جامعة عمار ثليجي بالأغواط

كلية العلوم الإنسانية والإسلامية والحضارة

قسم علوم الإعلام والإتصال

صورة "المرأة الجزائرية" من خلال سينما العشرية السوداء

تحليل سيميولوجي للفيلم "مال وطني" للمخرجة فاطمة بلحاج/2007

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في علوم الإعلام والإتصال

تخصص : إتصال وعلاقات عامة

إعداد الطالبتين:

- **مخلوفي نور الهدى**
- **عبد العالي مريم**

إشراف الأستاذ(ة):

ذهبية آيت قاسي

السنة الجامعية:2018/2017

بسم الله الرحمن الرحيم

إهـداء

قال الله تعالى:(وأخفض لهما جناح الذل من الرحمة وقل ربي إرحمهما كما ربياني صغيرا)

إلى من كلله الله بالهيبة والوقار وعلمني العطاء دون الإنتظار ...إلى من أحمل إسمه بكل إفتخار، أرجوا من الله أن يمد في عمرك لترى ثمارا قد حان وقت قطفها بعد طول إنتظار وستبقى كلماتك نجوم أهتدي بها اليوم وفي الغد و إلى الأبد، والدي العزيز (محمد).

إلى ملاكي في الحياة...و إلى معنى الحب...ومعنى الحنان...إلى بسمة الحياة...وسر الوجود...إلى من كان دعائها سر نجاحي وبلسم جراحي، إلى أغلى الحبايب أمي (فاطنة زيطوط) حفضها الله ورعاها.

أهدي ثمرة جهدي إلى إخواتي: سهيلة، ياسمين، عائشة، إلى أخي الغالي إسلام.

إلى كل من أساتذتي في قسم الإعلام و الإتصال.

إلى كل طلبة ثانية ماستر إتصال وعلاقات العامة دفعة 2018.

وإلى كل من يعرفني من قريب أو بعيد، الذين وسعهم قلبي ولم تسعهم ورقتي، وشكرا الى كل من دعمني.

نور الهدى مخلوفي

إهـداء

إلى أمي وأبي الغاليين

إلى أختي، وإخوتي

وإلى جميع من ساعدني في دراستي وفي بحثي هذا

من قريب أو من بعيد.

مريم عبد العالي

شكر و عرفان

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات والصلاة والسلام على خير خلق الله

محمد صل الله عليه وسلم، وبعد:

نتقدم بجزيل الشكر وأسمى الإمتنان ونحن نضع اللمسات الأخيرة في هذا العمل

إلى كل من مد لنا يد العون، ونخص بالذكر: الأستاذة المشرفة "ذهبية آيت قاسي"

التي لم تبخل علينا بإسداد النصح والتوجيه في تخصصنا هذا، راجين من المولى عزوجل

أن يبقيها شمعة منيرة في دروب العلم، كما نقدم تشكراتنا وتحياتنا الخالصة

إلى جميع أساتذتنا بدءا بأولئك الذين علّمونا أولى الحروف

وإلى جميع أساتذة قسم علوم الإعلام والإتصال

كما نشكر كل من حفزنا وشجعنا ولو بالكلمة الطيبة في إنجاز هذا العمل المتواضع.

نور الهدى مخلوفي

مريم عبد العالي

تعتبر السينما من أقوى الفنون التعبيرية، التي تتميز بقدرتها على تناول واقع معاش يَسْتَعْرض شريحة إجتماعية في مكان وزمان معينين، من خلال ما يقوم به (البطل)، من أدوار يحبكها المخرج وفق رؤيته وتصوره لذلك الواقع، من خلال بعدي الصورة والصوت وبذلك شكلت السينما وسيلة تعبير مؤثرة بقوة على الجماهير العالمية بكل شرائحها وتراتيبها المجتمعية.

تنهل السينما من المحلي المشترك العام، أو المتخيل الجمعي كما يسميه عالم النفس "كارل غوستاف يونغ"*، وذلك باعتبار هذا المتخيل الجمعي هو الحامل للنماذج الأصلية لمختلف التجارب والخبرات الجسدية والوجدانية والنفسية، التي عاشتها البشرية جمعاء إزاء الحب والكراهية، والألم والفرح واللذة والنجاح والفشل، وإعادة إنتاج هذه المشاعر العميقة هو سر نجاح العمل السينمائي، إلى جانب التمكن من الأدوات التقنية لنقلها بصريا إلى الشاشة.

انطلقت التجربة العربية في الفن السينمائي في المراحل الأولى من إنتشار السينما في العالم، كان أصحابها في مصر والمغرب، وتونس والجزائر وسوريا ولبنان على سبيل المثال، إنطلقوا من أفكار خاصة، وإمكانيات بسيطة وآلات متواضعة، واستطاع هاذا الفن مع مرور الوقت، أن يردم الهوة بين الشعوب العربية التي أصبحت تفهم لهجات بعضها البعض، وتعي عاداتها المختلفة.

ولا شك في أن الجزائراليوم تقع في وسط الترتيب تقريبا، بحكم الماضي الذي كان حافلا بالإبداعات، والحاضر الذي يحاول النهوض بالإنتاج كما وكيفا، فبعدما كانت تحمل بوادر الإنتعاش في السبعينات والثمانينات، إنتابت السينما الجزائرية حالة من التدهور لتصل مع حلول التسعينات من القرن العشرين، إلى وضعية كاسدة من الناحية

* كارل غوستاف يونغ (بالألمانية: Carl Jung)، هو عالم نفس سويسري ومؤسس علم النفس التحليلي، عاش (26 جوان 1785 – 06 جوان 1961).

المادية حيث كانت هناك سينما منادية للحرية، محاربة للإستعمار الفرنسي، إنتقلت بعد الإستقلال إلى الثورية المدافعة على نظام الدولة (النظام الإشتراكي)، لتتطرق بعد ذلك إلى قضايا الواقع المعاش، والمشاكل التي يتخبط فيها المجتمع الجزائري على إختلاف شرائحه، ومن هنا تأتي أهمية السينما في المجتمع، لما لها من دور كبير في طرح مشاكل ومعاناة وهموم الفرد، لا سيما أهم شريحة بالمجتمع، وهي شريحة المرأة، وذلك في ضل الواقع السياسي والإقتصادي والإجتماعي والثقافي والأمني، الذي مرت به البلاد خلال فترة التسعينات، حيث لم تغفل أبدا السينما الجزائرية عن قضية معاناة المرأة، إضافة إلى كفاحها ونضالها في ضل غياب الأب، بل أُنتجت العديد من الأفلام التي تعكس صورة المرأة الجزائرية خلال تلك الحقبة السوداء.

والصورة السينمائية تحتاج إلى تحليل، لإظهار ما تحتويه من رسائل واضحة أو مشفرة، يكتشف المتلقي حقيقة دلالاتها بعد فك رموز شفراتها، كما أن السينما ليست مجرد صورة، بل إننا نتفق مع من يعتبرون السينما لغة، لأنها في النهاية وسيلة تعبيرية، أو وسيلة لنقل الأفكار والمعاني المتنوعة، حيث سنسلط الضوء وبشكل دقيق على الصورة التي تعكسها السينما الجزائرية حول المجتمع الجزائري عموما والمرأة الجزائرية بصفة خاصة، من خلال تقديم تحليل سيميولوجي لفيلم "**مال وطني**" للمخرجة فاطمة بلحاج بتحليل بعض اللقطات سيميولوجيا، وفق مقاربة السيميولوجي الفرنسي(**رولان بارث**)* التي تسمح لنا بأن نحلل الفيلم السينمائي تحليلا تعيينيا وتضمينيا، لاكتشاف مختلف العناصر والدلالات والمعاني، المتعلقة بالمرأة المعايشة لفترة العشرية السوداء، في السينما الجزائرية وللوصول إلى معرفة هذه المعاني والدلالات، قسم البحث إلى أربعة فصول فضلا عن مقدمة وخاتمة والملاحق، جاء الفصل الأول منهجيا، اشتمل على إشكالية الدراسة وتساؤلاتها، وأسباب إختيار الموضوع، وكذا أهمية وأهداف الدراسة، والتعريج على بعض

* رولان بارث، فيلسوف فرنسي، ناقد أدبي، دلالي، ومنظر إجتماعي، ولد في 12 نوفمبر 1915، وتوفي في 25 مارس 1980، واتسعت أعماله لتشمل حقولا فكرية عديدة. أثر في تطور مدارس عدة كالبنيوية والماركسية وما بعد البنيوية والوجودية، بالإضافة إلى تأثيرة في تطور علم الدلالة.

المصطلحات التي تتطلبها الدراسة التحليلية السيميولوجية، بالإضافة إلى التطرق إلى مجالات الدراسة ونوع الدراسة ومنهجها، ومجتمع وعينة الدراسة، والدراسات المشابهة لموضوع الدراسة.

وجاء الفصل الثاني تأريخيا، تناولنا فيه تاريخ السينما الجزائرية بداية بالنشأة، ثم تطرقنا إلى ثلاثة أقسام تناولنا في القسم الأول سينما ما قبل الإستقلال، المعروفة بالسينما الكولونيالية التي كانت عبارة عن سلاح لنشر أيديولوجية المستعمر، ثم تطرقنا في القسم الثاني إلى سينما ما بعد الإستقلال، إنطلاقا بالسينما الثورية التي كانت مرآة عاكسة للفكر الأيديولوجي، مرورا بالسينما الجديدة في سنوات السبعينات والثمانينات وصولا لسنوات التسعينات، حيث عرفت البلاد أزمة الإرهاب، ثم ظهور السينما المعاصرة بعد الإنفراج الذي تلى فترة العشرية السوداء، أما القسم الثالث فقد تناولنا فيه مختلف صور المرأة التي طرحتها السينما الجزائرية، وكختام لهذا الفصل فضلنا تقديم لمحة عن الدراسات السوسيولوجية والأنثروبولوجية التي تناولت موضوع المرأة.

كذالك الأمر بالنسبة للفصل الثالث الذي جاء تحت عنوان سيميولوجيا السينما، من أجل الكشف عن الجوانب المختلفة للسيميولوجيا، وكذا تناولنا فيه علاقة السيميولوجيا بالسينما.

وجاء الفصل الرابع تطبيقي، عبارة عن تحليل سيميولوجي لفيلم "**مال وطني**" للمخرجة فاطمة بلحاج، تناولنا فيه بطاقة فنية عن المخرجة، بطاقة فنية عن الفيلم، ملخص الفيلم فالتقطيع التقني، فالقراءة التعيينية فالتضمينية، فنتائج تحليل الفيلم.

1.1. إشكالية الدراسة:

في تسعينات القرن الماضي عاش الشعب الجزائري سنوات من الرعب والخوف امتزجت بسفك الدماء، أطلق عليها اسم العشرية السوداء أو السنوات الجمر، حيث دامت عشر سنوات من القتال، ولن نستطيع فهم سبب هذه الجرائم دون أن نفهم شيئا من تاريخها فالعنف لم يكن بالشيء الجديد على الشعب الجزائري.

ففي الخمسينيات، وبعد كفاح دام ثمان سنوات للتخلص من الإستعمار لتصبح جبهة التحرير الوطني الحزب الوحيد، ويصبح الجيش مهيمن على البلاد والإسلام معلن على أنه دين للدولة.

وفي اواخر الثمانينات، تدهورت الأحوال المعيشية للمجتمع الجزائري، وفقد الناس أي أمل يرجى من نظام فاشل، هذا بعد مرور ستة وعشرون سنة على الإستقلال، عندما كانت الجزائر على وشك مواجهة منعطف دموي جديد بأكتوبر عام 1988، حيث وَجَهَ ولأول مرة الجيش الوطني الشعبي بنادقه باتجاه شعبه، مما أدى إلى نتائج مأساوية – بحجة إقامة مظاهرات غير قانونية–.*

بعد هذه المظاهرات الدامية، قرر النظام اللجوء إلى الديموقراطية والتعددية الحزبية والسماح بحرية التعبير في الإذاعة والتلفزيون، أين حاولت الجبهة الإسلامية تقديم سياسات إسلامية، لكنها جُوبِهَتْ بمعارضة قوية، فكان ردها الدعوة إلى إضراب عام، أدى إلى شلل في البلاد.

* أكتوبر 1988...ربيع الجزائر الذي أنهى الأحادية، الجزيرة الموقع الإلكتروني، www.aljazeera.net، 01-01-2018، 22:10.

في 26 – 12 – 1991 حصلت الجبهة الإسلامية للإنقاذ على% 60 من الأصوات، وكانت تتطلع إلى جمهورية جزائرية إسلامية في المستقبل بعد إجراء الجولة الثانية، لكن الجيش تَدخل وألغى الجولة الثانية، وتولى الجيش السلطة مرة ثانية*.

صورت السينما الجزائرية هذا الألم سينمائيا، مستحضرة سنوات الدم والدمار التي عرفتها البلاد أثناء العشرية السوداء، التي عاش أثناءها المجتمع الجزائري كل أنواع المآسي من قتل وفقد، اختطاف، وفزع دائم، وعدم الثقة في أقرب الناس، فعاش بين خوفين، خوف من نظام متذبذب في اتخاذ قراراته وحل المشاكل، وخوف من جماعات مسلحة تذبح لمجرد التخويف، وقد انعكس هذا الوضع على صناع السينما الجزائرية الذين عاشوا تلك الفترة وتأثروا بها، فحاول أغلبيتهم نقل ولو جزء يسير من تلك المشاهد المفزعة، أين أصبحت هناك سينما إسمها" **سينما العشرية السوداء**" .

سلط العديد من المخرجين الضوء على هذا العقد، ووجهوا عدسات كاميراتهم على مآسيها، فالأفلام السينمائية في الحقيقة، ماهي إلا إعادة إنتاج للواقع بمختلف جوانبه الإجتماعية والسياسية والثقافية والاقتصادية، مستعينة في ذلك بالتصور الذهني والإستعارة المجازية والرموز والدلالات، فالفيلم ما هو إلا تعبير لفضي بصري، كما تناول العديد من المخرجين، مواضيع كفاح المرأة وتضحياتها وواقع المعاناة التي عاشتها في تلك الفترة وعلى الرغم من أن المخرج ليس مؤرخا، إلا أنه قدم لنا نظرة أكثر شمولية، من خلال إعادة تصوير الوقائع التاريخية، وهذا تسليم بأنها مرآة عاكسة لآمال وآلام الناس وإنعكاسا للذات والحلم.

---

* العشرية السوداء في الجزائر، **ar.m.wikipedia.org**، 05-11-2017، 10:00.

يمكن الحديث هنا عن ثلاثية أفلام للمخرج **مرزاق علواش** "**باب الواد سيتي**" *و"**العالم الآخر****"و"**التائب**" ***، تشترك هذه الأفلام في نقلها لواقع المرأة الجزائرية ونضالها وهذا ما عبرت عنه بصورة أوضح المخرجة **يمينة شويخ** في فيلمها " **رشيدة**"**** الذي يحكي معاناة معلمة في فترة أحكمت فيها الجماعات المسلحة المعارضة قبضتها الحديدية على العديد من القرى والمناطق، وفرضت سلطتها وقوانينها عليها.

أما فيلم" **عطور الجزائر**" ***** للمخرج **رشيد بن حاج** حيث يتبنى فكرة" قانون الوئام المدني "كموضوع محرك لأحداثه، وقد وفق مخرج العمل، في تقديم صورة قاتمة عن الفكر المتطرف، من خلال توثيق جملة من المجازر التي نفذتها الجماعات الإرهابية ابان العشرية السوداء، والتأكيد على أن الفكر المتطرف يرتكز على العنف ويرفض الرأي الآخر، وينظر إلى المرأة على أنها عدو وليست نصفه الآخر.

ويأتي فيلم" **عائشات**" ****** لسعيد ولد خليفة، الذي حاول إبراز العنف الذي تعرضت له المرأة خلال العشرية السوداء، من خلال فتاة تسمى" سلمى"، تلك الفتاة الطموحة التي تسعى إلى كسب قوتها، وتريد أن تثور على وضعها الاجتماعي المتردي، ولتجسيد تَحَديها، هاجرت إلى صحراء الجزائر للعمل، غير أنها تقع مع صديقتها ضحية للإغتصاب والحرق من طرف غرباء، وبعد معاناتها النفسية والاجتماعية، ينتهي بها الأمر، بإنشائها لمركز يهتم بشؤون النساء ضحايا العنف، لتعود البسمة لوجه سلمى.

---

* فيلم دراما تم إنتاجه بالجزائر، وصدر في سنة 1994، بطولة نادية كاسي.
** فيلم دراما تم إنتاجه بالجزائر 2001، بطولة ماريا إبراهيمي، وكريم بوعيش، ونازيم بوجناح.
*** فيلم دراما أصدر سنة 2012، بطولة نبيل العسلي.
**** فيلم إنتج بالجزائر سنة 2002، بطولة بهية راشدي، وقد نال 15 جائزة دولية.
***** فيلم من إنتاج الوكالة الجزائرية للإشعاع الثقافي، وشركة نور فيلم للإنتاج بدعم من وزارة الثقافة، بطولة الشريف أزرو وصوفيا كويناف.
****** أنتج بالجزائر سنة 2001، بطولة ريم تاكوشت وسامية مزيان.

وهذا ما تناوله أيضا مخرجون آخرون مثل محمد يرقي في" **حورية**" *ونادية شرابي العبيدي في" **ما وراء المرآة** " **، وفيلم "**البطلة**" للمخرج شريف عون و "**المنارة**" ***لبلقاسم حجاج وكذا فيلم" **دوار النسا**" **** لمحمد شويخ، غير أنه عند مشاهدة الفيلم، يتبادر إلى الأذهان فيلمان آخران يتميزان بنفس التشابه مع تصور المخرج في فيلمه، الفيلم الأول للمخرجة المغربية يسمين قصاري "**الراقد**"، والفيلم الثاني للمخرج الأمريكي نايتشايا ملام بعنوان "**القرية**"، وجه تشابه هذين الفيلمين مع دوار النسا، يكمن في قصة الفيلم التي تروي حكاية قرية جبلية يضطر رجالها للرحيل بحثا عن لقمة العيش، ويتركون النساء والشيوخ في القرية، تضطر النساء لحمل السلاح للدفاع عن القرية من أخطار اللصوص والإرهاب الذي يحيط بالقرية.

أعادت هذه الأفلام وغيرها، إنتاج واقع ذلك الزمن من منظورها الخاص، حيث ذهبت مباشرة إلى الأزمة وأعراضها من أعمال إرهابية، اغتصاب، إختطاف، قتل وعنف.

ولمعرفة الصورة التي تعكسها سينما العشرية السوداء عن الأسرة الجزائرية والمرأة الجزائرية، سنعتمد في هذه الدراسة على مقاربة التحليل السيميولوجي لاستخلاص المعاني والدلالات الصريحة والضمنية للفيلم "**مال وطني**" للمخرجة فاطمة بلحاج.

وعليه تكون إشكالية دراستنا كالتالي:

ماهي الصورة التي نستقرؤها عن المرأة الجزائرية خلال العشرية السوداء، بناءا على الدلالات والإيحاءات الصريحة والضمنية، التي يقدمها الفيلم السنيمائي الجزائري "مال وطني" ؟

---

* أنتج سنة 2007.
** بطولة رشيد فارس ونسيمة شمس، تم إنتاجه سنة2007.
*** أنتج سنة 2004، بطولة سامية مزيان و طارق حاج عبدالحفيظ، وخالد بن عيسى.
**** سنة 2005، بطولة بهية راشدي وصوفيا نوامري وخالد بن عيسى.

وللوصول إلى نتائج تلم بهذه الإشكالية، لا بد من طرح جملة من التساؤلات الفرعية وهي كالتالي:

- ✓ معرفة كيف تعالج السينما الجزائرية" فيلم مل وطني" موضوع المجتمع الجزائري والمرأة الجزائرية؟
- ✓ لماذا نقلت لنا جل أفلام العشرية السوداء معاناة المرأة الجزائرية، متناسية معاناة الرجل الجزائري؟
- ✓ هل استطاع فيلم" **مال وطني** " للمخرجة "**فاطمة بلحاج**" أن يعكس البيئة الثقافية والإجتماعية والسياسية للمجتمع الجزائري في فترة العشرية السوداء؟
- ✓ ماهي المعاني والأفكار والقيم التي يحملها فيلم" **مال وطني**" للمخرجة "**فاطمة بلحاج**"؟
- ✓ ماهي الرسالة الضمنية التي تريد إيصالها إلينا المخرجة من خلال التركيز على فئة النساء؟
- ✓ كيف قدم فيلم" **مال وطني** " للمخرجة "**فاطمة بلحاج** "الأسرة الجزائرية؟
- ✓ ما هي الخلفيات الإيديولوجية لصناع سينما العشرية السوداء؟

2.1. أسباب إختيار الموضوع:

يرجع اهتمامنا بموضوع صورة المرأة الجزائرية من خلال سينما العشرية السوداء، إلى أسباب ذاتية وأخرى موضوعية تتمثل فيما يلي:

1.2.1. الأسباب الذاتية:

- ✓ محاولة خوض غمار البحث وفق المنهج السيميولوجي كمحاولة لتطوير الذات في هذا المجال.
- ✓ محاولة اشباع الميول الذاتية نحو السينما الجزائرية.
- ✓ إهتمامنا بفن السينما، وإدراكنا لقوة هذا النمط الإتصالي في التأثير على آراء وتوجهات الجمهور.
- ✓ محاولة معرفة الجمهور المستهدف لفيلم (مال وطني).
- ✓ رغبتنا في التخصص في مجال السيميولوجيا.

2.2.1. الأسباب الموضوعية:

- ✓ تسليط الضوء على جملة العوامل التي أدت إلى طغيان الصورة الفلمية واكتساحها لجميع الميادين مخلفة وراءها أثر عميق في ذاكرة المتلقي.
- ✓ محاولة التقرب من التقنيات والأنماط المستخدمة في المجال السينمائي، مثل (الكاميرا، الصوت، الصورة...الخ)
- ✓ الرغبة في إعطاء الموضوع طابع أكاديمي، وإثراء مكتبة علوم الإعلام والإتصال بدراسة في هذا المجال.
- ✓ تَعَدد الأفلام السينمائية الجزائرية التي عالجت أحداث العشرية السوداء، مما خلق لدينا تساؤلات عن الدلالات ومعاني الرسائل، والقيم و الأفكار التي يحملها الفيلم.
- ✓ قد تكشف لنا الدراسة نقاط القوة والضعف للسينما الجزائرية، وذلك من أجل تطويرها وتحسينها (شكلا ومضمونا).

3.1. أهمية الدراسة:

تكمن أهمية هاته الدراسة في إبراز أهمية السينما الجزائرية، كونها نوع من أنواع الإتصال الجماهيري الأكثر فاعلية وتأثير في المتلقي، حيث حاولنا تغيير النظرة نحو الانتاج الجزائري، معتمدين على المقاربة السيميولوجية، أين تتطور طريقة المشاهدة إلى طريقة تحليلية تعنى بملاحظة الرسائل المشفرة والدلالات الباطنية للفيلم، وبالتالي نقل المضامين الظاهرة والمضمرة في لقطات الفيلم المدروس، و نقل الأفكار والتعبير عن وجهات نظر مخرجي أفلام العشرية السوداء، التي تسرد لنا واقع المجتمع الجزائري والمرأة الجزائرية خلال فترة التسعينيات.

4.1. أهداف الدراسة :

بما أن كل دراسة علمية عبارة عن دراسة هادفة، فيمكن تلخيص أهداف دراستنا هاته في النقاط التالية:

- ✓ نحاول معرفة كيفية تسليط الضوء على المجتمع الجزائري والمرأة الجزائرية من قبل سينما العشرية السوداء.
- ✓ الكشف عن الرسائل و الدلالات التي يمكن أن يحملها الفيلم السينمائي، وذلك بتوظيف التحليل السيميولوجي على عينة الدراسة المتمثلة في فيلم "**مال وطني**" للمخرجة فاطمة بلحاج، والذي يمكننا من إستخراج المعاني الكامنة وراء الصور والألوان والديكور والموسيقى وغيرها، وقراءتها قراءة دقيقة، وتفكيك الرموز والدلائل، وتحليل الرسائل الأيقونية واللسانية.
- ✓ البحث عن فعالية الدور الإتصالي، الذي يمكن أن تلعبه الصورة بشكلها الفني وبالتالي إبراز قدرة اللغة البصرية على توصيل المعاني والرسائل.

- ✓ إبراز طريقة المعالجة السينمائية لهاته الأنماط ومدى تأثر صناع السينما الجزائرية بأحداث العشرية السوداء.
- ✓ الكشف عن الإيديولوجية التي يحملها فيلم" **مال وطني**" للمخرجة فاطمة بالحاج.
- ✓ معرفة الجمهور المستهدف من هذا النوع من الأفلام.

5.1. نوع الدراسة ومنهجها:

1.5.1. نوع الدراسة:

يملك الباحث في مجال علوم الإعلام والإتصال، عدة دراسات علمية يستعملها في أبحاثه، ولذلك تعد الدراسة العمود الفقري في تصميم البحوث والدراسات العلمية، والتي تتدرج ضمن الدراسات الأكاديمية.

وكون البحوث الوصفية التحليلية تستهدف تصوير وتحليل الأحداث والظواهر والمواقف الاجتماعية، فهي الأنسب لتحليل محتوى وسائل الإعلام والإتصال، والأكثر ملائمة لموضوع دراستنا، حيث تساعدنا في الوصف والتحليل الظاهري والباطني، والبحث عن المشترك الإنساني لمخرجي سينما العشرية السوداء، والكشف عن معتقدات وصِفات المجتمع الجزائري خلال تلك الفترة، من خلال التحليل الكيفي والتفكيكي، لمختلف العناصر والوحدات الصغرى المكونة للفيلم السينمائي موضوع الدراسة.

وتعرف البحوث الوصفية التحليلية: " بأنها دراسة واقع الأحداث والظواهر والمواقف والأداء وتحليلها وتفسيرها، بغرض الوصول إلى إستنتاجات مفيدة، إما تصحيح الواقع أو تحديثه، أو إستكماله، أو تطويره، يقول هويتني " أن الدراسة الوصفية تتضمن دراسة الحقائق الراهنة، المتعلقة بطبيعة الظاهرة أو الموقف أو مجموعة من الناس أو الأحداث"[1]

2.5.1. منهج الدراسة:

منهج البحث هو الطريقة الموضوعية التي يتبعها الباحث لدراسة ظاهرة ما من الظواهر، وبدون المنهج فإن البحث يصبح مجرد تجميع للمعارف، فيغيب بذلك الإبداع العلمي ومنه فإن المنهج في أبسط مفاهيمه هو:

" مجموعة الخطوات العلمية الواضحة والدقيقة التي يسلكها الباحث في مناقشة أو معالجة ظاهرة إجتماعية أو سياسية أو إعلامية معينة" [2] وتعرف في قواميس اللغة أنها كلمة عربية تترجم إلى **methodolgy** بالإنجليزية وهي تعني علم المنهج والذي يهتم بمجموعة المعارف والتقنيات والأساليب التي تقترن بالبحث العلمي، ويجري عليها الباحث عمليات التبويب والتصنيف بغرض توظيفها في تقرير النتائج" [3]

وبما أن هدفنا هو تحليل الفيلم السينمائي وتفكيك رموزه ومفرداته، والكشف عما يخفيه من معاني ودلالات، لإبراز صورة المرأة الجزائرية في السينما الجزائرية، فقد إعتمدنا على المقاربة التحليلية السيميولوجية، والتي تعنى بدراسة العلامات والإشارات والرموز والأيقونات البصرية، كما تستند منهجيا إلى عمليتي التفكيك والتركيب.

[1] محمد منير حجاب، **أساسيات البحوث الاعلامية الاجتماعية**، الطبعة 3، دار الفجر للنشر والتوزيع، مصر، 2009، ص 73.
[2] عامر مصباح، **منهجية البحث في العلوم السياسية والإعلام**، الطبعة 2، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2010، ص 13.
[3] العربي فرحات، **تقنيات المنهجية في تحرير الرسائل الجامعية**، (د.ط)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007، ص5.

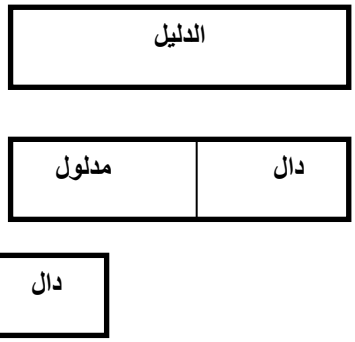
ويعرف **فردينون دي سوسور de Saussure Ferdinand** السيميولوجيا على أنها العلم العام الذي "يدرس حياة الدلائل **Signes** اللسانية أو غير اللسانية وسط الحياة الإجتماعية" [1]

✓ مقاربة رولان بارث :(Roland Barthe)

قدم **بارث** منهجية التحليل السيميولوجي للصورة والتي طبقها على المثال الإشهاري لعجائن" بنزاني "في كتابه بلاغة الصورة، تحدث عن مستويين في قراءة المعاني :

- **مستوى المعاني المتلقات** :معاني المعجم والتي تسمى معاني التعيين.
- **مستوى المعاني المتطفلة الإضافية:** والتي تكون ضمنية في أغلب الأحيان والتي تسمى معاني الإيحاء.

وهاذا وفقا للبيان التوضيحي التالي:[2]



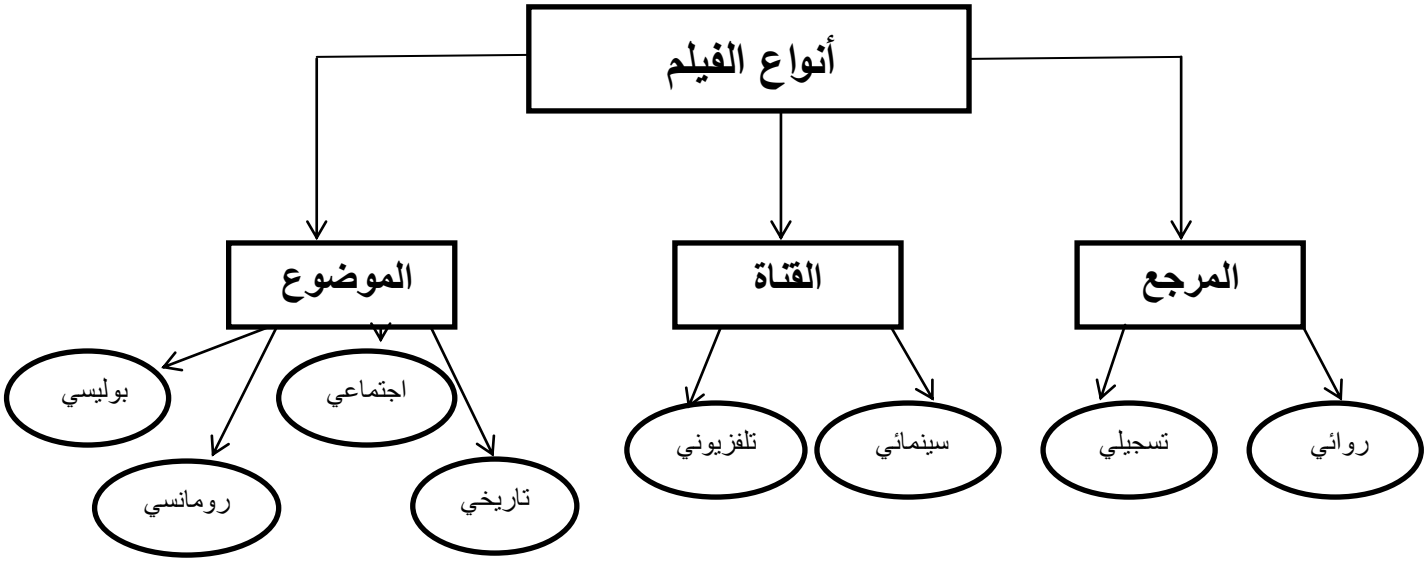
والتحليل السيميولوجي حسب الناقد الفرنسي **بارث،** شكل من أشكال البحث الدقيق في المستويات العميقة للرسائل الإعلامية واللسانية، بحيث يلتزم فيها الباحث الحياد نحو الرسالة، والوقوف على الجوانب السيكولوجية والإجتماعية والثقافية التي من شأنها المساعدة في تدعيم التحليل.

[1] محمود ابراقن، تر: أحمد بن مرسلي، **التحليل السيميولوجي للفيلم**، (د.ط)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2006، ص 13.
[2] كمال يعقيل، **دراما الإتصال في الخطاب السياسي الفيلمي**، مقاربة سيميائية تداولية لنماذج الخطاب السياسي الفيلمي، رسالة ماجستير **منشورة** في علوم الإعلام والإتصال، جامعة وهران، 2012، ص 32.

✓ **تحليل الأفلام:**

لقد أصبح الفيلم حسب النظرية النقدية الأمريكية المعاصرة، جنسا خطابيا يوازي الخطاب الأدبي بنوعيه، بل أقوى شعبية وأكثر عمقا، حيث يستخدم عدة شفرات وأنظمة علامتيه: اللغة والصوت والملابس والديكور والإكسسوار والإضاءة والمونتاج والماكياج والمؤثرات، والموسيقى التصويرية، وباعتباره نشاطا دالا وموضوعا للتأمل والتحليل إرتكزنا على المقاربة السيميولوجية، والتي تعتبر أكثر ملائمة لتحليل الأفلام السينمائية.

