جامعة محمد خيضر بسكرة

كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية

قسم العلوم الانسانية

مذكرة ماستر

كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية

العلوم الانسانية

سمعي بصري

إعداد الطالب:

اوصيف تواتي دعاء

استاذ المشرف :

فاطيمة حدروش

موضوع الدراسة

الصورة الذهنية للمرأة في السينما الجزائرية "تحليل سيميولوجي لفيلم امراتان "

لجنة المناقشة:

نوي ايمان	استاذ محاضر أ	الجامعة محمد خيضر بسكرة	رئيسا
حدروش فاطيمة	أستاذ مساعد أ	الجامعة محمد خيضر بسكرة	مقررا
سليمة شيقر	أستاذ محاضر ب	الجامعة محمد خيضر بسكرة	مناقشا

السنة الجامعية:2025/2024

REPUBLIC ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAI
MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEURE ET DE I
RECHERCHE SCIETIUFIQUE
UNIVERSITE MOHAMED KHIDER – BISKRA
FACULTE DES SCIENCES HUMAINES ET SCOCIALES
DEPARTEMENT SCIENCES HUMAINES

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة محمد خيضر- بسكرة
كلية العلوم الإنسانية و الاجتماعية
قسم العلوم الإنسانية
السنة الجامعية 2025/2024

بسكرة في .....

الاسم واللقب الأستاذ المشرف :فاطمة جدروبة
الرتبة :.....أستاذ مساعد أ.....
المؤسسة الأصلية :.جامعة محمد خيضر بسكرة

الموضوع: إذن بالايداع

أنا الممضي أسفله الأستاذ (ة)فاطمة جدروبة.وبصفتي مشرفا على مذكرة الماستر للطالبين:(ة) ...../.....

.أو.صيقتي.أنس.دعاء.

في تخصص: ...سمعي.....بصري.....

والموسومة: بـ.....الصورة.الذهنية.للمرأة.في.السينما الجزائرية.....تحليل.سيميولوجي.لفيلم.إمرأتان "

والمسجل بقسم الاعلام و الاتصال شعبة سمعي بصري ، أقر بأن المذكرة قد استوفت مقتضيات البحث العلمي من حيث الشكل والمضمون، ومن ثمة أعطي الإذن بطبعها.

إمضاء المشرف

مصادقة رئيس القسم

Université Mohamed Khider, B.P145 RP 07000 Biskra
☎ 033.50.1240

جامعة محمد خيضر بسكرة ، ص.ب 145 ق ر ، 07000 بسكرة.
كلية العلوم الإنسانية و الاجتماعية ، القطب الجامعي ، شتمة .

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

الحمد لله أولًا، عدد ما كان وعدد ما يكون، وعدد ما تفتح وردة ويُرفع دعاء.

إلى **أبي الحبيب**، الذي يسكن قلبي بدعائه وذكراه الطيبة.

إلى **أمي الغالية**، نبع الحنان والأمان في كل حين.

إلى عمتي نورة، التي ربتني بقلب أم، واحتوتني بكل الحب.

إلى إخوتي الأعزاء: ريان، فاطيمة، ماريا، مريم، ومهدي...

أنتم قطرة فرح في كل تعب.

إلى خالاتي الحبيبات، حضوركنّ نعمة تملأ حياتي دفئًا.

إلى آسيا ومريم، روح العائلة الجميلة ورفقة القلب.

إلى عمتي حسنة، الحاضرة دائمًا بعطفها واهتمامها.

إلى روح أجدادي رحمهم الله، طيب الله ثراهم وجعل الجنة مأواهم.

وإلى جدتي التي أعيش في كنفها، ملاذي ودفئي...

جزاها الله عني خير الجزاء.

إلى قيس وجنّة، البهجة الصغيرة التي تضيء أيامي بابتسامة.

وإلى روح خفية، كانت لي سندًا حين تعبت،

إلى من آمن بي في صمت، وشجّعني في كل لحظة ضعف،

إلى من سهر لأجلي دون أن يُطلب منه، وكان النور في عتمة الطريق

إليكم جميعًا... أهدي هذا الإنجاز، عرفانًا وحبًا وامتنانًا.

شكر وعرفان

بعد حمد الله عزّ وجل، الذي منّ علينا بفضله
وتوفيقه، يسعدني أن أُعبّر عن خالص
شكري وامتناني للأستاذة الفاضلة حدروش فاطيمة،
التي لم تبخل عليّ بعلمها وتوجيهاتها، وواكبتني
بكل صبر وتشجيع طوال فترة إعداد هذا العمل.
لقد كان دعمها الأكاديمي والإنساني نبراسًا أنار لي
الطريق، وكانت كلماتها دافعًا للاستمرار، في لحظات
التردد قبل الثقة، وفي التعب قبل الإنجاز.
فكل
الاحترام والتقدير لهذه القامة العلمية التي سأظل
أفتخر بتوجيهها وإشرافها.
شكرًا من القلب أستاذتي

ملخص :

تسعى هذه الدراسة إلى الكشف عن طبيعة الصورة الذهنية التي تقدمها السينما الجزائرية عن المرأة، وذلك من خلال تحليل سيميولوجي لفيلم "امرأتان". تعتمد الدراسة على مقاربتي رولان بارت وكريستيان ميتس، بالتركيز على مستويات التعيين، التضمين، والبعد الإيديولوجي، من أجل فهم التمثيلات البصرية والرمزية للمرأة في الخطاب السينمائي.
وقد أظهرت نتائج التحليل أن السينما الجزائرية، من خلال هذا الفيلم، تكرّس صورًا نمطية متكررة للمرأة، مثل: المرأة الصبورة، الضحية، أو المثيرة للصراع، في مقابل غياب شبه كلي لصورة المرأة الواعية والمستقلة. كما أبان الفيلم عن دور العوامل الاجتماعية والثقافية في تشكيل هذه الصور، من خلال توظيف عناصر تقنية وجمالية تساهم في تمرير خطاب ضمني يعكس الواقع المجتمعي أكثر مما ينتقده أو يسعى لتغييره.

Résumé en français :

Cette étude vise à mettre en lumière la nature de l'image mentale de la femme véhiculée par le cinéma algérien, à travers une analyse sémiologique du film "Deux Femmes". Elle repose sur les approches de Roland Barthes et Christian Metz, en s'appuyant sur les niveaux de dénotation, de connotation et l'analyse idéologique pour décrypter les représentations visuelles et symboliques de la femme dans le discours cinématographique.

Les résultats de l'analyse montrent que le cinéma algérien, à travers ce film, renforce des images stéréotypées récurrentes de la femme — patiente, victime ou source de conflit — au détriment de figures féminines conscientes, indépendantes et actives. Le film met également en évidence l'influence des facteurs socioculturels dans la construction de ces images, en utilisant des éléments techniques et esthétiques qui transmettent un discours implicite reflétant davantage la réalité sociale qu'il ne la critique ou ne la transforme.

فهرس

المحتويات

فهرس المحتويات

شكر.....

الملخص.....

المقدمة.....أ

الإشكالية.....02

اسباب اختيار الموضوع : 04

اهداف الدراسة : 04

أهمية الدراسة.....05

مصطلحات ومفاهيم الدراسة.....05

مجتمع الدراسة: 08

منهج الدراسة:.....10

ادوات الدراسة.....11

المدخل النظري.....14

الدراسات السابقة.....17

أوجه الاستفادة و الاختلاف من الدراسات السابقة.....22

الفصل الأول: العوامل المؤثرة في تشكيل الصور الذهنية للمرأة في المجتمع الجزائري

المبحث الأول:العوامل المؤثرة في تشكيل الصورة الذهنية للمرأة في المجتمع (الماهية وعوامل تشكل)

المطلب الاول: ماهية الصورة الذهنية و ابعادها.....26

المطلب الثاني : خصائص الصورة الذهنية: 28

المطلب الثالث :عوامل تشكيل الصورة الذهنية: 29

المبحث الثاني: الصورة الذهنية للمرأة في المجتمع الجزائري

المطلب الأول: قيم و معتقدات المجتمع الجزائري.....32

المطلب الثاني : طبيعة الصورة الذهنية للمراة في المجتمع الجزائري.....35

المطلب الثالث: العوامل التي ساهمت في خلق الصورة الذهنية للمراة في المجتمع الجزائري..... 39

الفصل الثاني: **المراة كعنصر فاعل في البناء الدلالي للمحتوى السينمائي**

المبحث الاول: سيموطيقا السينما قرتءة ركزية تاثيرات على الصورة الذهنية

المطلب الأول :السينيما كأداة تقنية..... 53

المطلب الثاني:السينما كلغة..... 67

المطلب الثالث: دور السينما في صناعة الصورة الذهنية..... 72

المبحث الثاني : توظيف المراة في الاعمال السنمائية

المطلب الاول : السينما النسوية بالجزائر..... 77

المطلب الثاني:توظيف المرأة في السينيما الجزائرية..... 81

المطلب الثالث: بطاقة فنية.....87

الفصل الثالث: دراسة تطبيقية لفيلم إمرأتان

المبحث الأول: تحليل سيميولوجي للمشاهد

المطلب الأول: الجدول التحليلي (شريط الصورة والصوت) 88
المطلب الثاني: التحليل التعييني والتضميني للمشاهد.....126
المطلب الثالث: القراءة العامة والبعد الإيديولوجي.....170
خلاصة.....173
التوصيات.....174
خاتمة.....175
المراجع 176
الملاحق.....180

المقدمة

مقدمة :

تُعد الصورة الذهنية أحد المفاهيم الأساسية في فهم تمثلات الأفراد والجماعات داخل المجتمع، إذ تعكس الكيفية التي يُنظر بها إلى الآخر، وتُبنى غالبًا على أساس تصورات جماعية متوارثة تُغذّيها عوامل ثقافية، اجتماعية، وتاريخية. ومن بين أكثر الفئات الاجتماعية التي تعرّضت لتشكيلات ذهنية متعددة ومتناقضة، نجد المرأة، التي ارتبطت صورتها في المخيال الجمعي بمجموعة من الأدوار النمطية، تراوحت بين المثالية والتبخيس، بين القداسة والتهميش.

وفي ظل هذا السياق، تلعب السينما دورًا بالغ الأهمية، كونها وسيطًا بصريًا قادرًا على التأثير في الوعي الفردي والجماعي، من خلال إعادة إنتاج الصور الذهنية، أو محاولة تفكيكها وإعادة بنائها. فالخطاب السينمائي لا يقتصر فقط على الترفيه أو التوثيق، بل هو أيضًا خطاب رمزي محمّل بثقافة المجتمع وأيديولوجيته، وله القدرة على إعادة تشكيل تمثلات المتلقي.

وانطلاقًا من هذا الإطار، جاءت هذه الدراسة لتُسلّط الضوء على الصورة الذهنية للمرأة في السينما الجزائرية، من خلال مقاربة سيميولوجية لفيلم "امرأتان" للمخرج عثمان عريوات، الذي يُعد نموذجًا دراميًا غنيًا من حيث تمثيل المرأة في سياق اجتماعي محافظ.

وقد قُسّمت هذه الدراسة إلى ثلاثة فصول أساسية، على النحو الآتي:

- **الفصل الأول:** يتناول العوامل المؤثرة في تشكيل الصورة الذهنية للمرأة في المجتمع الجزائري، حيث نُعرّف بمفهوم الصورة الذهنية، خصائصها، والعوامل الثقافية والاجتماعية التي تساهم في تشكيلها، مع التركيز على خصوصية المجتمع الجزائري .
- **الفصل الثاني:** نُعالج فيه العلاقة بين السينما والصورة الذهنية، من خلال التعرف على السينما كخطاب بصري وسيميائي، ثم التطرق إلى توظيف المرأة داخل السينما الجزائرية، مع تقديم بطاقة فنية للفيلم المدروس .
- **الفصل الثالث (التطبيقي):** نُخصّصه لتحليل مشاهد مختارة من فيلم "امرأتان" باستخدام أدوات التحليل السيميولوجي (مستوى التعيين، التضمين، والبعد الإيديولوجي)، لاستخلاص التمثلات الرمزية للمرأة، وكيف يساهم العمل في بناء أو إعادة إنتاج الصورة الذهنية عنها.

وهكذا، نستعرض هذا العمل من خلال تفكيك الصورة السينمائية للمرأة، وربطها بالمرجعيات الاجتماعية والثقافية التي تؤثر في تمثلاتها، سعيًا للإجابة عن الإشكالية الرئيسية المتعلقة بكيفية تقديم المرأة في الخطاب السينمائي الجزائري، وحدود هذه التمثيلات بين إعادة الواقع أو تجاوزه.

الإشكالية

الإشكالية:

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

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

يمكن القول اليوم أن السينما غدت مرآة عاكسة تعمل على إعادة نقل وانتاج الواقع المعاش، فهي تعكس الأطر المرجعية والثقافية الايدولوجية الاقتصادية والاجتماعية للمجتمع عبر الشاشة وبطرق وأساليب فنية عديدة، وذلك وفق وتوجهات تحددها البيئة التي أنتجت فيها وكذا مخرجيها، فهي بذلك تساهم في توجيه الأفراد لتكوين المواقف والآراء الفكرية والاجتماعية المختلفة، فالصورة السينمائية تعد المصدر الأبرز لتكوين الصور الذهنية عن الأشياء والأشخاص والأحداث في ذهن المتلقي،بما تتميز به من خصائص تفوق قدرة التلفزيون والوسائل الأخرى على خلق الصور الذهنية لدى المتلقي، بسبب قوة اللغة التي تستخدمها السينما في بناء حبكتها الدرامية، والتي

تحمل الكثير من الدلالات والمعاني التي تؤثر على سلوك الأفراد، وهو ما جعل العديد من الدول تتفطن لهذه الوسيلة الدعائية التي تساهم بشكل كبير في بناء الصور الذهنية والنمطية المختلفة، فاتجهت لتوظيفها لخلق صور محددة عن دول أخرى وكذا عن مواضيع و اتجاهات معينة .

فكانت المرأة أحد أهم تلك القضايا التي عملت على طرحها بقوة من خلال التطرق إلى ابرز المشكلات التي واجهت هذه الفئة الأساسية والجوهرية في المجتمع خاصة مشكل العنف ضدها .

وتعد الصورة الذهنية للمرأة متغير مستقلا يتمحور عن ما يطرحه دور المرأة في السينما الجزائرية لما تطرحه من دلالات ومعاني تتجلى من خلال كل دور سينمائي يجسد شخصيتها ، وضبطها في عدة أدوار تمثلت في الأدوار و نوعية ما يعرض حسب الفيلم بمختلف مجالاته . وإن أكثر ما يعرض في السينما الجزائرية صورة المرأة في أعمال ثورية ودرامية متعددة.

وتعد السينما من أهم وسائل الإعلام التي استطاعت أن تؤثر على الأفراد وتشكل أرائهم و أفكارهم إزاء مختلف الأحداث و القضايا و الظواهر والموضوعات و بالتالي صنع الصورة الذهنية عن الواقع الذي تنقله، لما تملكه من قدرة هائلة في وصف الأشخاص والجماعات من خلال ارتكازها على عنصر الصورة و إثارة العواطف و عرض المضمون بأسلوب مشوق يثير اهتمام المتلقي وانطلاقا من هنا جاء بحثنا هذا الذي بهدف للتعرف على دور السينما الجزائرية في صناعة الصورة الذهنية للمراة من خلال تحليل فيلم " **امراتان** "، ومنهذا نطرح التساؤل التالي:**ما هي الصورة الذهنية التي جسدتها السينما الجزائرية ؟**

و للاجابة عن هذه الاشكالية التي تعتبر التساؤل الرئيسي لدراستنا كان لابد من طرح جملة من التساؤلات الفرعية المتمثلة فيمايلي:

1) كيف تساهم السينما الجزائرية في صنع الصورة الذهنية للمراة؟
2) ماتاثير القيم والتقاليد الجزائرية في تشكيل الصورة الذهنية للمراة ؟
3) ماالاختلاف الموجود او الفرق الصورة الذهنية للمراة بين الفيلم والواقع ؟
4) ما هي الادوار التي ظهرت بها المراة في الفيلم ؟
5) فيما تكمن الايحاءات الضمنية التي وردت في فيلم امراتان؟

اسباب اختيار الموضوع :

تتطلب اي دراسة علمية من الباحث تحديد جملة من الاسباب معينة تدفع الباحث لاثارة المشكلة و السعي لايجاد حلول لها , ومن هنا فان اختيارنا لدراسة موضوع "**الصورة الذهنية للمراة في السينما الجزائرية** "جاء وفقا لعدة اسباب منها :

- ✓معرفة الرغبة في استخدام التحليل السميولوجي للافلام السينمائية .
- ✓كيفية توظيف السينما للمراة من المنظور السيميولوجي .
- ✓الدور البارز للسينما كوسيلة اساسية في تشكيل و صناعة الصور الذهنية حول مختلف القضايا و الاحداث
- ✓الميل الى المواضيع التي تتحدث عن المراة بشتى جوانبها.

اهداف الدراسة :

لكل بحث علمي اهداف محددة يسعى الى تحقيقها و اهداف دراستنا تتمثل فيمايلي :

- ✓مقارنة الصورة الذهنية بين الفيلم و الواقعخلال اوجه الاختلاف و التشابه .
- ✓رصد تاثير السينما على صورة المراة في المجتمع .
- ✓دور السينما في صناعة الصورة الذهنية للمراة .
- ✓معرفة الدور التي ظهرت به المراة .

اهمية الدراسة :

تعد أهمية الدراسة القيمة المضافة لمسار البحث العلمي في مجال هذه الدراسة ومن هذا من أهمية هذه الدراسة فيما يلي :

✓لأهمية التي يفرضها الدور الفعال للسينما في خلق وتشكيل الصور الذهنية المختلفة، خاصة بعد تزايد استخدامها كوسيلة دعائية وكذا لنقل وإنتاج الآراء والأفكار والقيم، التي يتبنى المجتمع الذي أنشأت فيه .

✓أهمية الموضوع في حد ذاته ومدى اهتمام سينما الجزائرية بموضوع المرأة من خلال الفيلم.

✓الصورة الذهنية للمرأة في الدور الذي لعبته في الفيلم.

مصطلحات ومفاهيم الدراسة

تلعب مرحلة المصطلحات والمفاهيم دور هاما في تدعيم القوة العلمية إذ أن صيغة المفاهيم في العلم دالة على تقديم المعرفة وكذا القدرة العملية على إيضاح كل غموض. ولذا نحدد من خلال هذه المفاهيم مصطلحات دراستنا في السياق اللغوي والاصطلاحي وحتى الاجرائي .

الصورة الذهنية

- ***لغة:***

يعود في اصله اللاتيني الى كلمة Image المتصلة بالفعل Imitari يحاكي او يمثل،وعلى الرغم من ان المفهوم اللغوي للصورة الذهنية يدل على المحاكاة والتمثيل، الا ان مفهوم الفيزيائي هو الانعكاس المعنى الذي أشار اليه معجم ويبستر.[1]

- كما عرفها معجم ويبستر: على انها مفهوم عقلي شائع بين افراد جماعة معينة، يشير الى اتجاه هذه المجموعة الأساسية نحو شخص معين، طبقة بعينها، جنس بعينه، فلسفة سياسة، قومية بعينها، او أي شيء اخر

[1]المزاهرة منال هلال،**إدارة العلاقات العامة وتنظيمها**، ط1،دار الميسرة للنشر والتوزيع،عمان ،ص287.

- أما معجم المورد: فعرف بأنها الصورة، أو الانطباع الذهنية، أو الفكرة، أو المفهوم أو التصوير الحي وكذلك تشبيه واستعارة بلاغية.[1]

بناءً على هذين التعريفين، يمكن القول إن الصورة الذهنية تتشكل من خلال تفاعل الخبرات الفردية مع المؤثرات الاجتماعية والثقافية، مما يجعلها أداة فعالة في تشكيل التصورات العامة حول الأفراد والجماعات والأفكار.

اصطلاحا:

هي تصور عقلي شائع، فرديا، أو جماعيا، نحو شيء معين، وقد يكون هذا الشيء فردا، أو جماعة، أو شعبا، اودينا، أو رأيا، أو مذهبا بحيث تتحول هذه الصورة إلى مدلول يستحضره الذهن بمجرد استحضار هذا الشيء وقد يبني المتصور لهذه الصورة موافقة وعلاقاته مع هذا الشيء بناء على هذا التصور، مما يؤدي مع التراكم إلى تحول الصورة الذهنية إلى مركب من الأحكام وتصورات والانطباعات المتنوعة.[2]

وهناك من يعرف الصورة الذهنية بأنها الانطباع الذي يخلد في الذهن، وهو تصور عقلي نحو شخص، شيء معين، وهذا الانطباع الذهني يحضر جميع الخبرات عن تلك الأشياء في عبارات محددة وتصور سريع يمد في الذهن –فلاش– أثناء سماع ذلك الإسم أو رؤية ما يمثله.[3]

الصورة الذهنية هي تصور عقلي شائع، سواء على المستوى الفردي أو الجماعي، حول شخص أو جماعة أو فكرة أو معتقد. تتشكل هذه الصورة من خلال التجارب والخبرات المتراكمة، بحيث تصبح دلالة حاضرة في الذهن بمجرد ذكر الشيء المرتبط بها. وقد تؤثر هذه الصورة في مواقف الأفراد وسلوكهم تجاه ذلك الشيء، مما يؤدي بمرور الوقت إلى بناء منظومة متكاملة من الأحكام والانطباعات.

وبمعنى آخر، الصورة الذهنية هي الانطباع الذي يترسخ في العقل حول موضوع معين، بحيث يستدعي الذهن هذا الانطباع بسرعة عند سماع الاسم أو رؤية ما يرمز إليه، كما لو كان "فلاشًا" ذهنياً يجمع كل الخبرات السابقة حوله في لحظة واحدة.

تعريف الاجرائي:

---

[1] اوكسل مريم،**صورة المراة الجزائرية في السينما الثورية الجزائرية**،اطروحة دكتوراة في اعلام و اتصال ،جامعة الجزائر 3، 2021/2020 ، ص 18 ،19.

[2] سالم أحمد،**صورة الاسلامين على الشاشة**، مر كز نماء للبحوث والدراسات، لبنان،ص55.

[3] اوكسل مريم ،مرجع نفسه ، ص 20.

هي مجموعة تصورات التي تتكون في ذهن الافراد او المجتمع عن موضوع معين،بناءا على رسائل سمعية بصرية عبر وسيلة ، بما في ذلك السينما

السينما

- ***لغة:***

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

وهي اختصار لكلمةCinématographe أي التسجيل الحركي وهذه الكلمة متعددة المعاني تدل في الوقت نفسه على الأسلوب التقني وإنتاج الأفلام وعرضها وقاعة العرض، ومجموع نشاطات هذا الميدان تاريخ السينما.[1]

- ***اصطلاحا:***

هي وسيلة إعلامية جماهيرية للتوجيه والإقناع والتثقيف والتعليم، ويمكن أن تتكون وسيلة هدم جماهيري إفساد شعبي لو سيئة استخدامها، وفسد مضمونها.

وعرفت أيضا على أنها: "فن الصور المتحركة، في الصورة السينمائية هي حقا في جوهرها تكون حقيقة متحركة، وقد كان "ايزنشتين" على حق حينما كتب أن الحركة تكون حقا القيمة الجمالية الأولى للصور [2]على الشاشة، فالحركة والاستمرار في الصور يكونان جزء من تعريف السينما ذاته.

تعريف الاجرائي

هي وسيلة فنية واعلامية تعتمد على انتاج و عرض الافلام التي تجمع بين الصورة والصوت لتقديم محتوى بصري يسعى الى الترفيه ،الابداع او ايصال رسائل اجتماعية ثقافية معينة .

فيلم السينمائي :

[1]تريز ماري، ترجمة فائز بشور**معجم المصطلحات السينمائية**،المؤسسة العامة للسينما،سوريا ،ص18،17.

[2]اوكسل مريم ،مرجع نفسه ،ص21.

لغة:كلمة فيلم من الإنجليزية. غشاء بكرة تعني أولا بلورت التصوير الضوئي ثم الشريط المغطى بطبقة حساسة للضوء تسمح بتسجيل الصورة وحفظها، ومن الباب الواسع أصبحت تعني العمل السينمائي ومجموع الأعمال المنظور إليها حسب مجالاتها.

اصطلاحا :عبارة عن سلسلة من الصور المتوالية الثابتة عن موضوع أو مشكلة ظاهرة معينة مطبوعة على شريط ملفوف على بكرة تتراوح مدته بين 10 دقائق إلى ساعتين حسب الموضوع والظروف التي تحيط به وتستخدم ألألفالم السينمائية في مجاالت عديدة ولاغراض متعددة حيث تستخدم الافلام السنيمائية في مجالات تعليمية والارشادات والتثقيف وغيرها[1]

اجرائي :هو عمل فني بصري وسردي يُستخدم كأداة للتعبير عن قضايا اجتماعية وثقافية، ويعتمد على تقنيات سينمائية مثل السيناريو، الإخراج، التمثيل، التصوير، والمونتاج لتقديم رؤية إبداعية حول موضوع معين. يتم التعامل مع الفيلم بوصفه نصًا بصريًا وتحليله وفق مناهج نقدية وسيميولوجية لفهم الرسائل التي ينقلها، خاصة فيما يتعلق بالصورة الذهنية للمرأة كما تجسدها الشخصيات والأحداث والمواقف داخل السرد السينمائي.

مجتمع الدراسة:

يعرف مجتمع الدراسة حسب موريس انجريس على أنه " مجموعة العناصر لها خاصية أو عدة خصائص مشتركة تميزها عن غيرها من العناصر الأخرى، والتي يجرى عليه الباحث أو التقصي[2]

فدراستنا تشتمل على مجتمع بحث تمثل في الفيلم السينمائي الجزائري الموجهللمرأة ،تم اختيار فيلم "امرأتان" للمخرج اعمر تريباش والممثل عثمان عريوات كمجتمع بحث للدراسة نظرًا لأهميته في السينما الجزائرية، حيث يعالج الفيلم قضايا اجتماعية تتعلق بوضع المرأة في المجتمع الجزائري، ويقدم صورة متباينة عن أدوارها وتحدياتها. الفيلم، بصفته عملاً سمعيًا بصريًا، يستخدم السرد السينمائي والمشاهد الدرامية لنقل رسائل حول موقع المرأة في الأسرة والمجتمع، مما يجعله مادة خصبة للتحليل في إطار دراسة الصورة الذهنية للمرأة في السينما الجزائرية .عند عرضه، أحدث الفيلم ضجة كبيرة وأثار نقاشات واسعة، نظرًا لموضوعه الجريء وطريقة تناوله للقضايا النسائية من منظور اجتماعي ونقدي.

---

[1]فؤاد احمد الساري،**وسائل الاعلام والنشأة**، دار اسامة للنشر والتوزيعط1 ،الاردن، 2010م، ص290.

[2]موريس انجريس،**منهجية البحث العلمي في العلوم الانسانية** ،ت.ر،بوزيد صحراوي و اخرون ،دار القصبة للنشر والتوزيع ،الجزائر ،2006، ص 298.

أسهم ذلك في تسليط الضوء على مدى تأثير السينما في تشكيل الرأي العام، وجعل الفيلم نموذجًا مثاليًا لدراسة كيفية تصوير المرأة في الإنتاج السينمائي الجزائري ومدى توافقه مع الواقع الاجتماعي.

عينة البحث :

و تعرف العينة على أنها ذلك الجزء المختار من مجتمع البحث الكلي وتكون مماثلة لهذا المجتمع[1]

العينة هي مجموعة جزئية من مجتمع الدراسة يتم اختيارها بطريقة معينة وإجراء الدراسة عليها ومن ثم استخدام تلك النتائج وتعميمها على مجتمع الدراسي الأصليهي جزء صغير من مجتمع الدراسة يتم اختياره وفق منهجية محددة ليتم إجراء البحث عليه. تستخدم نتائج الدراسة على العينة لاستخلاص استنتاجات يمكن تعميمها على المجتمع الأصلي، مما يسهل البحث ويوفر [2]الوقت والجهد مقارنة بدراسة المجتمع بأكملهحيث قمنا باستخدام العينة القصدية لوضوح مجتمع الدراسة، لذا اخترنا مقتطفات من فيلم امراتانبأسلوب مقصود، ونشير هنا بأن العينة القصدية تأتي تحت مسميات عديدة من بينها العمدية أو النمطية ، وهي أسماء تشير إلى العينة التي يقوم الباحث باختيار مفرداتها بطريقة تحكيمية لا مجال فيها للصدفة بل يقوم هو شخصيا باقتناء المفردات الممثلة أكثر من غيرها ما يبحث عنه من معلومات و بيانات، وهذا راجع إلى إدراكه المسبق و معرفته الجيدة لمجتمع البحث ولعناصره الهامة والتي تمثله تمثيلا صحيحا، وبالتالي لا يجد صعوبة في سحب مفرداتها بطريقة مباشرة[3].اي تكون محددة من قبل الباحث بناءا على معايير محددة تتوافق مع اهداف الدراسة .

وبالتالي قمنا باختيار فيلم امراتان كعينة عمدية وذلك لأنّ:

- موضوع الفيلم يخدم دراستنا.
- يحتوي الفيلمعلى عدة مشاهد قابلة للتحليل والاستخلاص.
- الفيلم من بين الأفلام القليلة التي تناولت واقع المرأة المعاش في المجتمع الجزائري.

---

[1]احمد مرسلي ، **مناهج البحث في العلوم الاعلام والاتصال** ،ديوان المطبوعات الجامعية ،الجزائر ،ط2، 2005، ص179.

[2]محمد عبيدات و آخرون: **منهجية البحث العلمي القواعد و المراحل و التطبيقات**، دار وائل للنشر، عماف، 1999 ،ص35.

[3]مروان عبد المجيد ابراهيم ،**اسس البحث العلمي لاعداد الرسائل الجامعية** ،مؤسسة الرواق للنشر والتوزيع ،عمان ،2000، ص 163.

منهج الدراسة:

- يعرف المنهج بأنه : "تلك الدراسة الفكرية للمناهج المختلفة التي تطبق في مختلف العلو ...وليس المنهج سوى منظمة يتبعها الباحث في معالجة الموضوعات التي يقوم بد ارستها إلى أنيصل إلى نتيجة [1].
- ويعرفه موريس أنجرس "إن المنهج في العلم مسألة جوهرية...وهو عبارة عن سلسلة من المراحل المتتالية التي ينبغي إتباعها بكيفية منسقة ومنظمة."[2]

لكل دراسة علمية منهج علمي معين يحدد مصدرها ويمكن الباحث من تحديد الأهداف التي يسعى إلى تحقيقها خلال البحث العلمي الذي يقوم به، فيحدد المنهج العلمي للقيام ببحث علمي معين يساعد على التعرف على الأسس العلمية التي تستند أي دراسة علمية، فالمنهج هو مجموعة من الإجراءات و الخطوات الدقيقة من أجل الوصول إلى نتيجة ما، ويعرف أيضا أنه إتباع الباحث للخطوات العلمية السليمة والالتزام بالحياد والموضوعية ، و هذا الطرح يستدعي أن يكون الباحث على دراية بالغة بأهمية الجوانب المنهجية في إقامة بحثه وذلك بالاعتماد على مجموعة الخطوات المنتظمة والمحددة التي تمكنهمن التوصل إلى نتائج معينة وبما أن موضوع دراستنا يهدف إلى معرفة الصورة الذهنية للمرأة في السينما الجزائرية فقد وجب علينا الوصول إلى المعاني الباطنية التي تحملها السينما الجزائرية منخلال تحليل فيلم امراتان بحث تم الاعتماد على التحليل السيميولوجي باعتباره من أكثر المداخل التي تبحث عن الدلالات والمعاني الضمنية لمحتوى الرسالة أو الفيلم .

وقبل التطرق الى مفهوم التحليل السيميولوجي لا بد الاشارةالىماهيةالسيميولوجياحيث يقول برنارتوسان في كتابه ماهية السيميولوجيا أن السيميوطيقا**sèmiotike** في اللغة الأفلاطونية وجدت إلى جانب **Grammatik** الذي يعني تعلم القراءة والكتابة ومندمج مع فلسفة أو فن التفكير ويبدو أن السيميوطيقا اليونانية لم يكن هدفها إلا تصنيف علامات الفكر لتوجيهها في منطق فلسفي ، ليختفي المصطلح لمدة طويلة ولا نجده إلا في دراسة الفيلسوف الانجليزي جون لوك **louke john** تحت اسم **sèmiotikè** مشابهة للفلسفة اليونانية الأفلاطونية [3]يركز هذا المنهج النقدي على تحليل الدلالات التي يتضمنها كل نظام علاماتي، دون الاقتصار على نوع معين من العلامات، بل يشمل دراسة جميع العناصر اللغوية وغير

---

[1]عامر مصباح، **منهجية إعداد البحوث العلمية**، مدرسة شيكاقو، الجزائر، 2006 ،ص23.

[2]موريس انجرس، **منهجية البحث العلمي في العلوم الانسانية**،دار القصبة للنشر ،الجزائر ،2004،ص36.

[3]برنارتوسان ،**ماهية السيميولوجيا** ،تر محمد نظيف ،دار أفريقيا الشرق ،بيروت ،لبنان ،1964،ص 37.

اللغوية.السيميولوجيا علم خاص بالعلامات هدفها دراسة المعنى الفني لكل نظام علاماتي فهي تدرس لغة الإنسان والحيوان وغيرها من العلامات الغير اللسانية باعتبارها نسق من العلامات، مثل علامات المرور وأساليب العرض.[1]

التحليل السيميولوجي هو مجموعة من التقنيات والخطوات المستعملة لوصف وتحليل شيء باعتبار أن له دلالة في حد ذاته، وبإقامة علاقات مع أطراف أخرى من جهة أخرى. كما أن تطبيق هذا المنهج يستوجب على الباحث العلمي الإلمام بجميع جوانب التحليل، وهذا ما يخلق جملة من العقبات والصعوبات ذات البعد الباطني[2]على انه يغوص في مضامين الرسالة والخطابات الإعلامية ويسعى لتحقيق التحليل النقدي فهو تحليل كيفي استقرائي للرسالة ذو مضمون كامل وباطنويعتمد تحليل الفيلم السينمائي على تفكيك مكوناته الأساسية، مثل الصورة البصرية والسمعية، ثم إعادة بنائها لفهم الرسائل التي يحملها. تشمل الصورة السمعية الحوارات، الأصوات، والمؤثرات الموسيقية، بينما تتجسد الصورة البصرية في المشاهد والزوايا البصرية التي تنقل دلالات وأفكار معينة. يهدف التحليل إلى كشف الأبعاد الفنية والأيديولوجية للفيلم وتفسير تأثيره على المتلقي.

ادوات الدراسة

تعتبر ادوات الدراسة هي الطريقة المتبعة من قبل الباحث العلمي للحصول على المعلومات الضرورية للدراسة من خلال الإجابة على أسئلتها وتغطية أهدافها، فالبتالي ادوات المستخدمة في دراستنا المقاربات السيميولوجيا .

تعد مقاربة **رولان بارتوكريستا ميتز** من الأدوات النظرية الأساسية لتحليل النصوص السينمائية، حيث يقدمان رؤى متكاملة حول كيفية إنتاج المعاني وتشكيل الصورة في الأعمال الفنية. يركز **رولان بارت** فيتحليله على دراسة السيميائيات، **أي** تحليل العلامات والرموز البصرية واللغوية التي تشكل النص السينمائي. من خلال ذلك، يتيح بارت فهم كيفية بناء المعاني وترسيخ الأيديولوجيات في النصوص الثقافية، بما في ذلك السينما .من جهة أخرى، تضيف **كريستا ميتز** بُعدًا مختلفًا من خلال دراساتها في مجال تحليل الصور السينمائية وعلاقتها بالتمثيلات الاجتماعية. تعتمد ميتز على مقاربة نقدية تهدف إلى استكشاف العلاقة بين الخطاب السينمائي والسلطة الثقافية، مع التركيز

[1]قدور عبد الله ثاني ،**سيميائية الصورة** ،مغامرة سيميائية في اشهر الإرساليات البصرية في العالم ،مؤسسة الوراق عمال الأردن – عمان،2008،ص67.

[2]بلخيري رضوان ،جابري سارة ،**اشكالات تطبيق منهج التحليل السيميولوجي**، مجلة العلوم الانسانية والاجتماعية ، العدد 13، جامعة تبسة ، ص2.

على الأدواروالتمثيلات المتعلقة بالمرأة .تجمع الدراسة بين مقاربة بارت التي تركز على تحليل دلالات النص السينمائي وفك رموزه، ومقاربة ميتز التي تسلط الضوء على البُعد الاجتماعي والتمثيلي للمرأة. هذا التكامل بين المنهجين يسهم في تحليل أعمق للصورة الذهنية للمرأة في السينما الجزائرية، من خلال فهم النصوص السينمائية كخطابات ثقافية تعكس التوجهات المجتمعية وتعززها أو تناقضها.

_ مقاربة رولان بارت:

تقوم مقاربة رولان بارت على الثنائية الشهيرة (التقرير والأيحاء) أو (التعيين والتضمين)، فبارت لا يعترف بوجود رسالة غير مشفرة خاصة إذا ما تعلق الأمر بما تبثه وسائل الإعلام والاتصال، ويسمى هذا البعد بالدلالة الأسطورية، حيث يطبق بارت النظام الدلالي على نظام الأساطير المعاصر الذي يختلف عن معنى الأسطورة القديم، ويرى أن المظاهر الثقافية التي تقابل البشر كل يوم تخفي وراءها مجموعة من البنى الأسطورية الدلالية التي تعكس أفكار المجتمع أو الطبقة التي تنتج هذه المظاهر.

وقد اعتمدنا على تقنية التحليل النصي للفيلم لتحليل أفلام العينة المختارة، وذلك لدراسة مختلف الدلالات والمعاني الضمنية المرتبطة بصورة المرأة. سنتبع في ذلك المنهج الذي تبنّاه رولان بارت، والذي يقوم أساسًا على تحديد المعنى من خلال ثلاثة أنظمة، المعنى التعييني والتضميني،المرجع،الثقافة.

المعنى التعييني والتضميني: يشير المستوى التعييني إلى التحليل السطحي لأفلام العينة، بينما يتجاوز المستوى التضميني ذلك ليشمل وصف الرموز والمعاني العميقة المرتبطة بصورة المرأة.[1]

يُعبّر التحليل التعييني عن العلاقة بين الدال والمدلول، في حين يعتمد التحليل التضميني على قراءة المشاهد المختلفة وفق المقاربة الثانية، التي ترتكز على الثقافة الخاصة بالمُستقبِل، وقدرته على فهم ما وراء الصورة واستكشاف دلالاتها. أي أن هذا التحليل يُركّز على العلاقة التي تربط الدال بالمدلول في سياقه الخارجي، ويشمل ذلك الإطار الاجتماعي والسياق السوسيوثقافي.[2]

---

[1] نايلي نفيسة ، مرجع سابق ، ص 19.

[2] فايزة تامسوت، **مسألة الشرف في السينما الأمازيغية تحليل سيميولوجي لفيلم ماشاهو و اذارن بابة** ، مذكرة لي شهادة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال ،كلية العلوم السياسية والإعلام ،قسم الإعلام والاتصال ،جامعة الجزائر 2009 ،2010،ص11.

المرجع:هو أصل القصة الفيلم التي يكتبها كاتب السيناريو، ويترجمها المخرج إلى فيلم سينمائي يحتوي على كل ما يتطلبه الفيلم سينمائي من تقنيات ولغة سينمائية.

الثقافة :هي كل الاتجاهات والقيم الاجتماعية والثقافية التي يوظفها المخرج في فيلمه والتي يرمي من خلالها إلى الكشف عن انماط عيش مجتمع معين وهو ما حاول استخراجه من خلال فيلم عينة الدراسة بالتعرف على المرجعي الثقافية والاجتماعية التي اعتمد عليها المخرج .

مقاربة كرستيان ميتز:

اعتمدنا على مقاربة كريستيان ميتز، التي تقوم على منهج واضح في هذا المجال، وتُعَدّ من أكثر المقاربات تداولًا في دراسة الأنساق السمعية البصرية المتحركة، خاصة عند تحليل الأفلام السينمائية. إذ ركّز ماتز على العلاقة بين الشريط السينمائي وأحداثه، إلى جانب دراسة الخدع السينمائية، التي صنّفها إلى ثلاثة مستويات :

على مستوى الكاميرا (الصورة)، على مستوى المشهد (أداء الممثلين)، على مستوى المونتاج .

ويرى كريستيان ميتز أن الحديث عن الفيلم يتطلب تحليله باعتباره خطابًا دالًا، من خلال دراسة بنيته الداخلية ومظاهر تكوينه. فالصورة السينمائية، وفقًا له، تتضمن بُعدين :

الأول، هو المظهر الخارجي الذي يُعبّر عن المعنى التعييني للرسالة، اما الثاني هو المضمون الداخلي الذي ينطوي على دلالات ضمنية[1]

تعتمد هذه المقاربة على توظيف مجموعة من الأدوات التحليلية التي تهدف إلى دراسة الفيلم من خلال تقسيمه إلى أجزاء، ثم إعادة بناء معناه بما يخدم التحليل السينمائي، انطلاقًا من النص الفيلميle texte filmique ، وذلك لتحديد العناصر البارزة فيه. بعد هذه التجزئة، يتم ربط العناصر المختلفة التي تم تحليلها بهدف الوصول إلى فهم أعمق للبنية الفيلمية.

هناك عدة أدوات تُستخدم في تحليل الأفلام، ومنها:

- **الأدوات الوصفية(Instrument descriptif)**:تهدف إلى تقسيم اللقطة زمنياً وتحديد علاقتها باللقطات السابقة، مع التأكيد على الطبيعة الديناميكية للصورة السينمائية، إذ إنها ليست مجرد صورة ثابتة. تشمل هذه الأدوات التقنيات المستخدمة في التقطيع التقني، التجزئة، ووصف صور الفيلم.

[1]عبد النور بوصابة، **مقاربة لترجمة دلالات الاشهار التلفزيوني مع التحليل السيميولوجي لنموذج ومضة اشهارية**، مجلة الاشعاع، العدد الثامن، تيزي وزو، جامعة مولود معمري، جوان 2017، ص379-380.

- **التقطيع التقني:(découpage technique)**يشير إلى توصيف الفيلم في شكله النهائي، ويعتمد على تحديد وحدتين أساسيتين، هما اللقطات والمتتاليات (.(plans-séquences كما يُستخدم أيضًا في مرحلة الإعداد للتصوير، حيث يحدد تفاصيل المعطيات التقنية لكل لقطة، من خلال العناصر التالية

- **اللقطة**تشمل رقم اللقطة، حجمها، زوايا التصوير، وحركات الكاميرا.
- **شريط الصوت**يتضمن الموسيقى، الحوار، والمؤثرات الصوتية.
- **شريط الصورة**يشمل محتوى الصورة، الشخصيات، الموقع، والعناصر البصرية الأخرى.
- **التجزئة**تُستخدم هذه التقنية لتحديد المتتاليات داخل الفيلم، مما يساعد في فهم تسلسل الأحداث والبنية السردية.
- **وصف صور الفيلم**تهدف هذه العملية إلى تحويل المعاني البصرية والمضامين السينمائية إلى لغة مكتوبة، مما يتيح تحليلًا أكثر تفصيلًا للمحتوى البصري للفيلم

- **الأدوات الاستشهادية(Instrument citationnel)**تُستخدم هذه التقنية لتقديم نسخة مرجعية من الفيلم محل الدراسة، حيث تشمل مجموعة من العناصر التي تُستخدم لأغراض تحليلية، مثل التصوير البطيء والتوقف عند لقطات محددة بغرض الدراسة المتعمقة.[1]

يصبح من الممكن تفكيك الفيلم وتحليله بطريقة منهجية، مما يساعد في الكشف عن بنيته الدلالية والجمالية،وهناك الكثير من الادوات .حيث تمر أيضا هذه المقاربة على مجموعة من المراحل، تنطلق من مستوى التعييني وفيه يتم التقطيع الفني للفيلم، ثم تحليل مشاهد الفيلم، وصولا إلى مستوى التضميني للتحليل. ويقصد به تقطيع الفيلم إلى لقطات، ومن مكونات اللقطة العناصر التالية: الزمن الذي تستغرقه اللقطة،زاوية اللقطة، تحديد نوع حركة اللقطة أو ثباتها، التأطير، وضعية اللقطة بالنسبة للتركيب وللفيلم

<u>المدخل النظري</u>

تلعب السينما دورًا بارزًا في تشكيل الصورة الذهنية لدى الجمهور من خلال ما تقدمه من مضامين ورموز ثقافية واجتماعية. تُعدّ هذه الصور أدوات فعّالة في التأثير على تصورات الأفراد وسلوكياتهم تجاه قضايا مختلفة، بما في

[1] د .وردية راشدي ،**مقاربات التحليل السيميولوجي للانساق البصرية** (الصورة بانواعها المختلفة).

ذلك صورة المرأة. في السياق الجزائري، تحمل السينما أبعادًا اجتماعية وثقافية وسياسية تجعلها مرآة تعكس الواقع وتعيد تشكيله في آنٍ واحد، مما يساهم في تكوين صورة ذهنية محددة للمرأة داخل المجتمع.

لتحليل هذا الموضوع، تعتمد الدراسة على نظرية **الغرس الثقافي(Cultivation Theory)** ، التي طوّرها **جورج جيربنر** وزملاؤه، والتي تُركز على الأثر طويل المدى لوسائل الإعلام، وخاصة التلفزيون والسينما، في تشكيل تصورات الأفراد عن العالم. وفقًا لهذه النظرية، فإن التعرّض المتكرر لرسائل إعلامية معينة يساهم في تعزيز مفاهيم وصور محددة لدى الجمهور، مما يجعل الصورة الذهنية المتكررة تُعتبر حقيقة واقعية، حتى وإن كانت متحيزة أو غير دقيقة .تأتي هذه الدراسة لتسليط الضوء على كيفية عرض المرأة الجزائرية في السينما الوطنية وما تحمله هذه الصور من رموز ودلالات، وما إذا كانت تعكس الواقع الفعلي أو تعيد إنتاج تصورات نمطية تؤثر على موقع المرأة في المخيال الجماعي. من خلال تبنّي منظور نظرية الغرس الثقافي، تسعى المذكرة إلى فهم العلاقة بين المحتوى السينمائي والصورة الذهنية المتكوّنة عن المرأة، مع الأخذ بعين الاعتبار السياق الثقافي والاجتماعي الفريد للمجتمع الجزائري.

تقع هذه النظرية ضمن النظريات التي تحدثت عن التأثير البعيد المدى الذي تقدمه وسائل الإعلام ،ترجع أصولها إلى العالم الأمريكي "جورج جرنبر "من خلال مشروع الخاص بالمؤشرات الثقافية التي بحثت فيها تاثير وسائل اتصال الجماهيرية على البيئة الثقافية واهتمت بحوث المؤشرات الثقافية، بثلاث قضايا متداخلة:

- دراسة الهياكل والضغوط والعمليات التي تؤثر على إنتاج الرسائل الإعلامية
- دراسة الرسائل القيم والصور ذهنية التي تعقدها وسائل الإعلام
- دراسة القسام المستقل للرسائل جماهيرية على إدراك الجمهور للواقع الاجتماع[1]

تعتبر نظرية الغرس الثقافي تطبيقا للأفكار الخاصة بعمليات بناء المعنى وتشكيل له الحقائق الاجتماعية والتعلم من خلال الملاحظة الأدوار التي تقوم بها وسائل الإعلام في هذه المجالات، ويمكن وصف عملية الغرس بأنها نوع من التعلم العرضية الذي ينتج عنه التعرض التراكمي لوسائل الإعلام خاصة التلفزيون حيث يتعرض مشاهد التلفزيون دون وعي إلى حقائق الواقع الاجتماعي لتصبح بصفات تدريجيا أساسا للصور الذهنية والقيم التي يكتسب بها عن العالم الحقيقي، وعملية الغرس ليست عبارة عن تدفق موجة من تأثيرات التلفزيون إلى جمهور المتلقين ،ولكن جزء

[1] مكاوي،حسن عماد،السيد، ليلى حسن،**الاتصال ونظرياته المعاصرة**، القاهرة :الدار المصرية اللبنانية،2014،ص299.

من عملية مستمرة وديناميكية للتفاعل بين الرسائل و السياقات، ولذلك تربط هذه النظرية بين كثافة التعرض–مشاهدة التلفزيون بصفة خاصة–واكتساب المعاني والمعتقدات والأفكار والصور رمزية حول العالم الذي تقدمه وسائل الإعلام بعيدا عن العالم الواقعي أو الحقيقي، وترى هذه النظرية أن مشاهدة التلفزيون تقود إلى تبني اعتقاد حول طبيعة العالم الاجتماعي يؤكد الصور النمطية ووجهة النظرات التي يتم وضعها في الأخبار والأعمال التلفزيونية ، وأن قوة التلفزيون تتمثل في الصور رمزية التي يقدمها وفي محتواها الدرامي عن الحياة الحقيقة التي يشاهدها الأفراد لفترات طويلة، والتأثير في هذا المجال ليس تأثيرا مباشرا حيث يقوم أولا على التعلم ثم بناء وجهات النظر حول الحقائق الاجتماعية حيث يمكن النظر إليها على أنها عملية تفاعل بين الرسائل والمتلقيين[1].

يقوم الفرض الأساسي لها على فكرة أن الأشخاص الذين يشاهدون كميات ضخمة من البرامج التلفزيونية ويشار إليهم بكثير في المشاهدة يختلفون في إدراكهم للواقع الاجتماعي عن أولائك الذين يشاهدون كميات قليلة ويشار إليهم بقليل المشاهدة، ذلك أن كثيف المشاهدة سيكون لهم قدرة أكبر على إدراك الواقع المعاش بطريقة متسق مع الصور ذهنية التي ينقلها التلفزيون[2].

يعمل الغزو الثقافي على تغيير بعض المعتقدات عند البعض والإبقاء على هذه المعتقدات لدى آخرين بسبب التعرض التراكمي للتلفزيون، وتقوم نظرية الغرس الثقافي على خمسة فروض أساسية :

- أن الناس في المجتمعات المعاصرة أصبحوا أكثر اعتمادا على مصادر غير شخصية للخبرة، وأن صناعة الثقافة الجماهيرية التي تعاد تكون الوعي المشترك أصبحت منتجا تقدمه وسائل الإعلام .

- أن التلفزيون يختلف عن أية وسيلة أخرى وأنه مقارنة بهذه الوسائل الأخرى ينفرد بالاستخدام غير الانتقائي من قبل الجمهور ، وأن الناس والأطفال بالخصوص يم تصون المعاني المتضمنة في عالم التلفزيون بشكل غير واع .

- يدور حول التعرض التراكمي للتلفزيون، حيث أن خلق وجهات نظر وغر رأس معتقدات لدى الناس والأطفال يرجع إلى التعرض التراكمي الثابت و المتكررلعالم التلفزيون

---

[1] طالة، لمياء،**الاعلام الفضاي والتغريب الثقافي** ،الاردن:دار أسامة للنشر والتوزع، 2014 ،ص138.

[2] مكاوي ،حسن عماد،السيد، ليلى حسن،**الاتصال ونظرياته المعاصرة**، ص 300.

- .يرتبط بتماثل وسائل التلفزيون حيث يقدم التلفزيون على من متماثله من الرسائل الموحدة والصور المتكررة إلى الحد الذي يعتقد معه المشاهدون الأطفال أن الواقع الاجتماعي يسير على الطريقة نفسها التي يصور بها التلفزيون

- . يؤكد وجود ارتباط قوي بين حجم المشاهدة المعتقدات المشاهدين حول الواقع الاجتماعي، بحيث تتشابه إدراكات كثيف في المشاهدة، ويظهر أحيانا إدراكات ترتبط بعالم التلفزيون أكثر من ارتباطها بالواقع الموضوعي[1].

