الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة عباس لغرور– خنشلة –

كلية الآداب واللغات

قسـم اللغة والأدب العربي

السرد وفنون الأداء

صورة الأسرة في الخطاب السينمائي الجزائري

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه LMD في الأدب العربي

تخصص سرد عربي

إعداد الطالبة:

مريم بوستة

إشراف الدكتور:

ميلود رقيق

– لجنة المناقشة–

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفة
مجيد قري	أستاذ التعليم العالي	خنشلة	رئيسا
ميلود رقيق	أستاذ محاضر" أ"	خنشلة	مشرفا ومقررا
سليم بتقة	أستاذ التعليم العالي	بسكرة	عضوا ممتحنا
حنينة طبيش	أستاذ محاضر" أ"	خنشلة	عضوا ممتحنا
شمس الدين شرفي	أستاذ محاضر" أ"	خنشلة	عضوا ممتحنا
نسيمة بن عباس	أستاذ محاضر" أ"	باتنة	عضوا ممتحنا

السنة الجامعية: 2020– 2021

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

لم تزل الرواية تتسيد عالم الخيال الذي يمكن لأي قارئ ولوجه، إلى أن ابتكر الإخوة **لوميير** آلة السينماتوغراف التي تصور وتعرض الصور المتحركة، فأدرك الجمهور إمكانيتها على تحريك ما يلتصق بالشريط الفيلمي من صور، وما لبثت هذه القدرة على التحريك أن انتقلت إلى تحريك كل شيء، فعمل السينمائيون على تكييف الأعمال الروائية وتحويلها إلى سيناريوهات سينمائية لتتجسد بعد ذلك أمام الكاميرا، ليكشف العالم بعدئذ أن النص الروائي الذي ظل ردحا من الزمن سجين خيال القارئ باستطاعة آلة السينما أن تحركه، كما يمكن للغة الرواية المكتوبة أن تتحول إلى مجموعة من الصور والمشاهد المكثفة، فضلا عن الشخصيات والأمكنة والأحداث وما تحتويه من تفاصيل ستتجسد داخل إطار شاشة العرض السينمائي.

فاستلهام الرواية تماشيا مع روح العصر وأذواق المتلقي يعد ظاهرة جمالية فرضت نفسها على السينما في العالم العربي عموما والجزائري بصفة خاصة من خلال العديد من الأعمال الفنية المتعاقبة، سواء تعلق الأمر بالرعيل الأول من المبدعين أو ما جاء عقبهم، وتلعب هذه العلاقة الثنائية بين الرواية والسينما دورا رئيسا في اتساع القاعدة الجماهيرية التي تستقبل الأعمال الفنية المتميزة وتسهم بشكل إيجابي في الرقي بالذائقة الجمالية للمتلقي بنشر الأعمال الروائية والأدبية وجعلها معبرة بصدق عن آماله وواقعه المعيش، وخلق الإمتاع الجمالي البناء للجماهير، لكون هذه العلاقة التفاعلية تمخض عنها عمل متناسق يستجدي المتابعة والاهتمام.

انطلاقا من هذا الطرح جاءت فكرة البحث في موضوعنا المعنون بـ" **السرد وفنون الأداء، صورة الأسرة في الخطاب السينمائي الجزائري**" للوقوف على مدى تطابق السرد وتوافق الأحداث بين النص الروائي والعرض السينمائي لها، واستكشاف الطريقة التي تفاعلت بها السينما الجزائرية مع هوية الأسرة كإشكالية جوهرية مفادها: كيف يتجلى السرد في العمل الروائي والعمل السينمائي؟هل أولت السينما الجزائرية اهتماما بثيمة الأسرة؟ وإن كان كذلك، فماهي الجوانب التي ارتكزت عليها لتجسيد صورتها؟ متبوعة بعدة تساؤلات أهمها:

- ماهي صورة الأسرة الأكثر وضوحا في الأفلام الجزائرية؟ ولماذا؟
- هل استطاعت السينما الجزائرية أن تكون الوسيلة التعبيرية الأنسب لمحاكاة القيم الاجتماعية والثقافية للمجتمع بشكل عام؟
- ماهي الخلفيات التي ارتكز عليها صانع الفيلم لتجسيد الواقع الأسري في أعماله؟

وبناء على ذلك سعت الدراسة إلى الإجابة عن هذه التساؤلات من خلال عينة افترضت منهجية موضوعاتية واجتماعية وتاريخية ونفسية وصوراتية، وفق آليات الوصف والتحليل والتأويل، الأمر الذي جعل البحث يتوزع على مدخل نظري وأربعة فصول، تبتدرها مقدمة وتتلوها خاتمة.

تمحور المدخل وعنوانه، السرد وفنون الأداء؛ على تحديد الإطار المفاهيمي الذي يتناول المصطلحات المحورية التي تضمنها عنوان البحث، بدءا بمفهوم السرد في كل من الأدب وفنون الأداء: المسرحي والسينمائي، وانتهاء عند ضبط مفهوم الخطاب السينمائي وكيفية أفلمة الرواية الجزائرية ونشأة السينما الجزائرية.

وانبنى الفصل الأول الذي يحمل العنوان(ريح الجنوب من السرد الروائي إلى السرد السينمائي) على مبحثين، الأول موسوم بـ" ريح الجنوب بين الرواية والفيلم، والثاني موسوم بـ" البنية السردية في ريح الجنوب رواية وفيلما".

وتعرض الفصل الثاني الموسوم بـ(صورة الأسرة في السينما الجزائرية ما بين 1965 و1978)، لدراسة مضامين الأفلام الجزائرية التي تم إنتاجها خلال فترة حكم **الرئيس هواري بومدين** للجزائر، موزعا على ثلاثة مباحث، الأول عنون بـ" صورة الأسرة في فيلم الليل يخاف الشمس" والثاني بـ"صورة الأسرة في فيلم رحلة شويطر"، والثالث موسوم بـ"صورة الأسرة في فيلم ليلى وأخواتها)".

واهتم الفصل الثالث الموسوم بـ(صورة الأسرة في سينما االثمانينات) بتحليل أفلام هذه العشرية من خلال ثلاثة مباحث، اهتم أولها بموضوع الأسرة في" فيلم امرأة لابني" وثانيها بـ" صورة الأسرة في فيلم عايش بشناش"، وثالثها بـ" صورة الأسرة في فيلم القلعة".

واشتغل الفصل الرابع الذي يحمل العنوان الآتي:(صورة الأسرة في سينما التسعينات) على دراسة الأفلام خلال هذه العشرية، مركزا على ثلاثة مباحث، الأول وعنوانه" صورة الأسرة في فيلم عايلة كي الناس" والثاني موسوم بـ" صورة الأسرة في فيلم رجل وامرأتان"، والثالث عنوانه" صورة الأسرة في فيلم البورتري".

ثم كانت الخاتمة التي صاغت مجمل الخلاصات والنتائج التي توصل البحث إليها.

ما من شك أن للبحث دوافع حدت به إلى تحديد المجال السينمائي وبالضبط السينما الجزائرية مجالا للدراسة، لعل أبرزها:

- ميل في النفس إلى الخطابات البصرية بصفة عامة وفضول علمي لاستكشاف كنهها وما تحتويه من دلالات وعلامات مضمرة.

- الاهتمام الشخصي بالمواضيع السوسيولوجية.

- الرغبة في تقديم مقاربة سردية متواضعة ينكشف فيها الخطاب السينمائي الجزائري تحديدا.

وقد استعان البحث بجملة من المراجع التي أضاءت سبيله بما أتاحته من مادة معرفية متراكمة ومتشعبة، فإضافة إلى سيناريوهات الأفلام التي شكلت المصادر الأساسية للبحث، فقد نهل البحث من المؤلفات النقدية وكتب علم الاجتماع و علم النفس والأنثروبولوجيا وبعض الدراسات الأكاديمية في مجال الصورة والمرئيات وعلى رأسها أطروحتي كل من:" كريمة منصور" و" مولاي أحمد بن بكاع" والمعنونتين على الترتيب بـ" اتجاهات السينما الجزائرية في الألفية الثالثة" و" ملامح الهوية في السينما الجزائرية".

هذا وإن كان لا يخلو البحث من معيقات تعترض سبيله، فإن معاناة هذه الدراسة إنما مردها إلى سعة المدونة الفيلمية التي اشتغل عليها البحث، إلى جانب قلة المراجع التي تهتم بالخطابات المرئية وبخاصة السينمائية منها، ولهذا كانت الدراسات الأنثروبولوجية والسوسيولوجية هي المعتمدة أكثر مقارنة بالدراسات النقدية.

وعرفانا بالفضل الجميل، لا يسعنا في هذا المقام الكريم إلا أن نتقدم بأسمى عبارات التقدير والاحترام إلى أستاذنا المشرف **الدكتور ميلود رقيق** على ملاحظاته الدقيقة في تقويم هذا البحث، كما لا يفوتنا أن نتوجه بالشكر الجزيل **للدكتورة سميرة قروي** وكل أساتذة قسم اللغة والأدب العربي بجامعة عباس لغرور خنشلة والشكر موصول إلى جميع الأهل والأصدقاء لقاء تحفيزهم وتشجيعهم.

مدخل نظري

السرد وفنون الأداء

1. السرد في العمل الأدبي
2. السرد في الفن المسرحي
3. السرد في الفن السينمائي

1. السرد في العمل الأدبي:

1.1. مفهوم السرد La Narrative:

يقول **ابن فارس** في مقاييس اللغة: السين والراء والدال أصل مطرد مقاس، وهو يدل على توالي أشياء كثيرة يتصل بعضها ببعض، ومن ذلك السّرْد: اسم جامع للدروع وما أشبهها من عمل الخلق، قال الله عز وجل في شأن داود عليه السلام:" وقدر في السرد"، وقالوا: معناه ليكون ذلك مقدرا، لا يكون الثقب ضيقا والمسمار غليظا ولا يكون المسمار دقيقا والثقب واسعا، بل يكون على تقدير[1].

وجاء في لسان العرب:" **تقدمة الشيء إلى شيء تأتي به منسقا بعضه في أثر بعض متتابعا"، وسرد الحديث ونحوه يسرده سردا إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيد السياق له"**[2].

وسرد الشيء سرده سردا، ثقبه والجلد خرزه والدرع نسجها فشك طرفي كل حلقتين وسمرها، يقال سرد الحديث أي أتى به على ولاء جيد السياق، وشيء سرد: متتابع. يقال: نجوم سرد[3].

ومنه، نجد أن دلالة السرد في المعاجم اللغوية اقترنت بالنسيج وبراعة التركيب والصياغة.

ومن المعنى اللغوي جرى اشتقاق الدلالة الاصطلاحية للسرد الذي يحيل على الإجادة في حبك الكلام ومراعاة الدقة في بنائه، فالسرد تقدمة شيء إلى شيء في الحديث بحيث تأتي به متتابعا لا خلل فيه، كما لا يراد بالسرد الإتيان به متتابعا لا خلل فيه، كما لا يراد بالسرد الإتيان بالأخبار على أي وجه كان، إنما إيرادها بتركيب سليم معبر عما يراد منها أن تؤديه، فينبغي سوقها بأسلوب يفصح عن مقصودها دونما لبس[4].

والسرد مصطلح نقدي حديث يعني: نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية، وهو الفعل الذي تنطوي فيه السمة الشاملة لعملية القص، وهو: كل ما يتعلق بالقص، فكأن السرد إذن هو نسج الكلام ولكن في صورة حكي، وبهذا المفهوم يعود معناه القديم[5].

---

[1]– ينظر: أحمد بن فارس، مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، دط، دت، ج 3، ص: 157.

[2]– ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، دط، دت، ج 3، ص: 211.

[3]– ينظر: إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، 2004، ط4، ص: 426.

[4]– ينظر: عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، قنديل للطباعة والنشر والتوزيع، دبي، 2016، ط 1، ص: 11.

[5]– ينظر: آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2015، ط2، ص: 38.

والسرد هو شكل المضمون(شكل الحكاية)، والرواية هي سرد قبل كل شيء، ذلك أن الروائي عندما يكتب رواية ما، يقوم بإجراء قطع واختيار للوقائع التي يريد سردها، وهذا القطع والاختيار لا يتعلقان أحيانا بالتسلسل الزمني للأحداث، التي قد تقع في أزمنة بعيدة أو قريبة وإنما هو قطع واختيار تقتضيه الضرورة الفنية، فالروائي ينظم المادة الخام التي تتألف منها قصته ليمنحها شكلا فنيا، ناجحا ومؤثرا في نفس القارئ [1].

نخلص مما تم تقديمه أن السرد هو أي شيء يعرض قصة، وأن القصة هي تتابع أحداث تستلزم شخوص، لذلك فالسرد هو وسيلة إتصال تعرض أحداثا تسببت فيها أو جربتها شخصيات ما، سواء كان ذلك نصا أو صورة أو اداة أو خليطا من الكل، وعليه فإن الروايات والأفلام والرسوم الهزلية... كلها سرديات.

2.1. مستويات السرد:

- **التواتر**:إن قابلية الحدث السردي أوالحكاية للإعادة يدخلها في علاقات التواتر أو بعبارة أكثر بساطة إنها علاقة التكرار بين الحكاية والقصة، فهي ظاهرة من الظواهر الأساسية للزمنية السردية فالمنطوق السردي يمكن أن يقع مرة أو عدة مرات في النص الواحد وكذلك الأحداث، فالتكرار هو نسق من العلاقات يمكننا رده قبليا إلى أربعة أنماط تقديرية بمجرد مضاعفة الإمكانين المتوفرين" الأحداث المسرودة" من القصة و" المنظومات السردية" من الحكاية[2].

- **المدة**: ويعني قياس السرعة" التي قد تتراوح من مقطع لآخر بين لحظات قد يغطي استعراضها عددا كبيرا من الصفحات، وبين عدة أيام قد تذكر في بضع أسطر"، الأمر الذي ينشأ عنه ظهور ما يسمى بحركات السرد أو تقنياته الأربع، وهي التلخيص والحذف في تسريع السرد، والمشهد والوصف في إبطاء السرد[3].

3.1. مكونات السرد:

بما أن الرواية رسالة كلامية فهي حتما ستمر عبر قنوات الحكي الثلاث، وهي: المرسل(الراوي) والمرسل إليه(المروى له)، كونها أقطاب تتماسك فيما بينها، " ليكون التواصل مستمرا والذي من خلاله يبدو الحكي كمرسلة يتم إرسالها من مرسل إلى مرسل إليه"[4]، وفيما يلي توضيح لكل قناة على حدة:

– **الراوي**: هو" الصوت غير المسموع الذي يقوم بتوصيل مادة الرواية إلى المتلقي، وربما يكون الشخص الموصوف مظهرا مخبرا داخل النص، ممن تولى مهمة الإدلاء بكامل تفاصيل عالم الرواية، وهو يملك قدرة على تقديم

[1]– ينظر: المرجع السابق، ص: 39.

[2]– ميساء إبراهيم، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، وزارة الثقافة الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011، دط، ص: 233.

[3]– ينظر: آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص: 102.

[4]– سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي– الزمن، السرد، التبئير، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1997، ط1، ص: 41.

الشخصيات وسماتها وملامحها الفكرية وعلاقاتها وتناقضاتها، كما أن مهامه تقديم الوقائع المتعاقبة أو المتداخلة أو المتوازنة التي تؤلف كيان الحدث في الرواية، ويقوم فضلا عن هذا بتقديم الخلفية الزمانية والمكانية للشخصيات والأحداث وسبك هذه العناصر ويقدمها إلى القارئ"[1].

وبهذا المفهوم يختلف الراوي عن الروائي الذي هو شخصية واقعية وهو خالق العالم التخيلي الذي تتكون منه روايته، وهو لا يظهر ظهورا مباشرا في بنية الرواية وإنما يستتر خلف قناع الراوي معبرا من خلاله عن مواقفه السردية المختلفة[2] ؛ فالذي يظهر في النص السردي هو الراوي الذي يقول ببناء السرد وهندسة عناصره جميعا.

المروي: أي الرواية- نفسها- تحتاج إلى راو ومروي له أو إلى مرسل ومرسل إليه، وفي المروي يبرز طرف ثنائية المبنى الحكائي لدى الشكلانيين الروس، كما يظهر طرفا ثنائية الخطاب(الحكاية لدى السردانيين اللسانيين) على اعتبار أن السرد هو شكل الحكاية وعلى اعتبار أن السرد والحكاية هما وجها المروي المتلازمان أو اللذان لا يمكن القول بوجود أحدهما دون الآخر في بنية الرواية [3]، أي أن المروي يمثل المادة الحكائية التي هي بين يدي الراوي الذي يسرد تفاصيلها وأحداثها[4].

3.1. مفهوم السردية /علم السرد La narratologie:

ارتبط مفهوم السرد في الدراسات النقدية الحديثة بصوغ الخطاب السردي شفويا كان أم كتابيا، وهذا الصوغ هو موضوع السردية التي تختص بالبحث في مكونات ذلك الصوغ الخطابي من راو ومروي مروى له، ثم الانتقال إلى دراسة مظاهره الأسلوبية والبنائية والدلالية، ولطالما وصفت السردية بأنها:" **نظام نظري، غُذي وخُصب بالبحث التجريبي**" [5]، فهي المصطلح الذي دخل دائرة التوظيف النقدي تحت تأثير البنيوية، هدفه توفير الوصف المنهجي للخصائص التفاضلية للنصوص السردية، ليشمل الجوانب النظرية والتطبيقية في دراسة منهجية السرد وبنيته [6].

وعلم السرد هو نظرية البنائيات السردية المستوحاة من البنيوية لفحص بناء سردي، أو لعرض بنائي يقوم عالم السرد بتحليل ظاهرة السردإلى الأجزاء المكونة لها ثم يحاول أن يحدد الوظائف والعلاقات وعمليا فإن نظريات السرد

---

[1]- عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، 1990، ط1، ص: 115.

[2]- ينظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب المحفوظ، دار التنوير، لبنان، 1985، ط1، ص: 181.180.

[3]- ينظر: آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص: 41.

[4]- ينظر: حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1991، ط4، ص: 45.

[5]- عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ص: 11.10.

[6]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 07.

تميز بين ما نسرده (القصة) وبين كيف نسرده(الخطاب)، ويؤثر بعض المنظرين على رأسهم **جيرارد جنيت** معنى ضيقا لمصطلح السرد، حيث يقيد السرديات في النصوص المسرودة لفظيا، في حين يرى أمثال **بارث وجاتمان وبال** أن أي شيء يحكي قصة من أي نوع كان فهو سرد [1].

بدأت السردية مع الشكلانيين الروس تحديدا مع **فلاديمير بروب PROPP .v** في عمله" مورفولوجيا الحكاية"، الذي حلل فيه تركيب 100 قصة شعبية إلى أجزاء ووظائف، ولخصها في 31 وظيفة، بيدا أن **تودوروف** T.TODOROV هو أول صاغ مصطلح علم السرد لأول مرة سنة 1969، وعرفه ب" علم القصة"، ثم أنتجت الأيام المشرقة للنظرية البنيوية في الأدب بعض الأعمال الرائعة في محاولة تحويل علم السرد إلى مشروع علمي، نذكر منها: نحو القصة **لتودوروف**، علم السرد المرتكز على الخطاب **لجيرارد جنيت**...[2]، قال **الناقد عبد الله إبراهيم**:" تطورت السردية وأثريت بتحليل مستمر لنصوص مترادفة كانت يتجدد فيها طرائف التركيب، فتتنوع مظاهر صوغها وتتعدد أشكالها، فلا يجوز النظر إليها بوصفها نموذجا تحليليا جاهزا يفرض على النصوص بالإكراه والتعسف، إنما هي إطار نظري مرتهن بقدرات الناقد ورؤيته ومنهجه وثقافته وأهدافه ووعيه، وبها يتمكن من تأسيس علاقة متفاعلة مع النصوص السردية ولا تتعارض دقته السردية في تحليل الخلفيات الثقافية الحاضنة للمادة السردية" [3].

ولعل من صلب اهتمام السردية الانصراف إلى وصف المادة الحكائية التي يشكلها السرد في الأنواع القديمة والحديثة، فهذا جزء من جهودها الهادفة إلى استنباط قواعد الخطابات السردية لعلها تفلح في تأسيس نظم ترسم الاتجاهات العامة لمسارات المتون الحكائية من ناحية ترتيب الأحداث [4].

وقد سلكت بحوث السرديين اتجاهين رئيسيين:

- الأول عُني بالمستويات البنائية للخطاب فوظف كشوفاته على اللغة في ذلك معتبرا السرد جملة كبيرة.
- الثاني اهتم بالمستويات الدلالية للخطاب من أجل وضع قواعد للوظائف الأساسية التي تؤديها الشخصيات.

المروى له: هو الذي يتلقى مايرسله الراوي سواء أكان اسما متعينا ضمن البنية السردية أو مجهولا أو متخيلا لم يأت بعد، وقد يكون المتلقي(القارئ) وقد يكون المجتمع بأسره، وقد يكون مسألة أو فكرة ما يخاطبها الروائي على التخييل الفني[1].

[1]- ينظر: يان مانفريد، علم السرد، تر: أماني أبو رحمة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، 2011، دط، 51.
[2]- ينظر: عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ص: 07.
[3]- يان مانفريد، علم السرد، ص: 12.
[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 12.

1.3.1. تقنيات البنية السردية:

1.1.3.1. بنية الشخصية:

لقد تباينت الآراء حول مكانة الشخصية في العمل الإبداعي" ولهذا تعد الشخصية الروائية أحد المقاييس الأساسية التي تعتمد عليها للاعتراف بكاتب الرواية أنه روائي حقيقي"، فهي عنصر فعال في تحريك الحدث الروائي، والقضية أكثر وضوحا في اللغة الفرنسية، إذ تستخدم لفظة personnage التي يقابلها مصطلح الشخصية في مجال النصوص الأدبية، وتستخدم لفظة personne للدلالة على واحد من الناس الذين نراهم في الحياة الواقعية، ويتجلى ذلك في مفهومها المثبت في القواميس كما في قاموس لاروس الموسوعي: الشخصية الأدبية هي شخص يشارك في الحدث في قطعة مسرحية أو رواية أو فيلم[2] .

تعامل البنيويون والشكلانيون مع الشخصية بوصفها عنصرا مستقرا في السرد، مقابل التقدم الحيوي الكاشف عن العقدة، لكن نظريات سردية أكثر تحررا غيرت فكرة الشخصية نفسها، فبدأت تجعل منها مشروعا وصيرورة يمنحها بما تحمل من مكونات الحقائق معنى الحقيقة ذاتها[3] ، وعليه كانت الشخصية مدار بحث النقد الشكلاني متمثلا في أبحاث **بروب** على وجه الخصوص، إضافة إلى مشروعي **غريماس وجنيت**، بتدقيقهم في مصطلح الشخصية والتميز بينها وبين الشخص الطبيعي والبيولوجي[4]، لتصبح بذلك حسب تعبير **بارث** كائنات ورقية تتخذ شكلا دالا من خلال اللغة وهي ليست أكثر من قضية لسانية عند **تودوروف**، فهي ناتجة عن تحديدات الكاتب الواضحة الموجهة للقارئ الذي يجب عليه إتمام عمل إعادة التكوين وهذا ما يسمى بالتشخيص السردي[5].

ومنه، يتحدد مفهوم الشخصية باعتبارها عنصرا مجردا لا تربطه بالواقع أية صلة وإنما يمكن فهمه بقيام العناصر المجسدة داخل النص ببعض العلاقات التي تربطها ببعضها فتشكل الدلالة الكلية المجردة، لتبقى مجرد وحدة دلالية قابلة للتحليل من حيث هي ذات دال ومدلول، والدال يحدد بمجموعة من الأوصاف والأسماء أما المدلول فيتمثل في سلوكاتها وتصرفاتها وكل ما يقال عنها فهي تبقى عنصرا أساسيا من مكونات العمل الروائي الذي ينهض بالحدث

---

[1]– ينظر: عبد الله إبراهيم، السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المركز الثقافي العربي، 1992، دط، ص: 112.

[2]– ينظر: نجاة أخضري، الراوي والشخصية في ثلاثية أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد ، فوضى الحواس، علبر سرير، أطروحة دكتوراه، كلية الأداب واللغات، جامعة سيدي بلعباس، 2017.2016، ص: 72.

[3]– ينظر: ميساء إبراهيم، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، ص: 206.

[4]– ينظر: المرجع نفسه، ص: 205.

[5].ينظر: جيرارد جنيت، عودة إلى خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2000، ط1، ص: 180.

ويجعله ينمو عبر المسار السردي[1]، إلا أن توظيف الروائيين لكثير من الشخصيات جعلها تختلف من حيث درجة تواترها في النص، مما جعل النقاد يختلفون في تقسيمها وتصنيفها، وهو ما سنشير إليه على النحو الآتي:

- تصنيف **فلاديمير بروب**: الشخصية تنحصر في سبعة وظائف هي: الشرير، الراهب، المساعد، الأمير، الباعث، البطل، البطل المزيف.
- تصنيف **غريماس**: الشخصية تتلخص في ستة عوامل هي: الذات، المساعد، المعارض، المرسل، المرسل إليه، الموضوع.
- تصنيف **تودوروف**: تقسم الشخصية حسب الوظيفة إلى عميقة ومسطحة.
- تصنيف **فورستر** Forster: لا يختلف عن تصنيف **تودوروف** من حيث أن هناك شخصية متطورة ومتغيرة وشخصية ثابتة.
- تصنيف **هنري جيمس** henry james: تصنف من حيث علاقتها بالحبكة إلى شكلين: الشخصيات الخاضعة للحبكة والشخصيات التي تخضع لها الحبكة.
- تصنيف **إدوين موير** Edwin Muir : تصنف وفقا لعلاقتها بالحدث وحسب الدور الذي تقوم به في السرد، فهي إما لعلاقتها بالحدث فهي إما رئيسية أو محورية وإما ثانوية ذات وظيفة مرحلية.
- تصنيف **فيليب هامون**: وهي ثلاث فئات: مرجعية(التاريخية/ الأسطورية/ المجازية/ الاجتماعية) الإشارية والشخصيات الاستذكارية التي تتعلق بالنسق الخاص بالعمل وهو كاف لتحديد هويتها [2].

2.1.3.1. بنية الزمن:

يمثل الزمن عنصرا من العناصر الأساسية التي يقوم عليها فن القصص، فإن كان الأدب فنا زمنيا، فإن القص هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقا بالزمن، فقد كان الشكلانيون الروس أول من اهتم بدراسة الزمن في العشرينات من القرن العشرين، لكن جهودهم لم تثمر في الغرب إلا في أوائل الخمسينات بفعل حركة الترجمة، وفي الستينات ازداد الاهتمام بعنصر الزمن بظهور النقد البنائي على يد **جنيت وتودوروف وبارث**، إذ ميز **تودوروف** في مقولات السرد سنة 1966 بين زمن القصة وزمن الخطاب، حيث رأى أن الأول متعدد الأبعاد والثاني خطي [3].

"يخضع الزمن الحكائي بالضرورة لتتابع منطقي للأحداث، بينما لا يتقيد زمن السرد بها، فالمؤلف يبدأ من الفكرة المركزية أو التأثير وهي تكوين الدلالة على نحو استرجاعي، زمانيا بوصفه عنصرا يتمتع بحيوية تماثل حيوية

---

[1]- ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص: 213.

[2]- ينظر: ربيعة بدري، البنية السردية في رواية(خطوات في الاتجاه الآخر) لحفناوي زاغر، مذكرة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة بسكرة، 2015.2014. ص: 25.23.

[3]- ينظر: ميساء إبراهيم، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، ص: 218.

العقدة"[1]، فإذا كان المؤلف أو الكاتب حكيما، فإنه لا يشكل أفكاره لتلائم أحداثه ولكنه يتصور بعناية مقصودة تأثيرا فريدا أو واحدا يبغي تحقيقه.

إن اختلاف المقاطع السردية وتباينها قد يشكل لدى القارئ انطباعا في الإيقاع ما بين تسريع السرد وتبطئته، لذا اقترح **جنيت** دراسة هذا الإيقاع من خلال التقنيات السردية التالية:

أ. تقنية المفارقات السردية:

1. الاستباق Flashfoward:

ويسمى الاستشراف وهو الطرف الأول في المفارقات السردية، ويعني تقديم الأحداث اللاحقة والمتحققة في امتداد بنية السرد الروائي، على العكس من التوقع الذي قد يتحقق وقد لا يتحقق لاحقا [2]، وهو عرض الأحداث المستقبلية قبل موعدها الصحيح وتتضمن اللقطة الاستباقية الخارجية حدثا وقع بعد انتهاء خط القصة الأساسي، أما اللقطة الاستباقية الموضوعية أو استباق الحدث المتيقن فإنها تعرض حدثا سوف يحدث فعلا في حين أن اللقطة الاستباقية الذاتية أو استباق الحدث غير المؤكد ليس أكثر من رؤية الشخصية لحدث مستقبلي محتمل [3].

2. الاسترجاع Flashback:

ويسمى الاستذكار وهو مصطلح روائي حديث يعني الرجوع بالذاكرة إلى الوراء القريب أو البعيد [4]، والاسترجاع في بنية السرد الروائي الحديث تقنية زمنية تعني: أن يتوقف الراوي عن متابعة الأحداث الواقعة في حاضر السرد، ليعود إلى الوراء مسترجعا ذكريات الأحداث والشخصيات الواقعة قبل أو بعد بداية الرواية [5]، وهو أنواع:

- الاسترجاع الخارجي: الذي يقع قبل بداية الرواية.
- الاسترجاع الداخلي: الذي يقع في ماض لاحق لبداية الرواية.
- الاسترجاع المزجي: الذي يخلط بين النوعين السابقين [6].

ب. تقنية الحركات السردية:

يرى **جيرارد جنيت** أن الحركات السردية هي أطراف تحقق تساوي الزمن بين الحكاية والقصة، وبتعبير أدق: الزمن الحكائي= الزمن السردي.

---

[1]- المرجع السابق ، ص: 221.

[2]- ينظر: آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص: 119.

[3]- ينظر: : يان مانفريد، علم السرد، ص: 117.

[4]- ينظر: آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص: 103.

[5]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 104.

[6]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 104.

1. **الوقف**: ويسمى الاستراحة، وهي توقعات معينة يحدثها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف، فالوصف عادة يقتضي انقطاع السيرورة الزمنية ويعطل حركتها، غير أن الوصف بوصف استراحة وتوقفا زمنيا قد يفقد هذه الصفة عندما يلتجئ الأبطال أنفسهم إلى التأمل وتخبر عن تأملهم فيها، ففي هذه الحالة يصعب القول: إن الوصف يوقف سيرورة الحدث، لأن التوقف هنا ليس من فعل الراوي وحده، ولكنه من فعل طبيعة القصة نفسها [1].

2. **المشهد**: هي صيغة إظهار تعرض تيارا مستمرا من التفاصيل الفعلية للحدث...مظهر الديمومة هو التجانس الزمني[2]، والمشهد يعطي القارئ إحساسا بالمشاركة الجادة في الفعل، لا يفصل بين الفعل وسماعه سوى البرهة التي يستغرقها صوت الراوي، فالزمن هنا يصبح أشبه بمعادلة طرفاها نوعا الزمن، إنه التساوي العرفي بين زمن الحكاية ومن القصة [3]، حيث يتجلى في الحوار ويفترض أن يكون خالصا من تدخل السارد ودونما أي حذف، زمن الحكاية= زمن الحكي.

3. **الخلاصة**: وتعني أن يقوم الراوي بتلخيص الأحداث الروائية الواقعة في عدة أيام أوشهور أو سنوات في مقاطع معدودات أو صفحات قليلة دون أن يخوض في ذكر تفاصيل الأشياء والأقوال [4]، وبعبارة أدق: الخلاصة: زمن زمن السرد < زمن الحكاية، لأن الزمن السردي يعتمد على انتقاء الاحداث التي تخدم منطق السرد، ويقوم التلخيص بدور مهم في المرور على أزمنة غير جديرة بالاهتمام، فهو نوع من التسريع الذي يلحق القصة بحيث تتحول من جراء تلخيصها إلى نوع من النظرات العابرة للماضي والمستقبل[5].

4. **الحذف**: هو تقنية زمنية إلى جانب التلخيص، وله دوره الحاسم في تسريع حركة السرد فهي تقتضي اسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث، كأن يقول الراوي: مرت سنتان[6]، وهو على نوعين:

- **الحذف الصريح**:" هو الحذف الذي يوجد فيه إشارات دالة عليه في ثنايا النص، مثل: خلال أسبوع، بعد عشر سنوات" [7].

- **الحذف الضمني**: هو حذف مسكوت عنه في مستوى النص وغير مصرح به أو بمدته، من خلال القراءة من خلال المقاطع الزمنية أو ملامح الشخصيات، كلها علامات تجعل القارئ يربط هذه الفواصل والتغيرات الزمنية ليعيد للقصة تسلسلها الزمني [1].

---

[1]- ينظر: ميساء إبراهيم، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، ص: 224.

[2]- ينظر: يان مانفريد، علم السرد، ص:124.123.

[3]- ينظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، ص: 94.

[4]- ينظر: آمنة يوسف، آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص: 121.

[5]- ينظر: محمد عزام شعرية الخطاب السردي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، دط، ص: 109.

[6]- ينظر: ينظر: حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص: 77.

[7]- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي- الزمن، السرد، التبئير، ص: 123.

1.3.1. بنية المكان:

نظرا لارتباط المكان بتقنية الوصف الزمنية يمكن مجيء المكان عنصرا تابعا للزمن الروائي، على أن ذلك لا يقلل من أهميته، فمثلما الرواية فن زماني فهي أيضا فن مكاني" لأن المكان هو العمود الفقري الذي يربط أجزاء الرواية ببعضها بعض، وهو الذي يسم الأشخاص والأحداث الروائية في العمق، والمكان يلد السرد قبل أن تلده الأحداث الروائية وبشكل أعمق وأكثر أثرا" [2].

فوجود المكان في المتن الروائي يضمن تكامل وتناسق أجزائه مع بعضها لتشكل عملا أدبيا يبعث بمخيلة القارئ إلى آفاق لا محدودة في الخيال، وفي النص يغدو الفضاء بمعناه الأدبي هو المجلس وهو المكان الذي تتم فيه العملية السردية، وقد يتموضع فيها السارد والمسرود له، لذلك يلزم القارئ أن يكون قادرا على تصور وجود فضاء نصي مغاير للفضاء المرجعي في معناه الضيق الذي يبدو فيه الأثر الأدبي مقتصرا على استنساخه أول وهلة، بيد أن استعمال الفضاء يتعدى مجرد الإشارة إلى مكان من الأمكنة، إن الفضاء يخلق نظاما داخل النص مهما بدا في الغالب انعكاسا صادقا لخارج النص الذي يدعى تصويره، بمعنى أن دراسة الفضاء ترتبط ارتباطا وثيقا بالآثار والشخصية [3].

وفي وصف المكان الروائي يبرز ما يسمى بالفضاء الروائي الذي هو في مفهومه الفني:" مجموع الأمكنة التي تظهر على امتداد بنية الرواية مكونة بذلك فضاءها الواسع الشامل، وفي المكان تبرز جملة من الثنائيات الضدية الذي يطلق عليها الناقد البنيوي **يوري لوتمان** بـ" التقاطبات المكانية"، إذ يرى هذا الأخير أن النماذج الاجتماعية والدينية والسياسية والأخلاقية في عمومها تتضمن صفات مكانية، تارة في شكل تقابل السماء/ الأرشض وتارة في شكل نوع التراتبية السياسية والاجتماعية، حيث تعارض بوضوح بين الطبقات العليا والطبقات الدنيا... وكل هذه الصفات والأشكال تنتظم في نماذج للعالم تطبعها صفات مكانية بارزة، وتقدم لنا نموذجا إيديولوجيا متكاملا يكون خاصا بنمط ثقافي معطى"[4].

2. السرد في الفن المسرحي:

" تعتبر المعالجة الإخراجية للنص هي المشكلة المحورية في علاقة المسرح بالسرد، وما قدمه" **أناتولي فاسيليف**" في تعامله مع سرد **ديستويفسكي** عمل رائع، لأن المخرج هنا يرفض المعالجة الإخراجية أي كانت، وهو لا يحاول أن يعرض على خشبة المسرح دوا لعالم غير مكتمل أو متقطع من شيء ما، أو يقيم علاقات بين الأبطال، بل ويتجنب

---

[1]– ينظر: المرجع السابق، ص: 123.

[2]– ينظر: هنية جوادي، صورة المكان ودلالته في روايات واسيني الأعرج، أطروحة دكتوراه، أدب جزائري، جامعة بسكرة، 2013، ص: 34.

[3]– ينظر: ميساء إبراهيم، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، ص: 181.

[4]– آمنة يوسف، آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص: 34.

التفاصيل الطبيعية، وأكثر ما يهمه هنا ليس العامل النفسي **لديستويفسكي** وإنما قبل كل شيء الطاقة التي تبثها أفكار الكاتب في تجلياتها الأولى، وتلك القوة التأثيرية الكامنة للحوارات" [1].

إن النص الذي يقوم عليه العرض المسرحي يتميز دائما بنسيج مرن ومفتوح، وهذا النسيج ليس في حدود خطوط وعلامات دقيقة وثابتة بحيث لا يمكن تغييرها، بل يمتلك الإمكانية على الاتساع مستوعبا في داخله مشاهد جديدة وتراكيب جديدة للصور والنماذج [2].

لعل العلاقات التبادلية الديناميكية المتناقضة بين النص المسرحي والنص الأدبي قد أصبحت معروفة وشائعة في عصر الإخراج وأبرز مثال على ذلك تلك المناقشات التي دارت على حدود القرنين الثامن عشر والتاسع عشر في ألمانيا بخصوص طرق إخراج النصوص المسرحية الشكسبيرية[3].

أما الجديد الذي يظهر في علاقات المسرح بالأدب في نهاية هذا القرن فهو مرتبط بحالات ثلاث:

- انتشار وسائل الاتصال Media التي تتلاءم مع تغيرات اجتماعية محددة: انهيار البنى الاجتماعية العمودية والتراتبية.
- تتفق الأولى: على تدني وضع المخرج والانتقال إلى عصر ما بعد المخرج.
- تتعلق بمبدأ شيوع النصوص الكلاسيكية ذاتها والتي تبدو وكأنها قد تأصلت في الواقع وأصبحت مثل الظواهر الطبيعية وبالتالي شكلت الثقافة عالما منفصلا موازيا للطبيعة[4].

قد تكون العلاقة بين اللغة المسرحية والنص المسرحي غير مرئية أحيانا إلى درجة يمكن أن تبدو معها منظومة العلامات المسرحية وكأنها هي التي بنيت أولا ولها الريادة قبل أن يضاف فيما بعد الجانب الأدبي[5].

فالسرد يقدم للمسرح ورقة إبداعية أخرى رابحة في صراعه مع وسائل الاتصال والإعلام وهو في الواقع وهذه مفارقة تضعف من عملية الشفاهية الخاصة بلغة الرواية ويساوي الكلمة مع كافة عناصر العرض الأخرى وذلك لأن الكلامي هو أساس السرد وضعيف دراميا وغير مثمر مسرحيا حيث التاريخ والأحداث المسرودة(لنأخذ بعين الاعتبار أيضا أن النثر متعدد الأصوات ومتعدد وسائل التعبير وهو هنا أضعف ارتباطا بالحدث من الحوار في الدراما، ولذا فإنه

---

[1]– ميخائيل سموليانيتسكي وآخرون، السرد والمسرح، إعداد السينوجرافيا، منطق الجنس الدرامي، تر: أشرف الصباغ، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000، دط، ص: 14.

[2]– المرجع نفسه، ص: 16.

[3]– المرجع نفسه، ص: 16.

[4]– ينظر: المرجع نفسه، ص: 19.

[5]– ينظر: المرجع نفسه، ص ن.

من الأسهل أن يترجم إلى لغة غير كلامية) هذا من ناحية، ومن الناحية الأخرى فإن الشعري بالمعنى الواسع لهذه الكلمة هو لغة إيمائية مرنة من حيث التعبير ويعد تركيبها اللغوي جوهر الإيماءات النصية [1].

لقد أصبحت العلاقة الجدلية بين المسرح والأدب عبارة عن علاقة شراكة وإثراء ومراحمة الأول فيها للثاني لا تحمل إطلاقا طابع القتل وإنما طابع اللعبة الفنية المشحونة بالتغيير والتبديل على كل الجوانب وعلى أية حال فإن تركيز المخرجين على النثر المحلي يبدو مبالغا فيه كما أن التناول الميكانيكي وعملية التحكم في النصوص يضعف ويستنفذ إمكانياتها التمثيلية، ويهدد بالانحلال والسقوط في أعمال مخادعة وعقيمة فنيا بحجة نفاد عناصر الجمع[2].

عوَّضَ السرد الحوار في المسرح الملحمي وأصبح أساسيا ارتبط بالراوي السارد للأحداث والمقدم للشخصيات والواصف للمكان والمقتصد في الزمن، هذا السرد من الأشكال الروائية مرتبطة بوجود الراوي الذي يطرح الأحداث كما يراها، أما التاريخية فهي رجوع إلى القصة في الماضي وإسقاطها على الواقع حتى ينقضي البعد التاريخي والبعد العاطفي وعلى الشخصية أن يصور كل حادثة بطابعها التاريخي والحادثة التاريخية حادثة عابرة لا تتكرر، ترتبط بعنصر محدد، وفي مجرى هذه الحادثة تتراكم العلاقات المتبادلة بين الناس أما فيما يخص استقلالية المشاهد، كما نجد أن الحوار في المسرح الملحمي يفصل كل مشهد عن الآخر، وكأنها سلسلة مسرحيات تنضوي في مسرحية واحدة بهدف هدم تسلسل المشاهد عند **أرسطو** وكسر الاندماج وتحقيق فكرة التغريب سواء على مستوى النص أو العرض باستعمال:

- النقل على لسان الشخص الثالث.
- النقل بالزمن الماضي.
- قراءة الدور إلى جانب التعليقات والملاحظات [3].

"وعليه انقسم المتخصصون حول علاقة المخرج بالنص، سواء كان نصا مسرحيا أوعملا أدبيا قصصيا أو روائيا أو فنيا شعريا أو حتى تشكيليا، يتم مسرحته، فيرى المخرج الروسي **سيرجي جينوفاتش** أن على المخرج الالتزام بكل كلمة في الرواية من أجل بلوغ أقصى درجات الصدق في نقلها إلى جمهور المسرح وهذا ما طبقه بالفعل في إخراجه لرواية(الأبله) سنة 1996 على مسرح برونيا الصغير بموسكو وكذلك مسرحية الأوهام لكورني"[4].

---

[1]– ينظر: المرجع السابق، ص: 24.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص: 25.

[3]– ينظر: صالح بوشعور محمد أمين، وظائف الحوار السردي في بنية النص الدرامي الجزائري، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، المركز الجامعي، تامنغست، 2019، ع: 03، ص: 12.

[4]– ينظر: ألفت عبد الحميد شافع، مسرحة الرواية في إطار التجريب المسرحي، مسرحية خالتي صفية والدير أنموذجا، مجلة كلية اللغة العربية، المنوفية، مصر، ديسمبر 2021، ع: 36.، ص: 1319.

ومن ثم، فمن البديهي أن العرض المسرحي المأخوذة عن الرواية ماهو إلا عمل فني مستقل بذاته، وبالتالي فلا أحد يطالب المخرج المسرحي الآن بالالتزام بالمصدر الأول وتوثيق العرض المسرحي بالرواية الأدبية بل أقى ما يطلب منه هو الوفاء والإخلاص لروح المؤلف [1].

1.2. مسرحة الرواية:

هناك العديد من الدوافع التي أدت إلى مسرحة الرواية، منها كثرة الطلب على النصوص المسرحية بسبب زيادة الفرق من ناحية ومن ناحية أخرى قلة الكتاب المسرحيين المتخصصين في الكتابة للمسرح، إلى جانب أهمية بعض الروايات، فالافتقار التقني في التأليف المسرحي خاصة في العقود الثلاثة الاخيرة وغياب دور الدولة في دعم وتطور مسارح القطاع العام ترك المساحة شاغرة أمام المسرح الخاص الذي اهتم بمسرح البطل الواحد أو عرض موضوعات استهلاكية [2].

كما إن استلهام المسرح للاعمال الروائية أو الأساطير والملاحم يضرب بجذوره في تاريخ المسرح، فقد كان المسرح الإغريقي القديم يستلهم موضوعات مسرحياته من الأساطير الملحمية في بلاد اليونان، ويقوم بإعدادها شكلا ومضمونا تتناسب مع العرض المسرحي، إن الحكاية دائما ما تجذب العاملين في الحقل المسرحي [3].

وفي العصر الحديث كان المؤلف العربي يقتبس مسرحياته من الحكايات العربية التاريخية حيث شهد القرن العشرين العديد من كتاب المسرح المتخصص، ومع ظهور التلفيزيون بدأت الدراما تستحوذ على إبداعات بعضهم، كما تم مسرحة عشرات الروايات في النصف الثاني من القرن العشرين وفي العقدين الأخيرين من الألفية الثالثة مثل مسرحة العديد من أعمال نجيب محفوظ وفي المسرح الجزائري تم مسرحة العديد من الأعمال الروائية وعلى رأسها: رواية" الحوات والقصر" للطاهر وطار، التي قدمت على المسرح سنة 2007، ورواية" الأرض والدم" لمولود فرعون سنة 2013، وتحويل رواية" الملكة" لأمين الزاوي إلى مسرحية تحت عنوان "سكورا"[4].

إذا كانت الرواية نصا يقرأ، فالمسرحية كذلك في إحدى مراحلها نص يقرأ... نعم نص ينقصه العرض، ووفقا **لآن أوبرسفيلد** فإن النص المسرحي، سواء كتب للمسرح أو مقتبس من رواية تم مسرحتها ستظل نصا منقوصا وغير مكتمل، حتى يأتي العرض المسرحي ليملأ ما به من ثقوب وفراغات دلالية[5].

---

[1]- المرجع السابق، ص: 1320.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، 1306.

[3]- بنظر: المرجع نفسه، ص: 1307.

[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 1309.

[5]- ينظر: المرجع نفسه، 1310.

نخلص مما سبق، أن الرواية تتفق مع المسرح في أن كليهما يدور حول حبكة درامية وفق ثلاث مستويات، بداية ونهاية لذلك تعتبر الرواية أكثر الفنون اقترابا من المسرح، بينما يختلفان في أن الرواية حكي أو سرد مجاله الفضاء الورقي بينما المسرحية هي نص وعرض ما، إذ يتشارك مع النص الورقي فضاءات أخرى: كالسينوغرافيا والموسيقى والممثلين والرؤية الإخراجية والديكور والأزياء...وغيرها من العناصر التي تسهم في اتساع أفق النص ومستوياته الدلالية وتأثيرية على الجمهور.

3. السرد في الفن السينمائي:

يعد السرد عنصرا مشترك بين الرواية والسينما ومع ذلك فهو يتغير طبقا لخصائص هذين النوعين، فكلاهما يتكون من أحداث تلتحم بعضها مع بعض لبناء المشهد، فضلا عن ارتكازهما على أساسية الصورة في تشكل كل منهما، وكلاهما يمكنه توظيف الاسترجاع والاستباق الزمنيين[1]، ومع ذلك فإن جوهر الاختلاف بينهما يكمن في طريقة تقديم الاحداث، فالرواية قائمة على فن الكتابة أو المشافهة بيد أن السينما تعتمد على فن الصورة وما تتضمنه من ألوان وإضاءة وحركات وصوت... الخ.

1.3. مفهوم السينما:

تنطلق أغلب الدراسات والأبحاث الأكاديمية في تقديم مفهوم عام للسينما من فكرة" **إن الفوتوغرافيا هي أساس السينماتوغرافيا**" [2]، على اعتبار أن الصورة الفوتوغرافية هي المرحلة الجنينية للفن السينمائي وعلى إثرها انبثق، وبفعل قدرة الصورة الفوتوغرافية على محاكاة الواقع لما بينهما من الشبه، فقد تسنى للإنسان أن يمس العالم بسلسلة من الجزئيات المفككة والطليقة فيصير التاريخ جملة من النوادر والأحداث المتفرقة [3]، وسنحاول في هذه القراءة استعراض بعض آراء النقاد والباحثين حول هذا المصطلح.

أقر **رولان بارث**/**R.Barth** في الغرفة المضيئة/ La chambre claire, Note sur la photographie بإيثاره الصورة الفوتوغرافية على السينما على الرغم من التماهي الحاصل بينهما بقوله: أحب الصورة الفوتوغرافية أكثر مما أحب السينما مع أنني لم أستطع أن أفصل بينهما؛ لأن ما تنسخه الصورة الفوتوغرافية

[1]- ينظر: وجيه فانوس: تقنيات السرد السينمائي في النص الروائي بين الظاهرة والمصطلح، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر(تداخل الأنواع الأدبية)، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2009، ط1، مج 2، ص: 867.

[2]- قيس الزبيدي: في الثقافة السينمائية- مونوغرافيات-، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة،2013، ط1، ص: 14.1.

[3]- ينظر: جون برجر: وجهات في النظر، تر: رضا حسحس، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1994، د ط، ص: 122.

إلى ما لانهاية لم يحدث إلا مرة واحدة؛ إنها تكرر ما لا يمكن أن يتكرر وجوديا...[1]، فالشريط الفيلمي في الحقيقة ما هو إلا تكرار متداول لصورة حدثت مرة واحدة، وعبرها يمكن إعادة الجزء الذي نحتاجه بطريقة ساذجة وآلية.

وفي المقابل يعترض الألماني **بنيامين/ W.Benjamin** على كل من تمثل الفوتوغرافيا بالنسبة إليه مجرد إنتاج ميكانيكي للموضوع فحسب، مشيرا إلى أن محصلة أعمال السينمائيين والمصورين الفوتوغرافيين وحدها تبرهن على مدى قدرة الكيمياء الفوتوغرافية على تلبية الجمالية المعاصرة[2]، لأن السينما باعتمادها على الهوية الفوتوغرافية حولت المسألة من فردية الفن إلى فرجة الجماهير العريضة، باتخاذ الصورة بديلا بصريا للواقع أو جزء منه.

ومن ناحية أخرى يرى **جورج سادوال/ G.Cadwell** أن السينما هي: أن تعرض أمام أعيننا أربع وعشرون صورة في الثانية الواحدة(بعد أن كانت ستة عشرة صورة) لتخلق لدينا وهم الحركة،كون أن الصورة التي ترتسم على الشبكة لا تزول فورا[3]، فهي ذلك الوهم الجامح الجامع للعديد من الفنون كالتأليف والسيناريو والمونتاج والإخراج والتمثيل وغيرها،" كما أنها كمنظومة باستطاعتها إعادة تأليف الحركة من خلال ردها إلى أي لحظة زمنية تأتي قدرتها على التقلص أو التمدد و الإبطاء أو التسارع"[4].

بينما لم تكن السينما بالنسبة لـ**جان رينوار/ J.Renior** سوى طريقة جديدة للطباعة وأن كل ما يتحرك فوق الشاشة هو من السينما [5]، فهي شكل من أشكال التحويل الكلي للعالم عن طريق المعرفة.

فيما تناولت ثلة من الدارسين السينمائيين مفهوم الفن السينمائي من الناحية الوظيفية متجاوزين الجانب التقني في تعريفاتهم إلى المقصدية التي ترمي إليها السينما باعتبارها فن ذو أبعاد إيديولوجية وسياسية بالدرجة الأولى، وعلى رأسهم **غودار/ J.Godar** الذي صرح في معرض حديثه عن وظيفة السينما بأن هذه الأخيرة في حقيقة الأمر جهاز للتحريض الإدعائي لدى الأنظمة على اختلاف أشكالها وتنوع مضامينها وبخاصة النظام الرأسمالي[6]، فقد أضحت جزءا لا يتجزأ من الحياة اليومية وبخاصة في المدن الرأسمالية، وتخطت كونها وسيلة تسلية لتمسي إحدى أهم

[1]- ينظر: رولان بارث: الغرفة المضيئة- تأملات في الفوتوغرافيا-، تر: هالة نمر، المركز القومي للترجمة، 2010، ط1، ص: 09.

[2]- ينظر: سعيد شيمي: الصورة السينمائية من السينما الصامتة إلى الرقمية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2013، ط1، ص: 14.

[3]- ينظر: جورج سادول: تاريخ السينما في العالم، تر: إبراهيم كيلاني، منشورات عويدات، بيروت، 1978، ط1، ص: 17.

[4]- قيس الزبيدي: في الثقافة السينمائية- مونوغرافيات-، ص: 35.

[5]- ينظر: جان رينوار: حياتي وأفلامي، تر، حسن عودة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2001، د ط، ص: 03.

[6]- ينظر: جان لوك غودار: غودار يكتب عن غودار، تر: عبد الخالق عويشق، د ت،د ط، ص: 180.20 .

وسائل التوجيه والبث الفكري للآراء والمعتقدات[1]، فعلى الرغم من بساطة أسلوب عرضها إلا أن اعتمادها على الجانب الصوري(الأيقوني) جعلها تلعب دورا مهما في بث العيوب المؤسساتية وجذب المتلقي[2].

وعلى غرار هذا وضع **بازان/ A.Bazain** شعاره النظري الذي عبر عنه في مفهوم سينمائي مفاده أن احترام زمن طبيعة الفوتوغرافيا هو الذي يجعل من السينما جمالا اجتماعيا لأن مأثرة هذه الأخيرة تتلخص في معطياتها الواقعية التي تمثل عنصر حكايتها الخاصة [3]، لأن الفيلم السينمائي كسائر الخطابات التي تشتمل على قيم معينة لا مفر من أن يضمنها صانعوه إياها، نتيجة لمئات الخيارات الضرورية لإنتاجه، ومن النادر أن تتخذ هذه القيم شكل مواضيع أو رسائل واضحة بل هي في العادة نتيجة لاشعورية لما يحاول جميع السينمائيين فعله وهي الاستحواذ على اهتمام الجمهور والتأثير فيهم [4].

إن السينما ليست تقنية فنية وثقافية فحسب، بل يتعدى بعدها الدلالي ذلك ليتخذ منحى أكثر عمقا فتغدو السينما محاولة تغيير الواقع المعيش إلى واقع متصور، وتوق إنساني إلى بناء إنسان جديد، غير معقد، غير متأزم[5]، فضلا على نجاحها في معالجة القضايا الاجتماعية، ومحاكاة حياة الأمم والشعوب، فهي على حد قول **شارلي شابلن** في مذكراته:**"مرآة النضج والسلوك الإنساني المتميز وهي الصناعة التي ترتقي بالثقافة والتنوير"**[6].

إن المتتبع لهذه التعريفات وغيرها في مظانها الغربية يخلص إلى فكرة مؤداها أن السينما طرح بصري يعتمد بالأساس على الأيقونة المحملة بالدلالات المكثفة من أجل إنتاج فيلمي يعبر عن الرؤى الحياتية المتنوعة ويجسد قضايا الشأن العام على اختلاف أشكالها و مضامينها، وعلى الرغم من تسميتها بالفن السابع إلا أن قوة تمركزها وسرعة انتشارها وشدة تأثيرها جعلتها تتبوأ المركز الأول إعلاميا وفنيا لتصبح علامة سيميائية تشهد على تطور فلسفة ما بعد الحداثة.

2.3. الخطاب السينمائي Le discours cinématographique :

أثار مفهوم الخطاب السينمائي الكثير من الجدل العلمي في الدراسات النقدية المعاصرة الغربية والعربية على حد سواء، فما المقصود **بالخطاب السينمائي؟**

---

[1]- ينظر: ليون تروستكي: الثورة والحياة اليومية، تر: هـ.عبودي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1979، ط1، ص: 43.

[2]- ينظر: رايموند ويليامز: طرائق الحداثة، تر: فاروق عبد القادر، عالم المعرفة،الكويت، 1999، ص: 153.

[3]- ينظر:فران فيتورا: الخطاب السنيمائي، تر: علاء شنانة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2012، د ط ، ص: 07 .

[4]- ينظر: روبين ل ياغر: أكثر من مجرد أفلام ذات ميزانية ضخمة وأرباح كبيرة، مجلة المجتمع و القيم، يونيو، 2007، المجلد 12، ع6، ص03.

[5]- ينظر: خلفة بن عيسى: الرواية والرواية السينمائية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988، د ط، ص09.

[6]- شارلي شابلن: قصة حياتي، تر: كميل داغر، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994، ط1، ص09.

يتضح للوهلة الأولى أن هذا المفهوم المركب لا يمكن استشفاف معالمه إلا من خلال البحث عن طبيعة هذا التركيب الحاصل بين لفظة (خطاب) كمظهر نحوي تواصلي مركب[1] ولفظة(سينما) كأيقون بصري دلالي[2].

فلا غرو أنه بإلحاق لفظة(الخطاب) بالحقل البصري(سينما) يكتسب هذا الخطاب جزءا من خصائص ذاك الحقل ليغدو" **تعبيرا عن فكر مرئي يكثف ما تريده الذات التي تعمل على صياغته وتوصيله بواسطة الصورة والعناصر الأخرى للعملية السينمائية**" [3].

استنادا إلى هذا القول تتكشف لنا حقيقة أن الخطاب السينمائي ينبني على ثلاث مقومات هي:

- التعبير عن فكر.
- الاتصال المرئي بالصورة.
- اشتراك العمليات السينمائية الأخرى.

1.2.3. جهود كريستيان ميتز/ Christian Metz[*]:

تأثر **ميتز/ C.Metz** في كتابه(اللغة والسينما) برواد علم الدلالات وبدءا بطرح السؤال: بأي الطرق وإلى أي مدى تكون السينما مثل اللغة الكلامية؟ حاول أن يبني تصوره منطلقا من تبيان فكرة أن اللغة السينمائية ليست لغة حقيقة، إذ إن اللغة اللسانية هي لغة اعتباطية والعلاقة بين الدال و المدلول علاقة عرفية، بيد أن الدلالات في حقل السينما ترتبط ارتباطا وثيقا بمدلولاتها لدرجة الحكم على أن الصورة السينمائية هي أيقونة للمادة المصورة، لأن الصورة هي تقديم واقعي والأصوات إنتاج متطابق مع ما تشير إليه [4].

يقول **ميتز**:" **إن الدال صورة والمدلول هو ما تمثله هذه الصورة، وإن أمانة التصوير الفوتوغرافي تجعل الصورة جد متشابهة**"[5]، إذ إن الدال السينمائي يمثل في الوقت نفسه المدلول السينمائي، والعلاقة بينهما هي علاقة حتمية على المستوى البصري وهنا موطن الاختلاف بين اللغة السينمائية واللغة اللسانية.

يواصل **ميتز/Metz** المقارنة بين الوحدات المكونة للغة الكلامية وما يقابلها في الحقل السينمائي ليتوصل إلى أن اللغة اللسانية تتكون من مجموعة كلمات بينما السينما لا تحتوي على مفردات يمكن أن يتكون منها الفيلم

---

[1]- ينظر: عبد الله إبراهيم: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، منشورات الاختلاف،ا الجزائر، 2010، ط1، ص:148.

[2]- ينظر: فايزة يخلف: سيميائيات الخطاب والصورة، دار النهضة العربية، بيروت، 2015، ط1، ص: 130.

[3]- ينظر: المرجع السابق، ص: 149.

[*] منظّر سينمائي فرنسي ، اشتهر كأحد رواد السيميولوجيا بتطبيقه لنظريات فرديناند دي سوسير على تحليل الفيلم، والافتراض الأساسي هو "الفيلم هو نشاط لغوي بدون لغة."

ينظر: https://mimirbook.com/ar/593fb26a463

[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 138.

[5]- المرجع نفسه، ص،ن.

السينمائي، ولا يمكن للقطة أن تساوي الكلمة الملفوظة أو المكتوبة بأية حال من الأحوال، و بمعنى أدق: إن عرض مستوى كبير لمسدس لا يعني الإشارة إلى "مسدس"،أي: الوحدة اللفظية الكامنة لا تعنيه تماما وإنما تعني"هذا هو المسدس" وهي ضرب من الإشارة إلى " ها هو ذا..."[1]، وعليه فالتساوي بين الكلمة اللفظية واللقطة وجه من الخيال وأمر يستحيل تحققه.

إن الصورة على مستوى اللقطة الواحدة تحمل في طياتها ما هو أبعد من كونها كلمة ذات مدلول واحد، وهذا الأمر ينتج من الطبيعة التركيبية التي تعمل داخل اللقطة كما أن الاحتمالات الشعورية الفنية يمكنها أن تنتج عن العلاقات مصاغة الشكل داخل اللقطة ذاتها، بدلا من أن تكون مرتبة على التعاقب لقطة إثر أخرى أو مشهد تلو مشهد، لأن المعنى ينتج في اللغة من تتابع الكلمات؛ من مفردة تلو الأخرى(سياق تعاقبي) أما في السينما فالمعنى لا ينتج من التتابع الزمني للقطات فقط وإنما من داخل كل لقطة أيضا فهي تحمل الكثير من العلاقات بين العلامات الموجودة باللقطة والتي لا تكون مقتصرة على معنى وجود أكثر من دال في اللحظة ذاتها وبالمكان نفسه وعلى أكثر من مستوى زمني [2].

ومنه، فعلى الغرم من العمل السينمائي هو عمل سردي إلا أن طبيعته السردية تختلف عن طبيعة السرد الروائي وتتشابه في الآن ذاته؛ تتشابه من حيث كونها تتعلق بشخوص وأحداث وأفضية وأزمنة ورؤى، لأن السينما بطبيعتها هي قصة وسرد، فالسينما تقدم لنا قصة لكن وفق ميكانيزماتها الخاصة بها[3]، وذلك باعتمادها على النظام البصري والنظام اللفظي، بينما تركز الرواية على السرد اللفظي فحسب، ومن اتفقت السينما مع الرواية في بعض خصائص السرد، وتخالفت معها في أخرى، ذلك أن السرد السينمائي لا يستوي ولن تستقيم معالمه إلا بتعاضد العناصر التالية:

-السيناريو: هو النص المكتوب للفيلم، وبعبارة أخرى هو فيلم ورقي يصاغ بلغة سينمائية من قبل السيناريست، تنتظم فيه الشخصيات والحوادث بمشاهد صورية تعرفنا بأرمنة وأمكنة...[4]، وكل سيناريو يعتمد على مفهوم أساسي يتمثل في الموضوع والشخصية أي: على ماذا يدور الفيلم؟ وعلى من يقع الحدث؟ وبدونهما لا يمكن بناء سيناريو محكم للفيلم.

---

[1]– ينظر: المرجع السابق، ص: 193.192.

[2]– ينظر: علاء عبد العزيز السيد: الفيلم بين اللغة والنص– مقاربة منهجية في إنتاج المعنى والدلالة في اللغة السينمائية، دار المعارف، القاهرة، د ت، د ط، ص:77.

[3]– ينظر: علاء عبد العزيز: الفيلم بين اللغة والنص، مقاربة منهجية في إنتاج المعنى والدلالة السينمائية، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2008، د ط، ص: 147.

[4]– ينظر: عقيل مهدي يوسف: جاذبية الصورة السينمائية، دراسة في جمالية السينما، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، 2001، ط1، ص: 100.

- **المخرج السينمائي**: أحد أهم العناصر الأساسية في التشكيل الفيلمي؛ فهو العقل المفكر والمبدع والقائد للعملية الإخراجية للفيلم، فالمخرج هو الذي يوافق على نص السيناريو، وهو مؤسس الهيكل العالم للفيلم.

ومهارة المخرج تكمن في قدرته على إدخال المشاهد في لعبة تحمل كل مظاهر العفوية والمصداقية[1].

-**الصورة السينمائية**: هي البنية الأساسية للفيلم وأحد لغاته المهمة، إذ من خلالها يتم عرض العناصر السينمائية ولذلك يسعى كل مخرج إلى " تقديم صورة فنية تثير استجابات جمالية لدى المتفرج الفرد والجمهور العريض"[2]، وبما أن السرد الفيلمي سرد مزدوج قائم على الصورة والصوت ولذلك يحسن الاهتمام بفنيات الصورة وجمالياتها.

- **المونتاج**: هو على اختصار الفيلم وتنسيق اللقطات بحيث يتم الاستغناء عن البعض وإبقاء ماهو مهم في العمل، والمونتاج بمعناه الفني هو:" عملية تركيب خلاق لجزئيات الفيلم من تكوين الأفكار والمعاني والأحاسيس والمشاعر والإيقاع والحركة، وكذلك تحقيق الوحدة الفنية للفيلم ككل"[3].

3.3. من النص الروائي إلى السرد السينمائي:

يقال أن السينما بدون رواية لا تستقيم نجوميتها، ارتأينا أن نبدأ بهذه المقولة حتى أختصر علاقة دامت لعدة سنوات، بحيث اعترت السينما شكلا حديثا للرواية، فلا يخفى على أحد من أهل الاختصاص أن السينما في بداياتها قد اتكأت على الفن الروائي، الذي ساعدها كثيرا في ظهورها وتطورها، بحيث أثراها بعدد من الروايات والقصص" فاستفادات السينما العالمية كثيرا من شخوص عدد كبير من كبار روائيي العالم وكتابه، أمثال: **شكسبير وديكنز وألكسندر دياس وفيكتور هيجو وتولستوي ودوستويفسكي وهيمنجواي...وغيرهم**[4]، فقد كانت قصص هؤلاء الأدباء وحيا وإلهاما للعديد من المخرجين السينمائيين الذين أبدعوا في صناعتها كأفلام عالمية لا تقل شهرة عن مصدرها الأصلي أو تفوقها في بعض الأحيان، نظرا لأن السينما فن جماهيري يقبل عليه العام والخاص على عكس الرواية التي تجذب إليها في الغالب الفئة الخاصة، مارست هذه الأخيرة تأثيرا أولا على الصناعة السينمائية بوصفها رافدا حيويا من روافدها، لكن السينما أثرت بدورها على الرواية عن طريق الصور والأخيلة والألوان، فضلا عما يفيد به الفيلم والرواية من تقنيات جديدة في الكتابة وبناء الأحداث.

4.3. أفلمة النص الروائي الجزائري:

[1]- ينظر: إدوارد البستاني وآخرون: دائرة المعارف الثقافية(السينما)، المركز الثقافي الحديث، لبنان، 2004، ط 1، ص: 17.

[2]- ينظر: عقيل مهدي يوسف: جاذبية الصورة السينمائية، دراسة في جمالية السينما، ص: 13.

[3]- ينظر: إدوارد البستاني وآخرون: دائرة المعارف الثقافية(السينما)، ص: 19.

[4]- ينظر: أحمد الجندي: الأدب والسينما(هل السينما جنس أدبي جديد؟)، مجلة ضفاف الإبداع، 2006، ع4، ص: 36.

ونحن بصدد الحديث عن السرد السينمائي وعلاقته بالنص الروائي، لا يمكننا ضمن هذا المقام تجاوز رحلة الرواية الجزائرية نحو السينما بالرغم من كونها لم تشهد المتانة التي عرفتها السينما العربية،" إذ لم تكن العلاقة بين النص الروائي الجزائري والسينما الجزائرية في مجملها علاقة متينة تكاملية، مثلما نلمسه في مسيرة السينما المصرية- على سبيل المثال-، والتي أضحى فيها الكتاب نجوما بمجرد أن اقتبست أعمالهم إلى الشاشة الكبيرة كما في أعمال نجيب محفوظ وإحسان عبد القدوس"[1].

إن السينما في الجزائر كانت إحدى النتائج التي أفرزتها حرب التحرير، إذ كانت معظم الأفلام المنتجة في البداية أفلاما ثورية، وقد شكلت هذه الأخيرة انطلاقة مضيئة للفن السينمائي في الجزائر،" فلا شك أن بداية السينما الجزائرية منذ تأسيسها في السيتينات كانت بداية واعدة ومبشرة، لقد كانت بحق سينما جديدة، طموحة، حيث نجحت في بلورة منظور سينمائي له خصوصيته وبصامته في محاورته للواقع المحلي أو معالجته لقضايا الثورة والتحرير"[2]، فقد انطلقت السينما في الجزائر مع الحرب، واستطاعت أن تظهر للعالم فظاعة الاستعمار، ولكن مع مرور الوقت، وتطور السينما انبثقت بالتدرج موضيع جديدة تتعلق ببناء الجزائر الحديثة، وربط السينما بالواقع المعيش، فظهرت بذلك كوكبة من الأسماء اللامعة للمخرجين السينمائيين، والتي كان لها الفضل في ولادة السينما الجزائرية ومسيرها نحو العالمية، ومنهم: أحمد راشدي، توفيق فارس، مصطفى كاتب، العامري، محمد لخضر حمينة... وغيرهم.

لقد حرص صناع الأفلام الجزائرية كنظرائهم في الدول العربية والأجنبية على تقريب السينما من الأدب، وبخاصة الرواية، ومن الملاحظ أنه لم يكن للسينما الجزائرية حظا وافرا في هذا الميدان، حيث كانت العلاقة بينهما متشنجة" لأن الكتاب ظلوا منعزلين عن عالم الفنون عموما، ومنها السينما، كما أن المخرجين الجزائريين كانوا في حالة نفور من النصوص الروائية أو القصصية، زيادة على ذلك أن الكتاب لا يتلقون الحقوق المادية اللازمة إثر مشاركتهم في كتابة السيناريو، الاقتباس السينمائي للنص الروائي[3]، لذلك تعددت أسباب العزوف عن الرواية، وهذا ما أدى إلى قطيعة شبه تامة بين الأدب والسينما في الجزائر، إذ لم الرواية الجزائرية- بما تحمله من مضامين وفنيات- ملهمة للمخرين الذي لم يعرفوا كيفية تذوق هذا النوع لاستثماره في صناعة الأفلام.

كانت الانطلاقة الحقيقية لهذا الالتحام مع محاولة جادة قام بها الفنان **أحمد راشدي** في فيلمه المتميز والخالد" الأفيون والعصا" سنة 1969 المأخوذ من رواية مولود معمري، وهو العمل السينمائي الأول الذي اتخذ من النص الروائي قاعدة يرتكز عليها في البناء الدرامي والسرد السينمائي، يليها فيلم" تحيا ديدو" للمخرج **محمد زينات**، الذي استند فيه على نصوص شعرية بالعامية للشاعر الشعبي **حيمود إبراهيم**[4].

---

[1]- نبيل حاجي: بين النص الروائي والسرد السينمائي في الجزائر، مجلة الثقافة، الجزائر، 2004، ع 118، ص: 42.

[2]- علاء مكي رقيق: محطلت منسية في مسيرة السينما الجزائرية، مجلة سينما، 2000، ع 1، ص: 62.

[3]- ينظر: نبيل حاجي: بين النص الروائي والسرد السينمائي في الجزائر، ص: 45.

[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 45.

ودونما إطالة، سنذكر بصورة مختصرة أهم الأفلام الجزائرية المقتبسة من نصوص روائية، وهي كالتالي:

- فيلم" الغريب" الذي اقتبس من رواية الغريب لألبير كامو.

-الفيلم التلفيزيوني" نوة"، 1972، للمخرج **عبد العزيز طولي**، مقتبس من المجموعة القصصية للكاتب **الطاهر وطار**.

-سلسلة" الحريق"، 1971، للمخرج **مصطفى بديع**، المقتبس من العمل الروائي" الدار الكبيرة، الحريق" **لمحمد ديب**.

-فيلم" ريح الجنوب" 1975 للمخرج **سليم رياض**: مأخوذ عن رواية" ريح الجنوب" **لعبد الحميد بن هدوقة**.

-فيلم" أحداث متنوعة"، 1982، وهو فيلم جماعي مقتبس عن أربع قصص قصيرة **لزهور زراري**.

-فيلم" الجارة"، 2002، للمخرج **غوتي بن ددوش**، الذي اقتبسه من مجموعة قصصية للكاتبة **هجيرة بلميهوب**.

-فيلم" المشتبه بهم"، للمخرج **كمال دهان**، مأخوذ عن رواية **الطاهر جاووت**" العسس".

ولا تتوقف علاقة السينما بالأدب في الجزائر عند هذا الحد، بل نجد مظهرا آخر لهذه العلاقة، حيث لجأ بعض الأدباء إلى كتابة سيناريو الأفلام" فقد شارك الروائي **الطاهر وطار** المخرج السينمائي **أحمد علام** في صياغة حوار فيلم" الحواجز"...كما نجد مشاركة الروائي **بوجدرة** في كتابة سيناريو وحوار فيلم" علي في بلاد السراب" للمخرج **أحمد راشدي**"[1]، الأمر الذي عزز التواصل بين أهل الأدب وشركائهم في السينما، ورغم الحصيلة القليلة في هذا الميدان، إلا أنها تجربة غنية، عرفت بالواقع الجزائري ونقلته إلى شرائح المجتمع.

وبعد هذه الوقفة الموجزة، نصل إلى خلاصة مؤداها أن هناك علاقة وطيدة بين لغة الحرف الروائية ولغة الصورة السينمائية، نظرا لاشتراكهما في عناصر جعلتهما متداخلين.

5.3. نشأة السينما الجزائرية:

تبوأت السينما الجزائرية خلال فترة وجيزة مذ نشأتها المكانة اللائقة ضمن السينما العالمية، فقد تميزت من حيث الولادة والهدف والمسار عن جميع تجارب السينما في الوطن العربي، بالرغم من أنها بدأت متأخرة نسبيا من حيث التاريخ عن تجارب السينما في كل من مصر وسورية ولبنان والعراق، إلا أن بعض التجارب التي خاضتها وجدت مكانتها ضمن المحافل الدولية، فضلا عن ارتباطها بمحيطها السياسي والاجتماعي والاقتصادي...فتاريخها ومحطاتها جزء لا يتجزأ عن تاريخ السينما العربية، غير أنها لم تنشأ وتتطور في مسار خطي مستقيم ومنتظم فكانت بين التألق تارة وبين التراجع تارة أخرى.

[1]- المرجع السابق، ص: 45.

فقبل الخوض في عرض مسار الفن السينمائي الجزائري لا ضير من استشراف القول إلى أن السينما في الجزائر مرت بثلاث مراحل تاريخية بيّنة: الأولى هي التي سبق الثورة التحريرية، أما الثانية فقد ارتبطت بأتون حرب التحرير(الكولونيالية)، فيما عاصرت الثالثة سنوات الاستقلال، وسيحاول البحث الوقوف عند أهم الأعمال الفيلمية الخاصة وأهم المواضيع التي عالجتها كل مرحلة على حدة .

1.5.3. مرحلة ما قبل الثورة التحريرية:

قبل حرب التحرير وحتى عام 1946 لم تعرف الجزائر سوى مصلحتين فوتوغرافيتين اللتين أنتجتا عددا لا بأس به من الأشرطة الفيلمية القصيرة، التي تم إخراجها في الجزائر ولكن عمليتي التظهير والتركيب أنجزتا في استوديوهات باريس، وهي تتوزع مابين ثقافية ووثائقية واجتماعية وسياسية، ونذكر منها: فيلمي" **قيصرية**" و" **الإسلام**" سنة 1949 وفيلم" **العيد غير المنتظر**" 1959 وفيلم" **هيبون الملكية**" و فيلم" **رعاة الجزائر**" [1].

2.5.3. مرحلة الثورة التحريرية:

قبل الإعلان الرسمي للاستقلال الجزائري كان رصيد الصناعة السينمائية الجزائرية الخالصة جملة من الأفلام الوثائقية التي تميط اللثام عن جرائم الاستعمار والإدعاءات الفرنسية المغرضة المدعومة من قبل جحافل الصحفيين والإعلاميين، إذ تمكن كل من: **بيار كليمون/ P.Clément و رونييه فوتييه/R.Vautier** * من نقل وقائع الجزائريين وكشف إشاعات الفرنسيين[2].

لقد كان لزاما على السينمائيين والمنتجين- آنذاك- النهوض بسينما تواكب مسيرة الثورة وتعكس صورة الفرد الجزائري إبانها، لذلك كان المنطلق السينمائي منطلقا علميا بحتا، لا مجرد مغامرة، ففتحت أول مدرسة للتكوين السينمائي سنة 1957 بالولاية الأولى للمنطقة الخامسة(تبسة) الموسومة أيضا بـ"فرقة مراد"[3]، لتتطور فيما بعد إلى إنشاء لجنة للسينما سنة 1958، تلاها تأسيس مصلحة السينما للحكومة المؤقتة للجمهورية الجزائرية، وانتهت بإقامة مصلحة السينما التابعة لجيش التحرير الوطني سنة 1960 [4]. و هكذا استردت السينما الجزائرية حيويتها كفن ملتزم بقضايا الناس والوطن، وفيمايلي مسرد لأشهر المخرجين في هذه المرحلة مع أهم أعمالهم:

- المخرج" **فوتييه**" وأعماله: أمة الجزائر(1955)، الجزائر الملتهبة(1957)، عمري ثماني سنوات(1961)، خمسة رجال من الشعب(1962).

---

[1]- ينظر: جان ألكسان: السينما في الوطن العربي، عالم المعرف، الكويت، 1982، د ط، ص: 216.

* مخرج و سيناريست فرنسي، من مواليد 1928، أخرج أول فيلم تحت عنوان" إفريقيا 50" سنة 1950.

[2]- ينظر: إلياس بوخموشة، جمهور الجزائريين بين الوفاء والقطيعة، مجلة ذوات، 2016، ع14، ص: 55.

[3]- Voir : Lotfi Mehrzi , Le cinéma Algérien institution imaginaire idiologie, édition sned Alger , 1980 , p : 62.

[4]- ينظر: جان ألكسان: السينما في الوطن العربي، ص: 217.

- المخرج" **كليمون**" وأعماله: ساقية سيدي يوسف(1985)، اللاجئون(1985).
- المخرج " **جمال الدين شندرلي**" وأعماله: بنادق الحرية(1961).
- المخرج" **لخضر حمينة**" وأعماله: ياسمينة(1961)، بنادق الحرية(1961). [1]

3.5.3. مرحلة ما بعد الثورة التحريرية:

تمثل هذه المرحلة الفعلية لميلاد السينما في الجزائر، إذ شرع سينمائيون كثر بعد استقلال البلاد في صناعة أفلام تمجد الثورة وتقدم صورة عن آلام الشعب الجزائري وآماله وطموحاته أثناء سنوات البؤس والتبعية و عقبها، إلى غاية إصدار قانون الرقابة السينمائي سنة 1967 الذي منع صناعة أفلام السيرة الذاتية لصناع الثورة التحريرية، فما كان من المخرجين إلا الاستنجاد بالقطاع العمومي لدعم الإنتاج المحلي للأفلام التي كانت تعرض لجمهور متعطش للفرجة، كما استطاع الإنتاج شبه الخاص بالاشتراك مع الأجانب من صناعة تجارب سينمائية قيّمة على رأسها فيلم" **معركة الجزائر**" للمخرج" **جيلو بونتيكورفو/G.Pontecorvo** * سنة 1966[2].

لقد بلغت حصيلة الأعمال الفيلمية عقب الاستقلال حوالي خمسا وعشرين فيلما طويلا(حتى سنة 1974) و ثلاثة عشر فيلما إنتاج مشترك، إلى جانب تسعة أفلام خيالية تتوزع بين القصيرة والمتوسطة، وتسعة عشر فيلما للتلفيزيون ناهيك عن عشرات الأفلام الوثائقية القصيرة [3]، نذكر منها: سلم حديث العهد(1964)، الليل يخاف الشمس(1965)، فجر المعذبين(1965)، ريح الأوراس(1966)، حسن طيرو(1968)، الجحيم في سن العاشرة(1969)، الخارجون عن القانون(1969)، قصص من الثورة التحريرية(1969)...وغيرها من الأفلام التي كانت نتاج المؤسسات السينمائية التالية:

- الديوان الوطني للأحداث الجزائرية ومركز التوزيع الشعبي(سنة 1963).
- المركز الوطني للسينما و المركز التجريبي الشعبي و دار الآثار السينمائية الوطنية الجزائرية(سنة 1964).
- الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينمائيين والمركز الجزائري للسينما(سنة1967).
- مركز التوزيع السينمائي(سنة 1968) [4].
- **سينما السبعينات** :

---

[1]- ينظر: المرجع السابق، ص: 219.218.

* مخرج إيطالي من مواليد 1919، من أعماله: جيوفانا ، الطريق الأزرق الطويل، وأشهرها فيلم" معركة الجزائر" الذي فاز بالجائزة الكبرى في مهرجان فينيسيا(1966)، توفي في 12 أكتوبر 2006.

[2]- ينظر: إلياس بوخموشة: جمهور الجزائر بين الوفاء والقطيعة، ص: 56.55.

[3]- ينظر: جان ألكسان: السينما في الوطن العربي، ص: 219.

[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص : 218.224.

كانت هذه الفترة غنية من حيث الإنتاج السينمائي الذي أبدى براعة كبيرة في طرح الأفكار أثناء معالجة قضايا المجتمع الجزائري بأخاديدها المتنوعة، موظفا في ذلك الخطاب الاشتراكي الذي كان حاضرا في جميع الأعمال وبقوة، فأنتجت أفلاما متميزة وعلى قدر من الجودة التي أسهمت في تقديم السينما الجزائرية إلى العالم، فبرزت ملامح أفلام أكثر جرأة وتمردا على الخط العام للصناعة السينمائية التي أسست للشرعية الثورية بدءا بفيلم" تحيا ديدو" سنة1971 وفيلم" الغولة" سنة 1972 وفيلم " عطلة المفتش الطاهر" سنة 1973 ...انتهاء بفيلم" عمر قاتلاتو الرجلة" سنة 1976 [1].

- **سينما الثمانينات:**

بعد أحداث 1978 ومع مطلع الثمانينات من القرن الفارط بدأ الخطاب الاشتراكي بالأفول، وكانعكاس مباشر للوضع العام الذي آلت إليه حال البلاد عقب وفاة الرئيس **هواري بومدين*** وفي ظل التعددية الحزبية و حمى الخوصصة التي مست جميع القطاعات، عرف القطاع السينمائي نقص عدة مؤسسات سينمائية وبيع الكثير من دور العرض الحكومية للقطاع الخاص وحل المكتب الجزائري لصناعة وتجارة السينما الذي كان مسؤولا عن إنتاج الأفلام الروائية الجزائرية الطويلة إلى هيئتين تعرفان بالمؤسسة القومية للإنتاج السينمائي والمؤسسة القومية ودور العرض، أما من ناحية المواضيع فقد شهدت الأفلام نوعا من الانفتاح وتقبل للرأي الآخر كصورة تعبر عن الراهن[2].

وعلى الرغم من أن بريق السينما الجزائرية في هذه السنوات بدأ يخبو إلا أنه لا يمكن جحد الرصيد الفيلمي المعتبر الذي وصلنا من هذه المرحلة المظلمة[3]، إذ استمر المخرجون بصناعة العديد من الأفلام التي لاقت من الاستحسان والجودة ما أهلها لتكون بمثابة مرجعية ووثيقة أثرت المكتبة السينمائية الجزائرية، من بينها: تجار الأحلام (1980)، سقف وعايلة (1981)، كحلاء وبيضاء (1981)، حسن طيرو (1982)، زوجة لابني (1982)، الانقطاع (1982)، الزردة وأغاني النسيان (1983)، الشيخ بوعمامة (1985)، سنوات التويست المجنونة (1986)، القلعة (1989)، مجنون ليلى (1989) ... إلخ [4].