والفيلم باعتباره جنسا خطابيا معقدا، يتفرع إلى:[1]



" ويقصد بتحليل الفيلم تجزئة بنيته إلى مكوناتها الأساسية، ثم إعادة بنائه لأهداف تخدم التحليل، ولهذا يجب في هذا السياق الإنطلاق من النص الفيلمي **le texte filmique** "، وذلك لتحديد العناصر المميزة للفيلم، وبعد تجزئة الفيلم يتم تأسيس الروابط **les liens** " بين مختلف العناصر المعزولة[2]"

[1] أمال منصور، **التحليل السيميولوجي لفيلم Blood Diamond**، مشروع بحث **غير منشور** ، "نظرية القراءة وتطبيق مناهجها في مجالات الأدب والهندسة المعمارية"، جامعة محمد خيذر بسكرة 2006.

[2] وليد قادري، **صورة الإسلاميين في السينما المصرية تحليل سيميولوجي لفيلمي عمارة يعقوبيان ومرجان أحمد مرجان**، رسالة ماجستير غير منشورة في علوم الإعلام والإتصال كلية العلوم السياسية والإعلام، جامعة الجزائر، 2012، ص 10،.

ولتحليل الأفلام يجب التقيد بمنهجية التحليل المعتمدة على مجموعة من التقنيات والخطوات:

❖ **الأدوات الوصفية:(instrument descriptif)**

وتتمثل هذه الأدوات في التقطيع التقني والتجزئة ووصف صور الفيلم.

✓ **التقطيع التقني :(découpage technique)** يتم تقسيم الفيلم إلى عدة متتاليات، بحيث تتشكل المتتالية الواحدة من عدة لقطات، تخضع هي الأخرى لعملية التقطيع الفني عبر جداول، كما أن اللقطة هي أيضا عبارة عن وحدة قابلة للتحليل سرديا ومكانيا، والهدف من هذا التقطيع هو نقل مشاهد الفيلم من الجانب السينمائي إلى الجانب الكتابي والمرئي[1].

ويتضمن جدول التقطيع التقني شريطين أحدهما للصورة والثاني للصوت:

- **شريط الصورة:(Bonde d' image)** ويشمل على محتوى الصورة الشخصيات، المكان و الأشياء، ويضم:

– **اللقطة:"plans"** هي ما تسجله ألة التصوير بعملية مفردة، ويمكن تعريف اللقطات على أساس المسافة والمساحة والموضوع.[2]

– **مضمون الصورة:** وتشمل على محتويات الصورة والشخصيات والمكان والأشياء.

- **شريط الصوت:(Bonde de sons)** وفيه نص الحوار والموسيقى التصويرية وأيضا الضجيج.

✓ **التجزئة :(segmentation)** وتتمثل هذه التقنية في عملية تحديد المتتاليات.[3]

[1] نجمة زراري، **الطرح الفيلمي لقضية العنف ضد المرأة في السينما الجزائرية المعاصرة**، التحليل النصي السيميولوجي للفيلمين: وراء المرآة وعائشات، رسالة ماجستير **منشورة** في علوم الإعلام والإتصال كلية العلوم السياسية والإعلام، جامعة الجزائر، 2001، ص 35.

[2] برنارد ف. ديك، تر: محمد منير الأصبحي، **تشريح الأفلام**، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما في الجمهورية العربية السورية، 2013، ص94.

[3] وليد قادري، **المرجع السابق**، ص11.

- ✓ **وصف صور الفيلم: (discription des images)** وتعني تحويل الرسائل الإعلامية والمعاني التي يحتويها الفيلم إلى لغة مكتوبة، وتعطي هذه التقنية التفاصيل الخاصة لمحتوى الصورة[1].
- ❖ **الأدوات الإستشهادية: (instruments citationnels)** وتشمل على نسخة من الفيلم، والوقف عند الصورة (الفوتوغرام).
- **نسخة من الفيلم المعد للتحليل:(extraits de film)** حيث يتوجب الحصول على نسخة من الفيلم وإعادة فحصها لعدة مرات، قصد عرض جميع جوانبها بأكثر دقة، وكذا تسهيل عملية التحكم في التحليل بواسطة جملة من التقنيات الأخرى على غرار التصوير البطيء، و الوقف عند صور الفيلم.[2]
- **الوقف عند الصورة :(photogrammes)** هي التوقيفات التي نحدثها على مستوى الصور أثناء عملية التحليل، فالوقف عند الصورة يسمح باكتشاف أدق وأبسط الدلائل والعناصر التحليلية، التي تمر علينا دون مشاهداتها أثناء تعاقب الفيلم .[3]

[1] **المرجع نفسه**، ص11 .
[2] **المرجع نفسه**، ص 11.
[3] نجمة زراري، **المرجع السابق**، ص37.

إن دراستنا هذه سوف تستند بالأساس على الطريقة التي جاء بها وتبناها السيميولوجي الفرنسي رولان بارث، والمعتمدة على ثلاث نقاط رئيسية، هي المستوى التعيني والتضميني والمرجع والثقافة، وبالتالي فإن رؤيتنا للفيلم السينمائي "**مال وطني**" للمخرجة فاطمة بلحاج، تتشكل من مظهر خارجي، يمثل **المعنى التعيني** للرسالة المصورة، وهو المستوى الذي يدركه الجميع، كما تتضمن مضمون داخلي وهو **المستوى الدلالي التضميني**، والذي يحمل معاني ذهنية قد لا تظهر من الوهلة الأولى وإنما تظهر بعد مشاهدة الفيلم عدة مرات، هاته المعاني تعكس واقع معاش معين، وهو **المرجع** الذي أشتقت منه كما أن هذه الرسالة تحمل شفرات تمثل وتعبر عن المحيط و**البيئة الثقافية** التي أخذت منها.

6.1. مجتمع وعينة الدراسة:

1.6.1. مجتمع البحث:

مجتمع البحث هو المجتمع المراد تناوله بالدراسة، والذي يعمل على تعريف وتفصيل أفراده.

وجاء تعريفه كالتالي: "مجتمع الدراسة يشمل جميع عناصر ومفردات المشكلة أو الظاهرة قيد الدراسة، فمجتمع الدراسة يتكون عادة من عناصر ومفردات، إن التحديد الواضح لمجتمع الدراسة والذي يقصد به جميع العناصر والمفردات التي سيدرسها الباحث أمر ضروري جدا، لأنه يساعده في تحديد الأسلوب العلمي الأمثل لدراسة هذا المجتمع وخاصة أن بعض المشكلات المدروسة أحيانا تغطي مجتمعات كبيرة، يصعب دراسة كل عنصر أو حالة فيها". [1]

[1] ربحي مصطفى عليان وعثمان محمد غنيم، **مناهج وأساليب البحث العلمي النظرية والتطبيق**، الطبعة 1، دار الزهران للنشر والتوزيع 2000، ص 137.

ويتمثل مجتمع دراستنا في جل الأفلام السينمائية الجزائرية، التي نقلت لنا وقائع وأحداث المجتمع الجزائري خلال حقبة العشرية السوداء، والتي سلطت الضوء على معاناة المجتمع الجزائري عامة، والمرأة الجزائرية بوجه الخصوص.

2.6.1. عينة الدراسة:

ويعتبر إختيار العينة من الخطوات الهامة في أي بحث، والباحث يفكر في عينة البحث منذ أن يبدأ بتحديد مشكلة البحث، وإختيار العينة هي عملية إختيار وحدات_ أفراد أو منضمات _من المجتمع بعينه، بحيث أننا عندما ندرس العينة، نستطيع أن نعمم نتائج دراستنا على المجتمع الذي إخترناها منه، والتي جاء تعريفها كالتالي:

"بأنها ذلك الجزء المختار من مجتمع البحث الكلي، وتكون ممثلة لهذا المجتمع ويشترط على العينة، أن تكون فيها جميع صفات مجتمع الأصل الذي أشتقت منه في جوانبه المختلفة، وطبقا لطبيعة الموضوع المدروس" [1]

وعليه فقد قمنا باستخدام العينة القصدية، ونشير هنا بأن العينة القصدية توظف تحت أسماء متعددة مثل: العينة الغرضية أو العمدية أو النمطية، حيث يقوم الباحث باختيار مفرداتها بطريقة تحكيمية لا مجال فيها للصدفة، واختيارنا للفيلم "مال وطني" للمخرجة فاطمة بلحاج، جاء لكون الفيلم له علاقة مباشرة بموضوع الدراسة، و هو صورة المرأة الجزائرية من خلال سينما العشرية السوداء، وكون الفيلم يصور لنا معاناة و كفاح المرأة الجزائرية خلال تلك الفترة، كما أنه يتضمن عدة أنساق ومدلولات ومضامين يتوجب تحليلها والوقوف عندها.

والعينة القصديةl'échantillon intentionnel يستعملها من يعرف المعالم الإحصائية لمجتمع معين، حيث أنها تمثل المجتمع الأصلي تمثيلا سليما، حيث يختار

[1] محمد الحسن احسان، **الأسس العلمية لمناهج البحث الإجتماعي**، (د.ط)، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1996، ص 23.

الباحث مناطق متعددة تتميز بخصائص ومزايا إحصائية لتمثيل المجتمع حيث تعطيه نتائج أقرب إلى من يمسح المجتمع كلهّ. [1]

7.1. مجالات الدراسة:

مجال أو حدود الدراسة هو الإطار الذي تؤخذ منه العينة، وتجرى فيه الدراسة الميدانية، وتعتبر معرفته والإلمام به ضرورة كونه يمكننا من تحديد عينة الدراسة ضمن مجال الزمان والمكان.

تتولى هذه الدراسة التحليل السيميولوجي للفيلم السينمائي الجزائري "**مال وطني**" للمخرجة فاطمة بلحاج، الذي تم إنتاجه بمساهمة وزارة الثقافة في إطار الجزائر عاصمة الثقافة العربية2007، وبناءا على سيناريو وقصة الفيلم، جاء عنوان الدراسة كالتالي:

"**صورة المرأة الجزائرية من خلال سينما العشرية السوداء، دراسة سيميولوجية للفيلم "مال وطني " للمخرجة فاطمة بلحاج/2007.**

8.1. الدراسات السابقة:

لا بد لأي بحث علمي أن يستند إلى خلفيات ذات صلة بموضوع الدراسة، بغية الإثراء، و تعتبر الدراسات السابقة ذات أهمية خاصة نظرا لكونها سجلا حافلا بالمعلومات ذات الصلة بموضوع الدراسة، كما تمثل نقطة إنطلاق للعديد من الدراسات والأبحاث التي تليها، لذلك قمنا بجمع بعض الدراسات السابقة التي تناولت متغيرات الدراسة والتي ساعدتنا في التعرف أكثر على منهجية تحليل الأفلام والتي تمثلت في:

[1] أمين محمد سلام المناسبة، **قواعد البحث العلمي ومناهجه ومصادر الدراسات الإسلامية**، (د.ط)، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الأردن 1999، ص 56.

✓ **الدراسة الأولى:** [1]

دراسة جميلة عبودي وعائشة جيلالي، تحت عنوان" **دلالة الخطاب السنيمائي في الفيلم الجزائري البئر** "للمخرج لطفي بوشوشي سنة2015، دراسة تحليلية سيميولوجية.

حيث كان الهدف الأساسي للدراسة هو محاولة إبراز مختلف الدلالات والمعاني الخفية للفيلم المختار، وبقراءته قراءة خاصة، وتفكيك الرموز والدلائل وتحليل الرسائل التي يتضمنها، كما حاولت الباحثتان الكشف عن الخلفية الإيديولوجية وخصائص الخطاب السنيمائي الجزائري.

حيث بدأت الباحثتان دراستهما بطرح الإشكالية التالية: **ماهي الخصائص الدلالية للخطاب السنيمائي الجزائري لفيلم" البئر" لمخرجه لطفي بوشوشي سنة2015 ؟**

وجاءت تساؤلات الدراسة كالتالي:

- ماهي المعاني والرسائل الضمنية التي يحملها فيلم "البئر"؟
- هل مضامين هذا النوع من الأفلام عكست واقع المجتمع الجزائري في تلك الفترة؟
- ماهو البعد الإيديولوجي لهذا الفيلم أو ماهي الأفكار الإيديولوجية التي يحتويها هذا الفيلم؟
- ماهي الصورة التي عكسها فيلم "البئر" واقعيا وسياسيا وإجتماعيا؟
- هل تأثر بناء فيلم "البئر" بالتطور التقني الذي عرفه الإنتاج والإخراج السينمائي العالمي؟

اعتمدتا لمناقشة الإشكالية على المقاربة السيميولوجية لتحليل فيلم البئر، وبالضبط التحليل النصي الذي يعتبر أن الفيلم نص، ووحدة الخطاب يمكن تحليله من خلال تحليل

[1] جميلة عبودي وعائشة جلالي، **دلالة الخطاب السينمائي في الفيلم الجزائري "البئر" للمخرج لطفي بوشوشي 2015**، دراسة تحليلية سيميولوجية، رسالة ماستر **غير منشورة** في علوم الإعلام والإتصال، كلية العلوم الإنسانية والإسلامية والحضارة، جامعة الأغواط الجزائر، 2017.

العناصر المختصة وغير المختصة التي ساعدت في تكوين اللقطات والشخصيات والحوار... إلخ، وذلك من أجل تحديد الرسائل الضمنية للفيلم وتحليل الخطاب السنيمائي واعتمدتا على العينة القصدية.

وقد توصلت الباحثتين بعد تحليلهما للفيلم إلى عدة نتائج أهمها:

- إن عملية تمثيل الواقع في الفن السنيمائي هي لب وجوهر الخطاب السنيمائي لأن إعادة تمثيل الواقع تستوجب عنصر التشابه بين الواقع المادي الملموس (سياسي –ثقافي – إجتماعي) وإنعكاساته في الفيلم، وهذا التشابه لا يتم إلا في إطار ما يسمى التأطير الفيلمي، أين يثبت الحدث في السياق التاريخي المعين ويضغط في زاوية أو ركن سياسي أو ثقافي أو حضاري، وهو كذلك لا يفي بالشيء إلا إذا أضاف معلومة أو أعطى دلالة جديدة لهذا الواقع.
- إن مواد التعبير المستعملة في الفيلم لتمثيل الثورة الجزائرية، قد تباينت بين العلامات اللسانية (شريط الصوت)، والعلامات الغير اللساني (شريط الصورة) وما يلاحظ على هذا هو التكافؤ بين الشريطين، وهذا راجع حسب القراءة إلى عنصر الإيحاء بالواقعية في بناء الصورة الفيلمية.

- **الإستفادة من الدراسة:**

إخترنا هذه الدراسة وأدرجناها ضمن قائمة الدراسات السابقة، لأن لها علاقة مباشرة مع دراستنا من حيث المقاربة المنهجية المتبعة ألا وهي المقاربة السيميولوجية، كما إستفدنا منها في الجانب النظري من ناحية السينما الجزائرية، التي نحن بصدد التطرق إليها في دراستنا، وأيضا لأنها تتوافق مع موضوعنا.

✓ **الدراسة الثانية:** [1]

دراسة للباحث وليد قادري تحت عنوان" **صورة الإسلاميين في السنيما المصرية** "تحليل سيميولوجي لفيلمي" عمارة يعقوبيان "و"مرجان أحمد مرجان."

تنحصر إشكالية الدراسة في التعرف على الصورة الذهنية التي تكونها السينما المصرية عن الإسلاميين، حيث طرحت كالتالي:

ما هي معالم الصورة الذهنية التي تكونها السينما المصرية عن الإسلاميين من خلال ما تقدمه من معاني، دلالات وإيحاءات صريحة وضمنية؟ وقد إختار الباحث الإنطلاق من تساؤلات فرعية جاءت كالتالي:

- كيف تعالج السينما المصرية موضوع الإسلاميين؟
- ماهي الرسائل التي تنقلها السينما المصرية لجمهورها حول الإسلاميين؟
- هل الصور المقدمة تعكس توجه النظام المصري إتجاه الإسلاميين والإخوان المسلمين على وجه الخصوص؟
- ماهي الأفكار والخلفيات الإيديولوجية التي تتحكم في هذه الأفلام؟
- هل تختلف الصورة التي تقدمها السينما المصرية عن الصورة التي يروجها الإعلام الغربي وخاصة بعد أحداث 11 سبتمبر 2001، أم هي مجرد إمتداد لها؟
- إلى أي مدى تنصف هذه الصورة الإسلاميين بمختلف حركاتهم وتوجهاتهم؟
- ما هو تأثير هذه الصورة على الإسلام ككل؟
- ماهي الأساليب التي تعتمدها السينما المصرية في تكوين هذه الصورة؟
- كيف تناول فيلم عمارة يعقوبيان الإسلاميين؟
- من هو الجمهور المستهدف من هذه الأفلام؟

[1] وليد قادري، **صورة الإسلاميين في السينما المصرية تحليل سيميولوجي لفيلمي عمارة يعقوبيان ومرجان أحمد مرجان**، رسالة ماجستير **منشورة** في علوم الإعلام والإتصال كلية العلوم السياسية والإعلام، جامعة الجزائر، 2012.

وتهدف الدراسة إلى الكشف عن أنماط وخصائص الصورة التي تكونها السينما المصرية على الإسلاميين من خلال فيلمي" عمارة يعقوبيان "و" مرجان أحمد مرجان " وكذا الكشف عن الخلفية الإيديولوجية لمروجي هذا النوع من الأفلام، وقد إعتمد على المقاربة السيميولوجية في تحليله للفيلمين، وإختار العينة القصدية قصد تمثيل المجتمع الأصلي.

ومن أهم النتائج التي تحصل عليها في هاته الدراسة:

- قدم كلا الفيلمين صورة نمطية سلبية جدا عن قيادات الإسلاميين، شكلت ملامحها المظاهر الآتية: العنف، التطرف، التشدد والغلو، النفاق، حشد الأعضاء من المستضعفين واستغلالهم وهي صورة نمطية كونها نفس الصورة التي يسوقها الإعلام الغربي حول المسلمين.
- تم تصوير الاسلاميين في كلا الفيلمين على أنهم الأقلية بالمقارنة مع الفئات الأخرى في المجتمع، مما يكشف عن إيديولوجية المخرجين المتمثلة في إنكار أو طمس وجود هذه الفئة التي تشكل جزءا هاما وكبيرا في المجتمع المصري.
- تضمن كلا الفيلمين معاني ايديولوجية، تتحكم بها الخلفية الايديولوجية للمخرجين وتوجههما العلماني المضاد طبعا للإسلاميين.

- **الإستفادة من الدراسة:**

قدمت لنا هذه الدراسة إفادة كبيرة فيما يخص الصورة التي تروج لها السينما المصرية عن الإسلاميين، كما ساعدتنا كثيرا في التعرف على مصطلحات ومفاهيم وتقنيات إعتمدناها في دراستنا.

✓ **الدراسة الثالثة:** [1]

دراسة للباحثة " كريمة منصور " تحت عنوان" **إتجاهات السينما الجزائرية في الألفية الثالثة**"

والتي حاولت من خلالها إستنطاق الأعمال المنجزة في الألفية الثالثة، من خلال طرح بعض الإشكاليات التالية:

- ماهي الصورة التي عكستها أفلام الألفية الثالثة واقعيا وسياسيا وإجتماعيا؟
- هل نلمس وجود علاقة جدلية بين الواقع الجزائري سياسيا وإجتماعيا بوصفهم مواضيع، وأداة الكشف عن تلك المواضيع في أفلام الألفية الثالثة؟
- هل استطاعت سينما الألفية الثالثة بالجزائر – باعتبارها كتابة فنية دالة ومرآة عاكسة للواقع –أن تكون المكان التعبيري المناسب لتمثيل وعكس القيم الإجتماعية الموجودة في واقع المجتمع إنطلاقا من فضاء وطني ثقافي تهيمن عليه مدونات أجنبية؟

وقد إعتمدت الباحثة على المنهج التاريخي والمنهج التحليلي، وكذا منهج التحليل السيميولوجي، وكعينة عمدية تم إختيار الأفلام التالية: الخارجون عن القانون لرشيد بوشارب، الحراقة والعالم الآخر لمرزاق علواش، مسخرة لإلياس سالم ، مصطفى بن بولعيد لأحمد راشدي، وفيلم رشيدة ليمينة شويخ، دليس بالوما لنذير مقناش، موريتوري لعكاشة تويتا. أما إطار البحث فقد تمثل في الإنتاج السينمائي الجزائري للفترة الزمنية الممتدة من سنة 2000 وما بعدها.

ومن أبرز النتائج التي خرجت بها الطالبة نذكر:

[1] كريمة منصور، **اتجاهات السينما الجزائرية في الألفية الثالثة**، أطروحة دكتوراه **منشورة** في الفنون الدرامية، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، الجزائر، 2013.

- عرفت الجزائر الفن السينمائي وهي تحت نير الإستعمار حيث شكلت السينما في العهد الكولونيالي بوقا للإيديولوجية الإستعمارية التي سيطرت عليها.
- تنوعت المواضيع بمرور السنوات معالجة القضايا السياسية والإجتماعية بتفاوت في كيفية الطرح والتناول بين مخرج وآخر.
- والملاحظ أيضا ذلك الظهور الكمي للأفلام الجزائرية في العشرية الأخيرة، وهذا الأمر في حد ذاته يحمل تفسيرات عديدة منها: عودة الأمن والإستقرار إلى البلاد إهتمام القائمين على الميدان الثقافي بالجانب السينمائي وإنتعاش الساحة الثقافية الجزائرية بمهرجانات أهمها: "الجزائر عاصمة الثقافة العربية..."
- ...إن عددا من المخرجين الجزائريين أصبحوا ينشطون أكثر في المهجر، حيث وجدوا الحرية المطلقة في التعبير عن رؤاهم بعيدا عن الرقابة، وبدعم أجنبي مغازلين بذلك العقلية الفرنسية والأمريكية، فحصول المخرجين الجزائريين على تمويل أجنبي لإنتاج أعمالهم، كان له تأثير مباشر على المضامين التي تطرحها تلك الأعمال.

- **الإستفادة من الدراسة:**

ساعدتنا هذه الدراسة في التعرف على مسيرة وتوجهات السينما الجزائرية، لاسيما بعد التغيرات التي شهدتها الجزائر في السنوات الأخيرة على الساحة السياسية والإجتماعية والإقتصادية، كما أعطتنا رؤية عن مختلف الأفلام السينمائية الجزائرية، كما إستفدنا كثيرا من الفصل الثالث الذي تناول العنف والإرهاب في أفلام الألفية الثالثة وأفادتنا في التعرف على صورة المرأة والمجتمع من خلال هاته الأفلام السينمائية الجزائرية.

✓ **الدراسة الرابعة:** [1]

دراسة للباحثة " نجمة زراري "تحت عنوان " **الطرح الفيلمي لقضية العنف ضد المرأة في السينما الجزائرية المعاصرة "التحليل النصي السيميولوجي للفيلمين:** "**وراء المرآة** " و"**عائشات** ".

تم صياغة إشكالية الدراسة كالتالي:

فيما تتمثل طبيعة الطرح الإعلامي لقضية العنف ضد المرأة في السينما الجزائرية المعاصرة؟ وماهي الصورة الذهنية المنقولة عنها للمشاهد الجزائري؟ استعانت الباحثة بمجموعة من التساؤلات متعلقة بما يلي:

- حضور المرأة في السينما الجزائرية.
- دور السينما في معالجة قضية العنف ضد المرأة.
- مستوى العنف ضد المرأة في السينما الجزائرية.
- طريقة طرح القضية على الجمهور والهدف من هذا الطرح.
- التأثيرات الناجمة عن الصورة المنقولة للمتفرج الجزائري حول الموضوع.

وتهدف هذه الدراسة إلى تسليط الضوء على ظاهرة العنف ضد المرأة داخل المجتمع الجزائري، والتوصل إلى توصيات للرفع من مستوى التدخل القانوني في الحد من هذه الظاهرة، وهذا باستعمال مقاربة التحليل النصي السيميولوجي، لفيلمي **وراء المرآة وعائشات،** واللذان جاءا كعينة مختارة قصديا.

وخلصت الباحثة في ختام الدراسة إلى إستنتاجات من بينها:

[1] نجمة زراري، **الطرح الفيلمي لقضية العنف ضد المرأة في السينما الجزائرية المعاصرة**، التحليل النصي السيميولوجي للفيلمين: وراء المرآة وعائشات، رسالة ماجستير **منشورة** في علوم الإعلام والإتصال كلية العلوم السياسية والإعلام، جامعة الجزائر، 2001.

- وسائل الإعلام تنظر إلى ممارسة العنف ضد المرأة حالة متوارثة في المجتمع وتحرص على تقديم سلبيته وخطورة ممارسته على المجتمع كافة، لكن تقدم دوما تبريرا له، وتدين المرأة بأنها السبب الجوهري في حدوثه.
- لكلا النصين السينمائيين علاقة وثيقة، أولا بالمرجع الإجتماعي للبيئة الجزائرية بكل جوانبها: الفكرية والثقافية والدينية، ومنظومة القيم والأعراف والعادات والتقاليد والتوجهات.
- السينما الجزائرية سينما إن صح التعبير متخلفة، تحرص دوما على صون كرامة المرأة وعدم تصويرها في حالات محرجة وبخاصة العلاقات الجنسية، كما أن الصورة المنقولة عنها عبر السينما هي صورة المرأة المحافظة التقليدية، أو صورة المرأة المناضلة في الحرب والسلم(..)وبالنسبة لقضية العنف فالفيلم الجزائري يحرص دوما على التنديد به، وإبراز تأثيراته السلبية الوخيمة...

كما أن الباحثة خرجت بجملة من التوصيات نذكر منها:

- إن المؤسسة الإعلامية وحدها غير كفيلة بالحد من هذه الظاهرة التي تشكل خطرا ليس فقط على المعنف، بل وعلى القائم به أيضا، وعليه ينبغي تكاتف جميع المؤسسات الإجتماعية بدءا من الأسرة،... فالمدرسة...

- **الإستفادة من الدراسة:**

ساعدتنا هذه الدراسة في الإلمام بالمقاربة السيميولوجية فيما يخص كيفية تطبيقها والطرق المنهجية في تحليل الصورة.

✓ **الدراسة الخامسة:** [1]

دراسة للباحث "أحمد مولاي" تحت عنوان " ملامح الهوية في السينما الجزائرية"

حيث إنبثق عن إشكالية الدراسة العديد من التساؤلات المتمثلة أساسا في:

- ماهية مفهوم الهوية في حد ذاتها؟
- وماهي سمات وملامح ما نصطلح عليه بالهوية الجزائرية؟
- وما علاقتها بالعديد من المصطلحات الأخرى كالثقافة، و الحضارة، واللاوعي الجمعي، وغيرها من المصطلحات ذات الصلة؟
- وهل أولت السينما الجزائرية إهتماما ما لهذا الموضوع عبر مسيرتها؟ وإن كان كذلك، فما طبيعة هذا التفاعل وكيف تظهر على مستوى الشاشة؟

وقد وظف الباحث في إنجاز هذا البحث منهجين أساسين، تمثل الأول في المنهج التاريخي، والذي وظفه في مجمل أجزاء الفصل الأول المعنون بـ " الهوية الجزائرية"، أما الثاني فتمثل في المنهج التحليلي، والذي غلب على بقية مراحل البحث، وكعينة للدراسة تم إختيار الأفلام التالية: فيلم "**بني هندل**" للأمين مرباح، فيلم" **الشيخ بوعمامة**"و"**عمر قتلاتو الرجلة**" لمرزاق علواش، فيلم" **كحلة وبيضاء**" لعبد الرحمان بوقرموح، فيلم"**رشيدة** " ليمينة بشير شويخ، فيلم" **تجار الأحلام**" لمحمد افتسان، فيلم"**رحلة شويطر**" لحاج رحيم فيلم"**معركة الجزائر**" لجيلو بونتيكورفو، فيلم" **دورية نحو الشرق**" لعمار العسكري،" **ميدالية لحسان**" لحاج رحيم، "**العالم الآخر**" و "**باب الواد سيتي**" لمرزاق علواش.

ومن أهم النتائج التي خرج بيها الباحث نذكر:

[1] أحمد مولاي, **ملامح الهوية في السينما الجزائرية**, أطروحة دكتوراه للفنون الدرامية **منشورة**, كلية اللغات والآداب والفنون, جامعة وهران، الجزائر، 2013.

- أن الهوية الجزائرية قد استمدت العديد من مقوماتها من الهوية العربية الإسلامية بشكل عام....
- ...يمكننا أن نقول بشكل عام أن السينما الجزائرية، وإن اهتمت في مراحلها الأولى ببناء الشخصية الوطنية نتيجة ما أصابها من دمار تسبب فيه المستدمر الغاشم إلا أن هذا التكفل، لم يكن بصفة مدروسة عالمة وواعية، بقدر ما كان انجراف وراء توجهات أيديولوجية للدولة، باعتبار أن قطاع السينما أممته الدولة، وبالتالي عليه أن يترجم سياسات الدولة ويبشر بتوجهاتها.

- **الإستفادة من الدراسة:**

قدمت لنا هذه الدراسة كم هائل من المعلومات حول الأفلام السينمائية الجزائرية التي تنقل لنا الواقع الإجتماعي والسياسي والثقافي والتاريخي للجزائر، منذ نشأتها وصولا إلى السينما المعاصرة.

9.1. تحديد المفاهيم و المصطلحات:

إن المفهوم الذي هو أساس لغة التعامل الإنساني ووسيلة الإنسان للتعبير عن أفكار وحالات وأوضاع محددة، يكتسي أهمية قصوى في عملية البحث العلمي، فعن طريق هذا التحديد يمكن للباحث أن يحصر المعلومات التي عليه جمعها، ويمكن أيضا للقارئ منذ البداية أن يعرف ماذا يقصد الباحث بهذا المفهوم أو ذاك، وذلك أن العديد من المفاهيم قد يكون لها أكثر من معنى أو يعطى لها تفاسير مختلفة، وفي دراستنا هذه إرتكزنا على مجموعة من المفاهيم والمصطلحات التي لها علاقة بموضوع الدراسة وتتمثل فيما يلي:

1.9.1. تحديد مصطلحات البحث:

✓ **الصورة :"Image"**

- **لغة:** الشكل، والتمثال المجسم، وصُورَةُ المسألة أو الأمر صفتها والنوع، يقال: "هاذا الأمر على ثلاث صور"، وصُورَةُ الشيء: ماهيته المجردة، وخياله في الذهن أو العقل.

والشيء أو الشخص: رسمه على الورق أو الحائط ونحوهما بالقلم أو بآلة التصوير.

والأمر: وصفه وصفا يكشف عن جزئياته. [1]

وفي التنزيل العزيز: {الذِي خَلَقَكَ فَسَوَاكَ فَعَدَلَكَ}[2]، وَصَوَّرَهُ: أي جعل له صورة مجسمة. وفي التنزيل العزيز: {هُوَ الذِي يُصَوِرُكُمْ فِي الأَرْحَامِ كَيْفَ يَشَاءُ لاَ إِلَهَ إلا هُوَ العَزِيزُ الحَكِيمْ}[3]

والصورة في **السيميولوجيا** مثال "الصورة الفوتوغرافية المصورة المتحركة" تكون علاقتها بالواقع ليست كلها إعتباطية، إنها قد تكون– جزئيا أو كليا –معللة **motivé** مثال: يمكن أن تكون إشارات قانون المرور إما إعتباطية: الأضواء الثلاثة (الأحمر الأصفر، الأخضر) أو جزئيا معللة مثال:[4]

[1] **المعجم الوسيط** – مجمع اللغة العربي – مكتبة الشروق الدولية، 2004، ص 528.
[2] **سورة الإنفطار**، الآية 7.
[3] **سورة آل عمران**، الآية 6.
[4] محمود إبراقن، **علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الإتصالية دراسة حالة لسيميولوجيا السينما**، أطروحة دكتوراه **منشورة** في علوم الإعلام والإتصال كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر، 2001، ص ص 55 و 56.

حذار مدرسة

سكة حديد محروسة

- **إصطلاحا:**

"هي تمثيل لشخص ما، أو موضوع ما عن طريق فنون وتقنيات الطباعة أو إعادة الإنتاج" [1]

و يعرف **إبراهام مولز** الصورة بأنها: "تدعيم للإتصال، وتجسيد لكل ما هو موجود في الكون (العالم المدرك)، القادر على البقاء والاستمرار عبر الزمن، وهي أهم أداة في وسائل الإعلام. [2]

أما في مجال السيميولوجيا، أو الإصطلاح السيميولوجي، نلاحظ أن الصورة هي نوع من العلامة، والعلامة في أبسط معانيها شيء مادي، يستدعي إلى الذهن شيئا معنويا فهي كيان مزدوج البنية له جانب مادي، وهو الدال الذي قد يكون سمعيا أو بصريا أو لمسيا، وجانب آخر معنوي هو الدلالة، وهذه الدلالة هي ما يُكسب الصورة أيا كان نوعها قيمة سيميولوجية. [3]

والصورة الموجودة في مجال اللغة، تكون صورا ذهنية لا يتضح معناها من ارتباطها بالواقع الفعلي، مثل الصور الحسية، بل يتضح معناها من اكتمال العلاقة فيها بين الدال والمدلول، فأي كلمة في اللغة حتى لو كانت تشير إلى شيء بعينه، إنما تشير إلى

[1] **Le Grand Larousse Illustré**, édition petit Larousse, Paris 2015, P 599.

[2] عبد الله قدور الثاني، **سيميائية الصورة مغامرة سينمائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم**، (د.ط)، دار الغرب للنشر والتوزيع الجزائر، 2005، ص18.

[3] نجلاء مصطفى فتحي غراب، سيميولوجيا الصورة المرئية وعلاقتها باللغة اللسانية، **مجلة فتوحات**، كلية الآداب جامعة بني سويف جمهورية مصر العربية، العدد الثالث، 2016، ص 14.

