PISSN : 2571-9904 - EISSN : 2602-7763

الفكر النسوي في الجزائر من الأدب إلى السينما
دراسة سيميولوجية لفيلم "نوبة نساء جبل شنوة" للروائية والمخرجة آسيا جبار

Women's thought in Algeria from literature to cinema
Semiotic study of the film "The Nouba of the Women of the Mount Chenoua" By the Novelist and Director Assia Djebar

د. عواطف زراري.

كلية علوم الإعلام والاتصال- جامعة الجزائر3 (الجزائر)، zerari.aouatef@univ-alger3.dz

تاريخ الاستلام: 15 / 07 / 2022 **تاريخ القبول**: 05/ 09 / 2022 **تاريخ النشر**: 30/ 09 / 2022

ملخص:

نسعى من خلال هذا البحث إلى مقاربة علاقة المرأة بالإبداع من خلال معالجة العمل الإبداعي باعتباره نتاجا إبداعيا نسويا خالصا، فالحديث عن علاقة المرأة بالممارسة الإبداعية هو حديث عن موقع وأهمية الإبداع النسوي في المجال الفني خاصة فيما يتعلق بالأدب وعلاقته بالسينما.

خلص البحث في أنّ استنساخ أي عمل أدبي في شكله ومضمونه داخل عمل سينمائي لا يمكن أن يحدث دون تغيير، لكن المطلوب أنه عندما يتدخل السينمائي يجب ألا يخرج عن رؤية الكاتب الأصلي للرواية، وهنا لدى صانع السينما مساحة أكبر من الحرية ليضع رؤيته الخاصة.

الكلمات المفتاحية: أدب، دلالة، سيمياء، سينما، نسوية .

Abstract:

Through this research, we seek to approach women's relationship to creativity by addressing creative work as a purely feminist creative product, as talking about women's relationship to creative practice is a talk about the location and importance of women's creativity in the artistic field, especially with regard to literature and its relationship to cinema.

The research concluded that the reproduction of any literary work in its form and content within a film work cannot happen without change, but what is required is that when the film intervenes it must not deviate from the vision of the original writer of the novel, and here the filmmaker has more space than freedom to put his own vision.

Keywords*: Literature; connotation; semiotic; cinema; feminism.*

I. مقدمة

تشكّلت صورة المرأة عبر وسائل التعبير الفني ضمن خلفية ناضجة من النضال السياسي والاجتماعي لتعزيز دورها ومكانتها في المجتمع، حيث انتقلت هذه الفكرة إلى مجال الأدب أولا فأصبحت المرأة تطالب بحرية أكبر شملت الجسد وهذا ما ترجم في كتابات العديد من الكاتبات العربيات اللاتي كنّ يؤمنّ بالمرأة المتحررة فكريا وجسديا ثم ترجمت في شكل أعمال سينمائية ما يسمح بالقول أنّ السينما النسوية ظهرت ضمن إطار ما يسمى بـ الحركة النسوية التي ترى أنّ إشكالية المرأة لا تطرح إلاّ من خلال موضوع التغيرات الاجتماعية، الاقتصادية وهذا من خلال الكتابة عنها ومناقشة قضاياها فنيا ولما لا سينمائيا، لقد ارتبطت هذه السينما في بدايتها بنوع معين من الأفلام وهو الأفلام التسجيلية الوثائقية مما أضفى عليها صفة المصداقية، مما شجّع بعض الروائيات العربيات للدخول في مغامرة الإخراج السينمائي من بينهنّ الروائية الجزائرية آسيا جبار التي دخلت عالم السينما من خلال إخراج أول فيلم نسوي جزائري هو في الأصل مقتبس من روايتها الأدبية "نوبة نساء جبل شنوة"، هذا المزج بين الأدب والسينما شكّل جدلا واسعا داخل الأوساط الفنية والنقدية، وهنا تكمن أهمية هذا الموضوع حيث يحاول مناقشة الإشكال التالي:

كيف تم التعبير سينمائيا عن الدلالات الفكرية لرواية "نوبة نساء جبل شنوة"؟

يمكن تفكيك هذا السؤال الجوهري إلى التساؤلات الفرعية التالية:

1- ما المقصود بمصطلح سينما الأدب ؟
2- كيف عبرت المرأة عن نفسها ثقافيا ؟
3- ما هي المبادئ الفكرية التي تقوم عليها السينما النسوية ؟
4- ما هي مختلف النماذج المقولبة التي كونتها السينما النسوية عن المرأة ؟
5- ما طبيعة الصورة التي عكسها مضمون فيلم "نوبة نساء جبل شنوة " عن المرأة ؟
6 - ما هي طبيعة الدلالات السمعية والبصرية التي تم توظيفها داخل فيلم "نوبة نساء جبل شنوة"؟
7- ما هي الدلالات الفكرية التي عبرت عنها الرسائل الضمنية لفيلم "نوبة نساء جبل شنوة" حول المرأة ؟
8- هل تسربت إلى فيلم المخرجة والروائية آسيا جبار بعض الخطابات "النسوية" الغربية أم أن الأمر يدخل في إطار سوسيو ثقافي عام ؟
9- من هو الجمهور المستهدف بهذا الخطاب الايديولوجي النسوي السينمائي ؟

يندرج موضوع دراستنا ضمن الدراسات النقدية التي تتعامل مع النصوص الثقافية من خلال إعادة وضعها داخل سياقها السياسي والاجتماعي الذي أنتجها والمتمثل في المجتمع الجزائري، حيث سيتم الاعتماد على مقاربة التحليل السميولوجي الذي يعتبر أهم الطرق وأنسبها للكشف عن محتوى مضامين وسائل الإعلام (السينما) وسيتم اختيار فيلم "نوبة نساء جبل شنوة" للروائية الجزائرية آسيا جبار كعينة قصدية للموضوع.

بناء على ما سبق سيتم التطرق في هذه الدراسة للمحاور التالية:

I- مناقشة إشكالية مصطلح سينما الأدب
II- الخلفية النظرية للفكر النسوي وعملية انتقاله من الأدب إلى السينما.
III- الخطاب الإيديولوجي للفيلم النسوي الجزائري.
IV- التحليل السيميولوجي لفيلم "نوبة نساء جبل شنوة" ومحاولة استخراج دلالته الفكرية ومقارنتها بالنسخة الأصلية المتمثلة في الرواية الأدبية.

أولا: مناقشة إشكالية مصطلح سينما الأدب

1. العلاقة بين الأدب والسينما

يعرّف الأدب "بأنه كتابة تخيلية imaginative بمعنى التخيّل fiction" (أيغلتون، 1995)، أي هو تصور تخيلي للحياة والفكرو الوجدان، ضمن قوالب لغوية متنوعة، كما أنه " محاكاة بالكلام مثلما التصوير محاكاة بالصورة، لكنه تخصيصا ليس أيما محاكاة، لأننا لا نحاكي الواقع ضرورة، بل نحاكي كذلك كائنات وأفعالا ليس لها وجود، إن الأدب تخيّل يحاكي الأديب الواقع كما هو أو كما يجب أن يكون. وذلك بالكلمة الغريبة أو باللفظة الموحية أو بالمجاز والتبديلات اللغوية المختلفة (تودوروف، 2002).

أما السينما فهي "فن وصناعة إنتاج الصور المتحركة" (جاكسون، 2008) وتلقب بالفن السابع، وهو مصطلح يشار إلى التصوير المتحرك الذي يتجسد في صورة فيلم سينمائي يشاهده الجمهور على الشاشات الكبيرة.

إن العلاقة بين الأدب والسينما تتوقف على كيفية تطويع الأدب كبعد مجرد إلى نص سينمائي قوامه الحركة والصورة، وتقديم الشخصيات والأمكنة والأزمنة بشكل يرسخ في ذاكرة الجمهور "ولقد جرت تخمينات مختلفة حول أن من ربع إلى خمس الأفلام الطويلة قد تم إعداده عن نصوص أدبية" (دي جانيتي، 1993) ، فالأدب مصدر أساسي تعتمد عليه السينما لتقديم مادتها الدرامية، فالروايات والقصص وحتى الأشعار تعد منبعا للمخرجين والسينمائيين الذين وجدوا في ثناياهم موضوعات ثرية استثمروها في أفلامهم "فالسينما العالمية لم تتوقف يوما عن الاعتماد على الأدب العالمي"، فالفيلم السينمائي بحد ذاته يقوم على قصة ما، يقول الباحث مارشال ماكلوهان: " الفيلم يرتبط ارتباطا وثيقا بعالم الكتب، ومن هنا فإن الصورة في الفيلم تحقق بالنسبة للمخرج السينمائي نفس الغرض الذي تحققه المفردة اللغوية للكاتب"، فعملية التحويل من النص الأدبي إلى الفيلم السينمائي تعد بمثابة إعادة إنتاج معنى وشكل النص وفقا لمعايير وأسس جديدة يعتمدها الفن السينمائي (بوزيدية و زعيمن، 2016).

يشترك الأدب مع السينما في خاصية الخيال، التي تجعل كل منها قابلا للوجود، فلولا الخيال لما كان هناك أدب أو سينما، فكل من ممارسي هذين الفنين يتميزون بقدرتهم الفائقة على الخلق، إذ أنهما ما ينفكون يهروننا بحيوات جديدة يبرعون في اجتراحها، تجعل الاهتمام بهما له ما يبرره.

كما أن كلا من الأدب والسينما -وأتحدث هنا عن الرواية والقصة كجنسين أدبيين- يتميزان بطابعهما السردي، والذي لا يعني سوى تطوير أحداث تقوم بها شخصيات، تنطلق من نقطة معينة وتنتهي في نقطة أخرى، دون أن يعني ذلك تطورا كرونولوجيا خاضعا للزمن الطبيعي، الذي يبتدئ من ساعة معينة لينتهي في ساعة أخرى، وتكون الأولى متقدمة عن الثانية زمنيا، بل يمكن لكليهما توظيف الزمن النفسي كذلك، الذي تتداخل فيه الأزمنة بشكل قد يصيب بالإرباك أحيانا، كما يمكنها الانطلاق من النهاية ليصلان فيما بعد إلى البداية المنطقية للأحداث.

ولعل هذه الخاصية المشتركة الأخيرة هي التي حفزت السينما وروادها لاقتباس كثير من النصوص الروائية من أجل تحويلها إلى أفلام، حققت –بدون شك- نجاحات مبهرة وسارت بذكرها الركبان، فأنتجت لنا ما يسمى بسينما المؤلف، وقد لمعت في هذا الخصوص أفلام بعينها، حافظت على أسماء الرواية المقتبسة الناجحة، فأضحت أيقونات تؤشر على هذا التعاون القوي ما بين الأدب والسينما، فمن منا سينسى فيلم « ذهب مع الريح » المقتبس عن رواية للكاتبة الأمريكية مارغريت متشيل بنفس الاسم ومن إنتاج دايفيد سيلزينغ وإخراج فيكتور فليمنغ. وفيلم « العجوز والبحر » المقتبس عن الرواية الشهيرة لإيرنيست هيمنغواي، وفيلم « مدام بوفاري » المقتبس عن رواية بنفس الاسم لغوستون فلوبير، والنماذج العالمية كثيرة يصعب حصرها هنا، وهي تؤشر في أحد مستويات التأويل عن عمق العلاقة ما بين الأدب والسينما.

