المجلة الجزائرية للاتصال العدد 02(2013) ، ص32 ــ 66
ISSN:1111-536X EISSN:2676-1793

سينمـا المـرأة في الجزائــر

سينما متميزة بعيون غربية

Women's cinema in Algeria

A distinctive Cinema with a western view

د/ عواطف زراري*

الملخص:

إن الحديث عن علاقة المرأة بالممارسة الإبداعية، هو حديث عن موقع ومكانة وأهمية الإبداع النسوي في المجال الفني من جهة وحديث عن المرأة كمادة للاستهلاك أو موضوع استهوى العديد من المبدعين، وعن المرأة كمبدعة وفاعلة ومنتجة للإبداع من جهة ثانية. من هنا فإننا نسعى إلى مقاربة علاقة المرأة بالإبداع من خلال معالجة العمل الإبداعي باعتباره نتاجا إبداعيا نسويا خالصا ونظرا إلى تعدد المجالات الفنية والأشكال الإبداعية التي بصمتها المرأة بخصوصيات أنثوية من شعر ورواية ومسرح ورسم تشكيلي ...الخ، فإننا سنقتصر على جنس فني واحد استأثر باهتمام المبدعات وبانشغالهن الثقافي ويتعلق الأمر بالفن السينمائي.

لابد من الإقرار بأن اختراق المرأة للمجال السينمائي تمثيلا، كتابة وإخراجا هو في حد ذاته تحديا ضد سلطة ما وسنوات في إنتاج صور ومفاهيم ما عن علاقات اجتماعية وثقافية من منظور ما وبالتالي فالاشتغال

* كلية علوم الإعلام والاتصال- جامعة الجزائر3

من أجل خلق فيلموغرافيا نسوية محورها قضية المرأة ببعض تجلياتها وتداخلاتها هو مطلب إبداعي مشروع، يضاهي في مشروعيته حق المشاركة والتعبير في المجالين الثقافي والسياسي عموما وبما أنّ الخطاب السينمائي هو أداة من أدوات التعبير الفني حيث أن من أولى أولوياته صياغته أو تقديم رؤى جمالية في زمان ومكان محددين من أجل طرح قضايا واهتمامات معينة في شروط فكرية واجتماعية ما، فإنّ التمكن من هذه الأدوات هو بحد ذاته محاولة لإعادة تشكيل الواقع وفق بنية سردية ما، فالسرد السينمائي يكون إذن من حقه حينئذ صياغة عالم جديد بعلاقات وقيم مخالفة وعندما تكون المرأة هي محور هذه العملية الإبداعية بدءا من موضوع الفيلم مرورا بطريقة المعالجة الفيلمية ووصولا إلى كيفية إنهاء الصراع الدرامي أو طرح البدائل وإثارة الأفكار، فإن الحق في إنتاج خطاب نسوي من منظور سينمائي يصبح منطلقا ملتصقا بقضية المرأة ليمسي وجها من أوجه التعبير والتحرر.

تأتي أفلام العديد من المخرجات الجزائريات كي تبرز كمحطات أساسية في طريق خلخلة نظام اجتماعي تقليدي وكذا التشكيك في الصورة النمطية التي رسمها المخرج الرجل والتي جسدت في شكل قوالب نسوية ظلت في معظمها بمثابة مرآة عاكسة للعقليات التقليدية مرتبطة بالمحور الكلاسيكي حول بيت الزوجية أو ما له ارتباط بالخيانة والحضانة أو الطبخ والموضة، من الصعوبة بمكان الحديث عن حساسية جديدة في الفيلم النسوي إذ يعتبر مشروعا غير مكتمل المعالم، لم تؤسسه بعد تراكمات نوعية يمكن لها أن تشكل تيارا تفرض نفسها على ساحة الإبداع السينمائي، إنّ الأمر لا يتجاوز بعض التجارب الفردية والمتفرقة على مجموع العالم العربي، بالرغم من ظهور بعض الإرهاصات الأولية التي باتت تمتلك من الوسائل الفنية

الوعي الاجتماعي ما يسمح لها بأن تحمل منظورا نسويا يمكن أن تتبنى قضية المرأة على مستوى الإبداع السينمائي، فلا يمكننا الحديث عن خصائص ثابتة أو محددة لما يمكن أن نسميه بالفيلم النسوي إلاّ أنه حين نكون بصدد التفكير عن نوع من الحساسية الجديدة في هذا النوع من الأفلام لا بد من أن نثير مجموعة من المظاهر التي باتت تشكل طرق تعبيرها ومضامينها، تظهر هذه الحساسية بعد أن أخذت المرأة على عاتقها كتابة القصة وصياغتها ثمّ تحويل ذلك لسيناريو، ثمّ الوقوف خلف الكاميرا باعتباره انتقالا نوعيا من موضوع للتصوير إلى سلطة تمارس الإخراج وسط محيط من الرجال ممثلين وتقنيين بما يتضمنه ذلك من رؤية للعالم.

الكلمات المفتاحية للدراسة: سينما– خطاب – نسوية– دلالة– نوع احتماعي.

Abstract

The discourse of the relationship of women to creative practice is on the one hand a discourseon the position and the importance of female creativity in the artistic field, and on women as object of consumption or a subject that has attracted many creative people, and a discourse of woman as a creative, actor and producer of creativity on the other hand.Thus we aim to approach the relation of women with creativity by treating the creative work as a purely feminine creative product.In viewofthe diversity of artistic fields and creative forms that were imprinted by

women with feminine characteristics such as poetry, novels, theater and plastic painting ... etc., we will restrict ourselves to one artistic gender that captured the interest of creative women and their cultural preoccupation, it is about cinematic art .

It must be acknowledged that women's penetration into the cinematic sphere as an actress, a writer and a filmmaker is in itself a challenge against an authority and the spent years in the production of images and concepts of social and cultural relations from a certain perspective, and therefore working to create a feminist filmography centered on the issue of women with some of its manifestations and overlaps is a legitimate creative demand, which isequal in legitimacy to the right to participation and expression in the cultural and political spheres in general. Since cinematic discourse is a tool of artistic expression as one of its first priorities is to formulate or present aesthetic visions in a specific time and place in order to raise specific issues and concerns in some intellectual and social conditions. Mastering of these tools is in itself an attempt to reshape reality according to some narrative structure, so the cinematic narration then has the right to formulate a new world with contradictory relationships and values, and when women are the focus of this creative process, starting from the subject of the film through the method of film

processing and the way of ending the dramatic conflict , or putting forward alternatives and raising ideas, the right to produce a feminist discourse from a cinematic perspective becomes a starting point attached to the cause of women to become a facet of expression and freedom.