الدراسات السابقة:

الدراسة الأولى:

دراسة الباحثة " **عواطف زراري**" عنوان هذه الدراسة: **بصورة المرأة في السينما الجزائرية** –تحليل النص السيميولوجي لفيلمي " القلعة" و " نوبة نساء جبل شنوة" قدمت هذه الدراسة لنيل لشهادة الماجستير في علوم الإعلام والاتصال 2002/2001 انطلقت الباحثة من إشكالية تساءلت من خلالها عن معرفة الصورة التي حاولت السينما الجزائرية تقديمها عن المرأة وهل هذه الصورة نابعة من واقع المرأة أم لها صلة بالتوجيه الأيديولوجي الذي ينتمي إليه المخرج سواء كان رجلا أو امرأة؟

وقد سافر على هذا التساؤل الرئيسي مجموعة تساؤلات فرعية نذكر منها:

-ما هي ملامح الصورة التي حاولت السينما الجزائرية تقديمها عن المرأة؟

-ما هو التصور الذي تطرحه السينما الجزائرية بشأن العمل والتعليم ومشاركة المرأة في النشاطين السياسي والاجتماعي؟

- هل هذه الصورة نابعة من الواقع الاجتماعي للمرأة الجزائرية؟

-ما الدوافع الكامنة وراء تقديم هذه الصورة النمطية للمرأة لدى السينمائيين الجزائريين

-كيف تم توظيف المرأة في فيلم "القلعة"؟

-ما طبيعة الصورة التي عكسها مضمون فيلم " نوبة نساء جبل شنوة" عن المرأة؟

وللإجابة عن كامل تساؤلات اعتمدت الباحثة على المدخل السيميولوجي باعتباره من أكثر المداخل صلة بمجال الفيلم السينمائي والاعتماد على مقاربة التحليل النصي بما أن الفيلم عبارة عن نص، كما اعتمدت على أداة تحليل

[1]منال رداوي ،**واقع ثقافة الطفل من خالل برامج ألطفال التلفزيونية "التلفزيون اجلزائري منوذجا"**،جامعة الجزائر ،ص 6.

المضمون لأنها طبيعة الدراسة تتطلب استعمال أداة تحليلية تكشف مختلف الدلالات الرمزية والصيغ المستخدمة في التعبير عن الأفكار.[1]

أما فيما يخص مجتمع البحث فقط تمثل في الأفلام الجزائرية التي تعرضت لقضايا المرأة وتم اختيار فيلمين جزائريين " قلعة" و " نوبة نساء جبل شنوة" كعينة قصدية مباشرة.

وقد توصلت الباحثة إلى مجموعة من النتائج نذكر منها:

- يتميز أفلام نوبة نساء جبل شنوة على الواقعية وهذا بفضل اللقطات الوثائقية المأخوذة من أرشيف الحركة الوطنية.
- أما فيما يخص فيلم القلعة بحكم كونه فيلم روائي قد اعتمد على خيال المخرج وقدرته على الابتكار.
- اشترك الفيلمين في طرح موضوع موحد والمتمثل في وضعية المرأة في المجتمع الجزائري.
- ما يميز فيلم نوبة عن فيلم القلعة أنا فيلم نوبة قام بعرض نموذجين عن المرأة الجزائرية وهما المرأة العصرية والمرأة التقليدية، أما فيلم القلعة فقد اقتصر على تقديمي هي للمرأة في صورة المرأة التقليدية الماكثة في البيت.
- ارتبط وجود المرأة داخل الفيلمين بتواجدها داخل فضاء معين ولهذا نجد هذا الأخير قد لعب دورا بارزا في كليهما، فكل الفيلم عمله على التركيز على فضاء محدد والذي من خلاله تم الكشف عن وضعية المرأة داخله.

<u>الدراسة الثانية</u>:

دراسة الباحثة " **مليكة بوخاري**" الدراسة بعنوان: **صورة المرأة الجزائرية والمرأة الأجنبية في أفلام الثورة التحريريةمن (1993-1965)** تحليل النظام النصي للأفلام: معركة الأفيون والعصا- أبواب الصمت- حب ممنوع، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في علوم الإعلام والاتصال 2010-2011 حيث انطلقت الباحثة من إشكالية مفادها: ما الصورة المنقولة عن المرأة الجزائرية والمرأة الأجنبية في أفلام الثورة التحريرية؟

كما صاغت التساؤلات على ضوء الإشكالية والتي نذكر منها:

- ما هي الصورة المرأة الجزائرية في الأفلام الثورية؟
- كيف تتجسد صورة المجاهدة في الطرح السينمائي الثوري؟
- كيف يظهر أثر " الاستلاب" عند المخرجين في تصوير المرأة؟
- هل ساهمت الأفلام الثورية في ترسيخ صورة نمطية حول المرأة؟

---

[1] عواطف زراري،**صورة لمراة في السينما الجزائرية**-تحليل نصي سيميولوجي لفلمي القلعة و توبة نساء جبل شنوة ، مذكرة مقدمة لشهادة الماجيستر،قسم الغلم الاعلام والاتصال ،جامعة الجزائر ،2002.

-كيف تتجسد صورة المرأة الأجنبية في الأفلام الجزائرية الثورية؟

-ما هي صورة المرأة في الريف، والمرأة في المدينة في الأفلام الثورية؟

-ما هي الإيديولوجيا خلف صورة المرأة في الأفلام الأربعة؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات اعتمدت الباحثة على منهج التحليل السيميولوجي وفق مقاربة رولان بارث اعتمادها على تحليل المضمون أيضا لأنها تعتبره من أكثر الأشكال الملائمة لسير دراستها.

كما اختارت عينة عمدية في دراستها مكونة من أربع أفلام تتحدث عن المرأة الجزائرية والمرأة الأجنبية وهي: فيلم معركة الجزائر 1956، فيلم الأفيون والعصا 1970، فيلم أبواب الصمت 1987، فيلم حب ممنوع 1993

وقد توصلت الباحثة إلى مجموعة من النتائج منها:[1]

ما يتعلق بالمرأة الجزائرية:

من الناحية الإيجابية:

- أظهرت الأفلام الأربع تمسك المرأة الجزائرية بالعادات الاجتماعية والتقاليد الخاصة من حيث اللباس، الحلي، الطابع الغذائي كالأكل فهي بمثابة الوعاء الذي يحفظ التراث حتى بعد قرن من الاستعمار فنجد الأطباق التقليدية موجودة كالكسكس والزيتون مثلا.
- أظهرت نوع من الاحترام الموجه للمرأة خاصة الأم وذلك في المجتمعات الريفية في الجزائر العميق.
- ظهر نضالها ضد القوة الاستعمارية بشكل غير واضح في فيلم معركة الجزائر فقط رغم السلبية التي تم تصوير عملها النضالي بها.

من الناحية السلبية:

- سورة المرأة الجزائرية تنقل بمنظور غربي بحت سواء من طرف المخرجين الجزائريين أو من طرف المخرجين الأوروبيين على غرار جيلو بونتيكورفو.

[1] مليكة بوخاري ،**صورة المراة الجزائرية و المراة الاجنبية الثورة التحريرية من (1965-1993)، تحليل النظام النصي للأفلام: معركة الأفيون والعصا- أبواب الصمت- حب ممنوع**، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في علوم الإعلام والاتصال 2010-2011.

- أهل دور المرأة ليس فقط تاريخيا بل حتى من ناحية العمل السينمائي بداية من مغلفات الأفلام التي لا نشاهد فيه ولا شخصية من الشخصيات النسوية وهو ما يعني الدور الذي ادوه بالنسبة للمخرج ليس إيجابي أو مهم حتى تكون صورهن على المغلف خاصة في الفيلم التي يدعى صاحبها أنها أفلام تمجد الثورة التحريرية.
- المرأة الجزائرية بالنسبة للأجنبي هي إما الخادمة أو العاهرة التي تمتهن الدعارة على الملأ ودون وجود أي واعز لها والانحراف فيها الأخلاقي الذي لا حد له.

ما يتعلق من ناحية للمرأة الأجنبية:

من الناحية الأجنبية:

- تقدم المرأة الأجنبية على أساس أنها النموذج الذي لا بد أن يقتدي به في المجتمع الجزائري حتى وإن صورت أنها خائنة مثلا.
- الملامح الجميلة التي يتمناها أي رجل هي الملامح الغربية صاحبة البشرة البيضاء.
- الصفات الحميدة التي تميز المرأة الأجنبية حاضرة في كل الأفلام فهي المثقفة والمتعلمة والحساسة التي لا تحمل الميز العرقي أو العنصر في تفكيرها.
- نلمس الحيز الكبير من الحرية المعطاة للمرأة الغربية في البيت أو حتى في الشارع حتى يصل بها الحال إلى التدخل في عمل زوجها.
- كونت بفضل هذه الأفلام صورة ذهنية لدى المشاهد تحمل الصفات الإيجابية دائما للمرأة الأجنبية.[1]

<u>دراسة ثالثة</u>

تناولت الباحثة **نايلي نفيسة** موضوع دراستها تحت عنوان:**صورة المرأة من خلال سينما المغاربية** " دراسة تحليلية نصية لعينة من أفلام تونسية و مغربية و جزائرية في فترة ما بين 2004-2005 "أطروحة دكتوراه في علوم الاعلام والاتصال 2013

وطرحت هذه الدراسة أهمية الاختلاف التي عرفته السينما في الفن السابغ في كل من الجزائر ومغرب وتونس في معالجة قضايا المرأة في السينما ب'تبارها أكثر وسائل الإعالم استقطابا ، وقامت هذه الدراسة على معالجة صورة المرأة بمتخلف مجالاتها في فترة ما بين 2004-2005م وكانت الافلام فبالنسبة الافلام جزائرية الفلمين "وراء المرأة و مسخرة" وبالنسبة لتونس الفلمين "باب العرش و الحرير الاحمر " بالنسبة للمغرب الفلمين "المنيون ولكاروت "

[1] مليكة بوخاري،مرجع سابق.

طرحت الباحثة تساؤل الرئيسي لموضوعها : حول معرفة ما هي صورة المرأة في السينما المغاربية من خالل أفلام جزائرية تونسية ومغربية ؟ وللاجابة عن تساؤالت الدراسة اعتمدت الباحثة المنهج التحليل السيميولوجي كما قامت بتوظيف المنهج التاريخي كأسلوب تهدف من خالله إلى تعرض لكروتولوجيا بداية وتطور السينما المغاربية كما اعتمدت الباحثة على اختيار عينة عمدية والمتمثلة في ستة أفلام فيلمي من كل بلد الاول إخراج رجالي والثاني إخراج نسائي . وتوصلت إلى نتائج أهمها[1]:

- غابت في الافلام خصوصية المجتمع المغاربي المسلم ،بحيث تم توظيف بعض الصور فقط دالة ،على ذلك من خلال صور المسجد في فيلم مسخرة والمنيون والحرير الاحمر ،في صالة غم سلمى وأهملت بقية الافلام التونسية والمغربية واعتمدت على ملابس الفاتحة لابراز مفاتن في حين لم يركز الفلمان الجزائريان على ذلك باعتبار المرأة عنصر مقدس في المجتمع الجزائري.

[1]نايلي نفيسة ،**صورة المرأة من خلال سينما المغاربية " دراسة تحليلية نصية لعينة من أفلام تونسية و مغربية و جزائرية في فترة ما بين 2004-2005**،اطروحة دكتوراه في علوم الاعلام والاتصال، جامعة العربي بن مهيدي ام بواقي، 2013

أوجه الإستفادة و الاختلاف من الدراسات السابقة:

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

تتوافق **دراسةالاولى**مع دراستنا من ناحية متغير السينما الجزائرية ومتغير صورة المرأة أيضا بحيث اعتمدت على التحليل سيميولوجي للأفلام والعينة القصدية كانت عبارة عن فيلمين جزائريين أي استفدنا كثيرا من هذه الدراسة خاصة في طريقة المعالجة والتحليل وإجادة مقاربة السيميولوجي لرولان بارتواختلفت عن الصورة دراستي كانت عن الصورة الذهنية و ايضا قد اختارت فيلمين لتحليل اما دراستي اكتفيت بفيلم واحد .

اما الدراسة الثانية كانت الدراسة مشابهة لدراستنا من ناحية دراستها للأفلام الجزائرية العربية بطريقة سيميولوجيا تحليلية ومواجهة المتغير صورة المرأة مختلفة باعتمادها على تحليل المضمون الذي اقترن مع التحليل السيميولوجي كما تشبه الدراسة مع دراستنا في العينة التي كانت قصدية استفدنا من هذه الدراسة كونها وصلنا إلى عدد كبير من المراجع مما استفدنا أيضا من المفاهيم المتوفرة فيهافاختلفت انها حددت السينما الثورية و تحدثت عن المراة الجزائرية و الاجنبية م دراستي السينما بصفة عامة غير الثورية و تحدثت عن المراة الجزائرية فقط .

اما الدراسة الثالثة تشابهت مع دراستنا نفس استخدام المنهج التحليل السيميولوجي و مقاربة رولان بارت و العينة القصدية و ايضا من ناحية متغير السينما بحيث سهلت علينا الوصول الى مجموعة من الدراسات والمراجع .واختلفت قد خصصت السينما المغاربية التي شملت 3دول و دراستي كانت عن السينما الجزائرية فقط و حددت هذه الدراسة الفترة الزمنية معينة بين 2004 و 2005 و اما دراستنا لم احدد الفترة الزمنية .

الفصل الاول : العوامل المؤثرة في تشكيل الصورة الذهنية للمراة في المجتمع الجزائري

المبحث الاول: العوامل المؤثرة في تشكيل الصورة الذهنية للمراة في المجتمع(الماهية وعوامل تشكل)
المطلب الاول :ماهية الصورة الذهنية (ابعاد المفهوم)
المطلب الثاني:خصائص الصورة الذهنية
المطلب الثالث:عوامل تشكل الصورة الذهنية

المبحث الثاني : الصورة الذهنية للمراة في المجتمع الجزائري
المطلب الاول :قيم ومعتقدات المجتمع الجزائري
المطلب الثاني:طبيعة الصورة الذهنية للمراة في المجتمع الجزائري (دور ومكانتها في المجتمع)
***المطلب الثالث*: العوامل التي ساهمت في خلق الصورة الذهنية للمراة**

تمهيد:

تُعد الصورة الذهنية للمرأة في المجتمع انعكاسًا للتفاعلات الاجتماعية والثقافية والاقتصادية التي تسود في بيئتها.

فهي نتاج موروث ثقافي عميق ومُتشابك مع معايير اجتماعية وقيم أخلاقية وتصورات مُسبقة تَحكم أدوار المرأة ومكانتها داخل المجتمع. وتتأثر هذه الصورة بعدة عوامل تعمل بشكل مباشر أو غير مباشر على تشكيلها، منها ما يرتبط بالتربية والتعليم، ومنها ما يتصل بالإعلام والدين والاقتصاد وحتى السياسة.

في كثير من المجتمعات، تتشكل صورة المرأة استنادًا إلى ثنائية تقليدية وحديثة: الأولى ترتكز على أدوارها التقليدية كأم وزوجة، والثانية تسعى لإبراز دورها الفاعل كفرد مستقل وشريك في التنمية الاجتماعية والاقتصادية. وفي هذا السياق، تلعب وسائل الإعلام دورًا كبيرًا في إعادة صياغة هذه الصور، سواء من خلال تعزيز القوالب النمطية أو كسرها. وبالاخص في المجتمع الجزائري، تشكل الصورة الذهنية للمرأة انعكاسًا لتداخلات تاريخية ومعاصرة، حيث تتقاطع التقاليد الثقافية الموروثة مع التغيرات الاجتماعية والسياسية التي شهدتها البلاد. فمن جهة، ظلت المرأة الجزائرية تحمل إرثًا ثريًا من النضال والمشاركة في بناء المجتمع.

من خلال هذا الفصل، سنسلط الضوء على أبرز العوامل المؤثرة في تشكيل الصورة الذهنية ، مع التركيز على طبيعةالصورة الذهنية للمراة في المجتمع الجزائري .

-تعتبر الصورة الذهنية من أهم المرتكزات و المكتسبات الرئيسية ، نظرا لما تقوم به هذه الصورة من دور هام في تكوين الاراء وإتخاذ القرارات.

المطلب الاول: مفهوم الصورة الذهنية و ابعادها

1.1. تعريف الصورة الذهنية

لغة:

هي الشكل والتمثال المجسم، والصورة بمثابة خياله في الذهن أو العقل. وي يعرفها قاموس ويبستر بأنها"تشير إلى التقديم العقلي لأي شيء لا يمكن تقديمه الحواس بشكل مباشر، أو هي إحياء أو محاكات لتجربة حساسية ارتبطت عواطف معينة، وهي أيضا استرجاع لما اختزنته الذاكرة أو تخيل لما أدركته الحواس[1].

- هي التمثيل العقلي أو التصور الذي يتشكل في ذهن الإنسان عن شيء معين، سواء كان مستندًا إلى تجارب حسية مباشرة أو مسترجعًا مما خزّنته الذاكرة. فهي تعبير ذهني عن شيء لا يمكن إدراكه بالحواس مباشرة، وقد تكون محاكاة لموقف معين ارتبط بعواطف وانطباعات محددة. تلعب المشاعر والتجارب الشخصية دورًا رئيسيًا في تكوين هذه الصور، مما يجعلها تؤثر على فهم الأفراد وسلوكياتهم تجاه الأشخاص أو المؤسسات أو الأحداث المختلفة.

اصطلاحا:

هي الصورة الفعلية التي تتكون في أذهان الناس عن المنشآت والمؤسسات المختلفةّ، وقد تتكون هذه الصورة من التجربة المباشرة أو غير المباشرة، وقد تكون عقلانية أو غير رشيدة، وقد تعتمد على الأدلة والوثائق أو الإشاعات و الأقوال غير الموثقة، لكنها في النهاية تمثل واقع عنا صادقا بالنسبة لمن يحملونها في رؤوسهم، إذا كان مصطلح الصورة الذهنية لا يعني بالنسبة لمعظم الناس سوى شيئا عابر أو غير حقيقي أو حتى مجرد وهم[2].

الصورة الذهنية هي هي التصور الذي يتكوّن في أذهان الأفراد حول مؤسسة أو جهة معينة بناءً على ما يمرون به من تجارب مباشرة أو غير مباشرة. قد تستند هذه الصورة إلى حقائق وأدلة موثوقة، أو تكون مبنية على آراء وإشاعات غير مؤكدة، لكنها تظل واقعًا حقيقيًا بالنسبة لمن يحملونها، مما يؤثر على مواقفهم وسلوكهم تجاه تلك الجهة.

---

[1] – جمال بن عمار الاحمر، **الصورة الذهنية في الفلسفة و العلوم الانسانية**، دار الايام للنشر و التوزيع عمان، 2016،ص9_10

[2]–جمال بن عمار الاحمر، المرجع نفسه، ص 10.

1.2. 2ابعاد الصورة الذهنية [1]

-هناك الصورة الذهنية تشتمل على ثالثة أبعاد أساسية إجماع بين أغلب الباحثين على أن تتمثل فيما يلي:

- **البعدالمعرفي** :و يقصد به المعلومات التي يدرك من خلالها الفرد موضوعا أو مؤسسة، و تعتبر هذه المعلومات هي الأساس الذي تبنى عليه الصورة الذهنية التي يكونها الفرد عن الآخرين وعن المؤسسات، و بناءا على دقة المعلومات و المعارف التي نحصل عليها عن هذه المؤسسات، تكون دقة الصور الذهنية التي نكونها عنها و وفقا للبعد المعرفي فان الاخطاء في الصور الذهنية المتكونة لدى الأفراد هي أخطاء ناتجة أساسا عن المعلومات و المعارف الخاطئة التي حصل عليها هؤلاء الأفراد.
- **البعد الوجداني:** يقصد به الميل بالإيجاب أو السلب تجاه موضوع أو مؤسسة في إيطار مجموعة الصور الذهنية التي يكونها الأفراد، و يتشكل الجانب الوجداني مع الجانب المعرفي، و مع مرور الوقت تتالشى المعلومات و المعارف التي يكونها الأفراد نحو القضايا و المؤسسات و الموضوعات المختلفة.
- **البعد السلوكي:** يعكس سلوك الفرد طبيعة الصور الذهنية المشكلة لديه تجاه المؤسسات حيث ترجع أهمية الصورة الذهنية في أحد أبعادها إلى أنها تمكن من التنبؤ بسلوك الأفراد، فسلوكيات الأفراد يفرض منطقيا[2].

- تتكون الصورة الذهنية من ثلاثة أبعاد رئيسية مترابطة، يتفق الباحثون على أنها تشمل البعد المعرفي، الذي يتمثل في المعلومات التي يدركها الفرد حول موضوع أو مؤسسة معينة، حيث تشكل هذه المعلومات الأساس الذي تُبنى عليه الصورة الذهنية، مما يجعل دقتها مرتبطة بصحة المعلومات التي يحصل عليها الأفراد. أما البعد الوجداني، فيرتبط بالمشاعر والانطباعات الإيجابية أو السلبية التي يكونها الأفراد تجاه موضوع أو مؤسسة ما، حيث يتفاعل هذا البعد مع المعرفة المكتسبة، مما يؤدي إلى تطور الصورة الذهنية مع مرور الوقت. وأخيرًا، يعكس البعد السلوكي تصرفات الأفراد بناءً على الصورة الذهنية التي يحملونها، مما يجعل هذا البعد ضروريًا في فهم سلوك الأفراد والتنبؤ به، حيث يرتبط ارتباطًا وثيقًا بالمعرفة والمشاعر التي كوّنوها مسبقًا.

---

[1]– محمد منير حجاب، **الاتصال الفعال للعلاقات العامة**، دار الفجر للنشر و التوزيع، القاهرة، 2007 ،ص 181

[2]–جلطي خديجة،قسوس احلام ،**اليات الاتصال الداخلي ودوره في تحسين صورة المؤسسة اتصالات الجزائر**(مذكرة ماستر: جامعة عبد الحميد بن باديس–مستغانم، 2018)، ص 70،71.

المطلب الثاني : خصائص الصورةالذهنية:.

هناك العديد من الخصائص المختلفة التي تتسم بها الصورة الذهنية من بينها:[1]

- **عدم الدقة:**اكد كثير من الباحثينان الصورة الذهنية تتسم بالدّقة ،و لعل مرجع ذلك اساسا هو ان الصورة الذهنية لا تعبر بالضرورة عن الواقع الكلي لاسيما و ان الافراد عادة يلجؤون الى تكوين فكرة شاملة عن اآلخرين من خلال معلومات قليلة يحصلون عليها لعدم القدرة على جمع المعلومات الكاملة.
- **الثبات و المقاومة للتغيير**: فالصورة الذهنية تميل إلى الثبات و مقاومة التغيير، و تتعدد العوامل التي تحدد و تؤثر في كمية و كيفية التغيير المحتمل في الصورة الذهنية و بعض هذه المتغيرات يتعلق بالصور ذاتها و بعضها الآخر يتعلق بالرسائل الواردة من خلالها.
- **التعميم و تجاهل الفروق الفردية:** تقوم الصورة الذهنية على التعميم المبالغ فيه، و كل فرد من أفراد الجماعة موضوع الصورة نظرا لذلك فالافراد يفترضون بطريقة آلية أن تنطبق عليه صورة الجماعة ككل على الرغم من وجود إختلافات و فروق فردية.
- **التنبؤ بالمستقبل :**تسهم الصورة في التنبؤ بالسلوك و التصرفات المستقبلية للجمهور تجاه المواقف و القضايا و الأزمات المختلفة, فالصورة الذهنية المنطبعة لدى الأفراد بإعتبارها إنطباعات و إتجاهات لدى الأفراد حول الموضوعات و القضايا و الأشخاص يمكن أن تنبئ بالسلوكيات التي قد تصدر عن الجماهير مستقبلا.
- **تخطي حدود الزمان و المكان :** تتسم الصورة الذهنية بتخطيها لحدود الزمان و المكان فالفرد لا يقف في تكوينه لصوره الذهنية عند حدود معينة، بل يتخطاها ليكون صور عن بلده ثم العالم الذي يعيش فيه، بل و تمتد الصور التي يكونها إلى ما وراء المجرة التي يسكنها، و على مستوى الزمان فالإنسان يكون صوار ذهنية عن الماضي، و يكون صوار ذهنية عن الحاضر إضافة إلى المستقبل، الإنسان يكون صوار ذهنية و بذلك يتضح أن عن الأزمنة و الأماكن المختلفة وفقا لمعارفه و مدركاته و مشاهده, إضافة إلى قدرته على التخيل و الإستنتاج .[2]

[1]–جمال بن عمار الاحمر، مرجع سبق ذكره، ص 130

[2]–جمال بن عمار الاحمر، مرجع سابق، ص 130.

❖ **تؤدي إلى الإدراك المتحيز**:تؤدي الصورة الذهنية إلى إدراكات متحيزة لدى الأفراد فالصورة الذهنية تبنى أساسا على درجة من درجات التعصب، لذا فإنها تؤدي إلى إصدار احكام متعصبة و متحيزة، فمن خلال الصورة الذهنية يرى الأفراد جوانب أخرى لأنها لا تتماشى مع معتقداتهم و لا تتسق مع إتجاهاتهم.

- تميز الصورة الذهنية بعدة خصائص تجعلها فاعلة في تشكيل تصورات الأفراد عن الموضوعات المختلفة. أولاً، تتسم بعدم الدقة، حيث أشار العديد من الباحثين إلى أن الصورة الذهنية لا تعكس الواقع بشكل كامل، وذلك لأن الأفراد غالبًا ما يعتمدون على معلومات محدودة لتكوين تصوراتهم، مما يجعلها عرضة للأخطاء. ثانيًا، تتميز بالثبات ومقاومة التغيير، حيث تميل الصور الذهنية إلى الاستمرار لفترات طويلة، ولا تتغير بسهولة إلا بفعل عوامل مؤثرة مثل طبيعة الصورة ذاتها أو الرسائل والمعلومات الجديدة التي يتلقاها الفرد. ثالثًا، تعتمد الصورة الذهنية على التعميم وتجاهل الفروق الفردية، إذ يميل الأفراد إلى تعميم خصائص معينة على جميع أفراد جماعة معينة، متجاهلين الفوارق الفردية بينهم. رابعًا، تسهم الصورة الذهنية في التنبؤ بالمستقبل، حيث تساعد في توقع تصرفات وسلوكيات الأفراد تجاه القضايا والمواقف المختلفة بناءً على الانطباعات التي تشكلت لديهم. وخامسا، تتخطى الصورة الذهنية حدود الزمان والمكان، حيث لا تقتصر على بيئة أو فترة زمنية معينة، بل تمتد لتشمل الماضي والحاضر والمستقبل، وتعكس قدرة الإنسان على التخيل والاستنتاج بناءً على معارفه ومدركاته المختلفة. واخيرا، تؤثر الصورة الذهنية على إدراك الأفراد بطريقة متحيزة، حيث تُبنى غالبًا على تصورات مسبقة قد تتسم بدرجة من التعصب. ونتيجة لذلك، يميل الأفراد إلى إصدار أحكام غير موضوعية ومتأثرة بانحيازاتهم الشخصية. كما أن الصورة الذهنية تجعل الأفراد يركزون على المعلومات التي تتوافق مع معتقداتهم واتجاهاتهم، بينما يتجاهلون أو يقللون من أهمية الجوانب التي تتعارض معها، مما يعزز الإدراك الانتقائي ويؤدي إلى تكوين آراء غير متوازنة.

الى جانب هذه الخصائص، تتميز الصورة الذهنية أيضًا بقابليتها للتأثر والتطور، حيث إنها ليست ثابتة بشكل مطلق، بل يمكن أن تتغير مع مرور الوقت نتيجة لاكتساب الفرد معلومات جديدة أو تعرضه لتجارب مختلفة تؤثر على تصوراته. فالتفاعل المستمر مع الأحداث والمواقف يساهم في تعديل الصور الذهنية، سواء بشكل إيجابي أو سلبي، مما يجعلها عملية ديناميكية تتأثر بالسياق الاجتماعي والثقافي الذي يعيش فيه الأفراد.

المطلب الثالث :عوامل تكوين الصورة الذهنية :

هناك العديد من عوامل تكوين الصورة الذهنية منها ما يلي:

❖ **الأسرة:**

تعتبر الأسرة المحتضن الأول الذي يتلقى فيه الفرد قيمه وتنمو فيه اتجاهاته وتترسخ فيه انطباعاته من خلال الثواب و العقاب، فارتكاب عمل خاطئ يترتب عليه عقوبة، والقيام بعمل جيد يترتب عليه الثواب، هنا تترسخ الاعمال السيئة والصالحة في ذهن الفرد منذ نعومة أضافره، فالأسرة هي التي تلقن الفرد المعايير والقيم الأخلاقية والاجتماعية الضرورية للحكم على الأمور و المواقف، و التمييز بين الصالح والطالح، وهي التي تعلم الفرد الخطأ والصواب فيما يتعلق بالسلوك، وعليه فالأسرة هي التي ترسخأهم مبادئ تكوين الصورة الذهنية[1].

❖ **المؤسسات التربوية والتعليمية:**

تعتبر المؤسسات التربوية والتعليمية من أهم المؤسسات الاجتماعية التي تساهم في تكوين الصورة الذهنية من خلال التأثير على شخصية الفرد وسلوكه، فهي تكمل دور الأسرة، فالمدرسة تستقبل الطفل في سن مبكرة، ويمكث بها فترة طويلة من حياته، ويمتد دور الأسرة عبر الجامعة ليشمل غرس القيم الفاضلة وتعليم السلوك المقبول اجتماعيا، والتعاون مع الزملاء ونبذ العنف و الاعتداء،واكتشاف النوازع و الميول و البواعث الإنحرافية وتقويمها، مما يساعد على وضع وارساء مبادئ تحديد السلوكيات المرغوبة و السلوكيات المرفوضة، ومن ثم مساعدة الفرد على تكوين الصورة الذهنية الصحيحة بغض النظر عن كونها سلبية آو ايجابية، ولكنها تكون صورة واضحة، ومن ثم تمنح صاحبها مرجعية حكيمة صحيحة عند استرجاعها من الذاكرة للحكم على الأمور والمواقف.[2]

❖ **وسائل الإعلام:**

تقوم وسائل الاعلام بإمداد الفرد بالمعلومات المختلفة عن كافة مناحي الحياة، وأصبحت أهم مصادر المعرفة و المعلومات لديه ومن ثم تزايدت فاعليتها وقدرتها التأثيرية على الجمهور، ومن ثمقدرتها على خلق أراء واتجاهات لديهم، وتقوم وسائل الاعلام بدور كبير في مجال صنع وترويج الصورة الذهنية وتضخيم هذه الصورة المنطبعة لدى الجماهير[3]

---

[1]–موضي محسن العتيبي"،**دور العلاقات العامة في تحسين الصورة الذهنية للمنظمة من وجهة نظر العامالات في معهد الادارة العامة بالرياض**"،(رسالة ماجستير، كلية الدراسات العليا، جامعة نايف العربية للعلوم الامنية،2013)، ص 45.

[2]–ماجد عطا الله محمد العنزي "**دور العالافات العامة في تعزيز الصورة الذهنية عن المؤسسات الامنية من وجهة نظرطالب** جامعة الملك عبد العزيز بجدة"،(رسالة ماجستير، كلية الدراسات العليا، جامعة نايف العربية للعلوم الامنية،2012)،ص39.

[3]–محمد منير حجاب ، مرجع سبق ذكره ، ص178،179.

فوسائل الاعلام لم تعد أدوات لنقل المعلومات فقط وانما أصبحت أدوات لتوجيه الافراد والجماعات وتكوين مواقفهم الفكرية و الاجتماعية، ولذلك ما يقرب من70 من الصور التي يبنيها الانسان لعالمه مستمدة من وسائل الاعلام المختلفة[1].

وتمارس وسائل الاعلام ثلاث ادوار في خلق الصورة وهذه الادوار هي إما أن تكون ساحة أو طرفا أو أداة لطرح التصورات، إذ تلجا الحكومات و القوى السياسية المختلفة لاستخدام وسائل الاعلام كمساحة تطرح فيها تصوارتها أو قد توظفها أيضا كأداة لدعم أو تثبيت تصوارتها وقد تكون طرفا فعالا له مفاهيمه وتصوراته، وقد تتداخل الحالات الثالث وتتفاعل لتصبح وسائل الاعالم أداة وطرفا في الوقت نفسه[2].

ويكون دور وسائل الاعلام في تدعيم الصورة أكثر من دورها في تغيير هذه الصورة وتعديلها .... فهي كما تؤدي دورها في تغيير هذه الصور وتعديلها تؤدي دورا مهما في خلق صورة ذهنية عنالموضوعات الجديدة التي الا يمتلك الفرد عنها أي معلومات[3]

- تتأثر الصورة الذهنية للفرد بعدة عوامل رئيسية، يأتي في مقدمتها الأسرة التي تشكل البيئة الأولى لاكتساب القيم والمعايير الأخلاقية من خلال آليات الثواب والعقاب، مما يساعد على ترسيخ المفاهيم الأساسية للتمييز بين الصواب والخطأ. يلي ذلك دور المؤسسات التربوية والتعليمية، التي تكمل ما بدأته الأسرة من خلال غرس القيم الاجتماعية وتعزيز السلوكيات الإيجابية، حيث يقضي الفرد سنوات طويلة في هذه المؤسسات، مما يجعلها مؤثرة بشكل كبير في تكوين نظرته إلى العالم. كما تلعب وسائل الإعلام دورًا حاسمًا في تشكيل الصورة الذهنية، إذ لم تعد تقتصر على نقل المعلومات، بل أصبحت أداة قوية في توجيه الرأي العام وصياغة المواقف الاجتماعية والسياسية. فهي تؤثر في تصورات الأفراد وتعزز الصور الذهنية أو تعدلها وفقًا لطريقة عرضها للمعلومات. وتتنوع أدوارها بين كونها ساحة لطرح الأفكار، أو أداة لتثبيت تصورات معينة، أو طرفًا فاعلًا في تشكيل الوعي المجتمعي، مما يجعلها أحد العوامل الأكثر تأثيرًا في تشكيل إدراك الأفراد للواقع.

---

[1]–مرجع نفسه ، ص 179

[2]–انتصار إبراهيم عبد الرزاق، صفد حسام الساموك، **الاعلام الجديد تطور االاداء والوسيلة**، .بغداد: الدار الجامعية للطباعة والنشر،2011 ،ص 77.

[3]–المرجع نفسه ، ص 78،79.

المبحث الثاني : الصورة الذهنية للمرأة في المجتمع الجزائري

المطلب الأول : قيم ومعتقدات المجتمع الجزائري

إن القيم هي مجموعة من المبادئ يتمسك بها المجتمع، و معايير تعمل وفق ديناميكية في التاريخ.

❖ **القيم الدينية :**

القيم الدينية من أهم الضوابط السلوكية التي يتبناها الفرد،لأن في هذه القيم مبادئ، وأحكام أخلاقية بالغة الأثر في تفادي كثير من القيم السلبية،فالخلق والسلوك يدعو إليه الدين القائم على التنظيم لشؤون حياة الأفراد، فالقيم الدينية تشكل القاعدة التي تستندإليها البناء القيمي،و الثقافي للمجتمع،فالقيمة الدينية،،هيُ مجمل الأخلاق التي حث عليها القرآن الكريم والسنة النبويةوبمثابة الضوابط التي يمثل لها المسلمون،مهما إختلفت أعراقهم في جميع المجالات.وهذه القيم تجعل من أفراد المجتمع وحدة واحدة،يحدد أساسها في التوافق وترتيب القيم.

فالجماعات يتحدد أساسها في منظومة القيم،و التي ينبغي أن تكون أساس لقوتها وتوحدها،و تشكل هويتها وثقافتها،حيث تنظم هذه القيم ضمن السلم أو نظام يجب أن .يتميز بشيء من التماسك[1].

فالقيم الدينية المقصود بها إهتمام الفرد وميله إلى معرفة ما وراء العالم الظاهري، فهو يرغب في معرفة أصل الإنسان ومصيره، ويرى أن هناك قوة تسيطر على العادات التي يعيش فيها افراد المجتمع.

والدارسون للأديان يعرفون إن كلا منها يدعو إلى القيم والتمسك، والالتزام بالأخلاقالفاضلة الحميدة،و قد صور النبي عليه الصلاة والسلام باستعمل القيم الأخلاقية والدينية بقوله:إنما بعثت لأكمل مكارم الأخلاق[2]

القيم الدينية تشكل أساس السلوك الأخلاقي وتنظيم حياة الأفراد والمجتمعات، حيث تسهم في ترسيخ المبادئ الفاضلة وتعزيز وحدة المجتمع. كما أنها تعكس اهتمام الإنسان بمعرفة أصل الوجود ومصيره، وتؤكد الأديان جميعها على التمسك بالقيم الأخلاقية.

❖ **القيم الاجتماعية :**

---

[1]–مريوة حفيظة ،**تجليات القيم لدى الأسرة الجزائرية في ظل الثقافة المعاصرة**،مجلة روافد، العدد الاول /جوان2017، المركز الجامعي عين تيموشنت،ص7.

[2]محمد فريد عزي،**الاجيال والقيم ومحاولة لمقاربة التغير الاجتماعي والسياسي في الجزائر**،شهادة الدكتوراه الدولية في علم الاجتماع السياسي ،إشراف د. أحمد العلوي،2008،جامعة وهران ،ص57.

تمثل القيم الاجتماعية حجر الأساس في استقرار المجتمع، حيث تعكس ثقافته وتعبر عن هويته، مما يضمن انسجام أفراده وتماسكهم. فهذه القيم تحدد السلوكيات المقبولة داخل المجتمع، وتساهم في ضبط التصرفات وفق معايير تحددها الجماعة. كما تؤدي دورًا مهمًا في تحقيق التوازن بين الحقوق والواجبات، مما يعزز الانضباط الاجتماعي.

تعد القيم مجموعة من المبادئ التي يلتزم بها الأفراد تلقائيًا، حيث تعمل وفق آلية ديناميكية تضمن استمرارية التفاعل الاجتماعي. ويؤكد "دوركايم" و"بارسونز" أن القيم تلعب دورًا جوهريًا في تشكيل السلوك الاجتماعي، إذ تفرض التزامات جماعية تعزز الشعور بالمسؤولية وتوجه الأفراد نحو التصرف وفق ما هو مقبول اجتماعيًا.

في حين يراها تالكوتبارسونز بأنها عنصر في نسق رمزي مشترك،يعتبر معيارا أو مستوى للاختيار بين بدائل التوجيه التي توجد في المواقف،ويعرفها بأنها المعايير التي تحكم بها على كون الشيء مرغوبا فيه أو ليس مرغوب فيه[1]تعتبر القيم عنصرًا رئيسيًا في توحيد المجتمع، حيث تشكل معيارًا للحكم على التصرفات، فتحدد ما هو مقبول أو مرفوض.

كما أنها تمثل رادعًا داخليًا للويعبر عنها أيضا بأنها الدوافع والمبرر النهائي للفعل،و يرى بأن للقيم سلطة في الحياة الاجتماعية، لأنها تحتوي على عامل أخلاقي لإقناع وقد تلحق عقوبات بالمخالفين لها ، في نظرا للمكان المركزي التي يشغلها داخل النظام الاجتماعي، يمكن للقيام أن تقاوم التغيير وتستمر لحقبة بل لقرون ومن هنا يأتي دور عالم الاجتماع الذي يتحدد دوره حسب بارسونز في دراسة هذه المثل أو القيم التي تحدد بنية الفعل الاجتماعي[2]يُعتبر أحد إنجازات "تالكوت بارسونز"، حيث يرى أن وجود نسق قيمي على شكل توجهات محددة يمنح الأفراد القدرة على التفاعل الاجتماعي بحرية، ويسمح لهم بالاختيار وفقًا لما يتيحه النظام القيمي. كما اقترح ضرورة ترسيخ مؤسسة القيم، لأنها تساهم في تحقيق أفعال وعلاقات اجتماعية متناسقة وخالية من الصراعات.

وشهد المجتمع الجزائري تحولًا من النموذج التقليدي، الذي كان قائمًا على الأسرة الممتدة والثقافة التقليدية، إلى مجتمع حديث يتميز بالأسرة النواة والثقافة العصرية، ما أدى إلى تغييرات جوهرية في القيم الاجتماعية والأخلاقية. هذه التحولات أثرت على المنظومة القيمية، وهو ما تناوله "دوركايم" عند تمييزه بين خصائص مجتمع التضامن العضوي (الحديث) ومجتمع التضامن الآلي (التقليدي). فقد أكد على دور القيم في تحقيق التماسك الاجتماعي، كما شدّد على قوتها الإلزامية باعتبارها جوهر الضمير الجمعي، محذرًا من الفوضى وسوء التكيف الاجتماعي الذي قد ينجم عن تصادم القيم في ظل التحولات السريعة التي تشهدها المجتمعات.

---

[1] أنتورغدنز،علم الاجتماع،تر:فايزالصباغ،مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت،2006، ص26.

[2]عبد الرحمان خليفة ، و اخرون ،**الأيديولوجية والحضارة والعولمة** ، دار الجامعة الجديدة ،الازاريطة ،د.ط،2008،ص104.

القيم الثقافية :

فالثقافة عند تايلور هي ذلك الكل المركب الذي يشمل على المعرفة، والعقائد، والفن، والأخلاق، والقانون، والعادات، وغيرها من القدرات والعادات التي يكتسبها الإنسان بوصفه عضوًا في المجتمع. فالثقافة في نظر علماء الاجتماع تعني جوانب الحياة الإنسانية التي يكتسبها الأفراد بالتعلم، ويشترك أعضاء المجتمع بعناصر ثقافية، تلك التي تتيح لهم مجالات التعاون والتواصل، وتمثل هذه العناصر السياق الذي يعيش فيه أفراد المجتمع، وتتشكل ثقافة المجتمع من جوانب مثل المعتقدات، والآراء، والقيم التي تمثل المضمون الجوهري للثقافة. فمن العناصر الجوهرية في جميع الثقافات منظومة الأفكار، التي تجدد ما هو مهم ومحبّذ ومرغوب في المجتمع، وما هو مرفوض، أو القيم التي تضفي معنى محددًا، وتعطي مؤشرات إرشادية لتوجيه تفاعل البشر مع العالم الاجتماعي[1]

تلعب الثقافة دورًا أساسيًا في تعزيز الالتزام الاجتماعي وتنظيم السلوكيات، نظرًا لارتباطها الوثيق بالقيم والمعتقدات الدينية التي تضبط تصرفات الأفراد داخل المجتمع. فالقيم الثقافية تساهم في تحقيق انسجام بين مكونات الثقافة، مما يعزز التماسك الاجتماعي ويحمي الأسرة والمجتمع من الانحرافات الاجتماعية .يعد الترابط بين العناصر الثقافية في أي مجتمع أمرًا ضروريًا، حيث يؤدي إلى تكاملها وتفاعلها بطريقة تجعلها تبدو كنسق موحد، مما يعزز استقرار المجتمع ويمنح أفراده هوية ثقافية واضحة. فكل مجتمع يتميز بنظامه القيمي الخاص الذي يشمل العادات والتقاليد والأعراف، وهي عناصر تنظم العلاقات الاجتماعية وتوجه سلوك الأفراد وفق معايير أخلاقية واجتماعية مكتسبة من البيئة الثقافية التي نشأوا فيها، بدءًا من الأسرة مرورًا بمؤسسات التنشئة المختلفة .ومع ذلك، نشهد اليوم في المجتمع الجزائري تغيرًا في القيم داخل الأسرة، حيث لم نعد نمنح القيم الموروثة ذات المكانة التي كانت تحظى بها سابقًا. فقد أدى تراجع القيم التقليدية وضعف تأثيرها على الأفراد إلى ظهور منظومة قيمية جديدة. يعود هذا التغيير إلى عدة عوامل، منها التطورات التكنولوجية ووسائل الإعلام الحديثة التي أسهمت في ترسيخ قيم مختلفة عن تلك التي كانت سائدة. وقد انعكس ذلك على تعديل القيم الثقافية والسلوكيات الاجتماعية، مما أثر على طريقة تصرف الأفراد في حياتهم اليومية، حيث أصبحنا نرى تغيرًا في عاداتنا وسلوكياتنا مقارنة بالماضي، وهو ما يدفعنا إلى إعادة التفكير في تأثير القوى الثقافية المختلفة على مجتمعنا.

فالثقافة، كما يقول **الدكتور الدماراش سرحان**، هي ذلك النسيج الكلي المترابط الذي يتكون من الأفكار والمعتقدات، إلى جانب العادات والتقاليد والاتجاهات والقيم وأساليب الفكر والعمل وأنماط السلوك. وتشمل الثقافة أيضًا كل ما يُبنى

[1] ماجد الزيود ،**الشباب و القيم في عالم متغير**، دار الشروق الاردن ،2006، ص24.

عليها من تجديدات وابتكارات أو وسائل يستخدمها الناس في حياتهم اليومية، حيث تنشأ داخل إطار الجماعة، متأثرة بما ورثته من الماضي وما استجد عليها عبر الزمن، وفقًا للخبرات والتجارب الحياتية التي يمر بها الأفراد والمجتمع.[1]

المطلب الثاني : طبيعة الصورة الذهنية للمراة في المجتمع الجزائري

تعدّ الصورة الذهنية للمرأة في المجتمع انعكاسًا للتمثّلات الاجتماعية والثقافية السائدة، وهي تتأثر بمجموعة من العوامل التاريخية، والدينية، والإعلامية، والتربوية. في المجتمع الجزائري، تتشكل هذه الصورة من خلال تداخل القيم التقليدية مع التحولات الحديثة التي شهدها البلد، ما أدى إلى بروز تصوّرات متباينة حول دور المرأة ومكانتها .ورغم أن المرأة الجزائرية حققت تقدمًا ملحوظًا في مجالات عدة، مثل التعليم والعمل والمشاركة السياسية، إلا أن بعض الصور النمطية لا تزال تؤثر على نظرة المجتمع إليها، مما يفرض تحديات على مسار تحقيق المساواة. لذا، فإن دراسة طبيعة هذه الصورة الذهنية تسهم في فهم العوامل التي تعززها أو تحدّ منها، وتساعد في تحليل مدى تأثيرها على مكانة المرأة في المجتمع الجزائري اليوم.

تتسم الصورة الذهنية للمرأة في المجتمع الجزائري بالتعدد والتباين، إذ تتأرجح بين التصورات التقليدية التي تربطها بدور الأم والزوجة والمسؤولة عن الشؤون المنزلية، وبين التصورات الحديثة التي ترى فيها فاعلًا أساسيًا في التنمية والمجالات .

وضعية المراة وقت الاستعمار : لقد احدث الاستعمارتغييرات جد سريعة وعميقة في الاسرة التقليدية بعد الاستقلال فبعد ان كانت المراة منتجة فقد شتت الاستعمار هذه الاسرة وغير مكانة المراة فاصبحت تهتم باشغال البيت وكان لابد ان تنتظر سنة 1954 حتى يبدا التغيير في مكانة المراة الجزائرية وهذا التاريخ يتزامن مع المراة المسلحة في الجزائر الذي احدث تغيير ا في الخلية العائلية .

فالابن في الجهاد والزوج في السجن والام وجدت نفسها مظطرة الى ان تسعى لقضاء حاجات اسرتها اما الفتاة فهي تحظر المؤونة للمجاهدين وتخيط لهم الرموز والاعلام وهناك منهن من تلتحق بالمجاهدين فهذه المشاركة كما ترى f fanon هي بداية التغيير في ظروفها فهذه الوضعية خلقت قيما هذه الاخيرة تمخض عنها علاقات جديدة بين الجنسين فقد كانت المراة هي الواسطة فهي التي كانت تحمل السلاح او الرسائل كما كونتجمعيات نسوية "الوحدة الفرنسية الإسلامية للنساء الجزائريات التي تشكلت في أفريل 1937وشاركت المرأة فيالسياسة، فبعيدا عن أشغال البيت

[1]نورة خالد السعد،**التغيير الاجتماعي فيفكرمالكبننبي**، الدارالسعودية للنشر ،1997،ص104.

كانت النساء تلتقي فيما بينها تتكلم في مشاكل السياسة ، وهذه التجمعات كانت تنشطها طالبات ثانويات أو مساعدات اجتماعيات أو ممرضات ومن ثم عرف الرجل أنه يجب أن يعطي بعض المسؤوليات للمرأة التي أظهرت أنها كفء له.[1]

ومما لا شك فيه أنها بهذا العمل الوطني جعلت كل شخص ينظر إليها باحترام وعزة وحققت بذلك احترام أهلها ومجتمعها.

يذهب البعض إلى التأكيد على أن المرأة الجزائرية خلال حرب التحرير ضربت أروع مثل في البطولات والاستشهاد ، فالرجل وحده لم يكن يستطيع أن يتحمل أعباء المسؤولية وحده لولا مساعدة المرأة له، فقد واجهت المرأة العدو حتى في ساحات القتال بجانب أخيها المجاهد وكافحت حتى الاستشهاد ، كما شاركت في المظاهرات الشعبية.. وقامت بوضع القنابل في الأماكن المقررة وقامت بتكوين خلايا من النساء نظاميا للتوجيه والتنشيط وزيادة على هذا كله وقفت المرأة مسؤولة عن مقومات الثقافة والتعليم متفطنة لدور الإغراء الذي مثله المستعمر معها قصد كسب ثقتها لأنها على رأس خلايا المجتمع فقد رأى أنه لا أحسن وأضمن طريقا للوصول إلى تدمير شخصية وأصالة وتقاليد هذا الشعب إلا بالاستيلاء على عقل المرأة لتكون أداة لتحويل الأسرة وبالتالي المجتمع عن هذه الأصالة[2].

وفي البرنامج الاستعماري كانت المرأة هي محور الاهتمام لأنها هي التي يمكنها أن تؤثر على الرجل، فإذا استطعنا إقناع المرأة وربحها لصالح القيم الغربية وإخراجها من وضعها الحالي فقد تحصلنا على سلطة كبيرة على الرجل ووصلنا إلى طريقة ناجعة لتحطيم الثقافة الجزائرية .[3]

هكذا كان يخطط المستعمر وهكذا أراد أن يؤثر على المرأة إلا أنها لم تخضع أبدا لمخططه بل انتهجت طريقا غير الذي أراده لها المستعمر.

وضعية المرأة الجزائرية بعد الاستقلال: رغم كل أبعاد الثورة إلا أنه بعد الاستقلال مباشرة لم تساهم كثيرا في تغيير واقع هذه المرأة التي بانتهاء الثورة مباشرة رجعت إلىوظيفتها الأساسية التي يفرضها عليها المجتمع وهو الزوجة المطيعة

---

[1] Sonia Ramzi Abadir, la femme au maghreb et au machrek, Entreprise nationale du livre, Algerie, 1986, p 59.

[2] نوارة نافع ، مكانة المرأة في المجتمع الجزائري ،العدد11،دراسات اجتماعية ،ص6.

[3] Frantz Fanon: Sociologie d'une révolution, Editions Maspéro, Paris, 1975., p 20.

والطفلة المستسلمة وآلة الإنجاب فعملية تحررها في تلك الفترة كانت مرحلية فقط فكل الأوصياء طرحوا السلاح بعد الثورة... وحملوه من جديد للدفاع عن الشرف[1]

إلا أنه لا يمكن أن نغفل عما حققته المرأة من مكاسب مثل التعليم والعمل فبعد التحولات والتغيرات التي عرفها المجتمع الجزائري بعد الاستقلال وسياسة التصنيع التي تولتها الجزائر كان لا بد أن تنعكس آثارها على مظاهر الملكية والأفكار العامة المتعلقة بحياةالفرد وبالتالي على وضعية المرأة ومكانتها ومن بين أهم العوامل المغيرة لوضعية المرأة هي التمدرس والعمل المأجور.

❖ التمدرس:

إن التمدرس هو عامل أساسي، لتكون للمرأة صورة جيدة عن نفسها وهو الذي يعطي للمرأة كرامتها التي ستكون القاعدة المهمة ، في تأسيس شخصيتها وهويتها ، فالتعليم إلى مستوى المتوسط أو العالي، يكون أحد العوامل لتحرير المرأة التي ستجد السلاح القوي لتأخذ حقوقها.

وقد كان التمدرس ، نتيجة لانفجار الخلية العائلية التقليدية ونزوحها إلى المدن بعيدا عن العشيرة، فالكثير من الآباء الذين يعيشون في المدينة ، لا يتحرجون من إرسال بناتهم إلىالمدارس ويسمحون لهم بإكمال مشوارهم الدراسي.[2]

فبعد أن كانت المرأة لا تبرح البيت ولا تعرف سوى أشغاله اليومية أصبحت تشارك الرجل فضاءه الخارجي وبعد أن كانت النساء تمنع من التعلم أصبحت تشارك زميلها الرجل فيمقاعد الدراسة وحتى في مدرجات الجامعة فيما بعد.

ففي سنة 1930 بداية الحركة الوطنية الجزائرية افتتحت مدارس للبنات وبدأت الفتيات في الالتحاق بها.

ولكن بعد الحرب العالمية الثانية عرفت مكانة المرأة تطورا كبيرا فالتحقت الفتيات بالدراسة الثانوية ثم الجامعة.

قد ترتب على تعليم المرأة تحريرها بالتدريج من بعض التقاليد والحرمان السياسي الذي كان مفروضا عليها وتشغيلها في الوقت نفسه في مختلف المهن المتخصصة. [3]

والتعليم هو الذي دفع عجلة التغيير في مكانة المرأة وفي وعيها بذاتها وحقوقها وواجباتها نحو مجتمعها فعرفت المرأة أن عليها تحديد مصيرها ومستقبلها دون أن يملي عليها أحدسلوكاتها وتصرفاتها.