وقد أدلت السينما العربية بدلوها في هذا التوجه الثري والباذخ، إذ عمد المخرجون والمنتجون في مجال السينما العربية إلى الاستفادة من النبع الثر ي للرواية العربية، فاقتبسوا منها نصوصا لامعة، وحولوها إلى أفلام سينمائية، أضفت على الشاشة الكبرى جاذبية خاصة، وقد تحقق زخم مشهود في هذا المجال خلال المرحلة الرومانسية، التي غزت الرواية العربية خلال النصف الأول من القرن العشرين وبعده بقليل، ممثلا بروايات إحسان عبد القدوس ومحمد عبد الحليم عبد الله، وقد كان أوج تعاطي السينما العربية مع النصوص الروائية مع التجربة الروائية للفائز العربي الوحيد بجائزة نوبل للأدب عام 1988 نجيب محفوظ، الذي لم يكتف بمنح السينما دررا من إبداعاته الروائية لتحويلها إلى أفلام، بل كتب هو نفسه عددا من السيناريوهات للسينما. وكمثال على ذلك يمكن أن نشير فقط إلى فيلم « اللص والكلاب » الذي تم إنتاجه عام 1962 والأثر الذي خلقه في تلك الفترة وما بعدها، لنبرز الأهمية التي اكتساها هذا التعاون الفعال والمنتج ما بين السينما والأدب (لغتيري، 2014).

يكمن الجدل القائم بين النص المكتوب والشفهي (المرئي) في كونهما نصين لنص واحد، أو وجهين لنص واحد، ويكمن هذا الصراع بين ثقافة الكلمة وبلاغتها الشفهية، وثقافة الصورة، ومعنى ذلك الفارق بين حاسة الاتصال اللغوي؛ الأذن وحاسة الاتصال الصوري؛ العين، وقد فرق بينها بارت على أساس التفرقة بين الأعمال الأدبية والتقليدية كالرواية الكلاسيكية، وبين أعمال القرن العشرين، فالمكتوب يعتمد أساسا على ما يشترك فيه الكاتب والقارئ من أعراف ومن ثم فالمعنى متجمد فيها نسبيا ومغلق (السيد، 1998) .

أما المقروء: فالقارئ فيها يبادر إلى كتابة النص بنفسه بمعنى إنتاجه، فالصوت بالتالي حياة وجود، وحضور والكتابة موت وعدم وغياب." فلأشياء موجودة لأننا نراها، أما ماذا نرى وكيف نرى فذلك يتوقف على الفنون التي أثرت فينا. إن النظر إلى شيء ما يختلف على مشاهدة ذلك الشيء فالإنسان لا يبصر شيئا إلا إذا شهد جماله" (الصفراني، 2008).

فاللهجة الشعرية التي تؤدى لها وقع خاص في المركز الحسية من الدماغ سواء كانت عن طريق السمع أم عن طريق البصر "فالنص لم يعد فقط في شكله التعبيري المعهود، بل أصبح نصا مبثوثا مرسلا بالصوت والضوء والحركة باتجاه أن يكون له سطوة علينا فقد تطورت وسائل البث وتقنيات إنتاج النصوص" . فنحن نجد صورتين للكلمة: منطوقة ومكتوبة وإلى جانب الانطباعات الصوتية المختلفة التي تتركها الكلمة المنطوقة، يجب أن تضاف الصورة البصرية لشكلها المكتوب كما تضاف لها مجموعة أخرى من انطباعات الحركة فالنص المكتوب يشمل على التصوير والتعبير يخبر ويعبر ما يقتضيه الاخبار عن الأشياء الخارجية وتصويرها من تقنيات غير ما يقتضيه التعبير عن الاحساس بالشيء وتبليغه، لكن مع ذلك تبقى الكتابة هي الشكل الخارجي المرئي منفردا يشارك الكاتب، بواسطة الحروف الصامتة، همومه وأفكاره، يتعاطف معه أو يتخذ موقفا مغايرا له، فنحن بهذا المعنى نسمع الكاتب بأبصارنا، أما الشكل في النص المرئي فهو ينطلق من الكلمة ليصير صورة حية وصوتا مسموعا. فالكلمة في العمل السينمائي منذ وضعها الأول تولد بصيروراتها وتحولها، فهي قد كتبت لتصير ألوانا مرئية، حية في إطارها الزمانيو وفي مجالها المكاني كتبت لتصير أصواتا مسموعة، كتبت لتنسلخ عن الفردية لتلتحق بالجماعة، لتستقطب المضامين والجماليات التي يمنحها إياها المخرج (العيد، 1986).

إن "وسيط" السينما البصري/السمعي له خاصية مميزة، حيث لا ترسم فيه أمام القارئ جملة الدلالات التي يتصور هو مدلولاتها أثناء عملية القراءة، إنما المتفرج يرى ويسمع: الناس والأشياء والطبيعة مباشرة. وبهذا يختلف منطق سرد "القراءة" عن منطق سرد "الفرجة" حيث لا تهدف الكلمات والجمل والوصول إلى خاصية "الأدب" إنما تنزع إلى التحول إلى صور وأصوات كدوالٍ مبتكرة في أسلوب السرد. هنا لا

يعول على "الأدبي" كقيمة في ذاته إنما على "الفيلمي" الذي تلبسه وتجسده اللغة، "الفيلمي" الذي ندركه في صوره الحسية، إنها نوع لغة واصفة ينتمي وجودها حينما تذوب في وجود آخر، عناصره الصور والأصوات التي ترسم العالم المرئي والمحكي في الفيلم، هدف الوصف وجود آخر يلغيه، من هنا أهمية "التقابل" بين الأدبي والفيلمي الذي لا يمكن أن يتأسس على "التماثل" إنما على "التفارق" وضمن رؤية العلاقات المتبادلة الجدلية لعناصر المتشابهات والمتفارقات في وسيلتين أو وسيطين مختلفين يتسنى لنا أن نقترب من طبيعة هذه "الإشكالية."

ومن المفيد هنا أن نرجع إلى رأي بازوليني بهذا الصدد، لأنه أديب روائي حوّل بنفسه بعض أعماله للسينما، فكما كتب الشعر والرواية كتب السيناريو الأدبي وأخرج أفلامه عن نصوصه. وباعتبار أن الصورة تلبس، أولاً، لباس الكلمات، يرى بازوليني أن السيناريو الأدبي يشكل نقطة تلاق بين الأدب والسينما حيث تقوم الكلمة بدور وحدة لغوية، أي: علامة وظيفتها إحلال شيء بدل شيء آخر: كلمة/شيء.

أما العلامة في السينما فهي أيقونة بصرية تتطابق فيها العلاقة بين الشيء ومظهر الشيء نفسه العلامة/مظهر الشيء، في الحالة الأولى ينفصل الدال عن المدلول، كلمة أو مورفيم "شجرة" تقابلها الصورة الذهنية للشجرة، أما في الحالة الثانية فيتطابق فيها الدال مع المدلول، حيث هناك حضور الشجرة نفسها في الصورة.

فالعلامة "الكلمية" تأخذ في السيناريو الأدبي صفة جديدة تنتج من نزوع الشكل نفسه إلى أن تتحول بنيته إلى بنية أخرى، وتتحول فيه الكلمة من مفهوم إلى مدرك حسي: علامة "كلمية" تثير معنى خاصاً من خلال علامة بصرية تخلق بدورها معناها الخاص، وهذا المعنى سردي يُبتكر عند عملية الكتابة وعند إنجاز العمل الفني. فالصورة، مظهر الشيء نفسه، لا تهدف في العمل الفني إلى تقريب دلالتها من فهمنا –ت. تودوروف- ولكن إلى خلق "رؤيا" وليس إلى "التعرف" عليه (الزبيدي، 2016).

ثانيا: الخلفية النظرية للفكر النسوي وعملية انتقاله من الأدب إلى السينما

تهتم النظرية الاجتماعية النسوية بالحياة الخاصة الملازمة للعلاقة بين الرجل والمرأة كما تهتم بالتغيرات التي تصاحب هذه العلاقة خاصة مع الاقتحام المتزايد للنساء في الحياة العامة.

1. مفهوم النسوية:

طرح مفهوم النسوية أول مرة عام **1860** حيث يعرفه القاموس الاجتماعي " **هاشيت** - Hachette " بأنه : " منظومة فكرية أو مسلكية مدافعة عن حقوق ومصالح النساء وداعية إلى توسيع حقوقهن " (مكي، 2011) وهو بذلك يصبح بشكله العام حاوي كل الأفكار والحركات الذي يتخذ من تحرير المرأة هدفا له ،كما هو في نفس الوقت يدعو إلى نقد وتعديل البناء الثقافي ، الاجتماعي والاقتصادي الذي يجعل من الرجل هو المحور " المركز" ومن المرأة جنسا ثانويا أو آخر يدور في فلك الرجل، النسوية ترفض التميز النوعي بين الذكر والأنثى الناتج عن المنظومة الذكورية التي شكلت رؤيتها للمرأة باعتبارها كائنا أدنى من الرجل، كما عرفت النسوية في قاموس كامبردج للفلسفة : " هي تلك الفلسفة الرافضة لربط الخبرة الإنسانية بخبرة الرجل ودون خبرة المرأة" (عيساوي، 2002).

أما **لويز توبان** (Louise Toupin) (النسوية الكندية) تذهب أبعد من ذلك لتقول أن النسوية هي انتزاع وعي (فردي بداية ثم جمعي) متبوع بثورة ضد موازين القوى الجنسية والتهميش الكامل للنساء في لحظات تاريخية محددة .

كما تعرف الباحثة **عصمت محمد حوسو** النسوية بأنها: " كل جهد نظري أو عملي يهدف إلى مراجعة واستجواب أو نقد أو تعديل النظام السائد في البنية الاجتماعية الذي جعل الرجل هو المركز ، هو الانسان

والمرأة جنسا ثانيا أو آخرا في منزلة أدنى تفرض عليها حدود وقيود وتمنع عنها إمكانات النماء والعطاء فقط لأنها امرأة وتبخس خبراتها وسماتها فقط لأنها أنثوية ، فتبدو الحضارة في شتى مناحيها انجازا ذكوريا خالصا يؤكد ويوطد سلطة الرجل وتبعية وهامشية المرأة ، فالأنثوية تعني اكتشاف الذات وهي مرحلة متقدمة من النسوية (حوسو، 2009).

2. المرأة في الأدب النسوي - آسيا جبار أنموذجا- :

لم تخرج الكتابة النسوية الجزائرية عن قضايا الحرب ومخلفاتها ووضع المرأة في مجتمع تحكمه تقاليد محافظة لا تعترف بحقها في الحرية، كمثال على ذلك نقدم الكاتبة **آسيا جبار** التي تعتبر أهم روائية جزائرية كانت اللغة الفرنسية وسيلتها في التعبير عن الكثير من قضايا المجتمع الجزائري.

تشكل المرأة حضورا كبيرا في عالم **آسيا جبار** الروائي هذه المرأة التي ترتبط بالذاكرة من حيث كونها الحامل الأول لذلك التراث الجزائري وما يرتبط بها من عادات وتقاليد، من **نادية** إلى **شريفة** إلى **نفيسة** إلى **ليلى**، كلهن نساء أرادت من خلالهن الروائية أن تعيد تشكيل خيوط الذاكرة المفتتة.

إن هذه المرأة التي حاولت الروائية الحديث عنها وإليها في رواياتها، هي المرأة التي تمثل المجتمع الجزائري بمرحلتيه : مرحلة الحرب التحريرية ومرحلة الاستقلال.

- المرأة في عالم **آسيا جبار** الروائي تظهر بصورتين بارزتين: تمثل الأولى المرأة المجاهدة أثناء حرب التحرير، أما الثانية فهي التي تشكل الواقع الجزائري بكل ما يحمله هذا الواقع من تقاليد تحافظ عليها بعض النساء وتثور عليها بعضهن.

