وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة باتنة 1- الحاج لخضر
كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية
قسم علوم الإعلام والاتصال
وعلوم المكتبات

الطرح السينمائي لظاهرة الإرهاب في أفلام مرزاق علواش

-دراسة سيميولوجية لعينة من الأفلام-

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث في علوم الإعلام والاتصال

تخصص سمعي بصري دفعة 2018

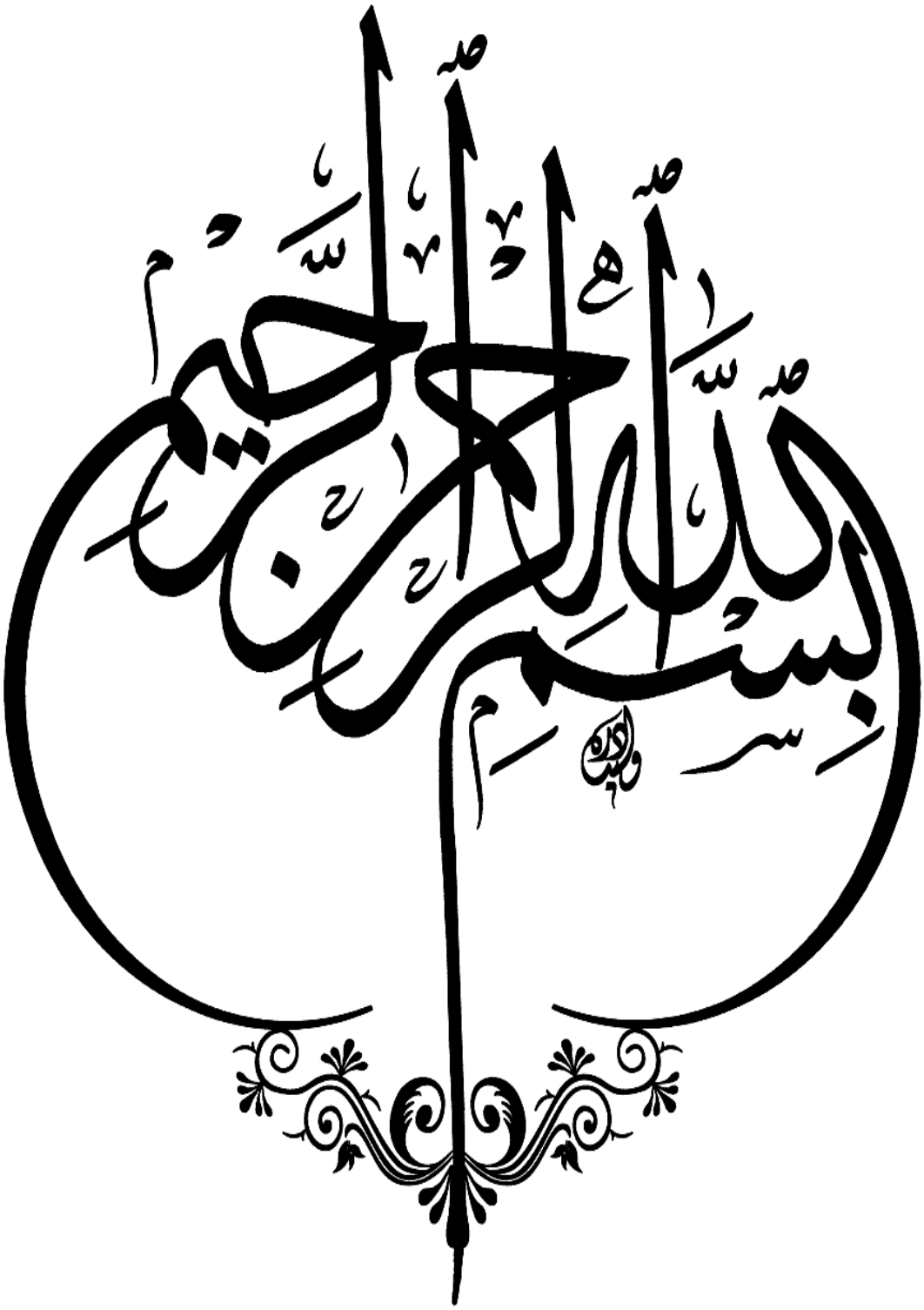
إعداد الطالبة:
آية حيدوسي

إشراف الأستاذة:
د.خديجة بريك

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الدرجة العلمية	الجامعة الأصلية	الصفة
د.مريم ناريمان نومار	أستاذ محاضر أ	جامعة باتنة 1	رئيسا
د.خديجة بريك	أستاذ محاضر أ	جامعة باتنة 1	مشرفا ومقررا
د.آمنة حمراني	أستاذ محاضر أ	جامعة باتنة 1	عضوا مناقشا
أ.د أحمد عبدلي	أستاذ تعليم عالي	جامعة الأمير عبد القادر قسنطينة	عضوا مناقشا
د. لبنى رحموني	أستاذ محاضر أ	جامعة أم البواقي	عضوا مناقشا

الموسم الجامعي
2022/2021


بسم الله الرحمن الرحيم

بسم الله الرحمان الرحيم

« ومَنْ أَظْلَمُ مِمَّنِ ٱفْتَرَىٰ عَلَى ٱللَّهِ كَذِبًا أَوْ كَذَّبَ بِـَٔايَٰتِهِۦٓ ۚ

إِنَّهُۥ لَا يُفْلِحُ ٱلْمُجْرِمُونَ»

سورة يونس 17

الإهداء

ما زالت دموع فرحتك يوم نجاحي تعيش داخلي..

يا من كنت لي الدليل المنير في نجاحاتي وانكساراتي ... يا من منحتني كل شيء دون أن تسأل ... يا من غمرني بكل معاني السعادة... يا من كنت السند حتى أصل لهذا المقام...

يا من غادرت قبل أن تراني هنا.

إلى روحك الطاهرة ...

إليك أبي رحمك الله وأسكنك فردوسه الأعلى

... إلى القلب الذي غمرني بحنانه إلى من منحتني عبرتها القوة..

إلى أمي حفظها الله

...لأجلكما ومن أجلكما فقط أقف هنا ..

شكر و تقدير

...اللهمَّ اجعلني من القليل الشَّاكر، لا من الكثير الساهي واللاهي...

أشكر الله عز و جل الذي وفقني وأعانني على إنجاز هذه الأطروحة، فلك الحمد ربي حتى ترضى، ولك الحمد إذا رضيت و لك الحمد بعد الرضا، ولك الحمد والشكر على كل حال.

وبأسمى عبارات التقدير والامتنان و كل الشكر أتقدم به للأستاذة المشرفة ***الدكتورة خديجة بريك*** *على مجهوداتها وتوجيهاتها ودعمها المعرفي والمعنوي الذي بفضله تجاوزت كل ما واجهني من صعاب .*

...ليت كلمات الشكر تكفيك أستاذتي الفاضلة...

دون أن ننسى مجهودات كل أساتذتي الذين صاحبوني طيلة مشواري الدراسي والبحثي، و كان لهم الفضل في وصولي لما أنا عليه

أخص بالذكر معلمي وأستاذي الأول ***الأستاذ حيدوسي عزوز*** *الذي دعمني في كل خطوة منذ بداية عملي على هذه الأطروحة معرفيا ومعنويا وماديا ولم يكتب له أن يرى ثمرة مجهوداته والدي*

رحمه الله.

إلى كل من ساعدني من قريب أو بعيد و إلى جميع الذين قدموا المشورة والنصيحة والعون لترى هذه الدراسة النور.

حيدوسي آية

أولا : فهرس المحتويات

الموضوع	الصفحة
الإهداء **الشكروالتقدير** **فهرس المحتويات** **فهرس الجداول** **فهرس الأشكال** **فهرس الملاحق**	
مقدمة	**9-8**
الفصل الأول: الإطار العام للدراسة ومنهجيتها	**59-11**
المبحث الأول : موضوع الدراسة	**11**
1. إشكالية الدراسة	**11**
2. أهمية الدراسة وأهدافها	**14**
3. أسباب اختيار الموضوع	**16**
4. مفاهيم الدراسة	**18**
5. الدراسات السابقة	**24**
المبحث الثاني: منهجية الدراسة	**48**
1. المقاربة المنهجية للدراسة وأدواتها	**48**
2. تحديد مجتمع الدراسة وعينته	**55**
3. مجالات الدراسة	**58**
4. صعوبات الدراسة	**59**
الفصل الثاني : واقع السينما الجزائرية ودلالة الجماليات الفيلمية	**157-61**
تمهيد	**61**
المبحث الأول : تاريخ السينما الجزائرية مضامينها وآفاقها	**62**
1. مدخل حول السينما في الجزائر.	**62**

2. كرونولوجيا تاريخية لتطورات الفيلم السينمائي الجزائري	**69**
3. ماهية الفيلم السينمائي الجزائري.	**88**
4. الفيلم في المنظومة السينمائية الجزائرية.	**110**
المبحث الثاني : جماليات الفيلم السينمائي ودلالاتها	**119**
1. الوحدات الأساسية المكونة لمفردات اللغة السينمائية	**119**
2. العناصر الفنية الأساسية المكونة للفيلم السينمائي	**133**
3. مقومات أساسية لصناعة الأفلام السينمائية	**143**
4. الأبعاد الدلالية والإيديولوجية لعناصر اللغة السينمائية .	**150**
خلاصة الفصل	**157**
الفصل الثالث : ملامح ظاهرة الإرهاب في أفلام المخرج الجزائري مرزاق علواش السينمائية	**226-159**
تمهيد	**159**
المبحث الأول: ملامح ظاهرة الإرهاب في الفنون الدرامية والإعلامية والسينمائية.	**160**
1. ماهية ظاهرة الإرهاب في الجزائر	**160**
2. ملامح ظاهرة الإرهاب في الدراما والإعلام	**168**
3. ملامح ظاهرة الإرهاب في الأعمال السينمائية	**182**
المبحث الثاني : خصوصية الصورة السينمائية في أفلام المخرج الجزائري مرزاق علواش.	**206**
1. بيوغرافيا المخرج السينمائي مرزاق علواش ومرجعياته	**206**
2. خصوصية الإنتاج السينمائي للمخرج مرزاق علواش	**212**
خلاصة الفصل	**226**
الفصل الرابع : الطروحات السينمائية لظاهرة الإرهاب في أفلام مرزاق علواش	**483-228**
المبحث الأول: الطرح السينمائي لظاهرة الإرهاب في فيلم "باب الواد سيتي"	**228**
1. بطاقة فنية عن المخرج	**228**

2. بطاقة فنية عن الفيلم	**228**
3. ملخص الفيلم	**229**
4. أهم العناصر الأساسية المكونة للفيلم.	**230**
5. التحليل التعييني والتحليل التضميني للفيلم	**237**
المبحث الثاني: الطرح السينمائي لظاهرة الإرهاب في فيلم "العالم الآخر"	**293**
1. بطاقة تقنية عن الفيلم	**293**
2. ملخص الفيلم	**294**
3. العناصر الفنية الأساسية المكونة للفيلم	**294**
4. التحليل التعييني والتحليل التضميني للفيلم	**301**
المبحث الثالث: الطرح السينمائي لظاهرة الإرهاب في فيلم "التائب"	**376**
1. بطاقة تقنية عن الفيلم	**376**
2. ملخص الفيلم	**377**
3. العناصر الفنية الأساسية المكونة للفيلم	**377**
4. التحليل التعييني والتحليل التضميني للفيلم	**384**
المبحث الرابع: تحليل النتائج الجزئية للأفلام محل الدراسة ومناقشتها	**451**
1. نتائج تحليل ومناقشة فيلم باب الواد سيتي	**451**
2. نتائج تحليل ومناقشة فيلم العالم الآخر	**468**
3. نتائج تحليل ومناقشة فيلم التائب	**483**
عرض النتائج العامة للدراسة التحليلية ومناقشتها	**498**
خاتمة	**510-509**
قائمة المصادر والمراجع	**512**
الملاحق	**526**

ثانيا : فهرس الجداول

الرقم	عنوان الجدول	الصفحة
جدول رقم (1)	يوضح أهم الأفلام الروائية الجزائرية الحاصلة على جوائز	107-109
جدول رقم (2)	يوضح أهم الهيئات السينمائية الجزائرية	110-112
جدول رقم (3)	يوضح كيفية كتابة السيناريو السينمائي	144
جدول رقم (4)	يوضح أهم الأفلام المصرية التي تناولت موضوع الإرهاب	190-193
جدول رقم (5)	يوضح أهم الأفلام الجزائرية التي تناولت موضوع الإرهاب	200-205
جدول رقم (6)	يوضح أهم التكريمات والجوائز المخرج مرزاق علواش	207-208
جدول رقم (7)	يوضح أعمال المخرج الجزائري مرزاق علواش	211-215

ثالثا :فهرس الأشكال

الرقم	عنوان الشكل	الصفحة
الشكل رقم (1)	يمثل بعض تصنيفات وأنواع الأفلام السينمائية	90
الشكل رقم (2)	يوضح مخطط لقطة سيناريو المصور story-boards	144
الشكل رقم (3)	يوضح مخطط لقطة بأسلوب aerial view diagra	145

رابعا :قائمة الملاحق

الرقم	عنوان الملحق
الملحق رقم (1)	بعض الفوتوغرامات من أفلام سينمائية المشار إليها في الفصل النظري حول جماليات مفردات اللغة السينمائية
الملحق رقم (2)	ملخص اللغة العربية
	ملخص اللغة الإنجليزية
	ملخص اللغة الفرنسية

مقدمة

مقدمـة

لا جَرَمَ أنه ومنذ بداياتها كمخترع تقني كان للسينما تأثيرات شديدة الفاعلية زادت حدتها مع تطور أدوارها كوسيلة اتصال جماهيرية تُعنى بتكوين مواقف المشاهدين حول مختلف القضايا التي يتناولها الفيلم السينمائي كفكرة لأحداثه، فيزيد الاهتمام بهذا المنتج الثقافي الاجتماعي، ويقولبه أصحاب النفوذ ليضحي صناعة تكرس أحدث ما وصلت إليه التكنولوجيات في المجال السينمائي لتمرير الأفكار والآراء التي من شانها تغيير الاتجاهات والقناعات والميول الجماهيرية لأولئك المشاهدين الذين يقعون أسرى لسحر الصورة السينمائية ويتأثرون بها كلما كانت أقرب لما يعايشونه، لذلك نجد القائمين عليها يعملون على توثيق ومواكبة مختلف الظواهر والقضايا المعاشة لنيل اهتماماتهم ومنه صنع توجهاتهم حولها.

فحتى لو كان العالم الفيلمي غير حقيقي فهو إعادة لإنتاج الواقع بتعدد تفاصيله، بل ويملك من القدرة ما يخوله لتلقي مختلف القضايا والظواهر وإعادة بناءها وتقديمها في صورة تتطابق ورؤى صُناعه الذين تستهويهم الأكثر جدلا منها، كما هي ظاهرة الإرهاب التي رغم قدمها لم تلفت انتباه السينمائيين لها إلا بعد استفحالها خصوصا مع المخرجين الجزائريين؛ حيث سيطرت على السينما الجزائرية لفترة طويلة مع مخرجي الرعيل الأول الموضوعات الثورية، وتواصلت هذه السيطرة إلى غاية سنوات السبعينات أين تعددت الموضوعات السينمائية وأضحت تواكب ما يجري من أحداث إلى غاية دخول الجزائر لأزمة سياسية وأمنية صار من الضرورة نقلها سينمائيا لما يلعبه الفيلم السينمائي من أدوار مهمة في رصد الواقع السياسي والاجتماعي والثقافي للمجتمعات.

فكان المخرج الجزائري (مرزاق علواش) من أوائل المخرجين الذين تعرضوا لخلفيات الظاهرة في فيلم روائي طويل، لتتوالى الانتاجات السينمائية التي تناولت التيمة وتعددت الرؤى التي عولجت بها ما جعل من الأهمية البحث فيما تقدمه هذه الأفلام من دلالات ومعاني حول ماهية الظاهرة التي تختلف من مخرج لآخر، أين يحاول كل واحد منهم تمرير أفكاره ومعتقداته الإيديولوجية من خلال ما يطرحه ضمن عمله السينمائي، وهذا ما يزيد خطورتها.

ولذلك حاولنا من خلال هذه الدراسة البحث في هذه النقطة، خصوصا وأن الأفلام السينمائية تجاوزت وظائفها الترفيهية نحو أدوار دعائية إيديولوجية لها مكنة تشكيل صور ذهنية وصنع توجهات وآراء المتلقين حول مثل هذه الظواهر التي إذا ما تكرر تناولها في أكثر من عمل سينمائي لدى مخرج

واحد كما فعل (مرزاق علواش) يستدعي منا الوقوف عليها خصوصا مع ما للقائم بالاتصال من أدوار مهمة رسم تصورات الجمهور وتكوين اتجاهاتهم حول ظاهرة الإرهاب في الجزائر.

ولذلك جاءت هذه الدراسة لتبحث في طروحات هذا المخرج لظاهرة الإرهاب في الجزائر عبر أفلامه، وما إذا كان قد حافظ على رؤيته السينمائية بدءا من أول أفلامه التي تضمنت الظاهرة إلى آخرها أم أنها خضعت لمنطق الواقع المتبدل، الذي تساءلنا عن مدى واقعيته في ظل سياستي الرقابة والإنتاج المشترك الذي ميز أعماله هذه، وذلك من خلال محاولة تفكيك وتحليل أهم الدوال الصريحة والدلالات الخفية والرسائل الضمنية التي وظفها للتعبير عن ظاهرة الإرهاب بمختلف أبعادها السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية.

ومن أجل ذلك جاء البناء الهيكلي للأطروحة مقسما لفصول أربعة تطرقنا في أولها إلى **الإطار العام للدراسة ومنهجيتها**، أما الفصل الثاني تحت عنوان **واقع السينما الجزائرية ودلالة الجماليات الفيلمية**، وتضمن مبحثين عنونا المبحث الأول **تاريخ السينما الجزائرية مضامينها وآفاقها** أما الثاني **جماليات الفيلم السينمائي ودلالاتها**، ليكون موضوع الفصل الثالث **ملامح ظاهرة الإرهاب في سينما المخرج الجزائري مرزاق علواش** وقسمناه هو الآخر لمبحثين عنوناهما على التوالي **ملامح ظاهرة الإرهاب في الفنون الدرامية والإعلامية والسينمائية وخصوصية الصورة السينمائية في أفلام المخرج الجزائري مرزاق علواش**؛ وأفردنا الفصل الرابع والأخير للجانب التطبيقي من الدراسة تحت عنوان **الطروحات السينمائية لظاهرة الإرهاب في أفلام مرزاق علواش** والذي قسمناه لأربعة مباحث خصصنا لتحليل كل فيلم مبحثا خاصا في حين جاء المبحث الرابع **لتحليل النتائج الجزئية للأفلام محل الدراسة ومناقشتها**، ومنه حددنا في الأخير **النتائج العامة لدراستنا**.

الفصل الأول

الإطار العام للدراسة ومنهجيتها

المبحث الأول: موضوع الدراسة

1. إشكالية الدراسة

تعتبر السينما نمطا اتصاليا وفنا جماهيريا يحظى باهتمامات مختلف شرائح المجتمع وفئاته على اختلاف أعمارهم وأجناسهم وأوطانهم، فهي ومنذ بداياتها الأولى مع سينماتوغراف الأخوين **lumière** كانت مرآة عاكسة للذاكرة الإنسانية التي تنبض بالحياة بدءا بما تمتلكه من جاذبية الصورة المتحركة إلى الصوت الذي تمكن من إلغاء سطوة الفيلم الصامت على المشهد السينمائي العالمي، وصولا لما استحدثته التكنولوجيا الرقمية من تقنيات أوصلت الفن السابع حد الإبهار والفرجة بكل ما تحملانه من معان ما زاد من فعاليته في استقطاب وجدان المشاهدين وعقولهم ما جعلهم عرضة للإثارة التي وصلت لدرجة التأثير في اتجاهاتهم وأرائهم ومعتقداتهم حول أكثر القضايا الإنسانية إشكالية وجدلا.

فهذه الوسيلة التعبيرية والاتصالية أثبتت قدرتها على الارتباط بهذه القضايا الإنسانية التي تعكس واقع الفرد بما فيه من اهتماماته وتطلعاته وعن كل ما يعيشه في محيطه من خلال محاكاة الحياة الواقعية بمختلف تجلياتها ومجالاتها الاجتماعية والثقافية والاقتصادية والسياسية وغيرها، فكانت مطالبة على الدوام بتطوير بنيتها وفق مجريات هذه الأحداث المعاشة كي لا تفصل ذلك الرابط الوثيق بينها وبين جمهورها.

لذلك كثيرا ما نجدها تسعى لمحاكاة واقع المجتمعات بما فيه من ظواهر وقضايا تقدم برؤية ناقدة لصناعها مخرجين كانوا، كتاب سيناريو أو مصورين وممثلين وغيرهم من المشاركين في بنائها وصولا لأصحاب النفوذ وشركات الإنتاج باعتبار السينما اليوم أضحت صناعة يتحكم بها ويوجه مضامينها هؤلاء، فصارت متغيرا مؤثرا في اقتصاديات دول بأكملها.

ومن هذا المنطلق يرى (Lion Torosky)[1] أن هذا الفن تجاوز فكرة كونه أداة ترفيهية، فلا يجب أن يقتصر دوره على مجرد التسلية، بل يتسع أفقه ليشمل جوانب مهمة ومؤثرة في المجتمعات، فالفيلم السينمائي بالإضافة لكونه وسيلة للترفيه هو خطاب إيديولوجي يحاول أصحابه توظيفه دراميا لتوصيل رسالة ما تسمح بتوسيع النظرة الشخصية لبعض القضايا التي قد يكون طرحها في بعض

[1] علاء عبد العزيز السيد، **الفيلم بين اللغة والنص:: مقاربة منهجية في إنتاج المعنى والدلالة السينمائية**، منشورات وزارة الثقافة: المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2008، ص:56.

الأحايين جريئا لمساسها بأحد الطابوهات المحظور تناولها، فهو لا يعمل بمعزل عن مثل هذه القضايا والظواهر طالما هي نتاج أفرزه المجتمع.

ولعل أبرز هذه الطابوهات التي نجد أن صناع السينما يفضلون معالجتها قضايا العنف السياسي وبشكل أدق ظاهرة الإرهاب، حيث كانت بداياتها مع الانتاجات السينمائية الأمريكية مع الفيلم الصامت "The Birth of a Nation " للمخرج David Griffith [1] ليتوالى تناول السينما العالمية لموضوعة الإرهاب وفق منظورات متباينة يرتبط بمفهوم الظاهرة نفسها، والتي عرفت تطورا في دلالاتها وتعددا وتنوعا في طرق طرحها السينمائية، وبشكل خاص مع أواخر ثمانينات القرن الماضي أين بدأت تأخذ شكلا محددا زادت معالمه وضوحا في بداية الألفية الثالثة مع أحداث الثلاثاء الأسود: سبتمبر 2001 بنيويورك، الحدث الذي وجدته السينما مجالا خصبا لاقتباس سيناريوهاتها التي لا تزال تواكب تطوراته إلى يومنا هذا وظهور ما يعرف بتنظيم الدولة الإسلامية بالعراق والشام (داعش)، وغيرها من الجماعات المتطرفة.

ولأن ظاهرة الإرهاب تصدرت أولويات واهتمامات مجتمعاتنا العربية بما تخلفه من دمار ورعب وزعزعة لأمنها واستقرارها، وكذا مساسها بأهم ركائز هويتنا الإسلامية، حيث أصبح تكال التهم للإسلام بسبب التنظيمات الإرهابية التي تعطي الشرعية الدينية لأعمالها، ومن ذلك فمن البديهي أن يتأثر صناع السينما الآتون من هذه المجتمعات بهذه الظاهرة التي ألقت بظلالها على المنجز الفيلمي العربي الذي تعزز في السنوات الأخيرة بعدد كبير من الأفلام السينمائية التي تطرقت لها، خصوصا السينما المصرية بداية بأفلام المخرج المصري **نادر جلال** الذي يعتبر من السباقين لتناول الظاهرة في الوطن العربي.

ولم تكن تجربة السينما الجزائرية بعيدة هي الأخرى عن ظاهرة الإرهاب التي استطاعت أن تحفر مكانتها في خانة الثيمات السينمائية في المشهد السينمائي الجزائري، من خلال تناولها سواء بشكل جزئي أو كلي بأسلوب علني أو مضمر، إذ حاول القائمون عليها النفاذ لجوهر الظاهرة والوصول لجذورها ومحركاتها وميكانيزماتها المختلفة خصوصا وأننا كمجتمع جزائري من أكثر الشعوب معاناة من ويلاتها خلال العشرية السوداء التي جعلت من الجزائر مسرحا يعرض أشد المشاهد دموية ورعبا، وهذا ما جعل من السينمائيين الجزائريين يتخذونها كمحور أساسي تدور حوله

[1] فيلم ولادة أمة أنتج سنة 1915 للمخرج David Wark Griffith (1875–1948) وهو مخرج سينمائي من رواد السينما الأمريكية الحديثة، عرف بانتاجاته المتضمنة موضوعات التعصب والعنصرية والعنف والإرهاب.

أحداث أفلامهم أو كفكرة جزئية ضمن البناء الدرامي لهذه الأحداث، والتي يتباين فيها الطرح الفني والموضوعاتي من فيلم لآخر ومن مخرج لآخر حسب تعدد المعايير والمرجعيات الثقافية والخلفيات الإيديولوجية لهؤلاء المخرجين من جهة ولتواجد عوامل ورهانات تحكم إنتاج هذه الأعمال السينمائية خصوصا من ناحيتي التمويل والرقابة من جهة أخرى.

فالسينما الجزائرية نجحت وبامتياز في خوض غمار المنافسة بطرح مثل هكذا موضوعات التي تسعى من خلالها لبناء صورة ذهنية معينة مرتبطة –كما سبق وأشرنا– بالمشاركين في صناعة هذا العمل، خصوصا وأنها تمتلك من القوة والعناصر الفنية ما يخول لها جعل مثل هذه الصور الذهنية راسخة في عقول الجماهير التي تُكوِن من خلالها تصوراتها حول ظاهرة الإرهاب باعتبار السينما وسيلة قادرة على إحداث التغيرات بالمفاهيم والسلوكيات الفردية والجماعية.

فالمتتبع للإنتاجات السينمائية الجزائرية يلحظ كثرة تناولها لهذه الظاهرة سواء بمواجهتها بالعودة إلى الواقع مباشرة أو بتجاوزه وارتياد أفاق الخيال الواسعة، والتي كانت بدايتها سنة 1993 مع الفيلم الروائي الطويل **الخريف: أكتوبر في العاصمة** للمخرج **مالك لخضر حامينا**، لتعرف بعد ذلك زخما من الأفلام الوثائقية منها والروائية تميزت بالتنوع في تناولها وتعدد زوايا طرحها السينمائي، ذلك أن لكل مخرج تصوراته الخاصة في تعرضه لظاهرة الإرهاب سينمائيا، والتي يسعى من خلالها لتقديم رؤيته الفاحصة والتحليلية بغية الولوج لأغوارها، ومنه التأثير على تصور المشاهد لها.

فالسينما الجزائرية لعبت هي الأخرى دورا بارزا في تقديم ظاهرة الإرهاب من خلال عدد كبير من الأفلام السينمائية باعتبارها منتجا ثقافيا واجتماعيا يعبر بالدرجة الأولى عن رؤية صُناعه على رأسهم المخرج الذي يعد قائد العمل السينمائي، وأول اسم يبقى مرتبطا بالفيلم يُنسب كل منهما للآخر دون إغفال بقية المشاركين في العمل الذين يحرص بتوجيهاته أن يقدم كل منهم الأفضل، ليخرج عمله بنفس الصورة الفنية التي رسمها في ذهنه؛ الأمر الذي دفعنا للتساؤل حول الصورة التي قدمتها الأفلام الجزائرية عن ظاهرة الإرهاب وكيفية تقديم صناع العمل لهذه الظاهرة التي شابها الطرح السطحي والنمطي عالميا وعربيا وما إذا كانت رؤية المخرج الجزائري حادت هذه المقاربات والقراءات أو لم تخرج عنها.

ومن هنا جاءت إشكالية هذه الدراسة التي اخترنا أن تكون حول الأعمال السينمائية للمخرج الجزائري (مرزاق علواش) والروائية منها تحديدا –لاعتبارات سنشير إليها لاحقا– فاعتمادنا على مقاربة التحليل السيميولوجي التي سنحاول من خلالها الكشف عن الدوال الصريحة والمدلولات الضمنية

للأفلام عينة الدراسة عن ظاهرة الإرهاب في الجزائر، ومن أجل ذلك طرحنا تساؤلنا على النحو التالي : **كيف طرح المخرج الجزائري (مرزاق علواش) ظاهرة الإرهاب في الجزائر عبر أفلامه السينمائية محل الدراسة: باب الواد سيتي، العالم الآخر، التائب؟**

وقد تفرعت عن هذه الإشكالية التساؤلات التالية:

1. ماهي الدلالات والرسائل الصريحة والضمنية التي وظفها المخرج (مرزاق علواش) للتعبير عن مفهوم ظاهرة الإرهاب في الجزائر انطلاقا من خلفياتها التاريخية وأسسها الفكرية في الأفلام عينة الدراسة؟
2. كيف قدم المخرج (مرزاق علواش) أطراف الصراع الثلاث: إرهابي، حكومة، مجتمع؛ في ظاهرة الإرهاب في الجزائر وعلاقاتها في الأفلام عينة الدراسة ؟
3. إلى أي مدى استندت الصورة المقدمة عن ظاهرة الإرهاب وتداعياتها في أفلام المخرج (مرزاق علواش)–محل الدراسة– إلى واقع ما حدث في الجزائر في الفترات التي جسدتها القصص الفيلمية لتلك الأفلام ؟
4. هل أثرت مرجعيات المخرج (مرزاق علواش) وخلفياته الإيديولوجية والثقافية وتوجهاته الفنية على طرحه السينمائي لظاهرة الإرهاب في الأفلام عينة الدراسة في ظل سياستي الرقابة والإنتاج المشترك ؟

2. أهمية الدراسة وأهدافها

- **أهمية الدراسة**

- تتجلى أهمية دراستنا في كونها تلقي الضوء على ذلك الارتباط الجدلي بين الإرهاب كظاهرة اجتماعية واقعة والسينما كحاضنة للذاكرة الجماعية للشعوب، بما تمتلكه من قدرة على استحضار ذلك الواقع وتجسيد أحداثه مرئيا وفكريا أمام المتلقي الذي يصير أسير تلك الصورة السينمائية بكل ما تملكه من عناصر وتقنيات الاستحواذ العاطفي.

- تعد الأفلام السينمائية أدوات إيديولوجية لها القدرة تشكيل وصنع توجهاتنا وآراءنا كمتلقين تجاه كبريات المشكلات، ومن بينها ظاهرة الإرهاب التي تعددت طروحاتها في السينما الجزائرية، ما جعل العلاقة بين الظاهرتين موضع مساءلة ملحة، خصوصا أن كثير من المخرجين تناولوا الظاهرة في أكثر من عمل كما فعل المخرج مرزاق علواش والذي يعد من مخرجي الرعيل الأول وأحد رواد

السينما الجزائرية ما جعل الموضوع يفرض نفسه للبحث، لأهمية إثبات قدرته كقائم بالاتصال في رسم تصورات الجمهور الجزائري حول هذا الموضوع الحساس.

- تتجلى أهمية دراستنا كذلك في قلة الدراسات الإعلامية المتمركزة حول رؤية المخرجين لظاهرة معينة طيلة مشوارهم السينمائي ومدى تأثرهم بما يطرأ عليها من تحولات وتطورات، جاءت دراستنا لتبحث في طروحات المخرج (مرزاق علواش) لظاهرة الإرهاب في أفلامه السينمائية، وما إذا كان قد حافظ على رؤيته السينمائية في أول أفلامه التي تضمنت الظاهرة إلى آخرها أم أنها خضعت لمنطق الواقع المتبدل، ومدى واقعية هذه الرؤية خصوصا وأن المضمون السينمائي الجزائري غالبا ما يقع بين مطرقة الرقابة وسندان الإنتاج المشترك.

- تشكل هذه الدراسة إضافة علمية للكشف عن المزيد من الحقائق المعرفية التي تخص الرؤى السينمائية والدرامية المتعددة للإرهاب، والكيفية التي عالجت بها سينما علواش تحديدا هذا الموضوع، الذي رأينا من خلال قراءاتنا حوله نمطية متحيزة في طرق طرحه عند البعض، وتفردا وتميزا لدى القلة منهم.

- تعد الدراسة واحدة من الدراسات التي تشتغل على سينما مرزاق علواش كجز من السينما الجزائرية باستخدام منهج التحليل السيميولوجي، الذي أدرك كثير من الباحثين ضرورة اعتماده لتحليل المواد السمعية البصرية، على بوصف الفيلم يتشكل من أنظمة من الدلائل منها ماهو ظاهر وجلي، ومنها ما هو ضمني وخفي لا يتأتى لنا استظهارها إلا بالاعتماد على التحليل السيميلوجي، وبذلك تساهم الدراسة في إثراء الفهم العام في تطبيق مناهج تحليل الأفلام.

- **أهداف الدراسة.**

يعد مجال البحث العلمي مجالا واسعا متعدد المعطيات ومختلف الأهداف، ولعل سد الفضول العلمي والمعرفي لدى الباحث حول موضوع دراسته الذي يشوبه الغموض والتعقيد من أهم الأهداف المشتركة بين الباحثين، ومن هنا انطلقت هذه الدراسة أيضا لتكون أهدافها الأخرى مسطرة على النحو التالي :

- تفكيك وتحليل أهم الدلالات الصريحة والضمنية التي وظفها (مرزاق علواش) للتعبير عن مفهوم ظاهرة الإرهاب في الجزائر انطلاقا من خلفياتها التاريخية وأسسها الفكرية من خلال إبراز مسببات ظهورها –الشخصية والجماعية – في الأفلام عينة الدراسة.

- التعرف على الكيفية التي قدم بها المخرج (مرزاق علواش) أطراف الصراع الثلاث في ظاهرة الإرهاب: إرهابي، حكومة، مجتمع؛ والعلاقات بينها في الأفلام عينة الدراسة.

- إبراز مدى استناد الصورة المقدمة عن ظاهرة الإرهاب في الأفلام –محل الدراسة– إلى واقع ما حدث في الجزائر في الفترات التي جسدتها القصص الفيلمية.

- تبيان مدى تأثير مواقف المخرج (مرزاق علواش) وخلفياته الإيديولوجية والثقافية والفنية على طرحه السينمائي لظاهرة الإرهاب في الجزائر.

- فهم العلاقة بين سياسة الإنتاج المشترك المنتهجة من قبل (مرزاق علواش) وصورة الإرهاب والإرهابي المقدمة في أفلامه محل الدراسة، من خلال الكشف عن مدى تأثير التمويل الأجنبي على هذه الصورة.

- الكشف عن مدى تأثر مضامين الفيلمية حول ظاهرة الإرهاب بالرقابة الممارسة على المنجزات الفيلمية في الجزائر.

- إبراز مدى مساهمة أفلام مرزاق علواش عينة الدراسة في توفير مادة سينمائية يمكنها المساهمة في فهم ظاهرة الإرهاب والتعرف على أبعادها وحتى تكوين اتجاهات الجماهير حول ظاهرة الإرهاب في الجزائر.

3. أسباب اختيار الموضوع.

- **الأسباب الذاتية**

- الشغف بالسينما كفن له مكنة استحضار كل ما تمر به الذاكرة الإنسانية وجعله ينبض بالحياة، فيجعلنا كجماهير ننبهر بذلك العالم الموازي الذي تصنعه ؛ بالإضافة لاهتمامنا بها كوسيلة إعلامية، أكدت مختلف الدراسات على تأثيراتها البالغة وقدرتها على توثيق ومواكبة مختلف الظواهر والقضايا برؤية خاصة لصناعها.

- الميل الشخصي والرغبة في تجربة غمار البحوث الكيفية؛ بالتحديد الدراسات السميولوجية بغية اكتشاف أطوار هذا العلم والتعمق فيه للتعرف على خباياه وتملك أدواته للانتقال من مرتبة المشاهد لمرتبة الناقد المحلل السيميلوجي.

- مساس موضوع البحث بظاهرة طالما شكلت جرحا سيبقي متأصلا بالذاكرة الوجدانية لنا كجزائريين عايشنا وعشنا سنواتها الدامية التي كانت جزء من طفولتنا.

- إطلاعنا على بعض الدراسات التي تمحورت اشكاليتها حول تصوير السينما الغربية والعربية لعلاقة الإرهاب بالإسلام، واهتمامنا بما لحقه من افتراءات، ورغبتنا في تحليل النموذج السينمائي الجزائري لمعرفة كيفية طرحه لظاهرة الإرهاب ومدى قربه أو بعده من ذلك الطرح، واخترنا أفلام المخرج (مرزاق علواش) الذي طالما جعلتنا أفلامه التي تستهوينا نتساءل عن مساحة حضور مثل هذه المواضيع فيها.

- الرغبة في تقديم الإضافة المرجوة في حقل التحليل السينمائي للأفلام، وبالتالي مساعدة زملائنا الباحثين في التعمق أكثر في زوايا طرح أخرى متعلقة بالدراسة.

- **الأسباب الموضوعية**

- الانشغال البحثي والأكاديمي بالموضوع المرتبط بظاهرة الإرهاب التي تهز أمن الدول واستقرارها خصوصا وأنها في السنوات الأخيرة عرفت تطورا عالميا مخيفا، لتداعياتها وانعكاساتها الخطيرة على مختلف المجتمعات، ما استدعى بالضرورة استغلالها كمادة سينمائية عالميا وعربيا، على اعتبار السينما أحد وسائل التعبير الفني والإيديولوجي الذي يساهم في احتواء طرق الحل والتصدي لمختلف القضايا والظواهر المجتمعية، خصوصا تلك التي طالما تم التحفظ عليها وأصبح تناولها من الطابوهات المحظورة، ما يزيد من رغبة السينمائيين في تجاوز ذلك والكشف عنها انطلاقا من جذورها وصولا لانعكاساتها وآثارها.

- الرغبة في التزود المعرفي حول تقنيات وآليات التحليل السيميولوجي والتمكن من أدواته التحليلية ومحاولة تطبيق الأنسب منها للموضوع.

- تميز الرؤية الفنية والإخراجية والإيديولوجية واختلافها من مخرج لآخر، وتفرد التوجه الذي اعتمده المخرج (مرزاق علواش) في أفلامه التي عادة ما تكون مثار جدل إعلامي وسينمائي ما أثار حفيظتنا العلمية للبحث عن مكمن هذا الجدل أكاديميا، بالأخص وأنه لوحظ اهتمامه الخاص بموضوع الإرهاب.

- في خضم تعدد وتنوع الانتاجات السينمائية العالمية والعربية التي عالجت موضوع الإرهاب جاءت هذه الدراسة لتكوين لمحة عامة حول توجهات السينما الجزائرية حول الموضوع خلال وبعد العشرية السوداء –في تسعينيات القرن الماضي وما بعدها– خصوصا بعد تزايد أصابع الاتهام الموجهة نحو مضامينها، وتصاعد الآراء المطالبة بضرورة تمثيلها للواقع، وكسر مختلف الطابوهات بالأخص تلك المتعلقة بتاريخنا وواقعنا المعيش.

- محاولة إضافة رصيد جديد لإثراء البحوث العلمية في المجال، والمساهمة في بناء قاعدة معرفية نظرية وتحليلية في موضوع الدراسة.

4. تحديد مفاهيم الدراسة .

تعتبر عملية تحديد المفاهيم المسار الذي نسلكه كباحثين خلال رحلتنا نحو مجتمع بحثنا ما يمكننا من تلمس الخصائص الأولية للظاهرة محل البحث ما يسهم تمييزها عن غيرها من الظواهر،[1] ولذلك استوجب علينا الوقوف على هذه المفاهيم التي ترتكز عليها دراستنا وذلك من خلال تحديد معانيها اللغوية المعجمية والاصطلاحية الشائعة لدى الباحثين المتخصصين في مجال علمي محدد وأخيرا توضيح معناها المستخدم في دراستنا.

- **الطرح السينمائي**

- **الطرح في اللغة :**

تستخدم كلمة طرح في مجموعة من المقامات فنقول: طرح الشيء وبالشيء أي رماه وقذفه، وطرحه عنه: ألقاه وأبعده، طرح الثوب عليه أي وضعه، والطرحة غطاء الرأس وطرح أطروحة طرحا أي طرح المسألة بمعنى عرضها.[2]

أي بمعنى التقديم والعرض والتغطية والمعالجة والتناول وهو ما لا يخرج عن المدلول المقصود في هذه الدراسة.

- **الطرح السينمائي اصطلاحا :**

الطرح هو العرض والتقديم والتغطية والمعالجة وبربطه بالسينما يصبح الطرح السينمائي العرض والتقديم السينمائي والتغطية والمعالجة السينمائية فقد جاء في معان هذه المصطلحات عديد من التعريفات نذكر منها:

الطريقة التي يقدم بها المصدر أو المرسل الرسالة وكيفية عرض مضمونها وترتيبه، وكل ذلك لا يكون بمعزل عن شخصيته وخصائصه الفردية،[1] وينصب هذا التعريف على المعالجة والطرح الإعلامي بصفة عامة منه الطرح السينمائي.

---

[1] محي الدين مختار، **الاتجاهات النظرية والتطبيقية في منهجية العلوم الاجتماعية**، منشورات جامعة باتنة، د ط، الجزائر، 1999، ص:246.

[2] لويس المعلوف، **المنجد في اللغة والأدب والعلوم**، دار المشرق، بيروت،2022، ص: 463.

- **الطرح السينمائي إجرائيا**

هو طريقة العرض الفيلمية التي اعتمدها المخرج الجزائري مرزاق علواش في تقديم ومعالجة ظاهرة الإرهاب في أفلامه، وكيفية تعامله مع الظاهرة، آثارها وأبعادها وتطوراتها محليا ودوليا، ومعالجة كل هذه المعلومات سينمائيا وفق خلفياته الإيديولوجية والإخراجية .

- **مفهوم ظاهرة الإرهاب**

- **الظاهرة لغة**

الظاهرة في اللغة من الفعل ظهر يظهر أي برز من الخفاء ظاهرة جمعها ظواهر ظاهرات مؤنث الظاهر وهو خلاف الباطن،أي ما يبدو من الشيء في مقابل ما هو عليه في ذاته.[2]

- **الظاهرة اصطلاحا**

يرى **موريس أنجرس** أن الظواهر هي وقائع مدركة بصفة مباشرة أو غير مباشرة من خلال الحواس والتي تمثل موضوع المعرفة العلمية؛[3] أما **Durkheim** فيعرف الظاهرة بأنها: كل ضرب من السلوك ثابتا كان أم غير ثابت يمكن أن يباشر نوعا من القهر الخارجي على الأفراد أو هي كل سلوك يعم المجتمع بأسره وكان ذو وجود خاص ومستقل عن الصور التي تتشكل بها الحالات الفردية.[4]

- **الإرهاب :**

يعد من المفاهيم التي ثار حول تحديد مدلولها كثير من الجدل ولا يزال –وسنأتي لبيان ذلك لاحقا–، فنتج عن ذلك وفرة التعريفات وتعددها كما وكيفا، فلا نجد إجماعا حولها.[5]

- **الإرهاب لغة**

---

[1] حسن عماد مكاوي، ليلى حسن السيد،**الاتصال ونظرياته المعاصرة**، ط2، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 2001، ص: 152.

[2] لويس المعلوف، **المرجع السابق**، ص: 483.

[3] موريس أنجرس، **المرجع السابق**، ص: 457

[4] خواجة عبد العزيز، **أساسيات علم الاجتماع**، دار نزهة الألباب للنشر والتوزيع، الجزائر،2012، ص: 136.

[1] Michael Stohl& Robert Slater، **Current Perspectives on International Terrorism**، Mac Milan Press، London ،1988 ،p2

الإرهاب في **اللغة** مصدر الفعل أرهب ورهب بكسر الهاء، فنقول رهب الشيء أو الشخص رهبا أو رهبة أي خافه، والرهبة هي الخوف والفزع، وأرهب وترهب الشخص بمعنى توعده واسترهب وأرهبه أي أخافه وأفزعه.[1]

فجاءت كلمة رهب في القرآن الكريم بمعنى يخشى ويخاف في قوله تعالى:" **وَلَمَّا سَكَتَ عَن مُّوسَى الْغَضَبُ أَخَذَ الْأَلْوَاحَ، وَفِي نُسْخَتِهَا هُدًى وَرَحْمَةٌ لِّلَّذِينَ هُمْ لِرَبِّهِمْ يَرْهَبُونَ**" [2]، وفي قوله سبحانه وتعالى: "**يَا بَنِي إِسْرَائِيلَ اذْكُرُوا نِعْمَتِيَ الَّتِي أَنْعَمْتُ عَلَيْكُمْ وَأَوْفُوا بِعَهْدِي أُوفِ بِعَهْدِكُمْ وَإِيَّايَ فَارْهَبُونِ**"[3] بمعنى اخشوني، وفي قوله تعالى: "**وَأَعِدُّوا لَهُم مَّا اسْتَطَعْتُم مِّن قُوَّةٍ وَمِن رِّبَاطِ الْخَيْلِ تُرْهِبُونَ بِهِ عَدُوَّ اللَّهِ وَعَدُوَّكُمْ وَآخَرِينَ مِن دُونِهِمْ لَا تَعْلَمُونَهُمُ اللَّهُ يَعْلَمُهُمْ، وَمَا تُنفِقُوا مِن شَيْءٍ فِي سَبِيلِ اللَّهِ يُوَفَّ إِلَيْكُمْ وَأَنتُمْ لَا تُظْلَمُونَ**"[4] بمعنى تخزون به، وترعبون أعداءكم، وغيرها من المواضع التي وردت في القرآن بمعنى الخوف والخشية.

أما في **اللغة الإنجليزية** فيقصد بمصطلح **Terrorism** : الاستخدام المحسوب والمنظم للعنف أو التهديد به مستهدفا إما أفرادا جماعات وحكومات، سعيا منه لتحقيق أغراض سياسية دينية وإيديولوجية.[5]

- **الإرهاب اصطلاحا**

يعرف (**Michael Stohl**) الإرهاب بكونه ذلك "العنف المتعمد أو التهديد بارتكاب أعمال العنف لخلق الخوف والفزع لدى الضحايا أو الجماهير من ذلك الفعل أو التهديد"[6].

عرف الوزير الأسبق للخارجية الأمريكية (**Alfred Kissinger**) الإرهاب بأنه: عنف متعدد ذو أسباب سياسية يتم تنفيذه ضد أهداف غير حربية من قبل مجموعات إما قومية أو أجنبية ".

ركز أستاذ القانون الدولي **(Eric Harris)** على أهداف الإرهاب في قوله أنه لا يعدو أن يكون عنفا مسلحا يرتكب بغرض تحقيق أهداف سياسية أو فلسفية أو إيديولوجية أو دينية.[7]

---

[1] ابن منظور، **لسان العرب**، باب رهب، دار المعارف، القاهرة،ج 2، ص: 1748.

[2] سورة الأعراف،الآية 145

[3] سورة البقرة،الآية 40

[4] سورة الأنفال، الآية 60.

[5] **The Oxford Essential Dictionary of the U.S.Miliary**، O.U.P ، United Kingdom، 2002، p399

[6] Michael Stohl& Robert Slater، op.cit p3

[7] حكيم غريب، **مكافحة الإرهاب الجوي**، دار الكتاب الحديث، القاهرة،2013 ، ص: 67-68

يرى **(عبد الله المنصوري)** الإرهاب بكونه "عبارة عن مجموعة أفعال عنيفة يمارسها تنظيم سياسي للضغط على المواطنين، وقد تأتي في صورة اغتيالات أو أعمال تخريبية مما يخلق مناخا من الخوف وانعدام الأمن[1].

- **الإرهاب إجرائيا**

هي تلك الأعمال الإجرامية التي حدثت بالجزائر بكل ما عرفته من مستجدات منذ ظهورها إلى تصاعد وتيرتها خلال تسعينيات القرن الماضي لما وصلت إليه اليوم –خلال فترة انجاز الأطروحة– من تطورات في المفهوم والأشكال والامتداد الكوني، باعتبارها ممارسات عنيفة بكل ما تحمله من معان الترهيب والتخويف الذي أضحى قرابة عشرية كاملة عادة يومية زعزعت أمن واستقرار الجزائريين.

أما مفهوم الطرح السينمائي لظاهرة الإرهاب في هذه الدراسة: الطريقة التي قدم بها المخرج مرزاق علواش ظاهرة الإرهاب في أفلامه السينمائية الروائية وكيفية معالجته لمفهومها وأثارها وتداعياتها، انطلاقا من فكرة العمل وأحداث القصة الفيلمية التي رسم خيوطها بنفسه، والتي سارت عليها الشخصيات وصولا للاستناد على أبرز جماليات اللغة السينمائية التي تخدم الموضوع وفق رؤيته السينمائية الخاصة ومرجعياته وبيئته الثقافية.

- **مفهوم السينما**

إن مفهوم السينما من المفاهيم التي لا يزال المختصون والمهتمون به مختلفون حول طبيعته، مرجعين أن مفهومه يتجاوز المفردات المجتمعية والتاريخ الاجتماعي، فكيف له أن يحدد دون لبس.[2]

- **السينما لغة.**

جاءت كلمة السينما في اللغة العربية "خيالة "، وتعني: "ما تشبه لك من صور في المنام"، كما تعني "فن إنتاج الأفلام والصور المتحركة"، أو" دار عرض الأفلام والصور المتحركة"، وجاءت من كلمة سينماتوغراف وهي آلة عرض الأفلام التي اخترعها الأخوين لوميير وأتاحت عرض الصور

[1] عبد الله المنصوري، **جدل الإرهاب والمقاومة بين إيديولوجية العقيدة وإيديولوجية الهيمنة**، دار النشر المغربية، المغرب، 2002

[2] كارل بلاتينيا، بيزلي ليفينجيستون، **دليل روتليدج للسينما والفلسفة**، ترجمة أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، ط1، القاهرة، 2013، ص: 98

المتحركة في قاعات كبرى،[1] فالكلمة الفرنسية **Cinéma** هي اختصار للتعبير **Cinématographe** ويعني حرفيا "التسجيل الحركي"[2] ويرجع أصلها للكلمة الإغريقية **kinima** والتي تعني "الحركة والتصوير المتحرك الذي يعرض للجمهور في أبنية فيها شاشات كبرى تسمى دور السينما".[3]

- **السينما اصطلاحا.**

عرف **(Lumière Les Frères)** السينما بأنها : "آلة لإنتاج الحياة الحقيقة، من خلال تسجيل الحركة وتمثيلها وبالتالي رسم العالم المرئي، وإعادة إنتاج الواقع ومكوناته الذي طالما كان مثار اهتمام الإنسان".[4]

يرى **(Christian Metz)** بأن السينما تركز على استحضار المتخيل باعتبارها فنا قائما على الخيال يوظف الصوت والحرة والتناسق، لتقدم إدراكا لأشياء جميعها غائبة وليست حاضرة.[5]

أما **(Bresson Robert)** فيشير لأن السينما ما هي إلا مسرح مؤفلم، أي مصور على فيلم، حيث يقوم مجموعة من الممثلين المحترفين بتمثيل القصة وفقاً للقواعد المسرحية.[6]

وعند **السيميولوجيين** فإن مفهوم السينما لا يتعلق بماهيتها وجوهرها فقط بل يرون بأنها: مؤسسة تأسست على نحو تاريخي اجتماعي، فهي شكل منطقي تعينت حدوده بالتقاء نوعين من المحددات؛ فمن ناحية هناك النظم الشفرية أي المشكل الاجتماعي مثل تلك التي تحكم إنتاج وفهم المعنى من خلال المونتاج، والتي تسود في لحظات تاريخية محددة،وتلك الممارسات المتحكمة في استخدام الإشارات والقواعد والتي تنتقل من فيلم لآخر، ومن ناحية أخرى هناك محددات تقنية ومادية التي تعنى بكتابة نصوص الأفلام والنظم الشفرية التي تحقق معانيها والمتغيرة هي الأخرى تاريخيا، فالمونتاج الرقمي اليومي يختلف عن مونتاج القص واللصق في البدايات.

---

[1] جبران مسعود، **الرائد معجم لغوي معاصر**، ط 7، دار العلم للملايين، لبنان، بيروت،1992،ص:458

[2] Marie-Thérèse Journot. **Le Vocabulaire Du Cinéma**، Armand Colin, Paris. 2006, P19.

[3] مي العبد الله، عبد الكريم شين، **المعجم في المفاهيم الحديثة للإعلام والاتصال**، دار النهضة العربية، بيروت، 2014، ص: 182.

[4] كاظم مرشد السلوم، **سينما الواقع :دراسة تحليلية في السينما الوثائقية**، دار أفكار، 2012، ص:18

[5] جونثان بينغل، **مدخل إلى سيمياء الإعلام**، ترجمة شيا محمد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 2011، ص:236

[6] كارل بلاتينيا، بيزلي ليفينجيستون، **المرجع السابق**، ص: 101

فالسينما عند السيميولوجيين هي نظام إشارات وهذا لا يعني عدم اهتمامهم المطلق، فنجد أن **(Christian Metz)** يفترض أن السمة المتفردة والمحددة للسينما أنها "**دال متخيل**" [1].

- **السينما إجرائيا**

يقصد بها في الدراسة السينما الجزائرية تحديدا باعتبارها أحد وسائل الاتصال الجماهيري التي تعنى بتجسيد الواقع بقضاياه ومشاكله المتعددة اجتماعية كانت، ثقافية أو سياسية أو غيرها – كظاهرة الإرهاب في هذه الدراسة– ومحاولتها تقديم صورة منسوخة عنها دون إغفال خضوعها لرؤى ومرجعيات وإيديولوجيات صناعها –نقصد المخرج تحديدا بدرجة أولى–.

- **الأفلام السينمائية.**

- **الفيلم لغة**

هو ذلك الشريط من السيلولوز تعلوه قشرة من الجيلاتين يستعمل للتصوير الفوتوغرافي والسينمائي والإنتاج السينمائي،[2] كلمة فيلم من الإنجليزية– غشاء بكرة –تعني أولا بلورت التصوير الضوئي ثم الشريط المثقب المغطى بطبقة حساسة للضوء تسمح بتسجيل الصور وحفظها، ومن الباب الواسع أصبحت تعني العمل السينمائي ومجموع الأعمال المنظور إليها حسب مجالاتها.[3]

- **الفيلم السينمائي اصطلاحا**

ويقصد بالفيلم السينمائي، تتالي صور الثابتة عن موضوع أو مشكلة أو ظاهرة ما مطبوعة على شريط ملفوف على بكرة عرضه ما بين عشر دقائق لساعتين، حسب موضوعه وظروفه،[4] وهو وسيلة اتصال هامة تستخدم لتوضيح وتفسير التفاعلات والعلاقات المتغيرة مع مختلف الفئات والأعمار في شتى المجالات،[5]

تعريف **(Rudolf Arnhem)** للفيلم السينمائي بأنه : "فن ذو نطاق خاص من وسائل التعبير يمكن من خلق صورة استيتيكية للواقع، على أن لا يقوم بنسخه دقيق له بل يقوم بتشكيل الواقع وتغيير وفق مبادئ الكبرى للسينما."[6]

---

[1] **المرجع نفسه**، ص:106

[2] أمل عبد العزيز محمود، **القاموس العربي الشامل**، دار راتب الجامعية، بيروت،1997، ص:313

[3] Marie-Thérèse Journot . **op.cit**.p 16

[4] Nowel-Smith Geoffrey, **The Oxford History Of World Cinema**, Oxford Université Press, 1996, p62.

[5] مي العبد الله، عبد الكريم شين، **المرجع السابق**، ص:225.

[6] كارل بلاتينيا، بيزلي ليفينجيستون، **المرجع السابق**، ص:102

عرف **(Joseph M.Boggs)** الفيلم السينمائي توليفة رشيقة متسلسلة مكونة من الصوت والصورة والحركة تتملكها قوة قاهرة دائمة التغير لا تستكين لكي تنبض بوهج الحياة وتتفادى حالة الجمود والخمود والسكون.[1]

- **الفيلم الروائي**

الأفلام الروائية هي "الأعمال القائمة على تقمص الممثلين المحترفين للشخصيات وفق قصة مشوقة ذات بنية تقليدية تتكون من الاستهلال، الأحداث والخاتمة و مسرود درامي".[2]

أما (**J. H. Lawson**) فيعرف الفيلم الروائي بأنه: "ذلك الصراع السمعي البصري الذي يجسد علاقة مكانية وزمانية ينطلق من فكرة مخترعة تتطور وصولا للذروة فنهاية مطلقة "[3].

- **الأفلام السينمائية الجزائرية إجرائيا**

يقصد بالفيلم السينمائي الجزائري في هذه الدراسة أفلام مرزاق علواش باعتبارها شكل فنيا تمثيليا تخيليا يحاول تجسيد قصة من الواقع تدور حول ظاهرة الإرهاب كفكرة رئيسية للعمل الذي يعرض في السينما، وعليه **فأفلام مرزاق علواش:** هي الأفلام السينمائية الروائية التي قام المخرج الجزائري **مرزاق علواش** بإخراجها وكتابة سيناريوهاتها بنفسه وتمحورت فكرتها الرئيسة حول ظاهرة الإرهاب.

5. الدراسات السابقة.

إن عرض الدراسات السابقة خطوة منهجية مهمة لا غنى عنها في أي بحث، ذلك أن كل دراسة جديدة ما هي إلا امتداد لما سبقها، لذا يجب على الباحثين الإطلاع على مختلف البحوث التي أنجزت من قبل حول موضوع دراستهم أو مجالها، مما يسمح لهم بالإحاطة أكثر بموضوعات بحوثهم وضبطها بدقة، وعليه تمكنه من طرح تساؤلات جديدة.[4]

وبعد الإلمام الجيد بمختلف النتائج المتوصل إليها على مستوى كل دراسة، وأين توقف الآخرون ليتمكن من تقرير ما سيقوم به، بالإضافة إلى إمكانية الاستفادة منها فيما يخص التصميم

---

[1] جوزيف م.بوجز، **فن الفرجة على الأفلام**، ترجمة :وداد عبد الله، الهيئة المصرية ،القاهرة، 1995، ص: 77.

[2] محمود ابراقن،**علاقة السيميولوجي بالظاهرة الاتصالية :دراسة حالة سيميولوجيا السينما**، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة الجزائر،2001، ص:165

[3] برنارد ف ديك، **تشريح الأفلام**، ترجمة محمد منير الاصبحي، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2013، ص:16.

[4] موريس أنجرس، **منهجية البحث العلمي في العلوم الإنسانية**، ترجمة بوزيد صحراوي وآخرون، دار القصبة، الجزائر،2004،ص:101

الهيكلي والمنهجي للدراسة، وبالتالي هي ذات أهمية كبيرة بالنسبة للباحث ولا يمكن الاستغناء عنها.[1] ومن أهم الدراسات التي رأينا قربها من موضوع دراستنا واستطعنا الحصول عليها ما يلي من دراسات حاولنا ترتيبها باعتماد المعيار الجغرافي المكاني من خلال :

- **الدراسات الجزائرية:**

الدراسة الأولى دراسة جمال شعبان شاوش، صورة الإرهاب في السينما الجزائرية" تحليل سيميولوجي لفيلمي المنارة ورشيدة"[2]

وهي مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجيستار من كلية الإعلام والاتصال بجامعة الجزائر 3، والتي سعى من خلالها للكشف عن مختلف الصور والدلالات والمعاني الصريحة والضمنية التي قدمتها المخرجة **يمينة شويخ** والمخرج **بلقاسم حجاج** حول الوجود الإرهابي بالجزائر من خلال تسليط الضوء على مختلف التغيرات السياسية والاجتماعية التي تولدت عنها الإرهاب، مركزا ما قاساه المجتمع الجزائري من وحشية ودموية من طرفهم. ليطرح تساؤله الرئيسي على النحو التالي: **ما هي الصور والدلالات الصريحة والضمنية التي قدمها فيلمي المنارة ورشيدة عن الإرهاب في الجزائر؟** وقد تفرعت عن هذا التساؤل مجموعة من التساؤلات الفرعية وهي:

1. ما هي المعاني والرسائل الضمنية التي نقلت للمشاهد عن الإرهاب في الجزائر؟.
2. كيف عبر الفلمان المنارة ورشيدة عن الإرهاب في الجزائر؟
3. هل كانت الصور الموظفة للإرهاب في الفيلمين محل الدراسة مطابقة مع الأحداث الجارية في الجزائر ؟
4. ما هو البعد الإيديولوجي والأفكار التي تحتويها فلمي رشيدة والمنارة؟
5. ماهي القضايا والمحاور الرئيسية تحتويها فلمي رشيدة والمنارة؟

ومن أجل تحقيق أهداف دراسته اختار مقاربة التحليل السيميلوجي لرولان بارث بغية الكشف عن مختلف الدلائل والمعاني المرتبطة بصور الإرهاب وتحديد المضامين الصريحة والضمنية للأفلام محل الدراسة؛ اختار فلمين هما "**رشيدة" (يمينة شويخ)**، " **المنارة" (بلقاسم حجاج)** التي اختارها كعينة

---

[1] أحمد بن مرسلي، **مناهج البحث العلمي في علوم الإعلام والاتصال**، ط3، دار المطبوعات الجامعية،الجزائر، 2007، ص: 85-86.

[2] جمال شعبان شاوش، **صورة الإرهاب في السينما الجزائرية" تحليل سيميولوجي لفيلمي المنارة ورشيدة"**، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير،كلية علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر3، 2008.

قصدية من مجموع الأفلام الجزائرية التي تناولت موضوع الإرهاب لاعتبارات حددها الباحث الذي بعد القيام بدراسته التحليلية توصلت لجملة من النتائج أهمها:

- ركز مخرجي أفلام الدراسة على الإرهاب المحلي داخلي، إذ أشار بلقاسم حجاج على مسببات حدوثه والتي تتمثل في مختلف الصراعات السياسية بين السلطة والتيارات الإسلامية المتطرفة، والتي جاءت نتيجة الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية المزرية للمجتمع الجزائري، في حين نجد أن فيلم رشيدة اكتفى بالإشارة إلى آثارها.

- غياب مفهوم دقيق وموحد للإرهاب والذي اعتبره حجاج كقضية سياسية، تتعدد أثارها ما بين ظهر العدائية والخراب والقتل التي تستهدف في المقام الأول بنية المجتمع، بالمقابل ركزت شويخ في فيلم رشيدة على كونها ظاهرة اجتماعية تلقي بظلالها على كل الأصعدة وتحدث اضطرابات عميقة والنتائج الوخيمة له على المجتمع وعلى معاناة المرأة تحديد من الإرهاب.

- حسب مخرجي أفلام عينة الدراسة فإن شويخ وحجاج حصرا مسببات ودوافع القيام بالعمليات الإرهابية في كل من العنصرية والتعصب الديني والكراهية الطائفية والانتقامية، حيث تم تصوير الجماعات الإرهابية في كلا الفلمين بأنهم القلة المتزمتة الناقمة على المجتمع والتي تسعى لتفكيكه.

- وظف كلا المخرجين كلا من مختلف مفردات اللغة السينمائية للوصول إلى تحقيق فكرة فلمهما وتمرير رسائل الضمنية المشفرة كغلبة الاعتماد على اللقطتين القريبة والمتوسطة في فيلم المنارة أين ركز حجاج أيضا على توظيف اللقطات الوثائقية التي جاءت معبرة عن الواقع الجزائري، ما منح الفيلم سمة المصداقية بسبب المشاهد الحية الموظفة، بالإضافة على اعتماده على شريط الصوت وتقنية المجال والمجال المقابل واللقطات القريبة التي رصدت سيكولوجية الكراهية للشخصيات المتطرفة إزاء كل مظاهر الحياة، وحاولت شويخ توظيف ما يمكن من حركات الكاميرا وأحجام اللقطات التي من شانها إبراز الشخصية كاللقطات الرئيسية.

- اهتم كل من شويخ وحجاج بالوظيفة الشعرية من خلال رمزية الموسيقى والألوان ومختلف العناصر الفنية لبناء الجانب الجمالي للفلمين وترسيخ فكرتهما وتبليغ مختلف الدلالات للمشاهد سواء عن طريق العلامات الأيقونية أو اللسانية.

الدراسة الثانية دراسة عمر ملايني التناول السينمائي لشخصية الإرهابي في الأفلام الجزائرية دراسة سيميولوجية لفيلم "رشيدة" "المنارة" "باب الواد سيتي"[1]

وهي مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجيستار من كلية الإعلام والاتصال بجامعة الجزائر، والتي حاول فيها الباحث الكشف عن كيفية رسم المخرجين **يمينة شويخ وبلقاسم حجاج ومرزاق علواش** لشخصية الإرهابي في المجتمع الجزائري ومقارنة هذه الصورة مع معالم الصورة المرسومة له في السينما الأمريكية، ومن أجل تحقيق أهداف دراسته اختار مقاربة التحليل السيميلوجي للأفلام من للوقوف على الدلالات الخفية والمعاني المرتبطة بشخصية الإرهابي في الأفلام عينة الدراسة "**رشيدة" (يمينة شويخ)،" المنارة" (بلقاسم حجاج)، "باب الواد سيتي" (مرزاق علواش)** التي اختارها كعينة قصدية من مجموع الأفلام الجزائرية التي تناولت موضوع الإرهاب لاعتبارات حددها الباحث الذي بعد القيام بدراسته التحليلية **توصل لنتائج أجملها في :**

- ربط فيلمي المنارة وباب الواد سيتي بين الإرهاب والإسلام الذي جعلاه كخلفية يتكئ عليها الإرهابي عكس شويخ الذي اكتنف طرحها الغموض فقدمته بأنه لا دين له.
- جاءت صورة الإرهابي عند علواش وشويخ متطابقة مع صورته في الأفلام الغربية، إذ لم يتم تقديم بدائل تنفي عن الإسلام الاتهامات حوله، ما أدى لرسم صورة خاطئة عن الإسلام، خصوصا وأن الإرهابي جاء بمظهر المسلم الملتزم مطبقا للباس السنة وهي مغالطة كبيرة.
- قدم المخرجون الثلاث شخصية الإرهابي جاهزة بلا خلفية اجتماعية، ثقافية، أو نفسية
- كان لمفردات اللغة السينمائية دور بارز في تقديم ملامح شخصية الإرهابي، فركز ثلاثتهم على اللقطات القريبة وتقنيتي المجال والمجال المقابل.
- صورت هذه الأفلام الإرهابيين بأنهم قلة تخترقها الكراهية والعدائية إزاء كل ما هو معاصر، وأن الدين المسيطر هو الدين الإسلامي المتطرف.

[1] عمر ملايني، **التناول السينمائي لشخصية الإرهابي في الأفلام الجزائرية" دراسة سيميولوجية لفيلم المنارة، رشيدة، باب ابواد سيتي"**، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير،كلية الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر 3، سنة 2015-2016.

الدراسة الثالثة: موسومة بعنوان صورة الذات والآخر في السينما الجزائرية "دراسة تحليلية سيميولوجية لعينة من الأفلام السينمائية" وهي أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه بكلية علوم الإعلام والاتصال والسمعي البصري، بجامعة قسنطينة3، سنة 2016-2017 للباحثة لبنى رحموني[1]، حيث جاءت هذه الدراسة لتقف على الانطباعات التي يكونها الفيلم الجزائري عن الذات وعن الآخر من خلال مجريات القصة المصورة، فاستهلت الإشكالية بتوضيح ما للسينما من مكانة مميزة وما واجهها من تحديات قلبت المفاهيم والأدوار متحولة بين الاختراع، الوسيلة والصناعة فجعلت الفيلم من أقوى الاستثمارات في المجال السمعي البصري، ناهيك عن دوريه الثقافي والاجتماعي، لتنتقل الباحثة لدور السينما في صناعة الصور الذهنية والنمطية، وما يلعبه أطراف العملية السينمائية كوسطاء لتوجيه المتلقيين وبناء تصوراتهم عن ذواتهم وعن الآخرين والأخر الذي تبحث عنه الباحثة هو المختلف عن الذات الجزائرية ثقافيا وهو حاضر وبقوة في السينما الجزائرية، ومن خلال ذلك سعت الباحثة إلى محاولة التعرف على معالم الصورة التي يسوقها السينمائيون عن الشخصية الجزائرية وعن شخصية الآخر المختلف عنها، لتطرح تساؤلها الرئيسي على النحو التالي: **ماهي ملامح صورة الذات والآخر في السينما الجزائرية** ؟ وقد تفرعت عن هذا التساؤل مجموعة من التساؤلات الفرعية وهي:

1. ما هي مختلف تمظهرات الذات في الأفلام الجزائرية في عينة الدراسة ؟
2. ماهي محددات شخصية الذات حسب ما جاء في هذه الأفلام؟
3. ماهي السمات التي تتميز بها شخصية الذات من وجهة نظر مخرجي هذه الأفلام ؟
4. ماهي الانطباعات النهائية التي صنعتها هذه الأفلام عن الشخصية الجزائرية؟

ونفس التساؤلات الأربعة كانت حول الآخر.

5. كيف أثر المخرجون على الصور النهائية التي تم تسويقها عن الذات والآخر في الأفلام: – من حيث الفكر و الإيديولوجيا – من حيث الأسلوب الإخراجي؟.

تدخل هذه الدراسة ضمن نطاق الدراسات السميولوجية حيث اعتمدت الباحثة على منهج التحليل النصي القائم على اعتبار الفيلم نصا واعتمدت على طريقة رولان بارت الذي قام بتطبيق منهج التحليل النصي وفق ثلاثة أنظمة التعيين،التضمين/المرجع / الثقافة؛ حيث اختارت الباحثة أربعة

[1] لبنى رحموني، **صورة الذات والآخر في السينما الجزائرية "دراسة تحليلية سيميولوجية لعينة من الأفلام السينمائية**"، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه،كلية علوم الإعلام والاتصال والسمعي البصري، جامعة قسنطينة3، سنة 2016-2017.

