم بهلول	2002
سي محند و محند	يزيد خوخة	2002
السيلان	أحمد راشدي	1981
بربروس	حاج رحيم	1982

حرب التحرير	موسى حداد	1984
مذكرات فدائي	محمد بدري	1985
نهاية إضراب	حاج رحيم	1992
بنت كلتوم	مهدي شارف	2002
صديقتي أختي	محمد لبصير	2002
الجارة	غوتي بن ددوش	2002
رشيدة	يمينة بشير شويخ	2003
شوشو	مرزاق علواش	2003
زبدة أبيض واحمر	محمد زموري	2003
شاي أنيا	سعيد ولد خليفة	2003
الخبز الحافي	رشيد بلحاج	2004
فيفا لالجري	ندير بلحاج	2004
المنارة	مبلقاسم حجاج	2004
باب الوب	مرزاق علواش	2004
دوار النساء	محمد شويخ	2005
زينة فارسة الطلس	بوعلام قرجو	2005

بركات	جميلة صحراوي	2006
البلديون	رشيد بوشارب	2006
روما ولا نتوما	طارق تقية	2006
بلاد رقم واحد	رابح عامر زامياش	2006
قربي بالاص	بشير درايس	2006
موريتوري	عكاشة تويتا	2007
دليس بالوما	نذير مقناش	200702007
خراطيش غولواز	مهدي شارف	2007
مسخرة	غلياس سالم	2007
البيت الصغر	عمروحكار	2007
الأغنية الأخيرة	مسعود لعاسي	2007
ماوراء المربة	نادية شرابي	2007
عائشات	سعيد ولد خليفو	207
مصطفى بن بولعيد	احمد راشدي	2007
براءة للبيع	حمزة بلحاج	2008
الأجنحة المنكسرة	رشيد جيكوادي	2008

المانع	محمد فوزي ديلمي	2008
مال وطني	فامة بلحاج	2009
حراقة	مرزاق علواش	2010
خارجون عن القانون	رشيد بوشارب	2010
هاتف عمومي	محمد سويداني	2010
الساحة	خمان أوزيد	2010
يما	جمبلة صحراوي	2001
الغوستو	مرزاق علواش صافيناز بوصبيعة	2011
نورمال	مرزاق علواش	2011
عطور الجزائر	رشيد بلحاج	2012
زبانا	السعيد ولد خليفة	2012
حياة بائسة	أكرم زغبة	2012
النافذة	أنيس جعاد	2012
الجزيرة	أمين سيدي علي	2012
لساحة	أوزيد دحمان	2010
السفر الأخير	جمال عزيزي	2010
قداش أتحبني	فاطمة زهرة زموم	2011
نورمال!	مرزاق علواش	2011
زابانة!	سعيد ولد خليفة	2012

التائب	مرزاق علواش	2012
يما	جميلة صحراوي	2012
ثورة الزنج	طارق تقية	2013
حراقة بلوز	موسى حداد	2013
الوهراني	إلياس سالم	2014
غروب الظلال	محمد الأخضر حمينة	2014
فاطمة نسومر	بلقاسم حجاج	2014
أبواب الشمس: الجزائر إلى الأبد	جون–مارك مينيو	2015
مدام كوراج	مرزاق علواش	2015
لطفي	أحمد راشدي	2015
عملية مايو	عكاشة تويتة	2015
الظل والقنديل	ريم الأعرج	2015

الملحق "ج" المقال المجاز لأطروحة:

تمثلات المرأة في الخطاب السينمائي الجزائري.

»قراءة تحليلية نقدية لعينة من الأفلام السينمائية« .

Women stereotypes in cinematic Algerian discourse.

"Analytical review"

أوكسل مريم[1]*

[1] جامعة صالح بوبنيدر قسنطينة"3"، الجزائر،meriemouksel@gmail.com

مخبر علم اجتماع الاتصال للبحث والترجمة.

تاريخ الاستلام: 2020/10/25 تاريخ القبول: 2021/02/19 تاريخ النشر:1/06/ 2021

ملخص:

تبحث هذه المقالة في تمثلات المرأة في الخطاب السينمائي الجزائري، من خلال قراءة نقدية تحليلية للأفلام السينمائية الجزائرية التي تناولت موضوع المرأة وقضاياها داخل المجتمع الجزائري عبر فترات زمنية مختلفة، بداية بالسينما الثورية وسينما السبعينيات إلى سينما العشرية السوداء وصولا للسينما المعاصرة، ويظهر جليا من خلال التحليل المقدم، أن هناك تباينا في الصورة التي يتم تسويقها عن المرأة واهتماماتها وقضاياها في المجتمع لكن السمة الغالبة في هذه الصور، هي تلك النمطية التي توصف بها المرأة ودورها ومكانتها في المجتمع، فهي لا تكاد تخرج عن النموذج المضطهد الخاضع للرجل.

كلمات مفتاحية: الخطاب السينمائي، الأفلام السينمائية، صورة المرأة، التمثلات.

Abstract:

This article examines the representations of women in the Algerian cinematic discourse. It follows a critical analysis method to the Algerian cinematic films that dealt with the issue of women and their issues within the Algerian society throughout different periods of time. It starts with revolutionary cinema and the cinema of the seventies to the cinema of the black decade up to contemporary cinema, and is evident through the present analysis that there is a discrepancy in the marketed image of women and their interests and issues in society. However, the dominant feature in these images is the stereotypes that describe women and their role and position in society, as they are hardly deviating from the oppressed model subject to men

Keywords: Cinematic discourse; woman's image ;Cinema films; stereotype.

✵ **أوكسل مريم**

1. مقدمة:

تملك السينما اليوم القدرة الفائقة على تشكيل الوعي الاجتماعي للأفراد وخلق الصور الذهنية وترسيخ التمثلات المختلفة التي يؤمن بها صانعوا الأفلام السينمائية والتي تخدم مصالحهم الإيديولوجية والفكرية، كما تسعى إلى تغيير العادات والسلوكيات والقيم الاجتماعية المختلفة، بما تملكه من إمكانيات جمالية تركزت بالأساس على فنون الحركة والصوت، المؤثرات السمعية والبصرية،و الموسيقى،و تقنيات التصوير ثلاثية الأبعاد وتقنيات سينمائية مختلفة جعلتها الوسيلة الاتصالية الأكثر نجاعة في خلق الصور وتوجيه الآراء وتكوين المعتقدات.