- إن حرب التحرير **1954- 1962** شكلت مادة أساسية لأعمال **آسيا جبار** وجسدتها من خلال رواياتها وخاصة روايتي **" أطفال العالم الجديد " (Les enfants du nouveau monde) و " القنابر الساذجة" (Les alouettes naïves).**

- إن حرب التحرير التي تحدثت عنها الروائية لم تكن بعيدة عن المرأة وعن نساء شكلن اهتماما وتقديرا منها وقد كانت أغلب الصفات التي أطلقتها على هؤلاء النساء محاطة بجو من الشاعرية، هذه الصفات جعلت من نساء الجزائر أثناء حرب التحرير بطلات في حدود إمكانيتهن، لأنهن لم يكن بمعزل عن مشاكلهن الاجتماعية والتي تحدثت عنها الروائية من الرغبات والعلاقات بين الأزواج والمشاكل العائلية وغيرها (خضور، 1997).

- إن الحديث عن حرب التحرير عند **آسيا جبار** لا ينفصل عن الحديث عن المرأة وقد كانت صورة المرأة المجاهدة والتي التحقت بالجبال لخدمة الثورة قد جسدت موقف ونظرة الروائية إلى هذه الثورة.

- من خلال رواياتها تظهر المرأة كأم وكزوجة إضافة إليها كحاملة لثقافة هذا الوطن وحافظة ذاكرته.

- تظهر المرأة عند الروائية في صورة صامتة تملئها المعاناة ويحكمها الرجل الذي تعتبر المرأة بالنسبة إليه " آلة توليد أو شيء للتسلية وعادة ما تنتهي حياة هذه المرأة بموتها بسبب الولادة وهي بذلك تظل خادمة للابن والزوج، فهن نساء يتألمن لكنهن يخفين ألمهن بابتسامة، إنهن ضحايا كل شيء التقاليد، البؤس (ناوي، 2009-2010).

- لم ينحصر حديث الروائية عن نساء الجزائر في النساء الثوريات أو الأمهات المستسلمات لقدرهن ولسلطة الرجل، بل امتد حديثها إلى النساء اللواتي تمردن على عصر الحريم وقررن البحث عن حريتهنّ.

- تناولت الروائية كل ما يتعلق بالمرأة من النظرة إليها، إلى المكان، إلى الكلمة، إلى الجسد لأن حسبها " كل شيء محدد ومراقب"، فكل حركات المرأة كانت موصودة وممنوعة أبقتها في عالم مغلق، هو عالم "الحريم" الذي افتتنت به الروائية بحيث أن " أوصافها لحياة النساء الجزائريات ولنشاطهن ولمشاعرهن، تبدو فاتنة، فكل ما يتعلق بالمرأة الجزائرية تجده هناك، من معركة الحجاب والتحرر والزواج اللامتكافئ والزواج التقليدي

والحمام العام وعلاقة الرجل بالمرأة..." إن الروائية بتناولها عالم النساء في الجزائر، قد تناولت أدق التفاصيل وشرحت خصوصية هذا العالم السري الذي تدور فيه مكائد النساء خاصة فيما يتعلق بتلك البيوت الكبيرة التي عرفتها عن قرب، كما تحدثت عن الحمام كعالم أكثر سرية والذي بداخله " يتم تبادل الأخبار بين النساء وترتيب الزيجات المقبلة وتدبير المكائد ونشر الإشاعات"، فهذا المكان المغلق وكل طقوسه شكل لدى الروائية جزءا هاما في كتابتها، اهتمت به انطلاقا من ارتباطه بعالم المرأة.

- إن **آسيا جبار** من خلال تفصيلها لقضايا النساء الخاصة، لم تقف عند ذلك بل تعدته إلى وصف المرأة الثائرة على وضعها الاجتماعي والطامحة إلى التحرر، تظهر هذه المرأة الجديدة في أعمال الروائية، فنجد **نادية** في **"العطش"** امرأة جريئة تنظر إلى **علي** وجها لوجه وتتحرر في **"القلقون"** وتسير في الشوارع دون حجاب حيث تقول **دليلة** "منذ ثمانية عشر سنة منعوني من حب الشمس الحمراء والسماء" (Djebar, 1958) ،

أما في **"القنابر الساذجة"** فتسير **نفيسة** لوحدها وتشعر بسعادة وقد ساندها في ذلك الرجل حيث يقول **حسان** لـ **نفيسة** :" كوني طبيعية، سيري فخورة بجسدك" (Djebar, 1967).

أما **ليلى** في **"أطفال العالم الجديد"** فتشارك زوجها الطعام وتنظر إليه دون حرج، هذه الشخصيات النسائية التي تناولتها **آسيا جبار** أرادتهن متحررات، مستقلات، عصريات، متساويات مع الرجل في الحقوق والواجبات، لقد صورت الروائية من خلال المرأة، عالمين: عالم الحريم المغلق حيث التقاليد التي تكبل النساء وعالم منفتح حيث المرأة المتحررة المستقلة، القادرة على مواجهة الرجل والواقع.

في آخر هذا العنصر نذّكر أن حرب التحرير في عالم **جبار** الروائي كانت عاملا هاما في تحرير المرأة الجزائرية ومن خلالها أثبتت أنّ المرأة ليست دمية محكوما عليها أن تكون حبيسة جدران بيتها وأنّها قادرة على العمل بكل شجاعة وبطولة ومن خلال اتخاذها للحرب كخلفية لتحليل واقع المجتمع الجزائري، فإنّ الكاتبة أرادت أن تعطي صورة متكاملة عن الواقع الجزائري الذي قالت عنه " ... صورة تمثل الواقع ليس فحسب بالنسبة للمجتمع النسائي بل للمجتمع الجزائري ككل " ، فقد رأت الكاتبة أن حرب التحرير قد أحدثت تغيرا في المجتمع الجزائري خاصة فيما يتعلق بالعادات والتقاليد وتجاوز المرأة لها.

3. الفكر النسوي من الأدب إلى السينما:

لقد بدأ الفكر النسوي السينمائي في الانتشار والتطوّر مع البدايات الأولى للسينما أي في أواخر القرن **19** حيث تأثر بالحركات النقابية النسوية الغربية التي طالبت بحقوق المرأة السياسية، الاقتصادية والاجتماعية والتي كانت تنادي بفكرة تحرّر المرأة من الإيديولوجية الأبوية التي سادت المجتمعات الغربية في ذلك الوقت، فمعظم العاملات بالنشاط السينمائي كنّ في الأصل أعضاء في هذه الحركات وقد سمحت لهنّ هذه الخبرة باكتساب تقنيات المشاركة الاجتماعية والتي ساعدتهن في اكتساح المجال السينمائي الذي كان محتكرا على الرجل فقط ولقد اقتنعت هذه الحركات أنّ السبيل الأوحد لتغيير وضعية المرأة يكمن في تغيير الصورة الذهنية التي رسمها الأفراد عن المرأة وبالتالي رأت في السينما الوسيلة الأنجع القادرة على إزالة هذه الصورة باعتبارها أحد الأجهزة الإيديولوجية التي لها تأثير كبير في تغيير ذهنية الجمهور وكذلك بفضل ما تمتلكه من تقنيات سينمائية تسمح لها بجلب عدد أكبر من الزبائن، لقد استطاعت هذه السينما أن تقدم صورة مغايرة عن الصورة المنمطة التي اعتاد المشاهد استقبالها، هذه الصورة الجديدة ارتبطت أكثر في بدايتها بنوع معين من الأفلام وهو الأفلام التسجيلية الوثائقية مما أضفى عليها صفة المصداقية وهذا لأن كاميرا هؤلاء المخرجات فضلت النزول إلى الشارع وتصوير واقع المرأة بكل حيثياته.

هذا الاتجاه الجديد في السينما لم يقتصر على السينما الغربية فقط بل انتقلت عدواه إلى السينما العربية حيث حاولت بعض المخرجات العربيات الدخول في مغامرة الإخراج السينمائي وقد كانت السينما المصرية السباقة في هذا الميدان، لقد سبقت الحركة النسوية العربية المعاصرة – خاصة في مصر بحكم

موقعها الريادي في العالم العربي- ظهور وتطور السينما العربية بوصفها فنا وصناعة بحوالي نصف قرن بمعنى أنّ صورة المرأة في السينما العربية المصرية بالذات قد بدأت تتشكل ضمن خلفية ناضجة من النضال السياسي والاجتماعي لتعزيز دور المرأة ومكانتها في المجتمع، هذا النضال الذي تشكلت ملامحه منذ منتصف القرن **19** مع بروز الخطاب التنويري العربي المستنبط من فكر غربي بحت ويمثل الشيخ **رفاعة رافع الطهطاوي** بدايات هذا الخطاب حيث صاغ رؤيته لقضية المرأة ضمن رؤية عامة لإصلاح أحوال المجتمع وقد أكد على إنسانية المرأة ودعا إلى تعليمها وعملها، ثم تتقدم قضية المرأة خطوات إلى الأمام بقدوم **قاسم أمين** في أوائل القرن العشرين حيث لم تعد هذه القضية تقتصر على التعليم والعمل فحسب بل أصبح مطلوبا رفع الحجاب عن وجه المرأة وإعطاؤها الحرية وهذا ما يوافق رأي **فهيمة شرف الدين** حيث تقول: "مع **قاسم أمين** [...] بلغت قضية المرأة نقطة لا يمكن الرجوع عنها" (شرف الدين، 1999) ،

بعد ذلك اتسمت المرحلة الثانية لهذا الخطاب بخروج النساء لحمل قضية المرأة والمطالبة بحقوقها، يقول **أديب خضور** في هذا الصدد: "[...] من المهم الإشارة إلى حقيقة أن الشرائح النسائية في المدن الكبيرة هي التي قادت هذا الاتجاه وصورة المرأة التي كانت في ذهنها وهي تحدد مطالبها كانت صورة المرأة الأوروبية البورجوازية" (خضور، 1997) .

وهذا راجع لانتماء هذه القيادات النسوية إلى الشرائح الغنية من الطبقة البورجوازية المدنية وهن يعتقدن أن المرأة البورجوازية الغربية هي الصورة المثلى للمرأة.

انتقلت هذه الفكرة إلى مجال الأدب فأصبحت المرأة تطالب بحرية أكبر شملت الجسد وهذا ما ترجم في كتابات العديد من الكاتبات العربيات أمثال: **هدى الشعراوي، نوال السعداوي، آسيا جبار** وأخريات اللاتي يؤمنّ بالمرأة المتحررة فكريا وجسديا فهنّ ينظرن إلى النقاب كوسيلة ضغط على المرأة .

ظهرت السينما النسوية ضمن إطار ما يسمى بـ الحركة النسوية التي ترى أنّ إشكالية المرأة لا تطرح إلاّ من خلال موضوع التغيرات الاجتماعية، الاقتصادية وهذا من خلال الكتابة عنها ومناقشة قضاياها فنيا ولما لا سينمائيا، إذن التيار السينمائي هو تعبير عن اختيار أخذته على عاتقها مجموعة من المخرجات العربيات اللاتي يؤمنّ بأنّ السينما هي المجال المناسب الذي يسمح للمرأة بأن تعبر عن مشاكلها.