❖ خروج المرأة إلى العمل المهني المأجور:

---

[1] Souad Khodja :Les algeriennes du Quatidienn, Edition alger :ENAL ,1991 ,p 91.

[2] نوارة نافع ،مرجع سابق ، ص 8.

[3] نوارة نافع ، مرجع سابق ،ص8.

لم يكن من الطبيعي أن تعمل المرأة في الوسط التقليدي حيث إنها دائما تحت مسؤولية الرجل سواء الأب أم الأخ أم الزوج، فلم تكن بحاجة إلى العمل خارج البيت، بل إن الرجل الذي يترك أخته أو زوجته تعمل يلقب بأبشع الأسماء وأقبح الصفات فهو رجل ناقص الرجولة لأنه لم يقدر على إعالة أسرته والإيفاء بحاجياتها ، كما أن هناك من يرفض عمل المرأةبدعوى المحافظة على شرفها لأنها في نظر هؤلاء قاصر والقاصر لا تعرف ما ينفعها وما يضرها ، وكما تقول الدكتورة نوال السعداوي ويتجاهل هؤلاء الرجال أن الملايين من النساء الفلاحات اللائي يخرجن كل يوم من بيوتهن للعمل..."[1].

فقد عملت النساء من القديم في زراعة الأرض وتجفيف الثمار وتربية الماشية وصناعة الفخار وغزل النسيج...

وقد دخلت المرأة العربية كعاملة في المصنع بعد الحرب العالمية الأولى حين قلت الأيدي العاملة من الرجال، وبدأت الدول العربية شأنها شأن دول العالم تحتاج إلى تشغيل النساء في المصانع بالإضافة إلى ازدياد نشاط الصناعات المحلية لانقطاع البضائع المستوردة بسبب الحرب، ويدفع الرجل زوجته أو ابنته خادمة في بيت فيه رجال أو يلحقها بمصنع حيث تعمل مع الرجل دون أن يفكر في تلك التقاليد الأخلاقية التي تحرم الاختلاط .فإن ارتفاع المستوى المعيشي يدفع في الكثير من الأحيان النساء إلى العمل المأجور حتى تشارك في مصاريف البيت لأن الدخل الوحيد للزوج لم يعد يكفي، كما أن الكثير من الأرامل والمطلقات يضطررن إلى العمل حتى ينفقن على أنفسهن، كذلك نساء من عائلات كثيرة العدد أو من يكون الأب فيها عاطلا عن العمل أو أجرته لا تفي حاجات الأسرة كما قد يكون الأب متقاعدا ، وهناك من تعمل لتجهيز نفسها ، ولكن إذا كانت هذه المرأة متزوجة، فإن المشكل يصبح أكبر، حيث إن الرجل لا يفهم أن زوجته ، تصل في نفس الوقت الذي يدخل فيه البيت وعليه أن يساعدها في أشغال المنزل، وهو إن قام بهذا فهو من باب المعروف بل إن هناك من يعتبر مساعدة الزوجة ضعفا في الرجولة ولهذا فإن الرجل يعاني دائما من عقدة الخوف من الضعف وكما تقول سعاد خوجة: "أنا لا أفهم الزوج الذي يقبل قواعد الحياة المدنية عندما تعطيه زوجته مرتبها ويرفض هذه القواعد عندما يكون عليه أن يساعدها[2]."

- أثّر الاستعمار الفرنسي بشكل كبير على وضعية المرأة الجزائرية، حيث أدى إلى تفكيك الأسرة التقليدية وحصر دور المرأة في الأعمال المنزلية، بعدما كانت عنصرًا منتجًا في المجتمع. ومع اندلاع الثورة التحريرية عام 1954، تغيّر

[1]نوال السعداوي ،عن المرأة ،مؤسسة هنداوي ،2022 ، ص114.

[2]Souad Khodja: Op.cit, p 162.

دور المرأة جذريًا، إذ شاركت في المقاومة من خلال تقديم الدعم للمجاهدين، حمل السلاح، ونقل الرسائل، مما جعلها عنصرًا فاعلًا في النضال الوطني وأكسبها احترام المجتمع.

بعد الاستقلال، ورغم التضحيات التي قدمتها المرأة، لم تشهد مكانتها تحسنًا سريعًا، حيث عادت إلى الدور التقليدي الذي يفرضه المجتمع، لكن التحولات الاقتصادية والاجتماعية ساهمت في تغيير واقعها. لعب التعليم دورًا محوريًا في تحرر المرأة، حيث التحقت الفتيات بالمدارس والجامعات، مما عزز وعيهن بحقوقهن وأدوارهن في المجتمع. كما أصبح العمل المأجور ضرورة للكثير من النساء، سواء بسبب الحاجة الاقتصادية أو لرغبتهن في الاستقلال، رغم العقبات الاجتماعية التي كانت تحدّ من مشاركتهن في سوق العمل .بمرور الوقت، بدأت المرأة الجزائرية تثبت وجودها في مجالات مختلفة، مستفيدة من التغيرات التي طرأت على المجتمع بعد الاستقلال، ورغم استمرار بعض التحديات، إلا أنها قطعت أشواطًا مهمة نحو تحقيق مكانة أكثر استقلالية وفعال.

المطلب الثالث: العوامل التي ساهمت في خلق الصورة الذهنية للمراة في المجتمع الجزائري

الموروث الديني :

تُشير صورة المرأة في الموروث الديني إلى التصورات التي تشكلت حولها استنادًا إلى النصوص الدينية وتفسيرات العلماء لها، والتي تناقلتها الأجيال عبر الذاكرة الجمعية. غالبًا ما صُوِّرت المرأة على أنها كائن ناقص يحتاج إلى الوصاية والتوجيه، وهو تصور يثير التساؤلات حول جذوره وأسبابه. فهل يعود ذلك إلى طبيعتها البيولوجية التي يُنظر إليها على أنها أكثر عاطفية وأقل عقلانية مقارنة بالرجل؟

ويذهب بعض الدارسين **ككلود ليفي ستروسوديكوجيس** في تفسير سببية التمييز بين الرجل والمرأة من حيث المكانة " إلى القول بأنّ مكانة المرأة تتجسّد عن طريق الانتقال التاريخي بين نظامين اجتماعيين هماالنظام الأمومي الذي تمثله المرحلة الأولى ، والنظام الأبوي البطريكي الذي تمثله المرحلة الثانية، هذا الانتقال الذي كان أعظم ثورة اجتماعية في العالم القديم ناتج عنها وكان لهذه الثورة أعظم الآثار في العلاقة بين الرجل والمرأة[1]".مهما بلغت المرأة من مكانة علمية أو اجتماعية، فإنها تظل خاضعة لسلطة الرجل، سواء كان أبًا أو أخًا أو زوجًا، وتظل مقيدة بالأعراف والتقاليد التي تناقلتها الأجيال عبر الزمن. فهي غالبًا لا تُعامل كفرد مستقل في المجتمع، بل ككيان تابع، تُعرَّف بهويتها من خلال

[1] عباسية بن سعيد ،**صورة المراة في المجتمع الجزائري بين الموروث الديني و الشعر الشعبي** . مجلة انثروبولوجيا الاديان ،المجلد **18**،العدد2 ، 2021،ص3.

ارتباطها برجل، فتُعرف بكونها "زوجة فلان" أو "ابنة فلان" أو "أم فلان". كما يُنظر إليها نظرة دونية إذا لم تحقق دورها التقليدي المتمثل في الإنجاب، الذي يُعد ضرورة لاستمرار النسل .

هذه التصورات ترسّخت منذ الطفولة، حيث تُربَّى الفتيات على فكرة تفوق الذكر وأهمية الاستعداد الدائم لهذا الواقع. وقد أسهمت في تكريس هذه الصورة النمطية مؤسسات دينية وثقافية، ومن بينها آراء فقهاء مثل الإمام أبو حامد الغزالي ، الذي عرض في كتابه إحياء علوم الدين تصورًا يعزز هيمنة الرجل داخل الأسرة. فقد أكد أن الزوج ينبغي أن يكون السيد المطاع، وألّا يستشير زوجته بل يخالف رأيها، لأن طاعتها تجلب الندم، ولأن "كيد النساء عظيم". كما ذهب إلى أن المرأة بطبيعتها تفتقر إلى حسن الخلق ورجاحة العقل، مما يستدعي الحذر في التعامل معهاهذه الرؤية المشوّهة لمكانة المرأة لم تكن مجرد اجتهادات فردية، بل أصبحت جزءًا من الأفق الثقافي والاجتماعي الذي شكّل نظرة المجتمعات العربية تجاهها، وأسهم في استمرار وضعها التابع عبر القرون، إذ يقول: " ينبغي أن تسلك سبيل الاقتصاد في المخالفة والموافقة . لتسلم من شرهم ، فإن كيدهن عظيم وشرهنّ فاش، والغالب عليهن سوء الخلق وركاكة العقل، ولا يعتدل ذلك منهن إلا بنوع لطف ممزوج بسياسة." [1]ويستشهد بحديث شريف رواه الطبراني من حديث أمامة بسند ضعيف " وقال عليه السلام: مثل المرأة الصالحة في النساء كمثل الغراب الأعصم بين مائة غراب. [2]

الادب الشعبي:

يُعد الأدب الشعبي انعكاسًا لثقافة المجتمع وقيمه، حيث لعب دورًا هامًا في تشكيل الصورة الذهنية للمرأة عبر الحكايات، الأمثال، والأغاني الفلكلورية. في المجتمع الجزائري، تنوعت هذه الصورة بين تمجيد المرأة كأم وزوجة صالحة، وبين ترسيخ أدوار نمطية تقلل من استقلاليتها. لذا، فإن دراسة الأدب الشعبي تكشف عن التحولات الاجتماعية والثقافية التي أثّرت على مكانة المرأة وأدوارها في المجتمع.

اي احتل موضوع المرأة حيزا كبيرا في فكر الأمم القديم والحديث، ولا غرابة في ذلك، فالمرأة هي الدعامة الثانية التي تقوم عليها حياة البشر، وقد عوملت على مر العصور والحضارات بكثير من الاضطهاد والظلم سواء عند العرب وغيرهم من المجتمعات، فإذا ألقينا نظرة على تاريخ العرب قبل الإسلام نجد أنهم لم يعاملوا المرأة بأحسن من الحضارات غير العربية، إذ اعتبرت شيئا يباع ويشترى، يسبى ويقتنى بأثمان متفاوتة تحدد حسب جمال المرأة وصباها ومواهبها فأنشأت

[1]الامام ابي حامد محمد بن محمد الغزالي ، **احياء علوم الدين** ،بيروت : دار ابن حزم ،2005،ص 484.

[2] المرجع نفسه ،ص484.

لذلك أسواق للجواري والإماء تملأ أبلطة القصور والقلاع.[1]لعبت المرأة دورًا محوريًا في المجتمع، سواء في الواقع المعاش أو في الأدب الشعبي، حيث كانت جزءًا أساسيًا وضروريًا في مختلف جوانب الحياة. وقد جسدت الحكايات الشعبية صورة المرأة كعنصر فعّال إلى جانب الرجل، ما يعكس أهميتها في الثقافة الشعبية الجزائرية.وعند تحليل الحكايات الشعبية في مختلف مناطق الجزائر، نجد أنها تزخر بصفات متعددة تُنسب للمرأة، والتي انقسمت إلى نوعين رئيسيين: المرأة الطيبة والمرأة الشريرة. كما أن صورة المرأة في الأدب الشعبي تتطور وفقًا لمراحل حياتها، حيث تبدأ كفتاة، ثم تصبح زوجة، فإما تصبح أماً حنونًا أو تتحول إلى شخصية مثل الحماة أو العمة أو الخالة، وأحيانًا الجدة.

❖ **صورةالام :**

جاءت الأم في الحكاية الشعبية الجزائرية على مستويين : المحبة الشريرة، لكن من المتعارف عليه أن الصورة الطبيعية للام في الحياة الواقعية هي الأم المحبة، مشدودة إلى أبنائها ذكورا وإناثا برابط الأمومة العضوي الابدي[2].

وفي حكاية "**بقرة اليتامى**" تعطينا صورة جلية للام التي تحمي أبنائها لآخر نفس في حياتها، وحتى بعد موتها ، بصورة النص السردي كيف نمت فوق قبر الأم اثداء البقرة التي تركتها لولديها لتفيض سمنا وعسلا من أجل تغذية طفليها الجائعين، ومن جهة أخرى وصف حب زوجة الأب لابنتها، ورغبتها في أن تكون أحسن من أبناء زوجها وقد برزت هذه العاطفة لما تعرضت ابنتها للاذية من البقرة زاد حقدها على اليتيمين و بقرتهما ..... حتى وصل بها إلى الرغبة في أكل لحم ابنة زوجها حتى تمكن ابنتها من الفوز بالسلطان والعيش في قصره ، وكانت نهايتها لما أدركت أن اللحم كان لقرة عينها الوحيدة.[3]

تحافظ الأم في المجتمع الجزائري على ابنتها وتخاف عليها وتصونها حتى تكبر، حتى وإن تزوجت فإنها تبقى في حمايتها وهذا ما تصوره حكاية **ودعة وإخوتها السبعة** فعاطفة الأمومة دفعت الأمأن تخفي عن ابنتها حقيقة وجود سبعة إخوة رجال كانوا قد رحلوا سابقا عند ولادتها..... وبعد ما تخبرها الحقيقة، تقرر البنت البحث عن أخوتها تعمل الأم جاهدة على منعها خوفا عليها، لكنها تسمح لها فيما بعد شرط أن يكون لها رفيق يطمئنها على حالها، فأعطتها المنجل ليكون

---

[1] ينظر :فاطمة زهرة قاسم ،**صورة المراة في الحكاية الشعبية لمنطقة وهران**، ص88_89.

[2]محمد دوابشة و ايمان فشافشة، **المراة في الحكاية الشعبية الفلسطينية** ،مجلة جامعة العربية الامريكية للبحوث ،جنين ،مجلد 1،العدد1، 2014 ،ص68.

[3]ينظر، عبد الحميد بورايو، **حكايات شعبية جزائرية حول المراة**، فنك للكتب، دار الوطن اليوم، سطيف ، 2019 ،ص31-41 .

مساعد لها يدخلها على الطريق[1] وهو ما يدل على الحب الفياض من الأم تجاه ابنتها خوفها من فقدانها كما فقدت أبنائها. وهي الصورة ذاتها التي جاءتنا بها حكاية **غول خشب الغابة** حينما قامة الأمة بمنع ابنتها من الخروج من البيت لأنها تعلم أن مكروها سيصيب بها وهذا من غريزة الأمومة.

لكن هذه الصورة لا تخلو من حالات و استثناءات ، فنجد في ثنايا الحكايات الشعبية الجزائرية بعض الحالات وقفت الأم فيها موقفا متعارضة مع طبيعتها[2]. حيث يتجدد قلب الأم من كل حنان، بل من عاطفة الأمومة التي يجب أن تشعر بها الأم اتجاه أولادها. تؤكد هذه النماذج على الصورة العامة للام في المجتمع الجزائري .

❖ صورة الاخت :

تبرز العلاقة الأخوية في الحكاية الشعبية بصورتين إيجابية وسلبية، وهذا ينطبق على الأخت ولكن على الرغم من سلبيتها أحيانا إلا أن جانبها الإيجابي يطفو على السطح، فتظهر الحكايات العلاقة الودية بين الأخت والأخ، وبالذات إذا كانت الأم متوفاة مثل حكاية "**بقرة اليتامى**" [3]«فالأخت "عائشة" تحاول حماية أخيها "علي" بكل ما أوتيت من قوة، ومن صور هذا الحب أنها لم تتركه وحيدا في محنته حينما تحول إلى غزال، وتتقاسم معه نصيبها من الطعام، يرافقها أينما حلت واشترطت كذلك ذهابه معها إلى قصر السلطان وعدم أذيته، إضافة إلى ما قامت به هذه الأخت في سبيل إنقاذ أخيها وإعادته إلى صورته البشرية، وبهذا تتجلى الصورة المشعة للأخت الحنون تجاه أخيها الصغير.[4]

و في حكاية **ودعة** فقد قطعت الجبال و السهول لاجل اخوتها السبعة ،لتعيد لمّا الشملبعدما تفرقوا عنها ولما تراهم طيلة حياتها فورا علمها بما حصل لم تتريث في حمل نفسها تجوب الأمصار بحثا عنهم، ولكن فرحتها لم تكتمل، حيث عادت لتبعد عنهم فترة من الزمن نتيجة لسوء تفاهم وخجلها من إخوتها حين اتهمت في عرضها من

---

[1]ينظر ،بوعزة طيبي ،الحكاية الشعبية في الجزائر ، تحليل مرفولوجي ،لحكاية ودعة مشتة السبعة "مجلة جيل الدراسات الادبية والفكرية، مركز جيل البحث ،مجلد 4 ، عدد34 ،2017 ،ص89.

[2]محمد دوابشة ، و ايمان فشافشة ، **المراة في الحكاية الشعبية الفلسطينية** ، ص68 .

[3]مرجع نفسه ، ص 69.

[4]ايمان لعثامنة ، **صورة المراة في الحكاية الشعبية الجزائرية** ،مجلة المعيار ، مجلد 27،عدد 4 ،2023 ، ص 6.

قبل زوجات الأخوة..... وبعد ظهور الحقيقة اجتمعت باخوتها للأبد.[1] ويؤكد هذه العلاقة المثل الشعبي القائل :" الخو ما يولي عدو "أي أنه مهما بدر من الأخ اتجاه أخيك، فهو في النهاية تربطه رابطة الأخوة والدم.

ومهما يكن فإن العلاقة الأخوية تبقى أجل العلاقات الأخرى مرتبطة بالمحبة والتعاون والتماسك لأن منشأ هذه العلاقة العادات والتقاليد والأعراف المتوارثة التي يحكمها الدين الإسلامي المشبع بقيم الحب والألفة، والحكايات الشعبية بدورها جاءت موافقة لتلك الظروف والأعراف وتناولت هذه العلاقة وبينت طبيعتها، موضحة أن صورة الأخت دائما إيجابية تجاه إخوتها.

❖ **صورة المراة الزوجة :**

لم يكن للزوجة عند العرب القدامى حرية الانتقال وحرية التعلم وحرية فعل ما تشاء، فهي كلها عورة وعليها الطاعة الشاملة الكاملة، ولو أمرها زوجها ألا تغادر المنزل حتى لزيارة أبويها وجب أن تمتثل لاعتقاد العرب القدامى أن المرأة مملوكة ولديهم الحق أن يفعلوا بها ما يشاءون ولم يكونوا يرونها إلا آلة للمتعة والزواج والإنجاب وقضاء حوائج البيت.

لكن بمجيء الإسلام أعطى للمرأة حقوقها وبين لها واجباتها، وحدودها في مجتمعها وعائلتها، فالحياة تقوم على أساس العلاقة بين الرجل والمرأة، والتي ينبغي أن تسودها المودة والرحمة ميثاقا لقوله تعالى: "وجعل بينكم مودة ورحمة "سورة الروم – الآية 21، وهما الرابطة التي تجعل الحياة مستمرة، فهذا الانجذاب الذي يحدث بين الرجل والمرأة يساعدهما على بناء علاقة زوجية وأسرة، أساسها الحب وفروعها الاحترام المتبادل والثقة، فالمرأة حين تصبح زوجة تدخل عالما جديدا مليئا بالمسؤوليات لأن دورها يبدأ أولا من أسرتها التي هي جزء من المجتمع واتجاهها نحو الزوج والأبناء وأفراد العائلة لتصل إلى الميدان الخارجي فتتغير طرق تفكيرها وتنسى عاداتها القديمة، لأن حياتها ستتحول إلى خدمة بيتها، وزوجها وأولادها، بل ومن خلالها فقط ينسى الزوج متاعب يومه، ويستطيع أبنائها السير قدما في الحياة، فهي الدرج الأول الذي يرتقي به أولادها للتطلع إلى المستقبل. [2]

يروي التراث الشعبي في الغرب الجزائري عن امرأة تدعى "لالة بدرة" ابنة أحد بايات وهران، وزوجة الباي الحسن آخر بايات وهران التي كانت مثالا للزوجة الشجاعة التي تهتم بأمور رعيتها على عكس زوجها، فكانت تتنكر في زي رجل

---

[1] ينظر ،بوعزة طيبي ، **الحكاية الشعبية في الجزائر** ، تحليل مرفولوجي لحكاية ودعة مشتة السبعة ، ص 89 .

[2] بهيجة بن عمار، **صورة المرأة في النكتة الشعبية الجزائرية** – منطقة تلمسان أنموذجا (رسالة ماجستير) قسم التاريخ وعلم الآثار – شعبة الثقافة الشعبية، جامعة أبي بكر بلقايد – تلمسان – الجزائر، 2011–2012، ص 68.

وتخرج لتفقد أحوال الشعب، ووسط هذا كانت كذلك تهتم ببيتها وتغار على زوجها من النساء، حتى أنها في إحدى المرات سمعت أن زوجها اشترى جارية، فدخلت عليهما وقتلتها، الأمر الذي جعل زوجها يهابها ويعطيها قيمة واستقلالية في الوقت الذي كانت المرأة مجرد تابعة ومحرومة من حقوقها . [1]

❖ **صورة زوجة الاب :**

يندر أن نجد في المجتمع الجزائري من يحمل في ذهنه صورة مشرقة عن زوجة الأب، وكأنه أصبح إرثا عالميا فهي عادة ما تتصف بالمكر والدهاء، والقسوة، فضلا عن الغيرة التي تتملكها من امرأة أخرى، فهاهي زوجة الأب في حكاية (بقرة اليتامى) تغار من ربائبها فبعد أن « كانت في بداية الحكاية تلعب دور الزوجة الثانية، فهي بعد تخلصها من ضرتها انفردت بمكانتها عند زوجها، وصار لازاما عليها أن تمارس دورها مع أولاد زوجها في صورة زوجة الأب التي تضمر الحقد الشديد لأبناء ضرتها المتوفاة، ونجد هذه الظاهرة في مجتمعنا الجزائري والعربي بل وحتى العالمي» [2]

هناك زوجات الاب تردد المثل القائل :"الضرة ولا عروقها "و ذلك لتغيظ به أبناء ضرتها المتوفاة ، ومعناه أن وجود الضرة أخف ضررا من أن تكون قد تركت بعد موتها أولادا يمثلون امتدادا واستمرارا لبقائها ، فزوجة الأب **في بقرة اليتامى** تستمر في الإحتيال حتىتخلص من أبناء زوجها وترحل تاركة إياهما وحيدين بعدما تكلفهما بشيء يستحيل فعله، "حيث طلبت من الولد ملء الغربال بالماء، وأعطت للبنت جزتين من الصوف وطلبت منها غسلهما حتى تصبح السوداء بيضاء والبيضاء سوداء"[3] وهو ضرب من الخيال ما ينم إلا من حقد وغل كبيرين تجاه أبناء الزوج، ولا تكتفي بذلك فتحاول أن تورث هذا الحقد لابنتها تجاه أخويها غير الشقيقين.

اما زوجة أب الفتاة **ودعة** فقد كانت السبب الرئيسي في رحيل إخوتها حين طلبوا من زوجة أبيهم أن ترسل لهم إشارة بالمغازل إن أنجبت أمهم بنتا والإشارة بالمناجل إن كان المولود صبيا في قولهم كي تسلك أمنا وتجيب طفلة شوريلنا بالمغزل نغزلوا ولكان طفل شوريلنا بالمناجل ننجلاو»، إلا أن زوجة الأب من غيظها لأن الأم أنجبت بنتا أشارت لهم بالمنجل، فحمل الإخوة أنفسهم ورحلوا تاركين والديهم وأختهم التي لم يعرفوا عنها شيئا. [4]

وسائل الاعلام :

---

[1]ايمان لعثامنة ، **صورة المراة في الحكاية الشعبية الجزائرية** ، ص 10.

[2]سميحة شفرور، الحكاية الخرافية الشعبية في منطقة تبسة–جمع و دراسة ،رسالة ماجيستر ،جامعة منتوري ، قسنطينة _الجزائر ،2008 ، ص70 .

[3]ايمان لعثمانة ، مجع سبق ذكره ، ص 11.

[4]ينظر بوعزة طيبي ، الحكاية الشعبية في الجزائر ، ص 70.

-**التلفزيون** : أصبح التلفزيون في عصرنا الحالي يعتمد على تقنيات متطورة توفر جودة عالية في البث. فإلى جانب استخدامه للصوت والصورة المتحركة بمختلف أشكالها، بات يركز بشكل أكبر على الدقة والوضوح، خاصة مع ظهور تقنيات حديثة مثل التلفزيون ثلاثي الأبعاد، مما يعزز تجربة المشاهدة ويجعلها أكثر واقعية.

يُعدّ التلفزيون وسيلة رئيسية لنقل المعلومات وبث الأخبار لحظة وقوعها، خاصة من خلال النقل المباشر من مواقع الأحداث. ونظرًا للإقبال الكبير من الجمهور على متابعته، فإنه يلعب دورًا محوريًا في تشكيل الصورة الذهنية حول مجريات العصر، لا سيما فيما يتعلق بالتطورات السياسية العالمية والعلاقات الدولية والصراعات المتعددة بين الأنظمة والمجتمعات. ومع تطور تقنيات البث، بات المشاهد أكثر ميلاً لتصديق ما يعرض أمامه، حيث يوفر التلفزيون إمكانيات متنوعة في تقديم المحتوى، مما يسمح بإيصال كل فكرة ضمن الرسائل الإعلامية أو الإعلانية بأساليب مؤثرة وفعالة[1].

و أصبح التلفزيون من أهم الأسلحة التي تستخدمها الأحزاب السياسية لكسب ثقة الجماهير و أصواتهم خلال الانتخابات، فهو يلعب دورا هاما في التأثير على الرأي العام العالمي، عن طريق تصدير البرامج إلى دول أخرى أو الارسال والاستقبال التلفزيوني بالأقمار الصناعية، كما يمكن أن يكون التلفزيون مدرسة عامة للشعب يبث عن طريقها الوعي السياسي و الحضاري و حوافز التقدم والتغير[2].

يُعدّ التلفزيون أداة قوية تستخدمها الأحزاب السياسية لكسب ثقة الناخبين والتأثير على الرأي العام، خاصة من خلال البث الفضائي ونقل البرامج إلى دول أخرى. كما يمكن أن يكون وسيلة لنشر الوعي السياسي والحضاري، وتحفيز التقدم والتغيير في المجتمع.

في خضم المنافسة بين الأحزاب، تسعى كل منها إلى بناء صورة ذهنية إيجابية لنفسها، بينما تعمل في المقابل على ترسيخ صورة سلبية عن خصومها. ويعتمد نجاح هذه الاستراتيجية بشكل كبير على قوة التلفزيون في توجيه الرأي العام والتأثير عليه.

-**الراديو** :كان للراديو تأثير بارز خلال الحرب العالمية الأولى، حيث استُخدم في تعبئة الجماهير،واشتهر النازيون بتوظيفه في الدعاية لترهيب العدو، وترسيخ الصور النمطية السلبية عنه،

---

1 جيهان احمد رشتي :الأسس العلمية لنظريات الإعلام ،دار الفكر العربي ،القاهرة ،(د.ت)،ص 363-365.

2 مختار التهامي ،الرأي العام و الحرب النفسية ،الجزء 1،دار الهاني للطبع والنشر ،القاهرة ،1988،ص 125-128.

مقابل تعزيز صورة قومية إيجابية لأنفسهم. أما خلال حرب التحرير الجزائرية، فقد أصبح الراديو أداة أساسية لإيصال صوت الثورة إلى العالم، بينما استغلته فرنسا لمحاولة إضعاف جيش التحرير الوطني وتقليل الدعم الشعبي له، من خلال اتهامه بارتكاب المجازر واستهداف المتعاونين مع الاستعمار الفرنسي

و يستطيع البث عن طريق الراديو الوصول إلى ابعد الأماكن، حيث يتخطى الإرسال الإذاعي الصعوبات الطبيعية كالجبال و الأنهار والبحار والصحاري، فالكثير من الدول تمتاز بطابع جغرافي معين كالبلدان الجبلية كسويسرا و عمان والبلدان الكبيرة مثل الاتحاد السوفيتي سابقا و الدول المسطحة كهولندا ...يصل الإرسال الإذاعي فيها إلى مختلف بقاعها و ذلك باستخدام تقنيات معينة متخطية كافة الصعوبات الطبيعية خاصة الدول التي تشكل التضاريس الجبلية بها عائقا أمام تطوير الإرسال الإذاعي كأفغانستان و نيبال[1].

تلعب الإذاعة دورًا أساسيًا في تشكيل الصورة الذهنية وتعزيز الصور النمطية والقومية، الأمر الذي دفع العديد من الدول التي تعاني من توتر العلاقات السياسية إلى تقييد وصول مواطنيها إلى الإذاعات الأجنبية لتحقيق ذلك، لجأت بعض الأنظمة إلى فرض حظر على الاستماع لتلك الإذاعات، كما فعلت اليابان عام 1933 وألمانيا الشرقية بعد الحرب العالمية الثانية. بالإضافة إلى ذلك، تم تقييد امتلاك أجهزة الراديو القادرة على التقاط البث الخارجي، حيث قام النازيون بتصنيع أجهزة استقبال تُعرف بـ"راديو الشعب"، مصممة بحيث لا يمكنها التقاط الإرسال الأجنبي، مما ضمن حصر المعلومات المتاحة داخل حدود الدولة[2] .

و كذلك الاتحاد السوفيتي، بالإضافة إلى استخدام أسلوب التشويش غير أن هذه الأساليب لم تعد تجدي نفعان فمثلا أسلوب التشويش يعد عملا مكلفا جدا يحتاج إلى استخدام محطات إرسال عالية القوة، كما يعد إجراء سلبي لأنه يثير اهتمام الفرد بمعرفة لماذا منعت منه تلك المحطة الإذاعية...[3]

أصبح الراديو اليوم، كغيره من وسائل الإعلام الجماهيرية، يمتلك قدرات كبيرة على توجيه الرأي العام وتثقيفه، مما يجعله أداة فعالة في تشكيل الصورة الذهنية، سواء كانت إيجابية أو سلبية. كما يلعب دورًا مهمًا في تعزيز الصور المرغوبة عن المؤسسات التي تروج للسلع والخدمات.

---

[1] نفيسة نايلي،صورة المرأة من خلال السينما المغاربية دراسة تحلبيلية نصية لعينة من الأفلام الجزائرية، التونسية والمغربية – في الفترة من2005 الى 2009, أطروحة لنيل شهادة دكتوراه علوم في علوم الاعلام و الاتصال ، جامعة الجزائر3،كلية الاعلام والاتصال .السنة 2013/2012،ص81.

2 المرجع نفسه، ص81.

3 جيهان احمد رشتي ،الاعلام الدولي ،دارالفكر العربي ،القاهرة ،1988،ص153.

حيث أن الراديو يجعل المتلقي يكيف المضمون مع توقعاته الخاصة و واقعه المعيشي إذ يفسرون ويدركون مضمونها بما يتناسب مع دوافعهم اللا شعورية وتوقعاتهم ورغباتهم، و ينطبق هذا على الراديو أكثر من أي وسيلة أخرى. فقد استطاع الراديو أن يساهم في تنشيط خيال الأفراد و القضاء على غريزتهم عن العالم الخارجي خاصة في الأماكن النائية[1].

-**الصحافة:** تعتبر الصحافة وسيلة حديثة و لكن مهمتها قديمة تتمثل في نشر الأنباء و إعلام الرأي العام بالأحداث يوما بعد يوم، لكنها تاريخيا تعد من أقدم وسائل الإعلام مقارنة بالسينما و الراديو والتلفزيون حيث ظهرت بعد ظهور حروف الطباعة على يد يوحنا جوتمبرغ في القرن 14 و هو من أصل ألماني، و بدأت الصحافة المنتظمة في باقي بلدان العالم [2] كما أن الصحافة المكتوبة تساهم بشكل كبير في تشكيل الصور الذهنية، حيث تتيح للقارئ الوصول إلى تفاصيل الأحداث المحلية والعالمية. بالإضافة إلى ذلك، فهي تستهدف الأفراد القادرين على القراءة، مما يجعلها وسيلة فعالة للتأثير في هذه الفئة .

ومن أهم ما يساعد الصحافة المكتوبة على صناعة الصور الذهنية هو أنها تمكن القارئ من السيطرة على ظروف التعرض، و ذلك بالتعرض للرسالة أكثر من مرة، وكذلك التعرض في أي وقت وفي أي مكان ما يمنحله فرصة كافية للقارئ كي يستوعب معنى الأحداث والأخبار واستيعاب معناها وإعادة النظر في تفاصيلها[3].

تتميز الصحافة المكتوبة بقدرتها على تعزيز الصور الذهنية، حيث تمنح القارئ حرية التحكم في ظروف التعرض للمحتوى، مما يتيح له إعادة القراءة في أي وقت ومكان، واستيعاب الأحداث وتحليلها بعمق.

- **السينما:** تستخدم العديد من الدول والمجتمعات السينما كوسيلة للتعبير عن ظروف حياتية معينة أو أحداث تاريخية أو شخصيات بارزة، بهدف ترسيخ مفاهيم محددة أو تصحيح تصورات خاطئة لدى الأفراد أو الجماعات حول تلك المجتمعات أو الشخصيات خلال الحرب الباردة، لعبت السينما دورًا كبيرًا في إضعاف المعسكر الشيوعي، حيث أتقن الأمريكيون استخدام الفن السابع، واعتمد منتجو أفلام هوليود آنذاك على تصوير السوفيات كديكتاتوريين دمويين يشكلون

---

1 مختار التهامي ،الراي العام والحرب النفسية ،مرجع نفسه ،ص125.

2 نايلي نفيسة ، صورة المرأة من خلال السينما المغاربية دراسة تحليلية نصية لعينة من الأفلام الجزائرية، التونسية والمغربية – في الفترة من2005 الى2009، مرجع نفسه،ص81.

3 ابراهيم امام،الاعلام والاتصال الجماهيري ،مكتبة الانجلو المصرية ،القاهرة ،1969،ص163.

تهديدًا لأمن العالم بشكل عام، وللولايات المتحدة بشكل خاص، كما روجوا لفكرة أن النظام السوفيتي غير فعال ويجب القضاء عليه.

ومن خلال تلك الصور الذهنية القوية التي قدمتها السينما الأمريكية حول الاتحاد السوفييتي مهدت للقضاء على منافسها واستطاعت الطاحة به نهائيا في وتعد السينما فن القرن العشرينن، بحيث تلقى إقبالا لابأس به من قبل الجماهير وهو ما تستطيع تحقيقه الكثير من الوسائل الإعلامية الأخرى ما عدا التلفزيون طبعا وذلك لقدرتها على تقل الأفكار والقيم الاجتماعية والسياسية، لأن السينما عبارة عن مجموعة من التقنيات التي تعتمد على التصور الخارجي وكذلك اعتمادها على المؤثرات الصوتية والضوئية والألوان و لغة الحديث اليومي ... إلخ[1].

تُعتبر اللغة السينمائية فنًا مميزًا يعتمد على الأنساق اللغوية والرموز التي لا يمكن إيصالها بالكلام فقط، بل تتطلب فهمًا لما وراء المشاهد وما وراء الحوار المنطوق، مما يضفي عليها عمقًا ودلالة خاصة.

لذلك اعترفت بها سائر الأمم والحكومات فأولتها رعاية خاصة بمنحها وسائل التعليم والنشر والدعاية ومن أهم البلدان التي اهتمت بالسينما، الولايات المتحدة الأمريكية ، الدول الأوروبية ، ذلك لإدراكهم لما تستطيع السينما أن تصنعه من مساهمتها في توصيل الأفكار و نشر إيديولوجيا معينة أواخر سنة 1989م[2].

وبعد عرضنا لهذه الوسائل الإعلامية التي يمكنها أن تساهم إلى درجة كبيرة في صناعة الصورة الذهنية بكل أنواعها، يمكننا القول أن لكل وسيلة إعلامية القدرة على الإقناع، تختلف باختلاف المهمة الاقناعية والجمهور، إلا أن التجارب المختلفة في مجال الإعلام تؤكد أن الاتصال المواجهي كالتلفزيون والسينما أكثر إقناعا من الراديو، والراديو أكثر فعالية من الصحافة[3] لأنّه كلما تطورت الوسيلة في التقنيات المستخدمة للبث، زادت قدرتها على الإقناع والتأثير.

ركزنا في هذه النقطة على دور وسائل الإعلام في صناعة الصورة الذهنية، باعتبارها العنصر الأساسي في تشكيلها، إلى جانب عوامل أخرى مثل الاجتماعية، السياسية، الاقتصادية، التربوية، والتثقيفية وغيرها. إذ أصبحت هذه العوامل تتبلور اليوم داخل مختلف الوسائل الإعلامية، وإن لم تكن نتاجها المباشر، فإنها تتبناها من خلال المعالجة، والنقد، والتحليل، مما يجعلها أداة فعالة في تكوين صورة ذهنية محددة.

---

1 ابراهيم امام، مرجع سبق ذكره، ص163.

2 نايلي نفيسة ، مرجع سبق ذكره ،ص82.

3 محمد منير الحجاب،وسائل الاتصال نشأتها وتطورها ،ط1،دار الفجر للنشر والتوزيع ،القاهرة ،2008،ص305.

رغم أن الجريمة نشأت مع المجتمعات، فقد سعت وسائل الإعلام إلى معالجتها والحد منها، إلا أنها في بعض الحالات ساهمت في انتشارها، مما جعلها وسيلة إغراء لبعض ضعاف النفوس الذين يرون فيها مصدرًا سهلاً للعيش، مثل تجارة المخدرات أو السرقة. يحدث ذلك من خلال عرض العديد من البرامج.

والأفلام التي تتناول الجريمة، كأفلام الأكشن أو البوليسية، التي قد تؤثر على المراهقين والشباب؛ حيث يصبح المجرم—الذي يكون أحيانًا بطل الفيلم أو الشخصية المطاردة—محل إعجاب واستهواء.

ومع ذلك، لا يمكن تحميل وسائل الإعلام وحدها مسؤولية هذا التأثير، إذ تلعب مؤسسات التنشئة الاجتماعية الأخرى دورًا أساسيًا في تكوين شخصية الأفراد. ومن هنا، يمكنها أن تسهم بشكل كبير في تقديم صورة ذهنية مغايرة لما تروّج له بعض الوسائل الإعلامية، شريطة توافر بيئة مناسبة وشروط تربوية سليمة. فإذا نشأ الطفل في مجتمع يوفّر له تكوينًا سليمًا، فإن الصور الذهنية التي يكونها عن نفسه وعن الظواهر المحيطة به ستكون إيجابية وصحيحة، مما يقلل من التأثير السلبي لوسائل الإعلام على تفكيره ومواقفه طوال حياته.

خلاصة :

يتناول هذا الفصل دراسة العوامل المؤثرة في تشكيل الصورة الذهنية للمرأة، من خلال محورين رئيسيين: الأول يركز على مفهوم الصورة الذهنية وعوامل تشكلها، والثاني يسلط الضوء على الصورة الذهنية للمرأة في المجتمع الجزائري .في المبحث الأول، يتم التعريف بالصورة الذهنية من خلال تحديد أبعاد المفهوم وخصائصه، حيث تُفهم الصورة الذهنية على أنها مجموعة من الأفكار والتصورات التي تتشكل لدى الأفراد حول موضوع معين. كما يتم تحليل العوامل المختلفة التي تؤثر في تكوين هذه الصورة، مثل البيئة الثقافية والاجتماعية والتجارب الشخصية ووسائل الإعلام .أما المبحث الثاني، فيتناول الصورة الذهنية للمرأة في المجتمع الجزائري، انطلاقًا من القيم والمعتقدات التي تؤثر في تشكيلها، والتي تشمل القيم الثقافية والاجتماعية والدينية المتجذرة في المجتمع. كما يتم استعراض طبيعة الصورة الذهنية للمرأة، سواء في دورها الاجتماعي كأم وزوجة، أو في مجالات أخرى. وفي الأخير، يناقش المبحث العوامل التي ساهمت في تشكيل هذه الصورة، مثل التأثير الديني، الأدب الشعبي، وسائل الإعلام، حيث لعبت هذه العناصر دورًا مهمًا في تكريس أنماط معينة حول المرأة في المخيال الجماعي للمجتمع.

الفصل الثاني : المراة كعنصر فاعل في البناء الدلالي للمحتوى السينمائي

المبحث الاول : سيميوطيقا السينما قراءة رمزية والتاثيرات على الصورة الذهنية

المطلب الاول :السينما كاداة تقنية

المطلب الثاني:السينما كلغة

المطلب الثالث:دور السينما في صناعة الصورة الذهنية

المبحث الثاني : توظيف المراة في الاعمال السنمائية

المطلب الاول : السينما النسوية بالجزائر

المطلب الثاني: توظيف المراة في السينما الجزائرية

المطلب الثالث :بطاقة فنية

تمهيد :

لطالما كانت السينما وسيلة تعبيرية قوية تمتلك قدرة هائلة على تشكيل الوعي الجماعي وصياغة التصورات المجتمعية، بما في ذلك الصورة الذهنية للمرأة.

فمن خلال ما تقدمه من رموز ودلالات، لا تعكس السينما الواقع فحسب، بل تعيد إنتاجه وتوجيهه وفق رؤية بصرية ودلالية تؤثر في إدراك الجمهورفي هذا الإطار، يتناول الفصل الثاني دور المرأة في البناء الدلالي للمحتوى السينمائي، حيث يناقش المبحث الأول السينما من منظور سيميوطيقي، من خلال تحليلها كأداة تعبيرية ولغوية تُستخدم في تشكيل المعاني. كما يتم التطرق إلى كيفية تأثير السينما في صناعة الصورة الذهنية، عبر توظيف الرموز والدلالات البصرية والسردية التي تحدد ملامح المرأة في الوعي الجماعي .أما المبحث الثاني، فيركز على توظيف المرأة في الأعمال السينمائية، مع تسليط الضوء على مفهوم السينما النسوية في الجزائر، التي سعت إلى تقديم رؤى بديلة عن دور المرأة ومكانتها. كما يتم تحليل كيفية تقديم المرأة في السينما الجزائرية، سواء كموضوع رئيسي أو كعنصر مكمل في السرد السينمائي، ومدى تأثير ذلك في تشكيل التصورات الاجتماعية حولها.

المبحث الاول : سيميوطيقا السينما قراءة رمزية و تاثيرات على الصورة الذهنية

المطلب الأول :السينيما كأداة تقنية :

تُعدّ السينما لغة قائمة على الفن والإبداع، وهذه الفكرة لا تتعارض مع فكرة أخرى ترى أن اللغة السينمائية هي أيضًا مجموعة من التقنيات المتعددة التي تقوم على أسس إبداعية. تبدأ هذه العملية من كتابة السيناريو، مرورًا بالتصوير، فالإنتاج، فالإخراج، وغيرها من الخطوات، إذ لا يمكن أن يُعرض العمل السينمائي (الفيلم) في دور العرض دون مروره بمراحل متتالية ومتكاملة، بحيث تعتمد كل مرحلة على الأخرى، ولا يمكن الاستغناء عن أي منها.

إن وجود فكرة معينة لإنتاج فيلم لا يعني إمكانية تجسيدها بسهولة في الواقع، لأن الأمر يتطلب فترة زمنية مناسبة، أي توفر الوقت، بالإضافة إلى طاقة بشرية تتمثل في طاقم الإنتاج، بدءًا من المخرج، وكاتب السيناريو، والمنتج، والمصور، وغيرهم. كما يُعدّ توفر المال الكافي شرطًا أساسيًا للشروع في عملية الإنتاج. وبالتالي، فإن مرحلة التحضير لإنتاج الفيلم تمر عبر عدة مراحل أساسية ومتتابعة.

وعندما يقرر شخص أو شركة أو حتى دولة إنتاج فيلم سينمائي، ينطلق التفكير عادة من مستويين اثنين:

1. **المستوى الأول:** كيفية تدبير المال اللازم لإنجاز الفيلم[1].
2. **المستوى الثاني:** تحديد طبيعة المادة التي ستُنتج، أي مضمون الفيلم ونوعه.

ويُعتبر هذان المستويان من أصعب المراحل التي تواجه عملية الإنتاج، نظرًا لأن توفر الميزانية المناسبة، بالإضافة إلى الفكرة التي سيُبنى عليها الفيلم، يمثلان نقطة الانطلاق الحقيقية بالنسبة للقائمين على هذا العمل. فكلما تمّ تأمين الجانب المالي وتحضير الفكرة، كلما أصبح تنفيذ الفيلم وتجسيده في الواقع أكثر سهولة.

[1] ستيفن كاتز، الإخراج السينيمائي لقطة بلقطة، ط1 ، دار الكتاب الجامعي ، الإمارات العربية المتحدة ، 2005، ص11.

وبمجرد أن يوفّر الممول، أي صاحب رأس المال، التمويل الضروري، يُوكل إلى المنتج المنفذ مهمة إعداد الميزانية التقديرية للفيلم. وفي الوقت ذاته، يزوده بموضوع أو قصة أو حادثة تمّ اختيارها، ليُقدّمها المنتج المنفذ إلى كاتب السيناريو، والذي يتولى بدوره تحويلها إلى مشاهد سينمائية مكتوبة على الورق. وقد يكون لدى الممول سيناريو جاهز فيقوم بعرضه على المنتج، كما قد يكون للمخرج الذي يرغبون في التعاون معه سيناريو من تأليف كاتب سيناريو آخر[1].

يؤكد الدكتور علي أبو شاري أن عملية إنتاج فيلم سينمائي لا يمكن أن تتم دون توفر ثلاث شخصيات محورية، تلعب كل واحدة منها دورًا أساسيًا في دفع عجلة الإنتاج نحو التحقق:

المنتج الممولّ:

هو الجهة أو الشخص الذي يتكفل بتمويل العمل، ويقع عليه تأمين الموارد المالية الضرورية. وقد يكون هذا الطرف فردًا مثل رجل أعمال، أو مؤسسة كهيئة، شركة، أو حتى جهة رسمية كحكومة أو دولة.

المنتج المنفّذ:

تولى هذا الشخص مسؤولية إدارة الميزانية المتوفرة. وتُعرف هذه الشخصية أحيانًا باسم "المنتج السينمائي"، حيث يشرف على تحويل النصوص إلى مشاريع قابلة للتنفيذ،[2] كما يختار المخرج المناسب تبعًا للإمكانات المتوفرة لدى شركة الإنتاج. ويعتبر المنتج المنفذ صلة الوصل بين الرؤية الفنية والإمكانيات المادية المتاحة، إذ يُناط به تنفيذ المشروع السينمائي من بدايته إلى نهايته.

السيناريو

يمثل السيناريو مرحلة تطوير للفكرة الأصلية التي سبق وأن مرت بعملية معالجة. وهو عبارة عن تسلسل من المشاهد المصاغة بترتيب زمني دقيق، تُرقّم لتحديد مواضعها داخل العمل. ويُستخدم في كتابة السيناريو عدد من المصطلحات

[1]علي أبو شاري، سحر السينيما، (د,ط)، الهيئة المصرية للكتاب القاهرة، 2006 ، 14.

[2]علي أبوشاري ، مرجع سبق ذكره، ص239.

التقنية مثل: "داخلي" للدلالة على مشهد داخلي، "قطع" للإشارة إلى نهاية مفاجئة، و"مزج" لتوضيح تداخل زمني بين مشهدين.

أما من حيث الأصل اللغوي، فمصطلح "سيناريو" مشتق من الكلمة الإيطالية *Scina*التي تعني "مشهد"، ثم استُخدم لاحقًا للدلالة على نص المسرحية المرفق بتوجيهات المخرج. واليوم يُفهم السيناريو على أنه النص الكامل لفيلم سينمائي أو تلفزيوني، ويتضمن كافة اللقطات والمشاهد اللازمة للتنفيذ[1].

وفي بعض الأحيان، يكون المخرج هو من يكتب السيناريو، أو يجمع بين دوريه كمخرج وكمنتج في آنٍ واحد، وهي ظاهرة منتشرة بكثرة في السينما المغاربية. ويُرجّح أن سببها يعود إلى الارتفاع الباهظ في تكاليف الإنتاج، وصعوبة التفاهم أحيانًا بين المخرج والمنتج.

بعد إتمام كتابة السيناريو، يُعرض على المخرج الذي يقوم بقراءته وتحليله، قبل الموافقة النهائية عليه بالتنسيق مع كاتب السيناريو. وحين يُعتمد النص، يبدأ المخرج بمرحلة فنية تُعرف بـ «الديكوباج"، وهي عملية تقطيع المشاهد إلى لقطات وفق رؤية إخراجية دقيقة[2].

التصوير السينمائي:

بمجرد انضمام المصور إلى الطاقم، يبدأ برفقة المخرج جولات ميدانية على مواقع التصوير لمعاينة العناصر الأساسية مثل اللوحات القصصية، الملابس، الإكسسوارات، قطع الديكور، وأدوات التجميل. وقد يُجري بعض التجارب المبدئية على الكاميرا. تختلف مهام المصور من مشروع إلى آخر، لكنها ترتكز أساسًا على ضبط الإضاءة، تحديد الإطار الصوري، ومتابعة حركة الكاميرا بتنسيق مع المخرج ومصمم الإنتاج.

[1] محمود أبراقن :المبرق قاموس اعلامي للاعلام والاتصال ، (د.ط) فرنسي ,عربي ,منشورات المجلس الأعلى للغةالعربية ,الجزائر ,2004 ,ص139

[2]علي أبوشاري مرجع سابق ,ص15

التصوير عمومًا يُعرّف على أنه فن تسجيل الصور من خلال تأثير الضوء على أسطح حساسة – كما هو الحال في التصوير الفوتوغرافي. أما في السينما، فالأمر يتعدى ذلك ليشمل تصوير المشاهد واللقطات باستخدام الكاميرا، مع تنويع الزوايا والحركات[1].

وتتطلب هذه المرحلة مستوى عاليًا من الخبرة، إذ يجب أن يكون مدير التصوير ملمًّا بكافة تفاصيل هذا المجال، ومتمكنًا من إدارة الفريق الفني، كما يجب أن يتمتع المصور بقدرة على التعامل الذكي مع مختلف أنماط اللقطات والديكورات. وتُعتبر مهارة الربط بين المشاهد والمكان، إضافة إلى حسن اختيار الديكور والإكسسوارات، من الشروط الأساسية لنجاح هذه العملية. وتقع مسؤولية الصورة النهائية التي تُعرض على الشاشة بين المخرج ومدير التصوير، الأخير يرأس طاقمًا يضم مصورًا، مساعدي تصوير، فنيي عدسات، عمّال كاميرا، وطاقم إضاءة[2]

تقنيات المصور السينمائي:

أولاً :**آلة التصوير**:يُعتبر الفيلم السينمائي عبارة عن سلسلة من الصور الثابتة المتتابعة التي تُعرض بنفس المعدل الذي تم تصويرها به، مما يجعلها تظهر أمام العين البشرية وكأنها حركة طبيعية ومتواصلة. وهكذا تقوم فكرة الحركة المتقطعة التي تعتمد عليها آلة التصوير السينمائي، مما يميزها عن آلة التصوير الفوتوغرافي. وتعتبر آلة التصوير من الأدوات الأساسية والمهمة للمصور السينمائي، وتختلف مقاساتها من 5 مم إلى 16 مم إلى 35 مم، بالإضافة إلى وجود كاميرا بمقاس 8 مم مخصصة للهواة فقط. وبغض النظر عن نوع الآلة (آلة التصوير السينمائي)، يجب أن تتوافر فيها الأجزاء الأساسية التالية[3]:

1. مجموعة من العدسات ذات الأطوال البؤرية المختلفة أو عدسة واحدة متعددة البُعد (زووم).
2. الغالق.(Shutter)
3. نافذة أو بوابة، وتسمى "Window" باللغة الإنجليزية.
4. محرك قوي لتحريك الفيلم داخل الآلة.

---

[1] ستيفن كينز ، ترجمة أحمد بدوي : مرجع سابق ذكره ،ص 162

[2] علي أبو شاري، مرجع سابق، ص51

[3]نفس المرجع, ص55,56.

5. وسيلة لتقطيع الحركة.(Intermittent movement)
6. محدد للمرئيات.(View Finder)
7. مكان لحفظ الفيلم بعيدًا عن الضوء، إما داخل آلة التصوير أو في ملحقاتها.

من خلال هذه العناصر، تصبح آلة التصوير كاملة من حيث المكونات الأساسية التي يحتاجها المصور لتصوير لقطات الفيلم. وأي خلل أو نقص في أحد هذه العناصر سيؤثر على قدرة التصوير بشكل سليم.