- **سينما التسعينات وبداية الألفية الثالثة:**

تعد فترة التسعينات من أحلك الفترات في تاريخ الجزائر، إذ أسهمت الأزمة التي عاشها الشعب الجزائري في تأخر البلاد على جميع الأصعدة وعلى رأسها الثقافة والسينما، فانقطع بعض السينمائيين عن إخراج الأفلام وهاجر

[1]– ينظر: إلياس بوخموشة: جمهور الجزائر بين الوفاء والقطيعة، ص: 58.

* هو الرئيس الثاني للجزائر المستقلة، واسمه الحقيقي" محمد بوخروبة"، شغل منصب الرئاسة من سنة 1965– بعد انقلاب عسكري على الرئيس الأسبق " أحمد بن بلة"– إلى يوم وفاته في 27 ديسمبر 1978.

[2]– ينظر: أحمد بغداد بلية: مخرجون وسينما الجزائرية، دار الغرب، 2013، د ط، ص: 140.

[3]– ينظر، أحمد بجاوي: رجل المهمة الأخيرة، مجلة سينما، أوت2014، ع26، ص:71.

[4]– المرجع نفسه، ص ن.

بعضهم إلى الخارج، فيما حاول ثلة منهم تحدي تلك الظروف وصناعة أفلام تعبر عن الضيم والفزع الذي عاشه الفرد الجزائري إبان سنون العشرية السوداء[1] .

وعلى الرغم من تعقيدات الحياة التي فرضتها الميكانيزمات السياسية والأمنية التي عملت على عرقلة جميع الأنشطة الفنية إلا أن هنالك من المخرجين من عبر عن إدانته لأعمال العنف وظاهرة الإرهاب من خلال أفلام عالجت هذه المسائل إما بصورة مباشرة أو بصورة رمزية وأشهرها: **عايلة كي الناس** (1990)، **شاب**(1991)، **كرنفال في دشرة**(1994)، **باب الواد سيتي**(1994)، **سلام يا ابن العم**(1996)، **جبل باية**(1997)، **صديقتي أختي**(1999) [2].

تبعا لهذا وبعد نهاية الفترة العصيبة سنة1999 أطلت الألفية الثالثة بشيء من الأمل، إذ تم إنتاج العديد من الأفلام ذات الإنتاج المشترك الأجنبي التي أنعشت السينما الجزائرية لكنها ليست بالعدد والنوع الذي عرفتهما زمن السبعينات والثمانينات، ونميز منها: **رشيدة**(2002)، **خالي والتلغراف**(2007)، **دار البهجة، ضياف بلا عرضة، خذ ما أعطاك الله**...وغيرها [3].

وبعد استجلاء المحطات المهمة في حياة السينما الجزائرية نخلص إلى أن الفن السينمائي في الجزائر كان متميزا من حيث الولادة والهدف مقارنة ببقية التجارب السينمائية في الوطن العربي، فعلى الرغم من حداثة سنة وصعوبة الظروف التي ولد في كنفها إلا أنه استطاع- وبخاصة في السبعينات والثمانينات- أن يسهم في تفعيل الحركة السينمائية العربية والخروج بها إلى مصاف العالمية.

[1]- ينظر: تباتو حميد وآخرون: الجمالي والإيديولوجي في السينما المغاربية، منشورات نادي إيموزار للسينما، المغرب، 2013، ط 6، ص: 10.19.

[2]- ينظر.: كريمة منصور: اتجاهات السينما الجزائرية في الألفية الثالثة، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة وهران، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم الفنون الدرامية، 2013/2012، ص: 78.77.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 77.

الفصل الأول

"ريح الجنوب" من السرد الروائي إلى السرد السينمائي

1. "ريح الجنوب" بين الرواية والفيلم
2. البنية السردية في" ريح الجنوب" روايةً وفيلمًا

تمهيد:

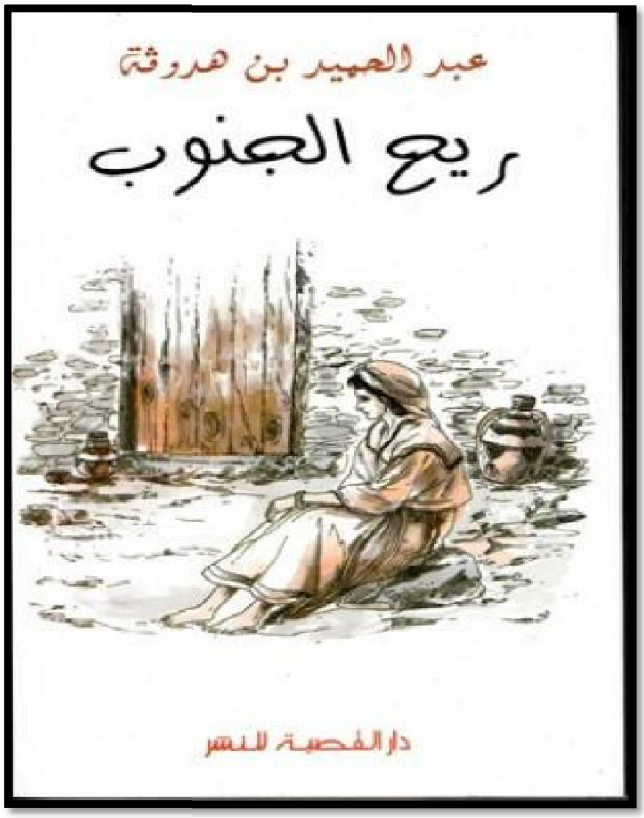
تعد رواية" ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة من الروايات الجزائرية الناضجة حسب رأي النقاد، فهي في بنائها الفني فاقت الروايات التي سبقتها، يقول **الدكتور أحمد منور**: وتكون" غادة أم القرى" إرهاصا للرواية وتكون" الحريق" على مافيها من نقائص فنية تطورا طبيعيا لهذا الفن، وتكون" ريح الجنوب" النموذج الأفضل[1]، ونضجها ليس على المستوى الفني فحسب، بل حتى على المستوى الموضوعي لمعالجتها الجيدة للرمزية التي احتلتها المرأة في هذا العمل، باعتبارها تلك الأرض التي يرتبط بها الفرد الجزائري، وذلك الوطن الذي ينتظر من ابن الاستقلال التطوير من خلال ثورته على النظام الاقطاعي الذي خلفته فرنسا.

I. ريح الجنوب بين الفيلم والرواية:

1. التعريف برواية ريح الجنوب:

1.1. الإطار العام للرواية:

ارتأينا قبل الخوض في تفاصيل الرواية أن نعمل على تقديم الرواية ابتداء من الإطار العام الذي تجري فيه الأحداث، وما هدف الروائي **بن هدوقة** من منتجه هذا؟



[1]- أحمد منور: ملامح أدبية، دراسات في الرواية الجزائرية، دار الساحل للنشر وتوزيع الكتاب، 2008، ص: 17.

كتب **عبد الحميد بن هدوقة** روايته العالمية" ريح الجنوب" سنة 1970، وتم نشرها في السنة التي تليها عن الشركة الوطنية للنشر والتوزيع.

تدور أحداث الرواية في فترة ما بعد الثورة التحريرية وبالتحديد قبل صدور ميثاق الثورة الزراعية، معالجة موضوع الريف الجزائري بمشاكله وذكرياته وأحلامه، في ضل الهيمنة الإقطاعية، وموقف الشعب وبخاصة ملاك الأراضي من هذا القانون[1]، وبعبارة أدق: فالرواية ترصد ردود الفعل الأولى حول الإصلاح الزراعي، وموقف الفئات الاجتماعية منه، فضلا عن مسائل أخرى تتعلق بثيمة المرأة ونظال الإنسان من أجل الحياة والمستقبل.

تحكي الرواية قصة الفتاة" نفيسة" درست في جامعة الجزائر ثم عادت إلى القرية لقضاء العطلة الصيفية لكنها سرعان وجدت نفسها أمام قرار أبيها" ابن القاضي" الذي قضى بتزويجها ب"مالك" شيخ البلدية.

وعليه فمحور الرواية هو النفسية المحافظة التي تحملها شخصية" عابد بن القاضي"، أي: نفسية الطبقة الإقطاعية في الجزائر والجو النفسي والاجتماعي المتوتر الذي يخيم على القرية[2]، ففي خضم استحواذ كبار الملاك على ملكيات صغار الفلاحين بطرق مشبوهة وبدوافع نفعية بحتة، فشخصية" عابد" لا ترى في علاقتها مع باقي الشخصيات إلا التحايل على قانون تأميم الأراضي والإبقاء على أملاكها الواسعة، فسعت جاهدة وبشتى الطريق إلى استمالة الرأي العام لصالحها متوسلة الدسائس والولائم والزردات لنيل غرضها[3].

نستنتج مما سبق أن" ريح الجنوب" هي نقطة الانطلاق المتينة للروائي **عبد الحميد بن هدوقة**، فمن خلال هذا العمل المستوفي كافة الشروط الفنية والجمالية على مقاسات الروايات العالمية، عبر صاحبه عن رأيه تجاه الواقع المعيش في تلك الفترة، متوسلا الريف عينة للمحاكاة، باعتباره الأكثر التصويرا للحياة الاجتماعية، مع دقة المزاوجة بين الأحداث والمشاهد والشخوص بلغة بسيطة وأسلوب شائق.

2.1. ملخص الرواية:

تبتدئ" ريح الجنوب" أحداثها بمشهد الصباح وهو ينبلج على القرية النائية التي قضت ليلتها تحت الغبار والدوي العنيف، حيث يظهر" عابد بن القاضي" وابنه" عبد القادر" يساعدان الراعي"رابح" بتسريح قطيع الغنم من المراح، وهما يتهيآن للذهاب إلى السوق كما العادى هي يوم الجمعة، بينما كانت" نفيسة" تتململ في حجرتها محدثة نفسها بذكريات عاشتها في العاصمة، لأن عودتها في هذا الموسم غير المرات كلها، وبعد لحظات تستفيق

[1]- ينظر: حسين قحام: ملاحظات& حول تحديد الدارسين للفترة الزمنية التي تعالجها رواية" ريح الجنوب" الملتقى الوطني الأول" عبد الحميد بن هدوقة" مطبعة دحلب، الجزائر، 1997، ط1، ص: 39.

[2]- ينظر: محمد مصايف: الرواية العربية الجزائرية بين الواقعية والالتزام، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983، د ط، ص: 180.

[3]- ينظر: واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، د ط، ص: 384.

على صوت العجوز" رحمة" مستأذنة بالدخول، وهي عزم على زيارة المقبرة رفقة" خيرة" والدة" نفيسة"، فترغب هذه الأخيرة في مرافقتهما متوددها بقولها:" **أرغب في ذلك يا خالة، إنني أختنق في هذا السجن**"[1].

ثم ينتقل الراوي إلى مشهد الوليمة التي أقامها" عابد" في بيته على شرف أهل القرية، بمناسبة تدشين مقبرة الشهداء، وغاية منها توحيد أواصر الصداقة مع" مالك" شيخ البلدية، وإعادة تلحيم علاقة المصاهرة القديمة، والجدير بالذكر؛ أن مالك كان خطيب" زليخة" البنت الكبرى لعابد أيام الثورة، لكن هذه الزيجة باءت بالفشل بعد اغتيال" زليخة" في إحدى القطارات، الأمر الذي أغضب الوالد-الحركي- فوشى ب"مالك" وجماعته لقوات الاحتلال.

وتجرى الأحداث إلى غاية نشر إشاعة خطبة" مالك" و"نفيسة" من قبل الوالد الانتهازي، ويذاع الخبر في القرية حتى يصل إلى مسامع"نفيسة" التي رفضت الأمر كليا، وكتبت لخالتها في العاصمة مستنجدة بها، ثم سلمت المكتوب للراعي" رابح" ليضعه في البريد، فيعجب هذا الأخير بها، وتستيقظ فيه الرغبات الجنسية المكبوتة التي تدفعه لاقتحام غرفتها ليلا، فتطرده مرسلة له وابلا من الكلمات الجارحة:" اخرج من هنا أيها المجرم، أيها الراعي القذر"[2].

ظلت هذه الكلمات ترن في أذن"رابح" الذي أحس بالإهانة، فقرر إيقاف مهنة الرعي ليصبح حطابا.

وتتوالى الأحداث وبقى" عابد" مصرا على تزويج ابنته من شيخ البلدية حتى بعد وفاة صانعة الفخار التي كانت يعني لـ" مالك" الكثير، مما جعل" نفيسة" توقن أن الهروب من البيت هو الحل النهائي لهذه المشكلة، فنفذت خطتها يوم الجمعة مغتنمة غياب الجميع بالسوق وذهاب أمها إلى المقبرة، وخرجت متنكرة في زي رجل قاصدة محطة مزيتة سالكة طريق الغابة.

وهي في الطريق يلدغها ثعبان فتسقط مغمى عليها، ثم ينقذها "رابح" الذي كان يحتطب هناك، ويذهب بها إلى بيته، إلى أن تتعافى وترفض العودة إلى بيت والدها قائلة:" **دار أبي لن أعود إليها أبدا مهما حدث**"[3].

ينتشر خبر هروب البنت في القرية، إلى أن يتفاجأ الوالد بأحدهم يخبره بملجأها، فيقصده متعهدا بقتلهما(رابح ونفيسة)...وهو يهم بذبح" رابح" وجهت له أمه ضربة أردته صريعا مضمخا بالدماء، وتنتهي الأحداث بعودة" نفيسة" إلى بيت أبيها.

2. فيلم" ريح الجنوب":

[1]- عبد الحميد بن هدوقة: ريح الجنوب، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2012، دط، ص: 21.

[2]- المصدر نفسه، ص: 125.

[3]- المصدر السابق، ص: 293.

1.2. البطاقة التقنية للفيلم:

- **الفيلم**: ريح الجنوب
- **إخراج**: محمد سليم رياض
- **إنتاج** :الديوان القومي للتجارة والصناعة والسينماتوغرافية
- **مدير الإنتاج**: عبد الحليم ناصف
- **اقتباس وسيناريو**: محمد سليم رياض
- **قصة**: مقتبسة من رواية ريح الجنوب لابن هدوقة
- **مدير التصوير**: دحو بوكرش
- **مدير الإضاءة**: عبد الرحمان عبد اللي
- **المدة**: 97 د
- **البلد**: الجزائر
- **تاريخ الإنتاج**: 1975
- **الطاقم التمثيلي**: كلثوم، نوال زعتر، عبد الحليم رايس، العربي زكال، بوعلام بناني، دوجة شاشي...

2.2. تقديم الفيلم:

إن المتتبع لأحداث الفيلم يلحظ أن المخرج **محمد سليم رياض** لخص رواية عبد الحميد بن هدوقة التي تزيد عن300 صفحة في عرض مدته ساعة و37 دقيقة، مركزا على بعض الأحداث المهمة الجزئية غير المهمة(احتضار صانعة الفخار) وإهمال الأحداث الأساسية التي بنيت عليها الرواية(اقتحام الراعي لحجرة نفيسة)، وتتوالى الأحداث واللقطات دونما إيضاح أو تفصيل، الأمر الذي جعل العمل السينمائي عصي على الفهم للمشاهد الذي لم يقرأ العمل الروائي، نظرا للشرخ الذي أحدثته هيمنة المشاهد الثانوية على المشاهد الرئيسية، ولهذا السبب صرح صاحب الرواية في إحدى لقاءاته قائلا:" **أفضل أن أدعوا من شاهد الفيلم أن يقرأ الرواية، ومن قرأ الرواية أن يشاهد الفيلم**"[1].

وعلى الرغم من ذلك يبقى المخرج محافظا على الإطار العام للرواية وترتيب الأحداث والفكرة الأساسية، عدا المشهد الأخير المتعلق بنفسية، فقد كان لكل من الروائي والمخرج نظرته الخاصة، حيث عمل الفيلم إلى إنجاح عملية هروب" نفيسة ورابح" وتمكنهما من ركوب حافلة العاصمة في مشهد شاعري رومانسي، على عكس نهاية الرواية التي كانت نهاية مأساوية مطلقة.

[1]– خلفة بن عيسى: الرواية والرواية السينمائية، استجواب مع مجموعة من المبدعين، المركز الوطني للكتاب، الجزائر، 1988، دط، ص: 19.

ومع ذلك فكلا الخطابين الروائي والسينمائي يعتبران وسيلة للتعبير الذي يعني الاحساس بالشيء والتصوير الفردي المنسجم لما يحسه الكاتب والمخرج تجاه واقع معين، لأن" **الرواية عند تحويلها إلى فيلم تطول وتختصر معا، فهي تحتصر في المجال وتطول في التفاصيل... ومع أن الفيلم لا يمكن أن يحاكي الرواية محاكاة تامة في نسألة الأسلوب فإنه يستطيع أن يظل أمينا على الرواية من وجود أخرى**"[1].

3.2. التتابع الفيلمي:

- يبدأ الفيلم بمشهد القطيع في الممر وتهيأ" عابد" وابنه للذهاب إلى سوق الجمعة.
- مونولوج نفيسة مع نفسها واستيائها من وضعها الحالي في القرية.
- دخول العجوز رحمة لبيت" ابن القاضي"
- زيارة النسوة الثلاث للقبرة.
- تدشين مقبرة الشهداء ثم توجه الرجال إلى بيت" عابد" للوليمة، ورؤية" مالك" لـ"نفيسة".
- اجتماع الأم بابنتها واعلامها بقرار فصلها من الدراسة قصد تزويجها.
- كتابة" نفيسة" الرسالة وتسليمها لـ" رابح".
- اقتحام الراعي بيت" ابن القاضي" وتسلله إلى غرفة البنت، ثم طرها له.
- رابح يحرق أمتعه وهو يستحضر مشهد الإهانة الذي تعرض له ليلة البارحة.
- مشهد طويل للعجوز" رحمة" وهي تحتضر.
- مغادرة" نفيسة" القرية متنكرة وإصابتها في الغابة.
- إسعاف الراعي لـ" نفيسة" واصطحابها إلى بيته.
- عابد بن القاضي" شاهرا سكينه وممتطيا فرسه في طريقه إلى محطة مزيتة.
- نجاة" نفيسة" و"رابح" بركوبهما الحافلة وهما يبتسمان.

4.2. دلالة العنوان" ريح الجنوب":

يعد العنوان عتبة مهمة من عتبات النص التي تمكن القارئ من الولوج إلى العالم النصي، لذلك لا يمكن بحال من الأحوال تجاوزها، كونها" **نظام سيميائي ذو أبعاد دلالية أخرى رمزية تغري الباحث بتتبع دلالاته ومحاولة فك شفرته الرامزة**"[2].

والمتمعن في أغلبية الدراسات النقدية المهتمة بمقاربة العنوان يدرك مدى الأهمية التي حظي بها، باعتباره" **مرسلة لغوية تتصل لحظة ميلادها بحبل سري يربطها بالنص لحظة الكتابة والقراءة معا، فتكون للنص**

[1]- ألبرت فولتون، السينما آلة وفن، تر: صلاح عز الدين وفؤاد كامل، مكتبة مصر القاهرة، 1960، د ط، ص: 330.329.

[2]- بسام قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، 2001، ط1، ص: 33.

بمثابة الرأس للجسد، نظرا لما يتمتع به العنوان من خصائص تعبيرية وجمالية، كبساطة العبارة وكثافة الدلالة وأخرى إستراتيجية إذ يحتل الصدارة في الفضاء النصي للعمل الأدبي"[1].

وعليه، فالعنوان أساسي في العمل الإبداعي، والمتفق عليه أنه مرتبط عفويا بالنص الذي يعنونه، فيكمله ولا يختلف معه ويعكسه بأمانة ودقة، فمنه تبدأ عملية التأويل ويسهل على المتلقي قراءة المتن بناء على ما علق بذهنه من قراءته.

1.4.2. إشكالية العنوان:

بقراءة تأويلية فاحصة يعي القارئ أن العنوان" ريح الجنوب" أحدث ثورة في هذه المتلقي وعمل على طرح الكثير من التساؤلات، من بينها: ماذا يقصد الكاتب بـ" ريح الجنوب"؟ ماعلاقة العنوان بما جاء في المتن؟ ما فحوى هذه الريح؟...

إن القارئ بمجرد وقوفه عند عتبة العمل" ريح الجنوب" الذي يمثل نموذجا متكاملا عن الرواية الجزائرية التي تسعى لكسر قيود التقليد والبحث عن حياة أفضل، يجدها تتكون من مسند يتمثل في لفظة" ريح" المضاف إلى" الجنوب"، فالعنوان جاء نكرة معرفا بالإضافة، ينفتح على قراءات عدة تم التعبير عنها بإشارات لغوية وفكرية دالة عليه، ذلك أن الريح تمثل الغضب والهلاك والقسوة والشتات والتصحر إذا هبت، وفرض القوة بمنطق الاستعلاء وحرية الحركة وسلطة التعبير"[2]، لكن هناك من يوظفها في رمزية النصر والغلبة.

أما المكون الثاني للعنوان فهو" الجنوب" الذي يوحي إلى الرجعية والتهميش والبقاء على القديم في الأفكار والعادات دون مسايرة التطور، وهو عكس الشمال.

استنادا على هذا، فريح الجنوب أو" القبلي" التي تذرو القرية في فصل الصيف شبيهة في هبوبها بالغضب، لكن ما توحي به ليس الثورة، بل العكس والسكون الذي يشبه الموت، وهو اندفاع يؤدي إلى نتيجة واحدة هي الصراع، الذي سببه قيام ثورة بين السخط والرفض والتشاؤم مما هو آت[3].

وهو ما جعل عنوان الرواية ملفتا للانتباه ومستفزا للقارئ، هدف الروائي من خلاله إلى التعبير عن واقع ميت لا يشجع على الحياة في هذه القرية التي تحاكي جزائر ما بعد الاستقلال التي ألفت نفسها بين مطرقة الجهل والفقر وسندان سياسة الإقطاع.

وذلك مدعاة للفضول لمعرفة مضمون النص واكتشاف مضامينه الفكرية والأدبية، لأن" ريح الجنوب" صحيح أنه يتكون من لفظتين بسيطتين في الظاهر، إلا أنه يتضمن شحنة لامنتهية من العلامات والدلالات التي تفتح المجال واسعا للقراءات والتأويل.

---

[1]- شادية شقروش: سيمياء العنوان في مقام البوح لعبد الله العيش، محاضرات الملتقى الوطني الأول، السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، نوفمبر 2000، ص: 271.

[2]- مفيدة بنوناس: تمظهر الخطاب الديني في الرواية الموريطانية، مدينة الريح لموسى ولد ابنو أنموذجا، حوليات جمعيات قالمة، جوان 2014، ع: 08، ص: 142.

[3]- ينظر: سيدي محمد بن مالك: رؤية العالم في روايات بن هدوقة، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2015، ط1، ص: 91.

II. تقنيات السرد في" ريح الجنوب" رواية وفيلما:

1. بنية الشخصية:

تعد الشخصية الأساس الجوهري في العمل الإبداعي، فهي الوسيلة الأولى للسرد القصصي، ونقل الأفكار والإيديولوجيات، والتأثير في المتلقي" **فالأحداث مهما عظم شأنها تظل عارية عن أي قيمة حقيقية إذا لم تتأثر بإحساس الناس ومشاعرهم**"[1]، فهي التي تجعل من الرواية أو الفيلم شكلا حيويا، ببث الحركة فيه، فلا وجود لعمل بدون شخصيات، وإذا كانت الشخصية الروائية شخصية ورقية بالدرجة الأولى، وليس لها وجود حقيقي، فهل هذا يعني أنها تختلف عن الشخصية السينمائية؟

استنادا على هذا الطرح يلحظ الباحث أن الشخوص في" ريح الجنوب" على قسمين: رئيسية وثانوية، وفيمايلي تفصيل أكثر:

1.1. الشخصيات الرئيسية:

1.1.1. نفيسة:

هي الشخصية المحورية والمحركة لأحداث الرواية والفيلم على حد سواء، تظهر في صورة فتاة مدللة، جميلة، مثقفة، ابنة 18 سنة، ووحيدة ابويها بعد وفاة أختها الكبرى، جاء على لسان أمها وهي تصفها:" **انتصف النهار وهي ما تزال منبطحة في الفراش ! من يرضى بالزواج بامرأة نؤوم؟ ابوها يجهد نفسه أمواله لكي يخطبها منه شيخ البلدية...يظن أن ابنته لا تجاريها فتاة...ما فائدة قراءتها بالنسبة لزوجها إذا لم تكن تحسن كل ماي يتعلق بالمنزل**"[2].

فضلا عن ذلك، اهتم الروائي بالمستوى الثقافي للشخصية، فكانت" نفيسة" صاحبة الأفكار المتضاربة رمزا للوعي في ريح الجنوب، فالجسد في قريتها النائية وعقلها يجول في العاصمة، حيث جامعتها وأحلامها التي بنتها، يقول الراوي:" ... **وضعت الكتاب على صدرها بصورة عفوية، وراحت تصغي إلى الأنغام وثبتت في أعماقها عما تعبر عنه، وأنسيت في نفسها، في حجرتها الضيقة في منفاها...أنسيت في الجزائر وشوارعها الطويلة الملتوية وضجيج أطفالها التي يملأ الطرقات...حلقت بها الأنغام في سدم عليا لا أفاق لها ولا حدود**"[3]، ولهذا فهي دائمة التذمر من واقعها الذي آلت إليها، فهي لا تنفك تقارن بين حياة البداوة والتمدن، وهو مانلمسه في حوارها مع أمها:

- **الله يسترك يا بنيتي قولي: ألم تعجبك الإقامة بيننا؟**

---

[1]- ينظر: عطا عدي: أثر توظيف الحدث التاريخي في صياغة السيناريو وصناعة الفيلم السينمائي، دار البداية ناشرون وموزعون، الأردن، 2011، ط 1، ص: 88.

[2]- الرواية، ص: 11.10.

[3]- الرواية، ص: 13.

- **لالا، أسست بضيق لا أكثر، ربما الحر هو السبب.**
- **لعلك حلمت أحلاما فأزعجتك؟**
- **لا، لم أحلم، إنما أحسست بضيق ووحشة.**
- **أبين أهلك وأبويك يا نفيسة؟**
- **آه، لست أدري، كيف أشرح لك ما أشعر به يا أماه...**[1]

إلا أن ما حصل معها من مستجدات زاد من حدة الصراع الداخلي لها، إذا بمجرد علمها بنية أبيها في تزويجها من شيخ البلدية، جعلها تنتفض في وجه امها رافضة المخطط، وهو مايثبت حرص الكاتب على بث الأفكار الثورية الغربية المقتحمة للجتمع البدوي، وبعبارة أدق: بفسية البطلة ماهي إلا إعلان فني صارخ عن التحرر النسوي:" **الذل الذي عشت فيه أنت لن أعيشه... أما أنا فلن أدع هذه اللعنة تبلغ مابلغت من غيري**"[2].

وفي حوار آخر مع العجوز رحمة:"... **إن الدنيا تبدلت يا خالة، تبدلت إن جهل الرجال هو الذي أطلق ألسنتهم بالسوء فينا، إن جهل المرأة هو الذي جعلها تحيا بين عبودية الآباء والأزواج**"[3].

وإذا ما عدنا إلى الفيلم يلحظ المشاهد أن متقمصة دور" نفيسة"وهي الفنانة" نوال زعتر" لم تكن بالصورة التي رسمها بن هدوقة في روايته، حيث بدت هذه الأخيرة مسالمة وبريئة، على عكس ما جاء في الرواية الأمر الذي جعل المشاهد يكشف تصنع الممثلة في أداء الدور، في المقابل حاكت الشخصية من جانبها الفيزيزلزجي فظهرت في صورة فتاة حسنة الوجه، ينسدل شعرها الأسود على كتفها ليكشف عن جسد أنثوي مغر.

[1]- الرواية، ص: 10، 11.

[2]- الرواية، ص: 24.

[3]- الرواية، ص: 42.

فهي الصورة التي تطابق قول الراوي:" **امرأة لا تعرف مثيلا لها في القرية...حسنها البادي في كل جزء من ملامح وجهها، ترى خطوطا رقيقة ترتسم على جبين نفيسة تعبر عن حزن لا تصوره الكلمات...خطا عموديا يرتسم بين حاجبيها في استقامة، ترى على شفتيها الرقيقتين شيئا ساحرا يملأ النفس غبطة، ثم ذلك الثغر الفاتن لا نشوز لأسنانه ولا انفراج بينهما... الهدبان الطويلان اللذان يعطيان للنظرات عمقا وجمالا...الخصلة الكثيفة الناعمة المرسلة على الجهة اليسرى من الصدر...**"[1]، وهو الجمال الذي هز كيان" رابح" الذي انبهر أمامه واصفا إياه بـ" **كم هي جميلة، جميلة كالشهد**"[2].

2.1.1. عابد بن القاضي:

هو والد البطلة، وإحدى الشخصيات الأساسية في الرواية، على عكس الفيلم الذي لم يعطه ذلك القدر من الأهمية على الرغم من شخصيته المتسلطة والانتهازية، ودوره الفعال كرجل إقطاعي يتميز بالحنكة والدهاء والمكر، سخر جهوده في سبيل التقرب من شيخ البلدية، كان ذلك أيام الثورة عندما عزم على تزويج ابنته الكبرى من" مالك" من أجل مصلحته المتمثلة في تأميم أراضيه، ولم يثنه فشل هذا الزواج عن خطته بعد وفاة ابنته فقرر تزويجه بابنته المتبقية" نفيسة".

من جهة أخرى، جاءت شخصية" عابد بن القاضي" في صورة بدوي كهل، صاحب نفوذ، لا سلطة تعلو على سلطته داخل البيت، والكل يأتمر بأمره ولا أحد يعارض رأيه، إلى أن تهتز هذه الصورة بعد هروب ابنته من المنزل، ليصبح أضحوكة بين أهل القرية، الأمر الذي أثار حفيظته وقرر الانتقام منها بإراقة دمها من أجل استرجاع هيبته وكرامته.

3.1.1. رابح:

[1]- الرواية، ص: 43.42.

[2]- الرواية، ص: 124.

راعي بن القاضي، تظهر الشخصية في صورة شاب ابن 22 سنة، قوي البنية، ذو ملامح جميلة، على الرغم من ظلف العيش والفقر الذي يعيشه إلا أن ابتسامته لا تفارق وجهه والأمل لا يبرح يشع من عينيه، فهو رمز الطبقة الكادحة التي تعاني الفقر والحرمان تحت نير الإقطاعيين، بعبارة أكثر تعبيرا:"... **لم يكن في وجهه جزء غير منسجم مع باقي الأجزاء... لاتعرف نفسه طريقا للحزن بالرغم من يتمه، كان مسرورا دائما وسروره تعبر عنه باستمرار ملامحه ونظراته**"[1].

يواصل بن هدوقة رسم تفاصيل شخصيته، وهي الصورة التي كان عليها" رابح" في الفيلم، حيث كان مثالا عن الشاب البدوي الشهم، الذي لا يتوانى تقديم المساعدة مهما كانت العراقيل، وإنقاذه لـ"نفيسة" من موت محقق يدلل على ذلك، فقد حمل على عاتقه هذه المهمة على الرغم من معترفته بالمصير المأساوي الذي سيؤول إليه، وفي الوقت نفسه،" رابح" أنموذج للشخصية التي لا ترضى الإهانة والذل مهما كانت الإغراءات والامتيازات، فهو الذي انتفض في وجه قدره وعمل على تغيير مهنته من راع إلى حطاب، ليكون بذلك عزيز نفس أمام إهانة" نفيسة" التي عيرته واستحقرت مهمنته وحطت من قدره على الرغم من إعجابه بها.

4.1.1. العجوز رحمة:

جاءت هذه الشخصية في صورة امرأة مسنة هرمة، تعمل صانعة للفخار في القرية، يمكن اعتبار" رحمة" ذاكرة البلدة(الشعب)، فهي لا تنفك تسترجع ذكرياتها إبان الحرب التحريرية وقصص المجاهدين وبطولات زوجها الشهيد(لخضر) في الحرب العالمين الثانية(عام البون)، أو كما عبر عنها **الدكتور عبد الحميد بورايو**: العجوز رحمة تعبر عن ارتباط الجماهير بالأرض وعن أصالتها، وعن كونها امتدادا لشعب عريق ذي ماض حافل بالنظال والثورة[2].

[1]- الرواية، ص: 16.

[2]- ينظر: عبد الحميد بورايو: منطق السرد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994، دط، ص: 127.

والجدير بالذكر؛ على الرغم من أن دور العجوز دور ثانوي مقارنة بأبطال الرواية والفيلم، إلا أن حضورها كان بارزا في العملين: الروائي والفيلمي، وهو ما جعلنا نضمها إلى الشخصيات الرئيسية، وبخاصة في المشاهد التي توضح علاقتها الودية مع" مالك"، إذ يلحظ الباحث في تفاصيل هذه الشخصية تطابقا شبه كلي بين ما جاءت به الرواية وما صوره الفيلم.

5.1.1. مالك:

هو شيخ البلدية والشاب المناضل من أجل وطنه أيام الثورة، وصهر" بن القاضي" وقتئذ، لكن بعدما اكتشف علاقة هذا الأخير(الحركي) بالمستعمر وخيانته لأبناء بلده، اهتزت مكانته عنده فعمل على الوقوف ضده نصرة للحق، وبخاصة بعد معرفته بمخطط تأميم الأراضي الذي يسعى إليه بن" القاضي" مما جعل العلاقة بينهما تصطبغ بالتوتر والصراع الخفي.

بناء على ما جاء في الرواية وما صوره الفيلم، يمكن القول: إن هذه الشخصية كانت مشبعة بالأفكار الاشتراكية، ولهذا السبب عملت على مناهضة الطبقية، لتتخلص صورة شيخ البلدية في الأغلب في مساعدة الفقراء والضعفاء والوقوف ضد التعسف الذي شنه" عابد" وأمثاله من الإقطاعيين على المستضعفين.

2.1. الشخصيات الثانوية:

1.2.1. خيرة:

ظهرت" خيرة" في صورة امرأة بيتوتية، بريئة حد السذاجة، فهي المطيعة لكل من في البيت وتعمل على إرضائهم سيما زوجها، ناهيك عن تعاملها مع وحيدتها التي أولتها اهتماما خاصا وسايرتها في جميع قراراتها رغم ضعف حيلتها، كما تجدر الإشارة إلى أن الرواية والفيلم لم يعطيا هذه الشخصية حقها من الوصف السيكولوجي، فكانت بذلك مكملة لشخوص" ريح الجنوب".

2.2.1. أم رابح:

جاءت هذه الشخصية في صورة امرأة أربعينية بكماء، منزوعة الإرادة في حضور وحيددها" رابح" الذي يمثل رب العائلة، وعلى الرغم من ضيق العيش الذي تحياه إلا أن **بن هدوقة** وصفها في صورة تبعث على التفاؤل والاستبشار:" **بالرغم من أسمالها البالية، كانت جميلة الهيئية، خفيفة الحركة، مشرقة المحيا، وأكثرهن نشاطا... كانت هذه المرأة تجد الشغل فيما لا شغل فيه**"[1].

[1]- الرواية، ص: 203.

والمتتبع لأحداث الرواية يجد أن الروائي لم يعط هذه الشخصية العفوية أي دور عدا موقفها في نهاية الرواية عندما دافعت عن ابنها، في حين أسقط الفيلم هذا المشهد لتغدو" أم رابح" شخصية تكميلية بحتة، فاكتفى بوصف شكلها الخارجي قائلا:" **تلبس فستانا أزرق اللون تزينه أزهار تشبه أزهار اللوز، تشد وسطها حبيلة من صوف محكمة بعقد من خيوط القطن الملونة... كانت تشد رأسها بمنديل من الحرير...**"[1]

3.2.1. الطاهر:

يظهر المعلم" الطاهر" في صورة شاب مثقف، الصديق المقرب لشيخ البلدية، يتميز بأفكاره التحررية وثورته على أسباب الظلم والفقر في قريته، التي كان يحمل النظام والمسؤولين مسؤوليتها، بقوله:" **ليس الفقراء هم المسؤولون عن فقرهم إنما المسؤول الأول هو النظام السائد والمسؤول هنا هي البلدية...لو فكرت البلدية في إنشاء ورشات للعمل...بناء دار التربية والثقافة الشعبية...تعبيد درق هذه المدينة والقرى التابعة لها...، لما بقي فقر ولا جهل ولا ذباب، لكنها لا تفكر...**"[2]، وهو ما حاكاه الممثل الذي تقمص هذه الشخصية كما جاءت في المتن الروائي.

4.2.1. الحاج قويدر:

ذلك الشيخ الورع الذي يقصد رجال القرية مقهاه لاحتساء فنجان القهوة التي يعدها على طريقته الخاصة وتبادل أطراف الحديث معه، الأمر الذي أكسبه شعبية وجعله محبوبا من قبل الجميع، فضلا عن طيبته ودماثة أخلاقه وتدينه، وهو ما يعضده قول الراوي:" **الحاج قويدر صاحب المقهى... الطريقة التي يعد بها القهوة جعلته في أعين معارفه شيخ القهواجية، وأخيرا الطريقة التي يتكلم بها تضعه في مقدمة الفصحاء الخبيرين بمواطن الكلم، أضف إلى ذلك محافظته على أداء الصلوات في أوقاتها التي اكسبته هيبة لدى الناس...**"[3]، وفي المقابل اقتصر دور الشخصية في الفيلم على إعداد القهوة دونما تقديم أي تفاصيل أخرى.

---

[1]- الرواية، ص: 203.

[2]- الرواية، ص: 95.

[3]- الرواية، ص: 91.90.

5.2.1. عبد القادر:

هو وحيد" عابد بن القاضي" من الذكور، اقتصرت الرواية على إظهاره في صورة صبي يزاول دراسته في ابتدائية الحي، والمرافق الأول لأبيه إلى السوق أو المقهى أيام العطل، وهو ما أوضحه الفيلم، ليدرج بذلك إلى شخصياته الثانوية.

2. بنية المكان:

من غير الممكن تشكيل صورة للحظة خاصة من الوجود دونما احلالها في سياقها المكاني، فالاهتمام ببنية المكان لم يكن اعتباطيا، وإنما لسبب جوهري يجاوز كونه ذا أبعاد هندسية فحسب، فهو فضاء عاش فيه شخوص ليس بالشكل الموضوعي، وإنما لأنه يكثف الوجود[1].

بناء على هذا التقديم، تتنوع الأمكنة في" ريح الجنوب" بين أمكنة مغلقة كالبيت والمقهى، وأمكنة مفتوحة كالقرية والغابة، وفيمايلي تفصيل أكثر على دلالة المكان في" ريح الجنوب" فيلما ورواية.

1.2. الأمكنة المغلقة:

1.1.2. البيت:

[1]- ينظر: غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسة، المؤسسة الجامعية لدار النشر والتوزيع، بيروت، 1987، ط3، ص: 31.

يحمل البيت معاني السكن والاستقرار لساكنيه، فهو المكان الأوحد الذي مهما ابتعد عنه الفرد عاد إليه عن رضى وطواعية، باعتباره يمثل عالمه الذاتي يسكن إليه وكينونته الخفية، أي عالمه ودواخله النفسية، ففيه ينطوي على نفسه لأنه يمنحه شعورا بالاطمئنان[1].

إلا أن" ريح الجنوب" صورت لنا التوتر الذي تعيشه الشخصية الأنثوية(نفيسة وأمهما) داخل البيت الذي يخضع لسلطة" عابد بن القاضي"، حيث غدا البيت بمثابة السجن الذي كتم على نفوس ساكنيه وحد من حريتهم.

ففي الوقت الذي غدا فيه بيت الأحلام بيت كوابيس متكررة تصل إلى حد الهذيان بالنسبة للبطلة، أصبح بيت" رابح" الملاذ الوحيد لها، حيث وفر لها الأمن والسلام من سلطة الأب والمجتمع إلى أن تحول إلى مسرح للرعب والخوف بعد الوشاية بها و انكشاف أمرها.

وبالعودة إلى الفيلم نجد أن المخرج اهتم بتصوير تفاصيل بيت" بن القاضي" وتفصيل مكوناته، حيث يظهر في صورة بيت ريفي فضلا عن الديكور الاصطناعي الذي يوحي بواقعية الصورة.

2.1.2. الغرفة:

تجدر الإشارة إلى أن هذا الفضاء ليس مجرد جدران وسقف، بل تتعدى دلالته إلى أكثر من ذلك، فنفيسة اتخذت من هذا الفضاء مهربا من العائلة والقرية ككل، أين تتفرد بأفكارها وحنينها إلى العاصمة، ودليلا على

[1]- ينظر: سامية بابا، مكون السيرة الذاتية في رواية حكايتي شرح يطول لحنان الشيخ، دار غيداء، عمان، 2012، ط1، ص: 65.

الصراعات الداخلية التي تعانيها؛ فهي تمثل" **عزل الفتاة عن العالم الخارجي وسلب حريتها، وهذا السلوك الممارس على نفيسة يفقدها جانبا مهما من إنسانيتها، الأمر الذي يؤدي إلى الاختناق والتفجر**"[1].

وقد جاء على لسان البطلة:" **جدران أربعة وسقف من خشب وصمت، أكاد اختنق من هذا السكون ومن هذا الصمت، أمي فرحت برجوعي، مسكينة أمي، لو عرفت الجزائر لبكت لرجوعي**"[2].

ويواصل الروائي تحديد جزئيات هذا الفضاء بوصف أدق تفاصيله:" **الحجرة ضيقة طولها ثلاثة أمتار وعرضها كذلك، بها كوة خارجية، مطلة على جزء من البستان، ارتفاعها 70 سم وعرضها 50 سم، وفي هذه المساحة السرير القديم، الذي تنام عليه نفيسة وخزانة أشد قدما منه، حيث حقيبتها وأثوابها وكتبها وقرب الكوة منضدة ومقعد خشبي**"[3].

لقد عملت الغرفة على خلق فضاء جوهري يحيي في الرواية نبضا جديدا لنسج الأحداث، ومدها النفس الطويل أثناء تصوير المشاهد وإعطائها أبعادا متناوبة مع الأماكن الأخرى.

بحركة بطيئة تنتقل كاميرا الفيلم إلى عرض غرفة نفيسة كما جاء وصفها في الرواية، وكما توضحه الصور التالية:

31.2. المقهى:

يقوم المقهى كمكان انتقالي خصوصي بتأطير لحظات العطالة التي تنغمس فيها الشخصية كلما وجدت نفسها على هامش الحياة الاجتماعية الهادرة[4]، فهو ملتقى مختلف الشرائح الاجتماعية، معروف لدى جل

[1]- ينظر: رشيد بن مالك: مقدمة في السيميائيات السردية، دار القصية للنشر، الجزائر، 2000، دط، ص: 98.

[2]- الرواية، ص: 06.

[3]- الرواية، ص: 07.

[4]- ينظر: حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص: 91.

الثقافات، والمكان المفضل في ثقافة الجيل لتبادل الآراء ومناقشة الأفكار حتى إنه أصبح المتنفس الذي تناقش فيه كبريات القضايا بسطحية في البداية، ثم سرعان ما تتحول إلى مؤشر تغييرات قد تمس الوضع العام والأشخاص[1].

وهو ما عمل الفيلم على تجسيده، إذ ظهر المقهى غاصا برجال القرية على اختلاف أعمارهم ومستوياتهم، اجتمعوا حول الطاولات ليخوضوا في مسائل أغلبها ذات أبعاد سياسية ولا تخرج عن نطاق الإيديولوجيا، كما أنه مكان للترفيه يقصده العامة للتسلية.

فعلى الرغم من الحضور الضعيف لفضاء المقهى في" ريح الجنوب" مقارنة مع باقي الأفضية إلا أن مقهى" الحاج قويدر" أسهم في خلق معنى جديد يعبر عن وعي الشخصيات المؤيدة والمعارضة للنظام، والحوار الذي جمع" الطاهر" وصاحب المقهى يعضد هذا الطرح.

2.2.الأمكنة المفتوحة:

1.2.2. القرية:

إن القرية في" ريح الجنوب" ليست فضاء جغرافيا فحسب، ولم تعد أفقا موازيا للراحة والاستجمام، فقد استحالت فضاء دلاليا للعزلة بكل أبعادها، ونحن نتتبع الأحداث نجد أن الروائي ينعي لنا القرية النائية ويرثيها، لما آلت إليها حالها بفعل موقعها، كونها منطقة صحراوية تفتقر إلى أبسط أولويات الحياة، وعلى حد قول نفيسة:" **كل شيء هنا يحرم الخروج حتى الشمس، لكن أي فائدة في الخروج إلى الخراب، أظن أن القنابل الذرية التي تتحدثون عنها لا تستطيع أن تجعل مكانا أشد خرابا من هذه القرية... الصمت، الصمت، الصمت...**"[2].

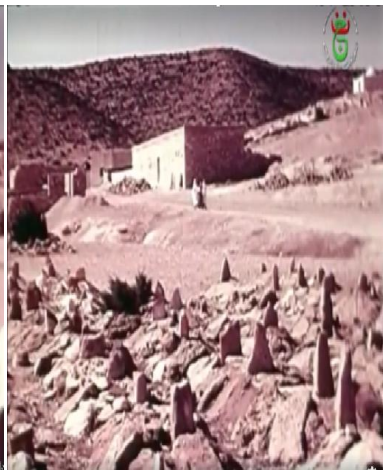
[1]- ينظر: عبد القادر بن سالم: بنية الحكاية في النص الروائي المغاربي، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2013، ط1، ص: 131.

[2]- الرواية: ص: 06.

وكثيرا ما اعتمد الفيلم على اللقطات البعيدة موضحا فضاء القرية على أنها مكان نفسي من خلال تجلياته وما تحيط به من تهميش وتصحر.

5.2.2. المقبرة:

لم يحظ فضاء القرية بالقسط الأوفر من الوصف سوى أنه جزء من القرية، والطريقة المؤدية إليه خالية من الانعراجات، وقد ارتبط هذا الفضاء بالعجوز رحمة وخيرة اللتان اعتادتا زيارته كل يوم جمعة، فضلا على أنه يمثل مكانا للتعبير عن المكبوتات والمكنونات للأحبة، وقد تم تصوير المقبرة في الفيلم ضمن فضاء أكبر وهو القرية التي تحيط بها، إضافة إلى الطريق غير المعبد الذي تكثر فيه الأحجار.



الظاهر أن" ريح الجنوب" أرخت لونها الباهت الملئ بالغبار على جميع الأمكنة دون استثناء لتغير من جماليتها ورونقها إلى كآبة وعزلة، فأصبحت بذلك تحتفي بكل مايدعو للتشاؤم والمأساوية أكثر من احتفائها بالتفاؤل والحياة، وأنى لها هذا وهي لا تتحدث إلا عن الضياع والهلاك؟ !

3. بنية الزمن:

إن المتمعن في" ريح الجنوب" يلحظ مع بدايتها أن الزمن الذي تدور فيه الأحداث كان في فترة السيتينات، وبالتحديد سنة 1964، وهو ما تبينه رسالة نفيسة لخالتها(القرية...أوت...1964)، وهو العام الذي انشرت فيها الأقاويل عن تأميم الأراضي الزراعية.

1.3. المفارقات الزمنية:

لم يعتمد بن هدوقة في روايته على ترتيب الأحداث، فكثيرا ما عاد بنا إلى الماضي لاسترجاع بعض الذكريات، أو تقديم رؤية استشرافية عن مستقبل الشخصيات.

1.1.3. الاسترجاع:

عند تصفحنا للرواية نجدها تتضمن الكثير من الاسترجاعات، التي كانت على لسان الشخوص والسارد على حد سواء، فنجد مثلا في هذا المقطع الذي يتذكر فيه الراوي أيام الثورة وظروفها، بقوله:" **وفي صيف سنة 57 جاء مالك مع بعض رفاقه إلى القرية في مهمة وإذا به يعلم هناك أن خطيبته قادمة من الجزائر في الغد ! وكان هو اليوم المحدد لتنفيذ المهمة التي جاء من أجلها...لم تكن ظروف الثورة في ذلك الحين تسمح لمالك بإمضاء العقد ولا مكنته من الاتصال المتعاقب بخطيبته...**"[1].

ومنه نجد أن السارد عاد بنا إلى سنة 1957، وهو استرجاع خارجي، ليروي لنا قصة" مالك وزليخة" وحادثة انفجار القطار.

فضلا عن ذلك، نجد العجوز رحمة تعود بنا إلى عهد زوجها الراحل وتتذكر لحظة وفاته بقولها:" مات في عام البون(تقسيط بيع المواد الغذائية) ثم يفصل السارد في المسالة اكثر بقوله:" **كان عام البون هذا من أعوام الحرب العالمية الثانية، وعملية تقسيط بيع المواد الغذائية على السكان امتدت من حوالي 1941 إلى سنة 1949 وكانت معظم سني الحرب، سني جدب ومجاعة، فشمل ذلك التقسيط القرى والمداشر**"[2].

وتتوالى الاسترجاعات في الرواية ويعود بنا الراوي إلى أيام حبل خيرة بابنتها نفيسة، وما قاسته في تلك الأيام الصعبة،" **تذكرت يوم كانت حبلى، يوم أن كانت نفيسة مضغة في أحشائها، تتحسسها، كما تتحسس أي جزء من جسدها، تذكرت أيام القيء والغثيان والإرهاق الشديد، الذي سببه لها حملها، تذكرت مرارة الوضع وآلامه القاسية...**"[3].

[1]- الرواية، ص: 61.

[2]- الرواية: ص: 28.

[3]- الرواية، ص: 104.

كما استحضر في الفصل الخامس ذكرى انضمام مالك إلى جماعة المجاهدين أثناء الثورة التحريرية، ونوبة الحمى التي أصابته يوم كان جريحا،"... **وكل ما بالبيت من أثاث أعاده إلى الأيام الطويلة التي قضاها جريحا في هذا المكان التي ترقد فيه العجوز... ورجعت به الذكرى إلى ماض بعيد: يوم كانت العجوز رحمة صحيحة وهو جريح محموم عندها...كان يشعر ببرودة شديدة تعتريه، وأخذ جسده يهتز وأسنانه تصطك بالرغم عنه... ولكن مالك لم يجبها فقد غمرته الحمى ولم يعد لا يسمع ولا يرى ما يجري حوله...**"[1].

مجمل القول: إن الروائي اعتمد كثيرا على توظيف تقنية الفلاش باك في بناء روايته، والماضي راسخ بشكل جلي فيها، فقد عرفنا تاريخ هذه القرية من خلال شخصياتها التي ما فتئت تتذكر أحداثا عاشتها في الماضي البعيد وعلى رأسهم العجوز" رحمة" التي كانت بمثابة ذاكرة البلدة.

وبالعودة إلى الفيلم نجد استرجاعات زمنية عدة من خلال الصوت، عن طريق قطع الزمن الحاضر والعودة إلى حدث سابق، نذكر منها مشهد نفيسة في غرفتها ثم استحضارها لذكريات العاصمة والحياة الجامعية.

كما توحي الصورة بمرور الزمن وانتقاله، ولها هي الأخرى دورها البارز في تكوين المفارقات الزمنية، ومشهد احتضار العجوز يعضد هذا الطرح، فأثناء زيارة مالك لها، بدأ يتذكر أيام كان جريحا وهي تقوم على راحته، فلولاها لما كان موجودا في هذا المكان.

[1]- الرواية، ص: 173.170.

وبما أن الفيلم مقتبس من الرواية بنسبة كبيرة، فهو غني بالاسترجاعات سيما فيما يخص ذكريات العجوز رحمة التي استرجعت أحداثا شتى صارت معها في الماضي، وعلى رأسها ذكرى عام التيفوس(ريح التركة)، وما أصاب" أم رابح" وقتئذ، وهو ما يوضحه المشهد الذي جمعها و" رابح".

2.1.3. الاستباق:

بنظرة فاصحة تأويلية للرواية نجد أنها لا تحتوي على استباقات كثيرة إذا ما قورنت بنسبة الاسترجاعات فيها، فقد وظف الكاتب استباقات جاءت في صورة استنتاجات نذكر منها الحوار الذي دار بين" العجوز رحمة ونفيسة" حول موضوع الزواج، والذي عرفنا من خلاله رفض نفيسة لفكرة الزواج بمجرد مفاتحتها بالموضوع.

كما قدمت لنا البطلة رؤية استشرافية عن مستقبلها التعليمي مع بداية الرواية، إذ أبدت لنا رأيها في مسألة استكمال دراستها ورفضها التام لموضوع الزواج التي اعتبرتها منذ البداية نقطة نهاية أحلامها ومخططاتها قائلة:" **لا لا لا أستطيع أن أتزوج الآن، دروسي، حياتي هذه، يجب أنهي دراستي أولا وأغيّر حياتي بعد ذلك**"[1].

تبعا لذلك، ورد تخطيط نفيسة للهروب من البيت، إذ جاء هذا الاستباق في صورة حوار داخلي يتبعه تخيلها لما سيحدث إذا باءت خطتها بالفشل، تقول البطلة:" **سيقال عني كل شيء، وسأصير سبة في جبين أهلي ومثلا بين الناس... لو لم أنجح في الهروب لقتلني أبي، لا شك في ذلك، وسيشرب من دمي، ولربما سيصل به الغضب إلى إيذاء أمي**"[2].

فضلا عن جملة الأفكار التي تبادرت إلى ذهن" عابد بن القاضي" وقت هروب ابنته وخوفه من الفضيحة عند انتشار الخبر.

وبالعودة إلى المشاهد الفيلمية نجد أن للصوت دوره الخاص في الاستباق الزمني، ومشهد كتابة الرسالة إلى العاصمة الذي جاء فيه على لسان" نفيسة":" **إذا أبي حكم علي بعد العودة إلى الجزائر ومتابعة دراستي...فغنني أنتظرك، فإن لم تاتي سأقوم على بما لا أحد يتصوره**"**[27:44]**. يبين أهمية المونولوج كاستباق تنبئي.

[1]- الرواية، ص: 08.

[2]- الرواية، ص: 282.

كذلك المشهد الحوار الذي دار بين عبد القادر وخيرة عندما أخبرها أن العجوز رحمة تطلب رؤية مالك، وهي إشارة تنبئية يتفطن إليها المتتبع بدنو أجل العجوز.

نخلص مما تم تقديمه إلى أن الفيلم اعتمد آليات المفارقة الزمنية، كما شاهدناه في الرواية، إلا أنه كان عصيا على السينما بتقنياتها البصرية أن تعرض هذه الآليات بصريا، لذلك فقد كانت تعتمد على المؤثرات اللفظية في العودة إلى الماضي أو الانتقال إلى المستقبل، كما لا يفوتنا أن دراسة الزمن بين الرواية والفيلم تبين لنا أن هاذين الأخيرين لا يخضعان الأحداث لترتيب زمني منظم، بل على خرقها وتشويهها.

5.3. تسريع السرد:

1.2.3. الخلاصة:

نظرا لعدم قدرة الرواية على احتضان جميع الأحداث لجأ الكاتب إلى توظيف الاختصارات، حيث يظهر التلخيص واضحا في الحوار الذي دار بين" عابد بن القاضي" وصاحب المقهى، فالسارد لم يخبرنا بفحوى كلامهما ولم يفصل واكتفى بقوله:" ودام الحديث بينهما بضع دقائق في عموميات لا موضوع لها...وإذ بالمعلم يدخل"[1].

كما لخص لنا الكاتب مشهد تدشين المقبرة دونما ذكر التفاصيل واكتفى بقوله:" بعد حفل التدشين المؤثر، وما تخلله من كلمات ترحم وتمجيد للشهداء أخذ مالك يتحول بين صفوف القبور"[2].

ومن الفيلم نختار مشهد هروب" نفيسة" مع الراعي وملاحقة" بن القاضي" لهما، إذ يظهر الوالد مسرعا على فرسه، ومن الناحية الأخرى البطلة و"رابح" يحثان الخطى نحو محطة القطار لمدة قصيرة لا تجاوز الدقيقتين، وهو ما يوحي أن هذه المساحة الزمنية كانت مقتضبة مقارنة بما جاء في الرواية.

[1]- الرواية، ص: 263.

[2]- الرواية، ص: 65.

وردت هذه التلخيصات لسد الثغرات السردية بشكل سريع ليكتمل البناء القصصي في مساحة سردية ضيقة بإشارات عابرة وجمل محدودة وعبارات قصيرة يطغى عليها الفعل الحركة.

علاوة على ذلك، نستنتج أن الفيلم مثل الرواية؛ فهو لا يستطيع تغطية حياة الشخصيات بأكملها، لذلك فهو يلجا إلى ضغط الزمن، لأن عرض الأحداث مرهون بزمن عرض الفيلم وإذا كانت الخلاصة تعتمد على تقنية واحدة داخل الرواية" فإن لها تقنيات عديدة في الفيلم، نجد منها: التسريع واللقطة التناوبية والمونتاج..."[1].

2.2.3. الحذف:

اتسمت رواية" ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة بميلها الواضح إلى استخدام هذه التقنية لتسريع السرد واجتثاث هذه الفترات الزمنية ذات المدى الطويل دون الخوض في التفاصيل، فالكاتب لجأ لهذه التقنية لصعوبة سرد الأيام بكل ما تحتوية، فحذف كل ما لا أهمية له من خلال الإشارة إليه ضمنيا.

لجأ الكاتب إلى توظيف شخصيات جاهزة مع إسقاط مراحل حياتها الماضية لاستحالة تتبع جميع مراحل تطورها، كقوله عن نفيسة:" **فتاة بلغت الثامنة عشر**"وما جاء على لسان" مالك" في وصفه لصاحب المقهى" **إنك لم تتغير فالسبعون التي جاوزتها تماثل خمسين الكثيرين**"[2].

ولا يمكن بحال من الأحوال أن نتخطى الحذف الصريح الموظف في نهاية الرواية:" **وتمضي الدقائق فالساعات، سراعا فلا البحث الدقيق ولا البكاء الصارخ ولا التألم يعيد نفيسة**"[3].

وإذا ما عدنا إلى الفيلم نجد أن المخرج اقتطع أحداثا في غاية الأهمية وهو ما يعاب عليه، ونذكر من ذلك لقطة دفن العجوز في النهار ثم الانتقال مباشرة إلى تلاوة القرآن في مشهد ليلي، إذ تم إسقاط ما جرى في ذلك اليوم، كما نجد كذلك لقطة خروج" مالك" من بيت" عابد" إثناء ذهابه للوليمة ثم الانتقال مباشرة إلى رؤيته مع صديقه الطاهر، فقد تم القفز على المدة الزمنية التي استغرقها في السير.

ومنه نجد أن الفيلم السينمائي يعمل على بتر الأحداث بصريا عن طريق الانتقال من لقطة إلى أخرى وذلك لدفع تطور الأحداث إلى الأمام.

3.3. تبطيء السرد:

---

[1]- وافية بن مسعود: تقنيات السرد بين الرواية والسينما، دراسة في السرديات المقارنة لرواية عمارة يعقوبيان والفيلم، منشورات زين الحقوقية، بيروت، دت، دط، ص: 509.

[2]- الرواية، ص: 190.

[3]- الرواية، ص: 302.

1.3.3. المشهد:

من الملاحظ أن تقنية المشهد تحتل نسبة كبيرة في رواية" ريح الجنوب"، حيث وظفها بن هدوقة في قالب حواري متقطع، مطول أحيانا وقصير أخرى، من بينها حوار نفيسة مع أمها:

- **نفيسة ! تبكين؟ مالك يا عزيزتي؟**

وضعت الطبق النحاسي فوق المنضدة واقتربت منها وهي تقول متسائلة:

- **مالك يا عزيزتي؟ هل أنت مريضة؟**

ارتمت نفيسة على امها التي كانت جالسة إلى جانبها فوق السرير وانهالت بالبكاء...

...

- **لا شيء أزمة دموع لا أكثر**

وأضافت وهي تمسح عينها قائلة في ابتسام

- **إنني مجنونة ! أبكي بلا سبب...**

...

- **الله يسترك يا بنيتي، قولي، ألم تعجبك الإقامة بيننا؟** [1]

والغرض من هذا المشهد المطول هو الاطمئنان وتعطيل السرد بغية أخذ قسط من الراحة وإمتاع القارئ والتنويع في الرواية.

وبالعودة إلى الفيلم، نلفي المشهد المهيمن على أغلب اللقطات الفيلمية التي نذكر منها: مشهد" نفيسة" مع أمها لحظة مفاتحتها في أمر تزويجها، إذ تم استعمال لقطة متوسطة تظهر الشخصيتين بشكل كلي ثم تتجه الكاميرا بعدسة مكبرة لتصوير وجه" خيرة" بكامله، وهو المشهد الذي تعمد تبطيء الصورة السينمائية، فنقل لنا الحوار نقلا بصريا على الرواية التي نقلته لسانيا، وهنا يكمن الفارق الجوهري بين الجنسين، ذلك أن" **الاجتهاد اللفظي مهما حاول أن يكون أمينا في نقل حوار ما فسيغفل بالضرورة تفاصيل الوضعية التواصلية، أما الفيلم فيمنحنا التحيين الزمني والمكاني بشكل شمولي يزيد من الإيهام بواقعية ما يجري أمام المشاهد**"[2].

[1]- الرواية، ص: 10.9.

[2]- ينظر: وافية بن مسعود، تقنيات السرد بين الرواية والسينما، ص: 515.

2.3.3. الوقفة:

ذكرنا آنفا أن تقنية الوقفة هي تقنية زمنية مساهمة في إيقاف حركة السرد وتكون في الغالب الأعم عبارة عن وقفات تأملية أو وصف يلجأ إليها الكاتب بغية الاستراحة.

لذلك فقد عرفت رواية" ريح الجنوب" توظيفا معتبرا للمشاهد الوصفية، وعلى سبيل المثال لا الحصر، وصفه لشخصية الأم البكماء وصفا شاملا ودقيقا، بقوله:" **امرأة جاوزت الأربعين... منذ أن دخلت الدار وهي قائمة... تلبس فستانا أزرق اللون، تزينها أزهار صغيرة تشبه أزهار اللوز... وكانت تشد وسطها حبيلة من صوف محكمة بعقد من خيوط القطن...**"[1].

فعلى الرغم من الدور الثانوي الذي تؤديه هذه الشخصية إلا أن الراوي اسهب في وصفها بصورة ملفتة للنظر، وفي الفصل الأول نجده يصف حجرة من بيت" عابد بن القاضي" بكل جزئياتها، وهو الأمر الذي يبعث القارئ على الملل، نظرا لهامشية هذا الفضاء وعدم أهميته:" **ليس في هذه الحجرة ما يلفت النظر... في أحد حيطانها ألصقت لوحة مستطيلة، فوقها علب وزجاجات...**"[2].

ولا تختلف هذه التقنية عما جاء به الفيلم، إذ تكفلت الكاميرا بالوصف عوضا عن الكلمات ومشهد اقتحام الراعي لحجرة البطلة يدلل على قولنا، حيث تم توظيف تقنيات بصرية لوصف الصورة بتتبع الكاميرا لحركة الشخصية أثناء تسلقه السور، ثم تبتعد نوعا ما لتشمل اللقطة كل التفاصيل.

ناهيك عن وصف ملامح الشخصيات عن طريق الكاميرا التي سعت إلى إبراز التفاصيل، حيث كان الوصف السينمائي أكثر دقة وواقعية منه في الرواية، ذلك أن المشاهد يمكنه رؤية ما يوصف، ولن يحتاج إلى تكوين صورة تخييلية له.

نخلص مما سبق إلى أن البنية الزمنية تعتمد على جملة من الخصائص التي جعلتها تحرك الزمن في فضاء غير محدود، الأمر الذي زاد الرواية شساعة ودقة في ربط الأحداث مع بعضها البعض، وهذا يتجلى من خلال كثرة الاسترجاعات الغالبة في الرواية، أي العودة إلى الماضي في مقابل الاستباقات التي كانت نوعا ما قليلة.

وفيما يخص عملية تسريع السرد، لاحظنا بأن الكاتب قد اعتمد في روايته على تقنية التلخيص إلى جانب الحذف من أجل تسريع وتيرة السرد في الرواية.

أما من خلال تعطيل وإبطاء عملية السرد فقد توسل الوقف كثيرا مقارنة بتقنية المشهد، وقد لمحنا هذا كثيرا في الرواية من خلال الوقفات الوصفية التي لجأ إليها.

---

[1]- الرواية، ص: 203.

[2]- الرواية، ص: 17.

4. بنية الراوي:

مما لا يخفى على القارئ في" ريح الجنوب" أن بن هدوقة اعتمد في نسج عمله على راوٍ عليمٍ بكل شيء، فمنذ الوهلة الأولى نكتشف أن السارد خبير بكل الأحداث، وبانفعالات الشخصيات ودواخلها فهو الذي نقل لنا غضب" نفيسة" وسخطها على القرية وولهها بالمدينة، و الذي كشف لنا ما يدور في ذهن" عابد بن القاضي" من أفكار ساوداوية، إذ لم يكتف بالوصف الخارجي لشخصياته بل تغلغل عميقا في مكنوناتها، وهي إحدى طرق السرد الكلاسيكي، من خلال سيطرة السارد على مجمل الأحداث بصفة ضمير الغائب.

كما لا يفوتنا أن الراوي ليس شخصية مشاركة في الأحداث، فقد اقتصر دوره على نقل وكشف أفعال الشخصيات، وهو ما يسمى بتقنية" الراوي من الخلف"، ومثال ذلك قول السارد:" **خطرت بباله فكرة قديمة، كان مضمونها يتلخص في تزويج ابنته**"[1].

أما السارد الفيلمي فهو مزدوج، فمن جهة فهو مرتبط بالصوت من خلال تتباع الكلمات والجمل، ومن جهة أخرى فهو متجسد عبر الصورة، ولهذا توسل المخرج في سرد أحداثه ما يعرف بالمصور الأكبر الذي يعوض السارد العليم في الرواية، ويظهر حضوره في اللقطة الافتتاحية في الفيلم التي تظهر فضاء القرية بصورة كاملة، أو التركيز على ملامح البطلة والنماذج كثيرة من هذا السرد الفيلمي.

كما نلحظ في بعض المشاهد تراجع المصور الأكبر ليفتح المجال أمام هيئات سردية ثانوية، وإن كان ذلك بسنة ضئيلة، إذ يعد حضور السارد الثانوي فيه باهتا جدا، ويرتبط بالدرجة الأولى بالجانب اللفظي(صوت الشخصية) ويتعلق ظهوره بالمقاطع التذكرية عندما تسترجع الشخصية ماضيها.

5. بنية الحوار:

إذا كانت الشخصية تلعب دورا كبيرا في العمل الروائي فالحوار هو الآخر يسهم في نموها، لذلك كان لزاما أن يكون الحوار منسجما مع الشخوص ومستواهم وطبقتهم وثقافتهم وطرق كلامهم والبيئة التي ينتمون إليها[2].

والحوار في الفيلم السينمائي له ما يميزه عن الرواية ويجعله يتفرد بخصوصياته، على عكس أنواع الحوار الأخرى في الأعمال الأدبية، فهو يستعمل لتوضيح اللقطات والكشف عن مضمون المشاهد السينمائية، وباعتبار

[1]- الرواية، ص: 06.

[2]- ينظر: نجم عبد الله كاظم، مشكلة الحوار في اللغو العربية، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2008، ط1، ص: 10.

الصورة وسيلة السيناريست والمخرج للتعبير عن أفكارهما ورؤيتهما، فلابد أن تحمل هذه الصورة السينمائية وسائل تعبيرية متنوعة[1].

وبما أن الإنسان ابن بيئته، فهو يستشف منها أفكار ومفاهيمه لهذا عمد الكاتب إلى دمج شخصياته في بيئة معينة ليشعر القارئ أن الحوار الذي يدور بينها عفوي وليس مفروضا عليها، والمتتبع في أحداث" ريح الجنوب" يلحظ أن الحوار فيها ينقسم على قسمين: حوار داخلي وحوار خارجي.

1.5. الحوار الداخلي(المونولوج):

من أمثلة المونولوج ما دار في ذهن" نفيسة" من هواجس وخيالات وأحلام حول استكمال دراستها ومصيرها المأساوي في البلدة المصحوبة بتساؤلات واستفهامات تجهل الاجابة عنها، وهو ما يتجلى في الحوار التالي:

- **لا لا لا أستطيع أن أتزوج الآن... دروسي، حياتي هذه.. يجب أن أنهي دراستي أولا، وأغير حياتي بعد ذلك...أنني مجنونة افكر في الزواج وأنا لا أعرف أحدا، ولا يعرفني أحد...**
- **أكاد أتفجر ! أكاد أتفجر في هذه الصحراء !**
- **كل الطلبة يفرحون بعطلهم أما أنا فعطلتي أقضيها في منفى...**[2]

من خلال هذا الحوار تجسدت لنا شخصية" نفيسة" وحالتها السيئة، بسبب حياتها التي تعيشها في القرية، الأمر الذي يوحي للقارئ بأنها شخصية ذات أفكار متضاربة.

فضلا عن المقاطع الحوارية التي تكشف لنا مدى اهتمام السيدة" خيرة" بابنتها" نفيسة"، ومدى تخوفها على مستقبلها أحيانا وتذمرها من شخصيتها أحيانا أخرى ، إذ تريد أن تضمن لها حياة الرفاهية من صاحب السلطة إرضاء لرب الأسرة:

قالت ذلك وانصرفت إلى شؤونها وهي تتمتم بينها وبين نفسها:" انتصف النهار وهي ما تزال منبطحة في الفراش ! من يرضى بالزواج من امرأة نؤوم، أبوها يجهد نفسه ويبذل أمواله لكي يخطبها منه شيخ البلدية... يظن أن ابنته لا تجاريها فتاة... ما فائدة قراءتها بالنسبة لزوجها إذا لم تكن تحسن كل ما يتعلق بالمنزل؟..."[3].

---

[1]- ينظر: قادة بحري: خاصية الحوار في الفيلم السينمائي الجزائري المعاصر، فيلم"عائشات" لسعيد ولد خليفة، مجلة أفاق سينمائية، جامعة وهران، 2021، ع: 01، ص: 453.

[2]- الرواية، ص: 09.08.

[3]- الرواية، ص: 12.11.

وفي حوار داخلي آخر:

- **هاهي ذي ابنتي إلى جانبي، لا تحرك ساكنا ولا تأبه لدموعي أو أحزاني...**

وخاطبت أمها الميتة في نفسها:

- **أنا كانت دموعي امتدادا لدموعك يا أماه ! وكان سروري بسرورك...**[1]

ومن أمثلة المونولوج أيضا ما استرسلت به" العجوز رحمة" أثناء زيارتها لقبر زوجها:" ها أنا كما ترى ما زلت أدرج... جئتك بهذا الكوب الصغير الذي صنعته في الأيام الماضية، هذا ما أستطيع أن أفعل في سبيلك أضع آنية فوق قبرك لعل روحك تشرب مما يتجمع فيها من ماء مطر"[2].

على هذه الشاكلة عادت الشخصية بالحوار إلى أحداث الماضي لتنشط في الحاضر وتعمل على اتخاذ الموقف.

ركز المخرج **محمد سليم رياض** على إعطاء الحوار خاصية التواصل في فيلمه من خلال اللغة البصرية الغنية بمفرداتها التعبيرية لخلق تفاعل فكري بين صناعة الخطاب ومتلقيه، قصد تصوير ظاهرة تحرر المرأة في المجتمع الجزائري.

هكذا نذهب إلى أن تقنية المنولوج لها أهميتها الخاصة في كشف ملامح الشخصيات ووسيلة التعبير الوحيدة التي يمكن من خلالها أن يعبر الكاتب عن أحاسيس هذه الشخصيات وسماتها، كما أن له دور فعال في بناء أحداث الرواية وتطورها وله علاقة وثيقة بين كل من: المكان والزمن والأحداث والشخوص...

2.5. الحوار الخارجي:

هو الحوار الذي يدور بين شخصيتين أو أكثر في إطار المشهد داخل العمل بطريقة مباشرة وتطلق عليه تسمية الحوار التناوبي أي الذي تتناوب فيه الكلام شخصيتان أو أكثر بطريقة مباشرة، إذ إن التناوب هو السمة الإحداثية الظاهرة عليه[3]، وتربط المتحاورين وحدة الحدث والموقف إذ يعد هذا الحوار عاملا أساسيا في دفع العناصر السردية إلى الأمام، إذ يرتبط وجوده بالبناء الداخلي للعمل الروائي معطيا له تماسكا ومرونة واستمرارية[4].

---

[1]- الرواية، ص: 27.

[2]- الرواية، ص: 23.

[3]- ينظر: بسام خلف سليمان، الحوار في رواية الإعصار والمئذنة لعماد الدين خليل، دراسة تحليلية، مجلة كلية العلوم الإسلامية، جامعة الموصل، ع: 13، 2013، ص: 05.

[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 05.

يستعمل الروائيون هذا النوع من الحوار للكشف عن الملامح الفكرية للشخصية الروائية، هذا ما أشار إليه الدكتور فاتح عبد السلام بقوله:" وبتحديد علاقة زمنية ظاهرة في المشهد من خلال وضع الشخصيات في أطار الفعل والحركة والنطق"[1]، فتتوقف اللقطة عند فعل الشخصية وحوارها، وتقدم الشخصية نفسها للموضوع، معبرة بصدق عن أفكارها ومشاعرها ومواقفها من غير تدخل من السارد، الذي استعمل هذا النوع من الحوار وقد استغله بكافة مستوياته لتقديم شخصياته وتطور مواقفها[2]، وهذا ما يستمده القارئ من المشاهد التالي الذي يضح تعاقبية الحوار الخارجي بين البطلة والعجور:

- لماذا كل هذه الاواني يا خالة؟
- لتشرب منها الطير وينال المرحوم ثواب ذلك.
- ولكنها فارغة.
- عندما ينزل المطر يتجمع الماء فيها.
- وإذا لم ينزل المطر؟
- وإذا لم ينزل المطر... حينئذ لن يبقى بين الأحياء والموتى...

تتكئ" ريح الجنوب" في فصولها السبعة على تقنية الديالوج، وبعض المشاهد منها تغطي صفحتين أو أكثر، تشكل ثنائية" نفيسة" و"العجوز رحمة" الحيز الأكبر، إذ يبنى الحوار على صوتين يمثلان تخالفا في وجهات النظر والصوت المهيمن هو صوت" نفيسة" إلى جانب صوت السارد.

على شاكلة الرواية يحفل الفيلم بمشاهد حوارية يجري فيها الحوار بين الشخصيات باللغة العامية البسيطة، إذ يعتمد المشهد الحواري على المواجهة، مواجهة تاريخ أصبح حقيقة لدى الناس، فاتسمت لغة السارد بغلبة المفردات الدالة على حضور طرفي الخطاب مثل ضمير المتكلم: أنا وضمير المخاطب أنت، والتي من خلالها كشف السارد نقاط الضعف لدى شخصية" عابد" الانتهازية ، وفي المقابل يظهر أن شخصيته مترهلة ثقافيا وحضاريا كما نستشف ذلك من خلال لغته الانفعالية.

نخلص في ختام هذا الفصل الذي حاولنا من خلالها تسليط الضوء على الكيفيات والآليات المعتمدة في عملية تحويل شكل أدبي سردي له ضوابطه وخصوصياته إلى فن مغاير يعتمد العرض والمشاهدة إلى حقيقة مفادها أن النقل الأمين والشامل فيه من الاستحالة الشيء الكثير، تفرضها طبيعة الفن الروائي والفن السينمائي، حتى وإن جمعت بينهما نقاط التقاء واتفاق عديدة فاللغة المعتمدة بينهما تتمايز.

[1]- فاتح عبد السلام: الحوار القصصي، تقنياته وعلاقته السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999، ط1، ص: 44.
[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 44.

الفصل الثاني

صورة الأسرة في السينما الجزائرية

الفترة ما بين(1965- 1978)

1. فيلم الليل يخاف الشمس(مصطفى بديع)
2. فيلم رحلة شويطر(حاج رحيم)
3. فيلم ليلى وأخواتها(سيد علي مزيف)

- تمهيد:

لطالما كانت السياسة بمختلف قضاياها موضوعا حاضرا في الأفلام السينمائية، مع التنوع في طريقة العرض والتحليل، بحيث ترشح إبداعية المخرج رغم اتخاذه موقفا معينا حيال الواقع السياسي من خلال التأثير القوي الذي يدفع الرأي العام لمشاهدة لقطات احترافية تجسد رؤاه الفكرية تجسيدا يحقق له الإفلات من قبضة الرقابة مهما كانت صلابتها، ويشهد تاريخ الفن السابع على العديد من المخرجين الذين قدموا أعمالا أحرجت الأنظمة السياسية بينما تفتقت لها حساسية النقاد لانتشالها وإعطائها أبعادا كما تصورها المخرج الذي لجأ إلى الترميز قصد الإيحاء بأشياء لم يستطع إدراجها بشكل مباشر، والفيلم السياسي يصوغ التاريخ في حركته والصراع في أبعاده الاجتماعية والفرد في انتمائه الطبقي والاجتماعي[1].

فإذا ما حاولنا استقصاء الأفلام السينمائية التي أنتجت خلال فترة حكم الرئيس **هواري بومدين** للجزائر ألفينا أنفسنا أمام تجارب قوية توجت بفوز المخرج **لخضر حامينة** بالسعفة الذهبية لمهرجان "كان" سنة 1975[2]، إذ لا يمر حدث سياسي ذو أهمية في تلك الحقبة لم تلتقطه السينما وتناولت أبعاده، فضلا عن القضايا السياسية والأحداث التاريخية الشهيرة التي كانت ومازالت السينما وفية لها، حيث برهنت سنوات السبعينات عن حيويتها الرائعة في البحث عن معالمها التي تفحص المجتمع بجزئياته الإنسانية التي تحكي العنف والحرب والإجرام والتهميش الذي لحق بالضعفاء، وعلى إثر هذا وقع اختيارنا على أفلام اجتماعية مقنعة الصنع مكثفة الحوار الإيديولوجي وهي: الليل يخاف الشمس، ليلى وأخواتها، رحلة شويطر.

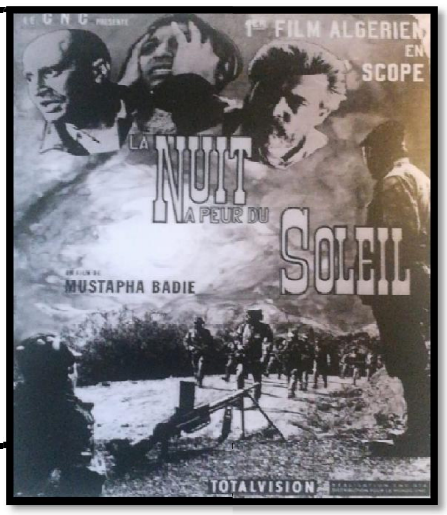
1. صورة الأسرة في فيلم" الليل يخاف الشمس":

سنلقي الضوء في هذه الجزئية على نوعين من الأسر الجزائرية البارزة في فترة الثورة التحريرية(1954-1962)هما: الأسرة البرجوازية والأسرة الكادحة(المستأجرة)، في إطار صراع الطبقية في المجتمع الجزائري وقتئذ، بالتركيز على الجوانب السياسية والاجتماعية والثقافية لكل منهما.

1.1. البطاقة الفنية للفيلم:

[1]- ينظر: أحمد بغالية: اتجاهات السينما المغاربية- قراءة في بعض النماذج-، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران 1، الجزائر، 2018/2017، ص: 209.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 381.



- **الفيلم:** الليل يخاف الشمس/ La nuit peur du soleil
- **إنتاج:** المركز الوطني للسينما والإذاعة والتلفزة الجزائرية.
- **سيناريو وإخراج:** مصطفى بديع[*].
- **سنة العرض:** 1965.
- **مدة العرض:** 195 د.
- **بلد العرض:** الجزائر.
- **الطاقم التمثيلي:** مصطفى كاتب، أفولي، ياسمينة، طه العامري...

يروي الفيلم مسيرة الثورة التحريرية ضد الاستعمار الفرنسي إلى غاية سنوات الاستقلال الأولى، من خلال أربع لوحات هي:

- **اللوحة الأولى:** تحت عنوان" كانت الأرض عطشى/La terre avait soif " وتصور مظاهر القمع والاستبداد الفرنسي.

- **اللوحة الثانية:** تحت عنوان" طرق السجن/ Les chemines de la prisons" وتحكي آلام الشعب الجزائري والأفراد المشاركة في الثورة.

- **اللوحتان الثالثة والرابعة:** تصوران قصة حياة كل من:" فاطمة" و"صليحة"، كمظهرين فرديين لمأساة جماعية.

أما الخلفية العامة للخطاب فقد بُنيت على فكرة المعارضة بين الشخصيتين: "يوسف" رئيس عمال المزرعة، و"سي جعفر" أحد ملاك الأراضي الكبار، فحول هذا المحور تدور سلسلة الأحداث التي تصور حياة مختلف الطبقات في المجتمع الجزائري الذي يعيش جو تغيرات الحرب، أما نهاية الفيلم فتندد بمحاولة البرجوازية العقارية احتكار الاستقلال لصالحها.

3.1. تحليل الفيلم:

1.3.1. الأسرة البرجوازية:

[*] مؤلف مخرج جزائري مواليد الجزائر عام 1943 من المخرجين الذين ينتمون لجيل مابعد استقلال الجزائر، فبعد أن عمل مساعدا للإخراج مطلع الستينات مع مخرجين أوربيين، تابع تكوينه في الإخراج بالمعهد الوطني للسينما (1964-1967)، ليبدأ مشواره بأفلام قصيرة ووثائقية عديدة.

ويقصد بها الأسرة التي تنتمي إلى طبقة الأثرياء وأصحاب الامتيازات الذين حصلوا في أكثر الحالات على ألقاب النبل والشرف عن طريق الرشوة، وأقاموا في الريف، إذ يشغلون محل الأرستقراطية القديمة، وهم نبلاء السيف **Nobles d'épée** في امتلاك الأراضي[1]، ويمثلها في هذا الخطاب السينمائي " أسرة سي جعفر"؛ تلك الأسرة التي تتنعم في فردوس صنعته جهود التعساء المقهورين من فلاحين و مستأجرين.

1.1.3.1. صورة الأفراد: تتكون أسرة جعفر من:

أ. الأب:

تظهر شخصية "جعفر" في صورة كهل برجوازي، انتهازي، متعطش لجمع الثروة عبر استغلاله جهود الفلاحين، أو كما قال يوسف:" **ياكل في لحم الآلاف من المساكين في هذا البلاد" [2:09/2]**،و بمقاييس رجال النفوذ، فهو صاحب مركز قوي ضمن الطبقة البرجوازية، إذ يمثل أحد كبار ملاك الأراضي الزراعية، وفي الآن نفسه هو متواطئ مع النظام الاستعماري ضد أبناء شعبه وتربطه بالحكام الفرنسيين روابط وثيقة، ويستطيع الحصول على كل ما استعصى عليه نواله بماله، أو كما وصفه يوسف:" **أنت وأمثالك تعرضتو للإرادة الإلهية وصرتو تمنعو من جعلتوه صغير من كسب ماهو حق له فالحياة، بهاذ الكيفية استعبدتو الشعب واكتسبتو بعرق جبينو أموال عظيمة"[26:23/2]**.