The films of many Algerian female filmmakers come to emerge as core stations on the way to breaking a traditional social system, as well as putting in doubt the stereotype drawn by the male filmmaker, which was embodied in the form of female stereotypes that remained mostly as a reflecting mirror of the traditional attitudes linked to the classic axis around the marital home or what is related to betrayal and nursery or cooking and fashion. It is very difficult to deal with a new sensitivity in women's film, as it is considered an incomplete project, which has not yet been established by qualitative accumulations that can impose themselves on the arena of cinematic creativity. There are only some individual and scattered experiences in the whole Arab world despite the emergence of some initial impulses that now possess the artistic means of social awareness, which allows carrying a feminist perspective that can adopt the issue of women at the level of cinematic creativity. Therefore, we cannot talk about fixed or limited characteristics of what we might call woman's film, but

when we think about a new kind of sensitivity in this type of film, we must raise a variety of aspect that have come to shape the ways of their expression and their content. This sensitivity appears after the woman have assumed the responsibility of writing the story and formulating it, and convertingit into a scenario, then standing behind the camera,which is considered as a qualitative transition from an object to be photographed into an authority exercising filmmakingamong many male actors and technicians, with the vision that this implies of the world.

Key words: cinema, discourse, feminism, connotation, social gender.

مقدمة:

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 وبالتحديد الجزائرية.

نحاول من خلال هذه المداخلة عرض أبرز الصور التي حاولت أن تعكسها السينما النسوية الجزائرية أين اختلفت آراء العديد من الباحثين حول صورة المرأة في هذه السينما لكنهم اتفقوا في نقطة هامة والمتمثلة في أنّ السينما النسوية الجزائرية لعبت دورا مهما في تفعيل حضور المرأة وفي تغيير صورتها ولو بشكل محدود، فلم يكن من السهل اقتحام المرأة لمجال الإخراج، قبلت المخرجات التحدي رغم المشكلات العديدة التي واجهتهن سواء في نظرة المجتمع لهنّ أو في علاقتهن بالرجل بوصفه آخر.

إنّ مقاربتنا لجملة من النصوص الفيلمية النسوية الجزائرية تجنح لمعرفة :

هل استطاعت فعلا السينما النسوية الجزائرية أن تعالج مختلف قضايا المرأة على مستوى النقاش المجتمعي؟

نحاول معالجة هذا الإشكال من خلال التطرق للمحاور التالية:

1/ نبذة تاريخية عن الفيلم النسوي الجزائري ومختلف القضايا المعالجة:

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)[1]، 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)[2]، 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)[3].

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 الإستقرار 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(منصر، 2010)[4]، 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، يصنف هذا الفيلم ضمن الأفلام التي قدمت صورة المرأة المغتصبة (نور، 2009)[5].

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)[6]، 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، 2008)[7].

2/ عرض نماذج من أفلام نسوية جزائرية:

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.

– آسيا جبار وفيلم "نوبة نساء جبل شنوة":

عرفت **آسيا جبار** كروائية لكن علاقتها وطيدة بعالم السينما المعتمد على الصـــورة حيث تقول عن هذه العلاقة :" قمت بتدريس مقياس حول السينما والمســـرح بكلية الجزائـــر 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، ص326)[8].

تعتبر **آســيا 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 مشـــاركة المرأة في الكفاح الوطني وفي نفس الوقت لإبراز الفضاء المخصص للمرأة في جزائر **78**.

إنّ رجوع ليلى إلى مســـقط رأســـها هو من أجل البحث عن الأخ المفقود وعن الذكريات وقد تمّ ذلك من خلال التقائها تباعا بســـت نســـاء ينقلن إليها مقاطع من حياتهنّ الماضية، أمّا الرجوع الثاني الذي تقودنا إليه **آســـيا جبار** فهو قد تمّ من خلال الحكايات التي تقصـــها الجدّات للأطفال والتي سوف ترجع بالمشاهد إلى زمن الماضي البعيد.

الســـينما باختلافها عن الأدب، لا يعني ذلك انفصـــالها 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 لـــ **آسيا جبار** عند إخراجها لفيلم " **نوبة نساء جبل شـــنوة**" حيث تقول عنه : " بهذا الفيلم أيضـــا أقوم بالأدب، أمرّ من الأدب المكتوب إلى الأدب الشـــفوي، أؤكد دورا للتوصـــيل، في بداية هذا المشـروع بدأت بالاسـتماع لحكايات النسـاء، 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، 2009-2010، ص326)[9].

تعتمد الروائية **آســـيا 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** (**leRegard**).

ب – حرية المرأة في التنقل داخل الفضـــاء 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,p113) [10].

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, 197)[11].

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) [12].

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 فـ **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 بإقصـــاء 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 عرضـه الأول بقاعة السـينماتيك بالجزائر العاصـمة، والمخرجة تعترف بهذا الإقصاء للرجل وتفسره من جهتين، من جهة تقول: " ما أزعج جمهور السـينماتيك هو أنني أبعدت الرجل عن فيلمي، لكن بماذا أرد غير أني فقط أظهرت ما يوجد في الواقع" بمعنى أن المخرجة قامت بتصوير ما شـاهدته 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 الفضـــاء (Naim, Djebar, 2005)[13]، ومن جهة أخرى تقول في إحدى الحوارات عن سـبب إبقائها للرجل **(علي)** داخل حيز مغلق : " لم أكن أريد إزعاج الرجال ولكن اعترف بأني أردت أن أنجز شـــريطا وثائقيا ذو وجهة نســـائية أي من المرأة وللمرأة، فكان لابد من أن يبقى الرجل بالداخل والمرأة تخرج" (Léon, Martineau, 1979, p113)[14].

كخلاصـة نقول أنه من خلال انطلاقة شـعرية تقتضـي تدّخل الذاتية تخرج **آســيا جبار** من فضـــاء غرفة مغلقة ومن صـــمت زوج عاجز لتقدم للمشاهد أفضل وثيقة فيلمية عن نساء السينما الجزائرية لأنها استطاعت : أن تمنح فرصـــة أخذ الكلمة لصـــالح المرأة، أن تصـــوّر نظرتها، أن تلتقط صـــوتها الواقعي بدون تزييف، أن تســـترجع ذاكرتها المفقودة وبالتالي استطاعت أن تقيم علاقة حوار بينها وبين الذاكرة التاريخية.

هـذا الفيلم الـذي يعتبر أول فيلم جزائري تقوم بـإخراجـه امرأة قـدّم للســـينما الجزائرية وللمرة الأولى لحظة تأمل ســـينمائية ذات طابع أنثوي أدبي، فكون **آسيا جبار** روائية سمح لها برسم بدقة مناظر نساء داخل فيلم لا يعرض الصـــراع الموجود بين الرجل والمرأة بقدر ما هو يرســـم أســـس الحرية التي تتطلع إليها المرأة الجزائرية.

– يمينة بشير شويخ وفيلم "رشيدة":

اتخذت المخرجة من عنف الإرهاب في بلادها موضوعا حيث تقدم شهادة متميزة على طريقتها الخاصة عن المأساة التي عرفتها الجزائر لأكثر من عشرية من الزمن، يستمد الفيلم قوته من تناوله صراع المرأة الجزائرية ومقاومتها الإرهاب خلال العشرية السوداء التي شهدت انتشار العنف والعمليات الإرهابية (عبيدو، 2006)[15] .