أنواع آلات التصوير:

أ. **التصوير السينمائي المحمول باليد**

ب. .(Combat Camera)ب .**آلة التصوير السينمائي للمواقع الخارجية**.(Field Camera)

ت. **آلة التصوير السينمائي داخل الاستوديو**.(Studio Camera)

يُساهم هذا التنوع في آلات التصوير في تنوع وتعدد اللقطات المستخدمة في الفيلم السينمائي. على سبيل المثال، إذا كان المصور يرغب في التقاط صورة مقربة لوجه البطل، فإنه يحتاج لاستخدام آلة التصوير السينمائي المحمولة باليد. أما إذا كان يريد تصوير مشهد خارجي يظهر البطل في مكان عام، فيستخدم آلة التصوير المخصصة للمواقع الخارجية. وفي حال كان التصوير يتم في داخل استوديو، فإنه يلجأ لاستخدام آلة التصوير الخاصة بالأستوديو، وهكذا.

ثانيًا: أنواع اللقطات السينمائية:

شكّل ظهور آلة التصوير نقطة تحول حاسمة في تاريخ السينما، إذ ارتبط نشوء هذا الفن ارتباطًا وثيقًا باللحظة التي بدأ فيها المخرجون في تحريك آلة التصوير خلال مشهد واحد لأداء حركات متعددة. ومنذ تلك المرحلة، بدأ التعدد في أحجام المشاهد وتنوّعت اللقطات، ما مهّد لابتكار أسلوب التوليف (المونتاج) الذي يُعدّ جوهر العملية الإبداعية في السينما[1].

[1]مارسل مارتان : ترجمة فريد المزاوي: مرجع سابق ذكره , ص29

ويُعتمد في المفهوم العالمي على تقسيم اللقطات وفقًا لأحجامها، وهي: اللقطة العامة، اللقطة المتوسطة، واللقطة القريبة. وقد جاء هذا التصنيف نتيجة لتطور أساليب الاستمرارية في البناء السينمائي، وتتميّز هذه الأنواع بتداخلها، حيث أن لكل واحدة منها دلالة مرتبطة بالسياق وتخدم العلاقات البصرية فيما بينها[1].

ورغم هذا التصنيف، إلا أن بعض المختصين يفضلون تقسيمًا أكثر دقة وتفصيلًا، بإضافة أنواع مثل: اللقطة البعيدة جدًا، اللقطة القريبة جدًا، اللقطة ذات البُعد البؤري، وكذلك اللقطة المنخفضة أو شديدة القرب، ويُعزى هذا الاختلاف إلى طبيعة التسمية نفسها، إذ يعتمد البعض على مدى اقتراب أو ابتعاد العنصر المُصوَّر عن الكاميرا، بينما يعتمد آخرون على حجم الأجسام الظاهرة في الإطار لتحديد نوع اللقطة.

ولفترة طويلة من الزمن، ظلّت آلة التصوير دون تعديل كبير حفاظًا على وظيفتها الجوهرية، حيث اعتمدت على قاعدة "وحدة زاوية الرؤية"، وهي القاعدة التي التزم بها المخرج *مليس(Milliss)* خلال أعماله الفنية، ما منحه طابعًا إبداعيًا مميزًا. أما أول استخدام لحركة آلة التصوير إلى الأمام أو إلى الخلف، فقد حدث بشكل تلقائي سنة ١٨٩٦م، من قِبل أحد المصورين الذين عملوا إلى جانب الأخوين *لوميير*[2]*.(Lumière)*

أ –اللقطات الثابتة (الكاميرا غير المتحركة):

ضمن هذا الإطار، سنستعرض ما يُعرف بـ "سلم اللقطات:"

1. **اللقطة البعيدة:(Long Shot)** تُعرف أيضًا باسم "اللقطة العامة" أو "اللقطة الكاملة"، حيث يظهر فيها الجسم البشري كاملًا محاطًا بكل ما يحيط به في المكان. وقد لجأ الممثل الشهير *تشارلي شابلن* بكثرة إلى هذا النوع من اللقطات في أفلامه الصامتة، معتبرًا إياها الأنسب لتجسيد المواقف الكوميدية، لأنها تتيح للمشاهد تتبع حركات الجسم بالكامل إلى جانب ملامح الوجه الأساسية[3].

[1] ستيفن كينز، ترجمة احمد نوري : مرجع سبق ذكره، ص169

[2] المرجع نفسه، 29، 30.

[3] ستيفن كينز، مرجع سبق ذكره ، ص180

فعلى سبيل المثال، تُظهر لقطة عامة لمركز تجاري كُلاً من المبنى الرئيسي، والمباني المحيطة به، بالإضافة إلى حركة الناس والسيارات خارجه. وتُستخدم هذه اللقطة غالبًا في المشاهد الحوارية التي تتطلب إبراز جميع الشخصيات ضمن إطار واحد، مما يجعل استخدام لقطات متوسطة أو قريبة غير ضروري[1] في بعض الحالات.

كما تُعد اللقطة العامة مثالية لنقل لغة الجسد، حيث تتيح للممثل توظيف الإيماءات والحركات – مثل حركة اليدين أو الأرجل – التي تُفهم بسهولة من قِبل المتلقي، كأن يُظهر مشهدٌ ممثلًا يركض بينما ترتسم على وجهه ملامح الخوف، ما يوحي بأن هناك من يلاحقه.

2. **اللقطة المتوسطة:(Medium Shot)** تُصوّر هذه اللقطة شخصًا واحدًا أو مجموعة أشخاص من مستوى الركبتين أو الخصر إلى أعلى الرأس، مع ترك مسافة بسيطة تعلو الرأس حتى نهاية الإطار العلوي. وقد تُصوَّر هذه اللقطة على نحو "كتفي"، حيث يظهر شخصان، أحدهما يواجه الكاميرا بينما يُظهر الآخر ظهره لها[2].

ويُستخدم هذا النوع من اللقطات على نحو خاص في المشاهد التي تتطلب إبراز الحوار والتفاعل بين الشخصيات، كما في حالة بطل الفيلم وزوجته أو شاب وخطيبته، حيث يُركَّز على تعبيرات الوجه والانفعالات المصاحبة للنقاش.

وتُعد هذه اللقطة من أكثر اللقطات شيوعًا في السينما والتلفزيون، وتُعرف كذلك باسم "اللقطة الأمريكية" نظرًا لكثرة استخدامها في أفلام الويسترن، حيث تتيح إظهار المسدس الذي يحمله البطل على خصره أو على مستوى ركبته[3].

3. **اللقطة الكبيرةوتُعرف أيضًا باللقطة القريبة أو المقربة:(Big Shot –** يُستخدم هذا النوع من اللقطات للتركيز على عنصر بصري محدد ضمن الكادر، مثل الوجه أو اليد، حيث تظهر تفاصيل دقيقة تعكس

[1] على أبو مشاري, مرجع سبق ذكره ,ص56,57

[2] المرجع نفسه، ص56،57.

[3] على أبو مشاري, مرجع سبق ذكره، ص58

المشاعر والانفعالات. فعندما نرغب في التعبير عن الخوف مثلًا، نلتقط هذه اللقطة لإظهار التغيرات الدقيقة على ملامح الوجه، كالارتجاف أو شحوب البشرة أو اتساع العينين.

تُعتبر اللقطة الكبيرة أداة فعالة لإبراز الحالة النفسية للشخصية، وهي شائعة الاستخدام في السينما النفسية والدرامية، لما لها من قدرة على نقل الانفعالات بشكل مباشر ومكثف[1].

4. **اللقطة الكبيرة جدًا أو لقطة قريبة جدًا: (Big Close Up)**

في هذه اللقطة، يتم التركيز على جزء صغير جدًا من الجسم، مثل العين أو الفم، بهدف إظهار تفاصيل شديدة الدقة تُسهم في توصيل شعور أو معنى محدد. تعد هذه اللقطة اهم مايميز السينما على المسرح [2] تُستعمل هذه اللقطة عندما يكون الهدف هو الغوص في أعماق الشخصية، حيث تساعد في كشف ما لا يمكن قوله بالكلمات، مثل دمعة خفية، أو رعشة شفتين، أو نظرة تحمل دلالة نفسية عميقة. وتُعد من الركائز الأساسية في السينما التي تهتم بالتعبير الداخلي.

5. **اللقطة العميقة ذات البعد البصري:(Deep Focus Shot)** تتميّز هذه اللقطة بإبقاء جميع عناصر المشهد ضمن نطاق التركيز، سواء كانت قريبة أو بعيدة، ما يمنح المشاهد رؤية واضحة لكل تفاصيل الكادر دفعة واحدة

يُستخدم هذا النوع من اللقطات لعرض مستويات مختلفة من الحدث داخل مشهد واحد، كأن نرى شخصًا يتحدث في المقدمة بينما تجري أحداث مهمة في الخلفية. وقد اشتهر المخرج *أورسون ويلز* باستخدام هذا الأسلوب بمهارة في فيلمه الشهير *(Citizen Kane)*، لما يمنحه من عمق درامي وبصري[3].

6. **اللقطة مرتدة او مبتعدة فجأة :ZOOM OUT تعتمد** هذه اللقطة على تغيير البعد البؤري للعدسة لتقريب أو إبعاد المشهد من دون تحريك الكاميرا فعليًا، أي أنها تتيح الانتقال من لقطة عامة إلى قريبة، أو العكس، ضمن نفس اللقطة.

---

[1] المرجع نفسه ، ص 59 .

[2] ستيفن كينز ,ترجمة احمد نوري :مرجع سبق ذكره، ص172

[3] علي أبو شاري :مرجع سبق ذكره، ص 59.

7. ويُستخدم الزووم لتسليط الضوء على تفصيل محدد، أو لخلق إحساس بالانتباه المفاجئ، أو التوتر، أو الدهشة. ومع أن لهذه التقنية تأثيرًا بصريًا قويًا، إلا أن استخدامها المفرط قد يشتت انتباه المشاهد، لذا يُفضل توظيفها ضمن سياق مدروس يخدم الحركة السردية للفيلم[1].

8. **.لقطة مقتربة أو متقدمة:(Zoom In)** تُعد هذه اللقطة عكسًا تامًا للّقطة السابقة(Zoom Out) ، إذ تبدأ عادة بلقطة عامة، ثم تتقدّم العدسة تدريجيًا باتجاه الهدف، في حركة بصرية متواصلة تخلق شعورًا بالتقريب البصري للمشهد[2].

وتُستخدم هذه التقنية في بداية بعض الأفلام حين لا تكون هناك إمكانية أو سهولة لتحريك الكاميرا فعليًا بعد تثبيتها. وهي تساعد في الانتقال البصري من فضاء عام نحو جزء محدد داخل المشهد، مما يمنح المتفرج انطباعًا تدريجيًا عن أهمية ما يُعرض. كما تُستخدم هذه اللقطة لشدّ انتباه المشاهد إلى عنصر بصري معيّن ضمن المشهد، أو مكان أو شخصية لها دلالة محورية في القصة. وغالبًا ما تُوظّف هذه التقنية لتكثيف التركيز البصري على التفاصيل الدقيقة التي تهم السرد البصري، سواء من خلال الكاميرا الثابتة أو الحاملة للعدسة الزووم.

ومن الناحية التقنية، فإن هذه الحركة تتطلب من المصور ضبط التركيز (Focus) بشكل دقيق، خصوصًا وأن تقدّم العدسة نحو الهدف قد يؤدي إلى خلل بصري أو تشويه في وضوح الصورة. وعلى الرغم من أن حركة الكاميرا الحقيقية نحو الأمام تخلق تأثيرًا أكثر واقعية، إلا أن تقنية الزووم تعتبر بديلًا عمليًا عندما يصعب تحريك الكاميرا فعليًا. وتُعدّ هذه اللقطة من الأدوات البصرية التي تُستخدم أيضًا لإيصال مشاعر معينة، كالتوتر أو المفاجأة، خصوصًا حين يُستخدم الزووم بشكل سريع وحاد، مما يخلق تأثيرًا دراميًا واضحًا.

[1] المرجع نفسه، ص59.

[2] المرجع نفسه، ص60.

تُصنف هذه اللقطة ضمن مجموعة الحركات المركبة، حيث يمكن الجمع بينها وبين حركات كاميرا أخرى لإنتاج نتائج بصرية مركبة ومعبرة[1].

ثالثًا: العدسات:تُعتبر العدسات من المكونات الأساسية في الكاميرا السينمائية، بل ومن أهم الوحدات التي تساهم في تحويل الصورة من شكلها الواقعي إلى شكل فني يخدم البناء الجمالي للفيلم. كما تُعدّ من أبرز الأدوات التي تسهم في إخراج الصورة السينمائية بالشكل المطلوب، نظرًا لما توفره من إمكانيات لتغيير حجم الصورة، وزاوية الرؤية، ودرجة التركيز، وغيرها من التأثيرات البصرية الدقيقة[2].

تُنتج العدسات السينمائية أنواعًا مختلفة من الصور، تتفاوت في درجة قربها أو بعدها عن العناصر المُصورة، ويُعتمد عليها لإظهار التفاصيل الدقيقة أو المشاهد العامة الواسعة بحسب الحاجة الفنية. وتتمثل أهمية هذه العدسات في الدور الذي تؤديه في توجيه نظرة المشاهد نحو العناصر الأساسية في المشهد، ولفت انتباهه إلى ما هو مهم دراميًا أو بصريًا.

وتُصنع العدسات بأطوال بؤرية متعددة تختلف في درجة اتساع الزاوية التي تُظهرها، مما يتيح رؤية أوسع أو أضيق للعناصر الماثلة أمام الكاميرا. وتتنوع هذه العدسات بين القياسات الشائعة، مثل 28 مم و75 مم، وغيرها من القياسات المستخدمة في التصوير السينمائي، وهي تقاس عادة بالمليمتر. ويُضاف إلى ذلك عدسة الزووم التي تسمح بتغيير البُعد البؤري أثناء التصوير.

ويُعتمد على اختيار نوع العدسة وفقًا لمجموعة من المعايير الفنية، من بينها: البُعد البؤري، وحجم اللقطة المطلوب، ومدى اتساع أو ضيق زاوية الرؤية، وأخيرًا المجال الذي يقع فيه الموضوع الرئيسي ضمن الكادر.

اللقطات المتحركة (كاميرا متحركة):تُعد اللقطات المتحركة من أبرز التقنيات التي تُضفي حيوية وديناميكية على المشهد السينمائي، إذ تقوم الكاميرا بالحركة أثناء التصوير، سواء أكان ذلك من خلال تحريكها فعليًا أو بتغيير زاوية

[1] علي أبو شاري :مرجع سبق ذكره، ص60.

[2] المرجع نفسه، ص69.

التصوير دون تحريك القاعدة. وتتيح هذه التقنية للمخرج فرصة الانتقال من زاوية إلى أخرى، أو من نقطة إلى أخرى داخل المشهد، بما يُسهِم في خلق تأثير بصري يواكب التغيرات في الحدث أو يبرز عنصرًا دراميًا معينًا.

وتُستخدم الكاميرا المتحركة كذلك لتقديم معلومات جديدة للمشاهد دون قطع المشهد، ما يُحافظ على استمرارية الفعل الدرامي. كما تلعب دورًا سرديًا عندما تُستخدم كعين بديلة عن المتفرج، تُوجه نظره وتُحدد له ما يجب التركيز عليه. وتختلف حركة الكاميرا حسب الغرض الفني، فقد تكون من نوع الحركات الخطية أو الدائرية أو المركبة[1].

1.حركة التتبع : (Travelling)

تشير إلى حركة انتقال الكاميرا من مكان إلى آخر داخل الفضاء السين[2]مائي، سواء أكان ذلك باتجاه أفقي أو عمودي، أو بشكل مستقيم أو منحنٍ. وتُستخدم هذه التقنية لملاحقة شخصية تتحرك، أو لتغطية مشهد متسع تدريجيًا، وغالبًا ما تُنفذ بواسطة سكك حديدية صغيرة(Dolly) ، أو باستخدام وسائل ميكانيكية مثل العربات والرافعات. وتُعتبر هذه الحركة من الوسائل الفعالة لإبراز المسافة، وتوضيح العلاقة بين الشخصية والمكان.

2. الحركة البانورامية : (The Pan)

تُستخدم هذه الحركة لتحريك الكاميرا أفقيًا من نقطة ثابتة دون نقل القاعدة، إذ تدور الكاميرا حول محورها لتُغطي مساحات أفقية واسعة. وتُستخدم في عدة حالات: مثل تعقب تحركات شخصية، أو تقديم مشهد بانورامي شامل، أو الربط بين عنصرين بصريين داخل الكادر دون الحاجة للقطع.

الحركة البانورامية تنقسم إلى نوعين:

.البانوراما الاستعراضية:(Panning) تُعرف أيضًا بحركة بان، وهي متعددة الاستخدامات وتُعد من أبسط الحركات تنفيذًا، إذ لا تتطلب تحضيرات مسبقة أو معدات ثقيلة كالتي تُستخدم في لقطات التتبع أو الرافعة. في هذا النوع من

[1] ستيفن كينز ، مرجع سابق، ص373.

[2] محمد اشويكة، مرجع سابق، ص50,51.

الحركة، تدور الكاميرا حول محورها العمودي لتغطي الأفق بأكمله بزاوية قد تصل إلى ٣٦٠ درجة، مما يسمح بإظهار المشهد الكامل ضمن الإطار[1].

2.البانوراما الرأسية:(Tilting) في هذه الحركة يظل المحور الأفقي ثابتًا بينما تتحرك الكاميرا إما إلى الأعلى (Tilt up)أو إلى الأسفل .(Tilt down) تُستخدم هذه الحركة غالبًا لاستعراض المباني العالية كالأبراج والمآذن، أو لتتبع جسم يسقط نحو الأسفل[2].

لقطة الكرين:تُعد مزيجًا غير محدد من حركتي التتبع والبانوراما، وتُنفذ بواسطة أداة تشبه الرافعة. هذه الحركة تُستخدم بشكل أقل شيوعًا وتُعتبر غير طبيعية في بعض الحالات إذا ظلت ذات طابع وصفي فقط. تُوظف عادة في أفلام المطاردات[3].

كما تستخدم الكاميرا المحمولة باليد في هذه الحركة داخل الأفلام الوثائقية أو التغطيات الإخبارية المباشرة لما تمنحه من حرية في التصوير. وقد استفادت السينما الروائية كذلك من هذا النوع من الحركات.

عند استخدام الكرين في بداية الفيلم، يؤدي دورًا تمهيديًا يُدخل المتفرج في العالم السردي (الدييجيتيكي) الذي تصفه الكاميرا بدرجات متفاوتة من التركيز.

الزوم:(Zoom) ويُعرف أيضًا بالتتبع البصري(Travelling optique) ، ويتم إنجازه من خلال عدسة زووم دون الحاجة لتحريك الكاميرا فعليًا. يُلجأ إلى هذه التقنية عندما لا تكون هناك إمكانية لاستعمال السكة، أو عندما تكون الحركة المطلوبة سريعة جدًا، أو عند تنفيذ حركة تصاعدية أو تنازلية. يمكن الدمج بين التتبع بالسكة والتتبع البصري لتحقيق تأثير مركب. عند تنفيذ حركة الزوم، يتغير الطول البؤري (Focal) تلقائيًا أثناء التصوير، مما يتيح الانتقال من لقطة بعيدة إلى لقطة قريبة بسرعة عالية[4].

---

[1] محمد اشويكة، مرجع سابق، ص373.

[2]علي أبو شاري، مرجع سابق ، ص78

[3] مارسيل مارتن ، مرجع سابق، ص42

[4]محمد اشويكة، مرجع سابق ، ص53

زوايا التصوير:

اللقطة من أسفل:(Plan contre-plongée) تُصور من تحت إلى فوق، وتعطي إحساسًا بالتفوق، والنصر، وتُعظم الشخصيات[1].

.اللقطة من أعلى:(Plongée) تُصور من فوق، وتُقلص الشخصيات وتوحي بالهيمنة والتبعية[2].

اللقطات من زوايا علوية أو سفلية:تُستخدم نادرًا، وغالبًا لأغراض جمالية أو لإيصال شعور خاص كالإحساس بالحرية عند استخدام الطائرة العمودية[3].

.أهمية الزوايا:تُكمل باقي الحركات السينمائية وتُعتمد بدقة خاصة في هوليوود، ويُعول عليها لإنجاح الفيلم.

المجال وعمق المجال:المجال:هو الحقل البصري الذي تحدده الكاميرا ويُرتبط بالعدسة المختارة والفوكال.

.عمق المجال:(La profondeur de champ) هو المسافة بين نقطتين واضحتين بالصورة، ويعتمد على:

- البُعد البؤري (الفوكال)
- السجاف(Diaphragme)
- مسافة الضبط

[1] مارسيل مارتن ، مرجع سابق، ص43.

[2] مجمد اشويكة ، مرجع سابق، ص 54.

[3] **Le cinéma, grande histoire illustrée du 7ème art**, édition Atlas, Paris, 1982, volume (I), Lexique du cinéma.

كلما صغر الفوكال وانغلق السجاف زاد العمق[1].

الكادرات:(Les cadres)

.الكادر:هو الشكل النهائي للصورة، وتنظيم محتواها، يختاره المخرج بعناية لتقديم شريحة واقعية مطابقة للواقع[2].

المؤثرات الخاصة:(Les effets spéciaux)

المؤثرات:تُستخدم منذ بدايات السينما، وتطورت مع التكنولوجيا، تشمل:

- خدع ميكانيكية وبصرية
- نماذج مصغرة
- تقنيات إلكترونية وكيميائية

تهدف إلى خلق مشاهد خيالية بصريًا وصوتيًا[3].

الصوت السينمائي:

.بداية الصوت:أول فيلم ناطق كان عام 1927 بعنوان *مغني الجاز*.

.دور الصوت:يتجاوز الحوار ليشمل المؤثرات والموسيقى، وقد عارضه بعض الرواد في البداية، لكنه أصبح أساسيًا لنجاح الفيلم.

أنواع الصوت:

---

[1]مارسيل مارتن، ترجمة طارق الخواص، مرجع سبق ذكره، صـ53

[2] Pierre Henneaudinque : **Techniques des effets spéciaux pour le film et la vidéo**, éd Dujarric, Paris, 1980, p.06.

[3] Laura Delli Colli : *Op cit*, 1986, p.176

- **In**: صوت داخل الكادر
- **Off**: صوت خارج الكادر
- **Voix off** : صوت الراوي أو المعلق
- **Voix intérieure** : **مونولوج** داخل

ومن هنا يمكن القول إن تحليل الصور السينمائية لا يمكن أن يكون دقيقًا إلا من خلال تضافر كافة المعطيات وتوحيدها مع العناصر الأخرى التي تسهم في تغيير السياق العام للصورة. وفي هذا السياق، يشير "حسن اليويل" إلى أن المسافة بين الكلمة والصورة يمكن تحديدها من خلال استخدام "voix off" الذي يساعد في تحديد مجال الصورة أو تطبيقها عليها. لأن الوظيفة التربوية للعمل تختلف من فيلم إلى آخر حسب دور الكلمة في الفيلم وحالتها بين الصوت الداخلي (Vaxta) والصوت الخارجي (Natxatt) أو المونولوج الداخلي[1].(monologue interest)

المطلب الثاني:السينما كلغة

اعتبر العديد من النقاد والباحثين السينمائيين أن السينما تعد لغة تعبيرية من خلال تجسيدها للعديد من الظواهر الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية. فعلى الرغم من أن السينما تستخدم الحوار للكشف عن المواضيع، إلا أن هذه الأخيرة تتجاوز الكلام لتصبح أكثر من مجرد محادثات لفظية. إذ تعبر السينما عن تلك الظواهر والمرامي من خلال الصور والإيماءات بشكل أكبر من الاعتماد على الكلمات. وفي هذا السياق، يُعتبر أن الصورة السينمائية تلعب دورًا محوريًا في تشكيل اللغة السينمائية، وهو ما بدأ منذ عهد السينما الصامتة.

إن فهم اللغة السينمائية من خلال تحليل الأفلام يساعد في الكشف عن المعاني الرمزية والخفية، مما يساهم في استخلاص الرسائل المختلفة. ومع ذلك، يجب التفريق بين اللغة السينمائية (بصريًا) كوسيلة للتواصل وبين الأبعاد الفنية الأخرى للسينما. يتطلب هذا فهمًا عميقًا للعديد من العوامل مثل الصوت، الترتيب الدقيق في الحوار، المنطق، بالإضافة إلى تحليل الخطاب المرئي الذي يتجسد في حركات الجسد، الإيماءات، وتعبيرات الوجه[2].

[1]علي أبو شادي، مرجع سبق ذكره، صـ127.

[2]رضوان بلخيري، مرجع سبق ذكره ، ص 36.

اللغة السينمائية والصورة السينمائية:

قبل التعمق في تفاصيل اللغة السينمائية وعناصرها، من المهم التطرق إلى مفهوم الصورة السينمائية باعتبارها العنصر الأساسي في تشكيل هذه اللغة. يمكن تصنيف الصورة السينمائية إلى تلك الصورة التي يشكلها الفرد عند تلقيه لرسائل معينة عبر مشاهدته لفيلم معين، وهذه الصورة تعرف بالصورة الذهنية. وكما تم التطرق إلى هذه النقطة سابقًا، فإننا سنحاول توضيح علاقتها الوثيقة باللغة السينمائية.

تعد الصورة وسيلة تواصل أساسية، حيث تتيح لنا الاقتراب من جوهرها الأصلية واعتبارها مصدرًا للإبداع ووسيلة فنية للتواصل. كما أنها تشكل صيرورة اجتماعية تساهم في الربط مع الآخرين والاندماج داخل المجتمع والتاريخ، إذ تصبح وثيقة تاريخية مع مرور الزمن[1].

تسهم عدة عناصر في صناعة الصورة السينمائية، حيث يساهم التنوع في الصور والمناظر في خلق القدرة على استيعاب الفيلم بشكل كامل. تشمل هذه العناصر: الديكور، الإكسسوارات، الملابس، الماكياج، حركات الشخصيات داخل المشهد، حركات الكاميرا، وزوايا التصوير. كما يضاف إلى ذلك المونتاج والصوت، بما في ذلك الضجيج والموسيقى، حيث يجب التركيز على العلاقة المتبادلة بين هذه العناصر[2].

إن قراءة الفيلم وتحليله لا تتم من خلال مشاهدته لمرة واحدة، بل يتطلب الأمر مشاهدات متعددة لفهمه بعمق. تختلف طرق تحليل الفيلم وفقًا للمشاهد أو المحلل (الناقد)، كما يوضح دوليك في قوله: "هناك ستة وثلاثون ألف طريقة لرؤية الفيلم، وقد تكون أفضلها المرة السادسة والثلاثون ألف"،[3] مما يعني أن الفهم الكامل للفيلم قد يأتي في

[1] محمد اشويكة، مرجع سبق ذكره ، ص 78.

[2] Jaque Lourcelles: dictionnaire du cénima (les films), collection Boutiques, robert, paris, 1992, p134.

[3] محمد الشويكة، مرجع سابق ، ص 80.

المرة الأخيرة من مشاهدته، رغم أنه يمكن أن يكون في أي مرحلة من مراحل المشاهدة. كلما زادت مرات مشاهدة الفيلم، زادت قدرة فهمه.

يعتمد الباحثون في مجال السينما على علم السيميولوجيا لتحليل الأفلام والأعمال السينمائية. السيميولوجيا هي العلم الذي يدرس أنظمة العلامات والرموز التي تشكل اللغة السينمائية من خلال أشكال التواصل الاجتماعي وطرق التفاعل بين الأفراد. ومن خلال تحليل الأفلام، يمكن للباحثين الكشف عن الصورة الثقافية والاجتماعية للمجتمعات.

لقد جاء هذا العلم على يد العالم فرديناند دي سوسير السويدي الأصل، وقد توضح معالمه سنة 1946 م على يد رولان بارث، الذي يعرّفه بأنه "كل صورة تتشكل من منظومة من العلامات التي يمكننا من خلالها التحدث عن الوضوح وفك رموزها كما نفعل مع أي خطاب آخر".[1] من الضروري التفريق بين الدال والمدلول داخل كل علامة.

الصورة تحتوي على مجموعة من العلامات والرموز، بحيث يتزامن الخطاب الأيقوني مع الخطاب اللغوي، أي الصورة والحوار. وهذا يتطلب من المحلل دراسة الروابط التي تربط بين الصور والنصوص. باعتبار أن الفيلم يمثل أيضًا مجموعة من الصور والأصوات، فهو يعد فرصة للتفكير والمتعة، كما أنه يمثل مناسبة للتساؤل والحوار. يدخل ضمن سياق رهان ثقافي أو اقتصادي، وطني أو كوني، وبذلك يصبح جزءًا من مكونات الحقل الثقافي لمجتمع معين في زمنه المعاصر. ومن ثم، فإن محاورة الفيلم في الحقيقة تُعد بمثابة مسألة تتعلق بشكل من أشكال الحداثة في تأطير الجسد والزمن والتاريخ واللغة[2].

تحمل الصورة السينمائية نوعين من الخطاب: الأول يتوافق مع المشهد المعروض، مما يمكن للمشاهد (أو المحلل) من إدراك الخطاب الأيقوني غير المزمز، وهذه العملية تُعرف بوصف الصورة. أما الثاني فهو الخطاب الرمزي، وهو الأهم لأنه يتطلب معرفة ثقافية تساعد على فهمه وتفكيك رموزه. وهذه العملية تُعرف بتأويل الصورة.

تتيح هذه التركيبة التعبيرية الكبرى *la grande syntagmatique*نفسها فرصة كبيرة لتحليل البنية الفيلمية، وهي لا ترتبط إلا بتحديد كيفية عمل الأجزاء المستقلة داخليًا، وليس العمل بشكل مفكك ضمن السياق. وهذا يعني أن

[1] نور الدين أقلية، الخطاب المسلماني بين الكتابة والتأويل، (دط) منشورات عكاظ الرباط، المغرب ، 1988 ، ص 15.

[2] ا محمد نور الدين أقاية، مرجع سبق ذكره ، ص 16.

العملية الكلية لفهم الفيلم تتم من خلال القدرة على فك جميع الرموز، حتى تلك الدقيقة. وفي هذا السياق، يرى رولان بارث أن الباحث يمكنه وصف الجملة السينمائية من خلال عدة مستويات (صوتية، نحوية، سياقية... إلخ)، وهذه المستويات مترابطة بعلاقة تراتبية. إذا كان لكل مستوى وحداته وارتباطاته الخاصة، فإن الباحث سيكون مضطرًا لوصف كل مستوى بشكل مستقل عن الآخر، كما أن أي مستوى لا يمكنه إنتاج معنى مستقل إلا إذا كان جزءًا من مستوى أعلى.

ماهية اللغة السينيمائية وخصائصها:

تُعد السينما من الوسائل التعبيرية التي تعتمد على الفن والإبداع، وتهدف إلى التأثير في جمهورها المتلقي. فهي تتناول الواقع بأسلوب إبداعي وجمالي، من خلال توظيفها لمجموعة من الإشارات والعلامات المتنوعة التي تشكّل في مجموعها نظامًا سينمائيًا متكاملاً. ويُنظر إلى الفيلم على أنه سلسلة من الصور التي تحمل بدورها لغةً تتسم بخصائص جمالية وفنية مميزة.

وفي هذا السياق، يرى قدور عبد الله ثاني أن وظيفة السينما تكمن في الإيحاء، من خلال الحاجة إلى لغة جديدة وخاصة، تحتوي على جانب إبداعي يعكس واقعًا متجزئًا، يندمج داخل عمل فني غني ومتكامل[1].

تُعد السينما لغة بحد ذاتها، لما تملكه من قدرة على تنظيم الأفكار وبنائها ونقلها والتعبير عن الآراء وتحويلها. وتُعد الصورة العنصر الأساسي في تشكيل اللغة السينمائية، وهذه اللغة تختلف بطبيعتها عن اللغة المنطوقة، إذ إنها لا تستمد دلالاتها من الصور بشكل عشوائي، وإنما من خلال إعادة إنتاج الشبهين البصري والصوتي. وفي هذا الإطار، يرى إيزنشتين أن اللغة السينمائية تُفهم على أنها الحكايات والقصص التي تتشكل من خلال الأفلام السردية، وبالتالي فإن اللغة الفيلمية تتحدد انطلاقًا من القصة أو الحكاية التي تنقلها[2].

---

[1] PD Château, F. Jost: Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie, essai d'analyse de films, d'alain hobbe grillet, union général d'édition, paris, 1979, p117

[2] Roland Barthes, traduction arabe de Antoine abou zeid: Introduction à l'analyse structurale des .ricits, éditions Queidet, Bajrout. paris, 1" édition, 1988, p97

وقد أدى تطوّر علم السيميولوجيا، وتخصصه في دراسة الأشكال التعبيرية ذات الطابع الأيقوني، إلى بروز ثورة تكنولوجية دفعت إلى التعامل مع الأشكال المصورة، كالإعلانات والكاريكاتير، باعتبارها تحتاج إلى مناهج خاصة لتحليلها، ولقراءة مستوياتها التضمينية. ويُعزى الفضل في هذا التوجه إلى رولان بارث وتلامذته، الذين ساهموا في إرساء أسس اللغة السينمائية كعلم معترف به وذي أهمية بالغة. فقد شكّل النص الذي نشره بارث سنة 1964م نقطة تحول جذرية في مجال السيميولوجيا، حيث أقر فيه بشكل صريح بوجود دلالات غير لسانية، واعتبر أن المعرفة السيميولوجية لا ينبغي أن تُختزل في كونها ناقلاً حرفيًا للمعرفة اللسانية، بل يجب التعامل معها كمشروع مستقبلي يمكن تطبيقه على مجالات غير لغوية.

ونظرًا لأن السينما تُعد لغة عالمية ووسيلة للتواصل بين الأفراد والشعوب(*moyen de converses*) ، فهي تمتلك القدرة على الوصول إلى مختلف أنحاء العالم. وقد أطلق أبل كانس (*Apple Kansse*) على السينما اسم "لغة الصور التي لم تتطور" لكونها في نظره ما تزال في حاجة إلى اكتساب قواعد مفصلة. أما كاتس، فقد حصر اللغة السينمائية ضمن اللغة اللفظية (*verbal*) البدائية، القائمة على وحدات كتابية تمثيلية[1].

نلاحظ من خلال هذا الطرح أن أبل كانس قد أغفل جانبًا بالغ الأهمية في تشكيل اللغة السينمائية، وهو الصورة بجميع ما تحويه من مؤثرات بصرية وسمعية، كالإضاءة، الضجيج، الموسيقى، الصمت، أنواع اللقطات، حركات الكاميرا، المونتاج، وغيرها من التقنيات التي تندرج ضمن بنية الفيلم السينمائي. إن هذه العناصر، إلى جانب اللغة اللفظية (الحوار)، تسهم بشكل متكامل في تشكيل جمالية السينما، كما تساهم في بناء اللغة السينمائية ذاتها. فاللغة السينمائية لا تقتصر على البعد اللفظي (المنطوق)، بل تشمل كذلك اللغة التي تُعبّر بها الصور من خلال تعاقب اللقطات والمشاهد.

وفي هذا الإطار، يرى كريستيان ميتز (*Christian Metz*) أن اللغة السينمائية تُعد لغة مركبة، تتكوّن من اقتران خمس مواد تعبيرية دالة، يُشكّل اثنان منها ما يسمى بشريط الصور(*Bande Image*) ، وهما الصور الفوتوغرافية المتحركة، والمعطيات المكتوبة، بينما تتكوّن الأنواع الثلاثة الأخرى من شريط الصوت :(*Bande Son*)

[1]لأجورج سادول ، ترجمة محمود إبراقن العناصر الدالة للغة السلمانية ، حوليات ، جامعة الجزائر ، العدد 10 ، 1997 ء ص 205, نفس المرجع ، ص 13.

وتشمل الصوت البشري (*son analogique*) أو الصوت الأيقوني (*iconique*) كالأصوات والضجيج، والصوت المنطوق (*son parlé*) كصوت المتكلم في الحوار أو التعليق، بالإضافة إلى الموسيقى[1].

وتتميز اللغة السينمائية بعلاقة شبه مطابقة بين الدال والمدلول، إذ أنه وفقًا لنظرية دي سوسير، تكون العلاقة بين الدال والمدلول اعتباطية، حيث يتمثل الدال في التعبير الصوتي، والمدلول في المضمون، أي أن العلاقة تقوم على اتفاق عرفي. غير أن الأمر يختلف في اللغة السينمائية، حيث تمثل الصور المتحركة والأصوات المسجلة (كالضجيج، والموسيقى، وما إلى ذلك) انعكاسًا للواقع، أي أنها تنسج الواقع من خلال علاقة شبه مطابقة، تجعل من كل دال بصري أو سمعي مرتبطًا بالمدلول، أي بالواقع ذاته[2].

ويُطلق مفهوم اللغة السينمائية على مجموع الإشارات السمعية والبصرية التي تمكّن المخرج من إيصال رسالته بشكل يسهل على الجمهور إدراكه وفهمه. فكل فيلم يُعد حاملاً لمجموعة من المعلومات التي يقدمها المخرج للمشاهد، وهو ما يتطلب بالضرورة وجود طرفين أساسيين في عملية الاتصال: المُرسل (المخرج) والمستقبِل (المتفرج). ولضمان نجاح هذه العملية التواصلية، يجب التركيز على العادات المكتسبة في استقبال الصور والأصوات، وذلك بهدف تشكيل مدونة سينمائية خاصة، تُبنى استنادًا إلى تلك المعطيات، وتُعد لاحقًا بمثابة لغة سينمائية قائمة بذاتها[3].

المطلب الثالث: دور السينما في صناعة الصورة الذهنية

أ- السينما وصناعة الصور الذهنية:

بما أن السينما تُعد لغة تسعى إلى إيصال رسائل متنوعة حول مواضيع مختلفة لجمهور متعدد، فإنها تأخذ بعين الاعتبار اختلاف خلفياتهم الفكرية والاجتماعية والثقافية والدينية، مما يجعلها تقدم صورًا تمثل تلك المواضيع من زوايا

[1] جورج مادول ترجمة محمد إبراقان، مرجع سبق ذكره ، ص 204.

[2] وهوية مجدي أحمد كامل مرسلي، معجم الفن السينمائي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، مصر ، 1973 ء ص 72.

[3] Ivyn Michel: le cinéma et ses techniques, nouvelle edition technique européinnes, paris, 1982, p266. Frencois Chevassa: le language.

متعددة، وهو ما يسهم في تكوين صور ذهنية لدى المتلقي حول هذه المواضيع، سواء تعلقت بأشخاص أو مجتمعات أو قضايا معينة.

ونظرًا إلى أن الصورة المرئية تُعد وسيلة فعّالة في التأثير والإقناع، فقد أصبحت السينما من أبرز وسائل الإعلام التي توظف هذه الصور في صناعة تصورات معينة لدى المتلقي، وبهذا تحقق دورًا هامًا في تشكيل الصورة الذهنية في المجتمع، خاصة عندما تتكرر هذه الصور في أكثر من عمل فني أو إعلامي.

ب-دور وسائل الإعلام في صناعة الصورة الذهنية:

إن وسائل الإعلام بمختلف أنواعها تلعب دورًا كبيرًا في رسم التصورات الذهنية حول العالم، حيث تساهم في تقديم صور معينة ترتكز على انتقاء دقيق للمواضيع، وطريقة التقديم، وزاوية المعالجة. وتُعد الصورة الذهنية الناتجة عن ذلك انعكاسًا لما تبثه وسائل الإعلام بشكل متكرر، بحيث تؤثر في المتلقي بمرور الوقت، وتُرسخ في ذهنه تصورات قد لا تكون مطابقة للواقع.

فوسائل الإعلام بإمكانها أن تعيد تشكيل الإدراك الجماعي، من خلال تقديم صور نمطية أو رمزية أو مشوشة، أو حتى مبالغ فيها، وهو ما يفتح النقاش حول مسؤولية هذه الوسائل في صناعة الوعي الجماهيري وتوجيهه.

وفي السياق نفسه، يرى العديد من الباحثين أن الصورة الذهنية التي تقدمها وسائل الإعلام ليست دائمًا بريئة، بل تخدم أهدافًا سياسية أو اقتصادية أو ثقافية، وغالبًا ما يتم توجيهها عن وعي أو عن غير وعي نحو ترسيخ قوالب معينة في ذهن المتلقي[1].

وعليه، فإن أهمية الصورة الذهنية لا تكمن فقط في مضمونها، بل أيضًا في تأثيرها، إذ بإمكانها أن تغير مواقف الأفراد، وتؤثر في سلوكهم واتجاهاتهم حيال الأشخاص أو المجتمعات أو الأحداث التي ترتبط بها.

1.3. صورة العرب والمسلمين في وسائل الإعلام الغربية:

[1] inémathographique, Imprimrie central de l'ouest, paris, 1962, p09.

لقد تعمّدت وسائل الإعلام الغربية، بمختلف أشكالها ومضامينها، تشويه صورة العرب والمسلمين بطريقة ممنهجة وخطيرة، استهدفت من خلالها التأثير على وعي الرأي العام الغربي والعالمي على حدّ سواء. وقد مارست هذه الوسائل دورها التحريضي من خلال انتقاء مفردات مسيئة ومقصودة في وصف المسلمين، ما ساهم في ترسيخ صورة نمطية مشوّهة، عبر تكرار أوصاف مثل: "إرهابيون"، "متوحشون"، "متخلفون"، "عنيفون"... وغيرها من المصطلحات التي كانت ولا تزال تُستخدم كأداة دعائية لتغذية مشاعر الكراهية والخوف، وتبرير السياسات العدوانية تجاه العالم العربي والإسلامي[1].

ب–دور السينما في صناعة الصورة الذهنية:

–صورة العرب والمسلمين في السينما الغربية:

تُعد السينما من أبرز الوسائل الإعلامية الدعائية، نظرًا لاتساع نطاق انتشارها وتأثيرها، خصوصًا بعد تطور التلفزيون الذي خصّص مساحة زمنية واسعة لعرض الرسائل السينمائية من خلال الأفلام. وفي هذا الإطار، فإن الدول الغربية بشكل عام، والولايات المتحدة الأمريكية على وجه الخصوص، تسعى جاهدة إلى توظيف هذه السينما من أجل تحقيق هدفين رئيسيين:

أولًا: تشويه صورة العرب والمسلمين.

ثانيًا: الترويج للفكر الهدّام[2]

لقد تمّ استغلال السينما على مرّ العقود كأداة فعالة للدعاية، من خلال توظيفها في توجيه الرأي العام وتبرير قرارات الحرب والسلام. فقد استخدمت لتشويه الشخصيات العربية والإسلامية، وتصويرها في أغلب الأحيان على أنها شخصيات عدوانية، متخلّفة، غريبة عن القيم الغربية، وتشكل تهديدًا لها. ولعل أبرز ما يُظهر ذلك هو الطريقة التي

[1]شهرناز محمد طلعت وسائل الإعلام والتنمية الاجتماعية ط 2 ، دراسة نظرية مقارنة وميدانية في المجتمع الريفي ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، 1986 ، ص 45.

[2]رضوان بلخيري، مرجع سبق ذكره ، ص 68 69.

عالجت بها السينما الأمريكية القضية الفلسطينية، حيث[1] تم تصوير العرب والمسلمين كأعداء دائمين للسلام، في مقابل إظهار الطرف الصهيوني كضحية تسعى للعيش بسلام[1].

كما ساهمت السينما بفعالية في ترسيخ الصورة الذهنية السلبية، من خلال التركيز على تقديم شخصيات نمطية تجسّد صورة "الإرهابي المسلم"، أو "العربي العنيف"، وذلك بخلفية دينية أو ثقافية مشوهة. إذ أن العديد من الأفلام الهوليوودية قدّمت صورًا نمطية تمسّ بالهوية الإسلامية والعربية، وتربط الإسلام بالعنف والتطرّف، من بينها أفلام عديدة أنتجت بعد أحداث ١١ سبتمبر، والتي تضمنت محتويات تنشر الكراهية وتُكرّس الخوف من الإسلام.

وقد رُصد في هذه الأعمال مواقف تنم عن عداء صريح، يتمثل في ربط كل ما هو عربي أو إسلامي بالإرهاب أو الجريمة، وهي صورة نمطية متجذّرة في العقل الغربي منذ قرون، حيث يعود ظهورها إلى بداية الحروب الصليبية، وتطوّرت عبر مراحل تاريخية مختلفة.

ويكفي أن نشير إلى أن أحد الباحثين الأمريكيين، إدوارد سعيد، أشار في كتابه الشهير "الاستشراق" إلى أن الغرب رسم صورًا ذهنية عن الشرق، وخاصة العرب والمسلمين، كانت دائمًا قائمة على التفوّق الغربي والدونية الشرقية، مما ساهم في استمرار هذه النظرة في السينما وغيرها من وسائل الإعلام الغربية.

لقد أشار النقاد الأمريكيون في وقت سابق إلى أن هوليوود قد أنتجت أكثر من 150 فيلمًا ساخرًا من الإسلام والعرب والمسلمين منذ عام 1986 حتى الوقت الحاضر. ومن بين هذه الأفلام، يمكننا أن نذكر أبرزها على النحو التالي[2]:

1)**فيلم قرار إداري :*Executive Decision***وهو فيلم من بطولة *ستيفن سيغال*، تدور أحداثه حول قصة اختطاف طائرة من قبل مجموعة إرهابية إسلامية، ويُظهر الفيلم هؤلاء المختطفين في صورة عنيفة ومتطرفة، حيث يقومون بقتل الركاب، ويُصوَّر المسلمون في الفيلم على أنهم إرهابيون متوحشون لا رحمة في قلوبهم.

[1]سوزان القليبي هدى السمري، انتاج البرامج للراديو والتلفزيون مكتبة الشباب ، القاهرة ، 1993 ، ص 97.

[2]سوزان القليبي هدى السمري ،مرجع سبق ذكره ، ص 97.

2)**أكاذيب حقيقية** :***True Lies***يُعد هذا الفيلم من أبرز الأعمال السينمائية التي شوّهت صورة الإسلام والمسلمين، إذ أنتج عام ١٩٩٥، من بطولة أرنولد شوارزنيجر) *هرم الأكشن الأمريكي* .(يحكي الفيلم قصة منظمة إرهابية عربية تتخذ من الولايات المتحدة الأمريكية هدفًا لها، حيث تقوم بعمليات تفجير وقتل، ويُصور العرب من خلال هذا الفيلم على أنهم مصدر دائم للتهديد، ويسعون إلى زعزعة الأمن والاستقرار. ويُظهر الفيلم بطله الأمريكي في دور المنقذ الذي يُحبط مخططات الإرهابيين، ويمنعهم من تنفيذ تفجير نووي، وذلك في إطار مليء بالإثارة والتشويق، معتمدًا على التقنيات السينمائية الحديثة، مما يُسهّل على المُشاهد تلقي الرسائل المشوّهة للعرب بسهولة.

3) **الحصار** :***The Siege***وهو من أسوأ الأفلام المسيئة للفلسطينيين خاصة، إذ أن الشركة المنتجة للفيلم مملوكة ليهود، وقد تم إنتاجه عقب تفجير مركز التجارة العالمي عام ١٩٩٣. يُظهر الفيلم العرب والمسلمين كأعداء دائمين لأمريكا وللسلام العالمي، حيث يُقدّمهم كمجموعة من المتطرفين الذين لا يعرفون سوى القتل والدمار، ويُظهر الأمن الأمريكي كأنه الضحية البريئة.

4) **القوة الجوية رقم ١** :***Air Force One (1)***في هذا الفيلم، يتم تقديم المسلمين من جمهورية وهمية تُدعى *كازاخستان* (تشبه جمهوريات الاتحاد السوفياتي السابق)، على أنهم خاطفون لطائرة الرئيس الأمريكي، ويُصوَّرون كمجموعة إرهابية لا ترحم.

وبالإضافة إلى هذه الأفلام، هناك عدد آخر من الأفلام التي تسيء للمسلمين والعرب، ومنها:

- *Terroriste on trial* الإرهابي في قفص الاتهام
- *Voyage of terroir* رحلة الرعب
- فيلم *فجر اليوم التالي –الجزء الثاني*، وغيرها من الأعمال السينمائية التي تنتمي لنفس التوجه العدائي.

وكل هذه الأفلام تصوّر المسلمين كـ "إرهابيين متشددين"، كما تُظهِر الإسلام كدين عنف وكراهية، وتعتمد على خطاب من جهة واحدة دون عرض أي وجهة نظر مغايرة، وهو ما يرسّخ الصور النمطية السلبية عن الإسلام والمسلمين في الوعي الغربي.

المبحث الثاني :توظيف المراة في الاعمال السنمائية

المطلب الاول : السينما النسوية بالجزائر

لا يزال حضور المرأة المخرجة في الساحة السينمائية الجزائرية محدودًا، على الرغم من وجود محاولات بارزة قامت بها أسماء معروفة وأخريات من الجيل الشاب اللواتي لا يزلن في بداية مشوارهن الفني. معظم المخرجات اللواتي برزن في الوسط السينمائي لم يحققن تأثيرًا كبيرًا، باستثناء بعض الأسماء التي أثبتت حضورها محليًا ودوليًا. من بينهن جميلة صحراوي، التي كرّمها مهرجان الجزائر الدولي للسينما، ونالت عن فيلمها الشهير "يقا" عدة جوائز عالمية، إلى جانب يمينة شويخ التي رسّخت اسمها بأعمال متميزة من بينها فيلم "رشيدة" الذي تناول مرحلة العشرية السوداء ومعاناة الجزائر مع الإرهاب. كذلك، نجد فاطمة الزهراء زعموم، الكاتبة والمخرجة ذات الأصول الجزائرية والفرنسية، والتي قدمت مجموعة من الأعمال المتنوعة بين الروائي والوثائقي والقصير، من أبرزها فيلم "قدّاش تحبني؟" الذي أنتجته سنة 2012، وحقق حضورًا واسعًا في عدد من المهرجانات العالمية. أما فيما يخص المخرجات الشابات، فهن لا يزلن في بداية مسيرتهن، ورغم ذلك فقد حملت أعمالهن بعض الجوانب الإيجابية، إذ حاولن تقديم رؤية مغايرة واعتماد أسلوب إخراجي جديد يختلف عما قدمته من سبقتهن في هذا المجال. وسنتناول في هذا المبحث عددًا من المخرجات الرائدات في السينما الجزائرية، مع تسليط الضوء على أبرز أعمالهن، بدءًا بالأديبة آسيا جبار.

من المؤكد أن أول جزائرية خاضت تجربة الإخراج كانت الروائية **آسيا جبار**، وذلك من خلال عملين قدّمتهما للتلفزيون الجزائري سنة 1979، من أبرزها الفيلم الروائي الطويل "**نوبة نساء جبل الشنوة**"، الذي تميز بطابعه المختلف واعتُبر من الأعمال البارزة في تلك الفترة، أي في سبعينيات القرن العشرين. وقد أظهر هذا العمل وجهًا جديدًا للسينما الجزائرية، حيث صنّفه بعض النقاد الفرنسيين ضمن إطار **السينما التجريبية**، في حين اعتبره آخرون من نماذج **السينما الثقافية** .الملفت في هذا الفيلم هو أن الشخصية الذكورية الوحيدة كانت **الزوج الصامت**، مما يُوحي بأن

المخرجة تعمدت تهميش صوت الرجل، الذي يُعد في نظرها سببًا في إشعال الحروب، لمنح المساحة الأكبر للمرأة، باعتبارها الطرف الذي يتحمل العواقب في جميع الأحوال [1]

وقد برز اسم آخر في مجال الإخراج السينمائي النسوي، وهي **يمينة شويخ**، المولودة سنة 1954 في الجزائر، وتُعد من بين المخرجات اللواتي حققن إنجازات معتبرة في هذا الحقل. انطلقت مسيرتها سنة 1973، حين انضمت إلى **المؤسسة الوطنية للصناعة السينماتوغرافية**[2] في بداياتها، عملت كمساعدة في إنتاج الأفلام الوثائقية، كما اشتغلت في مجال المونتاج، وشاركت في أعمال لعدد من المخرجين الجزائريين المعروفين، مثل **عبد القادر القاط**، و**أحمد راشدي**، و**محمد شويخ**، الذي يُعد زوجها. وقد قامت **يمينة شويخ** بكتابة عدة سيناريوهات، من بينها مشاركتها في كتابة سيناريو الفيلم الجزائري "**عمر قتلاتو**"للمخرج مرزاق علواش، كما كتبت لاحقًا سيناريو فيلمها الخاص "**رشيدة**[3]"، الذي قامت هي أيضًا بإخراجه. إضافة إلى ذلك، أخرجت سنة 2010 فيلمًا وثائقيًا يتناول **حرب التحرير الوطني من خلال شهادات المجاهدات**.

