جامعة الجزائر -3-

كلية العلوم السياسية والإعلام

قسم علوم الإعلام والاتصال

الطرح الفيلمي لقضية العنف ضد المرأة في السينما الجزائرية المعاصرة

التحليل النصي السيميولوجي للفيلمين:

"وراء المرآة" و "عائشات"

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في علوم الإعلام والاتصال

إعداد: **إشراف:**

نجمة زراري **د. نادية شرابي**

2011-2010

الكلمة المغزى:

نتوقع وجود جيل جديد من الرجال لا تسنح له الفرص،

أبدا لشراء استسلام المرأة سواء بالمال أو بأية وسيلة أخرى من وسائل السيطرة الاجتماعية، كما نتوقع أيضا وجود جيل جديد من النساء لا يضطررن أبدا للاستسلام

لأي رجل ولا لأي سبب

سوى الحب الإنساني الحقيقي.

كلمة شكر:

الحمد لله الذي وفقني بعونه إلى إنجاز وإتمام هذه المذكرة، التي شعرت -لتشابك وجهات النظر حول موضوعها- أنها لن ترى النور أبدا، لكن بفضله سبحانه وتعالى ها أنا ذا بصدد وضع آخر لمساتها

فالحمد لله أولا وأخيرا

أما بعد:

أتوجه بالشكر الجزيل والخالص إلى مثلي الأعلى

إلى أستاذتي ومرشدتي

إلى المرأة الوحيدة التي جعلتني أحلم بأن أصبح يوما شبيهة لها

إلى العبقرية والسينمائية الفذة

إلى الإنسانة النبيلة، خادمة العلم

المتفانية في إمداد الطالب بجو من الحماس والإرادة

إلى الوحيدة التي تحتضن كل فكرة

وتدفع بها إلى الأمام من دون أي استصغار

إلى المؤطرة: نادية شرابي

يكفيني أن أقول لك:

شكرا على صبرك علي، وطول بالك، ودعمك.....تقديري لك على الدوام سيدتي.

الإهداء:

أكيد أن الكلمات وإن خُطّت في أسفار طوال ستظل مقصرة في حقهم،

فعملي هذا هو إلى:

أفراد عائلتي: أحبائي الأعزاء،

إلى عائلتي الكبيرة على رأسهم أبي الكريم تمنياتي له بالشفاء العاجل إنشاء الله.

إلى إخوتي المساندين دوما لي في مسيرتي الدراسية و الحياتية:
''طارق-لمين-عبد الرزاق-رفيق-الياس-نصر الدين-حبيب-عادل-رمزي''

إلى حورياتي الثلاث حبيبات قلبي اللائي أدخلن الفرحة والبهجة إلى قلبي بعد طول وحدة:

إلى أميراتي الحلوات:

''نور الهدى- شهرزاد- دنيا زاد''

وأيضا إلى:

إلى صديقة العمر مليكة بوخاري، وحافظة أسراري حلوتي حفيظة بوخاري

إلى الزملاء والزميلات:

''فايزة تامساوت-عبد الغني إيرشن-سيد علي جنان''

''نسرين سعدون- نريمان تيماجر- رضوان بلخيري''

إهداء خاص:

حي لها لا ينطفئ إلا بانطفاء شمعتي، لأن من روحها خلقت روحي

منك وبك صنعت نفسي وعلى وصاياك شكلت حياتي

إلى رفيقة الدرب في السراء والضراء

إلى من كانت دعمي وسندي

إلى قرة عيني وحبيبتي

إلى عشي الدافئ والأمين

نبضات قلبي تهتف باسمك، ولساني يتلذذ بمناداتك

حبيبتي وعمري

أمي .....

يا أمي

خطة الدراسة:

المقدمة.

الإطار المنهجي:

1- الإشكالية والتساؤلات الفرعية.

2- الدوافع الذاتية والموضوعية.

3- أهمية الدراسة وأهدافها.

4- منهج البحث وأدواته.

5- تحديد العينة وتبريراتها.

6- تحديد المصطلحات والمفاهيم الإجرائية.

7- الدراسات السابقة.

الإطار النظري:

I- مدخل نحو تداعيات العنف في العالم:

1-1 ماهية العنف وأسبابه.

1-2 المرأة في دائرة العنف.

1-3 الوضعية القانونية للعنف ضد المرأة.

II- صورة المرأة في وسائل الإعلام:

2-1 في الصحافة المكتوبة.

2-2 في الإذاعة والتلفزيون.

2-3 في الإعلان والإشهار.

III- قضية العنف ضد المرأة في سينما العالم العربي:

3-1 في السينما المغاربية (تونس والمغرب نموذجا).

3-2 في السينما المشرقية (مصر وسوريا نموذجا).

3-3 بروز السينما النسوية العربية.

IV- قضية العنف ضد المرأة في السينما الجزائرية المعاصرة:

4-1 مراحل تطور السينما الجزائرية.

4-2 المرأة في السينما الجزائرية.

4-3 فيلموغرافيا العنف ضد المرأة في الجزائر.

الإطار التطبيقي:

I- تحليل النظام النصي لفيلم (وراء المرآة) "L'envers de miroir":

1-1 بطاقة فنية عن المخرج.

1-2 بطاقة فنية عن الفيلم.

1-3 ملخص الفيلم.

1-4 المعنى الإيحائي للمتتاليات المختارة في الفيلم.

1-5 المعنى الدلالي للمتتاليات المختارة في الفيلم.

1-6 مرجع وثقافة الفيلم.

1-7 نتائج التحليل.

II- تحليل النظام النصي لفيلم (عائشات): "Les vivantes":

2-1 بطاقة فنية عن المخرج.

2-2 بطاقة فنية عن الفيلم.

2-3 ملخص الفيلم.

2-4 المعنى الإيحائي للمتتاليات المختارة في الفيلم.

2-5 المعنى الدلالي للمتتاليات المختارة في الفيلم.

2-6 مرجع وثقافة الفيلم.

2-7 نتائج التحليل.

III- النتائج العامة.

الخاتمة.

المراجع.

الملاحق.

المقدمة:

شهد الإنسان منذ فجر وعيه الأول على الحياة العديد من الثورات المتوالية، التي كان ولا يزال يخوضها في صراعه الدائم مع الطبيعة، لا لشيء إلا ليبرهن لنفسه أن الدماغ البشري بوسعه خلق طبيعة أخرى تقابل الأولى، ألا وهي الثقافة: المنتوج المكتسب بفعل الاحتكاك مع العناصر الفطرية، ولو نظرنا إلى تعاقبات تطور الإنسان نجد أنه قد مر بخمس ثورات (الكلام- الكتابة- الطباعة- وسائل الإعلام- الكمبيوتر) كانت كافية لوصوله إلى الرقي الحضاري والتكنولوجي الذي يعيشه اليوم، وهذه الثورات تبدأ مع تلفظ الإنسان بالكلمات ثم الكتابة الهيلوغريفية، ثم اكتشاف الطباعة مع جوتنبرغ وهو ما فتح المجال لظهور الصحافة المكتوبة، تلتها الإذاعة والتلفزيون، وخامس ثورة كانت **ثورة الاتصال** التي رافقها اختراع الكمبيوتر: " أما ثورة الاتصال الخامسة، فهي بنت النصف الثاني من القرن العشرين (...) وذلك بموجب الاندماج التاريخي بين ظاهرتي تفجر المعلومات والمعرفة، وثورة الاتصال، ويتمثل مظهر هذا الاندماج في بروز الحاسب الآلي كوسيلة اتصال رائدة، وفريدة، ومتميزة. "[1]

عموما فإن ثورة الإعلام هي أكثر مجالات الانبهار من طرف الإنسان صانعا ومُستقبِلا، وإلا لمَّا استمر في تطويرها أداءً وممارسةً، نظرا لتأثيرها البالغ في تكوين الرأي العام، وفي ضم أفراد الكرة الأرضية تحت لواء واحد هو لواء الإعلام، الذي يفرض مستجدات تحوي تغيرات شاسعة، إن لم نقل جذرية في العالم وفي أدواره المختلفة، وهو ما ساهمت فيه عوامل متداخلة وربما دخيلة فرضتها الساحة الحياتية وبلورتها وسائل الإعلام، التي ما فتئت تغذي نفسها ومواضيعها من المجتمع.

ومن بين أكثر وسائل الإتصال قربا من الجمهور وملامسة ليومياته: الكاميرا السينمائية، فالسينما لا تكتفي فقط بتصوير فيلم يُعرَض على الشاشة للترفيه أو لتحقيق الربح التجاري، وإنما أول ما تريد هو اكتساب ثقة الجماهير العريضة واعتبارهم لها المتنفس الإعلامي الأكثر حيوية وتعبيرا عن همومهم وانشغالاتهم.

---

[1] محمد لعقاب، ***مجتمع المعلومات: ماهيته وخصائصه***، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ب ط، 2003، ص. 67.

كما أن المكانة التي تصدرتها السينما منذ نشأتها الأولى، قد جعلها تأخذ وعن جدراة لقب الفن السابع، خاصة وأنها تتمتع كغيرها من الفنون بمميزات تسنح لها فرصة البروز كقيمة جمالية عالية التقدير، ولعل أهم تلك المميزات إمكانيةُ احتوائها على أشكال التعبير الأدائي: مسرحا ورقصا، والأدبي: شعرا ونثرا، والتشكيلي أيضا: رسما ونحتا.

وعلى غرار كون السينما فن، فهي أيضا كما أجمع المختصون في الميدان الإعلامي وسيلة اتصالية إعلامية فعالة، من حيث أنها إحدى أهم سبل التصوير التي تستخدم كأداة تواصل بين صانع الفيلم وبين مشاهديه، حاملة في طواياها رسالة واضحة أو مشفرة في أغلب الأحيان، يستشف المشاهد حقيقتها بعد فك رموز شفراتها، وحتى لا نذهب بعيدا نؤكد للمرة الثانية أن السينما أقرب إلى الجماهير من أي وسيلة أخرى: " يستأثر الفن السابع باهتمام العديد من المهتمين والدارسين والباحثين والتقنيين، وذلك لأهميته المتزايدة في توفير فرجة متميزة، ثم قوة قدرته على التوثيق بالصورة والصوت والحركة للحدث الاجتماعي والسياسي والفكري، فالسينما أصبحت معملا لصنع الأحلام والأساطير "[1] ورغم ذلك فإن **السينما البعيدة عن الواقع هي بعيدة عن الجمهور**: " إن الناس لا يتجاوبون أبدا مع إعلام لا يعبر عن ثقافتهم وتفكيرهم، وإن الإعلام الذي لا يقوم على أساس من الواقع، وإنما الافتراضات ينفي نفسه عن مفهوم الإعلام، ليدخل حدود الدعاية، التي يمكن أن تعتمد التضخيم وربما التضليل في أوقات معينة، وبذلك فإن مستلزمات ومقومات أي إعلام ناجح تُحدَّد بالتحلي بالموضوعية والتجرد من الذاتية في عرض الحقائق، والصدق والموضوعية في جمع ونقل البيانات من مصادرها الأصلية، فضلا عن التعبير الصادق عن الجمهور الذي يتوجه إليه الإعلام "[2] فالواقع الاجتماعي هو المحرك الأساسي للسينما ولا قيام لها من دونه:

---

[1] محمد أشويكة، (***السينما والسوسيولوجيا: أية علاقة ممكنة؟***)، ***مجلة الثقافة***، وزارة الثقافة، الجزائر، العدد 14، أوت 2007، ص. 37.

[2] انتصار إبراهيم عبد الرزاق، صفد حسام الساموك، ***الإعلام الجديد: تطور الأداء والوسيلة والوظيفة***، الدار الجامعية للطباعة والنشر والترجمة، العراق، الطبعة الأولى، 2011، ص. 104.

" الفيلم السينمائي وثيقة اجتماعية مهمة تساهم في رسم قوانين حركة وديناميكية المجتمع، وفهم طبيعة العلاقة الجدلية بين الإنسان والمجتمع، فلم يعد الفيلم يضع وجها لوجه ظواهر عالم متجانس من الموضوعات، بل عناصر من الواقع غير متجانسة تماما، خاصة وأن ميكانيزمات الهوية الاجتماعية قد أصبحت تتحدد بشكل متسرع: كل علامة أو أي عنصر يدخل في تشكيل الصورة، يحمل معه قوة مؤلمة وحقيقية للحقيقة الراهنة، إن السوسيولوجيا كعلم ينقل الواقع ويفسر الظاهرة بصفتها تؤسس لخطاب يكشف الواقع ويعريه، إن الصورة تؤسس علاقة بصرية مع الواقع مع احترام الأماكن والأحداث والأشخاص. "[1]

وفي ذات السياق فالصورة السينمائية لابد من أن تنقل نقلا أمينا القضايا الإنسانية العميقة ولا سيما في ميدان الدفاع عن الحقوق وتحديد الواجبات، فالمجتمعات في العالم بأسره تأتي أغلب مشكلاتها نتيجة للخلل الكبير في معرفة الحد الفاصل بين الحق والواجب، وباعتبار السينما ناقلا للحركات التحررية في العالم وفاعلا فيها، فقد تولدت علاقة التأثر والتأثير بينها، وأصبحت لأفلامها مواضيع ساخنة تجلب بها أوساط واسعة من الجمهور لاسيما ما تعلق بالتحرر الذي لا يتوقف الإنسان عن حلم بلوغه، وخاصة المرأة باعتبارها جزءا هاما من هذا المجتمع، لذا كانت محور اهتمام ملحوظ في الأفلام السينمائية، إذ أنه ليس من الممكن التخلي عن العنصر النسائي في أي منها، بل ومن الصعب تخيل فيلم لا تمثل فيه امرأة، ولو كان التمثيل عرضيا فقط، وأكثر من ذلك فهي تبقى تفرض حضورها مادامت تقوم بذات الوظيفة في البيئة الاجتماعية إلى جانب الرجل، فالمرأة قبل كل شيء قد تكون: أما، أختا، بنتا، ماكثة بالبيت أو عاملة، فعالة أو غير فعالة في المجتمع، وهنا يقول **مصطفى بوتفنوشت**: " إن المرأة في إطار الأسرة الحضرية أخذت مسؤولية الأم وأخذت على عاتقها زمام الأمور في البيت، ولقد ساعدت الكثير من العوامل الاجتماعية على ذلك مثل: استقلالية البيت الزوجي عن العائلة الكبيرة، وهو ما يؤدي إلى تحكم أحسن من طرفها في تربية أبنائها، بحكم أنها الوحيدة التي

[1] انتصار إبراهيم عبد الرزاق، صفد حسام الساموك، مرجع سبق ذكره، ص. 104.

تتكفل بتربيتهم، بالإضافة إلى تجاوز المرأة إطار البيت إلى المجالات الخارجية عن طريق العمل. "[1]

فالمرأة تظل تقدم عطائها الإنساني الذي خُول لها في القانون الطبيعي والوضعي، لكن وبقليل من التمحيص في درجة الانتهاكات التي تطالها وعلى وجه الخصوص العنف المسلط عليها، فإن هذا دافع قوي لأن تُخصِّص السينما جزء من أفلامها للمرأة التي عانت ويلات العنف المتوالي عليها يوميا وبأشكال مختلفة، ناهيك عما سبق ذلك من محاولة لمطالبة هذه الأخيرة بحقوقها في العالم وما اِنجر عنه من ضرب واعتقال للنساء، وسرعان ما انتقلت هذه الحالة إلى عالمنا العربي حيث أرادت المرأة العربية الحصول على المكانة التي منحت لها في الإسلام، وعلى ذات الاحترام والحقوق التي حظيت بها المرأة الغربية.

وكنموذج مصغر **لسينما المرأة العربية** لدينا: **الجزائر** التي حرصت من بدايتها على تصوير المرأة المكافحة والمؤازرة للرجل في معركته ضد الاستعمار إبان ثورة التحرير: " إن وضع المرأة الذي طالما أضرت به الأفكار الإقطاعية والتقاليد المضادة لروح الإسلام التحررية قد تحسن كثيرا منذ حرب التحرير(...) وبالرغم من تحسن حالها الملحوظ فإن ترقيتها المشروعة تتطلب المزيد من الجهود المستمرة، وهي ليست مرهونة بالدور الوطني والاجتماعي الذي أدته المرأة بجانب رفيقها الرجل أثناء الثورة المسلحة، بل هي مطلب تستلزمه روح العدالة والإنصاف "[2] ثم خروجها ميدان العمل بعد الاستقلال، فالنهوض بالوطن كان أسمى من التركيز على الخلفيات التي تنظر للمرأة نظرة استصغار، ورغم ذلك ظلت المرأة الجزائرية -بحسب الدراسات الاجتماعية- ضحية استغلال وعنف من داخل المنزل الذي تعتبره

---

[1] عواطف زراري، ***صورة المرأة في السينما الجزائرية: تحليل نصي سيميولوجي لفيلمي: " القلعة " و " نوبة نساء جبل شنوة "***، مذكرة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 2002، ص. 12.

[2] الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، ***جبهة التحرير الوطني: الميثاق الوطني***، جبهة التحرير الوطني، الجزائر، 1976م، ص. 104.

مصدر الأمان، ومن الشارع الذي تعيش فيه وقتا من يومها، والسينما لم تشأ إلا مرافقتها في مسيرتها من حيث بدأت إلى حيث تريد أن تصل.

لكن السؤال الذي يطرح نفسه هو الطريقة التي تم تصوير المرأة الجزائرية بها، إذ أننا نتساءل عن طبيعة الصورة المقدمة عنها، وعن العنف الموجه إليها، خاصة مع اعتبار الإعلام –كما أثبتت الدراسات- وسيلة من وسائل تلقين العنف: " برغم من أن ظاهرة العنف كانت موجودة أصلا منذ ظهور الإنسان الأول، إلا أن دراسات إعلامية مختلفة أجمعت على أن القنوات الفضائية صارت إحدى الدوافع المهمة التي تكرس السلوك العنيف بين الأفراد، لاسيما أن الكثير من القائمين بالاتصال ركزوا على قيمة الصراع المتضمنة مشاهد العنف "[1] إذن فهل مشاهد المرأة المعنفة في السينما الجزائرية هي من أجل التوعية أو من أجل تعليم المشاهد كيفية ممارسته؟ من هنا تنطلق الدراسة لتجيب عن هذا السؤال، بالإضافة إلى تساؤلات أخرى تتعلق 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.

ويمكن تلخيص أهم محاور الدراسة في الصورة التي أوجدتها السينما الجزائرية، لاسيما أن هذه الصورة تمثل مجموعة الأحكام والتصورات والانطباعات: القديمة والجديدة المستحدثة، الإيجابية منها والسلبية، التي يأخذها الفرد أو المجتمع عن العنف ضد المرأة، ويستخدمها منطلقا وأساسا لتقويمه للمرأة، وليحدد موقفه وسلوكه تجاهها.

---

[1] انتصار إبراهيم عبد الرزاق، صفد حسام الساموك، مرجع سبق ذكره، ص. 129.

مراحل الدراسة:

سنحاول في هذه الدراسة الإجابة على السؤال الجوهري والذي مفاده: طبيعة وكيفية المعالجة الإعلامية السينمائية لقضية العنف ضد المرأة، وهل نجحت في نقل صورة ولو مقاربة لواقعها، ومنه تم تقسيم الدراسة إلى ثلاث أطر رئيسية وهي مقسمة تقسيما منطقيا لخدمة العمل في أتم وجه:

القسم الأول: الإطار المنهجي.

القسم الثاني: الإطار النظري.

القسم الثالث: الإطار التطبيقي.

1/ الإطار المنهجي:

تم البدء فيه بطرح الإشكالية الكبرى وما يتبعها من تساؤلات فرعية، ثم إيراد أهم المحفزات الذاتية والموضوعية على تناول هذا الموضوع دون غيره، نظرا للأهمية التي يكتسيها في إيصال الباحث لأهدافه العلمية، من خلال الاختيار الأمثل للمنهج المعتمد وهو هنا منهج التحليل السيميولوجي، وللتمكن أكثر من الخطوط العريضة للبحث تم تحديد العينة (أفلام جزائرية موضوعها العنف ضد المرأة) وكذا تحديد جملة من المصطلحات والمفاهيم الإجرائية، وأخيرا تأتي قائمة الدراسات السابقة.

2/ الإطار النظري:

والذي جاء في أربعة عناصر متسلسلة، ولأجل أن يكون كل عنصر وافيا لما يحيط به ارتأينا تقسيمه إلى أربعة نقاط تسمح بتتابع خطوات الموضوع بطريقة سليمة:

العنصر الأول: مدخل نحو تداعيات العنف في العالم:

وهو القاعدة الأولية التي من خلالها يتم الإلمام بمفهوم العنف في مختلف الميادين العلمية: نفسيا وقانونيا واجتماعيا واقتصاديا، وحصر هذه التعاريف في تلك الخاصة بميدان تعنيف المرأة كجزء لا يتجزأ من العنف في العالم، ثم محاولة النظر في الجانب القانوني الذي خول للإنسان عامة وللمرأة خاصة حق الدفاع عن نفسها ومعاقبة القائم بالعنف: الأحكام الدولية والعربية الداعية للقضاء عليه، أهم المنظمات التي تناهض من أجل الحقوق الطبيعية والقانونية للمرأة، وأخيرا الوضع القانوني للمرأة في القانون الجزائري.

وإن هذا العنصر الأول كان لابد منه لضبط المفاهيم العامة في ذهن كل من يود الاستفادة من الدراسة، وجاءت ضمنه أربع مباحث فرعية هي:

أولا: ماهية العنف وأسبابه.

ثانيا: المرأة في دائرة العنف.

ثالثا: الوضعية القانونية للعنف ضد المرأة.

العنصر الثاني: صورة المرأة في وسائل الإعلام:

لا يمكن التوجه مباشرة إلى علاقة السينما بقضية العنف، دونما النظر في صورة المرأة من خلال وسائل الإعلام الأخرى على اختلافها، وهذا ما سوف ييسر الفهم الذي ينطوي على أخذ نظرة شاملة حول صورة المرأة في الصحافة والإذاعة والتلفزيون، ولا يتوقف الأمر على العنف فقط بل أيضا على الأثر الإيجابي والسلبي الذي لعبته في نهوض أو تأخر المرأة، وماذا عن الجوانب الموضوعاتية التي تتعرض لها وسائل الإعلام في شؤون المرأة هل تخدمها فعلا من الجانب التربوي والأخلاقي؟ وبما أن المرأة هي ركيزة المجتمع وتكوينها القويم في صالحه، فهل فعلا وُفِّقت وسائل الإعلام في إختيار برامج تليق بالمرأة أم أنها ساهمت هي في تهميشها وتعنيفها:

أولا: في الصحافة المكتوبة.

ثانيا: في الإذاعة والتلفزيون.

ثالثا: في الإعلان والإشهار.

العنصر الثالث: قضية العنف ضد المرأة في سينما العالم العربي:

بعد التطرق إلى ثنائية المرأة ووسائل الإعلام يتم الانتقال إلى الحديث عن قضية العنف ضدها في أحد أهم تلك الوسائل والتي تعتبر المتغير الأساسي في الدراسة: السينما، وعلى اعتبار أن السينما الجزائرية تندرج ضمن قائمة سينما الوطن العربي، فإن عقد دراسة عن هذه الأخيرة سوف يخدم مسار البحث عبر التوصل إلى نتائج تعميمية ليس على الجزائر فقط بل وعلى العالم العربي أيضا، ثم ننتقل إلى السينما النسوية العربية: أسباب الظهور، واقعها، وأهم الأفلام الخاصة بها، وأبرز رائدات الفن السينمائي النسوي، وأيضا أهداف هذا النوع من السينما، وجاء في هذا العنصر:

أولا: في السينما المغاربية (تونس والمغرب نموذجا).

ثانيا: في السينما المشرقية (مصر وسوريا نموذجا).

ثالثا: بروز السينما النسوية العربية.

العنصر الرابع: **قضية العنف ضد المرأة في السينما الجزائرية المعاصرة:**

في المطاف الأول لابد من التعريج على تطور السينما الجزائرية والوقوف عند أهم محطاتها بدءً من عهد الاستعمار إلى الفترة المعاصرة، والمواضيع التي غلبت عليها، ودور الدولة في دعم الصناعة السينماتوغرافية، وكذا أهم مخرجيها والاتجاه الإيديولوجي الذي اتخذوه في أفلامهم، ومنه نتعرض لحضور المرأة في أفلام: السبعينيات والثمانينات وفترة التسعينات (الفترة السوداء) والتي أفرزت نوعا معينا من أفلام تناولت تلك النكبة بآثارها الوخيمة على نفسية الجزائريين، ومنها المرأة باعتبارها ضحية من ضحاياها، وصولا إلى الأفلام المعاصرة.

ثم السؤال الجوهري المطروح في هذه النقطة تكمن في مدى مساهمة السينما الجزائرية في تنمية الوعي النسوي والثقافي للمرأة، وكيفية المطالبة بحقوقها والدخول في عالم التعليم والعمل والكفاءة، وأخيرا القيام بعنونة أهم أفلام العنف ضد المرأة في السينما الجزائرية المعاصرة:

أولا: مراحل تطور السينما الجزائرية.

ثانيا: المرأة في السينما الجزائرية.

ثالثا: فيلموغرافيا العنف ضد المرأة في الجزائر.

3/ الإطار التطبيقي:

وهو آخر قسم من أقسام الدراسة، والذي تضمن تحليلا لمضمون كلا من الفيلمين: **"وراء المرآة"** و **"عائشات"** بالاعتماد على أسلوب التحليل النصي السيميولوجي، وبإتباع جملة من المراحل: تأتي من مرحلة تقسيم الفيلم إلى أجزاء وترجمة متتالياته في جداول تختص بالتقطيع الفني، ثم تقديم القراءة الوصفية الإيحائية لتلك المتتاليات، وأخيرا القراءة الباطنية الدلالية لها، والتي تبين مختلف الصور والأشكال الصريحة والضمنية العاكسة أوجه الطرح الإعلامي لقضية العنف ضد المرأة في السينما الجزائرية المعاصرة وإيديولوجيات مخرجيها، وكذا تأثير عامل الجنس على التوقيع الإخراجي.

وتختم الدراسة بالنتائج العامة والخلوص إلى أهم الاستنتاجات والتوصيات ذات الصلة بالموضوع، ومن ثم ذكر قائمة المراجع (باللغتين العربية والفرنسية) المعتمدة فيها، لتأتي في نهاية المطاف الملاحق.

الإطار المنهجي:

1- الإشكالية والتساؤلات الفرعية.

2- الدوافع الذاتية والموضوعية.

3- أهمية الدراسة وأهدافها.

4- منهج البحث وأدواته.

5- تحديد العينة وتبريراتها.

6- تحديد المصطلحات والمفاهيم الإجرائية.

7- الدراسات السابقة.

1- الإشكالية والتساؤلات الفرعية:

إن الحديث عن ثنائية **الإتصال والسوسيولوجيا** يتطلب تمعين النظر في أهمية وسائل الإعلام الجماهيرية على اختلافها: طبيعة وجمهورا، كسمة من سمات العصر الذي أصبح يولي اهتماما لا متناهيا لها، من حيث مقدرتها على خلق نموذج اجتماعي متكامل من السلوكات والعادات والعقائد، ولما لا الوصول إلى درجة تبني ذاك النموذج كمنهج تفكير يشترك فيه غالبية الجماهير: " تجري اليوم محاولات حثيثة عبر وسائل الإعلام لصياغة الإنسان المعاصر وعيا وسلوكا على وفق نموذج معد له سلفا، وهو ما بات يعرف بهندسة السلوك البشري. "[1] فلهذه الوسائل خاصية التوحيد الفكري البارز فيما يعرف بثقافة الإعلام، فارضة منطق الصوت والصورة على أساس أنها الثقافة السوسيولوجية الجديدة الواجب تحصيلها.

لهذا السبب لاغير أخذت **الصورة السمعية البصرية: السينمائية** تحديدا على عاتقها مهمة تثقيف الناس: " فالسينما إذا ليست صورا ترتسم على الشاشة لتشاهد وينتهي دورها وأثرها (...) كل هذه التداعيات والأفكار والصور أوصلتنا إلى قناعة لا تتزعزع، خلاصتها: إن السينما إضافة لكل عناصرها وأدواتها، ثقافة. "[2]

ويشمل عنصر التثقيف السينمائي عدة زوايا: نقل الواقع المعاش، إصدار حكم حول حالة اجتماعية ما، تعريف فئات المجتمع بشتى المظاهر الحاصلة في حياتهم اليومية، وغيرها من مجريات البيئة المحيطة، وهذا عبر **إعادة تقديمها** على الشاشة الفضية أيا كان شكل هذا التقديم: **نقلا كاملا أو مُعدَّلاً**، حتى تكون طرفا فاعلا في عملية التغيير والحراك الاجتماعي البنَّاء، فتتعدى بذلك مهمة الإخبار والإعلام إلى مهمة الإصلاح والتوعية.

---

[1] انتصار إبراهيم عبد الرزاق، صفد حسام الساموك، مرجع سبق ذكره، ص. 111.

[2] يوسف العاني، ***السينما: استذكارات بين الظلام والضوء***، دار الفارابي، بيروت، الطبعة الأولى، 2003، ص.26.

ومن بين تلك المظاهر التي حرصت السينما على تناولها، ظاهرة يزداد تفشيها الكبير في عديد بلدان العالم وعلى رأسها بلدان العالم الثالث، خاصة مع نمط الرأسمالية الذي عقَّد حياة الفرد في المجتمعات النامية ومن بينها الجزائر، إنها ظاهرة العنف التي تعددت أوجه ممارستها: الجسمانية والنفسانية، بالضرب والقهر أو اللفظ والإهانة، ورغم جل الدراسات التي قام بها علماء النفس والاجتماع بالكشف عن الأسباب والنتائج، ومحاولة القانونيين الجزائريين تشريع المواد الرادعة، إلا أن هذا لم يمنع البتة من تفاقمها بشكل ملفت للانتباه.

ولعل أكثر فئة تعاني من العنف هي فئة النساء آخذة لنفسها الحيز الأكبر في ملف: **العنف ضد المرأة**، الذي وصل نطاقه إلى إثارة فضول **المؤسسة السينمائية الجزائرية** في كشف النقاب عن وضعية المرأة في المجتمع وعن طبيعة العنف المسلط عليها، والأهم من هذا كله التعرف على مصدره الحقيقي.

بهذا المقتضى فإن الدراسة ترمي إلى الكشف عن الصورة الحقيقية التي قامت الأفلام الجزائرية بإعادة تمثيلها سينمائيا ومن ثم طرحها **طرحا إعلاميا** من جهة، **والصورة الذهنية** التي أرادت تكوينها في الذهنيات الجزائرية المتباينة في: الجنس، السن، الطبع والشخصية، المستوى الفكري والحالة الاجتماعية، العادات والأعراف والنسق القيمي من جهة أخرى.

وأكثر من ذلك فإشكال الدراسة هو معرفة مساحة السينما الجزائرية المعاصرة في قضية العنف وكذا عرض الدور الذي لعبته في تقديم المرأة ومحاكاة العنف الموجه إليها، والطريقة التي جسدت فيها هذا الأخير بمنحه صبغة إعلامية، بالإضافة إلى بحث مستوى تعنيف المرأة في السينما بشكل يوضح مساهمة الصورة الفيلمية إما في التقليل منه أو في زيادة تعميقه، وطريقة التعبير عنه إما أنه ضرورة خلفتها تعقيدات الحياة، أو مأساة ينبغي إيقافها، وهل من وجود لمرجعية معينة تتدخل في تشكيل ونقل القضية داخل الجزائر:

لقد حاولنا من خلال هذه الدراسة أن نمحص التساؤلات المتداخلة بعضها ببعض، للخلوص إلى استسقاء إشكالية البحث الكبرى:

الإشكال:

فيما تتمثل طبيعة الطرح الإعلامي لقضية العنف ضد المرأة في السينما الجزائرية المعاصرة؟ وما هي الصورة الذهنية المنقولة عنها للمشاهد الجزائري؟

التساؤلات الفرعية:

تساؤلات الجانب النظري:

1-ما الأسباب الدافعة وراء الالتجاء لممارسة العنف، وما هي أهم مصادره؟

2-ما هو الحيز الذي تحتله المرأة في دائرة العنف؟ وما هي أشكال تعنيفها؟

3-كيف تدخل القانون الوضعي في الحد من الظاهرة؟ وهل مواده سارية المفعول؟

4-ما هي صورة المرأة في وسائل الإعلام؟ وماذا عن العنف ضدها، هل صوَّرته كحالة اعتيادية متجذرة في المجتمع أو كحالة سلبية مأساوية؟

5-إلى أي مدى ساهمت سينما العالم العربي مغاربيا ومشرقيا في معالجة العنف ضد المرأة؟ وما علاقتها ببروز السينما النسوية العربية في العالم؟

6-ما الموقع الذي تأخذه المرأة: موضوعا، تمثيلا وإخراجا في السينما الجزائرية عبر مختلف تطوراتها ؟ وما هي أهم الأفلام المعاصرة التي تناولت العنف الموجه إليها؟

تساؤلات الجانب التطبيقي:

1-ما هي طبيعة الصورة الإعلامية التي قُدِّمَت بها المرأة في عينة الأفلام محل الدراسة؟ وهل هي تنقل الواقع أم تعدله؟

2-كيف تم توضيح -من خلال الفيلمين الجزائريين- التعنيف الذي تتعرض له المرأة الجزائرية؟ وما هو الخط الإعلامي المنتهج في ذلك؟

3- ما علاقة النصين السينمائيين في كلا الفيلمين بالنصوص المرجعية الأخرى: المجتمعية، التاريخية، الدينية، الإيديولوجية؟

4- ما هي الدلالات الثقافية سواء الإيحائية منها أو الدلالية التي تناولها الفيلمان المختاران لتبيان مشاهد العنف الجسدي والنفسي ضد المرأة في المجتمع؟

5- من هي الفئة المستهدفة في هذين الفيلمين؟ وماهي طبيعة وتأثيرات الصورة الذهنية المنقولة إليها حول القضية؟

6-هل هناك من اختلاف في الطرح السينمائي الذي قدمته مخرجة فيلم: **"وراء المرآة"** عن ذلك الذي قدمه مخرج فيلم **"عائشات"؟** وإلى أي مدى يمكن أن يؤثر عامل الجنس على الرؤية الإخراجية في أفلام تتحدث عن المرأة؟

2- الدوافع الذاتية والموضوعية:

الدوافع الذاتية:

-الميل الطبيعي للبحث والتنقيب عن المعارف والحقائق وحب الوصول إليها.

-الاهتمام الشخصي بعالم المرأة وكل ما يتعلق بهذا المخلوق اللطيف المرهف، الذي تنسب إليه الصفات الإنسانية النبيلة: الأمومة، الحنان، اللين، الطيبة والتسامح.

-الواقع المضطهد الذي عاشت ولا تزال تعيش فيه المرأة -بالرغم من ادعاءات المساواة بين الجنسين- أينما وجدت وحيثما حلت، بالإضافة إلى إصرار الرجل الدائم على اعتبارها كائنا ضعيفا لا يستطيع المساندة في خوض غمار الحياة.

-الرغبة الملحة في الدفاع عن حقوق الإنسان على العموم بما فيها حقوق المرأة كأنثى أولا وقبل كل شيء، كإنسانة ثانيا، وكفرد له مكانة في بناء المجتمع ثالثا.

-التبني الشخصي لقضية المرأة بإعادة الاعتبار للنسوة الجزائريات وإنصافهن بطريقة علمية تكشف حجم العنف المسلط عليهن، في مجتمع ذكوري يفرض سيطرته بشكل غير سوي، ويحرص على قمع طموحات المرأة وإسهاماتها الفكرية والعملية.

الدوافع الموضوعية:

-التغطية الإعلامية الكبيرة: قلما وصوتا وصورة لموضوع العنف ضد المرأة، كونه موضوع حساس وراهن، يستحق المعالجة من الجانب الإعلامي ولاسيما عبر الأفلام السينمائية كأداة توعية بهذا الشأن.

-إن موضوع التناول الإعلامي لقضية العنف ضد المرأة قد يكون متداولا في جانب علم الاجتماع، لكن قلَّما تم تناوله من الناحية الإعلامية السينمائية، وبالتالي فإن هذا البحث سوف يضيف الكثير بالنسبة للدراسات الإعلامية، كما سيفيد الجامعة الجزائرية والطالب الجزائري.

3- أهمية الدراسة وأهدافها:

كيف للبحث أن يكون بحثا مهما؟ هل من معايير تحكم على جودته وأهميته؟ إن البحث المهم هو البحث الذي يحوي إنتاجا فكريا ينطوي على شيء من الابتكار والإبداع الإنساني أيا كانت طريقة التعبير عنه: كما أو إحصاء.

وفي هذا السياق يعبر البعض عن الدراسة العلمية بالدراسة الأصيلة: " يقصد بالأصالة في البحث العلمي تميز الأفكار الواردة في البحث بالجدة والأهمية العلمية، وتميز الباحث بالاستقلال الفكري ومعايشة الواقع، وتظهر الأصالة في اختيار فكرة البحث أو مشكلته، وفي أسلوب معالجتها، وفي الأمثلة والتطبيقات التي يوردها الباحث، وفي النتائج التي يتوصل إليها، أو المقترحات التي يقدمها للمساهمة في علاج مشكلة ما. "[1]

لذا لا يمكن في بداية الدراسة هذه الحكم بأهميتها، لكن هذا لا يمنع من النظر إلى دورها الوظيفي من حيث مسعاها إلى التماس كل عنصر يحيل إلى جملة الرسائل الفيلمية الجزائرية والتي من الممكن أن تؤدي إلى تفكيك الرموز الضمنية للغة السينمائية **(معنى ومرجعا وثقافة)** في موضوع العنف ضد المرأة، بانتهاج أسلوب التحليل النصي، حتى يتم الوصول في النهاية إلى تحقيق الأهداف التالية:

-تسليط الضوء على ظاهرة العنف المتفشية في العالم، والتي أضحت جميع فئات المجتمع ضحية لها، على اختلاف الجنس والسن.

-الإلمام بتفاصيل القضية المتعلقة بالعنف ضد المرأة عن طريق الدراسة الأكاديمية، وفق موضوعية بحتة تبتعد عن الذاتية التي تعرقل مصداقية الرسالة.

---

[1] عبد الفتاح خضر، ***أزمة البحث العلمي في العالم العربي***، مكتب صلاح الحجيلان للمحاماة والإستشارات القانونية، السعودية، الطبعة الثالثة، 1992، ص. 19.

-الكشف عن ملابسات قضية التعنيف العائلي، والذي يعتبر من المواضيع المحظورة في المجتمع الجزائري نظرا للنظام العقائدي والأعراف والقيم.

-التوصل إلى نتائج وتوصيات للرفع من مستوى التدخل القانوني في الحد من الظاهرة.

-الفهم العميق للدور الذي تلعبه وسائل الإعلام في تكوين صورة معينة حول القضايا الاجتماعية، ما يفرض ضرورة مراجعة الأسس الدرامية والإخراجية التي تبنى عليها فكرة على حساب أخرى، وهذا كله في سبيل خلق إعلام ذي مصداقية أبلغ.

-أما الهدف الأكثر عمقا فهو تصحيح المعلومات المكوَّنة سواء عند القائم بالدراسة أو المستفيد منها، فحتى صاحب البحث سيكتشف مع النتائج ما قد يغير وجهة نظره الأولى ويجعلها أكثر علمية: " من أهمية البحث العلمي تصحيح معلوماتنا عن الأمور التي يتناولها البحث (...) كما يفيدنا البحث في التخطيط للتغلب على الصعوبات التي قد نواجهها إما نتيجة لعوامل طبيعية أو بيئية، وما دمنا قد عرفنا الحقائق المتعلقة بهذه المشاكل والصعوبات، وما دمنا قد تنبأنا بما قد ينجم عن ظروفنا والظروف المحيطة بنا –إذا تُرِكت بدون تدخل منا- فسيعمل التخطيط على استغلال كل الموارد أحسن استغلال للحصول على فائدة جدية لها أن تساعدنا في التغلب على الصعوبات والمشاكل. "[1]

[1] مروان عبد المجيد إبراهيم، ***أسس البحث العلمي لإعداد الرسائل الجامعية***، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الطبعة الأولى، 2000، ص. 19.

4-منهج البحث وأدواته:

يعتبر المنهج الطريقة الفكرية الصائبة في كل عملية بحثية، ومن ذلك فإن التعرض للمنهج الذي سيتم اعتماده في فحوى هذه الدراسة يعتبر المفتاح الأولي لعملية التحليل، والذي لا يتم اختياره بشكل عشوائي وإنما وفقا لنوع البحث: " أما البحوث الاجتماعية كالإعلام وعلم النفس والاجتماع حيث تتداخل المتغيرات ويصعب السيطرة عليها، فإننا نستخدم الأساليب الكمية والإحصائية أو الميدانية (...) وعلى هذا فتحديد نوع البحث خطوة أساسية للتصميم المنهجي، فهي تساعد على تحديد الخطوات الضرورية لدراسة موضوع البحث، وعلى تحديد منهج البحث المستخدم. "[1]

وبما أن الدراسة هذه تنتمي إلى سلسلة البحوث السينمائية التي تُعنى بتحليل الأفلام على أساس اعتبارها نصا، فإن منهج البحث المعتمد هنا هو: **"التحليل النصي السيميولوجي"** كونه الأنسب لتحليل محتوى وسائل الإعلام، وقد جاء هذا المنهج نتيجة لاجتهادات البحوث في إعادة الإهتمام بالمضمون المضمر في الرسائل المنبعثة عن وسائل الإعلام وفي مقدمتها: الرسائل السينمائية.

بداية سيتم التطرق إلى ماهية **التحليل السيميولوجي** الذي وقع محل جدال بين أن يكون أسلوبا أو منهجا، ومن ذلك نذكر هذا التعريف: " التحليل السيميولوجي مجموعة التقنيات والخطوات المستخدمة لوصف وتحليل شيء باعتباره دلالة في حد ذاته، وكذا إقامة علاقات مع أطراف أخرى. "[2]

---

[1] محمد منير حجاب، ***الأسس العلمية لكتابة الرسائل الجامعية***، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الثالثة، 2000، ص. 29.

[2] Judith Lazar, ***sociologie de la communication de mass***, Armand Colin, paris, 1991, p. 138.

مفهوم اللغة السينمائية: العناصر والخصائص:

إن تطبيق السيميولوجيا في مجال تحليل مضمون الأفلام السينمائية، يفرض تحليل اللغة المتضمنة فيها، فكما لكل شيء لغته فللسينما هي الأخرى لغة خاصة بها: " وإنه ليس إلا بعد تطور السيميولوجيا حتّى أصبح ضروريا التمييز بين مختلف اللغات: لغة العصافير، لغة الورود، اللغة الموسيقية، اللغة المسرحية، اللغة السينمائية...الخ "[1]

فما المقصود باللغة السينمائية إذن؟

عرفها **كريستيان ميتز**: " لغة مركبة تتألف من اقتران خمسة مواد تعبيرية دالة، نوعان منهم يؤلفان شريط الصور، وهي **الصور الفوتوغرافية المتحركة** و**البيانات المكتوبـــة**، وثلاثة أنواع أخرى تمثل شريط الصوت، وهي **الصوت الشبهي** أو الأيقونية كالضجيج و**الصوت المنطوق**: صوت المتكلم من خلال الحوار أو التعليق و**الصوت الموسيقي**. "[2]

من هذا التعريف نكشف العلاقة بين الدال (اللفظ) والمدلول (المعنى) هذان الاصطلاحان اللذان كانا محل بحث مستفيض من عالم اللسانيات الشهير **فرديـنارد دي سوسير (Ferdinard De Saussure)** والذي لم يقتصر على دراسة اللغة المنطوقة فقط بل أيضا غير المنطوقة، ثم تطورت تطبيقات أبحاثه على كل ما قد يحمل معنى خفيا، غير واضح في كل أشكال التعبير: " كل نظام دلائل مهما كانت مادته: رسم، كاريكاتور، أسطورة، إيماءة، موضة، صورة تشكيلية، صورة فوتوغرافية، ملصقة أو فاصل إشهاري، فيلم سينمائي، مسرحية، منوعة (أوبرا)، مسرحية غنائية (بالي)...إلخ. "[3]

---

[1] محمود إبراقن، تر: أحمد بن مرسلي، ***التحليل السيميولوجي للفيلم***، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ب ط، 2006، ص. 16.

[2] جورج سادول، تر: محمود إبراقن، ***العناصر الدالة للغة السينمائية*** ،حوليات جامعة الجزائر، العدد 10 ،1997، ص. 185.

[3] محمود إبراقن، تر: أحمد بن مرسلي، نفس المرجع، ص. 14.

عناصر اللغة السينمائية:

تتشكل من مجموع عناصر لا تتوفر إلا في السينما، ومجموعة عناصر عامة تستمدها من لغات أخرى: " السينما إذن ليست لغة بلا شرعة، بل بالعكس هي لغة مهيكلة بعدد كبير من الشرعات، من بين هذه الشرعات جزء فقط يمكن أن يكون سينمائيا محضا (الشرعات الخاصة) بينما العديد من الشرعات الأخرى ليست خاصة بالسينما (الشرعات العامة). "[1]

الشرعات الخاصة: سلم اللقطات-زوايا التصوير-حركات الكاميرا-تقنيات السينما من السيناريو والمونتاج والحوار.

الشرعات العامة: الشخصيات-الديكور-الموسيقى-الصوت-الإضاءة.

خصائص اللغة السينمائية:

تنفرد السينما عن بقية الفنون البصرية الأخرى في كونها عبارة عن بناء دلالي معقد يحمل عديد المعاني: " إن فن السينما كوسيط فني هو حقل إبداع ممتد ومترامي الأطراف مشحون بالعديد من المعاني المباشرة وغير المباشرة، مُتخَم بالإيحاءات والمعاني الضمنية التي لا ينحصر وجودها بمساحة الشاشة فقط، حيث تأتي الرسالة إلينا ليس ممّا نراه أو نسمعه ولكن أيضا ممّا لا يمكننا سماعه أو رؤيته، أو بمعنى أكثر دقة بما نعقده من مقاربات بين ما نراه وما لا نراه، ما هو متاح حاضر وما هو مستبعد وغائب "[2] وهذا البناء الدلالي يمتاز بجملة خصائص:[3]

1- الأيقونية (Iconicité): وتشير إلى علاقة دالة قائمة على التشابه بين الدال والمدلول، فالصورة الفيلمية لها درجة أيقونية كبيرة تجعلهـــا أكثر إيحاء من غيرها.

---

[1] محمود إبراقن، تر: أحمد بن مرسلي، مرجع سبق ذكره، ص. 17.

[2] عواطف زراري، مرجع سبق ذكره، ص. 16.

[3] Roger Odin : ***Cinéma et production de sens***, édition Armand colin, 1990, p p32-34.

2- النسخ الميكانيكي (Duplication mécanique): الصورة هي نتاج عملية آلية فهي وسيلة لنسخ ميكانيكي للواقـــع.

3- التعددية (Multiplicité): اللغة السينمـــائية تتكون من عدة صور فوتوغرافيات، وهي متنوعة ومختلفة.

4- الحركية (Mobilité): وهي ميزة أساسية ورئيسية للسينمـــا، وهذا ما يميزها عن الوسائل التعبيرية الأخرى، وخاصة بتحريك الكاميرا من مكـــان لأخر.

لماذا التحليل السيميولوجي في تحليل الخطاب السمعي البصري السينمائي؟

لأن وسائل الإعلام تتولى إنتاج رسائل في قوالب نسقية معينة، تُقدَّم للمتلقي بعد أن تُشكَّل في صورة رسائل بمعان ضمنية متنوعة، خاضعة في ذلك إلى البيئة المحيطة به، ومراعية لكل الجوانب السوسيوثقافية وكذا البناء الاجتماعي والتقليدي المنتمي إليه، والأمر ذاته في الخطابات السمعية البصرية بمجال السينما التي تبعث رسائل مشفرة مليئة بالتأويلات يمكن للمتلقي استنتاجها، لذا يكتسب التحليل السيميولوجي أهمية كبيرة في فهم معاني الفيلم السينمائي، كمحاولة للتوصل إلى الغرض من بثه: " فمثلا عندما نشاهد حدثا في فيلم، فلا نشاهد ذلك الحدث خاما ولكن نشاهد رسالة حول ذلك الحدث، بإمكاننا قراءة ذلك الحدث وتأويله ولكن نغفل المحاكاة والمعاني التي من خلالها نقرأ ونؤول. "[1]

تحليل الأفلام السينمائية كنص:

ذِكر مصطلح **"نص"** يدفع إلى التفكير في الحديث عن اللغة، ولكن المقصود في هذا النوع من التحليل ليس اللغة المنطوقة وحدها وإنما كل ما يتبعها من حركات وإيماءات

[1] عواطف زراري، مرجع سبق ذكره، ص. 20.

إما ترتبط بالشخص أو بالمحيط: " اللغة عبارة عن اتصال سريع برموز محضة مختلفة عن المواضيع، والتي كانت في الأصل عبارة عن قيم. "[1]

كيف يتم التعامل مع الفيلم على أساس أنه نص؟

جاء في مقالة أكبر مختصي التحليل اللساني السيميولوجي **رولان بارث*** والتي تحمل عنوان: **" الرسالة الفوتوغرافية " The Photographic message** نظريته الجديدة التي تتعلق بقوة المعنى في الصور الفوتوغرافية.

فبدلا من التركيز على النص المكتوب وحده في إيصال المعنى رأى بارث أن الصورة الفوتوغرافية أيضا تحمل رسالة مثلها مثل النص اللّغوي وربّما أكثر بفعل قوة الصورة، كما قام بدراسة الأنساق: نص أدبي، فن تشكيلي، صورة، موسيقى، مسرح، سينما، مؤكدا وجود **بُعد ثالث** في كل نسق من هذه الأنساق، إذ يوجد الدال والمدلول والعلاقة الرابطة بينهما أو المعنى، والتركيبة الداخلية للنسق لا تتعدى كونها **ضفيرة لغوية** تحوي عديد المفردات الأدائية الصوتية والمرئية، نفس الشيء بالنسبة للسينما: " التحليل النصي للأفلام هو ذلك التحليل الذي يدرس الكتابة والخطاب الفيلمي، من خلال دراسة نسقه، مكوناته، مدوناته، ووظائفه، للوصول إلى تفسير المعنى المنتج من خلال هذه الكتابة. "[2]

---

[1] رضوان بوجمعة، ***أشكال الاتصال التقليدي في منطقة القبائل: محاولة تحليل أنتروبولوجي***، أطروحة دكتوراه دولة في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 2007، ص. 77.

*رولان بارث: بالفرنسية: **(Roland Barthes)** من مواليد 12 نوفمبر 1915م وكانت وفاته بتاريخ 25 مارس 1980م، وهو فيلسوف فرنسي وناقد أدبي، ومنظر اجتماعي، اتسعت أعماله لتشمل حقولا فكرية عدة، كما أثرت اتجاهاته في عدة مدارس، ومن أهمها: البنيوية، الماركسية، والوجودية، بالإضافة إلى تخصصه في علم الدلالة، وكيفية تحليل الصورة. له أعمال عن البنيوية وما بعد البنيوية، وأعتبر رائدا في التيار الفكري المسمى: ما بعد الحداثة.

[2] عواطف زراري، مرجع سبق ذكره، ص. 22.

كما قال عنه **كريستيان ميتز:** " عندما نتكلم عن النص الفيلمي فإننا نتكلم عن الفيلم كخطاب دال بتحليل نظامه الداخلي، و دراسة كل مظاهره الداخلية التي نستطيع ملاحظتها. "[1]

ومنه تم الاعتماد في الدراسة على **"منهج التحليل النصي لرولان بارث"** والذي يقوم أساسا على تحليل الأفلام في شكل نسق يحمل علاقة الخطاب اللغوي بالسياق الاجتماعي، والإحاطة بحيثيات النسيج النصي المركب أساسا من وظائف الوصول إلى المعنى العام.

وفيما يلي ترتيب لمراحل التحليل النصي السيميولوجي:

المعنى الإيحائي والمعنى الدلالي-المرجع والثقافة:

المعنى الإيحائي والمعنى الدلالي:

المعنى الإيحائي:

إن الشكل العام للمادة الفيلمية يحمل أساسا رسائل صريحة وواضحة في متناول الجميع (الجمهور العام) يعتمدها المخرج في شرح القصة التي تدور حولها أحداث الفيلم مثل: موضوع الفيلم-الشخصيات-الحوار-الديكور-الإضاءة-الصوت والموسيقى.

إن القراءة الإيحائية للفيلم يمكن القول عنها: الدراسة المبدئية أو القراءة السطحية لمكونات الفيلم من المشهد مرورا بالمتتالية ووصولا إلى أصغر وحدة فيلمية وهي اللقطة، إذ يعرفها **سيرجي إيزنشتاين (Sergei Eisenstein)** على أنها: " اللقطة ليست عنصرا في التركيب، بل هي خلية، ومثلما ينتج عن انقسام الخلايا تكوُّن سلسلة أعضاء متباينة، كذلك هو الأمر بالنسبة لانقسام اللقطات: اصطدامها وتنازعها، فإنه تتولد منه تصورات عقلية. "[2]

---

[1] عواطف زراري، مرجع سبق ذكره، ص. 22.

[2] جان ميتري، تر: عبد الله عويشق، ***السينما التجريبية: تاريخ ومنظور مستقبلي: سينما 2000***، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ب ط، 1997، ص. 136.

مرحلة التقطيع الفني:

سيتم بداية 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.

إن الهدف من هذا التقطيع هو نقل مشاهد الفيلم من الجانب السينمائي إلى الجانب الكتابي والمرئي، فمثلا يمكن أن تضم اللقطة الواحدة مكونات فيلمية وهي:

التعريف المبدئي باللقطة:

رقم اللقطة: بداية رقم اللقطة أو تسلسلها من أول المتتالية إلى آخرها.

مدة اللقطة: المدة التي تأخذها كل لقطة.

لكن هذين العنصرين غير كافيان لفهم اللقطة فهما صحيحا، لذا يستوجب إضافة التعريف الكلي بها عن طريق:

شريط الصورة: وهنا لابد على القائم بالتحليل من عدم إهمال أي تفصيل في الصورة السينمائية المعروضة في الفيلم:

مضمون اللقطة أو التعبير فقط عما تراه العين-زمن اللقطة إما ليلا أو نهارا-نوع اللقطة إما عامة أو متوسطة أو كبيرة (حسب سلم اللقطات)-حركة الكاميرا-زوايا التصوير المختارة-الشخصيات الرئيسية والشخصيات الثانوية-الأماكن: الداخلية منها كالمنزل أو مكتب العمل مثلا والخارجية كالشارع وغيره من المساحات المفتوحة-وصف الديكور والإضاءة، للتمكن من فهم المستوى اللامنطوق في الفيلم.

وعن هذه الرموز غير اللفظية المستخدمة في الفيلم (المستوى اللامنطوق) يقول **راندال هاريسون** أنها اتصال على مدى واسع وهي تقسم إلى:[1]

رموز الأداء: حركات الجسد، حركات العين، كما يوجد ما يعرف بشبه اللغة: نوعية الصوت، الضحك، النحنحة، السعال.

الرموز الاصطناعية: العمران، الملابس، الأثاث، مستحضرات التجميل.

الرموز الإعلامية: كزوايا التصوير، أو سلم اللقطات.

الرموز الظرفية: أي مكان وزمان وقوع الأحداث.

شريط الصوت: وفيه نص الحوار والموسيقى التصويرية وأيضا الضجيج.

وبعد ملئ جداول التقطيع بمضمون كل من شريطي الصورة والصوت لابد من إكمال عملية التحليل الإيحائي أو ما يعرف بالتحليل التعييني بواسطة الترجمة الحرفية لكل جدول ترجمة كتابية تعتمد على نظام الفقرات، وهو ما يوازن التعليق على الجداول.

المعنى الدلالي:

إن التحليل الدلالي أو ما يعرف بالتحليل التضميني هو تلك القراءة المتأنية والتي تتطلب التعمق في محتوى اللقطات والتركيبة الفنية لها، واستخلاص الأيقونات الواردة في الخطاب الذي يحمله الفيلم، ولعل أهم نقطة هنا هي مرحلة الاستشهاد:

مرحلة الاستشهاد:

هناك فرق شاسع بين مشاهدة الفيلم السينمائي ومتابعة قصته، وبين تقطيع الفيلم وتجزئته فنيا وتقنيا، وبين فهمه ومحاولة استخراج رسائله أيضا:

---

[1] صالح خليل أبو إصبع، ***الاتصال والإعلام في المجتمعات المعاصرة***، دار آرام للدراسات والنشر والتوزيع، عمان، الطبعة الرابعة، 2004، ص. 30.

المستوى الأول: المشاهدة: الجمهور العادي قد يكتفي بمتابعة الفيلم وفهم قصته العامة دون الخوض في ما ورائياته الخفية.

المستوى الثاني: القيام بتقطيع الفيلم –كما تم التعرض له سابقا- هو القيام بدراسة تقنيات تصويره وتمثيله وفق معايير التصوير السينمائي.

المستوى الأخير: يضم القيام بعملية المشاهدة السطحية ثم التقطيع الفني، ولكنه لا يكتفي بهذا الحد وإنما يتجاوزه إلى التركيز على كل صورة وبحث معناها الصحيح وليس المنمق أي تجنب الرسائل المباشرة والبحث عن الرسائل غير المباشرة.

إذن فعملية الاستشهاد هي إعادة عرض الفيلم، والتوقف عند كل **فوتوغرام** أو أصغر جزء من الصورة: " **الفوتوغرامات "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 مشاهدتها أثناء تعاقب الفيلم. "[1]

تحليل مرجع وثقافة الفيلم:

تحليل المرجع أي التعرف على البصمة المرجعية الخاصة بالقائم بالاتصال في الفيلم السينمائي، بدءً بكاتب السيناريو والمخرج، ولما لا الممثلون أو الشخصيات الدرامية، ومن بين المرجعيات التي يتم التركيز عليها: المرجعية الاجتماعية-المرجعية الفكرية-المرجعية العقائدية أو الدينية-المرجعية السياسية-الاقتصادية، والأهم من ذلك كله كشف النقاب عن الايدولوجيا المقصودة في الفيلم.

نفس الشيء بالنسبة لتحليل ثقافة الفيلم: استخراج المحلِّل النتاجَ الفكري المعتمد في الفيلم والذي يشمل: النظم والمبادئ العامة-نمط المعاملات-المعتقدات-العادات والتقاليد والأعراف-التراث-الفن-القوانين والحقوق-الأخلاق، وكذا كل ما ورد في الفيلم من رموز ثقافية دالة على

---

[1] عواطف زراري، مرجع سبق ذكره، ص. 26.

هوية صانع الفيلم: " الثقافة كما يراها البعض هي اكتساب المعارف من أجل تهذيب الحس النقدي والارتقاء بالذوق وتنمية القدرة على الحكم. "[1]

أدوات البحث: بما أن الجانب التطبيقي من الدراسة يمثل تحليل مضمون الأفلام فإن الأداة المناسبة هي تحليل المضمون، ولكن من الجانب السيميولوجي الدلالي: " كل دراسة نقدية يجب أن تستند إلى دراسة موضوعية، لتحليل نصوص وسائل الإعلام والثقافة المرئية المسموعة، وخاصة النصوص الدرامية للسينما والتلفزيون. "[2]

---

[1] نبيل علي، ***العرب وعصر المعلومات***، عالم المعرفة، الكويت، ب ط، 1994، ص. 265.

[2] نسمة أحمد البطريق، ***الدلالة في السينما والتلفزيون في عصر العولمة***، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ب ط، 2004، ص. 35.

5-تحديد العينة وتبريراتها:

مجتمع البحث:

يعرف مجتمع البحث على أنه: " جميع المفردات أو الأشياء التي نريد معرفة حقائق عنها وقد تكون أعدادا كما في حالة تقييم مضمون وسائل الإعلام، كما قد تكون برامج إذاعية أو نشرات إخبارية، وفي حالة دراسة الرأي العام فإن المجتمع هو جميع الأفراد الذين يفهمهم مجتمع الدراسة. "[1]

اختيار العينة:

إن اختيار العينة يأتي نتيجة لعدة اعتبارات تدعو إلى تفضيله كأسلوب لجمع البيانات ومن أهم هذه الاعتبارات:[2]

-توفير الوقت والمجهود والتكاليف اللازمة لإجراء البحث.

-صعوبة إجراء الحصر الشامل وذلك عندما يكون المجتمع كبيرا بحيث تتعذر دراسته.

-إذا كانت الظواهر من النوع الذي لا يمكن قياسه بدقة كافية مثل ظواهر الاتجاهات والميول، وفي هذه الحالة يفضل أسلوب العينة.

-يساعد استخدام العينة على تقليل التحيز الناتج عن عدم الدقة في قياس الظواهر، إذ أن اقتصار البحث على عدد محدود من المفردات، يُمكِّن الباحث من استخدام طرق سليمة في القياس، بينما قد يتعذر استخدام هذه الطرق إذا أُجرِي البحث على أساس الحصر الشامل.

---

[1] محمد منير حجاب، مرجع سبق ذكره، ص. 29.

[2] نفس المكان.

مجتمع البحث في هذه الدراسة هو جميع الأفلام الجزائرية الروائية المعاصرة التي يكون موضوعها: العنف المسلط على المرأة، ولكن من جملة هذه الأخيرة وقع الاختيار القصدي على عينة من تلك الأفلام.

فلم يأت اختيار العينة بشكل اعتباطي وإنما وفقا لمنهجية بحثية معينة، ومن خلال التعمق في الأشكال التي قد يأخذها العنف على العموم، يلاحظ أنه إما أن يأتي من الداخل أو من الخارج:

العنف من الداخل: عنف العائلة رغم أن الأسرة هي مصدر الأمان في كل مجتمع.

العنف من الخارج: الأفراد-مكان العمل-الشارع.

نقطة مهمة أخرى في الاختيار وهي جنس المخرج، لذا جُمِع بين ثنائية السينما النسوية والتي تكون فيها المخرجة إمرأة والسينما الرجالية من إخراج رجالي، يبقى أن لكليهما موضوع واحد وهو العنف ضد المرأة، ومن كل نوع تم اختيار فيلم ملائم، وهذان الفيلمان هما:

الفيلم الأول: العنف الأسري:

" وراء المرآة ": سنة 2007م للمخرجة الجزائرية: **نادية شرابي** ويتحدث عن العنف العائلي القاهر الذي تتعرض له المرأة، ما يجبرها على الخروج إلى الشارع والخضوع لسلطة المجتمع الذي لا يرحم.

الفيلم الثاني: العنف المجتمعي:

" عائشات ": سنة 2007م أيضا للمخرج الجزائري: **سعيد ولد خليفة** وهو يتحدث عن المرأة التي تبحث عن العمل والاستقلالية، وتنتقل إلى الجنوب الجزائري وتخاطر بنفسها للحصول على منصب شغل، لكنها تتعرض للاغتصاب الجنسي وللعنف بشتى أنواعه.

تبريرات اختيار العينة:

تبريرات الفيلم الأول:

1-الفيلم من إنتاج جزائري، ما ينطبق على عينة الدراسة (السينما الجزائرية).

2-الفيلم يتحدث عن قضية الاغتصاب العائلي (انتهاك الشرف) كشكل من أشكال العنف الجسدي الذي تتعرض له المرأة، وهو إختيار ينصب في صلب الموضوع.

3-مسار الدراسة في شقه النظري يركز على السينما النسوية، لذا فالعينة المختارة تخدم البحث، كما أن الفيلم سيكون مخبر التجربة للتأكيد على بعض وجهات النظر أو نفيها.

4-الفيلم يتمتع بالجرأة الكبيرة في تناول موضوع العنف المسلط على المرأة من قبل أحد أفراد العائلة، وهو الشكل الجديد الذي تتجه نحوه السينما الجزائرية المعاصرة: قوة الطرح.

5-الرسالة السامية التي يهدف الفيلم إلى تحقيقيها ألا وهي خلق الوعي لدى الفتاة في التعامل مع الرجل على غرار موقعه في حياتها، وكذا بعث الأمل في المرأة المعنفة بأن الحياة قد تقدم فرصة أخرى دوما.

6-النجاح المتواصل الذي حققه كفيلم معاصر، ولا زال يحققه في الكثير من مهرجانات السينما العربية والغربية.

تبريرات الفيلم الثاني:

1-الفيلم الثاني أيضا من إنتاج جزائري، ما ينطبق على عينة الدراسة (السينما الجزائرية).

2-الفيلم يصور قصة حقيقية تحكي أحداثا شنيعة لنساء وقعن ضحايا العنف في المجتمع بكل أشكاله: الجسدي، النفسي، الجنسي.

3-الفيلم من إخراج رجالي ليسمح لنا بإقامة مقارنة بين إيديولوجية الرجل والمرأة في تصوير القضية محل الدراسة، وتحديد وضعيتها من كل هذا.

4-قصة الفيلم ما هي إلا نظرة عن الواقع الجزائري الذي قد يرفض استقلالية المرأة، واختيار الفيلم سيمكن من التعرف عن قرب على عقلية الرجل الجزائري هو الآخر والآراء المكونة عنده عن المرأة الجزائرية.

5-قوة المتن، فالفيلم يصور لنا مشاهد مقاربة للحادثة الواقعية بأسلوب جريء.

6-الفيلم معاصر أي ينتمي إلى سلسلة الأفلام الموجة الجديدة في الجزائر أو ما يعرف بسينما الشباب.

6-تحديد المصطلحات والمفاهيم الإجرائية:

إن تحديد المصطلحات والمفاهيم الإجرائية المرتبطة بالدراسة يأتي من العنوان، والذي يحدده إشكال البحث، فهو من يوضح لنا كيف يتم اختيار هذا المصطلح دون ذاك، وهناك بعض التساؤلات التي يجب على الباحث طرحها قبل صياغته:[1]

-هل يحدد العنوان مجال المشكلة تحديدا دقيقا؟

-هل العنوان واضح وموجز؟

-هل يحدد العنوان مجال الدراسة المكاني والزماني؟

-هل يخلو من العبارات الجذابة والكلمات الغامضة الفضفاضة؟

-هل صيغ بطريقة تسمح بفهم دلالته على المشكلة؟

-هل أُحسِن اختيار المفاهيم الواردة في العنوان؟

وبعد الأخذ بهذه المعايير جاء العنوان كالتالي: **" الطرح الإعلامي لقضية العنف ضد المرأة في السينما الجزائرية المعاصرة "** ومنه يتم استخراج المتغيرات وتحديد العلاقة الوظيفية بين المتغير الأساسي والمتغير الثانوي.

المتغيرات الأساسية في البحث:

الطرح الفيلمي-العنف ضد المرأة-السينما الجزائرية المعاصرة.

المتغيرات الثانوية في البحث:

القضية.

---

[1] محمد منير حجاب، مرجع سبق ذكره، ص. 109.

أولا: مصطلحات البحث:

1/ مصطلح العنف:

(العنف/ العنف ضد المرأة: سيتم تخصيص فصل له في الشق النظري من الدراسة).

2/ مصطلح السينما:

(السينما/ السينما الجزائرية: ستحظى هي الأخرى بفصل نظري).

لكن هذا لا يمنع من التعرض لبعض الاصطلاحات المترابطة مع الدراسة:

أ- السينما لغة:

" كلمة مختصرة للتعبير الفرنسي **سينماتوغراف (Cinématographe)** وتعني الفن السينمائي، ويقابل هذا المفهوم الفرنسي التعبير العربي الفصيح: خيالة "[1] وبالنظر إلى معنى الخيالة فهي: " الخيالة جمع خيالات هي: ما تشبه لك من الصور في المنام. "[2]

ب- السينما اصطلاحا:

هي وسيلة إعلامية اتصالية تختص بصناعة **الصور المتحركة** المعروضة في تعاقب، إما في دور السينما أو على شاشة التلفزيون، توالت جهود العديد من الفنانين وعلى رأسهم **ليوناردو دافنتشي** مؤسس علم البصريات على خلقها: " فمنذ آلاف السنين والقصاصون ومحركوا العرائس والممثلون والمطربون، يمتعون الناس بمختلف الطرق في كل أنحاء العالم، ومع بداية القرن العشرين ظهرت طرق جديدة للتسلية بفضل المكتشفات العلمية والتقدم التكنولوجي، وخاصة في السينما. "[3]

---

[1] محمود إبراقن، ***المبرق: قاموس إعلامي للإعلام والاتصال: فرنسي-عربي***، منشورات المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، ب ط، 2004، ص. 139.

[2] ***المنجد في اللغة والأعلام***، دار المشرق، لبنان، ب ط، 1969، ص. 202.

[3] إيان جراهام، تر: محمود عبد الظاهر، ***المسرح والسينما***، شركة سفير، مصر، ب ط، 1995، ص. 4.

إلى أن كانت بدايتها صامتة رفقة **الإخوة لوميير** في باريس سنة 1895م: " حيث قدم **الإخوة لوميير (أوجست ولويس)** أبناء مدينة ليون عرضهما الأول لجهاز **السينماتوغراف،** في 14 شارع كابوسين بباريس، بمبنى **(نادي جوكي)** الذي يحتوي أسفل طابقه الأول على مقهى **" جراند كافيه "** وأسفل المقهى يوجد بدروم. "[1]

ثم شهدت السينما تطورات عدة في جميع أنحاء العالم وفي مقدمتها الولايات المتحدة الأمريكية، خاصة مع إدخال عنصر الصوت (فيلم **مغني الجاز** الأمريكي سنة 1927م) ومن ثم إدماج المؤثرات البصرية الساحرة والتي جعلت السينما تقنية تكنولوجية قبل أن تكون فنا وإعلاما، وأهم تجسيداتها: الأفلام الوثائقية والأفلام الروائية.

سينما الواقع:

ما هو الواقع في السينما؟ هل يأخذ مفهوما آخر؟ إن الواقع في السينما ليس الحقيقة المعاشة فقط، وإنما هو الحقل المعرفي الذي يتم الاحتكام له بغية خلق المصداقية المرسومة بألوان الحياة على تنوع تمظهراتها، سواء في السيناريو، أو البعد الزمكاني، أو الشخصيات.

بدأت سينما الواقع في الأربعينات من القرن العشرين وذلك لتصوير الحالة الاجتماعية التي يعيشها أفراد لم يدخلوا قبلا إطار الشاشة السينمائية، كونهم من الطبقة الدنيا في إيطاليا، فجاء ما يعرف بالواقعية الإيطالية التي اشتهرت على حساب نظيرتها: السينما الجديدة في فرنسا وتلتها بلدان أخرى، لكنها لم تكن واقعية محترفة ذاك أن الانبهار بتشابه السينما مع الواقع أغفل حيوية الجانب الفني والتقني، لكن عمدت السينما الإيطالية على تطوير نفسها:

" تطور المفهوم الواقعي على يد الإيطاليين في الواقعية الجديدة، وتبعتها الموجة الفرنسية الجديدة، إن عمل هاتين المدرستين رسخ مفهوم التعامل الواقعي مع الوثيقة الروائية، وأوجد مساحة جديدة مقاربة للرواية، عبر امتلاك المشهد الروائي ظروفا قياسية في بيئة

---

[1] ديفيد روبنسون، تر: إبراهيم قنديل، ***تاريخ السينما العالمية: 1890-1980***، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1999، ص. 11.