أفلام كعينة قصدية لاعتبارات عدة سعت الباحثة اشتراكها في معايير واضحة متناسبة وموضوع دراستها، فمن أصل 172 فيلما روائيا وقع اختيارها على فيلم **معركة الجزائر** للايطالي **(جيلو بونتي كورفو)**،فيلم **الأفيون** والعصا **(أحمد راشدي)**، وفيلم بلديون **(لرشيد بوشارب)**، وأخيرا فيلم **خراطيش قولواز (مهدي شارف)**، وبعد عملية التحليل **خلصت لنتائج نجملها في :**

- قدمت الأفلام عينة الدراسة مجموعة من التمظهرات عن الشخصية الجزائرية يمكن تحديدها على النحو الأتي :الشخصية المجاهدة الثائرة والمحاربة التي ظهرت في الأفلام الأربعة أين ركز المخرجون على تصوير هذه الشخصية في علاقتها مع الآخر ومن خلال موقعها داخل المجتمع، القائد العسكري،الشخصية المثقفة والمتحضرة،شخصية المرأة الجزائرية بكل أدوارها، الشخصية الخائنة وبدرجة أقل ظهرت شخصية الخادم الخاضع المطيع والشهواني والمرأة المنحرفة،..

- من محددات الشخصية الجزائرية المشار إليها صراحة و ضمنا، كالدين الذي عبر عنه بمظاهر مادية أو سلوكية كالمسجد، أداء الصلاة للدلالة على الإسلام وتباين المخرجون في ذلك في حين كانت الأرض، التراث المادي والمعنوي، الهوية اللغوية..

- عبر المخرجون عن الشخصية الجزائرية من خلال عدة سمات أهمها الشجاعة و القوة والنرفزة، الاندفاعية التي تتوج في النهاية بسمة العنف، ناهيك عن صفة رفض المستعمر والنزعة الثورية و التمرد و الأنفة ورفض الانصياع وسمات الحياء و الشرف....

- أما عن الانطباعات النهائية للشخصية الجزائرية فجاءت متباينة من فيلم لآخر ففي معركة الجزائر قدمت كشخصية يغلب عليها الطابع السلبي،أما فيلم الأفيون والعصا فقد سعى راشدي للتسويق المثالي للشخصية الجزائرية المكافحة الرافضة، كما رسم بلديون صورا إيجابية عن الذات المقدامة، على خلاف خراطيش قولواز الذي قدم صورة سيئة عنها.

- لم تظهر الدراسة تنوعا في رصد الشخصيات التي ظهر فيها الآخر المختلف ثقافيا فباستثناء خراطيش غولواز الذي أظهر التنوع، اكتفت بقية الأفلام بالتعبير عنه من خلال الشخصية العسكرية البارعة بالتخطيط و الانتهازية المستغلة والعنيفة الذي يرضخ خصمه بشتى أنواع التعذيب،كما ظهر العسكري المسالم الإنساني في فيلمي راشدي ومهدي شارف.

- لم يبدي المخرجون اهتماما بالمحددات التي تساهم في صناعة شخصية الآخر إلا ما جاء منها عرضيا وظيفته البناء الدرامي للعمل كالدين و اللغة و الأزياء و الأحياء الراقية.

- برزت سمات الأخر في الأفلام الأربعة على النحو العنف والوحشية، الذكاء والفطنة، الشخصية البراغماتية، احترام الآخر والتعايش معه.

- أبدت الأفلام تباينا في مواقف المخرجين حول الآخر فسرته الباحثة بطبيعة الانتماءات الإيديولوجية لكل مخرج.

- سجلت هذه الدراسة تأثيرا قويا للمخرجين السينمائيين في الأفلام عينة الدراسة على الصورة النهائية عن الذات و عن الآخر سواء من الناحية الفكرية أو الإيديولوجية أو من حيث الأسلوب الإخراجي وتوظيف العناصر التعبيرية و الدالة في الفيلم من أجل تكوين الانطباعات النهائية.

الدراسة الرابعة : موسومة بعنوان صورة المرأة في السينما المغاربية "دراسة تحليلية سيميولوجية لعينة من الأفلام السينمائية".

وهي أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه بكلية علوم الإعلام والاتصال، بجامعة الجزائر 3، سنة 2012-1013 للباحثة نايلي نفيسة[1]، حيث جاءت هذه الدراسة لتبحث عن الصورة التي صنعتها السينما المغاربية للمرأة، لتطرح تساؤلها الرئيسي على النحو التالي: **ماهي الصورة الذهنية التي صنعتها السينما المغاربية للمرأة من خلال الأفلام الجزائرية، التونسية والمغربية؟** وقد تفرعت عن هذا التساؤل مجموعة من التساؤلات الفرعية وهي:

1. كيف عالجت كل من السينما الجزائرية، التونسية والمغربية موضوع المرأة من خلال الأفلام عينة الدراسة؟
2. ماهي الدلالات التي عبرت عنها الرسائل الضمنية حول المرأة في السينما المغاربية؟
3. هل تطابقت الصورة المقدمة عن المرأة من طرف السينما المغاربية مع الواقع ؟
4. ماهي الأبعاد والأفكار التي احتوتها هذه الأفلام حول موضوع المرأة؟
5. ما هو الفرق بين صورة المرأة بين هذه الأفلام ؟

تدخل هذه الدراسة ضمن نطاق الدراسات السميولوجية حيث اعتمدت الباحثة على منهج التحليل النصي القائم على اعتبار الفيلم نصا واعتمدت على طريقة رولان بارت الذي قام بتطبيق منهج التحليل النصي وفق ثلاثة أنظمة التعيين،التضمين/المرجع / الثقافة،إضافة إلى المنهج المقارن

[1] نفيسة نايلي، **صورة المرأة من خلال السينما المغاربية:دراسة تحليلية نصية لعينة من الأفلام الجزائرية والتونسية والمغربية في الفترة من 2005 إلى 2009** ، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، كلية علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر3، 2008.

لاكتشاف التشابه والاختلاف بين مواقف المخرجين في توظيف صورة المرأة في أفلامهم وأيضا المنهج التاريخي لرصد كرونولوجيا تطور السينما المغاربية مستعينة بأداة المقابلة مع مختصين بالمجال، وذلك بغية البحث عن التعرف على المعاني الظاهرة والكامنة التي احتوتها المقاطع المحللة من الأفلام المختارة والكشف عن الرموز الأيقونية التي يوظفها المخرجون لتزودنا بالصورة الحقيقية لوضعية المرأة في المجتمعات العربية.

وقد اختارت الباحثة ستة أفلام كعينة قصدية لاعتبارات عدة وهي **ماوراء المرأة (نادية شرابي)**، فيلم **مسخرة** و للمخرج الجزائري **(إلياس سالم)**، وفيلم باب العرش **(مختار لعجيمي)**، فيلم **الحرير الأحمر** للمخرجة **(رجاء لعماري)**، وفيلم المنسيون **(لحسن بن حلون)**، فيلم **الكازويات** للمخرجة **(نرجس نجار)** فخلصت الباحثة لنتائج قسمتها إلى :

أوجه التشابه: ومن بين نتائجها نذكر

- ركزت الأفلام على توظيف صور متنوعة للمرأة للتعبير بوضوح عن مكانتها مع التركيز على الشق الإيجابي لتظهر كمتحدية للظلم والقهر الممارس عليها.
- التركيز على الخطاب والرسائل اللسانية للتعبير عن العنف اللفظي الممارس عليها.
- توظيف الموسيقى والمؤثرات الصوتية للتعبير عن حزنها و فرحها.
- الاعتماد على عنصر الديكور لتقديم دلالات عن التمسك بالتقاليد أو التخلي عنها، وإبراز المفارقات الاجتماعية بين المرأة العصرية والتقليدية، والتعبير عن طموحاتها.

أوجه الاختلاف: ومن بين نتائجها نذكر.

- توظيف المرأة بصورة إيجابية كان في الأفلام الجزائرية أكثر من غيرها، أين ركزت البقية الأفلام على المرأة كجسد فقط.
- ركزت الأفلام الجزائرية على الصمت تعبيرا عن ألم المرأة ومعاناتها في حين جاءت بقية الأفلام غارقة في الموسيقى والمؤثرات الصوتية،وهو نفس الاتجاه في ما يخص تركيز المخرجين الجزائريين على الظلام والليل لإبراز المعاملة الوحشية للمرأة في حين تباين استخدام الضوء والعتمة تعبيرا عن تنوع الحياة اليومية للمرأة في نموذج التونسي والمغربي.
- ركز فيلم ما وراء المرأة ومنسيون على العنف المادي الجسدي ضد المرأة بالمقابل تم التركيز على العنف اللفظي فقط في بقية الأفلام.

الدراسة الخامسة: موسلي نادية، الهوية الوطنية من خلال أفلام (مرزاق علواش) دراسة تحليلية سيميولوجية لفيلمي "عمر قاتلاتو"و"العالم الآخر"، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، كلية العلوم السياسية والإعلام، جامعة الجزائر3، 2009-2010. [1]

تمحورت إشكالية هذه الدراسة حول علاقة الهوية بالسينما فاستهلت الإشكالية بأهمية الهوية وتحدياتها تجاه الاستعمار والعولمة ومحاولة حمايتها بشتى الوسائل و من بينها السينما التي تحمل من المقومات ما يؤهلها لتلك المهمة، لتظهر بعد ذلك أسباب اختارها للمخرج والهدف المسطر لدراستها والمتمثل في تحديد نظرته للهوية الوطنية وعلاقة مضامين الفيلمين عينة الدراسة بإيديولوجية المخرج وظروف وفترة إنجازهما، لتطرح في الأخير التساؤل الرئيسي على النحو: **كيف صور (مرزاق علواش) الهوية الوطنية من خلال أفلامه ؟ وهل نجح في جعل السينما أداة للتعبير عن الهوية الجزائرية ؟** وقد تفرعت عن هذا التساؤل أربعة تساؤلات فرعية جاءت كالآتي:

1. هل نشأة المخرج الثقافية وارتياده للمعاهد الأوربية أثر على تصوره للهوية ؟
2. هل تدخل إيديولوجية والاتجاه السياسي للمخرج يؤثر على تجسيد الهوية الوطنية ؟
3. هل التمويل الأجنبي للفيلم الجزائري يساهم في تصور الهوية من قبل المخرج؟
4. هل نجح علواش في إثبات معالم الهوية الجزائرية في أفلامه ؟

تدخل هذه الدراسة ضمن نطاق الدراسات السميولوجية حيث اختارت الباحثة مقاربة التحليل النصي لرولان بارث كما اعتمدت كأداة أيضا تحليل المضمون كأداة لفك الرمز غير اللفظية واللفظية، وقد اختارت فيلمي **عمر قتلاتو والعالم الآخر** للمخرج **مرزاق علواش** كعينة قصدية لاعتبارات عدة أهمها شهرة العملين وإنتاجهما ضمن فترتين مختلفتين من تطور السينما الجزائرية، وبعد انتقاء الباحثة للمقاطع المناسبة لموضوع الدراسة وإخضاعها لكل من التحليل التعييني والتضميني للفلمين عينة الدراسة خلصت الباحثة لنتائج نجملها في :

- السينما الجزائرية تأثرت بشكل كبير بالظروف سواء المرحلة الزمانية أو الظروف المادية المحيطة بها.

[1] موسلي نادية، **الهوية الوطنية من خلال أفلام (مرزاق علواش) دراسة تحليلية سيميولوجية لفيلمي "عمر قاتلاتو"و"العالم الآخر"**، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، كلية العلوم السياسية والإعلام، جامعة الجزائر3، 2009-2010

- اتضحت مسألة الهوية الوطنية جليا لدى المخرج من خلال تحليلنا لفيلميه حيث أدركنا مدى بروز إيديولوجيته واتجاهه السياسي بإعطائه صورة ذاتية انطلق منها لتحديد الهوية الجزائرية.

- تأثر المخرج بالتغيرات والتطورات التي حدثت خلال المدة الفاصلة بين العملين محل الدراسة و ظهر ذلك جليا في العديد من الرؤى المختلفة في الفيلمين ناهيك عن تأثره بالنشأة التي تلقاها في أوربا.

- أحسن المخرج تجسيد الهوية الجزائرية في الفيلم الأول أكثر من الثاني وأرجعت الباحثة ذلك لمشكلة التمويل، حيث كان عمر قتلاتو ممولا بالكامل من جهة جزائرية بالمقابل في العالم الآخر برزت لمسة الممول الأجنبي وميول علواش له فأخفق في تناول الشخصية الجزائرية ضمن أبعادها والسوسيوثقافية وركز على أمور لم تخدمها بل شوهتها في بعض الأحيان.

- قدم علواش الهوية الوطنية في العملين بأبعاد تاريخية ثقافية من دين لغة تاريخ إلا انه قدمها بكونها دائما في أزمة وصراع دائم.

الدراسة السادسة: الدلالة الرمزية للأفلام السينمائية الجزائرية حول الهجرة غير الشرعية "تحليل سيميولوجي لفيلم حراقة للمخرج (مرزاق علواش)[1]"

وهي أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه بكلية العلوم الاجتماعية، جامعة عبد الحميد بن باديس الجزائر سنة 2017-2018، حاولت الباحثة **مركيش ابتسام** من خلال دراستها الوصول إلى استخلاص وكشف معلم الصورة الموسومة عن المهاجرين الجزائريين غير الشرعيين عبر فيلم" حراقة"؛ حيث استهلت اشكاليتها بإبراز ما للصورة السينمائية من قدرة في التأثير على الجماهير بما تمتلكه من لغة خاصة استطاعت من خلالها استحضار العالم والتحكم به لتنتقل للحديث عن السينما وجدلية طبيعتها كلغة أم لسان، ودورها في معالجة قضايا الواقع من بينها الهجرة نحو الخارج لتنهي الإشكالية بطرح تساؤلها الرئيسي على النحو: **ماهي الدلالات الرمزية للأفلام السينمائية الجزائرية حول الهجرة غير الشرعية المستوحاة من فيلم حراقة ؟** ولتفصيل أكثر لهذه الإشكالية طرحت مجموعة من التساؤلات للوصول لهدف دراستها وتتمثل في :

1. ما هي أهم الدوافع التي تحدث ظاهرة الحرقة ؟

[1] ابتسام مركيش، **الدلالة الرمزية للأفلام السينمائية الجزائرية حول الهجرة غير الشرعية "تحليل سيميولوجي لفيلم حراقة للمخرج مرزاق علواش**، كلية العلوم الاجتماعية ،أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه،جامعة عبد الحميد بن باديس، 2017-2018.

2. ماهي أهم تجليات الظاهرة في البيئة الاجتماعية والثقافية والسياسية للمجتمع ؟
3. هل تمكنت السينما الجزائرية من معالجة الظاهرة؟
4. هل عكست لقطات فيلم حراقة بعض الدلالات الرمزية للبيئة الاجتماعية الجزائرية من خلال إبراز طبيعة اللغة السينمائية، وطريقة التحليل الخاصة بالخطاب الفيلمي؟

ومن أجل مناقشة تساؤلاتها هذه اعتمدت الباحثة على المنهج السيميلوجي بالتحديد مقاربة التحليل النصي، حيث أوضحت أنها استعانت بمنهجية التحليل السيميولوجي(**لكريستيان ماتز**) في ما يخص التحليل التقني للفيلم وكذلك منهجية (**رولان بارث)** فيما يخص التحليل التعييني والتضميني للمقاطع من أجل الوصول إلى تأويلات ومن ثم الإجابة عن التساؤلات المطروحة إضافة لاعتمادها على المنهج الوصفي لوصف ظاهرة الحرقة في شقيه التنظيري والتطبيقي.

وقد تم اختيار فيلم" **حراقة** " **(لمرزاق علواش)** كمجتمع بحث من مجموع الأفلام التي عالجت موضوع الهجرة، وتشكلت العينة من مجموعة من اللقطات اختيرت قصدا لما تحمله من دلالات تحقق أهداف البحث، ومن ذلك توصلت الباحثة لمجموعة من النتائج أهمها:

- يعتبر علواش ممن عايشوا حالة الهجرة حين غادر إلى فرنسا، فهو يريد من وراء فيلمه لفت انتباه إلى حقيقة أولئك لشباب، وأن يكفوا عن إدانة الظاهرة دون الاهتمام بها.
- لعل أول ما يستدعي الانتباه في هذا الفيلم أن أكثر ما كان يصلح له هو الأسلوب الوثائقي غير أنه بسبب استحالة ذلك جعل علواش فيلمه روائيا يحتوي على مادة درامية أثرت الموضوع وجعلته يتجاوز المواد والتقارير الإخبارية المصورة.
- إن الفيلم يعتبر إدانة لشباب مقبلين على الهجرة غير الشرعية وتلخيصا لوضعهم الاجتماعي الذي يتخبطون فيه.
- الفيلم الذي يبلغ زمن عرضه 103 دقيقة في حين أن مادته البصرية لا تصنع أكثر من فيلم لا يتجاوز 30 دقيقة، ولهذا يمتلئ الفيلم بالاستطرادات واللقطات المكررة.
- يفتقر الموضوع إلى حبكة درامية قوية، كما ينقصه تحليل اجتماعي للشخصيات وتغلب عليه المشاجرات المتكررة التي لا تصنع أي تطور في الشخصيات.
- يلاحظ طغيان شريط الصورة على شريط الصوت، وهذا راجع حسب القراءة إلى عنصر الإيحاء بالواقعية في بناء الصورة الفيلمية، و الذي يناسب أسلوب العرض الوثائقي، والإيحاء بالواقعية يتحدد بما يسمى" تكثيف الواقع" حيث أن كل صورة عبارة عن مقطع مكثف منتقى من

الواقع، وهذا المقطع أو الجزء الذي نريد إبرازه يشكل البؤرة المهيمنة التي يتمفصل حولها الخطاب الفيلمي، ويجب أن تجرى إليه جميع الوسائل التعبيرية، و أما طبيعة التكثيف فهي ترتبط بمحتوى الصورة أو المقطع المنتقى حيث يمكن تكثيف الواقع بوسيلتين، وسيلة خارجية وهي تضييق المقطع أي أن لا يحتوي مقطع الصورة إلا على ذلك الجزء لمجرى الأحداث و ترك ماعدا ذلك خارج إطار الصورة، و أما الوسيلة الداخلية فتتحقق عن طريق الأفكار التي تحتويها الصورة و التركيز بصفة خاصة على الفكرة المركزية وهي في الفيلم فكرة الصراع.

- لا يقدم الفيلم تفسيرا دراميا للأحداث التي تناولها كما لم يحاول إثراء شخصيات عمله واكسباها أبعادا درامية مقنعة للمتفرج.

- استعمل المخرج أسلوب القطع الذي أخل نوعا ما بقصة الفيلم مما أدى إلى نوع من الغموض والإبهام في لقطات الفيلم.

- استخدام المخرج الراوي في التعليق لتغطية الفراغ الموجود في اللقطات وخاصة حينما يخيم الهدوء داخل اللقطة وهذا ما يوحي أيضا بواقعية الفيلم وغرضه. تحفيزا للمتلقي للتفكير في هذه الظاهرة الاجتماعية التي تستدعي اهتمام الدول الإيجاد حلول لها.

الدراسة السابعة: دراسة الأستاذ رضوان بلخيري المقدمة سنة 2009-2010 تحت عنوان صورة المسلم في السينما الأمريكية" تحليل سيميولوجي لفيلمي الخائن المملكة [1]

وهي مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجيستار من كلية العلوم السياسية والإعلام بجامعة دالي إبراهيم الجزائر، والتي حاول من خلالها الباحث استخلاص معالم الصورة المرسومة للمسلم عبر الفيلم السينمائي الأمريكي، فتمحورت إشكالية دراسته حول ما تعرض له الإسلام والمسلمون من حملات شرسة لتشويهه من قبل الآخر الذي وظف كل ما يمكنه من وسائل على رأسها السينما التي استغلت هذا التحوير في تقديم صورة مشوهة عن المسلم، هنا حاول الباحث إبراز الدور الذي لعبته هوليوود في ذلك خصوصا بعد الهجمات الإرهابية سنة 2001 ليعود و يبين لنا الهدف من دراسته مختتما اشكاليته بطرح التساؤل رئيسي لدراسته تمثل في: **ماهي مختلف الدلالات والرموز التي وظفها الإنتاج السينمائي الأمريكي في تقديم صورة عن المسلم ؟** وقد تفرعت عن هذا التساؤل مجموعة من تساؤلات فرعية وهي:

[1] رضوان بلخيري، **صورة المسلم في السينما الأمريكية "تحليل سيميولوجي لفيلمي الخائن والمملكة**، مذكرة لنيل شهادة ماجيستار، كلية العلوم السياسية والإعلام، جامعة دالي إبراهيم، 2009-2010.

1. ما هي المعاني والرسائل الضمنية التي نقلت للمشاهد عن المسلم في الأفلام الأمريكية؟
2. كيف عبرت الأفلام الأمريكية عن المسلم و الإسلام ؟
3. هل كانت الصور الموظفة للمسلم انعكاسا للتوجه السياسي الأمريكي عقب أحداث 2001؟
4. كيف تم توظيف المسلم في فيلم **Traitor** ؟
5. ماهي طبيعة الصورة التي عكسها مضمون فيلم عن المسلم **The Kingdom** ؟

ومن أجل تحقيق أهداف دراسته اختار الباحث مقاربة التحليل السيميلوجي للأفلام من أجل الوقوف على الدلالات الخفية والمعاني المرتبطة بصورة المسلم في الفيلمين الأمريكيين "**Traitor**" **(جيفري ناشمانوف)**،"**The Kingdom** "**(بيتر بيرغ)** اللذين اختارهما كعينة قصدية من مجموع الأفلام الأمريكية التي تناولت موضوع المسلم لاعتبارات حددها الباحث أهمها علاقتهما المباشرة بموضوع الدراسة وما أثير حولهما من جدل جماهيريا وإعلاميا، وبعد عمليتي التحليل التعييني والتضميني للفلمين عينة الدراسة **توصل الباحث لنتائج أجملها في :**

- صور فيلم "الخائن" المسلم على أنه خائن ماكر غير متمسك بدينه، بالمقابل طرح ناشمانوف صورة المسلم الهمجي المتعطش للدماء في "المملكة".

- كلا الفيلمين دعما فكرة تمسك الأمريكيين بالسلم والأمان الذي قابله المسلمون بالعداء والضغينة الذي ينشأ عندهم منذ الطفولة فيتشبعون بقيم الحقد والكراهية والتي تظهر باستهدافهم لأرواح الأبرياء، والعنف و الإرهاب.

- يعد الفلمين وثيقة تقنية مفتوحة وظف فيها كلا المخرجين كل العناصر اللغة السينمائية التي من شأنها دعم عملهما حيث ركز ناشمانوف في فيلمه الخائن على اللقطة المقربة والجزء الصغير واهتم بالحوار وهو ما اعتمد عليه بيرغ أيضا إضافة إلى لقطة الصدرية والتركيز على ملامح الوجه وتعبيراته، كما أنهما أرضخا الديكور ليتناسب والفيلمين.

- بنى (جيفري) قصة عمله على قصة واقعية واعتمد على مواد أرشيفية دعمت عمله إلا أنه وظفها حسب رؤيته الإيديولوجية مركزا على طرف دون الآخر، في حين تطرف مخرج "المملكة" بخياله في تصوير شخصية المسلم حيث حملها بمعاني الزيف والعنف.

- حدد مخرج "المملكة" الفترة الزمنية داخل السرد الفيلمي أما لم يحدد (ناشمانوف) ذلك، كما صور العرب على أنهم بدو غير متحضرين لا يزالون يعيشون التخلف بالمقابل (بيرغ) حرص على تقديم مشاهد حقيقية كون الفيلم جسد حادثة حقيقية.

- مرر الفلمين رسائل سياسية وإيديولوجية غرضها تشويه وتزييف شخصية المسلم وإلصاق تهم و افتراءات لا أساس لها من الصحة، حيث تضمنا أخطاء فكرية وشكلية ساذجة تخص الصلاة واللغة العربية وسرد معلومات مزيفة عن الإسلام والبيئة الإسلامية ووظفا في سبيل ذلك كل ما من شأنه تأييد فكرتهما.

- **الدراسات العربية**

الدراسة الأولى[1] **الموسومة بعنوان الصورة النمطية للمسلم في السينما الغربية: السينما الأمريكية أنموذجا** "، وهي مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير بكلية الدراسات العليا في جامعة القدس، سنة 2018 حيث حاولت الباحثة **رؤى علي صالح أبو العاصي** في هذه الدراسة تسليط الضوء على أنماط صناعة الصور المقولبة وسياستها وسبل تشكيلها ومخاطرها من خلال الكشف عن ملامح صورة المسلم التي تحاول هوليود فرضها بكل ما تمتلكه من إمكانيات ودورها في تأجيج العداء بيننا كمسلمين والآخر، فاستهلت مشكلة دراستها بتوضيح دور السينما في تصوير الواقع ونقله سينمائيا،وكيف استغلت هوليود إمكانياتها للترويج لصور مبطنة برسائل تخدم إيديولوجياتها، خاصة ما نقلته من صور نمطية عن المسلمين مبرزة أهم أسبابها، لتطرح تساؤل دراستها الرئيسي بالشكل **: كيف صورت السينما الأمريكية المسلم في أفلامها** ؟ وقد تفرعت عن هذا التساؤل مجموعة من التساؤلات الفرعية وهي:

1. ما هي الصورة المنمطة الراسخة في العقل الجمعي للغرب عن الإسلام والمسلمين؟
2. كيف يتم صياغة هذه الصورة المنمطة عن الإسلام والمسلمين في السينما الأمريكية؟
3. هل تقع الأفلام السينمائية الأمريكية في مطب الإساءة إلى المسلم وقيمه ومبادئه؟
4. كيف تعاملت السينما الأمريكية مع قضية ما يسمى بالإرهاب؟
5. هل للإسلاموفوبيا دور في تشكيل هذه الصورة النمطية للإنسان المسلم؟

وللإجابة على هذه التساؤلات اعتمدت الباحثة على منهج التحليلي النوعي القائم على ثلاثية التفكيك النقد والاستنباط، بهدف تفكيك وقراءة مضامين الأفلام الأمريكية المنتجة منذ عام 2001 إلى غاية 2018، وقد تم اختيار العينة بعد مشاهدة الباحثة لـ100 فيلم أمريكي هوليودي اختارت منهم عينة قصدية من 12 فيلما لاعتبارات عدة، وقد توصلت إلى :

[1] رؤى علي صالح أبو العاصي،**الصورة النمطية للمسلم في السينما الغربية: السينما الأمريكية أنموذجا** "، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير،كلية الدراسات العليا، جامعة القدس، 2018.

- أن هوليوود أساءت للعرب والمسلمين في معظم الأفلام المنتجة ما بين 2001 –2018 والتي تم فيها التطرق للعرب والمسلمين بشكل مباشر أو ضمني

- قدمت السينما الأمريكية الشخصية المسلمة في اثنتي عشرة صورة، وقعت إحدى عشرة صورة منها في قالب الصور النمطية المشوهة والمزيفة، كصورة المسلم الإرهابي وصورة المسلم الهمجي الشهواني وقد ينبثق عن هذه الصور تصنيفات مرتبطة بها كالعنف والبدائية. وعلى الرغم من هذه الصور قدمت السينما الأمريكية في المقابل صورا محسنة، ومغايرة عن المسلمين إلى أنها تبقى استثنائية مقارنة بما هو سائد.

الدراسة الثانية: موسومة بعنوان "معالجة الدراما التلفزيونية والسينمائية المصرية لقضية الإرهاب ودورها في تشكيل معارف واتجاهات المراهقين نحوها" وهي أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه بكلية الآداب والتربية، بجامعة القاهرة سنة 2017–2018 للباحثة **نهى حسن صبحي الشيناوى** [1]، حيث جاءت هذه الدراسة للتعرف على كيفية المعالجة الدرامية تلفزيونية كانت أو سينمائية لقضية الإرهاب وتداعياتها السلبية على المجتمع المصري،وكذلك دورها في تشكيل معارف واتجاهات المراهقين، فاستهلت اشكاليتها بالتقديم لظاهرة الإرهاب وتداعياتها على الشرق الأوسط خصوصا بعد أحداث 2001، مستشهدة بالحوادث الإرهابية الواقعة بمصر لتواصل طرح أهم آثارها على المجتمع المصري بالتحديد على فئة المراهقين وقد تفرعت تساؤلات الدراسة لشقين نكتفي بذكر تلك –كتفي بذكر تساؤلات الدراسة التحليلية لارتباطها بدراستنا هذه، مع الإشارة لتناولها لستة تساؤلات لها علاقة بالدراسة المسحية– وتمثلت تساؤلات الدراسة التحليلية في:

1. ما نوع المعالجة الدرامية التي تناولتها الأفلام والمسلسلات المصرية ؟
2. ما أنواع الإرهاب الأكثر شيوعا في الأفلام والمسلسلات المصرية ؟
3. ما هي سمات شخصية الإرهابي التي تناولتها الأفلام والمسلسلات المصرية ؟
4. ما هي مبررات التي استخدمتها الشخصية الإرهابية للقيام بأعمال العنف في الأفلام والمسلسلات المصرية ؟
5. ما هي النتائج التي ترتبت على هذه الأعمال الإرهابية التي تناولتها الأفلام والمسلسلات؟
6. ما هي أساليب مكافحة الإرهاب كما تناولتها الأفلام والمسلسلات؟

[1] نهى حسن صبحي الشناوي، **معالجة الدراما التلفزيونية والسينمائية المصرية لقضية الإرهاب ودورها في تشكيل معارف وإتجاهات المراهقين نحوها**" ، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الماجستير ،كلية الإعلام، جامعة القاهرة، سنة 2017–2018.

هذه الدراسة تدخل ضمن نطاق الدراسات الوصفية حيث اعتمدت الباحثة على منهج المسح بشقيه الوصفي والتحليلي بالاعتماد على تحليل المضمون، حيث اختارت الباحثة 34 فيلما ومسلسلا كعينة عمدية من بين الأفلام والمسلسلات التي تتناول قضايا الإرهاب كمجتمع للدراسة التحليلية للمضمون، واستعانت بالعينة الحصصية في الدراسة المسحية قوامها 400 مفردة من طلاب المدارس الإعدادية والثانوية المشاهدين للأفلام والمسلسلات التي تتناول قضايا الإرهاب، وتمثلت نتائج دراستها :

- نشر الخوف والفزع بين المواطنين من أبرز مخاطر الإرهاب في الأعمال الدرامية بنسبة 77.5 %، تليها نشر الفوضى وزيادة الجريمة بنسبة 53.9%،...

- أهم دوافع الإرهابيين الدرامية هي عمليات التصفية والضغط على المسؤولين بنسبة 36%، في حين جاءت الدوافع الانتقامية و الشخصية في ذيل الترتيب بنسبة 25%.

- أغلب أشكال الإرهاب في الأعمال الدرامية الاغتيالات 33.5 % ثم الإرهاب الفكري 20.7% وفي الأخير جاء كل من: الاعتداء المادي، التفجيرات والعمليات الانتحارية، اختطاف السفن والطائرات، أي أن الأشكال الأكثر عنفا جاءت بنسب أقل في الأخير.

- بالنسبة لأنواع الإرهاب فقط جاء الترتيب كالآتي إرهاب محلي ثم الدولي بنسبة 3.9% والإقليمية بنسبة 1.1 %

- كما بلغ عدد المشاهد التي تخص الإرهاب بنسبة 68.6 %، حيث بلغت نسبة عرض القضية 72.3% مقابل 6% محاولة عرض حلول وأن 86.6 % أن الإرهابيين هم سبب الإرهاب والحكومة جاءت ثانيا بنسبة 5.5 % أما المجتمع فتذيل الترتيب.

- الشباب هم أكثر فئة تنضم للجماعات بنسبة 42.5% مستهدفة بالترتيب الفقير ثم المهمش ثم الرافض للحياة ثم الناقم ملابسهم عادية اولا بنسب أكبر ثم اللباس الديني.

- حجج الإرهاب تمثلت في القضاء على التكتلات السياسية المعارضة لأفكار الإخوان الجهاد ثم تطبيق الشريعة،التخلص من الفساد وأخيرا الحصول على المال، كما أن نجاح الشخصيات الإرهابية في تحقيق أهدافها كان في 258 مشهد مقابل 124 إخفاق.

- **الدراسات الغربية**

الدراسة الأولى

Assaf, Valerie. La perception du phénomène terroriste dans la presse écrite libanaise, américaine et française- a travers les attentats du 11 septembre 2001 et l'assassinat du Premier ministre libanais Rafic Hariri le 14 février 2005-. Ph.D, Université Panthéon-Assas.[1]

وهي أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في علوم الإعلام والاتصال نوقشت يوم 26 نوفمبر 2011، حاولت الباحثة اللبنانية **فاليري عساف** من خلال دراستها البحث عن الصورة التي قدمتها الصحافة المكتوبة لبنانية، أمريكية، وفرنسية عن الإرهاب. حيث حاولت البحث في مدى حيادية الصحف في تغطيتها للأحداث الإرهابية، وما إن كان الصحفيون يراعون الموضوعية في ذلك خصوصا وأنهم ملزمون بخط افتتاحي لصحفهم لابد له من مراعاته ناهيك عن رؤيته الخاصة في اختيار الحدث وزاوية معالجته، حيث اختارت حدثين من خلالهما درست تطور ظاهرة الإرهاب في الصحف هما أحداث 11 سبتمبر 2001 وحادثة اغتيال الوزير الأول اللبناني رفيق الحريري سنة 2005 وذلك بهدف دراسة كيفية تأثير العوامل البشرية والتأثيرات السياسية والثقافية والدينية على المعالجة الصحفية للحقائق (الهجمات الإرهابية)، ومن أجل ذلك جاء تساؤلها الرئيسي على النحو: **هل يمكن للصحفيين مقاومة التيار بدم بارد بلا تأثر بما حولهم من عوامل –شخصية، سياسية، ثقافية دينية–والاحتفاظ برؤية موضوعية أثناء معالجتهم لتلك الأحداث الإرهابية المرعبة المحيطة بهم وفي إطار فقدانهم لمصادر المعلومات والمرجعيات؟** وقد تفرعت الإشكالية لتساؤلات هي :

1. ما هي مسؤولية الصحافة في التعامل مع الإرهاب؟
2. ما الدور الذي تلعبه وسائل الإعلام في تضخيم أو تقليص ظاهرة الإرهاب؟
3. أين تكمن الاختلافات في وجهات النظر بين الأميركيين واللبنانيين والفرنسيين.
4. هل المواقف الأمريكية واللبنانيون أكثر وضوحًا بينما موقف الفرنسيين أكثر دقة في معالجة هذه الموضوعات؟

ومن أجل مناقشة تساؤلاتها هذه اعتمدت الباحثة على تحليل المحتوى لكشف عن تصور الصحف المكتوبة للإرهابي، فاختارت أربعة صحف كعينة من الصحف اللبنانية، الأمريكية، الفرنسية،

[1] Assaf, Valerie. **La perception du phénomène terroriste dans la presse écrite libanaise, américaine et française-** a travers les attentats du 11 septembre 2001 et l'assassinat du Premier ministre libanais Rafic Hariri le 14 février 2005-**.** Ph.D. Thesis (French, Université Panthéon-Assas. Paris.2011

" le Jour L'Orient "-"New York Times"- Le Monde" – "السفير " ومن ذلك توصلت الباحثة لمجموعة من النتائج أهمها :

- يستحيل وجود موقف مشترك وموحد لوسائل الأعلام تجاه موضوع الإرهاب،كما أنه من الصعب حفاظ الصحفي على حياده بسبب ما يفرض عليه من قيود خارجية وداخلية.

- أن رؤية صحفيي الصحف عينة الدراسة تأثروا ببيئتهم الاجتماعية والسياسية أثناء تغطية الحدثين الإرهابيين المختاران: اغتيال الحريري، وهجمات سبتمبر، ناهيك عن التزامهم بالخط التحريري لكل صحيفة والتي جاءت رؤاهم مختلفة تماما للحدثين.

- يعظم الصحفيين الحدث الإرهابي ويقلصوه بناء على مصالحهم الخاصة وتحيزهم فالصحفي يمكن أن يكون مدفوعا من قبل بعض القيود مثل: الخط السياسي للصحيفة، الوقت المخصص، والتنافسية والربحية والسبق الصحفي وهذا انعكس على اختيار المصطلحات المضخمة للحدث.

- فنجد صحيفة "Le Monde" أكثر حيادية في معالجتها للحدثين فحملت رؤية جيوسياسية أكثر تسامحا وانفتاحا للعالم العربي الإسلامي، على نقيض الصحف الأمريكية التي حاولت تظهر بمظهر القوة والحفاظ على صورة أمريكا المهيمنة وعلى ذلك شيطنة "New York Times" مرتكبي الهجمات وربطت العالم العربي بثلاثية "إرهاب"– "إسلام"–"بترول" مقابل الصحيفتين اللبنانيتين ركزتا على تصحيح صورة الإسلام المتهم بهذه الأحداث الإرهابية عند الغرب و هذا لا ينفي أنهما تسيران بنهجين مختلفين فيما يتعلق بعلاقتهما مع الغرب "L'Orient le Jour" ، فنجد هذا الاختلاف واضحا في تغطية الحدثين من قبلهما، فـ"L'Orient le Jour"، لها خط تحريري قريب من الغرب تشاركها قيمها وأفكارها،وأن كانت رؤيتها للحدثين منقسمة بين رؤية موالية للغرب وأخرى للعرب، بينما "السفير" لديها رؤية مختلفة تماما و نهج واحد مؤيد للرؤية العربية للقضايا حيث وجدتها (فاليري) بأنها تركز على "شيطنة" الغرب خاصة في طريقته في التعامل مع الصراع الإسرائيلي الفلسطيني فنجدها مثلا تصر على ضرورة التمييز بين "الإرهاب" و"المقاومة وبالعكس الصحيفتين الغربيتين تجعلهما وجهان لعملة واحدة.

الدراسة الأجنبية الثانية

Clémence Darne. Les Représentations De La Culture De Menace Dans Les Séries Télévisées Américaines, Dans Le Contexte Post-9/11 : Le Cas De 24 Et

Homeland Mémoire Présente Comme Exigence Par Tilelle De La Maitrise En Communication, Université Du Québec À Montréal. Canada.[1]

وهي أطروحة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الاتصال نوقشت في سبتمبر 2015،الدراسة حاولت تسليط الضوء على تداعيات أحداث 11 سبتمبر 2001 على الثقافة والصناعة الأمريكية بالتحديد المسلسلات الأمريكية التي أضحت مع الوقت من المنتجات الشعبية الرائجة التي لها من القدرة التي تخولها نشر تصورات المجتمع حول مختلف الموضوعات، ولذلك سعى (**دارني**) من خلال محاولة تحليل الصور النمطية بغية فهم تمثيلات ثقافة التهديد في الدين الإسلامي التي تم نقلها من خلال المسلسلات الأمريكية المنتجة بعد تلك الأحداث، ويهدف إلى معرفة ما إذا يوجد هناك ارتباط أم لا بين المسلم المتمسك بالدين والإسلاميين المتطرفون الإرهابيون. ومن أجل البحث في هذه التمثيلات الثقافية لثقافة التهديد وتصورات الأمريكيين تجاه المسلمين وعلاقتهم بالإرهاب، طرح الباحث تساؤله الرئيس على النحو: **كيف مثل كل من المسلسلين التلفزيونيين الأمريكيين 24 و HOMELAND ثقافة التهديد في سياق ما بعد 11 سبتمبر 2001 ؟**، وهذا التساؤل تفرعت عنه الأسئلة التالية:

- فيما تتمثل التمثيلات الثقافية لثقافة التهديد وكيف تطور مفهومها ما بعد 2001؟
- كيف أصبحت مضامين الانتاجات التلفزيونية موضوعا للتمثيلات الثقافية في المجتمع الحديث، وفيما تتمثل هذه التمثيلات؟
- كيف تتجلى حالة انعدام الثقة لدى الأميركي من العرب المسلمين بعد الأحداث؟
- كيف يمثل المسلمون ثقافة التهديد هذه من خلال الشخصيات (الخصائص البدنية والنفسية)؟
- وما هي العلاقة بين الولايات المتحدة الأمريكية والمسلمين والإرهاب حسب ما قدمته هذه المسلسلات التلفزيونية؟
- كيف يوصم المسلسلين عينة الدراسة العالم الإسلامي بالإرهاب؟

اهتم الباحث بشكل خاص بالمسلسلات التلفزيونية الأمريكية، خاصة تلك التي تم إنتاجها عقب الهجمات الإرهابية 11 سبتمبر 2001، ومن أجل مناقشة تساؤلات دراسته اعتمد الباحث على عينة تمثلت في موسمين من مسلسلين تلفزيونيين هما: 24 و HOMELAND اختارهما لاعتبارات تتعلق بالدراسة، واستخدم تحليل المحتوى.ومن ذلك توصل إلى:

[1] Clémence Darne. **Les Représentations De La Culture De Menace Dans Les Séries Télévisées Américaines, Dans Le Contexte Post-9/11** : Le Cas De 24 Et Homeland Mémoire Présente Comme Exigence Par Tilelle De La Maitrise En Communication, Université Du Québec À Montréal. Canada.p11

- يعتبر التهديد أهم مظاهر العنف الإرهابي الواضحة في العملين وذلك لأن ثقافة التهديد قائمة على العديد من المخاوف المتكررة من المجتمع الأميركي وقد تم تنظيمها على عدة مستويات تتطور وفقا لتطور سياق ما بعد 11/9.

- الترويج إلى صور نمطية سلبية عن المجتمعات العربية الإسلامية، فيروج مسلسل 24 و Homeland لفكرة الدمج بين الدين الإسلامي والإرهاب ومعادلة أن كل ما هو عربي إسلامي فهو خطر محتمل يجب تفاديه، وإن كان حسبه يمكن التشكيك ببعض المحطات في التمثيل السلبي للأقلية العربية بالمسلسلين في عصر بعد 11/9، مع كل الخصائص التي ينطوي عليها السياق.

- إن تمثيل العدو الخفي يمثل مناخا من الخوف المرغوب به على الشاشة، بخاصة وأن تمثيل "الآخر" هو جزء مهم من المحتوى السمعي البصري بالمجتمعات المعاصرة.

- أن المسلسلين يمكن أن يكونا موضوعا للتضارب من خلال نشر الرؤى السلبية التي تؤثر بشكل أو بآخر على المشاهدين والمجتمع.

الدراسة الأجنبية الثالثة

Francis Bergeron. UN Système De Répression Ou Pouvoir De Normalisations ? Le Cas DE La Guerre Au Terrorisme Et De La Guerre En Irak. Hollywood Et Le Cinema Américain Des Années Bush. La Censure Cinématographique. Université Du Québec À Montréal. États-Unis. Canada [1]

وهي مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجيستار في كلية العلوم السياسية تمت مناقشتها في جانفي 2011، حيث حاول الباحث في دراسته هذه البحث في كيفية عمل نظام الرقابة على أفلام هوليوود التي تناولت موضوع الحرب على الإرهاب –على العراق– في فترة حكم جورج بوش ويسعى الباحث من خلال التساؤل الأصلي للأطروحة إلى تحديد كيفية التعبير عن الرقابة على الأفلام في دولة ذات قيم ديمقراطية كالولايات المتحدة، و في موضوع حساس التورط في الحرب (العراق –الإرهاب)، من أجل ذلك جاء التساؤل الرئيسي الذي تطرحه هذه الأطروحة، حول **ما إذا كانت الرقابة على الأفلام في الولايات المتحدة تعمل كنظام قمع. أو بالأحرى كقوة لتطبيع الخطاب؟.** تفرع عنها تساؤلات هي :

1. كيف نحلل الخطاب الناجم عن إنتاج فيلم ما؟
2. كيف نضيف خطب عدة أفلام لدمجها في منطق توليدي للمعنى؟
3. كيف تختار أجهزة الرقابة فيلما على فيلم آخر، وما النوع الذي يفضله ؟

[1] Francis Bergeron. **UN Système De Répression Ou Pouvoir De Normalisations ? Le Cas DE La Guerre Au Terrorisme Et De La Guerre En Irak. Hollywood Et Le Cinema Américain Des Années Bush**. La Censure Cinématographique. Université Du Québec À Montréal. États-Unis. Canada ..2011

4. ما هي الموضوعات التي يجب على الباحث أن يركز عليها من أجل فك رموز الأوجه المتعددة للرقابة السينمائية؟
5. كيف يمكننا أن نتصور شكلا استطراديا ذو مصداقية، قادر على رسم صورة لوحدة معينة من الخطاب التي ستنعكس من خلال السينما الأمريكية على سؤال حالي مثل الحرب في العراق والحرب على الإرهاب باستخدام نظريات فوكو المنهجية ؟

ومن أصل 50 إنتاجا سينمائيا أمريكيا ممتد بين سنة 2003 إلى 2008 (عهدتي بوش) والتي تتناول التورط الأمريكي في الحرب على العراق وعلى الإرهاب بشكل مباشر أو غير مباشر؛ حيث اختار الباحث كعينة لدراسته 7 أفلام هي : Rendition، Five Fingers

Body of Lies،، In The Valley Of Elah. Syriana، Home of the Brave، Redacted

ومن ذلك توصل الباحث لمجموعة من النتائج أهمها :

- تعمل السينما بشكل أكبر كنظام كبير لتطبيع الخطاب في الولايات المتحدة، مما يجعل الموضوعات المثيرة للجدل مثل تلك المتعلقة بالمسألة وإساءة استخدام السلطة الأخرى بمثابة تكيف تعليمي في خدمة المجتمع.

- السينما تصف الأجنبي برؤية مختزلة حيث تقدم أميركا نفسها باعتبارها النموذج الذي ينبغي أن تتبعه على الرغم من الأخطاء التي قد ترتكبها على خيط التاريخ.

- إن الرقابة على أفلام الإرهاب والحرب يتم التعبير عنها من خلال سوق التصوير السينمائي أكثر مما يتم التعبير عنها تحت السلطات المباشرة.

- أن إمكانية الوصول إلى وسائل أكثر اقتصادا للإنتاج السينمائي تتيح لصانعي الأفلام المزيد من الاستقلالية التي تمكنهم تحرير أنفسهم من ضغط الرقابة والاستوديوهات الكبرى وبالتالي القيام بأعمال شخصية ومعقدة.

- إن موضوع الصراع العراقي والحرب علي العراق يمنع هوليود من تجاهل القضية، والعدد الهائل من الأفلام التي تتناول هذه القضية يبرر اعترافها الكامل من قبل كل من الاستوديوهات الكبيرة والصغيرة.

- **التعقيب على الدراسات السابقة و حدود الاستفادة منها:**

إن أي دراسة علمية تستمد مشروعيتها المعرفية والمنهجية من مختلف الدراسات والبحوث التي تتشابه وتلتقي معها سواء في الموضوع –أحد المتغيرات أو جميعها– أو في المجال العام لها، وبذلك يمكنها من أن تكون بمثابة الموجه لمسار هذه الدراسة؛ في عديد من الخطوات المهمة، أين استطاعت

الدراسات السابقة كأول نقطة أن تساهم في فهم موضوع الدراسة والإطلاع على مختلف جوانبها حيث كانت بمثابة البوصلة التي سطرت طريق البحث بتمكين الباحثة من التعرف على ما وصل إليه البحث العلمي في مجال دراستها من أجل إضافة الجديد ولا تكون مجرد تكرار، رغم رحابة الدراسات السيميولوجية وتحليل الأفلام في هذه النقطة بالذات لأن تحليل فيلم واحد لا ينتهي فيمكن أن يكون محلا للتحليل في العديد من الدراسات مع اختلاف الموضوعات والأهداف.

أما فيما يتعلق بالدراسات الجزائرية:

حيث أن الدراسة الحالية تعتبر من قبيل الدراسات الكيفية التحليلية السيميولوجية وهذا ما يجعلها تتشابه وكل الدراسات السابقة الجزائرية التي تشترك معها كذلك في دراستها للسينما الجزائرية باستثناء دراسة الدكتور رضوان بلخيري الذي ركز على السينما الأمريكية، ودراسة الدكتورة نفيسة نايلي التي تناولت السينما المغاربية، إلى أن كل واحدة منها حاولت البحث عن الحضور السينمائي لموضوع مختلف وكيفية المعالجة السينمائية لهذا الموضوع باستثناء دراستي عمر ملايني وجمال شاوش اللذان حاولا الكشف عن الصور والدلالات الصريحة والضمنية المقدمة في فيلمي المنارة ورشيدة عن الإرهاب في الجزائر وأضاف ملايني باب الواد سيتي، وهو ما هدفت دراستنا الوصول إليه مع اختلاف أن دراستنا حاولت الكشف عن هذه الدلالات لدى مخرج واحد بتحليل أفلامه عبر فترات مختلفة عرفت فيها الظاهرة تطورا وتداعيات حاولنا مقاربة مدى واقعية طرحه لها حضور هذه المستجدات في رؤيته السينمائية ومدى تأثير مرجعياته وإيديولوجياته في طرحه للموضوع مع إعطاء الدراسة بعدا زمني، كما تقاطعت كذلك دراسة الدكتور رضوان بلخيري مع دراستنا في بتناوله صورة المسلم في السينما الأمريكية وهي التي جاءت بتقديمه دوما على أنه والإرهاب وجهان لعملة واحدة وطرفي معادلة متساوية الطرفين، فكانت هذه الدراسات عونا كبيرا لنا في تحديد الأطر العامة لظاهرة الإرهاب والتصور السينمائي.

أما في ما يتعلق بمنهجية الدراسة المتبعة ذلك أن خطوات تطبيق المنهج السيميولوجي على الأفلام السينمائية وكيفيات التعامل مع هذه المقاربات على الأخص أنه لا يزال يكتنفه الكثير من الغموض والتباين في التطبيق مع تعدد المقاربات التي لم يتضح بعد إجراءات تطبيقها بشك ملموس مع قلة الدراسات العربية والجزائرية في هذا المجال، ومن ذلك استطاعت الباحثة تكوين تصور عام حول تطبيق منهج التحليل النصي القائم على اعتبار الفيلم "خطابا" بالاستعانة بطريقة رولان بارت القائمة على تطبيق المنهج وفق ثلاثة أنظمة التعيين والتضمين، المرجع، الثقافة معتمدة بذلك على

دراسة الدكتورتين رحموني لبنى ، ونايلي نفيسة، وكذلك دراسة الدكتور بلخيري مع تركيزها على نظام واحد التعييني والتضميني وهو ما انتهجته الدكتورة نادية موسلي كما أنها استعانت بتحليل المضمون كأداة مساعدة على خلاف دراستنا التي طبقت مقاربة بارت بأنظمتها الثلاث، في حين توافقت دراسة موسلي مع هذه الدراسة في مجتمع البحث فكلا الدراستين اعتمدت أفلام المخرج مرزاق علواش مع اختلاف الموضوع المدروس، في حين اعتمدت **مركيش ابتسام** أحد أفلامه عينة لدراستها أين استعانت بمنهجية التحليل السيميلوجي لكريستيان ميتز وكذا مقاربة بارت مع اعتمادها على المنهج الوصفي لوصف ظاهرة الحرقة في شقي البحث النظري والتحليلي.

كما ساهمت هذه الدراسات في بناء تصميم أداة المنتهجة في التقطيع التقني للمقاطع الخاضعة للتحليل من الأفلام عينة الدراسة، و التي اتخذنا من وثيقة ريمون بلور مرجعية لها وهذا ما يتوافق ودراسة الدكتورة لبنى رحموني، على الخلاف استعانت بقية الدراسات بوثيقة آلان رينييه وهناك من أضاف أدوات أخرى كالمقابلة وتحليل المضمون إلى غير ذلك.

فمن خلال الإطلاع على مختلف هذه الدراسات فلاشك أن الباحثة استفادت بشكل كبير في جوانب عدة مكنتها من تحديد إطار وتصور عام للدراسة والتحديد الدقيق لمشكلة الدراسة والمساعدة في صياغة تساؤلاتها و تحديد أهدافها.

أما في ما يتعلق بالدراسات العربية الأخرى والدراسات الغربية:

بالنسبة للدراسات العربية:

اشتركت دراستنا مع الدراسات العربية في متغير السينما ومحاولة البحث عن ما يمكنها أن تقدمه حول ظاهرة الإرهاب مع دراسة الشناوي وصورة المسلم التي وصلت الباحثة رؤى صالح لعلاقتها بنفس الموضوع في دراستها حول السينما مع تباين النوع حيث تعلقت درستنا بالسينما الجزائرية أما الدراستين فدرستا السينما الأمريكية والمصرية؛ اختلفت هذه الدراسة وكلا الدراستين في المنهج المعتمد، رغم توافقها مع دراسة الباحثة رؤى صالح في نوع الدراسة الكيفية ألا أنها الباحثة اعتمدت على المنهج النوعي القائم على ثلاثية النقد والتفكيك والاستنباط أما الدراسة الثانية فقد اعتمدت على منهج المسح بشقيه الوصفي والتحليلي بالاعتماد على تحليل المضمون، وبالرغم من ذلك ستكون لنتائج الدراستين حضور واضح في نتائج هذه الدراسة.

بالنسبة للدراسات الغربية:

اعتمدت الباحثة على مجموعة من الدراسات الغربية التي ركزت على فكرة الصورة المقدمة عن الإرهاب في وسائل الإعلام العربية والغربية وهي نقطة التقاطع الرئيسة مع الدراسة الحالية.

فدراسة Valerie Assaf وبالرغم من كونها دراسة كمية انتهجت تحليل المضمون كمنهج لها التي بحثت فيها عن صورة الإرهاب في الصحف ومدى تأثر الصحفي بمرجعياته أثناء نقل الحدث علما أنها تناولت ثلاث نماذج بالمقارنة الأمريكي اللبناني والفرنسي، وهنا رأت الباحثة أن هذه الجزئية تلتقي بشكل كبير مع دراستها التي تبحث هي الأخرى كيفية تقديم السينما لظاهرة الإرهاب ومدى تأثر المخرج بمرجعياته أثناء تقديمه للظاهرة، ولذلك ترى أن نتائج دراستها ستكون لها جانب كبير في مناقشة نتائج دراستها.

أما دراسة Clémence Darne فتلتقي مع دراستنا في أن كلاهما تبحثان عن علاقة الإرهاب والدراما، أين بحث Darne عن تأثيرات هجمات 2001 على مضامين المسلسلات ورؤيتها الدرامية للأحداث، وتصوراتها للمسلمين بعدها.مستخدما تحليل المحتوى، وهو نفس النطاق الذي تبحث فيه الدراسة خصوصا وأن فيلمين من أفلام عينة الدراسة أنتجا بعد هذه الأحداث وهي أحد الجزئيات التي تحاول الدراسة تغطيتها حول مدى تأثر المخرج مرزاق علواش بكونية الظاهرة التي عالجها في عديد من أفلامه ومدى ظهور ذلك فيها.

لم يكن **Francis Bergeron** بعيدا في دراسته عن سابقه في تناول موضوع الإرهاب وعلاقته بالسينما وأن كان ركز على الرقابة المسلطة على أفلام الإرهاب في هوليوود ومدى تأثير هذه الرقابة على الصور المنتجة عن هذه الظاهرة معتمد على نظريات فوكو وهذا ما يجعل هذه الدراسة السيميائية تسير في مضمار واحد ودراستنا، حيث أفادت الباحثة كثيرا في بناء تصورها العام عن نظرة هوليوود للظاهرة عموما.

وبناء على ذلك سواء تعلق الأمر بدراسات جزائرية أو عربية أو غربية فإن هذه الدراسة وجدت من هذه الدراسات الأرضية التي أعانتها لبناء الهيكل العام لها سواء تعلق بتحديد محاور الكبرى للموضوع أو المساهمة في بناء الإطار النظري الخاص سواء بتوجيه الباحثة للمراجع في ما يتعلق بالمتغيرات المتشابهة أو باعتمادها هي نفسها كمرجع، ناهيك عن الاعتماد على نتائج الدراسات السابقة لاحقا في تفسير وشرح نتائج الدراسة الحالية.

المبحث الثاني: منهجية الدراسة.

1. المقاربة المنهجية للدراسة وأدواتها.

- **نوع الدراسة**

تندرج دراستنا ضمن الدراسات الكيفية كنوع من الدراسات العلمية التي تفترض وجود ظواهر وحقائق اجتماعية تبنى بناء على وجهات نظر الأفراد والجماعات المشاركة بالدراسة.[1] وهي من الدراسات التي أضحت تنال اهتمام الباحثين في مجال العلوم الإنسانية مؤخرا، لما لها من قدرة على فهم طبيعة الظاهرة بصورة أكثر صدقا وعمقا، بما يسمح بأخذ معطيات كيفية لا يمكن قياسها، وهنا ينصب الاهتمام أكثر على حصر الأقوال التي تم جمعها والسلوكيات التي تمت ملاحظتها أي التركيز على الدراسة الجزئية لمادة التحليل،[2] بالاعتماد على أدوات خاصة بها تمكن الباحث من جمع وتحليل وتفسير البيانات وصولا لصياغة أطر نظرية يمكن أن تفسر الظاهرة المدروسة، وهذا التفسير ينطلق من منظور المشاركين أنفسهم، وبالتالي لا نهدف من خلالها إلى تعميم النتائج، بل توسيع نتائج الظاهرة المدروسة التي كثيرا ما تقود إلى مواقف وحالات قد تكون مشابهة.[3]

- **المقاربة المنهجية**

إن أي بحث علمي يستوجب الاستعانة بمنهج يتماشى وموضوع وأهداف الدراسة لكونه المرشد الذي يساعد في الوصول لنتائج منطقية، ويعرف المنهج بأنه: "مجموع الإجراءات والخطوات الدقيقة المتبناة من قبل الباحثين بغية الوصول إلى النتيجة"،[4] والتي تمثل حقيقة مادة البحث التي نكون كباحثين نجهلها مسبقا أو نود برهنتها،[5] فالمناهج على تعددها واختلافها تعد أساليب فنية تستخدم لتقصي وتبيان الحقائق، وهي تختلف من باحث لآخر ومن موضوع لآخر،[6] أي أن هذا الأخير يفرض علينا اختيار المنهج الأنسب لدراسته، ولأن هذه الدراسة بتحليل الفيلم السينمائي الذي يرى **(Christian Metz)** أن "دراسته ليست بالفكرة السخيفة، فرغم سهولة فهمه، يصعب شرحه وتحليله"،

---

[1] عامر قنديلي، **البحث العلمي واستخدام مصادر المعلومات التقليدية والإلكترونية**، دار الميسرة، الأردن، د.ط، 2008، ص: 45.

[2] موريس أنجرس، **المرجع السابق**،ص:101

[3] كمال عبد الحميد زيتون، **تصميم البحوث الكيفية ومعالجة بياناتها إلكترونيا**.عالم الكتب، القاهرة، 2006،ص:39

[4] Maurice Angers, **initiation pratique la méthodologie des sciences humaines**, Casbah Edition , Alger, 1992, p.09.

5 وارن بكلاند، **فهم دراسات الأفلام من هتشكوك إلى تارانتينو**، ترجمة محمد منير الاصبحي، منشورات وزارة الثقافة: المؤسسة العامة للسينما، دمشق،2012، ص: 11

6 عقيل حسن عقيل، **فلسفة مناهج البحث العلمي**، د.ط، مكتبة المدبولي، مصر، 1999، ص:50

فباعتباره وسيلة وفنا شعبيا له مكانته بالمجتمعات شأنه شأن الفنون التي سبقته، لابد من أن تخضع عملية قراءته ودراسته لمنهج علمي يظهر جدية الدراسة وأهميتها؛ "فدراسة دون منهج علمي تمنعنا من الوصول للحقيقة".[1] على أن نضع في اعتباراتنا المسلمة التي تنص على أن فيلم واحد يوجب عددا كبيرا من التحليلات على الأقل إن لم يوجب عدد لا متناهيا منها، وهذا سيوضح بالضرورة عدم الاتفاق على منهج علمي يمكن تطبيقه بالتساوي على كل الأفلام مهما كانت، فالمنهج يبقى مخصصا للموضوع الذي تستهدفه، لتلافي فكرة لصق نموذج على شيء، وبذلك نؤكد أن آخر المسلمات لدى دارسي الأفلام تقضي ضرورة الإطلاع على مكانة الفيلم في تاريخ السينما والمعرفة الكافية بمختلف الخطابات التي كان موضوعا لها، ناهيك عن تعيين نموذج القراءة التي يود ممارستها وسط تعدد القراءات التي يقدمها الفيلم.[2]

ولأجل تحليلنا للأفلام عينة الدراسة وبغية محاولة الكشف عن الدلالات الظاهرة والخفية التي تحملها هذه الأفلام حول الموضوع المدروس، وجب علينا اعتماد منهج يمكننا من ذلك على أن يتوافق أيضا وخصوصية الموضوع وكذا طبيعة دراستنا التي تستلزم منهجا كيفيا يمكنه تحقيق الهدف المسطر، وقد أشار الناقد الفرنسي **(Roland Barthes)** للمنهج الذي يتماشى وذلك في قوله: "إن لمنهج التحليل السيميولوجي مكنة الغوص في كنه ومحتوى الرسالة أو الخطاب الإعلامي، فهو تحليل كيفي استقرائي ذو مضمون كامن. "[3] يبحث في ميكانيزم إنتاج المعنى من خلال الكشف عن العلاقات الخفية والضمنية للرسائل الفيلمية في جانبيها الصوري واللغوي"،[4] بالغوص في المستويات العميقة للرسائل الألسنية، وهنا يجب على منتهجيه الالتزام بالحياد نحوها، والوقوف على مختلف الجوانب السيكولوجية والسوسيولوجية والثقافية للقيام بتحليلها على أكمل وجه.[5]

فمقاربة التحليل السيميولوجي هي الأقرب لتحقيق هدف دراستنا الرامي إلى الوقوف على مختلف الدلالات الصريحة والمضمرة التي حاول المخرج الجزائري **(مرزاق علواش)** تقديمها حول ظاهرة الإرهاب في الأفلام السينمائية –محل الدراسة–، على اعتبار المنهج التحليلي السيميولوجي يهتم بدراسة آلية النظام الداخلي للفيلم على اعتبار الفيلم نصا وتقصي كل ماهو خارجه، مع الأخذ

1 عبد الرحمان بدوي مروان، **أسس البحث العلمي**، مؤسسة الوراق للنشر، عمان، 1999، ص:60.

[2] جاك آمون، ميشال ماري، **تحليل الأفلام**، ترجمة أنطوان حمصي، منشورات وزارة الثقافة: المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 1999، ص ص: 17، 43

[3] Judith Lazar، **La sociologie de la communication**, Ed. Colin, Paris, 1991, p134.

[4] Éric Maigret**, Sociologie de la communication et des médias**, Armand colin éditeur, Paris, 2008, p 111.

[5] Judith Lazar,**op.cit**,p133.

بالاعتبار أن النص الفيلمي رغم استقلاليته إلا أن لا يمنع وجود علاقات جدلية مع حقول أخرى، فالنص من إبداع مرسل –التركيز على المخرج هنا في دراستنا– تتعدد أوساط وأواصر علاقاته، مجتمعه، ثقافته، معتقداته، أفكاره، دينه وغيرها، وهو ما أكده **(Christian Metz)** بقوله أنه لا وجود لصورة فيلمية نقية فكل منها تضافرت معه شفرات ثقافية واجتماعية، فالثقافة تمثل كل حياتنا. [1]

فالفيلم باعتباره نصا ما هو إلا تفاعل عناصر سينمائية (شريط الصوت وشريط الصورة) مع مختلف العناصر السياقية التي ورد فيها، في إطار إيديولوجي لصناعه (التركيز على المخرج بخلفيته ومرجعياته في دراستنا هذه)؛ وانطلاقا من ذلك فإن مقاربة التحليل النصي هي الأجدى لتوافقها وطبيعة دراستنا و لقدرتها على تحقيقها أهدافها المسطرة.

فإن حديثنا عن النص الفيلمي، يقودنا للتفكير في الفيلم باعتباره خطابا دالا، وأن تحليل أنظمته الداخلية، وكل التشكيلات الدالة التي يتأتى لنا ملاحظتها فيه، فهذا التحليل يشمل كل توارد دال وكل حدث سواء كان ألسنيا أو لا.[2]

ويقصد بالنص الفيلمي تلك المتتاليات البصرية المرتبة من الأشياء المرسومة أو المطبوعة المستعملة كإشارات والمقدمة على صورة خطية تبعا للاصطلاحات الخاصة باللغة المكتوبة، فهو مجال للشفرات والعلامات المنتجة للرسائل التي يتلقاها المشاهد من صانعي الفيلم، وفق سياق منطقي يكسب هذه الشفرات قيمتها.[3]

فمقاربة التحليل النصي أو كما يشار لها عند البعض بمقاربة **(Jacques Amon, Michel Marie)** تقوم إذن على مساءلة المقومات البنيوية للفيلم، واستقراء مختلف الجوانب الوظائفية للشفرات وبالتالي اكتشاف الدال الفيلمي وتحديد المعنى السينمائي العام، ويتطلب تطبيق هذه المقاربة مجموعة من الأدوات الإجرائية – سوف نأتي لتوضيحها لاحقا–،[4] وتجدر الإشارة أن هذه المقاربة عرفت أهميتها في تحليل الأفلام مع **(Roland Barthes)** في كتابه **(S/Z)**، بعد أن كانت تتعلق بالنص

---

[1] أحمد جابر العبودي، **البناء الدلالي لسردية الشكل السينمائي، ط1، دار الكتب والوثائق، بغداد، 2015، ص: 125.**

[2] **جاك آمون، ميشال ماري وآخرون، جماليات الفيلم، ترجمة ماهر ترميش، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث: كلمة، أبو ظبي، 2011، ص: 198–199**

[3] **علاء عبد العزيز السيد، الفيلم بين اللغة والنص: مقاربة منهجية في إنتاج المعنى والدلالة السينمائية، المرجع السابق، ص: 81-82**

[4] فايزة يخلف، **سيميائية الخطاب والصورة**، دار النهضة العربية، ط 1، بيروت، لبنان، 2012، ص: 146.

الأدبي، حيث تمكن من تجاوز الفكرة ليربطها بتحليل الفيلم خطوة خطوة على البطيء مستعملا مدلول اللقطة باعتبارها مقطع صغير من النص من حجم متغير، أين يقوم بفحص هذه اللقطات المتعاقبة وإظهار وحدات ذات معنى،[1] فالمقاربة النصية عند **(Barthes)** تقوم على دلالة كل من اللفظ والمعنى، المرجع؛ الثقافة، حيث قدم جملة طروحات بحث فيها حول مؤثرات الدلالة داخل الفيلم، وما إن كان كل ما داخلة يحمل دلالة، وركز على طبيعة العلاقة الرابطة بين الدوال الفيلمية ومدلولاتها.[2]

ولذلك سنحاول الاستعانة بهذه الطروحات في تحليلنا للأفلام عينة الدراسة، بوصف الفيلم يتشكل من جانب شكلي ظاهري يمثل المعنى التعييني الذي سنحاول فيه البحث عن ما تقوله الصورة أي نقوم "بالقراءة السطحية والأولية للرسالة الفيلمية" أي نحاول وصف كل من المادة البصرية والصوتية في أفلام مرزاق علواش –محل الدراسة– بالاعتماد على إجراءات وأدوات وصفية تمكننا من ذلك، لنغوص مع المعنى التضميني الإيحائي لأبعد من ذلك بالبحث عن ما وراء تلك الرسالة الفيلمية، باستجلاء المعان والدلالات المضمرة والخفية التي حاول المخرج توظيفها لتجسيد ظاهرة الإرهاب في الأفلام عينة الدراسة أي نقوم "بقراءة معمقة ومضاعفة بالبحث عن مدلولات تلك الدلالات المستنبطة من المستوى التعييني"[3]، بالأخذ بعين الاعتبار مختلف النظم المجتمعية والسوسيوثقافية التي أنتجت فيها هذه الأفلام وبالتركيز على مرجعية وإيديولوجيات صناع العمل وبيئتهم الثقافية –المخرج مرزاق علواش بصفة أدق–، فالدلالة الفيلمية تنشأ من "داخل الفيلم ومن خارجه، أي من بنيته الكلية وأيضا من العالم الخارجي المحيط به، وأيضا من النظم الاجتماعية والثقافية، لذلك ينبغي التأكيد أولا على أن المعلومات التي يتم تلقيها من الفيلم ليست فقط معلومات سينمائية، ذلك أن الفيلم مرتبط بالعالم الواقعي ولن يكون مفهوما، إذ لم يتوصل المحلل إلى تمييز هذا الشيء أو ذاك من الأشياء المحيطة به في الواقع".[4]

- **أدوات التحليل الفيلمي.**

إن عملية تحليل الأفلام هي عملية تقنية بحتة تستلزم إجراءات قابلة للوصف موضوعيا، فكما يصعب وجود منهج عمومي لتحليل كل الأفلام، فلا وجود لأدوات يمكن تطبيقها في ذلك أيضا،

---

[1] جاك آمون، ميشال ماري، **تحليل الأفلام**، ترجمة أنطوان حمصي، المرجع السابق، ص:97–98

[2] فايزة يخلف، **المرجع السابق**، ص: 137.

3 Dalia Morsli & Autres، **Introduction a La Sémiologie-Texte Et Image**. Office des Publications Universitaire. Alger.1980.p 45.

[4] علاء عبد العزيز السيد، **المرجع السابق**، ص: 95

فبعض الأدوات شبه عامة تستخدم تقريبا في أي فيلم، وأخرى خاصة بدرجات متفاوتة، وبصورة عامة هنالك ثلاث نماذج كبرى من الأدوات تتمثل في :

- **أدوات وصفية** :Instruments Descriptifs

كل شيء في الفيلم قابل للوصف، من عناصر السرد والإخراج وبعض خصائص الصورة والصوت وغيرها،[1] ويضم هذه الأدوات تقنية التقطيع التقني، محددات التقسيم الدرامي، بالإضافة إلى وصف صور الفيلم.