ومن الأسماء النسوية التي برزت كذلك في ميدان الإخراج السينمائي، نجد **نادية شرابي**، التي أخرجت وأنتجت فيلم "**عائشات**"، والذي يسلط الضوء على المرأة الجزائرية ووضعها الاجتماعي. كما أنتجت هذا العمل بالتعاون مع المخرج **سعيد ولد خليفة**، إلى جانب مشاركتها في إنتاج فيلم "**شارع النخيل الجريح**"في إطار عمل مشترك بينها وبين المخرج **عبد اللطيف بن عمار** .وقد تناول هذا الفيلم **أحداث ساقية سيدي يوسف** من خلال قصة فتاة تسعى لاكتشاف الحقيقة الكامنة وراء استشهاد والدها في تلك الأحداث.

أما **حفصة زناي قوديل**، الكاتبة التي عُرفت برواياتها مثل "**نهاية حلم**"، و**"الرهان الفاشل"، و"الفراشة أن تطير"، و"الشيطان امرأة"**، فقد انجذبت بدورها إلى عالم السينما، خاصة السينما الأدبية. وقد خاضت تجربة أولى في هذا المجال من خلال عملها كمساعدة مخرج مع **أمين مرباح** في فيلم "**راضية**"(1991)، ومع **يحيى تبوب** في فيلم "**الأربعاء مساء**"، وأيضًا مع **عبد الغني مهداوي** في فيلم "**العقدة** ."ثم قررت دخول عالم الإخراج بنفسها، من خلال

[1] بلية احمد بغداد ،فضاءات السينما الجزائرية ، منشورات ليجوند ،الجزائر 2011، ص97.

[2] اوكسل مريم ، مرجع سبق ذكره ،ص10.

[3] نايلي نفيسة , مرجع سبق ذكره ، ص155.

تحويل روايتها "**الشيطان امرأة**"إلى سيناريو سينمائي، وأصرت على إخراجه بنفسها سنة 1992، متحدية في ذلك الكثير من الصعوبات، لتُسجّل بذلك حضورها كمخرجة، وتُعد من أوائل النساء الجزائريات اللواتي مزجن بين الكتابة الأدبية والإخراج السينمائي.

تُعد **حفصة زناي قوديل** أول مخرجة سينمائية جزائرية، باعتبار أن ما قدمته آسيا جبار كان في إطار الإنتاج التلفزيوني، في حين خاضت حفصة تجربة الإخراج السينمائي فعليًا. ومن خلال هذه التجربة، سعت إلى الإسهام في إثراء الحركة السينمائية الجزائرية [1]

إلى جانبها، ظهرت مجموعة من المخرجات الجزائريات المقيمات في فرنسا، ممن انخرطن في تجارب إخراجية مميزة. من بينهن **يمينة فيقي**، صاحبة مجموعة من الأعمال مثل" :*مذكرات مهاجرين*(1997) "، "*سقف من زجاج* " (2005)، و *"الأحد... إن شاء الله"* (2006). كما برزت **زايدة غراب** من خلال فيلمها "*شباب من ذهب*"سنة 2001، و**فضيلة جزدم** التي أخرجت فيلم "*تناديا ونعيمة وفاطمة وجميلة وأخريات*"سنة 2002. ولا يمكن إغفال المخرجة **أمل بجاوي**، التي قدمت فيلمها الطويل "*ابن*"سنة 2003، وكانت قد أخرجت قبله "*الانحراف الكبير*"في العام نفسه. أما **أمل كاتب**، فقد أخرجت فيلم "*لن تموت*" ، بينما استطاعت **صبرينة دراوي** أن تقدم فيلمها "*قولي لي*"سنة 2008 [2]

إضافة إلى الأسماء السابقة، برزت مجموعة أخرى من المخرجات اللواتي قدمن أعمالاً حديثة. نذكر منهن **فاطمة الزهراء زعموم**، التي أخرجت فيلم "*قداش تحبني*"سنة 2011، وهو إنتاج جزائري–فرنسي مشترك. يروي الفيلم قصة طفل يبلغ من العمر ثماني سنوات يعيش مع جديه، ويتناول في الوقت ذاته موضوع بحث المرأة عن الحب حتى بعد تقدمها في السن[3].

كما نجد عددًا من المخرجات الجزائريات المغتربات اللواتي عشن خارج الجزائر، لكن بقي اهتمامهن منصبًا على القضايا الجزائرية، واستطعن من خلال أعمالهن تقديم تجارب سينمائية متميزة. من بين هؤلاء **جميلة صحراوي**، المولودة بالجزائر سنة 1950، والمقيمة بفرنسا منذ سنة 1975. حصلت على شهادة في المونتاج والإخراج بعد حصولها على

[1] بلية احمد بغداد ، مرجع سابق ، ص98.

[2] بلية احمد بغداد ، مرجع سبق ذكره، ص 98.

[3] نايلي نفيسة ،مرجع سبق ذكره، ص 156.

ديبلوم في الأدب، وبرزت من خلال عدة أفلام وثائقية، من أبرزها *"حورية"*، إلى جانب فيلمها الروائي الطويل *"بركات"*سنة 2006 ([1]ثم عادت بعد ست سنوات لتخرج فيلمها الطويل الثاني بعنوان *"يما."*

كما قدمت **ياسمين شريخ** مجموعة من الأعمال السينمائية، وكان آخرها فيلم *"إلى آخر الزمان"*، الذي شارك في آخر دورة لمهرجان دبي السينمائي، وتدور أحداثه في مقبرة تُدعى *"سيدي بولفيور ."*ولا يفوتنا ذكر فيلم *"السعداء"*، الذي صدر في سبتمبر 2017، للمخرجة الشابة **صوفيا جامة**، والذي توجت من خلاله بجائزة **أفضل إخراج** في الدورة الرابعة عشرة لمهرجان دبي السينمائي.

شهدت السنوات الأخيرة بروز عدد من الأسماء النسوية الشابة في الساحة السينمائية الجزائرية، من بينهن ريم **الأخرّج**، التي أخرجت فيلم *"الظل والقنديل"*قبل ثلاث سنوات، كما برز في سنة 2017 اسمان جديدان هما **:ريحانة،** التي قدمت فيلمها الأول *"ما زلت أختنق كي أدخن"*، و**صوفيا جامة** من خلال فيلمها *"السعداء ."*وقد مثلت هذه الأعمال السينمائية الجزائر في عدد من **المهرجانات الدولية**، ونجحت في نيل **جوائز** مرموقة على مستوى تلك التظاهرات الفنية.

ويمكن القول إن السينما النسوية في الجزائر تتميز بتنوعها من حيث المواضيع والمعالجات، إذ طرحت العديد من القضايا، وإن كانت في مجملها تتمحور حول **قضايا المرأة**، لا سيما من طرف المخرجات المقيمات في الجزائر، كما هو الحال مع **آسيا جبار** و**نادية العبيدي** .أما المخرجات الجزائريات المقيمات في المهجر، فقد اتجهن في الغالب إلى **معالجة مواضيع الهجرة والهوية**، كما هو واضح في أعمال **يمينة بن قيقي**، و**جميلة صحراوي** وغيرهما، وقد فضلت كثير منهن الاشتغال على **الأفلام الوثائقية** باعتبارها وسيلة مناسبة للتعبير عن تلك الانشغالات.

ورغم ما أحرزته السينما النسوية الجزائرية من تقدم نسبي وإنجازات معتبرة، إلا أنها لا تزال **بعيدة عن مستوى الطموحات**، ولم تصل بعد إلى **النجاحات الكبرى** التي حققها بعض المخرجين الجزائريين، من أمثال **لخضر حامينا**، و**أحمد راشدي**، وغيرهم من الأسماء اللامعة في السينما الوطنية.

[1] اوكسل مريم ، مرجع سبق ذكره، ص 107.

المطلب الثاني:توظيف المرأة في السينيما الجزائرية

لقد شهدت السينما الجزائرية منذ نشأتها الأولى حضورًا لصورة المرأة، غير أن هذا الحضور كان يختلف في مضمونه وطبيعته من فيلم لآخر، وذلك بحسب الموضوع المطروح والمعالجة الفنية المتبعة. ففي الغالب، اقتصر تمثيل المرأة على كونها **عنصرًا ثانويًا** في المشهد السينمائي، ولم تحظَ بدور البطولة، كما أن القضايا التي طُرحت في تلك الأعمال لم تُعِر اهتمامًا فعليًا لانشغالات المرأة أو لأدوارها المتنوعة داخل المجتمع. ومع ذلك، لم تَخلُ بعض الأفلام من **تجسيد لمعاناة المرأة الجزائرية**، خاصة خلال فترة حرب التحرير الوطني، حتى وإن لم تكن هذه الأخيرة محور الفيلم أو بطلتَه الرئيسية.

ففي سنة 1967، أخرج **محمد لخضر حمينة** فيلم *"ريح الأوراس"(Le Vent des Aurès)* ، وهو من أوائل الأفلام التي سلّطت الضوء على **معاناة الجزائريين في بداية الثورة**، حيث يتناول قصة **أم جزائرية** تبحث عن ابنها داخل المعتقلات الفرنسية، بعد أن فقدت زوجها الذي قُتل على يد قوات الاستعمار. ورغم أن البطولة في هذا الفيلم ليست محصورة في المرأة، إلا أن **دورها المحوري** في نقل مشاعر الفقد والألم يعكس بوضوح تضحيات المرأة الجزائرية[1]

ومن الأفلام الثورية التي أبرزت المرأة بشكل قوي أيضًا، نجد فيلم *"معركة الجزائر"*للمخرج الإيطالي **جيلو بونتيكورفو**، والذي اعتمد على سيناريو **ياسف سعدي** .ويظهر من خلال هذا العمل كيف كانت المرأة الجزائرية خلال الثورة **شريكة فعالة في الكفاح** إلى جانب الرجل، متحدّيةً الصعاب ومتجندةً بكل شجاعة من أجل الدفاع عن قضية وطنها العادلة[2].

أما فيلم *"الأفيون والعصا"*للمخرج **أحمد راشدي**، والمقتبس عن رواية **مولود معمري**، فيُبرز صورة المرأة بشكل مؤثر من خلال شخصيات نسائية قوية، مثل **فروجة**، التي رغم سياسة القمع والتجويع التي مارستها سلطات الاحتلال، بقيت صامدة ومقاوِمة في سبيل **حماية المجاهدين** .كذلك الحال مع شخصية **أم علي**، التي رغم مشهد استشهاد ابنها أمام ناظريها، أظهرت ثباتًا غير عادي، يعكس عمق إيمانها بالقضية.

[1]نايلي نفيسة ، مرجع سبق ذكره ، ص187.

[2]صباح ساكر، مرجع سبق ذكره ، من 115.

وفي السياق نفسه، قدّم المخرج المصري المعروف **يوسف شاهين** فيلم *"جميلة الجزائرية"* ، في تحية سينمائية للمجاهدة **جميلة بوحيرد**، التي تم اعتقالها بعد إصابتها من قِبل قوات الاستعمار الفرنسي. ويُعد هذا الفيلم بمثابة **تكريم فني وتاريخي** لواحدة من أبرز رموز النضال النسوي في الجزائر، حيث يُظهر التضحيات الجسيمة التي قدمتها في سبيل الحرية والاستقلال[1].

جاء توظيف المرأة الجزائرية في السينما الثورية تكريمًا لدورها البطولي في المقاومة، وإبرازًا لمشاركتها الفعّالة في النضال، رغم إدراكها الكامل لخطورة الوضع وما قد يترتب عليه في حال وقوعها في قبضة قوات الاستعمار (2). وقد تناولت العديد من الأفلام الجزائرية هذا الجانب، مبرزة مساهمات المرأة في الثورة التحريرية، على غرار فيلم *"دورية نحو الشرق"* ، حيث نتابع في إحدى مشاهده قيام مجموعة من المجاهدين بالتوجه إلى منزل في إحدى القرى للراحة خلال الليل، وهناك تتجلى صورة المرأة في مشهد إنساني بسيط لكنها عميق الدلالة، حين تقوم النسوة **بإعداد الخبز والقهوة** للمجاهدين، وهو ما يُبرز دورهن الاجتماعي الحيوي، وإن لم يكن مباشرًا في القتال، لكنه لا يقل أهمية.

في هذا الفيلم، ظهرت المرأة **كمحور اجتماعي ثانٍ**، يساهم في دعم الثورة من الخلف، وهو النمط ذاته الذي تكرر في أفلام ثورية أخرى، مثل *"الليل يخاف من الشمس"* ، و *"الأفيون والعصا"*[2]، الذي سبق الحديث عنه. وتُعد هذه الأعمال محاولات سينمائية جادة لتخليد كفاح الشعب الجزائري وتمجيد بطولاته خلال حرب التحرير.

ومن بين أولى الأعمال السينمائية الجزائرية التي عالجت قضايا الثورة وأبرزت وجود المرأة، نجد فيلم *"ياسمينة"* الذي أُنجز سنة 1960 من قبل **محمد لخضر حمينة وجمال شندرلي** .يحكي هذا الفيلم قصة **طفلة صغيرة تعيش في مخيم للاجئين**، ويُعتبر أول فيلم جزائري روائي، وقد ترك أثرا بالغًا لما حمله من دلالات إنسانية وثورية عميقة[3]

إن توظيف صورة المرأة في أفلام الثورة كان انعكاسًا للواقع الاجتماعي والسياسي لتلك الفترة؛ فرغم أن المرأة الجزائرية شاركت فعليًا في النضال، إلا أن السينما غالبًا ما أسندت لها أدوارًا **ثانوية**، ولم تمنحها مركز البطولة. وفي

---

[1] Denis Brahimy, OP cit, p 26.

[2] مليكة بوخاري ، مرجع سبق ذكره ، ص 97.

[3] إبراهيم العريس رحلة في السينما العربية ، (دط) ، دار الغرابي ، لبنان ، 1979 ، ص 110.

هذا الإطار، يرى الممثل الجزائري **عبد النور شلوش** أن "المرأة في أي مجتمع تُجسّد صورة ذلك المجتمع، سواء أكان متطورًا أم متخلفًا؛ فإذا كان هذا المجتمع منتجًا للفكر والثقافة، فإن المرأة تكون في الصدارة، أما إذا كان راكدًا إبداعيًا، فإنها تبقى في موقع التبعية وتعكس فقط واقعه[1]"

وبعد الاستقلال، بدأ موضوع المرأة يُطرح ضمن قوالب سينمائية متعددة، سواء من حيث النوع أو الأسلوب، فبرزت أعمال سينمائية تناولت قضايا المرأة بشكل أكثر عمقًا، من بينها فيلم *"ليلى والأخريات"* للمخرج **سيد علي مازيف** سنة 1978، وفيلم *"امرأة لابنـي"* لـ**علي غانم** سنة 1982، إضافة إلى فيلم *"ريح الجنوب"*، لمحمد الخضر حامينة (3) هناك إنتاجات أخرى تطرقت لصورة المرأة غير أن هذا الطرح تراوح بين رؤية الرجال من جهة ورؤية المرأة من جهة أخرى.

صورة المرأة في السينما الرجالية

تباينت طريقة عرض موضوع المرأة في سينما الرجل من فيلم لآخر، حيث اختلفت المواضيع التي تجسد شخصية المرأة والأدوار المنوطة بها. ومن الملاحظ أن المرأة لم تُمنح دور البطولة في الفيلم الثوري الجزائري إلا في حالات نادرة، رغم أنها كانت تشكل جزءًا أساسيًا في تسلسل الأحداث وترابطها في العديد من الأفلام التي لا يمكن الاستغناء عنها. غالبًا ما كان وجودها مرتبطًا بالرجل في تلك الأعمال السينمائية، مثلما نرى في الأفلام التي تم ذكرها سابقًا، كفيلم "معركة الجزائر"، "دورية نحو الشرق"، وفيلم "الأفيون والعصا"... إلى آخره. ومع ظهور موجة الأفلام الاجتماعية الجديدة، بدأت نظرة السينما الجزائرية للمرأة تتغير تدريجيًا، كما تم ملاحظته في فيلم "ليلى والأخريات" للمخرج سيد علي مازيف سنة 1978.

وقد كان هذا الفيلم، من خلال طرحه لقضية المرأة، نموذجًا لسينما شعبية تحريضية تعليمية، كانت في أمس الحاجة إليها الشعوب في البلدان النامية، حيث قدمت عنصرًا مساعِدًا على زيادة الوعي المتجدد لدى الجمهور. وقد اعتمد الفيلم في طرحه على شخصيتين رئيسيتين هما: ليلى، العاملة في أحد المصانع، والطالبة الثانوية مريم. ويعد هذا الفيلم نداءً صارخًا لتحرير المرأة من القيود الاجتماعية المتعددة وتحقيق المساواة بينها وبين الرجل في العمل

[1] موني براح تومي تلمساني وآخرون، السينما العربية الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، 1994 ، ص 172.

واتخاذ القرارات. كما سلط الضوء على ضرورة السماح للمرأة بالمساهمة في النهوض بمجتمعها وتطويره، لكي تتمكن من اللحاق بركب الدول المتقدمة. وفي هذا السياق، يقول عبد النور شلوش: "... إذا كانت المرأة لا تشارك في مسار النهضة سواء في البيت كمربية، أو كطبيبة، أو عاملة... إلخ، وإذا لم تكن في المقدمة، وإذا لم تُمنح الفرصة في الثقافة أو الفكر، فإنها لن تكون قادرة على المساهمة في تطوير مجتمعها، ونحن نعلم أن المرأة هي التي تصنع الأجيال[1]"...

أما فيلم "ريح الجنوب" للمخرج سليم رياض سنة 1975م، فهو فيلم مقتبس من رواية الكاتب عبد الحميد بن هدوقة، ويحكي الفيلم قصة نفيسة، التي تدرس في العاصمة، وأثناء عطلة الصيف، يحاول والدها إيقافها عن الدراسة وتزويجها من أحد معارفه لتحقيق مصلحة معينة. وعندما ترفض نفيسة هذا الزواج، يرفض والدها قبول رفضها، فتقرر الهروب مع أحد الرعاة الذي كان يعمل في مزرعة والدها. وفي المشهد الأخير من الفيلم، يظهر الأب على ظهر حصانه وهو يحمل بندقية ويحاول اللحاق بالحافلة التي ركبتها نفيسة والراعي، لكنه يفشل في اللحاق بهما. في هذا المشهد، إشارة واضحة إلى الفرق بين عجلة التقدم والتحضر والعادات البالية المتخلفة. أراد المخرج من خلال ذلك أن يرمز إلى سرعة الانفتاح على العالم والتطور السريع الذي بدأ يبتعد عن العادات الرجعية، كلما تطورت الأفكار الحديثة. ورغم إبراز المخرج لشجاعة المرأة في مواجهة تلك التقاليد، إلا أنه أظهر تبعية المرأة للرجل في اتخاذ قراراتها، حيث لم تتمكن نفيسة من الهروب والسفر بمفردها، بل طلبت المساعدة من الراعي[2].

أما فيلم "محمد بوعماري" الذي حمل عنوان "الفحام" سنة 1972م، فيروي قصة بلقاسم الذي يعمل فحامًا، حيث كانت زوجته، التي لعبت دورها فطومة أو صليحة، تؤدي دورًا مهمًا، إذ تجسد صورة المرأة التي تضحي بعلاقتها الزوجية من أجل إطعام أبنائها. تبدأ عقدة الفيلم عندما يرحل بلقاسم إلى المدينة بحثًا عن عمل يعيل به أسرته المتكونة من الزوجة وولديه، وكان قبل ذلك يجمع الحطب ويحوله إلى فحم. لكن بعد فشله في العثور على عمل، يقرر العودة إلى قريته. وفي آخر ليلة له في المدينة، وهو في الحمام، يلتقي بـ "سي قدور"، وهو رجل من نفس قريته، حيث يخبره أن زوجته أصبحت تعمل في مصنع النسيج في القرية. عندها تثور ثائرته، ويأخذ ولديه ويعود إلى قريته. من خلال

[1] Denis Brahimy, OP cit, p 30.

[2] Denis Brahimy, OP cit, P34.

هذا الفيلم، أراد المخرج أن يبين إحدى تقاليد المجتمع الجزائري، حيث يجب على الزوج أن يعمل بمفرده للحصول على قوته وقوت أسرته، بينما يقتصر دور المرأة على الأعمال المنزلية وتربية الأطفال[1].

صورة المرأة في السينما النسائية

يجب أن يختلف طرح صورة المرأة في السينما باعتبارها أكثر إدراكًا ووعيًا بواقعها ومشاكلها وأهميتها داخل المجتمع. بدأت المرأة في الجزائر في الحديث عن نفسها في السينما في وقت متأخر جدًا، وذلك بسبب قلة النساء المؤهلات في هذا المجال اللواتي يتمكن من تصوير حالتها وواقعها بنظرة تختلف عن تلك التي يقدمها الرجل، بحيث تكون أكثر واقعية وحذرًا. وقد كانت آسيا جبار أول مخرجة جزائرية تتبنى معالجة قضية المرأة في السينما من خلال فيلمها "توبة جيل شنوة" الذي تم إنتاجه سنة 1978م. يندرج الفيلم ضمن مجموعة الأفلام التي سلطت الضوء على حياة وظروف المرأة المغاربية، ومن خلال هذا الفيلم قدمت السينما الجزائرية معالجة لمختلف المواضيع الخاصة بالمشاكل الوطنية والاتجاه السياسي، حيث منحت أهمية كبيرة لضرورة منح المرأة حرية التطور والتحرر كما تشاء[2].

كما أخرجت آسيا جبار فيلمًا آخر سنة 1980م، وبعدها ظهرت المخرجة حفصي كوديل من خلال فيلم "الشيطان في المؤنث" سنة 1992م. أرادت المخرجة من خلال هذا الفيلم التحدث عن الطابوهات التي بقيت على حالها لفترة طويلة ولم يتم معالجتها. ثم ظهرت مخرجة أخرى في مجال الإخراج السينمائي وهي يمينة شويخ، التي بدأت حياتها المهنية في السينما كمساعدة إنتاج للأفلام الوثائقية، وعملت في مونتاج الأفلام مع مخرجين جزائريين مثل عبد القادر لقاط، أحمد راشدي، ومحمد شويخ (وهو زوجها). وقد كتبت أمينة شويخ العديد من السيناريوهات، حيث شاركت في كتابة سيناريو الفيلم الجزائري "عمر قتلاتو" لمزاق عواش عام 1976م، ثم قامت فيما بعد بكتابة سيناريو فيلمها الذي أخرجته، وهو فيلم "رشيدة". يتناول هذا الفيلم معاناة المرأة الجزائرية بمختلف فئاتها، سواء في المدينة أو الريف، من همجية الجماعات المسلحة وتحويلاتهم خلال فترة التسعينيات[3].

---

[1] O P cit, p 21.

[2] Denis Brahimy, OP cit, p 35.

[3] مليكة بوخاري ، مرجع سبق ذكره ، من 101.

لكن نشاط المخرجات الجزائريات لم يأت من فراغ، بل كان نتيجة لمجهودات جبارة، حيث أن المخرجة في كافة الأقطار العربية، وخاصة في الدول المغاربية، تعاني من صعوبات متعددة. وفي هذا السياق، تقول المخرجة الجزائرية يمينة شويخ إن فيلم "رشيدة" لم يكن ليخرج إلى النور لولا مساعدة الفرنسيين، ومع ذلك كان فيلمًا جزائريًا محضًا. من خلال هذا الفيلم، نكتشف ما وقع في المدينة من اعتداءات إرهابية، وهو ما يمكن أن يحدث أيضًا في الريف. ومع ذلك، كان على بطلة الفيلم، وأمها، مواجهة تلك المواقف بشجاعة، حيث لم يكن هناك حل آخر[1].

أما المخرجة نادية شرابي لعبيدي، فقد قامت بإخراج فيلم غاية في الأهمية يتطرق إلى موضوع شائك من الطابوهات الخطيرة في مجتمعنا. ورغم أن هذه الظاهرة ليست منتشرة بشكل كبير في مجتمعنا، إلا أن المخرجة رأت أنه من الضروري دق ناقوس الخطر حولها. لذلك، عمدت إلى إنتاج فيلم حول ظاهرة التحرش الجنسي والاغتصاب العائلي، حيث تتعرض بطلة الفيلم، "مسلمي"، للاعتداء من قبل زوج أمها. وتقول المخرجة عن هذا الفيلم: "إن هذا الموضوع الذي طرحت من خلاله الفيلم حساس جدًا، وهو يكشف عن العديد من التجاوزات التي تعيشها المرأة في الواقع. وقد حاولت التركيز بشكل خاص على قضية الأم العازبة، التي تُوجه إليها أصابع الاتهام دون أن يدرك أحد حقيقة ما يحدث لها، فتظل طوال حياتها متهمة". كما حاولت المخرجة كسر طابو من الطابوهات التي تُمارس ضد المرأة، حيث يرفض المجتمع الحديث عن ذلك أو حتى سماع صوت المرأة المظلومة.

إضافة إلى ذلك، قامت نادية شرابي بإنتاج فيلم "عائشات" الذي يتناول أوضاع المرأة في الجزائر، وهو من إخراج سعيد ولد خليفة. كما قامت بإنتاج فيلم "شارع النخيل الجريح" بالتعاون مع عبد اللطيف بن عمار، الذي يتناول أحداث ساقية سيدي يوسف التي وقعت على الحدود الجزائرية التونسية، من خلال قصة فتاة تبحث عن حقيقة استشهاد والدها في تلك الأحداث[2].

[1] المرجع نفسه، ص 103.

[2] فريد سمير ، صورة المرأة في السنما العربية، دط، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسنما، دمشق، 2001، ص 26، 27.

المطلب الثالث: بطاقة فنية

-العنوان: امرأتان

- سنة الإنتاج: 1992

- مدة العرض: 90 دقيقة

- اللغة: باللهجة الجزائرية

- البلد: الجزائر

- المخرج: عمر ترباش

- الكاتب: محمد أوقاسي

-الأبطال: عثمان عريوات، بهية راشدي

- الإنتاج والتوزيع: التلفزيون الجزائري

<u>ملخص الفيلم</u> يروي قصة اجتماعية لرجل تزوج على امراته الأولى، التي انجب منها ولدا وبنت وقام باسكان الزوجة الجديدة في نفس المنزل، والتي اخذت جميع الحقوق بل وأكثرفي حين بقيت الأولى تعاني الامرين هي واولادها، لاأكل، لا شرب ولاحتى لباس. خاصة ان المرأة الثانية دائمة الشكوى والكذب حيث توهم زوجها ان المراة الأولى وولدها يستهزان منها ويضربانها ولايتركان لهامجالا حتى الدخول إلى المطبخ بل وصل بها الحد من الكذب إلى الادعاء انها لاتبرح غرفتها من خروجه صباحا إلى عودته مساء، وهو كالمغفل يقوم بتصديقها.ما أدى بالمراة الأولى للاستنجاد باخوتها والذين لم يقابلهم حتى؛ فاخذوها معهم إلى بيت والدهم اين نصحها بالعودة إلى بيتها لانه الوحيد الذي يسترها. ومع هذه المعاناة والحقرة التي شاهدها الابن تجاه والدته قرر استدراج والده موهما اياه انه سيريه منزل جده، اين يدبر له مكيدة ومان اقترب حتى رمى عليه حجرا سبب له اعاقة دائمة ووقفت المراتان جنبا إلى جنب تبكيان حظهما.[1]

[1] فيلم امرأتان ، موسوعة وكيبيديا ، ت ز 2025/04/27 على الساعة 14:50 مساءا

تمهيد :

بعد تناول الإطار النظري الذي عالجت فيه المفاهيم المرتبطة بالصورة الذهنية، ودور السينما في صناعتها، انتقلت في هذا الفصل إلى الجانب التطبيقي، الذي يهدف إلى تحليل كيفية تجسيد صورة المرأة في السينما الجزائرية من خلال دراسة سيميولوجية لفيلم "امرأتان"

ولتحقيق ذلك، قمت بمشاهدة الفيلم كاملًا، واختيار 44 مشهدًا تمثل كل المواضع التي ظهرت فيها المرأة بشكل مباشر أو غير مباشر. وقد تم اعتماد العينة القصدية لأنها الأنسب لهذا النوع من التحليل الذي يركز على تمثلات معينة داخل العمل السينمائي.

سأقوم بتحليل هذه المشاهد وفق مقاربة رولان بارت عبر مستويي التعيين والتضمين والبعد الايديولوجي و مقاربة كريستيان ميتز من خلال تفكيك شريط الصورة والصوت، وزوايا الإخراج والبناء السردي .يهدف هذا التحليل إلى الكشف عن تمثلات المرأة في الفيلم، وإبراز الرسائل الرمزية والإيديولوجية التي يحملها الخطاب السينمائي تجاهها

المقطع	مضمون المقطع	المدة بالثواني	سلم اللقطات	حركات الكاميرا	زوايا التصوير	الاضاءة	الديكور	الصوت		
								موسيقى	حوار	ضجيج
1	امراة (الزوجة الاولى) منقبة تظهر بملامح الخوف والقلق داخل سيارة بجانبها رجل	41(ثا)	قريبة	ثابتة	امامية مباشرة	خافتة	/	/	/	انذارسيارة الشرطة
2	داخل مركز الشرطة وجود الاموابنها مراد +مفتش	50(ثا)	عامة	ثابتة	عادية	مظلمة	باب	موسيقى حزينة	وعلا يا ولدي وعلا المفتش: مدام تقدري ترجعي لدارك الام: وليدي يا سي لكوميسار ووليدي المفتش: وليدك حتان يشوفو الجوج الام: شفت شفت وين وصلتنا الابن: يستهل المفتش: اششششش اسكت الام: راني نخمم عليك مش نخمم عليه	صوت عند غلق الباب + بكاء الام

									المفتش: مدام هيا الام: وليدي بجاه ربي وليدي ميستهلش بجاه ربي	
3	الزوجة الاولى (بهية) في المطبخ تحمل منشفة تقوم بمسح الاواني + دخول الزوج (بوجمعة) للمنزل قياس الجدران الفكرة: (غياب التواصل والاحترام للمراة +المراة المهمشة من طرف زوجها)	60(ثا)	عامة	ثابتة	عادية	مضيئة	اواني + ثلاجة + إطار معلق	/	ال زوجة1: كلي عايش وحدك في هذه الدار لا مرا لا ذراري لا حتى واحد الزوج: وش تعسي فيا انا؟ المرأة: يرحم باباك واش راك ادير الزوج: S'a fait direشي لي نديرو تجي عندي انا الزوجة 1: العجابة العجب تدخل الخزرةمتخزرهاش فيا وتجي تلعب مع الحيوط الزوج: نلعب مع الحيوط! Dument برك الزوجة1: واش بيك يا راجل وعلاش متعطيني حتى قيمة وعلاش	/
4	الزوجة و الاولاد في وسط المنزل في غرفة وجود الزوج (الفكرة: معاناة المراة من طرف زوجها)	85(ثا)	عامة	افقية/ ثابتة	عادية	مضيئة	نافذة عليها ستار ابيض	موسيقى خفيفة خافتة	الام: اسكتو عليا صحا، اواه راك مخبي عليا حاجة، أهدرحبيت نعرف واش في بالك الزوج: واش دخلك فيا اسيدي ال زوجة1: عندي الحق كي نسقسي الزوج: امشي تلعبي على روحك	صوت الصراخ الزوجة + صوت الضرب +

									ال زوجة1: كنت تكيل فلحيوط وعلاش وعلاش الزوج:Dégageقتلك الزوجة1: ليوم منخرجش نحب نعرف واش كاين فهمني وفهم روحك الزوج: اااااااااربي (قام بضربها) أنى نكرهك الزوجة1 :حقار يا حقار ،منخرجش من داري يا حقار	البكاء
5	مكالمة هاتفية امراة تحمل هاتف وامها بجانبها وبوجمعة في المحل يرن الهاتف (صورةالمراة الانتهازية لتي تسعى للهيمنة داخل الأسرة على حساب استقرار امرأة أخرى)	120(ث ا)	قريبة	ثابتة	عادية	مضيئة	هاتف	/	الزوجة 2:واش بوجمعة فريتها الزوج :لا لاراني نسويفي في لحالة قريب انشاالله الزوجة2:لوقتاش ليك شهر ونتا تقولي ليوم غدوة الزوج :متزربينيش ربي يعيشك ،سمعتي خطراه جاتني شوي كلي صعيبة قدام ذراري الزوجة:ذراري؟!لا بديتني من ضرك بذراري الزوج:يا لالا c’est pas questionمفهمتينيش برك الزوجة:امالا قلها ،مطولش معاها قلها وخلاص	زقزقة العصافير

									أم الزوجة :جوزيهولي ،جوزيهولي الزوجة: اسني ما الزوج:علبالك راني مشغول هذو ليامات بسلعة ولحانوت راني نديباني فالحالة برك هذي الجمعة انشاالله باش نقلها .هذا هو الزوجة:قلها direct directلا خاطر لا سيستها منا ل6شهر و منعرف الزوج :واش دانا ل6شهر حنا أم الزوجة :جوزيهولي قتلك الزوجة:أنعم لي تقولو ما .بو ،ما حابة نهدر معاكالزوج:منقدرش راني غارق لهنا فلخدمة الزوجة:اي زعفانة عليك ياك علبالك الزوج :زهرة واش هدا تخرخيش لي راه نسمع فيه في appareil’لحذاك تما .على كل حال فوتولي هذي سمانة للحانوت ونشوف واش ناقص للبيت الزوجة :أيا قول والله الزوج:سبحان الله و بحمده حتان نحلفلك للحاجةaller dépasse. Bonjour		

									ام الزوجة:واش الزوجة:المشترية بزاف ولازم يقطع أمها:خليني من مشترية واش قالك يا لمطنهة،لوكان جوزتيهولي الزوجة:علاش باش تداوسي معاه أ ما أمها:هيه ،نداوس معاه لوكان مندخلش روحي فيك والله لعظيم أبقاي عندي فدار تتلاوحي الزوجة:خلاص خلاص ،قالي هذي لجمعة أمها:ايه نشوفو		
6	بهية في المطبخ مع ابناءها على الطاولة يتناولو الفطور تذهب لفهم ما يحدث مع زوجها (الفكرة: معاناة الزوجة الوفية التي تقابل بالخيانة)	160(ث ا)	قريبة +عامة	ثابتة	عادية	خافتة	/	موسيقى حالة الصدمة +موسيقى حزينة	الزوجة 1: كي غلقت هذا الباب كيفاش ندخل أنا الزوج :متدخليش الزوجة 1: مندخلش! و لحوايج لي فيها الزوج : أديهم الزوجة 1: وين راح نحطهم الزوج :شغلك	صوت تصليح الباب+بكاء

									الزوجة 1:صار ؟!شغلي مشي شغلك نتا تاني .اهدر الزوج: خلي غدوة كي يطلع النهار نهدر معاك الزوجة 1: واش معناها هذي لهدرة الزوج :قلنا غدوة الزوجة 1:لالا ضرك، ضرك نحب تفهمني الزوج : تخطيني ولاااا الزوجة1:ولا واش ،ولا تضربني ههه (ضحكة استفزازية)،اه شاطر فضرب بصح لهدرة متقدرش الزوج:شاتية الضرب واقيلا نتي الزوجة1:ضرب نتا لي ولفتهولي ،فهمت.انطق الزوج: allerروحي تروحي ،روحو ترقدو الزوجة 1:مزال الحال على رقاد الزوج:تحبي نقلك .مالا راني رايح نزوج انشاالله .تنبشي تنبشي هاني قلتهالك الزوجة 1: خداع ،خداع .دك نعيط لخاوتي دك نعيطلهم يتفاهمو معاك الزوج :كشما يسالوني خاوتك دزي معاهم ،ها دار شرع محلولة روحو ريكلاميو كامل فيها	

									الزوجة :دار شرع !راك تسمع مراد (تبكي)	
7	بهية واولادها وبوجمعة امام باب الغرفة (الفكرة:المرأة كضحية للظلم والصبر على الإهانة)	17(ثا)	عامة	ثابتة	عادية جانبية	مضيئة	باب + إطار معلق	بيانو	الزوج: حرشتيهم عليا الزوجة1: لالا نخليك تشريلهم شيفون تاعك خير الزوج: متخافيش راه يجيبهالك ربي الزوجة1: دعوة بلا ذنوب في راس مولاه ذوب الزوج: ذوب هيه ذوب على راسك انشاالله	/
8	الزوجة الثانية مع والدتها تقوم بتحريضها في شرفة الفندق ودخول الى الغرفة (الفكرة :المراة اداة للفتنة والتحريض واداة للهيمنة والاقصاء)	60(ثا)	عامة	ثابتة	عادية	مضيئة	/	/	ام الزوجة: اسمعي كيما قتلك من نهار لول اعكسيها ال زوجة2: هيه أ ما هيه، اه يا ربي لوكان جيت برك نسكن هنا أمها: متخليش هدوك شوادة يدورو بيك الزوجة 2: هيه أ ما هيه أمها: كدا باش يفهموا بلي نتي لمعلمة ال زوجة2: ماأنى سمعتك قتلك ايه ايه ايه	ابواق السيارات + الريح + الامواج

									أمها : ايه ايه بصح مراكيش تسمعي في كلامي الزوج :يلاه راح الحال أمها: كيفاه متخلينيش نوصي بنتي الزوج: واه توصيها لهنا وصبها فدروج أ سيدي هيا لينا أ جماعة متمسخ روش بينا الزوجة 2: خلاص هانا رايحين أمها : يا و شح فيك نتي لي حبيتي زواج تاع طرابندو	
9	زهرة (ال زوجة2) وبوجمعة ووالدتها في الغرفة +والدة الزهرة تتجول في المنزل تتفقد الاشياء، ترتب في الاواني في المطبخ +وبهية وابناءها في غرفتهم +خروج مراد من المنزل (الفكرة المراة كأداة للهيمنة والاقصاء	192(ث ا)	عامة	ثابتة	عادية + خلفية	خافتة	اواني + صندوق + باب + ثلاجة	موسيقى هادئة	ام زهرة : ديري لاتساع لروحك أ بنتي ديري .اسمع راني منخرجش منا حتان نشوف بنتي منسطاليا /هيا نضربو طلة على لكوزينة مراد (الابن):منقدرش نخرجو ضرك /كلاب غلقو كل شي بهية :اصبر يا وليدي مراد :يما نقدر نخرج بهية إخرج رد بالك تنطق بكلمة بوجمعة مراد ،مراد اسمع اني نهدر معاك الجارة : اهدر وحدك يا لحقار ام زهرة : ايه واش عليه ربي يجيب	صليل الاواني + صوت فتح الباب

	+المراة ضحية للتهميش داخل منزلها)								ام زهرة : ربي يفرج علينا بهية :يفرج عليك فلجبانة انشاالله ام زهرة :زهرة،زهرة بهية : امم زهرة ايه زهرة زوبيا وي ام زهرة:يرحم والديك خليني شوي مع بنتي		
10	بوجمعة يدخل للغرفة عند بهية لا عطاءها المال	17(ثا)	عامة	ثابتة	عادية + جانبية	خافتة	/	/	بوجمعة :هاكي لمصروف تاعك بهية :اخرج عليا بوجمعة :قتلك هاكي بهية :بعد عليا بوجمعة :ياو مبياش وجهك ،بيا على وجه ذراري برك بهية :ذراري مسحقين باباهم أما رزق على الله بوجمعة :اياً خلاص ضرك منبقاوش لبزو و نبشو	/	/

11	بوجمعة والزهرة مع بعض ومن جهة اخرى بهية تبكي في زاوية وابنها مراد يستمعو اليهما وابنتها نائمة (الفكرة: تناقض صارخا في معاملة الزوج لامراتيه في نفس المنزل)	120(ث ا)	قريبة + متوسطة	ثابتة	عادية	مظلمة	سرير	موسيقى حزينة	بوجمعةيغني :أنا بري وين أنا بري وين ااا صادق الأمين ياجلفة .....جيناك حواسين اااصادق .....دارو أعراس و معرضوش الأمين يقلد أصوات غريبة	ضحك
12	خروج الزهرة من غرفتها و مراد في ساحةالمنزل (الفكرة:المراة المستفزة ،المتسلطة)	12(ثا)	متوسطة + قريبة	ثابتة	عادية	مضيئة	/	/	زهرة :ريح ترونكيل خيرلك مراد :واش كاين زهرة :شد روحك راني نهدر معاك مراد :والله غير نهبلها	صفير + فتح الباب وغلقه

13	زهرة تشغل المذياع وغرفة الاخرى بهية واولادها يتناولو الطعام وزهرة تخرج ترقص (الفكرة: المراةالمستفزة)	23(ثا)	قريبة + عامة	ثابتة	امامية	مضيئة	مذياع + باب	/	بهية :يا ربي لوقتاش هدا شي كامل وقتاش مراد :نحي علينا ولا !!!!! زهرة :هكذا تتعلمو تخلوني ترونكيل	صوت الغناء
14	رؤية زهرة لزوجها بوجمعة يحمل كيس لزوجته الثانية	15(ثا)	قريبة	ثابتة	عادية	خافتة	/	موسيقى حزينة	/	/
15	بوجمعة يذهب الى غرفة بهية وينادي ابنه مراد ويضربه بسبب كذب زهرة ويخبرها انها مطلقة وتبدأ بالبكاء (الفكرة: تحمل الام المعاناة والظلم من اجل اولادها)	49(ثا)	متوسطة	ثابتة	عادية	مضيئة	/	موسيقى حزينة	بوجمعة: مراد تخرج ولا نجي نخرجك بهية: وش تحوس عندوا بوجمعة : تجي ولا نجيك ، علاه تمنكر هكذا علاه تروح طرطقلها على لباب على صباعها فريجيدار قالك ربي بهية : نعلت الله على لكذابين مراد : والله ما بصح	فتح الباب + بكاء

									بوجمعة: شوف ياواالله تزيد ديرلها حاجة قد هكا نلحوك في سونطر تابع بير لخادم ، زيد مسها وتشوف بهية: ماتحشمش لا حياء لا دين لا حشمة بوجمعة: لا معجبكش لحال فولكا بهية: هدا واش راك تسنا منخرجش هنا نموت مع ولادي بوجمعة: راكي مطلقة خطيني ياسيدي بهية: مطلقة ولا مش مطلقة هنا نقعد مع ولادي بوجمعة : متفهميش بل عقل تفهمي بدبزة		
16	بوجمعة وزهرة في الغرفة تشتكي من بهية واولادها (افتراء) وسبها من طرف جيران (الفكرة: المراة اداة للهيمنة والتحريض +عدم تقبل المجتمع الزوجة الثانية بظلم الاولى)	53(ثا)	قريبة	ثابتة	عادية	مظلمة	وسادة	/	بوجمعة:صحة سيدي هاني طلقت ومبعد يا وش رح يعطيها برطمة بيسك ذراري معاها زهرة: مالا كيفاه انا تأني كرهت j'en ai marreبو كرهت من هاد لمعيشة نهار كامل وهما مقابليني في 3 حتا هديك صغيرة موزنيطة هديك تعلمت تهدر دارت عليا لقرون بوجمعة: هديك من بعد نلتا بيها هديك زهرة: ايه تلهى بيها كيما تولهت مع زوج لخرين بوجمعة : هاني عقابهم وش نديرلهم نقتلهم ا	/	/

									زهرة: يعافوني برك يا عجابا غير نخرج راسي برا نسمع يا لملقطة يا متستحيش يا تع زنق عييت كرهت كون نقلك صح جبتني لهنا وخليتني نتخبط مابين العديان بوجمعة c'est le piège :هدا أمبعد ديقوتي وتجي خارجة زهرة: بصح لوقتاش لوقتاش بوجمعة: خاطيك أنى نوجد فيها قير بلعقل انتي ثاني مالزمش تبينيلهم بلي تنرفزتي خاطر ثم هم وين يزيدوا يوقذوك لا عندهم هدرة خليهم يهدروا هاو انا ثاني عندي ما سمعت مقبيل في دروج		
17	نزول بوجمعة من العمارة والجارة من الطابق الاعلى ترمي فلكلام (الفكرة: عدم تقبل الظلم الزوج لزوجته من طرف الاخرين)	20(ثا)	متوسطة	ثابتة	مائلة	مظلمة	/	/	الجارة: يا لحقار بوجمعة: شنهي لحقار هادي كون جيتي مرا ابعثيلي راجلك يهدر معايا سمعتي الجارة: يا حقار بنات ناس بوجمعة:تفوو(××××ùù×شتم) مع صباح ربي	/

18	مناوشات بين بهية و زهرة في المطبخ وضرب بهية من طرف زهرة (الفكرة:صورة المراة تهان وتطرد من بيتها /الصراع ، الاهانة ، الطرد)	158(ث ا)	متوسطة +قريبة	ثابتة	عادية	مضيئة	فرن + اواني	/	بهية: واش كاين ثاني زهرة: كي نخرج من كوزينة ادخلو حتا تحبو طرطقوها بهية: ايي هدي سياسة جديدة يالالة هه زهرة: جديدة ولا قديمة هكذا ماتشنفو عليا مانشنف عليكم بهية: هادي تابع كل واحد ونبتوا متخرجش عليا فهمتي ويلا خفتي نغلق باب فريجيدار على صبيعاتك لعزاز تقعدي في بيتك زهرة: كيما تحبي انا خممت في صلاحك و صلاحي بهية: لوكان خممتي لصلاح منلحقوش لهاد لحالة زهرة: أيا خلاص بركات درك بهية: مخلاصش نتي لي قسمتي دار بديتي بل كوزينة وغدوة حاجة وحدة خرى و غير غدوة منعرف وين زهرة : بديت براجل	صراخ

									بهية: لوكان جيتي بنت فاميلية ماتقبليش بزواج كيما هدا زهرة : شكون لي قالك بلي قبلتو ياو نسنا فيك تفهمي روحك بهية : نفهم روحي نخرج من داري يا ديني اسمعي راني قلت هداك لخبيث لي من داري منخرجش حتا نموت زهرة : صابر ينال بهية : لوكان جيتي تعرفي صبر كنتي تسناي راجل لي يوالمك مزلتي صغيرة زهرة : بو هو لي يوالمني بهية : لي عندوا مرا و زوج ذراري زهرة : مكتوب بهية مكتوب ! طمع وي زهرة : أيا خطيني درك بهية: هنا يموت قاسي زهرة : أيا قتلك درقي وجهك بهية : زوجتي في لوتال مزالك تحلي في فمك زهرة : هههههl'hôteL تاعétoiles 4موتي	

									بهية : سراقة رجال طماعة ملقطة زهرة : تزيدي تعرفي تخرجي كلمة كيما هدي نديفورميلك وجهك الابنة: مسيها وتشوفي زهرة: يااتعلمتي تهدري نتي ثاني أيا امشي لاا الابنة: ايه ملقطة بهية: يا شوفي ياختي لمرا هادي احشمي احشمي بركاي بركاي زهرة : يما حبو يهبلوني يا يما حبو يهبلوني حبو يقتلوني يا lagareيلا la gare		
19	زهرة وبوجمعة في الغرفة يتحدثان تألف في حكاية ان بهية ظلمتها (الفكرة :تحريض المراة)	95(ثا)	متوسطة	ثابتة	عادية	خافتة	جدران + سرير	/	زهرة : كامل الحومة سمعتني يا بو بوجمعة : درك انا كيفاه ندير معاكم درك زهرة : مع من معايا معاهاs'il te plaît بوجمعة : معاكم في زوج زهرة : هيا مالا علاه جبتني لهنا بوجمعة : ياك قتلك اصبري	/	/

								زهرة : صح هاني صابرة بصح ركبولي لخوف دارولي الخلعة بو لوكان تعرف هديك طفلة صغيرة وش دارت فيا بوجمعة : هداك مراد كان معاهم زهرة : مكانش هنا sinonكانو صرعوني و رماوني برا بوجمعة : اي نو كيفاه يصرعوك هدا زهرة : هاني قاعدة نقولك راني خايفة حكمتني رعدة رهبة تعرف لوكان مدير والو والله عظيم غير نجيب ما تقعد معايا توانسني بوجمعة : نونو مايجيني حتا واحد هنا سمعتي ربحت هادي نتي جيبي مك و هي تجيب مها و ديرولي هاي هاي هنا زهرة : مالا كيفاه كيفاش تفرا درك بوجمعة : شوفي نتي علابالي رح تزيدي تصبري شوي والله كيما نقلك اصبري تفرا نشالله انا هاد جماعة ظلام هدي درك نفرجك فيهم		

20	والدة زهرة جالسة و تمشط شعرها في غرفة زهرة و يتحدثان عن ما جرى (الفكرة:تحريض الام لابنتها)	80(ثا)	متوسطة	ثابتة	عادية	خافتة	جدران + علب صغيرة (منتجات تجميل) + فانوس زجاجي	/	زهرة : تعرفي يما كيما قلتيلي واستلهم في كل دورة نبيكيهم ام زهرة : الحمد الله كي فهمتي زهرة : لوكان كشما تحب تفهم ولا تزعبط ولا تقول ندخل فيها ام زهرة : هكداك ولا منا 10 سنين تكون مزالها هنايا رديها كي لفار منين دوري راسك لجيهتها تهرب وراهي زهرة : هبطت عند الجيران تبكي كي خبطتها على لرض والله غير غاضتني ام زهرة : حلي عينك لوكان تحس بلي غاضتك تبدا تمسكن تمسكن و كي تغفلي تعطيك مكانش رحمة في هاد دنيا نتيا ولا هي سمعتي زهرة : لالا ما غير قلت برك ام زهرة : ماتقوليش وراسك لعزيز يلي يستهزا في هاد دنيا غير داه لواد يترمى في طرق شفتي لوكان راكي هنا وحدك زهرة : او قالي قريب	/

									ام زهرة: متامنيهش ماتطلقيهش كل دقيقة اشكيلو هاي ضربتني هاي سبتني هاي عايرتني شفتيه كره خوفيه قوليلو درك نروح لدار يما زهرة : بصح يما كون يقولي بسلامة ام زهرة : هاااا غير هادي لي متصراش بعد بعد لا جبتيلو وليد		
21	بهية في بيت اهلها تشتكي من زوجها و تسال عن تعليم ابناءها (الفكرة : وعي الأم بتعليم أولادها حتى لا يعيشوا نفس معاناتها)	113(ث ا)	قريبة	ثابتة	عادية	مضيئة	نافذة بستار ابيض + جدران	/	بهية : اه يا ربي يا ربي زادني حتا هو همو مراهش يروح لمسيد ام بهية : اا محنتي بهية : راح مرة وحدة و خلاص ابنة : يما لمسيد بعيد بزاف بهية : اسكتي عليا نتي صحا اه يا ربي يا ربي واش درت يا ربي والله العظيم كي يجي نتفاهم معاه اب بهية : ماتقوليلو والو هاد لولد مسكين ماينجمش يتبع لمسيد كيما يلزم لحال هدا مكان بهية : علاش هي اب بهية: هي تأني مسكينة مراهيش مليحة	/	/

									بهية : اقراي بنتي اقراي متخرجيش بهيمة كيف حالي يلي يجي يتمسخر بيا هكذا كي تكبري راجل لي ماعجبوش لحال نتي نجيبيه برا ام بهية : هكداك حليلها لعين بهية : نحللها عينيها في زوج اب بهية : خلونا من هاد لحكايات يا بهية يا بنتي هادو شهرين معطاكم حتا فرنك بهية: علابالي بصح وش رح ندير ام بهية :ظيق يا بنتي لازدنالهم دراهم هديك هي بهية : وعلا تحبني نروح نقولو عطيني دراهم اب بهية : ماشي هكذا لي تسلك ربي راهو شاهد مرانيش نحاوز فيك بهية : فهمت يا بابا بصح وين حبيتني نروح ام بهية : يابنتي ماتسمحيش في دارك و دار ولادك بهية : حبيتيني نولي ثم اب بهية : كيما تحبي يا بنتي ماقلنالكش روحي		

22	بهية وابناءها ووالديها يتحدثوا عن حل لحالة بهية (الفكرة :تردد المراة بين كرامتها و الضغط العائلي للعودة الى بيت زوجها رغم معاناة والظلم)	67(ثا)	متوسطة + قريبة	ثابتة	عادية	مضيئة	طاولة خشبية + مصباح تراثي + جدران		ام بهية : عملها فينا و مكناش فايفين اب بهية : خلالي يدي هكداك كي طلاب ام بهية : قلتها و عاودتها قلتها و عاودتها خلاص اب بهية: خلاص ايه خلاص بهية : مراد مراد : لالا مروحش عندوا بهية : ايه ملا مابقى غير انا و حسيبة نروح عندوا و خلاص مراد : لالا متروحيش نحوس على خدمة و مبعد مراحلنا فيه اب بهية : وين حبيت تخدم واش تعرف تواسي مراد : الا ملقيتش خدمة نسرق ام بهية: ارجع لمسيد اب بهية : الا عملها بلعاني حاب يقول ميزيدش يحوس عليكم ڤاع لا نتيا ولا ذراري بهية : مالا نروح مع حسيبة و نحيلو ذوك دراهم	