"فالفيلم السينمائي يعد وثيقة اجتماعية مهمة تساهم في رسم قوانين حركة وديناميكية المجتمع، وفهم طبيعة العلاقة الجدلية بين الإنسان والمجتمع، إذ لم يعد الفيلم يضع وجها لوجه ظواهر عالم متجانس من الموضوعات، بل عناصر من الواقع غير متجانسة تماما، خاصة وأن ميكانيزمات الهوية الاجتماعية قد أصبحت تتحدد بشكل متسرع :كل علامة أو أي عنصر يدخل في تشكيل الصورة"[3] ويسهم في تحديد ملامح الأشياء والمفاهيم والأشخاص الذين يتم إدراك تمثلاتهم في إطار كلي تتداخل

فيه جماليات الصورة، مع جماليات بناء في المعنى الفيلم.لتؤدي في الأخير إلى توليفة من الصور الذهنية والنمطية والتمثلات الفكرية التي يسوق لها الفيلم، ويسعى لطرحها في الأفكار التي بروج لها وتعد المرأة من أهم الأنساق الاجتماعية التي لطالما شكلت قضاياها محور اهتمام السينما العالمية، فقد قدمت هذه الأخيرة العديد من الأفلام التي تمحور حول المرأة ووضعيتها داخل المجتمع، واختلفت طرق تناولها من ثقافة لأخرى ومن مجتمع لأخر بل وأكثر من ذلك من سينمائي لأخر.

أما بالنسبة للسينما الجزائرية فقد عالجت منذ نشأتها إلى موضوع المرأة من خلال رؤى متفاوتة من مخرج إلى آخر، متأرجحة في ذلك بين ما هو فني وجمالي وما هو تجاري ومادي. وبين ما هو سلبي وما هو إيجابي. واهتم الفن السابع في الجزائر منذ بداياته الأولى بالمواضيع المرتبطة بوضعية المرأة من خلال كم هائل من الأفلام ولم تقتصر السينما الجزائرية في تناولها لقضايا المرأة على المخرجين الرجال فحسب، بل امتد للسينمائيات حيث تألقت المخرجة الجزائرية أيضا في طرح المواضيع الخاصة المرأة.[4] وبناءا على ما سبق ذكره من خلال قدرة السينما على خلق وترسيخ التمثلات المختلفة، وتعدد الأفلام السينمائية الجزائرية التي تناولت موضوع المرأة، جاء هذا المقال ليبحث في تمثلات المرأة في السينما الجزائرية من خلال الإجابة على التساؤلات الآتية:

- ما هي الصورة المقدمة عن المرأة الجزائرية في السينما الجزائرية ؟

- ما هي السمات التي جسدت بها شخصية المرأة في الأفلام السينمائية الجزائرية؟

-ما هي الملامح العامة للمرأة الجزائرية في الأفلام السينمائية الجزائرية؟

2- **مفاهيم أساسية:**

[3]- منصور كريمة: اتجاهات السينما في الألفية الثالثة_أطروحة دكتوراه في الفنون الدرامية، جامعة وهران، الجزائر،2012-2013، ص6.

[4]- نايلي نفيسة: السينما المغاربية، المؤسسة العربية للتربية والعلوم، المركز العربي للنشر، مصر،2019،ص153.

2-1- **الفيلم السينمائي:** يعرف بأنه "الشريط الذي يتم تصويره عن طريق جهاز التصوير السينمائي ويتضمن الموضوع الذي يعرض بواسطة جهاز العرض، وقد يكون بالأبيض والأسود ، كما قد يكون بالألوان، ويطلق مصطلح الفيلم لى المنتوج السينماتوغرافي المجسد على الشاشة في قاعة العرض).[5]

2-**2-التمثلات:** ويعرف فريدريك لوبارون (Frédéric lebaron)في معجمه التمثلات، الاجتماعية بأنها الصورة الذهنية لظاهرة ما، وتدرس من طرف علم النفس الاجتماعي خصوصا.[6] ويعرف التمثل على أنه: طريقة عامة في تنظيم معرفتنا بالواقع وإعطاء التفسيرات له وهو يعتمد على جهاز نفسي بشري يستمد معطياته من الواقع انطلاقا من المعلومات التي يتلقاها الفرد من عدة مصادر كحواس والخبرات التي تجتمع لديه وتختزلها ذاكرته ومن المعلومات التي يستقيها عن طريق العلاقات التي يربطها بغيره من الأفراد والجماعات، ومجموع هذه الخبرات أو المعلومات تصنف وتنظم في شكل نسق ذهني عام ومتماسك، بكيفية تسمح للفرد بفهم العالم المحيط به أو أحق محتوياته مما يجعل الفرد قادرا على التأثير فيه والتكيف معه. ونقصد بالتمثلات في هذه الدراسة: التصورات الذهنية التي تشكلها الأفلام السينمائية عن المرأة الجزائرية، من خلال السمات والملاح العامة التي تجسدها شخصية المرأة في الفيلم.[7]

2-3-الخطاب السينمائي: فهو تفاعل مجموعة من العناصر اللغوية الخاصة بالسينما من شريط الصوت وشريط الصورة مع العناصر السياقية التي ورد فيها الفيلم كل هذا تحت تأثير العامل الإيديولوجي القائم على الخطاب الفيلمي(المخرج بخلفيته على سبيل المثال لا الحصر.)فالخطاب السينمائي غني، فضفاض، متعدد القراءة و التأويل أكثر من الخطابات الأخرى[8].

3.تمثلات المرأة في سينما الستينيات(السينما الثورية):

[5]-محمد منير حجاب:المسوعة الإعلامية، دار الفجر، المجلد الخامس، 2003،ص189.

[6]- إبراهيم برلال: التمثلات الجندرية وعلاقتها بتعنيف المرأة بالمغرب، مجلة جيل العلوم الإنسانية، الاجتماعية،العدد63، ص43.

[7]-نريمان حداد، سامية جفال: تمثلات الحركة النسوية العربية عبر الفايسبوك،مجلة دراسات وأبحاث، الجزائر ،العدد2018،4،ص 914.

[8]- رزين محمد: الخطاب الفيلمي وعناصر تشكله، مجلة الرسالة للدراسات والبحوث الإنسانية، الجزائر، العدد09، 2018، ص154.