التقطيع التقني ويشير إلى عملية تجزئة الفيلم إلى مقاطع ثم مشاهد ثم لقطات مرقمة، وقد شاع سينمائيا تسمية هذه الأقسام بالمقطع وهو سلسلة لقطات مرتبطة فيما بينها بوحدة سردية شبيهة في طبيعتها بالمشهد في المسرحية وباللوحة في السينما البدائية،[2]

التقسيم الدرامي: أسلوب إجرائي يكشف عن جدلية العلاقات الوظيفية بين اللقطات، ويسفر علي تحديد المقاطع التي تشكل وحدة روائية متجانسة.[3] حيث تطرح مسألة تحديدها ثلاث معايير رئيسية: معيار تحديد المقاطع من أين تبدأ وأين تنتهي؟ معيار البنية الداخلية للمقطع، معيار تعاقب المقاطع والبحث عن منطق تعاقبها،[4]ونظرا لأهمية تكافؤ معايير التقطيع مع الهدف المقصود، راعينا ذلك في تقسيمنا للمقاطع بما يسهل علينا تحقيق أهداف دراستنا.

وصف الفيلم: إجراء منهجي يتم بموجبه قراءة محتويات الصورة ومكوناتها، فيحاول المحلل أن يعين بدقة وتعيينا صحيحا ودقيقا هوية العناصر ويتعرف عليها ويسميها، في هذه المحطة نحول الفيلم من صيغتها الفيلمية السينمائية إلى لغة مكتوبة وذلك من خلال الاعتماد على وثيقة مصممة لهذا الغرض، حيث تعد وثيقة (**Alain Resnais**) من أهم وأولى الوثائق المعتمدة في تحليل الأفلام والتي صاغها سنة 1963[5]، والتي توالت بعدها العديد من الوثائق والتي اخترنا من بينها وثيقة (**Raymond Bellour**) والتي شملت عناصرها تقريبا نفس عناصر وثيقة (**آلان رنييه**) إلا أنها كانت أكثر وضوحا وأدق تقسيما وتنظيما، وتتضمن العناصر التالية :

---

[1] جاك آمون، ميشال ماري، **المرجع السابق**، ص: 47-48

[2] **نفس المرجع**، ص: 58

[3] فايزة يخلف، **المرجع السابق**، ص: 137.

[4] للتفصيل أكثر في هذه المعايير انظر جاك آمون، ميشال ماري، **المرجع السابق**، ص: 61-68

[5] لتفاصيل لأكثر حول تطبيق رينيه لوثيقته على فيلم **موربيل** : جاك آمون، ماري،**المرجع السابق**، ص: 52

شريط الصورة ويضم :

- سلم اللقطات : أين نحدد أهم أحجام اللقطات التي وظفها المخرج (مرزاق علواش).
- زوايا التصوير: أهم زوايا العادية، غطسية، عكس غطسية، المجال المجال المقابل،..
- حركات الكاميرا: ثابتة أو متحركة.

شريط الصوت: ويتضمن العناصر التالية:

- الحوار: الكلام الذي يدور بين شخصيات العمل.
- الموسيقى المرافقة للقطات بما في ذلك الأغاني.
- الضجيج والضوضاء. مختلف الأصوات الأخرى
- كما ركزت وثيقة (ريمون) على الشخصيات، فضاء الفيلم (المكان، الزمان)، مدة اللقطة.[1]

- **أدوات شاهدية:** Instruments Citationnels

نسخة من الفيلم محل التحليل: الفائدة الرئيسية من توفر نسخ للأفلام محل التحليل هي تسهيل عملية التحكم في التحليل باستخدام تقنيات مساعدة على فحص هذه النسخة بغية تقديم شيء بحجم أشد قبولا للتحكم فيه يقبل التعليق التحليلي بصورة أفضل منها:

- العرض البطيء أو التسريع.
- استعمال العدسة المكبرة. [2]

- الوقف عند الصورة أو الفوتوغرام: وهو إجراء منهجي يسمح باكتشاف أدق التفاصيل، وأبسط العناصر التحليلية التي قد تمر علينا دون مشاهدتها أثناء تعاقب لقطات الفيلم، كما يمكن اعتبارها نمطا خاصا لتحليل الأفلام من خلال استخدام التجميد المؤقت للقطات أثناء تعاقبها، وذلك عن طريق حذف البعد الصوتي والحركي للفيلم،[3] كما أن هذه الفوتوغرامات لا تختار اعتباطيا بل تكون منتقاة بعناية من طرف المحلل لتسهل عليه عملية التحليل، بتمكينه وتذكيره بأدق التفاصيل.[4]

---

[1] لبنى رحموني، **المرجع السابق**، ص: 42.

للمزيد من التفاصيل راجع : Bellour Raymond، **Analysis de Film** ، Calmann Levy، Paris, 1995

[2] جاك آمون، ميشال ماري، **المرجع السابق**، ص: 79

[3] فايزة يخلف، **المرجع السابق**، ص: 137.

[4] جاك آمون، ميشال ماري، **المرجع السابق**، ص: 82

تصميم بطاقة تقنية للفيلم محل التحليل : تتضمن كل المعلومات الخاصة بالفيلم تتعلق بالطاقم الفني والتقني، وكل العاملين بالفيلم،[1] ولذلك حاولنا الحصول على نسخ من الأفلام عينة دراستنا – مع كل ما واجهنا من صعوبات في ذلك كما سنوضح لاحقا– وحاولنا مشاهدتها مرارا وتكرارا لنتوصل لبناء تصور دقيق حول القصص الفيلمية المقدمة فيها ومحاولة فهم كنهها للتمكن من الغور في الدلالات الرمزية التي تحملها حول الموضوع محل البحث –ظاهرة الإرهاب–، وهو ما ساعدنا لبناء موجز أو ملخصات حول هذه الأفلام من شانها المساعدة في التحليل.

- **أدوات وثائقية:** Instruments Descriptifs

جملة معطيات خارجة عن الفيلم وقابلة لان تستعمل في التحليل، وهي تتعلق بالنقطة التي سبق وناقشناها المتمثلة في ضرورة معرفة مكانة الفيلم في تاريخ السينما العام إلا أن المهتمين بالتحليل، ولتقصي السرعة والسهولة يفضلون الاعتماد على الوثائق السابقة واللاحقة لعملية النشر.

المعلومات السابقة لبث الفيلم: وتشمل مختلف المعلومات والوثائق عن السيناريو، ميزانية الإنتاج، التصريحات والريبورتاجات، المقابلات الصحفية التي تسبق عملية البث والتصوير.

المعلومات التي تلي البث: وتشمل المعلومات المتعلقة بالتوزيع، عدد النسخ الموزعة، عدد المشاهدين، أماكن البيع والنشر، المداخيل، والمعلومات المتعلقة بالتحليل والنقد.[2] تضاف إليها ملصق الفيلم و صور الداعية والترويج.[3]

بالاعتماد على الأدوات السابقة الذكر والتي تحمل بين ثناياها مراحل وخطوات التي سنعتمدها في تحليلنا للأفلام محل الدراسة والتي يتعلق بعضها بالمستوى التعييني الذي يبدأ بتحديدنا لملخص لكل فيلم من الأفلام بعد تكرار مشاهدتها بالشكل الذي تترأى لنا قصة أفلام العينة وعناصرها بصورة جلية، ونتمكن من خلال ذلك رصد أهم الفاعلين في إنجاز هذه الأعمال –تحديد البطاقة التقنية وستساعدنا الأدوات الوثائقية أيضا في ذلك– وكذا تحديد الفاعلين داخلها بتحديد الشخصيات ودورها في تصاعد الأحداث الدرامية التي سنركز على تلك التي تتعلق بظاهرة الإرهاب تحديدا، لنتقل لمرحلة التقطيع التقني والفني، والتي تعتبر عملية إلزامية في إنجاز أي فيلم، واختيار المقاطع المحققة لهدف

---

[1] فايزة تامسوت، **مسألة الشرف في السينما الأمازيغية : تحليل سيميولوجي لفيلمي "ماشاهو" و" جبل باية"**، شهادة ماجيستار، كلية العلوم السياسية والإعلام، جامعة الجزائر، 2009–2010، ص: 18

[2] فايزة يخلف، **المرجع السابق**، ص: 137.

[3] فايزة تامسوت، **المرجع السابق**، ص: 18

دراستنا والتي سنخضعها لعملية التقطيع بالاعتماد على وثيقة التحليل المناسبة، مما سيسمح لنا بالإلمام بمختلف التفاصيل المهمة التي سنأتي لوصفها وقراءتها قراءة أولية، ومن هنا نختار أهم الفوتوغرامات ذات العلاقة بالموضوع لتساعدنا في الإجابة على تساؤلات الدراسة، كل هذا سيساعدنا في التعمق في القراءة التأويلية التضمينية لهذه العناصر بربطها بعنصري المرجع والثقافة أي الغوص أكثر في تفاصيل حياة المخرج مرزاق علواش –والتي كانت أحد محاور الفصل النظري للدراسة– وكذا تلك المرجعيات والقيم الاجتماعية والثقافية والتوجهات السياسية والإيديولوجية والدينية التي أوردها هذا الأخير في أفلام العينة وبالتالي التمكن من استخلاص أهم الدلالات والرموز والمعاني الظاهرة والخفية التي حاول المخرج مرزاق علواش توظيفها لتجسيد ظاهرة الإرهاب في مختلف أعماله محل الدراسة.

2. تحديد مجتمع الدراسة وعينته:

يعد التحديد الواضح لمجتمع الدراسة خطوة لا غنى عنها في أي بحث، لما تتيحه للباحث من مكنة جمع البيانات الضرورية لإزالة الغموض المحيط بالإشكالية البحثية؛ التي تنفرد بمجتمعها البحثي المرتبط بطبيعة الظاهرة المدروسة؛ باعتباره ذلك "الكل الذي يستهدفه الباحث بالدراسة لأجل تحقيق أهدافها المسطرة والوصول للنتائج"،[1] انطلاقا من هذا المجتمع الذي من الممكن أن يكون أشخاصا (طبيعية :أفراد أو معنوية:مؤسسات) أشياء أو كتابات ووثائق أو مواد سمعية بصرية[2]، ودراستنا هذه تتعلق بهذه الأخيرة وبالتحديد بالأفلام السينمائية، وبما أن موضوع دراستنا هو **الطرح السينمائي لظاهرة الإرهاب في أفلام مرزاق علواش –دراسة سيميولوجية–**، فمجتمع البحث يتمثل في أفلام مرزاق علواش السينمائية * التي عالجت ظاهرة الإرهاب، ومن هنا بدأت رحلة بحثنا حول "خصائص هذا المجتمع من جهة والفترة المطلوب ملاحظتها، كشرطين رئيسيين حسب (**Maurice Angers**) في تحديده وضبطه "[4]، وقد حاولت الباحثة تحديد قائمة تشتمل على أفلام المخرج السينمائية روائية كانت أو وثائقية –كما وردت في الفصل الثالث– وتحديد تلك التي عالجت الظاهرة محل الدراسة، أين توصلت إلى اهتمام المخرج بهذه التيمة بشكل كبير مقارنة بغيره – وهو أحد أسباب

---

[1] محمد عبد الحميد، **البحث العلمي في الدراسات الإعلامية**، ط2، عالم الكتاب للنشر، 2004، ص: 130.

[2] موريس أنجرس، **المرجع السابق**، ص: 173.

* حاولت الباحثة تحديد قائمة ضمنتها هذه الأفلام الممثلة لمجتمع الدراسة، وقد أوردتها في ص 211– 215 من الأطروحة.

[4] **المرجع نفسه**.

اختيارنا له بشكل خاص- ونظرا لتعذر واستحالة الوصول إلى كل مفردات المجتمع لعدم القدرة على الحصول على نسخ عن بعض الأفلام وهو أحد أهم خطوات المنهج السيميلوجي وتحليل الأفلام كما سبق وأشرنا، اضطرت الباحثة لإعادة توجيه الموضوع لاستدراك مسألة انغلاق الوسط وربحا للوقت وتجنبا لما سيحدث من تقلبات، اختارت الأخذ بأسلوب العينة باعتبارها "جزء يختاره الباحث وفق طرق محددة ليمثل مجتمع البحث تمثيلا علميا سليما"[1]، ونظرا لاقتصارها على عدد محدود من المفردات يمكن التعامل معها منهجيا '.[2]

حاولت الباحثة ربط اختيارها لهذه المفردات بفترات زمنية مرتبطة بظهور وتداعيات ظاهرة الإرهاب في الجزائر -كما سنفصل لاحقا -، لذا اعتمدت على اختيار عينة قصدية بهدف أن يكون البحث مستوفيا لغايته وأهدافه ومتوافقا وطبيعة الدراسة الكيفية الذي يقتضي انتقاء عينة غير احتمالية، وقد اختارت العينة القصدية والتي تعني: "العينة التي يختار الباحث فيها المفردات بطريقة عمدية طبقا لما يراه من سمات وخصائص تتوفر في هذه المفردات بما يخدم أهداف البحث".[3] "وتبعا لما يبحث عنه من معلومات وبيانات لها صلة بالبحث "[4]، وعلى هذا الأساس تم اختيار أربع أفلام سينمائية تتمثل في : فيلم "**باب الواد سيتي**"، فيلم "**العالم الآخر**"، فيلم "**التائب**"، فيلم **ريح رباني** أين تم استبعاد الفيلم الأخير بعد العديد من المحاولات من طرف الباحثة للحصول على نسخة كاملة من الفيلم بالتواصل مع مختلف الجهات الوصية من بينها المركز الوطني للسينما وشركة الإنتاج **Baya Films**- التي تمتلكها ابنته المخرجة والكاتبة **بهية راشدي** وشاركت في إنتاج العديد من أفلامه- وكذا التواصل مع مدير أعمال المخرج هنا في الجزائر ومحاولة التواصل مع المخرج نفسه عبر حساباته الرسمية التي حصلنا عليها من طرف هذا الأخير، رغم كل ذلك باءت هذه الاتصالات بالفشل في الحصول على نسخة الفيلم.

أما عن مبررات اختيار هذه الأفلام فقد كان مؤسسا على جملة من الاعتبارات أهمها: أن كل فيلم من هذه الأفلام يؤرخ لمرحلة من مراحل وجود الإرهاب في الجزائر وتطوراته ففي فيلم "**باب الواد سيتي**" والذي أخرجه سنة 1994 تناول فيه البدايات الأولى للتطرف والإرهاب في الجزائر سنوات

[1] أحمد بن مرسلي، **المرجع السابق**، ص: 170

[2] محمد عبد الحميد، **المرجع السابق**، ص: 133.

[3] **نفس المرجع**، ص: 141.

[4] أحمد بن مرسلي، **المرجع السابق**،ص: 180

الثمانينات بالتحديد بعد أحداث أكتوبر 1988، أين رصد تأثيرات هذه الأحداث على المجتمع الجزائري، ليعود سنة 2001 مع فيلم "**العالم الآخر**" الذي تناول فيها **علواش** مرحلة أخرى للإرهاب في الجزائر سنوات التسعينيات بالتحديد خلال العشرية السوداء، ليأتي فيلم "**التائب**" سنة 2012 الذي جاء بعد سن قانون المصالحة الوطنية القاضي بعودة التائبين وعالج هذه الأحداث خلال نفس المرحلة، وأخيرا الفيلم الذي استبعدناه من الدراسة "**ريح رباني**" سنة 2018 والذي استوحى قصته من حادثة تيقنتورين، وجاء الفيلم ليصور التطورات والتداعيات الدولية لظاهرة الإرهاب في الجزائر وعلاقتها بالتنظيمات الإرهابية الدولية كتنظيم داعش، إلا أنه ورغم إصرار الباحثة ليكون هذا الفيلم جزءا من الدراسة لم تتمكن من ذلك، وبذلك اكتفت بثلاث أفلام الأولى للبحث عن الكيفية التي حاول مرزاق علواش تجسيد ظاهرة الإرهاب سينمائيا بها، خصوصا وأن هذه الأفلام تشترك في كون تيمة الإرهاب عولجت كفكرة رئيسية في العمل بنيت عليها حبكة القصة، بالإضافة إلى كونها من الأفلام التي نالت اهتمام النقاد والمهتمين بالشأن السينمائي، إذ تعد من أهم المنجزات الفيلمية في تاريخ السينما الجزائرية عموما وسينما الإرهاب بشكل خاص، كما أنها تعتبر وثيقة سينمائية أرخت لفترة مهمة من تاريخ الجزائر الاجتماعي والسياسي والأمني تمثلت في أزمة العنف السياسي والإرهاب، خصوصا وأنه المخرج والسيناريست الذي يكتب غالبا معظم أفلامه و اشتركت أفلام العينة في كونه أخرجها وكتب سيناريوهاتها، ناهيك عن تألقها في العديد من المهرجانات والتظاهرات الدولية والوطنية، كل ذلك أكسبها أهمية تاريخية وفنية دفعت الباحثة لاختيارها.

أما عن اختيارها لأفلام المخرج **(مرزاق علواش)** فإلى جانب ما ذكر في ما سبق –أسباب اختيار الموضوع– فهو وفي إطار البحث في الموضوع يعد المرجعية الأولى في ما يتعلق بسينما الإرهاب –الأفلام الجزائرية التي تناولت ظاهرة الإرهاب في الجزائر– إذ لا ينفك إلا ويقدم الظاهرة في مختلف أفلامه سواء قدمها كفكرة رئيسية أو كجزئية مهمة تقوم عليها أحداث العمل أو يشير إليها في أحد مشاهده أو أحداثه، ناهيك عن أنه وفي عدة تظاهرات دولية وعربية يحصد جائزة أحسن مخرج عربي، حتى أنه تلقى إشادة كبيرة من العديد من زملائه بالمجال كالمخرج **(يوسف شاهين)** الذي صرح بأنه تعلم من **(مرزاق علواش)** ما لم يتعلمه قرابة الثلاثين سنة من العمل السينمائي.

3. مجالات الدراسة

يتعلق المجال الزمني خصوصا بالمدة التي استغرقتها الدراسة، حيث تم الشروع في إنجازها بداية نوفمبر 2018 بدءا اختيار الموضوع واستكمال الإجراءات الضرورية، للتنقل لمرحلة جمع المعلومات الضرورية سواء تعلق الأمر بالمصادر والمراجع أو الحصول على نسخ من الأفلام التي أخذت بعض الوقت من الباحثة لتجري تعديلها حول موضوع الدراسة إلى العنوان الحالي، وبعد ضبط كل من الإطار المنهجي وتوثيق الإطار النظري، بدأت الباحثة دراستها التحليلية وذلك بتسجيل الأفلام عينة الدراسة ثم مشاهدتها عدة مرات للتمكن من انتقاء المتتاليات والمقاطع التي ستخضع للتحليل وبعد استفاء كل إجراءات التحليلين التعييني والتضميني توصلت الباحثة لنتائج الجزئية وبعد إخضاعها للمناقشة والتحليل في ضوء تساؤلاتها والدراسات السابقة استنبطت النتائج العامة لدراستها.

ثالثا: صعوبات الدراسة.

بوصف الصعوبات ما هي إلا جزء لا يتجزأ من مشقة البحوث العلمية، وعلى ذلك لا تكاد تخلو أي دراسة من بعض العوائق التي تكدر صفو الباحث وتعيقه عن أداء عمله بسلاسة ويسر، فما هي إلا أمور تزيد الباحث إصرارا أكثر على متابعة عمله بغض النظر عما كل واجهه أو سيواجهه خلال مراحل إنجازه لدراسته، و بدورنا مررنا بمثل هذه الصعوبات منذ بداية قيامنا بهذه الدراسة ببعض الصعوبات وفقنا بعونه تعالى على تخطيها وأهمها:

- صعوبة الوصول للدراسات السابقة ذات الصلة المباشرة بموضوع دراستنا في الجامعات الجزائرية وإن وجدت فهي قليلة، وهذا ما ينطبق على المصادر والمراجع المتعلقة بالسينما الجزائرية والتحليل السيميولوجي الخاص بالصورة وبالأفلام السينمائية تحديدا، خصوصا مع صعوبة ترجمة الدراسات والمراجع الأجنبية لتضارب التفسيرات وتباين المصطلحات بين الباحثين الغربيين بالوقت الذي لابد من مراعاة الموضوعية قدر الإمكان.

- تأثير فترة الحجر الصحي المفروضة بسبب جائحة كوفيد 19، التي استغرقت قرابة الستة أشهر والتي حرمتنا من التنقل إلى المكتبات والجامعات وبالتالي أضعفت وتيرة البحث لدينا خصوصا لما سببته من تأثيرات نفسية واجتماعية وصحية.

- من بين الصعوبات التي واجهتنا أيضا تعذر الحصول على نسخ من بعض الأفلام–محل الدراسة– لعدم توفرها على الانترنت ولا في الأسواق كغيرها من الأفلام، ورغم محاولة الحصول عليها من الجهات الوصية على القطاع السينمائي في الجزائر التي لم تتجاوب مع الطلب، ما اضطر الباحثة لتعديل موضوع الدراسة، وتصادمنا بسوء جودة نسخ الأفلام عينة الدراسة ما أرهق الباحثة في عملية التحليل خصوصا فيلم العالم الآخر المحفوظ بأقل جودة على الانترنت.

الفصل الرابع

الطروحات السينمائية لظاهرة الإرهاب في أفلام مرزاق علواش

المبحث الأول: الطرح السينمائي لظاهرة الإرهاب في فيلم باب الواد سيتي

1. بطاقة فنية عن فيلم باب الواد سيتي للمخرج مرزاق علواش.

- **عنوان الفيلم Bab El-Oued City - باب الواد الحومة**
- **مدة الفيلم :** ساعة وثلاثة وثلاثون دقيقة
- **نوع الفيلم :** روائي طويل بالألوان
- **لغة الفيلم :** اللهجة العامية الجزائرية– الفرنسية
- **إخراج :** مرزاق علواش
- **سيناريو وحوار :** مرزاق علواش
- **مساعد مخرج:** مسعود حاتو.
- **الإنتاج :** إنتاج مشترك سويسري ألماني فرنسي جزائري Thelma Film AG Zweites Deutsches Fernsehen/JBA Production, La Sept Arte القناة الرابعة البريطانية

سنة الإنتاج: 1994

- **إدارة الإنتاج :** مرزاق علواش / Jean-Pierre Gallepe /Jacques Bidou
- **مساعد انتاج :** Marianne Dumoulin/Pierre-Alain Meier
- **مدير التصوير:** Jean-Jacques Mréjen
- **تركيب ومونتاج:** Marie-Blanche Colonna
- **مسؤولو الصوت:** Philippe Sénéchal/ Jean-Pierre Laforce/ Philippe Bouchez
- **موسيقى : رشيد بحري**
- **الأدوار الرئيسية في الفيلم :**
  - الممثل الجزائري **حسان عبدو** بشخصية **(بوعلام)**
  - الممثل الجزائري **محمد ورداش** بشخصية **(سعيد)**
  - الممثلة الجزائرية **نادية قاسي** بشخصية **يمينة**
  - الممثل الجزائري **مراد خان** بشخصية **رشيد**
  - الممثل المسرحي **أحمد بن عيسى** بدور الإمام.

2. بطاقة فنية عن المخرج مرزاق علواش.

سبق وتعرضنا لمختلف المعلومات حول المخرج في الفصل السابق.

3. ملخص فيلم "باب الواد سيتي".

لكل فيلم سينمائي باعتباره عملا درامي بناء أساسي يبنى عليه السيناريست أفكاره ويحدد من خلاله الإطار العام لعمله، وتعد من بين القواعد المهمة التي يجب على كل من يحاول الولوج لغمار البحث والتحليل الفيلمي أن يشير إليها، خصوصا وأنها مستبعدة في العديد من الدراسات، لذا سنحاول الإشارة لها في دراستنا، من خلال تقديم ملخص الفيلم بالارتكاز إلى أهم هذه القواعد والعناصر الفنية **فبالنسبة للفكرة أو التيمة الرئيسية في فيلم "باب الواد سيتي"**: حاول **(مرزاق علواش)** في فيلمه هذا معالجة موضوع حساس خلال فترة كان فيها تصوير الأفلام في الشوارع والأحياء الجزائرية أشبه بشكل من أشكال الانتحار*[1]، ناهيك أن تكون فكرة الفيلم أصلا تحمل من الجرأة والإثارة ما يزيد خطورة تصويرها، وكعادته يفضل تقديم ماهو مختلف عن السائد أين تطرق علواش لبدايات انتشار المد الأصولي وتصاعد وتيرة التطرف والعنف أواخر الثمانينات، فكان العمل يحمل العديد من الدلالات والرموز وكان من أول الأفلام الجزائرية الروائية بعد فيلم مالك حامينا خريف أكتوبر التي رصدت فترة ماقبل مظاهرات أكتوبر 1988، والتي مثلت بداية ظهور الإرهاب في الجزائر ولذلك حاول المخرج في فيلمه تجسيد شخصية أولئك المتطرفين من وجهة نظره، محاولا معالجة تداعيات الموضوع وآثاره على مختلف شخصيات فيلمه التي عكست شرائح مختلفة من المجتمع الجزائري الذي كان يغرق في كثير من المشكلات التي عمل علواش على طرح العديد منها كمشكلة السكن التي ظهرت في كثير من الأحداث كما هو حال زوجين حديثين لم يجدا سقفا يأويهما وذلك الشاب الذي ينام في السيارة لاكتظاظ بيتهم الصغير لدرجة لا يجد فيها أين ينام، البطالة، التهريب، المتاجرة في المخدرات، والخمور، الرغبة في الهجرة، العلاقات بين الجنسين وغيرها من الأمثلة التي حاول التعريج عليها في فيلمه.

أما بالنسبة لبقية العناصر **فالصراع** الدرامي تجسد في تصادم شخصيتين أساسيتين في الفيلم (بوعلام)الذي يمثل فئة الساعيين للتغيير والمتفتحين الذين يعتمدون على الحوار كلغة لهم و**(سعيد)** الذي يقود فئة المتزمتين للرأي والمنغلقين ولا يعتدون بلغة الحوار بل يرون أن العنف هو السبيل الأجدى لحل مشكلاتهم وبذلك فهم يكفرون أي مخالف لأرائهم وأفكارهم، وعلى رأسهم **(بوعلام)** الذي تجرأ على تخطي الكثير من القيم والمبادئ الأساسية التي لا مجال للتغاضي عن اختراقها؛ خصوصا تخلصه من مكبر الصوت على سطح العمارة بحجة عدم قدرة على النوم بسبب انزعاجه من صوت الإمام وهو يخطب خطبة الجمعة في أوقات راحته، فهو خباز ويقتضي

[1]* الفيلم صور في فترة التسعينيات وصرح علواش أنه تلقى خبر اغتيال الروائي والإعلامي الطاهر جاعوط، أثناء تصوير الفيلم، الأمر الذي أثر بشكل كبير على المخرج ورغم تلك الظروف قرر مواصلة التصوير، تيمنا بعبارة القتيل "إذا صمت فإنك ستموت، وإذا تكلمت ستموت، إذا قل كلمتك و مت".

عمله العمل ليلا، لذا فذلك الوقت هو وقت نومه اليومي، لم يتحمل **(بوعلام)** ذلك اليوم الصوت وفي نوبة غضب قام برمي مكبر الصوت في البحر، رغم يقينه بأن فعلته هذه لن تمر بخير.

وبالفعل استطاع هذا الحدث قلب حي باب الواد رأسا على عقب، واستنكر الجميع هذا التصرف خصوصا الفئة المتشددة بقيادة **(سعيد)** التي كفرت الفاعل وصار هدفها الأساسي القبض عليه ليتلقى العقاب الرادع، وهنا بدأت خيوط القصة في التشابك والتعقيد واستطاع **(علواش)** أن يحيكها بتصعيده للأحداث التي عكست الوضع الاجتماعي والاقتصادي الخانق الذي كانت تعيشه الجزائر آنذاك، والذي ساهم في زيادة وتيرة العنف والتطرف وعلى هامش ذلك حاول علواش تقديم قصة عاطفية جمعت بين (بوعلام) و**(يمينة)** شقيقة **(سعيد)** والتي هي الأخرى حملت معها خيوط أبعد من مجرد قصة حب، ليصل علواش نحو **الذروة الدرامية** مع اكتشاف هوية الجاني ويصله كفنه كتهديد لبيته و تتسبب الجماعة في طرده من عمله ليبدأ خط **الحبكة** الدرامية بالنزول، ويقرر **(بوعلام)** الهجرة لتبقى **(يمينة)** بين رسائلها التي مرت سنوات وهي تكتبها له تخبر فيها ما وصلت إليه البلاد من موت و دمار دون إرسالها، وهو كان مشهد بداية ونهاية الفيلم الذي كان كله جزء من ذاكرة يمينة أين اعتمد علواش على تقنية **Flashback**.

4. أهم العناصر الأساسية المكونة لفيلم "باب الواد سيتي".

- **العنوان: "باب الواد سيتي" باب الواد الحومة"**

اختار المخرج **(مرزاق علواش)** لفيلمه هذا عنوان "**Bab El-Oued City**" أو "**باب الواد الحومة**" تعبيرا عن المكان الذي وقعت فيه أحداث الفيلم حومة باب الواد، فالعنوان هنا يتكون من كلمة الحومة باللهجة الجزائرية أو **City** بالفرنسية، وتعني الحي و باب الواد والذي سمي كذلك تيمنا بواديه الذي يصب في البحر، و يعتبر الحي أحد أهم وأقدم الأحياء الشعبية في الجزائر العاصمة المعروفة باكتظاظها وبناياتها العريقة التي بنيت أيام الاستعمار الفرنسي، والذي نجد حضوره طاغيا في أفلام المخرج، ويعود ذلك لأنه من تلك المنطقة، فهو المكان الذي عاش فيه طفولته وجزء كبيرا من مراهقته، وبقي وفيا له دائما فهو صورة عن الأحياء الجزائرية العريقة التي تحمل بين أزقتها وسطوحها حكايات كثيرة دائما ما تشغل المخرج لتسلط عدسة كاميرته عليها، فاختيار المخرج للعنوان فيه دلالة إيحائية لمكان وقوع أحداث العمل واستعانته بكلمة الحومة أو سيتي كما يلفظها أهل باب الواد يحمل دلالات كبيرة بارتباط سكان الحي وأهله به ومن بينهم المخرج الذي لم يفوت فرصة ويجعل شخصيات عمله تردد وجودها في هذا المكان بالذات أجل نحن في باب الواد "حومتنا"، ذلك الرابط الوجداني الذي لا يزال يجمع **(مرزاق علواش)** بتلك المنطقة،حتى أنه كرس عدة مشاهد لمعمر وزوجته الضريرة التي

أخذها الحنين لتلك المنطقة التي كانت تعيش فيها ولم تستطع نسيانها، هو كذلك شعور المخرج الذي نجد في كثير من أفلامه حيه حاضرا بقوة، فما يحمله تاريخ هذا الحي كفيل بأن يكون مكانا يُجس منه نبض الجزائر، فالفيلم يحكي الجزائر ما بعد أكتوبر 1988 المظاهرات التي كان فيها الحي في الواجهة، وخسر الحي الكثير من الأرواح وزج في السجن عددا كبير من شبابه وأشار علواش لذلك في عدة مشاهد.

- **الملصق الإعلاني.**

إن افتراض منهجية متكاملة لتحليل الرسالة البصرية الثابتة تستدعي التجهز بترسانة من الأدوات الإجرائية للتمكن من قراءة الصورة واكتشاف خباياها، لذلك اهتم **(رولان بارث)** بالصورة الإشهارية والأنساق الدلالية غير اللسانية في تحليلها السيميولوجي ويرى أنها تحمل ثلاث رسائل: رسالة لغوية ورسالة تقريرية وبلاغة الصورة، وانطلاقا من هذا عمد مجموعة من الباحثين المعاصرين على رأسهم **(لوران جرفيرو) و (بيروتات) و (كوكيلا)** على ابتكار منهجية لتحليل الصورة قائمة على عناصر أساسية تتمثل في :وصف الرسالة، مقاربة ايكونولوجية، مقاربة سيميولوجية [1]، وانطلاقا من هذه الدراسات شكل الباحث قدور عبد الله الثاني شبكة تحليل يمكن اعتمادها لتحليل الصورة الثابتة على تنوعها، والتي تستهدف جملة من العناصر سنأتي لبيانها في خضم تحليلنا للملصقات السينمائية الخاصة بأفلام عينة الدراسة.

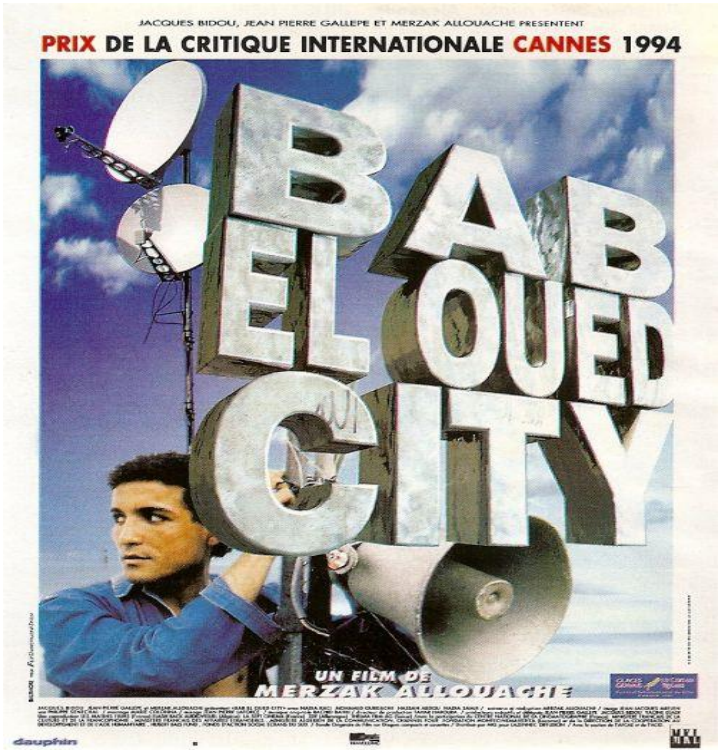
- **تحليل الملصق السينمائي الخاص بفيلم "باب الواد الحومة"**

<u>وصف الرسالة:</u>

- **المرسل :** المخرج الجزائري **(مرزاق علواش)** –سبق وأوردنا كل المعلومات حوله–

- **نوع الرسالة :** ملصق سينمائي أو الأفيش أو البوستر الخاص بفيلم **باب الواد الحومة** والذي أنتج سنة 1994 بالجزائر، بإنتاج مشترك جزائري فرنسي ألماني سويسري، عرض لأول مرة في 1994/11/16.

[1] للتفاصيل أكثر أنظر قدور عبد الله الثاني، سيميائية الصورة، المرجع السابق، ص 269–277



ملصق فيلم باب الواد سيتي.

- **محاور الرسالة:**

التنظيم الأيقوني للصورة : الملصق السينمائي عبارة عن إطار شكل مستطيل يعرض صورة لبطل العمل **(بوعلام) (حسان عبدو)** مرتديا قميصا أزرق بأزرار مفتوحة مع ظهور جزء من جسمه عاريا، وهو ينظر بريبة وخوف باتجاه اليسار بينما يقوم بفك الأسلاك القديمة التي ثُبت بها مكبر الصوت يعلو رأسه هوائيين مقعرين يتخذان وجهة نظره، يتوسط الصورة كتابة لعنوان الفيلم باللغة الفرنسية **Bab El-Oued City** بلون رمادي وبحروف كبيرة أخذ جل مساحة الملصق، أين دون أسفله وسطا باللون الأبيض عبارة UN FILM DE MERZAK ALLOUACHE كل ذلك على خلفية سماوية زرقاء صافية تتخللها سحب بيضاء على اليمين، بينما شغل أسفل الإطار بقائمة للطاقم الفني والتقني للفيلم بلون أسود صغير، بينما يعلوه أسماء مديري الإنتاج MERZAK ALLOUACHE، JACQUES JEAN-PIERRE GALLEPEBIDOU وعبارة PRIX DE LA CRITIQUE INTIONALE CANNES 1994

المقاربة النسقية:

- **النسق من الأعلى:** الرسالة البصرية محل التحليل هي الملصق السينمائي لفيلم **باب الواد الحومة** والهدف الأساسي من وجوده هو الترويج لهذا الفيلم والتعريف به في أوساط الجماهير في دور

العرض السينمائي ومختلف التظاهرات السينمائية الكبرى بغية محاولة جذب الجماهير نحو صالات العرض، لذا لابد من وضع كل ما من شأنه المساهمة في ذلك كما هي عبارة أن الفيلم حاصل على جائزة النقاد في مهرجان كان 1994.

استعان علواش بفوتوغرام مهم جدا من فيلمه وهو يمثل أهم حدث في الفيلم لحظة سرقة الشخصية الأساسية لمكبر الصوت، وسط زرقة السماء وبعيون وجلة خائفة تجعل المتلقي يتساءل عن مضمون اللقطة أكثر وبذلك يحقق الملصق غايته.

- **النسق من الأسفل:** حصل الفيلم على إشادة كبيرة من طرف الجمهور والنقاد ويعتبر من أهم الأفلام التي أنتجتها السينما الجزائرية التي أرخت لمرحلة جد مهمة من مراحل التي مرت بها الجزائر عقب أحداث أكتوبر 1988 وقبيل انفجار العنف المتطرف في تسعينيات القرن الماضي، ويأخذ الملصق السينمائي هو الآخر من نصيب نجاح الفيلم إذ يعتبر أول ما يصادف الجماهير وإما يدفعهم لتلقى الفيلم ومضمونه أو لا.

- **المقاربة الإيكونولوجية:**

- **المجال الثقافي والاجتماعي** : تنتمي هذه الرسالة البصرية إلى الملصقات الإعلانية التي تروج للأفلام السينمائية حيث تتجلى قوة الملصق في تموضع عناصرها في الإطار فتوسط العنوان بذلك الحجم الذي استغرق جل الملصق مع تلك الخلفية الصافية ومنظر الهوائيات المقعرة هو جو باب الواد أهم الأحياء الشعبية في الجزائر، لتبقى عيون المتلقي مركزة على الوجود الجانبي لتلك الشخصية و تثير فضوله عن هويتها.

- **مجال الإبداع الجمالي في الرسالة:** بتقسيمنا للصورة بخط عمودي سيحمل الجزء الأيسر منها صورة (بوعلام) يعلوه الهوائيان المقعران المتجهان نحو اليسار وجهة نظر الشخصية الرئيسية بالمقابل يحتل معظم الملصق العنوان باللغة الفرنسية بحكم العلاقة التاريخية للغة مع الشعب الجزائري ومع المخرج نفسه وأن الفيلم موجه للجمهور الأوربي وأن العروض الأولى له كانت هناك، وكلن الملصق ناجحا بالتناسق اللوني فيه زرقة السماء مع زرقة القميص مع اعتماد اللون الرمادي الملطخ وكأنها سماء وغيوم، مع كتابة للفظ الجلالة الله على حرف **C** في كلمة **City** والتي تحمل الكثير من الدلالات حولها كما سنرى.

- **المقاربة السيميولوجية :**

جاء مختلف العلامات البصرية في الملصق تحمل العديد من الدلالات والإيحاءات، فتموضع الشخصية الرئيسية يسار أسفل الملصق تدفع المتلقي للتركيز عليها خصوصا وأن ملامح الوجه تظهر بصورة جلية عيون تنظر لشيء ما مع التركيز على رداءه والأزرار المفتوحة كل يحمل دلالات حول حالة الترقب والفزع والقلق التي تعيشها الشخصية وبالفعل هذا ما تعكسه أحداث الفيلم بعد حادث سرقته لمكبر الصوت يقضي أيامه وهو ينتظر ما سيحدث له بعد اكتشافه، فعبارة باب الواد سيتي وخلفها تلك الهوائيات المقعرة ترمز للفضاء المكاني للفيلم وهو حي باب الواد والهوائيات هي دلالات توحي بأن الحي يستقبل ما استحدثته التكنولوجيا في تلك الفترة وأنه منفتح بفضل هذه الهوائيات على مختلف دول العالم، ما يحمل رمزية حول الانفتاح الذي عاشته الجزائر في تلك الفترة بعد إقرار التعددية والتحول الديمقراطي الذي عرفته نهاية الثمانينات، وبالمقابل تواجد لفظ الجلالة " الله" مكتوبا بوضوح على حرف **C** ومكبرات الصوت على أسطح العمارات والتي ترتبط بالمساجد كل هذه دلالات تشير لذلك المد الأصولي المتطرف الذي بدأت بوادره بالظهور في تلك الفترة وظهور تلك الجماعات التي استغلت الدين الإسلامي لسيطرة على الحي وبث الرعب والفساد فيه.

- **حوصلة وتقييم شخصي:** نعتقد بأن الملصق استطاع أن يحقق الغرض الإعلامي والترويجي له بنسبة كبيرة ناهيك عن ما تحمله رسائله من بلاغة رمزية.

- **الفضاءات الزمانية والمكانية**

"إن السينما هي فن مسافة وفن مدة، وهذه الازدواجية هي منبع امتلائها الواقعي الذي لا يمكنك مجاراته"[1].

- **الفضاء الزمني لفيلم "باب الواد الحومة"**

أنتج الفيلم سنة 1994 و بدأ تصويره في ظل انفجار الأزمة الأمنية في الجزائر وتناول الفيلم فترة ما بعد أكتوبر 1988 حيث قسم المخرج **(مرزاق علواش)** فيلمه "**باب الواد الحومة**"إلى زمنيين، ذلك أن فيلمه هو جزء من ذاكرة الشخصية الأنثوية الرئيسية للفيلم **يمينة (نادية قاسي)**، التي تعود للوراء فلاش باك لتحكي لنا قصتها مع **(بوعلام) (حسان عبدو)** وحكاية حومة باب الواد بعد أحداث أكتوبر 1988 مباشرة وهو الزمن الأول ثلاث سنوات بعد رحيل (بوعلام) سنوات التسعينيات–الذي حاول المخرج تقديم تفاصيل كثيرة عن الحياة في أعرق الأحياء الشعبية في الجزائر بعد أحداث أكتوبر

[1] مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، **المرجع السابق**، ص 242

الدامية والتي خلفت العديد من الضحايا من أبناء الحي وجر أغلبهم للسجون، وكيف أصبح الجماعات المتطرفة تتحكم في الأوضاع وتفرض منطقها في التعامل.

حيث حرص المخرج وهو يغوص في هذه الفترة الزمنية من ذاكرة **يمينة** في رمزية لذاكرة الجزائر أن يبرز لنا التفاصيل اليومية من حياة سكان باب الواد فلم يقفز بالزمن كثيرا كانت الأيام تتوالى بدء بيوم الجمعة الذي وقع فيه الحادث وصولا لاكتشاف الجماعة فعلة **(بوعلام)** ويوم العقاب الذي يختفي لأسابيع عن الحي ويعود مقررا الهجرة، ليعود علواش للزمن الأول في الفيلم لكن بصوت البطلة، فحسب ليبقى شريط الصور يتوالى مع امتداد ذاكرتها، أين استخدم علواش صوتها ليحكي عن جزائر التسعينيات وما حصل من أحداث دامية غيرت حومة باب الواد بل غيرت الجزائر كلها ليعود بلقطة مقربة جدا لعيونها، المركزة مع رسالتها لينتهي الفيلم؛ وقد أرجع **(مارسيل مارتن)** أسباب استخدام الفلاش باك أو تقنية الارتداد أو كما سماه الزمن المقلوب لعدة أسباب جمالية، درامية، سيكولوجية، سوسيولوجية[1]، تجعل من المخرجين يفضلون استحضار الماضي كما فعل **(مرزاق علواش)** الذي أراد أن يعطي إضافة لمختلف المسببات الدرامية والسيكولوجية خاصة التي اعتمدها لمحة بسيطة عن زمن تصوير فيلمه الذي كاد أن يتوقف بسبب خطورة الوضع آنذاك، فكان هو ومعظم الطاقم يصورون في الوقت الذي يغتال فيه زملائهم من الفنانين والإعلاميين هنا وهنا بسبب تلك الجماعات الإرهابية التي يشير إليها فيلمه.

- **الفضاء المكاني لفيلم "باب الواد الحومة"**

اكتفى المخرج بمكان عام واحد وهو حي باب الواد أين تنقل بين بيوته وسطوحها أزقته وشوارعه ومعالمه المختلفة فصور داخل البيوت وخارجها بالشوارع والأزقة في المسجد والشواطئ، في المخبزة والمقهى، الحمام، الحانة، المقبرة، ضواحي كنيسة السيدة الإفريقية.

وظف المخرج مختلف الفضاءات منتقلا ما بين المفتوحة والمغلقة، مركزا على أن تكون الأماكن حقيقية بعيدا عن الاستوديوهات الجاهزة التي تُبعد الموضوعات الفيلمية عن الواقعية التي تُميز أعمال **(علواش)** –كما سبق وأشرنا في الفصل الثالث–، الذي أراد أن يقدم للمشاهدين صورة عن الأحياء الجزائرية من خلال حي باب الواد على اعتباره أكبر وأقدم الأحياء بالعاصمة، حيث استهل فيلمه بلقطات عامة بزاوية غطسية للمدينة استطاعت التأسيس لجغرافيا المكان الذي ستدور فيه أحداث الفيلم، إنها العاصمة الجزائرية دون غيرها، وهو أسلوب غالبا ما يستخدمه علواش في بداية أفلامه

[1] للمزيد من التفاصيل ، **المرجع نفسه**،ص ص 215-219

للتعريف بالمكان وإظهار ارتباط الشخصيات به، أطل علينا بالمدينة في إشارة له أن ما سنراه من أماكن هي مرتبطة بها، وبحي بالذات.

فوتوغرام رقم (01) فوتوغرام رقم (02) عن بنايات حي باب الواد

ركز المخرج على الوحدة المكانية في فيلم باب الواد فلم نرى عدسة كاميراته التقطت غير حي باب الواد، وباعتبار الحي وسط مرتبط بشخصياته فهو بحمل دلالات درامية تعكسها هذه الأخيرة، والأحياء دلالات رمزية توحي بالنخوة والترابط الاجتماعي والتضامن بين أهاليه وحفاظهم على أصالتهم وتاريخهم وهو ما لم يظهر أبدا في حي باب الواد، الذي كان رمزا للعنف، الخيانة، الجريمة والجهل والخروج عن القانون، لذلك حاول المخرج أن يقدم هذا الحي بمختلف فضاءاته المفتوحة كالشاطئ والشوارع والسطوح وغيرها.

ظهرت مختلف هذه الفضاءات مزدحمة ومكشوفة يمكنها أن تفضح كل ما يجري في هذا الحي العريق، الذي لم يحاول تزييفه كما يفعل غيره من المخرجين فصور الشوارع بما فيها من نفايات، محاولا توظيف جماليات الواقعية وإخراجها من قبح تلك المناظر محاولا الانتصار لواقعيته التي يؤمن بها، كما كان حضور الأماكن المغلقة متنوعا في فيلمه ما بين المسجد، المخبزة، المقهى، الحانة، بيوت الشخصيات كل هذه الأمكنة مثلت بديكوراتها البسيطة وواقعيتها الحقبة الزمنية التي تدور فيها أحداث الفيلم.

5. التحليل التعييني والتحليل التضميني لفيلم "باب الواد سيتي"

سبق وأشرنا في الفصل المنهجي رغبتنا في اعتماد وثيقة **(ريمون بلور)** المتضمنة كلا من:

- **شريط الصورة وفيه :**

- سلم اللقطات : أين نحدد أهم أحجام اللقطات التي وظفها المخرج (مرزاق علواش).
- زوايا التصوير: العادية، غطسية، عكس غطسية، المجال والمجال المقابل،..
- حركات الكاميرا: ثابتة أو متحركة.

- **شريط الصوت:** ويتضمن العناصر التالية:

- الحوار: الكلام الذي يدور بين شخصيات العمل، وقد فضلنا الاعتماد على الترجمة للغة العربية في حوارات الشخصيات باللغة الفرنسية في حين اعتمدنا الحوار باللهجة العامية كما هو.
- الموسيقى المرافقة للقطات.
- الضجيج والضوضاء. مختلف الأصوات الأخرى

كما ركزت وثيقة (**ريمون بلور)** على:

- **الشخصيات.**
- **فضاء الفيلم (المكان، الزمان).**
- **مدة اللقطة.**

وبذلك قمنا باعتماد الوثيقة على النحو التالي:

- **التقطيع التقني للمقاطع المختارة من فيلم "باب الواد سيتي"**

- ***المقطع الأول: جنيريك البداية والمشهد الافتتاحي.***

رقم اللقطة	مدة اللقطة	المقطع الأول							الفضاء المكاني/ الزماني	أخرى شخصيات تنقلات /...
		شريط الصورة			شريط الصوت					
		محتوى اللقطة	سلم اللقطة	زاوية النظر	حركة الكاميرا	الحوار	الموسيقى	المؤثرات الصوتية		
01	18 ثا	خلفية سوداء مدون عليها بيانات باللون الأبيض تتضمن المساهمين في العمل من شركات منتجة والطاقم الفني التقني(سنوضحها لاحقا)	/	/	/	/	/	/	/	ظهور واختفاء
02	60 ثا	تظهر جريدتين موضوعتين على السرير، بعنوانين بالبنط العريض باللغة الفرنسية، لتصعد الكاميرا لتظهر يد يمينة وهي تكتب رسالة لتتمركز على رأس الشخصية ووجهها الذي تحركه للأسفل والأعلى بين الحين والآخر.	قريبة	غطسية ثم عادية	بانورامية من الأسفل للأعلى ثم ثابتة	مونولوج **يمينة** مع نفسها: "البارح زادوا قتلوا ثلاث بوليسية، فالليل سمعنا رصاص يضرب مدة سوايع طويلة، علاش راني نكتبلك، هذي ثلث سنين معلابالیش وين راك، في آما بلاد، كنت تقولي ذرك تولي وتديني معاك خليتني نستنا، وعلاش يا (بوعلام) وعلاش نسيتني، الله ينعل هذاك النهار لسود، هذيك الجمعة الصيف والسخانة كانت تقتل، كنا غير كيما بدينا ننساو يمات الحزينة وعنف 88 باب	/	صوت سيارة الشرطة	داخلي /ليلا غرفة النوم –ليلا	الشخصية الأنثوية الرئيسية: يمينة

				الواد حومتنا عرفت الموت والجرح والسجن وبدأت ترجع للهدوء والراحة وش خذاك يا (بوعلام) هذاك ليوم وش خذاك.				
03	29 ثا	تبدأ بسلك كهربائي على السطوح وتتصاعد لتصل إلى مكبر الصوت	قريبة جدا	عادية	بانورامية نحو اليسار ثم إلى الأعلى	**الإمام**: كاين حديث تاع الرسول صلى الله عليه وسلم يقول: النظافة من الإيمان والوسخ من الشيطان" لكن حنا لما نخرجوا للشوارع نلقاوها كلها معمرة وسخ وحتى قدام أبواب ديارنا.	/	ضوضاء شوارع وصوت أطفال بعيد زقزقة عصافير	منظر خارجي نهارا/ سطوح البناية	إمام حي باب الواد / تعليق بمكبر الصوت دون ظهور الشخصية
04	26 ثا	بنايات حي باب الواد وشوارع مكتظة بالسيارات والناس، ليعود وظهر الحي على ضفاف البحر الممتد مع زرقة السماء،ليقترب بالكاميرا إلى مكبر الصوت	عامة	غطسية	بانورامية نحو اليمين إلى الأعلى	واحد فينا لا بقول كلمة الحق ولا ينبه خوه كلي مصرا حتى شي، تقولشي عميانين..لكن قداش من مرة كثير من الناس يتكلموا على النظافة ف الحي تاعنا،لما يكونوا يتناقشوا في يعضهم البعض يقولوا الإنسان المسلم هو أنظف إنسان في العالم.	/			
05	11 ثا	يظهر **(بوعلام)** وهو يرتدي قميصه الأزرق ويتجه نحو مكبر الصوت، ويدفع بالأفرشة المعلقة على السطوح بغضب ويقف أمامه ويبدأ في فك الأسلاك التي تثبته	صدرية	عادية	ترافلينغ خلفي حركة ثابتة	مواصلة الخطبة الملقاة من طرف إمام الحي:..لازم نفتحوا عينينا شوية ونحاربوا هاذ الأوساخ لي راها تبع فينا..	/	ضوضاء شوارع وصوت أطفال بعيد زقزقة	منظر خارجي سطوح البناية / نهارا	مواصلة صوت الإمام الشخصية الرئيسية (بوعلام)

							عصافير		
06	2ثا	يمينة تتلصص على النافذة وتراقب ماذا يفعل (بوعلام)		عادية	ثابتة ثم زووم أمامي	يكمل الإمام خطبته والصوت يصبح غير واضح	/	ضوضاء تفكيك الأسلاك	نهارا/ سطوح البناية	يمينة /
07	10 ثا	تظهر يدي (بوعلام) وهي تفك الأسلاك ثم تنتقل الكاميرا لوجهه المتعرق وعيونه وهو ينظر وراءه فيلاحظ يمينة التي تنظر إليه من وراء النافذة.	قريبة جدا	المجال والمجال المقابل	ثابتة	يكمل الإمام خطبته والصوت يصبح غير واضح	/	ضوضاء تفكيك الأسلاك	نهارا/ سطوح البناية	(بوعلام) ويمينة
08	39 ثا	تبدأ اللقطة بلقطة قريبة لمقود سيارة وفي منظر ليلي غير واضح المعالم مع أضواء الشوارع، لتظهر مقود السيارة والزجاج الأمامي الذي يظهر من خلاله الشارع ليلا سيارات مركونة على الجوانب،والسيارة تتقدم للأمام في الشارع الهادئ الذي يكاد لا يظهر فيه شخص واحد، ليظهر عنوان الفيلم مستغرقا الإطار باللغة الفرنسية والعربية وكانت اللقطة منذ بدايتها مصحوبة ببيانات مكتوبة انتهت بمخرج العمل.	ذاتية	عادية	ترافلينغ أمامي	/	موسيقى حماسية	/	منظر خارجي الشارع/ ليلا	/

- المقطع الثاني: سعيد يتجهز للخروج بحثا عن سارق مكبر الصوت

رقم اللقطة	مدة اللقطة	المقطع الثاني						الفضاء المكاني/ الزماني	أخرى شخصيات تنقلات /...
		شريط الصورة			شريط الصوت				
		محتوى اللقطة	سلم اللقطة	زاوية النظر	حركة الكاميرا	الحوار	موسيقى	المؤثرات الصوتية	
01	12 ثا	سعيد الشاب الملتحي يقف أمام المرآة وهو يضع الكحل لكلتا عينيه، ويلتفت يمينا وشمالا يتأكد من جاهزيته للخروج.	قريبة جدا	عادية	ثابتة	/	/	/	سعيد
02	9 ثا	يمينة مرتدية حجابها وتنشر الغسيل في شرفة المنزل المغطاة تماما.	متوسطة	عادية	ثابتة مع زووم أمامي ثم خلفي	/	/	ضجيج الشوارع صوت عصر الملابس	يمينة
04	33 ثا	(سعيد) يدخل إلى الغرفة وتقدم نحو شقيقته يمينة إلى الشرفة ويقف وراءها يصرخ فيها وهي ترد عليه ويحاول تعنيفها فتقف له بالمرصاد، ويواصل تهديدها وتحاول الدفاع عن نفسها وتحمل الدلو وتهدده هي الأخرى به	صدرية	عادية	بانورامية نحو الإمام فثابتة	- (سعيد): يلزملك نص نهار باه تتشري لحوايج يمينة : متبدانيش ع الصباح. (سعيد):جابلك ربي تخلعيني ولا نهار كامل وأنت لاصقة ف التواقي ولا رايحة جاية فالبالكون وتحبي منهدروا والو يمينة : بركا وجعتني (سعيد) : قريب ان شاء	/	ضوضاء الشوارع وحركة السيارات والدراجات	يمينة وشقيقها (سعيد)

				الله يولي سور هناي وتولي تعرفي الحجاب تاع الصح، je me manque نهار كامل وأنت طلي ع التواقي ماشفتيش الخبيث لي سرق ا haut parleur **يمينة:** وش راك تحسب فروحك ما تمسنيش مانسمحلكش تمسني..أدنى تشوف (سعيد) اخلعيني اخلعيني.					
/05	5 ثا	شارع مكتظ مجموعة من الرجال والقليل من النساء يتجولون بالشارع،	جامعة	غطسية	ثابتة	/	/	ضوضاء الشوارع وصوت حركة وسائل النقل في الطرقات صوت الآذان	منظر خارجي الشارع /نهارا	/
06	5 ثا	ينتقل لرصيف مكتظ بالناس متجهين لأشغالهم								
07	17 ثا	ثم ينتقل بالكاميرا للطريق المكتظ بالسيارات وعامل النظافة يجر عربته على طرف الطريق وينظر لتلك السيارات ويكمل طريقه لتمر سيارة بيضاء وتغطي كامل الإطار.								
08	12 ثا	(سعيد) بالكوفية الفلسطينية على كتفيه، يسير بجانب رفاقه الثلاثة الملتحين يسيرون في شارع ويتبادلون أطراف الحديث.	جامعة فمتوسطة	عادية	ثابتة	/	/	الآذان إنذار الشرطة	الشارع/ نهارا	سعيد

09	12 ثا	صديق (بوعلام) ينزل من السلالم محملا بكيسسين كبيرين من السلع المهربة	جامعة	عادية	ثابتة ثم بانورامية نحو الأسفل	/	/	إنذار سيارة الشرطة ووقع الأقدام	
10	3 ثا 4 ثا 3ثا 3ثا	صديق (سعيد) ينظر بحدة ويحرك لحيته ويحرك عينيه نحو الأعلى. شخص يحرك رأسه يومئ بالإيجاب. شخص متوتر ينظر ويحرك أنفه ويتنفس مصدرا صوتا ويبتلع ريقه مسعود الأجنبي يلتفت	توالي لقطات قريبة جدا	عادية	ثابتة	/	/	صوت الشارع	رفاق (سعيد) وبعض أهالي حي باب الواد	منظر خارجي الشارع/ نهارا
11	4ثا	مجموعة من الشباب بينهم صديق (بوعلام) يقفون مصطفين ويستمعون بعناية، (لسعيد)	خصرية	ضد غطسية	ثابتة	(سعيد): مالا معلابالكم بوالوا	/	ضوضاء وضجيج الشارع	مبروك شباب الحي
12	9 ثا	(سعيد) يخاطب مجموعة من شباب وأهالي حيه حول سرقة مكبر الصوت الخاص بالمسجد.	قريبة جدا	عادية	ثابتة	اسمعوا مليح، جريمة كبيرة، هذا لسرق haut parleur ، حب يحبس كلام ربي، راه تعدى على شرف المسلمين.	/		(سعيد)

13	3ثا 2 ثا 2ثا	شاب يستمع بعناية ويبدو متوترا مراهق ينصت ل(سعيد) مقطب الجبين كهل يستمع بتركيز واهتمام ويحرك رأسه	قريبة	عادية	ثابتة	ديروا مليح فعقلكم بلي نصيبوه بهذا العمل الشيطاني راهو تعدى حتى عليكم يلزم تعاونونا.	/			
14	5 ثا	(سعيد) يواصل حديثه وهو يحدق بهم بغضب وينظر للأعلى في أخر اللقطة.	قريبة جدا	عادية	ثابتة	c est sûr essayer يبعوه في سوق الدلالة، بصح يخلصها عند ربي.	/			(سعيد)
15	4 ثا	(بوعلام) في الناحية الأخرى يسير حاملا حقيبته على كتفه بجانب سياج.	أمريكية	ضد غطسية	ثابتة	/	/	ضجيج وضوضاء الشارع	منظر خارجي الشارع/ نهارا	(بوعلام)
16	20 ثا	(سعيد) وسط جماعته يواصل حديثه	جامعة ثم صدرية	عادية	ترافلينغ أمامي	لازم الحومة تتنقى، كاين حوايج بزاف راهم يصراو ليوم ما يتصرفوش فلعقل كيما لمرا لفاسقة الرجال داخلين خارجين ليها، إي أون بليس ماشي مانبا بنت لبلاد. بهدلتنا لعنة الله عليها يلزم ترحل منسحقوهاش فالحومة، ربي يبعدها كيما بعد السماء على الأرض	/			(سعيد) وجماعته
17	7 ثا	صديق (سعيد) يحرك لحيته ويستمع بعناية ليتدخل هو الآخر ويكلم الناس	قريبة	عادية	ترافلينغ ثم ثابتة	صديق (سعيد): اسمحولي خاوتي بهاذ الكلمة في هاذ البلاد ما بقى والو بقات لهدرة بالكلاش ولا ما يشقاش.	/		منظر خارجي الشارع/	صديق (سعيد)

18	9 ثا	حوار (سعيد) وصديقه مسعود	صدرية	عادية	ثابتة	مسعود بلغة فرنسية يتحدثان حول مال التبرعات. (سعيد): نتلقاو فالمسجد إن شاء الله.	/		نهارا	(سعيد) مسعود

- **المقطع الثالث: تهديدات (سعيد) وجماعته للناس**

رقم اللقطة	مدة اللقطة	المقطع الثالث								
		شريط الصورة				شريط الصوت			الفضاء المكاني/ الزماني	أخرى شخصيات تنقلات /...
		محتوى اللقطة	سلم اللقطة	زاوية النظر	حركة الكاميرا	الحوار	موسيقى	المؤثرات الصوتية		
01	10 ثا	منظر للبحر وسطه باخرتين .	عامة	عادية	ثابتة	/	موسيقى حماسية	صوت البحر	خارجي / نهارا	/
02	9 ثا	(سعيد) يسير مع رفاقه، بحثا عن سارق مكبر الصوت، ليشير واحد منهم لمكان يتسارعون للذهاب ناحيته.	متوسطة	عادية	ثابتة	/	أغنية راي جزائرية		منظر خارجي/ الشاطئ نهارا	(سعيد) ورفاقه
04	2ثا 04 ثا	يدين تلفان سيجارة مخدرات وشابين جالسان يستمعان للموسيقى على المذياع	قريبة جدا متوسطة	عادية	ثابتة	- /				/
05	12 ثا	(سعيد) وجماعته يتجهان نحو الشابين.	متوسطة			- /				(سعيد)
05	10 ثا	الشابين ينتبهان للجماعة ويخفيان	متوسطة	عادية	ثابتة مع	- الشاب علي : راهم	أغنية	صوت		/

		المخدرات ويغلقان المذياع			زووم أمامي	جايين هاذوك، استر استر استر	راي جزائرية	البحر	المنظر
06	05 ثا	(سعيد) وجماعته يقتربون من الشابين ويلقون السلام	صدرية	المجال والمجال المقابل	ثابتة	- (سعيد): السلام عليكم.	/	صوت البحر ووقع الأقدام	خارجي الشاطئ /نهارا
07	04 ثا	الشابان يردان السلام واحد تلو الآخر في لقطتين صدريتين متواليتين	صدرية		ثابتة	- الشاب 1: وعليكم السلام - الشاب 2 : وعليكم السلام ورحمة الله	/		
08	02 ثا	صديقي (سعيد) ينظران إليهما بغضب ورشيا يحرك يمسح وجنته لإخافتهما.	قريبة		ثابتة	- /	/		
09	04 ثا	نظرة توتر وقلق تعلو وجه الشابين	قريبة		ثابتة	- (سعيد): علي..	/		
10	07 ثا	(سعيد) يخرج شريطا من جيبه	خصرية		ثابتة	- راهم جابولي كاسيطة من سوريا.. المدح الديني، ننجم نباسيهالك هكا تبدل شوية.	/	صوت أمواج البحر وصوت النوارس	
11	8 ثا	علي وهو ينظر إلى (سعيد) ويرد عليه	صدرية		ثابتة	- **علي**: وشمن كاسيطة يا خويا ياك تعرفني نسمع شعبي ولمغربي وراي، حاجة واحد أخرى قاع منسمعهاش	/		
12	8 ثا	(سعيد) وسط رفاق يرد بغضب وهو يحدق	صدرية		ثابتة	- **علي**: الكاسيطة لي راك	/		

(سعيد) ورفاقه
رشيد مسعود
علي
سعيد وجماعته
علي
سعيد

		بعلي		المجال		تهدر عليها علابالي لوكان نسمعها يروحلي لقوسطو (سعيد): ماتحشمش اه، ديرو مليح فعقلكم بلي علابالنا وش راكم تترافيكيو فالنهار.			
13	02ثا	يستمر الحوار ويرد رفيق علي على (سعيد)	صدرية	والمجال المقابل	ثابتة	- صديق علي: واش راح توليلنا حكومة	/	صوت أمواج البحار /نهارا الشاطئ	(سعيد)
14	09 ثا	يواصل (سعيد) تهديده	قريبة		ثابتة	- الحومة هاذي تتنقى، مكان حتى حكومة حنا لي نقوها بربي ان شاء الله، نطلب ربي برك ما يكون عندكم حتى موعالقة مع haut parleur لي تسرق فالباطيمون لي فوقنا	/		(سعيد)
15	10 ثا	مواصلة الحوار،يرد علي ورفيقه	قريبة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	- علي :وشمن haut parleur وقيلا راك شاك فينا حنا لي سرقناه يا (سعيد) - الرفيق: مناش ناويين قاع ندير رو غروب تاع لعراس	/		علي وصديقه
16	04 ثا	يواصل (سعيد) الحوار ويرد بغضب	قريبة		ثابتة	- (سعيد) : واش تكعبوهالنا ولا قادرين تسرقوه وتبعون وعلابالكم وش تشريو	/	صوت الأمواج /نهارا الشاطئ	(سعيد)

17	02 ثا	ينظر علي ل(سعيد) ويحرك رأسه متفاجئا	صدرية		ثابتة	- /	/	صوت الأمواج	الشاطئ /نهارا	علي
18	12 ثا	يواصل (سعيد) رده ويتدخل رشيد رفيقه ويصرخ بعلي ورفيقه	صدرية		ثابتة	(سعيد) هيا الله يسهل هيا راكم في بالنا بصح أه، رشيد: هيا مسمعتوش هيا هيا اعطوا الريح لرجليكم هيا نوضوا ما تشوفوش فيا هاي	/	صوت أمواج البحر	الشاطئ /نهارا	(سعيد)
19	06 ثا	بنايات باب الواد	عامة	عادية	ثابتة	/	/	ضجيج الشارع وإنذارات الشرطة	حي باب الواد/ ليلا	/
20	04 ثا	الشباب يتجولون بأحد الشوارع	جامعة	غطسية	ثابتة	/	/			/
21	04 ثا	شاب يصعد على الدرج، وينظم لجماعة (سعيد) الملتحين والذين يرتدون عباءاتهم البيضاء مع الكوفية الفلسطينية ويجلسون يتسامرون حول مكبر الصوت المسروق وما عليهم القيام به	جامعة	غطسية	بانورامية نحو الأعلى	(سعيد): لو كان الشرطة دارت الضربة هاذي نسمعوا وشمن فايدة بلاك واحد دارها غير باه يبروفوكينا، باش يشوف لرياكسيون تاعنا، وواحد من الحومة، يرد أحدهم: لوكان نديرو كوتيزاسيون ونشريو واحد خلاص.	/	/	منظر داخلي بهو عمارة ليلا	(سعيد) ورفاقه
21	09 ثا	(سعيد) يقطعه بنبرة غاضبة	قريبة ثم كتفية	عادية	بانورامية	(سعيد): أواه لالا هكذاك نطيحوا بروحنا الحومة حومتنا ومانقبلوش ليدنا لينا.	/	/	منظر	(سعيد)

22	04 ثا	مواصلة الحوار بين (سعيد) وجماعته	قريبة	عادية	ثابتة	أحدهم : اسمع (سعيد) يخي تفاهمنا نبعثو لولاد لفرانسا فاكونس ومن بعد نلتهاو بهاذ القضية	/	/	داخلي بهو عمارة ليلا	/
23	13 ثا	مواصلة الحوار بين (سعيد) وجماعته	قريبة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	(سعيد): الذراري يروحوا للبحر بربي ان شاء الله وحنا نريحوا هنا نريقلوا الأمور، لافار تاع haut parleur لازم تتريقلا رشيد: راني موافق ديجا رانا طولنا قاع علابلي كاين واحد الناس راهم يسهزاو مي كاين وحد خرين.... آ يعندو فيهم	/	/		(سعيد)
24	02 ثا	أعضاء الجماعة منتبهون لكلام (سعيد)	قريبة	عادية	بانورامية	سعيد: منا على سمانة ان شاء الله	/	/		/
25	03 ثا	مواصلة الحوار	قريبة	عادية	ثابتة	خويا، رشيد: إي إن شاء الله (سعيد) الله يجازيك، أعطينا لاتاي	/	/		(سعيد)
26	03 ثا	(سعيد) وجماعته جالسون يشربون الشاي	جامعة	غطسية	زووم للخلف ثم ثابتة	/	/	/		/

27	35 ثا	(بوعلام) على السطوح يشعل كبريت لتنتبه يمينة لوجوده. تفتح يمينة النافذة وتطل منها. يكلم يمينة بالإشارات ويطلب منها لقاءه. مواصلة الحوار بالإشارات بينهما.	أمريكية صدرية صدرية صدرية	المجال والمجال المقابل	ثابتة	/	/	ضوضاء الشارع ووقع الأقدام صوت إشعال عود الكبريت	سطح العمارة ليلا	(بوعلام) يمينة
28	32 ثا	سيارة تسير في الشوارع ، ورجل غامض بنظارة يلتف يمينا وشمالا	فوق الكتف	عادية	ترافلينغ أمامي	/	موسيقى إثارة	/	شوارع العاصمة	/
29	5 ثا	كاتيدرائية السيدة الإفريقية	عامة	غطسية	ثابتة	/	/	أصوات الشوارع زقزقة	منظر خارجي / نهارا طريق	/
30	3 ثا	(سعيد) يقف وينظر للمدينة من عل	صدرية	عادية	ثابتة	/	/			/
31	4 ثا	على مد الطريق تتقدم السيارة وتقترب	جامعة	عادية	ثابتة	/	/	نباح الكلاب صوت السيارة		/
32	3 ثا	يلتفت (سعيد) نحو صوت السيارة	صدرية	عادية	ثابتة	/	/			
33	4 ثا	تتوقف السيارة أمام (سعيد)	قريبة	عادية	ثابتة	/	/	ضجيج		
34	28 ثا	حوار (سعيد) والرجل الغامض أمام السيارة وعلامات التوتر بادية عليه يلتف يمينا	فوق الكتف	المجال والمجال	ثابتة	**الرجل:** مراناش نشوفوك هاذ ليمات.**سعيد:** صحا صحا ذرك وش	/	زقزقة		(سعيد) والرجل

		وشمالا.		المقابل		حبتو **الرجل** : حنا محبينا والو حبينا نشوفوك برك كيما تفاهمنا.**سعيد**:أنا مانحبش هاذ لي روندیفو. **الرجل** : ماشي مسالة تحب ولا متحبش كي نحبوا نشوفوك (سعيد): أي داكور ذرك راكم صبتوني.**الرجل** : شوف كاين الجديد رانا نتاصلو بيك رانا نتصلوا بيك				المجهول
35	04 ثا	السائق يحرك نظارته وينظر ل(سعيد)	قريبة	عادية	ثابتة	/	/	زقزقة	خارجي / نهار	
36	03 ثا	يلتفت (سعيد) يمينا وشمالا وينظر للرجلين	صدرية	عادية	ثابتة	/	/			
37	03 ثا	يرفع الرجل زجاج السيارة وينظر لسعيد	قريبة	عادية	ثابتة	/	/			

- **المقطع الرابع:خطاب رشيد للشباب المراهقين حول بطولاته ضد الشيوعيين**

المقطع	مدة	المقطع الرابع		الفضاء المكاني/	أخرى شخصيات
		شريط الصورة	شريط الصوت		

	اللقطة	محتوى اللقطة	سلم اللقطة	زاوية النظر	حركة الكاميرا	الحوار	الموسيقى	المؤثرات الصوتية	الزماني	تنقلات /...
01	12 ثا	من كاتيدرائية السيدة الإفريقية تنتقل إلى طول الرصيف أمامها أين يتجمع الناس مجموعات	جامعة	عادية	بانورامية لليسار	رشيد : فهمتوا مكناش في بزاف كنا الله أعلم..كنا في ستة هكذاك وقيل كي لحقو لينا الرواسا من بعد سيركلاونا بليشار بالمدافع بتاعهم هاذوك الحاصول جابو قاع السلاح تاعهم الثقيل هذاك واحد لعباد يالطيف	/	ضوضاء وضجيج الناس	خارجي/ نهارا كنيسة Dame d'Afrique	
02	13 ثا	مجموعة من المراهقين مع رشيد عند كاتيدرائية السيدة الإفريقية، يحكي لهم عن مغامرته ضد الجيش الشيوعي	صدرية	ضد غطسية	ثابتة	نقولكم الصح كان في يدي كلاش أنا قلت في رايي ليوم لازم ندير حالة لوكان نقولكم متامنونيش غير لحقو لينا بداو يتيريو عرفت باذن الله الكرامة نزلت، بدا الرصاص يجوز علينا كي الشتا سطرنا ربي برك رصاصة ما قاستنا ألبقدرة تاعو برك الشيوعيين مقدروش...				رشيد
04	4 ثا	(بوعلام) يسير متجها للمقبرة	جامعة	عطسية	بانورامية	- /	/	ضوضاء المدينة	خارجي/نهارا	(بوعلام)
05	4 ثا	ينهي رشيد حديثة ليتسنى له اللحاق ب(بوعلام)	متوسطة	عادية	ثابتة	- هيا خفو لي عندو كشما سؤال يحب يسقسي..يطرحو				رشيد

					ذرك هاي				

- **المقطع الخامس:خطبة الجمعة وحوار (سعيد) والإمام**

رقم المقطع	مدة اللقطة	المقطع الخامس							الفضاء المكاني/ الزماني	أخرى شخصيات تنقلات /...
		شريط الصورة			شريط الصوت					
		محتوى اللقطة	سلم اللقطة	زاوية النظر	حركة الكاميرا	الحوار	الموسيقى	المؤثرات الصوتية		
01	18 ثا	الجماعة المجهولة تتجول في شوارع العاصمة وحي باب الواد، والرجل يلتفت يمينا وشمالا يراقب الأوضاع.	فوق الكتف	عادية	ترافلينغ أمامي	المذيعة تتحدث عن كيفية العناية بالشعر	/	صوت السيارة والمذياع	منظر خارجي/ الشوارع نهارا	/
02	38 ثا	المصلون يجلسون ويستمعون بعناية لخطبة الإمام، أين يظهر (سعيد) وجماعته يجلسون صفا واحدا، أغلبيهم ملتحين ومنهم من يحرك أصابع يديه المضمومتين	متوسطة	عادية	بانورامية إلى اليمين ثم ثابتة	أيها الإخوة بلادنا راهي محتاجة للسلم والهنا، فكرو مليح وش وقع في شهر أكتوبر أموات،مجاعة وكل الأطفال لي ضاعوا وهو ما في عز شبابهم هذا يخلينا نخمموا في حياتنا اليومية	/	/	منظر داخلي /المسجد نهارا	/
04	4 ثا	الإمام بعمامته وعباءته البيضاء متوشحا كوفية فلسطينية و يلقي خطبته في المسجد	خصرية	عادية	ثابتة مهتزة		/	/		الإمام

05	3 ثا 2 ثا 2 ثا	توالي وجوه المصلين وهم يستمعون لكلام الإمام في لقطات قريبة بين من يهز رأسه ومن يستمع مركزا ومن يبدو عليه التوتر.	قريبة	عادية	ثابتة	- أيها الإخوة الإسلام هو دين الرحمة والإخلاص لازم نكونوا ضد العنف والجهل	/	/	/
06	6 ثا	(سعيد) ينظر للإمام، وع تشويش بخلفية اللقطة ليظهر أحد أطراف الجماعة ينظر ل(سعيد) وتشوش صورة الأخير	قريبة جدا	عادية	ثابتة	- /	/	أصوات طبيعية تنفس حركة الناس	إختفاء وظهور تدريجي
07	2 ثا	(بوعلام) يلتفت خلفه وينظر ل(سعيد)	قريبة	عادية	ثابتة	- /	/		(بوعلام)
08	2 ثا	يبادله (سعيد) النظرة بغضب ووعيد	قريبة جدا	عادية	ثابتة	- /	/		(سعيد)
09	3 ثا	يلتف (بوعلام) وينظر باتجاه الإمام	قريبة	عادية	ثابتة	- /	/		(بوعلام)
10	6 ثا	طفل يضع مصحفا بين قدميه ويقرأ القرآن في المسجد	متوسطة	عادية	ثابتة	- **(سعيد)** : الشيخ haut parleur لازم نصيبوه نتعداو على لي تعدا علينا.	/	/	/
11	37 ثا	الإمام حاملا مصحفا بين يديه ويسير و(سعيد) ويتحدثان	إيطالية خصرية	عادية	ثابتة ثم بانورامية إلى الأمام ثم ثابتة	- مراكش تشوف وش راهو صاري فالحومة، الذراري ولاو يسهزاو بينا.**الإمام:** علابالي علابالي لكن هذا الشيء يقدر ينحل بلا عنف (سعيد): يلزم نصيبوه **الإمام:** كاين 15 haut parleur فوق السطح وانت في بالك كي يخص واحد هذا مشكل **سعيد:** على كل حال	/	/	الامام سعيد

						السارق نعرفوا - **الإمام:** العنف ينادي عل العنف، سعيد: ايا السلام عليكم.		

