جـــامعة مـــــولود معمـــــري تيـــــزي وزو
كليـــة العلـوم الإنســـانية والاجتمـــاعية
قسم العلوم الانسانية في علوم الاعلام والاتصال

رمزية اللباس التقليدي الأمازيغي في الأفلام الناطقة باللغة الأمازيغية

دراسة تحليلية سيميولوجية لفيلمي أسطورة "بابا ينوفا وأماشاهو" وفقا مقاربة "رولان بارث"

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في علوم الإعلام والاتصال

تخصص سمـعي بصـري

إعداد الطالبتين:

- حسيبة أدم
- مريم عراش

تحت إشراف الأستاذة:

- فايزة تمساوث

السنة الجامعية: 2020-2021

الشكر وعرفان

نحمد الله عز وجل الذي وفقنا لإتمام هذا البحث العلمي وألهمنا الصحة والعزيمة

يشرفني أن أتقدم بالشكر الجزيل إلى الأستاذة المشرفة "فايزة تمساوث" على كل ما قدمته لنا توجيهات ونصائح والتي ساهمت بإنجاح بحثنا العلي.

إلى كل من ساهم في تلقيني ولو بحرف في حياتي الدراسية، أساتذتي الكرام من الطور الابتدائي إلى أخر مشواري الدراسي في الجامعة لكم جزيل الشكر.

كما أتقدم بالشكر إلى كل من ساعدني من قريب أو من بعيد أو بكلمة أو دعوة صالحة فلكم مني جزيل الشكر.

حسيبة/ مريم

الاهداء

الحمد لله الذي وفقني على انجاز مذكرتي

الى روح ابي الطاهرة الذي لم يرى نجاحاتي فياربي ارحمه برحمتك الواسعة واسكنه فسيح جناتك

ابي رحمة الله عليك

الى اغلى ما املك في هذه الحياة الى احن مخلوق في هذا الوجود فياربي احفظها فهي ملكة قلبي وكل شيء في هذا الوجود

الي ماما الغالية

الى اخواني واخواتي عزيز نسيمة قاسي ياسين

الى صديقتي التي اهدتني بها الحياة راحلي يسمين فياربي حقق لها كل امنيتها

ادم حسيبة

الإهداء

بدأنا بأكثر من يد و قاسينا أكثر من هم و عانينا الكثير من الصعوبات، وهنا نحن اليوم نحمد الله نطوي سهر الليالي و تعب الأيام و خلاصة مشوارنا فيه دقتي هذا العمل المتواضع.

إلى منارة العلم و الإمام المصطفي إلى الأمي الذي علم العالمين إلى سيد الخلق إلى رسولنا الكريم سيدنا محمد (ص).

إلى الشيوع الذي لا يمل العطاء إلى من حاكت سعادتي بخيوط منسوجة من قلبها إلى أمي العزيزة.

إلى من سعى و شقى لأنعم بالراحة و الهناء الذي لم يبخل بشيء من أجل دفعي في طريق النجاح الذي علمني أن أرتقي سلم الحياة بحكمة وصبر إلى إلى والدي الغالي.

إلى من حبهم يجري في عروقي و يلهج بذكراهم فؤادي إلى إخواتي وأخواتي إلى من سرنا سويا ونحن نشق الطريق معا نحو النجاح و الإبداع إلى من تكاتفنا بدا بيد إلى صديقاتي و زميلاتي.

إلى من علمونا حروفا من ذهب و كلمات من دور وعبارات من أسمى و أجلى عبارات في العلم إلى من صاغوا لنا علمهم حروفا ومن فكرهم إلى أساتذتنا الكرام.

عراش مريم

ملخص الدراسة:

يعتبر موضوع رمزية اللباس التقليدي الأمازيغي من المواضيع التي نالت الإهتمام العديد من على اختلاف الموارد التي ينهلون منها المعرفة لتطوير بحوثهم فيها ،الشيء الذي جعلها مدروسة على صدى واسع في ظل تخصصات متعددة وفروض معرفية كثيرة منها علم الآداب والأنتروبولوجيا وغيرها ،بحيث أن تاريخ الأزياء التقليدية الأمازيغية ضارية في العمق فهو مزيج من الحضارات القديمة حتى وصل ألينا بهذا الشكل الذي نعرفه اليوم، ونلاحظ أن الألبسة التقليدية تتميز بتنوع أشكالها وألوانها وأنواعها فهي تختلف من منطقة الى أخرى وهي تعكس ثقافة وهوية المجتمع الأمازيغي، وقد تعددت أنواع وأصناف اللباس التقليدي الأمازيغي، وكذلك تعددت رمزيته ودلالاته من الاحتشام والتزيين والحماية، والحلي كذلك تعتبر من أهم المكملات في الباس التقليدي الأمازيغي حيث تعتبر من مصوغات المعدن ويرجع أقدم ظهور الحلي الى العصر الهجري القديم المتأخر 6900 ق.م حيث إستعمل الإنسان المغري في الحضارة القفصية قشور البيض والنعم كالحلي حيث استخدم الإنسان الأمازيغي كل ماراه مناسبا كحلية من أصداف وعظم الحيوانات إلى حين إكتشاف المعادن والأحجار الكريمة فصاغ منها الحلي، الحلي الأمازيغية مرت بعدة مراحل ابتداء من تاريخ وصولا الى عصرنا الحالي، وذلك نتيجة لمرور الحضارات الفينيقية والبيزنطية والإسلامية فكل حركة تركت بصمتها على الحلي، فالحلي في كل المناطق الجزائرية تتكون من نفس القطع مع بعض الاختلاف البسيط فكل منطقة انتحت طيفا تقليدها الفنية كما أن تغيير الالتماء مدلول رمزي عفائي وهذا من خلال رمزية اللباس النسوي والرجالي و نفس الشيء بالنسبة للمكملات بدلالاتها ورمزيتها، وللباس التقليدي علاقة وطيدة وهذا بالحديث عن الفيلم الأمازيغي وتاريخه ونشأته باعتبار صناعة وحدات اجتماعي جدير بالبحث والدراسة أخذت منعطف الاحترافية بصفة قوية في السنوات الثمانينات وهي حقيقة فنية معترف بها من قبل العلماء الفن السابع في الجزائر حيث يتلخص دورها في حماية التقاليد

والتراث الشفوي الذي يزال موجودا حيث أنها لا تنحصر فقط في البعد اللساني اللغوي والثقافي فالأفلام الأمازيغية مجال ليس محدود فهو يعطي دلالة ورمزية اللباس التقليدي من خلال صناعة الفيلم الأمازيغي.

مقدمة:

الأزياء والألبسة التقليدية قديمة جدا، تطورت عبر العصور حسب تطور البشرية بكل مراحلها التاريخية، وتعتبر الزي التقليدي مكون من المكونات الثقافية لأي شعب فهو العنوان الذي يميزه من غيره من الشعوب ففيها ارتباطا وعمق تاريخي وتراثي بالأصالة والحضارة والعادات والتقاليد، فهذا الزي أو ذلك جزء لا يتجزأ من الشخصية مهما طرأ عليه من تغيير وتطوير وتقاليع ومساير لخطوط الموضة والأزياء وحتى لتغيير المواد، والخامات المستعملة فيه، فهناك دائما ثوابت لا تتغير بتغير الزمان أو المكان في هذا الفصل سنتعرف على الزي التقليدي القبائلي، فليس بالجزائر زي تقليدي واحد و إنما تختلف الأزياء باختلاف المناطق لكن قبل ان نتطرق الى موضوعنا لابد ان نرجع الى القرن 15 وابن خلدون بالضبط في كنايه (كتاب العبر) يعني كتاب شهير جدا وغني عن التعريف ان عاد الى السكان الأصلية لمنطقة القبائل، وهذا فقط الاختلاف الموجود في المنطقة،لكن خصوصية التراث وخصوصية الأشياء المادية واللامادية الموجودة في المنطقة لازلت لحد الساعة ترمز الى أصالة الرجل والمرأة في تلك المنطقة ليعني ينتقل الانسان او الرجل المرأة القبائلية، فاللباس التقليدي القبائلي رمز مادي في المنطقة ككل والذي يعتبر جوهر للمجتمع الأمازيغي.

وفي دراستنا هذه تناولنا رمزية اللباس التقليدي من خلال الفيلم الامازيغي حيث قسمنا موضوعنا الى فصلين وقبل ذلك باشرنا في الاطار المنهجي والذي يتكون من إشكالية الدراسة وتساؤلاتها وأسباب اختيار الموضوع الدراسة اهداف الدراسة أهمية الدراسة منهج الدراسة مقارباته مجتمع البحث وعينة الدراسة تحديد المفاهيم والمصطلحات وأخيرا الدراسات السابقة، حيث ان الفصل الاول الذي يتمثل في رمزية اللباس التقليدي والذي بدوره قسمناه الى ثلاثة مباحث، والمبحث الاول يتمثل في اللباس التقليدي الامازيغي، اما المبحث الثاني يتمثل في اللباس التقليدي النسوي والرجالي والمبحث الثالث في المكملات اللباس التقليدي الامازيغي، تمثل الفصل الثاني في نشأة الفيلم الامازيغي والذي قسمناه الى اربعة مباحث،

المبحث الاول ميلاد الفيلم الامازيغي المبحث الثاني مقومات الفيلم الامازيغي اما الثالث اهم القضايا الفيلم الامازيغي والاخير تمثل في افاق الفيلم الامازيغي، بالإضافة الى الاطار التطبيقي قد تناولنا دراسة سيميولوجية لفيلمين "اسطورة فافا ينوفا"، و"أماشاهو" وفي الاخير قمنا بعرض نتائج الدراسة.

الإطار المنـهجي

1. إشكالية الدراسة وتساؤلاتها.
2. أسباب اختيار الموضوع.
3. أهمية الدراسة.
4. أهداف الدراسة.
5. منهج الدراسة ومقاربتها.
6. أدوات البحث.
7. مجتمع البحث وعينة الدراسة.
8. تحديد المفاهيم والمصطلحات.
9. الدراسات السابقة.

1. الإشكالية :

تفتخر كل أمة بتراثها فهي نقطة انطلاق، فالتراث قد يكون معنويا كالنظم الاجتماعية والعادات والتقاليد والأعراف والقيم والمعتقدات الشعبية وكذلك يكن ماديا كالأواني الفخارية والحلي واللباس، فهو مرآة حقيقية عاكسة لأحوال الثقافية والاجتماعية حتى الاقتصادية بحيث يعد رمز أو عنوان لهويتنا، فاللباس يعتبر عنصر هام في حياة كل إنسان، فالأزياء ظاهرة تقوم على عنصر الإبداع والتقليد، حيث ترتبط مع الحركات النفسية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية لشعب ما، حيث تبنيت طبقات اجتماعية معينة للأزياء كتباينها لبعض المجالات والفنون التشكيلية، فالملابس هي وسيلة للتعبير عن النفس والتعبير عن علاقة الفرد بمجتمعه لما له من رمزية ودلالة، فالفرد سواء كان رجل أو إمرأة يستطيع كل منهما أن يبرز شخصيته وطابعه الخاص وهذا عن طريق ملابسه أو زيه من خلال طريقة اختياره للونه أو قماشه أو طريقة وضع بقطع لباسه على الجسم، وكل هذا يعبر أيضا عن انفعالات الفرد وصراعه مع العالم الخارجي، حيث يعتبر الأزياء أول مفتاح لشخصية الأمة وحضارتها وأسبق دليل على ذلك أن العين ترى الملابس قبل أن تصغي الأذن إلى لغة الأمة، أما الحلي فهي عنصر مهم من عناصر التراث المادي، فالانسان القديم تحلى بكل ما راه مناسبا من قشور بيض النعام والأصداف والأحجار والمناعم...، تنوعت وتعددت الحلي ولأزياء التقليدية الأمازيغية في التعبير عن العادات والتقاليد ولأعراف والمعتقدات السائدة في المجتمع ودى تأثير بالثقافات الأخرى المحيطة، من خلال ما يحمل من زخارف ورموز يكشف لنا عن معاني حياة الإنسان المخبأة في حياته وبيئته فهو يعكس مظهر من مظاهر الحياة التقليدية لأي شعب من الشعوب، فالحلي والأزياء تعدان مفاتيح شخصية الأمة و ليل حضاري وتحمل بين طياته قيم جمالية معنوية وروحية، حيث استعملت الحلي أو المكملات ككائن وحروز وتعاويد تحمي من يلبسها من شرور الحسد وعلقت على الرقبة أو اليد من أجل الغرض نفسه، وهما عنصران مهمان من عناصر التراث لها طابع في عرق في كل

المنطقة، فلكل جهة حليها وزيها خاص بها ولقد أخذنا منطقة القبائل لدراسة رمزية اللباس التقليدي الأمازيغي كونها منطقة محافظة على موروثها، وموضوعنا يحمل في طياتها مجموعة من التساؤلات التي لابد من طرحها وايجاد الحلول المناسبة لها من خلال مذكرتنا حيث نتطرق ونسلط الضوء على الرمزية والدلالة الباس التقليدي في الفيلم الأمازيغي وذلك لعرض مختلف انماط اللباس التقليدي الأمازيغي وابراز رمزيته في فيلمي أسطورة فافا ينوبا وأماشاهو.

ومن هذا المنطلق نطرح التساؤل التالي: **ماهي رمزية ودلالة اللباس التقليدي الأمازيغي من خلال الفيلمين فافا ينوبا وأماشاهو؟**

- **الأسئلة الفرعية:**

- فيما تتمثل اللباس التقليدي النسوي من خلال الفيلم الامازيغي اسطورة بابا ينوفا وأماشاهو؟
- فيما تتمثل اللباس التقليدي الرجالي من خلال الفيلم الامازيغي اسطورة بابا ينوفا وأماشاهو؟
- ما هي رمزية اللباس التقليدي النسوي من خلال الافلام الناطقة باللغة الامازيغية المدروسة؟
- ما هي مكملات اللباس النسوي المعتمد من طرف المخرجين من خلال الأفلام المذكورة ؟
- ما هي مكملات اللباس الرجالي؟
- فيما تتمثل رمزية الاشكال والزخارف المشكلة للباس والحلي التقليدية الامازيغية؟

2. أسباب اختيار الموضوع:

خلف كل بحث علمي أسباب ودوافع كامنة في نفسية الباحث تدفعه الى اختيار موضوع معين، والبحث قصد تحقيق أهداف علمية معينة، وفي دراستنا هذه هناك مجموعة من الأسباب الذاتية والموضوعية التي كانت وراء اختيارنا لهذا الموضوع ويمكن حصرها فيما يلي:

أ- الأسباب الذاتية :

- الاهتمام بالحقل السيميولوجي ومجالاته الدراسية الدلالية والتواصلية.
- الرغبة الذاتية في التعمق في سيميولوجية اللباس التقليدي.
- الاهتمام الخاص باللباس التقليدي الأمازيغي.
- حبنا لتقاليد وطننا وعدم قدرتنا على مشاهدة شريحة من تراثنا يضيع .
- فضول غرسه فينا المحيط العائلي وعاداته التأويلية المختلفة.
- نريد في دراستنا هذه اثبات عراقة اللباس التقليدي القبائلي.

ب- أسباب موضوعية:

- قلة الدراسات التي تهتم باللباس التقليدي الأمازيغي.
- العديد من الأبحاث يكتسها الضياع والتناسي بسبب تطور المجتمع الامازيغي
- وبحثنا هذا يسمح لنا بالاحتكاك بالبعض منها وفهم معانيها وغيرها.
- جدة الموضوع والرغبة في الاستفادة منه لتحصيل معرفة أكبر.
- قابلية الموضوع للدراسة والبحث منه منهجيا ومعرفيا.

3. أهمية الدراسة:

إن منطقة القبائل في الجزائر احدى المناطق الأساسية والمهمة التي تحتاج إلى دراسة ملابسها التقليدية المميزة بتنوعها، كما يساهم هذا البحث بتزويد المكتبة بدراسة علمية التي تختص بهذا المجال بحيث يقوم هذا البحث بمد جميع الجهات المهتمة وكذلك المعاهد المتخصصة بالمعلومات الضرورية حول هذه الأزياء، ومن جهة أخرى ابراز الفيلم الأمازيغي في بعث رسائل أيقونية من خلال اللباس التقليدي وكذلك خطوة هامة للأجيال القادمة من أجل معرفة لباسنا وثقافتنا.

4. أهداف الدراسة:

القاء الضوء على الحقل الاتصال ولك بدراسة الفيلم الأمازيغي الذي يعتبر عنصر هام في الوقت الحالي.

- ابراز مختلف الدلالات ورمزيات على اللباس التقليدي الموجود في فيلمي " فافاينوب وماشهو والحدث عن الدلالات والمعاني الخفية لهذا الفيلم وهذا من خلال قرائته وتفكيك الدلائل والرموز وتحليل الرسالة الأيقونية.
- توسيع النطاقات والمجال من خلال طريقة التحليل السيميولوجي بالتعبير على كيفية توظيف اللباس التقليدي في التبليغ وتوصيل الأفكار والدلائل والقيم للمشاهد.
- معرفة مدى توافق وتطابق رمزية الموجودة في الفيلم مع القيم الثقافية الأمازيغية.
- تسجيل قطع الأزياء التقليدية لنساء والرجل ومعرفة رمزيتها ومكملاتها في منطقة القبائل وتصنيفها.
- تحديد العوامل البيئية المختلفة والمأثرة على قطع الأزياء التقليدية ومكملاتها.

5. منهج البحث:

كل بحث علمي يقوم على منهج معين يسير عليه، ويحدد نتائجه على النحو الذي يسمح بالإجابة على الإشكالية وتساؤلات المطروحة لهذا الغرض يتعين على الباحث العلمي الاعتماد والإلزام بمجموعة من القواعد التي تحدد مسار بحثه ودراسته ذلك لأن المنهج العلمي هو تلك المجموعة من القواعد والأنظمة العامة التي يتم وضعها من أجل الوصول إلى حقائق مقبولة حول الظواهر موضوع الاهتمام، من قبل الباحثين في مختلف مجالات المعرفة الإنسانية[1]، وبناء على هذا، نستنتج أن المناهج التي تصلح للبحث في حقيقة ظاهرة معينة، تختلف باختلاف الموضوعات المطلوب بحثها من قبل الباحثين.

فباختصار، فالمنهج العلمي "عبارة 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 تكون نكون جاهلين بها، وإما البرهنة عليها للآخرين حين نكون بها عارفين."[3]

في سبيل الإجابة على الإشكالية المطروحة، وبالنظر إلى طبيعة الدراسة التي تتمثل في تحليل الأفلام، فإننا نرى أن أنسب طريقة للذات هي مقاربة التحليل السميولوجي، وذلك بالوقوف على الدلالات الحقيقية والمعاني البسيطة للرسائل التي يتضمنها القائمين محل الدراسة.

يطبق الدنماركي لويس ها مبسلاف Louis Hymsleu

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

[2]– محمد عبيدات المرجع نفسه،ص35.

[3]– أديب خضور، البحوث الإعلامية ، ط2، منشورات دمشق ، 1993، ص 15

هذا المنهج، منهج التحليل السيميولوجي – على أنه مجموعة التقنيات ولخطوات المستخدمة لوصف وتحليل شيء، باعتباره دلالة في حد ذاته وقامة علاقات مع أطراف أخرى."[1]

أما رولان بارث فيعتبرها "شكل من أشكال البحث الدقيق في المستويات العميقة للرسائل الإعلامية والألسنة، بحيث يلتزم الباحث الحياد نحو الرسالة والوقوف على الجوانب السيكولوجية والاجتماعية والثقافية، التي من شأنها المساعدة في تدعيم التحليل."[2]

أما جاك أومون **Jaque Aumont** ومارى ميشال Marie Michel في كتابهما **تحليل الأفلام**، فيريان أن التحليل النصي يرتكز أساسا على اعتبار الفيلم نصا، والذي يحدد أساس الفيلم في تحليله.[3]

بناءا على كل ما تقدم، فإن أنسب طريقة لتحليل الأفلام محل الدراسة هي اتباع الطريقة التي تبناها رولان بارث، والتي تقوم على بحث المعنى على ثلاث أنظمة:

المعنى التعييني والتضميني، المرجع ، الثقافة.

- **المعنى التعييني والتضميني:** فالتعييني هو القراءة السطحية الحرفية الأولى، والتي لا تتعدى الدلالة البديهية، وتخص العلاقة القائمة بين الدال والمدلول – أما التضميني فهو القراءة الثانية التي تعتمد على الثقافة الخاصة بالمستقبل، والقدرة على القراءة ما وراء الصورة واستكشاف دلالتها أي العلاقة التي تربط الدال بالمدلول بالمحيط الخارجي، أي يرتبط بالنظام الاجتماعي وبالسياق السوسيولوجي.[4]

[1] – Fudith lazar op.cit p 138.

[2] –Fudith Lazar, op.cit, p 139.

[3] – Jaque Aumont, Marie Michel, Lanalyse des films , Nathan université, France , 1989, p 66.

[4] – Joly Martine, Introduction à l'analyse de l'image, Nathan université, France, 1994,p 71-72.

- **المرجع:** وهو معرفة خلفيات الفيلم، وهي عبارة عن ركائز معرفية يعتمدها كاتب السيناريو في كتاباته ويترجمها المخرج في أفلامه.
- **الثقافة:** هي مجموعة الاتجاهات والقيم المعروضة في الفيلم، والتي تشير إلى نوع معين من أنواع الثقافة التي أراد المخرج إظهارها وعرضها من خلال إخراجه.

من خلال ما سبق، يمكن القول أن تعيني هو الشكل الظاهر والجلي للفيلم، أما التضميني فنتوصل إليه من خلال ربط هذا الجانب التعييني بالمرجع والثقافة أي ربطه بالجانب الإيديولوجي المعبر عنه، بمعنى التركيز على اللباس ومكملاتها وذلك لمعرفة الدلائل والمعاني المرتبطة بالفيلمين.

6. ادوات البحث

ان تحديد مشكلة البحث ونوعيتها وتحديد مفاهمها في البحث العلمي والمعرفي له عدة طرق لجمع المعلومات ولقد اعتمدنا في مذكرتنا على:

- المقابلة التي تعتبر من الوسائل المهمة للحصول على البيانات في دراسة الافراد والجمعات البشرية كما انها تعبر من اكثر الوسائل شيوعا لجمع المعلومات وفعالية فالحصول على البيانات الضرورية لأي بحث وللمقابلة خصائص تتمثل في تبادل لفظي منظم بين شخصين هما القائم بالمقابلة والمبحوث يكون للمقابلة هدف وضح ومحدد نحو غرض معين حيث تتم المقابلة بين القائم بالمقابلة والمبحوث فموقف واحد حيث قمنا بالمقابلة مع السيدة لويزة ببلدية تيرمتين على الساعة 16h00 كما أجرينا المقابلة مع السيدة خديجة في نفس المكان على الساعة 16h00 ونصف ومقابلة مع السيدة لجوهر بنفس المكان بتوقيت 17h00.
- الملاحظة هي المعاينة المباشرة لأشكال سلوك الذي ندرسه وتمثل الوسيلة التي تفتح المجال واسع امام الباحثين لجمع المعلومات والبيانات وذلك من خلال ملاحظة جميع

الظروف والملابسات بالظاهرة ثم يتجه الباحث الى حصر وتنسيق نطاق ملاحظته حيث وضفنا الملاحظة في دراستنا من خلال رؤية الاختلافات الموجودة في الرمزية اللباس الامازيغي التقليدي وملاحظة بالعين المجردة تلك الدلائل الموجودة في الأفلام الامازيغية.

7. مجتمع الدراسة وعينته :

تعرف العينة بأنها " ذلك الجزء المختار من مجتمع البحث الكلي وتكون ممثلة لهذا المجتمع، ويشترط في العينة أن يكون فيها جميع صفات الأصل الذي اشتقت منها في جوانبها المختلفة وطبقا لطبيعة الموضوع المدروس، أوهي أيضا عبارة عن مجموعة جزئية من مجتمع الدراسة، يتم اختيارها بطريقة معينة وإجراء الدراسة عليها، ومن ثم استخدام تلك النتائج وتعميمها على كامل مجتمع الدراسة الأصلي.[1]

ولأن موضوع بحثنا أو دراستنا (رمزية اللباس التقليدي في الفيلم الأمازيغي، فإن مجتمع بحثنا هو بديهيا جميع الأفلام الناطقة باللغة الأمازيغية).

وأنسب طريقة لاختيار عينة من مجتمع البحث هذا، هو العينة العمدية أو ما يعرف بالعينة القصدية وهي العينة التي يتم اختيار مفرداتها بشكل مقصود من طرف الباحث نظرا لتوفير بعض الخصائص في أولئك دون غيرهم من الأفراد، ولكون تلك الخصائص هي الأمور الهامة بالنسبة للدراسة ادوات البحث ان تحديد مشكلة البحث ونوعيتها في تحديد مفاهمها في تراثها العلمي والمعرفي وتحديد مجتمع البحث فجانبه الميداني ولقد عرفت مناهج البحوث الاعلامية.

[1]– محمد عبيدات، محمد أبو نصار وأخرون، مرجع سبق ذكره، ص 84.

8. تحديد المفاهيم والمصطلحات:

إن كل بحث يشترط استعمال مفاهيم يمكن إتباعها طوال البحث، والتالي اخترنا مجموعة من المفاهيم التي تعتبر كركيزة لبحثنا، والتي حاولنا تعريفها من أجل تسهيل البحث. ويعرف المفهوم بأنه "مجموعة من الرموز التي يستخدمها الفرد لتوصيل ما يريده من معاني لغيره من الأفراد، ويعتبر المفهوم أحد الرموز الأساسية في اللغة".[1]

اصطلاح المفهوم في علم الاجتماع، هو" اصطلاح تجريدي لا يمكن اعتباره النظرية الاجتماعية ذاتها، بل هو جزء مهم منها طالما أنها تتكون من مجموعة أفكار مترابطة ترابطا منطقيا جدليا." [2]

إذن لكل موضوع علمي مفاهيمه المميزة والخاصة التي من خلالها يستطيع الباحث نقل هذه المعلومات للأفراد، ويجب على فئة المفاهيم أن تكون مفهومة وفيدة ودقيقة.