الصورة الذهنية الموجودة في عقل المتحدث، والتي يترجمها إلى صور صوتية يتلقاها المتلقي، في صورتها الصوتية ويترجمها بدوره إلى صورة ذهنية. [1]

✓ **المرأة:**

- **لغة:**

المرأة هي أنثى الإنسان البالغة، كما الرجل هو ذكر الإنسان البالغ، تستخدم الكلمة لتمييز الفرق الحيوي البيولوجي بين أفراد الجنسين، أو للتمييز بين الدور الإجتماعي بين المرأة والرجل في الثقافات المختلفة. [2]

- **إصطلاحا:**

المرأة الجزائرية هي الخلية المركزية في المجتمع والمؤسسات التربوية، وفي المعامل ومراكز البحث والمستشفيات والتجارة وجل الأنشطة في قطاعات الدولة والخواص.[3]

2.9.1. المفاهيم الإجرائية للبحث:

✓ **المفهوم الإجرائي للصورة:**

الصورة نقصد بها في دراستنا صورة المرأة الجزائرية التي ينقلها لنا صناع سينما العشرية السوداء، من خلال البحث والتحليل للفيلم "مال وطني" الذي ينقل لنا صورا ونماذجا عن واقع المرأة ومشاكلها الإجتماعية خلال فترة التسعينيات.

[1] **المرجع نفسه**، ص26.

[2] **Le Grand Larousse Illustré**, édition petit Larousse, Paris 2015,P490.

[3] منال خ، **المرأة الجزائرية "علامة" مميزة**، جريدة المشوار السياسي، 13-03-2010.

✓ **المفهوم الإجرائي للمرأة:**

وتعد المرأة جزءا لا ينفصل بأي حال من الأحوال من كيان المجتمع الكلي، كما أنها مكون رئيسي للمجتمع، بل تتعدى ذلك لتكون الأهم بين كل المكونات. ويعد دور المرأة في المجتمع كبير جدا وذا أثر بالغ الوضوح، كما أنه دور حساس جدا، وإن تحييد دورها وابتذالها واستغلال قدراتها بشكل يفوق قدرتها، واستنزافها يقود لضياع المجتمعات وتشتتها وهدم الأسر، فقد لعبت دور الأمومة و تقديم الخدمات لأبناء المجتمع ومساندة الرجل وتوطيد العلاقات بين أفراد العائلة والمجتمع.

أما عند الحديث عن المرأة في المجتمع الجزائري فقد عكست السينما الجزائرية دورها وأبرزته من خلال أفلامها، حيث عكست أفلام الثورة صورة تقليدية جدا عن المرأة وهي تلك الصورة التي لا تخرج عن دورها كأم وزوجة وفدائية، وهذا ما تناوله فيلم "البئر"، كما أعطت أفلام جزائرية صورا عديدة عن المرأة العاملة واليائسة والماكرة والماجنة والمتمردة عن سلطة المجتمع وغيرها...، وأفلام أخرى تناولت واقعا إجتماعيا وأمنيا لنساء عانين من وحشية العنف والإرهاب وهذا ما يعكسه فيلم "مال وطني " للمخرجة فاطمة بلحاج.

✓ **المفهوم الإجرائي لسينما العشرية السوداء:**

وهي الأفلام السينمائية من إنتاج وإخراج جزائري، والتي تتناول مضمونا دراميا يعالج قضية سياسية وإجتماعية وأمنية بالمجتمع الجزائري خلال العشرية السوداء، ويبدأ الصراع في ديسمبر 1991، عندما استطاعت الجبهة الإسلامية للإنقاذ هزيمة الحزب الحاكم حزب جبهة التحرير الوطني في الإنتخابات التشريعية بعد الجولة الأولى، لينتهي هذا الصراع بعد إنتخاب رئيس جديد للبلاد عام 1999، حيث بدأ عدد كبير من الإرهابيين الانسحاب والإستفادة من قانون العفو الجديد، وبدأت الجماعات الإرهابية تنحل وتختفي جزئيا بحلول عام 2002.

1.2. بدايات السينما الجزائرية:

لم يقاوم الأخوان " **لوميير**" **(أوغست ولويس)** سحر الجزائر، وهما الأبوان التاريخيان لصناعة الصورة, فوثَّقا للعالم جمال هذه الأرض حتى و هي تحت وطأة الاستعمار, ففي بدايات سنة 1896 و بعد أيام قليلة من عروض لوميير السينمائية بباريس, قام الفرنسي الجزائري المولد "**فليكس مسجيش**" بتصوير مشاهد من الجزائر العاصمة ووهران وعرضها على المستوطنين[1]، لتكون بذلك أول مرة تسرح الكاميرا في أزقة الجزائر, وبالتالي فالجزائر عرفت هذا الفن منذ بداياته الأولى، أصبحت بعد ذلك الجزائر ساحة تصوير مرغوبة من قبل العديد من المخرجين الفرنسيين مثل "جان رونوار" و"جاك فيدر"، أما في السينما الناطقة فنذكر فيلمي جوليان دوفيفيه وكريستيان جاك، مع الممثل الفرنسي المعروف فيرناندیل،[2] و لم تنشأ في الجزائر أية دار عرض سينما قبل 1908، وبحلول عام 1914 لم يتجاوز عدد دور العرض السينمائي بها سبع دور عرض، [3] وشهدت الجزائر سنة 1937 تصوير فيلم "**بي بي الموكو**" "Pépé le Moko" "لجوليان دوفيفية" مع "جان غابان". [4]

كانت الحاجة ملحة لإيجاد سينما تواكب مسيرة حرب التحرير، وكان لا بد لهذه السينما أن تنطلق من منطلق علمي مدروس ولا تكون مجرد مغامرة، ولهذا وفي عام 1957 فتحت مدرسة للتكوين السينمائي في الجبال بولاية – آ – من المنطقة الخامسة وكان مديرها رونييه فوتييه (وهو فرنسي إلتحق بصفوف جيش التحرير الوطني)، أما

[1] Abdelghani Megherbi, **les Algériens au mémoire du cinéma colonial**, contribution à la sociologie de la décolonisation, édition S.N.E.D , 1982, P 15.

[2] سلمى قويدر، كرونولوجيا السينما الجزائرية، الخروج إلى الضوء، **https://www .nafhamag.co**m، 15-11-2017، 15:15.

[3] كريمة منصور ، **المرجع السابق**، ص 26.

[4] أحمد مولاي ، **المرجع السابق**، ص 12.

الذين إنتسبوا إليها فكانوا خمسة مقاتلين أستشهد أغلبهم في ساحة الشرف،[1] و في الفترة التي تفصل الحرب العالمية الأولى عن حرب التحرير الجزائرية، تم تصوير ما يزيد عن 50 فلما جزائريا عن طريق شركات أجنبية, معظمها فرنسي, ولم يشارك في هذه الأفلام سوى عدد قليل جدا من الممثلين الجزائريين وفي أدوار ثانوية[2]

نلمس من خلال هذا, كثافة النشاط والإنتاج السينمائي في الجزائر, فحتى وإن لم تموله جهات جزائرية، إلا أنه صور على أرض جزائرية، والكثير من هذه الأفلام تناولت أحداث وقعت في الجزائر, كما ساهمت في إبراز صورة مجتمع بحسب منطلقاتها الفكرية والأيديولوجية، فالفن السينمائي في الجزائر لم يكن في مستوى تطلعات الشعب الجزائري بدافع إرتباطها بالمستعمر، الذي حاول من خلال هذه التقنية الحديثة أن يشوه مقومات وثوابت هذا الشعب، وكذا العمل على تسريب أيديولوجياته الرامية إلى تثبيت مكانته في مستعمراته.

2.2. سينما ماقبل الإستقلال:

1.2.2. السينما الكولونيالية: (قبل ثورة التحرير)

لم تكن هناك سينما جزائرية محضة ابان الإستعمار، بل كان هناك ما يسمى بالسينما الكولونيالية، تُعنى بوجهة نظر فرنسية، كانت فرنسا خلال الحرب العالمية تنتج أفلاما سينمائية عديدة، بغرض نشر البلبلة ضد الحركة التحريرية التي لمستها وسط الشعب الجزائري[3]

[1] جان الكسان، **السينما في الوطن العربي**، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1923، ص 216.
[2] محمد عبيدو، **السينما في الجزائر** – البدايات – **http://www.ahewar.org**، 17-02-2018، 20:20.
[3] سلمى قويدر، **المرجع السابق**.

يمكننا بهذا أن نتحدث عموما عن **سينما جزائرية قبلية**، ساهمت في إرساء تقاليد سينمائية في المجتمع الجزائري، بغض النظر عن طبيعة وتوجهات هذه الأفلام المنجزة التي كانت تسعى في أغلب الأحيان لعرض صورة مشوهة للمجتمع عامة، والشخصية الجزائرية على وجه الخصوص. [1]

وهذا ما يؤكده عبد الغني مغربي على الأسس التي أرستها الإدارة الإستعمارية لهذا النشاط بالجزائر, بقوله:" إنها مصلحة التوزيع السينماتوغرافي(S.D.C) التي ستُعَرفْ شيئا فشيئا سكان الأرياف بالسينما, هؤلاء الذين يجهلون هذا النوع من العروض... فعلى مدار سنة1948م تمكنت مصلحة التوزيع السينماتوغرافي (S.D.C) من تقديم حوالي 250 عرضا سينمائيا، شاهده 465000 شخص[2], كما أن العروض التي كانت تقدمها هذه السينما كانت بعيدة كل البعد عن عرف المجتمع الجزائري، لا تفيده ولا تستفيد من خصوصياته. [3]

وعملت السينما الكولونيالية أيضا على تسريب الايديولوجية الجاهزة, ومختلف الأفكار المسمومة التي ساهمت في تطويل أمد السيطرة الفكرية الإستعمارية، وفي تأخير الوعي... وكان الهدف الأساسي من وراء ذلك، هو إيجاد مبرر إيديولوجي للسيطرة والاستغلال الموجه ضد الشعوب المستعمرة, كونه ناشر للحضارة والتمدن, وهذه الصور الملفقة التي تقدمها تلك الأفلام تضرب بجذورها في أعماق تزييف الواقع، فقد صورت المستعمر الأوربي إنسانا متقدما آتيا من ثقافة وحضارة أكثر تفوقا، يمتلك تقنية عالية المستوى, بينما صورت أهل البلد الأصلين بدائيين عاجزين عن إحراز التقدم التقني أو السيطرة على انفعالاتهم[4]

[1] أحمد مولاي, **المرجع السابق**، ص15.

[2] Abdelghani Megherbi , pp 41,42.

[3] كريمة منصور ، **المرجع السابق**، ص 31.

[4] **المرجع نفسه**, ص ص 31و32.

وننتقل إلى البدايات الحقيقية للسينما الجزائرية, خاصة بعد أن قامت دائرة المصالح السمعية والبصرية بجمع معلومات مكثفة وواقعية، حول كل فيلم من الأفلام المنتجة وطنيا أو مع الغير, وبصوره خاصة الأفلام التي أنجزت خلال حرب التحرير.[1]

2.2.2. السينما الثورية:

تعد سنة 1957 حاسمة بالنسبة إلى مصير الصناعة السينمائية بالجزائر، حيث أنه في الفاتح من نوفمبر1945 إندلعت ثورة تحرير الجزائر من مخالب فرنسا الإستعمارية وقبل الإعلان الرسمي لإستقلال الجزائر ب 05 جويلية 1962، كان رصيد الصناعة السينمائية الجزائرية الخالصة التي تشكلت خليتها في الجبال، وعلى يد الثوار خلال سنة 1957، مجموعة من الأفلام الوثائقية القصيرة التي تميط اللثام عن جرائم الإستعمار وكان للمقاومة عبر الصورة بليغ الأثر، حيث إستطاع كل من "بيار كليمون Pierre Clément" و"رونيه فوتيه René vautier" و"جمال شندرلي" وغيرهم، نقل واقع الثوار في الجبال ونقاوتهم من الإدعاءات الإعلامية الفرنسية، ويعد فيلم "**الجزائر تحترق**" "**L'Algérie en flammes**" لمخرجه رونيه فوتيه الذي أبى إلا أن يلتحق بصفوف الثوار الجزائريين بالجبل، ليكافح بالكاميرا في ظروف تقنية حرجة جدا، أول فيلم جزائري حسب المؤرخين، سنة 1957.[2]

توالت الأفلام المنتجة في تلك الفترة بالرغم من الظروف الصعبة، متطرقة إلى المواضيع نفسها، والمتمثلة في فضح جرائم المستعمر وتصوير معاناة الشعب الجزائري تحت وطأة الإحتلال، وقد كان أغلبها من إمضاء فرنسيين آمنوا بنبل القضية الوطنية لكن أثناء الحرب ولا واحد من تلك الأفلام قد شوهد من قبل الجزائريين المقيمين

[1] جان الكسان، **المرجع السابق**، ص 216.
[2] إلياس بوخموشة ، جمهور السينما بالجزائر بين الوفاء والقطيعة، **مجلة ذوات ، السينما العربية: المسار والتحول** ، العدد 2016/24
ص 55.

بالجزائر...بالمقابل عرضت هذه الأفلام في البلدان الشرقية، وفي العالم العربي أيضا وذلك نظرا للقمع الذي كان مسلطا على الجزائريين من قبل الإستعمار الغاشم.[1]

ومن هذه الأفلام المنتجة أثناء الثورة نذكر:

- **اللاجئون**" les réfugiens " 1958 ,وهو فيلم قصير 16مم، من إنتاج وإخراج "بيار كليمون "pièrre clèment"
- **جزائرنا**"djajzairouna" 1960.
- سنة 1961 أنتجت أربعة أفلام وهي: فيلم "**عمري ثماني سنوات**" فيلم قصير أخرجه " يان وأولقا لوماسون "Yann Et Olga le Masso" بالاشتراك مع رونييه فوتيه، وإنتاج لجنة "موريس أودان"Maurice audin"، فيلم "**ياسمينة**" من إخراج محمد لخضر حامينا وإنتاج مصلحة السينما التابعة للحكومة المؤقتة للجمهورية الجزائرية.

ثم فيلم" **صوت الشعب**" من إخراج لخضر حامينا وشندرلي, وأخير فيلم "**بنادق الحرية "les fusils de la liberté"** عام 1962 مع مصلحة السينما الحكومية الجزائرية المؤقتة دائما وبالتعاون مع جمال شندرلي، سيناريو "سارج ميشيل " Serge "Michel

ومن آخر الأعمال التي أنجزت في تلك الفترة فيلم "**خمسة رجال وشعب**" **cinq hommes et peuple**" من إخراج رونييه فوتيه عام 1962[2]

[1] كريمة منصور ، **المرجع السابق**، ص ص 38 و 39.
[2] **المرجع نفسه**، ص41.

3.2. سينما ما بعد الإستقلال:

بعد الإستقلال شرع السينمائيون بصناعة أفلام تمجد الثورة، وجاءت القوانين وعلى رأسها قانون السينما لسنة 1967، والذي عدل مرارا بعد ذلك، وكان حاملا لفصل عنوانه "الرقابة" التي منعت أفلام السير الذاتية لصناع الثورة التحريرية، واستطاع القطاع العمومي دعم الإنتاج المحلي للأفلام التي كانت تعرض لجمهور متعطش للفرجة، كما إستطاع الإنتاج الشبه الخاص والشراكة مع الأجانب صناعة تجارب سينمائية، على رأسها فيلم "معركة الجزائر" سنة 1966.

1.3.2. السينما الثورية:

أَوْلَتْ الجزائر المستقلة إهتماما كبيرا للفن السنيمائي، وركزت لأجل ذلك على عملية تكوين الفنيين والتقنين في هذا المجال, وكان عدد قاعات السينما 400 قاعة تحت سيطرة الدولة، وتحديدا البلديات. وانطلاقا من سنة 1964 تم تأسيس المركز الوطني للسينما(CNC) والمعد الوطني للسينما (INC) وفي 18 آثار من نفس السنة أنشئ (السينماتيك) الجزائري, لتأتي سنة 1967 ويتم حل المؤسستين المذكورتين فتُعوضان بالمركز الجزائري للسينما(CAC) ، والديوان الوطني للتجارة والتوزيع السينمائي (ONCIC) الذي احتكر إستيراد وتوزيع الأفلام، وكان يشرف أيضا على إنتاج الأفلام المشتركة مع الدول الاجنبية والعربية،[1] خاصة مع إيطاليا من خلال فيلم "**معركة الجزائر**" للمخرج جيليو بوتيكوفور الذي حصل على جائزة الأسد الذهبي لمهرجان البندقية سنة 1966.[2]

يشير جان الكسان، إلى أن الأفلام الجزائرية الأولى عالجت قضية التحرر الوطني، فكانت ايديولوجية مناهضة للإستعمار[3] ، فالسينما الثورية لكي تكون حقا ثورية

[1] محمد عبيدو، **المرجع السابق**.
[2] نجمة زراري، **المرجع السابق**، ص 119.
[3] جان الكسان، **المرجع السابق**، ص 220.

عليها أن تتخلى عن بعض القيم الجمالية مكتفية بنقل فكرها الأيديولوجي...حيث صورت هذه الأفلام الحرب التحريرية وفضحت ممارسات المستعمِر إزاء الشعب الجزائري، فقد ناضل السينمائيون جنبا إلى جنب رفقة المجاهدين في ساحة القتال، وأسهموا في نقل الثورة إلى الرأي العام العالمي بالصورة والصوت، دافعين بالقضية الجزائرية إلى البروز على الساحة الدولية.[1]

ونستعرض هنا مجموعة الأفلام الطويلة التي أنتجب بعد الإستقلال: "**سلم حديث العهد**" **Une si jeune paix** لجلك شاربي 1964م، "**الليل يخاف من الشمس**" **La nuit à peur du soleil** لمصطفى بديع 1965، "**فجر المعذبين**" " **L'aube des damnés**" لأحمد راشدي 1965، "**ريح الأوراس**" "**le vent des aures**" لمحمد الأخضر حمينة سنة 1966، "**الطريق**" "**La voi**" لمحمد سليم رياض 1968م، "حسن طيرو" لمحمد الأخضر حامينا 1968 "**الجحيم في سن العاشرة**" 1969، "**الخارجون عن القانون**" لتوفيق فارسي 1969، "**قصص من الثورة التحريرية**" لرابح العرابي سنة 1969، "**الأفيون والعصا**" لأحمد راشدي 1970، "**تحيا يا ديدو**" لمحمد زينات 1971 "**لكي تحيا الجزائر**" لمحمد عزيزي 1972، "**الغولة**" (اللي فات مات) لمصطفى كاتب 1972، "**الأسرة الطيبة**" لجعفر دامرجي، "**عطلة المفتش الطاهر**" لموسى حداد 1973, "**الإرث**" لمحمد بوعماري 1974 , "**وقائع سنوات الجمر**" لمحمد الأخضر حمينا 1974.[2]

2.3.2. السينما الجزائرية الجديدة (سينما الجيل الثاني):

تنتقل السينما الجزائرية بعد ذلك لمرحلة جديدة من مراحل تطورها، والتي يشير إليها جان الكسان بقوله: (... أما الجيل الثاني الذي عاصر بداية سنوات الإستقلال فقد

[1] كريمة منصور، **المرجع السابق**، ص 41.
[2] نجمة زراري , **المرجع السابق**, ص 120.

بدأت معه **مرحلة إنطلاق جديدة لسينما الجزائرية** بعد عشر سنوات من الإسقلال, أي في عام 1972, وبعد إنتاج مجموعة أفلام سينمائية أنتجها التليفزيون الجزائري نذكر منها: "**العرق الأسود**" من إخراج سيد علي مازيف "**الفحام**" لمحمد بوعماري "**الغاصبون** " لأمين مرباح – "**يوميات عامل شاب**" إخراج محمد أقتسيان. [1]

وبهذا تكون هذه المرحلة قد حافظت فيها السينما الجزائرية على معالجة موضوع حرب التحرير الوطني, غير أن ما يميز المرحلة, هو إنفتاح هذه السينما على موضوعات أخرى ذات طبيعة إجتماعية, وكذا القضايا القومية المطروحة مثل الثورة والزراعة, وثورة التعريب والتسيير الإشتراكي إلخ...[2] ، وفي ضل هذه التحولات وجد السنيمائي الجزائري نفسه بين فكي كماشة: صورة الماضي القريب بمآسيه و أحزانه, وصدمات الواقع السريع التحول, فكان يلتفت إلى الماضي ليستحضر حرب التحرير, ويعبر عن الجزائر الجديدة في نفس الوقت.

والجدير بالذكر أن **سينما السبعينات** في الجزائر قد شهدت أفلاما مميزة وعلى درجة من الجودة، ومن الأفلام المميزة في هاته الفترة والتي حققت نجاحا في المهرجانات الدولية نذكر: فيلم "**عمر قتلاتو**" المنتج عام 1976 لمرزاق علواش، ويعد أول فيلم روائي طويل لهذا المخرج المخضرم،[3] وفيلم "**سنين الجمر**" لحمينة، الحائز على السعفة الذهبية لمهرجان كان السينمائي الدولي بفرنسا عام 1975،[4] ويعتبر أول فيلم عربي وإفريقي يتوج بهذا التكريم.

في **الثمانينات،** ورغم عدم إستقرار نضم الإنتاج، فقد إستمر مخرجو السينما الجزائرية المخضرمين في تقديم أعمالهم، فقدم مرزاق علواش"**رجل ونوافذ**" 1982، قبل أن

[1] جان الكسان, **المرجع السابق**, ص 235.
[2] أحمد مولاي, **المرجع السابق**, ص 26.
[3] كريمة منصور ، **المرجع السابق**، ص 58.
[4] إلياس بوخموشة، **المرجع السابق**، ص56.

يغادر الجزائر إلى باريس ليقدم "**حب في باريس**" 1986، وقدم الأخضر حامينا "**ريح الرمل**" 1983، و"**الصورة الأخيرة**"1985، وكان "**طاحونة السيد فابر**" لرشيدي 1982 نموذجا معبرا عن قدرات مخرجه التعبيرية البصرية، لكن "**الخطوات الأولى**" و"**الرفض**" لبوماري كانت محاولات أكثر خصوصية لم تجد صدى مناسبا في الجزائر، و من المخرجين الكبار الذين استمروا في العمل خلال الثمانينات، مازيف بفيلم "**الحرية**" 1986، والعسكري بفيلم " **بوابات الصمت**" 1987[1]

بدءا من سنوات **التسعينات**، يصبح إخراج فيلم معجزة نظرا لفترة العشرية السوداء (1990–1999م)، والتي عان فيها الشعب الجزائري ويلات الإرهاب.

فبعد أحداث 1988، أو ما يسمى بالربيع الجزائري، حيث خرج الشباب بمظاهرات دامية من أجل تغيير الأوضاع التي آلت إلى التقهقر بعد وفاة الرئيس هواري بومدين الذي كان يعد الشعب بمستقبل واعد، وتعيين الرئيس شادلي بن جديد خلفا له مما زاد تعفن الوضع، وصولا للحراك الذي أدى إلى الإنفتاح (التعددية الحزبية) بدل الحزب الواحد الحاكم.

ودخلت الجزائر العشرية السوداء من 1992 إلى 1999م، فرفض المخرج السينمائي لخضر حامينا صناعة الأفلام والجزائري يقتل جزائري، كما فضل البعض الهجرة، أمثال مرزاق علواش، وبقى آخرون يحاولون صناعة أفلام تساهم في رفع الضيم، لكن دون جدوى، لأن الأزمة كانت عظيمة جعلت الجزائر تتأخر بسنين في كل المجالات وعلى رأسها الثقافة والسينما، ولا تزال السينما في الجزائر ضحية تلك السنوات العجاف[2]

هذه التغيرات السياسية هددت جديا الإنتاج السينمائي الجزائري، معانيا من التضييق وعدم وجود تمويل لإنتاج الأفلام، وتخلي الدولة عن هذا القطاع الفني الحساس، حيث

[1] منتديات ستار تايمز، تاريخ السينما الجزائرية، www.startimes.com ، 13-01-2018، 12:00.
[2] إلياس بوخموشة، **المرجع السابق**، ص58.

حُلت المراكز السينمائية التي كانت تشرف عليها الدولة، مما أثر سلبا على الإنتاج السينمائي، إذ شهدت الفترة ما بين 1998 و 1999م فقط، حل كل من الوكالة الوطنية للأحداث الفلمية" (ANAF)، والمؤسسة الوطنية للإنتاج السمعي البصري (ENPA) و"المركز الجزائري للفن والصناعة السينماتوغرافية" (CAAIC).[1]

وعلى الرغم من الظروف السياسية والأمنية التي لم يكن من السهل في خضمها مزاولة أي نشاط سينمائي أو فني، إلا أنه تم إنتاج أفلام نذكر منها: "**باب الواد سيتي**" لمخرجه مرزاق علواش عام 1994، و الذي صور ظاهرة الإرهاب كما عايشها المواطن الجزائري في حي عتيق من أحياء العاصمة، قدم "رشيد بوشارب" عام 1991 فيلمه "**شاب**"، كما أخرج مرزاق علواش فيلم "**سلام يا بن العم**" عام 1996 وهو إنتاج جزائري فرنسي.

على الرغم من مآسي التسعينات، ضحكنا مطولا مع الفيلم الكوميدي "**كرنفال في دشرة**" لمخرجه محمد أوقاسي المنتج سنة 1994، صور الفيلم حالة الفساد الإداري المتفشي في البلديات، من خلال انتخاب مخلوف البومباردي –الرجل الأمي– على رأس البلدية المفارقات التي تعقب ذلك التنصيب.[2]

أما في الأفلام الناطقة بالأمازغية "**الهضبة المنسية**" لعبد الرحمان بوقرموح والفيلم مأخوذ من رواية مولود معمري، و"**مشاهو**" لإبراهيم حجاج و"**جبل باية**" لعز الدين مدور.[3] رصد فيه المخرج حياة سكان القبائل في السنوات الأولى من الإحتلال الفرنسي وتتلخص أحداثه حول عادة الثأر التي كانت تميز المنطقة.

[1] كريمة منصور ، **المرجع السابق**، ص ص 73و 74.
[2] **المرجع نفسه**، ص ص77و 78.
[3] نجمة زراري، **المرجع السابق**، ص22.

3.3.2. السينما المعاصرة (سينما الجيل الثالث، بدءا من سنة 2000م):

بعد السنوات السوداء التي عاشها الشعب الجزائري، والتي راح ضحيتها قتل العديد من الأبرياء، وفقدان الفنانين والمثقفين الجزائريين، وبعد الانفراج الذي تلى تلك الفترة وفي الحقبة الممتدة من أواخر التسعينات إلى اليوم، أنتجت العديد من الأفلام ذات الإنتاج المشترك، والتي أنعشت الساحة السينمائية الجزائرية، كما أنها لقيت نجاحا تجاريا وتتويجا في المهرجات مثل "**مسخرة**" لإلياس سالم، وأفلام رشيد بوشارب "**أنديجان**" الفائز بجائزة التمثيل لأبطاله الثلاث في "**مهرجان كان**"، و"**خارجون عن القانون**" الذي سجل حضورا بدوره في "كان".[1]

ولعل من أكثر الفترات تأثير على السينما الجزائرية، هي فترة التسعينات حيث شهدت مناخا مغايرا، مما كان له تأثير على نوعية الأعمال المنتجة، والتي جاءت مصورة ومجسدة لها بكل تفاصيلها وآلامها وأحزانها، حاصدة بذلك جوائز دولية.

وعلى غرار مواضيع العنف والإرهاب، تناولت هذه الأفلام ظواهر إجتماعية يعاني منها الجزائري، كظاهرة الهجرة الغير شرعية للشباب، وهذا ما تطرق إليه فيلم "**حراقة**".

وانطلاقا من الأحداث الكبرى الجريئة والتي هزت تاريخ الجزائر، والتي شكلت مادة دسمة للعديد من المخرجين، إلا أن المخرج الجزائري يجد نفسه ملزما إلى الإلتجاء إلى المخيلة والهروب إلى الخيال، ليمارس على نفسه رقابة ذاتية بتصفية المشاهد على السيناريو أولا، ثم على المونتاج ثانيا، خوفا من مقص الرقابة أو منع عرض الفيلم نهائيا.[2]

[1] كريمة منصور ، **المرجع السابق**، ص 79.
[2] **المرجع نفسه**، ص90.

كما برزت في هاته الفترة مخرجات على غرار يمينة بنقيقي في "**ذاكرة مهاجرين**" و"**إنشاء الله يوم الأحد**"، وفيه تتعرض لحياة امرأة مغاربية تواجه ظروف الهجرة في مدينة من مدن الشمال الفرنسي.[1]

في سنة 2013 بلغ عدد القاعات 162 قاعة سينما حسب وزارة الثقافة، وفي إحصائيات يمكن توصيف حالة القاعات في الجدول الآتي:[2]

طبيعة القاعات	عدد القاعات
قاعات سينمائية تم استرجاعها من طرف وزارة الثقافة	47
قاعات بصدد إعادة التأهيل	47
قاعات الريبيرتوار "مكتبات السينما"	10
قاعات الريبيرتوار أثناء الترميم	11
قاعات تؤدي الخدمة تحت وصاية وزارة الثقافة	17
قاعات تابعة للبلديات والتجمعات المحلية (عرض بالداتاشو)	30

4.2. صورة المرأة في السينما الجزائرية:

منذ بدايات صناعة السينما شغلت المرأة العديد من الفنانين، فكتبوا وأنتجوا وأخرجوا أعمالا تنادي بتحرير المرأة، وتغيير النظرة السطحية التي ينظر بها المجتمع لها وأخرجوا أعمالا تعكس المرأة العاشقة والعاملة والمغرية والثائرة وغيرها من الأدوار.

وبالحديث عن السينما الجزائرية فنجد المرأة حاضرة, حيث أنتجت العديد من الأفلام التي عكست صور مختلفة عن المرأة.

[1] نجمة زراري، **المرجع السابق**، ص 122.
[2] إلياس بوخموشة، **المرجع السابق**، ص 59.

أولا: صورة المرأة الثورية

عكست أفلام الثورة التي أنتجت بعد الإستقلال مباشرة, صورة تقليدية جدا عن المرأة وهي تلك الصورة التي لا تخرج عن دورها كأم وزوجة وفدائية في أحسن الأحوال،[1] ومن أهم هذه الأفلام التي عملت على تقديم نقل مقرب لما عاشته الجزائر والمرأة الجزائرية أثناء مقاومتها للإحتلال الفرنسي، فيلم "**اليل يخاف من الشمس**" لمصطفى بديع سنة 1965, و" **ريح الأوراس**" لمحمد حامينا سنة 1960 وفيلم "**معركة الجزائر**" [2]، ومنه فالصورة المقدمة عنها لم تخرج عن الإطار التقليدي, الذي ما كان إلا إنعكاسا لنمط العادات والتقاليد آنذاك, حيث للمرأة مكانتها كأم وربة بيت وكمناضلة أيضا, ولعل هذه الصورة رغم بساطتها إلا أنها كانت نظرة مُشرفَةٌ للمرأة الجزائرية.

ثانيا: صورة المرأة العاملة

وإثر الثورة الصناعية والتغيرات التي فرضها التوجه الإقتصادي والسياسي, بدأت صورة المرأة في التطور شيئا فشيئا في السبعينيات, وهي الفترة التي تزامنت مع دخول المرأة للجامعة والمصانع، ليتم بذلك إنتاج أعمال سينمائية تعكس صورة المرأة في المجتمع ومن أمثلة ذلك:

- فيلم " **الفحام** " لمحمد بوعامري 1972م:

يروي الفيلم حكاية عائلة من زوج وزوجة وصبي وصبيه، الزوج يعمل حطابا في الغابة، حيث يقطع الحطب ثم يحوله إلى فحم ليذهب به بعد ذلك ويبيعه في سوق القرية القريبة، فهي ككل نساء الأرياف تشارك زوجها أعباء العيش عبر صناعتها للأواني الفخارية, هذا بينما يحيا الصغيرات حياة في غاية الرتابة والفراغ...[3]

[1] كريمة منصور ، **المرجع السابق**، ص 165.
[2] نجمة زراري، **المرجع السابق**، ص 123
[3] جان الكسان، **المرجع السابق**، ص 240.

- فيلم" **ليلى والآخرون** " لسيد علي مازيف 1977 م.

يطرح الفيلم قصة نضال المرأة ضد القيم البالية للمجتمع، في الفيلم شخصيتان أساسيتان: ليلى العاملة في المصنع المملوك للقطاع العام، ومريم الطالبة التي تتوق لاستعمال تعليمها العالي, والرسالة المبتغاة منه هي: "إنما ينبغي على ليلى ومريم أن تخوضا مرحلة النضال اللاحق، النضال ضد المجتمع الذي لا يزال يفرض على المرأة نوعا من الوصاية التي لم تعد تتلاءم مع وضعها الاقتصادي[1].

وهناك أفلام أخرى قدمت صورة لم تعتدها السينما الجزائرية، إنها صورة المرأة المبتذلة: " فيلم "**الشبكة**" فيقدم لنا نموذج عن هذه الصورة: راقصة الملهى وبائعة الهوى حيث يعرض لنا هذا الفيلم عالمين متناقضين, عالم البادية الذي يتصف بالشرف والبراءة وعالم المدينة مصدر الآفات الإجتماعية التي تتمركز فيه الملاهي الليلية.[2]

ثالثا: صورة المرأة العصرية

طرحت أفلام الألفية الثالثة صورا مختلفة للمرأة العصرية فنجد المرأة المواجهة والمتحدية للعنف والإرهاب، تجسد ذلك في فيلم "**دوار النسا**" لمحمد شويخ, حيث يصور مجموعة من نساء عاديات في فترة تفشي الارهاب.

