جـــامعــة مولــود معمــري–تيزي وزو-

كليــة العلوم الإنسانية والاجتماعية

قسم علوم الإعلام والاتصال

صورة السينما الأمازيغية من خلال مهرجان الفيلم الامازيغي

دراسة استطلاعية على عينةمن جمهور المهرجان 2019 في ولاية تيزي وزو

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في علوم الإعلام والاتصال

تخصص: سمعي بصري

من إعداد الطالبة:

– ليلة حموش

إشراف الدكتور:

– عبد الغني إرشن

اعضاء لجنة المناقشة	
أ. سميرة تكلال	رئيسا
أ. عبد الغني ارشن	مقررا
أ. عبد العزيز جودي	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2018–2019

شكر وعرفان

أتقدم بجزيل الشكر وفائق الاحترام والتقدير إلى أستاذي الدكتور "**عبد الغني إرشن**" الذي تابعني طيلة فترة الدراسة وأفادني بتوجيهاته وآرائه ونصائحه.

إلى أساتذة قسم علوم الإعلام والاتصال الذين منحوني الأساس العلمي.

كما لا يفوتني أيضا أن أعبر عن خالص امتناني إلى كلّ الذين قدموا لي يد العون والمساعدة لإنجاز هذه الدراسة.

"**ليلـــــة**"

إهـــــداء

إلى من أوصاني ربّي برًا بهما وأتمنى رضاهما دوما... من قال فيهما الله تعالى **"وبالوالدين إحسانا"**.

إلى القلب الحنون الذي غمرني بعطفه وحنانه ولم يحرمني من شيء احتجته، أمي الحبيبة التي لو عشت العمر كله ومنحتها حياتي ما وفيت بأفضالها علي.

إلى جدتي الحبيبة أطال الله في عمرها.

إلى ابن أختي "علي".

إلى الأخوات وأزواجهنّ.

ولا أنسى أخي العزيز "موراد" وجميع أصدقائي.

أهدي لهم هذا العمل وأسأل الله العلي القدير أن يجعله في ميزان حسناتي وأن ينفع به عباده وأن يصيب أهدافه، ويسلط الضوء ولو على جزء من الحقيقة.

"ليلـــة".

خطة الدراســـــة

مقدمة.

الإطـار المنـهجي

I. إشكالية الدراسة وتساؤلاتها.

II. أسباب اختيار الموضوع.

III. أهمية الدراسة.

IV. أهداف الدراسة.

V. منهج الدراسة وأدواته.

VI. مجتمع البحث وعينته.

VII. تحديد المفاهيم والمصطلحات.

VIII. الدراسات السابقة.

الفصل الأوّل: ماهية السينما، النشأة والتطوّر.

المبحث الأول: مفهوم السينما.

المبحث الثاني: لمحة تاريخية عن نشأة السينما.

المبحث الثالث: خصائص الفن السينمائي.

المبحث الرابع: رهانات اختراع السينما.

المبحث الخامس: مميزات السينما وأثرها على المجتمع.

الفصل الثاني: تاريخ وتطوّر السينما الجزائرية.

المبحث الأول: السينما الكلونيالية.

المبحث الثاني: السينما الجزائرية بعد الاستقلال.

المبحث الثالث: الإنتاج السينمائي والسمعي البصري تحت الرقابة.

المبحث الرابع: السلطة الجزائرية والسينما.

المبحث الخامس: السينماتاك الجزائرية.

الفصل الثالث: السينما الأمازيغية.

المبحث الأول: تعريف السينما الأمازيغية.

المبحث الثاني: عوامل ظهور السينما الأمازيغية.

المبحث الثالث: مراحل ظهور السينما الأمازيغية.

المبحث الرابع: مواضيع الأفلام الأمازيغية.

المبحث الخامس: مشاكل السينما الأمازيغية.

الإطار التطبيقي

الفصل الرابع: تفريغ وتحليل بيانات الدراسة الاستطلاعية على عينة من جمهور المهرجان 2019

المبحث الأول: بطاقة فنية حول مهرجان الفيلم الأمازيغي لسنة 2019.

المبحث الثاني: عادات وأنماط مشاهدة جمهور ولاية تيزي وزو للأفلام الأمازيغية.

المبحث الثالث: تقييم جمهور ولاية تيزي وزو لمهرجان الفيلم الأمازيغي لسنة 2019.

المبحث الرابع: واقع مهرجان الفيلم الأمازيغي في ولاية تيزي وزو.

المبحث الخامس: تفريغ وتحليل بيانات الجداول المركبة.

نتائج الدراسة.

الحلول والاقتراحات.

خاتمة.

قائمة المصادر والمراجع.

مقدمة

مقدمة:

ينظر إلى السينما في سنواتها الأولى كوسيلة تعبيرية على غرار الأدب والفن، حيث كان هذين الآخرين كانا مقدسين من طرف الطبقة الارستقراطية التي كانت تنظر إلى الفيلم كوسيلة رديئة لا يمكنها مجارات المكتوب كون الفيلم حسبهم لا تتوفر لديه القواعد والقوانين الصارمة لإعطاءه الشرعية الفنية اللازمة بالتالي الصورة الفيلمية في بدايتها كانت مجرد صورة آلية تلتقط وتؤدي دور إبهار وإضحاك الجماهير لا غير. ومع مرور الوقت سرعان ما تحولت موازين القوى وأخذ هذا الفن الجديد يتطلع ليرتقي إلى "الفن السابع ويعلن سيطرته على الحياة الثقافية خاصة في عشرينات القرن الماضي أين شهد العالم وضحك على أفلام "شارلي شابلن" الصامتة وهنا أخذ الفيلم يغير قوانين اللّعبة وبدأت تظهر ملامح جديدة تبين غرور وطموحات هذا الفن وبدأت تبرز وظائفه الاتصالية والسياسية والاجتماعية خلال الحربين العالميتين الأولى والثانية وفسح له المجال ليتم الاعتراف به "كجهاز لإنتاج ثقافة سمعية بصرية ويأخذ مكانته من بين الحقول التعبيرية الحرة على غرار الأدب المكتوب والفن التشكيلي والنحت والمسرح....

ومن بين هذا الفن نجد الفن الأمازيغي الذي اِستطاع أن يبرز مكانه في هذا المجال، فالسينما الأمازيغية هي مجموعة الأفلام الناطقة باللّغة الأمازيغية.

باعتبارها وسيلة للتعبير والأداء والتبليغ وتتحدث عن الإنسان الأمازيغي بشكل أو بأخر فترصد قضاياه الأساسية و الثانوية، ثم تعبر عن همومه وطموحاته وأماله ثم تطرح رؤاه الهواياتية، ثم نستكشف ثقافته وحضارته وعاداته وتقاليده.

هذا الفن الأمازيغي حقق في السنوات الأخيرة نجاحا باهرا، بعد أن تكاثر الإنتاج كما وكيفا وصارت تجذب نسبة كبيرة من الرصد والمشاهدة، مهما كانت ميولهم الثقافية ومهما اِختلفت منازعتهم الوجدانية ورغباتهم الدقيقة، ولا تعد هذه السينما سينما هواياتية فقط بل تتغنى بالهوية والكينونة الأمازيغية وتدافع عن وجودها القانوني واللّغوي الأنتولوجي، بل

أصبحت تطرح مواضيع وقضايا محلية وجهوية ووطنية وقومية وإنسانية بمعنى أنها تخطت النطاق الضيق لتصبح سينما عالمية بمواضيعها الإنسانية ومن ثم أصبحت تشارك في المحافل الدولية، حتى في معارض الولايات المتحدة الأمريكية ومهرجاناتها السينمائية، هذا يعني أن السينما الأمازيغية متجذرة في واقعها الاجتماعي، مسايرة لكل ما يجري وطنيا، ومنفتحة على القضايا الإنسانية والعالمية.

ومن هنا جاءت دراستي هذه لمعرفة صورة السينما الامازيغية من خلال مهرجان الفيلم الأمازيغي في ولاية تيزي وزو.

ولمعالجة هذا الموضوع قسمت مذكرتي إلى ثلاث اطر في الجانب المنهجي تطرقت إلى أهم جوانب هذا الإطار من عرض الإشكالية وتساؤلات الدراسة وأسباب اختيار الموضوع وأيضا أهداف وأهمية الدراسة والمنهج المتبع في تحليل دراستي وأدواته واختبار مجتمع البحث والعينة وتحديد المفاهيم والمصطلحات وفي الأخير الدراسات السابقة لموضوعي هذا.

في حين تناولت في الإطار النظري ثلاث فصول نظرية الفصل الأول تكلمت فيه عن نشأت السينما وتطوّرها، أما عن الفصل الثاني تكلمت عن السينما الجزائرية قسمته إلى أربعة مباحث المبحث الأول السينما الاستعمارية، المبحث الثاني السينما الجزائرية بعد الاستقلال، أما عن المبحث الثالث تكلمت فيه حول الإنتاج السينمائي والسمعي البصري تحت الرقابة، المبحث الرابع السلطة الجزائرية والسينما، أما المبحث الخامس والأخير السينماتاك الجزائرية.

أما الفصل الثالث تكلمت فيه عن السينما الأمازيغية، وقسمته إلى خمسة مباحث، المبحث الأول تعريف السينما الأمازيغية، المبحث الثاني والثالث مراحل وعوامل ظهور السينما الأمازيغية، المبحث الرابع مواضيع الأفلام الأمازيغية، المبحث الخامس المشاكل التي تعانيها السينما الأمازيغية، ثم الإطار التطبيقي وقسمته إلى خمسة مباحث، المبحث الأول حوصلة حول مهرجان الفيلم الأمازيغي لسنة 2019، المبحث الثاني عادات وأنماط

مشاهدة جمهور ولاية تيزي وزو للأفلام الأمازيغية، المبحث الثالث تقييم جمهور ولاية تيزي وزو لمهرجان الفيلم الأمازيغي لسنة 2019، المبحث الرابع واقع مهرجان الفيلم الأمازيغي في ولاية تيزي وزو، أما المبحث الخامس كان لتفريغ وتحليل بيانات الجداول المركبة، وفي الأخير عالجت نتائج الدراسة، حلول واقتراحات وخاتمة.

الإطار المنهجي

الإطـــــار المنهـــجي

I. إشكالية الدراسة وتساؤلاتها.

II. أسباب اختيار الموضوع.

III. أهمية الدراسة.

IV. أهداف الدراسة.

V. منهج الدراسة وأدواته.

VI. مجتمع البحث وعينته.

VII. تحديد المفاهيم والمصطلحات.

VIII. الدراسات السابقة.

I. إشكالية الدراسة:

تعتبر السينما (أو الفن السابع) أحد الفنون التعبيرية الحديثة التي تقوم على دمج العديد من العناصر الأدبية والحركية واللوجيستيكية من أجل تحقيق تواصل إنساني فريد من نوعه ووليد شروط ثقافية ترتكز على الصورة كأساس للتمرير الخطاب والسخرية من الواقع بهدف تغيره وإصلاح ما فيه من ظواهر اجتماعية أو ثقافية.

والسينما مصطلح يشار به إلى التصوير المتحرك الذي يعرض على الجمهور، إما في أبنية فيها شاشات كبيرة تسمى دور السينما، أو على شاشات أصغر و هي شاشة التلفاز.

كما يعتبر الفن السينمائي وتوابعه من إخراج وتمثيل واحد من أكثر أنواع الفن شعبية ويسميه البعض الفن السابع مشيرين بذلك لفن اِستخدام الصوت والصورة تسوية من أجل إعادة بناء الأحداث على شريط خلوي.

ورغم كلّ هذا اِستطاعت السينما الناطقة باللّغة الأمازيغية اقتحام هذا الفن، مساهمة بدورها في إغناء المنتوج السينمائي الجزائري، إذ أنها أصبحت تعبر عن ذاتها وحضورها بشكل بارز، وهكذا أصبح من العادي تداول مصطلح السينما الناطقة بالأمازيغية في المهرجان الوطني للفيلم الذي يهتم بتقييم الفيلم الأمازيغي، ونقده في مجال السيناريو والمونتاج والتصوير والمكساج والإنتاج والإخراج والتشخيص.

ومن هنا حاولت طرح التساؤل الرئيسي الذي هو:

- **ماهو صورة السينما الامازيغية عبر مهرجان الفيلم الأمازيغي في ولاية تيزي وزو؟**

- **تساؤلات الدراسة:**

للإجابة على هذه الإشكالية، فقد دعمتها بمجموعة من التساؤلات تدور حول نقاط رئيسية من موضوع بحثي على النحو التالي:

- ما هي عادات وأنماط مشاهدة جمهور مهرجان الفيلم الامازيغي للأفلام الأمازيغية؟

- كيف يقيم جمهور ولاية تيزي وزو مهرجان الفيلم الأمازيغي؟
- ما هي المواضيع الأكثر تداولا في مهرجان الفيلم الأمازيغي؟
- هل إقبال جمهور ولاية تيزي وزو على مهرجان الفيلم الأمازيغي يعتبر إقبالا كبيرا أم ضئيلاً؟
- هل جمهور ولاية تيزي وزو لديه ثقافة السينما والمشاهدة في قاعات العرض؟

II- أسباب اختيار الموضوع:

هناك مجموعة من الأسباب التي دفعتني إلى اختيار هذا الموضوع أتطرق إليها فيما يلي:

أ- الأسباب الذاتية:

- اهتمامي بهذا الموضوع الذي يعتبر من أهمّ المواضيع التي تحتاج إلى دراسات عميقة وكاملة حول مهرجان الفيلم الأمازيغي.
- آنية الموضوع وأهميته الخاصة.
- الغوص عميقا والمضي قدما في مسار السينما الأمازيغية.

ب- الأسباب الموضوعية:

- رغبتي في معرفة أي الأفلام الأكثر تداولا في مهرجان الفيلم الأمازيغي.
- معرفة نماذج أفلام المقدمة من طرف السينما الأمازيغية.
- قلة الدراسات التي تناولت الموضوع الذي أنا بصدد دراسته خاصة على مستوى كليتي رغم أهميته لدى الجمهور الجزائري كونه مهرجان ثقافي وطني للفيلم الأمازيغي.

III- أهمية الدراسة:

- الجانب البحثي لمن يريد مواصلتها بإضافات جديدة.
- تقدم لي لمحة خاطفة عن السينما الأمازيغية.
- إبراز مختلف المواضيع التي تناولها مهرجان الفيلم الأمازيغي.
- الكشف عن مبادرات العمل على تكوين صورة مهرجان الفيلم الأمازيغي.
- الكشف عن وضعية السينما الأمازيغية أمام السينما الناطقة باللغة العربية.

IV- أهداف الدراسة:

أسعى من خلال دراستي هذه لتحقيق الأهداف التالية:

- معرفة تقييم الجمهور المتفرج بولاية تيزي وزو لمهرجان الفيلم الأمازيغي.
- معرفة وجود ثقافة السينما في ولاية تيزي وزو.
- معرفة هل من تحسّن بالنسبة للأفلام الأمازيغية في الجزائر.

V- منهج الدراسة وأدواته:

يعد المنهج في البحث العلمي العمود الفقري لكل دراسة، فهو الضابط والموجه الأساسي لكلّ باحث، يتحدد اِستعماله حسب هدف الدراسة والإشكالية العلمية المعالجة.

فكلّ بحث علمي يقوم على منهج معين يسير عليه، ويحدد نتائجه على النحو الذي يسمح بالإجابة على الإشكالية والتساؤلات المطروحة، لهذا الغرض يتعين على الباحث العلمي الاعتماد والالتزام بمجموعة من القواعد التي تحدد مسار بحثه ودراسته، ذلك لأن المنهج العلمي هو تلك المجموعة من القواعد والأنظمة العامة، التي يتم وضعها من أجل الوصول إلى حقائق مقبولة حول الظواهر موضوع الاهتمام، من قبل الباحثين في مختلف مجالات المعرفة الإنسانية[1].

[1] – محمد عبيدات، محمد أبو نصار وآخرون، **منهجية البحث العلمي، القواعد والمراحل والتطبيقات**، دار وائل للنشر، عمان، 1999، ص 35.

وبإختصار، فالمنهج العلمي عبارة عن أسلوب من أساليب التنظيم الفعالة لمجموعة من الأفكار المتنوعة، والهادفة للكشف عن حقيقة تشكل هذه الظاهرة أو تلك.

بما أن دراستي هذه تحاول جمع المعلومات والبيانات حول مهرجان الفيلم الأمازيغي، فإنني أستطيع القول بأنها تندرج ضمن البحوث الاستطلاعية، التي تهتم في الأساس بشرح وتوضيح الأحداث بغرض الوصول إلى استنتاجات جديدة.

وبناء على هذا فإن هذه الدراسة الوصفية قمت فيها بدراسة واقع السينما الامازيغية عبر مهرجان الفيلم الأمازيغي في ولاية تيزي وزو بإستخدام المنهج المسحي "الذي يعتبر واحدا من المناهج الأساسية في البحوث الوصفية"[1]، والذي يعرّفه الباحث "ذوقان عبيدات" بأنه: «المنهج الذي يقوم على جمع المعلومات والبيانات عن الظاهرة المدروسة، قصد التعرف على وضعها الحالي وجوانب قوتها وضعفها»[2].

أما فيما يخص أدوات وتقنياته والتي يمكن إعتبارها "كوسائل تسمح بجمع المعطيات من الواقع"[3].

فقد اِعتمدت على أداتين، وهي الاستمارة والمقابلة، لأنّها الأدوات التي تمكنني من جمع المعلومات المتعلقة بالمبحوثين بشكل معمق.

- الاستمارة:

تعتبر من الأدوات الرئيسية التي إعتمدت عليها، لأنها تمكن من الحصول على المعلومة مباشرة من المبحوثين دون وساطة، وحسب الكاتب "فرانسيس بال" فإن الاستمارة يمكن أن تمدنا بمعلومات عينة ودقيقة أكثر من المقابلة"[4]، وهذا نظرا لكون الاستمارة توفر للمبحوث الحرية في الإجابة دون إحراج، ويعرف الاستبيان بأنه "تلك القائمة من الأسئلة

---

(1) – أحمد بدر، **أصول البحث العلمي ومناهجه**، ط6، الكويت، وكالة المطبوعات، 1982، ص 300.

(2) – أحمد بن مرسلي، **مناهج البحث العلمي في ميدان الإعلام والاتصال**، ط2، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2005، ص 286.

(3) – مورس أنجرس، **منهجية البحث العلمي في العلوم الإنسانية**، تدريبات علمية، ط2، ترجمة بوزيد صحراوي وآخرون، دار القصبة للنشر والتوزيع، الجزائر، 2006، ص 107.

(4) –Francis Balle, **Medias et société** , 9ème éd, Paris, Montchrestien, 1999, P 575

التي يحضرها الباحث بعناية، في تعبيرها عن الموضوع المبحوث، في إطار الخطة الموضوعة، لتقدم إلى المبحوث من أجل الحصول على إجابات تتضمن المعلومات والبيانات المطلوبة[1].

وقد قمت بصياغة اِستمارة موجهة لجمهور ولاية تيزي وزو، فاعتمدت على الأسئلة المغلقة في بعض الأحيان وعلى الأسئلة المفتوحة في بعض الآخر جاءت لإعطاء الحرية الثقافية أمام المبحوثين في التعبير كما يريدون على كلّ ما يتعلّق بموضوع السؤال.

وجمعت هذه الأسئلة في ثلاث محاور أساسية وهي كالتالي:

- **المحور الأول:** عادات وأنماط مشاهدة جمهور ولاية تيزي وزو للأفلام الأمازيغية.
- **المحور الثاني:** تقييم جمهور ولاية تيزي وزو لمهرجان الفيلم الأمازيغي.
- **المحور الثالث:** واقع مهرجان الفيلم الأمازيغي في ولاية تيز وزو.

وقد وزعت 60 اِستمارات على مفردات عينتي وقد قمت باسترجاع جميع الاستمارات.

- **المقابلة:** تعد المقابلة ثاني أداة تم اِعتمادها في الدراسة وهي مهمة في عملية جمع المعلومات يعتمدها الباحث في حالة عدم توفر المعلومات الموثقة والتي لها علاقة بمجال بحثه.

ويكون اِعتماد المقابلة في البحث ليس فقط بهدف الحصول على معلومات من طرف المهتمين بهذا المجال، بل أيضا أثناء عملية توزيع الاستمارة فيتم هنا اِعتماد على المقابلة سواء للحصول على معلومات أو أكثر للتأكد من صحتها، وتعرف المقابلة في البحث العلمي بأنّها المحادثة الموجهة بين الباحث وشخص أو بينه وبين أشخاص آخرين بهدف الوصول إلى حقيقة أو موقف معين يسعى الباحث التعرف على مشاعر وتصرفات وملامح المبحوثين في مواقف معينة[2].

---

[1]– أحمد بن مرسلي، **مناهج البحث العلمي في علوم الإعلام والاتصال**، ط4، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2010، ص 284.

[2] – محمد عبيدات، محمد أبو نصار وآخرون، **مرجع سبق ذكره**، ص 46.

– كما اعتمدت على المقابلة عند تطبيق الاستمارة وذلك مع أفراد العينة حيث اتضح لي أن الاستمارة لوحدها غير كافي لجمع المعلومات.

وبالتالي كان الفضل الأكبر لهذه الأداة المكملة لبقية الأدوات الأخرى في فهم المواقف الاجتماعية، وكذا لاستثارة المعلومات التي تدور حولها آراء ومعقدات المبحوث، كما أنها تتيح الفرصة للتعميق في فهم المشكلة محل البحث.

ضف إلى ذلك أنه كان لها فائدة في إجراء مقابلات مفتوحة مع بعض المخرجين السينمائيين و منتجين و ممثلين أي كلّ من له علاقة بالمجال السينمائي، حيث ساعدت إلى جانب الإستمارة في الاستفسار أكثر عن واقع السينما الامازيغية عبر مهرجان الفيلم الأمازيغي في ولاية تيزي وزو من خلال طرح مجموعة من الأسئلة عليهم تدور حول الطاولة المستديرة لمهرجان الفيلم الأمازيغي منذ بدايته إلى يومنا هذا، وذلك بهدف الوصول إلى صورة السينما الامازيغية من خلال مهرجان الفيلم الامازيغي.

والى كل هذا اجريت مقابلة مع مديرة دار الثقافة مولود معمري لولاية تيزي وزو السيدة "نبيلة قومزيان" وطرحت عليها بعض الاسئلة حول مهرجان الفيلم الأمازيغي لسنة 2019، وهي كالتالي:

- كيف كانت بداية مهرجان الفيلم الأمازيغي؟
- كيف كانت التحضيرات لهذا المهرجان؟
- هل من إقبال الجماهير على مهرجان الفيلم الأمازيغي؟

كما أجريت مقابلة مع رئيس لجنة التحكيم لمهرجان الفيلم الأمازيغي الطبعة السابعة عشر لسنة 2019 السيد "سعيد عولمي" منتج ومخرج سينمائي، وطرحت عليه هذه الأسئلة:

- كيف يكون اختياركم للأفلام في مهرجان الفيلم الأمازيغي؟
- هل من تطورات بالنسبة للأفلام مقارنة بالسنوات الماضية؟
- هل السينما الأمازيغية عرفت تحسنا بالنسبة للماضي؟

- هل عاكس مهرجان الفيلم الأمازيغي الهوية الحقيقية للثقافة الأمازيغية؟
- من بين الأفلام الطويلة والقصيرة، من هم الأفلام الذين يستحقون جائزة الزيتونة الذهبية؟

وأخيرا اجريت مقابلة مع السيّد "أحمد أعراب" ممثل كوميدي للأفلام الناطقة بالامازيغية حول المضامين الأكثر مشاهدة لدى جمهور السينما الأمازيغية.

VI- مجتمع البحث وعينة الدراسة:

أ- مجتمع البحث:

يتمثل مجتمع البحث في المجتمع الذي يكون محل دراسة من طرف الباحث ويعرف على أنه: «مجموعة منتهية أو غير منتهية من عناصر محددة مسبقا لها خاصية وعدة خصائص مشتركة تميّزها عن غيرها من العناصر الأخرى والتي يجري عليها البحث أو التقصي»[1].

وهو أيضا «المجتمع الأكبر أو مجموعة المفردات التي يستهدف الباحث دراستها لتحقيق نتائج الدراسات، ويمثل هذا المجتمع الكلي أو الأكبر للمجتمع المستهدف الذي يهدف الباحث دراسته، ويتم تعميم نتائج الدراسة على كل مفرداته، إلا أنه من الصعب الوصول إلى المجتمع المستهدف لضخامته، فيتم التركيز على المجتمع المتاح أو الممكن الوصول إليه والاقتراب منه لجمع البيانات والذي يعتبر عادة مثلا للمجتمع المستفيد ويلي حاجات الدراسة وأهدافها وتختار منه عينة البحث»[2].

وبالتالي فمجتمع بحثي هو جمهور السينما الأمازيغية كمجتمع كلي، في حين اِقتصر بحثي على مجتمع جزئي أملته بعض الظروف: كقصر الوقت لإتمام الدراسة، والإمكانيات

---

[1] – مورس أنجرس، **مرجع سبق ذكره**، ص 298.

[2] – محمد عبد الحميد، **البحث العلمي في الدراسات الإعلامية**، ط2، عالم الكتب، مصر 2004، ص 130.

المادية المحدودة ومنه اِقتصر مجتمع بحثي على جمهور المتتبع للسينما الأمازيغية عبر مهرجان الفيلم الأمازيغي.

ب- العينة:

إن مجتمع بحثي كبير الحجم كان لابد علي اللّجوء إلى طريقة المعاينة واِنتقاء عينة ممثلة تمثيلا ووضع الذي تأخذ منه العينة.

ونقصد بالعينة «المجموعة الجزئية التي يقوم بالباحث بتطبيق دراسته عليه وهي تكون ممثلة لخصائص مجتمع الدراسة الكلي، إذن العينة تتنوع فيها خصائص المجتمع»[1].

ونشير هنا أيضا أنّ هناك أنواع من العينات، وفي بحثي هذا اِعتمدت على العينة "القصدية" أو "العمدية" ويتم الإختبار في هذه العينة من الوسط من نوعيات معينة أي أن هناك تحيزًا في الاختبار الباحث هذه العينة، ويعرف أنها تمثل تمثيلا سليما للمجتمع بناء على معلومات إحصائية سابقة[2].

بناء على ما سبق ذكره فإن عينتي القصدية تتمثل في جمهور ولاية تيزي وزو المتتبع للأفلام الأمازيغية عبر مهرجان الفيلم الامازيغي لسنة 2019، اخترت 60 مفردة من مجتمع البحث والمتمثل في الجمهور المتتبع للمهرجان الفيلم الامازيغي لسنة 2019.

واِخترت هذه العينة لأن مجتمع بحثي كبير وهو الجمهور الجزائري ككل، ونظر اكبر حجم مجتمع بحثي والإمكانيات المادية البسيطة والسفر إلى أماكن بعيدة من أجل الحصول على المعلومات المطلوبة وقص الوقت اللازم لإتمام العمل.

VII - تحديد المفاهيم:

[1] – سلاطنية بلقاسم، حسان الجيلاني، **أسس البحث العلمي**، الكتاب الأول، ط2، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 2009، ص 128.

[2] – مروان عبد المجيد إبراهيم، **أسس البحث العلمي لإعداد الرسائل الجامعية**، ط1، مؤسسة الرواق، عمان، الأردن، 2000، ص 40.

إنّ لكل حقل معرفي ومصطلحاته التي يستخدمها أعضاؤها بإعتياد وهذه المفاهيم هي التي تمثل وسائل الاتصال والتواصل بين العلماء والباحثين واستيعابها هو المدخل الأساسي لأي بحث ودون تحديدها يستحيل على الدراسة اِستيعابها وفهم مضمونها، لذلك اِرتأينا من الناحية المنهجية أن نحدد أهم المفاهيم الواردة في بحثنا.

1- مفهوم السينما:

- **السينما لغة:**

هي فن تحريك الصور وفي اللغة العربية تعني الخيال، وقد أخذت السينما اِسمها من اللاتينية "كنيما" التي تعني الحركة وقد بدأت كتمثيلية بسيطة، ثم فصول لتصبح فنا يسمى الفن السابع[1].

- **السينما اصطلاحا:**

السينما من وسائل الاتصال الجماهيرية فهي وسيلة سمعية بصرية لنا تأثيرها الكبير على الجماهير وتقوم بنشر وتقديم المعلومات والأخبار والموضوعات والأفكار والوقائع وتصاحب الأفلام السينمائية المؤثرات الصوتية المناسبة بحيث أصبح بمقدور رجل الإعلام أو العلاقات العامة الإستفادة من الحركة البطيئة أو الإعادة والتكرار لتوضيح مضمون الرسالة السينمائية أو بغرض الشرح والتفسير والدراسة[2].

والسينما هي كلمة مختصرة للتعبير الفرنسي Cinématographie وتعني هذه الكلمة المختصرة، الفن السينمائي كوسيلة تعبير مستقلة ومتميزة أو القاعة التي تعرض فيها الأفلام السينمائية، ويقابل هذا التعبير الفرنسي التعبير العربي الفصيح "الخيالة"[3].

يعود أصل هذه التسمية إلى الجهاز الذي اِخترعه الأخوان لوميير في فرنسا بباريس عام 1895م، وقد اِستوحياه من جهاز "أديسون" "الكينيتوسكوب"، ولكن أضافا إليه تعديلات

---

(1) – فضيل ديلو، "**الاتصال، مفاهيمه، نظرياته ووسائله**"، ط1، دار الفجر للنشر والتوزيع، مصر، 2004، ص 125.

(2) – خليل صابات، "**وسائل الاتصال، نشأتها وتطوّرها**"، **ط2**، لمكتبة الحضرية، مصر، 2004، ص 221.

(3) – محمود إيراقن، "**المدخل إلى سيميولوجيا الاتصال**"، ط1، بنغازي، ماي 1995، ص 232.

مما أتاح الفرصة أمام العديد من الناس مشاهدة الصور المتحركة على الشاشة في قاعة عامة[1]. ولكن هذه الكلمة "السينماتوغرافيا" التي اِختصرت إلى سينما أصبحت تعني كل ما يتعلّق بالجوانب المختلفة للفن السينمائي، ومنها الجانب الاقتصادي أي إنتاج وتوزيع واستهلاك الأفلام، والجانب الفني الجمالي وهو ما يتعلق بالسينما كفن من الفنون، وكذلك الجانب الإعلامي والدعائي بإستعمالها كوسيلة هامة من وسائل الاتصال الجماهيري نظرًا لما لديها من عناصر التشويق والإثارة.

ومن وجهة نظرنا السينما، أو الفن السابع المصطلح الذي أطلقه الناقد الفرنسي، الإيطالي الأصلي "ريتشيوتو كانودو (Ricciotto Canudo)" سنة 1923م، هو في الحركة الذي يتيح للإنسان أن يعبّر عن وجوده وطموحاته وحتى معاناته وينقلها من مجرّد إحساس إلى صورة ناطقة يشع فيها روح الحقيقية وأضحت تلك النافذة السحرية التي نرى فيها أنفسنا وعالمنا.

ففن السينما الذي جاء في الوهلة الأولى بهدفين هما الترفيه والتسلية (المتمثلة في المتعة البريئة)... أصبح بوق دعائي لا أكثر.

2- تعريف مهرجان الفيلم الأمازيغي:

أنشئ مهرجان الفيلم الأمازيغي من طرف المحافظة السامية للغة الأمازيغية عام 1999 بعد النجاح الذي حققه في ستة طبعات له.

لهذا تم ترسيخ هذا المهرجان من طرف وزارة الثقافة بتاريخ 25 ديسمبر 2005 مع تعيين السيد "سي الهاشمي عصاد" محافظ له، وبعد إعادة تسميته بـ "المهرجان الثقافي الوطني السنوي للفيلم الأمازيغي"، أصبح من مسؤولياته بث الأفلام ذات التعبير الأمازيغي مع شرط الترجمة باللّغة العربية أو الفرنسية أو أي لغة أخرى.

[1] – وهبة مجدى، أحمد كامل مرسي، "**معجم الفن السينمائي**"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1973، ص 66.

تكمن أهمية هذا المهرجان بالتعريف بالتنويع اللّغوي والثقافي للجزائر، إضافة إلى محاولة الوصول إلى أكبر الولايات والمدن الجزائرية[1].

VIII – الدراسات السابقة:

تكتسي الدراسات السابقة قدرا كبيرا من الأهمية في المعرفة العلمية والبحث العلمي، لأن هذا الأخير يستمد فروضه وتساؤلاته من نتائج الجهود العلمية السابقة بإعتبار أنه عملية تواصلية يغذي بعضها البعض، فمن الضروري مراجعة البحوث والدراسات السابقة التي تمس الموضوع مباشرة كانت أو غير مباشرة، ويمكن حصر أهمية الدراسات السابقة في ما يأتي:

- تكون لأي باحث نظرة عن موضوع دراسته.
- لا يعتبر الباحث هو الوحيد الذي يدرس الموضوع وإنما سبقه إليه آخرون وبذلوا فيه جهدا كبيرا وهاما، وأعطوا فيه آرائهم وخلصوا منه إلى النتائج، وقد لا يكون آخر من يبحث في الموضوع، وأن آراءه ونتائج بحثه سوف تضاف إلى الرصيد المعرفي حول الموضوع – التراكم المعرفي–
- توفير الجهد على الباحث في اِختيار الإطار النظري العام للموضوع، وتبصيره بالصعوبات التي يمكن أن يواجهها، ومن أهم الدراسات السابقة –غير المشابهة– التي لها صلة بموضوع دراستنا نجد:

1- **الدراسة الاولى:** تتمثل في كتاب للباحث " لطفي محرزي" تحت عنوان le cinéma algérien, institution imaginaire idéologie[2]، وهي دراسة وصفية تحليلية لتاريخ السينما الجزائرية، في بنيتها الإجتماعية، التاريخية ونجده اِعتمد كثيرا على البيانات الإحصائية.

وإنقسم بحثه إلى أجزاء أين تناول الجزء الأول "الأسس الاقتصادية والمؤسسية للسينما

(1) – Assad Si Alhachemi, **« Le son et l'image une voie de réhabilitation de l'amazighité »**, Guide de festival du film Amazighe, édition N°5 du 17 au 31 Juin 2003, P 09.

(2) – Maherzi Lotfi, **Le cinéma algérien**, **Institution imaginaire idiologie**, « société national d'édition et de diffusion », Alger.

الجزائرية"، وفي الجزء الثاني تطرّق إلى دراسة "الحجز الوهمي المستمر في إنتاج الأفلام– إشكالية المواجهة والتنافس".

خلّص "لطفي محرزي" أنّ:

- الفيلم هو أكثر من مؤسسة وإنعكاس للمجتمع الجزائري.
- المجتمع الجزائري يعتمد على التخلي والتخفيف من التحليل في محتوى الأفلام السينمائية.
- من السينما الجزائرية والإيديولوجيا المحمولة تبرز خطاب القومية والإشتراكية التي تؤيد مبادئ العدالة وأخلاق المجتمع والتضامن الوطني، بهذه القيم سوف يعمل هذا الخطاب هذا المنهج في الواقع يثبت إقتصاد التفكير العلمي الذي يمكن أن يعطّل النظام السياسي والإيديولوجي.
- عدم التماثل الموجود في محتوى الأفلام الجزائرية (أي المنافسة بين الحقيقة والانعكاس) تعتبر هذه الإيديولوجية عن التنظيم الحالي للأفلام الجزائرية الذي لا يلبي الاحتياجات والإمكانيات التي توفرها السينما في الجزائر أي أنّ النظام الذي يحكم ورثة من الماضي غير قادر لتحقيق الإمكانيات الموضوعة في أيدي المخرجين.
- إنشاء الفيلم الجزائري (السينيماتوغرافي) في خطر ويحتضر لأنه حرّم من المساعدة، لكونه ينتمي إلى السّلطة العامة للدّعم أكثر تحديدا، فيتخذ هذا الدّعم شكل الاتفاق العام الذي دخل في ميزانية الدّولة.

2- الدّراسة الثانية: تتمثل في كتاب الباحث نادية الكنز تحت عنوان:

Nadia El Kanz : L'odyssée des cinémathèques « la cinémathèque algérienne à la recherche d'une mémoire perdue »[1].

[1] – Nadia El Kanz , L'odyssée des cinémathèques « **la cinémathèque algérienne à la recherche d'une mémoire perdue** », Ed, ANEP.

وهي دراسة وصفية تحليلية ذات بعد اِجتماعي وتاريخي للسينما الجزائرية، بحيث نجدها قد تحدثت في الجزء الأوّل من كتابها حول تاريخ السينماتيك في العالم، أما في الجزء الثاني خصّصته للسينماتيك الجزائرية 1965- 1970 أين نجدها تحدثت عن ظهور السينما الجزائرية.

وخلّصت الباحثة "نادية الكنز":

- أنّ السينيماتيك الجزائرية، وخلاف لروادها هو إنتاج لفرصة لا تنبثق من المستخلصات الفردية.
- أن مكتبة الأفلام الجزائرية (السينيماتيك) سنوات 1965- 1970م ليست إلا محور تخطيطي ممّا يمهد الطريق لإستكشاف مزيد من التعليق، هذه الأخيرة يجب أن تكون مساهمة في اِندفاع جماعي، مولد الجهود حول مفهوم الحفاظ على الصّورة المتحركة التي تشكّل التراث الوطني السينيماتوغرافي.

3- الدراسة الثالثة:

تتمثل في كتاب الباحث "عبد الغني مغربي" تحت عنوان "le miroir apprivoisé"[1] وهي دراسة وصفية تحليلية للسينما الجزائرية، تناول فيها ملامح محطّات السينما الجزائرية عبر الزمان والمكان، وقد ركز على نوعية الإسقاط وبرامج الترفيه مع تكوين جمهور السينما وتعويده على متابعة الأفلام، وفي الجزء الأخير تضمن الأفلام الجزائرية الواقعية والطبيعية ومن بينها ذكر البعض منها الخارجون عن القانون، حرب الجزائر، نوّة ....الخ.

استنتج عبد الغني مغربي:

- الفيلم ليس سوى إنتاج صناعة- دورة محددة- ولكن أيضا لكل طاقم الإنتاج وبعبارة أخرى إذا كان الفيلم يستخدم جميع الفنون تقريبا فإنّه لا يزال في عدم الوصول لتجاوزها.

(1) – Megherbi Abdelghani, **Le miroir apprivoisé- sociologie du cinéma algérien**, éditeur ENEP- OPU- GAM, Alger, Alger, Bruxelles.

– إبعاد المرأة عن التمثيل يعتبر مشكل أساسي، في نظره هو إجحاف مستمر لمهنة السينما وبذلك الحدّ من إنتاج الأفلام.

– السينما هي أولا طراز، وثانيا مرآة وتشوّه حتى يعكس وجه كاريكاتوري، أصبح بذلك صورة تزيل الذاكرة بدون ترك الوشم.

وقد تميزت هذه الدراسات عن دراستي هذه التي تتحدث عن واقع السينما الأمازيغية من خلال مهرجان الفيلم الامازيغي، تطرقت إليها لان قبل كلّ شيء يجب أن نعرف تاريخ وتطوّر السينما الجزائرية لهذا اعتمدت على هذه الدراسات كونها تناولت السينما الجزائرية بعدها الاجتماعي والتاريخي في الجزائر أين تبنوا في بحوثهم هذه تحليل البيانات الإحصائية من الوثائق في الأرشيف، كما قاموا بعدّة مقابلات. أما دراستي هذه تبنّت بعدا آخر وقد قمت بدراسة واقع السينما الأمازيغية من خلال مهرجان الفيلم الامازيغي واِعتمدت على دراسة استطلاعية لجمهور المهرجان 2019 في ولاية تيزي وزو.

الفصل الأول

ماهية السينما، النشأة والتطوّر.

الفصل الأوّل: ماهية السينما، النشأة والتطوّر.

المبحث الأول: مفهوم السينما.

المبحث الثاني: لمحة تاريخية عن نشأة السينما.

المبحث الثالث: خصائص الفن السينمائي.

المبحث الرابع: رهانات إختراع السينما.

المبحث الخامس: مميزات السينما وأثرها في المجتمع.

المبحث الاول: مفهوم السينما

تمهيد:

قال قديما **القديس أغسطس Saint Augustin** الجزائري: "على الرغم من أن الإنسان قد خلق بفطرته الصافية إلا أنه يظل في حيرة من أمره مادامت الصورة مسيطرة على عقله"[1]. إن السينما هي فن وتكنولوجيا ولغة جميلة، وبحسب المخرج الإيطالي "**مايكل أنجلو أنطونيوني**" "**Michelangelo Antonioni**" فإن السينما هي أجمل اللغات على الإطلاق. وهي كذلك وسيلة اتصال جماهيري تفرض قبضة قوية على المتفرج. إنها الوسيلة الاتصالية الأسرع والأكثر تأثيرا، إذ أن المشهد الواحد يمكن أن يغير العديد من الأفكار الراسخة في أذهان الناس.

وللوصول للفكرة التي مهدنا بها، قمنا باستعراض بعض المفاهيم المتعلقة بالسينما والغوص أكثر لإعطاء المعنى الحقيقي لها وهي كالتالي:

1- مفهوم السينما:

- **السينما لغة:** هي فن تحريك الصور وفي اللغة العربية تعني الخيال، وقد أخذت السينما اسمها من اللاتينية "**كينما**" التي تعني الحركة وقد بدأت كتمثيلية بسيطة ثم فصول لصبح فنا يسمى الفن السابع"[2].
- **السينما اصطلاحا:** السينما من وسائل الاتصال الجماهيرية فهي وسيلة سمعية بصرية لها تأثيرها الكبير على الجماهير وتقوم بنشر وتقديم المعلومات والأخبار والموضوعات والأفكار والوقائع وتصاحب الأفلام السينمائية المؤثرات الصوتية المناسبة بحيث أصبح بمدور رجل الإعلام أو العلاقات العامة الاستفادة من الحركة البطيئة أو الإعادة والتكرار لتوضيح مضمون الرسالة السينمائية أو بغرض الشرح والتفسير الدراسة[3].

---

[1] – فضيل ديلو، **الاتصال مفاهيمه نظرياته ووسائله**، دار الفجر للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، مصر، 2004، ص125.

[2] – خليل صابات، **وسائل الاتصال نشأتها وتطورها**، المكتبة الحضرية، الطبعة الثانية، مصر، 2004، ص221.

[3] – سامية جناوي، "**الإيديولوجية في السنيما**، تحليل مضمون سيميولوجي لفيلم روكي TV، سبتمبر 1995، ص26.