- المقطع السادس :وصول الكفن (لبوعلام)

رقم اللقطة	مدة اللقطة	المقطع السادس							الفضاء المكاني/ الزماني	أخرى شخصيات تنقلات
		شريط الصورة				شريط الصوت				
		محتوى اللقطة	سلم اللقطة	زاوية النظر	حركة الكاميرا	الحوار	الموسيقى	المؤثرات الصوتية		
01	20 ثا	بوعلام يفتح باب منزله لعمار ساعي البريد الذي يدخل ويدور بينهما حوار حول ما وصله	صدرية	عادية	ترافلينغ	ساعي البريد: صحا بوعلام بوعلام :صحا عمار. عمار:هذا ليك بوعلام :شكون يبعثلي أنايا **عمار**: اسنا سني سع ومن بعد بوعلام: وشنو هذا	/	/	منظر داخلي	بوعلام عمار
02	13 ثا	**عمار** يتحدث، وبوعلام يفتح الكفن	قريبة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	"الله يحفظنا كفن..الحقد راهو دخل فالقلوب وينا رانا رايحين بيها وين، هاذ السشي قاع على جال النسا نكره الرحمة نتاعهم..	/	/	بيت بوعلام /نهارا	
03	28 ثا	**عمار وبوعلام** واقفان والكفن ينسدل بين يدي بوعلام، ويتحاوران ليخرج عمار، فيغلق الباب ويخفي الكفن بسرعة في الكيس الورقي	أمريكية	عادية	ثابتة	- ..... كلمة بذيئة.. تهلى في روحك **بوعلام** : ابقى على خير عمار الله يعاونك **عمار**:ماديرش لمان	/	صوت الباب يغلق وصوت خرخشة الكيس الورقي		

- **المقطع السابع: حوار الإمام و(بوعلام).**

رقم القطع	مدة اللقطة	المقطع السابع							الفضاء المكاني/ الزماني	أخرى شخصيات تنقلات
		شريط الصورة				شريط الصوت				
		محتوى اللقطة	سلم اللقطة	زاوية النظر	حركة الكاميرا	الحوار	الموسيقى	المؤثرات الصوتية		
01	5 ثا	نوافذ المسجد ومكبر الصوت	جامعة	عادية	ثابتة	بوعلام: من أكتوبر لي فات	/	ضجيج الشارع	المسجد	/
02	5 ثا	بوعلام يتحدث مع الإمام	صدرية	عادية	المجال والمجال المقابل	وال(سعيد) حاسب روحو هو زعيم الحومة.الإمام: علابالي	/	/	منظر داخلي المسجد / نهارا	بوعلام
04	5 ثا	مواصلة الحوار بين الطرفين	صدرية	عادية		- لكن كي نهار لقاو عليه القبض، نتوما رديتوه زعيم فالحومة.	/	/		الإمام
05	6 ثا	مواصلة الحوار بين الطرفين	صدرية	عادية		- بوعلام : ماننكرش أنو كان قايم بها مي ليوم حب غير رايو لي يمشي.	/	/		بوعلام
06	4 ثا	مواصلة الحوار، مع الإمام الذي يرد على بوعلام بكل هدوء	صدرية	عادية		- الإمام: وأنت من جيهتك زدت عطيتوا الفرصة بالشي لي عملتوا	/	/		الإمام
07	2 ثا	بوعلام يطأطأ رأسه خجلا من فعلته	صدرية	عادية		- /	/	/		بوعلام
08	3 ثا	الإمام يكمل حديثه	صدرية	عادية		- بوعلام لازم ترد haut parleur				الإمام
09	2 ثا	بوعلام يطأطأ رأسه خجلا من فعلته	صدرية	عادية		- /	/	/		بوعلام
10	19 ثا	الإمام يكمل حديثه متنهدا	صدرية	عادية		- الإمام : أنا بديت نعيا مبقيتش	/	/		الإمام

					نتحمل هاذ الحومة أعطيني شوية يمات ونهدنوا الحالة			

- **المقطع الثامن: خطبة رحيل الإمام من مسجد باب الواد**

رقم اللقطة	مدة اللقطة	المقطع الثامن							الفضاء المكاني/ الزماني	أخرى شخصيات تنقلات
		شريط الصورة				شريط الصوت				
		محتوى اللقطة	سلم اللقطة	زاوية النظر	حركة الكاميرا	الحوار	الموسيقى	المؤثرات الصوتية		
01	16 ثا	**(سعيد)** واثنين من جماعته فوق السطوح لتركيب مكبر الصوت الجديد	جامعة فأمريكية	عادية	ثابتة فترافليغ للخلف	**رشيد**: هات هات تشوف فوالا.. **(سعيد)**: هو هاذ haut parleur	/	ضجيج مكبر الصوت	السطوح /نهارا	(سعيد) رشيد
02	3 ثا	**رشيد** يرد عليه وهو يثبت مكبر الصوت	صدرية	عادية	المجال والمجال المقابل	**رشيد**:أواه شباب وثقيل	/	/		رشيد
04	3ثا	**(سعيد)** يواصل الحديث	قريبة	عادية		- **(سعيد)**: ما نظنش يكون... كلمة بذيئة يزيد ينحيه.	/	/		(سعيد)
05	4 ثا	**رشيد** يرد على (سعيد)	صدرية	عادية		- **رشيد**: أو (سعيد) واش راك تقول أحكم لسانك خو، لوكان يسمعك الإمام اتقي الله،	/	/		رشيد
06	12 ثا	(سعيد) وجماعته يركبون مكبر الصوت ويحاورونه	أمريكية	عادية	ثابتة	- **(سعيد)**: "وش دخلني في الإمام يجي نهار ونولي أنا الإمام تاع	/	/		(سعيد) رشيد

						الحومة هاذي **رشيد**: يا خويا بربي إن شاء الله (سعيد): وهذاك النهار نلتاولهم مليح، هاذ الباربول بالماراطو"			
07	2 ثا	مسعود يشارك في الحوار بالفرنسية	صدرية	عادية	المجال والمجال المقابل	- مسعود : مكبر الصوت هذا سيجعل الأذنين تنفجر، على ضمانتي.	/	/	مسعود
08	3 ثا	يرد ال(سعيد) باللغة الفرنسية	قريبة	عادية		- (سعيد) ركب مكبر الصوت بدل قول أي شيء		/	(سعيد)
09	47 ثا	بنايات حي باب الواد القديمة وسطوحها وصوت الإمام وهو يخطب	عامة	غطسية	بانورامية	- علموني وش وقع هذيك الليلة على شط البحر، والشي هذا معجبنيش، الآن الأمور راهي واضحة كاين شي ناس في وسطنا يدعو الاسلام لكن ما يحبوش لهنا لحي تاعنا، ناس مسلمين كيفنا ولادنا لكن يا للأسف يحبو الفتنة،العنف ينادي للعنف وباب الواد مبقاتش فيها الرحمة، يا هل ترى هذا هو الشيء لي نعلموه لولادنا، وحاليا على حاجة تاع مكانش نتقاتلوا بيناتنا.	/	ضجيج الشوارع وزقزقة الطيور	منظر خارجي /نهارا	صوت الإمام
10	6 ثا	لقطة عامة لحي باب الواد وبناياته تظهر صومعة المسجد وسد الدور والعمران القديم.	عامة	غطسية	ثابتة	- الحقيقة الحي هذا مبقاش فيه لهنا وأنا قررت منبقاش في حي	/			/

11	6 ثا	شارع من شوارع باب الواد وسط البنايات العالية يسير فيه الناس والسيارات	عامة	غطسية	ثابتة	- لي فيه الشر ضميري مبقاش يحمل كثر من هاذ الشيء	/			
12	4 ثا	بنايات باب الواد	عامة	غطسية	ثابتة	- إذا قررت نروح لمكان واحد آخر	/			/ /
13	8 ثا	(سعيد) يجلس في مكان مرتفع ينتظر	جامعة	عادية	ثابتة	- وين مزال فيه لقلوب متوحدة	/			
14	17 ثا	الإمام يواصل التحدث	قريبة	ضد غطسية	ثابتة	مانيش رايح باش نهرب، نروح باش القرار تاعي يبقى إنذار، و باش يكون علابالكم بلي راكم مسؤولين بالشي لي راح يوقع فالمستقبل	/	/	المسجد / نهارا	/
15	12 ثا	على مد الطريق تتقدم السيارة لتتوقف	جامعة	عادية	ثابتة	/	موسيقى حماسية	صوت السيارة		/
16	20 ثا	تتوقف السيارة وينزل (سعيد) متجها نحوها ينزل السائق ويقف بعيدا	نصف جامعة	عادية	ثابتة ثم بانورامية	الرجل : صحا ال(سعيد) وش راك لاباس ال(سعيد) : وش رهو سي رمزي مجا ش معاكم ليوم	/	صوت باب السيارة وقع الأقدام		/
17	29 ثا	(سعيد) يستند بكلتا يده ويكلم الرجل من نافذة السيارة، ثم يقدم له سلاحا يخفيه عن الأنظار	خصرية	عادية	ثابتة ثم بانورامية لليسار	حبيت نعرف علاه راهو يجوز وقتو فالمسجد راو يعس فيا ولا كيفاه، الرجل: بشويا بشويا، تمنع الناس تصلي كيما تحب.سعيد: ما فهمت والو مراهش عجبني الحال، الرجل: اسمع الحاجات	موسيقى سريعة	أصوات الشوارع	خارجي /نهار	(سعيد)

					المهمة راح تبدا ليوم، وعندي هدية ليك، هذا كابوس ماشي تاع اللعب ورانا نتاصلوا بيك				

المقطع التاسع: إطلاق (سعيد) للرصاص والعودة ليمينة وجينيريك النهاية

رقم اللقطة	مدة اللقطة	المقطع التاسع							أخرى شخصيات، تنقلات ..
		شريط الصورة				شريط الصوت			الفضاء المكاني/ الزماني
		محتوى اللقطة	سلم اللقطة	زاوية النظر	حركة الكاميرا	الحوار	الموسيقى	المؤثرات الصوتية	
01	12 ثا	(سعيد) في وسط مكان به شجيرات وشلال واد يذهب إليه وغسل يده	جامعة ثم متوسطة صدرية	ضد عكسية فعادية	ثابتة ثم بانورامية	يمينة : لوكان تعرف يا بوعلام باب الواد تبدلت كيما قاع حومات الدزاير.	/		
02	2 ثا	(سعيد) يسير على جسر	جامعة	ضد عكسية	ثابتة	الموت تحوم علينا ورجعت الخوف يويمة عايشين مع الكو..، مات خويا ال(سعيد) غاب شهور ووجدناه فلامورغ	/	خرير المياه ووقع الأقدام وحفيف الأشجار زقزقة العصافير	خارجي نهارا
04	16 ثا	(سعيد) يقف قبالة الواد يخرج السلاح من جيبه	صدرية	عادية	ثابتة		/	الخرير والزقزقة	صوت يمينة off voix

		ويلتفت يمينا وشمالا ويصوب في إطلاق النار					الرصاص		
05	4 ثا	سي نوري يراقب (سعيد) من بعيد	جامعة	ضد غطسية	ثابتة	- /	/	خرير	خارجي نهارا	سي نوري
06	4 ثا	(سعيد) يطلق الرصاص باتجاه الوادي	عامة	غطسية	ثابتة وزووم	- /	/			سعيد
07	10 ثا	يمينة تكتب لبوعلام	قريبة جدا	عادية	ثابتة	- حاولت عدة مرات نسأل قادر وشمن بلاد راك فيها عمرو ما حب يجاوبني وأختك حنيفة كذلك بالاك حتى هوما معلابالهمش إذن نكتب رسالات ونخبيهم نمدهملك نهار لي تولي	/	/	داخلي ليلا / بيت يمينة	يمينة
08	3 د و 50 ثا	خلفية سوداء تظهر عليها بيانات مكتوبة تخص الطاقم الفني والتقني والمساهمين بالعمل باللون الأبيض تظهر من الأسفل نحو الأعلى	/	/	/	- /	موسيقى أندلسية	/	/	/

- **القراءة التعيينية للمقاطع المختارة من فيلم "باب الواد سيتي"**

- **القراءة التعيينية للمقطع الأول:**

استهل (**مرزاق علواش**) فيلمه "**باب الواد سيتي**" بجنيريك يتخلله المشهد الافتتاحي، حيث بدأ بلقطة ذات خلفية سوداء مكتوب عليها بالفرنسية بيانات باللون الأبيض تقدم المؤسسات المساهمة في العمل La Fondation Montecinemaverita Locarno et De La Direction De Coopération au Développement et de L'Aide Humanitaire (Suisse) تليها عرض لمديري الإنتاج وشركات الإنتاج (جزائرية، فرنسية، ألمانية، سويسرية) والوزارات المساهمة (وزارة الثقافة الفرنسية ووزارة المكلفة بشؤون الأجانب، وزارة الاتصال الجزائرية)، والقناة الرابعة البريطانية، لينتقل للقطة قريبة تظهر فيها عناوين جريدتين باللغة الفرنسية بالبنط العريض أحدهما بعنوان سنوات الرصاص، والثانية المحاكمات ستبدأ اليوم مع صورة غير واضحة لمجموعة من المتهمين يقفون على خط واحد، لتصعد الكاميرا بحركة بانورامية نحو الأعلى بلقطات قريبة ليد الشخصية الأنثوية الرئيسية (**يمينة**)، وهي تكتب رسالة لحبيبها (**بوعلام**)، ليركز على وجهها، وهي تهمس بكلمات الرسالة التي بدأتها " باليوم قتلوا ثلاث بوليسية..." لتواصل رسالتها التي تخللها مجموعة أخبار وعتاب لمن غاب عنها دون سؤال أو خبر. فاستغل المخرج هذا المونولوج ليقدم لقصته، أين تحدثت عن عنف ودموية أحداث 1988 وتبعاتها على حي باب الواد والذي ما صدق سكانه عودة الاستقرار له.

لينتقل المخرج لذلك اليوم الذي مهدت له (**يمينة**) التي عادت بذاكرتها مستخدما تقنية Flashback ليكون الفيلم استحضارا لذكرياتها؛ وباستخدام البانورامية نحو اليسار ثم إلى الأعلى متتبعا السلك كهربائي ليصل بلقطة قريبة جدا لمكبر صوت والذي يعد المشكلة التي بنى عليها علواش عقدة الفيلم يصاحبها صوت لخطبة الجمعة حول أهمية النظافة في الإسلام وحال الحي التي لا تعكس والأخلاق والتعليمات الإسلامية، وهنا وظف المخرج لقطة عامة بزاوية غطسية للحي؛ بحركة بانورامية نحو اليمين يعود لمكبر الصوت ليظهر **بوعلام** بلقطة صدرية وهو يرتدي قميصه متقدما نحو مكبر الصوت، ليركز على وجه **بوعلام** بلقطة قريبة له ثم (**ليمينة**) التي شهدته من نافذة بيتها، وهو يفك مكبر الصوت على سطح العمارة وبذلك ينهي المشهد الافتتاحي ليعود إلى الجنيريك بموسيقى حماسية، ويعرض أسماء الطاقم الفني والتقني باللون الأبيض على خلفية بمشهد ليلي لا يكاد يظهر في الإطار شيء سوى أضواء ليتضح بعد ذلك بلقطة ذاتية من داخل سيارة بترافلينغ أمامي يظهر

الشارع من خلال زجاجها الأمامي ليعرض عنوان الفيلم بالفرنسية **Bab El-Oued City** ثم باللغة العربية **باب الواد الحومة**، وبقية البيانات التي اختتمت باسم مخرج الفيلم.

- **القراءة التعيينية للمقطع الثاني:**

بدأ المقطع بلقطة قريبة جدا لوجه **(سعيد)** وهو يضع الكحل لكلتا عينيه وهو يحدق في المرآة غير الواضحة في الكادر ملتفتا يمينا وشمال ليتحقق من جاهزيته للخروج، لينتقل المخرج للقطة متوسطة فثابتة لشقيقته، وهي تنشر الغسيل مرتدية حجابها في شرفة المنزل مستخدما **ZOOM AR** ثم **ZOOM AV** وفي لقطة صدرية تظهر **(سعيد)** بقميصه الأبيض، وهو يتقدم نحوها وتتبعه الكاميرا بلقطة قريبة تظهر ملامح وجهه، ليضم الكادر الشخصيتين بلقطة صدرية ثابتة لكلا الشخصيتين، وهو يصرخ فيها لترد عليه هي الأخرى، فيمسكها بعنف ويعاتبها ويهددها ببناء سور على الشرفة لتعرف معنى "الحجاب تاع الصح" كما قال.

لينتقل المخرج بكاميراته إلى الشارع بلقطة جامعة لأشخاص يمشون في الشارع ذهابا وإيابا ولسيارات مزدحمة على الطريق ليظهر **(سعيد)** مبتسما يسير مع رفاقه في لقطة جامعة فمتوسطة وسط الشارع المكتظ بالناس، وتصاحبت اللقطة مع الآذان والتكبير مع ظهور هذه الجماعة بالذات. ليظهر صديق بوعلام في لقطة جامعة، وهو ينزل على السلالم الحجرية القديمة مع حقيبتين ممتلئتين بالبضاعة المهربة مسرعا مع خلفية صوت صفارة إنذار سيارات الشرطة، ليعود بلقطة قريبة لصديق **(سعيد)** الملتحي، لتتوالى بعدها لقطات قريبة للشخصيات الموجودة هناك أين ظهرت مجموعة من الشباب في لقطة خصرية مصطفين بزاوية غطسية تستمع **(لسعيد)** وهو يستجوب فيهم حول سارق مكبر الصوت بنبرة تهديد ووعيد، ليعود للقطة قريبة لوجهه الغاضب وهو يسم الفعل "بالعمل الشيطاني" الذي لابد عليهم التكاتف معهم لعقاب الفاعل، وهنا تم التركيز على تتالي اللقطات القريبة،لإظهار مشاعر الخوف والقلق والتوتر للناس بسبب كلاماته وتهديداته، للسارق الذي أظهره المخرج في لقطة أمريكية وهو يسير حاملا حقيبته، ليربط بين الصورة والصوت، ليعود بلقطة جامعة يظهر فيها **(سعيد)** وسط عصابته مهددا سكان الحي بتنظيف حي باب الواد من الأشخاص الذين يفسدونه، أين وصفهم بأبشع الأوصاف، وبترافلينغ أمامي تقترب الكاميرا من **(رشيد)** بلقطة قريبة يدعم صديقه بقوله: "اسمحولي خاوتي بهاذ الكلمة في هاذ البلاد ما بقى والو بقات الهدرة بالكلاش ولا ما يشقاش"، ليقاطعه مسعود الأجنبي ليتحدث عن تبرعات المسجد، ليرد **(سعيد)**: "نتلقاو في المسجد إن شاء الله".

- **القراءة التعيينية للمقطع الثالث:**

يتضمن هذا المشهد مواصلة رحلة **(سعيد)** وجماعته للبحث عن سارق مكبر الصوت، حيث بدأ هذا المقطع بلقطة عامة ثابتة للبحر وباخرتين ترافقها موسيقى حماسية، فضلا عن صوت أمواج البحر، في لقطة تنقلنا لفضاء مكاني جديد للبحث عن السارق، حيث وظف المخرج لقطات تناسبت مع هذه الانتقالات من متوسطة إلى أمريكية، لينتقل بعدها مباشرة للقطة قريبة جدا ليد وهي تلف سيجارة مخدرات تليها لقطة متوسطة لشابين يتوسطهما مذياع، و**(سعيد)** ورفاقه يتجهون نحوهما في اللقطات التالية المأخوذة بزاوية عكسية لينتبه أحد الشابين الذي يغلق المذياع بسرعة، ليخفي السيجارة بسرعة، هروبا من شر "هاذوك " كما وصفهم، وفي لقطات قريبة متتالية باستعمال تقنية المجال والمجال المقابل المناسب للحوار الذي يبدأه **(سعيد)** معهما أين يمنحهما شريطا للمدح الديني للشاب علي الذي يرفض مسكها لأنه ليس أسلوبه ليثور **(سعيد)** غضبا، ويتوعدهم منكرا وجود الحكومة وأن مهمته تنقية حيه من أفعالهم المنحرفة والإجرامية، ليعود لقصة مكبر الصوت ويتوعدهم بلهجة قاسية مع رفيقه.

يواصل المخرج في هذا المقطع محاولة إعطاء معلومات أكثر حول سعيد وجماعته، مستخدما اللقطة العامة للانتقال لمكان جديد، وهذه التعددية في أمكنة تواجد الجماعة تحمل دلالات الهيمنة والسيطرة على الحي.

ففي لقطة عامة لبنايات باب الواد العتيقة ليلا تظهر معظم بيوتها مظلمة إلا بعضها هنا وهناك وفي لقطة عكسية يظهر فيها أحد أزقة الحي أين يجلس بعض الشباب بجانب محل لبيع الخضر لا يزال مفتوحا، لينتقل بلقطة يظهر فيها سياج السلالم لتظهر عبارة خلفه مكتوبة على الجدار باللون الأسود على بقعة بيضاء "بركات ملا" وصوت (سعيد) متوسطا جماعته يصدح في العمارة حول موضوع مكبر الصوت الذي نفى علاقة الشرطة بهذا الأمر بقوله أن لا فائدة لهم بذلك وربط السرقة بشرف الحي وجماعته التي ظهر أعضاءها بعباءاتها البيضاء، لتتوالى اللقطات القريبة مع تباين بين البانورامية، والزاوية الثابتة مع **ZOOM AV** عند لقطة **(سعيد)** القريبة، وهو يؤكد ضرورة حل هذا الموضوع في غضون أسبوع كي لا تهتز كلمتهم في الحي، لينهي المقطع بلقطات له وهو يلتقي بشخصين والذي كل مرة يكون متوترا ويلتف يمينا وشمالا ورغم ظهور عدم رغبته بلقائهم وخوفه من أن يراه شخص ما معهم، إلا أنه سيطرتهم عليه واضحة، لتبقى هوية هذه الجماعة غامضة حتى نهاية الفيلم رغم ظهورها عدة مرات، وهذا ما يثير الكثير من التساؤلات حولها وحول علاقتها بسعيد وجماعته.

- **القراءة التعيينية للمقطع الرابع:**

حاول المخرج في المشهد أن يبرز أحد استراتيجيات الجماعات الإرهابية في تجنيد المراهقين، والتركيز على التلاميذ بالذات، وقد ظهرت هذه الأعمال وكأنها مبرمجة، إذ يظهر ذلك في الحوار بين رشيد وسعيد واستخدام عبارة كالعادة كنت أدرس تلامذة الحي، حيث بدأ المقطع بلقطة جامعة لكنيسة السيدة الإفريقية وبحركة بانورامية يظهر **(رشيد)** وسط المراهقين، وهو يتحدث عن بطولاته وكيف تحدى الدبابات وأسلحة الشيوعيين فقط برشاش حسب تعبيره، ولولا حفظ الله وستره لما استطاع النجاة هو ورفاقه من وابل الرصاص الذي نزل عليهم، ليقطع كلامه فجأة بعد رؤية **بوعلام** الذي ظهر متجها نحو المقبرة، لينهي حديثه ليتسنى له تتبعه، وفي هذا المقطع أيضا يظهر التوجه السياسي للجماعة التي سيتضح لاحقا مع أحداث العمل أنها من دعا للتخلي عن النظام الاشتراكي من خلال الخروج في مظاهرات أكتوبر 1988، وقد غلب على المقطع اللقطات الوصفية مركزا على الفضاء المكاني المتواجد فيه رشيد قبالة كنيسة السيدة الإفريقية الذي ظهر مكتظا بالناس من خلال ترك المجال لضجيجهم وضوضاءهم طيلة المشهد.

- **القراءة التعيينية للمقطع الخامس:**

كان الصوت هو العنصر الدرامي الأبرز في هذا المقطع الذي ركز فيه المخرج على خطبة الجمعة التي حملت الكثير من المعاني والدلالات الضمنية، حيث بدأ المقطع بلقطة فوق الكتف زادت من شعور المتفرج بالمشاركة في الحدث، حيث ظهر قائد الجماعة المجهولة بسيارته وهي تجوب طرقات باب الواد أين كان يلتفت يمينا وشمالا ليراقب أحوال الحي، مع صوت المذياع، لينتقل في حركة بانورامية إلى اليمين في لقطة متوسطة لمصلين في المسجد جالسين يستمعون لخطبة الإمام المتوشح الكوفية الفلسطينية، الذي يتحدث عن السلم وحاجة البلاد له، مذكرا إياهم بأحداث 1988 وما خلفته من موت وجوع وخسائر بشرية ومادية ومعنوية لتتوقف الكاميرا بلقطة ثابتة عند **(سعيد)** وجماعته مع صوت الإمام وهو يقول: "وكل الأطفال لي ضاعوا وهو ما في عز شبابهم "، لبحث المخرج عن توافق الصوت مع الصورة، وهو كثيرا ما ينتهجه كأسلوب، فسعيد مثال عن أولئك الشباب الضائعين الذين ذكرهم، ليعود بلقطة خصرية للإمام وهو يكمل خطبته بقوله "أن الإسلام دين الرحمة.."، لتتوالى لقطات قريبة لوجوه المصلين المختلفة التعابير ما بين خاشع، موافق ومتوتر ليتوقف بلقطة قريبة **(لسعيد)** الذي يبدو عليه التوتر والقلق من السيد **(نوري)** الذي تتبعه للمسجد، وكذلك من كلام الإمام الموجه له ولجماعته، لذلك يأخذه على جنب بعد نهاية الصلاة في لقطة إيطالية فخصريه

بانورامية ثم ثابتة يتحاوران فيها حول ضرورة إيجاد مكبر الصوت، الذي يعتبر سعيد اختفاءه تعديا على الإسلام وأنهم لابد عليهم إعادته، لأنه وجماعته أصبحوا محط سخرية الجميع حتى الأطفال، ليرد الأمام أنه يعرف و أنه لا يجب حل الأمر بالعنف، لأن غياب مكبر صوت واحد لا يؤثر وهو ليس مشكل ليخبره (سعيد) أنه يعرف هوية السارق، ليحاول الإمام ردعه وإفهامه أن العنف لا يجلب سوى العنف فيغادر (سعيد) غاضبا منه.

- **القراءة التعيينية للمقطع السادس:**

يتكون هذا المقطع من ثلاث لقطات حكائية طويلة، حاول من خلالها المخرج أن يصف للمتلقي مدى الحقد والعنف الذي وصلت إليه هذه الجماعات، حيث بدأت المقطع بلقطة صدرية للشخصية الرئيسية بوعلام وهو يفتح الباب لساعي البريد الذي أحضر له طردا يثير استغراب بوعلام حول هوية المرسل، فيدور حوار بينهما باستخدام تقنية المجال والمجال المقابل المناسبة مع اللقطة؛ وبمجرد أن يجد قماشا أبيض كبير مع قطعه صابون يسدله و يسأل باستغراب : وشنو هذا؟ ليفزع عمار ويبدو على وجهه الغضب والخوف والدهشة : "الله يحفظنا"... كفن...الحقد دخل فالقلوب..."، ويواصل حديثه باتهام المرأة وأنها سبب كل المصائب ونعتها بأبشع النعوت، ليظهر لنا المخرج نوعا من الذهنيات التي تتأصل بمجتمعاتنا الجزائرية والتي تحتقر المرأة ووجودها وتعتقدها مجرد أداة فقط كما هو حال عمار الذي ظهر في المشهد السابق يتودد لأحدى ساكنات العمارة، و بعد رفضه يشتمها ويهينها، وبعد مغادرته وتوصيته بالحرص على نفسه، ليغلق بوعلام الباب في ل (03) ويعيد الكفن للكيس الورقي، مع عدم ظهور رد فعل سلبي عليه، وكأنه لم يهتم للتهديد الموجه له.

- **القراءة التعيينية للمقطع السابع:**

بتقنية **voix off** مع لقطة جامعة يظهر فيها الفضاء المكاني كبداية للمقطع أين نسمع حديث **بوعلام** مع لقطة لنوافذ وجدران المسجد، وهو يشتكي من سعيد وجماعته وما يفعلونه بالحي من بعد أكتوبر، ليعود بالكاميرا للداخل بتقنية المجال والمجال المقابل المتناسبة ومشاهد الحوار أين يجلس الإمام بعباءته البيضاء وكوفيته على كتفيه، مع إصرار المخرج على التسويق لنفس الصورة وتكرارها في أكثر من مشهد.

حيث حاول المخرج هنا أن يؤكد على استعمال الصوت لسرد الأحداث وتقديم المعلومات عن الشخصيات، بالتحديد سعيد بطل الحي في أحداث أكتوبر الذي أضحى بعدها كابوسا يطارد سكانه، بعد أن نصب نفسه زعيما يسير الحي على منطقه لا غير، ليتدخل الإمام ويؤكد **(لبوعلام)** أنه وأهل

الحي السبب في ذلك لتركه يتحكم فيهم، ويلومه على إعطاءه الفرصة أكثر ليتمادى بتصرفه اللامسؤول بسرقة مكبر الصوت الذي يدعوه لإعادته في أقرب فرصة، ليلمح في الأخير برحيله بسبب تعبه من الحي ومشاكله.

- **القراءة التعيينية للمقطع الثامن:**

حاول المخرج الجزائري **(مرزاق علواش)** من خلال هذا المقطع أن يقدم لشخصية موازية لشخصية المسلم التي مثلها **(سعيد)** وجماعته، وذلك من خلال تقديم أبعاد مختلفة في شخصية الإمام وموقف الجماعة منه، لذلك بدأنا المقطع بمجموعة من اللقطات التي تجمع **(سعيد)** ورفيقيه **(مسعود)** الأجنبي وساعده الأيمن **(رشيد)**، وهم على سطح البناية لتركيب مكبر الصوت الذي تم اقتناءه بعد أن قامت الجماعة بأخذ ثأرها من سارقه، حيث بدأ المقطع بلقطة جامعة عرفتنا بالشخصيات والمحيط الذي تتواجد فيه، ليتباين بين توظيف اللقطات الصدرية والقريبة بتقنية المجال والمجال المقابل لينقل لنا الحوار بين الشخصيات الثلاث حول متانة مكبر الصوت وصلابته، ليرد سعيد بكلمات بذيئة عن من يتجرأ ويلمسه، وهنا يرفض رشيد طريقة كلامه مذكرا إياه بالإمام، فالخوف يعتري هؤلاء من الناس والأعلى شأنا ومن المفروض أن يخافوا من الله، ليرد **(سعيد)** عليه بأنه لا يهتم لأحد وأنه سوف يأخذ مكان ذلك الإمام وفي ذلك الوقت سيغير ما يجب تغييره، موجها كلامه للهوائيات التي ظهر أكثر من مرة وهو يربطها بالانحلال الذي وصل إليه المجتمع، ويؤكد أن أول ما سيفعلها لما يصبح إمام تدميرها بالمطرقة، وبذلك يظهر الجانب العنيف أكثر من شخصيته، حتى أنه مع رفاقه وخصوصا **(مسعود)** الأجنبي الذي كلما كلمه يستخدم أسلوب مستفز وغليظ وغير واثق به، كما فعل باللقطة ل(08) أين صرخ فيه طالا منه مواصلة عمله وغلق فمه.

وعليه أكد المخرج أن **(سعيد)**، وجماعته يرفضون الإمام الذي لا يوافقهم الآراء ويعتقدون بضرورة تنحيته من منصبه، فكلامه عن السلم والأمن ونبذ العنف في كل مرة لا يتوافق أبدا مع أفكارهم التسلطية العنيفة.

يستخدم **(علواش)** كعادته اللقطات العامة ليفصل المشاهد عن بعضها أو لينقلنا لفضاء مكاني جديد، أو كما فعل هنا وظف هنا تتاليا للقطات العامة ليذكر المتلقي أنه على سطوح باب الواد ويصور شوارعها وأزقتها من هناك بزاوية غطسية، أين تتداخل أصوات وضوضاء الشوارع وضجيج السيارات وزقزقة العصافير مع صوت الإمام الذي أراد أن يلقي خطبته الأخيرة لحي باب الواد الذي

يرى أنه لم يعد فيه مكان ليبقى فيه بينهم، فقد عشعش في قلوبهم العنف، وما عاد هناك مكان للهناء والسلم.

استخدم المخرج كلمات حاول من خلالها التأثير على المتلقي، ليستوعب فكرة رحيله التي أكد من خلال خطبته التي جاءت بتقنية **voix off**، مع انتقاء صورة حاول جعلها متوافقة مع الكلمة، بين ظهور بنايات وشوارع باب الواد وهو يتحدث عن الحي وسكانه اللامبالين بما يحدث من عنف وجريمة، بلقطات غطسية تلتها لقطة جامعة لسعيد جالسا في مكان مرتفع يظهر من خلاله باب الواد في الأسفل مع مواصلة كلمات الأمام حول الشر المفرق للقلوب بالحي والذي جعله يرحل لا هروبا بل ليكون إنذارا للجميع الذي حملهم المسؤولية الكاملة.

ليواصل علواش بموسيقى حماسية، تبعث التوتر والشوق لما سيحدث مع ظهور سيارة الجماعة المجهولة التي تتوقف عند سعيد وتمنحه سلاحا في انتظار الأوامر التي ستصله لاحقا.

- **القراءة التعيينية للمقطع التاسع:**

في هذا المقطع المشهد الختامي مع جنيريك النهاية حيث استخدم فيه تنوعا بين اللقطات الوصفية (الجامعة والعامة) والحكائية (المتوسطة والصدرية) والسيكولوجية (القريبة،القريبة جدا) حيث وظف المخرج كل واحدة منها حسب مبتغاه من اللقطة، حيث بدأ بلقطات جامعة فمتوسطة، ثم صدرية (لسعيد) في مكان معزول عن الناس لا يظهر فيه سوى خرير المياه وحفيف الأشجار وزقزقة العصافير ووقع أقدام سعيد، ما زاد المكان وحشة وخوفا، إذ يظهر وهو يسير بين الشجيرات متجها لنبع ماء متدفق، يتوقف عنده لغسل يديه، ويواصل سيره نحو الوادي ليقف ويتأكد من عدم وجود أي شخص ويخرج مسدسه، ويطلق ما به من ذخيرة في الهواء، وكأنه يفرغ من خلاله الشحنات النفسية السلبية والغضب والكبت الذي بداخله؛ ليظهر السيد **(نوري)** من فوق بزاوية تصاعدية، ثم تليها أخرى غطسية لسعيد لتحمل معها دلالات عكسية بين الطرفين ما بين الانهزامية والعزلة التي يظهر بها **(سعيد)**، وهيمنة وسيطرة المجموعة المجهولة ممثلة **بنوري**.

كل هذه اللقطات رافقها صوت **(يمينة)** باستخدام تقنية **voix off** وهنا حاول المخرج استخدام مونولوجها للعودة إلى بداية الفيلم لغرفتها ليلا وهي تكتب عن ما حصل للبلد ولها بعد رحيل بوعلام، حيث قدم لنا من خلالها صورة عن جزائر التسعينات فقصت لنا عن الأيام العنيفة التي أصبحت الجزائر وباب الواد يعيشونها يوميا، كما أخبرته عن وفاة أخيها الذي غاب لأشهر ووجد ميتا، ليعود بلقطة قريبة ثم قريبة جدا لعيون **(يمينة)** مطأطأة رأسها وتواصل كتابة رسالتها التي ستأرشفها لحين

عودته كالعادة وتواصل حديثها اليائس عن عدم معرفتها مكان تواجده رغم تكرار سؤالها، لترفع رأسها وتظهر بلقطة قريبة جدا تنتهي بخلفية سوداء تمثل بداية جنيريك النهاية لتصعد البيانات نحو الأعلى بلون أبيض مع خلفية موسيقية.

- **التحليل التضميني للمقاطع المختارة من فيلم "باب الواد سيتي"**

- **التحليل التضميني للمقطع الأول:**

يحتوي المقطع على دمج اعتاده المخرج الجزائري في معظم أفلامه بين المشهد الافتتاحي وجينيريك البداية، الذي استهله بخلفية سوداء سرعان ما بدأت بيانات كتبت باللون الأبيض تتصاعد موضحة أهم المساهمين في العمل، وقد كان اختيار هاذين اللونين المضادين الشائع استخدامهما في هكذا موضع له أثره المحدد والمتوافق مع وظيفة المقدمات أو "تتر البداية " كما يفضل دول المشرق العربي تسميته، فالتضاد بين اللونين يؤدي لتمايز وتوضيح الأشياء، وهذا يكمن في صلب وظيفة الجينيريك الإخبارية والإعلامية من خلال تعريفه بعنوان العمل، والطاقم الفني والتقني ومختلف المساهمين فيه، ولقد استخدم المخرج الجزائري **(مرزاق علواش)** اللغة الفرنسية في كل أفلامه عينة الدراسة لإكمال هذه الوظيفة، وهذا يرجع لسببين رئيسيين أن الجمهور المستهدف عنده هو الجمهور الأجنبي وبالتحديد جمهور صالات العرض السينمائية التي تفتقدها دولته وبشكل أكثر دقة وخصوصا في أفلامه في العشرية الأخيرة التي استهدف بها جمهور المهرجانات الدولية، إذ أضحى السائد بالسينما الجزائرية والمغاربية عموما صنع الأفلام لغرض اقتناص الجوائز الدولية، ونلاحظ أن السينما العربية هي الأخرى انضمت لهذا التوجه.

تواصل البيانات المكتوبة مع المشهد الافتتاحي الذي بدأ باستخدام لقطات قريبة مع بانورامية خلقت جوا من التشويق والقلق.[1] قبل ظهور جسد **(يمينة)** الشخصية الرئيسية الأنثوية، وسط تلك العناوين الصحفية التي انتقاها **(علواش)** ليبرز خطورة المرحلة المعاشة، فبالبنط العريض بلغة فرنسية وبزاوية غطسية "**سنوات الرصاص**" و"**المحاكمات ستبدأ اليوم**"، استطاع أن يثير في عقل المشاهد العديد من التساؤلات حول علاقة ما هو مكتوب بأحداث الفيلم التي زاد التشويق لرؤيتها بعد المونولوج الطويل **(ليمينة)**، حيث أوضح فيه المخرج تفاصيل مهمة لقصة الفيلم المصور في أحلك سنوات

[1] هذا النوع من اللقطات عرفه محمود ابراقن بأنه باللقطات المضافة التوضيحية التي تستخدم بغرض الشرح وتزيد من تشويق المشاهد حول ما تحمله كتضخيم عناوين الجرائد مثلا.

الجزائر، فباستخدامه لتلك الكلمات الدموية على لسان الشخصية على غرار: القتل والعنف والرصاص، الموت والجرح والسجن أحداث أكتوبر 88 وما بعدها.

فوتوغرام رقم (03) من المقطع الأول.

استطاع المخرج أن يلعب بلغة الصوت ونبراته وبقوة الكلمة في ذلك الوسط الداخلي ليلا، أين تجلس **(يمينة)** على سريرها في غرفة نومها، ورغم ذلك ترسل للمشاهد شعورها بعدم الأمان، فليس غياب **بوعلام** فقط من جعل حالها هكذا الوضع الأمني المضطرب في البلاد، صوت الرصاص الذي تشتكي منه، والذي يدوم لساعات طويلة، شرودها وتعبيرات وجهها الحزينة التي أبرزتها اللقطات المقربة والمقربة جدا، لها وهي تكتب رسالتها مستخدمة الفانوس، فانقطاع التيار الكهربائي ليلا ليس جديدا على جزائر التسعينات، فأكثر الأعمال التخريبية التي يقومون بها في ذلك الوقت إسقاط الأعمدة الكهربائية، لتسهيل عمليات انتقالهم بالمدن، كل ذلك جعل **(يمينة)** تعيش الخوف واللاأمن، الشعور الذي نجح المخرج في جعل المشاهد يعيشه معها، وبالفعل كانت الأوضاع في الجزائر في تلك الفترة غير مستقرة وكانت البلاد كل يوم تسجل عشرات الضحايا قبل أن تعود وتسافر به إلى ثلاث سنوات إلى الوراء، من ذاكرتها حيث اعتمد على اللقطة القريبة ونظرة **(يمينة)** البعيدة، ليعتمد على تقنية العودة للوراء "**Flashback** "، والتي يفضلها كثير من السينمائيين الجزائريين خصوصا إذا ما تعلق الأمر بالتأريخ لمرحلة ما مرت بها البلاد كما هو الأمر بالأفلام الثورية مثلا وسينما الطوارئ[1] أو سينما الإرهاب، لما لهذه التقنية من قدرة على استرجاع واستحضار الأحداث الماضية التي كانت في العمل استحضارا لذاكرة (يمينة) وكما أشرنا في الفصل النظري فأن **flashback** يعد من أهم الانتقالات

[1] Christa C. Jones.**Le Cinéma de l'urgence: Revisiting Yamina Bachir-Chouikh's Rachida and Djamila Sahraoui's"Baraka** . Dalhousie French Studies, Vol. 103, Special Issue: Women from the Maghreb Looking Back and Moving Forward (Fall 2014) , لمزيد من التفاصيل حول المصطلح سينما الطوارئ

الفيلمية، والذي يدل على التراجع عن القصة نحو الأحداث السابقة أو اللاحقة أي الانتقال إلى زمن القصة الماضي.[1]

وهو ما فعله المخرج الذي اختار فترة ما بعد أحداث 1988 التي كانت بداية الانفلات الأمني الذي عاشته الجزائر، واستخدم الحوار ليوضح ما جرى خلالها من عنف وما انجر عنها من تضحيات مادية ومعنوية، كانت إحداها تفاصيل قصة **(بوعلام)** مع **(سعيد)** التي بدأت يوم الجمعة لما لهذا اليوم من قدسية عندنا كمسلمين، وخلال خطبة الإمام التي كانت عن النظافة، وبالتأكيد لم يكن كل هذا اعتباطيا فالمخرج قصد هذا التوقيت، وهذا اليوم بالذات، وبالتحديد هذا الموضوع، فالنفاق الذي يعيشه المجتمع الجزائري الذي يعتبر أن الإنسان المسلم هو أنظف شخص في العالم، والعكس يظهر في شوارعه المليئة بالأوساخ، كما وضح الإمام في خطبته، التي عبرت عن موقف علواش حول الموضوع الذي أكده خطابات غير لسانية أين أصر فيها على إظهار ما يسميه بالوجه الحقيقي للجزائر، التي يحتاج المتفرج لمعرفتها، فهو كما يردد " ليس وزيرا للسياحة" [2].

فوتوغرام رقم (04) عن أحد أزقة باب الواد

قاد **(علواش)** المتلقي معه إلى سبب الصراع الظاهري في الفيلم بحركة بانورامية، وبلقطة مقربة ظهر مكبر الصوت يصدح بالتعاليم الإسلامية على سطوح باب الواد الذي أظهره لنا علواش من علُ بلقطة عامة غطسية بانورامية توضح تفاصيل المكان وتؤطره، فيكتشف معها المتلقي أين ستجري تفاصيل القصة الفيلمية، على هذا السطوح وفي هذه البنايات وبين شوارع وأزقة حي باب الواد المطل على البحر، كل مكان من هذه الأمكنة ظهر في الفيلم.

---

[1] Marie-Thérèse Journot.**Le Vocabulaire Du Cinéma**. Ibid.p 56

[2] محمد علال، **مرزاق علواش عدسة تصور تجاعيد المجتمع**، موقع الجزيرة الوثائقية، 2016. متاح على الرابط https://doc.aljazeera.net تاريخ الاسترجاع 26-02-2021. 14:50

وفي هذا الفضاء كان الظهور الأول للشخصية الرئيسية الذكورية **(بوعلام)** بلقطة صدرية وهو يتقدم نحو مكبر الصوت بسرعة وتتبع الكاميرا ويبدأ بفكه وبلقطة قريبة مناسبة لتوصيف وإظهار تعابير وجهه المتعرق وملامحه المغتاظة والمنزعجة؛ ما مَكَن المُشاهد من الغوص في أعماق هذه الشخصية ومعرفة ما يدور في ذهنها، كل هذه اللقطات صاحبها المخرج بمختلف الأصوات الطبيعية فترك المجال للصوت الشبهي من ضجيج الشوارع، وضوضاء الأطفال وهم يلعبون، زقزقة العصافير، أصوات التي تصدرها عملية تفكيك أسلاك مكبر الصوت وغيرها من الأصوات التي جعلت المشاهد يعيش الحدث ويحس بواقعيته ومصداقيته.

ينتقل المخرج من المشهد الافتتاحي والجينيريك بموسيقى حماسية ساعدت في تصور مزاج المشهد الافتتاحي وتوصيل إيقاعه ووتيرته للمشاهد، خصوصا مع الاستعانة بحركة التنقل الأمامي "ترافلينغ" لسيارة تجوب شوارع باب الواد التي تظهر من وراء زجاجها الأمامي بلقطة ذاتية طويلة تجاوزت النصف دقيقة لتعرض عليها بيانات مكتوبة، توضح لنا –كما سبق الإشارة– بقية الطاقم الفني والتقني ليحقق الوظيفة الإعلامية الإخبارية للجينيريك، الذي ساهم أيضا في تعريفنا بالمكان الذي ستدور به الأحداث من خلال اللقطة الذاتية الطويلة التي اعتمدها ليعطي المتلقي شعور الاندماج وهو ينظر لتلك الشوارع والأزقة التي يشاهدها من يقود السيارة، كما اختار علواش الإعتام بدل الإضاءة وهذا راجع لموضوع الفيلم الذي يعكس تيمة سوداوية مناسبة مع ظلمة الليل الذي تحاك فيه المكائد وتكثر فيه الجرائم ويزيد شعور الغموض حول راكبي السيارة وهويتهم المجهولة، والتي ستبقى يكتنفها الغموض إلى آخر لقطة بالفيلم؛ وخلال اللقطة رقم (8) يظهر عنوان الفيلم باللغتين العربية والفرنسية والذي سبق تحليله (ص230).

فوتوغرام رقم (05) من المقطع الأول.

- **التحليل التضميني للمقطع الثاني:**

يبدأ هذا المقطع بلقطة قريبة جدا لعيون **(سعيد)** وهو يضع لهما الكحل، ويتأكد من جاهزيته أمام المرآة لتظهر لحيته واضحة في هذه اللقطة التي جاءت مناسبة لتوصيف الشخصية والتعريف بها، باعتبار هذا أول ظهور لها كشخصية رئيسية معارضة، فاختار **(علواش)** اللقطة القريبة بزاوية عادية ثابتة عكست ما توضع من أجلها من أبعاد صريحة واقعية تعريفية للشخصية بأبعادها المرفولوجية الظاهرية شخص ملتحي، يضع الكحل يرتدي العباءة.

فوتوغرام رقم (06) رقم (07) سعيد يكتحل

يواصل علواش ليوضح لنا أكثر حول هذه الشخصية في تعامله مع أهل بيته لنتعرف أكثر على الناحية السيكولوجية منها التي ظهرت في اللقطة رقم (01) بملامح حادة قاسية، وأكدها في اللقطات الموالية في الشجار الذي دار بينه وبين أخته **(يمينة)** التي ظهرت بلباس إسلامي حيث تضع خمارها وتلبس عباءتها الفضفاضة بالمنزل وهي تقوم بعمل البيت وهذا مخالف لما هو معهود للمرأة في بيتها خصوصا لو قارناه بنموذج آخر قدمه في الفيلم من الشابات من حيها اللائي ظهرن على السطوح وهن بلباس غير محتشم تتسامرن مع رجل وبقين كذلك حتى بعد مرور أجنبي مع زوجته عليهن، بل وظهرت جارتها أيضا تنظف السلالم تكلم شقيق بوعلام دون ارتداءها لزي محتشم، ورغم ذلك لم تسلم من انتقاد شقيقها وظهر ذلك في طريقة العنيفة التي يتعامل بها معها، واستخدامه لأسلوب الوعيد والتهديد، ناهيك عن تعنيفها الأمر الذي جعلها ترد عليه وتحمي نفسها، وفي هذه اللقطة أوضح المخرج للمتلقي العلاقة السيئة التي تجمع **(سعيد)** بعائلته الذي ظهر متشبعا بالأفكار التسلطية العنيفة، والذي يريد جعل كلامه فوق الجميع، والأمر لا يتعلق فحسب بأخته فحتى والدته تظهر في أحد اللقطات تطلب من ابنتها تغيير القناة قبل أن يمسك بهم وهم يشاهدون الفيلم، وبالفعل يهددهم بحرق التلفاز، وهو أسلوب ليس بالغريب عليه إذ سبق وأن هدد أخته ببناء النوافذ والشرفات لتدرك

معنى الحجاب الحقيقي، الذي أظهر يمينة ترتدينه عن عدم اقتناع وخوفا من أخيها وهذا أكده في لقطة لها وهي تنزعه بطلب من بوعلام أثناء لقاءهما بالمقبرة، فحتى المكان الذي اختاره للقاء العشاق مساس بأمكنة مقدسة المقبرة، بجانب المسجد،...وكل هذا تفاسير مغلوطة للإسلام وأحكامه ولم يظهر تكذيب لهذه النظرة المقدمة عن المتدين، ولم تقدم صورة صحيحة لتوضيح الفارق بينه وبين التطرف الديني.

فوتوغرام رقم (07) المقطع الثاني

حاول **(علواش)** أن يقدم صورة عن الجزائر التي تتخبط بين مد تطرفي متشدد وبين ثقافة المستعمر، فظهور المرأة مثلا بين المنغلق عليها في وسط متشدد، وهو نموذج **(يمينة)** وبين البنات على السطوح اللاتي أظهرن في صورة المرأة المثقفة والمتحررة من القيود الاجتماعية والدينية، أين تتسارعن للحصول على روايات فرنسية وتتناقشن حول جودتها، أو تجتمعن لتستمعن لقصص مضحكة بالفرنسية من رجل أظهره شبيها بنموذج المخنث بفيلمه "شوشو".

كما ظهرت المرأة أيضا في الفيلم تدخن السجائر، وكأنه موقف شائع في الجزائر وهذا غير صحيح، فخصوصا في تلك الفترة كانت مثل هذه التصرفات متناقضة مع الأعراف ولا تكاد تظهر في المجتمع الجزائري الذي ظهر غارقا في المشكلات كارتفاع معدلات الفقر والبطالة وبالتالي ارتفاع معدلات العنوسة وزيادة مشكل السكن ذلك أن زيادة معدلات النمو السكاني شكل تحديا كبيرا للحكومة الجزائرية خصوصا بعد تداعيات أكتوبر 1988 وما نتج عنها من تغيرات جذرية في الدولة؛ ولقد بين بهذه النماذج ذلك الانقسام داخل بنية النظام السياسي بين المتشددين والانفتاحيين كقطبين يتصارعان في تلك الفترة.

تماشيا مع سياسة التمويل المشترك لم يغب عن علواش تقديم نموذج عن الأقدام السود الذي أظهرهم في كامل التحضر والإنسانية في عدة لقطات، فاستعان بهذا الزوج من المعمرين اللذان جاءا لزيارة حيهما القديم لتبيان هذه الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية المزرية التي آلت إليه البلاد، من

خلال توصيف الزوج لزوجته العمياء لما يراه، أين كانت الصورة مناقضة تماما لكلامه، في كون البلد والحي أصبح أجمل وأكثر تطورا، وهذه اللقطات تطرح الكثير من التساؤلات حول أسباب هذه المقارنة بين جزائر الاستعمار، وجزائر تلك الفترة، وأيضا لماذا بالضبط يتم حشو هذه الفكرة بين تفاصيل الفيلم في الوقت الذي لا يزال ملف الأقدام السوداء يلاقي تضاربا بين السلطات الجزائرية والفرنسية.

في لقطات جامعة متتالية، جابت كاميرا **(علواش)** شوارع العاصمة، بزاوية غطسية كشفت لنا تفاصيل المكان، مدينة نابضة بالحياة طرقات مزدحمة وشوارع مكتظة ممتلئة بالناس المنشغلة نساء ورجال وأطفال، مع ظهور سيارة الشرطة بالطريق وصوتها الممتزج بضجيج الناس والسيارات ليعلو صوت الآذان الحاضر في أفلامه على الدوام، والذي فسره بأنه مجرد موسيقى بالنسبة له، ولا يفكر أبدا بخلفيات توظيفه.[1] وإن كنا هنا نرى أنه وضعه كخلفية صوتية قدمت **(لسعيد)** المتدين المتوشح الكوفية، والتي تعتبر عند الآخر الغربي رمز من رموز المقاومة الفلسطينية التي تصنف كجماعة إرهابية عندهم، برفقة جماعته من مطلقي اللحى التي تسير وسط الشارع بلقطة متوسطة ثم أمريكية، والتي استطاع من خلالها تقديمهم للمشاهد بالتركيز عليهم وتوضيح انفعالاتهم والعلاقة بينهم، أين ظهروا يتحاورون ويتضاحكون فيم بينهم، فهذه الرابطة بين الرموز الدينية الآذان، إطلاق اللحية،التوجه للصلاة وكذلك الوشاح الفلسطيني رمز المقاومة وغيرها مع هذه الجماعة العنيفة التي تسعى لحل كل الأمور باستخدام العنف –كما وضحته معظم لقطات الفيلم– ربط غير مقبول ومحاولة لإلصاق الدين الإسلامي الحنيف بهذه الجماعات المتطرفة التي لا تمت بصلة له، وبذلك يكون تقديمه لهذه الشخصيات لا يخرج عن النظرة الغربية التي تكرس لمعادلة كل إرهابي هو مسلم بالفطرة، وهذا ليس بعيدا عن ما خلصت إليه دراسة (ملايني)[2] .

[1] ليانا صالح، مقابلة المخرج مرزاق علواش، برنامج ثقافة، قناة فرانس 24، 2015.

[2] عمر ملايني، التناول السينمائي لشخصية الإرهابي في الأفلام الجزائرية، المرجع السابق.

فوتوغرام رقم (8) سعيد وجماعته يتجولون بالشوارع

وبذلك فمفهوم الإرهابي عند **(مرزاق علواش)** جاهز بالفعل وجسده في هذه الجماعة المتدينة التي تسعى لإحقاق الحق وتطبيق تعاليم الدين، وتتميز بالعدوانية والعنف وترى أن السبيل الوحيد لذلك هو استخدام السلاح، وهذا بدا واضحا في خطاب **(رشيد)** رفيق **(سعيد)** وساعده الأيمن للمجموعة الشباب في اللقطة الموالية عندما أكد أن الحل هو اللجوء للسلاح بقوله أن الكلام لا يجدي نفعا في بلادنا والكلام أصبح اليوم كلام الرشاش "الكلاش ولا مكانش"؛ وهنا استعان بلقطات قريبة متتالية باعتبارها من أهم اللقطات السيكولوجية لكل من **(سعيد)** وجماعته وكذا الشباب المستمع ليوضح للمتلقي انفعالات كل طرف حولها فظهر على وجوههم الغضب والحنق من الوضع وأظهرهم بمظهر القوي المتحكم بالمقابل كان هؤلاء الشباب ما بين متوتر وخائف ومضطرب ومهتم مصدق لما يسمعه، فنجح بتوظيف كل من اللقطات القريبة والصدرية مع كاميرا ثابتة بزاوية على مستوى النظر استطاع بها توصيل مشاعر هؤلاء للمتلقي دون مبالغة درامية، وزاد الحوار الملقى من طرفهم من تأكيد ذلك، فكانت كلمات **(سعيد)** ورفاقه قوية أكد فيها المخرج نظرته الغربية للإسلام، فوسم سرقة أحد مكبرات صوت المسجد الخمسة عشر بأنه تعد على شرف المسلمين وجريمة لا تغتفر، وعمل شيطاني مبالغة كبيرة، أبانت عن وجه مغاير تماما لسماحة الدين الإسلامي الذي أظهره متمثلا في هذه الجماعة المدعية الدين حيث ظهرت بأنها المسؤولة عن حفظ الأمن في الحي وأنها لا تفوت صلاة كلامها كله مرفوق بعبارات دينية: إن شاء الله، الحمد لله، الله أكبر. كما أظهرهم كمسؤولين عن صندوق التبرعات بالمسجد، أين يضغطون على الناس للتبرع رغما عنهم، كما ظهر مع مالك المخبزة في أحد لقطات الفيلم، أين هدد بكشف ماضيه كعميل لفرنسا في وقت الثورة، والذي ظهر في أحد المشاهد يؤكد أن الحياة مع هؤلاء مستحيلة وعليه العودة لبلاه في القبائل فعربة تجول هناك أفضل من دكان في هذا المكان، وفي هذه الرسالة الألسنية دلالات كثيرة حول ما تعانيه الجزائر من مشاكل تضرب بوحدتها في العمق.

كما نلاحظ أن المخرج كان يضع الشخصية الرئيسية **(سعيد)** وهو مع جماعته في المنتصف أحيانا أو على حافة تكوين المجموعة محاولة منه للتحكم أكثر في إيقاع ووتيرة المشهد.[1] ما يزيد من فعاليتها داخل الكادر.

[1] عبد الخالق محمد على، فن الإخراج التلفزيوني والإذاعي، دار المهجة البيضاء، ط1، لبنان، 2010، ص 139

فوتوغرام رقم (9) سعيد وجماعته يهددون سكان الحي

صورت معظم لقطات المقطع بزاوية عادية لموضوعيتها وقدرتها على التعبير الصريح، إلا في اللقطتين رقم (11) و(15) التي وظف فيها الزاوية ضد الغطسية التي أعطت للشخصيات المساعدة في ل(11) بعدا طوليا ليعطي المشاهد إحساسا بكثرة المستمعين حول سعيد وجماعته، وبالتالي يرسل فكرة كثرة مؤيدي الجماعة والسائرين في نهجها.

كما نجده اعتمد على الحركة الثابتة أكثر من الترافلينغ أو البانورامية التي اعتمدهما لتتبع الشخصيات الرئيسية، في حين ل(15) جاءت كلقطة ذاتية أوضحت لنا ما يراه سعيد وكأن المخرج هنا يحاول الربط بين كلام الأخير الفاعل، فأعطته الزاوية التصاعدية بُعدَ الكشف عن الحقائق والهيمنة على اللقطة، باعتباره تمكن من هذه الجماعة التي تعظم فعلته وتعتبرها تعديا شخصيا عليهم؛ ويتوعدونه بأشد أنواع العذاب الأخروي ناهيك عما سيناله منهم وكأنهم مجندون لمحاسبة غيرهم وتطبيق الشريعة الإسلامية حسب ادعاءاتهم.

كما صاحب هذا المقطع أصوات طبيعية ترك لها علواش المجال لبث بعد الواقعية على العمل كما تدعو المدرسة الواقعية التي سبق وأشرنا في الفصل الثاني توافق أسلوبه الإخراجي معها بشكل كبير خصوصا صوت إنذارات سيارات الشرطة الذي اعتمد عليه في معظم المشاهد الخارجية في الأفلام عينة الدراسة وهذا ليوصل للمتلقي جو عدم الاستقرار والأزمة التي كانت فيها البلاد، ولم يقتصر الأمر على ذلك فاعتماد الاهتزاز أثناء التصوير الذي يعد أحد مقومات المدرسة كان واضحا بشكل كبير في أفلامه وهذا للسمة الوثائقية التي تصطبغ بها روائيات **(علواش)** الذي يرى أنه يقدم من خلالها واقعا المعيش ولا مجال عنده لتزيين الصورة التي يراها تكلفا سينمائيا واستهزاء بعقل المشاهد.[1]

[1] محمد علال، **المرجع السابق.**

- **التحليل التضميني للمقطع الثالث:**

وظف **(مرزاق علواش)** في بداية المشهد لقطة عامة لباخرتين تطوفان على البحر مع صوته المرفوق بموسيقى حماسية، تخلق نوعا من التشويق والإثارة لما سيحدث في رحلة البحث عن مكبر الصوت وسارقه، ناهيك عن دور الموسيقى عموما في إثارة انتباه المتلقي وجذبه نحو الأحداث، فاعتمد على اللقطة العامة ليؤكد على الفضاء المكاني الذي تجري فيه الأحداث.

فوتوغرام رقم (10) من المقطع الثالث

أين يواصل المخرج تقديم جماعة **(سعيد)** المسيطرة على الحي وهي تجول فيه وتتوعد سكانه باحثة عن سارق مكبر الصوت وفارضة مواقفها وآراءها في لقطات متوسطة متتالية يتقدم سعيد ورفاقه الأربعة، أين اختار خمسة أفراد للمجموعة وهذا يوحي بعدد الصلوات الخمس وأركان الإسلام الخمسة، وهذا ظهر في فيلمه "**السطوح**" أيضا أين اختار خماسية قصصية تروى داخل خمس أسطح يحدث كل منها في توقيت صلاة من الصلوات الخمس.

إن توظيف اللقطات المتوسطة ساعد على إدراك المشاهد لهوية الشخصيات في اللقطة **(سعيد)** وأعضاء جماعته الذين يسيرون معا متجهين نحو شابين يستمعان للموسيقى قبالة البحر، فجاءت اللقطة هنا بدور انتقالي ما بين اللقطة العامة واللقطة القريبة التي أظهرت يد الشاب، وهي تلف سيجارة المخدرات فوظفها لإبراز التفاصيل الدقيقة من أجل شد انتباه المتفرج نحوها، وتتابع كاميرا علواش حركة الجماعة بترافلينغ خلفي وهم يتجهون نحو الشاب علي وصديقه اللذان أغلقا شريط أغنية الراي التي كانت كخلفية للمشهد، كما أخفيا المخدرات خوفا منهم.

وهنا يؤكد علواش سيطرة **(سعيد)** وجماعته على الحي وسكانه اللذين يتحاشون التصادم معه، وبالاعتماد على المجال والمجال المقابل صور علواش الحوار الدائر بينه وبين علي وصديقه لقدرة هذه الزاوية على تغطية مشاهد تبادل الحديث بين أطرافه.

فوتوغرام رقم (10) وفوتوغرام رقم (11) من المقطع الثالث

إن الحوار من أهم العناصر الفنية التي يعتمدها غالبا مخرجونا الجزائريون في بناء أحداثهم الدرامية على حساب الصورة، اعتمد المخرج أيضا في هذا الفيلم على خلاف الفلمين الآخرين عينة الدراسة على الحوار ليتعرض لأكثر من قضية، حيث وضح من خلاله الكثير من التفاصيل، على غرار تأكيده لمحاولة الجماعة فرض سيطرتها على الجميع، حتى بما يستمعون إليه، وهنا يقدم المخرج كل مرة صورة مؤكدة لكون الإسلام دين ترهيب وتعنيف، بل وحتى أن الحوار حمل دلالات لرفض هذه الجماعات للحكومة وحنقهم عليها وعدم اعترافهم بكونها السلطة العليا للبلاد.

وفي هذا إشارة منه للصراع بين التيارات الإسلامية والحكومة آنذاك ووقوفها وراء أحداث أكتوبر، والتي كانت نتيجة الاستياء الشعبي على الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية المتردية.

