وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

ⴰⵖⵍⵉⴼⵏ⁝ⵙ⁝ⵍⵎ⁝ⴷ⁝ⵏⵏⵉⴳⴳ⁝ⵏⴰⴷⵉ⁝ⵙⵏⴰⵏ

ⵜⴰⵙⴷⴰⵡⵉⵜⵏⵍⵎ⁝ⵍ⁝ⴷⴰⵜⵎⵀ⁝ⵎⵎ⁝ⵇⵏⵜⵉⵣⵉ⁝ⵣⵣ⁝

جامعة مولود معمري – تيزي وزو

كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية

قسم العلوم الإنسانية

UNIVERSITE MOULOUD MAMMERI DE TIZI–OUZOU

FACULTE DES SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES

Département des Sciences Humaines

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر

الفرع: علوم الإعلام والاتصال

التخصص: سمعي بصري

العنوان

رمزية الطقوس في السينما الأمازيغية

تحليل سيميولوجي لفيلم جبل باية (أذرا ر ن باية)

إعداد الطالبتين:

- سيليا أيت عمار
- سارة شرياف

المشرفة: فايزة تامساوت

لجنة المنـاقشة:

أ. ....أستاذ التعليم العالي، جامعة تيزي وزو............ رئيساً

ب. ....أستاذ التعليم العالي، جامعة تيزي-وزو.......... مشرفاً ومقرراً

ج. .... أستاذالتعليم العالي جامعة تيزي وزو.........عضوا ممتحناً

السنة الجامعية: 2020/2021

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء:

إلى من كلله الله بالهيبة والوقار...إلى من أحمل اسمه بكل افتخار...أرجو من الله أن يمدد في عمرك لترى ثمارا قد حان قطفها بعد طول انتظار وستبقى كلماتك نجوما أهتدي بها اليوم وفي الغد وإلى الأبد والدي العزيز مولود.

إلى التي لولاها ما جئت للوجود وما استطعت الصمود التي إن بررتها فلحت وإن صنتها نجحت إلى بسمة الحياة وسر الوجود...إلى من كان دعاؤها سر نجاحي وحنانها بلسم جراحي إلى أحلى الحبائب أمي الحبيبة فاطمة الزهراء.

إلى معنى الحب وغلى نبع الحنان ونبض الأمان...إلى من علمتني العطاء بدون انتظار...إلى ملاكي في الحياة جدتي وردية.

إلى توأم روحي ورفيق دربي في هذه الحياة التي بدونه لا تساوي شيئا...إلى شمعة متقدة تنير ظلمة حياتي إلى من بوجوده اكتسبت قوة ومحبة لا حدود لها...إلى من أرى التفاؤل بعينيه والسعادة في ضحكته...إلى من تطلع لنجاحي بنظرات الأمل والثقة معك أكون وبدونك لا أكون...زوجي الحبيب علي.

إلى صاحبة القلب الطيب والنوايا الصادقة...إلى من رافقتني منذ أن رأيت النور ومعها سرت الدرب خطوة بخطوة ومازالت ترافقني حتى الآن...إلى من عرفت معها معنى الحياة

أختي ميمي.

إلى التوأم الخاص الذي بوجوده تحلو الحياة وبضحكته تشرق الظلمات...إلى من حبهم يجري في عروقي ويلهج بذكراهم فؤادي...إلى من بهم أكبر وعليهم أعتمد أخوي

قمر الدين وعبد الرحمن.

إلى قرة عيني وبهجة خاطري عبد الحميد يوسف مكة.

إهداء:

إلى كل من يؤمن أن العلم سلاح نواجه به الجهلاء ...إلى كل منة يجاهد في سبيل البحث العلمي... إلى الوالدين أطال الله في عمرهما...إليك أيتها السيدة المثالية مدرسة الحياة

أمي الغالية

إلى من كلله الله بالهيبة والوقار إلى من علمني العطاء بدون انتظار وأحمل اسمه بافتخار

أرجو من الله أن يمدد عمره ليرى ثمار قد حان قطفها بعد دون انتظار وستبقى كلماتك نجوما أهتدي بها اليوم وفي الغد وإلى الأبد

والدي العزيز

إلى كل من احتواهم قلبي ولفظهم لساني اخوتي أمينة ومحمد...إلى من قاسمتني دربي سيليا

إلى كل من أنار لي مشعلا طول مسيرتي التعليمية

إلى كل هؤلاء أهدي ثمرة جهدي المتواضع

شکر و عرفان

شكر و عرفان

بسم الله الرحمن الرحيم

" قل اعملوا فسيرى الله عملكم ورسوله والمؤمنون"

صدق الله العظيم

إلهي لا يطيب الليل إلا بشكرك ولا يطيب النهار إلا بطاعتك...ولا تطيب اللحظات إلا بذكرك ...ولا تطيب الأخوة إلا بعفوك... ولا تطيب الجنة إلا برؤيتك جل جلالك.

أستهل شكري في البداية بحمد الله والثناء على آلائه إذ أن الفضل وكل الفضل يعود إليه لأنه كتب لي أن أكمل دراسة الماستر في قسم الإعلام والتي لطالما شكلت حلما بالنسبة لي ولمن ساعدني على بلوغ هذا الحلم، ثم أتقدم بجزيل الشكر لأستاذتي الفاضلة "تامساوت فايزة" التي قبلت الإشراف على رسالتنا المتواضعة، ولم تتوانى البتة في توجيهنا ومراجعة عملنا في جميع أطوار إنجازه بالرغم من مسؤولياتها وانشغالاتها الدائمة.

كما أخص بالشكر كل أساتذتي الكرام بجامعة مولود معمري على كل ما لقنوني إياه طوال مساري الدراسي.

ملخص

ملخص:

الإنسان دليل ومنتج لدلائل، هذا ما يقال عن الدليل حينما يكون الإنسان واضعه وصانعه إما بقصد التواصل أو من غير قصد، رغم أن احتمال وجود دلائل لا تخلو من غرض التواصل أمر مستبعد لأن الإنسان لم يضعها هباء، بل لتكون همزة وصل بينه وبين نظيره من بني البشر وحتى بينه وبين الطبيعة كوسط، لكن وبمرور الوقت وجد الإنسان واضع الدلائل نفسه حبيس الرموز التي وضعها بفعل مداولته عليها، فتوارثها جيلا عبر جيل حتى تحولت تلك الرموز إلى طقوس لا يمكن الاستغناء عنها فرضها سياق تداولها.

نجد الأسطورة التي اعتلت عرش كل طقس ومنحتها القدسية والمكانة والهيبة وجعلت الناس تحكي من جيل لجيل القصة الأسطورية للطقس، لكن إن كانت الممارسة قد حفظت بعض الطقوس المقدسة من الزوال فإن الزمن قد أتى على بعضها لأن الذاكرة وحدها غير كافية بترسيخها أمام أمام ما يطرأ على العالم من تغيير بين الحين والآخر، وعليه ظهرت أهمية دراسة هذه الطقوس والاهتمام بها من خلال الأرشيف وحفظ ما تبقى منها من الزوال، وذلك عبر الدراسة والتأمل فيها والبحث في دلالاتها العميقة التي لو فهمها لما كان للطقس أو الأسطورة أهمية كبيرة، ولأن حقل الطقوس واسع ارتكز اهتمامنا في هذه الدراسة على الرمزية الطقوسية الفيلم الأمازيغي السينمائي "أذرار باية" بإسقاط مقاربة سينمائية تسمح لنا بتحديد مدلول الدوال التي اختيرت للدراسة، كونها أنجح المناهج للوصول لأعمق المعاني بتفكيك وتحليل الشفرات والطقوس.

الكلمات المفتاحية: الأسطورة، الطقس، السيميولوجيا.

Resumé :

L’etre humain est un guid et un producteur de preuves, C’est ce qui est dit des preuves lorsqu’une personne en est l’ateur et le créateur, soit avec l’intention de communiquer, soit involontairement,

bien que la possibilité d'une preuve qui ne soit pas sans but de communication soit peu probable, car l'hmme ne l'a pas misen place pour rien, au contraire, c'est pour etre un lien entre lui et ses semblable, et même entre lui et la nature en tant que médium, mais au fil du temps, la peronne qui a mis en place les preuves sest retrouvée emprisonnée par les symboles qu'elle avait placés en les étudiant, les symboles se sont transmis de génération jusq'a ce que ces derniers se transforment en retuels irremplacables imposés par le context de leur circulation.

Nous trouvons la légende qui monta sur le trone de tous les tempes et lui accorda la sainteté, le statut et le prestige, et fit raconter de génération en génération l'histoir mythique du temps, mais si la pratique a préservé certains des rituels sacrés de la disparation, il n'en pas de même pour d'autres, car la mémoire seule ne suffit pas a les sauvegarder face au changement qui se produit dans le monde, D'où l'importance d'étudier ces rituels et d'en prendre soin a travers des archives et de prézerver le reste de la disparition, et c'est en etudiant et en médant dessus et en recherchant ses implications profondes, que si elles étaient compises le rituel ou la légende n'aurient pas beaucoup d'importance, et parce que le champ des rituels est large, notre intérêt pou cette étude s'est porté sur la symbolique rituelle du filme amazigh ADRAR BAYA en faisant une comparison cinématografique qui permet de déterminer l'importance des fonctions choisies pour l'étude, c'est l'approche la plus réussie pour atteindre les significations les plus profondes en déconstruisant et en analysant les chiffrements et les rites.

مقدمة

مقدمة:

السينما هذا الفن السابع الذي ينقلنا إلى أزمنة وأماكن أخرى تجعلنا نكتشف أقصى أنواع الطبيعة البشرية، لتخبرنا عن آخرين وعن أنفسنا كأمم وكأعضاء في المجتمعات وكيف تعكس هذه الأفلام هويتنا الثقافية وموقعنا وحالاتنا في الحياة ومكانتنا في عالم متغير، حيث تطورت وتحولت من فن صامت إلى فن ناطق من المسطح إلى البارز من الشاشة المتوسطة المساحة إلى شاشة السينراما من الأبيض إلى الأسود إلى الملون، واستطاعت بفضل تقنياتها في الإبهار والتأثير واستخدام التيكنولوجيا المتطورة أن تستحق لقب فن العصر الحديث بلا منازع، وأن تصنع لنفسها كيانا راسخا بين الفنون والأعراف، كما يعد الفيلم السينمائي وثيقة اجتماعية مهمة تساهم في رسم قوانين حركة وديناميكية المجتمع في توثيق الأحداث، ذلك لأنها تحكي صورة وصوتا وشعرا وحركة وهي وسيلة تعبيرية لقدرتها على تناول مختلف المواضيع التي تعكس واقع الفرد وما يعيشه في محيطه والتحدث بلغته ومن ثمة التأثير فيه وهذا ما سعت إليه السينما الجزائرية التي عرفت بعد الاستقلال مرحلتين مهمتين من التطور الإيديولوجي لأصحابها فقد كانت المرحلة الأولى تأسيسية لهذا النوع من الفن، وكان السينمائيون يتخبطون في إشكالية تحديد هويتهم بالنسبة للآخر الذي يمثله الغرب، وفي المرحلة الثانية تحدث القطيعة بين السينمائي وتاريخه، وتعد بذلك الصناعة الفيلمية الهدف الأسمى لكل عامل في هذا الحقل ليقدم حقيقة فنية معبرة من خلال أعمال احترافية في المجال، وإعطاء السينما الأمازيغية الجزائرية التي تروي في أفلامها ثقافة وهوية منطقة القبائل وتعبر عن واقع الإنسان الأمازيغي وإحياء التراث والتقاليد التي حكم عليها بالنسيان، فمكنت هذه الأفلام المنتجة من إعادة اكتشاف كل ما هو تقليدي والتعبير عن أصالة الأفكار القومية لهذه المنطقة "القبائل" وإعادة إحياء ثقافتها وحفظها من الزوال والاندثار، فالمجتمع الأمازيغي يتميز بثقافة طقوسية رمزية أسطورية؛ حيث تعد هذه الأخيرة كنزا من كنوز الإنسانية التي لا تقدر بثمن، ومضمونها شهادة على البشر وإدراكهم للعالم

وتصورهم له نميز من خلالها بين الثابت والمتحول في الخيال الجماعي، أما من حيث الصيغة فهي شكل من أشكال التعبير البليغ الذي ولد من رحم الفكر والخيال والوجدان، تتجلى على الصعيد المكتوب كالحكاية والنصوص المقدسة والممارسات والمعتقدات والشعائر والطقوس، جميعها أشكال يمكن أن تكون دعامة للأسطورة بواسطة حافز مشترك هو الرمز، وعلى ذكر الطقس والرمز والأسطورة تتبادر إلى أذهاننا فكرة الدراسة التي نشأت من إصرار ذاتي على البحث فيما هو جديد وقديم في الوقت ذاته، وفي هذه النقطة بالذات تتجلى أهمية معالجة هذه الأساطير الأمازيغية ليس من منظور سردي وصفي بل من زاوية ضمنية دلالية تسمح بالغوص في جوهرها وعمق رمزها المشبع بالدلالات والمضامين الأنثروبولوجية، فهي تحاكي أنماط وتماثلات العديد من العناصر المؤطرة لمختلف السلوكات والممارسات الطقسية، التي تثري دلالاتها عبر آليات الاتصال والتفاعل الرمزي بين الرموز والعلامات المؤلفة لها، فالطقس يتضمن غاية أساسية تتمثل في إعادة توازن وخلق حالات من الاستقرار والتوازن الداخلي، ويتحقق ذلك من خلال صنفين أساسيين لا ينفصلان من الطقوس، أين يمكن القول أنها تغني جوهرها حتما الأفراد والجماعات الاجتماعية بمجموعة أفعال رمزية مشفرة بهدف التعبير عن طائفة من المعاني التي يخترقها معنى رمزي، فتتقيد إلى حد كبير بطابع هذا المحتوى وقوانينه، وغالبا ما تؤدي هذه الأفعال الرمزية المتفرقة في مناسبات متلاحقة محددة زمنيا ومكانيا وهو ما يكسب الطقوس الطابع الصارم والمقبول؛ حيث يتميز المجتمع القبائلي بثقافة طقوسية رمزية أسطورية على اعتبارها تحتوي على العديد من الطقوس والمعتقدات والدلالات والرموز الوثيقة الصلة بما يؤمن به الإنسان القبائلي، وبالقدر الذي تتنوع فيه المعتقدات يتنوع البعد الرمزي للطقوس ولبقية عناصر هذه الثقافة لتوسع حقلها الدلالي ليستوعب المزيد من التفسيرات والتأويلات، وعليه سنحاول استنطاق المعاني الرمزية الطقوسية القبائلية في فيلم "جبل باية" للمخرج عز الدين مدور، محاولة منا تبسيط هذه الإشكالية ومعالجتها بطرق علمية منهجية، وقد ارتأينا تقسيم هذه

الدراسة إلى خمسة فصول أساسية سبقناها بمحور منهجي أشرنا فيه إلى مختلف الإجراءات المنهجية المرتبطة بالدراسة من إشكالية وتساؤلات وما يرفق ذلك من أهداف وأهمية لها، تحديد المصطلحات وذكر أهم الدراسات السابقة وغير ذلك من الأطر المنهجية الضرورية لأي بحث سيميولوجي، ثم عالجنا في الفصل الثاني أنثروبولوجيا الطقوس في الثقافية الأمازيغية، عالجنا في المبحث الأول ماهية الطقوس وما رفق ذلك من أنواعها، أما المبحث الذي يليه تمثل في الطقوس في الثقافة الأمازيغية اللغة السينمائية وما يرفق ذلك من تعريف لها وذكر عناصرها ومقوماتها وخصائص الصورة السينمائية.

انصبت دراستنا في الفصل الثالث على واقع السينما الجزائرية وميلاد السينما الأمازيغية وواقع هذه الأخيرة في الجزائر، وتطرقنا إلى مشاكل القطاع السينمائي وميلاد السينما الأمازيغية وآفاقها وأهم القضايا التي تطرقت لها.

وعالجنا في الفصل الرابع اللغة السينمائية وما يرفق ذلك من تعريف لها وذكر عناصر اللغة السينمائية ومقومات وخصائص الصورة السينمائية، ليليه الفصل الخامس المتمثل في الجانب التطبيقي للتحليل السيميولوجي لفيلم "جبل باية"le montagne de Baya، انطلقنا ببطاقة فنية عن المخرج والفيلم وملخص له وبعدها التحليل التعييني والتضميني للمقاطع المختارة من الفيلم، لنختم الدراسة بنتائج حاولنا من خلالها الوصول إلى إجابة للتساؤلات المطروحة في البحث سمحت لنا بصياغة خاتمة لهذا الأخير، كما رأينا ضرورة إرفاق دراستنا بقائمة المراجع والملاحق المهمة.

الفصل الأول

الفصل الأول: الإطار المنهجي

1- إشكالية الدراسة:

يعتبر الفن السابع حقلا إبداعيا مترامي الأطراف مشحون بالعديد من المعاني المباشرة والإيحاءات والمعاني الضمنية، وهو جزء من مظاهر الحياة اليومية للأفراد في المجتمع يسعى لمعالجة قضايا ومواضيع مختلفة في شتى الميادين، تعمل على نقل صور من هذا الواقع والأخبار والإيديولوجية من خلال تأويل مختلف مواقف الحياة، وتقديمها للجمهور على شكل قوالب فنية مصحوبة بصورة إبداعية تجعل المتفرج في سفينة الفن والرقي يسافر عالم الخيال، وهذا قصد جعله يبصر الواقع والحقيقة المعاشة، وهذا ما يقودنا للقول أن السينما لا تعمل بمعزل عن الظواهر التي يفرزها المجتمع، وما تصوره نابع من بيئة لها جانبها الاجتماعي والاقتصادي والسياسي والثقافي، وهذا ما جعلها اليوم أكثر انتشارا حيث تعتبر أبرز وسائل الاتصال الجماهيري التي تعمل على تحقيق التواصل بين المجتمعات من خلال عكس صور الواقع ونقل مختلف القيم؛ أي تحاول أن تكون مرآة عاكسة تعبر فيها عن تواصلهم ومعاشهم ولباسهم ونمط عيشهم، حيث برز الاشتغال على كل ما هو أمازيغي وبذلك برز ما يسمى بالسينما الأمازيغية، أين تم استحضار مكونات ثقافية عديدة لإغناء جمالية الصورة الفيلمية الأمازيغية وأساسها الفكري، وتوضيح انتسابها ومواصفات هويتها لاسيما وأنها نظام رمزي متعدد الدوال، يتغذى أبعادا ضمنية بالإيمان المطلق بالمعتقدات الطقوسية والأسطورية وجعلها جزء لا يتجزأ من الحياة اليومية للأفراد، والتي لا تنقطع ضمن سيرورة التواصل بين الأموات والأحياء بل تستمر عوالمها عبر أنساق من الطقوس الأمازيغية يمتد تداولها ليشمل أبسط تفاصيل الحياة اليومية، وهنا يمكن القول أن الطقوس الأمازيغية تنفرد بخاصية أساسية تتمثل في طابعها المعنوي والرمزي الذي تتصهر فيه عوامل كثيرة تدخل في تركيبة البنية الجغرافية، التاريخية والعقائدية التي تشكل مهد هذه الطقوس، ما جعلها جزء لا يتجزأ من بعدها المعنوي والرمزي، حيث تشكل الطقوس أحد سبل

تحقيق الاستقرار النفسي للأفراد في هذا المجتمع، إذ من خلالها تلتمس البركة من الأرواح المقدسة والشخصيات الأسطورية وأصبحت تطغى على سلوكيات الحياة اليومية، حيث نجد تصنيفات خاصة بالطقوس الأمازيغية التي يحددها الغرض من التداول؛ أي الطابع الاستعمال التعييني حسب رولان بارث"Roland Barthes"، فنجد وفق هذا التصنيف الطقوس الانتقالية التي تتبع مراحل حياة الجماعة البشرية من ميلاد الفرد إلى غاية وفاته ونمط التعامل معه بعد الوفاة، ونجد في الوقت ذاته ما يسمى بـ" الطقوس الفلاحية" على اعتبارها تدعم النشاط الفلاحي في المجتمع كمورد أساسي الرزق، وتليه في الدرجة الثانية طقوس الحياة اليومية التي تحدد جملة من الممارسات اليومية المنظِمة لسيرورة الحياة الاجتماعية، وتشكل هذه الطقوس على الرغم من اختلافها أنساقا علماتية تحدد برمزيتها وتلاحم دوالها وشفراتها ومضامينها الاتصالية، وتتحول بفعل التحليل السميولوجي إلى نصوص سيميائية تستوحي ضمنياتها؛ حيث صنفت الطقوس كنظام سيميائي إلى مجموعة من الأنساق وهي حد ذاتها عناصر طقسية، فنجد منها الأسطورة والخرافة كأصل كل طقس أمازيغي تحدد البعد المقدس فيه وتفسر علاماته، ونجد في الوقت ذاته السلوكات التي هي عناصر أدائية تنقل الطقس من طابعه الأسطوري الخرافي إلى الطابع الواقعي العملي، ما من شأنه أن يولد دلالات جديدة تفرضها طبيعة العلامات والإيماءات الحركية، ولا يمكن للطقس أن يكتمل من دون وجود ما يمكن تسميته بالدعائم الطقسية، وهي عناصر وأشياء تكون في الغالب أغذية، ألبسة، حلي وأدوات تحظى بتقديس خاص في هذه الثقافات، وتكتسي بعدها الضمني من خاصيتها الاستعمالية من جهة وطبيعتها المقدسة من جهة أخرى.

وبما أن منطقة القبائل تعد مهدا لهذه الطقوس هذا ما دفعنا لتحديد موضوع الدراسة المتعلقة برمزية طقوس الفيلم السينمائي الأمازيغي "أذرار ن باية" للمخرج عز الدين مدور، واعتمدنا في هذه الدراسة على مقاربة التحليل السيميولوجي للكشف عن المعاني والدلالات

الصريحة والضمنية للفيلم، ما جعلنا نطرح السؤال الجوهري. **فيما تتجسد رمزية الطقوس التي قدمها لنا الفيلم الأمازيغي "أذرار ن باية"**؟ وهي الإشكالية التي ارتأينا ضرورة تبسيطها بجملة من التساؤلات الفرعية التالية:

– ماذا حاول فيلم أذرار ن باية تقديمه عن الطقوس؟

– ما هي أشكال الطقوس الأمازيغية الممارسة في الفيلم أذرار ن باية؟

– ما المعاني التي تنطوي عليها النصوص الطقسية التي تمارس في فيلم أذرار ن باية؟

– ما هي المعاني الرمزية للتمثلات الطقوسية والأسطورية المجسدة في فيلم أذرار ن باية؟

2 – أسباب اختيار الموضوع

أسباب كثيرة ذاتية وموضوعية كانت الدافع وراء التفكير في موضوع الدراسة والبحث فيه، حيث تلح على الباحث الاستمرار وتجعله لا يلقى إلا الولوج فيه سبيلا نحو تحقيق راحته الفكرية، وهو الشيء ذاته مع بداية كل بحث علمي، أما الذاتية فتتمثل في:

– الرغبة الذاتية في التعمق في سيميولوجيا الطقوس.

– الاحتكاك الشخصي بمظاهر الثقافة الرمزية الطقوسية الأمازيغية وتماثلاتها المختلفة (معايشتنا للواقع واحتكاكنا مع بيئة قبائلية تحوي موروثا كبيرا من العادات والتقاليد والطقوس الرمزية المتعلقة بالأجداد والمتوارثة جيلا بعد جيل).

– الرغبة في تسليط الضوء على الثقافة والتراث وكل ما له صلة بالحياة الإنسانية المعاشة والذي يندرج ضمن الثقافة الشعبية، فالذي لا يدرس تراثه ولا يرتبط به تاريخيا مستخدما إياه كبوابة لاستكمال بناء حاضر لا مستقبل له.

أما الأسباب الموضوعية فتتمثل في النقاط التالية:

– قلة الدراسات التي تهتم بالطقوس.

– تفتح هذه الدراسة المجال الواسع للغوص في خصوصيات المجتمع الأمازيغي ومختلف الجوانب المنظمة له والمتعلقة بمجالات عدة للحياة، من هذا المنطلق نجدها مرآة عاكسة لطبيعة مجتمع عريق عراقة التاريخ وخصوصية الحياة فيه.

– الثقافة الشعبية الأمازيغية لم تلق حضها من التفسير والتحليل في خضم الدراسات السيميولوجية التي أهملت هذا المجال الغني بالدلالات والرموز.

– الرغبة في ترسيخ ملامح السينما الأمازيغية بقوة وذلك من خلال رصد حياة سكان القبائل.

– الخروج عن المألوف من خلال توسيع آفاق البحث السيميولوجي لا سيما في اتجاه السيميولجية الرمزية الطقوسية.

3– أهداف الدراسة:

يتحدد الهدف الأساسي لهذه الدراسة في كشف الستار عن الرمزيات الطقوسية الأمازيغية التي تظهر في الأفلام السينمائية التي تعرض هذه الأخيرة، ومن ثم فهم مختلف المعاني والدلالات التي تتضمنها واستنطاق أبعادها الرمزية، ويتجسد ذلك من خلال:

– إبراز الرمزيات الطقوسية التي تم إظهارها في فيلم "أذرار ن باية".

– الاحتكاك بمختلف المعاني الرمزية المرفقة بالتمثلات الطقوسية والأسطورية الكامنة في فيلم "أذرار ن باية".

– الإسهام بالتراكم المعرفي في مجال البحث السيميولوجي فيما هو متعلق بالثقافة الشعبية.

– إبراز الثقافة القبائلية والخروج بها من قوقعتها إلى الثقافة العالمية.

– إثراء الدراسات العلمية الأكاديمية بمادة علمية حول التراث الشعبي للمنطقة.

– الاحتكاك بالأساتذة والباحثين من ذوي الاختصاص.

– التركيز على الصورة الرمزية لما تحمله من ثقافة لسكان القبائل خاصة بما تعلق بالمرأة وطقوس الزواج وما يتبعه من ذلك.

– الرغبة في ترسيخ ملامح السينما الأمازيغية بقوة وذلك من خلال رصد حياة سكان منطقة القبائل.

– معرفة الأبعاد الضمنية ومعاني الرسائل الألسنية للفيلم "أذرار ن باية".

– السعي إلى توسيع مجال الرؤية اتجاه الأفلام عن طريق أسلوب التحليل السيميولوجي، وذلك من خلال التركيز على كيفية توظيف اللغة السينمائية في تبليغ وتوصيل الأفكار والدلالات والقيم للمشاهد.

4- أهمية الدراسة:

تنبع أهمية الدراسة من حيث تناولها لموضوع يأخذ مجالا أوسع في الدراسات السيميائية، حيث تعتبر هذه الدراسة حقلا خصبا غنيا بالدلالات التي من شأنها أن تكشف الستار عن نمط عيش المجتمع وإبداعاته خلال فترة زمنية محددة، كما يمكن لهذه الدراسة أن تعطي بعدا جديدا للسينما من حيث اعتبارها وعاء حاويا للرموز يمكن اعتباره عينة صالحة لمقاربة المعاني التي تنطوي عليها هذه الرموز، ولم لا معايشة هذه التماثلات والدخول في فحواها استنادا إلى خاصية أساسية تتمتع بها السينما، تتمثل في إعادة إحياء الواقع ودفع الجمهور إلى معايشة لحظات هذا الواقع والتفاعل مع أحداثه المختلفة.

وتكمن أيضا أهمية هذه الدراسة في كونها تتعرض للطقوس ودلالاتها المختلفة ليس فقط في خطاب لغوي ولفظي مكتوب إنما في خطاب مسموع، وهذا من شأنه أن يولد إيحاءات عديدة كامنة في تماثلات الطقوس الأمازيغية، التي لا تستطيع الرسالة الشفوية أو المكتوبة

تمريرها بقدر ما تقوم الرسالة السمعية البصرية عبر الفرص التي تفتحها لمعايشة الواقع ببعدية الزمان والمكان.

5- منهج الدراسة:

كل بحث علمي يقوم على منهج معين يسير عليه، ويحدد نتائجه على النحو الذي يسمح بالإجابة على الإشكاليات والتساؤلات المطروحة، لهذا الغرض يتعين على الباحث العلمي الاعتماد والالتزام بمجموعة من القواعد التي تحدد مسار بحثه ودراسته، ذلك أن المنهج العلمي هو تلك المجموعة من القواعد والأنظمة العامة التي يتم وضعها من أجل الوصول إلى حقائق مقبولة حول الظواهر، وموضوع الاهتمام من قبل الباحثين في مختلف مجالات المعرفة الإنسانية.[1] وبناء على هذا نستنتج أن المناهج تصلح للبحث في حقيقة ظاهرة معينة تختلف باختلاف الموضوعات المطلوبة للبحث عنها من طرف الباحثين باختصار، فالمنهج العلمي عبارة عن أسلوب من أساليب التنظيم الفعالة لمجموعة من الأفكار المتنوعة والهادفة للكشف عن حقيقة تشكل هذه الظاهرة أو تلك[2]، أو كما عرفه أديب خضور "هو التنظيم الصحيح للأفكار إما من أجل الكشف عن الحقيقة حين نكون جاهلين بها وإما البرهنة عليها للآخرين حين نكون بها عارفين".[3]

في سبيل الإجابة على الإشكالية والتساؤلات المطروحة، وبالنظر إلى طبيعة الدراسة التي تمثلت في تحليل الفيلم فإننا نرى أن أنسب طريقة لذلك هي مقاربة التحليل

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

[2]- نفس المرجع، ص35

[3]- أديب خضور، **البحوث الإعلامية الثانية**، منشورات دمشق، ص 15

السيميولوجي، وذلك بالوقوف على الدلالات الخفية والمعاني الباطنية للرسائل التي يتضمنها الفيلم ومحل الدراسة.

يصف الباحث الدانماركي"لويس هاميسلاف" هذا المنهج (منهج التحليل السيميولوجي) على أنه "مجموعة من التقنيات والخطوات المستخدمة لوصف وتحليل شيء باعتباره دلالة في حد ذاته"[1]، والسينما حقل خصب لمثل هذه الدراسات السيميولوجية والدليل على ذلك العدد الكبير من الدارسين لها أمثال الناقد الفرنسي "كريستيان ميتز" الذي يرى أن "تحليل النص يختص بدراسة النص الفيلمي بكامله، وهو التحليل الذي يشمل جميع المتتاليات المؤلفة للفيلم الواحد أو يكتفي بدراسة متتالية واحدة فقط، ويسمى في الحالة الأخيرة بالتحليل المتعلق بالمتتلية أو التحليل المشهدي".[2]

أما "رولان بارث" فيعتبرها " شكلا من أشكال البحث الدقيق في المستويات العميقة للرسائل الإعلامية والألسنية، بحيث يلتزم الباحث الحياد نحو الرسالة والوقوف على الجوانب السيكولوجية والاجتماعية والثقافية التي من شأنها المساعدة في تقديم التحليل".[3] أما "جاك أومو" و"ماري ميشال" في كتابهما –تحليل الأفلام– فيريان أن " التحليل النصي يرتكز أساسا على اعتبار الفيلم نصا هو الذي يحدد أساس الفيلم في التحليل"[4]، والنص الفيلمي هو نتاج تركيب عدة شفرات تختلف طريقة توظيفها وإعدادها من متكلم لآخر.[5]

ويقوم التحليل النصي للأفلام كما قلنا سابقا على اعتبار الفيلم نصا يحمل ثلاثة مفاهيم رئيسية هي:[6]

---

[1]- Judith LAZAR, **sociologie de mass Armand**, colin, paris, 1955, p 138

[2]– محمود إبراقن، **هذه هي السينما الحقيقة**، ص 85

[3] -Judith LAZAR, op Cit, p 138

[4] - jaques Aumont, marie Michel, **l'analyse des filmes Nathan université,** paris, 1989, p66

[5]– محمود إبراقن، **المدخل إلى سيميولوجيا الاتصال**، بنغازي، ماي 1995، ص 12

[6]– عواطف زراري، **صورة المرأة في السينما الجزائرية**، مذكرة مجستير في علوم الإعلام والاتصال، 2001 ،ص19

أ- **النص الفيلمي:** هو الفيلم كوحدة خطاب وكآنية عاطفية.

ب- **النظام النصي:** هو خاص بكل فيلم يحدد النص النموذج البنيوي للعرض الفيلمي.

ج- **المدونات:** هي عبارة عن أنظمة ليست نظام نصي بحد ذاته لكنها تعمل خارج النص.

هذا مع الأخذ بعين الاعتبار مكونات ووظائف ونسق الخطاب الفيلمي وصولا إلى المعنى المراد تبليغه من خلال هذه الكتابة، وفي هذا المقام يقول "ك.ميتز" أنه "عندما نتكلم عن النص الفيلمي فإننا نتكلم عن الفيلم كخطاب دال بتحليل بنيته الداخلية ودراسة مظاهره وأشكاله الداخلية، ولا يجب أن يفوتنا القول أن بنية الفيلم معقدة فبناؤها متعدد الرموز والإشارات، فبعضها يتعلق بالإشارات البصرية والأخرى بالإشارات السمعية.[1]

- مفردات المجموعة الأولى: تتكون من لغات عديدة كلغة الموسيقى والغناء والكلام المنطوق بالإضافة إلى لغة المؤثرات الصوتية، ويتفاوت إدراك المتلقي لها وفقا لتجاربه السابقة ومدى تفاعله مع الثقافة والعلم والمجتمع.

- مفردات المجموعة الثانية: وتتكون من الإشارات البصرية أو المفردات البصرية التي تتوافق فيها العديد من النظم التعبيرية والفنية الأكثر تطورا وتعميما؛ أي ترتكز ليس فقط على العلوم والفنون التعبيرية والإشارة بل تكتيك التصوير، الديكور، هندسة العمارة، فنون التمثيل والإيقاع والألوان والتشكيل، فهي رموز وإشارات ترتبط بالمكان.

بناء على كل ما تقدم فإن أنسب طريقة لتحليل الأفلام محل الدراسة هي اتباع الطريقة التي تبناها "رولان بارث"، والتي تقوم على البحث على المعنى من حيث ثلاثة أنظمة هي المعنى التعييني والتضميني، المراجع والثقافة.

[1]- نسمة أحمد البطريق، **الدلالة في السينما والتليفزيون في عصر العولمة**، دارغريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 2004، ص 46

أ- **المعنى التعييني والتضميني:** يعتبر "رولا بارث" أول من وضع منهجية التحليل السيميولوجي للصورة والتي تقوم على مستويين التعيني والتضميني، يتعلق النظام الأول بالمستوى التعييني بين الدال والمدلول في خضم الدليل، أما المستوى الثاني فيرتكز على العلاقة التي تربط الدال بالمدلول بالمحيط الخارجي؛ أي يرتبط بالنظام الاجتماعي والثقافي والسوسيوثقافي.[1]

وسنقوم بالتعبير على هذه المستويات من خلال القيام بتحليل نص "أذرار ن باية" باتباع أولا أدوات التحليل الفيلمي، ثم تحليل الصور، ففي المستوى التعييني نقوم بتحديد ووصف شريط الصورة واللقطات وشريط الصوت، أما المستوى التضميني فسوف نتطرق إلى تحليل الشفرات البصرية لحركات الكاميرا بالتصوير وسلم اللقطات ودلالات الصور، بالإضافة إلى تجسيد الشفرات (المدونات) السينيماتوغرافية والتعمق في معاني الصور والقيم الرمزية والأيقونة، وسنركز أيضا على المستوى الألسني(الجانب اللغوي) باهتمامنا بالنص الفيلمي سواء أكان في شكله المنطوق أو في صيغة بيانات مكتوبة، ثم نقوم بشرح وتفسير الأبعاد الدلالية والمعاني غير المباشرة للنص الفيلمي، فمن خلال كل هذه المراحل يمكن استخراج المعنى التعييني للفيلم؛ أي الشكل الجلي للعيان، أما التحليل التضميني فيمكن كشفه من خلال ربط الجانب الكمي المتمثل في التقطيع والتجزئة ووصف صور الفيلم بالبعد الإيديولوجي والتضميني، وتحديد التفاعلات التي تحدث بين وحدات التحليل فيما بينها، وبالتالي الوصول إلى معرفة مختلف المعاني والطقوس في الفيلم السينمائي الجزائري الأمازيغي "أذرار ن باية".

ومن أهم الجداول المقدمة في هذا المجال الجدول الذي وضعه "ألان رينه" عام 1963م لفيلمه "موريل".

[1]- Martine joly , **Introduction a l'analyse de l'image Nathan université,** France, 1994, pp 71-72

جدول رينيه التقطيعي:[1]

اللقـطـة		شريـــــط الصـــــــــورة			شريـــــط الصـــــوت		
الرقم	المدة	الوصف	حركات الكاميرا	زوايا التصوير	الحوار	الموسيقى	الضجيج
رقم اللقطة	مدة اللقطة	اللون الإضاءة الديكور الحركة والمضمون	سلم اللقطة حركة الكاميرا	زوايا التصوير في اللقطة	الحوار الثنائي والمتعدد التعليق	الموسيقى التصويرية	الطبيعي والمصطنع

من خلال ما سبق يمكن القول أن التعييني هو الشكل الظاهر الجلي للفيلم، أما التضميني فنتوصل إليه من خلال ربط هذا الجانب(التعييني) بالمرجع والثقافة؛ أي ربطه بالجانب الإيديولوجي المعبر عنه، بمعنى الإجابة على السؤال لماذا استعملت لقطة دون أخرى؟ أو التركيز على شخصية دون أخرى؟ مع الأخذ بعين الاعتبار التركييز على الديكور الموظف كالمكان واللباس والأشياء الأخرى، وبهذا سيتم الوصول إلى استنتاج المعاني التي أراد المخرج إيصالها عبر الفيلم وهذا لمعرفة رموز المعاني المرتبطة بطقوس الفيلم.

6- مجتمع البحث وعينة الدراسية:

ولإيجاز هذه الدراسة لابد من تحديد العينة والتي تعرف بأنها ذلك الجزء المختار من مجتمع البحث الكلي وتكون ممثله لهذا المجتمع، ويشترط أن يكون فيها جميع صفات الأصل الذي اشتقت منها في جوانبها المختلف طبقا لطبيعة الموضوع المدروس، ونستطيع أن نعطيها التعريف التالي:" العينة طريقة من طرق البحث وجمع المعلومات تؤخذ من مجموعة ما للانتقال من الجزء إلى الكل، أو التوصل إلى حكم على المجتمع في ضوء

[1]- مراد بوشحيط، **هوليود والحكم الأمريكي**، ماجيستير علوم الإعلام والاتصال، 2003-2004، ص 36

بعض أفراده، فهي ضرب من الاستقراء وليست إلا مثالا أو مجموعة أمثلة يستخلص منها أحكام فيها قدر من الاحتمال، ويمكن الاستعانة بها في بعض الإجراءات العلمية أو الاستنتاجات النظرية".

أما في بحثنا فقد اخترنا عينة عمدية رأينا أنها تخدم مجتمع البحث، والعينة العمدية هي عينة يختارها الباحث بصفة قصدية.

العينة العمدية:

قد يعتمد الباحث في اختيار إحدى وحدات المجتمع التي يسحب منها العينة وقد يكون لهذا الاختيار مبرراته بأن يكون حجم المجتمع كبير، ويرى الباحث أن هذه الوحدة طبق المعلومات المتوفرة لديه لها نفس الصفات العامة للمجتمع الكبير.

ولأن موضوع دراستنا هو رمزية الطقوس للفيلم الأمازيغي "أذرار ن باية"، فإن مجتمع بحثنا بديهيا جميع الأفلام الناطقة باللغة الأمازيغية والتي تتناول موضوع الطقوس، وأنسب طريقة لاختيار عينة مجتمع البحث هذا هو العينة العمدية أو ما يعرف بالعينة القصدية، وهي العينة التي يتم اختيار أفرادها بشكل مقصود من طرف الباحث نظرا لتوفر بعض الخصائص في ألائك الأفراد دون غيرهم، ولكن تلك الخصائص هي من الأمور الهامة بالنسبة للدراسة،[1] ولهذا فقط وقع اختيارنا على الفيلم السينمائي الجزائري الأمازيغي "أذرار ن باية" للمخرج عز الدين مدور، ولقد تم اختيار هذا الفيلم إنتاج سنة 1997 للاعتبارات التالية:

- التغطية الواسعة من طرف وسائل الإعلام والإقبال القوي من طرف الجمهور
- لأن الفيلم له علاقة بموضوع الدراسة
- ثالث فيلم ناطق باللغة الأمازيغية

[1]– محمد عبيدات، محمد أبو نصار وآخرون، **منهجية البحث العلمي القواعد والمراحل والتطبيقات**، ص 96

– قوة الأداء المذهل وتوظيف الأساطير وإحياء تلك الحقبة الزمنية بكل تفاصيلها من ديكور ولباس ومعتقدات

– اعتباره من أكبر وأشهر الأفلام التي صنعتها السينما الأمازيغية

7– تحديد المفاهيم والمصطلحات:

تبنى كل دراسة على مفاهيم ومصطلحات محورية تتردد في مختلف أطوارها، ولكي يكون استخدام هذه المفاهيم والمصطلحات منهجيا وجبت الإشارة إلى المعنيين الاصطلاحي والإجرائي.