بعد العشرية السوداء التي مرت بها الجزائر، والتي قلنا بأنها مهدت لميلاد سينما نسوية قوية في الطرح, جريئة في المواضع وفي اختيار الصور الأكثر حساسية: الإعتداءات الجنسية ومناضر الدم, و بذلك تحولت صورة المرأة في السينما الجزائرية من الرمزية كدلالة نضالية (أثناء الحرب) ودلالة تطورية (بعد الاستقلال)، إلى أن تصبح هي الرائدة في صناعة رموز مجتمعها، في هذا إشارة إلى أهم الأفلام التي أخرجتها منها فيلم

[1] **المرجع نفسه**، ص 242.
[2] نجمة زراري، **المرجع السابق**، ص 127.

"**مال وطني**" "**رشيدة**" "**كرة الصوف**" "**الباب**"[1]، جل هذه الأفلام يحكي عن العنف والاضطهاد الذي عاشته المرأة مع الإرهاب.

صورة المرأة الماجنة، تظهر هذه الصورة بجلاء في فيلم "**دليس بالوما**" لنذير مقناش، والمرأة المتمردة في فيلم "**حراقة** "، إذ يستعرض حياة شابة متمردة عن سلطة المجتمع, تقرر خوض مغامرة الهجرة الغير شرعية رفقة مجموعة من الشباب.[2]

5.2. المرأة في الدراسات السوسيولوجية:

إن الأعمال السوسيولوجية التي تناولت موضوع المرأة و قضاياها نسبة دالة على شدة الإهتمام، بالقياس إلى متوسط نسبة الأعمال التي يجب أن تنالها أي قضية أخرى من قضايا الإهتمام السوسيولوجي.

والقضايا التي تناولتها الدراسات السوسيولوجية عديدة كقضية المرأة والتحرر وحركات التحرر, حقوق المرأة، والمشاركة السياسية, خصائص المرأة وأوضاعها الإجتماعية، المرأة والتنمية, المرأة بين الإنحراف والجريمة والعنف.

ويؤكد عبد الجليل زيد المرهون من خلال مقاله سوسيولوجيا المرأة العربية، بأن السيسيولوجيا ذات صلة بالتحليل المكاني لشخصية المرأة العربية بقوله: (هناك منظومة عناصر تدخل منهجيا في دراسة سوسيولوجية المرأة، إلا أننا سنكتفي هنا بالتوقف عند عنصري المكان والركائز الثقافية)، وكخيار منهجي علمي، فإن المرأة العربية يجب تعريفها بداية إستنادا إلى المكان، باعتباره الحاضنة الأولى للأعراف والتقاليد(...) من الإشكاليات الأخرى الإرتكاز إلى ثنائية الأصالة والمعاصرة في قراءة الفضاء الثقافي والديني للمرأة.[3]

---

[1] **المرجع نفسه**، ص 128.
[2] كريمة منصور ، **المرجع السابق**، ص 167.
[3] عبد الجليل زيد المرهون ، **سيسيولوجيا المرأة العربية**، جريدة الرياض، العدد 17266، 2 أكتوبر2015.

6.2 . المرأة في الدراسات الأنثروبولوجيا:

لعبت المرأة العربية دورا هاما في المجتمع كونها عنصرا حاملا للعصرنة، حيث شاركت في الإحتجاجات والإنتفاضات والثورات العربية، كما حظيت بالإهتمام من طرف الحكومات العربية أين أُتخذت إجراءات لصالحهن، كالقوانين المتعلقة بنظام المحاصصة في المجالس المنتخبة، وكذا مختلف الإجراءات التي تهدف لحماية حقوقها المدنية والسياسية وترقيتها.

والمرأة الجزائرية على وجه الخصوص كانت حاضرة في شتى المجلات الإجتماعية والإقصادية وحتى السياسية، وهذا ما يؤكده بلقاسم بن زنين من خلال قوله: (... الوجود المتزايد للمرأة الجزائرية في الحياة العامة، يمثل أحد ركائز التغيير الإجتماعي والإقتصادي الذي تعيشه الجزائر منذ خمسين سنة من إستقلالها. تمثل مواكبة المرأة الجزائرية لمسار التغيير الحاصل، إنعكاسا لدورها وفعاليتها في مختلف الميادين، سواء تعلق الأمر بالمدرسة أو الأسرة أو العمل أو الحياة السياسية).[1]

تهتم كثير من الدراسات والأبحاث المنجزة في السنين الأخيرة في الجزائر بمقاربات الجندر، ومن المواضيع التي يتم تداولها "المشاركة" من حيث أشكالها ومستوياتها وذلك في كل ما يرتبط بها من إدماج مهني وإجتماعي وإقتصادي وسياسي[2]، فقد كان لصدور القانون العضوي 02 – 2012، الذي يحدد كيفيات توسيع تمثيل المرأة في المجالس المنتخبة، الأثر الكبير في الرفع من نسبة تمثيل المرأة في المجلس الشعبي الوطني إلى نسبة 31% (...)، بما يجعل الجزائر تحتل المرتبة الأولى عربيا، وثمانية وعشرون(28) عالميا.

[1] بلقاسم بن زنين، المرأة الجزائرية والتغيير دراسة حول دور وأداء السياسات العمومية- **إنسانيات**- المجلة الجزائرية في الأنثروبولوجيا والعلوم الاجتماعية، 13:38، 2012، الموقع الإلكتروني: **ournals.openedition**، 20-01-2018، 14:10.

[2] **المرجع نفسه**.

أما المجال الإجتماعي، فنلاحظ أن المخططات الحكومية تهدف إلى الحد من النمو الديموغرافي، مثل البرنامج الوطني لتباعد الولادات(1974)، ثم البرنامج الوطني للتحكم في النمو الديموغرافي (1983)، تحديا للسلطات العمومية من أجل تبني إستراتيجية لم تكن لتتوافق مع القيم والأعراف السائدة إجتماعيا وثقافيا.

ومشاركة المرأة الجزائرية في الحياة الإقتصادية عن طريق العمل، تزايدات في السنوات الأخيرة(..)، ولم تتجه السياسات العامة إلا في السنوات الأخيرة إلى إيلاء بعض الإهتمام إلى مسألة إدماج المرأة الإقتصادية، حيث أن النساء الجزائريات خاصة بعد الثمانينات ودخولها عالم إقتصاد السوق، بذلك بدأ الإدماج الإقتصادي للمرأة وكأنه إتجاه طبيعي بسبب الظروف الإقتصادية وظروف المعيشة ومتطلباتها.[1]

[1] **المرجع نفسه**.

1.3. نشأة السيميولوجيا:

تحتل السيميولوجيا في المشهد الفكري المعاصر مكانة مميزة، فهي نشاط معرفي بالغ الخصوصية من حيث أصوله وامتداده، ومن حيث مردوديته وأساليبه التحليلية، إنه علم يستمد أصوله ومبادئه من مجموعة كبيرة من الحقول المعرفية، كاللسانيات، والفلسفة والمنطق والتحليل النفسي، والأنثروبولوجيا.

ويعود تاريخ السيميولوجيا إلى ألفي (2000) سنة مضت، كما يقول "أمبر طواديكو" (مؤلف رواية إسم الوردة)، ومنه نعلم أن السيميولوجيا ليست علما وليد العصر الحديث كما يزعم معظمهم، وفي مقدمتهم الغرب، حيث استعمل في الأصل للدلالة على علم في الطب وموضوعه دراسة العلامة الدالة على المرض، ولا سيما في التراث الإغريقي، حيث عدت السيميوطيقا جزءا لا يتجزأ من الطب.[1]

وقد وضف **أفلاطون** لفظ Sémiotique للدلالة عن فن الإقناع، وهذا ما أورده في كتابه، وأكد أن للأشياء جوهرا ثابتا وأن الكلمة أداة للتواصل، وبذلك يكون بين الكلمة ومعناها تلاءم طبيعي بين الدال والمدلول، كما إهتم أرسطو هو الآخر بنظرية المعنى، وظل عملهما في هذا المجال مرتبطا أشد ما يكون بالمنطق الصوري، ثم توالت اهتمامات الرواقيين الذين أسسوا الفكر السيميولوجي الذي يقوم على التمييز بين الدال والمدلول.[2]

أما المرحلة الثانية فهي مرحلة القديس الجزائري **أوغسطين**، حسب ايكو فهو أول من طرح السؤال: "ماذا يعني أن نفسر ونؤول؟" وهكذا راح يشكل نظرية التأويل النصي (تأويل النصوص المقدسة)، وتقول "فريال غزول": أن أهمية القديس أوغسطين، تكمن في تأكيده على إطار الإتصال والتواصل والتوصيل عند معالجته لموضوع العلامة.

---

[1] عبيدة صبطي ونجيب بخوش ، **مدخل إلى السيميولوجيا**، الطبعة 1، دار الخلدونية للنشر والتوزيع، الجزائر، 2009، ص 71.
[2] **المرجع نفسه**، ص9.

والمرحلة الثالثة كانت مرحلة العصور الوسطى، وكانت فترة التأمل بالعلامات واللغة ويمكن ذكر إسم "آبيلار" و "روجيه بيكون".[1]

والمرحلة الرابعة نشطت فيها نظرية العلامات والإشارات مع المفكرين الألمان والإنجليز في القرن السابع عشر، وقد إستعمل جون لوك مصطلح sémiotique ليعني بها العلم الذي يهتم بدراسة الطرق والوسائط التي يحصل من خلالها على معرفة الفلسفة والأخلاق وتوصيل معرفتها، ويكمن هدف هذا العلم في الإهتمام بطبيعة الدلائل، التي يستعملها العقل بغية فهم الأشياء أو نقل معرفته إلى الآخرين.[2]

المرحلة الخامسة والتي يتفق جل الباحثين، على أنها المرحلة الحاسمة في التحديد العلمي للسيميولوجيا، وهي مرتبطة إرتباطا وثيقا بالنموذج اللساني البنيوي الذي أسسه "**فيردينون دي سوسير**"، في فرنسا في كتابه محاضرات في اللسانيات العامة، وذلك منذ القطيعة الإيستمولوجية التي أحدثها في ميدان الدراسات اللسانية، إن جاز التعبير مع فقه اللغة واللسانيات التاريخية، وقد جعلت هذه القطيعة اللسانيات العلم الشامل والرائد، الذي تستفيد منه مختلف المدارس والمشارب المعرفية، كالنقد الأدبي والأسلوبية والتحليل النفسي وعلم الإجتماع، بالإضافة إلى جهود الوظيفيين في اللسانيات والشكلانيين الرومي في الشعرية.

كما ارتبط هذا العلم من جهة أخرى، بالمنطق على يد الفيلسوف الأمريكي "**بيري**" لكن على الرغم من ظهورهما في مرحلة زمنية متقاربة، فإن بحث كل منهما استقل وانفصل عن الآخر إنفصالا تاما إلى حد ما، فالأول بشر في محاضراته بظهور علم جديد سماه السيميولوجيا "sémiologie"، سيهتم بدراسة الدلائل أو العلامات في قلب الحياة الإجتماعية، ولن يعدو أن يكون موضوعه الرئيسي، مجموعة الأنساق القائمة على إعتباطية الدلالة على حد تعبير دي سوسير، الذي يقول كذلك في هذا الصدد: " ونستطيع إذن أن

[1] آن إينو، تر: رشيد بن مالك، **تاريخ السيميائية**، (د.ط) منشورات مخبر الترجمة والمصطلح، جامعة الجزائر، دار الآفاق، (د س ن) ص227.
[2] **المرجع نفسه**، ص 227.

نتصور علما يدرس حياة العلامات داخل الحياة الإجتماعية، علما قد يشكل ذرعا من علم النفس العام، وسوف نسمي هذا العلم بالسيميولوجيا، ومن شأن هذا العلم أن يطلعنا على كافة هذه العلامات وعلى القوانين التي تحكمها...وإن اللسانيات ليست سوى فرع من هذا العلم العام.

وقد تزامن هذا التبشير مع مجهودات "**تشارلز ساندرس**"(1839-1914)، الذي نحا منحا فلسفيا منطقيا رياضيا، وأطلق على هذا العلم الذي كان يهتم به بالسيميوطيق " sémiotique" واعتقد تبعا لهذا، أن النشاط الإنساني نشاط سيميولوجي في مختلف مظاهره وتجلياته، ويعد هذا العلم في نظره إطارا مرجعيا يشمل كل الدراسات. يقول وهو بصدد تحديد المجال السيميولوجي العام الذي يتبناه، أنه لم يكن باستطاعتي يوما ما دراسة أي شيء رياضيات كان أم أخلاق، أو ميتافيزيقيا، أو جاذبيا أو ديناميكيا، حرارية أو بصريات أو كيمياء أو تشريحا مقارنا أو فلكا، أو علم نفس أو علم صوت أو إقتصاد أو تاريخ...دون أن تكون هذه الدراسة سيميولوجية".[1]

2.3. مفهوم السيميولوجيا:

لغة:

تنحدر كلمة سيميولوجيا " Sémiologie" من الأصل اليوناني (Semion)، والمتولدة هي الأخرى من كلمة "séma" وتعني العلامة "الدليل"، ولفظ "Logie" تعني العلم، وبالتالي فالسيميولوجيا تعني علم العلامات.[2]

إصطلاحا:

إختلفت التعاريف التي تدور حول مصطلح السيميولوجيا، هناك من أطلق عليه السيميائيات، أو السيميولوجيا أو السيميوطيقا، فهي تدرس مسيرة العلامات في كنف الحياة

[1] عبيدة صبطي وجيب بخوش، **المرجع السابق**، ص ص 11 و 12.
[2] **المرجع نفسه**، ص 14.

الإجتماعية وقوانينها التي تحكمها، مثل أساليب التحية عند مختلف الشعوب، وعادات الأكل والشرب عندهم.

عرف" **دي سوسير**" السيميولوجيا، على أنها تحليل للعلامات اللغوية، والتي تمثل العلامة، كنمط الصوت أو نمط الأشكال أو الألوان، التي تقدمها الصور الفوتوغرافية في جسم ما أو شخص ما، هذا البناء الذي تم تقديمه يعتبر مادي هو الدال(signifie)، أما المكون الثاني للعلامة فهو المدلول[1](signified).

لقد عرف مصطلح السيميولوجيا فوضى كبيرة أثناء نقله إلى اللغة العربية، ولهذا السبب تعددت الآراء في تعريفه، لذلك نجد مجموعة كبيرة من الألفاظ التي لها نفس المعنى علم العلاقات، علم الإشارت، علم الرموز، من أبرزهم " **صلاح فضل**" الذي يعرف السيميولوجيا على أنها هي العلم الذي يدرس الأنظمة الرمزية في كل الإشارات الدالة، وكيفية هذه الدلالة.[2]

كما يقول الباحث المغربي" **سعيد بنكراد**" السيميائية ليست سوى تساؤلات تخص الطريقة التي ينتج بها الإنسان سلوكياته، أي معانيه وهي أيضا الطريقة التي يستهلك بها هذه المعاني. [3]

3.3. موضوع السيميولوجيا:

السيميولوجيا هو علم الدوال اللغوية أو الرمزية، أو علم الإشارات أو العلامات، وليدة (المنهج البنيوي)، ويعتمد الدارس لهذا العلم على أمرين هما: التفكيك والتركيب، وتنطلق تلك الدراسة من مبادئ ثلاثة هي: التحليل البنيوي والمحايث والخطاب.

1 جوناثان بينغل، تر: محمد شيا، **مدخل إلى سيمياء الإعلام**، الطبعة 1، المؤسسة الجامعية للدراسات للنشر والتوزيع، لبنان 2011، ص 30.

2 فيصل الأحمر، **معجم السيمياء**، ط1، الدار العربية للناشرون، لبنان،2010، ص 19.

3 محمد السرغيني، **محاضرات في السيميولوجيا**، (د.ط) دار الثقافة للنشر و التوزيع، المغرب،1987، ص5.

وإذا كانت اللسانيات تدرس كل ما هو لغوي ولفظي، فإن السيميولوجيا تدرس ما هو لغوي وغير لغوي، أي تتعدى المنطوق إلى ما هو بصري[1]، كعلامات المرور، ولغة الصم والبكم والشفرة السرية ودراسة الأزياء وطرائق الطبخ. وإذا كان فردينون دي سوسير F.De.Saussure يرى أن اللسانيات، هي جزء من علم الإشارات أو السيميولوجيا فإن رولان بارث R.Barth في كتابه، يقلب الكفة فيرى بأن السيميولوجيا، هي الجزء واللسانيات هي الكل، ومعنى هذا أن السيميولوجيا هي دراسة لمجموعة من الأنظمة غير اللغوية كالأزياء والطبخ والموضة والإشهار، تعتمد على عناصر اللسانيات في دراستها وتفكيكها وتركيبها، ومن أهم هذه العناصر اللسانية عند رولان بارث نذكر: الدال والمدلول اللغة والكلام، التقرير والإيحاء، والمحور الإستبدالي الدلالي والمحور التركيبي النحوي.[2]

4.3. المدارس والإتجاهات السيميولوجية:

تستمد السيميولوجيا باعتبارها منهجا للتحليل، من اللسانيات والبنيوية والفلسفة والمنطق، ومن ثم فهي تتفرع إلى مدارس واتجاهات متعددة ومختلفة ومتنوعة.

لقد إستعرض "**مارسيلو داسكال**" هذه الإتجاهات في إتجاهين رئيسيين، المدرسة الأمريكية المنبثقة عن" **بيرس**" والتي يمثلها كل من **موريس وكارناب** و**سيبووك**، والمدرسة الفرنسية أو بالأحرى الأوربية المنبثقة عن "**دي سوسير**" والتي يمثلها كل من **بويسنس و برييطو وجورج مونان و رولان بارث**" وغيرهم، كما إستعرضت بعض الإتجاهات الفرعية الأخرى يمثلها كل من **كريماس وبوشنسكي وجوليا كريستفا**، لكن ما يلاحظ على "**مارسيلو داسكال** M. Dascal" إغفاله لإتجاه أو مدرسة تعد من أهم المدارس السيميولوجيا الروسية، وهي مدرسة **(تارتو)** التي يمثلها كل من "**يوري لوتمان و أسبنسكي وبياتغورسكي** و**إيفانوف**"[3]

1 محمد أسامة العبد، **الإشارات و الرموز و الأيقونات البصرية**، مجلة الثورة، العدد1، مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر، سوريا،2010 ص10.

2 **Ar.m.Wikipedia.org**, 06-12-2017, 16 :30.

3 سعيد بنكراد، **السيميائيات مفاهيمها و تطبيقاتها**، ط2، دار الحوار للنشر و التوزيع، سوريا،2005، ص5.

أما الأستاذ "**محمد السرغيني**" فهو يرتضي تقسيما ثلاثيا للإتجاهات السيميولوجية تتمثل في الإتجاه الأمريكي، والإتجاه الفرنسي، والإتجاه الروسي، لكنه يقسم الإتجاه الفرنسي إلى فروع على النحو التالي:

1. سيميولوجيا التواصل والإبلاغ كما عند جورج مونان.
2. إتجاه الدلالة الذي ينقسم بدوره إلى الأشكال التالية:

أ- اتجاه بارث وميتز الذي يحاول تطبيق اللغة على الأنساق غير اللفظية.

ب- اتجاه مدرسة باريس الذي يضم: ميشيل أريفي وكلود كوكيه وكريماس.

ت- اتجاه السيميوطيقا المادية مع جوليا كريستيفا.

ث- اتجاه الأشكال الرمزية مع مولينو وجان جاك ناتيي، أو ما يسمى مدرسة "أيكس" على اعتبار مولينو كان ولا يزال يَدْرُسْ بكلية آداب هذه المدينة الفرنسية.

في حين يفضل مبارك حنون التقسيم التالي: سيميولوجيا التواصل، سيميولوجيا الدلالة وسيميوطيقا بورس، ورمزية كاسير، وسيميولوجيا الثقافة مع الباحثين الروس(يوري لوتمان وأوسبانسكي وإيفانوف وطوبوروف...)، والباحثين الإيطاليين (أمبرطو إيكو وروسي لاندي...)، وتنطلق هذه السيميولوجيا من اعتبار (الظواهر الثقافية موضوعات تواصلية وأنساقا دلالية)[1]

أما الباحث المغربي محمد فتاح، يفرع النظريات اللسانية إلى: التيار التداولي، والتيار السيميوطيقي، والتيار الشعري، فعلى المستوى البويطيقي الشاعري، يتحدث عن مساهمات رومان جاكبسون Roman Jakobson ، وجان كوهن Jean Cohen، وجان مولينو Molino، وطامين Tamine، أما ضمن التيار السيميوطيقي، فيتحدث عن محاولات في

[1] أسماء الجزائرية، **السيميولوجيا السيميائية السيميوطيقا**، الموقع الإلكتروني http://itfctk.ahlamontada.net/t95-topic 28 أفريل 2018، 10:30.

"السيميوطيقا الشعرية" و "بلاغة الشعر" لجماعة مو، و"سيميوطيقا الشعر" لميكائيل ريفاتير و"المعجم المعقلن" لكريماس كروتيس.[1]

أما التيار التداولي عنده فيتفرع بدوره إلى شعبتين كبيرتين:

1. **النظرية الذاتية اللغوية:** ويمثلها الفيلسوف موريس Morris، ويتبعه في ذلك لسانيون وآخرون، فتناولوا عدة ظواهر لسانية ولغوية (المعينات، وألفاظ القيمة...)
2. **نظرية الأفعال الكلامية:** ظهرت رد فعل على الوضعية المنطقية التي كانت تستند إلى التجريب والتمحيص في قبولها للتعابير والأخبار، ويمثل هذه النظرية فلاسفة جامعة أكسفورد، خاصة أوستين Austin، وسورل Searle، وكرايس Grice.

بينما يتحدث بير غيرو Pierre Guiraud، في كتابه الذي خصصه للسيميولوجيا عن ثلاثة أنواع من الأنظمة، أنظمة الرموز الفلسفية والمنطقية، وأنظمة الرموز الجمالية في الفنون والآداب، وأنظمة الرموز الإجتماعية، أي محددا للسيميولوجيا ثلاث وضائف أساسية: وظيفة منطقية، ووظيفة إجتماعية، ووظيفة جمالية.[2]

5.3. مساهمة السيميولوجيا في دراسة السينما:

1.5.3.خصائص الصورة السينمائية:

ومثلما لاحظ كريستيان ماتز عن الصورة السينمائية بأنها ليست فقط ميكانيكية أو أيقونية، وإنما هي صورة متعددة تتألف من تعاقب عدة صور، إذ من هذا المنطلق يمكن أن نحدد أربعة خصائص للصورة السينمائية:

- **الأيقونية:** وتشير إلى علاقة قائمة على التشابه بين الدال والمدلول، فالصورة الفيلمية لها دراسة أيقونية كبيرة تجعلها أكثر إيحاءا من غيرها.

[1] جميل حمداوي، **السيميولوجيا مدخل عام**، الموقع الإلكتروني: **http://www.arrafid.ae/arrafid/f1_12_2011.html** 27-04-2018، 22:25.

[2] محمد مفتاح، **تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)** الطبعة 1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ، 1985، ص ص 7- 16.

- **النسخ الميكانيكي:** الصورة هي نتاج عملية آلية، فهي وسيلة لنسخ ميكانيكي للواقع.
- **التعددية في الصورة:** الصورة في السينما متعددة ومختلفة، حتى في الصورة الواحدة التي تستمر نتيجة تدفق الصور الفوتوغرافية، فقوة تدفق الصور على الشاشة تعطي للمتفرج القدرة على حدس الحركة والإستمرار والتتابع والتداخل والتماسك والوحدة التي لا تتجزأ للفيلم.
- **الحركية:** وهي ميزة أساسية للسينما، وهذا ما يميزها عن الوسائل التعبيرية الأخرى وخاصة بتحريك الكاميرا من مكان لآخر، لأن فن الصورة السينمائية هو فن الحركة فنحن أمام توليد للمعنى.[1]

2.5.3. سلم اللقطات، زوايا التصوير وحركات الكاميرا

1.2.5.3. سلم اللقطات:

- **اللقطة العامة (Plan Général):**

وهي اللقطة التي تؤطر الديكور بكامله، وتعطي إنطباعا عاما على موضوع معين مثال اللقطة التي تبين (المدينة الرومانية بقصورها الفخمة وطبيعتها الخلابة). [2]

- **اللقطة الجزء الكبير أو اللقطة الجامعة (Plan du grand ensemble):**

وهي التي تتولى تقديم جزء مهم من الديكور (زمان، مكان، جو، الشخصيات والظروف العامة)، كالتركيز على منظر واحد من مناظر مدينة ما، مثل: تصوير إحتجاجات.

- **لقطة الجزء الصغير (Plan du Petit Ensemble):**

وتسمى لقطة الوضعية (Plan du situation)، وهي تستخدم لتقديم البطل أو الشخصيات في وسط درامي جديد، مثال: تصوير مشاجرة.

- **اللقطة المتوسطة (Plan Moyen):**

[1] وليد قادري، **المرجع السابق**، ص102.

[2] فايزة يخلف، **مبادئ في سيميولوجيا الإشهار**، طكسيج كوم للدراسات النشر و التوزيع، الجزائر، 2010، ص105.

وهي التي تظهر الشخصية بكامل طولها داخل إطار الصورة، وقد اعتبر "**إينشتاين** Eisenstein" هذه اللقطة بمثابة الفضاء، الذي يشعر المتفرج بعلاقة حميمة مع الممثلين.

- **اللقطة الأمريكية (Plan Américain):**

وهي التي تصور الشخصية من الرأس إلى منتصف الفخذين، ويراد بها إبراز مختلف حركات الممثل وأفعاله.[1]

- **اللقطة المقربة (Plan Rapproché):**

وهي اللقطة التي تؤطر جزء أساسي من الشخصية، بغية الحصول على بعض التفاصيل. والتي تنقسم بدورها إلى نوعين:

- **لقطة مقربة حتى الخصر أو لقطة نصف مقربة (Plan Demi Rapproché):** وهي التي تؤطر الشخصية من الرأس إلى الحزام.
- **لقطة مقربة حتى الصدر(Plan rapproché poitrine):** وهي التي تبين الجزء الممتد من الرأس إلى الصدر.

- **اللقطة القريبة (Gros Plan):**

وهي اللقطة التي يتم التركيز فيها على وجه الشخصية، حتى يتم الكشف على بعض الملامح الغامضة أو العناصر الضرورية لفك عقدة معينة في البناء الدرامي.

- **لقطة قريبة جدا (Très Gros Plan):**

وهي اللقطة التي تستند إلى تصوير تفصيل معين من جسم الممثل (عيناه، شفتاه يداه...الخ) أو التركيز على عنصر سينمائي مهم في القصة (خبر في الجريدة، رقم من أرقام الساعة...) وتسمى هذه اللقطة في سيميولوجيا السينما، لقطة مضافة **insert** لما تضفيه من قيمة درامية بسيكولوجية، تزيد من بعد وعمق التشويق في السينما، وتختلف اللقطات باختلاف الجزء المصور وباختلاف الهدف الدرامي.[2]

---

[1] محمود إبراقن، **علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الإتصالية...**، **مرجع سبق ذكره**، ص 174.
[2] فايزة يخلف، **المرجع السابق**، ص ص 106 و 107.

نستخلص من تصنيفنا لأنواع اللقطات، أن الأنواع الثلاثة الأولى التي لها وظيفة وصفية (لقطة عامة، لقطة الجزء الكبير ولقطة الجزء الصغير)، توظف بغرض وصف الفعل والديكور، كما يمكن أن نستخدم في بداية الأفلام الكلاسيكية كتمهيد لتنطلق بموجبه قصة الفيلم من العام إلى الخاص، حسب النمط الكلاسيكي الآتي: ديكور، شخصيات داخل الديكور، أما اللقطات الأخرى التي لها علاقة بالشخصيات فهما نوعين **الحكاية** (لقطة أمريكية ولقطة مقربة) بينما تتمثل اللقطتان السيكولوجيتان (لقطة قريبة، ولقطة قريبة جدا) بإبراز نفسية الشخصية.[1]

2.2.5.3. زوايـــا التصـــويـــر:

- **الزاوية العادية (Angle Normal):**

وهي الزاوية التي توضع فيها الكاميرا في وضعية مقابلة للديكور الذي يراد تصويره وهذا دون أن يعلو أحدهما على الآخر، أي أن يكون كلاهما في مستوى واحد، وهذا خدمة لأهداف التصوير الموضوعي كما هو الشأن بالنسبة للأفلام الوثائقية.

- **الزاوية الغطسية (Angle Plongée):**

وهي الزاوية التي تعلو فيها الكاميرا على الديكور المراد تصويره، الأمر الذي يؤدي إلى تقليص أبعاده وشخصياته وحصر الحركة فيه ، ومن دلالات هذه الزاوية نذكر:

- الإيحاء بفكرة التبعية (Dépendance)، خضوع الشخصية لموقف درامي معين.
- خلق الإحساس بالهيمنة، الاحتقار والسحق (Écrasement)، التصوير من الأعلى لمنظر من واقع حياة السجناء مثلا.
- قيمة إستكشافية تتعلق بإبراز عناصر جديدة على مستوى الديكور.

- **الزاوية التصاعدية (Angle Contre plongée):**

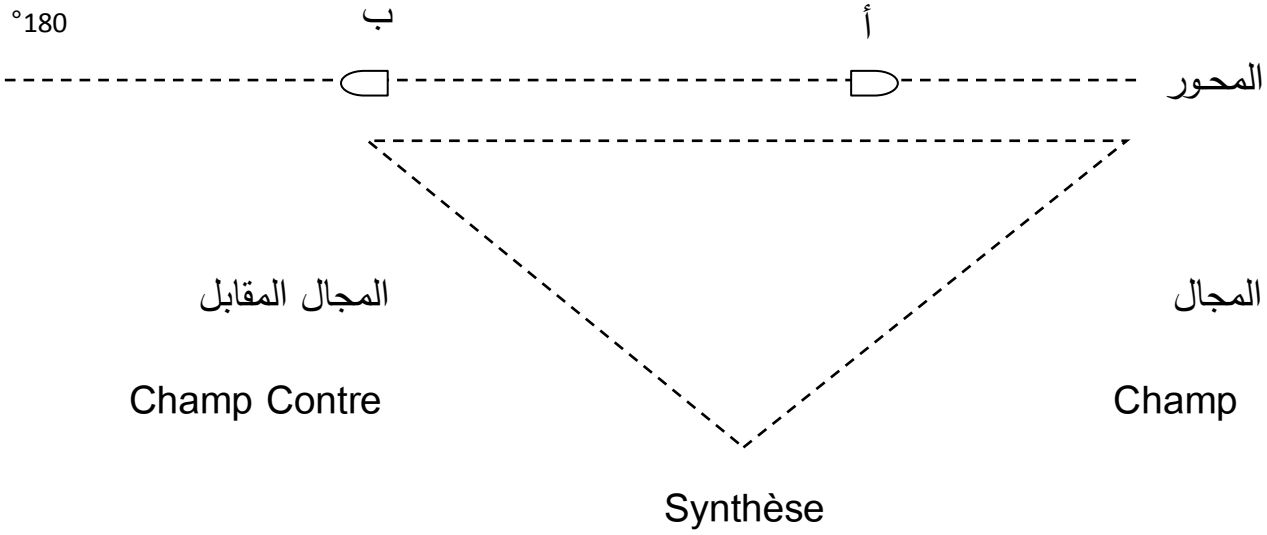
[1] محمود إبراقن، **علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الإتصالية...**، **مرجع سبق ذكره**، ص 179.

وهي الزاوية التي يعلو فيها الديكور على الكاميرا، مما يوسع من أفقها المقلص، ويثري من دلالتها السينمائية، مثل: الإرتباط بفكرة التعظيم، الهيبة وكشف الحقائق.[1]

- **المجال والمجال المقابل (Champ contre Champ):**

وهي الزاوية التي تناسب تصوير محادثة بين شخصين متقابلين يفصل بينهما خط وهمي (ligne imaginaire) وهو نفس الخط الذي يسمح بالتقاط الصورة، إنطلاقا من ثلاث وضعيات قصوى (trois positions extrême) دون تعدي الجانب الآخر للخط.

هذه الوضعيات الثلاث هي التي تكون شكلا مثلثيا، قاعدته موازية للمحور مثلما يوضحه الشكل التالي: (مثال تطبيقي).[2]



وكما هو موضح في الشكل فإن المجال (Champ)، هو ذلك الجزء من الفضاء المشكل بواسطة الكاميرا مصوبة نحو المتكلم (locuteur) الموجود على اليمين، أما المجال المقابل فهو ذلك الفضاء الذي يتشكل بناء على تصوير كاميرا في الإتجاه المعاكس، أي الشخص الموجود على اليسار (interlocuteur) .

- **عمق المجال (Le profondeur du Champ):**

[1] فايزة يخلف، **المرجع السابق**، ص ص 109 و 110.
[2] **المرجع نفسه**، ص 110.

إجراء بصري يسمح للمصور بالحصول على صورة واضحة تماما في الواجهة الأمامية (أمام اللقطة Premier Plan)، وأقل وضوحا في الواجهة الخلفية (خلف اللقطة Plan– arrière) أو العكس.

3.2.5.3.حركات الكاميرا (Les mouvements de Camera):

يضم مجال حركة الكاميرا نوعين سينمائيين أساسيين هما: البانوراما والتنقل.