ب. الابنة:

تظهر" ليلى" في صورة فتاة لطيفة، مهذبة، متألقة، عليها مسحة من حزن لا تكاد تبدو، وعلى الرغم من الترف الذي سخره لها والدها (جعفر) إلا أنها تفضل الحياة البسيطة والهادئة، كما هو بيّن في قولها:"...**نكره التمر كيما نكره الديار الفخمة والشوارع الكبرى.نكره كل ما هو موجود فالحضارة العصرية..."[12:58/2]**،

[1]- ينظر: محمد فؤاد شكري: الصراع بين البرجوازية والإقطاع1789-1848، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2012، دط، ص:160.

فقد آثرت أن تنصرف عن السياسة ومشاكلها وأن لا تقحم نفسها في الصراعات المحتدمة بين أبيها ويوسف، وأن تركز على تنمية حصيلتها الثقافية والفنية والعلمية.

ج. الابن:

"**كريم**" هو الشاب المدلل في هذه الأسرة، لا يشغله شاغل سوى إرضاء نزواته و غرائزه، باستغلاله منصب والده خدمة لذلك**[1/32:25]**.

وتجدر الإشارة في هذا الموضع إلى وجود أسرة أخرى تتداخل والأفراد السالف ذكرهم، وهي" أسرة الهاشمي"؛ الأسرة الحركية التي تنضوي تحت لواء الأسرة البرجوازية بحكم وحدة المصالح والخدمات بين الأسرتين، **والحرْكة لفظة شعبية جزائرية تطلق على كل من حمل السلاح لمساعدة الفرنسيين، وجند تحت رايتهم لمحاربة إخوانه من خلال حملات التفتيش والمراقبة** [1]، ويمثلها كل من:

[1]- ينظر: عبد المالك مرتاض: دليل مصطلحات الثورة التحريرية الجزائرية1954-1962، منشورات المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية، الجزائر، دت، دط، ص: 67.43.

- **الهاشمي**: يظهر في صورة رجل مسن، خائن للوطن، وهو المتحدث باسم الأهالي، ميزته الأولى الطاعة العمياء والولاء للمستعمر الفرنسي، الذي جلب عليه الخير الوفير، وجعله محل ثقته الكبيرة، فهو لا يكف على الإقدام على العنف والقسوة في حق أبناء بلده (الفلاحين) في سبيل خدمته.

- **مراد**: وهو ابن" الهاشمي"، وصهر "جعفر" ومسيّر أملاكه، ويده اليمين في مشاريعه السياسية المشبوهة.

2.1.3.1. طبيعة العلاقات الأسرية:

ويقصد بها نوع المناخ الأسري أو الروح والمشاعر التي تنمو من خلال الأنماط السلوكية التي تميز التفاعل الأسري، والطريقة التي يتعامل بها أفراد الأسرة مع بعضهم البعض، و ما هو شعور كل فرد تجاه الآخر...؟، وغيرها من الأمور التي تبدو كقمة جبل الجليد الراسخ تحت الماء، تتجلى فوقه كتلة غير مرئية من المعتقدات والقيم[1].

أ. علاقة الود والتفاهم:

تتجلى أسس هذه الرابطة في بيت" جعفر" أثناء تعامل هذا الأخير مع حلفائه من أصحاب السلطة فحسب، إذ عمل رب الأسرة على توطيد أواصر الصداقة بينه وبين من يخدمه من الطبقة الإقطاعية- أو

[1]- ينظر: ستيفن آر: كوفي، العادات السبع للأسر الأكثر فعالية، تر: سندرا ميريل كوفي، مكتبة جرير، المملكة العربية السعودية، 2010، ط7، ص:23.

بالأحرى، من يخدمهم هو-، بإقامة الولائم والعزائم عربونا للشراكة ووحدة المصالح بينهم، وحفلة ميلاد ابنته" ليلى" خير دليل على ذلك.

كما لمسنا الملامح الإيجابية في علاقات" ليلى" مع جميع الأفراد دون استثناء، إذ حرص الفيلم على تقديم هذه الشخصية في أسمى صور الإنسانية والطيبة، من خلال سعيها لخلق مجال للصلح مع والدها ونيل رضاه رغم المعاملة السيئة التي لقيتها منه، فضلا عن تعاملها مع خطيبها" مراد" بكل لطافة وود رغم علمها بنواياه الخبيثة **[28:00/1]**.

ب.علاقة العداوة والتخاصم:

في هذه الحالة نستحضر شخصية"كريم" للتعبير عن مدى تأثير الترف الأسري(الترف المادي) على تكوين سلوك الفرد وصقل ملكته، الذي غالبا ما يولد نوعا من الأنانية والتسيب والاعتمادية لدى الفرد، جراء تلبية جميع رغباته بشكل من الإفراط والمبالغة [1].

وعليه فالجاه والمال الذي كسبه" كريم" من أبيه، وجودة الحياة التي وفرها له هذا الأخير حالت دون تنشئته تنشئة حسنة، بل وشكلت لديه جملة من السلوكات المغلوطة التي عملت على جعله شخصا عبثيا، أزعرا، يفتقر إلى آداب الحديث حتى مع أفراد أسرته، ناهيك عن تسربل علاقته مع أبيه بالمشاحنة والخصومة**[08:34/1]**.

ج .علاقة المصلحة:

لعل أبرز ما نستدل به لتوضيح هذا النوع من العلاقات هي تلك المشاهد التي صورت استغلال "جعفر" لابنته، بإجبارها على قبول حليفه" مراد" زوجا لها، فعلى الرغم من سماجة سمعة هذا الأخير ودناءة أخلاقه، إلا أن الأب مضطر لتشديد أسس الصداقة بينه وبين" مراد "بالمصاهرة، لاستكمال صفقاته السرية والعلنية، بغية الحصول على أغراضه الشخصية الذي عادة ما تعلقت بمستقبله السياسي وخصت مركزه العقائدي في حزبه.

- **ليلى: Bon jour...**

[1]- ينظر: محمد بيومي خليل: سيكولوجية العلاقات الأسرية، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000، دط، ص: 75.74.

- **الأب: /**

Apropos de l'affaire de…je veu parle de maitre Ramadan…

- **ليلى: Oui. Si tu veu…**
- **الأب: Autre chose ماذا بي تحسني سيرتك مع مراد…**
- **ليلى: Oui.**

إذا ما عدنا إلى الفيلم وأمعنا النظر في المقام الذي تبنى هذا الحوار المستعجل**[1/12:23]** أيقنا أن هناك نوعا من السادية والجفاء العاطفي الذين يشدان حبل الوصال بين الأب وابنته، فتطلع"جعفر " للسلطة وولعه بجمع الثروة جعلا منه إنسانا متزلفا يعاني نفاقا اجتماعيا سقيما، حتى مع أهل بيته وأقرب الناس إليه.

استتباعا إلى ذلك، على الرغم من أن"مراد " يدرك في قرارة نفسه وعقله أن" ليلى" لم تقبل به زوجا إلا رضوخا لمشيئة والدها، إلا أن الفيلم بين أن هذه الشخصية اسم على مسمى ولها من اسمها نصيب، فقد ظل على عهده مع" جعفر "بخدمته وتسيير أملاكه**[1/26:00]** ، طمعا منه في نيل مراده، ولا هدف له غير أسباب وصولية ومطامع سياسية محضة، والتي لن تتعدى في النهاية ترقية أو منصبا جديدا ضمن صفوف خدام المحتل الفرنسي.

من خلال هذه الوقفة عند أغلب أنواع العلاقات التي خصت" جعفر" وأسرته يمكن القول: إن الأسرة البرجوازية تقدم وسائل تغطية العجز والتهرب من المسؤولية، عن طريق المواقف الشكلية وتأييد المظاهر التي تؤدي إلى إخفاء الواقع وجعله أكثر استساغة[1]، مما ينتج أفرادا منسلخين بذاتهم، لا يشعرون بأي التزام تجاه أسرهم

[1]- ينظر: هشام شرابي: مقدمات لدراسة المجتمع العربي،سلوكنا الاجتماعي وبنية العائلة في المجتمع العربي، دار المتحدة للنشر، لبنان، بيروت، 1984، ط3، ص:60.

ومجتمعهم على حد سواء، إلا بما يتعلق بأنفسهم مباشرة، فالشأن العام في نظرهم أمر مجرد، وبالتالي التأثير فيه ليس ممكنا[1].

الأمر الذي أدى إلى تكوين أسرة تكتسي طابع الازورار والنفور، ففي خضم التنشئة الاجتماعية السيئة وحضور المال والثروة تغيب الروابط الأسرية ليحل محلها التنائي والجفاء العاطفي.

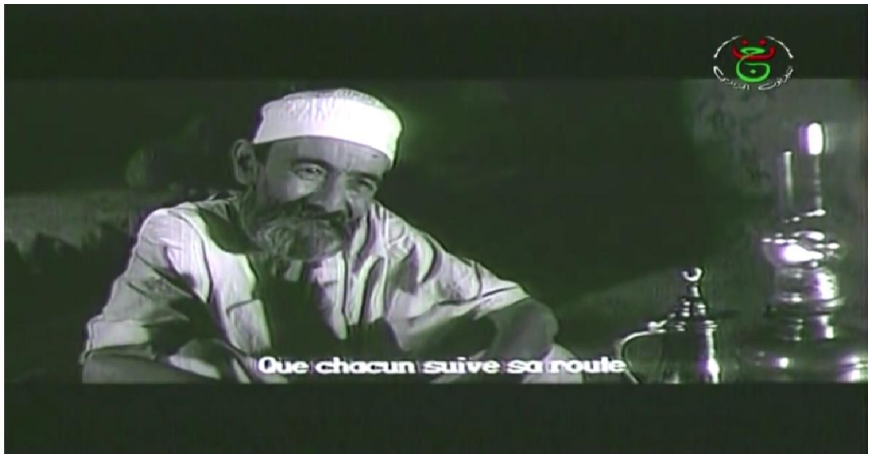
2.3.1. الأسرة الكادحة:

وهي النوع الرئيسي الثاني الذي عمد الفيلم إلى رسم صورته، باعتباره أحد طرفي الصراع في النظام الإقطاعي في فترة الحرب التحريرية، والذي على إثره بنى **مصطفى بديع** عمله.

لقد عرف الكادحون بالأقنان الذين ارتبطوا بالأرض[2]، وهم الفئة المتعايشة بالفلاحة والزراعة في مساحة معينة من الأرض، على طريقة تتطلب تضامنا وتعاونا مشتركا بين الأفراد، ويدفعون لسادتهم الخراج كما أنهم ملزمون بخدمتهم في الأحوال كلها [3]، وتشمل العمال والفلاحين والمثقفين والأحرار، ويمثلها في فيلم" الليل يخاف الشمس" أسرة" يوسف".

1.2.3.1. صورة الأفراد: تتكون أسرة يوسف من:

- **عابد:** يمكن القول إن شخصية" عمي عابد" قد أوتيت حظا وافرا من اسمها، إذ ظهرت في صورة شيخ مسن، تقي، متعبد، ذو وجه أضغن وأعجف يجمع بين البؤس والبشر، له صوت عذب خفيض لا ينفر السامع منه، مما يسمح بقبوله لدى المتلقي واستحسانه، وهو أحد الفلاحين الذين يشتغلون تحت إمرة" يوسف" في أرض" سي جعفر"، لكنه سرعان ما تخلى عن وظيفته بعدما تولى" مراد" تسيير شؤون الأراضي.

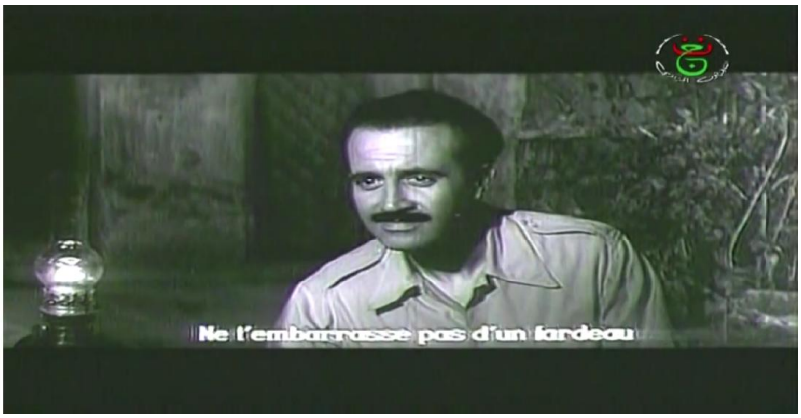


[1]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 64.

[2]- ينظر: ج.و.كويلاند: الأقطاع والعصور الوسطى بغرب أوروبا، تر: محمد مصطفى الزيات، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1946، دط، ص: 17.

[3]- ينظر: السيد الباز العريني: الحضارة والنظم الأوروبية في العصور الوسطى، دار النهضة العربية، بيروت، 1963، دط، ص: 66.

- **يوسف:** تظهر هذه الشخصية في صورة رجل ثوري، خيّر، اجتماعي، ذو ملامح متألقة ونظرة، يشتغل مسيّرا لأملاك" سي جعفر" ورئيس عمال المزرعة قبل أن يتم طرده من قبل صاحبها، لينضم بعد ذلك إلى صفوف جيش التحرير الوطني للكفاح ضد المستعمر والوقوف في وجه البرجوازية التي سعت إلى فرض سيطرتها على طبقة الفلاحين.



- **فاطمة** : تظهر هذه الشخصية في صورة فتاة تعاني اكتئابا نفسيا ووسواسا قهريا ترتب عن خوفها المفرط على حياة زوجها"يوسف" من كيد أعدائه(سي جعفر وحلفاؤه)، ما تنفك تردد عبارة:" **في منامي شفت البحر والأمواج تجر فيك باش تديك معاها"[8:16/3]**.

- **عيشة:** وهي تلك العجوز الهرمة زوجة" عمي عابد"، التي لا تكاد تظهر أمام الكاميرا إلا في مشاهد نادرة، لتجسد مثال المرأة الجزائرية المهمشة في تلك الفترة على الرغم من دورها الريادي في الثورة.

2.2.3.1. شبكة العلاقات الأسرية:

أ. علاقة الأبوة:

تشير اللوحة الثانية من فيلم" الليل يخاف الشمس" عن ملمح العلاقة الودية التي تربط بين"عمي عابد " و وحيدته" فاطمة"، والتي يمكن أن نطلق عليها- إن صح القول- تسمية" الود الباطني"، بحكم عجز هذه الفئة العمرية من المجتمع عن الإفصاح عن مشاعرها تجاه أهلها، وبفعل تعاضد عدة عوامل، أهمها: تأثير المعاملات الاعتيادية بين أفراد الجماعة، والتنشئة الاجتماعية الشعبية، والظروف الاستعمارية القاهرة التي عاشها الشعب الجزائري...، كل هذه الأسباب جعلت الرابطة الأسرية والعلاقة بين الأفراد في القرى النائية تبدو سطحية بل غاية في الانزوار والجفوة.

واستتباعا لذلك، يتأتى الكشف عن الرابطة بين الشخصيتين، أثناء زيارة" يوسف" لبيت" عمي عابد" لطلب يد ابنته" فاطمة"، إذ تظهر هذه الأخيرة لتقديم الضيافة أمام والدها وخطيبها، فيبادرها الأب بقوله:" **صاحيتي بنتي"[10:16/2]**. إذا ما عدنا إلى الفيلم وأمعنا النظر جيدا في الموقف الذي تبنى هذا القول ألفيناه يعبر عن شكر الأب وثنائه، مثلما يدلل عن رضاه على وحيدته، إذ على الرغم من العبارات المعدودة التي يتبادلها الأب مع ابنته في الجلسة، إلا أنه لا يمكن إغفال الملمح الحسن الذي تصطبغ به هذه المعاملة ، ففي حضور حياء البنت وخفرها وأنفة الشيخ وكبره تتجلى علامات الحب والمودة الخفية.

ب. علاقة المصاهرة:

بما أن"يوسف " بصفته رئيس الفلاحين والمكلف بالدفاع عن حقوقهم ضد الجشعين في الطبقة الإقطاعية، فالعلاقة بينه وبين عمي عابد- الذي يمثل كبير الفلاحين- علاقة ملؤها الود والتراحم، وكثيرة هي المشاهد التي تبين اللحمة بين الشخصيتين، نأخذ على سبيل المثال لا الحصر، دفاع"يوسف " عن"عمي عابد " أمام"الهاشمي الحركي" بقوله:" **هاذ الوجه اللي راك صفعتو يستاهل الاحترام، لكن الصفعة فالحقيقة وجهتها للشقاء اللي راه ظاهر على وجوهم ، هاذ الشقاء اللي أنت وأمثالك تخافو منو واللي يوقف ضدكم عن قريب ويحطمكم..."[2:55/2]**.

ومنه، إن هذا القول استطاع أن يلخص التعاطف الذي يتقاسمه" يوسف" مع المستضعفين من الفلاحين ضد قوى الظلم والعبودية التي يسلطها أصحاب الإقطاع عليهم.

زيادة على ذلك، فالعلاقة بين" عابد" وصهره مازالت على حالها حتى بعد زواج هذا الأخير من كريمته، بل وأحسن من ذي قبل، مازال يجله أشد الإجلال، وبعيدا عن الأغراض التي عرفت مع أفراد الأسرة البرجوازية غدا " يوسف" بمنزلة الابن عند "عابد" كما هو موضح في الحوار التالي**[10:44/2]**:

- **يوسف: هاذي شوفة مليحة، نروحو مع بعض، نشتركو فالخير والدوني، نجمعو إراداتنا ونحطموا الجبال.**
- **عابد: لا يا وليدي، كل واحد يشوف طريقو...**

ومنه، فإن دل توظيف يوسف لضمير المتكلم" نحن" في حديثه على شيء، فإنما يدل على مبدأ الشراكة والتعاون بين" يوسف" و" عابد"، سواء من حيث الإنجازات أو من حيث تحقيق الطموحات والآمال.

ج. العلاقة الزوجية:

ترسم اللوحة الثالثة من الفيلم ملمحا عن طبيعة العلاقة الودية بين الزوجين في الأسرة الكادحة(أسرة الفلاحين)، إذ نذر يوسف نفسه لتحيا ابنة" عمي عابد" حياة هادئة لا منغصات فيها، حياة شاعرية ملؤها الحب والتفاهم في أسمى معانيهما، وتقر" فاطمة" بفضل زوجها عليها قائلة:" **يوسف نعترف بلي حبيتك من النهار اللي خطبتني عند بابا، نشكرك على السعادة اللي نلتها منك طول هاذ المدة اللي جوزتها معاك"[12:00/4]**.

فضلا عن المشاهد التي أوضحت التكامل بين الزوج وزوجته، إذ لطالما حرصت" فاطمة" على بذل الندى لزوجها، والتخفيف عنه من ضغوطات العمل والعمال بالاهتمام بمشاكله والتزاماته السياسية**[01:20/3]**.

3.3.1. الأسرة البرجوازية و أهداف الإقطاعية السياسية:

إن الإقطاعية هي الموضوع الأساسي الذي بنى عليه **مصطفى بديع** أسس عمله السينمائي، إلا أنه لم يركز على النظام الإقطاعي بمفهومه السطحي البسيط، المتعلق بطبقة اجتماعية ذات سيطرة تقليدية تستمدها من ملكية الأراضي واستغلال الغير فحسب، بل تعدى بعده الدلالي ذلك كله ليتخذ مفهوما أكثر عمقا، ينظر إليه من زاوية أن له أشكالا مختلفة نجدها حتى في الثورات الشعبية التي ينقصها الوعي العقائدي .

لذلك إن كان الكل يعرف الإقطاعية الزراعية ويقدر مساوئها ومضارها ويسعى جاهدا لمحاربتها متى سنحت له الفرصة لذلك وبكل ما أوتي من وسائل، فإن الإقطاعية السياسية تكاد تكون أشد وطأ وأكثر خطورة من سابقتها، نظرا لتأثيرها على حسن سير الثورة التحريرية بفعل ما خلفته من تكتلات وتحيزات مرتبطة بمصالح شخصية وآنية، تقضي على الديمقراطية في صفوف المناضلين وفي أوساط الجماهير الشعبية بصفة عامة[1].

وعليه، يصور الفيلم الصراع المحتدم بين الجبهة والإقطاعية السياسية، بقيادة كل من: "يوسف "و " جعفر" على الترتيب، فمما لا يخفى على المتتبع لأحداث الفيلم كيف سعى" يوسف" جاهدا لمناهضة الظلم والعدوان الجعفري والهاشمي على طبقة الفلاحين أولاّ، و إبطال مخططاته القذرة التي تخدم السلطات الفرنسية ثانيا.

لقد حاول" جعفر " استغلال" يوسف" بمستواه الثقافي والتعليمي وحب الجماهير الكادحة له، في كسب نتيجة الانتخابات التشريعية لصالحه، فيجعل منه قنطرة يعبرها إلى قمة السلطة، ومن ثم تمرير حيلهم السياسية ومكائدهم التي لطالما كانت لصالح فرنسا، عن طريق إغرائه بمنصب مندوب الجمعية الجزائرية ليتسنى لهم بعد ذلك العبث في البلاط السياسي بكل أريحية، صرح" بوسف" بهذا الأمر:" **جعفر عرض علي نكون ديليقي تاعهم في (L'assembleé Algérien)"، هو وصحابو فكرو يقدموني لشعب بلادنا باش ينتخب علي، وأنا باش نكون عضو في قصر الخيانة، وندافع على أرزاقهم ونحميهم من الخطر...فاطمة !جا في بالك كاش يوم**

[1]- ينظر: مصطفى مصمودي: النظام الإعلامي الجديد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1978، د ط، ص: 79.

زوجك يدخل ذلك الوسط؟ باش يصير حتى هو ياكل في لحم الآلاف من المساكين في هاذ البلاد..."[1:40/3].

و إلى جانب الروح الإقطاعية بالمفهوم المشار إليه، ندد الفيلم بآفة أخرى أضرت المجتمع الجزائري، بمحاولتها إجهاض الثورة شيئا فشيئا، وهي:" البورجوازية الصغرى"؛ تلك الفئة التي تفشت بسبب التجمع الإيديولوجي الناتج عن الانحراف الأول الذي كرسه وادي الصومام، والمتمثل في إسناد بعض مناصب الحل والربط إلى إطارات تكونت في صفوف أحزاب لا علاقة لها بالتكوين الثوري، فاستطاعوا أن يقدموا خليطا من الأفكار المرقعة التي جمعت بين الطموح والقومية والقشور الدينية من الجانب السياسي بأسلوب مرن وبارع[1].

استنادا إلى هذا الوصف، يمكن القول: إن البورجوازية هي روح الفردية والتشبث بالمنفعة الخاصة والسلوك المتكبر إزاء الفلاحين والمناضلين المتواضعين، وهي كلها صفات تتنافى مع ما ينبغي أن تتحلى به القيادات الثورية وتعود عندما لا تستأصل في أساسها، إلى تعميق الهوة الفاصلة بين القمة والقاعدة، وتهيئة الأرضية الهشة التي تنمو فيها وتترعرع البيروقراطية التافهة المعادية للشعب والعاملة على تدعيم مناهضة الثورة[2].

كل هذا، وبعدما نالت الجزائر استقلالها ووضعت الحرب أوزارها، نددت البرجوازية من مخبرين وأصحاب الحقائب الدبلوماسية و المهمات المشبوهة باحتكار الاستقلال لصالحها، فأقام" سي جعفر "حفلا ليشرب هو وجماعته من الوصوليين نخب الحرية" **Buvons a la mémoire de nos…buvons a l'avenir du pays**"[22:07/4]، معترفا ليوسف بنجاح حركته، وإنه هو صاحب الحزب الحق، كما جاء في الحوار التالي[18:09/4]:

- جعفر: أنا راني متيقن اليوم بلي الحقيقة كانت في جهتكم...أما فيما يخصكم نطلب العذر على كل ما جرالك بسبابي.

- يوسف: السماح تطلبو من الشعب، أنا ماني إلا فرد منو...

[1]- ينظر: إسلام أديب: دور البرجوازية الصغرى في الحراك الجماهيري المغاربي والعربي، 2017/09/15، 10:25، http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=272424&r=0

[2]- ينظر: الموقع نفسه.

هكذا أراد **مصطفى بديع** تعريض الشعور العميق لانقلاب الشعب الجزائري ضد التجاوزات الفرنسية و أفكار النظام الإقطاعي، بمفهومها الطبقي الذي يلخص الحقد والعقد النفسية، وإرساء قواعد التناحر الدموي وإتلاف القيم الإنسانية، التي صرح بها جعفر:" **أنا عمري ما نصدق بالإخلاص، والأفكار اللي تدل على المساواة، المحبة، التعاون، العدالة...كلها أفكار خيالية لا وجود لها في النفس البشرية"[2/25:25]**، لأنها في نظره هي المسؤول الأول عن السلبية الضاربة في شتى البلاد.

الشأن الذي جسد الموشور الذي مرت من خلاله صور الشعب الثائر وهو يناضل ضد هؤلاء الذين حاولوا صياغة جزائريين من نمط أوروبي خاص، وكل ذلك عن طريق حوارات مطولة أبرزت الرغبة في ترسيخ هوية جزائرية بحتة بعيدة عن أي استلاب.

4.3.1. الأسرة البرجوازية و اغتراب العمل:

بعد نظرة متفحصة دقيقة، تراءت لنا إحدى الحقائق الاقتصادية التي تسربل بها المجتمع الطبقي(الرأسمالي)، وهي ما يسميه كارل ماركس"**اغتراب العمل**" أو" **إنسلاب العمال**"، والتي تعني: العمل الذي يقوم به العامل مجبرا للرأسمالي، وتملك الرأسمالي لناتج عمل العمال، وانفصال العامل عن وسائل الإنتاج، وهي في حيازة الرأسمالي كقوة غريبة مستعبدة، في إطار مضمون اقتصادي وطبقي وتاريخي[1].

وفي إطار إعادة صياغة الشيوعية للمجتمع ومبدأ تقسيم الطبقات، أو قل معنا: مبدأ الملكية وعدم الملكية، عمد **مصطفى بديع** إلى تعريض السمات المميزة لاستغلال المالكين الرأسماليين للمحرومين البلوريتاريين في المجتمع الجزائري، وفي معترك ما يسمى بالحرب الطبقية أو النزاع[2] تم تصوير الانشقاقات والتناقض العدائي المتبادل بين الأسرتين: البرجوازية والكادحة .

ووفق رؤية سردية تصويرية ناضجة، نقل الفيلم صورة عن الاحتكار الذي يمارسه" سي جعفر "ضد الفلاحين المستأجرين**[2/26:3]**، بموجب ملكيته للأراضي (المزرعة)، وبمساعدة من المخبرين" الهاشمي" وابنه " مراد" تجري المساواة بين مالك الأرض والمستأجر دائما لصالح الأول**[2/53:3]**، ولعل قول " عابد" في وصف حالهم ومأساتهم" **شوف وجوهم تكمشت من الحياة الشاقة اللي سلطوها عليهم"[2/51:1]** يدلل على النصب والعنت الذي شهده الفلاحون جراء الجهد المبذول في خدمة أرضٍ، صاحبها ممن يحبون أن يحصدوا حيث لم

[1]- ينظر: كارل ماركس: مخطوطات كارل ماركس لعام 1844، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، 1974، دط، ص:07.

[2]- ينظر: جان توشار: تاريخ الأفكار السياسية- الاشتراكية، الليبيرالية، القومية، السلفية-، تر: ناجي الدراوشة، دار التكوين للتأليف والترجمة و التوزيع، دمشق، 2010، ط1، ج3، ص:96.

يبذروا ويطلبون ريعا عن الناتج الطبيعي لأرضهم[1]، كل هذا مقابل مبلغ زهيد معدله ما يوفر العيش للعامل فترة عمله فحسب، لأنه لا يمكنه أن يكسب بقدر ما يكسب الملاك[2].

إن المنتج الذي يخصصه العامل للرأسمالي، الذي يعتبره سلعة معروضة للبيع، أدى بماركس إلى تأكيد أن الرأسمالية تتبع اغترابا محكما تمثل فيه النقود العمل الإنساني والسلطة الشاملة[3]، كما قال **"جعفر":" الراجل يعيش لأجل المال والقوة"[2/ 23:37]**، فبالمال يستطيع أن يشتري كل شيء وبالقوة يستطيع إخضاع كل شيء، وبهما يحقق المرء ذاته، بينما يرزح التعساء(الكادحون) تحت وطأة العذاب والقهر، لأن التساهل معهم- في نظره- خطأ كبير ، فهم لا يطيعون الأوامر إلا بعصا الكرباج**[2/23:2]**.

وعليه، ففي معترك الحياة الواقعية الموضوعية لا أحد يعاني بقسوة بقدر الطبقة العاملة، كما أن البنية الاجتماعية محددة وفق قانون الطبقات الذي يعد هو اللاعب الحقيقي المرتبط بنسق الإنتاج الرأسمالي الذي يؤثر على كل شيء.

5.3.1. المحظور الأخلاقي والاجتماعي داخل الأسرة:

يواصل الفيلم إدانة الأسرة الحركية وكيفية استغلالها للطبقة الفقيرة في المجتمع، كفضاء مغلق عششت فيه جميع السلوكات غير السوية، ليصبح السري مكشوفا، والمسكوت عنه متكلما به والمحظور مباحا. فمع تلك الأسرة، وفي الملهى؛ الذي هو فضاء منبوذ في العرف العام، تجتمع جميع طبقات المجتمع، ومنه يتسرب الفساد الأخلاقي والتلف القيمي، سوق الفيلم صورة عن هذا الفضاء الذي أنتج دلالاته في ظروف كانت الجزائر فيها تحلم بإخراج المحتل الفرنسي وهزيمته.

إن الأزمة الأخلاقية التي شكلتها" صليحة " لنفسها، بارتدادها على مكان عكر كالملهى هي كفيلة أن توصد أبواب الأمل في زواجها من" مراد" أو من غيره من الشباب الذي ينتمي إلى مجتمع محافظ وأسر محافظة، وبتعبير مراد:" **جاوبتك على هاد السؤال شحال من مرة ، قتلك نتزوجوا نهار اللي يموت بابا، بسبب؛ أولا: في حياتو وعمرو ماراح يرضى باش تكوني عروستو، وثانيا: يلزمني نملك ماليتو كامل باش نصرف عليك"[10/1:31]**. لتجسد بذلك مثالا لضحايا العرف القبلي، لاسيما فيما يتعلق بموضوع الزواج، الذي أفضى إلى وجود شرائح فردية تعاني انفصاما في الشخصية:

- شطر ظاهر طاهر: يمارس ما هو مستحب في المجتمع(نهاري).

---

[1]- ينظر: كارل ماركس: مخطوطات كارل ماركس لعام 1844، ص: 51.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص:18.

[3]- ينظر: ديفيد هوكس: الإيديولوجية، تر: إبراهيم فتحي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000، دط، ص:79.

- شطر خفي مدنس: يمارس ما هو محرم اجتماعيا وأخلاقيا(ليلي).

وفي خضم **العقدة الإنشطارية النسوية** [1]، قفزت" صليحة" على قيم مجتمعها ومبادئه وشرائعه، التي لطالما حرصت الأسرة الفقيرة على توطينها، فسمحت لنفسها أن تنعت بـ"**الساقطة**"-بتعبير أبيها-، وأن تنال سخط والديها**[3:12/1]**، في سبيل أن تحيا حياة الأسرة الغنية ورفاهيتها.

وعلى الرغم من أن الفيلم خص الفصامية الاجتماعية بالمرأة، إلا أنه ما فتئ أن أوضح أن للرجل يدا في هذه الصفقة، باعتباره أحد طرفيها، لتتدحرج بذلك كرة الإدانة والتجريم من مرمى النساء إلى مرمى الرجال الذين يسيرون المجتمع بما فيه النساء بمنطقهم، يكونون هم في العادة من يحمل وزر هذا الانحراف[2]، لنقف بذلك عند دلالة مأساوية أسفرت بعد برهة تأملية عن مجتمع فصامي ومتشظي في معاملاته، ظاهره فصامية فرد مختزل في المرأة(صليحة) وباطنه فصامية مجتمع بأسره، تكرسها سلوكات الرجل(مراد)[3].

فتلاعب" مراد" بعواطف" صليحة" واستغلاله لها، لم يكن سوى صورة عن الرجل الذي تنكر لمسؤوليته بحجة رفض الوالد لهذا الزواج، كما أن استهزاءه بتلك المرأة واكتفاؤه بها خدينة فحسب، ما هي إلا تعريض لسلوكاته هو بالدرجة الأولى كفرد توكل إليه قوامتها، ليكون انحراف المرأة في هذه الحال يعني أن المصيبة في الرجل[4].

إذن، هي دلالة معكوسة تسترت عنها اللوحتان الأولى والثانية من الفيلم، فجعلتا" صليحة" في الواجهة ومحل الشبهة وأخفتا وجه" مراد" الذي يقف وراءها، لتكشف اللوحة الرابعة عن موقفها من الرجل ليكون انتقام المرأة منه،" **مراد يستحق الموت والموت اللي قتلتو بيها فيها شفقة مايستهلهاش"[31:19/3]** ثورة على قانون مجتمع يقهر المرأة بفزاعة رجل فاقد المسؤولية ثم يعاقبها كما لو أنها المسؤول الوحيد في القضية.

6.3.1. نظام الأبوية المستحدثة:

يتناول الفيلم إشكالية **الأبوية المستحدثة/Néopatriachie** التي تطلق على: النظام الأبوي الذي تلبس بلبوس الحداثة، أو قل معنا: اكتفى من الحداثة بمظهرها، وأعرض عن روحها، استعمل تقنياتها وآلاتها وأدواتها وتبرم

[1]- ينظر: محمد لمين بحري: سيميائية المسكوت عنه في الرواية الجزائرية، من إنتاجية الدلالة إلى تسويق المدلول، الملتقى الدولي الخامس (السيمياء والنص الأدبي)،كلية الآداب والعلوم الانسانية والاجتماعية، جامعة بسكرة، ص: 11.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 11.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص:11.

[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص:11.

عن أسسها الفلسفية ونزعتها العقلانية[1]، فلم يحقق قطيعة تامة مع التقليد بقدر ما أعاد إدماج أشكال تبدو في الظاهر حديثة ولكنها موغلة في التقليد، وهو ما أعطى مجتمعات هجينة، لا هي قديمة ولا هي جديدة[2].

من أجل فهم ديناميكية العائلة الأبوية، يمكن القول: هي التي تتميز بهيمنة الأب، لا بالمعنى البيولوجي(père)، وإنما بالمعنى الثقافي(Patriarche)، وهكذا يتسع الحقل الدلالي لتضم رئيس الحرب والقائد و الزعيم السياسي، وكل من ينسج علاقة ولاء وخضوع بين طرفين[3] .

انطلاقا من هذا التقديم، وبإسقاط فكرته على أحداث الفيلم، نجد أن معالم هذه الظاهرة(الأبوية المستحدثة) تتمركز في" أسرة جعفر"، تلك الأسرة المزدوجة الهيكل، صحيح أن هناك ذوات مستقلة كما أشرنا آنفا، إلا أن ذلك لم يمنع من إنتاج أفراد سلبيين يمتثلون للعرف وعلى رأسهم" جعفر" و" الهاشمي"، وإن كان ذلك بصورة عصرية ومتحضرة نوعا ما، نظرا للخلفية الإيديولوجية والثقافية لكل منهما، إلا أنها موجودة ولا يمكن إغفالها.

بداية سنتحدث عن شخصية القايد(الهاشمي) ومدى تأثيرها على أفراد الأسرة الكادحة(العمال)، هذه الذات التي استغلت مكانتها بين أهل الحي لتخدم الطبقة البرجوازية بما فيها المستعمر الفرنسي.

لاحظنا من خلال اللوحة الأولى في الفيلم كيف تمت التضحية بالاستقلال الذاتي على مذبح شعائر الولاء، بوصفه أحد أشكال السلطة التقليدية، الذي يمثله في هذه الحالة القايد(الهاشمي)، والخطاب الذي ألقاه هذا الأخير أمام السلطات الفرنسية وعلى مرأى الفلاحين ومسامعهم يوضح صورة التبعية والولاء في أسمى معانيهما، وعلى الرغم من رفض الأهالي لما جاء في الخطاب وحنقهم الشديد على صاحبه، باعتباره خائنا للوطن، وخطابه هذا, يثني على المستعمر الفرنسي ويخدمه بالدرجة الأولى ويوثق ولاء الشعب لقوانينه ويؤكد رضوخه لأوامر عدوه، فقبل أن يمثل خطابا لشد العزائم وهز المشاعر وزرع روح الجهاد والكفاح في النفوس، إلا أنهم لا يكفون عن النظر إلى" الهاشمي" زعيما لهم و الناطق الرسمي باسمهم والصوت المعبر عن مأساتهم، أو ما يسميه **الدكتور هشام شرابي:" الاجماع الصامت المبني على الطاعة والقمع"**[4].

نص الخطاب:"... **يا إخواني ماتنساوش هاذ اليد الأخوية، لوكان تنكرو خيرها وتمكرو فيها وتخدعوها راهي تدور عليكم ويتحول الحنان اللي فيها إلى أكبر قساوة...هاذ الأخوان شرحولكم بصفة واضحة، هاذ الرجال العظام قد عزموا أن يكونو فيكم الرجولية والشجاعة والبطولة... وأنا العبد الضعيف**

[1]- ينظر: عبد العالي المعزوز: هشام شرابي ونقد النظام الأبوي في النظام الأبوي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2012، ط1، ص16.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص:17.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 18.

[4]- هشام شرابي: البنية البطركية- بحث في المجتمع العربي المعاصر، ص:22.

نطلب منكم يا إخواني تكونو رجال، أصحاب كلمة وحدة باش تظهرولهم بأننا نحن المسلمون نستاهلو الثقة اللي جعلوها فينا..."[10:05/1] .

أما بالنسبة لشخصية" جعفر" وكيفية انطوائها تحت لواء الأبوية المستحدثة، فيتجلى من خلال طريقة تعامله مع ابنته" ليلى"، إذ على الرغم من الحرية المطلقة الموجودة في بيت" جعفر" إلا أنها لم تمنع بروز ملمح التبعية والولاء للسلطة الأم (جعفر)، الذي تحسسناه في مسألة زواج" ليلى" من" مراد"، التي تصور رضوخ الذات لرغبة الأب واستسلامها للأمر الواقع، باعتباره رجل الأسرة، القابض على زمام الأمور بيد حديدية، فلا يستطيع أحد من أولاده أن يحيدوا عن السياسة التي رسمها قيد أنملة**[28:25/1]**.

كما تجدر الإشارة إلى أن المسألة في البداية كانت مسألة سلطة، عندما هم" سي جعفر "بتزويج ابنته بمراد، لكن بعد تردد" ليلى" في الإذعان لرأي والدها غدت القضية قضية تسلط، لما نتج عنها من سلب إرادة أحد طرفي العلاقة(ليلى)، التي بدلا من أن تبنى على مبدأ التكافؤ والندية، قامت على رعاية أغراض طرف على حساب الطرف الآخر، والولاء لطرف دون الآخر، ومن ثم نفي الاستقلالية للطرفين، التي تعتبر الركيزة الأساسية للحداثة[1].

نستنتج من خلال ما تم تقديمه: إن السلطة ليست فقط رهانا سياسيا بل هي رهان اجتماعي وثقافي و وإيديولوجي أيضا، لأنها ليست حكرا على نظام الحكم فحسب، بل تمتد إلى البنى العميقة في المجتمع لتبلغ أفراد الأسرة.

7.3.1. الجانب الثقافي للمنظومة الأسرية:

اختلف علماء الاجتماع والأنثروبولوجيا في تحديد مفهوم شامل "للثقافة"، كمصطلح له قيمته التاريخية، ذو أبعاد كبيرة ودلالات واسعة يضيق عن استيعابها النطاق اللغوي لأصل الكلمة، فلا ينفك الاتفاق يحدث حولها حتى يحل الخلاف محله، الأمر الذي أدى إلى تلبسها بمسوح مختلفة من المفاهيم، فتارة هي السلوك المكتسب، وتارة إنها تجريدات مأخوذة من السلوك الإنساني الملاحظ نسبيا ولكنها ليست ذلك السلوك في حد ذاته، وأخرى هي مصطلح يقتصر على الأفكار والأنماط السلوكية، وطورا يتسع الحقل الثقافي فيشمل العناصر اللامادية لحياة الناس كالأخلاق والعرف والقانون والتي تنشأ نتيجة التفاعل الاجتماعي وتأخذ بالتالي طابعا إلزاميا بالإضافة إلى العناصر المادية والأشياء المحاذية كالأدوات والآلات والأزياء...الخ[2].

أ. اللغة:

إذا كانت اللغة ظاهرة اجتماعية، فإنها ولا شك من العناصر الأساسية المسهمة في الحفاظ على وحدة وتماسك المجتمع حيث تكتسب أهمية بالغة بالنظر إلى طبيعة الوظائف التي تؤديها في سياقها الاجتماعي والتاريخي

[1]- ينظر: هشام شرابي: نقد النظام الأبوي في المجتمع العربي، ص: 23.

[2]- ينظر: إسماعيل مهبوبي: مقدمة في دراسة المجتمع الريفي، ص: 148.

والسياسي والثقافي ،كما لا تكون كذلك إلا إذا كانت رمزا للهوية الوطنية ووسيلة للإبداع الفكري ومطلبا اجتماعيا ونخبويا يهدف إلى تأكيد السيادة الوطنية والوحدة اللغوية [1].

أمام هذا المشهد اللغوي وما يكتنفه من تحديات آنية ومستقبلية، كان لابد من استقراء الواقع اللغوي الجزائري إبان فترة الاستعمار الفرنسي في هذا الفيلم، للوقوف على دور اللغة في الذاكرة الفردية والجماعية الجزائرية.

وعليه، فالحديث عن اللغة (اللسان) المتداولة بين أفراد الأسرة في فيلم" **الليل يخاف الشمس**"، يحيل إلى ما يسميه الباحثون بظاهرة" التهجين اللغوي" أو" الازدواجية اللغوية"، والتي يقصد بها التداخل والتمازج-المعيبين أحيانا- بين اللغة العربية ولغات أخرى غير العربية(الفرنسية)، الأمر إلى يفضي إلى مسخ لغوي مزدوج [2].

- اللغة الفرنسية:

يفضي الكلام في هذا الصدد إلى استحضار الأسرة البرجوازية بكامل كيانها وجزئياتها، لأن المتنقل بين أفراد أسرة " سي جعفر" يجد نفسه وكأنه في أسرة أوروبية(فرنسية) تحتاج إلى فك العزلة اللسانية عن نفسه، وبذل جهد ثقافي للتمكن من التواصل في ذلك الوسط اللغوي، حيث لا تكاد تخلو الحوارات اليومية في ذلك البيت من كلمات وعبارات فرنسية، كمخلف من مخلفات الاستعمار الفرنسي، وبفعل المنزلة الاجتماعية التي يشغلها رب الأسرة و ارتباطاته مع المحتل الغاشم أصبحت اللغة الفرنسية هي اللغة الأم والرائجة بكثرة، وفي حوار دار بين" سي جعفر " وابنته**[06:20/2]**:

- **ليلى: Bonjour…**
- **الأب: /**

Apropos de l'affaire de…je veu parle de maitre Ramadan…

- **ليلى: Oui. Si tu veu…**
- **الأب: Autre chose ماذا بي تحسني سيرتك مع مراد…**
- **ليلى: Oui.**

إذن، فأمام موقف الأسرة السياسي وتصاعد الايدولوجيا الكولونيالية التي عمد الفيلم إلى تصويرها، انبعثت الخطابات التي اتخذت اللغة الفرنسية وسيلة للتعبير والفكر العقلاني المتحضر ، انطلاقا من موقف الاحتكاك وموقف التماهي وموقف المقاومة لأن التقوقع على الذات كان ضربا من المستحيل في تلك الحقبة

[1]- ينظر: عز الدين صحراوي: اللغة العربية في الجزائر، التاريخ والهوية، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة فرحات عباس، سطيف، جوان 2009، ع:5، ص:02.

[2]- ينظر: عصام بو غريبة: التهجين اللغوي لدة طلاب الجامعات اللغوية، مجلة اللسانيات واللغة العربية،عنابة،2012، ع:8، ص:19.

المشؤومة، والمشاهد التي تدلل على ذلك أكثر من أن تعد في هذا الفيلم، منها على سبيل المثال لا الحصر قول" جعفر"**[26:13/1]**:

<<Karim. Il y'a 20 ans continuer. Je pense que la famille c'est un riche d'une jeunesse…aujourd'hui je suis sure que tu trompe…>>.

ومنه يمكن القول :إن اللغة من بين الاختيارات السياسية التي فرضها انتشار الإيديولوجية القومية وترسيخ النموذج الفرانكفوني وسياسة الانفتاح الخارجي.

- اللغة العربية العامية:

هي النمط الذي يسميه الباحثون الغربيون الدارجة Arabe colluquial أو العربية المحكية Arabe parlé أو عربية اللهجة Dialecte أو النمط المنخفض[1]، وهي" **لغة منطوقة ليس لها نظام خطي محدد يضبطها إلا أنها توظف بكثرة فشكلت مساحات عريضة من الناطقين بها وحازت رقعة جغرافية واسعة"** [2]، وبتعبير أوضح: هي النمط الذي يجنح إلى التبسيط والبعد عن المعايير الصوتية والمعجمية، فيكتسبه العربي بصورة طبيعية ويستخدمه في حديثه اليومي مع أهله وقومه.

يثبت الفيلم أن اللغة الفرنسية في حوار الشخصيات زحفت على حساب اللغة الأم(العربية العامية) كما ألقت ظلالها على اللغة العامية التي تمثل أصالة المجتمع الجزائري وعمقه، وعلى الرغم من هذا إلا أن وجود اللغة العامية كان له هو الآخر حضور قوي، بين أفراد الأسرتين: البرجوازية والكادحة، على حد سواء، للتعبير عن الهوية الوطنية الضاربة في عمق التاريخ للإنسان الجزائري، كون" **أن حياة الأمة تقوم بلغاتها…أما الموت بالنسبة إليها إلا الحرمان من اللغة الخاصة بها"** [3]، وفيما يلي بعض الأمثلة التي تدلل على توظيف هذه اللغة من قبل الأسرتين:

- نبدأ بالحوار الذي دار بين يوسف وليلى، والتي أعربت فيه هذه الأخير ةعن أسفها حيال ما اقترفه أبوها في حق الفلاحين**[28:26/2]**:

- **ليلى: أنا متأسفة كثيرا اللي ماخلقناش ربي بعيوب وفضائل متشابهة، باش حتى خلاف ما يفرق بناتنا، متأسفة كذلك لأني ميش عارفة الحقيقة راهي من جيهتك وإلا من جهتنا.**
- **يوسف: نطلب منك العذر، عندي زوجة راهي تستنى في فالبيت…مابقاليش وقت للفلسفة…**

[1]- ينظر: لويس جان كالفي: علم الاجتماع اللغوي، تر: محمد يحياتن، دار القصبة، الجزائر،2006، دط، ص: 46.

[2]- ينظر: أحمد بوترعة: واقع الصحافة الجزائرية المكتوبة في ظل التعددية اللغوية، الخبر اليومي، الشروق اليومي، الجديد اليومي نماذجا، مجلة الدراسات والبحوث الاجتماعية، جامعة الوادي، سبتمبر 2014، ع:08، ص:203.

[3]- أبو خلدون الحصري: آراء وأحاديث في الوطنية والقومية، دار العلم للملايين، بيروت، 1957، دط، ص: 107.

ثم يليه الخطاب الذي ألقاه" الهاشمي" على مسمع الأهالي، لتحويلهم إلى العقائد الفاسدة الدخيلة وفق فلسفة مرقعة :"... **يا إخواني ماتنساوش هاذ اليد الأخوية، لوكان تنكروا خيرها وتمكرو فيها وتخدعوها راهي تدور عليكم ويتحول الحنان اللي فيها إلى أكبر قساوة...هاذ الأخوان شرحولكم بصفة واضحة، هاذ الرجال العظام قد عزموا أن يكونو فيكم الرجولية والشجاعة والبطولة... وأنا العبد الضعيف نطلب منكم يا إخواني تكونو رجال، أصحاب كلمة وحدة باش تظهرولهم بأننا نحن المسلمون نستاهلو الثقة اللي جعلوها فينا..."[1/05:10] .**

فالنقاش الحاد الذي دار بين" يوسف" و"جعفر "، والذي أعرب فيه كل طرف عن موقفه تجاه الآخر**[2/09:25]**:

- **يوسف: أنت وأمثالك تعرضتوا للإرادة الإلهية وصرتو تمنعو كل من جعلتوه صغير من كسب ماهو حقو فالحياة،بهاذ الكيفية استعبدتو الشعب واكسبتو بعرق جبينو أموال عظيمة.**
- **سي جعفر: مابيني وبينو ماهيش مسألة دقة، حبيت نعمل معاه اتفاق بدل ماراح يكسب مني نتمنى نكسب منو أشياء معادلة، أما فيما يخص اعتقادو القديم في بعض أفكار فلسفية ما نعطيلو حتى قيمة.**

وغيرها من المشاهد التي يتعذر حصرها في هذا المقام، والتي اتخذ منها صانع الفيلم خطابا للتعبير عن خصوصية الشعب الجزائري، مؤكدا أن اللغة العربية العامية هي عنصر أساسي في تشكيل هويتنا وشخصيتنا ونمط تفكيرنا نحن الجزائريون، والذي عبره نشأ التلازم المنطقي والتاريخي بين العروبة والوطنية.

ب. الدين:

يمثل الدين شكلا من أشكال أطر التوجيه الاجتماعي، إذ منه تصدر القيم الخلقية والمثل العليا وقواعد السلوك الأخلاقي للفرد، وبالتالي فهو سبب قوة المجتمع، كما أن حاجة الإنسان إلى الدين ليست حاجة ثانوية واعتباطية، بل من الأساسيات التي تتصل بجوهر الحياة وسر الوجود وأعماقه [1]، باعتباره نزعة متأصلة في النفس البشرية وملازمة للناس جميعا، مثلها مثل الغرائز التي لا يمكن التنصل منها[2].

فبالعودة إلى الفيلم للبحث عن آثار هذه النزعة في الأسرة الجزائرية، وجدنا أن أسرة" سي عابد" هي الأنموذج الذي اتخذه صاحب الفيلم لتجسيد ملمح الهوية الجزائرية ذات البعدين: الإسلامي و العروبي، وتأكيدا منه أن الإسلام في الجزائر له في كل جو متنفس، وفي كل بيت أثر، بالرغم من المقاصد الفرنسية المبيتة لمحو تعاليمه[3]، كما هو موضح في الصورة أدناه**[2/39:09]**:

[1]- ينظر: إسماعيل مهبوبي: مقدمة في دراسة المجتمع المحلي الريفي، ص: 370.

[2]- ينظر: محمد الزحيلي: وظيفة الدين في الحياة وحاجة الناس إليه، منشورات الدعوة الإسلامية العالمية، دمشق، 1991، د1، ص:32.

[3]- ينظر: أحمد طالب إبراهيمي: آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1997، ط1، ص: 74.72.

تختزل الصورة حمولة عقائدية رهيبة في أسمى معانيها، ففي بيت على قدر حاله، وعلى سجادة بسيطة من السعف، يؤدي" عمي عابد" فريضة الصلاة، رافعا يديه إلى ربه بالدعاء، في مظهر كله هدوء وسكينة، وعلى مقربة منه يجلس" يوسف" الذي أحنى رأسه في خضوع وإجلال، فالصورة عكست مدى سيطرة هذا الدين على الروحيات، وأثبتت كيف كان الفرد الجزائري يحترم هذه المقامات ويجلها.

كما يكشف المشهد في الدقيقة**[04:50/2]** عن ملمح من ملامح العقيدة الإسلامية الضارب أطنابها في هذه الأسرة، التي فطرت على تخويل أمورها للمولى عز وجل، ليعكس يقينها التام بأنه وحده جل ذكره المنعم على عباده بإيصال أرزاقهم وهو المتكفل بهم في جميع حالاتهم، أو كما قال " عابد":" **خلقنا ربي كل واحد وقسمتو، وأنا نمشي نبحث على قسمتي في مكان آخر"[04:46/2]**.

إن هذا القول يعكس بذرة الإيمان الموجودة في قلب هذا الرجل، بتوكله على ربه في جميع الظروف، كيف إذا قيل هذا في ظرف حري بقائله أن يتصبر على أذى سيده (الهاشمي) من أجل مهنة- في الغالب الأعم-لن يجد مثلها إن هو استغنى عنها، فحتما سيكون الأثر أكثر عمقا، ليصبح "عابد" على إثرها رمزا للشخصية المسلمة المتجلدة .

هكذا أراد **مصطفى بديع** تعريض الشعور العميق نحو موضوعة الدين في الجزائر في فترة الاستعمار الفرنسي، ليبين أية سمة خالدة وسم بها الإسلام في هذا القطر، ومدى استقرار التعاليم الإسلامية في النفوس، فضلا عن تفنيد الفكرة المغلوطة القابعة في أذهان جيل الاستقلال والتي مؤداها أن جيل الثورة كان جيلا مجاهدا منبت الصلة عن عقيدته ودينه، ليؤسس لمبدأ" إن الجزائر لا تنسى دينها ولغتها وتاريخها وأمجادها وعروبتها"[1]. وقد خص" الأسرة الكادحة" من المجتمع بهذه الفضيلة ليتبين الفرق بينها وبين الأسرة البرجوازية التي أبت إلا أن تكون فرنسية الهوى واللسان والفكر والاتجاه.

ج. العادات:

إن العادات من بين العناصر الثقافية الأكثر شهرة وعمومية، فهي بطبيعتها استجابة لحاجات ثابتة ومتغيرة نسبيا في زمان ومكان معينين، فإذا كان ميلاد الطفل موضوعة ثابتة، فإن عادة الاحتفال بذلك اليوم وطريقة

[1]- المرجع السابق، ص:74.

تناوله خاضعة جميعها لمقولة الزمان والمكان، لهذا فالحاجة ثابتة، أما إشباع هذه الحاجة فمتغير[1]. ومن ثم فمفهوم العادة يتخطى مسألة كونها تكرار عملية معينة أو النشاط اللاشعوري أو اللاواعي لعملية ما، والناتج عن تكرار فعل، حتى لو كان فعلا اجتماعيا [2]. والعادات على أصناف:

- دورة الحياة، مثل: الميلاد، الختان، الزواج، الوفاة...
- الأعياد والمناسبات المرتبطة بدورة العام، مثل: الأعياد الدينية، الأعياد الوطنية، احتفالات المناسبات الزراعية...
- المعاملات الاجتماعية الاعتيادية بين أفراد الجماعة، مثل: الاستقبال، التوديع، الضيافة، علاقة الجيرة، آداب المائدة، علاقة الكبير بالصغير... [3].

بادئ ذي بدء، إن ما يهمنا في هذا الصدد هو بسط الكلام حول عادة جلية بعينها، خصت بها أسرة "جعفر" ، وهي عادة الاحتفال بعيد الميلاد، باعتبارها المادة الثقافية البارزة التي تكشف عن نوع الثقافة التي تبنتها هذه الأسرة.

تصور اللوحة الثانية من الفيلم حفلة عيد ميلاد" ليلى"، كشهادة إثبات للتأثير الأوروبي على الأسرة البرجوازية الصغرى في الجزائر، ولأنها المادة الثقافية الدخيلة على الثقافة الجزائرية، ونادرا ما تقام مثل هذه الحفلات في الأوساط الجزائرية، لاسيما في تلك فترة العصيبة، يوم كان فيها الجزائري يقاسي أشد صنوف البلاء، ولا شيء يؤرقه في العالم سوى كيف يخرج المحتل من البلاد؟ فقد اقتصرت حدود هذه العادة على بيت" جعفر" فحسب، باعتباره شخصية جزائرية المولد، فرنسية الهوية والاتجاه.

وعليه، فنظرة خاطفة على حفلة عيد الميلاد هذه، كفيلة أن يستنتج المتتبع أنها لم تكن التفاتة حسنة من قبل والد تهمه سعادة ابنته، مثلهما كانت مجلسا شكليا، راقيا، على شرف الوجهاء والأعوان والضباط الفرنسيين على اختلاف هيئاتهم ومناصبهم، بصحبة النخبة المخبرة، الخائنة لوطنها من الجزائريين، كالهاشمي ومراد وغيرهم من أصحاب الصفقات السرية التي ضمها المجلس.

[1]- ينظر: إسماعيل مهوبي: مقدمة في دراسة المجتمع المحلي الريفي، ص:176.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص:176.

[3]- ينظر: عبد الحميد بورايو: في الثقافة الشعبية الجزائرية- التاريخ والقضايا والتجليات-، فيسيرا للنشر، الجزائر، 2011، دط، ص:46.

نقلت الصورتان جانبا من سهرة عيد ميلاد" ليلى"، حيث اللمسة العصرية والتشكيلة الفرنسية بكل تفاصيلها تخيم على القاعة، فبين رقصة الفالس**waltz*** (الصورة 25) و تبادل كؤوس الشراب بين الحضور الراقص على أنغام موسيقية أجنبية صاخبة(الصورة24)، أقيمت حفلة عيد الميلاد.

استتباعا لهذا، فقد عمل" جعفر " إلى استدعاء خصمه" يوسف" للحفلة، كمتربص يبطن الأحقاد مستغلا حاجته المادية لضمه إلى مشاريعه السياسية المشبوهة وفق مبدأ المقايضة،" **مابيني وبينو ماهيش مسألة دقة، حبيت نعمل معاه اتفاق بدل ماراح يكسب مني نتمنى نكسب منو أشياء معادلة"[2/25:09]**.

توضح الصورة جانبا آخر من الحفلة، حيث يجتمع يوسف وجعفر والهاشمي وعملاء آخرين، أين عرض" جعفر "على" يوسف" العمل إلى جانبهم والتخلي عن قضيته ودعمه للثوار مقابل الإغداق عليه بأفضاله المالية الجزيلة ومنحه وظيفة حزبية على كرسي جانبي، بقول سي جعفر:" **نعرف بلي الإنسان مايعترفش بالجميل لكن أنت(يوسف) بعدما تنجح فالعالم اللي نفتحلك أبوابو يوجب عليك ماتنساش خيري أبدا"[2/:2509]**.

على هذه الشاكلة كانت حفلة عيد الميلاد حفلة –كرنفالية– جزائرية بمسحة فرنسية خالصة، جمعت أسماء شخصيات أجنبية وجزائرية ممن تربطهم ب"سي جعفر " أغراض وصولية ومطامع سياسية من جنرالات وكولونيالات وغيرها.

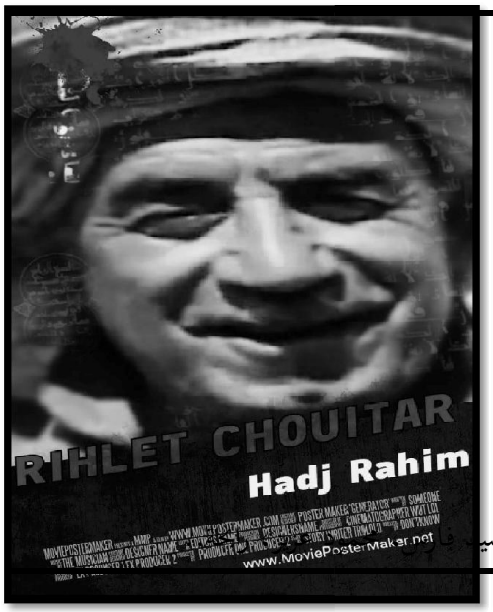
خلاصة القول: صور الفيلم الأسرة البرجوازية في أسمى ما يكون عليه الانتهاز والشجع، عدا البنت التي كانت ضائعة بين انتمائها إلى أسرة جعفر وميلها إلى الأسرة الكادحة وتضامنها معها، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، عمل المخرج على تقديم صورة حسنة عن الأسرة الكادحة التي لطالما آمنت بغد مشرق بنور الحق والحرية، الأمر الذي جعل المتلقي يتعاطف معها سيما في تعاملاتها مع الأسرة البرجوازية التي حاولت استغلالها وإقصاءها في تلك الفترة من الزمن.

* نوع من الرقص الأوروبي الثنائي الذي اكتسب شهرة عالمية في الآونة الأخيرة, يتميز بالدورات الانزلاقية السريعة.

2. صورة الأسرة في فيلم" رحلة شويطر":

تتباين الأسرة وتتعدد وظائفها ومستوياتها وخصوصياتها بفعل تعاضد جملة من العوامل الاجتماعية والإقليمية والإيديولوجية التي تعمل على تشكيل علاقة ديالكتيكية بين المجتمع والأسرة، فكما تدعم الأسرة المجتمع، فهي تناهضه أيضا.

1.2. البطاقة الفنية للفيلم:



- **الفيلم:** رحلة شويطر
- **سيناريو وإخراج:** حاج رحيم*
- **إنتاج:** المؤسسة الوطنية للإنتاج السمعي البصري(ENPA)
- **مدير التصوير:** بشير سلامي
- **مدة العرض:** 1 سا و54د و29ثا
- **البلد:** الجزائر
- **السنة:** 1976
- **طاقم العمل:** حسن الحسني، فاغولي حمزة، رشي

1.2. موضوع الفيلم:

يتناول الفيلم ظاهرة النزوح الريفي التي استقطبت مجمل الأحداث، باتخاذ الشخصيتين: "سي رابح" و" بوسعد" أنموذجين للتعبير عن حياة الإنسان الريفي(البدوي) والإنسان المدني على الترتيب.

بعد سنوات من الكد والاجتهاد في خدمة الأرض، يقرر" سي رابح" إخلاء الريف(الدوار) والانتقال إلى المدينة(العاصمة) رفقة عائلته، طمعا في حياة أفضل، إلا أنه وجد نفسه عرضة لمشاكل مدنية شاقة حالت دون تأقلمه مع الوضع الاجتماعي الجديد، الذي يختلف اختلافا جذريا عن الحياة الاجتماعية التي عهدها في الريف، وبعد سنوات من الشتات والضياع والتمزق يقرر" سي رابح" العودة إلى الريف، ليتفاجأ باستحالة الريف قرية عصرية ومصادرة بيته الريفي من قبل الدولة.

3.2. تحليل الفيلم:

* **حاج رحيم:** من أشهر المخرجين الجزائريين، شارك في إنجاز عدة أعمال تلفزيونية وبرامج، أشهرها الكاميرا الخفية التي وضع عليها لمسته الخاصة وجعلها خالدة، وأخرج عدة مسلسلات في الدراما الاجتماعية منها" زواج ليلة تدبيرو عام"، وله عدة أفلام مثل: سركاجي سنة 1982، ومسلسل حكايات الناس سنة 1985وفيلم نهاية إضراب سنة 1992 وبورتريه سنة 1994 توفي 12 يناير سنة 2017 عن عمر يناهز 83 عاما إثر أزمة قلبية.

1.3.2. الخصائص السوسيولوجية للأسرة الجزائرية الحديثة:

فرغم اختلاف الملامح السوسيوثقافية والقوانين الاجتماعية والخلفيات الإيديولوجية بين أسرتي" شويطر" و" بو سعد"، إلا أنهما تشتركان في البناء الأسري نفسه، وذلك بانطوائهما تحت لواء الأسرة النووية كونها تحتكم إلى مبدأ أساسي هو الحجم والعدد، فضلا عن ضيق العلاقات الاجتماعية التي تميز حياة الأفراد ومكانة كل فرد داخل المنظومة الأسرية [1].

1.1.3.2. التوجه نحو النمط النووي:

ذكرنا آنفا أن أسرة ما بعد الاستقلال تأثرت بمختلف التغيرات التاريخية والاجتماعية والاقتصادية والعمرانية التي تشهدها المدينة وفي ظل التبدلات التي طالت المجتمعات الحضرية، حيث أصبحت الأسرة الحضرية تأخذ النمط النووي الذي يتكون عادة من الزوج والزوجة وأبنائهم.

كما صاحب هذا التحول تغير وظائفها مما جعلها تتمتع بالاستقلالية المجالية والوظيفية، وهو ما حاول المخرج **حاج رحيم** تمثيله في فيلمه، وفيما يلي تفصيل أكثر:

أ. صورة الأفراد:

أ.1. الأسرة المدينية: تتكون أسرة بوسعد من:

- **الزوجين** : يمثل كل من: "بوسعد" و "ربيحة" قطبي الأسرة، تلك الأسرة التي يخيم عليها طابع التوتر والصراعات، جراء ما يحدث بين الزوجين من نزاعات ومشاكل، والتي غالبا ما يكون للزوجة يد في تأجيجها، لتكون بذلك شخصية" ربيحة" أنموذجا للمرأة الحضرية التي تشبعت بالمدنية، فانعكست هذه المرجعية سلبا على شخصيتها وسلوكاتها مع أهل بيتها و مع جيرانها على حد سواء **[49:22]** ، الأمر الذي خلق زوجة متنمرة على زوج واهن منقوص القوامة وضعيف الشخصية، تنازل عن دوره الأسري وانصاع لأوامر زوجته كرها واعتيادا حتى يتقي شرها ويأمن مكرها وجبروتها، فانعكس ذلك على علاقته مع كافة أفراد الأسرة.

[1]- ينظر: محمد السويدي: محاضرات في الثقافة والمجتمع، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1985، دط، ص: 88.89.

- **الأبناء:** إن تعدد المرافق الاجتماعية والثقافية وتزايد معدل الكثافة السكانية في العاصمة وفي المدينة بصفة عامة، من شأنها أن تنشئ طفلا يعاني انحلالا خلقيا رهيبا، بالسماح له أن يقضي معظم وقته في الشارع يتردد بين ضواحي المدينة، مما يساعد على انحرافه ومروقه[1]. كما الحال هو مع أبناء" بوسعد" الثلاثة، الذين أصبحوا عرضة للآفات الاجتماعية ومستودعا للبلطجة والتجريب والفوضى بعد انقطاعهم عن الدراسة وتوجههم إلى الحياة العملية**[1:15:07]**.

أ.2. الأسرة الريفية(أسرة شويطر):

تجدر الإشارة إلى أن الفيلم تناول أسرة "شويطر" من زاويتين منفصلتين من ناحية تأثير العامل الإيكولوجي؛ الشق الأول يسرد الحياة اليومية لهذه الأسرة في موطنها الأصلي(الدوار)، فيما صور الشق الثاني مغامرتها بعد الانتقال إلى العاصمة، إلا أن هذه المفارقة ظلت حكرا على البيئة الميتافيزيقية ولم تمس الجوانب الاجتماعية والثقافية والإيديولوجية الخاصة بها، وتتألف أسرة شويطر من:

- **الزوجين:** يختلف نمط الأسرة باختلاف البيئة الاجتماعية، فعلى النقيض تماما من صورة الزوجين المدنيين الملونة بشتى ألوان التوتر، يصطبغ الأبوان في الأسرة الريفية بسمة الألفة والاحترام والتساند لبعضهما البعض، التي

[1]- ينظر: المرجع السابق، ص: 92.91.

لمسناها في معاملة" سي رابح" مع زوجته" خيرة"، إذ يسعى كل منهما إلى نيل رضا الآخر ويميل كل طرف إلى بذل الندى للطرف الثاني **[17:04]**.

كما يتكفل كل فرد بأداء واجباته المنوطة به، بحيث تقتصر مسؤولية الزوج كسلطة عليا على إعالة أسرته باشتغاله في الفلح**[20:40]**، في حين تتولى الزوجة وابنتها كافة الأعمال المنزلية من: إعداد الطعام وتنظيم المنزل وتفقد الحيوانات في الزريبة**[16:59]** ...وغيرها من الالتزامات التي أكسبت الأم مكانة في البيت الريفي وجعلتها امتدادا لمكانة الأب بين أفراد الأسرة.

- **الأبناء:** ننطلق لإبراز صورة الطفل الريفي من مقولة ابن خلدون:" **إن الإنسان ابن عوائده**"[1]، لأنه مجبور على تقليد الآباء في سائر أنشطتهم من عمل و مهارات وسلوكات وطقوس حياتية، لذلك فعيسى وعائشة هما صورة مصغرة عن الأبوين، إذ يتبوأ " عيسى" مكانة تقربه من أبيه، بحكم تفضيل الآباء الذكران على الإناث لاعتبارات شتى أهمها: التباهي والشرف والفخر من جهة، والحاجة إليهم في العمل من جهة أخرى[2]، فضلا عن الإجلال القائم على الرهبة الممزوجة بالخضوع الذي يكنه" عيسى" لوالده، على اعتبار أنه الآمر الناهي في البيت وبيده مقاليد شؤونه**[25:18]**، بينما جسدت شخصية" عائشة" مثالا للفرد الضعيف المسكين**[17:58]**، الذي لا يزيد دوره عن مساعدة الأم في الأعمال المنزلية والحرص على خدمة الأفراد الآخرين**[17:45]**.

[1]- ابن خلدون: المقدمة، دار ابن الجوزي، القاهرة، 2010، ط1، ص: 334.

[2]- ينظر: حسن قرني: المجتمع الريفي في الأندلس في عصر بني أمية-1031.756م-، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، دت، دط، ص: 214.

2.2.2. السلطة الأبوية بين الحضور والغياب:

جسدت" أسرة بوسعد" صورة الأسرة في غياب سلطة الزوج داخل البيت وخارجه، فسيطرة الأم" ربيحة" على جميع الشؤون التربوية والاجتماعية، جعلتها تلغي منزلة زوجها حيث أضحى دور" بوسعد" لا يتعدى كونه ممول مالي فحسب، والكل يأتمر بأمر بالزوجة كونها السلطة العليا في البيت.

تبعا لذلك، فبينما تهيمن سلطة الأم على الأسرة المدينية تخول الأسرة الريفية السلطة للأب بشكل كلي، وهي حقيقة سوسيولوجية تتجلى من خلال كافة أحداث الفيلم، فكما تمثل شخصية" سي رابح" الثيمة المركزية في الفيلم والبؤرة الأساسية التي استقطبت مجمل مشاهده، فهي أيضا تشكل الشخصية المحورية والسلطة العليا في الهرم الأسري، يقول سي رابح:" **ماتخافش، بويك راه هنا..أنا بويك"[25:44]**، فالأبوية في نظره نظام كامل لسلطة الرجل على المرأة، و جميع من في الحي يدعم سلطة الرجال على النساء والأطفال في الأسرة[1].

يقول **الدكتور هشام شرابي:** إن كبار السن يتمتعون بمكانة خاصة داخل الأسرة، بغض النظر عن مزاياهم، فكونهم الأكبر سنا فهذا يعني أن معرفتهم حتما ستكون أوسع من معرفة غيرهم، مما يستدعي طاعتهم في جميع الأمور وتنفيذ جميع أوامرهم، حيث تتخذ الطاعة شكل سلوك الاحترام والتهذيب الشكلي والخنوع، كما إن احترام سلطة العمر تستمر في سن الرشد فيشعر المرء دوما بأن هناك من يفوقه مكانة وخبرة بفعل عامل العمر، وعندما تدعو الحاجة إلى اتخاذ قرارات مهما كانت بسيطة تجد الفرد يعجز عن اتخاذ قرارات بنفسه، إذ عليه أن يطلب رأي أبيه أو رأي أحد الناضجين...[2].

استنادا على هذه الفكرة، تبدو شخصية" **سي رابح**" في صورة السيد المطاع الذي لا يقوى أحد من أفراد الأسرة على مخالفة أوامره، كما هو الحاكم المطلق الذي لا ينازعه أحد سلطانه [3]، وعزمه على إخلاء الدوار والانتقال إلى العاصمة كقرار لا رجعة فيه يدلل على هذا الطرح، فبمجرد أن يطلب" عيسى" من والده التريث وإعادة النظر في هذا الشأن بقوله:" **ننعلنو الشيطان ونضو بكري ونولو لخدمتنا ميش خير..."[25:16]**، ينتفض الأب في وجهه مغلقا باب النقاش برد حاسم:" **رانا رايحين، غير ماتزيدش تعاود الهدرة هاذي**..."**[25:31]** على اعتبار أنه الأدرى بمصلحة الجميع وإليه ترجع المسؤولية كافة.

كما تتجلى النزعة الأبوية أيضا عندما أبدى" عبد القادر" معارضته لفكرة رحيل" رابح" عن الريف، ليدمغه هذا الأخير بجواب صارم قائلا:" **كاشما تسالني ...عايلتي وأنا نضمن فيهم وأنا مولاهم..."[27:32]**،أو كما قال لابنه:" **أنا بويك ولا أنت؟.." [1:11:15]**.

---

[1] - Susan Alice Waktin and other, Introducing Feminism, Icon books, U.k. 1999, p :120.

[2]- ينظر: هشام شرابي: مقدمات لدراسة المجتمع العربي، ص: 63.

[3]- ينظر: حسن عبد الرزاق منصور: الحضارة الحديثة والعلاقات الإنسانية في مجتمع الريف، ص:123.124.

إلا أن هذه الحدة من" رابح" تظل حبيسة موقف دون آخر، فلا يمكن اعتبارها حدة بقدر ما هي حزم وحرص على مصلحة الجميع وسلامته، إذ بالحزم تتحد الإرادة القعساء والسيادة مع العزم والقصد.

تعبر الأمثلة المنتقاة عن طبيعة العلاقة التي تجمع بين الأب وأهله في بعض الأنساق العربية، علاقة قوامها الهيبة والاحترام والرهبة في آن، لاسيما في الأوساط القروية، فرمزية الأب فيها تتجاوز الوظيفة البيولوجية المتمثلة في التربية والإعالة، لتغدو سلطة رمزية فوقية، وتصير له «الوصاية» على كل من تحت ولايته من أفراد أسرته.

3.2.2. المشروع السياسي وتأثيره على الكيان الأسري:

إن الحديث عن العامل السياسي غالبا ما يفضي إلى استحضار العامل الاقتصادي، لأن البنية الاقتصادية هي الأساس الحقيقي الذي يشاد عليه أي بناء قانوني وسياسي يستجيب له أشكال محددة من الوعي الاجتماعي[1]، إذ من المنطق التكامل بين البناء التحتي الاقتصادي الذي يعد العلة التاريخية الأولى والبنية الفوقية الاجتماعية التي تحوي الدولة والجانب السياسي. ولاستجلاء مدى تأثير البعد السياسي على تحديد النظام العام للأسرة ننطلق من فكرة مؤداها:" **إن أسلوب الحياة المادية يهيمن بصفة عامة على نمو الحياة الاجتماعية والسياسية و الفكرية**"[2].

1.3.2.2. النزوح الريفي:

تعد ظاهرة الهجرة الريفية نحو المراكز الحضرية من أبرز مظاهر الهجرة الداخلية، والظاهرة ناتجة عن الثورة الصناعية التي أدت إلى اختلال في التوازن بين القرية والمدينة، حيث ارتكزت معظم النشاطات الصناعية والخدمات

[1]- ينظر: كارل ماركس: نقد الاقتصاد السياسي، تر: راشد البراوي، دار النهضة العربية، للنشر والتوزيع، بيروت، 1969، دط، ص:10.

[2]- فليب برو: علم الاجتماع السياسي، تر: محمد عرب صاصيلا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1998، ط1، ص: 153.

الإدارية والثقافية والصحية في المدن الكبرى على حساب الريف مما أدى بسكان هذا الأخير بالنزوح نحو المناطق الحضرية[1].

بناء على هذا وبالعودة إلى أحداث الفيلم، فإن الصورة التي رسمها" بوسعد" في ذاكرة صهره "سي رابح" عن المدينة والحياة المترفة هنالك بقوله:" **المدينة ميش كي الدوار، الدراهم عمّر بالبالا...عجب أخويا...واش من طرقان، واش من طونوبيلات، واش من سينمات ...عجب...وكل بيت تحل العيون كاين الماء... الكانون؟! ماكاش الكانون، عندنا الفورنو عبز عالقفلة يطيب الكسكسي، الضوء !؟ الضوء تخبش فالحيط عندك عرس"[14:14]** جعلته يخلي الريف بما فيه، نائيا عن حياة البؤس والشقاء ناشدا العيش الرغيد والملجأ الهانئ الذي كان حكرا على أهل المدن، كما ورد على لسانه:" **المدينة هي المضرب اللي الإنسان يستراح فيه"[15:07]**،" **ياخيرة، رانا رايحين للمدينة، خلاصت عليك المزرية خلاصت...والله نسيك قاع الشي اللي فات"[25:37]**، على الرغم من تحذير صديقه له من أعباء المدينة المنهكة،" **المدينة ميش تاع وجهك.. المدينة يليقلها ذراع الصغار والمخاخ الكبار"[22:16]** إلا أن أطماعه أعمت بصيرته وجعلته يصور المدينة وكأنها سيتطلع إلى الجنة ونعيمها.

يرى **الدكتور محمد السويدي** أن عملية النزوح الريفي في واقع الأمر عملية انتقال وسير عشوائي نحو مصير غير مضمون، فغالبا ما تفضي الأمور بالأسرة النازحة إلى السكن في حي قصديري أو في منزل قديم مع أسرة أخرى، فضلا عن انعدام أبسط المستلزمات الصحية كالمياه النقية، والمجاري المائية وتهوية السكن...[2]، كما هو الشأن بالنسبة لعائلة(شويطر)التي أدت بها الأوضاع المدنية والاقتصادية المتأزمة في العاصمة إلى السكن مع أسرة (بوسعد) في بيت واحد**[1:19:54]**، وسط جملة من المشاكل والصعوبات التي غالبا ما تعلقت بالعامل المهني وغلاء المعيشة وزحمة الفواتير والضرائب التي تسبب في عودته- في نهاية المطاف- إلى الريف مع ألم ممض**[56:38]**، بعد أن كسرت كل أفق التوقع لديه بكسب دكان واسع وبيت رحب رحابة القصر في قلب المدينة**[09:56]** .

ففي ظل المسار الاشتراكي عمل النظام السياسي على مصادرة الأراضي الزراعية التي هجرها أصحابها وضمها إلى أملاك الدولة [3]، والمشهد الأخير في الفيلم يكشف المفارقة الحادة التي آلت إليها حياة أسرة شويطر، والأوضاع المزرية التي آل إليها" سي رابح" عقب عودته من مغامرته في العاصمة، جراء الإستراتجية السياسية التي اتبعتها الدولة بأن جعلت الأرياف(الدوار) قرية عصرية ومنحت الأهالي المتبقين مساكن حكومية، كما جاء على لسان" سي عبد القادر":"**دارك راحت مع الدوار...والحكومة جردت غير الناس اللي هنا"[1:51:10]** .

[1]- ينظر: محمد السويدي: محاضرات في الثقافة والمجتمع، ص: 85.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 85.

[3]- ينظر: المرجع السابق، ص: 87.

2.3.2.2. ملكية وسائل الإنتاج:

في خضم تعدد النظم الاقتصادية واتساع رقعة النظام الاشتراكي القائم على مبدأ الرفاهية للجميع والعدالة الاجتماعية وأحقية امتلاك الفرد لوسائل الإنتاج[1]، اهتمت الدولة اهتماما كبيرا بالفلاحة والفلاحين، ففي السبعينات منح **الرئيس بومدين** المزيد من الأراضي للفلاحين ودعم التعاونيات الفلاحية في مئات القرى الاشتراكية في إطار ما أسماه الثورة الزراعية، مما أمكن لعائدات النفط الطبيعي أن توفر للمواطن مستوى معيشي جيد حتى منتصف الثمانينات[2].

وظهرت جملة من الاتجاهات الإيديولوجية أو شبه الإيديولوجية المحافظة، التي تدعو إلى إحلال التوازن والتساند الاجتماعي، من خلال منح الفرد الجزائري الحق في ملكية وسائل الإنتاج و تشجيع النشاط الزراعي في الأرياف، بغية تحقيق الفائض الاقتصادي، الأمر الذي أقر به" سي عبد القادر" بقوله:" **المدينة...هوما اللي راهم يصنعوا التراكتورات والآلات اللي راك تتقوت بها أنت هنا..."[22:20]**.

3.3.2.2. الاشتراكية ومحاولة تغيير مفهوم الأسرة:

شهدت الأسرة تحويرا ملحوظا على مستوى البناء والسلطة جراء حركية المكان من الريف إلى المدينة، فمن النظام الممتد إلى النظام النووي، ومن النموذج الاجتماعي والاقتصادي والاستهلاكي القائم على الإنتاج الزراعي والحيواني إلى النمط الفردي المعتمد على الإنتاج الصناعي والتجاري. الأمر الذي أدى إلى استهداف النظام الأخلاقي للأفراد، وخلق نظريات إيديولوجية تنطوي تحت لواء المادية العلمانية بشقيها، الشيوعي والاشتراكي(**communiste et socialiste**)، و على رأسها تكريس الصراع بين الرجل والمرأة، وإلغاء السلطة الأبوية داخل الأسرة حيث أصبح النظام الأبوي في نظر الكثيرين نظاما تقليديا يشيع قيما تقليدية[3] تفرض أفكارا على أعضائه من شأنها تعزيز العلاقات العائلية والطائفية وتمنع قوى التغيير من أن تطالها، الأمر الذي استدعى تعريته

[1]- جان توشار: تاريخ الأفكار السياسية، ص: 761.760.

[2]- ينظر: حاتم رشيد: الأزمة الجزائرية...إلى أين؟ دار سندباد، عمان، الأردن، 1991، دط، ص:24.23.

[3]- ينظر: عبد العالي معزوز: هشام شرابي ونقد النظام الأبوي في المجتمع العربي، مركز الوحدة العربية، بيت النهضة، بيروت، 2012، ط1، ص:18.

إيديولوجيا وتفكيكه سياسيا، ومن ثم التطلع نحو الافتراض الشيوعي(مورقان وماركس)الذي يرى أن المجتمع أمي في أصله [1]، وأن الرجل انتزع هذه السلطة لنفسه لأسباب اقتصادية احتكارية كما ادعى تيار **الأنثوية/Féminisme**[2].

عبر الفيلم عن مأزق الفكر الأنثوي من خلال شخصية" ربيحة"، التي ظهرت في صورة امرأة مدنية ذات وجه صفيق ولسان سليط**[49:22]**، حملت على عاتقها مسؤولية الأسرة، داخل البيت وخارجه، إلى جانب زوجها الطرطور ضعيف الشخصية(بوسعد)الذي لا يقوى على إصدار أي قرار في وجودها**[1:18:57]** .

كما أن الأسرة النازحة، مخيرة كانت أو مكرهة، وما تمخض عنها من انعكاسات هي مسألة إيديولوجية سياسية لا مجرد تحرك على مستوى الفضاء الجغرافي، فباسم التغيير والإصلاح يتم تنفيذ مشروع العولمة الغربي الذي يسعى إلى تقويض مفهوم الأسرة ونظامها ووظيفتها وتشريعاتها[3].

4.2.2. البعد الاقتصادي للأسرة بين الريف والمدينة:

1.4.2.2. الأسرة الريفية:

جاء في المقدمة أن أهل البدو هم المنتحلون للمعاش الطبيعي، منهم من يستعمل الفلح من الغراسة والزراعة، ومنهم من ينتحل على الحيوان من الغنم والبقر والمعز...إنهم المقصرون على الضروري في أحوالهم العاجزون عما فوقه مما هو حاجي أو كمالي[4]، إذن: فهو لا يعتمد على التصور الفكري المحض أو على البنات

[1]- ينظر: خديجة كرار: الأسرة في الغرب، ص: 269.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 269.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 22.21.

[4]- ينظر: ابن خلدون: المقدمة، ص: 101.100.