ويقصد بالتحليل المفهومي سيرورة تدريجية لتجسيد ما نريد ملاحظته في الواقع، يبدأ هذا التحليل أثناء شروع الباحث في استخراج المفاهيم من فرضيته، ويستمر أثناء تفكيك كل مفهوم لاستخراج الأبعاد والجوانب التي ستؤخذ بعين الاعتبار، والمفهوم تصور ذهني عام مجرد لظاهرة أو أكثر للعلاقات الموجودة بينها.[1]

ويعرف "معاذ خليل" المفاهيم على أنها الصورة الذهنية الإدراكية المتشكلة بواسطة الملاحظة المباشرة لأكثر ومن مؤشر واحد من واقع ميدان البحث، والمفاهيم نوعان عامة وإجرائية أما المفاهيم العامة فهي الأكثر تجريدا وهي منطقية ومعقولة، وصياغتها علمية سبق لها أن خضعت للاختبار الميداني، أما المفاهيم الإجرائية فهي مشتقة من واقع البحث الميداني وتتصف بالخصوصية وتختلف من دراسة لأخرى ومن مجتمع لآخر.[2]

ومن أهم المصطلحات التي تم استخدامها على متن الدراسة الأسطورة والطقس

[1]– موريس أنجرس، ترجمة : بوزيد صحراوي وآخرون، **منهجية البحث العلمي في العلوم الإنسانية**، ، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2004، ص157

[2]– فضيل دليو وعلي غربي، **أسس المنهجية الاجتماعية**، منشورات جامعة منتوري، ط1، قسنطينة، 1999، ص ص 102-85-2

أ- **الأسطورة:** ترجع كلمة أسطورة إلى الجذر "موتوس" mutus الذي يعني "أبكم وصامت"، وترتبط فكرة الصمت بالأشياء التي لا يمكن التعبير عنها بطبيعتها إلا بالرموز.[1] فالكلمة عربية الأصل وجذرها الفعل الثلاثي "سطر" وباعتبار أن لكل كلمة مشتقة في العربية جانبين (الأول عاداتها والثاني صيغتها ووزنها)، فمادة كلمة "أسطورة" تقوم على جذر يدل على المعنى العام الذي يجمع بين سائر المشتقات منه و وزنها من أوزان لغتنا العربية، فأسطورة على وزن "أفعولة" كأحدوثة وألعوبة وغيرها، وجمعها أساطير على وزن "أفاعيل" كأحاديث وألاعيب، وهذا يؤكد أن كلمة أسطورة هي أحد اشتقاقات الجذر الثلاثي "سطر" على وزن "أفعولة".

نعني بالأسطورة حسب "كانط" عدم ترتيب المصادر أو إظهار المطلق حسب "هيجل"، كما نعني بها التركيب المنطقي والتحتي الشائع على كل المستويات حسب "كلود ليفي ستروس". يقول "وديع بشور" كلمة أسطورة في العربية مقتبسة من كلمة "أستوريا historia اليونانية، وتعني حكاية وحكاية غير حقيقية على عكس الحقيقة بينما الكلمة historia ذاتها تعني تاريخ.[2]

أما في اللغة العربية فهي بمعنى تقسيم وتصفيف الأشياء، فالأسطورة تعني الكلام المسطور المصفوف، ولا يشترط فيها أن تكون مدونة أو مكتوبة ولكن بالضرورة هي الكلام المنظوم سطرا وراء سطر فتظهر مصفوفة كقصائد الشعر ما يسهل حفظها وتداولها ويحافظ على بنيانها وكلماتها. ويقول "مالينو فسكي"* أنها ركن أساسي من أركان الحضارة الإنسانية تنظم المعتقدات وتعززها وتصون المبادئ الأخلاقية وتقومها وتضمن فعالية الطقوس وتنطوي على قوانين عملية لحماية الإنسان. عليه يمكن القول أن الأسطورة حاملة لرسائل آتية من

[1]- لوك بنوا، **إشارات رموز الأساطير**، تعريب: فايزة لحم، نقش عويدات للنشر والطباعة، بيروت، لبنان، 2001، ص 98

[2]- قسم الدراسات والبحوث في جامعة التجديد الثقافية الاجتماعية، الأسطورة توثيق حضاري، دار الحيوان، دمشق، 2009،ص 27

عمق التاريخ ومليئة بالمعاني والدلالات الرمزية لنمط الحياة وتفكير إنسان تلك الحقبة من الزمن، لهذا فالأسطورة تعتبر وسيلة من وسائل الاتصال مع الماضي كالأغاني والرقصات الشعبية والحكايات، والتي تشكل الثروة الفلكلورية لكل شعب.

ب- الطقس:

يعرف الطقس"le Rite" بكونه منظومة من القواعد التي تحكم الجماعة البشرية، كما أنه جملة من التظاهرات الدينية ويعبر الطقس بواسطة أشكال لغوية متعارف عليها تحدد هذه الدوال اللفظية مع حركات مشفرة من قبل الجماعات البشرية تتناقلها وتمارسها لتحقيق الانسجام النفسي والاجتماعي.[1]

اشتقت كلمة "طقس" من السنسكريتية وهي تعني "ما هو مطابق للنظام"، وهذا ما جاء على لسان "جينون"حينما أكد أن الطقس يدل في الأصل على ما تم تحقيقه وفقا لنظام.

كما يمكن تعريفه بأنه سلسلة من الحركات التي تستجيب للاحتياجات الجوهرية، إذ يجب تنفيذ هذه الحركات وفقا لتناسق معين فالطقوس حركات بدنية تقوم بها كل يوم، توافق أساليبنا في الحياة كالسير وارتداء الملابس وإظهار عطفنا وعدوانيتنا.[2]

يرى "ليش" أن الطقوس عبارة عن إساءات ورموز تكون نظاما شاملا على طريقة اللغة، فهو يقول أن هذه الأنظمة أسهل من اللغة من خلال تركيبتها النحوية لكنها أكثر تعقيدا من حيث تعدد قنواتها الاتصالية.[3]

---

[1]- Geneviéve Dominique de salin, **une approche ethnographique de la communication rencontre en milien parisien** Hatier, paris, 1988, pp15.16

*برونسيلاف كاسبر مالينو فيسكي: عالم بولندي مختث في علم الإنسان، من أهم رواد علم الإنسان التطبيقي، متحصل على دكتورا في الفلسفة 1980 وأخرى في الأنثروبولجيا 1922، متأثر بكتاب جيمس فريزر الغصن الذهبي.

[3]- jacques Carraze, **les communication non verbales**, 5eme ed, PUF, France, 1996, p 102

أما الطقوس الاحتفالية فهي حركات بسيطة وتصرفات ترتيبية مؤلفة من أناشيد وموسيقى وكلمات، تبرز مواقف طبيعية كانت في بادئ الأمر انعكاسات صادرة عن الغريزة في مناسبات مماثلة تستجيب للضرورة نفسها.[1]

أما "ماريان بيلس" Belis marianne فتقول أنه يوجد في إطار التجمع الثقافي بعضا من المعتقدات، الطقوس الدينية أو الفولكلورية والتي إذا ما تم تحليلها تصبح حاملة لمعلومات حول أصل هذا المجتمع(ظروفه التاريخية والاجتماعية والجغرافية)، وكذا خصوصياته لتظهر أهميتها في القدرة على فك ما تخفيه وراء هذا الشكل من التعبير والذي تتلقاه من عمق التاريخ.

عليه فالطقوس كالأسطورة لا يكاد أي مجتمع يخلو منها إذ أنها تتمثل في اتصال الجماعة، ترسل خلاله الرسالة الطقوسية من طرف الفرد لكن باسم الجماعة ليصبح بذلك المرسل الجماعة كلها وليس الفرد لوحده لتتمكن من التواصل بفضل الطقس مع الآلهة.

ج- التعيين "dénotation" والتضمين "connotation": أخذت الكلمتان من اللاتينية dénotation الذي يفيد التعيين indication و"connotation" الذي يراد به المعنى الإضافي أو الدلالة الإضافية"indication seconde" أو[2] signification seconde

يراد بالتعيين المعنى الأساسي الحرفي المرجعي للشيء وهو بذلك العلامة السميولوجية في حد ذاتها، بينما يراد بالتضمين مجموع الصفات والخصائص والمميزات المرفقة بالشيء؛ أي أنه جملة القيم المضافة إلى الشيء[3]، لذلك يرى "Roland Barthes" أن التضمين أوسع

[1]- لوك بنوا، **إشارات تعبيير الأساطير**، ص93

[2]- Anne Goliot tété, Martine Joly, **Thierry lancien et outres,** op Cit, p 108

[3]-Patrich Charaudeau, **pomimique Maynguneau dictionnaire d'analyse du discours**, ed seuil, paris, 2002, p 131

من التعيين وأكثر تنظيما وتشددا[1]، ويؤكد "Hjelmsev" بأن التضمين يشمل كل مرة يكون فيها الشيء محملا بوظيفته الأساسية، لا تكون هذه الوظيفة اعتباطية ولا تتوقف على إرادة الفرد، بل ترتبط بالتمثل الثقافي والاجتماعي وبفضله تشكل الأشياء نسقا دالا.[2]

د- العادات:

هي كل سلوك متكرر يكتسب اجتماعيا ويتعلم اجتماعيا ويمارس اجتماعيا ويتوارث اجتماعيا، وهي من الدعائم التي يقوم عليها التراث الثقافي وكل بيئة اجتماعية.[3]

هـ- التقاليد:

هي العادات الموروثة التي يقلد فيها الخلف عن السلف وهي مقتبسة اقتباسا رئيسيا من الماضي إلى الحاضر ثم من الحاضر إلى المستقبل، فهي تنقل وتورث من جيل إلى جيل ومن السلف إلى الخلف.[4]

و- الرمز symbole :

كاسيرر cassirer :

يعرف الرمز على أنه العنصر الجوهري للثقافة الإنسانية وهو تعبير يشير إلى معنى حدسي عام أي أن له قيمة تصورية، والرموز الثقافية مظاهر موضوعية للتفكير مؤلفة بذلك عالما رمزيا خاصا بها.

[1]- Umberto Eco, **les signe traduit de l'itallien par Jean Marie Klikenberg**, Edition labor, paris, 1980, pp 124.125

[2]- Tzetan Todorov, **Littérature et signification,** langue et langage, la rousse , paris, 1967, p 30

[3]- فوزية، **باب القيم والعادات الاجتماعية**، دار نهضة العربية، ط2، بيروت، 1980، ص ص.107.104

[4]- المرجع نفسه، ص 164

وللرمز وظيفة ذاتية أي أنها عبارة عن تعبيرات عن الحياة أو الروح الإنسانية والدوافع النفسية الأساسية.

ويستخدم كاسيرر الشكل الرسمي في معان عدة أهمها أن الشكل الرمزي يشير إلى أنماط مختلفة من الأشكال الثقافية مثل الأسطورة.[1]

تشارلز بيرسpeirce(1839-1914):

قدم تعريفا للرمز إذ أدرجه ضمن تعريفه العام للإشارة إذ يرى أن الإشارة تضم ثلاثة أنماط ألا وهي: الصورة، الدليل، الرمز.فالرمز عنده يتم بالدينامية وإمكانية التفسير والتأويل.

فراند دي سوسيرfernand de saussure(1857-1915):

الرمز دال على الإشارة الصوتية.

سوزان لانجر(1895-1985):

تؤكد على أن هناك أربعة أنماط من الأشكال الرمزية وهي: اللغة، الشعيرة، الفن(الموسيقى، الرسم، التصوير)، والأسطورة.

وهذه الأنماط الأربعة تصنف في مجموعتين هما:

- لبرمزسة اللغوية أو اللفظية.
- الرمزية غير اللغوية وتضم الأسطورة، الشعيرة والفن...[2]

[1]- العيد حافظ الأسود، **الأنثروبولوجيا الرمزية**، منشأة المعارف، الإسكندرية،2002، ص 34-35

[2]- نفس المرجع، ص36-39

دوركايمDurkeim:

الرمز يتضمن العاطفة والمشاعر، حيث تتبع فينا هذه الأخيرة من خلال شتى ما يربطها بصورة تلقائية بالرمز الذي يمثله، وبالنسبة لدوركايم يعتبر كل المعتقدات والشعائر ذات طبيعة رمزية تعبيرية.[1]

كليفورد جرتزGeertz:

الرموز هي حاملات لمعاني أو تصورات تتحد معا كي تؤلف نصوصا ثقافية تسمح للناس بالتواصل والتعبير عن أنفسهم لبعضهم البعض، وقد استخدم جيرتز كلمة رمز لتعني موضوع أو أي شيء يدل على شيء آخر أو معنى آخر أو شخص ما، إذ يمكن لأي موضوع أو حدث أو فعل أو علاقة أن يصل كحامل لتصور ما.

فالرمز هو حامل للتصور أو المعنى سواء أكان الحامل موضوعا ماديا أو فعلا أو حادثة أو صفة أو علاقة وهكذا يوسع جيرتز مفهوم الرمز ليشمل أي شيء يمثل معنى معينا لدى الأفراد.[2]

ويعرف الرمز كذلك بعمقه ودلالته الغنية وتكوينه الطبيعي والعفوي.

الرمز عند يونغ هو حد لفظي لمعنى غير محدود وهو يختلف عن السمة أو العلامة، فالرمز يعبر عن حقيقة أو واقعة تنتمي معهما على قدم وساق لا أن تدخلهما في تناقض ينفي أحدهما لكي تثبت الأخر تبعا لموقفنا اتجاه أي منهما (الحقائق، الوقائع).[3]

---

[1]– العيد حافظ الأسود، **الأنثروبولوجيا الرمزية**، ص53–54

[2]– نفس المرجع، ص113–114

[3]– ك.غ يونغ، ترجمة نهاد خياطة، **علم النفس التحليلي**، دار الحوار، سوريا، 1985، ص14–15

8- الدراسات السابقة:

من المعروف أن العديد من الأسس النظرية للدراسات المقترحة يعتمد على نتائج ودراسات نظرية وميدانية سابقة عكست أراء الباحثين أو المؤسسات التي قامت بها في أوقات سابقة.

تعتبر القراءة التحليلية لمختلف الدراسات السابقة حول موضوع الدراسة الباحثين على تكوين أفكار واضحة كما يتحتم عليهم من واجبات في هذا المجال، وهي دراسات مهمة لأي باحث خاصة في تحديد وتوجيه مساره البحثي نحو الطريق السليم، حيث تفيد هذه الدراسات السابقة في التأكد من هذه الدراسات التي لم تتطرق للمشكلة التي هو بصدد بحثها في نفس الزاوية ولا بالمنهج نفسه،[1] كما تعمل هذه الدراسات السابقة على تزويد الباحثين بالمعايير والمقاييس والمفاهيم الإجرائية التي قد يحتاجها، كما يجب على الباحث أن يركز على الدراسات التي لها علاقة مباشرة بالموضوع وعلى نتائجها دون أدلتها وبراهينها.[2]

- الدراسة أولى:

رسالة تخرج لنيل شهادة الماجيستر في علوم الإعلام والاتصال تخصص سيميولوجيا.

من إعداد الطالبة:طيلب نسيمة[3]

عنوان الدراسة:

---

[1]- فضل ديليو، علي غربي وآخرون، **أسس المنهجية في العلوم الاجتماعية**، منشورات جامعة قسنطينة، الجزائر، 1999، ص 124

[2]- المرجع نفسه، ص 126

[3]- طيلب نسيمة، **الأبعاد الأسطورية للطقوس الاحتفالية في منطقة القبائل بالجزائر**، تحليل سيميولوجي لعينة من الطقوس الاحتفالية لبني معوش ببجاية، شهادة المجيستر في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 2010-2011

الأبعاد الأسطورية للطقوس الاحتفالية في منطقة القبائل بالجزائر دراسة سيمسولوجية لعينة من الطقوس الاحتفالية لبني معوش "ببجاية".

تاريخ ومكان إجراء الدراسة:

كلية العلوم السياسية والإعلام قسم علوم الإعلام و الاتصال جامعة الجزائر في 2010-2011.

طبيعة الدراسة:

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماجيستر في علوم الإعلام والاتصال دراسة سيميولوجية لعينة من الطقوس الاحتفالية على مقاربة مفادها أننا نعيش عصرا معلوما ومتفتحا على الآخر لم يتم البحث فيها، وهذا النقص الفادح هو ما حفزنا على إنجاز هذا البحث لفهم دلالة عينة الطقوس الاحتفالية، وما هي الأبعاد الأسطورية التي يمنحها سكان بني لمعوش بمنطقة القبائل للطقوس الاحتفالية.

فرضية الدراسة:

اعتمدت أو بالأحرى اقترحت ست فرضيات لهذه الدراسة مفادها طبيعة الرموز المستخدمة للطقوس الاحتفالية لبني لمعوش، الفرضية الثانية أهم المتغيرات المتدخلة في تحديد البعد الأسطوري للطقوس الاحتفالية، الفرضية الثالثة كيف تساهم الطقوس الاحتفالية في بلورة الفكر القديم لسكان منطقة بني لمعوش بالقبائل إذا كانت الطقوس الاحتفالية لا تحمل أي بعد أسطوري يذكر فما مدى رمزية الطقوس الاحتفالية في سياق البحث دون أسطورتها.

منهج الدراسة:

المنهج المستخدم في الدراسة هو منهج التحليل السيميولوجي الذي تعمد اتباع المقاربة السيميولوجية التي تسمح لنا من خلال خطوتها بالإجابة على إشكالية الدراسة وتسمح لنا بالوصول إلى الدلالة الحققية التي تكون خفية، إلا أن المستخدم في الدراسة الملاحظة بالمشاركة المقابلة الشخصية والاعتماد على المخبرين.

عينة الدراسة:

الاعتماد على عينة القصدية أو العمدية المنتقات حسب الظروف المواتية للبحث والقابلة للدراسة والتقصي لذلك، حددت عينة الدراسة بمجموعة من الطقوس الاحتفالية التي يمارسها سكان منطقة بني معوش بالقبائل والتي يجرى عليها البحث والتقصي.

نتائج الدراسة:

الطقوس وسيلة وعامل مساعد للتعبير عن علاقة الإنسان بعالمه الخارجي وكلما كانت هذه الحركات والرموز والوسائل متناسقة ومنتظمة كلما جاءت معبرة عن معناها، فالطقس إحياء لتجربة مقدسة وهي بحد ذاتها أساطير متحركة.

جوانب الاستفادة:

لمسنا تقاربا بين موضوع هذه الدراسة وموضوعنا المتناول المتعلق برمزية الطقوس.

- الدراسة الثانية:

رسالة دكتوراه في علوم الإعلام والاتصال تخصص سيميولوجيا الاتصال.

من إعداد الطالبة: وردية راشد[1]

عنوان الدراسة:

الفضاء السينمائي ومسألة تعددية المعاني في الطقوس الشعبية الأمازيغية الجزائرية دراسة سيسيولوجية أنتروبولوجية لعينة من الطقوس في منطقتي القبائل والصحراء.

مكان وتاريخ إجراء الدراسة:

كلية علوم الإعلاموالاتصال جامعة الجزائر في 2015-2016.

طبيعة الدراسة:

رسالة الدكتوراه في علوم الإعلام والاتصال دراسة سيميولوجية أنثروبولوجية لعينة من الطقوس مبني على كيف سيساهم الفضاء السينمائي في تحديد خاصية تعددية المعاني للطقوس الشعبية الأمازيغية في منطقتي بوزفة بالقبائل و الهقار في الصحراء الجزائرية وفيم تكمن مظاهر هذا التعدد؟

فرضية الدراسة:

اعتمدت أو بالأحرى اقترحت ست فرضيات لهذه الدراسة مفادها الممارسة في الطقوس الشعبية الأمازيغية قي منطقة القبائل، العناصر المتداولة في الأداء الطقسي في منطقتي المعاني الإضافية التي يضيفها الأفراد أثناء اتصالهم وتفاعلهم الرمزي مع هذه الطقوس، علاقة المحفزات الدسمغرافية بالأداء الطقسي في الطقوس الشعبية الأمازيغية.

منهج الدراسة:

[1]- وردية راشد، **الفضاء السيميائي ومسألة تعددية المعاني في الطقوس الشعبية الأمازيغية الجزائرية**، تحليل سيميولوجي أنثروبولوجي لعينة من الطقوس في منطقة القبائل والصحراء، رسالة دكتوراه في علوم والإعلام والاتصال، جامعة الجزائر3، 2015-2016

المنهج المستخدم في الدراسة هو المنهج العلمي لكونه الطريق الواضح والمستقيم البين والمستمر للوصول إلى الغرض المطلوب لتحقيق الهدف، كما استخدم المنهج التكاملي الذي تحدده طبيعة الدراسة والأهداف الموجودة منها يتعلق الأمر بكل من التحليل السيميولوجي والاستنطاق والأسئلة الخفية.

الأدوات المستخدمة في الدراسة:

– أدوات متعلقة بالتحليل السيميولوجي: القراءة السيميائية، التأويل السيميائي، النقد السيميائي.

– أدوات متعلقة بالبحث الميداني: الملاحظة المشاركة، المقابلة الحرة، التسجيل السمعي البصري.

عينة الدراسة:

الاعتماد على اختيار منطقة بوزقن بولاية تيزي وزو وتوظيف المقابلة في أربع قراءات تحدد في آيت سملال، آيت فرعاش، أبو سيسفن حورة.

الملاحظة بالمشاركة للعديد من الظواهر الطبيعية و السلوكات اليومية.

نتائج الراسة:

الممارسات الطقوسية تشكل نسقا من الأنساق الرمزية ذات الأبعاد الاتصالية والتواصلية في كل من المجتمع الرقي والقبائلي وتبرز هذه الأهمية من خلال احتمالهما مركز الصدارة في الممارسات اليومية وتحكمهما في أشكال الاتصال والتفاعل الرمزي لهما سيرورتين اتصاليتين تفاعليتين رمزيتين يؤكدان اختلاف أنماط الاتصال الاجتماعي في شكله العام، الشيء الذي يجعل من الطقوس الشعبية مرآة عاكسة للخصوصية الثقافية فيالمجتمعين المدروسين.

جوانب الاستفادة:

لمسنا تقاربا بين موضوع هذه الدراسة وموضوعنا المتناول في المتغير المتعلق بالرمزية الطقسية.

الفصل الثاني

الفصل الثاني: أنثروبولوجيا الطقوس في الثقافة الأمازيغية

المبحث الأول: تعريف الطقس لغة واصطلاحا

أ- الطقس لغة:

عند الجوهري في صحاحه فيعني حالة الجو من ضغط وحرارة ورطوبة ورياح وتساقط ودرجة سطوع الشمس في يوم أو أيام قليلة.[1]

ونجده في "المعجم الوسيط" بمعنى النظام أو الترتيب.[2] وجاء عند البستاني في قاموسه "محيط المحيط" أنه عند النصارى يطلق على شعائر الديانة أو احتفالاتها، وهو معرب لكلمة "تكسيس" باليونانية ومعناها نظام وترتيب.[3]

أما أصل مصطلح طقس "Rite" الاشتقاقي فهو من الكلمة اللاتينية"ritus"، وهي عبارة تعني عادات وتقاليد مجتمع معين، كما تعني أنواع الاحتفالات التي تستدعي معتقدات تكون خارج الإطار التجريبي.[4]

يعتقد العالم " لينش"leach بأن الطقوس هي نوع من أنواع السلوك الاجتماعي له صفة رمزية، تنعكس في الشعائر والممارسات الدينية وأحيانا يعبر عنها في سياق العادات والتقاليد الاجتماعية.[1]

---

[1]- نظال فخري، **الطقوس والمعتقدات الشعبية في الأدب الشعبي في محافظة رام الله**، مذكرة لنيل شهادة الماجيستر في اللغة العربية، كلية الدراسات العليا في جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 2009، ص9

[2]- أنيس إبراهيم وآخرون، **المعجم الوسيط**، ط2، ص 587

[3]- البستاني، **محيط المحيط**، ص 553

[4]- طوالبي نور الدين، **(الدين، الطقوس، التغيرات)**، منشورات عويدات وديون المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1988، ص 47

ب- الطقس اصطلاحا:

يعرف الطقس على أنه نوع من السلوك المعمم "pervasive kind of behaviour " الذي يمكن الاستناد عليه لفهم كنهه الإنسان ، تماما مثله مثل اللغة التي تعد نظاما رمزيا قائما على قوانين راسخة، بالتالي يمكن النظر للطقوس بوصفها نظاما روزيا من الأفعال، ويكمن رؤية العلاقة الشائكة المعقدة بين الطقوس واللغة في تاريخ المحاولات العديدة لشرح السلوك الطقسي، ومن ثم نجد اهتمام أغلب التفسيرات بأهمية اللغة بوصفها عاملا مهما في النظرية التي تهتم بطبيعة الطقوس، إن اللغة الخاصة بتفسير الطقوس هي لغة الأسطرة " language of myth".[2]

وقد جاء في قاموس الأنثروبولوجيا أن الطقوس فعاليات وأعمال تقليدية لها في الأغلبية علاقة بالدين والسحر يحدد العرف أسبابها وأغراضها، فهي مشتقة من حياة الشعب الذي يمارسها، ويعتقد البدائيون أن أداءها يرضي الآلهة والقوى فوق الطقسية والمعبودات وعدمه يسبب غضبهم.[3]

وقد عرف "جلوكمان" الطقس بأنه " تنظيم مركب للنشاط الإنساني ليست له طبيعة فنية(تقنية) أو ترويحية بارزة، ويتضمن استخدام أساليب السلوك التي تتسم بقدرتها على التعبير عن العلاقات الاجتماعية.[4]

---

[1]- يوسف فرحات، **الفلسفة الإسلامية وأعلامها**، الشرقي للمطبوعات، 1986، ص 51

[2]- أمال النور حامد، **طقوس الزار وطبيعتها**، ص 3، يوم 2021/4/10 على الساعة10ساو05د
(4zar/zar1.HTMhttp://arkamani./V014/anthropology)

[3]- شاكر مصطفى سليم، **قاموس الأنثروبولوجيا**،:إنجليزي-عربي، 1981، جامعة الكويت، الكويت، ص 824

[4]- محمد الجوهري، **المفاهيم الأساسية في الأنثروبولوجيا**: مدخل لعلم الإنسان، جامعة القاهرة، القاهرة، 2008، ص 252

كما يعرفها علماء الأنثروبولوجيا الاجتماعية بأنها: " مجموعة حركات سلوكية متكررة يتفق عليها أبناء المجتمع وتكون على أنواع وأشكال مختلفة تتناسب والغاية التي دفعت الفاعل الاجتماعي أو الجماعة للقيام بها".[1]

ويعتقد العالم "إدموند رونالدليج" edmund ronoldleach: بأن "الطقوس هي نوع من أنواع السلوك الاجتماعي له صفة رمزية تنعكس في الشعائر والممارسات الدينية وأحيانا تعبير عن علاقة الإنسان بعالمه الخارجي، وكلما كانت هذه الحركات والعلامات والرموز والوسائل متناسقة ومنتظمة جاءت معبرة عن معناها".[2]

المبحث الثاني:الطقوس والأنثروبولوجيا

تتمايز الطقوس من مجتمع لآخر باختلاف الديانات والمعتقدات والثقافات، فثقافة كل مجتمع هي التي تحدد طقوس هذا المجتمع، ومن ثمة تصبح الثقافة عنوانا لإبراز سلوكاته وممارساته بقوة المعتقد التي يفرضها الطقس على ممارسيه.[3] والغرض من هذه الممارسات الطقوسية هو تقوية المعتقدات وتعزيزها والمحافظة عليها وعلى ماضيها، فهي تجتهد إلى تثبيت ظاهرة اجتماعية أو حدث تاريخي أو أسطوري وتحيين ماض غامض يعدو حاضرا مرة أخرى في بضعة أيام، حيث يخرج المحتفلون من زمنهم الدنيوي ويعيشون في الزمن المقدس الأول، فإذا كان الزمن الدنيوي زمن خطي يسير من الماضي إلى المستقبل عبر الحاضر بطريقة لا رجعة فيها، فإن الزمن المقدس هو زمن عكسي يمكن استعابه ومعايشته من خلال الطقس، إنه

---

[1]– martine segolen,

[2]– شبكة النبأ المعلوماتية، مصطلحات اجتماعية : الطقوس، ص 7، يوم 2021/4/10 على الساعة 10سا و30د http//www.annabaa.org/nabanews/62/354.HTM

[3]– سليم درنون، **الطقوس**، www.amthopos.com، 2021/4/22 على الساعة 20سا و15د

نوع من الحاضر السرمدي الذي يمكن للإنسان الدخول فيه من أجل الرجوع إلى حدث في البدايات والاستعانة بقوة الماضي على تجديد الحاضر، ولا يكون للطقس معنى إلا في إطار ديني ولا يمكن أن يكتسب طابع الواقعية إذا لم تضمن في ثناياه شيئا يتصف بالقداسة.[1] مثلا زيارة أضرحة الأولياء هي طقوس متوارثة عبر الأجيال، تمارس لتدعيم المعتقد المتمثل في كرامة الأولياء.

الطقوس كما يعرفها علماء الأنثروبولوجيا الاجتماعية هي مجموعة حركات سلوكية متكررة يتفق عليها أبناء المجتمع فتكون على أنواع وأشكال مختلفة، تتناسب والغاية التي دفعت الفاعل الاجتماعي أو الجماعة للقيام به، كما يرى المختصون أن مصطلح الطقوس يأخذ عدة استعمالات متباينة، منها ما يؤكد على طبيعة الرمزية للطقوس، ومنها ما يعرف الطقوس على أساس العلاقة بين الواسطة والغاية التي تكمن في السلوك الاجتماعي والمتعارف عليه عند أهل الاختصاص من علماء الاجتماع والأنثروبولوجية التي تفرضها العادات والتقاليد الاجتماعية السائدة في المجتمع. يقول العالم "" : " بأن الطقوس تأخذ مكان الدين في معظم الأدبيات الأنتروبوجية طالما أن المقصود بها هو الأفعال الرمزية المرتبطة بالأشياء والكائنات المقدسة للشعوب البدائية".[2]

يقوم العالم "كودي" بتحليل الطقوس عن طريق دراسة العلاقة بين واسطية وغاية الفعل الاجتماعي، فيقول: " إن الطقوس هي نوع من أنواع السلوك ذي المعايير المتوازنة والتي لا

[1]– عبد الله الخريجي، **علم الاجتماع الديني**، ملتزم للتوزيع، رامتان، جده، المملكة العربية السعودية، ط2، 1990، ص102

[2]– عبد الله الخريجي، **علم الاجتماع الديني**، مرجع سبق ذكره، ص102

تكون العلاقة بين واسطة وغاية جوهره، أي العلاقة بين واسطة وغاية السلوك اللاطقوسي هي علاقة غير منطقية ولا عقلية".[1]

المطلب الأول: أنواع الطقوس

الطقس فعل اجتماعي وثقافي، له بنية ووظيفة ترتبطان بطبيعتهما بالمجال الذي تتم فيه، ويمكن تقسيم الطقوس كما جاء في أغلب الثقافات إلى ثلاث مجموعات رئيسية:

أ- **الطقوس الدينية العادية**: وهي طقوس الزيارة الشرعية التي تشترط الاعتراف بإنسانية ولي الأمر بالدعاء له، ويدخل ضمن ذلك زيارة القبور، وهناك أحاديث شريفة تحث على مثل هذه الزيارات.[2]

روي عن "بريدة" أنه قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم "قد كنت نهيتكم عن زيارة القبور، فقد أذن لمحمد في زيارة قبر أمه، فزوروها، فإنها تذكرة بلآحرة". روى الترميذي وصححه، وعن "عبد الله بن أبي مليكة أن عائشة أقبلت ذات يوم من المقابر فقلت لها: "يا أم المؤمنين من أين أقبلت؟ قالت: من قر أخي عبد الرحمان، فقلت لها: أليس كان نهى رسول الله صلى الله عليه وسلم عن زيارة القبور؟ قالت:نعم، كان قد نهى عن زيارة القبور ثم أمر بزيارتها.رواه الأثرم في سننه ورواه ابن ماجة والحاكم والبغوي في شرح سننه.

كما روى "ابن عمر" عن رسول الله صلى الله عليه وسلم أنه " من حج فزار قبري بعد وفاتي كان كمن زارني في حياتي" رواه الطبري في الأوسط والبيهقي في السنن.

---

[1]- السواح، فراس، **دين الإنسان**، دار علاء، دمشق، 1994، ص45

[2]- محمد بن علي بن محمد الشوكاني، **لين الأوطار في شرح منتقى الأخبار الأحادية سيد الأخيار**، ج2، الشركة، الدولة للطباعة، القاهرة، 2003، ص ص 541، 543

وعن "ابن عمر" أيضا عن رسول الله صلى الله عليه وسلم أنه قال" من زار قبري وجبت له شفاعتي" رواه ابن عدي في الكامل والبيهقي في شعب الإيمان.

وعن أبي هريرة عن رسول الله صلى الله عليه وسلم أنه قال" ما من رجل يزور قبر حميمه فيسلم عليه ويقعد عنده إلا رد عليه السلام وآنس به حتى يقوم من عنده" رواه أبو السيخ والديملي.[1]

أو كالطقوس الاجتماعية المرافقة للمناسبات الدينية، كيوم عاشوراء، وأيام العيدين الفطلر والأضحى أو يوم المولد النبوي الشريف، ففي هذه المناسبات تحرص الأسر مثلا على تحضير أكلات شعبية أصيلة، تدعوا فيها الأقارب والأحباب لمشاركتهم فرحة المناسبة، كما يلبس الأطفال أحسن ما لديهم من الثياب، ينشدون المدائح الدينية ويجتمع حفظة القرآن في المساجد والمصليات لقراءة القرآن، كما تلجأ فئات أخرى من الناس على توزيع الصدقات المتمثلة في التمور والحلويات على المارة من الأطفال والفقراء عند مداخل المقابر.

ب- الطقوس السحرية:

الاعتقاد الراسخ في قوى غيبية غير مرئية بذاتها بأنها تؤثر في جميع مظاهر الحياة الإنسانية، دفع بالإنسان والجماعة إلى إنشاء طقوس للتعامل مع هذه القوى الغيبية، حيث تسعى هذه الطقوس غلى التأثير على هذه القوى أو توجيهها لأغرض معينة، تسمى هذه الطقوس بالطقوس السحرية، وللطقس السحري علاقة بالكلمة فالساحر يختار الكلمات ويصطنعها حتى يوهم الفرد الآخر بأنه حكيم. وقديما في بلاد فارس كان ولي العهد عند بلوغه سن الرشد يتعلم

[1]- محمد بن علي بن محمد الشوكاني، مرجع سبق ذكره، ص ص 541، 543

من أربع معلمين هم: المعلم الذكي والمعلم العادل والمعلم الحكيم والرابع المعلم الشجاع، وكان دور المعلم الحكيم هو تدريب ولي العهد غلى تقنيات السحر الزردتشي.

وقد يتداخل الطقس السحري بالطقس الديني ويصعب أحيانا التمييز بينهما، إلا أن الفرق بينهما يكمن في أن الطقس الديني تتوسط فيه الآلهة بين الأسباب والنتائج، بينما الطقس السحري تتوسط فيه قوى غيبية غير محددة وغير مشخصة، لكن يبقى التفريق بينهما أمرا صعبا كون النتائج الموجودة من الطقوس الدينية والطقوس السحرية تتشابه أحيانا، كالشفاء من الأمراض أو طرد الأرواح الشريرة أو درء الحسد...، ومن بين الممارسات السحرية على سبيل المثال لا الحصر المنتشرة في منطقة "فليتة" كباقي المناطق الأخرى من المجتمع هو سحر "الرْباط"، و "الرْباط" معناه في مجتمعنا عجز الفرد على القيام بعمل مستحب بإرادته، دون أن يعرف الأسباب التي أدت إلى ذلك في حياته المنطقية (الواقعية)، ومن أمثلة ذلك "رْباط" البنت عن الزواج أو "رْباط" الرجل عن العمل و"رْباط" المرأة عن الولادة أو "رْباط" الأطفال عن التحصيل الدراسي. والشخص الذي يعاني من هذا العجز يقال عنه أنه عُمل له عمل؛ أي "مدْيرة" بمعنى سُحر، ولفك السحر أو هذا"الرْباط" يلجأ الفرد المربوط (المسحور) أو أهله نيابة عنه غلى العراف أو "الطالب" أو إلى ضريح الولي للكشف عن هذا السحر، حيث يقدم الطالب "طلسما" أو "تعْزيمة" أو "تميمة" إلى المسحور، وتتنوع الطلاسم من عراف غلى آخر حسب شهرة العرافين وخبرتهم، ولفك "الرْباط" يشترط على المربوط أو أهله تقديم القرابين كالذبيحة (ذبح الخروف أو دجاج أو ماعز...)، أو القيام بأعمال منبوذة دينيا أو لا تقبلها الفطرة الإنسانية كتنجيس كتاب الله (القرآن الكريم)، ويشترط في القربان كذلك اللون الأحمر أو الأسود، لأن حسبهم القوى الغيبية العاملة للسحر تتأثر بالسواد أو الإحمرار، بالإضافة إلى هذا يطلب من المربوط أو أهله بدس التمائم في أماكن خاصة كالثياب الداخلية أو الفراش أو في زوايا البيت

لاستدامة تأثير الطلاسم. فإذا كان الدين يعتبر من الوسائل الهامة التي يواجه بها الفرد المواقف الغامضة و الضاغطة، بحيث يصبغ أفعاله بصبغة روحية متنامية، فإن السحر له علاقة مباشرة بالحياة اليومية للفرد، أي أن الإنسان الممارس للسحر يسخر قوى غيبية لتحقيق أهداف خاصة حسب معرفته، فهو يعتقد أنه يمكن أنه يمكن أن يوجه او يسيطر على هذه القوى لبلوغ غاياته الدنيوية.[1]

ج- الطقوس الدورية:

تتعلق هذه الأنواع من الطقوس بالأسطورة، فالاعتماد الراسخ بحقيقة الأسطورة يتحول إلى فعل سلوكي الغرض منه استرجاع الزمن الأسطوري، فهي خاصة بطقوس الخصب وطقوس الأعياد الموسمية "عيد رأس السنة مثلا" وطقوس الوعدة أو الطعم.[2]

المطلب الثاني: الطقس والدين

يرتكز الدين على ثلاثة عناصر أساسية كما يذكرها "فراس السواح" ، الأسطورة والمعتقد والطقس والتي لا نستطيع التعرف على الظاهرة الدينية في تجليها المجتمعي بدون التعرف عليها مجتمعة متعاونة.[3]

سعى الإنسان جاهدا نفسه منذ القديم في معرفة حقيقة هذا الكون الذي من حوله، وحاول التحكم في الطبيعة وإخضاعها لرغباته، لكن كانت الطبيعة له بالمرصاد في الكثير من الحالات، فاستسلم للإيمان بقوى غيبية قاهرة وخارقة وراء المظاهر الطبيعية من حوله، متجلية

[1]- أحمد محمد بيومي، **علم الاجتماع الديني**، مرجع سبق ذكره،دار المعرفة الجامعية مقر، ط3، 1999، ص 325

[2]- يوسف فرحات، **الفلسفة الإسلامية وأعلامها**، الشرقي للمطبوعات، 1986، ص23

[3]- السواح، **فراس دين الإنسان**، دار علاء، دمشق، 1994، ص 43

في اعتقاده في أشياء يستطيع إدراكها بحواسه كالحجر والنار والبرق...فحاول استرضاءها والتقرب منها والتودد إليها، ومن هنا ظهر الدين وتطور حتى وصل إلى مرحلتين، مرحلة عقائدية تعتمد الأسطورة كوسيلة للمعرفة والفهم، ومرحلة طقوسية هدفها استرضاء الآلهة.[1]

وينخرط الطقس في الاجتماعية بطفو الظروف التي تستدعي إعادة القيام به، كما يهدف إلى أداء مهمة والخروج بنتيجة عبر تلاعبه ببعض الممارسات لاجتذاب العقول، وجعلها تؤمن به قبل التفكير بتحليل مغازيه، كما يختلف الطقس عن تلك التظاهرات ذات الطاقة الرمزية التي هي الأعياد والمناسبات والاحتفالات؛ أي جمع العادات التي تحمل الطابع الفردي والجماعي.

وإذا ما كان الطقس مندرجا ضمن تلك التظاهرات، فإنه يشكل عموما لحظتها القصوى التي ينتظم حولها مجمل الانتشار الاحتفالي والذي يمكن أن يسمى عندها طقوسيا، ولا يحتك الطقس بدائرة الميدان الديني أبدا ولكن هذه الدائرة هي التي تبقى متمسكة به، لكونها تظهر من خلاله وتمتلك حصرية تفعيله.[2] ومن هنا نشأت الطقوس الدينية التي أصبح يحييها المجتمع في مواسم معينة.

المطلب الثالث: الطقس والأسطورة

ويرى البعض أن الطقس هو حالة انفعالية مصاحبة للأسطورة، قد تستدعي القيام بسلوكات تعيد النفس للبشرية غلى حالة من التوازن كالرقص والتراتيل والحضارة، ويراها آخرون أنها

[1]– نفس المرجع ، ص 11

[2]– بيار بونت وآخرون، **معجم الأثنولوجيا والأنثروبولوجيا**، ترجمة مصباح الحمد، المعهد العالي العربي للترجمة، الجزائر، 2006، ص 631

إجراءات نمطية تتكون من أفعال ورموز، أحيانا تكون ذات بعد عفوي ويمكن تقسيمها إلى طقوس الضبط التي تشمل طقوس المحرمات وإلى طقوس احتفالية، حسب ما جاء به "مارسيل موس marcel mauss".[1]

الأسطورة كلمة يقارب اشتقاقها غلى اللغات الأوروبية، فكلمة "mythe" في اللغة الفرنسية أو"myth" في اللغة إنجليزية مشتقة من الأصل اليوناني"muthas" وتعني قصة أو حكاية، و جاءت في القرآن الكريم في قوله تعالى "وقالوا أساطير الأولين اكتتبها فهي تملى عليه بكرة وأصيلا".[2]

ترى بعض الشعوب ان الأساطير قصص حقيقية وقعت بالفعل ولازالت تذكرها وتؤمن بها، وهي إذ تفعل ذلك تريد حماية نفسها من دوافع الخوف والقلق، وحسب "كلود ليفي شتروس" فإن:" الأسطورة حكاية مميزة أو خاصة بالماضي، تستعمل لتبرير حدث من الحاضر".[3] وما يهم في الأسطورة ليس المصطلحات فيحد ذاتها وإنما المغزى من هذه المصطلحات أو ما وراء الكلمات، بقول آخر يمكن للأسطورة أن تحكى بعدة طرق مختصرة أو طويلة، عميقة أو سطحية، مشوقة أو مملة...لكن قيمتها المعنوي لا تتغير.