يعرف "أبلب كانس" السينما على أنها لغة الصور التي ينبغي أن تكتسب قواعد مفصلة ونحوا دوليا.

– ويرى "**مارسيل مارتن Marcal Martin**": أن اللغة السينمائية هي وقف على الأفلام الحكاية التي تريد أن تحكي قصصا فتكون اللغة الفيلمية، حينئذ محدد بالقصة أو الحكاية[1].

– وبالرجوع إلى عالم الاجتماع الكندي "**مارشال ماكلوهان**" **Macluhan Marshal** فإنه قد صنف[2] السينما ضمن وسائل الاتصال الساخنة **Media Chauds** (Hot)".

– ومن وجهة نظرنا فإن السينما هي مرآة تعكس ثقافة الشعوب، تعتبر لغة ناطقة بدل الإنسان بحيث تحاول ترجمة مشاعره، فمن بين ما أحدثه الإنسان هو فن السينما الذي مر بعدة مراحل حتى اكتملت صورته على ما هو عليه الآن "**إنه فن الصورة واللون**".

وخلاصة لكل هذا فإن السينما ليست فقط فنا مستقلا ووسيلة تعبير مميزة ولكنها أيضا وسيلة اتصال جماهيري مهمة[3]. يقول عنها "**فلاديمير لينين Lenine Vladimir Llitch Oulianov** عام 1922" "**إن السينما هي من بين الفنون كافة أكثر أهمية في نظرها**[4]".

من خلال هذا العرض الذي أبرز أكثر ما أبرز تعدد التعاريف حول مفهوم "السينما"، يحسن بنا في هذا المقام أن نلخص جملة من العناصر التي ارتأت إليه هذه المفاهيم:

– اتفق الباحثين على أن السينما وسيلة اتصال جماهيرية مهمة ووسيلة تعبير متميزة تستقطب أكبر عدد ممكن من الجماهير والتأثير عليهم تأثيرا عميقا.

---

[1] – جورج سادول، "**العناصر الدالة للغة السينمائية**"، ترجمة محمود إبراقن حوليات جامعة الجزائر، العدد10، أفريل 1997، صص203–204.

[2]– Macluhan Marshal, cité par BALLE Francis, **Institutions et publics des moyens d'information** (presse–Radiodiffusion–Télévision), Paris, Ed. Montchrestien, 1973, p120.

[3] – محمود إبراقن، **مرجع سبق ذكره** ، ص11.

[4] – جورج سادول، "**تاريخ السينما في العالم**"، ترجمة إبراهيم الكيلاني، فايز كم نقش، بيروت– باريس، منشورات بحر المتوسط، ومنشورات عويدات، 1968، ص203.

- السينما من أكثر الفنون أهمية التي تحوز على جميع الفنون مما أطلق عليها تسمية "**الفن السابع**".
- تعتبر السينما مرآة تعكس ثقافة الشعوب.
- صنفت السينما من بين وسائل الاتصال الساخنة إلى جانب الراديو والصحافة والفوتوغرافيا لتأثيرها الكبير والعميق على عدد كبير على الجماهير الغفيرة في وقت قصير واللعب على أوتار أحاسيسهم إلى درجة عدم نسيانها.

2- المهن السينمائية:

يعد الإنتاج السينمائي الدافع المحرك لكافة المهن السينمائية المتخصصة القائمة على تنفيذ الفيلم. استنادا إلى المراجع الفرنسية يمكن تقديم المهن السينمائية من خلال ما يأتي:

- **المنتج Producteur:**

هو الشخص الذي يقوم بإنتاج الفيلم السينمائي: باختيار المخرج الذي يتلاءم مع شروطه الفنية والتقنية وتحديد الميزانية وتنظيم عملية التصوير. وفي نظر القانون، يتمتع المنتج بحقوق المؤلف المالية المترتبة عن استغلال الفيلم الذي ينتجه.

- **مدير الإنتاج Directeur de production:**

هو الشخص المعين من قبل المنتج (أو الشركة المنتجة) للقيام بتحضير الفيلم وتنفيذ جميع مراحل إنتاجه: بالسهر على احترام تكاليف الإنتاج والزمن المحدد للتصور، حرصا على التوفيق ما بين المنتج (الممول) والمخرج وفرقة التصوير.

- **المراقب العام للإنتاج Régisseur général أو المنتج المنفذ Producteur exécutif:**

هو المسير الفني الذي يكلفه مدير الإنتاج بمراقبة الجوانب الإدارية والفنية ومراجعة التقطيع التقني وإعداد خطة العمل والسهر على احترامها.[1]

[1]- محمود إبراقن، مرجع سبق ذكره، ص12

- **المنتج المنتدب: Producteur associe/délégué:**

- هو الشخص المكلف من قبل مدير الإنتاج بمهمة الإشراف على أحد الأفلام التي ينتجها الأستوديو.
- هو أحد المنتجين–في حالة الإنتاج المشترك– الذي ينتدب للقيام بمهمة إنتاج الفيلم.

- **المنتج المنفذ: Producteur exécutif** هو المؤسسة السمعية– البصرية (أو الشخص الطبيعي) المكلف من قبل المنتج بمهمة إنتاج أحد أفلامه.
- **المسير الفني الخارجي: Régisseur extérieur:**

هو الموظف المكلف بتوفير متطلبات التصوير الآتية: السيارات، العتاد الكهربائي، جلب الحيوانات والطيور...الخ[1].

- **الوكيل التقني للإنتاج Agent technique de production:**

هو المكلف بالتنسيق التقني بين المصور ومهندس الصوت والمختبر: لمراقبة عمليات تحميض مختلف نسخ الفيلم، من بداية التصوير لغاية الحصول على نسخ العرض.

- **مدير البلاتو Régisseur de plateau:**

هو الشخص الذي يتولى التنظيم المادي لعملية التصوير: وضع رزنامة Calendrier التصوير، اختيار الديكور والأماكن، مراقبة العتاد التقني والسهر على تنفيذ أوامر المخرج.

- **فني اللوازم Accessoiriste:**

هو الفني المكلف بمهمة فرش المنظر وإحضار اللواحق المختلفة التي يحتاج إليها الممثلون أثناء تصوير الفيلم.

- **المخرج Réalisateur:**

هو الشخص الذي اختاره المنتج لإخراج قصة الفيلم في شكل صور وأصوات. ويقوم المخرج بالمهام الآتية: إعداد التقطيع التقني، توفير الشروط الضرورية لإتمام التصوير

[1] – محمود إبراقن، **مرجع سبق ذكره**، ص ص47–48.

حسب الميزانية المخصصة، اختيار الوسائل المادية والبشرية المناسبة، توزيع الأدوار على الممثلين وتنسيق عمل التقنيين (سواء التصوير أم في مرحلتي التوليف Montage).

- **المخرج المساعد Assistant réalisateur أو المخرج المنفذ Réalisateur exécutif:**

هو الشخصية الثانية في الإخراج الفني للفيلم، بحيث تسند إليه المهام الآتية:

- تحضير الفيلم من الناحية المادية والبشرية ومتابعة الإجراءات الإدارية.
- مراجعة التقطيع التقني، لتحديد الحالات والأطراف التي يتعين تصويرها في المشهد التمثيلي.
- وضع رزنامة calendrier تشمل جداول عمل يومية توزع على الممثلين والفنيين والتقنيين لإعلامهم ببرنامج التصوير ودور كل واحد منهم فيه، وفي كثير من الأحيان، يعمد المخرج إلى تعيين مساعد ثان أو أكثر حتى يتم القيام بمختلف هذه المهام[1].

- **سكرتيرة المخرج Script-girl:**

هي أمنية المخرج المكلفة بمتابعة تعاقب اللقطات وتسجيل كل ما تم تنفيذه أثناء التصوير. بمعنى آخر، إنها الشخصية الفنية المكلفة بمراقبة مدى الالتزام بنص التسلسل الحواري Continuité dialoguée.

- **كاتب السيناريو Scénariste:**

هو الفنان المختص في الدراما السينمائية. إذا كانت الدراما Dramaturgie: "علما دقيقا Science exacte لا يعرف أحد قوانينه"، كما قال ذلك بيرنار تريستون Tristan Bernard. فإن الكتابة الدرامية الفيلمية هي في نفس الوقت علم وفن وتكنولوجيا. الأمر الذي يستدعي الإلمام بطرق وتقنيات الكتابة السائدة في الأدب والمسرح وكثيرا من التجربة في

[1] – محمود إبراقن، **مرجع سبق ذكره**، ص 48.

العمل السينمائي، ويمكن لكاتب السيناريو أن يقتبس عمله من رواية أو قصة أو مسرحية أو قصيدة شعرية أو أي فكرة ليحولها إلى قصة فيلمية.

ويتعين على كتاب السيناريو القيام بالمهام الآتية:

- وصف أحداث القصة في شكل صور مرئية قابلة للتصوير السينمائي: بإبراز اللقطات Plans الرئيسية المكونة المتتاليات Séquences التي يتألف منها الفيلم.
- ذكر المناظر الداخلية intérieurs والخارجية extérieurs التي تقع فيها أحداث القصة.
- إبراز عناصر شريط الصوت (وبخاصة الحوار، الضجيج، المؤثرات الصوتية والموسيقى).

- **كاتب الحوار Dialoguiste:**

هو الفنان المختص في كتابة الحوار الذي يتم بين شخصيات الفيلم.

وينبغي على كاتب الحوار الذي يقدم له سيناريو أي فيلم أن يعيش أحداث قصة ذلك الفيلم: لتحديد نفسية مختلف الشخصيات ولخلق صراع درامي مثير قادر على فرض قبضة قوية على المتفرج.

- **مدير التصوير Directeur de la photographie:**

هو المسؤول الأول عن مراقبة نوعية الصورة من الناحية التقنية والفنية والجمالية: بضبط الإضاءة ومراعاة إطار الصورة Cadrage وتكوين المنظر Composition، حسب تعليمات المخرج الواردة في التقطيع التقني.[1]

- **المصور Cadreur, Cameraman:**

هو المسؤول عن تحديد إطار الصورة وضبط زوايا التصوير وفق تعليمات المخرج وبالتنسيق مع مدير التصوير.

[1] - Riambau Estère, «le film de montage , mémoire historique ou manipulation cénimatographique ?», Les cahiers de la cénimathéque, N° 35, 1982, p 90.

- **المصور المساعد الأولى Premier assistant opérateur:**

هو المسؤول عن ضبط البعد البؤري لعدسة الكاميرا أثناء تصوير مختلف مشاهد الفيلم. كما يتولى مراقبة معدات التصوير ومختلف لوازمها للتأكد من سلامتها قبل الإقدام على التصوير داخل الأستوديو أو خارجه.

- **المصور المساعد الثاني Assistant opérateur 2éme:**

هو المسؤول عن تعبئة الفيلم في مخزن الكاميرا والاتصال بالمهمل لإبداع الأشرطة المطبوعة وإحضار اللقطات التجريبية Bouts d'essai التي يطلبها منه مدير التصوير، وهو المسؤول عن نقل الفيلم الحساس أثناء التصوير الخارجي[1].

- **فني الخدع Truqueur:**

هو التقني المكلف بإخراج الخدع أو المؤثرات الخاصة، في كل من السينما التلفزة والإذاعة.

- **المناول، الماشينيست Machiniste:**

هو العامل المكلف بالمهام الآتية:

- تحضير الكاميرا: بتثبيتها أو تحريكها حتى يتم إجراء التنقل أو الترافلنج Travelling .
- تحضير لوازم الديكور وتركيبها ووضعها في المكان المناسب، ومن ثم نزعها وإرجاعها إلى المخازن.

- **مهندس الصوت Ingénieur du son, chef opérateur du son:**

هو المسؤول الأول عن مراقبة النوعية التقنية والفنية للتسجيلات الصوتية التي تتم أثناء مرحلة التوليف Montage والمزج Mixage.

- **مسجل الصوت Chef assistant du son:**

هو نائب مهندس الصوت الذي يتولى تشغيل معد التسجيل ووضع الميكروفونات في الأماكن المناسبة لتسجيل الحوار والمؤثرات الصوتية.

---

[1] – محمود إبراقن، **مرجع سبق ذكره**، صص49-50.

- **مساعد مسجل الصوت Assistant du son:**

هو المسؤول عن صيانة معدات التسجيل وحفظ الأشرطة.

- **حامل عصا الميكروفون Perchiste:**

هو الفني الذي يحمل عصا الميكروفون ليقترب بها من مصدر الصوت أثناء التسجيل في مكان مزدحم. وتستعمل هذه العصا لتفادي الضوضاء أثناء التقاط الصوت.

- **فني الإضاءة Eclairagiste:**

هو الفني الذي يقوم بتوزيع الإضاءة على مختلف مشاهد الفيلم وفق إرشادات المخرج مدير التصوير.

- **مهندس الديكور Chef décoration:**

هو المكلف من قبل المنتج بتصميم الديكور الوارد في السيناريو. ويقدم تصميم الجيكور في شكل مجسم أو لوحة تشكيلية.

- **مساعد مهندس الديكور Architecte décorateur adjoint:**

هو الفني الذي يتولى الجانب التقني لعمليات تنفيذ الديكور. ويمكن أن ينوب عن مهندس الديكور في حالة غيابه.

- **منفذ الديكور Assistant décorateur:**

هو المكلف من قبل مهندس الديكور ومجسماته.

- **منسق المناظر الداخلية Ensemblier:**

هو المكلف من قبل مهندس الديكور باقتناء الأثاث والزخارف الفنية (لتزيين المناظر الداخلية والخارجية). وهي المناظر التي يتولى ترتيبها حسب متطلبات المشهد التمثيلي[1].

[1] – محمود إبراقن، **مرجع سبق ذكره**، ص 60.

- **مسؤول التوليف Chef monteur:**

هو المشرف التقني والفني على عمليات تجميع الصور والأصوات، لخلق إيقاع Rythme خاص بالفيلم وفق التتابع الوارد في السيناريو. وهو يقوم شخصيا بتوليف أشرطة الموسيقى والمؤثرات الصوتية.

- **المؤلف المساعد Monteur adjoint:**

هو التقني المكلف بتجميع اللقطات في نسخة واحدة وفق تتابع منطقي حتى يتمكن من إجراء التوليف الأولي (premier montage). كما يقوم بمزامنة الأصوات للصور.

- **فني التوليف Assistant monteur adjoint:**

هو الفني المكلف بمعاينة لقطات الفيلم Bout à bout وتعليمها حتى يتمكن من تجميعها Assemblage في نسخة واحدة يتم في ضوئها إجراء التوليف الأولى Premier montage.

- **مساعد مصمم الملابس Chef costumier:**

هو الذي يساعد مصمم الملابس في تصفيف شعر الممثلين أثناء ارتداء الملابس. وهو المكلف من قبل غدارة الإنتاج باستلام ملابس الفيلم من المزودين Fournisseurs.

- **الملبسة Habilleuse:**

هي السيدة التي تساعد الممثلين على ارتداء ملابسهم ومتابعتهم على البلاتو للقيام بأي تعديل أو ترقيع يأمر به المخرج.

- **مسؤول التجميل Chef maquilleur:**

هو المسؤول عن عملية تجميل الممثلين الرئيسيين وفق تعليمات المخرج ومدير التصوير.[1]

[1]- Riambau Estére, Op, cit, p93.

- **مساعد مسؤول التجميل Second maquilleur:**

هو الفني الذي يقوم بوضع الماكياج على وجوه الممثلين حسب إرشادات مسؤول التجميل. كما يتولى مراقبة ماكياج مختلف الممثلين على البلاتو.

- **الحلاق Coiffeur:**

هو المكلف من قبل المخرج ومسؤول التجميل Chef maquilleur بحلق وتسريح شعر الممثلين حسب الشخصيات الدرامية التي يتقمصونها.

- **المصور الفوتوغرافي Photographe de tournage:**

هو الفني الذي يقوم بالتقاط الصور الفوتوغرافية أثناء تصوير الفيلم السينمائي، وتعد هذه الصور في غاية من الأهمية، إذ تستعمل للأغراض الآتية:

- انتقاء الصور من مختلف مشاهد الفيلم، لعرضها في مدخل القاعات السينمائية قصد جلب الجمهور.
- اختيار مجموعة من الصور المعبرة، لتسليمها للصحافة بغرض الدعاية.
- تكوين أرشيف فوتوغرافي خاص بالفيلم.

- **مدير الموسيقى Directeur de musique:**

تعد الموسيقى من العناصر الدالة المهمة في اللغة السينمائية، إذ غالبا ما يعمد المنتج إلى تكليف ملحن معروف ليتولى كتابة الألحان الخاصة بالفيلم، وفي حالات أخرى، يقوم المكلف بالموسيقى بالبحث في السوق عن الاسطوانات الجاهزة التي تمكنه من اختيار الموسيقى المناسبة للمشاهد التمثيلية وللجنيريك[1].

- **الموثق السينمائي Documentaliste:**

تتلخص مهمة الموثق السينمائي في البحث عن المراجع وجمع المعلومات المتعلقة بموضوع الفيلم، سواء من مصادر مكتوبة أم سينمائية، وتكتسي هذه الوثائق أهمية كبيرة يستفيد منها المخرج وكاتب السيناريو ومهندس الديكور ومصمم الملابس ومسؤول التجميل.

[1] – محمود إبراقن، **مرجع سبق ذكره**، ص 60-61.

- **العارض Projectionniste:**

هو الفني الذي يختص في عرض الأفلام السينمائية.

- **المكلف بالإعلام Attache de presse:**

هو رجل العلاقات العامة للمؤسسة السينمائية، وتتلخص مهمته في الاتصال بمختلف وسائل الإعلام، لتعريف ببرنامج مؤسسته: من خلال تنظيم ندوات وملتقيات وإعداد مطبوعات إشهارية...الخ.

- **الموزع Distributeur:**

هو السينمائي المحترف الذي يقوم بشراء الأفلام من المنتجين أو شركات الإنتاج ليتولى توزيعها على مستغلي دور العرض.

- **المستغل Exploitant:**

هو المسؤول عن تسيير دار العرض السينمائي.[1]

المبحث الثاني: لمحة تاريخية عن نشأة السينما.

تمهيد:

لقد أوضح تاريخ العالم الحديث أنّ نصيب الكائنات البشرية من المهارة يفوق نصيبها من الحكمة، وتاريخ السينما هو قبل كل شيء تاريخ للمهارة البشرية في التغلب على المشكلات سواء منها ما كان حرفيا، أو فنيا[2].

في واقع الأمر، إنّ السينما كان أكثر من ضرورة ملحة لغرض تصوير الواقع في حركيته وديناميكيته وسيرورته وتطوّره، غير أنّ إصرار الغرب الرأسمالي على السيطرة على العالم بأسره هو الذي يفسّر بأنّ الحرب التي تدور رحاها اليوم بين الدول الغربية الأكثر تصنيعا ودول العالم الثالث هي كذلك "حرب السيطرة على الصّور War to Control The

---

(1) - Riambau Estére, Op, cit, p 95.

(2) – سبنسر ويلي، "**السينما اليوم**"، ترجمة: سعد عبد الرحمن قلج، القاهرة، الهيئة المصرية العامة لتأليف والنشر، 1971، ص 07.

Images"، وما الكم الهائل من الصور والأصوات السينمائية والتلفزيونية إلا أدوات في يد "الغالب" للهيمنة على "المغلوب" تكنولوجيا، فكريا، سياسيا، ثقافيا، إعلاميا وإتصاليا[1].

ومن هنا نأتي إلى استعراض المحطات التاريخية التي مرت بها السينما منذ بداياتها الأولى (كيفية نشأتها)، تطورها و إلى ما ألت عليه الآن.

1- البدايات الأولى:

منذ العرض الأوّل وتاريخ السينما ليس هو تطور التقنيات الفنية التي توفر المزيد من الإبهار والإثارة بقدر ما هو إرادة الفنان عن جعل جماهير السينما العريضة تعي حقيقة الإنسان، وتاريخ السينما هو رصد لعقل هذا الفنان المبدع الذي حول هذا الاختراع الضوئي إلى أداة للغوص في أعماق النفس البشرية.

بالنظر إلى المراجع الغربية[2] يتبين بأنّ اختراع السينما ما هو إلا للحلم الذي كان يراود "ليوناردو دافينشي"، والذي حققه في نهاية القرن التاسع عشر "الإخوان لوميير" بابتكارهما" السينماتوغراف le Cinématographe" بوصفه ألة لالتقاط صورة متحركة وجهاز عرض في أن واحد، يقول المخرج السينمائي السويدي "إنغمر بيرغمان": "ليتني أتمكن مرة أخرى من النوم مبكرا على الأريكة التي كانت في قاعة أكل جدّتي كي أنصت على السّاعة التاسعة ليلا إلى دقّات جرس القصر وأنظر إلى الظلال المرسومة على السقف بسبب ضوء الإثارة العمومية الذي ينفذ من خلال دانتيلا السّتار[3] يقونا حلم "بيرغمان" هذا إلى أصل السينما ذاته، إذ أنّ القاعة التي يتحدث عنها ما هي في حقيقة الأمر، إلا تلك "**الغرفة السّوداء**"«**Chambre noire**» [4].

---

[1] – محمود إبراقن، "**ما هي السينما**"؟، الطبعة الأولى، الجزء الأول، منشورات المبرق، الجزائر، 2013، ص ص 19-20.

[2] – ColelJeean, «**Caméra**»,**In Lectures du film** (Livre collectif),Paris, Ed, Abatros,Coll,ça cinéma,1977, P 37.

[3] – Bergman Inglar, Cite par Colel Jeean, «**Caméra**», **In Lectures du film**, op.cit, P 38.

[4] – محمود إبراقن مرجع سبق ذكره، ص 28.

وهي عبارة عن صندوق مغلق به ثقب صغير جدا حجم بحجم الدبوس[1] على أن تتم في الجدار المقابل لتلك الفتحة عملية إنتاج دقيقة في شكل مقلوب لكل ما يمكن أن نشاهده في الخارج نتيجة شعاع من الضوء ينفذ من الثقب الصغير يعكس الضوء، إذن ما هي إلاّ نموذج للعين المجرّدة[2].

ويعود اختراع "الغرفة السوداء" إلى العهد اليوناني، فأفلاطون فضل السبق في ملاحظتها والإشارة إليها من خلال ما كان يسميه "أسطورة الكهف"[3]، أما عند المصريين فكانت معروفة في القرن الرابع قبل الميلاد، وكانت معروفة كذلك لدى الرومان[4].

وفي العصور الوسطى التي بلغت فيها الحضارة العربية- الإسلامية أوج عطائها تمكن العالم الفيزيائي الكبير "**الحسن ابن الهيثم**" من ابتكار القاعدية الأساسية للصور الضوئي، بحيث تمكن من اكتشاف التجربة الرابعة في القرن العاشر الميلادي، وهي الفكرة نفسها التي كان يسميها "**ليوناردو دافينشي**" **الكاميرا أوبسكورة « Camera Obscura»** أو "**الغرفة السوداء**" عند الفرنسيين فيما بعد[5].

وقد عرفت كلّ الخطوات لاختراع السينما في القرن العاشر الميلادي على يد «**الحسن ابن الهيثم**"، الفلكي، الرياضي، الشاعر، النحوي، الطبيعي والبصري والذي قال عنه المؤرخ الإنجليزي "**سارتون**": "**إن من أكبر دراسي البصريات في كلّ زمان ومكان**"[6].

لقد قد ابن الهيثم مواضيع عديدة كانت نحل بحثه ومنها:

- تفسير الرؤية المزدوجة.
- المرايا: محدبة ومقعرة.

---

[1] – محمد منير حجاب، **وسائل الاتصال، نشأتها و تطورها**"، دار الفجر للنشر و التوزيع، 2008، ص 269.

[2] – محمد إبراقن، **مرجع سبق ذكره** ، ص 28.

[3] – أفلاطون، **الجمهور**، الكتاب السابع, ص 76.

[4] – محمد إبراقن، **مرجع سبق ذكره**، ص 28.

[5] – محمد إبراقن، **مرجع سابق**، ص 29.

[6] – السميحي مومن، "**السينما العربية والإفريقية**"، نشر دار الحداثة بيروت، الطبعة الأولى، 1984، ص 148.

- مقالة في المرايا المحرّة بالدّوائر.
- مقالة في كيفية الإظلال في الضوء.
- فص صورة الكسوف.

وفي القرن الثالث عشر نذكر بأنّ الراهب الإنجليزي "روجر بيكون" قد وصف كيفية تشغيل "الكاميرا أبسكورة"[1].

أما في بداية عصر النهضة الأوروبية، فإنّ الرجل الذي قام بتحديث "نظرية الغرفة السوداء" – مبرزا بذلك قيمتها – هو الإيطالي "**ليوناردو دافينشي**" **(1452-1519)**، الذي سمي "بالرجل السّنيمائي" من قبل "**سيغمون فرويد**"[2].

قبل أن تنقل مبادئ "الغرفة السوداء" إلى الكاميرات الفوتوغرافية والسنيمائية والتلفزيونية فإنها كانت فيما بين القرنيين السابع والتاسع عشر مجسدة فيما كان يعرف بالفانوس السحري (وهو عبارة عن صندوق ذي عدسة تتصدّرها نافذة ومجهر بمصدر ضوئي قوي تعرض بواسطته صور مرسومة أو شرائح مصوّرة)، والذي استخدم من طرف الأوروبيون كوسيلة تسلية لإحياء سهراتهم العائلية، وهكذا أصبح وسيلة عائلي شبيهة بالسينما الحديثة[3].

وأما النجاح الكبير فقد كان حليف "**سينماتوغرافية**" "**للأخوة لوميير**" الذي يعتبر البداية الحقيقية لميلاد صناعة السينما، فتعود إلى حوالي عام 28 كانون الأول 1985[4]، بحيث يعتبر بعض المؤرخين أن الأخوين الفرنسيين لويس لوميير (1864- 1948) وأوجست لوميير (1862- 1954) هما مخترعا السينما ولكن "**سينماتوغرافية**" "**للأخوة لوميير**"كانت محطة اختراعات وأبحاث كثيرة سابقة شارك فيها عشرات العلماء في عديد من

---

(1) – محمد إبراقن، **مرجع سبق ذكره**، ص 31.

(2) – **المرجع نفسه**، ص 31.

(3) – محمد إبراقن، **مرجع سابق**، ص 32.

(4) – محمد منير حجاب، **مرجع سابق**، ص 272.

الدول الأوروبية بدأت مع تجارب "ج.هـ. شولتر" في حساسية الضوء عام 1725 واختراع "التصوير الفوتوغرافي" عام 1839[1].

واستفاد الإخوان" لوميير" من تجارب وأبحاث علماء أوروبا في القرنين الثامن عشر، كما استفادا من نظرية "الصندوق المظلم" للعالم العربي "الحسن ابن الهيثم" في القرن الثاني عشر، والتي طوّرها الإنجليزي "روجر بيكون" في القرن الثالث عشر والإيطالي "ليوناردو دافينشي" في القرن الخامس عشر[2]، التي قمنا بذكرها سابقا بأدق التفاصيل.

فقد كان المصوران الفرنسيان أوجست ولوميير قد أما أول عروضهما السينمائية في 28 ديسمبر 1895 في مقهى الجرائد الكافية[3] GRAND CAFE، ولم تكن هي البداية فقد كانت مسبوقة في ألمانيا قبل ذلك بشهر حين قام ماكس سكلاونسكي باختراع جهازه الذي اسماه البيوسكوب واستخدمه في عرض بعض أفلام القصيرة في "ونتر جارتن" ببرلين في نوفمبر 1895، ولم تكن هذه أيضا هي الأولى ففي 26 أغسطس عام 1895 قام الأمريكي "ماجور لاثام" بتقديم جهازه "الأيدولوسكوب" في مسرح المنوعات في شيكاغو بأمريكا حيث عرض بعض الصور المتحركة.

والمعروف أن أغلب نقاد ومؤرخي السينما قد اتفقوا على أن التاريخ الرسمي لميلاد السينما هو اليوم الذي عرض فيه الإخوان الفرنسيان أوجست ولويس لوميير أفلامهما الأولى في مقهى الجرائد كافيه بباريس.

وهو يوم 28 ديسمبر 1895، وقد شاهد المتفرجون في ذلك العرض عشرة أفلام طول كل منها لا يتجاوز خمسين قدما ويستغرق عرضه ما بين دقيقة ودقيقتين، وكانت كلها أفلاما إخبارية تسجل أحداثا واقعية عادية، ومن بين أهم تلك الأفلام "ساعة الغذاء" وقد ظهرت فيه الفتيات العاملات في مصنع لوميير بثيابهن الأنيقة، وفيلم "وصول القطار" وهو

---

[1] – محمد سيد محمد، "**وسائل الإعلام: من المنادي إلى الانترنت**"، دار الفكر العربي، ط 1، 1430 هـ–2009م، ص ص 91–92.

[2] – محمد سيد محمد, **نفس المرجع**، ص 92.

[3] – محمد منير حجاب، **مرجع سابق**، ص 271.

يسجل لحظة وصول القطار إلى إحدى المحطات في باريس وقد حدث أن فزع المشاهدون وهم يرون القطار يبدو يقترب منهم فتركوا أماكنهم وهربوا وهو نفس رد فعل الجمهور في العرض الذي حدث في نيويورك حتى تم عرض فيلم الأمواج وهي تتكسر على الشاطئ[1].

2- التطوّر:

وقد ظلت الأفلام في سنوات عمرها الأولى لا تتعدى مجرد التسجيل الإخباري للأحداث الواقعية، لم تكن هناك استوديوهات.... وكانت الأفلام تلتقط في الشوارع والحدائق والشواطئ والمصانع، وكان إعداد الفيلم كلّه متروكا لقدرة المصور الذي كان يقوم بمهام المخرج والمصور والمدير الفني وخبير التحميض والطبع، وكان المصورون السينمائيون في ذلك الوقت يعدون على أصابع اليد.

ومن هؤلاء المصورين خرج الرواد العظام الذين لعبوا دورا مهما في تطوير السينما ومنهم يبرز اسم "جورج ميليه" الذي يرجع إليه الفضل في إخراج السينما في إطار التسجيل الإخباري للأحداث الواقعية إلى إطار أخر هو محاولة سرد قصة مستعملا مصادر فن أخر هو المسرح فدفع السينما إلى طريقها المسرحي المشهدي على حد تعبيره هو شخصيا، الروائية وبذلك دخلت السينما في أول طريق الأفلام الروائية، لقد استطاع ميليه أن يكشف السر العظيم الكامن في آلة التصوير السينمائي وهو أول من خلق سينما الفرجة و أول من أخرج وهو الذي بنى أول استديو وكتب أول سيناريو ورسم أول ديكور، كما ساعدته المصادفة في أن يخلق أول الخدع السينمائية، هذا ويرجع الفضل لجورج ميليه أيضا في أنه أخرج أول فيلم سينمائي ذي قصة متكاملة وموضوع كامل وهو فيلم "رحلة إلى القمر" الذي أخرج عام 1903 ولقي نجاحا كبيرا، والذي أنتج مؤثرات خاصة بشكل جديد وجذّاب في تلك الفترة[2].

---

[1] – جورج سادول، **تاريخ السينما في العالم**، (ترجمة: إبراهيم الكيلاني)، بيروت، دار عويدات، ص 45.

[1] [2]– محمد سيد محمد، **مرجع سابق**، ص ص 92- 93.

وبعد جورج ميليه وما حققه من إنجازات مهمة في نشأة فن السينما يأتي المنتج الأمريكي "إدوين بورتر" الذي تناول الشعلة ليكمل المسيرة، وكان بورتر يعمل مصورا في شركة أديسون هو E.S.PORTER الأب الحقيقي للسرد السينمائي، ثم أصبح بعد ذلك من كبار المخرجين الأوائل، وفي عام 1902 أخرج فيلمه الأول "حياة رجل مطافئ أمريكي"، وبعده وفي عام 1903 يأتي فيلم بورتر التالي الذي يعتبر بداية مرحلة جديدة على طريق تطور فن السينما، وهو الفيلم الشهير "سرقة القطار الكبير" الذي أكد بورتر فيه خطوته الأولى نحو خلق فن سينمائي حقيقي، ففي هذا الفيلم وضع بورتر يده بحق على العناصر السينمائية التي قام المخرجون من بعده بتهذيبها وتطويرها باعتبارها عناصر خاصة بفن السينما، بحيث قام باستخدام تكنيك جديد للمونتاج يعتمد على التجمع لمشاهدة عديدة معا لتكوين قصة متسلسلة، وكان زمن هذا الفيلم اثنتي عشرة دقيقة فقط[1].

بعد ذلك حدث التطور الثاني في السينما الأمريكية من خلال التحفة الكبرى التي قدمها وأخرجها "**ديفيد جريفت D.W.Griffth**" "**مولد أمة**" عن الحرب الأهلية، الذي عرض عام 1910 وكان زمنه ثلاث ساعات، بحيث قام فيه بتطوير استخدام العديد من الأساليب الفنية التي نأخذها الآن كأمور مسلم بها الآن، وقد كان وقعه كبير في الولايات المتحدة الأمريكية لدرجة قول الرئيس "**ودرو ويلسون**" أنه "يشبه كتابة التاريخ بالضوء[2].

وبينما راح جريفت يوسع لغة التعبير السينمائي كان "**شارلي شابلن**" يستقصي إمكانات السينما من أجل الكوميديا ويخرج فيلما كل بضعة أيام. ولقد كانت إيحاءاته وحركاته تنطلق بأكثر مما تنطلق به كلمات الممثلين اليوم. وكانت شخصية (شارلو) التي ابتكرها هي التي قادته إلى الصفوف الأولى في تاريخ السينما، فلم تلبث هذه الشخصية الأسطورية أن تبلورت واشتهرت في كل أنحاء العالم. وقد ابتعد "**شارلي شابلن**" عن الضحك الرخيص

---

[1] – محمد سيد محمد، **مرجع سابق**، ص 93.

وتطور منه إلى مزيج رائع من الضحك والعواطف الإنسانية، وظهرت له روائع سينمائية مثل (البحث عن الذهب) عام 1925 و(السيرك) عام 1928، (أضواء المدينة) عام 1931، وانتقل شارلي شابلن بعد ذلك إلى معالجة القضايا الاجتماعية في أفلامه وجعل من البؤس لوحة مؤثرة تفيض بالحب العميق للإنسانية كلها ثم اتخذ موقفا اجتماعيا أكثر وضوحا وصراحة في فيلم "**الأزمنة الحديثة**" عام 1936 وفيلم "**الديكتاتور العظيم**" عام 1940 ثم "**مسيوفير**" 1947 عام و"**أضواء المسرح**" عام 1952 وأخيرا "**ملك في نيويورك**" عام 1958.

وكان فيلم "**نانوك ابن الشمال**" لعالم السينما الأمريكية "**روبرت فلاهرتي**" بداية مرحلة جديدة بالنسبة للفيلم التسجيلي الذي كان إنتاجه متعثرا نظرا لاتجاه رأس المال إلى الفيلم الروائي طمعا في الربح السريع فعلى أثر النجاح الذي حققه الفيلم ظهرت حركة نشطة للفيلم التسجيلي في أمريكا وأروبا كان من أهم أقطابها "**جون هريسون**" في إنجلترا وهو من أبرز رواد الفيلم التسجيلي وواضع قواعده ونظرياته.

واتسعت حركة السينما التسجيلية بعد ذلك وامتد أثرها إلى المدارس والمعاهد والجامعات والكنائس كما بدأت تتسع مجالات تأثيره من النطاق المحلي إلى النطاق الدولي.

وفيما يتعلق بتطور السينما من الجانب التقني، فقد كان عام 1927 عاما حاسما في تاريخ الفن السابع ومرحلة فنية جديدة للسينما العالمية حينما بدأت السينما تنطلق. ففي أكتوبر 1927 قدمت شركة "**أخوان وارنر**" أول فيلم يضم حوارا ناطقا وهو الفيلم الأمريكي "**مغني الجاز**" الذي أضاف بعدا جديدا للأفلام وهو الصوت الذي أحدث ظهوره انقلابا حقيقيا في تاريخ السينما، وقد قاومه كثيرون في البداية أمثال "**رينيه كلير**" في فرنسا و"**شابلن**" في أمريكا، الذي ظل لعدة سنوات ضد استخدام الصوت في أفلامه حتى أنه أخرج اثنين من أهم أفلامه صامتين بالرغم من دخول الصوت في السينما وهما "**أضواء المدينة** 1931" الذي

أخرجه بعد دخول الصوت بأربعة أعوام، ثم فيلم "**الأزمنة الحديثة**" عام 1936، وزعم بعض محبي السينما أنه يفقد السينما روعة التعبير الصامت[1].

وفي عام 1934 خطت السينما خطوة أخرى إلى الأمام حيث بدأت الأفلام الملونة في الظهور، فقد قرر "**والت ديزني**" أن يلون رسومه المتحركة التي بدأ إنتاجها عام 1929[2].

وهكذا، فمن قذافة النبال إلى الصواريخ مرورا بالكاميرا يمكن القول أن الإنسان الغربي أقدم على تحويل مسار شهوانيته كي يكتفي بإسقاطها وعرضها في فضاء لانهاية له وفي فراغ شاشة وهمية وفي سماء من الصعب بلوغها.

المبحث الثالث: خصائص الفن السينمائي.

حدد العالم "مارسل مرت" خمسة خصائص للفن السينيمائي هي:

– الصورة الفيلمية تكون واقعية مثل قدوم القطار من بعيد أو حركة أوراق الشج مع النسيم فمثل هذه الأمور تأسس لها العين، وهذا بفضل نتائج عمل الاشعة المضيئة على سطح كيميائي حساس بواسطة جهاز بصري يسمى عدسة.

– إن الصورة الفيلمية دائما تكون في الحاضر أي تكون متزامنة مع الحاضر أي تكون متزامنة مع الحاضر وعينا.

وتتميز بالتجديد وإلا إتصفت بالجهود.

– إن الصورة يكون لها مدلول، أي كل ما يظهر على الشاشة له مكان في الحقيقة و ليس بالضرورة أن تكون مصورة وإنما الرمز يمكنه أن يصل إلى ذلك الهدف.

– وللصورة أيضا خاصية للتعبير الأوحد، بحكم واقعيتها العلمية إذ تلتقط في الحقيقة إلا مظاهر دقيقة ومحدودة تماما لطبيعة الأشياء[1].

---

[1] – محمد سيد محمد، **مرجع سابق. ص 94**

[2] – علي شلش، "**النقد السينمائي في الصحافة المصرية**". القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب 1986، ص 10.

المبحث الرابع: رهانات اختراع السينما:

عرف اختراع السينما في نهاية القرن التاسع عشر العديد من الرهانات للهيمنة على الآخر. لتحليل ومناقشة هذا الطرح ارتأينا ذكر أهم رهانات اختراع السينما من المنظور الفلسفي والعلمي والتكنولوجي والسياسي والاقتصادي والثقافي والاتصالي.

1- المنظور الفلسفي والعلمي:

لقد بدأنا نسمع في التاريخ الحديث (اعتبارا من القرن الخامس عشر) عن "**الغرفة السوداء**" مع تعميم علم المنظور Perspective على الفن التشكيلي Peinture، دون أن ننسى ذكر التطور السريع لفن البصريات Optique، علما بأن البصريات الهندسية أصبحت نموذجا لكل العلوم، الأمر الذي أدى بالعين المجردة إلى أن تصبح هي كذلك المحور الذي يرتكز عليه الفكر الغربي.

وبهذا الصدد، تكاثرت الاستعارات البصرية في الفلسفة من القرن الخامس عشر إلى القرن التاسع عشر، إذ لجأ كل من "**كارل ماركس**"و"**سيغموند فرويد**" إلى توظيف استعارة "**الكاميرا أو بسكورة**": فيري ماركس[2] بأنها تجسد الإيديولوجيات (أي البنيات الفوقية Superstructure أو علاقات الإنتاج) التي ما هي إلا الصورة المقلوبة للمدارج الواقعية (أي البنيات التحتية infrastructure أو وسائل الإنتاج). يقول كارل ماركس "**إن حركة الفكر le mouvement de la pensée ما هي إلا انعكاس لحركة المدارج الواقعية المنقولة إلى مخ الإنسان**".

أما فيما يخص فرويد، فإن "**الكاميرا أو بسكورة**" هي التي يمكن أن تعادل "**اللاشعور**" inconscient (بوصفه "**مجموع الظواهر النفسية الغامضة التي تؤثر في سلوك الإنسان**")، في مقابل "**الشعور**" (أو الوعي) conscient.

---

[1] – أحمد فاتحي، **السينما الجزائرية بين الواقع و الخيال**، مذكرة الماجستر في قسم علوم الإعلام و الإتصال، 2000، ص 30.

[2] – Marx Karl, « **le capital** », t1, paris, bureau d'éditions, 1938, p29.

وفي علم اللسان، يمكن اعتبار الديسوسيورية: "**دال مدلول**" معادلة للثنائيتين السابقتين": "**بنيات تحية/بنيات فوقية**" و"**شعور/لا شعور**". وفي هذا السياق فإن استعارة "**الكاميرا أو بسكورة**" تحليل بالضرورة إلى المدلول (بوصفه الجانب غير المادي للدليل)، في مقابل الدال (بصفته الجانب المادي والجلي للدليل).

2- المنظور التكنولوجي:

بالرجوع إلى "**علم اشتقاق الكلمات**" **étymologie** فإن لفظه **cinéma** سينما" هي العبارة الفرنسية التي تعني: "كتابة الحركة" **écriture du mouvement**، الأمر الذي أدى بالسينمائيين إلى تعريف التكنولوجيا السينمائية بأنها: "حصيلة ثلاثة مبادئ رئيسية: العرض **projection** وتنشيط الصور **Animation** والفوتوغرافيا"[1].

ومن جهة أخرى، وبفضل "البندقية المصورة" لإتان حول ماراي والاختراعات المتعاقبة لإدوارد مايبريد **Edward Muybrid** وتوماس إديسون والأخوين لوميير**Lumière**، أصبح الفن السينمائي لا يقتصر فقط على تصوير الحركة وإنما يتعدى إلى قدرته على توقيف تلك الحركة، وذلك باستخدام تقنية "الوقوف على الصورة" arrêt sur image: ففي فيلم "الختم السابع" **Le septième sceau** (1956) لإنغمر بيرغمان **Ingmar Bergman** نلاقي في بدايته صقرا وهو يحلق بجناحيه في السماء، لكن فجأة يتوقف متحجرا أثناء تحليقه. وهنا قد نفهم من الفيلم بأنه ينبئنا بنهاية الأزمة أو بنهاية العالم **apocalypse** التي تذكرنا بها الأديان السماوية، إنها فعلا لحظة وجودية تقع على عتبة الموت (أو الخلود).