وعند تحديد المفاهيم لابد من مراعاة الدقة والوضوح، لأن المفاهيم هي الرسائل الرمزية التي يعتمد عليها الباحث في التعبير عن المعاني والأفكار بغية توصيلها للآخرين. لهذا فنحن سنحاول تسليط الضوء على بعض المصطلحات والمفاهيم، التي ستتكرر في هذه الدراسة والتي سننظمها كالآتي :

أ- الرمزية :

- **التعريف اللغوي: رمَزَ بـ يَرمُز ويَرمِز، رَمْزًا،** فهو **رامز،** والمفعول **مرموز** إليه **رمَز** الشَّخصُ: غمَز، أومأ وأشار بالشَّفتين أو العينين أو الحاجبين أو الرَّأس أو أي شيء

[1]- احمد بدر، أصول البحث الاجتماعي ومناهجه، الطبعة الأولى، وكالة النشر، الكويت، 1986، ص37

[2]- احسان محمد الحسن، الأسس العلمية لمناهج البحث الاجتماعي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، 1982، ص42

كان دون إصدار صوت؛ وذلك بقصد التّفاهم كلمة أصلها الاسم رَمْزٌ في صورة مفرد مذكر وجذرها رمز وجذعها رمز وتحليلها ال + رمز + ية[1]

- **التعريف الاصطلاحي:** لقد دأبت التقاليد الأدبية على تقسيم كلمة رمز إلى ثلاث مجموعات معاني مختلفة:

المعنى الأكثر تداولا يمنح لكلمة رمز معنى قريبا من التمثيل الرمزي/ الشعاري: الحمامة رمز السلام، الأسد رمز الشجاعة والإقدام، الصولجان والتاج رمزان للملكية والسلطة، رفع الذراعين رمز للاستسلام ...الخ اشتقاقيا كلمة رمز مشتقة من الكلمة اليونانية sumbolon المشتقة بدورها من الكلمة sumbally والتي تفيد "التوثيق أو الربط " وكان المرموز علامة للتعارف، وأي شيء مقسم إلى قسمين متساويين يسمح بالتقارب لحامليهما والتعارف كأخوين وأن يستقبل كل منهما الآخر بحفاوة بالغة دون أن يكونا قد تقابلا من قبل. هذان المعنيان السابقان لكلمة رمز تكاد لا تربطهما صلة بالمعنى الثالث الخاص بالرمز المنطقي الرياضي الذي يمثل علامة تصويرية أو يشير إلى وجود وحدة كمية معينة أو وصف عمليات محددة على هذه الكميات. فالرمز إذن في نطاق الأفكار عامل صلة غني بالوساطة والتماثل يجمع المتناقضات وينقص التعارض. لا يمكن فهم شيء دون مساهمته، وعلم المنطق يتوقف عليه لأنه يدعو إلى التكافؤ والرياضيات نفسها بأرقامها لا توضح إلا بالرموز.[2]

- **التعريف الإجرائي:** هي الدلائل الموجودة في اللباس التقليدي الامازيغي ومن خلاله معرفة شفرات مختلفة عن صاحب تلك القطع التقليدية.

[1] معجم المعاني الجامع، عربي عربي، ص 185

[2] فيليب سيرنج، الرموز في الفن- الأديان- الحياة. ترجمة عبد الهادي عباس، دار دمشق، الطبعة الأولى، 1992 ص 5

ب- اللباس التقليدي:

- **التعريف لغوي:** لغة: "زيي" بيائين أو "زي" بيضاء واحدة مشددة جميعها أزياء. هيئة الملابس ومنظرها وطريقة اختيارها لحجب مظهر معين وذوق خاص. أصل الكلمة فارسي. وبنفس السياق أيضا تأتي كلمة "ملابس" من الفعل لبس لبست أي غطى جسمه بالثياب أو اكتسى واستترها.

لباس: من يلبس ثيابا، لباس جمعها ألبسة، وهو ما يغطي الجسم ويستره، ما يلبس قوي كل ما يلبس.

لبس جمعها لبوس، ولقد ذكر ابن منظور في قاموسه لسان العرب كلمة اللباس ليقصد به "كل ما يلبس، وقد يكون ثيابا، سلاحا، درعا.." ويبدو هذا التعريف عام، حيث يشمل كل ما يوضع على الجيد، وبالتالي فقد يتعدى المعنى المتعارف عليه لدى عامة الناس، ولقد أضاف ابن منظور كلمة "زي".

لأنه في اللغة العربية قد يطلق على اللباس أيضا زي ويقصد به الهيئة والمنظر.[1]

- **التعريف إصطلاحي:** قيل في الزي أنه كل ما يغطي جسم الأنسان من رأسه الى قدميه وأشهر الازياء استخداما هو غطاء الرأس والعباءة ولباس الأرجل "حذاء" ومن المعروف أن لكل شعب من شعوب المعمورة وفي كل عصر من العصور زيا يتميز به فيقال هذا الزي "قبائلي، شاوي، تارقي..." ويعتبر الملبس هو الجلد الثاني للإنسان وقد ذكرت فتاة فلسفة حياتها في جملة قصيرة " إن الحياة ما نرتديه " وهذه تعتبر فلسفة حياة

[1]- محمد سعيد القطاش، التوارق عرب الصحراء الكبرى، مركز الدراسات وأبحاث شؤون الصحراء، ط2، 1989، ص 20

كمعظم الأفراد الذين يعيشون على وجه الأرض سواءا من العصور الماضية أم في نهاية القرن 20.[1]

- **التعريف الإجرائي:** هي تلك الازياء التقليدية المتنوعة الموضفة في الافلام الامازيغية والتي لها دلالة ورمزية عميقة في المجتمع الامازيغي من خلال توضف مختلف القطع الاثارية.

ج- الفيلم:

- **التعريف الغوي للفليم:** يرجع استخدام عبارة فيلم أول مرة إلى الفرنسيين ودلك لوصف أفلام الرحلات التي كانت تتناول موضوعات عن المكان أو الحدت أو الشخص كان "جون جريرسون" أول من أطلق تعبير في الثلاثينات من القرن الماضي، تمييزا بين أفلام الروائية التي تعتمد على قصص خيالية، يلعب فيها الممثلون دورا أساسيا بتأدية شخصيات ليست شخصياتهم الحقيقية، عن نوع آخر من الأفلام تختلف تماما من هدا النوع،وقد عرف هدا النوع من الأفلام على أنها تلك الأفلام التي تصور الواقع بطريقة إبداع.[2]
- **التعريف الإصطلاحي:** في إستخدام المصطلح، فاستخدموا الفيلم بعد أن شاع إستخدام مصطلح الفيلم الوثائقي الإبداعي.

أما في الأدبيات العربية ،فقد كان "يعد نديم" أحد رواد السينما المصرية أول من ترجم هدا التعبير إلى اللغة العربية مستخدما اصطلاح "الفيلم التسجيلي "على اعتبار أنه يقوم على تسجيل الواقع، وانتشار هدا المصطلح في أدبيات العربية وخاصة المصرية، فنجد المركز القوميا للأفلام التسجيلية والقصيرة، مهرجان الإسماعلية الدولي الأفلام التسجيلية والقصيرة،

[1]- بوتقرابت رشيدة، ظاهرة اللباس الاهتمام عند الشباب الجامعي، دراسة ميدانية لطلبة جامعة الجزائر ملحقة بوزريعة، رسالة ماجيستير، قسم علم الاجتماع، الجزائر، سنة 2006-2007، ص 64

[2]- نهلة عبد الرزاق عبد الخالق، دراسة تحليل مضمون للأفلام التسجيلية الوثائقية في قناة الجزيرة الوثائقية الفضائية للمدة من 2011/04/01 ولغاية 2011/04/30، مجلة كلية الآداب، العدد 98، العراق، ص 413.

المهرجان القومي للأفلام التسجيلية، غير أن المشارق يفضلون استخدام مصطلح الفيلم الوثائقي على اعتبار أن ميزة التسجيل لا تقصر على هدا النوع من الأفلام فقط ،فحتى الفيلم الروائي يقوم على تسجيل أحدات على شريط فيديو، وهكذا انتشار مصطلح الفيلم الوثائقي خاصة بعد ظهور قنات الجزيرة الوثائقية.

ولد هذا المصطلح من رحم الممارسة المبكرة ولادة صاحبها الارتباك، فحين بدأ رواد الأعمال في أواخر القرن التاسع عشر لأول مرة في تسجيل أفلام لأحداث من الواقع الحياة، أطلق البعض على ما كانوا يصنعونه أفلام وثائقية بيد ان المصطلح ظل غير ثابت لعقود، وأطلقه آخرون على أفهامهم "تعليمية" و"واقعية" و"تشوقية"، وربما أشاروا الموضوع الفيلم، مثل فيلم الرحلات .[1]

- **التعريف الإجرائي:** هو فن أو مصنوعة ثقافية معمولة بواسطة ثقافات معينة والأفلام تعكس تلك الثقافات، وأيضاً تؤثر فيها. وفي عصرنا هذا أصبح إنتاج الأفلام سوق ضخم يلقى رواجاً كبيراً وضخماً في المجتمعات المختلفة وهو أيضاً شريط لدائني ضيّق طويل تُطبع عليه الصور السينمائية.

تُقسم الأفلام السينمائية من حيث الطول، إلى "قصيرة shorts" و"مديدة" أو "رئيسية.features" ولقد كانت معظم الأفلام في بادئ الأمر قصيرة. ولم يظهر أول فيلم مديد إلا عام 1912، ومنذئذ والأفلام المديدة تشغل الحيِّز الأعظم من الحفلات السينمائية.

د- الأمازيغي :

- **التعريف لغوي:** عرف الأمازيغ قديما في اللغات الأوروبية بأسماء عديدة منها المور (Moors / Mauri) وهي الكلمة التي اشتقت منها كلمة "موريتانيا".

[1]- باتريشيا أوفدرهايدي، الفيلم الوثائقي، مقدمة قصيرة جدا، ترجمة شيماء طه الريدي، هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ط 1، 2013، ص 11.

وأطلق اليونان عليهم المازيسMazyes، أما المؤرخ اليوناني هيرودوتس فأشار إلى الأمازيغ بالكلمة ماكسيس .Maxyes وأطلق المصريون القدماء على جيرانهم الأمازيغ اسم "المشوش". أما الرومان فقد استعملوا ثلاث كلمات لتسمية الشعب الأمازيغي وهي النوميديون Numidians، الموريتانيون Mauretanians، والليبيون أو الليبو . Libue وكان العرب غالبا يطلقون عليهم اسم البربر أو أهل المغرب. والبربر في العربية كلمة منقولة عن الجذر اللاتيني الإغريقي باربار (Barbar) وهي كلمة استعملها اللاتينون لوصف كل الشعوب التي لا تتكلم اللاتينية أو الإغريقية اعتقادا منهم بتفوق الحضارة اليونانية والرومانية على كل الحضارات. ويجدر الذكر أن لقب البربر والبرابرة أطلقه الرومان أيضا على القبائل الجرمانية والإنكليزية المتمردة عليهم أيضا وليس فقط على القبائل الأمازيغية. كما يعتقد البعض ان سبب التسمية يعود إلى الموروث العربي على اعتبار ان اصول البربر عربية فسموا بالعرب البربر أي الرحل عن طريق البر طبقا للنظرية القائلة أنهم عرب رحلوا من بلاد اليمن إلى شمال افريقيا براً.

وتشكك العلامة ابن خلدون في إنتماء كثير من البربر لبلاد اليمن أو الشام .وتسأل في تاريخه عن كيفية هجرتهم من المشرق إلى بلاد المغرب[1].

- **التعريف إصطلاحي:** اللغة الأمازيغية هي لغة شمال افريقية حسب جل الباحثين اي لغة حامية. وعلى العموم فإن الأمازيغية وفق المصطلحات الميتافيزيقية هي لغة حامية كالمصرية القديمة وغيرها من اللغات الحامية، حسب الاتجاه السالف الذكر.

ويذهب الباحث اللساني الدكتور محمد المدلاوي في مقال له حول مبادئ المقارنة اللغوية السامية الحامية منشور في العدد الأول من مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية بوجدة–المملكة المغربية، إلى إمكان اعتبار الأمازيغية متفرعة مباشرة من اللغات السامية، وأن بالإمكان الوصول إلى إعادة بناء اللغة السامية الأم انطلاقا من المقارنة بين اللغة

[1]– الميثولوجية الأمازيغية ،كتاب إلكتروني على الرابط : https://www.marefa.org.pdf

العربية القديمة واللغة الأمازيغية، وقدم لذلك أمثلة عديدة، ومنهجية علمية دقيقة للتوصل إلى إعادة بناء الإرث المشترك بين اللغتين. غير أن بعض الباحثين كأحمد بوكوس يرون أن الأمازيغية ليست حامية ولا سامية وأنما لغة مستقلة بذاتها ويرى كارل برسه أن الأمازيغية لغة متأثرة باللغات الأفروآسيوية أي الحامو– سامية وأن الكلمات المشتركة بين الأفروآسيوية هي ثلاثمائة كلمة، وهذا يعني أنه ليس هناك من علاقة جذرية بين هاتين المجموعتين. [1]

- **التعريف الإجرائي:** السينما الأمازيغية هي سينما ناطقة باللغات الأمازيغية وانطلقت في شمال أفريقيا بالمغرب مع بداية التسعينات من القرن الماضي، بالجزائر خلال نفس الفترة، ومؤخرًا بجزر الكناري في العقد الأول من القرن العشرين مع ظهور أول فيلم بعنوان "أمان."Aman

9. الدراسات السابقة:

لا يمكن للباحث أثناء قيامه بدراسة أو بحث ما أن ينطلق من العدم، فهو لا شك يعتمد في دراسته على بعض الأحداث والدراسات التي تطرقت إلى موضوع بحثه سواء بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، وذلك يكون عمله حلقة متصلة بتلك المحاولات التي سبقه إليها الباحثون غيره.

وتعتبر هذه الدراسات مهمة لأي بحث خاصة في تحديد وتوجيه مساره نحو الطريق السليم، حيث تفييده هذه الدراسات السابقة في التأكد من أن هذه الدراسات لم تتطرق للمشكلة التي هو بصدد بحثها من نفس الزاوية، ولا بالمنهج نفسه. [2]

[1]– محمد العربي عقون ، الأمازيغ عبر التاريخ نظرة موجزة في الأصول والهوية، ديوان المطبوعات الجامعية، 2012، ص 84

[2]– فضيل دليو، علي غربيو أخرون، **أسس المنهجية في علوم الاجتماعية**، منشورات جامعة قسنطينة، الجزائر 1999، ص 124.

كما تعمل هذه الدراسات السابقة على تزويد الباحث 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.[1]

الدراسة الأولى:

الدراسة الأولى التي اعتمدنا عليها في دراستنا هي رسالة الماجستير للباحثة "وردية راشدي" تحت عنوان تماثلات الثقافية الشعبية الأمازيغية في إنتاج السينما الجزائري وهي دراسة تحليلية سميولوجية بفلمي "جبل باية" و"الربوة المنسية"

حيث استعملت الباحثة مقاربة التحليل النص للأفلام ومقاربة تحديد الشفرات، وتندرج الدراسة ضمن الدراسات سميولوجية وحاولت الباحثة من خلال دراستها استخلاص أهم الرموز والدلالات الموضفة في فيلمي "جبل باية" و"الربوة المنسية"، والتي تعكس ثقافة شعبية الأمازيغية وكيفية توظيف تلك الرموز في الإنتاج السينمائي.

أهم ما توصلت إليها الباحثة من خلال دراساتها:

- أن كلا الفيلمين جعلا القيم المعنوية والرموز محور الفيلم وموضوعه من خلال تركيزهما على الرجولة والشرف وأخذ الثأر.
- أن كلا الفيلمين جسدا العديد من الثقافة الشعبية الأمازيغية على اختلاف طبيعتهما بين معنوية ورمزية، مادية شفوية، تعقيد.

تتقاطع هذه الدراسة مع دراستنا لكونها تناولت طرف المنهجية لتحليل الأفلام، كما أننا اتبعنا نفس المنهج الذي اتبعته الطالبة وهو التحليل السيميولوجي.

[1]– المرجع نفسه، ص 126.

الدراسة الثانية:

الدراسة الثانية التي اعتمدنا عليها في بحثنا هي رسالة شهادة الماجستير في علوم الإعلام والاتصال من إعداد الباحث "حمدي زيدان" تحت عنوان دلالات الزمن في الأفلام السينمائية الجزائرية، تحليل سيميولوجي لفيلمي وراء المرآة ل "مصطفى بن بولعيد" حيث اعتمد الباحث على المنهج التحليل السيميولوجي، وتمت صياغة إشكالية البحث بدءا بالتساؤل الرئيسي التالي: ما هي الأبعاد الدلالية للزمن السردي الذي مكننا الشعور وبالإحساس من خلال سرد المعاني.

- لقد كان للريف أيضا حصته داخل الفيلم "وراء المرآة".
- لقد قدمنا المرآة في الفيلم من خلال نماذج سنوية متعددة.

استفدنا من هذه الدراسة لكونها تلاءمت مع دراستنا، بحيث أنها اعتمدت على منهج سميولوجي والعينة القصدية، كما استفدنا كثيرا في هذه الدراسة.[1]

أوجه الاختلاف: تتمثل في:

- الدراسة الأولى اعتمدت الباحثة على التحليل النصي للأفلام.
- الدراسة الثانية اعتمدت الباحثة دلالات الزمن في الأفلام.
- الدراسة الأولى اعتمدت الباحثة على التحليل السيميولوجي حيث حاولت الباحثة استخلاص اهم الدلالات في فيلم جبال باية وربوة المنسية.

الدراسة الثانية حيث اعتمدت الباحثة على التحليل السيميولوجي لفيلم مصطفى بن بولعيد ووراء المرآة حيث ركزت على صياغة الإشكالية بطريقة مختلفة مع الباحثة الأولى.

[1]- حمدي زيدان دلالة الزمن في الأفلام السينمائية الجزائرية مذكرة لنيل شهادة ماجستر في علوم الاعلام والاتصال كلية الجزائر 2011

الإطار النظري

الفصل الأول

الفصل الأول

رمزية اللباس التقليدي في الأفلام الناطقة باللغة الامازيغية

1. **المبحث الأول:** تعريف اللباس التقليدي الأمازيغي.
2. **المبحث الثاني:** اللباس التقليدي الأمازيغي النسوي والرجالي.

المطلب الأول: رمزية اللباس التقليدي النسوي.

المطلب الثاني: رمزية اللباس التقليدي الرجالي.

3. **المبحث الثالث:** مكملات اللباس التقليدي الأمازيغي.

المطلب الأول: مكملات اللباس التقليدي النسوي .

المطلب الثاني: مكملات اللباس التقليدي الرجالي.

المبحث الأول: اللباس التقليدي النسوي واللباس التقليدي الرجالي.

أولا: تعريف اللباس:

قيل في الزي أنه كل ما يغطي جسم الإنسان من رأسه إلى قدميه وأشهر الأزياء استخداما هو غطاء الرأس والعباءات ولباس الأرجل (الحذاء) ومن المعروف أن لكل شعب من شعوب المعمورة وفي كل عصر من العصور زي يتميز به، فيقال هذا الزي القبائلي، شاوي، تارقي.[1]

المطلب الأول: رمزية اللباس التقليدي النسوي.

تعتبر الثقافة الأمازيغية ارثا حظاريا والثقافة بمفهومها العام كل ما يختزن من مأكل وتقاليد والأزياء ولعل ما استهوان هو الأزياء التقليدية الأمازيغية، فهذا التقليد ظلت المرأة الأمازيغية تحافظ عليه رغم عادية الزمن، ونلاحظ أن الموروث الثقافي بدأ يعرف الاندثار لما يعرفه من غزو حظاري والتفتح على المعاصرة، ولزي النسوي الأمازيغي عديدة ومنها الفستان القبائلي (ثقندورث لقبايل) وهي عبارة عن فستان عريض ومستور ترتديه المرأة القبائلية، وهذا اللباس محصور بين دلس في بومرداس وولايتي تيزي وزو، البويرة والعاصمة، حيث تأخذ عدة ألوان وتزينها على الأقل 05 ألوان يختص به العرف القبائلي وتعتبر هذه الجبة عنصر هام في الأزياء القبائليات، حيث ترجع أصولها إلى مئات السنين أين كانت المرأة تخيطها بنفسها بطريقة يدوية، والجبة القبائلية كذلك مصنوعة من ساتان أبيض كالحرير الذي يدعى (أجقيق أنتفسوث) والتي

[1]– أحلام شيخي، الزي التقليدي، الجبة التراث القبائلي، مقال بجريدة السياحي، تاريخ الصدور 06_10_2016

تعني بها أزهار الربيع، بحيث تكون مزخرفة بنقوش ورموز أمازيغية تراثية قديمة مستوحات من التراث الأمازيغي.[1]

الفوطة:

كما تضاف المرأة إلى هذا اللباس الفوطة أو "الفوظة" وهي عبارة عن قماش تحتوي على خطوط حمراء وسوداء وخضراء، وتعقد على مستوى البطن وتكون مفتوحة من الأمام حيث لهذا الزي رمزية تتمثل في أن المرأة القبائلية تستعملها كقفة لجمع الزيتون وكذلك تستعملها لحماية لباسها من الأوساخ أثناء القيام بمختلف الأنشطة المنزلية.[2]

المطلب الثاني: رمزية اللباس التقليدي الرجالي.

أولا: البرنوس: أو ما يسمى بأفرنوس لقبايل، كانت النساء قديما تحكنه لأزواجهن وأولادهن ليقهم من البرد، والبرنوس هو أحد الرموز الثقافة الأمازيغية، بحيث أنه غطاء يتم وضعه على الكتفين وهو رداء مفتوح يتدلى به غطاء الرأس وكان يترز بالصوف الطبيعي، حيث ينسج على أربع مراحل: أولها الحصول على الصوف وغسله ونزع الشوائب عنه، أما المرحلة الثانية هي تمرير الصوف على "أقرداش"[3] وفي المرحلة الثالثة يتم فيه تدوير وعزل الصوف بواسطة عود يقال له "ازذى" أو المعزل، وذلك من أجل الحصول على الخيوط، وفي أخر المرحلة وهي صنع البرنوس بواسطة "أزطا".

[1]– الصناعات التقليدية الجزائرية، جودة قسومة، المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ب ط، أفريل 1998، ص40

[2]– زينب تبسي المولي، عرائس من بلادي، تقديم محمد حسين هيكل، دار الكتاب للطباعة والنشر والترجمة، الجزائر، ط1، 2007، ص80

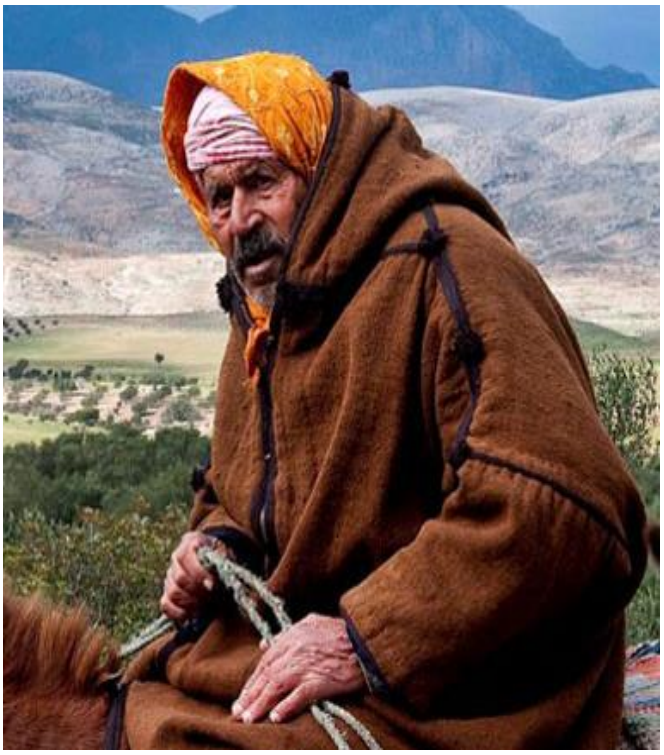
[3]– Miloud zaifi sémantique et symbolique que de la barbe dans la culture, p o putivemaracaine, awal n°29 s, p 30, 2004.

وما يتميز البرنوس القبائلي لكونه محاكا على شكل واحد يعادل ما بين الطبقات الاجتماعية وكان الرجل القبائلي لا يستغني عن برنوسه مع اختلاف المواسم، إذ يرتديه شتاء اليقية من البرد وقساوة الثلج، أما في فصل الصيف حيث تهب الرياح الملتهبة على القرى والمداشر، وكأنه بهذا يريد اجبار الرجل الأمازيغي التخلي عن هذا اللباس العريق فيكتفي فقط بطي البرنوس ووضعه على أكتافه وهذا ما يضفي جمالية لباسهم خلال هذا اللباس.

وللبرنوس القبائلي رمزية خاصة حيث لا تنحصر دلالته في وظيفته الاستعمالية فقط وإنما له رمزية في الأصالة والتمسك بالقيم الاجتماعية ولا غرابة في ذلك ما دام لباسا متوارثا في الأسرة الأمازيغية بحيث يتلقاه الإبن عن أبيه والأب عن جده وهكذا فالرجل الأمازيغي الذي يرث عن أبيه البرنوس خاص بالعائلة يشعر حينما يستدل هذا الإرث أنه محمل بالعديد من الأسس المتعلقة بالأخلاق والرجولة والتي لابد من الاتزان بها[1] بحيث يعتبر لباس خاص ومميز لسكان شمال افريقيا حيث يحمل عدة دلالات ومعاني في العزة والعفة والرجولة والهمة والكرامة والنزاهة والشهامة ولهذا يقال أن الرجل الذي يرتدي البرنوس يتسم بكل هذه الصفات وبناءا على ذلك تقوم المرأة بارتداء برنوس أخيها أو أبيها، وهذا بها دلالة على أنها فتاة شريفة قادرة على السير في نفس مسيرة أهلها وأهل زوجها ومؤهلة أن تصون عرضها وعرضهم وهو في الغالب أبيض يدل على الشرف والنقاء ويكتمل بهذا اللون.

[1]– Best (Réné) recherche sur la religion des berbères revue de l’histoire de la religion, Emestberoux : ed, 1910

ثانيا: القشابية.



أو ما يسمى ثقشبيث عنوان وهوية الرجل الأمازيغي وهي لباس تقليدي شهير عند الأمازيغ مصنوع من الصوف، وهي ذات قيمة عالية في منظور عدد كبير من الأبناء الأمازيغ الذين يفضلون ارتدائه ويتفاخرون بها تبعا لجمالها وفعاليتها، بحيث تساهم في مقاومة البرد القارس وخصوصا أن الأمازيغ يسكنون الجبال التي تنخفض فيه درجات الحرارة في فصل الشتاء وهذا الزي موروث يأبى بالاندثار، وطريقة صنعه يشبه البرنوس بحيث يعتبر صناعة القشابية أهم ما تتعلمه المرأة الأمازيغية حيث يقال عنها سيدة المنزل ولهذا الزي رمزية تتمثل في أخذ العروس يوم زفافها قشابية لزوجها، وبهذا تبقى القشابية رمز للإنسان الأمازيغي.[1]

ثالثا: سروال الندلو (اللوبيا) ويطلق اسم السروال الشلقة، وهو لباس واسع يستر جزء من جسم الرجل بحيث هذا السروال يتمثل في كيس من القماش من نوع الكتان له منافذ تدخل فيه الساقان يصل إلى الركبة وقد يتسع في الأعلى ويضيق في الأسفل ويظم لبعضه بخيوط مفتول يسمى الدكة ويلبسه غالبا فوق القندورة ولهذا اللباس رمزية

[1]– أزيائنا التزانية هوية ورسالة، نمرود قاشا، مجلة تراثنا الشعبي، القسم الأول، المجلد الثاني، العدد 3، 2011، ص 29.

ودلالة تتمثل في سهولة القيام بمختلف النشاطات الفلاحية باعتبار أن الرجل الأمازيغي يجتهد بالقيام بتلك الأمور[1].

المبحث الثاني: مكملات اللباس التقليدي الأمازيغي.

المطلب الأول: مكملات اللباس النسوي.

حيث لا تكتمل اللباس التقليدي إلا بمكملات الأساسية و هي الحلي

أولا: تعريف الحلي: لغة: الحلي ما تزين به من مصور المعدنيات أو الحجارة و جمع الحلي الحلية.