يقول "محمد غانم" أستاذ بمعهد التاريخ جامعة وهران: " أن الأسطورة قصة مروية أو مكتوبة، تحتوي على وظيفة تفسيرية أساسا تتعلق بالإنسان والطبيعة والكون، وتختلف الأسطورة

[1]– philipe labrurth-tolra**, ethnologie, anthropologie**, quadrige, puf, 1ére édition, 2eme tirage, 2007, France, p 177

[2]– سورة الفرقان، الآية 5

[3] –Robert deliége, **une histoire de l'anthropologie**, op, cit, p 215

عن الخرافة أو القصة العادية التي تخرج عن نطاق التسلية والأسمار، وتهدف الأسطورة إلى تحقيق هدفين:

- ✓ تحقيق التماسك الاجتماعي بين الجماعات البشرية سواء كانت قبلية أو عرقية محلية، أو وطنية بما يوحدها ويدعم أوصارها اتجاه التحديات البشرية والطبيعية.
- ✓ تكريس تراتب اجتماعي داخل الجماعة البشرية المعنية، هذا التراتب يحقق سلطة معنوية أو مادية لفئة اجتماعية لها علاقة مباشرة او غير مباشرة بانتشار الأسطورة"[1]. كما أن " نظام العلاقات بين الأفراد والمحيط المقدس يعبر عنها بواسطة الأساطير التي تحيا بواسطة الطقوس"[2]، والطقوس المؤسسة منذ زمن بعيد تفقد بمرور الأيام معناها وغاياتها وتتحول إلى ممارسات مبهمة، لا يعرف ممارسوها والقائمون عليها مدلولاتها ومضامينها، وهنا تأتي الأسطورة لكي توضح اصل الطقس وعناه وتقدم تفسيرا لتلك الإجراءات التي تتناقلها الأجيال.[3]

فالأساطير هي الأداة التي يستعين بها الفكر ليحتمي بها من تقلبات الزمن[4]، وعندما تكون الصدمة عنيفة جدا والقطيعة عميقة، تخفت الأساطير لنفيذها الجماعة بصفتها أكاذيب وخرافات أو أشعار.

يشير "فان درلو vanderlew" إلى أن الطقوس أساطير تتحرك ، لأن الأسطورة مؤسسة الفعل المقدس فهي تسبقه وتضمن بقاءه.[1]

[1]– محمد غانم، **ظاهرة المهدي المنتظر في المقاومة الجزائرية خلال القرن19 ومطلع القرن20 إنسانيات**، مجلة جزائرية في الأنثروبولوجيا والعلوم الاجتماعية، عدد 11، المجلد الرابع، ماي–أوت، 200، ص 11

[2] – Philipe Labrurth-tolra, **ethnologie, anthropologie,** op,cit, p 177

[3]– السواح، **فراس، دين الإنسان**، دار علاء، دمشق، سوريا، 1994، ص 49

[4]– بيار بونت وآخرون، **معجم الأثنولوجيا والأنثروبولوجيا**، مرجع سابق، ص68

المطلب الرابع: الطقس والرمز

يؤكد "جيرتز Glifford Geertz": "أن السلوك الإنساني سلوك رمزي وله معنى بالنسبة لتفاعل السلوك"[2]، وهو يمثل الإشارة لفكرة ما، وجوهر الفكرة يتجسد على شكل جسم أو شكل محسوس يمثل التشبيه، فمثلا يمثل الطبيب للديانة المسيحية، فهذا الرمز لم ينشأ مع نشأة المسيحية ولم يكن متضمنا في رموز المسيحية الأولى، وكان أول من جعله رمزا للمسيحية "قسطنطين" الذي زعم أنه رآه في المنام، وكان الطبيب ذا مكانة بين عباد الشمس في الإمبراطورية الرومانية كرمز للحياة كما هو الآن عند المسيحيين، وبقي الطبيب إشارة ورمزا أبديا لفكرة الصلب وتجسيدا لعذاب السيد المسيح من أجل الإنسان، وتحول إلى رمز مقدس لدى المسيحيين، كما يعتبر الإسلام الهلال علامة ورمزا إلى الديانة الإسلامية.

يقول "دوركايم": "أن العلاقة بين الأشياء المقدسة علامة رمزية، وليست علاقة فطرية أو طبيعية، وأنه بدون الرموز تكون المشاعر(الطقوس) الدينية عرضة للضعف والزوال، وأن الحياة الاجتماعية بكل مظاهرها وفي كل لحظة من لحظات تاريخها تحتاج غلى هذه الرمزية الواسعة حتى تستمر في الوجود.[3]

وتعتبر الرموز اللغة التي يتواصل بها أفراد المجتمع بالعالم الآخر، وهو الرابط الذي يجمع ما بين العقلي والواقع المعاش، كما أن الرمز يرسخ المعتقدات ويعمق التصورات خاصة إذا كان له علاقة بالجانب الديني، وعليه تغدو الرموز الوسيلة التي يخترق بها الفرد الجدار الذي يحجب اللمرئي، إذ تعبر عن النزعة الدينية إما فكريا أو بالأفعال أو في الحياة الجماعية، ففكريا يتم

[1]– محمد عبده محجوب، **الأنثروبولجيا السياسية**، دار المعرفة الجامعية، مصر، ط3، 2009، ص98

[2]– فيليب سيرنج، **الرموز في الفن، الأديان**، الحياة، ترجمة: عبد الهادي عباس، دار دمشق، سوريا، 1992، ص7

[3]– فيليب سيرنج، **الرموز في الفن، الأديان**، مرجع سبق ذكره، ص7

ذلك بالإحساس بالخشوع والخوف والرغبة في إيصال ما يحسه الفرد أو الجماعة إلى الآخرين، فهو دعوة الآخر لكي يرى ويسمع ويحس الإحساس نفسه، ومن أهم أشكال التعبير عن هذا الإحساس هو الرمز.[1]

يقول "ميرسيس" merces eliado : " بفضل الرموز يخرج الإنسان من وضعه الخاص ويتفتح على العمومي والكوني، والرموز توقظ الخبرة وتجعل منها فعلا روحيا بالمفهوم الميتافيزيقي للعالم"[2]، فالرمز الديني له أشكال وصور يعبر بها عن نزعته الدينية، ومصدر الرمز هو العالم المادي القريب من الحواس والظروف الحياتية التي يشعر بها الفرد من نفسه ومن الآخرين؛ أي من الانفصالات والأفعال والقيم.[3]

إن الشعور بالتواصل بين الإنسان ومقدسه سواء كان إلها أو شيئا آخر، لا يتحقق إلا من خلال إقامة علاقة بينهما بفعل أو سلوك كالطقوس.[4] فالطقوس هي التعبير العلمي والإجرائي للنزعة الدينية، أو هي استجابة لحقيقة غير مرئية على شكل أفعال(المقدس) من طرف الجماعة[5]، ويجب أن ننظر إلى الممارسة على أنها فعل يقع في مكان وزمان ويحمل هذا الفعل محتوى يتشكل بظروف مختلفة.

[1]– أحمد محمد بيومي، **علم الاجتماع الديني**، دار المعرفة الجامعية، مصر، ط3، 1999، ص205

[2] –philipe labrurth-tolra, **ethnologie, anthropologie**, op,cit, p 177

[3]– ميرسيا إلياد، المقدس والمدنس، **رمزية الطقس والأسطورة، ترجمة: نهاد خياطة**، دار العربي، دمشق، 1987، ص196

[4]– أحمد بيومي، مرجع سبق ذكره، ص208

[5]– المرجع السباق، ص209

المطلب الخامس: الطقس والمقدس

يرى "دوركهايم" أن ضرورة وضع المعايير للتمييز بين المقدس وما هو مدنس في معتقدات الجماعة وممارستها، وبين المجردات والغيبيات، وأنه يجب العزل الدائم بينها ومنع اختلاطها، دون الإغفال بأن العبور بين العالمين مستطاع وممكن، ويتم ذلك بنوع من الطقوس التي تسمى في الأنتروبولوجيا طقوس العبور التي جاء بها "فان قنيب van genep"، وهي تلك الطقوس التي تسبق المرور من مرحلة إلى أخرى في حياة الفرد كالولادة، التكريس، الزواج، الموت، حيث أن الطقس في هذه الحالات يخلق حياة جديدة للفرد، أو كالطقوس الإدخالية التي يمتزج فيها المقدس بالدنيوي (المدنس).[1]

وكما هو معروف تختلف الممارسات الطقوسية من مكان لآخر حسب التراكمات الاجتماعية والثقافية التي تبناها المجتمع لنفس، كما تشترك في بعض الحالات الأخرى كرواسب اعتقادات طاربة في القدم(مسيحية منها ويهودية)، فالممارسات الطقوسية لظاهرة (الوعدة) وحول (الضريح) مثلا هي أفعال مكررة بنفس النمط ومرتبة واقعيا، بحيث تشيع الدوافع النفسية والاجتماعية المرتبطة بعالم ومحيط الفرد، وتزداد قوة القطس الممارس عند المسلمين على سبيل المثال عندما يُلوّن بتراكيب إسلامية مشروعة، كذكر الله والصلاة على النبي وتقديم اسم الله على اسم الولي، مما يزيد من فاعلية الطقس مفرزا ما يسمى بالبركة،؛ أي أن المقدس يتجلى من خلال الطقس الممارس من حوله يقول "روجر"reger caillois أن المقدس يتمظهر من خلال الطقوس الممارسة من حوله.[2]

[1] −philipe labrurth-tolra, **ethnologie, anthropologie,** op,cit, p 177

[2] −jacques dumont et philippe vandoornen, **la sociologie**, les dictionnaires marobouts, tome3, vol6, des presses de gerard, Belgique, p533

المبحث الثالث: مميزات الطقوس ووظائفها

عند الحديث في شأن وظيفة ظاهرة اجتماعية ما ثمة تمييز ضروري يجب إقامته بين المعنيين على الأقل للفظة الوظيفة ضمن هذا التوجه، كان السبق لـ"روبار ميرتن" في تمييزه بين معنى الوظيفة الظاهرة والوظيفة الكامنة[1]. الأولى ترتبط بالغاية المستهدفة والمماثلة في وعي الفاعلين الذين يدركونها عندما ينخرطون في النشاط الاجتماعي. يسعون لتحقيقها عند انخراطهم في ممارستها، أما الوظيفة الثانية فتتحقق من فعلهم دونما وعي أو قصد منهم وتكون غير مدرجة ضمن اهتماماتهم ووعيهم مسبقا، وما يمهنا هنا في الظاهرة الطقوسية هي وظائفها.

أ- الطقس بين المقدس والمدنس:

تنهض الحياة الروحية والدينية على مستووين:

- مستوى التمثلات والتصورات المثالية في وعي الناس والمتصلة بالأشياء المقدسة (كائنات بشرية، أشخاص مجردين، أشياء جامدة، حيوانات، أمكنة أو أزمنة..الخ)

- مستوى الممارسات التي تظهر في أفعال الناس(احتفالات، ممارسات منظمة، عادات جماعية...الخ)، والتي تترجم في المعتقدات الدينية. يقول "إميل دوركايم" على التمييز الجوهري بين ما هو مقدس وما هو مدنس.[2]

إن الممارسة الطقسية الدينية تتضمن فعلا تواصليا يتم من خلاله إحياء تجربة مقدسة تدرك دلالتها ضمن المنظومة المعتقدية الخاصة بالجماعة، ويجد المنخرطون فيها ضربا من

[1] -merton, rebert king, **élément de méthode sociologique,** Ed plon, p167

[2] -Durkheim emile, **les formes élémentaire de la vie religieuse, le système totémique en australie,** 1992, ed PVF quadrige, 1979, p50

التوازن الوجداني الذي يمكن أن يفتقدوه في تجربتهم وحياتهم الجماعية اليومية، ومعناها أن نتخذ وسيلة ناجعة لخوض تجربة وجدانية جماعية خاصة يلوذ إليها الأفراد لملأ فراغ ناجم عن خلل في تجربتهم الجماعية.[1]

وفي هذا السياق لا يمكن أن نمر دون الوقوف عند واحد ممن اشغلوا الأنتروبولوجيا بأنشطة المخيلة وإنتاجاتها الرمزية ونقد بذلك "جلبار دوران"[2]، فالخيال وفعل التخيل مكون جوهري للذات الإنسانية، ويرى دوران أن ثمة مستويين محددين لتشكيل الصورة الذهنية والخيالية مستوى بيولوجي مترسخ في البناء العضوي للإنسان، ومستولى رمزي تترجمه الثقافة واللغة وأشكال الإنتاج الذهني والفني عنده.

ومن الأنشطة الرمزية التي ينتجها البشر ومن ذلك الطقوس أنها تجسد متخيلا جماعيا وأن صورها تشتغل وفق أنظمة يمكن ضبطها ومقاربتها ولكي تتضح دلالة الطقس ووظائفه نستحضر مثالين:

المثال الأول: في دراسة لـ"مارسال موس": هي واجب العطاء الذي يقابله واجب الأخذ ثم واجب الرد، في هذا الأخير يفرز نظام التبادل وهو الاعتقاد السائد لدى هذه الشعوب في أن الشيء المعطى والموهوب في شكل محبة، والنظام الرمزي الذي قاد عملية التبادل بما صاحبه من إلزام وإشباع جميع الأفراد ضمن الجماعة الواحدة.[3]

[1] –Fromm erik, **psychologie et religion**, Epi, T,F, paris, 1968, p138

[2] –Durand, Glibert, **les structures anthropologie de l'imaginaire,** paris, duniod, 1er ed, paris, P,U,F, 1960, reed onze fois, la derniére était a dunod 2006

[3] - Ibid….., p154

المثال الثاني: في دراسة أنجزها "نور الدين الطولبي" حول مكانة المقدس والدين والطقوسية.[1] و التشابه الرمزي الكبير الذي يقوم ما بين طقوس الختان وطقوس الزواج، وخاصة التشابه بين دم الختان عند الطفولة ودم الاقتراع ليلة الدخلة عند الزواج من حيث الرموز والوظائف، فإذا كان الختان يشكل للرجل أساس تكامله وانطلاقته الجنسية المقبلة فإن التماس غشاء مهبلي بكر بالنسبة للبنت ليلة الزفاف يشكل ضمانة لأخلاقها وتوازنها في سوق العرض والطلب على الشرف والطهارة.[2] وهنا يكمن الارتباط الرمزي الواضح بين طقس الزواج والختان، وكلا المثالين يجعل الفعل الدال لإعطاء الملزم في المثال الأول (قبول التحدي والتبادل) والثاني على المدلول (الخاص)، هو التساوي بين الفحولة الرجالية والطهارة الأنثوية ولا يتم إدراك العلاقة بين الرمزين إلا بإدراجهما ضمن شبكة المعاني الثقافية الخاصة بالجماعة.[3]

ب- الطقوس ووظيفة التجييش:

بهذه الفاعلية الرمزية التي تتخذها الطقوس لتجييش الذهن الجمعي وتعبئته تتضح الوظيفة الحاسمة التي يتخذها في حياة الجماعات، ويمكن القول أنه لا توجد مجتمعات لا تحتاج إلى تقوية وعيها الجمعي وتثبيته خلال مناسبات محددة، ومن هنا نتساءل عن الفرق مثلا بين اجتماع آلاف المؤمنين في الحج أو التقاء جماعات من اليهود في الكنائس للاحتفال بخروج أو اجتماع المسحيين للاحتفال بأحداث عاشها المسيح، فهذه الأخيرة تدعم انتماء الأفراد وهم أفراد لذواتهم الفردية ولكنهم عندما ينخرطون في الأنشطة الاحتفالية للطقوس الجماعية دينية كانت أو

[1]- الطوالب نور الدين، **الدين والطقوس والتغيرات**، ترجمة: وجيه البعيني، منشوراتع عويدات، بيروت، باريس، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1988، ص46

[2]- نفس المرجع، ص49

[3]- نفس المرجع، ص48

غير ذلك، فإن الروح الجماعية تتقد ويعاد تنشيط الضمير والحس الجمعي وينتقل الأفراد من كونهم أفراد "منفردين" إلى أفراد جماعيين، وقد سبق لـ"دوركايم" أن أكد مثل هذه الحقيقة في مؤلفه المخصص للحياة الدينية (الأشكال الأولية للحياة الدينية) فقال: " يتشكل لدى الأفراد من خلال حضورهم الجماعي ضرب من الشعور الجمعي الجياش لا يدركونه وهم في حالتهم الفردية، فالأفراد يفتقدون إلى الطاقة الحيوية إذا كانوا فرادى ويبقون غير مبالين، أما في حالتهم الجماعية يحيي الاحتفال في الفرد قوى خلاقة تجعله يتجاوز حدود الفردية، إذ يصبح الفرد دائما كائنا أكبر من كونه وحيد منفرد".[1]

ج- الفعل الطقوسي والنجاعة الرمزية:

انشغلنا فيم سبق بمعالجة الطقس من زاوية ثنائية المقدس والمدنس، إذ أن فعاليته وقيمته استمدت أساسا من ارتباطه بالقداسة والدين، والحق أن فاعلية الطقس تتحقق أيضا من خارج إطار المقدس وذلك مادام النشاط الطقسي يشتغل وفق آليته الأصلية التكرار والتقعيد، فالطقس دائما نجاعة علمية لأنه يحدث فعلا تعبيرا رمزيا على الأشياء والأشخاص هنا يتساءل "ماري دوقلاس".[2] لقد لخصت أن هوية الإنسان في قولها كائن طقسي بكل امتياز والطقس يوجد حيثما ينتج المعنى[3]. أي ثمة تفكير ورموز وسؤال الرمز والمعنى هو مشغل الإنسان في كل زمان، ومن حيث الكثافة التي تتم بها ممارسة الطقوس يجب القول أنها تتعذر عندما يشتت قلق الجماعة وخاصة عندما يوجد لأفرادها تشوش واضطراب في تمثيل القيم بسبب الصراع بين القديم والجديد.

[1]- Durkheim emile, **les formes élémentaire de la vie religieuse, le système totémique en australie,** 1992, ed PVF quadrige, 1979, pp370, 371
[2]- Durkheim emile, **les formes élémentaire**…op cit, p389
[3]- Martine, segolen, **rite et rituels contemprains…**op cit, p18

د- الطقوس و وظيفة التأسيس:

يتحدث علماء الأنثروبولوجيا وثقافات الشعوب عن طقوس التحول أو العبور ليشيروا إلى ضرب من الطقوس التي تقام احتفالا بتحول نوعي يقع في حياة الأفراد والجماعات، وقد يتم طقس العبور احتفالا باكتمال حصول تغيرات بيولوجية في حياة الأفراد(الولادة، الخطوة الأولى من المشي، الختان، التعميد).

لكن ما علاقة الفعل الطقوسي بعملية التأسيس وممارسة السلطة؟ في الحقيقة تستوجب عملية العبور إلى مكانة جديدة اعترافا وشرعية تسمح بها فاعلية طقوس العبور والتأسيس، أو طقوس إضافة الشرعية، كما يقول "بيار بورديو" فأن نؤسس لمركز اجتماعي أو مكانة ما يعني نضفي على الشخص (العابر)إلى مكانة جديد اعترافا وشرعية تلازمها (صلاحيات وامتيازات) جديدة، ويساهم الاحتفال الطقسي بحسب ما تصاحب من شعائر في تحقيق عملية العبور.[1]

هـ-المجتمع المحلي والترميم والثقافي:

وفي هذا المنطق تفسح ممارسات الطقوس مجالا واسعا للفئات الاجتماعية المختلفة بأن تتزود بالمعنى، فيما يصاحب هذه الاختلافات عمليات من التعديل والترميم الثقافي كما يقول "روجي باستيد" وبما يتحقق للأفراد من إشباعات لحاجات رمزية يسند إلى جانب من الثغرات، وتقع معالجة جانب كبير من الإرباكات والتمزقات التي تواجهها الجماعة في الطقوس على أن ترمم ما هدمته التغيرات الاجتماعية العميقة وما أحدثته من شروخ في روابطها الاجتماعية ووجدانها الجمعي.

[1]- Durand, Gilbert, **l'imaginaire, essai sur les sciences et la philosophie de l'image éd hatier,** optiques philosophique, 1994, p17

وتعطينا عدد من الممارسات الاحتفالية الجماعية، حيث يمتزج الديني بالاجتماعي في المجتمع المحلي مثل الزواج ونماذج عديدة لذلك، فخلال الأعراس تقام الأنشطة الاحتفالية الصاخبة وتؤتى خلالها ممارسات مفرطة في التحرر، وتعتبر هذه الممارسات ضمن النظام الأخلاقي والقيم الدينية السائدة مستنهجة (احتفالات صاخبة، شرب الخمر، ألبسة خليعة، رقص إباحي)، لكن الجماعة تغض الطرف عن الإتيان بمثل هذه الممارسات في هذه المناسبات، وهي تساعد على تحرير الأجساد من أعباء الضغوطات اليومية وتقرب الأفراد المتفرقين بفعل تضرر القرابة وتأثير الحراك الجغرافي الحاصل.[1]

ومن جهة أخرى تساعد الطقوس ممارسيها بحكم عمليات التكرار التي تلازمها على أن عيش هؤلاء في الزمن بطريقة مخالفة لأسلوب عيشها بالطريقة الخاطئة، فبواسطة الاسترجاع والاستحضار المتضمنتين في الفعل الطقسي يتاح للناس بأن يعيشوا الزمن ويحقبونه على طريقتهم الخاصة، فيتجدد لديهم الإحساس بالعودة إلى الأصول ومن ثمة يمكنهم أن يضعوا حاسب الوقت في كل مرة في موضع الصفر.[2]

المبحث الرابع: الطقوس في الثقافة الأمازيغية

تمهيد:

مرّ نظام الأسرة بمراحل مختلفة بدأت بالعلاقة الجنسية المشاعة، هذه المرحلة الطفولية لتاريخ البشر "والتي كانت فيها مبنية على الحق الأمومي حسب باشوفن، ويظهر ملك لينان أن

[1]- Durand, Glibert, **les structures anthropologie de l'imaginaire**, ed, bordas, 1969, p418
[2]- Maffesoli, Michel, **la conquéte du présent, pur une sociologie de la vie quotidienne** , PUV, p98

الزواج من خارج العشيرة في المقابل من داخلها[1]، وتلي ذلك الزواج بالجملة أو ما يسميه العلماء بشكل العائلة القائمة على علاقة الدم، إذ يحق لكل الرجال والنساء من جيل واحد أن يتزوجوا زوجا فيه بقايا المشاعية لاجنسية السابقة[2].

المطلب الأول :طقوس الزواج

بعد هذه اللمحة الوجيزة يجدر الحديث عن طقوس الزواج في سياقاتها الثقافية المحلية، يعتبر الزواج في المجتمع القبائلي أحد الروابط المقدسة، وهو سنة الحياة يرتبط موضوع الزواج كله تقريبا بفكرة الإتيان بالمرأة التي تملأ البيت أولادا يرثون الأرض، وتريح الزوج من عناء الحياة وتقضي مطالبه ومطالب عائته.

فالإقدام على الزواج في هذا المجتمع التقليدي ليس بالأمر الهين، إذ يعد بمثابة مشروع اجتماعي يساهم في إنجازه مجموعة من الأشخاص يختلفون فقط في الغاية.

لما يصل الشاب إلى عمر يناهز العشرين عاما يقرر أهله تزويجه، وذلك عن طريق تلميح الوالدة، لأنه فيما مضى لم يكن الشاب هو الذي يختار المرأة التي يقترن بها مثما يحدث الآن، وإنما يقوم الأهل باختيارها لأنهم على دراية بالفتاة التي يريدونها لابنهم، أما الشاب فلا يبدي أي رأي تحفظا منه.[3]

---

[1]– ينظر: أحمد رشدي صالح، **الأدب الشعبي**، الهيأة المصرية للكتاب، القاهرة، مصر، 2002، ص ص224،225

[2]– المرجع نفسه، ص224

[3]– عن المخبرة : طالب يمينة(78سنة)، قرية سيد علي موسى، بلدية سوق الإثنين، دائرة معاتقة ولاية تيزي وزو بتاريخ 2021/05/04

* صبورة: بمعنى أنها تصبر على الضرب فلا تفشي سريتها لأي كان، وهناك حيلة تقوم بها الخاطبة لتتأكد من صبر الفتاة إذ تقوم بوخزها خفية فإن صمتت سعدت الخاطبة بذلك وقالت بأنها مناسبة، أما إذا صاحت تركتها وبحثت عن غيرها.

تضع الخاطبة شروطا في ذهنها كي تقوم بخطبة إحدى الفتيات كأن تكون الفتاة صبورة*، وعلى دراية بأمور الطبخ وشؤون تنظيم البيت والأخلاق السامية، وإن وجدت الخاطبة هذه الشروط متوفرة في إحدى الفتيات تطلب يدها من أهلها، وبعد الموافقة تقرأ الفاتحة ويتم العقد الشرعي لهذين الزوجين أمام الملأ. تقرأ الفاتحة في السوق إذا كانت العائلتان بسيطتان ويقام احتفال بهذه المناسبة إذا كانت العائلتان غنيتان، فتقدم في هذا الحفل أطباقا تقليدية كالكسكس باللحم وبعض المأكولات مثل"المقروط"*، "الخفاف" والبيض المكسر، كما تقدم بعض الهدايا لأهل العريس كالقماش والصابون،. وبعد مرور فترة من الزمن يقوم أهل العريس والعروس بدعوة الأقارب والجيران لحضور حفل الزفاف الذي حدد موعده أهل العريس، ويحضر لهذا الحفل من كلا الطرفين، فيذبح أهل العريس ثورين لإطعام المدعويين، ثم تشرع النساء في فتل الكسكس صبيحة ليلة الحناء.

في مساء هذا اليوم وبعد إطعام الحضور بطبق اللحم والكسكس يتوجه وفد من أهل العريس لبيت العروس، وقد كان المهر الذي يقدم للعروس فيما مضى(حوالي1902) يقدر بسبعة دوروه، حسبما أخبرتنا به السيدة خليفة خوجة:" الحَاصُونْ أَمْدِينِيغْ أَيَنْ بِيدِينَا يَمَّا أَذْ فَلَاسْيَافُورَبِي، تْنَابِيدْ زِيكْ مسيوغ بَبَاْم يَفْكَايَاسْ إِذْرِيمَنْ سَبْعَا دُورُو أَرْنَانْ قْضَيِي تْقَنْدُورْثْ ذَايَا"، بمعنى في كل الأحوال سأخبرك بما أخبرتني به والدتي رحمة الله عليها، أخبرتني أنه تزوجني والدك في الماضي لم يقدم لي جدك سوى سبعة دورو، واشترى لي فستانا وفولارا فقط.[1]

* مقروط: يطلق هذا الاسم على كعك تقليدي يحضر بواسطة السميد والزيت والماء في شكل مربعات صغيرة الحجم، تطهى في الزيت ثم تغمس في العسل.

* الخفاف: هو أيضا خبز تقليدي يحضر بواسطة السميد والماء والملح يعجن ويطهى في الزيت على شكل دوائر صغيرة.

[1]– عن المخبة نفسها، المكان نفسه، عن أمها المرحومة سكورة مشري، كانت من مواليد 1905

* الصرة: تتكون الصرة من قطعة الجاوي وقطعة من الفحم وثلاث حبات من الشعير.

تقدم الحماة للكنة في اليوم الثاني الصرة* التي حضرتها لها والتي تطابق صرّة العريس، تزغرد النساء عند الوصول لبيت العروس التي تخرج في أبهى حلة، فتجلس على بردعة* عليها زربية مزركشة لتقوم الحماة بإحضار صبي صغير غير مختون، ويشرط أن يكون الصبي البكر لأحد الأقارب أو الجيران كي تحمله العروس في حجرها بعض الوقت وهذا لترزق بولد بكر حسب اعتقادهم، تغمس الحماة أو العمة ثلاث رؤوس أصبعها في صحن الحناء فتضع ثلاث نقاط من هذه الحناء على كفي العروس وقدميها، في هذه الأثناء تزغرد النساء ويرددن الأغاني الخاصة بوضع الحناء"ثْيُوغَارِينْ".

بعد وضع الحناء ينصرف الحشد الذي كان حاضرا لتبقى عجوز مسنة برفقة العروس فتضع لها على حزامها صرة تحتوي على سبع رصاصات*، وقطعة من جلد الثعبان وقليلا من الحناء التي سبق وأن استعملتها، وحبة قرنفل* وحبة تمر*، وقطعة من الجاوي وحليا من الفضة.

بعد العودة من بيت العروس يأتي دور العريس ليضع له أبوه أو عمه الحناء، فيلبس العريس برنوسا ويجلس على حصيرة ليضع له الأب أو العم ثلاث أصابع من الحناء بين كتفيه، وقرص صغير في كفه اليمنى تحت زغاريد وأغاني النساء. في اليوم التالي الذي هو يوم الزفة تأتي الفرقة الموسيقية لإحضار العروس لبيت زوجها، فتجهز العروس لتخرج في أبهى حلة باللباس التقليدي مغطاة الرأس، والوجه بمنديل حرير أحمر، أو أصفر، وتلبس برنوسا وعندما تخرج تجد

* البردعة: تجلس العروس على البردعة التي كانت توضع للحمار لتتحمل الأثقال التي يحملها إياها أهل زوجها دون أن تشتكي أو تتألم، فتكتفي بالعمل والصبر مثل الحمار الذي يحمل أثقالا وأعياء لا مثيل لها.

* توضع سبع رصاصات بهدف تأخير الولادة في اعتقاد أهل المنطقة.

* القرنفل: يوضع القرنفل ذو الرائحة الطيبة لتكون العروس كالنسمة عند أهل زوجها.

* توضع حبة تمر لتكون العروس محبوبة مثل حبة التمر.

أمام عتبة الباب أبوها لتمر تحت ذراعه اليمنى كي تدخل في عصمة زوجها بعد خروجها من بيت أبيها.

ولما تخرج العروس إلى الخارج تجد بغلا مزينا بزربية مزركشة فيساعدها حماها على امتطائه وتزغرد النساء، وبطلق البارود في هذه اللحظات وتطبل الفرقة الموسيقية طول الطريق إلى أن يصلوا غلى بيت الزوجة. هنا تنظر الحماة أمام عتبة البيت وهي تقوم ببعض الطقوس التقليدية، فتهيئ جفنة ماء فيها فيها محراث وفي يدها غربال فيه قمح وفول"واحدور"* وبعض الحلويات، فتقف العروس أمام عتبة الباب لتقبل ما يحويه الغربال وترجعه إليها، أما الحلويات فترميها غلى الوراء ليلتقطها الصبيان الصغار.

تتقدم العروس وتضع رجلها داخل المحراث الموضوع في جفنة الماء، وتدخل الغرفة التي ستبقى فيها[1]، يقوم العريس عند وصول عروسه بهز شجرة كي تخاف الروس ويمنحه ذلك القوة والشجاعة ليتمكن من الدخول على زوجته دون مشاكل، لأنه في الحقيقة يعاني من حالة توتر حادة خوفا منه أن لا يؤدي مهامه على أحسن ما يرام. فالزواج مناسبة للعبور من مجموعة سوسيودينية إلى أخرى يغادر فيها الزوج الشاب جماعة العزاب لينخرط في جماعة أرباب الأسر في التنظيم الاجتماعي.[2]

تهيئ الحماة فراشا من حصيرة وتضع الفول والقمح تحتها ثم تغطيها بزربية، تدخل العروس الغرفة تمسك عمود البيت وتقول لها حماتها " أَرَبِّي أَرِيْتسْ ذَسَلَاسْ أَلْمَاسْ"، بمعنى اللهم اجعلها

[1]– عن المخبرة نفسها، المكان نفسه، التاريخ نفسه

* أحدور: خبز تقليدي يحضر بواسطة السميد والملح والماء، ولما تعجن هذه المكونات تشكل كويرات صغيرة وتبسط بواسطة الزيت إلى أن نتحصل على عجينة رقيقة كالورق لتطهى في الأخير.

[2] - voir : Merceo Eliad, **sacré et profane, falio essai**, Gallimard, new York, 1994, p157

العمود الوسيط للبيت.* بعد ذلك تجلس على الفارش المهيأ لها إلى الغد، يؤخذ الماء الذي كان في الجفنة بكل حذر لترش به الخوابي، وهذا لتكتم العروس خبايا زوجها، ولا يدخل العريس على عروسه إلا بعد الليلة الثانية، وتدور معتقدات كثيرة عن ليلة الزفاف من بينها أنه إذا أراد أحد الأعداء أن لا تمر ليلة الدخلة على خير ما يرام فإنه يكفي أن يحمل معه سكينا أثناء وضع الحناء للعريس، ليقوم هذا الشرير في اللحظة التي تقام فيها مراسيم وضع الحناء بطي هذا السكين وكسره على اثنين.[1]

في صباح اليوم التالي تخلع العروس زَيْ الزفاف، وتغسل بالماء الذي أحضر لها من العين أو البئر، وتأتي النساء كي يمشطن لها شعرها تحت الأغاني والزغاريد النسائية، وبعد إنهاء تسريح شعرها تنهض العروس لتقبل رأس حماتها أولا، ورؤوس الحاضرين ثانيا، ويقدمون لها بدورهم ما استطاعوا من المال. وبعد ذلك يقوم صبي بلف حزام حرير حول وسطها لترزق بولد بكر، ويرمى الماء الذي غسل فيه ثوب دم البكارة إلى شجرة رمان لما ترمز إليه من الخصوبة.

يحضر أهل العروس في اليوم السابع كضيوف شرف، تنهض العروس في الصباح الباكر تطهو لهم الغداء؛ حيث تظهر العروس حنكتها في أول يوم عمل لها في بيت زوجها، إذ تخدم الحضور دون استثناء، وتكون مبتسمة وبشوشة مع الكل، ولا تنام والدة العروس عند ابنتها إلا

[1]– عن المخبرة نفسها، المكان نفسه، التاريخ نفسه

* يلعب العمود وسط البيت دورا أساسيا في تثبيت السقف، فتتمنى الحماة أن تلعب الكنة دورا رئيسيا في تمتين العلاقة بين أهل البيت.

يوما واحدا حسب التقاليد، وفي اليوم التالي ترجع والدة العروس لبيتها بعد أن أهدي لها فخذ خروف وبعض الأشياء الحلوى كالتمر والسكر والمقروط.[1]

المطلب الثاني: طقوس الجنازة (الموت)

تمهيد:

يعتبر الموت أكثر من نهاية؛ بل رحلة يجدر تحضيرها بعناية كاملة لكي يغادر المتوفى عالم الأحياء وحيدا سعيدا.

إن الموت إذن طقس عبور يمكن أن ينطوي على مراحل مختلفة، من تطهير الأقارب والأغراض التي كان يملكها الميت إلى الانفصال التام عن عالم الأحياء، ومن الواجب أن يحترم عبور هذه المراحل، لأن توهان الموتى يهتبر في مجتمعات كثير كنذير شؤم، إن القدر النهائي للمتوفى متعلق بظروف موته أو بوصفه الاجتماعي، أو باعتبارات أخلاقية.[2] لأن الموت هو آخر مرحلة انتقالية يمر بها الإنسان عبر مسيرته الحياتية، فهو سنة الحياة البشرية ولا يمكن لأحد أن يتعدى أجله.

بعد الوفاة يتم نشر الخبر عن طريق رجل يصعد لأعلى قمة في القرية لينادي أهاليها، وينقل إليهم هذا الخبر المحزن ليتوجهوا إلى بيت الفقيد لمواساة أهله، يحضر رب أسرة الفقيد كمية من اللحم لتطهى مع الكسكس الذي سيقدم للمعزين وجماعة "لَخْوَانْ"، وعلى أهل المتوفى أ

[1]– عن المخبرة نفسها، المكان نفسه، التاريخ نفسه

[2]– ينظر بيبير بونت، **معجم الأثنولوجيا والأنثروبولوجيا**، ترجمة: مصباح الحمد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر "مجد"، ط1، 2006، ص 881

ن يحضروا المأكولات الحلوة واللذيذة لجماعة "لَخْوَانْ" (كفاكهة الموسم والتمور والشاي وكل الحلويات).

يبيت الميت ليلة واحدة في منزله، وفي اليوم التالي قبل غسله يتصدق أهل بيته بقفة مملوءة بكل ما يلزم لتحضير وجبة طعام لعائلة كاملة (سكر، قهوة، زيت، بطاطا، حمص....الخ)، ويحرص على أن تطهى هذه الوجبة في الحين الذي يُتصدق بمستلزماتها، وتدعى هذه الصدقة "إِمنسي أُزْكَا" بمعنى عشاء القبر.[1]

يعتقد فريق من الناس أن هذه الصدقة ستخفف من ذنوب المتوفى، بينما يعتقد فريق آخر أنها ستكون مؤونة يجدها المتوفى ليلة دفنه، وهنا يتجلى لنا إيمان هؤلاء الناس باستمرار حياة الأموات بطريقة عادية بعد وضعهم تحت التراب.

قبل غسل الميت توضع بعض الأشياء على جبينه مثل قطع النقود، أو حلي من الفضة أو الذهب لتجمع فيما بعد كتذكار، ويقال إن الميت يضع تلك الأشياء بركنه، ويأتي أهل الميت بغصن زيتون يقيسون به ذراعه ليحتفظ أيضا بالبركة. يجلس أهل الميت في الغرفة التي مدد فيها ويرثونه ، ولما يصل الغاسلون أو الغاسلات يؤخذ الميت إلى غرفة أخرى لغسله وكفنه، ويُحرص على الاحتفاظ بالماء الذي غسل به وبكل مخلفات الغسل من صابون، وإبرة وخيط ليرمى بها بعيدا عن أعين الناس، لأنه في حالة وقوع بعضه في أيدي الأشرار سيستعملونه للسحر وجعل حياة الآخرين جحيما مثلما يعتقد، بعد الغسل والكفن يؤتى بخبز يدعى"أَغْرُومْ أَقُورَنْ" بمعنى "الخبز الصلب" ويقطع فوق بطن الميت ويأكل الجميع من هذا الخبز، وطبعا يقال أن هذا الخبز سيجده الميت مؤونة في قبره.

[1]– عن المخبرة سيساني يمينة (90سنة)، قريبة إبهال دائرة ذراع بن خدة، ولاية تيزي وزو، بتاريخ 2021/01/05

عند النداء لإخراج الميت مرر قدح من الماء على كل من بكت عليه لتغسل عينيها. يخرج من بيته للدفن فتلجأ إحدى العاقلات إلى إشعال ثلاثة شموع، أو ثلاث فيتلات في المكان الذي مدد فيه المفقود، ثم تنشر الملح على المكان نفسه، بعدها يقلب على الأرض "الطاجين" الذي طبخ فيه الخبز، ويقال إن قلب الطاجين له علاقة بعدم عودة الموت لأهل ذلك البيت لمدة طويلة، وبعد الدفن وانصراف الناس يتم تحضير المأكولات من طرف الجيران والقارب لتُقدم لأهل الفقيد، مثل الفطائر، البيض المسلوق، طبق الكسكس باللحم والدجاج، الخضار....الخ من الأطعمة.

يأتي الأقارب والأصدقاء كل مساء للمواساة والمآنسة، ويحرم إطفاء نور الغرفة التي خرجت فيها روح الفقيد لمدة أربعين يوما اعتقادا منهم أن روحه ستظل مترددة على أهل بيته لتطمإن عليهم، إذ تقول لنا إحدى المخبرات: " ثَفْثِيلْتْ أَتَخَمْثْتِي أَنْدَا يَفَغْ الرُوحْ المَيَتْ ألاقْشِيْ أَتْسَخْسِي أَلْمَا أَدَانْ رْبْعينْ يُومْ"؛[1] بمعنى "أَلَاقْشِيْ"* أو يحرم إطفاء نور الغرفة التي خرجت فيها الروح لغاية أربيعن يوما على وفاته.

يتوجه أهل الميت برفقة الأقارب والجيران في صباح اليوم الثالث بعد الدفن لزيارة قبر المرحوم محملين بمختلف أنواع المأكولات والتمور، ومعهم الوعاء الصغير الذي يسكب به الماء أثناء غسل المرحوم ليملأ ماء ثم يوضع في قبره، ويقال أن الميت سيتمكن من رؤية عالم الأحياء عن طريق ذلك الإناء، لهذا يقترب كل كل من يزور هذا القبر إلى الإناء ظنا أنه بوابة تصله بالميت فنجده يدمدم إلى هذا الإناء كلاما يريد إيصاله إياه.[2] يتوجب على أسرة الفقيد في

[1]– عن المخبرة شرياف محمد واعلي (100سنة)، قرية سيد علي موسى دائرة معاتقة، ولاية تيزي وزو، بتاريخ 2021/10/02

* ألاقشي: كلمة تعني المنع بصرامة، أو التحريم لأن من يفعل عكس ما يرد بعد هذه الكلمة سيتعرض لمكروه أو لخطر أكيد.

[2]– عن المخبرة سيسلني يمينة، المكان نفسه، بتاريخ 2021/10/18

يوم الأربعين بعد دفن الميت أن يشتري ثورين لإطعام أهل القرية كلها ولا يهتم إذا كان فقرا أو غنيا؛ حيث تقول لنا إحدى المخبرات "أَسَاعِي أَذْيَقْضُو سُوذَرْمِيسْ، أَقْلِيلْ أَذَيَرْهَنْ أَكَالِيسْ، مَاذْوِينْ أُرْنَسْعِي لَاغْ أَكَالْ لَاغْ أَذْرِيمْ لَا وَالِي أَتْسْنَجْمَاعْ ثَذَارْثْ أَسْتَقْكْ أَيَنْ إِلَاقَنْ"؛ بمعنى " يشتري الغني من حر ماله، ويرهن الفقير أرضه، وتقدم تطوعات من أهل القرية للمعدم الذي لا يملك أرضا ولا مالا".[1]

المطلب الثالث: طقوس الاحتفال بأنزار (أسطورة أنزار إله المطر)

إن الأساطير أصل من أصول التراث القديم، جاء استخدامها قديما قدم الإنسان البدائي الذي كان يجسد فكره بالرمز ويعبر بالأسطورة عن افتراضاته للظواهر الطبيعية. أسطورة أنزار إله المطر عند القبائل التي تعبر عن حقيقة الفكر القبائلي الصادق في تفاعله مع الظواهر الطبيعية ومحاولتها إيجاد تفسير لها.