التجريدية، وإنما على الملاحظة العينية بالتركيز على العامل الاقتصادي بالدرجة الأولى، على اعتبار أن هذا الأخير هو العصب الحقيقي للأسرة، فمن خلاله تحدد طبيعة العلاقات الاجتماعية والسلوكية للأفراد وتصور حياة الجماعة في مكان ما وعبره تتم معرفة المستوى المعيشي[1].

أولا: المؤشر الزراعي وملكية الأرض:

إن أساس الحياة الاقتصادية في الريف هو ملكية الأرض، فهي المصدر الأساسي لقوة الأهالي والفضاء الأرحب الذي يسمح لهم بمزاولة مهنهم، مما يستوجب على الفرد منهم الحفاظ عليها والعناية بها والذود عنها على حد قول سي رابح:" **هاذ الورود تهلا فيهم على قد ما تقدر خطراش الورد كيما الأرض، لازمها يدين يخدموها..."[10:54].**

يمثل العمل الزراعي المؤشر المهني الأول لأسرة شويطر، وكتطبيق لقانون الثورة الزراعية كان لزاما على الأسرة الريفية الاندماج التام في العمليات الزراعية وبذل أقصى جهد في إثارة الأرض وزراعتها وعلاج نباتها وتعهدها بالسقي والتنمية من أجل تحقيق مطلب اقتصادي يوفر للأفراد حاجياتها الرئيسية ويحقق لهم في الآن نفسه فائضا يستطيعون من خلاله زيادة مدخراتهم من أقوات وحبوب ومن ثم تحقيق الاكتفاء الاقتصادي، يقول سي رابح:" **الخضرة !! الخضرة ماكلاه تخمم، مدام نسيبك حي، تكون عندك الخضرة، كن مهني"[18:44].**

فالأرض في نظره هي مصدر رزق وعيش فحسب، ومن حق صاحبها الانتفاع بها، ومن غير المنطقي تركها دونما عناية أو استغلالها في غير زراعة الخضروات و شتى أنواع الحبوب...، والمشهد في الدقيقة **[1:45:52]** بين كيف حاول" رابح" الاستفادة من حديقة منزل سيده، بغراسها خضروات، على الرغم من أنها مخصصة للزينة، ظنا منه أن صاحبها لا يحسن استغلال هذه المساحة الزراعية فخصصها لزراعة الورود، وهذا المنطق لا يتماشى وتركيبة الإنسان الريفي، لأن هذا الفضاء في لاشعوره هو معين كسب و إطعام، واستغلاله في غير ذلك(النوار) هو الخسران المبين.

كما يصور المشهد **[20:19]** عادة أخرى من العادات التي جبل عليها الرجل الريفي، ألا وهي حرصه دوما على تدريب أبنائه ليكونوا ريفيين منذ الصغر، مما لا يدع فرصة أمام هؤلاء لاختيار مهنة أخرى غير الاستمرار في العمل الزراعي وتطويره بشكل أوسع، كما هو الحال مع سي رابح وابنه.

2.4.2.2. الأسرة المدنية:

يعرف ابن خلدون أهل الحضر بقوله:" **إن أهل الأمصار والبلدان هم المعتنون بحاجات الترف والكمال في أحوالهم وعوائدهم، ومن هؤلاء من ينتحل في معاشه الصنائع ومنهم من ينتحل التجارة..."**[2].

[1]- ينظر: إسماعيل مهوبي: مقدمة في دراسة المجتمع المحلي الريفي، ص:39.

[2]- ابن خلدون: المقدمة ، ص: 101.100.

استنادا إلى هذا التعريف، يتبين الفرق بين الأسرتين من الناحية الاقتصادية، فبينما تعتمد أسرة شويطر على الزراعة كمؤشر مهني أوحد في الغالب الأعم تعتمد أسرة بوسعد على وسيلة النقل(سيارة أجرة) كرأسمال يقوم عليه كيانها، أو ما يسميها بوسعد" **خبزة الأولاد"[06:06]**.

فضلا عن المهن المختلفة المنتشرة في الحي العاصمي التي اقتصر صانع الفيلم على عرضها في البداية، كالحلاقة، والتجارة(سطيفي) والنجارة(قاسي)...الخ، فعلى نسبة العمران في الكثرة والقلة والحضارة والترف نسبة الصنائع في الجودة والكثرة.

نستنتج مما سبق أن تباين الأنشطة الاقتصادية داخل الأسرة، ريفية كانت أو مدنية، مردها إلى العامل البيئي، حيث لعبت البيئة الفيزيقية دورا مهما في تحديد الحياة الاقتصادية للمجتمعات بصفة عامة، ومن ثم التأثير على العلاقات الأسرية وسلوك الفرد وتشكل شخصيته ونمط تفكيره وأسلوب حياته.

5.2.2. المحسوبية وتأثيرها على الأداء الوظيفي للفرد:

إن البطالة ظاهرة ذات أبعاد مختلفة، فهي من جهة ظاهرة اقتصادية تبين خللا في النشاط الاقتصادي، ومن جهة أخرى هي ظاهرة اجتماعية لما لها من آثار على تركيبة المجتمع.

ففي ظل البطالة التي حلت –ومازالت– بالمجتمع الجزائري عقب سنوات الاستقلال يعالج **حاج رحيم** هذه الظاهرة باتخاذ شخصية" سي رابح" أنموذجا للتعبير عن حالة الفرد الجزائري الذي يعاني المثبطات والمشاكل المهنية على مستوى جميع المؤسسات العمومية.

يشكو" سي رابح" لصديقه" سي قاسي" قلة– بل انعدام– مناصب الشغل في المدينة قائلا:" **هاذي عام وطول وأنا نحوس عالخدمة، مالقيت والو..."[52:18]**، فضلا عن رائحة المحسوبية التي تنبعث من الشركات العمومية والخاصة على حد سواء، على اعتبار أن عملية قبول الموظفين في قطاع معين تحتكم إلى الهيئة الفيزيولوجية للشخص بالدرجة الأولى، ناهيك عن خلفياته الاجتماعية والاقتصادية، لتكون بذلك الوظيفة حكرا على فئات دون أخرى، ومن نصيب شخص دون آخر، إذ صرح"سي قاسي" بحقيقة هذه السلوكات المنتشرة في العديد من القطاعات الخدماتية في العاصمة، مشيرا على صديقه ضرورة خلع الزي الريفي عند حاجته لدخول مثل هذه المؤسسات، لأن مقابلة شخص بمقام المدير تتطلب منه هيئة مدنية مثالية، بقوله:"**ماتلقاش خدمة بهاذ الكسوة...بغيت نصيحة تاع واحد قديم فالمدينة؟، روح لهذاك السانتيري يكريلك كوستيم، قمجة، كرافات، سباط، وينحيلك الشاش ويمشطلك فريزي، واتكل على الله..."[54:15]**.

إضافة إلى مسألة"الوساطة" التي أسهمت بدور فعال في استشراء الفساد بين المنظمات والهيئات الدولية على اختلاف أنواعها، وتأثيرها السلبي على تركيبة المجتمع التي عقبها تضرر الكيان الأسري، ومثال ذلك**[1:22:53]**:

- **رابـــــح: أنا راه بعثني ليك سي بوسعد !!**

- **رئيس الشركة: آآ أنت هو، نعم تكلملي عليك...**

وفي صورة حسية منتزعة من الواقع المزري بشكل فوتوغرافي يعمق الفيلم فلسفته السابقة، ففي إطار رحلة البحث عن العمل، يواجه المواطن الجزائري الكثير من العوائق التي تحول دون نيله وظيفة تكفيه لسد حاجته الضرورية، أو كما قال" سي رابح":" **خديمة صغيرة برك"[59:00]**. نذكر من بين هذه الأعباء تكليف الفرد وإنهاكه في استخراج العديد من الوثائق المدنية من أجل قبوله في شركة ما" **طلب علي كواغط ياسر"[1:29:00]** ، والتي بدورها تحتاج إلى تدخل هيئات محددة للحصول عليها(الوساطة)، إضافة إلى تماطل الموظفين و تنصلهم من المسؤولية التي ولكت لهم**[1:27:20]**.

إن تضافر كل هذه الآليات التي تسربل بها المجتمع العاصمي، من شأنها أن تؤثر بشكل كبير على أسرة شويطر، فتكون دافعا يسمح للضجر والقلق أن يتسلل إلى كيان" سي رابح"-أو أي مواطن آخر- ، ليقرر بعدها العودة إلى الدوار ،إلى الأصقاع البعيدة على الرغم من إيقاعها البطيء إلا أنها تنأى ببساطتها واغترابها عن كل هذا الوهج والهجير والتعقيد المدني.

6.2.2. البعد الاجتماعي الثقافي:

تشمل الثقافة البعدين: التراثي والأنثروبولوجي، كما تصل حتى التعابير والتقاليد والعادات و الاحتفالات فضلا عن الأساطير والتصورات والمعتقدات[1]. فهي الماض والحاضر والمستقبل، باحتوائها لكل ما هو موروث سلفا وما يكتسبه الخلف من الأنماط الثقافية[2].

بناء على ما سبق، إن التغيير البنيوي الذي شهدته الأسرة الحديثة في الحقيقة ماهو إلا تعبير عن تغير سوسيوثقافي في البناء الأسري الذي استجاب للأسباب التاريخية والمتطلبات التنموية، ولعل أهم مطلب تنموي كسب تأثيرا واضحا في هذا البناء هو عملية التحضر، التي أفرزت أنماط معيشية جديدة في الحياة الأسرية، وما انتشار الفردانية والاستقلال المادي في الأسرة إلا دليل قاطع على زوال روح التضامن ضمن البنية التقليدية، وفي المقابل ظهرت الشخصية القاعدية للفرد الجزائري المشبعة بروح المواطنة من حيث أنه فاعل اقتصادي ضمن السيرورة التنموية وهذا ما تميزت به البنية الجديدة للأسرة الجزائرية[3].

1.6.2.2. دلالة الأسماء:

لتحليل دلالة اسم شخصية ما ننطلق من مسلمة مفادها أن الأسماء والصفات المسندة للشخصيات مخططة تخطيطا فنيا دلاليا محكما لا مجال فيه لمنطق الصدفة أو للمقاصدة الاعتباطية التي تخضع لها غالبا الأسماء في الحيلة

[1]- ينظر: اسماعيل مهوبي: مقدمة في دراسة المجتمع المحلي الريفي، ص: 148.

[2]- ينظر: المرجع السابق، ص: 148.

[3]- ينظر: أحمد عبد الحكيم بن بعطوش: التنظيم الاجتماعي للأسرة الجزائرية، مجلة التغير الاجتماعي، مخبر التغير الاجتماعي والعلاقات العامة في الجزائر، جامعة بسكرة، العدد2، ص: 304.

العادية خارج العمل، كما أن **الاسم الشخصي علامة لغوية بامتياز**[1]، يوظفه مبدع ما ليتسنى للعمل أدبيا كان أو فنيا، أن يحقق مقروؤيته، وللشخصية احتماليتها ووجودها [2]، إذ بمجرد تلقي القارئ للشخصية تتشكل في ذهنه حالة من السرد، فضلا عن الوظائف التي تؤدي الأسماء والألقاب دورها في تحديد شخص بعينه من بين عدة شخوص يشاركونه الاسم نفسه، إذ يفضي بعضها على الشخص سمة معينة- والبعض يحدد مكانته الاجتماعية فيما أخرى تكشف عن نسقه الثقافي...[3] .

وعليه فعملية توظيف الأسماء في أي عمل إبداعي هي في الحقيقة ليست عملية اعتباطية، وإنما لها مقصدية ما أريد بها دلالات معينة،" **ضمن علاقة تواردية أو سببية ترابطية**"[4] خاضعة لثنائية الانتقاء والتنسيق.

استئناسا بهذا، وأثناء اشتغالنا على استجلاء أسماء الشخوص الموزعة على كامل الخطاب السينمائي، شد انتباهنا نوعان من القواميس المتعلقة بالأسماء العلمية، بحكم تنوع البيئات الاجتماعية داخل المتن، إذ تفردت الأسرة الريفية بجملة من الأسماء التقليدية، على رأسها: سي رابح، سي عبد القادر،سي أحمد، المشتاوي، بوسعيدي، بوعلام، عيسى، عائشة...لتتبدد هذه الأسماء في المدينة وتحل محلها أسماء أكثر رقيا وتحضرا، أو ما يطلق عليه رشيد" **اسم كلاس**"**[38:40]**، ونذكر منها: كنزة، ربيحة، بهية، رشيد، فريد، قاسي...الخ.

يلعب الفضاء دورا مهما في خلق فضاءات جديدة للتواصل، وتغيير شخصية" عيسى شويطر" دليل على تناول المدينة لأسماء دون أخرى بفعل جملة من المسببات الأنطولوجية والاجتماعية والاقتصادية، يقول رشيد في هذا الصدد:"**حبيت تريح معايا وتريح هنا فالبلاد، بدل اسمك...من اليوم اسمك كريم**"**[38:39]**.

عموما لقد وظف صانع الفيلم لائحة الأسماء المطابقة للحياة الاعتيادية، ولم تشذ هذه القاعدة إلا في حالات نادرة خص بها شخصيات ثانوية لا يعتد بها في الفيلم، مثل: شينوى وسطيفي والمشتاوي...،كما يحدث أن تصادف شخصيات لا تحمل اسما ولا حتى لقبا عاما، واكتفت بالاسم المهني فحسب، فتعرف من خلاله كوصف معين يشتغل كعلامة مميزة لها، مثل: الحفاف والخزاز،"**وربما عذرها في ذلك أنها شخصيات عابرة في السرد سرعان ما تظهر وتختفي**" [5].

من خلال هذه المسحة الإحصائية لأسماء الشخصيات، وجدنا أن معظم الأسماء جاءت بصيغة الإفراد، إلا في حالات استثنائية تخص الشخصيات الريفية حيث وردت جميع أسماء الرجال الطاعنين في السن(رابح، عبد القادر، أحمد...) مقترنة بلفظة" سي" ككنية تضفي دلالة لغوية توحي برفعة قدر صاحبها وعلو شأنه وسط

[1]- ينظر: حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990، ط1، ص: 247.

[2]- ينظر: الرجع نفسه، ص: 247.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 252.

[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 255.

[5]- ينظر: المرجع السابق، ص: 256.

العامة، أو احتراما لكبر سنه، فهي **اختصار لكلمة السيد أو سيد**[1]، ولهذا السبب اقتصرت على الأسرة الريفية فقط دون غيرها، أين مازالت تجتمع معاني التقدير والإجلال والتبجيل للشخص المسن.

ويبقى للفضاء سلطته وتأثيراته الخاصة المسهمة في خلق هذه التكتونية الحادة بين الريف والمدينة من الناحية الاجتماعية باعتباره مجالا لسناريوهات عديدة.

2.6.2.2. المسكن:

يعتبر المسكن المكان المشترك الذي تتراكم فيه الحاجيات التي يمكن اعتبارها كصورة مصغرة للحياة الاجتماعية، كما يعتبر كذلك المسكن للفرد والعائلة حاجة ضرورية مثل الملبس والمأكل والتربية والصحة، إضافة إلى أنه المأوى الذي يلجأ الفرد إليه ليجد الدفء والعاطفة، ويتيح له القدرة على التعبير عن شخصيته وميوله بإيجاد أشياء وتشكيلها داخل البيت ثم ترتيبها وفق أسلوب خاص[2].

أ. البيت الريفي:

صور الفيلم" أسرة شويطر" تقطن في حوش أو ما يسمى بـ" دار عرب"؛ وهو بيت تقليدي بسيط بناه أصحابه حسب حاجياتهم الاجتماعية وحسب مقاييس خاصة بهم مثل حجم الأسرة وعدد أفرادها وهي مجموعة سكنية رحبة، مبنية من الطين والأحجار، يفتح الباب الخارجي على فناء واسع يقضي فيه الأفراد قسطا كبيرا من حياتهم اليومية، وفي إحدى جوانب الفناء يفتح باب يفضي إلى قاعة متوسطة المساحة تستخدم للمعيشة واستقبال الضيوف، يخيم عليها طابع الرتابة والنظافة وتنوع المحتويات **[17:56]**، مفروشة بأنواع من الحصر الريفية، وفي الأركان توجد بعض الحبال المشدودة والممتدة، تعلق الأسرة عليها أغراضها**[14:10]**، وفي الجانب المقابل توجد كوة في الحائط تحتوي على رف تصطف فوقها بعض الأدوات المنزلية في تناسق بديع يوحي بمسحة من التباهي من قبل أهل البيت أمام الأجانب**[14:08]**، أو بوصف مختصر: بيوت هذا الريف صغيرة ، قليلة ، متباعدة.. بسيطةً متماهية مع الطبيعة .. جدرانها من الحجارة أو لبِن التراب ، وأبوابها من ألواحٍ مصفوفة مسمّرة ، دون طلاء ، وسقفها من الأخشاب والنباتات اليابسة والطين، وفيمايلي مقتطفات من الفيلم أعضد بها هذا الوصف.

[1] - voir :elfaycal.com .02/07/2017 .01:21.

[2] - ينظر: محمد السويدي: محاضرات في الثقافة والمجتمع، ص: 24.23.

ب. البيت الحضري:

إن البناء واختطاط المنازل في الحي العاصمي الذي تنتمي إليه أسرة **بوسعد** هو من منازع الحضارة التي تدعو إلى الدعة والترف مقارنة مع البيوت الريفية، فالعمارات هي مساكن خلفها الاستعمار كمجموعة سكنية تتواجد في المدن أو المناطق الحضرية، وهي بنايات بالآجر و الإسمنت المسلح تتكون من عدة طوابق بها نظام الشقق ذات النوافذ المفتوحة على الخارج والشرفات الواسعة، بها عدة غرف وممرات ومطبخ وحمام ودورة مياه وشبكات لتوزيع المياه الصالحة للشرب والكهرباء والغاز ومجاري الصرف الصحي...وغيرها، يقول بوسعد موضحا:" **عندنا الباطيمات؛ حب يقول نسكنو هذا فوق هذا ، وكل بيت تحل العيون كاين الماء...الكانون هذا مكانش، عندنا الفورنو عبز عالقفلة تشعل ...والضوء !؟ الضوء تخبش فالحيط عندك عرس...عندنا الماشينة، تحطي الحوايج منا يخرجوا مغسولين ومحددين"[15:31]**، كما هو موضح في الصور أدناه:

لعل مرجعية هذا التميز الذي تشهده الأسرة الحضرية من ناحية العمران هو الكسب الوافر والمتعدد، لأن المكاسب هي قيم الأعمال، فإذا كثرت الأعمال بين الأفراد كثرت قيمها واستدعى ذلك كثرة المكاسب بشكل ضروري [1]، وبالتالي ظهور أحوال الرفه والترف في الحاجات من التأنق في المساكن والملابس و استجادة أثاث البيت وغيرها من أشكال البذخ التي تسميها الشخصية(**الحطة**).

3.6.2.2. الأزياء:

جاء في مؤامرة الأزياء" **إن الزي أعظم الطغاة وأشد العتاة، ولكن الناس يدينون له عن طيب نفس، سواء أعلوا في الحضارة أو أعرقوا في البداوة، لأنهم لا يميلون إليه من الطمع نفسه**" [2]، فهو يمثل الجانب الثقافي لدى الشعوب لأنها تعبر عن مكانة الأمم ورقي حضارتها وعن التطور الذي حققته في الميدان الفني والاجتماعي والاقتصادي.

[1]- ينظر: ابن خلدون: المقدمة، ص: 300.

[2]- ينظر: نيقولاس كولودج: مؤامرة الأزياء- رحلة شيقة ومثيرة عبر إمبراطوريات الأزياء، دار الحمراء للطباعة والنشر، بيروت، 1992،ط1، ص:05.

بناء على هذا المعطى وعلى ما ورد في فيلم" رحلة شويطر" الذي أوغل في تصوير جميع الجوانب الثقافية الخاصة بكلا الأسرتين، الريفية و الحضرية، شد ناظرنا الاختلاف الواضح بين الشخوص على مستوى الملبس، الناتج عن اختلاف الأوساط الاجتماعية بشكل مباشر، وتعاضد عدة عوامل: إيكولوجية واقتصادية وثقافية...

أ. ملبس الأسرة الريفية:

عصي على البحث تقديم وصف دقيق للملبوسات أهل الريف، نظرا لغزارة المصطلحات المتعلقة بها، وتعددها وتداخلها مع اختلاف التسمية من مكان لآخر، إلا أننا نقر بوجود زي مشترك يميز أسرة معينة عن غيرها من الأسر، ذلك الزي الذي تغلب عليه البساطة والخشونة في آن واحد [1].

أ.1. الملبوسات الرجالية:

تشير الشخصية إلى الوظيفة الثقافية التي يؤديها الزي كعلامة سيميائية تحمل في طياتها حمولات حضارية ودلالات موحية وتضمينية [2]، إذ تكشف عن البيئة الاجتماعية التي ينتمي إليها صاحبها فاقتضب اللباس في قوله:" **ماتلقاش خدمة بهاذ الكسوة ! الشاش وسروال عرب !!...ماتلقاش بهم خدمة"[53:40]**، وفيما يلي شرح للباس الذي يتكسى به سي رابح كأيقونة تمثل الرجل الريفي:

– الشاش: يعرفه صاحب المعجم العربي لأسماء الملابس قائلا:" **هو ضرب من النسيج القطني الأبيض الذي يتميز برقته وجودته، يلف على الرأس، وبعد اللف يسمى عمامة"** [3].

– سروال عرب: هو مصطلح شعبي يطلق على كل ما يستر الجزء السفلي من الجسم، في شكل يتألف من: حجرة وساقين، والسراويل على أنواع: سروايل على أسماط، أي غير محشوة وسروايل مخرفجة، وهي السروايل الواسعة[1].

[1]- ينظر: حسن قرني: المجتمع الريفي في الأندلس في عصر بني أمية-1031.756م-، ص: 227.

[2]- ينظر: جميل حمداوي: سيميوطيقا الصور السينمائية، ط1، 2016، ص: 15.14.

[3]- رجب عبد الجواد إبراهيم، المعجم العربي لأسماء الملابس- في ضوء المعاجم والنصوص الموثقة من الجاهلية إلى العصر الحديث، دارالآفاق العربية، القاهرة، 2002، ط1، ص: 251.

– الجاكيت: وتعني الجزء العلوي من الحلة للرجال أو السترة، ويرادفها في العربية الصدار أو السترة [2].

إضافة إلى رمزية" العصا"، تلك العلامة الأيقونية التي طالما صاحبت" سي رابح" في هذا الخطاب السينمائي من باديه إلى ناهيه، فاستطاعت بذلك أن تكشف عن الخلفية الاجتماعية لصاحبها و نوع النسق الثقافي الذي ينتمي إليه، كما توحي بمدى تمسك الرجل البدوي بجذوره التراثية وأصالته البدوية حتى بعد انتقاله إلى المدينة.

أ.2. الملبوسات النسائية:

بالنسبة للباس الذي ترتديه كل من خيرة وابنتها فيمكن إيجازه كالآتي:

- **العصابة:** وهي كل ما يعصب به الرأس من منديل أوخرقة [3].

- **العجار:** هو قطعة قماش أصغر من الرداء وأكبر من المقنعة، تعتجر به المرأة عند خروجها من البيت [4].

- **الحايك:** يقول الدوزي:" **النساء يتجولن ملفوفات لفا تاما ببعض الأزر الأبيض الفضفاضة بأفراط مصنوعة من الصوف والمسماةhatques بحيث لا يستطيع أحد رؤية وجهه أحداهن**"[5] ، فالحايك هو عبارة عن ملحفة مصنوعة من الصوف الناعم أو منسوجة من الصوف والحرير، تتلفف به المرأة فيعلق أحد أطرافها على الصدر وتطرح جماع الإزار على الكتف والرأس،وبهذه الهيئة تواري جميع جسدها ولا يبقى لها المجال الضروري إلا لمواصلة السير.

---

[1]- ينظر: ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، دت، دط، ج11، ص: 334.

[2]- رجب عبد الجواد إبراهيم، المعجم العربي لأسماء الملابس، ص: 105.

[3]- ينظر: رينهارت دوزي: المعجم المفضل بأسماء الملابس عند العرب، تر: أكرم فاضل، المنظمة العربية للتربية، والثقافة والعلوم، الرباط، دت، دط، ج03، ص: 198.

[4]- رجب عبد الجواد إبراهيم: المعجم العربي لأسماء الملابس، ص: 321.

[5]- رينهارت دوزي، المعجم المفضل بأسماء الملابس عند العرب، ج3، ص: 31.

ب. ملبس الأسرة المدنية:

إن المتأمل في أحداث الفيلم جيدا يلحظ الاختلاف الجذري الذي طرأ على ألبسة الرجال المدنيين إذا ما قورن بملبس الرجل الريفي، فضلا عن تعددها واختلاف صنوفها من فرد إلى آخر، في حين مازالت المرأة الحضرية محافظة على اللباس نفسه الذي عهدته مع حريم شويطر، مع اختلاف وتحوير طفيفين، هذا إذا ما ثبت النظر على حريم" بوسعد" تحديدا، إلى جانب المشهد الشاذ التي يزعم التغيير الملفت للمرأة المدنية، على حد قول سي أحمد:" **اللي ساكنين فالمدينة راهم مايتفرزوش من الرومية من العربية"[13:07]**.

وعليه فسنعمد في هذه الجزئية إلى توضيح صورة الملبس الرجالي دونما النسائي منه، مركزين على شخصية" بوسعد" كعلامة أيقونية دالة على الفرد المدني في هذا الفيلم، كما هو موضح في الصورة أدناه:

توضح الصورة الاختلاف الكبير بين الشخصين على مستوى الملبوسات، فبينما يختزل" سي رابح" كل معاني البداوة، يعبر" بوسعد" عن صنف من صنوف شتى للرجل المدني من ناحية الأزياء.

يظهر بوسعد في صورة رجل مهندم بلباس مديني، عبارة عن طقم يتألف من سترة و سروال مع ربطة عنق وقبعة من اللون نفسه، والجدير بالذكر أن هذا الهندام اللي يدرؤه" بوسعد" هو هندام خاص بالمهنة فحسب(سائق سيارة أجرة)،فعلى عكس الرجل البدوي الذي يزاول جميع خدماته بالملبوس نفسه، كما قال سي رابح: " **الحطة هاذي العام كامل وأنا لابسها"[53:37]**، تتعدد الألبسة في المدينة بتعدد الصنائع.

استتباعا لهذا يشير صانع الفيلم إلى دور الملبس في معرفة الخلفية الاجتماعية للشخصية، وكيف أسهم الزي الريفي في كشف البيئة الإيكولوجية التي ينتمي إليها **عيسى**، الأمر الذي أدى بأبناء الحي العاصمي إلى التطاول

عليه ضربا وشتما، يقول رشيد مخاطبا عيسى" **الدراري عندهم حق يتبلاوك، شوف ديك الحالة اللي راك فيها...جيت من الدوار، وإذا بغيت تريح هنا فالبلاد، دبر شوية فلوس نشريلك حوايج بيا... فالعاصمة لازمك سيشوار.."[38:17]**.

4.6.2.2. النسق القيمي:

مما لا شك فيه أن المجتمع الريفي منظومة تسودها العلاقات الاجتماعية المنبثقة أساسا من الفضاء الجغرافي والمتافيزيقي وحياة البداوة، كما تسود فيها الرقابة الأولية حيث أواصل الجيرة والعشرة والاتصالات الاجتماعية بين الأفراد على أساس البعد أو القرب متينة، وعلى اعتبار أنهم الأكثر تجانسا فلهم جملة من المبادئ التي تميزهم عن المتمدنين، على رأسها التمسك بالقواعد الأصيلة للسلوك الجمعي والعرف، كما أنهم الأكثر إيمانا بالقضاء والقدر، وما صاحب ذلك من حسن النية وصفاء الذهن وكرم الطباع وشرف الأخلاق...، وكل ذلك نقيض لخصائص المجتمع المدني الذي يبرز الفردية وسرعة التحرك الاجتماعي وعدم التجانس وتمزق العلاقات الروحية وما صاحبها من آفات اجتماعية هدامة [1].

أ. **الأسرة الريفية:** تتميز بـ:

أ.1. الخفر والاحتشام:

عبر المخرج" **حاج رحيم**" عن إحدى السمات المتأصلة في عمق الأسرة الجزائرية القاطنة في الريف، ألا وهي" الحشمة"، تلك الميزة التي وصمت بيت شويطر دون استثناء، وتوزعت بين الرجال والنساء على حد سواء، فلم يفارق هذا المبدأ أهله حتى بعد هجرة الريف والاستقرار في العاصمة، والمشهد في اللحظة**[1:21:31]** يدلل على ذلك، حيث تجتمع الأسرتان، أسرة شويطر وبوسعد، لمشاهدة فيلم سينمائي أجنبي يحتوي في طياته على لقطة مبتذلة، فيرتبك الجميع ويكثر اللغط جراء ذلك؛ فهذا سي رابح ينفجر سعالا، وهذه زوجته تواري وجهها اتقاء المشهد، والكل يصرخ في وجه الكل، والجميع يبحث عن حجة لطرد الأطفال من الجلسة.

[1]- ينظر: مختار علي أبو غالي: المدينة في الشعر العربي المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1995، دط، ص:26.25.

إضافة إلى ذلك، المشهد الذي يؤكد شدة حرص هذه الأسرة على التمسك بمبادئها، أين عمل "سي رابح" على انتشال زوجته وابنته من حفلة عيد الميلاد**[1:43:53]**، باعتبار هذه الأخيرة فضاء مجردا من كل مذاهب الاحتشام، وهذا ما ينافي أحكامهم العقلية التي تعمل على توجيه مبادئهم وقيمهم التي جبلوا عليها.

فضلا عن شخصية" عائشة " في صورة فتاة كلها حياء وحشمة، تعمل على خدمة أهل البيت، فتلبي جميع المتطلبات وتصدع بأمرهم في هدوء وسكينة وإن قامت من موضعها قامت في غير تبذل ولا تبجح، مع صوت خفيض يكاد لا يسمع**[1:40:06]**.

والشأن نفسه بالنسبة لعيسى-وليس كريم- الذي لا يقوى حتى على رفع نظره تجاه أبيه أثناء تبادل أطراف الحديث في هيئة كلها خفر واستحياء**[11:25]**، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أن هذا المبدأ الإنساني والأخلاقي علامة إيحائية تخص هذه الأسرة.

أ.2. المروءة والأنفة:

تتنوع مستويات الأنفة بتنوع شروطها الذاتية والموضوعية، التي دوما ما نجدها مقترنة بالقوة والإقدام، وغالبا ما نرجع هذا التصور إلى العامل الإيكولوجي والبيئة الاجتماعية، أين تكون المروءة واقعا حقيقيا والنخوة إحدى أشكال الإرادة والكمال لدى الشخصية الريفية.

بناء على هذا استمد" سي رابح " وأسرته هذه الميزة، التي تتجلى بشكل واضح في شخصه، سواء أكان ذلك في انتمائه إلى الفضاء الريفي، كما الحال هو في تعامله مع الأهالي، بدفاعه عن ابنه تجاه الأباطيل التي لفقها له أحدهم**[23:59]**، أو في الفضاء الجغرافي الجديد، أين تتضاءل هذه الصور الأخلاقية، فيتعهد"سي رابح" بصيانة عرض سيده، والحرص على راحة أبناءه كحرصه على أهل بيته، كما هو مصور في الحوار التالي**[1:39:38]**:

- **صاحب القصر: إيجي نهار وين نغيب ولا نسافر، إذا جا واحد يصوني ولا يحتاج كاش حاجة أنت استقبلو...**
- **سي رابح: صح صح ...أنا من جيهتي قتلك كون مهني...كوني مهني، دارك راهي داري...**

فضلا عن عزة نفس الرجل التي أبت إلا أن تصاحبه في جميع المقامات والظروف، فنجده يتعامل بكل ثقة وأنفة مع جميع طبقات المجتمع، الأثرياء منهم والمعدمين، سواء بسواء، فإن تكلم تكلم مشمخرا**[1:36:58]** وإن سكت كان كله هيبة ووقار، على عكس الشخصية المتمدنة(بوسعد) التي رضيت على نفسها الذل والهوان في حضرة الوجهاء والأعيان**[1:38:49]**.

أ.3. التقى والكلمة الطيبة:

بالحديث عن هاذين المبدأين، يجد البحث نفسه مجبرا على استحضار النزعة الدينية لهذه الأسرة، على اعتبار أن الفطرة هي المتحكمة في هذه الحالة،" **لأن النفس إذا كانت على الفطرة الأولى كانت متهيئة لقبول ما يرد عليها وينطبع فيها**"[1]، وانعزال أسرة شويطر في الريف(الدوار) هو الدافع الذي جعل أهلها يتخلقون بالأخلاق الحميدة ويستنون بالسنن النبيلة، بعيدا عما يشوبها ويعترض روعتها من عوائد الترف و الدعة [2].

علاوة على هذا يزاول" سي رابح" حياته في المدينة متنقلا بين أناسها بإلقاء تحية الإسلام(السلام عليكم) على كل شخص يصادفه في طريقه، لكن لا أحد من المتمدنين يرد التحية **[42:26]**، الأمر الذي جعل التعجب يذهب به كل مذهب من طباع هذه البيئة، وهذا ما يدلل على مدى تأثير الفنون المدينية وانشغال أهلها بجمع المال والثروة التي عملت على تجردهم من كل ملمح حسن على الكيان الاجتماعي ثم تضرر الوسط الأسري، والحوار التالي يوضح الرؤية أكثر **[42:54]**:

- **رابح: ذرك الناس هاذو تاع المدينة ميش كي الناس تاع البادية !!**
- **قاسي: كيفاش؟**
- **رابح: إيه، مايردولكش على كل صباح الخير ومساء الخير !! يكونو مشغولين ولا واش؟**
- **قاسي: ماهمش مشغولين، هاذوك باش يردولك، خلصهم...**
- **رابح: ياحفيظ...خلاصو المسلمين ولا واش؟ !...ياحفيظ... ياحفيظ، أنا عمري ما نعمل الشي هاذا.**

[1]- ابن خلدون: المقدمة، ص :102.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 08.07.

استتباعا لهذا يجسد" سي رابح" فكرة تأصل الوازع الديني في حياة هذه الأسرة، وترسخ المبادئ الإسلامية في النفس البشرية الريفية، من خلال خوفها من الله- جل ذكره- والتوكل عليه في جميع شؤون حياتهم.

ففي ظل المحسوبية التي شهدتها المؤسسات الجزائرية وتقاعس الموظفين عن القيام بواجبهم تجاه المواطن- التي سبق وأن تحدثنا عنها- ينبه "سي رابح" موظفي البلدية إلى عاقبة هذا الفعل موكلا أمره إلى الله تعالى ، بقوله: " **لا إله إلا الله محمد رسول الله...اتفاهموا مع بعض أسيدي...سبحان الله وبحمده، شوف أنا والله والشرع، هاو ربي يحاسبكم، أنا ماعندي فيك...سبحان الله وبحمده..."[1:27:22]**.

ناهيك عن مناصات الفضيلة التي فطر الرجل على بثها في حديثه، والألفاظ المنمقة التي يوشح بها كلامه مع العامة، فإذا طلب حاجة صدّر كلامه ب"**قولي أنا خوك**"، وإن استفهم على هوية شخص ما ردد" **كي سماك الله**"، وإن امتدح قال: " **خيار الناس**"،وإن أثنى على أحد قدم له خدمة دعا له بالبركة والرحمة لوالديه(**بارك الله فيك، يرحم والديك**)، وإن أقبل أقبل باشا، وإن حدّث حدّث مبتسما...وغيرها من الإيحاءات التي تنم عن الخلفية الاسلامية لأسرة شويطر.

ب. الأسرة المدنية:

ب.1. حب المال:

لا مراء أن المال عصب الحياة، لكن الإحساس به في المدينة حاد، حتى صار ظاهرة عدوانية تمتهن كرامة الإنسان وتستلب قيمه وتعمل على تجريده من كل مبادئ الإنسانية[1].

ويعترف صانع الفيلم بكلمة" المال" كظاهرة مادية إلى مستوى الإنسانية الشامل، معربا عن إلمامه الثقافي في هذا الجانب، فالحاجة إلى المال كانت وراء جهل أبناء" بوسعد" وانقطاعهم عن الدراسة للتوجه إلى الحياة العملية وهم في سن الطفولة، من أجل مساعدة أبيهم على تكاليف الحياة القاسية، ولولا المال ما سرق" عيسى" وما لجأ إلى الاحتيال على التاجر" سطيفي" مقابل فرنكات معدودة.

كما أن حب الإنسان المديني للمال وتعلقه الشديد بجمعه انعكس سلبا حتى على العلاقات الروحية فعمل على تمزيقها شر ممزق، مما أدى إلى غلظة القلوب وقساوتها، فأصبح الجار لا يحس بمأساة جاره، كما الحال هو مع شخصية" بوسعد" التي أبت مساعدة جارها إلا في حالة الدفع الفوري لأجرة النقل،بقوله:"**قالي باش نوصلوا يماه كبيرة للدوار، مريضة... قتلو مانيش أومبيلونس...ديما يركب بالكريدي..."[03:39]**، ناهيك عن الجرأة وسلاطة اللسان" **قول لبباك اللي يحب أومبيلونس يجي نعطيلو لادريسا.."[02:21]**.

[1]- ينظر: مختار علي أبو غالي: المدينة في الشعر العربي المعاصر، ص: 134.

فلا عجب أن تقع العين على غلام في سن ابن **بوسعد**، وهو يعبث بجيوبه ويحركها حتى يصدر عنها ذلك الرنين الساحر بفعل ارتطام الدنانير ببعضها البعض**[1:15:33]**، فسيادة القيم المادية قد أدى إلى انخفاض قيمة العمل المنتج المفيد لعملية التنمية واستبدالها بقيمة الحصول على الربح السريع بغض النظر عن نوعية العمل وقيمته فظهرت بذلك الآفات والانحرافات، حيث أخذت تتوارى القيم الأصيلة فتحول كل فرد إلى شيء مادي بالنسبة للآخر.

ويواصل الفيلم تقصي هذا الملمح الحداثي الذي حل بالحي العاصمي، فينهض قاسي بمستوى التجربة والمعاناة التي تفتح أفاقا لا حصر لها من تجارب الشر والمال والانحلال التي خيمت على هذا الفضاء بقوله:" **هنا غير الفلوس، غير الدراهم اللي يهدرو"[34:17]**، فصانع الفيلم لم يتحرر من ربقة الواقع وحدوده ومنطقه التقريري أثناء طرحه لهذه الأفكار، وإن وقعت على إيقاع مأساوي فهي تتولى الواقع وتوجزه، وتخلص الأحداث الجزئية إلى أفكار مهمة في المفهوم الأخلاقي والاجتماعي.

ب.2. البلطجة والصفاقة:

لا يكاد يخلو مشهد يصور حياة المتمدنين بصفة عامة و" أسرة بوسعد" على الخصوص من هذه السجية، فما إن تحولت كاميرا التصوير إلى فضاء العاصمة إلا وألفيت جو الفوضى يخيم على الحي، وكأن الفيلم يريد أن يؤكد فكرة أن البلطجة مفرز مديني، والرذيلة إحدى لعنات المدينة إن لم تكن ألعنها على الإطلاق.

يمكن لمس سجية الصفاقة في شخصية" ربيحة" وأبنائها، الذين تجردوا من جميع مذاهب الاحترام، فترى الأبناء لا يعبؤون بكلام من هو أكبر منهم سنا، بل ويتطاولون عليه بكلام لاذع**[49:14]** فهذا" عيسى" (كريم) الذي ذهب المركب الحضاري بمبادئه وأخلاقه كل مذهب، فغدا لا يبالي برأي والده بالمرة**[1:10:58]** بعد أن كان لا يبدي حراكا دون مشورته، ناهيك عن النصب والاحتيال اللذان احترفهما هذا الأخير بعد مزاملته لرفيق السوء" رشيد"**[1:08:49]**، فلا تراهما إلا وهما يحاصران النساء السائرات في الطريق بعيونهما النهمة

الجائعة[51:43]،[51:47] ، ويطلقان كلمات الغزل الساذجة بصوت خفيض، والقحة توشي وجهيهما التي تفيض حيوية، كما إن الشائع عندهم أن النساء في الحي العاصمي لا تكترثن كثيرا بالآداب المرعية، ولا مانع لديهن من أن يسمعن كلمات الإطراء والثناء[40:04].

فضلا عن المشاهد التي تبرز الخداع المستشري بين أفراد الأسرة المدينية[06:16]....وغيرها ومن المشاهد التي اثبتت أن" **الحضارة هي نهاية العمران وخروجه إلى الفساد، ونهاية الشر والبعد عن الخير**"[1].

خلاصة القول: تتبع الفيلم لحظات تحول الأسرة الريفية والمدينية في كل ورطاتهما الوجودية المتجلية من خلال تساؤلاتهما التي يلعب عامل الزمن نقطة حاسمة فيها، كما يلامس رؤية كل منهما لمسألة الأخلاقيات بموضوعية، لذلك كان الفيلم عبارة عن قصة ذاتية فلسفية مشحونة بالقضايا الوجودية الإنسانية، احتفى فيها الفيلم بالجمال والقبح على مستويين: مستوى داخلي يتجلى من خلال العاطفة الداخلية، ومستوى خارجي عبر الاهتمام بأماكن التصوير وتنوعها والمراوحة بين الإيكولوجيا الريفية والإيكولوجيا المدينية.

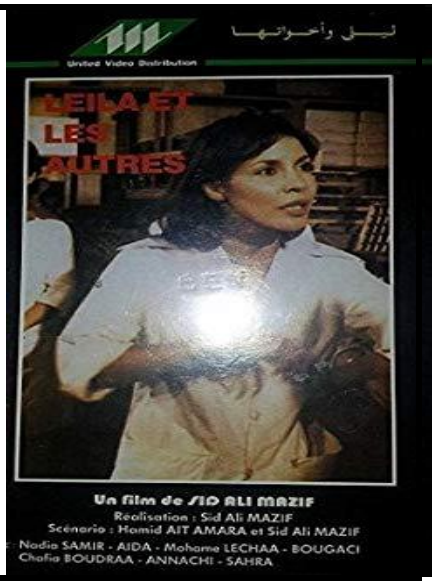
وعبر هذه الصورة الحسية الواقعية استطعنا تقصي تحولات المبادئ الاجتماعية والإنسانية بين الأسرتين، بتوضيح أوجه الاختلاف بينهما ومختلف التغيرات التي نتج عنها تهميش القيم التقليدية وإحلال قيم سلبية جديدة أثرت على نسق القيم بصفة عامة وخلقت ما يمكن تسميته بأزمة أخلاقية، انطلاقا من الريف مع سي **رابح** وأسرته وصولا إلى العاصمة مع **بوسعد** وأهله، ليبقى لكل أسرة كيانها الخاص وخصوصيتها التي تنأى بحملها بعيدا عن الأخرى، وهو العنصر الدرامي الذي أفاض فيه الفيلم بشكل أوسع، ليكون صرخة يوجهها **حاج رحيم** باسمه -وباسم الإنسان في كل مكان- عن الاغتراب النفسي والاجتماعي، ليثبت لنا أن الأسرة الريفية هي تلك الأسرة المتخلقة التي تربت على الفطرة في جميع تعاملاتها ومع الجميع، بغض النظر عن مستوياتهم الاجتماعية، في حين كانت الأسرة المدينية مثلا عن الانحلال الأخلاقي والقيمي، إذ ذهبت المدينة بكل أخلاقها ومبادئها فأصبح كسب المال أسمى غايتها.

[1]- ابن خلدون: المقدمة، ص: 102.

3.صورة الأسرة في فيلم" ليلى وأخواتها":

يرصد هذا المبحث القضايا الأسرية المهمة في سبعينات القرن الماضي، في إطار إيديولوجيا تحرر المرأة وازدواجية المواقف الاجتماعية والفكرية بين هووية ومستحدثة.

1.3. البطاقة الفنية للفيلم:



- **الفيلم**: ليلى وأخواتها Leila et les autres
- **إنتاج**: الديوان القومي للتجارة والصناعة السينماتوغرافية
- **إخراج**: سيد علي مزيف
- **سيناريو**: سيد علي مزيف، حميد آيت عمارة.
- **تصوير**: رشيد مرابطين.
- **بلد العرض**: الجزائر.
- **سنة العرض**: 1978.
- **مدة العرض**: 65 د.
- **طاقم العمل**: نادية سمير، شافية بوذراع، عايدة، بوقاسي

2.3. موضوع الفيلم:

أثار **سيد علي** في هذا الفيلم موضوع تحرر المرأة في إطار ظاهرة التعليم والعمل، وذلك بالتركيز على الشخصيتين:" ليلى" و" مريم" لتصوير النضال اللاحق التي خاضته هذه الشريحة ضد المجتمع الذي كان ينظر إليها بعين التهميش والتحقير.

ففي أوج إقبال" مريم" على اجتياز شهادة البكالوريا للالتحاق بمدرجات الجامعة، وجدت الشخصية نفسها محل ضغط أسري شديد وانتقادات اجتماعية لاذعة حيال هذا القرار.

أما " ليلى"، فهي مثال عن المرأة الجزائرية العاملة، التي عملت على مجابهة عقبات السلطة الذكورية، والدفاع عن حقوقها ضد البيروقراطية.

3.3. تحليل الفيلم:

1.3.3. الأسرة النووية: البناء والوظيفة

لقد تأثرت الأسرة بصورة عامة بالتغيرات التاريخية والاجتماعية والعمرانية التي مست المجتمعات، فتغير بناؤها وتقلصت وظائفها، إلا أن الأسرة بمعناها الضيق والمحدد الذي اصطلح على تسميتها" الأسرة النواة" ظلت مركز التناسل ومصدر الرعاية الأولية المباشرة [1].

- **من حيث الحجم**: تتميز أسرةذ" ليلى" بصغر حجمها، فهي تتكون من ثلاثة أفراد هم: الزوج والزوجة وابنتهما**[16:00]**.

- **من حيث الانتساب**: هي أسرة تناسل و إنجاب؛ لأن الفيلم اقتصر على رسم حدودها في إطار الأفراد السالف ذكرهم، ولا وجود لأسر أخرى يستمد منها الفرد القيم الاجتماعية، وبالتالي، فالزوجان هما المسؤولان في هذه الحالة على تكوين أسرتهما وتأطيرها.

- **من حيث الإقامة**: يتضح أن هذه الأسرة تسكن في مسكن محايد بعيدا عن أهلها.

- **من حيث السلطة**: يتضح أن السلطة في هذه الأسرة مقسمة بين" ليلى" وزوجها**[16:26]**، لأن الحوار **الحاد** الذي دار بين الزوجين في الدقيقة**[16:24]** يدلل على أن كلاهما لديه الحرية الكامل في التصرف والتوجيه.

ولعل أبرز مظاهر التغير التي تميز هذه الأسرة هي سيطرة الطابع الفردي على كل عملياتها وفي كل وظائفها، كما إن أهم ميدان ظهرت فيه الفردية هو ميدان العلاقة بين الزوجين، حتى إن بعض الدارسين أطلق عليها" الأسرة الزواجية" بحكم أن الزوجين هما مركز الأسرة.

2.3.3. المرأة والحياة العائلية:

تلعب المرأة دورا أساسيا وجوهريا في الحياة الأسرية، فهي رأس المال البشري الذي يفوق في أهميته أي شيء آخر، وهي المنظم لحركة الأسرة وفي حالة غيابها لأي سبب لا يكون للأسرة نفس الكفاءة، فأدوار المرأة متعددة في إشباع حاجات الأسرة: المادية والنفسية وإنجاب الأطفال وتربيتهم وكذلك العمل داخل المنزل وخارجه.

1.2.3.3. ثيمة المرأة العاملة:

[1]- ينظر: سناء الخولي: الزواج والعلاقات الأسرية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، دت، دط، ص: 41.40.

إن الحديث عن العمل كقضية خاصة بالمرأة هو حديث محفوف بالانتقادات والتضادات، كيف إذا كان ذلك في زمن هيمنت فيه السلطة الذكورية على جميع الأصعدة الحياتية؟ وفي مجتمع تحكمه العادات والتقاليد التي تمجد الرجل ولا تكف تنظر إلى المرأة رغم دورها الريادي بعين الذلة والصغار .

انطلاقا من هذه التساؤلات بنى **سيد علي** الشق الأول من عمله، الذي حمل شحنة تضامنية هائلة إزاء التضييق الذي شهدته الشخصية البطلة(ليلى) ومن معها من النساء اللاتي يشتركن في أتعاب العمل، في محاولة للكشف عن علاقات الهيمنة والخضوع بين الرجل والمرأة المبينة على أساس التقسيم الجنسي للأدوار الاجتماعية.

ففي ظل النظام الأسري التقليدي تعاني" ليلى" من مشكلات معقدة الأوجه والمستويات، تبتدئ بالنظرة السلبية التي طبعها بها المجتمع، فهي دوما محل إحراج ومراقبة، وبحكم أنها ليست موطنا للثقة فلابد للرجل من رصد تحركاتها وتقصي أخبارها في الخفاء" **هذا عندو عشرين مرة يسقسي على بنتو زبيدة، على قداه دخلت؟ على قداه خرجت؟... إذا ماعندوش فيها ثقة يخليها فالدار ...**" **[23:40]**،وتزداد هذه النظرة حدة في حالة عملها خارج البيت، لتغدو محل إهانات وسخرية من قبل الأقارب، كونه أن عمل المرأة في بعض المجتمعات هو خرق للمسلمات الثابتة وتطاول على القيم الأخلاقية والثقافية، وإن شئتم قلنا: هو من الطابوهات.

بعد استقراء أحداث الفيلم لاحظنا أن هناك تياران متضاربان فيما يخص مسألة عمل المرأة، و اللذان من خلالهما يتم الإمساك ببعض العناصر الموضحة لطليعة وموقف الأسرة من المرأة وما مدى فاعلية هذه الأخيرة وسلبيتها داخل الحيز الأسري والاجتماعي: الأول معارض عن الفكرة والثاني مؤيد لها.

أ. المواقف المعارضة:

كثيرة هي المشاهد التي تصور رفض" ليلى" الجروج للعمل تحت أي ظرف كان، والذي يتمظهر في الميكانزمات التي مارسها الناظر(مسؤول العمال) في حق العاملات، التي غالبا ما كانت قائمة على الإساءة النفسية لذواتهن(العنف النفسي)، من إهانة وتجريح ولوم..." **اقعدوا فالدار ربيو الدراري وطيبو الماكلة، هذا واش يليق بيكم"[27:47]**.

فهذه العبارة لخصت الرأي العام تجاه هذه القضية ونظرة الأغلبية من الناس لهذه الشريحة، إذ إن دور المرأة لا يتعدى حدود بيتها، فيقتصر على الاهتمام بشؤونها المنزلية ورعاية أطفالها لا غير.

كما أن مضايقة الموظفة ناتج عن كونها تجاوزت حدود مكان الرجال بامتياز،أي حدود إدارة شؤون الدولة، وحدة الصراع والضغوط التي تعيشها النساء في المعمل اليوم مترتبة عن اجتياحهن جسور معابد السلطة الرجالية[1] .

يواصل الفيلم تعريض المشاكل الأسرية التي تنجر عن عمل المرأة، ففي معترك التزامات الحياة المتعددة وجدت" ليلى" نفسها غير قادرة على التوفيق بين العمل خارج البيت و أداء واجباتها المنزلية كما ينبغي، معبرا عن ذلك بضجر الزوج الذي ضاق ذرعا من زوجته التي خارج البيت طوال اليوم، فراح يكيل لها التهم والشتائم جراء تقصيرها في خدمته، قائلا:" **ميش معقول باش يروح الراجل للدار ويصيب زوجتو مكانش.."[15:55]**،أو بعبارة أخرى" **لوكان كنت هنا(في الدار) هذا قع مايصيرش...مليت...أنت برا وأنا نسيق..."[16:02]**.

فخروج" ليلى" للعمل أدى إلى ظهور مشاكل عدة على رأسها عدم توفر الوقت الكافي لرعاية ابنتها وزوجها وبيتها، الشأن الذي انجر عنه تغير مفاجئ في الأدوار الطبيعية لأفراد الأسرة و عدم استقرار الحياة العائلية بالكامل، إذ أصبح الزوج يقوم بدور الأم والأب في الآن نفسه، وتحملت البنت الصغيرة مسؤولية رعاية نفسها في سن مبكرة.

وبنظرة خاطفة للمشهد الذي ضم هذا النقاش الحاد، الذي جمع "ليلى" وزوجها، تكشفت مشكلة المرتب الشهري كإفراز من إفرازات عمل المرأة في مجتمع طبقي كان-ومازال-يمارس نوعا من الوصاية التي لم تعد تتلاءم ووضعها الاقتصادي، ومن ثم تثبيت علاقات القوة غير المتكافئة بين الرجل والمرأة، ومنح الرجل حق ملكية الأسرة وسيادتها، ليغدو بذلك دور المرأة الاقتصادي دورا ثانويا ومهملا[2] .

ففي أوج احتجاج زوج" ليلى" على عمل زوجته، وأمام قبوله المجبَر حيال ذلك، تجد" ليلى" نفسها لا مناص لها من المشاركة الاقتصادية لزوجها، والتي قابلتها المشاركة في اتخاذ القرارات التي تخصها وتخص غيرها على حد سواء، ليشكل العمل في هذه الحالة نوعا من أنواع الاستغلال للمرأة**[16:21]**، بالاستلاء على مرتبها

[1]- ينظر: فاطمة المرنيسي: ما وراء الحجاب- الجنس كهندسة اجتماعية-،تر: فاطمة الزهراء أزرويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء(المغرب)، 2005، ط 4، ص: 159.

[2]- ينظر: أمل سالم العواودة: العنف ضد المرأة العاملة في القطاع الصحي، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، 2009، دط، ص: 44.

والتصرف في أجرها بدون إرادتها، وقد يكون هذا بإرادتها، إذ غالبا ما تجد نفسها مجبرة على دفع ثمن السماح لها بالخروج من فضائها الداخلي[1].

ب. المواقف المؤيدة:

لا يمكن تجاهل تلك المشاهد التحريضية والتحليمية التي توسلها صاحب الفيلم للتعبير عن الوعي المتجدد لدى بعض الأفراد تجاه قضية عمل المرأة، من خلال مساندة المناضلات(ليلى وزميلاتها) اللاتي أبدين موقفا صارما ضد البيروقراطية التي طبقت في حقهن، معترفا بأزمتهن كخصوصية إنسانية فرضت ذاتها بحكم العلاقة الدائمة بين المثال المطلوب والواقع المعيش[2].

ففي الوقت الذي يوجد فيه من يقف حجر عثرة في سبيل عمل المرأة، هناك من يقدر لها هذا الجهد ويعترف بالجميل الذي قدمته، على الصعيدين: الاجتماعي والاقتصادي، والتكاتف الذكوري والإضراب الذي شنه العمال في الفيلم من أجل رد الاعتبار لزميلتهم(زبيدة) التي أهينت في المصنع يدلل على تقبل الجنس الآخر لفكرة تساوي فرص العمل بين الجنسين **[33:43]** .

كما أشار الفيلم إلى التفاتة مهمة جدا أدانت الرجل، وردت حكم "الناضر" عليه، وهي المسوغ الذي جعل" ليلى" وصويحباتها يشتغلن، وهو الحاجة الاقتصادية، أي حاجتهن المادية الملحة إلى كسب المال من أجل مساعدة أزواجهن على سد النفقات المنزلية، وهي السبب الأول وراء ذلك" **نقعد فالدار؟! شكون اللي يعاونك باش تخلص القش والتلفيزيون؟ شكون اللي راه يجيب الشهرية؟"[12:16]**، وبتعبير يحمل لمسة تضامنية مع المرأة العاملة(زبيدة) تقول ليلى:" **امرأة شريفة تخدم باش تجيب الخبزة لأولادها تمرمدها هك؟ !...حرام عليك..."[27:36]**.

[1]- ينظر: نصيرة براهمة: المرأة والعنف في المجتمع الجزائري، تحليل سوسيولوجي لأشكاله، أسبابه، تمثلاته الاجتماعية في الجزائر، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة باجي مختار، عنابة(الجزائر)، ع18، مارس 2015، ص: 117.

[2]- ينظر: وجيه فانوس: المرأة في الإسلام، مجلة الإنماء العربي للعلوم الإنسانية-المرأة العربية بين الذات والموضوع-، معهد الإنماء العربي، 1991، ع 65، ص: 225.

ومنه، إن هذا التيار(المؤيد) لم ينظر إلى مسألة العمل بنظرة البسطاء السذج الذين يرددون المرأة الجزائرية خرجت إلى العمل وهذا طابو من الطابوهات، بل وضعوا المسألة في إطار تاريخي مؤداه: إن المرأة التي تعمل هي امرأة تنفذ عملا في مجال اقتصادي خارج بيتها وتتلقى مقابله أجرا[1]، وعليه فقد تتغير مفاهيم الرجل والمجتمع عن المرأة، فيؤمن المجتمع بأهمية دورها ومشاركتها في جميع القطاعات: الثقافية والسياسية والاجتماعية وحتى الاقتصادية الأمر الذي يمكن أن يزيد من إمكانيتها على رفع مستوى توقعاتها ومؤهلاتها.

2.2.3.3. ثيمة المرأة المتعلمة:

تمثل هذه القضية الشق الثاني من فكرة فيلم" ليلى وأخواتها" ، بإلقاء الضوء على ظاهرة تعليم المرأة الجزائرية في زمن الاستقلال، مصورا كيف تلقى المجتمع هذه الشريحة؟ وما موقف الأسرة من المرأة المتعلمة ومن فكرة التعليم؟

عملت التقاليد المحلية على توسيع النظرة الفروسية للوجود، فكانت بمثابة جسر مكّن من تعزيز التراتبية و استمرار الإيديولوجية القائمة على المساواة بين الجنسين، وعلى أصعدة شتى، وكل هذا تحت مسمى" الحماية" الذي أضاف العديد من التجاوزات المعادية للمرأة، من بينها فكرة حق البنات في التعليم [2].

وعليه فقد جاءت شخصية" مريم" لتحاكي هذه الفئة من المجتمع الجزائري آنذاك، في صورة فتاة تتخبط في بحر من التناقضات والتحديات التي يلزمها بها النظام الأسري والمحيط الاجتماعي، بين حلمها في نيل شهادة البكالوريا والتسجيل في الجامعة وموقف أسرتها التي ترى أن الحل الأنسب للفتاة بتزويجها لأنه لا فائدة ترجى من التعليم، تقول أم مريم:" **يابنتي اليوم راك كبرت وفي عمرك 18 سنة وقريب تكملي قرايتك، وحنا بغينالك غير الخير...مريم، راك كبرت ولازم تزوجي"[36:47]**.

[1]- ينظر: فاطمة المرنيسي: ما وراء الحجاب، ص: 179.

[2]- ينظر: المرجع السابق، ص: 174.

فهذا الاقتراح الذي عرضته الأم على ابنتها ما هو إلا صورة عاكسة لرأي الأغلبية الساحقة في تقرير مصير فتاة في مثل سن مريم ،" **لأن الزواج بمثابة نهاية لمطامح الشابة في التعلم**"[1]، كما أن المستوى التعليمي الاستثنائي-حسب رأيها- كفيل على إعانتها فيما يتعلق بأمور الأولاد والقيام بواجباتها كزوجة مثلى، أو كما قالت"سعدية":" **القراية اللي قراتها بنتك كافية باش تقيم بيتها وتربي أولادها...**"**[07:30]**.

تزداد هذه الرؤية السلبية حدة، وتصبح أكثر قتامة لتبلغ حد الاستخفاف بثقافة الجنس الأنثوي، وبخاصة في الأوساط الشعبية، التي اعتادت على عزل المرأة، وظهور هذه الأخيرة في الشارع وهي تحمل حقيبة مدرسية بلا شك سيحدث ثغرة عميقة وذرية في النسق التقليدي[2]، لتصبح المدرسة في نظرهم فضاء عبثي لا يضاهي بيت الزوجية في شيء من الأشياء، كما إن من أولويات الأسرة اختيار الأزواج لبناتها، وبتعبير شعبي أدق:" **المدرسة ميش حرز مرجان يوالم في كلش، لازم التخمام في تعمير البيت...**"**[56:42]**.

وفي الجهة المقابلة، لم يكتف الفيلم بنقل صورة فوتوغرافية عن هذه القضية فحسب، بل ناصر هو أيضا هذه الشريحة التي تترنح تحت وطأة التخلف الثقافي والاجتماعي، من خلال الموقف الشاذ الذي انتهت إليه" مريم" في حضرة أسرة المنور(أهل العريس)، للدفاع باسمها وباسم الشريحة بأكملها عن حقها في التعليم، منتهكة سنن المجتمع المحافظ، منددة بحرية المرأة في توجيه مستقبلها الوجهة التي تريد، وضرورة كسر دينامكية التلقي التقليدي الذي جعل المرأة رهينة الجهل والتعسف **[58:59]**.

إن عامل التعليم ساعد على فتح الأذهان وجعل الجيل الجديد يتصف بالنزعة الفردية، فقد صارت" مريم" لا تنفذ الأوامر الصادرة إليها من كبار السن تنفيذا أعمى، كما باستطاعتها أن تقول"لا"وتناقش وتقنع وتقتنع، إذ إن الفردية لا يمكن اعتبارها شرا مطلقا، بل ربما كان فيها معاني الاستقلالية الفكرية والقدرة على التفكير السليم والمناقشة الهادفة إلى الصواب بدون تحكم أو طاعة عمياء جاهلة[3].

هكذا ظاهر الفيلم بين قضية التعليم والعمل عند المرأة باعتبارهما أبرز القضايا الاجتماعية التي حفلت بهما الأسرة الجزائرية مطلع السبعينات من القرن الماضي، يوم وجدت المرأة الجزائرية نفسها في صراع مع صورتين: صورة تقليدية يحملها التراث والماضي، جعلت المرأة تدور في فلك رجولي، وصورة حداثية عكستها المرأة التي اجتهدت لتقويض كل ما ينضوي تحت مسمى العرف والتقليد.

---

[1]- المرجع نفسه، ص: 177.

[2]- ينظر: المرجع نفسه: ص: 178.

[3]- ينظر: حسن عبد الرزاق منصور: الحضارة الحديثة والعلاقات الإنسانية في مجتمع الريف، دار فضاءات للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، 2006، ط2، ص: 173.

3.3.3. الثورة الصناعية وتأثيرها على المنظومة الأسرية:

إن الثورة الصناعية بمعناها العلمي هي ذلك التغير التكنولوجي والاقتصادي الذي يمس أسس عمليات الإنتاج، ويترك آثارا عميقة في الظروف الاقتصادية والاجتماعية والإيديولوجية للمجتمع الذي يتعرض لتياره وفعاليته[1]، عبر تشييد معدات ومنتجات أساسية للصناعة والزراعة وتوفير فرص عمل وتحقيق الرقي الاجتماعي للعمال[2] .

تعتبر سنوات السبعينات(1972) علامة مميزة في تاريخ الجزائر، نظرا للاستثمارات المكثفة والتغيرات الاجتماعية السريعة التي شهدتها تلك الفترة، حيث قام **الرئيس هواري بومدين** بإنشاء المصانع الثقيلة التي ساهم خبراء من دول المحور الاشتراكي في بنائها[3].

وفق هذا التخطيط الاشتراكي المحكم وظاهرة العولمة تحولت الجزائر من مجتمع زراعي إلى مجتمع صناعي، ومن ثم ظهرت المدنية على نطاق واسع، التي أسفرت عن جملة من المشكلات التي جعلت الحياة تتسم بالضبابية.

وقد سجل الفيلم هذه النقلة النوعية في النشاط الاقتصادي والحضاري**[22:01]**، معربا عن السلبيات التي انجرت عن عوامل التغيير الخارجية(التحضر، التصنيع، التكنولوجيا...)، فمع التوسع العمراني للمدينة شهدت الشوارع ازدحاما مروريا غير مسبوق عما عهدته، الأمر الذي أسهم في خلق مشاكل للفرد حالت دون أدائه الوظيفي، بتعبير"سعدية":" **ماجينا نوصلو حتى حاسبنا، مابقات خرجة يا مخلوقة الله...وهذاك الدود تاع السيارات !آمي، لبرة ماطيحش فالأرض"[56:51]**، فعلى قدر التجديد البارز الذي تقاس عليه رفاهية المجتمع العاصمي، الدالة على تحسن أوضاعه المادية، إلا أن التغير الذي لحق النمط العمراني الأصيل والانتشار الواسع للسكن وتزايد النمو الديموغرافي في العاصمة كلها عوامل خلفت آثار جانبية عانت منها الأسرة إذ أصبح التلوث هو السمت الأساسي في الحياة الصناعية الجديدة:" **واش نقولك؟ المدينة رجعت غمة، الغاشي، الحس،والوسخ..."[52:18]**.

على الرغم من سلبية هذا الحكم الذي أطلقته الشخصية على الهيئة التي آلت إليها المدينة بفعل المشروع الصناعي في معرض مقارنتها مع الماضي، إلا أن الشأن يستدعي النظر إليه بشيء من الموضوعية والحيدة، ومن باب أن التصنيع مطلب ضروري من متطلبات النمو المتناسق ومحرك يجلب الرفاهية للمجتمع، و ينم عن وجود مراحل ارتقائية تسعى للوصول إلى الأفضل.

4.3.3. المادة الشعبية في الأسرة:

---

[1]- ينظر: محمد العيد مطمر: الشخصية القيادية ودورها في تنمية المجتمع- هواري بومدين نموذجا-، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة عنابة، 2005/2004، ص: 245.

[2]- ينظر: محمد بلقاسم بهلول: سياسة وتخطيط التنمية وإعادة تنظيم مسارها في الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1999، ج1، ص: 314.

[3]- ينظر: أيمن المقدم: الزعيم الجزائري هواري بومدين، مجلة إفريفيا قارتنا، مارس 2013، ع3، ص: 03 .

ارتأينا أن نقتصر في استجلاء الجانب السوسيوثقافي على المادة الشعبية دون الرسمية، نظرا لغلبة الأولى على الثانية، ونحن نحاول استنطاق الموروث وتشخيص دلالاته داخل الخطاب، وجدنا أنه لا يكاد يخلو مشهد من سمة العراقة ومن كل ما هو تراثي أصيل، وعلى الرغم من أن الفيلم يعيش ثورة عداء ضد الرجعيات والأفكار القديمة، واستبدالها بأفكار حداثية وحضارية دعت إلى تحرر المرأة، إلا أنه لا مناص له من الحفر في الذاكرة الجماعية للإقليم العاصمي، ليكتمل العمل الإبداعي وفق هذه الازدواجية، **لأنه لا غنى لكل من التراث والحداثة عن الآخر، إذ لا حضارة بدون تراث وحداثة(الحضارة= تراث+حداثة)**[1].

1.4.3.3. لباس المرأة بين الهوية والتحديث:

إذا ما أمعنا النظر في صورة الملبس الواضحة في فيلم" ليلى وأخواتها" نجد أنفسنا أمام تيارين أساسيين: الأول تمثله" ليلى" و" مريم" في نسق دعاة التحرر والسفور بحكم فكرة الفيلم الأساسية(حرية المرأة)، والثاني تمثله النساء المسنات كدعاة للحجب والتستر، كما هو في الصورة التالية:

اقتضت العادة والتقاليد في الجزائر على غرار مناطق عديدة في البلدان المماثلة أن تبقى النساء في البيوت إلا للضرورة القصوى، وإن حدث هذا وخرجت المرأة، فعليها أن تتستر عن الأنظار حفاظا عليها كعورة[2]، في ثوب تقليدي معروف وهو **الحايك**؛ كرمز للعفة والنقاء[3].

يقول **الدكتور صالح مفقودة**: إن ارتداء النسوة للحايك يعود إلى أيام الثورة، بحيث يسهل تحديد هوية المرأة الجزائرية من المرأة الأجنبية، فضلا على أنه يستر ما تحمله المرأة من مؤونة أو سلاح...كما يحفظها من نظرات الأعداء[1].

---

[1]- ينظر: بشير بهادي: جمالية توظيف الموروث الشعبي في الرواية الجزائرية- قراءة في رواية تزروفث بحثا عن الظل لعبد القادر ضيف الله، مجلة إشكالات، معهد الآداب واللغات، المركز الجمعي تمنراست(الجزائر)، فبراير2016، ع11، ص:29.

[2]- ينظر: صالح مفقودة: المرأة في الرواية الجزائرية، دار الشروق للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2009، ط2، ص: 185.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 187.

إلا أن التغيرات الاجتماعية والحضارية التي مست المجتمع في العمق في زمن الاستقلال، أثرت على كافة الجوانب الثقافية بما فيه الملبوس، فبعدما كان **الحايك** لباسا تقليديا معمما على الجنس الأنثوي الجزائري إبان الثورة أصبح حكرا على الفئة العمرية المسنة فقط**[04:05][37:09]**، وفي هذا الصدد تقول الأخصائية الاجتماعية **سعيدة درويش:" الحايك والعجار يشكلان جزءا من الديكور المحلي الذي صار على وشك الانقراض رغم ما ننطوي عليه من قيم الحشمة والوقار والالتزام"**[2].

ومن جهة أخرى، حرص الفيلم على ظهور المرأة العاملة والمتعلمة(المتحررة) في صورة سافرة، متبرجة، كظاهرة شاذة، ترتبت عن خروج المرأة من البيت إلى الشارع الذي يمثل المكان الذكوري بامتياز[3]، بعدما كان الفضاء المنزلي حريصا على تقويمها وتوجيهها الوجهة التي ترضاها أسرتها ومجتمعها.

استنادا إلى هذا الوصف، إن الجمع بين" **السروال والحايك**" في الفيلم هو إشارة إلى تضارب الفكرين، الهووي والتحديثي، الأول الذي يكرس الدفاع عن الهوية ويذود عن قلعتها التاريخية ضد خطر المذاهب المستوردة والأفكار الهدامة التي عملت قوى التغريب على نشرها والتبشير بها، فأرى لزوم تقيّد المرأة بلباس محتشم يميزها، فجعلها مستورة متخفية عن الأنظار، والثاني لا يشكل السفور بالنسبة إليه أي عائق، بل على النقيض من ذلك فهو الذي ثار على المعتقدات الماضوية التي أصبحت تشكل عائقا معرفيا وإيديولوجيا أمام التقدم العلمي والمدني ومن ثم يجب نبذها من أجل بناء قيم الحضارة الحديثة.

2.4.3.3. المعتقد الشعبي:

هو أول أشكال التغيرات الجماعية للخبرة الدينية الفردية، خرجت من حيز الانفعال العاطفي إلى حيز الانفعال الذهني، وهي ما يؤمن به الشعب من أفكار تتعلق بالعالم الخارجي والعالم فوق الطبيعي [4]، ويشمل المعارف المتعلقة بالظواهر الكونية(السماء، الأرض، الكواكب...)، الأحلام، السحر، الكائنات الماورائية، الأولياء، الروح، الطهارة، النجاسة... الخ[5].

لقد استحضر **سيد علي** نوعا وحيدا من المعتقدات الشعبية في فيلمه، ووظفه بأسلوب عبر به عن قضية فكرية وروحية مرسخة في عمق الإقليم (العاصمي)، وهي" الشعوذة".

---

[1]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 187.

[2]- محمد الأزهري: الأزياء التقليدية هوية وطنية تقاوم العولمة .58: 13 ,06/06/2017 ,www.albayane.ae

[3]- ينظر: فاطمة المرنيسي: ماوراء الحجاب، ص: 94.

[4]- ينظر: سعيدة حمزاوي، صورة المرأة في المعتقدات الشعبية- الموروث الشعبي وقضايا الوطن-، الرابطة للفكر والإبداع، محاضرات الندوة الفكرية السادسة، مزوار للنشر والتوزيع، 2006، ص: 226.225.

[5]- ينظر: عبد الحميد بورايو: في الثقافة الشعبية الجزائرية، ص:47.

والشعوذة أو الشعبذة هي :" **خفة في اليد وأخذ كالسحر، يرى الشيء بغير ما عليه أصله في رأي العين**"[1]، فهي السرعة، وسمي الساحر أو من يدعي التحكم في أسرار الماورائيات مشعوذا، لقدرته على كشف ما لا يقدر عليه غيره[2].

لطالما لعبت "المشعوذة" دورا مهما في واقع الحياة الجزائرية، حتى أن رؤيتها تقتضي موعدا مسبقا للزيارة، إلا أن الفيلم استحضرها بصورة أخف وأقل حملا، في صورة امرأة مسنة، تسكن في الحي الشعبي ذاته الذي تقطن فيه" أسرة مريم"، فعندما رفضت مريم فكرة الزواج وأصرت على استكمال دراستها مهما كلفها الأمر، عرضت الجارة مساعدتها على"مريم" إزاء محنتها هذه، نظرا لقدرتها الخارقة على الاتصال بالعالم الأخر وتسخير حلفائها من العالم الغيبي لخدمة مريم و إبطال حكم الزواج من قبل أسرتها**[37:50]**.

- **مريم: كيفاش تقدري تشوفي كل هاذ الشي كامل؟**
- **المشعوذة: نشوف كل شي يا بنتي، ونعلم بكل شي، ومازلت نقولك أكثر من هذا...تخميمتك، وتخميمة قلبك، وواش يعيطك الله !؟**

على الرغم من أن" مريم" استغربت من قول المشعوذة، و لم تدرك مرجعية هذه الطقوس الخرافية، بحكم أنها بلغت شأوا في العلم ونالت قسطا من المدنية، إلا أن هذا لم يمنعها من أن تنساق وراء ترهات العجوز وأقاويلها، إيمانا ببراعتها وتقديرا لفنها، فعقدت الأمل في بركاتها علها تخلصها من مشكلتها وتثني أمها عن رأيها، وهذا ما يدلل على أن الاعتقاد بهذه الممارسات و نجاعتها لا ينحصر في فئة محددة بل يتعدى ذلك ليشمل جميع الفئات على اختلاف مستواها الثقافي، ليعكس تدني مستوى الوعي ويثبت الانغلاق الفكري بنسبة ما.

4.4.3.3. المثل الشعبي:

هو عبارة عن جمل قصيرة، بليغة المعنى، سلسة اللفظ، قوية السبك، تلخص الرصيد الهائل من حكمة الشعوب وتجاربها عبر السنين، قيلت لغاية تربوية تقويمية لسلوك الأفراد في المجتمع[1].

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب، ج3، ص: 494.

[2]- ينظر: عبد المالك مرتاض: عناصر التراث الشعبي في اللاز، دراسة في المعتقدات والأمثال-، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1987، دط، ص: 15.

نالت الأمثال الشعبية في الفيلم النصيب الوافر من الاهتمام، فكان لها كبير الأثر في إيصال المعنى للمتلقي، إذ استمدها **سيد علي** من الإرث الاجتماعي المرتبط خصوصا بما تعيشه الطبقة الشعبية البسيطة التي تنتمي إلى مدينة العاصمة وضواحيها[2]، نافثا في العمل روح العراقة العميقة المنطوية على مهارة صاحبها الذي خبر مواطن الجمال في كلام الأسلاف[3]، ومن جملة ما ساقه في الفيلم:

- **كل شي بالمكتوب:** مثل جزائري فحواه: إن مصير الإنسان محدد قبل أن يولد، وأن حياته وقدره مكتوبان في اللوح المحفوظ، وأن لله تعالى فيه قضاء لابد أن ينفذه، وأن ما على المرء إلا الاستسلام له، لأنه وحده –جل شأنه– القادر على تسيير الأمور وتسهيلها، واشتهر استعمال هذا المثل فيما يتعلق بشؤون الزواج والطلاق والخطبة وما إلى ذلك، وقد ورد توظيفه فالفيلم عدة مرات**[59:15]**،**[59:41]**.

- **خموس وجبرين:** مناص يقال عند الإعجاب بشيء ما لطرد العين، ويقابله في اللغة الرسمية" ما شاء الله"، ورد في الفيلم على لسان لالة سعدية عندما وقعت عينها على" مريم" لطرد العين المعجبة بجمال هذه الأخيرة" **خموس وجبرين عالوجوه المنورة..."[34:37]**.

- **المندبة كبيرة والميت فار:** يستعمل لاستنكار المبالغة والتهويل, ويضرب في حالة تضخيم الأمور الهينة، وكلمة "فأر" دلالة على تحقير الشيء إذ لا يستحق كل هذا العويل والندب، وفي الفيلم جاء على لسان أحد العمال في المصنع مستصغرا شأن الإضراب الذي شنه العمال من أجل زميلتهم، وكأن مسألة طرد" زبيدة" من العمل أمر تافه لا يستدعي الخوض فيه**[49:05]**.

- **غيطة وشهود وذبيحة قنفود:** نفس المضرب السابق، رددت أحدى العاملات هذا المثل للاستهانة بالإجراء التي اتخذه" الناظر" في حق" زبيدة" عندما كسرت الماكينة**[31:27]**.

- **الحوت ما يتشراش فالبحر:** يضرب هذا المثل في حالة تستوجب الروية والتثبت في الأمور، وبتعبير أدق: قبل الخوض في مسألة ما لابد من معرفة جميع جوانبها وتلمسها من جوانب عدة ولا تكتفي بالنظرة السطحية فحسب، فورد في الفيلم على لسان الخطابة **[06:36]**، لتبيان أن مسائل الزواج والخطبة تستوجب الروية والأناة ولا داعي للعجل.

- **كل صبع بصنعة:** يضرب هذا المثل في الشخص الذي يتقن عدة فنون وله مواهب جمة، وغالبا ما يستعمل في مجالس النساء، حيث المقامات التي تستدعي التفاخر بينهن، كما الحال هو مع "لالة سعدية" التي وظفت هذا المناص لإغراء" أسرة المنور"بعروسها التي اختزلت جميع خبرات النساء ومهارتهن**[07:37]**.

---

[1]- ينظر:صالح زيادنة: موسوعة الأمثال الشعبية، دار الهدى، فلسطين، 2014، ط1، ص:07.

[2]- ينظر: سعيد سلام: دراسات في الرواية العربية وتناصها مع الأمثال، التنوير للنشر والتوزيع، 2012، ص1، ص:92.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص:92.

- **اللي فات مات ودفنتو:** تعبير ضمني عن تخطي المشكلة والانتقال إلى خطوة جديدة وكأن شيئا لم يكن، وفي الفيلم ردده أحد العمال لفض النزاع بين العمال**[49:07]**.

ومنه، لقد ساعدت هذه العملية الاستقصائية لجملة الأمثال المبثوثة في الخطاب على إدراك أهمية المثل الشعبي في التنوع الكلامي والأسلوبي، حيث اتضحت فنيته الأكثر في جانبه الإيقاعي والموسيقي من خلال الفواصل المسجوعة والتقابل اللفظي، دون إغفال الجانب الدلالي المتمثل في إسقاط الواقع الاجتماعي الجزائري(العاصمي) في زمن الاستقلال(السبعينات).

5.4.3.3. عادات الزواج والخطبة:

الخطبة هي إعلان رغبة الرجل في الزواج من امرأة معينة، ويتم الزواج بعد الاستجابة لهذه الرغبة لمراسيم تختلف باختلاف العادات والتقاليد.

تبين الدقائق الأولى من الفيلم أن الأم(لالة عيشة) هي صاحبة المبادرة لإتمام خطبة ابنها وزواجه، مع الاتصال بـ"لالة سعدية" التي تشغل وضعا استراتيجيا، لدرايتها بالسيرة الذاتية الكاملة لأفراد العائلات التي تسكن حي القصبة وترتاد المقبرة العاصمية" **راكم بين يدين سعدية، الناس كل تعرفهم فالبلاد، الشي اللي يصير ، فرح ولا قرح عندي خبر بيه، في كل شي داخلة**" **[07:42]**، فهي بمثابة وكالة إخبارية قوية تتقاطع فيها الإيديولوجيات والفئات والمستويات، ولكم هو غريب أن نتحدث عن الإيديولوجيات وسط مقبرة**[10:42]**، إلا أنه بعد برهة تأويلية يغدو مسرحا لائقا بها، الأمر الذي يجعل منها محفلا سميائيا تتعدد فيه الدلالات والعلامات وتتناثر بعد أن كان محفلا للموتى.

وهذا جانب من صفقات النسوة فيما يتعلق بالخطبة، إذ تجمع الصورة بين فئات عمرية عدة، في الجهة اليمنى تجلس فتيات متوسطات العمر، متوسطات الجمال، بنوع من الإغراء وبمظهر مميز، وفي الجهة المقابلة تقف كل من الخطابة وأهل العريس، لتستحيل المقبرة فضاء نسويا بحتا ومعرضا نشطا لتسويق السلع بما فيها البشر.

فعلى الرغم من أن الأم تتمتع بالامتيازات كامرأة، إلا أن هذا لا يمنع عرض طلباتها على المسنة" لالة سعدية"، لخبرتها في تقصي أخبار النساء وإذاعتها، كيف لا وهي الدلالة صاحبة الحل والربط في مسائل الزواج والطلاق، مما أهلها لتترأس مكتب" **الزواج من كل نوع بموعد"[1:01:31]**، وما على الحماة إلا التردد عليها مصحوبة بوثيقة تبين شروط الزواج، والتي غالبا ما كانت تدور في فلك واحد هو:

- يجب على العروس أن لا تكون ذات مستوى تعليمي أكبر من العريس" **مالازمش المرا تكون قارية اكتر من زوجها، ياك تعرفي الرجال كل يحبوا رواحهم فاهمين أكتر من نساهم"[06:29]**، لأن الرجل عادة يخشى المرأة التي تكافئه تماما أو تعلو عليه في مكانته الاجتماعية والاقتصادية، فيميل كثير من الرجال إلى الزواج بمن هي أقل منهم تعليما ودخلا وذكاء، فهذا يحقق لهم تمام الهيمنة على زوجاتهم ويضمن لهم تبعية الزوجة وعدم تمردها[1].

- ممنوع خروج الزوجة من البيت، وإن استوجب هذا فسيكون برفقة الحماة أو الزوج**[57:12]**.

ولا غرو أن تحدث هذه المفاوضات أمام مرأى الابن(العريس) الذي لا رأي له في الموضوع بالمرة، وكأنه لا يخصه**[1:02:39]**، الأمر الذي يدلل على أن الأم(الحماة) هي الممسكة بمقاليد الأمور والمسيطرة على سيرورة العلاقات الأسروية كافة**[1:00:35]**.

كما إن ضمير المتكلم"أنا" في قولها:" **وأنا مهبولة ندخل ديك البنت لداري؟ ! نربي لعفة في حجري؟ !"[1:00:45]** يؤكد أن الرأي الأول والأخير في هذا الزواج يعود إلى الحماة، وهذا ما عهدته الأسر الجزائرية جمعاء.

5.3.3. الخطاب الجندري* وتأثيره على المنظومة الأسرية:

في القديم، وفي موقع ما من تاريخ العالم، استقر طابع تقسيم العمل بين الرجل والمرأة، تم بمقتضاه تحديد الأدوار الاجتماعية لكل منهما، وبفعل تداخل عدة عوامل: تاريخية واجتماعية وبيولوجية، تحقق الاستقرار العالمي على أن مجال الرجل يتحدد خارج المنزل باعتباره المسؤول الأول على توفير المال والخامات، بينما اقتصر مجال المرأة على حدود منزلها كونها المنوطة بتنظيم هذه الخامات من أجل الاستهلاك الأسري [2].