إن هذا التوقيف المفاجئ في سرعة تعاقب الصور الفوتوغرافية هو الذي سمح بتثبيت الصقر بين السماء والأرض. بتعبير آخر، إن هذه التقنية (الوقوف على الصورة " Arrét sur image") هي المعجزة التي أصبحت اليوم- بفضل بندقية ماراي الفوتوغرافية- ليست فقط

[1]- Cf, « **Le Cinéma avant le cinéma** », article publié par le cite : http://www. totoutart.org/data/ cinema.pdf de l'Association lot ou l'art-cultures du cœur (Bas-Rhin), le 07/07/2019 à 13h20.

ممكنة بل ظاهرة عادية تنجزها الكاميرا السينمائية 24 مرة في كل ثانية. وهي الظاهرة التي لاحظها المخرج الفرنسي الملتزم جان لوك غودار Jean-Luc Godard بقوله: "إن فيلم بيرغمان هو عبارة عن 24 من الثواني التي تتحول métamorphosent أثناءها الأشياء لتدوم ساعة ونصف (وهي المدة المناسبة للعرض السينمائي التجاري). إنه العالم الواقع بين رمشي العين deux battements de paupières والحزن الذي نحس به من خلال نبضتي القلب والإبتهاج بالحياة الذي نعبر عنه بالتصفيق بالأيدي مرتين".

يمكننا أن نضيف إلى هذه المقولة: إن فيلم بيرغمان هو العالم الذي نشاهده عندما ينفتح غالق عدسة الكاميرا مرتين[1] deux obturations. وهذا ما ترمز إليه استعارة "رمشي العين".

ومن جهة أخرى، يمكن عد الكاميرا عينا عدوانية أو عين الصقر التي تحدق في الفريسة. ألم تستعر الكاميرا- اعتبارا من السنوات الأولى لاختراعها- التكنولوجيا الحربية التي تتجلى في كل من "المسدس الفوتوغرافي" لجونسان و"البندقية المصورة" (1882) لماراي و"نظام التصويب" système de visée و"مدقع العدسة المقربة" canon du téléobjectif؟ وفضلا عن ذلك، فإن الكاميرا سلاح ينقض على فريسة مغلوبة على أمرها. ألم يطلق على المصورين الذين أوفدوا من قبل الأخوين لومبير إلى مختلف أرجاء العالم اسم "قناصي الصور" chasseurs d'image؟

إن التقارب الحاصل بين المجالات التكونولوجيا الثلاثة الآتية: "السمعي- البصري" audio-visuel و"المعلوماتية " informatique و"الاتصالات عن بعد" télécommunications هو الذي أدى بالعالم الغربي في نهاية القرن العشرين إلى ظهور "التكنولوجيا الجديدة للإعلام والاتصال NTIC".

[1] – GODARD Jean-Luc, cité par COLLET Jean, « **caméra** », **Lectures du film**, op.cit., pp41-42.

كل مرة نقول بأن التكنولوجيا قد وصلت على الحد الأقصى ولكن سرعان ما يتبين أن ذلك التقدم التكنولوجي ليس نهاية في حد ذاته بل بداية جديدة لتطور تكنولوجي جديد. إن دراسة "التكنولوجيا الجديدة للإعلام والاتصال" تفترض تداخلا عميقا بين فضاء التكنولوجيا وفروع معرفية أخرى كالعلوم الاقتصادية والعلوم السياسية والإعلامية والفلسفية وعلم الاجتماع. وبالرجوع إلى المادية التاريخية matérialisme historique لكارل ماركس نتأكد بأن "تطور قوي الإنتاج force de production وعلاقات الإنتاج moyens de production الذي شهده تاريخ البلاد الأوروبية قد نجمت عنه جدلية اجتماعية كانت تستعين دائما بالتقدم التقني [1]"، فإذا سلمنا جدلا بأن التكنولوجيا لا تأتي من فراغ خارج المادية الجدلية matérialisme dialectique نستخلص بأن "التكنولوجيا الجديدة للإعلام والاتصال" ليست بمجرد تقنيات أو آلات أو تجهيزات أو سلع تنتج وتستهلك كباقي وسائل الإنتاج: إنها بمجموعة علاقات الإنتاج والقيم التي فرضتها عولمة الاقتصاد الرأسمالي و"هيمنة الإمبريالية على العالم تحت الزعامة المنفردة للولايات المتحدة الأمريكية"[2]. وهي العولمة التي ضمنت الانتقال التدريجي إلى الاقتصاد المؤسس على أساس المعرفة مولجة بذلك بمجتمع المعلومات: بضمان "**النقل الحر للمعلومات**" "**Libre circulation de l'information**"، وفق ما أصبح يسمى "**الإتاحة الدولية للمعلومات**" **l'information**. إنها الإتاحة التي سمحت بظهور "**الإعلام الإلكتروني**" أو "**الإعلام الجديد**" أو "**شبكات التواصل الاجتماعي**" التي بفضلها حدث خلال عام 2011 كل من الربيع العربي والخريف الأوروبي.

على غرار الطائرة، تمكنت الكاميرا (الفوتوغرافية والسينمائية والتلفزيونية و"**الواب كام**") من تحقيق تكامل بين الميكانيكا والحياة خدمت به المجتمع الراسمالي أحسن خدمة. لكن الناقد والمخرج الفرنسي "**جان لويس كومولي Jean-Luis Comolli**" يقول بشأن الكاميرا

---

[1] – Marks Karl, cf. le site suivant : Wikipédias, **l'encyclopédie libre : Matérialisme historique** (la lecture marxiste de l'histoire).P 40

[2]– مسعود طاهر، "**صدام الحضارات كمقولة إيديولوجية لعصر العولمة الأمريكية**"، الاتحاد أبوظبي، 21 أفريل 1997، ص23.

بأنها تجسد: "**الجانب المرئي لتجهيز appareillage مظلم وعمل مكبوت refoule ومراقب censure**"[1].

3- المنظور السياسي:

إن هوليوود- بوصفها دكتاتورية إيديولوجية[2]- و"**فروعها**" المعتمدة من قبل "**الدول الإقليمية المساعدة للإمبريالية** " "**puissances sous impérialistes**" (مثل الهند وهونغ كونغ وكوريا الجنوبية ومصر ما قبل ثورة الضابط الأحرار عام 1952) هي التي ساهمت في "**تلعيب**" العقول على المستوى العالمي.

بحسب طرح "هربرتشيلر" Herbert I.Schiler. وهو ما يعني أن هوليوود هي التي أوكلت إلى تلك الدول مهمة نشر المثل العليا الأمريكية وخدمة السياسة الخارجية التي سكرتها كتابة الدولة لغرض بسط النفوذ الأمريكي وتغيير سلوكيات سكان المعمورة وخلق قيم اجتماعية جديدة ملائمة. وهذا ما يؤدي بأن السينما الأمريكية هي التي كانت تروج للحلم الأمريكي حتى ساد العالم أجمع (راجع المقولة الشهيرة للمخرج الألماني فيم فاندرس[3] Wim Wenders: "هل يمكن للعالم أن يتعرف على الحلم الأمريكي لولا السينما؟".

4- المنظور الإقتصادي[4]:

تعد الصناعة السينمائية إلى جانب صناعة الأسلحة، من أكبر الصناعات المدرة للأرباح في الولايات المتحدة الأمريكية وفي العالم بأسره.

ففي مجال السينما، يمكن للفيلم الهوليوودي الواحد (المنتج والموزع والمستغل من قبل إحدى الشركات الكبرى Major Compagnie) أن يحصل من "صندوق التذاكر" Box Office

---

(1) – Comolli Jean-Louis, cité par collect Jean, « **caméra** ». **Lectures du film**, op.ct.p55.

(2)– Comolli Jean-Louis, « **techniques et idéologie** ». Cahiers du cinéma, p 229.

(3) – Francis Ball, « **Institutions et publics des moyens d'information** », Paris, Ed. Montchrestien, 1973, pp269-270.

(4) – Wenders Win, cité par cornellier Bruno, « **sur l'hégémonie hollywoodienne (II)** », in cadrage, net (revue en ligne universitaire françaises de cinéma), 2001.

على عائدات مالية تقدر بعدة مليارات من الدولارات، الأمر الذي أدى بتلك الشركات إلى أن تصبح أقطابا اقتصادية تودع رساميلها في البورصات العالمية.

غير أن السينما ليست بأحسن حال ما دامت لا تزال عرضة للعديد من محاولات خنق من قبل المنتجين الهوليوودبين الجشعين الذين لا يهمهم الجانب الفني والجمالي للسينما.

إن هذه الظاهرة لم تشهدها السينما الأمريكية فحسب بل نجدها كذلك في كل بلاد العالم. وهو ما أدى بكثير من المخرجين وكتاب السيناريو إلى تحقيق إبداعاتهم.

5- المنظور الثقافي[1]:

إن السينما هي الوسيلة الاتصالية الأسرع والأكثر تأثيرا، إذ أن المشهد الواحد يمكن أن يغير العديد من العقليات الراسخة في أذهان الناس.

وفضلا عن ذلك، فإن الدولة الأمريكية ليست في حاجة إلى وزارة ثقافة لنشر ثقافتها طالما أن الثقافة الأمريكية هي التي تصدر نفسها بنفسها من خلال الأفلام الهوليودية. إنها الأفلام التي تلعب دورا كبيرا في تمجيد المثل العليا للولايات المتحدة الأمريكية ونمط الحياة فيها وتفوق الرجل الأبيض "السوبرمان" Superman، دون إغفال إشهارها للمنتجات الأمريكية: مثل السيارات الفخمة ومأكولات الأكل السريع لشركات ماك دونالد "المتعددة الجنسيات"...الخ).

6- المنظور الاتصالي:

نجم عن تطور الصناعة السينمائية الهولوودية ظهور آلة إنتاجية machine de production متوحشة كان يسعى من خلالها المنتجون إلى تحقيق أكبر الأرباح الممكنة، على حساب الجانب الفني والجمالي والإبداعي للسينما.

[1]- محمود إبراقن، "**ما هي السينما**"، ج1، ط1، منشورات المبرق 2013 ، ص 59-60.

يمكن تفسير الأزمة التي شهدتها السينما الأمريكية في الأربعينيات من القرن العشرين بالرجوع إلى العاملين الآتين:

– ملل المتفرجين الأمركيين من الأفلام الهوليوودية التي كانت توصف بالمملة و"المنمطة" standardisée، الأمر الذي أدى بالحكومة الأمريكية[1] عام 1948 إلى الإسراع بالتدخل لسن قوانين جديدة مضادة للإحتكار anti–trust قصد فسخ المجال للمنتجين المستقلين[2] وبحسب عالم الاجتماع الإعلامي الفرنسي فرانسيس بال Francis Balle فإن الدولة الأمريكية سبق لها كذلك أن "تدخلت عام 1915 لحل "تروست إيدسون" Trust EDISON، لصالح المنتجين المستقلين".

– إن هذا التدخل المتكرر للحكومة الأمريكية في الحياة الاقتصادية يعد في ذاته مفارقة عجيبة، علما بأن الولايات المتحدة الأمريكية هي البلد الرأسمالي القائم على "الليبرالية المتوحشة". وهي الليبرالية المعروفة بعدم تدخل الدولة في الحياة الاقتصادية.

مناقشة التلفزيون للسينما: إذا كان التلفزيون لم يدخل البلاد الأوروبية إلا في بداية الخمسينات من القرن العشرين فإن هذه الشاشة الصغيرة قد نالت إعجاب الأمركيين منذ الإنتخابات الرئاسية لعام 1940 (التي جمعت بين المرشحين روزفلت ROOSEVELET ويكي WIKIE).

فأصبح التلفزيون منذ ذلك الوقت أشد وسائل الاتصال منافسة للسينما.

إن الأزمات والتقنيات avatars التي عرفتها الصناعة السينمائية العالمية بشكل عام والصناعة السينمائية الهوليوودية بشكل خاص هي التي أفرزتها أنظمة سينمائية قائمة على مبدأ تحقيق أكبر الأرباح الممكنة، بإنتاج وتوزيع واستغلال أفلام يكاد مضمونها واحدا، بحيث لا تتناول إلا موضوعات تجارية منمطة: إما الجنس (باستغلال جسم الإنسان

---

[1]– محمود إبراقن، **مرجع سبق ذكره**، ص ص59–60.

[2] – BALL Francis, **Institution et publics des moyens d'information**, op.cit. pp269.270.

وحركاته، جسد المرأة ومحظوراته) أو العنف والجريمة (من خلال الإفراط في مشاهد القتل وسفك الدماء).

المبحث الخامس: السينما وأثرها في المجتمع:

لا جدال في أن السينما فن القرن العشرين وأنها تلقى اليوم من إقبال الجماهير ولا تلقاه وسيلة إعلامية أخرى باستثناء التلفزيون، وإنها تستطيع أن تنقل من الأفكار والقيم الاجتماعية والسياسية ما لا يستطيع أي فن آخر أن ينقله، فهي تتمتع بإمكانيات عظيمة غير محدودة لا يشاركها فيها أي وسيلة إعلامية أخرى. كاعتمادها على التصوير الخارجي بين مشاهد الطبيعة والمشاهد المأخوذة في الأستوديو واستخدامها المؤثرات الضوئية والألوان الطبيعية ولغة الحديث اليومي البسيطة مما يجعلها أقرب إلى الحياة الواقعية.

ولهذا اعترفت بفضلها سائر الأمم والحكومات فمنحتها المكان اللائق بها بين وسائل التعليم والنشر والدعاية. وقد قدرها الأوروبيون والأمريكيون حق قدرها فقد أدركوا لثاقب فكرهم ما سوف تحدثه السينما من انقلاب كبير في حياة الأمم، لذلك أولوها عنايتهم وشملوها برعايتهم. وقد كان للسينما فضل كبير في تغيير عادات وتقاليد وأساليب معيشة الشعب الياباني على الرغم من أنه شعب محتفظ يتمسك بتقاليده وعاداته، ويرى في تمسكه بطابعه الخاص شعيرة من شعائره المقدسة التي لا تقبل الجدل أو المناقشة[1].

وفي البلاد النامية التي ليس لديها العدد الكافي من الأخصائيين الزراعيين والصحفيين والاجتماعيين والمهنيين يصبح الفيلم ضروريا لنشر المعرف العلمية والتعليم العام. السينما في استطاعتها أن تعلم البالغين مهارات جديدة وتعيد توجيه سلوكهم الاجتماعي. وبإمكانها تعلم خلال دقائق مليون مزارع كيف يمكنهم أن يحافظوا على حقوقهم بأقل تكاليف ممكنة...الخ.

[1]– محمد منير حجاب، "**وسائل الاتصال: نشأتها وتطورها**"، دار الفجر للنشر والتوزيع 2008، ص ص 305–306.

وذلك بتسهيل انتقال المعارف أو المعلومات راسيا خلال طبقات المجتمع، في الدولة كلها من أدناها إلى أقصاها إذ كانت لا تزال محرومة من شبكات النقل والمواصلات.

إن كل جهد يبدل من أجل التنمية يقوم أساسا على نشر المعلومات والمعارف البسيطة والأساسية في وقت ما. إن في استطاعة السينما أن تقدم طرق الإعلام التي لا غنى عنها لتطوير الدولة العصرية حيث يشارك الكل في اتخاذ القرارات المتعلقة بالمصلحة العامة. ولما كانت السينما ضرورية لمشاركة الجماهير في العمل الحكومي فإنها تحتل مكانا مرموقا بين وسائل الإعلام... ففي استطاعتها الحث على تحديث الجهاز الإداري للدولة وتعليم أساليب جديدة للزراعة وطرق جديدة للوقاية الصحية...الخ.

الفصل الثاني

تاريخ وتطوّر السينما الجزائرية

الفصل الثاني: تاريخ وتطوّر السينما الجزائرية.

المبحث الأول: السينما الكلونيالية.

المبحث الثاني: السينما الجزائرية بعد الاستقلال.

المبحث الثالث: الإنتاج السينمائي والسمعي البصري تحت الرقابة.

المبحث الرابع: السلطة الجزائرية والسينما.

المبحث الخامس: السينماتاك الجزائرية.

المبحث الأول: السينما الكلونيالية.

1- نبذة تاريخية عن نشأة السينما الاستعمارية في الجزائر:

تاريخيا دخلت السينما باعتبارها فرجة وفنا إلى الجزائر في نفس الفترة تقريبا التي ظهر فيها هذا الإختراع الجديد على يد الفرنسي "لويس لوميير" "L.Lumieres" (1838-1864).

أول العروض أمام الجمهور بدأت في 23 مارس 1895، وابتداء من 24 مارس من نفس السنة، وفي أحد مقاهي باريس "المقهى الكبير" دخلت السينما مرحلة العرض والفجرة[1] لقد انتهى "لوميير" موضوعاته في بعض الأفلام التي صنعها سنة 1885 على شاكلة المصورين الشمسيين الهواة اللذين كانوا عاملا في ازدهار مصنعه للمنتجات الفوتوغرافية. ولكن تقنية "لوميير" كانت بالغة في الدقة. فقد كان من الأوائل المصورين في عصره وكان مختصا في التصوير الفوري، فهو ذو حس دقيق في تأليف موضوعاته وإيجاد الأطر المناسبة لها[2].

دخول السينما إلى الجزائر ترافق تاريخيا مع مرحلة بداية اكتمال التشكيلية الاستعمارية، نتيجة السياسة التي انتهجتها، وبالتالي تسخير الأساليب الإيديولوجية والفكرية، كوسائل لتقوية وتبرير هذه السياسة، ومن هذا المنظور أدخلت السينما إلى الجزائر. فمباشرة بعد العروض الأولى التي قدمها الإخوة "لوميير" بمناسبة المعرض الدولي بباريس سنة 1896، كلف هذا الأخير أحد أعوانه وهو فيلكي ميزقيس F.MESGUICH بالذهاب إلى الجزائر لإلتقاط بعض الصور من المدن الجزائرية، وفي سنة 1897 أخرج فيلم "المسلم المضحك" M.RIGOLO وبعده بعشر سنوات أخرج فيلم آخر هو "علي باريويو" تبعه "علي يأكل في الزيت" ALI BOUF A L'HUILE.

---

(1) – GerardBeton. **Histoire du cinéma des orignes a 1982**. Paris P.U.F 1984. P05.

(2)– جورج سادول، **تاريخ السينما في العالم**. (ترجمة: إبراهيم الكيلاني) بيروت، دار عويدات، ص30.

من خلال كتالوق "لوميار" الذي ظهر سنة 1897 يمكن تسجيل أكثر من 350 فلما وثائقيا) طول الواحد 16 مليمتر)، تم تسجيلها في فرنسا والمستعمرات. وفي سنة 1905 قام "مزقيش" بجولة في عدد من البلدان، منها الجزائر لتسجيل بعض المناظر التي تعتمد على تصوير أحداثا واقعية ذات الصبغة الطبيعية والوثائقية.

قبل مواصلة شرح نشأة السينما الاستعمارية في الجزائر، لا بد من الغشارة إلى ظاهرة هامة، وهي الصورة الفوتوغرافية التي ساهمت إلى حد كبير في ظهور السينما كإختراع وفن جديد، فـ "لومبير مثلا إستمد تقنياته السينمائية الدقيقة من أعماله الفوتوغرافية الأولى. التي منحته تجربة كبيرة في اختيار موضوعاته والتحكم فيها. من جهة أخرى إنشاء هذه الظاهرة في المستعمرات منها الجزائر، وتشابه استخداماتها مع استخدام السينما. إذ شاهد عام 1839 أول صورة فوتوغرافية لطبيعة صامتة، التقطت بجهاز الفرنسي "داقار"[1]. بعد هذا التاريخ انتشرت استعمالاتها بكثرة، بعد اشتداد ظاهرة التوسع الاستعماري الذي نتج عنه تدفقا هائلا للمصورين على البلدان المستعمرة، من أجل التقاط صور عن سكان وعادات وطبيعة هذه البلدان. هؤلاء المصورين لم يتركوا لنا لا أسماؤهم، ولا صورهم، كما أن الصور الملتقطة بدوافع غير إحترافية. كان يستخدمها المعمرون لتقديم الأخبار الجديدة عن أوضاعهم في المناطق التي يتواجدون فيها عن طريق إرسال بطاقة، بالبريد... فعموما لم يكن هدف هذه الصور تقديم معلومات أو شواهد ولا للتعليق أو الكشف عن أمرها... ولكن إهداء عن طريق مراسلة[2].

من هنا يتضح أن الهدف الظاهري لهؤلاء المصورين هو وضع البطاقات البريدية. غير أن هذا التفسير الحيادي المطبوع بطابع البراءة يكاد أن يشك فيه، عندما يلاحظ تاريخ الصورة الشمسية كان مرتبطا، بالاستخدامات العسكرية في الدول المستعمرة، ومنها الجزائر

[1]– أحمد رميتة، **العمال والفلاحون في السينما الجزائرية** (رسالة ماجيستر في علم الاجتماع. معهد علم الاجتماع. جامعة الجزائر) 1988، ص42.

[2] – Christian Maurel. **L'exotisme colonial**. Paris Christian Laffont. 1980.p50.

فالمتتبع لتاريخ المسيرة الفوتوغرافية الاستعمارية، فيها يلتمس مثلا حيا عن ذلك الإستخدام العسكري، تتمثل في شخص الجنرال "طاهون" TAHOUN الذي مارس هذه المهنة في البداية في فيتنام، ثم انتقل إلى الجزائر ضمن جنود "جوقة الشرق" وبالضبط إلى سيدي بلعباس وقبل ذلك استطاع تكوين مجموعة الفوتوغرافية المنتقاة في مدغشقر[1]. إما في الجزائر فقد بدأ باختيار مجموعته ابتداءا من سنة 1901 بعين صالح في الجنوب الجزائري. إن الصناعة التجارية لآلات التصوير يعود إلى سنة 1885 فلو تم التسليم بأن تاريخ أول صورة شمسية لـ "طاهون"، هو تاريخ دخول أول آلة تصوير في الأوساط العسكرية، فإن هذا التاريخ يعود إلى سنة 1885.

إذن الصورة الشمسية دخلت إلى الجزائر رسميا سنة 1885، وكانت مرتبطة بأهداف عسكرية وعموما يمكن ملاحظة الاستخدامات العسكرية في صنفين من الرجال[2].

- **المكتشفون المولعون D.PASSIONNES:**

بدأ هؤلاء في التقاط صورهم في إفريقيا السوداء ابتداءا من سنة 1860 تقريبا خاصة في الغابون والكونغو برازافيل، ومما لا شك فيه أن مثل هؤلاء استخدموا الصورة الفوتوغرافية في هذه الفترة في الجزائر أمثال "بوتان" BOUTIN و"شالر" SHALER أو القس الإنجليزي "شاو" SHOW.

هؤلاء المكتشفين هم من الأوروبيين والذين تحت ستار الاختصاصات المختلفة يقدمون تقارير ومعلومات محدودة وهامة من أجل تسهيل عملية احتلال البلاد التي يدخلونها، وأحسن مثل عن ذلك المكتشف الفرنسي "دي برازا" الذي أقام في الجزائر بعد عودته من الغابون والكونغو برازافيل، وعاش بين أفراد قبيلة أولاد سيدي الشيخ، إذ اعتنق

(1) – Younes Dadci, **Premiére histoire du cinéma Algérien**, Paris EDT Dadci, 1980, p11, p44

(2) – **IBID**, p11, p44

الإسلام سنة 1898، لكن غادرها سنة 1899 ليعود في النهاية إلى المسيحية. وفي هذا مثال حي عن الدور الإيديولوجي الهام الذي كان يقوم به هؤلاء المصورين المكتشفين.

- **غزاة الإمبراطورية C.DE L'EMPIRE:**

يقصد بهم العسكريين، فحتى سنة 1885 تاريخ استخدام الصورة في الأوساط العسكرية إلى سنة 1914، كان هؤلاء محتلين لجزء كبير من الجزائر خاصة الشمال. هذه المعطيات تؤكد كثيرا أن استخدام الصورة الفوتوغرافية كان للأغراض العسكرية التوسعية، مثلما كان يفعل المكتشفون الأوائل، كما أن آلة التصوير لم تعد في هذه الفترة حكرا على المختصين في هذا المجال، بل أصبحت ذات طابع شعبي في الأوساط الاستعمارية. ومن هنا فالصورة الشمسية كانت مرتبطة أساسا بأهداف عسكرية، وانتشرت في الجزائر في نفس الفترة التي دخلت فيها السينما إليها.

إلى جانب الأفلام الوقائع الحقيقية التي اشتهر بها "لوميار" فإن فيلم الخيال بدأ يعرف وجوده ابتداءا من سنة 1886 خاصة مع "هيليس" وتعد سنة 1889 تاريخ دخول الفيلم الخيالي إلى الجزائر، بفضل ما يسمى بالبروفيسور "دافيد" DAVID القادم من فرنسا، إذ قدم عرضا لأحد أفلامه أمام اللجنة الأدبية لمدينة وهران، مع شرح وتوضيح ميكانيزمات عمل هذا الاختراع الجديد الذي هو السينما، لهذا يمكن القول أن السينما باعتبارها فنا دخلت إلى الجزائر سنة 1889. [1]

ابتداءا من سنة 1905 أصبحت الجزائر تشكل مجالا واسعا وثريا لإنتاج الأفلام الاستعمارية. إذ أن عدد الأفلام المصورة ما فتئ يتزايد وأهم ما يميز السينما الاستعمارية من فترة النشأة إلى سنة 1919 خاصة هو سيطرة العسكريين على استخدام وتوجيه الفيلم، للأغراض الدعائية. فمثلما كان الأمر بالنسبة الصورة الشمسية، فإن السينما أدخلت إلى الجزائر كذلك من طرف ثلاثة أصناف من الرجال وهم: العسكري- المهاجر- المنظر.

[1] – ABDELGHANI Megharbi, **Les algériens aux miroirs du cinéma colonial**, Alger S.N.E.D, 1982, P17.

لقد تعاون المنظرون والأكاديميون مع العسكريين والقائمين على السينما من أجل تطبيق أفكارهم، وتوحيدها، فيما يخص استخدام الفيلم، فهذا الأكاديمي "بول" PAUL يخاطب هؤلاء مجيبا: "غني أرفع كاسي من أجل المخترعين وإلى إزدهار الصناعات السينماتوغرافية، إني أشرب مجيبا المسئولين والجنود العمال"[1].

من هنا يتضح أن الفيلم العسكري كان وسيلة مقصودة، وضعت موقع التطبيق بالإتفاق نبي العسكريين والمدنيين. فعلى غرار الأديب والأكادمي، فإن رؤية السينمائي سواء كان المكتشف أو غازي الإمبراطورية أو العسكرية تتميز بالتلاحم والنظرة الوحيدة، أي هناك توحد واندماج، مدني– عسكري.

هناك مثالا على هذا الإندماج في الرؤية والأهداف، يتجسد في شخص "مارسل ماربيي" M.MAREBIER صاحب فيلم "ROSE FRANCE" سنة 1918 الذي كان عضوا في اللجنة البرلمانية بدراسة وسائل تعميم وتطبيق السينما في مختلف فروع التعليم الفرنسي الموجه للمستعمرات، وفي هذا المجال يقول[2]:

"إني أوضح بأن حكومة تعرف جيدا قوة السينما يجب أن تسند مهمة الإبداع السينماتوغرافيا إلى الرجال ذوا الإختصاصات، والمزاوجات المختلفة ولكن يختارون بدقة، ومدربين جيدا، ويعرفون جيدا المهمة السامية التي ينتظر منهم القيام بها..."

هذا المثال يوضح بأن دخول السينما إلى الجزائر كان مرتبطا في جانب كبير منه بالاستخدامات العسكرية، واعتبارها أداة فعالة للغزو والإحتلال.

مع بداية القرن العشرين عرفت السينما الاستعمارية تطورا في مجال تصوير وإنتاج الأفلام. فبعد النجاح الكبير الذي حققه فيلم "الاطلنتيد" سنة 1921، عرفت دول المغرب العربي الثلاث، وخاصة الجزائر موجة من المخرجين الشباب والهواة من مختلف الجنسيات

(1) – YOUNES DADCI In, Op, cite, p53.

(2) –. ABDELGHANI Megharbi, **Ibid**, p20.

(فرنسيين، ألمان، ايطاليين، انجليز، أمريكيين...الخ) الذين قدموا بصحبة مساعديهم واجهزاتهم وسيناريوهاتهم لإخراج الأفلام في الأراضي الجزائرية.

ففي سنة 1922 أخرجت 8 أفلام، تلتها 24 فيلما ما بين سنتي 1923- 1924، أي مجموع 60 فيلما في الفترة الصامتة 1919-1929. أما الفترة الناطقة يمكن الإنتاج بمعدل 5 أفلام في السنة[1].

- عن نوعية وطبيعة هذه الأفلام، وظروف إخراجها وإنتاجها، يقول "ليون بواريبي" L.POIRIER مخاطبا هؤلاء المخرجين الجدد:

"الفيلم ألغرائبي EXOTIQUE ليس مجرد سيناريو نحمله في أمتعتنا، أنه عمل يتم بنائه في الطريق، انطلاقا من المناظر التي تصادفنا والخصائص التي نحللها والوقائع التي نسجلها..." [2]. ما يفهم من كلام "بواريبي" أن أفلام هذه الفترة كانت تخرج وتنتج عن طريق المبادرات الفردية، ولم يكن هناك تنظيما أو هياكل سينمائية قائمة محليا، توكل لها مهمة إنتاج وتوزيع هذه الأفلام، بل أن السينما في الجزائر بقيت لفترة طويلة مرتبطة بالمتربول الباريسي الذي تتولاه الشركات الكبرى في ذلك الوقت مثل "باتي" و"قومون" ,« PATHE » .« GOUMONT »

بتأسيس شركة فمن أجل تجاوز المستوى التقليدي قام شارل باتي C.PATHE الذي كان يدعى "نابليون السينما" بتأسيس شركة إنتاج الأفلام سنة 1905، هذه الشركة التي توسعت بسرعة بواسطتها أصبح "باتي" يحتكر كل السينما، ليس فقط من حيث صنع المعدات والتقاط المناظر والإضاءة ولكن أيضا صناعة الأشرطة. فلقد قام ببناء مصنع لتحميض الأفلام وإقامة الأستوديوهات في مناطق جديدة، وضمان توزيع أفلامه وامتلاك

(1) – Bataille Veillot, **Cinéma sous le soleil**, Alger, 1956, p26.

(2) – ABDELGHANI Megharbi, **Ibid**, p25.

عددا من قاعات العرض. هذا النجاح الكبير دفع بالكثير إلى تقليد "باتي" ومنهم "قومون" وشركة "ايكلار" ECLAIRE.

نموذج شارل باتي يوضح أن السينما في الجزائر حتى وآخر الحرب العالمية الثانية تقوم باحتكارها الشركات الأجنبية خاصة الفرنسية والأمريكية منها. فحتى نهاية الحرب عرفت الجزائر مظاهر نمو الوعي الوطني السياسي والاجتماعي تجسدت في أحداث 8 ماي 1945 إلى جانب أحداث ونتائج الحرب. إذ تأكد من خلالها فاعلية استخدام الألمان للسينما في المجال الدعائي.

كل هذه العوامل وجهت أنضار الاستعمار إلى أهمية الدور الذي تقوم به السينما في المجال الإيديولوجي والدعائي، إذ تم وضع تنظيم جديد لاحتكار السينما وتوجيهها لإغراض سياسية ابتداءا من سنة 1946، بإنشاء جهاز التوزيع السينماتوغرافي، وضمه إلى الحاكم العام بالجزائر.

ابتداءا من هذا التاريخ قامت السلطات الاستعمارية بإنتاج عدد من الأفلام القصيرة 'الوثائقية– الصحية– التربوية) والتي تحتل الدعاية فيها جانب كبير. مع بداية الخمسينات، واندلاع ثورة التحرير الوطنية، ازداد هذا النوع من الأفلام الدعائية، مثل فيلم "اللعبة الكبرى" G.JEU لـ "سيودماك" والذي مثل فرنسا في مهرجان "كان" سنة 1954 موعد إطلاق الثورة. ومنه تبين أن السينما الاستعمارية حتى هذه الفترة مازلت محتفظة بنظراتها القديمة، ومركزة على مواضيع مثل: "قوة رجل" و"الافيف الأجنبي". فهذا صحفي من جريدة "لومندا" LE MONDE ينتقل تكرار واستمرار مثل هذه المواضيع قائلا: "... ولكن اللفيف فقد كل قدرة على سحر الأنظار، بالرغم من مهاراته، وكفاءاته فسيودماك لا يمكنه فعل أي شيء لأن الموضوع قد استهلك"[1].

[1] – Rachid BOUDJDRA, **Naissance du cinéma Algérien**, Paris Maspero, 1970, p16.

مثل هذا النقد يعطي مؤشرا على بداية استنزاف السينما الاستعمارية واستهلاك موضوعاتها القديمة المصبوغة بطابع العنصرية والتنزيف. وبهذا بدأ قاموس الخطر يحدث مهددا وجود الاستعمار بكامله في الجزائر.

إن آخر حلقة في سلسلة ومسيرة الوجود السينماتوغرافي الاستعماري في الجزائر، كان إنتاج فيلم "زيتزن العدالة" OLIVE DE LA JUSTICE الذي كان يجسد لوحة فيها حنو إلى الماضي وحزنا على المستقبل الذي ذهب إلى غير رجعة.

عن هذا الفيلم يقول أحمد بجاوي[1]: "ما كان يهيمن بشكل حاسم هو الحنو المصطنع والطابع الابوي غير المقبول حتى أن الفيلم لم يجد إلا استنكار الجزائريين بسبب التحريف وسواء الفهم السائدين فيه".

من الصور الأولى التي التقطها مزقيش، حتى فيلم "زيتون العدالة" سنة 1962. أنتجت السينما الاستعمارية في الجزائر حوالي 80 فيلما، ومئات الأشرطة الوثائقية. فهؤلاء يجدون في الجزائر ودول المغرب الأخرى إضافة إلى الديكور الملائم، الأيدي العاملة الرخيصة والدوار الثانوية الأكثر تفاعلا وتعبيرا عن الجوانب الديكورية. فمن المعروف أنه في فترة الثلاثينات... بدأ المنتجون يؤكدون على أن الجمهور الفرنسي يلح على التصوير، المواجهات والبارود، والمطاردة حتى الموت لهؤلاء "العرب الأشرار"[2]. لقد فرض النموذج الهيولودي نفسه على السينما الاستعمارية، خاصة من حيث الديكور. فقد أصبح براري الكلورادو الاريزونا الواسعة ترادف البيئة الطبيعية الجزائرية خاصة الصحراء التي تتميز أيضا باتساع مجالاتها، وسماءها الزرقاء. هذه المماثلة في الديكور تقابلها على مستوى الفعل والحركات مماثلة أخرى تتصل بالمواضيع. فلقد مدت السينما الأمريكية نظيرتيها الاستعمارية في الجزائر بعدد كبير من العناصر والرموز الدرامية أهمها التركيز أساسا على قوة الرجل

[1]– احمد بجاوي، نقلان عن جورج سادول، **المرجع السابق**، ص553.

[2] – BOUDJEDRA Rachid, Op.cite, p12.

الأبيض، وضعف حماقة العنصر الأصلي، ومن هذا المنطق برز اتجاه جديد في السينما الاستعمارية، إلا وهو أفلام المطاردات والمغامرات البطولية.

ففي فترة الثلاثيات والاربعنيات، كان الو سترن هو النوع الفيلمي المسيطر على السينما الأمريكية، إذ كان يلقي إقبالا كبيرا في العرض سواء داخل أمريكا أو مناطق أخرى من العالم، خاصة أوربا. ومن هنا فقد بلغ تأثيره إلى السينما الاستعمارية في الجزائر ليس على مستوى الإقبال والعرض فقط، وإنما على مستوى الإنتاج السينمائي الذي أصبح يتميز بنفس الخصائص ويحمل نفس المحتوى.[1]

- **جدول رقم (01): يمثل عقد مقارنة بين النموذج الهوليودي، ونظيره الاستعماري في مجال أفلام المغامرات والبطولية على مستوى الديكور.[2]**

النموذج الهوليودي	النموذج الاستعماري
الغرب الأمريكي وبارايه: أفاق واسعة، أجواء صافية، الأرض العذراء، حرية التجوال	**الجنوب الجزائري:** الصحراء بعظمتها، كثبان الرمال، الواحات، الشمس الدائمة...

- **جدول رقم (02): يمثل عقد مقارنة بين النموذج الهوليودي، ونظيره الاستعماري في مجال أفلام المغامرات والبطولية على مستوى المواضيع والمحتويات:**

النموذج الهوليودي		النموذج الاستعماري	
الرجل الأمريكي الأبيض: - الكوبري - الجند ذوي القبعات الزرق	**بقية الجماهير:** - الهندي - الزنجي - المكسيكي	**الرجل الأوروبي الاستعماري:** - العسكري - المعمر - المبشر	**الإنسان الجزائري الريفي:** - الأهالي البسطاء - التقاليد - المرأة الأهلية - الفلاح

[1] - احمد بجاوي، **مرجع سابق**، ص 554.
[2] – **نفس المرجع**، ص 555.

من خلال هذه المماثلة بين النموذجين لعيسى شريطي على مستوى الديكور والمواضيع، نستخلص أن السينما الاستعمارية تأثرت كثيرا بها النموذج الهوليودي. إذ في بعض الأفلام الاستعمارية، تبدو المغامرة نوعا من الاستعراض والسياحة والتجول عبر أراضي واسعة ومناظر طبيعية.

2- مواضيع السينما الكولونيالية:

– الجزائري، كإنسان عربي طيب: في "المسلم المضحك"، و"علي يأكل بالزيت" و"علي باربويو" و"تارترانتراسكون".

– سحر الكثبان والنخيل في "وجوه محتجبة، أرواح مغلقة" و"صليب الجنوب"، و"الأطلنطيد"، و"الياقوته الخضراء"، وأسوار الصمت، "مبارزة"، و"رمال" و"سيول" و"ماريا بيلار".

– المرأة الجزائرية في صورة الجارية في: ظل الحريم، "السمفونية الحزينة"، "الرغبة"، المرأة والبلبل"، و"العاصفة"، و"سيدي بلعباس"، "الغرب"[1].

– الجزائر أرض الميعاد "الرماد المتحركة"، و"ريح المسموم"، بيبي لوموكو"، "حانة الجنوب" و"أساطير المنتصر"، و"سراتي المرعب"، "في أفق الجنوب"، "المغامر"، "الأمير جان"، فينيسيا"، "البلاد"، سيدونيالموينة"، "اساو أس صحراء"، "نداء الصمت"، "ظمأ الرجال".

– إنتصار الصليب على الهلال: "الطريق المجهول"، "غولغوتا".

– عساكر ألفيف الأجنبي: "الغطس"، "مما كوليبري"، "بائع المرمال"، "الرقيب س"، "الملعونون"، "درب الجنوب"، "الكتيبة البيضاء"، "الدار البيضاء"، "إثنان من اللفيف"، "الموعد الكبير".

وهذا يكفي للدلالة على سعة اهتمامات صناع السينما الفرنسيين. ولقد كتب عبد الغني مغربي في هذا الصدد: "... إن أدنى التفاصيل السينمائية تستجيب لتظلمات وأمال

---

[1]– عبد الرزاق هلال، **تاريخ السينما الجزائرية**. "**التصوير الممنوع**" صورة الجزائري على الشاشات الفرنسية، دار النشر رفار. د.ط.د تاريخ النشر، ص32.

ومتطلبات الجالية ومناصريها الغلاة المقيمين في أوروبا وحتى في أمريكا. بمعنى لآخر، إن السينما الكولونيالية الخالية هي في الغالب نتج طبيعي، لكونها تعكس كمرآة وفيه طموحات المستعمرين (بكسر الميم)، خاصة من خلال مشروع سيطرتهم على المستعمر (بفتح الميم)، بتشويه صورته وإظهارها في شط كاريكاتوري...".

لا نذيع سرا إن قلنا بأن السينما تعاونت لزمن طويل مع الإدارة الاستعمارية. فلو صدفنا أشرطة ميغيش وشركة الأنوار كأشرطة إخبارية، نجد أن الفهرس الوثائقي المعروف "فهرس المشاهد" (1895-1905) بشير إلى وجود حوالي سنتين فيلما لبلدان المغرب، نذكر منها على سبيل المثال "وصول رئيس الجمهوريين"، و"إميل لوبي"، "ميناء الجزائر"، "افنزال"، "البائع الظريف"، "ثأر قبائلي"، "أولاد نايل"، لكاميل دون مورلون (1911)، أدخلت عناصر أساسية من السينما الطلائعية: مثل اللون المحلي، هذه العناوين لوحدها تشي بفحوى رسالتها. فهذه الأشرطة الأولى تخبرنا بالمنحى العالم الذي يأخذه تصوير الواقع، وهو منحى امتثالي وصور السيطرة ونشاطات تجارية وزيارات رؤساء دول. صور تبدوا بريئة إلا أنها تعكس نظاما معينا، يتعلق هنا بالبرجوازية الآخطبوطية، والرأسمالية على امتداد سواحل شمال إفريقيا. لهذا كان المشروع منذ مطلع القرن، يرمي إلى إفراغ الواقع الجزائري والمغربي بشكل عام من محتواه الطبيعي. فهذه الصور تأتي تكملة لنشرات الأخبار، لتقدم الواقع الجزائري في قالب فلكلوري[1]، ومن هؤلاء، لويس قوياد، الذي تخلى عن رماد باريس ليروي في الجزائر "قصة ميلودرامية تتخللها مغامرات عجيبة على غرار ميلياس، "أب فن السينما" ومخترع الإخراج وأول رجل سينما في العالم يقول عن نفسه ويعرف نفسه على أنه فنان، أنتج فوياد فيلمين "الفتاتان" و"اليتيمة"، وهما قصتان خياليتان تتمحوران حول شخصية بهلواني جزائري يتقمص دوره ممثل أوروبي، يضحك" العرب إلى حد السقوط من الضحك.

[1]- عبد الرزاق هلال، **مرجع سبق ذكره**، ص34.

وعلى إثر ذلك، يصبح الإدراك والعنصرية نمط تغيير قائم بذاته، ولن تقوى ثورات المستعمر (بفتح الميم) ولا احتجاجاته على إلهام رجل السينما. وهذا أمر مفروغ منه. أمام هذا الموقف، يفضلون الصمت. فم نجد لثورة بني شقران، التي تبعتها ثورة أهالي الشرق الجزائري، أي أثر في السينما ولا في التحقيقات المصورة. هذه الأحداث ممنوعة من التصوير ومن النشر.