اتجهت السينما الجزائرية في أفلامها الأولى عقب الاستقلال إلى تخليد وتمجيد الثورة التحريرية الكبرى، حيث ركزت جل الأفلام التي عقبت الاستقلال على موضوع واحد فقط تمثل في الثورة التحريرية، واختلفت رؤى وتوجهات المخرجين للثورة والقضايا التي طرحتها إلا أن القاسم المشترك بين هذه الأفلام هو تسليط الضوء على بطولات الشعب الجزائري، كما تطرقت إلى وضعية المرأة الجزائرية ومشاركتها في الثورة التحريرية، في صورة عامة يغلب عليها طابع الشمولية، بالتركيز على القضية(الثورة)على حساب الشخصية (البطل)، وتكريس هيمنة الرجل المجاهد على حساب المرأة عنصر مساعد غير رئيسي.

3-1- فيلم ريح الأوراس :

يعد فيلم الأوراس أحد أهم الأفلام الثورية في الجزائرية، التي تناولت كفاح المرأة الجزائرية من خلال قصة عائلة جزائرية مكونة من "الأب" والأم "والابن"، يستشهد الأب في إثر أحد التفجيرات التي نفذتها قوات الاحتلال الفرنسي في القرية، لتكتمل قصة الفيلم مع الأم-كلثوم- التي تحرص على رعاية ابنها الوحيد وتوفير المئونة ومساعدة المجاهدين في الجبال، في حين أن الابن يزاول عمله في النهار وينظم إلى صفوف المجاهدين ليلا لتوفير المساعدة والدعم لهم، إلا أن يكتشف أمر الابن ويحاصر في منزله، ليلقى عليه القبض من طرف قوات الاحتلال، ومن هنا تبدأ رحلة معاناة الأم في البحث عن ابنها متنقلة من قرية لأخرى ومن سجن لأخر، تسير الأم حافية القدمين حاملة لدجاجة بيضاء تجوب المتعقلات الواحد تلو الأخر، وبعد رحلة بحث عصيبة تتمكن الأم من رؤية ابنها للمرة الأخيرة، حيث يستشهد ابنها الوحيد أمام عينيها وفي محاولتها الوصول لأبنها تخترق الأم الأسلاك الشائكة المكهربة التي ترديها شهيدة لتلتحق بزوجها وابنها.[9]

" شارك هذا الفيلم في مهرجان كان السينمائي في دورة 1967 وكاد يحصل على السعفة الذهبية غير أن المخرج السنغالي عصمان، لم يصوت لأسباب تبقى مجهولة كما صرح لخضر حامينة في

[9]- لخضر حامينا، فيلم ريح الأوراس، 1966.

الشريط الوثائقي الذي أعد خصيصا حول الممثلة التي أدت دور كلثوم في الفيلم، ولم يفزر الفيلم بالسعفة الذهبية بفارق صوت واحد لم يعطه المخرج السينغالي للفيلم.[10]

- ✓ -**التحليل النقدي لصورة المرأة في فيلم ريح الأوراس:**جسدت شخصية المرأة الجزائرية في فيلم "ريح الأوراس" من خلال النموذج واحدة في الفيلم وهو كالآتي:

***الأم الجزائرية:** ظهرت المرأة الجزائرية في فيلم "ريح الأوراس" من خلال الشخصية الرئيسية في الفيلم وهي **الأم** –كلثوم– التي تفقد زوجها إثر كمين فرنسي ليعتقل ابنها المجاهد مرة أخرى وتنطلق في رحلة تبحث فيها عن ابنها المعتقل من طرف الاستعمار الفرنسي، وقد أبرز الفيلم من خلال شخصية الأم كلثوم نموذج لمشاركة المرأة الجزائرية في الثورة التحريرية الكبرى، وذلك من خلال تحضير الطعام و تقديم المئونة للمجاهدين ومساعدتهم على الاختباء، لكنه ركز بصورة أدق على معاناة المرأة الجزائرية إبان الثورة التحريرية من بطش الاستعمار الفرنسي من خلال الأم كلثوم، المرأة الريفية الضعيفة العفوية التي لا حول ولا قوة لها، لا تملك سوى البكاء والحسرة على الوضع الذي تعيشه دون أن يطرح الفيلم نماذج نسائية قوية جابهت الاستعمار الفرنسي في ذلك الحين. ورغم الدور البطولي الذي أسند للمرأة في الفيلم حيث حضرت المرأة في أغلب مشاهد فيلم "ريح الأوراس"، إلا أن هذا الدور لا يعكس بالضرورة صورة إيجابية عنها، فالأم استسلمت للحزن وانتهى بها الأمر إلى الاصطدام بحاجز مكهرب، فكانت الشخصية النسائية في هذا الفيلم ضعيفة ولا تساهم في تحريك الأحداث، بل اقتصر دورها على البكاء والحزن على ابنها المعتقل.

–كما ظهرت في الفيلم شخصيات نسائية أخرى بصورة ثانوية جسدت هي الأخرى معاناة المرأة الجزائرية من بطش الاستعمار الفرنسي، من خلال ابنة العجوز التي استضافت الأم كلثوم في بيتها، والتي بدت وهي تعاني الحزن والظلم إثر اعتقال زوجها منذ أشهر، وكذا مجموع النساء اللائي يقبعن أمام مركز الشرطة الفرنسي لتقصي أخبار أهاليهم من المعتقلين.

[10]– قادري وليد: صورة الإسلاميين في السينما المصرية، رسالة ماجستير في الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 2009–2010ص 104.

✓ **-الملامح العامة للمرأة في فيلم ريح الأوراس:**

برزت المرأة الجزائرية في فيلم ريح الأوراس من خلال الأم الجزائرية العجوز الطاعنة في السن، والمحافظة على زيها التقليدي الجزائري -قندورة ووشاح للرأس- ترمز للهوية والأصالة، مزينة بأوشام مختلفة على وجهها تعبر عن هويتها الأصلية، نشيطة تقاوم الحياة الصعبة في الريف، تحرص على أداء واجباتها المنزلية، لكنها امرأة ضعيفة مستسلمة تؤمن بالخرافات والشعوذة.