الممارسات الطقوسية الأسطورية "أنزار" إله المطر تتمثل في " أن جمعا من النساء حين يجتمعن في أحد المنازل لتنظيم مراسيم الاحتفال ابتداء من شهر" agurar"حين يحل القحط بالبلاد بتحديد الموعد، ثم اختيار الحماة* التي تقدم ابنتها عروسا لأنزار، ويشترط فيها أن تكون من أشرف نساء القرية وأن تكون ابنتها على قدر كبير من الجمال والبهاء، وبنيتها صادقة لا يشوبها كدر ولا تعكير.[2]

[1]– عن المخبرة نفسها، المكان نفسه، التاريخ نفسه.

[2]– محمد جلاوي، **التراث والحداثة في أشعار لونيس آيت متعلات**، دار الأوراق الزرقاء العالمية، الجزائر، 2007، ص 31

* الحماة: أي أم الزوجة أو العروس التي تقدم لأنزار

* تامزغة: اسم من أسماء بلاد المغرب العربي قبل الإسلام، وهي منطقة في جبال الأوراس باتنة وتطلق أيضا في منطقة القبائل على حفل الزفاف.

وهذا يعود كمحاولة لإحياء القصة الأسطورية "أنزار"، التي جرت أحداثها في زمن بعيد بمنطقة تسمى "ثامزغة"*، بحيث يشترط في إحياء الأسطورة توفر شروطها التي وجدت في الأصل، كجمال الفتاة "تيسليث"* التي اشتهرت بين قومها بصفة الحياء وحبها الشديد لينابيع المياه والأنهار. وحسب المعتقد عاشت " تيسليث" تتجول بين الجداول والينابيع، تداعب بيديها الماء وتستلذ باللحظات الجميلة من الحياة، حيث تحمل الماء في كفيها وترميه نحو السماء ليتفرق إلى قطرات متلألئة وهي تنشد وتغني بصوتها العذب، تكررت هذه العملية أياما عديدة وكانت "تيسليث" تنتقل بين الوديان والينابيع وكأنها تعبر عن عفافها وجمالها، حيث تمضي أوقات طويلة بعيدة عن أنظار القرية وشبابها، مرت الأيام وزادت "تيسليث" جمالا، وبينما كانت كعادتها ترتوي من أحد الينابيع مرت سحابة رعدية كأن الإله "أنزار" يقودها فشد انتباهه شيء فوق الأرض، كان يبدو في بادئ الأمر شعلة بيضاء وزاد انتباهه ذلك الصوت العذب المنبعث من هذه الشعلة، فاقترب أكثر فوجد فتاة فاتنة الجمال كاشفة الساقين تهتم بالدخول إلى المنبع وتغني بصوت شاوي أصيل، توقف "أنزار" لحظات يتأمل في هذه الفتاة لأنه لم يرى إنسية فاتنة الجمال مثل "تيسليث"، وبما أن الإله "أنزار" يرى بعين الإله نظر إلى عمق روحها فاستغرب من نقائها وصفائها، وأبصر في فكرها فوجد ذلك الياء والتعفف، فقرر الاستقرار أياما فوق بلاد الأوراس مُنزلا على المنطقة كل أشكال الغيث تعبيرا منه عن حبه وغرامه لـ "تيسليث"، فاخضرت الأرض وأنتجت الخيرات، ولاحظ قوم "تيسليث" هذا التغيير الذي لم يحدث من قبل وخاصة عندما صعدت "تيسليث" إلى الجبل وامتلأت السماء بالسحب. فأصبحت الفتاة قديسة، وبعد تفكير طويل قرر "أنزار" مصارحة "تيسليث" وطلبها للزواج بعد أن قدم مهرها المتمثل في الغيث الذي حول المنطقة إلى الجنة، نزل" أنزار" وكأنه برق خاطف نازل من السماء على شكل

* تيسليث: الفتاة الجميلة التي أراد أنزار الزواج بها، وتعني أيضا بالأمازيغية العروس.

عاصفة ضربت الأرض بقوة اهتز لها كل شيء، تحول "أنزار" إلى شاب في مقتبل العمر، لكن هذه الحركة أفزعت الفتاة فبقيت جامدة في مكانها خوفا وفزعا. تقدم إليها بكل احترام وطلبها للزواج مبينا لها عدم إمكان البشر من ملاقاة الآلهة إلا إذا بلغوا تلك الدرجة من العظمة التي يبنيها حسن الخلق ونقاء الروح، ولكن الفتاة رفضت بشدة وأخبرته بذلك بكل شجاعة لأنها رأت أنه من العار ملاقاة رجل غريب دون علم والديها، فهي بالنسبة لها خيانة لهم ولإخواتها وأهلها.

لم يتقبل "أنزار" ما حصل فغضب كثيرا وقرر أن يسلط غضبه على المنطقة ويحرمها من الغيث، فعادت الشمس الحارقة وبدأت البرك والبحيرات تتقلص، وأضحت الوديان والينابيع تجف وتنقص. طال هذا الأمر أشهرا عديدة وحل بالمنطقة الجفاف حتى قضى على كل الاخضرار وأصاب الناس اليأس وفقدت الأوراس رونقها، فضاعت "تيسليث" في هذه الحالة وعرفت مدى تعلق "أنزار" فراحت تناجيه وتتضرع إليه راجية عودته، فعاد ليعيد المياه إلى مجاريها، فرقص السكان فرحا مستبشرين بذلك، وقد قدموا الولائم وأعلنوا الأفراح والاحتفالات.

ومن هنا يكون الاعتقاد حول السطورة ورسخ في المخيال الشعبي القبائلي، وأصبح المجتمع يقوم بالممارسات الطقوسية كلما حل الجفاف بالمنطقة معتقدين بغضب إله المطر "أنزار" على المنطقة، ولابد من إرضائه بمنحه "تيسليث" عروسا له.[1]

ويسرد الدكتور"جلاوي" وقائع إحياء الأسطورة قائلا: " ولما يحين الموعد المحدد تجهز العروس بكامل تجهيزات الزفاف، وبعدها ينطلق الموكب الذي يتشكل من نساء وفتياة وأطفال ليطوف الجميع بالقرية بيتا إثر بيت وأثناء الطواف يردد الجميع بصوت واحد"[2]

[1]– لالة ويزة بنت زروق، **راوية شغوفة عن عجوز ساكنة بقرية زاكنون**، بلدية واسيف ولاية تيزي وزو

[2]– محمد جلاوي، المرجع السابق، ص 31

أَنْزَارْ يَا أَنْزَارْ

يَا إِلَهِ لَطِّفْ هَذَا الحَرّْ

لِتَنْبَعَ خَيْرَاتُ الجِبَالْ

وَكَذَا غَيْرُهَا فِي السَّوَاحِلْ[1]

المطلب الرابع: طقوس الاحتفال بالموسم الزراعي

هناك الكثير من الروايات التي تفسر أسباب لجوء الأمازيغ للاحتفال بيوم يناير، غير أن الرواية الأكثر صحة تعتبر أن اليوم الأول من التقويم الهجري يؤرخ إلى انتصار الأمازيغ بقيادة شيشناق على الفراعنة في فترة حكم رمسيس الثاني وبداية سيطرتهم التي دامت ثلاثة قرون من الزمن، وبعد ذلك بدا الأمازيغ يخلدون كل سنة ذكرى هذا الانتصار التاريخي، ومنذ تلك المعركة اصبح ذلك اليوم رأس كل سنة جديدة.

إن رمزية الاحتفال براس السنة الأمازيغية في الشمال الإفريقي عامة والجزائر على وجه الخصوص، تكمن في إحضار وجبة عشاء مميزة عن باقي وجبات الأيام الأخرى وذلك تيمنا بسنة فلاحية جديدة، وهي مناسبة للقيام بطقوس محلية عديدة تختلف باختلاف المناطق نظرا لاختلاف عادات وتقاليد كل منطقة.

لا يزال العنصر الأمازيغي يحتفل بهذه المناسبة تبعا لعادات وتقاليد موروثة عن الأجداد تتزامن مع موسم الزرع، الحصد والجني الذي تطلق عليه أسماء عديدة كإملالن، حمايم نلخريف، إقورانن...الخ، أو تستقبل العائلات القبائلية هذه المناسبة بنحر الأضاحي وذلك بتقديم

[1]– محمد جلاوي، المرجع السابق، ص 31

"أَسْفَلْ" الذي يعني الأضحية، والتي تختلف من عائلة لأخرى حسب إمكانياتها؛ حيث نجد عادات بعض قرى القبائل قائمة على ذبح ديك عن كل رجل ودجاجة عن كل امرأة، وديك ودجاجة معا عن كل امرأة حامل من العائلة، في حين أن بعض القرى لا تشترط نوع الأضحية، فالمهم حسب المعتقدات السائدة في المجتمع القبائلي هو إسالة الدماء لحماية العائلة من الأمراض والعين الحسود، كما أنها تقي أفرادها من المخاطر طول أيام السنة، وتقوم المرأة القبائلية بموازاة ذلك بتحضير مأكولات تقليدية مختلفة ومتنوعة يطلق عليها سكان القبائل اسم "إمنسي نيناير"؛ أي عشاء يناير، وذلك لما له من تأثير بالغ على العائلة ورزقها طول أيام السنة الجديدة، حيث أن تنوع أطباق هذه المأكولات يوحي بكثرة الرزق والأرباح وجني محصول وفير.

يلعب طبق الكسكس الذي لا يخلو أي بيت قبائلي منه دورا رئيسيا في مائدة يناير مرفوقا بلحم الأضحية والخضر الجافة، كما توضع إلى جانبه المأكولات التقليدية التي تكون أساسا من العجائن كالخفاف أو السفنج المسمى "ثيغريفين"أو "البغرير"، لما لها من معاني وقوة التمسك بالموروث عن الأجداد.

ومن العادات الأخرى السائدة في منطقة القبائل حلق شعر المولود الذي يبلغ سنة من العمر عند حلول هذه المناسبة، حيث تخصص له أجمل الثياب و يوضع داخل "جفنة" كبيرة، لترمي فوقه امرأة متقدمة في السن مزيجا من الحلويات والمكسرات والسكر والبيض.

أما الطريف في المناسبة فهي عادة "تيشقيقين"، وهي عبارة عن حجارة يعمد سكان المناطق الريفية بالجهة إلى قلبها في صبيحة أول يوم من يناير، ومن خلال الموجود أسفلها يتم

قراءة وضع العام الجديد، فمن وجد نملا كثيرا تقول "الحاجة زرفة": "أنه سيرزق بقطيع كبير من الأغنام، ومن عثر على حشرات ضخمة نوعا ما فسيرزق بقطيع من الأبقار، أما من وجد حفرا فدليل على أنه سيحصل على غلة وافرة من القمح والشعير وسيحفظها في (المطامير)، وهي مخازن تقليدية تحفر.

الفصل الثالث

الفصل الثالث: واقع السينما الجزائريّة وميلاد السينما الأمازيغية

المبحث الأول: لمحة حول السينما الجزائريّة

يعود ميلاد الإنتاج السينمائي الجزائري إلى عام 1975م، وذلك غي إطار حرب التحرير الوطنية، حيث قامت فرقة من المناضلين في الولاية الأولى بتصوير العديد من الأفلام والإنتاجات السينماتوغرافية، أنتجت هذه الفرقة أربعة حصص تلفزيونية يراد منها مواجهة الدعاية الفرنسيّة الرأي العام إلى جميع دول العالم لشق الستار عن معاناة الشعب الجزائري واضطهاده على أيدي الاستعمار الفرنسي، لقد تم بث هذه الحصص في الدول الاشتراكية، ومن بين ما أنتج من قبل الخليّة السينماتوغرافية لجيش التحرير الوطني، حصة خاصة بالدور الذي تلعبه الممرضات في صفوف جيش التحرير الوطني، كما تم تصوير العديد من الوقائع الخاصة بالمجاهدين في مناجم الونزة أين تتواجد جيوش العدو.[1]

ينبغي الإشارة إلى أنه وحتى عام 1946م لم يكن للجزائر سوى مصلحة فوتوغرافية واحدة، وفي عام 1947م أنشأ الفرنسيون مصلحة سينمائيّة أنتجت عددا من الأشرطة القصيرة عرضت وترجمت أغلبيتها للغتين، وتقسيم هذه الأفلام إلى أنواع:[2] أفلام تتعلق بالآداب والعادات الجزائرية، أفلام ثقافية، أفلام وثائقية و أفلام حول التربية الصحيحة، يمكن في هذا الصدد إدراج عناوين عديدة مثل قيصرية 1949، الإسلام 1949، العيد غير النتظر1959 أغنى ساعات إفريقيا الرومانية، هيين الملكية، رعاة الجزائر ...الخ[3]

---

[1]– جان ألكسان، **السينما في الوطن العربي**، عام المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفقنون والأدب، الكويت، مارس1982، ص216

[2]– نفس المرجع، ص216

[3]– نفس المرجع، ص216

تم إخراج جميع الأشرطة القصيرة في الجزائر، بينما تستكمل عمليات التطهير والتركيب في أستوديوهات باريس، تميّز عام 1948 باستحداث مصلحة الإذاعة السينمائية، وكانت تضم مجموعة من القوافل التي تنتقل إلى الجنوب الكبير حاملة في طياتها العديد من الأفلام المسلية. مر الإنتاج السينمائي الجزائري بعد الاستقلال بالعديد من المحطات الهامة، من أمثلة ذلك ما جرى بين 1960-1961؛ حيث تم تنظيم السينما الجزائرية عن طريق إنشاء مصلحة خاصّة بالسينما تابعة لجبهة التحرير الوطني، وتولت مهمة تسجيل وقائع حرب التّحرير الوطني وتحويلها إلى ذاكرة اجتماعية، ومن بين سلسلات الأفلام المنتجة:[1]

- **الجزائر الملتهبة:** أنتج ما بين1957-1958 وهو فيلم قصير أخرجه" رونيه فوتييه"، وأنتجه بالتّعاون مع شركة جمهوريّة ألمانيا الديمقراطيّة.

- **ساقية سيدي يوسف:** أنتج عام 1958 وهو فيلم قصير أخرجه" بيار كليمون" لاجئون أنتج عام 1958 من إخراج " بيير كليمون".

- **les réfugiers :** أنتج هذا الفيلم مابين1956-1957 وهو فيم قصير يتكوّن من 16 دقيقة، تمّ تصويره في تونس وأخرجه المخرج" cecil ducugis"، هذا الفيلم جعله يتعرّض للسّجن لمدّة عامين.

- **صوت الجزائر:** أنتج عام 1961 من إخراج " محمد الأخضر حامينة" و"جمال شندلي" ومصلحة السينما التّابعة للحكومة المؤقّتة للجمهوريّة الجزائريّة.

[1]- جان ألكسان، **السينما في الوطن العربي**، ص 218

- **ياسمينة:** أنتج عام 1961 من إخراج "محمد الأخضر حامينة" و "جمال شندلي" ومصلحة السينما التابعة للحكومة المؤقتة للجمهورية الجزائرية.[1]

تطوّر الإنتاج السينمائي الجزائري ورافق ظهور العديد من الخطوات والمراحل، ومن بينها نجد:

- **عام 1963:** إنشاء الدّيوان الوطني للأحداث الجزائرية وإنشاء مراكز التوزيع الشعبي.

- **عام 1964:** إنشاء المركز الوطني للسينما وتبعه تنظيم رقابة الإنتاج والتوزيع، وإنشاء المكز التجريبي للتوزيع الشعبي، ودار الآثار السينمائية الوطنية الجزائرية، والمعهد الوطني للسينما وتأميم الاستعمال السينمائي.

- **عام 1965:** إنشاء مصلحة السينما بالمحافظة السياحية للجيش الوطني الشعبي.

- **عام 1968:** إنشاء مركز التّوزيع السينمائي.

يمكن القول أن من أهم ما عالجته السينما الجزائرية في هذه الفترة الصراعات الطبقية بعد الاستقلال والسعي نحو التحرر الكامل، كما أنها اعتمدت في نهضتها على الخبرات الأجنبية والتي منها صناعة الأفلام، مخابر التحميض و الأجهزة والمعدات، وتتحدد الأهداف الأساسية للإنتاج السينمائي الجزائري في هذه الفترة فيما يلي:[2]

- إعطاء حياة جديدة للجنة السياسية والنقابية لتهيئة المناخ الطبقي للنقابة.

- بناء المجتمع الصناعي المتكامل والتحرر من الأجنبي.

[1] - Benjamine stora, **la guerre d'algerie dans les médias,** l'example du cinéma, lenalco et université, paris VII, Hermés 52.texte05 paris, sans date, p9

[2] - www.ablan.fr, **dossier de pesse cinema d'algerie,** le 16.06.2021, 14h

– ممارسة سياسة ديناميكية بخصوص المهرجانات والحصول على مخزون من الأفلام لتجنب استيراد الأفلام البورجوازية.

يمكن القول أن السينما الجزائرية مرت بعد الاستقلال بمرحلتين مهمتين من حيث التطور الإيديولوجي لأصحابها، فقد كانت المرحلة الأولى تأسيسية لهذا النوع من الفن، وكان السينمائيون يتخبطون في إشكالية تحديد تحديد هويتهم بالنسبة للآخر الذي يمثله، وفي المرحلة الثانية تحدث القطيعة بين السينمائي وتاريخه، وتعدو بذلك الصناعة الفيلمية الهدف الأسمى لكل عامل في هذا الحقل من الفنون.[1]

المبحث الثاني: تعريف السينما الأمازيغية

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

السينما الأمازيغية هي عبارة عن مجموعة أفلام تروي ثقافة وهوية منطقة القبائل وتعبر عن واقع الإنسان الأمازيغي الذي عان من ويلات متعددة منها الاستعمار، فالسينما الأمازيغية عبارة عن محاولة لإعلان 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 لعدة سنوات، فالأفلام المنتجة مكنت من إعادة اكتشاف كل ما هو تقليدي التعبير عن أصالة الأفكار القوميّة لهذه المنطقة "القبائل"، وهذا لا يعني أنها مقتصرة على الحيز

[1]– ينظر: راشدي وردية، **تمثلات الثقافة الشعبية الأمازيغية في الإنتاج السينمائي الجزائري**، دراسة تحليلية سيميولوجية لفيلم جبال باية والربوة المنسية، مذكرة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 2012/2011 ص ص205–206

الجغرافي وإنما فضاؤها غير محدود، كما يكمن دور السينما الأمازيغية في حماية التقاليد والتراث الشفوي الذي لا يزال موجودا في المجتمع الأمازيغي، لا يمكننا القول أن السينما الأمازيغية منحصرة فقط بالبعد اللساني اللّغوي والثقافي والمساحة الجغرافية للناطقين بالأمازيغية، بل العكس الفضاء غير محدود فهو يشمل القرية والمدينة والريف وحتى الخارج، بالإضافة إلى أن اللغة المستعملة في هذا العمل السينمائي ليس ما يعطيها فقط ميزتها كعمل فنّي سينمائي، ولكن هناك عدّة عوامل تجعله كذلك كالتاريخ الذي تصوره، الديكور، اللباس والرموز، العمل الثقافي.

إن اجتماع هذه الصفات جعل السينما تعرف بالسينما الجزائرية ذات التعبير الأمازيغي.[1]

المبحث الثاث: نشأة السينما الأمازيغية

إن الحديث عن السينما الأمازيغية وعن تاريخها ونشأتها موضوع لم يتطرق إليه الباحثون والطلبة الجامعيون بشكل من الاهتمام الخاص، باعتبارها صناعة وحدث اجتماعي جديد جدير بالبحث والدراسة، بالرغم أن هذه السينما الناطقة باللغة الأمازيغية وحسب تعبير السيد "عصام الهاشمي": "هي حقيقة فنية معترف بها من قبل علماء الفن السابع في الجزائر".

إن السينما الأمازيغية هي تسمية ككل التسميات التي تعطى لسنمات العالم، كالسينما المغربية، السينما العربية، السينما الإفريقية، وهي أيضا كأي سينما وجدت في الماضي أو توجد في الحاضر، يتلخص دورها في حماية التقاليد والتراث الشفوي الذي لا يزال موجودا في المجتمع الأمازيغي، كما تمثل الخزان الذي من خلاله ينقل المخرج والسينمائي هذا الوسط التقليدي الزاخر بقيمه وعاداته المتميزة.

[1]– سعودي صورایة، سریر جهیدة، **واقع صورة المرأة في السينما الأمازيغية**، مذكرة تخرج شهادة ليسانس في علوم الإعلام والاتصال، 2014/2013، ص54

ومن جهة أخرى الحديث عن السينما الأمازيغية لا يعني فقط انحصاره في البعد اللساني اللغوي والثقافي والمساحة الجغرافية للناطقين بالأمازيغية، ولكن على العكس تماما فالفضاء والمجال ليسا محدودين، فقد يشمل والريف، القرية، المدينة وحتى الخارج، بالإضافة إلى أن اللغة المستعملة في هذا العمل السينمائي ليس ما يعطيها فقط ميزتها كعمل فني سينمائي، ولكن هناك عدة عوامل تجعله كذلك كالتاريخ الذي تصوره، الديكور، اللباس، الرموز والعمق الثقافي، واجتماع هذه المواصفات جعل هذه السينما تعرف بالسينما الجزائرية ذات الطابع الأمازيغي.

الكثيرون على حد تعبير"عصام الهاشمي" يتساءلون عن السينما الأمازيغية، لأن هذه الإشكالية المطروحة عندهم تأخذنا إلى نقاشات حول مواضيع عن الأحداث الواقعة كمسألة الهوية الوطنية، السياسة الثقافية، المطالب الوطنية وأخيرا اللغة الوطنية واللغة الرسمية، وبالنسبة لهم هذه السينما الجزائرية ذات التعبير الأمازيغي ليس لها أساس أو نقطة بداية، بل هي مجرد اختراع أو خلق من طرف جمعيّات مناضلة، ومن قبل بعض الأحزاب السياسية بهدف إضفاء بعض الخصوصية على شكل منظماتهم.[1]

المبحث الرابع: مراحل ظهور السينما الأمازيغية

إن السينما الأمازيغية لم تأتي من العدم، بل استلزمت رجالا ونساء في ميدان السينما لتصل إلى ما هي عليه اليوم، وقد تم تقسيم مراحل تطور السينما الأمازيغية على ما يلي:

[1]– فايزة تامساوت، **مسألة الشرف في السينما الأمازيغية**، أطروحة لنيل شهادة ماجيستر في علوم الإعلام والاتصال، 2010/2009، ص92-93

أ- مرحلة الاستعمار الفرنسي:

شهد قطاع الرّكود وتعود مختلف الأعمال المنتجة للفرنسيين، ليظهروا للعالم أنهم مهتمين بالشعب ومختلف طبقاته، إذ أنتجوا عدة أفلام وثائقية وأفلام قصيرة ومن بين أعمالهم:

- لابد لنساء القبائل أن ينتخبن "les femmes kabyle doivent voter" و فيلم أمال "Amel"، كما تناولت موضوع منطقة القبائل وكانت ناطقة باللغة الفرنسية وهي تخدم المصلحة الفرنسية بالدرجة الأولى.[1]

- "Vengeance kabyle" من طرف Camille de Morlhon عام 1911

- la fiancée du spahi ; en mission ; l'otage ; l'Atlantide

للمخرج "Jacques Feyder" عام 1931

- ITTO للمخرج "Jean Benoit lévy"عام 1934

- la Septiéme port ou symphonie berbére1947 ; noces desable1948 للمخرج "André Zwobada"

هناك العديد من الأفلام تبقى مفقودة وأخرى موجودة ولكن ليست كاملة.[2]

قبل الانتقال إلى المرحلة الثانية"مرحلة الاستقلال "يمكننا ان نطلع قليلا في الحقيقة الأمازيغية بعد الاستقلال، حيث لم تكن للسينما الأمازيغية أي وجه أو حق الكلام عنها بشكل رسمي، ولم يعترفوا بها إلا بعد مدة طويلة ونضال كبير، وما كان يوجد ويتداول عبارة عن فكرة، حيث كانت المسألة الأمازيغية تمثل تهديدا لدولة إسلامية لغتها العربية، ولا يمكن نفيها باعتبارها الإرث المترك لكل الجزائريين، فوجود الثقافة الأمازيغية موضوع لا نقاش فيه.

[1]- سعودي صورارية، سرير جهيدة، **واقع صورة المرأة في السينما الأمازيغية**، نفس المرجع السابق، ص55

[2]- فايزة تامساوت، **مسألة الشرف في السينما الأمازيغي**، ص94

كان التعبير الشفوي هو السائد أنذاك في شكل أغاني، التي كانت في نظر النظام مجرد فلكلور مسموح بها ولا تشكل أية مشكل وهذا ما ساعد الأغنية على التطور، فالأغنية القبائلية لعبت دورها في تقوية وتمتين الهوية الأمازيغية.[1]

ب- مرحلة الاستقلال: تنقسم إلى:

- السينما في ظل التعددية الحزبيّة (1962-1988):

كان انتاج الأفلام النّاطقة باللغة الأمازيغية منعدمة تماما خلال هذه الفترة، وكانت هذه الأفلام تعبر عن حياة مواطني منطقة القبائل، حيث كان مخرجو الأفلام من أبناء المنطقة ولكن باللغة العربية مثل فيلم" الخارجين عن القانون" لـ" توفيق فارس" عام 1989،

و " العفيون والعصا" للكاتب " مولود معمري" والمخرج السينمائي "أحمد راشدي" في 1970 ، فيلم "فروع النار" للكاتب "محمد أفتسان" والكاتب "ملك وراري"، هذا ما يدلّ على أن السينما الأمازيغية لم تجد مجالا واسعا لتظهر كفرع للسينما الأمازيغية فانحصرت في الأفلام العربية، رغم أن السيناريوهات كلها تتحدث عن منطقة القبائل.

- السينما الأمازيغية في ظل التعددية الحزبية 1989:

عبر الشعب الجزائري رفضه لسياسة الحزب الواحد بعد الأحداث التي شهدتها الجزائر في أكتوبر 1988 في فترة العشرية السوداء، حيث سارعة الحكومة الجزائرية غلى تعديل الدستور في 1989 الذي يسمح بالتعددية الحزبية (السياسة الإعلامية)

[1]- مرجع سبق ذكره، ص95

خلال فترة 1993 تم إنتاج فيلم سينمائي للمخرج "عبد الرحمان بوقرموح" تحت عنوان الربوة المنسية"،"la Coline oublier"، وبالأمازيغية"ihawrith ituattun" للكاتب الكبير "مولود معمري"، حيث طرح هذا الأخير في سنة 1956 فكرة إخراج هذا الفيلم للمخرج "عبد الرحمان بوقرموح"، كردّ للجميل للنضال الذي قام به مولود معمري في مجال اللغة والثقافة والأمازيغية، حيث استمد هذا الإنتاج السينمائي المازيغي قوته من رواية " الربوة المنسية" التي تعالج قناعة مرتبطة بالهوية، أي البعد الأمازيغي المعاش والمعبر عنه في جبال بلاد القبائل.

يعتبر هذا الفيلم من أكبر الأفلام المازيغية، فقد كان بمثابة مدفعة قوية لإنجاز أفلام أخرى، فبعدها تماما تم إنجاز فيلم "ماشاهو" للمخرج السينمائي "بلقاسم حجاج" لم يعرض في الجزائر إلا سنة 1997، حيث تم دبلجته إلى اللغة العربية من طرف المخرج، أحداث هذا الفيلم تدور حول موضوع الشرف الذي تعتز به منطقة القبائل والجزائر بصفة عامة، وهو ثاني الأفلام الأمازيغية الضخمة التي تم إنتجها.

وفي سنة 1997 ظهر فيلم "أذرار ن نباية"، "la montagne de baya"،" aderar nbaya" للمخرج الراحل "عز الدين مدور" وتعود أحداث الفيلم للقرن 19 في الجزائر، كان مضمون أحداثه تحدي المواطنين الاستعمار الفرنسي في الجبال وتسلط البشوات، حيث قدم لنا الفيلم الصورة الحقيقيّة للمرأة الأمازيغية التي تتحلى دائما بالشجاعة والقوة والرزانة والصبر، قدم لنا الفيلم المرأة الحقيقية الشريفة المرأة الأمازيغية[1].

[1]–ينظر: سعودي صورارية، سرير جهيدة، **واقع صورة المرأة في السينما الأمازيغية**، نفس المرجع السابق، ص.ص 55، 56، 57

المبحث الخامس: عوامل ظهور الفيلم الأمازيغي

المطلب الأول: مطالب الربيع الأمازيغي

أخذ المطلب الأمازيغي عام 1980 بعدا مميزا وعلنيّا في شكل حركة احتجاجية في القبائل، وكان السبب المباشر في اندلاعها مظاهرات طلابية في جامعة تيزي وزو، ومنع السلطات الكاتب والمنظر الأمازيغي "مولود معمري" من إلقاء محاضرة في جامعة تيزي وزو حول " الشعر القبائلي القديم". فكان من مطالب هذه المظاهرات مطلبين أساسيين وهما إعادة الاعتبار للغة الأمازيغية بكل أبعادها، وكذا ضمان الحريات خاصة حرية التعبير والرأي، كما طالب المتظاهرون أيضا بفتح مجال السمعي البصري وتطويره، وبهذا الخصوص كانت السينما محل نقاش باعتبارها قناة للتعبير والرأي، لهذا فإن المجتمعين في لقاء "إيعكوران بين الفاتح إلى 31 أوت 1980 " أكدوا على أهمية إخراج الأفلام، وأهمية أن يكون الإنتاج الأمازيغي بنفس أهمية الإنتاج باللغات الأخرى في الأفلام في أي شكل آخر من أشكال التعبير، كما طالبوا أيضا بتعميم الدبلجة الأمازيغية لجميع الأفلام الجزائرية، وفي هذا الشأن يقول " سي الهاشمي عصاد": " إنّ مستقبل السينما الأمازيغية يعتمد على دبلجة بعض كلاسيكيات السينما الجزائرية مع العلم أن هذا لا يحتاج إلى تمويل كبير".

المطلب الثاني: المهرجان le festival

أنشئ هذا الهرجان في 1978 في فرنسا، يهدف إلى التعريف بقضايا عديدة كمسألة الهوية، النزاعات الحدودية، اللغات والثقافات إلى جانب التعريف بلغة ووثقافة البلد الضيف من آداب، تصوير، موسيقى..الخ، البرمجة أيضا تركز على القضايا المعاصرة كالسجون، الهجرة، وضعيّة المرأة والعولمة وغيرها. هذا المهرجان السّنوي هدف في طبيعته 17 التي كانت بين 21 إلى 28 أوت 1994 إلى التعريف بالشعوب الأمازيغية، الذي يعتبر حسبه شعبا محذوف الهوية

واللغة والتاريخ، فكان مناسبة لعرض أفلام عن ثقافة الشعوب الأمازيغية التي تجاوزت 80 فيلما بين الوثائقي والروائي.

المطلب الثالث: مهرجان الفيلم المازيغي

أنشئ مهرجان الفيلم الأمازيغي من طرف المحافظة السّامية للّغة الأمازيغية عام 1999 بعد النجاح الذي حققه في سنة طباعته، لهذا تمّ تعيين السيد"سي الهاشمي عصاد" محافظا له، وبعد إعادة تسميته بـ" المهرجان الثقافي السّنوي للفيلم المازيغي"، أصبح من مسؤولية بث الأفلام ذات التعبير الأمازيغي مع شرط الترجمة باللغة العربية أو الفرنسية أو أي لغة أخرى، تكمن أهمية هذا المهرجان في التعريف بالتنوع اللغوي والثقافي الجزائري، إضافة إلى محاولة الوصول إلى أكبر الولايات والمدن الجزائرية.

المطلب الرابع: إنشاء BRTV

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

تعرضت القناة إلى انتقادات كثيرة بسبب نوع البرامج المكررة التي تبثها وهذا لعدم وجود أرشيف وبنوك معلومات تعتمد عليها، لهذا 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 ، كلّ هذه العوامل ساهمت في ظهور وتطور الفيلم الأمازيغي ووصوله غلى ما هو عليه اليوم.[1]

المبحث السادس: مواضيع الأفلام الأمازيغية

يتناول الفيلم الأمازيغي مجموعة من القضايا المختلفة كالمواضيع السياسية، الاجتماعية، الاقتصادية والسياسية...الخ، بالإضافة إلى تناول موضوعات أخرى مثل الهجرة، المقاومة، السحر، الشعوذة، الاغتراب، الحكاية الشعبية والمخدرات...الخ، وهذا من خلال جميع أنواع الاتخابات الفيلمية سواء في الأفلام الطويلة أو القصيرة أو الثقافية وحتى الرسوم المتحركة.

أ- الأفلام الطويلة:

يوجد في السينما الأمازيغية الجزائرية أفلام طويلة تتمثل في الربوة المنسية، جبل باية، ماشاهو وميمزران، وتتنوّع مواضيع هذه الأفلام ونأخذ على سبيل المثال:

- فيلم الربوة المنسيّة la colline oublie:

من إخراج المرحوم "عبد الرحمان بوقرموح"، يعتبر أول الأفلام الطويلة الناطقة بالأمازيغية، مقتبس من رواية "مولود معمري" التي تحمل نفس العنوان، تم إنتاجه عام 1990 من طرفCAAIC، الفيلم يتحدّث عن قرية نائية إبان بديات الحرب العالمية الثانية، حيث كان شباب قرية "ثاسقة" يعيشون الحب المستحيل تحت وطأت التقاليد وهيمنة النظام الأبوي.

[1]- مرجع سبق ذكره، ص.ص 57، 58

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

ب- الأفلام والثائقية:

تناولت الأفلام الوثائقية الناطقة باللغة الأمازيغية عدة موضوعات أهمها:

- الهوية الثقافية:

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

- ✓ فيلم les kolyles doivent tils mourir pour vivré ، للمخرجة "رزيقة مقران"
- ✓ فيلمles berbéres s'exhibent pour mourir ، للمخرج "رابح حيدوش" تم إنتاجه عام 2003، هو فيلم ناطق بالأمازيغية وجينيريك باللغتين العربية والفرنسية، المخرج من خلال هذا الفيلم يعود إلى الجذور التاريخية للدول الجزائرية، ليبرز التاريخ والأصل الأمازيغي الجزائر.
- ✓ فيلم message kabyles من إخراج "نادية دلال" و"شامي شومبني" عام 2005، تم تصوير الفيلم بالاعتماد على أحداث 2001، كما تم تدعيمه بلقاءات وشهادات مواطنين ومسؤولين، جينيريك الفيلم مزيج بين الفرنسية والأمازيغية المكتوبة بالتيفيناغ.

[1]- فايزة تامساوت، **مسألة الشرف في السينما الأمازيغية**، ص99

- البيئة:

للمخرج "مراد مزارتي" ومن خلال فيلمه"tazmurt" أو الزيتونة باللغة العربية، يقدم وبطريقة علمية وشواهد وعبر الصور البيانية والمنحنيات، حياة شجرة الزيتون مع التعليق علمي إرشادي.

- المرأة:

الصورة التي عملت السينما الأمازيغية على تكريسها في الفلام المازيغية منذ بداية سينما سينما التعبير الأمازيغي التي عرفتها الجزائر مع بداية عهد الانفتاح، وهي صورة المرأة المناضلة في سبيل تماسك قيم الأسرة التقليدية المحافظة على شرف العائلة التي أوكلت مهمّتها للمرأة، هي صورة تمحورت حولها الأفلام الأمازيغية التي ظلت تقاربها بشكل يتأرجح بين الحدث والمغالات وبين التناول السطحي، حسب درجة تطور المجتمع وطبيعة كل مرحلة تاريخية، ومع مرور الوقت وتغيير الظروف والعوامل تغيرت نظرة الكاميرا أيضا للمرأة فصوت المرأة العاملة والمرأة المتعلمة، ومن بين هذه الأفلام نجد:[1]

- ✓ فيلم "la femme kabyles" للمخرج "جلول حياة"، وهو فيلم وثائقي يظهر الحياة اليومية للمرأة المازيعية الريفية التي لا تزال تعيش في الجبال والحقول، يجول بنامع هذه المرأة التي تجلب الماء أحيانا من الوادي في أواني فخارية، وأحيانا أخرى يظهرها لنا مع حبل في خصرها تلفه مع الحطب الذي جلبته، بعد جولة قام بها معها في الحديقة أو البستان الذي تخدمه، كما يظهرها وراء الزربية تحيكها بعد أن تعلم الصغار كيفية إعداد الكسرة.

[1]- مرجع سابق، ص100

المخرج قام من خلال هذا الفيلم بجولة في الحياة العاديّة للمرأة الأمازيغية الريفية، لينهي جولته في أعماق ذاكرتها التي لا تزال تحتفظ بصور من الحرب التحريرية، نال الفيلم المرتبة الثالثة كأحسن فيلم وثائقي في مهرجان الفيلم الأمازيغي 2009 .

- الحرف التّقليدية:

تناولت أيضا الأفلام بالأمازيغية الحرف التقليدية والإنسان الحرفي الذي يخلق بيديه وباستعمال مواد أولية طبيعية، أجمل الحرف التقليدية التي تحمل في طياتها أصالة وتراث المنطقة، كالحرف الخزفية والفخارية وحتى الفضة كالتي صورها الفيلم الوثائقي "أث يني..."، تعبير من فضة للكاتب الصحفي "أرزقي مترف".

يروي هذا الفيلم قصّة دائرة "أث يني" الواقعة بولاية تيزي وزو والتي تضم العديد من القرى التي مازالت متمسكة بأصالتها وعاداتها القديمة، بحيث طاف هذا العمل في مدّة 90 دقيقة بأهمّ جوانب الحياة وتاريخ هذه المنطقة منذ العهد التركي، أين تعرف بها الحرف التقليدية وفي مقدمتها صناعة الحليّ الفضية رواجا كبيرا.

غاص الفيلم في البحث عن جذور سكان هذه المنطقة من القبائل الكبرى، كما قدّم مؤرخون شهادات عن الفيلم تفيد بأن قراها كانت في وقت سابق أكبر منطقة عبر الجزائر من حيث عدد المعلمين والأساتذة وفي مقدمتهم الأديب والأنتروبولوجي "مولود معمري".

ج- الأفلام القصيرة:

هناك تنوع ملحوظ فيما يخص مواضيع الفلام الأقصيرة، المشاكل والأوضاع الرّاهنة تمّت معالجتها في أكثر من فيلم ومن وجهات وزوايا مختلفة مثلا موضوع: [1]

- البطالة:

تم تناول هذه الظاهرة في أكثر من عمل كفيلم "adtban tafat" للمخرج "محمد يرقي"، وفيلم بعنوان "yiwen nnidhen" للمخرج " إسماعيل مسعود"، وفيلم آخر بعنوان " la dernier cigarette" للمخرج "علي بركون"، هذا الفيلم الذي تناول ظاهرة الانتحار جراء البطالة.

- المرأة والعمل:

تناولت أيضا الأفلام الأمازيغية رغبة المرأة المتعلمة في العمل، وتناقض مطالبها مع تفكير ومنطق المجتمع الذي تعيش فيه، وهو الأمر الذي قدّمه الفيلم الأمازيغي" lahekoum avarkan" أو "le verdict noir" للمخرج "عصام حميمي"، الفيلم من إنتاج " izem production" سنة 2005، تمثيل "مجبار صوفيا"، "بلجودي يمينة"، "حمداني توفيق" و"مسلف محند أمقران".

يروي الفيلم حكاية صوفيا التي بعد أن أكملت دراستها تبحث عن عمل في مهنة الصحافة، تساعدها صديقتها ليلى التي تعمل سكرتيرة في جريدة "liberté" وتجد عملا أخيرا، وكان هدفها مساعدة عائلتها الفقيرة. تبدأ بعملها الذي تتقنه بسرعة وتحقق فيه نجاحا باهرا، ليبدأ شباب حيّها بالكلام والنميمة عنها، ثم يوسوس له الشّيطان بقتل ابنته وقتل نفسه تاركا رسالة اعتراف بعدم قدرته على العيش في مجتمع لطخ شرف عرض ابنته.

[1]- فايزة تامساوت، **مسألة الشرف في السينما الأمازيغية**، ص102

- العلاقات الأسرية:

كأي سينما ولجت من المجتمع، فإن الأفلام الأمازيغية لم تنفي تصوير المشاكل والعلاقات الأسرية في هذا المجتمع، ففيلم "a3ziz akenyevgho yili" أو "l'étre ler" الذي أنتج سنة 2006 من إخراج "أحمد جنادي"، جاء ليصوّر لنا أحداث عائلة عن زوج وزوجته وعجوز، هذا الأخير تأثر بوفاة زوجته، وجرّاء حزنه الشديد عليها، أين يحاول ابنه إعادته لبيته على الأقل لتفادي كلام ونظرات الناس المزدرية له ظنا منهم أنه هو من أرسل أباه إلى دار العجزة، ولكن مع وصول الحفيد الأوّل تتغير الأحداث وتتغيّر معاملة العجوز لكنتها ليعيشوا بسلام.

د- أفلام الرسوم المتحركة:

لم تغفل السينما الأمازيغية عن تقديم أفلام الرسوم المتحركة لشريحة الأطفال، كالمسلسل التّعليمي "أفروج نتموسني" بمعنى "كنوز المعرفة"، والذي على مدار عشر دقائق في كلّ حلقة يقدم معلومات للأطفال. مسلسل "إيزولت" هو أيضا مسلسل كرتوني مترجم بطلاه "إيزولت" الأميرة و"تريستون" الأمير، و "تيلو" أيضا مسلسل كرتوني يروي قصة طفل مع جده يعيش حياة فقيرة ويحب الرّسم ويعمل على توزيع الحليب رفقة جده وكلبه "باتراش".