واقعية، لكنه يمتلك بالوقت ذاته أحداثا، وأفعالا وشخصيات، وحبكة، وصراعا، أي أن الواقعية الإيطالية والموجة الجديدة الفرنسية عملتا بشكل مكمل لبعض، على إيجاد بيئة روائية، بطابع وثائقي، مثل الممثل غير المحترف، أو الابتعاد عن المونتاج، أو حتى النزول إلى الشارع وتصوير الأحداث بشكل مباشر، كما فعل (غودار) بالكاميرا الخفيفة. "[1]

ومنه فإن أهم مبادئ الواقعية الجديدة:

-الاستعانة بممثلين غير محترفين، حتى تكون هناك مساحة واسعة من الارتجالية التي تخرج عن منحى الحوار لكن تخدم القصة العامة.

- تجنب الاعتماد على الحوارات الأدبية الطويلة التي لا تحصل في الواقع، ومحاولة إدماج اللهجات التي تعطي انطباعا بواقعية الفيلم.

-الاعتماد على الفضاءات الطبيعية بشكل مكثف، بدلا من التركيز فقط على الديكورات المصطنعة والأماكن الداخلية.

- تصوير الأحداث اليومية في زمنها الحقيقي، واستعمال لقطات الجزء الصغير واللقطات المتوسطة، كما في الفيلم الوثائقي.

-يجب أن يكون الواقع مرجعا عاما أساسيا وليس مرجعا إيديولوجيا.

ورغم كل الانتقادات التي لقيتها الواقعية السينمائية من حيث أنها لا تستطيع نقل الواقع حرفيا، إلا أن هذا لا يمنع من النظر في الأثر الذي تركته على السينما في العالم، ومن بينها الجزائر، فالسينما الجزائرية لا تزال تعتبر المدرسة الإيطالية مدرسة فنية جمالية منحت الفيلم الجزائري وجهة نظر جديدة في التعبير عن انشغالات المواطن الجزائري، ما جعلها تحقق إنتاجات سينمائية واقعية لا تزال تذكر حتى اليوم وعلى رأسها: **معركة الجزائر** و**عمر قتلاتو**.

---

[1] بول وارن، تر : علي الشوباشي، ***السينما بين الوهم والحقيقة***، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ب ط، 1972م، ص. 48.

3/ الصورة-الصورة الذهنية:

أ-لغة:

" صور الشيء أي جعل له صورة وشكلا، ورسمه ونقشه، صُوِّر لي أي خُيِّل لي، تصور الشيء: توهم صورته وتخيله، وتصور له الشيء صارت له عنده صورة وشكل، وصورة العقل أي هيئته. "[1]

ب-اصطلاحا:

إن الصورة هي الشكل الخارجي الذي يأخذه شيء ما، وقد شكلت التكنولوجيا ضروبا منها وهي: الصورة الفوتوغرافية الثابتة والمتحركة، كما أن الانطباع الذهني لتلك الصورة المجردة يُكوِّن صورة عنها في الذاكرة، لكن ما يهم دراستنا هو الصورة المكونة عن موضوع ما أي عن المواضيع الصورية لا المادية، وعلى هذا فللصورة معان عدة:[2]

1- الصورة هي الشكل الهندسي مثل: شكل، تمثال، أي صورته.

2- الصورة هي الصفة التي يكون عليها الشيء، كما في قولنا : إن الله خلق آدم على صورته.

3- وقد تُطلق على النوع مثلما نقول: هذا الأمر على ثلاث صور.

4- وقد تطلق على تركيب المعاني المجردة فيقال: صورة المسألة.

5- تطلق على ما رسمه المصوّر بالقلم أو آلة التصوير أي على انعكاس خيال الشيء على المرآة أو في الذهن.

---

[1] ***المنجد في اللغة والأعلام***، مرجع سبق ذكره ص. 404.

[2] عواطف زراري، مرجع سبق ذكره، ص. 28.

ولتوضيح هذه الفكرة فإنه: " يرجع استخدام **Image** إلى صورة، انطباع، فكرة ذهنية، وهي قد تكون صورة لشيء ما أو لشخص في ذهن إنسان ما، أي فكرته التي كونها عن ذلك الشخص، وصورته التي رسمها له في ذهنه أي انطباعه عنه. "[1]

وفي تعريف آخر: " تتأكد الأولى في إظهار الشيء حاضرا بذاته في العقل، وهو ما يعرف بالإدراك أو الإحساس البسيط، أما الثانية فاستظهار أو تمثل الشيء عندما لا يمكن - لسبب أو لآخر- حضوره بعظمه ولحمه، وعلى سبيل المثال: تخيل منظر كوكب المريخ، أو فهم دورة الإلكترونات حول النواة الذرية، وكذلك في تصور الحياة الآخرة بعد الموت. "[2]

وعن العلاقة الرابطة بين الصورة الذهنية والصورة النمطية: " للصورة الذهنية مصطلح مرادف هو مصطلح **الصورة النمطية Steryotype** ويعرف معجم المصطلحات الإعلامية الصورة النمطية بأنها الرموز المشتركة للجماهير مثل الحكم والأمثلة والأساطير والأغنيات الشعبية، أي أنها التصورات التي عند الناس لأشياء معينة، وكذلك يعطي هذا المعجم لكلمة الصورة النمطية معنى القوالب الجاهزة "[3] ويكمن الاختلاف بين الصورة الذهنية والنمطية في نقطتين مهمتين وهما:[4]

*إن الصورة الذهنية يمكن تغييرها إذ أنها تتسم بالثبات النسبي، أما الصورة النمطية فهي تقاوم التغيير فمن الصعب تغييرها.

*غالبا ما تكون الصورة النمطية متحيزة، فهي في الغالب سلبية عكس الصورة الذهنية التي تكون أحيانا إيجابية وفي ظروف أخرى سلبية.

---

[1] انتصار إبراهيم عبد الرزاق، صفد حسام الساموك، مرجع سبق ذكره، ص. 65.

[2] جيلبير دوران، تر: علي المصري، ***الخيال الرمزي***، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، الطبعة الأولى، 1991، ص. 05.

[3] انتصار إبراهيم عبد الرزاق، صفد حسام الساموك، نفس المكان.

[4] نفس المرجع، ص. 66.

4/ مصطلح الطرح:

أ-لغة:

" **طرح الشيء وبالشيء**: رماه وقذفه، وطرحه عنه: ألقاه وأبعده، يقال: طرحت النوى بفلان كل مطرح أي نأت به، وطرحته النوى مطارِحَها أي تقلبَّت به الأسفار، وطرح الثوب عليه: وضعه، وطرحت الأنثى: ألقت الجنين قبل كماله (...) وطرح مسألة أي عرضها. "[1]

ب-اصطلاحا: لا يعدو هذا المصطلح على أن يحمل معنى واحدا وهو العرض والتقديم.

5/ مصطلح القضية:

أ-لغة:

" **قضى يقضي قضاء وقضيا وقضية** بين الخصمين: حكم وفصل، وقضى الأمر له وعليه أي حكم به له أو عليه، وقضى الشيء أي أعلمه وبيَّنه.

والقضية (مصدر) جمعها قضايا، هي اسم من قضى، والقضية عند المنطقيين: قول يصح أن يقال لقائله أنه صادق فيه أو كاذب. "[2]

ب-أما في مفهومها الاصطلاحي:

فالقاموس العربي قد أشار إلى اتجاهين في مفهوم القضية وهما القانوني والفلسفي:

قانونا: القضية القانونية مشتقة من القاضي وهو الحاكم الفاصل في موضوع ما، فقد ترتبط القضية بالجانب القانوني ليكون المقصود منها الموضوع الذي يحوي تشابكات عميقة في مجال ما، كأن نقول مثلا: القضية الجنائية، فالإبهام الذي يحيط بجريمة هو ما يجعل منها قضية توحي بثقل الوزن من خلال ذات المصطلح.

---

[1] ***المنجد في اللغة والأعلام***، مرجع سبق ذكره، ص. 463.

[2] نفس المرجع، ص. 636.

فلسفة: " **القضية** أو **Proposition** كل جملة مفيدة يمكن أن يحكم عليها بخطأ أو بصواب. "[1]

وجاء في معنى **القضية الفلسفية** أيضا: " إذا كانت المفاهيم بمثابة قوالب الطوب التي تبنى منها القضايا، فإن القضايا هي قوالب الطوب لبناء النظريات، ومن أنواع القضايا: الفروض والتعميمات الإمبريقية والمقدمات والمسلمات والنتائج البرهانية (...) فالفرض عبارة عن قضية أما التعميم الإمبريقي فهو عبارة تصف علاقة يتم أولا التحقق من وجودها بالمشاهدة في حالة أو عدد من الحالات ثم يتم تعميمها بقولنا: إن هذه العلاقة التي تمت ملاحظتها تصدق في كل الحالات (أو في معظمها). "[2]

ولعلنا بذلك نقترب من تحديد المعنى المقصود من كلمة القضية، إنها جملة من العوامل والأسباب التي تمثل اتجاها عاما حول موضوع معين، تفرضه أفكار ووجهات نظر تمثل حجر الأساس لانتشارها وذيوعها، فمثلا أكبر قضية تبناها الإنسان منذ أول زمن هو قضية الصراع ضد الطبيعة، وإثبات تفوق الإنسان على سائر المخلوقات، وما الرقي البشري الذي وصل إليه الإنسان إلا دليل على مصداقية إيمانه بقضيته.

وغالبا ما يكون أصحاب القضايا ذوي رسالة نبيلة ترمي إلى الدفاع بشدة عن أفكارهم وتطلعاتهم، إذ يعملون بشتى الطرق المنطقية على إقناع الناس بتوجهاتهم: القضية الفلسطينية. ولكن هذا لا يمنع من وجود بعض الأطراف المناهضة والتي تتبنى لنفسها قضية زائفة فيجرفها تيار عقيدتها من دون نقاش يذكر.

---

[1] عبدو الحلو، ***معجم المصطلحات الفلسفية***، المركز التربوي للبحوث والإنماء، مكتبة لبنان، الطبعة الأولى، 1994، ص. 138.

[2] إبراهيم عبد الرحمن رجب، ***مناهج البحث في العلوم الاجتماعية السلوكي***، مكتبة المعهد العالي للخدمات الاجتماعية، مصر، ب ط، 2005، ص. 14.

ثانيا: المفاهيم الإجرائية للبحث:

1/ المفهوم الإجرائي للعنف ضد المرأة:

" هو كل أسلوب قوة وترهيب أو تصرف ردعي (إرادي أو غير إرادي) أو سلوك زجري (عقاب أو ضرب) أو لفظ (شتم أو سب) أو أي صورة من صور الإهانة والقهر والتجريح في كبرياء وكرامة المرأة وشرفها أيضا، ينتج عنه تجريد المرأة من أبسط حقوقها: حق المعاملة كإنسان. "

2/ المفهوم الإجرائي للسينما الجزائرية المعاصرة:

" هي الأفلام السينمائية من إنتاج وإخراج جزائري، الممتدة من سنة 2000م إلى غاية يومنا هذا، والتي تتناول مضمونا دراميا يعالج قضية اجتماعية بعينها، ومنه فالسينما الجزائرية المقصودة في الدراسة والتي هي في متناول الأيدي الآن: سينما العنف ضد المرأة. "

لماذا من سنة 2000 تحديدا؟ لأن استقراء مسار السينما الجزائرية يحدد وجود ثلاث تطورات مهمة برزت في اختيار المواضيع المعالجة فيها وهي:

1-السينما الثورية: والتي بدأت مع الثورة إلى غاية فترة السبعينات، والمتميزة بالطابع الثوري حيث تعالج موضوع الكفاح المبجل للشعب الجزائري في سبيل نيل الاستقلال.

2-السينما الجديدة: (سينما الجيل الثاني): وهو جيل ما بعد الاستقلال وتحديدا مع السبعينات، وأهم ما يميز هذه الفترة فيلم **الفحام** والذي شكل بداية ثورة جديدة في السينما الجزائرية ترافق ذلك والثورة الزراعية في البلد، إلى جانب فيلم **عمر قتلاتو** الذي مهد لسينما تواكب تطلعات الشعب الجزائري وتحاكي يومياته.

3-السينما المعاصرة: (سينما الجيل الثالث): وهي السينما التي برز فيها مخرجون شباب ومخرجات أيضا صنعتهم الظروف المأساوية التي مرت بها الجزائر في فترة التسعينات، والتي تسببت في ركود عجلة الإنتاج الجزائري، ومنذ الألفية الجديدة كان مولد سينما معاصرة

تحكي عن أبناء الجزائر في الوقت الراهن، تحكي عنهم اليوم وغدا لا أمس، إنها السينما الجريئة القوية في طرحها والمغامرة في كسر الحواجز التي فرضتها إلى وقت ما البيئة السوسيوثقافية في الجزائر. (للمزيد من المعلومات راجع الفصل الرابع-المبحث الأول).

3/ المفهوم الإجرائي للصورة الذهنية:

" هي الصورة (الإيجابية أو السلبية) التي ينقلها صناع الفيلم الجزائري المتعلق بموضوع العنف ضد المرأة إلى المشاهد، والتي تخلق له كمرحلة متقدمة من مراحل التأثير التي تلي فعل المشاهدة مفهوما ذهنيا معينا حول القضية. "

4/ المفهوم الإجرائي للطرح الفيلمي:

" هو طريقة العرض الفيلمية التي تعتمد عليها السينما الجزائرية (أفلام العنف ضد المرأة) في تقديم المرأة المعنفة للمتفرج الجزائري (ذكرا وأنثى) بصورة محددة بغية التأثير عليه وبالتالي تكوين توجه فكري جماهيري حول القضية. "

5/ المفهوم الإجرائي للقضية:

" مجموع الأفكار العامة ووجهات النظر المشتركة بين صاحب الدراسة وبين عدد كبير من مناصري حقوق المرأة رجالا ونساء، والذين يمثلون "آباء القضية" وتتعلق هذه الأفكار بموضوع العنف ضد المرأة وترتكز على واقعها الاجتماعي، ويتجاوز مفهوم القضية هذه الزاوية إلى التطلعات والأهداف المستقبلية المرجو تحقيقها من وراء تبني الدفاع عن المرأة. "

7- الدراسات السابقة:

تعددت الأبحاث التي تتناول موضوع المرأة في وسائل الإعلام، وذات الأمر بالنسبة لما تعلق منها بالعنف ضد المرأة: في الصحافة المكتوبة أو الوسيلة السمعية البصرية بما فيها السينما أيضا، ولكن بالنسبة للمواضيع التي قامت بتحليل شامل لمضامين الأفلام السينمائية فهي تعد على الأصابع، ما عدا بعض البحوث المنشورة على شكل مقالات في الصحف أو المجلات الإلكترونية على شبكة الانترنت.

أما عن الدراسات الأكاديمية التي تم الاعتماد عليها في بلورة الشكل الخارجي لبحثنا، فمنها دراسة واحدة ضمت متغيري البحث الرئيسيين: السينما الجزائرية والمرأة، أما الدراسات الباقية فهي كلها تدور حول السينما الجزائرية فقط، ولعل الخاصية المشتركة بين أغلبها هو الاعتماد على المقاربة السيميولوجية (التحليل النصي لرولان بارث) وهذه قراءة مختصرة في كل واحدة منها على حدى:

أولا: دراسات عن المرأة في السينما الجزائرية (تحليل نصي للأفلام):

" صورة المرأة في السينما الجزائرية: تحليل نصي سيميولوجي لفيلمي: " القلعة " و " نوبة نساء جبل شنوة " من تقديم: **عواطف زراري**، وهذا سنة 2002م بجامعة الجزائر، والتي تهتم بالعلاقة الجامعة بين الصورة السينمائية وواقع المرأة الجزائرية المستمدة منه، وأيضا رصد ملامح الصورة التي رسمها المجتمع الجزائري عنها، وإشكالية بحثها هي: معرفة حقيقة الصورة التي حاولت السينما الجزائرية تقديمها عن المرأة، وهل هذه الصورة نابعة من واقع المرأة أم لها صلة بالتوجه الايديولوجي الذي ينتمي إليه المخرج سواء كان رجلا أو إمرأة.

وأهم هدف ترمي إليه الدراسة هو: استخلاص وكشف معالم الصورة المرسومة للمرأة الجزائرية عبر الفيلم السينمائي الجزائري، وقد كان المدخل السيميولوجي أكثر المداخل صلة

بمجال الفيلم السينمائي، من خلال التحليل النصي لرولان بارث، وبعد إجراءات الدراسة التعيينية والتضمينية تم التوصل إلى:

-اشتراك كلا الفيلمين في طرح موضوع المرأة الجزائرية، لكن الطرح فيهما يختلف ففي الأول كان مباشرا قاصدا المرأة بالذات، بينما الثاني كان غير مباشر حيث لعبت المرأة فيه دورا ثانويا.

-الفيلم الأول قدم المرأة في صورة تطورية وأكثر ملائمة مع واقعها الحقيقي، أما الفيلم الثاني فجاء تقديمه لها في شكل تقليدي غير مواكب لمرحلة العصرنة التي وصلت إليها المرأة الجزائرية.

-أهمية الفضاء في كونه يستطيع التعبير عن الجو النسائي، وعلى عنصر الزمن أيضا كعنصر أساسي في أي سرد سينمائي.

-مخرجوا السينما الجزائرية عملوا على ترسيخ مفهوم المرأة التقليدية في معظم الأعمال المنجزة، وجاءت هذه الصورة مناقضة للوضعية الحالية للمرأة الجزائرية، ما يعني أنه ليس إلا انعكاسا لصورة ذهنية مقولبة عند المخرج، في حين أن المرأة المخرجة تحرص على مراعاة وضعية المرأة ومواكبة تطوراتها العلمية والعملية.

ثانيا: دراسات عن السينما الجزائرية:

الدراسة الأولى:

وهي عبارة عن أطروحة دكتوراه (درجة ثالثة) من تقديم: **د.نادية شرابي،** المناقشَة في جامعة باريس سنة **1987**م والتي تحمل عنوان: **Les Représentations Sociales dans Le Cinéma Algérien de 1964 à 1980** وبالنسبة للمرامي الأساسية التي تهدف إليها الدراسة، فتتمحور في استخراج التمثيلات الاجتماعية التي تم ذكرها في الأفلام الجزائرية عينة الدراسة وهي: **ريح الأوراس، ريح الجنوب، الشبكة، عمر قتلاتو، ليلى والأخريات.**

وقد جاء التساؤل الجوهري لها على النحو الآتي ذكره: هل استطاعت السينما الجزائرية باعتبارها كتابة فنية دالة ومرآة عاكسة للواقع، أن تكون المكان التعبيري المناسب لتمثيل وعكس القيم الاجتماعية، انطلاقا من فضاء وطني ثقافي لا زالت تحكمه وتهيمن عليه مدونات أجنبية ؟

وكان أنسب منهج لمعالجة محتوى هذه الأفلام هو المقاربة السيميولوجية والتي تبحث في الدلالات الضمنية التي يكتنفها المستوى اللغوي والأدائي في كل نص سينمائي، فاللغة السينمائية لغة غنية بالعناصر الداعية إلى تفكيك رموزها انطلاقا من الجزئيات الدقيقة وصولا إلى المعنى العام والشامل لبيانات السينما الضمنية، وهذا ما جاء في النتائج:

-محتويات الأفلام الجزائرية بقيت محصورة ضمن إشكالية : التقاليد والعصرنة في تحليل الظواهر الاجتماعية والثقافية، حيث أن القائمين على هذه الأفلام أظهروا المدينة على أنها مصدر الآفات الاجتماعية والعصرنة الغربية، فهذا المنظور يترجم تخوفا كبيرا من التمدن، كما ذكرت الباحثة أن هذين المعيارين هما أداة تقريبية وغير دقيقة، فكل ظاهرة تحمل في طياتها الاثنين معا في الوقت نفسه، ومن الخطأ أن نخلط بين التقليد والمحافظة وبين العصرنة والتقدم.

-الأفلام لم تستطع ترجمة القيم الموجودة في المجتمع وبقيت مقيّدة بثقافة خلفَّها الاستعمار.

الدراسة الثانية:

" الريف الجزائري في السينما الاستعمارية: الصورة والايدولوجيا: 1830 إلى غاية 1962م ": وهي عبارة عن مذكرة ماجستير قام بإعدادها: **عيسى شرايطية** لسنة **1993**م بجامعة الجزائر، وإنها لتعتبر من بين أهم الدراسات لكونها قد قامت بالمسح الشامل لجميع أفلام الفترة الاستعمارية، منذ بدايتها أي 1830م إلى غاية الاستقلال الجزائري.

وقد جاءت هذه الدراسة إجابة على التساؤل الذي يرمي إلى كشف الصورة الحقيقية التي رسمتها السينما الاستعمارية عن الريف الجزائري (فالوحدة المكانية المقصودة هنا هو الريف لاغير) من حيث طبيعة ونوع القوى والنماذج الاجتماعية سواء كانت استعمارية: معمرين عساكر

أو من الفئات الريفية الجزائرية، وعلاقة هذه القوى بجل الصراع التاريخي القائم بينهما، وموقعها في الإيديولوجيا الاستعمارية.

وبالنسبة للمنهج المعتمد فهو السوسيولوجيا، وبعد القيام بإجراءات المسح الاجتماعي تمَّ التوصل إلى نتائج موضوعية عالية الدقة نُجملها في أن: الصورة الفنية الصريحة التي قدمتها السينما الاستعمارية ركزت على التصوير الإيجابي للقوى المرتبطة بالإيديولوجيا الاستعمارية، مقابل التصوير السلبي الذي يصل حد الإقصاء الكلي للقوى الرافضة لها بطريقة لا تشير فنيا إلى تلك الصراعات بين هذه القوى في الواقع الفعلي.

الدراسة الثالثة:

" الإيديولوجيا في الفيلم التاريخي الجزائري ": وهي مذكرة ماجستير قدمت من طرف **حورية حراث، 1999م** بجامعة الجزائر، والتي ترمي إلى تحديد المضمون الإيديولوجي للفيلم الجزائري: **" معركة الجزائر "** للمخرج الإيطالي: **جيلو بونتكورفو** والذي جاء كعينة مختارة قصديا لاستخراج خلفية منتج الفيلم ومخرجه، وعن الأسلوب الذي وظفته اللغة السينمائية خدمة لمرجعية محددة في الفيلم السينمائي التاريخي، فمن الأجدر هنا البحث عن مفهوم الخطاب الايديولوجي الدلالي الذي تقدمت به مشاهد الفيلم، مصورة للأحداث الواقعة ما بين 1956 إلى 1961م بالجزائر، وعندما نذكر مصطلح خطاب فإن هذا يعود بنا إلى مصطلح النص الذي تحدث عنه رولان بارث، وعليه فقد استخدمت الباحثة منهج التحليل النصي، الأمر الذي ساعدها على تحقيق الغرض من الدراسة، وهو ما برز في نتائجها:

-مخرج الفيلم عبّر عن بعض أفكاره بطريقة مباشرة وصريحة مثل فكرة مشاركة المرأة في معركة الجزائر، وتجند بعض فئات الشعب لمساندة مناضلي الجبهة.

-بالمقابل عبّر المخرج عن أفكار أخرى بطريقة غير صريحة مثل تبني المواقف الفرنسية، بعرضها دون انتقاد أو تشكيك فيها مثل: عدم ربط معركة الجزائر بالثورة الجزائرية، فالصور التي احتواها الفيلم هي إعادة إنتاج الواقع وفق ما يراه المخرج.

-شهرة فيلم **معركة الجزائر** وطنيا ودوليا تعود أساسا إلى قوة الحدث الذي تناولته الحرب في المدينة الجزائرية وبالتحديد في القصبة، وإلى الطريقة التي صُوِّر بها سينمائيا، حيث تميز ببراعة فنية نراها من خلال جمالية الصورة باللون الأبيض والأسود وتنوّع اللقطات.

-نجاح الفيلم على المستوى السينمائي والجمالي يقابله إخفاق المخرج في تصوير بعض الحقائق التاريخية التي تناولها الفيلم.

ماذا أضافت دراستنا إلى هذه الدراسات السابقة؟

اعتمدت دراستنا على ما سبقها من بحوث أكاديمية، من خلال اعتبارها المرجع القاعدي الذي تم الرجوع إليه في تكوين الرؤى الأولية حول متغير السينما الجزائرية، وكذا موضوع المرأة في السينما عبر دراسة عواطف زراري، والجديد هنا هو متغير العنف ضد المرأة أي أننا من بين جميع قضايا المرأة وقع الاختيار على هذه القضية بالذات، وفي ذات السينما (أي السينما الجزائرية) لكن مع حصر للعنصر الزماني: السينما المعاصرة.

لا يمكن بأي حال من الأحوال تهميش الدور الجبار الذي لعبته تلك الدراسات في رسم ملامح السينما الجزائرية، ونأمل هنا أن تكون دراستنا تكملة لها في سبيل تكوين الصورة النهائية عنها.

الإطار النظري:

I- مدخل نحو تداعيات العنف في العالم:

1-1 ماهية العنف وأسبابه.

2-1 المرأة في دائرة العنف.

3-1 الوضعية القانونية للعنف ضد المرأة.

1-1 ماهية العنف وأسبابه:

تعتبر ظاهرة العنف من الظواهر الأكثر تفشيا في العالم بأسره، والتي تعاني منها غالبية البلدان، سواء الرأسمالية أو السائرة في طريق النمو، حيث أصبحت اليوم تستأثر اهتمام المحللين وكذا دارسي البنية السوسيولوجية للبيئة التي يحيا فيها الفرد، وهذا بغية معرفة الأسباب الداعية لها، والعوامل المؤدية إلى تفاقمها في عديد المناطق، وفي أواسط جميع الفئات العمرية.

وكتمهيد يقودنا إلى تقديم تفصيلات حول الموضوع، فإنه يتأتى طرح المفاهيم الأولية لهذا المصطلح، المعروف بالعنف:

المعنى اللغوي للعنف:

في اللغة العربية: " **عنُف به**، وعليه عُنفا، وعِنافة، أخذه بشدة وقسوة، ولامه وعيَّره، و**اعتنف الأمر عليه** أي أخذه بعنف وأتاه، ولم يكن على علم ودراية به، و**اعتنف الطعام والأرض** كرههما. "[1]

أما في اللغة الفرنسية فأصل كلمة: **"violence"** لاتيني هو **"Violentia"** والتي تعني: " الاستخدام غير المشروع للقوة المادية بأساليب متعددة، لإلحاق الأذى بالأشخاص والإضرار بالممتلكات، ويتضمن ذلك معاني العقاب والاغتصاب، والتدخل في حريات الآخرين. "[2]

ويشتق مفهوم العنف في اللغة الانجليزية من المصدر: **"to violate"** بمعنى ينتهك أو يتعدى، وعرف قاموس **لونج مان (Long Man)** العنف على أنه: " قوة شديدة في الفعل أو الشعور، فالعنف مثل الرياح فهي تهب بقوة شديدة. "[3]

---

[1] علي سموك، ***إشكالية العنف في المجتمع الجزائري: من أجل مقاربة سوسيولوجية***، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ب ط، 2006، ص. 34.

[2] نفس المكان.

[3] محمود سعيد الخولى، ***العنف في مواقف الحياة اليومية: نطاق وتفاعلات***، دار ومكتبة الإسراء للطبع والنشر والتوزيع، مصر، الطبعة الأولى، 2006، ص. 37.

وبالمقابل في اللغة الانجليزية يحدد قاموس **أكسفورد (Oxford)** العنف على أنه: " فعل إرادي متعمد بقصد إلحاق الضرر، أو التلف أو تخريب أشياء أو ممتلكات، أو منشآت خاصة عن طريق استخدام القوة. "[1]

ويُعرَّف العنف في قاموس **ويبستر**: " عمل طاقة أو قوة طبيعية أو جسدية. "[2]

وفي تعريف آخر له: " الاستخدام غير العادل للقوة أو السلطة، كما في الحرمان من الحقوق. "[3]

وفيما يخص التعريفات المقدمة من قبل المختصين، فقد أشار من جهته **جون لافوا J.Lavoix** إلى ضرورة اعتبار مجرد تهديد الشخص بإنزال الفعل العنيف عليه، وقعٌ للفعل أي: " في النهاية يشكل ضغطا معنويا يرتكز على قوة تتحفز للانطلاق بعنف. "[4]

كما يقول الفيلسوفان **جير وندي وفين شتين (K.W.Grundy et M.A.weinstien)** بأنه: " لا يوجد تعريف دقيق واحد للفظة عنف. "[5]

التعريفات الإصطلاحية المجالاتية المختلفة:

أ- التعريف البيولوجي:

يتفق أكثر الاختصاصيين في مجال علم البيولوجيا على أن الخلايا المعقدة أو ما يعرف بالجينات، هي السبب والمؤثر في المستوى الذهني والنفسي للإنسان، وأجمع البعض منهم مثل **كروك Grook** على أنه: " يمكن للفعل العدواني أن يولد تحت تأثير نماذج من التحريض، تجعله

---

[1] علي سموك، مرجع سبق ذكره، ص. 35.

[2] محمود سعيد الخولى، مرجع سبق ذكره، ص. 35.

[3] نفس المكان.

[4] علي سموك، نفس المرجع، ص. 37.

[5] محمود سعيد الخولى، نفس المرجع، ص. 33.

يبدو وكأنه سمة وراثية؛ هناك بعض العوامل الفطرية التي توجه السلوك العدواني مثل: رد الفعل والانفعالات، والقوى الفيزيائية والنشاط الهرموني...الخ. "[1]

ب- التعريف النفسي والاجتماعي:

إن العنف ظاهرة متداخلة في حيثياتها، ما يجعلها صعبة التحكم والتعريف الدقيق، لأنها تغطي مدى واسعا جدا من السلوك الإنساني، فحسب الاجتماعيين: " وسيلة لإلغاء الآخر. "[2]

كما يعرفه من جهته: **فيليب برنو** في كتابه **المجتمع والعنف**: " القوة التي تهاجم مباشرة شخص الآخرين وخبراتهم (أفرادا وجماعات) بقصد السيطرة عليهم، بواسطة الموت والتدمير والإخضاع أو الهزيمة. "[3]

وإلى جانب هذه التعريفات، يعتبر تعريف مؤتمر **الأبعاد الاجتماعية والجنائية للعنف في المجتمع المصري** تعريفا مهما: " كل فعل مادي أو معنوي يتم بصورة مباشرة أو غير مباشرة، ويستهدف إيقاع الأذى البدني أو النفسي أو كليهما بالفرد (الذات أو الآخر) أو الجماعة أو المجتمع، بما يشمله من مؤسسات مختلفة. "[4]

وفي تعريف **لمنظمة الصحة العالمية**: " الاستعمال المتعمد للقوة الفيزيائية المادية سواء بالتهديد أو الاستعمال المادي الحقيقي، ضد الذات أو ضد شخص آخر، أو ضد مجموعة أو مجتمع، بحيث يؤدي إلى حدوث (أو رجحان حدوث) إصابة أو موت أو إصابة نفسية أو سوء النماء أو الحرمان. "[5]

---

[1] محمود سعيد الخولي، مرجع سبق ذكره، ص. 40.

[2] نفس المرجع، ص. 41.

[3] نفس المرجع ، ص. 42.

[4] نفس المرجع، ص. 43.

[5] نفس المرجع، ص. 44.

ج- التعريف القانوني للعنف:

يأخذ العنف العديد من التعريفات ومن وجهات نظر مختلفة وحسب زاوية تناوله، لذا اختلفت الآراء بين الاجتماعيين والنفسانيين وكذا القانونيين:

عرف **أحمد جلال عز الدين** في كتابه: **الإرهاب والعنف السياسي**، العنف على أنه: " الاستخدام الإنساني للقوة بغرض إرغام الغير وإخافته وإرعابه، أو الموجه إلى الأشياء بتدميرها أو إفسادها أو الاستيلاء عليها، ذلك الاستخدام الذي يكون دائما غير مشروع ويشكل في الأصل جريمة. "[1]

كما أن العنف من وجهة نظر قانونية، يعتبر بتعبير أدق: " استخدام القوة ضد النظام أو القانون. "[2]

د- التعريف السياسي:

يعتبر العنف سياسيا: " استخدام وسائل القوة والقهر أو التهديد، باستخدامها لإلحاق الأذى والضرر بالأشخاص والممتلكات، وذلك من أجل تحقيق أهداف غير قانونية أو مرفوضة اجتماعيا. "[3]

ه- التعريف الإعلامي:

يلعب الجانب الإعلامي دورا هاما في تحديد الظاهرة، إلا أنه يبقى تعريفا محددا نظرا لتشعب العنف، حيث عرفه **لوينزو فيلشس** في كتابه: **التلفزيون** في **الحياة اليومية**: " فعل من شأنه إحداث إصابات أو جروح، أو يفضي إلى موت لشخص آخر."[4]

---

[1] محمود سعيد الخولي، مرجع سبق ذكره، ص ص. 37-38.

[2] نفس المرجع، ص. 38.

[3] جليل وديع شكور، ***العنف والجريمة***، الدار العربية للعلوم، لبنان، الطبعة الأولى، 1997، ص. 31.

[4] محمود سعيد الخولي، نفس المرجع، ص. 39.

وعرفت **أمال كمال** العنف إعلاميا: " تهديد واضح باستخدام القوة الجسدية أو الاستخدام الفعلي لهذه القوة، بهدف إحداث أذى بدني لشخص أو مجموعة من الأشخاص. "[1]

و - التعريف الاقتصادي:

أما عن التعريف الاقتصادي فهو يختلف عن باقي التعريفات، وذلك ما يعرف ب: " محصلة الفجوة غير المحتملة بين رضا الناس لحاجاتهم المتوقعة، وبين رضاهم لحاجاتهم الفعلية، أو بمعنى آخر هو الفرق بين الواقع والمتوقع من الناحية الاقتصادية. "[2]

إن العنف ليس حالة ظرفية طارئة بقدر ما هو أحد أكبر مظاهر الوجود الإنساني، تتفاوت درجة حدته حسب الظروف المختلفة المحيطة تاريخيا، اجتماعيا، اقتصاديا، وحتى ثقافيا، لكن ما يجب القول به هو أن هذه الأخيرة وباتفاق آراء علماء، هي ظاهرة اجتماعية قديمة بغض النظر عن الأشكال التي تتخذها.

أسباب العنف:

العنف لا ينشأ من فراغ، إنما هناك بنية تفرزه ، وتمنحه المضمون والمعنى، ومع إيماننا بوجود أسباب نوعية ترتبط بأشكال العنف ومظاهره المتعددة، إلا أن هناك في ذات الوقت، أسبابا عامة ومشتركة، تدفع إلى ظهور ما نسميه (بحالة العنف) في المجتمع، وتتعدد أسبابه وتتنوع بحسب المصادر والمثيرات. إذ ترجع **منى يوسف** العنف إلى عدة أسباب هي:[3]

1/ أسباب اجتماعية:

كغياب معايير عامة للسلوك في مجالات الحياة المختلفة، وانخفاض قيمة احترام الآخر، والتنشئة الاجتماعية مثل استخدام العقاب البدني تجاه الأبناء، والتسلط الأبوي داخل الأسرة.

---

[1] محمود سعيد الخولي، مرجع سبق ذكره، ص 39.

[2] نفس المرجع، ص. 40.

[3] نفس المرجع، ص. 96.

2/ أسباب سياسية:

كعدم تداول السلطة، تجاهل الصالح العام، وعدم فعالية الإضراب السياسي.

3/ أسباب اقتصادية:

كانتشار البطالة بخاصة بين الشباب وبين المتعلمين، وانخفاض مستوى المعيشة، وكذا شيوع ظاهرة الحقد الاجتماعي بسبب تفاوت الدخل.

4/ أسباب إعلامية:

مشاهدة العنف هو وسيلة لإثبات الرجولة لدى الشباب، والتوتر الذي ينتج عن وجود بعض الحاجات غير المشبعة، وأيضا الضغوط النفسية الناتجة عن المشكلات الأسرية.

5/ أسباب قانونية وأمنية:

وتتضمن عدم احترام القانون، غياب الأمن من المناطق العشوائية، عدم العدالة في توزيع الثروة العامة، إلى جانب عوامل أخرى: " كالتعصب بكل أشكاله الذاتي والفكري والعنصري، عدم المساواة والظلم الاجتماعي، القهر السياسي وغياب الديمقراطية، تصدير العنف بمعنى الانتقال للعنف من بلد إلى آخر "[1] حسبما أرجعه **فؤاد أبو حطب** وآخرون، وفيما يتعلق بالمظاهر التي يتخذها العنف كصفة له، فقد أشار **جون لوكا**: " إن العنف له ألف وجه، وإن أشكال العنف مثل الأعداد تبدو لا متناهية. "[2]

وسيتم التعرض بإسهاب لما يتعلق بأشكال العنف المسلط على المرأة، وهذا تحديدا محور الحديث في العنصر الموالي.

---

[1] محمود سعيد الخولي، ص. 97.

[2] نفس المرجع، ص. 49.

2-1 المرأة في دائرة العنف:

تعد ظاهرة العنف ضد المرأة ظاهرة عامة، منتشرة في كل بقاع العالم، وفي كل فصائل المجتمعات الإنسانية، إلا أن حجم ومستوى العنف ضدها يختلف باختلاف النظم الحضارية والثقافية، والتطورات التاريخية التي تطبع تاريخ البلد، والذي تشكله مراحل متعاقبة تؤثر بشكل أو بآخر على نسق البناء الاجتماعي، وكذا التباين في أداء الوظائف، ما يجعل النظرة إلى هذه الظاهرة نظرة مختلفة، لأنها معقدة في تركيبتها، وهذا راجع إلى جملة من الظروف الذاتية والموضوعية التي مرت بها المجتمعات الإنسانية:

وبما أننا بصدد الحديث عن المرأة في دائرة العنف، فإننا سوف نوليها بعضا من الاهتمام كمحاولة لمعرفة الدور الذي تلعبه في المجتمع: " النساء يمثلن وسيلة للإستقرار والتوافق الإجتماعي "[1] فالاختلافات الفيزيولوجية وحتى الذهنية بين الجنسين لا تنفي حاجة كل واحد منهما للآخر، في سبيل تحقيق التوازن المجتمعي، حيث لا يستهان بدور المرأة الفعال.

أما بالنسبة للأفكار التي طرحت عن المرأة في الثلاثينات فإنها تُختزَل في مجرد اعتبارها شيئا، بتقليص دورها إلى مجرد الإنجاب والإمتاع: " ولكن المفروض هو أحادية النظرة أو ما يمكن أن يسمى: " تشييء المرأة " وتجميد ديناميتها كعامل محرك في عملية التنمية. "[2]

وكتمهيد للدخول في العنف المسلط عليها فهذا تقديم له في إطاره العام: " سلوك مركب ومعقد، ويرجع في جذوره إلى عوامل بيئية، ونفسية، واجتماعية، واقتصادية، وأكاديمية. "[3]

وفي ذات السياق يعتبر العنف ضد المرأة من أبرز أشكال التعسف الممارس ضد فئة اجتماعية محددة تعرف بالجماعة النسوية، وعليه يتأتى علينا تقديم مفهوم شامل له: " يشمل العنف ضد المرأة العنف البدني، والجنسي، والنفسي، بما في ذلك الضرب والتعدي الجنسي

---

[1] Gisele Charzat, ***Femmes, violence, pouvoir,*** Edition Jean Claude Simon, France, 1979, p. 54.

[2] محمد سعيد النابلسي، ***(صورة المرأة العربية في وسائل الإعلام وفنون التعبير)***، سلسلة دراسات عن المرأة العربية في التنمية، منظمة الأمم المتحدة، اللجنة الاقتصادية والاجتماعية لغربي آسيا، العدد 14، 1985، ص. 21.

[3] محمود سعيد الخولى، مرجع سبق ذكره، ص. 18.

والعنف المتصل بالمهر، والممارسات التقليدية المؤذية، والاغتصاب، والعنف غير الزوجي، والتحرش الجنسي، والإجبار على ممارسة البغاء، والاتجار بالنساء، والعنف المرتبط بالاستغلال. "[1]

وحسب لجنة القضاء على التمييز ضد المرأة فإنه: " للمرأة الحق في المساواة بينها وبين الرجل أمام القانون، وهذا الحق في المساواة القانونية مستقل على الحالة المدنية للمرأة. "[2]

ومن اتفاقية **بيليم دوبارا** المعتمدة من طرف الجمعية العامة ومنظمة البلدان الأمريكية لعام 1994م، وحسب المادة 2 من هذه الاتفاقية: " يفهم العنف ضد المرأة على أنه يشمل العنف البدني، والجنسي، والنفسي الذي يحدث داخل الأسرة، أو في نطاق الوحدة المنزلية، أو داخل أي علاقة أخرى، رابطة بين الأشخاص سواء اشترك مقترف العنف أو لم يشترك في الإقامة في نفس المكان . "[3]

من جانب آخر فقد أعلنت منظمة الصحة العالمية أن: " ظاهرة العنف ضد المرأة ظاهرة كونية تعم كافة المجتمعات الإنسانية بدون استثناء. "[4]

وفي تقرير صادر عنها لعام 2000م عرفت العنف ضد المرأة تعريفا وفقا للوسيلة المستخدمة في إيقاع فعل العنف، إذ يقول: " الاستعمال المقصود للقوة الفيزيقية بالتهديد أو الممارسة الفعلية ضد الذات أوشخص آخر، أو جماعة أو مجتمع، والذي ينتج منه ضرر أو جرح، أو يقصد به الضرر، أو الموت، أوالضرر النفسي، أو الحرمان. "[5]

---

[1] أمير فرج يوسف، ***الأحكام الدولية المعاصرة في العنف والتمييز ضد المرأة***، مركز الاسكندرية للكتاب، مصر، ب ط، 2009، ص. 05.

[2] نفس المرجع، ص. 36.

[3] نفس المرجع، ص ص. 3-4.

[4] عبد الخالق يوسف الختاتنة، ***العنف ضد المرأة في المجتمع الأردني***، منشورات جامعة اليرموك، الأردن، ب ط، 2007، ص. 06.

[5] نهاد أبو القمصان، (***العنف المجتمعي ضد المرأة خارج النزاعات المسلحة***)، ***مجلة الإنساني***، اللجنة الدولية للصليب الأحمر، مصر، العدد 42، 2008، ص. 34.

كما أن التعريفات القانونية المقدمة فيما يتعلق بهذه الظاهرة الشائكة، لم تكتف بطرح مفهومها الخارجي فقط، وإنما تعدته إلى محاولة الخوض في غمار القضية من خلال تبيان أهم ما يمكن أن ينتج عنها فيما يتعلق تحديدا بالحالة النفسية للمرأة، حيث أن: " جميع أنواع العنف المستخدمة ضد المرأة، تؤثر تأثيرا بليغا على نفسية المرأة مما يخلق لدى المرأة رعبا دائما، فيصبح الخوف من العنف المستقبلي من أقوى الأسلحة للتحكم بالمرأة. "[1]

وفيما يتعلق بجرائم الشرف فقد ورد في ذات السياق: " فتتعرض الكثير من النساء للموت نتيجة لما يسمى بجريمة الشرف، والتي تستخدم كغطاء لتنفيذ حكم الإعدام ضد النساء. "[2]

كما وتقول السيدة **تمزالي** مديرة إدارة حقوق المرأة في منظمة اليونسكو: " إن صناعة الجنس سوق ضخم يمتلك زخمه الخاص (...) وقد أصبح بيع الفتاة في الرابعة عشرة من عمرها أمرا شائعا وحدثا لا يثير الإنتباه. "[3]

ووفقا للتعريف الذي قام بإقراره الإعلان العالمي للقضاء على العنف ضد المرأة: " أي فعل عنيف قائم على أساس الجنس، ينجم عنه أو يحتمل أن ينجم عنه أي أذى أو معاناة جسمية، أو جنسية، أو نفسية للمرأة، بما في ذلك التهديد باقتراف مثل هذا الفعل أو الإكراه أو الحرمان التعسفي من الحرية، سواء أوقع ذلك في الحياة العامة أو الخاصة. "[4]

وعن مراحل العنف وتطوراته فإنه وبداية تبدأ تسوية الخلافات القائمة بين أفراد الأسرة في تدرجات آلية: " تبدأ بالمناقشة العقلانية **REASONING** ثم تتدرج إلى الإعتداء اللفظي **VERBAL AGGRESSION** ثم الإعتداء البدني **PHYSICAL AGGRESSION** كما يتضمن الإعتداء البدني عنف طفيف **MINER VIOLENCE** وعنف شديد **SEVER VIOLENCE.** "[5]

---

[1] عبد الخالق يوسف الختاتنة، مرجع سبق ذكره، ص. 15.

[2] نفس المكان.

[3] جليل وديع شكور، مرجع سبق ذكره، ص. 123.

[4] نهاد أبو القمصان، نفس المرجع، ص. 35.

[5] السيد عوض، ***جرائم العنف الأسري بين الريف والحضر***، مطبعة العمرانية للأوفست، القاهرة، ب ط، 2004، ص. 50.

والملاحظ بشكل كبير أن أغلب هذه الأنواع تتمحور حول المرأة لاغير، وليس المرأة فقط بل تلك التي تعيش أوضاعا اجتماعية مزرية إذ تشير الإحصائيات أن: " 70 بالمائة من فقراء العالم هم من النساء، وخاصة نساء العالم الثالث. "[1]

وحتى العالم الأول لم يسلم من هذه الظاهرة وقد أشار **شتراوس** عام 1981م إلى أن: "حوادث العنف الزوجي منتشرة في 50 إلى 60 بالمائة من العلاقات الزوجية في الولايات المتحدة الأمريكية. "[2]

ولعل من أهم ما يسترعي الاهتمام في الوقت الراهن هو النهوض بوضعية المرأة الثقافية، وبمعنى أدق القضاء على أمية المرأة العربية، هذه الأمية التي لا تخول لها الوعي بما هو في صالحها، وكيف أنه من الإجحاف بحقها التعامل معها بنوع من العنف أيا كان شكله، وهو تحديدا ما دعا وأكد عليه تقرير التنمية الإنسانية العربية لسنة 2006م: " ضرورة القضاء على أمية المرأة العربية بحلول العام 2015م وأشار أن النساء العربيات يحتجن إلى ضمانات لحمايتهن مدى الحياة من سوء المعاملة البدنية والذهنية، كما أكد أن أكثر من 585.000 إمرأة يلقين حتفهن كل عام بسبب الزواج المبكر ومضاعفات الحمل، وتحدث بعد الوضع وعسر المخاض، والألم الشديد الذي لا يطاق لساعات طويلة بسبب عدم اكتمال حوض الأم كفاية. "[3]

أما بالنسبة للطريقة المتبعة تحقيقا لهذا النهوض، فقد ورد في ذات التقرير أن: " نهوض المرأة العربية ينبغي أن يتجاوز مجرد التجميل الرمزي، الذي يسمح بصعود نساء عربيات متميزات إلى مواقع قيادية في مختلف مجالات النشاط البشري خاصة في مؤسسات الدولة، وينبغي أن يمتد ذلك إلى تمكين القاعدة العريضة من النساء العربيات كافة. "[4]

---

[1] نوال السعداوي، ***المرأة العربية والمتغيرات العالمية***، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، الطبعة الأولى، 2003. ص. 69.

[2] جليل وديع شكور، مرجع سبق ذكره، ص. 117.

[3] نهاد أبو القمصان، مرجع سبق ذكره، ص. 35.

[4] نفس المكان.

ومما لاشك فيه أن توعية المرأة أمر حتمي: " درجة الوعي والتعليم والثقافة والإدراك الاجتماعي عند الأم، تؤثر تأثيرا كبيرا على سلوكها الاجتماعي أو الأسري. "[1]

من هذا المنطلق فإن العودة إلى التاريخ البشري تكشف عن أوجه منح الحق للمرأة في عدة جوانب، والتي لم تأت إلا بعد جهودات متواصلة، وأهم هذه الحقوق: الحق في الانتخاب: " الدانمارك 1915م، السويد 1921م، فلندا 1906م، النرويج 1913م، سويسرا 1971م." [2]

ورغم ما تحقق، إلا أن هذا لم يصل إلى المستوى المطلوب، إذ ضيق الخناق على كل محاولة نسوية للتحرر منذ قدم الأزل: " لقد تم تجاهل النساء في الحضارات القديمة بمثل ما تم تجاهل دورهن في الحضارات الحديثة، لأن معظم الذين يكتبون التاريخ رجال يتطلعون إلى السلطة ويحتقرون الشرائح الفقيرة والضعيفة في المجتمع، ومنها النساء. "[3]

وهناك جانب آخر من أشكال العنف ضد المرأة والذي يدخل حتى في إطار العنف السياسي، ألا وهو العنف ضد المرأة في الحروب وهذا ما أفاد به الطبيب اللبناني المتخصص في علم النفس **مروان غرز الدين**: " أصبح إستهداف النساء في الحروب الحديثة تكتيكا من تكتيكات الحرب، بسبب دورهن المهم داخل بنية الأسرة، فالاغتصاب معترف به الآن كسلاح معتمد من أسلحة الحرب، يستخدم لإذلال وإضعاف الروح المعنوية للعدو، وترويع السكان، وهو تعبير جنسي عن العدوان، ويعد عند اقترافه أثناء الحرب أكبر فعل يرمز إلى إذلال كرامة الذكور من الأعداء. "[4]

---

[1] رشاد محمد الصفتي،(***المرأة والتنمية: دراسة عن أوضاع المرأة في جمهورية مصر العربية)***، سلسلة دراسات عن المرأة العربية في التنمية،، منظمة الأمم المتحدة، اللجنة الاقتصادية والاجتماعية لغربي آسيا، العدد 3، 1985، ص. 19.

[2] أسعد السحمراني، ***المرأة في التاريخ والشريعة***، دار النفائس للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، الطبعة الأولى، 1989، ص. 18.

[3] نوال السعداوي، وهبة رؤوف عزت، ***المرأة والدين والأخلاق***، دار الفكر، سوريا، الطبعة الأولى، 2000، ص. 25.

[4] سمر القاضي، ***(الآثار النفسية للحرب على النساء)، مجلة الإنساني***، مرجع سبق ذكره، ص. 43.

وتتعدد أوجه العنف المجتمعي ضد المرأة والرجل بتعدد الأسباب الدافعة إلى اللجوء إليه، سواء في حالات السلم، أو في حالات الحرب كما ورد ذكره في المثال السابق، ولهذه العوامل تحديدا ونظرا لتعدد أشكال العنف، فتح القانون الوضعي المجال للمشرعين حتى يأخذوا على عاتقهم مهمة سن القوانين الرادعة لهذا العمل المشين الذي من شأنه المساس بكرامة الإنسان رجلا وامرأة، والترخيص من قيمته.

3-1 الوضعية القانونية للعنف ضد المرأة:

لقد وُجِد القانون خدمة للقضايا التي تهم الصالح العام، وحتى يقدم للبشرية ضبطا قانونيا فيما يتعلق بالتجاوزات التي تحصل في الحياة اليومية، وفي جميع أشكال الممارسة الفعلية للحقوق والواجبات: " إن أي فئة مقهورة من البشر لم تستطع تغيير القوانين لصالحها إلا بعد أن شكلت قوة سياسية واجتماعية قادرة على الضغط والتعبير. "[1]

إن العنف ضد المرأة ليعتبر من بين المواضيع المعالجة قانونيا بإطاره العام ضمانا لحقوقها: " العنف أكثر اتساعا من الجريمة، حيث يشتمل على تلك التي لا يعاقب عليها القانون، بل إن بعضها قد يكون مرغوبا فيه اجتماعيا، عندما يكون منظما من خلال معايير المجتمع. "[2]

وبإطاره الخاص مثل الجنائي لمحاسبة القائم بأي فعل تعسفي كان أو إجراميا تجاهها: " إن القانون الجنائي هو جهة الاختصاص لحماية المرأة من صور العنف المختلفة، والتي تعرقل دور المرأة في مجتمعها، وتؤثر سلبيا على المجتمع، ولهذا فالحماية القانونية للمرأة مقررة في كافة فروع القانون، ومقررة في المواثيق الدولية. "[3]

ولعل من أبرز ما أفرزته الجهود الدولية في مجال حماية حقوق الإنسان ذكرا وأنثى هو الإعلان العالمي لحقوق الإنسان الصادر في سنة: 1948م، والذي ورد في أولى نصوصه الحق في التمتع بالحياة كمبدأ رئيسي لكل حق إنساني، ففي مادته السابعة: " الناس جميعا سواء أمام القانون، وهم يتساوون في حق التمتع بالحماية من أي تمييز ينتهك هذا الإعلان ومن أي تحريض على هذا التمييز. "[4]

---

[1] نوال السعداوي، وهبة رؤوف عزت، مرجع سبق ذكره، ص. 118.

[2] محمود سعيد الخولى، مرجع سبق ذكره، ص. 126.

[3] هناء عبد الحميد، إبراهيم بدر، ***الحماية الجنائية لدور المرأة في المجتمع:*** *دراسة مقارنة*، المكتب الجامعي الحديث، مصر، ب ط، 2009، ص. 14.

[4] أمير فرج يوسف، مرجع سبق ذكره، ص ص. 09-10.

أما فيما يخص الإعلان العالمي للقضاء على التمييز ضد المرأة سنة 1967م، والاتفاقية الدولية للقضاء على كافة أشكال التمييز ضد المرأة الصادرة في عام 1979م، فقد أكدا نقطة مهمة وهي تساوي الجنسين: " إن المرأة لابد أن تتساوى بالرجل، ولابد أن تسقط بقايا الأغلال التي تعوق حركتها الحرة، حتى تستطيع أن تشارك بعمق وإيجابية في صنع الحياة. "[1]

بالإضافة إلى حقوق أخرى مثل: حق المرأة في الحياة، في الكرامة، في الحرية والسلامة البدنية، حق المرأة في التنقل، حق المرأة في التقاضي، حق المرأة في حرية العقيدة والتعبير: " وفقا للمادة 6 من الإتفاقية **بليم دوبارا** 1994م: و الحق في النهوض بمستواها، وفي تعليمها بعيدا عن نماذج السلوك النمطية، والممارسات الاجتماعية والثقافية القائمة على مفاهيم الدونية أو التهميش. "[2]

ورغم هذه الأصوات القانونية إلا أن التاريخ يشهد بوجود رجال عظماء لطالما رفضوا منح أي حق للمرأة، ويقول **نابليون بونابرت** في مذكراته بهذا الصدد: " ومما تشكين بعد يا سيدات، أفلم نعترف بأن لكن نفسا رغم تردد بعض الرجال بذلك، تطالبن بالمساواة، فهذا جنون (...) كما أن الشجرة المثمرة هي ملك البستاني، فإن المرأة هي أيضا متاع الرجل. "[3]

كما أن بونابرت كان يكن حقدا كبيرا للمرأة ويعتبرها مجرد تابعة للرجل ولا حق لها في الاستقلالية الذاتية، خصوصا ما تعلق بالميراث والأملاك، حيث وبعد الثورة الفرنسية أصدر في قانونه لسنة 1804م وتحديدا في مادته 217: " إن المرأة المتزوجة حتى لو كان زواجها قائما على أساس الفصل بين ملكيتها وملكية زوجها، لايجوز لها أن تهب، ولا أن تنقل ملكيتها، ولا أن ترهن، ولا أن تملك بعوض أو بغير عوض، بدون اشتراك زوجها في العقد أو موافقته

---

[1] رشاد محمد الصفتي، مرجع سبق ذكره، ص. 51.

[2] أمير فرج يوسف، مرجع سيق ذكره، ص. 04.

[3] أعمر يحياوي، ***الحقوق السياسية للمرأة في الشريعة الإسلامية والقانون الدولي***، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ب ط، 2003، ص. 55.

عليه موافقة كتابية "[1] فيما نصت ديباجة **ميثاق منظمة الأمم المتحدة** على ما يلي: " نحن شعوب الأمم المتحدة، عزمنا على الإعلان من جديد إيماننا بالمساواة في الحقوق بين الرجال والنساء "[2] الملاحظ هنا أن هذه الحقوق تتوافق والحقوق الإنسانية بشكل عام، لكن كان لابد من إيرادها لما طغى على هذا الجانب من اللبس والشك، لذا فيمكن اعتبار المواثيق الدولية مواثيقا لا تقتصر فقط على التعريف بحقوق المرأة، بل وأيضا على حماية هذه الحقوق وضمانها في حالة حصول أي تعسف: " لجنة القضاء على التمييز ضد المرأة، لها دور هام في مجال حماية حقوق المرأة المختلفة وتلقي الشكاوي والتحقيق، سواء من جانب الأفراد، أو جماعات الأفراد، أو من جانب الدول الأطراف في الاتفاقية. "[3]

ولعل من أهم أشكال التمييز المسلطة بحق المرأة في العالم كله: الخطف، الاعتداء على السلامة البدنية، الاعتداء على الكرامة، الاغتصاب، ختان الإناث (كما في حالة الصعيد المصري) وهنا وصت لجنة القضاء على التمييز ضد المرأة الدول الأطراف كذلك على: " اتخاذ الإجراءات الملائمة والفعالة للقضاء على ممارسة ختان الإناث "[4] والهجر المادي والمعنوي، التعسف الملحق بحق السجينات أو الأحداث من النساء، وغيرها مما قد يدخل حتى في إطار الجريمة المنظمة، مثلما هو الحال بالنسبة للتنظيم الخاص بالمتاجرة بالنساء وبيعهن، والتي عولجت قانونيا: " البروتوكول المتعلق بمنع وقمع ومعاقبة الإتجار في الأشخاص، و خاصة النساء والأطفال، المكمل لاتفاقية الأمم المتحدة لمناهضة الجريمة المنظمة (...) حيث صادقت أربع دول لاغير: بولندا وموناكو ونيجيريا و يوغوسلافيا. "[5]

---

[1] أسعد السحمراني، مرجع سبق ذكره، ص. 61.

[2] أعمر يحياوي، مرجع سبق ذكره، ص ص. 10-11.

[3] منتصر سعيد حمودة، ***الحماية الدولية للمرأة: دراسة مقارنة بأحكام الشريعة الإسلامية***، دار الجامعة الجديدة، الطبعة الأولى، مصر، 2007، ص. 09.

[4] أمير فرج يوسف، مرجع سبق ذكره، ص. 50.

[5] نفس المرجع، ص ص. 78-79.

في الدول العربية:

بعد أن تعرضنا إلى المواثيق الدولية في ما يتعلق بهذا الإطار ننتقل الآن إلى المجتمع العربي، الذي ينظر إلى القضية من زاوية أخرى، ولعل الأساس من تناول هذه الزاوية تحديدا هو فتح النقاش حول القوانين العربية الخاصة بالمرأة، المنبثقة أساسا من القانون الشرعي (الإسلام) الذي يعتبر مكرم ومشرف المرأة: " إن المساواة في وضع المرأة المسلمة أمر ثابت في القرآن والشريعة، في حين أن الإسلام هو الذي اعترف بحقوق المرأة كاملة وأقر بالمساواة بينهما " [1] وكذا القوانين الوضعية الأخرى التي عالجت مختلف الحالات المعاشة في المجتمع: " عالمية القضية لا تمنع من أن تنظر إليها نظرة أكثر خصوصية ومحلية، بغية الوصول إلى مكونات الخطاب النسائي المحلي في مقابل الخطاب النسائي العالمي. "[2]

لكن بالعودة للواقع العربي فإننا سوف نجد العديد من التجاوزات الحاصلة للمرأة، إذ أن هنالك خلطا كبيرا بين صون كرامة المرأة وبين حرمانها من أهم حقوقها كالتعليم مثلا، وحتى نظل محتفظين بالموضوعية في معالجة هذا الأمر، فإننا سوف نمحص النظر في الثقافة الذكورية المترسخة في مجتمعاتنا العربية: " إن الحيف والتمييز الذي تعاني منهما المرأة لا يستندان بالضرورة إلى ثقافة متشبعة بالمقدس، وإنما هما في النهاية انعكاس لثقافة اجتماعية أبوية أو لثقافة سياسية استبدادية موغلة في القدم. "[3]

مع ذلك تبقى المحاولات لدحض وتحطيم هذا التعصب نحو المرأة متواصلة من طرف المسؤولين عن وضع القوانين العربية، ونذكر على سبيل المثال مصر، والتي جاء في المادة الأولى من دستورها الوطني فيما معناه: " يتساوى الرجل والمرأة في الميادين الاجتماعية. "[4]

---

[1] هناء عبد الحميد، إبراهيم بدر، مرجع سبق ذكره، ص. 50.

[2] عصام خلف كامل، ***إبداع المرأة العربية: رؤية سوسيولوجية***، دار فرحة للنشر والتوزيع، السودان، ب ط، 2005، ص. 28.

[3] سلوى الشرفي، ***الإسلام والمرأة والعنف***، منشورات علامات، تونس، الطبعة الأولى، ب س، ص. 23.

[4] هناء عبد الحميد، إبراهيم بدر، نفس المكان.

كما أن اليمن نظمت جملة من القوانين فيما يتعلق بالعنف ضد المرأة وتجاوزته إلى الإلمام بكل ما تحتاجه حتى في حياتها العملية، بجانب الرجل في ميدان العمل، ففي برنامج الحزب الإشتراكي اليمني (البرنامج المقدم للمؤتمر الأول المنعقد في 11-13 أكتوبر 1978م) بشأن المرأة: " إن الإتحاد العام لنساء اليمن مدعو إلى زيادة دوره في النضال لحل القضايا المشتركة مع جميع المنظمات الجماهيرية اليمنية، والمسائل الخاصة بالحركة النسائية على حد سواء. "[1]

وعن بلدان المغرب العربي أيضا لدينا في المغرب جملة من التحصينات القانونية الخاصة بحماية المرأة، والتي لاقت صخبا عارما من طرف بعض الجهات، فمن أهم الأحداث الشعبية يذكر أنه: " عاشت المغرب في مارس 2000م مظاهرات صاخبة قادها الإسلاميون للتنديد بمشروع تحوير المدونة في اتجاه إعطاء المرأة بعض الحقوق. "[2]

القانون الجزائري:

اعتمدت الدولة الجزائرية في قوانينها المستقاة من الشريعة الإسلامية على عدم التمييز على أساس الجنس لضمان إرساء التكافؤ في الواجبات وحقوق للمرأة والرجل على السواء، وسعيا منها إلى تفعيل القدرات وتنميتها في محيط يسمح لكل المواطنين وبعيدا عن العقبات التي أفرزها المستعمر خلال الاحتلال الفرنسي، حيث نجحت المرأة الجزائرية في تجاوزها بخروجها إلى ميدان التحرير جنبا إلى جنب مع أخيها الرجل: " كانت المرأة سندا أخلاقيا مهما للأبناء والأزواج المقاتلين، ولقد عانت من الحرب في عاطفتها لأبنائها وزوجها وأبيها. "[3]

---

[1] محمد عبد الله، باشر أحيل، أحمد عبد القادر بافقيه (وآخرون)، ***موقع المرأة في خطط التنمية في اليمن الديمقراطية***، سلسلة دراسات عن المرأة العربية في التنمية، اللجنة الاقتصادية والاجتماعية لغربي آسيا، العدد5 ، الأمم المتحدة، 1985، ص. 93.

[2] سلوى الشرفي، مرجع سبق ذكره، ص. 20.

[3] جمال معتوق، ***وجوه من العنف ضد النساء خارج بيوتهن***: دراسة ميدانية لممارسة العنف ضد النساء في الشارع بمدينة البليدة، مذكرة ماجستير في علم الاجتماع الثقافي، جامعة الجزائر، 1993، ص. 60.

لكن سرعان ماتحولت النظرة السلبية للمرأة في المجتمع الجزائري بعد الاستقلال:[1]

تعتبر الجزائر من الدول المناهضة للدفاع عن حقوق الإنسان، وقد أولت اهتماما كبيرا بدور المرأة خصوصا بعد مصادقتها على **اتفاقية القضاء على جميع أشكال التمييز ضد المرأة** سنة 1996م، كما أنشأت اللجنة الوطنية الاستشارية لترقية وحماية حقوق الإنسان في عام 2001م، إلا أن هذه الأخيرة لم تبرز اهتماما واضحا للمرأة كوضع برنامج خاص بها وحماية وترقية حقوقها، وكذا توقيعها على البروتوكول الملحق بالميثاق الإفريقي لحقوق الإنسان والشعوب، والمتعلق بحقوق المرأة في إفريقيا سنة 2003م، كما لا ننسى قانون الأسرة 1984م والذي تم تعديله استجابة لنداء التيارات المناهضة لحقوق المرأة، المطالبة بالرفع من مركزها والذي حدث فعلا في تعديل 2005م الذي ضمن لها حقوقا في المادة: 19 المتعلقة بحق عدم إعادة الرجل الزواج دون موافقة الزوجة الأولى، وكذا المادة 37 الخاصة بالنفقة الشرعية والحق في العدل في حالة التعدد، وأما المادة 38 فقد اهتم فيها بالجانب المعنوي للمرأة حيث ارتبطت بحرية التصرف الشخصي في المال، وهذه الحقوق لا تنفي حق الزوج عليها من طاعة والاهتمام ببيتها وأولادها، واحترام أقارب الزوج واعتباره رئيسا العائلة.

رغم التعديل إلا أنه وجدت مواطن ضعف خصوصا ما تعلق بالجانب العملي للمرأة حيث أن نسبة اليد العاملة النسوية لم تتجاوز15 بالمائة سنة 2003م، وسعيا لتنسيق عمل الحكومة وتفعيل مقترح الإصلاح في مجال التغيير خصوصا ما تعلق بالعقليات المتوارثة من التقاليد والعادات الجزائرية، صوتت الحكومة لصالح المرأة الجزائرية في المساواة في الحقوق مع أخيها الرجل، وتم إنشاء **مجلس لشؤون الأسرة والمرأة** بموجب الأمر التنفيذي المؤرخ في 22 نوفمبر 2006م والذي تم رسميا بتاريخ 07 مارس 2007م كمحاولة معرفة انشغالاتها بغية وضع برامج تهدف إلى الرفع من دور المرأة في المجتمع، وأيضا ترقية حقوقها في ظل أسرتها.

---

[1] أنظر في ذلك: نبيلة يسلي، ***العنف ضد المرأة بين واقع التربية والرجلة***، مذكرة ماجستير في علم الاجتماع، جامعة الجزائر، 2009، ص ص. 166-170.

II- صورة المرأة في وسائل الإعلام:

2-1 في الصحافة المكتوبة.

2-2 في الإذاعة والتلفزيون.

2-3 في الإعلان والإشهار.

2-1 في الصحافة المكتوبة:

إن الحديث عن قوة وسائل الإعلام يجعلنا نتوقف عند المنجزات التي أحدثتها هذه الوسائط في تركيبة السلوك الإنساني والتغيرات الحاصلة في جميع مجالات الحياة والتي استقت منها الوسائل الاتصالية خطاباتها ورسائلها، فلولا التغير المتراكم على الحياة الإنسانية لما تمكن الخطاب الإعلامي من التطور، خصوصا وأنه يواكب كل صغيرة وكبيرة عن المجتمع، لكن هل حاول أن يعالج المشاكل التي يعيشها الإنسان بطريقة موضوعية، ناقلا الواقع ومحاولا إيجاد علاج آني يفيد به من أخطار تهدد الفرد، ومنها ما تهدد استقرار وبقاء المجتمع؟

إن الحديث في هذا المجال أمر مهم خصوصا ما تعلق بدراسات التأثير التي يمكن للوسائل الإعلامية إحداثها من تغيير سلوك أو تدعيم حالة وجوده، أو خلق سلوكات جديدة وإرسائها أو تنميط الصورة، وعند الحديث عن هذه الأخيرة وتحديدا ما تعلق بصورة المرأة في الإعلام يستوقفنا السؤال الجوهري الذي سنحاول معرفة جوابه من خلال هذه النقطة وهي: الدور الذي تلعبه الوسائل في توصيل صورة المرأة وتدعيمها مع الوقت، حتى تصبح قوة مؤثرة أو قوة ملزمة، أم أن دورها الذي ينحصر في كونها مرآة عاكسة لثقافة المجتمع يكرس تلك التفرقة ويدعمها؟

وفي ذلك فقد: " أرست الموروثات الثقافية السائدة صورة نمطية عن المرأة، شكلتها العديد من المتغيرات من بينها أساليب التنشئة الإجتماعية، ودعمتها الأساليب الاتصالية وأكدها أصحاب الفكر الرجعي في المجتمع. "[1]

وتعتبر الصحافة المكتوبة أقدم وسيلة إعلامية حاولت نقل مشاغل العالم عبر كتابات، ولأن قضية المرأة جزء لايتجزأ من قضية المجتمع كله، ولا علاقة لها بقضية التحرر فحسب بقدر ماهي قضية مجتمعية وقومية وإنسانية، وهي الركن الأساسي وأحد الدعائم التي يتكأ عليها المجتمع في إطاره الطبيعي العام، فلما لا يحصل للمرأة ما حدث في الولايات المتحدة الأمريكية

---

[1] ناهد رمزي، ***المرأة والإعلام في عالم متغير***، الدار المصرية، مصر، الطبعة الأولى، 2001، ص، 197.

على اعتبار قوة الصحافة وما يمكن أن تلعبه من قلب للموازين فهي السلطة الرابعة: " ماحدث في الولايات المتحدة الأمريكية عندما تناولت صحيفة **واشنطن بوست Washington post** فضيحة وترجيت **Watergate** وأدت إلى إسقاط الرئيس الأمريكي نيكسون. "[1]

فالمرأة طرأت عليها مجموعة من التغييرات خصوصا في الحياة الإجتماعية وظهرت لها أدوار جديدة بعيدا عن الدور التقليدي الذي عرفته قبلا في البيت كمربية أجيال، وأداة حصانة للرابط الزوجي وخادمة وفية ومطيعة لزوجها، ولما لا حافظة لعادات وتقاليد مجتمعها وناقلة أمينة لقيمه وأسسه. وكان لزاما على الوسائل الاتصالية مواكبة الأدوار الجديدة للمرأة في المجتمع ونقلها عبر الصور الإعلامية المختلفة في مجالات التعليم والعمل والحريات والحقوق التي تحصلت عليها: " فتصوير المرأة في الوسائل الاتصالية إنما ينشأ عن تضافر مجموعة من العناصر والقوى المتباينة التي تشكل معا الحقيقة الإجتماعية التي تعتبر الوسائل الاتصالية واحدة منها. "[2]

ولأن الحركات النسائية طالبت بالمساواة بين الجنسين وعدم التمييز في الحقوق الطبيعية في التعليم والعمل وممارسة الحرية، وإبعاد فكرة الوصاية الدائمة للرجل على المرأة واعتبارها قاصرا، مهما كان مستواها العلمي وقدراتها الشخصية، ففي هذه الحركات وجد صنفين: صنف يقر بدور المرأة وينادي بالرفع من شأنها، أما الصنف الآخر يلغي الاختلافات الجسمية بين الجنسين وينفي تأثيرها في مطالبة المرأة بحقوقها: " يوجد في تداعيات الحركة النسائية صنفان: صنف عاقل يقر بأن الأمومة هي الإهتمام الفطري الأول لكل إمرأة طبيعية، ويبحث عن الوسائل التي ترفع من شأن المرأة في هذا الإطار، سواء في مجالات الدراسة أو في مجال العمل، أما الصنف الثاني فهن المتطرفات من أتباع الآنسة "سيمون دي بوفوار" وهؤلاء

---

[1] ناهد رمزي، مرجع سبق ذكره، ص، 23.

[2] نفس المرجع، ص، 52.