- **البانوراما(Panorama):**

وهي وضعية تنتج من تحريك الكاميرا على محور ثابت أفقيا أو عموديا، وهذا يعني أن هناك شكلين من البانوراما:

–**البانوراما الأفقية(Panorama Horizontal):** تثبت الكاميرا في وضعية مثل: فوق الحامل ذي ثلاثة أرجل وتدور على محورها من اليمين إلى اليسار، أو من اليسار إلى اليمين مشكلة حلقة كاملة.

- **البانوراما العمودية(Panorama Vertical):** وهي الوضعية التي تتشكل عندما تتحرك الكاميرا على محورها، من الأسفل إلى الأعلى أو العكس.[1]

- **التنقل (Travelling):**

وهي الحركة التي تنتج عندما تكون الكاميرا منقولة على حامل متحرك، أي أن الكاميرا تصاحب المصور في كل تحركاته.

- **أنواع التنقل:**

لأن التنقل يعني أن تتحرك الكاميرا في كل إتجاه وتصور بكل الزوايا، فهذا يعني أيضا أن هناك عدة أنواع من التنقل، تختلف باختلاف محور عدسة الكاميرا، وباختلاف إتجاه سيرها كذلك.

[1] **المرجع نفسه**، ص 111.

✓ **التنقل الأمامي(Travelling Avant):**

يحدث هذا النوع من التنقل عندما تقترب الكاميرا شيئا فشيئا من الديكور، بهدف إبراز عنصر أو تفصيل محدد من ذلك الديكور.

✓ **التنقل الخلفي(Travelling Arrière):**

تتغير زاوية التصوير في هذا التنقل بحيث تتدرج من نقطة قريبة إلى عامة، وهذا يعني أن الكاميرا في هذه الحالة تنتقل تدريجيا إلى الخلف تاركة الفضاء، لتبيان كل ما يمكن أن يرتبط بفكرة الإبتعاد عن المكان، كالإحساس بالعزلة، العجز، اليأس...الخ.

✓ **التنقل الجانبي(Travelling Latéral):**

يعرف أيضا بالتنقل المصاحب(travelling d'accompagnement)، فهو يلازم الشخصية في كل تحركاتها، وهذا يعني أن هذا التنقل هو حركة مرافقة تنطوي على دور وصفي يسمح للمتفرج بمتابعة شخصيات، أو أشياء متنقلة خلال مدة معينة من التصوير.[1]

✓ **التنقل العمودي(Travelling Vertical):**

وهي الحركة التي تحدث عندما تكون الكاميرا محمولة على رافعة (grue) ومنقولة بشكل يتيح للمصور إمكانية تتبع حركة الممثل، وهو يسرع في صعود أو نزول السلم.

✓ **التنقل البصري (Travelling optic zoom):**

التنقل البصري (أو الزوم) هو عدسة خاصة ذات بؤر (focales) صغيرة تسمح بتغير الإطار الفيلمي دون تحريك الكاميرا، لذلك يمكن القول أن هذا النوع من التنقل، هو مجرد بانوراما لأن الكاميرا تبقى ثابتة.

✓ **التنقل البـانورامـي(Travelling Panoramique):**

هو الشكل الذي يجمع – لإعتبارات جمالية – بين التقنيتين: البانوراما والتنقل، ويستخدم هذا الشكل عادة لتقديم فكرة تراجيدية (مأساوية)، أو تصوير موقف درامي غامض، وتجدر

[1] **المرجع نفسه**، ص ص111 و 112.

الإشارة إلى أن هذا التصنيف العام لحركات الكاميرا، لا يستند في أصوله إلى عملية تقنية بحتة و إنما هو وليد مختلف الأثار و الأحاسيس التي يخلفها لدى المتفرج، و من هنا يمكننا الجزم بأن حركة الكاميرا ، هي لغة تنطوي على دلالة سيميولوجيا عميقة.[1]

تناولنا بصفة عامة، التصنيف التقليدي لحركات الكاميرا، وهو التصنيف الذي لا يستند في أصوله إلى العملية التقنية في حد ذاتها، وإنما يستند إلى ما تخلفه حركات الكاميرا من آثار وأحاسيس متميزة لدى المتفرج، تجدر الإشارة إلى أن هذه الحركات لا تكتسب المعنى إلا إذا وظفت في شكل عناصر حكائية، لتكون في مستوى إدراك المتفرج.

لكن إذا كان النقاد السينمائيون التقليديون قد حصروا اللغة السينمائية في هذه العناصر التعبيرية الثلاثة: سلم اللقطات، زوايا التصوير وحركات الكاميرا، فإن المحللين السينمائيين البنيويين، قد سلكوا منهجا آخر لدراسة اللغة السينمائية وتحديد عناصرها الدالة، إن هذا المنهج السيميولوجي المتميز هو الذي يشكل – نظرا لأهميته – موضوع البحث القادم. [2]

6.3. علاقة السيميولوجيا بالسينما:

لا يقترن مفهوم اللغة السينمائية بظهور سيميولوجيا السينما كعلم فرض نفسه مع بداية السبعينيات، بل سبق له أن ظهر بفرنسا، في العشرينيات من القرن العشرين عند السينمائيين الإنطباعيين "**لويس دلوك، آبل كانس وجان إبشتين**".

يرى المخرجان الأولان وجوب إستقلال السينما – بوصفها وسيلة تعبير جديدة – عن وسائل التعبير الأخرى كالأدب والمسرح.[3]

يقول المخرج والناقد الكبير "**لويس دلوك**" (1890–1929)، صاحب شعار(**هذه هي السينما الحقة**)، فلتكن السينما الفرنسية سينما بالمعنى الصحيح، ولتكن السينما الفرنسية

[1] **المرجع نفسه**، ص ص 112 - 114.
[2] محمود إبراقن، **علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الإتصالية**...، **مرجع سبق ذكره**، ص ص189 – 191.
[3] **المرجع نفسه**، ص 194.

فرنسية، أما المخرج الانطباعي الثالث "**جان إبشتين**" (1897-1953) فكان يدعو هو الآخر إلى ضرورة إستقلال السينما – بوصفها لغة متميزة – عن كل وسائل التعبير الأخرى.

1.6.3.التصور الكلاسيكي للغة السينمائية:

في سنة (1947)، ظهر بفرنسا كتاب بعنوان (**نحو سينمائي**) لمؤلفه الطبيب "**روبير باطاي**" الذي يرى بأن النحو السينمائي من الصيغ المعيارية للنحو التقليدي (وخاصة الصيغة المعيارية التي تتميز بها اللغات الشفوية)، فيعكس هو الآخر جمالا مماثلا، يرتكز على الشفافية (عدم رؤية الجانب التقني للفيلم)، والواقعية (عندما توحي الصور بالحقيقة) وبموجب هذا التقارب، تعادل اللقطة (Plan) الكلمة (Mot) وتعادل المتتالية (Séquence) الجملة (Phrase).

ففي سنة (1955) ظهرت الطبعة الأولى لكتاب فرنسي (**اللغة السينمائية**)، يرى فيه صاحبه "**مارسال مارتان**" بأن ظهور اللغة السينمائية مرتبط تاريخيا بالإكتشاف التدريجي لأشكال التعبير الفيلمي، التي جسدت بفضل المساهمة الفنية الكبيرة لكل من "**دافيد وارك غريفيث وسرجي و ميخائيلو فتش ايزنشتاين**".

لقد تبنوا فكرة أن السينما لم تكن تتمتع منذ البداية باللغة، وأن اللغة ليس بإمكانها أن تبرز وتتطور لو لم تكن هناك أفلام متميزة ورائدة، في تاريخ السينما العالمية.

ومن جهة أخرى يرى هذا الكاتب أن اللغة السينمائية، هي وقف على الأفلام الحكائية التي (تحكي قصصا)، فتكون اللغة الفيلمية حينئذ محددة بالقصة أولا وبالحكائية ثانيا، أما الأفلام غير الحكائية فإنها قد لا تتمتع بأي اللغة، أو أنها تستند إلى لغة شبيهة بلغة الأفلام الحكائية.

وهكذا تبقى اللغة السينمائية – وفق هذا التصور الكلاسيكي – مجرد مدونة للعناصر التعبيرية والحكائية التقليدية، الأمر الذي ينقص كثيرا من أهمية اللغة السينمائية علما بأن الفيلم لم يعد حينئذ لغة وعرضا، بل يقتصر فقط على جانب الأسلوب.[1]

كما إستطاع المؤرخ والناقد "**جان ميتري**" أن يوضح في كتابه **(جمال وسيكولوجيا السينما)**، بأن السينما وسيلة الإتصال، هي بمثابة اللغة لقدرتها على تنظيم الأفكار ونقلها وتطويرها للآراء وتحويلها، وهذه اللغة ترتكز أساسا على الصور (الفيلم هو أولا صور) وعلى (تعاقب للصور).

2.6.3. اللغة السينمائية عند كريستيان ماتز: هل السينما لسان أم لغة؟

على الرغم من أن العديد من الباحثين والمخرجين والناقدين "**جان ميتري وجان إبشتين**" قد إستخدموا في دراستهم للسينما عبارتي (لسان Langue) و(اللغة Langage) إلا أنهم كانوا بعيدين كل البعد عن المفاهيم الدقيقة لعلم اللسان البنيوي، الذي وضعه في بداية القرن العشرين، يرى " **فردينان دي سوسير**" أن هذه المفاهيم تلخص في أن اللغة ما هي إلا حوصلة بين عنصرين أساسيين، لا يمكن أن يفصل أحدهما عن الأخر [1].

وهكذا تبقى دراسة السينما مدة طويلة، وفق الدراسات المعيارية والتجريبية والوصفية حيث إنها لم تدرس من منظور سيميولوجي "**دي سوسير**" إلا مع عالم السيميولوجيا "**كريستيان ماتز**"، الذي نشر أول دراسة له في هذا المجال، تحت عنوان **هل السينما لسان أم لغة؟** وذلك في سنة (1964) في العدد الرابع من المجلة الباريسية **(إتصالات)**. [2]

وقد وظف "**كريستيان ماتز**" المنهج السيميولوجي في دراسة السينما، أي الأشرطة السينمائية والأفلام باعتبارها علامة سمعية بصرية، وصدرت له في هذا الصدد مجموعة من الدراسات من ذلك كتابه الموسوم (Essai sur la signification au Cinéma)

[1] **المرجع نفسه**، ص 195.
[2] **المرجع نفسه**، ص ص 196 و 197.

والذي يقع في جزئين إثنين، وقد تحدث فيه عن الخدع السينمائية، وعالجها معالجة سيميولوجية، وقمسها إلى ثلاث مستويات هي:

- مستوى الكاميرا (إلتقاط الصورة).
- مستوى المشهد السينمائي (عمل الممثلين).
- مستوى التركيب وهو(Langage et Cinéma) .

نشر الكتاب في باريس عام (1971)، وقد إستند فيه إلى معارفه النظرية حول السينما الروائية في كتابه (Essais Sémiotiques).

ويشرح "**كريستيان ماتز**" الذي مررنا به من قبل كيف تشتغل أنظمة العلامات، وكيف تستخدم الشيفرات في الفيلم، ويتطور تحليل "**ماتز**" للفيلم السينمائي في أكثر من مرحلة ففي عمل آخر له، وصف السينما باعتبارها ممارسة ذات دلالة، أي طريقة في صنع المعاني حيث تتفاعل علامات عدة في الأفلام وبطرائق خاصة، بعد هذه العلامات تخص السينما كالتحرير، الإضاءة أو اللون، الصوت والتركيب.

ويطور (Umberto Eco) (1977) فكرة "**ماتز**" الأصلية، من أن السينما تستخدم أجزاء من الواقع لتبني صورها، فإن كل الصور ومن باب الدلالة تحتاج للعلامات الثقافية، إلى هذا الحد أو ذاك، ويعتقد "**إيكو**" أن المصطلحات المستخدمة والمتوافق عليها في المجتمع، هي الشرط المسبق للدلالة.[1]

[1] جوناثان بينغل، **المرجع السابق**، ص ص244 و245.

1.4. بطاقة فنية عن المخرج (فاطمة بلحاج):

فاطمة بلحاج "Fatma Belhadj" ممثلة ومخرجة وكاتبة جزائرية، ولدت بغيلزان عام 1963، خريجة المعهد العالي للفنون الدرامية ببرج الكيفان. لعبت دور الفتاة البارعة في دور عليا إبنة الباشا في فيلم" **الأقدام الدامية**" لخيري بشارة سنة 1982، رفقة نجوم مصر الكبار كيحيى شاهين، ونادية لطفي وأحمد زكي.[1]

من ألمع الأسماء الجزائرية في عالم التمثيل السينمائي والمسرح الجزائري، تألقت في العديد من الأدوار المتميزة، كدورها في مسرحية"**بيت بيرناردا**" la maison de Bernarda Alba"لغارسيا لوكا" garcia lorca "، وأدائها لدور "ماتيريو" الشوهاء والتي أخرجها للمسرح الجزائري الراحل علال المحب عام 1989.[2]

كما جذبت الأضواء إليها في فيلم المخرج محمد شويخ "**القلعة**" " **La Citadelle**" رفقة خالد بركات وسيراط بومدين وآخرون، طائفا أرجاء العالم ومستقطبا إعجاب الكثير من المتابعين للشأن السينمائي، من ذوي التخصصات النقدية، كإبراهيم العريس، سمير فريد، وخميس الخياطي...

كما مثلت في عدة مسلسلات, "**المكتوب**" لبايا هاشمي في سنة 2004...، الذي لامست من خلاله جراح الجزائيين، التي إفترستها حرب أهلية ضارسه, في التسعينات من القرن الماضي, أتت على الأخضر واليابس، حرب ضروس كادت تودي بالبلد إلى الجحيم.

[1] Fatima belhadj – wikipédia , https://fr.m.wikipedia.org, 24-02-2018, 13 :45.

[2] محمد بوزرواطة، **متى ينتهي هذا الصمت؟** www.nafhamag.com، 13-02-2018، 13:45.

ثم تابعت فاطمة بلحاج مشوارها من خلال إنجاز أشرطة وحلقات تلفزيونية قدمتها للتلفزيون الجزائري، تعالج قضايا على جانب كبير من الأهمية، كظاهرة تخلي الأبناء على أباءهم، وإيداعهم بيوت العجزة والمسنين, أو كحكاية البرنوس القديم الذي تمت سرقته من قبل جيل من شباب ضائعين, تزاحموا حول الشيخ الإسكافي وأخذوا منه أعز ما يملك, كإرث وحيد تركه والده بحوزته كعربون للتواصل وكرمز للحفاظ على تركة الأجداد.

كما لا ننسى الحديث عن فاطمة بلحاج كناقدة سينمائية متميزة، أثرت ساحتها الإعلامية بالعديد من المقالات المهنية في حقل النقد السينمائي، الذي كان إلى حد ما وقفا على أسماء رجالية معروفة, كأحمد بجاوي و جمال الدين مرداسي, وأحمد شنيقي وعبد الرحمن جلفاوي ...، ولقد إمتد نشاط هذه النافذة عبر الصحف الجزائرية، من خلال تغطيتها الحية للكثير من المهرجانات والملتقيات السينمائية العربية، كمهرجان قرطاج أو خريبكة السينمائي، أو مهرجان القاهرة الدولي.

كما كانت عضو في لجنة الحكام في كثير من المهرجانات السينمائية مثل: المهرجان الدولي للفيلم الفرنسي نامور ببلجيكا Festival international du film francophone de Namur en Belgique، ومهرجان السينما الإفريقي والآسيوية وأمريكا اللاتينية بإيطاليا

Actrice	1991 صحراء بلوزFilm «Désert Blouz » 1989 القلقFilm « anxiété » الأقدامFilm « les patins sanglants » 1982 الدامية 1976 الشبكة، رايحة وينFilm
Théâtre	La maison de Bernarda Alba Wast Eddar
Cinéma	El Maktoub de Baya Hachemi
Autant de réalisatrice 2004	Chouf ouech rak tchouf « téléfilm »
2005	Hadath oua hadith « tv »
2007	Mel watni « long-métrage »

2.4. بطاقة فنية عن الفيلم:

1.2.4. الملصق الإشهاري:

2.2.4. البطاقة التقنية:

- ✓ **عنوان الفيلم:** مال وطني
- ✓ **سيناريو و إخراج:** فاطمة بلحاج .
- ✓ **مساعد مخرج أول:** عزيز بورزق.
- ✓ **مساعد مخرج ثاني:** مالك حواسين.
- ✓ **مدير التصوير:** نصر الدين شرشالي .
- ✓ **مهندس الصوت:** سيد علي محفيش.
- ✓ **إنتاج:** شركة لونافيزيون, بمساهمة وزارة الثقافة في إطار الجزائر عاصمة الثقافة العربية / بلقاسمي جودي.
- ✓ **مدير الانتاج:** عبد المجيد بلقاسمي – بوسكي بلقاسمي.
- ✓ **مكان التصوير:** القصبة – الجزائر العاصمة.
- ✓ **مدة الفيلم:** 104 دقيقة/ ساعة و44 دقيقة.
- ✓ **الممثلون:**
  - شافية بودراع في دور **الباتول،** والتي فقدت زوجها فوجدت نفسها وحيدة تحمل عبئ عائلة متكونة من بناتها الخمس، وقريب لها متخلف ذهنيا.
  - صالح أوقروت في دور **حسيسن** – ابن الشهيد– ومريض عقليا، وبدلا من أن يكون بمشفى الأمراض العقلية, فضلت عمته أن يكون بالبيت معهن.
  - أمال حيمر في دور **علجية،** البنت البتول بتعاليم الشريعة الاسلامية.
  - نضال في دور **راضية** البنت الوحيدة المخطوبة من بنات الباتول.
  - تينهينان في دور **نفيسة** أكثر واحدة تحلم بالزواج, وتلجأ للوصفات السحرية والشعوذة بهدف الحصول على زوج.

- **صفية** بنت البتول التي فضلت المكوث في البيت والعمل مع اخواتها من اجل كسبب قوتهم عوضا العمل خارج البيت
- صليحة كرباش في دور **الخالة تماني**, العجوز التي فاتها قطار الزواج والتي تأويها الباتول فتكون جزءا من العائلة.
- كريمة في دور **ربيعة**, تعرضت للعنف الجنسي من طرف الجماعة الإرهابية, وكذا العنف العائلي من طرف عائلتها، عندما لم تتقبل عودتها للمنزل بعد أن فقدت شرفها.
- سارة رقيق في دور **مريم**, البنت الصغرى للباتول والمتحررة, لا تحب العمل بأشغال البيت مع أخواتها بحجة الدراسة، وإنما تسعى دائما للخروج من المنزل وللسهر, إلى أن يكتشف الجميع أنها على علاقة مع خطيب أختها.

3.4. ملخص الفيلم:

يحكي لنا الفيلم يوميات أسرة جزائرية متواضعة في سنوات التسعينات، خلال المأساة الوطنية. كما يعالج موضوع معاناة المرأة الجزائرية أثناء العشرية المأساوية، إنطلاقا من قصة أم ترملت "**الباتول**" تعيش بالقصبة– إحدى أحياء العاصمة– تلجأ إلى الخروج للعمل في إحدى الأسواق، والتي بَيَّنَهَا المخرج أثناء جنيريك البداية، حرصت الباتول على تربية بناتها الخمس، اللاتي يومياتهن الروتينية لا تبتعد عن أشغال البيت والمطبخ وتحضير العجائن، التي تبيعها الأم من أجل كسب عيشها، كما تكفلت بتربية قريب لها –**حسيسن**– تَلَّبَسَهُ الجنون جراء تتالي عمليات التقتيل، ومشاهد الدم المروعة من حوله.

تعيش الباتول يومياتها مع بناتها اللواتي تجاوزن سن الزواج، **علجية، نفيسة راضية صفية ومريم**، ليجدن في حضن **الخالة تماني** الحنان والتفهم الذي لم يجدنه عند الباتول التي جعلت منها الحياة تلك الأم القاسية، التي تمارس عليهن ضغوطات نفسية مستمرة.

في إحدى الأيام، تكون الباتول شاهدة على واقعة رفض والدي ربيعة لها، فربيعة تلك الشابة التي أُخْتُطِفَتْ من قبل الجماعة الإرهابية وتم إغتصابها، في ذلك اليوم كان رجال الشرطة يحاولون مع والد ربيعة بكل الطرق أن يدخل فلدة كبده إلى بيتها، لكنه رفض رفضا مطلقا إدخالها بل رفض حتى الإنصات إلى كلامهم.

وتعاقبت الأحداث، إلى أن جاء يوم إغتيال شرطي أمام مرأي عينيها ، – عندما كانت عائدة إلى بيتها– من قبل إرهابي إختلط مع عامة الناس، فقامت الباتول بالصراخ فيُغتال الشرطي ويُقتل الإرهابي، ثم تعود الباتول لبيتها مصدومة، وتغلق على نفسها في بيتها، لكن يد الإرهاب تلاحقها، لينتهي الفيلم بلوحة مأساوية دامية قتلت فيها الباتول وبناتها من طرف الإرهابين الذين أبادوا كل العائلة، ماعدا حسيسن الذي أنقضه من يدهم الصندوق الذي كان يختبأ فيه.

4.4. التحليل التعييني للمقاطع المختارة من الفيلم:

1.4.4. التقطيع التقني:

المقطع الأول:

شريط الصورة							شريط الصوت	
جنيريك البداية								
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الموسيقى	الصوت أو الحوار	المؤثرات الصوتية
01	79 ثا	الجزء الكبير	عادية	بانوراما أفقية + عمودية	حركة السيارات والناس بشارع من شوارع العاصمة أسماء الممثلين تظهر على الشاشة + عنوان الفيلم	الجنيريك	/	ضجيج الشارع
02	11 ثا	مقربة	عادية	ثابتة	بائع في السوق البلدي و تظهر خلفه الباتول بلباس تقليدي (الحايك و النقاب) تقوم بجمع الخبز في المنديل	الجنيريك	زبونة: وليدي ياك جديدة البائع: روحي مهنية ختي زبونة: نشوفوا, صحا. البائع: ربي يحفظك زبونة: الله يعاونك, تبقا على خير زبون: أعطيني كيلوا قرعة	ضجيج السوق
03	36 ثا	الجزء الكبير	عادية	تنقل خلفي + جانبي	تظهر على الشاشة أسماء مساعد مخرج أول ومساعد	الجنيريك	الزبون: صحيت البائع: بارك الله فيك خويا	ضجيج السوق

			مخرج ثاني والمنتج ومدير الإنتاج والموسيقى التصويرية. في نفس الوقت يظهر لنا البائع وهو يبيع الخضر للزبائن. كما تظهر الباتول تحمل صناديق الخضر وكرسي متجهة لبائع آخر وتعطيه الكرسي الذي تحمله.		الزبون: أيا السلام عليكم البائع: الله يحفظك صحا الباتول: هاك البائع2: واش يا الحاجة.	
04	4 ثا	مقربة	المجال و المجال المقابل	ثابتة	البائع من الخلف يمسك الكرسي من عند الباتول واسم مدير التصوير على الشاشة	جنيريك	البائع 2: دايمن كيف كيف؟ الباتول: حاب تحاوزني؟	ضجيج السوق
05	2 ثا	مقربة	عادية	ثابتة	بائع الخضر يضع الكرسي على الأرض وينظر إلى الباتول وهي تتكلم معه	جنيريك	الباتول: لي ماكفاهش قبرو يجي فوق منو	ضجيج السوق
06	13 ثا	مقربة	عادية	ثابتة	الباتول تقول أحكام شعبية للبائع ثم تحمل قفتها التي تحتوي على الخبز. كما تظهر لنا على	جنيريك	الباتول: ويقعد يا وليدي, نقلك والله ما نغيرك وما نقلك الكلمة لي تغيرك, وراني رايحة ومندورش	ضجيج السوق

			الشاشة أسماء مدير التصوير, مهندس الصوت				لورايا, نخليلك كلامك لمر, وكلامي لحلو	
07	12 ثا	متوسطة	الباتول تواصل حديثها مع البائع 2 في السوق البلدي ثم تودعه وتذهب. كما يظهر لنا على الشاشة التوزيع الداخلي والخارجي	ثابتة	المجال والمجال المقابل	جنيريك	الباتول: نديه معايا. سلملي على الدار البائع 2: قولي علحيوط الباتول: لالا, علفاميليا, وغدوة إلا عشنا نشالله وكنا من أهل الدنيا، أبقى على خير. البائع 2: بسلامة الحاجة.	ضجيج السوق

المقطع الثاني:

شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الموسيقى	الصوت أو الحوار	المؤثرات الصوتية
01	19ثا	عامة	عادية	ثابتة	صورة عامة في صالون بيت الباتول، للنسوة اللاتي جئن لزيارتها من أجل تعزيتها، يصغين لها وهي تحكي عن وفاة زوجها.	/	الباتول: كسرت وذني, إيييه راهو ينازع, روحت, واش نقلكم, وجهو صفر كي حبة القارس, تلحت حكمت يدو, شخر شخرا, مول لمانا دا أمانتو.	/
02	10 ثا	أمريكية	عادية	ثابتة	صورة مقربة لإمرئتان وهن يطلبن الرحمة لزوج الباتول.	/	الباتول: الله يرحموا خالة دوجا: إيه, لحق أجلوا, لله يرحمو المرأة 2: الله يرحمو, هو من قال مات موت ربي.	/
03	01 ثا	مقربة	عادية	ثابتة	صورة مقربة للأرملة في الصالون	/	/	/
04	2 ثا	مقربة	عادية	ثابتة	صورة مقربة للباتول	/	الخالة دوجة: لباتول	/

05	2 ثا	أمريكية	عادية	ثابتة	صورة مقربة للإمرئتان, الخالة دوجة تسأل الباتول إذا ما كانت تعرف المرأة الأرملة التي جاءت معهما.	/	الخالة دوجا: شفيتي على هاذي شكون؟	/
06	6 ثا	عامة	عادية	ثابتة	صورة عامة في الصالون والباتول والمرأة الأرملة يتبادلان النظرات، ثم تتكلم البتول مع الخالة دوجا.	/	الباتول: لالا, ماعرفتهاش الخالة دوجا: بوه, هاذي زهور بنت الهاشمي.	/
07	4 ثا	أمريكية	عادية	ثابتة	صورة مقربة للإمرئتان, وخالة دوجا تتكلم مع البتول	/	الخالة دوجا: لي كانت عندو حوينتا في زنيقة التوت	/
08	2 ثا	مقربة	عادية	ثابتة	صورة مقربة للبتول	/	البتول: إيبيبيه, بنت صليحة	/
09	4 ثا	مقربة	عادية	ثابتة	صورة عامة للنسوة وهن يواصلن كلامهن	/	الخالة دوجا: أنعم إيه. البتول: إيبيه، وشراكي يا بنتي؟	/
10	4ثا	مقربة	عادية	ثابتة	صورة مقربة للباتول	/	الباتول: قالولي تزوجتي بصح في واحد لبلاد هنا في الجزائر, معرفتهاش وين.	/
11	1 ثا	مقربة	عادية	ثابتة	صورة مقربة للمرأة الأرملة, ترتدي الحجاب	/	الأرملة: في تلمسان	/

12	5 ثا	عامة	عادية	ثابتة	صورة عامة للنسوة، الباتول تتكلم والجميع يصغي لها.	/	الباتول: إيييه, واش تحبي يا بنتي, لنتا زريعة كل بلاد.	/
13	3 ثا	أمريكية	عادية	ثابتة	صورة مقربة للإمرئتان, والخالة دوجا تسأل الباتول إذا كانت تعرف قصتها	/	الخالة دوجا: مالا ما سمعتيش واش صرالها؟	/
14	1 ثا	مقربة	عادية	ثابتة	صورة مقربة للباتول وعليها ملامح الدهشة والحيرة.	/	البتول: لالا	/
15	1 ثا	أمريكية	عادية	ثابتة	صورة مقربة للإمرئتان	/	الخالة دوجا: اييه	/
16	3 ثا	مقربة	عادية	ثابتة	صورة مقربة للأرملة وهي حزينة وتبكي.	/	الخالة دوجا: راحلها السبع من بين يديها, يخي راجلها	/
17	4 ثا	أمريكية	عادية	ثابتة	صورة مقربة للإمرئتان, والخالة دوجا تواصل الحديث مع الباتول	موسيقى حزينة خفيفة	الخالة دوجا: ميليتار, خرج نشروهولها عند الباب.	/
18	1ثا	مقربة	عادية	ثابتة	ملامح الفزع على الخالة تماني، وهي تضع يدها على فمها	نفس الموسيقى	/	صوت صادر عن دهشة خالة تماني
19	4 ثا	عامة	عادية	ثابتة	صورة عامة للنسوة وعليهن ملامح الحزن.	نفس الموسيقى	/	صوت صادر عن حزن النسوة

20	4 ثا	مقربة	عادية	ثابتة	صورة مقربة للأرملة وهي تبكي.	نفس الموسيقى	الباتول: واش تحبي يا بنتي.	/
21	1ثا	أمريكية	عادية	ثابتة	صورة مقربة للإمرئتان وعليهما ملامح الحزن.	نفس الموسيقى	الباتول: ماكيش وحدك.	/
22	4ثا	عامة	عادية	ثابتة	صورة عامة للنسوة في الصالون يواصلن كلامهن	نفس الموسيقى	الباتول: راهي الناس أكل مقيوسة. عندك وليدات؟	/

المقطع الثالث:

شريط الصورة						**شريط الصوت**		
رقم اللقطة	**مدة اللقطة**	**سلم اللقطات**	**زوايا التصوير**	**حركة الكاميرا**	**مضمون الصورة**	**الموسيقى**	**الصوت أو الحوار**	**المؤثرات الصوتية**
01	26 ثا	الجزء الصغير	المجال والمجال المقابل	تنقل بانورامي	تظهر الباتول في فناء المنزل مع إبنتها راضية وهي توبخها وتلومها بسبب وضع الكحل	/	الباتول: واش كاين؟ واش طليتي لعينيك ؟ آه؟ وعلاه كحلتي عينيك؟ قولي باباك مزال مدورش عليه لعام، ونتي تكحليلي في عينيك راضية: واش كاين يما، درت جريمة بابا مات وشبع موت، حبيتي تدفنينا معاه ف لحياة	صراخ الباتول وراضية

							لباتول: ولوكان دوك يدخل عمك ولا خالك؟ وين نحط وجهي وين تحطي وجهك؟ راضية: كاش نهار طلو علينا في موسم؟	
02	3 ثا	عامة	غطسية	تنقل جانبي	الكاميرا تصور من الأعلى الباتول وهي تصرخ على راضية، وراضية ترد على أمها وهي تصرخ، والخالة تماني تقف تنظر إليهما وعليها ملامح الفزع، ثم تضرب الباتول صدرها بيدها	موسيقى حزينة خفيفة	راضية: كاش نهار شفونا لبسنا مالبسناش؟	صراخ الباتول وراضية
03	4 ثا	متوسطة	المجال والمجال المقابل	تنقل جانبي	راضية تصرخ وتضرب فخضيها، وترد على أمها بتحسر وقلق وغضب	نفس الموسيقى	راضية: إتعرينا متعريناش؟ إكلينا ماكليناش؟ كاش واحد فيهم؟	صوت صادر عن صراخ راضية وعن ضربها لفخضيها بيديها

04	4 ثا	مقربة	عادية	تنقل جانبي	تظهر لنا صورة الباتول وهي صامتة وتستمع لما تقوله راضية، وعليها ملامح الدهشة.	نفس الموسيقى	راضية: شحال من موسم، إشحال من موسم جاز علينا ملي مات لمرحوم	صراخ راضية
05	2 ثا	أمريكية	عادية	تنقل جانبي	راضية تقفز في فناء المنزل، تصرخ على أمها.	نفس الموسيقى	راضية: كاش واحد فيهم دقدق علينا لباب يماااا	صراخ راضية
06	3 ثا	مقربة	عادية	تنقل جانبي	صورة مقربة للباتول وهي فاتحة فمها وتضرب صدرها بيديها	نفس الموسيقى	راضية: واش راكي حابة عدنا يما وعلاش؟	صراخ وبكاء راضية
07	3 ثا	أمريكية	عادية	ثابتة	راضية تواصل صراخها وبكائها وتقوم بحركات جسدية تدل على التحسر والغضب	نفس الموسيقى	راضية: يا يما وعلاش مانغضوكش؟	صراخ وبكاء راضية
08	4ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	حسيسن يخرج خائفا من غرفته ليرى ما يجري	نفس الموسيقى	راضية: ياك حنا بناتك يما ياك لمرحوم	صراخ راضية
09	3 ثا	عامة	غطسية	ثابتة	الكاميرا تصور لنا من الأعلى راضية وهي تواصل صراخها والخالة تماني تحاول إسكاتها والباتول تصغي لإبتها وعليها ملامح دهشة.	نفس الموسيقى	راضية: قالك خليناالك لورث خليني خالتي تماني	صراخ راضية
10	2ثا	مقربة	عادية	ثابتة	صورة مقربة للباتول وعيها ملامح	نفس الموسيقى	راضية: مادخليش روحك	صراخ راضية

			الدهشة					
11	3ثا	أمريكية	المجال والمجال المقابل	تنقل جانبي	الكاميرا تصور لنا من خلف الباتول وهي تنظر لراضية التي تصرخ وتوري لأمها كتفها كيف أصبح من جراء الضرب.	نفس الموسيقى	راضية: مدخليش روحك في لباتول وبناتها، شوفي	صوت صادر عن ضرب راضية لكتفها بيدها بكاء وصراخ راضية
12	3 ثا	مقربة	عادية	بانوراما	لباتول تضع يدها على فمها وعليها ملامح الدهشة.	نفس الموسيقى	راضية: شوفي كاش بلاصة خليتها	صراخ راضية وحسيسن
13	7ثا	أمريكية	عادية	تنقل بانورامي	راضية تواصل صراخها على أمها وتريها كتفها كيف أصبح من ضرب الباتول لها	نفس الموسيقى	راضية: كاش بلاصة خليتيها في لحمنا تسوا؟ أه؟ مزال مبردتيش جنك؟ نعيطلك لبنات لباتول؟ نعيطلهم؟ لبناااات	صراخ راضية وحسيسن
14	3 ثا	الجزء الصغير	غطسية	ثابتة	الكاميرا تلتقط صورة من الأعلى والباتول تمسك بشعر راضية، بعد أن نادت راضية لأخواتها. والخالة تماني تحاول أن تخلص راضية من يد أمها.	نفس الموسيقى	راضية: لبنات أرواحو الخالة تماني: أنا وراسك آ لباتول	صراخ حسيسن وراضية والباتول والخالة تماني

المقطع الرابع:

شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الموسيقى	الصوت أو الحوار	المؤثرات الصوتية
01	4ثا	الجزء الصغير	المجال والمجال المقابل	ثابتة	الكاميرا تصور حسيسن من الخلف والباتول وجها لوجه معه وهي تحمل إناء به الماء وبناتها الثلاثة يقفن قرب الباب وعليهن ملامح الخوف مما قد تفعله الباتول به.	/	/	صوت صادر عن تنفس حسيسن بقوة
02	9 ثا	مقربة	المجال والمجال المقابل	متحركة	الكاميرا تصور الباتول من الخلف وهي ترش حسيسن بالماء في وجهه.	/	/	صوت صادر عن رمي الماء على وجه حسيسن + صراخ حسيسن

03	3 ثا	مقربة	عادية	ثابتة	البنات والخالة تماني يقفن عند الباب وعليهن ملامح الخوف وهن ينظرن لما ستفعل الباتول بي حسيسن	/	/	صراخ حسيسن
04	7 ثا	مقربة	عادية	بانوراما عامودية	الكاميرا تصور لنا الباتول من الخلف وهي تلقي الماء على جه حسيسن ثم تذهب، ويجلس حسيسن عند صندوقه ويبكي.	موسيقى حزينة خفيفة	/	صراخ وبكاء حسيسن
05	10 ثا	مقربة	عادية	ثابتة	الباتول تخرج من غرفة حسيسن، تغلق الباب وتذهب، ويبقين البنات واقفات وهن ينظرن إلى حسيسن بعين الرحمة والشفقة	نفس الموسيقى	/	صوت صادر عن إغلاق البتول للباب + بكاء حسيسن
06	4 ثا	متوسطة	غطسية	ثابتة	صورة لحسيسن وهو متكئ على صندوقه، المعلق عليه رسومات	نفس الموسيقى	/	بكاء حسيسن

07	7 ثا	مقربة	عادية	ثابتة	صورة مقربة لحسيسن توضح لنا ما يرتديه من قلادة وأساور وخاتم، كما توضح لنا الرسومات المعلقة عل صندوق حسيسن، الأولى تحمل إسم ماما و قلوب وثانية بها سفينة	نفس الموسيقى	/	صوت حسيسن

المقطع الخامس:

شريط الصورة						**شريط الصوت**		
رقم اللقطة	**مدة اللقطة**	**سلم اللقطات**	**زوايا التصوير**	**حركة الكاميرا**	**مضمون الصورة**	**الموسيقى**	**الصوت أو الحوار**	**المؤثرات الصوتية**
01	10ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	الخالة تماني تقوم بأخذ حفنة من الطعام، وتعبر لنفيسة عن عدم إعجابها به ونفيسة ترد عليها بغضب	/	الخالة تماني: هذا ليزلق طعام, أزلقي مليح تشوفي نفيسة: خالتي تماني، زمان علينا والبتول علينا، ما تزيدش نتي علينا قانيت.	صوت صادر عن ضرب نفيسة لطبق تحضير الكسكس(جفنة).