فحاول المخرج أن يصور الجزائر وهي تغوص في الجريمة ولا قانون، والانحلال الأخلاقي حيث كشف عن مختلف المشاكل والظواهر السلبية التي يعيشها المجتمع كما هو الحال بانتشار المخدرات بين الشباب والتي تنهي حياتهم في الشوارع كما حصل مع **(علي)** الذي مات بسبب جرعة زائدة، حضور بيوت الدعارة أين صور صاحبته ضحية لأحداث أكتوبر طالبة مثقفة تخرج لتنادي بحق شعبها في الحياة فتدخل السجن وتتغير حياتها تماما، وأيضا انتشار الحانات وتعاطي الخمور، البطالة وأزمة السكن حيث ظهر شباب ينامون في السيارة بسبب بيتهم المكون من غرفة يسكن فيها ستة عشر فردا وزواج أحد أفرادها الذي لم يجد مأوى له، وقضية التهريب، وغيرها من المشاكل التي يتعمد دوما على طرحها.

وبالعودة إلى الوضع أنذالك نجد أن الجزائر بالفعل كانت تعيش في أزمات كبيرة، بسبب تراكمات نتجت عن تطبيق النظام الاشتراكي[1] خلال هذه المرحلة الانتقالية عرفت الكثير من المشاكل التي حاول المخرج طرحها، باحثا منه عن الأسباب التي أدخلت الجزائر في الأزمة الأمنية التي عاشتها في تسعينيات القرن الماضي، فنجده مثلا لا يفوت علواش الفرصة ليعود ويصور للمشاهد الفضاء المكاني الذي تدور فيها أحداث قصته، فجاءت ل (19)، ول(20) تستعرض المكان بتفاصيله، حيث صور بنايات باب الواد القديمة المتهالكة، وشوارعها المتسخة التي يقل فيها المتجولون ليلا وتكاد تكون الأزقة فارغة، لما فرضه الوضع الأمني الذي بدأ بالتأزم في تلك الفترة ما يفسر الحضور المستمر لإنذارات سيارات الشرطة كخلفية صوتية خصوصا في المشاهد الليلية،
التي استعان بها لتصوير اجتماعات الجماعة المتطرفة في متتالية لقطات من ل(21) إلى ل(26) ليضفي طابع التنظيم والقصدية لتحركاتها، ليقول بأن التنظيمات الإرهابي في الجزائر بدأت في مثل هذه الأماكن متوارية عن الأنظار تغطيها ظلمة الليل، حيث حاول مجددا في كل مرة ربط ولادة هذه التنظيمات برموز دينية، وبذلك يساهم في تنميط المعادلة الهوليودية: كل مسلم إرهابي بالفطرة، وحضور الكوفية الفلسطينية أيضا كما سبق وأشرنا مؤكدا على الزي الأفغاني ملتحي كحيل العين، يرتدي عباءة، حديثه لا يخلو من عبارات دينية.

وهكذا ظهرت الجماعة تتناقش حول قضية السرقة التي أضحت حسبهم مسألة تعدي على شرف الجماعة التي نصبت نفسها ممثلة للإسلام في الحي، كما استخدم زاوية تصوير غطسية مع تنويع في كل من اللقطات الحكائية متوسطة، أمريكية، ثم صدرية التي ساعدت على تقديم الشخصيات المتواجدة وتوضيح تفاعلاتهم وعلاقتهم ببعضهم، مع استخدام البانورامية لتتبع **(سعيد)**، وهو يتحدث بغضب ظهر باللقطات القريبة له التي صوره بها لما لهذا النوع من اللقطات من دور في إبراز الجانب النفسي للشخص المصور، حيث كان ينفي علاقة الحكومة والشرطة بالموضوع وطرح من هذه الفكرة في الحوار يوحي بحنق هذه الفئة على السلطة، وأنها تعتبرها ندا عليها مواجهته.

[1] انتقد علواش النظام الاشتراكي في أفلامه بشكل كبير، بعد أن كان في بداياته أحد المروجين له كما ذكرنا في الفصل الثاني

فوتوغرام رقم (12) لقاء الجماعة في بهو العمارة

اختار المخرج بهو أحد العمارات مكانا للقاء الذي يبدو حميميا بينهم ومعتادين عليه، وكانت العبارات المكتوبة على الجدران مثيرة للانتباه كما يوضح الفوتوغرام رقم (12)، فعبارة "بركات مل" المكتوبة بلون أسود على بقعة بيضاء، هي كلمة جزائرية عامية تعني "كفا من.." أو "ذقت ذرعا من كذا"، تتوافق مع شخصية هؤلاء الشباب الذين كان معظمهم من بين المعتصمين والمتظاهرين المشاركين في أحداث أكتوبر 1988 –والتي أشرنا لها في الفصل السابق–

يعتبر هذا ربط آخر عمد إليه **(علواش)**، ليقول أن الإرهابيين خرجوا من هذه الأحداث؛ كما أنه يحاول كل مرة أن يظهر بعدا جديدا من شخصية هؤلاء، فسعيد مثلا شاب في مقتبل العمر يملك كلمته في حيه، ونصب نفسه الناطق الرسمي لهم لا يضع حسابا لا للحكومة ولا لأي شخص، هو أعزب يعيش مع والدته وشقيقيه، ظهر في كامل الفيلم عنيفا يحل مشاكله بيده يجول ويصول الأزقة والشوارع وهذا يعني دون عمل، يلبي نداء الصلاة هو وجماعته المتطرفة دوما بالمقابل لا يوجد نموذج إيجابي يعبر عن الأخلاق الإسلامية في الحقيقة سواء بعلاقته ومعاملاته الحياتية أو الدينية، وبذلك فهو يرسخ فكرة خاطئة لدى المتلقي عن الدين.

كما قدم شخصية هؤلاء بعدم الاتزان النفسي واضطراب الشخصية، وتناقضاتها، فهم متشددون يكفرون مشاهدي المسلسلات التليفزيونية، ويتوعدون باقتلاع كل الهوائيات، وبنفس الوقت يرسلون أطفالهم لرحلة استجمامية لفرنسا، يعنف أخته التي تنشر الغسيل بالشرفة رغم تحجبها، ولا يفعل شيئا بمعرفته أنها التقت غريبا بالمقبرة، وغيرها من المحطات التي ظهروا فيها بشخصيات غير سوية مضطربة ومتناقضة تعاني مشاكل نفسية.

ومن أبعاد الشخصية التي ظهرت أيضا في هذا المقطع الغموض الذي يكتنف الوسط الذي تتعامل معه، **(فسعيد)** مثلا يظهر في أكثر من مرة مع جماعة مجهولة يلتقي بها كثيرا بأماكن بعيدة عن أنظار الناس، كما هو في اللقطات ل(30) إلى ل (37) والتي تظهر بأنها مهيمنة عليه وتتحكم فيه وأنه يعمل تحت إمرتها، وهذا الغموض الذي يكتنف الجماعة بقي لآخر الفيلم غير واضح ومفهوم، رغم ظهور بعض المعطيات حوله كعلمها بكل تفصيل صغير يحدث بحي باب الواد، تجولها نهارا وليلا في طرقات وشوارع الحي، علاقتها بالمواد المهربة التي تصل للحي، ارتباطها **(بسعيد)** ومراقبتهم له وامتلاكهم قدرة تسييره، وكل هذه الطروحات لم تقدم لهوية هذه الجماعة الحقيقية وهذا الغموض مرتبط بغموض المحرك الرئيسي للجماعات الإرهابية والمتسبب الحقيقي في ظهورها.

- **التحليل التضميني للمقطع الرابع:**

في هذا المقطع أيضا يواصل المخرج إعطاءنا ملامح جديدة عن شخصية أفراد الجماعة المتطرفة واستراتيجياته المتبعة في ضم أفراد جدد للجماعة، فحاول من خلال تقديمه لشخصية الساعد الأيمن **(لسعيد)** الذي يحمل نفس أبعاده المرفولوجية والسيكولوجية، أثناء قيامه بمهمة استدراج المراهقين أين ظهر أكثر من مرة يقوم بذلك، ولقد استخدم **(علواش)** الحوار لبناء فكرته هذه، لتظهر بعض السمات النفسية لشخصية رشيد الذي بدا يمكن أن يستعين بأسلوب القصص والمغامرات المشوق مع انجرافه في المبالغة ليصل لمبتغاه، وهذا أسلوب آخر تستخدمه الجماعات الإرهابية في استدراج المراهقين الذين لا يزالون يحلمون بشخصية البطل ويقدسونها، وإن عدنا للفضاء المكاني الذي اختاره المخرج للقاء هؤلاء المراهقين، والذي كان بجوار كاتدرائية السيدة الإفريقية، في إشارة لوجود الديانة المسيحية في الجزائر، وعدم احترام هذه الجماعات لحدود الغير أين يقومون باستهداف الجميع في أي مكان كان.

فوتوغرام رقم (13) رشيد يستدرج المتمدرسين للانضمام للجماعة

استخدم لقطة جامعة بانورامية انتقلت بالمشاهد إلى جماعات الناس بينهم مجموعة من المراهقين يتوسطهم **(رشيد)** الذي كان يحكي عن بطولاته ضد الشيوعيين الذين واجه أسلحتهم المتطورة والثقيلة برشاشه مع أصدقائه الستة، ولم يمسسه ضر بفضل الله وحفظه وبذلك يحاول **(علواش)** مجددا وضع الإسلام في الواجهة فقوة إيمانك تجعلك تجابه الدبابة بالرشاش هكذا يلعب بعقول المراهقين لاستدراجهم لينضموا للجماعة ويتبعون أوامرها.

في هذه اللقطات إشارة من المخرج للعلاقة بين الإرهاب في الجزائر والحركات الجهادية في أفغانستان، فيهدف المقطع للتذكير بآلاف الشباب المنظمين للجماعات الإسلامية في بداية ثمانينات القرن الماضي ضد الشيوعيين في أفغانستان؛ وهنا يربطها بالحركة الإسلامية المسلحة" التي أسسها **مصطفى بويعلي** نهاية 1982، وعلاقتها بتجنيد الشباب وتلقي التدريب العسكري هناك، وهذه الحركة تعد أول تنظيم إرهابي ممنهج ظهر في الجزائر (أنظر الفصل الثاني)

قد أظهر **(علواش)** في حوار **(رشيد)** و**(سعيد)** في لقطات لاحقة أن هذه الدروس لتلاميذ المدارس منظمة ويقومون بها دوريا، وقد استعان بزاوية تصاعدية ضد عكسية لتصوير المراهقين ليوصل للمتلقين شعورا بكثرتهم، ولمنحهم المجال لرصد انفعالاتهم مع ما يسمعونه، وبلقطة ذاتية غطسية بانورامية تظهر **(رشيد)** ينظر من فوق**(لبوعلام)** متتبعا تحركاته، وهو متجه للمقبرة، حيث يظهر ضئيلا وسط ذلك الفضاء المكاني وهي نظرة **(رشيد)** له ولأمثاله من الشباب الذين يرونهم خارجين عن الطريق المستقيم.

من خلال هذا المشهد حاول المخرج إبراز حنقه من الشيوعية ومبادئها والتي أدخلت الجزائر في أزمة اقتصادية جعلت الشباب ينتفضون في أكتوبر مطالبين بالتغير ومنادين بالتعددية الحزبية، أين قوبلت التظاهرات برد فعل عنيف من الحكومة الجزائرية، قبل أن توقن بحتمية الاستجابة لهذه المطالب ومن أهمها التخلي عن النظام الاشتراكي، الذي أضحى حتمية فرضتها الضغوطات الاجتماعية و الأحداث السياسية المتصاعدة، [1] وقد سار **(علواش)** هنا على نفس المنهج الذي اتخذه المخرجون الأمريكيون في دراسة **علي السردوك** بتصوير الرجل الشيوعي بأنه الشخص الشرير وعدو العالم الذي يسعى للهيمنة

[1] Salima Mellah**, Le mouvement islamiste algérien entre autonomie et manipulation Comité Justice pour l'Algérie, Op.cit**, p3

عليه.[1] بالمقابل كانت أعماله الأولى تمجد للنظام الاشتراكي وقد شارك في عمليات تحسيس بأهميته حتى أنه أخرج وثائقي يمجد الثورة الزراعية ومبادئ الاشتراكية كما ذكرنا في الفصل السابق.

- **التحليل التضميني للمقطع الخامس:**

في لقطة فوق الكتف مع بترافلينغ أمامي تجوب سيارة الجماعة المجهولة طرقات باب الواد، ليعود ويدفع المشاهد لطرح تساؤلات عن هويتها كل مرة خصوصا وأنها تظهر في محيط **(سعيد)** دائما، وهذا محاولة من المخرج ليؤكد أن الجماعات الإرهابية في الجزائر لم يكن وجودها صدفة، بل يوجد أطراف كثيرة وراءها يكتنفها الكثير من الغموض، فصور المخرج **(سعيد)** وأمثاله كعرائس الأراقوز* التي تحركها أيادي وقوى مجهولة، كانت أغلب مرات ظهورها بالفيلم في لقطات تجوب الطرقات كما هو واضح في الفوتوغرام رقم (14).

فوتوغرام رقم (14) الجماعة المجهولة تراقب حي باب الواد

بحركة بانورامية تنتقل الكاميرا بين صفوف المصلين الجالسين منتبهين لما يقوله الإمام الشخصية الوسطية المعتدلة التي اختارها **(علواش)** كنموذج يمثل الإسلام، وإن كانت قد ظهرت بشكل ضعيف في عدة مواضع، كما هو حاله وهو يحاول إقناع **(سعيد)** في ل(11)، لتعود الكاميرا بلقطة خصرية توضح ملامح الإمام وتبرز عباءته عمامته البيضاء وكوفيته الفلسطينية، التي ظهر رشيد هو الأخر يضعها على رأسه، ليعود مجددا ويسوق للصورة الغربية التي تربط المقاومة الفلسطينية بالإرهاب، وهو ما خلصت له دراسة **(عمر ملايني)**

[1] علي السردوك،**الإرهاب في الدراما الأمريكية**،المرجع السابق، ص 418

* خيال الظل فن شعبي يقوم على تحريك دمى جلدية قبالة مصدر ضوئي، دون ظهور ها أو ظهور محركها فتظهر الظلال كحاصل لهذه العملية وهو شبيه بالعمليات الإرهابية التي يجهل فيها المحرك والفاعل وتظهر نتائجه وضحاياه.

فوتوغرام رقم (15) مواظبة الجماعة على الصلاة بالمسجد

اعتمد المخرج على الوظيفة الإخبارية وتقديم المعلومات من خلال خطبة الإمام ليعود بالذاكرة مجددا لأحداث أكتوبر التي نزف فيها الشارع الجزائري، وعانى الكثير، فلم يجانب الصواب بتعداده لخسائر الجزائر في تظاهرات أكتوبر 1988 التي اعتبرت كأكبر انتفاضة شعبية عرفتها البلاد، حول الأوضاع المعيشية المزرية، والتي كانت في شكل إضرابات، تظاهرات، مقاطعات، واحتجاجات عرفت مختلف الفضاءات ومؤسسات الدولة، التي قابلتها مختلف أدوات القمع، فبإعلان حالة الطوارئ أبيح للدولة كل السبل لإيقاف ما اعتبرته أعمال شغب، فانتشرت الدبابات في الشوارع، ومنح الجيش صلاحية إطلاق النار، فارتفعت حصيلة الضحايا لما يقارب 500 قتيل و1000 جريح، إلى جانب المعتقلين. [1]

رافق تعليق الإمام " بأن الإسلام دين للرحمة، ولابد من محاربة الجهل والعنف"، لقطة متوسطة (ل05) ل (06) لسعيد وجماعته ظهر امتعاضهم وغضبهم من كلامه، لتتوالى اللقطات القريبة على وجه سعيد الذي يظهر وهو يحدق بأحد أطراف الجماعة المجهولة الذي جاء ليراقبه ويبدو عليه القلق والغضب، أما بوعلام فيظهر، وهو ينظر **(لسعيد)** نظرة مشمئزة بأن الكلام موجه له ورفاقه، تتوسط هذه اللقطات لقطة متوسطة انتقالية لطفل يقرأ بمصحف بين قدميه، مع حوار **(سعيد)** والإمام باستخدام تقنية voix off التي يستعين بها المخرج لأنها تهبه مساحة وحرية أكبر لعرض تصوراته الإخراجية، وأفكاره الفيلمية، ونجد أن **(علواش)** استعان بها في أكثر من موضع.

وفي لقطتين حكائيتين إيطالية ثم خصرية مع بانورامية تتبعهما وهما يسيران بالمسجد يحاول فيها الإمام إقناع سعيد بالعدول عن البحث عن مكبر الصوت وأنه ليست بالقضية الكبيرة، في حين

[1] السعيد بو شعير، **النظام السياسي الجزائري**، دار الهدى للنشر، ط 1، الجزائر، 1990،ص 179.

يتشدد **(سعيد)** ويتزمت بموقفه ويفشل الإمام في إقناعه، وهنا **(علواش)** قدم هذا الأخير في صورة مهتزة غير واثقة لا يمكنها أن تقدم النصح، حتى أن كلامه سواء هنا أو بالخطبة فقد كان بسيطا لم يأخذه علواش محمل الجد، فلا نتصور خطبة دون وجود آيات قرآنية أو أحاديث شريفة أو حتى قوة بالكلمة لإقناع المستمع، بل وحتى أنه في المقطع الأول استدل في خطبته بمقولة وأسندها للرسول صلى الله عليه وسلم في حين أنها ليست حديثا نبويا رغم صحة فكرتها في ديننا، فحتى رجل الدين قدمه بصورة جد ضعيفة كما أنه فلم يحاول أن يبني شخصية إيجابية تتقيد بتعاليم الدين الصحيحة، وبذلك لم يحاول أن يكونا نموذجا يعكس الوجه الحقيقي للإسلام القائم على تعاليمه وقيمه السمحة.

- **التحليل التضميني للمقطع السادس:**

حاول المخرج هذا المقطع أن ينقل للمتلقين الجانب السيكولوجي العنيف للشخصيات التي قدمها كبداية للمد التطرفي الإرهابي في الجزائر، فيبدأ المقطع بلقطة صدرية **(لبوعلام)** الذي يستقبل ساعي البريد عند الباب ويأخذ طردا وصله وإذا بالجماعة ترسل له كفنا، وهو تهديد بالقتل ويعد من بين أهم عناصر الأعمال الإرهابية التي تربط ببث الرعب في نفوس المدنيين، وبذلك فالمخرج يعود ويِكد أن **(سعيد)** وجماعته يملكون كل العوامل السيكولوجية ليصبحوا إرهابيين، بالمقابل صور بوعلام أكثر هدوءا وهذا ظهر في لقطة حمله للكفن الذي ينسدل بين يديه بلقطة قريبة أبانت استغرابه عن ماهية الشيء، وعدم اكتراثه بعد معرفته، فأن تكون مهددا بالقتل أمر مخيف، لكنه لم يكن كذلك، وقد يكون ذلك بسبب تيقنه أن هذه الجماعة ستخطو هذه الخطوة؛ خصوصا بعد التعنيف الذي تعرض له صديقه ليعترف.

فوتوغرام رقم (15) بوعلام يفتح الكفن الذي أرسلته الجماعة

فالمخرج وظف عدة مشاهد تظهر مثل هذه السلوكيات المادية العنيفة **(لسعيد)** وجماعته، وفي كل مرة يؤكد تأصل هذه التصرفات في شخصيتهم.

فوتوغرام رقم (16) ورقم (17) السلوكيات العنيفة لأعضاء الجماعة

حري بنا أن نشير إلى أحد الشعائر الدينية التي استعان بها **(علواش)**، في أحد لقطات الفيلم والتي تجعل المشاهد يربط بينها وبين الإرهاب خصوصا الآخر الذي يرفض هذه الشعائر، فاستحضار مشهد لذبح الأضحية، كاف بالتذكير بالطريقة الدموية التي يعامل بها الإرهاب ضحاياهم، فحتى بعد قتلهم يقدمون على ذبحهم بوحشية.

نرى أن علواش عاد ليثير الكثير من التساؤلات في اعتماده لهذه اللقطة بالذات، والتي تجعل من الإسلام وشعائره في دائرة الاتهام، فكان عيد الفطر أكثر من كاف ليقدم لفكرة التسامح التي تحدثت عنها **يمينة**، خصوصا وأنه ربطها بلقطة مسعود الأجنبي الذي بدا عليه الخوف وعدم القدرة على تحمل المشهد وعدم رغبته به، وهو نفس موقفه لما تعرض بوعلام وصديقه للضرب، ناهيك عن رفضه شكله وهو يرافقهم لذلك بمجرد أن سنحت له الفرصة تخلص من لحيته قبيل عودته لبلده فرنسا، وبذلك يقدم المخرج صورة عن الأجنبي بأنه هو شخص مسالم محب للحياة ينبذ العنف أي تصرف يقود إليه يكون فيه عنف، وهو يتوافق مع ما خلصت له دراسة **لبنى رحموني** حول الآخر في السينما الجزائرية، وبأنه تم التسويق له للآخر بأنه ليس شيطانا وبأنه راغب في التعايش والسلم أكثر من الذات الجزائرية التي ظهرت سينمائيا بأنها ليست بريئة دائما فظهرت في مجملها سلبية عنيفة رافضة للتعايش.

* فرض القانون الفرنسي أن تكون عملية الذبح في العيد الأضحى منظمة ومقننة وفي إطار المذابح المرخص لها فقط، مع تشديد وضغوطات برتوكولية لمنع الاحتفاء والقيام بهذه الشعائر الدينية.

فوتوغرام رقم (18) امتعاض مسعود الأجنبي في لقطة ذبح الأضحية فوتوغرام رقم (19)

- **التحليل التضميني للمقطع السابع:**

يرتبط هذا المقطع بالمقطع السابق، وركز فيه علواش على الحوار محاولا تفسير مختلف التصرفات التي وصل إليها **(سعيد)** وجماعته في محاولاتهم للتحكم بالحي، في محاولة من المخرج تحليل ومناقشة تداعيات أكتوبر على المجتمع الجزائري، وعلاقتها بتكوين جماعة المتطرفين الإرهابيين، وذلك من خلال حوار دار بين بوعلام والإمام، معتمدا على لقطات صدرية وتقنية المجال والمجال المقابل والزاوية العادية المناسبة لتصوير لقطات تبادل أطراف الحديث بين كل من بوعلام والإمام ؛ فالمخرج حاول اعتماد الحوار ليدفع بالأحداث نحو الأمام، وذلك بتقديم كم معلوماتي حولها، خصوصا كلما صادفته صعوبات في تجسيدها إما لعدم إمكانية ذلك ماديا أو فنيا.

بدأ المخرج المقطع بلقطة جامعة ظهر فيها نوافذ المسجد ومكبر الصوت في تذكير منهم للسبب الظاهري لعقدة الفيلم، ولينقل المشاهد للفضاء المكاني الجديد وهو المسجد، وليستخدم مجددا تقنية **voix off** ويسمع صوت بوعلام الذي يتحدث عن أحداث أكتوبر ليعود ويظهر بلقطة صدرية يظهر فيها غضبه وانزعاجه من **(سعيد)**، الذي كان من بين المتظاهرين على سوء الأوضاع المعيشية، وقوبل موقفه هذا بالسجن، ما جعله يكسب ثقة حيه، فمنح حق التدخل في مشاكلهم ليزيد كل مرة في تجاوز مساحة حرياتهم الشخصية، وهو نموذج قدمه ليمثل الكثيرين من أمثاله الذين ثاروا في واقع الأمر بصورة أسوء قد تكون الرقابة أو الأوضاع الأمنية التي صور فيها الفيلم سببا في عدم طرحها بصورة أكثر وضوحا وواقعية.

- **التحليل التضميني للمقطع الثامن:**

يبدأ المقطع بلقطة جامعة فأمريكية بترافلينغ فوق السطوح يظهر فيها **(سعيد)** وصديقيه، يقومون بتركيب مكبر الصوت الذي اقتنته الجماعة بعد أخذ حقهم من السارق حسبهم، وهنا أظهر **(علواش)**

جانب آخر من أبعاد شخصية **(سعيد)** العنيفة التي تمثل الشخصية المتطرفة الممهدة لشخصية الإرهابي، والتي سبق رأيناها تنكر وجود الحكومة وترفض تدخلها في شؤون الحي على اعتبار أنهم المسؤولون عنه، وفي هذا المقطع يظهر المخرج أن هذه الجماعة أيضا ترفض إمام الحي، فظهر **(سعيد)** في هذا المشهد يرفض وجوده، ويأمل أن يأخذ منصبه، وجماعته ترحب بذلك.

يؤكد المخرج بهذا رفض هذه الجماعات لفكرة السلم والتسامح ونبذ العنف التي يدعو لها إمام الذي ظهر ضعيفا بشكل كبير خلال الأحداث فلم يتمكن من إيقاف أو إقناع **(سعيد)** عن العدول عن أفكاره العنيفة تجاه **(بوعلام)**، ولم يكن مقنعا في خطبه وحواراته، لينهي دوره في الفيلم، بإلقاء خطبة بتقنية **voix off** يودع فيها أهل الحي، لقطاتها صورت بزاوية غطسية، أعطت المشهد بعدا تراجيديا يتوافق مع مضمون الخطبة.

سوق **(علواش)** لنموذج المسلم الضعيف غير قادر على المجابهة، والذي يؤكد أنه وحده، ولذلك تقود هذه الفكرة إلى إلصاق تهمة العنف والإرهاب بالمسلمين أكثر بالقول أن الأقلية من تعتنق مثل هذه الأفكار، ولا يمكنها الوقوف بوجه الأكثرية في وجود عدم اكتراث من سكان الحي الذين لا يظهر عليهم أي اهتمام بتعاليم الدين، بل العكس ظهر الحي كما سبق وأشرنا بؤرة للجريمة والفساد والظلم، وتسير هذه النقاط في مضمار واحد مع دراسة Clémence Darne الذي يؤكد الرابطة الموجودة بين المسلم المتمسك بالدين والإسلاميين المتطرفون الإرهابيون، وأن هناك تمثيل سلبي لهذه الأقليات في الأعمال التلفزيونية الأمريكية أيضا. (أنظر للدراسات السابقة)

كما أن المخرج استعان بلقطة قريبة بالزاوية المنخفضة عند عودته للإمام ليظهر مكسورا مدمع العينين، ساعدت هي الأخرى بإضفاء البعد التراجيدي لرحيل الإمام، وتوضيح انفعالاته وحزنه لما آلت له الأحوال.

فوتوغرام رقم (20) الإمام يودع سكان الحي

إن الهروب لم يكن خيار الإمام وحده فحتى بطل الفيلم **بوعلام**، قرر أن الحياة في باب الواد كصورة مصغرة عن الجزائر لم تعد تطاق وفتح باب الهجرة، مغادرا تاركا شقيقته وشقيقه الذي كان ينوي مغادرة البلاد قبله، والمتتبع لأعمال المخرج يلاحظ ميله نحو قضايا المهاجرين، وهو كغيره من مخرجي المهجر يحاولون دائما دفع عدساتهم نحو قضايا هؤلاء في محاولة منهم لتبرير هجرتهم، هروبا من الأوضاع الاقتصادية والسياسية والثقافية الخانقة، وبذلك يقدم المخرج نقدا لاذعا للدولة من خلال أحد مؤسساتها المسجد والقائم علية الإمام الذي تمكنت عصبة عنيفة من جعلها تتخلى عن مسؤولياتها في إشارة منه لتخلى الدولة أيضا عن أبناءها.

في لقطة فوق الكتف بترافلينغ أمامي تظهر سيارة الجماعة المجهولة وهي تجول في الطرقات، مع إرفاقها بموسيقى حماسية تخلق جو التشويق، مع ترك المجال لضجيج السيارة ليؤكد دوما على الواقعية، تتوقف السيارة وباستخدام الحركة البانورامية يتبع بها علواش الشخصيات، أين يظهر **(سعيد)** مستندا على نافذة السيارة، وهو يلوم الرجل على التشكيك به وجعل أحد عناصره يراقبه، وهنا يدفع المخرج بهذه الكلمات المتلقي ليتأكد أكثر بأن تصرفات **(سعيد)** ليست شخصية بل يوجد أيادي خفية تحركه، وهي السبب في تصاعد المد التطرفي والإرهابي في الجزائر، إذ هي المسؤولة عن تسليح هؤلاء كما فعلت مع **(سعيد)** الذي منح سلاحا وطلب منه انتظار الأوامر لأن العمل الحقيقي سيبدأ الآن، وقد رافق اللقطة بموسيقى تبعث الخوف والرعب لدى المتلقي، وتزيد من توتره وقلقه وتشوقه لما سيحدث لاحقا.

فوتوغرام رقم (21) لقاء سعيد والجماعة الغامضة

لم يقدم المخرج أي أفكار عن هوية الجماعة التي تحرك سعيد، المعتقل الذي أصبح بطلا في حيه بعد من أحداث أكتوبر التي لعبت فيها التيارات الدينية دورا كبيرا في التعبئة الجماهيرية، إلا أن علواش كان متحفظا وترك الأمر غامضا يحتمل العديد من الطروحات، تاركا المتلقي بين علامات استفهام يحاول البحث عن إجابات لها، وهو حال هذه الجماعات فعلا رغم كل التحليلات حولها تبقى تحمل هذا النوع من الاستفهام، كما وقد تكون المساهمة العمومية في تمويل العمل أحد أسباب هذا الغموض أيضا.

- **التحليل التضميني للمقطع التاسع:**

يعود **(علواش)** مستعينا بتقنية العودة للوراء مع **voix off** بصوت **(يمينة)** بلقطات متنوعة ما بين الجامعة والمتوسطة والصدرية يتنقل فيها سعيد باحثا عن مكان خال من الناس تتبعه الكاميرا بلقطة بانورامية، ضد عكسية عززت شعور الخوف والرعب والعزلة التي يوحي بها ذلك الفضاء المكاني الموحش على خلفية أصوات طبيعية خرير المياه وحفيف الأشجار وزقزقة العصافير ووقع أقدام **(سعيد)** الذي توجه بجانب الوادي وبدأ في إطلاق النار بمسدسه، بلقطة جامعة يظهر فيها **(سي رمزي)** أحد أطراف الجماعة المعين لمراقبة **(سعيد)**.

اختار المخرج الزاوية المنخفضة ليتابع موضوعه أولا وليزيد من إحساس الهيمنة والقوة التي تملكها هذه الجماعة، بالمقابل صور سعيد بزاوية غطسية يظهر فيها معزولا ضئيلا داخل الإطار، ما منح المشاهد انطباعا بضعفه وخضوعه، خصوصا مع كلمات **(يمينة)** التي كانت تتحدث عن موته المفاجئ بعد أن وجدوه في ثلاجة الموتى بعد أشهر من غيابه.

ركز المخرج هنا على مونولوغ **(يمينة)** التي حكت لنا قصة باب الواد وآن الوقت لتنهي قصتها، التي بدأتها بالموت وأنهتها بالموت الذي أصبح هاجسا يوميا تعيشه البلاد، وبالفعل كان ذلك حال الجزائر التسعينات التي عرفت أبشع أنواع القتل والمجازر.

فوتوغرام رقم (22) سعيد يحصل على سلاح من الجماعة ويجربه

تعود كاميرا **(علواش)** إلى ثلاث سنوات فيما بعد إلى غرفة **(ليمينة)** ليلا وهي تنهي آخر أسطر رسالتها **(لبوعلام)** بلقطة قريبة جدا بزاوية عادية ثابتة تظهر فيها عيونها الدامعة الحزينة على فراقه من جهة، وعلى حال بلادها المأساوي من جهة أخرى، ورغم ذلك جعل في كلماتها بصيص أمل لمستقبل دون إرهاب بعودة بوعلام إليها فهي تكتب رسائلها على أمل عودته لقراءتها، وبذلك يقول المخرج من خلالها رغم هذا السواد ورغم كل ما تعانيه البلاد اليوم سيأتي اليوم الذي يعود كل شيء لطبيعته، فالجزائريون رغم الخطر يخرجون ويعيشون حياتهم ويصرون على البقاء على أمل أن تختفي هذه الجماعات ويعود الاستقرار لوطنهم.

يبدأ المخرج جينيريك النهاية بتصاعد لموسيقى أندلسية تربط الفيلم بأحد المقومات التاريخية والثقافية التراثية في الجزائر، صاحبته طيلة الدقائق الثلاث على خلفية سوداء تظهر فيها بيانات مكتوبة باللون الأبيض، استخدمها دون أغراض درامية، فقط لأسباب فنية تقنية، لتسهيل قراءة البيانات وزيادة وضوحها كما هو معروف بالأضداد تتمايز الأشياء.

المبحث الثاني: الطرح السينمائي لظاهرة الإرهاب في فيلم العالم الآخر

1. بطاقة فنية عن فيلم العالم الآخر للمخرج مرزاق علواش.

- **عنوان الفيلم:** **L'Autre Monde** – العالم الآخر.
- **مدة الفيلم :** ساعة وأربعون دقيقة
- **نوع الفيلم :** روائي طويل بالألوان
- **لغة الفيلم :** اللغة الفرنسية، اللهجة العامية الجزائرية
- **إخراج :** مرزاق علواش
- **سيناريو وحوار :** مرزاق علواش
- **الإنتاج المشترك :** فرنسي جزائري Baya Films/ Ad Vitam/ Playtime/Lancelot Films
- **سنة الإنتاج:** 2001
- **بلد الإنتاج:** الجزائر
- **مدير الإنتاج** Christian Tison / بشير درياس
- **مدير التصوير:** Georges Lechaptois /François Kuhnel
- **أماكن التصوير:** باريس، وعدة مدن جزائرية، العاصمة، شرشال، برج أخريص، تيميمون
- **تركيب ومونتاج:** Sylvie Gadmer
- **الصوت:** Dominique Warnier Catherine D'Hoir Gérard Rousseau
- **الموسيقى التصويرية :** Gnawa Diffusion
- **ملابس وديكور: رشيد عباس، رمضان قاسر**
- **الأدوار الرئيسية في الفيلم :**
  - **ماري ابراهيمي** بشخصية **ياسمين**
  - **كريم بوعايش** بشخصية **حكيم**
  - **نزيم بوجناح** بشخصية **رشيد**

إضافة لشخصيات مساعدة وداعمة أهمها

- **عبد الكريم بهلول** بشخصية **الضابط**
- **بوعلام بناني** بشخصية **عمر**

2. ملخص فيلم "العالم الآخر".

تمثلت **التيمة الرئيسية** في فيلم "**العالم الآخر**" في معالجة ظاهرة الإرهاب والتطرف انتشار مد الجماعات الإسلامية المسلحة في تسعينيات القرن الماضي في الجزائر، حيث حاول المخرج **(مرزاق علواش)** معالجة الموضوع بصورة أكثر جرأة وتفصيل بإلقاء الضوء على هذه التنظيمات والشبكات الإرهابية وإظهار وحشيتهم وجرائمهم، ليقدم صورة عن جزائر التسعينيات وتفاصيل العشرية الدموية. لتمثل هذه الجماعات المسلحة الوحشية أحد أطراف الصراع الدرامي الذي يعتبر الإرهابي **(حكيم)** الطرف الأساسي فيها وإن كان **علواش** قدم الكثير من الطروحات حول هذه الشخصية كما سنوضح لاحقا، لتكون الدولة بأجهزتها الطرف الآخر الذي يحاول الوقوف في وجه هذه الجماعات الإرهابية، ولكن بالتحديد يتجسد التصادم والصراع الدرامي بين شخصيتين أساسيتين في الفيلم (الإرهابي حكيم) و(ياسمينة) المغتربة التي جاءت للجزائر بحثا عن خطيبها رشيد الذي اجبر على أداء الخدمة العسكرية بمجرد عودته للجزائر، هذا القرار الذي اتخذته ياسمين كان الحدث الذي اعتمد عليه علواش ليكمل نسج خيوط **حبكته الدرامية** التي كانت مضرجة بالعنف والدموية.

تركت ياسمين مدينة الأحلام والآمال باريس لتلتقي بالمجهول، أين تحاول بكل ما تملكه الحصول على معلومات تقودها لمكان وجود رشيد الذي تعرف أنه وقع ضحية كمين إرهابي ورغم خطورة الأوضاع تواصل البحث، وهنا تتعقد خيوط الحبكة أكثر لتتجه نحو **الذروة الدرامية** بوقوعها هي الأخرى في شباك جماعة إرهابية وتنجو من القتل لاعتبارها غنيمة حرب لمكافئة أمير الجماعة، وسرعان ما حالفها الحظ مجددا بفضل مداهمة للجيش الوطني وتتمكن من الهرب بمساعدة **(الإرهابي حكيم)** الذي وقع في غرامها وساعدها في الهرب والبحث عن رشيد شقيقها المزعوم، وبعد استغلالها لحكيم والوصول لمكان خطيبها تفر منه، ليبدأ رحلة انتقامه، وفي مشهد دموي عنيف خادش للحياء قدم علواش نهاية فيلمه.

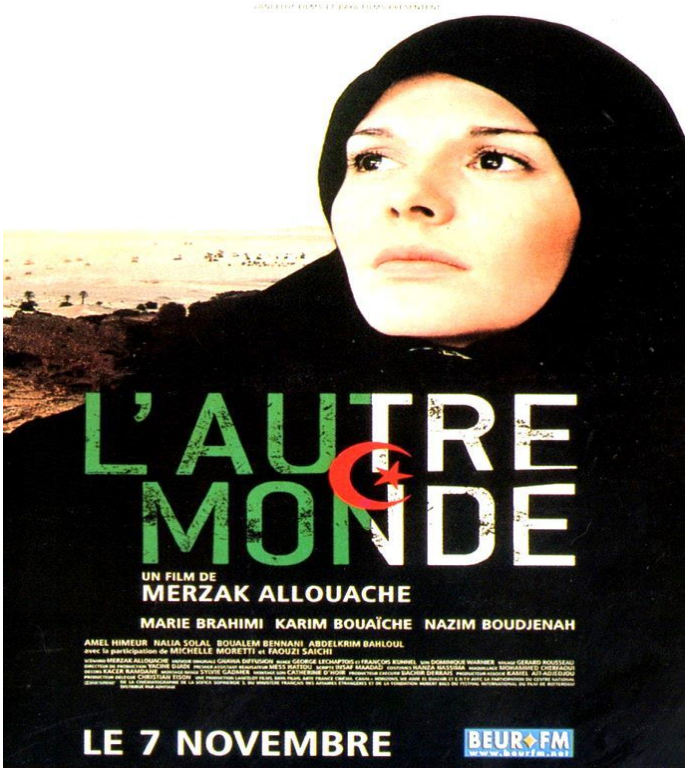
3. أهم العناصر الأساسية المكونة لفيلم "العالم الآخر"

- **العنوان "L'Autre Monde"**

عنون **(مرزاق علواش)** فيلمه الثاني محل الدراسة بعنوان **"L'Autre Monde"** و ترجمته باللغة العربية "**العالم الآخر**" وإن كان هذا العنوان العربي لم يظهر إطلاقا لا في جينريك الفيلم ولا في الملصق الإعلاني له، ولعل قصد المخرج من هذا تمييز العوالم الموجودة عن عالمه الآخر الذي عالم ياسمين الواقعي في فرنسا والعالم المجهول الذي ستتجه نحوه في الجزائر المختلف تماما والغامض

بالنسبة لها كتجسيد لأولئك المتواجدون وراء البحر المتوسط جزائر التسعينيات هي بالفعل عالم آخر مختلف وغامض ومجهول، فالحالة الأمنية غير المستقرة بالجزائر وتواجد الجماعات الإرهابية المسلحة والخطر المحدق الذي لا يعلم أحد وقت ومكان وقوعه كل هذه الصور رآها المخرج أشبه بالعالم الآخر الذي لا يسكنه الإنس عالم الجن المجهول والذي يبث الرعب والفزع في النفوس مثله مثل ذلك العالم في الجزائر، فالجماعات الإرهابية أشبه بتلك المخلوقات الماورائية التي يظهر آذاها وما تحدثه من رعب دون أن يشعر المرء متى وأين وكيف حدث ذلك، فعلواش يرمز بعبارة "**العالم الآخر**" لجزائر التسعينيات المقيدة بالرعب والمضرجة بالدماء، والمختلفة تماما عن عالم الأمن والفرح والحياة والحرية في باريس مدينة النور أين كانت بطلته تعيش قبل بداية رحلة المشاهدين معها نحو ذلك العالم المجهول والغامض، العالم الآخر علم العنف والإرهاب والجريمة الذي كست معالمه وتفاصيله السوداوية والظلام.

- **تحليل الملصق الإعلاني لفيلم العالم الآخر**



ملصق فيلم العالم الآخر

- **<u>وصف الرسالة:</u>**

- **المرسل** : المخرج الجزائري **(مرزاق علواش)** –سبق وأوردنا هذه المعلومات حوله–

- **نوع الرسالة :** ملصق سينمائي أو الأفيش أو البوستر الخاص بفيلم "**L'Autre Monde**"، والذي أنتج سنة 2001 بالجزائر، بإنتاج مشترك جزائري فرنسي، عرض لأول مرة في 2001/11/07.

- **محاور الرسالة:**

التنظيم الأيقوني للصورة : الملصق السينمائي عبارة عن إطار شكل مستطيل يعرض صورة للشخصية الرئيسية للعمل **ياسمين (ماري ابراهيم)** مرتدية خمارا أسود يستغرق امتداده نصف الملصق من الأسفل، مع بروز ملامح وجهها وهي تنظر بحيرة باتجاه اليسار نحو مكان مجهول، لتكون الصحراء بسمائها الصافية المشمسة خلفيتها في أعلى الملصق يتوسط الصورة كتابة لعنوان الفيلم باللغة الفرنسية "**L'Autre Monde**" بلون الأخضر والأحمر وبحروف كبيرة أخذ جل مساحة الملصق يتوسطه هلال ونجمة باللون الأحمر، أين دون أسفله باللون الأبيض FILM DE MERZAK UN ALLOUACHE وتحتها

أسماء أبطال العمل BRAHIM KARIM BOUAICHE NAZIM BOUDJNAH MARIE ثم قائمة للطاقم الفني والتقني للفيلم بخط أبيض صغير، و تاريخ العرض أسفل الإطار 7 NOVEMBRE

- **<u>المقاربة النسقية:</u>**

النسق من الأعلى:

الرسالة البصرية محل التحليل هي الملصق السينمائي لفيلم "**L'Autre Monde**" والهدف الأساسي من وجوده هو الترويج والتعريف به لجذب الجماهير لمشاهدته، خصوصا وأن علواش اعتمد على ثلاثية مشهدية شابة جميلة بخمار أسود وصحراء ورموز وألوان العلم الجزائري في تناسق يلفه السواد كلها تفصيلات تجعل المتلقي يتساءل عن المضمون وأبعاده، كما أن انتماء المخرج للمدرسة الواقعية ورغبته في تقديم واقع دون تزييف تظهر في مختلف ملصقاته الفيلمية.

النسق من الأسفل:

يعتبر فيلم العالم الآخر من أكثر الأفلام الجزائرية التي تناولت ظاهرة الإرهاب وألقت الضوء على العنف المتطرف في تسعينيات القرن الماضي بأسلوب مباشر وجريء وكعادته أثار عرض الفيلم موجة كبيرة من الجدل كما هي عادة أفلام علواش، كما أن الملصق السينمائي هو الآخر استطاع أن يثير تساؤلات مختلفة بما يحمله من دلالات كما سنوضح لاحقا.

- **المقاربةالإيكونولوجية:**

- **المجال الثقافي والاجتماعي:** بالنسبة للسنن الموضوعية الخاصة بالملصق السينمائي الملون الخاص بفيلم العالم الآخر والذي يتناول الجزائر في فترة التسعينيات وامتداد اللون الأسود على معظم مساحة الملصق يحمل الكثير من الأبعاد الدلالية والرمزية التي حاول ذلك التراص الشكلي والأيقوني للمشاهد التي انتقاها علواش لإيصال رسالة الفيلم من خلالها.

- **مجال الإبداع الجمالي في الرسالة:** بتقسيمنا للصورة بخط عمودي سيحمل الجزء الأيمن منها صورة ياسمين يقابلها منظر عام للصحراء الجزائرية بصفائها وشساعتها البارزة رغم ضيق المساحة الممنوحة لها في الملصق ويعود ذلك لأبعاد التقاط الصورة المثالي والذي حمل معه هذا الامتداد، بالمقابل يحتل معظم الملصق العنوان باللغة الفرنسية مع الترتيب اللوني والأيقوني المشكل للعلم الجزائري.

- **المقاربة السيميولوجية :**

جاء مختلف العلامات البصرية في الملصق تحمل العديد من الدلالات والإيحاءات، فتموضع الشخصية الرئيسية يمين بأعلى الملصق فهي بأحد أهم المواضع التي تثير انتباه المتلقي و من أولى ما تقع عيونه عليه، ولأن الصورة هي لقطة مقربة لوجه الشخصية الرئيسية للفيلم فيمكن أن يتصفح المتلقي ملامحها التي تظهر وهي تنظر بحيرة لشيء ما مع التركيز على خمارها الأسود كل هذه الدلالات التقريرية تحمل مدلولات رمزية واحدة حول حالة الحيرة والمجهول الذي ينتظر الشخصية فالسواد رمز للظلام للخوف وللغموض والمجهول فهي تبدو جاهلة تماما لما ينتظرها تنظر بحيرة وترقب إلى ذلك العالم الآخر وإلى ذلك المدى البعيد الذي لا يظهر، والذي تحيلنا له أيضا شساعة وامتداد الصحراء بالخلفية التي رغم صفاء سماءها وإشراقها تظهر في تحد واضح مع سوداوية الخمار الذي يحاول استغرقها، فالصحراء رمز للصلابة والصبر والتحد، والخمار هو رمز من رموز الإسلام وانتقاء اللون الأسود له دلالة صريحة على العلاقة بين الجماعات الإسلامية والإرهاب والعنف الذي تعيشه البلاد والتي رمز لها بألوان ورموز العلم الوطني التي لونت العنوان كتصريح واضح وجلي أن ذلك المجهول والعالم الآخر الذي تنظر إليه ياسمين هو الجزائر.

- **حوصلة وتقييم شخصي:** نعتقد بأن الملصق استطاع أن يحقق الغرض الإعلامي والترويجي له بنسبة كبيرة ناهيك عن ما تحمله رسائله من بلاغة رمزية.

- **الفضاءات الزمانية والمكانية**

- الفضاء الزمني لفيلم " L'Autre Monde "

يوجد كثير من الوسائل التعبيرية الفنية المسموحة لصناع السينما لتوضيح الزمن والتاريخ والمدة في أفلامهم السينمائية ما بين التجاءهم للعناوين التفسيرية المباشرة أو الضمنية (كظهور تاريخ على الجريدة أو ذكره بوسيلة ما) أو استخدام الحوار المباشر أو الاستشهاد بأحداث تاريخية يكون وقتها معروفا، فيفهم المشاهد زمن وقوع أحداث الفيلم[1]، وبالرجوع لفيلم المخرج **(مرزاق علواش)** " **L'Autre Monde** " والذي عرض في نوفمبر 2001 لأول مرة، نتحرى الزمن من خلال قصة الفيلم بكل سهولة، فهو ويتناول فترة العشرية السوداء فيبدو واضحا من خلال الأحداث أنها وقعت في تسعينيات القرن الماضي، أين كان الوضع الأمني جد خطير والجيش في استنفار تام، والموت متربص من كل جانب.

فالبناء الزمني في الفيلم جاء متوافقا والأحداث الفيلمية المتتالية التي بدأت برغبة ياسمين بالسفر إلى الجزائر بسبب انقطاع تواصلها مع خطيبها وتحضيراتها لهذه الرحلة، ومن ثمة وصولها وبدئها رحلة البحث عن ابن عمها وخطيبها رشيد التي عرفت أحداثا وتطورات كثيرة ثم العثور عليه واغتيالهما على يد الإرهابي حكيم، ورغم كثرة الأحداث التي حصلت مع ياسمين لم يلعب علواش على عنصر الزمن، فياسمين أمامها هدف محدد تسعى إليه، فبمجرد وصولها كانت كل الأوضاع والظروف تؤكد لها أن هذا العالم الذي هي فيه مختلف عن الذي جاءت منه، فهي ليست هنا للسياحة،لذا يوم واحد من وصولها والذي زارت تجولت فيه مع ابنة خالها، لتسافر بعدها مباشرة نحو شرشال لتسأل عن خطيبها، وتقضي اليوم في بيت الضابط بالمدية، وتوالى الأحداث بين الكمين الإرهابي والهرب من قبضة الجماعة الإرهابية والعودة لبيت الضابط فالسفر لتيميمون والوصول لبيت علجية لا يوجد فاصل زمني بين الأحداث، فالمخرج ينتقل من حدث لآخر مبرزا بذلك قلق ياسمين على رشيد وإدراكها لأهمية الوقت لإيجاده وخطورة بقاءها أكثر في الجزائر، ولذلك جرت الأحداث الفيلم في أيام متتالية.

- الفضاء المكاني لفيلم " L'Autre Monde "

ما بين فرنسا والجزائر تنقل علواش بكاميراته لتصوير أحداث فيلمه "**L'Autre Monde**" التي تتناول موضوع التنظيمات الإرهابية في الجزائر، ولأن يريد للمشاهد أن يعي الهوة الكبيرة بين العالم الآخر الذي سيحكي له عنه وغيره من العوالم، بدأ قصته الفيلمية في باريس أول الأمكنة التي أراد من

[1] مارسيل مارتن، **اللغة السينمائية**، المرجع السابق، ص 206

استحضارها بعث ذلك الإحساس بالاستقرار والحرية والنور مع أهم المعالم الباريسية فتنقل بنا من حديقة **Champ-de-Mars** أين ظهر **La Tour Eiffel** مشعا بأضوائه، إلى أنوار عجلة **Ferris** المتراقصة وغيرها من ألعاب أحد مدن الملاهي الباريسية، إلى الشوارع والأسواق، لينتقل بعد ذلك ليصور في أماكن مغلقة كمحل بيع الملابس الإسلامية ومنزل ياسمين.

هذا العالم الذي تعيش فيه الشخصية الرئيسية للفيلم والذي أراده المخرج أن يظهر كفضاء يتسع للحياة والحرية، أين يمكنك فعل ما تريد دون أي قلق، مكان مشع ومنير بإمكانك الشعور بالحياة فيه، هكذا جاءت مدينة باريس كرمز للأمن والاستقرار والحياة.

فوتوغرام رقم (23) الطريق الرئيسي لحديقة دي مارس

لينتقل علواش بالمشاهد إلى العالم الآخر الممتد في مخيلته من شمال الجزائر لجنوبها بمدنها وقراءها وطرقاتها بغاباتها وجبالها وصحاريها، لذلك نجد أنه وظف عدة فضاءات مكانية وتنوع فيها ما بين المفتوحة والمغلقة؛ ففي العاصمة الجزائر ظهرت الحياة في هذا الفضاء المكاني طبيعية حسب ما يظهر بشوارعها وأزقتها التي ظهرت مكتظة بالناس، وبالرغم من ترداد خطورة الوضع الذي تعيشه البلاد على لسان الشخصيات إلا أن الوضع الأمني لا يبدو بتلك الخطورة التي وصفوها، الشوارع مكتظة، شابتان تتجولان بمفردهما وتحتسيان الخمر بمرفأ البحر دون قلق.

أما الفضاء المكاني الثاني الذي انتقل له المخرج بولاية تيبازة بالتحديد الثكنة العسكرية بشرشال وبيت الضابط بالمدية، لتظهر أمكنة أخرى تبعا لأحداث القصة الفيلمية التي كانت أشبه بأفلام الطريق أين تنتقل ياسمين بين السماء والأرض والصحراء هنا وهناك لتصل لهدفها ومن هذه الفضاءات نجد الطريق الجبلي نحو بلدية برج خريص بولاية البويرة، أين ظهر وكر الإرهابيين بالغابة وبيت متهالك معزول لأحد القاطنين هناك، أين بدا المكان موحشا وخطير، ولقد اختار علواش هذه المناطق بالذات لأنها عرفت نشاطا إرهابيا كبيرا في تلك الفترة حيث اضطر أهالي الأرياف والقرى في ضواحي البويرة والمدية وتيبازة إلى المغادرة وقد أشارت الفضاءات المكانية الخالية لذلك ناهيك عن تأكيد ذلك عبر

الحوار بين الشخصيات، ليرحل علواش بالمشاهد إلى جنوب الجزائر إلى تيميمون بولاية أدرار وهناك ينتقل بين شوارعها وبيوتها ليصل لأخر فضاء مكاني وهو بيت علجية العمياء على بعد 100 كلم على طريق ولاية بشار.

فوتوغرام رقم (23) مدينة تيميمون

كان المخرج **(مرزاق علواش)** موفقا جدا في فكرة تعدد الأمكنة التي أعطت دلالات رمزية حول امتداد الوجود الإرهابي في الجزائر فمن العاصمة لشرشال إلى تيميمون، تنقلت ياسمين قرابة 1070 كلم لتواصل التنقل لبيت علجية على طريق ولاية بشار، حيث حاول المخرج أن يقدم لنا الجزائر كفضاء يحدق به الموت من كل صوب مع تباين درجة الخطر، وهذا ما أظهرته أحداث الفيلم حيث ظهرت الجماعات الإرهابية والاشتباكات مع الأمن في شمال البلاد في حين لم نلمس الخطر الإرهابي في أي من لقطات الفيلم بعد الانتقال بالأحداث للجنوب باستثناء كمين الأمن الوطني وتفتيشهم لركاب الحافلة، الحدث الذي حمل إشارة الوجود الإرهابي، إلى جانب حادث الاغتيال في بيت علجية في آخر مشهد للفيلم.

فوتوغرام رقم (24) صحاري تيميمون

4. التحليل التعييني والتحليل التضميني لفيلم "العالم الآخر"

- **التقطيع التقني للمقاطع المختارة من فيلم "العالم الآخر"**

- المقطع الأول: جينيريك البداية والمشهد الافتتاحي

رقم اللقطة	مدة اللقطة	المقطع الأول							أخرى شخصيات تنقلات ..
		شريط الصورة				شريط الصوت			الفضاء المكاني/ الزماني
		محتوى اللقطة	سلم اللقطة	زاوية النظر	حركة الكاميرا	الحوار	موسيقى	المؤثرات الصوتية	
01	1 ثا	خلفية سوداء مدون عليها بيانات بالأبيض تتضمن المساهمين بالعمل	/	/	/	/		/	/	اختفاء
02	3 ثا	يظهر برج إيفل مشعا بأضوائه	عامة	عادية	ثابتة	/		/	/	/
03	2 ثا	تنتقل الكاميرا الشارع الرئيسي لحديقة Champ-de-Mars المنتهي بعجلة Ferris المتراقصة المشعة بأنوارها	عامة	عادية	ثابتة	/	موسيقى حماسية	ضجيج الناس والسيارات	منظر خارجي / باريس ليلا	/
04	2 ثا	خلفية سوداء مدون عليها بالأبيض	/	/	/	/		/	/	اختفاء
05	4 ثا	العجلة مضيئة على طريق جانبي	جامعة	ضد غطسية	ترافلينغ إلى اليمين	/		ضجيج المدينة وحركة	منظر خارجي / باريس ليلا	/
06	4 ثا	زينة الأضواء المتدلية والمعلقة بين عمارات	جامعة	ضد	ترافلينغ إلى	/				

		متقابلة		غطسية	الأمام		السيارات	/	
07	3 ثا	خلفية سوداء مدون عليها باللون الأبيض أسماء طاقم العمل	/	/	/	/	أغنية أوبرا فرنسية		اختفاء
08	6 ثا	فندق ضخم على جانب الطريق	جامعة	ضد غطسية	ترافلينغ إلى الأمام	/			/
09	3 ثا	خلفية سوداء مدون عليها باللون الأبيض أسماء طاقم العمل	/	/	/	/		/	/
10	3 ثا	مجموعة من الناس أمام أحد ألعاب مدينة الملاهي بباريس	متوسطة	عادية	بانورامية	/	حركة وضوضاء الناس	مدينة ملاهي	/
11	3 ثا	خلفية سوداء مدون عليها باللون الأبيض أسماء طاقم العمل	/	/	/	/		/	/
12	30 ثا	ياسمين تسير على الرصيف بجوارها طريق مكتظ بالسيارات، للتوجه نحو سيارتها وتفتحها بمفتاحها الأوتوماتيكي، وترد على الهاتف	أمريكية خصرية	عادية	بانورامية	ياسمين : ألو نعم، هذا أنت، نعم أنا أنتظر ،إذن أطلبها هل أنت متأكد، لا بأس	ضوضاء الشوارع رنين الهاتف	منظر خارجي /الشارع نهارا	ياسمين
13	03 ثا	خلفية سوداء مدون عليه بالأبيض عنوان العمل باللغة الفرنسية	/	/	/	/	/	/	/

14	11 ثا	ياسمين على الجانب الآخر للطريق المكتظ بالسيارات نقف مع رجل ملتحي وتسأله، فيشير لها لمكان ما، وتقطع الشارع متجهة نحو ذلك المكان	أمريكية	عادية	ثابتة	/		حركة وضوضاء السيارات	منظر خارجي /الشارع نهارا	ياسمين
15	03 ثا	خلفية سوداء مدون عليها باللون الأبيض طاقم التصوير	/	/	/	/	أغنية أوبرا فرنسية	/	/	/
16	12 ثا	ياسمين تتجول في شوارع مكتظة وتبحث عن الدكان المقصود	أمريكية	عادية	ثابتة	/		ضوضاء السيارات	/الشارع نهارا	ياسمين
17	3 ثا	خلفية سوداء مدون عليها الطاقم المسؤول عن الصوت.	/	/	/	/		/	/	/
18	4 ثا	ياسمين من وراء مشاجب مصطفة لعباءات معلقة يظهر كتفيها وهي تجرب العباءة في محل لبيع الملابس الإسلامية وخلفها إطار لآية الكرسي	قريبة	عادية	ثابتة	/		/	منظر داخلي الدكان /نهارا	ياسمين
19	4 ثا	البائع الملتحي المرتدي لعباءة يتلصص عليها بنظرات كلها شهوة، ويظهر وهو يغلق المصحف أمامه	صدرية	عادية	ثابتة	/		/		/

20	7 ثا	**ياسمين** وخلفها إطار لآية الكرسي تحدث البائع.	قريبة	عادية	ثابتة ثم بانورامية	**ياسمين:** سأحتفظ به. تتقترب منه وتسأل: هل لديك حقيبة يد.		/		ياسمين
21	3 ثا	خلفية سوداء مدون عليها باللون الأبيض مسؤول المونتاج.	/	/	/	/		/	/	/
22	4 ثا	**ياسمين** تجرب خمارها الأسود أمام المرآة، التي ينعكس عليها صورها مع رشيد خطيبها	صدرية	عادية	ثابتة	/	أغنية الأوبرا الفرنسية	/	البيت نهارا	ياسمين
23	2 ثا	خلفية سوداء مدون عليها باللون الأبيض مسؤول عن الموسيقى.	/	/	/	/		/	/	/
24	20 ثا	**ياسمين** تلتف بعد سماعها صوت جرس الباب، تذهب لفتحه.	صدرية	عادية	ثابتة ثم بانورامية	**ياسمين:** مرحبا باتريسيا **باتريسيا:** هل أنت بخير، تكمل وهي تنظر بدهشة : ما هذا الستار؟		صوت فتح الباب	البيت /نهارا	ياسمين باتريسيا
25	3 ثا	بيانات مكتوبة بالأبيض على خلفية سوداء.	/	/	/	/		/	/	/
26	9 ثا	**باتريسيا** جالسة وياسمين تحضر الطعام، وتقدمه	خصرية	عادية	بانورامية	**باتريسيا** :هذه الزيت جيدة؟ ياسمين:اشتريتها من المدينة.		صوت قلي الطعام	بيت ياسمين /نهارا	ياسمين باتريسيا

27	3 ثا	بيانات مكتوبة على خلفية سوداء.	/	/	/	/		/	/
28	3 ثا	باتريسيا تتحدث	صدرية	عادية	المجال والمجال المقابل	**باتريسيا:** بمكانك سأموت بالرعب		صوت الشارع	بيت ياسمين /نهارا	باتريسيا
29	3 ثا	ياسمين تجيب	صدرية	عادية		**ياسمين:** أنا أيضا أكاد أموت من الرعب، لكن علي الرحيل.			بيت ياسمين	ياسمين
30	3 ثا	بيانات مكتوبة بالأبيض على خلفية سوداء.	/	/	/	/	/	أزيز الطائرة	/	/
31	4 ثا	سماء صافية زرقاء يخترقها خطين من دخان الطائرة	عامة	ضد غطسية	ثابتة	/	/		خارجي / نهارا	/
32	14 ثا	ياسمين ترتدي خمار أسود، بجانب النافذة في الطائرة وتكتب في مذكرتها ترجمة مكتوبة باللغة الفرنسية	قريبة	عادية	ثابتة ثم بانورامية للأسفل	/	/	صوت مضيفة الطيران	الطائرة نهارا	ياسمين
33	6 ثا	الراكب بجانبها يراقبها وهي تكتب	قريبة	عادية	ثابتة	/	/			الراكب
34	03 ثا	تنتبه ياسمين وتنظر إليه	صدرية	عادية	ثابتة	/	/			ياسمين

ي35	12 ثا	ياسمين والراكب يتبدلان الحديث	قريبة	عادية	ثابتة	**الراكب:** لا تخافي أيتها الشابة. **ياسمين:** لا لست خائفة. **الراكب:** لقد ألقيت نظرة على المذكرة، أنها جميلة جدا،أنها صنع صيني، أردت شراء واحدة لي لكن لم يكفني الوقت.	/	أزيز الطائرة		ياسمين والراكب
36	03 ثا	خلفية سوداء مدون عليها باللون الأبيض اسم المخرج مرزاق علواش	/	/	/	/	/	/	/
37	04 ثا	الراكب يواصل كلامه	قريبة	عادية	ثابتة	**الراكب:** أكمل كل الوثائق التي تقول أن أخي توفي، وكان علي إظهارها كل مرة، تطلبت مني15 يوم، وهو معي الآن يرافقني في الرحلة.	/	الأزيز	الطائرة نهارا	الراكب
38	06 ثا	ياسمين تنظر إليه وتستمع بعناية وترد	قريبة	عادية	ثابتة	هل هو هنا ؟	/	الأزيز		ياسمين
39	01 ثا	يطأطأ رأسه بكل حرن	قريبة	عادية	ثابتة	/	/	الأزيز		الراكب
40	03 ثا	يفتح علبة التبغ ويفرغ القليل منها	قريبة	عادية	ثابتة	/	/	الأزيز		/
41	03 ثا	ينظر الراكب لياسمين ويكلم ياسمين	قريبة	عادية	ثابتة	**الراكب:** تحت أقدامنا في نعشه	/	الأزيز		الراكب
42	02 ثا	ياسمين تنظر	قريبة	عادية	ثابتة		/	الأزيز		ياسمين
43	04 ثا	يكمل حديثه ويضع التبغ بفمه	قريبة	عادية	ثابتة	بقي 30 سنة في روما وهذه هي النتيجة	/	الأزيز	الطائرة	/

44	07 ثا	الطائرة تنزل وتسعد لتفق لنزول الركاب	عامة	غطسية	ثابتة	/	/	الأزيز صوت مضيف الطائرة	خارجي نهارا	/
45	04 ثا	نزول الركاب من الطائرة	جامعة	غطسية	ثابتة	/	/			/
46	04 ثا	نزول ياسمين وهي تنظر من حولها	صدرية	غطسية	ثابتة	/	موسيقى حزينة			ياسمين
47	07 ثا	نزول ياسمين وبجوارها الراكب وهما يتحدثان	أمريكية	غطسية		الراكب :احذري وأنت ترتدين الحجاب،السلالم جد خطيرة.				ياسمين الراكب

- المقطع الثاني: تجول ياسمين مع ثريا بالعاصمة

رقم اللقطة	مدة اللقطة	المقطع الثاني							الفضاء المكاني/ الزماني	أخرى شخصيات تنقلات /...
		شريط الصورة			شريط الصوت					
		محتوى اللقطة	سلم اللقطة	زاوية النظر	حركة الكاميرا	الحوار	موسيقى	المؤثرات الصوتية		
01	3 ثا	الخال يحدث ياسمين	صدرية	عادية	ثابتة	الخال: مفاجأة، هذه الموضة في باريس	/	صوت التلفاز	منظر داخلي / بيت الخال نهارا	خال ياسمين
02	6 ثا	ياسمين جالسة في غرفة الجلوس مع خالها وابنته، يتحدثون ويأكلون.	جامعة	عادية		ثريا: توقف أبي أنها حرة. ياسمين: لما ما السبب؟	/			ياسمين ثريا
03	5 ثا	الخال يحدث ياسمين	صدرية	المجال والمجال المقابل		الخال: الحجاب واللحية لم تعد ملابس.	/			الخال
04	3 ثا	ياسمين تتفاجئ من كلام الخال وتنظر لابنته تعاود النظر لحالها	قريبة			/	/			ياسمين
05	03 ثا	مواصلة الحوار بينهم	صدرية			الخال: تصرفي كما يحلو لك أنت في بيتك،	/			الخال

					لكن عليك الخروج فقط مع ثريا			
06	3 ثا	ثريا تبتسم وتنظر لوالدها	قريبة	عادية	/	/		ثريا
07	3 ثا	الخال يواصل حديثه	صدرية	عادية	يكمل الخال: لأنه يوجد أمكان وأنت لا تعرفين المدينة.	/		الخال
08	3 ثا	ياسمين دون حجابها في السيارة وتنظر من نافذتها	صدرية	عادية	ترافلينغ خلفي	/	ضجيج المدينة وحركة السيارات	منظر خارجي /شوارع العاصمة نهارا	ياسمين
08	6 ثا	الطريق المكتظ بالسيارات والناس تتجول هنا وهناك	ذاتية	عادية	ترافلينغ أمامي	/			/
09	6 ثا	ثريا وياسمين في السيارة تتحدثان	صدرية	عادية	ترافلينغ خلفي	ثريا : حسنا، هنا لا شيء لرؤيته، وكأنه لم يحدث شي، بالرغم من السيارات المفخخة القابلة للتفجير في أي وقت كل يوم الناس يتجولون في الشارع، ولا يهدؤون.	/		ثريا ياسمين
10	5 ثا	طريق مكتظ بالسيارات والناس تتجول هنا وهناك	ذاتية	عادية	ترافلينغ أمامي	/	/		/
11	9 ثا	ثريا وياسمين في السيارة تتحدثان	صدرية	عادية	ترافلينغ خلفي	ياسمين: هل يمكننا السير على الأقدام قليلا؟ كوثر: على رسلك، ماذا تقولين تريدين السير مثلهم، انسي الأمر، أنها حرب الموت، الكل	/		/

						هنا يموتون مثل الذباب.			
12	3 ثا	السائق يلحق بثريا ويسمين يلحق	جامعة	عادية	بانورامية	/	موسيقى أغنية جزائرية عن الغربة	صوت البحر	الميناء/ نهارا	/
13	10 ثا	ياسمين وثريا يسيرون في الميناء	جامعة	عادية	بانورامية	/				ياسمين ثريا
14	4 ثا	السائق يجد مكان مناسب ليتكأ عليه	أمريكية	عادية	بانورامية	/				/
15	20 ثا	تقفان قبالة البحر وتتحدثان	متوسطة	عادية	بانورامية ثم ثابتة	ثريا:لأنسى القلق والتوتر والهم، آتي كالمجنونة عبر الطريق السريع وأتوقف لأستريح، بمرور الوقت أصبح الجميع يعرفونني.				ياسمين ثريا
16	7 ثا	ثريا تنظر للبحر وتبتسم.	قريبة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	ياسمين:لكن خلال كل سنوات العنف ألم تعيشي حالة حب. ثريا : لا، أتعلمين أنا منخرطة في جمعية للدفاع عم حقوق المرأة.	أغنية جزائرية عن الغربة	صوت البحر	الميناء /نهارا	ثريا
17	5 ثا	ياسمين تستمع لكلمات ثريا وتشرب.	صدرية			تسكت ثريا وتكمل			/مقهى	ياسمين
18	04 ثا	ثريا تواصل الحديث	قريبة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	**ثريا** : ناضلنا كثيرا ما بين الاجتماعات والتظاهرات والجنازات دفنا الكثير من الأشخاص، لم يعد لنا حتى الوقت للتفكير في تلك الأمور.		صوت البحر	نهارا	ثريا

19	09 ثا	يتواصل الحديث بين الطرفين	صدرية			ياسمين: من المضحك وأنا أستمع لحديثك، أشعر حقا بأنك غير مبالية.		صوت البحر	ياسمين
20	14 ثا	يتواصل الحديث بين الطرفين، ترد ثريا	قريبة			ثريا: ها اللامبالاة، الجزائر الآن محمية هذا ما نقوله دائما، الذي مات قد مات والحي يجب أن يعيش، المآساة أصحت موضة هذا العصر، كل شخص يحاول كسب المال بسرعة،		صوت البحر	ثريا
21	7 ثا	يتواصل الحديث بين الطرفين حيث تنظر ياسمين لثريا و تسألها	فوق الكتف	عادية		تكمل **ثريا** : كم ترين، بالنسبة لي ليس لدي مشكل فوالدي يوفر لي كل شيء مند أعوام. **ياسمين** : هل يمكن أن أجري اتصال؟ **ثريا** : نعم أكيد	أغنية الغربة	صوت البحر	ياسمين
21	12 ثا	ثريا تقدم هاتفها النقال لياسمين، وهما جالستان وزجاجتي خمر على الطاولة، لتبتعد وتجري اتصالها	جامعة ثم أمريكية	عادية	ثابتة ثم بانورامية لليسار	ثريا : تفضلي. **ياسمين** : شكرا.		صوت البحر	ياسمين ثريا
22	04 ثا	الحارس جالس على الطاولة المقابلة لهما و يراقبهما	صدرية	عادية	ثابتة	/	أغنية الغربة	صوت البحر	/
23	04 ثا	ياسمين تقف بعيد وتحمل الهاتف وتتكلم	صدرية	عادية	ثابتة	**ياسمين:** صباح الخير، هذه أنا ياسمين،		صوت	ياسمين

		وتلتف خلفها.					البحر	
24	08 ثا	الحارس ينزع نظارته ويلتفت يمينا وشمالا	صدرية	عادية	ثابتة	نعم ياسمين عطو، أن في الجزائر، سآتي غدا، هل من المكن أن تعطيني العنوان بدقة.		ياسمين

- **المقطع الثالث: سفر ياسمين والقبض على الإرهابي بالقطار.**

رقم اللقطة	مدة اللقطة	المقطع الثالث						الفضاء المكاني/ الزماني	أخرى شخصيات
		شريط الصورة			شريط الصوت				
		محتوى اللقطة	سلم اللقطة	زاوية النظر	حركة الكاميرا	الحوار	موسيقى	المؤثرات الصوتية	
01	6 ثا	محطة القطار	عامة	عادية	ثابتة	/	/	صوت القطار وحركة السيارات زقزقة العصافير	منظر خارجي المحطة نهارا	/
02	3 ثا	المسافرون بالمحطة جالسون بانتظار القطار، والشرطي يسير يمينا وشمالا.	جامعة	غطسية	ثابتة	ثريا: بجدية، إنها حقا منطقة خطيرة جدا.	/			صوت ثريا
03	2 ثا	ثريا تكلم ياسمين.	فوق الكتف	المجال والمجال المقابل	ثابتة	ثريا: متأكدة تريدين الذهاب.	/			ثريا ياسمين
04	7 ثا	ياسمين بالحجاب، وترد عليها	فوق الكتف			ياسمين: نعم. ثريا: أكرر كلامي أنت متأكدة. ياسمين: اسمعي سأذهب لا تقلقي	/	صوت القطار وحركة		ياسمين

05	03 ثا	ثريا بكل خوف تكلم ياسمين، وتخرج من حقيبتها سلاحا وتقدم لها	فوق الكتف			ثريا: احذري، تفضلي	/	السيارات		/
06	3 ثا	ياسمين تمنعها من إخراجه	قريبة			ثريا:	/			ثريا
07	2 ثا	السلاح داخل الحقيبة	قريبة	ضد غطسية		ياسمين: شكرا، ماذا أفعل بهذا	/	حركة السيارات		الخال
08	3 ثا	تواصل ياسمين حديثها	فوق الكتف	عادية	المجال والمجال المقابل	ياسمين: اسمعي، سأتصل بك، لما أصل حسنا.	/	و ضجيج وصوت إرشادات المحطة	منظر خارجي المحطة نهارا	ياسمين
09	3 ثا	تومئ بالموافقة، تبتسم بحزن وتودعها.	فوق الكتف	عادية		ثريا: اعتن بنفسك.	/			ثريا
10	18 ثا	تبتسم ياسمين تودع ثريا وتغادر	جامعة	عادية ثم غطسية	ثابتة ثم بانورامية للأسفل	/	موسيقى			ياسمين
11	12 ثا	االمسافرين في المحطة والقطار يغادر المحطة.	عامة ذاتية	عادية	ترافلينغ أمامي	/	موسيقى	ضوضاء الناس		/
12	3 ثا	ياسمين جالسة بجانب النافذة تنظر من خلالها، في قاطرة ممتلئة تقريبا بالركاب	جامعة	عادية	ثابتة	/		صوت القطار	مقطورة نهارا	ياسمين
13	4 ثا	القطار يسير بسرعة كبيرة		عادية	ترافلينغ	/	أغنية		خارجي	/

14	4 ثا	رجل واقف في الجريدة	صدرية	عادية	ثابتة	/	جزائرية		/نهارا	/
15	3 ثا	امرأتان احدهما محجبة، والأخرى تكلم رجل يقابلها	فوق الكتف	عادية	ثابتة	/			مقطورة/ نهارا	ياسمين
16	7 ثا	ياسمين تنظر من خلال النافذة وهي شاردة، ثم تنظر للشاب أمامها	قريبة	عادية	ثابتة	/				
17	3 ثا	شاب يجلس قبالة ياسمين ويقرأ الصحيفة	قريبة	عادية	ثابتة	/	أغنية جزائرية	صوت القطار أصوات وحركة الشرطة الناس	مقطورة القطار نهارا	/
18	3 ثا	ياسمين تلتفت حولها وتحدق بالركاب	فوق الكتف	عادية	ثابتة	/				ياسمين
19	4 ثا	شاب يتمم ويبدو متوترا	قريبة	عادية	ثابتة	/				/
20	4 ثا	القطار يسير بسرعة كبيرة	جامعة	عادية	ثابتة	/				/
21	4 ثا	شاب يواصل التمتمة ويلتفت حوله، ويبدو عليه التوتر والقلق	قريبة	عادية	ثابتة	/				/
22	03 ثا	ياسمين شاردة وترتعب بسماع الصوت وتستدير لرؤية ما يجري	فوق الكتف	عادية	ثابتة	الشرطة واحد لا يتحرك، ريح كيما راك ريح ريح				ياسمين
23	10 ثا	أحد أفراد الأمن الملثمين يقبض على ذلك الشخص الذي كان يتمتم بيانات ترجمة اللغة الفرنسية	أمريكية	عادية	ثابتة	/				/

23	03 ثا	وضع الأغلال في يد الإرهابي	قريبة	عادية	ثابتة	/		صوت الأصفاد	
24	02 ثا	ياسمين تنظر بفرع وترتجف خوفا.	صدرية	عادية	ثابتة	/	/		ياسمين
25	05 ثا	الشرطي يأخذ المجرم وسط الركاب وأفراد الأمن يلحقون بهما، وأحدهم يحمل حقيبة المجرم	أمريكية	عادية	ثابتة ثم ترافلينغ أمامي	شرطي: هات الكابا..الكابا		مزمار قطار	
26	8 ثا	ياسمين مرعوبة غير مصدقة ما شاهدته قبل برهة وتنظر في وجوه من حولها.	صدرية	عادية	ثابتة	/	/	صوت حركة القطار مزماره صوت صراخ الأطفال	ياسمين
27	06 ثا	الحقول والمساحات الخضراء حول القطار	عامة ذاتية	عادية	ثابتة	/			/
28	09 ثا	القطار يتوقف في المحطة، الكثير من المسافرين يقطعون	جامعة	عادية	ثابتة	/			/

- المقطع الرابع: حوار ياسمين مع الضابط بالثكنة.