لا يعطون أي أهمية للاختلافات الجسمانية والذهنية بين النساء و الرجال، ويدعون بأنها لا تؤثر إطلاقا على مطالبتهن بالمساواة التامة في كل شيء حتى على حساب العقل والمنطق. "[1]

والمجتمع عمل على بقاء المرأة على حالها القديم ووفر لها أسبابا وحججا مقنعة استنادا إلى التفسيرات الخاطئة للشريعة والموروث التقليدي الذي مازالت المرأة تعاني منه إلى اليوم، فقوة التقاليد والعادات تتجاوز أي قوة خصوصا ماتعلق بمحور المرأة، والأكثر من كل هذا أن النظام بكل أشكاله زاد من اضطهاد النساء في العالم، وكرس هيمنة الرجل على الحياة الإجتماعية والاقتصادية وخصوصا السياسية: " فالنظام العام قاهر، المجتمع قاهر، الأب قاهر، والأم المقهورة يمكن أن تتحول بدورها وبحكم قانون المتوالية إلى أداة قهر."[2]

وبعدها وسائل الإعلام التي لا نغفل الدور الذي لعبته في تنوير المرأة، خصوصا الماكثة بالبيت في كيفية التعامل مع زوجها وأولادها وتربيتهم تربية صحيحة، ومواكبة للتغيرات الطارئة في المجتمع حتى لاتتأخر المرأة في ركب هذا التحديث، إلا أنها تركت آثارا سلبية في ما تعلق بتكوين صورتها في الوسيلة الإعلامية، وهو ما ترتب عنه تدهور لمكانة المرأة، وبصور جديدة عبر الإعلام : " فوسائل الإعلام تشير إلى المرأة كشيء شهي، أو سلعة مغرية، وكأن هذه المرأة في عرف هذه الأجهزة مجرد "كائن جميل" أومجرد جسد حي مطلوب إظهار محاسنه. "[3]

إن المجتمع هو السبب الذي جعل من المرأة محورا للعنف بتركيزه على أفكار ورثها منذ أمد بعيد وحاول تكريسها وإبقائها على مر الزمن، حتى لا تنال مكانتها المستحقة والتي أتى بها الدين الإسلامي، وشدد على الرفق بالنساء والمساواة في الحقوق كحق التعليم، والعمل وإبداء الرأي، والمعاملة الطيبة والحياة الكريمة، فلا يغفل علينا ما تلعبه المؤسسات الإجتماعية من محاولة التضليل وتسويد صورة المرأة ودورها الثانوي في المجتمع: " إن التنشئة

---

[1] حسين أمين، ***المرأة بين الشارع والبيت***، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الأولى، 1999، ص ص.133-134.

[2] محمد سعيد النابلسي، مرجع سبق ذكره، ص. 07.

[3] نفس المرجع، ص. 24.

الإجتماعية للمرأة تعد سببا أساسيا لما تتعرض له النساء من سوء المعاملة "[1] فوسائل الإعلام باعتبارها تتمتع بوضع متميز في ظل المجتمع الديمقراطي ملزمة بأن تكون مسؤولة إزاء هذا المجتمع وتحقق وظائف معينة: " وسائل الإعلام في البلدان النامية، لها مسؤولية كبيرة في تحقيق أهداف التنمية والديمقراطية، والاستقرار وحماية حقوق الإنسان بصفة عامة. "[2]

وحتى لا نبتعد عن النقطة المهمة التي تطرقنا إليها وهي الصحافة المكتوبة ودورها في تدعيم الصورة النمطية للمرأة وأحيانا تشويهها عن طريق ما يعرض فيها من قوالب جامدة وفارغة من المضامين فإنه قد: " أثبت العديد من الباحثين أن الفكرة النمطية لا تتطابق مع الشخصية الموالية للجماعة التي صيغت عنها وإن كانت تعبر عن ثقافة المرسل ومجتمعه، معنى ذلك أن الذي يهيمن على الاتجاه السائد في الفكرة النمطية هي عوامل وقوى اجتماعية ونفسية تحدث فعلها في مجال الحياة الإجتماعية. "[3]

كما أن وسائل الإعلام الغربية عملت على تشويه صورة المرأة العربية والمسلمة عبر مقالات دنيئة تضرب بها كيان الأمة ووجوده عن طريق حملاتها المغرضة في تصوير نساء عربيات، ولأن تأثير وسائل الإعلام الغربية الأوروبية والأمريكية كبير كحقيقة لا يمكن التغاضي عنها في كيفية تلوين الصورة كل ذلك أدى إلى: " تخليط وتشويه وتناقض في صورة المرأة العربية المنعكسة في هذه المطبوعات. "[4]

العنف ضد المرأة من خلال الصحافة المكتوبة في الجزائر:

إن الحديث عن صورة المرأة المعنفة في الصحافة يستوقفنا عند بعض الصحف الجزائرية الناطقة بالعربية والفرنسية، ومعرفة كيفية معالجة القضية السابقة الذكر، ولقد قمنا

---

[1] أبحري نصيرة، ***العنف العائلي عينات من عنف الرجل ضد المرأة***: دراسة ميدانية في ولاية الجزائر، مذكرة لنيل الماجستير في علم الاجتماع، جامعة الجزائر، 2009، ص. 22.

[2] بلقاسم بن روان، ***وسائل الإعلام والمجتمع***، دار الخلدونية للنشر والتوزيع، الجزائر، الطبعة الأولى، 2007، ص. 54.

[3] رشدي طعيمة، ***تحليل المحتوى في العلوم الإنسانية***، دار الفكر العربي، القاهرة، الطبعة الأولى، 1987، ص. 55.

[4] محمد سعيد النابلسي، مرجع سبق ذكره، ص.22.

باختيار الصحف الجزائرية لأنها الأقرب إلى دراستنا (العنف في السينما الجزائرية) إخترنا قضية واحدة وهي:[1]

أحداث حاسي مسعود: التي وقعت في 13 جويلية 2001م، وبعيدا عن ساحة العنف السياسي، وبعيدا عن رعب اختطاف الإرهابيين للنساء، وعن حالات الاغتصاب التي كانت لاتزال تحدث، وكذا عن المجازر، فيفترض أن تكون المنطقة محمية باحتياطات الشرطة الخاصة، في الوقت الذي كان يزال فيه الشمال غارقا في انعدام الأمن وأهوال الإرهاب، حتى ولو أن حدته قد انخفضت داخل المدن.

تعود الأحداث إلى الجمعة 13 جويلية 2001م أين قام سكان منطقة حاسي مسعود وبالضبط في منطقة **"سلام"** بحركة شحن معنوي وديني لتطهير المنطقة وحي **بوعمامة** المسمى **الهايشة**، وكانت البيوت المستهدفة خاصة الآهلة بالنساء الوحيدات، العاملات القادمات من ولايات أخرى، وتعرضت هذه الأخيرة للإعتداء والضرب، والطعن، والتجريد من الثياب، والرمي عاريات في الشارع، والسحب فوق الأرض، وقد عوقبن من طرف الحشد وشوهن، وعذبن، واغتصبن، وبعضهن دفن على قيد الحياة؛ كما قامت بعض النساء برمي أنفسهن من السطح لتنجين من مغتصبيها.

وهنا كانت الصحافة المكتوبة هي الوحيدة التي رددت أصداء هذه الشهادات المريعة، أما الإذاعة والتلفزيون فكانتا متحفظتين أكثر، فجريدة **الخبر**: " تحدثت عن اعتداء على حوالي عشرين إمرأة في العنوان بالصفحة الأولى، ولم تقدم المعلومة حول أعمال العنف الجنسية سوى في الصفحة الداخلية "[2] وعن جريدة أخرى: " في 16 جويلية 2001 حاولت **LE QUOTIDIEN**

---

[1] دليلة إعمارن جربال،(***قضية حاسي مسعود: العنف والمواطنة)، مجلة الدراسات والنقد الإجتماعي***، المركز الوطني للكتاب، الجزائر، العدد 23/22، 2006، ص ص .37-38.

[2] نفس المرجع، ص.52

D' ORAN في أسلوب علمي، بالإضافة إلى نقل الوقائع تحلل الوضعية الاقتصادية للمنطقة، والبحث عن أسباب الأحداث ضمن مشاكل تطور المجتمعات البترولية. "[1]

بالنسبة لجريدة الوطن **EL-WATAN** ومنذ أول مقال لها كتبت: " نساء تجرأن على السكن بمفردهن "[2] وحتى جريدة **Liberté**: " فتخصص أعمدتها مطولا للضحايا في وصف معاناتهم المادية والإذلال الذي تعرضن له، وكذا غضبهن وضيقهن أمام جرائد تدينهن ك "عاهرات ". "[3]

جريدة **المجاهد EL MOUDJAHID**: " الناطقة الرسمية للسلطة التنفيذية ، فتذكر ابتداء من 17 جويلية الأحداث في مقالات قصيرة مكونة من فقرة واحدة، غير موقعة (...) مقال قصير حول بعثة نساء برلمانيات في زيارة إلى النساء الضحايا، ويذكر تصريحات إحداهن، والتي تستعيد ذكر الأحداث باحتياطات "شريفة"، لاشيء يمكنه تبرير اللجوء لمثل هذه التصرفات البربرية، وفي حالة المساس بالأخلاق الصالحة هناك سلطة مخولة يجب اللجوء إليها. "[4]

في حين ندد وزير الشؤون الدينية في مقال طويل إلى التطرف الديني، المساس بالإسلام و بالوحدة الوطنية، وحتى الجمعيات نددت بالأحداث وجسدت آرائها في أعمال متنوعة مكتوبة وحتى سمعية بصرية، كما قامت بعض الجمعيات بنشر الروايات في مختلف المنشورات، وعلى وجه الخصوص في الكتاب الأبيض **LE LIVRE BLANC** (شبكة وسيلة) و**زمن الاغتصاب و الإرهاب TEMPS DE VIOL ET DE TERRORISME** وإنجاز شريطين وثائقيين حول شهادات الضحايا. "[5]

---

[1] دليلة إعمارن جربال، مرجع سبق ذكره، ص 53.

[2] نفس المرجع، ص. 54.

[3] نفس المكان.

[4] نفس المرجع، ص 55.

[5] نفس المرجع، ص. 56.

2-2 في الإذاعة والتلفزيون:

أ- في الإذاعة:

تعد الإذاعة أكثر وسائل الاتصال الجماهيري انتشارا في العالم، وقد استخدمت منذ الحرب العالمية الأولى كأداة دعائية لتجنيد وتحفيز الجنود في مواصلة الحرب، لتكتسب بعدها سمة الجماهيرية كونها تحتوي على عناصر التشويق والجاذبية، إلى جانب نفاذها بسهولة إلى جميع الأماكن: البيت، المحلات، سيارة الأجرة، السيارة الشخصية، الهاتف النقال، شبكة الإنترنيت، في كل ساعات اليوم وبدون انقطاع، هذه الاستمرارية في التعرض تبقي وترفع من درجة الاستمرارية في التأثير، فإذن: " أصبح الاتصال في القرن الحادي والعشرين قوة هائلة للتأثير في الجماهير، وفي تكوين الرأي العام وتعديله "[1] خاصة ما تعلق بالمرأة وصورتها في المجتمع الذي تعيش فيه، مع العلم أن هذا الأخير لعب دوره في إبقاء الصورة التقليدية للمرأة الموروثة عبر قرون من الزمن، شكلتها صور العنف المسلطة عليها الظاهرة منها والخفية، والتي مست العالم بأسره وبأوجه مختلفة عرقلت تقدم المرأة وتطورها.

لكن الحديث عن المرأة العربية يتطلب منا التوقف عند المحيط الذي يحويها، وخاصة ما تعلق بالمحيط الإجتماعي الذي يعتبر من العوامل الهامة في إبقاء الأوضاع على حالها: " فالعنف ضد المرأة العربية متجذر في الثقافة العربية، وله حضور قوي في حياة المرأة العربية بشكل عام. "[2]

لذا كان لزاما على وسائل الإعلام مواكبة الصيرورة الدينامكية للمجتمع العربي ومنها القضايا التي تهدد وتعرقل التغير الإيجابي للمجتمع، باعتبار المرأة طرفا رئيسيا في عملية التنمية، وهذا هو تحديدا ما يجب أن ينطوي عليه الإعلام الإذاعي أيضا.

---

[1] بلقاسم بن روان، مرجع سبق ذكره، ص.21.

[2] عبد الخالق يوسف الختاتنة، مرجع سبق ذكره، ص. 06.

من جهة تلعب الإذاعة دورا هاما في إقناع المرأة بقبول وضعها الطبيعي وأن محاولة الخروج منه سيسبب الاختلال في الصورة المتوازنة للمجتمع، ففي دراسة قام بها كل من **وارنر WARNER** و**هنري HENRY** في سنة 1948م حول المسلسلات الإذاعية ودورها في تكريس الوضعية القائمة للمرأة، تبين أن: " المسلسلات الإذاعية تهيب بالزوجة والأم وتكافئها، وتقلص من شعورها بعدم جدواها، وتزيد من إحساسها بالأمان وقبول وضعها في المجتمع. "[1]

فالإعلام الغربي والذي يمتلك أقوى وأضخم الشركات الخاصة للإعلام يقوم بصنع مواد إعلامية موجهة إلى البيئة العربية خالية في معظمها من المضامين الجوهرية، ومنافية تماما لما يحتاج إليه المتنفس العربي: " الإعلام الغربي الذي تمتلكه في الأغلب الأعم شركات خاصة تقوم ببيع منتوجاتها الإعلامية، للمحطات العربية من برامج، وأفلام، ومسلسلات، لا تمتلك في مضامينها سوى أفكار خالية من الفائدة العلمية، والثقافية الراقية، مع تأكيدها وسعيها، إلى نشر الإباحية والعنف. "[2]

لذا كان لزاما على الإذاعة العربية التصدي لمحاولة التشويه التي تتعرض له المرأة العربية، خصوصا ما تعلق بمكونات الهوية العربية وأدوار المرأة الفاعلة في المجتمع في تربية الأجيال، ولهذا فإن: " تحسين صورة المرأة العربية في الإعلام يعني العمل على أن تكون هذه الصورة أقرب ما يكون إلى الواقع الإجتماعي والثقافي والاقتصادي المتعدد الذي تعيشه المرأة في البلدان العربية، وخالية من أشكال التمييز بينها وبين الرجل، أو من أي تصورات مثالية قد تثير الشك في مؤهلاتها وقدراتها، وتتسبب في تعطيل دورها في المجتمع. "[3]

---

[1] عبد الرحمن عزي، السعيد بومعيزة، ***الإعلام والمجتمع: رؤية سوسيولوجية مع تطبيقات على المنطقة العربية والإسلامية***، الورسم للنشر والتوزيع، الجزائر، ب ط، 2010، ص. 62.

[2] نديم ربح، محمد الحسن، ***اتجاهات طلبة الجامعات الأردنية نحو المحطات الفضائية***، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الإعلام، جامعة الشرق الأوسط، الأردن ،2008 ، ص. 68.

[3] عاطف طبالة،(***المرأة العربية ونصيبها من أخذ القرار: حظ المرأة العربية في الإذاعة والتلفزيون)، مجلة الإذاعات العربية***، العدد 4، مصر، 2001، ص. 49.

وهذا كله يتحقق عن طريق رسم إستراتيجية فعالة من أجل صورة واقعية عن حدود مساهمة المرأة في المجتمع، بعيدا عن التركيز على الأبعاد الدعائية، والحرص على نقل تجربة الواقع المعاش وأدوار المرأة المتعددة داخله إلى ساحة الخطاب الإعلامي في كل البلاد العربية.

ونلمس ضعف اهتمام البرامج الإذاعية على تتبع مراحل التطور الذي تعيشه المرأة العربية خصوصا مع سياسة الانفتاح التدريجي الذي عرفه العالم العربي، وحسب تقرير **" أوام"** التنموي والثقافي، حيث قام بدراسة البرامج الإعلامية حول المرأة في قناة يمنية: " إن ما تبثه قناة يمنية من برامج تهتم بالمرأة هو برنامج أسبوعي واحد، بعنوان **"أسرتي"** 23 ساعة، بنسبة 0.4 بالمائة من إجمالي البث السنوي، بمعدل 4 دقائق في اليوم، وبرنامج واحد أسبوعي في قناة **"سبأ"** بعنوان **"حواء"** 53ساعة و59 دقيقة في العام بنسبة 0.8 بالمائة، من إجمالي البث السنوي بمعدل بث 9 دقائق باليوم. "[1]

كما أجريت دراسة في مصر على المستمعات الوفيات لبرنامج **"إلى ربات البيوت"** والذي يعد استمرارا لبرنامج "ركن المرأة" منذ نشأة الإذاعة المصرية أوائل الثلاثينات، واستخدمت في الدراسة أداة تحليل المضمون وتبينت النتائج التالية:[2]

إن مفهوم الذات عند المرأة يغلب عليه الجانب السلبي وهذا تماما ما يشكل بدوره ضمن صور ثلاثة غالبة:

1-المرأة التي تفتقر إلى العقلية العلمية.

2-افتقار المرأة إلى هوية مستقلة، فحسب ما قدم برنامج " ربات البيوت" المرأة جزء من بيت الزوجية، ولا يكتمل دورها إلا بالإنجاب.

---

[1] سعاد القدسي، (***نحو تجريم العنف ضد النساء و الفتيات في الأسرة)، مجلة 14 أكتوبر***، العدد 14.520، الكويت، 2009، ص. 9.

[2] محمد سعيد النابلسي، مرجع سبق ذكره، ص ص.25-26.

3-الوهن والإصابة بالعجز، وهو أمر منطقي بحكم سيادة الدور، إلى جانب الصورة الغالبة للمرأة في وسائط الإعلان بالذات على أنها الكائن الشهي الفاتن الجميل.

ب-في التلفزيون:

لقد أصبحت وسائل الإتصال والإعلام من العوامل الهامة والمؤثرة في تكوين الاتجاهات الإجتماعية ولاسيما التلفزيون، نظرا للمزايا العديدة التي يتمتع بها والتي تميزه عن غيره من وسائل الإتصال الجماهيرية، فهو يستطيع من خلال الصوت والصورة التأثير مباشرة في اتجاهات الأفراد داخل المجتمع، كما يستطيع أن يساهم بدور كبير في تغيير هذه الاتجاهات أو تعديلها وتوجيهها طبقا لمتطلبات العصر والمجتمع، حيث يقول في هذا الصدد **جورج جيبرنر** في مجلة **"سينتفيك أمريكان"** في عام 1972م: " إن بنية الثقافة الشعبية التي تربط عناصر الوجود بعضها ببعض، وتشكل الوعي العام بما هو كائن، بما هو مهم، وما هو حق، وما هو مرتبط بأي شيء آخر، هذه البنية أصبحت في الوقت الحاضر منتجا يتم تصنيعه. "[1]

لذا فقد أصبح الإعلام بكل هيئاته ومؤسساته يسعى إلى جلب أكبر عدد ممكن من المتقلين ليضمن أقصى حد من التأثير: " منذ مدة في تاريخ بحوث الإتصال تم تطوير مقترب لدراسة الإشباعات التي تجذب الجمهور، إلى أنواع معينة من وسائل الإعلام، وأنماط محددة من المحتوى، الذي يشبع حاجات اجتماعية ونفسية. "[2]

احتلت قضية العنف ضد المرأة حيزا واسعا من اهتمام المجتمعات العربية في غضون الأعوام الأخيرة، بيد أن تعامل الحقل الإعلامي العربي مع هذه القضية كان موضع اختلاف في الرؤية، بين طرف يرى بأنه أسهم في نشر التوعية حيالها، وطرف آخر يرى بأنه ساعد في تفشيها، وينحاز الطرف الذي ينادي بجدوى الإعلام في محاربة العنف ضد المرأة

---

[1] هربرت أ. شيللر، تر: عبد السلام رضوان، ***المتلاعبون بالعقول***، عالم المعرفة (المجلس الوطني للثقافة والفنون)، ب ط، الكويت، 1999م، ص. 95.

[2] عبد الرحمن عزي، السعيد بومعيزة، مرجع سبق ذكره، ص. 59.

إلى البرامج التوعوية، والنشرات التثقيفية المتزايدة، والتي ما فتأت تنشر الثقافة القانونية لدى النساء المعنفات، وتدعو الجنس الآخر إلى وقف العنف ضدهن، فالحياة العصرية كانت سلاحا ذا حدين على مجمل أوضاع المرأة، وبالقدر الذي أتاحت فيه للمرأة فرصا لإثبات ذاتها ولتحقيق الاستقلالية المادية، فإنها على صعيد آخر جعلتها مع مواجهة مباشرة مع العنف: " فمن الذي يستطيع أن يزعم بصورة تقبل التبرير، أن عنف التلفزيون هو السبب وراء سلوك الأحداث الجانحين، في الوقت الذي يمثل فيه العنف مرضا مستوطنا في كل القنوات، وأدوات الإتصال الجماهيري "[1] لكن هذا لا يمنع من القول بأن التلفزيون له من السلبيات التي لا يمكن بأي حال من الأحوال التغاضي عنها: " التلفزيون من وسائل الإتصال الجماهيرية، وهو أداة ترفيهية، وتثقيفية وتربوية واجتماعية، وتعليمية، وأداة توعوية، في كثير من مجالات الحياة، كما أن بعض برامجه يغلب عليها الطابع التجاري، الذي يعكس سلبيات يمكن مواجهتها وضبطها. "[2]

لذا وجب على محللي الرسائل الإعلامية دراسة محتواها ومعرفة ما ينتج ويوجه لشبابنا العربي، الذي هو المحرك نحو التغيير: " نرغب هنا في المطالبة بشدة من أجل دراسة الأفلام والتلفزيون، بوصفهما من القوى الفاعلة في ثقافتنا ومن المصادر المهمة للغة والأفكار. "[3]

من جهته **ساذرلاند suther land** ينفي تماما أن لوسائل الإعلام يدا في تفشي العنف في المجتمع، ويؤكد على أن المجتمع هو الأرضية الخصبة التي ينمو من خلالها العنف ويفيد: " أن العنف سلوك مكتسب، فالمجتمع الذي يزين العنف لأفراده، ويشجعهم عليه، ويقره في نظامه الإجتماعي، ويفعله من خلال المنظومة القيمية، فإن المجتمع يكون بذلك مصدرا لإكساب أفراده خاصية العنف ضد بعضهم البعض "[4] من جهة أخرى نرى الطرف الآخر الذي يُحمِّل الإعلام العربي العنف المتزايد باعتباره المزكي له، وذلك من خلال عرض مشاهد عنف

---

[1] هربرت أ.شيللر، تر:عبد السلام رضوان، مرجع سبق ذكره، ص .29.

[2] جليل وديع شكور، مرجع سبق ذكره، ص.69.

[3] وجيه سمعان عبد المسيح، ***عالم التلفزيون بين الجمال والعنف***، المشروع القومي للترجمة، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، مصر، ب ط، 1998م، ص. 08.

[4] يوسف الختاتنة، مرجع سبق ذكره، ص.50.

كثيرة ضدها، والإسهام في جعل العنف إعتياديا لدى المشاهد، إلى جانب ظاهرة تسليع المرأة عبر مشاهد الإغراء، والتي هي أحد المسببات الرئيسية في العنف ضدها: " فالتلفزيون أداة قوية للغاية، قادرة على إقناع العقول التي لم تتشكل بعد، بأن العنف نمط مقبول من أنماط السلوك. "[1]

وفي تقرير أصدره المعهد القومي **للصحة العقلية NIMH** 1982م حول التلفزيون والسلوك بعنوان (عشر سنوات من التقدم العلمي وإشاراته ودلائله في الثمانينات) فقد خلص هذا التقرير إلى وجود علاقة سببية بين العنف والسلوك العدواني: " التلفزيون المعاصر بات يفيض بمشاهد العنف والجريمة "[2] ويضيف التقرير: " يسهم التلفزيون إلى حد كبير في إظهار العنف كظاهرة مألوفة، وكأنها طابع العصر الذي نعيش فيه. "[3]

وختاما علينا الإقرار بأن صورة المرأة في الإذاعة والتلفزيون ترتبط -في أحد وجوهها- بالبرامج الإذاعية والأعمال الدرامية التي يفترض أن تنقل صوراً ونماذجاً عن واقع المرأة الحياتي ومشاكلها الاجتماعية، ولكن ما يحدث أن هذه الصور كثيراً ما تكون معبرة عن الرؤية الخاصة لدى منتجي العمل الفني، من أدباء، وفنانين، ومثقفين، أكثر مما تكون معبرة عما هو عليه واقع المرأة الحقيقي.

---

[1] وجيه سمعان عبد المسيح، مرجع سبق ذكره، ص. 17.

[2] أميمة منير، عبد الحميد جادو، ***العنف المدرسي بين الأسرة والمدرسة والإعلام***، السحاب للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، 2005م، ص. 118.

[3] نفس المرجع، ص. 119.

3-2 في الإعلان والإشهار:

أ-في الإعلان:

إن الإشكال المطروح في علاقة المرأة بالإعلان أصبح من الرهانات الخطيرة التي تمثل الدول الغربية طرفا فاعلا فيها، في الوقت الذي اُعتبر فيه الإعلان من جهة عائدا مربحا للمؤسسات الإعلامية، والتي في معظمها تسير بيد خفية من طرف رجال الأعمال أو أصحاب المجموعات الصناعية: " وتسهم الإعلانات بنسبة إلى 100 بالمائة من ميزانيات بعض محطات الإذاعة والتلفزيون، في الولايات المتحدة وأمريكا اللاتينية "[1] وفي المقابل: " في إندونيسيا يبلغ دخل الإعلان 73 بالمائة من ميزانية التلفزيون، وهنا لابد أن تكون الكلمة الأولى للشركات المتعددة الجنسية التي تمول الإعلانات. "[2]

كما اعتبر الإعلان من جهة أخرى خطرا حقيقيا بالنسبة للصورة التي ينقلها عن المرأة في مضامين الرسائل الإعلانية، الحاملة لمعاني سلبية عنها وعن دورها في المجتمع، تُرى أليس استخدام المرأة كجسد وشكل فاتن في الإعلانات عنف ضدها؟ أوليس تقديم المرأة كوسيلة إغراء عنف ضدها؟ أو تقديمها في صور نمطية، في المطبخ أو غرفة النوم، عنف ضدها؟

إن هذا الاستخدام الرهيب للمرأة في الإعلان أثار سخط العديد من المنظمات النسوية خاصة، والرافضة لإستخدام النساء على أنهن مجرد أداة لبيع المنتوج، فالغالب في الإعلانات أنها تجسد صورتين عن المرأة، في اتجاهين معاكسين تماما: إما ربة بيت، أو عنصر إغراء: " فالإعلانات تصور النساء إما كربات بيوت، ينحصر إهتمامهن في الاحتياجات المنزلية، أو كعنصر إغراء جنسي يضفي على البضاعة المعروضة، جاذبية أكثر ويوحي باقتنائها. "[3]

---

[1] عواطف عبد الرحمن، ***قضايا التبعية الإعلامية والثقافية***، عالم المعرفة، الكويت، 1984، ص.73.

[2] نفس المرجع، ص.76.

[3] مصطفى المصمودي، ***النظام الإعلامي الجديد***، عالم المعرفة، الكويت، 1978م، ص. 195.

ففي هذه الحالة أصبح دور المرأة خطيرا باعتبارها الوجه الذي يعبر عن الصورة العاكسة لواقع المجتمع الذي تعيش فيه، فمن جهته يؤكد مدير صحيفة **لوموند ديبلوماتيك LE MONDE DEPLOMATIQUE "أجناسيو راموني"** بأن: " الصورة الفوتوغرافية والتلفزيونية أصبحت سلعة، وهذا ما طغى على وظيفتها الأساسية والمتمثلة في عكس الواقع، وإثراء الحوار الديمقراطي. "[1]

فالصورة أداة فاتنة شديدة التأثير، تتسلل إلى ذهن المتلقي بخفة وبسرعة دون أن يبذل مجهودا كبيرا في استقبالها، ويغلب على الصورة الجانب الجذاب خلافا للكلمة، التي يمكن أن يصيبها التجهم والإملال. كما أن الصورة الإعلانية تعتمد على أبعاد ثقافية، واجتماعية مكانية، مما يمكنها من إيجاد استجابة فورية لدى المستقبل: " إن تحديات الإعلام المعولم تكمن في أنه ينقل الفرد العربي إلى اللاوطن، إنه ينقله إلى المؤسسات والشركات العالمية، عالم (فاعلين) وعالم (مفعول فيهم) مستهلكون للسلع، والصور، والمعلومات، إنهم خاضعون لحركات وسكنات مفروضة "[2] ولذا أصبح الإهتمام ببلاغة الصورة الإعلانية وقدرتها على التأثير في المجتمع مجالا من مجالات البحث الهامة في الدراسات البنيوية، والسيميائية، والأنتروبولوجية، فالإعلان يعتبر كخطاب معرفي مكون من عديد الإيماءات، والدلالات، والتعبيرات، والمرجعيات، في تغيير المفاهيم والقيم، فهو لايقتصر فقط على مجرد الوظيفة التجارية، بوصفه إعلانا تجاريا يرسي فكرة التمييز على أساس الجنس، وإنما يتعداها إلى التداعيات السياسية والثقافية، التي تمس هوية المجتمعات وتؤثر في توجهاتها وأنماط معيشتها ومعاني حياتها.

إن تداعيات الإعلان الغربي على المنطقة العربية وعلى المرأة العربية والمسلمة، يضاف إلى قائمة الإستهلاكات التي يُقدم عليها النشء العربي، بصورة أقرب إلى أن تكون عمياء فالمجتمعات العربية تعاني أزمات متنوعة تلتقي مجتمعة لتعطينا أزمة حضارية، وحسب المفكر

---

[1] نصر الدين العياضي، **(الصورة في وسائل الإعلام العربية، بين البصر والبصيرة)**، ***مجلة الإذاعات العربية***، الإمارات العربية المتحدة،، العدد 1، 2006، ص. 78.

[2] مؤيد عبد الجبار، ***العولمة الإعلامية***، الهلية للنشر والتوزيع الحديث، عمان، الطبعة الأولى، 2002، ص. 10.

مالك بن نبي: " هذه الأمة أصبحت تعاني الأزمات المتنوعة، التي قد نجمعها في كلمة واحدة نسميها الأزمة الحضارية "[1] إذن هو نوع آخر من الغزو الإعلامي والثقافي، واستعمار جديد بصبغة مزينة فهو لا محال: " اندفاع جديد لاستخراج ذهب جديد، ذهب الأدمغة هذه المرة، لا ذهب الأتربة **A NEW GOLD** "[2] فإذن أصبحت الصورة أقوى أسلحة القرن الواحد والعشرين في تشكيلتها وفي تركيبتها وطريقة تقديمها في نسيج محكم، مهيأ للاستهلاك من جماهير عريضة: " فالصورة تقتحم إحساسنا الوجداني، وتتدخل في تكويننا العقلي، بل إنها تتحكم في قراراتنا الاقتصادية، وهي مثلما تسلب علينا راحتنا النفسية، فإنها أيضا تمتعنا متعة من نوع جديد وبالغ التأثير، إنه حضور الصورة. "[3]

وبمجرد النظر حولنا فقط نشعر بمدى الغزو الثقافي الذي تعيشه المرأة العربية، فكيف يا ترى يريدها الغرب أن تكون؟ أو بالأحرى ما هي الصورة الغربية عن المرأة العربية: " انتشار صالونات التجميل، وكذلك لوحات الإعلانات للماكياج بكامل أنواعه (...) يشعرنا بمقدار الجناية التي جنتها الحضارة على المرأة بالتحديد (...) هكذا أرادوا المرأة عندما صمموا لها هذه الملابس الفاضحة والمخلة بآداب الدين الإسلامي، لحين وقوع المرأة المسلمة في الفخ المنصوب لها، بعد أن قال لها دعاة الحرية أن بيتك سجنا، وأن حجابك انتهاك لجمالك وأنوثتك (...) حتى أصبحت بذلك حرة لهذه الأفكار بلا حسيب ولا رقيب "[4] فهل يصدق قول **جون جاك روسو**: " النساء ليس لديهن، أو يفترض أن يكون لديهن القليل من الحرية. "[5]

---

[1] مالك بن نبي، ***دور المسلم ورسالته في الثلث الأخير من القرن العشرين***، دار الفكر للطباعة والتوزيع، دمشق، ب ط، 1978، ص. 46.

[2] نبيل علي، ***الثقافة العربية وعصر المعلومات، رؤية لمستقبل الخطاب الثقافي العربي***، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ب ط، 2001، ص. 27.

[3] أيمن عبد الحليم نصار، ***إعداد البرامج الوثائقية***، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمان، ب ط، 2007، ص. 59.

[4] محمد القذافي مسعود، ***حواري معهن***، دار ميم للنشر والتوزيع، الجزائر، الطبعة الأولى، 2008م، ص. 108.

[5] Peter swerdloff, ***Lhomme et la femme***, time life international, paris 1976, p, 09.

ومن جانب آخر فالمرأة العربية اليوم أصبحت منتجا: " يتم استهلاكه كشيء أو جسد جميل يقتنى وتزين به واجهات الإعلانات. "[1]

وبهذا يرسخ الإعلام حاليا صورتين للمرأة، إما ذليلة منكسرة تتلقى الضرب والتعنيف من الرجل، أو مجرد جسد يمارس الإغراء ويستثمر في الربح التجاري، وهكذا يصبح الإعلان فاعلا لا محال في توجهات وسلوكات المجتمع، وتركز الرسالة الإعلانية في وظيفتها على عنصر الإقناع الذي يعتبر السبيل لنجاعة وفعالية إرساء المنتوج: " الرسالة الإعلانية تمثل حلقة من حلقات نموذج الإتصال الإقناعي **communisuasion** الذي يستهدف إقناع المستهلكين بالسلعة أو الخدمة المعلن عنها، باعتبار أن الإقناع هو أول مراحل الاستجابة للدعوة الإعلانية، وأن غاية الإعلان التأثير في سلوك المستهلكين، في الاتجاهات المحابية لترويج السلعة أو الخدمة المعلن عنها. "[2]

و قد ظهر مصطلح إنسان ذي بعد واحد في المصطلحات المتداولة في عصر العولمة، ويعني تنميط المستهلكين بفرض سلع معينة عليهم في مختلف أنحاء العالم، مما يسهم في إزالة هويتهم الوطنية والإجتماعية، وزرع الهوية العالمية فيهم، عن طريق ثورة المعلومات.

ب-في الإشهار:

سنحاول إعطاء بعض النماذج التي تقدم من خلال الإشهار، كيفية تجسيد دور أفراد الأسرة العربية في المجتمع، والتي تقربنا إلى محتوى الرسالة الإشهارية.

وفي ما يلي أهم هذه النماذج:[3]

---

[1] محمد عبد الله باشر أحيل، أحمد عبد القادر بأفقيه، (وآخرون)، مرجع سبق ذكره، ص. 22.

[2] فايزة يخلف، ***دور الصورة في التوظيف الدلالي للرسالة الإعلانية: دراسة تحليلية سيميولوجية لعينة من إعلانات مجلة الثورة الإفريقية***، مذكرة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 1996، ص. 29.

[3] عبد القادر بن الشيخ، عدلي سيد رضا، عبد الوهاب الرامي، (وآخرون)، ***الطفل العربي والإعلانات التجارية عبر التلفزيون، (سلسلة بحوث ودراسات إذاعية)***، منشورات إتحاد إذاعات الدول العربية، تونس، ب ط، 2008، ص ص. 42-94.

أ- نموذج الإبن الذكر: تقديم الطفل الذكر في الإشهار كامتداد للأم وليس للأب:

للطفل الذكر علاقة متميزة مع الأم في الإشهار فهي تعيد من خلاله إنتاج ذكورية المجتمع، وتسقط عليه أحلامها، كبديل للعلاقات الزوجية المتوترة، بفعل تباعد عالمي الرجال والنساء في المجتمعات العربية الإسلامية، بل هي توظيف صيغ البوح والمكاشفة العلنية كبديل لهذه العلاقة المغيبة في الفضاء الإجتماعي، والتي تدخل في عداد المحظورات الإجتماعية بمفهوم "عيب " أو "لايجوز".

ب-نموذج الأم:

يظهر نموذج الأم الذي يرسمه الإشهار الموجه للطفل بمظهر المرأة، التي لا هم لها داخل الأسرة إلا إسعاد أبنائها، ويبدو أن صورة الأم التي تضم طفلها من بين اللقطات الأكثر شيوعا في إشهار الطفل، فالحنان والجذب والرعاية كلها مسوغات تحيل على فعل الشراء، ويتلخص السلوك المثالي للأم في توفير المنتج مهما كانت الظروف.

من جهة أخرى نرى الأم في غياب الأب، أو تغييبه من طرف المعلنين، يترك الفرصة للأم لتسقط في حب وغرام المنتج، هذه العلاقة تترجم في بعض الإعلانات الإشهارية حين تختلي الأم أو الزوجة بمنتج ما وتغازله بتعابير مثل: "الحبيب ديالي" لأن المنتوج صالح وفعال ويباغتها الزوج متجسسا، قبل أن يطمئن إلى أن الحبيب رمزي فقط، فيجيز الزوج هذه العلاقة عبر رسم ملامح ابتسامة على محياه، وتسيطر في هذه اللقطات فكرة خيانة المرأة المحتملة، وكذلك الاتهام المضمر للرجل بميل المرأة نحو المخادعة والكيد.

ج-نموذج البنت:

البنت كما يظهرها الإعلان أمٌّ صغيرة، مع فارق أن للأم وجودا بارزا في الإشهار الموجه للطفل، أما البنت فهي أقل حضورا من الإبن، إذ تظل الوصلات الإشهارية التي تظهر فيها البنت خارج فضاء البيت قليلة، وحينما تظهر البنت في الخارج في حالات استثنائية فهي في الغالب رفقة أطفال ذكور، وكأنها قطعة لتكملة الديكور أو المشهد، أو داخل البيت

كقطعة أثاث في الصالون أو المطبخ، إلى جانب أمها (خادمة) ويبرز هنا في الإشهار ثلاث طرق للتعامل مع موضوع البنت داخل الإشهار.

1- تفعيل نموذج الأم العاملة بالبيت كقدوة للبنت.

2- توظيف البنت كموضوع لإستدرار العطف، ويظهر جليا من خلال الإعلان الإجتماعي " للجمعية الخيرية لعلاج القلب" حيث تبدو فيه طفلة تطل من خلف زجاج نافذة إلى أسفل حيث أقرانها يلعبون مثيرين صخبا طفوليا، وترسم قلبا على الزجاج المضبب بأنفاسها.

3- الإيحاء الجنسي: في إشهار بسكويت **" تاقر " Tagger** تبدأ الكاميرا حركتها من موقع ما تحت سرة الفتاة بالجينز، التي تفاجأ بحشد من أصدقائها، بعد فتح الباب يصيحون: "سوبريز أو مفاجأة" لكنها تصفق الباب خلفها، وتكاشف الكاميرا هذه اللحظة: "لاتستحق هذه اللحظة غير تاقر **Tagger**" وبينما هي في حضن صديقها يقول الصوت الخلفي: " الفرحة تولي فرحتين"، ما يبطن في إشهار " تاقر " هو الدعوة إلى اكتشاف لذة الجنس التي يرمز إليها بالصورة والكلمة، ويبدو من خلال مقارنة صيغتي نفس الإشهار بالعربية والفرنسية، أن الإعلان في صيغته الفرنسية لا يوظف الإيحاء إلا بشكل مضمر، في حين يفصح نفس الإعلان في صيغته العربية عن اعتماده الجنس كمسوغ للبيع، والأمثلة كثيرة وعديدة لايمكن التطرق إليها جميعها.

III- قضية العنف ضد المرأة في سينما العالم العربي:

3-1 في السينما المغاربية (تونس والمغرب نموذجا).

3-2 في السينما المشرقية (مصر وسوريا نموذجا).

3-3 بروز السينما النسوية العربية.

3-1 في السينما المغاربية (تونس والمغرب نموذجا):

أ- تونس:

كانت تونس كغيرها من بلدان العالم قد عرفت السينما منذ ظهورها في باريس، حيث تشير الدراسات إلى أنها قدمت عروضا سينمائية: " عرفت تونس السينما كعروض بعد شهور قليلة من العرض السينمائي الأول في باريس، كما عرفت أول محاولات صنع سينما وطنية، على الصعيدين العربي والإفريقي. "[1]

وفي ظل الاستعمار الفرنسي لتونس لم تستطع السينما أن تخرج عن إطار إنتاج الأفلام التسجيلية والأفلام القصيرة فقط، لكن بعد استقلالها سنة 1956م تأسست العديد من شركات الإنتاج: " والحركة السينمائية التونسية مثلها مثل الحركات السينمائية العربية ، دخلت مرحلتها الجديدة خلال السنوات القليلة الماضية، فقدمت خلالها أعمالا ناضجة فنيا وفكريا. "[2]

والأفلام التونسية التي اتخذت من المرأة موضوعا، حرصت حرصا كبيرا على إتباع نفس المسار الناضج في الحديث عنها، وإعطائها نفس الخانة التي منحتها للرجل من دون بعث شعور بوجود حد فاصل بينهما في القصة الدرامية، رغم الاختلاف في طريقة الطرح بين الإيجابية والسلبية: " أما السينما التونسية فنجدها هي بدورها قد اهتمت بقضايا المرأة، ويشهد بذلك العديد من عناوين الأفلام التي تراوحت داخلها أدوار النساء، ما بين الرئيسية والثانوية، وما بين الإيجابية والسلبية. "[3]

وحتى لا نبتعد كثيرا عن موضوعنا الرئيسي (العنف ضد المرأة) فهناك عدة أفلام حكت عن حالات وأوجه متعددة لمعاناة المرأة الصامتة، ومن ذلك فيلم: **"صراخ"** من إخراج: **عمر خليفي** لسنة 1972م، الذي يتناول موضوعا حساسا يحكي عن أختين: **سعدية وسلمى**، تعيشان

---

[1] جان الكسان، ***السينما في الوطن العربي***، عالم المعرفة، الكويت، ب ط، 1982م، ص. 259.

[2] نفس المرجع، ص. 261.

[3] عواطف زراري، مرجع سبق ذكره، ص. 63.

في قرية ساحلية تحت حكم مجلس رجالي يتحكم بزمام الأمور فلا تغيب عنه أي شاردة أو واردة داخلها، كما يحكي عن عنف جسدي وعن جريمة قتل، وهو في إطاره العام لا يخرج عن زاوية اعتبار المرأة ضحية إما لتسلط العائلة أو قهر الشارع: " الأخت الكبرى سعدية التي يتم اغتصابها من طرف مجهول ولكنها تثأر لنفسها وتقتله، فتتهم من طرف مجلس القرية بأنها هي التي أغرت الرجل ويحملها مسؤولية الاغتصاب الذي تعرضت له، بل يتهمها بجريمة القتل العمدي وبالتالي يحكم عليها بالموت "[1] أما شقيقتها سلمى فيتقدم إلى خطبتها الشاب الذي تحب: **الهادي**، إلا أن والدها يرفض نظرا لحالته الاجتماعية المتدنية، فيرحل الهادي للمدينة باحثا عن العمل، وفي فترة غيابه يوافق **سي عبد الله** على زواج سلمى من شاب ثري رغما عنها، فور سماع الهادي للخبر يعود إلى القرية لكن النهاية تكون مأساوية: انتحار الهادي وجنون ثم موت سلمى.

لقد كان حضور المرأة هنا حضورا صامتا فهي لا تستطيع التعبير ولا حتى الدفاع عن حقوقها أمام سلطة الرجل (القاهرة وليس المشروعة) في المنزل وغطرسة المجلس الرجالي الحاكم الذي يسير شؤون الأسر كيفما يريد.

وفيلم آخر هو **"بلاد الطرارني"** لسنة 1973م والذي يعالج الحياة التونسية الراكدة في الثلاثينات بسبب الاستعمار، وهو من توقيع عديد المخرجين، حيث ضم ثلاث أجزاء: "المصباح المظلم" و"سهرت منه الليالي" و"نزهة رائعة" وفي الجزأين الأولين نال موضوع المرأة نصيبا فيهما:

في الجزء الأول: **"المصباح المظلم"** من إخراج **حمود بن جليمة**: " نحن أمام حالة إنسانية تضيق لتعبر عن إمرأة دفعتها روح الثأر من زوج خائن إلى الخيانة "[2] وما حالة هذه المرأة إلا نقطة في بحر القصة العامة التي تتحدث عن الفراغ الذي يعيشه حي شعبي بأكمله،

---

[1] زراري عواطف، مرجع سبق ذكره، ص. 64.

[2] جان الكسان، مرجع سبق ذكره، ص. 266.

والجميل في هذا الأمر أن المرأة صورت كجزء مهم في المجتمع من دون النظر إليها نظرة دونية، وأن المرأة المجروحة قد تتحول بفعل الضغط إلى قائمة بالعنف (كما في حالة الخيانة التي تعتبر للمرأة فعلا عنيفا أشد قسوة من قسوة الضرب بالسوط) فالمرأة لا تستطيع تحمل خيانة زوجها، كما لا تستطيع تقبل فكرة وجود إمرأة تشاركها هذا الزوج، وتعرضها لمثل هذا السلوك قد يؤثر على نفسيتها بشكل رهيب، إن لم نقل قد يتسبب في تنغيص حياتها، وتختلف ردود فعل النساء تجاه هذا العنف حسب طبيعتهن الانفعالية، والملفت للانتباه أن هذا الفيلم التزم بالحيادية في المعالجة من دون تقديم وجهات نظر خاصة، وإنما ترك الفرصة للمتفرج للحكم على علاقة الزوج بزوجته وأسباب خيانته، وحتى تدخل الطبيعة الاجتماعية الضنكة في عهد المستعمر وتأثيرها على كل العلاقات الإنسانية.

أما الجزء الثاني من الفيلم فكان بعنوان: **"سهرت منه الليالي"** من إخراج **الهادي بن خليفة**: " إمرأة ضاق بها المنزل، وضاقت بها الحياة الساكنة مع زوج سكير غارق على الدوام في كتبه العتيقة لاستنباط الأفكار والكلمات من أجل قصيدة، فهو شاعر مناسبات، هذه المرأة فاضت مشاعر السخط على صدرها، ولم تجد أحدا تشكو إليه شقاءها، وسوء معاملة زوجها لها سوى أمها العجوزة (...) الحقيقة الواحدة في ذلك المنزل الكئيب الخاوي القاتل لأبسط الرغبات الإنسانية، هو صوت الرجل الفظ المدوي، فما أن ينداح في الصالة، حتى تسرع للترحيب بالزوج القادم. "[1]

نعود للطريقة التي قدمت بها العلاقة الزوجية والوصف الذي مس كلاهما: لدينا الزوج السكير الحاضر الغائب، الذي لا يهتم إلا بكتابة قصائده، والزوجة التي تعاني الإهمال وسوء المعاملة، وتتحمل زوجها وتتقبله كما هو، بل وتحرص على خدمته والقيام بواجباتها الزوجية والمنزلية على أتم وجه، وهي إن اشتكت لا تختار إلا أمها، ولعل في هذا دلالة على أن أسرار البيت الزوجي يجب أن تموت بين جدرانه.

---

[1] جان الكسان، مرجع سبق ذكره، ص. 266.

ولدينا أيضا الفيلم التونسي **"عزيزة"** إخراج **عبد اللطيف بن عمار** عام 1980م وهو الفيلم الذي يتناول قضايا المرأة كموضوع رئيسي ونجد فيه نموذجين متناقضين: " عائشة التي تحلم بالحياة المريحة، أو التي تتصور أنها مريحة في كنف ثري من الخليج، وعزيزة التي تقرر أن تواجه الضغوط المفروضة عليها بالعمل، وبالفعل تلتحق بأحد المصانع، كبداية الطريق للحصول على حقوقها كإنسان. "[1]

وحتى نختم هذه النظرة البحثية الخاصة بالعنف ضد المرأة في السينما التونسية، فيمكن القول بأنها سينما تحمل خطابا دالا على تغيير أوضاع المرأة التونسية لأنها تعني الوطن والأرض والشرف.

ب- المغرب:

السينما المغربية ما الذي ندركه عنها؟ باعتبارها امتدادا للرقعة المغاربية التي نمتد إليها، والتي تتعلق بها دراستنا (الجزائر) فإن البحث عن حقيقة تلك السينما يدلنا على حقائق تؤكد التقارب في المسار التاريخي الذي صار عليه البلدان، بالرغم من افتراقهما في محطات عدة، وعن تاريخ السينما المغربية فإنها تندرج ضمن ثلاث مراحل وهي:

" مرحلة الممارسة الصورية إن صح التعبير تدخل في إطار تاريخ علاقة المجتمع العربي الإسلامي بمفهوم الصورة وإنتاج الصور (...) من جهة أخرى نجهل الكثير عن حضور "الظلال الصينية" و "القراقوز" بالمغرب (...) الحقل الثاني تحدده السينما الاستعمارية: مرحلة إدخال السينماتوغراف للمغرب، ومرحلة إنتاج الأفلام الإستعمارية (...) كل أفلام هذه المرحلة أفلام عديدة لا تتعرض إلا لمواضيع أوروبية صرفة، كروايات بوليسية أو مغامرات ساذجة (...) نشأة السينما الوطنية ابتداء من 1959م هو الحقل الثالث. "[2]

---

[1] سمير فريد، ***هوية السينما العربية***، دار الفارابي، بيروت، الطبعة الأولى، 1988م، ص. 74.

[2] مومن السميحي، ***حديث السينما***، سليكي إخوان، طنجة، الجزء الثاني، الطبعة الأولى، 2006، ص ص. 45-46.

ولم تلق المرأة مكانتها في سينما المغرب إلا بعد الاستقلال، واختلفت طريقة التقديم التي أخذتها من مخرج إلى آخر حسب بيئة ومرجعية هذا الأخير، وعن المرأة بالنسبة للمخرج المغربي **مومن السميحي** يقول: " إن عالم المرأة الذي عرفته في طفولتي قد امتزج فيه الحب بالكراهية، لقد أحببت حنان المرأة وجمالها (...) لكنني كرهتها لما كانت تتسم به من الأمية والتبعية والخضوع للأبوية، والتهافت على الزواج والفولكلور المرتبط به. "[1]

لقد حرص هذا المخرج دوما في أفلامه: **أسطورة الليل-سيدة القاهرة** على الرفع من قيمة المرأة ودعوتها للعلم ومشاركة الرجل في تحقيق الرقي، وقد مثَّل بطلة فيلمه **"سيدة القاهرة"** لسنة 1991م: **جوهرة** بالمرأة العربية: " أمينة-جوهرة لا تخاف المجهول، هكذا أحس بالمرأة العربية هكذا أرغب في أن تكون. "[2]

كما أن المتتبع لحركية السينما المغربية وعبر تراكمها الإبداعي، يلاحظ أنها تناولت مجموعة القضايا الاجتماعية، وعموما فالسينما المغربية شديدة الاهتمام فيما يتعلق بقضايا المرأة (الطلاق-الدونية-العنف) وبتصويرها أحيانا في صورة الضحية المعنفة وفي أحيان أخرى في صورة المرأة العنيفة، ونماذج ذلك لدينا:

فيلم **"نساء ونساء"** من إخراج: **سعد الشرايبي** لسنة 1997م المعروف جدا في الوسط السينمائي المغاربي لما أثاره من ضجة كبيرة، كونه أول فيلم يعالج بشكل مقرب حياة المرأة المغربية العصرية، كما ركز الفيلم على العنف والاضطهاد الذي تعاني منه في المجتمع، حيث نرى الفتاة **زكية** الصحفية الشابة رفقة ثلاث صديقات لها يواجهن قساوة الحياة، وتعقيدات الفكر الرجولي المغربي حتى في ظل العصرنة.

وفيلم آخر من أشهر الأفلام التي تألقت مؤخرا هو: **"عود الورد"** سنة2007م للمخرج: **الحسن زينون**، المتميز بسيناريو غير اعتيادي بالنسبة للسينما المغربية، وهنا تكون المرأة

---

[1] مومن السميحي، مرجع سبق ذكره، ص. 112.

[2] نفس المرجع، ص. 115.

فيه معنفة وقائمة بالعنف أيضا، ويحكي قصة اختطاف "عود الورد" الفتاة الجميلة الخجول الكتوم سنة 1913م واقتيادها إلى سوق الرقيق الأبيض كما يُقتاد الحيوان، فيشتريها أستاذ موسيقى يحيطها بالرعاية الشديدة نظرا لما تحمله من مواصفات الذكاء والقوة والإرادة، كما أنها تتقن العزف على العود فيزداد إعجابه بها، ما يدفع زوجاته إلى الغيرة من هذه الجارية ومحاولة إذايتها أيا كانت النتيجة، وتتعقد الأحداث حيث: " تنمو موهبة عود الورد مع الأيام وتصبح من أكثر العازفين شهرة في مدينة فاس، وهو ما سيؤجج نار الغيرة في فؤاد سيدها فيقتحم مخدعها ذات ليلة ويغتصبها، وعندما تكتشف عود الورد أنها حامل تحاول أن تخفي الأمر عن الزوجات، لكن سرها يفتضح فيقمن بإجهاضها، تتكسر روح الفنانة وتلج متاهة الكآبة والذهول، ليتم اقتيادها إلى مصحة الأمراض العقلية. "[1]

وهناك بعض الأفلام التي ركزت على المرأة من الناحية الجنسية، فغيبت قيمتها من كائن إنساني إلى كائن غير صالح إلا لإفراغ مكبوتات الرجل، ومن بين هذه الأفلام نذكر: " أما قصة فيلم **"ثابث أم غير ثابث"** فهي مستوحاة من أحداث واقعية جرت أحداثها في مدينة الدار البيضاء المغربية بطلها عميد الشرطة الحاج ثابت، كان يتصيد الفتيات والزوجات من أماكن عمومية مختلفة، يلجأ أحيانا إلى القوة واستغلال سلطته، إلى أخذهن بالقوة إلى غرف نوم مختلفة أعدت لهذا الغرض، ويغتصبهن ويقوم بتصويرهن في شرائط كاسيت فيديو، وركز الفيلم على غرف النوم والجسد العاري. "[2]

والأدهى أن هذه الأفلام لا تأخذ بعين الاعتبار قضية المرأة والعنف ضدها من الجانب التوعوي وإنما توحي من خلال قصصها المغرية، في كثير من الأحيان للمتفرج أن الغاية منها هو الإغراء بل وأكثر من هذا: تلقين ذات السلوك للجماهير، وتمييع صورة المرأة والرجل معا.

---

[1] صحفي مغربي، (***10سنوات من السينما المغربية: عود الورد للحسن زينون***)، الدورة 16 من مهرجان تطوان الدولي لسينما بلدان البحر الأبيض المتوسط، في: ***المهرجان***، أفريل 2010، ص. 02.

[2] رضوان السائحي، (***انتعاش وجنس وتسامح: السينما المغربية: الاقتصادي يتفوق على الأخلاقي***)، في: ***العرب الأسبوعي***، مارس 2008، ص. 20.

3-2 في السينما المشرقية (مصر وسوريا نموذجا):

أ-مصر:

تعبر السينما المصرية الرائدة في مجال الإنتاج السينمائي العربي، إذ لا يتوقف الأمر على كونها تاريخيا أول من ارتادت هذا المجال باحترافية، وإنما طورت من نفسها لتكون السباقة دوما، على غرار نظيراتها العربية التي سارت ببطء نوعا ما.

وحتى في مجال الحديث عن المرأة كانت هي أول من تناولتها كموضوع، وبذات خصائص البيئة العربية: " الثقافة التقليدية الريفية هي الثقافة السائدة في مصر وفي المجتمعات العربية الأخرى من حيث النظرة إلى دور المرأة، حيث الذكورة هي القوة والسطوة والسيطرة والسيادة، أما الأنوثة فهي الضعف والخضوع والطاعة والاستسلام لسيطرة الرجل. "[1]

وهذه النظرة المعيارية تقودنا إلى نقطة مهمة مفادها أن بداية الفيلم المصري الخاص بالمرأة لم يكن سوى نقلا لطبيعة الحياة التي تعيشها المصرية في الصعيد، حيث تشكل دورا ثانويا، لكن تطور الظروف الثقافية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية رفع من دورها أيضا، رغم ذلك ظلت تابعة للرجل حتى في أوج تطورها: "المرأة في المجتمع المصري الحديث تعاني اغترابا شديدا، فهي تنتقل اليوم من عهد التبعية الضعيفة المسحوقة المقهورة، إلى عهد التبعية المبدعة القوية "[2] ولعل السمة الغالبة على معظم الأفلام المصرية إلى يومنا هذا هو استحالة الاستغناء عن المرأة في أي فيلم سواء الفيلم الدرامي أو الغنائي، ولكن لها في معظم الأحيان دور المرأة اللعوب أو الراقصة أو اللاهثة وراء المال هو ما قام بخلق هذا التصور: " ومنها على سبيل المثال العناوين التالية: إمرأة خطرة-عدو المرأة-المرأة شيطان-إمرأة من نار-كيد النساء-البنات شربات-نساء بلا رجال-صائدة الرجال-إمرأة وشيطان-جمعية قتل

---

[1] سمير فريد، مرجع سبق ذكره، ص. 48.

[2] نفس المرجع، ص. 50.

الزوجات-ولد وبنت والشيطان-البنات والمرسيدس-المرأة التي غلبت الشيطان-إمرأة سيئة السمعة-البنات لازم تتجوز. "[1]

من هنا بدأ التحدي الكبير للمرأة المصرية التي حرصت على فرض نفسها في مجتمع ذكوري يرفض مرافقتها في كل ميدان يخوضه، ومع تضييق الخناق الذي بدأت تتعرض له في الأفلام السينمائية، تعالت الأصوات النسائية التي نددت بالأمر لتؤثر تأثيرا كبيرا على السينما، فجاء التغير التدريجي نتيجة لتغير وجهات النظر نحو فعالية المرأة: " غير أن نقطة التحول الحقيقية في الخمسينات، كانت في ظهور أفلام موضوعها الرئيسي قضايا المرأة، وأولها فيلم: **"أين عمري"** إخراج **أحمد ضياء الدين** عام 1956م، وتمثيل ماجدة، ويتناول مأساة فتاة فرض عليها الزواج من رجل يكبرها، والثاني: **"أنا حرة"** إخراج **صلاح أبو سيف** عام 1959م، وتمثيل لبنى عبد العزيز، ويتناول مشاكل الفتاة المصرية في المدينة، عندما تقرر انتزاع حقوقها في اختيار الدراسة والعمل والزوج، وكلا الفيلمين مأخوذ عن رواية لإحسان عبد القدوس "[2] من ذلك نفهم أن تدخل الحس الأنثوي للروائية هو ما أثر على مسار الفيلمين وجعلهما يواسيان المرأة المقهورة.

ثم تشعبت أفلام المرأة لتأخذ منحا آخرا يواكب مسار المرأة المصرية نحو التعليم الجامعي ودخول مجال السياسة: " وفي الستينات، وهو عمر المرأة المصرية كوزيرة، وكطالبة تدرس مجانا في الجامعة، وتلتزم الجامعة بتعيينها، تناول **فطين عبد الوهاب** في فيلم: **"الزوجة رقم 13"** عام 1962م مشكلة تعدد الزوجات ساخرا من الرجل، كما تناول في فيلم: **"آه من حواء"** في نفس العام، شخصية المرأة الشرسة، ممصرا مسرحية شكسبير: ترويض النمرة. "[3]

ومن منظار آخر نستشف الرغبة المكبوتة الدائمة للرجل المصري في جعل المرأة أداة طيعة لاغير: " وهناك فيلم مصري أنتج عام 1965م باسم: **"الرجال لا يتزوجون الجميلات"**

---

[1] سمير فريد، مرجع سبق ذكره، ص. 61.

[2] نفس المرجع، ص. 67.

[3] نفس المكان.

إخراج **أحمد فاروق**، يؤكد أن جمال المرأة مشكلة، وقبحها مشكلة، أو بالأحرى أن وجود المرأة في ذاته مشكلة "[1] كما وتصل الصورة السائدة للمرأة إلى ذروة أخرى في: " فيلم **"العار"** إخراج **علي عبد الخالق** عام 1982م، حيث يقدم النموذج الذي يحلم به رجل البرجوازية الصغيرة للمرأة، وهو المرأة التي تقبع في المنزل تعد لزوجها الطعام، وتدلك ظهره، وتنتظره في الليل ليشبع حاجته، وعندما يتعرض للخطر تموت بدلا منه، ومن أجله. "[2]

وإذا ما أرادت السينما المصرية المعاصرة تناول موضوع العنف ضد المرأة، أو بحثها عن حقوقها التي حرمها منها المجتمع المصري، فإنها دوما تضيف تلك الصبغة المبالغ فيها، والتي هي في النهاية لا تخدم المرأة وإنما تشوه صورتها على أساس أن ادعاءاتها باطلة ومساعيها لا تتعدى الحصول عل التحرر المطلق أو الاستقلالية الذاتية التامة مثل فيلم: **"باحثات عن الحرية"** والذي تعرضت مخرجته **إيناس الدغيدي** للتهديد بالقتل، فالفيلم دعوة إلى تحرر المرأة بشكل مفرط، أو أفلام أخرى تصور العنف ضد المرأة ولكن من منظور أن المرأة هي سبب كل ما تتعرض له، فهي عنصر الإغواء الذي يفتن الرجل ويدفعه للتقصير من حقها بأي شكل من الأشكال، والأفلام التي يتم الترويج عنها يوميا في القنوات المصرية والعربية في الآونة الأخيرة خير دليل على صحة هذا القول: **"قبلات مسروقة"، "كباريه"، "الريس عمر حرب"**، والتي خلقت صخبا كبيرا عند النقاد والمختصين وعند العامة أيضا.

المرأة في السينما المصرية دائما موجودة، ودائما تأخذ دورا بطوليا فهي محور أغلب أفلامها، وقضاياها تأخذ صبغة مختلفة عن الواقع، أما عن القضية المدروسة: العنف ضد المرأة فقلما وجدت الأفلام الرامية إلى طرح القضية ومعالجتها، وإنما ترويجها وترسيخ تدخل المرأة فيها كعامل محرض–أيا كانت النسبة التي تحتلها- على حدوث العنف ضدها.

---

[1] سمير فريد، مرجع سبق ذكره، ص. 65.

[2] نفس المرجع، ص. 82.

ب-سوريا:

إلى جانب السينما المصرية برزت في المقابل دراما من نوع آخر استأثرت ولا تزال تستأثر تتبع الجماهير العربية العريضة، ألا وهي الدراما السينمائية السورية، وحتى لا نطيل الحديث في ما قد مرت به هذه السينما، يمكننا أن نذكر أنها هي الأخرى قد ولدت تحت وطأة الاستعمار الفرنسي، وعانت من بعض الظروف التي أعاقتها لفترة طويلة، ولكنها ما فتأت تطور من بنيتها الداخلية (نصا) والخارجية (تمثيلا وأداء) لتصبح في غضون عقد من الزمن رائدة في الصناعة السينمائية خاصة بعد تأسيس دائرة السينما السورية، والتي تعتبر منعطف السينما الكبير: " كان تأسيس المؤسسة العامة للسينما في أواخر عام 1963م منعطفا كبيرا في مسيرة السينما السورية، إذ دخل القطاع العام هذا الميدان الثقافي والفني الهام بعد خمسة وثلاثين عاما من بدء الإنتاج السينمائي في القُطر. "[1]

والراصد لحضور المرأة في السينما السورية في بدايتها يجده حضورا محتشما، إضافة إلى أن عديد الأفلام ركزت على معايشة يوميات الشعب السوري إبان الحرب ووضعيته بعد الاستقلال، فمثلا لدينا فيلم **"المسكين"** سنة 1971م من إخراج: **خالد حمادة** ومن بطولة: **رفيق سبيعي، وسهير المرشدي، وبسام لطفي،** الذي تحدث عن قضية ضعف وغدر مزدوج: غدر الرجل بوطنه وغدره بابنة بلده والتي هي في الأصل شقيقته ، كما لو أن الثنائية: الأرض والمرأة يمكن دمجهما في مصطلح واحد هو الشرف: " يعالج الفيلم جانبا من القضية الفلسطينية بشكل غير مباشر وضمن إطار جديد، في الفيلم ثلاث أبطال: حامد ومريم (شقيقة حامد) وزكرياء "[2] وتبدأ قصة الفيلم من النهاية حيث نرى حامد شابا في العشرين يغادر غزة إلى الضفة الغربية عن طريق الصحراء للالتحاق بأمه الموجودة هناك منذ عام 1948م، وفي أثناء رحلته الطويلة يتذكر ما حصل معه ومع أخته، وكيف أنه فر هاربا من دون أن يساعدها، متسائلا عما سيخبر به والدته عند عودته إليها، كيف سيخبرها عن مأساة شقيقته

---

[1] جان الكسان، مرجع سبق ذكره، ص. 101.

[2] نفس المرجع، ص. 104.

وعن نذالة زكرياء وعن بقائه مكتوف الأيدي أمام هذا الأمر، وأصل هذه المأساة: " في الصحراء يلتقي حامد بجندي إسرائيلي تائه وعند هذا اللقاء تأخذ حياته مجرى آخر، يصور الفيلم الفتاة مقطوعة الجذور عن أهلها وعن بيتها الأصلي عندما يغرر بها رجل سافل وضالع في التعاون مع سلطات الاحتلال، فلا يجد الشقيق سبيلا إلى مساعدتها ولا يلتزم بالدفاع عنها أو محاولة إنقاذها، بل يدعها-عن عجز-تسقط فريسة بيد مغتصبها، ثم يهيم على وجهه في الصحراء هاربا بجلده من مواجهة مشكلة شقيقته ومن الاحتلال. "[1]

وحتى في الأفلام الحديثة فالمرأة تمثل أيضا الوطن: " في الفيلم السوري **"حادث النصف متر"** إخراج: **سمير ذكرى** عام 1981م عن قصة الكاتب المصري **صبري موسى**، المعروفة كواحدة من أهم القصص التي تناولت موضوع عذرية الفتاة في المجتمع العربي، يربط سمير ذكرى بين نظرة الرجل العربي إلى المرأة كمتاع جنسي، وبين هزيمة العرب في حرب 1967م، ويعبر الفيلم أيضا عن وجهة النظر التقدمية في تناول موضوع المرأة في المجتمع. "[2]

كما تظهر أفلام أخرى تناولت المرأة وهي: " **"رجال تحت الشمس"** وهو ثلاثية سينمائية أو مجموعة من الأفلام القصيرة الروائية، ثم فيلم **"شيء ما يحترق" لغسان شميط**، كما أن هناك وجهات نظر أخرى في أفلام لها علاقة مباشرة بالمرأة مثل **"آه يا بحر"** ل**محسن شاهين** و**"السيد التقدمي"** ل**نبيل المالح**. "[3]

ظلت الوضعية السائدة من حيث النظرة إلى المرأة، نظرة عادية ولم تأخذ منحا تطوريا كما لو كان هنالك مشكل عدم فهم أو عدم تمكن من الإلمام بالمواضيع ذات العلاقة بشؤون المرأة، ما يعني احتواء الفكر الذكوري على الإنتاج السينمائي في سوريا: " وبشكل عام فإن الأفلام تخدم فكرة هامشية المرأة أحيانا أو سلبيتها على الأقل (...) سيطرة وهيمنة الفكر الذكوري- في السينما السورية لسنوات طويلة قد جعل صورة المرأة أكثر عتمة واضمحلالا

---

[1] جان الكسان، مرجع سبق ذكره، ص. 104.

[2] سمير فريد، ص. 75.

[3] رمضان سليم، (***رائدات ومبدعات.. وقضايا: المرأة من خلال السينما***)، في: ***العرب الثقافي***، ماي 2007، ص. 7.

وكأنه يذكرنا بمقولة الرجل الذي عدَّد نقاطا لم يفهمها الرجل عن المرأة ثم اكتفى بذكر الأرقام ولم يذكر هذه النقاط فعليا، وبالتالي فإن الأفلام التي يمكن أن تخرجها المرأة عليها أن تفسر هذه النقاط وتشرحها "[1] وهذه إشارة صريحة إلى ضرورة مراجعة المحتوى السينمائي نصا وحوارا وإخراجا، وفقا للأسس المرجعية المبني عليها السيناريو بأطره الفنية والثقافية المتعددة.

على ضوء ما سبق ذكره عن المرأة في السينما السورية، نجد أنها تظل حاضرة كمكمل للعنصر الرجولي في القصة، أو أنها قد تأخذ مكانة ريادية كربة منزل، وصائنة للشرف والعفة التي لطالما ربطت بشرف الأرض، ويمكن اعتبار هذه نقطة إيجابية، ذلك أن هذا يشير إلى وجود وعي بضرورة حمايتها فهي مربية الأجيال: " الأم مدرسة إذا أعددتها أعددت شعبا طيب الأعراق" ورغم وجود بعض الأفلام التي تتحدث عن قضايا المرأة المختلفة إلا أن مكوناتها الدرامية تتفاعل فيما بينها لتشير في النهاية إلى أن دور المرأة لا يعدو عن كونه دورا ثانويا، أما عن العنف ضدها فهو موجود في السينما السورية لكن كحالة اعتيادية في المجتمع، ومثال ذلك الفيلم الذي لم يتم عرضه حتى الآن وهو: **"باب المقام"** لمخرجه **محمد ملص** وهو فيلم عن حادثة حقيقية وقعت سنة 2001م لشاب سوري قام بقتل شقيقته لأنها تهوى ترديد أغاني أم كلثوم داخل بيتها، وما دامت تهوى هذه الأغاني فهي عاشقة.

وخلاصة القول:

قضية العنف ضد المرأة مطروحة بقوة لكن بسطحية (الكمية وليس النوعية): " تفتقر هذه المضامين إلى معالجة حقيقية لأوضاع المرأة العربية وقضاياها وهمومها الجوهرية في المجتمع، فالتركيز يكون عادة على القضايا ذات الطابع العاطفي والعلاقات مع الرجل (الحبيب أو الزوج) ومع الأولاد والوالدين، وحتى هذه القضايا تتم معالجتها عادة بسطحية دون التركيز على أسبابها الاجتماعية، الاقتصادية، الثقافية والدينية. "[2]

---

[1] رمضان سليم، مرجع سبق ذكره، ص. 7.

[2] عواطف زراري، مرجع سبق ذكره، ص. 66.

3-3 بروز السينما النسوية العربية:

إن الحديث عن السينما النسوية العربية هو في البداية حديث عن **الحركة النسوية**، التي شهدتها بلدان الشرق الأوسط وشمال إفريقيا، وترافقت مع فترة الاستعمار من خلال رغبة المرأة الوقوف إلى جانب الرجل في مواجهته للظلم، وسعيه لنيل الحرية وافتكاك حقوق شعبه، والمرأة العربية أبت إلا أن تكون طرفا في هذا النضال، فبدأت تظهر قيادات نسائية لتجمعات قتالية ضد الإستعمار (كما حصل في الجزائر مثلا، حيث نشأت أول منظمة نسائية مع بدء حرب التحرير التابعة للجبهة، وبعد الاستقلال أصبحت الاتحاد الوطني للنساء الجزائريات) وتعددت المنظمات النسوية التي تسعى إلى الإلمام بانشغالات المرأة، ليس من أجلها تحديدا وإنما لأن حل مشاكلها سوف يزيح القليل عن كاهل الرجل: " مشكلة المرأة هي مشكلة المجتمع بأسره، هي مشكلة الرجل في كل لحظة، وإن حل هذه المشاكل لا يتم إلا من خلال الصراع الاجتماعي، صراع تشترك فيه المرأة مع الرجل لقلب الأوضاع الاجتماعية المتعفنة، ابتداء بالمفاهيم المختلفة، وانتهاء بالفئات المتحكمة عن طريق الوراثة والتقليد. "[1]

ومواصلة منها (المنظمات النسوية العربية) للرفع من مستوى المرأة العربية وإحداث تغييرات جذرية في حياتها الرتيبة، من خلال تعليمها ثم إدخالها مجال العمل إلى جانب الرجل، قامت بالتنسيق مع الهيئات العليا في كل بلاد عربية وأقامت الملتقيات الوطنية والإقليمية إلى أن استطاعت تحسين ظروفها وأخذ المكانة التي تستحق إلى جانب أخيها الرجل: " من أبرز أوجه التطور التي نشاهدها في مجتمعنا منذ حوالي ربع قرن، خروج الفتاة من الدائرة الضيقة التي كانت تعيش فيها داخل المنزل، إلى الحياة الاجتماعية الخارجية، وغيرها من أوجه النشاط الاجتماعي، ومن جهة أخرى اتسعت أمام الفتاة العصرية ميادين جديدة للعمل ولكسب العيش، فهي قد تكون معاونة للرجل، وقد تكون مزاحمة له تريد أن تقتحم

---

[1] سمير فريد، مرجع سبق ذكره، ص. 49.