إلى جانب الأفلام الكرتونية والرسوم المتحركة، ظهرت في الآونة الأخيرة بعض الدبلجات لأفلام أجنبية ذات الأبعاد الثلاثية من بينها: "" بأجزائه الثلاثة، وهو فيلم كوميدي أبطاله حيوانات والبطل الساسي الجربوع "بوتسي" إلى جانب "ماسكار"، "زنغوف"، "ميشة"...الخ،

وعنوان الفيلم الأصلي"les muccucau "Aceage" وهو أيضا فيلم مدبلج أبطاله ثلاث سناجب وصديقهم "حميد الموسيقار"، وتمت دبلجة الفيلم في "studio double voice".[1]

المبحث السابع: المشاكل التي تعانيها السينما المازيغية وأهم الحلول المقترحة

لا أحد يذكر بأنّ السينما الأمازيغية قد حققت في السّنوات الأخيرة شأنا عظيما، بعد أن تكاثر إنتاجها كما وكيفا، وصارت تجذب نسبة كبيرة من المشاهدين والراصدين، مهما كانت ميولهم الثقافية ومهم اختلفت منازعاتهم الوجدانية ورغباتهم الدفينة. ولم تعد هذه السينما العريضة سينما هوياتية قفط، تتغنى بالهوية والكينونة الأمازيغية وتدافع عن وجودها القانوني واللغوي والأنطولوجي، بل أصبحت تطرح مواضيع وقضايا محليّة، جهوية، وطنية قومية وإنسانية، بمعنلا أنّها تخطت النطاق الضيق لتصبح سينما عالمية بمواضيعها الإنسانية، ومن ثم أضحت تشارك في المحافل الدولية، حتى في معارض الولايات المتحدة الأمريكية ومهرجاناتها السينمائية، ويعني هذا أنّ السينما الأمازيغية متجذرة في واقعها الاجتماعي مسايرة لكل ما يجري وطنيا، ومنفتحة على القضايا الإنسانية والعالمية. وعلى الرغم من تطور السينما الأمازيغية في المغرب كما وكيفا، بشكل من الأشكال، فإنّها مازالت تعاني من مشاكل عدة تحتاج إلى حلول ومعالجات شمولية حقيقية، ومقابلات نسقية واقتراحات جماعية تشاركية. فما مجمل المشاكل التي تعاني منها السينما الأمازيغية؟ وما أهم الحلول المقترحة للحد من هذه المشاكل المستعصية؟

[1]– ينظر: فايزة تامساوت، مرجع سبق ذكره، ص (103)

أ- مشاكل السينما الأمازيغية:

من المعلوم أنّ السينما الأمازيغية تعرف مشاكل وعوائق وسلبيات عدة، وهي المشاكل نفسها التي تعاني منها السينما الأمازيغية بصفة عامة من دون استثناء، ويمكن حصرها في تراجع الإنتاج السينمائي المغربي بسبب إكراهات المرحلة وظرفيتها الصعبة داخليا وخارجيا، خاصة مع اشتداد الأزمة الاقتصادية العالمية، ناهيك عن انعدام الدعم المادي من التلفزيون المغربي والمركز السينمائي المغربي على حد سواء، وضعف السيناريو الأمازيغي، والسقوط في التكرار والنمطية، من خلال التركيز على اللإنسان الأمازيغي، وهو مرتبط بعالمه القروي، أو تصوير سذاجة فقره، انبطاحه واقعيا، وجوديا، ثقافيا، قيميا وحضاريا وهو ينتقل إلى عالم المدينة فيتعرض إما للسرقة وإما للغش والتدليس وإما لتجسيد أمنيته تتخلفه 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 بعالم القرية بدلا الانفتاح على الأفضلية الأخرى، وتعرض الفيلم الأمازيغي لمشكل القرصنة وتاثير السيئ على وتيرة الإنتاج، ناهيك مشاكل التوزيع، ومن جهة أخرى هناك تخوف من توقف المهرجانات الأمازيغية التي تعني بعرض الأفلام الأمازيغية الطويلة او القصيرة بسبب غيابها أو قلتها أو انعدامها أو لغياب الدعم لتنظيم هذه المهرجانات والملتقيات، كما هو حال مهرجان الفيلم القصير بمنطقة " الناظور" الذي كان يشرف عليه نادي "أكسيون"، وقد توقف هذا المهرجان بسبب غياب الدعم المادي والمالي من جهة وغياب التشجيع المعنوي من جهة أخرى، ويضاف إلى ذلك عدم مواكبة النقد المغربي للسينما الأمازيغية بشكل مستمر وبمقاربات منهجية علمية جادة.[1]

[1]- د.جميل حمداوي، **صحيفة المثقف السينما الأمازيغية بين الكائن والممكن**، 2014، ص63

ب- مشاكل أخرى:

- غياب التكوين الفعال في السينما:

تعان السينما الأمازيغية من نقص المحترفين سواء فيما يخص الممثلين بصفة عامة، فلا وجود لمدارس خاصة بتكوين الممثلين فالتمثيل فم من الفنون الجميلة يجب أن يعنى باهتمام كبير، فمدرسة تكوين التقنيين تقصر في تكوينهم هذا ما جعل 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 المازيغية، لذلك يلجئ المخرجون إلى شباب العاملين في مجال المسرح وذلك بكاستينغ قصد اختيار الممثلين، وهذا ما حدث في فيلم "سي محند ومحند" للمخرج "رشيد بن علال" إذ لم يجد سوى القيام بكاستينغ بمنطقة القبائل ليختار من بين هؤلاء الشباب الأنسب دورا لفيلمه.

- 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 بنائها، فمثلا عند إخراج فيلم "المنارة" تفاجأ المخرج "بلقاسم حجاج" من الكبير فيما يخص قاعات السينما إذ لم يستطع 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 تعرض في كل القاعات الوطنية ما عدا بعض الولايات كتيزي وزو،

بجاية، بومرداس، سطيف، الجزائر العاصمة غالبا وهذا لعدم إتقان هذه اللغة وعدم فهمها من طرف الجمهور.

- السيناريو:

فيما يتعلق بكتابة السيناريو فالمشكل لا يكمن فقط في النصوص، إنما يتعلق فقط بكون النصوص المتوفرة غير مكتوبة بشكل سيناريو وعادة ما تستخدم نصوص غير مناسبة لإخراج الفيلم، 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 إن كانت القصة مثيرة للاهتمام أو يجب إجراء تعديلات عليها ثم يتم عقد الاتفاق مع المؤلف لإخراجه سينمائيا.[1]

ج- الحلول المقترحة:

بناء 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 (35ما)، 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.

[1]- أبركان حنان وشعبان سمير، **الإنتاج السينمائي في ظل المؤسسات الخاصة**، مذكرة لنيل شهادة الليسانس في علوم الإعلام والاتصال، الجزائر، ص ص(19-20)

– الإكثار من التكوين والتأطير لكتاب السيناريو وصناعة السينما.

– إنشاء معاهد لتكوين الممثلين تكوينا فعالا.

– 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، وتطوي آلياتها التقنية والفنية والجمالية، وبالتالي نستفيد من التجارب العالمية الأخرى في ميدان السينما.

وتدعيما لما سيق صرح المخرج السينمائي الشاب "نور الدين عميروش" أن ترقية السينما الأمازيغية تبقى مرهونة بمدى توفر العوامل الرئيسية، التي تنحصر أهميتها في ضرورة إنجاز مدارس تكوينية من شأنها ضمان تكوين فعلي سواء في آليات الإخراج السينمائي أو كتابة السيناريو. ناهيك عن إعادة فتح قاعات السينما التي أغلقت أبوابها ما تسبب في حدوث قطيعة بين هذا الفن والمواطن، حيث أن استرجاع التواصل بين الطرفين يتطلب وقتا ، وكذا إمكانية مادية تستثمر في إنجاز 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 لا سيما فئة الشباب الذين هم منتعشون لخوض تجربة في هذا المجال، إضافة إلى أن الدور الذي تلعبه هذه التظاهرات يكمن في الاتصال والاحتكاك مع الجمهور، وكذا

المخرجون الكبار الذين بمقدورهم نقد الأعمال المنجزة وإظهار نقائصه ومن ثم تصحيحها مستقبلا فدون نقد بناء لا يستطيع أحد منا المضي قدما.[1]

خلاصة الفصل:

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

أصبحت الحاجة اليوم ماسة إلى بلورة سينما أمازيغية حقيقية، تعكس بكل صدق مشاكل الأمازيغ وإبراز قضاياهم ومخاطبة كل الشعوب في مختلف اللغات على غرار السينما العالمية.

[1]– مليكة أوكيجا، **الثقافة الأمازيغية في السينما الجزائرية**، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، 2011، ص125

الفصل الرابع

الفصل الرابع: اللغة السينمائيّة

تمهيد:

تعتبر السينما أداة مهمة من أدوات التعبير الفني الإبداعي شديدة التأثير على الجمهور المشاهد، فهي تعبر عن الواقع بأسلوب إبداعي خاص يتم عن طريق تكتل أو تجمع منسق لخصائص سينمائية معينة، تتميز بمجموعات من العلامات أو الإشارات وهذا ما يجعل منها نظاما سينمائيا، والفيلم مبدئيا هو صور الأشياء التي تحول غلى لغة، بمعنى أنها لغة ذات طابع وخصائص جمالية وفنية من نوع خاص ومختل طبيعة الأنظمة اللّسانية الأخرى، ومن هنا تأتي السينما بالضبط من حيث إحيائها والإلحاح بفكرة وجود لغة من نوع جديد، التي تحتوي في ذاتها إبداعا وواقعا مجزء، وهي أيضا محتواة داخل العمل الإبداعي الفني، حيث يقول المؤرخ والناقد" جان ميتري" في كتابه – جمال وسيكولوجيا السينما– بأن السينما كوسيلة اتصال هي بمثابة لغة لقدرتها على تنظيم الأفكار وبنائها ونقلها الآراء وتحويلها.[1]

المبحث الأول: تعريف اللغة السينمائية

يرى "كريستيان ميز" أن اللغة السينمائية هي لغة مركبة تتألف من اقتران خمسة مواد تعبيرية دالة نوعان منها يؤلفان شريط الصور، وهي الصّور الفوتوغرافية المتحركة والبيانات المكتوبة، وثلاثة تمثل شريط الصور وهي الصّوت البشري والأيقونة، كالضجيج والصوت المنطوق صوت المتكلم من خلال الحوار أو التعليق والصوت الموسيقي.

وتطلق اللغة السينمائيّة على مجموع الإشارات الصوتية والمرئيّة التي تسمح للمخرج أن يجعل رسالته سهلة الإدراك من قبل المتفرجين باعتبار أن أي فيلم هو مجموعة معلومات يقدمها

[1]– جمال شعبان شاوش، **صورة الإرهاب في السينما الجزائرية**، تحليل سيميولوجي لفيلمي المنارة ورشيدة، مذكرة لنيل شهادة الماجيستير في علوم الإعلام والاتصال جامعة الجزائر، 2007، ص87.

المخرج للمشاهد، ومن ثم فإنه من الضروري أن يكون هناك مرسل ومستقبل حتى يتحقق الاتصال بين المخرج و المتفرج وليتحقق ذلك لابدّ من التركيز على استخدام عادات المتفرج استقبال الصور والأصوات، حتى يتمكن من بناء مدوّنة سينمائية وفقا لتلك المعطيات، والتي تكون فيها بعد لغة سينمائية.[1]

المبحث الثاني: أسس اللغة السينمائية

للغة السينمائية أسس تعتمد عليها لإيصال المعنى المقصود بنجاح إلى المتلقي تتمثل في الإيجاز والرمز.

أولا: الإيجاز: يمثل شكلا شائعا وعاما في اللغة السينمائية، بالإضافة له وظيفة تأثيرية، وللإيجاز وظيفتين أساسيتين هما: الاختيار السليم لأهم التفاصيل لإضفاء قوة تأثيرية على المعنى كما تعتمد على حذف وإخفاء بعض التفاصيل المهمة لإضفاء قوة تأثيرية على المعنى.

أنواع الإيجاز:

أ- **اللإيجاز الفني**: يجري من خلاله إخفاء أهم التفاصيل والأزمنة القوية ويرتبط بطبيعة فن الفيلم من حيث المرونة في تشكيل عنصري الزمان والمكان الخاصين بالفيلم، ويختزل المسافة الزمانية بين نقطة الانتقال اختزالا كبيرا على النحو التالي:

- إن تصور واقعة الانتقال في عدد من اللقطات تتناول مغادرة الشخص مسكنه، ثم وهو في الشارع ثم وهو يدخل من باب مكتبه.

- أن تختزل أكثر من ذلك فترى الشخص يغادر مكتبه ثم نراه وهو يدخل مكتبه.

[1]- بن شريف محمد رفيق، **صوررة جبهة وجيش التحرير الوطني في السينما الجزائرية**، تحليل سيميولوجي لفيلم خارجين عن القانون، وفيلم معركة الجزائر، مذكرة لنيل شهادة الماجيستر في علوم الإعلام والاتصال، 2010-2011، ص27

– يقتصر فقط على رؤية خروج الشخص من إطار الصورة، وهو في مكتبه، ثمّ رؤيته وهو يدخل في إطار جديد داخل مكتبه.

ب– الإيجاز الدرامي: تكون فيه تأثيرات درامية تتمثل في إيجاد التأكيد والتشويق والمفاجأة، فيعطي للمعاني الدرامية قوة تأثيرية ويقدمها للمشاهد بصورة غير مباشرة، ويعتمد الإيجاز الدرامي على إخفاء أو حذف التفاصيل أو جزء منها، تكون مهمة في حد ذاتها عكس الإيجاز الفني.[1]

ج– الإيجاز لأسباب اجتمعاية وإنسانية أو رقابية: يتم توظيفه لتجنب التصوير المباشر لمواقف القسوة والعنف والحوادث الأليمة لأنها تؤذي الشعور الإنساني من ناحية أخرى فقد يكون هناك توقع باعتراض الرقابة عليه، وعدم السماح بظهورها على الشاشة، ويصور هذا النوع بطرق متعددة ونفسها التي يعتمدها في الإيجاز الدرامي.

1– إخفاء الحدث أو جزء منه وراء عنصر الديكور بمعنى أن يُلم المشاهد ببداية الحدث، ثم يختفي الجزء المهم منه وراء أحد عناصر الديكور.

2– أن يدور الحدث وراء عدد من قطع الديكور بحيث تظهر لمحات منه فقط لتصبح هذه اللمحات في مجموعاتها هي الأجزاء المكونة للحدث على الرغم من إخفاء أجزاء مهمة منه.

3– أن يظهر الحدث عن طريق الظلال المنعكسة على الحائط بالديكور، توقف حركة الكاميرا لإحياء الحدث وذلك عندما تتحرك الكاميرا أمام العنصر الرّئيسي في الحدث مبتعدة عنه لتدعوا المشاهد إلى استنتاج ديكور خارج الكادر.[2]

[1]– عدي عطا حمادي الياسين، **أثر توظيف الحدث التاريخي في صياغة السيناريو وصناعة الفيلم السينمائي**، دار الوراق للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2011، ص65.

[2]– عدي عطا، مرجع سبق ذكره، ص67.

ثانيا: الرمز:

أحد أهم دعائم اللغة السينمائية التي تعتمد في تعبيرها على الصورة بالدرجة الأولى للإيحاء بالمعنى، فالرمز السينمائي بمعناه الدقيق يهدف إلى التأثير في المشاهد عن طريق الإيحاء له بمعنى أعمق من المعنى المباشر البسيط للصورة بزيادة التأثير يتطلب دائما قدرا من المشاركة الذهنية إلى جانب المشاهد ويتوقف وصول المعنى الرمزي إلى المشاهد على تفاعل عدد من العناصر ترتبط بتكوين المَشاهد مثلا.[1]

- درجة الحساسية أو الذكاء أو التصوير لديه
- البيئة الاجتماعية أو القومية
- المستوى الثقافي والإيديولوجيات والثقافات والمعتقدات
- خبرات الحياة وتجاربها.[2]

ثالثا: الشكل العام للاستخدامات الرمزية

الاستعارة الرمزية: تقوم الاستعارة الرمزية الناتجة عن تتابع لنقطتين على تشابه أو تنافس شكل أو مضمون لقطة ما، اللقطة الأولى شكل أو مضمون اللقطة التالية بحيث ينتج المعنى الرمزي من تماثل بين معنى اللقطتين، أو تناقض بينهما مثل تتابع لقطتين الأولى لشخص يأكل بشراهة

[1]– محمود إبرقن، **علاقة السيميولوجية بالظاهرة الاتصالية(دراسة حالة سيميولوجيا السينما)** أطروحة دكتوراه دولة، أبحاث في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 2001، ص20.

[2]– محمود إبرقن، المرجع نفسه، ص21.

والثانية لكلب يقظم قطعة عظم (تماثل)، وأخرى أن تقطع من القطعة لمجموعة من الشباب تتدرب على أعمال المقاومة الشعبية استعدادا للحرب، إلى لقطة لمجموعة من الشّباب العابث وهم يرقصون(تناقض).

أنواعها:

أ- **الاستعارة التشكيلية:** يقصد بها تلك التي تقوم على تشابه أو تناقض بين لفظتين من حيث الشكل الخاص بكل منها.

ب- **الاستعارة الدرامية:** تؤدي دورا أكبر لأنها تؤدي تفسيرا في الدراما، وهو يتجاوز التشبيه أو التناقض الشكلي بين عنصرين.

ج- **الاستعارة الإيديولوجية:** تمثل نوعا أعمق للاستعارة الدرامية إذ تحمل وجهة نظر فلسفية أو فكرية لتوحي بمعاني رمزية تتعلق بالحياة ومعتقدات أو وجهة نظر شخصية للكاتب.[1]

المبحث الثالث: عناصر اللغة السينمائية

تتكون اللغة السينمائية من أوضاع خاصة تتمثل في(سلم اللقطات، زوايا التصوير وحركات الكاميرا)، كما تتكون من أوضاع غير خاصّة تتمثل في الشخصيات، الديكور، الإضاءة، الموسيقى والصوت.

أ- **الأوضاع الخاصة:** تشمل:

1- **سلم اللقطات:** تنقسم اللقطات إلى ثمانية أنواع متميزة:

- **اللقطة العامة plan général** : هي اللقطة التي تؤطر الديكور بكامله وتعطي انطباعا عاما على

[1]- عدي عطا حمادي، مرجع سبق ذكره، ص61.

موضوع معين.

- **الجزء الكبيرplan de grand ensemble** : وهي التي تتولى تقديم جزء مهم من الديكور (المكان والزمان، جو الشخصيات، ظروف عامة)، كالتركيز على منظر واحد من مدينة ما.

- **لقطة الجزء الصغير plan de petite ensemble** : وتسمى أيضا لقطة الوضعيّة (plan de situation) وهي تستخدم لتقديم البطل والشخصيات في وسط درامي جديد كتصوير مشاجرة مثلا.

- **لقطة متوسطة plan moyen** : وهي التي تظهر الشخصية بكامل طولها داخل إطار الصورة، وقد اعتبر" إيزنشتاين" هذه اللقطة بمثابة الفضاء الذي يشعر فيه المتفرج بعلاقة حميمة مع الممثلين.[1]

- **لقطة أمريكية plan américain** : هي التي تصور الشخصية من الرأس إلى منتصف الفخذين ويُراد بها إبراز مختلف حركات الممثل وأفعاله.

- **لقطة مقربة plan rapproché** : هي اللّقطة التي تؤطر جزءً أساسيا من الشخصية بغية الحصول على بعض التفاصيل ، وهي تنقسم إلى نوعين:

✓ لقطة مقربة من الخصر أو لقطة نصف مقربة، plan demi rapproché وهي التي تؤطر الشخصية من الرأس إلى الحزام.

✓ لقطة مقربة حتى الصدر plan rapproché a poitrine وهي التي تبين الجزء الممتد من الرأس إلى الصدر.[2]

- **لقطة قريبة جدا très gros plan** : وهي اللقطة التي تستند إلى تصوير تفاصيل معينة من جسم

[1]– جمال شعبان شاوش، مرجع سبق ذكره، ص90.

[2]– رضوان بلخيري، **سيميولوجية الصورة بين النظرية والتطبيق**، دار قرطبة للنشر والتوزيع، المحمدية، الجزائر، 2012، ص30.

مثل العين، الشفاه واليد، أو التركيز على عنصر سينمائي مهم في القصة، وتسمى هذه اللقطات في سميولوجيا السينما لقطة مضافinsert ، كما تضيف من قيمة درامة سيكولوجية تزيد من عمق التشويق في السينما.

- **لقطة قريبة gros plan** : وهي اللّقطة التي يتمّ التّركيز فيها على وجه الشّخصيّة حتى يتمّ الكشف عن بعض الملامح الفاصلة، أو عناصر الضّرورية لفكّ عقدة معيّنة في البناء الدّرامي.[1]

2- زويا التّصوير:

- الزّوايا العاديّة angle normal : هي الزّوايا التي توضع فيها الكاميرا في وضعيّة مقابلة للديكور الذي يراد تصويره كلاهما في مستوى واحد.

- **الزاويا الغطسيّة angle plangée**: هي الزّاويا التي تعلو فيها الكاميرا على الدّيكور أو الشّخص المراد تصويره، ما يؤدي إلى تقلص أبعاده وشخصيّاته وحصر الحركة فيه من دلالات هذه الزاوية نذكر منها الإيحاء بفكرة التبعية، أي خضوع الشخصية لموقف درامي معين وخلق إحساس بالهيمنة والاحتقار والسحق، كما لها قيمة استكشافية تبرز عناصر جديدة على مستوى الديكور.[2]

- **الزويا التصاعدية angle antre plangée**: هي الزاوية التي يعلو فيها الديكور إلى الكاميرا، مما يوسع من أفقها المقلص ويثري دلالتها السينمائية مثل الارتباط بفكرة التعظيم الهيبية.

- **المجال والمجال المقابل champ contre cham**: هي زاوية تناسب تصوير محادثة لحوار بين شخصين مقابلين يفصل بينهما خط وهمي، وهو نفس الخط الذي يسمح بالتقاط الصور انطلاقا من

[1]- نفيسة نايلي،**صورة المرأة من خلال السينما المغاربية**، دراسة تحليلة نصية لعينة من الأفلام الجزائرية، التونسية والمغربية، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في علوم الإعلام والاتصال، 2012-2013، جامعة الجزائر، ص37.

[2]- شريف محمد رفيق، **صورة جبهة وجيش التحرير الوطني في السينما (تحليل سيميولوجي لفيلمي الخارجون عن القانون ومعركة الجزائر)**، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر3، 2011/2010، ص44.

وضعيات قصوى دون تعدي الجانب الآخر للخط.[1]

3- حركات الكاميرا:

- ✓ **البانوراما panorama**: حركة دائرية من الكاميرا حول محورها العمودي أو الأفقي، دون نقل الآلة من مكانها وهناك نوعان من البانوراما هما:
- ✓ **البانوراما الأفقية panorama horisontal** : تثبت الكاميرا بموجب هذه التقنية فوق الحامل لتدور على محورها أفقيا من اليمين إلى اليسار أو العكس، وذلك لأغراض متنوّعة كالاكتشاف أو الوصف التدريجي لفضاء الفيلم وتقوية القلق، لأن الكاميرا قبل أن تبين التفصيل الذي يشوق إليه المخرج تماطل فيوصف تدريجي لعدة أشخاص أو أشياء أخرى، ثم التركيز على صمت أو فراغ تراجيدي.[2]
- ✓ **بانوراما عمودية panorama vertical**: تقوم فيه الكاميرا بالدوران عموديا من الأعلى إلى الأسفل أو العكس، وهذا لوصف أو إبراز صفات القلق، الشك، أو التشويق وإبراز الشخصية، وتقوم أيضا بوظيفتين الوظيفة الوصفية لتوضيح كل تفاصيل الدّيكور عموديا، والوظيفة الإيحائية بإقامة ربط أو علاقة بين جزئين لا معنى لأحدهما دون الآخر مثل البانوراما النازلة من الوجه لليدين.[3]

4- **التنقل travling** : يعني أن تنتقل الكاميرا في كل اتجاه وتصوّر من كل الزوايا، فالكاميرا تنتقل وتتحرك في مسار معين، وفي هذ الحركة تستطيع الكاميرا أن تكون محمولة على الكتف أو موضوعة على العربة، والتنقل يكون أماميا (تقريب الديكور) أو خلفيا(إبعاد الديكور) أو

[1]- جمال شعبان شاوش، مرجع سبق ذكره، ص25.

[2]- وليد قادري، **صورة الإسلاميين في السينما المصرية، رسالة ماجستير**، كلية الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر3، 2011، ص51.

[3]- محمود إبراقن، مرجع سبق ذكره، ص51

جانبيا أو مصاحبا.

أنواع التنقل:

- **التنقل الخلفيtravling arriére** : تتغير زاوية التصوير في هذا التنقل بحيث تتدرج من لقطة قريبة إلى عامة، وهذا يعني أن الكاميرا في هذه الحالة تتنقل تدريجيا إلى الخلف تاركة الفضاء لتبيان كلّ ما يمكن أن يرتبط بفكرة عن مكان، كالإحساس بالعزلة والأس والعجز والانفصال المعنوي.

- **التنقل الأمامي travling avant** : يحدث هذا النوع من التنقل عندما تقفز بالكاميرا شيئا فشيئا من ديكور يهدف إلى إبراز عنصر، أو تفصيل محدد من ذلك الديكور.[1]

- **التنقل الجانبي travling latéral** : يعرف أيضا بالتنقل المصاحب له، ويلازم الشخصية في كل تحركاتها، وهذا يعني أن هذا التنقل هو حركة مرافقة تنطوي على دور وصفة يسمح للمتفرج بمتابعة شخصيات أو أشياء متنقلة خلال مدة معينة من التصوير.[2]

- **التنقل العموديtravling vertical** : هي الحركة التي تحدث عندما تكون الكاميرا محمولة على رافعة ومنقولة بشكل يسمح للمصوّر أن يتتبّع حركة الممثّل وهو يسرع في صعود أو نزول الأدراج.

- **التنقل البصري(travling optique(zoom**: هو عدسة خاصة ذات بؤر متغيرة تسمح بتغيير الإطار الفيلمي دون تحريك الكاميرا، لذلك يمكن القول أنّ هذا النوع هو مجرد بانوراما لأن الكاميرا تبقى بمقتضاه ثابتة.

---

[1]– نفس المرجع ، ص52

[2]– رضوان بلخيري، **سيميولوجية الصورة بين النظرية والتطبيق**، دار قرطبة للنشر والتوزيع المحمديةالجزائر، 2012، ص65-66

- **التنقّل البانورامي travling panoramique** : وهو الشكل الذي يجمع الاعتبارات الجمالية بين التقنيين، البانوراما والتنقل ويستخدم هذا الشكل عادة لتقديم فكرة تراجيدية أو تصوير موقف درامي غامض.[1]

ب- الأوضاع غير الخاصة: هناك أوضاع أخرى في الصورة الفيلمية غير خاصة بها لوحدها فقط وتتمثل في:

- **الشخصيات:** تعمل الشخصيات على خلق صراع ينمي العمل ويزيد من حركتاه وتفاعله ثم يخلق التشويق، فالشخصيات هي العود الرئيسي الذي يحرك العمل الفني، وميول الشخصيات واتجاهها هي التي تكون محض تصادم مع ميول واتجاهات أخرى، هذا التصادم يولد الصراع كما هو معروف ويصنع الحركة والتأزم وصولا إلى الذروة التي دائما ما تكون محض اهتمام المشاهد.[2]

- **الديكور**: يعد الديكور عنصرا هاما في عملية الإبداع السينمائي وهو يساعد في استحداث البعد الدرامي المناسب، ويمكن اعتباره في معناه الواسع شخصية متخفية، لكن دائمة الحضور وهدفه في كل فيلم البحث عن البعد الدرامي الأفضل من أجل وضع المشاهد في الإطار الجغرافي والاجتماعي المناسب.

- **الإضاءة:** هي عنصر فني درامي يقدم موضوعا ما أو شخصية من خلال حصرها وعزلها في دائرة الضوء والأجسام الصغيرة، مثلا يمكن أن تجلب الانتباه إذا توفرت لها الإضاءة من الأعلى والألوان الأنصع من ألوان الأجسام المحيطة بها، كما يمكن للإضاءة أن تبرر شخصيّة أو موضوعا معينا من خلال تحريك الموضوع من المناطق المضلة إلى المناطق المضيئة، ولها

[1]- رضوان بلخيري، مرجع سبق ذكره، ص66

[2]- نفيسة نايلي، مرجع سبق ذكره، ص43

القدرة على جعل تمثيل النص والطبيعة والجو المعنوي المحسوس، وتفيد الإضاءة في خلق الإحساس في العمق المكاني وفي خلق جو انفعالي.[1]

– **الموسيقى:** تستخدم الموسيقى في الأفلام لملأ فترات الصمت المصاحبة للصورة، أو التعبير عن حالة نفسية أو تأزم موقف درامي، كما تستخدم كقيمة إيقاعية أو لأغراض حسية لإحداث توازن حسي للمتفرج ولها دور تأثيري سيكولوجي.

– **الصوت:** يمتلك الصّوت قدرات كبيرة في التعبير عن الجو للفيلم من خلال مختلف المؤثرات الصوتية، كما يساهم الصوت والضجيج في الرفع من مصداقية الحدث المصور، ويضفي عليه أبعادا درامية هامة، وبالتالي فإن الأصوات السينمائية ليست مجرد أصوات بل تعتبر دلائل خاصة في الخيال الفيلمي.[2]

المبحث الرابع: المدونات (الشفرات) في اللغة السينمائية

تقوم الرسالة السينمائية على عناصر ومستويات عديدة من التدوين منها الإدراك ذاته، وتتنوع حسب الثقافات إلى جانب المطابقة والمماثلة على الأشياء البصريّة والسمعية، بمعنى القدرة على الاستعمال الجيد والصّحيح للوسيلة والرسالة التعيينية التي يقدمها الفيلم، وهناك أيضا الهياكل السردية الكبرى في للفيلم ومجموع الرموز والشخصيات المختلفة المرتبطة بالأشياء أو بالعلاقات الخارجة عن الفيلم، وفي هذا الإطار يميز"rogerdui " بين ثلاث مستويات للتدوين وهي:

أ– **المدونات تحت الفيلمية les code sous filmique** : هي مدونات إدراكية وظاهرة نتداولها في الحياة العادية وتتحكم في معرفة الأشياء والأشكال في الفيلم، الأشكال تمثل المستوى الجمالي

[1]– نفيسة نايلي، مرجع سبق ذكره، ص47

[2]– شعبان شاوش، مرجع سبق ذكره، ص53

أما الأشياء فهي المستوى الأيقوني وتستعمل لمعرفة المعاني في الأفلام.

ب – المدونات فوق الفيلمية les code sur le filmique : هي مدونات تركب وتهيكل الفيلم في مجمله، وتتدخّل لإعطاء الفيلم صيغة الخطاب والشعر والوصف.

ج– المدونات داخل الفيلمية les code inter filmique: وتتعلق أساسا بالمدونات الأنتروبولوجية والثقافة التي توجه المعاني والتضمينات الرمزية، والتي تمر عبر الديكور والملابس والحركات.[1] وهناك مستوى آخر من التصنيفات للمدونات والخاصة بالمدونات الفيلمية في حد ذاتها وهي:

- ✓ مدوّنات أيقونية بصرية: وهي التي تنشئ المعنى التعييني(أي الحرفي والشكلي للصورة)[2]
- ✓ المدونات التي تحرك الأيقونة البصرية والترسيخ الميكانيكي: وهي مدونات العلاقة بين اللقطات ومدونات زوايا الالتقاط ومدوّنات عمق المجال...الخ
- ✓ المدونات الخاصة بالصور الفوتوغرافية المختلفة: مثل مدونات المونتاج والصورة المستلسة، ومدونات تركيب الصور في المتتاليات.
- ✓ المدونات الخاصة بالصور الفوتوغرافية المتحركة: مثل مدونات حركة الكاميرا والبانوراما والترافلينغ.
- ✓ المدونات المختلطة: هي مدونات موجودة في بين المدونات الفيلمية السينمائية وغير السينمائية.
- ✓ المدونات الفرعية: وهي مرتبطة ومسؤولة عن هيكل الفيلم، وفي تنظيم المتتاليات والمونتاج الذي يمثل الجانب الفني والجمالي في الفيلم، ومرتبطة أيضا بذوق وإبداع المنتج.[3]

المبحث الخامس: خصائص الصورة السينمائية

[1]– جمال شاوش، مرجع سبق ذكره، ص62

[2]– محمود إبراقن، مرجع سبق ذكره، ص70

[3]– محمود إبراقن، مرجع سبق ذكره، ص71

الصورة السينمائية قادرة على التهام كل ما هو موجود في الواقع وإعادة إنتاجه، ومن هنا تأتي قوة الصورة السينمائية من خلال علاقاتها التشابهية الأيقونية، فالصورة السينمائية لها قدرتها الفائقة في التأثير على متلقيها، فهي تمثيل تجسيدي، مشابهة ومحاكاة وبهذا فهي تتفوق على الكلمة.

مثلما لاحظ "كريستيان ماتز" عن الصورة السينمائية بأنها " ليست فقط ميكانيكيّة أو أيقونية، وإنما هي صورة متعددة تتألف من تعاقب عدة صور"،[1] إذ من هذا المنطلق يمكن أن نحدد أربعة خصائص وهي:

أ- **الأيقونية iconique** : وتشير إلى علاقة قائمة على التشابه بين الدال والمدلول، فالصورة الفيلمية لها دراسة أيقونية كبيرة تجعلها أكثر إيحاء من غيرها.

ب- **النسخ الميكانيكية duplication mécanique** : الصورة هي نتاج عملية آلية فهي وسيلة لنسخ ميكانيكي للواقع.

ج- **التعددية في الصورة la diversité en image** : الصورة في السينما متعددة ومختلفة، حتى في الصورة الواحدة التي تستمر نتيجة الصور الفوتوغرافية، فقوة الصور على الشاشة تعطي للمتفرج القدرة على حدس الحركة والاستمرار والتتابع والتداخل والتّماسك، والوحدة التي لا تتجزأ للفيلم.

د- **الحركية mobilité** : وهي ميزة أساسية للسينما، وهذا ما يميزها عن الوسائل التعبيرية

[1]- قادري وليد، **صورة الإسلاميين في السينما المصرية**، رسالة ماجيستير، كلية الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر3، 2012/2011، ص102

الأخرى، وخاصة بتحريك الكاميرا من مكان لآخر، لأن فن الصورة السينمائية هو فن الحركة، فنحن أمام توليد للمعنى مقترن بتوليد الحركة وتتابعها.[1]

[1]– رضوان بلخيري، **سيميولوجية الصورة بين النظرية والتطبيق**، دار قرطبة للنشر والتوزيع، المحمدية، الجزائر، 2012،44-44

الفصل الخامس

الفصل الخامس:الإطار التطبيقي

المبحث الأول: بطاقة فنية عن " عز الدين مدورAzzedine meddour" مخرج فيلم جبل باية "le montagne de baya"

ولد عز الدين مدور في سيدي عيش يوم 8 ماي 194 أي بعد عامين من مظاهرات 8 ماي 1945 التي عمت كل من قالمة وخراطة. زاول دراسته الابتدائية والأساسية في مسقط رأسه، ليواصل بعد ذلك دراسته العليا في جامعة الجزائر أين تحصل على شهادة الليسانس في الآداب الفرنسية، لينتقل بعد ذلك إلى الاتحاد السوفياتي قصد إجراء تكوين في السينما في موسكو وذلك في الفترة الممتدة ما بين(1971-1987)، وقد سمح له هذا بصقل مختلف مواهبه في الجانب السينماتوغرافي الذي اهتم به ودخل في ثناياه.

كانت حياته متنوعة بالإبداعات والنشاطات المنصبة حول المجال السينمائي الذي أبدع وتفنن فيه، وكانت معظمها مصقولة بشخصية الجزائري الذي يهوى وطنه وثقافته ويعشق الجانب الأصيل من هذه الثقافة، كما كان من المفتخرين بالهوية الأمازيغية التي تجري في عروقه وتشكل مصدر إلهامه وإبداعه، فكان في عمله هذا نِعْمَ المجدين، شريفا في آدائه

ومتقنا لهذا الأداء لا سيما إذ ما أخذنا بعين الاعتبار الحس الإنساني الذي أضفاه على كل إبداع تفنن فيه، ولا يمكن أيضا إغفال الحس الجمعي الذي اعتاد عليه في نشاطه، ما سمح له أن يكون من بين أهم المناضلين في المجال السينماتوغرافي بصفة عامة والثقافة الأمازيغية بصفة خاصة.

نجد من هذه الإبداعات: "la fillette et le papillon" ، "Entre nous"، "combien je vous aime"، تشهد كلها على حسه الفني واعتبرت إلى أمد بعيد عن محددات الثقافة وواقع تمثلاتها، إلى جانب ما خلفه المبدعون الأدباء من إنجازات حية، وهو بذلك المبدع المميز الذي يسير غلى جانب إبداع كل من "مولود معمري"، "طاوس عمروش"، "كاتب ياسين" وآخرون، ومن أهم ما أخرجه الفيلم الطويل ""، هذا الفيلم الذي عرف بصداه القوي لاسيما إذا ما أخذنا بعين الاعتبار كونه من إبداع الشعب بإمكانياته ودمه، إذ راح ضحية 12 عضوا من المشاركين في إنجازه بسبب الانفجار الذي حدث أثناء التصوير في منطقة "بوزقن"، هذا الحدث أثر بشكل كبير تفنية المنتج الذي عان من مرض لمدة طويلة إلى أن انطفأت شمعته يوم 16 ماي 2000 عن عمر لا يتجاوز الثلاثة والخمسين سنة.

خلف "عز الدين مندور" العديد من الأفلام والإنجازات التي تشهد له إلى حد اليوم بجدية العمل، ومن بين هذه الإنجازات:[1]

- 1980: "les nouvelles croisades "

- 1982: نهاية تصوير فيلم" la fillette et le papilon "

[1]– راشدي وردية، **تمثلات الثقافة الأمازيغية في الإنتاج السينمائي الجزائري، دراسة تحليلية سيميولوجية لفيلم أذرار ن باية والربوة المنسية**، مذكرة لنيل شهادة الماجيستير علوم الإعلام والتصال، جامعة الجزائر، 2012/2011، ص ص 386-389.

- 1983: إخراج فيلم "entre nous" الذي تحصل على جائزة نوبل خاصة بالنقاد فيprague وتقديرا خاصا في مهرجانmonte-carlo

- 1985: إنجاز السلسلة الفيلمية "combien je vous aime" الذي تحصل على الجائزة الأولى في المهرجان الأمريكي للفيلم بنيويورك

- 1986: إنجاز ما يسمى بـ "polisario année 15"

- 1988: إنجاز فيلم "un survivant raconte"

- 1990: إنجاز فيلم "des faits et des faits"

- 1991: إنجاز فيلم "la légende de tiklat" وهو فيلم وثائقي بالأمازيغية

- 1992: إنجاز فيلم "Djurdjura"

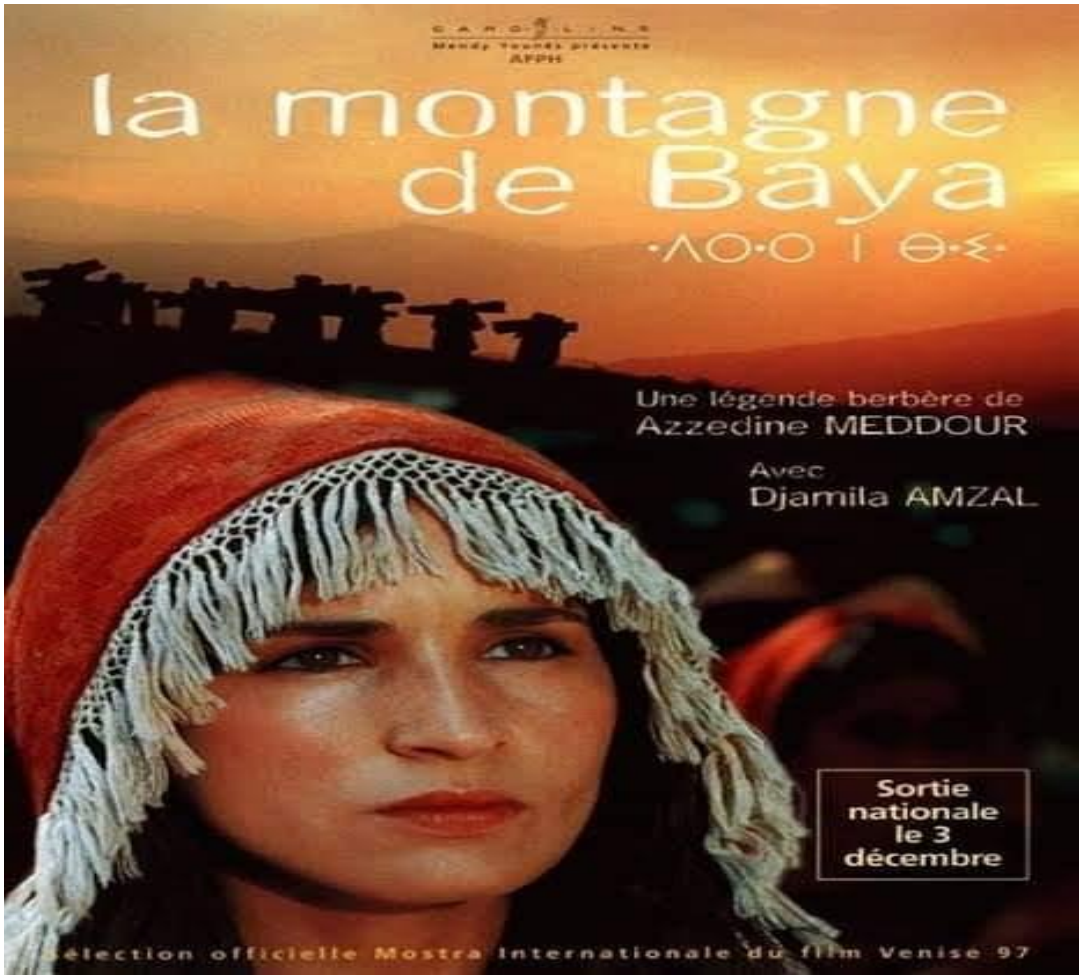
- 1993: إنجاز فيلم "le chacal doré" هذا الأخير الذي تحصل على جائزة الأولى لـ"cerist"، وجائزة الجمهور الكبير في "palaiseau"

- 1997: إنجاز أول فيلم مطول باللغة القبائلية والمسمى بـ "adrar nbaya"، أو " la montagne de baya"

- 1998: جائزة الجمهور المتعلقة بفيلم " la montagne de baya " وإخراج فيلم " la douleur muette"[1]

[1]– سعودي صورية، سرير جهيدة، **واقع صورة المرأة في السينما الأمازيغية**، ص 142

المبحث الثاني: بطاقة تقنية عن فيلم "جبل باية" adrar nbaya



www.wikipédia.org

يمثل فيلم "أذرار نباية" قصة روائية ذات طابع خاص ومميز في ثناياها أحداث كثيرة، هي في مجملها شواهد حية عن الظروف القاسية لأفراد المجتمع القبائلي في الفترة الاستعمارية، وهو في الوقت ذاته تخليد للمرأة الجزائرية المحافظة على قيمتها ومبادئها رغم جميع العواقب الواقفة في طريقها، في ثنايا الفيلم نجد العديد من عناصر الثقافة الشعبية القبائلية، هذه العناصر التي تم نسج تفاصيلها بتكاثف جهود الفرقة التقنية التي كان أعضاؤها وفق البطاقة التقنية التالية:

- عنوان الفيلم: أذرار نباية la montagne de baya

- مخرج الفيلم: عز الدين مدور Azzedine meddour
- كاتب السيناريو: عز الدين مدور Jean-pierre deole
- مدير الإنتاج: عزيز عابد Aziz abed
- منتج الفيلم: عز الدين مدور Azzedine meddour
- مدير التصوير: بشير سلامي Bachir slami
- مهندس الصوت: أمين قويدر Amine koider
- سنة الإنتاج: 1997
- مدة الفيلم: ساعة وخمسون دقيقة
- بلد الإنتاج: الجزائر/فرنسا

البطاقة الفنية للفيلم:

- جميلة أمزال في دور باية
- عبد الرحمان ديبان في دور جندل
- علي أغيل في دور الشيخ بلعيد
- وردية كسي في دور العجوز علجة
- عبد الرحمان في دور سعيد كمال
- يوسف مزياني في دور الباشاغا
- نورة آيت عبد المالك في دور طاوس

- مزيان شابي في دور مزيان الصغير
- فوضيل حملة في دور مزيان الكبير
- محند أوسالم في دور أكلي
- دحمان عدروس في دور محمود[1]

المبحث الثالث: ملخص الفيلم

يعود فيلم جبل باية في تصوير تاريخي إلى حياة سكان منطقة القبائل في السنوات الأولى من دخول الاستعمار الفرنسي إلى الجزائر.