ثالثا: الخطاب الإيديولوجي للفيلم النسوي الجزائري

يجب أن نشير في البداية إلى أن السينما الجزائرية ارتبطت ارتباطا وثيقا بالثورة التحريرية عبر الأفلام والأشرطة الوثائقية التي أرخت لتاريخ البلد والتي كانت البوابة التي أطلت منها الجزائر في الستينات من القرن الماضي على العالم، أفلام مثل: "معركة الجزائر"، "وقائع سنين الجمر"، "دورية نحو الشرق" وغيرها التي كان مخرجوها رجالا وبعضهم أجانب (منصر، 2010) ، لكن مع هذا التوجه الثوري نجد المرأة حاضرة في هذه الأفلام حيث يقول الناقد **سعيد تريعة** أن الرؤى كانت متفاوتة من مخرج لآخر، متأرجحة في ذلك بين ما هو فني وجمالي وبين ما هو سلبي وإيجابي (تريعة، 2010)، بالتالي يمكن تقييم هذه الرؤى بأنها رؤى تقليدية جدا عن المرأة التي لم تخرج عن دورها كأم، زوجة وفدائية في أحسن الأحوال، في دور هامشي جدا لا تأثير له في سياق الأحداث والقصص التي تعالجها هذه الأفلام.

بدأت هذه الصورة في التطور شيئا فشيئا بتطور السينما الجزائرية التي دخلت مرحلة الواقعية في نهاية السبعينات وبداية الثمانينات من القرن الماضي مع دخول المجتمع في سياق التغيرات التي فرضها التوجه الاقتصادي والسياسي آنذاك وهي الفترة التي صادفت أيضا بداية دخول المرأة ميادين التعليم والجامعات، مع تطور المطالب النسائية وتكثف نشاط المجتمع المدني وبالأخص المنظمات الناشطة في مجالات المرأة، بدأت السنيما تعيش كثيرا من التغيرات من حيث المواضيع المعالجة التي عكست بدقة معاناة المرأة العاملة وعلاقة

المرأة بالرجل، بالمقابل اتسمت بعض الأفلام الأخرى بالجرأة في طرح مشاكل المجتمع والمرأة خاصة، كموضوع تعدد الزوجات في محيط لا ينصف المرأة أبدا، إذ غالبا ما تكون المرأة هي الضحية الأولى، أفلام مثل: "ليلى والآخرون" لـ **سيد علي مازيف** و "دوار النسا" لـ **محمد شويخ** و "امرأة لابني" لـ **علي غانم** وغيرها، لكن في رأي الناقدة **زهية منصر** بقيت هذه المعالجة السينمائية لدور المرأة معالجة رجالية سطحية أو مقحمة في الأحداث بدور هامشي (منصر، 2010).

لكن في نفس الفترة عرفت السينما الجزائرية ظهور أول مخرجة جزائرية للسينما الروائية هي **آسيا جبار** التي حاولت من خلال فيلمها **"نوبة نساء جبل شنوة"*** تغيير الصورة النمطية للمرأة في السينما الجزائرية.

دخلت الصناعة السينمائية والتلفزيونية في الجزائر خلال العشرية السوداء أو الدامية أزمة حقيقية جراء غلق المؤسسات التي كانت تشرف على الإنتاج وهجرة أغلب المخرجين والممثلين فرارا من حملة الإغتيالات التي تعرض لها القطاع إلى فرنسا خاصة، بالتالي يمكننا الحديث عن ما أصبح يسمى بـ " سينما الإرهاب" أي السينما التي أرّخت للعشرية السوداء، لذلك العنف الدموي الذي عاشته الجزائر طيلة عشر سنوات وهنا بدأت تغزو المرأة الجزائرية عالم الإخراج فأصبحت صورتها أكثر وضوحا وفاعلية في السينما الجزائرية ويمكن أن نشير لفيلم "رشيدة" لـ **يمينة بشير شويخ** التي حاولت أن تقدم "صرخة النساء" التي قالت عنها إنها صرخة ضد المعاناة والإغتصاب الذي مارسته الجماعات الإرهابية جماعيا ضد النساء، إذ نجد المرأة مجبرة على دفع ثمن أخطاء هي ليست مسؤولة عنها، سواء عبر تهميش مقنن أو بتشويه مقنن أيضا لدورها في الحياة اجتماعيا وأسريا أو بالقتل الفظيع، كما يمكننا أيضا الحديث عن فيلم "بركات" لـ **جميلة صحراوي** الذي تناولت فيه طابوهات ثورة التحرير من خلال الربط بين مرحلتي قبل الاستقلال وبعده، وكذلك فيلم "مال وطني" لـ **فاطمة بلحاج**، من ميزات هذه السينما الجرأة في طرح المواضيع وبداية ظهور ما يعرف باللقطات الساخنة وصور الوضعيات الجنسية والدموية في الأفلام الجزائرية بحيث تحوّل حضور المرأة في هذه الأفلام من رمز نضالي وقضية وطنية إلى أداة للفعل السينمائي، فأصبحت تطرح قضية مواجهة ومقاومة المرأة للعنف في زمن الإرهاب بشكل أكثر قوة وتحدي وهذا ما يجعلنا نصنفها ضمن الأفلام التي قدمت صورة المرأة المواجهة للإرهاب والتطرف، حتى وإن كانت أغلب المخرجات يصورن هذا الواقع من الخارج، أي لم يكن نتيجة معايشتهن اليومية لهذا الواقع، الأمر الذي جعل هذه الأفلام محل انتقاد حاد في كثير من الأحيان.

مع عودة الاستقرار تدريجيا إلى الجزائر وبعد موجة أفلام الإرهاب تفطنت بعض المخرجات إلى ضرورة العودة إلى طرح قضايا المرأة من جديد، استطاعت هذه المجموعة النسائية إنتاج بعض الأفلام مما أفضى إلى إلغاء صورة المرأة النمطية التقليدية في الأسرة، وطرح صورة المرأة كإنسان وكعنصر فعال في المجتمع وهنا يمكننا ذكر فيلم "وراء المرآة" لـ **نادية شيرابي** الذي طرح لأول مرة قضية الأمهات العازبات بعيدا عن نظرة "المرأة الحمل الوديع والرجل الذئب الكاسر"، بل من خلال نظرة واقعية للأحداث كانت فيها المرأة ضحية لرجل ولكنها تنقذ من طرف رجل أخر، في توليفة سينمائية جميلة خرجت عن ثنائية الضحية والجلاد لتؤكد تقاسم المرأة والرجل معا للمسؤولية في هذا الواقع المثقل ، حيث تقول عنه الناقدة **مريم نور** أنه حاول أن يعطي صورة إيجابية عن الرجل حيث وضعته إلى جانب المرأة الذي سيساعدها في التحرر من عقدها و يمنحها الثقة في نفسها (نور، 2009)، يصنف هذا الفيلم ضمن الأفلام التي قدمت صورة المرأة المغتصبة (منصر، 2010).

يمكن أيضا أن نتحدث عن الأجيال الجديدة التي حاولت طرح أسلوب سينمائي مختلف عن الأجيال السابقة في طريقة تناول المواضيع أو المعالجة السينمائية حيث كسرت تابوهات التقاليد بكثير من الشجاعة

مثلما طرحه الفيلم القصير "الباب" للمخرجة **ياسمين شويخ** الذي تناول بطريقة رمزية تلعب كثيرا على المؤثرات البصرية بدل الخطاب المباشر، قضية حرية أو محاولة تحرر المرأة من قيودها الداخلية والخارجية وهو نموذج فيلم يمكن الإشارة من خلاله إلى الإتجاهات الجديدة في أفلام الشباب الجزائري رغم الصعوبات وهي المحاولة التي تعمل على طرح قضايا ومشاكل المجتمع ومنها المرأة بطرق فنية ولعب تقنية بصرية تجعل من الخطاب السينمائي لغة عالمية وإنسانية بعيدا عن الخطاب الإيديولوجي السطحي أي أنه الاتجاه الذي يحاول أن ينقل المرأة من رمز وأداة إلى قضية إنسان حقيقية، هذه النوعية من الأفلام تصنف ضمن الأفلام التي قدمت صورة المرأة المتطلعة للتحرر (منصر، 2010)، عن موقفها من سينما المرأة بالجزائر تقول المخرجة **ياسمين شويخ** : "إن السينما الجزائرية قد طرحت موضوع المرأة بكثرة في مختلف المراحل التاريخية، ذلك أن المرأة كانت حاضرة في هذا الميدان وإن كان عدد المخرجات جد قليل لكن العنصر النسوي كان حاضرا في المهنة التقنية وكانت البوابة التي انتقلت منها أغلب النساء من الكتابة السينمائية إلى الإخراج، إن هذا التطور الذي رافق تدرج المرأة في المهن السينمائية ودخولها إلى ميدان العمل هو الذي غيّر صورة المرأة في السينما الجزائرية من صورة الأم المقهورة والزوجة الخاضعة: أي من الصورة النمطية إلى صورة أكثر حضورا بطرح المواضيع المحظورة والتابوهات وطرح المرأة ليس من زاوية المرأة الغاضبة التي تعاني في البيت ولكن بوصفها شخصية معقدة لها جوانب إيجابية وأخرى سلبية: أي الصورة الواقعية والحقيقية للمرأة" تضيف المخرجة: "أن المشكل لا يتعلق فقط بالمرأة الجزائرية ولكنه مشكل عام وعالمي حيث ما يزال حضور المرأة في السينما في أمريكا وفرنسا محدودا جدا، ذلك أن الإخراج يبقى حتى الآن مهنة رجالية بامتياز " (منصر، 2010).

تعتبر المخرجات الجزائريات من أكثر المخرجات العربيات تعبيرا عن المشكلات التي تواجههنّ سواء داخل المجتمع الجزائري بتقاليد وعادات تراهن معوقات في طريق المرأة أو على المستوى النفسي والإنساني للمهاجرات الجزائريات اللاتي تحلمن بالعودة يوما للمجتمع الأصلي بحثا عن الجانب الروحي المفقود في المهجر الغربي.

رابعا: التحليل النصي السيميولوجي لفيلم "نوبة نساء جبل شنوة" لمخرجته الروائية آسيا جبار

1. بطاقة فنية عن المخرجة آسيار جبار:

آسيا جبار هي في الأصل **فاطمة الزهراء إيمالين (Fatima Zohra Imalyène)** مولودة بتاريخ **04 أوت 1936** بمدينة **شرشال** الساحلية بضواحي العاصمة الجزائرية، أثناء طفولتها ترددت على المدرسة القرآنية ثمّ التحقت بالمدرسة الفرنسية بـ **موزاية** أين كان والدها يشتغل مدرسا.

تنتقل بعد ذلك إلى ثانوية **بوجو (Bugeaud)** بالجزائر العاصمة أين نالت شهادة البكالوريا وكان ذلك عام **1952**، أما في سنة **1955** فتنجح **آسيا جبار** في اجتياز مسابقة الالتحاق بالمدرسة العليا بمدينة **سافر** الفرنسية (**l'Ecole Normale Supérieure de Sèvres**)، عام من بعد تنضم إلى الإضراب الذي أعلن عنه الطلبة الجزائريين بالجزائر وبالتالي لا تشارك في امتحانات شهادة الليسانس.

تعتبر سنة **1957** السنة الأولى التي بدأت فيها **آسيا جبار** كتابة روايتها والتي استهلتها برواية **" العطش " (la Soif)**، ثمّ تسافر إلى تونس و تعمل من هناك كمتعاونة مع جريدة **المجاهد** الجزائرية وفي نفس الوقت كانت تحضر لـ شهادة الدراسات العليا في شعبة التاريخ، في **أكتوبر** من عام **1962** تعمل كأستاذة بجامعة الجزائر فرع تاريخ وفي العام ذاته تشارك في أداء مسرحية نظمت خلال المهرجان الثقافي الأفريقي، هذه المسرحية كانت بمثابة انطلاقة لأعمال مسرحية أخرى نظمتها بعد ذلك بـ **باريس**.