أبوابا جديدة، باسم ما اكتسبته من علم، وما أبرزته من قدرة على القيام بأعمال كانت وقفا على الرجال، سواء في مجال الأعمال الحرة، أو في القضاء والسياسة. "[1]

ومن بين الميادين التي دخلتها المرأة العربية أيضا **"الإعلام"** إذ نراها: الصحفية الجريئة-الكاتبة والمحللة-المذيعة-مقدمة البرامج العامة والإخبارية، ولما قد لا تأخذ أعمالا كانت حكرا على الرجال وتتقنها مثل: عملية إعداد الحصص-الإنتاج-الإخراج-الهندسة الإلكترونية-التصوير أيضا، بل وصلت نسبتها في الإعلام إلى أعلى المراتب، حتى أن بعض الدراسات اعتبرت الإعلام العربي إعلام مؤنث بإمتياز. ومن جهة أخرى ساعدت الندوات السينمائية الموسعة عن المرأة (**ندوة المرأة والسينما في العالم العربي** التي انعقدت بمدينة أصيلة المغربية 2003م مثلا) في دخولها هذا المجال أيضا، فلدينا: كاتبة السيناريو-الممثلة-المخرجة، إنها السينما النسوية العربية، التي شهدت دخولا قويا للإخراج النسوي، حيث برزت العديد من الأسماء سواء فيما يخص الوثائقية كبداية لها ثم تجربتها في الروائي.

لكن ما المقصود **بالسينما النسوية** وما الفرق بينها وبين **سينما المرأة**، هل هي السينما التي تصنعها المرأة وحدها، أم السينما الموجهة للمرأة فقط، أم هي كلاهما معا: " السينما النسائية العربية تعكس مشاكل المرأة العربية، حيث ترى أن إشكالية المرأة لا تطرح إلا من خلال موضوع التغيرات الاجتماعية، هذا التيار السينمائي هو تعبير عن اختيار أخذته على عاتقها مجموعة من المخرجات العربيات، اللاتي تؤمن بأن السينما هي المجال المناسب الذي يسمح للمرأة بأن تعبر عن مشاكلها. "[2]

يمكن اعتبار **السينما النسوية** هي السينما التي تصنعها المرأة (رواية وإخراجا أو إخراجا فقط) وتقدمها عن موضوع المرأة لكن لجمهور أعم هو: المرأة والرجل معا، بينما **سينما المرأة** هي السينما التي تركز بشكل أكبر على الموضوع (محور القصة عن المرأة)

---

[1] يوسف مراد، ***سيكولوجية الجنس***، دار المعارف، مصر، الطبعة الثانية، 1994، ص. 67.

[2] عواطف زراري، مرجع سبق ذكره، ص. 72.

في حين قد يخرجها إما رجل أو إمرأة، مستهدفة على الدوام كلا الجنسين، فما الغاية من استهداف المرأة وحدها إن لم يطلع الرجل على همومها ويسعى إلى حلها، كما أن من أسباب ظهور السينما النسوية العربية تعريف الرجل بقضيتها، وهذا نظرا لواقع المرأة في وسائل الإعلام عامة والسينما خاصة: " وأكدت أحدث هذه الدراسات أن السياسات الإعلامية تسعى بإصرار لترسيخ الصورة التقليدية للمرأة كمخلوق ناقص، يفتقد القدرة على التفكير العقلاني والأعمال القيادية، حيث تتحكم منظومة القيم الذكورية في تحديد السياسات الإعلامية تجاه قضايا المرأة، كما تؤثر بالسلب على الممارسات الإعلامية للصحفيات والإعلاميات. "[1]

وقد ارتقى الفكر النسائي –بفعل الممارسة والاحترافية في مجال الإخراج السينمائي- إلى درجة أن الأمر لم يعد مرتبطا بوضع الفوارق الضابطة لكل من مفهوم السينما النسوية وسينما المرأة، ولا حتى محاولة بناء حاجز بين الرجل والمرأة على أساس أن هذا الفيلم همش المرأة أو أعطاها حقها، فذاك الاندفاع اللائي بدأن به متحيزات لانتشال المرأة من الدونية التي يصورها بها الرجل في أفلامه، وإصرارهن على خلق سينما خاصة بهن قد تطور، كيف ذلك؟ حاولت المرأة الروائية والمخرجة تنمية فكرها من خلال القيام بدراسات أولية عن وضعية المرأة في المجتمع العربي، بالنظر إلى الظروف المحيطة بها والمتسببة في تعنيفها، فوجدت أن هذه العوامل لا ترتبط فقط بالرجل، وإنما هناك عناصر أخرى تندمج في بعضها ككل متكامل، حينها تَحوَّل اهتمام السينما النسوية من المرأة في المجتمع، إلى الإنسان في المجتمع، بل إنهن (المخرجات العربيات) يعتبرن سينماهن: **" سينما إنسانية"**.

وفي هذا الصدد: " من بين المخرجات اللاتي تعرضن لهذا المصطلح: المخرجة **"إنعام محمد علي"** من مصر والكاتبة **"إقبال بركة"** والمخرجة السورية **"واحة الراهب"** واللبنانية **"جوسلين صعب"** والمخرجة **"أسماء البكري"** أيضا هناك **"كلثوم برناز"** من تونس و**"ليانة بدر"** من فلسطين و**"إيناس الدغيدي"** من مصر و**"هيفاء المنصور"** من السعودية و**"فريدة**

---

[1] عواطف عبد الرحمن، ***المرأة والإعلام: تحديات وإشكاليات***، العربي للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، 2008، ص. 10.

بليزيد" من المغرب (...) ويبدو أنهن أبعد عن مصطلح سينما المرأة، باعتباره قيدا يضع المرأة في قفص المشكلات الاجتماعية النسائية وهموم الأنثى، والأهم هو النظر إلى قضايا المجتمع بشكل عام، وكما تقول المخرجة جوسلين صعب فإن قضيتها الأساسية هي الإنسان، وأن على المرأة أن تخوض غمار المنافسة بخصوصيتها، من دون أن يتم عزلها عن الإطار العام، كما تشير إلى ذلك المخرجة إيناس الدغيدي"[1] وهذا هو تحديدا الهدف الأسمى للسينما النسوية العربية.

رائدات السينما النسوية العربية وأهم أفلامهن:

- **السينما النسوية مغاربيا:**

1-في تونس:

في السينما الروائية تبرز بشكل كبير مخرجتين فقط في تونس، إذ أن غالبيتهن يركزن على السينما الوثائقية من منظور أنها أكثر محاكاة لانشغالات المرأة: " ولا يختلف الوضع أيضا بالنسبة إلى عدد مخرجات الأفلام الروائية الطويلة، وحتى الآن لم تظهر غير مخرجتان لهذا النوع من الأفلام، وهما **"سلمى بكار"** و**"ناجية بن مبروك"** وكلتاهما من تونس. "[2]

أولا: "سلمى بكار": اشتهرت بفيلمها **"فاطمة 75"** عام 1976م والذي يعرض ثلاث أجيال من النساء التونسيات: " الفترة بين عامي 1930 و1938م التي توجت بتأسيس اتحاد النساء التونسيات، والفترة الثانية بين عامي 1938 و1952م، وفيها برزت العلاقة بين نضال المرأة والنضال الوطني من أجل الاستقلال، والفترة الثالثة منذ عام 1956م وحتى تاريخ تصوير الفيلم (...) ولكن الفيلم يؤكد على غموض وضع المرأة التونسية في المجتمع، رغم مظهر التحرر التام، وأنها لا تزال رهينة كونها أنثى. "[3]

---

[1] رمضان سليم، مرجع سبق ذكره، ص. 7.

[2] سمير فريد، مرجع سبق ذكره، ص. 73.

[3] نفس المكان.

ثانيا: "ناجية بن مبروك": هذه المخرجة اشتهرت بفيلمها الطويل **"الأثر"**: " ويعتبر أول فيلم خيالي طويل ينجز من طرف إمرأة في تونس وكان ذلك سنة 1982م، هذا الفيلم يروي الصعوبات التي تعانيها فتاة غادرت قريتها الجنوبية من أجل إكمال دراستها بالعاصمة، أين وجدت مجتمعا ذكوريا مخالفا تماما للمجتمع الذكوري القروي، حيث لم تستطع التأقلم مع هذا المجتمع الجديد وبعبارة أصح هذا المجتمع العاصمي لم يتقبل هذه الفتاة القروية. "[1]

2-في المغرب:

ومن رائدات السينما العربية الجديدة **فريدة بليزيد** إثر نجاح فيلمها الطويل **"باب السما مفتوح"** في العام 1988م واعتبر في حينه علامة في تاريخ السينما النسائية العربية، وظلّت له مكانته التي طغت حتى على فيلمها الثاني **"كيد النساء"** إنتاج عام 1999م الذي أتى أشبه بقصص ألف ليلة وليلة، مضمنة خلف ذلك الجمال دفاعاً حاراً وحاداً عن قضية المرأة. وعن قصة الفيلم باب السماء مفتوح: " يروي قصة نادية التي تعود إلى المغرب بعد مدة طويلة عاشتها في الخارج، وذلك قصد الوقوف إلى جانب سرير والدها في ساعاته الأخيرة، بعد وفاة الأب وقرار الأخ ببيع المنزل العائلي (...) لا تجد لها حلا إلا مع السيدة كيرانة التي تعيد لها إحساسها بالانتماء إلى بلدها في عمقه الحضاري العربي الإسلامي، عن طريق إنشاء زاوية دينية تعمق الإنتماء إلى الثقافة الأصل والتجذر فيها. "[2]

- **السينما النسوية مشرقيا:**

1-في مصر:

هي أسبق بلد عربي ظهرت به نساء منتجات ومخرجات منذ فترة نهاية العشرينات وبداية الثلاثينات: " **إحسان صبري، أمينة محمد، بهيجة حافظ، عزيزة أمير** و**فاطمة رشدي** ثم **نادية حمزة**، و**نادية سالم**، و**إيناس الدغيدي**، و**أسماء البكري**، و**نعمات رشدي**، و**ساندرا**

---

[1] عواطف زراري، مرجع سبق ذكره، ص. 73.

[2] نفس المرجع، ص. 74.

نشأت، وكاملة أبو ذكرى وكلهن من مصر (...) والمخرجة **نادية حمزة** وخصوصا فيلم **نساء صعاليك** الذي لا يظهر فيه الرجل. "[1]

ومن أهم أفلامهن نذكر: **فاطمة رشدي** (1908-1996) والتي عملت في 28 فيلما أشهرها: **"الغريمة"** هناك أيضا **عزيزة أمير** (1901-1952م) وقدمت 26 فيلما أشهرها: **"فتاة من فلسطين"** و**"بنت الليل"** و**"أخلاق للبيع"** و**"طاقية الإخفاء"** أما **بهيجة حافظ** (1908-1983م) فقد قدمت 6 أفلام أشهرها: **"ليلى بنت الصحراء"** هناك أيضا **أمينة محمد** (1908-1985م) فقد قدمت 7 أفلام أشهرها **"شبح الماضي"** وفيلم **"تيتا وونج"** الذي أخرجته وأنتجته ومثلت فيه. "[2]

ب-سوريا:

إن تاريخ السينما النسوية في سوريا ليس قديما، فلم تخض المرأة السورية مجال الإخراج إلا بعد تألقها كفنانة وممثلة، وبعد تجارب سابقة في مجال الإخراج التلفزيوني، إذ تبرز على الساحة بعض الممثلات الشهيرات واللائي حققن نجاحا كبيرا على الساحة العربية التلفزيونية على وجه الأخص، ومن بين أشهرهن نجد: **واحة الراهب، رشا شربتجي، وإيناس حقي.**

تمتلك المخرجة السورية واحة الراهب سجلا حافلا بالنجاحات على صعيد التمثيل والإخراج، حيث حقق فيلمها "**رؤى حالمة**" نجاحاً كبيراً، وقد شارك في مهرجان الأفلام العالمية في اليابان سنة 2007م، ونال الجائزة البرونزية في مهرجان "بيونغ يانغ" الكوري.

رشا شربتجي تعد اليوم من أهم المخرجات في الدراما العربية، وسبق لها أن أخرجت عدة تجارب في الدراما المصرية منها: مسلسلان للنجم يحيى الفخراني، ولكن ما قدمته في الدراما السورية كان الأهم من الناحية البصرية ومن ناحية المضمون، ومن تجاربها في سورية مسلسل: "**أشواك ناعمة**" و"**غزلان في غابة الذئاب**" و"**زمن العار**".

---

[1] رمضان سليم، مرجع سبق ذكره، ص. 7.

[2] نفس المكان.

IV - قضية العنف ضد المرأة في السينما الجزائرية المعاصرة:

4-1 مراحل تطور السينما الجزائرية.

4-2 المرأة في السينما الجزائرية.

4-3 فيلموغرافيا العنف ضد المرأة في الجزائر.

1-4 مراحل تطور السينما الجزائرية:

رغم بدايتها المتأخرة نوعا ما مقارنة بكل من: مصر وسوريا ولبنان والعراق، إلا أن السينما الجزائرية استطاعت أن تأخذ لنفسها مكانة يحتذى بها في المحيط السينمائي العربي والعالمي حتى: " تتميز السينما في الجزائر من حيث الولادة والهدف والمسار عن جميع تجارب السينما في الوطن العربي، ومن خلال هذا التميز كانت تتخذ دائمة مكانة القدوة (...) فقد ولدت السينما في الجزائر ولادة سليمة وسارت بخطوات تطورية مدروسة، وبهذا استطاعت أن تخرج بالسينما العربية إلى المستوى العالمي، وأن تقدم أفلاما ممتازة على الرغم من أن ولادتها كانت صعبة، إذ أنها ولدت في قلب الإعصار في قلب معركة التحرير. "[1]

دخول السينما إلى الجزائر:

فور ظهور السينماتوغراف على يد لوميير سنة 1895م، بادر الأخوان بتصوير جملة من الأفلام القصيرة في الجزائر، كوسيلة من وسائل الإيديولوجيا الرامية إلى إثبات الشرعية الاستعمارية: " بعد عروض الفرجة التي أتحف بها **لويس لوميير** الفرنسيين في مقاهي باريس، كلف أحد أعوانه بالتوجه إلى الجزائر لالتقاط صور للأهالي والمدن الجزائرية، فكانت الأفلام الوثائقية الأولى، والتي حملت عناوينا توحي بالدونية والاحتقار مثل: **المسلم المضحك** و**علي يأكل في الزيت** "[2] ويمكن اعتبار سنة 1905م البداية الفعلية للنشاط السينماتوغرافي في الجزائر: " حيث كانت جل الأفلام المنتجة تتولاها شركتا: **باتي** و**غومون**، ومنذ ذلك الوقت ظلت السينما الاستعمارية وإلى غاية الاستقلال سنة 1962م تاريخ آخر فيلم استعماري: **"زيتون العدالة"** تمارس كل أشكال الزيف والمغالطة. "[3]

---

[1] جان الكسان، مرجع سبق ذكره، ص ص. 215-216.

[2] سليم بتقه، ***(السينما الجزائرية.. نصف قرن من المعالجة الاجتماعية)***، في: ***العرب الأسبوعي***، جويلية 2008، ص. 7.

[3] نفس المكان.

السينما قبل ثورة التحرير:

قبيل أن تضع الثورة التحريرية أوزارها عملت مصلحة السينما التابعة لفرنسا على تصوير عديد الأفلام القصيرة، لكن من دون التعرض لحركتها الاستعمارية، حيث اكتفت فقط بتصوير منجزاتها في الجزائر كالرعاية الصحية مثلا: " قبل حرب التحرير وحتى عام 1946م لم يكن في الجزائر سوى مصلحة فوتوغرافية واحدة، وفي عام 1947م أنشأ الفرنسيون مصلحة سينمائية أنتجت عددا من الأشرطة القصيرة عرضت وترجمت في أغلبيتها إلى لغتين، وهذه الأفلام تقسم إلى الأنواع التالية: أفلام تتعلق بالآداب والعادات الجزائرية-أفلام ثقافية-أفلام وثائقية-أفلام حول التربية الصحية-أفلام عن الزراعة-أفلام عن الدعاية السياسية "[1] ومن أشهر تلك الأفلام: " **قيصرية** 1949م، **الإسلام** 1949م، **العيد غير المنتظر** 1959م، **أغنى ساعات إفريقيا الرومانية، هيبون الملكية، رعاة الجزائر** "[2] وهي كلها أفلام قصيرة صورت في الجزائر، في حين تمت عملية التظهير والتركيب في أستوديوهات باريس.

السينما الثورية في الجزائر:

شكلت الثورة الجزائرية مادة دسمة بما احتوته من احتدامات ضارية بين المستعمر الغاشم والشعب الثائر، فجعلت الكثير من الفرنسيين والجزائريين يهتمون بترجمة تلك الفترة إلى مجموعة من الأعمال السينمائية، كل حسب مرجعيته وثقافته وإيديولوجيته أيضا، أما عن ميلاد السينما الجزائرية فكان في الخمسينات وتحديدا في عام 1957م أين فُتحَت مدرسة للتكوين السينمائي: " حيث اقترح أحد الفرنسيين المناهضين للاستعمار والمساندين لقضايا التحرر في العالم روني فوتي على قادة الثورة، المساهمة بآلته في إخراج القضية الجزائرية إلى العالم عبر المنابر الدولية وعلى الأمم المتحدة، كان ذلك سنة 1957م، بعد الترحيب بالفكرة ظهرت مجموعة من الأشرطة التي صورت في الجبال تحت القصف، وبين جموع اللاجئين

---

[1] جان الكسان، مرجع سبق ذكره، ص. 216.

[2] نفس المكان.

إلى الحدود التونسية "[1] واهتمت المدرسة بتكوين وإعداد سينمائيين وإنتاج عدة عروض تم توزيعها على شبكة تلفزيون البلدان الاشتراكية، أما المنتسبون إلى المدرسة فقد كانوا خمسة أفراد أستشهد أغلبهم في ساحة الشرف، ومن السينمائيين الشهداء في الثورة: " **فاضل معمر زيتوني، عثمان مرابط، مراد بن رايس، صلاح الدين السنوسي، فرذلي الغوثي مختار، عبد القادر حسنية، سليمان ابن سمعان، علي جنادي** "[2] وكان من رواد هذه المرحلة: " **جمال شندرلي، بيار كليمون، محمد لخضر حامينا، أحمد راشدي** من خلال: **الجزائر تحترق وبنادق الحرية** و**جزائرنا** و**صوت الشعب**، وهي الأعمال التي ميزت البدايات الأولى للسينما الجزائرية "[3] بالإضافة إلى هذه الأفلام يوجد: ساقية سيدي يوسف **1958م**، اللاجئون 1958م، عمري ثمان سنوات 1961م، ياسمينة 1961م، صوت الشعب 1961م، بنادق الحرية 1961م، خمسة رجال وشعب 1962م، فالسينما الجزائرية تولت هنا مهمة التعريف بقضيتها المقدسة.

سينما ما بعد الاستقلال

إن استقلال السينما كان إعلانا عن استقلال السينما الجزائرية أيضا، حيث انطلقت لإنتاج مجموعة كبيرة من الأفلام الطويلة التي بلغت حتى عام 1974م حوالي خمسة وعشرين فيلما: " وكان من أبرز مخرجيها **لخضر حامينة، أحمد راشدي، مصطفى بديع، عمار العسكري** في فيلم **"فجر المعذبين"** 1965م مثلاً، ويعتمد أحمد راشدي على مادة أرشيفية بالغة الغنى، وتأملات لبعض المفكرين، تتعرض مع الوثائق التسجيلية إلى الماضي الاستعماري، وترنو إلى المستقبل الثوري للقارة الأفريقية، كما تميزت هذه المرحلة بإنتاج العديد من الأفلام المشتركة خاصة مع إيطاليا من خلال فيلم **(معركة الجزائر)** للمخرج **جيليو بونتيكورفو** الذي حصل على جائزة الأسد الذهبي لمهرجان البندقية سنة 1966م. "[4]

---

[1] سليم بتقه، مرجع سبق ذكره، ص. 7.

[2] جان الكسان، مرجع سبق ذكره، ص. 217.

[3] سليم بتقه، نفس المكان.

[4] نفس المكان.

ولقد شقت السينما الجزائرية بعد الاستقلال طريقها مستفيدة من الخبرات الأجنبية، وحددت مسارها بما يحقق لها الأهداف التي تصبو إليها وهو إعلان استقلال السينما:

" في جويلية 1969م عندما قامت الدولة بتأميم التوزيع حسب القرار 6934 وأكدت على ملكية الدولة الكاملة للسينما اعتقد بعضهم أن هذا الإجراء سيضعف السينما الجزائرية خاصة بعد محاولات التخويف التي مارستها الشركات الأمريكية والأوروبية الكبرى عندما وجدت هذه الشركات أن حصنها الأخير في البلاد قد أفلت من زمامها، فحاولت مقاطعة السوق الجزائرية (...) ولكنها لم تحسب حسابات للمسؤولين الجزائريين الذين بدعم من السينمائيين اختزنوا مؤونة كافية لتحمل الضربة. "[1]

سنقوم الآن باستعراض أهم الأفلام الطويلة التي أنتجت بعد الاستقلال حتى سنوات السبعينات، كمرحلة جد هامة من مراحل التطور في الصناعة السينمائية الجزائرية: " **سلم حديث العهد** لجاك شاربي 1964م-**الليل يخاف من الشمس** لمصطفى بديع 1965م-**فجر المعذبين** لأحمد راشدي سنة 1965م-**ريح الأوراس** لمحمد الأخضر حمينة لسنة 1966م-**الطريق** لمحمد سليم رياض سنة 1968م-**حسن طيرو** لمحمد الأخضر حمينة سنة 1968م-**الجحيم في سن العاشرة** 1969م-**الخارجون عن القانون** لتوفيق فارس 1969م-**قصص من الثورة التحريرية** لرابح العراجي سنة 1969م-**الأفيون والعصا** لأحمد راشدي سنة 1970م-**تحيا يا ديدو** لمحمد زينات سنة 1971م-**لكي تحيا الجزائر** لمحمد عزيزي سنة 1972م- **الغولة** (اللي فات مات) لمصطفى كاتب سنة 1972م- **الأسرة الطيبة** لجعفر دامرجي سنة 1972م-**عرق أسود** لسيدي علي مازيف سنة 1972م-**دورية نحو الشرق** لعمار العسكري سنة 1972م-**عطلة المفتش الطاهر** لموسى حداد سنة 1973م-**الإرث** لمحمد بوعماري سنة 1974م-**هروب حسن طيرو** لمصطفى بديع سنة 1974م-**وقائع سنوات الجمر** لمحمد الأخضر حمينة سنة 1974م. "[2]

---

[1] جان الكسان، مرجع سبق ذكره، ص ص. 220-212.

[2] أنظر في ذلك: جان الكسان، مرجع سبق ذكره، ص ص. 222-232.

السينما الجزائرية الجديدة:

يظهر الجيل الثاني للسينما الجزائرية بعد عشر سنوات من الاستقلال أي في سنة 1972م مع فيلم **"الفحام"** لمحمد بوعماري الذي يتحدث عن الثورة الزراعية ودخول المرأة ميدان العمل، ودخول الطفل إلى المدرسة، ففي هذه المرحلة دخلت السينما الجزائرية فترة أخرى تزامنت مع البناء الوطني، وعلى رأسها الثورة الزراعية، فما كان على السينما الجزائرية إلا مواكبة هذه التطورات بالتركيز على مسألة الأرض: " فيلمان آخران خرجا من موجة الإنتاجات الخاصة بعالم الريف هما **"نوة"** لعبد العزيز طولبي **و"الفحام"** لمحمد بوعماري، كما نجد عالم الريف حاضرا في **"الحبل"** للهاشمي شريف و**"قرب الصفصاف"** لموسى حداد. "[1] ومع فيلم **"عمر قتلاتو"** للمخرج مرزاق علواش سنة 1977م بدأت موجة جديدة أخرى في ميدان السينما المقاربة لواقع الفرد الجزائري والتي مثلت القطيعة مع زمن الحرب ومع ثورة الزراعة والتعريب والتسيير الاشتراكي والذاتي، حيث يجمع علواش في فيلمه بين الكوميديا ومجريات الحياة اليومية: " إنه فيلم يتحدث عن الوجه الحقيقي للشباب الجزائري اليوم، بعيدا عما كانت الدولة تحرص على تصويره (...) النجاح الباهر عمر قتلاتو يدل على أن الجمهور يفضل رؤية الواقع اليومي بكل تناقضاته. "[2]

ومن بين أهم مخرجي أفلام الثمانينات: " **إبراهيم تساكي** الذي أخرج **"أطفال الريح"** 1981م و**"قصة لقاء"** الذي حاز به على الجائزة الكبرى في مهرجان **وقادوقو** سنة 1983م، وعلى غرار لخضر حامينا يعتبر تساكي شاعر الصورة، حيث ثقل الحوارات في أفلامه لصالح إخراج يظهر فيه احترافية عالية، بعد سنوات أخرج **"أطفال نيون"** وفيه يطرح موضوع الهجرة إلى فرنسا، المخرج الآخر هو **محمد شويخ** الممثل السابق الذي انتقل بنجاح إلى الإخراج في **"القطيعة" و"القلعة" و"يوسف** أو **أسطورة النائمين السبعة"** وآخر عمل له

---

[1] سليم بتقه، مرجع سبق ذكره، ص. 7.

[2] Ferid Boughedir, ***cinéma action et grand Maghreb***, revue n43, Paris, Edition cerf 1987, p. 149.

"سفينة الصحراء" "[1] وبدء من سنوات التسعينات يصبح إخراج فيلم معجزة نظرا لفترة العشرية السوداء (1990-1999م) والتي عانى فيها الشعب الجزائري ويلات الإرهاب، وهذا ما أتاح الفرصة لبروز **السينما الأمازيغية**: " **"الهضبة المنسية"** لعبد الرحمن بوقرموح والفيلم مأخوذ من رواية مولود معمري **و"مشاهو"** لإبراهيم حجاج، **و"جبل باية"** لعز الدين مدور. "[2]

السينما الجزائرية اليوم: (الجيل الثالث للسينما): (بدء من سنة 2002م):

بعد عملية الانفراج التي **تلت الفترة السوداء،** برز خط جديد في السينما الجزائرية من حيث تناول **المواضيع المعاصرة** التي ترتكز على مواكبة متغيرات **الوقت الراهن،** فحرص كبار السينمائيين على إضفاء صبغة العصرنة في كل فيلم تلا فترة التسعينات، كما ظهر جيل جديد من المخرجين يعرف بجيل الشباب الذي تميزت أعماله بالجرأة في طرح موضوع الإرهاب من دون أي خوف، بالإضافة إلى جملة من المواضيع الأخرى التي أخذت طابعا متطورا بفعل تكنولوجيات الإعلام ورهانات العولمة في شتى مجالاتها: الهجرة غير الشرعية--الجريمة المنظمة-الآفات الاجتماعية المتفاقمة كالمتاجرة بالمخدرات وغيرها.

حيث توالت الإنتاجات السينمائية بدء من سنة 2002م، وعرفت هذه المرحلة دخول العنصر النسوي إلى مجال السينما: " كما برزت في هذه الفترة مخرجات على غرار **يمينة بنقيقي** في **"ذاكرة مهاجرين"** و**"إنشاء الله يوم الأحد"** وفيه تتعرض لحياة إمرأة مغاربية تواجه ظروف الهجرة في مدينة من مدن الشمال الفرنسي (...) إنها سينما تبناها شباب من الجيل الثالث مثل **مهدي شارف** مؤسس سينما الضواحي ب**"شاي من الحرم"** و**بوعلام قرجو "العيش في الجنة"** الذي يعالج فيه مظاهرات 17 أكتوبر، **ورشيد بوشارب "السينغال الصغير"** و**مصطفى جمجام "الحدود"** وهو من الأفلام التي عالجت مشكلة الهجرة غير الشرعية. "[3]

---

[1] سليم بتقه، مرجع سبق ذكره، ص. 7.

[2] نفس المكان.

[3] نفس المكان

2-4 المرأة في السينما الجزائرية:

المرأة في السينما الرجالية:

أولا: صورة المرأة الثورية:

في البداية نعود للتذكير بأن أولى الأفلام الجزائرية تحدثت عن الثورة، وهي بالتالي ركزت على تناول حالة الجزائريين إبانها من جهة، والكفاح الذي قاده الشعب الجزائري رجالا ونساء لتحقيق النصر من جهة أخرى، ومنه نجد أن أغلب الأشرطة الوثائقية والأفلام في تلك الحقبة، والتي كانت من إخراج رجالي، قد أرخت لتاريخ البلاد ولأبطاله العظام، فالتركيز هنا لم يكن على الشخصيات الجزائرية بقدر ما كان على الحدث.

المرأة الجزائرية أيضا نالت نصيبها من هذه الأفلام، حيث عملت السينما الجزائرية الثورية –وحتى لسنوات بعد الاستقلال-على تصوير المرأة المكافحة والمثابرة، الطبيبة والممرضة، والفدائيةِ حتى: " السينما الجزائرية قد ارتكزت هي الأخرى في بداياتها -التي خلقت في قلب الثورة التحريرية- على نقل صورة المرأة: المرأة المجاهدة، المرأة الثورية، المرأة التي ساندت الرجل في غمار الحرب، سعيا لنيل الاستقلال الذي لابد منه للرجال وللنساء معا، ومن أهم هذه الأفلام التي عملت على تقديم نقل مقرب لما عاشته الجزائر والمرأة الجزائرية أثناء مقاومتها للاحتلال الفرنسي: فيلم **"الليل يخاف من الشمس"** ل**مصطفى بديع** سنة 1965م و**"ريح الأوراس"** ل**محمد حامينا** سنة 1966م. "[1]

وفيلم **معركة الجزائر** عمل أيضا على نقل صورة المرأة الفدائية التي تحمل الموت بين يديها من دون خوف، ومنه فالصورة المقدمة عنها لم تخرج عن الإطار التقليدي، الذي ما كان إلا انعكاسا لنمط العادات والتقاليد أنذاك، حيث للمرأة مكانتها كأم وكربة بيت وكمناضلة أيضا، ولعل هذه الصورة رغم بساطتها إلا أنها كانت نظرة مشرِّفة للمرأة الجزائرية.

---

[1] أحمد بلية، ***(السينما الجزائرية: الوقع و الأفاق)، مجلة العربي***، وزارة الإعلام، الكويت، العدد 563، 2005، ص. 129.

ثانيا: صورة المرأة العاملة:

الثورة التحريرية قضت على العقدة عند الرجل بالنظر إلى المرأة كربة بيت لا غير، لكنها سرعان ما عادت إلى حالتها الأولى بعد الاستقلال، فوجدت المرأة الجزائرية القوية صعوبة في العودة إلى نقطة الصفر.

بعد ذلك عرفت فترة السبعينات إنتاجا سينمائيا غزيرا، كانت رسالته تقديم المجتمع الجزائري الجديد، في الوسيلة الأكثر تصويرا للواقع ألا وهي السينما، لتبدأ بواعث جديدة من خلال مخرجين يبحثون عن هوية الفرد الجزائري رجلا وإمرأة، إذ أصبح هذا الأمر الشغل الشاغل للسينمائي الجزائري الذي بدأ يخرج من فترة التمجيد للثورة الجزائرية إلى الآنية، وهنا بدأت صورة المرأة في التطور شيئا فشيئا في سياق التغيرات التي فرضها التوجه الاقتصادي والسياسي، وهي الفترة المرادفة ودخول المرأة الجامعة وميدان العمل، فتكون لها بذلك أدوار جديدة لم تمارسها من قبل، والنماذج السينمائية هنا هي:

1-فيلم "الفحام" لمحمد بوعماري 1972م:

يعتبر أول فيلم تحدث عن أولى خطوات المرأة نحو معترك الحياة: " يروي الفيلم حكاية عائلة من زوج وزوجته وصبي وصبية، الزوج يعمل حطابا في الغابة، حيث يقطع الحَبّ ثم يحوله إلى فحم ليذهب به بعد ذلك ويبيعه في سوق القرية، أما الزوجة فهي ككل نساء الأرياف تشارك زوجها أعباء العيش عبر صناعتها للأواني الفخارية، هذا بينما يحيا الصغيران حياة في غاية الرتابة والفراغ. "[1]

هذه هي الصورة التقليدية للعائلة الجزائرية قبل تطور الوضعية الاقتصادية في الجزائر حيث الغاز الطبيعي حل محل الفحم، والمرأة التي تصنع الأواني الفخارية أصبح لها مكان عمل في المصنع، وهذا هو تحديدا ما أراد الفيلم نقله: دعوة إلى خوض المرأة ميدان العمل ونزع

[1] جان الكسان، مرجع سبق ذكره، ص ص. 240-241.

نقابها والعمل جنبا إلى جنب مع الرجل لبناء اقتصاد الوطن: " هذا الصراع يبدأ من اللحظة التي يتشاجر فيها مع زوجته، إذ يزداد شظف العيش وبؤس الحياة وينتهي بالحلم الذي يشاهده في آخر الفيلم، حيث يرى زوجته ترفع حجابها نهائيا متحدية بهذا مجتمعها الطبقي. "[1]

2-فيلم "ريح الجنوب" لمحمد سليم رياض سنة 1975م:

قصة الفيلم مقتبسة عن رواية للروائي الجزائري: **عبد الحميد بن هدوقة**، وهو يتناول قضايا من المجتمع الجزائري، ومن بينها قضية الأرض، وقضية المرأة أيضا من خلال شخصيات درامية نسائية عدة: " الفيلم يروي قصة **نفيسة** الطالبة الثانوية التي تدرس بالجزائر، تعود إلى قريتها لقضاء عطلة الصيف مع أهلها، فيخبرها والدها بضرورة زواجها من شيخ البلدية **سي مالك**، لكن هذه الشابة ذات 18 سنة ترفض مشروع والدها وتستنجد بأمها التي تخبرها بأن عليها طاعة والدها "[2] وتتواصل أحداث الفيلم بأن تقرر الفتاة الهرب وفي طريق هربها تدخل غابة فتصاب بلدغة ثعبان، حينها تلتقي مع الشاب **رابح** الراعي الذي يأخذها إلى والدته البكماء للمعالجة، وفي أثناء مكوثها بمنزله تتمكن من إقناعه بمرافقتها للمدينة: " أين تنتظره الآفاق الواعدة التي تقترحها تعاونيات الثورة الزراعية، وفعلا يهرب الشابان ويلتحقا بالحافلة المتوجهة للعاصمة، وينتهي الفيلم بمشهد ملاحقة الأب ابن القاضي لهما، وهو ممتطيا جواده ورافعا سلاحه للثأر لشرفه، لكن الجواد لا يستطيع اللحاق بالحافلة. "[3]

ثالثا: تحديات المرأة الجزائرية (في قالب سينمائي):

إثر تطور المطالب النسائية وتكثف نشاط المجتمع المدني، وبالخصوص المنظمات النسائية، عاشت السينما الكثير من التحولات في كيفية تصوير انشغالات وتحديات المرأة الجزائرية في الفترة الحديثة، والنموذج الأقرب إلى هذه الصورة:

---

[1] جان الكسان، مرجع سبق ذكره، ص ص. 241-242.

[2] عواطف زراري، مرجع سبق ذكره، ص. 78.

[3] نفس المكان.

1-فيلم "ليلى والآخرون" لسيد علي مازيف سنة 1978م:

الذي عكس بدقة معاناة المرأة العاملة: " يعتبر فيلم ليلى والآخرين إخراج سيد علي مازيف عام 1978م، أول فيلم عربي غير مصري يتناول وضع المرأة العربية وذلك من خلال المشاكل التي تواجه الطالبة **مريم**، والعاملة **ليلى**، فرغم أن مريم طالبة في الجامعة، إلا أن أسرتها تريد أن تفرض عليها الزواج من رجل لا تعرفه، ورغم أن ليلى عاملة في أحد المصانع، إلا أنها تواجه احتقار رئيس العمال لها ولكل العاملات، لأنه لا يؤمن بالمساواة بين الرجل والمرأة، وهكذا يعبر الفيلم عن حقيقة ذهاب المرأة إلى الجامعة للتعلم، أو إلى المصنع للعمل، لا يعني في ذاته تغيير الوضع في المجتمع. "[1]

ويقول عنه **أحمد بجاوي**: " إنه مشرب كليا بأفكار التوجه النسوي بمختلف فئاته الاجتماعية "[2] والرسالة المبتغاة وراءه 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. "[3]

2-فيلم "نهلة" لفاروق بلوفة سنة 1979م:

وهو من أكثر الأفلام التي اهتمت بالحديث عن قضايا المرأة: " وفي الفيلم الجزائري نهلة إخراج فاروق بلوفة عام 1979م، نجد الشخصية الرئيسية التي عبر من خلالها المخرج عن مأساة الحرب الأهلية في لبنان، والتي تحمل عنوان الفيلم، شخصية نسائية وهي شخصية مغنية لبنانية تفقد صوتها أثناء الحرب، وفي الفيلم شخصيات نسائية أخرى. "[4]

---

[1] سمير فريد، مرجع سبق ذكره، ص ص. 73-74.

[2] عواطف زراري، مرجع سبق ذكره، ص. 82.

[3] جان الكسان، ص. 242.

[4] سمير فريد، نفس المرجع، ص. 74.

والنتيجة الخاصة بهذين الفيلمين أنهما: " يعبران عن وجهة النظر التقدمية في تناول وضع المرأة في المجتمع، وبصفة عامة يمكن القول بأن صورة المرأة العربية في الأفلام الجزائرية هي أكثر الصور تقدمية على صعيد السينما العربية، وربما يرجع ذلك إلى أن الجزائر هي الدولة العربية التي تم فيها تأميم الإنتاج السينمائي، وبالتالي يخضع الإنتاج لرقابة تتفق مع سياسة الدولة. "[1]

3-فيلم "راضية" لمحمد لمين مرباح سنة 1992م:

والذي يحكي عن جيلين مختلفين من النساء وهما: المرأة التقليدية (الأم) والمرأة العصرية (البنت): " إن أهم إشكال تم طرحه على مستوى هذا الفيلم هو ثنائية التقليد والعصرنة، وقد تم تجسيد ذلك من خلال توظيف شخصيتين نسائيتين متناقضتين، الأولى تمثل التقاليد والمجسدة في شخصية الأم **(راضية)** والثانية تمثل العصرنة والتقدم والمجسدة في شخصية البنت **(سليمة-حبيبة)**. "[2]

وهناك أفلام أخرى قدمت صورة لم تعهدها السينما الجزائرية، إنها صورة المرأة المبتذلة: " أما فيلم **الشبكة** فيقدم لنا نموذجين عن هذه الصورة: راقصة الملهى وبائعة الهوى، حيث يعرض لنا هذا الفيلم عالمين متناقضين، عالم البادية الذي يتصف بالشرف والبراءة، وعالم المدينة مصدر الآفات الاجتماعية أين تتمركز فيه الملاهي الليلية. "[3]

المرأة في السينما النسوية:

كانت أولى التجارب النسوية في الإخراج بدء من سنوات الثمانينات مع الأفلام الوثائقية ونذكر منها: " الفيلم الوثائقي القصير المتمثل في **تقرير ذاتي (Auto détermination)** للجزائرية **فايزة باشي** والذي يعتبر شهادة حية عن كفاح الشعب الصحراوي، فمن خلال صور

---

[1] سمير فريد، مرجع سبق ذكره، ص. 74.

[2] عواطف زراري، مرجع سبق ذكره، ص. 92.

[3] نفس المرجع، ص. 96.

قليلة استطاعت المخرجة أن تظهر لنا درجة التكامل العضوي بين النساء داخل المجتمع الصحراوي ومدى علاقة هذا التكامل بالكفاح الوطني، لا ننسى الأعمال الوثائقية التي قدمتها الجزائرية **دليلة قادري** فهي تظهر لنا على الشاشة نساء ملتزمات التزاما مطلقا بالكفاح الاجتماعي، الذي يشكل تطبيق مشروع الثورة الزراعي في فترة السبعينات. "[1]

في مجال السينما الروائية فأولى التجارب عرفت مع المخرجة الجزائرية المعروفة **آسيا جبار:** " تعتبر الروائية آسيا جبار من أبرز المخرجات الجزائريات التي اهتمت بمجال السينما الروائية وهذا من خلال إخراجها لأول فيلم جزائري نسوي سنة 1979م المتمثل في **"نوبة نساء جبل شنوة"** ثم أنجزت بعد ذلك فيلم ثاني سنة 1980م تحت عنوان **"الزردة"**. "[2]

بالإضافة إلى مخرجات أخريات أمثال: **يمينة بشير شويخ، يمينة بنقيقي، فاطمة بلحاج، ياسمين شويخ، فاطمة الزهراء زعموم، صبرينة ضراوي.**

صورة المرأة الجديدة: من الرمزية إلى الريادة:

ورد في المبحث السابق أن العشرية السوداء التي مرت بها الجزائر قد مهدت لميلاد سينما نسوية قوية في الطرح، جريئة في المواضيع وفي اختيار الصور الأكثر حساسية: الاعتداءات الجنسية ومناظر الدم، كاسرة بذلك كل الحواجز التي فرضت عليها قبلا، وبذلك 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 بكل تمفصلاته الداخلية والخارجية، وفي هذا إشارة إلى أهم الأفلام التي أخرجتها ولدينا منها: **فيلم مال وطني -رشيدة-كرة الصوف-الباب،** وإن أغلب أفلام المخرجات الجزائريات تدور في قالب درامي يحكي عن العنف والاضطهاد الذي عاشته المرأة مع الإرهاب، وخاصة مع الإرهاصات الأولى لبروز دورها في تولي زمام الأمور وخوض مجال السياسة والنقابات.

---

[1] عواطف زراري، مرجع سبق ذكره، ص. 73.

[2] نفس المرجع.

3-4 فيلموغرافيا العنف ضد المرأة في الجزائر:

في هذا المبحث سنقوم بعرض مبدئي لقائمة بأهم الأفلام الجزائرية التي تناولت العنف ضد المرأة، كمدخل نحو الإطار التطبيقي الذي يعنى بتحليل عينة من هذه الأفلام، وسنكتفي فقط بذكر أهم الأفلام المعاصرة من توقيع مخرجين ومخرجات جزائريات:

في السينما الرجالية:

1/ عنوان الفيلم: العالم الآخر.

المخرج: مرزاق علواش.

السنة: 2001م:

بعد النجاح الباهر لفيلمه **"باب الواد سيتي"** جاء المخرج مرزاق علواش بهذا الفيلم الذي يعتبر من الأفلام المميزة في السينما الجزائرية المعاصرة نظرا لتناوله الوضعية الاجتماعية في أوج تطورها، كما نقل المخرج في العالم الآخر وضعية المرأة كضحية، عبر قصة فتاة فرنسية الجنسية جزائرية الجذور، تأتي إلى الجزائر للبحث عن حبيبها، فتقع في قبضة الإرهابيين الذين يطلقون سراحها لمراقبة خصومهم، ويقوم الفيلم بتصوير نظرتين متعلقتين بحالة المرأة: إجبارها على وضع الخمار كونها تشكل فتنة شيطانية، وفي نفس الوقت التعامل معها بإعجاب إلى حد التضحية من أجلها، حيث أن شابا من العناصر المسلحة يتعاطف مع الفتاة الفرنسية لأنها أعجبته، فيقرر إنقاذها قبل تنفيذ الاغتصاب والقتل من أميره، ويهرب بها قاطعا الغابات الكثيفة إلى أن استطاعا مغادرة المكان نحو بلدة أخرى.

في الطريق يجبرها على تغطية رأسها، والإرهابي الذي يعاني من كبت كبير يتعامل مع المرأة طوال المشوار بشكل غريب، فهو إن أنقذها فلأنه يريدها لنفسه. وفي النهاية تجد المرأة حبيبها، فيضبطهما الشاب معا ويقرر اغتيالهما بتهمة الفجور... فيتناول رشاشه ويطلق النار دون توقف.

2/ عنوان الفيلم: حورية.

المخرج: محمد يرقي.

السنة: 2003م:

وهو فيلم قصير تم تصويره في ولاية بجاية الجزائرية، ويحكي عن قصة الشابة حورية التي تم اغتصابها من طرف أحد الشبان، هذا الأخير الذي يقطن معها بنفس الحي، فتقرر الهرب بعارها بعيدا، حتى تسكت الأفواه التي تجرمها لوحدها كمذنبة من دون أن تحمل الشاب أي مسؤولية، ثم تقرر الرجوع بعد مدة لا لشيء إلا للثأر لشرفها المهدور، فنراها تدخل إلى دكانه في أبهى حلة، وتحقق انتقامها بأن تقوم بطعن الشاب، وينتهي الفيلم بعودة الفتاة للاختفاء مرة أخرى.

3/ عنوان الفيلم: المنارة.

المخرج: بلقاسم حجاج.

السنة: 2004م:

الذي يصور اختطاف النساء، وكيفية هروب البعض منهن من الجماعات الإرهابية، مغطيا معظم الأحداث التي جرت في الجزائر قبل وبعد أحداث أكتوبر 1988م: " وفي معتقل الإرهاب تلتقي أسماء وبشرى وهي من نفس الحي الذي تسكن فيهّ، والتي كانت زبونة أخيها ياسين في المكتبة وتشهدان آلام حزينة، غدر وخيانة، وانحطاط القيم ضمن الجماعات الإرهابية، واستغلال النساء والصراع بين قادة الجماعة الإرهابية وقتل الأطفال وتتواصل الأحداث في نفس المكان. "[1]

---

[1] جمال شعبان شاوش، ***صورة الإرهاب في السينما الجزائرية: تحليل سيميولوجي لفيلمي: المنارة ورشيدة***، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 2008م، ص. 119.

4/ عنوان الفيلم: مسخرة.

المخرج: إلياس سالم.

السنة: 2008م:

عاد إلى قضية المرأة بطريقة فكاهية، ويصور العمل لمخرجه إلياس سالم قصة شاب ريفي يخترع قصة عريس ثري تقدم لأخته التي تكاد تدخل مرحلة العنوسة وفق مفاهيم الريف الجزائري، بعد عزوف الشباب عن خطبتها بسبب مرضها الذي يسبب لها النوم المفاجئ.

يلجأ الأخ الأكبر إلى الكذبة حتى يبرهن لهم أن أخته مطلوبة وأن هناك معجبين بها، وفي المقابل هناك الشاب المغرم بالفتاة، والتي ستهرب معه في الأخير كي تضع أخاها أمام الأمر الواقع: " تدور أحداث هذا الشريط الساخر في إحدى قرى جبال الأوراس، يحاول منير تحسين صورته بين سكان القرية ونيل احترامهم، وسط الإحراج الذي تسببه له أخته التي تعاني من أحد اضطرابات النوم، إذ تنام فجأة في أي مكان، ومع اقتراب أخته من مرحلة العنوسة، بحسب مفهوم سكان القرية، يلفق منير قصة عثوره على خطيب ثري لها... أحداث كوميدية تقدم نظرة على راهن المجتمع الجزائري. "[1]

ما موقع العنف ضد المرأة في فيلم مسخرة؟

إنها النظرة المجتمعية للمرأة العانسة، والتي تصنفها في خانة المرأة المحظور الارتباط بها، فالمجتمع دوما يجد حجج تبرر عنوسة المرأة ويلصق بها التهم زورا:

النتيجة الحتمية:

ممارسة عنف نفسي ضدها، وهذا ما يتسبب في إذاية وتحطيم سيكولوجية المرأة والتي قد تشكل تهديدا مستمرا لها.

---

[1] يزن الأشقر، ***(عمان تكشف السينما الجزائرية الجديدة)***، في: ***الأخبار***، العدد 1464، جويلية 2001م، ص. 10.

5/ الفيلم: خويا.

المخرج: يانيس كوسيم:

السنة: 2010م:

يتناول الفيلم قصة التسلط الذكوري العائلي في المجتمع الجزائري حيث:" تحكي قصة خويا عن العنف الأسري، وكيف أن سلطة الذكر هي المتحكمة في سلطات الأنثى، بطريقة أقرب إلى الاستعباد والسخرية، ومنذ المشاهد الأولى للفيلم القصير إلى مشاهده الأخيرة، يطيل كوسيم في تصوير هذا العنف وتجسيده إلى درجة الإسفاف، وهو فعل العنف الذي ينتهي بردة فعل عنيفة تصل إلى حد قتل الأخت لأخيها (التخلص من سلطة الأخ أو ما يعرف سوسيو-أدبيا بقتل الأخ في غياب الأب) وأمام هذا المشهد الختامي التراجيدي تلبس الأم (الفنانة صونيا) التهمة وينفتح أفق التحرر على بناتها المكبوتات."[1]

في السينما النسوية:

1/ عنوان الفيلم: رشيدة.

المخرجة: يمينة بشير شويخ.

السنة: 2002م:

وهو من أكثر الأفلام التي لاقت صدى كبيرا لدى الجمهور الجزائري، إذ يعتبر من الأفلام الأولى التي طرحت قضية الإرهاب في الجزائر بشكل جريء، حاولت فيه المخرجة تقديم صرخة النساء التي قالت أنها صرخة ضد الإرهاب، وضد المعاناة والاضطهاد الكبيرين اللذين عاشتهما المرأة الجزائرية في هذه الفترة:

---

[1] رشدي رضوان، (**سينما تجريب أم سينما تأسيس؟ عيون وراء كاميرا الفيلم القصير في الجزائر**)، في: ***العرب الأسبوعي***، جانفي 2001م، ص. 26.

يحكي الفيلم عن رشيدة المعلمة التي يوقفها ذات صباح مجموعة من الإرهابيين ويطلبون منها وضع قنبلة في مدرستها، وحين ترفض يطلق عليها أحدهم النار.

بعد نجاتها وخروجها من المستشفى تقرر مغادرة الجزائر العاصمة مع والدتها للاستقرار في مدينة داخلية بعيدة، وهناك تتسلل كاميرا المخرجة إلى أعماق المجتمع الجزائري، وظروف عيش السكان في تلك الفترة العصيبة، لتختتم الدراما بمجزرة دموية أخرى تحصد رجالاً ونساء وأطفالاً غداة عرس بالقرية، والذي تنجو منه رشيدة بأعجوبة، وفي الصباح تخرج ومحفظتها في يدها لاستقبال من نجا من تلاميذها، وتكتب على السبورة: درس اليوم.

2/ عنوان الفيلم: مال وطني.

المخرجة: فاطمة بلحاج.

السنة: 2007م:

تناولت فيه كفاح المرأة اليومي وصراعها لكسب لقمة العيش، في قصة أعادت عبرها المخرجة مسرحية **"بيت برناردا ألبا"** إلى السينما: ويتعلق الأمر بأرملة **(الباتول)** تعيش بالقصبة مع بناتها الخمس وقريب لها متخلف ذهنيا، وبسبب فقدانها لزوجها التجأت إلى العمل في إحدى أسواق الحي للاستجابة لمتطلبات أسرتها، حاول الفيلم إبراز شجاعة الأم في إعالة بناتها والاستجابة لحاجياتهم بالرغم من كل الأوضاع المزرية التي كن يعشنها، إلى أن جاء يوم اغتيال شرطي أمام عينيها، حذّرته من قبل على مرأى إرهابيين اختلطوا مع عامة الناس، يغتال الشرطي ويموت الإرهابي. صدمت الباتول بما رأت وعادت من جديد لتنغلق على أسرتها من جديد وتغرق في البؤس والشقاء معهم، لكن يد الإرهاب تلاحقها فأمير الجماعة الإرهابية الذي كان مندسا بين الناس قرر معاقبتها لصرختها التحذيرية، وأي عقاب؟ إنه ذبحها بقسوة مع بناتها في الليل الدامس، ولا يفلت من الذبح سوى قريبهم **حسيسن** لأنه اختبأ في صندوق خشبي بغرفته.

3/ عنوان الفيلم: الباب.

المخرجة: ياسمين شويخ:

السنة: 2008م:

تتعرض ياسمين شويخ في هذا الفيلم لبعض السلوكات التي تنقص من عزيمة المرأة وتضيق عليها الخناق، متخذة مثالا على ذلك من خلال بطلتها **سامية** التي تمنع رمزيا من الاقتراب من ضوء النهار، بحيث أنه بمجرد اقترابها من النافذة يتم استدعائها من أحد أفراد عائلتها. فالفيلم تناول بطريقة رمزية -تلعب كثيرا على المؤثرات البصرية بدلا من الخطاب المباشر- قضية حرية أو محاولة تحرر المرأة من قيودها الداخلية والخارجية، وهو نموذج من الأفلام التي يمكن تصنيفها ضمن الاتجاهات الجديدة في أفلام الشباب الجزائري، ذي الرؤى العصرية عن مجتمعاته.

ومن الأفلام التي تحدثت عن تعنيف المرأة في فترة الإرهاب: **"بركات"** لمخرجته **جميلة صحراوي** والذي يصور رحلة بحث البطلة عن زوجها الذي اختطفته الجماعة الإرهابية، كما أن هنالك العديد من الأفلام الجديدة التي تحدثت عن العنف المسلط ضد المرأة بطريقة أكثر حداثة وعصرنة، بحيث اعتمدت على بناء درامي دلالي أكثر من أن يتصف بالمباشرة، فلدينا مثلا: فيلم **"كرة الصوف"** للمخرجة **فاطمة الزهراء زعموم**: والذي تناول موضوع التقاليد التي تلاحق المرأة حتى المغتربة: عبر قصة رجل يقفل الباب على زوجته لكنها تنجح في الخروج من الباب بمساعدة جارتها الفرنسية.

الإطار التطبيقي:

I- تحليل النظام النصي لفيلم (وراء المرآة) "L’envers de miroir":

1-1 بطاقة فنية عن المخرج.

2-1 بطاقة فنية عن الفيلم.

3-1 ملخص الفيلم.

4-1 المعنى الإيحائي للمتتاليات المختارة في الفيلم.

5-1 المعنى الدلالي للمتتاليات المختارة في الفيلم.

6-1 مرجع وثقافة الفيلم.

7-1 نتائج التحليل.

1-1 بطاقة فنية عن المخرج: (المخرجة نادية شرابي):

تعتبر المنتجة والمخرجة الجزائرية "نادية شرابي" من أكثر المخرجات بروزا في السينما الجزائرية، من خلال سعيها الدائم إلى تقديم أعمال فنية قيمة، فبالإضافة إلى كونها مخرجة هي أيضا باحثة وأكاديمية متحصلة على شهادة الدكتوراة من الدرجة الثالثة، حيث تناولت أطروحتها موضوع السينما الجزائرية، وكان ذلك سنة 1987م بجامعة **السوربون (بباريس)**، وفيما يلي نبذة عن أهم أهمال وإنجازات هذه المخرجة:[1]

هي والعدسة:

قبل ذلك، درست نادية شرابي علم الاجتماع بجامعة الجزائر، وهو التخصّص الذي تقول أنه مكّنها من امتلاك **"نظّارات خاصة"** لرؤية المجتمع، لعلها النظارات نفسها التي استعانت بها لتقتحم المجال السمعي البصري من بوابة الأفلام الوثائقية، مجال تخصّصها الأكاديمي وأكثر ما يغريها على الإطلاق، وقد عملت بمديرية الإنتاج **"الكاييك"** واشتغلت كمساعدة مخرج مع **أحمد لعلام**، وفي العام 1994م أطلقت مؤسستها الخاصة **"بروكوم أنترناسيونال"** للإنتاج السمعي البصري، وهي المؤسسة التي أنتجت عددا من الأفلام الوثائقية والروائية، على غرار فيلم **"عائشات"** للمخرج **سعيد ولد خليفة**، وتُزاوج شرابي بين العمل الأكاديمي والعمل الميداني، فهي عضو هام في مجلس المنتجين الأحرار المتوسطيين: **"لاييباد"** ببرشلونة، وأستاذة محاضرة ومؤطرة بمعهد علوم الإعلام والاتصال بالجزائر العاصمة، وكثيرا ما تسمعها تقول عن طلبتها الذين تحيطهم بكثير من العطف: "إنني أتعلّم منهم أكثر مما يتعلمونه مني" ويعلّق هؤلاء بعبارة مقتضبة: "هي أكثر من أستاذة... إنها مدرسة!" وما لا يعلمه الكثيرون أنها ساهمت بشكل كبير في تأسيس المهرجان الدولي للفيلم العربي بوهران.

في فيلمها الوثائقي القصير **"غريب بجاية"** تنفض نادية شرابي بالتعاون مع المخرج **مالك العقون** الغبار عن الرئيس البرتغالي الأسبق: **مانويل تيشيرا غوميز**، الذي تخلى

---

[1] علاوة حاجي، ***(سينما الفرد: نادية شرابي.. أمام المرآة ووراء الكاميرا)***، في: **العرب الأسبوعي**، أفريل 2009، ص. 27.

عن الحكم في بلاده عام 1925م وسافر إلى بجاية عام 1931م بنيّة البقاء هناك لبضعة أيام، لكنه قرر أن يستقر فيها إلى غاية وفاته عام 1941م، تقول نادية شرابي: "كنا بصدد إنجاز فيلم عن تاريخ هذه المدينة، وحين سمعنا بتلك القصة قررنا أن نقتفي أثر هذا الرجل الذي أُعجب بالعرب والمسلمين، وقرر البقاء بينهم وأوصى بدفنه في مقابرهم: "لا نسمع في هذا الفيلم أي تعليق من المخرج وحده غوميز يتكلم" فقد اعتمد العمل على حوار أجراه معه صحفي برتغالي ونشره في كتاب، الغريب في "غريب بجاية" وهو ما لم تتوقعه نادية أو أي من فريق عمل الفيلم، هو أن هذا العمل الوثائقي القصير والبسيط من حيث الإمكانات المادية التي لم تكن تسمح بالكاد إلا بإنجاز ومضة، حقّق نتائجا مذهلة فقد عُرض مترجما في البرتغال.

العودة إلى الأغواط:

وفي فيلمها الوثائقي القصير **"فاطمة العمارية"** تعود المخرجة إلى مدارج صباها في الأغواط، هذه المدينة الجنوبية التي تقول أنها مازالت تحمل منها كثيرا من الصور والألوان وأنغام المدائح الدينية منذ عهد الطفولة، وبكثير من الحميمية تُقدّم حكاية فاطمة الفتاة الزنجية التي تنتمي **للزاوية التيجانية بعين ماضي**، ترصد الكاميرا بعض صور الحياة اليومية في منطقة محافظة دون إعطاء اهتمام كبير للتفاصيل، كل شيء مركز على هذه الزنجية المحافظة والتي تمتلك موهبة الغناء وتحلم بأن تصبح مغنية مشهورة، فيتنازعها صراع بين المحافظة والانفتاح وتحقيق الذات، بين رغبتها في خلع "القمبوز" وإصرارها على العودة إلى عين ماضي مهما ابتعدت عنها، تقول نادية شرابي عن هذا الفيلم، الذي حاز جائزة لجنة التحكيم عام 1996م بمهرجان الفيلم الإفريقي بميلانو: "أحب شخصية فاطمة العمارية لأنها سمحت لي بالتعبير عن كثير من المشاعر والأحاسيس، كنت أذهب إلى مدينة أمي: الأغواط في طفولتي ولطالما تمنيت أن أنجز فيلما عن ذلك المكان، وحين التقيت هذه المرأة أعطتني المفتاح لفعل ذلك، إنها بمثابة رأس الخيط."

فاطمة أخرى تتّبعتها كاميرا المخرجة، هذه المرّة إلى غرب البلاد التي تقع في حجم قارة: وهران "الباهية" وبالضبط في مدينة أرزيو، هناك حيث اختارت إمرأة الصيد البحري

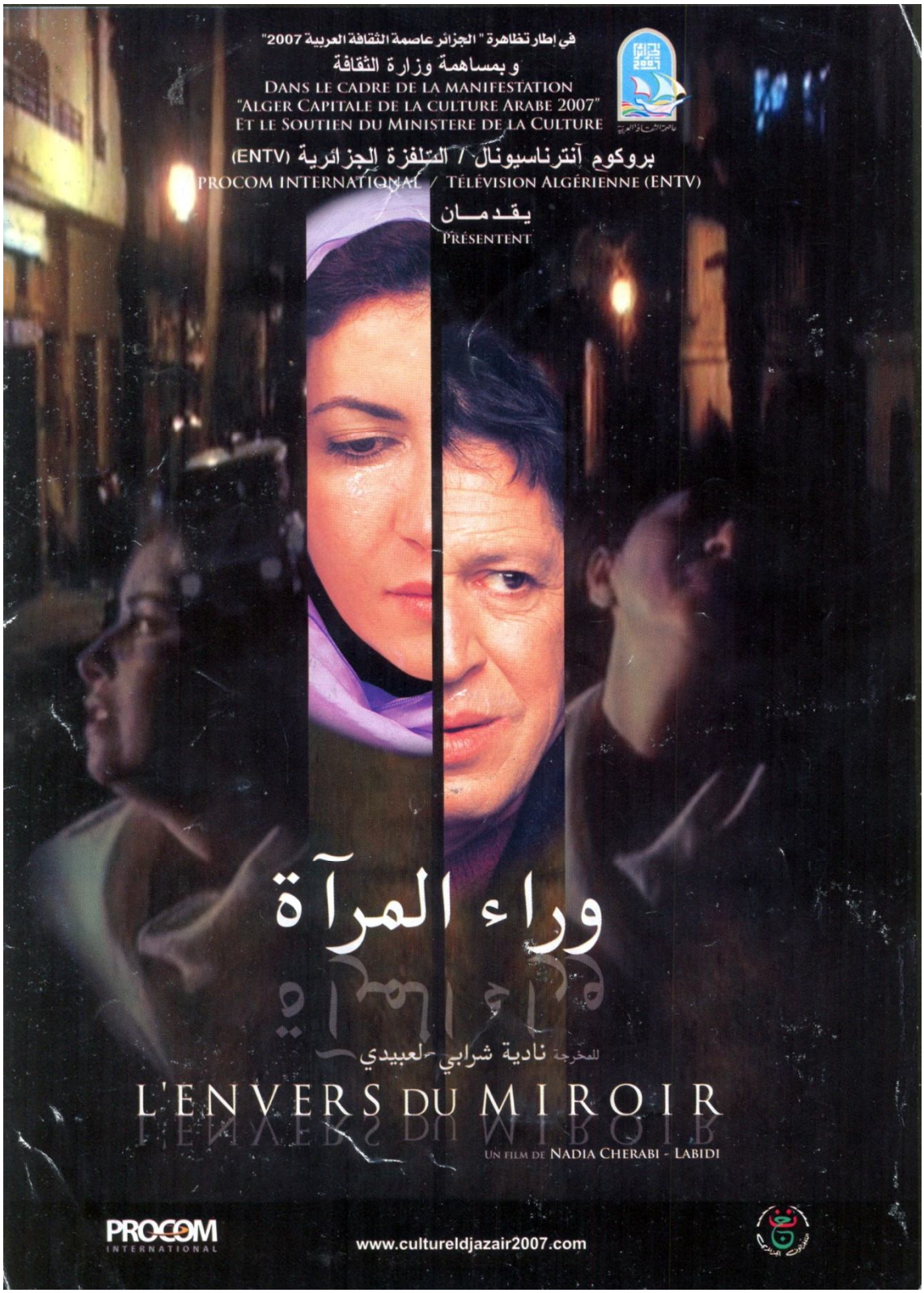
مهنة لها، هي وابنتها خضرة وحفيدتها نجاة: "إنها مهنة لا يستطيع أن يتحملها حتى الرجال بسبب الخوف والمخاطر" تقول فاطمة التي لا تخفي اعتزازها وافتخارها باسم فاطمة الحواتة.

كلا الفيلمين الأخيرين يقدّم حكاية عن المرأة، فهل يشغل موضوع المرأة الحيّز الأكبر من اهتمامات هذه المخرجة؟ ترفض نادية شرابي ذلك رفضا قاطعا، قائلة: "كوني امرأة لا يعني بالضرورة أن أكون مخرجة أفلام عن المرأة " وتعلن: "لا أقبل أن أوضع في قالب محدّد أو أُصنّف في خانة معينة، أنا مبدعة والمبدع الحقيقي لا يرتبط بلون ولا تقيّده حدود." ثم تضيف: "قضيتي هي الإنسان، ذكرا كان أو أنثى أو كائنا غريبا."

بالنسبة لنادية شرابي، يبدو تجاوز الخطاب الرسمي الذي يعتمد على مفهوم الجماهير أحد أهم رهاناتها، لتطرح الفرد كبديل عنه في إطار نزعة فردانية، باعتبارها فلسفة قائمة على خلق الواحد والالتصاق بالمُفرد فكراً ومُمارسة، هو خيار إخراجي ولا شك تسليط زووم على شخصيّة معيّنة انطلاقا من أحاسيس الفرد، وتضيف: "هناك توجّه في السينما الجزائرية نحو هذا النوع، فقد باتت تولي اهتماما أكبر بالفرد بدلا من الجماعة، بدليل الأفلام التي جاءت بعد **عمر قتلاتو** والتي يحمل معظمها أسماء علم." إنها تقدّم حالات بشرية مختلفة حدّ التناقض، غريبة حدّ الدهشة، لكنّها قد تشبه أي واحد منا، تنظر إليها بزاويتها الخاصة وتغمسها في رؤيتها المنفردة، لتُخرجها كما هي عارية ومجردة، وأبعد من ذلك لا تدّعي أنها تُقدّم نماذج لحالات أخرى مشابهة أو مطابقة أو ظاهرة من الظواهر المتفشية في المجتمع، بل لا تمثّل نفسها إلا كتجربة إنسانية مستقلة، دون أن ينفي ذلك طبعا إمكانية أن يضعها المتلقي في سياق عام أو يصبغها بتأويله الخاص (...) وهي تفتح خزانتها المليئة بالمشاريع الجديدة والمؤجلة تقول نادية شرابي لعبيدي بلغة الواثق: **"أسعى لتغيير النظرة النمطية عن الأفلام الوثائقية، وإعادة المجد إلى السينما الجزائرية."**

2-1 بطاقة فنية عن الفيلم:

* الملصق الإشهاري:



*** البطاقة التقنية:**

العنوان: وراء المرآة (L'envers du miroir).

المخرجة: نادية شرابي-لعبيدي.

النوع: فيلم روائي طويل (الدراما الاجتماعية)-35مم (إطار 1.66).

السيناريو: سيد علي مازيف.

اقتباس: نادية شرابي-لعبيدي.

حوار: حاج رحيم-نادية شرابي لعبيدي/ بالتعاون مع يحي مزاحم.

الصوت: DTS Stéréo.

المدة: 105د/ ساعة و45 دقيقة.

النسخة الأصلية: العربية.

الأدوار:

*رشيد فارس-نسيمة شمس.

*كمال رويني-دريس شقروني-عبد الحميد رابية-نسيمة بن ميهوب-فاطمة الزهراء ميموني-حفيظة بن ضياف-حجلة خلادي-نصر الدين عمرو عياش-صليحة كرباش-محمد حكيم زلوم-ليندة ياسمين.

مدير التصوير: إسماعيل لخضر حمينة.

هندسة الصوت: كمال مكسر.

التركيب: علي ليلان.

موسيقى تصويرية: رضوان ناصري.

الديكور: مولود شرابي.

المساعد الأول: يحي مزاحم.

المساعد الثاني: محمد فاتح رابية.

متابع للإنتاج: دحمان أوزيد.

منفذ الإنتاج: نادية شرابي-لعبيدي.

البلد والسنة: الجزائر 2007م.

3-1 ملخص الفيلم:

بداية الفيلم:

فيلم **"وراء المرآة"** يروي قصة الشابة **"سلمى"** التي تبدأ حكايتها من نقطة درامية تتشابك فيها الحبكة القصصية عبر إبراز عنصر: ما وراء المشكل، ففاتحة الفيلم تتم بوجود أحداث سابقة لصورة سلمى وهي هائمة (بعد عدم استطاعتها دفع فاتورة الإيجار) تجوب في حيرة شوارع العاصمة حاملة طفلها الرضيع.

وبعد أن فقدت الأمل كليا، وفي ساعة من ساعات الليل تستقيل سيارة أجرة يقودها شاب جزائري يدعى **"كمال"** تركب السيارة غير دارية بوجهتها، وفي الطريق تطلب منه التوقف بحجة الرغبة في اقتناء شيء ما من أحد الدكاكين، ينتظر كمال عودتها فلا تعود ليفاجئ بصوت الرضيع الذي تركته في المقعد الخلفي من سيارته، عندئذ تبدأ قصة وراء المرآة.

تطورات الفيلم:

يأخذ كمال الرضيع إلى أمه المسنّة، بعد أن تراجع عن أخذه للشرطة، ويشرع في البحث عن سلمى معتمداً على المعلومات التي تركتها رفقة ملابس الرضيع، يطرق باب أهلها حيث لا يجد إجابة عن سؤاله، فيغادر حائراً محبطاً مقررا مواصلة البحث.

تصبح سلمى ضحية من ضحايا الحياة المخيفة التي يكتنفها الشارع بالنسبة لفتاة شابة، حيث تترصدها العيون التي تنوي التنكيل بها حتى في وضح النهار، وتصبح عرضة للمضايقات كما فعل شابان كانا راغبين في أخذها معهما لولا تدخل أحد الرجال.

هذا الأخير الذي حماها وأخذها معه إلى منزل أخته، لتكتشف سلمى أنها كانت ضحية مؤامرة بين رجل وإمرأة أرادا الإيقاع بها في فخ شبكة متاجرة بالنساء، فتهرب لتعود مجددا إلى حضن الشارع.

وتتواصل من جهة أخرى التحرشات التي تدفعها للركض ليلا إلى أن تصل أحد العمارات فتجلس لاهثة على سلالمها، أين يقع منزل **"سي الصادق"** الذي يفتح لها الباب على مصرعيه، ويوفر لها المأوى والملبس والمشرب والمأكل من دون مقابل، كما يساعدها في إيجاد عمل وتحسين ظروفها.

يحصل اللقاء بين سلمى وكمال في جو عكر تغلب عليه لهجة اللوم التي تحدث بها كمال متسائلا عن السبب الذي يدفع أما للتخلي عن رضيعها، وبعد هذا اللقاء تقرر سلمى البحث عن كمال واسترجاع ابنها، بعد أن غادرت منزل سي الصادق، وفي المقابل يسمح لها كمال برؤية ابنها وإمكانية أخذه متى شاءت.

نهاية الفيلم:

تتولد عاطفة بين كمال وسلمى في جو تطبعه حالة التأمل في منظر أم حزينة مكسورة الخاطر، وشاب يبحث عن معرفة حقيقة قد تريحه.