---

[1]- ينظر: مهدي محمد القصاص: علم الاجتماع العائلي، ص: 103.

[*] **الجندر/Gender**: المصطلح الذي يفيد استعماله وصف الخصائص التي يحملها الرجل والمرأة كصفات مركبة اجتماعية، لا علاقة بها بالاختلافات العضوية" بمعنى أن التكوين البيولوجي سواء للذكر أو الأنثى ليس له علاقة باختيار النشاط الجنسي الذي يمارس(اتفاقية سيداوcedaw).

[2]- ينظر: محمود عبد الرشيد بدران: علم الاجتماع ودراسات المرأة- تحليل استطلاعي-، مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، المنيا(مصر)، دت، دط، ص:58.

إلا أن متغيرات عميقة مست مكونات المجتمعات أحدثت تغييرا مهولا في هذه الموضوعات، فأصبح ينظر إلى الرجل على أنه جائر وظالم، و إلى المرأة على أنها خاضعة ومقيدة، وفي معترك هذه الجدلية ظهرت **الحركة الأنثوية** التي دعت إلى تحرر المرأة و ضرورة المساواة المطلقة مع الرجل، والثورة على نظام الأبوية، لأنه أساس استعباد المرأة، ونظام كامل لسلطة الرجل على المرأة[1].

وبالعودة إلى الفيلم، فقد تبنت" ليلى" وصديقتها العاملات هذه الدعوة الإيديولوجية القائمة على أساس إيديولوجي واحد هو التوجه المادي، والإضراب الذي خاضته هذه الفئة يدلل على أن المشكلة بالنسبة للعاملات ليست مشكلة واهية تتمثل في العمل لا غير، وإنما يتعدى بعدها الدلالي ذلك كله، فيجد المتلقي نفسه أمام خطاب حضاري جندري بحت، تلخصت أبعاده في:

– **التماثل وإلغاء التمييز**: هو القول بتماثل الرجل والمرأة، وهو نتاج نظرية الجندر التي اتخذها الجندر النسوي قاعدة ينطلق منها، تقضي بإلغاء الفروق الطبيعية أو المختصة بالأدوار الحياتية بين الرجل والمرأة [2]، التي نددت بها الشخصية في الفيلم قائلة:" **حنا عاملات لازم يحترمونا ويعملولنا قدر على خدمتنا...لابد يطلب منها السماح"[31:38]،" واش راك تقول؟ !...يحقرونا، يسبونا، يهينونا، وينكرولنا حقنا فالعمل، ويجيك أنت هاذي حاجة ماكانش !"[30:20]**.

– تمكين المرأة: هو الأخذ بيد المرأة لتتمكن من أخذ فرصها في الحياة، لكن في ثقافة الجندر لا يتم من خلال دفعها وإعطائها الكفاءة اللازمة للوصول إلى هدفها من خبرة وكفاءة... بقدر ما يتم من خلال تطبيق الحصص النسبية(50/50)[3]، تقول ليلى:" **رانا فالمصنع هنا، ولازم تحترم العمال اللي بحالك، عندهم قدرهم... راهم هنا باش يربحو قوت أولادهم ماشي باش يلعبو"[27:58]**.

وغيرها من المشاهد التي تكفلت بمناهضة الاحتكار والبيروقراطية واستعباد القلة القوية للضعفاء، وجسدت ملامح **الأنثوية الاشتراكية**[4] في أقصى أبعادها.

لعل أهم ما يريد الفيلم الوقوف عنده هو ما يحاول الفكر الجندري فرضه في تعامله مع المرأة باخراجها من سياقها الأسري والاجتماعي والنظر إليها على أنها فرد، وإنسان مستقل، له إراداته ونظامه وحياته وأهدافه الخاصة

[1]- ينظر: خديجة كرار، الأسرة في الغرب، ص: 262.

[2]- ينظر: هريف عبد الرزاق وميدني شايب ذراع: الجندر: العلاقة الجدلية بين الرجل والمرأة في ظل التحولات الأسرية الجزائرية-مطرقة الاحتواء وسندان الاستبعاد-، الملتقى الثاني(الاتصال وجودة الحياة في الأسرة)، 2013/04/10، جامعة ورقلة، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم العلوم الاجتماعية، ص: 13.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 16.

[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص:263.

به، والحري بها أن تأخذ كامل حريتها (العمل مثلا)، الأمر الذي انجر عنه تحول المجتمع إلى أفراد غير مرتبطين، متشظين، يعانون ازورارا مقيتا...،كل هذا نتيجة النظرة الفردية التي هي نموذج للفرد الغربي الذي نراه الآن تجسيدا حيا لمأساة إنسان عصر ما بعد الحداثة.

وعليه، فقد كان الرأي السائد-بنسبة كبيرة- في الفيلم ثورة على مبادئ هذه الفلسفة الغربية المسماة بالجندر، لما لها من آثار على تركيبة الأسرة ونظامها، لأنه لو تلمست الواقع الذي آلت إليه الأسرة الجزائرية(أسرة ليلى) لوجدت أن عمل المرأة(ليلى) هو المتسبب الأول في شقائها **[15:40]**، الأمر الذي دعا إلى عودة المرأة إلى مهمتها الأساسية في الأسرة" **اقعدوا فالدار ، ربيو الدراري وطيبو الماكلة"[27:24]** ، التي تتلخص في كونها أما وشريكة فحسب، وكما قالت **برجيت برجر B. berger** :

<< women were to find their mission at home, as mother, and the intelligent emotionally sensiyive companions to their husbands- and if they did not accept this mission , the psychologists were ready treat this reluctance as a neurotic ailment >>[1].

" إن مهمة النساء تكون في البيت كأمهات وشريكات ذكيات وذوات إحساس عاطفي مرهف لأزواجهن، وإذا لم يقبلن بهذه المهمة فعلماء النفس مستعدون لمعالجة هذا الرفض على أنه علة نفسية".

فشغل الاهتمام بالأسرة أو ما يسمى بـ" **نهضة الأسرة**" والتركيز على دعوة النساء إلى العودة إلى بيوتهن جزءا من هذا الخطاب، فقد صرح" زوج ليلى" بتأزم الوضع الأسري في حالة غياب المرأة عن البيت**[16:05]**:

- **الزوج: ماهوش معقول باش الرجل يدخل للدار ويصيب زوجتو مكانش...مليت أنت البرا وأنا نسيق...**
- **ليلى: علاه ماكش موالف تسيق؟**
- **الابنة: يما أنا اللي نسيت وخليت العين محلولة.**
- **ليلى: شفت...**
- **الزوج: لوكان كنت فالدار هاذ الشي ما يوقعش .**

فالدور الذي تقوم به" ليلى" وأمام تعدد مسؤولياتها حال دون التفرغ لشؤون بيتها وأولادها، هذا بخلاف الضغوطات التي شهدتها في العمل، التي من شأنها التأثير على النظام الأسري، وحدوث اضطراب في حياتها العائلية وفقدان القدرة على التكيف وتحقيق ما تصبو إليه من سعادة زوجية.

[1] -Brigitte and peter berger: The war over the family, penguin books, 1984, p :25.

وعلى الرغم من ذلك كله، فقد استمرت في مزاولة عملها، حاملة في داخلها شعورا بأن هذا ليس المتوقع والمنتظر منها اجتماعيا، وبالتالي فهي مجبرة أن تثبت لنفسها ولمن حولها أنها لم تسئ الخيار وهي جديرة بما اختارت[1].

على هذه الشاكلة صور **المخرج سيد علي** النظام الأسري في ظل الخطاب الجندري، موضحا أبعاد الحركة الأنثوية في تحرير المرأة، ومن ثم تكريس المفهوم الشيوعي للأسرة تدريجيا، بالتركيز على التناقض الذي تضمنه فكر الدعوة ومسارها، من خلال إماطة اللثام عن الثنائية الجدلية حول هذه القضية.

خلاصة القول: صور المخرج سيد علي مزيف فيلمه ليثبت معاناة الأسرة في ظل عمل المرأة في تلك الفترة، إذ كانت الأم حائرة بين تحقيق ذاتها ومسؤليتها الأسرية مع صعوبة الموازنة بين العمل والبيت، الأمر الذي نتج عنه الكثير من الآثار السلبية التي كادت أن تودي بمقومات الأسرة، ومن جهة أخرى أوضح الفيلم معاناة الفتاة المتعلمة في مجتمع تقليدي يعتبر كل ماهو جديد تهديدا لكيانه، سيما إذا تعلق هذا الجديد بالمرأة.

تبعا لذلك قدم الفيلم محتوى سوسيوسياسي في صورة مركزة عن الحراك الذي عرفه المجتمع في تلك الفترة وأيضا عن الحياة في الجزائر العاصمة خصوصا حي بلوزداد العتيق الذي صورت فيه جل أحداث الفيلم،كما سلّط المخرج الضوء على عادات الأسرة الجزائرية آنذاك وسلوكياتها ونمط لباسها والعلاقات الجوارية في الأحياء الشعبية كما أبرزت الكاميرا الجانب المعماري للمدينة.

[1]- ينظر: عايدة سيف الدولة: النفس تشكو والجسد يعاني، دليل المرأة العربية في الصحة النفسية، نور جمعية المرأة العربية، لبنان، 2003، ط1، ص:42.

الفصل الثالث

صورة الأسرة في سينما الثمانينات

1. فيلم امرأة لابني(علي غانم)
2. فيلم عش بثناش(محمد حلمي)
3. فيلم القلعة(محمد شويخ)

- تمهيد:

شهدت الحركة السينمائية الجزائرية مطلع الثمانينات حيوية ملحوظة مع بروز لافت لثلة من السينمائيين المجددين في المقترحات البصرية، يحملون رؤى جديدة وشغفا قويا يصنع أعمالا تمثل نبض زمنهم، محاولين التعبير عن ذواتهم بحرص أكبر على التميز، فكانت لهم لمستهم الخاصة على مستوى اختيار المضامين وأشكال التعبير لإنتاج أفلام تتسم بالجرأة والتنوع والتجديد مع وجود تمثلات في بعض المواضيع، كما أن التحولات السياسية عقب رحيل **الرئيس هواري بومدين** عملت على تحريرهم من الوسائل التقليدية للإنتاج وعززت رصيد السينما الجزائرية أكثر، سواء من حيث تعدد أشكالها وخصوبة مضامينها أو من حيث نهجها الجمالي والواقعي، مقارنة مع التجارب السابقة التي ظلت حبيسة قوالب معينة[1]، وما تتويج أعمال هذه الفترة في المهرجانات العربية والدولية إلا تكريس للنفس الجديد الذي يعيشه الوطن على مستوى الحراك الثقافي والفني، ومنه وقع الاختيار على الأفلام الاجتماعية الثلاثة(امرأة لابني، عش بشاش، القلعة) كعينة لاستجلاء صورة الأسرة في ذاك الزمن مع توضيح معارضة الظروف الاجتماعية والقيم المجتمعية.

1. صورة الأسرة في فيلم" امرأة لابني":

سنتناول في هذه الجزئية إحدى الأسر المنتمية إلى الطبقة المتوسطة في المجتمع الجزائري، في نطاق الحديث عن الزواج التقليدي، مع طرح أهم المشاكل والقضايا التي تشكلت عن هذا النوع الزواجي، ومدى تأثيره على النظام الأسري.

1.1 البطاقة الفنية للفيلم:

- **الفيلم**:امرأة لابني
- **إخراج**: علي غانم*
- **إنتاج**: الديوان الوطني القومي للتجارة والصناعة السينمائية
- **مدير الإنتاج**: محمد طاهر حرحورة
- **صوت**: كوكازيان فارتان
- **مدير التصوير**: محمد لكحل
- **سنة العرض**: 1982
- **طاقم العمل**: شافية بوذراع، مصطفى قصدرلي، فريدة، أسمى.

[1]- ينظر: أحمد بغالية: اتجاهات السينما المغاربية، ص: 384.383.

*غانم علي : هو كاتب فرانكفوني وسيناريست ومخرج جزائري، ولد في 20 سبتمبر 1943.

2.1. موضوع الفيلم:

صور الفيلم الأسرة الجزائرية الممتدة في نطاق الزواج التقليدي، مبرزا تأثيرات هذا النوع ونتائجه على الكيان الأسري .

فبين أتون هجرة الابن(حسين) إلى فرنسا، ورفض أفراد الأسرة لهذا القرار، عزم الأب(عمر) على تزويج ابنه من إحدى بنات معارفه، عساه يثنيه عن العودة إلى بلاد الغربة و يضمن بقاءه في أرض الوطن، إلا أن هذه الزيجة باءت بالفشل، وترتب عنها جملة من المشكلات والصراعات النفسية والاجتماعية التي مست جميع الأطراف، نظرا لانعدام الوفاق بين الزوجين.

3.1. تحليل الفيلم:

1.3.1. نمط الأسرة وخصائصها البنيوية والوظيفية:

إن عائلة" عمر وابنه" هي النموذج الأسري الذي حاكى من خلاله **علي غانم** مشاكل الأسرة النووية في المجتمع الحضري وقتها، مركزا في بناء هيكلتها على المعايير التالية:

ـ **من حيث الحجم**: تميزت هذه الأسرة بحجمها المتوسط الذي ضم أسرتين زواجيتين في نطاق واحد: أسرة الأب(عمر) المتكونة من الزوجين وابنيهما، وأسرة ابنه(حسين) المقتصرة على الزوجين فحسب.

ـ **من حيث الانتساب الشخصي**: هي أسرة إنجاب، لأن أفرادها منفصلون تماما عن البيت الكبير أو ما يسمى بـ" بيت العايلة"، فلا وجود لأي روابط قرابية أو جوارية يستمد منها الفرد قيما اجتماعية أو ثقافية، وعليه، فالوالدان هما اللذان تقع عليهما مسؤولية أهل البيت.

ـ **من حيث الإقامة:** يبدو أن الابن المتزوج يسكن مع أسرته الأصل في بيت واحد، والجميع مستقل في مسكن محايد عن البيت الكبير(بيت جدي).

ـ **من حيث السلطة:** يتضح وبجلاء، أن الحماة هي المتحكمة في زمام الأمور، فهي الآمرة والناهية في البيت والجميع يأتمر بأمرها، بما فيهم أسرة ابنها، وهذا بموافقة الأب" سي عمر" الذي تنصل عن مسؤولية الأسرة وأسلم السلطة طواعية "لأم حسين"، الأمر الذي أدى إلى خلق مشاكل ونزاعات مع الكنة، كانت نهايتها الطلاق، وسنأتي على ذكر ذلك في موضع آخر فيما يتعلق بالحماة والكنة.

ـ **من حيث الوظيفة:** اختزل الفيلم وظائف هذه الأسرة في وظيفتين بينتين هما:

ـ وظيفة الاحتواء: وتتجلى من خلال الإيواء المادي للأفراد بعيدا عن الدعم النفسي، بحكم تأثير النموذج التربوي التقليدي الذي نشأ عليه الآباء والذي عملا على استثماره في تربية الأبناء، حتى أصبح البيت لا يتعدى كونه فضاء إقامة فقط، نظرا لخلوه من كل سمات التآزر والوحدة بين أعضائه.

ـ الوظيفة الاقتصادية: وهي الوظيفة التي أجهدت رب الأسرة وكلفته الكثير في سبيل تأديتها، حيث اضطر" حسين" إلى الاغتراب والتخلي عن أسرته، أملا في إيجاد مهنة تمكنه من تأمين حياة كريمة- بضرورياتها وكمالياتها- لأسرته، بعد أن يئس من إيجادها في وطنه.

2.3.1. انعكاسات الاختيار الزواجي على الكيان الأسري:

تختلف أساليب الاختيار الزواجي **Sélection de Mate** بحسب ثقافة كل مجتمع، ووفق محددات الاختيار التي تفرض قيود كثيرة مثل: السن والمستوى الاقتصادي و المستوى الاجتماعي، فضلا عن مرغبات الزواج التي تشمل كل الصفات والقيم التي يراها الفرد مهمة ، مثل: المال والجمال والنسب...الخ، إلا أنه في الغالب الأعم هناك مبدأين أساسين يتحكمان في عملية الاختيار للزواج في جميع الأنماط الثقافية هما:

ـ **الاختيار الوالدي:** وهو الذي يلعب فيه الوالدان دور الوكيل، فيقومان باختيار الأزواج أو الزوجات لأبنائهما وبناتهما نيابة عنهم، وهو معروف في المجتمعات العربية بصفة عامة والريفية على وجه التخصيص، أين يعد الزواج شأنا عائليا تراعى فيه مصالح الأسرة وطموحاتها باسترشاد التقاليد الموروثة(الزواج التقليدي).

ـ **الاختيار الذاتي:** أين يعطى للفرد حرية اختيار شريك حياته، ويكون فيه تدخل الآباء أقل تأثيرا في توجيه عملية الاختيار، لأن القرار النهائي يعود إلى الشخص المعني بالزواج، سواء كان رجلا أو امرأة [1].

ورغم سيطرة الفردية على المجتمعات الحديثة بفعل التحولات الثقافية والاجتماعية والاقتصادية، إلا أن هناك عدة أسر لها موقف مزدوج أو مناقض نحو ثقافتها، فهي من جهة تسعى إلى التعايش مع الثقافة المستحدثة ذات الاحتمالات القوية من منافع ومزايا، وفي الآن نفسه هي مشدودة في العمق إلى القيم المتوارثة

[1]- ينظر: عبد القادر القصير: الأسرة المتغيرة في مجتمع المدينة، دار النهضة العربية، بيروت، 1999، ط1، ص: 123 .

والمشكلة لهويتها[1]، وبمعنى أدق: فهي تحاول الجمع بين الهوية الرسمية المقررة التي تعتمد على الموروث الذي له صفة المقدس، وهوية الطموح التي تولد درجة لتحقيق الذات.

و"أسرة عمر" على غرار الأسر التي انعكست عليها هذه الثنائية القيمية، فأوضحت أن تطورها على مستوى الشكل والوظيفة والسلطة كان تحت ضغط الإرغام والعصرنة لا غير، لأنها مازالت تحتكم إلى التقاليد الموروثة في الكثير من المسائل الحياتية، وعلى رأسها مسألة الزواج، باعتبارها نظاما يشمل جملة من المعايير والأحكام والعادات والممارسات التي تتعاضد فيما بينها لتكوينه، وليست عملية تلقائية تشكلت نتيجة أنماط سلوكية وراثية(الغرائز)[2].

وعليه، فالزواج الناجح في تصور الوالدين هو ذلك الذي يقوم على الاختيار الأمثل لعائلة المصاهرة، من أجل ضمان التوافق الزواجي و الإبقاء على الرابطة بين الزوج والزوجة[3] ، لذلك فقد توجه"سي عمر" إلى صديقه" سي قدور" طالبا القرب والمصاهرة بطلب يد كريمته" فتيحة" لابنه"حسين" وكله ثقة بأن هذه العلاقة ستكلل بالنجاح، بحكم أنه اختار أسرة ذات حسب ونسب، وفتاة من معدن نفيس معروف بالعفة والأدب، كما أن" سي قدور" وافق على طلبه دون أن يستأذن ابنته لمعرفته الواسعة بأصل هذه الأسرة**[04:02]**، كما أنه لا حجة أمام الفتاة للرفض، ما دام التقليد والتربية الصارمة قد رسما لها الطريق الذي يجب أن تسلكه فلا سبيل لها في الحياة سوى التوجه إلى بيت الزوجية:**" المرا ما يليقلها غير دارها وولادها"[05:10]**.

ونزولا عند رغبة الوالدين، تم عقد القران على الصورة التي خطط لها، إلا أن انعدام الاستعداد النفسي للزواج لدى كل من" فتيحة وحسين"، و غياب النضج الانفعالي الذي أساسه الحب المتبادل بين الزوجين، حال دون تأسيس أسرة قائمة على الود والتفاهم، حيث أضحى الزواج بالنسبة للزوجة بمثابة سجن سلبها حريتها ومنعها من استكمال دراستها**[1:03:45]**، والحاجز الذي حال بينها وبين الحبيب الذي أملت أن يكون هو شريك حياتها**[02:08]**، والشأن نفسه عند"حسين" الذي لم يكن الزواج بالنسبة إليه سوى أحبولة وقع فيها فأجبرته على البقاء–مؤقتا– في الجزائر، و هو الذي كانت فرنسا التزامه الأول والأخير، فهما– باختصار– ابنا المجتمع الأبوي، المتمثلان لموروثه والصادران عنه، القانعان بقيمه على مضض، المضحيان بسعادتهما في سبيل المحافظة على مُثله.

إن نظرة الآباء التقليدية للحياة الزوجية وانعدام التواصل بينهم وبين أبنائهم في هذا الشأن، عاملان من شأنهما خلق مشاكل صعبة في حياة هذا الجيل، قد تصل إلى حد الطلاق، كما الحال مع هذه الأسرة، فالحياة

[1]- ينظر: محمد الجوهري علياء شكري: علم الاجتماع الريفي والحضري، دار المعارف، القاهرة، 1980، دط، ص: 70.65.

[2]- ينظر: مهدي محمد القصاص: علم الاجتماع العائلي، ص: 99.

[3]- ينظر: بلخير حفيظة: تصور الشباب المتزوج لعملية الاختيار الزواجي في مدينة سيدي بلعباس، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة مستغانم، ديسمبر2012، ع9، ص301.

الروتينية الفاترة التي عاشها" حسين وفتيحة" تحت مسمى الزواج، لم تزد الوضع الأسري إلا سوءا**[38:53]**، ليكون الاغتراب والبعد عن الوطن هو الحل الأمثل للزوج ليعيش الحرية التي حرم منها في بيته**[1:08:57]**، ويهرب من الواقع الذي فرضته عليه الظروف**[57:03]**، لأنه مهما حاول أن يسايره فلا قبل له على العيش مع زوجة لم يختارها يوما:" **ما نحبش والدي يزوجوني، ماذابيا نلقى المرا اللي نحبها**" **[55:30]**، ثم يكون الطلاق المصير الحتمي الذي ينتظر الزوجة**[1:25:03]**.

لذلك يجب أن نفرق بين ماهية الزواج عند الجيلين، فهو لم يعد شأنا عائليا يحرص فيه على توطيد العلاقة بين أعضاء المصاهرة، لأن هذه المعايير اقتصرت على فترة معينة وجيل معين ثم انقضت، ولا يمكن بحال من الأحوال تطبيقها في حياة جيل تشرب من العصرنة الشيء الذي يكفيه ليختار شريك حياته ليحيا حياة ملؤها الاستقرار الاجتماعي والروحي معا، لأن التوافق الزواجي- في النهاية- ليس مجرد سد للحاجات البيولوجية بصورة منتظمة، ولا هو وسيلة للتعاون الاقتصادي والتجاوب العاطفي بين الزوجين فحسب[1]، وإنما هو حالة وجدانية توضح مدى التفاعل بين الطرفين في إطار التفاني والإيثار والاحترام والتفاهم والثقة المتبادلة، إضافة إلى قدرتهما على تحمل مسؤولية الزواج وحل المشكلات الموجودة ثم كيفية التعامل معها نتيجة السيرورة الدائمة للحياة.

3.3.1. التحديات الأسرية في ظل هجرة الزوج:

عالج الفيلم ظاهرة الهجرة إلى الخارج(فرنسا)، التي انتشرت بحر سنوات السبعينات في الجزائر، كحل أوحد أمام الشباب لمواجهة شيوع انعدام الأمان الاقتصادي وفقدان الضمانات للمستقبل، بسب تدهور القدرة الشرائية والتضخم الذي انجر عنه فقدان التوازن الهيكلي:" **مكانش خدمة فالبلاد**"**[53:28]**.

إذن، فهجرة الجزائريين إلى فرنسا هي" هجرة جوع " وليست ميلا فطريا لدى البعض إلى التنقل لطبيعتهم البدوية، فتأثير العامل الحضاري جعلهم يفضلون الوسط الحضاري الفرنسي على وسطهم الجزائري[2]، لأن الهجرة عرفت ذروتها بعد التضخم الاقتصادي الذي أصاب الدول الأوروبية فأصبحت في مسيس الحاجة إلى اليد العاملة لإعادة البناء.

انطلاقا من هذه الفكرة، حاكى **علي غانم** مأساة الواقع المعيش الذي ولد نمط حياة قائم على مطاردة لقمة العيش من بلد لآخر، على الرغم من الشروط الصعبة في ذلك المجتمع وتعقيد علاقة الآنا بالآخر:" **الحياة صعيبة بزاف في فرنسا**"**[1:06:34]**، إلا أن الحال التي آل إليها الوضع المهني في الجزائر والضغط الاقتصادي وانتشار المحسوبية التي اضطرت المواطن إلى الاشتغال في عدة صنائع حقيرة من أجل تجميع قوت يومه:"**مكانش**

[1]- ينظر: علاء الدين كفافي: الصحة النفسية، دار الهجر للطباعة والنشر، القاهرة، 1997، دط، ص: 36.

[2]- ينظر: محمد السويدي: مقدمة في دراسة المجتمع الجزائري، ص: 65.

خدمة، غير ماكلاه دبر، خطراه كي تكون يخليها للأحباب... أنا راني نخدم زبال، ودار المير اللي تخلص في، وواش من خلاص؟ !، العشية كي نكمل نروح نبيع الفول والحمص باش نعاون روحي...نصرح المعيز، نخمل، نسيرج، تمحنت وشفت العجب كل..." [54:36]، كلها دوافع جعلت" حسين" يفضل الاغتراب و حياة الشتات والتمزق في سبيل البحث عن الرزق بعد أن قطع الأمل في إيجادها في وطنه، و إن كان الابتعاد عن الجو الأسري(الباهت) هو الدافع الأساسي الذي جعله يقدم على ذلك:" **حب يولي لفرنسا، علبالك زوجوه مع واحد الطفلة كيفماه"[55:06]**.

والآكد في الأمر، أن الحكاية تبدأ بالرحيل ثم الاحتكاك بالآخر ومعاشرته، ولن تخلو من آثار ومشاكل تمس الذات المغتربة ومحيطها الأسري على حد سواء:" **الحياة صعيبة بزاف في فرنسا فتيحة...ما نقدرش نديك معايا، سكنة ماكانش، راني ساكن مع صاحبي، وزيد الكرا غالي بزاف، كي يعطيولي كونجي راني نجي"[57:00]**. نقل هذا الوصف صورة عن مأساة الاجتثاث وبؤس الغربة الذي يعيشه" حسين" هناك، ليضع اليد على وعي الرجل الجزائري المتردد بين الانبهار والصدود، الرفض والقبول، فيما يتعلق بموضوع الهجرة، والحوار التالي يوضح هذه الرؤية أكثر**[24:26]**:

- **صالح**: الخدمة مرمية في فرنسا...
- **حسين**: ماكانش خدمة، ذرك علبالك بلي الكواغت راهم يصعبو فيهم.
- **صالح**: ولد عمي كان يخدم في باري، راه عايش كي الملك... !!
- **حسين**: علبالك في فرنسا كل شي غالي... ما تنجمش تلحق ! شوف حنا ساكنين فالبارك، كاين اللي ساكن فالفوايي، واحد الميزية كحلة...اسمع صالح ما تخيلش فرنسا بلي راهي جنة !
- **شخصية ثالثة**: عندي واحد صاحبي في فرنسا عايش مع خمسة، هاذي معيشة؟ ! خمسة في شمبرا !وثم علبالك تكون واش تكون، دير واش دير، ما تسلكش، مام تكون خدام ترونكيل...تحس بلي يكرهونا ما يشموناش، وفي كل مضرب...
- **صالح**: وقتاه رحت لفرنسا يرحم والديك؟ مالا اللي راحو لفرنسا مهابل.
- **حسين**: ...البنادم يتبع الخبزة...
- **شخصية ثالثة**: نقولك الصح، أنا باش نخدم في فرنسا، جامي.
- **حسين**: علاش لالا؟ هنا ولا لهيه الخدمة هي الصح.

إن هذا الحوار تمكن من تصوير الإشكالات المعقدة للعلاقة مع الآخر، فقد أبدت الشخصيات من خلاله وجهة نظرها حول الحياة في فرنسا(التعايش مع الآخر) ودونية الفرد المغترب وضعفه وهامشيته إزاء الآخر الفرنسي، بين تأييد ورفض ومحايدة، والأهم في ذلك هو تجاوزه النظرة الانبهارية والتمجيدية المعششة في الأذهان نحو الآخر، التي لن تتحقق إلا بعد تجربة عميقة ومؤثرة يخوضها المغترب، لأنها لا تحدث دون أن تترك ندوبا في الروح وتحولات جذرية في الرؤية للذات والآخر.[1]

في المقابل، قاست الزوجة (فتيحة)الكثير من العقبات والمشاكل أثناء غياب زوجها(حسين) من أجل الاندماج في الحياة العائلية الذي فرضت عليها، فبما أنها تنتمي إلى مجتمع لا يقر بالسلطة إلا للزوج، متجاهلا دور المرأة، فحتما ستتولى العائلة(الحماة) السلطة في غياب الزوج معتبرة نفسها المسؤولة عن زوجته، و بتعبير حسين:" **راني وصيت يما باش تستحفظ بيك، ما يخصك والو معاها"[56:43]**، لتزيد حالة التشتت حتى تبلغ الذروة في فترة مرضها(الحمل و الوضع)، على اعتبار أنها من الأوقات التي تكون فيها الزوجة في مسيس الحاجة لزوجها أكثر من أي وقت مضى، والتي بنت عليها آمال عودته**[1:19:12]**، وفي رسالة تصف الزوجة حالها:" **شهرين راهم فاتو، ما جاتني حتى برية من عندك، علاش مراكش تكتبلي؟ أنا راني مرتك، ولازم نعبش معاك فالعز و لا فالهم... يماك تشرط بزاف وراني بحال خديمة مع مواليك، ومانقدرش نحمل هاد الشي، راك تعرف وشفت المعيشة اللي هنا كيفاه دايرة، أنا خلاص عييت نشد، بصح ما نقدرش نصبر كتر من هاد الشي...أنا تزوجت باش نعيش معاك، ميش باش نعيش مع مواليك..."[1:11:03]**.

فضلا على ذلك، إن بعد الزوج عن أهله لفترة طويلة تسبب في اتساع الفجوة بينه وبين زوجه أكثر مما كانت عليه وهو معها**[1:04:47]**، إذ كانت بلاد المهجر المتنفس الذي استطاعت عبره الذات العثور على كينونتها التي فقدتها في موطنها الأصلي، فسمحت لها بتعويض الضياع الروحي الذي كانت تحس به في أسرتها، فجعلته يعيش تفسخا أخلاقيا وتسلطا للغرائز البهيمية، من خلال تكوين علاقات مع نساء أجنبيات**[1:08:55]**،

[1] - http://www.e-kutub.com , 21/01/2018, 11 :38.

دون التفكير في العودة إلى أسرته ووطنه، إذ غدا من الصعب عليه ذلك، لأن الحياة الزوجية هناك تناقض تماما ما عايشه في فرنسا.

كلها بواعث أدت إلى تفكك العلاقة بين الزوجين والوصول إلى الطلاق كحل أنسب للمعاناة التي عاشتها" فتيحة" في بيت زوجها، الذي كان بمثابة سجن لا حياة فيه، تعبر الشخصية:" **مليت، ما نزيدش نولي لهاذيك الدار، ما نقدرش نعيش مسجونة طول حياتي، العجوزة هبلتني، أنا تزوجت باش نعيش" [1:25:03].**

هكذا جسد الفيلم مآسي الاغتراب وأثره على الكيان الأسري، وإن بدا في صورة تقريح للوطن الذي لم يوفر لأهله الحرية والحياة الكريمة.

4.3.1. صراع الحماة و الكنة:

إن الصراع بين الحماة و الكنة من بين أقدم الصراعات المعروفة بين النساء وأكثرها ذيوعا في العديدة من الثقافات، والواقع الاجتماعي ينطق بمآس كثيرة انتهت إلى تفكك أسر كثيرة، كان السبب الأول فيها مشاحنات حدثت بين الأم وزوجة ابنها، إذ في الغالب الأعم، إذا كانت الكنة طيبة تكون الحماة شريرة، أو العكس، ولا سبيل للوفاق بينهما.

ففي خضم الحرب الأسرية في بيت" سي عمر"، عانت" فتيحة" الكثير من تصرفات حماتها السيئة**[47:28]**، فهي لا تكف عن تقريعها بكلام مسموم بين الفينة والأخرى:" **من نهار دخلت للدار هاذي مادخلش لينا الربح"[50:47]**، مع استراق السمع**[34:47]**، وحملها ما ترى وما تسمع على مظنة السوء، فضلا عن مراقبة سلوكاتها و رصد تحركاتها**[50:37]**، حتى وصل بها الأمر إلى حد النبش في أسرار الزوجين والتدخل في حياتهما الخاصة**[48:13]**...وغيرها من أنماط الكيد...يقول **الترمانيني**:" **إن الفتاة حين تفارق البيت الذي نشأت فيه لا تلقى في بيت الزوجية ما كانت تلقاه من دلال أبويها، وتجد نفسها في مواجهة امرأة غريبة تلتزم بطاعتها فيما تأمر به وتنهى عنه. وهنا يبدأ الصراع، ويقرر ميزان الأخلاق حدته ومداه، فيظهر في**

الخلق السيئ في الحماة وسوء التربية والتهذيب في الكنة، ويخفيه الخلق الحسن في الحماة وحسن التربية والتهذيب في الكنة"[1]، فهناك نوع من العداء التقليدي بين الحماة والكنة، فكثيرا ما تتدخل الحماة في شؤون هذه المرأة الجديدة، وتشعر الأم ببعد ابنها عنها، وميله إلى الزوجة بعد أن كان في أحضانها، فالأم لطالما انتظرت هذا الابن ليعوض لها ما فات من نقص وما لقيته من اضطهاد، وإذ بالمسافة تتباعد بينهما، فتجد نفسها تناصب العداء للمرأة الجديدة[2].

كما إن العلاقة المتينة التي تربط الأم بابنها، والحب الممزوج بالعرفان الذي يكنه حسين لأمه، زاد الوضع سوءا واضطرابا بالنسبة لـ"فتيحة"، التي وجدت نفسها ضحية بين مطرقة الحماة ومؤامراتها، وسندان زوجها(حسين) الذي لطالما وقف في صف أمه**[47:33]**،**[48:29]**،لأن المجتمع الذي يقيم رباطا زواجيا واهيا يمنح أهمية خاصة لعلاقة الأم بابنها، في حين تكون العلاقة بين الزوجين ضعيفة جدا، كما أن حب الزوجة لا يلقى تشجيعا فحسب، بل الأدهى من ذلك أن المرأة الوحيدة التي يكون للرجل الحق في حبها دون سخرية هي أمه فقط[3]، وعليه فحسين مجبر على إرضاء والدته والصدع بأمرها في حين تتسم علاقته بزوجته بالجفوة وغلظة المعاشرة:" **يعطي الحق ليماه وما يعطيش الحق لمرتو"[11:04:1]**، ولعل أسباب هذه الظاهرة تعود إلى[4]:

- أن الأم كان لها فضل إنجاب ابنها، ولا يمكن للابن أن ينكر أصله تماشيا مع التقاليد ومبادئ الدين.
- تعلق الولد بأمه وحبه لها لأسباب نفسية.

[1]- عبد السلام الترمانيني: الزواج عند العرب في الجاهلية والإسلام، عالم المعرفة، الكويت، 1984، دط، ص: 217.

[2]- ينظر: مفقودة صالح: المرأة في الرواية الجزائرية، دار الشروق للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2008، دط، ص: 137.136.

[3]- ينظر: فاطمة المرنيسي: ما وراء الحجاب، ص:128.127.

[4]- ينظر: مفقودة صالح: المرأة في الرواية الجزائرية، ص:137.

ويواصل الفيلم تعريض حدة الصراع بين الشخصيتين، إذ تسعى الحماة للضغط على" فتيحة" و إرغامها على طاعتها بسيطرتها على" حسين"، فهي لا تكف عن شحن ذهنه بأقوال باطلة لتزيد حنقه على زوجته"**ما تخذ رايي، ما طيعني، وأنت ما تقولها والو...**"**[47:28]**، فالواجب الموروث يقتضي على الزوجة أن تكيف نفسها حسب ما تقتضيه رغبة الزوج أو أمه، على حد سواء، فهي مجبرة على نفي ذاتها وفقدان إنسانيتها بصورة أو بأخرى، لتصبح خادمة في بيت الزوجية، ،وهو ما جعل" فتيحة" تفضل البقاء في المستشفى على العودة إلى البيت حيث غريمتها**[1:04:31]**.

فضلا عن مسألة تأخر الحمل التي اتخذتها الحماة وسيلة لإذلال" فتيحة" وكسر شوكتها في البيت،" **لأن الحمل هو الصفة المطلوبة في المرأة، والإنسال هو الغاية من الزواج**" [1]، كيف إذا كانت في حالة هي أحوج ما يكون إلى الذرية من أجل منع"حسين" من السفر إلى فرنسا، فحتما ستكون أشد حنقا على كنتها التي تعتبرها السبب الأول في تأخر الإنجاب، إذ على الزوجة أن تكون وسيلة جيدة للتفريخ وإنجاب الذرية، فالزوج وأهله يعتبرون الأبناء أبناءهم، وتصاب الأم بالذعر إذا ما أصاب ابنها شيء وكأنها خادم عليها المحافظة على نسل الزوج[2]، لذلك فهي لا تنفك تفكر في هذا الموضوع الذي اتخذ قيمة رمزية جديدة داخل هذه الأسرة، بعد أن كان يعكس فحولة الرجل، هاهو يستحيل وسيلة لإقناع الذات بعدم السفر وترك أسرتها ووطنها، كما هو موضح في الحوار التالي**[42:21]**:

- **الحمـاة**: أنـا مـا نحـبش وليـدي يرجـع لفرنسـا، راك تفهم؟... المرا اللي ما تعرفش تحكم راجلها !...
- **الحمـــو**: شـــكون قالـــك مـــاتعرفش تحكـــم راجلها؟ !...لاسيما إذا رب العالمين رزقهم بكاش صبي...
- **الحماة**: ثم لقيتني نخمم، لوكان عطى ربي لوكان راهي بالجوف، والمرا اللي ماتولدش...
- **الحمـو**: ...ماتشـغليش بالـك... الحسـين ولـدي راجل كيما باباه.

وغالبا ما تفضي هذه الصراعات إلى الطلاق، كما الشأن هو بالنسبة لـ"فتيحة" التي قررت وضع حد لهذه المعاناة، إذ لا مناص لها من احتكاكها بالحماة بعدما يئست من عودة زوجها المغترب:" **مليت، ما نزيدش نولي**

[1]- عبد السلام الترمانيني: الزواج عند العرب، ص:161.

[2]- ينظر: مفقودة صالح: المرأة في الرواية الجزائرية، ص: 139.

لهاذيك الدار، ما نقدرش نعيش مسجونة طول حياتي، العجوزة هبلتني، أنا تزوجت باش نعيش، حابة نخرج، نعيش حياتي، نعيش حرة"[1:25:03].

ومنه، يمكن القول: إن مرد هذا الصراع الأزلي إلى عدة عوامل على رأسها الأنانية التي تثير الغيرة في نفس الحماة والحقد والكراهية في نفس الكنة، فالأم التي قامت بتربية ابنها ورعايته في طفولته وشبابه وولعت به، ترتاع حين ترى امرأة غريبة تنتزعه منها، ويدفعه حبها إلى مطاوعتها وتقديم هواها على هوى أمه، فهي لن تتنازل عنه بهذه السهولة، وستمنع أن يشاركها به أحد إلا بمقدار ما تسمح به، ثم إن الأم ترى في الكنة الشباب الذي ذوى والحسن الذي غربت شمسه فيثير في نفسها الشعور بالحسد و الغيرة، مما يدفعها إلى الترفع على كنتها وإلزامها بالخضوع لأوامرها والتقيد بنواهيها، ويتجلى هذا الصراع في هيمنة الحماة على كنتها واستكانة الكنة بهذه الهيمنة، إذا كانت مهيضة الجناح، وإثارة الحقد على حماتها فتعمل كل منهما على الكيد للأخرى[1].

وعلى الرغم من قتامة الصورة بين الحماة والكنة واضطراب العلاقة بين الشخصيتين، إلا أنه لا يعدم وجود مواقف تكون فيها الشخصيتان على وفاق وصداقة**[1:00:22]**، وبخاصة في حضرة الغرباء، إذ تحرص كل منهما على إظهار الوجه المشرف للعلاقة بأن تلقى غريمتها بوجه مبتسم وباش.

5.3.1. مشاكل الشباب وصراع الأجيال:

يحدد الشباب عادة بالمرحلة العمرية مابين 15و25 سنة، وهي مرحلة التغيير الجذري في ملامح الشخصية، حيث يتجه الشباب فيها بكامل كيانه نحو المستقبل، و تتضح أمامه فجأة مجالات الثقافة المختلفة ونواحي الحياة الاجتماعية المتشعبة[2].

ألقى الفيلم الضوء على حياة الشاب" علاوة" كفرد من الأسرة، له استقلاليته وحياته الخاصة التي ينأى بها عن جميع صلاحيات أسرته وطبيعتها، باعتباره كتلة من السلوكات والنشاطات العبثية التي لا فائدة منها، إلا أنها تستوجب منا الوقوف عندها ولا يمكن تجاوزها بحال من الأحوال، نظرا لأهميتها البالغة في الأسرة والمجتمع ككل، **فالشباب أكثر عرضة لتأثيرات العولمة الاقتصادية والثقافية التي كشفت لهم حياة شباب آخرين، ثم دفعت بهم إلى المقارنات وتحديد موقعهم وموقفهم من تلك التأثيرات بين ما يفد إليهم وبين ما هو أصلي، عن طريق الاكتفاء بموقف المتفرج أو التشبث بموقف المحافظة الرافضة**[3] .

[1]- ينظر: المرجع السابق، ص: 215.

[2]- ينظر: عزت حجازي: الشباب العربي، عالم المعرفة، الكويت، 1985، دط، ص: 27.

[3]- ينظر: مهدي محمد القصاص: علم الاجتماع العائلي، ص: 213.

فإذا ما عدنا إلى الفيلم وجدنا أن وضع الشاب" علاوة" في شبكة العلاقات الأسرية، يتسم بنوع من الهامشية والحرص على التفرد ومخالفة الآخرين فيما يعملون، في حين تتسم مشاعره بالتناقض واتجاهاته النفسية بشيء من التوزيع والترنح، بين التبعية وضرورة الانصياع –للوالدين على الأقل– من جهة**[59:17]**، وبين الاستقلال وتحقيق الذات من جهة أخرى**[55:29]**.

ذلك لأن اتساع الهوة بينه وبين والديه وقصورهما على العطاء الكافي ماديا وعاطفيا، وانعدام روح التآلف الأسري في إطار أسلوب التربية التقليدية، كلها عوامل جعلت من" علاوة" فردا يطمح إلى أن يحيا حياة يحقق فيها آماله، ويصهر فيها ما حوله ليكشف العالم المحيط به، وسيما الرغبة في خرق تلك الموانع القوية المتعلقة بالعلاقة بين الجنسين، والتي لطالما شكلت عند الجميع قيمة بالغة الخطورة لا يسمح للفرد بالدنو منها، ليتمادى البعض إلى حد منع التحدث بين الجنسين حتى لو كان الحديث بريئا.

كلها مؤثرات قد تدفع بالشاب، إلى الاستهانة بالقيم الروحية والأخلاقية، والثورة على كل ما هو روتيني بالنسبة له، **فكل ما ليس بجديد يبعث في النفس السأم والضجر، والفكرة أو الصورة أو الأغنية تفقد بهجتها وتصبح بالية وعتيقة بمجرد أن تشيع بين الناس... فالتفكير في مسألة مألوفة يجعل صاحبها يتذوق طعم الشيخوخة قبل الأوان...**[1]، وعليه فالبحث عن التفرد والأصالة قد يكون بداية طريق نهايته الانحراف والفساد، كما الحال هو عند" علاوة" الذي صار يتردد على بيوت اللهو رفقة أصدقائه**[55:35]**، ومن ثم تورطه في علاقة غير شرعية أتيحت له خلسة**[1:16:53]**، أمل من ورائها إلى اكتشاف ذلك الممنوع المتمثل في الجنس الآخر من جهة، والبحث عن الاحتواء النفسي وعاطفة الحب التي تفتقر إليها أسرته من جهة أخرى، والأدهى من ذلك هو ثقته بنفسه وتعامله مع تصرفاته المغلوطة على أنها هي عين الصواب،" **لأن مظهر الغرابة والشذوذ في تصرفات الشاب لا يكون إلا في أعين الكبار والذين تخطوا سن الشباب، أما من وجهة نظره هو فالشذوذ هو أن تخضع للمألوف من الأوضاع وأن تسير في ركب الحياة العادية**" [2].

يمكن القول: إن هذه المرحلة بكليتها كما عبر عنها الفيلم، هي مرحلة ثورة؛ ثورة من الناحية الجسدية، وثورة من الناحية النفسية، وثورة من حيث التمرد الاجتماعي، وقد تتمدد لتتخذ أبعادا وأشكالا أخرى، بحسب المكان والزمان والنظم الاجتماعية، وهذا هو السبب الذي جعل المكتملين في عصر معين يحكمون على شباب عصرهم حكما قاسيا(لقد كنا شبابا ولكن لم نكن نتصرف بهذه التصرفات الحمقاء) متناسين أنهم في أيام شبابهم كانوا يتعرضون لمثل هذا النقد من الجيل الأكبر سنا.

6.3.1. طقوس الزواج التقليدي:

[1]- المرجع السابق ، ص: 49.

[2]- المرجع نفسه، ص: 50.49.

تأخذ مراسيم الزواج هيئات شتى وتختلف تقاليده من منطقة إلى أخرى، وتتباين ترتيباته وفقا لقوانين اجتماعية موروثة، تبعا للتنوع الثقافي، و"أسرة عمر" على غرار جميع الأسر الجزائرية التي تشربت بهذا الموروث، فكانت لها ممارستها الاحتفالية الخاصة بها في زواج ابنها، التي أفاض الفيلم في عرض مراحلها، بدءا بعملية الاختيار الزواجي إلى غاية نهاية مراسيمه.

1.6.3.1. مرحلة اختيار الزوجة:

تعد هذه المرحلة من المراحل المهمة في عملية الزواج، فهي كما يبدو ليست مبادرة سهلة وتلقائية، بل مشروع قائم على استراتجيات معقدة تتطلب جزءا مهما من الطاقة العائلية، وغالبا ما يكون وليد تفكير عميق وطويل من طرف الوالدين، إذ ليس باستطاعة أي رجل أي يتقدم لطلب يد امرأة معينة دون تحضير مسبق[1]، أو كما قال والد العريس:**"زواج ليلة، تدبيرتو عام" [03:58]**.

ويمثل الأب(عمر) في هذه الحالة دور وكيل الزواج، بحكم أنه هو صاحب الاختيار الأول، لأن الزواج- بالنسبة إليه- مسألة تستدعي أن ينظر فيها شخص مسن خبر الحياة بمضامينها**[03:54]**، وابنه(حسين)تنقصه التجربة لاختيار شريكة حياته، كما أن"سي قدور" وافق على مصاهرة هذه العائلة دون استئذان ابنته، لأنه رأى أن" حسين" هو الزوج المناسب لابنته، وكل هذا في سبيل سعادة العائلتين**[04:06]**:

- **قدور**: بنتي ماراهيش عالمة بحتى شي...
- **عمر**: الأب يكون دائما فرحان ومسرور لما وليدو يستفيد في حياتو...
- **قدور**: وليدك عاش وجوز ونظن يكون زوج حلال لبنتي
- **عمر**: ...الشي اللي يهمني هو سعادتهم...

2.6.3.1. مرحلة عقد الفاتحة:

وهي الخطوة التي تلي مرحلة اختيار الشريك، فبعد رضا الطرفين(الأبوين) على مصاهرة بعضهما، تم تحديد المهر من قبل والد العروس، والذي يبدو أن له بعدا تأويليا تقاس به قيمة العروس**[03:37]**، ولتوثيق هذه العلاقة الزواجية و ما تبعها من شروط مادية للعروس بصورة شرعية، يبرم" عقد الفاتحة" أو" قراءة الفاتحة" في بيت

[1]- ينظر: فتيحة بن فرحات: الأمثال الشعبية الجزائرية، دراسة سوسيوثقافية، دار الكاتب للطباعة والنشر والتوزيع، 2014، ط1، ص: 136.

العروس، بحضور الإمام وزمرة من الرجال بما فيهم العريس(حسين) ووالده(عمر) والولي(قدور)، كما هو موضح في الصورة أدناه**[05:41]**:

3.6.3.1. مرحلة الزفاف:

هو نقطة بالغة الأهمية في حياة كلا الزوجين، فمن خلاله يتم الإعلان الكبير عن قيام أسس العلاقة الزوجية، وبداية الالتزامات وحقوق كل منهما تجاه الآخر، وإلى جانب هذا فقد أحيطت هذه الخطوة بجملة من الطقوس والعناصر الفولكلورية[1] الظاهرة بوضوح وإسهاب عند كلا الأسرتين في الفيلم، وتشمل الأيام الثلاثة التالية:

ـ يوم الحمام: وهو اليوم الذي ذهبت فيه العروس رفقة جماعة من بنات العائلة والأقارب إلى حمام تقليدي قصد الاغتسال، إلا أن الفيلم أوضح أن لطقس الحمام أبعادا رمزية متخفية، أصبح من خلالها الحمام محفلا للعلامات التي عملت على تجريده من وظيفته الأولى التي هي الطهارة، ليغدو مكانا تتقاطع فيه الإيديولوجيات وتنتهك فيه حرمة الجسد وتسلط عليه الأضواء والنظرات الفضولية للنساء**[07:28]**، كما يمثل بوابة تدخل منها الفتاة عالم النساء الناضجات[2].

ـ يوم الحنة: ويسمى أيضا بـ " يوم الوداع " أو" ليلة الوداع"، لأنها آخر ليلة تقضيها العروس في بيت أهلها[3]، وهي ليلة تحمل في مضمونها الكثير من المدلولات الاجتماعية والنفسية بصفة عامة، يحرص فيها الأهل على القيام بتدابير احتفالية تهدف إلى تهيئة الزوجين لليلة الزفاف[1] .

---

[1]- ينظر: محمد عبده محجوب: المرأة والقيم في المجتمعات العربية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2011، دط، ص: 35.

[2]- ينظر: سامية حسن الساعاتي: علم اجتماع الأسرة- رؤية معاصرة لأهم قضاياها-، دار الفكر العربي، القاهرة، 1999، دط، ص: 217.

[3]- ينظر: المرجع السابق، ص: 217.

يجتمع أهل العروس والعريس بعد تناول وجبة العشاء لإقامة طقوس الحناء، فيطلب من إحدى القريبات الموثوق بها أن تخضب يد العروس ورجليها**[13:20]**،**[13:40]**، كما يشترط فيها أن تكون من اللائي وفقن في إقامة عش زوجي بكل مقاييس العرف وأثبتت نجاحا أسريا على مستوى الذرية والنسل[2]، ويشترك الصبايا في صبغ أيديهن أيضا اقتداء بالعروس إذ هي عند العامة تجلب البركة[3]، وفي جو من الفرح والرقص الزغاريد والأغاني التي جمعت بين الأندلسي والشعبي، ظلت السهرة مستمرة إلى غاية ساعة متأخرة من الليل.

ـ يوم الزفاف: وهو اليوم الذي تزف فيه العروس إلى بيت عريسها، في موكب من السيارات المزينة بالورود(cortege)، تتقدمه سيارة العروس الأكثر تميزا.

[1]- كامل عمران وآخرون: الحنة: وظائفها وطقوسها الاجتماعية- دراسة انثروبولوجية في قرية بللوران الساحلية، مجلة تشرين للبحوث والدراسات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، 2011/02/08، ع 1، ص: 174.

[2]- ينظر: جلاوي محمد مطور: الشعر القبائلي- بين التقليد والحداثة-، المحافظة السامية للأمازيغية، الجزائر، 2001، ط1، ج1، ص: 182.181.

[3]- ينظر: عبد السلام الترمانيني: الزواج عند العرب، ص:156.

وفي جو فولكلوري خرجت" فتيحة" من بيت أبيها مغطاة بلحاف السفساري الأبيض، وعند وصولها إلى بيت العريس استقبتلها حماتها بالتمر والحليب وهي تردد:" **إن شاء الله تدخلي علينا بالربح والسعادة يا بنتي"[17:35]**، وقد جرت العادة أن ترش العروس ومن معها بالعطر تيمنا بالخير والفأل الطيب، ويعد للعروس مكان في باحة الدار يرتفع بحيث يراها الحضور(المنصة)، ثم يستأنف الاحتفال في بيت العريس، حيث امتدت الموائد وقدمت مختلف أنواع الحلويات والمأكولات التقليدية الخاصة بالإقليم (الكسكس) وانتشى الضيوف، رجالا ونساء، على أنغام الطرب الشعبي الأصيل والرقصات الشعبية...وعلى هذه الشاكلة تمت طقوس زواج" حسين" و"فتيحة".

7.3.1. ثيمة العفة والعذرية:

يعد موضوع العذرية من المواضيع المهمة في الأسرة الجزائرية والعربية، باعتباره دليل الشرف الذي تحاسب عليه النساء بعسر[1]، لأن أي علاقة خارج دائرة الزواج هي علاقة محرمة ومحكوم عليها بالعار للفتاة، وإذا حدث وانتهك عرضها، وجب عليها العقاب الذي يختلف من أسرة لأخرى.

لذلك فيوم الزفاف هو يوم تثبت فيه العروس عفتها وعذريتها، فتحفظ بذلك مكانتها بين أهلها وأهل زوجها، كما هو" **دليل ملموس على حسن أخلاق ودين الوافدة الجديدة، التي استطاعت صيانة نفسها، أضف إلى ذلك أنه دليل على القوة الذكورية وقدرتها على الاستطلاع بجنسانية عضوية موجهة في أهدافها نحو الإنجاب"**[2]، وقد أوضح الفيلم رسم تفاصيل هذه اللحظات الحاسمة والمصيرية في حياة كلا الزوجين، والتي ليست في واقع الأمر سوى طقس مرور، تعبر فيه العروس من دور الفتاة إلى دور المرأة، لكنها

[1]- ينظر: نوال السعداوي: المرأة والجنس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1972، ط2، ص: 37.

[2]- خلود سباعي: الجسد الأنثوي وهوية الجندر، جداول للنشر والتوزيع، بيروت، 2011، دط، ص: 194.

تمثل أكثر من ذلك بالنسبة للأهل، وبخاصة الوالدين، إذ مما لا يخفى على المتتبع حالة التوتر التي عاشها هذان الأخيران زمن انتظار ما سيسفر عنه اللقاء الحاسم بين العروسين**[20:55]**، لتنطلق بعد ذلك الزغاريد وطلقات البارود إعلانا عن سلامة الوضع**[20:05]**.

على هذا النحو جسد فيلم" امرأة لابني" الصورة النمطية للأسرة التي جمعت بين طرفيها حماة وكنة، كتأكيد على مبدأ لا يخلو بيت فيه حماة وكنة من نزاعات ومشادات كبيرة قد تصل إلى حد الطلاق، كيف إذا كانت العلاقة الزوجية في أساسها مبنية على أسلوب الاختيار الوالدي في وقت استقل فيه الجنسان ذاتيا، فالأمر ولا ريب سيفضي إلى التفكك والانحلال الأسري، فعبر عن ذلك بمشاهد تتصف بالمباشرة وكثافة التمثيل.

2. صورة الأسرة في فيلم" عش بثناش"[*]:

مقصدنا من هذه القراءة استجلاء صورة الأسرة كثيرة الأفراد والأسرة قليلة الأفراد، في ظل ارتفاع نسبة الولادات وانخفاضها في المجتمعات الجزائرية، من خلال الوقوف على أهم خصائص كل أسرة على حدة.

1.2. البطاقة الفنية للفيلم:

- **الفيلم:** عش بثناش
- **إنتاج:** الديوان الوطني القومي للتجارة والصناعة السينمائية
- **سيناريو وإخراج :** محمد حلمي[**]
- **إدارة الإنتاج:** عبد الحميد آيت لعمارة
- **مدير التصوير:** يوسف صحراوي
- **بلد العرض:** الجزائر
- **سنة العرض:** 1984
- **مدة العرض:** 86 د
- **الأداء التمثيلي:** سيد أحمد أقومي، مصطفى العنقة، فتيحة بربر، فتيحة سلطان

2.2. موضوع الفيلم:

صورت أحداث الفيلم الحياة اليومية لنوعين من الأسرة: كثيرة الأولاد وقليلة الأولاد، في المجتمع الجزائري، التي مثلها كل من الشخصيتين:" علال" و"كريم" على الترتيب، للكشف عن المشكلة المزدوجة للفقر وانعدام التخطيط المديني من الاقتصاد القومي الذي يتميز بمشاكله الخاصة والمتعلقة بزيادة النسل والبطالة والأمية... وغيرها.

ففي نطاق كثرة الإنجاب وقلته، يعيش" علال" وأسرته المتكونة من أربعة عشر فردا حياة شقية، مذبذبة، ومليئة بالصراعات والمشاكل جراء كثرة أفرادها، من جهة، وتزايد متطلبات المعيشة، من جهة أخرى، وفي المقابل ينعم" كريم" رفقة أسرته الصغيرة، المتكونة من أربعة أفراد، بحياة هنيئة ومستقرة ملؤها التفاهم والاكتفاء الذاتي والأسري.

3.2. تحليل الفيلم:

---

[*] **عش بثناش:** مصطلح بالعامية الجزائرية يطلق على الأب كثيرة العيال.

[**] **محمد حلمي:** هو مؤلف ومسرحي و ممثل ومخرج جزائري، ولد في 1931/02/15 بقرية أزفون بولاية تيزي وزو، من أشهر أعماله: ديك اللعبة، الولف صعيب، هو وهي، عيش باثناش.

1.3.2. خصائص الأسرة البنائية والوظيفية:

بالنسبة لهيكلة بناء الأسرتين فهي على النحو التالي:

ـ **من حيث الشكل**: إن المتتبع لأحداث الفيلم يجد نفسه أمام أسرتين زواجيتين نوويتين تتميزان بصغر حجمهما، إلا أن الفرق بينهما يكمن في عدد الأفراد؛ فبينما لا يتعدى عدد أفراد" **أسرة حميد**" الأربعة أفراد: الأب والأم وابنيهما، تتكون" **أسرة علال**" من أربعة عشر فردا، كما موضح في الصورتين أدناه:

ـ **من حيث الانتساب**: تندرج الأسرتان ضمن نوع أسرة الإنجاب؛ لأن الزوجين هما المسؤولان عن خدمة أفراد أسرتهما، سواء في" بيت علال" أو في" بيت حميد"، كما أنه لا وجود لأسر أخرى يمكن أن يستمد منها الأفراد نمطا سلوكيا أو قيما اجتماعية معينة، وهذا يبين أنهما أسرتا تناسل بامتياز.

ـ **من حيث الإقامة**: تتميز كل أسرة بكيانها المستقل ومسكنها الخاص بها، بعيدا عن أهلها.

ـ **من حيث السلطة**: يبدو أن بيت" علال" محكوم بسلطة الأبوين، فـ"فطومة" و"علال" يتعاونان على خدمة الأسرة وتلبية حاجياتها، فالرأي رأيهما والمشورة مشورتهما، سواء في الداخل أوفي الخارج، بينما تنهار هذه السلطة في بيت" حميد" لتحل محلها سلطة الأفراد، حيث تأخذ أصوات الأفراد ويتحكم للأغلبية في دراسة المسائل**[47:36]**، فكل فرد منهم له رأيه الذي يعتد به ويؤخذ به، وإن كانت هنالك بعض المشاهد التي توحي بغلبة كلمة الأب(حميد) في هذه الأسرة، وسنفيض في الحديث عن هذا الأمر في موضع آخر.

أما بالنسبة لوظيفة كل من الأسرتين، لاحظنا بأن" أسرة حميد" استوفت جميع الوظائف الأسرية، أجمعها الأب في قوله:" **وفرتلك كل الإمكانيات اللي تساعدك وتسهلك الأمور**"**[40:54]**، في حين غابت بعض الوظائف في" أسرة علال"، ويمكن توضيحها كما يلي:

ـ **الوظيفة البيولوجية:** وهي موجودة في كل البيوت وعند كل الأسر، بغض النظر عن الحالة الاجتماعية والاقتصادية والثقافية، كونها المسؤولة عن استمرارية الجنس البشري، غير أنها تتباين من أسرة إلى أخرى، كما الحال هو عند" أسرة علال" التي تشربت من خصائص الأسرة التقليدية الشيء الكثير، وبخاصة مسألة الإنجاب؛ فالمرأة يجب أن تكون ولودا ولا قيمة لها إلا في الإنجاب**[02:05]**، وكثرة عيالها تدلل على هذا الطرح، أو كما صرحت ربة البيت:" **المرا العاقر مصيرها الطلاق" [16:17]**، في حين تتضاءل هذه النظرة وتقل حدتها في" أسرة حميد"، إذ تتوقف عملية الإنجاب على العمر الزمني الذي يصله الزوجان، فقد أصبح بإمكان الزوجين تحديد عدد أطفالهما حسب ما يرغبان فيه بفضل العلم الحديث، وهو ما يثبته وجود طفلين- لا غير- في هذه الأسرة**[15:29]**.

ـ **الوظيفة الاقتصادية:** وتتجلى من خلال سعي كلا الأبوين(حميد وعلال) لتوفير حاجيات أبنائهما بشتى السبل، لكن الفرق بينهما يكمن في أن الأول استطاع توفير سبل الراحة والرفه لأسرته فضلا عن ضروريات العيش الفائضة عن الحاجة، أما الثاني فيكد ويجهد نفسه بالعمل في عدة قطاعات من أجل توفير قوت يومه، فكونهما أسرتان حضريتان تختلفان من حيث الضرورات والكماليات والقدرة الشرائية لكل منهما، إلا أن هذا لا ينفي أنهما أسرتين مستهلكتين أكثر من كونهما منتجتين[1].

ـ **الوظيفة الاجتماعية:** ظهرت هذه الوظيفة بحدة في الأسرة كثيرة الأفراد، إذ أن كثرة الأبناء في هذا البيت جعلت الوالدين يعتمدان على المحيط الخارجي في تنشئة أبنائهم أكثر من المنزل، أو على حد تعبير" حميد":" **يولد بزاف ويرمي للزنقة" [1:16:24]** فأصبحوا يقضون معظم وقتهم خارج المنزل تفاديا للخلافات التي تحدث داخله عندما يجتمعون**[44:36]**، مما انعكس سلبا على شخصيتهم، في حين تضاءلت هذه الوظيفة في الأسرة الأخرى، التي حرص ربها على تنشئة ولديه أمام ناظريه، فلا يسمح للابن بالخروج من المنزل إلا لمدة محددة وقليلة، اجتنابا للتطبيع السيئ الذي قد يلحق به من قبل المحيط الاجتماعي**[47:11]**.

ـ **الوظيفة النفسية:** انعدمت هذه الوظيفة تماما في أسرة" علال"، وإن حدث وظهرت ملامحها فهي سلبية ولا ريب(قسوة)**[15:46]**، بينما ظهرت في" أسرة حميد"بقوة، فمما لا يخفى على أي متتبع كيف سعى كل من" حميد" وزوجته لإشباع حاجيات ابنيهما السيكولوجية، من خلال توفير الجو النفسي المريح بمنحهما كل مشاعر الحب والحنان لما لها من أثر عظيم على تكوين شخصية الفرد**[15:03]**.

ـ **الوظيفة التربوية:** أشرنا آنفا إلى أن الأسرة كثيرة الأولاد عولت على الشارع والمحيط الاجتماعي في تربية أبنائها، ولم تكلف نفسها عناء تربية الأبناء في البيت، حتى إن الحوار بين أفرادها نادر، وإن كان، فهو نزاع أو شكاية من ظلف العيش**[45:36]**، بينما استوفت الأسرة قليلة الأولاد جميع أنماط التربية الصحيحة لأبنائها،

[1]- ينظر: زينب دهيمي: التغير الاجتماعي داخل الأسرة الجزائرية، دراسة مقارنة بين الأسرة الممتدة التقليدية والأسرة النووية الحديثة، الملتقى الوطني" الأسرة والتحديات المعاصرة"، ماي 2012، قسم العلوم الاجتماعية، جامعة بسكرة، ص: 09.

فهذا الأب لا يكف عن تقديم النصائح لابنه**[47:24]**، وهذه الأم تعمل على غرس القيم الأخلاقية اللازمة في ابنتها...الخ.

ـ **الوظيفة التعليمية:** ترى" أسرة حميد" أن تعليم أبنائها ضرورة لا نقاش فيها**[47:16]**، فهي تعمل على تنمية رصيدهم الفكري مهما كلفها الأمر، من خلال تدريسهم في أفضل المدارس، والاهتمام بكل ماله علاقة بالجانب العقلي**[40:45]**، وتشجيعهم على النجاح بتوعيتهم بفضل العلم...وغيرها من الأسباب التي يجملها الأب في تصريحه لابنه:" **ما عندك حتى سبب اللي عطلك على قرايتك، وفرتلك كل الإمكانيات التي تساعدك وتسهلك الأمور"[41:01]**، في حين كان التعليم في بيت" علال" أمرا ثانويا، لا حاجة له مقابل أسباب العيش المادية، وبما أن التعليم ليس مورد رزق لهذه الأسرة، فضلا عن استهلاكه للكثير من المصاريف، فالأجدر بالأب أن يستوقف من الأبناء من هو ليس أهلا للدراسة وتوجيهه إلى الحياة العملية للاستفادة منه ويكون يد عون له على تكاليف الأسرة الكثيرة**[26:12]**، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فقد استحسنت الأم انقطاع ابنتها عن الدراسة لتعينها على أشغال البيت الكثيرة بقولها:**"كي ما دخلتلكش القراية لراسك ما تنفعك غير الحجبة، وفي صلاحك، هكا تكوني تعلمتي شغل الدار، غدوة كي تزوجي تصيبي روحك ساجية، قادرة على أولادك وقادرة على دارك"[39:57]**.

2.3.2. صورة أفراد الأسرة:

ـ **الأم:** إن الحديث عن الأم في الحقيقة هو حديث عن الأصل، وحديث عن صاحب الفضل في وجود الشخص وتربيته[1]، إذ هي الدعامة الأساسية التي يقوم عليها كيان الأسرة والمجتمع ككل، لذلك كان حضورها في الفيلم مكثفا وبارزا بشكل ملفت.

على الرغم من أن عنوان الفيلم"عش بشناش" يخفي شحنة تضامنية مع الأب(علال) على اعتبار أنه المتفرد بمسؤولية عيالة أسرته، والمضني الأول في ذلك، إلا أن المتتبع يلحظ أن وظائف الأم والأب متتابعة وأساسية بنفس الدرجة، بل ربما جاوز دور الأم– فطومة خاصة– دور الأب بكثير**[16:28]**، لتشكل بذلك الأم "فطومة"(زوج علال) محورا مهما لنمو الأحداث وتسلسلها، فظهرت في صورة امرأة أربعينية، نثور، طيبة القلب أقرب إلى السذاجة في تفكيرها وحديثها و تصرفاتها وتصديق كل ما يقال لها**[1:17:39]**...أهلكتها مسؤولية أسرتها ورعاية أبنائها الإثني عشر، وهد صحتها كثرة الإنجاب والولادة:" **صارت تحكمني الفشلة والغمةبزاف... نهار كامل لا نجوع لانعطش...الشي اللي طيحني هو التعب فالدار، نهار كامل وأنا واقفة"[1:17:11]**، حتى أن المتمعن في سحنتها يخيل إليه أن عمرها جاوز الأربعين بسنوات، أو كما جاء على لسان الشخصية:**"عمرتيلو الدار بالدراري وتفرطيها في عمرك، حتى عدت عجوزة بلا وقت"[1:21:24]**.

[1]- ينظر: مفقودة صالح: المرأة في الرواية الجزائرية، ص:153.

وعلى غرار جميع الأمهات، تحملت التعب هي الأخرى في سبيل النهوض بأسرتها كما ينبغي، فكانت جميع الشؤون المنزلية من: طبخ وغسل وتنظيف... على عاتقها**[39:08]**، ويحدث أن تتولى معالجة أمور طارئة تقع مع أولادها خارج البيت**[15:38]**، لتكون بذلك مثالا للأم التي تجود بكل شيء من أجل أن تحيا أسرتها حياة- على الأقل- لا منغصات فيها، حتى لو كان ذلك على حساب صحتها، يشخص الطبيب حالتها قائلا:" **استهزيت بروحك بزاف حتى وصلت لهاد الحالة، راك مريضة، والدم راو نقص منك**..."**[1:07:07]**، ويعترف زوجها بفضلها وصبرها على أعباء أبنائه بقوله:" **يماكم عيات من التعب عليكم، راي رجعت كي الخيال**"**[42:01]**.

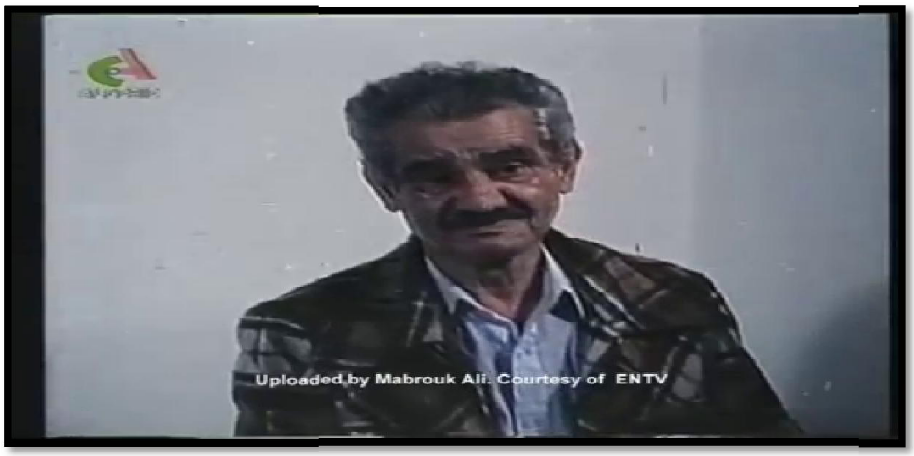
حتى لو بدا في بعض المشاهد أن هذه الأم تقف خارج الصراع، تكتم مشاعرها و لا تتواصل مع أبنائها اتصالا وديا بيّنا، إلا أنه لا يمكن أن تستبدل الموقف الفكري مكان الأمومة، التي جعلتها المحبة لجميع أبنائها على كثرة عددهم سواء بسواء، وعلى حد تعبيرها:" **بطايون ولا واحد، بحال كبدة فريدة**"**[32:15]**، كأي أم شرقية ،تشتكي هم أبنائها**[48:33]** وتغضب منهم إلى حد كبير، لكنها تعيش لأجلهم:"**حتى أنا ماذا بيا نعيش لأولادي**"**[1:17:59]**، وتحبهم أكبر حب، ولها طريقتها في التعبير عن حبها لطفلها، سلوكا لا كلاما، وفعلا لا قولا، فهي تحبه بالأكل**[41:13]**، فتعد من أجله طبقه المفضل وتلاحقه بالأطعمة على قلة ما تملك، ومتى غضب الأب من ابنه احتمى بحنوها وآنس بعطفها.

بصفة عامة، عبرت" فطومة" عن صورة المرأة النمطية، التي قيمتها في الإنجاب المتواصل، الذي جعلها تعيش لزوجها وأولادها، ناسية حياتها الخاصة، المرتبطة بالبيت وشؤونه- لاسيما الأكل-والمحرومة من التفاعل الخارجي بالمجتمع.

وفي الوقت الذي كانت فيه حياة الأم البنون منحصرة في الولادة والتربية، ليس لها من الوقت ما يجعلها تتفرغ لغير ذلك، تتمتع" سليمة" بكامل صحتها وجمالها(اسم على مسمى)، إذ حرص الفيلم على إظهار الشخصية زوجة "حميد" في صورة امرأة نزور، أم لولدين، تشتغل معلمة في المدرسة الابتدائية، والناظر إليها يدرك مدى الراحة التي تنعم بها هذه المرأة، وإذا كانت مهمة الأولى مادية في أسرتها (التنظيف والطبخ)**[32:04]**، فالعكس تماما بالنسبة لهذه الأم، فقد كان دورها معنويا روحيا بحتا، حريصة على الاعتناء بولديها من كافة جوانبهما الشخصية: الإيمانية والجسمية والفنية والتواصل الدائم مع أفراد الأسرة وبث البهجة والتفاعل بينهم كونها مصدر الحب والتعليم الأول، فضلا عن قيامها ببعض الأشغال المنزلية التي لا غنى عنها في كل منزل**[40:29]**.

ـ الأب: بنظرة خاطفة لعنوان الفيلم و مضمونه، ترسم في ذهن المتلقي صورة الأب على أنه معطى اجتماعي بحت، ووظيفته لا تتعدى كونه المتكفل بالطفل من الناحية المادية، كما هو الحال مع الشخصية البطلة(علال)، لكن يبقى للحالة الاجتماعية الدور الحاسم في إظهار البون بين الأب كثير العيال والأب قليل العيال، وهذا ما حاول الفيلم محاكاته من خلال شخصيتي "علال" و" حميد" على الترتيب.

ـ علال: تظهر هذه الشخصية في صورة: كهل، أشيب المفرق، مجعد الوجه فاحمه، وأب لاثني عشر ولدا، والناظر إليه لأول وهلة يعرف مدى الشدة التي يعيشها هذا الرجل**[19:42]**، فهمه الأوحد هو كيفية توفير لوازم أسرته الضرورية من: مأكل ومشرب وملبس**[11:38]**، ونتيجة لما يقاسيه خارج بيته غالبا ما تظهر عليه أمارات القسوة والعنف وسط أسرته **[25:24]**، إذ لا يلتفت إلى الإناس والسرور والبهجة مع أولاده ولا الحديث اللطيف مع أهل بيته، فهو لا يرى منه بدا أمام كثرة مطالب الحياة وواجباته المادية الأخرى، نعم يرحمهم، لكنه يخفي رحمته ويظهر غلظته وفظاظته، فتتجلى هذه الرحمة في المرض عندما يصيب أحدهم **[14:48]**.



إن وظيفة" علال" داخل أسرته شبيهة بما سماه **جاك لكان J.Lacan** وظيفة السلطة والمزاج أو الطبع[1]، التي لا تتطلب حضور الأب الملموس بل يكفي حضوره الرمزي، لأن كيانه يمثل وظيفته، ففضلا عن كونه ممول أسري فهو المكلف بمعاقبة الطفل كلما دعت الضرورة لذلك، واتصاله مع أبنائه يكاد يكون منعدما إلا لضرورة التوجيه أو التوبيخ، وغالبا ما تكون الأم هي الوسيط بينه وبينهم **[41:42]**.

فما أكثر ما لقي" علال" من متاعب أولاده**[1:20:53]**، في صحتهم وفي سلوكهم، فكان لكل سن متاعبها، فأكثر متاعب الأطفال في الصحة والمرض، وأكثر متاعب المراهقين في السلوك، وأكثر متاعب الشباب في الإشراف من بعيد.

وعلى الرغم من محاولة الأب الفقير التوسط لأبنائه المنقطعين عن الدراسة للعودة إليها رغم ضيق الحاجة**[25:30]**، إلا أنه يفضل في قرارة نفسه توجيه الابن إلى الحياة العملية بغية الحصول على وظيفة يقتات من وراءها ويكون له يد عون على أعباء الحياة**[25:38]**، لأن التعليم بالنسبة إليه ما هو إلا استهلاك للمال ولا طائل يرجى منه، وعدم اهتمامه بهذا الجانب من حياة أبنائه يدلل على ذلك**[25:07]**، والشأن نفسه عند الكثيرين الذي ينظرون إلى غاية التعليم نظرة مادية بحتة، نتيجة أثر الثقافة المجتمعية في أفكار الوالدين، بحيث تصطبغ الثقافة الوالدية بممارسات أفراد المجتمع وسلوكهم بصفة محددة ومن ثم يتم نقلها إلى الأبناء عبر وسائط التربية، كيف إذا صادف هذا العامل أسرة تعاني حالة اجتماعية مزرية؟ فحتما ستكون العاقبة أنكى، بحيث تضيق زاوية الرؤية فتقتصر على الماديات (التشيؤ)، ويصبح المنطق: الوظيفة هي كل شيء، أو كما قال علال:" **صحيت وليدي، اكسب صنعة، خطراه هي اللي دوملك أنا ماندوملكش"[27:17]**.

[1]- ينظر: جاك لاكان: الذهانات، تر: عبد الهادي الفقير، شبكة العلوم النفسية العربية، 2013، دط، ص: 06.

ـ **حميد**: تظهر هذه الشخصية في صورة أب مسؤول عن ثلاثة أفراد، من هيئته تظهر علامات الراحة والدعة**[11:15]**، وإذا كانت شخصية" علال" بالنسبة لعائلته معين رزق أو ماكينة سحب نقود ووجوده وسط أبنائه جسدي آلي محض، فـ"حميد" على النقيض من ذلك، فقلة أفراد أسرته بالدرجة الأولى، واختلاف حالتهم الاجتماعية والثقافية بالدرجة الثانية، كلها عوامل جعلت لقاء" حميد" مع أسرته لقاء نفسيا أكثر منه اجتماعي، فخلقت مناخا أسريا كله ثقة واطمئنان، حرص الأب فيه على إدارة شؤون البيت على أتم ما يكون إلى جانب زوجته، فكان دورهما متكامل وفعال داخل الأسرة، إذ كان أنموذجا للأب الذي كابد بكل طاقته ليرتقي بأسرته إلى مصاف الأسرة المثالية، شكلا ومضمونا، فهو يشعر شعورا قويا بواجبه نحو تعليم ولديه**[47:18]**، فلا يتوانى عن تقديم النصائح والإرشادات لهما، كما يظهر حزمه أكثر مع ابنه، برصد تحركاته وسكناته**[47:12]** ومعرفة كل المستجدات الخاصة بدراسته ومستوى درجاته**[40:38]**، فضلا عن ذلك، لا يسمح له بالغياب خارج المنزل لوقت متأخر ولا بالحرية إلا في حدود **[47:26]**...

هذا من جهة، ومن جهة أخرى فهو يحنو عليهم، يلاعبهم ويسليهم ويستشيرهم، كل هذا بصورة لطيفة وبأسلوب لين جعلا من" الأب حميد" صاحب شخصية كاريزمية فتحت له فرصة التواصل مع أسرته وسمحت له بفك العزلة الأسرية التي دأب الكثير من الآباء على تكريسها في بيوتهم ظنا منهم أن دور الرجل يقتصر على تأمين السكن والملبس والمصاريف لا غير.

لا يختلف اثنان في ضرورة توفير الأسباب المادية التي أصبحت من البديهيات، لكن دور الأب لا يتوقف عندها، بل يتعداها إلى توفير تربية الحوار والتواصل والفاعلية في الأسرة، لأن إحساس الأبناء بوجود رادع لهم، يجعلهم على حذر من الوقوع في الخطأ، كما إن اقتراب الأب منهم ومجالستهم ومسامرتهم وتعويدهم على أسلوب النقاش والحوار، يمنحهم الثقة بالنفس.

أما بالنسبة للمشاكل المالية مما يشقى به بعض العائلات، فقد وُسّع عليه في الرزق، وكفى قوت عائلته الصغيرة، من الضرورات إلى الكماليات، وكثيرة هي المشاهد التي تعضد هذا الرأي.

ومنه، لقد أفاض الفيلم في توضيح البون بين الأبوين في الأسرتين، لكن الأكيد في الأمر هو أن حنو الأبوين بالغ الحد أينما وجدا، بغض النظر عن الخلفية الاجتماعية والثقافية والاقتصادية لكليهما، لكن طريقة التعبير تختلف بفعل مسببات عدة، وإن كان الأبناء يحاسبون آباءهم على الكلمة الصغيرة يظنون أنها تجرح إحساسهم، وعلى التقصير القليل يظنونه مسا بحقوقهم، وعلى العمل فيسيئون تفسيره وهو الغرض منه خيرهم، ويبقى الموقف النبيل منهما يقضي بأن تربية الأولاد ليست تجارة، تعطى لتأخذ وتبيع لتربح، إنما هي واجب يؤديه الآباء لأبنائهم، فإن قدره الأبناء فأدوا واجبهم نحو آبائهم فيها، وإلا فقد فعل الآباء ما عليهم[1].

ـ الأبناء:

وهل الأبناء إلا صورة جديدة لآبائهم، يعيشون فيهم، ويحلون في جسومهم ونفوسهم؟![2] والحديث عن صورتهم، حديث بالضرورة عن نتيجة حتمية لكل ما مر على الأبوين، فكل ما يتلقاه الابن من يوم ولادته، وكل ما يلقاه في حياته يستقر في قرارة نفسه ويستوطن أعماقه، في ذلك ما وعى وما لم يع، ما ذكر وما نسي...فزجرة الأب أو الأم يتلقاها، وأحداث السرور والألم تتعاقب عليه، وكل ذلك يتراكم ويتجمع ويتفاعل ليكون شخصيته، فيكون إما عظيما أو حقيرا، نبيلا أو خسيسا...الخ[3].

ـ أبناء علال: وهم اثنا عشر ابنا(إسماعيل، إلياس، يوسف، منير، كمال، علي، سميرة، خيرة، زبيدة...الخ)، ثمانية ذكور وأربعة إناث، تتراوح أعمارهم ما بين الرضاعة والشباب، وفيهم من لا يزال في مقاعد الدراسة، وفيهم من انقطع عنها ليصبح بطالا**[37:25]** و فيهم من توجه إلى الحياة العملية(التكوين المهني)**[12:26]**، وبصفة عامة على حد تعبير والدهم:" **ثناش، وغير اللي حل فمو باش ياكل، مكانش اللي دخل"[43:11]**.

[1]- ينظر: أحمد أمين: حياتي، دار العلم والمعرفة، القاهرة، 2012، دط، ص:174.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 260.

[3]- ينظر: المرجع السابق، ص: 12.11.

يشكل" أبناء علال" العائق الأول في حياة أبيهم**[1:20:53]**، فهم السبب المباشر في تأزم حالة الأسرة على أصعدة شتى، وموطن المشاكل في الوسط المجتمعي بصفة عامة.

فقد عانى الأب من مطالبهم اللامتناهية والموزعة بين المأكل**[44:24]**:" **الله غالب مانلحقش نشري الفاكية كل يوم"[44:24]** والملبس:" **راهم عريانين، الشتا راهي لحقت"[46:26]** والمستلزمات المدرسية:" **شحال من كتاب؟ شحال من كراس؟ شحال من قلم؟...يلزمني السلعة اللي فالحانوت كامل وما نعرف إذا تكفي...كيفاه نعمل؟ ماعنديش باش نشري كل هاد الشي"[45:14]**...الخ، ولاسيما أنه العائل الرسمي الأوحد للأسرة، الأمر الذي ألجأه إلى العمل في عدة قطاعات وظيفية عله يتمكن من تغطية المصاريف التي لا قبل له بها، فضلا عما تكابده الأم من متاعب في سبيل القيام على خدمتهم داخل البيت**[1:17:10]**.