وهذا يمهد السبيل للرقابة الرسمية في مختلف الحكومات الفرنسية المتعاقبة خلال الحرب التحريرية، وكذا الاستقالة السينمائيين الفرنسيين الذي لا يشغلهم شيء إلى هذه الساعة، عن النزهات والشمس والكثبان وظلال النخيل[1].

المبحث الثاني: السينما الجزائرية بعد الاستقلال.

1- مواضيع السينما الوطنية غداة الاستقلال:

طغى على السينما الجزائرية موضوع واحد، هو موضوع الثورة التحريرية، التي عولجت من زاوية استرجاع الهوية الوطنية ومعاناة شعب وكفاحه التحريري ضد الاحتلال. فبعدها كان بأمس خيالا صامتا يتحرك في ديكور عجائبي مصطنع، أصبح الجزائري عضوا حيا في مجتمع حر. ولقد عبر عن ذلك جاك شاربي في "**سلام فتي**"، ومصطفى بديع في "**الليل يخاف من الشمس**"، ومحمد الأخضر حامية في "**ريح الأوراس**" وسليم رياض على الجحيم" وهو فيلم جماعي لسيد علي مازيفو الغوطي بن ديدوش ويوسف عقيقة وعمار العسكري. وكذلك "**قصص عن الثورة**" لأحمد بجاوي، ورابح لعراجي وسيد علي مازيف، و"**العصا**" و"**منظفة محرمة**" لأحمد راشدي وأحمد لعلام و"**مسيرة شعب**" ليزيد خودة وفضيل بلوفة. إلا أن معالجة التاريخ جاءت هنا منحصرة في الكفاح المسلح. وهذا راجع أساس لشريعة الثورة التي كانت تقوم عليها السلطة العليا المجسدة من طرف مجلس الثورة الذي استبعد كل ما له

[1]– عبد الرزاق هلال، **مرجع سبق ذكره**، ص35.

صلة بالحياة الديمقراطية (غياب الانتخابات الحرة، تجميد المجلس الشعبي الوطني، تكريس الحزب الواحد، إقرار المادة 120 الشهيرة التي تفرض على كل مرشح لمنصب رسمي أن يكون منخرطا في حزب جبهة التحرير الوطني، القضاء على المعارضة، التشريع عن طريق الأوامر والمراسيم). لكن الغريب أن الانفتاح للحقل السينمائي. فظل الإنتاج خاضعا للمناسبات، والتظاهرات الرسمية. ومعه عانى النشاط الثقافي ككل من حالة الرقابة والتضييق. مع ما ينجر عن ذلك من رقابة ذاتية حدث كثيرا من مجال التعبير. وهذا ما يفسر غياب وجهة نظر أخرى غير الانشغال بموضوع الثورة. دأبت الشاشات الجزائرية على التعريف بحقبة تاريخية، لكن من غير أي نقدية أو وجهة نظر مرتبطة بالتناقضات التي صاحبت اندلاع الثورة. وقد تستثني منها محاولة الأخضر حامينة الذي تجرأ على الحديث عن نقيض البطل "**حسن طيرو**" أشبه بشارلي شابلن القصبة إنسان غارق في محنة الحرب، فيما يملأ الأبطال الإيجابيون الجبال، بقشابيتهم ورشاشاتهم من نوع "**طومسون**". الآن المقيمين على شئون السينما الجزائرية قرروا حجب التاريخ كمجموعة أحداث ووقائع مترابطة سياسيا وسوسيولوجيا. مثلما قرروا حجب المسيرة التي بدأت بنشأة المقاومة التي يجسدها الرعيل الأول مثل مصالي الحاج وفرحات عباس. فالسلطة بالأخرى، لم تسمح سوى بتمثيل تاريخ رسمي على حساب[1] التاريخ الحافل والحافل جدا الذي لم يحل من الصراعات والماسي. أي أن منبع هذا التاريخ غائب أو مغيب. ونضيف إلى ذلك العجز الصارخ الذي عانت منه السينما في كتاب سيناريو محترفين، وهي الوظيفة التي ملأها المخرجون الذي ليس لديهم الخبرة المطلوبة في هذا المجال. بحكم أن تعليم المهن السينمائية والسمعي البصري لم تعد موجودة في الجزائر. والشباب الذين أغراه هذا الفن مضطرون لطلب المنح الدراسية ألماحة (موسكو، معهد الدراسات العليا في السينما (IDHEC) والمعهد الوطني العالي لفنون العرض (INSAS).

[1]– عبد الغني ارشن، **السينما الفرنسية والحرب التحريرية الجزائرية، الصورة والاديولوجية**، رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر 3، 2018، ص 79.

وكان لا بد من انتظار وصول السيدة خليدة تومي كوزيرة للثقافة، ليرد الاعتبار للصناعة السينماتوغرافية. شجعت من جديد التدريس بإنشاء معهد: هو المعهد العالي للمهن المتصلة بفنون العرض (ISMAS)، وإعادة تفعيل خزينة "صندوق تطوير الفن والتقنية والصناعة السينماتوغرافية (FDATIC) التي جفت منذ غلق قاعات العرض العمومية.

مساهمة كبيرة تمثلت في تظاهر "**الجزائر عاصمة الثقافة العربية 2007**"، التي سمحت بإنجاز قرابة ثمانين فيلما، في كل الأصناف. وبذلت أيضا مساع لتحين القطاعات الأخرى من هذه الصناعة بتنصيب المركز الوطني للسينما الجزائرية، الذي يعادل المركز الوطني للسينما الفرنسي، وهي المؤسسة التي تدبير السياسة السينمائية في فرنسا. وهو مشروع يمتد على مدى عدة سنوات. على أن نرى حصيلته مستقبل قريب. هذه الحيوية التي تزامنت مع ظرف اجتماعي واقتصادي مواتي، ستعود بالفائدة للوطن كله، لأن على الدولة الجزائرية أن تتصرف ببراغماتية للدفاع عن هويتها السينمائية.

في انتظار تجسيد هذه السياسة الجديدة، لا نملك أن نقدم سوى حصيلة مؤقتة لهذا التمثيل السينمائي يهيمن عليه فيلم واحد/ هو "**معركة الجزائر**"، شبيه بفيلم "**الجندي بوتمكين**". لماذا؟ ذلك أن فيلم لإيزنشتاين يعد مرجعية لكل حقبة تاريخية تنقل إلى الشاشة. ولقد بقي محفورا في ذاكرة كافة الأجيال كشهادة عن الإتحاد السوفيتي في عام 1905: "**إن النجاح الذي حققته الصورة بحكم أصالتها المطلقة، وبفضل عبقرية المخرج الكبير، كان مدهشا إلى درجة أننا لا نثق فيها إلا في خطاب أو تعليق على الأحداث**"[1].

كذلك عن "**معركة الجزائر**"، الذي أنجز في السنوات الأولى من الاستقلال، والذي خيل للكثير من المتفرجين أنه فيلم وثائقي بالنظر إلى واقعية مشاهده وأصالتها. لكن ما عدا الدبابات الروسية المنتشرة في ساحة القصبة، فإن قصته وحبكته الدرامية والاختبار المتعمد لمثلين غير محترفين وتحكمها في التقنية تحت إشراف المخرج افيطال، جيلوبونتي كورفو،

[1]– عبد الرزاق هلال، **مرجع سبق ذكره**، ص205.

وكاتب السيناريو سوليناس، ومسؤول التركيب، سراندري (مساعد لوتشينو فيسكونتي)، ومؤلف الموسيقى إنيوموريكون، ومدير التصوير، قاتي، وخاصة بديكورها الواقعي، المدهش وأصيل، الجزائر التي صورت بالأسود والأبيض، التي تبدو بحد ذاتها بطلا من الأبطال، كل ذلك صنع فيلما في قمة الرونق والأناقة. محتواه الحيوي الذي يربط بين التحليل السياسي والعرض الفني، بعديا عن كل اختزالية، هو الذي يفسر النجاح العالمي وفوزه بجائزة الأسد الذهبي بمهرجان البندقية عام 1965، وترشيحه جائزة اوسكار في لوس أنجلس في نفس العام لأحسن سيناريو وأحسن مخرج وأحسن فيلم. وهي كلها دواعي كافية لكي تبقيه الدولة الفرنسية تحت الرقابة إلى غاية عام 1972. وكان لا بد من انتظار سنوات ألفين لكي تقوم قناة "**أرتي**" بعرضه على جمهور الفرنسي. ولا يزال وهجه مستمرا، بحيث قام البنتاغون الأمريكي بعرضه على الضباط السامين واستخدموه لمحاولة فهم معنى حرب المدن. هو نجاح جمالي وسياسي يضاف إليه نجاح تجاري تحقق بفضل شراكة دولية ينبغي على رجل السينما الجزائريين أن يتخذوه مرجعية في أعمالهم والتعامل مع مهنتهم بنظرة جديدة، لآن حياة فيلم لا ينبغي أن تبقى محصورة داخل جغرافي، وإنما يجب أن تقتحم السوق الدولية.

في عام 1968، قام لوتشينوفيسك ونتيب إقتباس رواية ألبير كلامو، "**الغريب**"، يظهر فيها الجو العدائي الموجود بين طائفتين، لكن بعيدا عن بلده إيطاليا، لم ينجح صاحب رائعة "**لاسكالا**" في تجسيد القدرات الفنية العالية التي ميزت روائعه، مثل "**أوسيسيوني**" و"**روكو وإخوته**" وفيلمه الأنيق الجميل "**ليالي بيضاء**". وبعد هذا الفيلم بسنة، جاء كوستا غافراس بفلم "**Z**" الذي سمح للجزائر بالمشاركة في حفل الأوسكار. السؤال الذي ظل مطروحا: هل هذا الانفتاح نحو الخارج يخفي عجزا ما عند رجل السينما الجزائريين لتناول تاريخهم بشكل موضوعي، وبالتالي لتصور علاقات جديدة مع الماضي؟[1] الواضح أن هذا الماضي، بعيدا كان أو قريبا، لا يعكس لهؤلاء أي مأساة. هي مسألة إمكانيات، لأن من يقبل بالمغامرة في

[1] - عبد الغني إرشن، **مرجع سابق**، ص 81

أعمال تركيبية فاضحة يخاطر بتشويه التاريخ والحط من عظمته. يقول اليزيد خوجة ورابح لعراجي في هذا الصدد "**إن معالجة تاريخنا سينمائيا، أمر ممكن جدا إلا أننا نفتقد الإمكانيات المالية اللازمة التقنية المتطورة، لأن تاريخ الجزائر مسألة جدية لا يقبل الاستخفاف بها**". ويستطرد لعراجي قائلا: "**هناك مخرجون قادرون على تحقيق هذا النوع من الأفلام**"، **مضيفا: "في نظري"، دورية على الشرق "هو أحسن فيلم عن الثورة**". فيم يعتبر زميليه اليزيد خوجة أن "**معركة الجزائر**" و"**وقائع سنين الجمر**" أفضل شهادات عن هذا التاريخ.

في عام 1976، قام محمد الأمين مرباح، بالتعاون مع المؤرخ جيلالي ساوي، بالاقتباس إلى الشاشة "**غانونفارنييه**" يصف فيه مصادرة الأراضي من طرف القوة الاستعمارية. الأحداث تجري تحت سماء غائمة على هضاب الغرب الجزائري، في فيالار قرب تيارت. رغم قلة الإمكانيات اللازمة، يعتبر "**المشردون**" فيلما قويا وفعالا، وليس غريبا أن يتم توزيعه في الخارج. هذه الأمثلة تدل على قدرة السينمائيين الجزائريين على الخروج من المأزق المفتعل الذي خلقه المسؤولون السياسيون الذين حصروا هذا التاريخ في حكايات مثالية تمجد أبطالا مزيفين على طريقة الوسترن المغاربية، كما تؤكد حرصها على التحليل السياسي الموضوعي في كل عمل إبداعي[1].

بعدها تتخلص السينما الجزائرية من سيف الرقابة المسلط عليها ومن القيود الإيديولوجية، يصبح بإمكانها أن تسال وتتساءل. وبفضل صناعة صور خيالية، يمكن لهذه السينما أن تؤثر على المشاهدين بفعالية أكبر مما يفعله خطاب رجل سياسي. من البديهي أن يكون الجزائريين الذي شاهدوا "المشردون" متعاطفين مع ذلك الفلاح الذي قتل معمرا. ويفهمون جيد رد فعله، لأنهم رأوا فيها سبق كيف قام ذلك المعمر بتجريد الفلاح من أملاكه ومن أرضه، حتى أرغمه على حمل السلاح. في الأصل هناك سحر الحكاية وشكل

[1]– عبد الرزاق هلال، **مرجع سبق ذكره**، ص 207.

السيناريو الذي ياسر قلب المشاهد ويجعله يلتحم مع أبطال هذه القصة ومعالمها. لكن هذه المعالم تفقد فعاليتها تماما بمجرد أن تشحن إيديولوجيا، على غرار الأفلام الوثائقية المملة التي أنتجها التلفزيون العمومي، إلى درجة أن بطلا مقاوما حقيقيا مثل عميروش تحول في الشاشة الصغيرة إلى مجرد دمية يحركه خطاب لا يبرز فيه أي تناقض. في حين أن التاريخ ليس نهرا طويلا هادئا وإنما سيل جارف مليء بالكوارث.

ليس الآن السينما أداة تساعده على استرجاع الذاكرة التاريخية، ينبغي استغلالها لأغراض إيديولوجية. لرجل السينما كل الحرية إن أرادوا أن يستلهموا من هذه الثورة، لكن يجب ألا يتغاضوا عن إبراز جذورها والعلاقة التي تربط هذا المجاهد مع أرضه ومعتقداته وماضيه وطموحاته.

2- هيكلة السينما الجزائرية بعد الاستقلال:

لقد شرعت الدولة الجزائرية غداة الاستقلال، في تعزيز كامل تراثها السينمائي. فما هي المكانة التي أولاها المسئولون للسينما الوطنية؟ القصة بدأت بنوع من المفارقة تتمثل في السماح بالعمل لمؤسسات الإنتاج خاصة. مثل شركة "القصبة للأفلام" التي يوجد مقرها بنهج عميروش. تاريخيا، هي مؤسسة الإنتاج[1] الجزائرية الثانية بعد مؤسسة الطاهر حناش التي أنشئت في مطلع الخمسينات. لكنها هي الأولى منذ الاستقلال. حصلت على رخصتها في عام 1962، وتهتم بالإنتاج وكذلك بالتوزيع. في رصيدها ثلاثة أفلام فقط، أشهرها "معركة الجزائر". وجود مؤسسة في تلك الفترة قد يدعو للإستغراب، بحكم أن الجزائر آنذاك كانت تتجه نحو الإشتراكية.

- في نفس السنة، قررت وزارة الشباب والرياضة إنشاء مركز للسمعي البصري. وهذا القرار تبعته مجموعة من النصوص القانونية تتضمن إنشاء ديوان الأحداث الجزائرية،

[1]- عبد الرزاق هلال، **مرجع سبق ذكره**، ص208.

في العام الموالي – مرسوم رقم 63-15 مؤرخ في 9 جانفي 1963- ومركز البث الشعبي – مرسوم رقم 63-15 مؤرخ في 9 جويلية 1963.

- في عام 1964، أنشأت الدولة المركز الوطني للسينما – مرسوم رقم 64-164 مؤرخ في 8 جوان 1964- عدل وكمل بالمرسوم رقم 64-261 مؤرخ في 31 أوت 1964. هذا النص يمثل "العمود الفقري" الأول للصرح السينماتوغرافي الوطني. فهو الذي يحكم جميع الجوانب المرتبطة بالإنتاج والتوزيع وحتى التكوين من دون أن ننسى تسيير السينما الوطنية الجزائرية. كما يشير أيضا إلى تأميم الاستغلال السينماتوغرافي، الذي تقرر بمرسوم صادر بتاريخ 8 جوان 1964.
- أما بتاريخ 19 أوت 1964 تأسس المعهد الوطني للسينما، لكن بعد ثلاث سنوات، تقرر حله مع المركز الوطني للسينما بأمر رقم 67-49 مؤرخ في 17 مارس 1967، واستبدالها بالمركز الجزائر للسينما – أمر رقم 67-50 مؤرخ في 17 مارس 1967 – أعيد هيكلته بأمر رقم 6888-611 مؤرخ في 15 نوفمبر 1968.

يعتبر هذا الأمر (رقم 6888-611) حاليا النص الأساسي الذي يحكم جميع الجوانب المرتبطة بالصناعة السينماتوغرافية. ينظم الإنتاج والتوزيع وإيداع الأفلام وصندوق الدعم. من الواضح أن مهنة رجل السينما محصورة في فضاء عمومي، لكنها لم تهمل القطاع الخاص. وهذا ما يفسر ظهور وكالات سينمائية مثل "القصبة للأفلام". لكن الملاحظ أن القطاع الخاص في مجملة لم يقتد بهذا النموذج ولم يستثمر حصصا من رأسماله، طالما أن القطاع، بحسب القانون[1]، مفتوح للشركات الخاصة والشركات المختلفة. وينص القانون على شروط نقل الأرباح في حالة الإنتاج المشترك. إذ يلزم كل مسير على طلب ترخيص قابل للتجديد كل ثلاث سنوات، وأيضا- وهذا أمر غاية الأهمية – على حيازة بطاقة مهنية لكل شخص يمارس مهنة سينماتوغرافية (المادة الرابعة).

[1]- عبد الرزاق هلال، **مرجع سبق ذكره**، ص 209.

عند قراءة هذا النصوص القانونية، نجد أن المشرع الجزائري كان متقدما على زمانه. فعالج تقريبا كل الجوانب، وهيأ كل شيء، بما فيها لجنة الرقابة. ولم ينقص فيها سوى وسائل الإنتاج مثل إنشاء مخبر تصفيف للأفلام واستوديوهات تصري، ولو أنها تتعلق بالتسيير العادي لأي شركة، وبالتالي لا تستدعي نصا تشريعيا.

هذا وبجدر الإشارة مع ذلك، إلى اختفاء المعهد الوطني للسينما، بعد إنشائه بسنتين. كانت مدة كافية له لبدء تكوين عشرين فنيا منهم مخرجون ومديري تصوير. وكان الجزائريون يسمونه "معهد بن عكنون" التأطير والبرامج التدريسية (تتضمن جذعا مشتركا لمختلف المهن السينماتوغرافية) كان يشرف عليها أساتذة من دول صديقة، لاسيما من بولونيا. وبعضهم أضطر لاستكمال تكوين طلبتهم، بعد 19 جوان 1965، في لودز. ومن بين هؤلاء سبعة مخرجين، نذكر منهم محمد الأمين مرباح، محمد إفتيسان، سيد علي فطار، رابح لعراجي ومرزاق علواش ... وكلهم مارسوا مهنهم بعد ذلك في التلفزيون الوطني وفي مؤسسة الوطنية الأولى، هي الديوان الوطني للثقافة والصناعة السينماتوغرافية (ONCIC) التي كانت تحتكر الاستيراد والتوزيع بمقتضى المرسوم رقم 69-34 المؤرخ في 22 ماي 1969.

- في نفس السنة، أنشء مركز التوزيع السينمائي – مرسوم رقم 69-95 مؤرخ في 8 جويلية 1969- وفي عام 1974، تم إدماج ديوان الأحداث الجزائرية في الديوان الوطني للثقافة والصناعة السينماتوغرافية. وبعد مرور عشر سنوات، قررت الدولة إعادة هيكلة جديدة للصناعة السينماتوغرافية، بإنشاء المركز الجزائري للفن والصناعة السينماتوغرافية (CAAIC)، وكذا الوكالة الوطنية للأحداث المصورة. كما نذكر بإنشاء مخبر لتصفيف الأفلام عام 1968، بالأسود والأبيض، ثم ابتداءا من 1972 بألوان بدعم من وزارة الدفاع الوطني. وأصبحت الآن تتبع المؤسسة الوطنية للإنتاج السمعي البصري عند تأسيسها، إثر

إعادة هيكلة الإذاعة والتلفزيون الجزائري وانقسامها إلى المؤسسة الوطنية للتلفزيون والمؤسسة الوطنية للإذاعة الصوتية، والمؤسسة الوطنية للبث الإذاعي والتلفزيوني[1].

- ففي غضون عشرين سنة، أنشأت الدولة الجزائرية حوالي عشر هيئات مختصة في الصناعة السينماتوغرافية. وكان الملهم الأول لهذه الترسانة القانونية هو المفكر الكبير، مصطفى الأشرف، صاحب مؤلفات نالت شهرة عالمية، وكان محط أنظار بعض أركان السلطة الذين لا يرحمونه، وهم من أتباع بعض المنظرين في الشرق الأوسط. لكن النصوص، مهما كانت متفتحة وغنية، إلا أنها لا تبقى في مأمن من أثار البيروقراطية. ذلك ظل فبداع السينمائي رهينة أمزجة المسؤولين. مما يفسر ربما جزئيا الاتجاه الأحادي الذي طغى على محتوى الأفلام المنجزة خلال العقد الأول.

المبحث الثالث: الإنتاج السينمائي والسمعي البصري تحت الرقابة:

1- سياسة الرقابة إبان الحرب:

كانت الرقابة المفروضة على جميع وسائل الإعلام والسينما في فرنسا ظاهرة متعذرة في تاريخ وسائل الإعلام، فثقافة الرقابة والمنع لكل الأعمال الصحفية والسينمائية التي تمس بالسلطة والتي تثير الشكوك في سياستها محل الرقابة المشددة والمنع من النشر والبث، فابتداءا من سنة 1909 ووزير الداخلية تساءل عن سلطة وتأثير الصورة على الجماهير الشعبية في فرنسا، فقام بمنع كل عرض سينمائي من شأنه إثارة مظاهرات أو اضطرابات في الأوساط الشعبية، ومن أجل التحكم في المواد الإعلامية السمعية البصرية والسينمائية تم تأسيس "لجنة رقابة" تسهر على منع كل الأفلام والروبورتاجات التي تعالج موضوع الحرب أو تحتوي على مضامين سياسية معادية للسياسة القائمة، فكان أول فيلم منع من البث هو الفيلم المخرج "Marcel Cherbier" الذي يحمل عنوان "L'homme du large" والذي تناول

[1]- عبد الرزاق هلال، **مرجع سبق ذكره**، ص 201.

قضية الرشوة في صفوف الشرطة الفرنسية، مما أدى إلى منعه من قبل لجنة الرقابة،[1] ازداد نشاط هذه الأخيرة في الحرب الهند– صينية وفي العمليات القمعية في شمال إفريقيا، وخاصة في الفترة الممتدة ما بين 1954 و1962 أين سعت هذه اللجنة بشتى الوسائل لفرض الرقابة المشددة على كل الوسائل السمعية البصرية والسينمائية التي تثير موضوع الحرب في الجزائر. فوجد السينمائيون والصحفيون أنفسهم مطوقين ومقيدين، فكتبت مجلة "إسبري" "Esprit" في 1957 عن هذه الوضعية التي آلت إليها السينما والصحافة بخصوص قضية الحرب في الجزائر، مقال تحت عنوان كبير على الصياغة التالية: "استقالة السينما" "La démission du cinéma"، فالسينمائيون والصحفيون المتعاطفون مع القضية الجزائرية كانوا محل استجواب ومراقبة مشددة من قبل هذه اللجنة والنظام ككل.

هذه الرقابة منعت من ظهور أفلام سينمائية ذات طابع سياسي، وقال رئيس نقابة التقنيين للسينما "سيامبي" "Ciampi": "**إني أتحداكم في فرنسا بالتكلم عن الجزائر، المشاكل الاجتماعية والعرقية، والجيش، والشرطة... والإضطرابات، وكل الإشكاليات التي تتصل بالسياسة**"[2]، فالسكوت والصمت مفروض على كل الأعمال السينمائية والإعلامية في فرنسا والجزائر، فكل عمل يتبنى موقف معارض للسياسة الرسمية، وازدادت الرقابة بعد تأسيس "المركزية الكاثوليكية للسينما" "La Central Catholique du cinéma" التي مارست رقابة مشددة ومكثفة على كل الأعمال الفيلمية، إذ شرعت في معاينة الأفلام لقطة بلقطة، كما اعتمدت على أساليب أخرى في الرقابة مثل العقوبات المالية، وذلك بفقدان المنتج لحقوقه المادية والمعنوية، فلا يوجد ولا واحد من المخرجين تم تمويله من طرف السلطات أنجز موضوع حول القضية الجزائرية أو الأوضاع السياسية في فرنسا أثناء الحرب في الجزائر، أشارت "كاترين قاستون ماتي" حول الرقابة في قولها: "**ابتداءا من ديسمبر 1948،**

---

(1) – Marcel martin, **Le langage cinématographique,** Les éditions du CERD, 1992, p 21.

(2) – Catherine Gaston– Mathé, « **Le règne de la censure** »**, La Guerre d'Algérie a l'écran**, Cinéma Action, N°85, 1997, pp33–34.

الأفلام ير التجارية وضعت تحت قرار إلزامية للحصول على تأشيرة، وهذا القرار يطبق على الأفلام القصيرة والأفلام الوثائقية ذات طابع أيديولوجي"، وأضافت أن هذا الوضع أدى إلى النقص الكبير في الأفلام التي عالجت قضية الحرب في الجزائر، إذ قدرتها بـ 1% من مجمل الأفلام التي أنتجت وأخرجت منذ سنة 1955[1].

وأمام هذه الضغوط والظروف الصعبة لم يقف السينمائيون والمخرجون مكتوفي الأيادي بل عمدوا إلى تظاهرات من أجل تحقيق حرية التعبير فيما يعرف بـ "**تظاهرة المئة وواحد وعشرون**" "**Le manifeste de 121**" وذلك كان في 05 سبتمبر 1960 أين قام 121 فنان ومثقف بإعلان مساندتهم للقضية الجزائرية، وفي عبارة من النداء ورد ما يلي: "... **رفض برفع السلاح ضد الشعب الجزائري**" **مؤكدين على مساهمة الشعب الجزائري المقمع باسم الشعب الفرنسي، ومن بين هؤلاء الذين أمضوا على الوثيقة** "**فوانسوا تروقوت**" و"**ألان روسني**"[1]. إلا أن هذه المحاولة للتصدي لسياسة الرقابة المسطرة من قبل النظام ليس بالأمر اليسير، فعمل هؤلاء في الخفاء، وذلك راجع إلى سيطرة السلطة العسكرية في الجزائر على المعلومة عن طريق مصلحة السينما للجيش التي لها الشرعية المطلقة في التصوير والتسجيل والتوزيع لمختلف الأشرطة والأفلام للمؤسسات الإعلامية والسينمائية، فكان الهدف من السيطرة على الإعلام وبسط الرقابة المشددة من قبل السلطات الاستعمارية هو إظهار وبث وضع اللاحرب في الجزائر.

فالخمس شركات المتخصصة في الجرائد المصورة للأحداث الفرنسية "**إكلير جورنال، باتي، قومنت، فوكس موفيتون**"، أحداث فرنسية كانت تحت الرقابة المشددة في الجزائر وفي باريس، فكل الصور كانت متحركة أو الثابتة الملتقطة من طرف المبعوثين لهذه الشركات محل المعاينة من طرف مصلحة السينما للجيش، إذ قال "**جاك مانلاي**""**Manlay Jacques**"

(1) –Catherine Gaston– Mathé,Op, cit, p37.

رئيس مصلحة الإخلاج في مصلحة السينما للجيش:"... **يكون البث بعد مراقبة ضابط من مصلحتي للمادة الفيلمية**"[1].

ازدادت السيطرة على السينما والإعلام السمعي البصري ابتداءا من سنة 1956، فالصحفيون العسكريون لهم كل السلطة وهم الوحيدون الذين لديهم القدرة والشرعية للصول إلى المعلومة، ولديهم كل الوسائل التقنية لإعداد وإنتاج الأفلام والروبورتاجات وتوزيعها وبثها عن طريق "**جهاز التوزيع السينمائي**" الذي أصبحت له خبرة كبيرة والذي تأسس في 1946، فمنذ هذا التاريخ وجهت أنظار الاستعمار إلى أهمية الدور الذي تقوم به السينما في المجال الأيديولوجي والدعائي، إذ تم وضع تنظيم جديد لاحتكار المجال السينمائي والإعلامي وتوجيهها لأغراض سياسية تخدم أهداف النظام الاستعماري، فالرقابة كانت أهم الوسائل والطرق في التوجيه، والوقوف ضد الصحفيين والسينمائيين الذين لا يتماشون مع السياسة الإعلامية والسينمائية المسطرة من قبل السلطات الفرنسية، وهذا انعكس سلبا على عدد الأفلام والوثائق السمعية البصرية التي أنتجت في تلك الحقبة، فـ "**بنجامين ستورا**" أكد على أن الرقابة والمنع كان السبب في هذه الوضعية، وذلك في قوله: "**عدد قليل من الأفلام الوثائقية والأفلام الروائية، فهو عدد قليل جدا في الإنتاج الفرنسي لتلك الحقبة، والكثير منها لم يتم عرضها وإظهارها، فغياب الفيلم الفرنسي حول حرب الجزائر إبان الحرب نفسها عكر المشهد البصري "Assombrit le paysage visuel"، فالرقابة لعبت دورا جوهريا في هذه الحالة**"[2]. وأضاف أن السينما اكتسبت قوة وأهمية جوهرية بعد الحرب العالمية الثانية، وأمام هذه الأهمية عمدت الدولة الفرنسية إلى وضع رقابة متعددة الأوجه، فعرض الأفلام على العامة، خاضع للقانون المسن في 23 جويلية 1945 والمعدل في 1948 و1952 والذي يلزم المخرج بالحصول على تأشيرة تسمح له بعرض الفيلم فالرقابة على الأفلام السينمائية والتلفزيون كانت أثناء حرب التحرير جد مشددة، إذ صرح المخرج "**فيليب دي**

(1) – Sébastien Denis , Op.cit, p185.

(2) – Benjamin Stora , Op.cit, pp 111-112.

بروكا" – مبعوث خاص للمصلحة السينماتوغرافية للجيش– في حصة تلفزيونية بثت في أفريل 1991 بأن: "**إذا قمت بتصوير جنود فرنسيين قاموا بأعمال عنف، الضابط يحذف مباشرة المتتاليات** "**Séquences**"، **وهكذا شيء فشيء لا أصورها بتاتا**".

فالرقابة كانت تمارس على الأفلام التي تتناول حرب التحرير في الجزائر، كما اتسعت دائرة الرقابة لتمس كل الحصص والنشرات الإخبارية التلفزيونية والإذاعة في كل من الجزائر وفرنسا، فالأفلام سواء كانت روائية أو وثائقية تتعرض سيناريوهاتها للرقابة والمعاينة من طرف لجنة القراءة التابعة لوزارة الإعلام وهذا وفق القرار الصادر في 18 جانفي 1961 والذي من شأنه مراقبة نصوص السيناريوهات وحتى الملصقات الإشهارية، وكان هذا القرار يدخل تحت إستراتيجية الرقابة السياسية للسينما[1].

2- أفلام تحت الرقابة والمنع:

كل الأفلام السينمائية والتلفزيونية كانت محل الرقابة المشددة من طرف السلطات الاستعمارية كما سبق الإشارة إليه في العنوان السابق، إذ أحصاها "**بنجامين ستوار**" بثمانية عشر فيلم كانت تحت الرقابة والمنع أين كان إخراجهم بعد اتفاقيات إيفيان[2]. ومن الأفلام التي عرفت المنع من البث والتوزيع في الجزائر وفرنسا، الأفلام المناهضة للاستعمار والمنددة بالسياسيات التي تتبناها في الجزائر من تقتيل وقمع ودمار، منها نجد أفلام "**رونيه فوتيه**": "**الجزائر الملتهبة**"، "**الجزائر أمة**"، والتي تم مشاهدتها في عروض متخفية من مجال الرقابة المفروضة من السلطات الفرنسية، وتعرضت أفلام "**بيير كليمنسو**" للمنع من البث والرقابة من توزيعها في الأسواق مثل فيلم "**اللاجئون**"**و** "**ساقية سديد يوسف**" وتم توقيفه من طرف السلطات العسكرية الفرنسية والحكم عليه بعشرة سنوات سجن في 1958، كما تعرضت المخرجة الفرنسية "**سيسيل دي سوجيس**" "**Cécil de cujis**" للتوقيف في الأراضي

(1) – Benjamin Stora, Op, cit, pp120-121.

(2) – ibid, p121.

التونسية والحكم عليها بالسجن لمدة عشرة سنوات بسبب إخراجها لفيلم يبرز الأعمال الوحشية للاستعمار الفرنسية في الحدود الجزائرية التونسية تحت عنوان "**اللاجئون**"، وتعرض أيضا فيلم "**ميشال قاست**" "**Le Sahara Brule**" للمنع من البث ونزع بعض اللقطات منه[1].

أما فيلم "**Le Petit Soldat**" للمخرج الكبير "**جون لوك غودار**" " **Jean-luc Godard**".

المبحث الرابع: السلطة الجزائرية والسينما.

لقد أدى ميلاد السينما الجزائرية في أحضان الثورة إبان حرب التحرير إلى تكوين سينما ملتزمة من البداية، فظلت على التزامها بالتعبير عن المجتمع الجديد وساعدت على ذلك تبعيتها تماما للدولة والنظام القائم في الجزائر وذلك من السنوات الأولى للاستقلال، فيحكم تأثير السينما تاريخيا بظروف نشأتها، حيث ولدت في الملجأ لكي تكشف للعالم الجرائم التي يتغاضى عنها المستعمر، فتابعت بعد الاستقلال ذلك التقليد وطورت سينما نضالية مركزة على تسجيل أحداث الثورة ومعالجة الواقع السياسي والاجتماعي للمساهمة في تغييره[2]. وبما أن النظام الجزائري بعد الاستقلال كان يستمد وجوده كنظام سياسي وكسلطة حاكمة في البلاد من الثورة المسلحة التي انتهت عام 1962 والتي كان شعارها الاستمرارية الثورية، فإن هذه الأخيرة أعطت للسلطة شرعيتها، وعلى هذا الأساس كان ضروريا على السينما أن تواكب هذا الوجود الشرعي الثوري للسلطة الجزائرية التي قامت بتوجيه جميع الوسائل السمعية البصرية، كما فيها السينما، نحو الدفاع عن التاريخ الثوري وتجميد نضال الشعب الجزائري ضد قوات الاحتلال الفرنسي، فالسلطة تستمد شرعيتها من الثورة ومبادئها لكون لو لم تكن الثورة لما وجدت السلطة. وعلى هذا الأساس احتكرت السلطة كل القطاعات

---

(1) – Catherine Gaston-Mathé , Op, cit, p36.

(2)– صباح ساكر, **صورة المجاهد في السينما الجزائرية**، دراسة تحليلية في تشكيل الصورة، مذكرة ماجيستر في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 2001، ص42.

السينمائية وبسطت سلطتها على التلفزيون فكانت المالكة لقاعات العرض السينمائية، فاحتكرت وسائل الإنتاج والتوزيع والعرض، كما كانت الممول الوحيد للإنجازات التلفزيونية والسينمائية في الجزائر وحتى سنوات الثمانينات من أجل شراء أشرطة 16 ملم للتصوير يجب الحصول على تصريح من قبل السلطات المختصة[1]. وهذا ساعدها على تحقيق هدفها المتمثل في تمجيد السينمائيين للثورة، ويقول "**لطفي محرزي**" في هذا المقام: "**في الميدان السينمائي نجد أن الدولة الجزائرية هي المنظم والمنتج والموزع، وهذا الاحتكار للنشاط السينمائي من طرف الدولة الجزائرية ينبع من الاتجاه الاشتراكي الذي ينص عليه الميثاق والدستور**".

فالدولة الجزائرية عرفت كيف تحتكر قطاع السينما في كل مراحل الإنتاج والتوزيع والبث، وهذا تجسد بعد تأميم القطاع السينمائي عام 1969. ويؤكد هذا التأميم أن النظام الجزائري أدرك مدى أهمية السينما في التأثير على الجماهير، وبذلك توظيفها من أجل ترسيخ أفكار تتماشى مع أيديولوجيته وسياسته وخاصة المتعلقة بالقيم الاشتراكية، فلم تكن الإدارة السياسية تنظر إلى السينما قبل الاستقلال كسلاح سياسي للتنمية الاشتراكية، لكنها أصبحت وسيلة لبث الأيديولوجية الثورية وتقوم بوظيفتها السياسية.

فالسينمائيون الجزائريون تأثروا تأثيرا بليغا بالثورة التحريرية فواصل الجميع تمجيدها دون استثناء، مما أعطى شرعية للنظام القائم في الجزائر. وبحد تعبير المخرج "**سليم رياض**" فإن السينما سلاح جد فعال، وعلى السينمائي توظيفها في خدمة الأهداف السياسية والاجتماعية، ويرى أيضا أنه على الذين يستعملون السينما لأغراض شخصية، عليهم الابتعاد عن الميدان السينمائي، الذي يجب أن يوظف فقط لخدمة المصالح الكبرى للجزائر[2].

---

(1) – Mouny Berrah, Op.cit, p146.

(2) – Abdelghani Magherbi, **Le Miroir aux Alouette**, SEND, Alger, 1985, p86.

فكانت الانطلاقة للسينما في فجر الاستقلال تتمثل في مواصلة التوثيق للثورة التحريرية، فاتسمت هذه الانطلاقة بالشمولية للواقعة التاريخية التي فرضت نفسها في مختلف ومعظم الأعمال الإبداعية والفنية. فكل الأعمال السينمائية كانت موجهة، فجل السيناريوهات كانت تتماشى مع سياسة النظام فكانت تسمح بتصوير أفلام تخدم المصلحة العامة للشعب وتمجد الثورة فقط، فكل السيناريوهات التي تتطرق إلى تحليل أحداث الثورة وتتعمق في الأوضاع السائدة أثناء الحرب لا يسمح بتصويرها وإنتاجها.

فالسينمائيون مجبرون على التقيد بالتوجه الذي سطره النظام لكون أن السينما الجزائرية هي سينما مؤممة، بالكامل تتبع النظام الحاكم تبعية كاملة، ولا بد للفنان السينمائي فيها أن يعبر على نفسه في الحدود التي يسمح بها النظام، وماعدا هذا فهو مرفوض، وبهذه الطريقة تصبح السينما لجزائرية تعاني من الضرورة التي يفرضها النظام الثوري على الفنان وهي الدعاية الثورية، وليس ممارسة الدور النقدي البناء. [1]

فالرقابة على وسائل الإعلام من قبل السلطة الجزائرية كانت مشددة وحرصت على بسط السيطرة عليها وذلك لإجراء التأميم الكامل.

المبحث الخامس: السينماتيك الجزائرية.

1- أسباب وجود مكتبة الأفلام الجزائرية (السينماتيك):

أنشأت مكتبة السينما الجزائرية قانونيا بموجب المادة 09 من المرسوم المؤرخ 08 يونيو 1964 المتعلق بالمركز الوطني للسينما الجزائرية. أنشأت من أجل بحث وصيانة ونشر مصلحة الفن، التاريخ، الثقافة، وجميع الأفلام والوثائق السينمائية. تعبر رسميا عن وجودها في 23 جانفي 1965.

---

[1] – Mouny Barrah , Op.cit, p147.

السينماتيك هو إنتاج للحكومة التي تمثل المجتمع، مديرها احمد حسين، عين بموجب مرسوم ضمان المركز التجريبي للمركز الوطني السينما الجزائرية[1].

في البداية كانت السينماتيك كاملة بما تنشر وتدريبا للسينمائيين الشباب في المعهد الوطني للسينما، ولكن في غضون بضعة أشهر تحصلت على نجاح غير متوقع، بمساعدة من طرف مدير السينماتيك الفرنسية **هانري لنجلواس Hanri Langlois** ومدير السويسرا **Fredy Buache** فضلا عن تثبيت الموزعين الخواص القائمين في الجزائر "**القصبة**".
Hanri Langlois يرسل بانتظام أفلام الأرشيف لإكمال برنامج قاعة الجزائر العاصمة، كما قدمت لها بلغاريا وبولندا نسخ عديدة من إنتاجها.

بعد أشهر قليلة تم التخطيط لمشروع التوسع المنصوص عليه بالمدرية: قاعتين من السينما التجارية تحولت إلى متحف السينما، في تلك الفترة السينماتيك بلغت سن الرشد والسبب أنها لعبت دورا أساسيا في تسيير الثقافة في الجزائر. مع الأفلام المصنفة الفيلموتاك بـ 5 ألاف عنوان و5 قاعاتها: بالجزائر 300 مقعد، بوهران 400 مقعد وبعنابة 360 مقعد، فوفقا لرؤسائها تستقبل من 350 ألف إلى 400 ألف متفرج سنويا، فقاعة الجزائر العاصمة تستقبل ألف متفرج يوميا، فهذا التحقيق المذهل يرجع إلى تنوع وأصالة برمجة القاعة.

السينماتيك الجزائرية لم تنجوا من لانتقادات الموجهة لها حيث أعلن بعض المخرجين عن أنشطة السينماتيك في مؤتمرهم الأول: "**لا تستجيب لاحتياجات البث السينمائي، اختيار الأفلام لا تتفق دائما مع احتياجات الجمهور الواسع، والانتقائية لبرمجة القصبة هو عدم الخلط بين ضرورات العمل الثقافي. ومن ناحية أخرى تجربة السينماتيك مازلت محدودة في بعض المدن الرئيسية لهذا لم تتوصل إلى جميع الجمهور الجزائري، وكما تمثل أيضا مقر**

[1] – Nadia el Kenz, **L'odyssée des cinémathèques– la cinémathèque algérienne à la recherche d'une mémoire perdue**, ED.ANEP,P169.

دائم للحركة السياسية والثقافية. فحرية البرمجة تليها مناقشة مفتوحة مطلوبة بموجب القانون الذي يحقق تدخل هيئة الدولة"[1].

2- تحليل لدائرة قاعات السينما:

- **التطور القانوني لتوزيع الأفلام:**

العدد صغير جدا من الإنتاج الوطني للسينما الجزائرية وقيمة التكلفة غالية، فترقبا جميع الأفلام المعروضة في قاعات السينما الجزائرية يتم استرادها من الخارج، ولاسيما الولايات المتحدة الأمريكية وأوروبا الغربية.