يمنح كمال لسلمى فرصة للاعتراف بما جرى معها، فتخبره عن مأساتها: الاعتداء الجنسي الذي تعرضت له من زوج والدتها، هذه الأخيرة التي رفضت تصديقها وطردتها من المنزل.

يتغير مسار الأحداث ويصل إلى ذروته النهائية بعد أن تقرر سلمى معاقبة المجرم، ثم تتراجع في آخر لحظة بفضل تدخل كمال، وينتهي الفيلم بصورة الأم المصعوقة من خبر الزوج الخائن، وصورة البداية الجديدة لسلمى وكمال.

فيلم وراء المرآة يتحدث عن نفسه:

سلمى إمرأة فتية تهيم بوجهها في شوارع العاصمة الجزائر.

تحمل طفلا رضيعا كعِبء مسلط عليها.

استقلت سيارة أجرة يدعى صاحبها كمال.

في لحظة قلق قررت سلمى التخلي عن طفلها داخل السيارة.

ودون شك تكون سلمى استسلمت لماضيها وغرقت في أسئلة الإنتظار.

يقوم كمال على مضض، بدء من لحظة التوقف بإعادة عقارب الساعة في اتجاه ما..

وتبدأ أسئلة الحيرة..

هل يمكن للمرء أن يدرك مدى الحرقة التي تخلفها النيران انطلاقا من الأدخنة المنبعثة؟

هل يمكن للمرء النفاذ إلى أعماق ذاته وتجاوزها إلى ما وراء ما هو ظاهر؟

هل يمكن للمرء أن يلتقي ذاته مثلما تعكس المرآة صورته؟

أسئلة الحيرة في أجوبة المأساة.. وهذا الفيلم شظايا مرآة.

4-1 المعنى الإيحائي للمتتاليات المختارة في الفيلم:

كما تم الإشارة إليه في الشق النظري من الدراسة، فإن أول خطوة ترتكز عليها عملية التحليل النصي للفيلم السينمائي هي: التقطيع الفني، هذا الأخير الذي يقوم على أساس اختيار جملة من المتتاليات[1] كعينة تمثيلية للفيلم.

أولا وقبل كل شيء قمنا بمشاهدة الفيلم كاملا واختيار اللقطات المتناسبة ومسار الدراسة وأهدافها، فتم تقطيع الفيلم إلى ستة متتاليات، ولم يكن هذا الاختيار للعدد عشوائيا وإنما جاء وفقا لما اقتضته الضرورة، حيث بلغ عدد المتتاليات التي تحكي عن العنف ضد المرأة ستة.

يأتي هذا في الوقت الذي يشكل فيه الفيلم بكامله دلالة سينمائية عالية الدقة عن الموضوع المدروس، ولكن أبلغ المعاني يمكن التماسها في هذه المتتاليات تحديدا والتي تتضمن صورة الطرح الإعلامي لقضية العنف ضد المرأة، والصورة الذهنية المكونة عنها، المرسومة في ذهنية المتلقي وبما يصنع له وجهة نظره الخاصة.

والجداول الآتية توضح هذه المتتاليات، كما تقدم المدة الزمنية والمضمون الذي اختصت به اللقطات، متبوعة بالقراءة التعيينية لكل متتالية:

---

[1] كما يشير أستاذ السيميولوجيا الأول في الجزائر: الدكتور محمود إبراقن، أن المصطلح الأصح قوله هو المتتالية، وليس الجزء أو المقطع، هذا الأخير الذي يصح ربطه بالموسيقى، بينما في السينما نقول المتتالية الفيلمية.

المتتالية الأولى:

شريط الصورة								شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون اللقطة	الديكور		الحوار	الموسيقى	الضوضاء والضجيج
جينريك البداية										
1	8ثا	عامة	طبيعية	ثابتة	شاشة سوداء	/		/	/	/
2	10ثا	عامة	طبيعية	ثابتة	شاشة سواء وعرض اسم مؤسسة الإنتاج والمؤسسات الداعمة	/		/	أغنية الجينريك	/
3	8ثا	عامة	طبيعية	ثابتة	عرض عنوان الفيلم باللغة العربية والفرنسية	/		/	أغنية الجينريك	/
4	4ثا	عامة	طبيعية	ثابتة	عرض اسم المخرجة	/		/	أغنية الجينريك	/
5	9ثا	عامة	طبيعية	ثابتة	أسماء الممثلين	/		/	أغنية الجينريك	/

6	8ثا	عامة	طبيعية	ثابتة	كاتب السيناريو والاقتباس والحوار	/	/	أغنية الجينريك	/
7	5ثا	عامة	طبيعية	ثابتة	أسماء القائمين بالإنتاج	/	/	أغنية الجينريك	/
8	14ثا	عامة	طبيعية	ثابتة	أسماء مسئولي التركيب والموسيقى والصوت والتصوير	/	/	أغنية الجينريك	/
بداية الفيلم:									
9	10ثا	جامعة	غاطسة	أفقية	حركة السيارات في الطريق السريع ذهاب إياب	منظر طبيعي خارجي للطريق السريع	/	موسيقى تشويق	/
10	27ثا	عامة	طبيعية	أفقية	تتبع حركة شاحنة زرقاء صغيرة	صورة شوارع العاصمة	/	موسيقى تشويق	صوت ترنيم موسيقي نسائي
11	7ثا	نصف جامعة	طبيعية	ثابتة	فاتح يسحب سلسلة حديدية	خلفية طبيعية خارجية+ طريق سيار	/	/	حركة السيارات والسلسلة

12	4ثا	مقربة	طبيعية	عمودية	كمال يربط السلسلة بمقدمة سيارة	حركة سيارات+ مقدمة سيارة مكسورة	/	/	حركة السيارات وصوت تركيب السلسلة
13	3ثا	مقربة	طبيعية	ثابتة	كمال يثبت السلسلة بمقدمة السيارة	مقدمة السيارة +مثبت حديدي	/	/	حركة السيارات وصوت المثبت الحديدي
14	2ثا	مقربة	طبيعية	ثابتة	كمال يثبت السلسلة بمؤخرة الشاحنة	مؤخرة الشاحنة +مثبت حديدي	/	/	حركة السيارات وصوت المثبت الحديدي
15	2ثا	مقربة	طبيعية	ثابتة	السلسلة تحرك السيارة	مقدمة السيارة	/	/	حركة السيارات
16	7ثا	جامعة	طبيعية	ثابتة	الشاحنة تجر السيارة المتضررة	طريق سيار	/	/	صوت الشاحنة وحركة السيارات
17	28ثا	عامة	طبيعية	بانوراما	ركن الشاحنة في حي شعبي ونزول الشابان منها	بيوت اسمنتية ودكاكين+ ناس يمشون	فاتح: السلام ..... والفتو على الله كل شيء على الله	/	ضوضاء الحركة في الحي+ صوت الشاحنة

18	17ثا	نصف جامعة	طبيعية	ثابتة	كمال يدخل المنزل (فناء: إمرأة تعجن الخبز+ولد وبنت)	فناء من جدران اسمنتية+ نباتات+قفص به عصفور طاولتين قاروة غاز وزيت وماء	كمال: مساء الخير يما الأم: مساء الخير ع السلامة ولدي كمال: ريح لهيه واش اليوم المحاجب؟	/	زقزقة العصفور
19	3ثا	صدرية	طبيعية	ثابتة	الأم تحدث ابنها	/	الأم: هذا شحال ونت راك تهدر عليهم، هاني درتهملك	/	زقزقة العصفور
20	6ثا	نصف جامعة	طبيعية	ثابتة	(فناء: الأم تعجن الخبز+الولد يأكل والبنت تصب الماء لكمال)	فناء من جدران اسمنتية+ نباتات+قفص به عصفور طاولتين قاروة غاز وزيت وماء	كمال: فرغيلي شوية ما فرغيلي	/	زقزقة العصفور +صوت صب الماء
21	5ثا	متوسطة	طبيعية	ثابتة	الأم تعجن المحاجب بينما يدق الباب	باب حديدي+ مائدة +كرسي+ طاولة وقارورة غاز	كمال: زيدي زيدي..روحي شوفي شكون جا	/	زقزقة العصفور+ صوت دق الباب

22	16ثا	نصف جامعة	طبيعية	ثابتة	(الفناء: البنت تفتح الباب على الشابة- الأم تعجن الخبز+الولد والبنت كمال يجفف يده بالمنشفة ويهم بالأكل)	فناء من جدران اسمنتية+ نباتات+قفص به عصفور طاولتين قاروة غاز وزيت وماء	كمال: بسم الله الشابة: مساء الخير..مساء الخير خالتي دوجة الأم: مساء الخير الشابة: مساء الخير كمال كمال: مساء الخير ..... الشابة: شوفي يم واش بعتتلك، كسرة كيما يحبها كمال	/	زقزقة العصفور
23	9ثا	مقربة	طبيعية	ثابتة	كمال يأكل وينظر نحو الشابة ممتعضا	قصب+ نباتات	الأم: يعطيك الصحة..أقعدي ..... الشابة: يعطيك الصحة	موسيقى تشويق	زقزقة العصفور
24	3ثا	مقربة	طبيعية	ثابتة	الشابة تنظر إلى كمال بخجل	نباتات	/	موسيقى تشويق	زقزقة العصفور
25	11ثا	نصف جامعة	طبيعية	ثابتة	الأم تنظر إلى الشابة ثم تحدثها	نباتات برميل صغير	الأم: آه، نسيتك.. أسمحيلي..هاكي	موسيقى تشويق	رن الهاتف

26	18ثا	مقربة	طبيعية	ثابتة	كمال يخرج الهاتف النقال من جيبه ويرد	قصب+ نباتات	كمال: ألو، شكون بوجمعة؟ واش آه واه مننجمش والله غ دك دخلت للدار دك، وين راك؟ بوزريعة؟ في طرف الدنيا	/	زقزقة العصفور
27	8ثا	نصف جامعة	طبيعية	ثابتة	(الفناء: الأم تعجن الخبز+الولد والبنت والشابة جالسون وكمال يهم بالنهوض)	جدران اسمنتية+ نباتات+قفص به عصفور طاولتين قارورة غاز وزيت وماء	كمال: ياخي سامط يا خي..مخلاونا ناكلوا مخلاونا نخدموا	/	زقزقة العصفور
28	5ثا	جامعة	طبيعية	ثابتة	سلمى تمشي في أحد الأحياء وشاب يتحرش بها	منظر خارجي لأحد الأحياء	/	/	ضوضاء الشارع
29	42ثا	نصف جامعة	طبيعية	ثابتة + نحو اليمين	سلمى تدخل المنزل حيث إمرأة تقوم بنشر الملابس	فناء منزل: باب حديدي+نافذة +حبل معلق به ملابس+ إزار	المرأة: ع السلامة، جبتيهم ولَّ لا لا؟ ..... المرأة: أدخلي جيبي وليدك ياالله	موسيقى حزينة	صوت غلق الباب+ زقزقة العصافير

30	15ثا	مقربة	طبيعية	ثابتة	سلمى مهمومة تحمل طفلها بين ذراعيها وتتأمله	غرفة بها خزانة ملابس+ فراش	/	موسيقى حزينة	/
31	5ثا	مقربة	طبيعية	ثابتة	سلمى تغلق حقيبتها	زربية+فراش +حقيبة سوداء	/	موسيقى حزينة	صوت الطفل
32	26ثا	متوسطة	طبيعية	عمودية	سلمى تحمل ابنها وحقيبتها وتهم بالرحيل	زربية وفراش+ خزانة ملابس+ تلفزيون قديم	/	/	/
33	14ثا	نصف جامعة	طبيعية	نحو اليمين	المرأة تفتح الباب وسلمى تغادر	فناء منزل: باب حديدي+نافذة +حبل معلق به ملابس+ إزار	سلمى: الله يسامحك المرأة: إيه إيه يسامحني إيه، متنسايش أجبيلي دراهمي يا، فهمتي	/	زقزقة العصافير

المتتالية الثانية:

شريط الصورة								شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون اللقطة	الديكور	الحوار	الموسيقى	الضوضاء والضجيج
1	15ثا	نصف جامعة	عادية	ثابتة	سلمى تحمل رضيعها وهي جالسة على السلالم في الشارع ليلا	منظر خارجي: سلالم-جدران	/	ترنيم موسيقي نسائي	/
2	6ثا	نصف جامعة	عادية	ثابتة	كمال يقود سيارة الأجرة	منظر خارجي لسيارات تمشي في الطريق	/	ترنيم موسيقي نسائي	حركة السيارات
3	6ثا	عامة	عادية	ثابتة	سلمى في الرصيف واقفة	منظر خارجي لأحد شوارع العاصمة ليلا	/	ترنيم موسيقي نسائي	حركة السيارات
4	6ثا	نصف جامعة	عادية	ثابتة	كمال يقود سيارته وبجانبه أحد الزبائن	منظر خارجي لسيارات تمشي في الطريق	/	ترنيم موسيقي نسائي	حركة السيارات

5	29ثا	عامة	عادية	نحو اليمين	ثابتة	سلمى تستوقف سيارة أجرة (الخاصة بكمال) وتركبها	منظر خارجي لأحد شوارع العاصمة ليلا	/	ترنيم موسيقي نسائي	حركة السيارات
6	7ثا	مقربة	عادية	ثابتة		سلمى متحسرة	/	/	/	حركة السيارات
7	8ثا	نصف جامعة	عادية	ثابتة		كمال يسوق السيارة وسلمى جالسة في الخلف	منظر خارجي أمامي للشارع ليلا	/	/	حركة السيارات
8	6ثا	عامة	عادية	ثابتة		كمال يسوق سيارته بجانبه زبون وخلفه سلمى	منظر خارجي لأحد شوارع العاصمة ليلا	/	/	حركة السيارات
9	10ثا	نصف جامعة	عادية	ثابتة		الرجل ينزل من السيارة وسلمى تظهر من مرآة السيارة	منظر خارجي أمامي للشارع ليلا	الرجل: شحال نمدلك خويا؟ كمال: ربعة لاف	/	حركة السيارات
10	4ثا	مقربة	عادية	ثابتة		سلمى تبكي	/	/	/	حركة السيارات

11	7ثا	كبيرة	عادية	ثابتة	كمال يلتفت إلى سلمى ويكلمها	/	كمال: آنسة علاش راك تبكي غ الخير؟	/	/
12	2ثا	كبيرة	عادية	ثابتة	سلمى تجيب كمال بتحسر	/	سلمى: وإذا قتلك واش راح أديرلي	/	/
13	5ثا	كبيرة	عادية	ثابتة	كمال يحدث سلمى	/	كمال: وقيل ننجم نعاونك	/	/
14	4ثا	كبيرة	عادية	ثابتة	سلمى تجيب كمال بتحسر	/	سلمى: مشكيتش	/	/
15	5ثا	كبيرة	عادية	ثابتة	كمال يستدير صامتا	/	/	موسيقى حزينة	/
16	2ثا	كبيرة	عادية	ثابتة	سلمى متحسرة	/	/	موسيقى حزينة	/
17	16ثا	جامعة	غاطسة	أفقية	سلمى رفقة كمال في سيارة الأجرة	منظر خارجي لقلب العاصمة ليلا	/	موسيقى حزينة	/
18	3ثا	نصف جامعة	عادية	ثابتة	سلمى رفقة كمال في سيارة الأجرة	/	/	موسيقى حزينة	/
19	5ثا	عامة	عادية	ثابتة	سلمى رفقة كمال في السيارة	منظر خارجي لشارع ليلا	/	موسيقى حزينة	/

20	6ثا	نصف جامعة	عادية	ثابتة	سلمى تحدث كمال	/	سلمى: تقدر تحبسلي هناي؟ تفكرت حاجة لازم نشريها كمال:كيما تحبي	موسيقى حزينة	/
21	9ثا	جامعة	عادية	ثابتة	كمال يركن السيارة وتنزل سلمى	منظر خارجي لأحد شوارع العاصمة	/	/	حركة السيارات
22	2ثا	مقربة	عادية	ثابتة	سلمى تكلم كمال	/	سلمى: من فضلك ياخي تستناني؟	/	حركة السيارات
23	4ثا	مقربة	عادية	ثابتة	كمال يجيب سلمى	/	كمال: معلوم نستناك هاذي خدمتي	/	حركة السيارات
24	3ثا	مقربة	عادية	ثابتة	سلمى تهم بالنزول وكمال يحدثها	/	كمال: أنا وسمني كمال	/	حركة السيارات
25	5ثا	مقربة	عادية	ثابتة	كمال يحدث سلمى	/	كمال: مقلتليش اسمك	/	حركة السيارات
26	2ثا	مقربة	عادية	ثابتة	سلمى تجيب كمال بتردد	/	سلمى: سلمى	/	حركة السيارات
27	2ثا	مقربة	عادية	ثابتة	كمال يحدث سلمى	/	كمال: سلمى، اسم شباب	/	حركة السيارات
28	2ثا	مقربة	عادية	ثابتة	سلمى تنزل	/	/	/	/

29	26ثا	عامة	عادية	ثابتة	سلمى تنزل كليا وتقطع الطريق	منظر خارجي لأحد شوارع العاصمة	/	/	حركة السيارات
30	4ثا	مقربة	عادية	ثابتة	كمال ينتظر	/	/	/	حركة السيارات
31	13ثا	مقربة	عادية	عمودية	كمال ينزل من السيارة	/	/	/	حركة السيارات
32	13ثا	أمريكية	عادية	ثابتة	كمال أمام سيارته فيسمع بكاء رضيع	منظر خارجي للشارع	/	/	حركة السيارات+ بكاء الرضيع
33	2ثا	مقربة	عادية	ثابتة	كمال ينظر للرضيع	/	/	/	بكاء الرضيع
34	5ثا	مقربة	عادية	ثابتة	الطفل يبكي	/	/	/	بكاء الرضيع

المتتالية الثالثة:

شريط الصورة								شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون اللقطة	الديكور	الحوار	الموسيقى	الضوضاء والضجيج
1	7ثا	جامعة	عادية	عمودية	سلمى في الشارع وشابان ينظران إليها	منظر خارجي لأحد زاويا بناية+ ورق مقوى+بطانية	/	/	ضوضاء الشارع نهارا
2	3ثا	مقربة	عادية	ثابتة	شيخ جالس على الرصيف (يداه ترتجفان)	جدران	/	/	ضوضاء الشارع
3	3ثا	جامعة	عادية	نحو اليمين	الشابان يتجهان نحو سلمى	مقهى رجالي	الشاب2: اسمعي راك وحدك؟ سلمى: مانيش وحدي	/	ضوضاء الشارع
4	5ثا	كبيرة	عادية	ثابتة	الشاب1 يتأمل سلمى	/	الشاب1: راك تستناي فكاش واحد؟	/	ضوضاء الشارع
5	4ثا	كبيرة	عادية	ثابتة	الشاب 1 يلمس شعر سلمى	/	الشاب1: اسمع بصح شابة سلمى: نحي يديك	/	ضوضاء الشارع

6	3ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	الرجل الكهل ينظر نحو سلمى	/	الشاب1: تبعيني، تبعيني	/	ضوضاء الشارع
7	5ثا	نصف جامعة	عادية	ثابتة	الشابان بصدد أخذ سلمى	جدران	الشاب1:واش خممت ندوها معانا؟ سلمى: تدوني وين تدوني أطلقوني	/	ضوضاء الشارع
8	4ثا	نصف جامعة	عادية	عمودية	الرجل الكهل يدافع عن سلمى	جدران+ قارورة ماء+قطعة خبز+برتقالة	الرجل: إيه ياو خليوها.	/	ضوضاء الشارع
9	4ثا	نصف جامعة	عادية	ثابتة	الشابان وسلمى يلتفتون إلى الرجل	جدران	/	/	ضوضاء الشارع
10	2ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	الشاب 2 يعنف الرجل	قارورة ماء+قطعة خبز+برتقالة +الشيخ جالس	سلمى: أطلقوني	/	ضوضاء الشارع
11	4ثا	مقربة	عادية	بانوراما	سلمى تحاول الافلات من الشاب	جدران+باب حديدي	/	/	ضوضاء الشارع

12	2ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	الشاب 2 يعنف الرجل	قارورة ماء+قطعة خبز+برتقالة شيخ جالس	الشاب2: بلاك الرجل: خلاص منزيدش خلاص	/	ضوضاء الشارع
13	39ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	الشاب 1يمسك بسلمى ويتدخل رجل متأنق	مقهى رجالي	الشاب المتأنق صالح: واش بيك معاها؟ أيَّ طلق الطفلة أيَّ..... أرواحي متخافيش	/	ضوضاء الشارع

المتتالية الرابعة:

شريط الصورة								شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون اللقطة	الديكور	الحوار	الموسيقى	الضوضاء والضجيج
1	21ثا	جامعة	عادية	ثابتة	رزيقة رفقة سلمى ويدخل صالح	غرفة نوم: مرآة كبيرة+كرسي +فراش+ ملابس+نبتة طويلة الساق	رزيقة: خلصتلك دوكا راك شابة ..... صالح: عاونيها باه تلبس	/	/
2	3ثا	مقربة	عادية	ثابتة	سلمى تنظر إلى نفسها في المرآة مندهشة	/	/	/	/
3	17ثا	نصف جامعة	عادية	ثابتة	سلمى تجادل رزيقة	مرآة كبيرة+ أدوات زينة	سلمى: واشنو هذا؟ واش هاذ الماكياج واش هاذ اللبسة؟..... واش حسبتيني؟ خسارة عليك	موسيقى تشويق	/
4	10ثا	كبيرة	عادية	ثابتة	رزيقة تحدث سلمى	إطار صورة	رزيقة: سلمى مكلاه نزيدو في الكلام.....للسهرة تع العشية	موسيقى تشويق	/

5	3ثا	كبيرة	عادية	ثابتة	سلمى تتكلم بدهشة	إطار صورة	سلمى:سهرة؟ واش من سهرة؟	موسيقى تشويق	/
6	6ثا	كبيرة	عادية	ثابتة	رزيقة تحدث سلمى	إطار صورة	الشابة: مدريش روحك متفهميش .....علاش؟	موسيقى تشويق	/
7	2ثا	كبيرة	عادية	ثابتة	سلمى تتكلم بدهشة	إطار صورة	سلمى: صالح ماشي خوك؟	موسيقى تشويق	/
8	17ثا	كبيرة	عادية	ثابتة	رزيقة تحدث سلمى	إطار صورة	رزيقة: تتمسخري..... أنت إما نية ولَّ تلعبيها نية	موسيقى تشويق	/
9	3ثا	كبيرة	عادية	ثابتة	سلمى متحسرة	إطار صورة	سلمى: علاش كذبتي علي؟	موسيقى تشويق	/
10	12ثا	كبيرة	عادية	ثابتة	رزيقة تحدث سلمى	إطار صورة	رزيقة: حسبتك ذكية وتفهمي، على بالي جاتك صعيبة	موسيقى تشويق	/
11	4ثا	كبيرة	عادية	ثابتة	سلمى متحسرة	إطار صورة	رزيقة: بصح منبعد توالفي... كيما أنا كيما سراتلي نهار لأول	/	/

12	12ثا	كبيرة	عادية	ثابتة	رزيقة تتكلم	إطار صورة	رزيقة: نهار ألي رماني خويا..... وما عندي مندير	/	/
13	5ثا	كبيرة	عادية	ثابتة	سلمى تستمع إلى رزيقة متحسرة	إطار صورة	رزيقة: حتى لقيت صالح، كيما راك تشوفي راني في دار..... واش نحوس كثر	/	/
14	13ثا	نصف جامعة	عادية	بانورما	سلمى تجادل رزيقة فيدخل صالح ويصفعها	مرآة كبيرة+ أدوات زينة+ إزار	سلمى: وعاجباتك هاذ المعيشة؟ ..... صالح: حابة تعيشي باطل سلمى: نروح	/	صراخ سلمى
15	2ثا	مقربة	عادية	ثابتة	سلمى تسقط على الفراش من قوة الصفعة	فراش متعدد الألوان	/	/	/

16	5ثا	نصف جامعة	عادية	عادية	صالح يأمر رزيقة بالخروج	عادية	مرآة كبيرة+ أدوات زينة	صالح: أخرجي نتيا	/	/
17	19ثا	نصف جامعة	عادية	أفقية	رزيقة في الحمام وتسمع بألم صرخات سلمى	مرآة صغيرة+ منشفة+حوض حمام+حنفية+ إزار	/	موسيقى حزينة	صراخ سلمى وصوت الضرب بالحزام

المتتالية الخامسة:

شريط الصورة								شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون اللقطة	الديكور	الحوار	الموسيقى	الضوضاء والضجيج
1	5ثا	مقربة	عادية	ثابتة	زوج أم سلمى ينظر في المرآة	إطارات صور	سلمى: راجل يما، راجل يما يا كمال	/	/
2	5ثا	مقربة	غاطسة	ثابتة	الأم تعنف ابنتها سلمى	نبتة داخل أص	الأم: يا ربي واش راني نسمع، يا طفلة هبلتي؟ واشنو هاذ الحكاية؟	موسيقى تشويق خافتة	/
3	4ثا	مقربة	عادية	ثابتة	زوج الأم يتأنق في الصالون	إطارات صور	الأم: يا نكارة الخير، الراجل اللي كبرك وقراك	موسيقى تشويق خافتة	/
4	3ثا	مقربة	غاطسة	ثابتة	الأم تعنف ابنتها سلمى	نبتة داخل أص	الأم: هذا هو، هذا هو جزاه	موسيقى تشويق خافتة	/
5	2ثا	نصف جامعة	عادية	ثابتة	زوج الأم واقف في الصالون	منظر داخلي لصالون: أرائك- مزهرية- ثريا- أطر صور معلقة على الحائط	/	موسيقى تشويق خافتة	/

6	4ثا	مقربة	غاطسة	ثابتة	الأم تصرخ على ابنتها سلمى	نبتة داخل أص	الأم: نوظي، نوظي، نوظي، من اليوم، من اليوم منزيدش نشوفك هنا	موسيقى تشويق خافتة	/
7	7ثا	مقربة	غاطسة	ثابتة	الأم تعنف ابنتها وسلمى تبكي	/	سلمى: يا يما الأم: منزيدش نسمع هاذ الهدرة ..... سلمى: يا يما والله غ راني نقولك في الصح يما، الأم: نوظي نوظي	موسيقى تشويق خافتة	/
8	4ثا	نصف جامعة	عادية	ثابتة	زوج الأب يمشي نحو غرفة سلمى	منظر داخلي للصالون	سلمى: كنت وحدي في الدار	موسيقى تشويق خافتة	/
9	8ثا	مقربة	عادية	ثابتة	زوج الأم يفتح باب غرفة سلمى ويدخلها	قفل الباب	سلمى: وتعدى علي	موسيقى تشويق خافتة	/
10	4ثا	عامة	عادية	ثابتة	شاشة سوداء	/	سلمى: دافعت على نفسي، مقدرتش	موسيقى حزينة	/

11	13ثا	جامعة	عادية	ثابتة	سلمى تحدث كمال	منظر خارجي لبنايات العاصمة ليلا	سلمى: حتى الصرخة، حتى الصرخة، حتى الصرخة جمدت في	موسيقى حزينة	/
12	6ثا	مقربة	عادية	ثابتة	سلمى مهمومة تحمل طفلها بين ذراعيها وتتأمله	غرفة بها خزانة ملابس+ فراش	سلمى: مسمحتش فيه بلا سبة	موسيقى حزينة	/
13	4ثا	مقربة	عادية	ثابتة	سلمى تحمل ابنها	مقعد سيارة الأجرة	سلمى: كنت ضايعة متشردة	موسيقى حزينة	/
14	15ثا	عامة	عادية	ثابتة	سلمى تمشي في الطريق حاملة طفلها بين ذراعيها	منظر خارجي لأحد البنايات ليلا	سلمى: عييت نفكر كيفاش نديرلو، جاني في بالي يتمرمد معاي، بصح مكانش ساهل	موسيقى حزينة	/

15	8ثا	عامة	عادية	ثابتة	سلمى تنزل كليا وتقطع الطريق	منظر خارجي لأحد شوارع العاصمة	سلمى: حسيت بلي ما بين يديك ميضيعش، وحبيت نعطيلو فرصة للحياة	موسيقى حزينة	/
16	11ثا	عامة	عادية	ثابتة	سلمى وكمال يتحدثان	منظر خارجي لبنايات العاصمة ليلا مطلة على الواجهة البحرية (من الأعلى)	سلمى: فرصة باش يعيش وفي قلبي سميته سعيد. كمال: خليتي طفل باه عمرو ما يعرف الحقيقة	موسيقى حزينة	/

المتتالية السادسة:

شريط الصورة								شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون اللقطة	الديكور	الحوار	الموسيقى	الضوضاء والضجيج
1	11ثا	عامة	عادية	نحو اليمين	سلمى تدخل صالون منزل أمها حيث يوجد زوج الأم	المنظر الداخلي للصالون	زوج الأم: سلمى !!!	موسيقى تشويق	/
2	4ثا	نصف جامعة	عادية	أفقية	سلمى تنظر إلى زوج أمها	مدخل الصالون	/	موسيقى تشويق	/
3	8ثا	متوسطة	عادية	أفقية	زوج الأم يتقدم نحو سلمى	أريكة+أطر صور معلقة على الحائط	زوج الأم: وحد الوقت كنت قريب ضيعت الأمل كي كنت نحوس عليك	/	زقزقة العصافير
4	4ثا	مقربة	عادية	ثابتة	سلمى تنظر إلى زوج أمها	باب الصالون	/	/	زقزقة العصافير
5	10ثا	متوسطة	عادية	أفقية	زوج الأم يتقدم نحو سلمى	أريكة+أطر صور معلقة على الحائط	زوج الأم: بصح بيني وبين روحي، كنت عارف بلي رايحة ترجعي	/	زقزقة العصافير

6	9ثا	مقربة	عادية	أفقية	سلمى تنظر إلى زوج أمها وتكلمه	باب الصالون	زوج الأم: يماك خرجت سلمى:أنا تاني منيش حابتها تكن هنا معانا في الدار، مدابي نكونوا وحدنا	/	زقزقة العصافير
7	11ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	زوج الأم يحدث سلمى	أريكة+طاولة ومزهرية+ أطر صور معلقة على الحائط	زوج الأم: تشفاي هذاك النهار، لكان غ مقلقتيش روحك ورحتي	/	زقزقة العصافير
8	4ثا	مقربة	عادية	ثابتة	سلمى تستمع إلى زوج أمها	باب الصالون	زوج الأم: كنتي توالفيني نوالفك، مانيش عارف أنا	/	زقزقة العصافير
9	9ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	زوج الأم يحدث سلمى	أريكة+طاولة ومزهرية+ أطر صور معلقة على الحائط	زوج الأم: خلينا من الماضي المهم راكي هنا، تعرفي واش يعجبني فيك؟	/	زقزقة العصافير
10	3ثا	مقربة	عادية	ثابتة	سلمى تحدث زوج الأم	باب الصالون	سلمى: واش؟	/	زقزقة العصافير

11	15ثا	متوسطة	عادية	أفقية	زوج الأم يحدث سلمى	أريكة+طاولة ومزهرية+ أطر صور معلقة على الحائط	زوج الأم: تعجبني المْرَة اللي على بالها واش راه أدير... سلمى: ودورك؟	/	زقزقة العصافير
12	3ثا	مقربة	عادية	ثابتة	سلمى تحدث زوج الأم	باب الصالون	سلمى: على بالك واش راني حابة؟	/	زقزقة العصافير
13	4ثا	متوسطة	عادية	أفقية	زوج الأم يتقدم نحو سلمى	أريكة+طاولة ومزهرية+ أطر صور معلقة على الحائط	/	/	زقزقة العصافير
14	2ثا	مقربة	عادية	ثابتة	سلمى تحدق في زوج الأم	باب الصالون	/	/	زقزقة العصافير
15	3ثا	مقربة	عادية	ثابتة	سلمى تشهر المسدس في وجه زوج أمها المندهش	أريكة+طاولة ومزهرية+ أطر صور معلقة على الحائط	/	/	زقزقة العصافير
16	3ثا	مقربة	عادية	ثابتة	سلمى تضغط على الزناد نحو الحائط	باب الصالون	/	موسيقى تشويق	صوت الطلقة

18	5ثا	مقربة	عادية	ثابتة	زوج الأم يتراجع نحو الخلف خائفا	أريكة+طاولة ومزهرية+ أطر صور معلقة على الحائط	/	موسيقى تشويق	زقزقة العصافير
19	7ثا	كبيرة	عادية	ثابتة	سلمى تشهر المسدس في وجه زوج أمها	/	سلمى: مكانش حاجة نخاف منها، كثر ملي كنت معاك وحدي في الدار، كنت نرهب كلما نجوز قدامك	موسيقى تشويق	زقزقة العصافير
20	5ثا	مقربة	عادية	ثابتة	زوج الأم خائف	أريكة+طاولة ومزهرية+ أطر صور معلقة على الحائط	سلمى: نحس عينيك يحرقوا في لحمي	موسيقى تشويق	زقزقة العصافير
21	8ثا	كبيرة	عادية	ثابتة	سلمى تشهر المسدس في وجه زوج أمها	/	سلمى: بصح دورك، وحدي معاك في الدار، وهذا اليوم اللي كنت نستنا فيه	موسيقى تشويق	زقزقة العصافير

22	5ثا	كبيرة	عادية	ثابتة	زوج الأم يحدث سلمى بخوف والمسدس في وجهه	ثريا+ إطار صورة معلق على الحائط	سلمى: سلمى، إذا كان واحد غلط معاك هي يماك	موسيقى تشويق	زقزقة العصافير
23	6ثا	مقربة	عادية	نحو اليمين	سلمى تشهر المسدس في وجه زوج أمها وكمال يدخل	مدخل الصالون	سلمى: غلطت، بصح كي تشوفك ميت تعرف بلي ما كنتش نكذب عليها	موسيقى تشويق	زقزقة العصافير
24	1ثا	كبيرة	عادية	ثابتة	زوج الأم مندهش من رؤية كمال والمسدس في وجهه	ثريا+ إطار صورة معلق على الحائط	/	موسيقى تشويق	زقزقة العصافير
25	4ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	سلمى وكمال يقترب من زوج الأم	مدخل الصالون	/	موسيقى تشويق	زقزقة العصافير

26	3ثا	كبيرة	عادية	ثابتة	زوج الأم يحدث سلمى	ثريا+ إطار صورة معلق على الحائط	زوج الأم: متربحي والوا كتقتليني	/	زقزقة العصافير
27	4ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	سلمى مع كمال الذي يقترب من زوج الأم أكثر	مدخل الصالون	سلمى: راك غالط نربح روحي	/	زقزقة العصافير
28	7ثا	كبيرة	عادية	ثابتة	زوج الأم ينظر إلى كمال	ثريا+ إطار صورة معلق على الحائط	كمال: واش تقتلي في واحد كي هذا؟	/	زقزقة العصافير
29	3ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	كمال يحدث سلمى	مدخل الصالون	كمال: ميستهلش	/	زقزقة العصافير
30	4ثا	كبيرة	عادية	ثابتة	زوج الأم مطأطأ رأسه	ثريا+ إطار صورة معلق على الحائط	/	/	زقزقة العصافير

31	3ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	كمال يحدث سلمى	مدخل الصالون	كمال: إذا هذا هو الحل اقتليه، أقتليه وفرات	/	زقزقة العصافير
32	3ثا	كبيرة	عادية	ثابتة	زوج الأم ينظر إلى كمال	ثريا+ إطار صورة معلق على الحائط	كمال: أنا المسؤول أنا نتحمل المسؤولية	/	زقزقة العصافير
33	4ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	سلمى تمسك المسدس بقوة	مدخل الصالون	/	/	زقزقة العصافير
34	2ثا	كبيرة	عادية	ثابتة	زوج الأم ينظر إلى سلمى وكمال	ثريا+ إطار صورة معلق على الحائط	/	/	زقزقة العصافير
35	13ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	كمال ينسحب وسلمى تتراجع عن قتل زوج أمها	مدخل الصالون	سلمى: كمال عند الحق	/	زقزقة العصافير
36	5ثا	كبيرة	عادية	نحو اليمين	زوج الأم يتراجع نحو الخلف	ثريا+ +أريكة +نافذة	سلمى: ميستهلش	/	زقزقة العصافير

37	3ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	كمال ينظر إلى زوج الأم ويغادر	مدخل الصالون	/	/	زقزقة العصافير
38	4ثا	نصف جامعة	عادية	ثابتة	والدة سلمى تبكي عند النافذة سلمى تغادر	فناء المنزل: نافذة+ أصين بهما نبات+إزار	/	موسيقى حزينة	زقزقة العصافير
39	2ثا	مقربة	عادية	ثابتة	سلمى تنظر إلى أمها بحسرة	/	/	موسيقى حزينة	/
40	2ثا	مقربة	عادية	ثابتة	الأم تبكي	/	/	موسيقى حزينة	صوت بكاء الأم
41	3ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	زوج الأم ينتبه لصوت بكاء زوجته	نافذة+ أريكة	/	موسيقى حزينة	صوت بكاء الأم
42	7ثا	نصف جامعة	عادية	ثابتة	والدة سلمى تبكي عند النافذة سلمى تغادر رفقة كمال	فناء المنزل: نافذة+ أصين بهما نبات+إزار	/	موسيقى حزينة	صوت بكاء الأم
43	20ثا	جامعة	عادية	نحو اليسار	سلمى وكمال يركبان الشاحنة	منظر خارجي لحي سلمى	/	أغنية الفيلم	/

نهاية الفيلم:									
44	25ثا	عامة	عادية	نحو اليمين	سلمى وكمال يتمشيان	منظر خارجي لسيدي فرج	/	أغنية الفيلم	/
45	19ثا	جامعة	عادية	ثابتة	سلمى وكمال جالسين قرب البحر	منظر خارجي لغروب الشمس في البحر	/	أغنية الفيلم	/

القراءة الإيحائية للمتتاليات:

القراءة الإيحائية للمتتالية الأولى:

الجينريك:

تمثل اللقطة العامة الأولى من الجينريك، **شاشة سوداء** فيها اسم المؤسسة المنتجة (بروكوم أنترناسيونال: الجزائر) بحجم خط متوسط باللون الأبيض، وهي مؤسسة للإنتاج السمعي البصري.

وتقدم المؤسسات الداعمة وهي: التلفزة الجزائرية-وزارة الثقافة، مع الترجمة الفرنسية دوما، ثم يظهر ببطء عنوان الفيلم: وراء المرآة باللون الزهري الباهت، وأسفله نرى ظل الاسم كما لو كان انعكاسا في المرآة، ويلحق باللغة الفرنسية مع ذات المواصفات: L'envers du miroir، يليه اسم المخرجة: فيلم لنادية شرابي-لعبيدي.

وفي خلفية سوداء أيضا وبذات **اللقطات العامة**، و**زاوية التصوير العادية (Neutre)** مع احتفاظ الكاميرا **بثباتها**، تُجمع فيها الكتابة باللغتين: العربية والفرنسية، ترِد أسماء الممثلين (الشخصيات الرئيسية والفرعية) وكذا أهم عناصر الفرقة التقنية: السيناريو والحوار-الإنتاج -التركيب-الموسيقى-هندسة الصوت-مدير التصوير.

بداية الفيلم:

يبدأ الفيلم من خلال **لقطة جامعة** وعبر مستوى **تحريك أفقي نحو الخلف** بمنظر خارجي لطريق سيار سريع، حيث نرى السيارات في طريق ذهابها وإيابها، لكن حركة الكاميرا **الأفقية** تلك توحي انطباعا بالتركيز على تلك الشاحنة الزرقاء الصغيرة التي هي في طريق الذهاب، ثم نرى الكاميرا في لقطة أخرى تتابع بشكل مباشر حركة الشاحنة وهي تمر على الساحل البحري بقلب العاصمة، ثم تواصل سيرها لينتهي العرض المبدئي للفيلم بصورة خارجية عامة للعاصمة، حيث تظهر البنايات والطريق والسيارات، يأتي ذلك مع تصاعد **الموسيقى المرفقة**

بترنيم نسائي مميز، ويستهل الفيلم رسميا من خلال **لقطات مقربة** متوالية تظهر فيها عملية ربط سيارة بتلك الشاحنة الزرقاء التي سبق وأن رآها المشاهد، إذ يقوم شابان **(الممثل الرئيسي كمال وصديقه فاتح)** في أحد الشوارع العارمة بالسيارات، بالتعاون مع بعضهما على ربط سيارة متضررة (جراء حادث مرور كما يبدو) لتنطلق الشاحنة وخلفها السيارة وهذا ما يتوضح في لقطة تجمع بين ضوضاء الشارع وصوت انطلاق الشاحنة أيضا.

تنتهي قصة السيارة المتضررة، لتبدأ قصة الشاحنة أو بالأحرى شخصياتها، حيث تدخل أحد الأحياء الشعبية **(لقطة عامة وزاوية طبيعية)** ويتراء للمشاهد أثناء حركة الكاميرا **البانورامية نحو اليمين والشمال**، المعالم الأولى لهذا الحي: البيوت القصديرية، السكان من نساء ورجال وشبان وأطفال، تُركن الشاحنة بالقرب من دكان لبيع الخضار، أين ينزل منها ذات الشابين: كمال وصالح، وينطلق كل واحد منهما نحو وجهته (منزله) في هذه الأثناء يطرح حوار قصير بين إسكافي وزبون كان قد جاء لأخذ حذائه، حيث أن هذا الأخير رفض إعطاء الإسكافي ثمن تصليح الحذاء:

"الفوكرة قاتلتهم يحبوا يلبسوا باطل، المزرية، الفوكرة، هات تروا (3) ميل وأرواح أدي السباط، روح روح..ولفتوا كل شيء على الله على الله."

"الهم يقتلهم، يحبون ارتداء الأحذية مجانا، الهم، أحضر ثلاثين دينارا وعد لأخذ الحذاء، اذهب اذهب، اعتدتم على المجان، كل شيء بالمجان. "

تتغير الوحدة المكانية الآن، لتدخل الكاميرا السينمائية منزل كمال، حيث نرى في **لقطة نصف جامعة** تحوي جزء كاملا من الحركة الدرامية، طبيعة الحياة في هذا المنزل الذي نرى في فنائه ذي الجدران الإسمنتية إمرأة كهلة **(والدة كمال: دوجة)** وهي تقوم بعجن المحاجب على طاولة صغيرة ثم طبخها في الطاجين الموضوع بواسطة قاروة الغاز، بينما يجلس في طاولة أخرى قريبة طفلان: ولد وبنت، وهناك أيضا بعض النباتات المزروعة هنا وهناك، وفي الأعلى قفص به عصفور.

يوجه كمال بعد دخوله التحية إلى والدته، متعجبا من طبخها للمحاجب:

"واش، اليوم محاجب؟"

"ماذا، المحاجب؟"

وترد الأم عليه **(في لقطة صدرية ثابتة)** أن هذا ما كان إلا تلبية لمطلبه:

"هذا شحال ونت تهدر عليهم، هاني درتهملك."

"منذ مدة طويلة وأنت تتحدث عنهم، ها أنا قد طبختهم لك."

يجلس كمال على المقعد، تصب له شقيقته الصغيرة الماء، ويتذوق أكلة أمه، حينها يدق الباب فتفتحه الفتاة الصغيرة بأمر من شقيقها لتدخل فتاة شابة، وبالعودة إلى الوراء قليلا نجد أنها ذات الشابة التي كانت بصدد مغادرة الدكان حين ركن كمال شاحنته، وها هي تدخل وتوجه السلام لكل من كمال ووالدته **(لقطة نصف جامعة بزاوية تصوير طبيعية)** حاملة بين يديها صحنا مغطى بمنشفة أكل بيضاء، تكشف عما بداخله للأم قائلة:

"شوفي يم واش بعتتلك، كسرة كيما يحبها كمال."

"أنظري ماذا بعثت لك أمي، خبز كما يحبه كمال."

مباشرة نسمع **موسيقى خلفية منخفضة** لا تتوقف إلا بعد مرور سلسلة من اللقطات التي تتلخص أهميتها في صورتين: كمال ينظر بامتعاض إلى الفتاة التي ذكرت للتو اسمه **(لقطة مقربة ثابتة)** والفتاة وهي تشيح بناظريها نحوه في خجل **(لقطة مقربة ثابتة)** ثم يرن هاتف كمال **(مقربة)** فيرد ثم يهم بالمغادرة للعمل رغم تمنعه في البداية:

"واش؟ آ واه مننجمش، والله غ دخلت للدار دك، وين راك؟ بوزريعة؟ في طرف الدنيا."

"ماذا؟ آ لا أقدر، والله دخلت المنزل للتو، أين أنت؟ بوزريعة، في آخر الدنيا."

ورغم لهجة السخط التي تحملها كلماته، إلا أن هذا لا يمنعه من الذهاب للعمل:

"يا خي ما خلاونا ناكلوا، مخلاونا نخدموا."

" ما هذا؟ لم يتركونا نأكل، ولم يتركونا نعمل."

إلى حيز مكاني آخر الآن: حي آخر حيث الشابة **(سلمى بطلة الفيلم)** بصدد قطع الطريق وتتراءى لنا وهي تمشي بخطوات ثقيلة **(لقطة جامعة بمستوى تحريك ثابت)** تعبر نحو الرصيف الثاني، أين يقف شاب طويل القامة يحمل بيده جريدة، وفور عبورها من أمامه، يرمقها بنظرات إعجاب وقحة، فترفع يدها لتعبر عنه عن استيائها للأمر، ثم نراها وهي قد دخلت منزلا **(نصف جامعة)** وأول ما وضعت رجلها فيه تقابلها إمرأة **(صاحبة البيت)** وتوجه لها سؤالا بنبرة قاسية:

"ع السلامة جبتيهم ولّ لا لا؟"

"أهلا، أحضرتهم أم لا؟"

فترد عليها: **"مسبتش"** باللغة العربية: **"لم أجد."**

فتستطيش المرأة غضبا وتهددها إما بإحضار المال اليوم أو مغادرة المنزل هي وابنها **(موسيقى حزينة)** ترمق سلمى المرأة بنظرة حقد وتدخل الغرفة، تحمل رضيعها بين يديها وتتأمله **(لقطة مقربة)** ثم تجمع حاجياتها في حقيبة سوداء، تحمل ابنها وتغادر، لتجد المرأة قد فتحت لها الباب، فتقول سلمى: **"الله يسامحك."**

وتجيبها المرأة:

"إيه إيه، يسامحني إيه...متنسايش أجبيلي دراهمي يا، فهمتي؟"

"أجل أجل يسامحني، لا تنسي إحضار نقودي، فهمتي؟"

القراءة الإيحائية للمتتالية الثانية:

يتضمن التسلسل الدرامي لهذه المتتالية زاوية واحدة من القصة، وهو رحلة سلمى في سيارة الأجرة الخاصة بكمال:

نرى سلمى تحمل رضيعها وهي متحسرة تجلس في ساعة متأخرة من الليل على إحدى السلالم في الشارع **(لقطة نصف جامعة مصحوبة بالترنيم الموسيقية النسائي)** وفي جانب آخر لدينا كمال وهو يقود سيارة أجرة في شوارع الجزائر العاصمة (وهذا من خلال المنظر الخارجي للشارع).

يتصادف وأن يلتقي أخيرا كل من سلمى وكمال حين تستوقف سيارة أجرته وهذا ما جاء معبّرا عنه **باللقطة العامة** التي اعتمد فيها على **مستوى تحريك نحو اليمين** يبرز توجهها نحو السيارة ثم ركوبها، وفي **لقطة مقربة** تتجلى للمتفرج ملامح البؤس على محيا سلمى.

يصل الزبون (الذي كان في السيارة قبلها) إلى وجهته فيدفع ثمن الأجرة وينزل، لكن سلمى لا تدري ماذا تفعل ولا إلى أين تتجه، يلمح كمال بكائها وهذا ما تعبر عنه **اللقطة الكبيرة** التي ركزت على وجهها المتهجم وعينيها الدامعتين، يسألها كمال:

"آنسة، علاش راك تبكي؟ غ الخير؟"

"يا آنسة، لماذا تبكين؟ خيرا إن شاء الله؟"

فتجيبه أن معرفته السبب لن تغير في الأمر شيئا:

"وإذا قتلك، واش راح أديرلي؟"

"وإذا أخبرتك، ماذا ستفعل لي؟"

وتتواصل **اللقطات الكبيرة** التي تصور حالة كل من كمال الراغب في تقديم المساعدة، وسلمى المتحسرة، وكل هذا عبر **زاوية تصوير عادية وصور ثابتة.**

يستدير كمال ويتابع طريقه في صمت تكسره **الموسيقى الحزينة** التي استخدمت كمؤثر صوتي بديل عن الكلام، ولا تزال السيارة التي تحمل كآبة (تُفهم من خلال **زاوية التصوير الغاطسة)** تمشي في الشارع، إلى أن تطلب سلمى من كمال التوقف:

"تقدر تحبسلي هناي؟ تفكرت حاجة لازم نشريها."

"أيمكنك التوقف هنا؟ تذكرت شيئا يجب أن أشتريه."

فيخبرها أن هذا واجبه وهذا ما يفرضه عليه العمل، ثم تُصوَّر بشاشة كمال في التحدث إلى سلمى **(لقطة مقربة ثابتة)** وهو يخبرها عن اسمه سائلا إياها:

"مقلتليش اسمك؟"

"لم تخبريني عن اسمك؟"

فتجيبه بتحفظ:

"سلمى."

هذا الاسم الذي يعجب كمال:

"سلمى، اسم شباب."

"سلمى، اسم جميل."

تنزل سلمى من السيارة وتقطع الطريق: **لقطة عامة** فتظهر بعض الدكاكين المفتوحة ليلا، ثم تعود الكاميرا إلى كمال الذي يبدو أنه انتظر طويلا وهو يرى في ساعة يده أن سلمى أخذت وقتا ليس بقصير **(لقطة مقربة)** فيقرر النزول إلى أن يسمع صوت نواح صبي، المنبعث من سيارته، يفتح الباب الخلفي للسيارة فيرى الطفل، ويراه المُشاهد أيضا في **لقطة مقربة** حيث الرضيع داخل حقيبة سوداء يبكي.

القراءة الإيحائية للمتتالية الثالثة:

في صبيحة من صبيحات قلب العاصمة، هو الزمان.. في زاوية من زوايا بناياتها، هو المكان، تنهض سلمى لتوها من مكانها الجديد: النوم رفقة المتشردين في الشارع، فيما يبدو أن هنالك شابين يترصدانها وهو ما يتجلى من خلال **اللقطة الجامعة**، حيث تُسمع الضوضاء الصادرة عن حركة الناس نهارا وكذا حركة السيارات، وتنتقل الكاميرا إلى تصوير شخصيات أخرى مثل هذا الشيخ (يداه ترتجفان) الذي نراه في **لقطة مقربة** جالس يتأمل في ذلك الشاب ورفيقه وهما يقتربان من سلمى، ويسألها الشاب الثاني:

"اسمعي، راك وحدك؟"

"اسمعي، أنت وحدك؟"

فتجيب:

"مانيش وحدي."

"لست وحدي."

يتأمل الشاب سلمى نظرة إعجاب **(لقطة كبيرة تركز على حركة العيون)** ويتجرأ على لمس شعرها فتثور في خوف:

"نحي يديك."

"أبعد يدك."

ويتجرآن على أخذها باستعمال القوة **(لقطة نصف جامعة عادية وثابتة)**:

الشاب الأول: **"واش تخمم؟ ندوها معانا؟"**

"ما رأيك؟ نأخذها معنا؟"

فتقول سلمى: **"تديوني، وين تديوني؟ أطلقوني."**

"تأخذونني، إلى أين تأخذونني؟ أتركوني."

الرجل الكهل الذي كان جالسا بالقرب منها وهو المتشرد الضعيف لا يستطيع السكوت، فيطلب من الشابان الابتعاد عن سلمى ويتم تصوير حركته ونهوضه في **لقطة نصف جامعة** نرى فيها الشيخ الآخر وهو جالس (يرى مجريات الأحداث فقط) ونرى الصندوق الذي يملكه هذا الكهل، وهو يضع فوقه قارورة ماء وقطعة خبز وبرتقالة. نعود للقصة، بمجرد سماع الشابين كلام الرجل:

"إيه، ياو، خليوها."

"أنتم، أتركوها."

يتوجه الشاب الثاني (المفتول العضلات كما يبدو) ويجرأ على تهديد الكهل المستكين بالضرب **(لقطة متوسطة)** فيخاف الرجل ويقول:

"خلاص، منزيدش خلاص."

"على الإطلاق، لن أكرر الأمر على الإطلاق."

في هذه الأثناء يدخل رجل آخر مسار اللقطات، وهو شاب متأنق: **صالح (لقطة متوسطة** تصوره بطوله وهو يرتدي بدلة رسمية أنيقة) جاء للدفاع عن سلمى وإنقاذها من الشابين، وتصل به الشهامة في أن يعرض عليها مرافقته إلى منزل شقيقته القريب، حتى تجد مكانا آمنا لها لمدة أسبوع أو أكثر:

"أرواحي متخافيش."

"تعالي، لا تخافي."

القراءة الإيحائية للمتتالية الرابعة:

تتمحور لقطات هذه المتتالية حول الحوار الذي دار بين الشابة (شقيقة الشاب المتأنق صالح: **رزيقة)** وبين سلمى وهما في غرفة النوم الخاصة بالشابة، يبدأ كل شيء بعد أن تنتهي رزيقة من تزيين سلمى، ثم يدخل صالح ويطلب من شقيقته مساعدة سلمى على تغيير ملابسها وهي الملابس التي جاء بها، وتظهر هذه العناصر كلها في **لقطة واحدة جامعة** تصور جزء كاملا من الديكور: غرفة النوم العصرية المتوفرة على كل ما تحتاجه المرأة من سرير ومرآة كبير ومواد تزيين.

لكن سلمى لا يعجبها الأمر خاصة بعد أن ترى نفسها في المرآة، وتستغرب من كثرة الماكياج الذي وضعته لها رزيقة، إذ لا ضرورة له:

"واش هذا الماكياج، واش هاذ اللبسة؟"

"ما هذا الماكياج، ما هذه الثياب."

تعتقد رزيقة أن مشكلة سلمى مع شكل اللباس، فتعرض بدلتها عليها، لكن مشكلة سلمى مع نوع الثياب:

"واش حسبتيني؟ خسارة عليك."

"ماذا تظنيني؟ لا حق لك في هذا."

وتُعبِّر **اللقطة الكبيرة** عن تقاسيم وجه رزيقة الذي ينم بالثقة والقوة وهي تطالب سلمى بالرضوخ للأمر بغية مرافقتها إلى السهرة، فيزداد غضب سلمى التي لا تتردد في الثوران:

"سهرة؟ واش من سهرة؟"

"سهرة؟ عن أي سهرة تتحدثين؟"

يأتي تتابعٌ في عرض **اللقطات الكبيرة** التي تركز على الوجه (بالنسبة لكل من سلمى ورزيقة) ويستوقفنا هنا كلام رزيقة بعد أن علمت سلمى، أن صالح ليس شقيقا لها:

"تتمسخري نتي؟ شفتي كاش أخ في مجتمعنا يشري لختو لبسة عريانة، يسهرها كل يوم في مكان، أواه نتي إما نية ولَّ تلعبيها نية."

"أ تمزحين؟ هل سبق وأن رأيت أخا في مجتمعنا يشتري لأخته لباسا مفتضحا، يأخذها للسهر كل يوم في مكان، أنت إما ساذجة أو تتظاهرين بذلك."

تزداد حيرة واندهاش سلمى وغضبها من الطريقة التي استخدمها كل منهما (رزيقة وصالح) في التحايل عليها بغية استغلالها، فتحاول الشابة التهدئة من روعها (**لقطة كبيرة وعادية** دوما) وتبلغها أنها مع الوقت ستعتاد تماما كما اعتادت هي، بعد أن طردها أخوها من المنزل فكانت ضحية اعتداءات، ولم تجد غير صالح لحمايتها، فترد عليها سلمى:

"نعيش في الزنقة، نبات في الطريق، ولا معيشة الذل أتاعك."

"أعيش في الشارع، أنام في الطريق، ولا معيشة الذل التي تعيشينها."

لا تستطيع سلمى البقاء لحظة واحدة وبينما هي تهم بالمغادرة يدخل صالح ويتجه نحوها (**حركة بانورامية** للكاميرا ترصد كل المشهد الدرامي المفعم بالقوة: قوة وتصلب صالح وثورة سلمى الضعيفة) ويكشف صالح أوراقه أخيرا، ليفهم المشاهد أن غايته من جلبها هو العمل بها:

"معجبتكش الخدمة؟..حابة تعيشي باطل."

"لم تعجبك الوظيفة؟.. تريدين العيش مجانا."

ثم يصفعها فتقع على الفراش، ويطلب من رزيقة مغادرة الغرفة، يخرج حزامه ويشرع في ضربها، وتنتهي هذه المتتالية بصورة رزيقة في الحمام متألمة من سماع صراخ سلمى نتيجة للضرب الذي تتعرض له، وتوضح **لقطة نصف جامعة**، في حركتها **بشكل أفقي إلى الأمام** ملامح رزيقة التي لا تستطيع فعل شيء، وتكتفي بالبكاء فقط.

القراءة الإيحائية للمتتالية الخامسة:

تشرع سلمى في رواية قصتها كاملة لكمال، وأول حقيقة تكشف عنها هو هوية الشخص الذي غرر بها واعتدى عليها، تقول سلمى:

"راجل يما، راجل يما يا كمال."

"زوج أمي، زوج أمي يا كمال."

تأخذنا سلمى معها إلى ماضيها المؤلم الدفين، وتحديدا إلى اليوم الذي وقع عليها الاعتداء، فنرى في **لقطة مقربة ثابتة** زوج أم سلمى ببذلته الأنيقة يقف أمام المرآة يتأمل نفسه، ويعدل ربطة عنقه، وتنتقل سلمى إلى صورة أمها بعد أن عرفت الأمر ولم تصدق فلذة كبدها، تثور الأم (**لقطة مقربة غاطسة** توضح توهان الأم في حلقة مفرغة غير مصدقة ما تسمعه):

"يا ربي واش راني نسمع، ياطفلة هبلتي؟...يا نكارة الخير، الراجل اللي كبرك وقراك، هذا هو جزاه."

"يا ربي ماذا أسمع، هل جننتي يا فتاة؟... يا ناكرة الجميل، الرجل الذي رباك وعلمك، هذا هو جزاؤه."

ويبلغ الأمر بالأم أن تقوم بطرد ابنتها:

"منزيدش نشوفك هنا."

"لا أريد رؤيتك هنا مجددا."

ترجع بنا أحداث الفيلم إلى تلك الليلة فنرى يد زوج الأم تمتد لفتح غرفة سلمى، فتقول لكمال: **"وتعدى علي."** أي: **"اغتصبني."**

وتكفي **الشاشة السوداء** للتعبير عن هذا الاعتداء الذي ما تمكنت سلمى من تجنبه أو الدفاع عن نفسها ضده، ونعود إلى **لقطة جامعة** يطبعها المنظر الخارجي لبنايات العاصمة

ليلا حيث لا تزال سلمى رفقة كمال تروي له الأثر الذي تركته فيها الحادثة، وهي تتكلم مخنوقة وهذا ما تجلى من خلال تكرار كلمة صرخة في حديثها:

"حتى الصرخة، حتى الصرخة، حتى الصرخة، جمدت في."

"حتى الصرخة، حتى الصرخة، حتى الصرخة، جمدت بداخلي."

وتستعيد سلمى مرة أخرى ذكرياتها وهي مشردة رفقة رضيعها الصغير: **لقطة مقربة** لسلمى وهي تحمل طفلها قبل مغادرتها لمنزل المرأة (الإيجار) ثم تمشي في الشارع ليلا **(لقطة عامة)** لتوضح الأسباب الحقيقية وراء تخليها عن ابنها، خاصة وأنها شعرت بأنه سيكون في أمان رفقة كمال:

"حسيت بلي ما بين يديك ميضيعش."

" شعرت أنه لن يضيع بين يديك."

فهي أرادت أن تقدم له فرصة للعيش السعيد فأسمته في قلبها (سعيد).

القراءة الإيحائية للمتتالية السادسة:

يصل الفيلم إلى نهايته حين تتعالى درجة التشويق في الفيلم بعد أن تقرر سلمى الأخذ بثأرها، فتأخذ مسدس كمال وتذهب إلى منزل أهلها، تدخل نحو الصالون **(لقطة عامة)** أين يجلس زوج أمها فيندهش من رؤيتها بعد طول غياب، تكتفي هي فقط بتأمله في صمت ويتم **تحريك الكاميرا بشكل أفقي نحو الأمام** لتوضيح ملامح الحقد الذي يغلي في قلب سلمى، في حين يتقدم زوج الأم نحوها قائلا:

"وحد الوقت كنت قريب ضيعت الأمل كي كنت نحوس عليك."

"في وقت ما، كنت قد أوشكت على فقدان المال بإيجادك."

وتكتفي سلمى بالصمت، ويواصل هو **(لقطة متوسطة)** كلامه المعبر عن فرحته:

"بصح بيني وبين روحي، كنت عارف بلي رايحة ترجعي."

"لكن بيني وبين نفسي، كنت أعلم بأنك سوف تعودين."

يتقرب منها أكثر ويبلغها بعدم وجود أمها في المنزل، وهذا ليمهد لها غاية في نفسه، وفي حنق بارز من خلال **لقطة مقربة أفقية (إلى الأمام)** تقول سلمى:

"مدابي نكونوا وحدنا."

"يسعدني أن نكون بمفردنا."

ثم يذكرها بذلك اليوم، وبأنها لو تريثت قليلا لاعتاد كل واحد منهما على الآخر:

"كنتي توالفيني ونوالفك."

" كنت ستعتادين علي، وأعتاد عليك."

فتخبره سلمى أن المهم هو الحاضر وليس الماضي، وهذا الكلام منها يعطيه شجاعة لأن يعبر لها أن أكثر عما يعجبه في المرأة: وهو إدراكها لما تريد، تماما كحالة سلمى التي (في اعتقاده) عادت من أجله، تسأله:

"على بالك واش راني حابة؟"

أتدري ماذا أريد؟"

فيكتفي بالتبسم والتقدم نحوها، فتباغته بأن تشهر المسدس في وجهه **(لقطة مقربة)** وتضغط على الزناد، حينها تنطلق معبرة عما في قلبها:

"مكانش حاجة نخاف منها، كثر ملي كنت معاك وحدي."

"لم أخف من شيء، بمقدار خوفي من البقاء معك بمفردي."

فيتهم الأم، بأنها الوحيدة المسئولة عما حدث لها، فتخبره سلمى **(في لقطة مقربة)**:

"غلطت، بصح كي تشوفك ميت تعرف بلي ما كنتش نكذب عليها."

"أخطأت، ولكنها حين تراك ميتا تتأكد من صحة قولي."

عندها يتدخل كمال ويهدأ من روع سلمى فلا فائدة من قتل زوج أمها، ثم يتفهم موقفها فيخبرها أنه مستعد لتحمل المسؤولية، لكن سلمى تتراجع وتغادر رفقة كمال. حينها ترى والدتها تبكي بصوت مرتفع فتصور الكاميرا **(لقطة مقربة)** الأم وهي تبكي **(موسيقى حزينة)** فيسمعها زوجها، وتتأثر سلمى بمنظر أمها، لكنها تخرج رفقة كمال ويركبان الشاحنة ويرحلان.

نهاية الفيلم:

ينتهي الفيلم **نهاية صامتة خالية من أي حوار** فالصورة هنا أبلغ من ألف كلمة: في ميناء سيدي فرج **(لقطة عامة)** تتمشى سلمى سعيدة رفقة كمال، وآخر لقطة هي لحظة جلوسهما أمام البحر يشاهدان منظر غروب الشمس معا.

5-1 المعنى الدلالي للمتتاليات المختارة في الفيلم:

تحليل زمكانية الفيلم:

لم يرد في الفيلم أي إشارة إلى زمن الأحداث المصورة في الفيلم، لكن من خلال تحليل بعض الرموز يمكن استنباط العنصر الزماني:

العنصر الزماني:

المعمار: معمار حديث بدليل صورة شوارع العاصمة في رونقها الحالي، ما عدا الحي الشعبي الذي يقطن به (كمال) والذي يعبر عن الحالة الاجتماعية لسكانه (الفئة المتوسطة) والتي تحيا حياة بسيطة.

الديكور: مستنبط من المظاهر الخارجية للديكور المعاصر (منزل صالح وسي الصادق)، ما عدا منزل كمال والمرأة (التي استأجرت عندها سلمى) فهو ديكور من سنوات الثمانينات.

اللباس: الهندام كله سواء بالنسبة للرجال أو النساء، هو هندام الجيل الحالي مستوحى من موضة جيل التسعينات، أو بالأحرى كيفما يرتدي الجميع في هذا الوقت.

وهذه العناصر هي التي تمكن المتفرج من التعرف المباشر على زمن القصة: العصر الحالي، ولم يأت في الفيلم أي دلالة مباشرة إلى سنة وقوع هذه القصة (من الناحية الدرامية) وذلك تحقيقا لغايتين محددتين:

1-قضية العنف قضية لا ترتبط بجيل معين، أو بيئة زمنية مقدرة بالسنوات، فهو ظاهرة اجتماعية غابرة، كانت ولا تزال موجودة في كل زمن.

2-تحرير المشاهد من التقيد بحالة زمنية مسطر لها، قد تجعله يشعر أثناء المشاهدة بحالة انفرادية منعزلة عن عالمه الخارجي، وحتى لا يشعر أن الفيلم يتحدث عن فترة لا غير، وبالتالي ينفى عنصر الاستمرارية في تولي الفيلم مهمة التعريف بالقضية مهما تعاقبت عليه السنوات، ولعل نجاحه المتواصل رغم مرور أربع سنوات على عرضه، خير دليل على هذا

الأمر، فهو في كل مرة يعرض (بدور السينما أو التلفزيون) يستشعر الجمهور أنه صور للتو: (فيلم صالح لكل الأزمنة-قابلية التجديد والتطور ليواكب كل عصر).

3-ذكر سنة للقصة قد يجعل الجمهور يعتقد أنها قصة واقعية، في حين أنها لا تمثل إلا حالة من حالات المجتمع، التي من الممكن أنه تم عيشها أو قد تعاش من أي إنسان، وهنا يكمن الفرق بين تصوير قصة واقعية، وبين الاقتباس منها، وبين تصوير شكل من أشكال الواقع، وعليه فالفيلم: فيلم معاصر بقصته، بهدفه، وبرسالته، التي تتخطى كل العقبات الزمانية.

العنصر المكاني:

الفيلم فيلم جزائري، وقد تم تصويره في أحياء العاصمة المتراوحة بين: قلب العاصمة وأحيائها الشعبية العتيقة) إذ ورد ذكر كل من: بوزريعة، سيدي عبد الرحمن، شارع محمد عزوق، مقبرة القطار، وقد جاءت الرموز المكانية متجلية بدون أي إشكال، من خلال صور مرفقة باللقطات عن هذه المساحات الجغرافية التي يبدو أنها لم تتخطى حدود العاصمة الجزائرية، ولعل الغاية هي الربط بين موضوع الفيلم وبين الجزائر، لكن من دون حصرها في هذه الأخيرة فقط، فالسينما الجزائرية المعاصرة سينما تسعى لمناقشة قضايا وطنية ذات طابع عالمي يصل صداها إلى كل أنحاء العالم، حيث تعرف الجمهور العربي والغربي بطبيعة المجتمع الجزائري من جهة، وخلفيات الموضوع من جهة أخرى، وهذا هو المسعى الذي لطالما تحدثت عنه المخرجة نادية شرابي: عالمية الأفلام الجزائرية وتدويل مواضيعها الفيلمية.

في دائرة الليل والنهار:

تتراوح لقطات الفيلم بين الليل والنهار، لكن كفة الليل ترجح أكثر ولو كانت النسبة بينهما متقاربة إلى حد ما، فاللقطات الأكثر قوة وقعت في الليل، ولعل لهذا إشارة للرمزية التي يكتنفها الظلام من وقوع بعض الحالات التي لا يتسنى للبعض القيام بها في وضح النهار: مثل التحرش الجنسي، كما وقع للبطلة سلمى، ورغم هذا فالفيلم يوضح أن هذا الأمر قد يقع في النهار

وبأسلوب حضاري يخبأ الكثير من الخبث كما في حالة الرجل الذي تظاهر برغبة المساعدة وأخذ سلمى إلى بيت شقيقته المزعومة.

إن عدم الالتزام بمسار وقتي موحد: الليل، يبعد عن الفيلم سوداويته في معالجة القضية، وبالتالي يوفر للمشاهد مجالا من الراحة في رؤية تعاقب الليل والنهار بشكل طبيعي.

تحليل الملصق الإشهاري:

ظاهرا:

1/ في أعلى الملصق:

كتب في الوسط بحجم صغير (باللون الأبيض): في إطار تظاهرة الجزائر عاصمة الثقافة العربية 2007.

وتحتها مباشرة: وبمساهمة وزارة الثقافة، ثم أعيدت ترجمتها باللغة الفرنسية:

Dans le cadre de la manifestation

''Alger capitale de la culture arabe 2007''

Et le soutien du Ministre de la Culture

وبجانبه على اليمين الشعار الخاص بالتظاهرة، ثم يأتي تقديم المؤسستين المنتجتين واحدة بجانب الأخرى (متبوعة بكلمة: يقدمان):

-يمينا: المؤسسة المنتجة: بروكوم أنترناسيونال وأسفله مباشرة الاسم حرفيا باللغة الفرنسية وبخط أبيض صغير الحجم.

-يسارا: التلفزيون الجزائري وأسفله مباشرة الاسم حرفيا باللغة الفرنسية وبخط أبيض صغير الحجم أيضا.

2/ في أسفل الملصق:

ورد عنوان الفيلم: باللغة العربية وبخط كبير نوعا ما (لون أبيض) وتحته ظل الاسم المشابه لصورة العنوان المعكوسة في المرآة، كما ذكر أسفل انعكاس العنوان اسم المخرجة: نادية شرابي-لعبيدي، وأعيد ذكر كل من العنوان واسم المخرجة باللغة الفرنسية، مع المحافظة على ذات المعايير.

وفي آخر الملصق وأسفه تماما:

-يسارا: جاء شعار مؤسسة البروكوم.

-في الوسط: العنوان الإلكتروني للتظاهرة: **www.cultureldjazair2007.com.**

-يمينا: شعار التلفزيون الجزائري.

صورة الملصق:

في خلفية طبيعية تظهر صورة أمامية لأحد شوارع العاصمة (وفق مكان الأحداث) ليلا، تتوسط أحد الصورة إطار مستطيل يمتد على طول الملصق تقريبا وفيه خط في الوسط يفرق بين وجه كمال ووجه سلمى، وعلى طرفي هذا الإطار نجد يمينا ويسارا أيضا سلمى في عز معاناتها (من خلال ملامح الوجه).

باطنا:

إن ترتيب الأسماء في الملصق والصور والخلفية لم يأت بشكل اعتباطي، وإنما لكل منها وظيفته الخاصة به:

1/أسماء المؤسسات:

تم الالتزام بذكر المؤسسات المشاركة في إنتاج الفيلم، بدء من وزارة الثقافة التي مولت الفيلم في إطار تظاهرة الجزائر عاصمة الثقافة العربية لسنة 2007م، وكذا التلفزيون الجزائري

أما المؤسسة المنتجة الرئيسية فهي بروكوم للإنتاج السمعي البصري، وهذا يعرف بطبيعة القائم بالاتصال.