مضمون الفيلم كان يدور حول قصة "باية" التي قتل زوجها من طرف ابن أحد الحكام المواليين للاستعمار الفرنسي قصد الزواج بها بعد أن أحبها، بعد أن ذاع حسن هذه المرأة الجميلة بكل منطقة القبائل، تستلم بعدها الدية من والد القاتل (الباشاغا)، ويحاول أبناء قريتها الاستيلاء على قيمة تلك الدية قصد إعادة بناء قريتهم التي دمرها المستعمر الفرنسي، بالإضافة إلى إنعاش الزراعة وتربية المواشي التي كانت مصدر العيش الوحيد لأبناء تلك المنطقة بعد أن هربوا إلى الجبال من ظلم الحكام المواليين للاستعمار.

بالإضافة إلى ذلك إصرارهم على تزويجها لقاتل زوجها قصد كسب رضى الحاكم، "باية" ترفض رضا قاطعا تلك الفكرة، وتؤكد دائما أن تلك الدية تكون نفسها دية قاتل زوجها بعد أن يثأر ابنها الوحيد لدم والده المغدور، وذلك ما حصل بعد أن صار ابن باية شابا واستطاع بأمر والدته أن يثأر لدم أبيه، وقتل ابن الباي في ليلة زواجه.

[1]– راشدي وردية، **تمثلات الثقافة الأمازيغية في الإنتاج السينمائي الجزائري**، ص ص 398.386

استطاع "عز الدين مدور" في فيلمه بطريقة مذهلة أن يصور الجانب الإنساني الذي كانت تعيشه منطقة القبائل، والتكافل الاجتماعي بين أبناء القرية الواحدة من خلال مناظر "التويزة" في الحقول وأبناء المنازل، إضافة إلى تركيزه أكثر على الصورة والمركزية بدل التصريح المباشر، مثل استحمام الشابة في النهر الذي كان يرمز لدى سكان المنطقة لاستعدادها للزواج، أو حرق برنوسها مثلا في حالة رفض ذلك الأمر ملفت الانتباه أيضا في الفيلم، ركز المخرج على الأشياء البسيطة والحياة اليومية بالإضافة إلى توظيف الأسطورة في الفيلم من خلال جكاية إله المطر "أنزار" الذي تقدم له فتاة شابة في حالة انقطاع الغيث عن المنطقة.

المبحث الرابع: التقطيع التقني

جينيريك الفيلم:

رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون اللقطة	الديكور المصور	الحوار	الموسيقى	المؤثرات الصوتية
1	13ثا	لقطة عامة	عادية	ثابتة	خلفية سوداء ورمز شركة الإنتاج coroline	/	/	/	/
2	25ثا	لقطة عامة	عادية	ثابتة	خلفية سوداء وأصداء المخرج إلى ضحايا التفجير الذي حدث أثناء التصوير	/	/	/	/
3	20ثا	جامعة	عادية	بانورامية أفقية من اليمين إلى اليسار ومن اليسار إلى اليمين	أشخاص (نساء ورجال) يبحثون على الأرض	/	/	/	/
4	17ثا	جامعة	عادية	بانوراما	الناس يجرون هربا	/		/	/

				أفقية من اليسار إلى اليمين	خائفين من العساكر التي أتت لطردهم				
5	4ثا	لقطة قريبة	عادية	ثابتة	صورة تبين شخصا على الأرض أذنه قد قطعت	/	/	موسيقى هادئة حزينة	/
6	دقيقتين و11 ثا	لقطة جامعة	عادية	ثابتة	أشخاص يحملون على ظهورهم ربطة حطب مع عرض اسم شركة الإنتاج، اسم الفيلم، أسماء الممثلين، كاتب السيناريو، مدير التصوير، منتج الديكور واللباس، الموسيقى المونتاج والمخرج	/	/	موسيقى هادئة وحزينة	/

المقطع الأول:

رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون اللقطة	الديكور المصور	الحوار	الموسيقى	المؤثرات الصوتية
1	22 ثا	لقطة الجزء الكبير	منخفضة	ثابتة	تتمثل اللقطة في جماعة من الرجال يجرون في أرض جدبة واسعة بين الأشجار والحشائش وخلفهم تبدوا الجبال	منظر طبيعي خارجي للحقول	صراخ الرجال وطننا وطننا أرضنا أرضنا Tamurth nnegh Akal nnegh	لا توجد موسيقى	أصوات العصافير وصدى الركض
2	17 ثا	لقطة جزء من الصغير	عادية	وصفية جانبية	تحدد اللقطة في مجموعة من السكان يصلون ركضا إلى أرض يتواجد فيها بئر عميق، كل واحد يتوجه إلى مكان من هذه الأرض ويحفر بحثا عن	منظر طبيعي خارجي للحقل والبئر	/	لا توجد موسيقى	أصوات مختلفة كل واحد يحدد مكان مخبئه

				شيء فجأة فيها، ولكل واحد علامته الخاصة التي بها يحدد المكان الذي يوجد فيه مخبأه.					
3	59 ثا	لقطة الجزء الصغير	عادية	تقدم اللقطة جماعة من السكان، الرجال والنساء يحفرون في الأرض وفي أماكن مختلفة، تبدأ اللقطة بصورة باية تقيس الأرض لتحدد المكان الذي خبأت فيه وزوجها وزوجها يحفر المكان ، وهو الشيء الذي يقدم عليه الآخرون المتواجدون معهم ، ومن خلفهم تظهر بعض الأشجار وحولهم توحد بئر ، كما يظهرون بلباس تقليدي قبائلي يعود إلى 1971	بانوراما أوفوقية من اليمين إلى اليسار ومن اليسار إلى اليمين	أشجار بئر ومنظر طبيعي	لا يوجد تعليق	لا توجد	أصوات العصافير صدى الحفر في الأرض أصوات مختلفة للجماعة
4	18 ثا	لقطة الجزء الصغير	عادية	يظهر في اللقطة كل من أكلي وباية وابنهم يحفرون ثلاثتهم في نفس الحفرة، وفجأة ينحني أكلي ويمد يده ليخرج من هذه الحفرة جرة من الفخار متوسطة الحجم Tbiya tamecemht ينزعون غطاءها بشغف وفرح وإذا بهم يخرجون منها حبوب، فكل واحد منهم يخرج حفنة ويداعبها بين يديه فرحا	ثابتة	أشجار و جرة فخار وحبوب	قول أكلي: ابتعد Akli : Waxxar akka waxxar	لا توجد	أصوات العصافير

5	7ثا	لقطة متوسطة	عادية	ثابتة	تصور اللقطة رجلان وامرأة يحفرون ويخرجون من الحفرة نوعا من السلاح ويقفون متفقدين له	سلاح	لا يوجد تعليق	/	أصوات العصافير وأصوات أخرى مختلفة لكلام لأفراد
6	12 ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	تصور اللقطة مجموعة من الأفراد يخرجون من الأرض دلوا مصنوعا من الخشب، يفتحونه بشغف ويخرجون منه التين الجاف وكل واحد يأخذ واحدة ويأكلها، وطريقة الأكل تدل على معاناتهم بفعل الجوع	دلو من الخشب تين جاف	لا يوجد تعليق	/	أصوات عصافير وأصوات أخرى مختلطة بكلام لأفراد

المقطع الثاني:

رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون اللقطة	الديكور المصور	الحوار	الموسيقى	المؤثرات الصوتية
1	4ثا	لقطة مقتربة إلى الصدر	منخفضة	ثابتة	تمثل الصورة لقطة ابن القائد "سعيد" فوق حصانه يتحدث إلى من في الأسفل ويظهر من من رأسه إلى صدره وهو لابس لباس الباشاغا في 1871	منظر طبيعي خارجي للقرية والأشجار	قول السعيد : "تريدون الاحتماء بعناية ابنة القديس لحلو؟ 3ni tebghamt eddanarid s eddaw n sidi lahlu	لا توجد موسيقى	حفيف الأشجار
2	7ثا	لقطة	عادية	ثابتة	زوج باية أعلي يسقط	منظر	/	لا توجد	أصوات

		جزء من الصغير			القائد من حصانه ويتعارك معه في الأرض	طبيعي خارجي للقرية وأشجار		موسيقى	العراك
3	30ثا	لقطة الجزء الصغير	عادية	بانوراما خلفية	أكلي مقتول على يد القائد وتجري باية إليه مع سكان القرية ويحيطون به ويبكون في موته	منظر طبيعي خارجي للقرية	/	/	بكاء باية
4	2ثا	لقطة قريبة	عادية	ثابتة	تظهر باية من وجهها فقط تبكي زوجها المقتول	منظر خارجي للقرية	/	موسيقى هادئة حزينة	/
5	9ثا	لقطة متوسطة	عادية	ثابتة	صورة باية تبكي زوجها وهي جالسة في الحوش مشعلة النار تحرق ثيابه وتمسك بيدها مرآة وفي اليد الأخرى تمسك مشعلا من النار وتحرق به المرآة وكأنها تقطع وعدا ما لزوجها	منظر خارجي للقرية مرآة وعمود	/	موسيقى هادئة وحزينة	/
6	7ثا	لقطة الجزء الصغير	عادية	ثابتة	باية فوق قبر زوجها تضع له الأحجار في الطقوس القبائلية tudznn nzzekkn	منظر خارجي للقرية قبر زوجها	لا يوجد تعليق	/	حفيف الأشجار وأصوات بعيدة للرجال

المقطع الثالث:

رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون اللقطة	الديكور المصور	الحوار	الموسيقى	المؤثرات الصوتية

1	22ثا	لقطة الجزء الكبير	عادية	بنوراما أمامية	تتمثل اللقطة في صورة الباشاغا فوق حصانه ومن خلفه جماعة من رجاله، يتقدم الباشاغا إلى باية ويتحدث معها وهو وق حصانه	منظر طبيعي للبيئة الجبلية	قول الباشاغا: أنتي باية Dkemmini id baya !	/	حفيف الأشجار صوت لمشي الحصان
2	5ثا	لقطة مقربة إلى الصدر	غطسية	ثابتة	تمثل اللقطة باية تنظر إلى الباشاغا نظرة حزن وعتاب، وبعدها توجه نظراتها غلى الجهة الجانبية تبين عدم رضاها بقدومه	منظر طبيعي للبيئة الجبلية	لقد عرفتك آلمني كثيرا ما حدث لزوجك Chigh fellan : Qerliyi atas ayen Id yedran Iwargazim !	لا توجد موسيقى	حفيف الأشجار
3	30ثا	لقطة الجزء الصغير	تحتية	ثابتة	تصور اللقطة صورة الباشاغا فوق حصانه يأخذ في يده كيسا من النقود ويرميه لبايا .... ومن جعله السكان ملتفتين إليه . تنظر باية إلى الباشاغا نظرة احتقار	منظر طبيعي للبيئة الجبلية	قول الباشاغا: خذي يا ابنتي باسم الصداقة التي جمعتني بأبيك تخلصي من الحقد الذي في قلبك Ddema yelli slimhaba iyicerken nek ak Babam ekkes ccahna deg ulinem !	/	حفيف الأشجار صوت الرياح
4	14ثا	لقطة متوسطة	عادية	ثابتة	تصور اللقطة رجلا متخلفا عن السكان بنظر غلى باية وينحني لأخذ الكيس الذي قدمه لها، لكن باية تأخذ هذا الكيس بسرعة وتمسكه بيدها وتنظر إليه، وبعدها	منظر خارجي للقرية غراب وإناء من الفخار	/	/	حفيف الأشجار وصوت الغراب

				توجه نظراتها إلى الأسفل وفجأة تسمع صوت الغراب المحلق في السماء فترفع رأسها لرؤيته. نلاحظ في نفس اللقطة فوق قبر زوجها إناء مملوء بالماء				

المقطع الرابع:

رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون اللقطة	الديكور المصور	الحوار	الموسيقى	المؤثرات الصوتية
1	30ثا	لقطة قريبة	عادية	بنوراما أفقية	تتمثل اللقطة في صورة باية تنظر تنظر إلى التزيين الداخلي للمنزل نظرة تحصر، وتتفحص بيدها مختلف الأشكال المرسومة وتشرع في تقشيرها، بعدها تتجه الكاميرا بحركة جانبية أفقية تظهر يد باية وهي تقشر التزيين.	منظر داخلي للبيت (جدران منقوشة وأواني فخارية مزخرفة)	/	هادئة حزينة	/
2	18ثا	لقطة متوسطة	عادية	ثابتة ثم بانوراما أفقية	تقوم باية من مكانها باكية تتوجه إلى جهة "إيكوفان" أين تأخذ المشط المستعمل وتخدش الأشكال المتواجدة في الجدار.	أواني فخارية	/	هادئة حزينة	بكاء باية صوت خدش الجدار
3	19ثا	لقطة متوسطة	عادية	ثابتة	دخول ابن باية وينزع منها المشط ويقدم لها السلاح الذي تركه أبوه	/	قول مزيان: أمي أمي ماذا تفعلين، هذا سلاح أبي أعطاني إياه جدي بلعيد A yemma	/	بكاء باية صوت فتح الباب

							ayemma acu it Xedmed, axtagi Dtamezyant nni Nbaba djeddi bel3id iyitid yetkan !		صوت خدش الجدار
4	6ثا	لقطة قريبة	عادية	ثابتة	تصور اللقطة مسدسا تقليديا يعود إلى فترة 1871 موضوع على الأرض	أواني فخارية ومسدس	/	/	بكاء باية

المقطع الخامس:

رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون اللقطة	الديكور المصور	الحوار	الموسيقى	المؤثرات الصوتية
1	16ثا	لقطة الجزء الصغير	عادية	بنوراما جانبية مصاحبة	تمثل اللقطة في جماعة من الرجال يحرثون أرضا جبلية بمحراث تقليدي مصنوع من الخشب وهو على شكل حرف، يجره من الأمام رجلان ومن الوراء يمسكه شيخ كبير في السن والنساء واقفات يتتبعن الحرث مع جماعة من الرجال، وينحني الشيخ من فترة لأخرى لنزع الأحجار.	منظر طبيعي خارجي لحقل الزراعة	قول أحد الرجال: الأحجار لا تتوقف عن الظهور في هذا الجبل حجر في كليته Melmi id iban udghagh mazal, adrar agi d adghar akken yella !	لا توجد موسيقى	صوت الحرث
2	3ثا	لقطة قريبة جدا	غطسية	ثابتة	تمثل اللقطة في يدا الشيخ تنزعان الحجر من التربة بصعوبة	/	/	/	صوت حركية الحرث
3	25ثا	لفطة	عادية	بانوراما	تتمثل اللقطة في سكان	منظر	/	/	أصوات

		الجزء الكبير		جنبية مصاحبة	عرش باية تتقدمهم امرأة عجوز تحمل فوق رأسها جفنة من الخشب ، وراءها رجال يحملون المحراث الخشبي وإلى جانبهم النساء يحملن قصعات وهن يغنين أهازيج سنوية أشويق	طبيعي خلاب لبيئة جبلية وقت الفجر جفنة من الخشب ومحراث خشبي			وأغاني سنوية تسمى بأشويق
4	2ثا	لقطة متوسطة	غطسية	ثابتة	تتمثل اللقطة في قصعة موضوعة على الأرض وهي كبيرة الحجم ومصنوعة من الخشب، في داخلها نجد الحمص والقمح والعدس والتين الجاف لأكلة تقليدية تسمى "تغرفين" و"أشباض"، وفي منتصف القصعة نجد مصباحا مشتعلا دون أن ننسى وجود ثلاث حبات من البيض.	قصعة من الخشب تين جاف تغرفين وأشباض	/	/	أصوات وأغاني سنوية تسمى بـ"أشويق"
5	11ثا	لقطة قريبة	عادية	ثابتة	يظهر في اللقطة الشيخ وجماعة من الرجال، ينظر الشيخ إلى السماء وهو يدعو وبجانبه رجل آخر يدعو معه وبجانبه أيضا رجل آخر يرفع يديه إلى السماء	مناظر جبلية	دعاء الشيخ: تذكر تعبنا وعرقنا الذي أجهدناه يا إلاهنا وذلك بفضل الرسول (ص) وحارس هذا المكان يا رب بغلة وفيرة واكسر شر الجوع آمين	/	/

							Fin abab Nnegh. Itid nnegh Stfdl nnebbi du 3essan n Waxxamn Agi, a rabi Fkaghi d Ssaba terzed damuden eaz, amin !		
6	5ثا	لقطة متوسطة	عادية	ثابتة	تشير اللقطة إلى فتاتين تتعاونان معا في رفع القصعة على رأس العجوز ، هذه الأخيرة التي تمسكها في رأسها وتضعها فوق ما يسمى "أقباب"	منظر خارجي لحقل زراعي	/	/	/
7	3ثا	لقطة قريبة	عادية	ثابتة	تظهر اللقطة يد السيخ يضعها في إناء مملوء بالدم ويدهن به المحراث من الجهة التي يحرث بها الأرض	منظر خارجي لحقل الزراعة إناء ودم محراث خشبي	/	/	صوت الرياح
8	7ثا	لقطة قريبة جدا	غطسية	ثابتة	صورت اللقطة يدي الشيخ تأخذان جفنة من الحمص ويضعها في حفرة محروثة بالمحراث، ويضيف إليها الفول والبيض والقمح بكل عناية وقدسية.	..ومحراث الفول والحمص و البيض والقمح	/	/	أصوات أشويق
9	12ثا	لقطة قريبة	غطسية	ثابتة	تصور اللقطة المحراث يحرث الأرض ويغطي البذور الموضوعة والبيض.	..ومحراث وبذور وبيض	/	/	أغاني أشويق

10	10ثا	لقطة قريبة	عادية	ثابتة	تتحدد اللقطة في صورة المرأة العجوز مزينة بالوشم المشهور في منطقة القبائل.	منظر خارجي للحقل	/	موسيقى هادئة	/
11	12ثا	لقطة الجزء الصغير	عادية	ثابتة	يظهر في اللقطة النساء وهن يوزعن الغداء على الرجال داخل قصعات كبيرة.	منظر خارجي للحقل أدوات استصلاح زاد للفلاحين	/	/	أصوات مختلفة للسكان

المقطع السادس:

رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون اللقطة	الديكور المصور	الحوار	الموسيقى	المؤثرات الصوتية
1	14ثا	لقطة قريبة	عادية	ثابتة	تمثل اللقطة صورة امرأة عجوز تسرد حكاية شعبية.	/	قول المرأة: يحكى في زمن كانت فيه الآلهة على هيئة البشر، كان هناك إله للمطر يدعى أنزار وعند دعاء الناس له بالأمطار يعطون له عروسا جميلة Assen imi illan at rabi sudmawen am nekni, agellidn ygeffeur ismimes anzer imiara 3ennin ghures medden t taken tislit n unzer	موسيقى هادئة	/
2	1 دقيقة	لقطة الجزء الصغير	عادية	بانوراما خلفية	تمثل اللقطة أطفال يلتفون حول العجوز ويصغون إليها، والجو	مصابيح تقليدية	حكاية المرأة المسنة: وقف في يوم من	/	صوت حركية الحرث

				ليل والمصابيح مشتعلة في العديد من الأماكن			الأيام بالقرب من الشلال فرأى فتاة تستحم وهي عارية وحيثما رأته هربت للاختباء ورأى غارا صغيرا فعمد أنزار على إغلاق باب الغار وفي يوم من الأيام عبر الغار فقال لها انهضي يا ضياء القمر؟ لأرفعك إلى السماء وتجدين ما تريدينه أجابته الفتاة كيف أذهب إلى السماء يا أنزار؟ وكيف يعيش أمثالي هناك في اليوم الموالي جف كل شيء.		
3	دقيقة وعشر ثواني	لقطة مضافة روائية	عادية	تنقل أمامي	تصور اللقطة صورة باية لابسة لباس العروس التقليدي تمسك يديها	منظر طبيعي خارجي	المرأة تواصل سرد قصتها Tamghart	أغنية جرجرة عن أنزار	/

				امرأتان ومن خلفهما العديد من النساء يتقدمن إلى الأمام لتصبح اللقطة قريبة، وتظهر فيها باية لابسة هذا الزي تنزع عنها الغطاء وتتوضح زخارف ثوبها وتنظر هذه الأخيرة إلى السماء وهي حزينة.		للحقول	tettkemil thku-d taqsit-is		
4	22ثا	لقطة الجزء الكبير	عادية	مصاحبة	تتمثل اللقطة في صورة المرأة العجوز ماسكة يد عروس أنزار وتصل إلى الشيخ وتقدم له يدها، هذا الأخير الذي يمشي معها وحولهم العديد من الرجال.	منظر طبيعي خارجي للكهف	/	موسيقى جرجرة خاصة بأنزار	/
5	11ثا	لقطة الجزء الكبير	عادية	ثابتة	تمثل اللقطة الشيخ يمسك يد باية عروس أنزار ويجول بها وسط الحقول المزروعة.	منطقة جبلية وحقول	/	موسيقى جرجرة خاصة بأنزار	/
6	16ثا	لقطة الجزء الصغير	عادية	تنقل وصفي جانبي مصاحب	تصور اللقطة الشيخ يمسك يد باية ويمشي بها وسط الحقول وهو ينظر إلى السماء ويدعو الإله أنزار.	منطقة جبلية وحقول	دعاء الشيخ: يا أنزار يا إله الأمطار اسقنا ماء لينبت التين وتزهر الطبيعة Da3wa n cix ayanzar avav iganwan itajad	موسيقى جرجرة عن أنزار	/

								s-waman adimghi laxrif wa ad tegugeg tmurt		
7	7ثا	لقطة عامة	عادية	ثابتة	تصور اللقطة منظر الجبال تتخللها السحب التي تتكاثف وتتصاعد.	جبال السحاب	دعاء الشيخ: لتسقى الفواكه والحقول بفضلك يا أنزار O3wan hcix Ad tsaw lfakya ak diguran selqadak ayamzar	موسيقى جرجرة أنزار	/
8	3ثا	لقطة قريبة	تحتية	ثابتة	باية تمشي وتنظر إلى السماء ترقبا للإله أنزار	منطقة جبلية	دعاء الشيخ: ....لتزهر وتتفتح مثل جمال باية ابن والينا المقدس	منخفضة هادئة تثير الخوف	/
9	6ثا	لقطة عامة	عادية	ثابتة	سكان عشيرة باية يصعدون إلى الصخور الجبلية ترقبا للإله أنزار.	الجبال والصخور	/	موسيقى منخفضة هادئة تثير الخوف	/
10	9ثا	لقطة قريبة	تحتية	ثابتة	باية تنظر إلى السماء في حيرة ترقبا للإله أنزار.	السماء والجبال	/	موسيقى منخفضة هادئة تثير الخوف	صوت الغراب
11	1ثا	لقطة متوسطة	تحتية	ثابتة	فتاة فوق الصخرة تنظر إلى السماء وتشير بيدها.	سماء جبال وصخور	قول الفتاة: أنزار أنزار Ameslay n taqcict : Anzar Anzar !	موسيقى مرتفعة هادئة تثير الخوف	صوت الغراب

12	9ثا	لقطة الجزء الكبير	عادية	ثابتة	تصور اللقطة صورة باية تفترق عن الشيخ وتصعد الصخور بحثا عن أنزار	جبال صخور وسماء	قول باية: أنزار أنزار Ameslay n baya : Anzar Anzar !	موسيقى مرتفعة هادئة تثير الخوف	صوت الغراب
13	22ثا	لقطة الجزء الكبير	عادية	وصفية جانبية مصاحبة	مجموعة من الأطفال يمسكون بأياديهم دمى مصنوعة يوجهونها إلى السماء، يمشون ويرددون أغنية أنزار وذلك بين الصخور والجبال لتتقدم البنات ومن خلفهم الذكور.		غناء الفتيات: أنزار أنزار، لتسقها يا رب إلى غاية جذورها العميقة Chantulas : Anzar Anzar arebi swis Anzar	موسيقى الفرح	/

رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون اللقطة	الديكور المصور	الحوار	الموسيقى	المؤثرات الصوتية
1	48ثا	لقطة قريبة	عادية	ثابتة	العجوز تقنع باية بالزواج بجندل	منظر طبيعي خارجي للحقول	القرية تحتاج لجندل حتى هو وحيد لا يملك أحد Taddarth tehwaj Djendel ula Djendel dawhid ur is3i hed	/	صوت العصافير والحشرات
2	7ثا	لقطة أمريكية	عادية	ثابتة	باية تحرق فستانها لتعبر عن رفضها الزواج بجندل	منظر طبيعي خارجي للكهف	العجوز: تعالوا لتروا باية ماذا فعلتي ماذا فعلتي Tam art : iyaw attwalim baya acu txdam, acu txdam abaya	موسيقى حزينة	/
3	26ثا	لقطة الجزء الصغير	عادية	ثابتة	تتمثل اللقطة في باية وابنها يتحاورون إلى جانب الحصان، حيث تلبسه قرطا في أذنه وتناوله محفظة ومن ثمة ينظرنا معا إلى الوراء، فيحضر العديد من سكان القرية تتقدمهم امرأة عجوز تجر بيديها ثورا	منظر طبيعي للجبال	قول باية: أنت مجبر على فعل هذا يا ولدي ولا تستطيع الهرب من هذا القدر، لقد انتظرنا هذا القدر منذ مدة احترس من الجنود ولا تثق بأحد. ابن باية: أحضري لي محفظتي باية: تفضل يا ولدي تفضل Atan tettwagned ammi, Ur yelli Anda ara	/	صوت الغراب وأقدام الحصان

							trawlad, ayen iayurdjan yerjayegh heder ik twalin : Ghurak wi tettamned, Taslid a mezyan : ula yiwen teslid ! Mezen ruh awid aqrab iw tura ruh ! baya : Ax ammiax !		
4	8ثا	لقطة مقربة للصدر	عادية	ثابتة	تتمثل اللقطة في جندل يلبس ابن باية برنوس أسود ويقدم له النصائح	منظر طبيعي للجبل	قول جندل: احذر من المشي في الطريق العمومي مر عبر الغابة Hader anida it gadzmed lewda kkas itezga khas itezga s yidid-is !	/	/

المقطع الثامن:

رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون اللقطة	الديكور المصور	الحوار	الموسيقى	المؤثرات الصوتية
1	8ثا	لقطة قريبة	عادية	ثابتة	يظهر في اللقطة مزيان يتقم داخل غرفة القائد، وفي وجهه الانتقام والغضب والكره	منظر داخلي للغرفة : مرايا ستائر أفرشة وطاولة	/	تثير الخوف	/

2	12ثا	لقطة الجزء الصغير	عادية	ثابتة	تصور اللقطة القائد يتشاجر مع مزيان ويأخذ سلاحه لقتله، لكن مزيان يخرج بسلاح أبيه من تحت برنوسه ، يلقيه أرضا ويقتله ويخرج	/	قول القائد: مزيان مزيان ماذا تفعل؟ Mezyene mezyene, acu it ?Xedmed	موسيقى حزينة	صوت القائد يتوجع من الرصاص

المقطع التاسع:

رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون اللقطة	الديكور والمصور	الحوار	الموسيقى	المؤثرات الصوتية
1	20ثا	لقطة مقربة للكتف	عادية	ثابتة	باية داخل النهر تفرغ الماء على رأسها	منظر طبيعي لنهر إينا	/	/	خيري المياه وصوت إفراغ الماء
2	6ثا	لقطة قريبة جدا	غطسية	ثابتة	تتمثل اللقطة في يجلي باية وهي حافية تمشي لابسة الحلي التقليدي المسمى بالخلخال في رجليها	منظر خارجي للقصر والخلخال	صوت الإمام يتلو القرآن الكريم	تثير الخوف	صوت الخلخال الحلي
3	5ثا	لقطة مقربة إلى الصدر	عادية	ثابتة	تظهر باية لابسة لباسا جديدا وتتحدث إلى الباشاغا بحزن	منظر خارجي للقصر	قول باية: لقد حضرت يا سيدي السلطان لتعزيتك باسم جميع سكان الذين أسكن معهم، لقد تأثرت كثيرا بما حصل وأود حضور مراسيم الدفن لكنهم خائفون من عساكركم Usigh asidi	/	حفيف الأشجار

								adk 3ezzigh deg ubdiln wid aki zedghen yidi deg adrar ajen id yedran yurten atas bghan ad dasen ad dhedren i tendelt n mmik ma3an ugaden i3eskar n daglak !	
4	12ثا	لقطة مقربة إلى الصدر	عادية	ثابتة	باية تواصل حديثها وتخرج قرن ثور تخرج منه كيسا من النقود لتضعه فوق قبر السعيد	منظر خارجي للقصر والقبر	قول باية: من فضلك لا تؤذهم ولا تبحث بينهم عمن انتزع روح ابنك الدم غسل بالدم Hader a sidi ad stxedmedcc ar deg la3nayek ur tnadi ara gharsen aniwa is yakcem arruh i mmik, didammen iyerssarden idammen !	/	صوت أقدام الحصان

المقطع العاشر:

رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون اللقطة	الديكور المصور	الحوار	الموسيقى	المؤثرات الصوتية
1	12ثا	لقطة	عادية	ثابتة	جندل يلبس باية عقدا من	منظر	/	هادئة	/

		مقربة		المرجان حول عنقها وعلامات الفرح والسعادة بادية على وجهيهما.		داخلي للبيت جدران مزخرفة وقلة صغيرة وصحون من الفخار			
2	19ثا	لقطة قريبة جدا	عادية	صورة تظهر باية تمسح المرآة التي سبق وأن طلتها .....لترى وجهها وهي تكتحل	ثابتة	مرآة قارورة الكحل وعمود	/	هادئة	خرير المياه
3	11ثا	لقطة قريبة جدا	عادية	تحول الماء إلى ماء عكر اسود من قارورة الكحل التي تطفو عليه	ثابتة	الماء وقنينة الكحل	/	هادئة	خرير المياه
4	4ثا	لقطة مقربة	غطسية	موت جندل في ساحة المعركة	ثابتة	منظر طبيعي خارجي لساحة المعركة	/	/	صرخات
5	دقيقة و25 ثا	جامعة	عادية	باية تحضن جثة جندل وتبكي عليه	بانوراما أفقية	منظر طبيعي خارجي لساحة المعركة	باية: اليوم مرآتي أنظر يا جندل لا تتركني وحدي Wali- id aten sefdegh lemri nni inu waliyi adjendel uryi tadjdja ara wahdi	حزينة	/
6	11ثا	من جامعة إلى عامة	غطسية	باية تجمع الحطب وتشعله حول جثة جندل مشكلة دائرة من النار	تنقل جانبي	منظر طبيعي خارجي لساحة المعركة	لن ترحل لوحدك هذه المرة سوف أرافقك انتظرني Abrida ur truhud ara wahdak, arjuyi	/	/

							ad ddugh yidik		
7	دقيقة واحدة	لقطة الجزء الكبير	عادية	ثابتة	باية تدخل في وسط تلك النار وتبقى مع جندل وهي تبكي	نار وحطب يحترق وجثث	/	موسيقى هادئة حزينة	أصوات الذئاب والوحوش بكاء باية

المبحث الخامس: التحليل التعييني والتضميني للفيلم

أ- القراءة التعيينية للملصق الإشهاري:

قبل الخوض في التحليل السيميولوجي لفيلم "جبل باية" لابد من تحليل الملصق الخاص بالفيلم، نستند في تحليلنا هذا على مقاربة "Roland Barthes" في تحديد أبعاد المستووين التعييني والتضميني.

أول ما يمكن رؤيته في هذا الملصق، امرأة تتوسط الصورة مرتدية قبعة حمراء مزينة في الجهة الأمامية بخيوط صوفية بيضاء، توجه هذه المرأة نظراتها إلى الأعلى وملامحها تبدة بأنها حزينة، بجانب هذه المرأة هناك امرأة أخرى ترتدي الخمار القبائلي، يظهر منها شعرها الأسود وبعض الملامح ليست واضحة بصورة كلية، خلف هاتين الصورتين تظهر أرض جبلية مرتفعة لونها أسود مائل للرمادي وفي قمتها توجد جماعة من الأفراد مشكلين صفا، لا تتضح ملامحهم بصورة كلية يمكن فقط تمييز جسمهم والفلين الذي يحملونه على ظهورهم، هذا وتبدو السماء صفراء يختلط بها اللون الأرجواني المائل إلى الأحمر، حيت يتوسط هذه السماء عنوان مكتوب بالفرنسية ببنط غليظ أسود "la montagne de Baya"، تحت هذه الكتابة من الجهة اليسرى كتب بحروف التيفيناغ نفس العنوان ببنط رفيع نوعا ما، كما نلاحظ أيضا على الحافة السفلية للصورة في الجهة اليسرى كتابة باللون الأصفر وببنط رفيع نوعا ما باللغة الفرنسية دون من خلالها أن الفيلم أسطورة أمازيغية من إنتاج عز الدين مدور.

أما فيما يخص الإضاءة فنجدها بكثرة على وجه الرأة التي تتوسط الصورة والمرأة التي بجانبها، إضافة إلى السماء الصفراء، في حين نجد الخلفية مظلمة يحددها اللون القاتم.

ب- القراءة التضمينية للملصق:

ما يمكن قوله عن هذه الصورة أنها عبارة عن ملصق خاص بفيلم "أذرار باية"، وهو أول إنتاج سينمائي جزائري باللغة القبائلية، أخرجه "عز الدين مدور" سنة 1997 بعد نضال طويل.

يحيلنا البعد البصري إلى المرأة المتوسطة في الصورة المتواجدة على خلفية قاتمة سوداء، وهي بطلة الفيلم التي جسدت نموذجا عن المرأة القبائلية المناضلة والمحافظة على القيم والأعراف والطقوس والعادات والتقاليد...الخ، وهي الفكرة التي يؤكدها لباسها إذ يشير إلى عنصر من عناصر الثقافة الشعبية التي يمكن اعتبارها معلما أو رمزا من رموز هذه الثقافة، الشيء الذي يجعله شفرة اجتماعية دالة على الجماعة الاجتماعية المتمثلة في الأمازيغ والقبائل.

من هذا المنطلق، تفتح هذه الصورة نافذة أمام واقع آخر يقوم عليه المجتمع القبائلي، ويتمثل في أن المرأة دعامة المجتمع ومرآته وصلاحه مرهون بصلاحها وقوتها. ترى هذه القوة من خلال قسمات وجهها وإيماءاتها التي تقرأ منها معان كثيرة، إذ أن أول ما تحيلنا إليه القوة والتحدي والعزيمة، وبالرغم من الحزن المرسوم على وجهها والذي يمكن إرجاعه إلى قساوة العيش ومرارته، وفق ما تحيلنا إليه الخلفية السوداء والرجال على قمة الجبل يحملون التراب على ظهورهم استنادا على الفلين، إلا أن نظراتها تبدو عميقة البعد تشير إلى التحدي والرغبة في الانتقام.

كما يمكن أن تكون لهذه الصورة دلالة أخرى؛ حيث يمكن أن نؤولها على أنها نموذج من نماذج المرأة القبائلية، وهذا ما تسير إليه النساء الأخريات اللواتي يظهرن معها في الخلفية.

يمكن استقراء الأبعاد الرمزية لمنظر الرجال ينقلون ليلا التربة إلى هذا الجبل باستحضار قيمة أخرى مترسخة عند الأمازيغ، ويتعلق الأمر بالارتباط الروحي بين الإنسان وأرضه وتقديسه لها، وتحمله لأجلها مرارة العيش وقساوته، يمكن فهم هذا المعنى من خلال الخلفية السوداء للصورة.

يشير الملصق أيضا في الوقت ذاته إلى مجال التفاؤل والأصل، الذي يجعل الأفراد يطمحون إلى الحرية والازدهار، وتشير السماء الصفراء إلى الشمس المشرقة، حيث أن هذه الآمال لا يمكن الوصول إليها من غير التحدي الذي الذي تبرزه وضعيتهم يحملون التربة بقساوة، كذلك الجزء البرتقالي الذي تتميز به قبعة باية والخمار الذي ترتديه النساء الأخريات؛ حيث يحمل هذا اللون معاني القوة، التحدي، الصراع والنضال، وهي كلها معاني وعناصر يلخص الملصق تواجدها في الفيلم ويعطي صورة عامة عنها؛ حيث أن المتصفح لهذا الملصق يكتشف لأول مرة الإحالة المرجعية للصورة التي تدل على قصة تدور أحداثها في قمة الجبل، وبطلتها امرأة، تكتمل هذه المعاني بفضل الرسالة الألسنية المدونة ببنط بارز على خلفية سماء صفراء، حيث تشر إلى عنوان الفيلم الذي يؤكد ارتباطه بالثقافة القابئلية من طقوس وعادات وتقاليد ورمزيات هذا المجتمع؛ حيث أن اسم "باية" ذو أصل قبائلي يطلق على المرأة الحرة الشريفة الذي تشير إليه السماء الصافية المشرقة .

يحيل الملصق أن باية تمثل نقطة ارتكاز الفيلم في تحدثه عن الفيلم والمبادئ المرتبطة بهذه الثقافة، حيث يشير الجبل"montagne" إلى البعد الجغرافي للأرض القبائلية المتميزة بطبيعتها الجبلية، وتحيل في الوقت ذاته إلى الارتباط الوثيق بين التربة وأهلها، كما يؤكد الملصق حقيقة تحدثه عن أسطورة أمازيغية قديمة، نكتشف هذا من خلال الرسالة الألسنية

المكتوبة في الجهة السفلية للصورة والتي تشير إلى كونها أسطورة من تأليف مخرجها "عز الدين مدور".

الملصق الإشهاري مزدوج بين الفرنسية والتيفيناغ، كلاهما رمزان اجتماعيان يدلان على الهوية، السبب في هذا يعود إلى حقيقة الفيلم الذي يتحدث عن الثقافة والهوية الأمازيغية، كما أن الكتابة بالفرنسية تشير إلى الواقع التاريخي للمجتمع الجزائري الذي عان من الاستعمار الفرنسي، ناهيك عن ثقافة المخرج الذي يكتب ويتعامل بتلك اللغة، وواقع إنتاج الفيلم الذي خضع للتعديل والمراجعة في أستوديوهات فرنسا من قبل مختصين أجانب.

وأخيرا، يتسنى لنا القول أن الملصق الإشهاري للفيلم قدم لنا صورة شاملة تلميحية عن مضمون الفيلم وطبيعة أحداثه بشكل يشير إلى التشويق الذي يدفع المشاهد لتتبع باقي الأحداث.

المقطع الأول:

بدأ المخرج فيلمه بلقطة وصفية تظهر لنا جماعة من السكان يجرون في أرض جبلية واسعة تتخللها العديد من الأشجار والنباتات، تظهر من ورائهم الجبال التي تؤطر الديكور الطبيعي الجبلي الذي تم فيه تصوير هذا الفيلم، تتخلل هذه اللقطة المصورة في زاوية منخفضة وكاميرا ثابتة العديد من الأصوات المتمثلة في صراخ الرجال فزعا بقدوم العساكر يرددنا أرضنا أرضنا بينما تنعدم الموسيقى، وتدل هذه اللقطة على تقديس السكان لأرضهم وحبهم لها؛ حيث تعد التربة منذ أمد بعيد مصدر الغذاء الأساسي للإنسان، لتنتقل الكاميرا بلقطة الجزء الصغير فتظهر لنا هؤلاء السكان يصلون ركضا إلى أرض تتواجد بها بئر عميقة، وكل واحد يتوجه إلى مكان ما من هذه الأرض يحفر بحثا عن شيء مخبأ فيها، ولكل واحد علاماته الخاصة التي يحدد المكان الذي يوجد فيه ما خبأه.