ناهيك عن شكاوى الجيران والمشاكل التي خلفها الأولاد في الحي، إذ صرحت الجارة لأمهم قائلة:" **أنت عندك بطايون... وتكسار الراس ماراكيش مقابلاتو وحدك، راهو مقابلينو معاك الجيران، أولادك يكسرو ويعيطو ويسبو ويتبلاو أولاد الجيران ومايقادرو لا كبير لا صغير..."[32:29]**، فضلا عن الاستدعاءات التي تلقاها الأب من طرف أعوان الشرطة ومدير المدرسة التي تدلل على فوضويتهم و سوء أخلاقهم في جميع الأمكنة.

واستتباعا لذلك، فكثرة العيال في هذه الأسرة ولدت استقلالية الأفراد وبلادة في العواطف عند الأبناء أنفسهم، إذ غدا الأخ لا يألم لما يحدث لأخيه، والأخت لا تعبأ بما يجري لأختها... بل ويتعدون على حقوق بعضهم البعض أحيانا**[1:07:19]**، كما أصبحت لديهم أفكار لاعقلانية ومغلوطة عن قيمة الأمومة والأبوة، "**فغدت الأمومة –بالنسبة إليهم– عملية تكاثرية والأبوة عملية اقتصادية لا غير**"[1]، لماذا؟

بما أن المستهلكين في هذا البيت كثر، والمتطلبات أكثر ، ومصدر الرزق واحد، فحتما ستكون هناك الكثير من النقائص، لذلك فهذه النظرية شكلت في نظر كل فرد أن الفرد الآخر هو السبب في عدم أخذه حقوقه كاملة، فأصبح كل منهم ينظر إلى أخيه على أنه سالبه، الأمر الذي نتج عنه فرد أناني وعدائي لا تهمه إلا مصلحته حتى لو كان الآخر أخاه.

وعلى الجملة، صور الفيلم حالة أبناء" علال" الذين أينما حلوا حل القلق والاضطراب، سواء داخل البيت أو خارجه، والحوار الذي دار بين الوالدين يلخص الصورة**[40:44]**:

- **فطومة:** الدراري خرجو للزنقة...لوكان يقعدولي هنا فالدار يخرجوني من عقلي.
- **علال:** ايه ! وكي يخرجوا لبرا يجبولنا المشاكل والهلاك مع أولاد الناس.

ـ **أبناء حميد:** مما لا شك فيه، إن البناء السليم للأدوار الأسرية وتوزيعها بشكل لائق بين الأب والأم يؤسس لعيشة هادئة وسعيدة، أكثر ما يرعى فيها مصلحة الأولاد وخلق الجو الصالح لتربيتهم، فبين المرأة المتعلمة التي لم تعد تحددها وظيفة الأم والرجل الذي أصبح يقبل شيئا فشيئا فكرة الأبوة المتشعبة والفورية والمباشرة، نشأ كل من " كريم" وأخته" نصيرة".

[1]- ينظر: محمد بيومي خليل: سيكولوجية العلاقات الأسرية، ص: 231.

فعلى خلاف ما لاحظناه من قتامة الصورة في بيت" علال" نلفي أبناء هذه العائلة في أسمى ما تكون التربية، فلا ضوضاء تنغص العيش ولا نزاع يشحن قلوب الإخوة ويولد الحقد بينهم، بل العكس تماما، تكامل بين الأبناء والوالدين، وروح تعاون عالية بين الأخوين**[1:06:52]**، وبتعبير أدق، يقول حميد:" **رحمة ربي، الهنا والهدوء"[11:14]**، أو كما عبر عنها" علال" مبديا إعجابه بها:" **كيعاد عندكم غير زوج دراري، شغل الدار خفيفة" [10:37]**.

3.3.2. أساليب التربية الأسرية:

من المتعارف عليه أن العلاقة بين الآباء والأبناء هي علاقة أزلية قديمة قدم الدنيا تتأثر بالمحيط الذي ينشأ فيه الأفراد فتتغير القيم السائدة والسلوكيات الفردية والجماعية في هذه العلاقة المصيرية بحكم الظروف المتجددة، لذلك فقول **سقراط:" لا تقصروا أولادكم على غير آدابكم فإنهم مخلوقون لزمان غير زمانكم"** [1]،جدير بالتأمل والتطبيق في هذه الحالة، لكن يبقى لكل أسرة نمطها التربوي، ولكل آباء أساليب ينتهجونها في تربية أبنائهم، بحيث يكون لها تأثير إيجابي أو سلبي على شخصية الطفل وعلى حياته بصفة عامة، وهي على أنواع، ووفق ما ورد في الفيلم نذكر منها:

ـ الاهتمام/ الإهمال: يعبر اتجاه الاهتمام في المعاملة الوالدية عن مدى انشغال الأب والأم بكل ما يتعلق بطفلهم، إذ يغدو هذا الأخير من أولويات حياتهم، فيسعيان جهدهما في العناية به، كل العناية، سواء كانت مادية أو معنوية.

ويظهر هذا الملمح بجلاء في بيت" حميد" الذي بدا فيه الوالدان مهتمين بأسرتهما أيما اهتمام، فهذا الأب يحاول القيام بواجبه تاما كرب أسرة مثالي، فيكد ويشقى في الخارج عاملا من أجل توفير أسباب الرعاية المادية والاقتصادية، ويجهد نفسه في الداخل بمراقبة أبنائه في دروسهم وأخلاقهم وتفقدهم و الإشراف عليهم حتى في طعامهم**[42:00]**، هذا من جهة، ومن جهة أخرى يسعى في بث روح الانشراح والمرح في الوسط الأسري**[27:03]**، بممازحتهم والترفيه عنهم والتسلية معهم،الأمر الذي أسهم في تلحيم الروابط بين الأفراد الأربعة، فلا يكاد يغيب أحدهم حتى يفتقده الآخرون **[14:58]**.

[1]- الأمير أسامة بن منقذ: لباب الآداب، تح، أحمد محمد شاكر، منشورات مكتبة السنبلة، القاهرة، 1987، دط، ص: 237

وهذه الأم(سليمة) ما انقطعت عن العمل طيلة فترة طفولة أبنائها إلا للتدليل على مدى اهتمامها بشأنهم، ومعرفتها بأهمية هذه المرحلة العمرية، وماذا يعني أن يكون الطفل بصحبة أمه في هذه المرحلة؟ ولأن اللقاء بين الأب وابنه يأتي متأخرا إلى ما بعد الفترة الأوديبية* فالأم هي أقرب شخص لطفلها[1]، والطفل يحتاج لوجود أمه باستمرار، وعلى الأم أن تتفرغ لولدها، لاسيما أثناء فترة الولادة لما لها من دور في كسبه الكثير من المهارات، وعملها في الخارج يجعلها مقصرة في هذا الحق، لذلك قال زوجها:**"كي الأولاد كانو صغار، كانت قاعدة فالدار قايمة بيهم، نهار اللي كبرو قاتلي مذابيك نرجع نخدم للخدمة، قلتلها ارجعي"[10:27]**.

وفي المقابل هناك من الآباء والأمهات من يتصور أن التربية تقتصر على توفير المأكل والملبس والمشرب(المتطلبات المادية) ويفوتهم أن التربية الجيدة تستدعي الإحاطة بالطفل من جميع الجوانب، فيتركونه بدون حب ولا رعاية ولا تقدير ولا تشجيع ولا توجيه ولا متابعة...وكأنه شيء لا قيمة له[2]، وهو ما ينطبق على نمط التربية في بيت" علال" الذي أضناه السعي وراء لقمة العيش لأسرته الكبيرة، فهو المتنقل من قطاع وظيفي إلى قطاع وظيفي آخر، أما بالنسبة للأم فقد أنهكتها متاعب البيت من تنظيف وطبخ وغسل وتهيئة، طوال اليوم:" **اللي طيحني هو التعاب فالدار، نهار كامل وأنا واقفة" [1:07:11]**، فلا يسعهما التفرغ لأبنائهم ولا تفقد حاجياتهم، بل ولا تزيد حياتهما على تحصيل الضرورات المادية، أو في تصريح رب الأسرة:" **ماقدرت نتحرك لا من هنا ولا من هنا...الكونجي تاعي فوتو من المارشي للدار"[11:38]**، حتى غدا اجتماع الأسرة مع بعضها منعدما، اللهم إلا على مائدة الطعام لدقائق.

---

* **المرحلة الأوديبية** هي: تلك الفترة من الزمن التي يطور بها الطفل موقفاً تملكياً Possessive Attitudeنحو الأهل من الجنس المعاكس. وبسبب تلك الرغبات في التملك الكلي فإن الطفل يعاني من صراعات وتنافس مع الوالد من نفس الجنس. وهذه المشاعر ليست مجرد مشاعر تنافسية واستياء فحسب بل تمتزج مع مشاعر المحبة نحو هذا الوالد.

[1]- ينظر: عبد الحميد رشوان: الأسرة والمجتمع، دراسة في علم اجتماع الأسرة، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، 2003، دط، ص: 94.

[2]- ينظر: عبد الله الرشدان: التربية والتنشئة الاجتماعية، داروائل للنشر والتوزيع، الأردن، 2005، ط1، ص: 112.

ـ اللين/ القسوة: يكون الاتجاه الوالدي اللين من خلال معاملة الآباء لأبنائهم بأسلوب سلس لطيف يحببهم إليه ولا ينفرهم منه، والعمل على مقابلتهم بوجه باسم ومشرق ليجذبهم إليه، والتجاوز عن أخطائهم الهينة، وتحري الروية في معالجة الأمور الصعبة، حتى وإن بدا منهم سلوك غير لائق فهو يعرف طريقة المجازاة اللائقة، والتي عادة ما تكون قولا لا فعلا، وهنا نستحضر شخصية" الأب حميد" الذي تقرب من أبنائه بشخصيته المرحة(الكاريزمية)، التي جعلت منه الأب الصاحب لأبنائهم؛ إن غاب افتقدوه وإن حضر استبشروا برؤيته ولم يملوا مجالسته والاستئناس إليه، كذلك الأم فإذا حدثت حدثت في هدوء وبشر، وإن رفضت رأيا أتت برأيها في قالب مازح حتى لا تحرج كليمها، فانعكست هذه المعاملة على شخصية" كريم" و"نصيرة" فصارا مثالا للابن الهادئ، الذي لا يكاد يسمع له حس**[1:06:49]**.

في حين يلجأ بعض الآباء إلى القسوة في التعامل مع أبنائهم، حيث تكون العقوبة جسدية بالصفع والضرب أو نفسية بالتهديد اللفظي والحرمان[1]، وهو ما تحاكيه" أسرة علال" التي عملت على تكريس العنف في التعامل مع الأفراد جميعا، فهذا الأب ينتفض في وجه ابنه بالشتم عقوبة له على فعله الشائن، وهذه" فطومة" تتذمر من الأوضاع السيئة في البيت وأشغاله التي لا تنتهي، فهي لا تكف عن الصراخ وتسميع بناتها كلاما لاذعا طيلة الوقت وعلى أتفه الأمور، ناهيك عن الزجر الذي تطبع في شخصية الأبناء إثر ما تلقوه من تربية والديهم**[31:09]**، فالسلوك العدواني للآباء نحو أبنائهم في أبسط الأمور يقضي تدريجيا على تكوين الذات عند الصغار، لاسيما أن الابن يرى نفسه من خلال رأي آبائه فيه، أو تصوره لرأيهم فيه عبر ما يلمسه من تصرفاتهم.

ـ الاندماج/ الانطواء: يشير أسلوب الاندماج إلى أن هناك تتداخل بين أفراد الأسرة، فيمنح كل فرد مكانته الاجتماعية داخل الأسرة، من خلال احتضان ذاتيته، الأمر الذي يعزز قدراته ويشعره بحضوره[2]، فرب الأسرة يجالس أهله ويناقشهم، والأولاد مأخوذ برأيهم وغير مهمشين، والأم لها كلام يعتد به وليست إمعة...وبتعبير أدق: وجود فاعلية من قبل جميع أفراد الأسرة على حد السواء، و الكل مشارك في تفعيل الجو

[1]- ينظر: عبد الله الرشدان: التربية والتنشئة الاجتماعية، ص: 108.

[2]- ينظر: اسماعيل مهوبي: مقدمة في دراسة المجتمع المحلي الريفي، ص: 125.

الأسري ولا وجود لفرد ثانوي غير فعال؛ وهو ما يمكن لمسه في استشارة الأب" حميد" لأهله في مسألة عطلة نهاية الأسبوع، فترك حرية اختيار المكان لـ"كريم"، الذي دعا بأهمية رأي الأخت(نصيرة) والأم(سليمة) على اعتبار أن لكليهما رأي خاص يؤخذ به**[47:46]** .

فيما تتبع بعض الأسر الاعتزال في تربية أبنائها، ويكثر هذا النوع في الأسر التقليدية، حيث تتسع الهوة بين أفراد الأسرة الواحدة، فلا الأخ يجتمع بأخيه، ولا الأخت تبادل أختها أطراف الحديث، ولا الأم تجالس ابنها، فالكل منغلق على ذاته، لاسيما الأب الذي يعمل على الانطواء بنفسه بعيدا عن أهله، و نراها في الفيلم مع" علال" الذي صرح في بداية الفيلم بأنه يتبع وزوجه منهج الأجداد في الإنجاب والتربية، فتراه يختار لنفسه مكانا قصيا في البيت**[25:11]**، فلا يكلم أحدا ولا يخالط آخر، ناشدا الراحة مما يقاسيه من متاعب البيت والعمل وإن حدث وكان التواصل فهو مع الزوجة- وما أكثره- التي تعد همزة الوصل بينه وبين أبنائه، وكل هذا من أجل أن يحفظ صورته وهيبته أمامهم، لأن التقرب من الأبناء بالمجالسة والمحادثة — في تصوره- يجلب له تطاولهم ويمنعه من تطبيق القانون بشكل صارم، فينشأ الابن على الخوف من أبيه ويتهيب التقرب منه، لذلك انعدمت روح التعاطف بين أفراد هذه الأسرة وكان التنائي بينهم، وكثرت المشاكل التي ضاقت بها الأسرة**[1:18:28]**.

4.3.2. العوامل المؤثرة في الضبط الاجتماعي الأسري:

هناك العديد من العوامل المتحكمة في التنشئة الاجتماعية داخل الأسرة، فتجعله يتذبذب بين القوة والضعف وبين الجمود والمرونة، في مقدمتها:

1.4.3.2. المستوى التعليمي للوالدين:

يعتبر المستوى التعليمي للأولياء مؤشرا فعالا في تحديد ما يجري داخل الوسط الأسري من نسق القيم والعلاقات والتواصل، حيث يتكون الطفل نفسيا واجتماعيا على منوال المعايير الثقافية للأسرة التي ينشئون ويعيشون فيها، أي وفقا للنمط الثقافي المرجعي بوصفه الأساس الثقافي لصياغة سلوك الفرد وشخصيته.

بإسقاط هذا الطرح على ما جاء في الفيلم نجد أن المتحكم في الممارسات التربوية داخل الأسرتين هو المستوى التعليمي والثقافي للوالدين، والأم على وجه الخصوص، فكلما ارتفعت نسبته نقصت الاتجاهات الوالدية غير السوية، وكلما انخفضت نسبته قل السواء على المستوى التربوي [1].

[1]- ينظر: أحمد محمد الكندري: علم النفس التربوي، مكتبة الفكر للنشر والتوزيع، الكويت، 1992،ط2، ص: 160.

فالآكد في الأمر أن الأسرة التي ربتها متعلمة ليست كالتي ربتها أمية ورجعية، فالمستوى التعليمي لـ"سيلمة" كان له دور هادف في حياتها الأسرية والمجتمعية حيث جعل منها أما واعية لولدين وهذا يكفي.

فـ"سليمة" على معرفة تامة بأن أهمية الأسرة لا تكمن في الكم والعدد، بل في الكيف، والأسرة ليست ولادة وتزويد المجتمع بالأعضاء الجدد فحسب، إنما هي تربية ومسؤولية واكتفاء ذاتي للأفراد، بناء على هذه المعادلة كونت هذه الأم أسرة مكتملة الأركان، من حيث البناء والوظيفة، قليلة العدد وجليلة العائد.

على النقيض من ذلك،فإن" فطومة" التي كانت ضحية جهلها، عاشت حياة البؤس والشقاء بسبب العادات والتقاليد والتربية الشعبية واحتكامها للقديم الذي يرى قيمة المرأة في الإنجاب[**02:05**]، فهي ترى نفسها محكومة بقدر محتوم أملى عليها أن تنجب كل هؤلاء الأبناء، وفي حال ما فكرت في تحديد نسلها فسيكون الموت مصيرها[**1:17:40**]، كما أسهم زوجها–الذي يعادلها في مستوى الفهم– في تثبيت هذه الأفكار بقوله:" **البعض يقولو حرام يقطع الأولاد ولو عندو بزاف"[17:45]**، فساقت عليها هذه" الفتوة" الكثير من المتاعب في حياتها كانت نتيجتها تدهور صحتها و مشاكل أخرى اجتماعية واقتصادية وثقافية...

فشتان بين الأم المتعلمة والأم الأمية؛"**فالأم التي تنال حظا وافرا من التعليم والتثقيف تجتاز المشاكل والعقبات في يسر وسهولة، حيث تعالج ما يصادفها من مشكلات بحكمة وتعقل، على عكس الأم التي تعاني جهلا وتخلفا فنراها تحتار في أبسط المشكلات بل قد تزيد من الأمر تعقيدا ويشب أولادها على الفوضى واللامبالاة وإلحاق الضرر بأنفسهم وبغيرهم**"[1].

وعليه، فطبيعة المناخ الأسري تتحدد بشكل مباشر من ثقافة الأم على وجه الخصوص، لأنه حتى لو كان الأب ليس متعلما فهذا لن يحدث خللا تربويا كبيرا داخل الأسرة مادامت الأم متعلمة، وهي نقطة الفرق بين الأسرتين، فعلى الرغم من أن" حميد" و" علال" لهما المستوى التعليمي نفسه، إلا أن البون بين أسرتيهما شاسع وجلي، وهذا مرده إلى الأم، لأنها هي من أحدث الفارق، وبتعبير أدق: يكفي أن تكون الأم(المرجع) وحدها متعلمة لتحدث التغيير في أسرتها، وهذا لا ينفي ضرورة وجود الأب ليتم الاستقرار الأسري .

2.4.3.2. حجم الأسرة:

يتأثر نمط التنشئة الاجتماعية الأسرية بحجم الأسرة إيجابا أو سلبا وفق عدد أفرادها، كما يتأثر حجم الأسرة إلى حد بعيد بالمستوى الثقافي للوالدين ودخلهما، إذ دلت الدراسات أن هناك علاقة كبيرة بين قلة الدخل وارتفاع المواليد رغبة في تكوين عناصر تساعد على إعانة الأسرة، حيث تهبط نسبة المواليد عادة بين الميسورين من الناس بينما تزداد هذه النسبة شيئا فشيئا كلما انخفض مستوى المعيشة[2].

[1]- مها عبد العزيز: مشاكل الطفل الطبية والصحية والتربوية، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، 2005، دط، ص: 108.

[2]- ينظر: عبد السيد البرنشاوي: تنظيم الأسرة اقتصاديا واجتماعيا ودينيا وطرق تنظيم النسل، مصر، دار الفكر العربي، دت، دط، ص: 07.

ففي الغالب الأعم، كلما كانت الأسرة فقيرة كلما كانت كثيرة الأولاد، فمنهم من يؤمن بأن الرزق مقسوم ومضمون من عند الله تعالى:" **حنا مسلمين ميش كفار، ويقولو كي ينزاد يجيب معيشتو معاه، والخبزة على الله"[21:26]**، ومن الوالدين من لا يفكر في تحديد النسل أو تنظيمه ويتحجج بتحريمه:" **ياخي يقولو حرام اللي يقطع الولادة"[53:12]**، وقد يبلغ قصر الفهم عند بعض الأمهات مداه، فتتعمدن إكثار الضنا لتلهي الزوج بكثرة المسؤوليات الأسرية وتبعد شبح الطلاق والزوجة الثانية عن حياتها الزوجية:" **أمثالك يشدو رجالهم بالدراري"[1:22:51]**....وغيرها من الأسباب التي من شأنها أن تجعل البيوت تعج بالأولاد على الرغم من العجز عن تلبية حاجياتهم على أكمل وجه.

ناهيك عن الضرر الذي يمس الجانب التربوي للأسرة جراء كثرة أفرادها، حيث يستنفذ الوالدان كل طاقتهما في محاولة تلبية الحاجات المادية، وما أكثرها، فلا يستطيعان التكفل بتربية أولادهما تربية سوية، الأمر الذي يسهم في خلق عيوب اجتماعية تعاني منها الأسرة نفسها وتعود على المجتمع بالمضرة، ولاحظنا هذا الأمر مع" علال" و" فطومة" اللذين لم يعد بمقدورهما التفرغ للأولاد والنظر في متطلباتهما المعنوية والنفسية، فما كان منهما إلا أن قذفوا ببعضهم في الشارع لينالوا راحتهما في البيت، فعاد عليهما هذا التصرف بأن أصبحوا محل فوضى و مشاكل وأوبئة مجتمعية خطيرة، وكما عبر الأب عن حاله:" **اللي عندو بزاف الدراري بحالي، المشاكل يطيحو عليه في كل وقت"[1:14:24]**.

فضلا عن ذلك، فهم لا يتمتعون بأبسط حقوقهم كاملة، في التغذية والكساء والعلاج... حتى النوم الهانئ أصبح صعب المنال في هذه العائلة بسبب ضيق المسكن، فهم مضطرون إلى التبكير في النهوض من أجل إخلاء الغرفة للجلوس:" **الرقاد مساكن عمرهم ما شبعوه، من الضيق اللي رانا فيه كل يوم نوظهم بكري" [26:30]**...وغيرها من المظاهر التي تثبت المتاعب التي تقاسيها الأسرة كثيرة الأفراد على الجانبين،المادي والمعنوي.

وفي المقابل، فالأسرة التي عدد أفرادها قليل، تراها استوفت جميع الأركان، من الضروريات إلى الكماليات، فتراها تنعم بالراحة والاستقرار جراء تضاؤل الواجبات وقصر المتطلبات، وإن كثرت الواجبات، فأصحابها قلائل، وبالتالي فستكون الحالة المادية لا بأس بها والحالة التربوية في أسمى درجاتها، وهذا يتجلى في بيت" حميد"كما ذكرنا آنفا-، حيث المتطلبات المادية متوفرة بالفائض، والممارسات التربوية كلها كانت سوية، فالحمل لم يكن

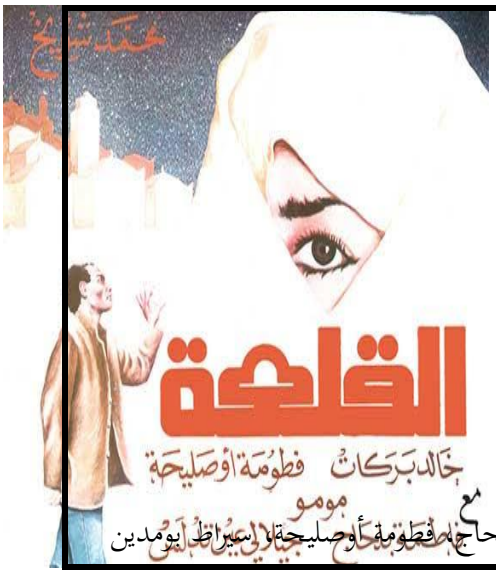
ثقيلا على هذين الوالدين كما كان على" علال و"فطومة"، والذي أحدث الفرق بينهما هو كثرة الأولاد وقلتهم، فشتان بين من لديه ولدان ومن لديه اثنتا عشر، والقول الفصل عند حميد:" **اللي يولد قليل يقدر يربيهم ويقوم عليهم ويخرجولو اولاد صالحين، واللي يولد بزاف بحالك ويرمي للزنقة، الزنقة بالعكس ماتربيش، تكون الأمراض، وتفسد الأخلاق...**"**[1:16:38]**.

خلاصة القول: من خلال الوقوف على أهم السمات التي تميز الأسرتين، يمكن القول: إن الفيلم عمل على الترويج لممارسات تنظيم الأسرة – وضمان الوصول إلى وسائل منع الحمل – أمر ضروري لتأمين رفاهية المرأة واستقلالها، وتقديم الدعم في الوقت نفسه لصحة المجتمعات وتنميتها، وتمكين الأفراد من اتخاذ قرارات واعية بشأن صحتهم الجنسية والإنجابية، كما يمثل هذا التنظيم فرصة سانحة أمام المرأة لرفع مستوى ثقافتها ومشاركتها في الحياة العامة، بوسائل منها العمل المدفوع الأجر في مؤسسات غير أسرية. وبالإضافة إلى ذلك فإن صغر حجم الأسرة يمكّن الوالدين من زيادة الاستثمار في كل طفل، فالأطفال الذين لديهم عدد أقل من الأشقاء يميلون إلى البقاء في المدرسة لفترة أطول من أقرانهم ممّن لديهم أشقاء كثر، كما يسهم تحديد النسل في كبح جماح النمو السكاني الذي لا يمكن تحمّله وما ينجم عنه من آثار سلبية على الاقتصاد والبيئة وجهود التنمية التي تُبذل على الصعيدين الوطني والإقليمي، فكثرة الإنجاب كقيمة من قيم المجتمع التقليدي الضرورية، لم تعد لها أهدافها الصالحة في المجتمع المدني، الذي يندد بتنظيم الأفراد في الأسرة الواحدة، للمساهمة في إنجاح المشروع الاجتماعي الذي يهدف إلى تحقيق الاكتفاء الذاتي داخل الأسرة من الناحية الاقتصادية والتربوية، في زمن كثرت فيه المتطلبات وتعددت فيه الأسباب، وهذا فحوى الرسالة التي بعثها **محمد حلمي** من خلال فيلمه" عش بثناش".

3.صورة الأسرة في فيلم" القلعة":

تستهدف هذه الدراسة استجلاء صورة الأسرة الريفية الجزائرية، من خلال طرق أبعادها الاجتماعية والثقافية والحديث عن بنيتها الهيكلية والوظيفية وتحديد طرق الزواج في المجتمع الريفي على النحو الذي جسده فيلم "القلعة".

1.3. البطاقة الفنية للفيلم:



- **الفيلم:** القلعة
- **إنتاج:** المركز الجزائري للفن والصناعة السينمائية
- **سيناريو وإخراج:** محمد شويخ *
- **إدارة الإنتاج:** محمد الطاهر حرحورة
- **إدارة التصوير:** علال يحياوي
- **بلد العرض:** الجزائر
- **سنة العرض:** 1989[1]
- **مدة العرض:** 95 د
- **الأداء التمثيلي:** خالد بركات، جيلالي عيت تادلس، فاطمة بلحاج، فطومة أوصليحة، سيراط أومدين مع [illegible]

2.3. موضوع الفيلم:

فيلم القلعة، تحفة فنية **chef d'oevre**، تمكن فيها **محمد شويخ** من رسم لوحة فنية عن الحياة الريفية، حيث حصد العديد من الجوائز ونال ثناء وإعجاب عدد كبير من النقاد السينمائيين في العالم[2].

تحكي أحداثه الخصوصية الحياتية التي انفردت بها القرى والأرياف الجزائرية، وبالضبط قرية القلعة الواقعة بالجنوب الوهراني الجزائري، المتمسكة بجملة من العادات والتقاليد البالية التي كانت المرأة ضحيتها الأولى، وبالاعتماد على الشخصيتين البطلتين:" سيدي" الرجل الريفي صاحب الزوجات الأربعة، و"قدور" ابنه بالتبني يستطلع المتتبع خبايا الأسرة الريفية.

---

* **محمد شويخ:** هو ممثل ومخرج جزائري، من مواليد 1943/09/03 بمستغانم، بدأ حياته العملية ممثلا في فرقة الكاكى المسرحية ثم انضم إلى المسرح القومى، عمل ممثلا متنقلا بين الجزائر وفرنسا قبل أن يتجه إلى الاخراج السينمائي سنة 1972 مع فيلم "المصب".

[1] ينظر: شهر التراث- قسنطينة عاصمة الثقافة العربية-، مجلة استخبار، وزارة الثقافة، الجزائر، ماي 2015، ص: 12.

[2] - ينظر: عمير بوداود: فيلم القلعة...لماذا يرفض التلفيزيون الجزائري عرضه ,07/04/2018 https://www.nafhamag.com, 06 :08 am.

3.3. تحليل الفيلم:

1.3.3 هيكل الأسرة البنائي والوظيفي:

جسد الفيلم الأسرة الريفية(أسرة سيدي و أسرة عيسى) من حيث المستوى البنائي على النحو التالي:

ـ **من حيث الشكل:** فهي تندرج ضمن نوع الأسرة المركبة، لأن أهم ما يميزها هو شكلها الكبير، حيث تتداخل الزوجات والإخوة الأشقاء وغير الأشقاء، وتختلف العلاقات بين بعضهم البعض، فقد ضمت " أسرة سيدي": الزوج" سيدي" وزوجاته الأربعة وأبناؤهن، فضلا عن" قدور" ابنه بالتبني.

ـ **من حيث الانتساب** : تندرج الأسرة الريفية تحت لواء أسرة التوجيه **famille d'orientation** ، لأن نمط التنشئة ليس شخصيا ولا يقتصر على الوالدين فحسب، بل يتعداه إلى الوسط الاجتماعي ككل، فالجدة تربي والجار يربي وزوجة الأب تربي...، فكل هؤلاء يساهمون بشكل أو بآخر في تربية الطفل ولهم دور مهم في اكتسابه لجملة من القيم الاجتماعية والأخلاقية.

ـ **من حيث الإقامة:** يسكن الزوج مع زوجاته الأربع في بيت العايلة، الذي تقاسمه معهم أخته(العمة) كفرد متبقي من الأسرة الكبيرة.

ـ **من حيث السلطة:** يشكل النظام الأبوي بنية اجتماعية وسيكولوجية متميزة تطبع العائلة التقليدية في علاقة هرمية تراتبية تقوم على التسلط والخضوع اللاعقلاني[1]، الذي نتج عن شروط وظروف تاريخية واجتماعية وثقافية وعبر سلسلة من المراحل التاريخية والتشكيلات الاجتماعية والاقتصادية المترابطة فيما بينها.

إن سلطة الرجل(السلطة الأبوية) هي المهيمنة في المجتمعات الريفية، والتكوين الاجتماعي فيه ذكوري السمات بشكل واضح، فالرجل هو المتحكم في مسارات الحياة كلها ولا وجود لسلطة أخرى تنازعه هذا الحق[1]،

[1]- ينظر: إبراهيم الحيدري: النظام الأبوي وإشكالية الجنس عند العرب، دار الساقي، بيروت، 2011، ط2، ص:04.

وعلى الرغم من تقسيم العمل الطبيعي- الاجتماعي- بين الجنسين داخل الأسرة الواحدة، والكل له وظائفه المنوطة به، إلا أن التفاوت بينهما هو حقيقة مهمة، عامة وشاملة[2].

وعليه، فمن الطبيعي أن تحتل الشخصيات الذكورية(سيدي وعيسى) المساحة الأوفر من أحداث الفيلم، ليتسنى للمشاهد معرفة مدى انحصار مكانة المرأة في المجتمع الريفي" الأبوي" الذي قنن قيما وأعرافا ومفاهيما تحط من قيمتها وتجعلها في درجة أدنى من الرجل.

ونلحظ هذا من خلال شخصيتي" سيدي" و" عيسى" اللتين لعبتا في بيتهما دور الحاكم بين خدمه، إذ يستوجب على أهل البيت طاعة الزوج طاعة عمياء، الأم والأولاد على حد سواء، فلا كلمة تعلو على كلمته، ولا رأي يعارض رأيه، فلا تجرؤ أي واحدة من زوجاته على رفض طلبه أو الإتيان برأي يخالفه، ومهما كان رأيه، صائب أو مخطئ، فهن مجبرات على مداراته في الأحوال كلها:" **دير في بالك يا جايح بلي ميات امرا ما يلحقوش دم الرجل"[28:26]**، وإن تجاسرت إحداهن عليه وطالبت بحقها وعبرت عن نقمتها من الحياة التي تحياها معه، أوجبت عليه معاقبتها وردعها بالطريقة التي يراها هو، ولطالما كان الضرب هو الوسيلة الأولى في ذلك" **تسكت ولا نعطيك طريحة؟"[28:19]**.

كما إن المكيدة التي كادها "سيدي" لـ"قدور" في عرسه تثبت تعصب الرجل الريفي لكلمته وتحكمه برأيه، فبما أنه وعد ونادى على رؤوس الأشهاد بتزويج ابنه" قدور" قبل انقضاء ذلك اليوم جزاء على سلوكه السيء، قائلا:" **نحلفلك وراس الملح اللي كلناه غير نعاقبه والمعاقبة تاعو تشتهي اليوم نزوجه بحول الله، ونسايا الربعة راهم حارمين"[56:16]**؛ فهو مجبر على تنفيذ وعده بأية طريقة، حتى وإن كانت غير مشروعة، كي لا يطلع بالخزي والعار أمام الأهل والأصحاب.

وعليه، يبقى خطاب الأب هو الخطاب المهيمن في البيت، والمكرس لمبدأ القمع والطاعة والخضوع بين أفراده، ليتحول هؤلاء إلى مجرد آلات، مسخت شخصياتهم وملخت إنسانيتهم، باستثناء الزوجة الكبرى التي تخف معها حدة الزوج- بشكل معتبر- إذا ما قورنت بالزوجات الأخريات.

فهذه العلاقة التسلطية وعدم التكافؤ بين الأب والأم (الرئيس والمرؤوس) من شأنها أن تولد صراعا اجتماعيا ونشازا نفسيا ينتقل إلى الأبناء(الذكور) بصورة آلية، حيث يعمل الولد الأصغر على محاكاة سلوكات أبيه وتطبيقها على أخته التي تكبره سنا، فيحاول التمرد عليها وفرض شخصيته عليها، ولو كان ذلك في أمور هينة لا

[1]- ينظر: سليم بتقة: الريف في الرواية الجزائرية، دراسة تحليلية مقارنة، دار السبيل للنشر والتوزيع، الجزائر، 2009، ص: 473.

[2]- ينظر: إبراهيم الحيدري: النظام الأبوي وإشكالية الجنس عند العرب، ص: 04.

يلتفت إليها في البداية- كاللعب مثلا- إلا أنها تبقى تمهيدا وتبشيرا لتضخيم الذكورة وتبخيس الأنوثة منذ الصغر[**20:18**].

أما فيما يخص البناء الوظيفي لهذه الأسرة فهو كمايلي:

ـ **الوظيفة البيولوجية:** وهي وظيفة لا مناص منها لتكوين أسرة ما؛ حيث يتم الإشباع الجنسي بين الزوجين بطريقة يعترف بها الدين والمجتمع، وعلى أساسها يكون النسل وتضمن استمرارية الجنس الإنساني.

ـ **وظيفة الرعاية:** إن الطفل الإنساني هو من أكثر المخلوقات اعتمادا على الأبوية[1]، فلابد من وجود شخص يتكفل بتغذيته(الرضاعة الطبيعية) وتنظيفه وتكسيته، نظرا لعجزه عن الحركة والتنقل في الفضاء المحيط به إلا بعد مرور مدة زمنية، يستوجب فيها رعايته والاهتمام به لكي يصبح عضوا نافعا في مجتمعه **[12:05]**.

ـ **الوظيفة الاجتماعية:** تتجلى هذه الوظيفية في الريف بشكل ملفت، كعملية اجتماعية تستهدف نقل ثقافة المجتمع إلى الفرد، باعتبار أن" **الأسرة أنجع سلاح يستخدمه المجتمع في عملية التطبيع الاجتماعي ونقل التراث الاجتماعي من جيل إلى آخر**" [2]، فعبرها يتعلم الطفل آداب السلوك مع الكبار ومع الزوار وآداب المائدة والأصول المتبعة في الملبس، كما تتعلم البنت أن عليها سلوكا خاصا لأنها بنت، ويتعلم الولد أن واجباته تختلف لأنه ذكر، ويعتاد أنواعا معينة من اللعب ويردد أنواعا معينة من القصص والأغاني...الخ[3].

تسمح الأسرة الريفية لأبنائها بالاندماج مع المحيط الاجتماعي بشكل كبير، بل قد يقضي الأبناء أكثر أوقاتهم مع أبناء الحي الذي يعيشون فيه ولا يترددون على البيت إلا للأكل والنوم، هذا في الأيام العادية، أما في الأيام الخاصة(الأفراح والأعياد و المآتم...) فنجد الآباء على كثرة العيال وكبر حجم الأسرة إلا أنهم يعملون على إشراك أبنائهم في هذا التفعيل والاحتكاك بالآخرين، ليتعلموا العادات والتقاليد التي تسود القرية ويتعرفوا على موروث الآباء والأجداد[**32:21:1**]...لتبقى التنشئة الاجتماعية في الريف محصورة في عدد محدود من المؤسسات التربوية هي الأسرة وأهل الحي والجيران والمسجد .

ـ **الوظيفة الاقتصادية:** تشكل الأسرة الريفية وحدة إنتاجية استهلاكية تستهلك ما تنتجه وتتميز باقتصاد الكفاف[4]، حيث تؤدي المرأة فيه جزءا كبيرا من العمل المتحكم في الحالة الاقتصادية[5]، وكما جاء في الفيلم، فعملية الإنتاج في" أسرة سيدي" قائمة على جهد المرأة بالدرجة الأولى وبنسبة كبيرة، حيث يكلف الزوج أهل بيته بالعمل في النسيج والحياكة، فيقوم بتزويدهم بالمادة الأولية المتمثلة في" الصوف"، الذي يغسل ويجفف ليتم طيه

[1]- ينظر: مهدي محمد القصاص، علم الاجتماع العائلي، ص: 140.

[2]- زينب دهيمي: التغير الاجتماعي داخل الأسرة الجزائرية، ص: 11.

[3]- ينظر: مهدي محمد القصاص: علم الاجتماع العائلي، ص: 141.140.

[4]- ينظر: مصطفى بوتفنوشت: العائلة الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1985، ص: 196.

[5]- ينظر: محمد حجازي: حول عمالة النساء والأولاد في الريف، مجلة الأرض والفلاح، القاهرة، ع59، أكتوبر 2010، ص: 10.

وتركيبه في آلة بدائية بسيطة تعتمد على الوشائع تسمى "النوال" أو" المنسج"، لتبدأ عملية العقد والتلحيم الشديد للغزل برصف الخيوط بشكل دقيق وموزون ومزخرف تكون نهايته زرابي وبسط وأكسية للاشتمال أو ثياب للباس، ومن ثم يقوم رب الأسرة ببيعها والتجارة فيها إلى جانب تجارة الأقمشة والكتان التي عليها يقوم اقتصاد الأسرة، كما هو مبين في الصور أدناه:

ـ الوظيفة التعليمية: إن التعليم والتعلم طبيعي في العمران البشري بصفة عامة[1]، لذلك فالأسرة في الريف تعنى بتعليم أبنائها مجمل الحرف والصنائع التي يحترفها الكبار، إذ تحرص الأم على أن تكون ابنتها صورة مطابقة لها من جميع الجوانب، فهي تعكف على تعليمها منذ الصغر كيفية فرز وتسريح خيوط الغزل المشبوكة ورصها جنبا إلى جنبا وتثبيتها في الأنوال**[11:25]**، حتى تشب على هذه الصنعة، وتحذو حذو الجدات وتكون ملمة بفنون النسج والحياكة.

فضلا عن تعليمها الأعمال المنزلية الأخرى كالطبخ(فتل الكسكس*) والغسل والتنظيف...وغيرها من الشؤون التي لا مناص منها، بينما يتعلم الولد أصول التجارة والبيع وكيفية كسب المال والربح وما إلى ذلك.

[1]- ينظر: ابن خلدون: المقدمة، ص: 364.

* **الكسكس** هو: سيد الأطباق التقليدية الجزائرية، والطعام التقليدي والأساسي لكل الولائم، يعتمد في تحضيره على دقيق الشعير أو القمح، حيث يتم دعك الدقيق مخلوطا بقطرات من الماء ليتحول إلى حبيبيات صغيرة.
ينظر: بخوش أحمد ووسيلة بويعلي: التراث الثقافي الشاوي بين الثابت والمتغير—راسة لبعض العادات والتقاليد سنة 1935 و1936-، الملتقى الدولي الأول حول الهوية والمجالات الاجتماعية في ظل التحولات السوسيوثقافية في المجتمع الجزائري، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة ورقلة، 2011/01/27، ص: 273.

وهناك من الأمهات في هذا البيت من تسعى إلى تعليم بناتها–منذ الصغر– كيفية آداء العبادات[**1:00:36**] لغرس الأسس الدينية في قلوب النشء وتثبيتها على الفطرة السليمة، في حين يتردد الأولاد(الذكور) على الكتاب لتعلم القرآن على يد الشيخ **[15:16]**، كما توضحه الصور التالية:

2.3.3. صورة الأفراد:

– **الزوج**:"سيدي"؛ هو الشخصية صاحبة المرجعية الشعبية التي أحيطت باحتفائية كبيرة في الفيلم، إلى جانب صديقه" عيسى" الذي يماثله في الصورة شكلا ومضمونا.

يظهر" سيدي" في صورة كهل شديد الشكيمة، طويل الهامة، له شاربان يتهدلان على الجانبين، صاحب كلمة مسموعة يهابها كل من في البيت ويصغي إليها من في الخارج(أهل الحي)، ويعمل تاجرا في بيع الأقمشة والصوف، يستغل جهود زوجاته الأربع في صناعة المنسوجات والزرابي التي يقوم عليها اقتصاد الأسرة، هذا في العلن وأمام العامة، أما في الخفاء فهو لا يتورع عن خيانة زوجاته لإرضاء نزواته مع زوجة الإسكافي كلما وجد الفرصة السانحة.

ـ **الزوجة:** بما أن المرأة الريفية وليدة مجتمع ريفي له بيئته وعوامله الاقتصادية والاجتماعية ذات التأثير المباشر، فلابد من طبعها بسمات كلية متميزة من حيث الوعي والملامح والسلوك.

فبنظرة تأملية متفحصة في سحنة" زوجات سيدي" أو" زوجات عيسى" ندرك مدى الجوع الذي يسكن نظراتهن، وشدة البؤس الذي تعيشه هؤلاء النسوة، فكثرة مسؤولياتهن داخل البيت وخارجه ذهبت بجمالهن، فغدت أجسادهن أجساد حمالين، فالزوجة هي من يقوم بكافة الأعمال المنزلية من طبخ وغسل وتنظيف ...، وهي من يقوم بنسج الغزل لتصنع منه زرابي يتقوتون بها، وهي من يجلب الحطب لاستخدامه في التدفئة والطهي... وغيرها من الواجبات التي من شأنها أن تذهب بنضارتهن وجمالهن فلا يبقى من أثر الجمال إلا صوتهن العذب الرخيم، يقول عبد السلام الترمانيني في هذا الصدد:" **إن المرأة ينهك جسمها الحمل والولادة والرضاع، فيذوي شبابها وتذهب نضارتها، من حيث يحافظ الرجل على قوته ونضارته، فيتزوج من امرأة ثانية، وهكذا كلما استنفذ نضارة زوجة تزوج من أخرى**"[1].

بصفة عامة، هي زوجة الريفي التي تعمل على إراحة زوجها وتفني نفسها في خدمته بأعمال شاقة ومرهقة، فهي رمز الثقافة الجماهرية المكافحة من أجل لقمة العيش، وفي هذا الشأن صرحت" زوجة عيسى الكبرى" التي ضاقت ذرعا بزوجها الذي أهلكهن بخدمة النسيج قائلة:" **يا اختي، راني مغبونة، راني جيعانة، راني عريانة...حنا صابرين وهو غير زايد للقدام، تعرفي علاه جابلنا الخشب؟ بغى يجبلنا امرا، راجلي ونعرفو، بغى يزوج علينا وحنا جيعانين، يجيبلنا غير زوج كيلو بطاطا من السوق للسوق" [1:11:55]**.

وفي موضع آخر عبرت" نجمة"(زوجة سيدي) عن حياة الغبن التي تحياها هي وضرائرها مع" سيدي"، لتبلغ بها أن جعلته في درجة الحيوان ولا فرق حنقا وقهرا منه، بقولها:" **آما غبنتني... هاذي ميش حياة، هاذي حياة الكلاب...الكلب ما دار فينا، الحمار ما دار فينا دارولو الشان وحسبوه راجل"[53:58]**.

[1]- عبد السلام الترمانيني: الزواج عند العرب، ص: 180.

إن هذا التشكيل جزء من القسوة التي تطبع المرأة الريفية، وعلى الرغم من ظلف عيشها مع زوجها، إلا أنها مجبرة على الصمت والرضوخ لكل ما يصيبها وما يأتيها، فلا ترفع يدا ولا صوتا، بل تكن وتئن ولا تفعل شيئا آخر، بحكم" **ثقافة العيب المسيطرة على عقول الأباء والأمهات**"[1] والتربية الصارمة التي تستدعي منها" **أن تكون ظلا لزوجها، تتبعه في تحركاته وسكناته، فلا تتخلى عنه إلا بمشيئته، ولا يحق لها أن تشتكي حالها لأنها ظل**"[2]، أو بتعبير الشخصية:" **المرا تحت قدم راجها**"**[28:27]** .

"**إنها المرأة الشيء، وليست الكائن المعبر الرافض تارة والقابل تارة أخرى**"[3]، فالإيديولوجيا التي فرضت عليها تستوجب منها التماهي أمام شخصية الزوج مهما كانت الظروف، فتردد ما يقوله حرفيا دونما نقاش، وتستعيض عن لسانها بلسان زوجها وتكتفي بتأييد رأيه والثناء عليه، كما الحال هو مع الزوجة الكبيرة"لالة"، التي تبنت هذه الرؤية وتعايشت معها إلى أبعد حد، وصارت تعزي نفسها بالجزاء الذي ستناله في

[1]- ينظر: سليم بتقة: الريف في الرواية الجزائرية، دراسة تحليلية مقارنة، ص: 469.

[2]- صالح مفقودة: المرأة في الرواية الجزائرية، ص: 131.

[3]- المرجع نفسه، ص: 132.

الدار الآخرة:" **اصبري، اصبري، هوما حقهم عند العبد وحنا حقنا عند ربي"[27:24]**، ومع مرور الزمن وطول العشرة وتعدد الضرائر أصبحت لها حظوظ كبيرة، أهلتها لتكون الأكثر تقديرا واحتراما من قبل الزوج، والمسير الأول في البيت بعده.

ـ الأبناء: تعد قيمة الإنجاب من القيم الثقافية المحورية التي ترتكز عليها العائلات الريفية، باعتبارها الوسيلة الأساسية التي تستأثر بها للمحافظة على هيبتها الاجتماعية وقوتها الاقتصادية، لذلك فهم يؤمنون بضرورة إنجاب أكبر عدد ممكن من الأبناء، حيث قد تضم الأسرة الواحدة عشرين فردا أو أكثر[1].

وهذا ما ركز عليه صانع الفيلم في عمله، إذ اقتصر على تقديم صورة أبناء" سيدي " من حيث عددهم، دون التطرق إلى سلوكهم وتقديم أوصاف دقيقة لهم، سوى طريقة لعبهم ولهوهم مع الحيوانات الموجودة داخل الحيز المكاني وكيفية إشراكهم لها في الأكل **[12:50]**، فضلا عن سمة تقارب الأبناء في السن.

وفي هذا الشأن، تطرق الفيلم إلى ظاهرة التبني عند الأسرة في الريف، إذ لا تكاد تخلو دار ريفية من فرد(ذكر) دخيل عليها، أتى به رب الأسرة من الشارع—لعدة اعتبارات– للعيش معهم، ويمثله في الفيلم شخصية" قدور"؛ الذي ظهر في صورة فرد مجهول النسب، وجده" سيدي" عندما كان صغيرا أمام أحد الدكاكين، فاستجلبه لغرض تربيته وكفالته**[1:04:47]**، واستغلاله في خدمة أفراد الأسرة في الآن نفسه**[23:51]**.

[1]- ينظر: كمال التابعي: مقدمة في علم الاجتماع الريفي، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية، القاهرة، 2007، ط1، ص: 243.

وعلى الرغم من الخدمة التي يؤديها" قدور" وانتفاع الأسرة به، إلا أن مرجعيته الاجتماعية ووضعه المدني جعلاه شخصا منبوذا يعيش عزلة عن الكل**[5:24]**، وأولهم" سيدي" الذي اعتاد معاقبته والتنكيل به**[56:58]**، لاسيما عقب تردده على بيت زوجة الإسكافي(عيشة)، يقول سيدي:" **هذه سوسة ربيتها أنا، ميش طفل، ملي كبر وأنا معاه فالمشاكل"[14:22]**.

3.3.3. طبيعة العلاقات الأسرية:

1.3.3.3. علاقة الزوج مع زوجاته:

ذكرنا آنفا أن الرابطة بين" سيدي" وحريمه نمطية مبنية على القمع والخضوع، إلا أن القمع والرضوخ يختلف بين الزوجات ويتباين لعدة اعتبارات يراعى فيها السن والمرتبة في الدفتر العائلي، حيث حازت الكبيرة(الأولى) على تقدير كبير ومكانة رفيعة أهلتها أن يناديها زوجها من بين حريمه بـ"أختي"**[11:36]**، فكان معها أقل حدة مقارنة بعلاقته مع الأخريات، وأما الثانية فعلاقته معها عابرة ولم يفصح عنها الفيلم، في حين اتسمت علاقته مع الثالثة بالقسوة والغلظة، كثيرا ما توسل فيها الضرب**[54:27]**، فيما حظيت الرابعة عنده بنوع من الدلال الخاص**[11:00]**، بحكم أنها أجملهن زيا وأصغرهن سنا، وإن كانت لا تبدي حراكا في حضرته ولا تقف أمامه إلا بطرف كسير وهيئة تجمع بين الحياء والخوف.

2.3.3.3. علاقة الضرائر مع بعضهن:

أما بالنسبة لعلاقة الزوجة مع ضرتها فهي مبنية على الود والتفاهم، حيث كانت الكبيرة هي صاحبة الكلمة الأولى بعد الزوج والكل يأتمر بأمرها وإليها يعود الشأن كله، والكل يناديها بـ" لالة" [*]، احتراما لسنها ولشخصها، وهي بدورها كانت تعاملهن معاملة حسنة، فاستمالت العواطف ببساطتها وعفويتها، ولطالما دافعت عن

[*] **لالة** هي: لفظة أمازيغية للتوقير والاحترام تقال للنساء وتعني: سيدتي أو مولاتي.

أحداهن(نجمة) أمام" سيدي" وتشفعت لها عنده[54:29]، بحكم كلمتها المسموعة-نوعا ما- لديه، بل نلمس في بعض المشاهد تحالفا بين الزوجات ضد الزوج على اعتبار أنهن جميعا يعانين مرارة العيش سواء بسواء.

4.3.3.الاختيار الزواجي داخل الأسرة الريفية:

تختلف المجتمعات البشرية في النظم التي تتبعها في اختيار شريك الحياة، فما يرضى به مجتمع كنظام للاختيار قد يرفضه مجتمع آخر، إلا أن كل المجتمعات تتفق على أن الاختيار في الزواج هو الخطوة الأولى والأساسية التي تؤسس عليها قواعده، ولا مفر لكل راغب في الزواج من أن يخطو هذه الخطوة وبشكل تلقائي، لأن الاختيار للزواج سلوك اجتماعي، يهدف إلى تحقيق رغبة نابعة من حاجة أساسية لدى الفرد [1].

يطلق مصطلح" الاختيار الزواجي" على عملية اختيار القرين لقرينه [2]، وهو الطريقة التي يغير بها الفرد وضعه من" أعزب" إلى" متزوج"[3]، وتكون وفق أسس ومعايير يتم تحديدها واعتمادها بناء على طبيعة المجتمع وثقافته، وتشمل:

1.4.3.3. أشكال الاختيار :

تختلف أشكال الزواج باختلاف الأمم وطبائعها والأزمنة التي مرت بها والأمكنة التي عاشت على أرضها، وهناك شبه إجماع بين الدارسين في علم الاجتماع والأنثروبولوجيا على أن التاريخ الإنساني قد طرح أشكالا أساسية هي: الوحدانية ، تعدد الزوجات ، تعدد الأزواج، الزواج الجماعي [4].

---

[1]- ينظر: إياد عماوي: تغيرات الاختيار الزواجي في الريف الفلسطيني، مجلة التراث والمجتمع، جمعية إنعاش الأسرة، البيرة(فلسطين)، فيفري 2007، ع44، ص: 01.

[2]- ماهر فرحان مرعب: اتجاهات الطالبة الجامعيين نحو معايير الاختيار الزواجي، مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية، يونيو2016، ع1، ص: 209.

[3]- ينظر: سامية الساعاتي: الاختيار للزواج والتغير الاجتماعي، دار النهضة العربية، بيروت، 1981، ط1، ص: 22.

[4]- ينظر: راضية لبش: نظام الزواج في المجتمع الريفي في ظل التغيرات الجديدة، قانون الأسرة المعدل والمتمم 2005-، رسالة الدكتوراه، جامعة قسنطينة، كلية العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية، 2010/2009، ص: 138.

بالعودة إلى فيلم" القلعة" نجد أن نظام" تعدد الزوجات المتزامن" هو النمط المهيمن على الأسرة الريفية، حيث يسمح للرجل بالاقتران بأكثر من امرأة واحدة في الوقت نفسه[1] ، ويمثله" سيدي" صاحب الزوجات الأربع**[13:42]**، وصديقه" عيسى" الذي في عصمته هو الآخر ثلاثة نساء**[27:30]**.

لعل الدافع الأول لانتشار هذا النمط بين الأسرة الريفية هو اعتماد أعضاء الأسرة على بعضهم البعض في أداء الأنشطة الاقتصادية والأعمال الحرفية والمهنية[2]، حيث تعيش جميع الزوجات في مسكن مشترك وتتعاون فيما بينهن على الخدمة في نسج الزرابي**[26:53]** الذي يمثل المورد الاقتصادي الأساسي لكلا الأسرتين، فضلا عن الرغبة في التناسل والتوالد، لاسيما في حالة عقم الزوجة(لالة)**[10:15]**، فلا مناص للزوج من التعدد في هذه الحالة، **بغية الحصول على أكبر عدد من الأطفال، وبخاصة الذكور منهم، للمباهاة وإثبات مكانته وسلطته**[3]، داخل البيت وخارجه، على اعتبار أنه لا مكانة لمن لا عقب له في هذه المجتمعات.

كما يمكن أن يكون التعدد رمزا للمهابة الاجتماعية للرجال الأكبر عمرا[4]، كما الحال هو عند عيسى"الذي قالت عنه زوجته:" **بغى يدير كيما الحاج موسى، ربعة تاع النساء"[1:12:04]**، وكأن المسألة أصبحت تقليدا وتنافسا بين الرجال في الريف، يبدي من خلالها الواحد فحولته ثراءه ونفوذه ووضعه الاجتماعي العالي.

2.4.3.3. أسلوب الاختيار:

[1]- ينظر: علياء شكري: الاتجاهات الحديثة في دراسة الأسرة، دار المعرفة الجامعية، عين شمس، 2012، دط، ص: 203.

[2]- ينظر: معن خليل عمر: علم اجتماع الأسرة، دار الشروق، عمان(الأردن)، 2004، دط، ص: 60.

[3]- ينظر: موسى شتيوي ومنير كرادشة: تعدد الزوجات، محدداته وآثاره في المجتمع الأردني- دراسة تحليلية-، مجلة دراسات للعلوم الإنسانية والإجتماعية، الجامعة الأردنية، المجلد 41، ع02، ص: 335.

[4]- ينظر: جان فرانسوا دورتيه: معجم العلوم الإنسانية، تر: جروج كتورة، المؤسسة الجامعية للدراسات، الإمارات العربية المتحدة، 2009، دط، ص: 234.

ويقصد به الطريقة الفضلى للاختيار في كل مجتمع من حيث مدى تدخل الأشخاص في عملية الاختيار للزواج والترتيب له، وقد عرف نظام الزواج ثلاثة أنواع متداخلة من الأساليب هي: الأسلوب المرتب(الوالدي)، الأسلوب الحر(الفردي)، الأسلوب المرتب الحر[1].

بناء على هذا الطرح وعلى ما جاء به الفيلم، نجد أن الأسلوب المرتب التقليدي هو المتبع في الأسرة الريفية في شأن الزواج، حيث ينظر للمسألة على أنها مسألة جماعية تخص كل الأفراد ولا ينفرد بها شخص بعينه، حتى لو كان المعني نفسه" **فلا يعطى للعروسين حق التدخل في الموضوع بشكل جدي، لأن أساس الاختيار هو استمرارية الأسرة القائمة وثباتها**"[2]،

لذلك، فغالبا ما يحاول رب الأسرة، كأب وزوج مثالي، أن يتصدر ويلعب دور المسؤول عن كل أعمال وحركات كل واحد من أفراد العائلة، وهو ما رأيناه في الطريقة التي كان عليها زواج "قدور"، إذ قرر الأب تزويج ابنه- بالتبني- بصورة عفوية، دون استشارة أي أحد من أهل البيت(الحريم)، ودون العودة إلى رأي المعني، واكتفى في ذلك بعرض الفكرة على صديقيه فحسب**[1:03:15]**، وفي حوار دار بين "نجمة" و"قدور" حول هذا الشأن**[1:04:08]**:

- **نجمة: علاش راك باغي تزوج قدور؟... راك عارف مع من غادي يزوجوك؟**
- **قدور:...نتمنى تشبهلك !**

يبين لنا المشهد أنه لا مندوحة للشخصية عن أمر الزواج، كما أنها تجهل كل ما يخص الطرف الآخر، ف"قدور"(العريس) ليس لديه أدنى فكرة عن شريكته، من هي؟ ما اسمها؟ ما حسبها؟ ما نسبها؟...كلها أسئلة تبقى مطروحة في ذهن الشخصية حتى ليلة الزفاف، أين يتعرف الطرفان على بعضهما البعض**[1:24:12]**، وبصفة عامة، كما قال **فرانز فانون/ F.Fanon**: **يتم الزواج عامة بين الأسر، وبصورة دائمة- تقريبا- لا يرى الزوج وجه زوجته إلا يوم الزفاف**[3].

ومن المتعارف عليه أن الفرد حينما يقدم على الزواج لا يذهب بعيدا، فهو يبحث حوله، بين أقاربه أو جيرانه أو زملائه...إذ من الطبيعي أن يفضل الفرد القرب ومصاهرة من عايشه فترة من الزمن ممن حوله في الحي، لأن فرصة التعرف على السمات الشخصية والاجتماعية في هذه الحالة متاحة بشكل أكبر، في حين التباعد المكاني قد يترتب عنه قصور معرفي وإلمام بالخصائص المميزة للطرفين، فالفرد لا يختار زوجته من بين من يمكن

[1]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 142.

[2]- إياد عماوي: تغيرات الاختيار الزواجي في الريف الفلسطيني، ص: 01.

[3]- ينظر: فرانز فانون: سوسيولوجية الثورة، تر: قرقوط دوقان، دار طليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1970، دط، ص: 115.

الزواج منهن، بل يختار زوجته من بين مجموعة النساء اللاتي يعرفهن، وهو ما نستشفه من الحوار الذي دار بين" سيدي" وصديقه"عسيى" حول موضوع زواج قدور**[1:03:10]**:

- **عيسى: بصح المصيبة لكبيرة كيفاش نديرو بالمرا؟**
- **سيدى: آ ولدي ، النسا مكانش؟ !كاين النسا، إذا ما صبنا وحدة بكرة نصيبو طفلة اللي تقوم بينا إن شاء الله، تكون هجالة واش عليه...**

فتساؤل "عيسى" عن هوية العروس بهذه الحدة يوحي بعجزهما عن إيجاد المرأة المناسبة، وكأن الشخصية أجرت عملية استقصاء ومسح لكافة أسر الحي ولم تعثر عمن توفرت عندهم شروط الاختيار، ففي هذه الحالة يمكن التنازل عن شرط الحالة الزواجية لتتم عملية الزواج.

جرت العادة أن تتحرى أغلبية الأسر التماثل في عملية انتقاء الشريك، وتسعى أن يكون للزوجين الحالة الزواجية نفسها، فالأعزب يتزوج بكرا، والثيب يتزوج ثيبا، فإن تعذر وانعدم هذا المعيار فيمكن التنازل عنه، وبتعبير أكثر دقة:" **إذا ما صبنا وحدة بكرة نصيبو طفلة...تكون هجالو واش عليه"[1:03:31]**.

في حين يمثل التجاوز المكاني الشرط الأساسي الذي لا يمكن إسقاطه عند هذه الأسرة، لأن الاختيار الزواجي بالنسبة لـ"سيدي" هو" **مسألة داخلية خاصة بالجماعة"**[1]، وقصده لماخور القرية بحثا عن ضالته يبين أن فرصة الإيكولوجيا ضرورية بالنسبة للفرد الريفي المتعصب، حتى وإن كان ذلك على حساب بعض المبادئ والقيم الأخلاقية والمسلمات الدينية التي يعتز بها.

5.3.3. ثيمة الخيانة الزوجية في الأسرة التقليدية:

"القلعة" ليست سوى موقعا جغرافيا يقسم الناس إلى مجتمعين اثنين: مجتمع رجالي و آخر نسائي، وبين المجتمعين يوجد جدار فاصل حاد، وبينما تنهمك النساء في عمالة المنزل يقضي الرجال أوقاتهم في التسلية والعبث.

بناء على هذا، عمل **شويخ** من خلال خطابه على نقد هذا المجتمع المليء بالمتناقضات والمتستر على الطابوهات التي كانت ممارستها حكرا على أصحاب النفوذ، عن طريق الشاب" قدور" الذي حاول بشتى الطرق جذب انتباه زوجة الإسكافي وعشيقة والده(الرجل المتدين في العلن)، ليجسد بذلك دور الشخصية الساذجة التي تفضح المستور دون قصد، بإعلانه الرغبة في أن يحظى بعاهرة القرية مثله مثل بقية الرجال المحترمين المتزوجين.

[1]- ينظر: راضية لبش: نظام الزواج في المجتمع الريفي في ظل التغيرات الجديدة، ص: 146.

ففي الوقت الذي كانت تحيا فيه زوجات" سيدي"حياة القهر والاستعباد خدمة لزوجهن الذي أهلكهن برجوليته- الزائفة-، كان هذا الأخير يقضي أوقاتا سعيدة وهانئة مع عشيقته زوجة الإسكافي(قريبة إحدى زوجاته)، التناقض الذي أعرب عن غرابة الموقف وشذوذ الرجل الريفي.

يبدو أن لهذه الخيانة الزوجية دوافع وحوافز جعلت الطرفين يدخلان في علاقة مشبوهة ومحرمة شرعا وعرفا، ف"سيدي" لم يخن زوجاته مع أي امرأة كانت ممن تشبههن شكلا وسلوكا، بل مع شابة وجد فيها النضارة و التحرر والشباب المتجدد، الذي يظهر من قوامتها واهتمامها بنفسها، وهو ما لم يجده في زوجاته الأربعة التي ذهبت العمالة بجمالهن، كما أنها هي الأخرى وجدت في" سيدي" الرجل الشهم الذي يتقد رجولة وأبهة وهو ما يفتقده زوجها، وهما الاثنان عبدان للشهوة، لأن هدفهما الأول كان المتعة وتجديد روتين الحياة للتخلص من فراغهما العاطفي، فعندما يضعف الوازع الديني وضمير المرء وينعدم الرقيب المتمثل في الذات المثالية، يصبح العبث بقدسية العلاقة الزوجية مسألة عادية بالنسبة إليه وليست انتهاكا لقيمة شرعية وأخلاقية وقانونية في آن واحد.

ويواصل الفيلم إدانة الزوج الريفي، الذي يتردد رفقة أصحابه الكهول من ذوي السلطة والنفوذ على بيوت الريبة لتجديد حياتهم مع نساء أخريات بعدما امتلأت خانات الدفتر العائلي بأسماء زوجاتهم الأربعة، وما لجوء سيدي إلى مسؤولة الماخور(زبيدة) بحثا عن فتاة يخطبها لابنه سوى دليل قاطع على تردده الدائم على هذا المكان وعلامة على معرفته الواسعة بهذا الفضاء**[1:07:41]**:

- **زبيدة:** إيه،فكرتني في دوك الأيام، كي كنت على ديداني.
- **سيدي:** مازلت تشوطي البارود أزبيدة... جيتك كاشما دبريلي على امرا...
- **زبيدة:** ياحسراه، هاديك المنامة فاتت، اللي هجرت هجرت واللي ماتت ماتت واللي زوجت زوجت...
- **سيدي:** راهم يسانو في الحاج عيسى والحاج موسى
- **زبيدة:** وهاذو وقتاش حجو؟

- **سيدي:** حجو بالكلمة...

هكذا صور الفليم شذوذ الزوج الريفي الذي يعاني انفصاما في الشخصية، فبين ظاهر يجلب له الوقار والاحترام ويجعل الناس ينادونه بـ" الحاج" وبين باطن يكشف عن شهوانيته البهيمية وشدة جوعه العاطفي، وهي نقلة عن واقع معيش أضاء عبرها **محمد شويخ** جانبا من تشظي المجتمع الريفي وسلبياته وعاداته الفاسدة.

6.3. الموروث الثقافي للأسرة الريفية:

1.6.3.3. اللغة:

وللحديث عن لغة السيناريو وحواراته فقد أنطق صانع الفيلم شخصياته باللهجة العامية الجزائرية التي كان لها دور كبير في صياغة الحوار بينها، فحتى يكون الحوار أقرب إلى لغة الناس في تواصلهم اليومي لجأ **شويخ** إلى اللغة القومية، بما أن كافة الشخوص الريفية أمية وعلى مستوى تعليمي واحد فلا نعتقد أن التخاطب بينها يكون بغير هذه اللغة، لأنه لو لجأ إلى لغة أخرى فسيحدث شرخا واضحا بين ما جيء به في الفيلم وما هو كائن في الواقع، ومن أمثلة ذلك، الحوار الذي دار بين" سيدي" وصديقه**[1:03:10]**:

- **سيدي:** باغيني نزوجو اليوم يا سي عيسى، راني حالف ونازل بنساي لربعة، إذا مازوجتوش راهم يحرمو...
- **عيسى:** بصح المصيبة لكبيرة كيفاش نديرو بالمرا؟
- **سيدى:** آ ولدي ، النسا مكانش؟ كاين النسا، إذا ما صبنا وحدة بكرة نصيبو طفلة اللي تقوم بينا ان شاء الله، تكون هجالة واش عليه...

ومنه، لقد كان الحوار بلغة عامية بسيطة بساطة الشخصيات، لغة غارقة في المحلية الإقليمية، ذات مفردات واضحة ومفهومة، وتراكيب عكست نمط تفكير مجتمع في مرحلة محددة، وفي حوار آخر دار بين "حريم سيدي" و" حريم عيسى" **[1:12:40]**:

- **زوجة سيدي:** واش بيك؟ هبلت؟...هاذا راجلك، بغيتي تيتمي ولادك؟
- **زوجة عيسى:** يا اختي راني مغبونة، راني جيعانة، راني عريانة، وحنا صابرين وهو يزيد...

- **زوجة سيدي:** لابد تساعفيه أنت مرتو، شحال من سنة وأنت معاه، وأنت الكبيرة، كوني عاقلة.

وغيرها من المشاهد التي توسلها **محمد شويخ** لنقل الواقع اليومي لقرية القلعة حتى يظهر بواقعية وموضوعية تلقى قبولها لدى المتلقي، فالحقيقة التي لا ينبغي تغيبها هي أن المتحدث بالعامية يؤدي غرضه من حديثه بسهولة، ولهذا السبب توسل صاحب الفيلم العامي ليحاكي بواسطته صورة المرأة الريفية، إذ أنطقها بلغتها النابضة الحية لتعبر عن وضعيتها المأساوية في وجود السلطة الذكورية بكل وضوح وبلا أية تعمية.

2.6.3.3. الدين الشعبي:

يقصد بالدين الشعبي أو التدين الطقسي مجمل الفهوم الشعبية والممارسات العملية ذات الطابع الديني، ولو من حيث الشكل بالنسبة إلى أغلبية المسلمين المعاصرين، على اعتبار أن أغلبية المسلمين يدينون بالإسلام بحكم الميلاد والتنشئة في أسرة مسلمة، دون اشتراط معرفة تفصيلية أو حتى معرفة عامة منضبطة للأحكام الإسلامية كما تقرر النصوص[1]، وبالتالي فهم مسلمون بحكم عائلي موروث، ودون اختيار محدد عن تبصر ودراسة للإسلام، و مرد ذلك إلى منهج المادية التاريخية، فقد قال **الباحث على فهمي:" يجوز لنا أن نقرر أن هذه السمات العامة المشتركة هي من مجمل ناتج عن أوضاع العلاقات الاجتماعية والاقتصادية"**[2]، ذلك أن القهر السلطوي والتمايز الطبقي، قد أفرزا وكرسا على مدى التاريخ الاجتماعي ميلا كبيرا لدى أغلبية المسلمين نحو القدرية والتواكلية والسلبية[3]، وكل هذه السمات الثقافية المتجذرة وجدت طريقها إلى الظاهرة الدينية فطبعتها بطابعها، ومن ثم تحول الدين النصي إلى دين شعبي، أو بمعنى أدق: إلى فهم شعبي للدين وإلى ممارسة شعبية للأحكام الدينية.

استنادا إلى ذلك، فقد كان حضور النص الديني بارزا في" القلعة" بمختلف مصادره ومضامينه التي جعل منها صانع الفيلم إحدى آلياته الاتصالية والإفهامية، وقد شمل التوظيف عدة مستويات منها:

- **النصوص القرآنية:** ظهرت ملامحها عند بعض الشخصيات التي كانت تستشهد بها في حواراتها، و بلمسة فكاهية وبحسب فهمها البسيط الذي يميزها فغالبا ما كانت تسرد الآيات خاطئة دونما فهم أو وعي، يقول " عيسى" في ثقة:" **القرآن يقول: يا أيها النبي قل لبناتك وأزواجك ونساء المؤمنين يؤذين عليهن من جلابيبها، صدق الله العظيم "[12:25]**، فهو يريد قوله عز وجل﴿**يَا أَيُّهَا النَّبِيُّ قُل لِّأَزْوَاجِكَ وَبَنَاتِكَ وَنِسَاءِ الْمُؤْمِنِينَ يُدْنِينَ عَلَيْهِنَّ مِن جَلَابِيبِهِنَّ**﴾**[الأحزاب /59]**.

---

[1]- ينظر: عبد القادرالهرماسي وآخرون: البدن في المجتمع العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1999، ط1، ص: 398.397.

[2]- المرجع نفسه، ص: 402.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 402.

كما أشار الفيلم إلى دور" الإمام" ومدى ارتفاع شأنه بين العامة، فهو الموجه والناصح والمذكر بكتاب الله تعالى وسنة نبيه الكريم، وجميع أهل الحي يحترمونه ويجلونه الإجلال كله[**1:28:33**].

- **الأحكام الشرعية:** ولطالما وردت على لسان الشخصية التي اعتادت على فلسفة القضايا الدينية بكل فطرية وبساطة التفكير، فتحلل وتحرم كيفما تشاء:" **التوصيف حرام"[25:26]**، هذا من جهة. ومن جهة أخرى، تقول لالة:" **دين الإسلام حلل ربع نسا، تحبي ولا تكرهي، بصح إذا يقدر عليهم، فالقرآن هادي محطوطة**[*]..."**[1:12:13]** الأمر الذي يدلل على أن للشخصية مرجعية دينية تمتاح منها أفكارها لتوضيح مسألة زواج الرجل في الشريعة الإسلامية، إذ يجوز له التعدد في الزوجات عملا بقوله تعالى:﴿ **وَإِنْ خِفْتُمْ أَلَّا تُقْسِطُوا فِي الْيَتَامَىٰ فَانكِحُوا مَا طَابَ لَكُم مِّنَ النِّسَاءِ مَثْنَىٰ وَثُلَاثَ وَرُبَاعَ ۖ فَإِنْ خِفْتُمْ أَلَّا تَعْدِلُوا فَوَاحِدَةً أَوْ مَا مَلَكَتْ أَيْمَانُكُمْ ۚ ذَٰلِكَ أَدْنَىٰ أَلَّا تَعُولُوا**﴾[النساء/**3**].

على هذه الشاكلة جاء توظيف الخطاب الديني في" فيلم القلعة" ليثبت عروبة الفرد الجزائري ويحقق إنتماءه وهويته الإسلامية، فيؤكد اقتراب العمل السينمائي من شخصية المتلقي وتماثله وتجانسه مع الواقع الذي يشغل الدين مساحة كبيرة في عالمه.

- **الشعائر الإسلامية:** ركز صانع الفيلم على الخطاب المعتدل المتبني روح الإسلام الكريمة وآليته في ذكر الشرائع الدينية إبرازا لهوية المجتمع الذي تدور فيها معرفا بعقيدته وأعرافه التعبدية، ويظهر ذلك في:

- **شعيرة الصلاة:** ويدل عليها صوت الأذان المنبعث من مسجد القلعة البسيط، يعلم بحلول وقت الصلاة، وفي مشهد تعبدي مؤلف للقلوب تجتمع" زوجات سيدي" في باحة الدار لأدائها، فيما يصطف الرجال للصلاة الجماعية في الحي أو في المسجد[**1:01:14**]، فضلا عن السمة التي طبعت بها الأسرة الريفية ألا وهي تعليم الأولاد الصغار وتدريبهم على كيفية أداء هذه الفريضة لغرس مبادئ الدين الإسلامي في نفوسهم[**1:01:09**].

[*] محطوطة: كلمة عامية باللهجة الجزائرية تعني مذكورة أو موضوعة.

فضلا عن صلاة " قدور" ليلة عرسه، التي أتى بها صانع الفيلم ليثبت تجذر الفريضة في هذا البيت ومدى أهميتها لدى أهله، إذ لم يقتصر على الإشارة إلى الفرائض بل تعداها إلى النوافل، وهو المشهد الذي زاد تعاطف المتلقي مع هذه الشخصية المنبوذة، كما هو موضح في الصورة التالية:

ـ شعيرة الصدقة: ونلمسها في الفيلم من خلال سلوك رب الأسرة(سيدي) مع متسول الحي حين تصدق عليه من ماله، نزولا عند رغبة إمام المسجد واستجابة منه لقوله عز وجل:﴿ **وَأَنفِقُوا مِن مَّا رَزَقْنَاكُم مِّن قَبْلِ أَن يَأْتِيَ أَحَدَكُمُ الْمَوْتُ فَيَقُولَ رَبِّ لَوْلَا أَخَّرْتَنِي إِلَىٰ أَجَلٍ قَرِيبٍ فَأَصَّدَّقَ وَأَكُن مِّنَ الصَّالِحِينَ** ﴾**[المنافقون/ 10]**.

3.6.3.3. التراث الشعبي:

يشير مفهوم التراث الشعبي– بصفة عامة– إلى عناصر الثقافة الشعبية التي تتناقل من جيل إلى آخر، عن طريق التنشئة الاجتماعية داخل مجتمع معين، أو جماعة اجتماعية محددة، ويستخدم التراث مرادفا لمعنى الثقافة اليومية التقليدية، التي تنتقل اجتماعيا على نحو أفقي ورأسي، ويكتسب التراث صفة التقليدية لكونه يضم مخزونا ثقافيا اجتاز فترة من الزمن في نفس الملامح العامة التي يظهر بها، أما صفة الشعبية في التراث فتعني أن الشعب يمثل الإطار الذي يضم حملة التراث والمؤمنين به والممارسين له والمبدعين لكل عناصره[1].

وما يهمنا هنا هو كيفية توظيف هذا التراث في الخطاب السينمائي وجعله نافذة يتعرف من خلالها المتلقي على العناصر الثقافية التي تميز المجتمع الجزائري بصفة عامة، والأسرة الوهرانية على وجه الخصوص. وبناء على هذا، سنحاول استشراف صورة هذا التراث الذي تشرب بمنابعه **محمد شويخ** ومثلته" أسرة سيدي" في" القلعة" على النحو الآتي:

أ. العادات الشعبية:

تعد العادات الشعبية إحدى أهم مظاهر الحياة الاجتماعية والإنسانية التي تعكس ظروف المجتمع وواقعه المعيش، وتعبر عنه بدقة، على اعتبار أنها المسؤول الأول على ضبط وتنظيم علاقات الأفراد داخل المجتمع،

[1]- ينظر: سعيد المصري: إعادة أنتاج التراث الشعبي- كيف يتشبث الفقراء بالحياة في ظل الندرة-، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2013، ط1، ص: 39.

ويساعدها على ذلك تشعبها وانتشارها في جميع مناحي الحياة وارتباطها الوثيق بالسياق الثقافي والاجتماعي لمجتمعها، قال **محمد الجوهري**: إن ما يميز العادات والتقاليد هو أنها أيسر في الدراسة وأقرب إلى عين الباحث الملاحظ، فهي تمارس في الواقع ويستطيع كل دارس أن يراقبها بنفسه، وبوسعه أن يتحدث عنها بكل حرية، ولدى كثير من الناس الصلاحية لأن يكونوا إخباريين عن هذا الموضوع[1]، لذلك فقد احتلت العادات والتقاليد الشعبية قسطا وافرا من أحداث الفيلم، بحيث أمكن من خلالها التوغل في عمق المجتمع الشعبي، الذي أوحى بواقعية النماذج النابعة من الإقليم وبعمق الإحساس الذي نلمسه في المشاهد المعروضة.

أ.1. مراسيم الزواج:

إن دراسة الزواج من وجهة النظر الاجتماعية لا تغني عن دراسته من وجهة نظر فولكلورية، إذ بإمكان أي ظاهرة مركبة من ظواهر الحياة أن تعز على أن تكون موضوعا للدراسة من وجهات نظر متعددة، وإن كان لكل ظاهرة مركبة خصائصها النوعية الأساسية.

وعليه، فما يهمنا هنا هو عرض عادة الزواج التي يتبعها المجتمع الوهراني عندما يؤسس لأسرة جديدة من خلال قواعد سلوكية متفق عليها وصيغ احتفالية مرضي عنها، تحتوي على أشكال إبداعية متعددة تؤدي في النهاية إلى استمتاع المحتفلين وسعادة المحتفل، أي: دراسة الزواج فولكلوريا، على اعتبار أنه ظاهرة فولكلورية تتضمن- بدورها- الكثير من العادات والتقاليد والمأثورات الشفاهية وعناصر الثقافة المادية[2].

ابتدأ **محمد شويخ** عمله السينمائي وأنهاه بعرض طقوس الزواج الشعبي، باتباع كافة مراحله، بدءا بالترتيبات الأولية التي تقتضيها العادة في التحضير استعدادا للعرس من ترتيب البيت وفتل الكسكس **[57:21]**، كما هو موضح في الصور التالية:

[1]- ينظر: محمد الجوهري وآخرون: مقدمة في دراسة التراث الشعبي المصري، القاهرة، 2006، ص: 237.

[2]- ينظر: إيمان صالح حسن: عادات الزواج والتقاليد في الواحات البحرية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2013، ط1، ص:18.

ثم دعوة الأقارب التي يبدو أنها مهمة مخولة لكبيرة الأسرة(لالة)، فقد مرت هذه الأخيرة على كافة أهل الحي لدعوتهم لحضور عرس قدور:" **أرواحو معايا، اليوم العرس تاع قدور"[1:12:45]**.

وبعدها يقام العرس في جو يغمره الفرح والابتهاج، يحضره نفر كثير من الناس، حيث تنشد الأغاني المستقاة من تراث المنطقة، وتعج الساحة برقصات الرجال التقليدية**[1:24:01]** على أنغام آلات موسيقية بسيطة من التراث الجزائري العريق مثل: القصبة والقلال، تصحبها زغاريد النسوة...

انتهاءً بموعد إحضار العروس،حملا على الأكتاف، ثم الذهاب بها مباشرة إلى بيت الزوجية، ولا يسمح لأي كان برؤيتها قبل زوجها**[1:20:17]**، وهنا تتم طقوس ما يسمى بـ" ليلة الزفاف" أين يكون الجميع في انتظار إثبات عفة الزوجة وفحولة الزوج**[1:25:44]**، باعتبارهما يجسدان الرأسمال الرمزي المقدس لدى الذائقة العامة[1].

ب. المعتقدات الشعبية:

ترتبط المعتقدات من حيث النوعية وأسلوب الممارسة بطرق التفكير والمعيشة،كونها نابعة من أبناء الشعب عن طريق الكشف* والإلهام**[2]، فهي الأفكار والأحاسيس و**"الإيمان الناشئ عن مصدر لاشعوري، يكره الإنسان على تصديق فكر أو رأي أو تأويل أو مذهب جزافا"**[3]، ولطالما ارتبطت بجذور دينية وتداخلت معها لمعرفة ظاهرة معينة مرتبطة بحاجات الإنسان الروحية.

1- ينظر: إدريس مقبوب: طقوس العلاج الشعبي بالمغرب، مجلة الثقافة الشعبية، صيف 2016، ع34، ص: 112.

* كشف الغيبيات والتنجيم.

** التحديث بالحق أو بشيء سيقع، وهو مرتبط بالهدى والتقوى والإلهام للخير المطلق.

[2]- ينظر: محمد الجوهري: الدراسات العلمية للمعتقدات الشعبية، ص: 42.

[3]- غوستاف لوبون: الآراء والمعتقدات، تر: عادل زعيتر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، 2014، ط1، ص: 17.

بناء على ذلك، وظف **محمد شويخ** عناصر متنوعة من المعتقدات الشعبية بأسلوب عبر به عن فكرية وروحية الأسرة في قرية القلعة، والجدير بالذكر أنها تندرج تحت مسمى" الطب الشعبي"، **فقد كشفت المادة الأنتوغرافية للريف(البدو) عن العلاقة التكاملية بين كل من النسق الطبي والنسق الاعتقادي**[1]، فالمرض والصحة مجالان يعبران عن المعتقدات والقيم السائدة في منطقة ما.

ج. الطب الشعبي:

عرفت البيئة الريفية تنوعا كبيرا من حيث الأساليب العلاجية، حيث يتم اللجوء إليه في الكثير من الأحوال للتداوي من الأمراض بطريقة تقليدية متوارثة أو خبرات مكتسبة جيلا بعد جيل، بواسطة مطببين محليين أو شيوخ الدين[2]، سواء عن طريق الأعشاب الطبية والمعادن أو أعضاء من جسم حيوان أو الرقية والتعاويذ، وما يترتب على ذلك من ممارسات التطبيب الوقائية والعلاجية التي تتخذ ممارستها قدرا من الرسمية تبعا لتأهيل وكفاءة ممارسيها[3]، ونذكر منها:

ج.1. العلاج بالأحجبة:

هي عبارة عن قصاصات ورقية صغيرة مختلفة الأشكال تكتب فيها آيات قرآنية أو كلمات مبهمة لا يفهمها غير كاتبها، وتوضع في كيس من الجلد حتى لا تتلف وتدس تحت الملابس أو بالجيب أو توطد في الأعناق أو في معصم اليد، ويلبسها المريض قصد حمايته وحفظه من الأضرار والشرور[4].