2/عنوان الفيلم:

انعكاس العنوان يدل على نفسه: وراء المرآة، أي أن الفيلم السينمائي هو الوسيلة الأمثل لأن ترى الحقيقة انعكاس صورتها الحقيقية أمام المرآة وخلفها.

3/توزيع صور الشخصيات:

إن صورة وجه كل من كمال وسلمى يمثل الصورة الكاملة للمرآة، فكل واحد منهما يكمل الآخر، وكل واحد منهما كان مرآة للآخر:

-من خلال كمال عرفنا سبب المعاناة الحقيقية لسلمى كشابة تعرضت للعنف الأسري، والتي استطاعت مواجهته فور أن قررت كشف ما وراء المرآة لكمال.

-من خلال سالمة عرفنا المعاناة الحقيقية لكمال كشاب مجهول الوالدين، والذي استطاع مواجهته بعد أن قرر الاستماع لسلمى وكشف ما وراء المرآة لسلمى.

ومنه فجزء واحد من الحقيقة لا يكمل الصورة، وسلمى وكمال هما شظايا هذه المرآة التي التحمت في النهاية لتمكن من إظهار ما وراء المرآة، وهو كما نراه خلف الإطار المستطيل، صور من معاناة أم عازبة.

4/توزيع الأماكن والألوان:

-شارع من شوارع العاصمة تدل على مكان الفيلم.

-الليل يدل على حياة القهر والمعاناة المظلمة لسلمى.

المعنى الدلالي للمتتالية الأولى:

الجينريك:

إن جينريك البداية هو البطاقة التعريفية الأولى بالفيلم، إذ أنه المساحة التي تسمح بالتعرف على عنوان الفيلم وممثليه والطاقم التقني الذي شارك في إعداده، وهنا تم بداية عرض اسم المؤسسة المنتجة وهي ذات المؤسسة التي قامت بتأسيسها المخرجة نادية شرابي الخاصة بالإنتاج السمعي البصري: بروكوم أنترناسيونال، وقد شاركت كل من التلفزة الجزائرية ووزارة الثقافة في إنتاج هذا الفيلم، من خلال تظاهرة الجزائر عاصمة الثقافة العربية لسنة 2007م، ليأتي عنوان الفيلم (سيتم تحليله) ثم جاء اسم المخرجة فأسماء الممثلين: الأدوار الرئيسية: رشيد فارس ونسيمة شمس في إطار مستقل متبوع بالشخصيات الأخرى، ليختم الجينريك بأسماء العناصر الأساس في الفيلم: كاتب السيناريو والحوار، مسؤول الصوت والموسيقى والتصوير والتركيب أيضا، وقد جاء كل ما سبق في خلفية سوداء مرفوقا بأغنية الجينريك: (ناظمي عبد العزيز: نظما- أداء: لينا شماميان):

بطريق الصدفة لا أكثر

أحزان الآتي أتصور

فأرى قلبا في رقدته

في صمت أمانيه تحجر

وأحس الجرح ينز أسى

عمر بمرارته يكبر

لا تسأل عينا متعبة

أضناها الدمع بما تسهر

فمحت أطيافا عابرة

وغفت في ليل يتعثر

يا رحلة نسيان فيها

أشرعة الماضي تتكسر

الدرب وقلبي والدنيا

وأنا أشياء تتغير

فليبقى لقاء يجمعنا

بحدود الصدفة لا أكثر

بطريق الصدفة لا أكثر

والملفت للانتباه أن كل ما كان يعرض في الجينريك من أسماء (مكتوبة بالخط المتوسط الأبيض) قد أرفقت بترجمتها الفرنسية، تماما كما تم إدراج الترجمة (sous titrage) داخل الفيلم، حتى يتسنى للجميع فهمه: داخل الجزائر: المعربون والفرانكفونيون، وخارج الجزائر، خاصة وأن اللغة الرسمية الثانية هي اللغة الفرنسية.

وظيفة العنوان:

إن وضع عنوان لأي فيلم لا يأت بمحض الصدفة، أو عن طريق الاختيار الانتقائي لبعض المصطلحات التي تنطوي على الموضوع الرئيسي المتناول في الفيلم، وإنما يأتي نتيجة لاجتهادات كاتب السيناريو والمخرج في إيجاد العنوان الذي يفتح الطريق نحو سبر أغوار الرسالة المسطرة في الفيلم، وغالبا ما يحمل العنوان معنى دلاليا يشير من خلال كلمة مفتاحية تم اختيارها بعناية شديدة إلى فكرة الفيلم ومغزاه الحقيقي: " إن توظيف العناوين في الأفلام

لا يأتي اعتباطا، بل يحمل في طياته معان توحي بالرسالة الموجودة في الفيلم، فكما ذكر **كلود دوشي Claude Duchet** للعناوين الفيلمية ثلاث وظائف:

1- وظيفة مرجعية (Référentielle) مرتبطة بالموضوع.

2- وظيفة دلالية (Conative) ترتكز على المرسل إليه.

3- وظيفة شعرية (Poétique) ترتكز على الرسالة. "[1]

وللتعرف على وظيفة العنوان في الفيلم الأول: "وراء المرآة" سنتبع أسلوب التحليل اللغوي ثم التحليل الدلالي:

التحليل اللغوي:

لغويا كلمة وراء تشير إلى الشيء الذي يقابل زاوية منظار العين، أو بمعنى أصح لا يدخل في إطار المساحة الضوئية التي تحدد فيها القرنية بؤرة اهتمامها.

وأن نقول: **وراء** فهذا يتعلق أيضا بما يأتي في الخلف، وقد لا يحمل دوما الطابع المكاني (من خلال اعتباره ظرفا مكانيا) وإنما يتعداه إلى ذلك المجال المبهم الذي يكتنف موضوعا ما، كما أن نقول خلفية الموضوع، أو الجانب غير المرئي فيه (بصيرة وليس بصرا).

وكلمة المرآة هي تلك القطعة الزجاجية التي تسمح برؤية الأشياء العيانية من خلالها، حيث تعكس الصورة المحيطة أو الصورة المقابلة لها، ولكنها هنا تحمل معنى أكثر عمقا:

---

[1] عواطف زراري، مرجع سبق ذكره، ص. 117.

التحليل الدلالي:

بالرجوع إلى سيرورة صناعة هذا الفيلم نجد أنه قد استغرق أربع سنوات قبل سنة 2007م بسبب نقص الدعم المالي، كما أنه كان يحمل اسم "ميمونة" قبل أن تغيره صاحبته من اسم علم إلى تركيبة لا تفهم إلا بالتحليل:

كتب العنوان بصورة مباشرة حيث يظهر الاسم بحجم متوسط في مركز الشاشة باللونين البني والبرتقالي، اللذان يعكسان غروب الشمس، تماما كما انتهى به الفيلم، وهذا دلالة على أن لكل **نهاية بداية**، وبعد كل **غروب شروق**، بعد أن تتضح الصورة أمام المرآة وخلفها، وأسفل العنوان جاء انعكاس الاسم الذي يأتي بذات اللون ولكن بشكل باهت، وفي هذا دلالة على مصطلح المرآة التي تعكس صورة كل ما يتقدمها، لكن بيت القصيد يتعلق هنا بما وراء المرآة وليس بما قبلها: "وما خفي أعظم" فالفيلم يستهدف التعرف على ما ورائيات قصة سلمى ومعاناتها، فوحده من يرى الحقيقة الصامتة يمكنه أن يكون مرآة تعكس آهات وحسرة طرف آخر، ما وراء المرآة بحث عن الهشيم الذي خلفته نار الأسى، بحث عن الصورة الكاملة للإنسان والتي لا يكشفها ظاهره، فأن تكون المرآة التي هي صفحة مفتوحة على صور الحياة، غيرَ قادرة على كشف النقاب عن بعض جوانبه، فهذا يؤكد وجود أداة أخرى لاستنباط الحقيقة القابعة في ثنايا الروح البشرية، وهذه الأداة من الممكن أن تكون السينما، المرآة التي تُظهِر صورتك من الخلف، ومغزى ذلك أن المرآة الحقيقية في الفيلم السينمائي هو طريقة التناول المدقق في الأشياء، كاسرة كل الحواجز التي تعيق التغلغل إلى عمق المكبوت في قضايا المجتمع الجزائري: وهذه هي الغاية: الطرح الإعلامي الهادف.

كما وأشارت المخرجة في أكثر من مناسبة أنها اختارت هذا العنوان لأن السينما مرآة للواقع، بل وتنقل ما وراء الأشياء أيضا.

ووظيفة العنوان **شعرية (Poétique)** تسترعي اهتمام المتلقي بالرسالة المبتغاة من الفيلم، وهي أن: وراء المرآة رسالة للبحث والتنقيب عن الخبايا على اختلاف أشكالها وعلاقاتها بالمحيط والأشخاص والأدوار أيضا، وهذه هي الإيحائية المقصودة تماما من العنوان.

بداية الفيلم:

إن اللقطات التي اشتملت عليها بداية الفيلم، تعنى بالتعرف على الملامح البيئية الأولى فيه، بالإضافة إلى التموضع الاجتماعي الخاص بشخصياته الرئيسية:

كمال: يرى المشاهد الشاحنة الزرقاء تسير في شارع العاصمة، تتبعها الكاميرا إلى أن تكشف عن وجهتها، حيث نرى أحد الشبان رفقة زميل له (كمال وصالح) وهما يقومان بربط سيارة متضررة بشاحنتهما الزرقاء:

وظيفة الشابين هي نقل السيارات المتضررة جراء حوادث المرور أو التعطل، ويتم هذا العمل عبر امتلاك شاحنة صيانة فورية، تنقل السيارات إلى محل الإصلاح عند الميكانيكي.

تصل الشاحنة أحد الأحياء الشعبية إذ تركن بالقرب من دكان كانت قد خرجت منه لتوها شابة بدت من خلال نظرها إلى كمال وصالح (النازلين من الشاحنة) أنها تعرفهما أو تقرب لهما وبخاصة (كمال) ثم يتجه كل واحد منهما وجهة خاصة وهي على الأرجح (المنزل).

وقد تكاثفت جملة من العناصر التي ساعدت على توضيح الصورة الخارجية لهذا الحي:

البناء الخارجي: المنازل المبنية من الحجارة ويعتلي سقفها القصدير-واجهات المحلات التقليدية: دكان بيع الخضر-ودكان الخبز المقابل أين يجلس الشيخ على مقعد أمام دكانه، لكن هناك صبغة الحداثة من خلال الهوائي المقعر الذي يبدو في أحد المنازل.

سكان الحي: المرأة المتحجبة-الفتاتان المراهقتان تحملان المحافظ المدرسية-الشابات المسفرات (لا ترتدين حجاب)-الشبان، كل هذا يدل على نمط الحياة العصرية، ولكنها حياة بسيطة وكريمة حيث لكل واحد دوره، ولكل واحد الحق في اختيار نمطه المعيشي.

حوار الإسكافي والرجل: الإسكافي الثائر على الزبون والذي من الواضح أنه لم يستطع دفع ثمن إصلاح الحذاء، مع أن ثمنه لم يتجاوز 30دج، وتحججه بالانتظار لمدة 30 دقيقة، لكن الإسكافي لم يستطع كبت غضبه فانفجر فيه ساخطا من خلاله على الوضعية العامة، حيث يعتبر أن الجميع لا يحب دفع ثمن تلقيه لخدمة ما: "يبغوا يلبسوا باطل."

في الواقع لم يأت هذا الحوار عرضيا وإنما لينقل صورة من صور يوميات المواطن الجزائري بطريقة كوميدية نوعا ما، والتي بالرغم من معايشتنا لها في الحياة الواقعية، إلا أنها تحمل نكهة أخرى في السينما، تدفع إلى الضحك والاستغراب منها، فالفرد الجزائري فرد شفوي يستخدم مصطلحات خاصة في التعبير عن مشكلته، ولكنه في النهاية فرد شهم ذو أنافة وصاحب حق، متمرد ومسالم بآن واحد.

ندخل الآن منزل كمال، هذا المنزل البسيط الذي جاء بنائه تقليديا تماما كما الهندسة المعمارية للبيوت الجزائرية العريقة: (الأحواش) إذ نرى في فناء الدار **الأم دوجة** التي تعد المحاجب (الأكلة التقليدية المعروفة في الجزائر) وهي تطبخه على الطاجين بقارورة الغاز (الوسيلة التقليدية وليس الفرن الحديث) تتناسب بدلتها التقليدية: الفستان النسائي الطويل الفضفاض والخمار في أعلى الرأس، مع صورة المرأة الجزائرية في حقبة مضت، والطفلان: الولد والبنت جالسين بمقربة منها، وعلاقة الأم بابنها تتجلى في حوارهما الحامل لاحترام الابن ومودة الأم، التي تسعى جاهدة لإرضاء ابنها بأبسط الأشياء ولو حتى طبخ أكلة يشتهيها.

يأمر كمال شقيقته الصغيرة (كما يتضح) إفراغ الماء على يديه، وعندما يقرع الباب لا يتكلف أحدهم بالنهوض إلا بعد أمر من كمال موجه إلى الطفلة، وفي هذا نقل للصورة المعهودة عن طاعة المرأة لولي أمرها: أبا أو أخا منذ نعومة الأظافر.

الزائرة هي ذات الشابة التي رأيناها خارجة من الدكان، يبدو أنها تعرف عائلة كمال جيدا، وكثيرة التردد عليهم، بحكم أن والدة كمال رحبت بها أشد ترحيب، تبدي الشابة اهتمامها بما تفعله الأم وتعرض مساعدتها، ثم تكشف ما بيدها.

نفهم مباشرة أن من قامت بإعداد الخبز هي الشابة لا والدتها، وأنها قصدت ذكر كمال في كلامها لتفضي بشيء عما يختلجها وهو محبتها له، بدليل أنها ذكرت اسمه والتفتت إليه، لكن يبدو أن كمال لا يبادلها نفس الشعور فقد امتعض من كلامها، ولعل السبب في ذلك رزانته وخجله، فالرجل الجزائري ذو مروءة لا تسمح له بتخطي حدود اللباقة مع الفتاة، وهو إن لم يحبها يمتنع عن إذايتها.

ويتأكد شعور الشابة تجاه كمال حين تنظر إليه بخجل شديد، هذه اللقطة التي خلت من الحوار بينت أهمية الصمت في إيصال بعض المعاني، فنظرتها كانت تحكي الكثير، هذه هي سيميائية المرأة المحبة، ينوب صمتها عن كلامها.

وعن مغادرة كمال فور تلقيه المكالمة رغم دخوله البيت لتوه، فهو دليل تفان في العمل.

نغادر هذا المنزل إلى زاوية حياتية مغايرة، **سلمى** الفتاة التي يبدو أنها منزعجة من مضايقة هذا الشاب لها، وحركة يدها حين يرمقها بنظرته تبين إما أنها قد سئمت تحرشه المستمر (أي أنه تصرف اعتادت عليه) أو أن لها سببا قد جعلها تقنط من تصرف الفتى الذي زاد من تعكير صفوها هو الآخر.

وماذا ينتظرها في المنزل: المرأة التي تسألها عن النقود بلهجة قاسية، وتطالبها بإحضارها اليوم، وإلا فلن يكون أمامها سوى خيار واحد: حمل ابنها وجميع حاجياتها ومغادرة المنزل فورا.

ورغم توسلات سلمى للمرأة بأن تمنحها فرصة أخيرة إلا أن المرأة لا تستجيب، غير مبالية بما يمكن أن يحدث لهذه الفتاة الشابة والتي أكيد وإن لم تمتلك ثمن الإيجار فهي لا تمتلك المقدرة للجوء إلى مكان آخر، كما أنها لم تسأل عن حالة الطفل حين يتشرد ووالدته.

أمام هذا الضغط والإصرار لا تجد سلمى ملاذا سوى المغادرة وتدخل الغرفة وكلها نظرات حقد وسخط، تحمل ابنها الرضيع تتأمله كما لو كانت تناجي روحه الطاهرة، أو تقول له: كيف سيكون مصيرك في هذه الحياة؟ وتحمل حاجياتها وتغادر.

نقطة مهمة هنا وهو الديكور الداخلي للغرفة، والذي ينم ببساطة هذه المرأة ومستواها الاجتماعي المتدني نوعا ما، ولعل هذا هو السبب وراء قسوتها، حتى أنها فتحت الباب لتخرج سلمى من دون شفقة عليها، وحين قالت لها سلمى: **"الله يسامحك."**

ردت عليها: **"إيه يسامحني."**

ثم طالبتها بإحضار النقود في موعد لاحق، مع أنها في قرارة نفسها تعلم أن سلمى لن تعود، ولعل في هذه إشارة إلى تسامح المرأة في الإيجار.

لكنها قالت ذلك في ثنايا كلام عنيف، لماذا؟

لأن لها سببا ما وهو لربما الحاجة إلى المال، فالقائم بالعنف لا يجب الحكم عليه من دون النظر إلى أسباب قيامه بهذا العنف، فالمقهور قد يتحول إلى أداة قهر.

المعنى الدلالي للمتتالية الثانية:

بعدما أغلقت في وجه سلمى كل الأبواب لم تجد ملاذا إلا الاستسلام، لم يكن جلوسها على السلالم تحضن رضيعها بين يديها مجرد جلوس فقط، أرادت أن تأخذ لنفسها مهلة من التفكير والتخطيط، حتى تكون خطوتها التالية محسوبة بدقة، كيف لها أن تعيش في الشارع، والأهم من ذلك كيف لها أن توفر العيش الكريم لابنها الذي يفتح عينيه على حياة البؤس.

يجمعها القدر بكمال، وهنا أول لقطة تجمع بين الشخصيتين بعد أن أخذ كمال سيارة الأجرة الخاصة بصديقه ميلود، كما يفعل كل ليلة فهما يعملان بالتناوب.

تصادف ذلك ووقوف سلمى حاملة حقيبتها السوداء (وبداخلها الطفل) في الطريق واستوقافها لذات السيارة، أخذت قصتهما في سيارة الأجرة وقتا طويلا، تجمع بين صورة الأم الشاردة الحزينة التي يبدو أنها قد خططت لأمر ما، وبين صورة كمال المتأثر بدموع هذه المرأة حين لم يستطع سوى التدخل وسؤالها إن كان بإمكانه المساعدة، إن هذه الزاوية توضح أن الرجل لا يلعب دوما دورا سلبيا في حياة المرأة، وإنما قد يكون له دور إيجابي من حيث الرغبة في المساعدة من باب الرجولة (الرجلة) كما هو الحال عند الرجل الجزائري.

وقد بلغ به الإعجاب بها (عكس ما بدر منه تجاه بنت الجيران في المتتالية الأولى) إلى أن عرفها على اسمه، وطلب معرفة اسمها، كما وأبدى إعجابه به أيضا، تجلى ذلك عبر نبرة صوته الهادئة واللينة معها، في حين لم تستطع إعارته أي اهتمام نظرا للحالة المزرية التي كانت فيها.

تطلب منه التوقف بغية نزولها لبرهة، إذ تذكرت أن عليها شراء شيء ما قد نسيته، تتداخل هنا العناصر الأولى لتكشف الحقيقة أو لتكشف ما وراء مرآة سيارة الأجرة التي استطاع كمال أن يرى من خلالها دموع سلمى الظاهرة على الوجه، لكنه لم يستطع تجاوز حدود المرآة المستطيلة ليقرأ حُرقة إمرأة ستقوم رغما عنها بأكثر فعل سيسبب لها ضررا نفسيا جسيما، وعن تلك العناصر لدينا:

التفكير الملي وهي جالسة على السلالم تتأمل حياة طفلها البائسة لو ظل معها ←——

قرار منحه حياة أفضل على حساب راحة بالها.

صعود سيارة الأجرة من دون ظهور للرضيع في يدها←—— قرار تركه في مكان ما، وعلى الأرجح في السيارة بعد أن اطمئنت لكمال.

بكائها داخل السيارة لم يكن من أجل سلمى بل كان من أجل سلمى بدون رضيعها، أو طفل من دون أم، وهذا أكثر عنف قد ترتكبه أم بحق ذاتها وبحق ابنها.

المعنى الدلالي للمتتالية الثالثة:

التحرش بالنساء (مراهقات-شابات) ليس بالأمر الغريب، ولنكون أكثر واقعية فهو ليس بالأمر المحظور، إذ أصبح موضة العصر من حيث أنه الوسيلة الأنسب للتعارف بين الجنسين -على حد تعبير البعض- لكنه يبقى وسيلة مبتذلة من حيث أنه يدني من قيمة الرجل والمرأة على حد سواء، وقد تم تصوير هذا السلوك في الفيلم بصورة مشابهة للحالات التي نتعرض لها أو نشاهدها عن كثب في يومياتنا: الشابان بهندام صعاليك (كما في لقطات هذه المتتالية) اللذان يبدو وأنهما يترصدان منذ مدة الشابة سلمى، يتقدمان نحوها في وضح النهار وعلى مرأى من الجميع، خاصة مع وجود المقهى الرجالي في الجوار لكن لا أحد يتدخل، وبكل وقاحة يتجرأ أحدهم على لمس شعرها (مع أن جسد المرأة ملك لها وحدها والتعدي على حرمته أيا كانت الطريقة يعد إجحافا بحقها) والكاميرا السينمائية قد استطاعت رصد هذه الظاهرة من المجتمع المحيط، ونقلته عبر شاشتها لتوضح فيه بعض الجوانب، كشيوع هذا السلوك اللاحضاري: التحرش بالنساء في كل مكان، كما لو كان أمرا لابد منه، ويقتاد الشابان سلمى معهما غير آبهين برفضها وإصرارها على البقاء، والوحيد الذي امتلك مقدرة على التدخل كان الرجل المتشرد الذي ما إن تحدث حتى همَّ إليه الشاب المفتول العضلات (كما يقال أجسام البغال وعقول العصافير) مهددا إياه بالضرب في حالة تدخله مرة أخرى، ثم يأتي الرجل الذي تبدو عليه علامات الهيبة والوقار (صالح).

ما الذي قد يعطي هذا الانطباع بوقار الرجل: إنها ثيابه المتأنقة، والتي تتنافى في ذهنية الفرد الجزائري مع كل ما هو قبيح، وهنا تظهر أهمية الأيقونة البصرية في رسم ملامح الشخصية، ثم ينقذ صالح سلمى من الشابين، ولا يكتفي بفعل الخير هذا، وإنما يتجاوز كرمه إلى عرض فكرة مرافقتها له إلى منزل شقيقته القريب، وحتى الآن لم نقم سوى بإعادة صياغة المتتالية صياغة قريبة من أن تكون دلالة، لنكتشف في المتتالية الرابعة حقيقة أخت صالح.

المعنى الدلالي للمتتالية الرابعة:

سلمى الآن رفقة شقيقة صالح (رزيقة) في غرفة نوم هذه الأخيرة، حيث تقوم بتجميل سلمى بعد أن غيرت لها ملابسها وسرحت لها شعرها، لم تنظر سلمى إلى نفسها حتى الآن في المرآة الكبيرة التي تطبع غرفة نوم الشابة (الغرفة ذات الطراز العصري تدل على الحالة المرموقة التي تعيش فيها الفتاة) بعد الانتهاء من وضع الماكياج تتجه سلمى نحو المرآة لتتفاجئ بما تراه، خاصة وأن الماكياج الفاضح قد يحمل دلالة على وقاحة المرأة في مجتمع جزائري لا يزال يحتفظ في ذهنه بصورة المرأة الجزائرية المحتشمة في ثيابها وشكلها الخارجي، خاصة بعد رؤيتها للثياب التي أحضرها صالح وهي ثياب نسائية مكشوفة الذراعين والساقين بشكل مفتضح، وكل هذا من أجل الخروج إلى سهرة هذه الليلة، لكن سلمى ترفض الأمر كليا لأنها تفهم معنى ذلك وهو ما عبرت عنه في قولها: "واش حسبتيني": "ماذا تظنيني." ويمكن للمتفرج فهم المقصود من الكلام، أو حتى استخدام كلمات أخرى للفهم الكامل: "واش حسبتيني...خارجة الطريق؟" (ماذا تظنيني...حائدة عن الطريق المستقيم؟) وتبدأ علامات استفهام كثيرة حول المرأة التي تحيد عن الطريق، إذ تبقى هذه الأخيرة محط أنظار المجتمع بأكمله، ذلك أن خطأ الرجل قد يكون مقبولا –إلى حد ما طبعا- لكن خطأ المرأة لا يقبل أبدا، لماذا؟ هل هذا ظلم لها؟

بل على العكس تماما، هذا الأمر يجعلنا نفهم أن الصورة الذهنية التي يحملها الرجل الجزائري عن المرأة هي صورة المرأة البسيطة المتخلقة والطاهرة، وأي سلوك يظهر العكس فهو من المؤكد لا يغتفر، وفيلم وراء المرآة أراد الإشارة إلى هذه النقطة من خلال إعطاء ملامح محددة لهوية المرأة الجزائرية.

وطرحت هذه المتتالية أيضا علاقة الأخ بأخته في المجتمع الجزائري القائمة على وضع حدود بين الطرفين إما نتيجة للاختلافات الفيزيولوجية أو الذهنية، حيث يعيش كل واحد منهما في عالم خاص به، لا يسمح فيه للأخت بتجاوز حدود اللباقة في علاقاتها الاجتماعية حتى لا تؤثر على صورة أسرتها بالنسبة للأفراد الآخرين، فرزيقة تؤكد أنه ما من شاب في مجتمعنا

يشتري لشقيقته ملابس مفتضحة لترافقه في سهراته، فالرجل لا يقبل انحلال بنات عائلته وبخاصة الشقيقة التي تعتبر عنده: شرفه الذي يتباهى به.

تكتشف سلمى أن العلاقة الرابطة بين رزيقة وصالح ليست علاقة أخوة، وإنما هي علاقة غير مشروعة (بغير زواج) والمجتمع الجزائري المسلم متشدد فيما يخص هذه الناحية، تماما كما مثلته سلمى وتحدثت بلسانه: "صالح ماشي خوك؟" فماذا تفعل رزيقة معه إذن؟ والأهم لماذا هي معه؟

الفيلم يحمل رسالة بالغة الأهمية وهو دفع الناس دوما إلى طرح السؤال الأهم: لماذا؟ فاكتفائنا برؤية الحالة الشاذة دون البحث عن أسبابها قد يكون ظلما: لماذا حادت المرأة عن الطريق الصائب، لماذا هذه الشابة (رزيقة) تقطن رفقة شاب غريب؟ والإجابة أن شقيقها من لحمها ودمها قد طردها لتجد نفسها فريسة سهلة للطامعين، فما كان عليها سوى قبول هذه الحياة القاسية بأقل وطأة، وتجيب أنه قد فتح لها بيته فكساها بعد عراء ووفر لها لقمة العيش والحياة الرغيدة، وقد حرصت المخرجة على انتقاء كلمات الشابة بحذر شديد، حين تقول: "حتى لقيت صالح، كيما راك تشوفي راني في دار ضامنة لقمتي، ونزيد نسهر، ونزيد نزهة واش نحوس أكثر." وقد قصدت: "بعد حياة الترف، ماذا ينقصني أكثر" لكنها لم تقل: أعيش حياة كريمة، هذه الحياة الكريمة التي لا تراها سلمى في التجوال والسهر وإنما في الكرامة وعزة النفس: "نعيش في الزنقة، نبات في الطريق، ولا معيشة الذل أتاعك."

يدخل صالح ويصرخ على سلمى، ويخبرها أن هذا ما هو إلا متطلب يفرضه عملها الجديد، فمقابل حصولها على لقمة العيش عليها دفع ثمن تلك اللقمة: كرامتها وشرفها، ترفض سلمى فيصفعها، وأكثر من ذلك يضربها بحزامه، والملفت للنظر في هذه اللقطة تحديدا هو صورة: الرجل الذي يضرب إمرأة من دون أن تُفسَد ربطة عنقه (الرجل المتأنق العنيف متضادين خطيرين) ورزيقة لم تجد بُدًّا سوى دخول الحمام والتأثر بصراخ سلمى، إذ لا تستطيع فعل شيء أمام هذا العنف الضروري لترويض سلمى المتمردة.

المعنى الدلالي للمتتالية الخامسة:

طرحت المتتالية الخامسة قضية جد حساسة في المجتمع الجزائري، والتي لربما سيجد المشاهد صعوبة في تقبلها كفكرة مطروحة إعلاميا، بالرغم من أن الظاهرة موجودة في الواقع، لكنه يفضل التستر عنها بدل كشفها، خاصة في وسائل الإعلام وفي مقدمتها السينما التي تعتبر وسيلة عالمية لإيصال صورة المجتمع الجزائري إلى كل أنحاء العالم، وهذه القضية قد تؤثر حتى على صورة المجتمع عن نفسه.

المتتالية توضح فارق السن بين الشابة اليافعة سلمى والكهل زوج والدتها، وهو يتأنق أمام المرآة ليفرغ رغبته الشهوانية في جو من البرستيج، ثم يتقدم بخطوات واثقة نحو غرفة سلمى، ويبدو أن هذا قد حصل في عز النهار وفي أثناء غياب الأم، والآن يفتح زوج الأم الباب ويدخل.

تكتفي المخرجة هنا بوضع شاشة سوداء لتكشف الفارق بين خارج الغرفة المشرق، وداخلها المظلم حيث ترتكب جريمة بحق إنسانيةِ سلمى من جهة، ومن جهة أخرى استخدمت الشاشة السوداء حتى لا تخدش العائلة الجزائرية المتفرجة بوصف الحادثة.

لدينا أيضا والدة سلمى التي تجن عند سماع الأمر، وقد تم التعبير بشكل دقيق عن حالتها أو حالة أي إمرأة في مكانها: تفقد صوابها لدرجة عدم التحكم في تصرفها مع ابنتها، والتي تعنفها واصفة إياها بالجنون.

لماذا؟ أ لأنها لم تصدق ابنتها وصدقت الزوج؟

على الإطلاق ليس الأمر بهذه الشاكلة، الأم لم تصدق القصة، لم تصدق الفكرة تماما كما يستحيل على الأم والزوجة الجزائرية التخمين حتى بإمكانية حدوثها نظرا للنظام العقائدي والأعراف التي تخول لزوج الأم أو حتى زوجة الأب كامل الحق في معاملة أبناء الزوجة أو أبناء الزوج بمرتبة متساوية ومرتبة الابن أو البنت، ووالدة سلمى كأي إمرأة جزائرية من أين لها التصديق بفكرة اعتداء زوجها على ابنتها، أو اعتداء الأب على ابنته.

وتختصر سلمى لكمال شعورها بعد تعدي زوج والدتها عليها من خلال تكرار كلمة واحدة ثلاث مرات: "حتى الصرخة، حتى الصرخة، حتى الصرخة جمدت في" هي جملة مقتضبة لكنها كافية لجعلنا نفهم حجم العنف النفسي والجسدي الذي قد تخلفه حادثة كهذه.

تخبر سلمى كمال أيضا أنها وجدت نفسها رفقة رضيع لا حول له ولا قوة في الشارع، فقررت تركه في سيارته بعد أن شعرت بالارتياح له، وبأنها سوف تترك ابنها في أيدٍ أمينة، يد يمكن لها أن تعطيه فرصة للعيش وللسعادة.

" في قلبي سميته سعيد " هكذا قالت سلمى لكمال، وهكذا قالت أحد النساء للمخرجة نادية شرابي حين ذهبت هذه الأخيرة إلى أحد مراكز النساء بلا مأوى، حيث التقت بإمرأة حدثتها عن تجربتها المؤلمة، حين دفعتها ظروف الحياة القاسية للتخلي عن ابنها، والذي لم تستطع مناداته بالاسم الذي اختارته له: سعيد، فأخبرت المخرجة أنها سمته كذلك في قلبها: وفي قلبي سميته سعيد.

إن توظيف هذه الجملة ونقلها من حقيقة واقعية، إلى تمثيل للواقع في الفيلم السينمائي دليل على التوجه الواقعي (سيتم تناول هذه النقطة عند تحليل مرجع وثقافة الفيلم).

المعنى الدلالي للمتتالية السادسة:

في لحظة ضعف تقرر سلمى الانتقام لشرفها المهدور، فتأخذ المسدس الخاص بكمال من دون علمه، تتجه نحو منزل والدتها وتدخله (بعد أن فتحت الباب بنسخة من مفتاحه -الملاحظ هنا هو لربما السهو الفني الذي أغفل هذه النقطة: كيف استطاعت المحافظة على المفتاح بعد تشردها في الشارع).

يتصادف الأمر للمرة الثانية مع غياب أمها، فتدخل الصالون لتجد زوج والدتها وقد صعق عند رؤيتها، وعبر لها عن طول أمله وطول انتظاره، حتى أنه بحث عنها، وظن بعودتها إليه، وسايرته سلمى في حديثه حتى جعلته يتقدم منها أكثر وأكثر.

ثم فاجأته بإخراج مسدس وإشهاره في وجهه، لتعبر له عن الكره والحقد الدفينين اللذين دفعا بها اليوم إلى الرغبة في التخلص منه، وفي أن تبرهن لأمها صحة ما اعتبرته الأم ادعاء وافتراء بحق زوجها.

يجد زوج الأم شجاعة ليلصق ذنب سلمى في عنق أمها، كما أخبرها أن قتله لن يغير في الأمر شيئا، ويدخل كمال مساندا سلمى بقوة حتى أنه مستعد لدخول السجن في حال أقدمت على القتل، وتحمل مسؤولية جريمتها.

لكن سلمى تستفيق من حقدها لتدرك أن الانتقام لن ينفع في شيء، وأنه لربما العدالة الربانية كفيلة بالثأر لها، ثم نراها تغادر رفقة كمال أين تلمح والدتها الغارقة في دموعها، تقف سلمى لبرهة تتأمل أمها شافقة عليها، لكنها لا تستطيع نسيان ما حصل فتغادر.

نهاية الفيلم:

ينتمي هذا الفيلم إلى مجموعة الأفلام ذات النهاية السعيدة، وهذا ما يبرز النظرة التفاؤلية التي أرادت المخرجة الخروج بها، فالفيلم لا يصور الأميرة والوحش، ولا يصور أيضا صراع الخير مع الشر، بل إنه يتعدى هذه الحدود الفاصلة إلى معايشة الواقع بكل تناقضاته.

وبكل ما فيه: خيره وشره، وأن الحياة فيها الإيجاب كما فيها السلب، فيها الشجن والألم، فيها الفرح والأمل، وكما هنالك الأشخاص السيئون هنالك الكثير من أصحاب الخير، وحيثما أخذت الحياة من الإنسان، تعطيه في مكان آخر.

إن صورة سلمى وكمال الجميلة والمزهرة، هي الصورة النهائية التي لابد أن تمنحها الحياة لكل فرد في نهاية المطاف، ولكن بشرط واحد وهو أن يكون كل إنسان كتابا مفتوحا لغيره، ففي النهاية كشف الحقيقة أول خطوة للفصل في كل خطوب الدهر، ومواجهتها وتحقيق الصورة الكاملة للحياة البشرية أمام المرآة ووراءها.

6-1 مرجع وثقافة الفيلم:

إن الرجوع إلى الشكل العام الذي كتبت به قصة الفيلم والكيفية التي أخرجت بها، وطريقة التناول السينمائي المعتمدة بالأساس على التركيبة السوسيوثقافية للمجتمع الجزائري، يقودنا إلى إلتماس المرجع والثقافة المرتبط بالمرسل أو صناع الفيلم، وخاصة بالمخرجة والتي يمكن استنباطهما فيما يلي:

مرجع الفيلم:

الفيلم ينقل حياة الفرد البسيط ونمط معيشته اليومية، كما يعرض بعضا من ممارساته الاعتيادية: وضع لافتة كتب عليها: ماكش كريدي، بمعنى: لا وجود للمجان-زيارة المقابر يوم الجمعة-التجمعات النسائية في الأماكن العامة ومنها المقبرة من أجل الفضفضة لبعضهن، والترويح عن النفس، وأمور أخرى لن يجدها المشاهد الجزائري غريبة عنه على الإطلاق، حتى أنها من الممكن أن ترتبط بحياة الفرد العربي عامة والمغاربي خاصة، على اعتبار الانتماء إلى ذات البيئة الجغرافية والحقل المعرفي والثقافي أيضا، وهذا هو تحديدا ما سعت المخرجة إليه، وهو تقديم البيئة العربية في صورة جزائرية.

لدينا كذلك عنصر جديد يعرض المرجعية السينمائية للمخرجة، وهو اعتمادها على رمزية الأماكن والشخصيات، إذ قامت بالجمع بين عالمين مختلفين وهما: صخب المدينة المتواصل ليلا نهارا، وهدوء الأحياء الشعبية من حيث أسلوب العيش.

كما أبرزت نمط العلاقات الاجتماعية في المجتمع الجزائري ريفا ومدينة، وهذا ما يؤكد وجود المعطى السوسيولوجي للحياة الاجتماعية وكذا المعطى الثقافي الذي يطبع عقلية الفرد الجزائري وهو ما لم تحاول المخرجة الخروج عنه، وإنما التزمت التزاما تاما به، وهي إن وضعت لمستها الثقافية عبره، اكتفت بتلك العناصر التي تخدم البناء الدرامي العام.

ثقافة الفيلم:

إن اعتماد الفيلم على عنصر الواقع في مناقشة الموضوع، يحيل إلى المدرسة الواقعية التي برزت مع السينما الإيطالية، ولقنت الكثير من رواد الإخراج السينمائي في العالم كيفية التعامل مع الواقع كمادة أولية.

وعليه فالثنائية المتكاملة: السينما والواقع، أفرزت تلاميذا نجباء في العالم الغربي والعربي، وبخاصة منه السينما المصرية والجزائرية، وعلى اعتبار أن المخرجة تنتمي إلى هذه المدرسة فليس غريبا أن يكون خطها السينمائي خطا واقعيا محضا، إذ تؤكد على الدوام انتمائها إلى المدرسة وتأثرها باللمسات الإخراجية ليوسف شاهين.

إن الفيلم لا يرتبط بجماعة أو فئة معينة، كما لا يركز فقط على العنصر الأنثوي في معالجة قضية العنف ضد المرأة، بل على العكس تماما فهو يرمي إلى تقديم رؤية سينمائية عاكسة لحياة الفرد داخل المجتمع، ومنه فثقافة المخرجة السينمائية تركز على الإنسان عموما، وعلى تجاربه وخبراته، عثراته ونجاحاته، المستنبطة من واقع هذا الأخير في المجتمع الذي يحيا فيه ويتأثر بتداخل مكوناته الدينية والعقائدية والتراثية من عادات وتقاليد، والثقافية، وحتى السياسية والاقتصادية.

وعلى العموم: فإن قصة الفيلم قصة بسيطة، ولكنها عولجت سينمائيا بطريقة راقية تستحق كل المتابعة، فقد أخذت على عاتقها قضية الكل لا قضية سلمى وكمال فقط، إنها قضية الفرد الجزائري في دائرة المجتمع، حيث أن مشرب المخرجة هو الواقع ولذا وفقت في معالجته من دون أن تصدم المشاهدين أو تثير امتعاض العائلات المُحافظة.

ولذا يمكن أن يعبر الفيلم مرجعا وثقافة عن: **الرؤية الإبداعية للمخرجة كرؤية إنسانية.**

1-7 نتائج التحليل:

بعد إجراء الدراسة التحليلية: الإيحائية والدلالية المرتبطة بالفيلم الأول (عينة الدراسة الأولى) تم التوصل إلى جملة من النتائج، والتي تجيب عن إشكالية بحثنا الكبرى: الطرح الإعلامي لقضية العنف ضد المرأة:

الطرح الإعلامي لقضية العنف ضد المرأة في الفيلم السينمائي الجزائري المعاصر: وراء المرآة:

إن فيلم وراء المرآة وُفِّق في إعادة تمثيل الصورة الواقعية للمرأة المعنفة في الجزائر، من خلال طرح هذه القضية طرحا فيلميا (عبر الوسيلة السينمائية) هذا الطرح الذي كشف عن مستويات أخرى من العنف لم تكن متوقعة في مسار الدراسة (عرضت حسب المتتاليات):

أولا: عنف البيئة المحيطة:

أ-عنف البيئة: تناقضات بيئة:

1-الحياة البسيطة الخالية من الشوائب في يوميات كمال: مشاغل العمل-حميمية المنزل.

2-الحياة القاسية التي تحياها سلمى (الأم العازبة) وخروجها مع رضيعها نحو المجهول.

ب-عنف البيئة: سبب في العنف:

المرأة صاحبة بيت الإيجار تعنف وتطرد سلمى، نظرا لاحتياجها للمال حتى تعيل نفسها، فهذه المرة العنف لم يكن من الرجل وإنما كان من إمرأة، والسبب فيه هو عنف البيئة التي تفرض توفير لقمة العيش بأي شكل من الأشكال، نظرا لغلاء المعيشة وتدني المستوى المادي للفرد الجزائري، وعادت ما نغيب هذه النقطة ونعتبر التعنيف من مصدر إنساني فقط.

ثانيا: عنف الذات: (تعنيف الفرد لذاته):

إن العنف الذي أغفلناه في الدراسة والذي تم طرحه في هذا الفيلم، يتعدى كونه عنفا من مصدر خارجي، إنه عنف الفرد ضد نفسه: (**عنف الذات**):

العنف الخارجي الذي تعرضت له سلمى من اضطهاد وتشرد، ومن طفل بلا أب وبلا هوية وبلا حياة طبيعية كريمة، جعلها تفكر في التضحية لأجل إنقاذ الرضيع، فارتكبت بحق نفسها تعنيفا وقهرا أشد وطأة من أي عنف آخر، أن تجبر أمومتها على الانتحار أمام صورة وهمية لم تتحقق بعد، أهم معالمها فرصة عيش جديدة للابن.

أين يظهر العنف ضد الذات: أن تترك أم فلذة كبدها في كرسي سيارة أجرة وترحل عنف لا قبله ولا بعده عنف.

وتظهر في المجتمع حالات كثيرة من حالات تعنيف الذات، والتي تنتهي أحيانا بأن يتعمد الإنسان إيقاف مسيرته الحياتية، ومن ذلك التفشي الكبير لظاهرة الانتحار.

ثالثا: عنف الآخر: (تعنيف الفرد لغيره):

ولمسنا فيه عدة صور لا ترتكز فقط على تعنيف المرأة:

أ-عنف الرجل على المرأة (في غياب الرجل):

المرأة الضعيفة أو التي لا تحاط برجل قوي، ونؤكد على مصطلح قوي (ليس قوة البدن وإنما قوة الحضور) رجل يمكن له حمايتها، تبقى معرضة على الدوام للخطر الخارجي: التحرش-الاعتداء-الخطف-القتل-المتاجرة، والمعنى المراد إيصاله هنا: الشارع بيئة خصبة لممارسة العنف ضد المرأة.

ب- عنف الرجل على الرجل:

الفيلم يعطي أولوية إلى نقطة أخرى تكتشف في سياق الأحداث، وهو أن الرجل قد يتعرض للعنف أيضا من بني جنسه، فالرجل الكهل لم يستطع مواجهة الشابين إلا بكلمة ورغم ذلك تلقى تهديدا مباشرا من أحدهما، وعليه فالمجتمع يحمل العديد من حالات العنف التي قد تقع على الرجل تماما كما تقع على المرأة، أو لربما أكثر، فالمرأة تستطيع البوح بمصدر تعنيفها، أما الرجل فمن المخجل أن يفعل ذلك، لما يحمله الأمر من انتقاص لصورة الذات أمام الآخرين.

ج-عنف القوي على الضعيف:

الفيلم يقدم بطريقة ذكية جدا جانبا من الواقع، ألا وهي سلطة القوي على الضعيف، فكلما زادت معايير السيطرة لدى أحدهم عمد على استغلالها بطريقة سلبية نحو من هم أدنى منهم قوة، فمثلا القوة البدنية للشاب في الفيلم مكنته من ممارسة العنف على رجل هزيل واهن، وهنا تقع الموازنة بين ما يسمى قانون الغاب، وبين القانون الجديد في المجتمع البشري.

رابعا: عنف المظاهر:

إن عملية التحليل الدلالي التي أجريت على الفيلم تشير إلى وجود خلل في عملية الحُكم على الأشخاص، هذا الخلل الذي لربما هو متجذر في ذهنية الفرد الاجتماعي الجزائري: ذكرا وأنثى على حد سواء.

وهذا ما قد سمح لنا بالتجرء على تقديم اصطلاح جديد قد يفي بالغرض، وهو: **عنف المظاهر**، كيف من الممكن أن تكون المظاهر الخارجية سببا لتوقع العنف أو نفيه؟

عبارة: الرجل المتأنق التي أوردناها في القراءة الإيحائية الخاصة بالمتتالية لم تأت عبثا وإنما نتيجة لتضافر بعض العناصر في الفيلم والتي شرحت كيف من الممكن أن يكون صالح شابا يتقصد التأنق، فهو ليس أنيق بل متأنق عمدا، وهذا حتى يراه الجميع من منظار أنه الرجل

الحسن السمعة المؤدب المهذب، إنها وسيلة جديدة في الإيقاع بالناس، وإلا فكيف قبلت سلمى مرافقة صالح ورفضت مرافقة الشابين:

-هندام الشابين وطريقة كلامهما: الهندام الشبابي الجريء-الكلمات النابية المستوحاة من الشارع والتصرفات اللاأخلاقية في معاملتهما لسلمى والنظر إليها كقطعة شهية صالحة للالتهام.

-هندام صالح وكلامه: البذلة الرسمية: بذلة ذوي النفوذ أو ذوي العقول إن جاز هذا التعبير، والأسلوب الحسن الذي لا يستعمل الفضاضة في مخاطبة الناس، هو ما دفع سلمى لتصديقه، كما لو كانت المظاهر سحرا يجتذب الناس نحوه.

والمسار الثاني من الدراسة يكشف عن أسباب ونواتج العنف المسلط على المرأة باختلاف مصادره، وهو الشق الجوهري الذي يجيب عن التساؤل الخاص بقضية المرأة:

1-المرأة قد تكون مدعاة للعنف: المرأة سبب في قيام عنف ضدها:

نواتج تكامل العناصر الثلاث:

أ/الماكياج المفرط.

ب/أجزاء الجسم بادية بشكل يبعث على الإيحاء بأنها شبه عارية.

ج/الخروج في ساعة متأخرة من الليل من أجل السهر.

وهي ما تصنع صورة معينة للمرأة: الصورة السيئة لبنت الشارع، وقد يصل مفهوم هذه الصورة في العقلية الجزائرية (نساء ورجال) الذكورية منها خاصة إلى حد الحكم عليها: بالفتاة المنحلة أخلاقيا أو بائعة الهوى أو الفاسقة.

2- المرأة قد تختار العنف: المرأة تختار العنف كحل بديل:

إن البنية السيكولوجية التي يتركب منها الإنسان تجعله دوما يضع سلما من الاختيارات، التي من خلالها يتجنب ما هو أكثر ضرر، في حين تتولد له إمكانية قبول الأقل ضررا، فالمرأة

قد تتقبل حياة ذل رغيدة، على حياة ذل بائسة، قد تتقبل ممارسة عنف ضدها برضا منها على أن تتلقاه في الشارع وفي كل وقت، ومن أي شخص (خاصة الاعتداء الجنسي) وهي قد تختار في النهاية العنف تحت سقف على عنف تشهد جدران شوارعه انتهاك عرضها وعفتها.

3-المرأة قد تكون ضحية للعنف: المرأة غير مسؤولة عن وقوعه:

كثير من الحالات التي تتعرض فيها المرأة للضرب والزجر (كما في حالة صفع سلمى وضربها بالحزام) هي حالات لا تتحمل مسؤوليتها المرأة، وقد لا يكون لها من سبب داعي سوى إفراغ مكبوتات الرجل التي تولدت له في أغلب الأحيان من عبء الضغوطات الخارجية، أو حتى من طبعه المتصلب القاسي حين ترفض إطاعة أوامره التي تتنافى ومبادئها.

4- المرأة قد تتعود العنف: حالة اعتيادية:

من الناحية العلمية والتي أثبتت عبر التجارب التي أجراها بعض الباحثين (تجربة بافلوف) التي توصل من خلالها أن تعويد الإنسان على سلوك ما قد يجعله يسلك نفس ردود الأفعال بمجرد تلقي المثير، الذي يخلق له تقبلا اعتياديا على الفعل، لدرجة يصبح فيه ضرورة، كذلك هي المرأة كلما تعرضت للعنف المستمر، ازداد تعودها عليه، وبالتالي إمكانية تقبله كحالة طبيعية في طريقة التعامل معها.

5- شكل مسكوت عنه من العنف ضد المرأة:

الاعتداء الجنسي الواقع على المرأة من أحد أفراد العائلة هو عنف موجود في الواقع ولو بنسبة ضئيلة، كما أنه عنف مسكوت عنه لا يتم مناقشته علنا من طرف المرأة أو العائلة.

هنا تشير المخرجة في حديثها عن الفيلم، أنها امتلكت جرأة كبيرة لتناول هذا الموضوع الذي يدخل في إطار زنا المحارم، والحديث عن معاناة الأم العازبة، وحتى لا تشير مباشرة إلى إمكانية بل واقعية اعتداء الأب الحقيقي على ابنته أو الأخ (كما أصبح يقع في المجتمع ولو بنسبة قليلة) فإنها فضلت اختيار مصطلح: زوج الأم الذي من الممكن أن يتم تقبله كفكرة، ذلك

أن التعامل مع الجمهور الجزائري يستلزم تمحيص وجهات النظر ودراسة مستفيضة لخصائصه، لكن ما الذي ترمي إليه المخرجة من وراء ذلك؟ طبعا توعية الجمهور بما يحدث في الخفاء وضرورة البحث في أسبابه ومعالجته قبل فوات الأوان، وقبل أن يشيع فيمارس في العلن، فالخطأ ليس في ارتكاب الخطأ بقدر ما يرتبط بالسكوت عن وقوعه.

6- العنف هروب من مواجهة الحقيقة: (تعنيف الحقيقة):

وهنا نعود لاستخلاص أهمية العنوان: وراء المرآة التي تعني كشف حقيقة صامتة، فالعنف ضد المرأة قد يكون من أحد أسبابه الرغبة في تعنيف الحقيقة لا غير وقمعها،

أم سلمى كذّبت القصة وبالتالي لم تصدق سلمى فما كان عليها سوى تقديم عذر يبرر اندهاشها وهو تعنيف ابنتها واتهامها بنكران جميل الرجل الذي رباها ودرسها، وعليه فجزائها من هذا النكران هو الطرد، كما لو كانت تريد عبر طرد ابنتها إسكات الحقيقة وطمسها.

فالإنسان قد يلجأ إلى العنف من أجل إبعاد الحقيقة، أو من أجل إخفاء أمر ما، وكل هذا في سبيل أن لا يطرح على نفسه ولا يُطرح عليه السؤال العميق: لماذا؟

II- تحليل النظام النصي لفيلم (عائشات): "Les vivantes":

2-1 بطاقة فنية عن المخرج.

2-2 بطاقة فنية عن الفيلم.

2-3 ملخص الفيلم.

2-4 المعنى الإيحائي للمتتاليات المختارة في الفيلم.

2-5 المعنى الدلالي للمتتاليات المختارة في الفيلم.

2-6 مرجع وثقافة الفيلم.

2-7 نتائج التحليل.

1-2 بطاقة فنية عن المخرج: (سعيد ولد خليفة):

هو الناقد السينمائي الجزائري والمخرج المسرحي والسيناريست: سعيد ولد خليفة المزداد في تونس، وقد عمل لفترة طويلة كصحفي بدء من 1969م حتى 1989م في الجزائر ثم في فرنسا.

وابتداء من 1989م عمل في المهرجان الفرنسي: "مسارح السينما" حيث أخرج العديد من المسرحيات المستوحاة من قصص عديد الروائيين أمثال: **ألبرت كاموس (Albert Camus)** وكذا الجزائري: **كاتب ياسين،** ثم التحق بالسينما ومن أهم ما أخرجه سينمائيا: الفيلم الروائي **"الظلال البيضاء"** لسنة 1992م والذي تحصل على جائزة المرتبة الأولى في مهرجان السينما بفرنسا، إضافة إلى نجاح فيلمه الثاني "عائشات" والذي تحدث عنه المخرج قائلا:

الفيلم لم يكسر كل الطابوهات التي تعبر بعمق عن معاناة المرأة بصفة عامة ، لأن المجتمع به طابوهات عديدة، وهو ومكبل بجملة من التقاليد جعلت المواطن يختفي وراء هذه الممنوعات حتى لا يتحمل مسؤولية العنف، وهذه الطابوهات ستظل قائمة ولا يمكن ترجمتها بسهولة، وهو ما يجعلنا اليوم بحاجة إلى فرويد عربي .

الممثلون الرجال وجدوا صعوبة في أداء مشاهد العنف أشار مخرج فيلم عائشات ولد خليفة يقول : المخرج صادق الكبير أنجز بدوره فيلما تصويريا عن حادثة الهايشة، وهو فيلم قوي، لكن أعتقد أنه غير قابل للعرض، بسبب بشاعة ما يتضمنه من عنف، وهو العنف الذي عشناه نحن أيضا في بلاطو التصوير الخاص بفيلمنا عائشات، حيث لم يتمكن الممثلون الذكور من أداء المشاهد العنيفة، والفضل في تصوير تلك المشاهد يعود للممثلات اللواتي بادرن بأداء دورهن في اللقطات المجسدة للوقائع العنيفة، مع ذلك فإن حتى الممثلات المشاركات في فيلم عائشات لم يكن سهل بالنسبة لهن أداء أدوار غاية في الصعوبة نظرا لدرجة العنف والرعب التي تعيشها شخصيات الفيلم الذي يجسد قصة واقعية.

2-2 بطاقة فنية عن الفيلم:

* الملصق الإشهاري:

*** البطاقة التقنية:**

العنوان: عائشات (Les vivantes).

المخرج: سعيد ولد خليفة.

النوع: فيلم روائي طويل (الدراما الواقعية)-35مم (إطار 1.85).

سيناريو وحوار: سعيد ولد خليفة.

الصوت: دولبي رقمية.

المدة: 90د/ 1سا و30د.

النسخة الأصلية: العربية.

الأدوار:

*ريم تاكوشت-سامية مزيان-حجلة خلادي-فايزة لوعيل-بهية راشدي-العربي زكال-طه العامري-عز الدين بورغدة-خالد بن عيسى-صونيا كوديل-فريد بن تومي-أرسلان.

الصورة: مارك كونيكس.

الصوت: كمال مكسر.

التركيب: جون دبروي.

المزج: إيريك تيسيران.

موسيقى: إيريك سترنفلد.

أغاني: الهاشمي قروابي.

الديكور: شريف ياسين عدة.

منفذ الإنتاج: نادية شرابي-لعبيدي.

إنتاج مشترك: بروكوم الدولية/ التلفزة الجزائرية.

بالتعاون مع ماكت للإنتاج.

البلد والسنة: الجزائر 2007م.

3-2 ملخص الفيلم:

بعيدا عن الشاشة الفضية، وإلى شاشة الواقع: جرى خلال صائفة 2001م، وتحديدا في شهر جويلية، بحاسي مسعود الواقعة في الجنوب الجزائري، حادثة حقيقية مروعة كان ضحيتها قرابة أربعين إمرأة، بعد أن تعرضن للهجوم من طرف مجموعة من الرجال.

هن جزائريات قاطنات بحي الهايشة بحاسي مسعود، تركن بيوتهن في الشمال بغرض البحث عن العمل في الجنوب، لكن تم اتهامهن بالخروج عن عادات المنطقة وبممارسة البغاء وفتح بيوتهن للدعارة، ليكون الثمن أكبر بكثير الاغتصاب والحرق.

الواقعة التي مضى عليها عشر سنوات لم تنمحي آثارها من الذاكرة، خاصة وأن القانون لم يفصل فيها حتى الآن، رغم أنها كانت عبارة عن عملية اغتصاب جماعية كارثية.

تأثر المخرج بهذه الأحداث، فحولها إلى فيلم سينمائي يحمل عنوان "عائشات" لأنه أرادها أن لا تنسى، وحتى تظل شاهدا على ما تعرضت إليه الجزائريات من عنف رهيب، والذي وإن اختلفت أشكاله إلا أنه يحمل طعما واحدا هو المرارة ولونا واحدا هو الألم.

أستهل الفيلم بإحدى السهرات النسائية التي أقامتها النسوة القاطنات بحي الهايشة (وهن في غالبيتهن قد جئن من الشمال بغرض البحث عن عمل، فجاءتهن فرصة في القاعدة البترولية بحاسي مسعود) مرتديات ألبسة تقليدية، حيث يرقصن على نغمات أغان جزائرية تراثية، يرددن كلماتها بأصواتهن، وهن في تناغم وانسجام: "صليو على حبيبنا، يربح من صلى عليه..."

ثم نرى بطلتي الفيلم (**الشابتين: سالمة ونون**) يخرجان راكضتين في رمال الصحراء للالتحاق بالعمل، فتلمحان كريم (الشاب المغترب الذي عاد للوطن وهو بيطري، لكن يعمل في القاعدة معهن) الذي يحب سالمة، لكن يبدو أن المحبين متخاصمان، فتتجه نون وحدها إليه تمازحه وتسخر من طول بقائه أمام المنزل ينتظر رضا سالمة، وفور قدوم سيارة الأجرة تتركه، تركب هي وسالمة وتنتقلان إلى العمل.

بعد ذلك وفيما تتمازح نون وسالمة، في منزل هذه الأخيرة يدخل عليهما فجأة رب العمل رفقة بان (وهو زوج صديقة سالمة: أميرة) يحضر لها أجرتها ناقصة فتغضب، لكن نون قد قررت ترك العمل الذي لم تلقى فيه خيرا خاصة مع أرباب العمل المتغطرسين والعودة إلى العاصمة، إلا أن سالمة تقرر المواجهة والبقاء رغم تحذير كريم لها بما يتناقله العمال بينهم من أن النسوة قد جئن للمتعة لا غير، إلا أنها تقبل التحدي فهي جاءت للعمل لا للسياحة.

يغادر كريم رفقة نون إلى العاصمة، تاركين سالمة لوحدها، وفي هذه الأثناء بان يجمع الرجال حوله ويحرضهم على الثورة ضد وضعيتهم التي يعتبرها مزرية، خاصة بعد قدوم النساء للعمل ومشاركة الرجل في لقمة العيش، فيجندهم ويملأ رأسهم بأفكار خاطئة، ويخططون لشن هجوم على بيوت النسوة.

ثم يلجئون إلى إمام محاولة تبرئة غضبهم بأنهم يريدون تطبيق شرائع الله، لكن ينصحهم الإمام بالتريث وبالفصل عن العنف والإسلام.

وفي تلك الليلة يهجم الشبان على النساء ويخرجوهن من بيوتهن، ويمارسون عليهن شتى أنواع التعذيب والتعنيف الجسدي والجنسي، ولا تجد النسوة خلاصا سوى بالصراخ ومحاولات الهرب والإفلات الفاشلة، لينتهي بهن المطاف غائبات عن الوعي وقد أنتهكت حرمة جسدهن، وسلبن الكرامة والشرف بأبشع طريقة.

وفي اليوم الموالي، نقلت النسوة إلى المستشفى حيث عولجن من الجروح فقط، في حين رفضت الممرضات إجراء فحص طبي للشابات اللائي فقدن عذريتهن بسبب الاغتصاب.

بعد شفاء سالمة من الجروح البارزة على جسدها، تقرر العودة إلى منزل أهلها بولاية بجاية، تعرج على جارتها أميرة، وتهددها بإيجاد زوجها وتسليمه للعدالة، ثم يباغتها أخوها في الطريق، فيطردها بعنف، ويرمي بها في منتصف الطريق محذرا إياها من العودة بعد أن جلبت لهم العار، تصاب سالمة بالهلع وتمشي في الطريق فتقف أمامها سيارة تقودها شابة، تسألها عن وجهتها وحين تعلم أنها ذاهبة إلى العاصمة تأخذها معها.

تسأل الشابة سالمة عن الشخص الذي رمى بها في الطريق (إما الأخ أو الصديق) وتنفي أن يكون الأب، لأنه من المستحيل أن يرمي أب ابنته، فتحكي لها سالمة القصة كاملة وتحاول بدورها الشابة التخفيف عن سالمة، فتأخذها إلى مكان مرتفع، وتطلب منها الصراخ للتخفيف من ألمها، وتصرخ سالمة باسمها، حزنا على سالمة، حزنا على نفسها...بعد أن تسمع نون بالحادثة عبر الراديو تتصل بكريم لتخبره، تبحث عن سالمة في فندق (Oasis) وتقف إلى جانبها، في حين يفضل كريم مراقبتها من بعيد، لأنه شعر بنوع من المسؤولية والذنب جراء ما أصابها.

تحاول سالمة الاجتماع بصديقاتها المعنفات مثلها حتى تقنعهن بالالتجاء للقانون، ولكن يبدو أن لكل واحدة قصة، فتشهيرهن بما تعرضن لهن قد يمنعهن من العودة إلى منازلهن ثانية، تتجه إلى مركز السيدة ياسمين التي يضم مركزها حوالي ثلاث آلاف إمرأة من مطلقات ومتزوجات وحالات أخرى لنساء لم يعد لهن سقف يحتمين تحته إلا عند السيدة ياسمين.

تلتقي سالمة رفقة نون بصديقتهما **شمس**، ويشجعانها على الاعتراف لكنها تخشى القيام بذلك خوفا من والدها، خاصة بعد أن زارت والدتها خفية وطلبت منها عدم المجيء إلى الموت بقدميها، فحاولت كل من سالمة ونون إقناع بدرة، وفعلا توجهتا إلى الصحراء حيث حظيتا بوكيل جمهورية متفهم حاول جاهدا مساعدتهما في إطار ما خوله له القانون، لكن المتهمين الذين هم في الأصل مجرمون رفضوا الاعتراف، كما أن عدم ورود قرار الطبيب الشرعي عن حالات الاعتداء الجنسي قد أنقص من إمكانية نجاح القضية، كما يبدي الفيلم غياب التدخل القانوني الكبير، والذي حاول بطريقة أو بأخرى التكتم عن القضية.

في النهاية تتشجع النساء للإدلاء بالشهادة والأخذ بحقهن، ليجتمعن من جديد متحديات الماضي المرير الذي مررن به، مقررات العيش من جديد رغم كل شيء، والجميل في الفيلم أنه انتهى بصورة سالمة رفقة كريم ووالدها (هذا الأخير الذي وقف إلى جانب ابنته بفضل تدخل نون وكريم)...إن فيلم عائشات نداء لكل إمرأة بالسعي للصراخ عاليا: لا للعنف، ومحاولة البدء من جديد مع حب الأب وحب الرجل.

4-2 المعنى الإيحائي للمتتاليات المختارة في الفيلم:

أولا وقبل كل شيء قمنا بمشاهدة الفيلم كاملا واختيار اللقطات المتناسبة ومسار الدراسة وأهدافها، فتم تقطيع الفيلم إلى ستة متتاليات، ولم يكن هذا الاختيار للعدد عشوائيا وإنما جاء وفقا لما اقتضته الضرورة، حيث بلغ عدد المتتاليات التي تحكي عن العنف ضد المرأة ستة.

يأتي هذا في الوقت الذي يشكل فيه الفيلم بكامله دلالة سينمائية عالية الدقة عن الموضوع المدروس، ولكن أبلغ المعاني يمكن التماسها في هذه المتتاليات تحديدا والتي تتضمن صورة الطرح الإعلامي لقضية العنف ضد المرأة، والصورة الذهنية المكونة عنها، المرسومة في ذهنية المتلقي وبما يصنع له وجهة نظره الخاصة.