اصطلاحا : إنه لا يخرج عن المعنى اللغوي والعلمي هي اضطفات تزين مواضيع معينة من الجسم وتكمن لباسه باظهار المكانة الاجتماعية ولتأكيد الانتماء وكذلك تحسين لمظهر الإنسان لدى الأخرين وإضافة الجمال والبهجة على حامله خاصة في الأفراح والمناسبات التي تلمس فئة الناس سبب للزينة من فضة...[2]

الحلي التقليدية القبائلية: هو فن صناعة المجوهرات قديم جدا في جبال القبائل، فالحلي في هذه المنطقة تتصدف بالفخامة والخشونة في الأشكال وتتناقص في الواقع مع زخرفتها المذهب الرائعة والحلي تتكون من خيوط مفتولة التي تحدد دعائمها الخطوط المنكسرة والأشكال الهندسية البسيطة، في بعض الأحيان يضاف إليها الخطوط المتموجة، أو المكللة بالزهور أو المساوات في كريات فضية تزيد من زخرفة الخيوط المفتولة، كما توسى بالمرجان ذو اللون الساطع الذي يعكس لون الفضة الباهت واللمعان وطلاء الميناء الأزرق والأصفر والأخضر وهو الذي يجدد طابع حلي منطقة القبائل، وحلي هذه المنطقة كثيرة ومتعددة التي

[1]– محمد الشيخ ، مقارنة في اللباس الأمازيغي، البرنس، نموذج مدونة الوطن، 2013/12/28

[2]– أحكام الحلي في الفقه الإسلامي، عالي الرغدس، رسالة ماجستير في معهد الأثار، جامعة الأردن، 2000، ص 08

كانت تستخدمها المرأة الأمازيغية وقت الاحتفالات والتجمعات النسوية أين تعرض المرأة جمالها من خلال تلك الحلي ومن بين تلك الحلي نجد:[1]

أولا: ثعصابت (العصابة) وهي عبارة عن سلسلة كبيرة وعريضة يتم وضعها فوق الرأس تتألف من 05 صفائح من الفضة المطلية بالمنى والمزينة بأنوار تتصل فيما بينها بحلقات أو أنصاف وكرات وهي حلي قديمة جدا ومميزة، لها شعائر كبيرة رمز للتحالف بين العائلات التي تلبسها العروس يوم زفافها بحيث تعد الإسم الذي يدل على التحالف بين العشائر والعائلات وعلى هذا عندما تتسبب الحرب بين قابلتين التي زوجت ابنتها فمعسكر العدو فلباس ثعصابت يكون لديه الحق في الحماية من قبل العشيرة المعادية وتخرج بذلك من دائرة الصراع.[2]

ثانيا: ثفزيمث.

تعتبر جزء من مكونات المجوهرات التقليدية لنساء القبائل ونجد في مناطق هذا النوع من الفضة والتي يسطر بها الزوج في مناسبة ولادة صبي وكل هذا تبين لنا مدى أهميتها وقيمتها تذكر "أوريدل" وقائع لأهمية تفزيمت وتقول أن في القرن 17 أهل

[1]– حكيمة كشيدي في سيمائيات الحلي والأزياء التقليدية الأمازيغية القبائل الكبرى في الجزائر نموذج، كلية الأداب لغات والفنون قسم اللغات، 2016، ص 26

[2]– نبيلة ط، زهرة ب، تقاليد تشكل فخر واعتزاز سكان منطقة القبائل، روبورتاج الأيام الجزائرية، 2011/04/18

بن يني كانوا ينظمون إلى مملكة كوكو شهيرة التي تأسست في جرجرة من قبل أحمد الفادي الذي دخل في حرب مع قليعة بني عباس التي دامت أكثر من قرن وبهذا أصبحنا نساء بن يني يرتدين هذه الفضة سواء في الحروب أو في المناسبات، الفرح.[1] وله رمزية تتمثل بالافتخار كما ذكر الفنان القبائلي معطوب لوناس في اغنيته athamgharth chelkh avzimem iwakhdikm imim yefka taytt iadawen وتعني معاتبة الفنان للام بنزع البزيم لان ابنها خذلها.

ثالثا: المشابك القبائلية.

يعتبر الشكل جماليا وهذا نجد في أعلى الدبوس حلقة تثبت أو تشد الدائرة المفتوحة حيث تدخل أطراف القماش المراد تثبيته وتتوج الدائرة بصفيحة عريضة أعلى من الدبوس، تأخذ هذه الصفيحة شكل مثلثا بحيث يبدوا هذا الشكل موضوعا قديما في صناعة الحلي البربرية.

بحيث يمكن للمشابك أن تكون بأحجام مختلفة مثلثة أو مستديرة، فنلاحظ فإن كانت مستديرة شملت أحجار مرجانية تدور حولها أحجار مرجانية معطية شكل الشمس ولهذه الحلي رمزية تتمثل في ارتدائها الأم عند ازدياد مولودها والذي يكون صبي.

رابعا: ثزلافت: قلادة قبائلية مركبة تتكون من ثلاث صفوف من حبيبات الفضة والمرجان موزعة على أربعة قطع مثبة إلى قطع نقدية وقطع مدورة في وسط القلادة مطلية بالمينا المقطعة .

[1]– صبرينة ب، مصممات يعتبرون التغيير مساس بأصالة الزي وأخريات يرونها نوع من التجديد، يوميات السلام، 2012/03/20

وتعد المسامير الزخرفية العديدة التي تدلى من القلادة للأشكال الكلاسيكية لصياغة الحلي القبائلي الكبرى.[1]

خامسا: حلقات الأذنين: تمتاز منطقة القبائل خاصة بن يني بتنوع كبير في حلقات الأذنين نجد منها بعض الأنواع القديمة النادرة لكن في دراستنا تهمنا كل من ثعلوقين وثيقوذماثن.

ثعلوقين: هي حلقات أذان بسيطة الشكل هي مكونة من صفيحة فضية صغيرة ومتميزة عن باقي الحلي في عدم احتوائها على أية أنواع الميناء ولا أي مسمار المرجاني فهي ناصعة البياض بفعل اللون الفضي حيث ترتديها المرأة الشابة ورمزيتها حسب شكلها المدور ان الحياة مزلت امامها وهي لازلت مفعمة بالحياة.

ثيقوذماثن: عبارة عن حلقات الأذن تشبه حلقات ثعلوقين من حيث البساطة في تشكيلها تختلف عن باقي أنواع الحلقات الأذن الأخرى، فهي عبارة عن حلقات دائرة تشبه الخاتم في شكله إلا أنها غير مغلقة تنتهي عند أحد طرفيها بقطعة صغيرة من المرجان ولهذه الحلقة ترتديها النساء الكبيرات او العجايز رمزية ودلالة تتمثل حسب شكلها القوس الدي يدل على نهاية الحياة وان حنا وقت الرحيل لتلك المرأة.[2]

[1]– وسيلة تامزالي، أبزيم زينة وحلي نساء الجزائر، ألفا الجزائر، 2007، ص 172

[2]– وسيلة تامزالي، المرجع نفسه، ص 173

سادسا: السخاب.

هو ذلك العقد الطويل الذي تضعه النساء القبائليات على صدورهن هو من الحلي الأساسية للمرأة تزين السخاب بخماسة لطرد العين والحسد وهو عبارة عن عجينة عطرية من مواد معطرة مئة بالمئة، فالمرأة القبائلية لها طريقة خاصة لصنع السخاب فتعد طحن المواد وخلطها بماء العطر وماء الزعفران تكون العجينة قطعة صغيرة جدا تشكل منه أشكال أسطوانية تقوم بثقبها وترص وتتقبل كل مجموعة من الصفوف من القرنفل والمرجان وتزين بخماسة ولهذا الحلي رمزية كبيرة تتمثل في المرأة التي تلبسها لزوجها فقط كونه يثير الانتباه والاهتمام.[1]

سابعا: أخلخال

إن عادة ارتداء حلقات الأرجل لنساء شمال إفريقيا معروفة وهي تدعى أخلخال بحيث تتميز بأحجامها الكبيرة التي تصل أحيانا إلى 13 سم باللون الأحمر ونلاحظ أنها لا تحمل طلاء المينا على مساحتها الرئيسية كسائر الحلي، وإنما نجدها فقط على الصفائح المسدودة ولهذا الحلي رمزية تتمثل في المرأة التي ترتديه عندما تذهب لتحضير الماء من ثالة لكي تبعد الرجال بعد سماع صوت الخلخال.[2]

[1]– وسيلة تامزالي، المرجع نفسه، ص 170

[2]– الحلي الجزائرية، لمرجع نفسه، ص 33

التسريحة: بحيث لا نقصد تسريحة الشعر هنا، في حين ظهرت مؤخرا وإنما في دراستنا تهمنا تسريحة المتمثلة في ظفرتين أو ما يسمى ثيسكراث بحيث نلاحظ أنها تضعها البنت الصغيرة وكذلك الكبيرة وهذا من أجل عدم لفت انتباه الرجل بتسريحة أخرى مثيرة.[1]

أمنديل:

يتحدد شكل هذه القطعة اللباسة في كونها ثمريمث مصنوعة من قماش مربع حريري مطوي على شكل مثلث على حوافة نجد خيوطها صغيرة من الحرير تتدلى بصفة متوازية عند وضعها على الجبهة Tecrurin.

بحيث يعد أمنديل من العناصر المهمة وكذلك يسمى بالتسريحة بالنسبة للمنطقة القبائلية حيث تضعها فوق الرأس ولا يجب نزعه، حيث أن رؤية المرأة عارية دون المنديل مكروه ويحمل دلالة سيئة تتمثل في عدم اتزان بالحياء والقيم القبائلية التي تستوجب العفة والشرف والحياء أمام الرجال من خلال إخفاء الشعر.[2]

الحزام:

وهو مجموعة من خيوط صوفية متعددة الألوان مضفرة ومعقودة في النطاق مزودة بشريان في النهاية، ولقد ارتبط نزج الحزام بالحكاية، أن كل ما كانت الحكاية طويلة بقدر ما يكون الحزام طويلا وهو الأخر يتراوح طول الحزمة بين 5.5 م و9 أمتار.

[1]– مقابلة مع السيدة جوهر، يوم 2021/08/06 على الساعة الخامسة ببلدية تيرميتين.

[2]– مقابلة مع السيدة خديجة، يوم 2021/07/06 على الساعة الرابعة ونصف ببلدية تيرميتين.

أما الأساور وهو الحزام يحمل ألوان فسيفسائية ويعد من بين أهم القطع التي تتزين بها المرأة الأمازيغية وعادة ما يكون باللون الأحمر الأصفر والأسود، حيث تدوره المرأة حول خصرها مما لها من دلالة بحيث يساعد على حمل أشياء وهذا باعتبار أن المرأة القبائلية تساهم في النشاط الفلاحي بشكل كبير وللحزام رمزية تتمثل في ارتدائها العروس في اليوم الثالث من زواجها من أجل أن تكون إمرأة ولودة وأن يكون ابنها الأول ولد.[1]

الحذاء:

إن الحذاء المرأة القبائلية هو عبارة عن نعلا من الخشب تحول إلى بعد إلى قبقاب، وعلى الرغم من الظروف الصعبة والبيئة الجبلية إلا أن المرأة القبائلية نادرا ما ترتدي الحذاء لا سيما في فصل الصيف حيث تعد الأعراس الفرصة الوحيدة لارتداء الحذاء وهذا لا يمنع كمن مشيها في فصل الشتاء حافية الرجلين وسط الثلوج وإذا ما تمكنت من ارتدائه يكون مصنوعا من الجلد أو الخشب الذي ترتديه في ساحة المنزل.[2] أو حذاء مصنوع من الحلفاء ويمكن قراءة مسألة عدم ارتداء المرأة القبائلية للحذاء على رؤى زاويتين أساسيتين الأولى في الظروف الاقتصادية القاسية التي يعيشها المجتمع القبائلي والتي تحتم على المرأة عدم ارتداء الحذاء بحكم اقتصار نشاطها الداخلي (المنزل)، كما يمكن قراءة هذا العنصر من زاوية أخرى تتحدد بطبيعة المكانة الاجتماعية الممنوحة للمرأة القبائلية والتي يتميز بالتهميش والمعاناة حيث يدل المشي بدون الحذاء على كل هذه المعاني.

[1] مقابلة مع السيدة خديجة بتاريخ 06 07 2021

[2] – مقابلة مع السيدة لويزة ، يوم 2021/08/05 على الساعة الرابعة ببلدية تيرميتين.

الوشم:

يعرف الوشم في اللغة بالعلامة أو الرسم فوق طرف من أطراف جسم الإنسان، كأن يكون كتفا أو ذراعا أو يد أو ذقن أو جبهة باعتماد ألة حادة أو إبرة وخزة، أو حناء أما جمع كلمة وشم وشوم وشام وغالبا ما يكون الوشم للتزيين والتمنيق والتحذير والتجميل وفي هذا يقول ابن منظور في معجمه لسان العرب وشم ابن شميل: الوسوم والوشوم العلامات، أما ابن السيدة الوشم ما تجعله المرأة على ذرؤاعيها بالإبرة ثم تحشوه بالنؤور، وهو دخان الشحن، والجمع وشوم ووشام[1] ويفهم مما سبق أن الوشم عبارة عن علامة سيميو طيقية أو أيقونية يضعها الإنسان على طرف جسمه كأن يكون فوق شعره لإزالة الشيب أو في جه لإخفاء التجاعيد الزمان وندوبه أو فوق كتفه أو في ذراعه أو في يد وينقش ذلك كله بالإبرة أو بالآلة حادة ثم يملأ الوشم بالحناء أو الكحل أو النيل أو النؤور والذي يسمى دخان الشحن ومن ثم يتخذ لون أزرق أو أخضر.[2]

الوشم ظاهرة أمازيغية بامتياز، عرفت مجموعة من الشعوب الإنسانية ظاهرة الوشم الجسدي قبل أن ينتقل من الشعوب إلى البحر المتوسط فقد ارتبط بمجموعة من العقائد والعبادات الدينية وكان الوشم معروفا عند الصينيين واليابانيين وهنود الحمر والأفارقة والسوماريين، يعني أن الوشم ظاهرة قديمة في المجتمعات البشرية، فقد عرف منذ القدم في مصر حيث وجد على بعض المومياات المصرية، كما استخدمه المصريون ضن منهم أنه يبعد الحسد فيما اتخذته بعض الشعوب كقربان لفداء النفس أمام الآلهة، كما أن الوشم تعويذة ضد الأرواح الشريرة ووقاية من أضرار السحر، فقد عثر على جثة تعود إلى العصر الحجري

[1]– ابن منظور لسان العرب مادة وشم حرب الميم، دار صادر ببيروت، لبنان، ط3، ص 66

[2]– عبد الكريم الخطيبي" الإسم العربي الجريح ، ترجمة محمد بنيس منشورة عكاظ الرباط، المغرب، ط1، 2000، ص 67

الحديث والتي تثبت الممارسات القديمة للوشم، كما استخدم الوشم لتحديد الانتماء القبلي وتتميز مجموعة بشرية معينة من غيرها.[1]

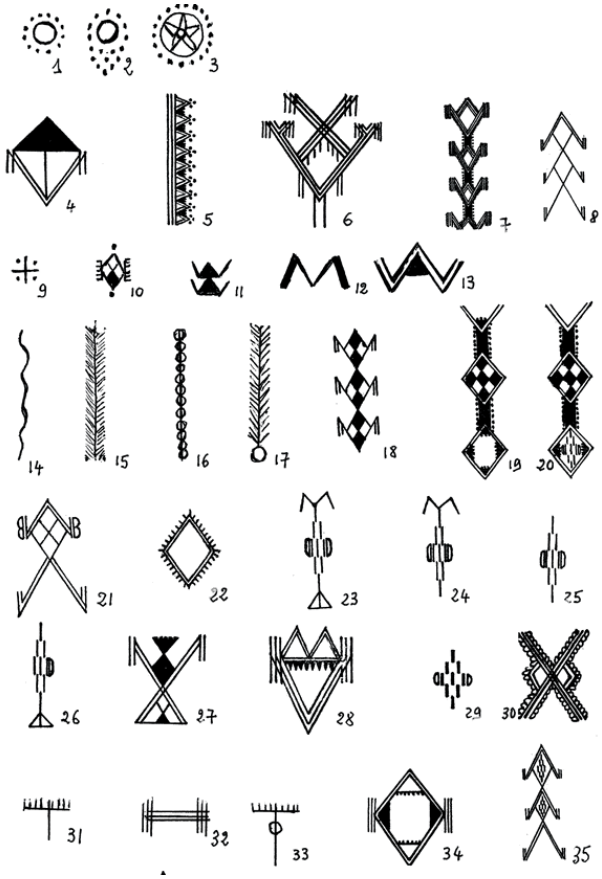
وقد عرف المجتمع الأمازيغي هذا الوشم وخاصة الذين كانوا يقطنون ب ثمزغة من مصر شرقا إلى المحيط الأطلسي غربا ومن الأندلس شمالا إلى ما وراء الصحراء الكبرى جنوبا، وقد يكون الأمازغيين كذلك متأثرين بالرومان ، كما يذهب إلى ذلك الباحث العراقي ليث الخفاف في مقاله (الوشم وحدة الفلكلور العربي): إن البربر استمدوا العناصر الزخرفية للمصنوعات الفخارية والجلدية والفضية من الوشم نفسه ولا تزال قبائل البربر تستخدم بعض الكتابات والرموز الزخرفية في تزيين بيوتها القديمة ولهذا نرى أن المرأة البربرية لا تزال تحمل في بعض المناطق الظاهرة من جسدها وشما يمثل أحد حروف اللغة البربرية، كما أن ظاهرة الوشم انتشرت في شمال إفريقين ابان الديانة المسيحية أي قبل دخول الإسلا نظرا لتأثير المباشر التي كانت تمارسه الامبراطورية الرومانية أنذاك، كما أن الوشم عرف في جميع الثقافات الأدمية وارتبط بها كتعبير جسدي لهم مدلولات تختتلف من ثقافة إلى أخرى.[2]

[1]– حسين عباسي، الوشم لدى القبائل افريقيا الوسطى الذات والموضوع، مجلة الثقافة الشعبية، البحرين، العدد13، السنة الرابعة ربيع، 2011، ص 84

[2]– حسين عباسي، المرجع نفسه، ص 85

أنواع الوشم:

يمكن الحديث عن مجموعة من أنواع الوشم في الثقافة الأمازيغية، فهناك وشم الشعر، وشم الجبهة ووشم الوجه، وشم البطن، ووشم النهدين، وشم الظهر ووشم الفخذ، الأرداف والفرح الساقين ووشم الرجلين معا.



ولقد اتخذ الوشم عدة أشكال هندسية وعلامات سيميوطيقية ورمزيات دالة، فهناك النقطة أو السلسلة من النقطة وما يتفرع منه من زخارف بسيطة ومركبة ومعقدة، وكذلك الزخارف النجمية الشكل وزخاري على شكل (v) وأشكال دائرية والمنحنيات المتمثلة وغير المتمثلة والخطوط المتوازية والخطوط الملتوية، والخطوط المائلة والمتشابكة ولخطوط المتداخلة والمتقاطعة والمثلثات والمربعات والمستطيلات والمعينات والدوائر والأشكال النباتية والحيوانية والطبيعية.[1]

موقع الوشم: تقع وشوم الإنسان الأمازيغي وشوم المرأة في مختلف مناطق الجسد مثل الشعر والرأس والجبهة وما بين الحاجبين والخد والدقن وفي مختلف مناطق الحساسة والكتف واليد ولصدر والنهدين والبطن، بحيث تكمن رمزيته إذ كان الرجل يشم كتفه فإن المرأة تشم سائر جسمها ولا سيما ما تقدم منه، كأن تشم وجهها إلى غاية نهديها وهذا ما يحمل في طياته طابعا شهوانيا وشبقيا وجنسيا.[2]

[1]– ليث الخفاف (الوشم ووحدة الفلكلور العربي) مجلة التراث الشعبية ، العراق ، العدد 10، 1980، ص 182

[2]– ليث الخفاف ، المرجع نفسه، ص 183.

تقنيات الوشم: استعمل الإنسان الوشم مجموعة من التقنيات لوشم جسده مثل العظام والعصى والحديد والمتقدة وأسنان المشط وأدوات حادة، والإبرة والوخزة والحبر بكل أنواعه وألوانه والحناء والمساحق الملونة، والمشارط والسكاكين الحادة والرؤوس الخشينة والشوك والنباتات الطبيعية.

أما اليوم تستخدم تقنيات متطورة في وشم جسد مع استخدام ألات والإبر الحديدية الحادة المعاصرة مع الاستعانة بأشعة الليزر، أما المواد المضافة في ملأ ثقوب الوشم فهناك الكحل والنؤور، أما ما يسمى بدخان الشحم والأعشاب المعطرة والفحم الأسود والتوابل أو النيل وبقايا احتراق السخام والحرقوس وملح ولثوم والقرنفل ومواد كيميائية وطبيعية مختلفة، وغالبا ما ينصب الوشم على رسم أشكال نباتية حيوانية وكائنات بشرية حية وزواحف وأشكال طبيعية وهندسية وإشارات عسكرية وأشياء جامدة وحروف تيفين وألوان مختلفة ومعطيات تشكيلية.[1]

فترات الوشم : يوضع الوشم عند الأمازيغ ابان الحفلات وأعراس وعند ولادة كل طفل و لند الاستعداد للزواج، وعندما تكون المرأة راشدة، عندما يحس الإنسان بآلام حادة وعندما تريد المرأة أن تزين لزوجها، وفي هذا الصدد يقول بلقاسم الحطاري "عرف الوشم في بعض المناطق بالأطلس لدى الفتيات الشبات، حيث يقوم الآباء بتنظيم حفلة للأفراد والعائلة أيضا تشارك صديقات العروس فيجلبن ابرة الوشم وبعض المساحق الملونة ويبدأ بنقش رسوم أولية تعكس مظاهر أولية على وجه الفتيات بطرق فنية وجمالية، ومن ثم تأتي المتخصصة للوشم لتنش هذا الرسوم بالإبرة الخاصة.[2]

[1]– محمد جنوبي (الوشم بين الرموز و الأشكال بالمغرب)، جريدة بيان اليوم المغرب، العدد 23، 1998.

[2]– بلقاسم الحطاري، (الوشم كظاهرة سيميوطيقية في الثقافة الأمازيغية) سؤال الثقافة الأمازيغية البناء والنظري، منشورات كلية الأداب، وجدة ، المغرب، 2000، ص 73.

وظائف الوشم: للوشم في الثقافة الأمازيغية وظائف عديدة، حيث ربط الأمازيغ الوشم بطقوس العقائدية، ومن بين الوظائف نجد :

الوظيفة الجمالية، يتخذ الوشم في الغالب يعدا جماليا إذ يضفي الوشم على المرأة سمة الحسن والبهاء والجمال لذلك تضعه الأنثى في مختلف أطراف جسمها وخاصة جهة الوجه والبطن وتنقشه على الذقن والجبهة والأنف والخد، والغرض من ذلك جذب الأخرين واثارة اعجابهم كما كان الحال في كثير من الأمازيغيات في الأطلس الكبير والمتوسط والصغير وجبال الريف وفي كل مناطق ثامزغ، بحيث أن الوشم هو نوع الماكياج، يستعمل عموما عند النساء من أجل التجميل وإثارة الإعجاب فيصبح الجسد كصفحة للقراءة كنص يصبح الوشم فيه كخطاب[1] كما يحتل الوشم منزلة وسطى بين اللباس والعرى إلا أن الوشم هو اللباس الثالث للجسم المكسو بجسم العرى معا، وأكثر من ذلك يتحول الجسم بهذا الوشم إلى لوحة تشكيلية جميلة من الأشكال والخطوط الزاهية، وفي هذا الصدد يقول الرسام "الدنماركي هاين فرينكل" أحيانا كثيرة تجدهن يقصد الأمازيغيات في الحقول أو المسالك الواعرة يرددن صيحات صباحية غنائية لا يضاهيها من الحدة و الجمال سوى أن تلك الأشكال المرسومة بعناية سائقة على خددهن.[2]

وظيفة التطهير:

يرتبط الوشم وظيفة تطهير النفس الإنسانية من الشرور والإثم وتنقيته من الشوائب والذنوب والكبائر الدينية بإثارة الخوف والشفقة والتوبة والرغبة في الاستغفار أي أن الوشم بمعنى الخدش والاختراق للجلد رغبة في تنشيط وتنقيته وتحليته وشقه لوسمه ووشمه وفق

[1]– بلقاسم الحطاري، المرجع نفسه، ص 73.

[2]– عبد الكريم الخطيبي، المرجع نفسه، ص 80.

مجموعة من الطقوس والقواعد الاحتفالية علاوة على ذلك فإن الوشم عبارة عن تضحية قربانية ووفاء وإخلاص وصدق وفداء من أجل نيل رضا الروحاني.[1]

وظيفة علاجية: للوشم وظيفة علاجية سامية إذ يعتقد الأمازيغ أنه يحمي الإنسان من الأمراض العضوية والنفسية ويقيه من الأخطار والأوبئة الحادة والطبيعة التي تثور من حين إلى أخر " فالمرأة الأمازيغية الريفية على سبيل الميثال كانت تستخدم الوشم في أسفل الوجه أو تحت الشفه السفلي وأحيانا على ظهر اليد والرسخ وأصابع، أما الرجل فكان يكتفي بوشم صورة لطائرة ما يعتقد أنه الهدهد على الصدغ لحماية الرأس من الآلام والصداع.[2]

الوظيفة السحرية: اقترن الوشم عند الأمازيغ بالوظيفة السحرية، فقد كان الوشم يقي الأطفال من الأعين، ويحمي المجتمع من الأعداء المرتقبين، ويحصنهم من الأرواح الشريرة، كأن الوشم بمثابة تواصل سيميائي بين الجسد والأرواح الخفية، ومن ثم فقد تحولت الوشم بمثابة أشكال هندسية وعلامات سحرية تقي الإنسان من شر الطبيعة، وتحميه من حسد الإنسان، وتجعله في منأ عن الفقر وصفعات القدر وتقلباته الخطيرة وتقيه من عين الأخر وتحريصه من نظرة الرقيب ولفتة الحاقدة المنتقمة أو القاتلة، كما كان الوشم رمز من النجاح والنجاة، ويعد كذلك سبيل تحقيق الثروة والغنى ولرفاهية، وهكذا تبين لنا أن بعض القبائل الأمازيغية استخدم الوشم لأبطال الأعمال السحرية أو ضد أعمال الشر ولا تزال هذه الممارسات سارية حتى الأن في بعض المناطق المغربية خاصة الجبلية، حيث تقوم بعض المناطق في الريف بممارسة الوشم باللون الأخضر للتعبير عن السلام والسعادة والأمن ولون الأسود تعبير عن العين والحسد، ويظهر دور السحري عند بعض الأمازيغيين الذين يعتقدون أن الوشم فوق العين من شأنه تقوية البصر، وعلى جانبي الجبهة لأبعاد ألام الرأس، ومن ثم الوظيفة السحرية أكثر وظيفة ارتباطا بالوشم، كما عند الشعوب البدائية الافريقية وكذلك الشعوب

[1]– بلقاسم الحطاري، المرجع نفسه، ص 69

[2]– بلقاسم الحطاري، المرجع نفسه، ص63

الأمازيغية، حيث يتحول الوشم إلى أداة سحرية لمواجهة القوة الغامضة الخفية، مع التحصين ضد الشرور الميتافيزيقية.[1]

الوظيفة الأنتروبولوجية: يعد الوشم ظاهرة أنتروبولوجية تعبر عن خصائص الإنسان الأمازيغي الحضاري والثقافية، وتلمح إلى تواجده القديم فوق أرض تمزغا من خلال الطقوس التي يمارسها والعادات التي تعود إليها بمعنى أن الوشم طقس أنتروبولوجي تعرف عليه الإنسان الأمازيغي منذ العهود الغابرة ومزال يمارسها بشكل يومي فضلا عن ذلك يعتبر الوشم علامة سيميوطيقية رمزية تعبر عن هوية هذا الإنسان.[2]

الوظيفة الهوياتية: أصبح الوشم عند الإنسان الأمازيغي علامة سيميائية للهوية، ورمز للكينونة والأنسية البربرية الأصلية، بمعنى أن الوشم مؤشر حضاري وثقافي على تواجد الإنسان الأمازيغي في الزمان والمكان، لذلك تلح كثيرا من الجمعيات الأمازيغية على توظيف الوشم في كثير من التظاهرات الفنية والأدبية والثقافية على أساس أن الوشم هو ميسم الإنسان الأمازيغي، وعلامة سيميوطيقية دالة على انتروبولوجية هذا الإنسان، واستمرت في العطاء والتواجد في منطقة تمزغا الكبرى منذ عدة قرون خلت، ويحيل الوشم على القولة التالية التي تشبه الكوجيطو الديكارتي "أنا موشوم إذن أنا موجود" ومن هنا فالوشم أساس الهوية وقاعدة الكينونة البربرية، وفي هذا تقول فاطمة فائز "الوشم يدخل ضمن الأداب السلوك الاجتماعي يرتبط بالجسد الموشوم ، وبحياته ويموت بموته ، كما يشكل جسرا للرابط بين ما هو روحي ومادي في جسد ذاته وللوشم كذلك رمزية اجتماعية وسياسية قوية هو يشكل أساس الانتماء الاجتماعي وركيزة الاحساس الانتماء الموحد والشعور بالهوية المشتركة والتي ساهمت في ضمان كبير من التلاغم بين كافة أطراف القبيلة[3]

[1]– بلقاسم الحطاري، المرجع نفسه، ص74

[2]– بلقاسم الحطاري المرجع نفسه، ص76

[3]– فاطمة زهرا زعيم (الوشم تمييز هوايات ونضج جنسي مقال سبق ذكره).