إنّ ما يميّز هذا الفيلم عن سواه من الأفلام العربية التي تعاطت مع فكرة الإرهاب هو وضوح رؤيته وتشخيص الأسباب الحقيقية التي دفعت باتجاه تغذية هذه الظاهرة وتصعيدها، قصة الفيلم بسيطة وليس فيها تعقيدات في البناء الدرامي، لكنها لا تخلو من عناصر الشد والترقب والتشويق والرعب الحقيقي الذي يتلبس المشاهد أيضا تدور أحداثه حول **رشيدة** معلمة شابة تزاول عملها في إحدى المدارس الابتدائية في العاصمة الجزائر وقد بدت هذه المعلمة متحررة، لها آرائها وقناعاتها الخاصة فيما يتعلق بالحجاب والحرية الشخصية وفي أثناء ذهابها إلى المدرسة يعترضها شابان يرتديان زيا أوروبيا، كنا نتصور أنهما يتحرشان بها، لكن صراخها الحاد والمفاجئ أوحى لنا بشيء أكثر حساسية من موضوع التحرش، الغريب أن هذين الشابين طلبا منها أن تضع قنبلة في حقيبتها كي يكون ضحيتها الأطفال هذه المرة، حينما أصرت **رشيدة** على موقفها الرافض أطلق أحدهما النار عليها وتركها تتخبط بدمائها وسط حيرة الناس الذين صعقهم هذا المشهد الإرهابي بحيث لم يحركوا ساكنا، فأصحاب المحلات أغلقوا أبوابهم بينما كنا نسمع وقع خطى هاربة، فالرعب يبدو جماعيا والعجز قد امتد ليشمل جميع من في الحارة، لولا أن تقدم رجل كبير منها ليتأكد إن كانت الرصاصة أصابت منها مقتلا وحينما اكتشف أنها غائبة عن الوعي غطاها بشرشف ألقته إمرأة كانت تراقب إمرأة كانت تراقب المشهد من الطابق العلوي، ثم جاءت سيارة الإسعاف لتقلها إلى المستشفى حيث يأتي لزيارتها كل من أمها وحبيبها على وجه السرعة وحينما تتماثل إلى الشفاء وتكتشف أن الحياة قد باتت مستحيلة بالنسبة لها في العاصمة، تقرر هي وأمها أن تغادرا إلى الريف، في تلك القرية النائية يلاحقها الإرهابيون أيضا وتزداد الأحداث درامية حينما نكتشف أن أبا رفض عودة ابنته التي اغتصبها الإرهابيون وأراد أن

يقتلها غسلا للعار – كما هو شأن التقاليد الاجتماعية في أغلب المدن والقرى العربية– ثم تبلغ الأحداث ذروتها حينما يفجر الإرهابيون المدرسة الابتدائية في القرية الصغيرة النائية، لكن **رشيدة** تضع سماعات في أذنيها وتخرج بزيها المعتاد ذاهبة إلى المدرسة وسط مخلفات الجريمة في إشارة إلى أن نافذة الأمل تظل مفتوحة بالرغم من جرائم الإرهابيين، في لقطات فنية جميلة نرها تتهادى في طريقها إلى المدرسة حيث بدأ الأطفال يتوافدون تباعا، ثم تستأنف **رشيدة** درسها في حب الوطن ، الدرس يحمل عنوان "**النهاية**" أولا كدلالة مباشرة على نهاية الفيلم ودلالة غير مباشرة تنطوي على إدانة صريحة لكل مصادر الإرهاب.

يقول الناقد **عدنان حسين أحمد** أن المخرجة من خلال الفيلم لا تستثني أحدا ولا تلقي اللوم على الأصولية الدينية المتشددة فقط، بل أنها تتحدث عن إرهاب الدولة وتوطئها مع الحركات الدينية في ظروف معينة وتشير من طرف غير خفي إلى البطالة المتفشية والفقر المدقع واحتكار السلطة وسواها من الأسباب المباشرة وغير المباشرة التي تنعش ظاهرة الإرهاب (حسين أحمد، 2004)[16].

بالرغم من النجاح اللافت الذي ناله الفيلم إلا أنه تعرض إلى انتقادات متنوعة، بعضها اصطف إلى جانب المخرجة وبعضها الآخر وقف ضد الفيلم، فالناقدة المصرية **علا الشافعي** ترى أن الفيلم : " عملا يضج بالحساسية والموهبة ويضع أيدينا على مكمن الألم والجراح في الجزائر"، أما البعض الآخر فيرى أن الفيلم وكأنه يحاول أن " يفتح أبواب التمويل الأجنبي " أو يغازل الذهنية الأمريكية والأوروبية من خلال التصدي لموضوع الإرهاب أو تقديم صورة سلبية عن المواطن العربي أو الإسلامي (حسين أحمد، 2004)[17].

لكن نجد أنّ الناقد **محمد عبيدو** يبرر استعانة المخرجة بالتمويل الأجنبي بأنها عند إنجازها لسيناريو الفيلم في بداية الأمر أخذت تدق كل الأبواب بحثا عن التمويلات اللازمة لإخراجه و إزاء رفض الهيئات الجزائرية، لم تجد بدا من الالتفات إلى مصادر التمويل الأوروبية (عبيدو، 2006)[18]، في حين نجد البعض الآخر من النقاد يعيب عليها أنها وضعت يدها

على الجرح فقط كما فعل سينمائيون آخرون وهم يطالبونها بتقديم حلول (حسين أحمد، 2004) [19].

تدافع المخرجة عن فيلمها فتقول : " إن ما دفعني إلى ذلك هز مشاعر الألم والغضب التي عشتها طوال تلك السنوات، لقد أردت أن أعطي وجوها واضحة لأولئك الآلاف من المجهولين الذين ماتوا خلال تلك العشرية الأليمة وقد كرهت أن أستمع إلى الناس وهم يتحدثون عنا كما لو كنا كمّا مهملا من الأرقام المستخلصة من إحصائيات وكل واحد منهم يروي مأساة الجزائر حسب هواه وكنت أشعر بالحاجة إلى الحديث عن وطني الجزائر وأن أذكر على الخصوص تلك الحياة اليومية الشاقة التي يحياها أولئك الجزائريون والجزائريات الذين تحدوا الوحشية والظلامية " لا ترغب المخرجة أن تعتبر فيلمها يتحدث عن النساء بل "... أنا أحكي عن مجتمع بكل شرائحه، المجتمع لدينا يدور حول المرأة، حاولت أن أضيء في فيلمي جزءا من واقع الجزائر.. المواطنة الجزائرية التي شملتها زوبعة العنف ولا تنشد سوى العيش كأي امرأة عادية وهذا يجعل منها امرأة خارقة للعادة وهي تحاول البقاء وصون حياتها وسط دوامة العنف، يحكي فيلمي عن المجتمع والعلاقات بين الأشخاص والعنف وأثره بنقص الاتصال بين الناس في المجتمع الذي يلحق بعنفه الخاص ويغلبه على الحب.. وطبعا الأطفال كيف تربوا حتى يصبحوا عنفين (عبيدو، 2006) [20].