رقم اللقطة	مدة	المقطع الرابع		الفضاء المكاني/	أخرى /الشخصيات
		شريط الصورة	شريط الصوت		

	اللقطة	محتوى اللقطة	سلم اللقطة	زاوية النظر	حركة الكاميرا	الحوار	الموسيقى	المؤثرات الصوتية	الزماني	تنقلات /...
01	10 ثا	ياسمين تتقدم من الجنود أمام الثكنة العسكرية، وتقدم أوراقا للحارس	جامعة	عادية	بانورامية	/	/	ضجيج وحركة السيارات صوت الرياح ورفرفة العلم	أمام الثكنة نهارا	ياسمين
02	4 ثا	ياسمين تعطي الورقة للعسكري	جامعة	عادية	ثابتة	/	/			/
03	4 ثا	مشرد يأكل الخبز ويراقب باب الثكنة، لاحقا يظهر تواطؤه مع الإرهاب.	متوسطة	عادية	ثابتة	/	/			/
04	10 ثا	دخول ياسمين للثكنة، والتركيز على العلم الجزائري المرفرف بالأعلى	جامعة	عادية	بانورامية للأعلى	/	/			ياسمين
05	03 ثا	ياسمين مع الضابط وهو يجري اتصالا. بيانات ترجمة للغة الفرنسية	جامعة	عادية	ثابتة	الضابط: هيه،.. هيه، صحا صحا	/	خرخشة الهاتف وصوت وضعه	مكتب الضابط /نهارا	ياسمين الضابط
06	3 ثا	ياسمين تنظر للضابط بخوف وتوتر	قريبة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	الضابط: أيا خلاص	/			ياسمين
07	14 ثا	الضابط ينظر لياسمين باستغراب، يتنهد ويضم يديه لبعضهما، ويواصل رمقها بنظرات التعجب.	صدرية			الضابط: أتيتي كل هذه المسافة لتجديه	/	رنين الهاتف تنهدات صفارات الأمن		الضابط

08	06 ثا	ياسمين تجيبه بتوتر	صدرية	المجال		ياسمين: نعم الضابط: أنت جريئة	/		ياسمين
09	07 ثا	الضابط يواصل الحديث معها	صدرية	والمجال المقابل	ثابتة	الضابط: أتعرفين ما يحدث في البلاد، هنا أنها الحرب.	/	مزمار سيارات الأمن.	الضابط
10	03 ثا	ياسمين تنظر للضابط بكل حزن	صدرية			/	/		ياسمين
11	08 ثا	يواصل الضابط نظرته المستغربة		عادية		/	/		الضابط
12	05 ثا	ياسمين تنظر للضابط بكل حزن				/	/		ياسمين
13	08 ثا	الضابط يسكت قليلا ويواصل حديثه			ثابتة	الضابط: كان عناصرنا في مهمة سرية، ووقعنا في كمين للإرهابيين، خسرنا كثيرا يوجد الكثير من الموتى من بينهم اثنين من المفقودين واحد منهما قريبك.	/	رنين الهاتف	الضابط
14	14 ثا	ياسمين تبكي	قريبة			الضابط ربما في الأيام القادمة سوف نجد جثتيهما مرمية في إحدى أطراف الغابة... لا تبكي	/	صوت البكاء	ياسمين
15	06 ثا	الضابط يتأثر بحالة ياسمين	صدرية			الضابط:لا يبدو هذا طبعك.	/		الضابط
16	04 ثا	ياسمين تحاول التماسك وتسأل	صدرية		ثابتة	ياسمين: هل يمكن أن أعرف مكان التصادم؟	/	البكاء والتنهد	ياسمين

17	07 ثا	الضابط باستغراب يرد عليها ينادي العسكري لايصالها	صدرية			الضابط:هل جننت؟ مسعود مسعود العسكري: نعم حضرات الضابط : وصلها، إلى اللقاء آنستي.	/	حركة	/نهارا	الضابط

- المقطع الخامس: الطريق لبرج خريص وأسر ياسمين وهروبها

رقم اللقطة	مدة اللقطة	المقطع الخامس							الفضاء المكاني/ الزماني	أخرى شخصيات تنقلات /...
		شريط الصورة			شريط الصوت					
		محتوى اللقطة	سلم اللقطة	زاوية النظر	حركة الكاميرا	الحوار	الموسيقى	المؤثرات الصوتية		
01	9 ثا	طريق جبلي وسط الغابات الكثيفة على الجانب، أين تظهر شاحنة متقدمة	عامة ذاتية	عادية	ترافلينغ أمامي	/	/	صوت السيارة	خارجي/ نهارا	/
02	2 ثا	ياسمين نائمة بجانبها امرأة ترتدي الحايك	صدرية	عادية	ثابتة	/	/		السيارة/ نهارا	/
03	5 ثا	الراكب على الجانب الآخر أمام ياسمين يمسك النافذة وهو مرعوب	صدرية	عادية	ثابتة	الراكب: علاه رانا عاقبين منا.	/			/
04	3 ثا	السائق يرد عليه ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية.	قريبة	عادية	ثابتة	السائق: أودي العقونة حابة تروح لبرج خريص نديها هذيك علاه.	/			/
05	06 ثا	الراكب يفتح عيناه على ملأها ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية.	صدرية	عادية	ثابتة	الراكب: برج خريص، ياك علابالك واحد لا هو ساكن ببرج خريص	/			/

						نسيت المساكر ولا.		صوت السيارة	داخل السيارة/ نهارا
06	05 ثا	السائق يتشاجر هو والراكب ترجمة باللغة الفرنسية.	صدرية	عادية	ترافلينغ	السائق: وأنا علاه تقولي هكا،	/		
07	03 ثا	الراكب يلتفت يمينا وشمالا وهو خائف	صدرية	عادية	ترافلينغ	الراكب: أواه بيزار	/		
08	05 ثا	يرد السائق عليه بغضب ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية.	قريبة	عادية	ثابتة	السائق: وشمن بيزار، راني نعرف نقرا الرومية آسي محمد، ما تكذبنيش، أنت ما تعرفش تقرا	/		
06	02 ثا	لقطة قريبة لصاحبة الحايك تنظر للسائق ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية.	قريبة	عادية	ثابتة	يكمل كاتبتلي برج خريص، تمسخير هذا.	/		
07	03 ثا	يرد الراكب عليه وهو فزع ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية.	صدرية	عادية	ثابتة	الراكب: ما تقدرش تعفس شوية	/		
08	04 ثا	يرد السائق بغضب ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية.	صدرية	عادية	ترافلينغ خلفي	السائق: اسمع آسي محمد،..هاذي الطوموبيل تاعي ونسوق كيما نحب	/		
09	02 ثا	ياسمين تفيق من نومها بعد الارتطام ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية.	صدرية	عادية	ثابتة	/	/	صوت ارتطام	
10	10 ثا	الراكب ينظر من النافذة وكله توتر وخوف.	صدرية	عادية	ثابتة	السائق : ياخي تمسخير ياخي	/	صوت السيارة	داخل

		ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية.				الراكب: ايه صحا صحا...بسم الله الرحمان الرحيم، أنا خوك أزرب شوية، الليل يطيح منا على ساعة.		السيارة/ نهارا	
11	02 ثا	ياسمين تنظر إليهما دون أن تفهم شيء	قريبة	عادية	ثابتة	السائق: أو نعرف الطريق مليح أو نعرفها	/		/
12	16 ثا	لقطة قريبة للسائق يكمل كلامه. ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	قريبة	عادية	ثابتة	كي جيبي متكسرش راسك عليا أو ديجا أو لعسكر راهم مرمصوا كلش ومزال راهم عقابها، ديجا الموت وحدة وربي واحد وش بيك أسيدي. الراكب: لا إله إلا الله،محمد رسول الله السائق: صلى الله عليه وسلم.	/	صوت السيارة هزيم الرعد	/
13	06 ثا	طريق جبلي ممتد بين الأشجار الكثيفة	ذاتية	عادية	ترافلينغ	/	/	نهارا	/
14	06 ثا	الراكب ينظر يمينا وشمالا بتوتر ويتمتم بالدعوات	صدرية	عادية	ثابتة	السائق : هيا آسيدي أه، بسبتكم بدا المطر	/	السيارة/ نهارا	/
15	10 ثا	طريق جبلي ممتد بين الأشجار الكثيفة	ذاتية	عادية	ترافلينغ أمامي	الراكب: هاذي خير ربي **السائق:** خير ربي أه. الراكب:أنعم	/		/

					إيه				
16	03 ثا	ياسمين تنظر باستغراب ثم تفاجأ فزعا لصراخ السائق. ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية.	قريبة	عادية	ثابتة	السائق: أو وشي هذا ؟	/	صوت السيارة هزيم الرعد	/
17	03 ثا	أشجار وأحجار في وسط الطريق الجبلي.	ذاتية	عادية	بترافلينغ أمامي	السائق: بسم الله الرحمان الرحيم.	/		/
18	03 ثا	السيارة تتقدم نحو الكمين. ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية.	جامعة	عادية	ثابتة	السائق: وش داروا هذا ؟ الراكب : آ بي.	/	صوت توقف السيارة صراخ الركاب	/
19	02 ثا	مجموعة من الإرهابين الملتحين بعماماتهم ينزلون من الجبل بسرعة. ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	ذاتية	عادية	ثابتة	السائق: أو هوما والله هوما. الراكب: يا ربي هوما يا ربي.	/		/
20	02 ثا	إرهابي بعمامته ولحيته وعباءته يركض نحو السيارة. ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	خصرية	عادية	ثابتة	الإرهاب: الله أكبر الله أكبر.			
21	03 ثا	الإرهاب يهجمون على السيارة ويهتفون الله أكبر، يفتحون باب السيارة وينزلون السائق. ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	متوسطة	عادية	ترافلينغ أمامي	الراكب: لا إله إلا اله محمد رسول الله. السائق: ياربي.... ياربي	/		/

22	03 ثا	الإرهاب يقتادون السائق و الركاب بكل عنف و قسوة موجهين أسلحتهم في وجوههم	متوسطة	عادية	ترفلينغ خلفي	الراكب: وين تدوني				
23	02 ثا	الإرهابي ينزل ياسمين من السيارة ويجرها بقسوة وهي تبكي. ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	متوسطة	عادية	ترفلينغ خلفي	/		صراخ الركاب و بكاء	خارجي/ طريق الجبلي الغابي نهارا	
24	03 ثا	الإرهابي يمسك الراكب الخائف من يده من الخلف و يجره وهو يصرخ، وآخر يوجه سلاحه في وجهه. ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	أمريكية	عادية	بانورامية لليمين	الراكب: وش راح ديرولنا، رانا قاع مسلمين.	/	صراخ الركاب ووقع الأقدام		/
25	02 ثا	إرهابيين يجران ياسمين التي نزع خمارها وهي منهارة بالبكاء	خصرية	عادية	ترافلينغ أمامي	/	/	بكاء وصراخ وصوت ممسحة السيارة		ياسمين
26	04 ثا	الإرهاب يجرون الركاب نحو الجبل. ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	جامعة	عادية	ثابتة	/	/			/
27	04 ثا	يحاول الإرهاب جر الجميع لأعلى الجبل	متوسطة	عادية	ثابتة	الإرهاب : الله أكبر الله أكبر	/	صراخ الركاب وبكاء ياسمين ووقع الأقدام	خارجي/ طريق الجبلي الغابي	/
28	03 ثا	أقدام الجميع وهي تهرول وتجر، وياسمين تسقط على الأرض	قريبة	غطسية	ثابتة	/	/			/
29	04 ثا	مجموعة إرهاب محملين بأسلحتهم يجرون	أمريكية	عادية	بانورامية	الإرهاب : الله أكبر الله أكبر	/			/

		الضحايا، يقف أحدهم ويستدير لياسمين. ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية						نهارا	
30	03 ثا	الإرهابي حكيم الملتحي ينظر لياسمين لعيونه المكحلة	صدرية	عادية	ثابتة	الراكب: أ جماعة راني خوكم	/	صرخات بكاء ياسمين صوت الرصاص	خارجي/ طريق الجبلي الغابي نهارا	/
31	03 ثا	إرهابي آخر ملتحي يرتدي عمامة ويتمم الله أكبر، ويهم بذبح ياسمين.	قريبة	عادية	ثابتة	/	/			/
32	12 ثا	حكيم يركض نحو الإرهابي و يمعنه من ذبح ياسمين. ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	صدرية	عادية	ثابتة	حكيم الإرهابي: متقتلهاش نستحقوها، ندوها للأمير تاعنا.	/			/
33	04 ثا	ياسمين مسلقاة على الأرض	قريبة	عادية	ثابتة	/	/	آهات ياسمين		/
34	03 ثا	السيارة مفتوحة الأبواب وسط الطريق الجبلي أمام الكمين من الأغصان والصخور.	جامعة	عادية	ثابتة	/	/	صوت مساحات السيارة، الزقزقة		/
35	22 ثا	وسط الغابة يظهر فيها بعض الإرهابيين من بعيد تتقدم بينهم امرأة تحمل سطل ماء تتجه نحو خيمة أين وضعت ياسمين غنيمة الأمير	عامة	عادية	ثابتة ثم ترافلينغ أمامي	إرهابي يدعو: " بسم الله الرحمان الرحيم.... اللهم ثبتنا على دين الحق وانصرنا على القوم الظالمين..."	/	وقع الأقدام على الأعشاب عرير الجدجد	الغابة /ليلا	/
36	04 ثا	اقتراب المرأة من ياسمين	قريبة	عادية	ثابتة	اللهم انصر اخواننا بافغانستان	/	بكاء /الدعاء	الخيمة	/

							صوت السطل	/ليلا	
37	05 ثا	ياسمين المجردة من كل ملابسها تبكي بشدة ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	فوق الكتف	عادية	ثابتة	اللهم اهدنا للطريق المستقيم ياسمين : ساعديني أرجوك. المرأة : لازم تغسلي ذرك يجي الأمير يشوفك.		على الأرض	/
38	04ثا	ياسمين تتحدث.	فوق الكتف	عادية	ثابتة	ياسمين: ماذا تقولين؟	/	بكاء دعاء	الخيمة /ليلا ياسمين
39	04 ثا	المرأة تمسك يديها وتغادر	فوق الكتف	عادية	ثابتة	/	/	صوت قماش الخيمة	الخيمة /ليلا /
40	03 ثا	الإرهابي حكيم ينظر للأمير بحقد وغضب يمرر السكين بين أصابعه.	صدرية	عادية	ثابتة	/	/	الدعاء العرير	الغابة /ليلا حكيم
41	05 ثا	ياسمين تبكي	صدرية	عادية	ثابتة	/	/		ياسمين
42	06 ثا	الأمير يدخل للخيمة وبيده قطة يداعبها وينظر لياسمين	فوق الكتف	عادية	ثابتة	/	/		ياسمين و الأمير
43	04 ثا	ياسمين تضع رأسها على ركبتيها وتنهار بالبكاء ثم تنظر إليه	قريبة	عادية	ثابتة	/	/		ياسمين و الأمير
44	06 ثا	الأمير ينظر بشهوة، يحدها وهو يداعب القطة بيده ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	قريبة	عادية	ثابتة ثم بانورامية	الأمير : ذرك نصلي ونولي ليك.	/	البكاء عرير الجدجد	ياسمين و الأمير

				للأسفل			مواء	منظر خارجي	
45	03 ثا	ياسمين تبكي وهي تنظر إليه	قريبة	عادية	ثابتة	/	/		ياسمين
46	04 ثا	الأمير يخرج من الخيمة، ويترك ياسمين غارقة بدموعها.	فوق الكتف	عادية	ثابتة	/	/	البكاء خرخشة قماش الخيمة ووقع الأقدام	الأمير ياسمين
47	09 ثا	الأمير يصلي	خصرية	عادية	ثابتة	/	/	عرير حركة	الأمير
48	04 ثا	الإرهابي حكيم ينظر للأمير بحقد وغضب يمرر السكين بين أصابعه.	قريبة	عادية	ثابتة	/	/	العرير صوت السكين	حكيم
49	06 ثا	الأمير يصلي، وينظر بحدة لحكيم	قريبة	عادية	ثابتة	/	/	العرير حركة الإرهابيين صوت المروحية	الأمير
50	03 ثا	حكيم يبادله النظرات	قريبة	عادية	ثابتة	/	/		حكيم
51	06 ثا	مجموعة من الإرهابيين يسمعون صوت المروحية ويحملون أسلحتهم ويوجهونها للسماء ويتحركون بهدوء	جامعة	عادية	ثابتة	/	/		/
52	03 ثا	أضواء المروحيات في السماء المظلمة	عامة	ضد غطسية	ثابتة	/	/	صوت المروحية ووقع الأقدام	/
53	04 ثا	الإرهاب وسط الغابة يتحركون ويفرون وسط الأشجار.	جامعة	غطسية	ثابتة ثم بانوراما ثم	/	/		/

				ثابتة					
54	03 ثا	المروحة بأضوائها وسط السماء المظلمة	جامعة	ضد غطسية	ثابتة	/	/	الغابة /ليلا	/
55	08 ثا	الإرهاب يفرون هنا وهناك ويطلقون الرصاص	جامعة	غطسية	بانوامية و زووم	/	/	الغابة /ليلا	/
56	03 ثا	ياسمين تنظر للسماء، يمينا وشمالا، وترتعد	متوسطة	عادية	ثابتة	/	/	الخيمة	ياسمين
57	03 ثا	المروحة بأضوائها وسط السماء المظلمة	جامعة	ضد غطسية	ثابتة	/	/	الغابة /ليلا	/
58	02 ثا	الإرهاب يفرون هنا وهناك ويطلقون النار	جامعة	غطسية	ثابتة	/	/	الغابة /ليلا	/
59	05 ثا	الإرهاب حكيم يفر بين الأشجار من الرصاص	متوسطة	عادية	بانورامية	/	/	الغابة /ليلا	حكيم
60	03 ثا	حكيم يدخل لياسمين للخيمة	متوسطة	عادية	ثابتة	/		الخيمة /ليلا	حكيم
61	02 ثا	ياسمين ترتعب من الخوف	متوسطة	عادية	ثابتة	/	/	الخيمة /ليلا	ياسمين
62	03 ثا	حكيم يقترب من ياسمين ويعطيها حجابها لترتديه. ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	خصرية	عادية	ثابتة	حكيم : البسي..ازربي	/		حكيم
63	03 ثا	ياسمين تلبس حجابها ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	متوسطة	عادية	ثابتة	حكيم اجري خفي.... خفي.	/		ياسمين

64	02 ثا	حكيم ينظر للأعلى ويطلب منها الإسراع ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	متوسطة	عادية	ثابتة	حكيم: هيا هيا	/		حكيم
65	03 ثا	ياسمين تقف وتلحق بحكيم	متوسطة	عادية	ثابتة	/	/		ياسمين
66	20 ثا	حكيم وياسمين يهربان من الرصاص تتخل اللقطة خلفية سوداء، فظهورهما ناتج وقوع ضوء المروحية على مكانهما	جامعة	غطسية	بانورامية	/	/	صوت الرصاص صوت المروحية وقع الأقدام	منظر خارجي الغابة / ليلا	/
67	05 ثا	الإرهاب يطلقون الرصاص على المروحية ويتلقون الرصاص ويسقطون.	جامعة	غطسية	بانورامية	/	/			/
68	02 ثا	أضواء المروحية	عامة	ضد غطسية	ثابتة	/	/			/
69	04 ثا	حكيم و ياسمين يفران من الرصاص	خصرية	عادية	ثابتة	/	اغنية الحيرة في البلدان			ياسمين حكيم
	02 ثا	أقدام حكيم وياسمين وهما يركضان بالوحل	قريبة	غطسية	ترافلينغ أمامي	/				
70	15 ثا	ياسمين وحكيم يواصلان الركض	جامعة	غطسية	ترافلينغ أمامي ثم بانورامية	/		صوت المروحية ووقع الأقدام	منظر خارجي الغابة / ليلا	ياسمين وحكيم
71	06 ثا	مواصلة الشخصيتين الهروب	خصرية	عادية	ترافلينغ	/				

				لليمين					
72	14 ثا	مواصلة الشخصيتين الهروب	جامعة	عادية	ترافلينغ	/			

- **المقطع السادس: حوار ياسمين والإرهابي**

رقم اللقطة	مدة اللقطة	المقطع السادس						الفضاء المكاني/ الزماني	أخرى الشخصيات تنقلات /...
		شريط الصورة				شريط الصوت			
		محتوى اللقطة	سلم اللقطة	زاوية النظر	حركة الكاميرا	الحوار	موسيقى	المؤثرات الصوتية	
01	05 ثا	منظر عام للجبال مغطاة بالأشجار الكثيفة، مع بزوغ الشمس.	عامة	ضد غطسية	ثابتة	/	/	زقزقة	منظر خارجي الغابة /نهارا
02	7 ثا	منظر عام للسماء والأشجار العالية	عامة	ضد غطسية	بانورامية	/	/	زقزقة	/
03	4 ثا	حكيم مختبئ وراء الأشجار الكثيفة ويراقب من بعيد وراءه تقف ياسمين	جامعة	عادية	ثابتة	/	/	زقزقة حفيف شجر، حركة	حكيم ياسمين
04	4 ثا	مجموعة أشخاص يتحاورون أمام بيت قديم.	قريبة	عادية	ثابتة	/	/	زقزقة صوت الناس	/
05	05 ثا	حكيم يراقب ويكلم ياسمين	متوسطة	عادية	ثابتة	حكيم: هاذو ذرك يعانونا، نعرفهم	/	زقزقة	حكيم

		ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية							ياسمين
06	7 ثا	حكيم يتناول الحساء، ويحدق بحدة	صدرية	عادية	ثابتة	/	/	صوت الملعقة والبلع	حكيم
07	07 ثا	ياسمين تشرب الحساء من الصحن مباشرة وتنظر لحكيم	صدرية	عادية	ثابتة	/	/	/	ياسمين حكيم
08	3 ثا	العجوز تضع الإبريق وتحمل صحنا تقليديا مصنوعا من الألياف به قطع من الكسرة وتدخل البيت لتضعها على الطاولة وتجلس.	متوسطة	عادية	ثابتة ثم ترافلينغ للخلف ثم ثابتة	/	/	صوت الأواني وقع الأقدام	/
09	20 ثا	حكيم يواصل النظر بحدة ويضع الصحن جانبا، ويكلم ياسمين ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	قريبة	عادية	المجال والمجال المقابل	حكيم: مالا أنت؛.. يكمل بالفرنسية لست فرنسية، ولا تتكلمين العربية، وجئت من فرنسا مباشرة للغابة، تؤ تؤ، هذا ليس طبيعيا	/		حكيم
10	03 ثا	ياسمين تنظر إليه وتنفخ بطعامها	صدرية	عادية		حكيم : هذا غير عادي	/	/	ياسمين
11	04 ثا	العجوزين جالسين ينظران، خلفهما مختبئ خلفهما	متوسطة	عادية		/	/	/	
12	02 ثا	حكيم يواصل الحديث	صدرية	عادية		حكيم: أرسلك الجيش.	/	/	حكيم

13	02 ثا	تجيبه ياسمين	صدرية	عادية		ياسمين: لا	/	/	
14	06 ثا	يواصل حكيم التحديق بها ومحادثتها	صدرية	عادية		ياسمين: ما بهم؟ حكيم: إنهم خائفين.	/	/	
14	03 ثا	تلتفت ياسمين للعجوزين و تشكرهم	صدرية	عادية	ثابتة	ياسمين : شكرا	/	/	
15	10 ثا	حكيم يصرخ غاضبا	صدرية	المجال والمجال المقابل		حكيم: لا تشكريهم أنهم منافقون وأنت أخبريني الحقيقة. ماذا تفعلين هنا؟	/	/	
16	08 ثا	ياسمين متوترة و تواصل الحوار	قريبة		ثابتة	حكيم : ماذا تفعلين في هذه المنطقة. ياسمين: أبحث عن أخي. حكيم: تبحثين عن أخيك.	/	/	منظر داخلي / بيت العجوزين/ نهارا
17	04 ثا	مواصلة الحوار	صدرية			حكيم : لكن هنا المنطقة خطيرة، أن رأيت أنه خطير	/	/	
18	03 ثا	تسكت ياسمين وتكتفي بتحريك رأسها	صدرية			/	/	/	
19	04 ثا	يلتفت حكيم لأصحاب البيت بغضب، ويطردهم ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	صدرية	عادية	ثابتة	حكيم: هيا أنت ومرتك برا، هيا	/	صوت الديك	
20	02 ثا	سكان البيت يفرون	جامعة	عادية	ثابتة	/	/	تنهدات حكيم	

		ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية					سقوط الأواني		
21	02 ثا	ياسمين مرتعبة تنظر لحكيم	قريبة	عادية	ثابتة	/	/	/	ياسمين
22	12 ثا	يمسح وجهه بكفيه، ويضحك بشر، يحدث ياسمين ويقف وهو يرمقها بنظرة جعلتها ترتجف	صدرية	عادية	ثابتة	يضحك بصوت، ويقول: حياه مثل النحل، هي حياة أقسى من حياة الكلاب.	/	/	حكيم
23	23 ثا	حكيم يقف وهو ينظر لياسمين ويبتسم باستهزاء وهو يلعب بسكينه	خصرية	عادية	ثابتة ثم بانورامية ثم ثابتة	حكيم: لماذا تبحثين عن أخيك هنا؟ ياسمين: أرسل مع كتيبة عسكرية هنا،	/	صوت الأواني نفض القبعته وقع الأقدام صياح الديك ضحكة حركة السكين	حكيم
24	04 ثا	الحوار متواصل بين الطرفين	صدرية	المجال والمجال المقابل	ثابتة	ياسمين: ووقع في كمين...قبل ستة أشهر	/	/	ياسمين
25	04 ثا	الحوار متواصل بين الطرفين	صدرية			حكيم: جميعهم ذهبوا للجحيم، اثنان فقط تم انقاذهما.	/	/	حكيم
26	03 ثا	تقف ياسمين و تسأله غير مصدقة	صدرية	عادية	بانورامية للأعلى	ياسمين : انتظر من أين تعرف؟	/	صوت حركة ياسمين	ياسمين
27	16 ثا	يواصل حكيم حواره بتفاخر، ثم تهجم	صدرية	عادية	ثابتة ثم	حكيم : أنا أعرف، لأني شاركت في تلك	/	صوت حركة	حكيم

		ياسمين عليه وتمسك بقميصه، ثم يدفعها بقوة، وتعود لتدفعه للخزانة، ويستمر حوارهما ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية			بانورامية دائرية ثم ثابتة	المعركة، كانت معركة كبيرة، ربي كان معايا، ولا كنت من المؤمنين المصابين. ياسمين : هل تم إنقاذه؟ حكيم: أبعدي يديك عني ياسمين: هل تم إنقاذه ؟ حكيم : لقد أخبرتك اثنان فقط تم إنقاذهما.		ياسمين وحكيم وصوت دفعه للخزانة		ياسمين
28	08 ثا	حكيم يواصل حديثه مع ياسمين	قريبة	عادية	ثابتة	حكيم : أنا لم أطلق الرصاص حتى، أما البقية فهم في النار، إذن هل هذا يعني أن أخاك حي ؟.	/			حكيم

- **المقطع السابع: هجوم الإرهاب على البيت وذبح من فيه**

رقم المقطع	مدة اللقطة	المقطع السابع						الفضاء المكاني/ الزماني	أخرى /الشخصيات تنقلات /...
		شريط الصورة			شريط الصوت				
		محتوى اللقطة	سلم اللقطة	زاوية النظر	حركة الكاميرا	الحوار	الموسيقى	المؤثرات الصوتية	
01	24 ثا	مجموعة من الإرهابيين المسلحين يركضون بالغابة بحذر.	جامعة	عادية	ترافلينغ خلفي ثم بانورامية جانبية فثابتة	/	/	صياح الديك، وقع الأقدام على الحشائش ضوضاء ارتطام	الغابة /نهارا	/

02	06 ثا	الجماعة الإرهابية تواصل الركض	عامة	عادية	ثابتة	/	/	حمولتهم		/
03	08 ثا	مواصلتهم الركض وظهور الأمير بينهم متجهين لبيت العجوزين	متوسطة	عادية	ثابتة ثم بانورامية	/		غثاء الخرفان، وقع أقدام		/
04	03 ثا	الإرهابي يوجه السلاح	خصرية	عادية	ثابتة	/	/	وقع الأقدام		/
05	04 ثا	إرهابي آخر يوجه سلاحه أيضا	خصرية	عادية	ثابتة	/	/	وقع الأقدام	الغابة /نهارا	/
06	10 ثا	الإرهاب يحاولون الدخول لبيت العجوزين مشهرين أسلحتهم ويضرب أحدهم الباب بقدمه	جامعة	عادية	بانورامية	/	/	وقع الأقدام، صوت الرصاص، وضرب الباب الزقزقة.		/
07	6 ثا	الإرهابيون يدخلون البيت وهم يطلقون النار، ومعهم أميرهم وهو حامل قطته ويأمر بقتل الجميع.	خصرية	عادية	ثابتة	/	/	صوت ضرب الباب. وإطلاق النار، نباح، نقنقة الدجاج		/
08	5 ثا	الأمير يأمر بقتل الجميع. ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	صدرية	عادية	ثابتة	الأمير: ما كانش هنا اذبح واحرق.	/	النباح		/
09	03 ثا	الإرهابي يخرج سكينا، ويقترب من العجوز المصاب على الأرض	قريبة	عادية	ثابتة ثم بانورامية	/	/	صوت خروج السكين ووقع الأقدام		/
10	02 ثا	الأمير ينظر لهما	صدرية	عادية	ثابتة	/	/	النباح، النقنقة		/

المقطع الثامن: الطريق لتيميمون كمين الشرطة

رقم القطع	مدة اللقطة	المقطع السابع						الفضاء المكاني/ الزماني	أخرى شخصيات تنقلات /...
		شريط الصورة			شريط الصوت				
		محتوى اللقطة	سلم اللقطة	زاوية النظر	حركة الكاميرا	الحوار	الموسيقى	المؤثرات الصوتية	
01	12 ثا	مجموعة من أفراد الأمن في حاجز أمني على طريق صحراوي، تظهر حافلة التي تقل ياسمين وحكيم الذي تبعها لتيميمون من بعيد، مع ملاحظة حلقه للحيته تماما	جامعة	عادية	ثابتة ثن ترافلينغ أمامي	الشرطي: الأمن الوطني حاجز مراقبة	أغنية تراثية	صوت الحافلة	الصحرا ء /نهارا	/
02	16 ثا	حكيم انتبه للكمين وتوتر، فيغير مكانه ويجلس بجوار ياسمين فيمسك بيدها فتبعدها مباشرة ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	صدرية ثم قريبة	عادية	ثابتة ثم بانورامية	حكيم : الحاج خليني نقعد			الحافلة / نهارا	حكيم ياسمين
03	07 ثا	الأمن يوقف الحافلة	ذاتية	عادية	ثابتة	/				/
04	04 ثا	أفراد الامن يقتربون من الحافلة	جامعة	عادية	ثابتة	/		صوت الباب	الصحرا ء /نهارا	/
05	12 ثا	الضابط يصعد للحافلة. ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	خصرية	عادية	بانورامية	الضابط : السلام عليكم طفي البوست.	/	وقع الأقدام		/

06	12 ثا	الضابط يفتش الحافلة	متوسطة	عادية	ثابتة	/	/	وقع الأقدام سعال، صوت لاسلكي الضابط	الحافلة/ النهار	/
07	20 ثا	الضابط يحمل سلاحه ويراقب الراكبين ويفتش من يثير الريبة. ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	فوق الكتف خلفية	عادية	ترافلينغ أمامي ثم بانورامية	الضابط: حل الكابا، حل		وقع الأقدام صوت فتح الحقيبة		/
08	04 ثا	الضابط يفتش الحقيبة	خصرية	عادية	ثابتة	/	/	تحريك الحقيبة		/
09	16 ثا	حكيم وياسمين متوتران ينظران للضابط ثم لبعضهما البعض، فتمسك ياسمين يد حكيم بشدة	قريبة	عادية	ثابتة ثم بانورامية للأسفل	الضابط: صحا	/	غلق الحقيبة؛ وقع الأقدام؛ حركة؛ أنفاس		/
10	08 ثا	الضابط يواصل تفتيشه، يقف ينتبه لأمر وينزع نظارته	صدرية	عادية	ثابتة	/	/	وقع أقدام حركة		/
11	12 ثا	كل من حكيم وياسمين ينظران بتوتر ويتهربان من النظر للضابط.	قريبة	عادية	ثابتة ثم بانورمية جانبية ثم ثابتة	/	/	حركة أنفاس		ياسمين وحكيم
12	02 ثا	الضابط يصرخ بهما.	قريبة	عادية	ثابتة	الضابط: نحي يدك.	/			/

		ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية							
13	03 ثا	ياسمين تنزع يدها بسرعة وهي ترتجف	قريبة	عادية	ثابتة	/	/	الحافلة/ النهار	/
14	03 ثا	حكيم وياسمين جالسي مطأطئ الرأس بتوتر	فوق الكتف	عادية	ثابتة	/	/		حكيم ياسمين
15	03 ثا	الضابط ينظر لهما ويوبخهما. ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	صدرية	عادية	ثابتة	الضابط: ما تحشموش آه	/	وقع أقدام؛ حركة	/
16	08 ثا	حكيم وياسمين واصلا النظر للأرض، والضابط يواصل التفتيش	فوق الكتف	عادية	ثابتة	/	/		حكيم ياسمين
17	20 ثا	ينظر الضابط آخر الحافلة ثم يعود ويقف أماها يستهزأ بهما و يرحل ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	صدرية ثم متوسطة	عادية	ثابتة	الضابط: يخي هم يخي. الضابط للسائق : هيا الله يسهل. السائق : صحا.	/	وقع الأقدام	/

- **المقطع التاسع: ذبح الإرهاب للضابط**

رقم اللقطة	مدة اللقطة	المقطع التاسع							أخرى شخصيات تنقلات	الفضاء المكاني/ الزماني
		شريط الصورة				شريط الصوت				
		محتوى اللقطة	سلم اللقطة	زاوية النظر	حركة الكاميرا	الحوار	الموسيقى	المؤثرات الصوتية		

01	28 ثا	سيارة الضابط تغادر الثكنة العسكرية	جامعة	عادية	بانورامية ثم ثابتة	/	/	بوق سيارات الشرطة ضجيج حركتها صوت باب الثكنة يغلق	ليلا / الثكنة	الضابط
02	09 ثا	سيارة الضابط على طريق خالية	ذاتية	عادية	ترافلينغ	/	/	صوت المذياع ضجيج السيارات	ليلا/ طريق	/
03	04 ثا	الضابط مركز بالقيادة	قريبة	عادية	ترافلينغ جانبي	/	/	ضجيج السيارة	ليلا / السيارة	الضابط
04	04 ثا	سلاح الضابط تحت ساقه	قريبة	عادية		/	/			/
05	03 ثا	سيارة الضابط تتقدم	جامعة	عادية	ثابتة	/	/		الطريق ليلا	الضابط
06	02 ثا	شاحنة توقف سيارة الضابط	جامعة	عادية	ثابتة	/	/	صوت وقوف السيارتين		/
07	01 ثا	الضابط يستنكر الفعل	متوسطة	عادية	ثابتة	/	/	مزمار السيارة	السيارة /ليلا	الضابط
08	02 ثا	الإرهاب يركضون نحو الضابط	متوسطة	عادية	ثابتة	/	/	وقع الأقدام	الطريق /ليلا	/
09	01 ثا	الضابط يحمل سلاحه بسرعة، ويحاول إمساك الباب	خصرية	عادية	ثابتة	/	/	وقع الأقدام حركة الضابط وصوت الباب وإطلاق النار	السيارة /ليلا	الضابط
10	02 ثا	الإرهابي يهاجم الضابط الذي يقاومه	خصرية	عادية	ترافلينغ	/	/	فتح الباب وحركة احتكاك الضابط والإرهابي		/
11	02 ثا	الإرهابي يخنق الضابط	قريبة	عادية	ثابتة	/	/	حركة احتكاك الضابط والإرهابي		/
12	03 ثا	الأمير يقف ممسكا بسلاحه	خصرية	عادية	ثابتة	/	/	مزمار السيارة	/ ليلا	/
13	31 ثا	زوجة الضابط تحاول تنويم طفلها	جامعة ثم	عادية	ترافلينغ	/	/	التلفاز: والعبرة من ملف المفقودين، يقول رئيس		

		وهي شاردة ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	خصرية		لليمين			الجمهورية أن الجزائر ضحت برجالاتها ومن التضحية استمدت قوتها، رئيس الجمهورية سيتوقف غدا ويطلب من المرأة التي أرادت أن تعبر عن ما يدور في خلجاتها، وهنا عبر رئيس الجمهورية المرأة صعدت وانشغالها تمحور حول الأشخاص المفقودين، رئيس الجمهورية يقول الكلمة لكن بلهجة قوية، قوتها مستمدة من شعوره بأن المرء يفضل الطرح ولا يرى سوى المشاكل الخاصة به؛ نباح ؛ بكاء طفل	داخلي / بيت الضابط	زوجة الضابط
14	22 ثا	يد الضابط متدلية مضرجة بالدماء يحركها بصعوبة ثم تسقط، لترتفع الكاميرا ويظهر جسده مغطى بالدماء التي تنزل من رقبته المذبوحة وفمه	قريبة	عادية	ثابتة ثم بانورامية	/	/	عرير الجدائد الليلية. حركة وأنفاس الضابط الأخيرة	الطريق /ليلا	الضابط

- ***المقطع العاشر: مقتل البطلين وجينيريك النهاية.***

رقم اللقطة	مدة اللقطة	المقطع العاشر							الفضاء المكاني/ الزماني	أخرى /الشخصيات تنقلات /...
		شريط الصورة				شريط الصوت				
		محتوى اللقطة	سلم اللقطة	زاوية النظر	حركة الكاميرا	الحوار	الموسيقى	المؤثرات الصوتية		

01	04 ثا	حكيم يطلق النار على ياسمين ورشيد	صدرية	عادية	ثابتة	/	/	إطلاق النار وصراخ	بيت علجية /ليلا	حكيم
02	16 ثا	يواصل إطلاق النار بكل حقد وغيرة ويركض نحو الصوت ويواصل قتل من يجده بطريقه.	قريبة فصدرية خصرية فذاتية	عادية	ثابتة فبانورامية ثم ترافلينغ	/	/			
03	03 ثا	الخادمة والمجنون خائفين	متوسطة	عادية	ثابتة	/	/	وقع أقدام		/
04	02 ثا	حكيم يطلق الرصاص	صدرية	عادية	ثابتة			صوت الرصاص		حكيم
05	01 ثا	لقطة قريبة للسلاح	قريبة	عادية	ثابتة	/	/	صوت الرصاص		/
06	23 ثا	حكيم يبتعد عن الحجرة وينظر حوله ثم يسقط سلاحه، ويذهب إلى غرفة ياسمين ينظر إليها ويرحل تاركهم جثث هامدة	خصرية	عادية	بانورامية لليسار للأسفل	/	/	صوت الرياح أنفاس حكيم		حكيم
07	1 د 11 ثا	رشيد منكسر يغادر البيت		عادية	ترافلينغ	/	أغنية جزائرية حزينة "خايف لا نموت مغدور"			حكيم
08	33 ثا	حكيم يضرب الرمال بقدمه، ويلتفت للبيت	متوسطة	عادية	ثابتة فترافلينغ خلفي ثم ثابتة	/		صوت ضرب الرمال بقدم حكيم صوت دقات قلب	الصحراء /ليلا	حكيم
09	29 ثا	حكيم يفتح مذكرات ياسمين، يقرأ الصفحة و	خصرية	عادية	ثابتة	/		زمهرير الرياح		حكيم

		يلتف للبيت.					تنهدات دقات قلب		
10	46 ثا	ياسمين تضحك و تنظر حولها بسعادة، وهي بطريق صحراوي وخمارها يتطاير بسبب الرياح.	صدرية	عادية	ترافلينغ	/		أغنية فرنسية	/	الصحراء /نهارا	ياسمين
11	2د و17 ثا	خلفية سوداء تظهر عليها بيانات مكتوبة تخص الطاقم الفني والتقني والمساهمين بالعمل باللون الأبيض تظهر من الأسفل نحو الأعلى	/	/	/	- /			/	/	/

- **القراءة التعيينية للمقاطع المختارة من فيلم "العالم الآخر".**

- **القراءة التعيينية للمقطع الأول: جينيريك البداية والمشهد الافتتاحي**

بدأ المخرج فيلم العالم الآخر بسلسلة من اللقطات العامة المصورة ليلا لأبرز وأجمل المعالم بباريس[1]، فتنقل بنا من حديقة **Champ-de-Mars** أين ظهر **Eiffel La Tour** مشعا بأضوائه إلى أنوار عجلة **Ferris** المتراقصة وغيرها من ألعاب أحد مدن الملاهي الباريسية، أين كان يفصل اللقطات بخلفية سوداء مكتوب عليها كل مرة أحد أسماء الطاقم المشارك في العمل بلون أبيض وبالبنط العريض مع الاستعانة بأحد أغاني الأوبرا الفرنسية المشهورة كخلفية موسيقية طيلة مدة هذا المقطع، وفي لقطة بانورامية جامعة فخصرية، لتظهر ياسمين وهي تسير على الرصيف بجانب طريق مكتظ بالسيارات، لتفتح سيارتها بمفتاحها الأوتوماتيكي، وقبل دخولها يرن الهاتف المحمول لتخرجه، وتبدأ الحديث، ليقطع اللقطة بخلفية سوداء عليها عنوان الفيلم باللغة الفرنسية وبلون أبيض يستغرق معظم الشاشة، وفي لقطة أمريكية تظهر ياسمين وهي تسأل شخصا ثم تتجه نحو المكان الذي أشار لها إليه أين تبدو المدينة نابضة بالحياة لتتوالى اللقطات وهي تتجول في شوارع باريس المكتظة بالناس وطرقاتها المزدحمة بالسيارات، وفي لقطات قريبة متتالية لياسمين وهي تغير ثيابها داخل محل لبيع الألبسة الإسلامية وخلفها إطار معلق على الجدار كتب فيه آية الكرسي، يقابلها صاحب المحل الذي لم يزل عيونه عنها، أمام مرآة منزلها تحاول ياسمين تجريب خمارها الأسود ليرن جرس الباب في تلك اللحظة و تنتقل وهي ترتديه ممسكة بأطرافه لتفتح الباب على صديقتها باتريسيا التي تتفاجئ بشكلها وتسألها عن الخمار الذي تصفه بالستار، لتظهر في لقطة لاحقة وهي تحمل قنينة زيت الزيتون وتشتمها وتشيد بها، وياسمين تحضر الطعام ثم تجلس بجوارها، لتخبرها أنها لو مكانها سترتعب من الرحيل، لترد أنها بالفعل كذلك لكن عليها الذهاب، لينقطع صوت الموسيقى مع لقطة عامة للسماء أين يظهر دخان الطائرة مخترقا زرقة السماء الصافية مع أزيز قوي –فصل بين العالمين شكلا وصوتا– ترافق لاحقا بصوت المضيفة وهي ترحب بالراكبين على متن طياران الخليفة مع لقطة كبيرة لوجه ياسمين وهي ترتدي الخمار مع بان نحو الأسفل ينتهي بلقطة قريبة ليديها وهي تكتب في مذكرتها الصغيرة، التي اهتم بما فيها الراكب بجانبها الذي ظهر بلقطة قريبة وهو يحدق فيم تكتبه لتنتبه إليه ويبدأ حوارا معها حول مذكراتها، ليواصل حديثه عن سبب قدومه لفرنسا، وصعوبة الإجراءات المتخذة

* يجدر الإشارة لسوء جودة الصورة ، فالنسخة المتحصل عليها عبر موقع واليوتيوب مسجلة في أسوء تقييم للجودة ، ورغم محاولات الطالبة الحثيثة الحصول على نسخة أكثر جودة إلا أنها باءت كلها بالفشل.

لإعادة نعش أخيه المهاجر، وفي أحداث لاحقة بالفيلم ستلتقي به صدفة في صحراء الجزائر، ويقول أنه اكتشف هويتها وأنها صحفية متنكرة ويساعدها في الوصول لوجهتها، ومع توالي اللقطات القريبة ثابتة، ومواصلة ظهور البيانات المكتوبة على الخلفية السوداء لتظهر لقطة عامة للطائرة، ليعود للقطات القريبة لوجه ياسمين وهي تنظر يمينا وشمالا مع ابتسامة لطيفة، لتسمع صوت الراكب الذي كان أمامها بجانبها وهو يحذرها وهي تنزل بالحجاب من السلالم لأنه أمر جد خطير.

- **القراءة التعيينية للمقطع الثاني: تجول ياسمين بالعاصمة.**

يبدأ المقطع بلقطة قريبة لخال ياسمينة وهو يتحدث إليها ويتهكم على حجابها بسؤاله هل هذه آخر الصيحات في باريس، ويردف قائلا بأن هنا الحجاب وإطلاق اللحية له دلالات أخرى ويؤكد لها أنها في منزلها لكن يجب أن تخرج بصحبة ابنته لأن هناك أماكن لا تعرفها ومن الممكن أن تتعرض للخطر، لتخرج ياسمين مع ثريا وفي لقطة ذاتية سبَقها علواش بلقطة قريبة لياسمين وهي تشاهد شوارع العاصمة لينطلق بالكاميرا مع بترافلينغ أمامي ولقطة صدرية للشابتين وهما بالمقعد الخلفي في السيارة يتحدثان عن الوضع في الجزائر، وتطلب ياسمين منها النزول من السيارة ليتمشيان قليلا وتخبرها ثريا عن خطورة ذلك، فبالرغم من ما تراه من اكتظاظ السيارات المفخخة والموت يحيط بكل المكان.

تصل الشابتين للميناء وتظهران في لقطة جامعة بانورامية، لتنتقل الكاميرا إلى الحارس الشخصي الذي يقف بعيدا ويراقب الشابتين اللتان بعد تجولهما وتمتعهما بنسيم البحر تواصلان حوارهما حول ما يحدث بالجزائر من مجازر باتت أحاديث يومية روتينية في حياة الجزائريين الذين يصرون على مجابهة الخطر بمواصلة الحياة.

ركز علواش على لقطة المجال والمجال المقابل، تلاها لقطة بانورامية أمريكية لياسمين وهي تأخذ هاتف ثريا وتبتعد لتجري اتصال، ليعود و يظهر الحارس جالسا في لقطة صدرية يتبع حركتها ليعود بلقطة قريبة لياسمين وهي تؤكد موعدها وتطلب العنوان بالتفصيل.

- **القراءة التعيينية للمقطع الثالث: سفر ياسمين والقبض على الإرهابي بالقطار.**

بدأ المقطع بلقطة عامة لمحطة السكك الحديدية بالعاصمة، تلتها لقطة جامعة بزاوية غطسية يظهر فيها شرطي والمسافرون يجلسون في انتظار وصول القطار حيث ترك المجال للصوت الطبيعي الذي يخترقه صوت ثريا وهي تحضرها من المنطقة التي ستذهب لها، لتظهر في لقطة فوق الكتف مع ياسمين تليها لقطة قريبة توضح السلاح داخل الحقيبة والتي أرادت منحه لها لحماية نفسها، إلا أن ياسمين ترفض أخذه وتودعها لتتبعها الكاميرا بحركة بانورامية فتنقل إلى اليسار، لتتوالى اللقطات

القريبة للراكبين داخل القطار، لتتوقف عند ياسمين وهي تنظر من النافذة ثم تلتفت وتحدق بالراكبين أمامها الواحد تلو الآخر، ليفاجئها صوت الشرطي وهو يصرخ "ريح كيما راك واحد لا يتحرك" ليصل رجال الأمن الملثمين ويقبضون على أحد الركاب الذي كانت تنظر إليه وهو يتمتم بكلمات غير واضحة وفي لقطة قريبة تنظر يمينا وشمالا غير مصدقة ما قد حدث للتو أمامها.

- **القراءة التعيينية للمقطع الرابع: حوار ياسمين مع الضابط بالثكنة.**

يبدأ المقطع بوصول ياسمين للثكنة العسكرية وتتجه نحو الباب ويعطي للعسكري ورقة أو ترخيص الدخول، وهي تتحدث إليه، وفي لقطة متوسطة يبدو مشرد ملتحي وهو ينظر إلى ياسمين ويراقب ما يحصل، والذي سيظهر في أحداث الفيلم لاحقا أنه متنكر بهيئة متسول لمراقبة الثكنة وإيصال أخبارها للجماعات الإرهابية، تدخل ياسمين وبحركة بانورامية نحو الأعلى بلقطة جامعة ثم قريبة يبدو فيها العلم الجزائري يرفرف عاليا وسط خضرة الأشجار، لينتقل علواش بكاميرا ثابتة وبلقطة جامعة يظهر فيها الضابط على مكتبه ممسكا الهاتف، وبجواره ياسمين تنظر، لينتقل بلقطة قريبة لوجه ياسمين ثم تتوالى اللقطات القريبة بينها وبين الضابط خلال حوارهما والتي ساعدت في إبراز مشاعر كل منهما، حيث بدأه الضابط بتنهيدة طويلة واستغراب وإعجاب بجرأتها بالقدوم من فرنسا لإيجاد خطيبها، حيث يكمل قوله : "أتعرفين ما يحدث بالبلاد هنا، إنها الحرب"، ليواصل حديثه عن خطيبها وبأنه كان من ضمن الكتيبة التي توجهت للجبل وتشابكت مع الإرهابيين أين وجدوا الكثير من الجثث في الغابة، وأن هناك شخصين مفقودين من بينهم قريبها لكنه يعتقد أنه سيجدونهما جثثا على أطراف الغابة في يوم ما، ليعود علواش ويبرز رد فعل ياسمين بلقطة قريبة جدا وهي تبكي، فيواصل الضابط أن خسروا كثيرا من العناصر هناك، لتطلب منه تفاصيل عنهم وعن مكان التصادم لكنه يرفض وينعتها بالجنون، وبنظرة جادة يستدعي العسكري ويطلب منها الرحيل.

- **القراءة التعيينية للمقطع الخامس: الطريق لبرج خريص وأسر ياسمين وهروبها.**

على طريق جبلي وسط غابات بترافلينغ أمامي يبدأ هذا المقطع، بظهور شاحنة متقدمة نحو السيارة التي يظهر راكبوها بلقطات قريبة تتوالى طيلة المشهد، ياسمين وقد غفت بين امرأة ورجل وملامح الخوف والفزع بادية عليه وهو يصرخ في السائق الذي أخذ طريقا مختلفا، ليبرر ذلك بأن الأجنبية كتبت له بالورقة أن وجهتها برج خريص، فيفزع ويتفاجئ بقوله: "يخي علابلك حتى واحد يسكن في برج خريص، نسيت المساكر ولا" إشارة للإرهاب الذين بسببهم هجرت هذه المنطقة، ويواصلان الشجار حول هذا الموضوع، أين يخبره السائق إن الجيش الوطني مشط المنطقة وهو لا

يزال يطوقها وأن الموت واحد والله واحد، وانه يحفظ الطريق كجيبه وياسمين بنظرة استغراب تنظر إليهما غير مستوعبة ما الذي يحدث، وهنا حاول المخرج الاعتماد على تعاقب غير ثابت بين اللقطتين القريبة والصدرية ليبرز مشاعر الخوف والفزع وانفعالات الشخصيات في ذلك الوسط المغلق المتواجدون فيه.

يظهر الطريق الأمامي بلقطة ذاتية مع الترافلينغ، وصوت الرعد وتساقط الأمطار تركز الكاميرا على قسمات وجه الرجل المرعوب بلقطات قريبة وهو ينظر يمينا وشمالا من نافذة السيارة، وفجأة يعلو صوت السائق لرؤيته لأغصان وصخور موضوعة لسد الطريق، سرعان ما يفهم الجميع أنهم وقعوا في كمين إرهابي ويبدأ الجميع بالصراخ والدعاء، حيث يظهر الإرهابيون وهو يتجهون نحو السيارة بسرعة حاملين أسلحتهم، أين يحيطونها في لقطات جامعة متتالية ويخرجون من في السيارة ويجرونهم بعنف نحو الغابة، مستعينا بمؤثرات طبيعية كانت أغلبها وليدة المشهد، بكاء وصراخ الضحايا وتكبير الإرهابيين، الذي تخلله مناجاة وتوسلات الرجل الخائف بمجموعة من العبارات الألسنية بقوله: "يخي حنا قاع مسلمين وش راح ديرولنا"، "راني خوكم".

وفي لقطة أمريكية يقف إرهابي يجر أحد الضحايا، تليها لقطات قريبة متتالية تظهر فيها ملامح وجهه القاسية والمتجهمة ونظراته لياسمين و لرفيقه وهو يتمم بكلمات غير مسموعة تظهر من حركات الشفاه أنه يقول الله أكبر، ويرفع سكينا ليذبح ياسمين، ليمسكه حكيم الإرهابي، في الظهور الأول للشخصية الرئيسية المعارضة، ويهمس له " نسحقوها.. ندوها للأمير نتاعنا" وبزاوية غطسية تظهر ياسمين على الأرض ترتعش خوفا على الأرض مع صوت بكاءها، لينتقل بلقطة جامعة للسيارة أمام تلك الأغصان والصخور بأبوابها المفتوحة ولا تزال ماسحات الزجاج الأمامية تعمل مصدرة صوتا يعم المكان.

ليواصل بمشهد ليلي وسط الغابة في لقطة عامة يظهر فيها بعض الإرهابيين من بعيد تتقدم بينهم امرأة تحمل سطل ماء مع خلفية صوت يردد أدعية إسلامية " اللهم ثبتنا على دين الحق وانصرنا على القوم الظالمين..." مصاحبة بأصوات طبيعية لأقدام وتلاقيها مع الأعشاب الجبلية وعرير الجداجد الليلية وبكاميرا ذاتية وتنقل أمامي يتبع المرأة التي ترفع قماش الخيمة وتدخل لتجد ياسمين التي تجلس دون ثياب وهي تبكي بحرقة لتقترب منها وتخبرها أن تستحم ليراها الأمير بالوقت الذي تحاول ياسمين فهم ما يجري وتسألها المساعدة، لترحل وتتركها، لتنتقل الكاميرا وبلقطة صدرية لحكيم وهو يحدق بغضب ممسكا بسكين بيده ممررا أصابعه عليه، تليها لقطة صدرية لياسمين المجردة من

ثيابها وهي تبكي بحرقة، ويدخل الأمير وهو يحمل قطته الصغيرة وينظر إليها وهي تبكي فترفع رأسها بلقطة قريبة ليكلمها: "ذرك نصلي ونولي ليك" وفي لقطة قريبة تظهر يده وهي تلاطف القطة التي تموء بهدوء ويخرج وهو لا ينزع عينيه عن ياسمين، ليظهر لاحقا في لقطة خصرية وهو يصلي وحكيم الإرهابي يراقبه وينظر له بغضب ويصدر صوتا بسكينه ينتبه إليه الأمير الذي يفتح عينيه وينظر له ليقف ويحمل عصاه وينبه الجميع لصوت مروحيات الجيش الوطني أين توجه الإرهابي سلاحه لأعلى وفي لقطة ضد غطسية تظهر أضواء المروحية مع صوتها العالي ويبدأ إطلاق النار من الطرفين بزاوية غطسية يظهر الإرهابيون وهو يركضون هنا وهناك ويطلقون الرصاص ويحاولون الهرب من رصاص الجيش لتظهر ياسمين وهي تنظر للأعلى وتفاجأ بدخول الإرهابي حكيم الذي يرمي لها حجابها ويقول "هيا البسي حجابك البسي..." ويهرب الاثنان معا في لقطات بين الجامعة إلى المتوسطة فالخصرية ما بين اللقطات الوصفية والحكائية، تفصل بينها خلفية سوداء تظهر الصورة متى وقع ضوء المروحية على المكان، مع امتزاج بين صوت إطلاق النار مع أغنية جزائرية تصاحبه، وكلاهما يركض تتبعهما الكاميرا بترافلينغ أمامي إلى أن يبتعدا.

- **القراءة التعيينية للمقطع السادس: حوار ياسمين والإرهابي**

يبدأ المقطع بكل من حكيم الإرهابي وياسمين وهما مختبئان وراء أشجار وينظر لبيت ويدقق لسكانه وهو يقول أنه يعرفهم، لينتقل للقطة قريبة له وهو يشرب الحساء وينظر لياسمين التي كانت تأكل هي الأخرى ونظرت إليه،لتظهر عجوز أمام نار أنزلت الإبريق وحملت جفنة فيها قطع كسرة وقدمته لهما وجلست ليبدأ حكيم بالتحدث مع لقطة صدرية ثابتة وقال بلغة فرنسية ضعيفة إذن أنت لست فرنسية ولا تتحدثين العربية جئت من فرنسا إلى الغابة مباشرة هذا غير طبيعي، لا ترد عليه ياسمين وتبقى تنظر للعائلة التي ساعدتهما في لقطة متوسطة، وهي محتارة عن ما أصابهم، وتحاول شكرهم على الطعام، ليصرخ حكيم في وجهها ويخبرها أنهم لا يستحقون الشكر لأنهم منافقون، ليعود ويكرر أسئلته عن سبب وجودها بالغابة، ويطلب منها قول الحقيقة، ولذلك خوفا على حياتها تكذب عليه وتقول أنها أتت للبحث عن أخيها، وبالرغم من إجابتها لا يقتنع ويخبرها أن الأمر خطير بالغابة و أن هذا خطر ولقد رأيت أن هذا خطر، ليصرخ في الشيخ وزوجته وطفلهما ليخرجوا ويكمل بابتسامة غريبة ويتحدث عن تلك العائلة ويصفهم بالمنافقين، وهو ينظر إليها بازدراء ويمسك سكينه ويمرر إبهامه عليه وهو ينظر نظرة جانبية لياسمين الجالسة في الزاوية، ويضحك باستهزاء بلقطة خصرية ويحاول فهم الموضوع أكثر، ليقول أنه شارك في المعركة التي تتحدث عنها وأنه ورفاقه أرسلوا تلك

الكتيبة السكرية لجهنم وأن اثنان منهم فقط من هربوا، لتمسك ياسمين بياقته وهي تبكي وتسأل عن حكيم ليخبرها أنه لا يعلم شيئا، ولم يفعل شيئا حتى أنه لم يطلق الرصاص ليسألها بسخرية واستغراب إن كانت تعتقد أن أخاها مزال حيا.

- **القراءة التعيينية للمقطع السابع: هجوم الإرهاب على البيت وذبح من فيه**

في لقطة جامعة وزاوية ثابتة تظهر مجموعة من الإرهابيين يركضون في الغابة مع خلفية صوتية لوقع الأقدام، وتوالت اللقطات بين العامة والجامعة لهؤلاء حاملين أسلحتهم ليظهر الأمير وسطهم ويتقدم الجميع نحو البيت الذي ساعد أهله حكيم وياسمين ويحيطونه ليتقدم أحدهم ويركل الباب ويطلق الرصاص ويدخل إرهابيين يتبعهم الأمير حاملا قطته في لقطة صدرية ليقول "ماكانش هنا آه " وينظر لرفيقه ويقول : "اذبح واحرق"، لتظهر لقطة قريبة جدا ليد تحمل سكينا وتقترب من العجوز المصاب بطلق ناري، ويتجه نحوه.

- **القراءة التعيينية للمقطع الثامن الحاجز الأمني في طريق تيميمون**

يبدأ المقطع بانتباه ياسمين بوجود حكيم خلفها في الحافلة المتجهة لتيميمون وتلتفت خلفها ليظهر حكيم في لقطة صدرية ثم قريبة وقد تفاجئ لرؤيته حاجزا أمنيا الذي يظهر في لقطة ذاتية من بعيد، لينتقل المخرج بلقطة جامعة تظهر رجال الأمن، وهم ينظرون للحافلة وهي تقترب، ليعلو صوت الشرطي وهو يقول الأمن الوطني حاجز مراقبة، ليعود بالكاميرا إلى الحافلة ويظهر حكيم وهو يقترب من ياسمين، ويجعل الرجل الجالس أمامها يقف ويجلس جاورها ويضع يده على يدها في لقطة قريبة، لتبعد ياسمين يده عنها وتتوقف الحافلة.

يتقدم رجال الأمن نحوها في لقطة صدرية يظهر الضابط وهو يرمي سيجارته ويصعد إلى الحافلة، ويلقي السلام، طالبا إغلاق الراديو والأغنية التراثية، يبدأ التفتيش من خلال صعود ضابط واحد ويعاين الركاب بعيونه، ويراقب ما يرى فيه شك، فيطلب من أحد المسافرين فتح حقيبته ويستخدم سلاحه بالنظر فيها، لتظهر ياسمين وحكيم في لقطة قريبة وعلامات التوتر بادية عليهما، فينظر إليها أين تقوم بوضع يدها على يده وتمسكه بقوة وفي لقطة قريبة يقف الضابط وينظر إليهما وينزع نظارته ويمعن النظر –تعبيرات الوجه– لتعلو نظرة غرابة وغضب وجهه بالمقابل يظهر حكيم خائفا متوترا وهو يبادله النظرات وينزل عينيه بتردد في حين بدت ياسمين أكثر ثقة رغم خوفها ليصرخ فيها "نحي يدك" لتتركه مباشرة ويكمل "ما تحشموش أه" ويلتفت إلى بقية الراكبين بالخلف يمينا وشمالا ليعود وينظر إليهما وهو

يقول "يخي هم يخي" وينزل من الحافلة وهو يقول للسائق هيا الله يسهل، لتغادر الحافلة في لقطة عامة وسط الصحراء

- **القراءة التعيينية للمقطع التاسع : قتل الإرهاب للضابط**

يبدأ المقطع بلقطة جامعة لسيارة الضابط وهو يغادر الثكنة العسكرية بسيارته في مشهد ليلي مع ترك المجال لصوت الطبيعي صوت السيارة وجرس إنذار الشرطة وفي لقطة ذاتية لطريق خاو من السيارات مع بترافلينغ وصوت الإذاعة الصادر عن سيارة الضابط،الذي يظهر في لقطة قريبة جانبية وهو يقود سيارته مركزا على الطريق لتقطع شاحنة صغيرة طريقه ويظهر وهو يرفع يده على سائقها معبرا عن غضبه لينزل منها إرهابيين ويركضان نحوه حيث يحاول حمل سلاحه الذي ظهر سابقا بلقطة قربة تحت قدمه، ليتمكن منه الإرهابي ويقوم بخنقه داخل السيارة ليظهر الأمير خلف باب الشاحنة حاملا سلاحه وهو ينظر للضابط من بعيد ويعلو صوت مزمار السيارة، الذي ترافق بالانتقال لفضاء مكاني آخر مرتبط بالموضوع بيت الضابط المغتال، في لقطة جامعة ثم خصرية تظهر زوجته تحمل طفلها وتستمع لصوت التلفاز أين يتحدث الصحفي عن خطاب لرئيس الجمهورية حول ملف المفقودين وعلاقة المرأة الجزائرية التي رفعت التحدي، في الوقت الذي ضحى فيه الرجال بأرواحهم، ليعود بلقطة قريبة جدا ليد مضرجة بالدماء وتتحرك بصعوبة لتسقط في لقطة بانورامية نحو الأعلى يظهر فيها الضابط مذبوحا داخل سيارته.

- **القراءة التعيينية للمقطع العاشر : مقتل البطلين وجينريك النهاية.**

بدأنا المقطع بمشهد قتل حكيم لياسمين ورشيد الذي وجدهما في وضع مخل فلم يتمكن من كبح جماح غضبه حيث حمل رشاشه ووجهه نحوهم، ليتراجع ويعود ليتكأ على الجدار ثم بلقطة صدرية فخصرية فذاتية يطلق النار لتتوسطها لقطة قريبة تظهر مشاعر حكيم المتضاربة، وهو ينظر إليهما ليسمع صوت صديق رشيد العسكري الذي جن وهو يصرخ مرتعبا فيركض نحو الصوت، ويطلق النار في غرفة دون ظهور من فيها، ليعود ويرفع قماش كان يغطي أحد الغرف ليجد العسكري المريض مع الخادمة ويقوم بإطلاق النار عليهما.