الوظيفة السادية المازوشية: يتحول الوشم إلى ظاهرة نفسية مازوشية أو سادية مرتبطة بالعذاب والآلام والتلذذ والقسوة، حيث يعذب الإنسان الوشم نفسه ويعذب جسده بالآلام والقروح والندوب والجروح المؤلمة، فقد كانت العانسة الأمازيغية التي لم تتزوج تشم نفسها إلى درجة العذاب والقسوة والموت ستشعر ألامه وجروحه وأهاته وأناته المأسوية وتأرجح بين الوعي واللاوعي كأنها تريد أن تضع حدة لحياتها اليائسة لتعذيب جسدها والانتقام منها وتقول بعض مناطق القبائل في سوسة بوشم المرأة يعاد فطام الطفل الأول مباشرة وهي أكثر عملية الوشم ألاما وطولا من ناحية الزمن بحيث تستغرق يومين، فالوشم يغطي خلال اليوم الأول جميع مساحة الرقبة حتى بداية منبت الشعر، بينما ترسم على ذراعين ألاف الندب الصغيرة وفي اليوم الثاني يأتي دور الساقين وفي هذه العملية تفقد المرأة كمية هائلة من الدم حتى أنها تتعرض لفقدان وعيها، ولكن في الأخير هناك بعض التعويضات إذ تزداد إعجابا من طرف الرجال وتصبح من ذوات الحظ من بنات القبيلة.[1]

الوظيفة الاجتماعية:

غالبا ما يرتبط الوشم بفئة من الشباب المهمشين والصعالك المشردين الذين يتمردون على قوانين المجتمع وأعرافه وعاداته كما يرتبط الوشم في المجتمع الأمازيغي بوحدة الهوية من اندماج الاجتماعي والخضوع التام بالتقاليد والأعراف و العادات السائدة ومن هنا فالوسط الاجتماعي والثقافي وكذلك الانفعالي قد يلعب دور مهم في اللجوء إلى هذه الممارسة التي تسقط الفرد في الهامشية حيث يظهر الوشم كأنه عملية خضوع لوسط معين على حسب الوسط الثاني لن يتمكن الفرد من التعايش معه والانصهار والتقيد بأغراضه وأخلاقيته ويعني هذا ان الوشم بمثابة كتابة طبقية ساخطة على أوضاع المجتمعية السائدة ، و إعلان عن الثروة ولرغبة في التغيير والتطلع إلى واقع ممكن أفضل ، ومن جهة أخرى يعد الوشم بالنسبة للمرأة علامة على النضج وأية على البلوغ ومؤشر على الاستعداد للزواج والدليل

[1]– حسن العباسي المرجع نفسه ص 83.

على الرغبة ببناء الأسرة وأساس لتحمل المسؤولية بإشراك الطرف المقابل وفي هذا يقول "جورج كارنفال" الوشم في هذا البلاد يقصد المجتمع الأمازيغي عند النساء إعلان عن مرحلة النضج والاستعداد للاستقبال الرجل، والإناطة بوظيفة الزواج.[1]

الوظيفة النفسية: يؤدي الوشم وظيفة نفسية شعورية أو لا شعورية، وقد يكون بمثابة تعويض نفسي عن نقص ما، أو رغبة في اشباع كبت ما، أو تعبير عن رغبات لا شعورية دفينة عدوانية ايروسية، أو رغبة في التسامي ولتحرر من ضغوطات الواقع واكراهاته المحبطة.

كما يعبر الوشم عن ثقافة الاشباع والتفسخ والامتساخ والطرف الاجتماعي ولحظاري لمجتمع ما، وهكذا نجد في بعض الأحيان أن الفترات التي يمارس فيه الفرد الوشم تتطابق مع فترات الاختلال النفسي والقلق العاطفي، والتغيرات التي بإمكانها أن تطرأ على الشخصية أو الحياة الاجتماعية، والابتعاد عن المحيط العائلي والانفصال العاطفي المصحوب بحزن عميق أو اضطراب ذهني قد يقربه من فقدان توازنه، وانهيار شخصيته فالكتابة عن الجسد هي تعبير عن الاضطراب والضيق المستمر، والقلق الدفين الذي يحاول الفرد التغلب عليه واخفاء معالمه تحت طيات الوشم، وأكثر من هذه يحقق الوشم للإنسان الكمال والتوازن بين الشعور واللاشعور والأمن النفسي والراحة الداخلية وبتعبير أخر فإن ابتكار الوشم والرموز المستعملة فيه قد جاء بالارتباط مع اكتساب الإنسان الوعي بعدم اكتماله، ومن ثم فإن الوشم يكون وسيلة لاقتراب من الكمال ويتعلق الأمر بتحقيق التوازن بين الوعي واللاوعي إذ يعتبر علامة ولوج عالم وحياة الكبار.[2]

الوظيفة الجنسية: تستعمل المرأة الأمازيغية الوشم على صفحة الجسم لوظائف جنسية دراسية وشبقية، حيث تنقشها المرأة في مختلف جسدها واصة في عمقها ووجهها، وكذلك

[1]– محمد جنوبي ، نفس المرجع السابق ص 91.

[2]- بلقاسم الحطارى المرجع نفسه، ص 74

تستعملها في باقي الأطراف الأخرى، والهدف من ذلك هو اثارة اللذة والرغبة والمتعة عند الطرف الجنسي المقابل بغية الزواج.[1]

الوظيفة الأيقونية: الوشم عبارة عن كتابة سيميائية بصرية وأيقونية، ترد في شكل خطوط وإشارات وعلامات ونقاط هندسية ورمزية، ويريد أيضا في شكل كرافيت فني وجمالي وتشكيلي، ويرد في شكل كتابة تشبه كثيرا حروف تيفين وخطوط أبجديات حضارية أخرى، وبهذه الكتابة يتمرد الجسم عن لغة القول واللسان لينتقل إلى عوالم الكتابة والنقش والتشكيل والزخرفة والتحبير والتمنق.[2]

الوظيفة الفلكية: يتخذ الوشم وظيفة فلكية مرتبطة بالأبراج السماوية، لأن العلامات السيميائية والأشكال الأيقونية البصرية تحمل دلالات فلكية، وتعبر عن اختلافات الأنسجة النفسية لدى الإنسان الأمازيغي، ومن ثم نجد رسوما وشمية فلكية متنوعة، تدل على برج الجدي، الثور، العقرب ومن هنا نتخذ هذه الرموز الوشمية عدة وظائف دلالية ورمزية كدلالة الخصوبة، دلالة الأنوثة، دلالة الحركية ودلالة الشبقية، ودلالة القوة والعنف، ودلالة الاتقاء من الشر والموت ودلالة على القوة الطائشة، ودلالة الفرح والكرم... ومن هنا تختلط الوظيفة الفلكية بالوظيفة الخرافية السحرية والعجائبية والدينية.[3]

[1]– بلقاسم الحطاري، المرجع نفسه، ص 78

[2]– عبد الكريم الخطيبي المرجع نفسه ، ص 90

[3]– بلقاسم الجطاري ، المرجع نفسه، ص 72

المطلب الثاني: مكملات اللباس الرجالي

القبعة:

من العناصر اللباسية ذات الدلالة العميقة في النسق اللباسي الرجالي، نجد القبعة بحيث تتنوع أصنافها ولكن دلالتها في الغالب واحدة تنطوي على تحمل المسؤولية التي من شأنها أن ترفع مكانة الرجل في عشيرته وقبيلته وهي أولا وقبل كل شيء رئيس منزله والمتحكم في إدارة شؤونه ونجده في نفس الوقت رئيس قبيلته وعشيرته، وجميع المسؤوليات الموكلة إليه ملقات على عاتقه والأهمية تكمن في أدائها بشكل مميز، بحيث كل هذه المسؤوليات مجسدة في الشاشية أو العمامة ويعطي لها أهمية وأولوية الرأس في جسد الإنسان على اعتبارها أهم عضو فيه،

ومن هذا المنطلق فإن رجولة الرجل تكتمل في ارتدائه لهذا العنصر اللباسي، وذا في الوقت نفسه يدل على قدرته في تحمل الصعاب وأداء المسؤولية[1] ، كما تدل في الوقت ذاته على الفئة العمرانية لمرتديه، حيث يلبس الصغار في الثقافة الأمازيغية الشعبية بما يسمى ثقلمونت لحمايته من البرد حينما يمارس الراعي وينشط في فلاحة أرضه يلبس لمضلة التي تقيه من حرارة الصيف، وعند كباره يلبس ثعممث الدالة على فئة المسنين ومن حكماء القرية ورؤسائها امغرن انتدرث، ومن شأن هذه الرمزية أن تأكد دور اللباس في التعبير عن طبيعة الشخصية ومكانتها الاجتماعية ويكشف في ذات الوقت نظرة الجماعة للحياة وتفاصيلها، وعن الجماعة الوظيفية والوظيفة التي تمارسها ليبرز ما توصلت إليها الباحثة Anne Hallander في دراستها عن دلالات اللباس وغلاقته بتاريخ الألبسة وتاريخ العلاقات بين

[1]– Frederik Monniron.

الجنسين، حيث توصلت أن اللباس الرجالي يصمم بطريقة تتلاءم وتتواءم ورغبته في التبوء مراتب جديدة اجتماعية وعالية.[1]

الأحذية: يرتدي الرجل القبائلي في نفس الوقت الأحذية على عكس المرأة التي تمشي في الغالب حافية، ويمكن ارجاع ذلك لأسباب عديدة أهمها المكانة المرموقة للرجل في المجتمع الأمازيغي والتي تأهله لأن يحافظ على نفسه من أي خطر محدق مهما كان نوعه ودرجة خطورته، وهذا ما نجده في دعاء الأمهات والجدات لأولادهن الذكور وأحفادهن، كما أن عالم الرجال الفضاء الخارجي يحتم عليه تنقل بحذاء خاص يحميه من طبيعة هذا العالم القاسية لا سيما أثناء خدمة الحقول وذهابه للصيد أو الرعي أو السوق، وهذا يعني لا ننكر مختلف نشاطات المرأة خارج المنزل والتي تتعدد وتتنوع إلى حد تفوق في عددها الرجل، عد ذلك فإن السبب الحقيقي لهذا التميز يتمثل في المجتمع القبائلي المهمش للمرأة والمعززة لمكانة الرجل ورفعته عليها في المجتمع[2] اشتهرت الثقافة الشعبية القبائلية تنوع خاص للحذاء يتمثل في اركسن وهو مصنوع من الجلد وتتم خياطة أطرافه بواسطة شعر ذيل الحصان أو النبات البري المسمى اذلس.[3]

الأشكال الزخرفية ودلالتها الرمزية

تشير الأشكال التي ترسم بغرض زخرفة الأواني والمنسوجات والأثاث وغيرها من الأعمال فيها لدى الإنسان الأمازيغي إلى قدرته على التكيف كل ما يوجد حوله من ظواهر سواء كانت تتعلق بالمناظر الطبيعية والبيئة المادية المحيطة أو ما يتعلق بالبيئة المادية

[1]- Miloud Zaifi ,op cit p 43;

[2]- مقابلة مع السيدة جوهر ليماني، 2021/07/25 ببلدية تيرميتين

[3]المقابلة نفسها مع السيدة جوهر ليمان بتاريخ 25 /2021/07

المحيطة، أو ما يتعلق بالحكايات والأساطير والأخيلة بل حتى ما يتعلق بالتاريخ، وخصوصا الاحتكاك والتأثير بالحضارات الأخرى وفيما يلي نعرض الدلالات الرمزية للأشكال التالية[1]

1-الشكل المثلث: △ في أول قراءة للرموز المثلثة نلاحظ في تركيباتها تتطابق مع التراث الهندسي الفرعوني ونجد الشكل الثلاثي غالبا مبنيا من مركبات مماثلة ، ففي بعض الأحيان متقابلة أو ما تشبه هرمين مقلوبين ويشير إلى أمور متعلقة بالإلهة وتمثل تعبيرا عن شكل من أشكال سحر الخصوبة الكونية[2]

شكل المربع : □ للمربع دلالة سيميولوجية عميقة وهو سر لنظام ودليل على الأرض ويشمل أيضا الطبيعة بأسرارها.[3]

الشكل الدائري: ○ تشير الدائرة على الاكتمال والتكامل في نفس الوقت وهو استحضار مجازي للجسد الأنثوي، وتعبر عن تبادل مفعم بالحيوية وعنف ورغبة ومتعة محظورة.[4]

الشكل النصف الدائري : ترمز نصف الدائرة إلى الخصوبة والإنجاب تتخذ مع حركية ألوانها البيضاء والحمراء على عمق أمامي وإيقاع موجع وهو تغيير لا شعوري عن قومية مختصبة وعن طريق مشوه ضل يعاني لفترة غير يسيرة.[5]

الشكل الخطي المستقيمات: استخدم الأمازيغ الخطوط كوحدة زخرفية، فقد تكون متوازية أو متقاطعة على شكل حرف x أو عبارة عن قطعة ملتوية متفرقة هنا وهناك، إن استعمال الشكل الخطي بدون نظام له تغيير مقنع على نشاط الذات الصانعة وعن احتياجها لنظام مبعثرتها داخل النظام العام والخطان المتوازيان لهما دلالة السيميوطيقي على أزلية الصراع

[1]- العرى العقون، 2010، أستاذ محاضر في تاريخ القديم والأثار الأمازيغ عبر التاريخ، نظرة موجزة في الأصول والهوية التنويخي للطباعة والنشر و التوزيع ، الرباط

[2]- محمد محيدين المنير في افريقيا الشمالية في العصر القديم، دار الكتابة العربية للطباعة الرابعة.

[3]- محمد أدب السلاوي، اعلام الفن التشكيلي بالمغرب، دار الرشد للنشر، مكتبة الجامعة بالقاهرة ،1982

[4]- محمد محيدين المشرفي، افريقيا الشمالية في العصر القديم، دار الكتب العربية، الطبعة 4، 1969.

[5]- نهى الزيني، أيام الأمازيغ أضواء على تاريخ السياسي الاسلامي، دار الشروق، القاهرة، 2011

الذي لا يمكن أن ينتهي فهما لا يلتقيان ويضلان معلقي إلى مالا نهاية كأنهم تغيرات عن تنازع قوانين إحداهما تمثل الخير والأخرى الشر، لكن عندما يعبر الخطين المتقاطعين على شكل x على أنه لا تستمر الحياة إلا بوجود روحين أحدهما يعبر عن الأنثى والأخر عن ذكر.[1]

الشكل النجمي: يتخذ هذا الشكل أكثر من وضع زخرفي فهو تارة على شكل نجمات وتارة أخرى يتخذ أشكال قريبة من ذرة الثلج و في أحيانا أخرى يشبه الفراشة إلا أنه في غالب الأحيان ما يتخذ شكل جناح الطائرة و بعض الأعمال المنسوجة يأتي على شكل طائر كاملة وهو تعبير حر عن الأنوثة العالم ، لكن ذرة الثلج التي تنسل لقشو النجيمات الساطعة للدليل على قسوة الطبيعة.[2]

الشكل معين: عبارة عن مثلثين موضوعين بطريقة عكسية، فإن كان المثلث الواحد يعبر عن الكونية والخصوبة والعطاء فإن المثلثين المقلوبين يعني الصراع القائمين بين الزوجين

فقط أخذ هذا المعنى من الأخيلة والأساطير التي كانت تتحدث في القديم عن سرا عالاه الحب والخصب الأنثى والاه الغضب الذي أراد أن تكون له السيطرة وقد بينت لنا أحد الدراسات أكثر تعمقا أن أشكال الزخارف ذاتها التي صارت اليوم يطغى عليها التجريد من كل الوجوه إلا ما هي إلا بقايا لصور قديمة قد صارت تضعف بالتدريج لأنها لا تعد عن التمثيلات بسيطة.[3]

[1]– نهى الزيني، 2011، المرجع السابق.

[2]– **علي محمود عبد اللطيف ال**جندي، البربر في افريقيا في العصر الأموي 666، 751، رسالة ماجستير، قسم التاريخ والحضارة، بحث غير منشور، كلية اللغة العربية بالقاهرة، جامعة الأزهر.

[3]– العربي عقون، 2010 ، المرجع السابق.

الفصل الثاني

الفصل الثانـي

نشأة الفيلم الأمازيغي

المبحث الأول: ميلاد الفيلم الأمازيغي.

المبحث الثاني: مقومات الفيلم الأمازيغي.

المبحث الثالث: أهم القضايا الفيلم الأمازيغي.

المبحث الرابع: أفاق الفيلم الأمازيغي.

المبحث الأول: نشأة السينما الجزائرية.

سنيما الكولونيالية.

عرفت الجزائر السينما مع بداية الاستعمار الفرنسي، كوسيلة من وسائل الايديولوجية الرامية إلى اثبات الشرعية الاستعمارية، ولقد كانت مسرحا للسينما توغرافية منذ نشأته في أواخر القرن 19، وتمثلت هذه البداية في الصور التي التقطها Felix Mesgrich أحد أعوان الأخوان لومير – عام 1895 في الجزائر، مصورا الأهالي والمدن الجزائرية فكانت تلك الصور، الأفلام الوثائقية الأولى، والتي حملت عناوين توحي بالدونية والاحتقار للشعب الجزائري مثلا: La rue de Bebazoun; priére de muzzindechargement au port[1] وطلق السينما الاستعمارية وإلى غاية الاستقلال 1962 وهو تاريخ أخر فيلم استعماري "زيتون العدالة" تمارس كل أشكال الويف والمغالطة، من خلال الأفلام والأشرطة والتي قاربت المئتين[2]، 1911 و1954 تم انتاج 84 فيلم روائي طويل دون احتساب الأفلام الوثائقية ذات طابع الأتنوغرافي والفلكلوري[3] عرضت لغرضين أساسيين سواء لتحليل أسباب وجودها وحمالتها الاستعمارية للجزائر ولكسب ود الجزائريين، ولكن بين هذا وذاك فرنسا استعملت السينما كنوع من التنويم ففي تصريح قدمه الكولونال مارشون عام 1895، من خلاله عبر عن دور السينما في افريقيا حيث قال أن أحسن طريقة

لجعل العدو سيستسلم ويضع سلاحه هي جعله يضحك، فالسينما تعتبر أسب طريقة الاستعمار الفرنسي ولهذه الوسيلة وعبر هذه الأفلام، أصبح الشعب الجزائري شبه ممغوظ، لا يدرك ما يجري حوله مستقبلا الوضع الذي يعيشه وراضيا بالاستعمار معتبرا إياه هبة من السماء.

---

[1]– Nadia el kenz, l'olisse des cinémathèque lades cinémathèque algérienne a la recherche d' une mémoire perdu (de melies a lakhdarhamina, ed ANEP? P 72.

[2]– سليم بتقة، السينما الجزائرية، نصف قرن من المعالجة الاجتماعية، العرب الثقافي، العدد 7، 2008.

[3]– Nadia el kenz, op.cit, z 73.

يعتبر عام 1897 سنة انطلاقة الأولى والفعلية لتصوير الأفلام في الجزائر، حيث قام جورج ميلسGeorge Meliss بتصوير فيلم طوله 20 متر بعنوان "المسلم المضحك" وبعد ذلك ب 10 سنوات أي عام 1907 يتبعه فيلم أخر على نفس النمط تحت عنوان (غلي باربويو على ياكل بالزيت، وهذان العنوانان فقط كفيلين باستشفاف النظرة التي تصور السينما الكولونيالية لها الجزائريين منذ البداية، كأشباح لوقائع غريبة تبعث على سخرية وتشوه بها الثقافة الجزائرية من خلال تصوير أحداث وشخصيات وهمية انتحتها الثقافة الأوروبية.

بنية السينما الكولونيالية:

أما عن بينية هذه السينما الكولونيالية، فالملاحظة هو أن السلطة الاستعمارية في هذا الميدان لم تفكر في إقامة صناعة سينما توغرافية، أي لا مصانع إنتاج عناد تصوير أفلام خاصة ولا مخابر تحميض، أو ما يسمى بالبنية التحتية لصناعة وانتاج الفن السينيمائي "بعد الاستقلال الوطني... لا وجود لمخابر تحميض[1] وهي نفس البنية التي لا تزال تعاني منها السينما الجزائرية حتى الآن.

وكل ما قامت به السلطة الاستعمارية هو بناء قاعات بالمدن الكبرى خاصة الساحلية حيث يتمركز الأوروبيون، فالخريطة الوطنية لتوزيع قاعات السينما في الجزائر تغطي أساسا المدن الكبرى التي تتمركز فيها الإدارة، المعني المناطق الرئيسية من الولاية أو الدائرة[2] كما أن الجزائر ورثت مصلحة إدارة مكلفة بالمراقبة (مراقبة التذاكر) ومصلحة تقنية التي اوكلت لها مهمة عرض الأفلام الدعائية فقط، بواسطة وسائل بسيطة كسينما الحافلة المجهزة للعرض ب 16 مم و35 مم.[3]

[1] – Nadia el kenz; op.cit ,p86

[2] – ABDELGHANI Megharbi, le miroir apprivoisé, ANAL, OPU, GAM ,Alger,1985,p 185.

[3] – Nadia el kenz; op.cit ,p87

وخلاصة القول هي أن الاستعمار أهمل كل ما يتعلق بأقسام الاقتصاد السينمائي باستثناء قسم واحد هو قاعات العرض أين يتم جمع الأقوال.

لقد كان الاستعمار السينمائي في الجزائر في أوجه، لا غبار أن أهمها تحدد اللوحات الطبيعية التي تمتاز بها الجزائر، والتي حولتها إلى سوق طبيعية بحر، صحراء، جبال غابات، واحات... لهذا فإنه – الاستثمار السينمائي – كان متسعا أكثر في الجزائر، حيث كان هناك 230 دار عرض أفلام 35 مع عام 1949 مقابل 307 عام 1956 وحوالي 400 قاعة عشية الاستقلال.[1]

بدايات السينما الجزائرية:

لقد كانت الحاجة ملحة لا يجاد سينما تواثب مسيرة حرب التحرير التي بدأت عام 1954 وكان لابد لهذه السينما أن تنطلق من منطلق علمي مدروس، ولا تكون مجرد مغامرة.

فكان من حسن حظ السينما الجزائرية التحاق رانية فوشبيه الفرنسي الأصل، بصفوف جيش التحرير الوطني، حيث صرح قائلا: "لقد أصبح المستلزم شيء فشيء إعطاء الصورة الحقيقية عن فرنسا – فرنسا المستعمرة[2] وتم عرض أول فيلم من إنتاجه هو L'Algérie une nation في فرنسا عام 1955، كما انتج فلمه الشهير L'Algérie en flamme عام 1957، وبعد نقاش بين عبان رمضان ورونيه فوتيه، قرر هذا الأخير فتح مدرسة للتكوين السينمائي في الجبال في المنطقة الخامسة بالولاية الأولى تحت إدارته انتسب إليه خمس مقاتلين استشهد أغلبهم في ساحة الشرف وهم محمد قنيز جمال شندلي بيير كليمون، فالون بيلوس وأحمد راشدي.

[1]– جورج سادول، السينما في البلدان العربية، مركز التنسيق العربي للسينما والتلفزيون، بيروت، لبنان، 1966، ص 552.

[2] – Nadia el kenz ;Ibid ,p79

هذه المدرسة كانت البداية الفعلية لسينما منطقة في الجزائر، وكانت تقوم بتعبئهم واعداد سينمائيين، كما كانت تنتج عدة عروض تلفزيونية وزعت على شبكات تلفزيونية البلدان الاشتراكية في تلك الفترة منها:[1]

- شريط عن المدرسة نفسها L'école
- شريط عن ممرضات جيش التحرير Les infermières de LALN
- صور ومشاهد عن مهاجمة مناجم الوترة Pat taque des mines d'el Ouenza

وكذا نلاحظ أن الظروف التي نشأت فيها صناعة السينما الجزائرية، جعلها تأخذ مسارا معينا يتمثل في متابعة وتسجيل ثورة الشعب في أشرطة سينمائية، ورغم الظروف المادية و التقنية والفنية التي أنتجت فيها هذه الأفلام، إلا أنها كانت وثيقة ملموسة على تلك الفترة قبل عام 1946، لم يكن للجزائر سوى مصلحة فوتوغرافية واحدة، كما أنشئت مصلحة سينمائية عام 1947 وأنتجت عددا كبيرا من الأشرطة القصيرة، عرضة وترجمة في أغلبتها إلى لغتين وهذه الأفلام هي:

- أفلام ثقافية.
- أفلام وثائقية.
- أفلام تتعلق بالنظافة والتربية الصحية.
- أفلام عن الزراعة.
- أفلام عن الدعاية السياحية.

ومن بين هذه الأنشطة الملونة نذكر.

- قيصرية 1949.

[1]– جان الكسان، السينمائي الوطني العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1982، ص 217.

- الإسلام 1949.
- العيد الغير المنتظر 1959.
- أغنى ساعات إفريقيا الرومانية.
- هيبون الملكة.
- رعاة الجزائر.

لقد تم خراج جميع هذه الأنشطة القصيرة في الجزائر، أما التظهير التركيب فقد تم انجازهما في استوديوهات باريس[1]، كما تلقت المدرسة دعما أساسا وكبيرا خصوصا من الجمهورية الديمقراطية الألمانية من أجل تطوير الإنتاج والتركيب الفيلمي.[2]

ويمكن اعتبار العمل الذي قام به الفريق الذي يترأسه روتييه فوتييه بالعمل البطولي ، حيث تعددت المهام التي تقلدونها أثناء الثورة، فجاهدوا على جبهتين، وحملوا سلاحين البندقية والكاميرا، وكانوا أكثر من غيرهم معرضين للخطر من كل صوب لأن "مسارح الحرب والحرائق والتفجيرات، مع عمليات تمشيط واسعة لمناطق بأكملها كانت من بين الانشغالات الأولى التي كانت على عاتق طلاب المدرسة مهمة تصويرها.