الفيلم يحكي عن الإرهاب وعن الإشكاليات السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي أدت بالبلاد إلى ما وصلت إليه من خلال حكاية بسيطة.

– نادية شرابي وفيلم "وراء المرآة":

قبل أن نناقش موضوع الفيلم لابد من التطرق لعنوان الفيلم لأنه لافت للانتباه، يشكل عنوان أي فيلم إحدى المظاهر التي تمكن المتلقي من دخول عالم المحكى المتخيل في الرواية والقصة كما في السينما، فالعنوان غالبا ما تكون له علاقة وطيدة بمضمون الفيلم بل وغالبا ما يشير إليه إما تصريحا أو تلميحا فهو معطى له خصوصياته ضمن حقل النقد السينمائي، عنوان فيلم المخرجة **نادية شرابي** لا يخرج عن منطوق هذا المعنى ومن خلاله فإن : فيلم "**ما وراء المرآة**" قد استغرق إنتاجه أربع سنوات بسبب الصعوبات

المالية فإنه كان يحمل اسم "**ميمونة**" قبل أن تغيّره صاحبته من اسم علم إلى تركيبة نحوية بلاغية وكما أشارت المخرجة من خلال الندوة التي عقدتها حول مناقشة الفيلم خلال عرضه ضمن فعاليات الدورة السابعة للفيلم بمراكش الذي انعقد في الفترة مابين **07- 15** ديسمبر **2007** ، أنها اختارت هذا العنوان فقط لأن السينما مرآة للواقع و لا تكتفي بذلك فحسب بل وتنقل ما وراء الأشياء أيضا.

أما عن موضوع الفيلم فهو يحكي من خلال أبطاله المحوريين قصة **سلمى** التي تعرضت لعنف واغتصاب من طرف زوج أمها هاته الأخيرة التي عمدت إلى طردها وابنها من البيت بحكم سيطرة الزوج على دواليب هاته الأسرة لتجعلها رهينة الشارع ، تضطر **سلمى** إلى ترك طفلها الذي حبلت به مكرهة في سيارة أجرة **كمال** سائق التاكسي، هذا الأخير الذي يتعاطف معها كزبونة وكـأم وطرح على نفسه في أحيان كثيرة أسئلة من قبيل الأسباب التي جعلت هاته الأم تسامح في فلذة كبدها، أمام هذا الطارئ سيفكر **كمال** باعتباره عازبا إلى التوجه إلى مخفر الشرطة قصد تسليم الطفل إلا أن شعورا إنسانيا انتابه في أن يكون المسؤول على تربيته، فأقنع والدته **دودج** باستقبال الطفل ولعل سرعة استجابتها لطلبه ودون كثرة الاستفسار مرده أن **كمال** هو نفسه كان ضحية طفولة مشردة وأن مربيته أحسنت إليه ويريد أن يرد الجميل.

تتشابك خيوط هاته القصة و**كمال** منهمك في البحث عن سر وحقيقة هذا الطفل وأمه، الذي أصبحت تربطه وإياه علاقة عاطفية وإنسانية هي نفسها التي تربط الابن بأبيه، تتوالى الأيام وبمحض الصدفة يلتقي **كمال** بوالدة الطفل وتقنعه أمـه بأن من حق هاتـه الأم أن تحتضن ابنها، وخلال سؤال جوهري وإشكالي جمع بين **سلمـــــى** و**كمال** في لقاء مصارحة، طرحته **سلمى** عليه:" شكون أنت كتكلمني هكذا ، شكون لي أعطاك الحق أن تستفسرني هكذا"، بسؤالها هذا تكون بطلة الفيلم قد وضعت اليد على القضية التي لا تعتبر قضية ثنائية خاصة بقدر ماهي قضية مجتمع إنساني بأكمله ولذلك فإن ما يميز الفيلم هو بعده عن كل دعاية سياسية أو إيديولوجية بل إنه سمى الأسماء بمسمياتها ولعل المتلقي قد يلاحظ بأن المخرجة كانت

حذرة في تجريم الرجل – زوج أم **سلمى** – كما كانت حذرة في جعله مركز أمان وطمأنينة – شخصيتا **كمال وصادق**– الشيء الذي يجعل من اختيار الأسماء محطات للتساؤل، علما أن المخرجة كانت بارعة في جعل قضيتها قضية مجتمع وليست قضية أشخاص الكل مسؤول والكل مساءل.

أما لو تحدثنا عن الطابع الرمزي الذي يحمله الفيلم فإننا نلمحه في شيئين هما :

– رمزية الأسماء:

لعل الاختيار الدقيق لأسماء أبطال هذا الفيلم وإن يبدو عفويا، كان يحمل من الرسائل ما يسهل على المتلقي فهم خيوط هاته القصة التي تبدو بسيطة، فأسماء أبطال الفيلم **(كمال، سلمى، صادق، دودج)** لها دلالاتها الدرامية، فاسم **كمال** هو اسم على مسمى على اعتبار أنه بالرغم من طيبته وعصبيته وتحسره لمساره المرير فقد كان يتساءل أسئلة ذات طابع فلسفي، أما اسم **صادق** الرجل الذي أنقذ بطلة الفيلم من مخالب مجتمع مغتصب عنيف، في حين اسم **سلمى** مرتبط بالسلام والسلم وأيضا الاستسلام لواقع عنيف (مجتهد، 2008)[21].

– رمزية فضاءات التصوير:

إحدى الشخصيات المحورية للفيلم التي قد يغفلها المتلقي البسيط هو العيش اليومي للإنسان الجزائري، هذا العيش الذي لا يختلف عن العيش اليومي لمواطني المغرب العربي الكبير ولذلك ما يبرره طبعا، بما أن الأرض والعمران يدخلان في صميم المعيش فإن مخرجة الفيلم جعلت من المدينة وصخبها وطقوسها الليلية والنهارية إحدى الشخصيات المحورية للفيلم، كما استحضرت الأحياء الشعبية والأموات في المقابر، مما يجعلنا لا نستغرب في حضور المعطى السوسيولوجي الذي ظل حاضرا يحاصر في كل لحظة وحين يؤطر في أحيان كثيرة الرؤية الإبداعية للمخرجة ولذلك ما يبرره هو الآخر، فـ **نادية شرابي** ذلك الاسم الآتي من رحم الاشتغال على الأفلام الوثائقية صرحت خلال مناقشتها للفيلم ضمن فعاليات الدورة السابعة للفيلم

بـ **مراكـــش** أن اختيار ذلك العنوان :" الوجــه الآخـر للمـرآة " يعمل على إخبار المتلقي أن وراء كل إنسان حكاية وقضية يدافع عنها قد تسعده كما قد تؤرقه وتعذبه، فهي كما تقول تعطي معالجة ليس الهدف منها وضع حلول بقدر ما تطمح إلى إثارة نقاش جاد وهنا يكمن دور السينما في فتح باب الأسئلة بالدرجة الأولى.