لم تقتصر أعمال **آسيا جبار** على مجالي الأدب والمسرح فقط بل استطاعت هذه المرأة أن تقتحم مجال السينما الذي كان مجالا محتكرا على الرجل فقط – فيما يخص الجزائر – وهذا من خلال إخراجها لنصوص فيلمية متميّزة، كما عملت أيضا بمجال الترجمة.

عرفت **آسيا جبار** كروائية لكن علاقتها وطيدة بعالم السينما المعتمد على الصورة حيث تقول عن هذه العلاقة :" قمت بتدريس مقياس حول السينما والمسرح بكلية الجزائر ولكن قبل هذا كانت لي علاقة أكثر واقعية مع الجمهور لأنني لمدة ثلاث سنوات قمت بـ باريس بإخراج أعمال مسرحية، فهذا الاتصال لها بالسينما والمسرح كتابة وتدريسا فتح أمامها فرصة الوصول إلى الإخراج (ناوي، 2009-2010).

2 . بطاقة فنية عن الفيلم:

. سيناريو وإخراج : آسيا جبار.

. الأداء التمثيلي :

***على المستوى الخيالي :**

سوسن نوير- محمد حيمور.

***على المستوى الوثائقي :**

نساء منطقة شنوة (حجوط، تيبازة، شرشال) وقد تجسدنّ في الشخصيات النسائية التالية :

زهرة صحراوي - خيرة عمران عائشة مجار- فاطمة أوداي فاطمة سرحان - خديجة لخال

. التقاط الصور : - أحمد سجنان -عبون شريف

. التركيب : أرزقي حدادي - نيكول شليمر (Nicole Schlemmer)

. موسيقى: بيلا بارتوك.(Bela Bartock) - موسيقى فلكلورية - أغنية الاستخبار المؤداة من طرف نرجس - المقطع الغنائي الأخير المؤدى من طرف محمد حيمور

. المؤسسة المنتجة : المؤسسة الجزائرية للبث الإذاعي والتلفزي

. سنة الإنتاج : 1977 - 1978

. المدة الزمنية للفيلم : (115 دقيقة)

3 . ملخص الفيلم:

تعتبر **آسيا جبار** أول مخرجة جزائرية تقوم بإنجاز أول فيلم روائي طويل المتمثل في "**نوبة نساء جبل شنوه**" هو شريط وثائقي وفيلم خيالي في آن واحد، فعلى صعيد الخيال يتناول الفيلم قصة امرأة شابة - **ليلى**- مهندسة، متزوجة من طبيب بيطري ولها بنت، تعود إلى مسقط رأسها من أجل قضاء عطلة نقاهة زوجها الذي أصيب بشلل بعد أن وقع له حادث - سقوط من على حصان - هذا الشلل جعل العلاقة بين القرينين مجمدة، وانقلبت الأدوار داخل هذه الأسرة الصغيرة فالزوج يبقى بالداخل بينما المرأة تنتقل في الخارج بكل حرية ومن خلال نظراتها يكتشف المشاهد منطقة شنوة، هذا التجوّل عبر الفضاء سيصبح الحجة المختارة من طرف المخرجة لتقديم فيلم وثائقي عن مشاركة المرأة في الكفاح الوطني وفي نفس الوقت لإبراز الفضاء المخصص للمرأة في جزائر **78**.

إنّ رجوع ليلى إلى مسقط رأسها هو من أجل البحث عن الأخ المفقود وعن الذكريات وقد تمّ ذلك من خلال التقائها تباعا بست نساء ينقلن إليها مقاطع من حياتهنّ الماضية، أمّا الرجوع الثاني الذي تقودنا إليه **آسيا جبار** فهو قد تمّ من خلال الحكايات التي تقصها الجدّات للأطفال والتي سوف ترجع بالمشاهد إلى زمن الماضي البعيد.

لقد جاء الفيلم في شكل مجموعة مقاطع موسيقية إيقاعية شبيهة بمقاطع النوبة الكلاسيكية الأندلسية ولذلك سوف يلاحظ المشاهد أنّ الفيلم قد قسم إلى مقاطع سردية تتوافق والتقسيم الذي تعتمد عليه النوبة عادة.

4. البناء الفني للفيلم :

قبل الانطلاق في تحليل مقاطع فيلم " **نوبة نساء جبل شنوة** " لابد من التطرق إلى العناصر الرئيسية التي يتشكل منها التركيب الفيلمي.

لقد ركب هذا الفيلم من خلال الاعتماد على ثلاث عناصر رئيسية : المكان، الزمان والصوت هذه العناصر كان لها الدور الأساسي في تشكيل البناء الداخلي للفيلم.

1.4 التشكيل المكاني :

يتوفر للنص السينمائي " **نوبة نساء جبل شنوة** " تشكيلة فائقة التنوع من مفردات المكان وتتراوح أماكن السرد فيما بين المشاهد الريفية التي تمثلت في الديكور الطبيعي الذي تشكل من الجبال، المراعي، الوديان...الخ والمعالم الأثرية التي تزخر بها منطقة شنوة وكذلك المشاهد الساحلية التي تمثلت في البحر وقد تجاوز الفيلم هذا الفضاء لكي ينتقل إلى فضاء آخر هو فضاء المدينة العصرية ذات النمط الحديث من العمارة والطرقات يقول الناقد **فاضل الأسود** (الأسود، 1996) أنّ عناصر التشخيص المكاني يمكن إحصائها في :

- ما يمكن رؤيته من مفردات المكان.
- ما يمكن سماعه داخل المكان.
- ما يمكن الإحساس به أو الإيحاء بالإحساس به والتي قد تصل إلى حد إبراز نوعية الملمس من نعومة أو خشونة يكون عليها المكان.

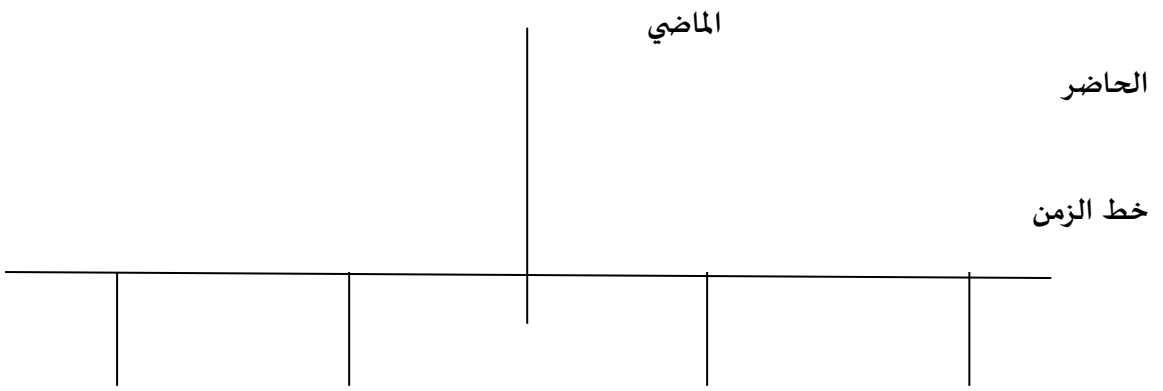
يمكن للمكان أن يقدّم الحدث السردي بواسطة إحدى الطريقتين التاليتين :

أ- أن يصبح مجرد الإطار الذي تدور فيه الأحداث ومن ثمّ فإن زخم التفاصيل أو ندرتها لا تصبح ذات أهمية كبيرة لكن المكان في فيلم " **نوبة نساء جبل**..." قد تعدى كونه مجرد موقع جغرافي أو موقع يقف في ساحته الممثلون أو يتجولون داخله.

ب- أن يكتسب المكان دورا أكبر فيتحوّل إلى معنى ويصبح موضوعا ذا طابع خاص ومميز ويتجلى المكان كفكرة وكموضوع ويفرض على المشاهد وجوده بالكامل وكأنه موضوع التشخيص ذاته، هنا يرتقي المكان من مجرد كونه خلفية أو ساحة للحدث إلى أن يتحول فيصبح كيانا فاعلا ومؤثرا في الحدث ومشاركا فيه بدلا من كونه مكان وقوع الأحداث وهو ما يتجلى بوضوح في المشاهد المختلفة التي احتواها فيلم " **نوبة** ..." سواء فيما يتعلق بالمناظر الطبيعية الريفية أو المناظر الحضرية، حتى المشاهد التي انبعثت من الماضي عبّرت هي أيضا عن فضاء يحيطه الدمار وقسوة الشاحنات العسكرية وكل تلك النيران في الغابات، فالمكان في هذا الفيلم يمارس تأثيراته على مسار الحكي، بل يمكن القول بأن المادة الحكائية أصبحت عاملا مساعدا في خدمة التعبير عن المكان وتشخيصه، وقد قالت المخرجة **آسيا جبار** في أحد حواراتها حول موضوع اختيارها لعنصر المكان كأحد الركائز التي يستند عليها الفيلم بأنها (المخرجة) فضلت عرض امرأة متحررة عبر الفضاء لأنها ترى في التنقل المكاني شعورا بالحرية (Tamzali, 1979).

2.4. المعالجة الزمنية للفيلم :

إنّ البناء الزمني لفيلم " **نوبة نساء جبل شنوة** " يتشكل من أربعة مراحل زمنية أساسية، مرحلتين في الحاضر ومرحلتين في الماضي، يمكن توضيح ذلك من خلال المخطط التالي :



المصدر: من إعداد الباحثة

لقد اعتمدت المخرجة **آسيا جبار** في عملية استرجاع الماضي على تقنية **فلاش باك (Flash Back)** أو تقنية الرجوع إلى الوراء، التي يصفها "**مارسل مارتن**" ضمن " **الزمن المضطر - Temps Bouleversé** " ويقول عنها : " **هو أسلوب لشرح وتفسير الزمن الأكثر أهمية داخل النص الفيلمي** " (Martin, 1977)، هذه التقنية تم توظيفها على مستوى هذا الفيلم من خلال خلق روابط سمحت بتسهيل عملية التنقل من الزمن الحاضر إلى الزمن الماضي، هذه الروابط تمثلت في : الشرود، التذكر، أحلام المنام.

3.4. التشكيل الصوتي :

ما يميز البناء السردي لـ فيلم " **نوبة نساء جبل شنوة** " هو أنّ تركيبه تمّ من خلال الاعتماد على تركيب البنية الداخلية للنوبة الأندلسية بمعنى أن كل مقطع موسيقي داخل النوبة عبّر عن مرحلة معينة داخل الفيلم، حيث يبدأ السرد بمقطع موسيقي افتتاحي يتمثل في " **توشيا** " ثمّ تليه مقدمة موسيقية أطلق عليها اسم " **استخبار**"،

أما جسم الفيلم فقد جمع أربعة مقاطع موسيقية : **مسيدر – بطايحي – نصراف - درج** وينتهي الفيلم أو بالأحرى تنتهي النوبة بـ "**خلاص**" الذي سيجمع من خلال إيقاع سريع كل الذكريات الفردية لـ **ليلى** وكل الذكريات الجماعية لجملة الشخصيات، كل هذه الذكريات عبرت عنها قطعة موسيقية استخدمت فيها آلات تقليدية، هذه النوبة لم تقتصر على الأداء الموسيقي فقط بل لقد وظفت أصوات غنائية تمثلت في الصوت النسائي الغنائي الذي وظف في بداية مقطع " **توشيا** " والذي قام بتأدية مقطع موسيقي أندلسي، كذلك مجموعة الأصوات النسائية التي أدت أغاني فلكلورية جزائرية، أما الصوت الرجالي فقد جاء في آخر الفيلم من خلال مقطع "**خلاص**" وحيث قام بتأدية مقطع غنائي ذو طابع صحراوي.