والجداول الآتية توضح هذه المتتاليات، كما تقدم المدة الزمنية والمضمون الذي اختصت به اللقطات، متبوعة بالقراءة الإيحائية لكل متتالية:

المتتالية الأولى:

شريط الصورة								شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون اللقطة	الديكور	الحوار	الموسيقى	الضوضاء والضجيج
1	20ثا	صدرية	عادية	نحو اليسار	سالمة تكلم وتمازح صديقتها نون	منظر داخلي لصالون: أريكة+خزانة بها وحدة مركزية	سالمة: سرق الغصن قدّها محبوبي يعطيك الصحة، جبتك باش تعاونيني، ول باش تتصدري معاي؟ نون: وراسك غير نعاونك	/	/
2	4ثا	مقربة	عادية	ثابتة	سالمة تلاعب نون	إزار+ أص به نبتة	/	/	ضحك الفتاتين
3	3ثا	نصف جامعة	عادية	ثابتة	سالمة تلاعب نون فإذا برجلين يدخلان	أريكة+خزانة بها وحدة مركزية+مرآة	/	/	صوت فتح الباب

4	2ثا	صدرية	عادية	نحو اليمين	الرجل يتقدم نحو الشابتين	/	/	/	صوت خطواته
5	6ثا	صدرية	عادية	نحو اليمين	سالمة ممتعضة	/	/	/	/
6	4ثا	جامعة	عادية	ثابتة	الرجل يقدم لسالمة المال	/	/	/	/
7	2ثا	صدرية	عادية	ثابتة	نون تنظر إلى سالمة	/	/	/	صوت حساب الورقات النقدية
8	2ثا	صدرية	عادية	ثابتة	سالمة مستاءة	إزار	/	/	صوت حساب الورقات النقدية
9	2ثا	مقربة	عادية	ثابتة	الرجلان ينظران إلى سالمة	/	/	/	/

10	3ثا	صدرية	عادية	ثابتة	سالمة تحدث الرجل	إزار	سالمة: اتفقنا على زوج ملايين، ماشي سبعمية ألف برك	/	صوت حساب الورقات النقدية
11	2ثا	صدرية	عادية	ثابتة	نون مندهشة من تصرف الرجل مع سالمة	إزار+ أص به نبتة	/	/	/
12	8ثا	مقربة	عادية	ثابتة	الرجلان واقفان وأحدهما يحدث سلمى	/	الرجل: معندي منديرلك أنا كاين اللي فوق مني، آه راك هنا يا عنين لاناناس	/	/
13	1ثا	صدرية	عادية	ثابتة	نون تنظر إلى الرجل باستياء	إزار+ أص به نبتة	الرجل: مدموازال فوا تو.	/	/

14	11ثا	جامعة	عكس غاطسة	ثابتة	نون تقف منفعلة فتمسك بها سالمة	منظر داخلي للصالون (السقف)	الرجل: لا لا خليها، متحبنيش؟ رايحة لدزاير هاذ العشية؟ شفتي كيش على بالي بكلش؟	/	/
15	3ثا	صدرية	عادية	ثابتة	نون تحدث الرجل	إزار	نون: نروح، ومنزيدش نولي عام يكفي	/	/
16	2ثا	جامعة	عكس غاطسة	ثابتة	الرجلان واقفان وسالمة تمسك بنون	منظر داخلي للصالون (السقف)	الرجل: تولي نحطمك	/	/
17	2ثا	صدرية	عادية	ثابتة	نون تنظر إلى الرجل بحقد	إزار	/	/	/

18	2ثا	صدرية	عادية	ثابتة	سالمة حاقدة	إزار	/	/	/
19	5ثا	مقربة	عادية	ثابتة	الرجل يحدث الشابتين برفقة	/	أنا ضامن فيكم مع لي زيترونجي اللي خدموكم، سقسيو بان.	/	/
20	4ثا	جامعة	عكس غاطسة	ثابتة	سالمة ونون والرجلان يرحلان	سقف الصالون	/	/	صوت خطواته

المتتالية الثانية:

شريط الصورة								شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون اللقطة	الديكور	الحوار	الموسيقى	الضوضاء والضجيج
1	8ثا	جامعة	عادية	بانوراما	بان يخطب في العمال	داخل المستودع: جدران	بان: شوفوا يا جماعة عندكم الحق واش راكم تهدروا، المرة جات البارح واليوم صابت خدمة، سي با نورمال، سي با نورمال	/	/
2	4ثا	مقربة	عادية	بانوراما	كريم وصديقه رضا غاضبان	جدار المستودع	عامل: يا جماعة أنا نعرف حاجة واحدة	/	/
3	21ثا	جامعة	عادية	بانوراما	العمال يتحاورون مع بعضهم	داخل المستودع: براميل نفط	عامل: أنا نعرف بلي ..... كي تكون حرب المرأة هي اللي تحارب؟ حنا اللي نحاربوا، حنا	/	/

4	13ثا	جامعة	عادية	بانوراما	أحد العمال يكلم كريم	داخل المستودع: براميل نفط	عامل: واش لميقري كاش ما فهمت ولا والوا؟ بان: واش رضا؟	/	/
5	20ثا	جامعة	عادية	بانوراما	رضا يتحدث أمام الملأ	داخل المستودع: براميل نفط وأكياس رمل	بان: ول عندك هدرة أهدرها متحشمش رضا: لا لا راني ....راح يتبدل منا لغدو	/	/
6	11ثا	جامعة	عادية	بانوراما	بان يخطب في العمال	داخل المستودع: براميل نفط	بان: شوفوا يا جماعة أنا هاذ الليلة راني تاكل عليكم، فهمتوا؟ كريم: فهمت، فهمت كلش، أيا رضا، أيا أرواح	/	/
7	3ثا	مقربة	عادية	بانوراما	بان والعمال ينظرون إلى كريم ورضا	داخل المستودع: جدران	/	/	/

8	5ثا	مقربة	عادية	ثابتة	الإمام يحدث العمال	مدخل المسجد	الإمام: صحيح، كاين أمور وأسباب اللي تخليكم باش تغضبوا	/	ضوضاء الشارع
9	4ثا	مقربة	عادية	ثابتة	العامل يحدث الإمام	جدران أحد الأزقة	العامل: اللي يجي يعفس علينا، حتى ربي سمح فينا الإمام: الغضب	/	ضوضاء الشارع
10	8ثا	مقربة	عادية	ثابتة	الإمام يحدث العامل	مدخل المسجد	الإمام: الغضب عمرو لكان وسيلة اللي تلقاو بها الحلول، بالعكس لازم تتهدنوا تترزنوا باش لفكار ترجع واضحة	/	ضوضاء الشارع
11	6ثا	جامعة	غاطسة	ثابتة	الإمام يحدث العمال	منظر خارجي للزقاق حيث يقع المسجد	الإمام: تفضلوا معاي	/	ضوضاء الشارع+ وقع الأحذية
12	37ثا	نصف جامعة	عادية	أفقية	العمال يدخلون رفقة الإمام إلى مقام أحد الأولياء	مدخل ضريح شموع+ قبر عليه غطاء أخضر مكتوب عليه البسملة	الإمام: على حساب ما كنت نسمع من قبيل، ..... بعد السُّهم على القوس	/	وقع الأحذية

المتتالية الثالثة:

شريط الصورة								شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون اللقطة	الديكور		الحوار	الموسيقى	الضوضاء والضجيج
1	9ثا	عامة	عكس غاطسة	ثابتة	السحب السوداء تتكثف وتحجب ضوء القمر	السماء ليلا		/	/	/
2	6ثا	عامة	عادية	بانوراما	الشبان يهجمون على بيوت النساء وفي أيديهم عصي طويلة	الواجهة الأمامية لبيوت النساء العاملات: حبال عليها ملابس معلقة+أبواب عليها إزار فقط+مصابيح صغيرة		/	موسيقى تشويق	/
3	12ثا	مقربة	عادية	بانوراما	رضا مندهش من الشبان	الواجهة الأمامية لبيوت النسوة		الشبان: أدخل منا، أدخل منا	/	صراخ النساء

4	6ثا	جامعة	عادية	بانوراما	الشبان يدخلون البيوت قهرا	الواجهة الأمامية لبيوت النسوة	الشبان: أدخل هنا، روح لهيه	/	صراخ النساء
5	2ثا	مقربة	عادية	نحو اليسار	أحد الشاب يدخل منزلا	مدخل منزل به إزار	/	/	صراخ النساء
6	2ثا	مقربة	عادية	ثابتة	رضا مندهش	/	/	/	صراخ النساء
7	2ثا	جامعة	عادية	ثابتة	الشبان يخرجون النساء من منازلهم	الواجهة الأمامية لبيوت النساء	/	/	صراخ النساء
8	1ثا	مقربة	عادية	بانوراما	الشبان يسحبون النساء	منظر خارجي لبيوت النسوة	/	/	صراخ النساء
9	2ثا	مقربة	عادية	بانوراما	الشبان يعنغون النساء	منظر خارجي لبيوت النسوة	/	/	صراخ النساء

10	2ثا	مقربة	عادية	بانوراما	الشبان يجرون شابات معهم كهلة نحو الخارج	منظر خارجي لبيوت النسوة	/	/	صراخ النساء
11	3ثا	مقربة	عادية	بانوراما	شاب يجر سالمة نحوه	منظر خارجي لبيوت النسوة	/	/	صراخ النساء
12	2ثا	مقربة	عادية	بانورما	بان يمسك برضا ويعنفه	حائط	/	/	صراخ النساء
13	3ثا	متوسطة	عادية	بانورما	الشبان يضربن النساء	منظر خارجي لبيوت النسوة	/	/	صراخ النساء
14	4ثا	مقربة	عادية	مقربة	بان يعنف رضا	حائط	بان: أداك النيف عليها، رضا: طلقني تعرف الحرام نتاي، تعرف الحرام، كلب	/	صراخ النساء

15	3ثا	مقربة	عادية	عمودية	الشبان يوقعون النسوة أرضا ويبرحنهن ضربا	/	/	/	صراخ النساء
16	5ثا	مقربة	عادية	بانوراما	بان يعنف رضا	/	رضا: هذا ظلم بان: ظلم آ تعرف الظلم نتاي	/	صراخ النساء
17	11ثا	مقربة	عادية	بانورما	الشبان يضربن النساء بالعصي اللاتي يحاولن عبثا الدفاع عن أنفسهن	/	/	/	صراخ النساء
18	3ثا	مقربة	عادية	بانوراما	بدرة تصرخ	/	بدرة: يا حقارين	/	صراخ النساء

19	18ثا	مقربة	عادية	بانوراما	الشبان يضربون ويتعدون على النساء ويوقعوهن أرضا	/	بدرة: يا حقارين خافوا الله	/	صراخ النساء
20	11ثا	مقربة	عادية	بانورما + عمودية	شمس تحاول التخلص من الشبان المتحرشين بها، ومن بان الذي يعنفها	/	شاب: امشي، امشي	/	صراخ النساء
21	3ثا	مقربة	عادية	بانورما	سالمة واقعة في الأرض والشبان يضربونها	/	/	/	صراخ النساء
22	10ثا	مقربة	عادية	بانورما	الشبان يحاصرون النسوة ويعنفوهن	/	/	/	صراخ النساء

23	4ثا	مقربة	عادية	بانورما	سالمة تحاول حماية نفسها من الشبان الذين يضربونها	/	بدرة: يا حقارين	/	صراخ النساء
24	5ثا	مقربة	عادية	بانورما	الشبان يمددن النساء على الأرض ويضربنهن	/	/	/	صراخ النساء
25	6ثا	مقربة	عادية	بانورما	أحد الشبان يعنف إمرأة	/	/	/	صراخ النساء
26	3ثا	مقربة	عادية	بانورما	شاب يلاحق إمرأة وفي يده عصا	/	/	/	صراخ النساء
27	8ثا	مقربة	عادية	بانورما	شاب يوقع إمرأة على الأرض ويضربها بعنف	/	بدرة: يا حقارين	/	صراخ النساء

28	3ثا	مقربة	عادية	بانورما	بدرة تتفقد سالمة المغشي عليها	/	/	/	صراخ النساء
29	3ثا	مقربة	عادية	نحو اليسار	شابة تركض صارخة	/	/	/	صراخ النساء يطغى عليه صراخ الفتاة
29	4ثا	مقربة	عادية	بانورما	شاب يضرب عجوز	/	/	/	صراخ النساء
29	6ثا	مقربة	عادية	بانورما	النساء مغشي عليهن	/	/	/	صراخ النساء
30ثا	12ثا	كبيرة	عادية	بانورما	سالمة مغشي عليها	/	/	موسيقى تشويق مخيفة	صراخ النساء

المتتالية الرابعة:

شريط الصورة								شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون اللقطة	الديكور	الحوار	الموسيقى	الضوضاء والضجيج
1	5ثا	جامعة	عادية	ثابتة	سالمة تنزل السلالم فيباغتها شقيقها بقوة	منظر خارجي لزقاق منزل سالمة: منازل: أبواب+نوافذ+ أسلاك كهربائية	/	/	زقزقة العصافير +وقع حذاء الأخ
2	2ثا	مقربة	عادية	بانوراما	شقيق سالمة يعنفها	جدران	/	/	زقزقة العصافير+ تنهيدة سالمة -مباغتة-
3	3ثا	كبيرة	عادية	بانوراما	سالمة مندهشة	/	سالمة: أنا سالمة أختك	/	زقزقة العصافير
4	6ثا	صدرية	عادية	بانوراما	الأخ يعنف سالمة بالكلام	جدران+ باب حديدي	الأخ: أختي معنديش أختي فهمتي، واش رجعك ألهنا؟	/	زقزقة العصافير

5	7ثا	مقربة	عادية	ثابتة	سالمة تجيب أخاها الذي يعنفها	جدران+ باب حديدي	سالمة: جيت نشوفكم، ونشوف بابا	/	زقزقة العصافير
6	1ثا	مقربة	عادية	نحو اليسار	الأخ يعنف سالمة	جدران+ باب حديدي	الأخ: تشوفي باباك، تبعيني	/	زقزقة العصافير
7	3ثا	مقربة	عادية	نحو اليسار	الأخ يجر بعنف أخته نحو الأمام	جدران	/	/	تنهيدة سالمة -خوف-
8	6ثا	جامعة	عادية	ثابتة	الأخ يعنف سالمة ويدفع بها إلى الأمام عبر السلالم	منظر خارجي لزقاق منزل سالمة: منازل: أبواب+نوافذ+ أسلاك كهربائية	/	/	زقزقة العصافير+ وقع الأحذية
9	19ثا	مقربة	عادية	ثابتة	الأخ يدخل سالمة السيارة ويعنفها بالكلام	مقدمة السيارة: من الزجاجي الأمامي	الأخ: بهدلتي بينا، بعدينا	/	صوت غلق باب السيارة+ وقع حذاء الأخ

10	10ثا	جامعة	عادية	نحو اليمين	السيارة تسير في الطريق (داخلها الشقيقان)	منظر خارجي طبيعي: طريق سيار أشجار+ صخور+ عمود كهربائي	/	/	حفيف الأشجار+ صوت السيارة تسير (المحرك)
11	19ثا	نصف جامعة	غاطسة	ثابتة	الأخ ينزل شقيقته بعنف من السيارة ويتركها على جانب الطريق	منظر خارجي طبيعي: صخور+ نباتات	الأخ: فهمتي دوك، بعدينا	/	صوت محرك السيارة+ صوت إغلاق باب السيارة
12	44ثا	صدرية	عادية	عمودية + بانوراما	سالمة مصعوقة من تصرف أخيها	صخور+ بضع نبات	/	/	زقزقة العصافير+ صوت جر الحقيبة

المتتالية الخامسة:

شريط الصورة								شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون اللقطة	الديكور	الحوار	الموسيقى	الضوضاء والضجيج
1	15ثا	عامة	عادية	عمودية	صورة خارجية لقصر العدالة	منظر خارجي: واجهة قصر العدالة	شاب: في هذيك الليلة كنت راقد قدام الدار، كان الحس بزاف فطنت، جاو لابوليس أداوني	/	/
2	2ثا	صدرية	عادية	ثابتة	وكيل الجمهورية ينظر للشاب	/	/	/	/
3	2ثا	صدرية	عادية	ثابتة	الشاب يحدق في الوكيل	باب	/	/	/
4	8ثا	صدرية	عادية	ثابتة	وكيل الجمهورية يكلم الشاب	/	الوكيل: كنت مياة ميترا على البيت اللي هجموا عليها وأجي تقولي ما سمعت ما شفت؟	/	/
5	2ثا	صدرية	عادية	ثابتة	محامي الشاب ينظر للوكيل	حائط	/	/	/

6	2ثا	صدرية	عادية	ثابتة	الشاب يحدق بالوكيل	باب	/	/	/
7	17ثا	جامعة	عاكس غاطسة	ثابتة	الوكيل يطلب انصراف الشاب ومحاميه	مكتب الوكيل: نافذة+مكتب+ كرسي+إطار صورة	/	/	صوت الجرس+ صوت وقع الأحذية
8	5ثا	صدرية	عادية	ثابتة	الوكيل يستمع إلى المتهم رقم 2	/	المتهم 2: سمعت بلي	/	/
9	7ثا	صدرية	عادية	ثابتة	المتهم 2 يحدث الوكيل	باب	المتهم 2: هاذ الفوضة هاذيا قاع، صرات باش ينقوا الحومة من البيوت تع الفساد	/	/
10	2ثا	صدرية	عادية	ثابتة	وكيل الجمهورية يحدث الشاب	/	الوكيل: بيوت الفساد	/	/
11	2ثا	صدرية	عادية	ثابتة	الشاب يحدث الوكيل	باب	المتهم 2: مشاركتش	/	/

12	3ثا	صدرية	عادية	ثابتة	الوكيل يحدث الشاب	/	الوكيل: أنت تعرف بيوت الفساد؟	/	/
13	2ثا	صدرية	عادية	ثابتة	الشاب يطأطأ رأسه	باب	/	/	/
14	5ثا	صدرية	عادية	ثابتة	المحامي يتحدث	حائط	المحامي: موكلي قد تم توقيفه ومحاكمته بسبب تجمعات فقط	/	/
15	19ثا	صدرية	عادية	ثابتة	الوكيل يجيب المحامي	/	الوكيل: ما زالك في الحكم الأول يا أستاذ، راك نسيت بلي راني درت نداء الاستئناف	/	/
16	5ثا	جامعة	عكس غاطسة	ثابتة	الوكيل ومعه المتهم رقم 2 والمحامي	مكتب الوكيل: نافذة+مكتب+ كرسي+إطار صورة	الوكيل: وزيد على هذا كامل اعتداء على الشرف	/	/
17	2ثا	صدرية	عادية	ثابتة	الشاب يطأطأ رأسه	باب	الوكيل: الضرب	/	/

18	14ثا	صدرية	عادية	ثابتة	الوكيل يحدث الشاب	/	الوكيل: والجرح العمدي، تهديد بالسلاح الأبيض، اعتداء على أملاك الناس والاعتداء الجنسي والتعذيب	/	/
19	2ثا	صدرية	عادية	ثابتة	الشاب ينظر إلى الوكيل	باب	/	/	/
20	2ثا	صدرية	عادية	ثابتة	المحامي ينظر إلى الوكيل	حائط	/	/	/
21	6ثا	صدرية	عادية	ثابتة	الوكيل يصدر حكمه	/	الوكيل: الحكم الثاني يكون على 500 كيلومتر من هناي، هكذا نكونوا مهنيين	/	/
22	3ثا	جامعة	عكس غاطسة	ثابتة	الوكيل يطلب انصراف الشاب	مكتب الوكيل: نافذة+مكتب+ كرسي+إطار صورة	/	/	وقع حذاء الشاب
23	21ثا	صدرية	عادية	ثابتة	الوكيل يستقبل المتهم 3	/	الوكيل: عندي هنا سبعة تقارير تثبت بلي نتوما المعتدين	/	/

24	4ثا	صدرية	عادية	ثابتة	المتهم 3 يجيب الوكيل	باب	المتهم 3: هاذي كذبة أنا بريء	/	/
25	2ثا	صدرية	عادية	ثابتة	الوكيل يشير بيده	/	/	/	/
26	7ثا	مقربة	عادية	عمودية	سالمة تنهض وتتجه نحو المتهم 3	/	/	/	وقع حذاء سالمة
27	6ثا	صدرية	عادية	ثابتة	المتهم 3 يدير رأسه نحو سالمة	باب	المتهم 3: ما نعرفها، ما شتها، ما قربت ليها	/	/
28	8ثا	صدرية	عادية	ثابتة	الوكيل يحدث المتهم 3	/	الوكيل: سبحان الله زلزلة صرات في الحومة أتاعك ونت ما سمعت ما شفت؟ !!	/	/
29	2ثا	صدرية	عادية	ثابتة	المتهم 3 ينظر إلى الوكيل	باب	/	/	/
30	29ثا	مقربة	عادية	ثابتة	سالمة تنظر إلى المتهم 3 وتلتحق بها بدرة	/	سالمة: كانوا في عشرة، حكموني وضربوني ..... وضربوها بالمادرية على الراس	/	/

المتتالية السادسة:

شريط الصورة								شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون اللقطة	الديكور		الحوار	الموسيقى	الضوضاء والضجيج
1	37ثا	عامة	عادية	ثابتة	النساء واقفات في قصر العدالة والشرطي يحضر سالمة	فناء قصر العدالة		/	/	ضوضاء حديث النساء مع بعضهن
2	24ثا	مقربة	عادية	نحو اليسار	النساء متجمعات حول سالمة والشرطي يدخلها أحد الغرف	فناء قصر العدالة		بدرة: واش بيها؟ الشرطي: متخافوش ما بيها والوا ديخانة شوية	/	صوت وقع الأحذية على البلاط
3	2ثا	مقربة	عادية	ثابتة	النساء متجمعات	فناء قصر العدالة		شابة: كي يمنعوا الحقرة ضد النساء	/	/
4	6ثا	صدرية	عادية	ثابتة	الشابة تحدث النسوة	فناء قصر العدالة		الشابة: هذاك نهار نآمنهم، سي نو ماكاش سماح	/	/
5	2ثا	مقربة	عادية	ثابتة	النساء يجبن الشابة	فناء قصر العدالة		النسوة: صاح عندك الحق	/	/

6	2ثا	صدرية	عادية	ثابتة	الشابة وعليها علامات الارتياح	فناء قصر العدالة	/	/	/
7	2ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	سالمة داخل غرفة مجاورة	نافذة+باب	/	/	/
8	10ثا	عامة	عادية	ثابتة	النساء واقفات ونون تتجه نحوهن	فناء قصر العدالة	/	/	وقع حذاء نون على البلاط
9	3ثا	مقربة	عادية	ثابتة	نون تحدث النسوة	فناء قصر العدالة	نون: خلاص، شهدت	/	/
10	2ثا	مقربة	عادية	ثابتة	نون تعانق المحامية	فناء قصر العدالة	بدرة: خلاص	/	/
11	2ثا	مقربة	عادية	ثابتة	نون تعانق شمس	فناء قصر العدالة	بدرة: الحمد لله يا ربي	/	/
12	22ثا	نصف جامعة	عادية	ثابتة	النسوة يهنئن بعضهن	فناء قصر العدالة	نون: وين راهي سالمة؟ بدرة: تك نروحو ليها راهي غير هناية، هاك أنحوا الغلبة على بعضنا بعض، خلاص دوك خلاص خلاص، خلاص نورمالمو تفرحي خلاص	/	/

13	22ثا	صدرية	عادية	ثابتة	سالمة متأثرة ثم تنهض	جدران بلاطي	/	/	وقع حذاء سالمة
14	22ثا	متوسطة	غاطسة	ثابتة	نون تأمر سالمة بالصعود إلى السطح	فناء قصر العدالة من الخارج:سلالم صعود+باب+ نوافذ صغيرة	نون: سالمة، كريم راهو الفوق، هيا، لا لا سالمة أطلعي، واش راك تسنَّاي هيا؟ أو، هيا	/	زقزقة العصافير+ وقع حذاء سالمة
15	7ثا	جامعة	عكس غاطسة	نحو اليمين	سالمة وكريم يمشيان في السطح	منظر خارجي للسماء الزرقاء من سطح القصر	/	/	زقزقة العصافير
16	29ثا	متوسطة	غاطسة	ثابتة	نون رفقة الوكيل ووالد سالمة	فناء قصر العدالة من الخارج:سلالم صعود+باب+ نوافذ صغيرة	نون: نشكرك بزاف على واش درت، عاونتنا بزاف، الوكيل: أنا مادرت غير الواجب أتاعي، أنت نشكرك على شجاعتك كي جيتي تشهدي، مبروك ..... لكان غي نخلوها مع كريم شويا، معليش؟	/	زقزقة العصافير

17	23ثا	جامعة	عكس غاطسة	نحو اليمين	سالمة تتحدث مع كريم	منظر خارجي للسماء الزرقاء من سطح القصر	سالمة: واش جابك؟ شاورت بابا، ول جيت برجليك؟	/	زقزقة العصافير
18	3ثا	جامعة	غاطسة	ثابتة	النسوة يتحين سالمة	منظر خارجي (سفلي) لفناء القصر: نافورة ماء بها نباتات	/	/	/
19	44ثا	جامعة	عكس غاطسة	ثابتة	سالمة تتحدث مع كريم	منظر خارجي للسماء الزرقاء من سطح القصر	سالمة: على بالك، لازم تتعلم تصبر علي، ولازم تفهمني، ولازم.. ..... بأي سبب نهجر (سالمة تغني)	/	زغردة النساء
20	4ثا	جامعة	غاطسة	ثابتة	النسوة يزغردن	منظر خارجي (سفلي) لفناء القصر: نافورة ماء بها نباتات	/	/	زغردة النساء
21	14ثا	جامعة	عكس غاطسة	ثابتة	سالمة رفقة كريم	السماء الزرقاء من سطح القصر	سالمة: تهجرني يا مليكي (غناء)	/	زقزقة العصافير

22	4ثا	جامعة	غاطسة	ثابتة	النسوة يزغردن	منظر خارجي (سفلي) لفناء القصر: نافورة ماء بها نباتات	/	/	زغردة النساء
23	15ثا	جامعة	عكس غاطسة	عمودية	سالمة رفقة كريم	السماء الزرقاء من سطح القصر	سالمة: أفديته لا حول ولا قوة إلا بالله غناء	/	زقزقة العصافير

القراءة الإيحائية للمتتاليات المختارة:

القراءة الإيحائية للمتتالية الأولى:

تستهل هذه المتتالية في منزل البطلة **سالمة،** حيث نسمعها تردد أحد مقاطع النوبة الأندلسية، حين تدخل الصالون **(لقطة صدرية عادية)** أين تجلس صديقتها **(نون)** وزميلتها في العمل **(القاعدة البترولية بحاسي مسعود بالجزائر)** هذه الأخيرة التي نراها في الجانب الثاني من الصالون **عبر حركة الكاميرا نحو اليسار،** فتمازحها سالمة قائلة:

"... يعطيك الصحة، جبتك باش تعاونيني، ولَّ باش تتصدري معاي؟"

"... الله يعطيك الصحة، أحضرتك لمساعدتي أم لتكوني وصيفة معي؟"

ترمي سالمة الوسادة (ممازحة) نحو نون، وتلاعبها فيتمازحان ويضحكان، وفجأة تسمعان صوت فتح باب المنزل فتستديران لتريا رجلين داخلين **(لقطة نصف جامعة)** حينها يتضح الديكور الداخلي للصالون، والذي يبدو عصريا ولكن ما من وجود لأثاث كثير.

فيتقدم رجل كهل أصلع الرأس (وهو ما يظهر خلال **لقطة صدرية)** نحو الفتاتين: **حركة كاميرا باتجاه اليمين،** ويبدو أن سالمة منزعجة من رؤيته وهذا ما تصفه اللقطة الصدرية التي تصور حالتها وهي ممتعضة، ومن دون أن ينطق ببنت شفة يقدم لها مبلغا من المال تقوم بعده أّمام مرأى من صديقتها (نون): لقطة صدرية أيضا، ثم مثلها توجه إلى سالم التي يبدو أنها منزعجة، حيث تقول للرجل:

" اتفقنا على زُوج ملايين، ماشي سبعمية ألف برك."

"اتفقنا على عشرين ألف، لا سبعة آلاف دينار فقط."

فيجيبها الرجل بكل قوة، في حين أن (بان) الذي يرافقه يكتفي بالصمت:

" معندي منديرلك، أنا كاين اللي فوق مني، آه راك هنا يا عنين لاناناس؟" ويضيف: "مدموزال فوا تو."

" ليس بوسعي فعل أي شيء لك، هناك من هم أعلى مني..أنت هنا يا عيون الأناناس؟" ...."الآنسة التي ترى كل شيء."

ثم في **لقطة جامعة** تدخل فيها الشخصيات الأربع: سالمة ونون وبان ومسئول العمل، نرى نون قد انفعلت، فتمسك بها سالمة محاولة التهدئة من روعها، ليتدخل الرجل قائلا:

"لا لا خليها، متحبنيش؟ رايحة لدزاير هاذ العشية؟ شفتي كيش على بالي بكلش؟"

" لا لا أتركيها، لا تحبينني؟ تذهبين إلى العاصمة هذه الأمسية؟ رأيتِ كيف أعلم بكل شيء؟"

والملفت للانتباه هو زاوية التصوير المستعملة في هذه اللقطة: **عكس غاطسة** بمعنى تحت مستوى الموضوع لإبراز غطرسة الرجلين، ثم تأتي **لقطة صدرية** لنون غاضبة:

"نروح ومنزيدش نولي، عام يكفي."

"أذهب من دون رجعة، عام يكفي."

فيجيبها:

" تولي نحطمك."

"تعودين، أحطمك."

تستاء الشابتان من كلامه، ولكنه لا يمتنع من إيغاظهما أكثر فيقول:

"أنا ضامن فيكم مع لي زيترونجي اللي خدموكم، سقسِيوا بان."

"أنا أضمنكم مع الأجانب الذين وظفوكم، اسألوا بان." ويغادر هو وبان.

القراءة الإيحائية للمتتالية الثانية:

يجتمع **بان** بزملائه (الرجال فقط) في العمل في أحد الأماكن، والذي يبدو أشبه بمستودع يضم مساحة كبيرة نرى فيها هنا وهناك براميل نفط حمراء وأكياس رمل، إذ نراهم مجتمعين (لقطة جامعة تحوي جل الحركة الدرامية) وهم واقفون يتناقشون بحدة حول موضوع ما، والأجدر أن نقول أنهم يتحدثون عن المرأة، أو المرأة العاملة معهم، وتتمكن الحركة البانورامية المتراوحة ما بين اليمين إلى اليسار، وبين اليسار إلى اليمين (بمعنى حركة بانورامية شاملة) أن هنالك شيئا ما يخطط له هؤلاء الرجال، وتحديدا ضد زميلاتهم، وهذا ما يوضحه كلام بان:

"شوفوا يا جماعة، عندكم الحق واش راكم تهدروا، المرة جات البارح واليوم صابت خدمة... سي با نورمال !!! سي با نورمال !!!"

" انتبهوا يا جماعة، لديكم الحق فيما تقولونه، لم يمض كثيرا على التحاق المرأة بنا، وها هي ذي تجد عملا...الأمر ليس معقولا !!! ليس معقولا !!!

ثم في زاوية أخرى من زوايا المستودع الواسع، نرى كريم (الشاب الجزائري المغترب العائد إلى الوطن) رفقة صديقه رضا، وعليهما علامات الغضب بخاصة كريم **(لقطة مقربة)** مع احتفاظ الكاميرا دوما **بحركتها البانورامية**، في حين نسمع عاملا آخر وهو يقول:

"يا جماعة، أنا نعرف حاجة واحدة... أنا نعرف بلي ربي قال الراجل اللي يخدم على المرة، ماشي المرة اللي تخدم على الراجل، ولا راني غالط."

"يا جماعة، أنا أعلم أمرا واحدا... أنا أعلم أن الله قال الرجل هو يعيل المرأة، وليست المرأة من تعيل الرجل، أم أني مخطئ؟"

يتدخل في هذه الأثناء عامل آخر (الأسمر ذي القميص الأسود) ليقول:

"عندو الحق، النسا غلاو علينا الشوربة، وزيد مجاوش غير يجوزوا النشاف برك."

"معه حق، فقد أغلقت جميع الأبواب في وجوهنا بسببهن، فعملهن لم يعد مقتصرا على مجرد القيام بأعمال التنظيف لا غير."

ثم يضيف بان:

"كي تكون حرب، المرأة هي اللي تحارب؟ حنا اللي نحاربوا، حنا."

"في الحرب، المرأة هي التي تحارب؟ ! نحن الذين نحارب، نحن."

ثم وفي لقطة جامعة أخرى يتدخل أحد العمال الذي يبدو أنه من المخططين أيضا رفقة بان، ويوجه الكلام إلى كريم:

"واش لميقري؟ كاش ما فهمت ولا والوا؟"

"ماذا يا أيها المغترب؟ هل فهمت شيئا أم لا؟"

ويقول بان مخاطبا صديق كريم:

"واش رضا؟ ول عندك هدرة هدرها متحشمش "

"ماذا يا رضا؟ إذا كان لديك ما تقول، فقله ولا تستح."

وبحركة بانورامية تبين كل من كريم ورضا، يرد هذا الأخير على بان قائلا:

"لا لا راني حشمان من الشي اللي راني نسمعه فيه، حتى الغاز اللي رانا نخرجوا فيه على كيلومتر من هنا، مناش مستفادين منو حتى اليوم، وأنت راك توعد فيهم وتقولهم كل شيء راح يتبدل منا لغدو."

"لا لا أنا خجل مما أسمع، حتى الغاز الذي نخرجه قرابة كيلومتر من هنا، لا نستفيد منح حتى اليوم، وأنت تعدهم وتقول لهم كل شيء سيتغير غدا."

ثم يعود **بان** ليختم كلامه قائلا: **"شوفوا يا جماعة أنا هاذ الليلة راني تاكل عليكم، فهمتوا؟"**

"انتبهوا يا جماعة، في هذه الليلة أنا معتمد عليكم، فهمتم؟"

ويجيب كريم:

"فهمت، فهمت كلش، أيا رضا أيا أرواح."

"فهمت، فهمت كل شيء، هيا رضا، هيا تعال."

ننتقل الآن إلى وحدة مكانية أخرى، في أحد أزقة المدينة الصحروية التي تطبعها الضوضاء، حيث يقف بضع عمال مع إمام أمام مسجد (أو ضريح) وهو يقول لهم **(لقطة مقربة)**:

"صحيح، كاين أمور وأسباب اللي تخليكم باش تغضبوا."

"حقا، فهنالك أمور تسبب غضبكم."

ثم تأتي **(لقطة مقربة)** لذات الشاب الأسمر ذي القميص الأسود وهو يحدث الإمام قائلا:

"اللي يجي يعفس علينا، حتى ربي سمح فينا."

"كل من هب ودب يسيطر علينا، حتى الله أهملنا."

فيجيبه الإمام:

"الغضب، الغضب عمرو لكان وسيلة اللي تلقاو بها الحلول، بالعكس لازم تتهدنوا، تترزنوا باش لفكار ترجع واضحة."

"الغضب، الغضب بعمره ما كان وسيلة لإيجاد الحلول، بالعكس يجب عليكم أن تهدئوا، وتتريثوا حتى تتوضح الأفكار."

تلي ذلك **لقطة جامعة بزاوية تصوير غاطسة** (تبرز العمق في الصورة) حيث يطلب الإمام من الشبان مرافقته، فيدخل معهم أحد الأضرحة أين نرى ضريحا مغطى بغطاء أخضر كتب عليها البسملة، واسم الله، وكذا شموع مشتعلة، على الجانب، ثم يخطب فيهم قائلا **(لقطة نصف جامعة)** مع إضاءة خافتة داخل الضريح:

"على حساب ما كنت نسمع من قبيل، البعض من الناس يأسوا من رحمة الله وسيطر عليهم القنوط، القنوط أبغض صفة عند الله، كيفاش نجرؤا نذكروا اسم الله في العنف، ونجعلوه سبة من أسباب الغضب أتاعنا، ضعف الإيمان هو اللي يخلي الإنسان بعيد على الله بعد السُّهم على القوس."

" وفق ما سمعته من قبل، البعض من الناس يئسوا من رحمة الله وسيطر عليهم القنوط، القنوط أبغض صفة عند الله، كيف نتجرأ على ذكر اسم الله في العنف، ونجعله مبررا من مبررات غضبنا، ضعف الإيمان هو من يبعد الإنسان عن الله بعد السهم عن القوس."

القراءة الإيحائية للمتتالية الثالثة:

إن اللقطات التي تشتمل عليها هذه المتتالية تحديدا، تصور بشكل مقرب عبر الصور التي تأتي في أغلبها **لقطات مقربة** تعتمد على الحركة الكاملة للكاميرا **(حركة بانورامية)** تتوافق وحركة الشخصيات، إذ استهلت المتتالية هنا بلقطة عامة للسماء السوداء ليلا حيث تتكثف السحب السوداء حول القمر حاجبة ضوءه، ولعل في هذا إيحاء بسواد ما سيقع في هذه الليلة الحالكة الظلام، حيث نرى الشبان (ذاتهم الذين اجتمعوا مع بان) يقومون بالهجوم على منازل النسوة العاملات معهن وهم يحملون في أيديهم العصي الخشبية الطويلة ويسطون على حرمة البيوت، يخرجون النساء ويقومون بسحبهم من شعرهم من دون رحمة أو شفقة إلى الخارج، حيث يضربونهن ويمارسون عليهم شتى أنواع التعذيب: الضرب، الصفع، الركل، الاعتداء (ظهرت عدة لقطات توحي بمبادرات اعتداء جنسي) لكن يبدو أن رضا صديق كريم (هذا الأخير الذي غادر إلى العاصمة رفقة نون في مساء هذا اليوم) وهو غير راض على الإطلاق بما يرى حيث تعنف النساء بطريقة حقيرة، فيأتي إليه "بان" يمسك به من ملابسه ويعنفه قائلا:

"أداك النيف عليها.....تعرف الحرام نتاي؟ تعرف الحرام، كلب."

"أخذتك الأنافة بها...تعرف الحرام أنت؟ تعرف الحرام، كلب."

وفي موقف مشابه آخر يقول رضا:

"هذا ظلم."

فيجيبه **بان:**

"ظلم آ !! تعرف الظلم نتاي؟"

"ظلم إذن !! تعرف الظلم أنت؟"

وتتواصل اللقطات المقربة التي تصور اعتداء الرجال على النسوة: سالمة تحاول إنقاذ نفسها من ضربات بعض الشبان، الشبان يطرحن النسوة أرضا ويبرحنهن ضربا دون شفقة وفي كل مكان من أجسادهن، وصديقة سالمة **(شمس)** التي حاولت الدفاع عن نفسها لكنها لم تستطع، والملفت للانتباه هو **اللقطة المقربة** أين يبرز شاب يلاحق إمرأة كبيرة في السن محاولا ضربها بالعصا التي هي في يده.

وبالنسبة للحوار في هذه المتتالية فيكاد يكون غير مسموعا إذ تغطيه صرخات النسوة المتعالية، ولكن من حين لحين نسمع الشبان يقولون للنساء:

"امشي، امشي"

"إمشي، إمشي"

ثم نسمع خامة صوت الممثلة فايزة لوعيل والتي أخذت في هذا الفيلم دور **(بدرة)** تصرخ في وجه الشبان بوصفهم**: "حقارين."** بمعنى: **"ظالمين."**

وتتواصل اللقطات المقربة التي تصور العنف المادي بأنواع المسلط على النسوة، لتنتهي المتتالية بهن: مغشي عليهن والرجفة لا تبرح أجسادهن المهدورة الحرمة والمعذبة.

القراءة الإيحائية للمتتالية الرابعة:

بعد الأحداث الإرهابية التي تعرضت لها النسوة في مكان عملهن، وبعد تلقيهن المعالجة الطبية، على الجروح والحروق لا غير (دون الأخذ بعين الاعتبار الأضرار الناجمة عن الاعتداءات الجنسية) تعود سالمة إلى منزل أهلها في ولاية بجاية، تصل إلى الزقاق الذي تعيش فيه وبينما هي في طريق إلى بيت والدها يباغتها شقيقها من الخلف ويمسك بها **(لقطة جامعة)** فتندهش وتستدير إليه، تنزع نظاراتها الشمسية فلربما لم يعرفها وتقول له:

" أنا سالمة، ختُك."

"أنا سالمة، شقيقتك."

ثم وفي لقطة صدرية تركز على ملامح وجهه الغاضبة والحاقدة، ومن خلال حركة الكاميرا البانورامية التي تبرز طريقة هزه لها يرد قائلا:

"ختي؟ !! معنديش ختي فهمتي؟ واش رجعك ألهنا؟"

"أختي؟ !! ليس لي أخت فهمتي؟ ما الذي أرجعك إلى هنا؟"

فتجيبه **(لقطة مقربة)** تتجلى فيها علامات الخوف الذي أدخله إلى قلبها تصرف أخيها العنيف معها:

"جيت نشوفكم، ونشوف بابا."

"جئت لرؤيتكم، ورؤية والدي."

لا يكثر الأخ الحديث ويكتفي برد بسيط ثم يجرها من ملابسها، يحمل في يده الأخرى حقيبتها ويسحبها بقوة:

"تشوفي بابك، تبعيني."بمعنى **" تريدين رؤية والدك.تعالي معي".**

في لقطة لاحقة مقربة حيث يبدو فقط المقعد الأمامي من السيارة عبر الزجاج الأمامي، يفتح الأخ باب السيارة ويدخل أخته، ويضع حقيبتها فوقها، يغلق الباب بعنف، ويقول:

"بهدلتي بينا، بعدينا."

" جلبتي لنا العار، ارحلي بعيدا عنا."

يسير بسيارته في الطريق الخالي الذي ليس فيه سوى الشجر والحجر، ولا يسمع فيه إلا صوت محرك السيارة الذي غطى حتى صوت حفيف الأشجار، وحين يبتعد قليلا، يوقف السيارة **(لقطة نصف جامعة وغاطسة)** ويصرخ في وجهها:

"فهمتي دوك، بعدينا."

"فهمتي الآن، ارحلي بعيدا عنا."

يركب سيارته ويغادر بينما تبقى هي لوقت طويل منبهرة من تصرفه، قبل أن تقرر التحرك والنهوض من وقع دهشتها، تجر حقيبتها وتمشي **(لقطة صدرية تتضمن حركة بانورامية)** وتسير سالمة بصمت.

القراءة الإيحائية للمتتالية الخامسة:

بعد أن قررت سالمة أخيرا رفع دعوى قضائية ضد الشبان الذين اعتدوا عليها رفقة زميلاتها في العمل، تتجه هي وبدرة إلى الصحراء، فتدخل قصر العدالة حيث يتم استجواب المتهمين، تبدأ هذه المتتالية **بلقطة عامة** عن الوجهة الخارجية لقصر العدالة، حيث تتحرك الكاميرا **حركة عمودية نحو الأسفل** لتبرز البناء الخارجي له، ونسمع صوت أحد الشبان، والذي يبدو أنه استجوب حول الحادثة:

"في هذيك الليلة كنت راقد قدام الدار، كان الحس بزاف فطنت، جاو لابوليس أداوني."

"في تلك الليلة، كنت نائما بالقرب من المنزل، وكان هنالك ضجيج هائل فاستفقت، جاءت الشرطة وأخذتني."

ندخل رفقة الكاميرا إلى مكتب وكيل الجمهورية حيث نراه يستمع إلى الشاب **(لقطة صدرية)** ثم يسأله مستغربا من نفيه لرؤية أي شيء:

"كنت مياة ميترا على البيت اللي هجموا عليها وأجي تقولي ما سمعت ما شفت؟ !!"

"كنت قرابة مائة متر من البيت الذي تم الهجوم عليه، وتقول لي لم أسمع، لم أر شيئا؟ !!"

يبدو على محيا الوكيل اليأس من التماس الحقيقة من هذا الشاب المصر على الكذب، فيأمر بمغادرته، ويستدعي متهما آخرا **(لقطة صدرية)** هذا الأخير الذي يقول:

"سمعت بلي هاذ الفوضة هاذيا قاع، صرات باش ينقوا الحومة من البيوت تع الفساد."

فيجيبه الوكيل مستغربا:

"بيوت الفساد؟ !"

ويباغته المتهم الثاني بإجابة لم تكن متوقعة منه:

"مشاركتش."

"لم أشارك."

فيقول الوكيل: (**لقطة صدرية**):

"أنت تعرف بيوت الفساد؟"

ويتدخل محامي المتهم (في **لقطة صدرية أخرى**) ليدافع عن متهمه:

"موكلي قد تم توقيفه ومحاكمته بسبب تجمعات فقط."

ويتدخل الوكيل، منزعجا من المحامي وتحيزه لتغطية حقيقة موكله:

"ما زالك في الحكم الأول يا أستاذ، راك نسيت بلي راني درت نداء الاستئناف، وزيد على هذا كامل اعتداء على الشرف، الضرب والجرح العمدي، تهديد بالسلاح الأبيض، اعتداء على أملاك الناس والاعتداء الجنسي والتعذيب."

"ما تزال في الحكم الأول يا أستاذ، لقد نسيت أني طالبت بالاستئناف، وزد على هذا كله: اعتداء على الشرف، الضرب والجرح العمدي، تهديد بالسلاح الأبيض، اعتداء على أملاك الماس، والاعتداء الجنسي والتعذيب."

ويحكم الوكيل على المتهم الثاني بحظر التجوال على 500 كيلومتر من الصحراء، ثم يشير إليه بالخروج ويستدعي المتهم الثالث، وهنا يكتشف المشاهد هويته قبل رؤيته، كيف ذلك؟ من خلال **لقطة صدرية** للوكيل، حيث يأتي المتهم الثالث ويقابله، فنسمع صوت جر العلك في فمه، نستذكر المتتالية الثانية حيث كان الشبان متجمعين رفقة بان، وكان معهم رجل يأكل العلك تبدو عليه علامات الوقاحة والصعلكة، إنه هو الآن ماثل أمام الوكيل (**لقطة صدرية** للوكيل):

"عندي هنا سبعة تقارير، تثبت بلي نتوما المعتدين."

"عندي هنا سبعة تقارير، تثبت بأنكم أنتم المعتدون."

وينكر الرجل التهمة الموجهة له ويدعي أن هذا افتراء كاذب بحقه، عندها تنهض سلمى (التي جاءت رفقة بدرة) وتقف أمامه، فيدعي عدم معرفتها:

"ما نعرفها، ما شتها، ما قربت ليها."

"لا أعرفها، لم أرها، لم أقترب منها."

فيسأله الوكيل:

"سبحان الله، زلزلة صرات في الحومة أتاعك، ونت ما سمعت ما شفت؟ !!"

"سبحان الله، زلزال وقع في حيك، وأنت لم تسمع ولم تر؟ !!"

فتتدخل سالمة وتدلي هي وبدرة بشهادتها **(لقطة مقربة لهما)**:

سالمة: "كانوا في عشرة، حكموني وضربوني، وحرقوني بالشاليمو، ممبعد حكموا القرع تاع البلاستيك وذوبوهم فوق لحمي، وكركروني لبرة."

"كان عددهم عشرة، أمسكوا بي وضربوني، وحرقوني بالآلة الحرارية، بعد ذلك أحضروا قوارير البلاستيك وقاموا بإذابتها فوق لحمي، وسحبوني أرضا نحو الخارج."

بدرة: "هو، هو اللي تعدى علي وشوهلي جسمي، وضربني بالموس لرجلية، وحتى صحابو تحاماوا في شمس وضربوها بالمادرية على الراس."

"هو، هو من تعدى علي، وشوه لي جسمي، وضربني بالسكين في رجلي، وحتى أصدقائه تحرشوا بشمس وضربوها بآلة الحديد على الرأس."

القراءة الإيحائية للمتتالية السادسة:

استجمعت النسوة الشجاعة للمثول أمام القانون والاعتراف بما وقع لهن، فاتجهن جميعهن إلى قصر العدالة بالصحراء، وها هن مجتمعات **(لقطة عامة)** في فناء القصر ينتظرن خروج سالمة، حينها نراها قادمة نحوهم رفقة الشرطي الذي يمسك بذراعها، تتقدم النساء نحوها **(لقطة مقربة)** فتسأل بدرة:

"واش بيها؟"

"ما بها؟"

فيجيب الشرطي:

"متخافوش، ما بيها والوا، ديخانة شوية."

"لا تخفن، ليس بها شيء، أصيبت بدوار نوعا ما."

ويأخذها للجلوس في قاعة مجاورة، فيعلو في هذه الأثناء صوت شابة تندد بالعنف:

"كي يمنعوا الحقرة ضد النساء، هذاك النهار نأمنهم، سي نو ماكاش سماح."

"حين يمنعون العنف ضد النساء، يومها أصدقهم، وإلا فلا مسامحة."

وتردد النسوة ردا عليها **(لقطة مقربة أخرى)**:

"صح، عندك الحق."

"صحيح، معك حق."

تنهي نون الإدلاء بشهادتها ضد زعيم العصابة **(كات كات)** الذي هددها –كما رأينا في المتتالية الأولى، وتلتحق بالنسوة حيث يعبرن عن فرحهن من خلال معانقة بعضهن:

(لقطتين مقربتين لنون تعانق المحامية، ثم تعانق شمس) وتنطق بدرة قائلة:

"خلاص، الحمد لله يا ربي."

"انتهى، الحمد لله يا ربي."

وفي زخم الفرحة البادية على محيا النسوة **(لقطة نصف جامعة)** تسأل نون عن سالمة، فتجيبها بدرة أنها بالداخل وسوف يلتحقن بها، وأنه بعد هذا سوف يلتقين للتخفيف عن بعضهن.

في مكان آخر الآن: فناء القصر من الخارج وفي **لقطة متوسطة** تظهر فيها الشخصيات بكامل طولها على الشاشة ومن خلال **زاوية تصوير غاطسة** تقف نون رفقة سالمة، وتخبرها أن تذهب إلى كريم الذي هو فوق، فتلتحق سالمة به: **لقطة جامعة عكس غاطسة** تبرز السماء الزرقاء الصافية، تمشي سالمة فرحة رفقة كريم في السطح، ثم ترجع الكاميرا إلى أسفل **(لقطة متوسطة غاطسة)** حيث نون بصدد التوجه بالشكر إلى الوكيل على مساعدته فيخبرها أن هذا ما هو إلا عمله، وأن الفضل يعود لها في اكتساب الشجاعة على تقديم الشهادة:

"أنت نشكرك على شجاعتك، كي جيتي تشهدي."

"أشكرك أنت على شجاعتك، حين حضرت لتشهدي."

ينظم إليهما والد سالمة مسرورا بنجاح قضية ابنته، فيشكر الوكيل ويسأل نون عن ابنته، فتخبره أنها مع كريم وتضيف:

"لكان غي نخلوها مع كريم شويا، معليش؟"

"لو أننا نتركها مع كريم لبعض الوقت، لا بأس بذلك؟"

سالمة تحدث كريم على السطح وتطلب منه تفهمها بعد أن تأكدت -ممازحة له- من أنه جاء بعدما حدث والدها:

"على بالك لازم تتعلم تصبر علي، ولازم تفهمني، ولازم..."

"أتعلم، يجب عليك أن تصبر علي، ويجب أن تفهمني، ويجب..."

فيقاطعها قائلا:

"ولازم نتعلم العربية."

"ويجب أن أتعلم العربية."

تضحك أخيرا سالمة، وتعود لتدندن من جديد رفقة زقزقة العصافير التي لم تتوقف عن الإنشاد، في حين النسوة في الأسفل **(لقطة جامعة غاطسة)** ينظرن إلى سالمة وكريم ويزغردن، وينتهي الفيلم بصورة السماء الزرقاء **(حركة عمودية نحو الفوق)** وصوت سالمة في نوبة أندلسية.

2-5 المعنى الدلالي للمتتاليات المختارة في الفيلم:

تحليل زمكانية الفيلم:

إن التعامل مع الوثيقة الواقعية المنقولة سينمائيا، يصعب الأمر بقدر ما يسهله، فمن السهل الاستدلال إلى مكونات العنصر الزمكاني في الفيلم، ومن الصعب احتواء عناصره الدرامية كاملة، بما يضمن النقل الأمين للحادثة كما وقعت:

العنصر الزماني:

لم يرد في جميع لقطات الفيلم من بدايتها وحتى نهايتها أي إشارة ولو رمزية إلى سنة الحدث القصصي، لكن بالرجوع إلى القصة الواقعية والتي أستنبط منها الفيلم نفهم أن زمن الفيلم هو مصيف 2001م أي قبل ست سنوات من إنتاج الفيلم، أما الهجوم المرتكب بحق النسوة فكان بتاريخ: 13 جويلية 2001م (يمكن العودة إلى الشق النظري من الدراسة).

وعليه فإن زمن الفيلم يتزامن وبداية حالة الانفراج التي عاشتها الجزائر في ذلك الحين، مع تراجع سطوة اليد الإرهابية في ولايات الشمال، إذن الفيلم معاصر لقصة حقيقية معاصرة.

العنصر المكاني:

نفس الشيء بالنسبة لمكان الفيلم، منقول من الواقع أي تحديدا الجنوب الجزائري حيث جرت واقعة الهجوم، في حاسي مسعود حيث تتواجد القاعدة البترولية.

فالحيز الجغرافي الذي شغلته درامية الفيلم لم يتعدى حدودا معينة، أشار إليها المخرج بطريقة مباشرة أو فهمت دلاليا، ومن بين هذه الإشارات:

ما كتب أسفل الشاشة: 800 كلم جنوب الجزائر-350 كلم شرق الجزائر (بمعنى: كل من حاسي مسعود وبجاية).

ما تضمنته الصور: علامة مرورية عليها: تقرت-الوادي.

لدينا أيضا تواجد سلمى في فندق الواحات، وفندق الرياض حيث مكثت نون، لا ننسى طبعا المنظر الخارجي لبلدية الجزائر الوسطى، مستشفى الصحراء، قصر العدالة، مركز ياسمين النسائي أيضا، كلها علامات تحيل المشاهد إلى مكان تواجد الشخصيات.

في دائرة الليل والنهار:

تراوحت مشاهد الفيلم ما بين الليل والنهار وفقا لما اقتضته ضرورة الأحداث، وفي حين آخر نقلا لما وقع في الواقع، خاصة بتلك الليلة المظلمة التي جرى فيها الاعتداء.

وعموما فإن مسعى المخرج إلى محاولة نقل المتفرج إلى زمكانية الحقيقة قد كانت موفقة إلى حد كبير، بحيث تفسح للجمهور العودة إلى القصة كما لو كان يعيشها هو الآخر.

تحليل الملصق الإشهاري:

الملصق الإشهاري الخاص بالفيلم تم إعداده بما يتوافق واللغة الأجنبية، بمعنى الكتابة من اليسار نحو اليمين:

ظاهرا:

1/ في أعلى الملصق:

-كتب بحجم صغير: **M.D Ciné présente** على اليسار وهي مؤسسة ماكت للإنتاجات الفرنسية التي دعمت الفيلم.

-ويتوسط أعلى الملصق باللغة الفرنسية دوما وبالحجم الصغير: تحت إشراف وزارة الثقافة: الجزائر عاصمة الثقافة العربية 2007:

Avec le soutien du Ministre de la Culture

: Alger Capitale de la Culture Arabe 2007

وتحته مباشرة الشعار الخاص بالتظاهرة، ثم يأتي تقديم المؤسستين المنتجتين واحدة على اليمين والأخرى على اليسار، مرفقتين بالشعار:

يسارا: شعار المؤسسة المنتجة: بروكوم أنترناسيونال وأسفله مباشرة الاسم حرفيا باللغة الفرنسية وبخط أبيض صغير الحجم.

يمينا: شعار التلفزيون الجزائري وأسفله مباشرة الاسم حرفيا باللغة الفرنسية وبخط أبيض صغير الحجم أيضا.

2/ في وسط الملصق:

ورد اسم الممثلتين الرئيسيتين في الفيلم:

يسارا: ريم تاكوشت باللغة الفرنسية حجم متوسط باللون الأبيض: **Rym Takoucht.**

يمينا: سامية مزيان بنفس المواصفات: **Salima Meziane.**

لتأتي صورة هذين الممثلتين، رفقة شخصية نسائية كان لها دور ثانوي في الفيلم، وهي الفتاة التي أقالت سالمة من بجاية إلى العاصمة، ثم شاركت النساء في حفلتهن التي أقمنها بمركز ياسمين النسوي.

-صورة سامية مزيان (نون): على اليسار متوسطة الحجم.

-صورة ريم تاكوشت (سالمة) في الوسط بحجم كبير.

-صورة الفتاة: على اليمين متوسطة الحجم.

وأسفل صورة سالمة تحديدا جاء بخط كبير (لون أبيض) عنوان الفيلم باللغة العربية: **"عائشات!"** وتحته مباشرة بحجم أقل كبرا (لون بني غامق) مرفقا باسم المخرج على هذه الشاكلة:

Vivantes !

Un film de Said Ould-Khelifa

3/ في أسفل الملصق:

-**يسارا**: شعار بروكوم بالفرنسية.

-**وسطا**: العنوان الإلكتروني: **www.lefilm-vivantes.com**

-**يمينا**: شعار التلفزة الجزائرية.

ألوان الملصق:

خلفية طبيعية تراوحت بين السماء الزرقاء والرمال الصفراء، وتحتل السماء مساحة كبيرة تمتد حتى النصف وتتجاوزه إلى حوالي ½ من بقية مساحة الملصق في حين تأخذ المساحة الصغيرة المتبقية صورة الرمال.

باطنا:

إن ترتيب الأسماء في الملصق والصور والخلفية لم يأت بشكل اعتباطي، وإنما لكل منها وظيفته الخاصة به:

1/أسماء المؤسسات:

تم الالتزام بذكر جميع المؤسسات المشاركة في إنتاج الفيلم، بدء من وزارة الثقافة التي مولت الفيلم في إطار تظاهرة الجزائر عاصمة الثقافة العربية لسنة 2007م، وكذا شركة ماكت للإنتاجات الفرنسية، أما المؤسسة المنتجة الرئيسية فهي بروكوم للإنتاج السمعي البصري، بمساندة التلفزيون الجزائري، وهذا يعرف بطبيعة القائم بالاتصال.

2/أسماء الشخصيات:

أكتفي فقط **بذكر اسم الممثلتين الرئيسيتين، لأنهما تمثلان:**

سلمى: الثورة: سالمة الثائرة بسبب ما حصل لها.

نون: السكون: نون التي تهدأ من روع سالمة وتساندها.

3/توزيع صور الشخصيات:

صورة سالمة التي تبدو عليها علامات القلق والحيرة:

-على يسارها نون (الماضي الجميل).

-على يمينها الشابة (المستقبل الجميل).

4/توزيع الأشكال والألوان:

السماء والصحراء تدل على مكان الفيلم: وقد أعطي لكل واحد منهما مساحة خاصة:

الصحراء:

مساحة صغيرة: الذكرى المريعة الواقعة في الصحراء يجب تجاوزها.

السماء الزرقاء:

مساحة كبيرة: يجب النظر إلى بعيد، إلى المستقبل بأمل (تماما كما تعبر عنه دلالة اللون الأزرق: الأمل والحياة).

5/وظيفة العنوان:

التحليل اللغوي:

لغويا كلمة عائشات هي اسم فاعل، أو صفة مرتبطة بالشخص العائش، فعاش يعيش عيشا، أي: يحيا حياة، وعادة ما يتجاوز مفهوم العيش مفهوم الحياة، فقد تمثل الحياة عكس الموت، بمعنى أن الشخص يتمتع بنبض الحياة من خلال التنفس وتحرك أعضائه وإرتباط

حواسه بالعالم الخارجي، بينما العيش يرتبط بما بعد الحياة، يرتبط بنمط الحياة، فالإنسان قد يكون حيا لكن ليس عائشا (كيف ذلك؟) هذا ما سيوضح من خلال التحليل الدلالي لعائشات:

التحليل الدلالي:

ورد ذكر عنوان الفيلم داخل الملصق بالحجم الكبير وباللون الأبيض، متبوعا بعلامة استفهام وتحته الترجمة بالفرنسية: **Vivantes !** نفس الأمر فيما يتعلق بإيراد العنوان داخل الفيلم وتحديدا في بدايته، حيث جاء بنفس المواصفات لكن بترجمة إنجليزية: **Alive !.**

ملاحظة:

جاءت الترجمة الخاصة بالفيلم أي (**Sous titrage**) باللغة الإنجليزية،على غرار الفيلم الأول (وراء المرآة) الذي احتوى ترجمة بالفرنسية، ولعل الجمهور المستهدف هنا هو اكثر عالمية بدليل أنه يخاطب الجماهير العريضة من خلال لغة العصر الأولى: اللغة الإنجليزية.

لا لشيء إلا من أجل تدويل القضية، وتعريف العالم بهذه الحادثة التي تعتبر حادثة مأساوية، شكلت نقطة ضعف كبيرة بالنسبة للمجتمع الجزائري الرافض، والقانون المغيب.

نعود الآن إلى تحليل عنوان الفيلم، والذي يعتبر دالا على نفسه، فالهدف من وراء هذا الفيلم هو التعريف بالواقعة لمن لم يسمع بها، هو أيضا أرشفتها في الذاكرة السينمائية حتى لا تضيع تفاصلها سدى عند المشاهد الجزائري، هو أيضا الكشف عن بعض ملابساتها التي لم تكشف حتى الآن، والتي فُضِّل التستر عنها حتى من خلال وسائل الإعلام.

فهذه الأخيرة وخصوصا الوسيلة السمعية البصرية من راديو وتلفزيون، لم تشأ إعادة النظر في الحادثة لسبب أو لآخر، ولعل السينما هي الأداة الوحيدة القادرة على طرح مثل هذه المواضيع التي أعتبرت من **"الطابوهات"** المحظور التعرض إليها.

لم يشأ المخرج أن يكون متشددا بشأن إبداء رأيه، فجل ما قام به هو عرض القضية، مبرزا وجود عنف ضد المرأة، ومبرزا وجود اغتصاب لشرفها، ولكنه حرص كل الحرص

على نقل رسالة ما إلى كل إمرأة معنفة، وقد جاءت رسالته متكونة من كلمة واحدة وهي: عائشات ! لأنه يؤمن بقوة المرأة الجزائرية وبقدرتها على مواجهة ما يقع عليها من ظلم وافتراء في المجتمع الذكوري الذي لا يرحم، وقد أصر على دفع المرأة برغم كل ما من الممكن أنها قد تعرضت له، دفعها إلى البحث عن الحياة مرة أخرى، دفعها إلى العيش بعد ممات.

العنوان: عائشات ! متبوعا بعلامة استفهام، يوضح إعجاب المخرج بالنساء اللواتي استطعن الوقوف ثانية ليعشن، يعشن لأنهن يردن ذلك، فسعيد ولد خليفة يلقن النساء درسا في الشجاعة التي تلي الضعف، والبحث عن الحق الذي يلي الحق الضائع.

يكفي هنا أن نعود إلى الجملة التي استخدمها في وصفه لفيلمه، والتي تعمل على تصوير أشمل لمفهوم العنوان كاملا:

"إعادة تجسيد الحاضر المشتت جراء الليلة الفضيعة، لمجموعة من النساء تكبدت أجسادهن دموعا، أملا في إنقاذ مستقبلهن."

"إذن: عائشات هو خطوة للانتقال من دموع الجسد، إلى أمل المستقبل."

أما عن اللون: وهو الأبيض فقد مازج فيه المخرج –في الملصق الإشهاري- بين اللون الأزرق والأبيض ليدل على الأمل والبحث عن السلام.

أما عنوان الفيلم –في جينيريك البداية-الذي جاء في خلفية سوداء فيعبر عن بصيص الأمل الساطع بعد تجربة مريرة.

ومنه فوظيفة العنوان **شعرية (Poétique)** تسترعي اهتمام المتلقي بالرسالة المبتغاة من الفيلم، وهي أن: مواجهة الحقيقة وعدم السكوت عن الخطأ، والاعتراف بوجود عنف حتى يكون هذا الاعتراف أول طريق يفتح نحو بداية جديدة، فليم عائشات رسالة لكشف وإجلاء العنف وتوجيه أصابع الاهتمام نحو مصدره، أيا كانت قوة وسلطة هذا المصدر وطبيعة علاقاته بالمحيط والأشخاص والأدوار أيضا، وهذه هي الإيحائية المقصودة تماما من العنوان.

المعنى الدلالي للمتتالية الأولى:

أن تترك الفتاة بيت أهلها باحثة عن عمل، فهذا يعني أن لها سببا وجيها وراء تخليها عن المساحة الوحيدة في حياتها، المساحة الأولى والأخيرة التي يمكن لها أن تجد فيها راحتها واستقرارها، وشعورها بالأمان، الذي لن تجده في مكان آخر، ولو حتى في بيت الزوجية **(عز البنت في دار بوها)** وقد تضطر الشابة إلى السفر بعيدا عن الأهل سواء داخل الوطن أو خارجه لربما لتعيل عائلتها الفقيرة، لتعمل من أجل والديها المريضين، لتوفر لقمة لإخوتها، وتعددت الأسباب والنتيجة واحدة: السفر.

ومع الحقبة التي تلت فترة الإرهاب في الجزائر، كانت المرأة ما تزال قد عانت ويلات التعذيب والعنف وكل أنواع القهر من طرف الجماعات المسلحة، وهي بعد ذلك أرادت أن تبحث عن متنفس آخر، أرادت أن تثبت لنفسها أولا وللعالم من حولها ثانيا أن باستطاعتها أن تبدأ من جديد **(New starting)** كما سعت جاهدة إلى صنع مستقبل زاهر خاص بها، لا يشاركها في بنائه الرجل، وإنما تحققه بذاتها (والواقع خير دليل على ما حققت وما تزال وما ستحقق).

في إحدى وحدات استخراج البترول وتكريره في الصحراء الجزائرية، وتحديدا: حاسي مسعود، حيث تتواجد القاعدة البترولية الرئيسية في الوطن، كانت هنالك مجموعة من النسوة اللائي التحقن مؤخرا بميدان العمل، بعد أن وظفن من الأجانب المسؤولين في القاعدة، فأخذت كل واحدة منهن منصبا لائقا بها وبمستواها التعليمي وأحيانا أقل (فالمهم الدخل المالي) كما واشتركن في السكن في أحد الأحياء القصديرية الخاصة بهن فقط (أي بمعزل عن الرجال).

ندخل أحد تلك البيوت، حيث تعيش "سالمة" بطلة الفيلم التي يمضي على التحاقها بالقاعدة أكثر من ثلاث أشهر، بعد مساعدة صديقتها وجارتها أميرة التي تحدثت مع زوجها بان فساعدها على إيجاد العمل.

جاءت نون (صديقة وزميلة سالمة) لزيارة سالمة، وبينما هنا يتمازحان مع بعضهما يفتح باب المنزل ليدخل (كات كات) زعيم العمل ومعه بان، والملاحظ هنا هو:

1-دخول المنزل من دون استئذان، وعلى ذلك تذكر المقولة المصرية الشهيرة: "وكالة من غير بواب" مع أن الشيم الأخلاقية وبخاصة الإسلامية (على اعتبار أن كات كات وبان مسلمين) تنفي هذا التصرف، نفهم إذن أول خصال الرجلين: الوقاحة.

2-الرجل الذي يدعي الزعامة وبأنه صاحب كلمة على الدوام: **"على الكلمة نموت"**، ها هو يفعل العكس، فكات كات غرر بسالمة وبدل أن يعطيها أجرها المالي كاملا، يمنحها أقل من النصف متحججا بأن هذه أوامر من هم أعلى منه شأنا، أي أرباب العمل.

3-يبدو أن كات كات جد منزعج من الشابة نون، ويظهر ذلك من خلال سخريته منها، إذ أنه فرح بمغادرتها للعاصمة وتركها العمل، وتبلغه هي بنبرة حقد أن مدة عام كانت تكفي حتى الآن، الملفت للانتباه هو تهديده لها بالتحطيم.

أشرنا في طرحنا النظري أن التهديد قد يكون شكلا من أشكال العنف الشفوي المسلط على المرأة، ونضيف هنا أنه قد لا يكون مجرد تهديد وإنما قد ينم عن نية مضمرة في تحقيقه، وهو ما قد يجعل المرأة غير قادرة على الخروج من دوامة الخوف، خاصة في حالة مشابهة لحالة نون التي توفي زوجها رشيد، وتسعى لأخذ حضانة ابنها يانيس.

"بان" هذه الشخصية التي لا تزال حتى الآن شخصية صامتة، ولكن ماذا تخفي يا ترى؟

المعنى الدلالي للمتتالية الثانية:

يجتمع العمال (رجالا فقط) في مكان من أماكن العمل (يبدو كمستودع أو قاعة كبيرة فارغة تحوي فقط بضع براميل نفط حمراء وأكياس رمل) يقودهم في تجمعهم الرجالي "بان" الرجل الغامض الصامت سينطق الآن

يبدو أن الرجال (الجزائريون وليسوا الأجانب) منزعجون أشد إنزعاج من زميلاتهم النساء، ومستغربون كيف لهذه المخلوقات التي يفترض بها المكوث في البيت فقط، أن تأتي الآن وتشاركهم في العمل، فالله عز وجل قد أمر الرجال بالعمل من أجل النساء وليس العكس، فكيف لإمرأة أن تعمل في حين الرجل لا.

سنحاول الالتزام إلى حد ما وقدر ما أمكن الالتزام بالموضوعية رغم تحيزنا –نظرا للجنس- إلى الدفاع عن النفس، ولكننا في هذا نستدل بالحجة الدينية:

يشير الله تعالى أن الرجل أقوم على المرأة بما أنفق، ولن نخوض في التفسير وفق ما نفهم، وإنما في هذا دليل على أن الرجل هو المكلف بالإنفاق على المرأة.

يقول رسول الله صلى الله عليه وسلم: "لا خير في قوم تحكمهم إمرأة."

ذلك أن المرأة لا تستطيع الحكم لأنها لن تأخذ إلا بما يمليه عليها قلبها، إذن فهذا صحيح الأمر وارد في الشرع، إلا أن هنالك بعد ذلك اجتهادات من الأئمة في معالجة هذا الموضع، ذلك أن تطورات العصر الراهن الذي أصبحت فيه فرصة إيجاد العمل (حتى بالنسبة للرجل ضئيلة) ومع تزايد الطلبات وارتفاع الأسعار وغلاوة العيش، قد يصعب على الرجل توفير كل مستلزمات العيش إن لم نقل لزوجته فلأبنائه على الأقل، لذا فحتى الرجل عبر عن موافقته في أن تشاركه المرأة العمل (طبعا عمل شريف ومحترم) حتى يتقاسما معا المسؤولية وهذا ليس عيبا إن حافظت المرأة على كرامتها من دون أن تجلب العار لنفسها، لأهلها، لزوجها وأطفالها.

من جانب آخر، من يضمن منا ما سيحصل معه غدا؟ من يضمن هذه الحياة القاسية التي باستطاعتها أن تباغتنا بما لم نكن نتوقع، وتلك المرأة إن وجدت نفسها لسبب ما (الطلاق أو وفاة الزوج أو حتى فقدان مصدر الدخل) بلا مأوى وبلا قدرة على إعالة أهلها وأبنائها ماذا سيكون حظها في الحياة سوء الشقاء، أليس من الأحسن أن تجد لنفسها عملا ولو بسيطا؟

إذن حتى الشرع لم يمنع المرأة من العمل الحلال لأجل كسب القوت، وحماية نفسها من غدر الزمن وتقلباته، وحتى حماية نفسها ممن يريد أن يستغل ضعفها ويؤذيها، لهذا أرادت المرأة أن تتعلم وأن تعمل وهنا الغاية الشريفة تبرر الوسيلة الشريفة: العمل الشريف.

نعود إلى أحداث الفيلم، الرجال غاضبون وكلهم حقد على النسوة من دون سبب، سوى أنهم يرفضن قطعا أن يعملوا جنبا إلى جنب مع نساء، نساء تركوا بيوتهم في الشمال وجاءوا للجنوب، قطعوا هذه المسافة ليس للحصول على عمل كما يدعون بل للتحرر وفعل ما يردن، فعصين أمر الله، وخالفوا الشريعة والعادات والتقاليد.

ويرد هنا ما قاله بان، أن الرجال هم فقط من يحاربون في حالة الحرب، لكن يجب هنا التذكير بالمرأة الجزائرية التي حاربت في عهد الاستعمار، وفجرت نفسها ليموت العدو ويعيش الخلف، هذا الخلف الذي لا يعترف بجميلها، ويعتبر أنه صاحب السلطة في المجتمع.

من خلال حوار بان والعمال، نفهم أنهم يخططون منذ مدة لأمر ما، والأغلب أنهم التقوا الآن ليؤكدوا موعد إنجازه: وهو الليلة، أي أنهم سيتخلصون من النساء بطريقة ما، فما هي؟

لنا عودة مجددة إلى الحوار الذي دار بينهم، يعبر كل من كريم (الشاب المغترب) وصديقه رضا عن عدم موافقتهم، وعدم رغبتهم في المشاركة بالمخطط، والملاحظ هو:

1-ما العلاقة التي أراد المخرج بها أن يربط بين قضية البترول الذي لا يستفيد المواطن الجزائري منه وإنما يصدر إلى الخارج، وبين النساء؟

أراد المخرج أن يوجه طرحا سياسيا اقتصاديا مهما وهو التبعية الاقتصادية للخارج، كما استهدف إبراز تغفل العمال عن هذه القضية وانشغالهم بقضية أخرى قد لا تستدعي كل هذا الاهتمام، كما لو أن الفيلم يريد أن يقول: أمامكم قضية بترولية وطنية، لا قضية نسائية رجولية.

وتحسب هذه النقطة لصالح الفيلم، من حيث أن المخرج حاول بطريقة غير مباشرة إظهار موقفه من القصة، وهو رفض المخطط عامة.

2-كريم ورضا رافضين رفضا تاما لما سيحصل في هذه الليلة، إنه مجرد رفض وليس محاولة لا لتبريره ولا لإيقاف المخطط، مع أن الساكت عن الحق شيطان أخرس.

مع ذلك لن نكون مندفعين في الحكم، إذ ما يُفهم هنا هو تصلب وعناد الرجال، وكذا جبروتهم وغطرستهم التي لم يستطع الشابان مواجهتها، وهنا نفهم مرة أخرى: سلطة القوي.

ثم يتجه بعض الشبان إلى الإمام (إمام شاب معاصر) ليعبروا له عن سخطهم، وهنا استخدمت رمزية كبيرة تخفي عديد الحقائق في الفيلم، حيث:

يصف شاب سخطه على الوضع وعلى الحالة التي وصلوا إليها بعد أن أهملهم الله عز وجل، وهذا دليل على حالة الجحود التي وصلوها:

1-ما هي طبيعة المشاكل التي تؤرق العمال، لم يتم التلميح إلى أي مشكل حتى الآن عدا مشكل تواجد النساء، إذن فمشكلتهم: النسوة.

2-الإمام حين قال أن هنالك وجودا لأسباب تدعوهم للغضب، ولكن لا يجب عليهم اللجوء إلى العنف لإيجاد الحل، ماذا كان يقصد تحديدا؟ وما دلالة الضريح والشموع:

إن النتائج المتوصل إليها بعد تحليل هذه المتتالية تتلخص فيما يلي ذكره:

النتيجة الأولى:

مشكل الرجال هو وجود النساء الذي اعتبروه أمرا مفروضا عليهم من قبل الأجانب، وما استشارتهم للإمام إلا لأنهم أعطوا هذه المشكلة صبغة دينية: أي معرفة حكم الدين من عمل النساء معهم.

النتيجة الثانية:

الرد الذي رد به الإمام، لم يكن مباشرا، ولعل المخرج تعمد ذلك حتى لا يظهر موقفه من الموضوع، بل أشار إلى أن العنف ليس وسيلة مثلى، وأن ممارسته باسم الدين ليس بالأمر الصائب، وعليه:

أ-الإمام لم ينف وجود المشكل من خلال إدلائه بوجود سبب يدفع العمال للغضب، على الأرجح يكون وجود المرأة في العمل، أو أسباب أخرى من بينها اتهامات موجهة للعاملات بممارسة البغي (حسب القصة الواقعية وحسب مجريات الفيلم في لقطات لاحقة).

ب-الإمام رفض رفضا قاطعا الربط بين العنف والدين، ما يعني أنه ضد ما يسمى بالجهاد في سبيل الله-كما ادعت الجماعات المسلحة- فهو يقول لهم لا تمارسوا إرهابا باسم الدين الإسلامي، لأن الدين الإسلامي دين معاملة ودين تسامح ولم يقل أبدا اظلموا باسمي.

النتيجة الثالثة:

المخرج له مرجعية دينية (سنتطرق لها في مرجع وثقافة الفيلم) كما أن تصوير الضريح يقصد رغبته في إيصال فكرة محددة إلى الجمهور وهي العودة إلى الله عند كل أمر، والأهم حمده على كل شيء، وعدم الاتصاف بصفة الجحود، وعدم ممارسة العنف.

المعنى الدلالي للمتتالية الثالثة:

تكفي كلمة واحدة لتعبر عن مجريات هذه المتتالية، التي منذ بدايتها وحتى نهايتها لم تصور إلا العنف، وهذه الكلمة هي: مأساة.

في ليلة حالكة الظلام يهجم الشبان حاملين عصيا خشبية طويلة، على حي قصديري حيث تعيش النسوة، يخرجنهن من بيوتهن، يقوم الشبان بسحب النساء نحو الخارج وإيقاعهن أرضا، وضربهن بالعصي، مستخدمين قوتهم البدنية في التنكيل بالنساء: شابات وكهلات، نرى هنا كل أنواع الضرب: الجر من الشعر، الصفع، الركل في كل مكان من الجسد، وعدم الاكتفاء بالضرب فقط وإنما حرقهن بالنار وتعذيبهن تعذيبا جسديا أشبه بما كان يمارس على الجزائريين في عهد الاستعمار، أو ما يحصل في سجون التعذيب التابعة لقادة العالم والتي خصصت للعرب والمسلمين في جميع أنحاء العالم.

لا تزال مشاهد العنف متواصلة، منها ما تم تصويره مع الاحتفاظ بما هو أخطر للمشاهد حتى يفهمه من خلال اللقطات، وأيضا بالعودة إلى القصة الحقيقية، فهؤلاء الرجال ضربوا وأحرقوا أجساد النسوة بأجهزة كهربائية، ذوبوا فوق لحمهم قوارير بلاستيك، وأكثر من ذلك قاموا بالاعتداء الجنسي عليهم، فلم تسلم أي واحدة منهن.

تقع النسوة التي بلغ عددهن حوالي 39 إمرأة أرضا فاقدات الوعي، مجروحات معذبات، لا تقوين على الحراك، وأجسادهن ترتجف رعبا.

في خضم هذه الأحداث تدخل رضا، وعبر عن سخطه: هذا ظلم، لكن بان عنفه ويعتبر أنافته أمر ليس في محله.

لا يرتاح الرجال حتى يقضوا على آخر ذرة حياة في قلب كل إمرأة، وهم لم يقتلوهن، لأن الموت أرحم، بل فضلوا تركهن يعشن موتى ما تبقى من حياتهن، ليكونوا بذلك قد حققوا شريعة الله، وقد جاهدوا في سبيل محاربة البغاء والحرام.