فيلم "**وراء المرآة**" هو فيلم جماهيري موجه لكل شرائح المجتمع، يتناول قضايا سوسيولوجية تتجسد من خلال معاناة الأمهات العازبات والطفولة المعذبة والبريئة، فالمخرجة أرادت من خلال فيلمها أن تطرح للنقاش هذا الموضوع بعمق وبصدق وأمانة وليس بدافع الجرأة المجانية وطبيعي أن يكون هذا التلاحم بين السينما كفن تناط به مهمة معالجة القضايا الاجتماعية وبين اهتمامات المخرجة النابعة من تخصصاتها السوسيوجية والسميولوجية، وهذا ما أكدته المخرجة في حوار لها مع جريدة الخبر، حيث تقول: " يمكن القول إن دراستي لعلم الاجتماع في بداية مشواري ساعدتني كثيرا على الغوص في الواقع والمحيط الاجتماعي المعاش" (رمضاني، 2007)[22]، فمن المؤكد أن تلك التوجهات الأكاديمية كانت حاضرة بقوة وتركت بصماتها قوية خلال مشاهد الفيلم وبالرغم من ميلودرامية هذا الفيلم فإنه لم يخلو في أحيان كثيرة من كوميديا اجتماعية تنهل طبعا من واقع الحال ومن المعيش اليومي للمجتمع الإنساني (المجتمع الجزائري نموذجا) الشيء الذي جعل هذا الفيلم شبه محاصر ضمن تيار المدرسة الواقعية التي تجعل من الواقع وسيلة وغاية في نفس الوقت بفارق وهو أن هذا الفيلم حاول الخروج عن كل السياقات التاريخية والجغرافية ليخلق لنفسه تاريخا وجغرافية تعيد للإنسان إنسانيته ولتجعل من هاته القضايا قضايا مجتمع وجماعات وليست قضايا خاصة/فردية (مجتهد، 2008)[23].

❖ **جميلة صحراوي وفيلم "بركات !":**

برزت بعد أحداث **11** سبتمبر **2001** تغيرات كبيرة على المستوى الدولي مست جوانب كثيرة خاصة فيما يتعلق بالإرهاب وأخطاره رغم أنه وجد قبل ذلك بكثير وبرز سباق محموم لإنتاج أعمال سينمائية وتليفزيونية

تتطرق للظاهرة وكل يصورها وفق منظوره، لم تكن الجزائر بمعزل عما يجري في الخارج فلقد شهد المجتمع الجزائري بدوره تغيرات في كل الميادين سمحت بظهُور تشكيلات وتركيبات اجتماعية، إيديولوجية، سياسية، ثقافية، مختلفة ومتنوعة كان لها تأثير علي حياة المواطن وعلى المجتمع، بالانتقال من نسق نظام سياسي أحادي (الحزب الواحد) إلى نسق نظام سياسي تعددي ساعد على ظهور ما يسمى بالعنف السياسي وانتشار ظاهرة الإرهاب والمشاكل الاجتماعية والذي تسبب في أحداث دموية استمرت لعشرية كاملة ومواكبة لما حدث ظهرت أعمال سينمائية حاولت تسليط الضوء على هذه المرحلة الدامية من تاريخ الجزائر وهذا من خلال طرح تفسيرات متعددة اختلفت باختلاف السياق الفكري الإيديولوجي والاجتماعي لأصحابها، فالإيحاءات والدلالات والآراء تباينت من فيلم إلى آخر وأكثر دقة من مخرج لآخر وإحدى هذه الأفلام فيلم "**بركات**" للمخرجة **جميلة صحراوي** الذي حاول التطرق لموضوع الإرهاب من خلال سرد قصة تبدأ أحداثها سنة **1990** باختطاف زوج الطبيبة **آمال** من طرف جماعة إرهابية بسبب انتقاداته اللاذعة للعمليات الإرهابية التي شهدتها الجزائر في تلك الفترة، فتقرر البطلة بأعالي الجبال، بالفعل تنجح في إنقاذ زوجها ولكن على وقع مفاجئتين رهيبتين، تتمثل الأولى بكون قائد المجموعة الإرهابية مستثمرا كبيرا ومناضلا سابقا في حرب التحرير الجزائرية، أما المفاجأة الثانية فلا تقل درامية ذلك أن الذي نفذ عملية اختطاف زوجها هو والد أحد الأطفال الذين أنقذت حياتهم بحكم اشتغالها كطبيبة، هذه هي قصة الدم في الجزائر كما ترويها عدسة **جميلة صحراوي**، مناضلون وطنيون يحررون بلدهم ثم يتفرغون لقتل أبنائه وسرقته بدلا من تعميره هذا عن الجيل الأول والأكبر في جزائر الاستقلال، أما الجيل الثاني فيمثله شباب يتخلى عن أسرته ليقتل من يقوم بتطبيبها(**آمال**) وزيادة وعيها – زوجها الصحفي– لتكون المحصلة فشلا مستمرا لمجتمع فقد أي رغبة بالحياة.

لقد لقي الفيلم نقدا لاذعا من قبل عدد من النقاد سواء من حيث القصة التي لم يظهر عليها اجتهاد في الخلق والإبداع أو من حيث المضمون الذي اعتبروه منحاز لفرنسا خاصة عندما تسأل بطلة الفيلم والتي تمثل جيل اليوم

صديقتها المجاهدة عن الغاية من تحرير البلاد وهو ما يمرر رسائل تسيء لصورة جزائريين واجهوا في حرب التحرير غطرسة المستعمر الفرنسي آنذاك.

يؤكد الناقد **سعيد تريعة** أنّ فيلم "**بركات**" لم ينل رضا الكثيرين لأنه عبارة عن تجميع لمشاهد تظهر تشتت المخرجة في محاولة تصوير أحداث قصة لم تتمكن من التحكم في أطوارها وطفا إلى السطح جدل كبير حول الغاية وراء إنتاج فيلم جزائري يسئ للذاكرة الثورية الجزائرية من حيث الربط بين الإرهاب في أبشع صوره وبين الثورة ويضع المجاهدين الذين حرروا البلاد من قبضة المستعمر الفرنسي في نفس مقام الإرهابيين الذين أرجعوا الجزائر سنوات للوراء لقيامهم بالتقتيل والتخريب (تريعة، 2008)[24].