هل خطط الشرع الجزائري نظريا لائحة خاصة للتوزيع ولحماية المصالح السياسية والاقتصادية والثقافية للجزائر؟

- 01 أكتوبر 1967 حسب الأمر الوزاري المؤرخ في 20 سبتمبر 1967 السلطات العامة منحت احتكار لتوزيع وبيع الأفلام الجزائرية للوكالة الوطنية للتجارة وصناعة الأفلام، واستثناء من تلك التي أنتجتها وكالة الأنباء الجزائرية. [2]

- **جدول رقم (03): يمثل الدائرة الوطنية (35 مم) قاعات السينما تديرها المجالس الشعبية البلدية:**

السنوات	قاعات جديدة	الاختلافات		المجموع
		عمليات الغلق	إعادة الفتح	
1968	3		1	296
1969	1		1	296
1970	1	1	8	290
1971	3	3	3	293

[1] – Lotfi MAHERZI, **Le CINEMA ALGERIEN**, Société National d'Edition et de Diffusion, Alger, p pp 92 93 96.

[2] – Lotfi MAHERZI, Op,cit, p169.

1972	3	6	9	293
1973	9	9	6	310
1974	6	5	4	315
1975	6		3	317
1976	7		2	322

وفقا للأرقام الصادرة عن وزير الإعلام والثقافة هناك 300 قاعات العرض توزع في جميع أنحاء الإقليم الوطني، مما يقابل 354 في عام 1962 فمعدل الانحدار تناهز 15% لفترة المذكورة.

- **جدول رقم (04): يمثل تطور قدرة استقبال عدد المتفرجين والإدارة التي سجلت منذ عام 1970 لكل الجزائر:**[1]

السنوات	العدد الإجمالي المقاعد (التقدير)	العدد الإجمالي للمتفرجين	المجموع
1970	174270		
1971	176093		
1972	176093	31518190	83838386
1973	186310	44899247	119493747
1974	188714	43185712	112765922
1975	189916	45000000	120000000

(1) - Lotfi MAHERZI , op, cit, p 170.

- **جدول رقم (05): يمثل التوزيع الجغرافي لقاعات السينما منذ عام 1970.**[1]

الولايات / السنوات	الجزائر	عنابة	أوراس	قسنطينة	مدية	مستغانم	واحة	وهران	سعيدة	ساورة	سطيف	تيارت	تيزي وزو	تلمسان	مجموع
1970	96	18	23	10	10	15	6	41	6	3	13	7	17	15	290
1971	93	18	25	10	11	15	7	42	6	4	13	8	17	15	293
1972	93	18	25	10	12	15	7	42	6	4	13	8	17	15	293
1973	97	18	26	11	12	15	7	43	8	6	13	9	17	16	310
1974	98	18	26	12	12	16	11	43	8	6	13	9	17	16	314
1975	98	12	26	12	12	16	11	43	8	7	13	9	18	16	316
عدد السكان/قاعة بالآلاف	22	72	76	83	100	68	60	30	37	39	123	52	56	36	50

3- دراسة سياسية للتوزيع في السينما الجزائرية:

جدول رقم (06): يمثل توزيع قاعات السينما حسب الوكالة الوطنية للتجارة وصناعة السينما.

المدينة	قاعات التوزيع	الرقم القياسي للحضور
الجزائر	le français الفرنسية	%30
وهران	L'Atlas الأطلاس	%25
قسنطينة	En nasr اناسر	%18
بليدة	Le Rex	%16

أنواع الأفلام الموزعة تقتصر على الأفلام الخاصة للكتاب الفرنسيين وأفلام العام الثالث والأفلام في البلدان الاشتراكية.

(1) – Lotfi MAHERZI, op.cit, p 175.

(2) –IBID, p 176.

للمهرجانات المختلفة الثقافية أو التجارية، إضافة إلى الأسعار المسجلة منذ 1975، فسلسلة من الجوائز أشرفت الفيلم الجزائري بالفعل وسمح له بمعرفة وحفر بعض الدوائر الهامشية، بالإضافة إلى السعفة الذهبية من "**مهرجان الكان**" السينمائي مهرجان عام 1975 مع فيلم « **Chronique des années de braise** ». وكانت جائزتين في نفس العام: "**البرنامج النسائي لمهرجان سعر موسكو**" **لبواماري فطومة في فيلم** « **L'héritage** » **وجائزة "لجنة التحكيم بمهرجان لوقانو Lugano**" لفيلم **Noua**.

في عام 1976 منحت جائزة الناقد وجائزة التشجيع تبعا لفيلم" « **L'héritage** » وفيلم "**ريح الجنوب**" « **le vent du sud** » في مهرجان **واغادوغوا Ouagadougou**.

في عام 1977 نسبت كف مال لمهرجان موسكو للفيلم "**عمر قتلتو**" **Omar** « **guetleto** لرزاق علواش. وأخيرا كثيرا من الجوائز (البندقية، قرطاج، واغادوغوا، ليل) توجت فيلم "**Tsaki**".

مكانة الأفلام الجزائرية في الخارج بعيدا إن يكون سوقا، يمكن أن نميز تخطيطيا في سياسة نشر الفيلم الجزائري ثلاث مراحل، مرحلة الأولى تتمثل في اشتراك الفيلم الجزائري والخطوة الثانية بالتعاون مع وزير الإعلام والثقافة نصمت أسبوع للأفلام في الخارج لمعرفة الإنتاج السينمائي الجزائري والجزائر من خلال الفيلم. ويجري تنظيم هذه الأسابيع عموما في ايطار الاتفاقيات الثقافية.

في عام 1975 شاركت الوكالة الوطنية للتجارة والصناعة في أسابيع فيلم تونس، المكسيك، كوبا ومالي. وفي عام 1976 نظمت مع وزير الإعلام والثقافة أسابيع في ليبيا، فرنسا، غينيا، اليمن، الصومال، وبريطانيا[1].

[1] – Lotfi MAHERZI, op.cit, p 187.

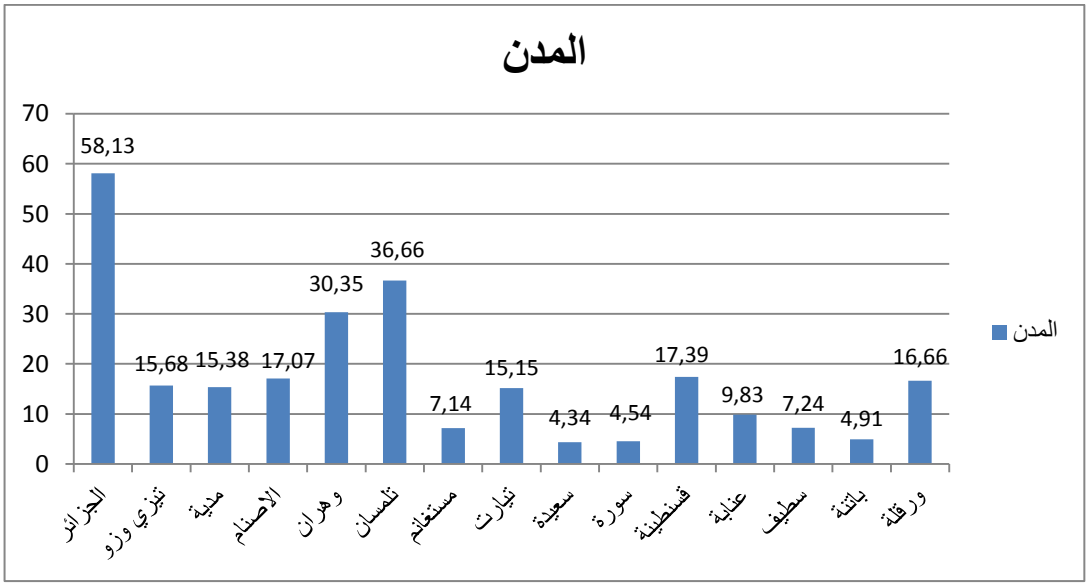
كما ترحب الصحيفة الوطنية **El Moudjahid** بأسابيع الأفلام في العالم العربي بهذه العبارات: "**ترحب بالمبادرات، سيسمح هذا المشهد إذ ما اتبعت الجهود بالدخول إلى السوق العربية للسينما**". [1]

4- ملامح قاعات السينما عبر الزمان والمكان:

- **جدول رقم (07): يمثل قاعات السينما الممنوحة للجمعية الشعبية وتدار من قبل القطاع الخاص حتى سنة 1974:** [2]

قاعات الجزائرية	قاعات القسطنطينية	قاعات الوهرانية	مجموع المقاعد
شارقة (Chéraga) 400 الاتاف (El-attaf) 400	وات زاناتي (Ouet-zenati) 340 الكويف (El-kouif) 300	جانيا (djanien) 325 افلو (Aflou) 600 سبدو (Sebdou) 300 البيض سيدي شيخ (Biad sidi El-Chikh) 321 بابي أنيف (Béni- Ounif) 347 أبدلة (Abdala) 347 كنادزا (Kenadza) 340.	3056

- **شكل رقم (01): يمثل منحنى بياني فيسيونومي للفيلم.**



[1] – Cf. **El Moudjahid culturel**. 27 octobre 1976, p 110.
[2] – Abdelghani MEGHERBI, **Le miroir apprivoisé- sociologie du cinéma Algérien**, Editeurs ENEP-OPU-GAM, Alger-alger- Bruxelles, P19.

الفصل الثالث

السينمـا الأمازيغيــة

الفصل الثالث: السينما الأمازيغية.

المبحث الأول: تعريف السينما الأمازيغية.

المبحث الثاني: عوامل ظهور الفيلم الأمازيغي.

المبحث الثالث: مراحل ظهور السينما الأمازيغية.

المبحث الرابع: مواضيع الأفلام الأمازيغية.

المبحث الخامس: مشاكل السينما الأمازيغية.

المبحث الأول: تعريف السينما الأمازيغية.

السينما الجزائرية الناطقة بالأمازيغية وهي حقيقة فنية معبرة عنها بأعمال محترفين في المجال وهي إعطاء نظرة جديدة للفن السابع في الجزائر.

السينما الأمازيغية عبارة عن مجموعة أفلام تروي ثقافة وهوية منطقة القبائل وتعبر عن واقع الإنسان الأمازيغي الذي عان من ويلات متعددة منها الاستعمار، صراع الطبقات وصراع الثقافات.

فالسينما الأمازيغية عبارة عن محاولة لإعادة التوازن الثقافي في الجزائر خاصة، والمغرب العربي عامة الذي تعود جذوره الأولى إلى أصول أمازيغية.

هذا الفن ساعد على إحياء التراث والثقافة الأمازيغية وكذا عاداتها وتقاليدها التي حكم عليها بالنسيان والصمت لسنوات عديدة، فالأفلام المنتجة مكنت من إعادة اكتشاف كل ما هو تقليدي التعبير عن الأصالة الأفكار القومية لهذه المنطقة "القبائل"، وهذا لا يعني أنها مقتصرة على الحيز الجغرافي وإنما فضاءها غير محدود.

هي أيضا كأي سينما وجدت في الماضي أو في الحاضر، يتلخص دورها في حماية التقاليد والتراث الشفوي الذي لا يزال موجودا في المجتمع الأمازيغي، كما تمثل الخزان الذي من خلاله ينتقل المخرج والسينمائي هذا الوسط التقليدي الزاخر بقيمة وعاداته المميزة.[1]

من جهة أخرى الحديث عن السينما الأمازيغية، لا يعني فقط انحصاره في البعد اللساني اللغوي والثقافي والمساحة الجغرافية الناطقين بالأمازيغية، ولكن على العكس فالفضاء والمجال غير محدودين، فقد يشمل القرية، المدينة، الريف وحتى الخارج بالإضافة إلى أن اللغة المستعملة في هذا العمل السينمائي، ليس ما يعطيها فقط ميزتها كعمل فني سينمائي ولكن هناك هذه عوامل تجعله كذلك كالتاريخ الذي تصوره، الديكور، اللباس،

[1] - سينما امازيغية، www.amadalamazigh Press.ma . ، تاريخ الاطلاع 2019/11/20 على الساعة الثانية زوالا.

الرموز، العمق الثقافي، شرائحها المختلفة، اجتماع هذه المواصفات جعل هذه السينما تعرف "بالسينما الجزائرية ذات التعبير الأمازيغي".

ومفهوم الفيلم الأمازيغي لا يعني فقط الأفلام الناطقة بهذه اللغة، وليس شرطا أن تكون بهذه اللغة، بل يجب أن تتناول الواقع والثقافة الأمازيغية وتعبر عنها.
وتتمثل حصيلة الإنتاج السينمائي في أفلام طويلة وقصيرة وأشرطة وثائقية.

المبحث الثاني: عوامل ظهور الفيلم الأمازيغي.

1- مطالب الربيع الامازيغي:

في عام 1980 أخذ المطلب الأمازيغي بعدا مميزا وعلنيا في شكل حركة احتجاجية في القبائل. وكان السبب المباشر في اندلاع أحداث القبائل (مظاهرات طلابية في جامعة تيزي وزو ثم شعبية قمعتها قوى الأمن) ومنع السلطات الكاتب والمنظر الأمازيغي "**مولود معمري**" من إلقاء محاضرة في جامعة تيزي وزو حول "**الشعر القبائلي القديم**".

فكان من مطالب هذه المظاهرات أعادة الاعتبار للغة الأمازيغية بكل أبعادها، وكذا ضمان الحريات خاصة حرية التعبير والرأي. كما طالب المتظاهرون بفتح مجال السمعي البصري وتطويرها، وبهذا الخصوص كانت السينما محل نقاش باعتبارها قناة للتعبير والرأي، لهذا فإن المجتمعين في لقاء "إعكوران بين الفاتح إلى 31 أوت 1980 أكدوا على" أهمية إخراج الأفلام، وأهمية أن يكون الإنتاج الأمازيغي نفس أهمية الإنتاج بالغات الأخرى في الأفلام في أي شكل آخر من أشكال التعبير". وكذا مطلب تعميم الدبلجة الأمازيغية لجميع الأفلام الجزائرية، وفي هذا الشأن يقول "**سي الهاشمي عصاد**" "إن مستقبل السينما الأمازيغية يعتمد على دبلجة بعض كلاسيكيات السينما الجزائرية مع العلم أن هذا لا يحتاج إلى تمويل كبير"[1].

[1]– **Compte rendu du séminaire de Yakouren** du (1 ou 31 aout 1980) dossier culture, p99.

2- مهرجان Douar memez:

أنشئ هذا المهرجان في 1978 في فرنسا، يهدف إلى التعريف بقضايا عديدة كمسألة الهوية، النزاعات الحدودية، اللغات، الثقافات إلى جانب التعريف بلغة وثقافة البلد الضيف من آداب، تصوير. موسيقى، وطبخ ...الخ. البرمجة أيضا تركز على القضايا المعاصرة كالسجون، الهجرة، وضعية المرأة والعولمة وغيرها.

هذا المهرجان السنوي هدف في طبيعته 17 التي كانت بين 21 إلى 28 أوت 1994 إلى التعريف بالشعوب الأمازيغية: الذي يعتبر حسبه شعب محذوف الهوية واللغة والتاريخ، فكان مناسبة لعرض أفلام عن ثقافة الشعوب الأمازيغية التي تجاوزت 80 فيلما بين الوثائقي والروائي.

3- مهرجان الفيلم الأمازيغي:

أنشئ مهرجان الفيلم الأمازيغي من طرف المحافظة السامية للغة الأمازيغية عام 1999 بعد النجاح الذي حققه في ستة طبعات له.

لهذا تم ترسيم هذا المهرجان من طرف وزارة الثقافة بتاريخ 25 ديسمبر 2005 مع تعيين السيد "**سي الهاشمي عصاد**" محافظ له. وبعد إعادة تسميته بـ "**المهرجان الثقافي الوطني السنوي للفيلم الأمازيغي**"، أصبح من مسؤولياته بث الأفلام ذات التعبير الأمازيغي، مع شرط الترجمة باللغة العربية أو الفرنسية أو أي لغة أخرى. تكمن أهمية هذا المهرجان بالتعريف بالتنويع اللغوي والثقافي للجزائر، إضافة إلى محاولة الوصول إلى أكبر الولايات والمدن الجزائرية.

4- إنشاء BRTV:

أنشئ الراديو والتلفزيون الأمازيغي في ديسمبر 1999، ويعتبر أول قناة تلفزيونية أمازيغية تبث من باريس، ويغطي إرسالها إفريقيا الشمالية وجزء كبير من أوروبا وأمريكا. تطور الحجم الساعي اليومي الذي تبثه إلى أن أصبح الآن 24/24 ساعة.

تعرضت القناة إلى انتقادات كثيرة بسبب نوع البرامج المكررة التي تبثها وهذا العدم وجود أرشيف وبنوك معلومات تعتمد عليها. هذا كانت مهمتها صعبة ولكن رغم ذلك تمكنت القناة من تقديم صورة حية عن الثقافة الأمازيغية من خلال برامجها المتنوعة من أشرطة، حصص، أغاني، أفلام أمازيغية أو مدبلجة كل هذه العوامل ساهمت في ظهور وتطور الفيلم الأمازيغي ووصوله إلى ما هو عليه اليوم[1].

المبحث الثالث: مراحل ظهور السينما الأمازيغية.

ظهور السينما الأمازيغية لم يأتي من العدم ولا عن طريق الصدفة، إنما استلزم نضال رجال ونساء في ميدان السينما لتصل إلى ما عليه اليوم وقد تم تقسيم مراحل التطور السينما الأمازيغية على ما يلي:

1- مرحلة الاستعمار الفرنسي:

في هذه المرحلة لم تكن هناك أمال باللغة الأمازيغية إذ شهد قطاع السينما الركود وتعود مختلف الأعمال المنتجة للفرنسيين إذ أنتجوا عدة أفلام وثائقية وأفلام قصيرة، ليظهروا للعالم أنهم مهتمين بالشعب ومختلف طبقاته. من بين الأعمال نذكر:

"**لا بد لنساء القبائل ينتخبن**" "**Les femmes kabyle doivent voter**" وفيلم "**أمال**" "**Amel**". وقد تنازلت موضوع منطقة القبائل وكانت ناطقة بالفرنسية، وهي تخدم المصلحة الفرنسية بالدرجة الأولى وقد حاولت خلق الهوية والثقافة الأمازيغية في الجزائر[2].

2- مرحلة الاستقلال: تنقسم إلى:

- **السينما في ظل التعددية الحزبية (1962-1988):**

سجلت هذه الفترة بالذات تاما في إنتاج الأفلام الناطقة باللغة الأمازيغية. وكان إنتاج هذه الأفلام تعبير عن حياة مواطن منطقة القبائل وكان كتاب السيناريوهات والمخرجين من

---

(1)-Assad Si Alhachemi, **op. cit**, p7.

(2)-Timuzgha, **revue du haut-commissariat l'amazughite**, n°9, mars, p54

أبناء المنطقة لكن هذه الأفلام أتت باللغة العربية مثال عن تلك الافلام: "**الخارجين عن القانون**" لتوفق فارس في 1989 "**العفيون والعصا**" للكاتب "مالك ورادي" والكاتب "محمد افتسان". كل هذا يدل على أن السينما الأمازيغية لم تجد أرضية خصبة لتظهر كفرع للسينما الجزائرية فانحصرت الأفلام ناطقة بالعربية رغم كون معظم السيناريوهات تتحدث عن منطقة القبائل.

- **السينما الأمازيغية في ظل التعددية الحزبية 1989 إلى يومنا الحالي:**

لقد شهدت الجزائر في هذه الفترة ما يسمى بالعشرية السوداء بعد الأحداث التي شهدتها الجزائر في أكتوبر 1988، حيث عبر الشغب الجزائري رفضه لسياسة الحزب الواحد، فسارعت الحكومة الجزائرية إلى تعديل الدستور في 1989 الذي يسمح بالتعددية السياسية الإعلامية.

هذه الفترة كانت بداية الولاة القيصرية للسينما القيصرية للسينما الأمازيغية، فأصبحت فرصة الإنتاج أفلام سينمائية أكثر إتاحة، فبدأ الظهور الفعلي للسينما الأمازيغية.

في سنة 1993 تم إنتاج فيلم سينمائي للمخرج "عبد الرحمان بوقرموح" تحت عنوان "الربوة المنسية" « La colline oublier » وبالأمازيغية «Thawrirth i twattun» للكاتب الكبير "مولود معمري" حيث طرح هذا الأخير في سنة 1956 فكرة اخراج هذا الفيلم للمخرج عبد الرحمان بوقرموح. هذا العمل السينمائي المتميز، بتعبير كرد الجميل للنضال الذي قام به مولود معمري في مجال اللغة والثقافة الامازيغية، وذلك بتحويل الشهيرة الربوة المنسية إلى عمل سينمائي.[1]

ولقد استمد هذا الإنتاج السينمائي الأمازيغي قوته من رواية "الربوة المنسية" التي تعالج مسألة "قناعة مرتبطة بالهوية" أي البعد الأمازيغي المعاش والمعبر عنه في جبال بلاد القبائل.

(1) - Timuzgha, op, cit, p 55.

يعتبر هذا الفيلم من أكبر الأفلام الأمازيغية وأروعها حيث أن انجازه بمثابة دفع قوي لإنجاز أفلام أخرى حيث انه في مايو 1996 ثم إنجاز وعرض فيلم "ماشاهو" للمخرج "بلقاسم حجاج" وكان ذلك في فرنسا ولم يعرض هنا في الجزائر إلا في سنة 1997 وهذا الأخير يعود لإرادة المخرج القيام بدبلجة الفيلم إلى اللغة العربية وكان مضمونه أي أحداثه تدور حول موضوع الشرف الذي تعتز به منطقة القبائل والجزائر بصفة عامة وهو ثاني الأفلام الأمازيغية التي تم إنتاجها[1].

وفي سنة 1997 ظهر فيلم "**أذرارن باية**" «**Aderar N Baya**» «**Lamontagne de Baya**» للمخرج الراحل "**عز الدين مدور**" وتعود أحداث الفيلم للقرن 19 في الجزائر، وعبر عن تحدي المواطنين في الجبال للاستعمار الفرنسي وتسلط الباشوات، وكذا يقدم لنا الصورة الحقيقة للمرأة الأمازيغية التي تتحلى دائما بالشجاعة والقوة والرزانة والصبر وتأصلها، فيقدم الفيلم المرأة العفيفة الشريفة للمرأة الأمازيغية وهو من أكبر الإنجازات السنيمائية الأمازيغية. كما تم انجاز فيلم جديد تحت عنوان "**زواج عبر الإعلان**" « **Mariage par annonce** » سنة 2000 للمخرج "**مهمل عميروش**" هذه بعض الافلام التي شهدتها السينما الأمازيغية بغض النظر عن أفلام أخرى سواء طويلة أو قصيرة[2].

المبحث الرابع: مواضيع الأفلام الأمازيغية.

- المواضيع التي تناولتها السينما الأمازيغية:

يتناول الفيلم الأمازيغي مجموعة من القضايا الموضوعاتية، كالمواضيع السياسية، الاجتماعية، الاقتصادية، التاريخية، الرومانسية والواقعية، بالإضافة إلى تناوله لموضوعات أخرى مثل: الهجرة، الاغتراب، المقاومة، السحر والشعوذة، الهوية، الحكاية الشعبية، التهميش والإقصاء، الكوارث الطبيعية، المخدرات والمطاردات الحركية من نوع أكشن،

---

[1] – تسعديت بن عمر وسعدية معوش، **إنتاج السينمائي الأمازيغية، صراع وتحدي**، تحقيق مكتوب لشهادة الماجستر في علوم الإعلام والاتصال تخصص علاقات عامة، جامعة الجزائر العاصمة، جوان 2006، صص10-17.

[2] – تسعديت بن عمر وسعدية معوش، **مرجع سبق ذكره**، ص 18.

والكوميديا، والتقابل بين البادية والمدينة...الخ وهذا من خلال جميع أنواع الإنتاجيات الفيلمية سواء في الأفلام الطويلة أو القصيرة أو الثقافية وحتى الرسوم المتحركة.

1- الأفلام الطويلة:

نحصي في السينما الأمازيغية الجزائرية أربعة أفلام طويلة فقط وتتمثل في الربوة المنسية، جبل باية، ماشاهو وميمزران، وتتنوع وتتباين مواضيع هذه الأفلام وتأخذ على سبيل المثال:

فيلم الربوة المنسية من إخراج المرحوم "**عبد الرمان بوقرموح**"، يعتبر أول الأفلام الطويلة الناطقة بالأمازيغية، مقتبس من رواية "**مولود معمري**" التي تحمل نفس العنوان، تم إنتاجه عام 1990 من طرف CAAIC الفيلم عن قرية نائية إبان بدايات الحرب العالمية الثانية، مع ظروف تجنيد الشعب الجزائري في الحرب، كان شباب قرية "**ثاسقة**" يعيشون الحب المستحيل والممنوع تحت وطأة التقاليد وهيمنة النظام الأبوي.

فيلم "**الربوة المنسية**" عبارة عن قصة حب مرفوضة من طرف الآباء، الفيلم بطولة محمد شعبان في دور مقران، جميلة أمزال في دور عزي، عبد الرحمان كمال، سميرة أبتوت وآخرون.[1]

2- الأفلام الوثائقية:

تناولت الأفلام الوثائقية الناطقة باللغة الأمازيغية عدة موضوعات أهمها:

- **الهوية الثقافية:**

العديد من المخرجين تطرقوا إلى موضوع الثقافة الأمازيغية والنضال من أجل الهوية الأمازيغية منها:

« **Les Kabyles doivent-ils mourir pour vivre** » للمخرجة "**رزيقة مقران**" وفيلم « **les berbères s'exhibent pour mourir** » للمخرج "**رابح حيدوش**" الذي تم إنتاجه

[1] – Assad Si Alhachemi, Op, cit, p 8.

عام 2003 وهو فيلم ناطق بالأمازيغية وجينريك باللغات الأمازيغية العربية والفرنسية، المخرج من خلال هذا الفيلم يعود إلى الجذور التاريخية للدولة الجزائرية، ليبرز التاريخ والأصل الأمازيغي للجزائر[1].

من جهة أخرى الفيلم الوثائقي « **Messages kabyles** » من إخراج "**نادية دلال**" و"**شامي شومويني**" عام 2005، تم تصوير الفيلم بالاعتماد على أحداث 2001، كما تم تدعيمه بلقاءات وشهادات مواطنين ومسئولين، جينريك الفيلم مزيج بين الفرنسية والامازيغية المكتوبة بالتيفيناغ، ولكن يبقى هذا الفيلم مجرد رأي أو وجهة نظر المخرجة حيال الأحداث.

- **البيئة:**

مراد مزاري ومن خلال فيلمه Tazmmurt أو الزيتونة باللغة العربية، يقدم وبطريقة علمية وشواهد وعبر الصور البيانية والمنحنيات، حياة شجرة الزيتون مع تعليق علمي إرشادي، قيمة وفائدة هذه الشجرة المباركة.

- **المرأة:**

الصورة التي عملت السينما الأمازيغية على تكريسها في الأفلام الأمازيغية منذ بداية سينما التعبير الأمازيغي التي عرفتها الجزائر مع بداية عهد الانفتاح، وهي صورة المرأة المناضلة في سبيل تماسك قيم الأسرة التقليدية المحافظة على شرف العائلة الذي أوكلت مهمته للمرأة، هي صورة تمحورت حولها الأفلام الأمازيغية التي ظلت تقاربها بشكل يتأرجح بين الحدة والمغالاة وبين التناول السطحي، حسب درجة تطور المجتمع وطبيعة كل مرحلة تاريخية، ومع مرور الوقت وتغير الظروف والعوامل تغيرت نظرة الكاميرا أيضا للمرأة فصورت المرأة العاملة والمرأة المتعلمة. ومن بين هذه الأفلام نجد:

1- فايزة تامساوت, **مسالة الشرف في السينما الامازيغية,** تحليل سيميولوجي لفلمي "اذرار ن باية وماشاهو" ,شهادة الماجستير في علوم الاعلام والاتصال ,جامعة الجزائر.2009, 2010, ص103.

فيلم «**la femme kabyle**» لمخرجه "**جلول حياة**" وهو فيلم وثائقي حيث يظهر الفيلم الحياة اليومية للمرأة الأمازيغية الريفية التي لا تزال تعيش في الجبال والحقول، المخرج يجول بنا مع هذه المرأة التي تجلب الماء أحيانا من الوادي في أواني فخارية، وأحيانا أخرى يظهر لنا مع حبل في خصرها تلفه على الحطب الذي جلبته، بعد جولة قام بها معها في الحديقة أو البستان الذي تخدمه، كما يظهرها وراء الزربية التي تحيكها بعد أن تعلم الصفار كيفية إعداد الكسرة.

المخرج قام من خلال هذا الفيلم بجولة في الحياة العادية اليومية للمرأة الأمازيغية الريفية، لينتهي جولته في أعماق ذاكرتها التي تزال تحتفظ بصور من الحرب التحريرية، نال الفيلم المرتبة الثالثة كأحسن فيلم وثائقي في مهرجان الفيلم الأمازيغي 2009.[1]

- **الحرف التقليدية:**

تناولت أيضا الأفلام بالأمازيغية الحرف التقليدية والإنسان الحرفي، الذي يخلق بيديه وباستعمال مواد أولية طبيعية، أجمل الحرف التقليدية تحمل في طياتها أصالة وتراث المنطقة، كالحرف الخزفية أو الفخارية أو حتى الفضية كالتالي صورها الفيلم الوثائقي آث يني... تعابير من فضة للكاتب الصحفي أرزقي مترف.

يروي هذا الفيلم الوثائقي قصة دائرة "**آث يني**" الواقعة بولاية تيزي وزو التي تضم العديد من القرى التي مازالت متمسكة بأصالته وعاداته القديمة، بحيث طاف هذا العمل في مدة 90 دقيقة بأهم جوانب الحياة وتاريخ هذه المنطقة منذ العهد التركي إلى غاية اليوم، أين تعرف بها الحرف التقليدية وفي مقدمتها صناعة الحلي الفضية رواجا كبيرا.

غاص الفيلم في البحث عن جذور سكان هذه المنطقة من القبائل الكبرى، كما قدم مؤرخون شهادات في الفيلم تفيد بأن قراها كانت في وقت سابق أكبر منطقة عبر الجزائر من حيث عدد المعلمين والأساتذة.

[1]- فايزة تامساوت، مرجع سبق ذكره، ص 104.

وفي مقدمتهم الأديب والأنثروبولوجي "**مولود معري**".

3- الأفلام القصيرة:

هناك تنوع ملحوظ فيما يخص مواضيع الأفلام القصيرة، المشاكل والأوضاع الراهنة تمت معالجتها في أكثر من فيلم ومن وجهات وزوايا مختلفة مثلا موضوع:[1]

- **البطالة:**

تم تناول هذه الظاهرة في أكثر من عمل « **Adtaban tafat** » للمخرج "**محمد يرقي**" وفيلم بعنوان « **Yiwen nnidhen** » للمخرج "**إسماعيل مسعود**" وفيلم آخر بعنوان « **la dernière cigarette** » للمخرج "**علي بركون**"، هذا الفيلم الذي تناول ظاهرة الانتحار جراء البطالة.

- **المرأة والعمل:**

تناولت أيضا الأفلام الأمازيغية رغبة المرأة المتعلقة في العمل، وتناقض مطالبها مع تفكير ومنطق المجتمع الذي تعيش فيه، وهو الأمر الذي قدمه الفيلم الأمازيغي « **Lahekoum avarkan** » أو « **Le verdict noir** » لمخرجه "**عصام حميمي**".

الفيلم من إنتاج « **Izem production** » سنة 2005، تمثيل "**مجبار صوفيا، بلجودي يمينة، حمداني توفيق ومسلف محند أمقران**".

يروي الفيلم حكاية صوفيا التي بعد أن أكملت دراستها تبحث عن عمل في مهنة للصحافة، تساعدها صديقتها ليلى التي تعمل سكرتيرة في جريدة « **Liberté** » وتجد عملا أخيرا، كان هدفها مساعدة عائلتها الفقيرة.

تبدأ بعملها الذي تتقنه بسرعة وتحقق فيه نجاحا باهرا، ليبدأ شباب حيها بالكلام والنميمة عنها، معتبرين إياها فتاة طائشة غير متربية، ليقع هذا الكلام على مسامع أبيها

[1]- فايزة تامساوت، **مرجع سبق ذكره**، ص 105

الفالح كلما خرج من بيته، ثم يوسوس له الشيطان بقتل ابنته وقتل نفسه تاركا رسالة اعتراف بعدم قدرته على العيش في مجتمع لطخ شرف عرض ابنته.

- **العلاقات الأسرية:**

كأي سينما ولجت من المجتمع، فإن الأفلام الأمازيغية لم تنف تصوير المشاكل والعلاقات الأسرية في هذا المجتمع.

فيلم « **A3ziz akenyevgho yili** » أو « **L'être cher** » أنتج سنة 2006 من إخراج "**أحمد جنادي**"، جاء ليصور لنا أحداث عائلة من زوج وزوجة وعجوز هذا الأخير الذي تأثر بوفاة زوجته، وجراء حزنه الشديد عليها، أين يحاول ابنه إعادته لبيته على الأقل لتفادي كلام ونظرات الناس المزدرية لهن ظنا منهم أنه هو من أرسل أباه إلى دار العجزة ولكن مع وصول الحفيد الأول تتغير الأحداث وتغيير معاملة العجوز لكنته ليعيشوا بسلام.

4- أفلام الرسوم المتحركة:

لم تغفل السينما الأمازيغية عن تقديم أفلام الرسوم المتحركة لشريحة الأطفال كالمسلسل التعليمي "**أقروج نتموسني**" بمعنى "**كنوز المعرفة**" والذي على مدار عشر دقائق في كل حلقة يقدم معلومات للأطفال.

"**ايزولت**" مسلسل كرتوني مترجم بطولة ايزولت الأميرة وتربستون الأمير.

"**تيلو**" هو أيضا مسلسل كرتوني يروي قصة طفل يعيش مع جده حياة فقيرة يحب الرسم ويعمل على توزيع الحليب برفقة جده وكلبه "**باتراش**".[1]

إلى جانب الأفلام الكرتونية والرسوم المتحركة، ظهرت في الآونة الأخيرة بعض الدبلجات لأفلام أجنبية ذات الأبعاد الثلاثية من بينها:

« **pucci** » بأجزائه الثلاث، وهو فيلم كوميدي أبطاله حيوانات والبطل الأساسي الجربوع "**بوتشي**" إلى جانب ماسكارا، زنغوف، ميشة...الخ وعنوان الفيلم الأصلي هو « **Aceage** »

[1]- فايزة تامساوت، **مرجع سبق ذكره**، ص 106.

« **Les muccuccu** » وهو أيضا فيلم مدبلج أبطاله ثلاث سناجب وصديقهم "حميد الموسيقار" وتمت دبلجة الفيلم في « **Studio Double Voice** ».[1]

المبحث الخامس: المشاكل التي تعانيها السينما الأمازيغية.

لا أحد ينكر بأن السينما الأمازيغية قد حققت في السنوات الأخيرة شأنا عظيما، بعد أن تكاثر إنتاجها كما وكيفا، وصارت تجذب نسبة كبيرة من المشاهدين والراصدين، مهما كانت ميولهم الثقافية ومهما اختلفت منازعاتهم الوجدانية ورغباتهم الدفينة. ولم تعد هذه السينما العريضة سينما هوايتيه فقط، تتغنى بالهوية والكينونة الأمازيغية وتدافع عن وجودها القانوني واللغوي والأنطولوجي، بل أصبحت تطرح مواضيع وقضايا محلية، جهوية، وطنية، قومية وإنسانية. بمعنى أنها تخطت النطاق الضيق لتصبح سينما عالمية بمواضيعها الإنساني، ومن ثم أضحت تشارك في المحافل الدولية، حتى في معارض الولايات المتحدة الأمريكية ومهرجاناتها السينمائية. ويعني هذا أن السينما الأمازيغية متجذرة في واقعها الاجتماعي مسايرة لكل ما يجري وطنيا، ومنفتحة على القضايا الإنسانية والعالمية. وعلى الرغم من تطور السينما الأمازيغية في الجزائر كما وكيفا، بشكل من الأشكال، فإنها مازالت تعاني من مشاكل عدة تحتاج إلى حلول ومعالجات شمولية حقيقية، ومقابلات نسقية واقتراحات جماعية تشاركية.

فما مجمل المشاكل التي تعاني منها السينما الأمازيغية؟

مشاكل السينما الأمازيغية:

من المعلوم أن السينما الأمازيغية تعرف مشاكل وعوائق وسلبيات عدة وهي المشاكل نفسها تعاني منها السينما الأمازيغية بصفة عامة من دون استثناء. ويمكن حصرها في تراجع الإنتاج السينمائي الجزائري بسبب إكراهات المرحلة وظرفيتها الصعبة داخليا وخارجيا، خاصة مع اشتداد الأزمة الاقتصادية العالمية، ناهيك عن انعدام الدعم المادي من التلفزيون

[1] – فايزة تامساوت، **مرجع سبق ذكره**، ص 107.

الجزائري والمركز السينمائي الجزائري على حد سواء، وضعف السيناريو الأمازيغي، والسقوط في التكرار والنمطية، من خلال التركيز على الإنسان الأمازيغي، وهو مرتبط بعالمه القروي أو تصوير سذاجته، فقره، انبطاحه واقعيا، وجوديا، ثقافيا، قيميا وحضاريا وهو ينتقل إلى عالم المدينة فيتعرض إما للسرقة وإما للغش والتدليس وإما لتجسيد أمنية وتخلفه وغبائه. وثمة مشاكل أخرى تتعلق بالجوانب التقنية، مشاكل التشخيص، رداءة الصوت والصورة، قلة المؤثرات الموسيقية، انعدام الخدع والحيل البصرية، والتركيز على التصوير الداخلي كثيرا بدلا من التصوير الخارجي المكلف، والاكتفاء بالعالم القرية بدل الانفتاح على الأفضلية الأخرى، وتعرض الفيلم الأمازيغي لمشكل القرصنة وتأثيره السيئ على وتيرة الإنتاج، ناهيك عن مشاكل التوزيع، ومن جهة أخرى هناك تخوف من توقف المهرجانات الأمازيغية التي تعني بعرض الأفلام الأمازيغية الطويلة أو القصيرة بسبب غيابها أو قلتها أو انعدامها أو لغياب الدعم لتنظيم هذه المهرجانات والملتقيات[1].

- مشاكل أخرى:

- غياب التكوين الفعال في السينما:

تعاني السينما الأمازيغية من نقص المحترفين سواء فيما يخص الممثلين بصفة عامة. فلا وجود لمدارس خاصة بتكوين الممثلين فالتمثيل فن من الفنون الجميلة يجب أن يعني باهتمام كبير، فمدرسة تكوين التقنيين تقصر في تكوينهم هذا ما يجعل المتخرجين منها غير مختصين وغير محترفين بدورهم.

وهذا بالإضافة إلى أن القليل من الممثلين المحترفين يتقنون اللغة الأمازيغية، صحيح أن هناك مدرسة "**برج الكيفان**" لكن ليس لديهم تكوين باللغة الأمازيغية، لذلك يلجئ المخرجين غلى شباب العلمين في مجال المسرح وذلك بكاستينغ قصد اختيار الممثلين وهذا

[1] – جميل حمداوي، **صحيفة المثقف السينما الأمازيغية بين الكائن والممكن**، 2014، ص122

حدث في فيلم "**سي محمد ومحند**" للمخرج "**رشيد بن علال**" إذ لم يجد سوى القيام بكاستينغ بمنطقة القبائل ليختار ما بين هؤلاء الشباب الأنسب لأدوار فيلمه.

- **قاعات السينما:**

تعاني الجزائر نقصا فيما يخص قاعات السينما التي يقل عددها من سنة لأخرى، وهناك بعض القاعات يرثى لحالها نظرا لعدم استفادتها من ميزانية لترميمها أو إعادة بناءها فمثلا عند إخراج فيلم "**المنارة**" تفاجأ المخرج "**بلقاسم حجاج**" من النقص الكبير فيما يخص قاعات السينما إذ لم يستطيع إيجاد عشر قاعات عبر كامل التراب الوطني.

بالإضافة لذلك فقد الجمهور الجزائري عادة الذهاب إلى قاعات السينما نظرا لتدهور حالتها وتحولها لأماكن تفتقد للاحترام، إن الأفلام الناطقة باللغة الأمازيغية لا تعر في كل قاعات الوطنية ما عدا بعض الولايات تيزي وزو، بجاية، بومرداس، سطيف، الجزائر العاصمة غالبا وهذا لعدم إتقان هذه اللغة وعدو فهمها من طرف الجمهور.

- **السيناريو:**

فبما يتعلق بكتابة السيناريو فالمشكل لا يمكن فقط في النصوص إنا يتعلق بكون النصوص المتوفرة غير مكتوبة بشكل سيناريو وعادة ما تستخدم نصوص غير مناسبة لإخراج فيلم، وهذا لعدم تعديلها بالشكل الذي يجعلها مناسبة، فعلى السيناريست أو المخرج أن يعرض السيناريو أو الكتاب على المنتج، وهذا الأخير نقدمه للجنة القراء التي تقرر أن كانت القصة مثيرة للاهتمام أو يجب إجراء تعديلات عليها ثم يتم عقد الاتفاق مع المؤلف لإخراجه سينمائيا.[1]

[1] – أبركان حنان وشعبان سمير، **الإنتاج السينمائي في ظل المؤسسات الخاصة**، مذكرة شهادة الماجستر في علوم الإعلام والاتصال، الجزائر، ص ص 19– 20.

الإطار التطبيقي

الفصل الرابع

تفريغ وتحليل بيانات الدراسة الاستطلاعية على عينة من جمهور المهرجان 2019

الفصل الرابع: تفريغ وتحليل بيانات الدراسة الاستطلاعية على عينة من جمهور المهرجان 2019

المبحث الأول: بطاقة فنية حول مهرجان الفيلم الأمازيغي لسنة 2019.

المبحث الثاني: عادات وأنماط مشاهدة جمهور ولاية تيزي وزو للأفلام الأمازيغية.

المبحث الثالث: تقييم جمهور ولاية تيزي وزو لمهرجان الفيلم الأمازيغي لسنة 2019.

المبحث الرابع: واقع مهرجان الفيلم الأمازيغي في ولاية تيزي وزو.

المبحث الخامس: تفريغ وتحليل بيانات الجداول المركبة.

نتائج الدراسة.

الحلول والاقتراحات.

تعتبر هذه المرحلة (تفريغ بيانات الدراسة الاستطلاعية) المرحلة الهامة في دراستنا، حيث تعتبر هذه المرحلة الأخيرة في عملية البحث إلا أنها ترافق ذهنية الباحث طيلة المراحل السابقة لها، إذ أنّ إختياراته تتم وفقا للبناء الذي يتصوره لهذه المرحلة.