تم تصوير هذه اللقطة بزاوية عادية وكاميرا وصفية جانبية تتخللها أصوات السكان يبحثون عن إشارات وضعوها في حين ينعدم التعليق والموسيقى، كما تسمع أصوات العصافير وأصوات للركض في هذه الجبال وعلى وجوههم الخوف وفي إشارتهم وحركاتهم ملامح القرع والسرعة. بنفس اللقطة يواصل المخرج وصف الجو العام للفيلم؛ حيث تظهر لقطة أخرى تصف جماعة من السكان (رجال ونساء) يحفرون في الأرض في أماكن مختلفة، ليقترب المخرج من طبيعة العناصر التي تم اخفاؤها في هذه الأرض والمتمثلة في القمح الذي كان ولا يزال مصرا للرزق والعنصر الذي يضمن لهم الأمان من الجوع والفقر، فهو نعمة مقدسة إلى حد بعيد إذ يتم اعتماده في العديد من الطقوس الاحتفالية، ويقال حبة واحدة من القمح يمكن أن تملأ المنزل بالخير والبركة، وهنا تظهر "باية" بطلة الفيلم وزوجها تبحث عما خبأته من مؤونة ونفس الشيء يقوم به الآخرون المتواجدون معهم، ومن خلفهم تظهر أشجار وبئر قديمة، كما أنهم يظهرون بلباس تقليدي قبائلي يظهر لنا بساطة العيش. ليعتمد المخرج في هذا الصدد على بانوراما أفقية من اليمين إلى اليسار ومن اليسار إلى اليمين، ويستمر في الاعتماد على نفس اللقطات التي تهدف في مجملها إلى وصف الجو

العام للفيلم؛ حيث لقطة أخرى تبرز من خلالها شخصية لم تلعب بقية الفيلم لكنها غيرت المجرى العادي لسير الأحداث، وتتمثل في أكلي هكذا يشرع المخرج في إدراج بعض التعليقات القصيرة التي تنعدم فيها الموسيقى، وهنا سظهر في اللقطة الموالية كل من أكلي وباية وابنهم أمزيان يحفرون ثلاثتهم في نفس الحفرة، فجأة ينحني أكلي ليخرج منها جرة من الفخار ينزعون غطاءها بشغف وفرح، وإذا بهم يخرجون منها حفنة من القمح يداعبونها ثلاثتهم القمح بين أيديهم فرحين به وببقائه في حالة جيدة يتم الانتفاع به، هو أيضا السبب الذي قاد المخرج إلى استعمال لقطات وصفية للجزء الصغير، وهي التي تتميز بكونها تصف الجو الذي من خلاله تفاعل الشخصية مع السياق لاسيما الشخصية التي لعبت دورا معبرا في الفيلم.

أكد "محمد إبراقن" على هذه الفكرة في كتابه –علاقة السيميولوجيا والظاهرة الاتصالية– أنها التي تِطر لجزء من الديكور؛ بحيث تسمح بإبراز الشخصيات التي يمكن أن نميز بعضها عن بعض تستعمل لتقديم البطل في وسط درامي جديد وتصوره في سياقه الاجتماعي.[1]

كما استعان في هذه اللقطات بحركية خاصة للكاميرا، تتحدد هذه الأخيرة في بانوراما أفقية من اليمين إلى اليسار ومن اليسار إلى اليمين، وتهدف حركية الكاميرا من اليسار إلى اليمين على تحقيق التركيز البصري الذي يتبع الحركة بطريقة عادية عفوية، وهي التي عبرها تتشكل دلالات إجابية وتتحدد الدلالات الأخرى والمعاني السلبية.

أما من خلال هذا الفيلم فتشير هذه الحركية إلى ترقب الخطر المفاجئ والعمل قدر المستطاع عالى تفاديه. تشير جرة الفخار في الوقت ذاته على معان ودلالات رمزية خاصة تكتسبها من تنامي تداولها وكثرة استعمالها وانتقالها من فترة زمنية لأخرى، فهي ترمز إلى

[1]–محمد إبرقن، **علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية**، ص 176

تقديس هذا المجتمع للحرف والصناعات اليدوية من جهة ونمط المعيشة التقليدي البسيط من جهة أخرى.

ويدرج المخرج بعد هذه اللقطة لقطة متوسطة يقترب عبرها من الأحداث المتواجدة في المقطع؛ حيث تصور اللقطة رجلين وامرأة يحفرون حفرة وكل واحد منهم يخرج من الحفرة نوعا من السلاح، يقفون متفقدين له حيث يشير هذا السلاح المستخرج من الأرض إلى بعد تاريخي لانتشار الحروب وفترة لا أمن في منطقة القبائل، كما يلعب السلاح دورا وظيفيا يتمثل في الحماية والدفاع عن النفس، أما دلالاته الرمزية فهي تشير إلى طبيعة المجتمع القبائلي المتميز بالبساطة في العيش وكثرة الحروب، ويزداد المعنى الاتصالي لهذه اللقطة ويتعمق من خلال استعمال اللقطة المتوسطة الموالية لأفراد آخرين ينتشلون من هذه الأرض دلوا مصنوعا من الخشب، يفتحونه بلهفة ويخرجون منه تينا جافا وكل واحد يأخذ واحدة يأكلها، وطريقة أكلهم لها تدل معاناتهم بفعل الجوع ، وحسب ما ذكره "إيز نشطان" تضع المتفرج في علاقة مع الممثلين فيحسب وكأنه موجود معهم في الغرفة نفسها ويجلس بجانبهم على الأريكة نفسها أو حول مائدة واحدة لتناول الشاي، وهكذا ساعدت هذه اللقطة الكتلقي في تحقيق التفاعلية عن طريق تقريب الحدث مع تفاصيله ومعايشته.[1]

المقطع الثاني:

[1]- Jenni : **fer van sijn,** op cit, p 22

يواصل "عز الدين مدور" شرح تعاقب الأحداث واحتدام الصراع والتفاعل بين الشخصيات والفيلم وأطراف الأحداث من خلال فاعلية العساكر على اعتبارهم العناصر المعقدة للأحداث، حيث لم يصف المخرج هذا الصراع بشكل عام وإنما اعتمد على الاقتراب من الشخصيات والتركيز على السمات والإيماءات البادية على وجهها أثناء تفاعلها.

ولتحقيق هذا المسعى استعان المخرج بفاعلية الزاوية المنخفضة في تصويره للقائد فوق حصانه يتحدث إلى من في الأسفل، يظهر من رأسه إلى صدره وهو يلبس لباس الباشاغا في 1971، وهذا دليل على توليد الإحساس بالعظمة والقوة والمفاخرة والكبرياء، كما تخلق في نفس الوقت دلالات الرعب والتراجيديا في أنها ذاتها المعاني التي تتضمنها هذه اللقطة، حيث يمثل القائد السعيد نموذجا عن الأشخاص الذين عمدوا على نشر الرعب بين الأهالي من خلال تجريدهم من أراضيهم وممارسة جميع أشكال العنف عليهم.

تتعمق الدلالة من خلال استعمال الزاوية المنخفضة لبدأ أوا احتكاك له مع السكان، من خلال إدراج تعليق متضظمن لنبرة تسلطية تهجمية وتهديدية يقول فيها سعيد "أتريدون الاحتماء بعناية ابنة القديس لحلو؟". فهذا الخطاب يوحي إلى حديث القائد عن فشل السكان في محاولتهم في الاحتماء بعناية ابنة الوالي المقدس، وفي هذا إشادة بقوته وبطشه وسيطرته التي لا تفوتها أية سيطرة. تتدعم هذه الدلالات من خلال ربطها بصورة الأيقونة التي تتضمنا اللقطة ، حيث تتجسد إيماءات الغضب والتجاعيد البادية على جبهته.

لتصور لنا اللقطة الثانية الموقف من خلال استعمال لقطات الوصف العام للأحداث، والتي تصف لنا العراك بين القائدسعيد وأكلي والذي ينتهي بمقتل هذا الأخير غدرا على يد سعيد، وهو ما توضحه لنا أكبر لقطة من هذا المقطع؛ أي اللقطة الثانية، حيث يترك أكلي مستلقيا على الأرض وتبكيه باية بدموع عزيزة مأساوية، وهنا تظهر لنا واحدة من أهم القيم التي يبنى عليها المجتمع القبائلي والمتمثلة في سعي الرجل لحماية شرفه وعرضه بكا ما

أوتي من قوة ولو كلفه هذا حياته، كما حاول المخرج عبر هذه اللقطة إبراز المكانة التي يحتلها أكلي في قلب باية التي ترتمي على جثته تبكيه، ويعلو بكاءها الصراخ الذي يكشف عن الفاجعة التي لحقت بها. تتعمق هذه الدلالات من خلال اللقطات القريبة الموالية لها والمتوسطة، والتي في ثناياها يقترب المخرج من باية وهي في الحوش تعلن الحداد، ويليه المقطع الخامس الذي ترحق فيه باية ما تبقى من ثياب أكلي، تستحضر هذه المشاهد ما هو متداول من قيم وسلوكيات طقسية بحيث تقتضي الطقوس الخاصة بالميت احتراق ما تبقى من لباسه، وهذا لإخراج روحه من المنزل ومنعها من البقاء فيه، كما أنها تمسك المراة بيدها وفي اليد الأخرى تمسك مشعلا من النار لتحرق به المرأة وتلونها بسواد الدخان، وهذا السلوك يوحي بدلالة رمزية تتمثل في أن الحياة لا قيمة لها من دونه ولن تهتم بجمالها وبحياتها مادام غائبا عنها، فالمرأة هنا مجاز مرسل والجزء الدال على العام؛ بمعنى أنها تدل على الجمال والاهتمام بالنفس، وباية في هذه اللقطة تقطع وعدا لزوجها بأنها لن تهتم بنفسها ولا بجمالها إلى أن تغسل دم قاتله وفق ما يمليه العرف الأمازيغي.

وتتخلل كل هذه اللقطات موسيقى حوينة وهادئة زادت المعنى دلالة وتأثيرا، لاسيما إذا ما أخذنا بعين الاعتبار المعنى التراجيدي للحدث، وما عمق معاني الحزن في اللقطة الأخيرة في هذا المقطع بلقطة وصفية تنعدم فيها الموسيقى، تظهر لنا باية فوق قبر زوجها تضع له الأحجار المسمات "tudzan uzekka" تتمثل هذه العملية فيما يتم القيام به في اليوم الثالث لوفاة الميت؛ حيث يتم زيارته من قبل النساء القريبات في وقت مبكر ويتم سقي تربة القبر بعد زرع القمح فيها وتثبيتها بالحجارة، كما يتم تحضير الكسرة ويحمل بالماء فحسب اعتقادا أن روح الميت تخرج لتتمتع بهذه العناصر الموضوعة فوق قبر الميت، فهي بأمس الحاجة إلى الرطولة والأكل.

ومن شأن هذه اللقطات أن تساهم في تمثيل المعاني الرمزية المرفقة بهذه السلوكات الطقسية وتحبس ما هو متداول عند الأمازيغ، حيث يظهر أمام الشاهد إناء من الفخار إضافة إلى التربة التي تم نقشها والأشجار التي تقوم باية بتثبيتها على القبر، لينتهي المقطع بلقطة وصفية تنعدم فيها الموسيقى حيث تصور باية فوق قبر زوجها تضع له الأحجار. معظم هذه اللقطات مصورة بكاميرا ثابتة وزوايا عادية ساهمت في إضافة البعد الواقعي على الأحداث، ومن ثم تقريب المشهد إلى المتلقي ليعايشه ويتفاعل معه، تزداد الواقعية حين ربطها بحفيف الأشجار التي تداعب أوراقها الرياح في مثل هذه المنطقة الجمالية، بنطوي هذا المشهد على دلالة خاصة تتحدد في عمق المأساة التي هبت كالإعصار على حياة باية، وبقي من أثارها هبات ضعيفة تداعب الأشجار بينما يقل العليق والحوار الذي لا يظهر إلا في اللقطة الأولى.

المقطع الثالث:

يصور المخرج في اعتماده على اللقطة الوصفية الحكائية وعلى بانوراما أمامية وصف عبرها الباشاغا فوق حصانه على مقربة من قبر أكلي، ويقف خلفه جماعة من رجاله ومن حوله العديد من الأشجار والجبال ما يشكل منظرا طبيعيا للبيئة الجبلية، يتقدم الباشاغا من باية ويتحدث معها وهو فوق حصانه. لم يسبق المخرج عند الوصف بل صور التفاعلات النفسية والاجتماعية للشخصيات، ونجد هذا من اللقطة المقربة الغطسية فنستقرئ الحزن العميق الذي اكتسح وجه باية، ورسم فيه صورة مأساوية تترجمها طبيعة النظرة التي وجهتها

للباشاغا، فنجدها تعاتبه من جهة وتخبئ في أعماقها نوعا من الهيجان الداخلي أو الوعيد من جهة أخرى، حيث تتمنى أن تنتقم منه وتذهب بروحه وروح ابنه الذي قتل زوجها، كما توجه نظراتها إلى الجهة الجانبية التي تبين من خلالها عدم رضاها بقدومه، كل هذا تدعمه دلالة واقعية للكاميرا الثابتة الغطسية فتصور باية على قبر زوجها تضع له الأحجار ومن ورائها العديد من القبور، ويرمي إليها الباشاغا كيسا من النقود وتنظر إليه نظرة احتقار وانتقام، وهنا تتجلى واحدة من القيم المتواجدة في القانون العرفي الأمازيغي المتمثلة في تقديم فدية أو دية عن كل قتل حقنا للدماء وحفاظا على حياة الأفراد عن اعتماد قانون الانتقام.[1]

يمكن القول أن الباشاغا في هذه اللقطة لم يؤدي هذا الواجب بدافع الأصالة والاحترام وقداسة الروح الرمزية والقانون العرفي الأمازيغي، ولم يقدمها حبا في باية واحتراما للصداقة التي جمعته بأبيها والتي صرح بها، بل احترم هذا القانون خوفا على حياته وحياة ابنه القاتل من بطش الانتقام؛ حيث أن ميزة الرجل القبائلي أن لا يترك دمه معلقا وروح القاتل حية مادام الفعل عمدا، بل لابد من تطبيق هذا القانون مهما كلفه من عواقب.لم نأتي بهذا التأويل من العدم بل هو صورة معنوية رمزية رسمت تفاصيل الطريقة التي قدم بها الباشغا لباية الدية، فهو لم يكلف نفسه عناء زيارتها إلى منزلها خوفا من أن يلقى حتفه فيه بل قصدها إلى المقبرة، كما أنه لم يحترم حرمة هذه الأخيرة إذ دخلها بحصانه والأجدر أن لا يدخل الحصان إليها، بما أن المسألة تتعلق بروح زهقت فالأجدر به أن يحترم هذه الروح وأهلها عبر النزول من الحصان وتقديم الدية بلباقة عوض رميها من أعلى الحصان، كل هذه العناصر دوال حركية تترجم معاني أساسية متمثلة في تعالي الباشاغا على الرعية، حيث وضحت اللقطة المقربة ذات الزاوية التحتية الثابتة والغطسية موقف باية من هذا السلوك، حيث ساهمت هذه اللقطة في التقرب من باية وهي تنظر للباشاغا نظرة حقد وانتقام وإصرار

[1]- Hanaten et Letourneux, **les contumes Kabyles organisation politique et administration,** pouvoir judicaire BERITF edition ,Alger sansdate, p84

على شيء ما، ويتضح هذا الإصرار من خلال النظرة الثاقبة التي وجهتها نحوه، والكيس المقدم لباية دلالة تتمثل في تحقير الروح ومساومتها بأزهد الأثمان، إنها مساومة حقيرة يرفض الإنسان قبولها مهما كلفته الظروف.

ومن جهة أخرى يدخل المخرج في إضافة تفاصيل خاصة لتفاعل تلت مغادرة الباشاغا للقبر، ويتجلى هذا بوضوح في اللقطة المتوسطة ذات الزاوي العادية والكاميرا الثابتة، حيث يتخلف رجل منهم عن السكان ينظر إلى باية وينحني لأخذ الكيس الذي قدم لها، لكن باية تأخذ الكيس بسرعة وتمسكه بيدها وتنظر إليه وبعدها توجه نظراتها إلة الأسفل، تدل هذه اللقطة على إصرار باية على التمسك بشيء ما تخبؤه في قلبها، وهنا يقتل جدار الصمت بصوت الغراب المحلق في السماء فترفع رأسها لرؤيته، ونلاحظ في نفس اللقطة وبالقرب من الشاهد إناء من الفخار مملوء بالماء، كما تغيب في هذه المقاطع المؤثرات الموسيقية وذلك لم يكن عفويا بل قاعدة مدروسة من قبل المخرج، فلا أدل على الحداد وعمق الحزن من الصمت العميق القاتل فهذا الأخير علامة اتصالية شعورية توحي بعمق المأساة وقوة الأثر، وأتبع المخرج إدراج ضجيج وأصوات خاصة بالطبيعة والحويانات مثل الطيور، حفيف الأشجار، مشي الأحصنة، بالإضافة إلى التعليق الوارد في اللقطة الأولى إلى اللقطة الثالثة.

المقطع الرابع:

صور لنا المخرج فكرة رئيسية مهمة تتمثل في الحزن الشديد الذي تحس به الأرملة التي تركها القاتل وحيدة أمام مسؤولية تربية ابنها الوحيد بمفردها.

أعلنت باية حدادها وحزنها على زوجها في المنزل التقليدي القبائلي، حيث صور لنا المخرج بلقطة غطسية قريبة وبانوراما أفقية تصور باية وهي تنظر إلى التزيين الداخلي للمنزل نظرة تحسر، تمس بيديها مختلف الأشكال المرسومة وتشرع في تقشيرها، وقد ركزت الكاميرا في البداية على إظهار وجه باية وملامح الحزن التي تغمره، وانتقلت بعدها إلى الرسوم لتقربها بصورة جيدة بحركة جانبية أفقية للكاميرا لتظهر حقيقة التعابير القبائلية التي تحدد ميزتها بالعديد من الأشكال والرسوم المشحنة بالعديد من المعاني والدلالات العميقة، تظهر هذه الرسوم في البداية مجرد أشكال بسيطة يتم تدوينها بألوان الطين المختلفة على جدران المنازل، لكن سرعان ما تتحول هذه الأشكال من صورتها البسيطة الأيقونية إلى أحد مكونات ثقافة المجتمع الأمازيغي التي ترسم مع البعد التداولي لها نموذجا من النماذج الأيقونية، تتحدد علاقتها بالواقع من خلال رمزية الأشكال والخطوط والألوان، تبني هذه الأخيرة دلالتها من خلال الاتفاق العرفي عليها وأكثر من ذلك لتشكل المعنى على اعتباره خلجات نفسية تترجم أهواء وعواطف المرأة القبائبية، وترسم بصفة أو بأخرى العديد من أبعادها وتفاصيل الحياة اليومية.

لقد نابت الموسيقى في هذا المقطع عن التعليق وكانت بنبضاتها الحزينة أصدق تعبيرا عن الحالة النفسية التي تمر عليها باية بعد فقدها لزوجها، فهي بذلك دال سمعي يحيل إلى معاني الحزن والألم. تبتعد الكاميرا قليلا وتتوجه في منحنى أفقي جانبي بلقطة متوسطة عادية إلى باية وهي تقوم من مكانها باكية تتوجه إلى المخابئ التقليدية، أين تأخذ المشط المستعمل في عملية النسج لتشرع في خدش الأشكال المتواجدة على الجدران، وهنا نجد في "إيكوفان" العديد من الرسومات والأشكال التعبيرية للمرأة القبائلية التي تشكل إلى غاية اليوم

مدونات خاصة بها تفتح صفحتها لتكشف معاناتها وخلجاتها النفسية، تشير هذه الأشكال في مجملها إلى معاني الخصوبة والحماية التي التي يؤمن بها التفكير القبائلي القديم، ويطلبها من الأرواح المقدسة التي يشعر بتقاسمها الفضاء معها.

لينتقل المخرج بلقطة متوسطة ثابتة إلى تفاعلات الشخصيات فيما بينها، حيث عبرت عن حزن باية وحدادها على زوجها بشيء أكثر دلالة وأعمق تأثيرا، يتحدد هذا الشيء في دخول ابنها لينتزع من بين يديها المشط ويحاول مواساتها. وهنا يدرج أول تعبير لفظي في قول الطفل مزيان "ما الذي أصابك يا أمي؟"، ويناولها ما خلفه أبوه بقوله "هذا سلاح أبي أعطاني إياه جدي بلعيد"، أراد الجد عبر هذا السلاح أن يوجه هذا الطفل بطريقة أو بأخرى نحو أداء واجب الشرف، لكنه يكن واعيا بمثل هذا القانون العرفي لذلك قدمه لأمه. وباستقراء هذا التأويل من خلال ما صوره المخرج حين تظهر أم مزيان تمسك السلاح بين يديها تنظر إلى ابنها وهي تبكي وكأنها تلاحظ أمام عينيها المصير الذي ينتظرها، لم يلجأ المخرج إلى الدوال اللفظية المحددة لمعنى الصورة في مجال واحد وحصره في دلالة محددة، بل تعمد ترك العنان لتدفق الأفكار والتأويلات المترجمة للحوار والتفاعل بين الأم وابنها[1]، ولعل الحكمة من هذا أنه من السهل على المشاهد فهم الرسالة انطلاقا من التفاعلات الحركية والإيمائية التي تركز عليها اللقطات، واكتفى بإدراج المؤثرات الصوتية المتمثلة في البكاء وفتح الباب والخدش الذي لازم اللقطات كلها وتتحدد دلالة في الحزن والألم.

عمد المخرج إنهاء المقطع بلقطة قريبة تصور مسدسا يعود إلى فترة 1871 موضوعا على الأرض، كل هذا تم بزاوية تصوير غطسية وحركة كاميرا ثابتة، ومن دلالات هذه اللقطة حين ربطها بالسياق العام للمقطع والفيلم. إن هذا المسدس هو الذي سيسمح لباية عبر ابنها الانتقام لمقتل زوجها فهو لن يريح روحه بسلاح آخر غير سلاح الأسرة، ليبقى

[1]- Roland Barthes, **Rhétorique de l'image , communication éd seul,** novembre 1964, p 3

ذلك ذكرى وعبر تحفر في تاريخها ويتم تداوله تاريخيا خاصة الأجيال التي تنقله فيما بينها على مر الزمن، فهذا السلاح هو الشاهد على رجولة أفراد الأسرة وشرفهم.

المقطع الخامس:

ينتقل المخرج في هذا المقطع إلى جو الطبيعة المتمثلة في الحقول ومن خلالها ركز بالكاميرا عبر لقطات وصفية عامة للديكور أو أجزاء منه ببانوراما جانبية مصاحبة، تظهر اللقطة سكان القرية مع باية تتقدمهم امرأة مسنة تحمل فوق رأسها قصعة من الخشب، ووراءها الرجال يحرثون أرضا بمحراث تقليدي مصنوع من الخشب على شكل حرف "" يجره من الأمام رجلان، ويمسكه من الوراء شيخ مسن والنساء واقفات يتتبعن الحرث مع جماعة من الرجال وينحني الشيخ من فتة لأخرى لنزع الأحجار.

يحاول المخرج الاقتراب من المشاهد وتفاصيليها باستعمال لقطة قريبة جدا يصور فيها يدي الشيخ تنزعان الحجر من التربة بصعوبة، يواصل المخرج استعمال الديكور

الطبيعي في تصوير الأحداث، هذا المقطع يشير إلى البعد الزمني له إلى فترة الفجر أُستهل بلقطة وصفية للديكور تنقل لنا أحد الطقوس التي تزخر بها منطقة القبائل وهو طقس الحرث؛ حيث يخرج السكان لخدمة التربة التي يقدسونها ويلتمسون من الملائكة التي تسكنها عبر هذا الطقس أن تبارك لهم أعمالهم وتنوع من خيراتهم، فطقس الحرث ظاهرة احتفالية خاصة ومقدسة تنطلق منها كل عملية لخدمة التربة، ومن خلالها تعلوا الأغاني والأهازيج النسوية التي تجود بها حناجر النساء والرجال يحفرون هذه التربة بكل ما لهم من قوة، وبالفعل هذا ما حاول المخرج وصفه عبر بانوراما جانبية مصاحبة والاقتراب أكثر من البعد الرمزي لهذا الطقس. وارتأينا أن ندرج في تحليلنا بعض الأفكار التفسيرية التي أفادتنا بها إحدى مستجوبات قرية "سيد علي موسى"، أشارت هذه الأخيرة إلى أنها شاركت منذ صغرها في مثل هذا النوع من التظاهرات وكان عمها يملك محراثا وثوران، وجميع سكان القرية يتفاءلون بنيته الحسنة وقلبه الطيب، لهذا يطلبون منه كل عام أن يبادر بعملية الحرث ممارسا عبرها هذا الطقس، كما وضحت لنا أيضا أن في اعتقاد القدامى أن لهذه التربة روحا تحس وتتكلم مثل الأم أو المرأة، وعملية الحرث شبيهة بالزواج وعليه لابد من ممارسة طقوس خاصة بهذه الظاهرة، وأضافت أنه من المستحسن أن يشارك جميع أفراد العشيرة في هذه المناسبة فبقدر ما يزداد عددهم بقدر ماتحيا روح التربة وتضاعف خيراتها[1]، لقد تم تجسيد هذه الفكرة من خلال هذا المقطع حيث تم انتقاء المرأة المسنة وزوجها تفاؤلا بالحصول على بركتها، وهذا ما يوضحه المخرج في اللقطات الموالية.

اقترب المخرج عبر لقطة غطسية توحي بقرب المشهد إلى الأفراد ومن خلال زاوية غطسية تحصر جوانب الموضوع، ليحصر لنا قطعة من الخشب موضوعة على الأرض

[1]– مقابلة مع السيدة طالب يمينة، **امرأة مسنة من قرية سيد علي موسى بلدية معاتقة(73سنة)**، يوم 4 جوان 2021، على الساعة 11 صباحا

وفي داخلها مجموعة من العناصر فنجد فيها الحمص، القمح، العدس، التين الجاف وبعض الآلات التقليدية، كما يوجد في منتصف القصعة مصباح مشتعل وثلاث حبات من البيض.

استند المخرج على الرمزيات التي تنطوي هذه العناصر حيث نستطيع تحديد معانيها فيما يلي:

– **الحمص والقمح والعدس:** تشير إلى العناصر التي يتم زرعها في هذا الفصل وترمز إلى النعمة التي بها يتم التخلص من الجوع والفقر، ويقال أن المنزل الذي يتوفر على حفنة من هذه الحبوب يمكن أن يحفظ أفراده من الجوع لمدة عام كامل، حيث يتم زرعها ليتضاعف عددها وتبلغ هذه الرمزية إلى حد التفاؤل بها في طقوس ومناسبات مشابهة منها طقوس الحمل.

– **البيض:** تتحدد رمزية البيض عن الأمازيغ في التكاثر والنماء والخير الوافر.

– **المصباح المشتعل:** يستعمل في هذا الطقس تفاؤلا بالدلالات الإجابية لضيائه، فالسكان عبر الشعلة التي تخص المصباح يريدون القول أن قلوبهم صافية في طلب الخير والعمل من أجله بمثل صفاء الصياء المنبثق عبر هذا الأخير، تتعمق رمزية هذا العنصر من خلال ربطها بالدلالة المرفقة بسلوك الطقس المرافق للبعد الاستعمالي له، حيث أنه لابد من وضع البيض حواليه للتعبير عن الخصوبة، من هذا المنطلق واستنادا على الدلالات المرفقة بهذا العنصر يستعمل هذا النوع من المصابيح في مناسبات الزواج، كما توضع مشتعلة بالقرب من المولود الجديد في الطقوس الخاصة بالزرع والحرث.

– **الأكل المتواجد داخل القصعة:** رمزية للخير والبركة، وهو عبارة عن صدقة في حق أرواح القدامى والأرواح التي تسكن هذه التربة وتحميها عبر لقطة قريبة فيقترب المخرج من أفعال الشخصيات وتصرفاتها، يظهر فيها شيخ يرفع رأسه إلى السماء وهو يدعو وبجانبه رجلين

يدعوان معه، حيث تبرز ملامح وسمات الشيخ من صدق وإخلاص بنيته الحسنة وقلبه الطيب، وهذا وما أشرنا إليه في اللقطة الأولى حيث من الضروري أن يبادر في هذا الطقس شخص معروف بمثل هذه الصفات، وإذا اجتمعت في شخص يقال عنه عند الشعب الأمازيغي "nniyya" بمعنى قلبه صاف لا تسكنه الكراهية و يثق فيه المجتمع.

بزاوية غطسية ولقطة متوسطة يظهر لنا المخرج امرأتان تتعاونان معا في رفع القصعة إلى رأس العجوز، وهذا يشير إلى معنى يتمثل في نمط نشاط المرأة التي تشقى لدرة تعتمد فيها على عناصر مختلفة وتنقلها على رأسها مهما كان الأمر صعبا.

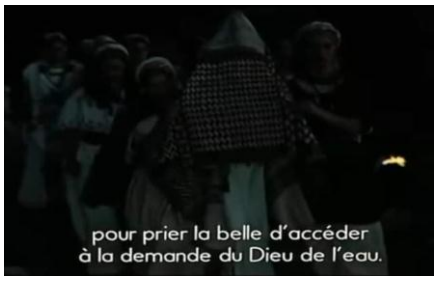
ينتقل المخرج من جو التعاون إلى جو آخر وصف فيع عبر لقطة قريبة غطسية اتصال السيخ مع الأرواح المقدسة، وعبرها يقوم بغطس يده في صحن مملوء بالدم يدهن به سكة المحراث في الجهة التي يحرث بها الأرض، وللعودة إلى رمزية الطقوس يمكن القول أن التربة لها دلائل ورمزيات إذ تسكنها أرواح مقدسة لابد لابد أن تسقى بالدم على اعتباره عنصرا رمزيا سحريا في الثقافة الأمازيغية بها تسقى الأرواح ليحصل الأفراد على بركتها. استعمال الدم في مختلف الطقوس الأمازيغية تمنع القوة والنشاط لهذه الأرواح، ويطلى على القبور و الأثاث الجنائزي ورش عظام الموتى لاسيما الرأس منها قصد إبعاد الأرواح الشريرة.[1]

كما اعتمد أيضا المخرج على لقطة مختلفة لوصف الشيخ جالسا بالقرب من المحراث، تتقدم امرأتان بخطوات رزينة لتساعد العجوز على إنزال القصعة من رأسها وتبكي العجوز برفقة زوجها، وبلقطة قريبة وزاوية غطسية صور من خلالها يد الشيخ تأخذ حفنة من

[1]– صافية قاسمي، الاتصال غير اللفظي للمرأة الجزائرية عبر الحلي التقليدية، دراسة سيميولوجية لمنطقة بني يني بالقبائل وأولاد فاطمة بالأوراس، رسالة مقدمة لنيل شهادة المجيستير علوم الإعلام والإتصال، جامعة الجزائر، السنة الجامعية 2006–2007

الحمص ويضعها في الحفرة المحفورة بالمحراث، ويضيف إليها الفول والبيض والقمح بكل عناية وقدسية، وبقي المخرج على نفس النمط من التوضيح من خلال تصوير المحراث يحرث الأرض ويغطي البذور الموضوعة والبيض، لم تمنعه هذه التفاصيل من الاقتراب من نفسية الشخصيات لتقترب الكاميرا من المرأة العجوز وعنقها مزينة بالوشم المشهور في منطقة القبائل، تكمن رمزيتها في كونها تضفي جمالية خاصة للمرأة، كما يتفاءل بها لعلاج الأمراض مثل داء الصرع والعقم وألم المفاصل...الخ[1]، ومن الأشكال التي تظهر في عنق المرأة نجد المرأة أو الشمس دائرية الشكل في رمز من رموز التفاؤل بالجمال والحماية وإبعاد العين السيئة.

المقطع السادس:



يعود المخرج من فترة النهار ليدخل إلى أحداث الليل، حيث تجري أحداث هذه الأخيرة داخل كهف يسرد بلقطات هذا المقطع جوا هادئا يروي من خلالها يقترب إلى قسمات وجه امرأة مسنة تسرد حكاية شعبية، تتخلل اللقطة موسيقى هادئة تضفي جوا خاصا من القدسية

[1]- **Connille locoste pjurdin pidonaire de la culture bérbére en Kabyle, op at, pp 334.335**

والتفاعلية للحكاية الشعبية الأمازيغية بشروطها وقديسيتها الحاصة، حيث لا تروى إلا من قبل النساء المسنات اللواتي لهن تجربة في هذا المجال.

انتقل المخرج إلى لقطة الجزء الصغير أين تصف هذه الأخيرة مظهر سرد الحكاية، حيث تتم هذه العملية في ديكور تجلس فيه المرأة على الأرضية ويلتف حولها العديد من الأطفال يصغون إليها، وهنا استعمل المخرج لقطة غطسية قريبة يظهر فيها طفل صغير يضع يده في خده ويصغي باهتمام لما ترويه المرأة المسنة، وما يدل على ذلك الحركة التي اعتمدها والملامح التي رسمت على وجهه، حيث أن وضع يده على ذقنه وتوجيه نظراته إلى الراوية علامة من علامات ذروة التركيز والاهتمام، لينتقل المخرج إلى الجو الليلي والمصابيح التقليدية المشتعلة في العديد من الأماكن، وهنا أدرج المخرج أصوات عصافير اليل كما عمق مجال التفاعلية من خلال اعتماده لقطة مضافة روائية تتحرك عبرها الكاميرا بتنقل أمامي، تظهر من خلاله باية ترتدي لباس العروس التقليدي ويمسك يدها امرأتان ومن خلفها العديد من النساء يتقدمن في حركات قدسية خاصة، يضيف إلى اللقطة أغنية خاصة وتقترب الكاميرا أكثر لتصبح اللقطة قريبة وتظهر باية لابسة هذا الزي وتنزع عنها الغطاء لتتوضح زخارف ثوبها، وتنظر هذه الأخير إلى السماء وهي حزينة، ولا تسمع في هذا المقطع إلا بعض الأصوات الموحية بالليل. ثم اللقطة الموالية في الصباح الباكر في طبيعة جبلية يستمر المخرج في تصوير مقاطع الفيلم، حيث ركز على إظهار باية لابسة زي العروس تتقدم جماعة من النساء وتمسك بيدها امرأة مسنة يبتعدان معا عن الجماعة وتنزع عنها الحزام، تمهد هذه اللقطة لواحد من أهم الطقوس الممارسة في المجتمع الأمازيغي منذ أزمنة قديمة ويتعلق الأمر بطقس "أنزار" إله المطر، يعود بالأفراد إلى زمن الإيمان بالقمر والشمس والسماء والنجوم على أنها آلهة تملك القدرة على تجسيد نفسها في هيئة إنسان، ومن ثمة التفاعل مع عالم الإنس بأخذ الإله أنزار هذه الصفات على اعتباره إله للمطر يتحكم في نزوله وبإرادته يقل الغيث أو يكون قويا، هذا الأخير أحب فتاة مشهورة بجمالها الذي يشع

بضيائه في السماء والأرض، كانت تستحم كل يوم في بحيرة وكلما رأته هربت منه حياء منها، وذات يوم طلب يدها وقابلته برفضها ودخولها إلى غار سجنها فيه وأوقف هطول المطر فجفت المزروعات وتعرضت الأرض للجفاف، ما جعل سكان القرية يطالبون الفتاة القبول به كي يرجع المياه إلى مجاريها، قبلت به الفتاة وهكذا أنقذت العالم من الجفاف. تحولت هذه الأسطورة إلى طقس يقدسونها حيث يعتمد سكان القرية في كل جفاف إلى ممارسة هذا الطقس عبر اختيار فتاة جميلة وإلباسها لباس العروس وتزويجها إلى أنزار، وتم التعديل في هذا الطقس مع مرور الحقبات الزمنية إلى أن أصبح يمارس بصفة رمزية عن طريق إلباس الأطفال لباسا جديدا، ويضع كل منزل دمية خاصة من الخشب يتم إلباسها لباسا جديدا ويخرج الأطفال احتفالا بالتظاهرة عن طريق رفع الدمى إلى السماء وترديد كلمات سحرية خاصة بـ"أنزار"، ولعل السبب في هذا التحول يعود إلى نقص النية الحسنة من قلوب الأفراد إلى درجة أصبحوا يلتمسون من الأطفال أن يكونوا وسيطا للحصول على بركة السماء.

في جو مبكر يظهر المخرج المرأة العجوز ماسكة يد عروس أنزار وتصل إلى الشيخ فتقدم له يدها، هذه الأخيرة التي تمشي معها ومن حولهم العديد من الرجال، ثم يواصل مغامرته في وصف أحداث اللقطات من خلال انتقال الكاميرا إلى تصوير الشيخ وهو يجول بباية وسط الحقول المزروعة، ثم ينتقل بوصف جانبي تصاحبه موسيقى هادئة.

وفق المخرج إلى حد بعيد في التنويع من اللقطات؛ حيث ابتعد عن الشخصيات لينتقل إلى الديكور الطبيعي الذي استعان فيه بلقطة عامة تصور منظر الجبال تتخللها السحب التي تتكاثف وتصعد إشارة إلى تأثر السماء واستجابتها لدعاء الأفراد.

عمد كذلك المخرج في لقطة قريبة تحتية تنخفض فيها الموسيقى ويعم نوع من الخوف، لتظهر باية تمشي وتنظر إلى السماء ترقب الإله أنزار، توحي هذه اللقطة بإيمان الأفراد بهذه

الشخصية المقدسة وبواقعه الأسطوري ومغزى الطقس الذي يؤدونه إيمانا ويقفون أمامه خاشعين خائفين مترقبين بركته، بلغ إيمانهم إلى درجة يتخيلون فيها تواجده وبروزه لأخذ العروس التي يتم انتقاؤها، وبلقطة قريبة تحتية ثابتة يسلط المخرج الضوء على ملامح باية التي تظهر عليها الحيرة ترقبا للإله أنزار، يصور المخرج هذا أين انتقلت الكاميرا إلى تصوير فتاة فوق الصخرة تنظر إلى السماء وتشير بيدها إلى المكان الذي تتخيل فيه وجوده منادية باسنه، وهي التي سمعت في الليلة السابقة عبر حكي المرأة للراوية وذكرها لتفاصيل هذه الأسطورة قصد تعظيم الحدث وتقريبه للأفراد ليعيشوه، استعان المخرج بزاوية تحتية ولقطة متوسطة لتعلو الموسيقى ويرتفع صداها فتثير الخوف على وتيرة الوصف، لينتقل المخرج إلى باية حيث تفترق عن الشيخ وتصعد الصخور بحثا عن أنزار الذي رأته ونادته بكل انفعال وتأثر، وهنا تسمع الموسيقى مرتفعة هادئة تثير الخوف كما يهم الضباب في السماء مشيرا إلى سقوط الأمطار ليدل هذا على استجابة الله لهؤلاء نظرا لصفاء روحهم وطهارتهم، التي تترجمها إيماءات الخشوع ودعوات المشاركة الجماعية وبلغ بهم الحد للاستغاثة برمزية اللون الأبيض الذي يحمل معاني الصفاء والإيمان، ليتم إلباسه للعروس التي تقول من خلاله أن نيتها صافية في الزواج من أنزار ولا يرغمها في هذا أحد، والإيمان بالمعاني الرمزية المرفقة، وبلقطة وصفية جانبية مصاحبة يظهر لنا المخرج مجموعة من الأطفال يمسكون بأيديهم دمى مصنوعة يوجهونها إلى السماء يمشون ويرددون أغنية أنزار، وذلك بين صخور الجبال وتتقدم البنات ومن خلفهم الذكور وهنا ينتهي المقطع الذي حاول المخرج من خلاله إحياء هذه الأسطورة عبر حكايته.

المقطع السابع:

يستمر المخرج في تصوير لقطات في جو طبيعي من خلال اعتماده على لقطة قريبة عادية تضفي الكثير من الواقعية عبر زاوية عادية، تركز هذه الأخيرة على الجو العام الذي فيه تتحاور باية مع ابنها وهما واقفان تلبسه قرطا في أذنه، تمسكه وتنصحه وتناوله محفظة ومن ثم يحضر العديد من الأهالي وامرأة عجوز تجر بيدها ثورا، ويؤطر اللقطة منظر طبيعي للجبال.

تشير هذه اللقطة إلى طقس أساسي يعتمد بكثرة لدى الأمازيغ، يتمثل هذا الطقس في إلباس الصبي قرطا في أذنه تفاؤلا بعودته سالما من سفره أو غيابه، يعود هذا الطقس إلى أزمنة قديمة حيث سادت الأمراض والأوبئة في المجتمع القبائلي، وبفعل المجاعة والفقر أصبح الأطفال يولدون أمواتا ولا يعيشون لفترة طويلة، رمز هذا الطقس يدل على علاج شعبي متداول يوضع في آذانهم هذا القرط الذي يكون فال عيشهم لفترة طويلة.

يتضمن هذا المعنى علاقة وطيدة بمضمون اللقطة، حيث أن باية وضعت قرطا في أذن ولدها للتفاؤل بأن يعود حيا من المهمة التي أرسل لأدائها، تحدد هذه الأخيرة بقتل سعيد انتقاما عن قتله لوالده تجسيد لما يمليه العرق الأمازيغي. ومن جهة أخرى حاول المخرج التفصيل في مظاهر التضامن الذي اتخذته القرية في شأن باية وابنها ومسألة استرجاع

الشرف، وهذا عن طريق الاقتراب من نفسية الأشخاص واستنطاق دلالاتها الرمزية عبر قراءة الإيماءات التي تتكلم عنها وجوههم، والمنطلق كان بتقريب الكاميرا من جندل الذي يلبس ابن باية برنوسا أسودا ويقدم له النصائح، وهنا يتولى هذا الأخير دور الأب الذي لا يتوانى في تقديم النصح لابنه لاسيما وأن الانتقام الذي يذهب من أجله أمزيان هو انتقام له ولأبيه أيضا، هذا الأخير الذي قتل على يد الباشاغا يحمل البرنوس الذي ألبسه لأمزيان بالإضافة إلى بعده الجمالي رمزية خاصة تتمثل في كونه يشير إلى المكانة الاجتماعية ....، وأراد جندل أن يكون هذا البرنوس علامة من علامات أسرة الباشاغا ليضمن تنقله بأمان وعدم تعرضه لأي خطر مادام البرنوس يظهر انتماءه إلى أسرة الباشاغا، كما يحمل في نفس الوقت معاني الخوف والخطر وهو يمثل لون الغرب الذي تتحدد رمزيته في التشاؤم والخطر ما يعكس خطر المهمة التي أوكل بأدائها.