لقد امتزجت الموسيقى الأندلسية و الموسيقى الفلكلورية بالموسيقى الكلاسيكية التي أعدها الموسيقار المجري **بيلا بارتوك (Bela Bartok).**

بالإضافة إلى الموسيقى تم توظيف أصوات طبيعية داخل الشريط الصوتي و التي تمثلت في :الصوت النسائي الذي أخذ على عاتقه عبئ السرد وهو يمثل صوت ليلى الداخلي الذي عبّر عنه من خلال استعمال (la Voix Off)، كما تمّ توظيف أصوات نسائية أخرى في بعض المشاهد والتي استخدمت كرواة وظيفتها سرد مضمون الروايات، كذلك تمثلت الأصوات الطبيعية في أصوات زقزقة العصافير، خرير المياه ، صراخ الأطفال وكذا همسات النساء التي نسمعها من حين لآخر.

هذا المزج داخل الشريط الصوتي سمح للفيلم بأن يكون القالب الفني الذي سكبت داخله أنواع مختلفة من الموسيقى و الأصوات الطبيعية فقدم للمشاهد نوبة مميزة أصبحت وتيرة الفيلم من بدايته إلى نهايته.

5. التحليل التضميني للمقاطع المختارة من الفيلم:

السينما باختلافها عن الأدب، لا يعني ذلك انفصالها عنه، إنهما فنان يكادان يكونان متلازمين، فالسينمائي حين يشرع في تصوير فيلمه لا يعني ذلك أنه انفصل نهائيا عن الأدب أو عن الكلمة، خاصة إذا كان في الأصل أديبا وهذا ما حدث لـ **آسيا جبار** عند إخراجها لفيلم **" نوبة نساء جبل شنوة"** حيث تقول عنه: " بهذا الفيلم أيضا أقوم بالأدب، أمرّ من الأدب المكتوب إلى الأدب الشفوي، أؤكد دورا للتوصيل، في بداية هذا المشروع بدأت بالاستماع لحكايات النساء، قمت بهذا العمل في منطقتي الأصلية **جبل شنوة**، لقد قبلت من طرفهن ليس لأني كاتبة ولكن لي روابط وسطهن وأنا أستمع كانت هناك صور تتشكل في خيالي شيئا فشيئا والفيلم يتشكل أيضا" هكذا استلهمت المخرجة كل هذه الأحاديث لتتخذ منها جانبا وثائقيا في فيلمها (ناوي، 2010-2009).

تعتمد الروائية **آسيا جبار** في التعبير عن حرية المرأة في أغلب رواياتها على أربعة محاور رئيسية هي:

أ - حرية المرأة في مشاهدة الآخرين وحرية الآخرين في مشاهدتها والتي تتمثل في **حرية النظر (le Regard)**.

ب - حرية المرأة في التنقل داخل الفضاء الرجالي والمتمثلة في **حرية الفضاء (l'Espace)**.

ج - حرية التحدث مع وبمقابل الرجل والتي تتمثل في **حرية الكلام (la Parole)**.

د - حرية الكشف عن الجسد **(le Corps)**.

إنّ فكرة طرح قضية حرية المرأة في فيلم **" نوبة نساء جبل شنوة "** استلهمت من التصوّر الذي رسمته المخرجة لهذه المرأة، هذا التصوّر شمل المحاور الأربعة التي سبق ذكرها وكوّن فكرة شاملة عن الحرية الكاملة للمرأة.

لقد تمّ التركيز في هذا الفيلم على حرية تنقل المرأة عبر الفضاء، هذا الأخير الذي أصبح داخل الفيلم عنصر تركيبي أساسي للعملية السردية وهذا ما جعل الروائية **آسيا جبار** تنتقل من فن الأدب إلى فن السينما لكي تستطيع التعبير عن هذا الفضاء مرئيا.

إنّ التمهل وعدم إدراك حركة الكاميرا من جهة وسعة المجال المصوّر من جهة ثانية هما العنصرين اللذين فرضا تواجدهما في مجمل المقاطع الفيلمية، ففيلم **" نوبة... "** يعتبر في الأساس فيلما عن الحيّز **(l'Espace)** وعندما نراه ندرك في أي شيء يقصد الحيّز في الواقع نحن نرى ديكورا طبيعيا، شخصيات تندرج داخل فضاء مسكون من قبل (قرية، مزرعة مدينة صغيرة، ... الخ) حيث الحياة اليومية لم تتوقف لحظة وباقتفاء آثار **ليلى** نكتشف في كل مرة فضاءات جديدة ولكن يوجد في كل مرة ضمن كل حيّز تآزر بين العناصر

الفيلمية وغير الفيلمية، هذا التآزر شكّل - كما سبق ذكره - سمفونية أصبحت وتيرة الفيلم، فطرح الموضوع بهذه الكيفية يعتبر شيء مبتكر في السينما الجزائرية.

إنّ هذا الحيّز الذي تمّ التركيز عليه داخل الفيلم هو يخص بالدرجة الأولى حيّز النساء وقد بني الفيلم على التوازي بين شخصية **ليلى** المرأة الحرة التي تملك سيارة تنتقل من خلالها عبر الفضاء بلا عائق وعالم النساء التقليدي الداخلي الحجري الذي تلجأ إليه **ليلى** في آخر رحلتها المتمثل في الكهف.

لقد وظفت المرأة كمادة أساسية لإبراز هذا الفضاء فالفيلم لم يكن محوره المرأة بقدر ما كان يدور حول الفضاء الذي تتواجد بداخله هذه المرأة، في هذا الصدد تذكر **آسيا جبار**: " ... لقد حاولت أن أطرح المشكل رقم 01 الذي تعاني منه المرأة والمتمثل في عدم السماح لها بالتنقل بحرية عبر الفضاء لأني اعتقد أنّه كلما منحنا للمرأة فضاءا أوسع كلما شعرت بالحرية أكثر" (Tamzali, 1979) .

إنّ بمجرد تنقل المرأة عبر الفضاء هي في نفس الوقت تكتسب حريات أخرى تتمثل في حرية الكشف عن الجسد من خلال نزع النقاب عن نفسها حيث تقول **آسيا جبار** : "... لا أرى للنساء العربيات إلاّ وسيلة واحدة للتحرّر وهي التحدّث، التحدّث بدون توقف عن الماضي والحاضر، النظر خارجا ما وراء الجدران والسجون، يجب دفع الباب، الخروج والمشي وسط الرجال في الفضاء المحرّم تقليديا على النساء" (Déjeux, 1994)[33].

إن هذه التجربة السينمائية الأولى كما شرحتها المخرجة عدة مرات هي عودة مزدوجة للأصل وللجذور الثقافية ولكن أيضا عودة إلى معاناتها كامرأة وللمحظورات المرتبطة بالجنس الأنثوي.

أرادت **آسيا جبار** أن تكتشف جذور الأزمة الجزائرية وفتح فضاء أنثوي داخل بلدها الأصلي، فهي تقول بهذا الصدد :" لقد قلت أن المرأة محجوبة عن الصورة، لا أستطيع تصويرها وهي بذاتها لا تملك صورتها، لأنها منغلقة داخل فضاء داخلي تراقبه على الدوام، بالمقابل هي ممنوعة عن رؤية ما بالخارج إلا إذا ارتدت النقاب، إذن اقترحت من خلال كاميراتي أن أكون عين المرأة المنقبة"، بالتالي **آسيا جبار** أو عين النساء ابتكرت فضاء سينمائي خاص وتركيبة من الصور أين تاريخ النساء يظهر بحرية، فالنظرة لم تعد نظرة استعمارية أو شرقية ذكورية بل نظرة نساء الظل وأصبحنا نسمع صوت الذاكرة الأنثوية (Naim & Djebar, 2005).

ممّا يجسد فكرة حرية المرأة في مشاهدة الآخرين وتمتع الغير برؤيتها وهذا ما تمّت ملاحظته في فيلم " **نوبة ...** " فكل لقطة داخله كانت عبارة عن نظرات أهمّها نظرات الزوج التي كانت تتبع **ليلى** كظلها.

أما فيما يخص نظرتها للرجل فقد تمّ إبعاده وإبقائه خارج النص السينمائي من خلال تقديمه كرجل مقعد وصامت ف **علي** لم نسمع صوته ولا مرة واحدة طوال مدة الفيلم فموقعه كان في الظل، إنّ الروائية من خلال رسمها لشخصية رجالية مشلولة وعاجزة أرادت أن تمنح للمرأة حق الكلام وهذا بإقصاء الرجل رمزيا فحتى العلاقة بين المرأة والرجل أرادتها منقطعة تماما فهي تقدم زوج يعاني من العلاقة بينه وبين زوجته ومن عجز الواحد على الاتصال بالثاني.

إنّ الحياد الرمزي للذكر في هذا الفيلم أثار انتقادات عديدة وجهت للفيلم أثناء عرضه الأول بقاعة السينماتيك بالجزائر العاصمة، والمخرجة تعترف بهذا الإقصاء للرجل وتفسره من جهتين، من جهة تقول: " ما أزعج جمهور السينماتيك هو أنني أبعدت الرجل عن فيلمي، لكن بماذا أرد غير أني فقط أظهرت ما يوجد في الواقع" بمعنى أن المخرجة قامت بتصوير ما شاهدته فعلا في واقع منطقة **شنوة** وهو تجول النساء بحرية داخل فضاء الرجال أي عبر فضاء خارجي وهو ما تطلق عليه **آسيا جبار** حرية المرأة في التنقل عبر الفضاء (Naim & Djebar, 2005)، ومن جهة أخرى تقول في إحدى الحوارات عن سبب إبقائها للرجل (**علي**) داخل

حيز مغلق : " لم أكن أريد إزعاج الرجال ولكن اعترف بأني أردت أن أنجز شريطا وثائقيا ذو وجهة نسائية أي من المرأة وللمرأة، فكان لابد من أن يبقى الرجل بالداخل والمرأة تخرج" (Hennebelle, 1979) .

كخلاصة نقول أنه من خلال انطلاقة شعرية تقتضي تدّخل الذاتية تخرج **آسيا جبار** من فضاء غرفة مغلقة ومن صمت زوج عاجز لتقدم للمشاهد أفضل وثيقة فيلمية عن نساء السينما الجزائرية لأنها استطاعت : أن تمنح فرصة أخذ الكلمة لصالح المرأة، أن تصوّر نظرتها، أن تلتقط صوتها الواقعي بدون تزييف، أن تسترجع ذاكرتها المفقودة وبالتالي استطاعت أن تقيم علاقة حوار بينها وبين الذاكرة التاريخية.

هذا الفيلم الذي يعتبر أول فيلم جزائري تقوم بإخراجه امرأة قدّم للسينما الجزائرية وللمرة الأولى لحظة تأمل سينمائية ذات طابع أنثوي أدبي، فكون **آسيا جبار** روائية سمح لها برسم بدقة مناظر نساء داخل فيلم لا يعرض الصراع الموجود بين الرجل والمرأة بقدر ما هو يرسم أسس الحرية التي تتطلع إليها المرأة الجزائرية.