في لقطة بانورامية قريبة يظهر السلاح الذي تركه حكيم يسقط على الأرض مع موسيقى حزينة لأغنية جزائرية تتحدث عن الموت غدرا وعن غياب الأحبة، وفي لقطة أمريكية يسير حكيم نحو الغرفة مطأطأ رأسه وينزع حقيبته ويرميها ليتجه نحو الغرفة متثاقلا في لقطات صدرية يظهر فيها حزنه ليصل وينظر لجثة ياسمين ورشيد مع كلمات الأغنية المتوافقة وحالته النفسية، ليظهر حكيم وهو خارج

من البيت في لقطة جامعة يضرب برجله الرمال وينظر خلفه لبرهة ليرحل واضعا يده على فكه والأخرى في جيبه، ليعود كل مرة ينظر خلفه، أين تكون الإضاءة خلفية فقط فلا تبدو تفاصيل جسمه وملامحه التي تظهر في لقطة خصرية فيخرج دفتر ملاحظات ياسمين ويفتحه ويقرأ ما كتبته فيبتسم ويحرك رأسه ليعود وينظر إلى البيت ثم إلى الدفتر، مباشرة يتغير الفضاء المكاني في لقطة قريبة تظهر ياسمين على الشاحنة في مشهد توجهها لبيت علجية أين كان رشيد يعيش هناك، حيث كانت علامات السعادة بادية على وجهها والنسيم يحرك خمارها الأسود وخلفها تلك الكثبان الرملية والنخيل وهي تبتسم في لقطة بانورامية مع خلفية موسيقية لأغنية بكلمات فرنسية لينتهي الفيلم ويبدأ جينريك النهاية بخلفية سوداء تظهر عليها ببيانات حول طاقم الفيلم مكتوبة باللون الأبيض ترتفع نحو الأعلى مع مواصلة الأغنية لنهاية الجنيريك.

- **التحليل التضميني للمقاطع المختارة من فيلم "العالم الآخر"**

- **التحليل التضميني للمقطع الأول:**

استعان المخرج **(مرزاق علواش)** بتداخل المشهد الافتتاحي مع جينيريك البداية كما فعل في فيلمه السابق، وهو التوجه الذي يعتمده في معظم أفلامه، إذ لا يولي كثيرا من الاهتمام لتصميم مقدمات أفلامه التي يراعي فيها البساطة، إذ من خلالها يقدم مختلف البيانات والمعلومات الخاصة بأعماله التي تبدأ معظمها بخلفية سوداء تتضمن المساهمين بالفيلم، وصاحبتها موسيقى تصويرية حماسية تجذب انتباه المتلقي وتخلق عنده حالة من الفضول لمتابعة الفيلم.

ليأخذ المخرج المتلقي للعالم الذي تدور فيه الأحداث الأولى من الفيلم، وظف سلسلة من اللقطات الوصفية (العامة، والجامعة) والتي كشفت لنا فيها الكثير من التفاصيل عن ذلك الفضاء المكاني، إذ اختار التصوير ليلا، وذلك لهدفين أولا من أجل إبراز القيمة الجمالية لأهم المعالم الفرنسية، بالعاصمة باريس، حيث تنقل الكاميرا بزاوية عادية ثابتة حديقة **Champ-de-Mars**، أين ظهر **La Tour Eiffel** مشعا بأضوائه، والشارع الرئيسي للحديقة وصولا إلى أنوار عجلة **Ferris** المتراقصة وغيرها من ألعاب أحد مدن الملاهي الباريسية، تاركا المجال لضجيج وضوضاء الشوارع والسيارات وضحكات الناس وكلامهم، لتنبض الصورة بالحياة وتعكس طريقة المعيشة هناك، أين يعم الأمن والاستقرار، والمتعة والحركية الدائمة في هذه الشوارع المكتظة بالناس والسيارات في أوقات متأخرة من الليل وهو الهدف الثاني الذي سعى المخرج لإيصاله للمتلقي، عن مدينة النور، وعاصمة الجمال.

فوتوغرام رقم (25) برج إيفل فوتوغرام رقم (26) ساحة دي مارس

توالت هذه اللقطات قرابة ثلاثين ثانية توسطها خلفيات سوداء تضمنت أسماء طاقم العمل كما في ل(04)، ل(07)، ل(09)، ل(11) ترافقت اللقطات بأغنية أوبرا فرنسية اختارها المخرج ليقول للمشاهد أنه في عاصمة الفن والثقافة، أنه في عالم كل شيء فيه ساحر وجذاب.

فوتوغرام رقم (27) عجلة فيريس. فوتوغرام رقم (28) شوارع باريس المضيئة.

وظف المخرج اللقطات الوصفية العامة تحديدا ليعرف المشاهد بالمكان ويقدم تفاصيله، لينتقل مباشرة للشوارع الباريسية نهارا أين تظهر الشخصية الرئيسية للعمل والتي استحوذت على أكثر عدد من المشاهد، ودارت حولها حبكة الفيلم، بلقطات متوسطة فأمريكية فخصرية تناسبت وتنقلها نحو سيارتها التي فتحتها بمفتاحها الأوتوماتيكي، قبل أن تتوقف وتخرج هاتفها النقال لترد على المكالمة، وهنا يحاول المخرج صنع الرابط بينها وبين اللقطات السابقة، إذ بدأ بتعريفنا بالفضاء المكاني الذي تتواجد فيه الشخصية، التي أعطانا أبعاد أخرى عنها، شابة بمقتبل العمر، جميلة أنيقة، لا تضع حجابا، مستواها المادي جيد، تبدو عليها الثقة وقوة الشخصية، وهي تتجول في شوارع باريس المكتظة، التي سنعرف لاحقا أنها استمدتها من عملها كمحامية، وحياتها بمفردها في باريس.

فوتوغرام رقم (29) من المقطع الأول.

يظهر الفوتوغرام رقم **(29)** **(ياسمين)** وهي توقف رجلا ملتحي لتسأله عن مكان ما، ليشير إليه، ويظهر لاحقا أنها سألت عن محل لبيع الألبسة الإسلامية، وهنا اختيار **(علواش)** للرجل ومظهره مقصود، فاختار رمزية اللحية لربطها بالإسلام، وزاد تأكيد الرابطة بمظهر صاحب الدكان الملتحي الذي يرتدي عباءة، والذي يقدمه بشكل بعيد جدا عن الإسلام، وهو يتلصص على **(ياسمين)** التي تجرب الملابس في دكانه من وراء مجموعة مشاجب معلقة عليها ألبسة مصطفة والتي لا تخفي بصورة كاملة ما وراءها، وهذا يدفع المتلقي لوسم ياسمين بالتحرر والجرأة من جهة واستهتار البائع وعدم احترامه للمبادئ الإسلامية بالسماح بذلك بل وحتى وأنه أظهره يستمتع بذلك، إذ استخدم اللقطات القريبة لها وله ليظهر لنا تعابير وجهه، وهو ينظر إليها بشهوة، حتى مع وجود إطار لآيات قرآنية يقابله خلف **(ياسمين)** لم يردعه، وهذا محاولة من المخرج من لإظهار جوانب سلبية للشخصية المسلمة.

هذه النتائج تتوافق ودراسة **(رضوان بلخيري)** الذي توصل فيها إلى أن المسلم يظهر في السينما الغربية متزعزع غير متمسك بالدين، وكذلك دراسة **(جاك شاهين)** بحضور المسلم في السينما الأمريكية كشهواني غارق في الملذات والموبقات، وبذلك **فعلواش** أيضا يسوق لنفس هذه الصورة الذهنية كل عربي مسلم هو الشهواني الغارق في الموبقات بالضرورة، وهو ما يتوافق أيضا مع دراسة **(نادية موسلي)** التي أكدت أن **(علواش)** شوه الشخصية الجزائرية المسلمة بتركيزه على أمور لم تخدمها، وكذلك دراسة **(رؤى أبو العاصي)** أيضا التي تؤكد أن السينما الأمريكية حصرت الشخصية المسلمة في قالب واحد المسلم الإرهابي الهمجي الشهواني.

فوتوغرام رقم (30) البائع يتلصص على ياسمين وهي تغير ثيابها بالفوتوغرام رقم (31)

يتواصل التداخل بين الجينيريك والمشهد الافتتاحي بظهور خلفيات سوداء مكتوب عليها بيانات تتعلق بالطاقم الفني والتقني والمشاركين في صناعة الفيلم، حيث يتغير الفضاء المكاني، في لقطة صدرية تظهر فيها **(ياسمين)** وهي تجرب خمارها الأسود أمام مرآتها المعلق عليها صورها مع رجل سيظهر أنه **(رشيد)** خطيبها، وببنورامية تتبع الكاميرا **(ياسمين)** لفتح الباب، لتدخل صديقتها الفرنسية **(باتريسيا)** التي يظهر على وجهها الدهشة والاستغراب من لباس صديقتها والذي تنعته بالستار، وهي رسالة ضمنية أخرى من المخرج تحمل رؤيته غير البريئة للدين الإسلامي، خصوصا وأن الحجاب كلباس شرعي يلقى النبذ والرفض في فرنسا التي تحاول كل مرة إثارة موضوع منعه في مؤسساتها العامة، تجلس الشابتان لتناول الطعام وتتحدثان عن خطورة ما ستقدم عليه ياسمين التي تقول بأنها هي الأخرى تكاد تموت رعبا ولكن عليها الذهاب.

استغل المخرج الرسائل الألسنية المتمثلة هنا في الحوار الذي كان باللغة الفرنسية التي غلبت على كامل الفيلم، ليقدم للمتلقي توضيحات ومعلومات أولية عن القصة وكذا الشخصية التي عرفنا من خلاله أن ياسمين هي فتاة جزائرية مغتربة تعيش في فرنسا تفكر بالسفر نحو الجزائر، وهنا نلمس أيضا كما الحال بالفيلم الأول محاولة المخرج إقحام موضوع المهاجرين الجزائريين في أفلامه بأي شكل، وهو محاولة منه لتبرير هجرته من جهة والتسويق لفكرة أن الهجرة هي الحل الأنسب في ظل غياب الظروف المعيشية الملائمة في البلاد، وهو الحال معظم مخرجي المهجر الذين أخذوا على عاتقهم مشعل معالجة وتناول حياة ومشاكل المهاجر سينمائيا، وهذه الفكرة ليست بعيدة عن ما خلصت إليه دراسة **(ابتسام مركيش)** في كون المخرج هو ممن عايشوا حالة الهجرة حين غادر إلى فرنسا، فهو يريد من وراء أفلامه لفت انتباه الجميع إلى حقيقة حياة المهاجرين، وأسباب لجوءهم للهجرة.

كما ساعدت هذه الرسالة الألسنية على الكشف عن مشاعر وعواطف طرفي الحوار، ما ساعد على معرفة المتلقي أحد الأبعاد السيكولوجية لشخصية ياسمين، التي ظهرت كشخصية جريئة ومقدامة رغم ما يعتريها من خوف تصر على موقفها وقرارها بالسفر. وإلى جانب هذا استمرت الأغنية الأوبرالية كخلفية صوتية لاستمرار الجنيريك الذي تظهر بياناته بلقطات متداخلة، ولاكتمال الأداء ترك المجال للمؤثرات الصوتية الخارجة من المشهد والتي تنوعت حسب اللقطة ومكوناتها : رنين الهاتف، ضجيج السيارات، ضوضاء الشارع، جرس الباب، صوت قلي الطعام،... ومختلف المؤثرات التي لم تساهم في البناء الدرامي بقدر مساهمتها في الإيحاء بالواقعية.

فوتوغرام رقم (32) من المقطع الأول

سماء زرقاء صافية يخترقها دخان الطائرة مع دوي أزيزيها القوي بزاوية تصاعدية، كانت الفاصل بين العالمين، العالم الذي كانت فيه ياسمين قبل ركوبها الطائرة لتتجه نحو العالم الآخر الذي بقدر ما سمعت عنه عبر وسائل الإعلام تعد لا تعرف عنه شيئا، فهو عالم مجهول للجميع بقدر ما يتصور الشخص خطورته لا يتصور مداها.

فوتوغرام رقم (33) ياسمين ترتدي حجابا لتذهب للجزائر

يظهر الفوتوغرام رقم **(33)** **(ياسمين)** وهي مرتدية خمارا وعباءة سوداء، بلقطة قريبة توضح ملامحها وتعابير وجهها الحزينة والمتوترة وهي جالسة في الطائرة تدون شيئا على مذكرتها، مع سماع صوت خارج الإطار لمضيفة الطيران وهي ترحب بالركاب وتقدم معلومات عن المسافة والسرعة والوجهة، فزاد توظيف voix off هذا مع الأزيز من واقعية اللقطات، واندماج المتلقي معها وكأنه معهم في الطائرة، تصاحبت اللقطات الناطقة بالعربية بترجمة فورية في كامل الفيلم، كتأكيد آخر لأن أفلام علواش موجهة للآخر الفرنسي، فهو لا يلجا لترجمة الحوارات الفرنسية.

يعود المخرج ليستعمل الحوار مجددا في متتالية من اللقطات القريبة من ل (35) إلى ل(43) والتي ركزت على الكثير من المشاعر التي أظهرها الطرفين ياسمين والراكب بجنبها، ليعطي المتلقي تفاصيل عن وضع المهاجرين والصعوبات التي يعانيها أهاليهم بعد وفاتهم لجلب نعشهم للبلاد، في الحصول على تأشيرة، والتي تكون قصيرة المدى في حدود خمس عشر يوما بالكاد تكفي لإكمال الإجراءات واستكمال الوثائق المطلوبة، وهنا يحاول المخرج أن يشير إلى صعوبات الحصول على تأشيرات طويلة المدى للدول الأوروبية خلال الوضع الأمني الذي تعيشه الجزائر، وكذلك المشاكل التي يعيشها المهاجر حتى بعد وفاته.

يعلو أزير الطائرة، مع voix off للمضيفة تعلن الوصول للوجهة، فينزل الركاب ومن بينهم **(ياسمين)** التي تنظر يمينا وشمالا بزاوية غطسية حاول المخرج من خلالها أن يجعل من السلالم الطائرة الفاصل الأخير بين حياة الأمن والاستقرار التي كانت تعيشها، والخطر الذي ينتظرها بمجرد النزول، وبالفعل أكد هذه الرمزية الحوار الذي دار بينها وبين الراكب الذي حذرها من السلالم، وهي ترتدي الحجاب أين يقول لها أن تحذر لأن السلالم خطيرة بوجود الحجاب، وبذلك يربط مجددا بين الخطر والإسلام، في عملية نقل صريحة منه للمعادلة الهوليودية والرابط النمطي بين الإسلام والإرهاب.

- **التحليل التضميني للمقطع الثاني: وصول ياسمين لبيت خالها وتجولها بالعاصمة**

من خلال هذا المقطع يحاول المخرج، توضيح الصورة أكثر عن حال الجزائر آنذاك حيث اعتمد على الحوار كأهم أنماط التعبير الدرامي ليكشف لنا عن تفاصيل جديدة عن الشخصيات والقصة، حيث بدأ المقطع بتناوب بين اللقطات الصدرية والقريبة تتوسطها لقطات متوسطة لتكرس لجمالية الانتقال بينها، وتكشف عن الديكور الداخلي العصري لبيت الخال الذي يبدو أنه يعيش حال ميسورة، بمستوى مادي وثقافي جيد، أين يعيش مع ابنته **(ثريا)** الشابة الجميلة المثقفة، التي تناقش والدها بصورة طبيعية،

وتبدي آراءها بكل حرية، والتي سنعرف في أحداث لاحقة في الفيلم أنها عضو في جمعية لحماية حقوق المرأة وأنها تقوم تظاهرات واجتماعات للدفاع عن عنها خصوصا خلال هذه الفترة التي تعد من أكبر الخاسرين فيها، وهذا الطرح بعيدا عن ذلك الطرح السينمائي الذي يظهر المرأة العربية دائما مضطهدة مغلوب على أمرها، وهو يتوافق مع دراسة **(نفيسة نايلي)** التي خلصت أن الأفلام الجزائرية تقدم صورا إيجابية عن المرأة أكثر من غيرها.

من بين الرسائل التي حاول المخرج توصيلها أيضا بتقديمه لبيت الخال الضخم حالة الاستغراب ودهشة **(ياسمين)** باستخدام نظراتها وملامح وجهها التي تظهر أنها لأول مرة تزوره وتزور الجزائر، ناهيك وجود خادمة مصرية ببيت جزائري في تلك الفترة الدموية التي عرفت انغلاقا كبيرا لتوافد اليد العاملة الأجنبية، لصعوبة الحصول على التأشيرة وخضوع إجراءات السفر والدخول والخروج من وإلى الجزائر لإجراءات صعبة بسبب الوضع الأمني –كما سبق لنا الإشارة – والذي كان محور الحديث بين **(ياسمين)** وخالها الذي تهكم على لباسها، بقوله إن كانت هذا ما هو رائج هذه الأيام في فرنسا، ويستطرد أن الحجاب واللحية لم يعودا اليوم مجرد لباس، ليعود المخرج ويؤكد على الربط بين رموز الدين والإرهاب.

فوتوغرام رقم (33) طرقات الجزائر المكتظة

ينقل المخرج المتفرج إلى شوارع العاصمة، ويجعله عنصرا من المشهد بكاميرا ذاتية تظهر فيها الشوارع مكتظة بالناس مزدحمة بالسيارات، ليجيب عن تساؤلاته الذهنية بكلمات **(ثريا)** التي تقول أن الجزائريون ورغم ما يشهدونه من قتل وإنفجارات للسيارات المفخخة فهم لا يهدؤون، وهذا تأكيد على صلابة الشعب الجزائري وتحديه، فالحياة عنده تبقى مستمرة وعليه مجابهة ومواجهة الموت لعيشها لأنه لا يملك حل آخر سوى الخروج بحثا عن لقمة العيش، وهذا ما أكده من خلال رفضها لطلب

(ياسمين) بالتجول بينهم واعتبار الأمر جنونا وتؤكد لياسمين أننا في حرب وأنها غير ملزمة بالنزول فوالدها يوفر لها كل شيء وهذا ما يفتقر له هؤلاء.

فوتوغرام رقم (34) الشابتان تشربان الخمر في المقهى

يظهر الفوتوغرام رقم (34) الشابتين تجلسان بمقهى تحتسيان الخمر، وهذا أمر مبالغ فيه، سواء بسبب الوضع العام في الجزائر في تلك الفترة، التي شهدت غلق مختلف المحلات المرخص لها بيع الخمور، أو فكرة السكر العلني، التي هي الأخرى يحكمها ضوابط قانونية.[1] وموقع هذا المحل ظهر في فيلمه السابق أين ارتاده بوعلام وأصدقائه لتناول الخمور أيضا لكن صور المشهد السابق في مكان مغلق على خلاف هذا المشهد، فالمخرج هنا لم يحترم فكرة أنه يقدم صورة عن بلد مسلم لا يقبل مثل هذه التصرفات التي يصورها بشكل تبدو وأنها فعل مطلق نراه بشكل طبيعي.

يبدو هنا المخرج متناقضا في ما يطرحه من أفكار، فهو يؤكد على الوضع الأمني غير المستقر والخطير، لدرجة اعتبار **(ثريا)** النزول وحدها للشارع جنونا، ولا بد من تجولهما بأماكن محددة دون غيرها ومع مرافق لحمايتهما، لكن احتساء الخمر بالمقهى اعتبره تصرفا مقبولا وعادي، فيه كثير من المبالغة.

رافقت هذه اللقطات أغنية جزائرية كلماتها تحكي عن الغربة، ليؤكد لنا أن الخرج لا يفوت فرصة ويذكر المتلقين بالهجرة والمهاجرين التي تعد ياسمين بطلته منهم –كما سبق وأشرنا–، تزامنت الموسيقى مع أصوات أمواج البحر وحركة الشابتين وغيرها من المؤثرات الصوتية التي غالبا ما يعتمد

[1] تنص المادة 01 من الأمر 75-25 المؤرخ في29 أفريل 1975 الذي اعتبر الفعل مخلا ومخالفا للآداب العامة، كما يمنع على المسلم الجزائري تناول الخمر وفق الأمر 147/62، وأن المحلات المتاح لها بيع الخمور لابد من توافرها على شروط لتمنح لها الترخيص.

على تلك التي تأتي من قلب المشهد فلا تساهم لا في دفع الحبكة نحو الأمام ولا في تصاعد الأحداث ويقتصر دورها على جعل المشهد أكثر مصداقية وقربا من واقع المشاهدين.

بتقنية المجال والمجال المقابل واللقطات فوق الكتف وكذلك الصدرية المتناسبة ومشهد الحوار، فقد كان حوارهما بمثابة التوثيق التاريخي الذي يزيدنا كل مرة بكم معلوماتي عن ما حدث لجزائر التسعينيات أين أضحت الأيام تمر ما بين نضالات،اجتماعات، تظاهرات وانتفاضات، جنازات، وغيرها من الأمور التي تجعل سامعها ينهك كما كانت حال ياسمين آنذاك وهي تستمع لثريا التي أنهت حديثها بأن الجزائريين وصلوا لقناعة التعايش مع المأساة فالميت مات ومن بقي حي عليه أن يعيش، لذا أصبح هم الجميع جمع المال لأجل ذلك، ليشير بترافق كلمات الأغنية لأن الهجرة تبقى أمثل الحلول للهرب من هذه الأوضاع المزرية أمنيا واقتصاديا، وبذلك يدفع المتلقي ليعود ويطرح جملة من التناقضات بين حياة المهجر والحياة في الجزائر، بين العالم والعالم الآخر، لينهي المخرج المشهد باتصال هاتفي من **(ياسمين)** لتأكيد موعدها.

- **التحليل التضميني للمقطع الثالث:**

يهدف المخرج من خلال هذا المقطع لإبراز الوضع الأمني غير المستقر والاستراتيجيات الأمنية المتخذة من قبل أفراد الأمن الوطني لمحاولة الحفاظ على أمن المواطنين، حيث اختار **(علواش)** أن يشهد الشخصية الرئيسية في فيلمه، ومن خلالها المتلقين كيفية إحباط عملية إرهابية والقبض على الإرهابي الذي كان بصدد القيام بعملية انتحارية في القطار الذي تستقله.

يبدأ المقطع بلقطة عامة تكشف لنا مكان تواجد **(ياسمين)**، تليها لقطة جامعة يظهر فيها عدد معتبر من المسافرين ينتظرون بالمحطة، أمامهم شرطي لا يكف عن الحركة هنا وهناك، وقد ساعدت هذه اللقطات الوصفية على الكشف عن تفاصيل الفضاء المكاني، وساعد في ذلك توظيف الزاوية الغطسية التي منحت المتلقي القدرة على فحص المكان بدقة، أين يظهر عدد كبير من المسافرين رغم كل ما يحدث من إنفجارات إلا أن الجزائريين غير مبالين بذلك كل متجه نحو عيش حياته بشكل طبيعي، إذ أضحت هذه العمليات جزء من حياتهم.

بلقطات فوق الكتف بتقنية المجال والمجال المقابل تظهر الشابتين تتبادلان أطراف الحديث حول خطورة المنطقة، أين تفشل**(ثريا)** في لدفع **(ياسمين)** للتراجع عن قرارها، وبزاوية غطسية بلقطة قريبة جدا يظهر سلاح في الحقيبة تقدمه ثريا لها، لتحمي نفسها وترفض **(ياسمين)** أخذه، ثم تودع ابنة خالها وتعدها بالاتصال بها وتغادر.

تصعد ياسمين القطار وتجلس أمام النافذة، ثم ما تلبث حتى تبدأ بملاحظة للركاب معها، أين غلبت اللقطات القريبة على التصوير، وذلك بغرض إيصال مشاعر وعواطف الركاب للمتلقي من خلال ملامح وتعبيرات وجوههم التي كانت مختلفة وعادية، غير أن أحد المسافرين بدأ متوترا أكثر من غيره يتمتم ويبدو عليه الخوف والقلق إذ يلتفت يمينا ويسارا وركز عليه المخرج في لقطتين قريبتين ل(19) ول(21) حيث يخترق الصمت الساكن على المسافرين صوت القطار، الذي ما لبث أن تصاحب معه صوت لأحد أفراد الأمن الوطني وهو يطلب من الجميع عدم التحرك، لتفزع ياسمين وتلتفت نحو الصوت كغيرها ممن جنبها، ليقبض أفراد الأمن على الراكب الذي كان يبدو متوترا، ويأخذون حقيبته وسط فزع الركاب الذي رصده المخرج بجملة لقطات سيكولوجية قريبة، مركزا على ياسمين التي تظهر مفزوعة وخائفة، حتى بعد القبض عليه على خلاف غيرها.

فوتوغرام رقم (36) صدمة وخوف ياسمين أثناء القبض على الإرهابي

حاول المخرج من خلال هذا المشهد طرح العديد من الرسائل الضمنية أهمها:

- أن الإرهابيين يمكن أن يتواجدوا في أي مكان وفي أي وقت دون أن يثيروا أي شبهة، بالأخص وأن الإرهابي هنا شاب في مقتبل العمر، وهو تقريبا السن التي عادة ما يستخدمها المخرجون لهذه الشخصيات، كما أنه يرتدي لباسا عاديا، ليس له لحية، يبدو راكبا عاديا وإن كان يبدو عليه التوتر الزائد، الذي يشير لأولئك الشباب المغرر بهم والذين ينتمون للجماعات الإرهابية حتى بغض النظر عن الاقتناع بأفكارها أم لا.

- أن المواطنين هناك ألفوا مثل هذه الأمور فلم يعد يخيفهم الأمر بقدر ياسمين التي بدت أكثر فزعا وخوفا، في حين عاد الهدوء للمسافرين بمجرد رحيل الأمن مع الإرهابي.

- أن الأمن يقف بالمرصاد، ويملك مصادره الخاصة للوصول إلى الإرهابيين وإحباط العمليات الإرهابية، إذ يبدو عملهم منظما يسرون بانسجام كل يعرف عمله بالضبط.

- **التحليل التضميني للمقطع الرابع**

يهدف هذا المقطع لإبراز العلاقة بين الأمن الوطني ممثلا عن السلطة، والشعب إبراز أهم الإجراءات المتخذة في صالح هؤلاء تجاه قضايا تتعلق بالإرهاب، حيث يبدأ بوصول**(ياسمين)** التي وظف المخرج لقطتين جامعتين متتاليتين لها متجهة نحو الثكنة العسكرية، ويبدو من خلال اللقطة أنها حصلت على ترخيص لزيارة الضابط المسؤول، من خلال الأوراق التي قدمتها للعسكري كما هو واضح في الفوتوغرام رقم (78)، وبكل بساطة تعامل المخرج مع اللقطة بإدخال **(ياسمين)** للثكنة دون القيام بتدابير احترازية كان من المفروض توضيحها للمتلقي خاصة في خضم الأحداث الدموية التي تعيشها البلاد آنذاك، فمن غير المنطقي السماح لغريب الدخول دون تفتيشه للتأكد من هويته أكثر، وهذه السذاجة في طرح الفكرة أيضا ظهرت في لقطة للمتشرد الجالس على بعد أمتارا عن الثكنة يراقب ما يجري فيها، والذي سنعرف في الأحداث اللاحقة أنه عضو من جماعة إرهابية كما هو واضح في الفوتوغرام رقم: (37)، (39) و(40) وهو ينفذ مهامه، وهذا يبدو غير منطقي في فترة مجرد إطلاق اللحية يثير الشبهات، فكيف لمشرد ملتحي يجلس قبالة مؤسسة عسكرية دون إثارة أي شبهة.

فوتوغرام (37) المشرد يراقب الثكنة **فوتوغرام (38) ياسمين تقدم ترخيص الدخول**

فوتوغرام (39) المشرد مع أمير الجماعة **فوتوغرام رقم (40) يوصل تحركات الضابط**

تجلس **(ياسمين)** وهي تنظر للضابط الذي يتحدث عبر الهاتف، في لقطة جامعة يظهر فيها مكتب الضابط، الذي ينهي المكالمة ويضع الهاتف، ويبقى ينظر **(لياسمين)** التي يبدو عليها التوتر

والخوف، ليسود الصمت لبرهة يعيش المشاهد مع الشخصية شعور التوتر، الترقب والانتظار، وبنظرات كلها تعجب وحيرة يكسر الصمت بسؤالها إن كان سبب قدومها كل هذه المسافة فقط لتجد ابن عمها وخطيبها، ليتواصل الحوار بينهما موظفا تقنية المجال والمجال المقابل بزاوية صدرية تظهر فيها انفعالات الشخصيتين مع الموضوع الدائر بينهما وتوتر ياسمين وبكاءها، خصوصا لما أكد لها الضابط بأننا في حرب، وأن الموت في كل مكان، وأكد لها أن خطيبها كان من ضمن الكتيبة التي مات أغلب عناصرها، حيث عثر على كثير من الجثث هناك، وأن خطيبها وإن كان مفقودا يبقى احتمالية بقاءه حيا قليلة جدا، وأنه رغم اعترافه بجرأتها فلا يمكن أن يقدم لها تفاصيل أكثر عن مكان التصادم مع الجماعة الإرهابية فيطلب منها الرحيل ويعتبر طلبها هذا جنونيا.

يحاول المخرج على لسان رجل الأمن أن يحيلنا لموقف السلطة من ظاهرة الإرهاب من جهة، والتي أعلنت حالة الاستنفار من خلال سن قانون الطوارئ، بموجب المرسوم الرئاسي المؤرخ في 2 فيفري 1992 بمقتضى المادة 86 من دستور 1989.[1] الذي جعل البلاد كلها في تضييق أمني، مشدد، الكلمة الأولى والأخيرة لمؤسسات القمع الجيش على رأسها، إلى جانب رفضه الخوض في التفاصيل معها لما لهذه المعلومات من خطورة ولا مجال للتعاطف في ما يخص هذه المواضيع مع العلم أنه موقفه تغير لاحقا كما سنوضح في المقاطع اللاحقة.

التأكيد على الوضع الأمني الخطير الذي تعيشه البلاد والخسائر البشرية الكبيرة في الجيش الذي ضحى بالعديد من أفراده في سبيل استقرار الوضع واستتباب الأمن بالبلاد.

لفت الانتباه لقضية تجنيد المهاجرين من جهة أخرى، وهي أحد الأدوات والسياسات الأمنية المتخذة من قبل السلطات الجزائرية التي سعت لزيادة القوة البشرية لأجهزة الأمن والجيش وذلك بتجنيد كل من توافرت فيه الشروط، فرشيد هو مهاجر ولد وعاش في فرنسا لا يتحدث ولا كلمة عربية جاء لزيارة بلده الجزائر، فوجد نفسه بين صفوف المجندين لخدمة الوطن ومجابهة الإرهاب، أين قبض عليه من طرف جماعات إرهابية وأصبح في عداد المفقودين في أول مهمة له؛ هذا ما اعتبرته ياسمين في أحد حواراتها مع الضابط تعديا على حقوق الإنسان وظلما للجنود، حتى أنها تساءلت عن ما إذا كانت السلطة فكرت في البحث عنهم، ما أثار استياء الضابط الذي أكد لها أن هذا كان طلبا منه لأنه كان

[1] بوخراز آسيا، **الفكر والقلم على خطى التسديد، اغتيال المثقفين والإعلاميين خلال العشرية السوداء بين الإستراتيجية والهمجية**، مجلة دراسات في العلوم الإنسانية و الاجتماعية، مج 13، ع1، ص 308

مكلفا بالأعمال الإدارية لكنه رغب أن يشارك بنفسه في العملية، وأن المروحيات لا تتوقف ليلا نهارا بالمنطقة، فخسارة سبع وثلاثون عنصرا في عملية واحدة أمر مؤسف ومؤلم لهم.

حاول المخرج معالجة قضية حساسة وهي قضية المفقودين من الجيش، ومثل هذه الملفات الخطيرة لا تعالج بصورة سطحية وغير منطقية كما فعل المخرج هنا، فأن يقوم الضابط بإعطاء معلومات مفصلة لياسمين حول العملية العسكرية ومكان وقوعها، ينافي المنطق والحقائق الواقعية، التي تؤكد أنه لا تزال لليوم الكثير من العائلات تجهل مصائر أبناءها المفقودين أيام التسعينيات لأن الكثير من المعطيات الأمنية السرية لا يجوز تقديمها، خاصة في حالة ياسمين التي ترغب بالمخاطرة للبحث عن فقيدها، وهذا تصرف لا مسؤول من هيئة من المفروض أنها تحرص على سلامة المواطنين والحفاظ على أمنهم، إذ صور المخرج الضابط يتأثر عاطفيا، ويأخذ شخصا غريبا لبيته ويثق فيه لمجرد كونها امرأة وجاءت من دولة أخرى، بل ويقدم لها تفاصيل للوصول للمكان حدثت فيه مأساة منذ مدة ولا يزال الخطر قائما فيه، لكن بمجرد طلب زوجته منه ذلك أصبح موقفه أكثر لينا بعد تحفظه وحزمه في الثكنة، وكل هذه طروحات بعيدة عن الواقع آنذاك.

- **التحليل التضميني للمقطع الخامس:**

استهل المقطع بكاميرا ذاتية مع ترافلينغ أمامي يشعر معه المتفرج بأنه يتقدم معها ليشاهد طريقا جبليا مغطى بأشجار كثيفة على الطرفين، فينتقل مع **(ياسمين)** لفضاء مكاني جديد، التي تظهر جالسة على المقعد الخلفي للسيارة، وهي نائمة على كتف امرأة ترتدي الحايك التقليدي، الذي لاتزال لحد اليوم نساء منطقة الوسط تحافظن عليه، في إشارة للأصالة والحفاظ على التراث، الذي يحاول المخرج كل مرة أن يعطي بعض الأبعاد المرجعية لأفلامه.

ترافق مع اللقطات صمت يتخلله صوت محرك السيارة، يزيد وتيرة التوتر لدى المتلقي لما يشاهد الراكب يتشبث بالنافذة مرتجفا، ويبدو عليه الرعب والخوف، عند تغيير السائق الاتجاه ليسأل عن السبب، بلغة عامية رافقتها ترجمة فورية باللغة الفرنسية– كما سبق وأشرنا– ليرد السائق الذي نجح توظيف اللقطة القريبة في توضيح تعبيراته الغاضبة من السؤال وتدخل الراكب في عمله، ويجيبه صارخا أنه طلب الأجنبية التي وصفها "بالعقونة" أي الخرساء ذلك أنها كتبت له المكان على ورقة بالفرنسية، وهو يجيد قراءتها جيدا، وهذه إشارة أخرى من المخرج للعلاقة التاريخية بين الجزائر وفرنسا، فالكل في الجزائر يفهم اللغة الفرنسية متعلما كان أو لا، فياسمين ومنذ وصولها للجزائر لم تجد اللغة حاجزا للاتفاق مع غيرها، إلا لاحقا عند وقوعها في كمين الإرهابيين هنا الجميع لا يفهم ما تقوله،

والوحيد الذي يفهمها ويكلمها حكيم الذي يثير استغرابها وتسأله عن كيفية تعلمه للغة الفرنسية، ليرجع الفضل للبرامج الفرنسية الشهيرة، في إشارة أخرى لفضل فرنسا على الجزائر، ويمكن من خلال هذه الطروحات أن نجمل ما يريد المخرج التسويق له من أفكار في :

- العلاقة التاريخية بين فرنسا والجزائر، والتأثير اللغوي على الجزائريين، كما قلنا، وإبعاد أي علاقة بين فرنسا والإرهابيين، والتسويق لأن المنضمين إلى الجماعات الإرهابية جهلة وغير مثقفين، وغير متعلمين وهي صورة خاطئة في الواقع لأن من المنضمين إلى مثل هذه الجماعات كانوا من المتعلمين أيضا، وبذل المخرج لم يدرس جيدا الموضوع عند محاولة معالجته.

- ربط الثقافة والعلم بالآخر دائما، كما هو الحال بفضل البرامج الفرنسية في تعليم اللغة الفرنسية، فهو الآخر يرجع الفضل للمدارس الفرنسية في تكوينه بعد غلق معهد السينما بالجزائر كما سبق لنا توضيحه في الفصل الثاني.

- تصوير الجزائري البسيط بالتهور والجشع، فمن أجل المال وافق السائق بالمجازفة بروحه وأرواح الراكبين للمرور على طريق خطر، رغم يقينه بأن المكان مهجور حاليا، وأن الجيش قد مشط المنطقة من الإرهابيين، أي أن أعضاء الأمن يعملون على نشر المعلومات المغلوطة التي تصل للمواطنين لتهدئتهم وللحفاظ على الأمن والنظام العام.

- ومن المشاهد التي وسم فيها المخرج أيضا الشعب الجزائري بالجشع والانتهازية، استغلال الشاب في تيميمون لياسمين من أجل أن يمنحها معلومات عن مكان خطيبها بعد رفض والده التعامل معها، وهنا يظهر رجاحة عقل الشيخ الذي لم يشأ تقديم معلومات عن الجنود وكذلك عدم الثقة الذي خلفته الفترة الدامية، كما صور تهور وانتهازية ولده الذي استغلها ليكتسب نقودا أجنبية.

- ركز المخرج على اللقطات القريبة والصدرية التي نجح من خلالها إيصال مختلف المشاعر والعواطف للشخصيات في السيارة، ما بين الخوف والتوتر والقلق والغضب والتيه الذي كانت فيه ياسمين بعد استيقاظها على صراخهما إذ ظهرت في لقطة قريبة ل(11) في حيرة واستغراب، ليؤكد المخرج بمجموعة من اللقطات العامة للطريق الجبلي المغطى بالأشجار الكثيفة، على المكان، فكلما زادت كثافة تلك الأشجار زادت احتمالية وجود هؤلاء، مع مواصلة حرب تبادل الكلمات بين الراكب المرعوب والسائق غير مبالي الذي يصرخ فجأة و يسمي الله برؤيته لحاجز من الأشجار والأحجار، ويتيقن الجميع عدا ياسمين التي لم تفهم ما يحدث أنهم وقعوا في كمين إرهابي، وهو أحد أكثر الطرق المستخدمة من طرف الجماعات الإرهابية لتوقيف السيارات والقيام بعملياتها الإرهابية؛ فهذه "الحواجز

الزائفة كانت تقام من طرفهم بأسلحة نارية وسكاكين وسيوف على طرقات الأرياف وحول المدن، حتى أنهم أحيانا كانوا يتخفون في زي قوات الأمن ويقيمون حواجز ليوقفوا المركبات ويقتلون بنحو تعسفي بشتى الطرق بالذبح وقطع الرؤوس، وحشو الجثث بالمتفجرات، وكانت النساء أغلبهن للسبي والخطف." [1]

استعان المخرج بلقطة ذاتية تجعل منا كمتلقين ننتظر مع أولئك الركاب ما سيحدث ومن سينزل من بين تلك الأشجار، أن يظهر رجال مسلحون ملتحون يرتدون الزي الأفغاني ويركضون نحو السيارة بسرعة وهم يكبرون، مع صراخ الركاب و بكاء ياسمين ووقع الأقدام وحركة، ليصلوا ويجرون الركاب إلى الغابة، ليوظف المخرج كلا من اللقطات (خصرية، متوسطة،أمريكية) وتتاليا بين الترافلينغ والبانورامية ليتبع تحركات وتفاعلات هؤلاء في ذلك الحيز، ليتوسل الراكب الخائف لتركه قائلا أنهم مثلهم مسلمون، وأنه أخوهم أيضا.

استغل المخرج مختلف مفردات اللغة السينمائية المناسبة لتصوير المشهد، حيث استعان بزاوية غطسية ظهرت فيها ياسمين مستلقية على الأرض مستسلمة لقدرها، أين حاول أحد الإرهابيين ذبحها، قبل أن ينقذها **(حكيم)** الإرهابي الذي أعجب بها، و يطلب اقتيادها لأمير الجماعة لتكون غنيمة حرب للأمير.

فوتوغرام رقم (41) ياسمين تستسلم لمحاولة ذبحها

شهدت الجزائر خلال التسعينيات عمليات اختفاء قسري واختطاف للنساء ذلك أن هذه الجماعات حاولت تأسيس كيانات كاملة في الغابات والجبال، ولقد حاول المخرج الإشارة لذلك من خلال المرأة التي جاءت بسطل الماء لتغتسل ياسمين قبل لقاء الأمير والتي كانت تبدو خائفة مغلوب على أمرها، والتي تغادر رغم تعاطفها معها فلا شيء يمكنها فعله، فقد شهدت الجزائر ما بين 1993

[1] بوخراز آسيا، **المرجع السابق**، ص 305.

و1997 ما يقارب 2643 حالة اختطاف من كل الشرائح أغلبهم نساء وما يزيد عن 1653 حالة من النساء المغتصبات، بمتوسط عمر من 17 إلى 28 سنة.[1]

وظف **(علواش)** مختلف مفردات اللغة السينمائية، لخلق جو الخوف والرعب، فالتصوير الليلي في الغابة مع صمت يتخلله الكثير من المؤثرات الصوتية الطبيعية، الآهات والصراخ والبكاء، وقع أقدام الإرهابيين على الحشائش، عرير الجداجد، ما يجعل المتلقي يندمج مع المشهد ويعيش نفس حالة الفزع والخوف والترقب الذي تعيشه الشخصية، التي جردت من ملابسها ووضعت في خيمة، ليأتيها أمير الجماعة ويكلمها بلغة لا تفهمها وهو ينظر إليها بشهوة وهو يداعب قطة صغيرة بين يديه، ويخبرها أنه سيعود بعد الصلاة.

من خلال هذه اللقطات التي ظهرت فيها ياسمين معزولة ضعيفة مقارنة الذي بدا شاملا كل الكادر مهيمنا على المكان، استطاع المخرج أن يوصل مختلف المشاعر المتضاربة هناك خوف وفزع الضحية وعزلتها قبالة سيطرة الأمير وشهوانيته، ليعود ويدرج الشعائر الإسلامية التي بدت وكأنها طقوس وممارسات روتينية تكمل أفعالهم الإجرامية، وهذا من شانه أن يزيد في نشر المفاهيم الخاطئة عن الإسلام والمسلمين، حيث استخدم أدعية تناصر الجماعات الإرهابية في أفغانستان مرافقا الأدعية بترجمة مرافقة بالفرنسية في ل (35) ول (36)، ففي لقطة خصرية ظهر فيها الأمير يصلي يقابله **(حكيم)** الذي كان ينظر إليه بحقد وغضب، وهو يمرر سكينا بيده، وخلال صلاته يبادله الأمير مثل تلك النظرات التي وفق المخرج بإيضاحها بتوظيفه للقطات قريبة.

يريد المخرج أن يشير إلى نقطة تتعلق بالدوافع والروابط المشتركة بين أعضاء الجماعات الإرهابية، ففكرة ترك ياسمين للأمير كانت تزعج حكيم لدرجة أنه لم يتمالك غضبه وأظهره بنظراته وتصرفاته، حيث بدا وكأنه يرغب بقتل رئيسه.

فمن خلال هذا المقطع حاول المخرج علواش تقديم مجموعة من الرسائل والدلالات أهمها:

- تقديم توصيف لشخصية الإرهابي بمختلف أبعادها المورفولوجية والسيكولوجية والاجتماعية فالإرهابي عنده مواصفاته واحدة فهم جماعات من الشباب الملتحين الذين يرتدون الزي الأفغاني، ويضعون الكحل، يعيشون في الجبال والغابات، مسلحين بالسكاكين والسواطير والبنادق، همج، عنيفون ودمويون يقتلون دون التمييز بين الضحايا نساء، رجالا، شيوخا،أطفال، يظهر ذلك على قسمات وجوههم الغاضبة المتجهمة.

[1] بوخراز آسيا، **المرجع السابق**، ص 307

- سوق لفكرة الهوليودية أن الإرهابي بالضرورة هو مسلم متشدد متطرف، يمارس الشعائر والعبادات الدينية التي يصورها ممارستها بطريقة خاطئة.

- كما جاءت شخصية الإرهابي في الفيلم غير واضحة المعالم تسير مع التيار وتقودها الظروف، لذلك نجد المخرجين يركزون في تقديمه لهذه الشخصيات على الشباب فهذه الفئة العمرية سهلة الانقياد والتي تتجاوب مع الظروف، وهو بالفعل الواقع حيث تمثل "نسبة كبيرة من الإرهابيين من الشباب والرجال في مقتبل العمر"[1].

- كما يقدمها على أنها مجهولة الهوية، إلا انه قام بإشارات من خلال الأدعية للعلاقات بينها وبين المنظمات الإرهابية العالمية في أفغانستان وهي ما أشار إليه بفيلم باب الواد سيتي.

- لم يقدم المخرج تفاصيل عن مسببات الانضمام لهذه الجماعات الإرهابية وعادة ما يكون وجودهم بلا هدف ودونما أي ارتباط معها، وهذا ما يفسر تخلي الأعضاء عنها كلما سنحت الفرصة كما فعل حكيم بهروبه مع ياسمين، وهو موقف رشيد بفيلمه التائب أيضا.

فحكيم كما سبق وشرح لياسمين صعد للجبل للجهاد وهو لم يكن حتى يصلي، وبعد مقتل أخويه بدا يفكر في جدوى ما يفعلونه وما إذا سيغفر له الله كل الجرائم التي ارتكبها سابقا، وهنا يربط هؤلاء مجددا بالدين وكأن من ينضم هو المسلم المصلي، وفي نفس الوقت صورهم بأنهم مضطربون نفسيا غير مدركون لما يحدث معهم، غير مثقفين جهلة متخلفون لا يعترفون بلغة الحوار، شهوانيون غارقون في الرذيلة والموبقات، يخطفون النساء ويجعلوهن وسيلتهم لإيفاء متطلباتهم المختلفة.

- كما أن المخرج صور المرأة بأنها كائن ضعيف، تصلح لكونها ضحية أو تابع فلم يعتبرها إرهابية محتملة على الإطلاق، وفي الواقع لم تكن كذلك بالشكل القطعي فالمرأة أيضا تم تجنيدها من قبل الجماعات الإرهابية، خصوصا استغلالها في التجنيد، ولقد عاد المخرج و قدم هذه الفكرة في آخر أفلامه عن الإرهاب ريح رباني أين جعل الشخصية الرئيسية فيه تقود عملية إرهابية خطيرة، إيمانا منه أن الظاهرة تطورت وأن أبعادها العالمية اقتضت إشراك النساء، كما فعل زميله **(رشيد بوشارب)** في فيلم "**نهر لندن**"[2]، فالمعالجات السينمائية الأخيرة تراجعت عن حصر المرأة في خندق الضحية نحو جعلها معتدي كما في الواقع.

---

[1] **نفس المرجع**، ص 308.

[2] رشيد بوشارب، **فيلم نهر لندن**، 2009 يتناول فكرة التعصب الديني ويتضمن قصة تجنيد نساء أوربا في تنظيمات داعش.

- وفي نفس الوقت لا يفوت الفرصة للتسويق للرابط بينهم وبين الإسلام فصورهم يؤدون الصلوات، التي تقدم في معظمها بطريقة خاطئة، ويقرؤون القرآن يكبرون ويتضرعون بالأدعية التي أوضحت علاقاتهم بالجماعات الإسلامية في العالم، دون محاولة منه لتطرح نماذج عن الإسلام بصورته الحقيقية، فلم تظهر أي شخصية في الفيلم تسوق لهذه الصورة، فكثيرا ما نجده يستخدم صوت الأذان والقرآن كخلفية أعطت دلالة واضحة لتوجهاته الفكرية التي تربط الإرهابي بالمسلم.

فوتوغرام رقم (41) الأمير خلال الصلاة ينظر لحكيم أثناء صلاته

- ولأن المشاهد المستهدف من قبل المخرج هو الآخر الأجنبي بالدرجة الأولى، ونظرا للتمويل الأجنبي الذي نرى تأثيره الواضح على طرق الطرح، التي نرى تزايد درجات الجرأة في التصوير بين فيلم باب الواد السابق وهذا الفيلم الذي وظف العديد من اللقطات التي نراها تجارية أكثر من كونها تخدم البناء الدرامي، ففي الأفلام الثلاث أقحم مشهدا للاستحمام الأول ظهرت إحدى شابات الحي تستحم في السطوح دون إغلاق الباب وبقي جسدها مغطى بقطعة قماش تخلى عنها وهو يصور ياسمين التي ظهرت في أكثر من لقطة خادشة، وفي فيلمه الثالث أيضا ظهرت جميلة شبه عارية.

- عبر في هذا المقطع عن أحد استراتيجيات الأمن في مواجهة الإرهاب، حيث قدم المخرج أحد المواجهات بين الجماعات الإرهابية والجيش الوطني، الذي قام بمداهمة ليلية بالمروحية على المنطقة، أين اخترق صوت المروحية وأضواءها سكون الليل وظلمته وجعلت الإرهابيين يفرون هنا وهناك، لتبدأ لغة الرصاص بين الطرفين؛ وبالعودة لما كرسته الدولة للقضاء على الإرهابيين نجد أنها "بذلت كثيرا من الجهود لمواجهة الإرهاب من خلال استحداث مصالح أمنية خاصة لقمع الجرائم الإرهابية وفتح 55.000 منصب حرس بلدي و80.000 عنصر دفاع ذاتي، إلى جانب التكوين المستمر لعناصر الأمن وتوفير كل العتاد والوسائل التي من شأنها التصدي ومواجهة الجماعات الإرهابية المسلحة".[1]

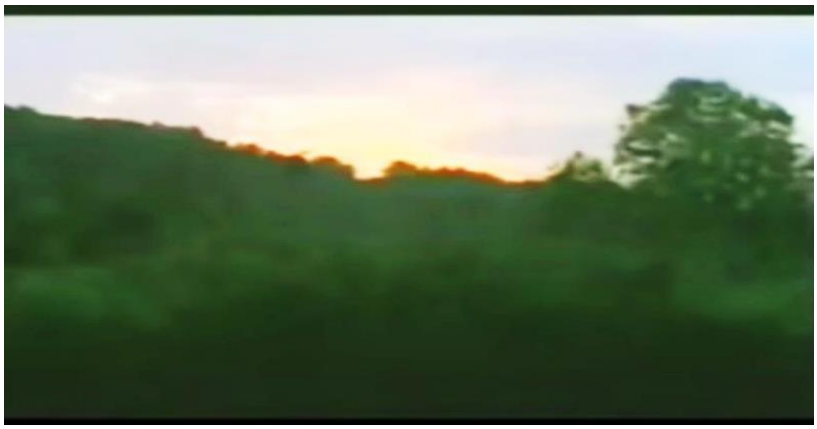
[1] بوخراز آسيا، **المرجع السابق**، ص 308.

- وظف المخرج العديد من اللقطات الوصفية العامة والجامعة التي ساعدت في مسح شامل للبيئة التي تضم الإرهابيين وتكشف عن تفاصيل ذلك المكان التي بالكاد تظهر بسبب الظلام، الذي استخدمه المخرج ليزيد من شعور المتلقي بالحياة المجهولة والغامضة والمظلمة التي يعيشها هؤلاء؛ وبزاوية غطسية يصور المخرج مشاهد مطاردة تلك الشخصيات الشريرة والسلبية فتشعر المتلقي بحقارة هؤلاء المجرمين وضآلتهم في ذلك الوسط الفسيح، بالمقابل تظهر طائرة مروحية واحدة مهيمنة ومسيطرة عليه إذا تظهر بزاوية ضد غطسية تزيدها حجما وقوة وامتدادا في المشهد، في حين يبدو الإرهابيون صغارا وهم يفرون من وابل الرصاص.

- كما وظف المخرج حركات الكاميرا المتناسبة لتتبع تحركاتهم الإرهابيين العشوائية هروبا من الرصاص فتباين بين الترافلينغ والبانورامية مع الاعتماد على الإضاءة والإعتام من خلال تسليط أضواء المروحية عليهم بين الحين والآخر، كما قدمت توليفة المؤثرات الصوتية وذلك الامتزاج بين صوت المروحية العسكرية و أصوات الرصاص، وقع الأقدام والتحركات دورا واضحا في تصاعد الأحداث التي تصبح أكثر خطورة، ليستغل الإرهابي **(حكيم)** حالة الرعب والفزع ولا استقرار التي تعيشها تلك جماعته، لينتقل لخيمة ياسمين ويأخذها معه ويفران أين تتبعهما الكاميرا بترافليغ مصحوب ببانورامية مع تباين بين التصوير الجوي والمرتفع والزاوية المنخفضة، واللتان ساعدتا مع المؤثرات الصوتية في خلق جو من الإثارة والحماس لدى المتلقي، إلا أن تغيب الشخصيتان عن مجال التقاط الكاميرا ويختفيان في الغابة.

- **التحليل التضميني للمقطع السادس:**

يهدف هذا المقطع لتبيان العلاقة بين والجماعات الإرهابية والمواطنين، وكيفية مساعدة هؤلاء لهم، وأسباب التي تدفع هؤلاء لتقديم يد العون للإرهابيين، حيث بدا المقطع بلقطة عامة ظهرت فيها تلك الجبال المغطاة بالأشجار الكثيفة والتي لاتزال في ذاكرة المتلقي مرتبطة بتلك الأحداث الوحشية التي عاشتها ياسمين، إلا أن المخرج اختار تصويرها وقت الشروق، مع زقزقة العصافير مستخدما زاوية تصاعدية زادت المنظر جاذبية، ليقول أنه بعد كل ظلام يوجد نور وستشرق لا محالة، على ياسمين وعلى الجزائر أنظر فوتوغرام رقم (42)، فتتالي المشهدين المتناقضين الغابة ليلا على وقع صوت الرصاص وشرقا على أنغام زقزقة العصافير هي رسالة يريد المخرج من الجمهور أن نقف عليها أن الأمل باق والحياة مستمرة رغم قساوة الظروف.



فوتوغرام رقم (42) شروق الشمس في الغابة

لتظهر **(ياسمين)** وراء **(حكيم)** وراء الأشجار، ليدل كذلك على الوقت الذي قضاه هذان الاثنان بالركض ليلة كاملة دون نوم، وهنا يتدخل حكيم بقوله أنه يعرف هؤلاء الناس وسوف يساعدانهما، ومن خلال هذه الكلمات يظهر أن هذه الجماعات الإرهابية تتعامل عادة مع سكان هذه المناطق ليحصلوا على الطعام واللباس وغيرها، وبالفعل كان كثير من سكان المناطق الجبلية لا يغادرونها رغم خطورة المكان، ويبقون هناك، ومكل من الإرهابيين وعناصر الجيش خوفا على حياتهم، فهم بمثابة الإمدادات الغذائية للجماعات الإرهابية خاصة.

في بيت بجدران حجرية آيلة للسقوط، بسيط جدا بغرفة واحدة بالكاد تتواجد فيه سبل الحياة أين يظهر العجوزان خلفهما طفل يجلسون متلاصقين ببعضهم خوفا من الإرهابي، ليؤكد حكيم ذلك بكلامه لياسمين بأنهم خائفون، ومنافقون لا يستحقون الشكر على ما قدموه لهم من طعام، والذي يمكن أن يكون كل ما يملكون، ورغم ذلك بنظرة اشمئزاز واحتقار في ل (19) يصرخ عليهم ويطردهم خارج بيتهم، ويخبرها أن حياتهم كحياة الحشرات أقسى وأسوء من حياة الكلاب، فوصفهم بالنفاق واحتقارهم بذلك الشكل.

وظف المخرج الحوار بين الشخصيتين للتعرف على أبعاد أخرى لها من أجل الدفع بالأحداث نحو الأمام، مستخدما تتاليا من اللقطات الصدرية، تتخللها لقطات قريبة لياسمين تظهر في ل(16) ول (21)، وملامح التوتر والخوف تعلو ملامح وجهها من تصرفات حكيم الذي أظهر وجها مستغربا في ل (09)، وهو يحدثها بمزيج من اللغة العامية والفرنسية، حول غرابة قدومها من فرنسا نحو الغابة مباشرة وأن الأمر لا يصدق، ويسألها إن كان الجيش من أرسلها، فتنكر ذلك ويعرف أنها تبحث عن أخيها، فمن شدة خوفها ورغبة في كسب تعاطفه، كذبت عليه، ليواصل المخرج على الاعتماد على

الحوار ليقدم تفاصيل جديدة عن القصة حيث تعرف أن **(حكيم)** كان طرفا في المعركة التي دارت بين الجماعات الإرهابية وكتيبة الجيش التي ينتمي إليها **(رشيد)**.

فوتوغرام رقم (43) حكيم يستهزئ بمشاعر ياسمين

استخدم **(علواش)** قوة الكلمة لإبراز توجهات الإرهابي، الذي علت على وجهه قسمات الاعتزاز والتفاخر وهو يخبرها أنهم أرسلوا الكتيبة إلى الجحيم، فهذه الفئات تؤمن أنه على الطريق الصواب وأن الجميع دونهم سيكون مصيرهم الجحيم، ليتحدث عن الإصابات بصفوفهم ويطلق عليهم لفظ المؤمنين والشهداء ولولا لطف الله لكان منهم، لتنفعل **(ياسمين)** وتتجاوز خوفها وتهجم عليه وتسأل عن أخيها، ليجيبها وهو يبعد يديها عنه أنه تم إنقاذ شخصين، أما البقية فهم يحترقون في النار، ليواصل مستهزئا هل تعتقدين أن أخاك من نجى؟

الجهاد،الجحيم،المؤمنون، الشهادة، كثير من الكلمات التي استخدمها حكيم في حواراته في الفيلم، وهي كلمات تعني الكثير عندنا كمسلمين استغلتها هذه الجماعات المتطرفة التي تتبنى إيديولوجيات ومعتقدات متشددة بعيدة كل البعد عن الدين الإسلام، فطريقة الطرح السينمائي لهذه المفاهيم في هذا الفيلم تزيد في تغليط الرأي العام العالمي الذي يجد أمامه تفسير واحد لهذه المفاهيم الدينية مرتبط فقط بتلك الجماعات الإرهابية.

صور علواش أيضا اضطراب ولا أتزان شخصية الإرهابي الذي يغضب ويضحك في نفس اللحظات، والذي يتفاخر بانجازات الجماعة الإرهابية بارسال الجيش للجحيم، وبنفس اللحظات ينكر أنه قتل وأطلق الرصاص، فالمخرج هنا يصور الإرهابي على أنه ذو مشاكل نفسية يعيش اضطرابات وتناقضات في شخصيته.

- **التحليل التضميني للمقطع السابع:**

من خلال هذا المقطع يحاول **(علواش)** أن يصور للمشاهد دموية وعنف هؤلاء الجماعات الإرهابية، أين اعتمد على الصور التي حاول من خلالها استحضار مختلف الرسائل والدلالات حول ذلك، صاحبتها مؤثرات صوتية مكنت من خلق جو من التوتر والترقب، ما زاد من مصداقية وواقعية المشهد، الذي بدأه على وقع أقدام مجموعة من الإرهابيين المسلحين بالبنادق والسكاكين، ومختلف الأسلحة الخفيفة.

فوتوغرام رقم (43) هجوم الإرهاب على بيت العجوز

يشير المخرج هنا لمختلف الإمكانيات والإستراتيجيات المعتمدة من الطرفين، فظهور الطائرة المروحية العسكرية، كأحد الأسلحة الأمنية التي استغلت لمجابهة الإرهاب، وهذا ما حدث بالفعل في الواقع حيث كان تحديث منظومة التسليح والتركيز على اقتناء المعدات والأسلحة العسكرية المناسبة من بين أهم السياسيات الأمنية المستخدمة لمكافحة الإرهاب في التسعينيات، بالمقابل صور المخرج الجماعات الإرهابية تملك نوعا من التنظيم، حيث تعتمد على شبكات تجسس يتنقلون في جماعات صغيرة، يعتمدون على مختلف الأسلحة الخفيفة بنادق، سواطير، سكاكين إلى غير ذلك.

وظف المخرج حركة تنقل خلفي مع بانورامية جانبية، ليتزامن ويتبع تحركاتهم بين الأشجار وهم يركضون بحذر، ليصلوا إلى بيت العجوزين اللذان ساعدا حكيم، أين حاول التركيز على أسلحة الإرهابيين في لقطات خصرية، ليظهر الأمير يتوسطهم مع قطته الصغيرة متقدما نحو الباب الذي يدفعه أحدهم بعنف ويدخل أين يعلو صوت الرصاص، ليأمر بعدها الأمير بذبح الضحايا وحرق كل شيء، حتى بعد موت الضحية يتلذذ الإرهابيون بالتنكيل بالجثث أين يصرون على ذبحهم وحرقهم بعد ذلك، وبنظرات باردة غير مبالية ينظر الأمير للضحايا ويغادر.

التحليل التضميني للمقطع الثامن:

يهدف هذا المقطع للإشارة لمختلف التدابير الأمنية المتخذة من قبل الحكومة الجزائرية، وذلك بوضع حواجز المراقبة الأمنية على مختلف الطرقات الرئيسية ومداخل المدن، لتسهيل تنقلات المواطنين، ومثل هذه التدابير الاحترازية تمكنت من إحباط الكثير من العمليات الإرهابية في الواقع، حتى أن الجماعات الإرهابية استغلتها بتزييف حواجز كاذبة إلى جانب قطع الطرقات بالأغصان والصخور لإعاقة تنقلات المواطنين وتنفيذ عملياتهم الإجرامية.

فوتوغرام رقم (44) حاجز أمني في الطريق الرئيسي

يبدأ المقطع بلقطة لحاجز أمني تتقدم نحوه حافلة نقل المسافرين، ليظهر الإرهابي حكيم الذي تغيرت ملامحه تماما بحلق لحيته وطريقة لباسه، فبمجرد نزوله من الجبل، تخلص من لحيته وزيه الأفغاني، وبدأ طريقه الجديد الذي اختاره لنفسه وهو تتبع ياسمين الفتاة التي أعجب بها، وأنقذها أكثر من مرة، بمجرد انتباهه للحاجز الأمني يرتجف خوفا وتظهر ملامح وجهه المتوترة والمرتعبة، فيتقدم مسرعا نحو **(ياسمين)** ويجلس بجانبها، ليمسك بيدها لتبعدها بلقطة قريبة بانورامية يطلب من خلالها مساعدته، وتظهر عليها علامات التوتر أيضا.

وفي لقطة ذاتية يشارك المتلقون الشخصيتين وهما يشاهدان اقتراب الحافلة من أفراد الأمن الواقفين بالحاجز، وفي لقطة متوسطة فأمريكية فخصرية يقربون من الحافلة ويصعدون، حيث اختار المخرج كسر صمت الرحلة وطول مشاهدها بأغنية تراثية من مذياع الحافلة التي يمتزج صوت محركها معها، لعبت وظيفة مرجعية عن أصالة الجزائر ومخزونها الثقافي الذي أشار إليه كذلك من خلال الألبسة التقليدية الحايك والقشابية والزي القبائلي والأزياء الأعراس التي ظهرت في احد مشاهد الفيلم كإشارات عن التنوع المادي للتراث الثقافي الجزائري، ولكن لم يكن لوجودها بالمشاهد أي دور في البناء الدرامي بقدر ما تعمل على كسر ممل المشاهد كما ترافق المؤثر الصوتي في جعل المشهد أكثر واقعية.

فوتوغرام رقم (45) الضابط يفتش الحافلة

كما في الفوتوغرام رقم (45) نلاحظ أن المخرج صور عملية التفتيش بطريقة جد ساذجة، إذ صعد الضابط بمفرده إلى الحافلة وبدأ ينظر إلى المسافرين ويقيمهم من مظاهرهم، ويفتش من يثير الريبة بطريقة فوضوية، دالة على أن المخرج لم يعر أي اهتمام بخطورة وأهمية هذا التدبير الأمني، وهذا ما يفسر قدرة حكيم على التنقل برشاشه طول هذه الطريق إلى الصحراء ليرتكب جريمته هناك، فالمخرج هنا ركز على انشغال الضابط بقضايا أتفه كالراديو الذي طلب إغلاقه بأسلوب عنيف، تكرر مع رؤيته لياسمين ممسكة بيد حكيم واعتباره كسلوك مخجل.

ركز المخرج على تعبيرات وجهه في عدة لقطات جعله يؤنبهما أين بدت علامات الاستغراب والاشمئزاز والغضب بادية عليه، بالرغم من أنه لا يعرف حتى مدى قرابتهما، وهدف المشهد إلى إبراز التشدد والتعصب أكثر من اهتمامه بهدف المشهد الأساسي؛ ولقد تناول مثل هذه الرسائل في أكثر من مشهد كما هو الحال بمشهد الشيخ في تيميمون الذي ثار غضبا من ياسمين لأنه رفعت صوتها قائلا أنه لا يحق للمرأة رفع صوتها وبطردها، ويرفض إخبارها أي معلومات عن الجنديين، ويخبرها أنهما توفيا، لعدم ثقته بها، نظرا لخطورة الوضع الذي نعيشه.

وكذلك مشهد التدخين وتحذير الضابط لزوجته أن يراها الناس تدخن لترد موجهة كلامها لياسمين: أنه في الجزائر يمكنك فعل أي شيء المهم أن لا يراك أحد، وبذلك فهو يصور المجتمع الجزائري بمظاهر وممارسات بعيدة عن طبيعته وبالرغم من ذلك يصورها وكأنها ممارسات مطلقة ويكفي أن تفعلها بعيدا عن الناس كتعاطي الخمور، وتدخين النساء،...

- **التحليل التضميني للمقطع التاسع:**

في مشهد ليلي يخترق سكونه مؤثرات صوتية تزيد من توتر المشاهد وترقبه لما سيحصل من أحداث، حاول المخرج أن يوضح لنا دموية الإرهاب وأسلوبهم الانتقامي، وقدرتهم على تجاوز الإجراءات الأمنية، وتنفيذ اغتيالات المسؤولين والضباط بكل سهولة، فبعد نجاح العنصر الإرهابي المسؤول عن مراقبة الثكنة العسكرية في توصيل المعلومات حول علاقة ياسمين الرهينة الهاربة بالضابط المسؤول عن الثكنة ومساعدته لها، وتقديم مختلف المعلومات حول تحركات الضابط وخروجه دون حراسة والطريق المؤدية لمنزله. أين نصبت له الجماعة الإرهابية بقيادة الأمير كمين في طريق خالي مظلم.

حيث صوره **(علواش)** بكاميرا ذاتية أين اندمج فيها المشاهد مع الضابط الذي ظهر في لقطة قريبة يستمع للراديو ومركزا مع الطريق، ليتحسس مسدسه، وهو إجراء يقوم به العسكري بصفة عفوية خصوصا في فترات الحرب ليتأكد من جاهزيته، وهنا إشارة من أن الضابط يعرف جيدا خطورة الوضع الذي تعيشه الجزائر، ويتوقع ظهور الإرهاب في أي لحظة، وبالفعل تعيق شاحنة طريقة أين ينزل الأمير ومعه إرهابيان يركضان نحو الضابط الذي ما يكاد يحمل سلاحه حتى يخنقه الإرهابي، على مرآى الأمير الذي يقف مبتسما ممسكا بسلاحه.

يعود المخرج لفضاء مكاني آخر منتقلا بصوت التلفزيون أين تنتقل الكاميرا بترافلينغ نحو زوجة الضابط التي تقوم بتنويم طفلها وتبدو علامات التعب والقلق على وجهها، وهنا استغل المخرج الرابط بيم ما حدث لزوجها و لقطة وجودها كامرأة بمفردها ليختار موضوع الريبورتاج الذي تشاهده عن المفقودين ومعاناة الجزائريات من هذه القضية، وهنا يؤكد على دور الحكومة في معالجة هذا الملف والوقوف بجانب المرأة التي أوصلت كل انشغالاتها بقوة، يعود مباشرة بعد بكاء الطفل، ليختم المقطع بحركة بانورامية تنطلق من يد الضابط نحو جسده العاري المضرج بالدماء النازلة من رقبته المذبوحة، ليلتقط أنفاسه الأخيرة. مشهد لخص فيه المخرج الكثير من الرسائل الضمنية حول آثار الإرهاب و جرائمهم.

فوتوغرام رقم (46) اغتيال الضابط

<u>من خلال الرسائل البصرية والألسنية الموظفة يمكننا استنباط الدلالات الضمنية الآتية</u>:

- أن الجماعات الإرهابية هي شبكات وتنظيمات ممنهجة وليست عشوائية، إذ يتم فيها توزيع الأدوار فهناك مسؤول هو أمير الجماعة، وهناك أعضاء كل فئة يناط بها دور ما، فهناك خلايا للتجسس وجمع المعلومات، وهناك من يقوم بالحواجز والكمائن لرصد الضحايا، وأيضا جهات لتنفيذ الاغتيالات، والعمليات الإرهابية، وإن كان المخرج صورها بصورة ضيقة، وعادة يرجع ذلك لنقص التمويل ولتشدد الجهاز الرقابي حول مثل هذه الطروحات.

- النزعة الدموية والهمجية والوحشية التي تتميز بها الجماعات الإرهابية، تجاه ضحاياها والتلذذ بمختلف أساليب القتل الوحشية، كالذبح والحرق وغيرها، فنجد أنه بالرغم من استخدام الرصاص لقتل الضحايا يفضلون ذبحها بعد ذلك، وكان المخرج يؤكد على ذلك في الخطابات الألسنية خاصة، كما في وصف زوجة الضابط لوضع العساكر الذين تم قتلهم بوحشية في برج خريص أثناء حديثها مع **ياسمين** بقولها:

« Il ont tous décapités et mutilés un vraie horreur inimaginable des gosses de 20 ans ils ont le cœur arraché.C'est ca l' Algérie comme ci une dune a laisser tomber»

"قطعت رؤوسهم وشوهت وجوههم، حقا إنها شيء مرعب لا يمكن تخيله، شباب في عمر العشرينات اقتلعت قلوبهم، أنها الجزائر مثل الكثبان الرملية التي تسقط".