✓ **السمات التي عكستها شخصية المرأة في فيلم ريح الأوراس:**

ظهرت شخصية المرأة في الفيلم بقيم إيجابية في مجلها من خلال الشخصيات النسائية في الفيلم المركزة على الأم كلثوم وبصفة عارضة المرأة التي استضافت كلثوم في بيتها، والتي تحمل قيم تدل على حب الوطن، التضحية والصبر، الحب والسلام من خلال الدجاجة التي تحملها الأم لتسترجع بها حرية ابنها، كرم الضيافة والتي ترمز إلى مقومات الشخصية الجزائرية، كما طرح بعض السمات السلبية التي تعكس بساطة تفكير الأم كلثوم التي تؤمن بالشعوذة والخرافات الدخيلة على المجتمع الجزائري والتي تعتبر من مخلفات الاستعمار الفرنسي.

4- تمثلات المرأة في سينما السبعينات (السينما الجديدة):

السينما الجديدة هي ترجمة حرفية عن اللغة الفرنسية وورد ذكر هذا المصطلح لأول مرة لدى المخرج محمد بوعماري عام 972 ، ويراد به الدلالة على السينما الجزائرية التي واكبت الإصلاح السياسي في الجزائر، وأدى ذلك إلى التعبير عن القضايا المصاحبة للإصلاح في المجتمع الجزائري الجديد، فكان فيلم "الفحام" 1972 تعبيرا حرفيا عن التوجهات الجديدة في البلاد."[11]

4-1 فيلم "الفحام":

طرح الفيلم معاناة الريفيين في القرى الجزائرية، وفي نفس الوقت معاناة المرأة والفيلم يصرح بالحلول التي ستغير من مجرى حياة الريفيين في المجتمع الجزائري،[12] هو يؤرخ لمرحلة تاريخية مهمة في الجزائر تميزت بالتحولات الاقتصادية والاجتماعية الكبرى في كل الميادين، حيث حاول محمد بوعماري التعبير عنها في فيلمه من خلال عرض تفاصيل الحياة اليومية لبطل الفيلم بلقاسم، "الشاب

[11]- بلية أحمد بغداد: فضاءات السّينما الجزائرية، منشورات ليجوند،الجزائر،2011،ص86 .

[12]- بلية أحمد بغداد، نفس المرجع،ص88.

المتزوج الذي يعيش مع أسرته ظروف معيشية قاهرة، من جهل وبطالة وفقر مدقع، محاولا مررا وتكرار تحسين عمله، لتوفير متطلبات الحياة اليومية لأفراد أسرته لكن دون جدوى، من خلال عمله كفحام(تحويل الحطب إلى الفحم وبيعه في الأسواق)، ومع إخفاق بلقاسم في كل مرة في توفير المال يلجأ إلى تعنيف زوجته التي تعمل هي الأخرى جاهدة في صنع الأواني الفخارية وبيعها من أجل مساعدة زوجها.

تتعقد الأمور وتزداد سوءا أكثر أمام عائلة بلقاسم بعد دخول الغاز وتعميمه وتخلي الناس عن الفحم وتوجههم لاقتناء الغاز، وبعد تعب الزوجة من صناعة الفخار وبيعه، يقرر بلقاسم الذهاب إلى العاصمة للبحث عن عمل جديد فيتجه إلى أحد رفقاء الكفاح القدامى الذي يجده قد تقلد منصبا مهما في الإدارة ليطلب منه مساعدته في إيجاد عمل لكن هذا الأخير يتماطل عليه ويخذله ويرفض مد يد المساعدة له، و بعد فشل بلقاسم في إيجاد عمل في العاصمة يقرر تبني نهج الثورة الزراعية، وعند عودته إلى منزله يفاجئ بخروج زوجته للعمل في المصنع المجاور للقرية.

وسط صراع نفسي اجتماعي كبير يعيشه بلقاسم من ضغوط شيوخ القرية و تحريضهم للتخلي عن زوجته بعد خروجها للعمل، وبين ضرورة إيجاد عمل مناسب للأولاد، يقرر بلقاسم في الأخير ترك زوجته تخرج إلى العمل ويأمرها بنزع الحايك الذي ترتديه أمام أعين سكان القرية.[13]

✓ **التحليل النقدي لصورة المرأة من خلال فيلم الفحام:** سوق الفيلم لصور متباينة عن المرأة الجزائرية، وردها كالآتي:

***الزوجة الخاضعة:** عالج الفيلم موضوع المرأة ووضعيتها داخل المجتمع الجزائري الذكوري، ودعى إلى ضرورة تحرر المرأة من العادات والتقاليد، وتجسد ذلك بصورة واضحة في المشهد الأخير أين نزعت زوجة بلقاسم الحايك الذي كانت ترتديه في إشارة من المخرج إلى الثورة ضد العادات والتقاليد، وقد صورت شخصية المرأة في الفيلم من خلال –زوجة بلقاسم– لتقدم نموذج للمرأة الريفية التي ينحصر تواجدها في الفضاء الداخلي للمنزل، تقوم برعاية البيت وتربية الأطفال وإعانة الزوج عن طريق الحرفة اليدوية التي تمتهنها، تتعرض للعنف من طرف زوجها بلقاسم دون وجه حق، لمجرد

[13]– محمد بوعماري:فيلم الفحام، 1972.

ضغوطات ومكبوتات يعاني منها بسبب الظروف المعيشية الصعبة التي يمر بها، إلا أن شخصية زوجة بلقاسم تتطور وتتغير من الزوجة الخاضعة إلى المرأة العاملة المتحررة.

***المرأة المتحررة العاملة:** يطرح الفيلم نموذج أخر للمرأة المتحررة التي تسعى إلى تحسين أوضاعها المعيشة، من خلال التحول الذي طرأ على شخصية زوجة بلقاسم حين قررت الخروج من المنزل والعمل في المصنع، فتتحرر من القيود الاجتماعية المفروضة عليها من المجتمع الذكوري المتعصب.

✓ **الملامح العامة للمرأة في فيلم "الفحام":**

–ظهرت المرأة في الفيلم بلباس تقليدي خاص في المنزل تمثل في فستان طويل وخمار للرأس، والحابك الذي ترتديه عند خروجها منه، تتزين بحلي فضية.