ولقد أسفرت نتائج التفريغ التي قمت بها إلى معالجة البيانات التي تم جمعها والبالغ عددها 60 إستمارة على عينة البحث القصدية والتي تم إنتقاء مفرداتها عن طريق الفرز الموجه إلى جمهور ولاية تيزي وزو المتتبع للافلام الأمازيغية عبر مهرجان الفيلم الامازيغي لسنة 2019 إلى النتائج الأولية التي عرضتها على شكل جداول بسيطة وأخرى مركبة، اِعتمدت فيها على المتغيرات النوعية (الجنس والسن والمستوى الاقتصادي والمستوى التعليمي ومكان الإقامة)، وهذا تقيدا بمحاور الإستمارة التي عملت على قياس مكانة السينما الامازيغية من خلال مهرجان الفيلم الأمازيغي، ثم القيام بتحليل كل جدول على حدا واِستخلاص اِستنتاج الدراسة التي تمهد للإجابة على تساؤلات الدراسة بعد المعالجة الإحصائية، وهو بالأحرى إحصاء وصفي لتقديم صورة كمية عن موضوع البحث، وإحصاء اِستدلالي بوجود أدلة اِستنبطتها عن طريق الاستمارة، التي هي أداة قياسي، كما يحدد (مورس أنجرس) في كتابه منهجية البحث العلمي في العلوم الإنسانية.

المبحث الأول: بطاقة فنية حول مهرجان الفيلم الأمازيغي لسنة 2019.

احتضنت ولاية تيزي وزو من 28 فيفري إلى 04 مارس 2019، فعاليات الطبعة الـ 17 للمهرجان الثقافي الوطني السنوي للفيلم الأمازيغي، خصصت هذه الطبعة الجديدة لذكرى الفنانين المتوفيين "جمال علام" و"يوسف قوسم"، كما أنها تزامنت مع الاحتفال بالذكرى السنوية الـ 30 لرحيل الكاتب والأنتروبولوجي "مولود معمري".

وقد اِحتضن المسرح الجهوي كاتب ياسين فعاليات اِفتتاح هذا المهرجان بعرض الفيلم القصير "مقعد عمومي" لجمال علام الذي أنتجه عام 2012 والذي اِفتك به جائزة الزيتونة الذهبية للمهرجان الثقافي الوطني للفيلم الأمازيغي في طبعته 13.

ومن بين الأفلام التي تم اِختيارها لهذه الطبعة الجديدة كانت في شتى الطبوع الشاوي والمزابي والقبائلي والمتمثلة في: 23 فيلما من جميع الفئات، حيث يوجد 04 أفلام روائية طويلة وهي تحت عنوان: Le Rival هو فيلم للمخرج "نسيم خلادي"، مدته 86 دقيقة.

- Isegmi n tayri هو فيلم للمخرج "لوناس مجناح"، مدته 14 دقيقة.
- Tamacahut n Selyuna هو فيلم للمخرج "عزيز شلموني"، مدته 85 دقيقة.
- Tuqqit (le choc) هو فيلم للمخرج "كريم موالي"، مدته 107 دقيقة.

أما عن الأفلام القصيرة لدينا: 10 أفلام:

- Aɣer addunit للمخرج "نبيل شلال"، مدته 16 دقيقة.
- celui qui brule للمخرج "سليمان بونية" (17 دقيقة).
- Ttazzalen Isegguasen! l"الجمال ولد براهيم" (11 دقيقة و25 ثانية).
- La bouteille d'ailleurs لـ "نبيل مزياني" (4 دقائق و20 ثانية).
- Mazal Isegmi-s Iqaq لـ "موسى صايد" مدته 6 دقائق و40 ثانية.
- Mirage لـ "مروان بوزوق" (6 دقائق).
- ur ttaru kra ɣef uzekka-w لـ "عمر عمرون" (26 دقيقة).

- Tayemmatt لـ "يحي حدادي" مدته 26 دقيقة.
- Ughaled لـ "حفيض أيت براهيم" (21 دقيقة).
- Tili لـ سليمان بوبكر، مدته 10 دقائق و23 ثانية.

و06 أفلام وثائقية تحت عنوان:

- Asmi iterbeḥ للمخرج "عبد الرزاق العربي الشريف" مدته 90 دقيقة.
- Tigejda n Ğerğer لـ رياض العربي (31 دقيقة و23 ثانية).
- L'islam de mon enfance لـ "نادية زواوي" (88 دقيقة).
- Asefreɣ n yiḍumman di Buzgan لـ "جمال باشا" (46 دقائق).
- « Azmul n tigemmi » signature d'existence لـ "ليندة دحماني" (31 دقائق).
- Juba لـ مقران أيت سعادة (53 دقيقة).

وأخيرا 03 رسوم متحرّكة لدينا:

- Debza Udmeɣ للمخرج د. أحمد حديبي" مدته 03 دقائق و45 ثانية.
- Iɣallen iduklen لـ رابح حطابي (40 دقيقة).
- war dderz lfetna لـ أعمر عمراني (4 دقائق و15 ثانية).

وذلك قد تم عرضها في قاعة العروض لدار الثقافة مولود معمري بمعدل ثلاث جلسات يومية (واحدة في الصباح وإثنان بعد الظهر)، فهذه الأفلام الأمازيغية تنافست على جائزة الزيتونة الذهبية التي تعد أعلى تتويج خاص بالمهرجان الثقافي الوطني السنوي للفيلم الأمازيغي، ومن بين حكام هذا المهرجان لدينا رئيس لجنة التحكيم السيّد سعيد عولمي مخرج ومنتج سينمائي.

- محمد أجدوب "مخرج".
- ناصر يحمي مخرج ومنتج وكاتب سيناريو.
- شريف معمري صحفي.

- غنية صديق صحفية وناقدة سينمائية.

أما بالنسبة للأفلام خارج المنافسة، تمّ عرضها بـ "سينماتاك" الولاية، وملحقة دار الشباب بعزازقة والمسرح الجهوي "كاتب ياسين" وقاعة السينما بعين الحمام وغيرها.

كما تضمنت هذه الطبعة تنظم العديد من الأنشطة الثقافية منها معرض وندوة حول السينما وورشة عمل تدريبية في كتابة السيناريو، وفقا للبرنامج المقدم للصحافة.

وفي الأخير كان هناك حفل اِختتام التظاهرة في 04 مارس 2019 لمنح جوائز للأعمال المتنافسة من طرف لجنة التحكيم، حيث منحت تقدير خاص لفيلم "تاماشاهوت ن سليونة" لعزيز شلموني وهو فيلم طويل مدته 85 دقيقة تدور قصته حول أسطورة سليونة.

وفي فئة الوثائقي تم منح جائزتي الزيتونة الذهبية لفيلمين وثائقيين بعنوان "شبيبة القبائل عندما نجحت" لعبد الرزاق العربي و يوبا II" لمقران أيت سعادة.

وفي نفس الفئة، منحت التحكيم تقديرا خاصا لفيلم "اسفرغ ايدومان ذي بوزقن (تيزي وزو).

وفي فئة الأفلام القصيرة، تم منح جائزة الزيتونة الذهبية لفيلم سليمان بونية (17 دقيقة) بعنوان "الذي يحترق" وهو فيلم يحكي قصة لوناس الذي حاول حرق نفسه.

وحاز الفيلم القصير بعنوان "ثايمات" ليحي حدادي تقديرا خاص من لجنة التحكيم في نفس الفئة.

وبخصوص الفئات الأخرى، تم إسداء جائزة الزيتونة الذهبية لأفضل فيلم رسوم متحركة لرابح حطابي لقاء فيلمه بعنوان "إيغالن يدوكلن".

وبهذا أقول أن المهرجان الثقافي الوطني السنوي للفيلم الأمازيغي يعتبر تظاهرة سينيماتوغرافية هدفها ترقية السينما الأمازيغية في بعدي التعدد والتنوع، إضافة إلى كونها أداة عصرية لتعزيز الهوية والثقافة الأمازيغية والجزائرية، ومن صميم العمل إعطاء الإنتاج

السينمائي طابعا إحترافيا، مع توفير الوسائل اللازمة من أجل أن يكون المنتوج في مستوى المنافسة والحضور على المستوى الدولي.

تقف هذه الدورة على مختلف الجهود المسجلة في القطاع السينماتوغرافي، مع طرح جانب التراث المادي وغير المادي وكذا التاريخ الجزائري.

للإشارة، فإن من أهداف الملتقى تعزيز العمل السينمائي الأمازيغي عند الشباب من خلال ديناميكية فاعلة وشاملة، وتقديم القرى الجزائرية على المستوى الوطني لتثمين والترويج لتراثها المحلي، وتشجيع ترقية الثقافة واللّغة الأمازيغية، والسماح بإكتشاف غنى اللّغة الأمازيغية بمختلف لهجاتها وترقية صورة السينما الأمازيغية في الداخل والخارج.

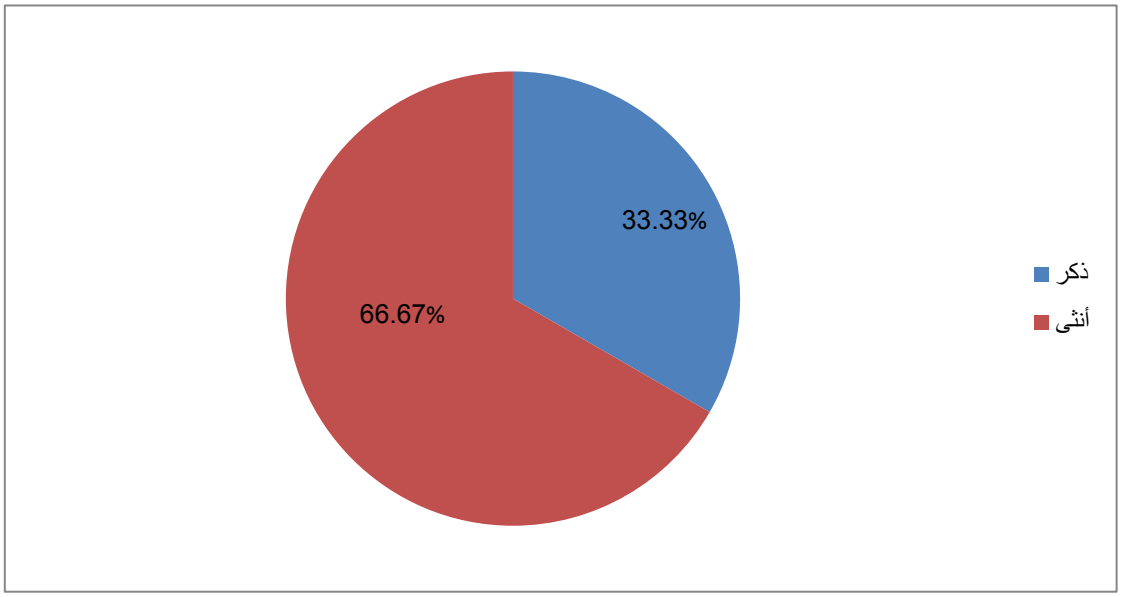
1- توزيع العينة وفق متغيرات الدراسة:

جدول رقم (08): يمثل توزيع عينة الدراسة وفق متغير الجنس.

العينة / الإجابة	التكرار	النسبة
ذكر	20	%33.33
أنثى	40	%66.67
المجموع	60	%100

يمثل الجدول أعلاه توزيع عينة الدراسة وفق الجنس ومن خلاله ألاحظ أن أكثر من نصف عينة الدراسة هم إناث وذلك بنسبة 66.67%، فيما سجل عدد الذكور بنسبة 33.33% فقط من مجموع أفراد العينة.

شكل رقم (02): يمثل توزيع عينة الدراسة وفق متغير الجنس.

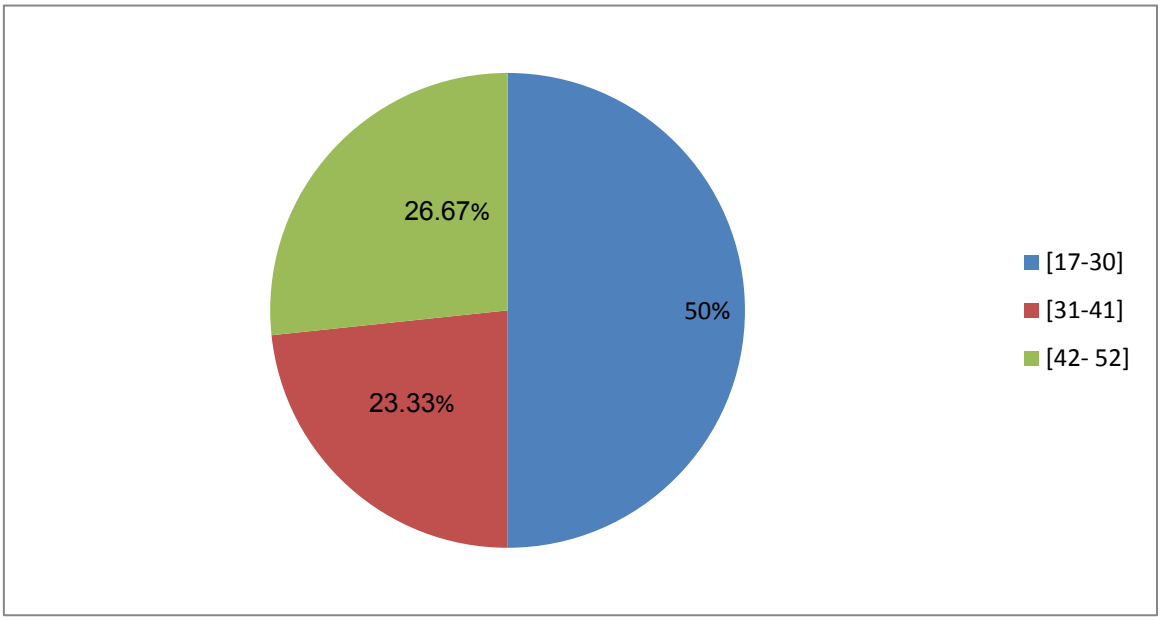


جدول رقم (09): يمثل توزيع عينة الدراسة وفق متغير السن.

العينة / الإجابة	التكرار	النسبة
[17 -30]	30	%50
[31 -41]	14	%23.33
[42 -52]	16	%26.67
المجموع	60	%100

يمثل هذا الجدول توزيع عينة الدراسة وفق السن، ومن خلال بياناته العمرية الأولى التي تمتد من 17 سنة إلى 30 سنة، حيث سجلت نسبة 50%، تليها الفئة العمرية الثالثة التي تتراوح من 42 سنة إلى 52 سنة، وتمثل هذه الفئة نسبة 26.67%، ثم نجد الفئة العمرية الثانية أي من 31 سنة إلى 41 سنة والتي تشكل نسبة 23.33%.

شكل رقم (03): يمثل توزيع عينة الدراسة وفق متغير السن.

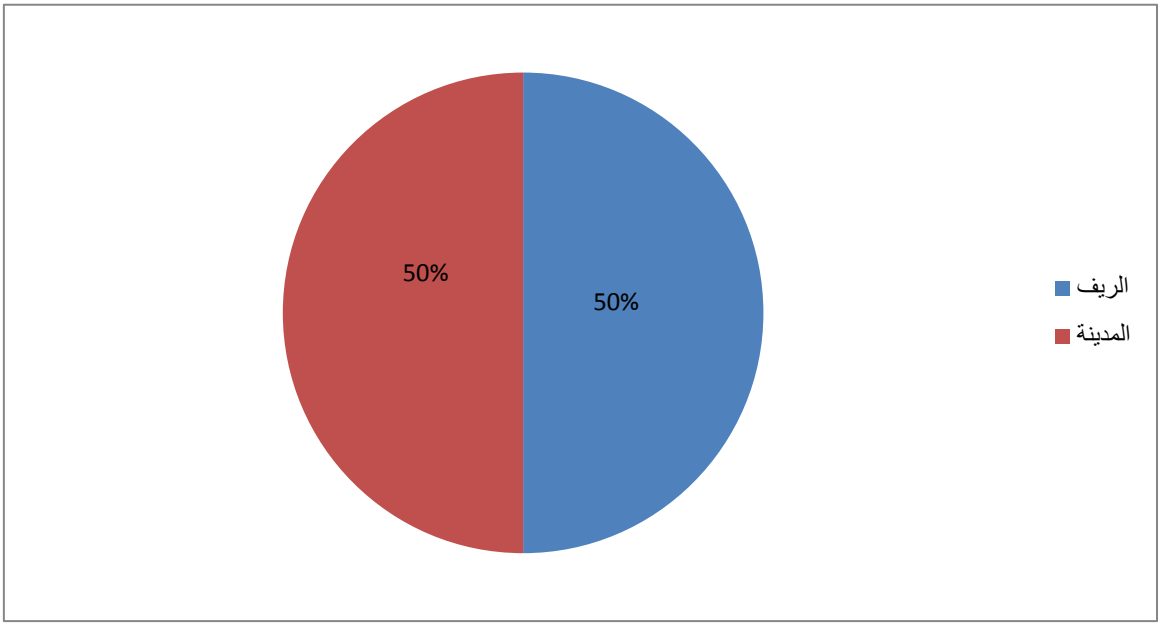


جدول رقم (10): يمثل توزيع عينة الدراسة وفق متغير مكان الإقامة.

العينة / الإجابة	التكرار	النسبة
المدينة	30	%50
الريف	30	%50
المجموع	60	%100

يمثل الجدول أعلاه توزيع عينة الدراسة وفق متغير مكان الإقامة، حيث تشير بياناته إلى أن عينة الدراسة الذين يقيمون في المدينة والريف يمثلان نفس النسبة وهي 50%.

شكل رقم (04): يمثل توزيع عينة الدراسة وفق متغير مكان الإقامة.

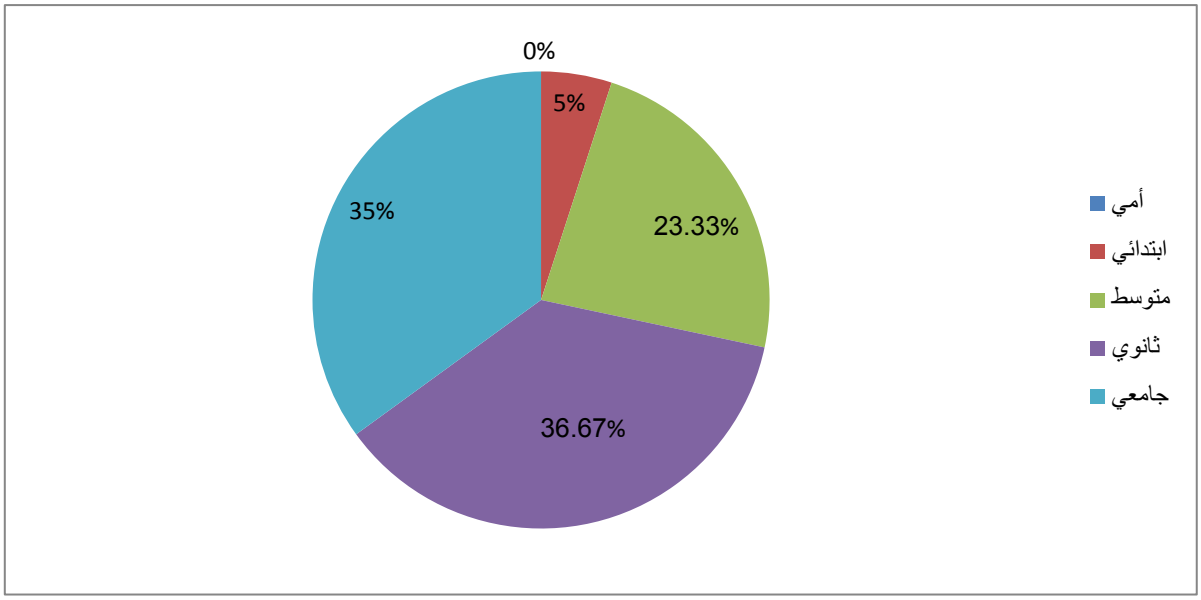


جدول رقم (11): يمثل توزيع عينة الدراسة وفق متغير المستوى التعليمي.

العينة / الإجابة	التكرار	النسبة
أمي	00	%00
إبتدائي	03	%05
متوسط	14	%23.33
ثانوي	22	%36.67
جامعي	21	%35
المجموع	60	%100

يمثل الجدول رقم (04) توزيع عينة الدراسة وفق متغير المستوى التعليمي، حيث بينت نتائجه تقارب النسب المسجلة بين المستويين ثانوي وجامعي، حيث يمثل المستوى الثانوي نسبة 36.67% والمستوى الجامعي المتوسط بنسبة 23.33%، ونجد المستوى الإبتدائي بنسبة ضئيلة جدا 3%، فيما لم نسجل أي نسبة بخصوص المستوى الأمي.

شكل رقم (05): يمثل توزيع عينة الدراسة وفق متغير المستوى التعليمي.

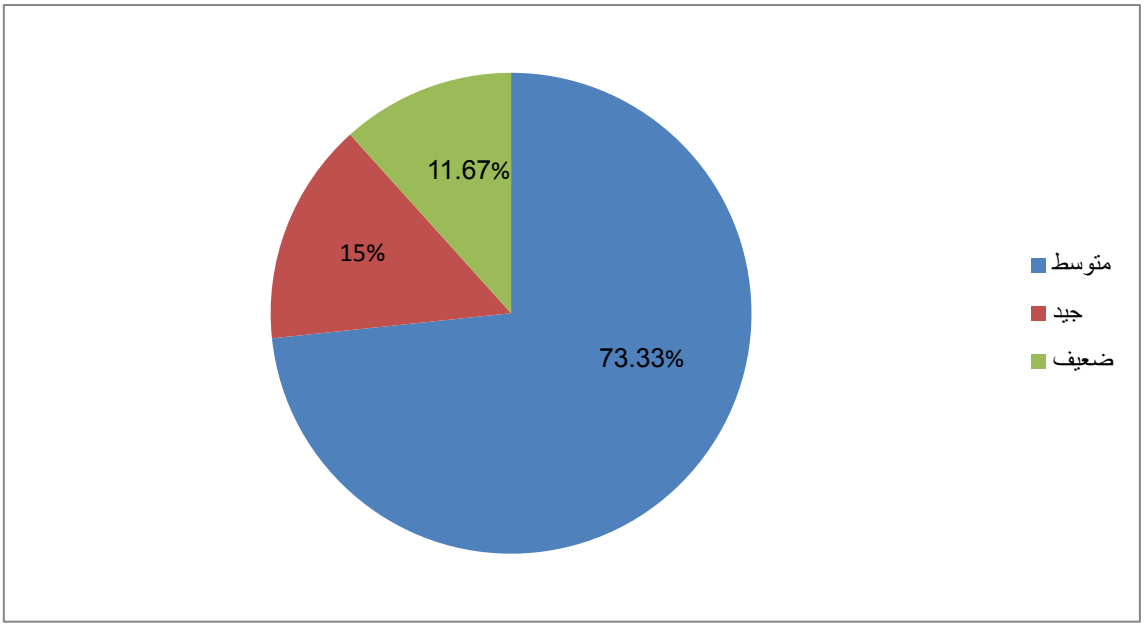


جدول رقم (12): يمثل توزيع عينة الدراسة وفق متغير المستوى الاقتصادي.

العينة / الإجابة	التكرار	النسبة
متوسط	44	%73.33
جيّد	09	%15
ضعيف	07	11.67
المجموع	60	%100

يمثل الجدول رقم (05) توزيع عينة الدراسة وفق متغير المستوى الاقتصادي، حيث نجد النسبة الأكبر لدى المستوى المتوسط بـ 73.33%، والنسبة الثانية 15% يحتلها المستوى الجيّد، وفي الأخير نجد المستوى الضعيف بنسبة 11.67%.

شكل رقم (06): يمثل توزيع عينة الدراسة وفق متغير المستوى الاقتصادي.



المبحث الثاني: عادات وأنماط مشاهدة جمهور ولاية تيزي وزو للأفلام الأمازيغية.

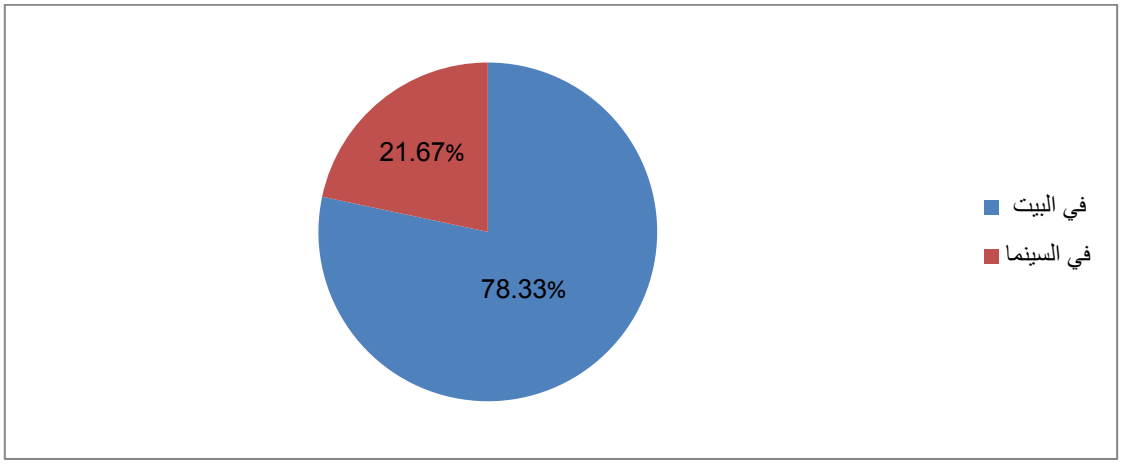
جدول رقم (13): المكان المفضل لدى جمهور ولاية تيزي وزو لمشاهدة الأفلام الناطقة باللّغة الأمازيغية.

العينة / الإجابة	التكرار	النسبة
في البيت	47	%78.33
في السينما	13	%21.67
المجموع	60	%100

يمثل الجدول أعلاه أن هناك نسبة عالية من جمهور ولاية تيزي وزو يفضلون مشاهدة الأفلام الناطقة باللّغة الأمازيغية في البيت بنسبة 78.33%، ثم يليها في السينما بنسبة 21.67%.

حيث أستنتج من خلال ما سبق أن جمهور ولاية تيزي وزو يفضلون مشاهدة الأفلام الناطقة باللّغة الأمازيغية في البيت بدلا من السينما حيث أكّدت لنا مديرة دار الثقافة مولود معمري لولاية يزي وزو السيدة "نبيلة قومزيان" أن السبب يكمن في نقص قاعات العرض في ولاية تيزي وزو.[1]

شكل رقم (07): يمثل المكان المفضل لدى جمهور ولاية تيزي وزو لمشاهدة الأفلام الناطقة باللّغة الأمازيغية.



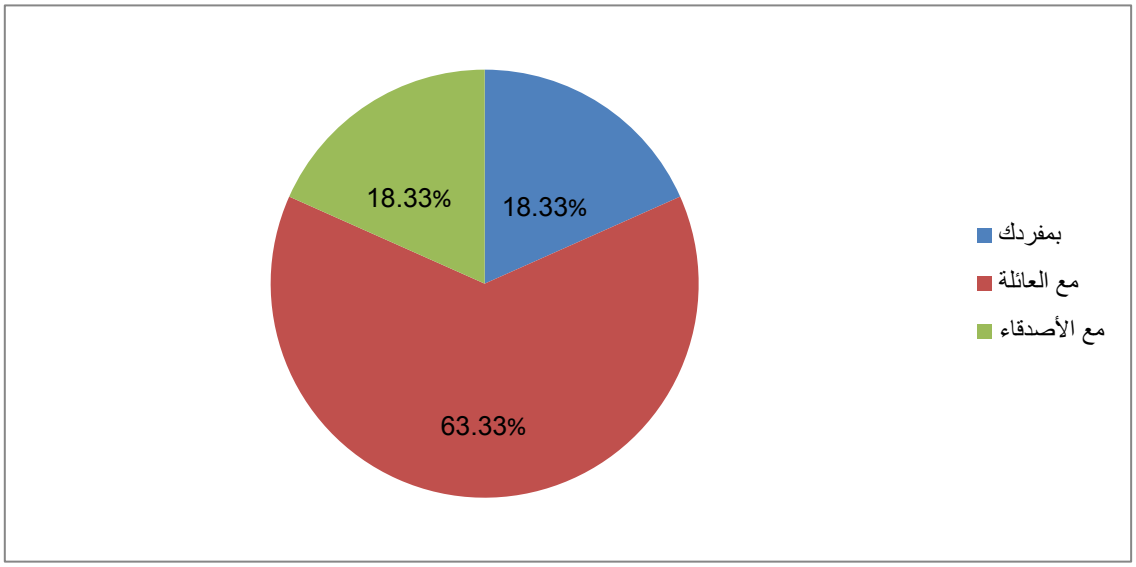
(1) – نبيلة قومزيان، مديرة دار الثقافة "مولود معمري" لولاية تيزي وزو، دار الثقافة، 7 ماي 2019، على الساعة الثالثة مساءا.

جدول رقم (14): كيفية مشاهدة الأفلام الناطقة بالأمازيغية.

العينة / الإجابة	التكرار	النسبة
بمفردك	11	%18.33
مع العائلة	38	%63.33
مع الأصدقاء	11	%18.33
المجموع	60	%100

تشير بيانات الجدول أعلاه أن نسبة من المبحوثين يشاهدون الأفلام الناطقة باللّغة الأمازيغية بشكل جماعي مع العائلة بنسبة تقدر بـ 63.33%، ثم نجد أولئك الذين يفضلون المشاهدة بشكل فردي ومع الأصدقاء حيث سجلت هاتين الفئتين النسبة ذاتها وهي 18.33% لكلّ فئة.

شكل رقم (08): يمثل كيفية مشاهدة الأفلام الناطقة بالأمازيغية.

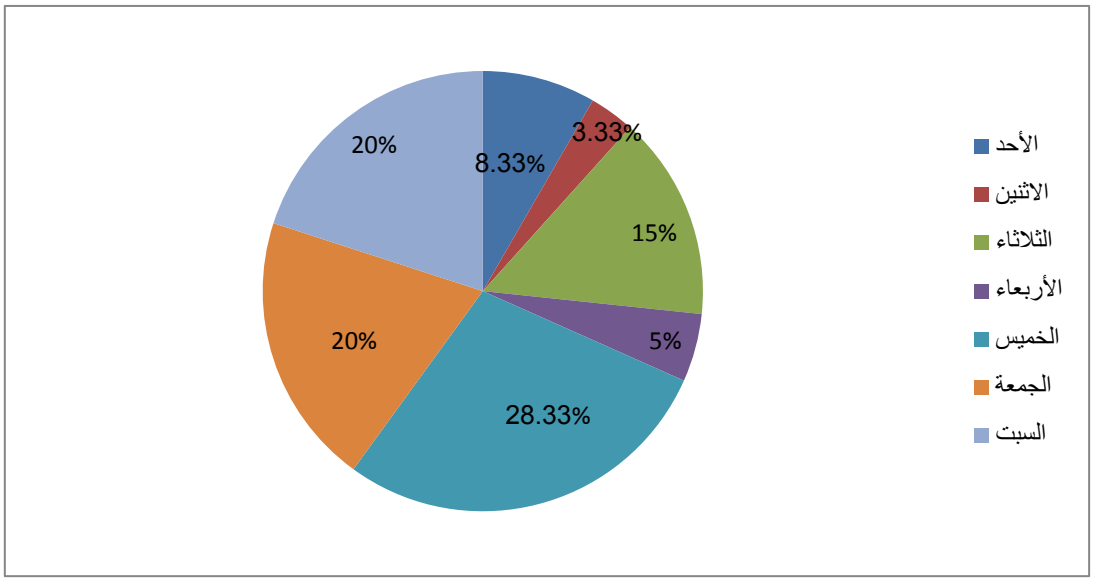


جدول رقم (15): الأيام المفضلة لمشاهدة الأفلام الناطقة باللّغة الأمازيغية لدى جمهور ولاية تيزي وزو.

العينة / الإجابة	التكرار	النسبة
الأحد	05	%8.33
الإثنين	02	%3.33
الثلاثاء	09	%15
الأربعاء	03	%5
الخميس	17	%28.33
الجمعة	12	%20
السبت	12	%20
المجموع	60	%100

تظهر أن النتائج أن جمهور ولاية تيزي وزو الذين يفضلون يوم الخميس لمشاهدة الأفلام الناطقة باللّغة الأمازيغية يمثلون أعلى نسبة وهي 28.33%، ثم تأتي فئة الجمهور الذين يفضلون الثلاثاء ويشكلون نسبة 15%، ثم نجد الفئتين اللتان تفضلان يومي الإثنين والأربعاء واللتان سجلتا نسبتين متقاربتين وهما 3.33% و05%.

شكل رقم (09): يبين الأيام المفضلة لمشاهدة الأفلام الناطقة باللّغة الأمازيغية لدى جمهور ولاية تيزي وزو.



جدول رقم (16): حجم الوقت الذي يستغرقه جمهور ولاية تيزي وزو في مشاهدة الأفلام الناطقة باللغة الأمازيغية.

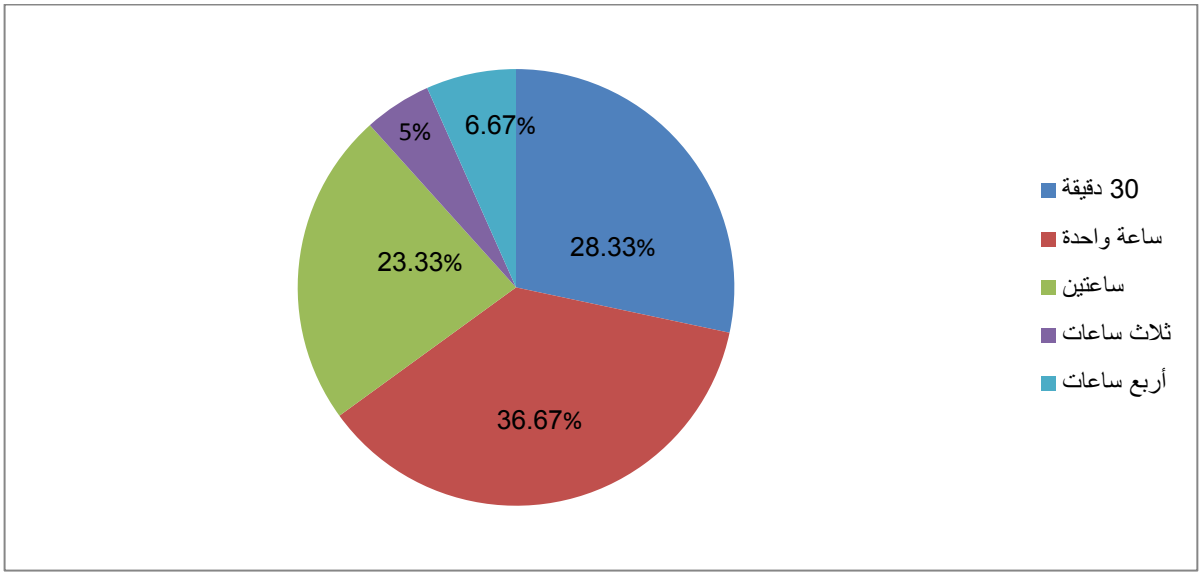
العينة / الإجابة	التكرار	النسبة
30 دقيقة	17	%28.33
ساعة واحدة	22	%36.67
ساعتين	14	%23.33
ثلاث ساعات	03	%5
أربع ساعات	04	%6.67
المجموع	60	%100

يتضح من الجدول أعلاه أن أغلب أفراد العينة يشاهدون أفلام الناطقة باللغة الأمازيغية لمدة ساعة واحدة وذلك بنسبة 36.67%، أما الذين يخصصون مدة 30 دقيقة،

أي نصف ساعة قدرت النسبة بـ 28.33%، ثم مدّة ساعتين وذلك بنسبة 23.33% ليتراجع إلى المراتب الأخيرة أولئك الذين يخصصون ثلاث ساعات وأربع ساعات والذين سجلوا نسبا ضعيفة ومتقاربة وهي 5% و6.67%.

يظهر لي من خلال النتائج المتحصل عليها أن الأفلام الأمازيغية عامة ليس لديها شعبية وهذا راجع إلى ضعف السيناريو الأمازيغي والسقوط في التكرار والنمطية من خلال التركيز على الإنسان الأمازيغي وإنعدام الخدع والحيل البصرية.

شكل رقم (10): يمثل حجم الوقت الذي يستغرقه جمهور ولاية تيزي وزو في مشاهدة الأفلام الناطقة باللغة الأمازيغية.

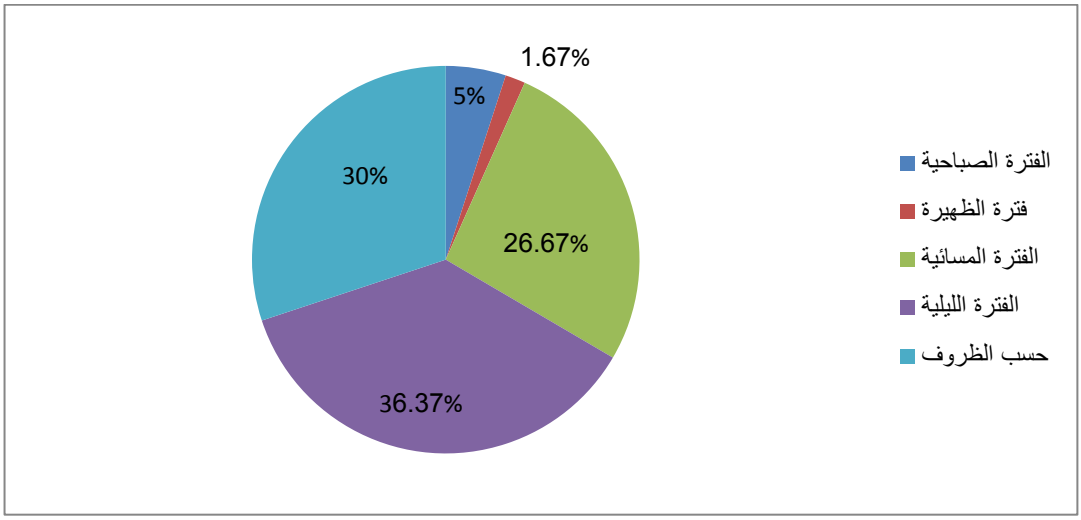


جدول رقم (17): الفترة المفضلة لدى جمهور ولاية تيزي وزو لمشاهدة الأفلام الناطقة باللّغة الأمازيغية.

العينة / الإجابة	التكرار	النسبة
الفترة الصباحية	03	%05
فترة الظهيرة	01	%1.67
الفترة المسائية	16	%26.67
الفترة الليلية	22	%36.37
حسب الظروف	18	%30
المجموع	60	%100

من خلال بيانات الجدول أعلاه ألاحظ أن مشاهدة أفراد عينة الدراسة للأفلام الناطقة باللغة الأمازيغية تركزت على الفترة الليلية، حيث بلغت نسبتها 36.67%، تليها الفئة التي تقول أن مشاهدتها تكون حسب الظروف والتي بلغت نسبتها 30%، ثم نجد الفترة المسائية بنسبة 26.67%، وبفارق بسيط جدا تأتي فترة الصباح والتي قدرت نسبتها 05% وأخيرا نجد فترة الظهيرة بنسبة قليلة جدا تمثل 1.67% من مجموع أفراد العينة.

شكل رقم (11): يمثل الفترة المفضلة لدى جمهور ولاية تيزي وزو لمشاهدة الأفلام الناطقة باللّغة الأمازيغية.



جدول رقم (18): يمثل طبيعة مضامين الأفلام الناطقة باللّغة الأمازيغية التي يفضل مشاهدتها جمهور ولاية تيزي وزو.

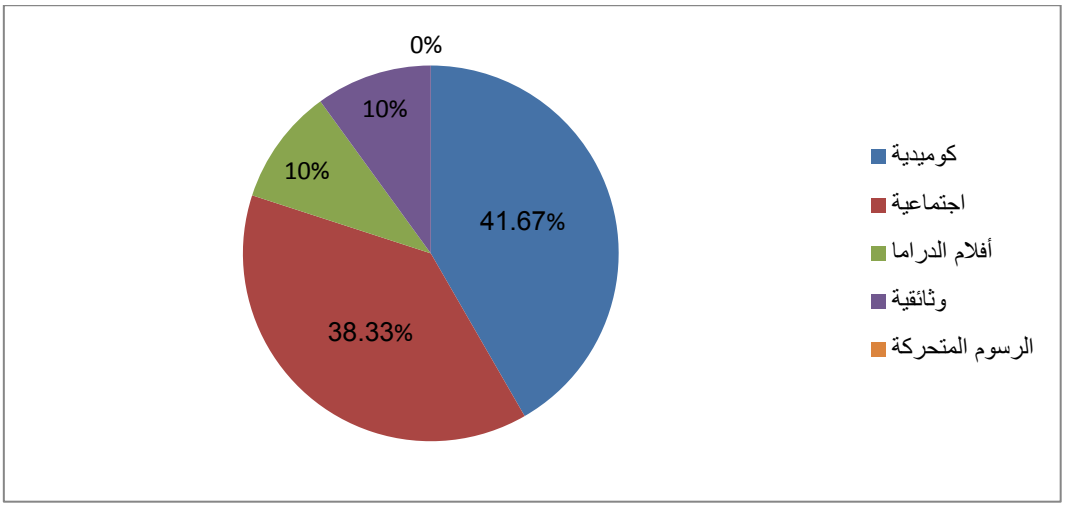
العينة / الإجابة	التكرار	النسبة
كوميدية	25	%41.67
إجتماعية	23	%38.33
افلام الدراما	06	%10
وثائقية	06	%10
الرسوم المتحركة	/	/
المجموع	60	%100

جاءت الأفلام الكوميدية على رأس قائمة مضامين الأفلام الناطقة باللّغة الأمازيغية التي يفضل جمهور ولاية تيزي وزو المبحوثين مشاهدتها بنسبة تقدر بـ 41.67%. تليها الأفلام الاجتماعية بنسبة 38.33%، ثم جاءت أفلام الدراما والأفلام الوثائقية بنفس النسبة تقدر بـ 10%، فيما لم نسجل أي نسبة بخصوص أفلام الأكشن وأفلام الرسوم المتحركة.