6. مناقشة الخطاب الإيديولوجي للفيلم النسوي الجزائري "نوبة نساء جبل شنوة" :

لقد وجدت السينما النسوية المغاربية عامة والجزائرية خاصة من العاصمة **باريس** ملجأ ثقافيا لها حيث تعد هذه الأخيرة مركز جذب للمخرجات من سائر أنحاء العالم العربي وعلى الأخص من المستعمرات الفرنسية السابقة في المغرب العربي، لقد ذهبت أغلبهن إلى هناك هربا من الرقابة أو من المطاردة السياسية أو من الرقابة الاجتماعية الخانقة، لكن للأسف اللجوء إلى الغرب كان ثمنه باهظا، ما يزكي هذا القول هي بعض الرسائل الإيديولوجية ذات الملامح الغربية التي حملتها بعض الأفلام الجزائرية والتي من بينها فيلم "نوبة نساء جبل شنوة" لـ آسيا جبار هو صحيح أنّ الواقع صوّر بكل حيثياته خاصة في جزئه الوثائقي لكن هذا لا يعني أنهّ حمل رسالة إيديولوجية ناجمة عن الجزء الثاني من الفيلم الذي تمثل في الشريط الخيالي هذه الرسالة نابعة عن خطاب نسوي بحت يدعو لتحرر المرأة وضرورة إخراجها من الفضاء التقليدي الخانق لحريتها وهذا بحكم أنّ المخرجة تنتمي للحركة النسوية وتشهد بذلك النصوص الأدبية المتعددة التي كتبتها **آسيا جبار** والتي تحمل بصمات لغة أنثوية في الصميم .

لقد قدّم الفيلم بلغة أجنبية حيث نلاحظ أنّه من بداية **الجنيريك** إلى غاية نهاية الفيلم تمّ استعمال اللغة الفرنسية باستثناء نساء **شنوة** اللاتي نطقن بلغة عربية عامية بحكم مستواهنّ التعليمي المعدوم، فنجد أنّ هذه اللغة الأجنبية قد طغت على معظم المقاطع الفيلمية.

فهل هذا راجع إلى كون الروائية آسيا جبار تكتب باللغة الفرنسية ؟

بل يمكن طرح سؤال أعمق :

لماذا الكتابة باللغة الفرنسية ؟

تجيب **آسيا جبار** وتقول : "... يجب التحدّث عن الذات خارج لغة الجدّات، خارج عالم الأمهّات وخارج التقاليد، لقد خرجت من اللغة الأم إلى اللغة الأجنبية لكي أستطيع التحدّث بصيغة المتكلم (أنا -**Je**) " (Naim & Djebar, 2005).

في نظر الروائية اللغة الفرنسية سمحت لها باختراق تابوهات الكلام في مجال المواضيع العاطفية ولهذا نجدها قد ذهبت من خلالها إلى أبعد مدى أثناء حديثها عن العلاقات العاطفية حيث منحتها هذه اللغة الحرية للتحدّث بصراحة مطلقة وجرأة كبيرة، فكأنّ الأفكار تبقى محبوسة وجامدة لو عبرّت عنها باللغة العربية، هاته اللغة التي تنتمي في الأصل إلى عالم هي تشتكي منه مسبقا و تريد الخروج عن إطاره فكيف تكتب بلغته.

انعكس هذا التوجه الإيديولوجي الذي تميل إليه المخرجة على النص السردي حيث جاء في معظمه بصيغة المتكلم (**Je**) وكأنّ المخرجة تريد من خلال استعمال هذه الصيغة الفردية أن تعطي لذاتيتها شرعية

أكبر و تبرز بأنها تتكلم عن نفسها هي وليس عن إنسان آخر، ففي هذا الكلام رسالة خفية تدعو للاعتراف بوجود المرأة كذات لها كيان مستقل له رغبات وحقوق، بالتالي هذا الفيلم يحمل إيديولوجية ذات توجه نسوي بحت.

تقول **آسيا جبار**:" لقد فكرت بصدق بأني سأكون كاتبة باللغة الفرنسية ولكن خلال هذه السنوات أيقنت بأني هناك مشاكل في اللغة العربية المكتوبة لا يمكن لها أن تحل محل كفاءتي، هناك اختلاف على مستوى اللغة اليومية ولهذا فاللجوء إلى السينما بالنسبة لي هو ليس الاستغناء عن الكلمة لأجل الصورة ولكن هو مزج الصورة بالصوت وهو تنفيذ العودة إلى اللغة" (Naim & Djebar, 2005).

من خلال هذه الكلمات تبرر الكاتبة تخليها عن الكتابة لفترة طويلة والدخول في مغامرة جديدة إلى عالم الصورة المتحركة، هذه الحاجة والتجربة التي وسعت من أدواتها الإبداعية الفنية والتي استطاعت من خلالها خلق فضاء معقد مركب من عناصر كالنص، الشعر، الصمت، الضجيج والأغاني ، خليط هجين من عناصر لغوية (بلغتين مختلفتين) وعناصر سينمائية.

كما أرادت المخرجة أن تكتشف اللغة المنطوقة، الموسيقى، **آسيا جبار** تموضعت دائما داخل فضاء لغتين، ما بين بلدين ، ما بين ثقافتين، الفرنسية بالنسبة لها هي **لغة الأب** ولكن أيضا لغة المستعمر، لغة العدو وأخيرا هي اللغة التي اختارتها كي تعبر من خلالها كروائية ، حيث تقول عنها : "... إن التحدث عن الذات خارج لغة الأسلاف هو كشف الستار عن المرأة (Clerc, 2006) ، أما اللغة العربية فهي لغة الانفعالات، لغة الأمهات ولغة التاريخ الشفهي (Naim & Djebar, 2005) .

بالرغم من أنّ المخرجة ترعرعت وارتبطت برباط وثيق بكلمات ثقافة الآخر أي لغة المستعمر إلا أنها تعتبرها محررتها من الأغلال التي كانت تقيدها والتي استطاعت أن تتحرر منها بفضل مزاولة للدراسة، بالتالي هي تعتبر أن هذا الفيلم سمح لها بالعودة لعالم الأمومة وإلى جذور تكسرت بفعل القطيعة المزدوجة التي أحدثها كل من أسلوب حياتها العصري وكذلك اللغة.

تضيف المخرجة : " ... الفيلم سمح بقبول ازدواجيتي الثقافية بكل هدوء"، إن المرور من الكتابة إلى الصورة بالنسبة للكاتبة طرح إشكالية الازدواجية اللغوية والثقافية، فالتحدث بلغة الآخر هي المخاطرة بالاقتلاع من جذور الوطن الأصلي والانفصال عن باقي النساء الأخريات، اللاتي وأخيرا تم التعرف عليهن من خلال استخدام الصورة والصوت (Déjeux, 1994).

برغم الخطاب الإيديولوجي الذي يحمله فيلم " **نوبة** ... " إلاّ أنه يتمتع بكتابة سينمائية رفيعة حيث سمح بإعطاء لعنصري الموسيقى والفضاء مجالا أوسع داخل السينما الجزائرية فالطريقة السردية التي جاءت على شكل علاقة كلامية ربطت المخرجة بالمتفرج تعتبر شيء مبتكر في السينما الجزائرية وهذا ما جعل قراءته تكون صعبة فالجمهور تعوّد على استقبال رسالة فيلمية بسيطة تعتمد على الفعل والحركة السريعة للشخصيات ولبقية العناصر التي يتكوّن منها الفيلم - **ريح الجنوب**، **ليلى والأخريات** وغيرها -، تقول المخرجة أنّ مشكلة الفيلم لا تكمن في صعوبة قراءته بل تكمن في الإشكالية التي تمّ وضعها على مستوى هذا الفيلم والتي تقدم طرحا جديدا ومختلفا لقضية المرأة داخل المجتمع الجزائر (Tamzali, 1979) .

أما النموذج الثاني من الرسائل الفيلمية الجزائرية التي تحمل بصمات غربية هو فيلم **"بركات !"** الذي استقطب اهتماما كبيرا داخل الأوساط الثقافية بسبب ارتباط موضوعه بقضية العنف والنزاع المسلح الذي دار وربما لا يزال في **الجزائر** بين الجماعات المسلحة والمؤسسة الأمنية وانعكاسه على عموم الناس، فمنذ عرضه الأول في **الجزائر** أثار ردود فعل غاضبة وصلت الانتقادات إلى حد وصفه بأنه يمثل سينما تمجد الاستعمار الفرنسي، كما اتهمت مخرجته بأنها تجرّم مناضلي جيش التحرير الذين طردوا **فرنسا** بعد استعمار

دام **132** سنة وتلقي عليهم تبعة فشل مشروع المجتمع الجديد، كما تجرِّم الجيل الجديد من الجزائريين وتصمهم بالعنف والدموية فيما توحد الجيلين تحت بند اضطهاد المرأة ومحاربتها باسم تقاليد بالية.

اتفق أغلب النقاد على أن التمويل الأجنبي الذي حظي به الفيلم هو سبب الهجوم اللاذع عليه وعلى مخرجته كونه من الإنتاج المشترك مع **فرنسا**، فالناقد **أحمد حاجي** ينظر إلى هذا النوع من الإنتاج بمنطق أنه نوع من "المؤامرة" على الثقافة العربية وأنه يقدم في المقام الأول خدمة ثقافية للطرف الآخر أي الأوروبي خاصة أنّ مخرجته تعيش وتعمل في **فرنسا** شأنها شأن بطلته الممثلة الشابة **رشيدة براكني** التي تعمل في نطاق المسرح الفرنسي منذ سنوات، هذه الإشكالية المتفجرة ناتجة بالطبع عن تلك الحساسية الخاصة التي تميز العلاقة بين الجزائر ودول المغرب العربي عموما من ناحية وبين فرنسا التي ترتبط بعلاقات ثقافية واقتصادية وثيقة بهذه البلدان سواء بحكم التاريخ أو الجغرافيا (حاجي، 2007).

يعاني الفيلم من أزمة مشاهد، فقد سارت أحداث الفيلم في عدة اتجاهات مختلفة لا رابط بينها، إذ فيما تصرّ **خديجة** في أحد المشاهد على ارتداء الحايك ورفض الحجاب بحجة الحفاظ على التقاليد الوطنية فإنها في مشهد آخر تظهر إصرارا أكبر على ارتداء زينتها كاملة قبل خروجها من بيتها وتدخين سيجارتها بلذة غريبة، مشهد لا علاقة له بصورة الحفاظ على التقاليد التي تحاول المخرجة إلباسها بـ **خديجة.**

كما تصنف الناقدة **فتيحة بورورينة** فيلم **"بركات"** ضمن العشرات من الأفلام السينمائية والأعمال الأدبية الجزائرية التي حظيت باهتمام كبريات الشركات السينمائية ودور النشر الفرنسية فهي تقول بأنّه: "لم يبتعد عن القاعدة التي تقرّب العاملين بها إلى الشهرة والمجد بقدر تفانيهم في تكريس الفكر الكولونيالي والاستثمار الأعمى بل الاقتتات من محنة العشرية السوداء عبر تحريك سؤال "من يقتل من ؟ " ونبش ذاكرة شهداء الثورة التحريرية، فالفيلم يوجه أصابع الاتهام صراحة لقوات الأمن الجزائرية بضلوعها في تقتيل الأبرياء"(بورورينة، 2006)، هذه الاسطوانة التي تغنت بها لفترة طويلة قنوات تلفزيونية فرنسية، بالتالي الفيلم يروي مقاربة فرنسية غربية لسنوات الدماء في الجزائر فبدلا من تصوير الصراع الدموي بين السلطات والمسلحين فإنّه يرى أنّ الذين مارسوا المذابح الجماعية هم مناضلو حرب التحرير الجزائرية وهم أنفسهم أباطرة المال واللصوصية ومصدر احتقار المرأة.