فكلما أحس المرء بعارض صحي لجأ إلى هذا النوع أولا بأول، وهذا ما نلمسه في الحوار الذي دار بين" موسى" و"عيسى" حول هذا الشأن، فعندما شكا" الأول" وعكته الصحية لصديقه وكيفية البرء منها، أشار عليه الثاني مباشرة باللجوء إلى الطالب* ليكتب له طلسما يساعده على الشفاء، فـ"الكتيبة" هي الحل الأول الذي تبادر إلى ذهن الشخصية لما تعتقده في قدرتها على محاربة الأمراض وعدم الثقة في الطب العصري على إيجاد إجابات لبعض الأمراض العويصة.

---

[1]- ينظر: نجوى عبد الله: الطب الشعبي لقبائل البشارية في أسوان- دراسة في الإيكولوجيا البشرية-، مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، مصر، دت، دط، ص: 34.

[2]- ينظر: زينب عباس: الطب الشعبي في البحرين، مجلة الثقافة الشعبية، شتاء 2011، ع12، ص: 82.80.

[3]- ينظر: شارلوت سيمور سميث: موسوعة علم الإنسان- المفاهيم والمصطلحات الإنثروبولوجية-، ص: 375.

[4]- ينظر : نجوى عبد الله: الطب الشعبي لقبائل البشارية في أسوان، ص: 35.

* **الطالب** هو: الطبيب الشعبي الذي عادة ما يلجأ إليه المريض لتشخيص مرضه، حيث يعتمد في علاجه على العقاقير والأحجبة والتمائم من أجل طرد الأرواح الشريرة.

ينظر: سليم بتقة: الريف في الرواية الجزائرية، ص: 265.

ولاعتقاد الريفيين في قدرة الطالب على قهر الأرواح الشريرة، اعتقادا أعمى، فما كان من "قدور" إلا التوجه قبل زواجه إلى الطالب لعمل حجاب يقيه من كل عين شريرة تترصده لإيذائه ليلة عرسه، حيث يقوم الطالب بتحريك شفتيه بالتعاويذ والتعزيم على رأس العريس عدة مرات، ثم تقليده التميمة**[1:19:21]**.

ج.2. الاستشفاء بالأولياء الصالحين:

يحظى الأولياء بتكريم كبير من قبل الناس، فهم معروفون بأنهم أصحاب كرامات وأهل بركة ومن نسل طاهر[1]، وفي نظر الكثيرين إنهم يقدرون على فعل ما لا يستطيع الأحياء فعله، لذلك تجدهم يقصدون أضرحة من يتعتقدونهم أبوابا لله للوفاء بالنذور والحاجات والأدعية.

و الولي هو العارف بالله وصفاته، المواظب على طاعته والمجتنب لمعصيته، وسمي وليًا لأنه يتولّى عبادة الله على الدوام، أو لأن الله تولاه بلطفه وعنايته. إنه الشخص التّقي الصالح الذي يحظى في حياته وبعد مماته بتقدير واحترام الناس، ويكون من أصحاب الدين والعلم والزهد والعمل الصالح[2].

و يطلق مصطلح **الضّريح** على البناء التذكاري المشيد على القبر، وهو في العادة مكان للزيارة للعديد من الأتباع، ويمثل في العرف الشعبي، رمزا للتقوى والصلاح، ويتميز ببساطة الشكل والتصميم، ولا يرقى إلى شكل العمارة الدينية كالمساجد، ولا العمارة المدنية كالقصور والمنازل، حيث تعلوه في الغالب قبة كبيرة تتسع لتشمل الضريح، وتسمى بقبة فلان، وهي بدورها رمز مقدس[3].

[1]- ينظر: حسن الخولي: الريف والمدينة في مجتمعات العالم الثالث، دار المعارف، القاهرة، 1982، ط1، ص: 143.

[2]- ينظر: نفيسة دويدة: المعتقدات والطقوس الشعبية الخاصة بالأضرحة في الجزائر خلال الفترة العثمانية، مجلة إنسانيات، الجزائر، 2015، ع68، ص: 12.

[3]- ينظر: المرجع السابق، ص:12.

ويظهر هذا النوع من التطبيب في الفيلم من خلال ضريح" سيدي عابد" الذي لجأ إليه" قدور" بأمر من" الطالب" من أجل فك عقدة العزوبية وتسهيل زواجه من عشيقته، لأن حالته حسب التشخيص تستدعي منه الطواف حول الضريح سبع مرات ليتمكن من حل العقد السبعة التي عقدت له لإبطال زواجه **[44:48]**، وهذه من ثوابت المجتمع- وقتها- التي أخذت أبعادا نفسية وروحية نابعة من شعور الفرد الريفي بالضعف وقلة الحيلة أمام فكرة أن حل مشاكله النفسية والصحية والاجتماعية، لا يمكن إلا عبر تجسيد قوة الخالق في الصالحين من الأموات والأحياء.

خلاصة القول: رسم **محمد شويخ** حدود الأسرة الريفية التي انفردت بتركيبتها الوظيفية المشكلة من جملة من الخصائص السوسيولوجية والثقافية التي جعلتها مؤسسة اجتماعية أكثر من كونها خلية اجتماعية، كما أعاد الفيلم النظر في مسلمات كثيرة تتعلق بالمرأة، فاستطاع زحزحة الصورة النمطية التي تعتبر المرأة كائنا تابعا يتحدد وجوده النفسي والاجتماعي بما يوفره من خدمات متعددة للرجل، وأن ينتج نظرة جديدة تعتبر المرأة شريكا أساسيا للرجل في المجتمع والحضارة، وترويجه لخطاب يدعو إلى الاقرار بالحاجة المجتمعية إلى التخلي عن النظرة الذكورية للمرأة، حيث أبرزت الصورة السينمائية الرجل الريفي في شكل مطابق لحقيقته في المجتمع حيث يحتل مكان متعاليا يمتلك فيه مقاليد السلطة ويبرز من خلاله قهر الآخر عبر فرض معادلة معينة توجه الفرد أو تصادر الحقول الطبيعية للبنت ولا سيما في مؤسسة الزواج، كما أن الذكر غالبا ما يحتل الاهتمام الأكبر من حيث القيمة لدى العائلة تماشيا مع العادات والتقاليد في المجتمع الكلاسيكي، كما تتجسد السلطة الذكورية خاصة في علاقة الرجل بالمرأة من حيث ما يبرز منطق الهيمنة الذكورية من خلال اعتبار المرأة قد وجدت إرضاء لرغباته الجنسية ومتعه، وهكذا تبقى أسيرة ذكورته لتحيا حياة مأساوية ضاعفتها حساسية المجتمع، وعليه فالقوانين غالبا ما وضعت لتستجيب للمنطق الذكوري ولمنطق الهيمنة، وتم إيهام المرأة أن قانون الرجل يستوي مع قانون المجتمع، إلا أن ما حاوله الرجل عبر كل هذا الاستبراء من ضعفه ونقصه وخصائصه توافقا مع الواقع المعيش.

الفصل الرابع

صورة الأسرة في سينما التسعينات

1. فيلم عايلة كي الناس(أعمر تريبش)
2. فيلم امرأتان(أعمر تريبش)
3. فيلم البورتري(حاج رحيم)

- تمهيد:

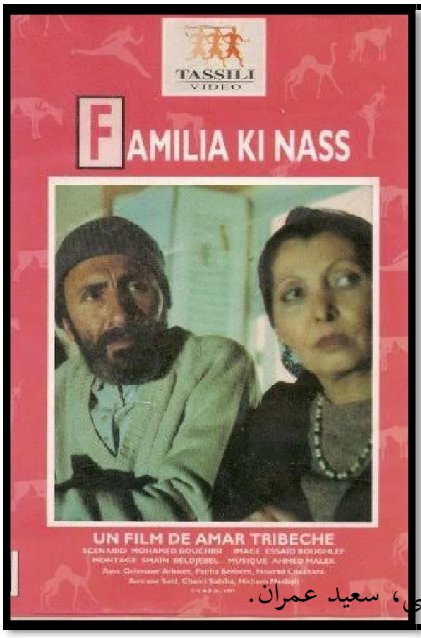
أنتجت الكوميديا الجزائرية قامات فنية مازالت حتى الآن تصنع بهجة الجزائريين وأجواءهم الفكاهية من خلال أفلام عديدة جمعت بين الكوميديا الاجتماعية التي تنبع المتعة فيها من تصوير النقائص الاجتماعية الشائعة، أو الكوميديا الصادمة، كوميديا الإنسان المقهور التي تجمع بين الجد والهزل، من خلال توظيف آليات السخرية والتغريب والفكاهة والانزياح والمفارقة والكوميديا العائلية التي تتناول- بشكل خاص- مفارقات الحياة ضمن شريحة الأسرة.

وفق هذه الرؤية تم اختيار جملة من الأفلام الاجتماعية الكوميدية الذي داعبت الذات الجريحة للجمهور هي: عايلة كي الناس، امرأتان، البورتري.

1. صورة الأسرة في فيلم" عايلة كي الناس":

تسعى هذه الدراسة إلى إبراز نوعية العلاقات القائمة بين أفراد الأسرة الحضرية، ومعرفة مدى مساهمة المرأة في تحسين الوضع الاقتصادي للمنظومة الأسرية.

1.1. البطاقة الفنية للفيلم:



- **عنوان الفيلم:** عايلة كي الناس
- **إنتاج:** المؤسسة الوطنية للإنتاج السمعي البصري.
- **إخراج:** أعمر تريبش.
- **سيناريو:** محمد بوشيبي.
- **مدير الإنتاج:** كريم آيت أومزيان.
- **مدير التصوير:** السعيد بوغلاف.
- **سنة العرض:** 1990[1]
- **مدة العرض:** 1سا و31د و47 ثا.
- **بلد العرض:** الجزائر.
- **بطولة:** عثمان عريوات، فتيحة بربر، مراد شعبان، صبيحة شامي، سعيد عمران.

2.1. موضوع الفيلم:

[1]- ينظر: قايد عمر هواري: وداعا جميلة السينما الجزائرية، جريدة الجمهورية، 18 جانفي 2015، ع:5465، ص: 17.

ينطلق الفيلم" عايلة كي الناس" من فكرة جوهرية خلقت الأحداث في سياقها الاجتماعي، حيث يروي قصة عائلة جزائرية بسيطة، قد ترى كل عائلة نفسها فيها، عائلة على غرار جميع العائلات الميسورة الحال؛ تحلم بكل ما هو ممكن لا بالمستحيل الذي يفوق إمكاناتها المادية والاقتصادية، فتعمل على توفير الكمالي من الحاجيات فضلا عن الضروري منها[1].

ففي ظل تعسر الحياة عقب أيام الرخاء التي عاشها الجزائريون في السبعينيات، تبدأ أحداث الفيلم بطرح الأم لفكرة شراء سيارة لترى نفسها من خلالها أمام باقي أسر الحي، وتحت الضغط التي تسببه الأم من أجل ذلك ورفض الأب لطلبها، تدخل الأم في إضراب عن الطعام والكلام إلى أن يوافق رب البيت على تأمينها رغم محدودية إمكانياته المادية، فتصبح السيارة شغلهم الشاغل... وتدور الأحداث إلى أن تحقق الأسرة حلمها وتحسن وضعها الاقتصادي بفضل عمل ابنتها.

3.1. تحليل الفيلم:

1.3.1. نمط الأسرة وخصائصها البنيوية والوظيفية:

بالنظر إلى تاريخ المجتمعات الإنسانية نجد أن التحولات التي طرأت على حياة الأسرة مسايرة لتحولات المجتمع الذي تعيش فيه، فبعد أن كانت في مراحل التطور الأولى مؤسسة اجتماعية تتميز بحجمها الكبير وتعدد وظائفها أصبحت بعد تصنع المجتمع وتحضره خلية(وحدة) اجتماعية حجمها صغير ووظائفها متضائلة[2]، والطرح ينطبق على أسرة فيلم" عايلة كي الناس"، حيث يجد المتلقي نفسه أمام خلية اجتماعية بحتة، متكاملة الأركان، لها جملة من الخصائص التي تميزها، حاكى من خلالها المخرج **أعمر تريبش** صورة الأسرة في ذلك الوقت، ويمثلها في الفيلم" أسرة أحمد".

[1]- ينظر: حنين عمر: خمسة أفلام كوميدية جزائرية لا يعرفها العالم العربي .13:16 .https://www.alaraby.co.uk 02/07/2018

[2]- ينظر: فطوم بلقبي: النظام الأسري الجزائري في ظل التغير الاجتماعي، ص: 166.

ـ **من حيث الحجم:** هي أسرة نووية، زواجية، صغيرة الحجم، مقتصرة على: الأم والأب والأبناء، وبعبارة أدق عددت الأم أفراد عائلتها قائلة:" ...**اعطيتني راجل وطفلة وزوج أولاد كبار وربع بنات متزوجين وثمانية أولاد بناتي..."[3:17]**.

ـ **من حيث الإقامة:** يقطن" أحمد" وأسرته في بيت مستقل عن البيت الكبير(بيت جدي)، فالحالة الاقتصادية الذي عرفتها الجزائر في سنوات السبعينات ومطلع الثمانينات وزيادة فرص العمل والوعي وقتئذ، مكن الشباب من الاستقلال الاقتصادي عن أسرهم وتكوين أسر جديدة منفصلة عن الأسرة الأم [1] .

ـ **من حيث الوظيفة:** مع تطور المجتمع وظهور المرافق العمومية والخاصة لم يبق للأسرة وظائف تنفرد بها، سوى وظيفة تزويد المجتمع بأعضاء جدد، أما باقي الوظائف: الإنتاجية والدفاعية والتعليمية والدينية والصحية فقد أخذتها مؤسسات الأنساق الهيكلية(الحكومة المركزية، المدرسة، المستشفى، المصانع...)[2]، فبعدما كانت الأسرة هي من يقوم بإشباع معظم حاجات أفرادها، استغنت عن ذلك مع بروز العولمة والتحضر، فهذه" زينب" تتجهز لتعلم دروس الخياطة في المركز الخاص بها**[1:05:02]**، وهذا" مراد" يعمل على تعلم دروس السياقة من المدرسة الموكلة بذلك، للحصول على الرخصة التي تمكنه من مزاولة عمله هو الآخر**[54:52]**، لذلك نجد أن أعمال الأفراد جلها قائمة على أساس القدرة الذكائية والإبداعية.

وعليه، فوتيرة الوظيفة الاقتصادية متزايدة وحاضرة بدرجة كبيرة عند هذه الأسرة مقابل غياب باقي الوظائف، إذ غدت الأسرة مستهلكة خالصة، ويدلل عليها تجميع الأموال واستغلالها الاستغلال الأمثل وإجبارية انخراط كافة أفراد الأسرة–عدا الأم– في الأعمال الحرة من أجل توفير جميع متطلبات الحياة ومقومات الأسرة من الضروريات إلى الكماليات التي عجزت دخولهم عن مواجهتها**[1:26:25]**، وعلى حد تعبير الأم:" **أنا بغيت ذرك الدراهم يدخلو لهاد الدار، باش نوليو عايلة كي الناس"[39:05]**.

ـ **من حيث السلطة:** نلحظ أن السلطة السائدة في هذه الأسرة بيد الأم(السلطة الأمية)بشكل كبير، بدليل أن هذه الأخيرة من بيدها مقاليد أمور البيت، والمشارك الأول في القرارات الكبرى داخله، فهي من يملك القدرة على تسيير الأسرة والتحكم فيها بشكل مطلق، ألم تكن هي صاحب قرار شراء السيارة على الرغم من رفض الزوج؟ ألم تضرب عن الطعام عندما رفض طلبها؟" **مانتحركش منا حتى تجي الطموبيل"[6:17]**وهي من عزم على تعليم ابنها"مراد" السياقة، وهي من عمل على تأمين ماكينة الخياطة لابنتها لتباشر عملها كخياطة، وهي من فتح موضوع– خطير– تعليم ابنتها السياقة أمام العائلة... وغيرها من القرارات التي تستدعي منها القوة والجرأة مع وجود شبحي للأب الذي كان في بيته مستشارا مسموعا لا غير**[1:28:08]**، يقول **الدكتور مصطفى**

[1]- ينظر: المرجع السابق، ص: 167.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 166.

بوتفنوشت:" لم يعد هناك مبرر لوجود النمط الأبوي مثلما كان عليه في البنية القديمة، حيث حدث تغيير في الأدوار داخل الأسرة وأصبح الذي كان في السابق يتخذ القرار و لا يرجع فيه شيئا فشيئا ضمن الأطر الاجتماعية المعاصرة، حيث هبت ريح التحرر في العلاقات الاجتماعية والعائلية"[1]، فجعلت من الأب مجرد ممول للأسرة والمسؤول على حاجياتها ومتطلباتها المادية، بعيدا عن وظيفته التربوية والاجتماعية التي فقدها أو كاد يفقدها، فمتى انقطع الأب عن البذل لظرف ما لم يبقى له وسيلة لقيادة الأسرة، وما حاجة الأولاد إلى موظف حسابات لا يملك رصيدا؟ !

وهذا ما حاول صانع الفيلم نقده في بعض المشاهد، حيث أبدت الشخصية ثورتها على استقالة الأب والوضع الذي آلى إليه الزوج داخل أسرته، يقول" أحمد":" **كلامي عاد مايتمسعش خلاص في هاذ الدار...والله غير نرد الطاعة التامة والشاملة في هاذ الدار...يزيد واحد منكم يتكلملي ولا مايخذش الراي تاعي... !"[41:00]**، ومن جهة أخرى، فهو يحاول جهده للحفاظ على القيم التقليدية المتوارثة عن الأجداد عن الأب المتسلط، فيحاسب ابنه عن الأجر اليومي الذي يتقاضاه على عمله**[57:20]**، وينتفض في وجه الآخر بالسباب والتوبيخ بين الفينة والأخرى بسبب وبغير سبب... ناشدا بذلك المركز الذي سلب منه من طرف الزوجة.

2.3.1. صورة أفراد الأسرة:

1.2.3.1. الأب:

قام الفنان **عثمان عريوات** بدور الأب" أحمد"، حيث ظهر في شخصية كهل مسلوب الإرادة، يعيش حياة مضطربة وقلقة، ويترنح بين ما هو كائن وما يجب أن يكون، فمن جهة، هو مؤمن بأن القوامة وسلطة الأسرة من حقه، نظرا لما تمليه عليه التربية المخبأة لديه في اللاشعور، لكنه في الوقت نفسه يعيش واقعا حتميا تحكمه زوجته ويملي عليه الانصياع لأمرها، الأمر الذي جعله شخصا غضوبا حاد الطبع**[20:30]**، يستعمل أسلوب التجريح في كلامه، وينفعل لأتفه الأسباب ويهتم بأمور لا قيمة لها لعله يؤثر في أهله ويسترجع مكانة الأبوية الذي كان لأبيه وجده في الأسرة التقليدية(الممتدة).

[1]- مصطفى بوتفنوشت: العائلة الجزائرية-التطور والخصائص الحديثة-، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1984، دط، ص: 242.

الأم :

مثلت **الفنانة فتيحة بربر** دور الأم المعاصرة، إذ ظهرت في صورة امرأة عنيدة وعنيفة، ومصدر التخطيط والتحكم في البيت**[05:16]**، وفي محاولة لإثبات الذات مكنتها شخصيتها القوية من تسيير دفة المنزل بما فيها زوجها الذي نازعته الكلمة وأصبحت هي صاحبة الرأي والكل في الكل**[38:37]**، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فهي مثال للمرأة الشكلية الاستعراضية، التي لا يهمها شيء سوى مظاهر الأمور وأن تغيظ جيرانها وترى نفسها عليهم:" **كي تجي تشري، أعرف كيفاش تخير، الكلاكسون واللون...من هاذو اللي يبرقو، كلي البانتورا تاعهم عملولها الفضة...métalliser"[13:36]**، ولو كان ذلك على حساب مديونية زوجها، فضلا عن ماديتها المطلقة، تبحث عن المال بشتى السبل من أجل تحقيق حلمها في الصعود بأسرتها لأن تكون في مصاف باقي العائلة من الناحية الاقتصادية:" **أنابغيت ذرك الدراهم يدخلو لهاد الدار، باش نوليو عايلة كي الناس"[39:05]**، باختصار هي: امرأة عدائية ومتسلطة، تعمل على تهميش زوجها ومنافسته كلما سنحت لها الفرصة، كما تتصف بالاستهتار والمبالغة والاهتمام بالمظهر الذي يكشف عن جوهر ضحل.

3.2.3.1. الابنة:

ظهرت شخصية" زينب" في صورة فتاة عشرينية شبه متحررة، نستطيع القول: إنها فتاة الأمس مضاف إليها بعض سمات العصر الحديث، صحيح أنها الفتاة البيتوتية التي تقضي كامل وقتها في الخدمات المنزلية والكل يتأمر عليها:" **لالة زينب تجوز الصبيحة تاعها في غسيل المواعن وغسيل الحوايج والفراش..."[36:02]**، كما أنها الفرد الأقل شأنا من بين الأفراد:" **موالفة محقورة" [37:01]**، ولكنها في الوقت نفسه، تملك الكثير من صفات أمها، فهي تسعى إلى تحقيق ذاتها وبناء شخصيتها ومجابهة التسلط الذي فرضه الذكور عليها:"**خطرة أخرى مانستناكش، ناخذ bus ونروح للدار"[1:13:53]**، فقد أصبح لها بصمتها الخاصة ودورها الفريد في الأسرة، لاسيما بعد عملها، الذي مكنها من إثبات نفسها، فأصبح بإمكانها رفع صوتها والوقوف في وجه أخيها والدفاع عن نفسها واستعمال التجريح الكلامي أحيانا، ومتى حاول أخوها الاستخفاف بها أو التطاول عليها تحدته وعيرته بأنها صاحبة أفضاله المالية والاقتصادية:" **شكون عطالك الدراهم باش تخدم**

الطوموبيل؟"[1:26:22]، فاستحقت بذلك اللقب التي أطلقه عليها والدها:" **عايشة راجل"[37:21]**، يعني: الفتاة التي جمعت في شخصيتها سمات المرأة والرجل.

ـ الأبناء: قدم الفيلم شخصيتي:" حميد" و" مراد" في صورة شابين عشرنيين، الأول يشتغل نادلا في إحدى الفنادق**[1:17:43]**، أما الثاني فبطال ثم سائق سيارة أجرة**[54:43]**، يتمتع كلاهما بالحرية الكلامية مع استقلالية الرأي المحدودة، لأنه كما أشرنا آنفا فالسلطة– في النهاية– هي من صالح الأم في هذا البيت.

لكن، وعلى الرغم من ذلك إلا أنه لا يخفى على المتلقي تمرد الابنين ومعاندتهما لأفراد الأسرة، لاسيما" مراد" الذي لطالما كان صاحب فوضى ومشاكل في البيت، وفي محاولة لإثبات التحكم الذكوري بالصراخ وعلو الصوت، صار لا يعبأ بأحد ولا يحترم أحد، بل ربما صب جام غضبه على أخته أحيانا، لا لشيء ! ليكون مختلفا عن أبيه، ويعاكسه في خنوعه وانصياعه، فيما شابه" حميد" أباه، فكانت عدائيته أقل حدة مقارنة مع أخيه**[32:41]**.

3.3.1. طبيعة العلاقات الأسرية:

ويقصد بها العلاقات القائمة بين أدوار الزوج والزوجة والأبناء، وهي طبيعة الاتصالات التي تقع بين أعضاء الأسرة الذين يقيمون في منزل واحد، فبفعل التغير الجذري الذي حصل في المجتمعات العربية ككل، باتت

هناك تطورات كثيرة وواضحة كان لها الأثر الكبير في تغيير العلاقة بين أفراد الأسرة، وبالعودة إلى الفيلم نلحظ وجود نوعين من العلاقات الأسرية هي:

1.3.3.1. العلاقة الزواجية:

مما لا يخفى على أي متتبع لـ" **عايلة كي الناس**" كثرة الصراعات بين "أحمد وزوجته"، إذ لا يكاد يخلو مشهد يجمعهما من خلاف أو جدال حدث بينهما حول مسألة ما، والذي لطالما كان الأول مسؤولا على خلق المشاكل والنزاعات**[5:12]**، فتسلط الأم وقوة تحكمها في شؤون الأسرة خلق غيرة شديدة في قلب الزوج، فغدا صاحب مزاج نكدي ومتقلب، يختلق الخصومة والفوضى لأتفه الأسباب وفي جميع الظروف**[21:14]**، ومن جهة أخرى، لقيت سلوكاته رد فعل مماثل من قبل زوجته التي كانت بمثابة خصم له**[4:31]**، فهي لا تكف عن التذمر في وجهه وإهانته والتقليل من شأنه أمام أبنائه**[4:03]**...ولأن" **المرأة ذاتها لا تحترم الرجل الذي تسيره فيخضع لرغباتها، بل تحتقره بفطرتها ولا تقيم له أي اعتبار**"[1]، فالعلاقة بين هاذين الزوجين دوما علاقة تعاقدية، تصاعدية، فيها ندية شديدة بعيدة عن السكن والمودة، وتتصف بـ:

أ. **الاكفهرار والفظاظة:** لا وجود للمحادثات الودية في هذه الأسرة، إذ لا ينفك الزوج بين اللحظة والأخرى أن ينتفض في وجه زوجته بالشتم والتقريع **[7:16]**،ويسعى إلى تنكيد الجو الأسري، لا لشيء، إلا محاولة لاسترجاع قوامته التي تقرها طبيعة الأشياء وتوجيهات الشريعة.

ب. **التذمر والسخرية:** والذي أصبحا عادة راسخة ووسيلة ضرورية في جميع جلساتهم العائلية، ومن أسوء مظاهر الإهانة أن تعير المرأة زوجها بغيره من الناس:" **ماعليش يروح من هاذ الحومة اللي معروف فيها كي الباشا**

[1]- محمد قطب: شبهات حول الإسلام، دار الشروق، القاهرة، 1992، ط21، ص: 122.

تاع زمان"[40:03]،وفي مشهد آخر تقول الزوجة:" **أنا اللي حبيت نعليهم قدام الناس... فميلة العرايا يقعدو عرايا..."[35:37]**، وفي حوار دار بين الزوج وزوجه: **[59:40]**:

- **الزوجة:** نسيت أنت وليد الدشرة وتتوسد حجرة كي ترقد...
- **الزوج:** أنا نتوسد الحجر؟ !...بغيت تعايريني أنت؟ !

ج.الشكوى واللوم: هي ألوان من التعذيب النفسي التي اختصت بها" زوجة أحمد"، إذ لا تنفك تشكو من قلة ذات اليد ومن شظف العيش مع هذا الزوج والتنكر لفضله:" **شوفو يرحم باباكم هاذي دار" [34:40]**، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، تلومه على كل أخطائه وتقصيره:" **عندي ثلاث رجال فالدار وما يصلحو لوالو"[3:40]**.

وغيرها من الصفات التي توحي بمدى قتامة العلاقة بين هذين الزوجين، و التي من شأنها شحن الجو الأسري وضغطه، إلى أن استحال الأبوان فيه بمنزلة خصمين يترصد أحدهما أخطاء الآخر بدلا من تكاملهما وإقالة عثرات بعضهما.

2.3.3.1. العلاقة الأبوية:

ما موقف الابن من أبيه في هذه الأسرة؟ هل يحترمه بمعنى إطاعة أوامره أم يحترمه على أساس الزمالة المطلقة في كل أمر؟ أم لايحترمه؟ أم يكون موقفه منه الحياد، لا إهانة ولا إكرام؟

" بغض النظر عن صيغة التعامل الحياتي بين الزوجين، فإن آثارها لا تتوقف عند حدود الآباء بل للأبناء نصيبا مما كسب الآباء، فكل امتهان للكرامة من قبل أحد الزوجين للآخر يتبعه بالضرورة امتهان للكرامة من قبل الأبناء تجاه الأبوين، وأي اجتراء للوالدين لممارسة سلوكات سلبية ينعكس على الأولاد ليتمموا ما بدأته قدوتهم، وكذلك أن يتخلى الأبوان عن اعتماد سياسة التوادد والتراحم والاحترام بينهما فإنه ينسحب بشكل طبيعي إلى الأولاد ليقابلوا ذلك الجفاء وتلك القسوة بجفاء وقسوة مثلها، ذلك أن الأولاد هم تحصيل حاصل ونتاج ما كان عليه الأبوين من خير أو شر"[1].

فأنَّ للتوافق أن يكون في العلاقة بين الآباء والأبناء إذا كانت العلاقة بين الأبوين- نفسيهما- متوترة ومضطربة؟ حتما سيكون هنالك بعض السلوكات غير السوية عند الأبناء تجاه الأبوين، لأن سلوك الابن مع والديه في النهاية ما هو إلا رد فعل لسلوكهما معه ومع بعضهما على حد السواء، فالأبناء يتعاملون مع الآباء وفق ما يرونه منهما من حسن المعاملة أو سوئها.

[1]- يوسف غضبان: سجناء في قصر الزوجية، دراسات في الأمن الاجتماعي، 2009، دط، ص: 79.

" أثبت علم النفس أن الأبناء الذين يتربون في ظل أبوين يتنازعان على السيادة تكون عواطفهم مختلة وتكثر في نفوسهم العقد والاضطرابات"[1]، لذلك فكثرة النزاعات بين" أحمد" و زوجه طيلة الوقت، وإدراك الأبناء منزلة أبيهم من منزلة أمهم، انجر عنه تطاول الأبناء على الأبوين و تسيب العلاقة بينهم لاسيما تجاه الأب[10:38]، فالزوجة التي لا تحترم زوجها وتسعى إلى احتقاره أمام أبنائه أدى سلوكها بالأولاد إلى عدم تقدير الأب حق قدره، فأضحت كلمته غير مسموعة في البيت:**"كلامي عاد مايتمسعش خلاص في هاذ الدار" [39:36]** والكل لا يعبأ به ولا يهتم لأمره، ومن ثم فهو يسعى جاهدا إلى فرض نفسه[37:32] بالعراك والشجار مع كافة الأفراد ليضمن عودته إلى خريطة الأسرة بعد أن خرج منها أو كاد يخرج**[1:01:05]**، وعلى الرغم من أسلوب التجريح الذي يستعمله الأب مع كافة الأفراد إلا أننا نلمس أحيانا معاملة خاصة لابنته، بالميل إلى جهتها والدفاع عنها أمام أخويها[31:11].

و على الرغم من تمرد الأبناء و تراجع سلطة الأب في هذا البيت، إلا أن الأمر الذي لا يمكن إنكاره بحال من الأحوال هو انخراط الأب في حياة أبنائه بشكل كبير فضلا عن ضيق الهوة بين الطبقات داخل الأسرة، وهو من المفارقات العجيبة التي حدثت في الأسرة النووية.

وفي المقابل، نشهد نوعا من الرضوخ من قبل الأبناء تجاه أمهم مقارنة مع علاقتهم بأبيهم[6:02]، وإن كانت ليست الطاعة المطلقة التامة المطلوبة منهم في حق الأم، إلا أن الكل يسعى إلى إرضائها ومداراتها وعدم إغضابها[08:03].

فهذا التباين والتوتر في العلاقات سببه بالدرجة الأولى أزمة في العلاقة الزوجية السوية، وحالة من التصحر في منظومتها القيمية.

4.3.3.1. العلاقة الأخوية:

بنظرة تأملية في أحداث الفيلم لاحظنا أن الرابطة بين أبناء" عايلة كي الناس" متباينة ومبنية على:

1.4.3.3.1. التنافس:

ويتجلى من خلال العلاقة بين الابن الأصغر "مراد" و أخيه الأكبر" حميد"، والسبب عائد إلى اهتمام الأسرة والتضحيات التي تقدمها لطفلهم الأول والتي تقل تدريجيّا مع الطفل الثاني فالثالث، كما أن تبجيل الوالدين لابنهم الأكبر وتكليفه بأمور ذات شأن– كشراء السيارة– زرع نوعا من الغيرة في قلب الأخ الأصغر**[7:58]**، فأصبح يقلده في كل شيء ليحقق ذاته ولتكون له الحظوة نفسها عند أبويه**[29:48]**.

[1]- محمد قطب: شبهات على الإسلام، ص: 121.

1.3.3.4.2. الندية:

تتجلى من خلال تعامل " مراد" مع أخته الصغرى" زينب"، فالعلاقة بين هاذين الفردين هي صورة مصغرة لعلاقة الندية بين الأب والأم، لشد ما يحب" مراد" فرض سيطرته على" زينب"**[1:13:30]** فبحكم أنها تصغره بسنوات وثقافة سيطرة الذكر على الأنثى المعششة في الأذهان فهو لا يعدم الوسيلة لإحراجها أمام العائلة، والتعالي عليها وتقريعها كلما وجد الفرصة السانحة، وعلى حد تعبيره:" **أنا بغيتها تاخذ الراي، جيبي القازوز يعني جيبي القازوز ومافيهاش هدرة" [1:26:42]**، كما أنها هي الأخرى لا تدخر جهدا للتهكم به والشماتة فيه والدفاع عن نفسها أمام الجميع:" **البونيشة تاعكم راحت، زينب راهي مشغولة" [1:24:29]**، وهو من أهم مظاهر التطور الذي حدث في الأسرة الجزائرية وقتها.

3.4.3.3.1. الاحترام: ونلمحه في علاقة الإخوة العزاب مع أخواتهم المتزوجات، والنقاش الهادئ الذي جمع" مراد" و" حميد" بأخواتهما الكبريات يدلل على مدى الاحترام المتبادل بينهم، فانفصال البنات عن البيت الأم وانتقالهن للعيش في بيوت أزواجهن لطف العلاقة وقلل من حساسية الوضع بينهن وبين الذكور، فضلا عن فارق السن بينهم، ذلك أن الابن الذكر في الأسرة الجزائرية والعربية على حد سواء، ينشأ على ثقافة" شد الخناق على الأخوات"، فيحد هو من حريتها وتنصاع هي لأوامره، حتى إذا ما تزوجت وانتقلت إلى بيت زوجها انتقلت المسؤولية منه إلى الزوج وتحولت العلاقة بين الأخ وأخته من مسيطر ومسيطَر عليه، إلى ود وألفة واحترام، فنجده يحادثها ويمازحها ويلاعب أبناءها ...الخ.

5.3.3.1. علاقة المصاهرة:

قال الأستاذ **علي حسين حطيم:" يظهر أن التمدن أدى إلى أهمية علاقة المصاهرة على حساب علاقات الدم الذي منح الأسرة استقلالها وعزز ولاء الأفراد لها"**[1].

وهو ما تعرض له صانع الفيلم في بعض المشاهد في عمله، فبالنظر جيدا في علاقة" حسين"(خطيب زينب) مع أهل بيت" عمي أحمد" نلحظ تملقا رهيبا من قبل الخطيب تجاه أصهاره واستغلالا واضحا من قبلهم[**44:53**]، وعمله ميكانيكي العائلة الخاص والمجاني يدلل على ذلك:" **بكري كنت mécanicien نورمال، بصح ذرك وليت mécanicien ديالهم، مربوط، مسلسل..."[45:13]**.

فبعد أن كان الولد يقدم الولاء لأمه لاغير، هاهو ذا يقدم الطاعة العمياء لأهل خطيبته، لاسيما حماته، وهي المشكلة التي وقع فيها" حسين"، إذ أصبح يتطوح بين نارين: سلطان أمه من ناحية **[1:14:20]** ، واستغلال حماته و العمل على نيل رضا ابنتها بشتى السبل من ناحية أخرى **[45:24]**، فصار كما وصفته حماته وخطيبته:" **الحسين عاقل، عاقل فوق اللازم... مايعرفش يقول لالا"[14:13]**.

والشأن نفسه في سلوكه مع حموه، إذ يبدو أن علاقة" أحمد" مع صهره أكثر متانة وعمقا من علاقته مع أبنائه(مراد)، فتودد" حسين" له وحسن تعامله معه جعلاه يحرز مكانة مقربة من الرجل[**55:58**]، ففيهما تعويض عما لقيه الأب من ابنيه من جفاء وتمرد.

[1]- علي حسين حطيم: السلطة الأبوية في الأسرة العراقية المتغيرة، مجلة الأستاذ، كلية ابن رشد للعلوم الإنسانية، جامعة بغداد، ع: 603، 2012، ص: 1079.

4.3.1. الوضع الاقتصادي وتأثير عمل المرأة:

عانى الاقتصاد الجزائري في السنوات الأخيرة من عقد الثمانيات من مشاكل اقتصادية عدة، وقفت أمام تقدمه في مجال التنمية الاقتصادية، ونظرا لهذه الظروف وعجزه عن توفير السيولة اللازمة لدفع أعباء الدين الخارجي تبنت الدولة الجزائرية برنامجا مكثفا إصلاحيا لتعديل سياستها الاقتصادية (النقدية) عقب خطاب النوايا الذي أرسله وزير المالية للمدير التنفيذي لصندوق النقد الدولي في مارس 1989 يتعهد فيه على التزام الحكومة بالانخراط في اقتصاد السوق، فكانت أولى الخطوات الاعتماد على آليات العرض والطلب في تحديد أسعار الفائدة وأسعار الصرف وتقليص تشكيلة السلع التي تحدد الدولة أسعارها[1].

من هذا المنطلق، عبَّر المخرج عن كيفية تلقي الفرد لمشروع التنمية الاقتصادية الذي نادي بضرورة تنشيط السوق في البلاد، ودعوة الشعب إلى العمل:" **يا العرب il faut تخدمو...خاطر c'est la crise économique**"**[56:59]**، مقابل غلاء أسعار المنتجات فضلا عن رداءتها، وفي حوار دار بين" أحمد وصهره" حول هذا الشأن**[56:50]**:

- **الحسين:** وقيلا عيان عمي أحمد ؟
- **أحمد:** عيان برك؟ والله تقول هاز هاذيك **la crise économique** على ظهري...والله يا سي الحسين، والله على كل حال الشكوى لربي...والله ما يخصك غير أكثر من خمس وعشرين شكارة تاع دقيق اللي هزيتها على كتافي...دارولنا واحد المناكري يشوفك غير رايح تغسل وجهك يقولك:**no , il faut pas** تريتيو الخدمة...خاطر **c'est la crise économique**

وعليه، وفي إطار الحديث عن قرار شراء سيارة، صرحت الشخصيات بمدى صعوبة الإقبال على مثل هذه المشاريع وقتذاك، نظرا لتكلفتها الباهظة، وبتعبير أدق:" **الطوموبيل تسوا غالية...لازم تبيعو الصياغة تاعكم ويـاربي" [6:49]**، وما عليها في هذه إلا استلاف الدراهم للحصول على" شبه سيارة" لأنه كما قالت الشخصية:"**ست ملاين، ماتستنايش بجيبولك BEM" [12:16]**.

ومع تطور الحياة المدينية وكثرة المتطلبات، صار توفير الحاجات ودفع التكاليف أمرا صعبا، بل يكاد يكون حلما، لاسيما أن المورد المالي واحد، لذلك كان لزاما على كافة الأبناء-بما فيهم البنت- الاندماج في الحياة العملية لتحقيق الحلم لتصبح الأسرة كغيرها من الأسر التي تنعم بالرفاهية ويسرة العيش، وعلى حد تعبير الأم:" **أنا بغيت ذرك الدراهم يدخلو لهاد الدار، باش نوليو عايلة كي الناس"[39:05]**، لأنه كما يبدو، في هذا العصر لا يمكن أن نطلق كلمة أسرة على أي كان، إلا إذا استوفت عوائد الترف البالغة مبالغها في التأنق في الأقوات

[1]- ينظر: علي بطاهر: سياسات التحرير والإصلاح الاقتصادي في الجزائر، مجلة شمال أفريقيا، جامعة الشلف، ع1، ص: 182.179.

واستجادة المطابخ وانتقاء الملابس الفاخرة والاستكثار منها وتوسعة البيوت وإحكام بنائها، (ضروريات+ كماليات ورفاهية = عايلة كي الناس)، ومنه أشادت الأم بعمل ابنتها الذي كان له كبير الأثر في تطوير حياتهم الاقتصادية(إيديولوجية عمل المرأة):" **لوكان ميش زينب، عندنا تليفزيون أونكولار؟ عندنا الصالون؟ ودارنا كانت شابة هكذا؟" [1:26:26]**.

فالضروريات والكماليات لدى الأسرة الجزائرية بحسب المستوى المعيشي والقدر الشرائية لكل فرد، ولكن ما لا يختلف عليه اثنان، هو أنه لا غنى للأسرة عن المأكل والمشرب والملبس، وكل ما زاد عن ذلك فهو كمالي يعتبر من وسائل الرفاهية والمتعة، لكن في الوقت الحالي أصبحت البيوت الجزائرية، بدءا من المتوسطة الحالة، لا تستغني عن جهاز التلفاز والمدفأة والثلاجة وكل أجهزة الطبخ...وهذا ما يدعونا للتساؤل عن الكماليات إذا كانت هذه ضروريات؟

فعندما ترتفع تكاليف الحياة يصبح دخل الرجل وحده غير كاف ويصبح من الضروري أن تساعده المرأة لسد العجز، فكيف تستطيع مساعدته دون عمل؟

وهكذا يبدو عمل المرأة ضرورة، وعدم قيامها لهذه الضرورة نكول عن واجب ! ومنه تجد فرصة الزواج أيسر، لأن الرجل متى فكر في الزواج، توجه إلى المرأة العاملة ذات الدخل، فإن لم تكن عاملة فقد لا تجد الزوج أبدا...عندئذ يتعين عليها أن تعمل لكي تعيش، لأنه لا عائل لها ولا كفيل [1].

[1]- ينظر: محمد قطب: رؤية إسلامية لأحوال العالم المعاصر، دار الشروق، دت، دط، ص: 94.93.

- **وصف الصور:**

توضح الصور الأربعة حالة الأسرة قبل عمل" زينب" وبعده، على الترتيب، و بمقارنة كل صورة بالتي تقابلها يتجلى الفرق من الناحية الاقتصادية كما هو موضح في الجدول التالي:

قبل عمل زينب:	بعد عمل زينب:
ـ إنارة خافتة ـ طاولة عادية ـ أواني نيكلية قديمة ـ سرير ووسائد على قدر الحال ـ غرفة غير مزينة ـ مذياع مهترئ[**58**:**25**] ـ أفراد ثيابهم رثة وقديمة	ـ إنارة قوية ـ طاولة فاخرة ـ أواني بلورية وكريستالية جديدة ـ أريكة منجدة ومريحة ـ غرفة مزينة ـ تلفيزيون ملون[**1**:**27**:**40**] ـ أفراد ثيابهم نظيفة وجديدة

خلاصة القول: في ضوء ما تقدم نخلص إلى أن" أسرة احمد"(عايلة كي الناس) تتميز بمجموعة من الخصائص أبرزها:

ـ قلة العدد ومحدودية النطاق والاستقلالية السكنية والاقتصادية.

ـ تمتع الأفراد بالحرية الفردية، وإن كانوا تحت سلطة الأم إلا أنه لكل فرد كيانه الذاتي وشخصيته القانونية.

ـ تغير المركز الاجتماعي، لاسيما مركز المرأة، فقد ظهرت شخصيتها وأصبحت عنصرا فعالا ونازعت الرجل السيادة، فلم يعد البيت قلعة يحكمها الرجل بل مكانا للاستمتاع والشعور بقيم الحياة الاجتماعية.

ـ الاهتمام بمظاهر الحضارة والكماليات وإغفال الاحتياجات الأكثر ضرورة، فالاهتمام بالملبس وتنسيق المنزل والاهتمام بشؤون الزينة بما يخرج عن حدود الإمكانيات أصبحت سمة هذه الأسرة.

ـ التوجه الاستعراضي الاستهلاكي: ارتفاع قيمة المباهاة والاهتمام بالشكليات والاتجاه نحو اعتبار الممتلكات المادية أو النجاح المادي مقياس جيد للنجاح الأسري.

ـ العناية بتنظيم الناحية الترفيهية في محيط الأسرة مثل الذهاب إلى الحدائق والمتنزهات العامة والسياحية.

2. صورة الأسرة في فيلم" امرأتان":

تهدف هذه الدراسة إلى البحث في أغوار أسرة الزوج المعدد وإلقاء الضوء على النقاط التالية:

- كيفية تعامل الزوج مع زوجتيه وأبنائه ومدى قدرته على أداء دوره كأي أب وزوج في أسرة عادية.
- العلاقة بين الضرتين، ومدى تقبلهما للواقع المفروض وحرصهما على مساعدة الزوج في إقامة العدل من عدمه.
- صورة الأبناء في ظل أسرة التعدد ومحل الغيرة والحقد والكراهية أو التفاهم والتعاون في حياتهم الأسرية.
- تأثير الطلاق وإحلال الرابطة الزوجية والإحاطة بالمحددات النفسية والاجتماعية المتسببة في حدوثها حسب ما جاء به فيلم" امرأتان".

1.2. البطاقة الفنية للفيلم:

- **عنوان الفيلم:** Deuxs Femmes /
- **شركة الإنتاج:** المؤسسة امرأتان الوطنية للإنتاج السمعي البصري
- **إخراج:** اعمر تربيش
- **مدير الإنتاج:** عبد الكريم آيت أومزيان
- **مدير التصوير:** أكلي مترف
- **مهندس الصوت:** قنيفي السعيد
- **سنة العرض:** 1992[1]
- **بلد العرض:** الجزائر
- **مدة العرض:** 1 سا و40 د 57 ثا.
- **بطولة:** عثمان عريوات، بهية رشدي، سمير قطارة، جميلة عيدلي، جمال بن السبع...

2.2. موضوع الفيلم:

يحكي السيناريو يوميات رجل مع زوجتيه، حيث يقطن الجميع في بيت واحد، فبينما حصلت الزوجة الجديدة على جميع حقوقها، بل وأكثر، عانت الأولى الأمرين هي وأولادها، ونظرا لعدم عدل الزوج بين الزوجتين كثرت المشاكل وزادت الحساسيات بين الأسرتين، إلى أن طلق الرجل زوجته الأولى إرضاء لزوجته الجديدة، ومازالت المعاناة مستمرة، إلى أن قرر الابن استدراج والده إلى إحدى الأزقة للانتقام منه على كل ما سببه لهم،

[1]- ينظر: منصور كريمة: اتجاهات السينما الجزائرية في الألفية الثالثة، ص: 224.

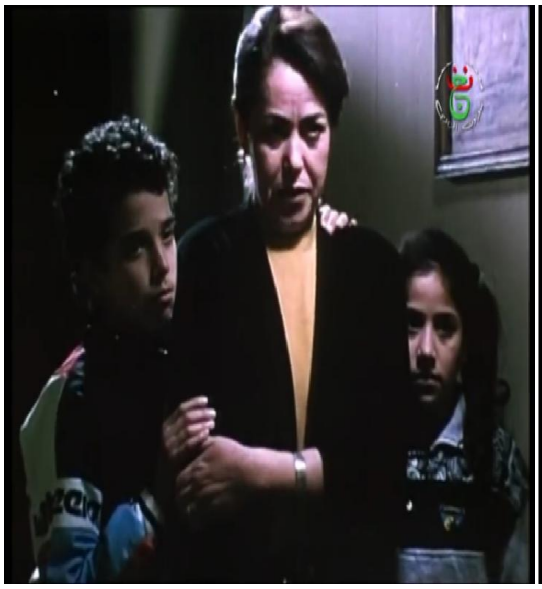
أين أصابه بحجر سبب له إعاقة دائمة جعلته مقعدا على كل كرسي متحرك، الأمر الذي أدى إلى اتحاد الزوجتين بعد تفكك الأسرة وفقدان كل شيء.

3.2. تحليل الفيلم:

1.3.2. بنية الأسرة ووظيفتها:

تجدر الإشارة منذ البدء إلى أن " أسرة بوجمعة" في فيلم "امرأتان" هي أسرة نووية بامتياز، نظرا لجملة من العوامل والخصائص التي تبين ذلك:

ـ **الحجم**: تتميز هذه الأسرة بصغر حجمها، إذ ضمت: الزوج" بوجمعة" وزوجته الأولى" بهية" وابنيها" مراد وحسيبة" فضلا عن زوجته الثانية"الزهرة" وابنها" عمار".



ـ **الإقامة**: يسكن" بوجمعة" مع عائلته في منزل مستقل بذاته، بعيدا عن دار العايلة، لكن بعد زواجه الثاني وتغير الوضع الاجتماعي داخل الأسرة استقرت الزوجة الأولى في بيت منفرد جمعها وولديها بعيدا عن بيت والدها.

ـ **السلطة**: يبدو من خلال المشاهد الأولى من الفيلم، أن الأب(بوجمعة) هو صاحب السلطة في هذا البيت قبل زواجه الثاني**[12:27]**، لكن بعد دخول" الزهرة" في حياة هذه الأسرة استقال الزوج من قوامة البيت وسلم السلطة طواعية لزوجته الثانية فأصبحت هي صاحبة الكلمة العليا:**"كاشما سحقيت حاجة سقسي الزهرة"[1:01:00]**، وتطليق" بوجمعة" لضرتها وطردها مع أولادها من البيت بأمر منها يدلل على أن كلمتها نافذة على الكل دون استثناء، وأولهم زوجها، وإن بقي لدى هذا الأخير قليل من السيطرة والتصرف فهو من نصيب زوجته الأولى وولديها.

2.3.2. صورة أفراد الأسرة:

1.2.3.2. الزوج:

تظهر شخصية" بوجمعة" في صورة رجل خمسيني، معدد، مارس مع زوجته الأولى جميع أصناف العنف الأسري بالضرب والإهانة والقسوة**[1:10:43]**، ثم تزوج عليها ليصبح صاحب رجولة مهزوزة ومنقوصة وإمعة لزوجته الثانية، وعلى الرغم من اختياره الزواج الثاني إلا أن موقفه هذا صحبه إحساس-مؤقت- بالذنب والخيانة لأبنائه**[13:45]**، فسعى في الفترة الأولى للتخلص من هذا الشعور إلى محاولة التعويض المادي للأولاد**[21:03]**، لكن ما إن استقرت الأوضاع بعد الزواج وفرضت الزوجة الجديدة نفسها عنوة على أهل البيت، تنكر الزوج لأسرته الأولى وسلم للثانية مقاليد الأمور وتدبير شؤون الأسرة كيفما شاءت.

2.2.3.2.الزوجة الأولى:

مثلت" بهية رشدي" دور الزوجة الأولى، المظلومة، التي ذاقت الأمرين العناء والمشقة، فعاشت حياة العبودية مع زوجها "بوجمعة" قبل زواجه الثاني**[13:10]**، وحياة البؤس والشقاء بعد زواجه**[33:03]**، فهي من جهة هادئة ومسالمة، تريد الانسحاب من حياة" بوجمعة" والعيش بسلام مع ابنيها وترضى بالقليل المتبقي لها من زوجها **[1:12:37]**، ومن جهة فهي منتقمة، من خلال إرهاق زوجها ماديا بكثرة الطلبات والتمتع بجميع أنواع الطعام**[1:03:31]**، نكاية فيه على المتاعب التي سببها لها وخيانته لها باعتباره هو أساس البلاء، ومن جهة أخرى، فهي المحافظة على لقب" زوجة" مع وقف التنفيذ، بعبارة أخرى؛ على الرغم من ضربها وإهانتها من قبل زوجها، ثم تحريمها على نفسه، إلا أنها بقيت في بيت الزوجية حفاظا على أبنائها وخوفا من لقب" مطلقة" الذي سيلحقها إن هي خرجت من بيتها**[37:48]**، لتكون بذلك مثالا حقيقيا عن المرأة الجزائرية التي دفعت حياتها ثمنا كي لا ينهار بيتها وتجرعت الذل أنواعا في سبيل بناء أسرتها:**"من داري ما نخرجش حتى نموت"[41:52]**.

3.2.3.2. الزوجة الثانية:

ظهرت " الزهرة" في صورة امرأة قبيحة إذا ما قورنت بضرتها، وظالمة وغيورة وأنانية، شريرة وصاحبة مكائد... ومع كل موقف تطلق صفة جديدة أشد وطأ من سابقتها، احتالت مع أمها لإغراء" بوجمعة" بالزواج منها بعدما عنست وطالت عزوبيتها**[41:59]**، لتصبح بعد ذلك صاحبة الرأي الأول في البيت**[1:09:58]**، ويصبح الزوج لعبة بين يديها، فبدأت بافتعال المشاكل والفتن لتأليب زوجها على ضرتها**[45:07]**، لأن شعورا ينتابها بأنها مجرد اختيار مهدد بالسقوط في أي وقت، أو نزوة عابرة في حياة هذا الرجل، وعليه فقد سعت لتثبيت نفسها في حياته وبقوة، وذلك بتلفيق الأكاذيب وتدبير المكائد ثم تطليق ضرتها والسيطرة الكلية على البيت والزوج.

ما هذه الصورة السلبية للزوجة الثانية(زوجة الأب) إلا نقلة عن الصورة النمطية التي توارثتها المجتمعات العربية، التي اعتادت على إنصاف الزوجة الأولى، والنظر إلى الزوجة الثانية على أنها امرأة معتدية جاءت لخطف الزوج وإرهاق الزوجة الأولى وتعذيب الأبناء وتشريدهم وسرقة أمان الأسرة الأولى.

4.3.3.2. الأبناء:

"مراد" و" حسبية" هما ابنا" بهية"، تدرس الطفلة في المرحلة الابتدائية، فيما انقطع الثاني عن الدراسة لعدة أسباب، لعل أهمها المشاكل والنزاعات التي خيمت على الجو الأسري في ظل العلاقة السوداوية التي جمعت الأب والأم، لأن معاملة" بوجمعة" القاسية لزوجته وضربها أمامهم، من شأنها تنفير الأبناء من والدهم وجعلهم يحقدون عليه، لاسيما" مراد" الذي انعكست عليه نتائج هذه السلوكات الأبوية فأصبح ينام في الشارع، بل إنه حاول مرارا قتل والده انتقاما لأمه**[9:40]**، فغدا مثالا للابن الذي تشرد بسبب أخطاء الوالدين، فالمشاجرات المستمرة في الأسرة هي السبب الأول الذي يؤدي إلى الجناح وما يلحقه من سلوكات منحرفة، فكثير من حالات الجناح كان سببها عدم رضا الأطفال على العلاقات الأسرية.

هذا قبل طلاق الأم، أما بعده، فقد تحمل مراد– رغم صغر – سنه مسؤولية إعالة أمه وأخته، فاشتغل بائعا متنقلا للمأكولات الخفيفة**[1:25:28]**، بعد أن منع الأب عنهم نفقة الحضانة:" **قول ليماك، والله ماتزيدو تشوفو فرنك من عندي"[1:18:37]**.

3.3.2. طبيعة العلاقات الأسرية:

1.3.3.2. علاقة الزوج مع الزوجة الأولى:

أشرنا آنفا إلى سوء العشرة بين" بوجمعة" وزوجته الأولى، وفي هذا الموضع تفصيل أكثر دقة.

صور الفيلم- منذ البداية- مدى تعسف" بوجمعة" في معاملة" بهية" و سوء استخدام حق القوامة معها، سواء كان ذلك قبل زواجه الثاني أو بعده، بل نكاد نجزم أن قساوته تضاعفت بعد زواجه الثاني، فهو يرى أن الممارسة الحقيقية للرجولة تستوجب إهانة تلك الضعيفة بكثرة السباب والتندر وتقطيب الجبين والتبرم، وهذا ما عبرت عنه الزوجة بتأثر شديد:" **تدخل الخزرة ما تخزرهاش في...ماتعطنيش حتى قيمة"[11:33]**، لذلك فغالبا ما كان يعالج مسائله معها بالضرب المبرح والشتائم والألفاظ البذيئة بعيدا عن التحاور وتبادل الكلام، وعلى حد تعبيرها:" **حاب تضربني؟ شاطر غير فالضرب...الضرب أنت اللي ولفتهولي**..."**[17:27]**، فضلا عن إهانة أهلها(والدها وإخوانها) أحيانا**[56:51]**... وغيرها من الإيذاءات التي تعني أن رصيد الحب قد نفد من الحياة الزوجية، وأن صبر الزوجين نفد هو الآخر، لأن أخطر ما يمكن أن يصيب العلاقة الزوجية في مقتل هو الإيذاء الجسدي(الخشونة والعنف والضرب) والإيذاء العاطفي(اللامبالاة والسخرية والإهانة)، فبدلا من الحوار بالكلمات تستخدم الشتائم والضرب...أية حياة زوجية ستستمر في هذا المناخ؟ !

ويكمل" بوجمعة" مشواره في ظلم زوجته الأولى وقهرها من خلال التقتير عليها وغل اليد عن الإنفاق عليها والإحسان إليها**[1:0051]**، ناهيك عن ميله بقلبه ودراهمه نحو الزوجة الجديدة... وعلى الرغم من هذه المعاملة التي تلقتها" بهية" من زوجها إلا أنها كانت مثالا للصمود والصبر إلى أن تمت إجراءات الطلاق النهائية.

2.3.3.2. علاقة الزوج مع الزوجة الثانية:

بعد أن رأى" بوجمعة" أن علاقته مع زوجة الأولى أصبحت روتينية، وأن الوشائج بينهما تتداعى إلى التفكك شيئا فشيئا بفعل نزاعاته ومشاكله اللامتناهية، قرر تجديد حياته مع امرأة أخرى لعله يحوز بعلاقة يحكمها التفاهم والانسجام.

لذلك فإن تلك الشخصية العنيفة التي كان" بوجمعة" يتصنعها ويفرضها على" بهية"، اضمحلت أمام زوجته الثانية**[24:25]**، لتظهر مكانها شخصية رجل فاشل وضعيف، لا قيمة له ولا وزن عند هذه المرأة(الزهرة)، وظيفته تلبية طلباتها وتحقيق رغباتها وإظهار السمع والطاعة لها، حتى غدا بمنزلة مهرج لا يتعدى دوره إضحاك" الزهرة" وإسعادها**[31:46]**، خوفا من غضبها وطمعا في نيل رضاها، علما أنه يدري في قرارة نفسه أن كلام ابنه صحيح وأنها ما قبلت به زوجا إلا لنوايا مبيتة وأغراض شخصية بحتة لكنه لا يملك من أمره شيئا:" **هاذيك الستوتة وبنتها كذبو عليك، داتك على جال الحانوت، الحومة كامل تضحك عليك...، أنت ماحبيتش تفهم، ذرك نفهمك: هاذيك زهرة الزوبيا خذاتك على جال دراهمك"[1:18:55]**.

على هذه الشاكلة وكصورة مقتبسة من الواقع الاجتماعي صور **تريبش** هذه العلاقة المبنية على رضوخ الزوج وانصياعه وتسلط الزوجة الثانية ودلالها، لتكون بذلك العلاقة الوحيدة الناجحة بين باقي العلاقات الأسرية في هذا منزل، وفي الحوار التالي تتضح ملامح هذه العلاقة في تمسكن الزوجة وتظلمها ومسايرة الزوج وتملقه لها**[39:28]**:

- **الزهرة:** لازم طلقها...
- **بوجمعة:** صاحّ أسيدي، راني طلقتها، ومباعد، آو الشرع يعطيها البرطمة باسكو معاها الذراري.
- **الزهرة:** مالا كيفاه؟ أنا ثاني كرهت، جونيمار، كرهت من هاذ المعيشة...
- **بوجمعة:** راني عقابهم، واش نديرلهم؟ نقتلهم؟
- **الزهرة:** يعافوني برك، يا عجبة غير نخرج راسي برا نسمع: يا الملقطة ياللي ماتستحيش...عييت، كرهت، جبتني هنا وخليتني نتخبط بين العديان.

- **بوجمعة:** آي c'est le piège، باه ديقوتي وتجي خارجة.
- **الزهرة:** لوقتاش؟ لوقتاش؟
- **بوجمعة:** خاطيك، راني نوجد فيها غير بالعقل...أنت ثاني مايلزمش تبينيلهم بلي تنرفزني...هاو أنا ثاني عندي ما سمعت...

3.3.3.2. علاقة الابن مع أبيه:

لتوضيح العلاقة بينهما ننطلق من فكرة مفادها:" **إن تغير اتجاه الطفل نحو الوالد واتجاه الوالد نحو الطفل من فترة لأخرى من الأمور التي تزيد الطفل قلقا وخوفا، فالأم المطلقة التي تركتها زوجها نتيجة استحسانه لامرأة أخرى يزداد تعلقها بولدها كوسيلة للسلوى والعزاء، فتحثه على أن يقف من أبيه الظالم موقف العداء**"[1]، وعليه فالثورات الانفعالية بين" بوجمعة" وزوجته قبل الطلاق، وزواجه للمرة الثانية، ثم انفصاله عن زوجته الأولى، واعتماد الأم كليا على ابنها بعد الطلاق، كلها عوامل كافية لتعزيز العلاقة بين الأم وابنها**[17:03]**، وتحقير العلاقة بين الأب وابنه**[1:16:24]**، وهو ما عبر عنه الفيلم في صورة مأساوية جعلت الأب في نظر ابنه عدو يستحق القتل، والابن في نظر أبيه متمرد يستوجب سجنه**[1:18:32]**.

4.3.3.2. علاقة الأبناء مع زوجة الأب:

بمجرد ذكرنا لـ" زوجة الأب"، حضرت جميع معاني القسوة والكراهية، فبمجرد تلقي الأبناء خبر زواج أبيهم من امرأة أخرى تبادر إلى أذهانهم صورة المرأة الشبح التي ستحول حياتهم إلى جحيم**[21:41]**، ومردها إلى الأحكام المسبقة والصور الذهنية الراسخة في العقول عن هذه المرأة، فدخول امرأة غريبة للبيت ليس بالأمر الهين

[1]- ينظر: ليلى أيديو: التفكك الأسري وأثره على البناء النفسي والشخصي للطفل- مقاربة سوسيونفسية- مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة خنشلة، جوان 2013، ع: 11، ص: 63.62.

الذي يتقبله الأبناء بسهولة، لاسيما أن علاقتهم بوالدهم سيئة في حد ذاتها، لذلك فهم لا ينفكون ينظرون إلى زوجة أبيهم على أنها المستبدة التي اقتحمت أسرتهم فسرقت أباهم وأخذت مكان أمهم، فحقدوا عليها وكرهوها أشد الكره، لاسيما" مراد" الذي حاول الوقوف في وجهها انتقاما لأمه**[10:13:1]**، ومن جهتها هي فيكفي أن "مراد"و" حسيبة" ابنا ضرتها، وهما الندان اللذان سيقفان في طريق ابنها مرة أخرى، لذلك كان لزاما عليها تأليب زوجها على ابنه واتهامه بالسرقة للتخلص منه وطرده من البيت**[30:13:1]**، لتكون بذلك العلاقة بين الطرفين في قمة العدائية والقطيعة.

هكذا روج الفيلم للعلاقة السلبية بين الربائب وزوجة الأب، نتيجة تشبع المجتمع بالفكرة السوداوية عن زوجة الأب التي أصبحت جزءا لا يتجزأ من موروثنا الثقافي.

4.3.2. ثيمة الزواج الثاني:

لقد كان الزواج الثاني للرجل حلا يلجأ إليه المجتمع منذ القدم، لأسباب كثيرة على رأسها زيادة الحد من العنوسة ومعالجة زيادة عدد الإناث على الذكور وبقاء الكثير من الفتيات دون زواج، وبالتالي فهو حل للمشاكل الأخلاقية التي قد تعترض المجتمع بالدرجة الأولى[1]، إلا أن التعدد بالنسبة لـ" بوجمعة"– وهي محاكاة للواقع – بات امتيازا كافأ به" بوجمعة" نفسه بعدما حقق وضعا ماديا لا بأس به وأصبح تاجرا، وفي الوقت نفسه، هو وسيلة(سلاح) عاقب بها الرجل زوجته الأولى، وهو ما عكسته ممارسته غير العادلة بين الزوجتين**[28:36]**، ناهيك عن ميله العاطفي وتملقه الزائد للزوجة الثانية**[02:32]**، وبذل التدليل الذي لم يعد من حق الزوجة الأولى، التي أصبحت الزوجة القديمة كناية عن زوال عهدها وأفول نجمها وعدم الحاجة إليها، وليس الأمر يقف عند الظلم العاطفي بل يتعداه إلى الظلم المادي المتضح في سلوكات" بوجمعة".

فالمفاضلة وتمايز الزوج بين زوجاته هو الذي ورث الغبن والبغض بين الضرائر وأبنائهما، فها هي الزوجة الثانية" الزهرة" تسعى جاهدة للاستحواذ على البيت وتمكين نفسها فيه بتدبير المكائد لضرتها وطردها خارجا**[24:13:1]**، في مقابل الزوجة الأولى التي داخلتها مشاعر الغيرة فتمسكت بشدة ببيت أبنائها رغم ما لحقها من ظلم وقهر**[48:37]**، وبهذا دخلت الزوجتان في معركة صعبة ومتصلة لإثبات الذات والاستحواذ على الزوج.

فضلا عن معركة التسابق في إنجاب الذكور التي خاضتها الزوجة الثانية تجاه ضرتها لاستمالة الزوج أكثر فأكثر، إذ ليس القصد منها الإنجاب والتربية في حد ذاتها بقدر ما هي إنجاب ذكور يكرسون لها مزيدا من النفوذ والقوة داخل البيت، وعلى حد تعبير الزوجة الثانية:"**كانت تتمنالي كاش طفلة، بصح ربي ماسمعلهاش... قوليلي الصح، كنت تتمناي يطيحلي ولا نبقى عاقرة...اسمو عمار، شباب، وبصحتو...**" **[25:12:1]**، ليصبح بذلك التعدد معركة ضارية لإثبات المكانة والحصول على الامتيازات ومصادر النفوذ في العلاقة العائلية،

[1]- ينظر: وجدان التيجاني: هل بات التعدد معولا يهدد أمن الأسرة، مجلة الأمن والحياة، أبريل 2014، ع: 384، ص: 59.

وبهذا انحرفت ممارسة التعدد الزواجي في هذه الأسرة إلى نموذج سلبي زاد من المشكلات الاجتماعية عوض أن يقللها ويعالجها.

5.3.2. دور الأم في حياة ابنتها:

مما لا شك فيه أن للأم دورا عظيما وبناء في حياة ابنتها، في مرحلة ما قبل الزواج وما بعدها على حد سواء، وما تزرعه الأم في ابنتها من خصال وطباع ومفاهيم قبل الزواج تحصده وتجني ثماره بعد الزواج، ولكن قد يغيب عن بعض الأمهات أن حدود تدخل الأم في حياة ابنتها بعد الزواج يجب أن يختلف كمًّا وكيفًا، وبحسب المواقف والظروف.

بناء على هذه الإشارة، عالج الفيلم هذا الموضوع، الذي أوشك أن يكون ظاهرة اجتماعية-أنذاك- بفعل انتشاره وتداوله من قبل الكثيرين، فإذا ما عدنا إليه، وتأملنا صورة" الزهرة" وأفعالها في بيتها، لوجدنا أنها تطبيق للدروس التي لقنتها إياها أمها**[26:16]**، فبحكم أن البنت ليست لها من الحكمة والخبرة الكافية لتدبير أمور الأسرة والتعامل مع الزوج، كان لزاما على الأم توجيهها الوجهة المناسبة التي تؤهلها أن تكون الطرف المنتصر دوما، لاسيما أنها مقبلة على بيت في ضرة وربائب، فأوغرت صدر ابنتها على زوجها وضرتها ورسمت لها الخطط التي تمكنها من إشعال البيت نارا منذ اليوم الأول**[25:38]**، فكانت بذلك خط الدفاع الأول للبنت، لدرجة أنها كانت تستقوي بها على زوجها، الذي لطالما آثر الصمت أثناء حضور حماته لمعرفته بغلبة كفة النساء في تسيير الأمور**[25:54]**.

فإن دل هذا على شيء فإنما يدل على أن الحماة كانت شخصية مسيطرة في بيتها، عملت على تنشئة ابنتها خاضعة لها، وبمجرد انتقالها إلى بيت الزوجية حارت في التصرف، فكان لزاما عليها الاستنجاد بأمها:" **تعرف لوكان مادير والو؟ والله العظيم غير نجيب يما هنا تقعد معايا توانسني"[44:33]**، لذلك كان بيت" بوجمعة" امتدادا لنفوذ حماته، فبدلا من أن تعين ابنتها على الاستقلال لحياتها الجديدة، كثرت زياراتها لها،

وأصبحت تتدخل في كل صغيرة وكبيرة**[29:31]** وتخوض في أدق التفاصيل وتسعى إلى اكتشاف خبايا البيت بغرض تعديل أوضاعه وتحسين ذوق أهله وباسم الحرص على تأمين مستقبل ابنتها**[29:43]**.

6.3.2. الطلاق ومأساة التفكك الأسري:

لقد عالج الفيلم هذه الثيمة باعتبارها إحدى أهم الظواهر والمواضيع التي اجتاحت المجتمع الجزائري عقب موجة تحرر المرأة والخطابات الإيديولوجية النسوية، حيث أثبت الدراسات الإحصائية ارتفاع المعدلات العامة للطلاق خلال عشرية الثمانينات وبداية التسعينات[1]، وعليه كانت أسرة بوجمعة(الأولى) الأنموذج الذي حاكى من خلاله **تربيش** الأسرة الجزائرية المفككة.

1.6.3.2. مراحل التفكك الأسري:

بنظرة تأملية تأويلية، نجد أن" أسرة بوجمعة" أثناء تفككها وتصدعها مرت بعدة مراحل، يمكن تلخيصها فيمايلي:

ـ **مرحلة الكمون:** إن الطلاق لا يحدث فجأة، ولا يتم دونما توقع، إنه يبدأ كإحساس وشعور بحالة وجدانية قد تدوم لسنوات قبل اللحظة الفعلية، ونقطة بدايته هي توقف المشاعر وتجمد العواطف وتصلب الوجدان...، ونستشفها من الفيلم عندما رفض" بوجمعة" التحاور مع زوجته" بهية" لمعرفة مواطن الإشكال في علاقتهما**[11:38]**، ذلك أن خلافاتهما سواء كانت كبيرة أو صغيرة لم يتم مناقشتها أو التعامل معها بواقعية.

ـ **مرحلة الاستثارة:** وفيها يشعر أحد الزوجين أو كلاهما بنوع من الارتباك وبأنه مهدد وغير راض بالإشباع الذي يحصل عليه[2]، ونلمس بوادرها في الفيلم مذ بدأ" بوجمعة" بتجاهل زوجته، وتصرفه بتصرفات مريبة أدخلت الشك إلى قلب زوجته:" **يرحم باباك واش راك دير؟...يا عجبة، تدخل، حتى الخزرة ما تخزرهاش في... وعلاش ما تعطنيش قيمة؟"[11:34]**.

ـ **مرحلة النزاع والصدام:** نلمسها منذ بدأ الشجار بين الزوجين، وإظهار الزوج لانفعالاته المكبوتة لمدة طويلة بضرب زوجته على أبسط الأمور**[21:51]**، إلى درجة ازدادت فيها وتيرة العداء والنقد فأصبح هدف كل طرف الانتصار على الطرف الآخر دون محاولة الوصول إلى التسوية**[21:40]**.

ـ **مرحلة البحث عن حلفاء:** إذا لم يستطع الزوجان حل المشكلة بمفردهما فإنهما يبحثان عن مساعد يحقق لهما ذلك من الأهل والأقارب أو من مصادر بديلة أخرى[3].

وعليه، فبعد أن يئست" بهية" من رجوعها إلى عصمة زوجها، لجأت إلى بيت أهلها بحثا عن حل لمشكلتها، فكان العشم فيهم، إذ حاول والدها أن يثني صهره عن قراره ويتوسط لإرجاع ابنته إلى بيتها**[23:15]**،

---

[1]- ينظر: منصف الحواشي: تطور ظاهرة الطلاق في المجتمع- قراءة في المؤشرات الإحصائية ودلالتها، مجلة إنسانيات، الجزائر، 2007، ع: 37 ، ص: 38.29.

[2]- ينظر: ليلى أيديو: التفكك الأسري وأثره على البناء النفسي والشخصي للطفل، ص: 46.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 47.

إلا أن جهوده باءت بالفشل**[53:16]**، ومكثت ابنته عنده ثلاثة أشهر، إلى أن عمل إخوتها على ردها عنوة بدون رضا زوجها**[57:57]**.

ـ **مرحلة إنهاء الزواج:** عندما تكون الرغبة قوية لدى الزوجين لتحمل القرار المتعلق بالانفصال، تبدأ إجراءات الانفصال وفك العلاقة الزوجية كقرار لا رجعة فيه[1]، وهو ما فعله" بوجمعة" مع أهله، فبعدما نقلهم إلى بيت مستقل، رمى يمين الطلاق على زوجته بصفة نهائية**[1:26:03]**.

1.6.3.2. الآثار المترتبة عن الطلاق:

لا شك أن الطلاق يترك بصمته وآثاره السلبية على المطلقين وعلى أولادهم وعلى المجتمع بأسره، وأن الضرر الذي يقع على هذه الفئات نتيجة الطلاق أكبر بكثير من فوائده ومقاصد الطلاق، لذلك عندما ننظر في الجوانب الاجتماعية والتربوية لهذه الأسرة نجد أن الضرر يقع بالتحديد على أربع فئات هي :

أ. المرأة المطلقة:

أوضحت مشاهد كثيرة أن" بهية" هي الفرد الأكثر تضررا في العائلة، وتعاستها تفوق تعاسة باقي الأفراد، ويتجلى ذلك من خلال:

ـ خسارتها الاستقلالية المالية التي كانت من حقها ومن مسؤولية الزوج، لاسيما أن ليس لها مؤهل أو إمكانيات تساعدها على العمل، الأمر الذي جعلها تعاني الفقر وجعلها في وضع اقتصادي متدن، وتحت رحمة الشفقة والبحث عن معونة اجتماعية(أثر اقتصادي)**[1:28:00]**.

ـ الهموم والأفكار التي تنتابها وشعورها بالخوف والقلق من المستقبل، وما ستخبئه لها الأيام بعد طلاقها (أثر نفسي)، وهو ما نستشفه من الحوار التالي**[1:26:17]**:

- **مراد:** واش كاين ثاني؟
- **الأم:** ... طلقني...
- **مراد:** ومباعد !؟
- **الأم:** أنتَ ماعندك حاجة، بصح أنا !منقدرش نفهمك...

[1]- ينظر: المرجع السابق، ص: 47.

ففي ظل الثقافة المحلية تتحمل المرأة مسؤولية الطلاق أكثر من الرجل، فتنظر إلى المطلقة على أنها المقترف المباشر لهذا الذنب المعيب، وعودتها إلى بيت أهلها موصومة بلقب" مطلقة"، الرديف المباشر لكلمة" عار" عندهم، جعلهم يتنصلون من تحمل مسؤوليتها و أطفالها(أثر اجتماعي)**[48:55]**، أو على حد تعبير أحد إخوتها:" **هاذي قاع أنت؟ واش داك تخرجي من الدار"[56:26]** .

ب. الرجل المطلق:

إن ما ترتب على الطلاق من ناحية" بوجمعة" هو هدر المال وتحمله الحقوق المالية المستحقة للزوجة ونفقة حضانة الأولاد**[52:25]**، وفقا للقانون المدني الجزائري الذي يؤكد على وجوب توفير الأب نفقة الولد ما لم يملك مالا،كما يجب عليه توفير سكن ملائم لممارسة الحضانة، وإن تعذر عليه ذلك فعليه دفع بدل الإيجار، وبتعبير " بوجمعة":" **الشرع يعطيها البرطما باسكو معاها الاولاد"[08:25]**.

ج.الأبناء:

إن الثمن الذي دفعه" مراد وحسيبة" يضاهي ما قاسته أمهما بعد الطلاق، فهما يتقلبان بين قطيعة زواجية بين الأب والأم، توازيها علاقة اغترابية ومبتورة اجتماعيا بين أسر والديهما، فعيش الأبناء مع أمهم بصفة دائمة جعل والدهم على هامش حياتهم، لاسيما بالنسبة لـ" مراد"، فقد أصبح والده بالنسبة إليه بمثابة خصيم يستدعي التخلص منه وقتله**[9:40]**، فحياة كاملة مع طرف وحياة هامشية مع الطرف الآخر، طرف هو أساس الحياة ومصدرها وطرف هامشي لا يلعب دورا أساسيا أو مؤثرا في حياتهم، جعلهم يواجهون مشكلة نفسية عميقة وهي مشكلة الولاء العاطفي وعدم التوازن العاطفي.

كما أن عليهم أن يتكيفوا مع الوضع الجديد، وهو أنهم لا يستطيعون أن يكونوا مع الأب والأم معا، مما سبب لديهم الإحساس بالخراب والضياع والانهيار الأسري الذي كان يضمهم، إنه إحساس بالتداعي والانهيار الداخلي، إحساس بالنقصان وفقد جزء من الذات...الأمر الذي انجر عنه حرمان" مراد" من التوحد مع الأسرة، وهو أهم لبنة في البناء النفسي للطفل، فالتوحد مع الأسرة معناه قدرة الطفل على الإحساس بأنه ينتمي للجنسين

وأن عليه أن يرتبط بإنسان من الجنس الآخر ويعيش معه حياة أبدية خالدة، وأن الحياة لا تكون ممتعة ومثمرة وسعيدة إلا بوجود هذا الإنسان، لذلك فبعد المسافة بين" مراد" وأبيه، وعدم حب الأول للثاني أفشلا عملية التوحد الحقيقي، مما جعل الابن يحمل مشاعر عدائية قوية تجاه والده.

د. المجتمع:

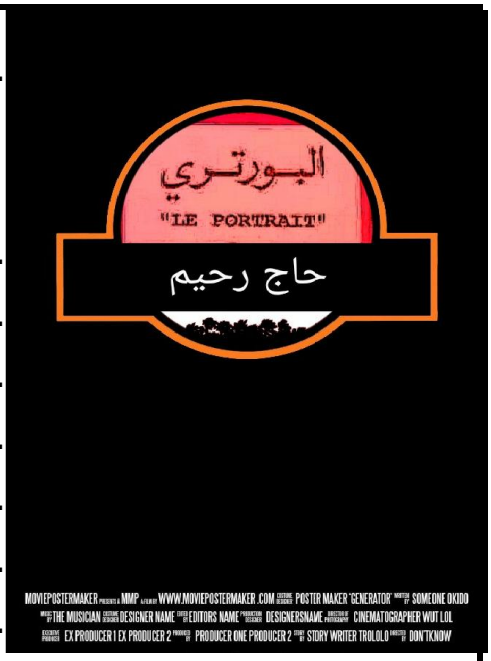
على الرغم من تدخل أهل الزوجة لإصلاح ذات البين في المرة الأولى، إلا أن توسطهم باء بالفشل، أعقبه دخول الطرفين في خصام ومشاحنات كبيرة جراء ذلك**[58:30]**، وهذا ما زرع الكراهية بين الأقارب التي ستؤدي بدورها إلى زعزعة استقرار المجتمع**[23:30]**، فضلا عن تشرد الابن ونومه في الشارع هروبا من والده**[1:07:10]**، أو كما قال الابن:" **إذا مالقيتش خدمة نسرق"[54:29]**، وهو ما سيؤثر ولا شك في الأمن المجتمعي شيئا فشيئا.

خلاصة القول: لا تخلو" أسرة بوجمعة "من منغصات تعترض دورة حياتها، فالنزاعات والمشاكل تجتاحها من جميع النواحي، بدءا بالاضطرابات النفسية وانتهاء إلى الانحراف والجريمة، لاسيما بعد زواجه الثاني الذي كان سببا وجيها في تمزق الأدوار الاجتماعية، ثم طلاق زوجته الأولى، الذي انجر عنه هو الآخر جملة من التأثيرات السلبية التي مست جميع الأطراف دون استثناء.

3. صورة الأسرة في فيلم" البورتري":

يستهدف هذا المبحث تسليط الضوء على طرائق التنشئة الاجتماعية الأسرية والكشف عن علاقة هذه الأساليب التربوية بمدى المساهمة الشبابية في صنع القرار وتطبيقه داخل الأسرة الحضرية.

1.3. الصورة الفنية للفيلم:



- **عنوان الفيلم:** البورتري Le portrait
- **إنتاج:** لمؤسسة الوطنية للإنتاج السمعي البصري(E.N.P.A).
- **سناريو وإخراج:** حاج رحيم
- **مدير الإنتاج:** كريم آيت أومزيان.
- **مدير التصوير:** أحمد مسعد.
- **مهندس الصوت:** فراوسن جعفر
- **سنة العرض:** 11996
- **مدة العرض:** 1سا و39د و40ثا.
- **بلد العرض:** الجزائر

ـ **طاقم التمثيل:** سيراط بومدين، فتيحة بربار، عمر قندوز، أحمد كشرود، محمد أرسلان .

2.3. موضوع الفيلم:

عنون **حاج رحيم** عمله السينمائي بـ"البورتري" نسبة إلى شخصية رسام الحي(إبراهيم) ولوحاته الزيتية، والبورتريه بصفة عامة هو فن رسم الوجه بطريقة فنية وجمالية تستهدف إبراز الملامح العاطفية الدفينة لشخصية ما[2].

إلا أن الفيلم تضمن مواضيع عديدة كانت تعد طابوهات في وقتها كالتهريب والتجارة الممنوعة وحرية المرأة والفساد...الخ، باتخاذه" أسرة بوعلام" أنموذجا لمحاكاة الواقع الاجتماعي الجزائري والأسرة الجزائرية التي استقطبت جل هذه القضايا.

[1]- ينظر: منصور كريمة: اتجاهات السينما الجزائرية في الألفية الثالثة، ص: 224.

[2]- لعياضي نصر الدين: إقترابات نظرية من الأنواع الصحفية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007، ط2، ص: 188.187.

3.3. تحليل الفيلم:

1.3.3. بنية الأسرة وهيكلها:

بناء على المؤشرات الأربعة التي لا غنى للباحث عنها لمعرفة نمط أسرة ما: الحجم والإقامة والسلطة والوظيفة، نجد أن أسرة" بوعلام" نموذج عن الأسرة النووية الزواجية الحضرية وقتها، على اعتبار أنها النمط الأسري الغالب على المجتمعات الصناعية بشكل عام، وفيما يلي تفصيل أكثر:

ـ **الحجم**: تميزت هذه الأسرة بنطاقها الضيق ذي التركيب البسيط، وعدد أفرادها المحدود، إذ تكونت من الأب"بوعلام" والأم" زليخة" وأبنائهما السبعة: أربعة ذكور وثلاث إناث.

ـ **الإقامة**: يقطن" بوعلام" رفقة عائلته في منزل حكومي مستقل، لا يشاركه فيه أحد من ذوي القربى، سواء من جهة الأم أو من جهة الأب.

ـ **الوظيفة**: لتوضيح الوظيفة الأسرية في هذا البيت ننطلق من فكرة مؤداها: إن مأساة الأسرة الحضرية تكمن في فقدانها لأغلب وظائفها، لكن يبقى العامل الاقتصادي أهم العوامل التي تسير دورة حياتها.

وعليه، يمكن القول: إن عيش أسرة" بوعلام" في المدينة المعروفة بكثرة مؤسساتها الصناعية والتجارية أخضع أفرادها لشتى أنماط الاستهلاك، فأصبح كل واحد منهم يسعى إلى تأمين معاشه اعتمادا على دخله الشهري أو اليومي، بل ونجد الفرد الواحد عنده عدة مصادر يتقوت منها، كما الحال مع الأب الذي اضطر إلى العمل في مديرية النقل كمصدر ثان للرزق فضلا عن راتب المعاش التقاعدي الذي يصرف له شهريا**[7:40]** وتجارة القماش والألبسة، ناهيك عن الأجرة اليومية التي يتقاضها كل من" فريد" و"دحمان" من أعمالهما التجارية المتعددة**[54:24]**، كل هذا من أجل إشباع ثقافتهم الاستهلاكية وتلبية حاجات الفرد الحضري المتزايدة.