02	8 ثا	عامة	غطسية	ثابتة	الكاميرا تصور البنات من الأعلى وهن يشتغلن والخالة تماني تتشاجر مع نفيسة	/	نفيسة: واش يخص الطعام ها, واش خاصو واش خاصو الخالة تماني: خلاص, أنا منزيد نهدر معاكم والو, دبرو روسكم نفيسة: ولي راكي من صباح ونتي فوق رسانا, علاش متزقيش	/
03	4ثا	متوسطة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	الكاميرا تصور لنا الخالة تماني من الخلف وهي واقفة بجوار نفيسة، تتكلم معها وتسألها عن سبب عدم عمل مريم معهم	/	نفيسة: لهذيك تعاونا؟ ولا فوق راسها ريشة؟	/
04	12 ثا	عامة	غطسية	ثابتة	الكاميرا تصور من الأعلى البنات الأربعة وهن يشتغلن والخالة تماني تقف في وسطهم وصفية تتكلم مع نفيسة وتجيبها عن سبب عدم إشتغال مريم معهم	/	صفية: إيه معامن راكي تهدري نتي, هاذيك يقولولها المازوزية تاع البتول فهمتي؟ هاذيك القارية, تجي تحط يديها فلعجين, هبلتي نتي؟ الخالة تماني: مريم	/
05	3 ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	راضية تكمل عملها	/	الخالة تماني : مريم	/

06	1 ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	نفيسة جالسة تشتغل كما تظهر لنا من الخلف الخالة تماني واقفة بجوارها	/	مريم: واش كاين؟	صوت صادر عن عمل البنات
07	17ثا	عامة	غطسية	ثابتة	الكاميرا تصور لنا من الأعلى نفس الأحداث، والخالة تماني تتكلم مع مريم ثم تأمرها بالإشتغال بعصبية وتوتر, ثم تدخل مريم للمطبخ وتخرج في يدها صينية وتتجه نحو الكرسي لتجلس عليه.	/	مريم: وعلاش نجي؟ راني نتفرج في الفيلم, راهم لاهيين معا لعجين واش نبقا ندير؟ الخلة تماني: هاو كاين طبق في الكوزينة روحي جيبي نقي, ياله تشوفي.	نفس الصوت + صوت نعل مريم
08	3 ثا	مقربة	عادية	ثابتة	مريم تجلس على كرسي الباتول	/	نفيسة: نوضي مريم: وعلاه؟	/
09	2 ثا	مقربة	عادية	ثابتة	صورة مقربة لنفيسة وهي تصرخ على مريم وتأمرها بالقيام من الكرسي.	/	نفيسة: علابالك الكرسي تاع يما ما تحبش عليه, نوضي	/
10	3 ثا	مقربة	عادية	ثابتة	مريم ترد على أختها بغرور غير مبالية بكلامها	/	مريم: قبل ما يكون تاع يما كان تاع بابا الله يرحمو, وديجا نقعد	/

11	5 ثا	مقربة	عادية	ثابتة	صورة مقربة لنفيسة وعليها ملامح الغضب وهي تواصل كلامها مع مريم و أخواتها	/	مريم: وين نحب نفيسة: راكم تسمعو؟ راضية: نفيسة يسجيك	/
12	3 ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	راضية وهي تطهي الفطير وتجيب نفيسة	/	راضية: خلينا منها, مديرش عقلك بعقلها	صوت صادر عن شغل البنات
13	2 ثا	عامة	غطسية	ثابتة	الكاميرا من الأعلى تصور بنات الباتول الخمس وهن جالسات في فناء المنزل ويشتغلن	/	صفية: سخانة تاع طابونات غمتنا	صوت صادر عن شغل البنات
14	10ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	صفية وهي تغير وضعية جلوسها وتتكلم مع أخواتها عن عدم إعجابها لهاته المعيشة	/	صفية: أنا عياتني هاذ لقعدة نقلك الصح الصح, يا ختي ليعطاه ربي زهر راه في لبحر يتبحر ماشي كيما حنا حالتنا	نفس الصوت
15	3 ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	راضية تقلب الفطير، ثم تنظر إلى أختها وتجيبها	/	صفية: واش نقلك, واش من شوا	
16	7 ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	نفيسة تتكلم مع أخواتها وتحلم بمعيشة أفضل	/	صفية: واش من أكريم, واش من قازوز بارد, إيييه ماشي كيما حنا	صوت صادر عن ضرب صفية لطبق

								تحضير الكسكس(الجفنة)
17	2 ثا	مقربة	عادية	ثابتة	علجية تنظر إلى صفية وعليها ملامح القلق	/	صفية: الصهد هدنا	/
18	1 ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	صفية تعجن العجين	/	راضية: حنونة	/
19	8 ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	راضية تجيب صفية وتقنعها بأن تتقبل هذا الوضع.	/	راضية: شحال تحلمييييي, ولوكان تلتاي بلعجينة ديالك ماشي خير.	/
20	3 ثا	مقربة	عادية	ثابتة	صفية تسأل راضية عن خطيبها	/	صفية: حقا, وهذاك خطيبك بلقاسم	/
21	6 ثا	عامة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	الكاميرا تصور لنا من الخلف راضية, وصفية تكمل سؤالها, والخالة تماني تأتي وتستفسر عن سبب هذا السؤال	/	صفية: ما يخرجكش قاع؟ الخالة تماني: وشنو هاذ الهدرة لي تهدري فيها يا لالا؟ أه, وين يخرجها	/
22	7 ثا	مقربة	عادية	ثابتة	صورة مقربة لعلجية وهي تضع يدها على خدها وتسأل الخالة تماني	/	الخالة تماني: هاذا واش بقا علجية: وعلاش ما يخرجهاش خالتي تماني راه مفتح عليها	/

						وشرعا راهي مرتو	
23	14 ثا	عامة	تصاعدية	ثابتة	تظهر لنا علجية من الخلف تنصت لكلام صفية والخالة تماني تقف بجوارها	/	الخالة تماني: أواه لالا يا بنتي, كي يديها لدارو تولي مرتو صفية: شحال معقدين, أنا كون ينوب عليا ربي براجل ويجي يخطبني ويفتح عليا نخرج معاه كل وقت, ما علابالي بحاتا واحد	/
24	3 ثا	عامة	عادية	ثابتة	علجية تضع يدها على خدها وعليها ملامح الغضب والقلق, والبنات و الخالة تماني يضحكن	/	/	ضحك البنات
25	2 ثا	مقربة	عادية	ثابتة	راضية تضحك	/	/	ضحك البنات
26	2 ثا	مقربة	عادية	ثابتة	نفيسة تضحك	/	/	ضحك البنات
27	5 ثا	عامة	تصاعدية	ثابتة	تظهر لنا علجية من الخلف وهي لا تزال تضع يدها على خدها والخالة تماني تضحك وتتكلم مع صفية	/	الخالة تماني: أسمعي أسمعي, كي يزيد و نسموه بوزيد صفية: وعلاه خالتي تماني, صافي	ضحك البنات

28	4 ثا	عامة	غطسية	ثابتة	يواصل البنات ضحكهن والكاميرا تصور لنا علجية في نفس الوضعية, تنظر إليهن بغضب, ومريم تجلس بجوارها	/	صفية: راحت عليا	ضحك البنات
29	2 ثا	الجزء الصغير	غطسية	ثابتة	الكاميرا من الأعلى تصور لنا الجميع، وعلجية تضرب برجلها القدر بغضب	/	علجية: واش بيكم ؟	صوت صادر عن ضرب القدر
30	1 ثا	الجزء الصغير	عادية	زوم إلى الخلف	علجية تقوم من مكانها وهي تصرخ على أخواتها وتسألهن عن سبب ضحكهن	/	علجية: واش بيكم تضحكوا؟	زقزقة العصافير
31	1 ثا	مقربة	عادية	ثابتة	نفيسة تنظر بدهشة لعلجية	/	/	/
32	2 ثا	مقربة	عادية	ثابتة	الخالة تماني تضع يدها على فمها وهي الأخرى تبدي ملامح الحيرة.	/	/	/
33	2 ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	علجية تواصل كلامها بغضب شديد، وتظهر لنا مريم في مكانها هي الأخرى حائرة	/	علجية: وشنو، معجبتكمش علاش راكم تخزرو فيا	/

34	2 ثا	مقربة	عادية	ثابتة	صفية صامتة تنظر لعلجية وعليها ملامح الدهشة	/	علجية: هكذا	/
35	3 ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	علجية تواصل كلامها بغضب شديد	/	علجية: أنا عييت, فهمتو	/
36	2 ثا	عامة	غطسية	ثابتة	الكاميرا من الأعلى تصور لنا نفس الواقعة	/	علجية: عيييت, كرهت	/
37	2 ثا	مقربة	عادية	ثابتة	راضية تنظر إلى أختها وهي تصرخ	موسيقى حزينة خفيفة	علجية: كرهت	صراخ علجية
38	2ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	علجية تبدأ بالبكاء ثم تذهب	نفس الموسيقى	/	بكاء علجية
39	1 ثا	عامة	غطسية	ثابتة	علجية تتجه نحو الحائط	نفس الموسيقى	/	بكاء علجية
40		الجزء الصغير	عادية	ثابتة	علجية تقف مقابل الجدار وتبكي، ومريم تجلس بجوارها وتنظر إليها	نفس الموسيقى	/	بكاء علجية
41	2 ثا	مقربة	عادية	ثابتة	مريم حائرة وتنظر إلى علجية	نفس الموسيقى	/	بكاء علجية
42	2 ثا	مقربة	عادية	ثابتة	راضية حائرة وتنظر إلى علجية	نفس الموسيقى	/	بكاء علجية +صوت ضربها للحائط بيدها

43	18	مقربة	عادية	تنقل بانورامي	علجية تصرخ وتبكي وتتكلم مع أخواتها عن عدم رضاءها بهاته المعيشة	نفس الموسيقى	علجية: معيشة الذل، عاجبتكم حياتكم هكذا؟ عاجبتكم حياتكم هكذا؟ أنا معجبتنيش, ناكلو، نشربو نرقدو ونزيدو نهمبرو كي لبهايم، ونستناو شكون يجي يخطبنا وإلا جا	بكاء + صراخ علجية

المقطع السادس:

شريط الصورة						**شريط الصوت**	
رقم اللقطة	**مدة اللقطة**	**سلم اللقطات**	**زوايا التصوير**	**حركة الكاميرا**	**مضمون الصورة**	**الموسيقى**	**الصوت أو الحوار**	**المؤشرات الصوتية**
01	12 ثا	الجزء الصغير	المجال والمجال المقابل	بانورما أفقية	صورة لوالدة الشابة المغتصبة عند باب منزلها، تبكي وتتحصر على إبنتها، تقف بجانبها الخالة تماني والباتول ثم تتوجه الباتول لوالد الشابة الذي يقف مع الشرطة, تطلب الشرطة منه أن يدخل إبنته للمنزل لكنه يرفض رفضا مطلقا، مبديا ملامح الغضب, كما يظهر	/	الشرطي1: الطفلة راهي في السيارة خلينا نسهلو الأب: الله يسهل, أدوها معاكم الشرطي 2: أستنا الحاج الأب: واش نستنا ثاني الشرطي 1: أسمعني, أسمعني مليح الحاج الأب: ما عندي مانسمع	ضجيج الشارع

					لنا حشد من الناس		الشرطي 1: ما تقلقش شوف	
02	3ثا	الجزء الكبير	غطسية	ثابتة	سيارتي شرطة تقف أمام بيت الشابة المغتصبة, تظهر لنا الشرطة تحمل السلاح باستعداد لأي شيء ممكن أن يقع، والجيران يلتفون حولهم	/	الشرطي: ماكانش غير بنتك البارح كي درنا راتيساج	زقزقة العصافير
03	5 ثا	عامة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	الشرطي يواصل كلامه مع الوالد, ويشرح له أن إبنته ليست الوحيدة التي اختطفت	/	الشرطي: لقينا خمسة وعشرين مرا, وكانت معاهم واحدا في عمرها 14 سنة	زقزقة العصافير
04	4 ثا	مقربة	عادية	ثابتة	بنات البتول الثلاثة يقفن على عتبة البيت وينظرن إلى ما يجري	/	الشرطي1: مهبولة وتمشي في الغابة بلحفا وكانت بلحمل	زقزقة العصافير
05	7 ثا	مقربة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	الشرطي يواصل كلامه مع الوالد محاولا معه بكل الطرق لكي يدخل إبنته إلى المنزل ويرد عليه الوالد بغضب	موسيقى حزينة خفيفة	الشرطي 1: أنعل بليس, دخل الطفلة بنتك لدار الأب: أنا ما عنديش بنت خطفوهالي, أنا بنتي	زقزقة العصافير
06	3 ثا	مقربة	عادية	ثابتة	صورة مقربة للشابة المخطوفة تجلس في السيارة حزينة وتبكي وتنظر إلى والدها الذي يتكلم مع	نفس الموسيقى	الأب: ماتت, وهاذي لي جوبتوها معاكم	زقزقة العصافير

			الشرطة				
07	9 ثا	مقربة	المجال والمجال المقابل	تنقل جانبي	الأب يرفض رفضا مطلقا إدخال البنت إلى المنزل, ثم يتجه نحو المنزل فيجد زوجته واقفة في مكانها وبجوارها الخالة تماني, تطلب منه أن يسمح لها بالذهاب لرؤيتها	نفس الموسيقى	الأب: منعرفهاش, كيما جبوتوها معاكم كيما ترجعوها الأم: خليني نروح نشوفها	/
08	2 ثا	مقربة	عادية	ثابتة	تواصل البنت المختطفة رؤيتها لوقائع الحادثة وهي جالسة في مكانها	نفس الموسيقى	الأب: أدخلي الأم: خليني	بكاء الأم

المقطع السابع :

شريط الصورة						**شريط الصوت**		
رقم اللقطة	**مدة اللقطة**	**سلم اللقطات**	**زوايا التصوير**	**حركة الكاميرا**	**مضمون الصورة**	**الموسيقى**	**الصوت أو الحوار**	**المؤثرات الصوتية**
01	5 ثا	الجزء الصغير	المجال والجال المقابل	متحركة	نفيسة تتشاجر مع مريم في فناء المنزل وتسألها عن سبب خروجها بالليل	/	نفيسة: فهميني وين رايحة ومعامن مريم: إخطيني راني خارجة نعيش حياتي	/
02	3 ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	حسيسن يمسك بالسياج ينظر إليهن	/	مريم: هاذي معيشة راكم عايشينها؟	/

			وهن يتشاجرن			معيشة	
03	2 ثا	مقربة	الكاميرا تصور نفيسة من الخلف وهي تتشاجر مع مريم	ثابتة	المجال والمجال المقابل	مريم: الذل, ملي تنضو ونتوما تهمبرو	/
04	2 ثا	مقربة	نفيسة تنصت لكلام أختها وعليها ملامح الغضب	ثابتة	عادية	مريم: حابة نعيش حياتي	/
05	7 ثا	الجزء الصغير	نفيسة تضرب مريم على وجهها، ثم تصرخ مريم	تنقل جانبي	المجال والمجال المقابل	مريم: معليش هاكي زيدي لكف لاخر, معليش, لسونسيال أنا نعيش حياتي كيما نحب ومعامن نحب	صوت الصفعة
06	1 ثا	مقربة	الخالة تماني توجه كلامها لمريم وتفضحها	ثابتة	عادية	الخالة تماني: معا خطيب ختك	/
07	11 ثا	الجزء الصغير	تظهر لنا الخالة تماني من الخلف وهي تعاتب مريم, ونفيسة واقفة وعليها ملامح الدهشة, ثم تظهر لنا الباتول من الخلف	ثابتة	المجال والمجال المقابل	الخالة تماني: يالي ماتستحيش مريم: إيه ماعليه	موسيقى تشويق	/

المقطع الثامن:

شريط الصورة							شريط الصوت		
رقم اللقطة	**مدة اللقطة**	**سلم اللقطات**	**زوايا التصوير**	**حركة الكاميرا**	**مضمون الصورة**		**الموسيقى**	**الصوت أو الحوار**	**المؤشرات الصوتية**
01	5 ثا	الجزء الصغير	عادية	تنقل جانبي	الباتول تمشي في شارع من شوارع العاصمة, بجوارها رجل يخرج المسدس، في هذه اللحظة تراه الباتول		موسيقى حزينة	/	ضجيج الشارع
02	2 ثا	الجزء الصغير	عادية	تنقل جانبي	تصرخ الباتول ثم يلتفت رجل ثاني كان يسير أمامه ويتواجهان الرجلان وجها لوجه ثم يطلق النار الشرطي ويهرب الجميع		نفس الموسيقى	/	ضجيج الشارع + طلقة رصاص + صراخ
03	5 ثا	الجزء الصغير	غطسية	تنقل جانبي	الشرطي يطلق النار على الإرهابي ثم يقعان في الشارع ثم يأتي رجل ثالث باتجاه الإرهابي ويحمل قفة الباتول التي سقطت منها		نفس الموسيقى	/	صراخ + طلقات النار + ضجيج الشارع

04	2 ثا	الجزء الكبير	عادية	ثابتة	الشرطي والإرهابي ساقطان على الأرض و أمير الجماعة الإرهابية يحمل القفة ويذهب	نفس الموسيقى	/	ضجيج الشارع

المقطع التاسع:

شريط الصورة						**شريط الصوت**		
رقم اللقطة	**مدة اللقطة**	**سلم اللقطات**	**زوايا التصوير**	**حركة الكاميرا**	**مضمون الصورة**	**الموسيقى**	**الصوت أو الحوار**	**المؤثرات الصوتية**
01	9ثا	الجزء الصغير	غطسية	تنقل خلفي	الباتول نائمة أين تظهر لنا يد تحمل مسدسا يلامس أنف البتول لكي تستيقظ, فتستيقظ مرعوبة	/	/	صوت صادر عن رعب الباتول
02	6ثا	الجزء الصغير	المجال والمجال المقابل	ثابتة	الكاميرا توضح لنا الباتول من الخلف وهي لا تزال في مكانها ويجلس بقربها رجل يوجه المسدس نحوها	/	الرجل: شفيتي عليا؟	/
03	3ثا	قريبة	عادية	ثابتة	الباتول مرعوبة	/	/	صوت صادر عن رعب البتول

04	4ثا	مقربة	عادية	ثابتة	صورة مقربة للرجل يحمل المسدس وعليه ملامح الحقد والكره	/	الرجل: تعاوني في الطوارئ، أه؟	/
05	2ثا	مقربة	عادية	بانوراما أفقية	الباتول تمد يدها لكي توقظ الخالة تماني	/	/	نفس الصوت
06	1ثا	مقربة	عادية	ثابتة	الرجل يوجه المسدس للخالة تماني قبل أن تستدير لترى ما يجري	/	/	نفس الصوت
07	9ثا	الجزء الصغير	مقربة	بانوراما أفقية	إطلاق النار على الخالة تماني ثم يوجه المسدس للباتول	موسيقى تشويق	/	طلقة رصاص
08	2ثا	مقربة	عادية	ثابتة	صورة مقربة للرجل وهو يحمل المسدس	نفس الموسيقى	/	صوت صادر عن رعب الباتول
09	4ثا	مقربة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	الباتول من الخلف ويقابلها الرجل يجلس على ركبتيه ويوجه مسدسه لها.	نفس الموسيقى	/	صوت صادر عن رعب الباتول
10	2ثا	مقربة	عادية	ثابتة	الرجل يمسك بالباتول ويخرجها من الغرفة التي كانت تنام بها	نفس الموسيقى	/	/

11	2ثا	عامة	عادية	ثابتة	رجل ثاني يحمل مسدس يخرج صفية وراضية بعنف إلى الفناء	نفس الموسيقى	راضية: يما	صوت صادر عن نعل البنات
12	1ثا	مقربة	عادية	ثابتة	الرجل الأول يمسك بالباتول	نفس الموسيقى	/	/
13	1ثا	الجزء الصغير	تصاعدية	بانوراما عمودية	رجل ثالث ينزل علجية من الطابق الأول و يؤمرها بالنزول	نفس الموسيقى	الرجل 3: إمشي	صراخ الرجل
14	1ثا	مقربة	عادية	ثابتة	الباتول والرجل ينظرون إلى الرجل 3 و هو ينزل علجية	نفس الموسيقى	الرجل 3: إمشي إمشي	صراخ الرجل + صوت الأقدام
15	1ثا	عامة	عادية	بانوراما عمودية	الرجل 3 ينزل علجية	نفس الموسيقى	الرجل 3: أهبطي.. خفي	صراخ الرجل + صوت الأقدام
16	2ثا	عامة	عادية	ثابتة	صفية وراضية يقفان مكانهما خائفتان، والرجل2 يخرج من الغرفة ويخرج ورائه رجل 4 يمسك مسدسا و يخرج نفيسة	نفس الموسيقى	/	صراخ علجية + صوت أقدام
17	5ثا	مقربة	عادية	بانوراما أفقية	الرجل 3 يدفع علجية لتسقط أرضا في الفناء، ثم يوجه سلاحه لها	نفس الموسيقى	/	صوت صادر عن السلاح
18	2ثا	مقربة	عادية	ثابتة	الرجل 1 يسأل الرجل 3	نفس الموسيقى	الرجل1: ما بقا حتا واحد	/

							الفوق؟	
19	2ثا	مقربة	عادية	ثابتة	الرجل 3 يجيب الرجل 1 وهو يوجه سلاحه لعلجية	نفس الموسيقى	الرجل 3: لالا خلاص، ما بقا حتى واحد	/
20	2ثا	مقربة	عادية	ثابتة	صورة الباتول والرجل 1 وهو ينظر للرجل 3 عندما أجابه، ثم يوجهوا أنضارهم لصفية وراضية ونفيسة	نفس الموسيقى	/	/
21	1ثا	عامة	عادية	ثابتة	الجميع في مكانه، ثم صفية تحاول الهروب	نفس الموسيقى	/	/
22	1ثا	مقربة	عادية	ثابتة	الرجل 1 والباتول ينظرون إلى صفية	نفس الموسيقى	/	/
23	10ثا	مقربة	المجال والمجال المقابل	بانوراما أفقية	صفية تهرب ثم تصطدم برجل 5 فيسألها أين تذهب ويدفعها ويعيدها إلى مكانها	نفس الموسيقى	الرجل5: وين راكي رايحا؟ صفية: وعلاه يا خويا و علاه	/
24	4ثا	عامة	عادية	ثابتة	يظهر لنا من الخلف الرجل1 ينظر إلى الواقعة, وتظهر لنا صفية من الخلف تمشي للوراء ويسألها الرجل 5 إلى أين تذهب,	نفس الموسيقى	الرجل 5: وين راكي رايحا؟	صراخ صفية

			ثم يمسكها من شعرها بطريقة عنيفة ويرميها على الأرض, كما تظهر لنا راضية ونفيسة والرجلان ينظرون إلى ما يجري					
25	3ثا	عامة	عادية	ثابتة	صفية تسقط عند رجلي الرجل 1 وهي تصرخ	نفس الموسيقى	صفية: يما	صراخ وبكاء صفية
26	2ثا	مقربة	عادية	ثابتة	نفيسة مرعوبة	نفس الموسيقى	/	صراخ صفية
27	2ثا	قريبة	عادية	ثابتة	علجية وهي تبكي	نفس الموسيقى	/	صراخ وبكاء صفية
28	1ثا	مقربة	عادية	ثابتة	صورة مقربة لراضية مرعوبة	نفس الموسيقى	/	صراخ وبكاء صفية
29	2ثا	مقربة	عادية	ثابتة	الباتول مرعوبة وتبكي	نفس الموسيقى	/	صراخ وبكاء صفية
30	2ثا	مقربة	تصاعدية	ثابتة	الرجل 1 يوجه مسدسه لصفية	نفس الموسيقى	/	بكاء وصراخ صفية
31	1ثا	أمريكية	تصاعدية	ثابتة	الرجل 1 يوجه مسدسه لصفية وهي واقعة على الأرض وبجانبه الباتول تنظر لصفية وتبكي	نفس الموسيقى	/	بكاء صفية

32	1ثا	قريبة	عادية	ثابتة	علجية مرعوبة	نفس الموسيقى	/	صراخ وبكاء صفية
33	3ثا	أمريكية	تصاعدية	ثابتة	الرجل 1 يكلم صفية	نفس الموسيقى	الرجل 1: تقلقتي باش تروحي؟	بكاء وصراخ صفية
34	2ثا	مقربة	تصاعدية	ثابتة	الرجل 1 يوجه مسدسه لصفية ويطلق عليها النار	نفس الموسيقى	الرجل 1: دوك تروحي	/
35	1ثا	عامة	عادية	ثابتة	راضية ونفيسة يصرخان جراء إطلاق النار على صفية	نفس الموسيقى	/	صراخ + طلقات نار
36	2ثا	أمريكية	تصاعدية	ثابتة	الرجل 1 يطلق النار على صفية الطلقة الثالثة وبجانبه البتول تبكي	نفس الموسيقى	/	صراخ+ طلقة النار
37	4ثا	عامة	عادية	ثابتة	يظهر لنا الرجل 1 من الخلف، وراضية يمسك بها الرجل 2 ويقوم بإسكاتها، ونفيسة أيضا ورجلان آخران يحملان المسدس	نفس الموسيقى	الرجل 2: أسكتي الرجل 3: أسكتي بلعي	صراخ الرجال
38	5ثا	مقربة	عادية	ثابتة	صورة مقربة للباتول وهي تبكي	نفس الموسيقى	الرجل: بلعي	صراخ + بكاء البتول
39	4ثا	قريبة	عادية	ثابتة	نفيسة وهي تبكي والمسدس موضوع برأسها	نفس الموسيقى	/	/

40	4ثا	قريبة	عادية	ثابتة	الرجل 1 وهو ينظر لنفيسة ثم يتقدم نحوها	نفس الموسيقى	/	صوت صادر عن خوف نفيسة
41	10ثا	أمريكية	عادية	تنقل أمامي	الكاميرا تتقدم نحو نفيسة مرعوبة، وبجوارها رجل يضع المسدس برأسها، ينزله ثم يتراجع للخلف	نفس الموسيقى	/	/
42	4ثا	مقربة	عادية	ثابتة	يتقدم الرجل 1 لنفيسة وهي خائفة، تضع يدها على صرها.	نفس الموسيقى	/	صوت صادر عن خوف نفيسة
43	2ثا	عامة	غطسية	ثابتة	الجميع في فناء المنزل، والرجل 1 يحاول لمس شعر نفيسة وعلجية وراضية والأربع رجال يحملون الأسلحة	نفس الموسيقى	/	/
44	5ثا	الجزء الصغير	المجال والمجال المقابل	ثابتة	الرجل 1 يلمس شعر نفيسة ثم تكون ردة فعلها أن تنزل يده بقوة وهي تبكي	نفس الموسيقى	نفيسة: نحي يدك	صوت صادر عن خوف نفيسة
45	1ثا	عامة	غطسية	ثابتة	نفس الواقعة، ثم تقوم نفيسة بالصراخ وتحاول الإفلات	نفس الموسيقى	/	صراخ نفيسة
46	2ثا	عامة	عادية	ثابتة	الكاميرا تقابل نفس الواقعة	نفس الموسيقى	/	صراخ نفيسة

47	5 ثا	مقربة	عادية	تنقل جانبي	نفيسة تقوم بصفع الرجل 1، كما يظهر لنا في الخلف راضية والرجلان ينظران لما يحدث	نفس الموسيقى	/	صراخ نفيسة
48	4 ثا	قريبة	عادية	ثابتة	نفيسة تنظر للرجل الذي صفعته بكبرياء	نفس الموسيقى	/	صوت صادر عن خوف نفيسة
49	9ثا	مقربة	عادية	تنقل جانبي	صورة مقربة للرجل وهو ينظر إلى يده، ثم يتقدم إلى نفيسة ويطلق النار عليها	نفس الموسيقى	/	صوت صادر عن خوف نفيسة
50	3 ثا	مقربة	عادية	ثابتة	صورة مقربة لعلجية وهي تصرخ وتحاول الذهاب لنفيسة والرجلان اللذان على جانبيها يمسكان السلاح ولا يتركانها تذهب	نفس الموسيقى	علجية: يما	صوت طلقة نار + صراخ البنات
51	1 ثا	مقربة	عادية	ثابتة	صورة مقربة لراضية وهي تصرخ والرجل يوجه مسدسه نحوها لإسكاتها	نفس الموسيقى	الرجل: بلعي	صراخ البنات والرجل
52	2 ثا	مقربة	عادية	ثابتة	الباتول وهي تبكي بقوة	نفس الموسيقى	الرجل: بلعي	صراخ البنات والرجل

53	2ثا	عامة	عادية	ثابتة	راضية وعلجية بالفناء يصرخان والرجال يوجهون أسلحتهم لهم لإسكاتهم	نفس الموسيقى	الرجل: بلعي	صراخ البنات + طلقات النار
54	7ثا	الجزء الصغير	عادية	بانوراما عمودية	نفيسة تقتل، ثم تسقط والدم يخرج من فمها، وتبقى آثار الدم على الحائط	موسيقى حزينة	الرجل: بلعي, بلعي	صراخ البنات والرجال
55	1ثا	عامة	غطسية	ثابتة	يظهر لنا من الأعلى 4 الرجال يمسكون راضية وعلجية ويلقيانهما على الأرض	نفس الموسيقى	الرجل: بلعي, بلعي فمك	صراخ البنات
56	2ثا	عامة	عادية	ثابتة	نفيسة تسقط الأرض ويقف بجانبها الرجل1 الذي قتلها	نفس الموسيقى	/	صراخ البنات
57	3ثا	عامة	غطسية	ثابتة	من الأعلى يظهر لنا الرجال 4 و هم يحملون السلاح ويوجهونه نحو راضية وعلجية ويطلقون النار عليهما، ثم يسقطان أرضا	نفس الموسيقى	/	صراخ علجية + طلقة الرصاص
58	7ثا	مقربة	عادية	ثابتة	صورة مقربة للباتول وهي واقفة عند باب الغرفة وتبكي	نفس الموسيقى	/	بكاء الباتول

59	3ثا	عامة	عادية	ثابتة	جثة راضية وعلجية ملقاة على الأرض وحولهم الرجال 5 ينظرون إلى الباتول	نفس الموسيقى	/	/
60	9ثا	مقربة	عادية	تنقل بانورامي	تواصل الباتول بكاءها ثم تجلس على الكرسي، كما تظهر لنا تماني مقتولة في فراشها	موسيقى حزينة +موسيقى تشويق	/	بكاء الباتول
61	3ثا	قريبة	عادية	ثابتة	الرجل 1 وهو ينظر للباتول بحقد	نفس الموسيقى	/	/
62	8ثا	عامة	عادية	تنقل جانبي	الرجل 1 يتوجه نحو الباتول	نفس الموسيقى	/	/
63	2ثا	مقربة	عادية	ثابتة	صورة مقربة للباتول وهي جالسة في مكانها وتبكي ثم يصل الرجل 1 إليها، ويظهر لنا من الخلف فقط	موسيقى تشويق	/	/
64	3ثا	قريبة	عادية	ثابتة	صورة مقربة للرجل 1 وهو ينظر للباتول	موسيقى تشويق	/	بكاء الباتول
65	9ثا	مقربة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	الرجل 1 من الخلف والباتول تواصل بكائها وهي تنظر إليه وتسأله عن سبب قتل بناتها	موسيقى حزينة	الباتول: علاه؟ واش درتلك أنا؟ واش دارولك بناتي؟	بكاء الباتول

66	4ثا	مقربة	عادية	ثابتة	الرجل يقف بجانبها ثم يوجه مسدسه نحو رأسها	نفس الموسيقى	/	بكاء الباتول +صوت المسدس
67	1ثا	قريبة	عادية	ثابتة	صورة قريبة لوجه للرجل 1	نفس الموسيقى	/	صوت طلقة نار
68	2ثا	مقربة	عادية	ثابتة	الرجل 1 يطلق النار على الباتول في صدرها ثم في رأسها	نفس الموسيقى	/	صوت طلقة النار + صوت الباتول
69	1ثا	مقربة	عادية	تنقل جانبي	الرجل من الخلف والباتول وعلى جبينها أثار الطلقة	نفس الموسيقى	/	صوت وقوع الباتول
70	10ثا	عامة	عادية	تنقل بانورامي	يخرج الرجال بعد قتل الجميع، وتبقى راضية ونفيسة وعلجية مجرد جثث ملقاة على الأرض (كما يظهر لنا رأس الباتول)	نفس الموسيقى	/	صوت صادر عن مشي الرجال
71	5ثا	الجزء الصغير	عادية	ثابتة	حسيسن في غرفته المظلمة يخرج رأسه من الصندوق	موسيقى حزينة + موسيقى تشويق	/	صوت تنفس حسيسن
72	9ثا	الجزء الكبير	عادية	ثابتة	يخرج الرجال من السطح	نفس الموسيقى	/	صوت صادر عن حركة الرجل

73	33ثا	عامة	عادية +غطسية	تنقل بانورامي	حسيسن يفتح الصندوق ويخرج منه وهو خائف ويخرج من غرفته ينظر للسماء ثم ينظر للأسفل أين يرى الباتول والبنات مجرد جثث ملقاة في الفناء ثم يبدأ بالبكاء	موسيقى حزينة	/	تنفس حسيسن وبكاءه
74	15ثا	عامة	غطسية	تنقل بانورامي	نفيسة واقعة على الأرض والدم يخرج من جثتها، وراضية وعلجية ملقاتان على ظهريهما	نفس الموسيقى	/	بكاء حسيسن
75	47ثا	أمريكية	عادية + غطسية	تنقل بانورامي	حسيسن يبكي ينظر إليهن وينظر إلى السماء ثم ينزل إلى الطابق الأرضي (السفلي)، والحمامة تنزل قبلة، يتجه نحو نفيسة ينظر إليها ثم ينظر إلى علجية ويبكي	نفس الموسيقى	/	بكاء حسيسن

2.4.4 . القراءة التعيينية للمقاطع المختارة:

المقطع الأول:

تمثل لقطة الجزء الكبير الأولى لبداية الفيلم، شوارع العاصمة وبناياتها وحركات السيارات، ثم تظهر أسماء الممثلين المشاركين في الفيلم، وعنوان الفيلم (مال وطني).