									اب بهية : لالا حاجة وحدة تنجمي تواسيها معا الكلب ارجعي لدارك بهية : شقيتكم معايا اب بهية : ماشقينينا في والو يا بنتي هداك الكلب هدر هدرة على قاضي عندوا حيلة في راسو ارجعي لدارك متحركيش يصير واش يصير ام بهية: مراناش نحاوزو فيك يا بنتي رانا نهدرولك في صلاحك	
23	بهية مع اخوتها لرجعوها للمنزل وضرب بوجمعة	60(ثا)	عامة	ثابتة	خلفية	مظلمة	باب + سلم حديدي	/	بوجمعة: واش هاد لمة هادي اخواتها : حتان نقولك حللهم لباب بوجمعة: علاه انا لي طلقتها عليهم اخواتها : ايه علابالنا حل لباب برك بوجمعة : تتحماو اه (مناوشات وضرب)	مفتاح + صراخ + فتح الباب

24	بهية و ابناءها تخمن كيف تطعمهم و دخولها الى المطبخ و فتح الثلاجة وتاتي زهرة لاستفزازها (الفكرة :الام المضحية من اجل اولادها)	102(ث ا)	متوسطة	ثابتة	عادية + خلفية	مضيئة	نافذة بستار ابيض + ثلاجة + افرشة مخططة + وسادة + سرير	/	بهية : قطرة حليب مابقات اكي جيعانة بنتي الابنة : شوية زهرة ماعندكم والو في فريجيدار سمعتي لكشما سحقيتي حاجة سقسي زهرة بهية : مراد مراد مراد نوض نوض روح قول عمك دحمان يعطينا باكي قهوة و كيلو سكر و ريتلا حليب و باكي قاطو مراد : نقلو بهية : قلو واش تحب الابنة : يما منجمش نستنا رح لحال بهية : و تروحي كرشك فارغة بنتي	الباب + خرخشة + غلق الثلاجة
25	بهية تطبخ في الاكل و تقهر زهرة	10(ثا)	متوسطة + عامة	ثابتة	عادية + جانبية	مضيئة	اواني معلقة على الجدران + ثلاجة	/	بهية :وجدوا طباصى يا ذراري ليكوطليط راهم واجدين	الزيت وقت القلي + غلق الثلاجة

26	بهية واولادها يأكلون	43(ثا)	قريبة جدا	ثابتة	عادية	مضيئة	/	/	بهية: كيفاش هدا واحد فيهم ماحوس يفهم مراد: مادوخيش بهية: الله يسلكها على خير مراد : كولي كولي يرحم باباك	/
27	بهية وبوجمعة يتحدثان عن المصروف والاكل	90(ثا)	متوسطة + قريبة	ثابتة	عادية	مضيئة	ثلاجة	/	بهية: الا راك تحوس على مراد مراهش هنا بوجمعة: مراهش هنا اه ونتي علابالك اه جاتكم خافزة ظلو تشرو في اللحم بهية: وشبيك يا راجل واش كاين بوجمعة: واش كاين اه تفاهمتو على راسي , والله غير ربحت اسيدي شنهي هاد لبايط تاع يغورت و بيض و كوممبيير كوطلييط لانزاش ليموناض دايرينلي زردة هنا و ديك لحية لي مكربعة في كاغط وشنهي بهية : معلابالیش بوجمعة : كيفاه الله يصفر وجهك نشالله بورط مالور تحبي تخليني اه	غلق الباب

									بهية : خليتنا لا فرنك لا زوج شكيورة حليب ماصبت باش نشريها بوجمعة: شكيورة حليب اه ولدك يكردي عليا و نا توصلو فيا لبخص بهية : اشح بوجمعة : شح اه يخي راني نقبضك و هداك بنك راه عارف وش نديرلو كي نقبضو بهية : سلامتي وليدي ايه ويلا خلاصو صحاب الحومة نروح الحومة وحدة اخرى بوجمعة : شنهي تكردي في جيهة اخرى		
28	مجيئ مراد للمنزل وامه تشتكي له عن ابيه خشية ان يطردهم من المنزل (وعي الطفل بظلم أمه وإدراكه لحقيقة الأوضاع)	126(ث ا)	متوسطة + عامة	ثابتة	عادية	مضيئة	افرشة + طاولة + أواني	/	بهية : علابالك حلف لوكان يصيبك هنا يقتلني وش راك دير نهار كامل مراد : ولا نتريني برك بهية: تتريني نتا لي كنت مخير في لمسيد مراد : ايه هدا هو زهرنا بهية : علابالك بلي باباك حاب يرحلنا يرحلنا جيهة وحدة اخرى مراد : اه بهية: بصح في بيت وحدة الله لا توصلو قتلو برطما ولا مكلاه	ملعقة مع الصحن

									مراد : بيت وحدة ولا هاد لوجوه بهية : انا منا منتحركش	
29	زهرة تقنع في بهية للخروج من منزلها احسن حل لها (الفكرة:المراة المتسلطة مقابل اقصاء الزوجة الاولى من بيتها)	23(ثا)	متوسطة	ثابتة	عادية	مضيئة	باب + جدران + لوحة مؤطرة(صورة داخل اطار)	/	بهية:لوكان قبلتي دار لي لقالك مراناش في هذي الحالة بهية :اقبليها نتي زهرة :يأو قالك ليك نتي مشي ليا أنا بهية: اشه هنا يموت قاصي زهرة:مشاكل طيح عليك مش على راس زهرة بهية :متخافيش اي تجي دالتك زهرة:ههه	/

30	بوجمعة يقنع في بهية لرحيلها لتفادي المشاكل و تبقى الساحة لزوجته الثانية و بهية ترفض و يبدأ بضربها (الفكرة : الاقصاء القاسي و حرمان المرأة من منزلها)	68(ثا)	متوسطة	ثابتة	عادية	مظلمة	جدران	/	بوجمعة : انا راني نقلك والله لا بيت كبيرة بهية : منسحقش بوجمعة : اسيدي معليش شوفي خلي حسيبة هنا مع حوايجك و روحي شوفي لبيت كان معجباتكش تولي لدارك بهية : لالا بوجمعة : لالا مالا شوفي والله ماتشوفي فرنك من عندي بهية : دير واش تحب بوجمعة : واش عليه بصح هداك الكلب تاع مراد منسحقش يحط رجليه عندي هنا بهية: راه لباس عليه عند خوالو بوجمعة : هو لي قالك هكذ مالا نقولك ابنك وين راه راهم جابولي خبرو جماعة قبيل يا بنك راه يطايش في زنق بهية : يخي وليدك ونتا لي وصلتو هد لحالة بوجمعة : مالا كلش انا شوفي روح نتاعك راهي على شعرة	مفتاح + صراخ + ضرب

									بهية : راك تحوس على سبة باش تضربني برك ايباه درك نعطيهالك نتا نتا	
31	بهية وابنها توبخه عن مذا يفعل و عدم ذهابه لبيت جده	26(ثا)	متوسطة	ثابتة	عادية	مضيئة	كأس من الزجاج	/	بهية : علاش مرحتش دار بابا سيدو مراد : راني نروح مرة على مرة بهية : روح كل يوم كل يوم سمعت مراد : يما بزاف كترنا عليهم بهية : يماها جات راهي نافسة زاد عندها وليد مراد : يما أيا نروحو نسكنو في بيت لي قالنا عليها بابا بهية : لالا	/

32	زهرة في المطبخ وتصب في الكلام صبا على بهية (الفكرة: المراةالحقودة)	69(ثا)	متوسطة + قريبة	ثابتة	عادية	مضيئة + خافتة	اواني معلقة + رضاعة اطفال	/	زهرة : كانت تتمنالي كاش طفلة ولا كاش عجب مكعورة معوجة بصح ربي مسمعلهاش بهية : بعيد شر مبروك عليك زهرة : هيهه سمعتيها ما اي قاتلي مبروك عليك ام زهرة : الله يبعدها عليك زهرة: لالا قوليلي صح كنتي تتمنايه يطيحلي ولا نبقى عاقرة بهية: أخطيني زهرة : اسمو عمار شباب بصحتو الله يحفظو بهية:امين خطيني برك زهرة: تحبي تشوفيه غير باش تتحقي برك بلي ربي مايحبش لحساد وميستجابش دعاوي شر بهية: أخطيني شرع الله ام زهرة: على راسك واش بيها تضبح هادي اه واش كاين اه واش تحبي مراد: اسكتي يا ستوتة خلي يما طر ونكيل بهية : ادخل يا مراد ما تطفر غير فيا ادخل ادخل ادخل مراد: رنا في دارنا سمعتي	/

									بهية : ادخل ادخل ادخل	
33	تخطيط لابتلاء على بهية وابنها واتهامه بالسرقة (الفكرة: مكر المراة الشريرة)	5(ثا)	عامة	ثابتة	عادية	خافتة	خزانة	/	زهرة: وش راكي ديري ما وش راكي ديري ام زهرة: خليني ندبر راسي ا١ ما تقولي لا راجلك لا حتا واحد فهمتي	/

34	اعطاء بهية المال لابنها عند ذهابه واتهام مراد بالسرقة (الفكرة: حنان واهتمام الام رغم المعاناة التي تعيشها)	20(ثا)	قريبة	ثابتة	عادية	خافتة	سيوف	موسيقى توتر	بهية: ولي على 3 نبدلك حوايجك وليدي هدا ما عندي مراد:منسحقش ام زهرة: سرقني سرقني ياوخضتي يا وخضتي سرقني وليدك سرقلي صياغة نتابع بنتي ياوخضتي ياوخضتي شدوه شدوه شدوه	/
35	بهية تبحث عن مراد في وسط الليل في الشوارع ولم تجده (الفكرة:اهتمام الام)	56(ثا)	عامة	افقية	عادية	مظلمة	ارضية + جدران + اشجار	موسيقى حزينة	بهية : مراد مراد مراد مراد مراد مراد مراد مراد مراد.....	الحذاء عند المشي
36	ترجع للمنزل بخيبة امل	38(ثا)	عامة	ثابتة	عادية	خافتة	باب + مفتاح	/	بوجمعة: الحقيه الحقيه ولا ندخلكم في زوج للحبس بهية: اصبر عليا نلقاه بوجمعة: نو قتلك لمي قشك لمي قشك خاطرش غدوة نروح كوميصارية ندخلكم لابوليس شوفي هاه	فتح الباب

37	رحيل بهية من بيتها	8(ثا)	عامة	ثابتة	خلفية	مضيئة	سيارة + قارورة غاز	/	/	سيارة
38	بهية مع مراد و في بيت والدها (الفكرة:وعي الطفل بظلم امه)	54(ثا)	قريبة	ثابتة	عادية	مضيئة	اناء القهوة	موسيقى حزينة	مراد: ماشي انا لي سرقتها بهية : انا ماشفتكش يا وليدي مراد: بناوها على راسنا ونتي مراكيش فايقة كون سرقتها كون راني قتلك يستاهلو كثر من هاد شي اب بهية: خلاص طفرت مراد: لالا مخلاصش هي مراهي فاهمة فيها والو لي يجي يتمسخر بيها وتأمنوا بهية: صح يا وليدي صح مراد: هفوها ليل كامل وهي تحوس عليا في زنقة اب بهية: بركانا بركة ماتزڤي علينا	/

									مراد: درك نروح نتفاهم معاه ونتبعو حتانكوميصارية اب بهية : اتهدن يا وليدي انا نروح نشوف مراد : لالا متروحش حبيتو يبهدلك كيما مرة لي فاتت بهية : مراد مراد مراد	
39	بهية وابناءها يتناقشوا حول العمل للمعيشة (الفكرة: لام القوية رغم الصعوبات)	70(ثا)	قريبة	ثابتة	عادية	خافتة	قفة + كتاب	/	بهية: ليوم ثاني مقدرة مراد: نحشم بزاف كلي راح نطلب ولا معلابالیش بهية: يخي نتا لي قتلي الابنة:سأهله محاجب محاجب سخونين حارين بهية: هاي اختك تعرف خير منك مراد : علابالي كيفاش يواسيو بصح كي نوصل قدام ناس لكلام يتلفلي وجهي يحمار منعرف ڤاع كيفاش بهية : معليش غدوة لا حيانا ربي نجي معاك مراد : كيفاش الابنة: انا تأني نجي معاك غدوة منقرا وش بهية: بين ماتوالف من بعد خلاص مراد: او تبعيني في زنق	/

								الابنة:وانا نبيع معاك مراد: لوكان تشوفي كي تقابلي ناس شحا صعيبة بهية:متمرض روحك يا وليدي هيا نتشاور بيهم وخلاص هيا ، والله غير بنان الابنة: امممم بنان	
40	بكاء بهية بسبب طلاقها ومراد يلومها (الفكرة: عقلانية الطفل)	65(ثا)	قريبة	ثابتة	عادية	مضيئة	نافذة	/	مراد: واش كاين ثاني بهية: طلقني مراد: ايه ومبعد بهية: نتا ما عندك حاجة بصح انيا منقدرش نفهمك مراد: لوكان هربتي بينا مع لول لوكان راهو هو يجري مرانا درك مي بصح نتي تعرفي غير لبكا بهية: زيدلي همك زيد مراد: علاش ماشي بصح من نهار نشفا روحي انيا ماتعرفي غير تشكي وتبكي هدا مكان بهية : صحة صحة زيد زيد كمل كمل	/

									مراد : نزيد ايه فهاد دنيا لي مضربش على حقو كلاه بوبي مسكينة طلقها واش دير غرقت في محاكمة لي غرق في شراب بهية : واشنو مراد : ماتحوسيش تفهمي بهية: ربحت زوج صوردي ناضولك لڤرون	
41	حزن بهية و تخبر ابنها ان يجب الخروج من الغرفة وتتهم مراد بأنه سرق (الفكرة: انهيار وعجز الام)	94(ثا)	متوسطة	ثابتة	عادية	مضيئة	وسادة + افرشة + طاولة + اواني	/	بهية: مول دار مراد قالي خرجي من بيت مراد: كيفاه بهية: باباك يتفاهم معاه على 6 شهور برك مراد: يا ربي يا ربي بنادم ميقدرش يصيب لهنا في هاد دنيا علاش خلقت هادو لكلاب كامل وعلاش بهية: رحت شفتو مراد:وعلاش بهية: واش تحب نواس مراد مراد: ياك راني ندخل شوية دراهم بهية: يا حي يا حي على هدوك دراهم مراد: ا وي هو واش قالك حاوزك وقيلة	/

									بهية : مراد هديك صياغة هو لي قالي اه لوكان ترجعهالو بلاك بلاك مراد : كيفاش نتي تأني مأمنتينيش بهية : امنتك مراد مراد : ماشي بصح امنتيها هي بهية : لالا عزيزي والله حنوني امنتك مراد : هو تروحي تحليه و انا تردیني سراق بهية: هو لي قالي ماشي انا ,,, مراد مراد مراد مراد: عمرك لا تفهميني عمرك بهية: فهمت فهمت درك فهمت		
42	بهية ومراد تخبره ان ليس لهم مال لكي يذهب للعمل (الفكرة: إثر الفقر والظلم في توتير العلاقات)	47(ثا)	قريبة	ثابتة	عادية	مضيئة	بيت خشبي + اعشاب	/	بهية: ونتا متولي لخدمتك نوجدلك محاجب دراهم مبقاوش اه مراد: نبيع صياغة لي سرقتها وخلاص مدامني نلهت كي لكلب من طريق الطريق من قهوة لقهوة باش نربح فرنك نتي كنتي تسناي فيا باش نولي بدراهم تابع صياغة والله غير تستاهلي كثر من هاد شي	/

43	بهية تدخل للمشفى مسرعة خوفا على معاقبة ابنها والتحدث مع زهرة (الفكرة: المرأة الطيبة مقابل السيئة)	108(ث ا)	قريبة	ثابتة	خلفية + عادية	مضيئة	/	/	بهية: جيت نشوف على جال وليدو بالاك يسمحلو زهرة : خربتيلي حياتي و درك جاية باش تسلكي راسك بهية : يسلك راس وليدو انا مابقالي مانسلك زهرة : واش حبيتيه يديرلو بهية : كوميصارية هو لي وصلو زهرة : مايقدر يتحرك مايقدر يقول كلمة بهية : مزالو هكذاك زهرة: مزال بلاك يبقى هكذا طول حياتو خربتولي حياتي بهية: ونيا كشما بقالي زهرة: حتا طبة معلاباهمش ايلا يبرى كاش نهار بهية: هما لي راهم معاه زهرة : لجوج لجوج راه يهدر فيه بهية: واش راهو وليدك زهرة: لباس بهية: راه يمشي زهرة: بدا شوية	دقدقة الباب

									بهية: الله يبارك تمحنا كي نتي كي انا زهرة: ايه لوكان عرفت ماكنت نقبل لا هاد لمعيشة لا هاد زواج بهية:وانا كشما خيرت كلش طاح على راسي	
44	بهية وزهرة وبوجمعة في حديقة المشفى (الفكرة: تعاطف بين امرأتين ويجمع بينهما مرض الزوج)	96(ثا)	عامة	ثابتة	عادية	مضيئة	اشجار	موسيقى النهاية	بهية : نجيبك حسيبة اه زهرة : قالك ايه بهية : حسيبة بنتك زهرة : فهم قفهم واش قلتيلو بهية : راك مليح هنا في سبيطار راك شوية راك تاكل مليح راك ترقد مليح حمدالله زهرة: بو شوف كي تحب تجاوبنا على حاجة ديرلنا غير اشارة بعينيك يخي ديرها طراش يعطيك صحة	/

تحليل المشاهد على المستوى التعييني و التضميني

المشهد الأول

- **المستوى التعييني:**

يصور المشهد امرأة منقبة ترتدي الحايك الأبيض، جالسة داخل سيارة بجانب رجل يرتدي لباسًا كلاسيكيًا (بدلة داكنة مع ربطة عنق)، يُشبه في مظهره مفتشًا أو رجل أمن. خلفها نافذة مشبكة، وأمامهما ضوء طبيعي يصدر من النافذة الأمامية. الإضاءة كانت خافتة نسبيًا، لكنها مسلّطة على وجه المرأة، ما أبرز ملامحها القلقة. الكاميرا كانت في وضعية أمامية، وحركتها ثابتة. لا توجد موسيقى مرافقة، غير أن صوت إنذار الشرطة في الخلفية كان حاضرًا، ما أضفى طابعًا توتريًا على الجو العام. الديكور الداخلي للسيارة بسيط وخالٍ من التفاصيل الزخرفية

- **المستوى التضميني:**

اعتمد المخرج في هذا المشهد على تقديم صورة المرأة الجزائرية التقليدية المرتبطة بالحشمة والوقار، من خلال إلباسها الحايك والنقاب الأبيض، وهو لون يوحي عادةً بالنقاء والطهر، لكنه في هذا السياق البصري يتحول إلى رمز للهشاشة والانكسار، خاصة بظهورها داخل فضاء مغلق ومشبك. فبدل أن يكون لباسها حماية، يبدو وكأنه يُسجنها داخل تقاليد تُظهر نفسها كحماية، لكنها في الحقيقة تُقيّد المرأة وتخنقها باسم الحياء والشرف.

الإضاءة الخافتة التي سُلّطت على وجه المرأة تُبرز ملامح القلق والخوف، وتُظهرها في حالة توتر نفسي شديد، كأنها تعيش محاكمة داخلية صامتة.

أما الرجل الجالس بجانبها، بملامحه الصارمة ولباسه الرسمي، فيُمثّل السلطة القانونية أو الاجتماعية التي تُحاصرها، دون أن ينطق، فقط بحضوره.

النافذة المشبكة خلفها لا تمرّ دون دلالة، إذ ترمز إلى القيد والسجن، وكأنها محاطة بجدران وهمية حتى داخل وسيلة نقل، لا مجال فيها للهروب أو الحرية. يزداد هذا الإحساس قوةً مع صوت إنذار الشرطة في الخلفية، الذي يُضيف عنصر التهديد الخارجي، ويُدخل المشاهد في جو من الترقّب والخطر .اختيار

المخرج لهذا المشهد ليكون افتتاحيًا، وبنية "تقديم تراكمي(Flashforward) "، يكشف رغبته في زرع الصدمة من البداية، وتقديم المرأة الجزائرية على أنها ليست فقط محاصَرة ثقافيًا، بل أيضًا معرضة قانونيًا للخطر، مما يرسّخ صورتها كضحية داخل مجتمع صارم لا يرحم ضعفها حتى حين تصمت

المشهد الثاني

- **المستوى التعييني:**

يظهر في المشهد امرأة ترتدي حايك أبيض واقفة إلى جانب طفل صغير ورجلين يرتديان ملابس رسمية . خلفهم باب مغلق، مما يدل على مكان داخلي (مركز شرطة)الإضاءة مظلمة وموزعة بشكل متوازنزاوية التصوير ثابتة وأمامية، تركز على الشخصيات معًاملامح المرأة متأثرة بالبكاء، بينما الطفل ينظر للأسفل بحزن، أما الرجلان فملامحهما جدية، والجو العام يبدو هادئا مع سماع صوت غلق باب وحوار يدور الام تلوم في ابنها وتترجى في مفتش مركز الشرطة لاطلاق سراحه.

- **المستوى التضميني:**

اعتمد المخرج في هذا المشهد على إبراز مأساة المرأة الجزائرية التقليدية عبر توظيف رمزي للّباس الأبيض التقليدي (الحايك)، الذي بدا لامعًا وسط الإضاءة شبه المظلمة، مما جعله محط تركيز بصري قوي. أراد المخرج من خلال هذا التباين أن يسلط الضوء على نقاء الأم وبراءتها مقابل قسوة الواقع المحيط بها. ظهرت المرأة وهي تتوسل المفتش وتبكي بحرقة، بينما تلوم ابنها الصغير، في مشهد يجسد الذل والانكسار العاطفي. اعتمد المخرج على إضاءة خافتة عمدًا لإضافة أجواء من الحزن والضغط النفسي، مما يضاعف من مأساوية الموقف. استخدام زاوية تصوير ثابتة ضمت جميع الشخصيات معًا في كادر واحد، أبرز المواجهة الحتمية بين الأم العاجزة وممثلي السلطة. بكاء الأم وتوسلاتها أمام الرجلين ذوي الوجوه الجامدة والباردة يعكس صورة المرأة المغلوبة على أمرها داخل منظومة قانونية واجتماعية قاسية، حيث يغيب التعاطف ويتم التعامل مع مشاعر الأمومة بجمود وإجراءات رسمية جافة.

المشهد الثالث

- **المستوى التعييني:**

بدأ المشهد بلقطة عامة داخل مطبخ بسيط، ظهرت فيه أواني مطبخية معلقة على الجدران، مما يوضح أن المكان مخصص للطبخ. كانت المرأة واقفة داخل المطبخ في البداية، قبل أن تنتقل نحو زوجها الذي كان يقيس الجدران في إحدى الغرف المجاورة. زاوية التصوير كانت أمامية وثابتة. الإضاءة بقيت طبيعية وعادية دون تركيز خاص. دار حوار بين المرأة وزوجها، حيث بدأت المرأة بطرح أسئلة على زوجها، لكنه رد عليها بعصبية واضحة. لاحقًا تغيرت ملامح المرأة نحو الشفقة، حيث بدا وجهها بريئًا ومتأثرًا بموقف زوجها.

- **المستوى التضميني:**

اعتمد المخرج في هذا المشهد على تصوير انتقال المرأة من فضاء المطبخ، الذي يمثل عالمها التقليدي المحدود، نحو فضاء الزوج الذي ينشغل بالجوانب المادية للمنزل، في محاولة للتواصل العاطفي معه. أراد المخرج أن يبرز الفجوة النفسية والاجتماعية بين الزوجين، حيث جاءت ردود الزوج العصبية ونبرة صوته الخشنة لتعكس غياب التواصل الحقيقي والاحترام تجاه الزوجة. يظهر الرجل في المشهد كشخص منفصل عاطفيا، غير مستعد لسماع شريكة حياته أو التفاعل معها بمرونة، مما يدل على سلوك ذكوري متسلط يعتبر الحوار مع المرأة أمرا ثانويا وغير ضروري. بالمقابل، جاءت ملامح الحنان والشفقة التي ارتسمت على وجه المرأة كتعبير عن طبيعتها العاطفية المتسامحة، والتي تسعى إلى الحفاظ على جو من المحبة رغم الجفاء الذي تقابل به. يرمز هذا التغيير في ملامحها إلى صورة المرأة الجزائرية كرمز للتضحية والصبر في ظل واقع اجتماعي يغيب فيه التقدير والاحترام لدورها داخل الأسرة. أما أواني المطبخ المعلقة فقد كرست الإحساس بأن المرأة محصورة داخل أدوارها النمطية المنزلية، مما يرسخ شعور التهميش الاجتماعي لها. الإضاءة العادية وثبات الكاميرا عززا الطابع الواقعي البسيط للمشهد، دون درامية مصطنعة، مما أعطى مزيدا من المصداقية لصورة المرأة كطرف مهمل رغم محاولاتها المستمرة للحفاظ على توازن العلاقة الأسرية.

<u>المشهد الرابع</u>

- **المستوى التعييني:**

بدأ المشهد بلقطة عامة داخل فضاء منزلي، حيث ظهرت الزوجة وأطفالها واقفين وسط المنزل، بينما كان الزوج حاضرًا أيضا. الإضاءة كانت مضيئة وموزعة بشكل متساوٍ، مما أتاح رؤية الشخصيات بوضوح.

خلف الشخصيات ظهرت نافذة مغطاة بستار أبيض بسيط، مما أضاف طابعًا منزليًا تقليديًا على المكان. حركة الكاميرا كانت ثابتة طوال المشهد دون أي تغيير في الزوايا أو التكوين. التصوير كان عاديا، مع استعمال موسيقى خافتة خفيفة زادت من الشعور بالحزن أثناء لحظة العنف. دار حوار بين الزوجة وزوجها، حيث سألته عن سر يخفيه عنها، لكنه رفض الإفصاح وعبر عن غضبه بضربها، ثم انهارت بالبكاء صارخة "يا حقّار يا حقّار

- **المستوى التضميني:**

اعتمد المخرج في هذا المشهد على إبراز تصاعد التوتر العاطفي داخل الأسرة الجزائرية التقليدية، مستعرضًا بؤس العلاقة الزوجية المبنية على الكتمان والعنف بدل الحوار والثقة. سعى المخرج من خلال الإضاءة القوية إلى فضح كل تفاصيل المشهد بوضوح، دون مواربة، مما يرمز إلى كشف الخلل الداخلي للأسرة أمام أعين الجميع. وجود ستار أبيض يغطي النافذة يعكس رمزية التغطية الظاهرية للمشاكل الأسرية، التي تُدار داخليًا بالقمع والتجاهل. أراد المخرج من خلال مشهد الضرب والبكاء أن يفضح هشاشة الرجل الذي يظهر متسلطًا وقاسيًا، لكنه في عمقه ضعيف وممزق نفسيًا. تعكس ردة فعل الزوجة، التي طرحت سؤالها ببساطة وسذاجة، صورة المرأة الجزائرية الطيبة الساعية للفهم والوضوح، لكنها تجابه دائمًا بردود فعل عنيفة وغير متوقعة. كما أن استعمال موسيقى خفيفة أثناء الضرب يضفي طابعًا مأساويًا على المشهد، ويزيد من الإحساس بعبثية الوضع.وحين تنطق الزوجة، بعد تعرضها للضرب، بعبارة "يا حقّار، يا حقّار"، وهي صرخة عامية جزائرية ذات حمولة وجدانية ثقيلة. هذا اللفظ لا يُستخدم فقط كشتم، بل يُحمَّل في الوعي الشعبي معنى الظلم، الإهانة، التعدي على الكرامة، واستغلال الطيبة أو الضعف. استعمال هذه الكلمة بعد لحظة العنف الجسدي يكشف أن الزوجة، رغم سكوتها الظاهري، كانت تختزن إحساسًا عميقًا بالقهر، انفجر في تلك اللحظة الحاسمةيبرز المخرج من خلال هذه الصرخة أن المرأة، حتى وهي في موقف ضحية، لا تفقد قدرتها على المواجهة اللفظية، فتُسمّي الأشياء بأسمائها، وتصف الزوج بالحفار"، أي الشخص الذي لا يرحم، الذي يتعدى الحدود الأخلاقية في التعامل، خاصة مع من هو أضعف منه. وهي بذلك تُعلن عن لحظة وعي داخلي حاد، فيها استعادة جزئية للصوت، رغم أن الجسد تلقى الضرب،صرخة "حقّار" في هذا السياق ليست مجرد رد فعل، بل تُعد لحظة تفجير عاطفي مكبوت، وصيحة إنسانية ضد التسلط الذكوري. إنها تُبلور الصورة الذهنية للمرأة الجزائرية ككائن صابر، لكنه لا يصمت إلى الأبد، بل يثور بطريقته عندما

يبلغ الجرح حدّه،يعكس المخرج الصورة الذهنية للمرأة كضحية لعنف داخلي ناتج عن تراكمات اجتماعية وثقافية تعزز الصمت والقهر بدل الصراحة والاحترام المتبادل.

المشهد الخامس

- **المستوى التعييني:**

تم تصوير المشهد في شارع عام خلال النهارح حيث ظهرت امراة شاب تقف امام هاتف عمومي ممسكة بالسماعة تتحدث مع زوجها، كانت والدتها تقف بجانبها، توجهها وتحدثها عما تقوله. الاضاءة كانت طبيعية،ضوء النهار مكشوف وواضح، الكاميرا بزاوية أمامية، واللقطة كانت قريب (close–up)، ركزت على وجهي المرأة وأمها أثناء المكالمة الهاتفية، مما سمح بإبراز تعابير الوجه والانفعالات بشكل واضح. خلفية المشهد اتسمت بالهدوء، وبروز صوت زقزقة العصافير؛ مما أضفى طابعا طبيعيا على الفضاء. لم تكن هناك مؤثرات صوتية أو حركة درامية مبالغ فيها؛ بل تم بالاعتماد على الحوار والإيقاع الواقعي للمشهد.

- **المستوى التضميني:**

اختار المخرج فضاءً خارجيًا مفتوحًا، في وضح النهار، ليصوّر مواجهة غير مباشرة بين الزوجة الثانية وزوجها، بينما تقف أمها كموجّه ومحرّض خلفها. هذا الاختيار المكاني والزماني (الشارع، الهاتف، النهار) يعكس علنية المؤامرة، وانتقال الصراع الأسري من الحيز الخاص إلى الحيز العام، مما يدل على اختلال عميق في البنية الأسرية .اعتمد المخرج على الهاتف كرمز للانفصال والبرودة في التواصل، حيث يغيب اللقاء المباشر بين الزوجين، ويُستبدل بحوار مُوجّه عن بُعد، تتحكم فيه أطراف خارجية (الأم). يقف صوت زقزقة العصافير كعنصر رمزي مهم: فرغم أنه يوحي بالحياة والهدوء، إلا أنه يتناقض مع الجو النفسي المتوتر الذي يهيمن على المشهد، مما يعمّق الإحساس بالازدواجية بين الشكل والمضمون .تقدَّم الزوجة هنا في صورة المرأة التي تتلاعب بالعاطفة، بتوجيه من أمها، وليس بدافع ذاتي مستقل، وهو ما يعكس الصورة الذهنية السلبية للمرأة في بعض السياقات السينمائية، حين تتحوّل من كائن ضحية إلى كائن مستغل ومتحكم. وفي المقابل، يظهر الزوج في موقف الضغط والمراوغة، لا كفاعل قوي، بل كمن يقع تحت تأثير الكلام والإلحاح، مما يعكس خللًا في منظومة الثقة بين الطرفين .بذلك، يكرّس المخرج عبر هذا المشهد صورة المرأة المتآمرة حين تكون مدفوعة بثقافة الهيمنة والتنافس، بدل أن تكون صوتًا للتماسك

الأسري. وهي صورة تطرح تساؤلات نقدية حول التمثيل النسوي السلبي في السينما الجزائرية، ومدى ارتباطه بالبنية الثقافية والاجتماعية القائمة على التمييز والتأطير النمطي.

المشهد السادس

- **المستوى التعييني:**

بدأ المقطع داخل المنزل، حيث كانت الزوجة جالسة رفقة أبنائها حول طاولة العشاء. الإضاءة كانت خافتة، مما يوحي بأن التوقيت هو الليل. الكاميرا اعتمدت لقطات عامة لتصوير لمّة العائلة، ثم انتقلت إلى لقطات قريبة (Zoom) عند المواجهة .توجهت الزوجة نحو زوجها تسأله بنبرة حذرة عن أمر شعرت أنه يخفيه عنها. الزوج، ببرود وبدون مقدمات، أخبرها بقراره بالزواج من امرأة أخرى.

هنا توقف الزمن بصريًا: الكاميرا قامت بزووم مباشر على وجه الزوجة، مع موسيقى تعكس الصدمة والانهيار. ملامحها عبّرت عن خيبة أمل عميقة، عينيها اتسعتا، وجهها تجمّد للحظات قبل أن تنفجر قائلة "خداع، خداع"، وهي تجهش بالبكاء .المشهد اختُتم على وقع دموعها ونظرات أطفالها، في جو مشحون بالحزن، دون أي عنف جسدي، بل بعنف شعوري واضح.

- **المستوى التضميني:**

في هذا المشهد، يُقدّم المخرج لحظة مأساوية مكثفة تُجسّد قسوة الخيانة حين تأتي مقابل الوفاء. الزوجة، التي كانت تُمارس دورها الطبيعي كأم وربة بيت، تجتمع بأبنائها على مائدة العشاء في مشهد يوحي بالاستقرار والطمأنينة.

غير أن الإعلان الصادمة من الزوج — "راح نزوج" — يُسقط هذا الهدوء في لحظة، ويحوّله إلى صدمة موجعة .استعمال اللقطة القريبة (Zoom) على وجه الزوجة في اللحظة التي تتلقى فيها الخبر، يسمح بتوثيق الانهيار التدريجي على مستوى الملامح: من الذهول إلى الانكسار، إلى البكاء المؤلم. وتأتي عبارتها "خداع... خداع" كتلخيص لما تشعر به: الخيانة، النكران، وتجاهل كل ما قدمته في سبيل هذا البيت .وجود الأبناء في خلفية المشهد يزيد من وطأة الخيانة؛ فالزوجة لا تُخذل فقط كامرأة، بل تُهان كأم أمام أبنائها، وتنكسر وهي التي حاولت الحفاظ على لحمتهم العائلية.

المخرج هنا لا يُصوّر بكاءً عادياً، بل يسلّط الضوء على تدمير رمزي لمكانة الأم والزوجة في لحظة واحدة.

المشهد لا يقدّم العنف بشكل مباشر، بل يُجسّده في أبشع صوره: العنف الصامت، القرار البارد، الذي يأتي في وقت غير متوقع، ليهدم كل شيء بني على سنوات من الصبر والتضحية. وهو ما يُعيد إنتاج الصورة الذهنية للمرأة الجزائرية في السينما: المرأة الصابرة، الوفية، التي لا تُكافَأ، بل تُستَبدل، وتُقصى، وتُواجه بالخذلان .الموسيقى الحزينة، والإضاءة الخافتة، وصوت الزوجة وهي تبكي وتكرر "خداع"، تشكل لحظة إنسانية كثيفة تحمل نقدًا اجتماعيًا حادًا: الوفاء لا يضمن الكرامة في نظام ذكوري جامد، بل أحيانًا، يكون سببًا للسقوط.

المشهد السابع

- **المستوى التعييني:**

تم تصوير المشهد أمام باب الغرفة، حيث تقف الزوجة رفقة أولادها، في وضعية مواجهة مباشرة للزوج. الإضاءة خافتة نوعًا ما، توحي بجو داخلي هادئ لكنه متوتر. الكاميرا اعتمدت لقطة عامة جانبية، أظهرت الشخصيات الاربعة (الزوج، الزوجة، الأبناء) في مشهد ساكن لكن مشحون دراميًا.

الصوت تمثل في الحوار الذي دار بين الزوج والزوجة، وكان نبرة الزوج حادة وعنيفة، بينما صوت الزوجة جاء بطريقة استهزائية. برزت خلفية موسيقية خفيفة تدعم التوتر العام في المشهد، وترافق التصعيد التدريجي في الانفعال

- **المستوى التضميني:**

يعكس هذا المشهد ملامح جديدة لصورة المرأة، ليس من خلال ضعفها أو سكوتها، بل من خلال حضورها الواعي وردّها الذكي المغلف بالسخرية والدعاء. عبارة الزوجة: "لا نخليك تشريلهم شيفون تاعك خير"، تحمل نبرة استهزاء حادة، وكأنها تُفكّك تبرير الزوج وتفضح نواياه بكلمة واحدة، تُشير فيها إلى أنه يريد أن يظهر بمظهر الضحية أو البريء، وهي ترفض هذا التصور، رافضة أن تُحمّل وحدها تبعات العلاقة.

حين قال لها الزوج: "ربي يجيبها لك"، ردّت بكل وعي" :دعوة بلا ذنوب في راس مولاها توب"، وهي عبارة ذات دلالة قوية، تُشير إلى أن المرأة لم تفقد وعيها رغم الأذى، بل اختارت الردّ بصيغة دينية ظاهرها الدعاء، لكنها في العمق تُحمّل الطرف الآخر كامل المسؤولية الأخلاقية، وتُعلن أنها بريئة من كل تهمة، وأن ما وقع لها لن يضيع عند الله .

إضاءة المشهد كانت واضحة، مما يُبرز تعبيرات الوجه ولغة الجسد، ويُضفي على اللحظة نوعًا من الانكشاف، كأن كل شيء بات واضحًا ولا مجال لإخفائه. أما وضعيتها أمام الباب، فتوحي بوقوفها في مفترق طرق نفسي، ترفض التراجع، لكنها لا تملك إلا الكلمة للدفاع عن كرامتها.

تأتي الموسيقى الخفيفة لتكثيف المشاعر الكامنة، حيث لا بكاء ولا انهيار، بل هدوء ظاهر يخفي مواجهة داخلية عنيفة، جعلت من هذه المرأة رمزًا للصبر المتماسك، والتعبير الراقي، والرفض المتزن.

بهذا، يقدم المشهد صورة ذهنية مختلفة للمرأة الجزائرية: ليست خاضعة ولا متمردة، بل واعية، صادقة مع نفسها، تردّ بما تقدر، وتُحافظ على كبريائها خصوصًا أمام أبنائها.

المشهد الثامن

- **المستوى التعييني:**

في هذا المشهد، اختار المخرج لقطة عامة تُظهر الزوجة الثانية ووالدتها واقفتين في شرفة الفندق، في وضح النهار، ما يوحي بأن الحدث يتم في مكان عمومي مفتوح. حركة الكاميرا كانت ثابتة، دون تنقل، مما ركّز الانتباه على الحوار بين الشخصيات. الإضاءة طبيعية وقوية، تعكس زمن التصوير النهاري وتُبرز ملامح الوجه وتفاصيل التعبير. لم تُستخدم موسيقى تصويرية داخلية، لكن ضجيج الخلفية كان واضحًا (أبواق سيارات، أمواج، صوت الريح...) ما يعزّز الإحساس بالمكان الخارجي

- **المستوى التضميني:**

كشف هذا المشهد عن صورة سلبية للمرأة باعتبارها أداة للتحريض والصراع داخل الأسرة. الأم، التي تمثل الجيل الأكبر، تلعب دورًا سلطويًا ومُهيمنًا، من خلال أسلوبها الاستفزازي في الحديث مع ابنتها، حيث قالت لها: "اسمعي كيما قتلك من نهار لول اعكسيها"، وهي عبارة تحمل دلالة واضحة على التخطيط المسبق لبث الفتنة والصراعالزوجة الثانية، رغم ترددها الظاهري، تبدي انقيادًا وتأثرًا بتوجيهات أمها، وأيضا التحقير للمرأة الأخرى (الزوجة الأولى) من خلال وصف أطفالها بـ "شوادة يدورو بيك"، وهي عبارة تهدف إلى الحطّ من قيمة الطرف الآخر، وتكريس فكرة الإقصاء من الفضاء العائلي. الحوار بمجمله يوحي إلى تفكك الأسرة بسبب تدخلات خارجية ذات نوايا عدوانية .الصوت الخارجي (الضجيج) يعزز شعور التوتر، ويُظهر المرأة كفاعل سلبي في الصراع الأسري، حيث تهيمن وتدفع نحو النزاع بدلًا من التهدئة، مما يرسّخ صورة ذهنية للمرأة كأداة للتفتيت لا للبناء.

المشهد التاسع:

- **المستوى التعييني:**

تدور أحداث هذا المشهد داخل المنزل، وتظهر فيه الزوجة الثانية (زهرة) مع زوجها ووالدتها داخل الغرفة. ثم تنتقل الكاميرا إلى مشهد للأم وهي تتجول داخل البيت، تحديدًا في المطبخ، أين كانت ترتب الأواني وتقوم ببعض الأعمال المنزلية. في المقابل، تظهر بهية وأطفالها واقفين خلف الباب يستمعون إلى الحوار الدائر داخل الغرفة. تميز المشهد بلقطة عامة، والإضاءة كانت خافتة نوعًا ما، ما أضفى طابعًا داخليًا مغلقًا ومكثفًا. الكاميرا بقيت ثابتة، والزاوية كانت خلفية وأحيانًا عادية. من الناحية الصوتية، رافقت المشهد موسيقى هادئة، مع ضجيج صوت فتح الباب وصوت اصطدام الأواني. أما الديكور فقد اشتمل على صندوق وأواني وثلاجة، ما يدل على مكان المطبخ. في نهاية المشهد، يخرج مراد من البيت، في لقطة تبرز اختتام المواجهة أو المرحلة داخل هذا الفضاء العائلي المتوتر.

المستوى التضميني:

يكشف لنا هذا المشهد جانبًا عميقًا من العلاقات المتوترة داخل الأسرة، حيث أراد المخرج أن يُظهر الوجه الخفي للهيمنة والسلطة التي تمارسها "الأم" (والدة زهرة) داخل منزل ابنتها، ليس فقط كضيفة، بل كمتحكمة في التفاصيل اليومية للعائلة. يتجلى ذلك من خلال تحركاتها داخل الفضاء الداخلي، خاصة حين ظهرت وهي ترتب الأواني في المطبخ، ما يدل ضمنيًا على محاولتها فرض نظامها الخاص وهيمنتها الرمزية داخل بيت ليس بيتها، في حين تغيب الزوجة (بهية) عن هذا الفضاء، وتكتفي بالاستماع من وراء الباب، برفقة أبنائها، ما يعمق دلالة التهميش والإقصاء الذي تعاني منه داخل بيتها.

اعتمد المخرج على الإضاءة الخافتة التي عززت الجو الكئيب والصامت داخل البيت، فيما تعكس اللقطة العامة والثابتة نوعًا من البرود والتوتر في العلاقات. أما استخدام الضجيج كصوت فتح الباب أو ارتطام الأواني، فكان يحمل دلالة على اضطراب داخلي يسكن الشخصيات، ويعكس توترًا مكتومًا يصعب التعبير عنه مباشرة.

في مستوى الحوار، تعكس الأم سلطتها وتدخلها العلني حين تطلب من ابنتها وتُذكّرها بأنها هي من يجب أن تكون صاحبة الكلمة: "ديري تساع لروحك بنتي". وهنا، تظهر الأم في صورة المرأة التي تحرض وتفرض قراراتها، وتمارس ضغطًا نفسيًا واضحًا على ابنتها، التي رغم أنها زوجة في هذا المنزل، تظهر عاجزة عن الدفاع عن حدودها، مما يعمق فكرة أن "المرأة تُقصى حتى من داخل فضائها الخاص ."في هذا السياق،

تعكس الموسيقى الهادئة الخلفية النفسية للشخصيات، فهي موسيقى حزينة وخافتة، تُظهر الألم الصامت والخضوع الذي تعيشه بهية. كما أن وجود الأولاد معها خلف الباب يشحن اللقطة بإحساس جمعي بالخذلان والصمت العائلي، حيث يصبح التهميش واقعًا جماعيًا، لا يخص فقط المرأة، بل يمتد لأطفالها أيضًا، الذين يُستبعدون حتى من الحوار.

بهذا، يُصور لنا المخرج كيف يمكن للعلاقات العائلية، عندما تكون مبنية على الهيمنة والتسلط، أن تفرز فضاءات خانقة، حيث تفقد المرأة صوتها، رغم حضورها الجسدي.

المشهد العاشر

- **المستوى التعييني:**

يبدأ المشهد بدخول "بوجمعة" إلى غرفة زوجته الأولى "بهية"، حيث تم تصويره بلقطة عامة تُظهر الاثنين داخل فضاء بسيط، مع زاوية تصوير جانبية وكاميرا ثابتة طيلة مدة المشهد التي لم تتجاوز 18 ثانية. الإضاءة كانت خافتة، مما أعطى للمكان طابعًا مغلقًا وهادئًا. لم يتضمن المشهد أي نوع من الموسيقى أو المؤثرات الصوتية الخارجية، مما زاد من تركيز المتفرج على الحوار. أما من حيث الديكور، فقد كانت الغرفة خالية من التفاصيل اللافتة، ولا يظهر فيها سوى السرير، ما يعكس بساطة الفضاء وربما تهميشه بصريًا. الحوار جاء موجزًا ومباشرًا بين الشخصيتين دون أي حركة درامية أو انفعال واضح، مما حافظ على وتيرة هادئة ومحايدة للمشهد من الناحية البصرية.

- **المستوى التضميني**

يُجسّد هذا المشهد القصير لحظة مشحونة بالمعاني رغم بساطة صورته، حيث يدخل "بوجمعة" إلى غرفة زوجته الأولى بهية ويقدّم لها المال ببرود واضح، في مشهد يغيب عنه كل تواصل وجداني. عبارته "هاك المصروف تاعك"، جاءت بصوت خالٍ من العاطفة، في اعتراف صريح بحالة نفسية مرهقة، لا تعالجها النقود. يردّ الزوج بقوله: "على وجه الذراري ..."، وهي عبارة تختزل بهية في دور الأم فقط، وتُقصيها تمامًا من موقع الشريكة. لكن المفارقة القوية تأتي في ردّها الأخير "الرزق على الله"، وهو ردّ يحمل دلالة على الكرامة الشخصية، ويعكس موقفًا داخليًا رافضًا لفكرة أن المال يعوّض غياب التقدير والاحترام. بهذه الجملة، تُعلن بهية بشكل غير مباشر أنها لا ترى في المال قيمة حين يغيب الحب والاحترام، وأن كرامتها لا تُشترى. المخرج يعمّق هذا الشعور باستعمال إضاءة خافتة وكاميرا ثابتة، وغياب تام للموسيقى، ليُبرز

الصمت الثقيل كخلفية عاطفية، ويُصوّر بهية كامرأة صامتة، لكنها واعية، ترفض التهميش الداخلي بطريقة راقية وموجعة في آنٍ واحد

المشهد الحادي عشر

- **المستوى التعييني:**

يُصوَّر المشهد داخل منزل، مقسم بين غرفتين. في الغرفة الأولى، يظهر الزوج برفقة زوجته الثانية، حيث يغني بينما تقهقه الزوجة الثانية بصوت مرتفع. في الغرفة الثانية، تظهر الزوجة الأولى "بهية" رفقة أبنائها، في جو يغلب عليه الهدوء والحزن؛ ابنتها نائمة بجانبها، والابن جالس في مكانه، بينما تظهر بهية بملامح شاحبة حزينة. تم اعتماد لقطات قريبة ومتوسطة، ما سمح بإبراز تعابير الوجه والانفعالات. الكاميرا كانت ثابتة، وزاوية التصوير عادية.

الإضاءة كانت مظلمة نوعًا ما، لكن وجه بهية ظلّ مضاءً بما يكفي لإظهار الحزن والانكسار. أما الديكور فكان بسيطًا، يتضمن سرير ما يدل على أنه مشهد داخل غرفة نوم .من حيث الأصوات، سُمع ضحك وقهقهات من الغرفة المجاورة، صادرة عن الزوج والزوجة الثانية، مما زاد من التوتر.

واختُتم المشهد بموسيقى خفيفة حزينة عززت الجو الدرامي. اللون الأبيض كان هو الأبرز في الإضاءة والملابس

- **المستوى التضميني:**

يقدم هذا المشهد تناقضًا حادًا بين عالمين متجاورين لكن متباعدين شعوريًا: عالم الزوج مع زوجته الثانية المليء بالحياة والضحك، وعالم بهية الساكن، الصامت، والحزين.

اختيار المخرج لوضع الغرفتين في لحظة متزامنة يُظهر بشكل بصري مؤلم كيف أن السعادة تُبنى على حساب الحزن، وكيف تُقصى الزوجة الأولى من المشهد العاطفي والعائلي، رغم أنها لا تزال في نفس البيت

.قهقهات الزوجة الثانية ليست فقط تعبيرًا عن مرح، بل تُؤدي دورًا صوتيًا في تعميق جرح بهية، التي تظهر في الغرفة الأخرى في حالة من الصمت والانكسار، محتضنة ابنتها، وكأنها تحاول التمسك بما تبقى من حنان وأمان. أما وجهها المضاءة في الظلام، فيُجسد المرأة التي تتألم في صمت، والتي لا تملك إلا أن تراقب انطفاء حياتها العاطفية أمام عينيها .اللون الأبيض فيالملابس، في غرفة بهية، رغم رمزيته

للنقاء، يظهر هنا كستار للبرد العاطفي والوحدة. أما في الغرفة الأخرى، فيغيب التحليل البصري لصالح الصوت، الذي يلعب دور "الاقتحام"، وكأن البهجة المفروضة تداهم عالم بهية وتخترقه دون استئذان . الموسيقى الحزينة في نهاية المشهد ليست فقط خلفية، بل تتحول إلى ترجمة حسية لمشاعر بهية، حيث لا تحتاج لأن تتكلم، فالصورة، الضوء، وتناقض الضحك والبكاء، يقولون كل شيء.

بهذا المشهد، يُقدّم المخرج المرأة ككائن يتعايش مع القهر في صمت، ويحاول الحفاظ على الأمومة كآخر ما تبقّى له من دور في بيت سُلب منه الحُب والاحترام.

المشهد الثاني عشر

- **المستوى التعييني:**

صوَّر المشهد في ساحة المنزل، حيث تخرج الزوجة الثانية من غرفتها وتجد "مراد" ابن بهية في الفضاء الخارجي.

تُخاطبه بأسلوب استفزازي قائلة: "ريح ترانكيل خير لك"، بينما هو واقف في صمت، لم يرد عليها ولم يقترب منها.

الكاميرا استُخدمت بلقطات قريبة ومتوسطة، وحركتها ثابتة، ما ساهم في تركيز المشاهد على ملامح الشخصيتين وتوتر الجو بينهما.

زاوية التصوير كانت عادية، تُظهر المواجهة بشكل مباشر،الإضاءة كانت مضيئة وواضحة، ما يعكس أن المشهد يدور في النهار.

من حيث المؤثرات الصوتية، كان هناك صفير صادر من الزوجة الثانية، استعملته لجلب انتباه مراد بأسلوب يُوحي بالفوقية أو التحدي.

لا موسيقى مرافقة، بل الصمت والصفير هما العنصران السمعيان الأساسيان.

- **المستوى التضميني:**

يُظهر هذا المشهد مواجهة غير متكافئة بين امرأة متسلطة وصبي في موقع الدفاع. الزوجة الثانية، بخروجها من الغرفة وصفيرها المتعمد، تمارس نوعًا من الاستفزاز المقصود، مستعرضة سلطتها داخل

البيت، دون أي مبرر واضح. عبارتها "ريح ترانكيل خير لك" لا تُقال كتحذير بل كتهديد مُبطَّن، توحي بأنها ترى في مراد خصمًا يجب قمعه، حتى دون أن يوجه لها أي كلمة أو حركة عدائية.

هنا، يتحول الصفير إلى أداة سمعية تعبّر عن الاحتقار أو الاستهزاء، وكأنها لا ترى فيه إلا طفلًا يجب إخضاعه، رغم أن سكوته في المشهد يُظهر وعيًا ورفضًا غير معلن. المخرج من خلال هذا التكوين البصري والصوتي يُعمّق فكرة أن القوة ليست دائمًا في الحق، بل في الصوت الأعلى، حتى لو كان ظالمًا.

الإضاءة النهارية في هذا السياق تُعزز المفارقة: فكل شيء واضح ومكشوف، لكن الظلم لا يزال يُمارس دون مساءلة. لا يوجد عنف مادي، لكن المشهد مليء بالعنف الرمزي: امرأة تهاجم، وشاب يصمت، وبيت يتحول إلى حلبة توتر يومي.