✓ **السمات التي عكست شخصية المرأة في فيلم "الفحام":**

ظهرت المرأة في الفيلم بقيم وسمات إيجابية تدل على القوة والصبر، وقدرة على تحمل الظروف المعيشية الصعبة، طاعة الزوج، تسعى جاهدة لرعاية أطفالها وتحسين وضعها المعيشي.

2-4 **فيلم "ريح الجنوب":**

الفيلم مقتبس من رواية عبد الحميد بن هدوقة سنة 1975، يتناول قصة نفيسة الطالبة الثانوية التي تدرس بالجزائر، تعود إلى قريتها لقضاء عطلة الصيف مع أهلها فيخبرها والدها بضرورة زواجها من شيخ البلدية" سي مالك"، غير أنها ترفض وتستنجد بأمها، لكن هذه الأخيرة ، تخبرها بأن عليها طاعة والدها، فالكلمة الأولى والأخيرة له، ثم تشكي همها إلى العجوز" رحمة "باعتبارها ذات تأثير كبير على سكان القرية فتعلمها هي الأخرى بضرورة الموافقة على هذا الزواج، خاصة و أن" سي مالك" تكن له العجوز رحمة محبة كبيرة كونه كان مجاهدا أثناء الحرب التحريرية، أمام هذه المشكلة لا تجد هذه الفتاة حلا سوى الهرب من المنزل، والعودة إلى خالتها بالعاصمة، ليلة هروبها وأثناء توغلها داخل الغابة يقع ل نفيسة حادث حيث تلدغ من طرف ثعبان، في نفس اللحظة تلتقي مع رابح الراعي، الذي يقوم بإسعافها ويأخذها إلى بيته، أين تقوم أمه البكماء بمعالجتها، أثناء مكوث نفيسة في بيت رابح، تقوم بتحريره من الأفكار التقليدية التي بذهنه و تقنعه بأن يذهب معها للمدينة أين تنتظره الآفاق الواعدة التي تقترحها تعاونيات الثورة الزراعية و فعلا يهرب الشابان و يلتحقان بالحافلة المتوجهة

للعاصمة وينتهي الفيلم بمشهد ملاحقة الأب ابن القاضي لهما وهو ممتطيا جواده ورافعا سلاحه للثأر لشرفه لكن الجواد لا يستطيع اللحاق بالحافلة.[14]

✓ **التحليل النقدي لصورة المرأة في الفيلم ريح الجنوب:**

–طرح فيلم ريح الجنوب نموذج المرأة من خلال عدة شخصيات نسائية في الفيلم، نفيسة، والدتها، العجوز رحمة، والدة رابح، وشكل الاختلاف الفكري الكبير بين جيلين قديم جديد محور قصة الفيلم حيث يمكن رصد الصور التي ظهرت بها المرأة في الفيلم كالآتي:

* **المرأة المتمردة:** والتي جسدتها نفيسة الطالبة المتمردة التي تعكس جيل ما بعد الاستقلال تؤمن بالحرية والثورة الاجتماعية تعيش دوامة من الصراعات و القلق والحزن، بين العيش في المدينة الحضرية التي تدرسها بها و التي تملك فيها الحرية والراحة، وبين القرية التي تعيش فيها أسرتها، هذه القرية المحافظة التقليدية التي لازلت تعيش في كنف القوانين العرفية التقليدية المقيدة لحرية المرأة و التي تجعلها تابعة للرجل، هذه القوانين والأعراف الاجتماعية التي ترفض نفيسة الخضوع لها فهي تقيد حريتها ولا تضمن لها العيش الكريم وهو ما أكده حوارها مع والدتها: "الذل لي عشتيه نت مانعيشوش أنا "، فتثور على التقاليد وترفض إجبارها على الزواج من مسؤول القرية لكن وبالرغم من مقومات الشخصية القوية التي تمتاز بها نفيسة كفتاة قوية متعلمة إلا أنها لم تستطع مواجهة، وفضلت الهرب من هذا الواقع، الذي رفضته ولا تريد الانتماء إليه.

–نفسية لم تستطع الهروب لوحدها إلا بعد مساعدة الراعي رابح لها ما يدل على ضرورة تواجد الرجل في حياة المرأة.

* **المرأة المناضلة المثالية:** كما جسد الفيلم شخصية المرأة المناضلة من خلال العجوز رحمة، التي ترمز للمرأة المناضلة المكافحة الحكيمة،كبيرة القرية التي تقدم النصح والمساعدة للجميع فهي تعمل جاهدة لإسعاد أهل القرية، رغم ما تعانيه من وحدة و أوجاع فراق زوجها، لكن هذه المعاناة كانت تخفيها عن أهل القرية، كما عكست شخصية العجوز رحمة المرأة الجزائرية المحبة الوفية لزوجها رغم

[14]–عواطف زراري: صورة المرأة في السينما الجزائرية، ط1، دار البداية ناشرون وموزعون، الأردن دار النشر،2015، ص–ص 84 –85.

20 سنة من الفراق إلا أنها لازالت تزوره كل جمعة.وفائها لزوجها. رمز لجيل الثورة الذي يحمل قيما إيجابية.

* **المرأة الخاضعة:** من خلال شخصية "خيرة" والدة نفيسة، المرأة التي لا تناقش زوجها في أي قرار يتخذه وتخضع له مباشرة، تتعرض للإهانة من قبل زوجها، وتعترف بقدرة زوجها وتفوقه وتقر بضعفها وخضوعها وهو ماجسده حوارها مع زوجها: "نت تعرف خير مني، اسمحلي تعرف كل شيء"، وهي نموذج للمرأة الصبورة ربت البيت وأم الحنونة على أولادها لا تستطيع مساعدتهم ولا تملك سوى البكاء.

***الأم:** من خلال والدة رابح العجوز الجميلة البكماء، تقاوم الحياة الصعبة في القرية، قضت حياتها في رعاية ولدها الوحيد رابح، نشيطة في تأدية الأشغال المنزلية المختلفة، رمز للمرأة الشجاعة التي لم تستسلم لا للفقر والحرمان ولا لوضعيتها الصحية، تشبه إلى حد كبير شخصية العجوز رحمة.

✓ **الملامح العامة للمرأة في فيلم ريح الجنوب:**

تتمتع المرأة في الفيلم ريح الجنوب بقدر من الجمال التي مثلته نفيسة، تتبع نفيسة تقاليد نساء القرية من حيث اللباس، فهي ترتدي لباسا تقليديا جزائريا، قندورة ووشاح للرأس وترتدي الحايك عند خروجها من المنزل.