ثم تنتقل الكاميرا إلى فضاء آخر-السوق البلدي- أين يظهر لنا بائع الخضر وخلفه "الباتول"، ترتدي لباس تقليدي (الحايك والنقاب)، تجمع الخبز في المنديل وتهم بمغادرة السوق البلدي، ثم يظهر البائع وهو يتكلم مع الزبونة عن جودة الخضر، استخدمت المخرجة لقطة الجزء الكبير من أجل إبراز فضاء الأحداث، وجاءت حركة الكاميرا بين تنقل خلفي وجانبي، كي تلازم الشخصية الرئيسة في كل تحركاتها، حيث تحمل الباتول صناديق الخضر وكرسي متجهة لبائع آخر ثم تعطيه الكرسي.

وبلقطة مقربة يظهر لنا (بائع ثاني) وهو يمسك الصندوق الذي أعطته إياه "الباتول" ويتبادلان أطراف الحديث، والباتول تقول أحكام شعبية للبائع، ثم تحمل قفتها التي تحتوي على الخبز. كما تظهر لنا على الشاشة أسماء مدير التصوير، ومهندس الصوت، ثم تستعمل المخرجة لقطة المجال والمجال المقابل في الحوار الذي دار بين الباتول وبائع الخضر، والذي يأتي على قدر كبير من الأهمية في تبليغ المعاني الضمنية التي تشير إلى حالة الخوف من الغد الذي كان يعيشه الشعب الجزائري، كما يظهر لنا على الشاشة التوزيع الداخلي والخارجي.

المقطع الثاني :

تدور أحداث هذا المقطع داخل بيت "الباتول"، حيث يبدأ المقطع بلقطة عامة تؤطر ديكور الصالون بكامله، يظهر لنا النسوة اللاتي جئن لزيارة الباتول وهن يصغين لها وهي تحكي عن وفاة زوجها، ثم بلقطة أمريكية تظهر لنا الخالة دوجا وغنية يطلبان الرحمة

لزوج الباتول، وعليهن ملامح الحزن والأسى، ثم تظهر لنا زهور(الأرملة) بلقطة مقربة تليها لقطة أمريكية للخالة دوجة، وهي تسأل الباتول إذا ما كانت تعرف المرأة الأرملة التي جاءت معهن، ثم تتالت اللقطات الأمريكية والمقربة للنسوة داخل الصالون وهن يواصلن الكلام، ليتبين لنا من خلال الحوار الذي دار بينهما، أن زوج زهور عسكري تم قتله من طرف الإرهاب.

وينتهي هذا المقطع بلقطة عامة للنسوة، والباتول تواسي زهور بقولها: " ماكيش وحدك، راها الناس أكل مقيوسة" ليتضح لنا مقدار المعاناة والمأساة التي يعيشها الشعب الجزائري في تلك الفترة.

المقطع الثالث:

تدور أحداث هذا المقطع في نفس المكان "بيت الباتول"، حيث تظهر الباتول في فناء المنزل، مع إبنتها راضية وهي توبخها وتلومها بسبب وضع الكحل، ووالدها متوفي أستعملت في هذه اللقطة لقطة المجال والمجال المقابل، وبعدما تعالت أصواتهما، لتنتقل المخرجة إلى لقطة أخرى غطسية تظهر لنا من خلالها راضية وهي تصرخ على أمها، ثم تواصل راضية صراخها وبكائها بلقطة المجال والمجال المقابل، وتلومها عن سبب الضغوطات التي تمارسها عليهن، كما يتضح لنا من خلال الصراخ، النفسية المرهقة لكليهما، ثم تظهر الباتول وهي تنصت لكلام إبنتها، ثم تواصل راضية صراخ وتقوم بحركات جسدية تعبر عن غضبها الكبير، وبلقطة أخرى تظهر لنا الباتول وعليها ملامح الدهشة، جاءت هذه اللقطات في شكل لقطات حكائية ووصفية بين المقربة والأمريكية. وفجأة يظهر لنا "**حسيسن**" يخرج من غرفته ليرى ما سبب صراخ راضية، ثم من زاوية غطسية تدور نفس الأحداث، وتتدخل الخالة تماني لإسكات راضية، فتكون ردة فعلها طلب عدم التدخل، ثم تواصل صراخ وتوري لأمها آثار الضرب المستمر لها، ومرة أخرى تظهر لنا الباتول وعليها ملامح الدهشة من كلام ابنتها، ثم ينتهي المقطع بلقطة غطسية

تظهر لنا من خلالها الباتول وهي تمسك بشعر راضية، بعد أن نادت راضية لأخواتها والخالة تماني تتدخل لكي تخلص راضية من يد أمها، كما لا ننسى صراخ حسيسن الذي صاحب هاته اللقطات.

المقطع الرابع:

تدور أحداث هذا المقطع في فضاء آخر وهي غرفة نوم "**حسيسن**"، حيث استخدمت المخرجة المجال والمجال المقابل، لتصور لنا حسيسن من الخلف والباتول وجها لوجه معه وهي تحمل إناء به الماء، كما يظهر بنات الباتول يقفن قرب الباب وعليهن ملامح الخوف مما قد تفعله الباتول به، تتراوح لقطات هذا المقطع بين المقربة والمتوسطة، ففي المقربة تظهر لنا الباتول مرة أخرى من الخلف، وهي ترش وجه حسيسن بالماء إلى أن يهدأ، ثم تتصرف وتغلق الباب عليه، ويبقين البنات واقفات ينظرن له بعين الرحمة والشفقة، ثم يسقط حسيسن ويجلس على الأرض بالقرب من صندوقه ويبكي، كما يتضح لنا من خلال هاته اللقطة ما يرتديه من قلادة وأساور وخاتم، إضافة إلى الرسومات المعلقة عل صندوقه، فالأولى تحمل إسم ماما وقلوب وثانية بها سفينة، أما اللقطة المتوسطة فيظهر لنا من خلالها حسيسن وهو متكئ على صندوقه.

المقطع الخامس:

تدور أحداث هذا المقطع في فناء المنزل، حيث بنات الباتول يشتغلن، وتبدأ بلقطة متوسطة تظهر فيها الخالة "تماني" تجلس بالقرب من "جفنة" نفيسة، وتعبر لها عن عدم إعجابها بالطعام الذي تصنعه، ثم تصور لنا الكاميرا من الأعلى من زاوية غطسية وبلقطة عامة تظهر لنا ديكور الفناء بأكمله، حيث تشتغل البنات الأربع كل في شغلها والخالة تماني تتشاجر مع نفيسة، وفي لقطة أخرى تسأل نفيسة الخالة تماني عن عدم مناداة مريم للإشتغال معهن بشغل العجين، ثم تتدخل صفية ليتضح من خلال كلامها أن

مريم هي تلك "المازوزية القارية" التي لا تشتغل معهن في العجين، تنادي الخالة تماني لمريم من أجل العمل مع أخواتها، وما إن تجلس مريم بكرسي الباتول حتى تصرخ نفيسة عليها وتأمرها بالقيام من كرسي والدتها، ثم تتدخل راضية أيضا لتنصح نفيسة بعدم الشجار مع مريم، ومن خلال هذا الحوار الدائر في أجواء متوترة، يتضح لنا الحساسية الموجودة بين مريم وأخواتها، كما أن المخرجة ركزت على اللقطات العامة والمتوسطة والمقربة.

ثم تأخذ أحداث هذا المقطع منحا آخر، يبدأ بلقطة عامة من زاوية غطسية، للبنات وهن يواصلن عملهن، حيث تشتكي صفية من حرارة النار، ثم بلقطة متوسطة تغير وضعية جلوسها وتشتكي لأخواتها من تعبها، كما تتمنى لو أنها تعيش عيشة أخرى غير التي تعيشها، تواصل كلامها وتظهر راضية وهي تشتغل وتنصت لكلام صفية، كما تظهر لنا علجية بلقطة مقربة وهي تنظر لصفية بغضب، ثم تتكلم راضية مع صفية وتنصحها بتقبل هذا الوضع، وبأن تتوقف عن أحلام اليقظة، وأن تتم عملها خير لها جاءت كل هاته اللقطات متوسطة ومقربة.

ومرة أخرى تأخذ أحداث هذا المقطع منحا آخر، بلقطة مقربة تسأل فيها صفية راضية عن سبب عدم إخراج خطيبها بلقاسم لها، ثم تتدخل الخالة تماني مندهشة عن سبب هذا السؤال من زاوية المجال والمجال المقابل، التي تعد الأنسب لتبادل أطراف الحوار، ثم تتدخل علجية بلقطة مقربة لإيضاح ملامح وجهها، وتسأل الخالة تماني عن سبب عدم قبول خروجها معه، مستدلة بالشرع الذي يسمح له بإخراجها مادامت زوجته، ثم تظهر لنا علجية من الخلف تنصت لكلام صفية والخالة تماني تقف بجوارها، حيث ترفض الخالة تماني رفضا مطلقا أن تخرج مع خطيبها، فترد صفية قاتلة: "شحال معقدين"، لتنقلب الأجواء من المتوترة إلى أجواء يسودها المزح الضحك، فيظهر لنا بلقطات مقربة الكل يضحك، ماعدا علجية التي تضع يدها على خدها، وعليها ملامح

الغضب، ثم مرة أخرى تنقلب الأجواء من المزح والضحك إلى أجواء متوترة أكثر من ذي قبل، حيث استعملت المخرجة لقطة الجزء الصغير أين تظهر لنا علجية من زاوية غطسية في دور درامي جديد، تقوم بضرب القدر الذي به العجين برجلها، ثم تصرخ على الجميع وتسألهن عن سبب ضحكهن، ثم تصور لنا نفس الواقعة من زاوية عادية، فيصمت الجميع وتظهر لنا نفيسة وعليها ملامح الفزع، وفي لقطة أخرى تظهر الخالة تماني هي الأخرى وعليها ملامح الفزع، وكذا صفية وراضية ومريم، جاءت هاته اللقطات مقربة لإيضاح ملامح وجههن، ثم تواصل علجية بكاء وتتكلم مع أخواتها وتعبر لهن عن عدم قبولها لهاته المعيشة القاسية، التي هي عبارة عن أكل وشرب ونوم، وانتظار من يأتي يطرق الباب لخطبتهن، استعملت المخرجة، التنقل البانورامي في هذه اللقطة، لتقديم فكرة تراجيدية (مأساوية)، ومن أجل توليد الأحاسيس والإثارة لدى المتفرج.

المقطع السادس :

تنتقل بنا الكاميرا إلى خارج أسوار بيت الباتول، وبلقطة الجزء الصغير تظهر لنا لأول مرة أجواء الشارع الجزائري الذي يسوده اللاأمن، حيث يتضح لنا من مجريات المقطع أن رجال الشرطة، قاموا بإحضار شابة مختطفة ومغتصبة من قبل جماعات الإرهاب.

تقف والدة الضحية على عتبة باب منزلها، تبكي وتتحصر على إبنتها، وتقف بجانبها الخالة تماني والباتول، ثم تتوجه الباتول لوالد الشابة الذي يقف مع الشرطة بحركة كاميرا بانوراما أفقية, ثم تطلب الشرطة منه أن يدخل إبنته للمنزل، لكنه يرفض رفضا مطلقا، مبديا ملامح الغضب, كما يظهر لنا حشد من الناس ينظرون إلى مجريات الواقعة، ثم استعملت المخرجة لقطة الجزء الكبير، بهدف إبراز ظروف الواقعة المأساوية حيث تظهر سيارتي شرطة، ورجال شرطة يحملون السلاح وفي حالة إستعداد، ثم بلقطة عامة يُلِحْ رجل الشرطة على والد الضحية لإدخال إبنته، ثم يحكي له بأن إبنته ليست الشابة الوحيدة التي أغتصبت، بل هناك الكثير من الأبرياء، لكن والدها يرفض رفضا

مطلقا إدخالها، بل ويأمرهم بأن يأخذوها معهم، ثم تطلب منه والدتها أن يسمح لها برؤيتها ولكنه يدخل زوجته إلى المنزل بقوة، وقد جاءت هذه اللقطات مقربة، ثم تم إبراز ملامح الضحية حزينة وتبكي في سيارة الشرطة بلقطة أخرى مقربة.

المقطع السابع :

تعود الكاميرا لتنقل لنا ما يدور داخل بيت الباتول قبيل آذان الفجر ببرهة، وبزاوية المجال والمجال المقابل تتشاجر نفيسة مع مريم في فناء المنزل، وتسألها عن سبب خروجها بالليل، ثم ترد عليها مريم بعدم التدخل في حياتها، مبدية عدم قبولها ورضاءها بهاته المعيشة قائلة: "هاذي معيشة راكو عايشينها؟ معيشة الذل، ملي تنوضو ونتوما تهمبرو"، وبتنقل جانبي للكاميرا، تضرب نفيسة مريم على وجهها، ثم تصرخ مريم وتطلب منها أن تضرب كما تشاء، فلن تغير في الوضع شيئا، تطلب نفيسة من مريم أن تقول لها مع من تهم بالذهاب، فترد عليها الخالة تماني بلقطة مقربة وتفضحها بأن تخبر الجميع أنها تقيم علاقة غير شرعية مع خطيب أختها راضية، ثم تظهر لنا الخالة تماني من الخلف وهي تعاتب مريم, ونفيسة واقفة وعليها ملامح الدهشة, ثم تظهر لنا الباتول من الخلف، لتنتهي وقائع هذا المقطع بأن تنفضح مريم أمام الجميع.

المقطع الثامن:

تدور مجريات هذا المقطع في شارع من شوارع العاصمة، والتي يظهر من خلالها الصراع القائم بين طائفتين، حيث تظهر لنا البتول تمشي وبجوارها إرهابي يخرج مسدسه وفي هذه اللحظة تصرخ الباتول ثم يلتفت رجل شرطة بزي مدني الذي كان يسير أمامه ويتواجهان وجها لوجه، ثم يطلقان النار على بعضهما البعض، ويقعان أرضا، جاءت هاته اللقطات لقطات جزء صغير وبتنقل جانبي لحركة الكاميرا، ثم بلقطة الجزء الكبير

التي تبين لنا أجواء الشارع جراء طلقات النار، يظهر لنا أمير الإرهاب يحمل قفة الباتول التي سقطت من يدها وينصرف.

المقطع التاسع:

بدأت لقطات هذا المشهد بلقطة الجزء الصغير تظهر فيها يد تحمل مسدسا يلامس أنف البتول لكي تستيقظ, فتستيقظ مرعوبة في منتصف الليل، ثم بلقطة جزء صغير أخرى تظهر لنا الباتول من الخلف بعدما استيقظت وبجوارها إرهابي يوجه مسدسه نحوها ويسألها عن ما إذا عرفته، ثم بلقطة مقربة تظهر لنا الباتول وعليها ملامح الرعب، تليها لقطة مقربة تظهر لنا ملامح الحقد والغل أمير الجماعة الإرهابية، الذي يوجه مسدسه نحوها، ثم يقول لها: "تعاوني فالطوارئ، آه" ليتضح لنا أن الرجال من الجماعات الإرهابيـة، ومن فزع الباتول تمد يدها لتوقظ الخالة تماني التي كانت تنام بجوارها، فيقوم الرجل بإطلاق النار عليها، ثم يوجه مسده مرة أخرى للباتول، ويخرجها من غرفتها إلى الفناء، حيث استعملت المخرجة اللقطات المقربة لإظهار الإنفعالات ولشد الإنتباه.

بلقطة مقربة يظهر لنا إرهابي آخر يحمل سلاح ويقوم بإخراج راضية وصفية إلى الفناء، ثم بلقطة جزء صغير وبانوراما عمودية، يظهر إرهابي ثاني ينزل علجية من غرفتها من الطابق الأول، وإرهابي ثالث يخرج نفيسة من غرفتها هي الأخرى إلى فناء المنزل ليجتمع الجميع، ثم تحاول صفية الفرار فتصطدم بإرهابي رابع، يرجعها ويسقطها عند رجلي أمير الجماعة الإرهابية باستعمال بانوراما أفقية، إستعملت المخرجة اللقطات القريبة والعامة، والتي هي عبارة عن لقطات وصفية وحكائية, ثم بلقطات مقربة تظهر لنا ملامح الخوف والرعب على وجه كل من نفيسة وراضية وعلجية وهن يبكين، ثم يوجه مسدسه لصفية بلقطة أمريكية ومن زاوية تصاعدية ثم يطلق النار عليها.

تظهر لنا راضية ونفيسة يصرخان جراء إطلاق النار على صفية بلقطة عامة، ثم تعود الكاميرا لتصور لنا الإرهابي وهو يطلق النار مرة أخرى على صفية بلقطة أمريكية ومن زاوية تصاعدية، ثم يظهر لنا أمير الإرهاب من الخلف، وراضية يمسك بها الإرهابي2 ويقوم بإسكاتها، ونفيسة أيضا ورجلان آخران يحملان المسدس، تظهر لنا الباتول وهي تبكي بلقطة مقربة، كما تظهر لنا ملامح الرعب على وجه نفيسة بلقطة قريبة والسلاح موضوع برأسها، ثم يظهر لنا أمير الإرهاب وهو ينظر لنفيسة بنضرات مغرية ثم يتقدم نحوها بتنقل أمامي، ثم يحاول لمس شعرها، ولكنها تأمره بإنزال يده وهي مرعوبة وتبكي تصور لنا الكاميرا نفس الأحداث ونفيسة تحاول الإفلات من قبضة أمير الإرهاب لكن من زاوية غطسية، ثم تقوم بصفعه بكل قوة وكبرياء بتنقل جانبي للكاميرا، ثم يتقدم الإرهابي إلى نفيسة ويطلق النار عليها، ثم تظهر علجية وهي تصرخ وتحاول الذهاب لنفيسة والرجلان اللذان على جانبيها يمسكان السلاح ولا يدعانها تذهب، ثم تظهر راضية وهي مرعوبة وتصرخ، كما تظهر الباتول وهي تبكي بقوة، جاءت هاته اللقطات مقربة، ثم تستعمل المخرجة لقطة عامة تظهر من خلالها راضية وعلجية بالفناء، وهما يصرخان والرجال يوجهون أسلحتهم لهما لإسكاتهما، وبلقطة جزء صغير وبانوراما عمودية تقتل نفيسة، ثم تسقط والدم يخرج من فمها، وتبقى آثار الدم على الحائط، لتنتقل الكاميرا فتصور لنا من زاوية غطسية كيف يمسك الإرهابيين براضية وعلجية ويلقيانهما على الأرض ثم يطلقون النار عليهما.

تظهر الباتول وهي تتألم وتبكي بقوة ثم تجلس على كرسيها، ويظهر أمير الإرهاب وهو ينظر بحقد للباتول ثم يتجه نحوها حاملا مسدسه، ثم تسأله عن سبب قتله لبناتها الأبرياء، لكنه يوجه سلاحه لها ويطلق عليها النار، إستعملت المخرجة في اللقطات السابقة اللقطات المقربة والقريبة لشد الإنتباه وإظهار الإنفعالات وملامح الأبطال، ثم بلقطة عامة يخرج الرجال بعد قتل الجميع، وتبقى راضية ونفيسة وعلجية مجرد جثث ملقاة

على الأرض، ثم تستعمل المخرجة لقطة الجزء الصغير لإظهار المكان الذي كان يختبأ به حسيسن وهو صندوقه، يفتحه وهو خائف و يخرج من غرفته، ينظر للأعلى ثم ينظر للأسفل أين يرى الباتول والبنات مجرد جثث ملقاة في الفناء ثم يبدأ بالبكاء، نفيسة وراضية وعلجية مجرد جثث ملقاة في فناء المنزل، وحسيسن يبكي، ينظر إليهن وينظر إلى السماء ثم ينزل إلى الطابق الأرضي (السفلي)، والحمامة تنزل قبله، يتجه نحو نفيسة ينظر إليها ثم ينظر إلى علجية و يبكي، وقد صاحب هاته اللقطات تنقل بانورامي.

5.4. التحليل التضميني للمقاطع المختارة من الفيلم:

المقطع الأول:

الجنيريك:

يعتبر جنيريك الأفلام السينمائية، بكل ما يتضمنه من موسيقى وأغاني، وتصميم وحوارات، أحد أهم إشارات موضوع الفيلم، فهو جزء لا يتجزأ من العمل السنيمائي وهو الذي يعطينا الإنطباع الأول عما يقدمه الفيلم بما يحتويه من عنوان, أسماء الشخصيات المشاركة في الفيلم... إلخ, فالجنيريك ليس مجرد تشكيلة من الكلمات واللحن و الأداء ... بل هو مزج بين الإبداع و الإحساس بهدف إيضاح المعنى العام لما سيقدمه الفيلم.

كما أن العنوان هو الآخر له وظيفة إيضاحية للرسالة الموجودة في الفيلم وعنوان الفيلم السنيمائي "مال وطني" يحمل في طياته معاني." **مال وطني؟** " هو السؤال الذي طرحته المخرجة فاطمة بلحاج في الفيلم, أي أنت تتذكر كيف عشنا فترة العشرية السوداء بالجزائر، فكان عنوان الفيلم إنعكاس لتلك الأجواء, ونافذة يطل من خلالها المشاهد على سنوات باتت من الماضي, حيث يروي المأساة التي أدخلت الجزائر في دوامة من الرعب الدموي، كما يطرح لنا الغليان الذي عاش فيه أفراد المجتمع مما جعل بعضهم يتحول إلى حالة من العزلة والخوف.

لم يحمل عنوان الفيلم أي دلالة صريحة أو ضمنية عن المرأة الجزائرية خلال تلك الفترة, لكن مضمون الفيلم عالج هاته النقطة.

وللتعرف على وظيفة العنوان الذي وضع للفيلم, لا بد من إتباع أسلوب التحليل على مستوى اللغة والصورة.

أ- **المستوى اللغوي:** يقصد بكلمة **(وطن)** مكان إقامة المرء ومستقرة، وينسب إنتمائه إلى وطنه سواء ولد فيه أم لم يولد فيه، وكلمة **(مال)** هو عبارة عن تساؤل باللهجة الجزائرية، ويقصد بها (ما حصل؟) (ما الذي حدث؟) ف (ما) إستفهامية تدل على التساؤل.

ب-**على مستوى الصورة:** جاء العنوان مكتوب بحجم متوسط بمركز الشاشة وباللونين الأبيض والقليل من اللون الرمادي، فاللون الأبيض يدل على النقاء والصفاء والنظافة والبساطة، أما اللون الرمادي والذي يرمز إلى الغموض والمأساة، فالوطن الذي يتسم بالنقاء والصفاء والبساطة يعيش نوعا من الغموض والمأساة، والذي زاد وضوح الدلالة التضمينية للعنوان صورة الجنيريك والتي جاءت عبارة عن صورة لشارع من شوارع العاصمة يتسم بالنقاء والسكون واخضرار الأشجار، إلى أن يظهر لنا علم الجزائر للدلالة الرمزية على أن مكان الفيلم هو الجزائر، هذه الصورة جاءت مصحوبة بتقديم أسماء الشخصيات الرئيسية في الفيلم, وبعدها قدم العنوان وبعدها يتم تصوير بنايات عادية تتسم بالبساطة, والتي تدل على أن الأحداث جرت في فترة من الماضي.

ندخل الآن بالسوق البلدي، أين تظهر لنا الباتول الشخصية الرئيسية في الفيلم وهي تجمع الخبز الذي كانت تبيعه بالسوق, وهي عبارة عن دلالة صريحة عن موضوع الدراسة، صورة المرأة خلال تلك الفترة التي مرت بها الجزائر والتي كان من نتائجها ترمل النساء.

الباتول لعبت دور المرأة المواجهة والمتحدية للعنف والإرهاب, والتي خرجت للعمل من أجل كسب قوتها وقوت عائلتها, فالمخرجة أرادت أن تخلق صورة أيقونية للمرأة الجزائرية خلال تلك الفترة, تلك المرأة الشجاعة التي تقوم بدور الأم والأب في نفس الوقت, كما تظهر لنا الباتول بلباس تقليدي (الحايك والعجار) والذي يدل على نمط الحياة البسيطة والتقليدية من جهة, وعلى المرأة المحافظة من جهة أخرى.

تقوم الباتول بإعطاء الكرسي الذي كانت تجلس عليه لبائع الخضر، وجاء الحوار الذي دار بينهما عبارة عن مزج بين المزح والأقوال الشعبية والأمثال, الذي يدل على الخلفية الفكرية للمواطن الجزائري التقليدي, ثم ينتهي الحوار بقول الباتول(... غدوة إلا عشنا نشالله, وكنا من أهل دنيا, أبقا على خير) حيث إستغلت المخرجة هنا الفرصة للإشارة إلى أن المواطن الجزائري كان يعيش حالة من الخوف المستمر من الموت مع بقاء شيء من الأمل، كان المواطن كل صباح قبل الخروج من المنزل يودع عائلته، لأنه لا يعرف هل سيعود أم أنه سيقتل وترمى جثته.

المقطع الثاني:

تبدأ أحداث هذا المقطع بعد أن سألت إحدى النسوة اللاتي قمن بزيارة الباتول عن سبب وفاة زوجها, وفي ذلك دلالة صريحة عن ترمل الباتول، جاءت بلقطة عامة موضحة للديكور التقليدي للصالون الذي يجلسن فيه, ثم تسأل الخالة دوجا الباتول عن ما إذا كانت تعرف المرأة التي جاءت معها (زهور) ليتضح لنا من خلال الحوار الذي دار بينهما أنها هي الأخرى أرملة تعيش بولاية تلمسان، وزوجها عسكري تم قَتله, وهي دلالة صريحة عن المأساة والحزن الذي كان يعيشه المجتمع الجزائري من شماله لجنوبه ومن شرقه لغربه, وهذا ما عبرت عنه الباتول بقولها: (ماكيش وحدك، واش تحبي يا بنتي راها الناس أكل مقيوسة). ومن خلال قراءة أخرى لهذا المقطع يمكن أن نصل إلى دلالة ضمنية تتمثل في طرح فكرة تواجد صراع بين إتجاهين أساسين في المجتمع الجزائري، النظام الجزائري

وفصائل الإرهاب المتعددة التي تتبنى أفكار موالية ل: الجبهة الإسلامية للإنقاذ، بدأ الصراع في ديسمبر 1991، وشن الجيش الجزائري حملة مسلحة ضد الموالين للجبهة، وبلغ العنف ذروته في عام 1997.

إستعملت المخرجة لقطة مقربة لزهور وهي حزينة وتبكي، بهدف إبراز تفاصيل وجهها, واللقاطات المقربة هي لقطات حكائية تعطي أهمية للحوار, وتجذب المشاهد للتركيز عليه لأن الحوار هنا جاء أكثر دلالة من الصورة.

المقطع الثالث:

تبدأ أحداث هذا المقطع بلقطة أمريكية للباتول وإبنتها راضية في فناء المنزل حيث توبخها الباتول بسبب وضع الكحل بعينيها قائلة: (لو كان يدخل دوكا عمك ولا خالك وين نحط وجهي؟ وين تحطي وجهك؟) من هنا تتكشف للمشاهد حياة الناس ومشكلاتهم، في مجتمع يخضع لتقاليد صارمة, تهيمن عليه الذكورية أو التسلط الأمومي والإنكسارات الأنثوية، نتيجة وضع مزمن تعاني المرأة نتائجه السلبية.

راضية بعد معاتبة أمها لها تكون ردة فعلها الصراخ، ولوم أمها عن سبب كل هذه الضغوطات التي تمارسها في حقهن, وفي هذا دلالة واضحة عن العنف الذي تمارسه الباتول في حق بناتها إضافة إلى العنف الممارس في الشارع. ومن جهة أخرى كانت إشارة ضمنية من قبل المخرجة، تدعو من خلالها إلى تحرر المرأة من سلطة المجتمع الذكوري, فبالرغم من الصورة الإيجابية التي صورتها لنا عن المرأة المحافظة لعاداتها، إلا أنها كانت تحمل في طياتها معاني تدل على القهر الذي كانت تعانيه المرأة وسلطة الرجل عليها.

أما الشريط الصوتي في هذا المقطع فقد إستطاعت المخرجة من خلاله بعث دلالات الحزن والأسى, من خلال الموسيقى الحزينة التي تم توظيفها.

المقطع الرابع:

طرحت المخرجة في هذا المقطع رمزية الماء في المجتمعات الإنسانية بصفة عامة والمجتمع الجزائري بصفة خاصة، في هذا المقطع أصيب حسيسن بحالة هيستيرية فقامت الباتول برش الماء على وجهه، وفي ذلك دلالة رمزية على أن الماء يستعمل كعلاج للغضب والحالات الهيستيرية التي يصاب بها الإنسان. وامتثالا لقول الرسول صل الله عليه وسلم: {إن الغضب من الشيطان, خلق من النار, وإنما تطفئ النار بالماء, فإذا غضب أحدكم فليتوضأ} رواه أبو داوود, إشارة إلى أن المجتمع الجزائري متمسك بتعاليم الشريعة الإسلامية في تلك الحقبة.