المعنى الدلالي للمتتالية الرابعة:

بعد أن خضعت سالمة للعلاج في المستشفى الواقع في المنطقة الصحراوية، ثم نقلها إلى مستشفى العاصمة، وإمضائها خمسة عشر يوما في مركز الاستقبال النسائي، تقرر سالمة العودة إلى المنزل حيث أهلها في بجاية، تصل إلى الزقاق الذي تحيا فيه فيباغتها ويعنفها شقيقها، ولا يكتفي فقط بذلك بل ويأخذها مباشرة إلى سيارته، يمشي بها بعيدا ثم يتركها في الطريق ويطلب منها الابتعاد عنهم وعدم الرجوع، حتى أنه نفا وجود أخت له تدعى سالمة.

شقيق سالمة كأي شاب لا يمكن له أن يقبل أو بالأحرى يتحمل كلام الناس على أخته بعد ما حصل معها، وبعد أن أصبح خبرها في كل بيت وعلى كل لسان، فهذا يعني العار الدائم الذي سيظل يلاحقه في حياته، والكل سوف يعيره هو لأنه لم يستطع حفظ شرفه، الذي أضاعته أخته بطريقة مخجلة فجلبت له الفضيحة.

عندها فلا مفر له من مواجهتها إلا من خلال نكران صلة الرحم والرابطة الفطرية التي تربطه بها، مع أنه في أعماق أعماقه يعلم أنه لا دخل لها فيما وقع، فهي لم تكن إلا ضحية مثلها مثل النساء الأخريات، لكنه لا يستطيع بأي شكل من الأشكال الاعتراف بهذه الحقيقة، بل إنه يمنعها حتى على نفسه، ليقتنع بفكرة:

"هذه الأخت لم تجلب لي سوى العار، سيأكل الناس وجهي بالكلام، وما من حل أمثل إلا التبرأ منها."

أجل التبرأ منها هو الحل الأمثل للهرب من كل المشاكل، وعليه قد يرتكب الأخ أو أي فرد من أفراد العائلة ذنبا بحق المرأة.

لكنه بهذا التصرف لن يسكت الأفواه، بل سوف تستمر وتلومه على رميه إياها، كما قد يعرضها لمخاطر أخرى أكثر فضاعة، ويتركها رهينة وضعية حرجة لا يحمد عقباها.

وفيلم عائشات، حاول تصوير هذه الحالة التي وقعت حقيقة بعد الحادثة، أين رفضت العديد من العائلات استقبال بناتها مجددا، لأنهن فقدن شرفهن، فالعائلة الجزائرية لا تستهين أبدا بعذرية المرأة: "وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على تمسك أفراد المجتمع الجزائري إلى يومنا هذا، بقيمة العذرية كقيمة معنوية تربط بين الشرف والعفة الجسدية للفتاة (...) وإن توارث هذه القيمة بجانب القيم الأخرى لدليل على ثباتها في شخصية الفرد الجزائري، لكونها أحد القيم المستمدة من الدين والعرف."[1]

نحن لا ننفي هذه النظرة المجتمعية على الإطلاق، لكنه بحق إجحاف كبير بحق المرأة، إذ أصبحت حياتها مرتبطة فقط بهذه النقطة، كما لو كانت لم تخلق إلا للحفاظ على غشاء البكارة، في حين أن نفس المجتمع لا يرحمها إذا ما وقع لها أي حادث تفقد من خلاله عذريتها، كما أنه لا يرى المرأة إلا بنظرة نقص كما لو كان مخلوقا لن يجلب إلا كل الشر، وإلا فلما يحرص بعض الأزواج عل إنجاب الذكور فقط من دون الإناث حتى في عصرنا الحالي، من جهة أخرى هناك البعض ممن يضيق الخناق على ابنته حتى وهي في سن طفولتها فيرهبها منذ نعومة أظافرها على مفهوم واحد: شرفك أو الموت، فتعيش حياتها كاملة في خوف.

لن ننكر أن الدين الإسلامي قد شرف المرأة، لكن هذه النظرة الدونية للمرأة تتواجد بشكل كبير في البلدان المسلمة نتيجة الفهم الخاطئ للشريعة، فالإسلام شدد على المرأة بأن تصون كرامتها خوفا عليها لا ترهيبا لها، كما أن شرف المرأة ليس عذريتها فقط وإنما أخلاقها وصفاتها الحميدة: "الشرف سيكولوجيا هو ذلك الإحساس الداخلي المهيكل في الذات الإنسانية الشعور بالعظمة والكبرياء بين الأفراد (...) في ذات الوقت يرتبط الشرف سوسيولوجيا بالأخلاق، الدين، العرف، القيم."[2]

والسؤال الذي يطرح نفسه في الختام: ماذا عن شرف الرجل؟

---

[1] حسيبة لولي، ***دلالة العذرية عند الرجل الجزائري: دراسة ميدانية حول عينة من الأساتذة بجامعة الجزائر***، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في علم الاجتماع التربوي، جامعة الجزائر، 2007، ص. 15.

[2] نفس المرجع، ص. 18.

المعنى الدلالي للمتتالية الخامسة:

تقرر سالمة اللجوء إلى القانون الجزائري من أجل الأخذ بحقها، ومن أجل رؤية أولئك الرجال الهمجيون ينالون العقاب الذي يستحقون، لكن من خلال سلسلة الاستجوابات التي أجراها وكيل الجمهورية مع بعض المتهمين الذين تم استدعائهم، يتبين ضعف القانون الجزائري في ما يتعلق بهذه القضية، فبالإضافة إلى نكران المتهمين ما فعلوه، وإصرارهم على نفي معرفتهم حتى بالنسوة، قد وجدوا مساحة واسعة من الحرية التي خولها لهم القانون بطريقة أو بأخرى، خاصة مع عدم وجود نصوص قانونية تتضمن العقوبات الواجب إجرائها عليهم.

كما أن التطبيقات القانونية التي عمل بها القانون لم تتعدى حظر التجوال، رغم سلسلة التهم الموجهة لهم، والتي تصل من التعذيب والحرق إلى الاغتصاب، هذا الأخير الذي لم يتم التطرق إليه أو حتى إيراده ضمن القائمة الطبية الخاصة بالجرائم المتعلقة بالتحرشات الجنسية، لذا رفض الطبيب الشرعي إجراء فحوص تثبت حدوث الاعتداء وفقدان العذرية عند الشابات، أو إخضاعهن للعلاج من دون تلقي أوامر (من السلطات العليا).

إن مرور القانون على هذه الحادثة (حادثة 2001م) مرور الكرام، كما لو كانت مجرد حادثة، هو تواطئ معها، وإن لم يكن مقصودا، فهي ليست مجرد قصة عابرة، وإنما اغتصاب جماعي وتعذيب، إن لم نقل عمل إرهابي، لا يجب على القانون أن ينتظر فيه وجود وفيات أو وجود ضحايا من الرجال حتى تجرم المسؤولين عنه، ولم يقم الفيلم إلا بتوضيح هذا الفراغ القانوني من دون إضافة أو تعديل.

المعنى الدلالي للمتتالية السادسة:

يكفي أن نصف هذه المتتالية بعنوان فيلمها: عائشات، عائشات بعد أن تمكنوا من أخذ حقهم بالقانون، عائشات بعد أن ملكن الشجاعة للوقوف في وجه الظلم الرجالي، وفي وجه المجتمع القاسي أيضا، والتحدث بأعلى صوت: لا زلنا هنا، ونريد أن نستمر.

لقد أراد المخرج في النهاية أن ينقل رسالته الحقيقية التي يدعو فيها النساء إلى الخروج من قوقعة الظلم الذي من الممكن أن يفرض عليهن، وأن يصرخن بأعلى صوتهن: نريد إيقاف العنف والتنعم بحياة كريمة لا شائبة فيها، نريد أن تثبت للمجتمع أن المرأة قادرة على أن تكون محل ثقة لأن المرأة الشريفة تعرف جيدا كيف تصون كرامتها من دون الحاجة إلى سلطة الرجل، ومن دون الحاجة إلى تذكيرها دوما بفكرة العار والنظر إليها نظرة دونية، لا ترتبط لا بالإنسانية ولا بالدين، هي فقط ما اتفقت عليه الجماعات في المجتمع.

في المتتالية مغزى آخر: "في الاتحاد قوة" فالاتحاد هو الطريقة الأولى لنيل الحق، ولولا عزم كل إمرأة على الإدلاء بشهادتها ضد مغتصبها لما استطاعت سالمة وحدها تجريم الفاعلين، خاصة وأن هذه القضية ظلت في الظلام، ولم يكن هنالك سعي حثيث من قبل السلطات الأمنية ولا حتى من قبل المسؤولين ولا حتى رجال الدين في الكشف عن ملابساتها، والتحقيق فيها، فكثير من الملفات أغلقت –تماما كما في هذا الملف- لأنها تتحدث فقط عن الرجل العنيف.

فالمرأة زيادة على تعرضها للعنف في مستوى أول، تتعرض أيضا في مستوى ثان للتهديد بعنف آخر في حال فكرت في الإجهار به، لذا تتراجع معظمهن عن الاعتراف، وكثيرات هن من يطلبن إغلاق البحث في قضاياهن خشية ما سوف يلاقينه من المعنِّف.

لكن لا يمكننا إغماض أعيننا عن الحق، والصمت الطويل يعني موتا بطيئا، هكذا أراد مخرج الفيلم أن يقول للمرأة الجزائرية:

لا تجعلي بِصمتك عن العنف، حادثة 2001م تتكرر مجددا، تكلمي وانضمي إلى عائشات: **إذا أغلقت الباب في وجه كل خطأ، فقد أغلقته على الحقيقة أيضا.**

6-2 مرجع وثقافة الفيلم:

بعد القيام بتتبع المنحى الدرامي (فنيا وتقنيا) المعتمد في الفيلم يمكن أن نستشف بعضا من النقاط التي تشكل في بلورتها العامة، الوسيلة المثلى لاستنباط أهم خصائص الفيلم المرجعية والثقافية، والتي هي في الأساس تعبر بشكل كبير عن مرجع وثقافة المخرج:

مرجع الفيلم:

مرجعية المخرج السينمائية هي مرجعية السينما الواقعية، إذ أنه يحاول التقيد في فيلمه بالحادثة كما وقعت، والتي وإن أضيفت إليها بعض اللمسات الإخراجية فلكي تخدم القضية وتعرف بأهم جوانبها، هذه الجوانب التي لربما تخفى في الحياة الحقيقية.

إن المخرج سعيد ولد خليفة، لا يميل في أفلامه –بالرغم من قلتها-إلا لإقتناص الحقيقة كما هي قابعة في زوايا الواقع، إذ يعتبر السينما وسيلة لنقل الواقع ولتوضيحه أيضا، وهذا ما يعبر عن المدرسة التي ينتمي إليها هذا المخرج وهي المدرسة الواقعية.

ولقد حرص المخرج على التقيد فقط بالحادثة، فهو لم يهتم بمعايشة المواطن الجزائري- كما في الفيلم الأول- بمقدار ما همه معايشة حيثيات ما حصل تلك الليلة، ولكنه في خضم ذلك شكل قطعة فيلمية متناسقة تحكي عن نظرة المجتمع الجزائري للمرأة العاملة والعنف الذي تعرضت له باسم الدين وباسم التطهير والتصفية.

وقد أراد أيضا إظهار نمط العلاقات داخل الأسرة الجزائرية التي تجرم المرأة المعنفة، ولم يكتف بذلك فقط وإنما حاول إعطاء جوانب أخرى من العنف في المجتمع (وردت في نتائج التحليل) وهذا ما يجعلنا نفهم أن مرجعية المخرج هي سوسيولوجية الثقافة الجزائرية.

حاول إدخال مرجعيته السياسية أيضا، عبر التعرض إلى قضية التبعية الإقتصادية وكذا وضعية الجزائر منها، من دون التركيز عليها بشدة إذ لا نجدها بارزة إلا في أحد ثنايا الفيلم

كمحاولة جادة منه إلى لفت انتباه المواطن الجزائري إلى وجود مشكل حقيقي يتعين عليه معرفته والدراية به، أما عن ثقافة الفيلم فهي تنم عن شيء من ثقافة المخرج أيضا:

ثقافة الفيلم:

ثقافة الفيلم من ثقافة المجتمع:

التزم المخرج في تشكيل الحلقة الثقافية المشكلة في الفيلم، على استنباط أهم معالم الثقافة الجزائرية، ولكن ليس في إطارها العام وإنما في إطارها الخاص من حيث عرض مجمل التوجهات والأفكار التي تطبع ذهن المجتمع الجزائري فردا وجماعة: الجماعة الأسرية والجماعة المجتمعية في الحكم عل الحادثة وفقا لسلم الضبط الاجتماعي، الذي يحدد ما هو جائز فعله، وما لا يجوز فعله، وكل من يخالف هذا الضبط فهو محكوم عليه بالخروج عن الأعراف وعن ثقافة المجتمع، كما أن المخرج من جهة أخرى أراد تسليط الضوء على هذه الثقافة التي هي ثقافة متوارثة بالرغم من أوجه العصرنة المختلفة، هذه الأخيرة التي لم تستطع تحوير عقلية المجتمع تجاه المرأة خاصة، وهو يكتفي بنقلها فقط دون إبداء حكم عليها.

ثقافة الفيلم من ثقافة المخرج:

المخرج عاش لسنوات في المهجر (فرنسا) وبالتالي عرف نمط الحياة المنتهج هنالك، والذي من المؤكد أنه يختلف كثيرا عن نمط الحياة داخل الجزائر، نظرا لعدة اعتبارات: الوضعية السياسية والمستوى الاقتصادي-ثقافة البيئة المحيطة-الدين والمعتقدات أيضا.

ويظهر هذا التأثر –إن صح التعبير- بالحياة الغربية في أنه قد قام بتوظيف شخصية رجل جزائري عاش في فرنسا ثم عاد للعمل مباشرة في الصحراء، وهو يمثل البطل الذي يحب سالمة ويتفهم وضعيتها ويساندها رافضا التخلي عنها بالرغم من تعرضها للاغتصاب.

إن الالتجاء إلى شخصية تحمل هوية رجل جزائري بعقلية متحررة ومتفهمة (كما هو هدف المخرج) يبرز الاختلاف الكامن بين الرجل في الجزائر والرجل خارج الجزائر،

فهو هنا خاضع لسلطة ثقافة أجداد وثقافة أبوية تملي عليه ما هو حق وما هو محظور حتى النسبة لنظرته الدونية نحو المرأة فهو يتلقنها من المجتمع، على غرار أن الجزائري خارج بلده يصبح أكثر سلاسة وأكثر تفهما والأهم اكثر تقديرا للمرأة وللظروف التي قد تمر بها، كما لا يصنفها ضمن خانة المخطئات إذ لم تكن سوى ضحية.

تعمد المخرج اختيار هذه الشخصية الدرامية لمعرفته التامة بالرجل الجزائري الذي ما كان ليقبل فكرة الارتباط بإمرأة معنفة، لا يراها إلا عارا عليه.

وفي سياق آخر المخرج ذو تربية دينية محددة، تظهر من خلال توظيفه للعنصر الديني في الفيلم، لا نقصد اللقطة الخاصة بلجوء الإمام إلى الشبان فقد أراد به توصيف الصبغة الدينية التي منحها الشبان لتفسير مخططهم، وإنما قد أضاف أمرا آخر وهو الضريح الذي يعبر عن ثقافة المخرج الدينية التي لربما تقدس أولياء الله الصالحين، وتمجد الدين الإسلامي كدين حق، كما استهدف إبراز هذا التوجه من خلال محاولة الفصل التام ما بين العنف والدين، أراد أن يبرر الإسلام ويمسح عنه كل تهمة سميت باسمه، وكل إرهاب مورس تحت لوائه.

ولذا يمكن أن يعبر الفيلم مرجعا وثقافة عن: **الرؤية الإبداعية للمخرج كرؤية مجتمعية.**

2-7 نتائج التحليل:

بعد إجراء الدراسة التحليلية: الإيحائية والدلالية المرتبطة بالفيلم الثاني (عينة الدراسة الثانية) تم التوصل إلى جملة من النتائج، والتي تجيب عن إشكالية بحثنا الكبرى: الطرح الإعلامي لقضية العنف ضد المرأة:

الطرح الإعلامي لقضية العنف ضد المرأة في الفيلم السينمائي الجزائري المعاصر: عائشات:

إن فيلم وراء عائشات وُفِّق في إعادة تمثيل الصورة الواقعية للحادثة التي صورت المرأة المعنفة في الجزائر، من خلال طرح هذه القضية طرحا فيلميا (عبر الوسيلة السينمائية) هذا الطرح الذي كشف عن مستويات أخرى من العنف لم تكن متوقعة في مسار الدراسة (عرضت حسب المتتاليات):

أولا: التهديد بالعنف، ممارسة ضمنية له:

قد يعتبر مجرد التهديد اللفظي بممارسة العنف، وتوعد الشخص لغيره بتلقي جزاء ما في حالة إقدامه على تصرف سوف يثير غضب المهدّد هو بحد ذاته ممارسة قبلية للعنف، إذ من الممكن أن يعبر ذاك التهديد –الذي نربطه في معظم الأحيان بحالة غضب عابرة- عن نية مسبقة لقيام به، وهذا ما يحيل إلى نوعية العاطفة (حقد-كره-انتقام) التي يتصف بها القائم بالتهديد قبل إقدامه على الفعل، وسواء التزم بتنفيذه أم لا يتوجب النظر إليه من حيث أنه مرحلة مبدئية لا غير، ستتبع عند نقطة محددة بالتطبيق، وهذا هو الحال مثلا بالنسبة للتحقيقات التي يجريها مفتشوا الشرطة حول جرائم القتل، حيث يحرصون على معرفة إمكانية وجود أعداء للضحية، والإحاطة بكل من قد أقدم على تهديده قبلا، لفظا أو سلوكا.

ثانيا: العنف جريمة منظمة:

اعتدنا في المجتمع الجزائري على حالات العنف الانفرادية التي يوجهها المصدر نحو الموضوع المعنَّف، وإذا ما وجدت حالات لعنف من مصدر يحوي أفرادا فهي عادة ما ترتبط بحالات السرقة والقتل أو المتاجرة بالسلع المحظورة أو بالأشخاص

لكن هنالك حالات جديدة من الجريمة المنظمة والتي قد لا تدخل ميدان المتاجرة ولا حتى القتل الجماعي، إنها العنف الجماعي الذي يقوم به أفراد تجمعهم غاية واحدة وهي إلحاق الأذى بكل أشكاله نحو جماعة أخرى، بحيث يقتلونهم لكن بشرط إبقائهم أحياء

ولعل الواقعة التي حصلت في حاسي مسعود سنة 2001م، هي أهم نوع وأبرزه في حياة المجتمع الجزائري بعد الثورة، إذ أنها لم تكن جريمة استعمار منظمة بغرض تعذيب الشعب مالك الأرض، ولا حتى جريمة إرهاب منظمة مسعاها القتل والقمع، لقد كانت جريمة منظمة لممارسة العنف على جماعة محددة هي جماعة النساء فقط ولا غير.

ثالثا: العنف باسم الدين:

وخير دليل على هذا العشرية السوداء التي عاشتها الجزائر والتي تكبدت فيها خسائرا طائلة من الموارد البشرية والمادية، والمعنوية حتى.

وهذا ما يوضح بروز نمط جديد من ممارسة العنف، عنف يتحدث باسم الدين حتى يعطي لنفسه ذريعة للقيام به، فترتكب باسمه أبشع صور التعذيب والتجريح الجسماني والنفسي، ولا نخص هنا المرأة فقط بل وحتى تعنيف الرجل، كما حصل في الجزائر.

وهذه الظاهرة: العنف باسم الدين، لا تنحصر رقعتها الجغرافية في الجزائر فقط، وإنما هي منتشرة في أغلب أنحاء العالم، ولكن المخزي فيها حقا هو أن أغلب المعتقدين بها إن لم نقل جميع المنظمين إليها أو ممارسيها هم طوائف تتحدث باسم الدين الإسلامي لا غير، وهذا ما يبرر الربط الرهيب الذي انتهجته البلدان الغربية في الربط بين الإسلام وبين الإرهاب،

والوصول إلى حد اعتبار الإسلام: دينا إرهابيا يجب القضاء عليه وعلى المسلمين حتى يعم السلام في ربوع الكرة الأرضية.

إن ظاهرة العنف باسم الدين لا ترتع إلا في المحيط العربي المسلم، والفيلم: عائشات حاول إبعاد الإسلام عن هذا التشويه الذي أصابه، حيث أصبح مصطلح التطهير الديني مبررا لاستخدام العنف كوسيلة لإصلاح المجتمع في حين أن الله عز وجل أوجد سبلا أكثر سلمية.

رابعا: العنف الإرهابي:

هي نقطة ذات صلة وثيقة بسابقتها، فالعنف باسم الإسلام خلف عنفا إرهابيا لا يُكبح مطلقا، لكن العنف الإرهابي المراد توضيح طبيعته في الفيلم ليس مرتبطا بالعشرية السوداء التي كان رجالها أشخاص معلومون، وإنما أراد توضح شكل آخر منه متأصل في قلوب أشخاص عاديين ومواطنين ليس لديهم أي انتماء عرقي أو سياسي محدد.

ولربما السؤال الذي يتبادر إلى الذهن: هل تركيبة الفرد الجزائري بعد الحقبة السوداء في الجزائر، قد أصبحت تركيبة إرهابية إلى حد ما؟ ذلك أن اعتياد العنف يولد عنفا داخليا من الممكن أن يسمح للضحية بالتحول إلى جانِ، فالإرهاب قد انتهى ليترك آثاره العنيفة من خلال ممارسات تستهدف فئات معينة، ممارسات مختلفة بأوجه إرهاب جديدة.

خامسا: العنف السياسي:

وهو أيضا إرهاب الدول أو الإرهاب الممارس من طرف السلطة، والذي يأتي في مقدمته العنف الصناعي، حيث قد تشكل الوضعية السياسية المهتزة أو التبعية الاقتصادية نوعا من الحساسية لدى المواطن، الذي يستشعر دوما بأنه مهدد في استقراره الداخلي حتى وهو في وطنه الأم، ما يولد له تقبلا لفكرة الاستعمار: قابلية فقدان الهوية الوطنية.

إن تقصد أو عدم تقصد الدول إذاية شعبها، ينجر عليه عنف مصدره الأول هو السلطة السياسي، والتي تعتبر شكلا قديما من أشكال العنف في العالم.

سادسا: عنف القانون:

إن قصور القانون الوضعي عن الحكم لصالح البريء ومعاقبة المجرم الذي أثبت عليه الفعل ليس بالأمر الهين، أضف على ذلك أن رؤية المذنب حرا طليقا وتبرئته بحجة انعدام أو قلة الأدلة إنما يعبر عن ضعف تسيير جلي للقوانين، فإما هنالك جهل بها، أو جهل بكيفية تطبيقها، أو أنها تتطلب التعديل أو قد تكون غير واردة أصلا.

إن عنف القانون عنف لا يمكن إنكاره، ولكن الأخطر من ذلك كله هو عدم المقدرة على التصريح بوجوده، إذ لا تزال بعض القضايا (ومنها قضية حاسي مسعود) غير مفصول فيها قانونا، بسبب وجود سلطة أو قوة أقوى من قوة القانون، والتي لربما هي سلطة المجتمع.

والمسار الثاني من الدراسة يكشف عن أسباب ونواتج العنف المسلط على المرأة باختلاف مصادره، وهو الشق الجوهري الذي يجيب عن التساؤل الخاص بقضية المرأة:

1- عنف صورة المجتمع عن المرأة العاملة:

المجتمع قد يكون مصدرا كبيرا لممارسة العنف ضد المرأة، فهو ليس عنف جسدي مادي ولا حتى عنف لفظي ونفسي، إنه عنف صوري متأصل في الثقافة الجزائرية، وقابع في كينونتها العقائدية والاجتماعية من عادات وتقاليد وأعراف.

فالمرأة الجزائرية منذ ولادتها تبرمج على الحرص على عدم الخروج عن الصورة التي يريد المجتمع أن يكونها عنها، كما تتجلى لها نظرة المجتمع للمرأة التي تخالف تلك الصورة، إذ يحكم عليها بمخالفة الشريعة العظمى: شريعة ثقافة المجتمع، والتي في كثير من الأحيان لا تستند إلى أي مرجع فكري أو عقلاني أو ديني، وإن فعلت فبشكل خاطئ.

كذلك هي النظرة للمرأة العاملة، كمرأة لاهثة وراء التحرر من مبادئها ودينها وعائلتها ومجتمعها، وهي نظرة وإن تضاءلت لكن تبقى موجودة وتمارس عنفها في الخفاء أيضا، لتكبر شيئا فشيئا في الذهنيات التي لا تستطيع إلا التقوقع في وجهة نظرها الضيقة جدا

2- عنف صورة المجتمع عن المرأة المغتصبة:

تتفق الشرائع جميعها: الفطرية الإلهية والوضعية القانونية على اختلافها، بأن المرأة المغتصبة هي إمرأة مظلومة وقعت ضحية لاعتداء جنسي لم يكن بمحض إرادتها، بل إن القانون الوضعي يعتبر وقوع الفعل الجنسي بموافقة المرأة قد يكون في حالات محددة (مثل حالة الفتاة القاصر) فعلا جنسيا عدوانيا يفسر أيضا بالاغتصاب.

إلا أن سلطة المجتمع نفت كل ما يعلوها، رفضت المثول لتعاليم الدين الإسلامي الذي يجرم الرجل المعتدي لا المرأة الضحية، ورفضت المثول أيضا للقوانين التي سنها المشرعون والتي تقول أن المغتصب يجب أن ينال جزائه وأن المرأة المغتَصبَة لابد من أن تجرى لها الفحوصات الطبية اللازمة وإن استدعى الأمر خضوعها للعلاج حتى لا يؤثر ذلك على حياتها فيما بعد، وخاصة الحياة الزوجية التي تعتبر المصير المحتوم لكل إمرأة.

إن المرأة التي أُعتُدي عليها جنسيا هي إمرأة مجرمة، تستحق ما وقع لها فهي السبب الرئيسي وراء افتتان الرجل بها والتعدي عليها وانتهاك شرفها، هذه هي المرأة المغتصبة في الجزائر، وشئنا أم أبينا علينا الاعتراف بأن المجتمع الجزائري مجتمع لا يحتكم لمنطق العقل والدين، إنه مجتمع لا يحتكم إلا **لمنطقه اللاسوي**: منطق العنف والقهر والإذلال، وفي النهاية التهميش النهائي.

III- النتائج العامة:

بداية فضلنا -من أجل الوصول إلى نتائج عالية الدقة فيما يخص الطرح الإعلامي لقضية العنف ضد المرأة-نقول أننا فضلنا الرجوع إلى الفيلم الوثائقي: **العنف ضد النساء** لمخرجه: **سيدي علي مازيف،** حيث ارتئ لنا اعتباره الفيلم المرجعي الذي تبنى عليه النتائج، وبعد مشاهدة الفيلم وتحليله توصلنا إلى أنه عبارة عن توثيق متكامل لهذه الظاهرة، حيث تمكن فيلم سيد علي مازيف من تنوير العديد من التساؤلات الخاصة بالدراسة بأجوبة مقنعة:

1/ بطاقة فنية عن الفيلم الوثائقي: العنف ضد النساء:

بمساهمة وزارة الثقافة: الجزائر عاصمة الثقافة العربية 2007م.

من إنتاج: بروكوم أنترناسيونال.

المخرج: سيد علي مازيف.

مساعدا الإخراج:

ليليا لاصب، ثريا عياد.

الصورة: ربيع بن مختار.

التركيب: بوجمعة محفوظ.

موسيقى: أمين دحان.

المنتج المنفذ: نادية شرابي لعبيدي.

2/ حوصلة الفيلم الوثائقي:

لقد تطرق هذا الفيلم إلى معالجة ظاهرة العنف من جميع زواياها، من خلال البحث في الأسباب والنتائج، وتحليل الحالات المختلفة:

أ-لقد وصل عدد النساء المعنفات على المستوى الوطني سنة 2006م إلى حوالي 8011 حالة من ضرب، اعتداء جنسي، سوء المعاملة، التحرشات، في حين بلغ خلال السداسي الأول فقط من 2007م إلى 1879م.

ب-تتلقى مصالح الأمن بشكل متواصل الشكاوي من نساء تلقينا العنف من أزواجهن، وخاصة: الضرب والجرح، والعدد الهائل من الشكاوي لا يعبر عن حقيقة الظاهرة بالأرقام، فالكثير من النساء يمتنعن عن التبليغ بسبب الخوف أو بسبب الاحتكام للعادات والتقاليد.

ج-إن تقبل المرأة العنف ضد الرجل في المرة الأولى، يعطيه فرصة لممارسته في كل مرة بحدة أكبر من السابق، وهناك بعض النساء اللائي يجدن لذة في ممارسة العنف ضدهن، لما يجدن فيه من إثبات لرجولة الرجل وأنثوية المرأة.

د-أغلب الحالات في البداية يتعرضن لعنف يسبب لهن أثر طفيف كخدش صغير أو ما شابه، لكنه مع مرور الوقت يصبح أكثر خطورة ككسر الأنف، الحرق، تشويه الجسد، استعمال السلاح الأبيض.

ه-النساء في جميع الفئات العمرية تتعرضن للعنف ابتداء من 18 سنة وإلى غاية 60، ولكنه يقع بخاصة على الشابات، وأيا كانت وضعيتهن الاجتماعية: ماكثات بالبيوت أو عاملات أو حتى إطارات في الدولة، فاللجنة الوطنية للنساء العاملات أكدت تلقيها لشكاوي من المرأة العاملة التي تتعرض للتحرش الجنسي خاصة من مديرها أو من المسؤول عن العمل.

و-نسبة كبيرة من العنف الذي تتعرض له المرأة هو عنف من داخل العائلة، والظاهرة الخطيرة التي تتفشى بشكل كبير هي الاعتداء الجنسي من الأهل والأقارب، حيث تتعرض الفتاة للاغتصاب (حسب قصص الفتيات المستجوبات في الفيلم) من طرف الجار-الأخ-الأب-العم-زوج الأم-زوج الأخت.

ي-أغلب الأسباب التي تدعو الرجل إلى ممارسة العنف ضد المرأة هي الضغوط الاجتماعية والوضعية الاقتصادية المزرية، فبعض الرجال يعانون حالة مرضية وينبغي معالجتهم معالجة نفسية كثيفة، ولا ننسى الآثار التي تركتها الحقبة السوداء.

ومن الأسباب المتدخلة أيضا في خلق التفرقة بين الرجل والمرأة:

أولا: الأسرة: تفضيل الذكر على الأنثى، حتى الأم في بعض الأحيان تهتم بالطفل وتهمل الفتاة، على أساس أنه سيد البيت فتصنع له قابلية للسيطرة مستقبلا.

ثانيا: المدرسة: المنظومة التربوية ومنذ المدرسة الابتدائية تعطي صورة المرأة، إما في المطبخ أو في السوق، والرجل في العمل.

في الختام يمكن أن نقول أن قضية العنف ضد المرأة لا تعدو على كونها ظاهرة موجودة في المجتمع، ليس على المستوى الوطني فقط، بل والعالمي أيضا، لكن بشكل مختلف:

العنف ضد المرأة في الجزائر ذي خلفية اجتماعية سياسية متأصلة في الثقافة الجزائرية:

فالعنف هنا:

إثبات رجولة-تعبير عن ضغوطات الحياة-

تجنب العار-تطبيق الدين (من وجهة نظر خاطئة)-

متوارث مع العادات والتقاليد.

والجميل في هذا الفيلم الوثائقي، أنه قدم أهم المؤسسات التي تتولى رعاية مثل هذه الحالات، بتوفير المأوى وحتى التعليم والعمل، ومنحهم فرصة جديدة لحياة جديدة كالزواج وبناء أسرة، والأهم إعادة إدماجهم في المجتمع الذي بحق هو: مجتمع لا يرحم.

طبيعة الطرح الإعلامي لقضية العنف ضد المرأة في السينما الجزائرية المعاصرة:

والصورة الذهنية المنقولة عنها للمشاهد الجزائري:

نتائج الإطار النظري:

1-من أهم الأسباب الدافعة وراء الالتجاء لممارسة العنف: ضغوط الحياة اليومية-الوضعية الاجتماعية المزرية-انعدام أو قلة الدخل المادي-تعسف السلطة-غياب العدالة وعدم تطبيق القوانين-انعدام الأمن الداخلي.

وأهم مصادره: الدولة-القانون-المجتمع-الشارع-المدرسة-الأسرة-الإعلام.

2-المرأة تأخذ حيزا بارزا في دائرة العنف، لأنها الأكثر تعرضا له على غرار الفئات الاجتماعية الأخرى، وقد يأخذ تعنيفها عدة أشكال: ضرب وجرح وركل وحرق وحتى قتل، سب وشتم، قهر وتعنيف نفسي ومعنوي، تحرشات واعتداءات جنسية، اتجار بالنساء.

3-تدخل القانون الوضعي في الحد من الظاهرة من خلال إضافة نصوص تعاقب على كل فعل مشين من شأنه المساس بكرامة المرأة، لكنها لا تزال –لسبب أو لآخر غير سارية المفعول، حيث لا تأخذ بعين الاعتبار نظرا لقصورها عن معالجة القضايا المطروحة.

4-صورة المرأة في وسائل الإعلام كانت ولا تزال مرتبطة بمساحات محددة: المطبخ والتجميل، والأكثر من ذلك أن وسائل الإعلام تعمل على تسليع المرأة واعتبارها شيء أو مكمل فني وتقني لتكوين الصورة النهائية للرسالة الإعلامية، وهي (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.

5-ساهمت سينما العالم العربي مغاربيا ومشرقيا بشكل كبير في معالجة العنف ضد المرأة بالنظر إلى النتائج التي من الممكن أن يلحقها بالمرأة بالعائلة وبالتالي تكوين الأجيال،

فهي في كثير من الأحيان تحمل في أفلامها نظرة سلبية رافضة للعنف، ومع ذلك تبرز مسؤولية المرأة عما يحصل لها من خلال حصر هذه المسؤولية في رغبة المرأة في التحرر والخروج إلى ميدان العمل، لذا كان لزاما عليها تقبل رفض المجتمع الذكوري (الذي يغلب على كافة الدول العربية تقريبا) وهذه الصورة المنقولة عنها سينمائيا دفعت بالكثير من النساء إلى خوض مجال الإخراج السينمائي للدفاع عن المرأة، لكنهم من خلال اقترابهم أكثر من الواقع وجدوا عوامل أخرى جديدة، فلا يمكن طرح موضوع العنف ضد المرأة بمعزل عن المكونات الاجتماعية والثقافية الأخرى، ومنه ارتقت السينما النسوية العربية إلى أبعد من إرجاع حق المرأة المفقود، إلى البحث عن الإنسانية المفقودة سواء عند الرجل أو المرأة

6-السينما الجزائرية سينما إن صح التعبير متخلقة، تحرص دوما على صون كرامة المرأة وعدم تصويرها في حالات محرجة وبخاصة العلاقات الجنسية، كما أن الصورة المنقولة عنها عبر السينما هي صورة المرأة المحافظ التقليدية، أو صورة المرأة المناضلة في الحرب والسلم، التي تقف إلى جانب الرجل، وبالنسبة لقضية العنف فالفيلم الجزائري يحرص دوما على التنديد به، وإبراز تأثيراته السلبية الوخيمة، والكثير من المخرجين والمخرجات الجزائريات عملوا على توعية الجمهور بضرورة محاربته شيئا فشيئا.

نتائج الإطار التطبيقي:

1-لقد قدمت عدة صور مختلفة للمرأة الجزائرية في عينة الأفلام محل الدراسة: الشابة-الأم-الكهلة والعجوز، الماكثة بالبيت والعاملة، القاهرة والمقهورة، ومن الممكن أن نقول أنهما قد وفقا إلى حد كبير في نقل الواقع حيث نرى المرأة تأخذ كل الأدوار والأحجام الوظيفية أيضا.

2-لكل فيلم من الفيلمين وجهة نظر خاصة حول العنف ضد المرأة:

الفيلم الأول: العنف الأسري ومشاكل المرأة العازبة.

الفيلم الثاني: عنف المجتمع ومشاكل المرأة المغتصبة.

لكنهما يتبعان نفس الخط الإعلامي، الرامي إلى نقل الواقع بكل سلبياته وإيجابياته، وتصوير المرأة سواء ممارسة أو ضحية، سبب أو نتيجة للعنف.

2-لكلا النصين السينمائيين علاقة وثيقة أولا بالمرجع الاجتماعي للبيئة الجزائرية، بكل جوانبها: الفكرية والثقافية والدينية، ومنظومة القيم والأعراف والعادات والتقاليد، والتوجهات.

3-تراوحت الدلالات التي استخدمها كلا الفيلمين لتبيان مشاهد العنف الجسدي والنفسي ضد المرأة في المجتمع، ما بين الرمزية والتصريح، آخذين بعين الاعتبار طبيعة المجتمع الجزائري، فكل ما من شأنه خلق رفض عنده تم عزله أو ترميزه، المهم أن تصل الرسالة.

5- الفئة المستهدفة في هذين الفيلمين هي المجتمع الجزائري عامة رجالا ونساء، ذلك أن قضية العنف ضد المرأة في الجزائر هي قضية مجتمع لا قضية فرد، أما عن طبيعة الصورة الذهنية المنقولة إليه حول القضية، فهي صورة واضحة تدنس كل فعل عنيف يستهدف الكائن البشري، حيث كشفت مستويات جديدة من العنف، بالتركيز على نقطة لطالما أغفلت وهي عنف الفرد ضد ذاته، وكذلك عنف الدولة، وما الثورات الشعبية الحاصلة في البلدان العربية إلا دليل على بلوغ عنف الدولة ذروته، حتى أنه تسبب في حراك المجتمع بأكمله واستخدامه العنف المضاد كوسيلة للتعبير عن غضبه.

ويقدم الفيلمان النموذج الأمثل الذي لابد منه وهو اتحاد المرأة والرجل في سبيل تحقيق المجد والرقي للوطن، لأن الغاية الأسمى هي صناعة مجتمع لا تحطيمه.

6-والسؤال الاخير الذي يستوجب علينا الإجابة عنه هو:

الشق الأول:

هل هناك من اختلاف في الطرح السينمائي الذي قدمته مخرجة فيلم: **"وراء المرآة"** عن ذلك الذي قدمه مخرج فيلم **"عائشات"؟**

الشق الثاني:

إلى أي مدى يمكن أن يؤثر عامل الجنس على الرؤية الإخراجية في أفلام تتحدث عن المرأة؟

أكيد أن لعامل الجنس تدخل كبير في الرؤية الإخراجية لكل من نادية شرابي وسعيد ولد خليفة، وقد وجدنا أنها متمثلة فيما يلي:

أوجه التشابه:

-كلاهما تناول موضوع العنف ضد المرأة.

-التركيز على الأثر المترتب جراء العنف.

-توعية الجمهور بخطورة القضية وضرورة التكتل للحد منها.

-الرجل ليس المصدر الوحيد لتعنيف المرأة.

-المرأة قد تعنف من طرف إمرأة مثلها.

-العنف قد يكون عنف دولة، أو عنف قانون.

-نظرة المجتمع التي لا ترحم.

-كلا الفيلمين يهدفان إلى تقديم نظرة أمل نحو غد مشرق.

أوجه الاختلاف:

-الفيلم الأول ينقل وجها من أوجه الواقع، الفيلم الثاني ينقل قصة واقعية.

-الفيلم الأول تناول العنف العائلي: اعتداء زوج الأم، الفيلم الثاني تناول العنف الخارجي: جريمة منظمة.

-الفيلم الأول طرح موضوع الأم العازبة، أما الثاني فطرح موضوع المرأة المغتصبة.

-الفيلم الأول تطرق إلى واقع المرأة الجزائرية في المجتمع ككل، أما الثاني فركز على نظرة المجتمع إلى المرأة المنتهك شرفها.

-الفيلم الأول اهتم بتصوير وقائع الحياة اليومية المعاشة من الفرد الجزائري، أما الثاني فاختص فقط بواقعة حاسي مسعود لاغير.

-العنف في الفيلم الأول يبحث عن دلالة العنف الذاتي وعمق مخاطره، أما الثاني فيبحث عن عمق التعنيف المجتمعي وعواقبه الوخيمة.

-بالنسبة للمخرجة العنف ضد المرأة هو عنف نفسي بالدرجة الأولى، وهذا ما يفسر الحس الأنثوي عندها كما كل إمرأة، قد يلتئم لها جرح إلا جرح الكلمة فيبقى، أما سعيد ولد خليفة فيمثل المجتمع الذكوري الذي يعتبر أن العنف الجسدي أكثر عنف قد يؤثر على المرأة.

- نادية شرابي تقر بوجود الرجل الجزائري الذي يقبل المرأة الضحية التي هدرت كرامتها (من خلال شخصية كمال) بينما سعيد ولد خليفة ينفي الأمر (كريم المغترب).

-إيديولوجية المخرجة أكثر إنسانية، تتابع بالعدسة المكبرة تفاصيل حياته من منطلق أن إصلاح الفرد إصلاح للمجتمع، أما إيديولوجية المخرج أكثر مجتمعية، يحلل بنية المجتمع من خلال النظر إلى ثقافته محاولا البحث عن النقائص والثغرات وعرضها على المشاهد ليغيرها، ومع ذلك فكلاهما يلتقيان في نهاية واحدة: المرأة ليست موضوع وإنما هدف.

الخاتمة:

إن القول بضرورة تحقيق الإنسانية العالية في المجتمعات البشرية أجمع ضرورة لا بد منها، فالكثير ممن هم على وجه هذه الأرض قد فقدوا معنى أن يكونوا أفرادا يتمتعون بالحق في الحياة وفي كل ما خولته لهم الطبيعة والعقيدة والقانون من سبل في تحقيق السعادة النفسية.

إلا أنه وللأسف الشديد تراكمات الحياة التي تزداد تعقدا في كل مرة قد ضيقت الخناق على هذا الإنسان وجعلته بوعي منه أو بدون وعي يتجه إلى أوجه مختلفة من أوجه الترويح عن النفس، ومع تأزم أوضاعه الاجتماعية والسياسية والاقتصادية لم يعد بمقدوره إلا كبت هذا القدر العالي من الحقد في أعماقه، ما ولد عنده حالة مرضية متأزمة، انفجرت وازداد انفجارها إلى أن صنعت ما يسمى بالعنف.

ليس العنف كما تصورناه دوما السلوك المضطرب المشحون المتأجج بمشاعر الكره والانتقام، وإنما العنف القاهر للذات وللغير:

ونختتم الدراسة بجملة التوصيات التالية:

1/ إن المؤسسة الإعلامية وحدها غير كفيلة بالحد من هذه الظاهرة التي تشكل خطرا لبس فقط على المعنّف بل وعلى القائم به أيضا، وعليه ينبغي تكاثف جميع المؤسسات الاجتماعية بدء من:

الأسرة: تفعيل الحوار الداخلي بين الزوجين، ومع الأبناء أيضا، والحرص على عدم وضع فروقات ما بين الولد والبنت، وكذا توعية الأبناء بوجود ما يعرف بالعنف العائلي، وكذا محاولة تنشئتهم على التفاهم والمساواة، وعدم إعطاء فرصة للابن في إثبات رجولته أمام شقيقته من خلال الضرب أو أي تصرف.

المدرسة: تلقين الطفل أصول التعامل بين الجنسين، وتغيير صورة المرأة في النصوص الخاصة بتلاميذ المدرسة الإبتدائية، وأيضا التربية الدينية التي قوامها المعاملة والتسامح، وكذا إبراز مكانة المرأة في الإسلام، واستبعاد المفاهيم الخاطئة عنها، وكذا تعليم النشء الصاعد أن بناء المستقبل يحتاج إلى وجود سند نسوي متعلم، مثابر، فعال.

2/ تكاثف المؤسسات الاجتماعية من أجل التوعية بخطورة ممارسة العنف، وكذا تعزيز سبل الضبط في معاملة الرجل للمرأة بأماكن العمل.

3/ المراجعة القانونية للمواد الخاصة بمحاربة العنف ضد المرأة، وسد الثغرات التي لم تعالج في ما يتعلق ببعض الصور الجديدة من تعنيف المرأة.

وختاما فعلى الإعلام بكل صوره أن يأخذ على عاتقه مهمة نقل الصورة الحقيقية للعنف المسلط ضد جميع الفئات في المجتمع، وإبراز جميع تدرجاته المصدرية بدء من الأسرة ووصولا إلى الدولة، كما ينبغي على وسائل الإعلام أن تلعب دورا جوهريا في التعريف بخطورته وبالأضرار الناجمة عنه، وفي النهاية فإن تضافر جميع الجهود من شأنه أن يقلص إلى حد ما من هذه الظاهرة، وبخاصة السينما التي هي صوت المجتمع.

وتبقى السينما مرآة تعكس الواقع،

في سبيل أن يدخل المجتمع ضمن فئة عائشين وعائشات..

وتبقى أيضا المسؤولية (عن ثقافة العنف المتجذرة في المجتمع)

ملقاة على عاتق التركيبة الذهنية للفرد الجزائري...

فالحل الأول والأخير يكمن في إعادة تشكيل العقلية الجزائرية.

تجربتي مع الفيلمين:

منذ أن وقع احتياري على هذا الموضوع شعرت بأنه سيأتي لي بالجديد الذي أجهله

أردت أن أبحث عن السبب الحقيقي الذي يجعل المرأة دائما وأبدا

السبب في كل خسارة بالنسبة للرجل والمجتمع

أردت أن أفهم ولو لمرة واحدة في حياتي

لماذا حتى الرجال الذين يدعون الحضارة لا يلجئون إلا للعنف؟

أم أنها حضارة العنف الجديدة؟

وازداد إصراري على مناقشة الموضوع بجدة وبجرأة

خاصة مع كثرة التعليقات التي كانت تصف دراستي بالدراسة السهلة التي من المفترض أن تنتهي في أقل من شهر:

موضوع العنف ضد المرأة فقط؟؟ !!
موضوع سهل جدا
استجمعت قواي لأطرح عملا يحكي قصة واقع وقصة مجتمع:

الفيلم الأول صنعني وتركني أدرك حجم التهمة التي وجهتها فقط للرجل، إذ أهملت أنه هو الآخر ضحية عنف أعلى منه سلطة....كعنف الذات...أو عنف الحياة القاهرة.

أذكر أني يوم حضرت عرضه -لأول مرة بالنسبة لي- في قاعة الموقار، كنت أول من تنهض بعد انتهائه وتصفق بحرارة، وأحمد الله أنه عرض في قاعة مظلمة وإلا فضحت دمعاتي.

أما الفيلم الثاني فاحتجت وقتا طويلا حتى شاهدته، لأني خشيت رؤية

لقطاته العنيفة، وفي مرحلة تقطيع المتتالية الخاصة بالاعتداء الهجومي على النسوة، لم أكن لأنام ليلا إلا وأنا أسترجع تلك الصور....

لكن في النهاية:

يبقى أن نقول:

إن مواجهة العنف قوة

وجميل أن نقوى.....

بقلم :نجمة...

المراجع:

أولا: باللغة العربية:

I- القواميس والمعاجم:

1-المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق، لبنان، ب ط، 1969.

2-عبدو الحلو، ***معجم المصطلحات الفلسفية***، المركز التربوي للبحوث والإنماء، مكتبة لبنان، الطبعة الأولى، 1994.

3-محمود إبراقن، ***المبرق:*** قاموس إعلامي للإعلام والاتصال: فرنسي-عربي، منشورات المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، ب ط، 2004.

II- الكتب:

1-إبراهيم عبد الرحمن رجب، ***مناهج البحث في العلوم الاجتماعية السلوكي***، مكتبة المعهد العالي للخدمات الاجتماعية، مصر، ب ط، 2005.

2-أسعد السحمراني، ***المرأة في التاريخ والشريعة***، دار النفائس للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، الطبعة الأولى، 1989.

3-أعمر يحياوي، ***الحقوق السياسية للمرأة في الشريعة الإسلامية والقانون الدولي***، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ب ط، 2003.

4-السيد عوض، ***جرائم العنف الأسري بين الريف والحضر***، مطبعة العمرانية للأوفست، القاهرة، ب ط، 2004.

5-أمير فرج يوسف، ***الأحكام الدولية المعاصرة في العنف والتمييز ضد المرأة***، مركز الاسكندرية للكتاب، مصر، ب ط، 2009.

6-أميمة منير، عبد الحميد جادو، ***العنف المدرسي بين الأسرة والمدرسة والإعلام***، السحاب للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، 2005م.

7-انتصار إبراهيم عبد الرزاق، صفد حسام الساموك، ***الإعلام الجديد: تطور الأداء والوسيلة والوظيفة***، الدار الجامعية للطباعة والنشر والترجمة، العراق، الطبعة الأولى، 2011.

8-إيان جراهام، تر: محمود عبد الظاهر، ***المسرح والسينما***، شركة سفير، مصر، ب ط، 1995.

9-أيمن عبد الحليم نصار، ***إعداد البرامج الوثائقية***، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمان، ب ط، 2007م.

10-بلقاسم بن روان، ***وسائل الإعلام والمجتمع***، دار الخلدونية للنشر والتوزيع، الجزائر، الطبعة الأولى، 2007.

11-بول وارن، تر : علي الشوباشي، ***السينما بين الوهم والحقيقة***، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ب ط، 1972م.

12-جان الكسان، ***السينما في الوطن العربي***، عالم المعرفة، الكويت، ب ط، 1982م.

13-جان ميتري، تر: عبد الله عويشق، ***السينما التجريبية: تاريخ ومنظور مستقبلي: سينما 2000***، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ب ط، 1997.

14-جليل وديع شكور، ***العنف والجريمة***، الدار العربية للعلوم، لبنان، الطبعة الأولى، 1997.

15-جورج سادول، تر: محمود إبراقن، ***العناصر الدالة للغة السينمائية*** ،حوليات جامعة الجزائر، العدد 10 ،1997

16-جيلبير دوران، تر: علي المصري، ***الخيال الرمزي***، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، الطبعة الأولى، 1991.

17-حسين أمين، ***المرأة بين الشارع والبيت***، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الأولى، 1999.

18-ديفيد روبنسون، تر: إبراهيم قنديل، ***تاريخ السينما العالمية: 1890-1980***، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1999.

19-رشدي طعيمة، ***تحليل المحتوى في العلوم الإنسانية***، دار الفكر العربي، القاهرة، الطبعة الأولى، 1987.

20-سلوى الشرفي، ***الإسلام والمرأة والعنف***، منشورات علامات، تونس، الطبعة الأولى، ب س.

21-صالح خليل أبو إصبع، ***الاتصال والإعلام في المجتمعات المعاصرة***، دار آرام للدراسات والنشر والتوزيع، عمان، الطبعة الرابعة، 2004.

22-سمير فريد، ***هوية السينما العربية***، دار الفارابي، بيروت، الطبعة الأولى، 1988م.

23-عبد الخالق يوسف الختاتنة، ***العنف ضد المرأة في المجتمع الأردني***، منشورات جامعة اليرموك، الأردن، ب ط، 2007.

24-عبد الفتاح خضر، ***أزمة البحث العلمي في العالم العربي***، مكتب صلاح الحجيلان للمحاماة والإستشارات القانونية، السعودية، الطبعة الثالثة، 1992.

25-عبد الرحمن عزي، السعيد بومعيزة، ***الإعلام والمجتمع: رؤية سوسيولوجية مع تطبيقات على المنطقة العربية والإسلامية***، الورسم للنشر والتوزيع، الجزائر، ب ط، 2010.

26-عصام خلف كامل، ***إبداع المرأة العربية: رؤية سوسيولوجية***، دار فرحة للنشر والتوزيع، السودان، ب ط، 2005.

27-علي سموك، ***إشكالية العنف في المجتمع الجزائري: من أجل مقاربة سوسيولوجية***، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ب ط، 2006.

28-عواطف عبد الرحمن، ***المرأة والإعلام: تحديات وإشكاليات***، العربي للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، 2008.

29-عواطف عبد الرحمن، ***قضايا التبعية الإعلامية والثقافية***، عالم المعرفة، الكويت، 1984م.

30-مالك بن نبي، ***دور المسلم ورسالته في الثلث الأخير من القرن العشرين***، دار الفكر للطباعة والتوزيع، دمشق، ب ط، 1978.

31-مؤيد عبد الجبار، ***العولمة الإعلامية***، الهلية للنشر والتوزيع الحديث، عمان، الطبعة الأولى، 2002.

32-محمد القذافي مسعود، ***حواري معهن***، دار ميم للنشر والتوزيع، الجزائر، الطبعة الأولى، 2008.

33-محمد لعقاب، ***مجتمع المعلومات: ماهيته وخصائصه***، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ب ط، 2003.

34-محمد منير حجاب، ***الأسس العلمية لكتابة الرسائل الجامعية***، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الثالثة، 2000.

35-محمود إبراقن، تر: أحمد بن مرسلي، ***التحليل السيميولوجي للفيلم***، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ب ط، 2006.

36-محمود سعيد الخولى، ***العنف في مواقف الحياة اليومية: نطاق وتفاعلات***، دار ومكتبة الإسراء للطبع والنشر والتوزيع، مصر، الطبعة الأولى، 2006.

37-مروان عبد المجيد إبراهيم، ***أسس البحث العلمي لإعداد الرسائل الجامعية***، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الطبعة الأولى، 2000.

38-مصطفى المصمودي، ***النظام الإعلامي الجديد***، عالم المعرفة، الكويت، 1978م.[1]

39-منتصر سعيد حمودة، ***الحماية الدولية للمرأة: دراسة مقارنة بأحكام الشريعة الإسلامية***، دار الجامعة الجديدة، الطبعة الأولى، مصر، 2007.

40-مومن السميحي، ***حديث السينما***، سليكي إخوان، طنجة، الجزء الثاني، الطبعة الأولى، 2006م.

41-ناهد رمزي، ***المرأة والإعلام في عالم متغير***، الدار المصرية، مصر، الطبعة الأولى، 2001.

42-نبيل علي، ***الثقافة العربية وعصر المعلومات، رؤية لمستقبل الخطاب الثقافي العربي***، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ب ط، 2001.

43-نبيل علي، ***العرب وعصر المعلومات***، عالم المعرفة، الكويت، ب ط، 1994.

44-نسمة أحمد البطريق، ***الدلالة في السينما والتلفزيون في عصر العولمة***، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ب ط، 2004.

45-نوال السعداوي، ***المرأة العربية والمتغيرات العالمية***، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، الطبعة الأولى، 2003.

46-نوال السعداوي، وهبة رؤوف عزت، ***المرأة والدين والأخلاق***، دار الفكر، سوريا، الطبعة الأولى، 2000.

47-هربرت أ. شيللر، تر: عبد السلام رضوان، ***المتلاعبون بالعقول***، عالم المعرفة (المجلس الوطني للثقافة والفنون)، ب ط، الكويت، 1999.

48-هناء عبد الحميد، إبراهيم بدر، ***الحماية الجنائية لدور المرأة في المجتمع:*** *دراسة مقارنة*، المكتب الجامعي الحديث، مصر، ب ط، 2009.

49-وجيه سمعان عبد المسيح، ***عالم التلفزيون بين الجمال والعنف***، المشروع القومي للترجمة، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، مصر، ب ط، 1998.

50-يوسف العاني، ***السينما: استذكارات بين الظلام والضوء***، دار الفارابي، بيروت، الطبعة الأولى، 2003.

51-يوسف مراد، ***سيكولوجية الجنس***، دار المعارف، مصر، الطبعة الثانية، 1994.

III- المجلات والدوريات:

52-أحمد بلية، ***(السينما الجزائرية: الوقع و الأفاق)، مجلة العربي***، وزارة الإعلام، الكويت، العدد 563، 2005م.

53-الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، ***جبهة التحرير الوطني: الميثاق الوطني***، جبهة التحرير الوطني، الجزائر، 1976م.

54-دليلة إعمارن جربال،(***قضية حاسي مسعود: العنف والمواطنة)، مجلة الدراسات والنقد الإجتماعي***، المركز الوطني للكتاب، الجزائر، العدد 23/22، 2006.

55-رشاد محمد الصفتي،(***المرأة والتنمية: دراسة عن أوضاع المرأة في جمهورية مصر العربية)***، سلسلة دراسات عن المرأة العربية في التنمية،، منظمة الأمم المتحدة، اللجنة الاقتصادية والاجتماعية لغربي آسيا، العدد 3، 1985.

56-رشدي رضوان، (**سينما تجريب أم سينما تأسيس؟ عيون وراء كاميرا الفيلم القصير في الجزائر**)، في: ***العرب الأسبوعي***، جانفي 2001م.

57-رضوان السائحي، (***انتعاش وجنس وتسامح: السينما المغربية: الاقتصادي يتفوق على الأخلاقي***)، في: ***العرب الأسبوعي***، مارس 2008م.

58-رمضان سليم، (***رائدات ومبدعات.. وقضايا: المرأة من خلال السينما***)، في: ***العرب الثقافي***، ماي 2007م.

59-سعاد القدسي، (***نحو تجريم العنف ضد النساء و الفتيات في الأسرة)***، ***مجلة 14 أكتوبر***، العدد 14.520، الكويت، 2009م.

60-سليم بتقه، (***السينما الجزائرية.. نصف قرن من المعالجة الاجتماعية)***، في: ***العرب الأسبوعي***، جويلية 2008م.

61-صحفي مغربي، (***10سنوات من السينما المغربية: عود الورد للحسن زينون)***، الدورة 16 من مهرجان تطوان الدولي لسينما بلدان البحر الأبيض المتوسط، في: ***المهرجان***، أفريل 2010م.

62-عاطف طبالة،(***المرأة العربية ونصيبها من أخذ القرار: حظ المرأة العربية في الإذاعة والتلفزيون)***، ***مجلة الإذاعات العربية***، العدد 4، مصر، 2001م.

63-عبد القادر بن الشيخ، عدلي سيد رضا، عبد الوهاب الرامي، (وآخرون)، ***الطفل العربي والإعلانات التجارية عبر التلفزيون، (سلسلة بحوث ودراسات إذاعية)***، منشورات إتحاد إذاعات الدول العربية، تونس، ب ط، 2008م.

64-علاوة حاجي، (***سينما الفرد: نادية شرابي.. أمام المرآة ووراء الكاميرا)***، في: **العرب الأسبوعي**، أفريل 2009م.

65-محمد أشويكة، (***السينما والسوسيولوجيا: أية علاقة ممكنة؟)***، ***مجلة الثقافة***، وزارة الثقافة، الجزائر، العدد 14، أوت 2007.

66-محمد سعيد النابلسي، (***صورة المرأة العربية في وسائل الإعلام وفنون التعبير)***، سلسلة دراسات عن المرأة العربية في التنمية، منظمة الأمم المتحدة، اللجنة الاقتصادية والاجتماعية لغربي آسيا، العدد 14، 1985.

67-محمد عبد الله، باشر أحيل، أحمد عبد القادر بافقيه (وآخرون)، ***موقع المرأة في خطط التنمية في اليمن الديمقراطية***، سلسلة دراسات عن المرأة العربية في التنمية، اللجنة الاقتصادية والاجتماعية لغربي آسيا، العدد5 ، الأمم المتحدة، 1985.

68-نصر الدين العياضي، **(الصورة في وسائل الإعلام العربية، بين البصر والبصيرة)، *مجلة الإذاعات العربية***، الإمارات العربية المتحدة،، العدد 1، 2006م.

69-نهاد أبو القمصان، ***(العنف المجتمعي ضد المرأة خارج النزاعات المسلحة)*، مجلة *الإنساني***، اللجنة الدولية للصليب الأحمر، مصر، العدد 42، 2008م.

70-يزن الأشقر، ***(عمان تكشف السينما الجزائرية الجديدة)***، في: ***الأخبار***، العدد 1464، جويلية 2001م.

IV- المذكرات والرسائل الجامعية:

71-أبحري نصيرة، ***العنف العائلي عينات من عنف الرجل ضد المرأة***: دراسة ميدانية في ولاية الجزائر، مذكرة لنيل الماجستير في علم الاجتماع، جامعة الجزائر، 2009م.

72-جمال شعبان شاوش، ***صورة الإرهاب في السينما الجزائرية: تحليل سيميولوجي لفيلمي: المنارة ورشيدة***، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 2008م.

73-جمال معتوق، ***وجوه من العنف ضد النساء خارج بيوتهن***: دراسة ميدانية لممارسة العنف ضد النساء في الشارع بمدينة البليدة، مذكرة ماجستير في علم الاجتماع الثقافي، جامعة الجزائر، 1993م.

74-حسيبة لولي، ***دلالة العذرية عند الرجل الجزائري: دراسة ميدانية حول عينة من الأساتذة بجامعة الجزائر***، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في علم الاجتماع التربوي، جامعة الجزائر، 2007م.

75-رضوان بوجمعة، ***أشكال الاتصال التقليدي في منطقة القبائل: محاولة تحليل أنتروبولوجي***، أطروحة دكتوراه دولة في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 2007.

76-عواطف زراري، ***صورة المرأة في السينما الجزائرية: تحليل نصي سيميولوجي لفيلمي: " القلعة " و " نوبة نساء جبل شنوة "***، مذكرة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 2002.

77-فايزة يخلف، ***دور الصورة في التوظيف الدلالي للرسالة الإعلانية: دراسة تحليلية سيميولوجية لعينة من إعلانات مجلة الثورة الإفريقية***، مذكرة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 1996م.

78-نبيلة يسلي، ***العنف ضد المرأة بين واقع التربية والرجلة***، مذكرة ماجستير في علم الاجتماع، جامعة الجزائر، 2009م.

79-نديم ربح، محمد الحسن، ***اتجاهات طلبة الجامعات الأردنية نحو المحطات الفضائية***، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الإعلام، جامعة الشرق الأوسط، الأردن ،2008م.

ثانيا: باللغة الأجنبية:

I- الكتب:

80-Judith Lazar, ***sociologie de la communication de mass***, Armand Colin, paris, 1991.

81-Gisele Charzat, ***Femmes, violence, pouvoir,*** Edition Jean Claude Simon, France.

82-Peter swerdloff, ***Lhomme et la femme***, time life international, paris 1976.

83-Roger Odin : ***Cinéma et production de sens***, édition Armand colin, 1990.

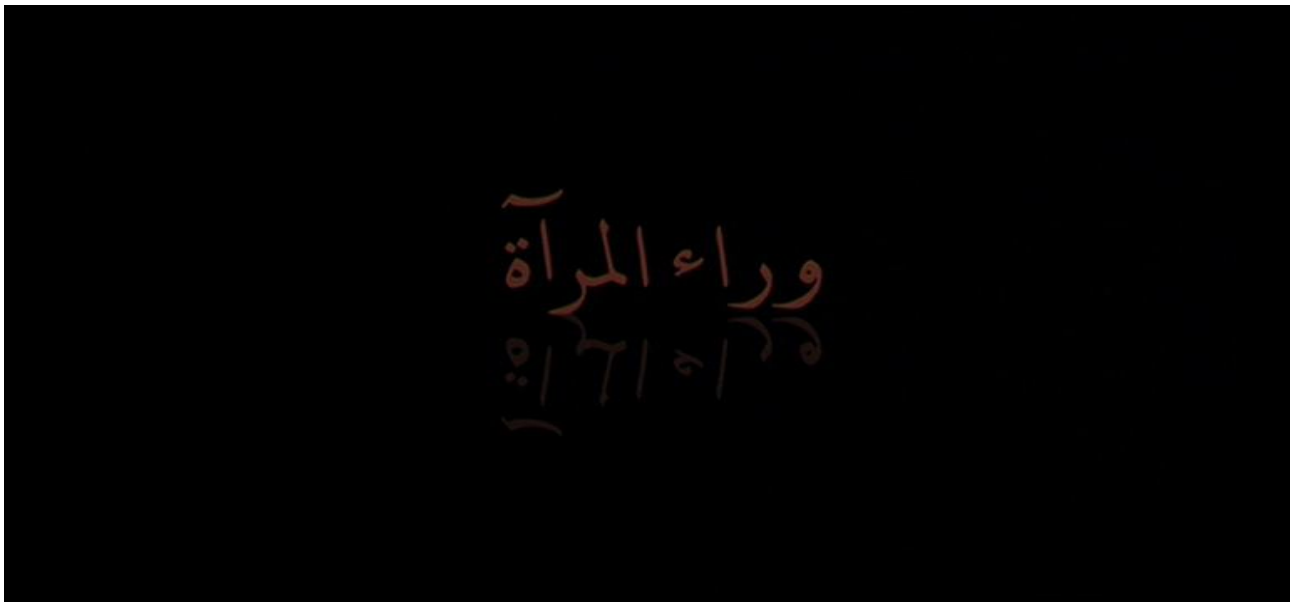
II- المجلات والدوريات:

84-Ferid Boughedir, ***cinéma action et grand Maghreb***, revue n43, Paris, Edition cerf 1987.

الملاحق:

الملحق رقم 01:

فوتوغرامات الفيلم الأول: وراء المرآة:



فوتوغرام مستخرج من المتتالية الأولى

فوتوغرام مستخرج من المتتالية الثانية

فوتوغرام مستخرج من المتتالية الثالثة

فوتوغرام مستخرج من المتتالية الرابعة

فوتوغرام مستخرج من المتتالية الخامسة

فوتوغرام مستخرج من المتتالية السادسة

فوتوغرامات الفيلم الثاني: عائشات:

فوتوغرام مستخرج من المتتالية الأولى

فوتوغرام مستخرج من المتتالية الثانية

فوتوغرام مستخرج من المتتالية الثالثة

فوتوغرام مستخرج من المتتالية الرابعة

فوتوغرام مستخرج من المتتالية الخامسة

فوتوغرام مستخرج من المتتالية السادسة

الملحق رقم 02:

سلم اللقطات:

1- لقطة عامة (Plan général):

وهي اللقطة التي تؤطر الديكور بكامله، مأخوذة من مسافة بعيدة نسبيا عن الغرض، وهي بالنسبة لجسم الإنسان تظهر الجسم كله أقل من ارتفاع الشاشة.

2- لقطة جامعة (Plan d'ensemble):

لقطة مفردة تشمل جزء كاملا من الحركة الدرامية، المكونة للتفاصيل والتي ستغطي في مجموعها المشهد كله في النهاية، حيث تتولى تقديم جزء مهم من الديكور.

3- لقطة نصف جامعة (Plan du petit ensemble):

هي التي لا تؤطر إلا جزءا صغيرا من الديكور، بحيث تسمح بإبراز الشخصيات.

4- لقطة متوسطة (Plan moyen):

وهي لقطة وسط، والتي تبدو فيها شخصية أو أكثر بكامل طولها داخل إطار الصورة.

5- لقطة أمريكية: (Plan américain):

هي التي تصور الشخصية من الرأس إلى منتصف الفخذين، وقد أطلق السينمائيون الفرنسيون على هذه اللقطة تعبير الأمريكية لتمكينها المتفرج من رؤية مسدس رعاة البقر الأمريكان في أفلام الوسترن.

6- لقطة مقربة (Plan rapproché):

وهي لقطة تصور وآلة التصوير قريبة من المنظور، بحيث تؤطر الجزء الأساسي من الشخصية، وتجعل باقي التفاصيل ثانوية.

7- لقطة كبيرة (Gros plan):

هي اللقطة التي تبين وجه الشخصية بالكامل (حتى العنق) للكشف عن ملامحه.

8- **لقطة كبيرة جدا (Très gros plan):**

هي اللقطة التي تستند إلى تصوير جزء معين من جسم الشخصية (شفاه، أذن، عين...الخ).

زوايا التصوير:

الزاوية الطبيعية (Angle neutre): الكاميرا في نفس مستوى الموضوع.

الزاوية الغاطسة (Plongée): أي أن الكاميرا فوق مستوى الموضوع: الأجزاء العليا مكبرة، مثلا: تصوير حالة الإحباط والعزلة.

الزاوية عكس الغاطسة (Contre-plongée): أي أن الكاميرا تحت مستوى الموضوع: الأجزاء السفلى للموضوع مكبرة، مثلا: السيادة والقوة.

حركات الكاميرا:

مستوى بانورامي: (شامل الرؤية): يكون فيه محور الكاميرا ثابتا، ولكن الكاميرا تتحرك من اليمين إلى الشمال، أو من الشمال إلى اليمين.

مستوى تحريك أفقي: يثبت فيه محور الكاميرا على سكة حديدية، ولكن الكاميرا تتحرك باتجاه الأمام **(Avant Travelling)** أو إلى الوراء **(Arrière Travelling)** أو تتحرك جانبيا من اليمين إلى الشمال، ومن الشمال إلى اليمين **(Latéral Travelling)**.

مستوى تحريك عمودي: يثبت فيه محور الكاميرا على موقع، ولكنها تتحرك في اتجاه الصعود أو الهبوط.

الفهرس:

المقدمة.....ص..

الإطار المنهجي:

1- الإشكالية والتساؤلات الفرعية.....ص...

2- الدوافع الذاتية والموضوعية.....ص..

3- أهمية الدراسة وأهدافها.....ص..

4- منهج البحث وأدواته.....ص..

5- تحديد العينة وتبريراتها.....ص..

6- تحديد المصطلحات والمفاهيم الإجرائية.....ص..

7- الدراسات السابقة.....ص..

الإطار النظري:

I- مدخل نحو تداعيات العنف في العالم:

1-1 ماهية العنف وأسبابه.....ص..

1-2 المرأة في دائرة العنف.....ص..

1-3 الوضعية القانونية للعنف ضد المرأة.....ص..

II- صورة المرأة في وسائل الإعلام:

2-1 في الصحافة المكتوبة.....ص..

2-2 في الإذاعة والتلفزيون.....ص..

2-3 في الإعلان والإشهار.....ص..

III- قضية العنف ضد المرأة في سينما العالم العربي:

1-3 في السينما المغاربية (تونس والمغرب نموذجا).....ص..

3-**2** في السينما المشرقية (مصر وسوريا نموذجا).....ص..

3-3 بروز السينما النسوية العربية.....ص..

IV- قضية العنف ضد المرأة في السينما الجزائرية المعاصرة:

1-4 مراحل تطور السينما الجزائرية.....ص..

2-4 المرأة في السينما الجزائرية.....ص..

3-4 فيلموغرافيا العنف ضد المرأة في الجزائر.....ص..

الإطار التطبيقي:

I- تحليل النظام النصي لفيلم (وراء المرآة) "L'envers de miroir":

1-1 بطاقة فنية عن المخرج.....ص..

2-1 بطاقة فنية عن الفيلم.....ص..

3-1 ملخص الفيلم.....ص..

4-1 المعنى الإيحائي للمتتاليات المختارة في الفيلم.....ص..

5-1 المعنى الدلالي للمتتاليات المختارة في الفيلم.....ص..

6-1 مرجع وثقافة الفيلم.....ص..

1-7 نتائج التحليل.....ص..

II- تحليل النظام النصي لفيلم (عائشات): "Les vivantes":

1-2 بطاقة فنية عن المخرج.....ص..

2-2 بطاقة فنية عن الفيلم.....ص..

3-2 ملخص الفيلم.....ص..

4-2 المعنى الإيحائي للمتتاليات المختارة في الفيلم.....ص..

5-2 المعنى الدلالي للمتتاليات المختارة في الفيلم.....ص..

6-2 مرجع وثقافة الفيلم.....ص..

7-2 نتائج التحليل.....ص..

III- النتائج العامة.

الخاتمة.....ص..

المراجع.....ص..

الملاحق.....ص..