بهذا، يُجسد المخرج من خلال الزوجة الثانية صورة المرأة التي تُمارس السلطة داخل البيت بأسلوب فوضوي واستفزازي، وتُقصي الآخر، حتى حين يكون صامتًا. في المقابل، يُقدَّم مراد كرمز للجيل الجديد الذي يُراقب القهر في صمت، لكنه يحتقن، ويُمهّد لانفجار قادم

المشهد الثالث عشر

- **المستوى التعييني:**

يبدأ المشهد بقيام الزوجة الثانية "زهرة" بتشغيل المذياع بصوت مرتفع وهي في غرفتها، بينما في الغرفة المقابلة تجلس "بهية" رفقة أبنائها لتناول الطعام. تُعتمد في هذا المشهد لقطات قريبة وأحيانًا عامة، تُمكّن المشاهد من رؤية التفاعل داخل كلا الغرفتين. الكاميرا كانت ثابتة، وزاوية التصوير أمامية تضع الشخصيات في مواجهة مباشرة.

الإضاءة كانت مضيئة وواضحة، ما يكشف تفاصيل المكان والانفعالات بدقة .الديكور كان بسيطًا: يظهر المذياع، باب الغرفة، وبعض أثاث منزلي بسيط.

الضجيج يتمثل في صوت الأغنية المرتفعة الصادرة من المذياع، فيما يغيب الحوار تقريبًا عن الغرفة الأولى، حيث تعبّر بهية بصمت، مكتفية بعبارة "يا ربي، لوقتاش؟."

يخرج مراد، ابنها، ويتوجه إلى باب الغرفة الأخرى قائلاً "نحي علينا". فترد عليه زهرة بتهكم: "هكذا تتعلموا، تخلّوني ترانكيل"

- **المستوى التضميني:**
- يعكس هذا المشهد صراعًا داخليًا في فضاء عائلي منقسم، حيث تستعمل الزوجة الثانية "زهرة" الصوت المرتفع والمذياع كوسيلة للهيمنة وإثبات الحضور، في مقابل صمت "بهية" وأبنائها، الذين لا يملكون إلا الانكماش والتعبير عن الألم بكلمات محدودة أو بنظرات خافتة.
- دلاليًا، تُجسّد زهرة المرأة المستفزة والمتسلطة داخل المنزل، ليس فقط من خلال الحوار، بل عبر حركاتها الصاخبة والرقص العلني، وكأنها تتعمد أن تزعج الطرف الآخر. العبارة التي ردت بها على مراد: "هكذا تتعلموا، تخلوني ترانكيل"، تحوّل مفهوم "الراحة" إلى أداة إقصاء، حيث تطالب بالهدوء بعد أن كانت هي مصدر الفوضى، في انعكاس ساخر لوضعية السلطة داخل الفضاء العائلي.
- من حيث الألوان، لعبت دورًا رمزيًا مكثفًا:
- مراد يرتدي ملابس رياضية باللون الأزرق والأسود، وهما لونان يرمزان إلى الهدوء المكبوت والغضب الكامن، فيُجسّد شخصية تتألم في صمت وتقاوم الاستفزاز دون انفجار.
- أما زهرة فترتدي الأبيض، لكنه هنا لا يدل على الطهر، بل يظهر كقناع للهيمنة، لون يوحي بالبراءة ظاهريًا، لكنه يُمارس الإزعاج من موقع القوة.
- الجدران الخلفية الزرقاء تُعزز إحساس الهدوء الذي تسعى العائلة الأولى لحمايته، لكنه يُقابَل بالفوضى. اللون الأزرق هنا يعمل كخلفية للضيق، لا للسكينة.
- اللقطة المتزامنة بين غرفتين تكشف بشكل بصري واضح التفاوت في القيم والسلوكيات، إذ تقابل الطاولة العائلية الهادئة، غرفة تعبّر بالصوت والجسد عن استهزاء غير مباشر بمشاعر الآخر. كل هذا يُقدّمه المخرج كصورة عن المرأة القادرة على السيطرة داخل البيت، لا بالعنف المادي، بل بالاستفزاز الصوتي والبصري، في حين تبقى الزوجة الأولى حبيسة الهدوء والحزن.

- **المشهد الرابع عشر**
- **المستوى التعييني:**

تُصوَّر "بهية"، الزوجة الأولى، وهي تُراقب زوجها من بعيد بينما يدخل المنزل وهو يحمل أكياسًا ويتجه مباشرة نحو غرفته الثانية، دون أن يلتفت إليها. اللقطة كانت قريبة، تُركز على ملامح وجه بهية، وحركة الكاميرا ثابتة، بينما زاوية التصوير كانت عادية، في مستوى العين.

الإضاءة في هذا المشهد كانت خافتة قليلاً، تُبرز الظلال على وجه بهية، وتُعزز الشعور بالحزن والانعزال. لا وجود لأي حوار أو ضجيج أو ديكور بارز، سوى وجود موسيقى حزينة هادئة ترافق نظرات بهية.

ملامحها تتغير تدريجيًا: حاجب ينخفض، والآخر يرتفع، في تعبير داخلي صامت عن الألم والخذلان، دون أن تنطق بأي كلمة. بعد ذلك، تغلق بابها بهدوء، وتجلس وحدها في صمت تام.

- **المستوى التضميني :**

يُجسّد هذا المشهد صورة المرأة المهملة التي تتحوّل من زوجة شريكة إلى مجرد متفرّجة على حياة لم تعد تخصها. دخول الزوج، حاملًا أكياسًا ومتجهًا نحو غرفة الزوجة الثانية، دون أن يُلقي نظرة واحدة على بهية، هو تصوير بصري للإقصاء العاطفي التام. لا كلمات ولا احتكاك... فقط مرور، وكأنها غير موجودة .المخرِج استخدم اللقطة القريبة لوجه بهية ليجعل المتفرّج يعيش ألمها الداخلي. ملامح وجهها – خاصة حركة الحاجبين – تعبر عن حوار داخلي موجع: صدمة، تساؤل، ذل، وخيبة أمل. كل شيء صامت... لكن وجهها يتكلم .الإضاءة الخافتة تُعزّز هذا الشعور، فهي لا تُخفي ملامحها، لكنها تضعها في نصف ظل، وكأنها امرأة ما زالت على الهامش، موجودة جسديًا، غائبة عاطفيًا .الموسيقى الحزينة جاءت بديلة عن الكلمات، وعملت كمرآة لشعورها: الانكسار الهادئ .حتى فعلها البسيط – غلق الباب بهدوء – لم يكن مجرد حركة، بل فعل استسلام راقٍ، وكأنها تقرّ ضمنيًا أن لا شيء يمكن فعله... سوى الابتعاد .هذا المشهد يختزل ببراعة صورة المرأة الوفية التي جُرّدت من حقها العاطفي، وتكتفي بمراقبة ما كانت تستحقه يُمنح لغيرها

المستوى التضميني:

يُجسّد هذا المشهد صورة المرأة المهملة التي تتحوّل من زوجة شريكة إلى مجرد متفرّجة على حياة لم تعد تخصها. دخول الزوج، حاملًا أكياسًا ومتجهًا نحو غرفة الزوجة الثانية، دون أن يُلقي نظرة واحدة على بهية، هو تصوير بصري للإقصاء العاطفي التام. لا كلمات ولا احتكاك... فقط مرور، وكأنها غير موجودة . المخرِج استخدم اللقطة القريبة لوجه بهية ليجعل المتفرّج يعيش ألمها الداخلي. ملامح وجهها – خاصة حركة الحاجبين – تعبر عن حوار داخلي موجع: صدمة، تساؤل، ذل، وخيبة أمل. كل شيء صامت... لكن وجهها يتكلم .الإضاءة الخافتة تُعزّز هذا الشعور، فهي لا تُخفي ملامحها، لكنها تضعها في نصف ظل،

وكأنها امرأة ما زالت على الهامش، موجودة جسديًا، غائبة عاطفيًا .الموسيقى الحزينة جاءت بديلة عن الكلمات، وعملت كمرآة لشعورها: الانكسار الهادئ .حتى فعلها البسيط – غلق الباب بهدوء – لم يكن مجرد حركة، بل فعل استسلام راقٍ، وكأنها تقرّ ضمنيًا أن لا شيء يمكن فعله... سوى الابتعاد .هذا المشهد يختزل ببراعة صورة المرأة الوفية التي جُرّدت من حقها العاطفي، وتكتفي بمراقبة ما كانت تستحقه يُمنح لغيرها

المشهد الخامس عشر

- **المستوى التعيني:**

يبدأ المشهد بدخول "بجمعة" إلى غرفة زوجته الأولى "بهية"، مناديًا على ابنهما "مراد"، ويقوم بضربه متأثرًا باتهام زوجته الثانية "زهرة" بأن مراد أغلق باب الثلاجة على أصابعها. الكاميرا اعتمدت على لقطة متوسطة تُظهر الشخصيات الثلاثة (الزوج، الزوجة، والابن) داخل الغرفة .حركة الكاميرا كانت ثابتة، وزاوية التصوير عادية .الإضاءة كانت مضيئة، تُظهر تفاصيل تعابير الوجه والانفعال بوضوح .لا ديكور واضح، ما ركّز الانتباه على الشخصيات فقط .المشهد تخللته موسيقى حزينة في نهايته، مع صوت فتح الباب وبكاء "مراد ." الحوار كان محتدًا ومشحونًا بالاتهامات والدفاعات

- **المستوى التضميني:**

في هذا المشهد المفصلي، تتجلى صورة "بهية" كأم قبل أن تكون زوجة، تواجه لحظة طرد وتهديد صريح من زوجها، لكنها تختار البقاء لا من أجل مكانتها الزوجية، بل من أجل أولادها.

لقد تحولت المرأة هنا إلى رمز للثبات والصبر والتحدي بصمت، وهي تدافع عن ابنها المظلوم، رافضة الظلم والافتراء.

عندما يُضرب مراد ظلمًا بناءً على افتراء من الزوجة الثانية، تكون بهية هي الوحيدة التي تُواجه، تصرخ، وتتمسك بموقفها.

عبارتها "نموت هنا مع أولادي" لا تعبّر عن ضعف، بل هي إعلان عن قرار حاسم بالتمرد على القهر الأسري من أجل الحماية. رغم أنها تُهدّد بالطرد والطلاق، لم تستسلم، بل رفضت الخروج، قائلة: "مطلقة أو غير مطلقة، هنا نقعد مع أولادي"، لتُعلن بوضوح أن الأمومة أقوى من أي وثيقة زواج.

أما دلالات الألوان، فهي تعمق هذه الصورة :

بهية ترتدي تنورة بيضاء، لون البراءة والنقاء، لكنه هنا يُحمّل دلالة الصدق والنية الصافية، في مقابل تهم باطلة • .مراد يرتدي لباسًا رياضيًا فيه الأحمر والأسود والأزرق، وهي ألوان تعكس الانفعال الداخلي والغضب والكتمان، وكأنه مرآة لمشاعر أمه.

"بوجمعة" يرتدي لباسًا داخليًا أبيض وخارجي بني، في تباين رمزي بين مظهر "محايد" وسلوك متقلب، لكنه يبقى هامشيًا في التحليل.

الإضاءة القوية تكشف وجوه الشخصيات دون مواربة، بينما جاءت الموسيقى الحزينة لتعكس الحالة النفسية العميقة لبهية، في لحظة فقدان وانكسار، لكنها في ذات الوقت لحظة قوة داخلية وصوت أم لا يُقهر بسهولة.

المشهد يُكرّس صورة المرأة الجزائرية كأم تتحمّل الإهانة، وتواجه الظلم، لكنها ترفض أن يُنتزع منها أبناؤها، أو يُقصى وجودها من البيت بسهولة. إنها لا تردّ بالقوة، بل بالثبات، وبالتمسك

المشهد السادس عشر

- **المستوى التعييني:**

يُصوَّر هذا المشهد داخل غرفة مظلمة يظهر فيها "بجمعة" واقفًا، في مواجهة زوجته الثانية "زهرة"، التي تتكئ على وسادة ذات لون زهري، وهي تتحدث إليه. اللقطة كانت قريبة، سمحت بإبراز تعابير وجهيهما بشكل واضح، رغم أن الإضاءة كانت ضعيفة جدًا، تسلّط قليلًا من الضوء على ملامحهما فقط، فيما ظلّت باقي الغرفة في عتمة شبه تامة .الكاميرا كانت ثابتة، وزاوية التصوير عادية، تسمح برؤية الطرفين دون زوايا رمزية حادة .لم تكن هناك موسيقى أو ضجيج، ما جعل الحوار بين الشخصيتين هو العنصر المسيطر . زهرة تتحدث، تدّعي وتروي لبجمعة رواية تُشوّه فيها صورة بهية وأبنائها، مدعية أن الجيران لا يتقبلون وجودها، وأنها تُعامل بشكل سيئ داخل البيت. الغرفة لا تحتوي على ديكور بارز، ما يعزّز تركيز المشهد على التوتر الحواري بين الزوجين

- **المستوى التضميني:**

يظهر هذا المشهد صورة المرأة كأداة للتحريض والهيمنة داخل الفضاء الأسري، إذ تلجأ "زهرة" إلى استعمال رواية متضخمة ومشوهة للواقع، لتقنع زوجها بأنها ضحية لسوء معاملة من طرف الجيران، ونتيجة لوجود بهية وأولادها. عبر نبرة صوتها الهادئة والمظلومية المصطنعة، تمارس سلطة ناعمة تُوجه بها قرارات "بجمعة" في الخفاء، دون صراخ أو تهديد، بل عبر إثارة الشفقة والاتهام المبطّن.

الإضاءة الضعيفة والظلال المحيطة بالفضاء تُعزز هذا الجو الخفي من التحريض. الضوء الخافت لا يكشف الحقيقة، بل يُبقي الأمور في رمادية رمزية، كأن الأكاذيب تُحاك في الظلام. اختيار الإضاءة التي لا تضيء المكان بالكامل يرمز إلى أن ما يُقال ليس كامل الحقيقة، بل جانب موجه منها فقط.

"زهرة" تتحول هنا من شخصية نشطة ومستفزة إلى امرأة تُتقن اللعب على وتر الضعف المزيف، لتخلق فجوة عاطفية بين الزوج وزوجته الأولى. هي لا تواجه، بل تُخطط بلغة الشكوى، مما يجعلها صورة للمرأة المسيطرة عبر المراوغة العاطفية.

غياب الموسيقى والضجيج يُعمّق الإحساس بالكتمان والتآمر. في هذا الصمت، تتسلل الكلمات الثقيلة وتُصنع القرارات. وهكذا يتحول البيت في هذا المشهد إلى فضاء مظلم تتغذى فيه السلطة الأنثوية المتسلطة على الأكاذيب والتحريض، وتُقصى فيه الزوجة الأولى بطريقة غير مباشرة.

المشهد السابع عشر

- **المستوى التعييني:**

يُصوّر المشهد "بجمعة" وهو ينزل من العمارة، وفي نفس الوقت تظهر إحدى الجارات من الشرفة أو من الطابق العلوي، تُلقي بكلمات ذات طابع استنكاري عليه، تلمّح من خلالها إلى سلوك ظالم تجاه زوجته الأولى.اللقطة كانت متوسطة وأحيانًا قريبة، تُركّز على تعبير وجه "بجمعة" وانفعالاته أثناء النزول.

الكاميرا ثابتة، وزاوية التصوير مائلة قليلاً، مما يضفي طابع عدم التوازن البصري، ربما في دلالة رمزية على خلل أخلاقي أو اجتماعي.

الإضاءة كانت مظلمة إلى حدّ ما، ما يُشير إلى زمن ليلي أو ظرف متوتر .لا يوجد ديكور بارز، ولا ضجيج أو موسيقى، مما جعل الحوار العفوي للجارة هو العنصر الصوتي الوحيد البارز.

- **المستوى التضميني:**

في هذا المشهد يظهر لأول مرة صوت خارجي –نسوي– يدين ظلم الوج، وهو مايمثله تدخل للجارة من الأعلى،التي لا تصمت أمام ما ترى أنه تعد صارخ على كرامة امرأة تعيش في نفس الحي هنا، لاتمثل الجارة مجرد شخصي ثانوي، بل تتحول إلى ضمير جمعي نسوي يرفضلن تمر الانتهاكات داخل لبيت دون محاسبة أخلاقية .

كلمات الجارة ليست مباشرة، لكنها محملة بالتلميح الذكي واللوم العلني، مما يُربك "بجمعة" في لحظة خروجه، وكأنه يُواجَه من المجتمع بما فعله في الخفاء.

الإضاءة المظلمة تلعب هنا دورًا رمزيًا: فالمكان قاتم، لكن الصوت الأنثوي الصادق ينبثق من الأعلى، وكأن الضوء الأخلاقي يأتي من فضاء نسوي يُراقب بصمت لكنه يتكلم حين يصل القهر إلى أقصاه .الزاوية المائلة للكاميرا قد تُعزز فكرة الخلل الأخلاقي والانحراف عن القيم، حيث يصبح الزوج هو من يبدو مضطربًا بصريًا، رغم ثبات الكاميرا.

بهذا، يُقدّم المخرج صورة نادرة لـ المرأة كمُراقِبة ورافضة للظلم، حتى حين لا تكون جزءًا من النزاع المباشر. وهي رسالة ضمنية مفادها أن التواطؤ بالصمت لم يعد خيارًا، وأن المرأة المظلومة قد تجد صوتًا يدافع عنها حتى في غيابها.

المشهد الثامن عشر

- **المستوى التعييني:**

يُصوَّر هذا المشهد داخل المطبخ، حيث تنشب منوشات بين الزوجة الأولى "بهية" والزوجة الثانية "زهرة". يتطور الصراع بسرعة ليتحول إلى اعتداء جسدي من طرف "زهرة"، التي تضرب "بهية" أمام مرأى من أدوات المطبخ .تم تصوير المشهد من خلال لقطات متوسطة وأحيانًا قريبة، تُبرز التوتر والانفعال في وجهي الشخصيتين .حركة الكاميرا كانت ثابتة، وزاوية التصوير عادية، توضح المواجهة بشكل مباشر وواضح . الإضاءة كانت مضيئة، تكشف تفاصيل المكان والانفعالات .الديكور داخل المطبخ ضمَّ أواني معلقة، فرن، وثلاجة، ما يؤكد أن الفضاء هو مطبخ حقيقي، لكنّه يتحوّل هنا من فضاء يومي تقليدي إلى ساحة صراع وصوت للقهر.

أما من حيث الألوان:

زهرة ترتدي لباسًا ورديًا مزهرًا، يوحي ظاهريًا بالأنوثة والنعومة، لكنه يتناقض مع سلوكها العدواني .

بهية ترتدي لباسًا رماديًا مائلًا إلى الأسود، ما يُعزّز صورة الحزن والانكسار والتعب النفسي

المستوى التضميني:

في هذا المشهد العنيف، تتجلى المرأة كضحية وكجلادة في الوقت نفسه، إذ تتحول "زهرة" من زوجة إلى أداة إهانة وطرد ممنهجة لامرأة أخرى تشاركها نفس البيت ونفس الرجل. ضربها لبهية لا يعكس فقط خلافًا لحظيًا، بل يُجسد استحواذًا على السلطة داخل الفضاء المنزلي، حيث لم تعد "زهرة" تكتفي بالكلمة أو الاستفزاز، بل تنتقل إلى ممارسة عنف صريح ومباشر.

أما "بهية"، فهي تظهر في قمة الهوان، تُضرب وتُهان داخل المطبخ، الذي يُفترض أن يكون مكانًا لإعداد الطعام والعناية بالأسرة، لكنه هنا يتحول إلى رمز لساحة المعركة اليومية التي تعيشها المرأة المهملة .اختيار الألوان يضيف بعدًا رمزيًا قويًا:

زهرة بلباسها الوردي المزهر تُخفي خلف مظاهر الأنوثة سلوكًا سلطويًا، كأنها تستخدم قناع الجمال والنعومة لتبرير هيمنة قاسية .

أما بهية، فملابسها الرمادية الغامقة تعكس الضيق، الانطفاء، والغياب التدريجي لدورها في البيت، وكأنها تذوب داخل الفراغ الذي خُلِق حولها عمدًا .المشهد لا يُظهر فقط عنفًا فرديًا، بل صراعًا على الشرعية والوجود داخل البيت.

بهية لا تردّ على الضرب، بل صمتها يُحوّل الألم إلى صرخة صامتة تفضح القهر والتجريد من الكرامة، وكأن المطبخ هنا يُعلن نهاية دورها كربة بيت، واستحواذ الزوجة الثانية على المكان، والقرار، والرجل .بهذا، يُقدّم المشهد صورة صادمة للمرأة التي تُطرد من فضائها الرمزي والاجتماعي على يد امرأة مثلها.

المشهد التاسع عشر

- **المستوى التعييني:**

يظهر الزوج "بوجمعة" رفقة زوجته الثانية "زهرة" داخل غرفة نوم، حيث يجلسان ويتحدثان. زهرة تروي له رواية تتقمّص فيها دور الضحية، وتتهم الزوجة الأولى "بهية" بأنها قامت بضربها وإهانتها.

المشهد صُوّر بلقطات متوسطة، أظهرت الشخصيتين داخل الغرفة بوضوح .حركة الكاميرا ثابتة، وزاوية التصوير عادية .الإضاءة خافتة، تُوحي بالهدوء أو بنوع من الحميمية، لكنها تخفي التوتر الحقيقي الذي يمرر داخل الحوار .الديكور بسيط، يقتصر على الجدران وسرير، ما يدل بوضوح على أن الفضاء غرفة نوم.

من حيث الألوان

بوجمعة يرتدي قميصًا أبيض، يرمز ظاهريًا للبساطة أو الحياد .

زهرة ترتدي فستانًا أبيضًا مزهرًا بالوردي، لون يوحي بالأنوثة والرقة، لكنه يُستعمل هنا كقناع لإخفاء التحريض.

- **المستوى التضميني:**

في هذا المشهد، تُتقن الزوجة الثانية "زهرة" لعبة التمثيل العاطفي، حيث تجلس مع زوجها "بجمعة" داخل غرفة نومهما، وتروّج لرواية مفبركة تتهم فيها الزوجة الأولى "بهية" بأنها قامت بضربها. تضع نفسها في موضع الضحية، مستعملة نبرة صوت ناعمة، وحركات وجه حزينة. لكنها في العمق، لا تسعى للتصالح أو الشكوى، بل تهدف إلى تحريض خفي وتحويل مسار العلاقة لصالحها.

ملابسها (فستان أبيض مزهر بالوردي) ولغتها الهادئة، والإضاءة الخافتة في الغرفة، كلها عناصر تُوهم "بجمعة" بأنها مظلومة، لكنها في الواقع، تبني مشهدًا يُقصي بهية ويُسقط عنها شرعيتها داخل البيت. أما اللحظة المفصلية، فتأتي حين يسمع المشاهد صراخ "بجمعة" على بهية من الغرفة الأخرى، وتُلتقط ملامح وجه "زهرة" وهي تبتسم ابتسامة شريرة خفية، لتكشف الوجه الحقيقي لما فعلته.

تلك الابتسامة ليست مجرد رد فعل، بل تُجسّد قمة الخبث والاستمتاع بإهانة الخصم دون أن تمسها يدها، وكأنها تقول: "أدرت المشهد كما أريد". وهنا، تتحوّل زهرة من امرأة مستفزة إلى امرأة ماكرة تُحسن التلاعب بالعواطف والكلمات والوجوه، لتُقصي الأخرى وتُعزز مكانتها.

بهذا، يكشف المخرج عن صورة قاتمة للمرأة في بعض مواقعها، عندما تتحول من شريكة إلى أداة قمع داخلية، تُمارس الإقصاء بإتقان داخل فضاء مغلق – هو بيت الزوجية – دون صراخ، فقط بابتسامة انتصار على أنقاض أنثى أخرى.

المشهد العشرون

- **المستوى التعييني:**
- يُصوَّر المشهد داخل غرفة، حيث تجلس والدة زهرة على كرسي وتقوم بتمشيط شعر ابنتها، بينما زهرة تجلس على السرير المقابل لها. تتحدث زهرة عن حادثة ضربها من طرف بهية، وتبدي لحظة تعاطف قصيرة معها، قائلة: "**والله غاضتني كي ضربتها على راسها**". لكن الأم تردّ بتحريض واضح: "**حلي عينك لوكان تحس بلي غاضتك تبدا تمسكن و كي تغفلي تعطيك مكانش رحمة...**"، في إشارة إلى وجوب كسر أي تعاطف قد يُضعف موقف ابنتها.
- **المستوى التضميني :**

- في هذا المشهد تظهر الأم وابنتها زهرة داخل غرفة مغلقة، الأم كانت جالسة على كرسي تمشط شعرها، وزهرة جالسة على السرير المقابل. دار بينهما حديث حول المشادة الأخيرة بين زهرة وبهية. تحكي زهرة لأمها ما حدث، وتحاول أن تظهر نفسها كضحية، رغم أنها كانت البادئة بالاعتداء.
- الملفت في هذا المشهد أن زهرة، في لحظة إنسانية نادرة، تُبدي تعاطفًا مع بهية، وتقول: "والله غاضتني كي ضربتها على راسها". هذه الجملة تُظهر أن زهرة بدأت تشعر بشيء من الذنب، وكأن ضميرها تحرّك.

لكن والدتها لم تتقبل هذا التعاطف، بل ردّت عليها بردّ قاسٍ فيه تحريض: "ما تغذيك، باش ما تطلعش فوق راسك". هذا الردّ يُبيّن أن الأم تحاول منع ابنتها من الشعور بالرحمة أو الندم، وتشجعها بدل ذلك على التسلّط، حتى تفرض وجودها في البيت بالقوة.

هنا نرى كيف تتحوّل الأم إلى صوت سلطة نسوية قاسية، بدل أن تكون مصدرًا للتوازن أو الحكمة. هي لا تحاول إصلاح العلاقة بين ابنتها وبهية، بل تزيد التوتر وتشجع ابنتها على الاستمرار في العداء والتعالي.

من حيث الصورة، كانت الإضاءة خافتة، ما أعطى للمشهد طابعًا داخليًا، وكأن الأمور تُقال في الخفاء.

زهرة كانت ترتدي بيجامة بيضاء مزينة بالوردي، وهي ألوان توحي بالنعومة والراحة، لكنها تتناقض مع طبيعة الحديث التحريضي .

أما الأم، فترتدي لباسًا رماديًا، لون يعكس الجفاف العاطفي والبرود.

المشهد يُظهر أن المرأة قد تُربّي ابنتها على السيطرة والقسوة، لا على الرحمة والتفاهم، وأن الصراع بين النساء لا يولد من الفراغ، بل أحيانًا يُغذى بكلمات الأمهات ونصائحهن القاسية.

<u>المشهد الحادي والعشرون</u>

- **المستوى التعييني:**

تظهر "بهية"، الزوجة الأولى، جالسة في بيت أهلها، ترتدي الحايك الأبيض التقليدي، وتحته لباس أسود. إلى جانبها ابنتها الصغيرة، التي ترتدي مئزرًا أزرق.

اللقطات كانت متوسطة وقريبة، ركّزت على ملامح بهية، ثم على ابنتها، تليها لقطة ظهرت فيها أم بهية وأبيها، الكاميرا كانت ثابتة، وزاوية التصوير عادية، لا تحمّل توجيهًا معينًا للانتباه، بل تعطي صورة عائلية هادئة. الإضاءة كانت مضيئة وطبيعية، تساعد على إبراز ملامح الوجه والتفاصيل الصغيرة.الديكور بسيط، أبرز ما فيه نافذة بشُتر أبيض، وجدران نصفها وردي ونصفها أزرق، مما أعطى للمكان طابعًا أنثويًا حنونًا.

- **المستوى التضميني:**

في هذا المشهد، تتجلى صورة جديدة للمرأة، تختلف عن صورة الزوجة المقهورة أو الضحية الصامتة.

فبهية تظهر كأم بدأت تعي أن الجهل هو ما جعلها تعيش سنوات من القهر والسكوت، ولهذا فإن تركيزها في الحوار على تعليم أبنائها، خصوصًا ابنتها، يُعبّر عن بداية تحوّل في وعيها

.الحديث عن التعليم لا يأتي بشكل عابر، بل كفكرة محورية، فيها رسالة مباشرة أن الطريق نحو كسر الظلم والضعف يبدأ من المدرسة، من التعلُّم، من منح الجيل القادم أدوات الدفاع عن النفس.

تصبح بهية في هذا المشهد صوتًا نسويًا مقاومًا، لكنه ناعم وهادئ، يريد تغيير الواقع من خلال أطفاله، لا بالصدام، بل بالوعي والتربية.

اللباس التقليدي الأبيض مع اللون الأسود تحته، يعكس توازنًا بين الكرامة والحزن، بين محاولة التماسك وبين ثقل الهموم .اللون الأزرق في مئزر الطفلة، ومع الجدار الوردي والأزرق، يوحي بأن الطفلة ترمز إلى الأمل، إلى بداية جديدة ترفض تكرار الماضي.

حتى النافذة البيضاء تبدو وكأنها ترمز لانفتاح المستقبل، وانتهاء العزلة التي كانت تعيشها بهية.

المشهد يقدم صورة المرأة الجزائرية التي، رغم ما مرت به من خيانة وإهانة، لم تستسلم، بل فكّرت في إنقاذ ابنتها من نفس المصير. هذه لحظة تعكس وعيًا جديدًا داخل الأم: أن التعليم ليس ترفًا، بل ضرورة لحماية كرامة المرأة في المجتمع.

<u>المشهد الثاني والعشرين:</u>

- **المستوى التعييني:**

ظهر هذا المشهد "بهية" وهي تجلس رفقة أبنائها في بيت أهلها، في جلسة حوار مع والدها ووالدتها حول وضعها الزوجي. كانت ترتدي الحايك الأبيض التقليدي، وتحته لباس أسود كما في المشهد السابق. اللقطات تنوّعت بين متوسطة وقريبة، مما أتاح إبراز تعابير وجهها المتوترة وترددها الواضح في الحديث . حركة الكاميرا ثابتة، وزاوية التصوير عادية، لا توحي بالتوجيه أو المبالغة، بل تنقل المشهد بواقعية . الإضاءة مضيئة، ساعدت على إظهار ملامح الشخصيات والمكان بوضوح .الديكور بسيط، شمل طاولة خشبية، ومصباحًا ترافي بلون أخضر، بالإضافة إلى جدران مطلية بدرجتين: وردي وأزرق، في تناغم لوني

هادئ .لم تظهر موسيقى أو مؤثرات صوتية واضحة في الخلفية، وكان التركيز الأساسي على الحوار الذي دار بين بهية ووالديها، حول فكرة العودة إلى بيت الزوج رغم المعاناة

- **المستوى التضميني:**

في هذا المشهد، تتجلى صورة المرأة الجزائرية بين صراعين داخلي وخارجي: داخلي يمزّقها بين كرامتها المجروحة ومعاناتها في بيت الزوج، وخارجي يتمثل في ضغط والديها اللذين يريان أن الحل الأمثل هو الرجوع إلى بيت الزوجية، إما لحماية الأبناء، أو لمنع الزوجة الثانية من السيطرة.

بهية تجلس وسط عائلتها، لكنها ليست مرتاحة، نظراتها وترددها في الردّ تُظهر بوضوح أنها تشعر بالخذلان حتى من أقرب الناس إليها. كلمات والدها ووالدتها تأتي من منطلق "الحماية" و" الصلاح"، لكنها في نظر بهية تعني العودة إلى الألم وإلغاء الذات.

المشهد يُظهر كيف يُطلب من المرأة أن تضحّي بكرامتها باسم الاستقرار العائلي، وكأن المجتمع لا يمنحها حقًا في القطيعة، بل يدفعها دومًا للسكوت والرجوع مهما كانت الإساءة. إنها تُحاسَب حين ترفض الظلم، وتُعتبر مسؤولة عن "ضياع أولادها" إن هي قررت الدفاع عن كرامتها.

دلالات المكان تدعم هذا التوتر :

-الطاولة الخشبية توحي بالثقل والجدّية، وكأن ما يُناقش قرار مصيري مفروض .

-المصباح الأخضر الترافي يوحي بالهدوء الظاهري، لكنه يُغلف موقفًا محمّلًا بالضغط والمساومة .

-ألوان الجدران (الوردي والأزرق) تشير مرة أخرى إلى تقاطع الأنوثة والطفولة، وكأن البنت والأم تُعاد صياغتهما في المكان نفسه .

-الحايك الأبيض واللباس الأسود لبهية لا يزالان يرافقانها، وكأنها محاطة دائمًا بلونين متضادين: الطهر من جهة، والحزن من جهة أخرى.

<u>المشهد الثالث والعشرين</u>

- **المستوى التعييني:**

يصوّر هذا المشهد في مدخل العمارة، حيث تظهر "بهية" مرتدية الملحفة البيضاء، وتحته لباس بألوان تتراوح بين الأخضر والبرتقالي. تقف رفقة أخويها، اللذين يرتديان ملابس غامقة (أسود وبني)، ويبدو عليهما الغضب والاستعداد للمواجهة .اللقطة كانت عامة، لتُظهر كامل المكان والشخصيات، وتم الانتقال أحيانًا إلى زوايا تصوير عادية وخلفية، مع التركيز على وضعية الشخصيات أمام الباب المغلق .الكاميرا

ثابتة، والإضاءة مظلمة إلى حدٍّ ما، لكنها تضيء وجوه الشخصيات بما يكفي لإبراز انفعالاتهم .الديكور يتكوّن من باب منزل مغلق وسلّم حديدي، في مدخل العمارة، ما يُعزّز الواقعية .من حيث المؤثرات، سُمع صوت صراخ، صوت المفتاح، وفتح الباب، مما خلق جوًا متوترًا ومشحونًا بالعنف والانفعال

- **المستوى التضميني:**

في هذا المشهد، تبلغ معاناة بهية ذروتها، لكنها لا تواجه وحدها كما في السابق، بل يظهر دعم عائلي رجولي يمثله أخواها، اللذان قررا استرجاع حقها بالقوة .

الموقف يكشف أن بهية لم تعد وحدها ضحية، بل أصبحت قضية تُدافع عنها عائلتها. الزوج "بوجمعة" الذي قام بغلق الباب وتبديل القفل في وجهها، يُرمَز له هنا على أنه لم يعد فقط زوجًا ظالمًا، بل معتديًا يُقصي المرأة من بيتها تمامًا.

عندما يصل بوجمعة، لا يحدث حوار، بل تدخل مباشر من أخويها اللذين يضربانه، ثم يأخذان المفتاح بالقوة ويفتحان الباب، ليسمحا لبهية بالدخول إلى بيتها من جديد .هذه الحركة تُعتبر استعادة رمزية للكرامة، وللحق، بعد سلسلة طويلة من السكوت والتحمُّل. ولكنها في نفس الوقت تُظهر أن المرأة لا تزال بحاجة لمن يدافع عنها جسديًا، لأنها لا تزال غير قادرة على المواجهة المباشرة وحدها في نظام اجتماعي يغلب عليه الطابع الذكوري.

ألوان الملابس هنا تلعب دورًا مهمًا: بهية بملحفتها البيضاء تمثل النقاء والشرعية، لكن الألوان التي تحتها (الأخضر والبرتقالي) قد ترمز إلى بداية الانتقال من السكون إلى القوة والتجدد .أما لباس إخوتها الغامق، فيعكس الحزم والغضب والتصعيد .المشهد يُبيّن أن المجتمع، رغم قسوته على المرأة، فيه أيضًا من يقف معها إذا طال الظلم، وأن الصمت ليس قدرًا دائمًا، بل يمكن أن ينكسر، ولو بشكل عنيف .في النهاية، الباب يُفتح، ولكن ليس عبر التفاهم، بل عبر الضغط والعنف المضاد، ما يُظهر أن استعادة الكرامة أحيانًا تأتي من الخارج، عندما لا يسمع الداخل صوت المرأة.

المشهد الرابع والعشرين

- **المستوى التعيني:**

تُظهر الكاميرا "بهية" داخل الغرفة رفقة أبنائها، بينما كانت تبحث في الثلاجة عن شيء تطعمهم به، لكنها لم تجد شيئًا.

اللقطة متوسطة، تتنقل بين الغرفة والمطبخ، وتُركّز على حركات بهية وتعبيراتها .الكاميرا ثابتة، وزاوية التصوير عادية وأحيانًا خلفية، ما يُعطي إحساسًا بالمراقبة وكأن المشاهد يرى المشهد من خلفية إنسانية متألمة .الإضاءة مضيئة، ما سمح بظهور تفاصيل المكان بوضوح.

الديكور تضمن: ثلاجة، نافذة بشُتر أبيض، فراش مخطط، وسادة، وباب الغرفة.

أما المؤثرات الصوتية، فتضمنت: صوت فتح وغلق الثلاجة، وخرخشة الأدراج أثناء البحث عن الطعام، مما عزز الشعور بالفراغ والحرمان

- **المستوى التضميني:**

في هذا المشهد، نُشاهد صورة قاسية للأم التي لم تعد تملك شيئًا لتقدّمه لأطفالها، حتى الطعام أصبح غائبًا عن طاولة أبنائها. بهية تبحث داخل الثلاجة، تحاول أن تجد ما يُشبعهم، لكن لا شيء موجود، وهذا يكشف عن الذل اليومي الذي تعيشه وسط بيت لا تملك فيه حتى حق الأكل.

عندما تدخل "زهرة"، تقول لها بجفاف واستفزاز: "ما عندكم والو، كشما سحقيتي سقسي زهرة؟"، في عبارة فيها تكبّر وسلطة واضحة، وكأنها تقول: "الدار داري، وإذا حبيتي أي حاجة، اسأليني أولًا ".

نبرة زهرة الساخرة تجعل من بهية امرأة مستضَافة في بيتها، بلا سلطة، بلا احترام، حتى في أبسط حقوقها كأم: إطعام أبنائها.

الثلاجة الفارغة هنا ليست مجرد جهاز منزلي، بل تتحول إلى رمز للقهر والعجز، ولبيتٍ لا تُرحَّب فيه الزوجة الأولى.

أما الخرخشة، وغلق الباب، وصوت الثلاجة، فتعكس كلها صوت الحرمان اليومي والصامت .من حيث الألوان، وجود النافذة البيضاء والفراش المخطط يرمزان إلى البساطة والركود، لكنهما لا يمنحان بهية أي راحة حقيقية.

في حين أن زهرة تظهر كمن تمتلك المفتاح الرمزي للثلاجة والسلطة، تُجسد صورة المرأة المستفزة التي تمارس القوة من خلال التفاصيل الصغيرة، كالغذاء، والنظرة، والعبارة الساخرة.

في النهاية، يُظهر المشهد بوضوح أن بهية أصبحت غريبة في بيتها، ضعيفة في دورها كأم، ومقهورة من امرأة أخرى تتحكم في المكان والمعنى وحتى الطعام.

المشهد الخامس والعشرين

- **المستوى التعييني:**

يصوّر المشهد داخل المطبخ، حيث تظهر "بهية" وهي تقوم بعملية القلي – يُحتمل أنها تقلي اللحم– فيما "زهرة" تكون حاضرة معها في نفس الفضاء. اللقطة متوسطة وأحيانًا عامة، تظهر بهية وزهرة معًا

حركة الكاميرا ثابتة، وزاوية التصوير عادية وأحيانًا جانبية، ما سمح بمتابعة تفاصيل التعبير الجسدي والوجهي .الإضاءة مضيئة، ما يُبرز تفاصيل المكان والملابس والانفعالات .الديكور يحتوي على ثلاجة، أواني معلقة على الجدران، وصوت غلق الثلاجة، وزيت القلي.

- **المستوى التضميني:**

في هذا المشهد، نشاهد بهية تنتقل من حالة العجز التي كانت تعيشها سابقًا – لما لم تجد ما تطعم به أولادها – إلى موقف جديد تُظهر فيه نوعًا من الرد والكرامة. بعد أن قالت لها زهرة سابقًا: "ما عندكم والو"، بهية لم تدخل معها في جدال، بل ردّت بطريقتها الهادئة ولكن المؤثرة.

بهية قامت بشراء اللحم، وبدأت تقليه، في حركة ظاهرها عادية، لكنها تحمل معنى قويًا: أنها مازالت قادرة، وأنها ليست تحت رحمة أحد، وأنها قادرة على تسيير بيتها بنفسها، دون أن تطلب أو تنتظر من أحد.

خلال القلي، كانت بهية ترفع صوتها وهي تتحدث بصوت مسموع، وكأنها تتعمد أن تُسمِع زهرة، لتُبيّن لها أنها موجودة، قوية، ومستمرة، وحتى الطبخ هنا لم يكن مجرد تحضير وجبة، بل كان وسيلة لإيصال رسالة: "أنا ما زلت واقفة، وأعرف كيف نعيش ونُطعم نفسي وأولادي".

زهرة، التي كانت تراقب الموقف، تتأثر وتغار، لأن بهية بدأت تستعيد حضورها وثقتها، بل وتردّ بطريقة ذكية من دون أن تواجهها مباشرة. وهذا أثار غيرتها واستفزازها .المشهد يُظهر صورة المرأة الصبورة، اللي تعرف متى ترد ومتى تسكت، ومتى تتكلم بأفعالها مش بكلامها. هنا، بهية لا تواجه بالقوة أو بالشتائم، لكنها تواجه بالكرامة والصمت القوي.

الصوت في المشهد – صوت القلي، فتح وغلق الثلاجة – يعكس توتر داخلي، لكنه أيضًا يعبر عن عودة الحياة إلى يد بهية .الألوان والملابس تدعم الصورة: زهرة بلباس أزرق غامق مع قليل من الأحمر توحي بأنها منزعجة، تحترق غيظًا، بينما بهية بلونها الأبيض تُجسد الثقة والصبر، والرد الهادئ المؤلم

المشهد السادس والعشرين

- **المستوى التعييني:**

تظهر بهية رفقة أبنائها جالسين حول طاولة داخل غرفة مغلقة .اللقطة كانت قريبة جدًا، تركّز على الوجوه والأيادي أثناء الأكل .الكاميرا ثابتة، وزاوية التصوير عادية .الإضاءة كانت مضيئة على الشخصيات، بينما الجدران في الخلفية كانت قليلة الإضاءة بلون أزرق.

لا تظهر عناصر ديكور واضحة بسبب قرب الصورة .لا توجد موسيقى ولا مؤثرات صوتية خارجية . الحوار كان بسيطًا بين بهية وابنها حول جلب الطعام .بهية ترتدي تنورة بيضاء ولباس منزلي، بينما يرتدي ابنها معطفًا أحمر.

- **المستوى التضميني:**

يبرز هذا المشهد لحظة عائلية حميمية بين بهية وأولادها بعد سلسلة من التوتر والمعاناة .تواجدهم على الطاولة معًا يعكس صورة الأم التي تستعيد تدريجيًا دورها داخل البيت، رغم كل ما مرت به من إقصاء وتهميش.

اللقطة القريبة جدًا تعبّر عن دفء العلاقة، وتركّز على أهمية اللحظة اليومية البسيطة في حياة امرأة اختزلت كيانها في رعاية أبنائها .غياب الموسيقى والديكور، وهدوء الحوار، يعزّز الإحساس بأن هذه اللحظة لا تتعلق بالصراع، بل بالاستقرار المؤقت .اللون الأحمر في معطف الابن يرمز إلى الحيوية والدفء داخل المحيط العائلي، بينما التنورة البيضاء لبهية تحافظ على رمز النقاء والصبر الذي يرافق شخصيتها طيلة الفيلم.

رغم قصر المشهد، إلا أنه يحمل دلالة قوية: المرأة، حتى وسط الفوضى، قادرة على أن تصنع لحظة دفء وأمان، بصمت وكرام.

المشهد السابع والعشرين

- **المستوى التعييني:**

يظهر بوجمعة داخل المنزل في مواجهة مباشرة مع بهية .اللقطة كانت متوسطة .الكاميرا ثابتة، وزاوية التصوير عادية .الإضاءة كانت مضيئة.

دار حوار مشحون بين بوجمعة وبهية، حيث كان غاضبًا ويتهمها بشراء طعام فاخر من غير علمه . لا توجد موسيقى أو مؤثرات صوتية خارج صوت الحوار.

بوجمعة كان يرفع صوته، وبهية ترد ببرود.

ديكور المشهد غير بارز بسبب تركيز الكاميرا على الشخصيتين

- **المستوى التضميني:**

في هذا المشهد، تُظهر بهية موقفًا ذكيًا وإيجابيًا في إدارة شؤون أبنائها رغم الإقصاء. فرغم أنها تعيش داخل بيت تتحكّم فيه زوجة أخرى، ورغم تحكم بوجمعة في المصروف، استطاعت بهية أن تؤمّن وجبة لأبنائها، دون أن تطلب شيئًا أو تستجدي أحدًا .قامت بإرسال ابنها لشراء اللحم باسم والده، مستعملة "اسمه" كوسيلة لفتح حساب في المحل. هذا الفعل البسيط ظاهريًا، يحمل دلالة قوية: بهية ما زالت تسيّر بيتها بحكمة، وتُطعم أبناءها، وتتحمل مسؤولياتها كأم، حتى وإن كانت محرومة من الموارد.

ما يهم في هذا المشهد ليس غضب بوجمعة، بل رد فعل بهية القوي الصامت، والذي يعكس استقلالًا داخليًا: لم تضعف، لم تتوسل، بل واجهت الموقف بثقة، رغم تهديده وإهاناته

بهية في هذا المشهد ليست ضحية فقط، بل امرأة مدبّرة، تُطعم أبناءها بكرامة، وتُفكّر بحكمة في كيفية مواجهة الواقع اليومي القاسي

المشهد الثامن والعشرين

- **المستوى التعييني:**

مراد يدخل إلى المنزل ويجلس على طاولة .بهية تتحدث معه داخل نفس الغرفة.

اللقطة كانت متوسطة .حركة الكاميرا ثابتة، وزاوية التصوير عادية .الإضاءة كانت مضيئة .كان هناك صوت ضجيج ناتج عن ارتطام الملعقة بالصحن أثناء الأكل.

الديكور تضمن: طاولة، أواني، وأفرشة بسيطة.

مراد يرتدي معطفًا أحمر .بهية ترتدي لباسًا منزليًا بسيطًا .لا توجد موسيقى أو مؤثرات صوتية إضافية.

- **المستوى التضميني:**

في هذا المشهد، تتجسد بوادر وعي حقيقي لدى الابن مراد، حيث يُعبّر صراحة عن رفضه لواقع العيش في بيت يراه ظالمًا لأمه. كلمات مراد لا تأتي من فراغ، بل نابعة من تراكمات الإقصاء والإهانة التي عاشها بجانب والدته، والتي أثرت فيه وكونت لديه موقفًا واضحًا.

رد فعله لم يكن مجرد حزن، بل فرح ضمني بفكرة الخروج من ذلك البيت، حتى وإن كانت الخروج قسرًا، لأنه يعتبر أن البقاء فيه إهانة له ولوالدته.

هذا الموقف يكشف أن مراد لم يعد طفلًا صغيرًا، بل شابًا واعيًا يدرك حجم الظلم ويقف ضدّه، رافضًا الخضوع لما يراه قهرًا مستمرًا لوالدته .بهية، في المقابل، ورغم خوفها من رد فعل بوجمعة، فتحت له الباب وسمحت له بالدخول، وهو ما يعكس تمسكها بابنها كامتداد إنساني لها، وكملاذ نفسي رغم كل شيء.

المشهد يُبرز أيضًا أن الحب بين الأم وابنها لا يُلغيه القهر، بل يقويه، ويجعل الابن حليفًا لقضيتها حتى قبل أن يُصبح ناضجًا بالكامل.

وهنا، تتحول بهية إلى امرأة تُنقل مظلوميتها إلى وعي الجيل الجديد، من دون أن تقول شيئًا، بل عبر وجودها وصبرها فقط .حتى أبسط تفصيل، مثل صوت الملعقة في الصحن، يتحول إلى دلالة على الحياة التي تستمر رغم الألم، وعلى حضور مراد في البيت كصوت صار يعبر، لا يصمت

المشهد التاسع والعشرين

- **المستوى التعييني:**

تظهر بهية وزهرة داخل المنزل.

اللقطة كانت متوسطة .حركة الكاميرا ثابتة .زاوية التصوير عادية .الإضاءة كانت مضيئة.

الحوار يدور بين بهية وزهرة .زهرة تتحدث بهدوء ظاهري، وتحاول إقناع بهية بالخروج من المنزل.

لا توجد موسيقى أو مؤثرات صوتية خاصة .الديكور لم يكن بارزًا.

- **المستوى التضميني:**

يظهر هذا المشهد الصراع المباشر بين امرأتين في فضاء مشترك، تحت سقف واحد، لكن بسلطة غير متساوية.

زهرة، التي تمثل القوة المسيطرة الجديدة في البيت، تحاول إقناع بهية بأن الحل الأنسب هو مغادرة المنزل، وكأن وجود بهية أصبح عبئًا أو غير مرغوب فيه.

زهرة تتحدث بأسلوب يبدو هادئًا، لكنها في الحقيقة تُمارس خطابًا إقصائيًا قاسيًا.

تقول لبهية إن خروجها ولقاءها بابنها دليل على أنها لم تعد تلتزم بـ " قواعد" البيت، وأن عليها الخروج نهائيًا.

هنا، تتحوّل زهرة إلى ما يشبه الحاكمة داخل المنزل، تُعطي الأوامر وتُحدّد من له الحق في البقاء أو الخروج، بينما بهية، التي عاشت في هذا البيت سنوات، تُعامل كضيفة منتهية الصلاحية.

رد بهية بكلمة "هنا نموت قاسي" هو أقوى ما في المشهد، لأنه يعكس تمسكها بالمكان، لا لأنه فخم أو آمن، بل لأنه الرمز الأخير لكرامتها، لذكرياتها، ولأمومتها.

بهية تُدرك أن وجودها في هذا البيت أصبح مزعجًا، لكنها ترفض أن تتنازل بسهولة، حتى وإن كان ذلك يعني البقاء وسط الإهانة.

المشهد يعكس وجها آخر من وجوه القهر النسوي: عندما تقصي امرأة أخرى بنفس أدوات الرجل – السيطرة والإذلال – لا من باب العدل، بل من باب المنافسة.

المشهد الثلاثون

- **المستوى التعييني:**

يظهر بوجمعة داخل المنزل في مواجهة مباشرة مع بهية .

اللقطة كانت متوسطة .حركة الكاميرا ثابتة .زاوية التصوير عادية .الإضاءة كانت مظلمة، مع بروز الضوء على وجه بهية ووجه بوجمعة.

ظهر في المشهد صوت الضرب وصوت صراخ بهية أثناء تعرّضها للعنف.

لا توجد موسيقى أو مؤثرات صوتية إضافية .المكان مغلق، لم تظهر عناصر ديكور بارزة.

- **المستوى التضميني:**

في هذا المشهد، تتجسد أقسى صور العنف الزوجي والمجتمعي. بوجمعة لا يحاور، لا يُناقش، بل يتخذ قراره النهائي بإقصاء بهية من المنزل بالقوة الجسدية، فقط لضمان استقرار علاقته بزوجته الثانية، وكأن الزوجة الأولى لم تعد تُناسب "الصورة" التي يريدها داخل البيت .

الضرب هنا ليس لحظة غضب عابرة، بل هو فعل مقصود لإسكات صوت امرأة رفضت الخروج بهدوء. هو ردّ عنيف على تمسكها بحقها في البقاء، على جرأتها في رفض الذل.

الإضاءة الخافتة، مع بروز الضوء على وجه بهية، تُعزّز الشعور بأنها الضحية الحقيقية في المشهد، بينما يظهر وجه بوجمعة مشبعًا بالغضب والسلطة.

الصراخ، وصوت الضرب، يُسجّلان لحظة انهيار رمزي لصوت المرأة داخل المنزل: حين لا تعود الكلمة مسموعة، يُستعمل الجسد لإسكاتها .هذا المشهد يُكمل مسارًا طويلاً من الإقصاء الصامت، لكنه يُحوّله إلى قهر صريح وعنيف.

فبهية، التي ظلت تتعرض للتهميش والإهانة، تصل الآن إلى الذروة الدموية لهذا القهر، الذي يُمارس باسم "تجنب المشاكل"، لكنه في الحقيقة لإرضاء الزوجة الثانية وتأكيد منطق السيطرة.

إنها صورة حزينة عن المرأة التي تُخرج من بيتها بالقوة، لا لخطأ ارتكبته، بل فقط لأنها لم تعد مريحة لمن حولها.

المشهد الواحد والثلاثون

- **المستوى التعييني:**

تظهر بهية مع ابنها مراد داخل المنزل في حوار مباشر.