اغتيال الحقيقة:

رغم أنه كان عليهم البقاء على أهمية الاستعداد في كل زمان ومكان تحسبا للأخطار التي تحيط بهم من كل حدب إلا أن العديد منهم من الذين أرادوا وضع الصورة في خدمة الثورة الجزائرية، لم يعودوا وأخرون منهم سجنوا،[3] فكانت الصور التي استطاعوا جمعها بمثابة أرشيف يؤرخ لمرحلة هامة من تاريخ الجزائر، كما ساهمت ولا تزال تساهم هذه الصور في إعادة التاريخ من خلال السيناريوهات التي تكتب لأفلام ستبقى شاهدة على جرائم النكراء

[1]– جورج سادول، مرجع سبق ذكره، ص118.

[2] – Nadia Elken, op.cit p80 .

التي ارتكبتها فرنسا في الجزائر والجزائريين من جهة وعلى شجاعة قاموا بجمعها والذين دفعوا حياتهم لتصويرها، ومن هؤلاء نذكر المخرج رونييه فوتيه، مدير المدرسة وصاحب أحد أهم الأفلام الوثائقية حول الثورة الجزائر الملتهبة، الذي وفي وقت الذي كان يقوم بإخراج فيلم ساقية سيدي يوسف بعد القصف الجوي التي تعرضت له القرية الواقعة على الحدود الجزائرية التونسية، يصاب وينقله إلى ألمانيا لتلقي العلاج، ولكن بسبب المخابرات الفرنسية ألقي القبض عليه ووضع في السجن الجزائري في تونس.[1]

لا يختلف الأعراف كثيرا بالنسبة لبيار كليمون، والذي بعدا خراجه لعدة أفلام للاجئون الجزائريين ما فيه سيدي يوسف والجيش الوطني في المعركة، ألقي القبض عليه بعد اشتباكات بين جيشين التحرير الوطني والجيش الفرنسي، وحكم عليه بعشر سنوات سجن من طرف سلطات الفرنسية،[2] حاولت السلطات الفرنسية تطبيق على هذه المدرسة التي لم يمر عليها أكثر من عامين والتي استطاعت في هذه الفترة الوجيزة من الزمن ارباك كل تلك القوة الاستعمارية العظمى، بأبسط الوسائل وفي سوء الظروف، لهذا واصلت عملياتها الإجرامية في اغتيال كل من يحمل كاميرا يحاول من خلالها تصوير جرائمها، كما عمدت إلى "غلق كل التموين بالأشرطة الفيلمية، ولهذا قامت الحكومة المؤقتة الجزائرية في تونس بإلحاق هذه المدرسة بين 1959- 1960 لمصلحة السينما التابعة لوزارة الإعلام بتونس، نجد اسم مصلحة السينما الوطنية.

كما قامت أيضا الحكومة الجزائرية المؤقتة في إطار الحفاظ على كل ما يتعلق بجيش التحرير الوطني، وبمساعدة أعضاء المدرسة، بجمع أرشيف والحرص على حمايته من الوقوع في أبدى السلطة الفرنسية وقامت ببعثه إلى يوغسلافيا وايطاليا.

[1]- فايزة تامساوت، مسألة الشرف في السينما الامازيغية، مذكرة نيل شهادة الماجيستير في علوم الاعلام والاتصال، جامعة الجزائر، بن يوسف بن خدة، 2009/ 2010ص70

[2]- فايزة تامساوت، مرجع نفسه. ص 70

وليست اخيرا حيث ان الحكومة الجزائرية المؤقتة وبالنظر الى الحاجة الى تكوين اطارات متخصصة في الفن السينمائي قامت بإرسال بعثات من الشباب الجزائريين لتلقي التكوين في الدول الاشتراكية امثال احمد راشدي ولخصر حمينة هؤلاء الذين ستزال الجزائر تشهد لهم بالبصمة التي وضعوها على السينما الجزائرية بعد الاستقلال.

السينما الجزائرية بعد الاستقلال:

إن التزامن بداية الإنتاج السينمائي الجزائري مع الحرب التحريرية، دور كبير في تصدير الحقائق الواقع المعاش وتسجيل الأحداث التاريخية، خاصة المتصلة فيها بالثورة التحريرية حيث نجد أن الثورة عملت منذ البداية على تجنيد كل ما أتيح لها من الوسائل السمعية البصرية والكفاءات، لتوفي كفاح الشعب الجزائري في أفلام، مادتها الأولى من نسج الواقع اليومي للثورة، مثلما سجلت نشأة متميز لفن سينمائي يرتبط ارتباطا مباشرا بالواقع النضالي.

للحديث عن السينما الجزائرية في مرحلة ما بعد الاستقلال، بفضل سردها بطريقة كرونولوجية لضمان الاستيعاب الجيد للمحطات الهامة التي مر بها الفن السابع، فيما بعد الحرب التحريرية الكبرى إلى الآن، اعتمدنا عليه بالاستناد إلى التغيرات التي طرأت على مواضيع الأفلام في سينما الجزائرية في كل مرحلة وتتمثل هذه المراحل كالتالي:[1]

مرحلة 1962-1971:

بعد الاستقلال استمرت الحكومة الجزائرية في لعب الدور الرئيسي في صناعة السينما الوطنية وأعلنت احتكار الإنتاج السينمائي، وليس من الغريب على سينما ولدت في رحم الحرب مثل السينما الجزائرية، أن يكون الموضوع الرئيسي لأفلامها الأولى هو حرب التحرير وأن يجذب هذا الموضوع أغلب الجيل الأول من المخرجين الذين كانوا أيضا من ناشطي

[1]- سعيد مراد، مقالات في السينما العربية، قضايا أفلام وأحاديث، ط1 ، دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان، 1991، ص 240.

الثورة الجزائرية في الوقت نفسه، كما أنه ورغم أن العشرية الأولى من الاستقلال تميزت بتكوين قطاع الدولة وهيكلته، إلا أن حرب التحرير التي خرج منها الشعب الجزائري فقد سيطرت على مواضيع الأفلام التي أنتجت خلال تلك الفترة.

سواء كانت أفلاما مشتركة كمعركة الجزائر، أو أفلاما وطنية كريح الأوراس، الأفيون والعاص ، الليل يخاف من الشمس...إلخ فالسينما في هذه المرحلة استخدمت أساسا لشرح وتبرير الأسباب التي دفعت الشعب الجزائري للثورة، إلى جانب الرغبة في تثبيت الهوية الوطنية، ولكن ما يعاب عن السينما في هذه المرحلة هو أنها نسب في خصم الشعور بالفخر والاعتزاز بالنصر والحرية، المشاكل الاجتماعية لما بعد الثورة التي كان الشعب الجزائري يتخبط فيها.[1]

هذه الحرب التي لم تنل حظها تشير في السينما الجزائري عكس ما هو شائع فحتى فيلم معركة الجزائر للمخرج جيلو بونتيكورفو والجائز على جائزة الأسد الذهبي سنة 1966 هو إنتاج مشترك جزائري ايطالي.[2]

سنوات الستينيات عرفت بروز اسم سينمائي كبير هو محمد لخضر حامين الذي أخرج فيلما متطاولا بالأبيض والأسود هو رابح الفينوبي ، حيث حاز على جائزة أول عمل في كان سنة 1967 وأيضا الجائزة الكبرى لمهرجان موسكو،و من الأفلام التي عالجت الحرب التحريرية ، الأفيون والعصا سنة 1969 ، من إخراج أحمد راشدي ، وهو مقتبس من رواية الأديب مولود معمري فيلم الليل يخاف الشمس 1965 لمصطفى بديع،أما بالنسبة للحياة بعد الاستقلال وما تنطوي منه من مشاكل اجتماعية وثقافية تواجههم بلادنا في مسيرتها للتحول الاشتراكي، فلم تحط باهتمام السينمائيين لسببين :

---

[1] – Ratiba HADJ-Moussa, le corps-l'histoire le territoire les rapports du genre le cinema algerien, Collection l'univers des discaurs.les editions Balzac publised, paris , 1994.

[2]– سليم بثقة، مرجع سبق ذكره العدد 7.

أولهما أن السلطات ماكاين تتيح فرص للتحدث عن النواقص، فكان النقد ذاتي ملحوظة تماما والسبب الثاني أنه ثمة جماعة من السينمائيين كانوا يبتعدوا عن تناول هذه المشاكل لنقص في التزامهم السياسي كفنانين ".[1]

ومن بين الأفلام في هذه الفترة نجد فيلم :

❖ الأفيون والعصا، مقتبس من رواية لمولود معمري

إخراج : أحمد راشدي .

إنتاج الديوان الوطني للتجارة والصناعة الجزائرية عام 1970.

الفيلم يعرض قصة جزائرية في جميع مظاهرها أثناء المقاومة، بمخرج الدكتور يشير الحياة المترفة في العاصمة إلى حبل، جنب مسقط رأسه ، قرية تالة التي دخلت مجال المقاومة تدور حلقات اللعبة القاسية والحادة التي تؤدي لسكان القرية، إلى رفض نقطة من الحقيقة العميقة ينظم بشير إلى المقاومة إلى جانب شقيقه علي، ويجابهان قوات الاحتلال يحاول ضبط الوحدات الإدارية إقامة منظماتهم بأشخاص سيرون على مديهم وفي "العفيون والعصا"، ينفد أحمد راشدي الفكرة الاستعمارية القائلة "إذا أردت أن تحكم الشعب فاستعمل العصا، فإذا لم تنفع فاستعمل العفيون والعصا".

مرحلة 1972-1976:

تعتبر عام 1972 نقطة التحول الأساسية والمهمة في مسار السينما الجزائرية، حيث ارتبط هذا التحول والتغيير بالتحولات التي مس الميادين الأخرى السياسية، الاقتصادية الاجتماعية، ومن تأميم لقطاع المناجم، الشركات الصناعية، البنوك، التجارة الخارجية وشروع في تطبيق الثورة الزراعية وديمقراطية التعليم.

[1]– سعيد مراد، مرجع سابق، 1991، ص 242.

كما أن الابداع المحروقات السينمائي كان خاضعا للتوجهات السياسية في عهد الجمهورية الاشتراكية فالطرح السائد في فترة السبعينيات يقول بأولوية الوظيفة التربوية والإيديولوجية للسينما هذا التوجه رافقه بالتأكيد رقابة على المبدعين في مجال السينما، مما تسبب في قولبه المواضيع السينمائية في قالب يوافق توجهات السلطة، فكان إلزاما على المخرجين إنتاج أفلام تشيد لمبادئ الثورة الزراعية والثقافية والدفاع عن الأفكار الاشتراكية.[1]

وتجد الإشارة هنا إلى أن المؤرخين للسينما الجزائرية، يعتبرون سنة 1971 مفصلا تاريخيا في مسار هذا الفن، إذ يسجل ظهور اتجاه جديد في العمل والرؤية الجمالية لحبل من السينمائيين المتفاعلين وجدانيا واجتماعيا مع أحدث المرحلة، والواقع أن هذه المرحلة شكلت ما يمكن أن تدعوه في تاريخ السينما الجزائرية بالعنصر الذهبي لها.

ولكن هذه العوامل وأخرى تم إنتاج عدة أفلام تساوي هذه المرحلة،[2] والتي سيتكفل لمعالجة قضاياها حبل من السينمائيين، فكانت مسألة الأرض والريف والمعمرين محاور أساسية لأفلام هذه المرحلة الثانية، ونذكر في أفلام هذه المرحلة المغتصبون، لأمين مرباح . فلما آخران خرجا من موجة الانتخابات الخاصة بعالم الريف هما نوة لعبد العزيز طولبي والفحام لمحمد بوعماري، كما نجد عالم الريف حاضرا في الحبل للهاشمي شريف وفرب الصفصاف لموسى حداد.

الفيلم الحديث لبداية السبعينات، وهو بدون صك تحيى يا ديدو لمحمد زينب، فيلم وثائقي خيالي، جمع فيه بين الحكاية، الشعر، الدراما والكوميدي بالساخرة .

ما يلاحظ في أفلام هذه الفترة من 1972، والتي يمكن تسميتها بنقطة التحول، هو أن السينما عكست واقع واهتمامات شرائح المجتمع، كما احتفت صورة المجاهد والفدائي والمستعمر لتظهر بدله صورة العامل والفلاح والمواطن العادي .

---

[1] – Lotfi Meharzi,le cinéma algérien institution imaginaire et idiologie, Algérien, 1977, p 12

[2] – سليم بتقة، مرجع سبق ذكره.

لقد تم إحصاء أكثر من 25 فيلما من الاستقلال حتى 1974، كما وصل الإنتاج المشترك حوالي 13 فيلما في نفس الفترة، بالإضافة إلى 9 أفلام من الأفلام القصيرة والمتوسطة.[1]

مرحلة 1976:

مع بداية السبعينيات والتي تزامنت مع ذكرى العشرين للاستقلال والتحولات التي طرأ على السينما الجزائرية من إعادة الهيكلة، نلاحظ تغيرظاهرعلى مواضيع المعالجة، فنجدها تناولت مواضيع الشباب والنساء ،المشاكل اليومية، مثل أزمة السكن، النقل والنزوح الريفي ما يعني أن السينما أصبحت أكثر التصاق وتأثرا بنا يجري في المجتمع، كما أنه يلاحظ اختفاء بعض الشخصيات وظهور نماذج أخرى كالموظف، العامل، المدرس ...إلخ.

وتغير سنة 1976 من خلال فيلم عمر قيلاتو، نقطة القطيعة مع أفلام الحرب حيث أكد مرراق علواش، أنه الابن الروحي للخضر حامين بفضل المطول عمر قيلاتو.[2]

بطله أن يعمل في مصالح محاربة الغش وتهريب بالعاصمة، وفيه يصور المخرج الحياة اليومية حيث صعوبة الحياة والحرمان" وتجلى في هذا الفيلم التعمق في الأسلوب واللغة، أين يتحدث مباشرة إلى الناس يتوجه إليهم بلا تعقيد ولتزوين، بل ببساطة بالغة ولعل أهم ما ميز هذا الفيلم استخدامه اللغة الشعبية بنجاح كأداة للتخاطب.[3]

مرحلة الثمانينات:

بداية الثمانينات، وبعد وفاة الرئيس هواري بومدين في ديسمبر 1978، وانهيار الحزب الواحد وتراجع النهج الاشتراكي تدريجيا، واجهت السينما الجزائرية صعوبات خاصة في جانب التمويل بسبب الوضع الاقتصادي المتدهور للبلاد من انخفاض أسعار البترول

[1]– جاك الكسان، مرجع سبق ذكره، ص219

[2]– سليم بتقة، مرجع سبق ذكره.

[3]– سعيد مراد، مرجع سبق ذكره، ص 243.

وتضخم المديونية، ففي سنة 1983، 52 قاعة من أصل 336 قاعة، أصبحت في يد ONCIC و156 قاعة عادت للخواص، وفي سنة 1986 أغلقت 80 قاعة تماما.[1]

ولكن ورغم كل هذه المشاكل إلاأن هذه الفترة عرفت ظهور مخرجين قدموا أعمالا سينمائية رائعة ويتعلق الأمر ب ابراهيم تساكي الذي أخرج أطفال الريح 1981، وقصة لقاء والذي حاز به على جائزة الكبرى في مهرجان وقادو قوسة 1983، وعلى غرار لخضر حامين، يعتبر تساكي شاعر الصورة، كما أظهر في أفلامه من احترافية عالية.[2]

سنوات بعد ذلك أخرج أطفال النيون وفيه يطرح موضوع الهجرة في فرنسا، المخرج الأخر هو محمد شويخ الممثل السابق، الذي انتقل بنجاح إلى الإخراج في القطيعة والقلعة يوسف وأسطورة النائمون السبعة وفيلم سفينة الصحراء.

مرحلة التسعينات:

هي المرحلة العصبية في تاريخ الجزائر، لأنها سنوات الدم والدموع، وفيه قدم كثير من رجال الفن حياتهم قمنا لحرية الكلمة.

عرفت السينما تدهور في الإنتاج، وأصبح إنتاج فيلم بعد معجزة، لكن ما ميز هذه الفترة هو ولادة السينما الامازيغية حيث ظهرت ثلاثة أفلام الهضبة المنسية La colline oubliée

لعبد الرحمان بوقرموح ، الفيلم مأخوذ من رواية لمولود معمري وماأشاهو Machaho

[1] – Amokrane Mouhand Mariche, Assatu cinéma, (etat et precpectives du cinéma en Algerie) n°1, p 22-25.

[2] – سليم بتقة ، مرجع سبق ذكره.

لبلقاسم حجاج، جبل باية La montagne de Baya ل عز الدين مدور، مكما بررت في هذه الفترة مخرجات على غرار يمينة بشير شويخ بفيلم رشيدة، العمل يعالج العشرية السوداء، في الضفة الأخرى نجد يمينة بن قيقي في ذاكرة المهاجرين.

وإذا كان الإنتاج السينمائي في الجزائر قد عرف تضاؤلا على المستوى الكمي، فإن 15سنة الأخيرة أفرزت سينما تبناها شباب الجيل الثالث، ظل مهدي شارف في الحرم وبعلام قرجو بفيلم العيش في الجنة، الذي يعالج فيه مظاهرات 17 أكتوبر، ورشيد بوشارب في السينغال الصغير، مصطفى جماجم في الحدود وهو من الأفلام القليلة التي عالجت مشكلة الهجرة غير الشرعية .

وكذلك شهدت التسعينيات ميلاد مخرجين جدد مثل ربيع بن محتار، رشيد بن علال ورشيد زين القوديل التي قدمت فيلم المرأة الشيطان 1993.

واستمر عدد من المخرجين السبعينات والثمانينات كذلك في تقديم أعمالهم في أوائل التسعينات، منهم ابراهيم تاسكي الذي أخرج أطفال النيون في فرنسا، محمد رمورى الذي أخرج شرف القبيلة 1993، أضواء 1992، شويح الذي أخرج يوسف أسطورة النائم السابع وعلواش الذي قدم وأخرج مدينة باب العود 1994. [1]

شرف عائلتي للمخرج رشيد بوشارب 1996، تدور أحداثه في مجتمع العرب المهاجرين في فرنسا، حيث ترة الفتاة الجزائرية نورا التي تكذب على والديها للتمتع بالقدر أكبر من الحرية فتوهمهم أنها تعمل كممرضة بينما هي تعمل في بار مع صديقتها الفرنسية التي تشاركها رغبتها بالتحرر والتمرد على المجتمع، ولكن كل شيء يتغير عندما تكتشف أنها حامل فتسارع والدتها بعد معرفتها الأمر، إلى العمل على تزويجها من حميد صاحب أكبر متجر للألبسة الجاهزة في البليدة، وكوعلي الرغم من أنه شاب طب، لكنه يعيش مع والدته ويبدو

[1]– فايزة تامساوت، مرجع نفسه.

عاجزا عن تحقيق طموحات نورا، لكن ولأن خبر حملها يذاع في الحي والبلدة تهرب نورا مع صديقتها الفرنسية.

السينما الجزائرية بداية من 2000

بالنسبة للسينما الجزائرية انطلاقا من عام 2000 سنقوم بذكرعناوين الأفلام التي تناولت موضوعات متنوعة وهامة:

فيلم أنشا الله الأحد عام 2001 للمخرجة الجزائرية يمينة بن غيفي، يشكل محاولة في السينما المغاربية لمعالجة موضوع المرأة من حيث أرمة الهوية في الدور المستقل والقرار الحر، ووجهها لوحة مع الارهاب وأسئلته فيلم مرزاق علواش العالم الأخر المنتج بين الجزائر وفرنسا سنة 2001، أحرز فيلم رشيدة للمخرجة الجزائرية يمين شويح 16 جائزة عبر مهرجان السينما العالمية، وتم انتقائه رسميا لمهرجان، كان فضلا عن إمكانية ترسيخه لنيل جائزة الأوسكار عن سنة 2002.

اتخذت يمينة شويح من عنف الارهاب في بلادنا موضوعا، يتناول فيلم رشيدة، حيث تقدم بشهادة متميزة على طريقتها الخاصة عن المأساة التي عرفها الجزائر لأكثر من عشرية من الزمن.

ووضع المخرج الجزائري المقلع بفرنسا محمود رمورى، إصبعه على جرح الزمن يؤرق السلطات في الجزائر كما في فرنسا، من خلال فيلم جديد بعنوان (زبده ومرغرين)، يروي فصولا عن معانات الحالية الجزائرية المعترية وصعوبة اندماجه في المجتمع الفرنسي وتركز على تعايش الثقافتين المشرقية والغربية.[1]

[1]– فايزة تامساوت، مرجع نفسه.

ويجدر الذكر أن عنوان الفيلم زبده ومرغرين مستمد من قاموس خاص بألفاظ المهاجرين الجزائريين، حيث يعني الزبدة الشباب الجزائري المولود بفرنسا وتعني مرغرين الشباب الجزائري المولود بالجزائر.

المبحث الثاني: ميلاد الفيلم الأمازيغي.

إن الحديث عن السينما الأمازيغية وعن تاريخها ونشأتها، موضوع لم يتطرق إليه الباحثون والطلبة الجامعيون بشكل من الاهتمام الخاص، باعتبارها صناعة وحدت إجماعي جدير بالبحث والدراسة، بالرغم من أن هذه السينما الناطقة باللغة الأمازيغية وحسب تعبير السيد عصاد الهاشمي "هي حقيقة فنية معترف بها من قبل علماء الفن السابع في الجزائر.[1]

كما أخذت السينما الأمازيغية منعطف الاحترافية بصفة قوية في سنوات الثمانيات مع فيلم الربوة المنسية لعبد الرحمان بوقرموح، وهذا الفيلم السينمائي المتميز يعتبره كرد الجميل للنضال الذي قام به مولود معمري في مجال اللغة والثقافة الأمازيغية.

وذلك بتحويل روايته الشهيرة الربوة المنسية إلى عمل سينمائي، فليس من باب الصدفة أن يكون أول إنتاج سينمائي أمازيغي أخرجه عبد الرحمان بوقرموح.قوته من روايته "الربوة المنسية" التي تعالج مسألة قناعة مرتبطة بالهوية أي البعد الأمازيغي المعاش، والمعبر عنه في جبال بلاد القبائل.

صحوة الهوية هي قبل كل شيء صحوة ثقافته فهي ترجم تلقائيا الإنتاج الأدبي والعلمي فالثقافة لأمازيغية ميزتها الأسماء التي أصبحت أسماء عالمية في الأدب ، كعباس بوليفة ثم بعد ذلك كتاب عمالقة، ظهرت أسمائهم في الأدب الفرنسي كجون وطاووس عمروش، مولود فرعون، ومولود معمري.

[1]– Assad si El –Hachemi , » Le son et l'image une voie de réhabilitation de l'Amazighité » guide du festwal du film amazigh édition n°5 du 17 au 21 juin 2003, p 07.

مراحل ظهور الفيلم الأمازيغي في الجزائر:

يمكن تقسيمه إلى مرحلتين أساسيتين:

المرحلة الاستعمارية أو الكولونيالية:

من يحصى عدد الأفلام التي تم إخراجها من طرف الاستعمار الفرنسي في الجزائر يجدها تتجاوز الثلاثين بين الوثائقي والحصص التليفزيونية، تسعة أفلام روائية وقصيرة، ولكن مضمونها وهدفها دعاني لخدمة المصالح الاستعمارية، والأهداف الاقتصادية والسياسية لفرنسا، فهي تحمل في طياتها ومضمونها فكرة تقزيم الجزائري والمواطن الأصلي في محيطه أمام الحضارة العربية.

هذه الأفلام في غالبيتها أفلام ممولة من طرف الإدارة الفرنسية، ولكنها تعتبر أولى الأفلام التي تم إخراجها في الجزائر بالتعبير الأمازيغي.

في عام 1911 إخراج فيلم Vengeance Kabyle من طرف فريق Camille de Marlbon.

La fiancée du Spanier Mission; l'otage ;l'Atlantide

Jacq er Teyder للمخرج عام 1921.

في عام 1931 أخرج André Higon فيلم بعنوان « La croix de sud »

في عام 1934 أخرج ITTO فيلم بعنوان " JEAN Benort levy "

1948 Noces de sable للمخرج André Zwobada

La septième porte du symphonie Berbère 1947.[1]

ولكن من الأفلام التي تم تصويرها "العديد منها تلغى مفقودة وأخرى موجودة ولكن ليست كاملة.[2]

[1] – Assad si El –Hachemi , » Le son et l'image une voie de réhabilitation de l'Amazighité », p 10.

[2]– Michelle Aubert « cinéma et colorie » in catalogue festival de cinéma de Douarnenez ,17 Aout 1994,p12.

قبل الانتقال إلى المرحلة الثانية لا ضمير أن تمنعنا قليلا في **الحقيقة الأمازيغية بعد الاستقلال :**

فبعد استقلال الجزائر، المسألة الأمازيغية لم يكن لها أي وجه أوحق للكلام عنها بشكل رسمي، ولم يكن لها اعتراف إلا بعد نضال طويل، وما كان يوجد ويتداول عبارة عن فلكلور أن تكون أولا تكون إلا من خلال الفلكلور كبديل مقدم للأمازيغ،[1] فالحقيقة الأمازيغية كانت تمثل تهديدا بالنسبة لدول أساسها الإسلام كدين ولغة العربية كلغة، رغم أنه حسب حربي" وجود ثقافة أمازيغية معطي موضوعي لا نقاش فيه، ولا يمكن نفيه باعتبارها الإرث المشترك لكل الجزائريين ولا أرى سبب لإخفاء حقيقتها بحجة الحفاظ على الوحدة الوطنية[2]، لقد كان التعبير والثقافة الأمازيغية مرفوضين تماما على شكل كتابة، لهذا كان التعبير الشفوي هو السائد آنذاك أغاني على التطور، فهي لم تكن مجرد إنتاج فني بسيط ولكن الأغنية القبائلية لعبت دورا هاما في تقوية وتمتين الهوية الأمازيغية.[3]

المبحث الثالث: مقومات الفيلم الأمازيغي.

الأمازيغ: إن كلمة الأمازيغ عرفت استعمالات عديدة وتطورت استخدامها عبر السنين، لقد كان يطلق عليهم اسم "البربر" قديما، والأمازيغ شعب عظيم سكن شمال إفريقيا من ألاف السنين، وقد اتفق أغلب المؤرخين على معنى كلمة أمازيغ، والتي تقصد بها الرجل الحر أو الرجل الشريف[4]، وهذه الكلمة من "مزغ" بمعنى وثب ونزع إلى التحرر[5]، أما اسم بربر فلقد أشار إليه ابن خلدون، حيث يرى أن أفريقش ابن قيس ابن صنفى من ملوك

---

[1] – Salem chaker, Imazigh Assa ed Bouchene, Alger,1990,p 9.

[2] – Mouhamed Harbi ,FLN mirage et réalité (Des origine a la prise du pouvoir 1954-1962 ,Ed , j-A paris ,1985, p 5

[3] – Salem choker ,opat , p 42.

[4]– أحسن بن شيخ أث موليا ، **القانون العرفي الأمازيغي** ، الكتاب الأول من القانون الجزائري، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، 2001، ص 9.

[5]– صالح بلعيد، **في المسألة الأمازيغية**، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1999، ص 18.