ترد المخرجة على هذا النقد: *"أنه كان لابد من إعادة إحياء الذاكرة التاريخية عن طريق الحكي وشرح الماضي بكل تفاصيله الإيجابية والسلبية ومن خلال محاكمة الجناة، سيكون الأمر صعبا مع هذا العنف الذي تعيشه الجزائر، الحرب التحريرية كان عدوها واضح للعيان الجيش الفرنسي، فكان هناك هدف لتلك الحرب ألا وهو الاستقلال، أما هاته الحرب الجديدة فهي بين الجزائريين أنفسهم، أظنها ستكون حرب طويلة وصعبة وأنا بالنسبة لي التركيز داخل الفيلم على فترة سنوات التسعينات ما هي إلا ذريعة أوجدتها لكي أصور بورتري لامرأتين، امرأتان تنتميان لجيلين مختلفين ولكن تتفاعلان بنفس الطريقة في مواجهة المحن، لقد عاشتا وضعيات مأساوية ولكنهما تتقدمان إلى الأمام بدون الشعور بالشفقة أو البحث عن التذمر"* (Sahraoui, 2007)[25].

نظرة الفيلم للمأساة الجزائرية غريبة جدا ذلك أنها تجرّم مناضلي جيش التحرير الذين طردوا فرنسا وتلقي عليهم تبعة فشل مشروع المجتمع الجديد، كما تجرّم الجيل الجديد من الجزائريين وتصفهم بالعنف والدموية، فيما توحد الجيلين تحت بند اضطهاد المرأة ومحاربتها باسم تقاليد بالية، أكيد أن هذه الرؤية لا تثمر سوى تمجيد المستعمر الفرنسي.

لكن بالرغم من أنّ الفيلم يعالج ظاهرة عانت منها كل فئات المجتمع الجزائري لكن المخرجة أرادت أن تكون قصتها – خاصة أنها هي كاتبة

السيناريو – ذات نكهة نسوية من خلال إزالة الستار عن شريحة من المجتمع عانت ويلات هذه الظاهرة وهي فئة النساء لكن هذه المرة لم تقدم المرأة كعنصر مفعول به بل كفاعل، فالمخرجة تصف قصة فيلمها بأنها رحلة طويلة للبحث عن الذات النسوية، فمن المهم الخروج من المنزل والذهاب بعيدا عن عالمهما إلى عالم الخطر والمجهول، هذه الرحلة سمحت لهما بالتعرف على ذاتهما، فهما بالرغم من عملهما معا لكن لم تحاولا أبدا التواصل مع بعضهما البعض قبلا، الفيلم إذن قائم على العلاقة بين هاتين المرأتين جيلين مختلفين، وهذا ما تؤكده الباحثة **دونيس براهيمي** حين تقول: *"أن الفيلم نسخة أخرى من العلاقة أم/**ابنة** العزيزة على السينما التونسية ولكن هذه المرة على الطريقة الجزائرية"* (Brahimi, 2010, p214) [26]، فالفيلم يصور قوة عزيمة المرأة وتحديها للصعاب من أجل الوصول إلى الحقيقة وكيف أن الأجيال المختلفة من النساء تتوحد في رفضها للإرهاب.

لم تكتفي المخرجة بالتطرق لموضوع التآزر النسوي بل الرحلة أيضا كانت للتعرف على الآخر، هذا الآخر الذي قدّم بعدة أوجه، من جهة ذلك العجوز الذي منح للمرأتين حق الضيافة وأكثر من ذلك رافقهما في رحلتهما، فهو رجل مسن يهيم في الجبال بعد أن فقد ولديه وزوجته التي توفيت حزنا على ولديها اللذين لا نعرف ما إذا كانا قد اختطفهما المسلحون أم التحقا بصفوف الجماعات المسلحة، لكن من جهة أخرى كشفت المخرجة عن الوجه المظلم والخفي للرجل الجزائري فالفيلم يعبّر برؤية نسوية واضحة وصريحة عبر مشاهد مختلفة إلى موضوع المعاملة التحقيرية التي تتلقاها المرأة من الرجل بكل صفاته مواطن عادي أو إرهابي حتى الشباب الذين جعلت منهم البطالة والشعور بالعجز أمام ضراوة الواقع صوّرا مجرد ذئاب تحاول اصطياد أي فريسة (امرأة) تمر بهم، تقول المخرجة في هذا الصدد : *"[...] من خلال الضغط اليومي الذي يثقل كاهل المرأة اقتنعت أن العنف الذي عاشته الجزائر خلال فترة التسعينات هو مرتبط أيضا بعنف العلاقات الاجتماعية بالتالي بالعنف الذي يمارسه المجتمع على النساء، لابد أن يأتي يوم يكتشف فيه الرجال الخطأ الذي يرتكبونه إزاء ذواتهم بحرمان أنفسهم من نصف المجتمع"*(Sahraoui, 2007)[27]، لهذا حاولت المخرجة أن تثأر للمرأة

الجزائرية من خلال تقديم نموذج نسوي يرفض الخضوع للقيم التي يريد الرجال فرضها عليه، هذا النموذج تمثل في **خديجة** التي ترفض ارتداء الحجاب وتفضل ارتداء الزيّ الشعبي الجزائري المعروف بـ "**الحايك**" خلال صعودها للجبل، كما تلقّن درسا قاسيا لسائق سيارة حاول تجاوز سيارة **آمال** أثناء رحلتهما، أما النموذج الثاني فهي **آمال** التي تدافع عن نفسها بتوجيه مسدس صوب شاب حاول التحرش بها داخل المطعم الشعبي.

إن النزعة إلى تناول الموضوعات والتعبير عن موقف راديكالي من هذه الحرية دليل على أنّ المخرجات اللواتي ظهرن في فترة السبعينات لم يدخلن ميدان الإخراج السينمائي لإضافة المزيد من الأفلام التجارية وعلى العكس من الكثير من نساء الأدب الجزائري نجد نساء السينما الجزائرية لا يتناولن موضوع علاقة الرجل بالمرأة فالواقع أنّ الانشغال بتناول هذا الموضوع إنما يعكس استعباد الرجل للمرأة حتى وهي تدعي التحرر من هذا الاستعباد تماما.

3/ مناقشة الخطاب الإيديولوجي للفيلم النسوي الجزائري:

من بين التأملات المهمة التي نسجلها على السينما النسوية الجزائرية والتي اعتبرها أساسية هي تلك المرتبطة بتطور بعض القيم الغربية وراء تلك الصورة التي رسمتها هذه السينما وخصوصا فيما يتعلق بارتباط أمور مثل المال والقوة والحب بتلك القيم وهي أمور كان لها سطوة الحضور أمام الشاشة في ثقافتنا المعاصرة، فإلى أي مدى كان هناك تأثر في صناعة صورة المرأة وعلاقة المرأة بالكاميرا بما وراء ذلك من جماليات ومضامين غربية وما هو موقع القيم في حياة المجتمع وتطوره، كما قد يطرحه الفنان عبر وسيلته الفنية؟ لقد وضع المجتمع الغربي المال والتقنية والمصلحة في قلب الفكر الجماعي، العلمي والتقني، لكنه أزاح المسائل الأساسية المتعلقة بالحياة الخاصة والخطاب الأخلاقي وأي فنان يغامر اليوم بالنظر في هذه المسائل وبالغرق في شؤون الاقتصاد والتاريخ والسياسة والحقوق والمقدس والزمن أي عقلية ستتمكن من التجرؤ على كشف قناعاتها الأصيلة دون خوف من مجابهة رغبات اقترانها بالتنازل.