اللقطة كانت متوسطة .حركة الكاميرا ثابتة .زاوية التصوير عادية .الإضاءة مضيئة .ظهر في المشهد كأس صغير من الزجاج موضوع على الطاولة.

لا توجد مؤثرات صوتية بارزة أو موسيقى .بهية تلوم ابنها على تصرفاته، وهو يردّ عليها بجمل توحي بالرفض أو التمرد

- **المستوى التضميني:**

في هذا المشهد، تتجلى النتائج النفسية والاجتماعية للقهر الأسري على الأبناء. بهية، الأم المنهكة، تُحاول أن تؤدي دورها التربوي، فتوبّخ ابنها على عدم ذهابه إلى بيت جده وبقائه في الشارع، لكنها لا تجد استجابة حقيقية.

مراد، الذي عاش تجربة ظلم والدته وعنف والده، لم يعد طفلًا منضبطًا، بل أصبح يتكلم كالكبار، بوعي متعب ومبكر، فيقول: "كثرنا عليهم بزاف"، هذه العبارة البسيطة تحمل إحساسًا داخليًا بالذنب والإقصاء، وكأن وجودهم كعائلة أصبح مزعجًا حتى لأقرب الناس.

كأس الزجاج الصغير، الظاهر بهدوء في المشهد، يمكن أن يُقرأ كرمز للهشاشة: هشاشة الأسرة، هشاشة التواصل، وهشاشة العلاقة بين الجيلين.

كل شيء يبدو ساكنًا، لكن التوتر الداخلي عميق: أم تحاول أن تحمي، وابن يحاول أن يتقبل ما لا يُحتمل .المشهد يُجسد تراكمات الألم والصمت التي تتحول إلى برود في العلاقة، حيث لا يعود البيت مأوى نفسيًا، بل مكانًا تتبادل فيه الأم والابن الإحساس بالضعف والعجز.

بهية هنا ليست فقط أمًا، بل ضحية تسعى ألا ينكسر ابنها كما انكسرت هي، لكنه يُظهر بوادر الشكوى الصامتة، من عالم لم يمنحه الأمان، حتى داخل بيته.

المشهد الثاني والثلاثون

- **المستوى التعييني:**

تظهر زهرة داخل المطبخ، وهي تحمل رضّاعة أطفال بيدها، وتتحدث بصوت مرتفع موجّه لبهية.

بهية كانت موجودة داخل غرفتها، لكن الحوار بينهما تم عبر الصوت المرتفع، مما جعلهما تتبادلان الكلام من مكانين مختلفين .اللقطة كانت متوسطة وأحيانًا قريبة .حركة الكاميرا ثابتة .زاوية التصوير عادية . الإضاءة كانت مضيئة في العموم، وأحيانًا خافتة حسب الزاوية .الديكور تضمن أواني معلّقة على الجدران في المطبخ .لا توجد موسيقى أو مؤثرات خارجية، باستثناء صوت الحوار الحاد بين الشخصيتين

- **المستوى التضميني**

هذا المشهد، تتجلى قمة العداء النفسي واللفظي من طرف زهرة تجاه بهية، حيث لا تكتفي بالإهانة المباشرة، بل تتهمها ضمنًا بأنها كانت تتمنى أن يُولد مولودها مريضًا أو معاقًا، وهي اتهامات شديدة القسوة تمسّ أمومتها وإنسانيتها.

زهرة تستعمل نبرة حادة واستهزاء مباشر، وتتكلم بصوت مرتفع رغم أنها في المطبخ، وكأنها تعمدت أن تجعل كل من في البيت يسمع كلامها، لا لتعبّر عن موقف، بل لتمارس التشويه والضغط المعنوي . حملها لرضّاعة الأطفال أثناء الهجوم الكلامي، يُبرز التناقض الصارخ بين رمز الأمومة والرحمة، وسلوكها القاسي والشرس، مما يُظهر صورة المرأة التي تستعمل الأمومة كغطاء اجتماعي لكنها تفتقد الرحمة الحقيقية . أما بهية، التي لم تخرج من غرفتها، فاقتصرت على جملة قصيرة "اخطيني شرع الله"، محاولة أن تحتمي بالقيم الدينية لتضع حدًا لهذا الانهيار الأخلاقي. لكنها لم تكن وحدها هذه المرة، إذ تدخل ابنها مراد، ووقف بجانبها، وقال لزهرة: "اسكتي، خلي يما ترونكيل"، في موقف يوحي بتطور الوعي عند الجيل الجديد، ورفضه للظلم الصامت الذي تعيشه أمه .يتحول البيت إلى ساحة عدائية تُشن فيها المعارك النفسية بألفاظ قاتلة وصوت مرتفع، بدل الحوار والرحمة.

المشهد الثالث والثلاثون

المستوى التعييني:

اللقطة كانت عامة،حركة الكاميرا ثابتة، زاوية التصوير عادية، الإضاءة خافتة.

تظهر أم زهرة وزهرة داخل غرفة نوم.

الديكور: خزانة، جدران زرقاء، أم زهرة ترتدي لباسًا أحمر، زهرة ترتدي لباسًا أخضر .

لا توجد موسيقى أو مؤثرات إضافية.

المستوى التضميني:

رغم قصره، يُظهر هذا المشهد صورة خطيرة لتآمر نسوي من داخل البيت، حيث تقوم أم زهرة بالتخطيط لإلصاق تهمة السرقة بمراد، ابن بهية، في محاولة لإقصائه هو ووالدته نهائيًا من المنزل.

كلمات الأم جاءت بصيغة أمر، مليئة بالثقة والخبث: "خلي ندبر راسي..."، وهو ما يكشف عن استعدادها لتلفيق التهم دون أي وازع أخلاقي.

الألوان التي ترتديها الشخصيتان تلعب دورًا رمزيًا مهمًا في تعزيز الفكرة

اللون الأحمر الذي ترتديه الأم يرمز إلى العدوانية، الخطر، والغضب الداخلي، وهو لون يؤكد على النية السيئة وشخصية محرضة لا تتراجع.

في المقابل، اللون الأخضر الذي ترتديه زهرة يمكن أن يُوحي بالخداع أو الحيلة، وكأنها تُظهر هدوءًا أو قبولًا ظاهريًا، لكنها تتواطأ ضمنيًا في التآمر .الغرفة، بإضاءتها الخافتة وجدرانها الزرقاء، تتحول إلى مساحة مؤامرة باردة، حيث يُخطط للشر بهدوء وصمت .المشهد يُجسّد بامتياز كيف يمكن للعنف أن يُمارَس داخل البيت دون صراخ أو ضرب، بل بكلمة سر، ولباسٍ هادئ، وخطةٍ محكمة.

المشهد الرابع والثلاثون

- **المستوى التعييني:**

تظهر بهية وهي تعطي المال لابنها مراد عند خروجه من المنزل .أم زهرة تصرخ فورًا باتهام مراد بالسرقة، وتقول بصوت مرتفع: "سرقني، سرقلي صياغتي، يوخضتي"!

أم زهرة ترتدي لباسًا أحمر .بهية ترتدي لباسًا أزرق بارد.

اللقطة كانت قريبة على وجه بهية عند سماعها الاتهام .حركة الكاميرا ثابتة .زاوية التصوير عادية . الإضاءة كانت تسلّط الضوء على وجه أم زهرة فقط، بينما ظل وجه بهية في ظل خفيف .خلف بهية كانت هناك سيوف قديمة معلّقة على الجدار على شكل .X لا توجد موسيقى أو مؤثرات، فقط صوت الصراخ الحاد من أم زهرة.

المستوى التضميني:

هذا المشهد يُجسد قمة الظلم الملفق والمقصود ضد بهية وابنها مراد .بعد أن منعت الظروف مراد من العيش في بيت والده، ورفضه بوجمعة، لم تجد بهية إلا أن تُعطيه القليل من المال لمساعدته، لكنها تفاجَأ في اللحظة نفسها باتهامه زورًا من قبل أم زهرة، التي تصرخ أمام الجميع: "سرقني، سرقلي الصياغة، يوخذتي "!صراخ أم زهرة هنا ليس فقط اتهامًا، بل إدانة علنية تُطلقها بكل قسوة، وتُحوّل بهاية من أم عطوفة إلى شريكة في السرقة أمام العائلة .اللباس الأحمر لأم زهرة يعزز هذه الصورة العدوانية، ويرمز إلى الغضب المصطنع والعنف اللفظي القاتل .في المقابل، اللون الأزرق الذي ترتديه بهية، البارد والهادئ، يُبرز براءتها وصدمتها، ويوحي بحالة من الثبات الداخلي رغم الانهيار الخارجي.

اللقطة القريبة على وجه بهية، المظلّل جزئيًا بالإضاءة، تُظهر حالة جمود وذهول مؤلم، كأنها لا تصدق ما يحدث.

أما السيوف المعلقة على الجدار خلفها على شكلX ، فهي تحمل دلالة قوية جدًا :

-إما أنها ترمز إلى الخطر المحدق بها، وكأنها مصلوبة داخل هذا البيت، لا تجد طريقًا للهروب.

-أو أنها ترمز إلى المواجهة المحتومة، وكأن الماضي والسيف والدم والجرح أصبحوا خلفها، يهددونها ويذكّرونها بما هو قادم

المشهد يُجسد بامتياز صورة المرأة التي تُدان دون محاكمة، ويُشوّه ابنها دون دليل، فقط لأن أطرافًا أقوى تتحكم في البيت والرواية.

<u>المشهد الخامس والثلاثون</u>

- **المستوى التعييني:**

بهية تخرج ليلًا إلى الشارع وتنادي ابنها مراد.

اللقطة كانت عامة، تُظهرها وسط الطريق .حركة الكاميرا أفقية تتبع حركتها .زاوية التصوير عادية . الإضاءة كانت مظلمة، مع تركيز على جسد بهية المتحرك .ترتدي الحايك الأبيض التقليدي .يُسمع صوت خطواتها بوضوح، إلى جانب موسيقى حزينة في الخلفية .لا توجد ديكورات لأن المشهد في الشارع.

- **المستوى التضميني:**

في هذا المشهد، تظهر بهية في صورة المرأة الأم، الموجوعة، الهائمة ليلًا في الشارع بحثًا عن ابنها مراد، بعد أن طُرد ظلمًا من البيت واتُّهِم زورًا.

تخرج بهية وهي ترتدي الحايك الأبيض التقليدي، وهو ما يمنح المشهد رمزية بصرية قوية :ففي وسط الظلام، يشعّ الحايك الأبيض كرمز للنقاء، للبراءة، للأنوثة الكاملة المغلّفة بالحشمة، لكنه يمشي وحيدًا، خائفًا، منفيًا.

المرأة هنا ليست فقط أمًا، بل شبح أمومة تمشي في الليل بلا وجهة، لا لأن ابنها تاه فقط، بل لأن كل شيء في حياتها تهدّم.

اللون الأبيض وسط السواد يوحي بأنها النقطة الوحيدة المضيئة في عالم مظلم قاسٍ، تحاول أن تحفظ آخر خيط بينها وبين ابنها، حتى وإن كانت لا تدري إن كانت ستجده.

صوت خطواتها، مع الموسيقى الحزينة، يحوّلان الشارع إلى مسرح داخلي للوجع، حيث كل خطوة تحمل خوفًا، وكل نداء لمراد فيه رجاء وصلاة صامتة .المشهد لا يُظهر فقط بحثًا عن ابن، بل يُظهر أمًّا تبحث عن نفسها التي ضاعت بين ظلم الزوج، خيانة المجتمع، واتهام الابن.

<u>المشهد السادس والثلاثون</u>

- **المستوى التعييني:**

بهية تدخل إلى المنزل بخطى بطيئة.

اللقطة كانت عامة، حركة الكاميرا ثابتة، زاوية التصوير عادية، الإضاءة كانت خافتة .الصوت كان هادئًا نسبيًا، بدون موسيقى.

ظهرت ملامح بهية حزينة، متعبة، في خيبة أمل واضحة .بوجمعة يظهر في مواجهتها، ويبدأ بالصراخ في وجهها .يطردها من المنزل بعنف لفظي، ويأمرها بالمغادرة .لا تظهر ديكورات بارزة.

- **المستوى التضميني:**

في هذا المشهد، تظهر بهية وهي تعود إلى المنزل في الليل، مكسورة، متعبة، غارقة في خيبة الأمل بعد أن بحثت عن ابنها في الشوارع دون جدوى. ملامح وجهها وحدها كانت كافية لتعكس الصورة الذهنية للمرأة المقهورة، التي لا تجد لا ابنًا، ولا بيتًا، ولا سندًا.

ما إن تدخل حتى تُواجَه بالصراخ، الذي لم يكن موجهًا لشخصها فقط، بل لأنوثتها، وأمومتها، وإنسانيتها .بهية هنا لا تدافع عن نفسها، لا تصرخ، لا تتوسل، بل تقف صامتة بوجه مليء بالانكسار، تُجسّد الصورة المكرّسة في السينما لامرأة تحمّلت كل شيء... حتى الطرد من بيتها.

ملابسها البسيطة، حركتها البطيئة، ملامحها المنهكة، كل ذلك رسم على الشاشة صورة امرأة فقدت كل شيء، لكنها لم تفقد كرامتها .الصمت الذي واجهت به الإهانة، والنظرة التي رمقتها قبل أن تُقصى، كانت أبلغ من أي حوار .اللقطة العامة، والإضاءة الخافتة، رسخت إحساسًا بأنها لم تعد تنتمي لأي مكان، لا للبيت، ولا للأسرة، ولا للمجتمع .وهي في هذه اللحظة، لا تُصوَّر كضحية فقط، بل ک رمز لنساء كثيرات لا يُصرّحن بألمهن، بل يحملنه في صمت حتى النهاية.

<u>المشهد السابع والثلاثون</u>

- **المستوى التعييني:**

اللقطة كانت عامة،حركة الكاميرا ثابتة،زاوية التصوير خلفية،الإضاءة كانت طبيعية ومضيئة لأن المشهد في وضح النهار.

تُشاهد سيارة تقف أمام المنزل، ومكتوب خلفها MAZDA ويوجد وسطها عدة اشياء قَرورة غاز السيارة تحتوي على أغراض مختلفة تدل على انتقال الساكنيُسمع صوت السيارة أثناء التحرك، وهو الضجيج الوحيد . تظهر في نهاية المشهد زهرة وهي تراقب بهية بمَلامح شرّ وسخرية

- **المستوى التضميني:**

هذا المشهد يُجسّد ذروة التهميش والإقصاء الذي تعرّضت له بهية كامرأة. بعد سنوات من الصبر والمعاناة داخل بيتها، ينتهي بها الأمر مُرحّلة كما تُرحَّل الأشياء، في سيارة نقل غاز، لا سيارة عائلية، ولا مرافقة إنسانية.

اللقطة العامة والخلفية تؤكد أنها أصبحت صغيرة، متلاشية بصريًا، تبتعد عن فضاء لم يعد يعترف بها .غياب الحوار، وصوت السيارة فقط، يخلقان جوًا من الحزن الصامت، والانكسار الكامل .الرمزية في السيارة: فهذا النوع من المركبات يُستعمل عادة لنقل السلع، لا البشر. وهو ما يُظهر أن بهية لم تُعامَل كامرأة لها كيان، بل كعبء يجب التخلص منه .

رؤية زهرة وهي تراقبها بابتسامة خبيثة في آخر لحظة من المشهد يُكمل الصورة القاتمة :فالمرأة التي ناضلت في صمت، وحافظت على كيانها وأولادها، تُطرَد في النهاية، بينما المرأة المسيطرة تُراقب المشهد وكأنها انتصرت .لكن، رغم كل شيء، بهية لم تصرخ، لم تنكسر أمامهم، بل رحلت بصمت، محتفظة بكرامتها .هذه النهاية ليست فقط حزينة، بل نقد مرير لصورة المرأة في المجتمع التقليدي: المرأة التي تعطي بلا مقابل، ثم تُقصى دون رحمة، وتُنسى بصمت.

<u>المشهد الثامن والثلاثون</u>

- **المستوى التعييني:**

تدور أحداث هذا المشهد داخل غرفة بسيطة في بيت أهل بهية، حيث تظهر الشخصية الرئيسية بهية جالسة بجانب ابنها مراد. لقطة المشهد كانت متوسطة وأحياناً قريبة، خاصة في تركيز الكاميرا على ملامح وجه بهية المتعب. كانت حركة الكاميرا ثابتة، وزاوية التصوير عادية. الإضاءة كانت مضيئة مما سمح برؤية تفاصيل الوجهين. في الخلفية يظهر إناء قهوة بسيط على الطاولة. مراد كان يرتدي معطفاً أزرق فوق قميص أسود، وبهية كانت ترتدي لباساً منزلياً أسود. في نهاية المشهد رافقت الموسيقى الحزينة الحوار، مما أضاف جواً عاطفياً مشحوناً

- **المستوى التضميني:**

يكشف هذا المشهد عن ذروة الانكسار النفسي لشخصية بهية، حيث تجد نفسها محاصرة بالخذلان من كل الجهات: من زوجها، من المجتمع، وحتى من عائلتها التي لم تفهم حجم الألم الذي تعانيه. الحوار بين الأم والابن، خصوصاً حين تقول له: "أنا ما شفتكش يا وليدي"، يُظهر فقدان الثقة في الجميع، بما في

ذلك في نفسها. بينما يؤكد مراد في حديثه ووعيه أنه لم يسرق، ويُظهر نضجاً ووعياً بحجم المعاناة التي تعيشها أمه، مما يُبرز تطور شخصيته أيضاً. أما الموسيقى الحزينة، فهي تعمل كأداة دعم بصري وشعوري لتعميق أثر المشهد عند المتلقي، ولتؤكد على هشاشة المرأة حين تُترك وحيدة وسط صراع أخلاقي ومجتمعي خانق. كما يرمز إناء القهوة البسيط في الخلفية إلى دفء مفقود في المنزل، وغياب السكينة التي يفترض أن توفَّر للمرأة في كنف عائلتها.

المشهد التاسع والثلاثون

- **المستوى التعييني:**

يدور المشهد داخل الغرفة الجديدة التي انتقلت إليها بهية وأطفالها بعد مغادرتهم المنزل السابق. تظهر بهية مرتدية عصابة على رأسها وملابس سوداء داكنة. مراد يجلس بالقرب منها ويتحدث معها، وتظهر الابنة في الخلفية وهي تراجع دروسها، ما يدل على وجود كتاب مدرسي أمامها. توجد "قفة" في وسط الغرفة تحتوي على محاجب جاهزة للبيع. لقطة المشهد كانت قريبة وأحياناً متوسطة، الكاميرا كانت ثابتة، زاوية التصوير عادية، والإضاءة خافتة نوعاً ما مما يعكس بساطة وضيْق المكا

- **المستوى التضميني:**

يرمز هذا المشهد إلى التحول الجذري في حياة بهية بعد الطرد، حيث أصبحت مضطرة إلى مواجهة الواقع المرير بإمكانيات بسيطة. الحوار بينها وبين ابنها مراد يكشف عن شعور مراد بالحرج لأنه لا يستطيع طلب المال، في حين تحاول الأم طمأنته بأنها ستدبر أمور العيش ولو ببيع المحاجب. فكرة "المحاجب" هنا تحمل دلالة رمزية قوية؛ فهي تمثل العمل اليدوي النسوي كأحد أساليب المقاومة الاقتصادية، لكن في الوقت نفسه تكشف عن هشاشة الوضع الاجتماعي والاقتصادي للمرأة المطلقة أو المهمشة. كما أن وجود الابنة تدرس وسط هذا الفضاء المعيشي الضيق يوحي بإصرار الأم على استمرار التعليم رغم الظروف، ويُبرز صورة المرأة المناضلة التي لا تستسلم. اللون الأسود الذي ترتديه بهية يعكس الحزن والانكسار الداخلي، في حين أن القفة والمحاجب تُجسّد المعركة اليومية من أجل البقاء.

المشهد الاربعين

- **المستوى التعييني:**

تدور أحداث المشهد في غرفة مضاءة، حيث ظهرت بهية وهي تبكي جالسةً، وقد كانت ترتدي ملابس سوداء وعصبة على رأسها. دخل ابنها مراد إلى الغرفة واقترب منها، متحدثًا معها. الكاميرا استُخدمت بلقطة قريبة ثابتة، وزاوية التصوير كانت عادية. لا توجد مؤثرات صوتية أو موسيقى، لكن وُجدت نافذة في الغرفة في خلفية الإطار. وجه بهية واضح بملامح الانهيار والحزن، بينما بدا مراد متماسكًا وهو يحدّثها

- **المستوى التضميني:**

يعكس المشهد لحظة انهيار نفسي حاد لبهية بعد أن صدمها طلاقها المفاجئ. لباسها الأسود يرمز إلى الحداد العاطفي والخسارة، بينما دموعها تعبر عن وجع داخلي مكبوت. مراد، رغم صغر سنه، يواجه والدته بكلام عقلاني يفوق سنّه، في دلالة على النضج المبكر الذي فُرض عليه بفعل ما عاشه من ظلم وإقصاء داخل الأسرة. رده الحازم، دون دموع، يُظهر أن الطفل قد تجاوز الألم العاطفي إلى وعي ناضج بواقعهم القاسي. النافذة في الخلفية قد تُرمز لإمكانية الخروج أو بداية جديدة، في مقابل وجه الأم المحاصر بالحزن. يتجلى هنا صراع المرأة بين الإحساس بالخذلان والرغبة في التماسك، بينما يتقاطع مع وعي الابن الذي لم يعد يحتمل دور الضحية أو المتفرج الصامت.

<u>المشهد الواحد والاربعون</u>

- **المستوى التعييني:**

يُعرض المشهد داخل غرفة بسيطة المظهر، حيث ظهرت بهية مع ابنها مراد في لقطة متوسطة، ثابتة الحركة، بزاوية تصوير عادية. الإضاءة كانت مضيئة لكن دون بروز حاد، بما يتناسب مع أجواء داخلية منزلية. في خلفية المشهد، تظهر بعض الأواني وأثاث بسيط، ما يدل على بيئة معيشية متواضعة. ملامح بهية بدت حزينة ومنهارة، بينما مراد بكى بحرقة بعد اتهامه من طرف والدته بسرقة الصياغة. بهية بدورها ندمت مباشرةً واعتذرت له في المشهد نفسه.

- **المستوى التضميني:**

يجسد هذا المشهد لحظة ضعف إنساني عميق لبهية التي، نتيجة الفقر والضغط النفسي، لم تتمالك أعصابها واتهمت ابنها البريء بالسرقة. هذا الانهيار اللحظي يعكس كيف يمكن للمعاناة أن تؤدي إلى اختلال الثقة حتى في أقرب الروابط، وهي رابطة الأمومة. بكاء مراد لا ينبع فقط من الاتهام، بل من خذلان الأم التي لم تصدّقه، ما يعكس ألم الطفولة التي تُساء معاملتها بسبب أوضاع خارجة عن سيطرتها. ندم

بهية السريع واعتذارها يُظهر عمق إحساسها بالذنب وشدة التمزق النفسي الذي تعيشه، ويؤكد في الوقت ذاته أن النساء في هذه البنية الاجتماعية غالبًا ما يُدفعن دفعًا لتكرار القسوة التي تعرضن لها، حتى مع من يحببن. الغرفة البسيطة بخلفيتها المتقشفة ترمز لضيق العيش الذي يُغذي هذه التوترات، ويجعل من أدق اللحظات العائلية محطات انفجار وندم.

المشهد الثاني والاربعون

- **المستوى التعييني:**

المشهد يدور خارج الغرفة التي تسكنها بهية وابنائها، ويبدو أن المكان محاط بأحجار وأخشاب توحي بوجود حديقة أو فضاء مفتوح بسيط .بهية ومراد يقفان معًا، في لقطة متوسطة وقريبة بالتناوب، تُظهر بوضوح ملامح التوتر بينهما .حركة الكاميرا ثابتة، وزاوية التصوير عادية .الإضاءة طبيعية، بما يشير إلى أن المشهد جرى في وضَح النهار .الديكور يتكوّن من عناصر بسيطة: بيت خشبي، وأحجار، وبعض النباتات أو الأحجاب مما يوحي بفضاء خارجي شبه ريفي.

- **المستوى التضميني:**

يُظهر هذا المشهد جانبًا جديدًا من هشاشة العلاقة بين الأم وابنها في ظل الفقر والقهر الاجتماعي . مراد، الذي كان ضحية اتهام ظالم من والدته في مشهد سابق، لم يتجاوز الجرح بسهولة. ردّه الحاد "نبيع السياغة اللي سرقتها!" ليس تهكمًا فقط، بل صرخة ألم داخلية تعبّر عن إحساسه بأن تعبه وتضحياته أصبحت موضع شك من أقرب الناس إليه .بهية، من جهتها، تحاول أن تفسّر له أن لا مال لديهم حتى يعمل أو يشتري شيئًا، لكن صوتها لا يكفي لتهدئته .هذا التوتر يكشف عن صورة المرأة في موقع الضغوط الاقتصادية التي تجعلها تشك حتى في أولادها، ثم تعجز عن ترميم العلاقة بعد الكسر.

المكان الخارجي، رغم بساطته، يوحي بأن المواجهة أصبحت علنية، خارج الجدران، مما يعكس أن الألم تجاوز حدود البيت، وصار أزمة إنسانية مفتوحة على العراء .وجود البيت الخشبي والأحجار في الخلفية يُضفي على المشهد طابعًا من الواقع الخام والبسيط، الخالي من الستر، تمامًا مثل العلاقة بين بهية ومراد التي فقدت دفئها المؤقت وتحولت إلى مساحة اعتذار دائم وصراع صامت

المشهد الثالث والاربعون

- **المستوى التعييني:**

يبدأ المشهد بدخول بهية مسرعة إلى المستشفى، ملامحها متوترة ويظهر عليها القلق والخوف .اللقطة كانت قريبة ومتوسطة بالتناوب، تُبرز تعابير وجهها القلقة .حركة الكاميرا كانت ثابتة، وزاوية التصوير بدأت خلفية ثم تحولت إلى عادية .الإضاءة كانت مضيئة، بما يتناسب مع جو مستشفى في النهار .تدخل بهية إلى غرفة زوجها (بوجمعة) الراقد في السرير دون أن يتكلم لأنه في حالة غيبوبة أو نوم بعد تعرضه لحادث . زهرة (الزوجة الثانية) تكون حاضرة، ويدور حوار بين بهية وزهرة فقط .بهية تسأل زهرة عن الرضيع (ابن زهرة)، وليس عن ابنها مراد .لا توجد موسيقى أو مؤثرات صوتية، فقط الحوار الهادئ والمشحون.

- **المستوى التضميني:**

في هذا المشهد، تظهر بهية بصورة المرأة المتجاوزة لألمها، التي تأتي رغم كل ما عانته إلى المستشفى فقط لتطمئن على حال من كان يومًا زوجها، ولترى مولودًا جديدًا – لا يخصّها – لكنه يخصّ خصمتها . هذا السلوك يُجسد قمة الوعي الإنساني والرحمة لدى المرأة المهمّشة، التي رغم ما لحق بها من ظلم، لا تزال تُحافظ على لباقة أخلاقية ونضج داخلي .سؤال بهية عن الرضيع، لا عن مراد، يُظهر أن الأمومة بالنسبة لها ليست حكرًا على من أنجبت فقط، بل على من تتعاطف مع كل كائن ضعيف، حتى لو كان ابن من آذاها .في المقابل، زهرة ترد بنبرة هجومية، وتتهم بهية بأنها "خربت حياتها ."لكن ردّ بهية العميق "أنا أيضًا خربت حياتي ولم أكن أعلم أني سأعيش هذا الألم والمعاناة"، يكشف عن امرأة لا ترد الإساءة بالإساءة، بل بالتعبير الصادق عن الوجع والخذلان .وفي نهاية الحوار، حين تُبدّل بهية لهجتها وتسأل بلطف: "هل كبر؟"، في إشارة إلى الرضيع، فهي لا تبارك فقط للمولود، بل تبرهن على أنها أسمى من الخصومة، وأن الرحمة أقوى من الحقد.

المشهد يُقدم صورة ذهنية مركبة للمرأة الجزائريةالمُقصاة، الصبورة

لكنها رغم كل ذلك، باقية في قيمها، وفي شعورها النبيل حتى في وجه من ظلمها

المشهد الرابع والاربعون والاخير

- **المستوى التعييني:**

تدور أحداث المشهد في حديقة المستشفى، حيث تظهر بهية وزهرة جالستين معًا .اللقطة كانت عامة، تُظهر الاثنتين في فضاء مفتوح .حركة الكاميرا ثابتة، وزاوية التصوير عادية .الإضاءة كانت طبيعية ومضيئة، بما يدل على أنه تم تصوير المشهد في وضح النهار .المكان واضح أنه حديقة خارجية تابعة للمشفى، تحيط بها الأشجار والعشب الأخضر .في الخلفية، تُسمع موسيقى الجينيريك الختامي (النهاية)، مما يُضفي على الجو طابعًا تأمليًا وسلميًا .تتبادل المرأتان نظرات وابتسامات بسيطة، صامتة، لكنها مشحونة بالمعاني .لا حوار صريح يُقال، لكن لغة الجسد ونظرات العينين كافية لنقل الشعور.

- **المستوى التضميني:**

يمثّل هذا المشهد لحظة مصالحة إنسانية نادرة بين امرأتين خاضتا صراعًا طويلًا حول رجل، وبيت، وحقوق، وألم .وجودهما في حديقة المستشفى، إلى جانب مرض بوجمعة، يُبرز أن الرجل الذي كان محور كل النزاع، أُخرج مؤقتًا من المعادلة بفعل المرض، لتبقى المرأتان وحدهما وجهاً لوجه مع تجربتهما .تبادل الابتسامات البسيطة، دون كلمات، يُعبّر عن هدنة نسوية، لا بالضرورة محبة أو صداقة، بل اعتراف متبادل بالتعب، والمعاناة، والخذلان المشترك .زهرة التي كانت تمارس الإقصاء، وبهية التي عاشت الظلم، تجلسان جنبًا إلى جنب، في صورة واحدة، توحي بأن القهر لا يفرّق بين النساء بقدر ما يوحّدهن أمام قسوة المجتمع والرجال.

الموسيقى الختامية تعمّق هذا الإحساس، وتقدّم نهاية مفتوحة :هل ستبدأ علاقة احترام؟ أم أن الفيلم أراد أن يقول إن النساء، مهما اختلفن، يشتركن في مصير واحد داخل بنية تهمّشهن جميعًا بطريقة أو بأخرى؟ الصورة الذهنية للمرأة في النهاية ليست فقط الضحية، بل الواعية، القادرة على رؤية الألم في الأخرى، حتى إن كانت "العدوّة ."وبهذا تُغلق القصة على مشهد أنثوي، لا يُبرّئ أحدًا، لكنه لا يُقصي أحدًا أيضًا.

قراءة عامة للفيلم (البعد الايديولوجي)

يحمل فيلم "امرأتان" في طياته بعدًا أيديولوجيًا واضحًا، يُعبّر عن رؤية مجتمعية متجذّرة تجاه المرأة، ويُعيد إنتاج صور ذهنية نمطية عبر سرد درامي يحاكي الواقع الجزائري، لكنه في الوقت ذاته يُرسّخ بعض الأحكام المسبقة من خلال الطريقة التي صُوّرت بها الشخصيات النسائية.وتم تمرير هذه الصور والرسائل بشكل درامي غير مباشر، باستخدام عناصر بصرية وصوتية قوية.

تتمثل الصورة الذهنية الأساسية في المرأة المضحية، والتي ظهرت في شخصية الزوجة الأولى (بهية). هذه المرأة تُجسَّد على أنها صبورة، وفية، تتحمّل القهر والإقصاء دون تمرّد، وتبقى ثابتة فقط من أجل أبنائها. هذه الصورة تُطابق ما يرسّخه المجتمع الجزائري من أن الزوجة التي يتزوج عنها زوجها تظل "المظلومة" التي تصبر وتتحمّل من أجل أسرتها.

في المقابل، تظهر صورة المرأة الشريرة من خلال شخصية الزوجة الثانية (زهرة)، التي تم تقديمها كأنها السبب في تفكك الأسرة، تُمارس الاستفزاز، وتُقصي الأخرى. هذه الصورة أيضًا مأخوذة من الخيال الشعبي الجزائري، الذي كثيرًا ما يُحمّل "زوجة الأب" مسؤولية المشاكل داخل العائلة.

أما المرأة الفتّانة فتمثّلت في شخصية أم زهرة، التي تلعب دورًا كبيرًا في تحريض ابنتها على الظلم والعداوة، وهو تمثيل آخر يعكس نموذجًا من نساء في المجتمع يُشاركن في إعادة إنتاج الظلم بدل مواجهته.

في المقابل، منح الفيلم مساحة لصورة المرأة المتضامنة، من خلال شخصية الجارة التي عبّرت عن تعاطف صادق مع الزوجة الأولى، ورفضت الظلم الممارس عليها. هذه الصورة ترمز للوعي المجتمعي الذي بدأ يتكوّن لدى بعض النساء ضد الإقصاء والتمييز.

كما ظهرت صورة المرأة الضعيفة المتأثرة بأبنائها، من خلال وعي الطفل مراد، الذي كان شاهدًا على معاناة والدته، ويعبّر عنها في أكثر من مشهد، في إشارة إلى أن القهر لا يمسّ المرأة فقط، بل ينعكس أيضًا على الأبناء نفسيًا وسلوكيًا.

تم تمرير هذه الرسائل والصور الذهنية عبر توظيف عناصر سيميولوجية:

منها الإضاءة الخافتة في مشاهد المعاناة، واللقطات القريبة التي تُبرز الحزن، والحوار العاطفي، والموسيقى الحزينة، مما جعل المشاهد يتفاعل مع هذه الصور دون شعور مباشر بوجود خطاب أيديولوجي تقليدي.

يمكن القول إن الفيلم أعاد بناء الصورة الذهنية للمرأة في المجتمع الجزائري كما هي متجذّرة في الذاكرة الجماعية:

- المرأة الصبورة = نموذج الزوجة الأولى .
- المرأة الشريرة = نموذج الزوجة الثانية
- المرأة الفتّانة = نموذج الأم المحرّضة .
- المرأة المتضامنة = الجارة الواعية
- المرأة المنكسرة = الأم التي ترى قهرها في عيون أبنائها.

وهذه الصور كلّها ليست مجرد تمثيل فردي، بل انعكاس لواقع تعيشه الكثير من النساء داخل المنظومة الاجتماعية الجزائرية التي لا تزال، في كثير من جوانبها، قائمة على التسلط الذكوري وتمجيد الصبر النسوي.

لا يكتفي الفيلم بعرض مظلومية المرأة، بل يُبرز الصراعات الداخلية بين النساء أنفسهن في ظل مجتمع يفرض أدوارًا قاسية ومتباينة عليهن. كما يقترح، في لقطاته الأخيرة، إمكانات ولو بسيطة للتعاطف بين النساء، حين تذوب لحظات العداء أمام الألم المشترك، فيتجلّى أن العدو الحقيقي ليس المرأة الأخرى، بل المنظومة التي تضعهن في موقع صراع دائم.

خلاصة:

بعد مرور المشاهد المنتقاة من فيلم "امرأتان" على مختلف مراحل التحليل السيميولوجي، بدأت أولًا بجمع المعلومات حول الفيلم، ثم حصلت على نسخة كاملة منه، وقمت بمشاهدته بعين محلّلة، لاكتشاف المشاهد التي تبرز حضور المرأة بشكل واضح، والتي يمكن من خلالها معالجة الإشكالية والإجابة عن الأسئلة الفرعية للدراسة.

اعتمدت على تقطيع تقني دقيق لكل مشهد، ركّزت فيه على الصوت، زوايا التصوير، الإضاءة، وحركات الكاميرا، وغيرها من العناصر السمعية البصرية. بعد ذلك، قمت بتحليل كل مشهد عبر مرحلتين: قراءة تعيينية توضّح ما يظهر مباشرة، وقراءة تضمينية تفسّر ما تحمله الصورة من دلالات أعمق. وفي نهاية كل تحليل، أنجزت قراءة عامة ذات بعد إيديولوجي، توضح الخطابات الضمنية والثقافية التي يمرّرها الفيلم عن المرأة في السياق الجزائري.

هذا المسار التحليلي مكّنني من الوصول إلى مجموعة من النتائج الهامة التي تم عرضها في نهاية هذا الفصل، والتي تُسهم في توضيح الصورة الذهنية التي تقدمها السينما الجزائرية عن المرأة من خلال هذا الفيلم.

توصيات:

1. ضرورة تقديم صور بديلة وإيجابية للمرأة الجزائرية في السينما، تبرز وعيها، استقلالها، وقدرتها على الفعل والتغيير، بعيدًا عن الأدوار النمطية المكررة

2. تشجيع الإنتاجات السينمائية النسوية، سواء من حيث الكتابة أو الإخراج، لفتح المجال أمام تمثيل واقعي ومتوازن للمرأة، يعكس تنوعها الحقيقي في المجتمع الجزائري.

3. إدماج التحليل السيميولوجي في الدراسات السينمائية والإعلامية، باعتباره أداة فعّالة لكشف الرسائل الخفية والدلالات الضمنية التي تمرّرها الصورة السينمائية عن المرأة وغيرها من الفئات.

4. تحفيز الباحثين على دراسة تمثلات المرأة في أفلام أخرى، قصد تتبّع تطور الصورة الذهنية للمرأة الجزائرية عبر فترات زمنية مختلفة، ومقارنتها بأعمال سينمائية عربية أو عالمية

5. تعزيز التربية الإعلامية والسينمائية لدى الجمهور، خاصة فئة الشباب، لتمكينهم من قراءة الصور بشكل نقدي، والتمييز بين الواقع وما يُروَّج له داخل الخطاب البصري.

خاتمة

في ختام هذه الدراسة التي تناولت موضوع **"الصورة الذهنية للمرأة في السينما الجزائرية"**، ومن خلال التحليل السيميولوجي لفيلم "امرأتان"، سعت هذه المذكرة إلى تفكيك تمثلات المرأة داخل الخطاب السينمائي الجزائري، ورصد الطريقة التي تعكس بها السينما مجموعة من التصورات المجتمعية والأحكام الرمزية حول المرأة، سواء من حيث أدوارها أو مكانتها أو صورتها النمطية.

تضمّن الفصلان النظريان دراسة العوامل التي تؤثر في تشكيل الصورة الذهنية للمرأة في المجتمع الجزائري، من قيم ومعتقدات وثقافة جماعية، إلى جانب التطرّق إلى آليات اشتغال السينما، بوصفها خطابًا رمزيًا وأداة لإنتاج المعنى وتوجيه المتلقي. أما الفصل التطبيقي، فقد خُصّص لتحليل عيّنة مختارة من فيلم "امرأتان"، عبر مقاربتين سيميولوجيتين: مقاربة رولان بارت التي تقوم على التعيين، التضمين، والبعد الإيديولوجي؛ ومقاربة كريستيان ميتس التي تعتمد على تحليل الصورة ضمن مستوياتها البصرية والتقنية.

وقد أسفر هذا العمل عن جملة من النتائج، أهمها أنّ الصورة الذهنية التي تقدمها السينما الجزائرية للمرأة لا تزال في معظمها أسيرة التمثلات التقليدية، حيث تتكرر فيها صور المرأة الضعيفة، المضحية، أو المثيرة للصراعات، في مقابل حضور خافت لصور المرأة الواعية، المستقلة، أو القادرة على التغيير. كما أظهر التحليل كيف توظف السينما عناصر تقنية وجمالية (الصوت، الإضاءة، زوايا الكاميرا...) لتمرير خطابات ضمنية تُكرّس هذه الصور النمطية دون التصريح بها بشكل مباشر.

إن أهمية هذه الدراسة تكمن في تقديم قراءة نقدية لأحد أوجه التمثيل الرمزي للمرأة في السينما الجزائرية، وكشف كيف تسهم اللغة السينمائية في ترسيخ صور ذهنية قد تؤثر في المتلقي وتعيد إنتاج نفس الأنماط الاجتماعية.

وفي ضوء ما تم التوصل إليه، يمكن اقتراح توسيع الدراسة مستقبلاً لتشمل مقارنة بين أكثر من فيلم، أو تحليل تطور الصورة الذهنية للمرأة في السينما الجزائرية عبر المراحل التاريخية المختلفة، أو دراسة صورة المرأة في سينما المرأة الجزائرية (أي من إخراج نساء)، مما قد يمنح رؤية أعمق وأشمل عن تحوّلات التمثيل النسوي في الفن السابع بالجزائر.

المصادر والمراجع

الكتب:

1. إبراهيم العريس رحلة في السينما العربية ، (دط) ، دار الغرابي ، لبنان ، 1979 ،
2. احمد مرسلي ، مناهج البحث في العلوم الاعلام والاتصال ،ديوان المطبوعات الجامعية ،الجزائر،ط2، 2005.
3. الامام ابي حامد محمد بن محمد الغزالي ، احياء علوم الدين ، بيروت : دار ابن حزم ،2005.
4. انتصار إبراهيم عبد الرزاق، صفد حسام الساموك، الاعلام الجديد تطور االاداء والوسيلة، .بغداد: الدار الجامعية للطباعة والنشر،2011 .
5. أنتورغدنز،علم الاجتماع،تر:فايزالصباغ،مركز دراسات الوحدة العربية،بيروت،2006.
6. برنارتوسان ،ماهية السيميولوجيا ،تر محمد نظيف ،دار أفريقيا الشرق ،بيروت ،لبنان ،1964.
7. تريز ماري، ترجمة فائز بشورمعجم المصطلحات السينمائية،المؤسسة العامة للسينما،سوريا .
8. جمال بن عمار الاحمر، الصورة الذهنية في الفلسفة و العلوم الانسانية، دار الايام للنشر و التوزيععمان، 2016.
9. حمد منير حجاب، الاتصال الفعال للعلاقات العامة، دار الفجر للنشر و التوزيع، القاهرة، 2007 .
10. سالم أحمد،صورة الاسلاميين على الشاشة، مر كز نماء للبحوث والدراسات، لبنان.
11. ستيفنكاتز, الإخراج السينيمائي لقطة بلقطة ,ط1 ,دار الكتاب الجامعي ,الإمارات العربية المتحدة،2005.
12. سوزان القليبي هدى السمري: انتاج البرامج للراديو والتلفزيون مكتبة الشباب ، القاهرة ، 1993
13. شهرناز محمد طلعت وسائل الإعلام والتنمية الاجتماعية ط 2 ، دراسة نظرية مقارنة وميدانية في المجتمع الريفي ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، 1986 .
14. طالة، لمياء،الاعلام الفضاي والتغريب الثقافي ،الاردن:دار أسامة للنشر والتوزيع، 2014.
15. عامر مصباح، منهجية إعداد البحوث العلمية، مدرسة شيكاقو، الجزائر، 2006 .
16. عبد الحميد بورايو، حكايات شعبية جزائرية حول المراة، فنك للكتب، دار الوطن اليوم، سطيف ،2019 .
17. عبد الرحمان خليفة واخرون، الايديولوجية والحضارة والعولمة ، دار الجامعة الجديدة، الازاريطة،د.ط،2008 .
18. علي أبو شاري ,سحر السسينيما ,(د,ط),الهيئة المصرية للكتاب القاهرة ,2006 .
19. فؤاد احمد الساري،وسائل الاعلام والنشأة، دار اسامة للنشر والتوزيع، ط1 ،الاردن، 2010م.
20. قدور عبد الله ثاني ،سيميائية الصورة ،مغامرة سيميائية في اشهر الإرساليات البصرية في العالم،مؤسسة الوراق مال الأردن -عمان ،2008.
21. ماجد الزيود ،الشباب و القيم في عالم متغير،دار الشروق الاردن ،2006.
22. المجلس الأعلى للغة العربية ,الجزائر ,2004 .
23. محمد عبيدات و آخرون: منهجية البحث العلمي القواعد و المراحل و التطبيقات، دار وائل للنشر،عمان، 1999 .
24. محمود أبراقن :المبرق قاموس اعلامي للاعلام والاتصال ,(د.ط) فرنسي ,عربي ,منشورات
25. مروان عبد المجيد ابراهيم ،اسس البحث العلمي لاعداد الرسائل الجامعية ،مؤسسة الرواق للنشر
26. المزاهرة منال هلال،إدارة العلاقات العامة وتنظيمها، ط1،دار الميسرة للنشر والتوزيع،عمان .
27. مكاوي ،حسن عماد،السيد، ليلى حسن،الاتصال ونظرياته المعاصرة.
28. مكاوي،حسن عماد،السيد، ليلى حسن،الاتصال ونظرياته المعاصرة، القاهرة :الدار المصرية اللبنانية،2014.
29. موريس انجرس، منهجية البحث العلمي في العلوم الانسانية،دار القصبة للنشر ،الجزائر ،2004.
30. موريس انجريس،منهجية البحث العلمي في العلوم الانسانية ،ت.ر،بوزيد صحراوي و اخرون،دار القصبة للنشر التوزيع ،الجزائر،2006.
31. موني براح تومي تلمساني وآخرون: السينما العربية الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، 1994.
32. نوال السعداوي ،عن المرأة ،مؤسسة هنداوي ،2022 .
33. نور الدين أقلية الخطاب المسلماني بين الكتابة والتأوط ، (دط) منشورات عكاظ الرباط المغرب ، 988 .

34. نورة خالد السعد،التغيير الاجتماعي في فكرمالك بن نبي، الدارالسعودية للنشر ،1997.
35. وردية راشدي ،مقاربات التحليل السيميولوجي للانساق البصرية (الصورة بانواعها المحتلفة)
36. وهوية مجدي أحمد كامل مرسلي: معجم الفن السينمائي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، مصر، 1973 .

الكتب المترجمة:

37. أنتورغدنز،علم الاجتماع،تر:فايزالصباغ،مركز دراسات الوحدة العربية،بيروت،2006.
38. برنارتوسان ،ماهية السيميولوجيا ،تر محمد نظيف ،دار أفريقيا الشرق ،بيروت ،لبنان ،1964.
39. تريز ماري، ترجمة فائز بشورمعجم المصطلحات السينمائية،المؤسسة العامة للسينما،سوريا.
40. ستيفنكاتز, الإخراج السينيمائي لقطة بلقطة ,ط1 ,دار الكتاب الجامعي ,الإمارات العربية المتحدة .2005,
41. عبد الحميد بورايو، حكايات شعبية جزائرية حول المراة، فنك للكتب، دار الوطن اليوم، سطيف ، 2019.
42. موريس انجرس، منهجية البحث العلمي في العلوم الانسانية،دار القصبة للنشر ،الجزائر ،2004.
43. موريس انجريس،منهجية البحث العلمي في العلوم الانسانية ،ت.ر،بوزيد صحراوي و اخرون،دار القصبة للنشر والتوزيع،الجزائر،2006.

الكتب باللغة الأجنبية:

44. Frantz Fanon: Sociologie d'une révolution, Editions Maspéro, Paris, 1975.
45. Ivyn Michel: le cinéma et ses techniques, nouvelle edition technique européinnes, paris, 1982, p266. Frencois Chevassa: le languageInémathographique, Imprimrie central de l'ouest, paris, 1962.
46. Jaque Lourcelles: dictionnaire du cénima (les films), collection Boutiques,
47. PD Château, F. Jost: Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie, essai d'analyse de films, d'alain hobbe grillet, union général d'édition, paris, 1979.
48. Pierre Henneaudinque : Techniques des effets spéciaux pour le film et la vidéo, éd Dujarric, Paris, 1980.
49. robert, paris, 1992..
50. Roland Barthes, traduction arabe de Antoine abou zeid: Introduction àc l'analyse structurale des ricits, ditions Queidet, Bajrout. paris, 1" édition, .1988
51. Sonia Ramzi Abadir, la femme au maghreb et au machrek, Entreprise nationale du livre, Algerie, 1986. Le inéma, grande histoire illustrée du 7ème art, édition Atlas, Paris, 1982, volume (I), Lexique du cinéma.
52. Souad Khodja :Les algeriennes du Quatidienn, Edition alger :ENAL ,1991.

المجلات

53. ايمان لعثامنة ، صورة المراة في الحكاية الشعبية الجزائرية ،مجلة المعيار ، مجلد 27،عدد 4 ،2023
54. بلخيري رضوان ،جابري سارة ،اشكالات تطبيق منهج التحليل السيميولوجي، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية ، العدد 13، جامعة تبسة.
55. بوعزة طيبي ،الحكاية الشعبية في الجزائر ، تحليل مرفولوجي ،لحكاية ودعة مشتة السبعة;quot;& مجلة جيل الدراسات الادبية و الفكرية ، مركز جيل البحث ،مجلد 4 ، عدد34 ،2017 ،ص89.
56. عباسية بن سعيد ،صورة المراة في المجتمع الجزائري بين الموروث الديني و الشعر الشعبي . مجلة انثروبولوجيا الاديان ،المجلد 18،العدد2 ،2021.
57. عبد النور بوصابة، مقاربة لترجمة دلالات الاشهار التلفزيوني مع التحليل السيميولوجي لنموذج ومضة اشهارية، مجلة الاشعاع، العدد الثامن، تيزي وزو، جامعة مولود معمري، جوان 2017.
58. لأجورج سادول ، ترجمة محمود إبراقن العناصر الدالة للغة السلمانية ، حوليات ، جامعة الجزائر ،العدد 10 ، 1997.
59. محمد دوابشة و ايمان فشافشة، المراة في الحكاية الشعبية الفلسطينية ،مجلة جامعة العربية الامريكية للبحوث ،جنين ،مجلد 1،العدد1، 2014.

الرسائل الجامعية:

60. مريوة حفيظة ،تجليات القيم لدى الأسرة الجزائرية في ظل الثقافة المعاصرة،مجلة روافد، العدد الأول /جوان2 اوكسل مريم،صورة المراة الجزائرية في السينما الثورية الجزائرية،اطروحة دكتوراة في اعلام واتصال ،جامعة الجزائر 3، 2021/2020.
61. بهيجة بن عمار، صورة المرأة في النكتة الشعبية الجزائرية - منطقة تلمسان أنموذجا (رسالة ماجستير) قسم التاريخ وعلم الآثار - شعبة الثقافة الشعبية، جامعة أبي بكر بلقايد - تلمسان - الجزائر،.2012-2011

62. جلطي خديجة، قسوس احلام ،اليات الاتصال الداخلي ودوره في تحسين صورة المؤسسة اتصالات الجزائر(مذكرة ماستر: جامعة عبد الحميد بن باديس-مستغانم، 2018).
63. عواطف زراري، صورة لمراة في السينما الجزائرية–تحليل نصي سيميولوجي لفلمي القلعة و توبة نساء جبل شنوة ، مذكرة مقدمة لشهادة الماجيستر،قسم الاعلام والاتصال ،جامعة الجزائر،2002.
64. فايزة تامسوت، مسألة الشرف في السينما الأمازيغية تحليل سيميولوجي لفيلم ماشاهو و اذارن بابة، مذكرة لي شهادة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال ،كلية العلوم السياسية والإعلام ،قسم الإعلام والاتصال ،جامعة الجزائر 2009 ،2010.
65. مليكة بوخاري ،صورة المراة الجزائرية و المراة الاجنبية الثورة التحريرية من) 1965-1993(،تحليل النظام النصي للأفلام: معركة الأفيون والعصا- أبواب الصمت- حب ممنوع، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في علوم الإعلام والاتصال 2010-2011.
66. منال رداوي ،واقع ثقافة الطفل من خلال برامج ألطفال التلفزيونية;quot;&amp التلفزيون الجزائري أنموذجا;quot;&،جامعة الجزائر.
67. موضي محسن العتيبي;quot;&،دور العلاقات العامة في تحسين الصورة الذهنية للمنظمة من وجهة نظر العاملات في معهد الادارة العامة بالرياض;quot;&،)رسالة ماجستير، كلية الدراسات العليا، جامعة نايف.
68. نايلي نفيسة ،صورة المرأة من خلال سينما المغاربية ;quot;& دراسة تحليلية نصية لعينة من أفلام تونسية و مغربية و جزائرية في فترة ما بين 2004-2005،اطروحة دكتوراه في علوم الاعلام والاتصال، جامعة العربي بن مهيدي ام بواقي، 2013
69. 017، المركز الجامعي عين تيموشنت.
70. نوارة نافع ، مكانة المرأة في المجتمع الجزائري ،العدد11،دراسات اجتماعية.

الملاحق

صورة(١) عنوان الفيلم

صورة (٢)مقتطفات من الفيلم

صورة (٣)مقتطفات من الفيلم

صورة (٤) مقتطفات من الفيلم

صورة (٥) مقتطفات من الفيلم

صورة (٦) مقتطفات من الفيلم

صورة (٧) مقتطفات من الفيلم

صورة (٨) مقتطفات من الفيلم

صورة (٩) مقتطفات من
الفيلم ،النهاية .