حاول المخرج الإلمام بجميع الدلالات الخاصة بهذا المقطع ومن ثم جعل تفاصيل معايشته من قبل المتلقي الذي على اثرها يمكن له أن يفهم المضمون ويتفاعل مع أحداثه، استند في هذا إلى قاعدة أساسية تتمثل في التنويع في اللقطات واعتماد عنصر التقريب والتبعيد في وصف تفلعلات الشخصيات في كل لقطة، وهذا ما دفعه إلى الابتعاد بالكاميرا لتصف الجزء الصغير في تنقل وصفي يظهر مزيان يحدو حصانه وبجانبه أمه تتحسر لذهابه وتقدم إليه النصائح، وربط إلى حصانه ثور القرية ومن ورائه أهله يودعونه. يقدم لنا هذا الثور دلالة أساسية حيث يعتبر الثور أهم ثروة يمتلكها الأفراد وهذه الثروة للتقرب من الأمثال الشعبية التي يزخر بها التراث الشفوي الشعبي القبائلي، حيث يقال أن المنزل الذي يملك هذا الحيوان لا يطرق بابه شر، فهو رمز للقوة وبه يتم حراثة الأرض كما يتم اعتماده في عملية الدرس وامتلاكه يصد الخطر عن الأسرة، حيث يقال في التراث الشفوي أن الخطر عندما يطرق أبواب الأسرة فإن هذه الحيوانات تبادر بالتضحية بصحتها وروحها لإنقاذ هذه الأخيرة.

ويقال للفرد الذي فقد عنصرا من هذه العناصر ليجعله الله فداء "لأرواح أهل النار" هذا من جهة، ومن جهة أخرى يشير الثور إلى المغزى الرئيسي من دعوة الباشاغا اخضاعهم من جديد عن طريق تقديم ما يمتلكونه من خيرات وممتلكات.

المقطع الثامن:

يمثل هذا المقطع اللحظات الحاسمة في الفيلم، وهي الفاصل في جو الصراع الباطني بين الأخلاق والشرف وبين الطغيان والاستبداد، وهو في نفس الوقت امتداد للمقطع السابق فهنا تبلغ القصة ذروتها، حيث يقترب المخرج بالكاميرا ليظهر مزيان يتقدم داخل غرفة القائد الذي يظهر من رأسه إلى عنقه والجو مظلم يشر إلى الليل، يتقدم إلى الأمام ويظهر بعض النور وفي ملامح وجهه الانتقام، الغضب والكره فهو فهو ذلك الفتى الصغير الذي شاهده على مرأى من عينه يقتل والده، فيزداد عمق دلالات الكره والانتقام في هذه اللقطة مع نظرة الانتقام والتحدي التي وجهها نحو القائد فقد ركز عينين منفتحتين لم يغمض أي واحدة منهما، وفي وجهه العديد من العلامات التي تشير إلى الرغبة الملحة في الانتقام ناهيك عن الجبهة التي تظهر فيها تجاعيد خاصة توحي بالانفعال والغضب ترادف في الوقت نفسه علامة الإجرام التي أشار لها، وهي التي تمكن القبائل من تمييز رجالها الأشداء وتصنفهم. وبلقطة متوسطة يقتل المخرج أمن القائد وثقته ويقرب للمتلقي واقعية خوفه واضطراب حالته النفسية وهو ينظر إلى أمزيان متعجبا وفي يده العمامة، فهو في هذه اللحظة قد أدرك أنه أمام خطر حقيقي سيحصد فيه ثمار ما قام به منذ زمن، ويتعلق الأمر بجريمة القتل التي

ارتكبها واعتقد أنه تخلص منها بدفع الفدية، وما يزيد من عمق دلالة اللقطة تعالي الموسيقى المثيرة للخوف والخطر.

لتتعقد الأحداث باحتكاك حاصد بين القائد وأمزيان صوره المخرج بزاوية عادية ولقطة وصفية للجزء الصغير، يحاول القائد في هذه اللقطة المبادرة بقتل أمزيان لكن سلاحه لم ينقذه هذه المرة، حيث سبقه في المهمة أمزيان الذي أخرج سلاح أبيه من تحت برنوسه فيلقيه أرضا ويقتله ويخرج، وبهذا يحقق أمنية أمه بالانتقام لزوجها المغدور. تنطق لقطة هذا المقطع بفكرة أساسية تتمثل في استكمال باية لقصة الثأر بإرجاع الفدية إلى أسرة المقتول.

المقطع التاسع:

يستهل المخرج المقطع بلقطة قريبة جدا وغطسية من خلالها يركز على قدمي باية وهي تمشي حافية لابسة الحلي التقليدي المسمى بالخلخال في رجلها، تدل هذه اللقطة على فكرتين متأصلتين لدى الأمازيغ، تتمثل الفكرة الأولى في ما هو مميز للباس النساء اللواتي لا يرتدين الأحذية بل يمشين حافيات الرجلين نظرا للمكانة الممنوحة لهن،والتي تجعلهن مهمات لدرجة لا يحق لهن ارتداء الأحذية التي تميز لباس الرجال، تصور هذه اللقطة في الوقت ذاته دلالة الحلي التقليدي الأمازيغي المسمى "الخلخال" هذا الأخير الذي يشير إلى معنى اتصالي خاص يتحدد في إعلان المرأة عن زواجها، وهي من هذا المنطلق تريد أن تقول أنه آن الأوان لأن تبني حياتها بعد أن حققت طموحا المتمثل في الانتقام تدل كذلك على

الافتخار، وتتعمق الدلالات النسقية للقطة بإدراج موسيقى تثير الخوف والحزن معا إضافة إلى ضجيج الخلخال الذي يعمق من هذه الدلالات، وقد ساهمت الزاوية الغطسية في إظهار هذه الدلالة.

لم يبتعد المخرج من إظهار البعد النفسي للمقطع حيث عرج بلقطة مقربة إلى تصوير باية لابسة لباسا جديدا تتحدث إلى الباشاغا في حزن، ويوحي هذا اللباس إلى إعلانها عن انتهاء حدادها بنزعها لثوب الحداد، وهنا تتوقف الموسيقى ويعم الهدوء الذي لا يسمع من خلاله إلا حفيف الأشجار في المقبرة التي دفن فيها القائد سعيد ومن شأن هذا أن يعطي نوعا من الهدوء.

يتحكم المخرج في الدلالات النفسية للقطات القريبة، حيث استعان بها ليعرج إلى تقريب وجه الباشاغا الذي يوجه لباية نظرة حزن وأسى تعبر عن حزنها لفقدانه لابنه وتعمق هذا الحزن بنبرة حزينة وصوت منخفض، تقول فيه "لقد حضرت يا سيدي السلطان لتعزيتك ياسم جميع سكان الجبل الذين أسكن معهم، لقد تأثروا كثيرا بما حصل أرادوا حضور مراسم الدفن لكنهم خائفون من عساكركم"، هذا الخطاب نقطة أساسية متمثلة في التأكيد على التآزر الذي يعتمده سكان القبائل في السراء والضراء، هذا لتقرب الكاميرا باية وهي تواصل حديثها مع الباشاغا وفي وجهها الحزن، وعلى إيماءتها وطريقتها في الكلام ونبرتها في الصوت ثقلا خاصا يظهر تأثرها بوضعية الباشاغا، حيث تقول له وهي تخرج قرنا للثور في داخله كيس من النقود تنحني لتضعه فوق قبر ابنه "من فضلك لا تؤذهم لا تبحث بينهم عمن انتزع روح ابنك الدم غسل الدم"، أتى هذا التعليق مترجما للسلوك الذي من خلاله وضعت حزمة النقود فوق قبر القائد، كشفت خلالها عن كيفية موته بقولها أن لا يبحث عمن انتزع روح ابنه طالما أن الدم هو الذي غسل الدم، وهي هذه كناية عن الانتقام تريد من خلال هذا أن تنقذ أهلها من بطشه وتعمل في نفس الوقت على إرجاع الفدية التي قدمت لها يوم وفاة زوجها،

لتقول بطريقة أو بأخرى أن الروح لا يمكن بأي حال من الأحوال مساومتها بالنقود فوحده الدم القادر على أن يحل هذه المساوامة.

هذا ما تحاول اللقطة الموالية التعبير عنه من خلال تقريب الكيس بلقطة قريبة غطسية ثابتة، وطريقة وضعه توحي بالاحترام والتقدير للباشاغا ولروح القائد سعيد على الرغم من العداوة التي كانت بين الطرفين، ويناقض هذا الطريقة التي اعتمدها الباشاغا في تقديمه الفدية التي تظهر عدم احترامه قداسة الروح وحرمتها. لقد أظهرت باية عدم قبولها للدية وهذا ما يدل على سعي المرأة القبائلية على صون شرفها وشرف أهلها مهما كانت طبيعة الظروف المحيطة بها، وتكون بهذا أكثر تمسكا بقانون الشرف من القائد لا سيما بعد التزامه الصمت واكتفى بنظرة الحزن والألم.

المقطع العاشر:

لكل بداية نهاية ونهاية هذا الفيلم أرادها المخرج أن تكون مأساوية وهذا من خلال لقطات هذا المقطع، أنهى المخرج أسطوة باية عبر لقطة الجزء الصغير يصف فيها الجو الكئيب الذي تظهر فيه باية تجر بيدها جثة جندل، تتحدث إليه وتبكي وتقول "جندل، جندل، إنهض يا جندل لا تنم، انهض لا تتركني وحدي فقد ذهبوا كلهم، ذهب مزيان وذهبت أمي علجية، أنا الآن مستعدة انهض يا جندل".

يعتبر هذا التعليق دوال لقطة ضمنية من خلالها تعبر باية عن تعلقها بجندل واستعدادها للزواج بهوهي التي لم تصارحه بهذا في حياته، حيث أن القيم والطقوس الأمازيغية تمنع مثل هذه المواضيع وتصنفها ضمن قائمة الطبوهات، تكشف هذه الدوال عن إيحاءات نفسية تتمثل في ندم باية من عدم اخبارها جندل بحقيقة مشاعرها قبل وفاته، حيث تشير إلى هذا الندم العديد من الدلائل الصوتية المتمثلة في عواء الذئاب وصراخ باية التي تعبر عن عمق الحزن والألم الذي تحس به، وهي التي لم تربح أي طرف من عائلتها، يوضح لنا القلق الذي يظهر في ملامحها تخوفها من بقائها لوحدها. وقد ساعدت هذه اللقطة في الوصف التام لهذا الوضع والإلمام بكا تفاصيله.

وقد ازدادت الدلالة وتعمق الرمزية عند التماس المعاني الرمزية والدلالات التعبيرية الإبداعية المرفقة بالموسيقى الهادئة الحزينة الدالة على مأساوية المصير، ومن خلالها تدخل على صورة تبكي بالقرب من جثة جندل وتنهض من مكانها وتشعل النار حوله، تتعالى أهازيج الموسيقى الشعبية القبائلية على اعتبارها رمزا من رموز الخطر والمصير المأساوي، ويترجم هذا الأخير صراخ البطلة. تستحضر هذه اللقطة المماثلة بين المصير المأساوي الذي وصلت إليه البطلة والرمزية المرفقة بالنار.

ينهي المخرج مقطعه هذا بلقطة وصفية أخرى، أين ركزت الكاميرا الموضفة فيها على إظهار باية تواصل إشعال النار حول جندل لينتهي الفيلم يدخولها في وسطها ونومها إلى جانب جثة جندل، كل هذا تم على وقع الموسيقى الهادئة الحزينة، وهي كلها دوال تنقل إلى المتلقي فكرة أساسية تتمثل في إصرار المرأة القبائلية على صيانة شرفها وشرف أهلها ولو كلفها هذا قتل نفسها أو إحراقها، فلم تهتم باية بطريقة الموت والعذاب الذي يمكن أن تحس به بقدر ما اهتمت بالعاقبة السيئة التي يمكن أن تنزل عليها، وهي التي بقيت وحيدة في الغابة في وسط صنفين من الذئاب الصنف الأول تدل عليه الصورة الصوتية لعاوئهم والتي

تربط بالواقع علاقة أيقونية تجاورية، أما الصنف الثاني فيتمثل في من يمكن تشبيههم بالذئاب ويتعلق الأمر بجنود الباشاغا الذين يترجم بطشهم العواء المتزايد عبر هذه اللقطات. معظم اللقطات تم تصويرها بزاوية عادية وكاميرا ثابتة رغبة من المخرج في التركيز على الحدث وتطوراته ورغبة منه في إضفاء البعد الواقعي للقطات وأحداثها.

المبحث السادس: النتائج المتوصل إليها

من خلال دراستنا السيميولوجية لموضوع رمزية الطقوس في الثقافة الأمازيغية تحليل سيميولوجي لفيلم "أذرار باية" استطعنا الوصول إلى جملة من النتائج:

1- استند عز الدين مدور في بناء أسطورة الفيلم على قوة الدلالة الرمزية للقيم المعنوية التي تبنى عليها منظومة الأعراف في المجتمع الأمازيغي القبائلي، كما استعان في هذا البناء الدلالي للمعنى بأهم تمثلات الثقافة الأمازيغية التي يمكن تصنيفها ضمن التمثلات المعنوية، يتعلق الأمر بقيمتين هما الشرف والرجولة.

2- تبيين من خلال هذا الفيلم عنصر مهم يتجلى في الحقل الدلالي وفي الدور القدسي الذي تلعبه المرأة في الحفاظ على منظومة القيم والعادات والتقاليد، وضمان استمرارية تداولها في المجتمع القبائلي.

3- تضمنت المقاطع المختارة قيمة رمزية ذات أهمية بالغة عند الشعب الأمازيغي، تتحدد رمزية هذه القيمة في خدمة الأرض وتقديسها، حيث عمل المخرج على إبراز هذه القيمة من خلال العديد من المواقف.

4- كشفت المقاطع التي أخضعناها للتحليل السيميولوجي عن نقطة متعلقة بالطقوس الأمازيغية، تتمثل هذه النقطة في كونها ثقافة تقوم على تقديس التمثلات الطقسية والرمزية

وجعلها جرءا لا يتجزأ من الثقافة الأمازيغية، حيث يبني المخرج من خلال جمعه بين العديد من السلوكات الطقسية والممارسات اليومية للأفراد.

5- تبيين من خلال التحليل السيميولوجي أن طقس الفلاحة واحد من أهم الطقوس في الثقافة الأمازيغية.

6- تجسيد المخرج فكرة الأساطير وأهميتها عند الشعب الأمازيغي وهذا من خلال أسطورة "أنزار إله المطر" التي تمارس في شأنها العديد من الطقوس المستعملة لجلب الأمطار، كما بين هذا الطقس عمق المعتقد الشعبي القبائلي وعلاقته الوطيدة بالرموز الأسطورية والقوى الخارقة الغيبية.

7- أظهر التحليل السيميولوجي للمقاطع المنتقاة الأهمية البالغة الممنوحة للشرف عند القبائل(الأمازيغ)، والذي تم تصويره كقيمة معنوية وعنصر رمزي مقدس مرتبط إلى حد بعيد بحياة الأفراد.

8- جسد المخرج عز الدين مدور قيمة الشرف وارتباطها بالمرأة القبائلية التي تعمل على الحفاظ عليه من كل مدنس، تعدى هذا إلى الربط بين هذه القيمة(شرف المرأة) والمجتمع الذي تيعش فيه.

9- اعتماد المجتمع القبائلي على أنماط مختلفة من الأداءات والممارسات الطقوسية التي تحدد نمط الاتصال والتواصل الرمزي.

10- من خلال الدراسة السيميولوجية للفيلم تحددت لنا طبيعة الطقوس المتواجدة عند القبائل وأنماطها الدلالية المختلفة.

11- تبين لنا أنه من خلال الدراسة أن كل الطقوس تنطوي على جملة من الدلالات المشتركة وهي التي تحدد هوية الطقس ومرجعيته ويتعلق الأمر بكل من الخصوبة، الحرمة،

الحرية، الشهامة، الأرض، الرجولة والشرف...الخ، وهي الدلالات التي ترافق كل أداء طقسي سواء تعلق الأمر بالغذاء أو الباس أو الموسيقى...

12- تبلغ رمزية الممارسات الطقوسية في المجتمع القبائلي واستحضارها في كل سلوك وممارسة يومية، ويتعلق الأمر بطقوس الحياة اليومية التي تعبر برمزيتها على الاتصال والتفاعل الرمزي في المجتمع القبائلي وامتداد المقدس إلى الاستعمال اليومي، وتفاعل الأفراد معهم كقانون أساسي مسير للتفاعلات اليومية في المجتمع.

13- تتعدد الممارسات الطقوسية بتعدد الفاعلين الاجتماعيين من جهة والغرض من الأداء الطقوسي من جهة أخرى، وعلى الرغم من هذا التعدد إلا أننا نسجل في الأداء الطقوسي سلاسل لا متناهية من التناص الطقوسي بين مختلف أنماط الطقوس، فهي في مجملها تستحضر النواة المركزية وتتوسع عندها بالرمزية والدلالة، فكل السلوكات والممارسات الطقوسية تنطوي على أغراض أساسية تتحدد في الوقاية، الحماية، العلاج، الخصوبة وهي المعاني التي تستحضر رمزيا الطقوس الانتقالية.

14- تضمن الفيلم صورة حية عن بعض الطقوس والعادات التي يتميز بها المجتمع القبائلي المتواضع كطقوس الحرث وأسطورة "أنزار"، كما بين لنا عادة التويزة أو العمل الاجتماعي التي توحي إلى مدى توحد وتعاون أفراد هذا المجتمع ومدى تمسكهم بها حتى في أصعب الأوقات.

15- تبين لنا من خلال تحليلنا للفيلم مدى تمسك المخرج بالجذور المتعلقة بالأصول الأمازيغية التقليدية، من خلال توظيفه للعادات والتقاليد السائدة في ذلك المجتمع.

16- صور لنا المخرج حياة المجتمع الأمازيغي وما تمثله مكانة المرأة في هذا الكيان الاجتماعي المتلاحم.

17- اعتمد المخرج في بناء أحداث الفيلم على التسلسل الكرونولوجي للأحداث التي عاشها المجتمع الأمازيغي في زمن الاستعمار الفرنسي، إذ استهل بعرض الوضعية الاجتماعية مسلطا الضوء على أحداث وظاهرة نهب وتجريد الأهالي من ممتلكاتهم.

18- سلط المخرج بعض لقطات المقاطع المختارة لتحليل السيميولوجي الضوء على دور اجتماعي آخر تحتله شريحة مقدسة في المجتمع الأمازيغي، يتعلق الأمر هنا بدور شريحة المسنين الذين يمثلون الحكمة والرزانة والموعظة الحسنة، وهي كلها قيم من شأنها تنظيم سيرورة المجتمع وتقاليده ويتبين بصفة جلية من خلال طقس أنزار والحرث، حيث أسهمت هذه الفئات هذا الطقس تيمنا ببركتها واستفادة من تجاربها واحتراما لها.وهي كلها عناصر لا تتجزأ من التمثلات المعنوية والرمزية للمجتمع القبائلي.

19- يظهر في نفس المقطع مكانة الغذاء ورمزيته على اعتباره عنصرا مباركا له دلالات سيميائية عميقة يتحدد مجالها في القداسة والبركة والنعمة، الشيء الذي جعل المخرج يمثله على اعتباره عنصرا مكملا للسلوكات الطقسية، نجد هذا على وجه التحديد في طقس الحرث؛ حيث استكملت تفاصيله ودعمت برمزية العديد من العناصر الغذائية التي يحدد معناها في الخصوبة والنماء، ثم التماس هذا المعنى وتدعيمه بتقاسم وجبة خاصة من شأنها أن تعزز العلاقة ما بين الأفراد، وتمتن علاقتهم بالحراس والقوى المقدسة التي تتكفل بمباركة نشاطهم هذا بالخير الوفير.

20- تجلى من خلال التحليل السيميولوجي للرسائل الأيقونية واللفظية الواردة في مقاطع الفيلم المعنى الرمزي للدم في المجتمع الأمازيغي، توضح هذا من خلال استقراء وتأويل طقس الحرث؛ حيث دهنت سكة المحراث بهذا العنصر وتجسد العملية فكرة كونه سائلا سحريا تتغذي به القوى الخارقة والأرواح المقدسة، ويتم عبره التقرب منها واستمالتها لمساعدة الأفراد في نشاطهم في مقاطع أخرى وعبر الرسائل اللقطية مثل الدم كعنصر سحري رمزي

ملازم للشرف ومرتبط به، ومعادل للقتل المشروع في العرف القبائلي؛ حيث رددت باية عبارة "الدم يغسل الدم" وهي كناية عن الأخذ بالثأر وعن ارتباط الشرف بالدم.

21- ركز المخرج في هذا الفيلم على تمثيل أبسط الطقوس الممارسة في المجتمع الأمازيغي، يتمثل هذا الطقس في تلبس الطفل الذكر قرطا في أذنه خلال سفره تفاؤلا بعودته.

22- أبرز المخرج خلال المقاطع المختارة لتحليل حقيقة مرتبطة بالمعتقدات الأمازيغية التي تؤمن بالشخصيات المقدسة والأسطورية والأولياء الصالحين، نجد هذا من خلال شخصية باية التي مثلت باعتبارها ابنة ولي صالح مقدس يكن له جميع التقديس ويلتمسون منه البركة، الشيء الذي جعل باية مقدسة بين أهلها وفي منزلة روحية عقائدية رفيعة.

23- مثل المخرج اللباس كعنصر مادي رمزي وكشفرة اجتماعية وثقافية بدلالات رمزية مختلفة، حيث عمد على جعله علامة سيميائية تحيل إلى فترة نمط نظام .... في المجتمع القبائلي فترة 1971، والذي يميز عبرها بين الأهالي البسطاءوالحكام والمعمرين.

24- كشف المخرج من خلال المقاطع علاقة اللباس بالمعتقدات وهي علاقة وطيدة من شأنها أن تدعم قداسة هذا المعتقد ورمزيته، نجد هذا في لباس عروس "أنزار" الذي حسس بلونه والرموز الموسومة فيه قديسية الطقس ورمزيته البالغة المرتبطة بالفرح والإيمان والنية، وأظهر البرنوس الذي منحه جندل لابن باية غلى الحماية والشجاعة والإقدام، مثلما كشف اللباس القديم الذي ارتدته باية في بادئ الأمر عن حزنها لموت زجها وبقاء قاتله على قيد الحياة، ومكانة المرأة في المجتمع الأمازيغي الذي لا يسمح لها بالتزيين، واللباس الجديد الذي ارتدته فيما بعد عن حالة نفسية أخرى بفضل نجاحها في مهمة الأخذ بثأرها وغسل شرفها وشرف عشيرتها.

25- مثل المخرج من خلال هذا الفيلم الحلي التقليدي الفضي كعنصر آخر من العناصر المادية المرتبطة بالقبائل، ولم يتوقف في تمثيله في المستوى الأول له المرتبط بالطابع الاستعماري فحسب، بل ربط بينه وبين معاني معنوية رمزية أبرزها الخلخال الذي تلبسه باية كرمز للخصوبة والفرح، وتبين في الوقت ذاته من خلال ما ارتدته في طقس "أنزار" الذي كان كناية عن الفرح كما أنه جسد من خلال هذا الفيلم رمزا للمال والثراء.

26- ركز المخرج في هذا الفيلم على إبراز المعاني الدلالية والرمزية التي أبرز من خلالها حقيقة قيام هذا المجتمع على ما هو رمزي مقدس أسطوري، وذلك من خلال الربط بين الدلالات الرمزية للصور الأيقونية والرمزية المجسدة (صور لقطات المقاطع وعبر مقارنة هذا التحليل بالدلالات الخاصة بالرسالة الألسنية نستطيع القول أن هناك تناسق وتطابق بين الدلالتين).

خاتمة

خاتمة:

سمحت لنا هذه الدراسة من تسليط الضوء على التراث الثقافي للمجتمع الجزائري وعلى وجه التحديد منطقة القبائل، ولقد أظهرت الدراسة الفقر الفادح في الدراسات المثلية وهو مشكل لا يتعلق بسياق البحث فحسب بل بسياق آخر، وأشد دليل على ذلك زوال أغلب الممارسات الطقوسية في مجتمع البحث وعدم جدوى التنقيب عنها، لأنه كان يعتمد فيها على الذاكرة الجماعية لحفظ التراث وموروثاته وهذا لا يجدي نفعا لأن الأجيال تمضي وتزول ولا تبقى خالدة وحدها لأعمال تخلد، فالحضارات الكبرى والمراحل المتتالية لعهدنا تعتبر استمرارية من الألغاز التي لا نعرف عنها الكثير، ذلك أن معرفة البحوث العلمية عن إعادة تركيب حياة شعوب بأكملها لم يترك أي أثر عن ماضيها وهذا ما سيحدث إن لم نستطع حفظها، فمحاولتنا لمنح المدلول الصحيح للطقوس بالبحث عن كل ما هو عرفي مقدس وكل ما يحتضنه المعتقد الشعبي القبائلي من قصص أسطورية ومعتقدات خارقة وظواهر خرافية، شكلت بتفاصيلها وبنيتها الدلالية الإطار العام لسلسلة الأعراف والقيم التي تمثلت بدورها الرأسمالي الرمزي للمجتمع التقليدي القبائلي، وقد عمدنا في هذا الشق التقليدي منه إلى عرض مقاربة رولان بارت فكان لها دور كبير في كشف النقاب على ملامح الطقوس الشعبية القبائلية، وذلك من خلال دراسة الفيلم السينمائي الأمازيغي "أذرار باية" كنموذج استطعنا من خلال المقاربة السنيمائية الرمزية للطقوس الأمازيغية، ما أوصلنا إلى استنتاج حقيقة هامة تتمثل في قيمة هذه الثقافة على تعظيم الأعراف والقيم التي تدعم وجود الأفراد من خلال ضمان التواصل الرمزي ما بين عالمي الحياة والموت، وهي الفكرة التي بنيت عليها بقية الأسس الخاصة بهذه الطقوس ما جعل حياة الأفراد مرهونة برضى الأرواح المقدسة وبركتها، كذلك الشأن فيما هو متعلق بعناصر ضرورية في الحياة مثل الصحة، النمو، الزواج و الخصوبة والتي تكتمل في غنى عن استمالة هذه الأرواح عبر طقوس أسطورية رمزية.

وهي في ذات الوقت العناصر التي امتد وجودها وكثر الإيمان بها وتداولها لدرجة توغلت فيه الرمزية والقدسية المشكلة لها في عالم الأشياء، ما جعل هذه الأخيرة عناصر رمزية في المجتمع الأمازيغي لا تقتصر قيمتها على بعدها الوظيفي بل تتعدى ذلك لتشمل تداولا رمزيا طقوسيا، فتشكل دلالات معنوية وقيما اجتماعية وقواعد عرفية عقائدية. حاولنا عبر المقاربة السيميائية لرمزية الطقوس للإنتاج السينمائي الجزائري الناطق باللغة القبائلية الاحتكاك بالأبعاد الضمنية لهذه التمثلات لمعرفة نمط تمثيلها ودلالتها، والوصول إلى أكثر التأويلات المتاحة بمنطقية ووضوح بفضل المقاربة.

لكن يبقى هذا البحث صالحا للتعمق والبحث سواء من المنظور السيميولوجي والأنتروبولوجي أو حتى الاتصالي، إذ لم يصل بنا البحث إلى طريق مسدود بل أفادتنا المقاربة المنتهجة في فتح أفاق بحثية تتطلب المزيد من الإمكانيات العلمية والمادية مع إتاحة وقت أوسع، لذلك نأمل أن تكون نتائجنا حجر أساس لدراسة أخرى ومنطلقات لبحوث أوسع وأشمل حول رمزية الطقوس

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع:

أ- باللغة العربية:

أولا: القرآن الكريم

1. سورة الفرقان الآية 05

ثانيا:القواميس والمعاجم

1. البستاني، محيط المحيط

2. بيار بونت وأخرون، معجم الأنثرويولوجيا والأنترولوجيا، ترجمة مصباح الحمد، المعهد العالي العربي للترجمة، ط1، الجزائر، 2006

3. بيير بونت، معجم الإثنولوجيا والأنثرويولوجيا، ترجمة مصباح الحمد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر"مجد"، ط1، 2006

4. شاكر مصطفى سليم، قاموس الأنثرويولوجيا: إنجليزي عربي، ط1، جامعة الكويت، الكويت

ثالثا: المراجع والمصادر

1. إبراقن محمد، المدخل إلى سيميولوجيا الاتصال، ط1، بنغازي، ماي 1995

2. أحمد البطريق نسيمة، الدلالة في السينما والتيلفزيون في عصر العولمة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2004

3. ألكسان جان، السينما في الوطن العربي عالم المعرفة، المجلس الوطني لثقافة الفنون والأدب، الكويت، مارس 1982

4. إلياد ميرسيا، المقدس والمدنس رمزية الطقس والأسطورة، ترجمة نهاد خيافة، دار العربي، دمشق، 1987

5. أنجرس موريس، ترجمة بوزيد صحراوي وأخرون، منهجية البحث العلمي في العلوم الإنسانية، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2004

6. بلخيري رضوان، سوسيولوجية الصورة بين النظري والتطبيقي، دار قرطبة للنشر والتوزيع، المحمدية الجزائر، 2012

7. بن علي محمد الشوكاني بن محمد، لين الأوطان في شرح المنتقى الأخبار الأحادية سيد الأخبار، ج2، الشركة الدولية للطباعة، ط1، القاهرة، 2003

8. بنوا لوك، إشارات الأساطير، تعريب فايزة لحم، دار عويدات للنشر والطباعة، بيروت لبنان، 2001

9. خضور أديب، البحوث الإعلامية الثانية، دمشق، 2003

10. جلاوي محمد، التراث والحداثة في أشعار لونيس آيت منقلات، دار الأوراق الزرقاء العالمية، الجزائر، 2007

11. دليو فضل وغربي علي، أسس المنهجية الاجتماعية، منشورات جامعة منتوري، ط1، قسنطينة، 1999

12. سيرنج فيليب، الرموز في فن الأديان والحياة، ترجمة: عبد الهادي عباس، دار دمشق، ط1، سوريا، 1992

13. عبيدات محمد أبو ناصر وأخرون، منهجية البحث العلمي، القواعد والمراحل والتطبيقات، دار وائل للنشر، عمان، 1999

14. عطا عدي حمداوي الياسين، أثر توظيف الحدث التاريخي في صياغة السيناريو وصناعة الأفلام السينمائية، دار الوراق للنشر والتوزيع، ط1، 2001

15. طوالبي نور الدين (الدين الطقوسو التغيرات)، منشورات عويدات وديون المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1988

16. فرحات يوسف، الفلسفة الإسلامية وأعلامها، الشرقي للمطبوعات، ط1، 1986

17. فراس السواح، دين الإنسان، دار العلاء، دمشق، ط1، 1944

18. فوزية أسماء، باب القيم والعادات الاجتماعية، دار النهضة العربية، ط2، بيروت، 1980

19. الخريجي عبد الله، علم الاجتماع الديني، ملتزم للتوزيع، رامتان، جده، المملكة العربية السعودية، ط2، 1990

20. الجوهري محمد، المفاهيم الأساسية في الأنثرويولوجيا، مدخل لعلم الإنسان، جامعة القاهرة، القاهرة، 2008

21. محجوب محمد عبده، الأنثروبولجيا السياسية، دار المعرفة الجامعية، مصر، ط3، 2009

رابعا: المجلات والمطبوعات

1. حمداوي جميل، صحيفة المثقف، السينما الأمازيغية بين الكائن والممكن، 2014

2. غانم محمد، ظاهرة المهدي المنتظر في المقاومة الجزائرية خلال القرن 19 ومطلع القرن20، إنسانيات مجلة الجزائرية في الأنثروبولجيا والعلوم الاجتماعية، عدد11، المجلد الرابع، ماي أوت، 2000

3. نور الدين الطولب، الدين والطقوس والمعتقدات والتغيرات، ترجمة: وجيه البعيني، منشورات عويدات، بيروت بارت، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1988

خامسا: المذكرات والرسائل الجامعية

1. أبركان حنان وشعبان سمير، الإنتاج السينمائي في ظلال مؤسسات الخاصة، مذكرة ليسانس في علوم الإعلام والاتصال، الجزائر، 2014

2. إبراقن محمد، علاقة السيميولوجية بالظاهرة الاتصالية دراسة حالة سيميولوجيا السينما، أطروحات دكتوراه دولة أبحاث في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 2001

3. أوكيجا مليكة، الثقافة الأمازيغية في السينما الجزائرية، رسالة ماجيستير في علوم الإعلام والاتصال جامعة الجزائر، 2010-2011، ص ص 20-125

4. بن شريف محمد رفيق، صورة جبهة التحرير الوطني في السينما الجزائرية تحليل سيميولوجي لفيلم الخارجين عن القانون وفيلم معركة الجزائر، مذكرة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال، 2010-2011

5. بو شحيط مراد، هوليود والحكم الأمريكي، ماجيستير في علوم الإعلام والاتصال 2003-2004

6. تمساوت فازية، مسألة الشرف في السينما الأمازيغية، أطروحة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال

7. راشدي وردية، تمثلات الثقافة الشعبية الأمازيغية في الإنتاج السينمائي الجزائري دراسة تحليلية سيميولوجية لفيلم جبل باية والربوة المنسية، مذكرة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 1011-2012

8- راشدي وردية، الفضاء السينمائي ومسألة تعددية المعاني في الطقوس الشعبية الأمازيغية رسالة دكتوراه في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 2015-2016

9. زراري عواطف، صورة المرأة في السينما الجزائرية، مذكرة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال، 2001

10. سعودس صوراية سرير جهيدة، واقع صورة المرأة في السينما الأمازيغية، مذكرة ليسانس في علوم الإعلام والاتصال، 2013-2014

11. شاوش جمال شعبان، صورة الإرهاب في السينما الجزائرية تحليل سيميولوجي لفيلم المنارة ورشيدة، مذكرة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 2007

12. طيلب نسيمة، الأبعاد الأسطورية للطقوس الاحتفالية في منطقة القبائل بالجزائر تحليل سيميولوجي لعينة من الطقوس الاحتفالية، جامعة الجزائر، 2010-2011

13. فخري نظال، الطقوس والمعتقدات الشعبية في الأدب الشعبي في محافظة رام الله، مذكرة شهادة ماجستير في اللغة العربية، كلية الدراسات العليا في جامعة النجاح الوطنية، نابلس فلسطين، 2009

14. قاسي صافية، الاتصال غير اللفظي للمرأة الجزائرية عبر الحلي التقليدية دراسة سيميولوجية لمنطقة بني يني القبائل وأولاد فاطمة بالأوراس، رسالة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 2006-2007

15. قادري وليد، صورة الإسلاميين في السينما المصرية، رسالة ماجستير، كلية الإعلام والاتصال جامع الجزائر 3، 2011

16. نايلي نفيسة، صورة المرأة من خلال السينما المغاربية دراسة تحليلية نصية لعينة من الأفلام الجزائرية التونسية والمغربية، أطروحة دكتوراه في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 2012-2013

سادسا: المقابلات

1. سيساني يمينة، 90سنة قرية إبهال دائرة ذراع بن خدة ولاية تيزي وزو تاريخ 05-01-2021

2. شريا محمد واعلي، 100سنة قرية سيد علي موسى دائرة معاتقة ولاية تيزي وزو، تاريخ 02-10-2021

3. طالب يمينة، 78سنة قرية سيدي موسى بلدية سوق الإثنين دائرة معاتقة ولاية تيزي وزو، تاريخ 05-01-2021

ثامنا: المواقع

1. أمال نور حامد، طقوس أنزار وطبيعتها

http://arkamani/ V014/anthropoligy 4zar/zar1/HTM

2. شبكة النبأ المعلوماتية، مصطلحات اجتماعية "الطقوس"

http://www.annabaa.org/nabanews/62/354/HTM

3. دروني سليم "الطقوس"

www.amthopos.com

www.aflam.fr. dossier de pesse cinema d'algerie, le 16-06- .4 2021 a14h

ب- الكتب باللغة الفرنسية:

أولا: القوامس والمعاجم

1. Jacques dumont et philippe vandorrnen, la sociologie de gerard, dictionnaires maroborts, tom 3, 3 vol des presses de gerard, Belgique

2. patriche charaudeau ponimiqu, maynguneneau dictionnaire d'analyse du discours, ed seuil, paris, 2002

3. philipe labrurth, toba et hnologie anthropologie, quadrige puf, 1ere edition, 2eme tirage, France, 2007

ثانيا: الكتب باللغة الفرنسية

1. Anne gold martine joly, thuerry lancien et outres

2. Connille locoste, pjurdin pidonaire de la culture berber en kabyle

3. Durand gilbert, l'imaginnaire essai sur les science et la philosophie de l'image ed rater optique philosfique, 1994

4. Durand Glibert, les structure anthropologie de l'imaginaire paris duniod, 1er ed, paris, PUF 1960reedonze fois la derniére état a dunad 2006

5. Durkhaime emile, les formes élémentaire de la vie religieuse les sustémes totnique en australé, 1992, ed PUFquadng 1979

6. Formm arik, psychologie et religion epitf, paris, 1968

7. Genevriér Dominique de salin, un opproche et hnograliques dela communication rencontre en million parisien Hatier, paris, 1988

8. Handen et le tourneux, les coutumes kabyles ourgnisation politique et administrasion pouvoir, judicaire beritf edition, alger, sans date

9. Maffesoli Michel, la conquéte du présent pur un sociologie de la vie quotidienne, paris, 1992

10. Merceo Eliad, sacré et profane falio essai gallimard, new york, 1994

11. Merton rebert king, elément de methode sociologique, ed plan

12. Martine segolen, rite et rituels contem prains, paris, 1970

13. Robert deliége, une histoire de l'anthropologie, paris, 1990

14. Roland barthe, téorique de l'image communication et seul, novembre, 1964

15. Tezvitan Todorov, littérature et signification langue et language, la rousse, paris, 1967

16- Umberto Eco, les signe traduit de l'itallien par jean marie klik emberg, edition labor, paris, 1980

ثالثا: الأطروحات

1. Benjamin stora, la guerre d'algerie dans les medicas l'exemple du cinéma lnlico et université paris, VII hermés, 2 text 05, paris, sans date

2. Jaque aumont, marie michel, l'analyse de filmes nathan université, paris, 1989

3. Joly martine, introduction l'analyse de l'image nathan, universite France, 1994

رابعا: المجلات

1. Jaques carrage, les communication non verbalés, 5em ed puf, France, 1996

خامسا: المواقع

1. www.wikipédia.org

فهرس الموضوعات

الملخص.....1-2
مقدمة 3-6

الفصل الأوّل: الإطار المنهجي
1-إشكالية الدراسة 8-10
2-أسباب اختيار الموضوع.....10-11
3-أهداف الدراسة 11-12
4-أهمية الدراسة.....12-13
5-منهج الدراسة.....13-17
6-مجتمع البحث وعينة الدراسة.....17-19
7-تحديد المفاهيم والمصطلحات.....19-25
8-الدراسات السابقة 26-31

الفصل الثاني: أنثروبولوجيا الطقوس الثقافية الأمازيغية
المبحث الأول: ماهية الطقوس 33-35
المبحث الثاني: الطقوس و الأنثروبولوجيا 35-37
مطلب1: أنواع الطقوس 37-40
مطلب2: الطقس والدين 41-42
مطلب3: الطقس والأسطورة 42-44
مطلب4: الطقس والرمز 44-46
مطلب5:الطقس والمقدس 46-47

المبحث الثالث: مميزات الطقوس ووظائفها 47-53
المبحث الرابع: الطقوس في الثقافة الأمازيغية 53
مطلب1: طقوس الزواج 53-58
مطلب2: طقوس الجنازة والموت 59-62
مطلب3: أسطورة أنزار إله المطر 62-65
مطلب4: طقوس الاحتفال بالموسم الزراعي(يناير) 65-67

الفصل الثالث: واقع السينما الجزائرية وميلاد السينما الأمازيغية

المبحث الأول: لمحة حول السينما الجزائرية 69-72
المبحث الثاني: تعريف السينما الأمازيغية 72-73
المبحث الثالث: نشأة السينما الأمازيغية 73-74
المبحث الرابع: مراحل ظهور السينما الأمازيغية 74-77
المبحث الخامس: عوامل ظهور الفيلم الأمازيغي 78-79
المبحث السادس: مواضيع الأفلام الأمازيغية 80-86
المبحث السابع:
المشاكل التي تعانيها السينما الأمازيغية وأهم الحلول المقترحة 86-91

الفصل الرابع: اللغة السينمائية

المبحث الأول: تعريف اللغة السينمائية 93-94
المبحث الثاني: أسس اللغة السينمائية 94-97
المبحث الثالث: عناصر اللغة السينمائية 97-103
المبحث الرابع: شفرات اللغة السينمائية 103-104
المبحث الخامس: مقومات وخصائص الصورة السينمائية 104-105

الفصل الخامس: الإطار التطبيقي

المبحث الأول: بطاقة فنية عن المخرج 107-109

المبحث الثاني: بطاقة تقنية عن الفيلم 110-112

المبحث الثالث: ملخص الفيلم 112-113

المبحث الرابع: التقطيع التقني 113-133

المبحث الخامس: التحليل التعييني والتضميني للفيلم 133-167

المبحث السادس، النتائج المتوصل إليها 163-167

خاتمة 168-170

فهرس الموضوعات.....172-179