التنابعة، لما غزا المغرب وإفريقيا، وقبل الملك جرس وبني المدى والإعصار فباسمه زعموا اسمين إفريقيا، وعندما رأى هذا جيل عن الأعاجم وسمع رطانتهم ووعي اختلافها وتنوعها، تعجب من ذلك وقال: ما أكثر بربركم، والبربرة بلسان العرب هي اختلاط الأصوات غير المفهومة".[1]

اللغة :

هي: نظام من رموز ملفوظة عرفية بواسطتها يتعاون ويتعامل أعضاء المجموعة الاجتماعية.[2]

كما أنها الصورة السلوك الإنساني التي تنطوي على الاتصال الرمزي من خلال نسق النماذج المتفق عليها ثقافيا تعتبر اللغة جزءا من التراث الثقافي ونتاج اجتماعي"[3]

وهي أيضا وسيلة نظامية لتوصيل الأفكار والمشاعر، باستعمال العلامات والأصوات والإثارات، وكلها متواضع عليه ويؤدي معاني مفهومة".[4]

اللهجة: هي مجموعة من صفات اللغوية ينتمي إلى بيئة خاصة ويشترك في هذه الصفة جميع أفراد هذه البيئة، وبيئة اللهجة هي جزء من بيئة أوسع وأشمل تظم عدة لهجات، لكل خصائصها، ولكنها تشترك كلها في مجموعة من الظواهر اللغوية التي تسير أفراد هذه البيئة بعظهم ببعض ".[5]

---

[1]– عبد الرحمن ابن خلدون، **تاريخ العلامة ابن خلدون**، المجلد 6، دار الكتاب اللبناني ، بيروت، لبنان، 1968، ص 113.

[2]–ابراهيم السيد صبري، **علم اللغة الاجتماعي مفهومه و قضاياه، دار المعرفة الجامعية**، الاسكندرية، مصر، 1995، ص 2.

[3]– عيت محمد عاطف، **قاموس علم الاجتماع** ، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، مصر،1989، ص 265–266.

[4]– دو جلاي براون ، **ترجمة عبد الرجحي**، علي أحمد شعبان، أسس تعلم اللغة وتعليمها، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1994، ص 23.

[5]– أنيس ابراهيم، **في اللهجات العربية**، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، 1995، ص 16.

"اللهجات مجموعة من الأدوات المعلية موحدة بواسطة سيمات مشتركة تمكن مستعمليها من التفاهم بشكل مرض نسبيا "[1]

"هي رموز ذات معنى ودلالة، ترتبط بنطاق جغرافي معين أو طبقات مختلفة".[2]

وتعرف بأنها "اللسان أو هي اللغة التي حبل بها الإنسان فاعتادها ونشأ عليها واللهجة تمثل انعكاسات حقيقية لثقافات خاصة وموروثات وتقاليد محلية " .[3]

الأمازيغية :[4]

هي اللغة التي ينطق بها سكان شمال إفريقيا بالخصوص، وهي اللغة الجامعية للغات البربرية، كما أنها لغة قائمة بحد ذاتها، ليست لهجة متفرعة عن لغة أخرى، ولها لهجاتها المتفرعة عنها المنتشرة في المغرب، تونس، ليبيا ...

هناك ما يعرف اللغة الأمازيغية، بأنها لغة الزاي، وهذا التعريف منسوب إلى الباحث المغربي محمد شفيق، فأراد القول أن الأمازيغية هي لغة الزاي المفخمة كنطقك باللغة العربي.

التويزة :

هي طريقة جمعوية للعمل الجماعي والتعاون.[5]

التراث الشعبي:

هي العناصر الثقافية التي تتلقاها من جبل لأخر، ومفهوم التراث كما يستخدمه علماء الاثنولوجيا الأوردون والفلكلوريون أيضا قربت من مفهوم الثقافة وتشتمل التراث الشعبي

---

[1]– بيرو بيار، **ترجمة الحواس مسعودي**، مفتاح بن عروس، اللسنيات دار الأفاق، الجزائر، 2001، ص 16

[2]– السيد عبد الفتاح عفيفي ، **علم الاجتماع اللغوي**، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1995، ص 119.

[3]– صالة راشد، الغنيم عنيف، **اللهجات في الكتاب السيبويه أصوات و بنية**، دار المدني للطباعة و النشر والتوزيع، جدة، السعودية 1985، ص 15.

[4]– صالح بلعيد، **في المسألة الأمازيغية**، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، 1999، ص 31–32.

[5]– ماريا انجلس روك، **انتروبولوجية الحياة اليومية في المتوسط**، موسوعة المتوسط ، منشورات زرياب، الجزائر، 2005، ص 112.

المعتقدات الشعبية والعادات، وكما يشتمل الابداع الشعبي، وهو بصفة عامة يشمل الموضوعات التي تنتمي إلى الفلكلور .[1]

الأسطورة :

لا يكاد أي مجتمع أو تجمع بشري أن يخلو من وجود أساطير، تحوي أحداث وشخصيات ما والأساطير: هي المعتقدات المشعبة والمحملة بالقيم والمبادئ التي يعتنقها الناس والتي يعيشون بها أو من أجلها، ويرتبط كل مجتمع بنسق من الأساطير يعمر عن الصورة الفكرية المعقدة التي تتضمن في الوقت نفسه كل نواحي النشاط الإنساني.[2]

الطقوس:

"هي عبارة عن ايماءات ورموز وتكون نظاما شاملا عن طريق اللغة.[3]

تقول ماريان بليس Marianne Bellis أنه يوجد في اطار التجمع الثقافي بعظا من المعتقدات الدينية أو الفلكلورية والتي إذا ما تم تحليلها تصبح حاملة لمعلومات حول أصل هذا المجتمع، حول ظروفه التاريخية، الاجتماعية والجغرافية وكذا خصوصياته، لتظهر أهميتها في القدرة على فك ماتخفيه وراء الشكل من التعبير والذي نتلقاه من عمق التاريخ.[4]

المبحث الرابع : أهم القضايا الفيلم الأمازيغي

يتناول الفيلم الأمازيغي مجموعة من القضايا الموضوعية، كالمواضيع السياسية الاجتماعية، التاريخية، المقاومة، السحر، الشعوذة الهوية، الحكاية، التهمسش والاصغاء الكوارث الطبيعية والمخدرات والمطاردات الحركية من نوع أكشن Action والكوميديا

---

[1]– فاروق العنتيل، **الفلكلور ماهو ؟**، القاهرة ، دار المعارف ، 1965، ص ص 36-43.

[2]– بدوي أحمد ركي، **معجم المصطلحات العلوم الاجتماعية**، مكتبة لبنان ، 1976، ص 244.

[3] – Jaquer corraze ;**Les communications Non verbales** , 5 éme Ed, PUF, France ,1996, p 102

[4] –Marianne Bellis **; communication des premiers Signes A la Télématique (Essai)** ,Ed Fréquence, 1988, p64.

والتقابل بين البادية والمدينة وهذا من خليل جميع أنواع الانتاجات الفيلمية سواء في الأفلام الطويلة أو القصيرة، أو الوثائقية، وحتى الرسوم المتحركة.

1- الأفلام الطويلة:

تحصى في السينما الأمازيغية الجزائرية أربعة أفلام طويلة فقط وهذه الأفلام هي: اسطورة بابا ينوفا الربوة المنسية، جبل باية، ماشاهو وميمزران، وتنوع وتتباين مواضيع هذه الأفلام لنأخذ من سبيل المثال :

فيلم الربوة المنسية:

من اخراج المرحوم عبد الرحمان بوقرموح ، يعتبر أول الأفلام الطوبلة الناطقة بالأمازيغية، مقتبس من رواية مولود معمري التي تحمل نفس العنوان، تم انتاجه عام 1990 من طرف CAAIC .

وهذا الفيلم يتحدث عن قرية نائية ابان بدايات الحرب العالمية الثانية، حين ومع ظروف تجنيد الشعب الجزائري في هذه الحرب، كان شباب قرية " ثاسقة" يعد شوب الحب المستحيل والممنوع تحت وطأة التقاليد وهيمنة النظام الأبوي "فيلم الربوة المنسية عبارة عن قصص حب مفروضة من طرف الأباء"[1]، بطولة محمد شعبان في دور مقران، جميلة أمزال في دور عزي، عبد الرحمان كمال، سميرة أبتوت وأخرون.

2- الأفلام الوثائقية:

تناولت الأفلام الوثائقية الناطقة بالأمازيغية عدة موضوعات أهمها :

[1] – Damazal, **cite par lafer** » **La représentation de la femme dans les films amazighs** » acte des journées du film amazigh du HCA 5 24 OCTOBRE 2000),p 80.

- **الهوية الثقافية :**

فالعديد من المخرجين تطرقوا إلى موضوع الثقافة الأمازيغية والنظال من أجل الهوية الأمازيغية، من بين هذه الأفلام نجد فيلم :

Les kabyles doivent –ils mourir pour vivre.

للمخرجة رزيقة مقران، وفيلم :

Les berbères s'exhibant pour mourir.

للمخرج رابح حيدوس، الذي تم إنتاجه عام 2003، وهو فيلم ناطق بالأمازيغية وجينيريك اللغة الأمازيغية العربية والفرنسية، المخرج من خلال هذا الفيلم يعود إلى الجذور التاريخية للدولة الجزائرية، ليبرز التاريخ والأصل الأمازيغي للجزائر.

من جهة أخرى الفيلم الوثائقي Message Kabyle من اخراج نادية دلال وشامي شومينى عام 2005، تم تصوير الفيلم بالاعتماد على أدات 2001، كما تم تدعيمه بلقاءات وشهادات مواطنين ومستوليون الجينيريك الفيلم مزيج بين الفرنسية والأمازيغية المكتوبة بالتيفيناغ، ولكن يبقى هذا الفيلم مجرد رأي أو وجهة نظرا المخرجة حيال الأحداث".[1]

البيئة :

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

المرأة:

لا يمكن بحال من الأحوال الحديث عن صورة المرأة في السينما الأمازيغية بعيدا عن البيئة السوسيوثقافية للمجتمع الأمازيغي، هذه البنية التي تقوم وتعتمد في أبسط تفاصيلها

[1] – Slimene Ben Aissa, Quotidien Le jeune indépendant du 08 janvier 2008.

الحياتية على المرأة إذ لا يمكن أن تتصور المجتمع الأمازيغي بدون دور المرأة ، فهي صاحبة السلطة الخفية والفعلية داخل الأسرة، حتى وإن كانت الأوامر القيادية يصدرها الرجل وهذا إنتاج طبيعي لظروف تاريخية عرفها المجتمع الأمازيغي، وفرضتها طبيعة المنطقة الجبلية الفقيرة، فالرجل لجأ للهجرة المستمدة والطويلة في أحيان كثيرة لتحصيل لقمة العيش وترك تذبير الأسرة للمرأة، التي تأخذ على عاتقها كل شيء من ميزانية البيت إلى تربية الأبناء وتزويجهم، إلى الفلاحة وقطف الزيتون، الأمر الذي جعل منها ليس فقط منبعا للقيم وضماها للأمان، بل الدعامة التي بدونها لا يمكن للأسرة الأمازيغية على تكريسها في الأفلام الأمازيغية منذ بداية السينما الأمازيغية التعبير التي عرفها الجزائر مع عهد الانفتاح وهي صورة المرأة المناضلة في سبيل تماسك قيم الأسرة التقليدية المحافظة على شرف العائلة الذي أوكلت مهمته للمرأة، وهي صورة تمحورت حولها، بل الأفلام الأمازيغية التي طالت تعار بها بشكل يتأرجح بين الحدة والمغالات وبين التناول السطحي، حسب درجة تطور المجتمع وطبيعة كل مرحلة تاريخية ومع مرور الوقت تغير الظروف والعوامل تغيرت نظرة الكاميرا أيضا للمرأة وضورت المرأة العاملة والمرأة المتعلمة.[1]

ومن بين هذه الأفلام نجد فيلم La femme Kabyle لمخرجه حلول حياة، وهو فيلم وثائقي، حيث يظهر الفيلم الحياة اليومية للمرأة الأمازيغية الريفية التي لا تزال تعيش في الجبال والحقول، المجرج يجول بنا مع هذه المرأة التي تجلب الماء أحيانا من الوادي في أواني فخارية، وأحيانا يظهر لنا مع حبل في خصرها تلفه على الحطب بعد جولة قام بها معها الذي حبلته، بعد جولة قام لها معها في الحيقة أو البستان الذي تخدمه، كما يظهرها وراء الزبينة التي تحيكها بعد أن تعلم الصغار كيفية اعداد الكسرة.

المخرج قام من خلال هذا الفيلم بجولة في حياة العادية اليومية للمرأة الأمازيغية الريفية لينهي جولته في أعماق ذاكرتها التي لا تزال تحتفظ بصور من الحرب التحريرية .

[1]– ابراهيم السيد صبري، **علم اللغة الاجتماعي مفهومه وقضاياه، مرجع سابق** 1995، ص 5

للعلم فإن الفيلم نال المرتبة الثالثة كأحسن فيلم وثائقي في مهرجان الفيلم الأمازيغي 2009.

الحرف التقليدية:

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

يروي هذا الفيلم الوثائقي قصة دائرة ب أث يني، الواقعة بولاية تيزي وزو التي تظم العديد من القرى التي مازالت متمسكة بأصالية وعاداتها القديمة، بحيث طاف هذا العمل في مدة 90 دقيقة تأقلم جوانب الحياة وتاريخ هذه المنطقة منذ العهد التركي إلى غاية اليوم أين تعرف بها الحرف التقليدية، وفي مقدمتها صناعة الحلي والفضة رواجا كبيرا.[1]

خاص الفيلم في البحث عن جذور سكان هذه المنطقة من القبائل الكبرى، كما قدم مؤرخون شهادات في الفيلم، تفيد بأن قراها كانت في وقت سابق أكبر منطقة عبر الجزائر من حيث عدد المعلمين والأساتذة، وفي مقدمتها الأديب والأثنروبولوجي مولود معمري.

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

[1]– صالة راشد، الغنيم عنيف، **اللهجات في الكتاب السيبويه أصوات وبنية**، 1985، ص 15.

البطالة : تم تناول هذه الظاهرة في أكثر من عمل Ad tban tafat للمخرج Yiwen nnidhen للمخرج اسماعيل مسعودي وفيلم La derniers Cigarette للمخرج علي بركون، هذا الفيلم الذي تناول أيضا ظاهرة الانتحار جراء البطالة.

العمل والمرأة: تناولت أيضا الأفلام الأمازيغية رغبة المرأة المتعلمة في العمل، وتناقض مطلبها مع تفكير ومنطق المجتمع التي نعيش فيه، وهو الأمر الذي قدمه الفيلم الأمازيغي Lahkem Averken أو Le verdict noir لمخرج عصام حميمي.

الفيلم من إنتاج Izem production سنة 2005، تمثيل محبار صافيا، بلجودي يمينة دحماني توفيق، مشلف محند امقران.

يروي الفيلم حكاية صونيا التي بعد أن أكملت دراستها تبحث عن عمل في مهنة الصحافة تساعدها صديقتها ليلى التي كانت تعمل سكريتيرة في جريدة Liberté وتجد عملا أخيرا كان هدفها مساعدة عائلتها الفقيرة، تبدأ بعملها التي تتقنه بسرعة وتحقق فيه نجاحا باهرا.[1]

ليبدأ شباب حبها بالكلام والنميمة عنها، معتبرين اياها فتاة طائشة غير متربية، ليقع هذا الكلام على مسامع أبيها الفلاح كلما خرج في بيته، ثم يوسوس له الشيطان بقتل ابنته وقتل نفسه، تاركا رسالة اعتراف بعدم قدرته على العيش في مجتمع أكل عرض ابنته.

العلاقة الأسرية: كأي سينما ولدت عن المجتمع، فإن الأفلام الأمازيغية لم تنف المشاكل والعلاقات الأسرية في هذا المجتمع.

الأقل لتفادي كلام ونظرات الناس المزدرية لهن ظنا منهم أنه هو من أرسل أباه إلى ذلك فيلم A3ziza ken yavgha yili أو l'être cher من إنتاج سنة 2006، إخراج

[1]– صالة راشد مرجع سابق، ص 15.

أحمد صبادي، جاء ليصور لنا أحداث عائلة من زوج وزوجة وعجوز، هذا الأخير الذي أثر وفاة روحيه وجراء حزنه الشديد عليها، تحول حياة كنته إلى جحيم، ليدرك في النهاية غلطة ويذهب لرجليه إلى دار العجزة، أين يحاول ابنه جاهدا إعادته لبيئة على المكان ولكن مع وصول الحفيد الأول تتغير الأحداث وتتغير معاملة الحجوز لكنه ليعيشوا بسلام.

أفلام الرسوم المتحركة :

لم تغفل السينما الأمازيغية أيضا عن تقديم أفلام الرسوم المتحركة لشريحة الأطفال كالمسلسل التعليمي (أقروج نث موسني) بمعنى كنوز المعرفة، والذي على مدار عشر دقائق في كل حلقة يقدم معلومات للأطفال.

"إيزلوت" مسلسل كرتوني مترجم، بطولة إيزرولت الأمير وتريستون الأمير.

"تيلو" هو أيضا مسلسل ترتوني، يروي قصة طفل يعيش مع جده حياة فقيرة يحب الرسم ويعمل على توزيع الحليب يرفقه كلبه "باتراش".

إلى جانب الأفلام الكارتونية والرسوم المتحرطة، ظهرت في الآونة الأخيرة بعض الدبلجات لأفلام أحنينة ذات الأبعاد الثلاثية من بينها:

فيلم pucci بأجزائه الثلاث، وهو فيلم كوميدي، أبطاله حيوانات، والبطل الأساسي الجربوع "بوتشي" إلى جانب ماسكرا، زنغوف، ميشة إلخ.

عنوان الفيلم les muccuccu وهو أيضا فيلم مدبلج، أبطاله ثلاثة سناجد وصديقهم حميد الموسيقار، الفيلم دبلجه Studio Double voice .[1]

[1] – Damazal, **cite par lafer** » **La représentation de la femme dans les films amazighs** » acte des journées du film amazigh du HCA 5 24 OCTOBRE 2000),p 80.

الإطار التطبيقي

الفصل الثالث

الفصل الثالث

دراسة سيميولوجية لفيلمي أسطورة فافا ينوفا وأماشاهو وفقا مقاربة رولان بارث.

1. التحليل التعييني والتضميني لصور من الفيلم أسطورة فافاينوبا
2. قراءة التعينية والتضمينية لصور من فيلم اماشاهو.
3. نتائج الدراسة.

المبحث الاول: دراسة سيميولوجية لفيلم اسطورة "فافاينوفا" وفقا مقاربة رولان بارث:

1. تحليل الصورة الأولى:

المستوى التعييني: صدر فيلم فافاينوفا سنة 2000 مع المخرج بل "قاضي فريد"، حيث تتمثل عناصر الصورة في مجموعة من الرجال جالسين وهم يرتدون اللباس التقليدي كما يظهر في الصورة الرجال الثلاثة يرتدون برنوس أبيض وعمامة وأحذية أو ما يسمى بالمجتمع الأمازيغي "**اركاسن**" وأما الرجل الرابع يرتدي قشابية باللون البني، بحيث تغطي الصورة مساحة كبيرة من عدسة الكاميرا

أما فيما يخص التحليل **التظميني:** فهو يتمثل في هؤلاء الرجال الجالسين باللباس التقليدي كما نلاحظ أن **البرنوس** هو الجزء المشترك في اللباس التقليدي بين الأشخاص الجالسين لما له من دلالة ورمزية في المجتمع القبائلي والذي يتمثل في العزة والعفة والرجولة والهمة والكرامة والنزاهة، وكذلك الشهامة ولكل من يلبس البرنوس يتسم بهذه الصفات فهو يمثل نقطة عبور مكن مرحلة إلى أخرى كالطفل الصغير الذي يرتدي البرنوس في يوم ختامه فهو ينتقل من الطفولة إلى الرجولة.

كذلك الشاب الذي يتزوج يلبس هذا اللباس التقليدي وبالتالي ينتقل من فترة العزوبة إلى المسؤولية ونفس الشيء للعروسة التي ترتدي البرنوس يوم زواجها أو فرحها وهذا كذلك له رمزية تتمثل في أنها شريفة وطاهرة وهي أصيلة من عائلة لها رجال عظماء ودائما يكون باللون الأبيض والدليل على النقاء والشرف وكما نلاحظ في المجتمعات الأمازيغية أن البرنوس لها قيمة كبيرة وهذا من خلال أنه لباس متوارث في الأسرة أبا عن جد، والآن ننتقل إلى **دلالة الشاشية:** أو العمامة فهو يعتبر مكمل اللباس التقليدي الرجالي ، فله دلالة عميقة في النسق اللباسي الرجالي تنطوي على تحمل المسؤولية التي من شأنها أن ترفع مكانة الرجل في عشيرته، حيث يعطي له أولوية كأولوية الرأس في جسد الإنسان على اعتباره أهم عضو فيه، من هذا المنطلق فإن رجولة الرجل تكتمل مع ارتداء هذا العنصر اللباس المدعو ب **تاشاشيث كما أنه يوحي** على قدرة تحمل المسؤولية والصعاب، أما فيما يخص **الدلالة التضمينية للحذاء:** الموجودة في الصورة فهو يدل على المكانة المرموقة التي يتمتع به الرجل الأمازيغي في المجتمع على عكس المرأة التي تمشي حافية وهذا من أجل الحفاظ على نفسه من المخاطر التي يواجهها، وهذا الحذاء مصنوع من الجلد ويتم خياطته من شعر الحصان أو نبات البر "أذليس"، أما فيما **يخص رمزية ودلالة القشابية:** هي تعتبر لباس تقليدي رجالي أو كما يحب الأغلبية تسميته بمدفئة متنقلة، بحيث يستعملها الغني والفقير سواسية لمواجهة موجة الصقيع وموسم الثلوج، حيث تمنح صاحبها الهبة والوقار وتحتل مكانة هامة في المجتمع الأمازيغي، وتكون مصنوعة من الصوف أو الوبر وهي ذات قيمة عالية في منظور المجتمع الأمازيغي الذين يفضلون ارتدائها ويتفاخرون بها إذ لا يخلوا بيت من قشابية لقيمتها وفعاليتها لمقاومة البرد خصوصا في جبال جرجرة التي تنزل درجة الحرارة في فصل الشتاء إلى ما دون صفر، حيث تمثل القشابية القبائليين مورو ث قبائلي ورمزية ثورية إذ كانت مستخدمة بطريقة كبيرة في فترة الثورة، وبهذا تبدوا الصورة تحمل دلالة تضمينية بالغة الأهمية، وهذا من خلال محاولة الرسالة تبليغ عدة رسائل وأهمها المعني التضميني للباس التقليدي.

2. تحليل الصورة الثانية:

التحليل تعيينيا: تظهر من خلال الصورة (05) رجال شيوخ جالسين والشخص الثاني من الجهة اليسرى يمسك عكازة بلباس تقليدي الذي يتمثل في العمامة والبرنوس والقشابية، بحيث تغطي الصورة مساحة كبيرة من عدسة الكاميرا ومن بينهم شخص اخر بالقشابية باللون البني أما فيما يخص **التحليل التضميني:** فكما نلاحظ في الشيوخ الجالسين في مجلس الشيوخ أو **ثاجماعث،** حيث يظهر رجل ذو لحية بيضاء وعمامة صفراء يمسك العكازة بطريقة توحي أنه له سلطة وكلمته مسموعة وهو من يترأس الاجتماع وكما سلفنا الذكر عن دلالة اللباس التقليدي المتمثل في البرنوس والعمامة أنهما يمثلان الرجولة والشهامة وكذلك قادر على المسؤولية الملقاة على عاتقه، فمقارنة بالصورة الأولى نلاحظ أن اللباس التقليدي في المجتمع الأمازيغي لا يعرف الأعمار وإنما يلبسه كل من شاب أو شيخ حيث نلاحظ أن العمامة يلبسها الكبير والصغير لما لها من دلالة الرجولة ورفع شأن مرتديه ولكن تختلف طريقة وضعه ولباسه وكذلك البرنوس يختلف طريقة لباسه في الصورة الأولى وكما نلاحظ الشيخ الكبير وضع القلنسوة على رأسه لما لها من رمزية توحي انه قائدهم هو الحكيم الذي يأخذ القرار وإصداره دون رجعة فيه،يعنس إن هذا البرنوس لباس متوارث أبا عن جدا وينطوي عند استلامه على العديد من القيم المعنوية الرمزية التي تبنى عليه المجتمع القبائلي، ويجب الحفاظ على هذه الأسس القيم والمعايير وحمايتها من الدنس وهي مسألة

محددة في القيم والمعايير المكونة للثقافة الشعبية القبائلية من خلال العديد من تمثيلياتها ومن ذلك نجد الأغاني الشعبية حيث يقول أحدهم:

- ترك لي جدي البرنوس YEJAYID JEDI ABERNUS
- برنوس ورثه عن أبيه ABERNUS IS YEJA BABAS
- نصحني من بحمايته من الدنس YENNAYID HADRIT GHAF WAMUS
- فهو بدنسه يفقد قيمته MA YUMESS TEGHLI LKIMESS

فالبرنوس في هذه الأغنية لا يرمز إلى وظيفته الاستعمالية فحسب إنما يتوسع ليشمل ارتداء مكارم الأخلاق التي لابد من الحفاظ عليها وعدم تناسيها، يدل هذا اللباس التقليدي في الوقت ذاته عن الشجاعة والأقدام والعزيمة وهي في مجملها من صفات المروءة والرجولة، ومن شأنها أن تشير إلى الهيبة والمكانة المحترمة في المجتمع الأمازيغي لاسيما في **تاجماعيت** أهم المجالس الرجالية في القرية القبائلية أين يتم طرح الانشغالات والاهتمامات ومشاكل القرية ومن يذهب إلى هذا المجلس مستحيل إن ينسى ارتداء اللباس التقليدي حيث يبين رجولة الرجل وموازنة في هذا السياق ذكر الفنان القبائلي « **matoub lounes** » هذه الرمزية بقوله" لو ارتدى الأسود الصوف البيض عوضا النعاج قليلون هم من يرتدي البرنوس"، يقصد بكلامه هذا أن البرنوس لباسه الرجل الشجاع القوي ورمز إلى هذا الأخير بالاسم "izem" وليس الرجل المرتدي والضعيف "ulli" والشجاعة من الشيم التي تعتز بها الثقافة الشعبية الأمازيغية.