كما لا يمكن بحال من الأحوال إغفال الدور الحيوي الذي تلعبه أي أسرة في عملية التنشئة الاجتماعية، إذ تهتم مع المؤسسات الاجتماعية الأخرى الأهلية والحكومية(المدرسة والنادي) بتنشئة النشء وإعداده وتأهيله، عن طريق تهيئة الظروف المناسبة لتعليمهم من أجل مشاركة إيجابية مستقبلية في مختلف نشاطات المجتمع، ويظهر ذلك من خلال عناية الأسرة- الأم على الأقل- الخاصة بأبنائها الصغار، باعتبارهم أملها الوحيد في تحقيق النجاح، سيما بعد الفشل الدراسي الذي أحرزه أبناؤها الكبار**[09:50]**.

ـ السلطة: إن السلطة في بيت" بوعلام" مقسمة بين كافة أفراده، فالكل له رأيه الخاص والكل له استقلاليته، والكل يعبر عما يرغب فيه ويفصح عما يرفضه، لكن أغلب المشاهد ترجح كفة الأبناء- الكبار-على الجميع في صناعة القرارات في هذه الأسرة.

فالأبناء يرون أن جيلهم أكثر ثقافة وعلما واطلاعا من جيل آبائهم، فهم أكثر فطنة وحيوية وتواصلا وتحاورا وأحسن اندماجا، وبالتالي فمن حقهم تسيير شؤونهم وشؤون عائلتهم بحسب رؤيتهم الخاصة ووفق ما تقتضيه حياتهم العصرية، لذلك ف"فريد" هو من اقترح فكرة عمل الأب في مديرية النقل، و"دحمان" هو صاحب فكرة تجارته في الأقمشة والملابس ضمن المشروع السابق، و"فتيحة" من توسطت له عند خالها في اكتراء السيارة... الخ، إذن، ليس غريبا أن نجد الأب يحدث أبنائه الشباب عن مشاريعه المستقبلية ويطلب رأيهم فيها والابن يرد بكل ثقة وتعال على أبيه بالرفض أو القبول**[08:31]**...حتى أن هناك كثيرا من المشاهد التي صورت رب الأسرة في صورة تلميذ لأبنائه، هم يخططون وهو يصغي وينفذ**[47:50]**، وهي من أشد سمات التغير الاجتماعي إثارة للجدل وقتها.

وعلى الرغم من التقهقر الذي أصاب مركز الأب في هذا البيت إلا أننا لا نعدم وجود مواقف أثبت" بوعلام" نفسه وسلطته فيها، على الأقل تجاه زوجته أو مع أبنائه الصغار الذين مازالوا يهابونه**[40:43]**.

2.3.3. صورة الأفراد:

ـ الأم:

جاءت الأم في صورة كهلة، كلاسيكية، هادئة، بعيدة عن جلب أنظار الآخرين وعن الشكوى والتذمر، لا تقدم على أعمالها برؤية عشوائية جاهلة، بل تعطي العمل مهما كان حقه الكافي من التأمل والتفكير والتخطيط السليم، التي تندفع في حركتها تارة، وتنغلق على نفسها تارة أخرى، سيما أنها تعاني خنوع زوجها وضعف شخصيته، فكانت تحاول أن تصارع لكنها تستسلم لقدرها، وتتراجع عن الصراع، لتبقي تمردها حبيس جدران عزلتها.

ـ الأب:

يحتفي الفيلم بتصوير الأب من حيث هو موضوع سردي رئيسي، غير أنه من الملفت للانتباه أن نجد العمل يحتفي به من فاتحته إلى نهايته، لدرجة القول: إن شخصية الأب هي من تحرك خيوط السرد وتتحكم فيها.

ودونما إسهاب، رب هذه الأسرة هو ذلك الظل القابع خلف ستائر الهزيمة، المتملق الذي لا يرفض للجميع أي طلب، بل يباريهم كظلهم فلا يتردد بسماع أي كلمة جارحة بحجة أنه رجل حداثي يستسيغ الاستعباد التي اختاره لنفسه ويتلذذ بتدجين نفسه فيقبل أن يكون مواطنا خانعا مستكينا يصل الى حدّ الاستئناس بالذل والعبودية الاختيارية.

ـ الأبناء:

ظهرت شخصية كل من" فريد ودحمان" في صورة شابين مراهقين، منحرفين أخلاقيا وسلوكيا، يعمل الأول في تجارة المخدرات**[1:23:30]**، ويتاجر الثاني في التبغ والتمباك **[23:51]**، فمن خلالهما استطاع الفيلم تقديم صورة واقعية ونفسية للابن الذي نشأ على التسيب الأبوي ولم يتلقى تربية صحيحة داخل أسرته، ليجد نفسه في مهاوي الانحراف الأخلاقي مع مباركة الأبوين وتشجيعهما إياه.

بينما مثلت" فتيحة" دور البنت الكبرى التي لعبت أصعب الأدوار في حياة أسرتها، ذلك أن مكوثها بالبيت رشحها لتولي مسؤولية أفراده وتحمل جزء كبير من أعباء الأم، بحكم أنها الأكثر وعيا ودراية وقدرة على إدارة الأمور المنزلية، حتى غدت في منزلة أم ثانية لإخوانها الصغار برعايتهم واحتوائهم**[29:00]**، وصديقة مقربة لإخوانها الكبار بحفظ أسرارهم ومساعدتهم في حل مشاكلهم.

أما بقية الأبناء فقد اقتصر الفيلم على إظهارهم في صورة أطفال مجتمعين لإنجاز واجباتهم المدرسية أو في هيئة تلاميذ يرتادون المدرسة بشكل يومي**[1:05:05]**.

3.3.3. التحديات الاجتماعية على مستوى الأدوار:

تعتمد الأسرة للقيام بواجبها الاجتماعي على معرفة كل فرد فيها بدوره المنوط به داخل هذا الكيان، وهذه الأدوار هي انعكاس لطبيعة تكوين الأسرة والمحيط الثقافي الذي نشأت فيه، ولذلك قد تتغير الأدوار داخل الأسرة من مجتمع لآخر لكنها تتفق على وجوب قيام كل فرد بدوره وإلا اختلت التوازنات الطبيعية للأسرة وتحولت إلى منطقة للصراعات والتحيزات بدلاً من أن تكون مكاناً للطمأنينة والأمان.

يعرف الدور في الأسرة بأنه" **الجانب الديناميكي لمركز الفرد أو وضعه أو مكانته في الأسرة**"[1]، فهو يمثل التصرف والسلوك المتوقع من العضو داخل أسرته[2]، ولهذا ينظر له على أنه الصورة المتوقعة للسلوك المعياري المطلوب من الفرد في الأسرة.

1.3.3.3. دور الأب:

عموما، إن الأب هو سيد أسرته تكليفا وأمانة، ودوره داخل هذه المؤسسة رعاية شؤونها العامة والخاصة، من نفقة وتوجيه ونصح وإرشاد...مصداقا لقوله ﷺ:" **كُلُّكُمْ رَاعٍ وَكُلُّكُمْ مَسْؤول عَنْ رَعِيَّتِهِ، ... وَالرَّجُلُ رَاعٍ فِي أَهْلِهِ وَهُوَ مَسْؤولٌ عَنْ رَعِيَّتِهِ**"**[رواه البخاري ومسلم]**.

لكننا إذا ما عدنا إلى فيلم" البورتري" لمسنا تفريطا كبيرا من قبل الأب" بوعلام" في أداء أدواره المنوطة به، فطبيعة الحياة العصرية وتعاظم الاستهلاك وكثرة القيم والتطلعات المادية، جعلته يكد ويشقى ويلهث وراء الدنيا ومكتسباتها(لقمة العيش)، ويظهر ذلك- في البداية- من خلال عمله المتواصل في مديرية النقل(بعد تقاعده)، واشتغاله في تجارة الألبسة في الوقت نفسه، ثم عمله خارج الوطن، وإن وجد لنفسه وقتا للراحة وسط هذا الزخم الهائل من الالتزامات قضاه في السمر مع أقرانه، بعيدا عن واقع أسرته، الأمر الذي نتج عنه ضياع أبنائه الكبار أخلاقيا وسلوكيا وتدني مستوى تربيتهما، باختصار: إن " بوعلام" بالنسبة لعائلته هو مصدر أساسي للدخل ودوره داخل الأسرة لا يتعدى كونه دور اقتصادي بحت، إلى درجة طالبت فيها الزوجة زوجها بالعمل ليلا ونهارا من أجل توسيع ميزانية البيت.

2.3.3.3. دور الأم:

شخصية" زليخة" هي نموذج عن الأم التي نشأت تنشئة تقليدية، وربت أبناءها بطريقة تقليدية، فدورها في بيتها لا يتعدى حدود الاهتمام بالمأكل والمشرب وكي الملابس وترتيب البيت وتنظيفه... وإن كانت لها مسؤوليات أخرى تجاه أبنائها فهي من حق أبنائها الصغار المتعلمين**[13:05:1]**، برعايتهم و الاهتمام بقضاء حوائجهم أكثر من إخوتهم الكبار الذين تراهم كبار وصار بإمكانهم تحمل مسؤوليتهم بأنفسهم.

3.3.3.3. دور الأبناء:

---

[1]- لوكيا الهاشمي وجابر نصر الدين: مفاهيم أساسية في علم النفس الاجتماعي ، مخبر التطبيقات النفسية والتربوية، جامعة قسنطينة، 2003، ص: 265.

[2]- ينظر: أحمد ماهر: السلوك التنظيمي- مدخل بناء المهارات-، الدار الجامعية، الإسكندرية ، 2003، ص: 134.

إذا ما تمعنا جيدا في الفيلم ألفينا أن أدوار الأبناء السبعة متباينة ومقسمة كل بحسب سنه ومكانته الاجتماعية، كالآتي:

- **فريد ودحمان:** تحسين حالتهما المادية والاقتصادية، فضلا عن أداء بعض الخدمات المنزلية في أوقات الفراغ.
- **البنت الكبرى(فتيحة):** مساعدة الأم في الأعمال المنزلية وخدمة أفراد البيت والحرص على رعايتهم .
- **باقي الأبناء:** التعلم ومزاولة نشاطاتهم الدراسية فحسب.

4.3.3. التحديات الاجتماعية على مستوى العلاقات:

1.4.3.3. العلاقة الزوجية:

إن" زليخة" التي تربت في بيت العايلة على قاعدة وجوب طاعة الزوجة لزوجها والتضحية بالنفس في سبيل راحة الأسرة واستقرارها مهما كانت الظروف، جعلت حياتها الزوجية تتسم بالرتابة والنمطية، والعلاقة بينها وبين الزوج-تحديدا- هادئة وساكنة وعلى وتيرة واحدة، كأي علاقة زوجية تقليدية، لا يوجد فيها ما يعكر الصفو وليس فيها ما يجلب المرح والتجديد، فالزوجة بطول العشرة عرفت ما يحبه زوجها فعملت على توفيره قدر المستطاع، وعرفت ما يمجه فعملت على اجتنابه قدر الجهد، لاسيما في حالة أصبحت فيها سلطة البيت بأيدي أبنائهما، فما كان منها إلا أن تتنازل عن بعض حقوقها ليعيش" بوعلام" بطولته- الوهمية- على حسابها، والشأن نفسه بالنسبة للزوج الذي كان يعاملها المعاملة نفسها مع قدر من النرجسية التي تتجلى في مواقف كثيرة.

وإجمالا، فالعلاقة بين" بوعلام" و" زليخة" هي علاقة ثنائية متبادلة العطاء تحكمها الثقة بين الزوجين وقوامها التكيف والمسايرة في حدود منظومة الأخلاق والتربية الدينية والاجتماعية.

2.4.3.3. علاقة الوالدين بالأبناء:

العلاقة بين الأبناء والآباء في هذا البيت مبنية على مبدأ الصداقة الذي تنم أحيانا عن عقوق وجحود الشباب لأبويهم**[25:03]**، إذ تجد الواحد منهم- من باب خفة الدم وتقريب المسافات العاطفية بين الأطراف- ينادي أباه بـ" الشيخ" أو" الشايب" وأمه بـ" العجوز، الأمر الذي صبغ العلاقة بقلة الاحترام وتطاول الصغير على الكبير، لاسيما مع الوالد الذي ما انفك الأبناء ينظرون إليه كأخيهم الصغير**[1:09:01]**.

وإن حدث وأظهر الأبناء بعض الخضوع والود، فنكاد نجزم أن ذلك بسبب كونهم قصرا، أي بسبب عجزهم المؤقت عن الاستقلال والاعتماد على أنفسهم بشكل كامل، لتتحول بذلك العلاقة الأبوية من شكلها القانوني-الحقوقي- إلى علاقة قائمة على الذاتية والشخصنة ومدى قرب الفرد من الآخر، بما تشكله هذه العلاقات الذاتية من نسبية وتغير بسبب قيمها على التقرير الذاتي والذوق والحكم الشخصي، مما جعلها متذبذبة وضعيفة وجزئية.

3.4.3.3. العلاقة الأخوية:

ركز الفيلم في توضيحه لعلاقة " أبناء بوعلام" فيما بينهم على نوعية العلاقة بين الشباب(فريد ودحمان) وأختهم الكبرى(فتيحة)، فيما أغفل باقي العلاقات الأخوية.

وعليه، فمن خلال تتبع الأحداث يظهر لنا الأخ الأكبر على وفاق تام مع أخته الكبرى، بل تكاد تكون العلاقة بينهما في أسمى درجات الاحترام والتفاهم، ومشاعره تجاهها مزيج من الشفقة والتقدير النفسي، الشفقة على حالتها الاجتماعية، فعلى الرغم من أنها تنعم بحياة جيدة بين الأسرة إلا أنها تبقى بالنسبة إليه الأخت الماكثة في البيت والمحرومة من الكثير من أسباب الترف والحرية التي تنعم بها قريناتها في زمن العصرنة، أما التقدير فعلى ما تبذله من أجلهم، لذلك فهو يسعى دوما لإرضائها وتبجيلها في شتى الأمور، وهي الأخرى تكن له المشاعر نفسها والتقدير نفسه وزيادة، بخدمته والحرص على إرضائه.

وعلى خلاف هذا، كانت علاقتها مع الأخ الأوسط(دحمان) على قدر من التنافس والغيرة**[44:08]**، التي كان" دحمان" يظهرها في شكل شهامة رجل يخشى على عرضه وشرفه، فنجده يحاول تطبيق تعاليم التربية

التقليدية التي تستدعي من الأخ التعالي على أخته، لاسيما أنها الفرد المقرب إلى" فريد" و هي الفرد الثاني الذي ينازعه المكانة والحرية بعد أخيه الأكبر.

أما فيما يخص العلاقة بين" فريد" وأخيه الأصغر، فهي لا تتعدى كونها علاقة زمالة وتعاملات تجارية لا غير**[34:33]**...وعلى العموم، فالعلاقة بين هؤلاء الثلاثة هي علاقة أقرب ما يكون إلى الاستقرار والثبات.

4.4.3.3. علاقة القرابة:

تعرف القربى بأنها اعتراف اجتماعي ببعض الروابط الدموية أو المزعومة[1]، وعلاقة القرابة بصفة عامة هي العلاقات المباشرة التي تنشأ بين شخصين نتيجة لانحدار أحدهما من صلب الآخر، أو نتيجة انحدارهما من سلف جد واحد مشترك [2].

وعلى ضوء هذا، كشفت زيارة الخال" سي أحمد" لبيت صهره عن وجه العلاقة القرابية الجديد داخل المجتمع الحضري، وعن العزلة النسبية التي أصبحت تميز الأسرة النووية على مستوى شبكة القرابة، وماهية صلة الرحم ورابطة الدم من وجهة نظر الفرد الاستهلاكي، وفيما يلي توضيح أكثر:

بداية، إذا ما عدنا إلى أحداث الفيلم وجدنا أن هذه الزيارة الأهلية هي زيارة مغرضة، جاءت في صورة وليمة أولمتها الأم وجهزتها بدقة متناهية وبموعد محدد، لتعزيز رابطة الأخوة والمصاهرة بين الأسرتين، ومن ثم مناقشة مشروع شراكة السيارة بين زوجها وأخيه**[7:20]**، كما أثبت تكلف الأفراد في تجهيز أنفسهم وتهيئة البيت وادعائهم الرفاهية والدعة لإبراز الوجه المشرف أمام الضيوف**[12:08]** ضحالة الواقع الذي لم تعد تعني فيه صلة القربى سوى تعاملات مصلحية و تباه بالمظاهر والصورة الخارجية المخادعة حتى وإن كان القريب خالا وليس شخصا غريبا.

إلى جانب هذا يواصل المخرج **حاج رحيم** معالجة تضارب القيم التقليدية والحداثية في شأن العلاقة القرابية بعقده مقارنة بين جيل الآباء وجيل الأبناء، إذ من الملفت للنظر ونحن نتتبع مجريات الجلسة العائلية مغالاة الأم في

[1]- ينظر: صلاح مصطفى الفوال: البناء الاجتماعي للمجتمعات العربية، دار الفكر العربي، القاهرة، 1983، دط، ص: 101.
[2]- ينظر: المرجع السابق، ص: 102.

احترام أخيها، فلا تجالسه إلا وهي مطرقة رأسها في الأرض ولا تحادثه إلا بكلمات مقتضبة، فضلا عن تقبيل رأسه ومناداته بـ" سيدي" هيبة وإجلالا له**[11:10]**... على عكس أبنائها الذين ينادونه" خالو" ويتعاملون معه بجرأة أقرب ما تكون إلى الوقاحة**[12:42]**، فلا يتجنبونه ولا يتحرجون أمامه، بل يخوضون معه في مواضيع تفوق أعمارهم بكل اندماجية وعفوية**[37:46]**، فهو في النهاية- وحسب رأيهم- أخ والدتهم وما من مانع للتواصل معه بهذه الصورة، أو كما جاء على لسان الشخصية:" **خالو، ياك أنا وياك راصة وحدة" [37:45]**، وهذه إحدى التناقضات الواضحة التي وقعت فيها الأسرة المدينية على مستوى المبادئ والقيم، فمن جهة فالخال شخصية مقربة لا تستوجب التعامل معها برسمية، ومن جهة أخرى فهي من الأباعد الذين يجب التظاهر أمامهم بالرفاهية والترف.

5.4.3.3. علاقة الجيرة:

بإمعان النظر في علاقة" بوعلام" مع جاره" عيسى" يتأتى لنا القول: إن مصطلح الجوار يكاد يحمل معنى واحد وهو التقارب الفيزيقي لا غير، فعلى الرغم من أن البيتين تجمعهما عمارة واحدة وطابق واحد إلا أن التواصل يكاد يكون منعدما بين الأسرتين، باستثناء العلاقات العاطفية القائمة بين أبنائهما والصفقات التجارية التي جمعت بين الآباء، وغير هذا فهو تنافس في تحصيل أسباب الترف والعيش بين الأسرتين**[44:04]**.

بتعبير أدق: هذه العلاقة الجوارية مبنية على أساس المساواة، لكنها مساواة على مستوى الشكل وبدون مسؤولية في محل الإقامة أو المشاركة الجماعية، حيث اقتصر الأفراد على وحدة المكان واستقلالية الروابط المحلية، وهو ما أضعف شعورهم بإحساس الجيرة و قضى على النظام الأخلاقي الذي كان يدعم المجتمع.

5.3.3. ملامح الحركة النسوية داخل الأسرة:

تجاوزت الحركة النسوية خلال النصف الثاني من القرن العشرين، فكرة أنها حركة حقوقية، تطالب بحرية المرأة ومساواتها مع الرجل، إلى مفهوم أعم وأوسع، يحاول إعادة تفكيك كل شيء وصياغته من جديد: المفاهيم والتاريخ واللغة والرموز والفن والفلسفة والأدب، وأبرز استراتجياتها في هذا الإطار هو محاولة تفكيك مفهوم الأسرة وإعادة صياغته من جديد[1]، من خلال:

1.5.3.3. تقويض مصطلح رب الأسرة:

كان مفهوم" رب الأسرة" كسيد للدار، يُستخدم في كافة المراجع حتى أواسط القرن العشرين، بصورة إطرائية بما يُفيد المحبة والوالدية، كما استعمله كُتاب القرن التاسع عشر في عبارات تعني: الخصال الأبوية الحميدة، إلا أنه بانتصاف القرن العشرين، بدأ استعمال المصطلح يحيد عما كان عليه ليُعبر عن مفهوم قدحي له على يد

[1]- ينظر: خديجة كرار الشيخ: الأسرة في الغرب، ص: 299.298.

مورجان/ Morgan و**باشوفين/ Bachofen** عام 1970، لتلتقط" النسويات الراديكاليات"* طرف هذا الخيط، وينسجن على منواله جُل أطروحاتهن في القضاء على الأسرة، بدعوى مظلومية المرأة واضطهادها، فصارت قيادة الأسرة تعني هيمنة الرجل(بطريركية)، ليتم تعميم المفهوم ليشمل أي قيادة للرجل، سواء داخل الأسرة أو خارجها، بمعنى: هيمنة الرجل سواء أكان أبا بيولوجيا أو غيره[1].

بناء على هذه الفكرة، عمل الفيلم على تجسيد إستراتجية التفكيك التي شنها الفكر التحرري لضرب كافة البيوت، وفي نقلة واقعية عبر من خلالها المخرج **حاج رحيم** عن ثورته على الواقع الاجتماعي الذي ذهب بدور الأب الحقيقي وجعله أضحوكة وسط أهل بيته، فبعد أن كان الأب على رأس الهرم الأسري وقبلة اهتمام الزوجة والأولاد انتهى به الحال متدحرجا إلى أسفل الهرم، في صورة رجل فاقد لجميع المؤهلات والقدرات التي تجعله ربا للأسرة شكلا ومضمونا، رضي أن يكون تابعا ولا يحاول تغيير وضعه بل يتعايش معه إلى حد التمادي والغوص في الواقع المرير، حتى أصبح مهرجا يتندر به الجميع أو لعبة يتسلى بها الأبناء ويشكلونها كيفما أرادوا، والصورة التالية تعضد هذه الرؤية المأساوية، حيث يجلس الأب على الأريكة في صورة من شأنها أن تقلل من قيمته وتحط من قدره أمام الغير**[1:09:17]**:

وبطبيعة الحال، إن غياب صورة الأب الحقيقية "المعتدلة" داخل البيت واستبدالها برجولة مستسلمة مثل" بوعلام" أدى إلى نتائج سلبية هيأت لانحراف أبنائه وإدمانهم، حيث أصبحت الأسرة عاجزة على تحديد طبيعة سلوكهم، بسبب تحررهم من الرقابة المستمرة واليقظة...وما هذه الحال التي وصلت إليها الأسرة–الأنموذج– إلا نتيجة من نتائج المشروع التحرري ودعاوي الإصلاح والمساواة بين الجنسين.

2.5.3.3. حرية المرأة داخل الأسرة :

* هي حركة نسوية بدأت في ستينيات القرن العشرين، تدعو إلى تغير جذري في بنية المجتمع، ليتم القضاء نهائيًا على الهيمنة الذكورية و الأبوية على جميع الأصعدة، الاجتماعية والاقتصادية والقانونية والثقافية. وتدعو أيضًا إلى تطوير مؤسسات تعمل على تلبية احتياجات النساء

[1]- ينظر: سارة جامبل: النسوية وما بعد النسوية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000، دط، ص: 22

إن المرأة في المجتمع العربي تدرب منذ صغرها على أن لا تتذمر ولا تعبر عن غضبها بفعل ظاهر ،كما عليها أن تتفادى الإساءة بقدر الإمكان، وإذا فرضت عليها الإساءة سواء بالزواج أو النظام أو القانون فعليها أن تكتم انفعالها وتبتسم لتكون أنثى كاملة، بعكس الرجل الذي يربى على أن الرجولة هي القوة ورد الإساءة بأشد منها[1]، حتى غدت كائنا رقيقا؛ لا يعيش بنفسه ولنفسه، وإنما يعيش بالرجل وللرجل...لا تخرج إلا مخفورة به، ولا تسافر إلا تحت حمايته ولا تسمع إلا بأذنه ولا تريد إلا بإرادته[2].

استنادا إلى هذا الوصف، ثارت الحركات التحررية ضد القوانين الذكورية ونادت النسوية برفع الظلم عن المرأة داخل المجتمع، الأمر الذي نتج عنه تغير مكانتها ووضعها بصفة مطلقة سواء داخل البيت أو خارجه، وهذا ما عمل الفيلم على محاكاته عبر شخصية" فتيحة" بنت" بوعلام"؛ صحيح أن الفتاة بيتوتية وأمية ومتربية تربية تقليدية بخلاف أختها الصغرى، إلا أن هذه الدوافع لم تمنع أن تكون لها مكانة عالية في الأسرة تضاهي مكانة إخوانها الذكور، صار بإمكانها أن تدافع عن رأيها وأن تطالب بحقوقها حتى من أخيها، كما أصبح رأيها مطلوبا ومسموعا في الكثير من الأمور، حتى أنها تكاد تكون الفرد المحبب إلى كافة أهل البيت، فقد استطاعت باتزانها ورزانتها أن تكسب احترام الجميع، والكل يقدر مجهوداتها ويعترف بأفضالها، وبتعبير أدق: لم تعد" فتيحة" ذلك الكائن التابع الذي لا يتعدى دوره غسل جوارب الرجل بل أصبحت شخصية لها كيانها وطموحها ورأيها الخاص الذي تدلي به أنَّى شاءت وعلى الوجه الذي يرضيها.

3.5.3.3. السفور والاختلاط:

تواصل النسوية هجومها على الأسرة بنشر ثقافة العري والاختلاط، بعد أن أصبح الحجاب بالنسبة إليها حاجزا يحجب النساء عن الحياة والسياسة والدين والأخلاق...قد يكون ماديا بالكامل يخفي جسد المرأة وعقلها وروحها وشخصيتها كما يحدث في بعض البلاد تحت اسم الدين والأخلاق، وقد يكون حجابا من نوع آخر لا تراه العين تفرضه التربية في البيوت والمدارس التي يسيطر عليها الفكر السائد الذي يميز الرجال عن النساء[3].

ومن هذا المنطلق باشرت الأنثوية هجومها على الحجاب ونادت بالسفور، باعتبار الأول تخلفا وتزمتا ورديفا للظلامية والإرهاب[4]، وهي الخطوة التي فتحت الباب أمام الرجال ليكونوا أكثر استعدادا للدخول في علاقات غير شرعية مع الجنس الآخر .

---

[1]- ينظر: نوال السعداوي: دراسات عن المرأة والرجل في المجتمع العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1990، ط2، ص: 243.

[2]- ينظر: قاسم أمين: المرأة الجديدة، الهيئة المصرية العامة، مكتبة القاهرة، 1993، ص: 44.

[3]- ينظر: نوال السعداوي وهبة رؤوف عزت: المرأة والدين والأخلاق، دار الفكر المعاصر، دمشق، 2000، ط1، ص: 28.

[4]- ينظر: مثنى أمين الكردستاني، حركة تحرر المرأة من المساواة إلى الجندرة، ص: 239.

وفي هذا الشأن، أظهر صانع الفيلم تضارب القيم التقليدية والحداثية داخل الأسرة الواحدة(أسرة بوعلام)، فكانت" أمال" أنموذجا للفتاة المتعلمة في عصر الانفتاح، وأختها" فتيحة" مثالا عن الفتاة الأمية ذات التنشئة التقليدية.

ونظرا لاختلاف المستوى التعليمي يمكن أيضا ملاحظة الفرق بين الأختين على مستوى الهيئة من حيث التحجب والسفور، فبينما تملك الفتاة المتعلمة(المتحررة) كامل الصلاحيات لاختيار نوعية الملابس، يفرض على أختها الماكثة في البيت أن تتبذل وتتستر وتعزل عن أعين الرجال، كونها عورة يجب أن تستر وعرض يجب أن يصان**[37:17]**.

الطرح نفسه ينطبق على بنات الجيران، اللائي سمح لهن" التعلم" بالتنقل الدائم بين المدرسة والمنزل والانفتاح على العالم الخارجي والتنقل الدائم بين المدرسة والمنزل، بعد أن كن مخدرات في البيوت، ومن ثم اسقط عليهن قانون الحجاب الذي كان مفروضا عليهن من قبل العائلة، لتدخل الفتاة بعدها في مرحلة توسيع علاقات التواصل والصداقة، التي كانت نهايتها إقامة علاقات عاطفية وغرامية مع الجنس الآخر**[20:07]**، وعلاقة" فريد" مع بنت الجيران(فطيمة)- وإن كان يشوبها نوع من التحفظ والتوقي بحكم التربية- تدلل على ما آلت إليه الحال الاجتماعية بعد مشروع حرية المرأة، وكل هذا تحت مسمى"التثاقف" على حد تعبير الشخصية**[11:22]**.

يمكن القول إن الحركة النسوية شجعت المرأة والرجل على ملء الفراغ الذي تركته العلاقات المشروعة بعلاقات مؤقتة وغير مشبعة نفسيا وعاطفيا.

4.5.3.3. انخراط الرجل في العمل المنزلي:

صرحت **الدكتورة نوال السعداوي** في كتابها المرأة والدين والأخلاق قائلة:" **كان أبي يحترم أمي احتراما كبيرا، يساعدها في إعداد مائدة الطعام، يرتب ملابسه بنفسه، ولا ينتظر منها أن تخدمه أو تسقيه...وكان أخي الأكبر يحاول السيطرة على أخواتي الصغيرات، أحيانا يضطجع في السرير مثل الملك شهريار ويطلب من أختي أن تسقيه، لكن أبي كان ينهره وفرض عليه أن ينهض ويشرب بنفسه، لقد أدركنا منذ الطفولة أن كرامة البنت لا تقل عن كرامة الولد وأن واجب الولد أن يخدم نفسه بمثل ما تخدم البنت نفسها**"[1]، ومنه، فإذا كانت عملية التناسل البيولوجي أمرا تنفرد به المرأة وحدها، فمن باب المساواة بين الرجل والمرأة أن تكون تأدية العمل المنزلي من حق كلا الجنسين- الجندريين-، وغير هذا فهو نوع من أنواع الاضطهاد[2].

[1]- المرجع السابق، ص: 29.

[2] -**http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=531479, 12/08/2018, 16 :27.**

بناء على أسس نظرية" عبودية الإنجاب"، وانطلاقا من التساؤل: لماذا لا تسند الأعمال المنزلية للنساء دون الرجال؟ وما المانع إذا انخرط الرجل في العمل المنزلي حاله كحال المرأة؟ مثل" دحمان" دور الشاب الذي يشارك أهل البيت العمل المنزلي طواعية، بمساعدتهم في أمور الطبخ تارة و إعداد طاولة الطعام طورا... حتى ارتبط اسمه باسم المطبخ، فإذا ما أراد أحد الأفراد التندر به طرده إلى المطبخ:" **نوض للكوزينة، خف !!" [19:42]**، وكأنه يقول له أن المطبخ هو المكان الذي يليق بك إلى جانب الحريم.

وإن كانت لا تتعدى كونها ملامح من أحداث الفيلم إلا أنها تؤكد حضور هذه الإيديولوجيا الدخيلة على الأسرة الجزائرية وقتها، ففي الوقت الذي كلف فيه الشاب بالخدمة المنزلية سقط هذا الواجب عن الفتاة المتعلمة بذريعة التعلم والتحرر والثقافة**[17:04]**.

6.3.3. بعض القيم الثقافية الخاصة بالشباب:

عالج الفيلم جملة من القيم الثقافية التي انفرد بها الشابان" فريد" و" دحمان" عن باقي أفراد الأسرة، نذكر من بينها:

أ. التضحية من أجل الأسرة:

يبدو أن نسق الحياة العصرية وما طرأ عليها من مستجدات وتغيرات لكثير من المفاهيم الاجتماعية والتربوية أثر بشكل كبير في بنية الأسرة وأدوار أفرادها، الأمر الذي نتج عنه المزيد من المشاكل السلوكية والنفسية التي وقع فيها الأبناء، ذلك أن اهتمام الأفراد الزائد بتوفير أسباب الحياة المدنية والركض وراء الماديات أحدث شرخا كبيرا على مستوى العلاقات الأسرية، فأضحى الابن لا يشعر بواجباته الأسرية حتى وإن كانت تجاه أبيه أو أمه، فهو مشغول في أولوياته وحياته وكل ما يهمه هو العمل من أجل تغطية مصاريفه الخاصة فقط، وغير هذا فهو ليس من مسؤولياته وخارج حساباته، ورفض" فريد" إقراض أبيه المبلغ المالي لتسديد ديونه يعضد كلامنا، فعلى الرغم من ضيق حاجة الأب وتذلله لابنه لكن ذلك لم يحرك شعرة في ضمير الابن، بل وعبر عن تمنعه بكل وقاحة**[45:40]**،

وهذا ما يدلل على مدى اتساع الفجوة بين أفراد الأسرة الواحدة، فلا وجود للتضحيات خارج المنفعة الشخصية حتى مع أقرب الناس.

ب. الطموح في تحصيل وظيفة:

يبدو من خلال الفيلم أن المهن التي يستحسنها" فريد" وأخوه ويطمحان إليها هي التجارة والأعمال الحرة، بغض النظر عما إذا كانت مشروعة أو ممنوعة، فالواقع الجديد جعل الشباب يفضل النجاح في المجال المربح والأسرع منالا دون طول انتظار، لأن المناصب الإدارية والحكومية ليست سهلة المنال، بل هي حلم في حد ذاتها، لاسيما إذا كان المرء لا يملك مستوى تعليمي يعتد به ويؤهله للحصول عليها، أو كما قال" دحمان":" **الخدمة بكري ميش كيما ضرك، بكري الخدمة كانت تتلاوح، وين تخبش تصيبها، واليوم والله تبات واقف والله ما تلقاها" [15:36]**، فهذا هو الدافع الذي ألجأ الأخوين إلى التجارة في المخدرات والتبغ طلبا للربح السريع وهروبا من البطالة التي كما يبدو أنها العامل الأساسي الذي دفع بالآباء إلى تقبل أي عمل لأبنائهم حتى وإن كان سيء السمعة والقيمة.

ج. العلاقات العاطفية والحرية بين الجنسين:

تعد العلاقات العاطفية التي تناولها الفيلم إحدى أهم المؤشرات التي تسمح بفهم صراع الأجيال داخل الأسرة الواحدة، ذلك أن العلاقة بين الجنسين تبقى مرفوضة وغير معترف بها، بل هي من المحرمات في المجالات الأسرية ذات التوجه التقليدي، لإيمانها بأنه لا وجود لصداقة بين الجنسين بدون مشاكل حتمية، في حين يراها أبناء الجيل الجديد بأنها لمسة ثقافية وعصرية تدل على وعي وانفتاح واسعين.

وهو ما صرح به الحوار الذي جمع بين" فريد" وأمه حول مسألة صداقته مع بنت الجيران، حيث أبدت الأم تذمرها من هذا الشأن، في حين أجابها الابن بأن تقييم الأشياء لم يعد بتلك الصورة الرجعية السابقة لأن الموضوع أصبح يصب في خانة التحضر والحداثة.

وعلى الرغم من أن عامل التغير هو التحرر، إلا أنه كثيرا ما يتخلله بروز الثقافة التقليدية من حيث التباين بين الجنسين، حيث نجد الذكور يتمتعون بحرية أكبر مقارنة مع الإناث في هذا الشأن، ليبقى رأي" فريد" التقدمي حول العلاقة العاطفية بين الجنسين مقبولا ومسموحا به في العائلة إذا كان ابنها طرفا في العلاقة أما أن تدخل ابنتها في علاقة مع شخص أجنبي فهذا من الأخطاء الجسيمة التي لا تغتفر لأنها مخلة بالعرض والشرف**[1:16:38]**، فنجد الواحد منهم يرضى لنفسه مثل هذه العلاقات ويرفضها رفضا مطلقا لأخواته، وهو التناقض الذي يعبر عن تصادم النسقين القيمين: التقليدي والعصري.

د. أنشطة الشباب:

إن المتمعن جيدا في سلوكات الشباب في هذه الأسرة يجد أنه في الغالب الأعم يفضل كتمان نشاطاتهم وإخفاء كل ما يقومون به، وعلى الرغم من أنهم مشجعون اجتماعيا وأسريا على حرية التصرف، إلا أنه يسيئهم أن يعرف الأبوان خصوصياتهم فيعملون على إخفاء أخطائهم وانحرافاتهم وإخفاقاتهم التي من شأنها أن تقلقهم، لاسيما في الأمور المتعلقة بالشغل، والسبب عائد في ذلك إلى الخوف من إحباطهم وتفاديا لإزعاجهم، وربما احترامهم، لنخلص أن الاحترام أصبح له معنى آخر، فأن يطيعوا ليس معناه أن لا يفعلوا ما يرفضه الأهل، بل ألا يكتشف ما يصنعون أمامهم، كما أنّ التظاهر بالطاعة والاحترام استراتيجية أخرى من شأنها كسب ثقة الأولياء، حتى يحصلوا على أكبر قدر من الحرية والاستقلالية، والأولياء بدورهم يثقون ويتنازلون لأنهم يحرصون على عدم إثارة كل ما من شأنه أن يعكّر صفو العلاقة مع أبنائهم، وبالتالي فقد توصّل الطرفان إلى تحقيق شكل من التوازن في علاقاتهما ساعدهما على تجاوز صراع الأجيال وتحقيق نوع من "الديمقراطية"، وهو ما أعرب عنه الحوار العائلي حول التجارة الممنوعة التي يمارسها" فريد"، إذ لم يبد الأب تقبله المطلق ولا رفضه النهائي، بل حاول توضيح سلبية الأمر بنوع من الفكاهة والتندر تفاديا لإزعاج الطرف الآخر، كما أن الابن تجنب إغضاب أبيه بمداراته وإن كان رأيه لا يغير من الأمر شيئا**[1:39:40]**:

- **الأم:** راهو يبيع La drogue ...
- **الأب:** تبيع La drogue؟ الناس دايخة بغيت تدوخها...
- **الابن:** آ والو، غير شوية شيرة هذا مكان ألشيخ.

هـ. الاهتمام بالموضة:

الموضة هي كلمة أجنبية أصلها **Modish** وتعني: اتباع الطراز الحديث في كل شيء، وبخاصة في الملابس والأزياء، ويوصف متبع الموضة بأنه **Modern** أي عصري جديد[1]، وتعرف الموضة بأنها ذلك التصميم الجيد للباس الذي يتميز بسرعة الزوال والتغير من موسم لآخر[2].

وهي الثيمة التي عبر عنها الفيلم بالقبعات التي ظهر بها أبناء" بوعلام" في كامل المشاهد الفيلمية، كآخر صيحات الموضة اللباسية في ذلك الزمن**[45:12]**:

- **الخال:** واش صارلكم هذا راكم كامل بالكاسكيطة؟
- **فريد:** لامودا خالي، لامودا...

وكما يبدو أن الآباء مسايرون لأبنائهم في حاجة الموضة لتشجيعهم على التأقلم مع الحياة العصرية والانتماء العصري الذي أصبحوا يعيشون ضمنه بشكل عفوي ولاشعوري، بخاصة أنها لا تتطلب جهدا كبيرا وأنها الطريقة الأسهل لإظهار الاندماج مع العصر.

خلاصة القول: على الرغم من الانتقال النسبي لمرحلة التغيير عبر التربية الأسرية نحو الإقبال على الثقافة العصرية التي شهدتها أسرة" بوعلام"، وعلى الرغم من أن الأبناء كانوا أكثر تحررا، إلا أن هناك مشاهد كثيرة أثبتت قناعتهم بالمحافظة على القيم التقليدية التي تنادي بعلو شأن الرجل وخنوع المرأة، الأمر الذي ينبئ بوتيرة سير بطيئة نحو العصرنة في هذا البيت.

[1]- ينظر: القسم العلمي بدار الوطن: الموضة والأزياء- فتنة النساء-، دار الوطن للنشر، السعودية، دت، دط، ص: 06.

[2]- ينظر: علية عابدين: دراسات في سيكولوجيا اللباس، دار الفكر العربي، مصر، 1996، ط1، ص: 201.

خاتمة

لما كانت الخاتمة موضع رصد النتائج، نستنتج جملة من الخلاصات المعرفية والنتائج العلمية التي أدركها البحث واطمأن إليها، والحق أن ما يسجله البحث من نتائج لا تعدو أن تكون زاوية قراءة واحدة من بين مجموعة قد لا تنتهي من القراءات، إذ العمل في المجال السينمائي الواسع لا يمكن أن ينتهي إلى غاية بعينها، فتكفي المحاولة والمبادرة إلى التجريب، إلا أن البحث قد رصد جملة من النتائج صيغت كمايلي:

- تقنيات فن الرواية شبيهة إلى حد بعيد بالتقنية السينمائية، والفرق بينهما يكمن في طريقة العرض التي تتم في الرواية بالكلمة وفي السينما بالكاميرا.
- الحذف والاختزال ضرورة فنية تستوجبها عملية التحويل من الرواية إلى الفيلم، نظرا لحتمية اختصار الزمن وتجاوز بعض الأحداث التي تفرض نفسها لاختلاف الفنين.
- السرد في الرواية هو طريقة عرض الأحداث بواسطة الكلمة، أما السرد السينمائي فيتعدى ذلك إلى الاعتماد على الكلمة والصورة معا، وهي الأكثر تأثيرا إذا ما قورنت بالرواية.
- استطاع الفيلم(ريح الجنوب) تقديم الرواية بنسبة كبيرة، رغم تغيير تسلسل الأحداث وتغييب بعض الشخصيات، فكان بذلك أمينا في نقل فكرتها على مجرى سير الرواية.
- يعد الخطاب السينمائي الجزائري مجالا خصبا للدراسات السوسيولوجية رغم اختلاف الحمولات الثقافية والنظرة الجمالية؛ فكما أن للواقع حياته وحركته، أي صراعه وتناقضاته التي ينجم عنها تطوره وتقدمه، فإن للواقعية حياتها وصراعها، وهي إذ تستمد نسخ وجودها من مضمون الصراع الإنساني من أجل تحويل الواقع باتجاه التقدم، فإنها تلتزم جانب هذا المضمون وتذود عنه وذلك بإبرازه عن طريق الكشف الجمالي عن مغزاه بوسائل الفن.
- تميزت أفلام السينما الجزائرية منذ الاستقلال بملامح متغيرة من عشرية إلى أخرى بتغير عقلية المجتمع و ثقافته، وقد عرفت السينما الجزائرية عموما بالتزامها تجاه ثورة الشعب المظفرة و بطولاته، و التزامها تجاه الأرض والهوية، وكذا التزامها بقضايا المجتمع الجزائري.
- مرت المنظومة الأسرية في الأفلام بتغيرات ذات أهمية بالغة ألقت بظلها على تركيبتها العضوية، ففي الوقت الذي كان مجتمعنا مجتمعا قرويا محافظا على المبنى الأسري التقليدي، كانت الأسرة النواة التي تدور حولها كل القضايا الحياتية و الاجتماعية في تطور سريع في مجالات ونواحي مختلفة مثل البنية الفردية الأسرية والبنية الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، مما أدى إلى تفتت و إضعاف العلاقات وتشظي الروابط بين أبناء الأسرة الواحدة، وهذا بدوره أدى إلى إخلال التوازن الأسري.

- أثبتت أفلام السبعينات والثمانينات تمسك الأسرة القوي بالعادات والتقاليد وممارستها ممارسة قوية حسب متطلبات الأحداث، كون العادات والتقاليد حالات معنوية ذات علاقة روحية عميقة الجذور بنفسيات الشخصيات وقيمهم الثقافية والاجتماعية، بينما عرفت المنظومة الأسرية في أفلام التسعينات بروز عادات وتقاليد جديدة تحمل بين طياتها مبدأ التضاد والتغيير، إذ أن أغلبها لم يقتحم هذا الفضاء بصمت، فقد صاحب هذا الدخول صراعات نفسية واجتماعية وثقافية عنيفة كادت أن تدمر العائلة وتفتت عناصرها، بادعائها العصرنة والحداثة والتجديد.

- ظهرت صورة المرأة في الأفلام برمزيات متباينة؛ فتارة هي نمطية تعبر عن حال المرأة بعد الاستقلال، كما الحال هو في فيلم(الليل يخاف الشمس)، حيث اقتصر دورها على البيت وخدمة الزوج ورعاية الأبناء، وطورا تبدو متحررة تكافح حتى آخر نفس، متمثلة الهموم الوطنية والأزمات الاجتماعية، كما رأيناها في فيلم(ليلى وأخواتها)، إلى أن برزت المرأة الواعية التي كافحت لنقل إيديولوجيتها الرافضة لكل أنواع الاستغلال.
- عاشت المرأة الريفية في فيلم(العلقة) حياة البأس والشقاء فلم تجد طريقا لفك أسرها من كوابح العقد والنقص إلا عن طريق مشاركة الرجل عملية الإنتاج.
- ظهور الرجل كرمز لسلطة الذكورة القاهرة التي لها الحق كله في إهانة المرأة وإذلالها بالسب والألفاظ النابية كنوع من العنف الذي يقصد منه تقزيم الذات الأنثوية، ثم ظهرت صورة الرجل العاجز، المغلوب على أمره في واقع تتماهى فيه الإيديولوجيات وتختفي فيه الرؤى لتنصهر في قوالب جاهزة متمثلة في سطوة المجتمع بقدرته على إذابة الهويات تحت وطأة الاضطهاد والظلم وطمس الآراء، ليظهر الرجل عاجزا قليل الحيلة يقبل الذل والإهانة ويفضل الانسحاب بدلا من مجابهة التحديات.
- استطاعت الكاميرا أيضا أن تنتقل بالزوج من بيت إلى بيت، مختزلة مكان الخلل المتجسر في الأسرة الجديدة، عبر احترافية التصوير الذي استطاعت زواياه أن تقبض على اللحظات المؤثرة في الأفلام.
- كانت نظرة المخرجين للأمهات أكثر تعاطفا من نظرتهم للأباء، فأغلبية الأفلام المدروسة وصفتها كأنموذج للصبر والإخلاص اللامتناهي للأسرة، في المقابل تعرضت لصورة الأب الأناني الذي تفلت من التزاماته الأخلاقية وتسبب في مآسي متعددة لأسرته.
- تفرد" **مصطفى بديع**" بتوظيف تيمة الجسد الإروتيكي أو الشهواني اللذوي مستمدا الجرأة والقوة من السيناريست الفرنسي في بلورة هذه الرؤية التي لا تنبع من واقع مجتمع محافظ، لغرض استفزاز المتلقي الجزائري، الأمر الذي من شأنه العبث ببعض القيم الاجتماعية داخل العمل السينمائي.

- تبعا للنتيجة السابقة حاول المخرج خرق الطابوهات دفاعا منه عن حقوق المرأة، كونها تعيش وضعا متأزما وغير مقبول داخل الأسرة الجزائرية نتيجة التربية والعقلية الذكورية والعادات القبلية والعشائرية، وما عليها إلا التمرد على واقعها وقيم مجتمعها ومبادئه وثقافته باعتباره قيدا يكبلها ويجعلها تعيش حياة مغلوطة، لتثور على مجتمعها باسم الحرية.
- ما كان للصورة السينمائية لتخرج عن دائرة النقد الأخلاقي، وبخاصة أن جميع التناقضات الأخلاقية الحاصلة على مستوى القيم السائدة كنتاج طبيعي للثورة الصناعية والحداثة، فكان فيلم الأول عبارة عن قصة ذاتية فلسفية مشحونة بالقضايا الوجودية الإنسانية، احتفت بالجمال والقبح على مستويين: مستوى داخلي يتجلى في العاطفة، ومستوى خارجي يتجلى في التنوع الإيكولوجي.
- تعرضت الأعمال السينمائية لعينة من السلبيات والمتناقضات التي تعيشها الأسرة الجزائرية، فحاولت تكثيف العناصر المكون لزوايا الذات الحبلى بالعلل الضاربة في كينونتها الاجتماعية، وهنا تكمن قوة هذه الأعمال، إضافة إلى بلاغة لغتها السينمائية المتقنة التي حاكت رؤيتها الفنية وأعطتها جمالا شكليا غطى بعض الشيء على لغة حواراتها العنيفة الصادمة.
- تأثرت الأفلام بالأوضاع المتردية للشعب واشتراكها في الدفاع عن قضايا الوطن وما تعانيه المنظومة الأسرية والمجتمعية من ترسبات الاستدمار الفرنسي وما خلفه من بؤس وشقاء وتبعية.
- استطاعت السينما باعتبارها آلية فعالة لتحديث المجتمع وبنائه وتغيير العقليات، أن تروج لخطابات التحديث والراهن المعيش وأن تسهم في زحزحة الصورة النمطية التي ينتجها العقل الجمعي، إذ تصير طبيعة يصعب التخلص منها، ولعل من بين هذه الصور النظرة التقليدية حول المرأة التي تؤطرها في خانة الدونية.
- بإجراء مقارنة بسيطة بين العشريات، عرفت الأسرة تطورا ملحوظا على المستوي المادي من خلال انتقالها النسبي لمرحلة التغيير والإقبال نحو الثقافة العصرية، و إن كان ذلك بوتيرة سير بطيئة.

هذا ولا يدعي البحث أنه سيغلق باب الإضافة والاجتهاد بهذه الخاتمة بقدر ما هو تحفيز على الغوص عميقا في هذه الزاوية من البحث.

والحمد لله رب العالمين

قائمة المصادر والمراجع

– القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

أ. المصادر:

عبد الحميد بن هدوقة: ريح الجنوب، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2012، دط.

ب. المراجع العربية:

1. إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، 2004، ط4.
2. أبو خلدون الحصري: آراء وأحاديث في الوطنية والقومية، دار العلم للملايين، بيروت، 1957، دط.
3. أحمد أمين: حياتي، دار العلم والمعرفة، القاهرة، 2012، دط.
4. أحمد بغداد بلية: مخرجون وسينما الجزائرية، دار الغرب، 2013، د ط.
5. أحمد طالب إبراهيمي: آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1997، ط1.
6. أحمد ماهر: السلوك التنظيمي- مدخل بناء المهارات-، الدار الجامعية، الإسكندرية ، 2003، ص: 134.
7. أحمد محمد الكندري: علم النفس التربوي، مكتبة الفكر للنشر والتوزيع، الكويت، 1992،ط2.
8. إدوارد البستاني وآخرون: دائرة المعارف الثقافية(السينما)، المركز الثقافي الحديث، لبنان، 2004، ط 1.
9. أمل سالم العواودة: العنف ضد المرأة العاملة في القطاع الصحي، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، 2009، دط.
10. آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2015، ط2.
11. الأمير أسامة بن منقذ: لباب الآداب، تح، أحمد محمد شاكر، منشورات مكتبة السنبلة، القاهرة، 1987، دط.
12. إيراهيم الحيدري: النظام الأبوي وإشكالية الجنس عند العرب، دار الساقي، بيروت، 2011، ط2.
13. إيمان صالح حسن: عادات الزواج والتقاليد في الواحات البحرية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2013، ط1.

14. بسام قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، 2001، ط1.

15. تباتو حميد وآخرون: الجمالي والإيديولوجي في السينما المغاربية، منشورات نادي إيموزار للسينما، المغرب، 2013، ط 6.

16. جلاوي محمد مطور: الشعر القبائلي- بين التقليد والحداثة-، المحافظة السامية للأمازيغية، الجزائر، 2001، ط1، ج1.

17. حاتم رشيد: الأزمة الجزائرية...إلى أين؟ دار سندباد، عمان، الأردن، 1991، دط.

18. حسن الخولي: الريف والمدينة في مجتمعات العالم الثالث، دار المعارف، القاهرة، 1982، ط1.

19. حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990، ط1.

20. حسن عبد الرزاق منصور: الحضارة الحديثة والعلاقات الإنسانية في مجتمع الريف، دار فضاءات للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، 2006، ط2.

21. حسن قرني: المجتمع الريفي في الأندلس في عصر بني أمية-1031.756م-، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، دت، دط.

22. حسين قحام: ملاحظات& حول تحديد الدارسين للفترة الزمنية التي تعالجها رواية" ريح الجنوب" الملتقى الوطني الأول" عبد الحميد بن هدوقة" مطبعة دحلب، الجزائر، 1997، ط1.

23. حمد قطب: شبهات حول الإسلام، دار الشروق، القاهرة، 1992، ط21.

24. حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1991، ط4.

25. خلفة بن عيسى: الرواية والرواية السينمائية، استجواب مع مجموعة من المبدعين، المركز الوطني للكتاب، الجزائر، 1988، دط.

26. خلفة بن عيسى: الرواية والرواية السينمائية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988، د ط.

27. خلود سباعي: الجسد الأنثوي وهوية الجندر، جداول للنشر والتوزيع، بيروت، 2011.

28. رجب عبد الجواد إبراهيم، المعجم العربي لأسماء الملابس- في ضوء المعاجم والنصوص الموثقة من الجاهلية إلى العصر الحديث، دار الآفاق العربية، القاهرة، 2002، ط1.

29. رشيد بن مالك: مقدمة في السيميائيات السردية، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000، دط.

30. روبرث. ب. كامبل: أعلام الأدب العربي المعاصر، سير وسيرذاتية، الشركة المتحدة للتوزيع، بيروت، 1996، ج2.

31. زهرة ديك: من روائع الأدب الجزائري، دار الهدى للنشر والتوزيع، الجزائر، 2014، د ط.

32. سارة جامبل: النسوية وما بعد النسوية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000، دط.

33. سامية الساعاتي: الاختيار للزواج والتغير الاجتماعي، دار النهضة العربية، بيروت، 1981، ط1.

34. سامية بابا، مكون السيرة الذاتية في رواية حكايتي شرح يطول لحنان الشيخ، دار غيداء، عمان، 2012، ط1.

35. سامية حسن الساعاتي: علم اجتماع الأسرة- رؤية معاصرة لأهم قضاياها-، دار الفكر العربي، القاهرة، 1999.

36. سعيد المصري: إعادة أنتاج التراث الشعبي- كيف يتشبث الفقراء بالحياة في ظل الندرة-، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2013، ط1.

37. سعيد سلام: دراسات في الرواية العربية وتناصها مع الأمثال، التنوير للنشر والتوزيع، 2012، ص1.

38. سعيد شيمي: الصورة السينمائية من السينما الصامتة إلى الرقمية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2013، ط1.

39. سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي- الزمن، السرد، التبئير، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1997، ط1.

40. سعيدة حمزاوي، صورة المرأة في المعتقدات الشعبية- الموروث الشعبي وقضايا الوطن-، الرابطة للفكر والإبداع، محاضرات الندوة الفكرية السادسة، مزوار للنشر والتوزيع، 2006.

41. سليم بتقة: الريف في الرواية الجزائرية، دراسة تحليلية مقارنة، دار السبيل للنشر والتوزيع، الجزائر، 2009.

42. سناء الخولي: الزواج والعلاقات الأسرية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، دت، دط.

43. السيد الباز العريني: الحضارة والنظم الأوروبية في العصور الوسطى، دار النهضة العربية، بيروت، 1963، دط.

44. سيدي محمد بن مالك: رؤية العالم في روايات بن هدوقة، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2015، ط1.

45. سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب المحفوظ، دار التنوير، لبنان، 1985، ط1.

46. صالح زيادنة: موسوعة الأمثال الشعبية، دار الهدى، فلسطين، 2014، ط1.

47. صالح مفقودة: المرأة في الرواية الجزائرية، دار الشروق للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2009، ط2.

48. صلاح مصطفى الفوال: البناء الاجتماعي للمجتمعات العربية، دار الفكر العربي، القاهرة، 1983، دط.

49. الطيب ولد لعروسي: أعلام من الأدب الجزائري الحديث، دار الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، 2009، د ط.

50. عايدة سيف الدولة: النفس تشكو والجسد يعاني، دليل المرأة العربية في الصحة النفسية، نور جمعية المرأة العربية، لبنان، 2003، ط1.

51. عبد الحميد بورايو: في الثقافة الشعبية الجزائرية– التاريخ والقضايا والتجليات–، فيسيرا للنشر، الجزائر، 2011، دط.

52. عبد الحميد بورايو: منطق السرد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994، دط.

53. عبد الحميد رشوان: الأسرة والمجتمع، دراسة في علم اجتماع الأسرة، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، 2003، دط.

54. عبد السلام الترمانيني: الزواج عند العرب في الجاهلية والإسلام، عالم المعرفة، الكويت، 1984، دط.

55. عبد السيد البرنشاوي: تنظيم الأسرة اقتصاديا واجتماعيا ودينيا وطرق تنظيم النسل، مصر، دار الفكر العربي، دت، دط.

56. عبد العالي المعزوز: هشام شرابي ونقد النظام الأبوي في النظام الأبوي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2012، ط1.

57. عبد العالي معزوز: هشام شرابي ونقد النظام الأبوي في المجتمع العربي، مركز الوحدة العربية، بيت النهضة، بيروت، 2012، ط1.

58. عبد القادر القصير: الأسرة المتغيرة في مجتمع المدينة، دار النهضة العربية، بيروت، 1999، ط1.

59. عبد القادر بن سالم: بنية الحكاية في النص الروائي المغاربي، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2013، ط1.

60. عبد القادرالهرماسي وآخرون: البدن في المجتمع العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1999، ط1.

61. عبد الله إبراهيم: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، منشورات الاختلاف،ا الجزائر، 2010، ط1.

62. عبد الله إبراهيم، السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المركز الثقافي العربي، 1992، دط.

63. عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، 1990، ط1.

64. عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، قنديل للطباعة والنشر والتوزيع، دبي، 2016، ط 1.

65. عبد الله الرشدان: التربية والتنشئة الاجتماعية، دار وائل للنشر والتوزيع، الأردن، 2005، ط1.

66. عبد المالك مرتاض: دليل مصطلحات الثورة التحريرية الجزائرية1954-1962، منشورات المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية، الجزائر، دت، دط.

67. عبد المالك مرتاض: عناصر التراث الشعبي في اللاز، دراسة في المعتقدات والأمثال-، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1987، دط.

68. عزت حجازي: الشباب العربي، عالم المعرفة، الكويت، 1985، دط.

69. عطا عدي: أثر توظيف الحدث التاريخي في صياغة السيناريو وصناعة الفيلم السينمائي، دار البداية ناشرون وموزعون، الأردن، 2011، ط 1.

70. عقيل مهدي يوسف: جاذبية الصورة السينمائية، دراسة في جمالية السينما، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، 2001، ط1.

71. علاء الدين كفافي: الصحة النفسية، دار الهجر للطباعة والنشر، القاهرة، 1997، دط.

72. علاء عبد العزيز السيد: الفيلم بين اللغة والنص- مقاربة منهجية في إنتاج المعنى والدلالة في اللغة السينمائية، دار المعارف، القاهرة، د ت، د ط.

73. علاء عبد العزيز: الفيلم بين اللغة والنص، مقاربة منهجية في إنتاج المعنى والدلالة السينمائية، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2008، د ط.

74. علياء شكري: الاتجاهات الحديثة في دراسة الأسرة، دار المعرفة الجامعية، عين شمس، 2012، دط.

75. علية عابدين: دراسات في سيكولوجيا اللباس، دار الفكر العربي، مصر، 1996، ط1.

76. فاتح عبد السلام: الحوار القصصي، تقنياته وعلاقته السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999، ط1.

77. فايزة يخلف: سيميائيات الخطاب والصورة، دار النهضة العربية، بيروت، 2015، ط1.

78. فتيحة بن فرحات: الأمثال الشعبية الجزائرية، دراسة سوسيوثقافية، دار الكاتب للطباعة والنشر والتوزيع، 2014، ط1.

79. قاسم أمين: المرأة الجديدة، الهيئة المصرية العامة، مكتبة القاهرة، 1993.

80. قيس الزبيدي: في الثقافة السينمائية- مونوغرافيات-، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة،2013، ط1.

81. محمد الجوهري علياء شكري: علم الاجتماع الريفي والحضري، دار المعارف، القاهرة، 1980، دط.

82. محمد الجوهري وآخرون: مقدمة في دراسة التراث الشعبي المصري، القاهرة، 2006.

83. محمد الزحيلي: وظيفة الدين في الحياة وحاجة الناس إليه، منشورات الدعوة الإسلامية العالمية، دمشق، 1991، د1.

84. محمد السويدي: محاضرات في الثقافة والمجتمع، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1985، دط.

85. محمد بلقاسم بهلول: سياسة وتخطيط التنمية وإعادة تنظيم مسارها في الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1999، ج1.

86. محمد بيومي خليل: سيكولوجية العلاقات الأسرية، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000، دط.

87. محمد عبده محجوب: المرأة والقيم في المجتمعات العربية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2011، دط.

88. محمد عزام شعرية الخطاب السردي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، دط.

89. محمد فؤاد شكري: الصراع بين البرجوازية والإقطاع1789-1848، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2012، دط.

90. محمد قطب: رؤية إسلامية لأحوال العالم المعاصر، دار الشروق، دت، دط.

91. محمد لمين بحري: سيميائية المسكوت عنه في الرواية الجزائرية، من إنتاجية الدلالة إلى تسويق المدلول، الملتقى الدولي الخامس (السيمياء والنص الأدبي)،كلية الآداب والعلوم الانسانية والاجتماعية، جامعة بسكرة.

92. محمد مصايف: الرواية العربية الجزائرية بين الواقعية والالتزام، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983، د ط.

93. محمود عبد الرشيد بدران: علم الاجتماع ودراسات المرأة- تحليل استطلاعي-، مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، المنيا(مصر)، دت، دط.

94. مختار علي أبو غالي: المدينة في الشعر العربي المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1995، دط.

95. مصطفى بوتفنوشت: العائلة الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1985.

96. مصطفى بوتفنوشت: العائلة الجزائرية-التطور والخصائص الحديثة-، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1984، دط.

97. مصطفى مصمودي: النظام الإعلامي الجديد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1978، د ط.

98. معن خليل عمر: علم اجتماع الأسرة، دار الشروق، عمان(الأردن)، 2004، دط.

99. مفقودة صالح: المرأة في الرواية الجزائرية، دار الشروق للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2008، دط.

100. ملامح أدبية، دراسات في الرواية الجزائرية، دار الساحل للنشر وتوزيع الكتاب، 2008.

101. مها عبد العزيز: مشاكل الطفل الطبية والصحية والتربوية، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، 2005، دط.

102. ميساء إبراهيم، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، وزارة الثقافة الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011، دط.

103. نجم عبد الله كاظم، مشكلة الحوار في اللغو العربية، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2008، ط1.

104. نجوى عبد الله: الطب الشعبي لقبائل البشارية في أسوان- دراسة في الإيكولوجيا البشرية-، مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، مصر، دت، دط.

105. نوال السعداوي وهبة رؤوف عزت: المرأة والدين والأخلاق، دار الفكر المعاصر، دمشق، 2000، ط1.

106. نوال السعداوي: المرأة والجنس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1972، ط2.

107. نوال السعداوي: دراسات عن المرأة والرجل في المجتمع العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1990، ط2.

108. نيقولاس كولودج: مؤامرة الأزياء- رحلة شيقة ومثيرة عبر إمبراطوريات الأزياء، دار الحمراء للطباعة والنشر، بيروت، 1992،ط1.

109. هشام شرابي: مقدمات لدراسة المجتمع العربي،سلوكنا الاجتماعي وبنية العائلة في المجتمع العربي، دار المتحدة للنشر، لبنان، بيروت، 1984، ط3.

110. واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، د ط.

111. وافية بن مسعود: تقنيات السرد بين الرواية والسينما، دراسة في السرديات المقارنة لرواية عمارة يعقوبيان والفيلم، منشورات زين الحقوقية، بيروت، دت، دط.

112. وجيه فانوس: تقنيات السرد السينمائي في النص الروائي بين الظاهرة والمصطلح، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر(تداخل الأنواع الأدبية)، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2009، ط1، مج 2.

113. يوسف غضبان: سجناء في قصر الزوجية، دراسات في الأمن الاجتماعي، 2009، دط.

ج. المراجع المترجمة:

114. رينهارت دوزي: المعجم المفضل بأسماء الملابس عند العرب، تر: أكرم فاضل، المنظمة العربية للتربية، والثقافة والعلوم، الرباط، دت، دط، ج03.

115. ستيفن آر: كوفي، العادات السبع للأسر الأكثر فعالية، تر: سندرا ميريل كوفي، مكتبة جرير، المملكة العربية السعودية، 2010، ط7.

116. ميخائيل سموليانيتسكي وآخرون، السرد والمسرح، إعداد السينوجرافيا، منطق الجنس الدرامي، تر: أشرف الصباغ، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000، دط.

117. يان مانفريد، علم السرد، تر: أماني أبو رحمة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، 2011، دط، 51.

118. ج.و.كويلاند: الأقطاع والعصور الوسطى بغرب أوروبا، تر: محمد مصطفى الزيات، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1946، دط.

119. غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسة، المؤسسة الجامعية لدار النشر والتوزيع، بيروت، 1987، ط3.

120. رولان بارث: الغرفة المضيئة- تأملات في الفوتوغرافيا-، تر: هالة نمر، المركز القومي للترجمة، 2010، ط1.

121. غوستاف لوبون: الآراء والمعتقدات، تر: عادل زعيتر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، 2014، ط1.

122. ليون تروستكي: الثورة والحياة اليومية، تر: هـ.عبودي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1979، ط1.

123. كارل ماركس: مخطوطات كارل ماركس لعام 1844، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، 1974، دط.

124. كارل ماركس: نقد الاقتصاد السياسي، تر: راشد البراوي، دار النهضة العربية، للنشر والتوزيع، بيروت، 1969، دط.

125. فران فيتورا: الخطاب السنيمائي، تر: علاء شنانة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2012.

126. فرانز فانون: سوسيولوجية الثورة، تر: قرقوط دوقان، دار طليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1970، دط.

127. فليب برو: علم الاجتماع السياسي، تر: محمد عرب صاصيلا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1998، ط1.

128. فاطمة المرنيسي: ما وراء الحجاب- الجنس كهندسة اجتماعية-،تر: فاطمة الزهراء أزرويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء(المغرب)، 2005، ط 4.

129. جاك لاكان: الذهانات، تر: عبد الهادي الفقير، شبكة العلوم النفسية العربية، 2013، دط.

130. ألبرت فولتون، السينما آلة وفن، تر: صلاح عز الدين وفؤاد كامل، مكتبة مصر القاهرة، 1960، د ط.

131. جان ألكسان: السينما في الوطن العربي، عالم المعرف، الكويت، 1982، د ط.

132. جان توشار: تاريخ الأفكار السياسية- الاشتراكية، الليبيرالية، القومية، السلفية-، تر: ناجي الدراوشة، دار التكوين للتأليف والترجمة و التوزيع، دمشق، 2010، ط1، ج3.

133. كمال التابعي: مقدمة في علم الاجتماع الريفي، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية، القاهرة، 2007، ط1.

134. لعياضي نصر الدين: إقترابات نظرية من الأنواع الصحفية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007، ط2، ص: 188.187.

135. لوكيا الهاشمي وجابر نصر الدين: مفاهيم أساسية في علم النفس الاجتماعي ، مخبر التطبيقات النفسية والتربوية، جامعة قسنطينة، 2003.

136. جان رينوار: حياتي وأفلامي، تر، حسن عودة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2001، د ط.

137. جان فرانسوا دورتيه: معجم العلوم الإنسانية، تر: جروج كتورة، المؤسسة الجامعية للدراسات، الإمارات العربية المتحدة، 2009، دط.

138. لويس جان كالفي: علم الاجتماع اللغوي، تر: محمد يحياتن، دار القصبة، الجزائر،2006، دط.

139. جان لوك غودار: غودار يكتب عن غودار، تر: عبد الخالق عويشق، د ت،د ط.

140. جورج سادول: تاريخ السينما في العالم، تر: إبراهيم كيلاني، منشورات عويدات، بيروت، 1978، ط1.

141. جون برجر: وجهات في النظر، تر: رضا حسحس، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1994، د ط.

142. جيرارد جنيت، عودة إلى خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2000، ط1.

143. ديفيد هوكس: الإيديولوجية، تر: إبراهيم فتحي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000، دط.

144. رايموند ويليامز: طرائق الحداثة، تر: فاروق عبد القادر، عالم المعرفة،الكويت، 1999.

145. شارلي شابلن: قصة حياتي، تر: كميل داغر، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994، ط1.

د. المعاجم والقواميس:

146. أحمد بن فارس، مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، دط، دت، ج 3.

147. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، دط، دت، ج 3.

هـ. المراجع الأجنبية:

148. Brigitte and peter berger: The war over the family, penguin books, 1984.

149. Lotfi Mehrzi , Le cinéma Algérien institution imaginaire idiologie, édition sned Alger , 1980 .

Susan Alice Waktin and other, Introducing Feminism, Icon books, U.k. 1999.

و. المجلات والدوريات:

150. أحمد الجندي: الأدب والسينما(هل السينما جنس أدبي جديد؟)، مجلة ضفاف الإبداع، 2006، ع4.

151. أحمد بجاوي: رجل المهمة الأخيرة، مجلة سينما، أوت2014، ع26.

152. أحمد بغالية: اتجاهات السينما المغاربية- قراءة في بعض النماذج-، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران 1، الجزائر، 2018/2017.

153. وجدان التيجاني: هل بات التعدد معولا يهدد أمن الأسرة، مجلة الأمن والحياة، أبريل 2014، ع: 384.

154. وجيه فانوس: المرأة في الإسلام، مجلة الإنماء العربي للعلوم الإنسانية-المرأة العربية بين الذات والموضوع- ، معهد الإنماء العربي، 1991، ع 65.

155. أحمد بوترعة: واقع الصحافة الجزائرية المكتوبة في ظل التعددية اللغوية، الخبر اليومي، الشروق اليومي، الجديد اليومي نماذجا، مجلة الدراسات والبحوث الاجتماعية، جامعة الوادي، سبتمبر 2014، ع:08.

156. أحمد عبد الحكيم بن بعطوش: التنظيم الاجتماعي للأسرة الجزائرية، مجلة التغير الاجتماعي، مخبر التغير الاجتماعي والعلاقات العامة في الجزائر، جامعة بسكرة، العدد2.

157. إدريس مقبوب: طقوس العلاج الشعبي بالمغرب، مجلة الثقافة الشعبية، صيف 2016، ع34.

158. ألفت عبد الحميد شافع، مسرحة الرواية في إطار التجريب المسرحي، مسرحية خالتي صفية والدير أنموذجا، مجلة كلية اللغة العربية، المنوفية، مصر، ديسمبر 2021، ع: 36.

159. راضية لبش: نظام الزواج في المجتمع الريفي في ظل التغيرات الجديدة، قانون الأسرة المعدل والمتمم 2005-، رسالة الدكتوراه، جامعة قسنطينة، كلية العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية، 2010/2009.

160. إلياس بوخموشة، جمهور الجزائريين بين الوفاء والقطيعة، مجلة ذوات، 2016، ع14.

161. إياد عماوي: تغيرات الاختيار الزواجي في الريف الفلسطيني، مجلة التراث والمجتمع، جمعية إنعاش الأسرة، البيرة(فلسطين)، فيفري 2007، ع44.

162. أيمن المقدم: الزعيم الجزائري هواري بومدين، مجلة إفريقيا قارتنا، مارس 2013، ع3.

163. بسام خلف سليمان، الحوار في رواية الإعصار والمئذنة لعماد الدين خليل، دراسة تحليلية، مجلة كلية العلوم الإسلامية، جامعة الموصل، ع: 13، 2013.

164. بشير بهادي: جمالية توظيف الموروث الشعبي في الرواية الجزائرية- قراءة في رواية تنزروفث بحثا عن الظل لعبد القادر ضيف الله، مجلة إشكالات، معهد الآداب واللغات، المركز الجمعي تمنراست(الجزائر)، فبراير2016، ع11.

165. بلخير حفيظة: تصور الشباب المتزوج لعملية الاختيار الزواجي في مدينة سيدي بلعباس، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة مستغانم، ديسمبر 2012، ع9.

166. ربيعة بدري، البنية السردية في رواية(خطوات في الاتجاه الآخر) لحفناوي زاغر، مذكرة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة بسكرة، 2015.2014.

167. روبين ل ياغر: أكثر من مجرد أفلام ذات ميزانية ضخمة وأرباح كبيرة، مجلة المجتمع و القيم، يونيو، 2007، المجلد 12، ع6.

168. زينب دهيمي: التغير الاجتماعي داخل الأسرة الجزائرية، دراسة مقارنة بين الأسرة الممتدة التقليدية والأسرة النووية الحديثة، الملتقى الوطني" الأسرة والتحديات المعاصرة"، ماي 2012، قسم العلوم الاجتماعية، جامعة بسكرة.

169. زينب عباس: الطب الشعبي في البحرين، مجلة الثقافة الشعبية، شتاء 2011، ع12.

170. شادية شقروش: سيمياء العنوان في مقام البوح لعبد الله العيش، محاضرات الملتقى الوطني الأول، السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، نوفمبر 2000.

171. صالح بوشعور محمد أمين، وظائف الحوار السردي في بنية النص الدرامي الجزائري، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، المركز الجامعي، تامنغست، 2019، ع: 03.

172. عز الدين صحراوي: اللغة العربية في الجزائر، التاريخ والهوية، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة فرحات عباس، سطيف، جوان 2009، ع:5.

173. علاء مكي رقيق: محطلت منسية في مسيرة السينما الجزائرية، مجلة سينما، 2000، ع 1.

174. علي بطاهر: سياسات التحرير والإصلاح الاقتصادي في الجزائر، مجلة شمال أفريقيا، جامعة الشلف، ع1.

175. علي حسين حطيم: السلطة الأبوية في الأسرة العراقية المتغيرة، مجلة الأستاذ، كلية ابن رشد للعلوم الإنسانية، جامعة بغداد، ع: 603، 2012.

176. قادة بحري: خاصية الحوار في الفيلم السينمائي الجزائري المعاصر، فيلم"عائشات" لسعيد ولد خليفة، مجلة أفاق سينمائية، جامعة وهران، 2021، ع: 01.

177. قايد عمر هواري: وداعا جميلة السينما الجزائرية، جريدة الجمهورية، 18 جانفي 2015، ع:5465.

178. كامل عمران وآخرون: الحنة: وظائفها وطقوسها الاجتماعية- دراسة انثروبولوجية في قرية بللوران الساحلية، مجلة تشرين للبحوث والدراسات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، 2011/02/08، ع 1.

179. كريمة منصور: اتجاهات السينما الجزائرية في الألفية الثالثة، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة وهران، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم الفنون الدرامية، 2013/2012.

180. ليلى أيديو: التفكك الأسري وأثره على البناء النفسي والشخصي للطفل- مقاربة سوسيونفسية- مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة خنشلة، جوان 2013، ع: 11.

181. ماهر فرحان مرعب: اتجاهات الطالبة الجامعيين نحو معايير الاختيار الزواجي، مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية، يونيو2016، ع1.

182. محمد العيد مطمر: الشخصية القيادية ودورها في تنمية المجتمع- هواري بومدين نموذجا-، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة عنابة، 2005/2004.

183. محمد حجازي: حول عمالة النساء والأولاد في الريف، مجلة الأرض والفلاح، القاهرة، ع59، أكتوبر 2010.

184. مفيدة بنوناس: تمظهر الخطاب الديني في الرواية الموريطانية، مدينة الريح لموسى ولد ابنو أنموذجا، حوليات جمعيات قالمة، جوان 2014، ع: 08.

185. منصف الحواشي: تطور ظاهرة الطلاق في المجتمع- قراءة في المؤشرات الإحصائية ودلالتها، مجلة إنسانيات، الجزائر، 2007، ع: 37 .

186. موسى شتيوي ومنير كرادشة: تعدد الزوجات، محدداته وآثاره في المجتمع الأردني- دراسة تحليلية-، مجلة دراسات للعلوم الإنسانية والإجتماعية، الجامعة الأردنية، المجلد 41، ع02.

187. نبيل حاجي: بين النص الروائي والسرد السينمائي في الجزائر، مجلة الثقافة، الجزائر، 2004، ع 118.

188. نجاة أخضري، الراوي والشخصية في ثلاثية أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد ، فوضى الحواس، علبر سرير، أطروحة دكتوراه، كلية الأداب واللغات، جامعة سيدي بلعباس، 2017.2016.

189. نصيرة براهمة: المرأة والعنف في المجتمع الجزائري، تحليل سوسيولوجي لأشكاله، أسبابه، تمثلاته الاجتماعية في الجزائر، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة باجي مختار، عنابة(الجزائر)، ع18، مارس 2015.

190. نفيسة دويدة: المعتقدات والطقوس الشعبية الخاصة بالأضرحة في الجزائر خلال الفترة العثمانية، مجلة إنسانيات، الجزائر، 2015، ع68.

191. هريف عبد الرزاق وميدني شايب ذراع: الجندر: العلاقة الجدلية بين الرجل والمرأة في ظل التحولات الأسرية الجزائرية-مطرقة الاحتواء وسندان الاستبعاد-، الملتقى الثاني(الاتصال وجودة الحياة في الأسرة)، 2013/04/10، جامعة ورقلة، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم العلوم الاجتماعية.

192. هنية جوادي، صورة المكان ودلالته في روايات واسيني الأعرج، أطروحة دكتوراه، أدب جزائري، جامعة بسكرة، 2013.

ز. الأفلام:

193. اعمر تريبش: رجل وامرأتان، 1992.

194. اعمر تريبش: عايلة كي الناس، 1990.

195. حاج رحيم: البورتري، 1996.

196. حاج رحيم: رحلة شويطر، 1976.

197. سيد علي مزيف: ليلى وأخواتها، 1978.

198. علي غانم: امرأة لابني، 1982.

199. محمد حلمي: عش بثناش، 1984.

200. محمد سليم رياض: ريح الجنوب، 1975

201. محمد شويخ: القلعة، 1989.

202. مصطفى بديع: الليل يخاف الشمس، 1965.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
مقدمة.....	ج– هـ
مدخل نظري: السرد وفنون الأداء	07–31
1. السرد في العمل الأدبي.....	08
2. السرد في الفن المسرحي	16
3. السرد في الفن السينمائي	20
الفصل الأول: ريح الجنوب من السرد الروائي إلى السرد السينمائي	32– 61
– تمهيد	
1. ريح الجنوب بين الفيلم والرواية	33
1.1. رواية ريح الجنوب	33
1.1.1. الإطار العام للرواية	33
2.1.1. ملخص الرواية	34
2.1. فيلم ريح الجنوب	35
1.2.1. البطاقة التقنية للفيلم	36
2.2.1. تقديم الفيلم	36
3.2.1. التتابع الفيلمي	37
4.2.1. دلالة العنوان	37
2.تقنيات السرد في" ريح الجنوب" رواية وفيلما	39
1.1. بنية الشخصية	39
1.1.2. الشخصيات الرئيسية	39
2.1.2. الشخصيات الثانوية	44
2.2. بنية المكان	46
1.2.2. الأمكنة مغلقة	46
2.2.2. الأمكنة مفتوحة	49

3.2. بنية الزمن	50
1.3.2. المفارقات الزمنية	51
2.3.2. تسريع السرد	54
3.3.2. إبطاء السرد	55
4.2. بنية الراوي	58
5.2. بنية الحوار	58
1.5.2. الحوار الداخلي(المونولوج)	59
2.5.2. الحوار الخارجي	60
الفصل الثاني: صورة الأسرة في السينما الجزائرية مابين 1965 و1978	62– 127
– **تمهيد**	
1.صورة الأسرة في فيلم" الليل يخاف الشمس".....	63
2.صورة الأسرة في فيلم" رحلة شويطر"	87
3.صورة الأسرة في فيلم" ليلى والأخريات"	111
الفصل الثالث: صورة الأسرة في سينما الثمانينات	128– 169
– **تمهيد**	
1. صورة الأسرة في فيلم" امراة لابني".....	129
2. صورة الأسرة في فيلم" عش بثانش".....	146
3. صورة الأسرة في فيلم" القلعة"	164
الفصل الرابع: صورة الأسرة في سينما التسعينات	170– 214
– **تمهيد**	
1- صورة الأسرة في فيلم" عايلة كي الناس"	171
2- صورة الأسرة في فيلم" امرأتان"	185
3- صورة الأسرة في فيلم" البورتري"	198
خاتمة.....	215–218
قائمة المصادر والمراجع.....	219– 234

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات.....	/
ملخص البحث.....	/

الملخص باللغة العربية:

تهدف هذه الدراسة إلى الوقوف على مدى تطابق السرد وتوافق الأحداث بين نص الرواية والعرض السينمائي لها، فضلا عن تقديم صورة واضحة عن الأسرة في الخطاب السينمائي الجزائري في الفترة الممتدة من ستينات القرن الماضي إلى غاية التسعينات، من خلال الاطلاع على مدونة مرئية اختلفت مجالات اشتغالها المعرفي، متوسلة في ذلك النقد الاجتماعي كخلفية منهجية ساعدت على الحفر عميقا في هذا المتن.

قدمت الباحثة أطروحتها في أربعة فصول تطبيقية، مستهلة البحث بمقدمة شاملة، ثم مدخل نظري عنون بـ" السرد وفنون الأداء" حاولت من خلاله تقديم مفاهيم أساسية عن مصطلحات البحث، ، يليه الفصل الأول الموسوم بـ" ريح الجنوب من السرد الروائي إلى السرد السينمائي" عملت فيه على تحليل البنية السردية للرواية والفيلم معا، ثم شرعت في مقاربة المدونات الفيلمية محل الدراسة في فصل ثان عنوانه" صورة الأسرة في السينما الجزائرية(1965- 1978)، يليه الفصل الثالث تحت عنوان" صورة الأسرة في سينما الثمانينات" انتهاء بالفصل الرابع، وعنوانه" صورة الأسرة في سينما التسعينات"، ليختتم البحث بخاتمة جمعت أهم النتائج المتوصل إليها.

الكلمات المفتاحية: السرد، فنون الأداء، الصورة، الأسرة، الخطاب السينمائي، السينما الجزائرية.

الملخص باللغة الانجليزية:

This study aims to determine the extent to which the narrative matches and events coincide between the text of the novel and its cinematic presentation, as well as to present a clear picture of the family in Algerian cinematic discourse in the period spanning the sixties. from the last century to the 90s, by consulting a visual blog that varied in its areas of knowledge.

The researcher presented her thesis in four applied chapters, starting the research with a comprehensive introduction, then a theoretical introduction titled "Narrative and Performing Arts",

through which she tried to present the basic concepts of the research terms, followed by of the first chapter marked "Rih Al Hanoub de Narrative Narrative to Film Narrative" she worked on it, I analyzed the narrative structure of the novel and the film together, then I proceeded to the approach of the film blogs to the study in a second chapter entitled "The image of the family in Algerian cinema (1965-1978), followed by the third chapter under the title" The image of the family in the cinema of the 80s ", ending with the chapter four, its title "The image of the family in the cinema of the 90s", to conclude the research with a conclusion which gathered the most important results.

Key words: Narration, Performing arts, Image, Family, Cinematographic speech, Algerian cinema.