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)** " (Déjeux, 1994, 197)[28] .

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) (29).

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 (Naim, Djebar, 2005) [30]، حيث تقول عنها : "... إن التحدث عن الذات خارج لغة الأسلاف هو كشف الستار عن المرأة" (Clerc, 2006) [31]، أما اللغة العربية فهي لغة الانفعالات، لغة الأمهات ولغة التاريخ الشفهي (Naim, Djebar, 2005) [32].

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, 197) [33].

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, p110) [34] .

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 تجرِّم 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)[35].

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 بورويبة** 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"* (بوروينة، 2006)[36]، 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.

– نتائج الدراسة:

– 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.

– 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.

– تتميز السينما المغاربية بما فيها الجزائرية بالطريقة الإيحائية في معالجة موضوع المرأة حيث الطرح يكون غير مباشرا بالرغم من أنّ وضعية الشخصيات داخلها تحمل بصمات نسوية بحتة.

– يرتكز التفكير النسوي الغربي على فكرة عزل الرجل وإبقائه بعيدا عن حياة المرأة وخارج اهتماماتها وهذا ما انعكس على مضامين الأفلام النسوية الجزائرية حيث قدمت لنا شخصية رجالية سلبية، هامشية، عدائية ومتطرفة فكريا وقد تجلى ذلك في كل من فيلم "نوبة نساء جبل شنوة"، "رشيدة" و"بركات" ، بالتالي تعمدت المخرجة العربية عزل دور الرجل وإخراجه من النص السردي لفتح المجال أمام المرأة للتعبير عن حريتها خارج سيطرته وتبعيته.

– حاولت مختلف الأفلام النسوية الجزائرية تمرير رسائل إيديولوجية ضمنية تتقارب في مضمونها مع الأفكار التي تنادي بها التيارات النسوية الغربية في العالم حيث ارتكزت هذه الأفلام على إبراز الكثير من الشفرات الثقافي ذات الطابع الغربي أزمة الهوية وهذا ما يفسر التوجه الفكري لهذه الأفلام.

– تشترك أغلب الأفلام النسوية الجزائرية في عنصر التمويل الأجنبي فمعظمها أعمال سينمائية تنتمي للإنتاج المشرك مع جهات خارجية.

في الختام نقول أنّ أمام المخرجة الجزائرية اختيار صعب ووجودي فهي من جهة تأخذ على عاتقها طرح قضايا مسكوت عنها لما تتطلبه من جرأة في التفكير والمعالجة ومن جهة ثانية يجب عليها عدم الخضوع لإغراءات التمويلات أو الإملاءات الأجنبية التي قد تفرض أطروحات تحوّل هذا النوع من الأفلام إلى أدوات تعبيرية تشجّع على استهلاك مضامين إما في غاية السلبية أو الاغترابية فهي بذلك تسقط نفسها في شباك التغريب والدعاية المجانية لنوعية من الخطابات النرجسية حول الذات النسوية بالتالي يحكم عليها بالتقوقع داخل مهرجانات مناسبتية أو صالات نخبوية، كما يجب على الخطاب النسوي السينمائي أن يتحرر من الخطاب الإيديولوجي المخضب بالذات الجمعية وفسح المجال للاحتفال بالذات الفردية للمرأة عموما باعتبارها ذات تمارس حقها في الحياة وفي الحرية.

– الهوامش:

1– زهية منصر، تنقيح نفيسة لحرش، المرأة في السينما وسينما المرأة في الجزائر، جدلية النقاش بين دور المرأة في التنمية والنظرة التقليدية، جمعية المرأة في اتصال، بتاريخ:

2010/03/15 ، المصدر :
http://www.womenmedia.net/index.php?option=158

2- السعيد تريعة، المرأة تستعيد حريتها في السينما الجزائرية، صحيفة "الشرق الأوسط"، العدد: 89959، بتاريخ: 2010/03/12، المصدر: http://www.aawsat.com/?id=89959

3- زهية منصر، تنقيح نفيسة لحرش، المرأة في السينما وسينما المرأة في الجزائر، جدلية النقاش بين دور المرأة في التنمية والنظرة التقليدية، المرجع السابق.

4- المرجع نفسه.

5- مريم نور، المرأة والسينما الجزائرية، مجلة "أدب فن" الالكترونية، (دون عدد)، بتاريخ: 08/ 4/ 2009 ، المصدر: http://www.adabfan.com/cinema/3368.html

6- زهية منصر، تنقيح نفيسة لحرش، المرأة في السينما وسينما المرأة في الجزائر جدلية النقاش بين دور المرأة في التنمية والنظرة التقليدية، المرجع السابق .

7- زهية منصر، نساء يتحدثن عن حضورهنّ في السينما ويكشفن عن مشاريعهن، صحيفة "الشروق اليومي"، العدد: 2314، بتاريخ: 2008/05/30، المصدر : http://www.echoroukonline.com/ara/?news=4344

8- ناوي كريمة، أدب المرأة من الرواية إلى السينما، رسالة لنيل شهادة الدكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر (01)، السنة الجامعية : 2009-2010، ص 326 ،

(9) : كريمة ناوي، مرجع سابق، ص 326 ، نقلا عن :

Mohand ben salama, Cinémas Du Maghreb, CinémAction , N °14, Paris, Printemps 1980, p 106.

10 - Wassyla Tamzali, En attendant Omar Gotlato, Regard sur le Cinéma Algérien suivi d'introduction Fragmentaire au Cinéma Tunisien, Edition E.N.A.P, Alger 1979, p113 .

11- Jean Déjeux, La Littérature Féminine de Langue Francaise au Maghreb, Edition Karthala, Paris, 1994, p 197 .

12 - Antonia Naim , Assia Djebar : Le cinéma, retour au sources du langage, Littérature, Algérie, le site des Cultures Méditérranéennes, 18/06/2005. Source : http://www.babelmed.net/letteratura/236-algeria/1511-assia-djebar.html

13 - Antonia Naim , Op Cit.

14 - Entretien réalisé par Maryse Léon et Monique Martineau, in Le Cinéma au Féminisme , Revue CinémAction, N°09 , Institut du monde arabe, Edition Cerf, Paris, 1979, p 113.

15- محمد عبيدو، السينما في الجزائر -6-، "الحوار المتمدن"، العدد : 1640، بتاريخ : 2006/08/12، المصدر : http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=72562

16- عدنان حسين أحمد، فيلم "رشيدة" للمخرجة الجزائرية يمينة شويخ وآلية التعاطي مع إرهاب الدين والدولة، الحوار المتمدن، العدد 1036، بتاريخ : 2004/12/03 ، المصدر :
http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=27468

17- المرجع نفسه.

18- محمد عبيدو، المرجع السابق .