3. تحليل الصورة الثالثة:

التحليل تعيينيا: تظهر المرأة واقفة ورائها منزل مصنوع من الحجار وبابه الأسود مرتديا جبة قبائلية باللون أبيض والأحمر ومنديل أصفر وكذلك على صدرها يوجد سنسلة فضية كما إنها لبست مكملات الجبة المتمثلة في الحزام أو أساور وكذلك قامت بتسريحة شعرها المتمثلة في الظفرتين أو كما يسمى في المجتمع الأمازيغي تيسكراف بحيث تغطي الصورة مساحة كبيرة من عدسة الكاميرة، فيما يخص **التحليل التضميني:** فهي تتمثل في أم الطاووس الموجودة في الصورة بالزي التقليدي المتمثلة في الجبة القبائلية التي هي فستان عريض ومستور مصنوع من قماش الحرير ويعود تاريخها إلى مئات السنين حيث نجد في الجبة القبائلية مجموعة من الرموز والأشكال وهي مستوحاة من الطبيعة، وحيث تختلف الجبة المنزلية والجبة الخارجية فالجبة المنزلية كما ظهرت أم طاووس تكون جبة فقط لا تحتاج إلى فوطة وأما الجبة التي تخرج بها المرأة القبائلية فلا تستغني عن الفوطة ولما لها من دلالة العفة والسترة المعروفة بها المرأة القبائلية فكذلك الفوطة مرتبطة بالمرأة المتزوجة فلا تستطيع الخروج بدون فوطة وهي إشارة على أنها متزوجة، أما الفتاة العازبة فلها طريقة أخرى في ارتدائها إذ تربطها على جانبها الأيمن والأيسر على عكس المتزوجة التي تربطها تحت السرة، وكذلك الألوان لها دلالة عميقة فاللون الأحمر دلالة سيميولوجية يرمز إلى الدم

واللون الزرق دلالة سيميولوجية يرمز إلى الأرض والخصوبة واللون الأخضر يرمز إلى الشمس والإلاهية أما اللون الفضي يرمز إلى الصفاء ولكوكب القمر، والأن ننتقل إلى **تحليل التظميني للمنديل:** أو Amendil فهو من العناصر المكملة للجبة وهي من العناصر من منطقة القبائل والمنديل له رمزية حيث يوضع على الرأس وعدم نزعه ورؤية المرأة عارية بدون منديل فالمجتمع الأمازيغي له دلالة سيئة لها ولأهلها ويتحدد بعدم الالتزام بالحياء أمام الرجال والخروج من مبدأ المجتمع القبائلي الأصيل والذي يستوجب العفة والشرف والحياء من خلال إخفاء شعرها ،أما في وقتنا الحالي أصبح المنديل يوضع للمرأة يوم زواجها فوق ثوبها وهذا يعني إنها من مجتمع أمازيغي ودائما مع مكملات الجبة وكما نلاحظ أم طاووس ترتدي أساور بأنها مولودة صغيرة أو شابة وهذا عن طريق وضع حبات الصوف من الجهتين اليمنى أو اليسرى وكما أن يقال أن طول الأساور له علاقة بطول الحكاية فمثلا الحكاية طويلة يكون الحزام أو الأساور طويل والعكس صحيح، وكذلك للأساور له وظيفة إستعمالية حيث يساعد على حمل الأشياء فوق الظهر، أما فيما يخص التسريحة شعرها فتوضح الصورة إنها امرأة مرتبة ونظيفة سواء لنفسها أو بيتها وكما معروف بالنسبة للمرأة القبائلية بشعرها الطويل والذي له حكاية تقول أن في يوم من الأيام ذهبت النساء لحضر المياه من الأنهار ولحظت وجود الرجال تغرق فقمنا بقص شعرهن ورموهم في الماء من اجل إمساكه الرجال وإنقاذهم من الغرق وبعد رؤية أنفسهن بدون شعر وضعوا المنديل فوق رؤوسهن ويحكى أن كل حرب تقع بين رجال أهل القرية تخرج النساء وتنزع المنديل لتذكر الرجال أنهن سبب إنقاذهم من الغرق ومن ثم تتوقف الحرب أو الجدال وأما فيما يمثل رمزية التسريحة ككل تتمثل في عدم التفات أنظار الرجال بتسريحة مثيرة التي تعارض تقاليد المجتمع الأمازيغي، وكذلك المرأة الأمازيغية لا تستغني عن **تازولت** أو الكحل الذي يعتبر ماكياج في المجتمع الأمازيغي القديم وتعتبر من المساحيق التجميل أكثر تداولا لدى المرأة القبائلية، بواسطتها تقوم بتكحيل العينين، يتميز هذا المسحوق بكونه مصنوع بطريقة اليدوية حيث تحضر خليط من هذه المادة ثازولث والذي يتكون من أوراق شجرة النيلة والمسك وتقوم

بطحنها وتمريرها عن طريق القماش يخرج منه تراب صغير ويتم وضعها في القارورة الصغيرة تحكم إغلاقها بواسطة غطاء مصنوع من الفلين، وعندما تريد المرأة استعمال هذه المادة تقوم بغمس غصن في المادة المصنوعة، وتضع هذا الغصن بين رموش عينيها وهما منغلقتان، تحبذ استعمال تازولت لأنها تحمي العينين من مختلف الأمراض الذي يمكن أن يصيبها ويمكن لجميع أفراد الأسرة وضعها الإحساس بالتعب في العينين و كذلك لtazult رمزية أنها تضعها فقط المرأة المتزوجة في المجتمع الأمازيغي ولا يحق للمرأة العازبة وضعها كونها تثير انتباه الرجال، وكذلك المرأة القبائلية تضع اللون الأحمر على شفتيها وهذا من خلال جذر شجرة خاصة تسمى بـ "**اقوزيم** "أو كما تسمى في المناطق الأخرى loz، وتستعمل المرأة عود خاص جاف يطلق رائحة منعشة وذلك لتتحصل على رائحة العنبر التي تعطر ثيابها ومنزلها كما تتحصل على اللون العسلي بواسطة قطعة من السكر التي تقوم بوضعها داخل كأس فوق الفحم لتتصهر، والسائل الذي تتحصل عليها تضعه فوق شفتيها ما يساعد على لمعانها وكذلك لهذا النوع من التزيين له رمزية انه لا يحق على المرأة أن تتزين قبل زواجها ولا يحقق المطلقة والأرملة فعل ذلك لان هذا السلوك مخل بالأخلاق ويصنف كرسالة خاصة بالمرأة إنها تريد إبراز جمالها أمام الرجال بغرض إثارتهم، وبهذا نقول أن لا يتوقف جمال المرأة القبائلية على ما ترتديه من لباس أو تضعه من مساحيق بل يمتد ليشمل نمطا تجميليا يشكل في الثقافة الشعبية القبائلية رمزية خاصة تؤهله لأن يكون صورة أيقونية مرتبطة بهذه الثقافة، وهي ما يعرف بالوشم حيث تنطوي الاوشام على عدة معاني ورمزية لسببها نجدها محبذة لدى المرأة القبائلية والوشم عادة بائعة الصيت في بعض المناطق، وغير متداولة في المناطق الأخرى ويبعد أماكن وضع الوشم محدد حيث أن النساء يتزين بأوشام خاصة على الجبهة الخد الأنف الكتف والظهر والرجلين حيث تحمل بعض الأوشام جمالا ورونقا خاصة أما البعض منها فلها قيمة صحية منها حيث تستعمل بعض معالجة الأمراض والوقاية منها، تحمل العلامات الصغيرة التي توضع في الوجه على جهة الرموش أو فوق الأنف رمزية خاصة تدل على العشيرة فيمكن على سبيل المثال تمييز على نساء

الأصليات من عشيرة أيت هاشم توشم المرأة من السن 12 سنة من قبل نساء متخصصات في هذه المهنة وهنا نساء أصليات من عشائر المجاورة على المرأة التي قامت بوضع الأوشام إتباع حمية غذائية خاصة ،حيث تتفادى أكل الكسكس لمدة 5 أيام تفاديا للاعتقاد السائد الذي يقول أن الحبات الصغيرة للكسكس تظهر مكان الاوشام، كما يجب عليها أن تتفادى شرب الحليب بسبب لونه الأبيض على نقيض ذلك لابد من الإكثار من الخضر لكي يخرج لونه من الاوشام وتصبح خضراء كنتيجة لكل هذا تتحصل على الوشام التي هي عبارة عن نمط من الرسم معزل من جهة من جهات الجسم سواء كانت هذه الأخيرة الجبهة الذقن الأنف الكتفين الرجلين اليدين الصدر أن يتم رسم أجمل الأشكال وأكثرها دلالة azrem, tizoula, tighrdmth, lemri, afriwene، حيث تخمل دلالة رمزية خاصة وثيقة الصلة بهذه الأشكال وتشبه في رمزيتها الزخارف الفخار، الزرابي، التزيين الداخلي للمنازل.

4. تحليل الصورة الرابعة:

تعيينيا: تتمثل عناصر الصورة في هذه اللقطة في صورة رجل جالس يرتدي لباس تقليدي المتمثل في **سروال ندلو** وعمامة بيضاء وهو يتأمل كيس من الأكل وأمامه طفلة صغيرة مرتدية لباس تقليدي المتمثل في الجبة، وورائهم غابات كثيفة وأغصان في الأرض وبرنوس مستلقي فوق الغصن، وفيما يخص **التحليل التضميني:** فكما نلاحظ ان أب

الطاووس يرتدي لباس تقليدي المتمثل في السروال النادلو والذي عرف هذا النوع من السروال عدة تسميات أهمها سروال اللوبيا، حيث يتم تفصيله من قماش الشاشة الرفيع ويأتي بألوان عديدة منها الأبيض والبني ويعتبر السروال نادلو قطعة أساسية في اللباس الأمازيغي التقليدي وبذلك يعطي الهوية للرجل الأصيل المحب لعاداته وتقاليده وهذا النوع من اللباس يتميز لأنه شاسع يستر الجزء السفلي من جسم الرجل وشكله عبارة عن كيس من القماش لها منافذ تدخل فيه الساقان وقد يتسع في الأعلى ويضيق في الأسفل، ويلبس غالبا فوق القندورة ويرافقه برنوس، وللسروال نادلو له رمزية ودلالة تتمثل في أنه سروال شاسع يساعد مرتديه على القيام بالأعمال بطريقة مريحة وهذا باعتبار أن الرجل الأمازيغي له الصلة وثيقة كثيرا مع الأعمال الفلاحية في المزارع ولذلك هذا النوع من السراويل ملائمة جدا للقيام بهذه المهام.

5. تحليل الصورة الخامسة:

التحليل تعيينيا: تظهر في الصورة طفلة صغيرة تمشي في الغابة ترتدي لباس تقليدي المتمثل في الجبة القبائلية باللون الأحمر والأبيض، وتسريحة شعرها المتمثلة في الظفرتين تحمل كيس من القماش باللون البني وإبريق الشيء من الجهة اليسرى، أما فيمل يخص **التحليل التضميني:** لهذه الصورة، فعناصر الصورة تتمثل في طفلة تدعى الطاووس والتي

هي حفيدة بابا ينوبا التي تمشي في الغابة ترتدي لباس تقليدي المتمثل في الجبة القبائلية ومقارنة مع الصورة الثالثة فهي ترتدي نفس النوع الجبة مع أمها وهذا يدل على الأم في المجتمع الأمازيغي دائما تلقن لابنتها العادات والأصالة منذ نعومة أظافرها لما لها قيمة في هذا المجتمع، فالجبة القبائلية تعتبر رمزا وقيمة غالية التي لا يخلو البيت من وجودها حيث كما قلنا تعوذ جذورها الى مئات السنين كونها لباس المرأة الريفية الوحيد، حيث كانت تخيطه يدويا، محاولة قطع القماش الى تحفة فنية رغما بساطتها وألوانها الزاهية التي تجمع بين الأحمر والأبيض كما نشاهدها في الصورة، لتعبر بذلك بأشكال هندسية، تحكي من خلالها مشاعر الفرح والحزن مثلا في هذا الفيلم فان أم طاووس ليست سعيدة إلاأنهاارتدت لباس بألوان زاهية وهذا ما يدل على حرصها على عدم إظهار عائلة زوجها ذلك الحزن من خلال تلك الألوان، وما يميز هذا اللباس التقليدي العريق كثرة ألوانه التي ترمز الى شيء معين فالأصفر يرمز للشمس والأزرق للون السماء والأخضر للطبيعة الخلابة على اعتبار أن المرأة القبائلية كانت تعيش في جبال وهي مناطق تجمع بين ألوان الشمس والسماء لتصنع بذلك لمحة جميلة عكستها المرأة في حقلها اليدوي، وتعتبر الجبة القبائلية عنصر أساسي في خزانة المرأة وامتلاكها حتمي، كما نشاهد أن الطاووس رغم صغر سنها إلاأنها ترتدي هذا اللباس التقليدي العريق حيث يقال أنالأمالأمازيغية أول شي التي تفكر في لباس ابنتها هي الجبة القبائلية وكذلك اقتناء جهاز ابنتها في زواجها فالجبة القبائلية تكون دائما في الصدارة وكذلك وحيث تختلف طريقة ارتدائها كما لاحظنا في الصورة الثالثة في أم طاووس ارتدائها بمكملاتها والتي تتمثل في المنديل والحزام وحتى السنسلة الفضية، ولكن مع ابنتها في ارتدائها لوحدها وهذا يدل على صغر سنها، اما فيما يخص تسريحتها نفس الشيء مع والدتها وهذا يعني على ان ام طاووس امرأة مرتبة ونظيفة لبيتها ولابنتها ولا غريب على المرأة القبائلية على هذه الصفات والسلوك فابنت تكون مثل الام في طريقة لباسها ومشيها وتسريحتها والشيء الذي لاحظنا كذلك ان المرأة القبائلية تستعمل ألوان الفوطة في كل شيء

مثلا الكيس الذي تحمله الطاووس مستوحى من اللون الاحمر والاسود وهي ألوان طبيعية وتراثية التي لا تستغني عنها العائلات القبائلية.

6. تحليل الصورة السادسة:

التحليل تعيينيا: تظهر في الصورة **إمرأة عجوزة** ترتدي لباس تقليدي يتمثل في منديل فوق رأسها بلون أسود وجبة تقليدية قبائلية باللون الاحمر والاسود حيث تتوسط عدسات الكاميرة وجنبها طفل ظهر جزء منهم، فيما يخص **القراءة التضمينية:** فهي تتمثل في الجدة أو العجوزة تتوسط عدسة الكامير بجبة القبائلية القديمة حيث تختلف الجبة القبائلية الموجودة في الصورة الثالثة مع أم طاووس فهذه الجبة قديمة وعريقة جدا، وكما نلاحظ نوع من هذه الجبة القبائلية ترتديه نساء كبيرات ومسنات وهذا ما يدل على شيء يدل ان الجبة القبائلية لا تعرف الأعمار وانما ترتديه شابة وعجوزة فقط تختلف في القماش وطريقة ارتدائها حيث ما يميز هذا النوع من الجبة قلة الوانها التي تكتفي فقط باللون الاحمر والاسود عكس الجبة المخصصة لشابات التي لها عدة الوان ورموز بحيث هذه الجبة لها دلالة في المرأة التي ترتديه انها امراة تتميز بالحكمة والرزانة وانها امراة عجوزة لها كلماتها ويحسب لها الف حساب في منزلها وهي التي تصدر القرارات التي يخص البيت سواء لأبنائها او احفادها،

وهذا النوع من الجبة لا تحتاج الى الفوطة كون الوانها مستمدة من ألوان الفوطة الاحمر والاسود وكما نلاحظ في هذا الفيلم ان العجوز هي التي تروي قصة اسطورة بابا انوبا لاحفادها وهذا ما يدل على فقهها ومعرفتها الكثير من الأمور سواء القصص أو أمور أخرى، وفي الاخير نقول ان الجبة القبائلية ليس منحصر على عمر معين وانما لكل الأعمار وهذا باعتبار شيء قيم وله قيمة كبيرة في المجتمع الامازيغي التي تعتبر كنز ولا يستطيع البيت ان تخلو منه كونه لباس مستور وعريض وأكثر من ذلك لباس يومي وكذلك يعتبر الثوب الرسمي الذي ترافق به المرلأة يوم فرحها او زواجها ويكون مصحوب بالفوطة وحتى يومنا اصبح الكثيرات من الفتيات يفضلن لباسه في الجامعة او حتى في مقر العمل عوض من الالبسة العصرية ولما لها قيمة في الامازيغية التقليدية خيث عرفت الجبة القبائلية عدة تغيرات في الاونة الاخيرة لتشهد اهتمام كبير في ظل من قبل الفتيات المناسبات والافراح ومختلف المناسبات وكذلك اصبحت اللباس ضروري في تصديرة العروس وحتى لو لم تكن قبائلية الاصل .

نتائج الجزئية لفيلم اسطورة بابا ينوفا.

استطاع المخرج توظيف مختلف الألبسة التقليدية سواء لنساء او الرجال بطريقة ملائمة حسب كل رمزية ودلالتها وكما قام بتوظيف المكملات اللباس التقليدي وإعطاء لكل مكمل دلالته .

2. المبحث الثاني: دراسة سيميولوجية لفيلم أماشاهو وفقا مقاربة رولان بارث.

1. تحليل الصورة الاولى تعينيا : عبارة عن رجل يرتدي لباس التقليدي المتمثل في البرنوس ووضع قلنسوته على راسيه او ما يسمى باللغة الامازيغية ثاقلمونت.

اما فيما يخص **التحليل التظميني:** فهو فكما نلاحظ والد فروجة يرتدي اللباس المتمثل فالبرنوس ومالماله من دلالة تتمثل فانه شخض له مبادئه ويحترم من طرف اهل القرية وهو من اهم رجال القرية وللبرنوس رمزية عميقة في المجتمع الامازيغي لماله من دلالة سيميولوجية تتمثل في الشهامة والرجولة حيث انه يتعدي دوره الاستعمالي وانما يمثل لؤلؤة المجتمع الامازيغي الذي لا يستطيع الرجل القبائلي الاستغناء عنه كما نلاحظ والد طاوس ارتدى البرنوس باللون الابيض وهذا ما يدل على انه رجل شريف ونقي ومحافظ لقيامه

واصوله حيث يتعدي الوان البرنوس ولكل لون دلالته السيميولوجية فاللون الابيض يرمز للنقاء والعفة كما اسلفنا الذكر واللون الاسود والبني: دليل سيميولوجي للتمسك بالأرض ولصلابة والصمود والرسمية والجدية.

- وقد تما توظيفه في الفيلم حيث نلاحظ أن شخصيات الرئيسية كانت ترتديه هذا الزي يعني كل من بلقاسم حجاج الذي كان في دور الأب دا أرزقي إلا الإختلاف كان في الألوان حيث كان يرتدي اللون الأبيض في الأيام العادية وعند ذهابه للعمل بينما يرتدي اللون البني أو الأسود عند السفر أو الصعود للجبل وتكمن رمزيته هنا في

الحماية التي يقدمها من البرد الموجود في أعالي الجبال وإلى التمسك بالأرض والصلابة والصمود والرسمية والجدية.

- بينما رشيد الحداد في دور العربي كان يرتدي البرنوس في اللون الأبيض في الأيام العادية لكي يحمي به من الحرارة وغيرها ويرمز الأبيض إلى السلام والوقار والفرح بينما الأسود والبني إلى القوة والشدة فتم توظيفه عند صعود دا أرزقي للجبال في رحلة البحث على العربي.

تحليل للصورة الثانية تعينيا: حيث تماثل عناصر الصورة في رجل يرتدي لباس تقليدي المتمثل في القشابية باللون البني حيث يغطي مساحة كبيرة من عدسة الكاميرة اما فيما يخص **التحليل التظميني:** فهو يتمثل في ظهور الرجل باللباس التقليدي المتمثل في قشابية

حيث لاحضنا ان الرجل في الجبال واهم ما يتميز هذه الاماكن بالبرودة فالقشابية هو عنصر لباسي مهم جدا في تلك الظروف لمالها فعالية في مقاومة البرد القارس حيث تمر القشابية بمراحل حيث نستهل في:

- بانتقاء ومعالجة الصوف أو الوبر الخاص بصغار الجمال، ثم تمريره على آلة "السبراق" (المشط) حتى يلين، ومنها إلى آلة "الخدّام" ليتحول إلى قطع صغيرة، يسهل

غزلها لاستخراج الخيوط وتصفيفها عموديا على المناسج التقليدية، انتهاءً بمرحلة الحياكة.

- وللقشابية رمزية ودلالة مع مضمون الفيلم فإنها حقا تعتبر رمز للوقار والحشمة حيث لاحظنا أن أغلبية من قاموا بتمتيل كانوا يلبسونها إلا أن الاختلاف الوحيد كان في الألوان بين الأبيض والبني فدا أرزقي والعربي ورابح والرعاة وأخ العربي كلهم كانوا يلبسون القشابية للسهولة التنقل بها ومرونتها في الرعي والعمل وسترة والحشمة.

تحليل الصورة الثالثة تعينيا : حيث تتمثل عناصر الصورة في رجل يرتدي لباس التقليدي المتمثل في سروال الندلو عرف هذا النوع من السراويل تسميات مختلفة منها سروال المدور او سروال علاء الدين وأغربها سروال اللوبيا وذلك نظرا لطريقة تفصيله التي تشبه حبة الفاصوليا، اما فيم فيما يخص **التحليل التضميني:** فكما نلاحظ فالضورة ان الرجل يرتدي هذا العنصر اللباسي ولما له من دلالة انه مريح للقيام بمختلف انواع الانشطة وهو لباس رجالي محضى انفرد بلبسه رجال البادية الذين لازال البعض منهم متمسكا به إلى الوقت الحالي إلا أن الأصل أنها تعود إلى أصول جزائرية بحيث عرف أجدادنا بلبسها منذ القدم ومنهم من لازال يتمسك بها حفاظا على الأصالة والتقاليد العريقة لهذا نلاحظ أن كل الممثلين الرجال لم نشهد إرتدائهم لسراويل عادية بل كلما ظهر توظيف السروال أو البنطلون كان سروال المدور أو اللوبية .

- وشاهدنا أن أغلب سكان البادية يمتهنون الرعي والفروسية وغيرها فهو يساعد على الحركة والتنقل وامتطاء الحصان لهذا دا أرزقي ظهر به في عدة مشاهد.
- كذلك العربي ظهر بإرتداء السروال المدور عند ركوبه الحمار متوجها للبحث على دا أرزقي ليسهل عليه الحركة والتحكم في الحمار.

تعتبر السراويل ذات الأصول الجزائرية العريقة والتي كانت خاصة بالرجال لاسيما الشيوخ منهم في السنوات الماضية، وتعود طريقة تفصيله إلى الشكل الدائري الذي يساعد الرجل على ركوب حصانه والتنقل بكل سهولة وأريحية وكذلك يعتبر لباس محتشم يغطي كل عورات الرجل.

تحليل الصورة الرابعة تعينيا: في الحقيقة إن الطربوش يدخل ضمن التراث الأمازيغي، فأول يظهر فالصورة رجل يرتدي لباس تقليدي المتمثل الطربوش باللون الاحمر وهو جالس يقوم باشغال الزراعة فالحقل اما فيما يخص **التحليل التضميني** يتمثل قي رمزية الطربوش الذي

صورة للطربوش

- يتمثل في وقاره ورزانته وهذا ما شهدنا دا أرزقي وكبار القرية أي الشيوخ يرتدونه من جهة وتحمي من البرد لكونها مصنوعة من الوبر بينما في مرات عديدة شاهدنا إستعمال القبعات أو المظلات الشمسية المصنوعة من الحلفة وأستعملت للوقاية من الحر من جهة أخرى حسب المادة المصنعة منها حيث يرجع اصولها الى المغرب بالضبط بمنطقة الفاس حيث تسمي تلك المنطقة بافاس والتي تعني الجهة اليسرى ولاحظنا في هذا الفيلم وجد لونين وهما اللون لأحمر والأسود المائل للرمادي وهو عبارة عن المادة المصنع منها ويعود إلى القماش المتوفر وليس له أي دلالة سيميولوجية لأن أصله راجع للدولة العثمانية .

تحليل الصورة الخامسة تعينيا:

حيث تتمثل عناصر الصورة في شابة ترتدي جبة قبائلية باللون الاحمر تحمل ابنها فوق كتفيها وبجانبها امرة ترتدي جبة باللون الاسود اما فيما يخص **التحليل التضميني:** فهو يتمثل في ارتداء فروجة للجبة القبائلية باللون الاحمر لمالها من دلالة الفرح بعد رجوع فروجة الى بيت اهلها وغفران خطيئتها من طرف اهلها وكما نلاحظ لولدتها ارتداء الجبة القبائلية باللون الاسود ولما لها دلالة الحزن على زوجها دا رزقي وللجبة اشكال هندسية ورموز مستوحاة من الطبيعة وتختلف الجبة الخاصة بالمرأة العادية العادية والعروس الذي يكون مزين بلون أبيض يجلب له الأنظار.

حيث لكل الرموز والالوان له دليل سيميولوجي فالمعين: دليل سيميولوجي يرمز الى الاخصاب .

المثلث: دليل سيميولوجي يرمز للأرض وكذلك العضوين التناسلين الذكري والانثوي.

خطوط منكسرة: ورمز للثعبان والحية الخيالية.

حرف زاي: دليل سيميولوجي يرمز للرجل الامازيغي الحر ولغة الامازيغ.

ثابوقالت: دليل سيميولوجي يرمز للمرأة.

اللون الأبيض : قد ارتبط بالعروس فهي التي تلبس فستان لونه أبيض ودليله السيميولوجي يرمز الى النقاء والصفاء

اللون الاصفر : هذا اللون كان مخصص عند القبائل للنساء الكبيرات في السن حيث كن يتميزن عن غيرهن بارتدائهن للفساتين باللون الاصفر ودليله السيميولوجي يرمز للشمس وموسم الحصاد وهذا ما لحضناه في النسوة اللواتي كانوا يقومون بتحضير الأكل

اللون الأخضر : دليل سيميولوجي يرمز الى الارض و شجرة الزيتون والخصوبة وهذا ما تم توظيفه عندما كان البنات يقطفون الزيتون ويغنون .

اللون الأزرق: دليل سيميولوجي يرمز الى البحر ولخلود والحماية وتنوع الطبيعة والى السماء والجبال

اللون الأحمر : دليل سيميولوجي يرمز الى دماء الضحايا من أجل القضية

اللون الوردي : هذا اللون ارتبط بالفتيات العازبات حيث كن يلبسن الفساتين باللون الوردي للدلالة على انهن غير مرتبطات ودليله السيميولوجي يرمز الى الشباب ولفرح حيث يعتبر رمز للتفريق بأن هاته الفتات عزباء وتم توظيفه عندما كانوا يقطفون الزيتون ويغنون وهذا ما ميز بين الطبقات العمرية لهم وحالتهم الاجتماعية

اللون البرتقالي : دليل سيميولوجي يرمز الى الابداع والراحة والشباب.

اللون الاسود : دليل سيميولوجي يرمز لارسمية وصمود والقوة وجدية

الفستان (الجبة القبائلية) تحمل بين طياتها دلالات الاصالة والتنوع والهوية والاصالة والحشمة، وهي تعبر عن الأنوثة وشخصية مرتديها.

- وحيث نلاحظ أن الأم تسعديت كل فساتينها أوجبها لها شكل v عند الرقبة على العكس البنت فروجة فإن فساتيتها كانت إما على شكل دائري أو مائل للمربع عند الرقبة وهذا للفصل بين أن تسعديت إمرأة متزوجة بينما فروجة شابة عزباء وعذراء.

تحليل الصورة السادسة تعينيا: حيث تتمثل عناضر الصورة فامراة ترتدي اللباس التقليدي المتمثل ف اللفوطة اما في ما يخص **التحليل التضمني** فكما نلاحظ ظهور المراة بالفوطة ولما لها دلالة تتمثل فالسترة والاحتشام فالمراة القبائلية خاصة المتزوجة لاتستطيع الاستغناء

عن هذا العنصر وللفوطة دلالة سيميولوجية تتمثل في وظيفتها التزينية والحماية ، دلالة الحماية حيث استعملتها المرأة قديما لحماية لباسها من الاتساخ أثناء قيامها بأعمالها اليومية ولها دليل اخر كمعين ومساعد، حيث كانت المرأة في موسم جني الزيتون كانت تستعملها ككفة تضع فيها الزيتون وعند الاحتطاب والحصاد.

وفي عصرنا الحالي أصبحت تحمل رمز التزين حيث ترتديها العروس و هي مزينة بأشكال وألوان متعددة تجلب الناظرين .

وعلى غرار كل هذا فان الفوطة في القديم كانت تعرف بالمرأة ان كانت متزوجة أم عزباء فالمرأة المتزوجة تقوم بربط هاته الفوطة في الوسط.

أما العزباء فهي تقوم بربطها على أحد الجهتين (اليمنى أو اليسرى)

- **الاشكال المثلثة** : تحمل دليل سيميولوجي والذي يرمز الى العضو التناسلي للذكر والأنثى.
- **الاشكال المربعة:** دليل سيميولوجي يرمز الى الاخصاب والحماية.
- **الاشكال المعينة** : دليل سيميولوجي يرمز الى الأرض.
- **الاشكال الدائرية** : دليل سيميولوجي يرمز الى الشمس والقمر.
- **اللون البيض** : دليل سيميولوجي يرمز الى النقاء والصفاء.
- **اللون الأحمر** : دليل سيميولوجي يرمز الى المرجان والدم.
- **اللون الأخضر** : دليل سيميولوجي يرمز الى الأرض والخصوبة.
- **اللون الأصفر** : دليل سيميولوجي يرمز الى الشمس وإلاله أمون.
- **اللون الأزرق** : دليل سيميولوجي يرمز الى السماء والبحر والخلود.
- **اللون البرتقالي** : دليل سيميولوجي يرمز الى الشباب والراحة والابداع.
- **اللون السود** : دليل سيميولوجي يرمز الى الصمود والقوة.