المقطع الخامس:

تبدأ أحداث هذا المقطع بلقطة غطسية لفناء منزل الباتول البسيط, الذي يتميز بناؤه بالطابع التقليدي والذي يعبر عن الهندسة المعمارية الجزائرية العريقة. بنات الباتول الأربعة, نفيسة وراضية وعلجية وصفية يرتدين الفستان الطويل ويضعن الخمار، وهي مرآة تعكس النمط الثقافي والديني وعادات وتقاليد البلد, تعكس صورة المرأة في حقبة مضت، البنات يشتغلن داخل البيت المغلق, والذي يعبر عن إنغلاق الأم وبناتها فبطلات الفيلم، الماكثات بالبيت واللواتي يقمن بإعالة أنفسهن دلالة ضمنية عن عمل المرأة بقيود ففي الواقع هن محتجزات، فحريتهم لا تتجاوز أسوار المنزل.

الآن الخالة تماني تأمر نفيسة بعمل الطعام جيدا، تَسأل نفيسة عن السبب الذي يدفع الخالة تماني لعدم مناداة مريم للعمل معهن, فترد عليها صفية بقولها: (... هاذيك يقولولها المزوزية تاع الباتول, هاذيك القارية تجي تحط يديها فلعجين؟ هبلتي نتيا؟)، ثم تجلس مريم على الكرسي, فتأمرها نفيسة بالقيام من كرسي أمها, جاء ذلك بلقطة مقربة لإيضاح ملامح الوجه وللتركيز أكثر على الحوار الدائر بين مريم ونفيسة, ثم تتدخل راضية قائلة:(

نفيسة, خلينا منها يسجيك ما تحطيش عقلك بعقلها) في كلام نفيسة وراضية دلالة على غيرتهن من مريم لأن مريم في الفيلم شخصية متحررة، المرأة التي تسعى لمتابعة داستها وللخروج من الروتين اليومي الذي تعيشه أخواتها.

ثم يدور حوار بين صفية وراضية، حيث تتمني صفية لو لم تكن تعيش المعيشة المنغلقة, والذي يحمل دلالة تضمينية إيديولوجية تبرز إيديولوجية المخرجة إتجاه تحرر المرأة.

تتخذ أحداث هذا المقطع منحا آخر, تسأل صفية راضية عن سبب عدم خروجها مع خطيبها بلقاسم, ثم تتدخل الخالة تماني مندهشة من كلام صفية الذي يعارض عادات وتقاليد المجتمع الجزائري, وتتدخل علجية لإبداء رأيها ذو الخلفية الاسلامية, فهي ترى أنه شرعا زوجها وله الحق في إخراجها, فمضمون هذا المقطع يمثل تيارين, الأول ذو فكر إسلامي تمثله علجية والثاني ذو فكر مقيد بالعادات والتقاليد والذي تمثله الخالة تماني فالمخرجة حاولت خلق التشابه الأيقوني للصورة مع أجواء الأسر الجزائرية أبان تلك الفترة, وقول صفية: (شحال معقدين....) تظهر لنا دلالة تضمينية عن إيديولوجية المخرجة التي تنظر إلى أن المجتمع في تلك الفترة، مجتمع تخنقه العادات والتقاليد القاسية.

كما طرح هذا المقطع الأجواء المتوترة داخل المنزل والضغوطات النفسية التي كانت تعاني منها المرأة الجزائرية, فبعد ضحك البنات والخالة تماني, تضرب علجية برجلها القدر وهي تصرخ قائلة (واشبيكم تضحكو,... أنا عييت فهمتو...عييت كرهت) ثم تبكي وتكمل كلامها وهي تتحصر على الحالة التي تعيشها قائلة: (معيشة الذل, عاجبتكم حياتكم هكذا, أنا ماعجبتنيش, ناكلو نشربو نرقدو ونزيدو نهبرو كي لبهايم, ونستناو شكون يجي يخطبنا و إذا جا) دلالة واضحة على أن الكل يحلم بواقع مختلف, فيه ألوان أخرى غير ألوان الشقاء والحزن, أما الدلالة الثانية والتي جاءت ضمنية, لم يكن هناك مجال لاكتمال الفرحة, حيث بدأ المقطع بجو متوتر, ثم ضحك البنات لبرهة, ثم تتعكر الأجواء

من جديد بالصراخ والبكاء والتحسر, هاته هي الحالة التي تعيشها تلك الأسرة وكغيرها من الأسر الجزائرية في خضم الضغوطات، وعلى رأسها العنوسة والصراعات اليومية بين البنات و الأجواء المتوترة.

اعتمدت المخرجة على الشريط الصوتي من خلال إستعمال موسيقى حزينة لإظهار مقدار الحزن والأسى والمعاناة التي كانت تعانيها المرأة جراء الأعمال الارهابية، التي أنهكت كل القوى الإجتماعية والنفسية وغيرها.

المقطع السادس:

تَنْقُلْ لنا الكاميرا في هذا المقطع أجواء الشارع خلال العشرية السوداء, حيث توضح لنا العنف الممارس على المرأة والذي لا يتوقف عند الإرهاب، بل يتجاوزه إلى الرفض العائلي للفتاة المغتصبة حيث يحاول رجال الشرطة إقناع الأب، بكل الطرق بأن يدخل إبنته للمنزل, ولكنه يرفض رفضا مطلقا إدخالها، من جهة أخرى، أصبحت الأم تتمنى لو أن إبنتها ماتت، خير لها من أن ترجع لبيتها بهاته الحالة, حيث لا تختلف نظرة المجتمع الجزائري للقضايا المتعلقة بالشرف، عن الصورة الأيقونية التي قدمتها لنا المخرجة خلال هذا المقطع، حيث يعد المساس بشرف الأسرة لا يغتفر لأن الشرف خط أحمر، لا يجب الإقتراب منه, حتى أن الأب تنكل لإبنته ربيعة التي إختطفها الإرهاب وإغتصبوها, وكأنها هي المذنبة، فالمجتمع تَعَود أن ينسى ويغفر أي شيء إلا تلويث سمعة العائلة وتلطيخ شرفها واستعملت لقطة الجزء الكبير لقيمة إستكشافية وصفية لإبراز عناصر اللقطة والتي توضح لنا شارع من شوارع العاصمة الذي يعيش حالة اللاإستقرار الأمني وكذا الإجتماعي.

ومن خلال كلام رجل الشرطة مع والد ربيعة، يتضح لنا أنها لم تكن الوحيدة بل إن العديد من النساء أغتصبن وتشردن، وقد استعملت موسيقى حزينة تعبر عن تلك الحقبة

المظلمة من تاريخ الجزائر، أين يتم إختطاف وإغتصاب الفتيات بمبررات واهية، توصف دينيا حسب الجماعات الإرهابية ب "**السبايا**".

تظهر الباتول منذ بداية المقطع إلى نهايته، بلباسها التقليدي المعتاد (الحايك والعجار)، والتي هي صورة أيقونية لصورة المرأة المحتشمة في ثيابها وشكلها الخارجي وفي نفس الوقت حمل دلالة ضمنية تمثلت في الدعوة إلى تحرر المرأة، عبرت عنه المخرجة من خلال وقفة الباتول في وسط رجال الشرطة ووالد الفتاة المغتصبة.

المقطع السابع:

عبرت اللقطات الأولى من هذا المقطع عن هاجس الزواج الذي يؤرق المرأة الجزائرية, فتلجأ إلى السحر والشعوذة للضفر بعريس. وهو الشيء الذي كانت بصدد القيام به إبنة الباتول نفيسة, التي فاتها سن الزواج حيث تلجأ إلى الوصفات السحرية قبيل آذان الفجر ببرهة, وفي هاته الأثناء تهم مريم للذهاب خارج المنزل مع خطيب أختها، ومن خلال الشجار والحوار الدائر بين مريم ونفيسة الذي يحمل دلالة ضمنية، تمثلت في أن مريم مثلها مثل الفتيات اللواتي غدر بهن الزمن القاسي، والمعيشة المرة وحالة اللاإستقرار النفسي، أدت إلى إرتكابهن أخطاء تكلفهن الطرد من البيت, كما أن عدم وجود الأمان والإستقرار بالمنزل، يؤدي إلى القيام بالأفعال المنافية للدين وللعادات والتقاليد, فمريم تلك الفتاة المراهقة، التي وجدت نفسها ذلك الفرد المنبوذ من قبل أخواتها والمعاملة السيئة وغيرتهن منها كونها المرأة المتحررة التي تدرس، أدى بها إلى أن تخون أختها وتقيم علاقة مع خطيبها.

المقطع الثامن:

تدور أحداث هذا المقطع في شارع من شوارع العاصمة، وتبدأ بلقطة عامة توضح لنا الإطار المكاني والزماني، حيث تظهر لنا الباتول بلباسها التقليدي وسط حشد من الرجال، وفي هاته اللحظة تم إغتيال شرطي أمام مرأي عينيها من قبل إرهابي, يظهر لنا بلباس عادي عكس المظهر الذي ألفناه, وقد حَمَّلَتْ المخرجة هذا المقطع معنى صريح يتجلى في أن المجتمع الجزائري كان يعيش صراعا بين طائفتين, النظام الجزائري وفصائل الإرهاب.

استعملت المخرجة المؤثرات الصوتية المتمثلة في طلقات النار والصراخ، للتعبير عن حالة اللاأمن واللاإستقرار والرعب الذي كان يعيشه الشارع الجزائري.

المقطع التاسع:

مرة أخرى تدور أحداث هذا المقطع داخل أسوار بيت الباتول، حيث خلقت المخرجة التشابه الأيقوني للصورة مع وحشية الإرهاب, فبعدما شهدت الباتول إغتيال الشرطي, كان أمير الجماعة الإرهابية مندسا بين الناس, فقرر معاقبتها لصرختها التحذيرية فقام بذبحها مع بناتها في ظلمات الليل، ولم يفلت من يديه سوى حسيسن لأنه كان مختبأ بغرفته داخل الصندوق الخشبي، ليكون بذلك هو الشاهد على معاناة تلك الأسرة– كغيرها من الأسر الجزائرية– عانت من ويلات الإرهاب وتسببت خناجره من ترك ندبة ظاهرة للعيان. فالمخرجة ركزت على اللقطات القريبة، والتي تساعد في إبراز الحزن والأسى في عيونهم التي أنهكتها الدموع على فراق الأحبة.

كما أن المخرجة إستخدمت بعض اللقطات التصاعدية أثناء قتل أمير الجماعة الإرهابية لصفية, وذلك للدلالة على هيمنة وجبورة وغطرسة الجماعات الارهابية التي لم تميز بين ذكر أو أنثى, أو بين طفل رضيع أو شيخ طاعن في السن.

يقوم أمير الجماعة الارهابية بتوجيه نضرات غير لائقة لنفيسة، ثم يقوم بلمس شعرها فتكون ردة فعلها عبارة عن صورة أيقونية للمرأة المواجهة للموت، في مقاومة الارهاب خلال فترة التحولات السياسية، التي ترى في المرأة مجرد جسم للمتعة الجنسية, وقد استغلت المخرجة الفرصة لتمرير الخطاب الإيديولوجي, كما أبرزت مقدار العنف الجسدي والمعنوي، الذي كان يمارسه الإرهاب ضد المرأة، لتكون بذلك المتضرر الأكبر، حيث تعرضت للإغتصاب والقتل والذبح, والسبب وراء ذلك يبقى مجهول صرحت به المخرجة على لسان الباتول قبل إستشهادها عندما سألت أمير الإرهاب، (وعلاش واش درتلك أنا ؟ واش دارولك بناتي؟)، وكل ما صورته المخرجة ووظفته في هذا العمل لم يأتي بالصدفة أو العفوية فكل ما نراه ونسمعه مدروس ليقدم دلالة معينة تساهم في تشكيل الخطاب الفيلمي, وكذلك الأمر بالنسبة للحمامة التي كانت تنزل الأدراج قبل حسيسن بعد ذهاب الجماعة الإرهابية، والتي تذكرنا بمجزرة بن طلحة, بلدية بن طلحة 15 كم جنوب الجزائر العاصمة, في ليلة 22–23 سبتمبر 1997، قتل أكثر من 200 قروي على يد عصابات مسلحة والتقطت صورة الحمامة واقفة على الضحايا وهي تبكي والتي أعطت صدا عالميا لمجزرة بن طلحة، لتصبح رمزا للوحشية الإرهابية التي إجتاحت البلاد. وصورة الحمامة ترمز للسلام وهي رمز من الرموز القديمة وقد عرفت أول مرة في حضارة ما بين النهرين في العراق، وقد أستخدمت الحمامة لترمز إلى السلام في **الوئام المدني** والذي هو عبارة عن مشروع إصلاحي، أقره الرئيس عبد العزيز بوتفليقة بعد توليه الحكم في 13 يوليو 1999، يشمل العديد من المواد وذلك بغية النهوض بالبلاد من حالة اللاأمن التي كانت آنذاك، وإقامة مصالحة وطنية شاملة تمحو آثار العشرية السوداء التي مرت بها الجزائر.

ينتهي الفيلم في بيت الباتول, الذي كان مسرحا لأبشع العمليات الإرهابية من تقتيل وصور لاإنسانية، ولاأخلاقية التي خلفتها أيادي الجماعة الإرهابية، التي أتت على القرى

والمدن والتهمت أي شيء يقف أمامها، فمجرد نظرة أو صرخة في تلك السنوات الجمر تكون نتيجتها الذبح والقتل، وقد ساهمت صور الدماء والجثث المرمية على الأرض في دعم معاني المقطع, حيث سمحت للمشاهد بالتعرف على المأساة التي عاشها المجتمع الجزائري بصفة عامة, كما إحتوى الشريط الصوتي على ظواهر صوتية كطلقات النار والصراخ والبكاء، والتي أضفت نوعا من الواقعية على المشاهد.

6.4. نتائج التحليل:

1. قدمت سينما العشرية السوداء صورة للمرأة أكثر سلبية، من خلال الدفاع عن المبدأ والعقيدة والحق، كما عكست لنا صورة المجتمع الجزائري في تلك الحقبة المتمسك بتعاليم الشريعة الإسلامية، وذو فكر مقيد بالعادات والتقاليد.
2. تتضح صورة المرأة في سينما العشرية السوداء بالجزائر، من خلال الأدوار التي لعبتــها، والتــي كانت تعبــر عن الصورة الحقيقة للمــرأة خلال فتــرة التسعينــات، فالمخرجة حاولت تجسيد أحد أهم الأدوار التي يمكن أن تقوم بها المرأة بقدرتها على تحرير نفسها من الخوف والقهر، ومقاومة الظلم والجبروت الذي كان يمارس عليها، من قبل الجماعات الإرهابية.
3. تناول فيلم "مال وطني" للمخرجة فاطمة بلحاج واقع ملموس، شديد القسوة يعيشه المجتمع الجزائري، والمرأة الجزائرية في التسعينات، من خلال تسليط الضوء على أسرة الأرملة، والتي تشكل رمزا قويا يجسد معاناة المرأة الجزائرية خلال حقبة سوداء، في ضل غياب زوجها واضطهادها، والظلم الواقع عليها من قبل الجماعات الإرهابية في أبشع صورها.
4. يعكس لنا الفيلم واقع إجتماعي، ومرحلة من تاريخ الجزائر، كانت تعيش خلالها صراعا بين طائفتين, النظام الجزائري وفصائل الإرهاب، حيث كان يمارس على المرأة قهر إجتماعي بدءا من العنف الممارس عليها من قبل العائلة، ثم العنف

الخارجي، وهذا ما جسدته الإبنة ربيعة التي كانت ضحية التقاليد الرجعية والموروثة.

5. حمل الفيلم أفكار خاصة بصورة المرأة، تضعها في وضع خاضع لسلطة الذكر أو سلطة الأم، أو سلطة مجتمع بأكمله يخضع لتقاليد وعادات صارمة.
6. تناول الفيلم قضايا العرض والشرف، ومعاناة المرأة التي كانت باستمرار ضحية لتلك الأعراف والمفاهيم.
7. المرأة لم تكن العنصر الوحيد الذي كان يعاني من وحشية الإرهاب، فالرجل كذلك كان يعاني أثار سيكولوجية (نفسية) لم تعالج حتى اليوم, حتى أن بعضها تحولت لأمراض عقلية وهذه المخلفات ناتجة عن المشاهد الشنيعة، التي باتت راسخة في أذهانهم.
8. من خلال تحليلنا للفيلم، انكشف لنا انحياز المخرجة غير الموضوعي إلى قضايا المرأة، وانعكاس ظروف المجتمع الأمنية والإقتصادية، والإجتماعية والثقافية، على وضعية المرأة، متناسية –عمدا أو سهوا– الظروف السياسية.
9. الفئة المستهدفة من هذا النوع من الأفلام، هي المجتمع الجزائري عامة رجالا ونساء، فتركيز المخرجة على فئة النساء يحمل معاني ضمنية عن دور المرأة وتعظيم هذا الدور من خلال اللقطات الأولى للفيلم، والتي تريد من خلالها تغيير مفاهيم المجتمع عن المرأة، وتدعو من خلالها إلى مشاركتها في جميع القطاعات الثقافية والسياسية والاجتماعية وحتى الإقتصادية.
10. تباينت الدلالات التي استعملتها المخرجة في الفيلم، بين الضمنية والصريحة لإيصال مقدار الأسى والمعاناة التي كانت تعاني منها المرأة الجزائرية، خلال تلك الفترة.

خاتمة :

تعتبر السينما إحدى لغات التواصل البشري، فهي وسيلة مثلى لتقديم صورة مجتمع ما لدى مجتمعات أخرى، فالصورة نوع من التأريخ للسيرورة الإجتماعية في واقعها اليومي، والشعب الذي لم يصنع صورا عن ذاته محكوم عليه بالإنقراض، كما أن الفعل السينمائي هو قبل كل شيء فعل إقتصادي وثقافي، ولعل هذا هو السبب في تسابق العديد من دول العالم إلى النهوض بهذا القطاع.

إن السينما هي بشكل ما تعبير عن الواقع، بل إن السينما والواقع هما أداتان تتأثران ببعضهما البعض على مختلف الأصعدة الثقافية والسياسية والإجتماعية والإقتصادية، فنجد الأعمال السينمائية بصفة عامة ليست مجرد نقل للواقع بكل محاسنه ومساوئه، كذلك الأمر بالنسبة للصورة السينمائية الجزائرية، التي لم تكن فسحة للخيال أو التحايل على الواقع بتزييفه، بل هي مجرد صورة تعكس بطريقة جمالية، واقع الحال الذي يحياه المجتمع الجزائري.

لقد تناولنا في دراستنا هاته، موضوعا بارزا اشتغل به العديد من صناع السينما، ألا وهو موضوع المرأة من خلال تناول سينما العشرية السوداء لها، فبعد السنوات الجمر التي أدت إلى معاناة المواطنين من مختلف أشكال العنف والهمجية الإرهابية، التي كلفت الجزائر الكثير من الخسائر البشرية والمادية، نجد أن الكثير من السينمائيين استعملوا الفن السابع، لإبراز معاناة المرأة الجزائرية خلال تلك الفترة المأساوية، من جهة، ولإبراز كفاحها ونضالها ومقاومة الظلم والجبروت الذي كان يمارس عليها من جهة أخرى، وهذا ما عبر عنه فيلم "مال وطني" للمخرجة فاطمة بلحاج محل الدراسة، والذي وُضف من أجل توصيل رسالة مفادها، أن المرأة الجزائرية عانت من النظام السياسي، ومن الواقع الإجتماعي المر، وأن المرأة خلال تلك الحقبة السوداء تعرضت للعنف، بدءا من العنف

الذي كان يمارس عليها داخل أسرتها في ضل التقاليد والعادات الرجعية، والعنف الخارجي من قبل الجماعات الإرهابية.

إذا فالصورة التي تعكسها سينما العشرية السوداء عن المرأة الجزائرية، عبارة عن واقع مأساوي ملموس، في إطار مجتمعات أبوية ذكورية عنيفة اتجاه النساء وكينونتهن بالمحيط الإجتماعي، وفي ضل مجموعة من القوانين التنظيمية غير عادلة البتة، والتي هدفت إلى قمع حريات المرأة.

الملحق (01)

عنوان الفيلم

الملحق (02)

لقطات من المقطع الأول

الملحق (03)

لقطات من المقطع الثاني

الملحق (04)

لقطة من المقطع الثالث

الملحق (05)

لقطات من المقطع الرابع

الملحق (06)

لقطات من المقطع الخامس

الملحق (07)

لقطات من المقطع السادس

الملحق (08)

لقطات من المقطع السابع

الملحق (09)

لقطة من المقطع الثامن

Dahmani info
S'ABONNER

Dahmani info
S'ABONNER

الملحق (10)

لقطات من المقطع التاسع

قائمة المصادر والمراجع:

أ. باللغة العربية:

- **القرآن الكريم:**

1. سورة آل عمران، الآية 6.
2. سورة الإنفطار، الآية 7.

- **الكتب:**

3. ابراقن محمود، تر: أحمد بن مرسلي، **التحليل السيميولوجي للفيلم** (د.ط) ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2006.
4. احسان محمد الحسن، **الأسس العلمية لمناهج البحث الإجتماعي** (د.ط) دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1996.
5. إينو أن، تر: بن مالك رشيد، **تاريخ السيميائية**، (د.ط) منشورات مخبر الترجمة والمصطلح، جامعة الجزائر، دار الآفاق (د س ن).
6. بنكراد سعيد، **السيميائيات مفاهيمها و تطبيقاتها**، ط2، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، 2005.
7. بينغل جوناثان، تر: محمد شيا، **مدخل إلى سيمياء الإعلام**، الطبعة 1، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، لبنان،2011.
8. جان الكسان، **السينما في الوطن العربي**، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت، 1923.
9. حجاب محمد منير، **أساسيات البحوث الاعلامية الاجتماعية**، الطبعة 3، دار الفجر للنشر للتوزيع، مصر،2009.
10. ديك برنارد ف، تر: د. محمد منير الأصبحي، **تشريح الأفلام**، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما في الجمهورية العربية السورية، 2013.

11. السرغيني محمد، **محاضرات في السيميولوجيا** (د.ط) دار الثقافة للنشر و التوزيع المغرب،1987.
12. صبطي عبيدة ونجيب بخوش، **مدخل إلى السيميولوجيا**، الطبعة1، دار الخلدونية للنشر والتوزيع، الجزائر، 2009.
13. عبد الله الثاني قدور، **سيميائية الصورة** (مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم) (د.ط) دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر 2005.
14. عليان ربحي مصطفى وغنيم عثمان محمد، **مناهج وأساليب البحث العلمي النظرية والتطبيق**، الطبعة1، دار الزهران للنشر والتوزيع، 2000.
15. فرحات العربي، **تقنيات المنهجية في تحرير الرسائل الجامعية** (د.ط) ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007.
16. محمود إبراقن، **علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الإتصالية دراسة حالة لسيميولوجيا السينما**، أطروحة دكتوراه في علوم الإعلام والإتصال كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر، 2001.
17. مصباح عامر، **منهجية البحث في العلوم السياسية والإعلام**، الطبعة 2 ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2010.
18. مفتاح محمد، **تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)** الطبعة1 المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1985.
19. المناسبة أمين محمد سلام، **قواعد البحث العلمي ومناهجه ومصادر الدراسات الإسلامية** (د.ط) دار الثقافة للنشر والتوزيع، الأردن، 1999.
20. يخلف فايزة، **مبادئ في سيميولوجيا الإشهار**، طكسيج كوم للدراسات للنشر و التوزيع، الجزائر، 2010.

- **المجلات:**

21. بن زنين بلقاسم، المرأة الجزائرية والتغيير دراسة حول دور وأداء السياسات العمومية- **انسانيات**- المجلة الجزائرية في الأنثروبولوجيا والعلوم الاجتماعية، 13:38، 2012.

22. بوخموشة إلياس، جمهور السينما بالجزائر بين الوفاء والقطيعة، **مجلة ذوات** السينما العربية: المسار والتحول، العدد 2016/24.

23. العبد محمد أسامة، الإشارات و الرموز و الأيقونات البصرية، **مجلة الثورة**، العدد1، مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر، سوريا،2010.

24. غراب نجلاء مصطفى فتحي، **مجلة فتوحات**، كلية الآداب جامعة بني سويف، جمهورية مصر العربية، العدد الثالث 2016، ص 14.

- **الرسائل الجامعية:**

25. محمود ابراقن،**علاقة السميولوجيا بالضاهرة الاتصالية دراسة حالة لسميولوجيا السينما**، اطروحة دكتورا منشورة في علوم الاعلام والاتصال، الجزائر، 2001.

26. زراري نجمة، **الطرح الفيلمي لقضية العنف ضد المرأة في السينما الجزائرية المعاصرة**، التحليل النصي السيميولوجي للفيلمين: وراء المرآة وعائشات، رسالة ماجستير منشورة في علوم الإعلام والإتصال، كلية العلوم السياسية والإعلام، جامعة الجزائر، 2011.

27. عبودي جميلة و جلالي عائشة، **دلالة الخطاب السينمائي في الفيلم الجزائري "البئر" للمخرج لطفي بوشوشي 2015**، دراسة تحليلية سيميولوجية

رسالة ماستر غير منشورة في علوم الإعلام والإتصال، كلية العلوم الإنسانية والإسلامية والحضارة، جامعة الأغواط، الجزائر، 2017.

28. قادري وليد، **صورة الإسلاميين في السينما المصرية تحليل سيميولوجي لفيلمي عمارة يعقوبيان ومرجان أحمد مرجان**، رسالة ماجستير منشورة في علوم الإعلام والإتصال، كلية العلوم السياسية والإعلام، جامعة الجزائر، 2012.

29. منصور أمال، **التحليل السيميولوجي لفيلم Blood Diamond**، مشروع بحث غير منشور، "نظرية القراءة وتطبيق مناهجها في مجالات الأدب والهندسة المعمارية" دراسة تلقي في النصوص الأدبية والمعمارية، جامعة محمد خيذر بسكرة الجزائر، 2006.

30. منصور كريمة، **اتجاهات السينما الجزائرية في الألفية الثالثة**، أطروحة دكتوراه في الفنون الدرامية منشورة، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران الجزائر، 2013.

31. مولاي أحمد, **ملامح الهوية في السينما الجزائرية**, أطروحة دكتوراه للفنون الدرامية منشورة, بكلية اللغات والآداب والفنون, جامعة وهران، الجزائر، 2013.

32. يعقيل كمال، **دراما الإتصال في الخطاب السياسي الفيلمي، مقاربة سيميائية تداولية لنماذج الخطاب السياسي الفيلمي**، رسالة ماجستير منشورة في علوم الإعلام والإتصال، جامعة وهران، الجزائر، 2012.

- **المعاجم والقواميس:**

33. الأحمر فيصل، **معجم السيمياء**، ط1، الدار العربية للناشرون، لبنان 2010.

34. المعجم الوسيط – **مجمع اللغة العربي** – مكتبة الشروق الدولية، 2004.

- **المواقع الإلكترونية:**

35. Ar.m.Wikipedia.or

36. أكتوبر 1988...ربيع الجزائر الذي أنهى الأحادية، الجزيرة الموقع الإلكتروني، www.aljazeera.net 09-01-2018، 22:10.

37. بوزرواطة محمد، متى ينتهي هذا الصمت؟ الموقع الإلكروني: www.nafhamag.com، 08-04-2017

38. الجزائرية أسماء، السيميولوجيا السيميائية السيميوطيقا، الموقع الإلكتروني http://itfctk.ahlamontada.net/t95-topic.

39. حمداوي جميل، السيميولوجيا مدخل عام، الموقع الإلكتروني:-27 http://www.arrafid.ae/arrafid/f1_12_2011.html 04-2015، 22:25.

40. عبيدو محمد، السينما في الجزائر –البدايات– http://www.ahewar.org

41. العشرية السوداء في الجزائر، ar.m.wikipedia.org.

42. قويدر سلمى، كرونولوجيا السينما الجزائرية، الخروج إلى الضوء،https:// www .nafhamag.com

43. منتديات ستار تايمز، تاريخ السينما الجزائرية،www.startimes.com.

44. Fatima belhadj – wikipédia , https://fr.m.wikipedia.org

- **الجرائد:**

45. خ. منال، المرأة الجزائرية "علامة" مميزة، **جريدة المشوار السياسي**، 13-03-2010.

46. المرهون عبد الجليل زيد، سيسيولوجيا المرأة العربية، **جريدة الرياض**، العدد 17266، 2 أكتوبر 2015.

ب. باللغة الفرنسية:

- **الكتب:**

47. Megherbi Abdelghani, **les Algériens au mémoire du cinéma colonial**, contribution à la sociologie de la décolonisation, édition S.N.E.D , 1982.

- **المعاجم والقواميس بالفرنسية:**

48. **Le Grand Larousse Illustré**, édition petit Larousse, Paris 2015.

فهرس المحتويات

الصفحة

شكر وعرفان

إهداء

فهرس المحتويات

مقدمة أ-ب-ت

الإطار المنهجي

الفصل الأول: المقاربة المنهجية للدراسة

أولا : إشكالية الدراسة 5

ثانيا: تساؤلات الدراسة 9

ثالثا: أسباب إختيار الموضوع 9

رابعاً: أهمية الدراسة 11

خامساً: أهداف الدراسة 11

سادسا: نوع الدراسة ومنهجها 12

سابعا: مجتمع وعينة الدراسة 18

ثامنا: مجالات الدراسة 20

تاسعا: الدراسات السابقة 20

عاشرا: تحديد المفاهيم والمصطلحات 30

الإطار النظري

الفصل الثاني: مراحل تطور السينما الجزائرية

1.2. بدايات السينما الجزائرية 37

2.2. سينما ما قبل الإستقلال 38

1.2.2.السينما الكولونيالية (قبل ثورة التحرير) 38

2.2.2.السينما الثورية 40

3.2. سينما ما بعد الإستقلال 42

1.3.2.السينما الثورية 42

2.3.2.السينما الجزائرية الجديدة (سينما الجيل الثاني) 43

3.3.2.السينما المعاصرة (سينما الجيل الثالث، بدءا من سنة 2000م) 47

4.2. صورة المرأة في السينما الجزائرية 48

1.4.2.صورة المرأة الثورية	49
2.4.2.صورة المرأة العاملة	49
3.4.2.صورة المرأة العصرية	51
5.2. المرأة في الدراسات السوسيولوجية	51
6.2. المرأة في الدراسات الأنثروبولوجية	52
الفصل الثالث: سيميولوجيا السينما	
1.3.نشأة السيميولوجيا	55
2.3.مفهوم السيميولوجيا	57
3.3.موضوع السيميولوجيا	58
4.3.المدارس والإتجاهات السيميولوجية	59
5.3.مساهمة السيميولوجيا في دراسة السينما	61
1.5.3.خصائص الصورة السينمائية	61
2.5.3.سلم اللقطات، زوايا التصوير وحركات الكاميرا	62
6.3.علاقة السيميولوجيا بالسينما	68
1.6.3.التصور الكلاسيكي للغة السينمائية	69
2.6.3.اللغة السينمائية عند كريستيان ماتز	70
الإطار التطبيقي	
الفصل الرابع: التحليل السيميولوجي للفيلم السينمائي الجزائري "مال وطني"	
1.4.بطاقة فنية عن المخرج	73
2.4.بطاقة فنية عن الفيلم	76
3.4.ملخص الفيلم	78
4.4.التحليل التعييني للمقاطع المختارة من الفيلم.	79
1.4.4.التقطيع التقني	79
2.4.4.القراءة التعيينية للمقاطع المختارة	117
5.4.التحليل التضميني للمقاطع المختارة من الفيلم	125
6.4.نتائج التحليل	135
خاتمة	138
الملاحق	
قائمة المصادر والمراجع	

مقدمـــــــة

الفصـــل الأول:

المقاربـة المنهجيـة

1. إشكالية الدراسة.
2. تساؤلات الدراسة
3. أسباب إختيار الموضوع.
4. أهمية الدراسة.
5. أهداف الدراسة.
6. نوع الدراسة ومنهجها.
7. مجتمع وعينة الدراسة.
8. مجالات الدراسة.
9. تحديد المفاهيم والمصطلحات.
10. الدراسات السابقة.

الفصل الثاني:

مراحل تطور السينما الجزائرية

1. بدايات السينما الجزائرية.
2. سينما ماقبل الإستقلال.

أ. السينما الكولونيالية(قبل ثورة التحرير).

ب. السينما الثورية.

3. سينما ما بعد الإستقلال.

أ. السينما الثورية.

ب. السينما الجزائرية الجديدة(سينما الجيل الثالث)

ت. السينما المعاصرة(سينما الجيل الثالث ، بدءا من سنة 2000م)

4. صورة المرأة في السينما الجزائرية.
5. المرأة في الدراسات السوسيولوجية.
6. المرأة في الدراسات الأنثروبولوجية.

الفصل الثالث:

سيميولوجيا السينما

1. نشأة السيميولوجيا
2. مفهوم السيميولوجيا.
3. موضوع السيميولوجيا.
4. المدارس والإتجاهات السيميولوجية.
5. مساهمة السيميولوجيا في دراسة السينما.
   أ. خصائص الصورة السينمائية.
   ب. سلم اللقطات ، حركات الكاميرا وزوايا التصوير.
6. علاقة السيميولوجيا بالسينما.
   أ. التصور الكلاسيكي للغة السينمائية.
   ب. اللغة السينمائية عند كريستيان ماتز.

الفصل الرابع:

التحليل السيميولوجي لفيلم مال وطني

1. بطاقة فنية عن المخرج.
2. بطاقة فنية عن الفيلم.
3. ملخص الفيلم.
4. التحليل التعييني للمقاطع المختارة من الفيلم.
   1.4. التقطيع التقني.
   2.4. القراءة التعيينية.
5. التحليل التضميني للمقاطع المختارة من الفيلم.
6. نتائج التحليل.

خاتمـــــــة

الملاحـــــــق

قائمة المصادر والمراجع

فهرس المحتويات

الإطار المنهجي

الإطار النظـري

الإطار التطبيقي