✓ **سمات المرأة الجزائرية في الفيلم ريح الجنوب:**

وصف المخرج في الفيلم عدة سمات إيجابية في مجملها للمرأة الجزائرية تمثلت في: سمة الحياء، حب العمل، حب الناس، النصح والمساعدة، كما طرح بعض السمات السلبية التي مثلها من خلال ضعف خيرة والدة نفيسة، وباقي نساء القرية.

5- تمثلات المرأة في سينما العشرية السوداء:

شكلت قضية الإرهاب وموجة العنف التي عصفت بالبلاد في بداية التسعينات، محورا أساسيا للعديد من الأفلام السينمائية الجزائرية، ولم يقتصر تناول قضية الإرهاب في السينما على المخرجين، بل امتد لعدة مخرجات، وقد برزت منهن المخرجة يمينة بشير شويخ من خلال فيمها "رشيدة" .

5-1 فيلم "رشيدة":

تعمل رشيدة مدرسة بإحدى مدارس الحي تعيش، وهي شابة الشابة المطلقة ببيت مع أمها، تنقلب حياتها رأسا على عقب حين تحولت إلى هدف لمجموعة إرهابية بدعوى أنها غير محجبة، تقرر الجماعة خطفها حيث تكفل أحد أفرادها بتفجير المدرسة التي تعمل بها، لكن رشيدة تنجح رغم هذه الظروف القاسي في الحفاظ على حياتها وذلك عن طريق الفرار إلى الريف الذي وجدت به ملاذا آمنا رغم مشاكلها النفسية[15].

✓ **التحليل النقدي لصورة المرأة في فيلم رشيدة:**

***المرأة المجابهة للإرهاب:** شكلت شخصية رشيدة النموذج النسائي الذي تسعى المخرجة لإبرازه وتعميمه، فرشيدة هي صورة المرأة الجزائرية القوية المتحدية للإرهاب، المعلمة المثقفة المتحررة، فقد حاولت المخرجة من خلال شخصية رشيدة تمرير العديد من الرسائل الإيديولوجية منها الدعوة لضرورة تحرر المرأة من القيود الاجتماعية، وتغير الصورة النمطية للمرأة الجزائرية، والنظرة الاختزالية، لها التي طالما ساهمت في تعميق معاناتها ومشاكلها في المجتمع، فرشيدة معلمة متحررة تتعرض للضغط من طرف جماعة إرهابية من أجل تفجير المدرسة التي تعمل بها، لكنها ترفض ذلك لأن هذا يتنافى مع مبادئها وقيمها، ما يعرضها لمحاولة اغتيال، تغادر رشيدة المدينة صوب القرية باحثة عن الأمان هناك، إلا أن الوضع نفسه واشد قسوة إذ تستمر مطاردة الإرهاب ومن مضايقاتهم لها ولسكان القرية، لتكتمل فصول معاناتها بتفجير المدرسة التي تعمل بها.

–رغم العنف الجسدي والنفسي الذي تعرضت له رشيدة من قبل الجماعة الإرهابية، إلا أنها تتقرر في أخر مشهد في الفيلم مواصلة التحدي ومواجهة الإرهاب بسلاح العلم الذي شكل الهدف الأول للجماعات الإرهابية فأغلب التفجيرات في الفيلم تستهدف المدرسة بدرجة أولى، تظهر رشيدة وسط مدرسة محطمة بالكامل لتزرع الأمل وسط مجموعة من الأطفال الناجين من الهجوم الإرهابي، لتعبر عن هذه النهاية عن قوة المرأة ودورها في المجتمع، خاصة أن المخرجة غيبت بشكل كلي دور الرجل في أحداث الفيلم، وحصرت دوره في تنفيذ الهجمات الإرهابية فقط، فتحرر المرأة وقوتها وخروجها للعمل بمثابة قوة حقيقة للمجتمع.

[15]– مجموعة من المؤلفين،الإرهاب والسينما، مداراك إبداع،نشر،ط1،2010، ص 45.

***المرأة المضطهدة:** طرحت المخرجة أيضا نموذجين للمرأة الجزائرية التي تخضع لسيطرة الذكورية العائلية لتبرز من خلالها المعاناة التي تفرضها القوانين العرفية الاجتماعية على المرأة، من خلال شخصية العروس التي تعرضت في المرة الأولى لعنف عائلي رمزي حين منعها والدها من الزواج من الشخص الذي تريده، وأجبرها على الزواج من شخص أخر، لتعرض مرة أخرى للعنف أكبر حين تهاجم مجموعة إرهابية عرسها وتختطفها ويتحول العرس إلى مجزرة

– كما تجسدت أيضا صورة المرأة المضطهدة من خلال المعلمة التي أبرز حوارها مع رشيدة: "راني مليحة كي خلاني نخدم"، سلطة الزوج وسيطرته عليها، حيث أنها تمتنع عن أخذ صورة تذكارية مع تلاميذها خوفا منه.

– رشيدة ترمز إلى المجتمع المعاصر المتحرر من خلال لباسها، أما المعلمة التي تظهر بلباس محتشم فهي ترمز إلى العالم المضطهد والمتخلف، وهنا تظهر توجهات المخرجة وانتمائها الغربية، فهي الأخرى أعطت صورة نمطية عن المرأة المتحجبة، ويظهر جليا تأثير تمويل الفيلم على تمرير خطاب الإيديولوجي يدعو إلى ضرورة تحرر المرأة وخروجها للعمل وكذا التخلص من بعض القيم الدينية المتمثلة في الحجاب.

***صورة المرأة المغتصبة:** طرحت المخرجة من خلالها نموذج أخر من المعاناة التي مرت بها المرأة الجزائرية في فترة العشرية السوداء والتي تجاوزت العنف الممارس عليها من الجماعات الإرهابية، لتواجه عنف ورفض أخر من طرف المجتمع مرة ثانية. حيث تصور المخرجة فتاة في سن العشرينيات هاربة من مجموعة إرهابية كانت قد اختطفتها لمدة طويلة ومارست عليها جميع أنواع التعذيب وصولا للاغتصاب الذي أبرزته ملامح الخوف والحزن البادية على وجهها، وآثار التعذيب على كامل جسدها، تتجه الفتاة إلى بيتها أين تصدم برفض والدها عودتها للمنزل، وقد ركزت المخرجة على معاناة المرأة المغتصبة التي يحملها المجتمع ثمن خطأ لم ترتكبه، فتتعمق به معاناتها النفسية أيضا.