تم توظيف الفوطة في عدة مشاهد من الفيلم حيث نلاحظ إرتداء النسوة للفوطة عند القيام بالأعمال اليومية حيث يستعملونها كمئزر للحماية من إتساخ ملابسهم وتم توظيفها عندما كانوا يجنون الزيتون .

لكن لاحضنا فرق واضح حيث الأم ونساء الكبار يربطون الفوطة في الوسط أما العازبات فيربطونها إما في الجهة اليمنى أو اليسرى للدلالة على التفريق بينهم. وهذا ما شهدناه في الفرق بين تسعديت الأم وفروجة البنت في إرتدائهما للفوطة في الفيلم .

الحزام :

تحليل الصورة السابعة تعينيا حيث تتمثل عناصر الصورة في شاباتين ترتديان للباس التقليدي مرافقا بالمكمل المتمثل في الحزام ايحملان فوق راسهما وعاء فخاري اما فيما يخص التحليل التظمني فهو يتمثل في ظهور تلك لنسوى لماله من دلالة ورمزية تتمثل في وظفته الاستعمالية كونه يساعد بحمل الاشياء فوق الظهر حيث ان الحزام هو مجموعة من الخيوط ويكون عريض وطويل بمختلف الالوان ويختلف هذا النوع من الأحزمة الأخرى والتي يتجاوز طولها مترين ونصف.

صورة للحزام

حيث انه ارتبط نسيج الحزام قديما بالحكاية الشعبية فكل النسوة يقمن بالنسيج ويحكن الحزام على طول الحكاية التي تحكى، فالحكاية تبدأ بوصف عادية متمثلة في تقديم وربطه على أشكال مختلفة منها:

شكل الحمامة: دليل سيميولوجي يرمز الى المرأة حيث نجد في الأساطير حكاية المرأة الحمامة، وكذلك اذا تأملنا معتقدات منطقة القبائل نجد الحمام رمزا كذلك للروح الأولياء الصالحين، الذين يبعثون ويرجعون غالبا في هيئة حمام.

رمز التفاح : حيث نجدها عبارة عن كريات في بداية ونهاية الحزام وهي ترمز الى فاكهة التفاح والذي له دليل والذي له دليل سيميولوجي يرمز للتجديد والانبعاث

اللون الأحمر: دليل سيميولوجي يرمز الى الدم وغروب الشمس.

اللون الأصفر: دليل سيميولوجي يرمز الى الشمس وموسم الحصاد.

اللون الأسود: دليل سيميولوجي يرمز الى القوة والموت والثبات.

حيث نلاحظ إستعمال تسعديت للحزام وربطه على شكل كريات في بداية ونهاية الحزام وهو دليل على أنها ستقوم بفعل جديد أو تجديد ما وهو كذلك فتم استعماله عند صعودها مع فروجة والعربي للجبل لتبحث عن زوجها دا أرزقي.

بينما فروجة كذلك استعملت الحزام لكن طريقة الربط كانت عادية فهو مجرد تنسيق لا دليل سميولوجي له.

تحليل الصورة السابعة تعينيا حيث تتكون عناصر الصورة من امراة ترتدي منديل باللون الاحمر وفيما يخص **التحليل التضميني** فكما نلاحظ ظهور فروجة بالمنديل باللون الاحمر او كما يقال باللغة الامازيغية ثيمحرمث والتي لها دلالة تتمثل فالسترة فالمنديل (أمنديل) هو الذي يغطي الرأس وقماشه حريري حيث تكون "تيمحرمت" بلون احمر أو أصفر، أما المنديل فلونه أسود، ويتم زخرفتها بأشكال هندسية بواسطة الطرز وهو مربع واحد في متر

في الجانب تطويه المرأة على شكل مثلث، لتضعه بعد ذلك وراء الرقبة لتضع النهايات فوق الجبهة.

حيث تولدت الحاجة إلى الإحتشام منذ أن خلق الإنسان ولهذا نجد الإحتشام موجود عند القبائل البدائية بدأ من تغطية الرأس أو تيمحرمت لكن هنالك دلالات صغيرة معروفة داخل المجموعة للتميز بين من يرتدين العصابة داخل المجتمع القبائلي.

فالمرأة المتزوجة ترتدي الألوان الغامقة أو المزخرفة وطريقة الربط تكون في أول الرأس وبعقدة كبيرة بارزة بينما البنت الغير المتزوجة ترتدي ألوان فاتحة ويربط بطريقة ناعمة في أحد الأطراف وهذا ما لحضناه فإن الأم تسعديت طوال فترة الفيلم كانت ترتدي ألوان غامقة وتقوم بربطه بطريقة نفسها دليل على أنها إمرأة متزوجة بينما البنت فروجة تلبس ألوان فاتحة الأخضر الفاتح والبنفسجي وتربطه على أحد الأجناب دليل على أنها عزباء لكن بعد زواجها من العربي تغيرت الألوان وطريقة الربط كرمزية على أنها أصبحت سيدة متزوجة.

صورة المنديل

تحلليل الصورة الثامنة تعينيا: تظهر في الصورة امراة ترتدي مجموعة من الحلي الامازغية التقليدية المتمثلة في الحلقتين سنسلة فضية في **التحليل التظمينيي** نلاحظ والدة فروجة ترتدي الحلي الفظية لمالها دلالة تتمثل في الحفاظ على تلك الحلي والتي لاتستطيع

المراة القبائلية الاستغناء عنها سواء ف البيت او خاجها حيث استطاع المخرج تكوين اللوحة فنية مشكلة من رموز متنوعة كل رمز له معنى في إطار هذه اللوحة واذا اخرج عن إطارها فإنه يصبح ليس له نفس المعنى ولقد حاولنا من خلال هذه النقطة إبراز المعاني والدلالات الخفية المدونة لكل ما تحمل الحلي من معنى حيث ان الحلي الامازيغية مشبعة بالرموز التي تستلهمها الانسان من الطبيعة والتي اتخذت عدة أشكال نباتية وحيوانية وهندسية حتي الأعداد كما ان عبارة عن دلائل هوية تتميز بها المرأة خارج المجموعة(القبيلة) وداخلها وهي تصنف كوسائط للاتصال فبالرغم من قدرة المرأة على الاتصال بواسطة اللغة إلا انها وجدت نفسها تتصل بدلائل غير لغوية وضعتها المجموعة في القبيلة، فالمرأة في القديم كانت تعيش في وسط قبيلي مغلق لا يسمح لها بالاتصال بحرية خاصة مع الرجل ولهذا وضعت لها وسائل للاتصال منظمة تتمثل في الحلي يتعرف من خلالها الاخرون وخاصة الرجل على وضعيتها وتسجل بها المرأة.

كل مرحلة من مراحل حياتها كسن البلوغ، العزوبة، الخطوبة، الزواج، الانجاب، سن اليأس... يعني لكل حلي خصائص عمرية ووصفية وتقسم الحلي والزينة إلى:

- **قلادة أو السنسال:** استعملت بعدة أشكال حيث الأم تسعديت ارتدت أكثر من قلادة من السخاب تم الفضة ثم المرجان وكذلك البنت فروجة ارتدت نفس نوع من القلادات هذا يدل على أنها وظفت للزينة وليس لإبلاغ أي مضمون في الفيلم.

- الأقراط: تمتاز منطقة القبائل بتنوع كبير في حلقات الأذنين نجد منها بعض الأنواع القديمة مثل ما هو مستعمل في الفيلم فقد لا حضنا ارتداء تسعديت للحلق أذن بسيطة الشكل ولا تحتوي على أي لون فهي ناصعة البياض بفعل اللون الفضي ويدعى هذا النوع من الأقراط ب ثعلوقتين، بينما نلاحظ ارتداء فروجة لنوع آخر وهي عبارة عن حلقة دائرية تشبه الخاتم في شكله إذ أنها لا تلفت الأنظار كباقي الحلقات الأخرى وتسمى ب تيقوذماتين.

- وتوظيفهم ليس له أي دلالة غير لفظية بالهدف الأول والأخير للزينة فقط.

تحليل الصورة التاسعة تعينيا: حيث تتمثل عناصر الصورة في امراة وابنتها بلباس تقليدي مرافقة بالاساور **فالتحليل التضميني** فكما نلاحظ ام فروجة ترتدي اساور فضية لمالها دلالة تتمثل في ان المراة امراة متزوجة وهي ام لطفلة عزباء حيث يعود تاريخ وجود الاساور الى آلاف السنين، حيث كانت ارتباطات طويلة بالسلطة والقوة لهذا لم يكن غريبا أنه منذ الأوائل القرن العشرين، كانت زينة المعصم هي الاختيار المفضل للمرأة الأنيقة الرافضة لقيود المجتمع عليها وتم طور المفهوم ليصل كونه زينة فقط.

واما فروجة فبعد زواجها من العربي بدات ترتديها و تسعديت من بداية الفيلم وهي ترتديهم فقط تغيير في الحجم والشكل والعدد.

تحليل الصورة العاشرة تعينيا: تتمثل عناصر الصورة في فتاة تقوم بالكحل وتنظر الى المرآة في غرفة مظلمة **التحليل التضمينيش** يتمثل في ان فروجة تقوم بالكحل خفية من امها حيث ان العازبة في المجتمع الامازيغي لا يحق لها ان تضع الكحل لمالها دلالة سيئة التي تتمثل

فالوقاحة و قلة الادب وكما نلاحظ ان فروجة بعد وضع الكحل اتجهت الى لعربي وبعد مجئ امها راتها بذلك المظهر فروجة ذهبت مباشرة لغسل وجهها فالكحل باختصار مخصوص للمرأة المتزوجة في المجتمع الامازيغي فالكحل هو خليط من المواد الملونة يطحن ليستخدم مسحوقه فلتكحيل العيون ويستخدم غالبًا كمادة للتجميل للنساء لكن هناك بعض الرجال ممن يضعون الكحل لكن بشكل غير شائع وعادة الاكتحال منتشرة في الشرق الأوسط وشمال أفريقيا والمغرب العربي وجنوب آسيا وبعض من أجزاء أفريقيا مما دون الصحراء الكبرى جغرافيًا.

يعود تاريخ استخدام الكحل إلى العصر البرونزي أي حوالي العام 3500 قبل الميلاد. واستخدمته عدة شعوب وحضارات أشهرهم الفراعنة وكانوا يستخدمونه فتظهر عيونهم واسعة وجميلة ولقد كان لاستخدام الكحل أسباب عديدة فمنها حماية العين من أشعة الشمس القوية في المناطق الصحراوية والحارة حيث أنه كان منتشرا لدى البدو كما أن البعض كان يعتقد أن الكحل يحمي العين من بعض من أمراض العين كما أن الكحل كان يوضع للأطفال حديثي الولادة والأطفال صغار السن بغض النظر عن جنس الطفل لتقوية العين أو لحمايتها من العين الشريرة أو الحسد كما يعتقدون. في الوقت المعاصر الكحل يستخدم عادةً كمادة للتجميل للنساء لكن قد يكون هناك بعض الرجال ممن يضعون الكحل لكن بشكل غير شائع.

تختلف كل امرأة عن الأخرى في الطريقة التي ترغب في اتباعها، ولكن يتم وضع الكحل حسب حجم العينين ورسمتها، فمثلًا بالنسبة للعيون المائلة للأسفل فيوضع الكحل مركزًا على الجفن العلوي للعين، وداخل العين، وعلى الزاوية الداخلية للعين وهذا ما شهدناه في طريقة وضع فروجة للكحل وهي تقابل المرآة.

النتائج الجزئية لفيلم أماشاهو:

استطاع المخرج تجسيد في فيلمه مختلف الدلائل والقيم الموجودة في المجتمع الامازيغي حيث تمكن من توظيف قطع من الازياء الامازيغية التقليدية بصفة توحي وتؤكد مدى ترابط العلاقة الموجودة في المجتمع الامازيغي وفي الفيلم

عرض نتائج البحث:

بعد عرضنا لمختلف الأجزاء مذكرتنا التي شملت فيها رمزية الباس التقليدي الامازيغي فأننا توصلنا الى مجموعة من الاستنتاجات التي يمكن تلخيصها في النقاط التالية:

استطاعا المخرج تجسيد رمزية اللباس التقليدي من خلال توضيفه اللباس التقليدي في الفيلم اسطورة بابا ينوفا وهذا من خلال مشهد ام طاوس ترتدي اللباس المتمثل في الجبة التقليدية وكذلك في فيلم أماشاهو تم توضيق اللباس التقليدي النسوي ففروجة مثلا كل اللباس الي ارتدتها متمثلة ف الجبة التقليدية.

يتمثل اللباس التقليدي الرجالي من خلال فيلم اسطورة بابا ينوفا في البرنوس الذي شهدناه بكثرة خاصة من طرف رجال اهل القرية وكذلك بابا ينوفا الذي ظهر في المنزل يرتدي هذا اللباس التقليدي إضافة الى سروال الندلو والعمامة او المدعوة ثاشاشيث وفي فيلم أماشاهو فكما لاحظنا والد فروجة لم يستغني عن البرنوس والطربوش إضافة الى الحذاء او اركاسن.

استطع المخرج في اسطورة بابا ينوفا وأماشاهو توظيف مختلف انواع المكملات اللباس التقليدي فكما شاهدنا ام طاوس ترتدي المنديل وكذلك الحزام.

ضافة الى ام فروجة في فيلم ماشاهو التي ترتدي اساور ومختلف الحلي حيث استطاعا المخرجان تجسيد الواقع المعيش في المجتمع الامازيغي.

تتمثل مكملات اللباس الرجالي من خلال فيلم اسطورة بابا ينوفا وهذا بعد توظيفه بطريقة مباشرة في والد طاوس يرتدي العمامة في كل خرجته اصافة الى لعربي في فيلم أماشاهو.

رمزية الاشكال المشكلة للباس التقليدي المتمثلة في اللباس التي وظفها المخرجان فكما شاهدنا ام طاوس وفروجة ترتدي لباس لها اشكال تتمثل في نصف الدائري والمعين الخصوبة والانجاب وكذلك المعين، وحيث يرمز هذا الشكل إذ وضع بطريقة عكسية في المثلثين المقلوبين، دليل صارم على التعارض القائم بين أنواع البشرية في الثقافة الأمازيغية على الصراع بين الزوجين، اما فيما يخص المستقيمات حيث من يلمس الحلي والازياء التقليدية الأمازيغية يجد بداخل مساحتها المزخرفة خطوط قد تكون متوازنة او متقاطعة على شكل x والذي له دليل سيميولوجي يتمثل في ازلية الصراع الذي يمكن ان ينتهي ولا يلتقيان ويضلان بالإضافة الي الخطوط المنكسرة، توجد هذه الخطوط المنكسرة والملتوية بأشكال وتسميات عديدة، وهي تحمل معنى الأخصاب وذلك من خلال التشابه الذي تتميز العلامة الهيروغليفية التي ترمز للماء وتمثل الخطوط الملتوية وهي فعلا ذات

طبيعة غريبة تمثل الغرابة والضياع.

لم يمنع هذا الاختلاف من تأكيد من مزاوجة الفيلمين تجسيد رمزية اللباس التقليدي وتوظيفه بشكل رائع وبشكل فني وموفق.

خاتمة :

تناولنا في مذكرتنا موضوع رمزية اللباس التقليدي الأمازيغي بحيث تعتبر صورة وواجهة تعبر عن إرث ثقافي ممزوج بالأصالة، حيث ينفرد اللباس التقليدي الأمازيغي عن باقي الألبسة التقليدية الأخرى لشتى مناطق الجزائر الكبرى وسواء من حيث الزي النسوي أو الرجالي لكل منه تفاصيل خاصة به إن للسينما قدرة فائقة على إعادة إنتاج الواقع وهذا من خلال توظيف مختلف انواع اللباس التقليدي وهذا بالتركيز على رمزيته ودلالته وفهم معانه، لأن الفيلم يعتبر وسيلة لإظهار ذلك الموروث الثقافي الامازيغي المميز مختلف المعاني والدلائل وترجمة كل الرمزية، وهذا كون مخرجي الأفلام يتميزون بنظرة خاصة اتجاه دلائل المتداولة

لقد اعتمدنا في دراستنا على فيلم اسطورة بابا إينوفا وأماشاهو والأفلام الجزائرية الناطقة باللغة الامازيغية احتوت على محاور وعناصر واقعية موجودة في المجتمع الجزائري الامازيغي التقليدي، حيث ارتكزنا على الواقع الاجتماعي والثقافي، فاستطاع هذان الفيلمي المتمثلي في اسطورة ابابا إينوبا وأماشاهو ان يجسدان التعبير عن قيمة مقدسة من قيم هذا المجتمع المتمثلة في الصدق والشرف.

وفي الأخير هذه الدراسة تفتح مجالات وأفاق بحثية عديدة وقابلة للمراجعة والتصوير، ليس فقط فيما يتعلق بالموضوع رمزية اللباس التقليدي، ولكن كل ما يتعلق بالسينما الامازيغية أو الثقافة الامازيغية عموما، لنستطيع التعرف على هويتنا وثقافاتنا المتنوعة، وهذا من خلال صناعة الافلام الامازيغية وتوظيف فيها الالبسة التقليدية الامازيغية ومكاملاتها .

المراجع

قائمة المراجع:

الكتب:

1. إبراهيم أنيس، في اللهجات العربية، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، 1995
2. ابن خلدون عبد الرحمان، تاريخ العلامة إبن خلدون، المجلد 6، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1968
3. إحسان محمد الحسن، الأسس العلمية لمناهج البحث الاجتماعي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، 1982
4. أحمد بدر، أصول البحث الاجتماعي ومناهجه، وكالة للنشر، الكويت، 1986.
5. أحمد زكي بدوي، معجم المصطلحات العلوم الاجتماعية، مكتبة لبنان، 1978
6. ألكسان جان، السينما في الوطن العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1982
7. أنجلس روك ماريا أنتربولوجيا الحياة اليومية في المتوسط، موسوعة المتوسط، منشورات زرياب، الجزائر،2005
8. باتريشيا أوفدر هايدي، الفيلم الوثائقي، مقدمة قصيرة جدا، ترجمة شيماء طه البريدي هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ط 1، 2013
9. براون دوجلاس ترجمة الرجحي، علي أحمد شعبان، أسس تعلم اللغة وتعليمها، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت لبنان، 1994
10. بلعيد صالح، في مسألة الأمازيغية دار هومة للنشر والتوزيع الجزائر، **1999**
11. بلقاسم الخطاري (الوشم كظاهرة سيميوطيقية في الثقافة الأمازيغية، سؤال الثقافة الأمازيغية، البناء والنظرية ،منشورات، كلية الآداب وحدة المغرب، سنة 2000.
12. بن منظور " لسان العرب " مادة الوشم، حرب الميم، دار صادرة، بيروت، لبنان، ط 3، سنة 2003.

13. حسين عباسي الوشم لدى القبائل افريقيا الوسطى بالذات والموضوع مجلة الثقافية الشعبية البحرين العدد 13
14. حسين هيكل، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والترجمة، الجزائر، ط 1، 2007.
15. حسين هيكل، دار الكتابة العربي للطباعة والنشر والترجمة، الجزائر، 2007
16. رشيد صالة، في المسألة الأمازيغية، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، 1999
17. زينب تبسي الملي، عرائس من بلادي تقدم محمد حبست.
18. سادول جورج ، السينما في البلدان العربية، مركز التنسيق العربي للسينما والتلفزيون بيروت، لبنان، 1996.
19. السيد صبري إبراهيم، علم اللغة الإجتماعي مفهومة وقضاياه، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، مصر، 1995
20. الصناعات التقليدية الجزائرية، الصناعات التقليدية الجزائرية، جودة قسومة، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والتوزيع، الجزائر، ب ط، أفريل، 1998.
21. الصناعات التقليدية الجزائرية، جودة قسومة المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والتوزيع الجزائر، أفريل 1998 .
22. عبد الفتاح عفيفي السيد، علم الاجتماع اللغوي، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر،1995
23. عبد الكريم الخطيبي "الاسم العربي الجريح، ترجمة محمد بينيسي، منشورات عكاظ، الرباط المغرب، ط 1، 2000.
24. علبة عبيدين الدراسات في السيكولوجية الملابس، مدينة، مصر، دار الفكر العربي، ط 1 ، 1998
25. علية عابدين، دراسات في سيكولوجيا الملابس، مدينة، مصر، دار الفكر العربي، 1998

26. **العنيل الأفاروق**، الفلكلور ما هو؟، القاهرة، دار المعارف، 1965.
27. فليب سيرينج، الرموز في الفن، الأديان، الحياة، ترجمة عبد الهادي عباس، دار الدمشق، 1992.
28. ليث الحفاف، الوشم ووحدة الفلكلور العربي، مجلة التراث الشعبي، العراق، العدد 10، 1998
29. محمد السعيد القشاط، الطوارق العربي الصحراء الكبرى، مركز الدراسات والأبحاث للشؤون الصحراء، ط 2 ، 1989.
30. محمد العربي العقون، في أمازيغ عبر التاريخ، نظرة موجزة في الأصول والهوية ،ديوان المطبوعات الجامعية 2012
31. محمد جنوني، (الوشم بين الرموز والأشكال بالمغرب، جريدة بيان اليوم المغرب)، العدد 23، 1998.
32. محمد محيدين المشرفين ،إفريقيا الشمالية في العصر القديم ،دار الكتاب العربية للطباعة، 1996
33. مراد سعيد، المقالات في السينما العربية، القضايا الأفلام والأحاديث، دار الفكر الجديدة، بيروت، لبنان، 1991
34. وسيلة تمزالي، أبزيم زينة حلي النساء الجزائر .

المجالات والدوريات:

35. احلام شيخي، الزي القبائلي، الجبة، تراث قبائلي، مقال بجريدة السياحي تاريخ الدخول 2016/10/06.
36. حسين عباس، الوشم لدى القبائل افريقيا الوسطى الذات والموضوع، مجلة الثقافة الشعبية البحرين، العدد 13، السنة 2011 .

37. صبرينة ب، مصممات يعتبرن التغير مساس باصالة الزي واخريات يرونه نوع من تجديد، يوميات السلام، اليوم 2012/03/20.
38. محمد الشيخ، مقارنة في اللباس الامازيغي البرنوس، نموذج مدونة، جريدة الوطن، 2013/12/28
39. نبيلة ط، زهرة ب، تقاليد تشكل فخر واعتزاز سكان منطقة القبائل، روجبرتاد الايام الجزائرية، يوم 2011/4/18 .
40. نمرود قاشا، ازيائنا التزينية هوية ورسالة، مجلة تراثنا الشعبي، القسم الاول، المجلد 2، العدد 3، سنة 2011 .
41. وسيلة تامزالي، ابزيم زينة حلي نساء الجزائر، الفا، الجزائر، 2007.

القوامس والمعاجم:

42. لسان العرب ابن المنظور، مجلد 1
43. معجم المعني الجامع عربي عربي

المواقع الالكترونية:

44. فاطمة الزهرة، زعيم الوشم تميز وهوياتي ونضج جنسي، موقع هستريس، المغرب موقع رقمي في تاريخ 2019/06/08
45. يوميات الفجر الجزائرية جريدة الالكترونية لباس البرنوس تقاليد برمزية جميلة يتولوجية الامازيغية، كتاب الكتروني على الرابط http.www.marefa.org

المقابلات:

46. مقابلة مع السيدة لويزة يوم 2021/08/05 ببلدية تيرمتين على الساعة 16 مقابلة مع السيدة خديجة يوم 2021/07/06 على الساعة 16 ونصف ببلدية تيرمتين مقابلة مع السيدة لجوهر يوم 06 08 2021 على الساعة 17ببلدية تيرمتين.

المذكرات والرسائل الجامعية :

47. حكيمة كشيدي، في سيمائيات الحلي والازياء التقليدية الامازيغية القبائل الكبرى، نموذج كلية الاداب، لغات والفنون قسم اللغات، 2016.
48. رشدي وردية، في تمثيلات الثقافة الشعبية الامازيغية في الإنتاج السنينمائي الجزائر، كلية العلوم السياسية والاعلام، قسم علوم الاعلام والاتصال، 2011 .
49. علي رغيتس، احكام الفقه الإسلامي، رسالة الماجستر في معهد الاثار، جامعة الأردن، 2000 .
50. فايزة ثامساوث، الشرف في السينما الامازيغية، مذكرة نيل شهادة الماجستر في العلوم الاعلام والاتصال، كلية الجزائر سنة 2009/ 2010
51. كلثوم نوري، اللباس الريفي الجزائري، مذكرة ماجستر، الجزائر، 2011 .

المراجع باللغة الفرانسية:

52.Best rêne recherche sur la religion des berbères revus d'histoire de la religion emestberoux ed 1910
53.Damzal cit par l lfer la representatioon de la famme dans les films amazigh act des fournees du film amazigh du hca 24 octobre 2000
54.Miloud zaifi, sémantique et symbolique que du berbère dans la culture poutivemarcaine aval n 29, 2004
55.Mohmed mariche anokrane assaru cinema etat et prospectés du cinéma en Algérie
56.Si el hachemi Assad le son et limage une voire de rhabillions de l'amazighité guide de festival du film amazigh édition n05 du 71ou 21guiin 2003

الملاحق

55 800
55 800

UMIDEN

SUBSCRIBED

Quelle joie, quel bonheur !

sain et souf

Va, ma fille, sois heureuse.

DJURDJURA DZ

الفهرس

كلمة الشكر.

الاهداء.

مقدمة.

الإطار المنهجي

1. إشكالية الدراسة.....04
2. تساؤلات الدراسة.....06
3. أسباب اختيار الموضوع.... 07
4. أهداف الدراسة..... 07
5. أهمية لدراسةالدراسة.....08
6. منهج الدراسة وأدواتها.....10
7. مجتمع البحث وعينة الدراسة.....11
8. تحديد المفاهيم والمصطلحات.....12
9. الدراسات السابقة..... 18

الإطار النظري

الفصل الأول

رمزية اللباس التقليدي في الأفلام الأمازيغية

المبحث الأول: اللباس التقليدي الأمازيغي النسوي والرجالي..... 24

المبحث الثاني: مكملات اللباس التقليدي الأمازيغي.....28

المطلب الأول: مكملات اللباس التقليدي النسوي 28

المطلب الثاني: مكملات اللباس التقليدي الرجالي.....45

الفصل الثاني

نشأة الفيلم الأمازيغي

المبحث الأول: ميلاد الفيلم الأمازيغي. 51

المبحث الثاني: مقومات الفيلم الأمازيغي..... 65

المبحث الثالث: أهم القضايا الفيلم الأمازيغي..... 67

المبحث الرابع: أفاق الفيلم الأمازيغي.... 70

الإطار التطبيقي

الفصل الثالث

دراسة سيميولوجية لفيلمي أسطورة فافا ينوفا وأماشاهو وفقا مقاربة رولان بارث.

المبحث الاول: دراسة سيميولوجية لفيلم اسطورة "فافاينوفا" وفقا مقاربة رولان بارث.....80

المبحث الثاني: دراسة سيميولوجية لفيلم أماشاهو وفقا مقاربة رولان بارث.....92

عرض نتائج البحث.....106

الخاتمة.

قائمة المراجع.

الملاحق.