حيث استنتج أن الأفلام الكوميدية هي الأكثر مشاهدة لدى جمهور ولاية تيزي وزو وهذا راجع لنقص في إنتاج باقي المضامين، فالأفلام الأمازيغية تركز فقط على الأفلام الكوميدية وهذا ما يبحث عنه الجمهور حسب ما صرّحه لي الممثل الكوميدي السيد "أحمد أعراب" أن جمهور الأفلام الأمازيغية يحب إلاّ الضحك خاصة بالنسبة للجيل الحالي، إذا هي الأكبر مشاهدة والأكثر إنتاجا في السينما الأمازيغية.[1]

[1] – احمد اعراب، ممثل كوميدي، المسرح الجهوي "كاتب ياسين "، تيزي وزو، 11 سبتمبر 2019 على الساعة الرابعة مساءا.

شكل رقم (12): يمثل دائرة نسبية حول طبيعة مضامين الأفلام الناطقة باللّغة الأمازيغية التي يفضل مشاهدتها جمهور ولاية تيزي وزو.



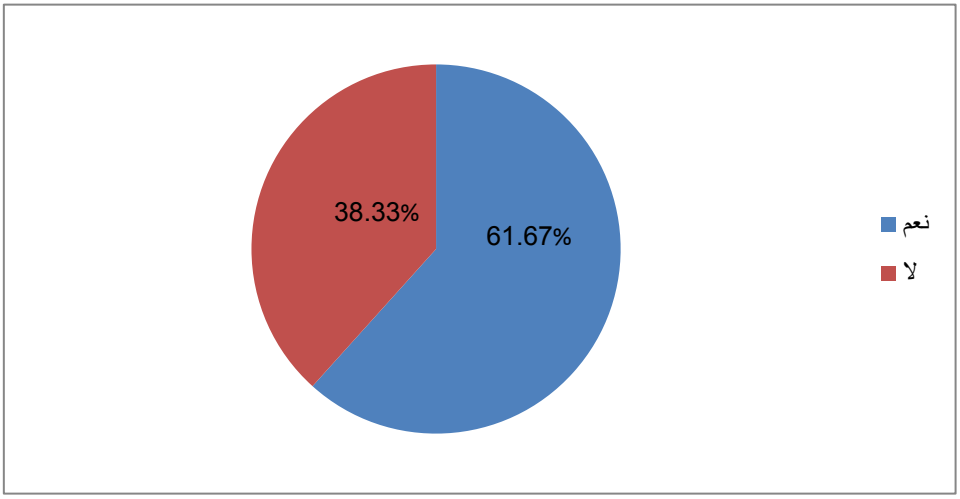
جدول رقم (19): يمثل مدى تحسّن السينما الأمازيغية مقارنة بالماضي.

العينة / الإجابة	التكرار	النسبة
نعم	37	%61.67
لا	23	%38.33
المجموع	60	%100

يمثل الجدول أعلاه أن السينما الأمازيغية عرفت تحسنا بنسبة عالية تقدر بـ 61.67%، أما عن الإجابة بـ "لا" قدرت بنسبة 38.33% ومن خلال هذا الجدول استنتجت أن السينما الأمازيغية عرفت تحسنا كبيرا مقارنة بالماضي وهذا من حيث رأي الجمهور، ولكن حسب رأي رئيس لجنة التحكيم المهرجان الفيلم الأمازيغي لسنة 2019 منتج ومخرج سينمائي السيد "سعيد عولمي" أن الأفلام الأمازيغية لم تعرف بعد تحسنا من حيث السيناريو والإخراج يجب العمل أكثر من حيث هذا الجانب.[1]

[1] – سعيد عولمي، مخرج و منتج سينمائي، دار الثقافة، تيزي وزو، 4 مارس 2019 على الساعة الرابعة مساءا.

شكل رقم (13): يمثل مدى تحسّن السينما الأمازيغية مقارنة بالماضي.



المبحث الثالث: تقييم جمهور ولاية تيزي وزو لمهرجان الفيلم الأمازيغي لسنة 2019.

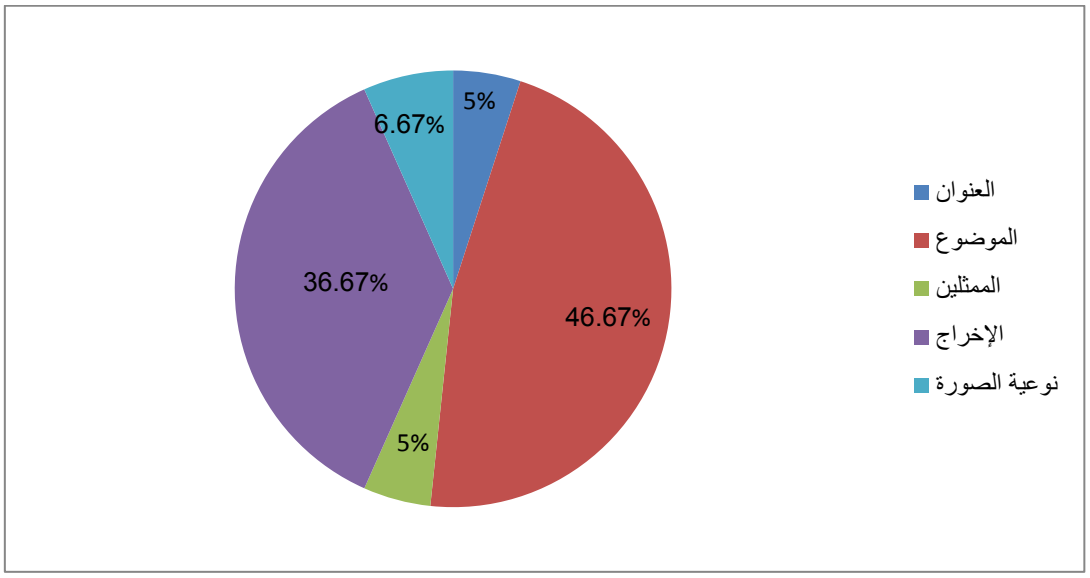
جدول رقم (20): أساس تقييم الأفلام التي يتم اِختيارها في مهرجان الفيلم الأمازيغي.

العينة / الإجابة	التكرار	النسبة
العنوان	03	%05
الموضوع	28	%46.67
الممثلين	03	%05
الإخراج	22	%36.67
نوعية الصورة	04	%6.67
المجموع	60	%100

يوضح الجدول أن الأفلام التي يتم اِختيارها في مهرجان الفيلم الأمازيغي وذلك في رأي الجمهور المتفرج يكون من حيث الموضوع بنسبة تقدر بـ 46.67% وتليها الإخراج بنسبة 36.67%، ثم نوعية الصورة بنسبة 6.67%، أما العنوان والممثلين بنسبة 05%.

أستنتج أن أفلام مهرجان الفيلم الأمازيغي يتم اختيارها من حيث الموضوع وبهذا يجب معرفة أولا حول ما يدور الفيلم أو عما يتحدث الفيلم، ثم الإخراج، أما الأشياء الأخرى تأتي في الأخير وهذا جاء بتصريح السيد "سعيد عولمي" مخرج ومنتج سينمائي.

شكل رقم (14): يمثل أساس تقييم الأفلام التي يتم اِختيارها في مهرجان الفيلم الأمازيغي.



جدول رقم (21): الأفلام الطويلة التي نالت إعجاب جمهور ولاية تيزي وزو لمهرجان الفيلم الأمازيغي لسنة 2019.

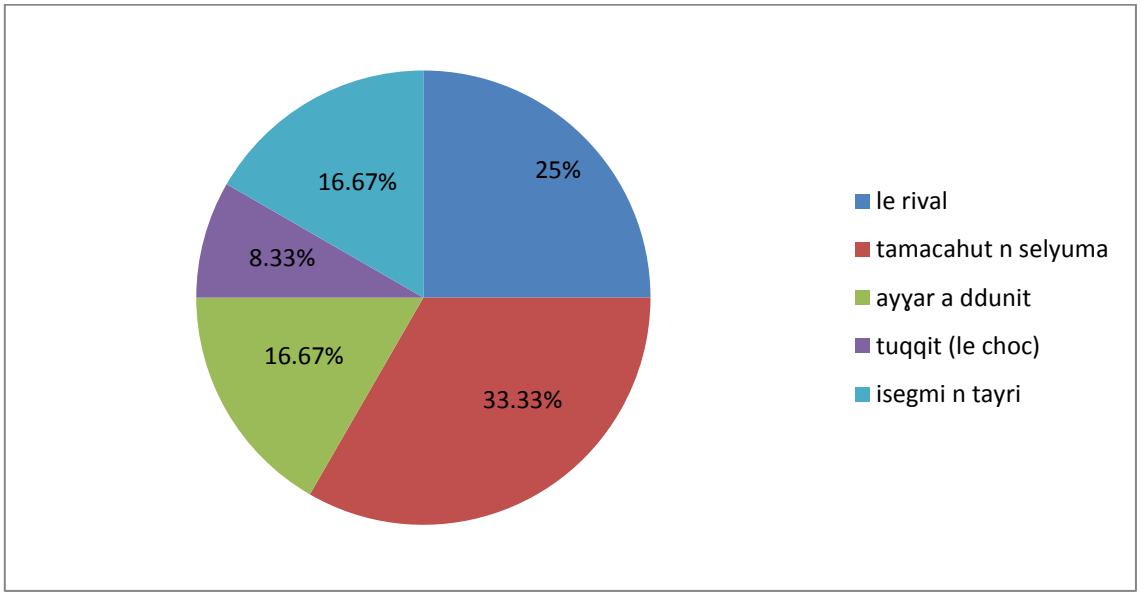
العينة / الإجابة	التكرار	النسبة
Le rival	15	%25
Tamacahut n Selyuna	20	%33.33
Ayɣar a ddunit	10	%16.67
Tuqqit (le choc)	05	%8.33
Isegmi n tayri	10	%16.67
المجموع	60	%100

توضح بيانات الجدول أعلاه أن فيلم من الأفلام الطويلة لمهرجان الفيلم الأمازيغي لسنة 2019 الذي نال إعجاب جمهور ولاية تيزي وزو هو فيلم tamacahut n Selyuna بنسبة تقدر بـ 33.33%، حيث يليها مباشرة le rival بنسبة 25%، ثم فيلمي Ayɣar a ddunit و isegmi n tayri نفس النسبة تقدر بـ 16.67% وأخيرا فيلم Tuqqit (le choc) بنسبة 8.33%.

أستنتج أن من بين الأفلام الطويلة لمهرجان الفيلم الأمازيغي لسنة 2019 التي نالت اعجاب جمهور ولاية تيزي وزو هو فيلم Tamacahut n Selyuna لعزيز شلموني مدته 85 دقيقة تدور قصته حول أسطورة سليونة.

ولقد منحت لجنة التحكيم تقدير خاص لهذا الفيلم ولكن حسب ما أوضحه رئيس لجنة التحكيم، سعيد عولمي أن الأفلام الطويلة الخمسة في مسابقة الطبعة الـ 17 لمهرجان الفيلم الأمازيغي لسنة 2019، لا تستجيب للشروط التقنية والفنية لمنح أعلى جائزة في هذا المهرجان وهي جائزة الزيتونة الذهبية.

شكل رقم (15): يمثل الأفلام الطويلة التي نالت إعجاب جمهور ولاية تيزي وزو لمهرجان الفيلم الأمازيغي لسنة 2019.



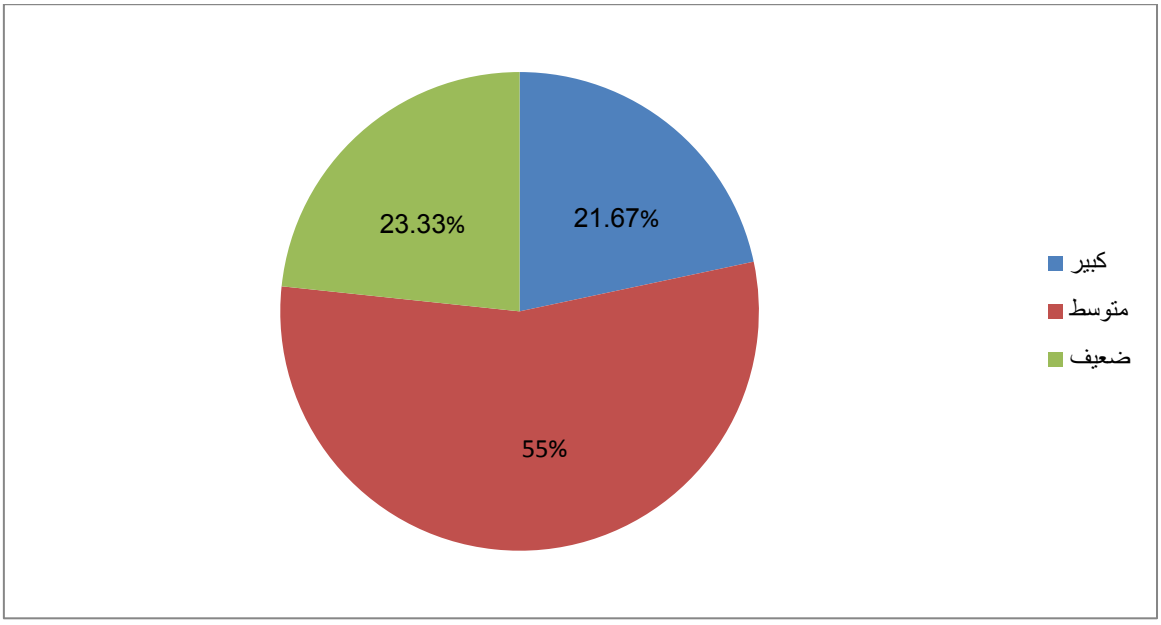
جدول رقم (22): يبين مدى إقبال جمهور ولاية تيزي وزو على مهرجان الفيلم الأمازيغي لسنة 2019.

العينة / الإجابة	التكرار	النسبة
كبير	13	%21.67
متوسط	33	%55
ضعيف	14	%23.33
المجموع	60	%100

يمثل الجدول أن إقبال الجمهور على مهرجان الفيلم الأمازيغي متوسط بنسبة تقدر بـ 55%، والإقبال كبير بنسبة 21.67% وأخيرا ضعيف بنسبة 23.33%.

أستنتج أن الإقبال على مهرجان الفيلم الأمازيغي لسنة 2019 متوسط في ولاية تيزي وزو، وهذا يرجع لعدم مشاهدة الأفلام الأمازيغية في قاعات العرض لدى جمهور ولاية تيزي وزو وذلك بنسبة قليلة.

شكل رقم (16): يبين مدى إقبال جمهور ولاية تيزي وزو على مهرجان الفيلم الأمازيغي لسنة 2019.



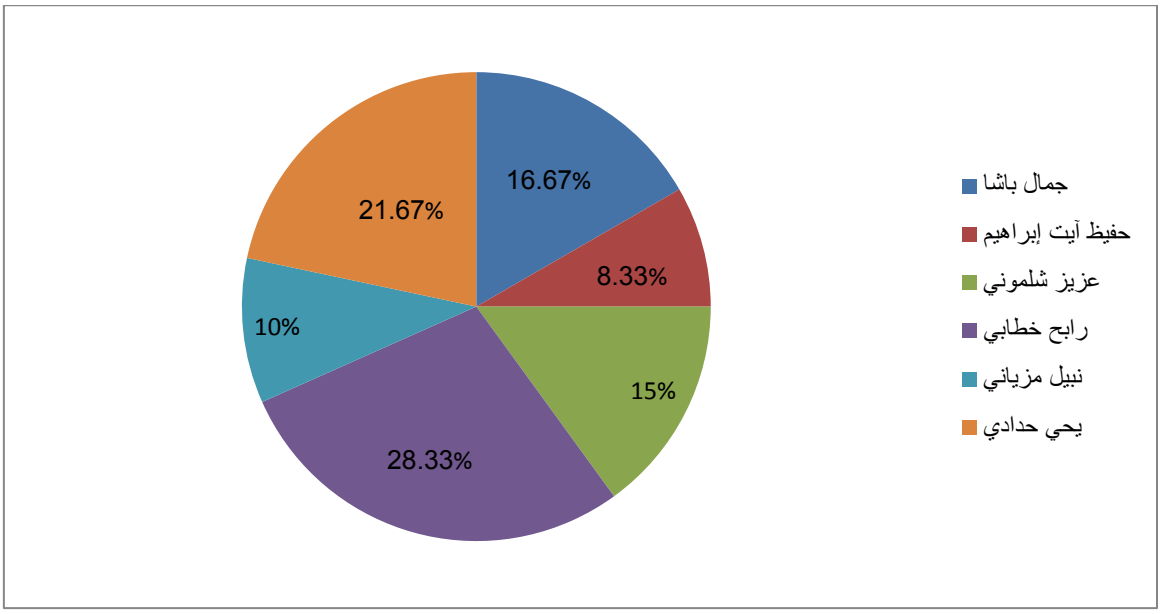
جدول رقم (23): المخرج المفضل لدى الجمهور المتفرج لمهرجان الفيلم الأمازيغي لسنة 2019.

العينة / الإجابة	التكرار	النسبة
جمال باشا	10	%16.67
حفيظ آيت إبراهيم	05	%8.33
عزيز شلموني	09	%15
رابح حطابي	17	%28.33
نبيل مزياني	06	%10
يحي حدادي	13	%21.67
المجموع	60	%100

يتضح من بيانات الجدول أن المخرج "رابح حطابي" يحتل أعلى نسبة وذلك بـ 28.33%، ثم يليه مباشرة المخرج "يحي حدادي" بنسبة 21.67%، ثم المخرج "جمال باشا" بـ 16.67%، وبعدها نجد "عزيز شلموني" بنسبة تقدر بـ 15% والمخرج "نبيل مزياني" بنسبة 10%، وفي الأخير نجد المخرج "حفيظ أيت إبراهيم" في مؤخرة الترتيب بنسبة 8.33%.

أستنتج من خلال ما سبق ذكره أن "رابح حطابي" هو المخرج المفضل لدى جمهور ولاية تيزي وزو لمهرجان الفيلم الأمازيغي لسنة 2019، حيث اِحتل المرتبة الأولى ويرجع ذلك إلى فيلم رسوم متحركة الذي تم إخراجه تحت عنوان "إيغالن يدوكلن" مدته 40 دقيقة حيث تم إسداء جائزة الزيتونة الذهبية لأفضل فيلم رسوم متحركة.

شكل رقم (17): يمثل المخرج المفضل لدى الجمهور المتفرج لمهرجان الفيلم الأمازيغي لسنة 2019.



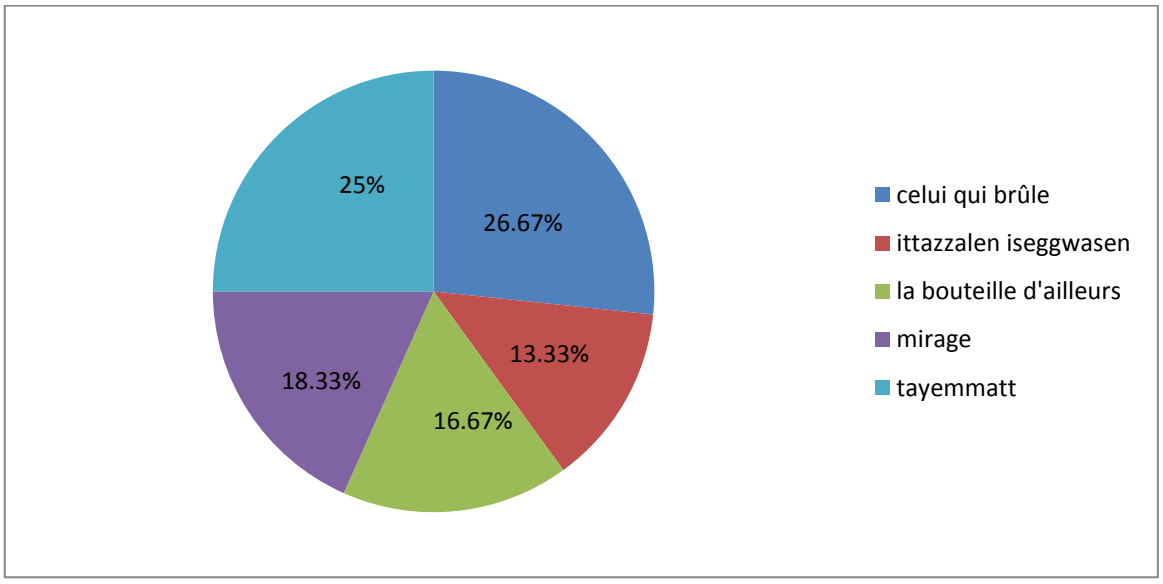
جدول رقم (24): الأفلام القصيرة التي تستحق جائزة الزيتونة الذهبية لمهرجان الفيلم الأمازيغي لسنة 2019.

العينة / الإجابة	التكرار	النسبة
Celui qui brûle	16	%26.67
Ittazzalen iseggwasen!	08	%13.33
La bouteille d'ailleurs	10	%16.67
Mirage	11	%18.33
Tayemmatt	15	%25
المجموع	60	%100

يتوضح من بيانات الجدول رقم (17) أن فيلم "celui qui brûle" هو الفيلم المفضل لدى جمهور ولاية تيزي وزو، وذلك بنسبة 26.67%، ثم يليه مباشرة فيلم Tayematt بنسبة 25%، وكلّ من فيلم "Mirage" وفيلم "la bouteille d'ailleurs" سجلا نسب متقاربة بنسبة 18.33% و16.67%، وفي الأخير نجد فيلم "Ittazzalen Iseggwasen!" الذي جاء بنسبة 13.33%.

أستنتج مما سبق ذكره أن فيلم "celui qui brûle" للمخرج "سليمان بونية" مدته 17 دقيقة هو من الأفلام القصيرة الذي يستحق جائزة الزيتونة الذهبية وهذا في رأي جمهور ولاية تيزي وزو، وحتى لجنة التحكيم كان نفس الاختيار، أما عن فيلم "Tayemmatt" فقد حاز تقديرا خاصا من لجنة التحكيم.

شكل رقم (18): يمثل الأفلام القصيرة التي تستحق جائزة الزيتونة الذهبية لمهرجان الفيلم الأمازيغي لسنة 2019.



المبحث الرابع: واقع مهرجان الفيلم الأمازيغي في ولاية تيزي وزو.

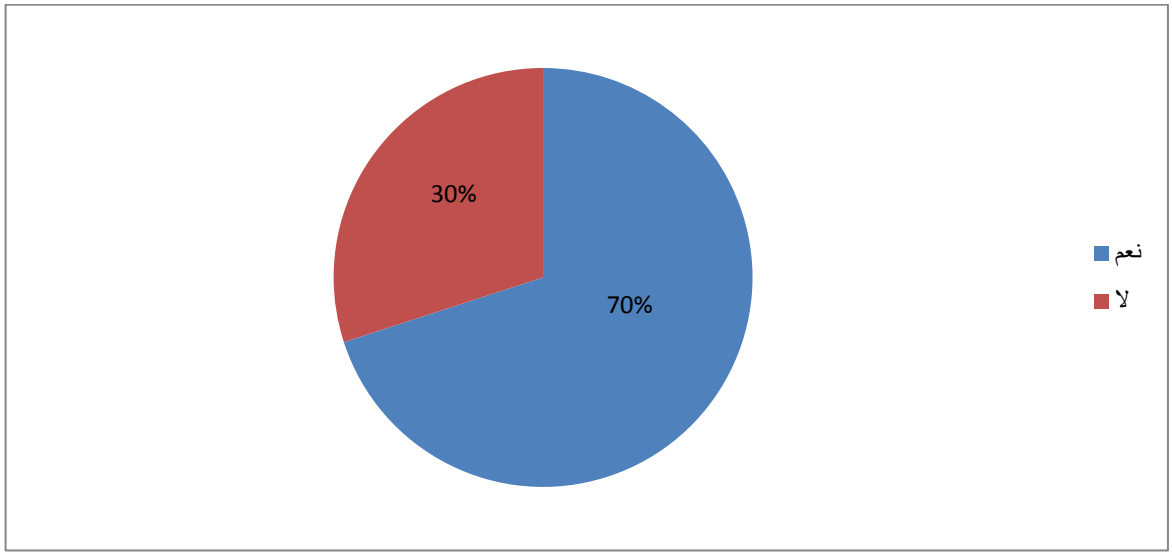
جدول رقم (25): هل لديك فكرة حول مهرجان الفيلم الأمازيغي؟

العينة / الإجابة	التكرار	النسبة
نعم	42	%70
لا	18	%30
المجموع	60	%100

حسب بيانات الممثلة في الجدول أعلاه فإن أغلبية جمهور ولاية تيزي وزو صرحوا أنهم لديهم فكرة حول مهرجان الفيلم الأمازيغي، حيث سجلوا نسبة 70%، فيما صرحت نسبة 30% منهم أنهم ليس لديهم فكرة حول مهرجان الفيلم الأمازيغي.

حيث أستنتج أن جمهور ولاية تيزي وزو لديهم فكرة حول مهرجان الفيلم الأمازيغي.

شكل رقم (19): يبين هل لديهم جمهور ولاية تيزي وزو فكرة حول مهرجان الفيلم الأمازيغي؟



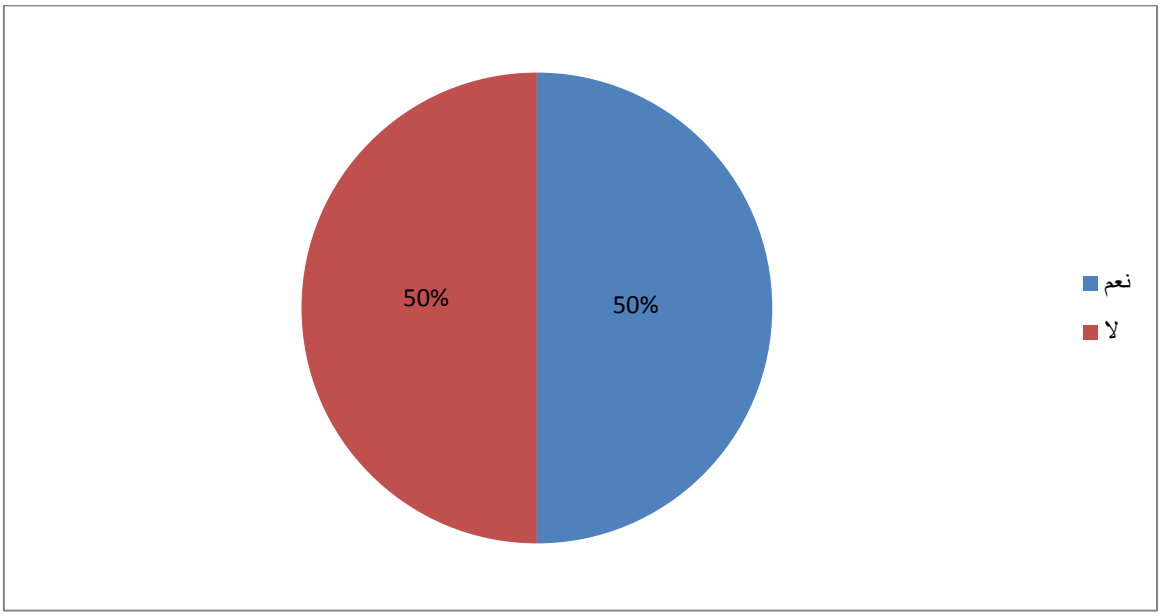
جدول رقم (26): هل عاكس المهرجان الفيلم الأمازيغي الهوية الحقيقية للثقافة الأمازيغية؟

العينة / الإجابة	التكرار	النسبة
نعم	30	%50
لا	30	%50
المجموع	60	%100

تبين أرقام الجدول أن الذين أجابوا بـ "نعم" أي أنّ مهرجان الفيلم الأمازيغي عاكس الهوية الحقيقية للثقافة الأمازيغية هي نفس الشبه بالنسبة للذين أجابوا بـ "لا" وتقدر بـ 50% لكل إجابة.

هذا ما أكده لي السيد "سعيد عولمي" مخرج ومنتج سينمائي, أنه حقا هناك أفلام لا تكتسب الهوية الحقيقية للثقافة الأمازيغية ولكن ليس كلها.

شكل رقم (20): يبين هل عاكس المهرجان الفيلم الأمازيغي الهوية الحقيقية للثقافة الأمازيغية؟



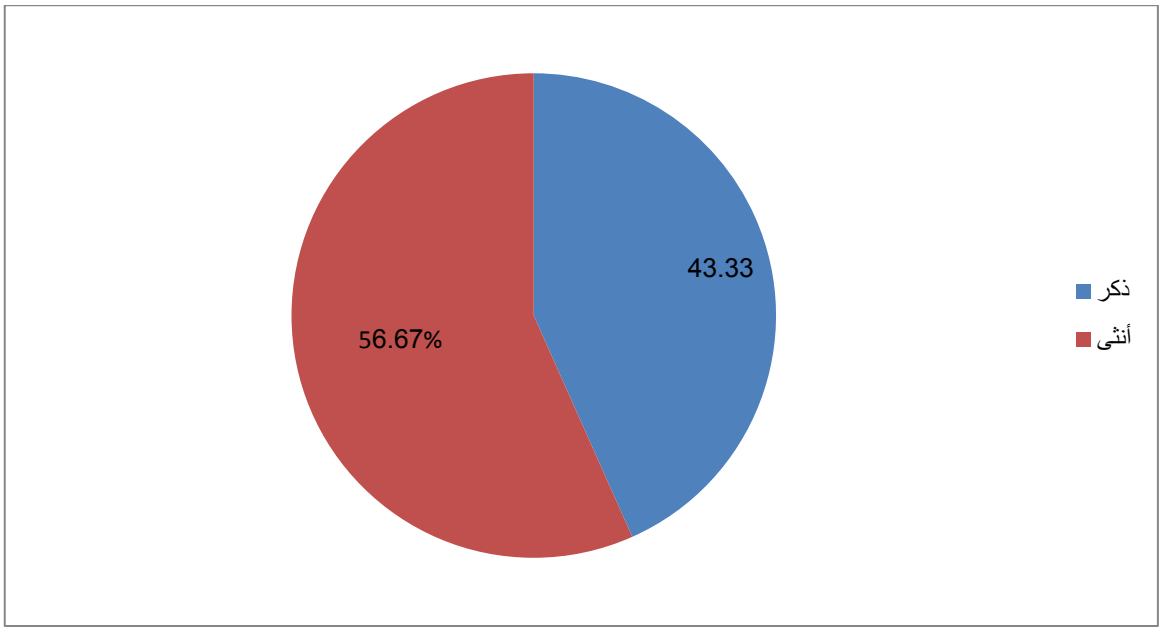
جدول رقم (27): مدى مساهمة مهرجان الفيلم الأمازيغي في ترسيخ ثقافة اللجوء إلى قاعات العرض.

العينة / الإجابة	التكرار	النسبة
نعم	26	%43.33
لا	34	%56.67
المجموع	60	%100

من خلال بيانات الجدول ألاحظ أن نسبة 56.67% من جمهور ولاية تيزي وزو يرون أن مهرجان الفيلم الأمازيغي لم يساهم في ترسيخ ثقافة اللّجوء إلى قاعات العرض، فيما تقول نسبة 43.33% منهم عكس ذلك.

حيث أستنتج أن جمهور ولاية تيزي وزو ما زال لم ترسخ فيه ثقافة اللجوء إلى قاعات العرض وهذا راجع حسب ما أكدته مديرة دار الثقافة مولود معمري السيدة "نبيلة قومزيان" أن ثقافة السينما لدى جمهور ولاية تيزي وزو توجد، ولكن بنسبة ضئيلة وهذا نظرا للإقبال المتوسط لمهرجان الفيلم الأمازيغي لسنة 2019، بالإضافة لذلك فالجمهور الجزائري ككل ليس فقط في ولاية تيزي وزو فقد عادة الذهاب إلى قاعات العرض نظرا لتدهور حالتها وتحولها لأماكن تفتقد للاحترام.

شكل رقم (21): يمثل مدى مساهمة مهرجان الفيلم الأمازيغي في ترسيخ ثقافة اللجوء إلى قاعات العرض.



المبحث الخامس: تفريغ وتحليل بيانات الجداول المركبة.

جدول رقم (28): علاقة متغير الوضعية الاقتصادية بالمكان المفضل لدى جمهور ولاية تيزي وزو لمشاهدة الأفلام الناطقة باللغة الأمازيغية.

لمتغير / الإجابة	متوسط		جيد		ضعيف		المجموع	
	ع	ن	ع	ن	ع	ن	ع	ن
في البيت	40	%90.90	2	%22.22	7	%100	49	%81.67
في السينما	4	%9.09	7	%77.78	/	/	11	%18.33
المجموع	44	%100	9	%100	7	%100	60	%100

ألاحظ من خلال الجدول رقم (21) أن جمهور ولاية تيزي وزو من عينة الدراسة ذات الوضعية الاقتصادية المتوسطة يفضلون مشاهدة الأفلام الناطقة باللغة الأمازيغية في البيت وذلك بنسبة 90.90%، بينما نجد الأشخاص ذات الوضعية الاقتصادية الجيدة يفضلون مشاهدة الأفلام الناطقة بالأمازيغية في السينما بنسبة 77.78%، أما عن الدخل الضعيف نجد أنهم يفضلون مشاهدة هذه الأفلام في البيت بنسبة 100%.

كنتيجة أقول أن متغير الوضعية الاقتصادية المتوسطة والضعيفة يفضلون مشاهدة الأفلام الناطقة باللغة الأمازيغية في البيت.

بما أن السينما تتطلب مبلغ الدخول إلى قاعة العرض لمشاهدة الأفلام الأمازيغية إذن يفضلون مشاهدتها في البيت عكس الأشخاص الذين لديهم دخل جيد فهم يفضلون مشاهدتها في قاعة العرض بما أنهم يستطيعون دفع المبلغ.

جدول رقم (29): علاقة متغير السن بالأيام المفضلة لمشاهدة الأفلام الناطقة باللغة الأمازيغية لدى جمهور ولاية تيزي وزو.

المتغير / الإجابة	[17-30]		[31- 41]		[42-52]		المجموع	
	ع	ن	ع	ن	ع	ن	ع	ن
الأحد	3	%10	/	/	7	%12.5	5	%8.33
الإثنين	3	%10	/	/	/	/	3	%5
الثلاثاء	5	%16.67	3	%21.44	4	%25	12	%8.20
الأربعاء	5	%16.67	3	%21.44	/	/	8	%13.33
الخميس	6	%20	3	%21.44	4	%25	13	%21.67
الجمعة	4	%13.33	3	%21.44	4	%25	11	%18.33
السبت	4	%13.33	2	%14.23	2	%12.5	8	%13.33
المجموع	30	%100	14	%100	16	%100	60	%100

من خلال الجدول رقم (22) ألاحظ أن جمهور ولاية تيزي وزو من عينة الدّراسة والفئة العمرية من [17-30] سنة يفضلون مشاهدة لأفلام الناطقة باللغة الأمازيغية، يومي الثلاثاء والأربعاء وذلك بنفس النسبة تقدر بـ 16.67%.

أما بالنسبة للفئة العمرية من [31-41] يفضلون مشاهدة الأفلام ليوم الثلاثاء والأربعاء، الخميس وذلك بنسبة 21.44%. أما الفئة العمرية من [42-52] فهم يفضلون يومي الثلاثاء، الخميس والجمعة بنسبة تقدر بـ 25%.

فعليه أستنتج أن معظم فئات السن لم تأخذ عنصر السن كعنصر مهم في الأيام المفضلة لمشاهدة الأفلام الناطقة باللغة الأمازيغية، فهذا إن دل وإنما يدل على أن جمهور ولاية تيزي وزو يشاهدون الأفلام تقريبا كل أيام الأسبوع كبيرا كان أو صغيرا.

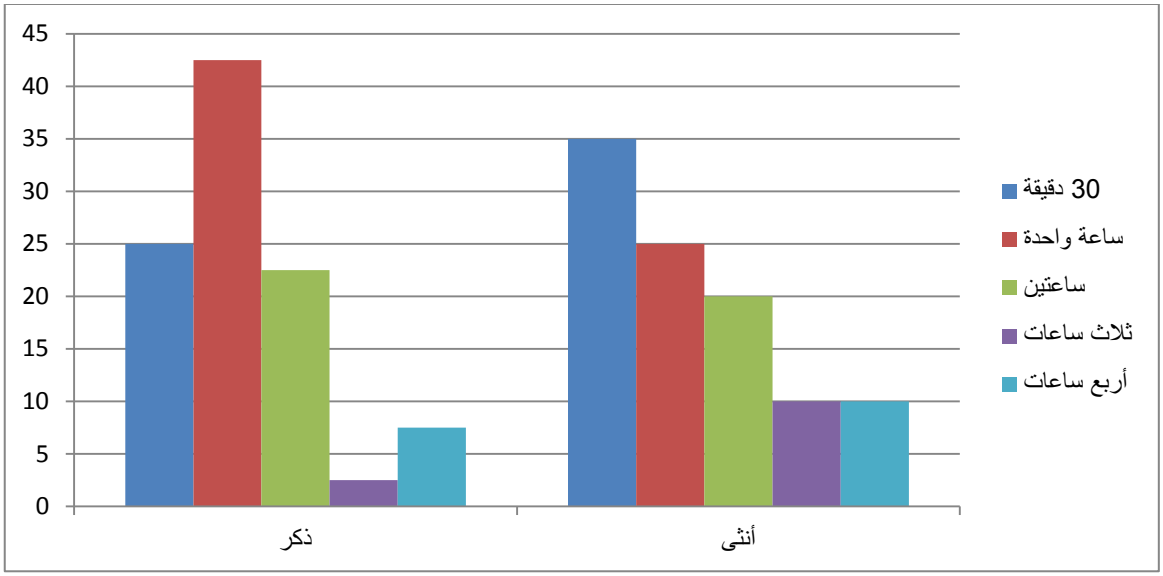
جدول رقم (30): علاقة متغير الجنس بحجم الوقت الذي يستغرقه جمهور ولاية تيزي وزو في مشاهدة الأفلام الناطقة باللغة الأمازيغية.

المتغير / الإجابة	ذكر		أنثى		المجموع	
	ع	ن	ع	ن	ع	ن
30 دقيقة	10	%25	7	%35	17	%28.33
ساعة واحدة	17	%42.5	5	%25	22	%36.67
ساعتين	9	%22.5	4	%20	13	%21.67
ثلاث ساعات	1	%2.5	2	%10	3	%5
أربع ساعات	3	%7.5	2	%10	5	%8.33
المجموع	40	%100	20	%100	60	%100

بالنسبة لمتغير الجنس، ألاحظ أن نسبة 42.5% من الذكور يقضون مدة ساعة لمشاهدة الأفلام الناطقة باللغة الأمازيغية في حين سجلت الإناث نسبة 25% بالنسبة لهذه المدة وسجلت بنسبة 25% من الذكور الذين يقضون مدة 30 دقيقة في مشاهدة هذه الأفلام في حين سجلت الإناث لنفس المدة نسبة 35%، وسجلت أيضا نسبة 20% بالنسبة للإناث اللواتي يخصص ساعتين من الزمن، وسجل الذكور بنسبة 22.5% لنفس المدة أما نسبة 2.5% من الذكور يقضون مدة ثلاث ساعات في مشاهدة هذه الأفلام، أما نسبة 10% تعود للإناث اللاواتي يقضين مدة ثلاث ساعات وأربع ساعات في المشاهدة، وفيما يخص النسبة المئوية الأخيرة والتي تقدر بـ 75%، فتعود الذكور الذين يقضون مدة أربع ساعات في المشاهدة.

ألا يلاحظ إذن أن الذكور هم الذين يقضون مدة أطول في مشاهدة الأفلام الناطقة باللغة الأمازيغية وذلك بنسبة 42.5%.

شكل رقم (22): يمثل علاقة متغير الجنس بحجم الوقت الذي يستغرقه جمهور ولاية تيزي وزو في مشاهدة الأفلام الناطقة باللغة الأمازيغية



جدول رقم (31): علاقة متغير المستوى التعليمي بالفترة المفضلة لدى جمهور ولاية تيزي وزو لمشاهدة الأفلام الناطقة باللغة الأمازيغية.

المتغير / الإجابة	أمي		إبتدائي		متوسط		ثانوي		جامعي		المجموع	
	ع	ن	ع	ن	ع	ن			ع	ن	ع	ن
فترة الصباح	0	%0	/	/	2	%14.23	/	/	/	/	2	%3.33
فترة الظهيرة	0	%0	/	/	/	1	1	%4.85	/	/	1	%1.67
الفترة المسائية	0	%0	/	/	5	%35.77	7	%31.88	4	%19.09	16	%26.67
فترة الليل	0	%0	2	%66.67	5	%35.77	36	2.23	8	%38.01	21	%35
حسب الظروف	0	%0	1	%33.33	2	14.23	8	%36.31	99	%42.89	20	%33.33
المجموع	0	%0	3	%100	14	%100	22	%100	21	%100	60	%100

من خلال الجدول رقم (24) ألاحظ أن جمهور المستوى الإبتدائي يفضلون الفترة الليلية لمشاهدة هذه الأفلام الناطقة باللغة الأمازيغية بنسبة 66.67%، أما جمهور المستوى

المتوسط فهو يفضل الفترة المسائية والليلية بنفس النسبة تقدر بـ 35.77% في حين يليها المستوى الثانوي والجامعي الذين يقولون أن مشاهدتهم تكون حسب الظروف بنسبة تقدر بـ 36.34% و42.89%، حيث أستنتج أم المستوى الإبتدائي والمتوسط يفضلون مشاهدة الأفلام الناطقة باللغة الأمازيغية في الفترة الليلية وذلك يعود لوقت فراغهم، أما عن المستوى الجامعي والثانوي يفضلون مشاهدة هذه الأفلام حسب الظروف.

جدول رقم (32): علاقة متغير السن بطبيعة مضامين الأفلام الناطقة باللغة الأمازيغية التي يفضل مشاهدتها جمهور ولاية تيزي وزو.

المتغير / الإجابة	[17-30]		[31- 41]		[42-52]		المجموع	
	ع	ن	ع	ن	ع	ن	ع	ن
كوميدية	15	%50	4	%28.57	2	%12.5	21	%35
رومانسية	4	%13.33	1	%7.14	/	/	5	%8.33
أفلام أكشن	3	%10	1	%7.14	2	%12.5	6	%10
إجتماعية	6	%20	5	%35.77	10	%62.5	21	%35
وثائقية	1	%3.33	2	%14.23	2	%12.5	5	%8.33
أفلام الرسوم المتحركة	1	%3.33	1	%7.14	/	/	2	%3.33
المجموع	30	%100	14	%100	16	%100	60	%100

يتبين من خلال هذا الجدول بالنسبة لمتغير السن أن نسبة 50% من الفئة العمرية الأولى الممتدة ما بين [17-30] سنة يقبلون على الأفلام الكوميدية ثم نجد نسبة 35.77% بالنسبة للفئة العمرية من [31-41] والتي تتعرض للأفلام الاجتماعية، أما عن الفئة العمرية من [42- 52] سنة والتي تفضل مشاهدة الأفلام الاجتماعية أيضا بنسبة 62.5%.