الملامح العامة للمرأة في فيلم رشيدة:

كانت والدة رشيدة هي الأقرب لتمثيل المرأة الجزائرية من حيث القيم والسمات التي تحملها، والمحافظة على الواجبات الدينية المختلفة، اللباس الذي يعكس لباس المرأة الجزائرية المحافظة، أما الملامح والسمات التي جسدتها شخصية رشيدة فهي لا تنطبق مع حقيقة المرأة الجزائرية خاصة في

ذلك الوقت، فرشيدة بما تحمله من قيم غربية- مرافقة خطيبها للبحر- -اللباس العاري في البحر— رفض الحجاب- تشكل قيم بعيدة عن المجتمع الجزائري المحافظ.

6- تمثلات المرأة في السينما المعاصرة:

حملت بداية الألفية للجزائر عودة نسبية للأمن و الاستقرار في البلاد، مع قانون المصالحة الوطنية، و واكبت السينما هذه التغيرات السياسية في البلاد وأنتجت العديد من الأفلام المختلفة حيث تعددت الاتجاهات في السينما الجزائرية المعاصر بين السياسي، والواقعي الاجتماعي، وحتى الثوري لكن بطريقة مختلفة تماما عن سابقيها،" كما حظيت المرأة وقضاياها، باهتمام المخرجين في الألفية الثالثة بنظرة جديدة نابعة من روح العصر وبتناولهم لقضايا حساسة بل وتعد من الطابوهات في المجتمع الجزائري والتي لم تكن متناولة سابقا مثل ظاهرة الاغتصاب، الدعارة، من بين هذه الأفلام "ما وراء المرآة" لنادية شرابي، "[16].

6-1-فيلم "ما وراء المرآة":

صوّر الفيلم حياة البطلة التي وقعت ضحية الاغتصاب من طرف زوج والدتها وأنجبت على إثرها طفلا، فبقيت أسيرة الحقد على الماضي والخوف من المستقبل،[17]تفشل سلمى في مصارعة الحياة في الشارع رفقة ابنها الذي حملت به على اثر حادثة الاغتصاب، فتقرر تركه لسائق سيارة أجرة ثم تمضي في الشارع العنف اللفظي والجسدي الذي تتعرض لها سلمى في الشارع. وتقول المخرجة إن موضوع الذي قامت بطرحه من خلال الفيلم، يكشف العديد من التجاوزات التي تعيشها المرأة في الواقع، وخاصة الأم العازبة التي يوجه لها أصابع الاتهام دون الإطلاع على الحقيقة الكاملة.[18]

---

[16]- منصور كريمة: مرجع سبق ذكره، ص-ص133-134.

[17]- مسادي: جزائريات تمردن على الرجال فسقطن في مطبات سياسية، أربعون عاما من وجودهن في السينما الجزائرية،2009، متاح على الرابط:

https://www.djazairess.com/eloumma/

[18] - نايلي نفيسة:مرجع سبق ذكره، ص 185.

صورة المرأة في فيلم ما وراء المرآة:

***المرأة المغتصبة المعنفة:** يسرد الفيلم نظرة المجتمع للمرأة المغتصبة ومعاناتها و مستويات العنف الذي تتعرض له من خلال شخصية "سلمى" الفتاة الجميلة التي تتعرض لاعتداء جنسي من طرف زوج والداتها، في حين أن والدتها ترفض تصديقها وتطردها إلى الشارع الذي تتعرض فيه لأشكال مختلفة من العنف.

– " سلمى" تتعرض للعنف في المرة الأولى من أفراد عائلتها: زوج أمها الذي اغتصبها، ومن والدتها التي رمتها إلى الشارع.

– لتصطدم بواقع أكثر عنف وقسوة في الشارع، تتعرض سلمى لعدة مضايقات وتحرشات جنسية، وحين تعتقد سلمى أنها وجدت من ينقذها من الشارع تتفطن أنها خدعت للانضمام لشبكة دعارة فتبدي رفضها التام الانضمام لهذه الشبكة ما يعرضها إلى عنف جسدي كبير مرة أخرى من طرف رئيس العصابة، تهرب سلمى مرة أخرى من هذه العصابة لتجد في الأخير الأمان عند رجل يقدم لها المساعدة ويوفر لها عملا لائقا، لتندمج من جديد في المجتمع وتسعى لاسترجاع ابنها، وقد ركزت المخرجة في الفيلم على تقديم العديد من الرسائل الضمنية والصريحة من خلال شخصية سلمى والتي تدعو لضرورة نبذ العنف الممارس على المرأة الجزائرية، إعطاء فرصة للمغتصبات من خلال إعادة إدماجهن في المجتمع وإنصافهن..

***المرأة المثالية الصبورة:** من خلال شخصية خالتي دوجة المرأة التي ترعى ثلاث أيتام كمال، نسرين وحكيم، وتضيف إليهم الرضيع ابن سلمى، خالتي دوجة هي أخرى نموذج من نساء ظلمهم المجتمع إذ أن زوجها تركها لأنها لا تنجب الأطفال، إلا أن خالتي دوجة استطاعت التغلب على الظلم المجتمع وكرست حياتها لرعاية الأيتام والاهتمام بهم، تمتاز شخصية خالتي دوجة بالطبية والهدوء.

***المرأة الضحية:** كما رصد الفيلم معاناة المرأة الجزائرية التي تعاني من ظلم المجتمع وتسلطه، من خلال الفتاة التي تعمل في إحدى شبكات الدعارة، وقد ساقت المخرجة العديد من المبررات للتعاطف

مع هذه الفتاة ووضعها في خانة الضحية التي أجبرتها الظروف على سلوك هذا الطريق وظهر ذلك من خلال حديثها مع سلمى أين أخبرتها أن أخوها هو من رماها للشارع الذي لم يرحمها، ففضلت امتهان الدعارة مقابل العيش الكريم في المنزل بدل الشارع، وأيضا من خلال حوارها حين حاولت التخفيف على سلمى:"**في الأول تجيك صعيبة كيما أنا**"، وتروي لها المصير المأساوي لفتاة أخرى عارضت رغبة صالح في الانضمام إلى الشبكة، فقد ركزت المخرجة من خلال هذا الحوار على تبرئة الفتاة من هذه السلوكيات وتوجيه أصابع الاتهام للمجتمع الذكوري الذي سبب معاناتها بداية من أخيها ثم الشارع إلى صالح الذي يقوم باستغلالها.