19- عدنان حسين أحمد، المرجع السابق .

20- محمد عبيدو، المرجع السابق.

21- حسن مجتهد، فيلم "وراء المرآة" يحاكم المجتمعات الإنسانية، مجلة "الفوانيس" السينمائية، نشر على شبكة الانترنيت بتاريخ: 2008/05/05 ، المصدر: http://www.alfawanis.com/index.php

22- جهيدة رمضاني، المخرجة نادية شرابي لعبيدي : ينبغي على الدولة أن تموّل الفعل الثقافي، انعدام الامكانيات من أهم المشاكل التي تعترضني، جريدة "الخبر"، (دون عدد)، بتاريخ : 2007/06/17 ، المصدر : http://alger-culture.com/redarticle.php?article-id=97

23- حسن مجتهد، المرجع السابق.

24- السعيد تريعة، كيف يظهر الارهاب في السينما الجزائرية؟ سبل جديدة لمواجهة ظاهرة الإرهاب، موقع "ميدل إيست أونلاين"، بتاريخ: 05/09/2008، المصدر :
http://www.middle-east-online.com/?id=66818

25- «Barakat !» un film de Djamila Sahraoui, Entretien avec la réalisatrice, 23/10/2007,
Source : www.algerie-femme.com

26- Denise Brahimi , 50 Ans De Cinéma Maghrébin, Alger, Edition Chihab, 2010, p 214.

27- «Barakat !» un film de Djamila Sahraoui, Entretien avec la réalisatrice, Op Cit.

28 - Jean Déjeux, Op Cit, p 197.

29 - Antonia Naim , Op Cit.

30 - Ibid.

31 - Jeanne-Marie Clerc, " L'influence du cinéma sur l'écriture romanesque d'Assia Djebar ", dans « Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement) », Fabula LHT (Littérature, Histoire, Théorie), n° 2, 1 décembre 2006, URL.
http:/www.fabula.org/lht/2/Clerc.html

32 - Antonia Naim , Op Cit.

33 - Jean Déjeux, Op Cit, p 197.

34 - Wassyla Tamzali, Op Cit, p 110.

35- أحمد حاجي، فيلم بركات من الجزائر : العنف المسلح بين الأمس واليوم، منتديات "ستار تايمز"، بتاريخ: 2007/04/07، المصدر: www.startimes.com/f.aspx?t=3961220

36- فتيحة بورويبة، فيلم "بركات" يواجه أشرس الانتقادات في الجزائر بعد تصنيفه في خانة "السينما الكولونيالية"، صحيفة "الرياض"، العدد: 14063، بتاريخ: 2006/12/25، المصدر :

www.alriyadh.com/211850

- قائمة المراجع:

- باللغة العربية:

- بوروينة، فتيحة. (2006). *فيلم "بركات" يواجه أشرس الانتقادات في الجزائر بعد تصنيفه في خانة "السينما الكولونيالية"*. صحيفة "الرياض". العدد: 14063. المصدر: *www.alriyadh.com/211850*

- تريعة، السعيد. (2008). *كيف يظهر الارهاب في السينما الجزائرية؟ سبل جديدة لمواجهة ظاهرة الإرهاب*. موقع "ميدل إيست أونلاين". المصدر : *http://www.middle-east-online.com/?id=66818*

- تريعة، السعيد. (2010). *المرأة تستعيد حريتها في السينما الجزائرية*. صحيفة "الشرق الأوسط". العدد: 89959. المصدر: *http://www.aawsat.com/?id=89959*

- حاجي، أحمد. (2007). *فيلم بركات من الجزائر: العنف المسلح بين الأمس واليوم*. منتديات "ستار تايمز". المصدر: *www.startimes.com/f.aspx?t=3961220*

- حسين أحمد، عدنان. (2004). *فيلم "رشيدة" للمخرجة الجزائرية يمينة شويخ وآلية التعاطي مع إرهاب الدين والدولة*. الحوار المتمدن. العدد 1036. المصدر: *http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=27468*

- رمضاني، جهيدة. (2007). *المخرجة نادية شرابي لعبيدي : ينبغي على الدولة أن تموّل الفعل الثقافي، انعدام الامكانيات من أهم المشاكل التي تعترضني*. جريدة "الخبر". (دون عدد). المصدر: *http://alger-culture.com/redarticle.php?article-id=97*

- عبيدو، محمد. (2006). *السينما في الجزائر -6-*. "الحوار المتمدن". العدد: 1640. المصدر : *http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=72562*

- مجتهد، حسن. (2008). *فيلم "وراء المرآة" يحاكم المجتمعات الإنسانية*. مجلة "الفوانيس" السينمائية. المصدر : *http://www.alfawanis.com/index.php*

- منصر، زهية. (2008). *نساء يتحدثن عن حضورهنّ في السينما ويكشفن عن مشاريعهن*. صحيفة "الشروق اليومي". العدد: 2314. المصدر: *http://www.echoroukonline.com/ara/?news=4344*

- منصر، زهية. (2010). *المرأة في السينما وسينما المرأة في الجزائر، جدلية النقاش بين دور المرأة في التنمية والنظرة التقليدية*، جمعية المرأة في اتصال. المصدر:

http://www.womenmedia.net/index.php?option=158

- ناوي، كريمة. (2010). *أدب المرأة من الرواية إلى السينما*، أطروحة دكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر (01). الجزائر.
- نور، مريم. (2009). *المرأة والسينما الجزائرية*. مجلة "أدب فن" الالكترونية. (دون عدد). المصدر: *http://www.adabfan.com/cinema/3368.html*

- المراجع باللغة الأجنبية:

- ben salama, Mohand. (1980). *Cinémas Du Maghreb.* CinémAction , N °14, Paris : Institut du monde arabe. Edition Cerf.
- Brahimi, Denise. (2010). *50 Ans De Cinéma Maghrébin*. Alger : Edition Chihab.
- Clerc, Jeanne-Marie. (2006). *"L'influence du cinéma sur l'écriture romanesque d'Assia Djebar ", dans « Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement) »*, Fabula LHT (Littérature, Histoire, Théorie), n° 2, 1. Source : *http:/www.fabula.org/lht/2/Clerc.html*
- Déjeux, Jean. (1994). *La Littérature Féminine de Langue Francaise au Maghreb*. Paris : Edition Karthala.
- Léon, Maryse et Martineau, Monique. (1979). *Le Cinéma au Féminisme*. Revue CinémAction, N°09. Paris : Institut du monde arabe, Edition Cerf.
- Naim, Antonia , Djebar, Assia. (2005). *Le cinéma, retour au sources du langage, Littérature, Algérie*. le site des Cultures Méditérranéennes, Source : *http://www.babelmed.net/letteratura/236-algeria/1511-assia-djebar.html*
- Tamzali, Wassila. (1979). *En attendant Omar Gotlato, Regard sur le Cinéma Algérien suivi d'introduction Fragmentaire au Cinéma Tunisien.* Alger : Edition E.N.A.P .