منه أقول أن الفئات العمرية الشبانية من جمهور ولاية تيزي وزو يفضلون مشاهدة الأفلام الكوميدية في حين نجد الفئة العمرية المتوسطة والكبيرة في السن يفضلون مشاهدة

الأفلام الاجتماعية وهذا راجع إلى أنّ الجيل اليوم يفضل كل ما هو مسلي ومضحك، أما الجيل القديم ما زال متأثر بالحياة الاجتماعية القديمة إذن هم يفضلون مشاهدة الأفلام الاجتماعية وهذا ما يؤكد ما اِستنتجه في الجدول رقم (11).

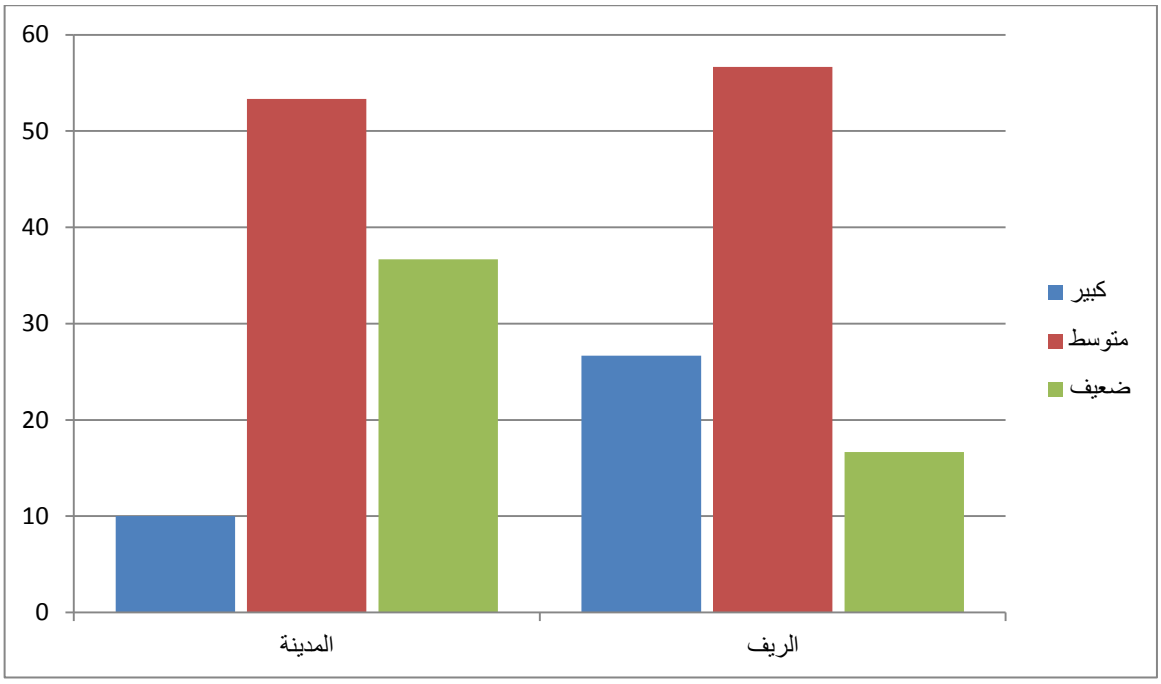
جدول رقم (33): علاقة مكان الإقامة بمدى إقبال جمهور ولاية تيزي وزو على مهرجان الفيلم الأمازيغي لسنة 2019.

المتغير / الإجابة	المدينة		الريف		المجموع	
	ع	ن	ع	ن	ع	ن
كبير	3	%10	8	%26.67	11	%18.33
متوسط	16	%53.33	17	%56.67	33	%55
ضعيف	11	%36.67	8	%16.67	16	%26.67
المجموع	30	%100	30	%100	60	%100

من خلال الجدول رقم (26) ألاحظ أن الإقبال على مهرجان الفيلم الأمازيغي لعينة الدراسة المقيمة في الريف يرون أن الإقبال متوسط بنسبة 53.33% وهو نفس الأمر بالنسبة اللذين يقيمون في المدينة وذلك بنسبة 56.67%.

منه القول أن جمهور ولاية تيزي وزو المقيمين في الريف والمدينة يرون أن الإقبال على مهرجان الفيلم الأمازيغي متوسط وبنسب متقاربة وهذا راجع إلى ما أكدته لي مديرة دار الثقافة "مولود معمري" لولاية تيزي وزو السيدة "نبيلة قومزيان" أنه يجب تنظيم مهرجانات دورية في الفيلم الأمازيغي عوض مهرجان واحد خلال كل سنة، وهذا الأخير يبقى غير كافي لإقامة الفرصة للإقبال لمثل هذه المهرجانات لدى الجمهور المتخرج وهذا من كل الولايات وليس فقط من ولاية تيزي وزو.

شكل رقم (23): يمثل علاقة مكان الإقامة بمدى إقبال جمهور ولاية تيزي وزو على مهرجان الفيلم الأمازيغي لسنة 2019.



جدول رقم (34): علاقة متغير الإقامة بوجود فكرة حول مهرجان الفيلم الأمازيغي لدى جمهور ولاية تيزي وزو.

المتغير / الإجابة	المدينة		الريف		المجموع	
	ع	ن	ع	ن	ع	ن
نعم	18	%60	22	%73.33	40	%66.67
لا	12	%40	8	%26.67	20	%33.33
المجموع	30	%100	30	%100	60	%100

من خلال الجدول رقم (27) ألاحظ أن جمهور ولاية تيزي وزو الذين يقيمون في المدينة سجلوا أكبر نسبة بـ 60% بنعم أي لديهم فكرة حول مهرجان الفيلم الأمازيغي، أما "لا" سجل 40%، أما بالنسبة للجمهور الذي يقيمون بالريف فسجلوا 73.33% بـ "نعم" حيث لديهم فكرة حول مهرجان الفيلم الأمازيغي، أما "لا" بالنسبة 26.67%.

منه أقول أن بالنسبة للذين يقيمون في البيت أو الريف كلاهما لديهم فكرة حول مهرجان الفيلم الأمازيغي.

ولكن المقيمين في الريف هم الأكثر نسبة بالنسبة للمقيمين في المدينة رغم أنّ مهرجان الفيلم الأمازيغي متواجد في مدينة تيزي وزو.

ولهذا استنتج أن المقيمين في الريف هم الذين لديهم فكرة حول هذا المهرجان أكثر من الذين يقيمون في المدينة.

جدول رقم (35): علاقة متغير الجنس باعتبار جمهور ولاية تيزي وزو أن مهرجان الفيلم الأمازيغي عاكس الهوية الحقيقية للثقافة الأمازيغية.

المتغير / الإجابة	المدينة		الريف		المجموع	
	ع	ن	ع	ن	ع	ن
نعم	21	%82.5	13	%65	34	%56.67
لا	19	%47.5	7	%35	26	%43.33
المجموع	30	%100	20	%100	60	%100

يوضح لي الجدول رقم (28) الذكور الذين يرون أن مهرجان الفيلم الأمازيغي عاكس الهوية الحقيقية للثقافة الأمازيغية قد سجلوا نسبة 52.5%، أما فيما يخص الذكور الذين يرون العكس فقد سجلوا نسبة 47.5%.

أما بالنسبة للإناث سجلن 65% للفئة التي أجابت أن مهرجان الفيلم الأمازيغي عاكس الهوية الحقيقة للثقافة الأمازيغية و35% منهن يرون العكس تماما.

وكنتيجة أقول أن الذكور والإناث كلاهما يرون أن مهرجان الفيلم الأمازيغي عاكس الهوية الحقيقية للثقافة الأمازيغية فخاصة لدى الإناث حيث تحصلت على أكبر نسبة بـ 65%.

جدول رقم (36): علاقة متغير المستوى الاقتصادي بمدى مساهمة مهرجان الفيلم الأمازيغي في ترسيخ ثقافة اللجوء إلى قاعة العرض لدى جمهور ولاية تيزي وزو.

المتغير / الإجابة	متوسط		جيد		ضعيف		المجموع	
	ع	ن	ع	ن	ع	ن	ع	ن
نعم	22	%50	6	%66.67	3	%42.89	31	%51.67
لا	22	%50	3	%33.33	4	%57.11	29	%48.33
المجموع	44	%100	9	%100	7	%100	60	%100

ألاحظ من خلال الجدول رقم (29) أن جمهور ولاية تيزي وزو ذات الوضعية الاقتصادية المتوسطة سجلوا نفس النسبة فيما يتعلق بالإجابة "نعم" و"لا" بنسبة 50% حول مدى مساهمة مهرجان الفيلم الأمازيغي في ترسيخ ثقافة اللجوء إلى قاعة العرض، أما فيما يخص المستوى الجيد الذين أجابوا أن مهرجان الفيلم الأمازيغي استطاع أن يساهم في ترسيخ ثقافة اللجوء إلى قاعات العرض يمثلون بنسبة 66.67%. أما ذات الوضعية الاقتصادية الضعيفة يرون عكس ذلك بنسبة 57.11%.

منه أقول أن متغير الوضعية الاقتصادية المتوسطة بـ 50% من جمهور ولاية تيزي وزو الوضعية الاقتصادية الجيدة يرون أن مهرجان الفيلم الأمازيغي استطاع أن يساهم في ترسيخ ثقافة اللجوء إلى قاعات العرض.

أما عن النصف الآخر من جمهور الوضعية المتوسطة والوضعية الاقتصادية يرون عكس ذلك.

وهذا راجع إلى عدم إعادة فتح قاعات السينما التي أغلقت أبوابها ما تسبب في حدوث قطيعة بين المواطن والفن.

نتائج الدراسة.

من خلال تحليلي للبيانات في الجداول البسيطة والمركبة توصلت إلى اِستنباط مجموعة من النتائج:

1- أغلبية جمهور ولاية تيزي وزو يفضلون مشاهدة الأفلام الناطقة باللّغة الأمازيغية في البيت بدلا من السينما وهذا راجع إلى عدم تنظيم مهرجانات دورية في الفيلم الأمازيغي عوض مهرجان واحد خلال كلّ سنة و نقص قاعات السينما

2- يشاهد جمهور ولاية تيزي وزو الأفلام الناطقة باللّغة الأمازيغية مع أفراد عائلتهم بصفة كبيرة.

3- يشاهد جمهور ولاية تيزي وزو الأفلام الناطقة باللّغة الأمازيغية تقريبا كل يوم.

4- أغلب أفراد العينة يشاهدون الأفلام الناطقة باللّغة الأمازيغية لمدة ساعتين فقط.

5- الفترة المفضلة لدى جمهور ولاية تيزي وزو لمشاهدة الأفلام الناطقة باللّغة الأمازيغية هي الفترة الليلية.

6- يتابع جمهور ولاية تيزي وزو في الأفلام الناطقة باللّغة الأمازيغية الأفلام الكوميدية بالدرجة الأولى وهذا راجع إلى كثرة إنتاجها في السينما الأمازيغية ونقص الإنتاج في باقي المضامين.

7- إنّ السينما الأمازيغية لم تعرف تحسنا كبيرا مقارنة بالماضي ويكمن ذلك في ضعف السيناريو الأمازيغي والسقوط في التكرار والنمطية من خلال التركيز على الإنسان الأمازيغي وإنعدام الخدع والحيل البصرية.

8- يرى جمهور ولاية تيزي وزو أن اِختيار الأفلام في مهرجان الفيلم الأمازيغي يكون حسب الموضوع أولا.

9- من بين الأفلام الطويلة التي نالت إعجاب جمهور ولاية تيزي وزو في مهرجان الفيلم الأمازيغي لسنة 2019 هو فيلم Tamacahut n Selyuna.

10- الإقبال على مهرجان الفيلم الأمازيغي لسنة 2019 كان إقبالا متوسطا وهذا راجع لنقص ثقافة الاقبال على المهرجانات السينمائية و قلتها في الجزائر.

11- المخرج المفضل لدى جمهور ولاية تيزي وزو في مهرجان الفيلم الأمازيغي لسنة 2019 هو المخرج "رابح حطابي" ويرجع ذلك إلى فيلم رسوم متحركة الذي تم إخراجه تحت عنوان "إيغالن يدوكلن".

12- من بين الأفلام القصيرة التي اِستحقت جائزة الزيتونة في مهرجان الفيلم الأمازيغي لسنة 2019 لدى جمهور ولاية تيزي وزو هو الفيلم "celui qui brûle" للمخرج سليمان بونية.

13- جمهور ولاية تيزي وزو لديهم فكرة حول مهرجان الفيلم الأمازيغي.

14- مهرجان الفيلم الأمازيغي عاكس الهوية الحقيقية للثقافة الأمازيغية ولكن نوعا ما.

15- مهرجان الفيلم الأمازيغي لم يستطيع أن يساهم في ترسخ ثقافة اللّجوء إلى قاعات العرض في ولاية تيزي وزو، لأن جمهور ولاية تيزي وزو فقد عادة الذهاب إلى قاعات العرض نظرا لتدهور حالتها وتحولها لأماكن تفتقد للاحترام.

16- الوضعية الاقتصادية المتوسطة والضعيفة لولاية تيزي وزو يفضلون مشاهدة الأفلام الأمازيغية في البيت، عكس الوضعية الجيدة فهم يفضلون مشاهدتها في السينما.

17- جمهور ولاية تيزي وزو يشاهدون الأفلام الناطقة باللّغة الأمازيغية تقريبا كلّ أيام الأسبوع كبيرا كان أو صغيرا.

18- ذكور ولاية تيزي وزو هم الذين يقضون مدة أطول في مشاهدة الأفلام الأمازيغية.

الحلول والاقتراحات:

بناءا على المشاكل المحددة سابقا يمكن وضع عدة حلول للنهوض بالسينما الأمازيغية والمتمثلة في:

- إدراج اللغة الأمازيغية في مختلف معاهد التكوين السينمائي.
- وضع استراتيجية واضحة للفيلم الأمازيغي من خلال الزيادة في الإنتاج كما وكيفا، خاصة إنتاج الأفلام الطويلة من مقياس (35م)، وإنتاج أفلام أمازيغية عالية الجودة لتصل إلى كل الجماهير المغربية والعربية والعالمية على حد سواء.
- على صندوق الدولة والمركز السينمائي أن يدعما السينما الأمازيغية ماديا وماليا ومعنويا، مع ضرورة تطوير السينما الأمازيغية وتحسينها على حد سواء، تقنيا ومعرفيا ودراميا.
- الأكثر من التكوين والتأطير لكتاب السيناريو وصناعة السينما.
- إنشاء معاهد لتكوين فعال.
- إدراج الإنتاج السينمائي الأمازيغي ضمن الشبطة البرمجية للتلفزيون قصد التعريف بهذا المولود.

تشجيع السينما الأمازيغية بجميع الطرائق الممكنة، وعرضها في المهرجانات الوطنية والدولية والعالمية، لكي تنهض بدورها في التنوير والتوعية والتأطير، وتطوير آليات التقنية والفنية والجمالية، وبالتالي نستفيد من التجارب العالمية الأخرى في ميدان السينما.

ان ترقية السينما الأمازيغية تبقى مرهونة بمدى توفر عوامل رئيسية التي تنحصر أهميتها في ضرورة انجاز مدارس تكوينية من شأنها ضمان تكوين فعلي سواء في آليات الإخراج السينمائي وكتابة السيناريو. ناهيك عن إعادة فتح قاعات السينما التي أغلقت أبوابها ما تسبب في حدوث قطيعة بين المواطن وهذا الفن. حيث أن استرجاع التواصل بين الطرفين يتطلب وقتا وكذا إمكانيات مادية تستثمر في انجاز قاعات سينمائية أخرى حديثة.

هذا إلى جانب تنظيم مهرجانات دورية في الفيلم الأمازيغي عوض مهرجان واحد خلال كل سنة، وهذا الأخير يبقى غير كافي لإتاحة الفرصة للجميع لاسيما فئة الشباب الذين هم منتعشون لخوض تجربة في هذا المجال، إضافة إلى أن الدور الذي تلعبه هذه التظاهرات يمكن في الاتصال والاحتكاك مع الجمهور وكذا المخرجون الكبار الذين بمقدورهم نقد الأعمال المنجزة وإظهار نقائصه ومن ثم تصحيحها مستقبلا ودون نقد بناء لا يستطيع أي أحد منا المضي قدما.

خـاتـمة

خاتمة:

على الرغم من أن السينما الأمازيغية قد حققت كما لا بأس به على مستوى الإنتاج بمختلف أوعيته التواصلية (الفيلم، الفيديو، الفيسيدي، الأقراص، الأشرطة والأفلام السينمائية القصيرة والطويلة...)، إلا أن السينما الأمازيغية ما تزال تنقصها الجودة النفسية والجمالية والسينماتوغرافية، بسبب نقص في الإمكانيات المالية والمادية، وغياب التشجيع المعنوي والرمزي، ناهيك عن الموقف السياسي العدائي تجاه الأمازيغية بصفة عامة، مما يؤثر ذلك سلبا على رواج السينما الأمازيغية إنتاجا ومعادلة وتوزيعا واِستهلاكا بالإضافة إلى غياب النقد الحقيقي المواكب لهذه السينما وقلة المهرجانات التي تعني بالتعريف بالسينما الأمازيغية محليا وجهويا ووطنيا ودوليا.

ومن حيث ما اِستنتجته أن الإقبال على مهرجان الفيلم الأمازيغي ما زال ضئيلا لأنه لم يصل بعد إلى أكبر الولايات والمدن الجزائرية ما عدا بعض الولايات تيزي وزو، بجاية، بومرداس، سطيف، الجزائر العاصمة غالبا.

فأقول أن مهرجان واحد خلال كلّ سنة لا يكفي لإتاحة الفرصة للجميع لاسيما فئة الشباب الذين هم منتعشون لخوض تجربة في هذا المجال.

قائمة المصادر

والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المراجع:

المراجع باللّغة العربية:

أ- الكتب:

1. إبراقن محمود، "**المدخل إلى سيميولوجيا الاتصال**"، ط1، بنغازي، ماي 1995.

2. إبراهيم مروان عبد الحميد، **أسس البحث العلمي**، عمان، الأردن، 2000.

3. أنجرس مورس، "**منهجية البحث العلمي في العلوم الإنسانية**"، تدريبات عملية، ط2، ترجمة بوزيد صحراوي وآخرون، دار القصبة للنشر والتوزيع، الجزائر، 2006.

4. بدر أحمد، "**أصول البحث العلمي ومناهجه**"، ط6، الكويت: وكالة المطبوعات، 1982.

5. بلقاسم سلاطنية، حسان الجيلاني، **أسس البحث العلمي**، الكتاب الأول، ط2، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 2009.

6. بن مرسلي أحمد، "**مناهج البحث العلمي في ميدان الإعلام والاتصال**"، ط2، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2005.

7. بن مرسلي أحمد، **مناهج البحث العلمي في علوم الإعلام والاتصال**، ط4، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2010.

8. حجاب محمد منير، "**وسائل الاتصال، نشأتها وتطوّرها**"، دار الفجر للنشر والتوزيع، 2008.

9. ديلو فضيل، "**الاتصال مفاهيمه نظرياته ووسائله**"، دار الفجر للنشر والتوزيع، ط1، مصر، 2004.

10. سادول جورج، "**العناصر الدالة السينمائية**"، ترجمة محمود إبزاقن حوليات جامعة الجزائر، العدد 10، أفريل 1997.

11. سيد محمد محمد، "وسائل الإعلام: **من المنادي إلى الأنترنت**"، دار الفكر العربي، ط1، 1430هـ- 2009م.

12. شلش علي، "**النقد السينمائي في الصحافة المصرية**"، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986.

13. صابات خليل، "**وسائل الاتصال نشأتها وتطورها**"، المكتبة الحضرية، ط2، مصر، 2004.

14. ظاهر مسعود، "**صدام الحضارات كمقولة إيديولوجية لعصر العولمة الأمريكية**"، الاتحاد أبو ظبي، 21أفريل 1997.

15. عبد الحميد محمد، **البحث العلمي في الدراسات الإعلامية**، ط2، عالم الكتب، مصر، 2004.

16. عبيدات محمد، محمد أبو ناصر وآخرون، "**منهجية البحث العلمي، القواعد والمراحل والتطبيقات**"، دار وائل للنشر، عمان، 1999.

17. مجدي وهيبة، أحمد كامل مرسى، "**معجم الفن السينمائي**"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1973.

18. مومن السميحي، "**السينما العربية والإفريقية**"، نشر دار الحداثة، بيروت، ط1، 1984.

19. هلال عبد الرزاق، **تاريخ السينما الجزائرية، "التصوير والممنوع"**، صورة الجزائري على الشاشات الفرنسية، دار النشر فار.د. ط.د.

20. ويلي سبنسر، "**السينما اليوم**"، ترجمة: سعد عبد الرحمن قلج، القاهرة، الهيئة المصرية العامة لتأليف والنشر، 1971.

ب- المنشورات:

21. إبراقن محمود، "**ما هي السينما**"، ط1، الجزء الأول، منشورات المبرق، الجزائر، 2013.

22. سادول جورج، "**تاريخ السينما في العالم**"، ترجمة إبراهيم الكيلاني، فايز كم، بيرو، باريس، منشورات بحر المتوسط ومنشورات عويدات، 1988.

جـ- المذكرات والرسائل الجامعية:

23. أبركان حنان وشعبان سمير، **الإنتاج السينمائي في ظل المؤسسات الخاصة**، مذكرة شهادة الماجستير في علوم الإعلام والاتصال، الجزائر.

24. أوكيجا مليكة، **الثقافة الأمازيغية في السينما الجزائرية**، رسالة الماجستير في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر 2010- 2011.

25. تسعديت بن عمر وسعدية معوش، **النتاج السينمائي الأمازيغي، صراع وتحدي**، تحقيق مكتوب لشهادة الماجستير في علوم الإعلام والاتصال تخصص علاقات عامة، الجزائر العاصمة، جوان 2006.

26. جناوي سامية، "**الإيديولوجية في السينما**"، تحليل مضمون سيميولوجي لفيلم روكيTV، سبتمبر 1995.

27. رمنية أحمد، **العمال والفلاحون في السينما الجزائرية** (رسالة ماجستير في علم الاجتماع، معهد علم الاجتماع، جامعة الجزائر)، 1988.

28. ساكر صباح، **صورة المجاهد في السينما الجزائرية**، دراسة تحليلية في تشكيل الصورة، مذكرة ماجستر في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 2001.

29. عبد الغني ارشن، **السينما الفرنسية والحرب التحريرية الجزائرية، الصورة والاديولوجية**، رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر 3، 2018.

30. فايزة تامساوت، **مسالة الشرف في السينما الامازيغية**، تحليل سيميولوجي لفلمي "اذرار ن باية وماشاهو"، شهادة الماجستير في علوم الاعلام والاتصال، جامعة الجزائر.2009، 2010.

د- الصحف:

31. حمداوي جميل، صحيفة المتحف، **السينما الأمازيغية بين الكائن والممكن**، 2014.

هـ- مواقع الانترنت:

32. سينما امازيغية،www.amadalamazigh Press.ma ،. تاريخ الاطلاع 2019/11/20 على الساعة الثانية زوالا.

33. C.F, **« Le cinéma avant le cinéma »**, article publié par le cite : http://www.totoutart.org/date/cinema.pdf de l'association lot ou l'art-cultures du cœur (Bas-rhim), le 07/07/2019 à 13h20.

المراجع باللّغة الفرنسية:

34. Abelghani Magherbi, **le miroir aux alouettes**, SEND, Alger, 1985.

35. Ball Francis, **« Institution et publics des moyens d'information** », Paris, Ed. Montchrestien, 1973.

36. Bergman Inglar, Cité par Colel Jeean, **Caméra, In lectures du film**, Op.cit.

37. Camolli Jean- Louis, **« Techniques et idéologie »,** Cahiers du cinéma.

38. Catherine Gaston –Mathé**, « le régime de la censure », La guère d'Algérie à l'écran,** cinéma action, N° 85, 1997.

39. Cf. **El Moudjahid culturel**, 27 octobre 1976.

40. Christien Macurel**, L'éxotisme Colonial**, Paris Christian Raffont, 1980.

41. Colel Jean, **« Caméra », In lecture du film** (livre collectif), Paris, Ed Abatros, Collça cinéma, 1977.

42. Comolli Jean-Louis, Cité par collect Jean**, « caméra », lectures du film** ; Op.cit.

43. Gerard Beton**, Histoire du cinéma des origines à 1982**, Paris, P.U.F, 1984.

44. Godard Dean-Luc, Cité par collect Jean, **« Caméra », Lectures du film**, Op.cit.

45. Lotfi Maherzi**, le cinéma algérien** société national d'édition et de diffusion, Alger.

46. Machuhan Maeshal, Cité par BALLE Francis, **Institutions et publics des moyens d'information** (presse- radiodiffusion- Télévision), Paris, Ed Montchrestien, 1973.

47. Magherbi Abdelghani, **le miroir apprivoisé- sociologie du cinéma algérien**, Editeurs ENEP, OUP- GAM, Alger- Alger, Bruxelles.

48. Marks Karl.cf, le site suivant : wikipidias, **l'encyclopédie libre : matérialisme historique** (la lecture marxiste de l'histoire).

49. Marx Karl, « le capital », t1, Paris, Bureau d'éditions, 1983.

50. Megharbi A. Gkani**, Les algériens aux mémoires du cinéma colonial**, Alger S.N.E.D, 1982.

51. Nadia el Kenz, L'odyssée des cinémathèques, **la cinémathèque algérienne à la recherche d'une mémoire perdue,** Ed, ANEP.

52. Nataille Veillot, **Cinéma sous le soleil** Alger, 1956.

53. Rachid Boujedra**, Naissance du cinéma Algérien**, Paris Maspero, 1970.

54. Wenders Win, Cité par cornellier Bruno, **« sur l'hégémonie hollywoodienne (II)** », in cadrage, net (revue en ligne universitaire française de cinéma), 2001.

55. Younnes Dadci**, Première histoire du cinéma Algérien**, Paris EDT Dadci, 1980.

الملاحق

جـــامعـــة مولـــود معمـــري- تيزي وزو-

كليـــة العلوم الإنسانية والإجتماعية

قسم العلوم الإنسانية

فرع: علوم الإعلام والاتصال

تخصص سمعي بصري

إستمارة استبيان حول:

واقع السينما الأمازيغية من خلال مهرجان الفيلم الامازيغي

دراسة وصفية استطلاعية لجمهور المهرجان في ولاية تيزي وزو

في إطار إعداد مذكرة لينل شهادة الماستر في علوم الإعلام والاتصال تخصص سمعي بصري، أضع بين أيديكم هذه الاستمارة وأرجو منكم مساعدتي من أجل إتمام بحثي هذا وذلك من خلال إجابتكم الدقيقة والموضوعية على الأسئلة الواردة فيها، وأحيطكم علما أن المعلومات المقدمة من طرفكم لن تستعمل إلا لأغراض علمية بحتة، أشكركم على مساعدتي وحسن تعاونكم معي.

ملاحظة: يرجى وضع العلامة (×) أمام الإجابة المناسبة.

إعداد الطالبة: **تحت إشراف الدكتور:**

- ليلة حموش - عبد الغني إرشن

السنة الجامعية: 2018- 2019

البيانات الشخصية:

1- الجنس: ذكر ☐ أنثى ☐

2- السن:

3- مكان الإقامة:

المدينة ☐ الريف ☐

4- المستوى التعليمي:

أمي ☐ ابتدائي ☐ متوسط ☐ ثانوي ☐ جامعي ☐

5- الوضعية الاقتصادية:

متوسط ☐ جيد ☐ ضعيف ☐

المحور الأول: عادات وأنماط مشاهدة جمهور ولاية تيزي وزو للأفلام الأمازيغية.

6- أين تشاهد أفلام الناطقة باللغة الأمازيغية؟

في البيت ☐ في السينما ☐

7- مع من تفضل مشاهدة الأفلام الناطق باللغة الأمازيغية.

بمفردك ☐ مع العائلة ☐ مع الأصدقاء ☐

8- ما هي الأيام المفضلة لديك لمشاهدة الأفلام الناطقة باللّغة الأمازيغية؟

الأحد ☐ الإثنين ☐ الثلاثاء ☐ الأربعاء ☐

الخميس ☐ الجمعة ☐ السبت ☐

9- ما حجم الوقت الذي تخصصه لمشاهدة الأفلام الناطقة باللّغة الأمازيغية؟

30 دقيقة ☐ ساعة واحدة ☐ ساعتين ☐

ثلاث ساعات ☐ أربع ساعات ☐

مدة أخرى أذكرها .....

10- ما الفترة المفضلة لديك لمشاهدة الأفلام الناطقة باللغة الأمازيغية؟

الفترة الصباحية ☐ فترة الظهيرة ☐ الفترة المسائية ☐

الفترة الليلة ☐ حسب الظروف ☐

11- ما هي طبيعة مضامين الأفلام الناطقة باللّغة الأمازيغية التي تفضل مشاهدتها؟

كوميدية ☐ أفلام الدراما ☐ أفلام الأكشن ☐

اجتماعية ☐ وثائقية ☐ الرسوم المتحركة ☐

12- هل السينما الأمازيغية عرفت تحسنا بالنسبة للماضي؟

نعم ☐ لا ☐

المحور (02): تقييم جمهور ولاية تيزي وزو لمهرجان الفيلم الأمازيغي لسنة 2019.

13- على أي أساس تقيّم الأفلام التي تم اختيارها في مهرجان الفيلم الأمازيغي؟

العنوان ☐ الموضوع ☐ الممثلين ☐ الإخراج ☐ نوعية الصورة ☐

14- من بين الأفلام الطويلة ما هي الأفلام التي نالت إعجابك أثناء مشاهدتك للمهرجان الفيلم الأمازيغي؟

tamacahut n selyuna ☐ Isegmi n tayri ☐ le rival ☐

ayɣer a ddunit ☐ tuqqit (le choc) ☐

أذكر أخرى.....

15- كيف رأيت إقبال الجمهور على مهرجان الفيلم الأمازيغي؟

كبير ☐ متوسط ☐ ضعيف ☐

16- ما هو المخرج المفضل لديك في مهرجان الفيلم الأمازيغي؟

جمال باشا ☐ حفيظ ابن ابراهيم ☐ رابح حطابي ☐

عزيز شلموني ☐ نبيل مزياني ☐ يحي حدادي ☐

أذكر أخرى.....

17- من بين الأفلام القصيرة، ما هو الفيلم الذي يستحق جائزة الزيتونة الذهبية في مهرجان الفيلم الأمازيغي؟

Tayemmatt ☐ I ttazzalen Iseggwasen! ☐ La bouteille d'ailleurs ☐

Celui qui brule ☐ Mirage ☐

أذكر أخرى.....

المحور الثالث: واقع مهرجان الفيلم الأمازيغي في ولاية تيزي وزو.

18- هل لديك فكرة حول مهرجان الفيلم الأمازيعي؟

نعم ☐ لا ☐

19- هل عاكس مهرجان الفيلم الأمازيغي الهوية الحقيقية للثقافة الأمازيغية؟

نعم ☐ لا ☐

20- هل مهرجان الفيلم الأمازيغي استطاع أن يساهم في ترسيخ ثقافة اللجوء إلى قاعات العرض؟

نعم ☐ لا ☐

ملحق رقم (02):

المقابلة 01: مديرة دار الثقافة "مولود معمري" لولاية تيزي وزو السيدة "نبيلة قومزيان".

1- كيف كانت بداية مهرجان الفيلم الامازيغي.

2- كيف كانت التحضيرات لهذا المهرجان.

3- هل من اقبال جمهور ولاية تيزي وزو على مهرجان الفيلم الأمازيغية.

المقابلة 02: السيد "سعيد عولمي" منتج و مخرج سينمائي.

4- كيف يكون اختياركم للأفلام في مهرجان الفيلم الأمازيغي.

5- هل من تطورات بالنسبة للأفلام مقارنة بالسنوات الماضية.

6- هل عاكس مهرجان الفيلم الأمازيغي الهوية الحقيقية للثقافة الأمازيغية.

7- من بين الأفلام الطويلة والقصيرة من هم الأفلام الذين يستحقون جائزة الزيتونة الذهبية.

المقابلة 03: السيد "احمد أعراب" ممثل كوميدي.

8- ما هي المضامين الأكثر مشاهدة لدى جمهور السينما الأمازيغية.

الفهـــــرس

كلمة شكر.

الإهداء.

خطة الدراسة.

مقدمة 01

الإطـــــار المنهـــجي

1- الإشكالية..... 06

2- أسباب إختيار الموضوع... 07

3- أهداف الدراسة..... 08

4- أهمية الدراسة..... 08

5- منهج الدراسة وأدواته..... 08

6- مجتمع البحث وعينته.....12

7- تحديد المفاهيم والمصطلحات..... 14

8- الدراسات السابقة..... 16

الإطار النظري

الفصل الأوّل: ماهية السينما، النشأة والتطوّر.

المبحث الأول: مفهوم السينما.....22

المبحث الثاني: لمحة تاريخية عن نشأة السينما.....32

المبحث الثالث: خصائص الفن السينمائي..... 40

المبحث الرابع: رهانات إختراع السينما..... 41

المبحث الخامس: مميزات السينما وأثرها في المجتمع..... 48

الفصل الثاني: تاريخ وتطوّر السينما الجزائرية.

المبحث الأول: السينما الكلونيالية.....52
المبحث الثاني: السينما الجزائرية بعد الاستقلال.....63
المبحث الثالث: الإنتاج السينمائي والسمعي البصري تحت الرقابة.....71
المبحث الرابع: السلطة الجزائرية والسينما.....76
المبحث الخامس: السينماتاك الجزائرية.....78

الفصل الثالث: السينما الأمازيغية.

المبحث الأول: تعريف السينما الأمازيغية.....87
المبحث الثاني: عوامل ظهور السينما الأمازيغية.....88
المبحث الثالث: مراحل ظهور السينما الأمازيغية.....90
المبحث الرابع: مواضيع الأفلام الأمازيغية.....92
المبحث الخامس: مشاكل السينما الأمازيغية..... 98

الفصل الرابع: تفريغ وتحليل بيانات الدراسة الاستطلاعية على عينة من جمهور المهرجان 2019

المبحث الأول: بطاقة فنية حول مهرجان الفيلم الأمازيغي لسنة 2019..... 105
المبحث الثاني: عادات وأنماط مشاهدة جمهور ولاية تيزي وزو للأفلام الأمازيغية.....114
المبحث الثالث: تقييم جمهور ولاية تيزي وزو لمهرجان الفيلم الأمازيغي لسنة 2019...122
المبحث الرابع: واقع مهرجان الفيلم الأمازيغي في ولاية تيزي وزو.....129
المبحث الخامس: تفريغ وتحليل بيانات الجداول المركبة.....132
نتائج الدراسة.....141
حلول واقتراحات.....143

خاتمة..... 146
قائمة المصادر والمراجع
الملاحق.
الفهرس.

فهرس الجداول

الرقم	العنـــــــوان	ص
01	عقد مقارنة بين النموذج الهوليودي، ونظيره الاستعماري في مجال أفلام المغامرات والبطولية على مستوى الديكور.	60
02	عقد مقارنة بين النموذج الهوليودي، ونظيره الاستعماري في مجال أفلام المغامرات والبطولية على مستوى المواضيع والمحتويات.	60
03	الدائرة الوطنية (35 مم) قاعات السينما تديرها المجالس الشعبية البلدية:	80
04	يمثل تطور قدرة استقبال عدد المتفرجين والإدارة التي سجلت منذ عام 1970 لكل الجزائر.	81
05	التوزيع الجغرافي لقاعات السينما منذ عام 1970.	82
06	توزيع قاعات السينما حسب الوكالة الوطنية للتجارة وصناعة السينما.	82
07	قاعات السينما الممنوحة للجمعية الشعبية وتدار من قبل القطاع الخاص حتى سنة 1974.	84
08	عينة الدراسة وفق متغير الجنس	109
09	عينة الدراسة وفق متغير السن	110
10	عينة الدراسة وفق متغير مكان الإقامة	111
11	عينة الدراسة وفق متغير المستوى التعليمي	112
12	عينة الدراسة وفق متغير المستوى الاقتصادي	113
13	المكان المفضل لدى جمهور ولاية تيزي وزو لمشاهدة الأفلام الناطقة باللغة الأمازيغية	114
14	كيفية مشاهدة الأفلام الناطقة باللغة الأمازيغية	115
15	الأيام المفضلة لمشاهدة الأفلام الناطقة باللّغة الأمازيغية	116

16	حجم الوقت الذي يستغرقه جمهور ولاية تيزي وزو في مشاهدة الأفلام الناطقة باللّغة الأمازيغية	117
17	الفترة المفضلة لدى جمهور ولاية تيزي وزو لمشاهدة الأفلام الناطقة باللغة الأمازيغية	119
18	طبيعة مضامين الأفلام الناطقة باللّغة الأمازيغية التي يفضل مشاهدتها جمهور ولاية تيزي وزو	120
19	مدى تحسين السينما الأمازيغية مقارنة بالماضي	121
20	أساس تقييم الأفلام التي يتم اختيارها في مهرجان الفيلم الأمازيغي	122
21	الأفلام الطويلة التي نالت إعجاب جمهور ولاية تيزي وزو لمهرجان الفيلم الأمازيغي لسنة 2019	123
22	مدى إقبال جمهور ولاية تيزي وزو على مهرجان الفيلم الأمازيغي لسنة 2019	125
23	المخرج المفضل لدى الجمهور المتفرج لمهرجان الفيلم الأمازيغي لسنة 2019	126
24	الأفلام القصيرة التي تستحق جائزة الزيتونة الذهبية لمهرجان الفيلم الأمازيغي لسنة 2019	127
25	هل لديك فكرة حول مهرجان الفيلم الأمازيغي؟	129
26	هل عاكس مهرجان الفيلم الأمازيغي الهوية الحقيقية للثقافة الأمازيغية؟	130
27	مدى مساهمة مهرجان الفيلم الأمازيغي في ترسيخ ثقافة اللّجوء إلى قاعات العرض	131
28	علاقة متغير الوضعية الاقتصادية بالمكان المفضل لدى جمهور ولاية تيزي وزو لمشاهدة الأفلام الأمازيغية	132

29	علاقة متغير السن بالأيام المفضلة لمشاهدة الأفلام الناطقة باللّغة الأمازيغية	133
30	علاقة متغير الجنس بحجم الوقت الذي يستغرقه جمهور ولاية تيزي وزو في مشاهدة الأفلام الأمازيغية	134
31	علاقة متغير المستوى التعليمي بالفترة المفضلة لدى جمهور ولاية تيزي وزو لمشاهدة الأفلام الأمازيغية	135
32	علاقة متغير السن بطبيعة مضامين الأفلام الأمازيغية التي يفضل مشاهدتها جمهور ولاية تيزي وزو	136
33	علاقة مكان الإقامة بمدى إقبال جمهور ولاية تيزي وزو على مهرجان الفيلم الأمازيغي	137
34	علاقة متغير الإقامة بوجود فكرة حول مهرجان الفيلم الأمازيغي لدى جمهور ولاية تيزي وزو	138
35	علاقة متغير الجنس بإعتبار جمهور ولاية تيزي وزو أنّ مهرجان الفيلم الأمازيغي عاكس الهوية الحقيقية للثقافة الأمازيغية	139
36	علاقة متغير المستوى الإقتصادي بمدى مساهمة مهرجان الفيلم الأمازيغي في ترسيخ ثقافة اللّجوء إلى قاعات العرض لدى جمهور ولاية تيزي وزو	140

فهرس الأشكال

الرقم	العنـــــــوان	ص
01	منحنى بياني فيسيونومي للفيلم.	**84**
02	توزيع عينة الدراسة وفق متغير الجنس	109
03	توزيع عينة الدراسة وفق متغير السن	110
04	توزيع عينة الدراسة وفق متغير مكان الإقامة	111
05	توزيع عينة الدراسة وفق متغير المستوى التعليمي	112
06	توزيع عينة الدراسة وفق متغير المستوى الاقتصادي	113
07	المكان المفضل لدى جمهور ولاية تيزي وزو لمشاهدة الأفلام الناطقة باللغة الأمازيغية	114
08	كيفية مشاهدة الأفلام الناطقة باللغة الأمازيغية	115
09	الأيام المفضلة لمشاهدة الأفلام الناطقة باللّغة الأمازيغية	117
10	حجم الوقت الذي يستغرقه جمهور ولاية تيزي وزو في مشاهدة الأفلام الناطقة باللّغة الأمازيغية	118
11	الفترة المفضلة لدى جمهور ولاية تيزي وزو لمشاهدة الأفلام الناطقة باللغة الأمازيغية	119
12	طبيعة مضامين الأفلام الناطقة باللّغة الأمازيغية التي يفضل مشاهدتها جمهور ولاية تيزي وزو	121
13	مدى تحسين السينما الأمازيغية مقارنة بالماضي	122
14	أساس تقييم الأفلام التي يتم اختيارها في مهرجان الفيلم الأمازيغي	123
15	الأفلام الطويلة التي نالت إعجاب جمهور ولاية تيزي وزو لمهرجان الفيلم الأمازيغي لسنة 2019	124
16	مدى إقبال جمهور ولاية تيزي وزو على مهرجان الفيلم الأمازيغي لسنة 2019	125
17	المخرج المفضل لدى الجمهور المتفرج لمهرجان الفيلم الأمازيغي لسنة 2019	127

18	الأفلام القصيرة التي تستحق جائزة الزيتونة الذهبية لمهرجان الفيلم الأمازيغي لسنة 2019	128
19	هل لديهم جمهور ولاية تيزي وزو فكرة حول مهرجان الفيلم الأمازيغي؟	129
20	هل عاكس مهرجان الفيلم الأمازيغي الهوية الحقيقية للثقافة الأمازيغية؟	130
21	مدى مساهمة مهرجان الفيلم الأمازيغي في ترسيخ ثقافة اللّجوء إلى قاعات العرض	132
22	علاقة متغير الجنس بحجم الوقت الذي يستغرقه جمهور ولاية تيزي وزو في مشاهدة الأفلام الأمازيغية	135
23	علاقة مكان الإقامة بمدى إقبال جمهور ولاية تيزي وزو على مهرجان الفيلم الأمازيغي لسنة 2019	138