***المرأة العانس:** ظهر هذا النموذج بصفة عارضة من خلال شخصية الفتاة التي تحاول التقرب من كمال، إلا أن هذا الأخير لا يعيرها اهتمام، وكذا من خلال العارضة الفتاة الشابة التي تحلم بالزواج.

الخاتمة:

تعددت النماذج النسائية التي عبرت عن شخصية المرأة في السينما الجزائرية بين المرأة العاملة، المرأة المغتصبة،المرأة المعنفة، المرأة المتحررة، إلا أن النموذج الأكثر ظهورا في الأفلام السينمائية هو المرأة المضطهدة الخاضعة حيث تكرر هذا النموذج في جل الأفلام التي تناولتها الدراسة، وقد تنوعت قضايا و مواضيع المرأة التي طرحت في السينما الجزائرية، تبعا لتغير السياقات الاجتماعية والثقافية والسياسية في المجتمع الجزائري عبر الفترات الزمنية المختلفة التي مر بها إنتاج الأفلام السينمائية – عينة الدراسة–، فقد كانت البداية بالتركيز على مشاركتها في الثورة التحريرية الكبرى في سينما الستينيات، وضرورة تحررها من القيود الاجتماعية وخروجها للعمل في سينما السبعينات، إلى ووضعية المرأة ومعاناتها في العشرية السوداء، وصولا لتناول قضايا أكثر جرأة تمثلت في زنا المحارم و الأمهات العازبات في السينما المعاصرة، وجسدت الأفلام السينمائية الجزائرية شخصية المرأة بسمات أغلبها إيجابية ترمز لهوية المرأة الجزائرية الأصيلة، بينما ارتبطت السمات السلبية للمرأة في السينما، فيما يخص علاقتها مع الرجل من حيث الخضوع والضعف.

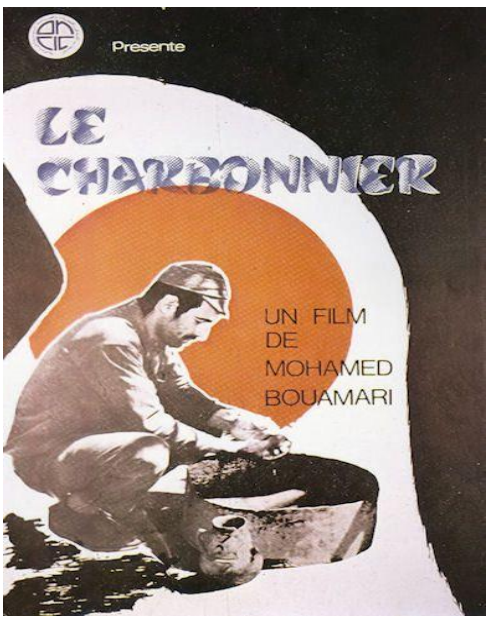
8. قائمة المراجع:

1. منصور كريمة: اتجاهات السينما في الألفية الثالثة_أطروحة دكتوراه في الفنون الدرامية،جامعة وهران، الجزائر،2012–2013.

2. – نايلي نفيسة: السينما المغاربية، المؤسسة العربية للتربية والعلوم، المركز العربي للنشر، مصر،2019.
3. –محمد منير حجاب:المسوعة الإعلامية، دار الفجر، المجلد الخامس، 2003..
4. – إبراهيم برلال: التمثلات الجندرية وعلاقتها بتعنيف المرأة بالمغرب، مجلة جيل العلوم الإنسانية والاجتماعية،العدد63.
5. نريمان حداد، سامية جفال: تمثلات الحركة النسوية العربية عبر الفايسبوك،مجلة دراسات وأبحاث، الجزائر،العدد2018،4.
6. رزين محمد: الخطاب الفيلمي وعناصر تشكله، مجلة الرسالة للدراسات والبحوث الإنسانية، الجزائر، العدد09، 2018.
7. لخضر حامينا، فيلم ريح الأوراس، 1966.
8. قادري وليد: صورة الإسلاميين في السينما المصرية، رسالة ماجستير في الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 2009-2010.
9. بلية أحمد بغداد: فضاءات السّينما الجزائرية، منشورات ليجوند،الجزائر،2011.
10. محمد بوعماري:فيلم الفحام، 1972.
11. عواطف زراري: صورة المرأة في السينما الجزائرية، ط1، دار البداية ناشرون وموزعون، الأردن دار النشر،2015،
12. – مجموعة من المؤلفين،الإرهاب والسينما، مداراك إبداع،نشر،ط1،2010.
13. – مسادي: جزائريات تمردن على الرجال فسقطن في مطبات سياسية، أربعون عاما من وجودهن في السينما الجزائرية،2009، متاح على الرابط: https://www.djazairess.com/eloumma/

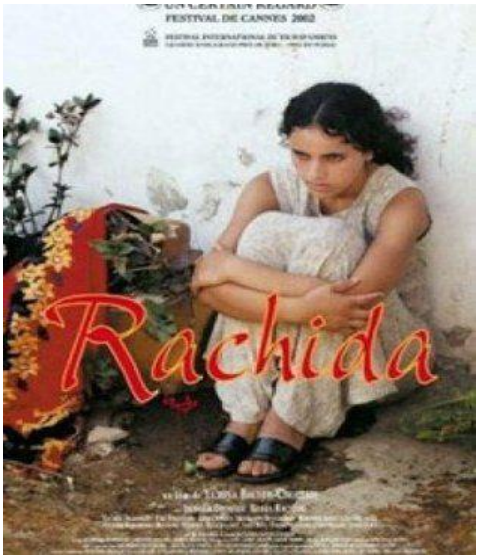
الملاحق:

1-ملصقة فيلم "**ريح الأوراس**".



2- ملصقة فيلم "**الفحام**."

3 –ملصقة فيلم "**ريح الجنوب**"



4– ملصقة فيلم "**رشيدة**".

5– ملصقة فيلم "**ما رواء المرآة**".