ـ نتائج التحليل:

سمحت عملية تفكيك بنية فيلم **"نوبة نساء جبل شنوة"** إلى مقاطع سردية جزئية بتحديد العناصر الداخلة في تشكيل هذه المقاطع وكذلك الكشف عن العلاقة الداخلية التركيبية التي تربط هذه العناصر ببعضها البعض مكونة في الأخير بنية سردية كلية.

يمكن ترجمة هذه العملية التحليلية إلى الاستنتاجات التالية :

- لقد صمّم الفيلم في البداية لكي يكون بحثا وثائقيا عن كفاح المرأة الجزائرية وبالتحديد المرأة الشرشالية إبان حرب التحرير، فانطلاقة الفيلم بدأت من خلال التسجيلات الصوتية التي سجلتها **آسيا جبار** لنساء **شنوة**، بعد ذلك فكرّت المخرجة في أن تجعل هذه التسجيلات مرئية فتحوّل الفيلم من مجرد بحث وثائقي إلى فيلم مدته تقارب الساعتين امتزجت داخله المشاهد الوثائقية مع المشاهد الخيالية الرمزية ولقد وظفت شخصية ليلى لكي تكون حبل وصال بين الجزء الوثائقي والجزء الخيالي وهذا من خلال كونها من جهة مشاركة في التحقيق الذي تمّ عرضه في الشريط الوثائقي وكونها من جهة أخرى طرف رئيسي في القصة التي احتواها الشريط الخيالي.

- لقد اعتمدت المخرجة في بناء فيلمها على البناء الداخلي للنوبة الأندلسية حيث جاء في شكل مقاطع موسيقية امتزجت داخلها الموسيقى الكلاسيكية - التي ساهم في إعدادها الموسيقار المجري **ب. بارتوك**

(**B. Bartok**) - مع الأغاني الفلكلورية التي ردّدت في بعض المقاطع الفيلمية، هذه الموسيقى تمّ مزجها كذلك مع أصوات طبيعية تمثلت في خرير المياه، غناء العصافير، همسات النساء وصراخ الأطفال، هذا الكل الشامل للموسيقى والأصوات الطبيعية شكّل في الأخير شريطا صوتيا تآزر مع الصورة والنص السردي ليخلق ما يشبه السمفونية المتواصلة التي كانت بمثابة المتغير الذي وظّف أثناء تعاقب المشاهد الخيالية و الوثائقية وبالتالي أصبحت وتيرة الفيلم من البداية إلى النهاية.

- لقد وظف عنصر الزمن داخل الفيلم من خلال تقسيم هذا الأخير إلى عدة فترات زمنية أغلبها تعود إلى زمن الماضي فالهدف الذي كانت تصبو إليه المخرجة هو توصيل رسالتين عن الماضي، أولا ماضي قريب تمثل في فترة الثورة التحريرية والذي جاء على لسان نساء شاهدات على هذه الثورة، ثانيا ماضي بعيد تمثل في فترة المقاومة الشعبية والذي جاء على لسان الجدّات.

- إنّ مضمون فيلم " **نوبة ...** " يحمل رسالة إيديولوجية ناجمة عن خطاب نسوي بحت يدعو لتحرر المرأة وضرورة إخراجها من الفضاء التقليدي الخانق لحريتها وهذا بحكم أنّ المخرجة تنتمي للحركة النسوية وتشهد بذلك النصوص الأدبية المتعددة التي كتبتها **آسيا جبار** والتي تحمل بصمات لغة أنثوية في الصميم .

- برغم الخطاب الإيديولوجي الذي يحمله فيلم " **نوبة ...** " إلاّ أنه يتمتع بكتابة سينمائية رفيعة حيث سمح بإعطاء لعنصري الموسيقى والفضاء مجالا أوسع داخل السينما الجزائرية فالطريقة السردية التي جاءت على شكل علاقة كلامية ربطت المخرجة بالمتفرج تعتبر شيء مبتكر في السينما الجزائرية وهذا ما جعل قراءته تكون صعبة فالجمهور تعوّد على استقبال رسالة فيلمية بسيطة تعتمد على الفعل والحركة السريعة للشخصيات ولبقية العناصر التي يتكوّن منها الفيلم.

ـ خاتمة:

إنّ التطور الذي رافق تدرج المرأة في المهن السينمائية ودخولها إلى ميدان العمل هو الذي غيّر صورة المرأة في السينما الجزائرية أين استطاعت بعض المخرجات إلغاء صورة المرأة النمطية التقليدية في الأسرة التي عودتنا عليها السينما الجزائرية الذكورية وطرح صورة المرأة كانسان وكعنصر فعال في المجتمع حيث تظل سينما المخرجات الجزائريات حاملة لخصائص ترتبط عضويا وبنيويا بمخرجاتها وهذا ما يجعلها تدخل في سياق "سينما المؤلف" هي أيضا نظرا للخصائص الفنية والجمالية التي تميل لتغليب الرؤية الذاتية التي تبدو جلية في إنجاز كل واحدة، فاستنساخ أي عمل أدبي فى شكله و مضمونه داخل عمل سينمائى لا يمكن أن يحدث دون تغيير ، لكن المطلوب أنه عندما يضيف أو يحذف السينارست والمخرج عليه يجب ألا يخرج عن رؤية كاتب الرواية إلا في حالة الإقتصار على إقتباس الفكرة مع تغيير القصة ، وهنا لدى صانع السينما مساحة أكبر من الحرية ليضع رؤيته الخاصة.

نكتفي في الأخير بالإمساك بخيط التفاؤل ، لنقول بأن العلاقة ما بين الأدب والسينما محكومة آجلا أو عاجلا بربط الوشائج القوية فيما بينهما، خدمة للثقافة العربية أدبا وسينما، حتى نمضي قدما في خطوة الألف ميل من أجل خلق نصوص أدبية وسينمائية تقدم وجها مشرفا للإبداع العربي عامة والجزائر على وجه الخصوص، نكسب بفضله موطئ قدم في المشهد الإبداعي العربي والعالمي،

الإحالات والمراجع:

- **المؤلفات:**

- الأسود فاضل، السرد السينمائي- خطابات الحكي، تشكيلات المكان، مراوغات الزمن-. (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996)، ص 223.
- السيد ابراهيم، نظرية الرواية، دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، (القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع،1998). ص213.
- الصفراني محمد، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950- 2004)، (بيروت: المركز الثقافي العربي، 2008). ص 14.
- العيد يمنى، الراوي: الموقع والشكل، بحث في السرد الروائي، (بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، 1986)، ص19.
- أيغلتون تيري، نظرية الأدب، ترجمة: ثائر ديب، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، 1995)، ص 09.
- تودوروف سفيتان: مفهوم الأدب (دراسات أخرى)، ترجمة: عبود كاسوحة، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، 2002)، ص08 .
- جاكسون كيفن، السينما الناطقة، ترجمة: علام خضر، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، 2008)، ص 86.
- خضور أديب، صورة المرأة في الإعلام العربي، (دمشق: المكتبة الإعلامية، 1997)، ص 226.
- دي جانيتي لوي، فهم السينما (السينما والأدب)،ترجمة: جعفر علي، (مراكش: تينمل للطباعة والنشر، 1993)، ص 03 .
- شرف الدين فهيمة، المرأة العربية بين ثقل الواقع وتطلعات التحرر، (بيروت: سلسلة كتب المستقبل العربي 15، مركز درسات الوحدة العربية، 1999)، ص 239 .
- حوسو محمد عصمت، الجندر، الأبعاد الاجتماعية والثقافية، (عمان: دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، 2009)، ص 47.
- Djebar Assia, Les alouettes naives, (Paris :E[d] Julliard, 1967), p238.
- Djebar Assia, Les impatients, (Paris : E[d] Julliard, 1958), p15 .
- Déjeux, J, La littérature Féminine de Langue Francaise au Maghreb , (Paris : Karthala, 1994), p 197.
- Martin Marcel, Le langage cinématographique, (Paris : les Editeurs Français Réunis, 1977), p261.
- Tamzali Wessyla,En attendant Omar Gotlato, (Alger : Regard sur le Cinéma Algérien suivi d'introduction Fragmentaire au Cinéma Tunisien, Edition E.N.A.P, 1979), p113.

- **المقالات:**

- بوزيدية راضية وزعيمن لمياء، بين الأدب والسينما، مجلة علوم اللسان، (مخبر علوم اللسان/ كلية علوم اللسان)، المجلد5، العدد01، الجزائر، 2016. ص 140.
- Hennebelle, G. e, Le Cinéma Au Féminisme, *CinémAction* N° 09.,(Paris : I. d. arabe, Éd, 1979), p113.

- **الاطروحات**

- ناوي كريمة، أدب المرأة من الرواية إلى السينما، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه، غير منشورة، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر، (2010-2009)، ص 326.

- **مواقع الانترنيت**:

- الزبيدي قيس (2016)، العلاقة بين الأدب والسينما- فيلم اليازرلي، مجلة "أوكسجين" الالكترونية، http://www.o2publishing.com(consulté le 15/07/2021)
- بوروينة فتيحة (2006)، فيلم "بركات" يواجه أشرس الانتقادات في الجزائر بعد تصنيفه في خانة "السينما الكولونيالية، صحيفة الرياض الالكترونية، http://www.alriyadh.com/211850 (consulté le 20/07/2021)
- تريعة السعيد (2010)، المرأة تستعيد حريتها في السينما الجزائرية، صحيفة الشرق الأوسط الالكترونية، http://www.aawsat.com/?id=89959(consulté le 20/05/2021)
- حاجي أحمد (2007)، فيلم "بركات" من الجزائر: العنف المسلح بين الأمس واليوم، منتديات "ستارتايمز"، ww.startimes.com/f.aspx?t=3961220 (consulté le 25/06/2021)
- مكي إلهام (2011)، تحولات مفهوم النسوية ، جريدة "الصباح" العراقية، http://www.alsabaah/com/ArticlePrint.aspx?ID=1115 (consulté le 26/07/2021)
- عيساوي نادية ليلى (2002)، تيارات الحركة النسوية ومذاهبها، الحوار المتمدن، العدد 85، http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=1065 (consulté le 09/03/2022)
- لغتيري مصطفى (2014)، الأدب والسينما .. أي علاقة؟ http://www.alhodhod.com (Consulté le 25/07/2021)
- منصر زهية (2010)، المرأة في السينما وسينما المرأة في الجزائر، جمعية المرأة في اتصال، http://www.womenmedia.net/index.php?option=158(consulté le 15/05/2021)
- نور مريم (2009)، المرأة والسينما الجزائرية، مجلة "أدب فن" الالكترونية، http://www.adabfan.com/cinema/3368.html(consulté le 10/06/2021)
- Clerc Jeanne-Marie, L'influence du cinéma sur l'écritureromanesque d'Assia Djebar .Ce que le cinéma fait à littérature (Fabula LHT), http:/www.fabula.org/lht/2/Clerc.html, (Consulté le 25/05/2021)
- Naim, A., & Djebar, A, Le cinéma retour au sources du langage, Littérature, Algérie., sur Des cultures Méditéranéennes, http://www.babelmed.net/letteratura/1511-assia-djebar.html , (Consulté le 06/20/2021)