- كما وضح المخرج أيضا عنف الجماعات الإرهابية ونزعتهم الانتقامية والسعي للثأر، فبعد المداهمة مباشرة تم الرد عليها باغتيال الضابط، وبالتحديد الذي ساعد ياسمين، كما أنهم ذبحوا أهل الشيخ وحرقوا بيته لمساعدتها.

- إلى جانب الخسائر البشرية ما بين القتلى والمفقودين بسبب العمليات الإرهابية تناول المخرج كذلك قضية فقدان صواب المجندين بسبب هول ما عاشوه وما شاهدوه مثل ما صور المخرج عبد الله صديق رشيد الذي فقد عقله بعد المعركة مع الإرهاب.

تعامل الحكومة الجزائرية مع ملف المفقودين وجعله على طاولات النقاش، بعد ارتفاع وتزايد هذه الحالات، ما جعل النساء باعتبارها أكبر المتضررين من فقدان المعيل أبا كان، أو زوجا، أخا، وابنا ما جعلهن ترفعن هذه الانشغالات التي أظهر المخرج أن الحكومة توليها الأهمية القصوى حسب ما بثه التلفزيون الرسمي.

- مغادرة الضابط دون حماية، وعدم وجود إنارة في الطريق المؤدية لمنزله ولا حواجز أمنية قريبة في تلك الفترة الحساسة، تقصير واضح في التدابير المتخذة من قبل الحكومة الجزائرية في التعامل مع الجماعات الإرهابية، التي صورها المخرج تتجول بصورة عادية في المدينة وتقوم بعملياتها بأريحية؛ وهذا بالفعل ما كان حاصلا فأغالب الاغتيالات حدثت ليلا.

- **التحليل التضميني للمقطع العاشر:**

في هذا المشهد الختامي أنهى **(علواش)** قصة ياسمين التي وجدت خطيبها في بيت علجية العمياء في صحاري مدينة بشار، التي صورها المخرج أكثر هدوءا وأمنا مقارنة مع مدينة المدية التي جاءت منها، فالإرهاب يتمركز هناك أين تعيش الأغلبية.

يبدأ المقطع بوصول حكيم إلى غرفة التي يتواجد بها ياسمين وخطيبها أين يجدهما في وضع مخل نرى أن المخرج بالغ في إعطاءه مساحة زمنية لا تتناسب أبدا ودوره الدرامي، وكان بإمكانه توظيف الكثير من العناصر الإيحائية به التي يمكنها أن تجسد هذا الدور، غير أنه يفكر في جمهوره المستهدف، وبالتالي كان توظيفه لهذه اللقطات تجاريا بحتا خاضعا لمنطق الممول الأجنبي.

فوتوغرام رقم (47) حكيم يطلق النارعلى ياسمين وخطيبها

يرتفع صوت الرصاص عاليا، بلقطة صدرية يظهر حكيم ممسكا برشاشه الموجه نحو الغرفة، ليطلق عليهما، وبعد أن تردد أكثر من مرة ليمطرهما بوابل من الرصاص، لتقترب الكاميرا لوجهه الغاضب، أين تعلو ملامح الحقد والغيظ تعبيراته، ليتجه مسرعا نحو صراخ الجندي المجنون الذي يظهر في لقطة متوسطة يرتعد خوفا مع الخادمة الأجنبية في الغرفة أخرى، لينتقل الإرهابي حكيم برشاشه ويتخلص من الجميع بدم بارد دون تردد.

ليعود حكيم للواقع وبنظرة حزينة يعود لغرفة **(ياسمين)**، ليلقي نظرته الأخيرة عليها، وهنا صاحب المخرج اللقطات بأغنية جزائرية حزينة، تتحدث عن الموت غدرا وفراق الأحبة، وهي تفاصيل موجودة عند حكيم الذي قتل بسبب **(ياسمين)** وصديقها بسبب الغيرة، إذ يرى أنها قامت بخيانته وغدره، بالمقابل جازف بحياته لإنقاذها وتخلى عن جماعته بلا أي ندم.

فوتوغرام رقم (48) انكسار حكيم وحزنه على موت ياسمين

خرج حكيم منكسرا مثقلا بالحزن والهم تصارع أقدامه رمال الصحراء التي يثور غضبا ويضربها، ليقف حاملا مذكرة ياسمين ويفتحها وهو ينظر للبيتن بين الفينة والأخرى، في مشهد أراده المخرج حزينا بالاستعانة بزمهرير الرياح، ودقات قلب حكيم وأنفاسه التي جعلت المشاهد يشعر بعواطف الشخصية المتضاربة، فحكيم المتردد الذي ترك رشاشه ورحل يجر أقدامه وكأنه يحاول أن يبحث عن أعذار لنفسه بأن ما دفعه لذلك، ارتكاب هؤلاء للموبقات فعلجية حولت بيتها لبيت دعارة تستقبل فيه بائعات هوى، ناهيك عن تعاطي الخمور الذي في كل مرة يجعل منه المخرج ممارسة طبيعية في المجتمع الجزائري.

أراد المخرج من خلال هذا المقطع أن يؤكد على فكرة ضعف الروابط النفسية والعاطفية عند أعضاء الجماعة الإرهابية، وسطحية مسببات انضمامهم لها، فبعد أن كان يشيد بالجماعة ويؤكد على

فكرة الجهاد والشهادة وأن الطرف الآخر مآله جهنم على عكسهم تنتظرهم الجنة، فهو يكسر الرابطة بكل بساطة التخلي عن هندام الجماعة واللحية يكفي عنده للانفصال عنها؛ وحتى أن قتله لياسمين وخطيبها لم يكن أبدا بسبب تعصبه الديني، ولا بسبب انتماءاته وأفكاره الإيديولوجية بكونه عضوا من جماعة إرهابية بل بسبب الغيرة، فرغبته الجامحة في بداية جديدة مع ياسمين وأحلامه التي كسرت برؤيتها في ذلك الوضع مع خطيبها هو من تسبب بإقدامه على قتلهما، ليكون قتله للبقية تصرف فطري، يؤكد فيه دموية وهمجية الإرهابي داخله، وعلى ذلك فهو يشير للشخصية المتناقضة وغير متزنة لأعضاء تلك الجماعات الإرهابية، ولذلك جعله يتردد أكثر من مرة قبل أن يطلق الرصاص ليتحول بعدها من شخصية خائفة متوترة مترددة إلى شخصية همجية متطرفة.

ينهي المخرج فيلمه بلقطة طويلة مدتها 46 ثانية تظهر فيها **(ياسمين)** تنظر بسعادة، وهي جالسة تستمتع بنسيم الرياح التي تأخذ خمارها هنا وهناك، على أنغام أغنية فرنسية يشير فيها لعالم ياسمين الأول الذي كانت تعيش فيه بحرية وسعادة، لتصاحب الأغنية جينيريك النهاية صاحبته طيلة دقيقتين بدأها بخلفية سوداء تتصاعد فيها بيانات مكتوبة باللون الأبيض من الأسفل نحو الأعلى، استخدمها دون أغراض درامية، فقط لأسباب فنية تقنية، لتسهيل قراءة البيانات وزيادة وضوحها كما هو معرف بالأضداد تتمايز الأشياء.

المبحث الثالث: الطرح السينمائي لظاهرة الإرهاب في فيلم التائب

1. بطاقة فنية عن فيلم التائب للمخرج مرزاق علواش.

- **عنوان الفيلم: Le repenti التائب .**
- **مدة الفيلم : ساعة وسبعة وعشرون دقيقة**
- **نوع الفيلم : روائي طويل**
- **لغة الفيلم : اللهجة العامية الجزائرية**
- **إخراج : مرزاق علواش**
- **سيناريو وحوار : مرزاق علواش**
- **الإنتاج** جزائري فرنسي **Dulac / Doc & Film International/JBA Production Baya Films/Distribution**
- **سنة الإنتاج: 2012**
- **بلد الإنتاج: الجزائر**
- **مدير الإنتاج:** ياسين جادي
- **مساعد الإنتاج: Marianne Dumoulin /Jacques Bidou**
- **مدير التصوير : Mohamed Tayeb Laggoune (Hamoudi Laggoune)**
- **أماكن التصوير :** ولاية البيض
- **تركيب ومونتاج: Sylvie Gadmer**
- **مكساج: Xavier Thibault**
- **الصوت: Julien Perez/ Carole Verner/Ali Mahfiche**
- **الموسيقى التصويرية : Gnawa Diffusion**
- **الأدوار الرئيسية في الفيلم :**
  - الممثل **نبيل عسلي** بشخصية (رشيد)
  - الممثلة **عديلة بن ديمراد** بشخصية جميلة
  - الممثل **خالد بن عيسى** بشخصية لخضر
  - الممثل **حسان بن زراري** بشخصية صاحب المقهى
  - ولم يستعن إلا ببعض الشخصيات المساعدة.

2. ملخص فيلم "التائب"

فكرة فيلم التائب كما أشار **(مرزاق علواش)** في مقابلاته الصحفية، كانت مستوحاة من قصة واقعية قرأها ذات مرة من بريد القراء، ومن خلالها عاد مجددا ليقدم لنا رؤيته حول ظاهرة الإرهاب التي كلما قدم عنها يرى أنه لم تستوف بعد حقها في المعالجة السينمائية، باعتبارها فترة مهمة مرت بها البلاد ولا تزال لليوم تعاني آثارها وتداعياتها، فبعد "**العالم الآخر**" اختار أن يسلط الضوء على فكرة أخرى هي عودة المسلحين في ظل ميثاق السلم والمصالحة الوطنية –قانون الوئام الوطني– مبرزا ما وقع من جدل حول ذلك في المجتمع الرافض قطعا لها منذ البداية، ما بالك قرية **(رشيد)** "**سيدي موسى**" التي عرفت أبشع المجازر الإرهابية، لذلك حاول المخرج توجيه الأنظار نحو ذلك **الصراع** الدائر بين أولئك التائبين العائدين على اختلاف أسباب عودتهم والمجتمع الذي عانى ويلات من هؤلاء الذين من المفروض عليه تقبل توبتهم وكأن شيئا لم يكن.

كان (رشيد) أحد هؤلاء الذين اختاروا العودة وبداية حياة جديدة، والتي كان يعرف أنها ليست بتلك السهولة، لتكون المكالمة الهاتفية التي أجراها، الحدث الذي غير وتيرة تصاعد الأحداث في الفيلم، لتبدأ خيوط الحكاية في التشابك وتبدأ رحلته مع والدي سلمى إحدى ضحايا الإرهاب التي خطفت وقتلت بوحشية، ومع كل تلك المشاعر المتناقضة التي قدمت بها شخصيته لم يتوان أن يقدم عرضه المجرد من الإنسانية: المال مقابل معرفة مكان قبر ابنتهما، أبوين مفجوعين تدمرت كل أواصر المحبة بينهما بعد ما حدث لطفلتهما، ومع كل مشاعر الحزن والألم والغضب والكراهية والاشمئزاز يرافقانه، لينهي (علواش) فيلمه بمشهد مفتوح أين ترافقت لحظة الوصول لقبر سلمى مع أصوات الرصاص ووقع أقدام الجماعات الإرهابية، ليحاول مجددا تقديم دلالات وتساؤلات عديدة من خلال نهاياته.

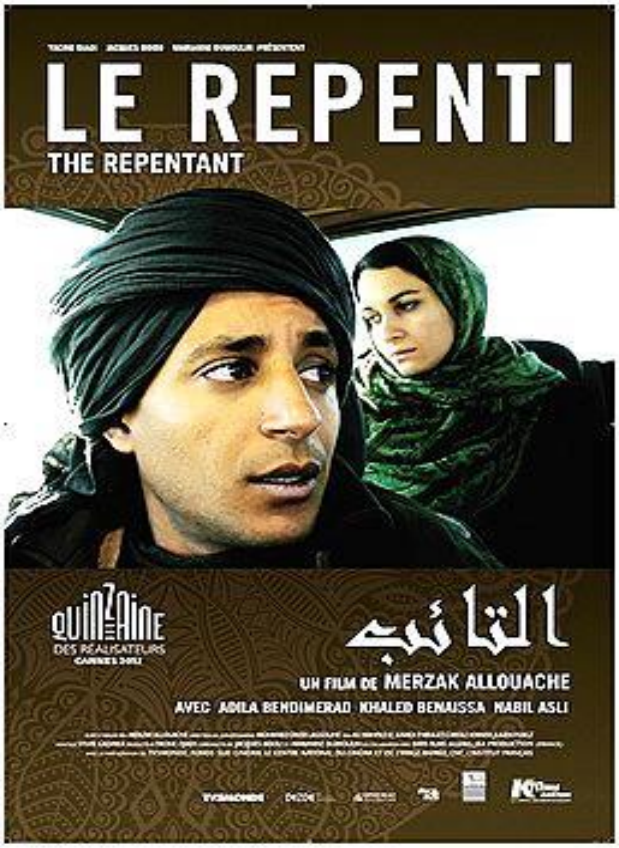
3. العناصر الأساسية المكونة لفيلم "التائب"

- **العنوان Le repenti التائب**

اختار المخرج **(مرزاق علواش)** عنوان "**التائب**" أو "**Le repenti**" لفيلمه والذي يعني الراجع عن خطأه والمعترف بذنوبه والنادم عليها بعزم عدم العودة والرجوع، ويحيل هذا المصطلح لأولئك المسلحين الإرهابيين العائدين للديار بعد إقرار الرئيس الجزائري **عبد العزيز بوتفليقة** قانون **الوئام المدني** وبعده **ميثاق السلم والمصالحة الوطنية**، ومنهما الدعوة إلى نسيان الماضي الدامي وتكريس سياسة العفو وإبدال العقاب للإرهابيين ممن سلموا أنفسهم وفق شروط القانون، كما تضمن الحصانة

لأعوان الدولة مرتكبي الانتهاكات الخطيرة لحقوق الإنسان في سنوات التسعينيات، بهدف إقرار الأمن والسلم في البلاد* ، وبالتالي فمصطلح التائبين جمع التائب تم تداوله في الخطاب الرسمي بعد سن قانون الوئام الوطني تعبيرا عن حال المسلحين اللذين تخلو طواعية عن العمل الإرهابي، ومنه أخذ المخرج المصطلح للتعبير عن حالة من هذه الحالات سينمائيا في فيلمه.

- **الملصق الإعلاني أو الأفيش.**



ملصق فيلم التائب

- **وصف الرسالة:**

- **المرسل** : المخرج الجزائري **(مرزاق علواش)** –سبق وأوردنا مختلف المعلومات حوله–.

* البداية كانت مع سياسة الوفاق الوطني التي دعا لها الرئيس اليمين زروال فتجسدت بالأمر رقم 12/95 المؤرخ في 25 فيفري 1995 والمتضمن تدابير الرحمة، والذي فشل لعدم غوصه في مسببات الأزمة الأمنية، ليصدر الرئيس عبد العزيز بوتفليقة قانون رقم 08/99 المؤرخ في 13 جويلية 1999 المتضمن قانون الوئام الوطني ليليه بعد ذلك جملة الأوامر الرئاسية لضمان تنفيذ مصالحة عامة وشاملة بدء بالأمر رقم 01/06 المؤرخ في 28 محرم 1427 الموافق لـ 27 فبراير 2006 يتضمن تنفيذ ميثاق السلم والمصالحة الوطنية.

- **نوع الرسالة :** ملصق سينمائي أو الأفيش أو البوستر الخاص بفيلم **التائب Le repenti**، والذي أنتج سنة 2012 بالجزائر، بإنتاج مشترك **جزائري فرنسي**، بتعاون **قطري**[1].
- **محاور الرسالة:**

التنظيم الأيقوني للصورة :الملصق السينمائي عبارة عن إطار شكل مستطيل مقسم إلى ثلاث أقسام القسم الأول العلوي عنوان الفيلم بالغة الفرنسية **LE REPENTI** بحروف كبيرة أسفلة بحجم صغير العنوان باللغة الإنجليزية **THE REPENTANT** على خلفية بلون بني مخضر مع زخرفة على الجانب الأيسر، أما القسم الثاني فهو عبارة عن فوتوغرام من الفيلم يضم صورة لبطل العمل **(رشيد) (نبيل عسيلي)** بعمامته السوداء وهو ينظر باتجاه اليمين، دون ظهور ما ينظر إليه، وخلفه **جميلة (عديلة بن ديمراد)** مرتديا خمارها وهي تنظر للأسفل بحزن، بينما شغل أسفل الإطار بالقسم الأخير العنوان باللغة العربية التائب باللون الأبيض يقابله شعار أحد المساهمين

أين دون أسفله بالمنتصف بالأبيض **UN FILM DE MERZAK ALLOUACHE**، وتحتها أسماء أبطال العمل، تليها قائمة للطاقم الفني والتقني للفيلم بلون أبيض صغير، وبالأخير شعارات بقية الشركات المنتجة.

- **المقاربة النسقية:**

- **النسق من الأعلى:** الرسالة البصرية محل التحليل هي الملصق السينمائي لفيلم **التائب** وغرضه الترويج للفيلم والتعريف به في أوساط الجماهير.

- **النسق من الأسفل:** رافق الفيلم كعادة أفلام (علواش) الكثير من الجدل وحصل على جائزة أفضل فيلم روائي عربي في مهرجان الدوحة، ويعد الموضوع الذي جاء به إستباقيا كعادة المخرج (علواش) الذي يصر على تناول الموضوعات الواقعية التي قلما يتطرق لها غيره أو يكون أول من يوجه الكاميرات لها مثلما هو موضوع العفو عن مرتكبي الجرائم الإرهابية، وتفضيل (علواش) المنتمي للمدرسة الواقعية استخدام فوتوغرامات في ملصقات أفلامه – محل الدراسة– ليزيد من بعد الواقعية في طروحاته السينمائية وليستجدي العقول قبل العواطف من خلال الأبعاد الإنسانية التي تحملها والبعيد عن أي تزييف وتكلف.

[1] شارك المخرج في ملتقى مخصص لانجاز مشاريع سينمائية عربية مقام بدبي أين تمكن من الحصول على جزء من ميزانية فيلم التائب من خلاله وقد عبر عن ذلك في حواره أنظر حسن ناجح، **المرجع السابق**،ص 124

- **المقاربة الايكونولوجية:**

- **المجال الثقافي والاجتماعي:** تتمثل هوية هذه الرسالة البصرية في كونها كما أشرنا ملصقا سينمائي لفيلم التائب للمخرج الجزائري (علواش) والذي يحاول محاكاة وضع الجزائريين بعد إقرار ميثاق السلم والمصالحة الوطنية 2006 وتتجلى قوة الملصق في توسط الشخصية الرئيسية له بعيونها التي تحمل العديد من الدلالات، وكذلك تموضع الشخصية الثانية في الخلفية مع نظرتها للأسفل وبعيونها الحزينة، مع استخدام اللون البني المزخرف بزخارف نباتية في القسمين الباقيين.

- **مجال الإبداع الجمالي في الرسالة:** بتقسيمنا للصورة لثلاث خطوط أفقية قسم الملصق بتناسق واضح أين ركز على الجزء الأوسط فبرز بشكل واضح وجه الشخصيات مع تقليص الحجم وزاوية الرؤية وعموديا شغل الجزء الأيسر كله صورة (رشيد) خلفه باتجاه المنتصف الشخصية الثانية جميلة مع تضاد اتجاه الرؤية لكلا الشخصيتين، بدا التناسق في تموضع العناصر بشكل واضح وكذلك بين الألوان المستخدمة في الملصق المتباينة بين السواد واللون البني البارزين بفضل زرقة السماء بالخلفية، ناهيك عم يحمله الخمار والعمامة من دلالات كما سنرى.

- **المقاربة السيميولوجية :**

حمل الملصق السينمائي لفيلم التائب العديد من الدلالات والإيحاءات، فتموضع الشخصية الرئيسية يسار وسط الملصق مرتديا عمامته السوداء وهو ينظر باتجاه اليمين، دون ظهور ما ينظر إليه، والذي هو في الحقيقة ينظر إلى والد سلمى الصيدلي لخضر إلا أن المخرج فضل قطع الكادر لتبقى وجهة النظر مجهولة وغامضة خصوصا مع اللقطة المقربة لعيون (رشيد) والتي تملأها التناقضات ما بين الحيرة والقلق واليأس والتردد والخوف وغيرها من المشاعر المتداخلة التي تعكس مشاعر الشخصية في الفيلم، مع التركيز على العمامة السوداء التي ترتديها والسواد يحيل إلى الظلمة والوحشة والحزن والغموض والمجهول الذي ينتظر الشخصيات، كما أنها أصبحت كأيقونة عند الآخر كأحد مكونات اللباس الرسمي للإرهاب، بالرغم من أنها تشكل واحدة من ألبستنا التقليدية وجزء من تراثنا الوطني والإسلامي، ليحمل اللون البني الذي بسطه المخرج على جل مساحة الملصق بزخارفه النباتية، التي تمثل جزء لا يتجزأ من الهندسة المعمارية للمساجد والبنايات الإسلامية، دلالاته المختلفة فهو يرمز للأرض وتزاوجه مع تلك الزخارف دلالة رمزية على الفضاء المكاني للفيلم، كما أن كسر هذه الألوان بلون الأزرق السماوي يمنح العيون راحة أكبر.

الحوصلة والتقييم شخصي:

اعتمد (علواش) على نفس الإستراتيجية في ترتيبه لعناصر الرسائل البصرية التي حاول إدراجها في أفلامه الثلاث مركزا على البعد الواقعي ومعتمدا على لقطات مقربة من أفلامه يركز فيها على شخصياته الرئيسية لتقدم كل ما يريد قوله من خلال ملامحها وتعبيرات وجهها، مستعينا برموز وطنية وإسلامية، موظفا اللون الأسود بما يحمله من دلالات رمزية عميقة كرمز للقوة التدميرية وللألم والحزن والجهل والغموض بما تحمله ظاهرة الإرهاب التي عالجها في أفلامه كل هذه المعاني السوداوية.

- **الفضاءات الزمانية والمكانية**

- **الفضاء الزمني لفيلم " التائب"**

أنتج فيلم التائب سنة 2012، ويؤرخ هو الآخر لحقبة زمنية مهمة من تاريخ الجزائر خلال تسعينيات القرن الماضي، حيث جرت أحداث الفيلم في ظل تقرير ميثاق السلم والمصالحة الوطنية – قانون الوئام الوطني– الصادر سنة 1999 والذي يتيح عودة التائبين لديارهم بشروط وضوابط حددها القانون بغية إيجاد حل لوقف سلاسل المجازر والجرائم في البلاد، فالمخرج في فيلمه هذا لم يقفز بالزمن ويعدد الأزمنة، فسار بوتيرة واحدة حيث تصاعدت الأحداث بشكل روتيني فانقسم إلى ثلاث أزمنة رئيسية ليلة عودته إلى القرية، ويوم رحيله إلى المدينة للعمل بالمقهى الذي أوصى به ضابط الشرطة و يوم مغادرته مع عائلة سلمى في رحلة البحث عن قبرها فقصة الفيلم جرت في وقت متعاقب مع الإشارة في أحد مشاهده أن قتل الطفلة سلمى كان قبل خمس سنوات من الأحداث الحالية للفيلم.

- **الفضاء المكاني لفيلم " التائب"**

استهل (علواش) فيلم **التائب** بفضاء مكاني مفتوح خالي من كل علامات الحياة لا شجر ولا بنيان ولا بشر حمل امتداده دلالات متعددة ارتبطت بصراع الشخصية الرئيسية فيه وهي تحاول تضييقه لاهثة وسط الثلوج على تلك البيئة الجبلية الوعرة التي تزيد في الاتساع كلما واصل الركض، واستطاع بذلك ايصال شعورها بعدم الأمان ووحدتها وخوفها في ظل ذلك الفضاء المظلم يحيط به الخوف والوحشة.

لينقُل المشاهد للفضاء الثاني الذي يقع على أطراف الأول وهي قريته "سيدي موسى"، والتي تعد من أكثر المناطق تضررا من الإرهاب في فترة العشرية السوداء، عرفت سنة 1997 مجزرة سقط فيها العديد من الضحايا ما استدعى أهل المنطقة لترك منازلهم والهجرة خوفا على حياتهم؛ فلم يبتعد هذا الفضاء عن سابقه فتلك القرية المترامية على سفح الجبل وتلك البيوت الحجرية المتناثرة هنا وهناك

والمدمرة أغلبها لها تأثيرها الدرامي الذي تلعب الوحشة والفزع فيه دورا واضحا ناهيك عن ملامح الفقر والبؤس والحرمان التي بدت جلية سواء في الفضاء الخارجي أو الداخلي في ذلك الدكان البسيط الذي يكاد يخلو من السلع وحتى بيت (رشيد) المتهالك.

وقد قدرت "الخسائر حسب المصادر الرسمية تمثلت في تخريب وتهجير 288 إدارة محلية بلديات ودوائر، بما فيها 2051 مسكنا فرديا و152 مؤسسة اقتصادية محطمة و 610 مؤسسة تربوية و152 مؤسسة صحية بتجهيزاتها." [1]

فوتوغرام رقم (48) قرية رشيد التائب

ليقفز (علواش) بمشاهديه من هدوء القرية وصمتها إلى ضجيج المدينة أين وظف العديد من الأمكنة مابين فضاءات مغلقة ومفتوحة الشوارع والأزقة ومحطة المسافرين، مركز الشرطة والمقهى وغرفة (رشيد) بها، صيدلية والد سلمى، والحانة التي يقتني منها الخمر وبيته.

من بين الفضاءات الحاضرة دائما في أفلام **(مرزاق علواش)** حضور المسجد والذي لم يعتمده كفضاء داخلي في هذا الفيلم على غرار فيلم باب الواد الذي كان له حضور لافت، إلا أنه كثيرا ما استخدمه كدلالة عن الدين الأول للدولة، باعتبار الجزائر دولة إسلامية، من جهة وكإشارة عن التوجهات والتيارات الإسلامية وعلاقتها بالمنظمات الإرهابية خصوصا وأن ربط حضور هذه الأماكن بمشاهد ظهر فيها الإرهابي رشيد.

[1] بوخراز آسيا، المرجع السابق، ص 308

فوتوغرام رقم (49) (50) حضور المساجد كفضاء مكاني دائم

كما وجدنا أن المخرج كان كل مرة يستحضر لقطات عامة لفضاءات مفتوحة يكسر بها زحمة الأزقة والشوارع فوضى الأمكنة المغلقة التي وظفها بما يخدم فكرته، حيث كان الديكور متوافقا والفترة الزمنية التي يحكيها الفيلم ومتناسبا مع الحالة الاقتصادية المزرية التي كانت تعيشها البلاد وبدت أثار الهجمات الإرهابية سواء على قرية (رشيد) أو المدينة التي انتقل إليها واضحة.

ليشغل الجزء الأخير من الفيلم في معظمه مشاهد رحلة التائب ووالدي سلمى بحثا عن قبرها والذي كان أشبه بأفلام الطريق التي ميزت كثيرا من أفلام (علواش) الذي يحب إدماج اللقطات الطويلة في أفلامه، أين كان يتنقل بين داخل السيارة و الفضاء الخارجي الطريق المؤدي للغابة التي يوجد فيها قبر سلمى التي كانت أخر فضاء مكاني وظفه.

4. التحليل التعييني والتحليل التضميني لفيلم التائب.

- **التقطيع التقني للمقاطع المختارة من فيلم "التائب"**

- *المقطع الأول: جينريك البداية والمشهد الافتتاحي*

رقم القطعة	مدة اللقطة	المقطع الأول						أخرى /الشخصيات تنقلات /...	الفضاء المكاني/ الزماني
		شريط الصورة				شريط الصوت			
		محتوى اللقطة	سلم اللقطة	زاوية النظر	حركة الكاميرا	الحوار	الموسيقى	المؤثرات الصوتية	
01	25 ثا	خلفية سوداء مدون عليها بيانات باللون الأبيض تتضمن المساهمين	/	/	/	/	/	/	/
02	25 ثا	خلفية سوداء مكتوب عليها باللغتين العربية والفرنسية ملاحظة حول سياسة الوئام المدني فكرة الفيلم الرئيسية	/	/	/	/	/	/	/
03	02 ثا	خلفية سوداء	/	/	/	/	/	زمهرير الرياح	/
04	20 ثا	(رشيد) يركض في الجبال المغطاة بالثلوج مرتديا عمامة وعباءة ويحمل حقيبة على ظهره، ويلتفت وراءه بيانات مكتوبة باللون الأسود	عامة	عادية	ترافلينغ	/	/	زمهرير الرياح صوت لهاث (رشيد)	منظر خارجي/ الجبال /نهارا (رشيد)

05	12 ثا	(رشيد) يواصل الركض. بيانات مكتوبة باللون الأسود	خصرية	عادية	ترافلينغ	/	/	منظر خارجي الجبال /نهارا	(رشيد)
06	10 ثا	(رشيد) يسقط على الأرض وهو يلهث ويسعل وينظر خلفه. بيانات مكتوبة باللون الأسود	صدرية	عادية	بانورامية ثم ثابتة	/	/		(رشيد)
07	07 ثا	يواصل (رشيد) اللهاث والسعال	قريبة	عادية	ثابتة	/	/		(رشيد)
08	18 ثا	(رشيد) متثاقل الخطى، يسير وهو يلتفت. بيانات مكتوبة باللون الأسود	عامة	عادية	ثابتة مع اهتزاز	/	/		(رشيد)
09	08 ثا	يبدأ بلقطة لقدمي (رشيد) المهتزتين لتعلو بلقطة خصرية له وهو يسير	قريبة ثم	عادية	بانورامية يمين ثم للأعلى	/	/		(رشيد)
10	15 ثا	(رشيد) يسير متثاقلا متعبا، ويصل لقرية مهجورة ببيوت المدمرة. بيانات مكتوبة – العنوان باللغتين –	جامعة	عادية	بانورامية لليمين	/	/	القرية/ نهارا	(رشيد)
11	12 ثا	(رشيد) يواصل السير في الثلوج	جامعة	غطسية	ثابتة مهتزة	/	/	جبال/ نهارا	(رشيد)
12	07 ثا	يظهر (رشيد) بعيد وهو يدخل القرية	عامة	عادية	ثابتة	/	/	زمهرير الرياح لهاث ووقع أقدام (رشيد)	(رشيد)
13	08 ثا	(رشيد) يصل لقريته	أمريكية خلفية	عادية	ترافلينغ أمامي	/	/	وقع الأقدام أنفاس (رشيد)	(رشيد)

14	17 ثا	(رشيد) يواصل السير نحو منزله	جامعة ثم صدرية	عادية	ثابتة فبانورامية	/	/	وقع الأقدام	(رشيد)
15	08 ثا	(رشيد) أمام منزله يطرق الباب ويلتفت	قريبة	عادية	ثابتة	/		حركة طرق الباب	(رشيد)
16	02 ثا	يد (رشيد) تطرق	قريبة	عادية	ثابتة	/	/	الطرق	(رشيد)
17	06 ثا	(رشيد) ينتظر، ويكلم أمه من وراء الباب الخشبي المتهالك. ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	قريبة	عادية	ثابتة	الأم : شكون؟ (رشيد) : رشيد، رشيد الأم: شكون (رشيد) : ولدك أما.	/	/	(رشيد)
18	6 ثا	تفتح الأم الباب وتخرج لتضم ابنها	صدرية	عادية	ثابتة	الأم : (رشيد)	/	صوت فتح الباب	الأم
19	10ثا	(رشيد) يحتضن أمه ويقبلها ويقبل يديها وهي تبكي وتنادي عليه ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	صدرية	عادية	بانورامية	(رشيد) : ما الأم (رشيد) (رشيد) ولدي (رشيد) (رشيد) : ماا الأم: الحاج	/	صوت الباب	(رشيد) وأمه
20	09 ثا	(رشيد) يضم والدته ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	قريبة	عادية	ثابتة	الأم : الحاج		صوت بكاء الأم وتقبيلها لابنها	(رشيد) وأمه
21	03 ثا	يظهر الحاج وهو ينظر لأبنه وزوجته ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	خصرية	عادية	ثابتة	/	/	صوت البكاء الحركة	(رشيد) ووالديه
22	05 ثا	(رشيد) يضم والديه ويقبلهما	قريبة	عادية	ثابتة	/	/		

- **المقطع الثاني: عودة (رشيد) لقريته ورفض الأهالي له.**

رقم القطع	مدة اللقطة	المقطع الثاني						الفضاء المكاني/ الزماني	أخرى /الشخصيات تنقلات /...
		شريط الصورة				شريط الصوت			
		محتوى اللقطة	سلم اللقطة	زاوية النظر	حركة الكاميرا	الحوار	الموسيقى	المؤثرات الصوتية	
01	09 ثا	أحد الأهالي يركض	عامة	عادية	ثابتة	/	/	وقع الأقدام- نباح	/
02	09 ثا	يدخل لمحل خال تقريبا من السلع ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	أمريكية	عادية	ثابتة	**الرجل:** يا جماعة.	/	صوت الباب لهاث	/
03	02 ثا	صاحب المحل والزبائن هناك يركزون مع ما يقوله الرجل. ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	متوسطة	عادية	ثابتة	**الرجل:** يا جماعة شفتو	/	/	/
04	02 ثا	الرجل يكمل الحديث ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	صدرية	عادية	المجال والمجال المقابل	**يكمل** :شفتوا، **صاحب المحل:** شكون هوا، **الرجل:** (رشيد)	/	/	/
05	01 ثا	صاحب المحل باستغراب وغضب ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	قريبة	عادية		**صاحب المحل:** (رشيد) القاتل	/	/	/
06	01 ثا	الرجل يواصل الحديث ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	صدرية	عادية		**الرجل:** واه شفتو	/	/	/
07	02 ثا	صاحب المحل يكمل	قريبة	عادية		**صاحب المحل:** الكلب	/		/

		ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية					/		
08	02 ثا	يخرج صاحب المحل والكل معه وهو يصرخ ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	صدرية	عادية	ثابتة	**صاحب المحل** :يا مجرم يا قتال	/	ضرب الباب		/
09	04 ثا	يركض الجميع لبيت (رشيد) ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	جامعة	عادية	ثابتة	يكمل : يا مجرم يا قتال	/	نباح وقع الأقدام	القرية/ نهارا	/
10	04 ثا	يدخل الرجال لبيت (رشيد) مباشرة ويهجم عليه ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	متوسطة	عادية	ترافلينغ خلفي ثم بانورامية	صاحب المحل: وين هوا الخبيث، يا مجرم	/	صوت الباب نباح صراخ الأم	منظر خارجي	/
11	03 ثا	مواصلة الهجوم والمنع من الأهالي ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	خصرية	عادية	ثابتة مع بانورامية	- أهل (رشيد) : اخرج علينا برا الأب : أنعل الشيطان	/		بيت (رشيد) / نهارا	(رشيد)
12	03 ثا	الرجلين مع صاحب المحل يمسكان به، وهو يتهمه بقتل الأبرياء. ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	خصرية	عادية	ثابتة مع اهتزار يمين شمال	- صاحب المحل: وش جابك لهنا بعد وش درت في الفيلاج تاع سيدي موسى	/	حركة احتكاك الأشخاص النباح		
13	07 ثا	(رشيد) وسط أهله يصرخ ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	صدرية	عادية	ثابتة مع الإهتزار	- (رشيد) مادرت والو - صاحب المحل: قاع الناس شلفتك مع الذباحين - (رشيد) : أنا ذباح أنا	/	حركة احتكاك النباح صراخ الأم		(رشيد)
14	02 ثا	صاحب المحل يواصل التشاجر ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	صدرية	عادية	بانورامية	- صاحب المحل: ما درت والو	/			/

					- (رشيد) :واه صاحب المحل :أه			
15	04 ثا	يتواصل الشجار ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	صدرية	عادية	بانورامية	- صاحب المحل: كنت معاهم	/	(رشيد)
16	03 ثا	يتواصل الشجار ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	صدرية	عادية	بانورامية	- صاحب المحل: ولاد عمي والدراري لي تقتلوا	/	/
17	02 ثا	الأب يصرخ دفاعا عن ابنه ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	صدرية	عادية	بانورامية	- الأب: راه يقولك ما كنتش معاهم	/	الأب
18	01 ثا	صاحب المحل يحاول الإفلات	صدرية	عادية	بانورامية	- /	/	/
19	03 ثا	الأب يصرخ دفاعا عن ابنه ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	صدرية	عادية	بانورامية	- الأب : ابني عمرو لا قتل، ابني كان فالجبل	/	الأب
20	03 ثا	الرجل يشتم (رشيد). ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	صدرية	عادية	بانورامية	- صاحب المحل: يا واحد الكلب	/	/
21	02 ثا	(رشيد) يحاول ابعاد أقاربه للهجوم ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	صدرية	عادية	بانورامية	- (رشيد) : اطلقني عليه	/	(رشيد)
22	02 ثا	يواصل الرجل الاتهامات ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	صدرية	عادية	بانورامية	- صاحب المحل: تحارب ضد النسا والدراري	/	
23	02 ثا	(رشيد) يحاول إبعاد أقاربه للهجوم ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	صدرية	عادية	بانورامية	- أحد الأقارب: اخرج علينا صاحب المحل: أسنى	/	(رشيد)

حركة احتكاك النباح

بيت (رشيد) / نهارا

24	03 ثا	يواصل الرجل الاتهامات ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	صدرية	عادية	بانورامية	- يكمل: تخلصها غالية	/		بيت (رشيد) / النهار	/
25	21 ثا	(رشيد) يبكي ويكلم أهله ووالده الذي يقبله وأمه تهدأ روعه	صدرية	عادية	ثابتة	- (رشيد) : أنا قتال أنا - الأم : ما تعاندهش ولدي - (رشيد) : والله لو وليت عليه عليه عنيه نجبدهاله - الأم : ما تعاندهش ولدي راك مريض (رشيد) : أما أنا قتال أنا - الأب: ريح ولدي ريح (رشيد) ردني قتال الكلب الأم : ما كان والو ولدي مكان والو ولدي ما دار والو يا حوجي من طلعلنا هذا	/	حركة الاحتكاك	(رشيد)

- ***المقطع الثالث: ذهاب (رشيد) للمدينة وتسليم نفسه.***

رقم القطع	مدة اللقطة	المقطع الثالث							الفضاء المكاني/ الزماني	أخرى /الشخصيات تنقلات /...
		شريط الصورة				شريط الصوت				
		محتوى اللقطة	سلم اللقطة	زاوية النظر	حركة الكاميرا	الحوار	الموسيقى	المؤثرات الصوتية		

01	18 ثا	محطة الحافلات، ودخول الحافلة التي تقل (رشيد)	جامعة	عادية	بانورامية لليسار	/	/	مزامير وضجيج الحافلات والسيارات وضوضاء الناس	/
02	07 ثا	توقف الحافلة أمام لافتة مكتوب عليها وهران بشار سيدي بلعباس غرداية، ومجموعة من الناس تنتظر لينزل (رشيد).	أمريكية	عادية	ثابتة	/	/		(رشيد)
03	09 ثا	(رشيد) يسير في المحطة حاملا حقيبته مرتديا عمامته وعباءته مطلقا لحيته، غير منتبه للطريق ينظر هنا وهناك أين تعثر على جذع شجرة بالرصيف	جامعة	عادية	ترافلينغ	/	/		(رشيد)
04	08 ثا	يسير بالمحطة القديمة وعلامات الحرق على الجدران المتهالكة وأغلب المحلات أبوابها مغلقة	متوسطة	عادية	بانورامية	/	/		(رشيد)
05	15 ثا	(رشيد) يسير بخطى متثاقلة، الأطفال يتجولون بصورة عادية، وحركة السير لا تتوقف، وحالة المدينة مزرية بيوت قديمة جدران محطمة، ومخربة.	متوسطة	عادية	بانورامية	/	/	ضجيج السيارات و ضوضاء الناس والأطفال	(رشيد)

06	27 ثا	الضابط يعاين مسدس بين يديه وينظر ل(رشيد). ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	صدرية	عادية	المجال والمجال المقابل	**الضابط:** مليح، مالا قلتلي عمرك ولا استعملتوا **(رشيد)** :لا. **الضابط:** وزعما سرقتوا للأمير **(رشيد) بتعلثم:** ايه سرقتهولوا كي كي كان راقد.**الضابط:** وما عندك حتى حاجة تزيد تقولها	/	/	مكتب الأمن /نهارا	الضابط
07	06 ثا	(رشيد) بتوتر وخوف يحاور الضابط	صدرية	عادية		**(رشيد)** : لا	/	/		(رشيد)
08	09 ثا	الضابط يواصل استجواب (رشيد) ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	صدرية	عادية		**الضابط:** زيد فكر مليح خمم	/	/	المكتب/ نهارا	الضابط
09	17 ثا	(رشيد) يفكر ويهرب بعيونه ويرد متلعثما. ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	قريبة	عادية	ثابتة	**رشيد:** ماما ما عنديش واش آ كلش قتلك كلش **الضابط :** مليح، سيد علي سيد علي	/	صوت فتح الباب	منظر داخلي / المكتب	(رشيد)
10	12 ثا	يتقدم العسكري نحو الضابط ويأمره بإكمال الإجراءات. ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	متوسطة	عادية	ثابتة	**العسكري:** حاضرات **الضابط:** هاك سجل هذا وآك تعرف واش دير.	/	وقع الأقدام صوت الأقدام	الضابط / نهارا	الضابط
11	03 ثا	(رشيد) ينظر للضابط	قريبة	عادية		- /	/	/		(رشيد)
12	10 ثا	الضابط يشرب قهوته ويكمل ل(رشيد) ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	صدرية	عادية		- الضابط: المهم راني راح نهتم بالدوسي تاعك،	/	/		الضابط

				المجال	ونأخذه بعين الاعتبار			
13	04 ثا	(رشيد) ينظر للضابط ويشكره ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	قريبة	عادية	والمجال المقابل	- (رشيد) : صحا كثر خيرك - الضابط: ما تشكرنيش أنا	/	صوت وضع فنجان القهوة		(رشيد)
14	12 ثا	يرد الضابط ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	صدرية	عادية		- الضابط: اشكر القانون، الوئام المدني، أنا هنا راني نطبق فيه برك، تنجم تروح.	/	صوت وضع يده على المكتب		الضابط
15	9 ثا	(رشيد) يقف ويهم بالرحيل ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	خصرية	عادية	بانورامية	- **(رشيد):** صحا **الضابط:** استنى، مدام تشكر فيا	/	حركة (رشيد)		(رشيد)
	12 ثا	الضابط يكلم (رشيد) ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	فوق الكتف	عادية	ثابتة	- الضابط: غادي نطلب منك خدمة صغيرة برك (رشيد) وشمن خدمة الضابط: متقلقش روحك ساهل جمع.	/	/		

- **المقطع الرابع: حوار (رشيد) وصاحب المقهى.**

ه		المقطع الرابع	الفضاء	أخرى

	مدة اللقطة	شريط الصورة				شريط الصوت			المكاني/ الزماني	/الشخصيات تنقلات /...
		محتوى اللقطة	سلم اللقطة	زاوية النظر	حركة الكاميرا	الحوار	الموسيقى	المؤثرات الصوتية		
01	20 ثا	(رشيد) يدخل للمقهى ويكلم صاحب المقهى ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	صدرية	عادية	ترافليغ ثم ثابتة	(رشيد): السلام عليكم، بعثلي ليك سي رضوان، صاحب المقهى: علابالي علابالي، كلمني سي رضوان فالتيليفون	/	ضوضاء الناس ضجيج السيارات وقع الأقدام صوت التلفاز	منظر داخلي / المقهى /نهارا	(رشيد) صاحب المقهى
02	10 ثا	(رشيد) ينظر و يستمع لصاحب المقهى ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	قريبة	عادية	فوق الكتف	صاحب المقهى : اسمع، لا راك سيريو الخدمة هنا راي كاينة، اسمع مليح باش نتفاهمو،	/			(رشيد)
03	03 ثا	يواصل صاحب المقهى حديثه ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	قريبة	عادية	المجال والمجال المقابل	يكمل: هنا منسحقش المشاكل، والبوليتيك راهو خاطيني		مزامير السيارات	منظر داخلي / المقهى /نهارا	صاحب المقهى
04	05 ثا	(رشيد) ينظر و يستمع لصاحب المقهى ويطأطأ رأسه ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	قريبة	عادية		يكمل:.. والبوليتيك راهو خاطيني	/	/		(رشيد)
05	04 ثا	صاحب المقهى ينظر للحية (رشيد) مشمئزا ويطلب منه نزعها، وبالفعل	قريبة جدا	عادية		صاحب المقهى: نحي عليا اللحية هاذي.	/	مزامير وضجيج		صاحب المقهى

		أول شيء يقوم به في لقطات أخرى						
06	14 ثا	(رشيد) يحدق بصاحب المقهى ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	قريبة جدا	عادية		يكمل: خدمت في قهوة ولا ما خدمتش (رشيد) : عمري ما خدمت في قهوة أنايا صاحب المقهى : وين كنت تخدم . (رشيد) : فلاحة.	/	السيارات وضوضاء الناس		(رشيد)

- **المقطع الخامس: تواصل (رشيد) والصيدلي.**

رقم اللقطة	مدة اللقطة	المقطع الخامس							الفضاء المكاني/ الزماني	أخرى /الشخصيات تنقلات /...
		شريط الصورة				شريط الصوت				
		محتوى اللقطة	سلم اللقطة	زاوية النظر	حركة الكاميرا	الحوار	الموسيقى	المؤثرات الصوتية		
01	20 ثا	(رشيد) يسير في أحد أزقة المدينة الخالية تقريبا، ويسأل أحد المارة	جامعة	عادية	ثابتة	/	/	ضوضاء الناس ضجيج سيارات ووقع أقدام حركة	/الشارع نهارا	(رشيد)
02	15 ثا	يدخل (رشيد) للصيدلية، ويبحث عن صاحبها ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	أمريكية ثم صدرية	عادية	ثابتة	(رشيد): السلام عليكم...السلام عليكم	/	ضوضاء الناس ضجيج سيارات	منظر داخلي الصيدلية/ نهارا	(رشيد)
03	10 ثا	يخرج لخضر الصيدلي من وراء رفوف الأدوية الفارغة تقريبا. ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	صدرية ثم فوق الكتف	عادية	ثابتة	(رشيد) : السلام عليكم لخضر : وعليكم السلام، أنعم خويا	/	ضوضاء الشارع		لخضر

				(رشيد) بتلعثم عندك آسبرين تاع دوا تاع الراس. لخضر: تحب لي تذوب فالماء ولا تصرطها ديراكت.					
04	04 ثا	يجيبه (رشيد) ويثبت مكانه وهو ينظر بدهشة للخضر ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	صدرية	عادية	ثابتة	(رشيد) : لي جات.	/	/		(رشيد)
05	10 ثا	لخضر يحضر الدواء ل(رشيد) ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	فوق الكتف	عادية	ثابتة	لخضر: Quinze mille	/	وقع القدم صوت الكيس البلاستيكي ضوضاء الشارع	منظر داخلي الصيدلية/ نهارا	لخضر
06	03 ثا	لقطة قريبة ليدي (رشيد) وهي تسدد ثمن الدواء ثم تصعد الكاميرا لوجه (رشيد) المتفاجئ	قريبة ثم صدرية	غطسية	ثابتة ثم بانورامية للأعلى	/	/	صوت النقود صوت الدرج يفتح		(رشيد)
07	04 ثا	لخضر يضع النقود في الدرج ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	صدرية	عادية	ثابتة	(رشيد) : صحا لخضر : الله يقبل	/	صوت النقود		لخضر
08	07 ثا	يغادر وهو ينظر للخضر	صدرية	عادية	ثابتة	/	/	ضوضاء الشارع		(رشيد)
09	06 ثا	(رشيد) قبالة الصيدلية يحدق بها	أمريكية	عادية	بانورامية	/	/	ضوضاء الشارع ووقع الأقدام	الشارع /نهارا	(رشيد)
10	15 ثا	(رشيد) قبالة الصيدلية يحدق بها	خلفية	عادية	ثابتة	/	/			
11	04 ثا	يحمل سماعة هاتف ويتصل	صدرية	عادية	ثابتة	- (رشيد)	/	صوت سماعة	كشك هاتف	(رشيد)

		ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية					بخوف وتوتر: ألو، أنت هو لخضر سمعني مليح عندي حاجة تهمك بزاف	الهاتف	عمومي/ نهارا	
12	60 ثا	لخضر يحمل سماعة الهاتف ويجيب وهو مصدوم، يغلق ويتكأ على الرف الأمامي و يبدأ بالبكاء	خصرية ثم صدرية	عادية	ثابتة ثم ترافلينغ أمامي ثم ثابتة ثم بانورامية		- لخضر :شكو ن أنت، شكون أنت مع من راني، عاود عيطلي، عاود عيطلي مرانيش وحدي عاود عيطلي صحا صحا	أنفاس لخضر حركة الرفوف صوت ضرب سماعة الهاتف	الصيدلية /نهارا	لخضر

- **المقطع السادس: عودة جميلة لبيت طليقها**

رقم اللقطة	مدة اللقطة	المقطع السادس						الفضاء المكاني/ الزماني	أخرى شخصيات تنقلات /...
		شريط الصورة				شريط الصوت			
		محتوى اللقطة	سلم اللقطة	زاوية النظر	حركة الكاميرا	الحوار	الموسيقى	المؤثرات الصوتية	
01	18 ثا	جميلة تدخل للبيت مع طليقها لخضر، تنظر مستغربة لحال البيت	خصرية	عادية	ثابتة	/	/	صوت الباب ووقع الأقدام	منظر داخلي	جميلة ولخضر
02	04 ثا	لخضر توجه للشرفة ليفتح الستائر	فوق الكتف	عادية	ثابتة	/	/	صوت فتح باب الشرفة		
03	43 ثا	جميلة تواصل النظر للبيت، وتسأل عن كل صغيرة وكبيرة بكل حزن وعبرتها	خصرية ثم	عادية	ثابتة ثم بانورامية ثم	جميلة : ريحة لغمال،... لي موبل وين راهم لخضر : صراتلي أنوداسيون سمانة	/			

		تخنقها. ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	فوق الكتف		ثابتة	لي فاتت رميت كلش. جميلة : اللوحة هاذي وش ديرهنا. لخضر : حطبة صبطها حبيت نحطها تحت لفراش، جميلة : لفراش، طلايق في بلاصة الريدوات			بيت لخضر /مساء	
04	12 ثا	ينظر لخضر للأغطية التي وضعها مكان الستائر. ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	فوق الكتف	عادية	ثابتة	تكمل: ولكتابات تاني رميتهم. (رشيد) : رميت لابيبليوتاك برك، لكتابات رام فالبلاكار.	/	/	منظر داخلي بيت لخضر /مساء	جميلة ولخضر
05	12 ثا	بعيون دامعة تنظر جميلة لطليقها، وينزع خمارها ويذهب للغرف ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	صدرية	عادية	ثابتة	/	/	وقع الأقدام		جميلة
06	24 ثا	تدخل جميلة للغرفة، تضع الحقيبة وتفتح الخزانة التي بها الكتب، ويلحق بها لخضر.	أمريكية	عادية	ثابتة	/	/	وقع الأقدام صوت الحقيبة على الأرض صوت باب الخزانة		جميلة ولخضر
07	12 ثا	تفتح جميلة الباب الثاني للخزانة	خصرية	عادية	ثابتة	/	/	صوت باب الخزانة		جميلة
08	06 ثا	لخضر ينظر لها بحزن و يسألها ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	صدرية	عادية	ثابتة	لخضر : تشربي قهوة جميلة: لالا	/	/		لخضر

09	05 ثا	تخرج مجلة مكتوب عليها الجزائر ببنط عريض باللغة الفرنسية	قريبة	غطسية	ثابتة		/	صوت إخراج المجلة	منظر داخلي بيت لخضر /مساء	
09	12 ثا	تنظر جميلة للمجلة وتكلم لخضر، ثم تضعها وتخرج كتابا ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	صدرية	عادية	ثابتة	جميلة : كاين لما؟ حبيت ندوش لخضر : كاين بصح يروح ع الثمنية كي العادة	/	صوت وضع الكتاب صوت لعب أطفال الجيران		جميلة
10	12 ثا	كتاب بغلاف أسود و جزء أبيض مدون عليه العنوان بالأسود بالفرنسية دفتر أكتوبر الأسود	قريبة جدا	غطسية	ثابتة	/	/	صوت فتح أوراق الكتاب		/
11	10 ثا	لخضر يواصل النظر لها بحزن	صدرية	عادية	ثابتة	- لخضر : رايح نقضي كشما نجيبلك - جميلة : ما كلاه روح برك.		صوت لعب أطفال الجيران		لخضر
12	16 ثا	جميلة تنظر لصندوق موسيقى وتحمله وتشغله	صدرية	عادية	ثابتة	- لخضر : c'est incroyable - ما تبدلتيش.	/	موسيقى الصندوق		جميلة
13	14 ثا	لخضر ينظر بحزن، ويغادر	صدرية	عادية	ثابتة	- /	-	موسيقى الصندوق صوت الباب ووقع الأقدام		لخضر
14	08 ثا	تمسك جميلة بصندوق الموسيقى	قريبة جدا	غطسية	ثابتة	- /	-	موسيقى الصندوق صوت ضرب الباب		/
15	10 ثا	جميلة تنظر بحزن شديد للصندوق	قريبة جدا	عادية	ثابتة	- /	-	- /		جميلة

- **المقطع السابع: حوار (رشيد) والضابط**

رقم اللقطة	مدة اللقطة	المقطع السابع							أخرى /الشخصيات تنقلات /...
		شريط الصورة			شريط الصوت			الفضاء المكاني/ الزماني	
		محتوى اللقطة	سلم اللقطة	زاوية النظر	حركة الكاميرا	الحوار	الموسيقى	المؤثرات الصوتية	
01	34 ثا	مجموعة من السيارات والشاحنات تنتقل بجانب المحطة و(رشيد) يتقدم من بعيد، يتوقف لرؤيته أمرا ما يتضح لاحقا أنها سيارات الشرطة أمام المقهى ويعود للوراء ثم يعود.	عامة ثم جامعة	عادية	ثابتة	/	/	ضجيج السيارات والشاحنات ضوضاء الناس	خارجي/ المحطة /نهارا (رشيد)
02	20 ثا	(رشيد) يتقدم نحو المقهى	ذاتية صدرية	عادية	ترافلينغ أمامي	/	/	ضجيج الشارع ضوضاء الناس وقع الأقدام	الشارع /نهارا (رشيد)
03	20 ثا	(رشيد) يدخل المقهى ووراءه سيارة الشرطة ويتجه نحو الضابط وصاحب المقهى. ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	متوسطة ثم صدرية	عادية	ثابتة ثم بانورامية	**(رشيد)** : السلام عليكم. صاحب المقهى :أك تشوف آسي **رضوان** هاذا وين يجي	/	ضجيج الشارع ضوضاء الناس	منظر داخلي المقهى /نهارا (رشيد)
04		(رشيد) ينظر لصاحب المقهى،وثم	صدرية	عادية	ثابتة	يكمل : عندوا ساعة ونص	/		(رشيد)

		للضابط ويبدو عليه التوتر والخوف ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية				ملي خرج. **الضابط:** راك مليح هكا بلا لحية راك بوكوص			
05	07 ثا	الضابط وعساكره مع صاحب المقهى ينظرون ل(رشيد). ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	خصرية	عادية	ثابتة	**الضابط:** واش معجباتكش الخدمة **(رشيد)** : لا مزال ما والفتش برك هذا ماكان.	/	ضجيج الشارع ضوضاء الناس	منظر داخلي المقهى /نهارا	(رشيد) والضابط
06	09 ثا	يسير الضابط و(رشيد) ويجلسان بعيدا في الزاوية. ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	ذاتية	عادية	ترافلينغ	**الضابط:** تبعني،....ريح	/			
07	26 ثا	(رشيد) والضابط يتحاوران ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	فوق الكتف	عادية	ثابتة	**الضابط:** تتكيف،.... واش خممت فالهدرة نتاعنا. **(رشيد)** بتوتر : إيه خممت، ما في بالي حتى واحد **الضابط:** بصح راك خالفت الوعد تاعك **(رشيد):** علاه مخالفتش. أمم مكان والو	/	ضجيج الشارع ضوضاء الناس صوت إخراج السيجارة من العلبة		(رشيد) والضابط
08	03 ثا	صاحب المقهى ينظر لهما و يحاول استراق السمع	قريبة	عادية	ثابتة	/	/	ضجيج وصوت وضع الكؤوس	المقهى /نهارا	(رشيد) والضابط

09	10 ثا	الضابط يكمل حواره وهو غاضب و(رشيد) يرد بتوتر وخوف ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	قريبة	عادية	ثابتة ثم بانورامية ثم ثابتة	**الضابط:** راني صابر بصح قداش قدني نصبر (رشيد) يزاف. **(رشيد) متلعما** : أنا منين تكون حاجة نخبرك نقولك	/	ضجيج الشوارع ضوضاء الناس	المقهى /نهارا (رشيد) والضابط
10	01 ثا	مواصلة الحوار ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	قريبة	عادية	المجال والمجال المقابل	**الضابط:** راك عارف لي يهمني.	/		المقهى /نهارا (رشيد) والضابط
11	14 ثا	مواصلة الحوار ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	فوق الكتف	عادية		- **الضابط:** مزالك تسمع فيا - **(رشيد) : إيه** - **الضابط:** ماتنساش حياتك راهي مزالها معلقة بين يديا - **(رشيد) فهمت.**	/		المقهى /نهارا (رشيد) والضابط

- ***المقطع الثامن : زيارة (رشيد) للقرية وقتله لأحد الأهالي الناقمين عليه***

اللقطة	مدة	المقطع الثامن		الفضاء المكاني/	أخرى /الشخصيات
		شريط الصورة	شريط الصوت		

	اللقطة	محتوى اللقطة	سلم اللقطة	زاوية النظر	حركة الكاميرا	الحوار	الموسيقى	المؤثرات الصوتية	الزماني	تنقلات /...
01	12 ثا	(رشيد) في قريته متجه نحو بيته في سكون الليل	عامة	عادية	بانورامية	/	/	عواء الذئب وقع أقدام	القرية /ليلا	(رشيد)
02	23 ثا	(رشيد) يصل لبيته، ويدق الباب	جامعة	عادية	ترافلينغ خلفي ثم بانورامية	/	/	وقع الأقدام دق الباب نباح الكلاب		(رشيد)
03	04 ثا	لقطة قريبة لصحن الحساء	قريبة	غطسية	ثابتة	/	/	صوت البلع الحساء وصوت طرق الملعقة	بيت (رشيد) /ليلا	(رشيد)
04	07 ثا	(رشيد) يشرب الحساء بسرعة، وينفخ فيه ليخفف سخونته	قريبة	عادية	ثابتة	/	/			
05	06 ثا	والدة (رشيد) تراقبه وهو يأكل، بعيون حزينة خائفة على ابنها ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	فوق الكتف	عادية	ثابتة	**الأم:** بالسياسة عليك ولدي، حامية شوية تحرقك. **(رشيد)** : بنينة ما ينينة.	/			الأم (رشيد)
06	07 ثا	(رشيد) يشرب الحساء بسرعة، وينفخ فيه ليخفف سخونته	قريبة	عادية	ثابتة	/	/			(رشيد)
07	20 ثا	الأب يراقب ابنه وعيونه كلها قلق وخوف عليه، ويحاول معرفة ما ينوي فعله. ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	فوق الكتف	عادية	ثابتة	**الأب:** درت الفيزا **(رشيد)** : لا ما يسحقوش فيزا. **الأب:** واش رايك رايح دير لهيه **(رشيد)** : نخدم با نخدم، كاينة لخدمة	/		منظر	الأب (رشيد)

						لتمة، نقدر نخدم وين حبيت		صوت البلع	داخلي	
08	05 ثا	والدة (رشيد) تراقبه بقلق ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	فوق الكتف	عادية	ثابتة	**الأب:** نتمنالك الخير هاذي حاجة مليحة ليك كي تروح، ونزيدك	/	الحساء وصوت طرق الملعقة		الأم (رشيد)
09	09 ثا	الأب يكمل حديثه ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	فوق الكتف	عادية	ثابتة	**الأب:** ونزيدك، ميليقش طول هنا وليدي، علابالك بلي قتلوا (سعيد)	/		بيت (رشيد) /ليلا	(الأب (رشيد
10	12 ثا	يوقف (رشيد) الأكل ويسأل. ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	فوق الكتف	عادية	ثابتة	**(رشيد)** : (سعيد) التايب **الأب:**ايه هاذي يزمين ملي جاو عندو، خرجوه من دارو، ذبحوه قدام مرتو ولادو	/	/		(رشيد)
11	04 ثا	الأم تستمع لحديثهما. ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	فوق الكتف	عادية	ثابتة	... ولادو صغار	/	/		الأم
12	14 ثا	(رشيد) يحرك رأسه ويكمل أكله. ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	قريبة	عادية	ثابتة	**(رشيد)** : إيه **الأب:** الله يرحمو، الله يجعلوا يكون من أهل الجنة.**الأم** : نزيدلك شوية حريرة **(رشيد)** : واه	/	صوت البلع وصوت طرق الملعقة	بيت (رشيد) /ليلا	(رشيد)
13	10 ثا	العائلة حول المائدة والأم تقف لتضييف الحساء لابنها	جامعة	عادية	ثابتة	/	/	صوت الأواني نباح وقع الأقدام	بيت (رشيد) /ليلا	/
14	16 ثا	(رشيد) يغادر القرية، ويلتفت يمينا وشمالا	جامعة	عادية	ثابتة ثم بانورامية	/	/	عرير الجدجد وقع الأقدام عواء تنفس	القرية /ليلا	/

15	05 ثا	شخص يتبع رشي الذي ينتبه ويركضان ليتوقف (رشيد) ويواجهه	ذاتية	عادية	ترافلينغ	/	/	وقع الأقدام التنفس		(رشيد)
16	12 ثا	يتوقف (رشيد) ويواجهه، ويحاول الهرب من ضربات السكين	خصرية	عادية	ترافلينغ فبانورامية وترافليغ	/	/	وقع الأقدام وتنفس صوت الضرب		(رشيد)
17	02 ثا	يد تحمل سكينا	قريبة	عادية	ثابتة	/	/	وقع الأقدام وحركة الشخصيتين	منظر خارجي / القرية /ليلا	/
18	02 ثا	(رشيد) يحدق بالسكين وصاحبه	صدرية	عادية	ثابتة	/	/			(رشيد)
19	03ثا	صاحب المحل الذي سبق وهدده يحاول طعنه	قريبة	عادية	ثابتة	/	/			/
20	02ثا	(رشيد) يحدق بالسكين وصاحبه ويحاول مواجهه	قريبة	عادية	ثابتة	/	/			(رشيد)
21	08 ثا	الرجل يهاجم (رشيد) بسكينه و(رشيد) يفلت كل مرة	فوق الكتف	عادية	بانورامية	/	/			
22	10 ثا	(رشيد) يمسك سيد الرجل وتشاجران، يخنقه ويسقطه أرضا	صدرية	عادية	بانورامية	/	/			
23	04 ثا	يمسك (رشيد) بالسكين بيد الرجل	قريبة	عادية	ثابتة	/	/			
24	32 ثا	(رشيد) ممسكا بالرجل ويطعنه، ثم يبتعد عنه وهو خائف	صدرية	عادية	ثابتة ثم ترافلينغ	/	/	حركة وصراخ و تنفس الحاد		
25	10 ثا	هروب (رشيد)	جامعة	عادية	ثابتة	/	/	وقع الأقدام		

- **المقطع التاسع: المواجهة بين (رشيد) والأم جميلة.**

رقم القطع	مدة اللقطة	المقطع السابع						أخرى: شخصيات /تنقلات
		شريط الصورة				شريط الصوت		الفضاء المكاني/ الزماني
		محتوى اللقطة	سلم اللقطة	زاوية النظر	حركة الكاميرا	الحوار	موسيقى	المؤثرات الصوتية	
01	09 ثا	(رشيد) في سيارة لخضر متجهين لقبر سلمى متكأ على النافذة، ينظر على مدى الطريق الجبلية	قريبة جدا	عادية	ترافلينغ جانبي	/	/		(رشيد)
02	10 ثا	جميلة نائمة في المقعد الخلفي	صدرية	عادية	ترافلينغ	/	/		جميلة
03	08 ثا	لخضر يقود السيارة	صدرية	عادية	ترافلينغ	/	/		لخضر
04	14 ثا	(رشيد) بارتباك يكلم لخضر ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	صدرية	عادية	ترافلينغ	**(رشيد)**: باغي نشوف دراهمي ذرك.**لخضر**: كيفاش. **(رشيد)** : باغي ذركا ذرك نشوف دراهمي. **لخضر**: وش بيك مع الدراهم.	/	ضجيج السيارة	(رشيد)
05	04 ثا	جميلة تفيق وتنظر ل(رشيد) ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	صدرية	عادية	ترافلينغ	**لخضر**: وقيلا ما آمنتنيش، آه قتلك الدراهم راهم عندي	/		جميلة
06	03 ثا	لخضر يصرخ في (رشيد)	صدرية	عادية	ترافلينغ	**(رشيد)** : إيه أمنتك بصح باغي نشوف دراهمي.	/		لخضر
07	03 ثا	جميلة تنظر ل(رشيد) بغضب	صدرية	عادية	ترافلينغ	/	/	ضجيج	جميلة

08	02 ثا	يدي جميلة تخرج النقود من حقيبتها	قريبة جدا	غطسية	ترافلينغ بانورامية	/	/	ضجيج صوت فتح الحقيبة	المنظر داخلي السيارة/ نهارا	/
09	03 ثا	جميلة تقترب من (رشيد) ، وتكلمه ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	قريبة	عادية	ترافلينغ	**جميلة:** هام ليك	/	ضجيج السيارة		جميلة
10	03 ثا	تحرك النقود بوجه (رشيد) ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	قريبة جدا	عادية	ترافلينغ	**جميلة:** 10 ملاين، تحسب	/			(رشيد)
11	02 ثا	جميلة تكلم (رشيد) ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	قريبة	عادية	ترافلينغ	**جميلة:** تحسبهم.	/			جميلة
12	04 ثا	(رشيد) يشيح بنظره عن النقود ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	قريبة	عادية	ترافلينغ	**(رشيد)** : أيا صحا **جميلة:** منسحقش صحا تاعك	/			(رشيد)
13	04	لخضر ينظر لهما ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	قريبة	عادية	ترافلينغ	**جميلة:** خليهم لعمرك.	/	ضجيج السيارة		لخضر
14	18 ثا	جميلة تواصل تأنيب (رشيد) ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	قريبة	عادية	ترافلينغ	**جميلة:** أك فايق واش رام دير **(رشيد)** : كيفاه. **جميلة:** سمعتني مليح، طلبت منا دراهم، وحنا راح نعطوك الدراهم لي طلبتهم، باش توريلي بنتي،	/	ضجيج السيارة		جميلة (رشيد)
15	02 ثا	لخضر يستمع متأثرا ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	صدرية	عادية	ترافلينغ	**جميلة:** بنتي وين راهي	/			لخضر

16	03 ثا	تكمل جميلة تأنيبها ل(رشيد). ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	قريبة	عادية	ترافلينغ	**جميلة:** بنتي لي ديتوهالي	/	ضجيج السيارة	المنظر داخلي السيارة/ نهارا	جميلة
17	01 ثا	(رشيد) يحاول إبعاد نظره نحو النافذة ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	قريبة	عادية	ترافلينغ	/	/			(رشيد)
18	03 ثا	تكمل جميلة تأنيبها ل(رشيد) بكل انفعال ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	قريبة جدا	عادية	ترافلينغ	**جميلة:** كيفاش بانتلك، كيفاش راك عايش بيها هاذي	/			جميلة
19	02 ثا	(رشيد) ينظر بعيدا بلا نطق كلمة	قريبة	عادية	ترافلينغ	/	/			(رشيد)
20	02 ثا	لخضر يتدخل لإسكات طليقته. ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	صدرية	عادية	ترافلينغ	**جميلة:** وذركا سمعتني **لخضر:** خلاص جميلة خلاص جميلة	/			لخضر
21	03 ثا	(رشيد) يشيح بنظره نحو النافذة. ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	قريبة	عادية	ترافلينغ	**جميلة:** حاط روحك مسلم، **تشد مني** دراهم	/			(رشيد)
22	07 ثا	تكمل جميلة تأنيبها ل(رشيد) بكل انفعال ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	قريبة	عادية	ترافلينغ	**جميلة:**.... باش نشوف قبر بنتي... حاط روحك مسلم	/			جميلة
23	12 ثا	(رشيد) بعيون مرورغة لا يجد ما يقوله وينظر بعيدا على مدى الطريق	قريبة جدا	عادية	ترافلينغ	/	/			(رشيد)
24	21 ثا	الطريق الأمامية من وراء الزجاج الأمامي والماسحات الزجاجية لتنتقل الكاميرا بلقطة صدرية للخضر.	ذاتية	عادية	ترافلينغ ثم بانورامية	/	/	ضجيج صوت الماسحات	السيارة/ نهارا	/
25	04 ثا	(رشيد) تعلو على قسمات وجهه الحزن	قريبة	عادية	ترافلينغ	/	/			(رشيد)

26	04 ثا	جميلة تنظر للأسفل، شاردة غارقة في خزنها وألمها	قريبة	عادية	ترافلينغ	/	/	ضجيج السيارة	المنظر داخلي السيارة/ نهارا	جميلة
27	21 ثا	الطريق الجبلي الخالي، وسيارة الثلاثة تتقدم للأمام	عامة	عادية	ترافلينغ	/	/			/
28	14 ثا	(رشيد) يصمت لفترة ويكلم جميلة. ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	قريبة	عادية	ترافلينغ	**(رشيد)** : ماشي أنا لي قتلت بنتكم.	/			(رشيد)
29	9 ثا	تنظر جميلة له وهي متفاجئة، وتستمع بعناية ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	قريبة	عادية	ترافلينغ	**(رشيد)** : عمري ما شفتها ما نعرفهاش، هذاك الوقت كنت مزال مطلعتش للجبل.	/	ضجيج السيارة		جميلة
30	05 ثا	لخضر يصرخ بوجه (رشيد) ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	صدرية	عادية	ترافلينغ	**لخضر** : واحد ما قالك احكيلي حكايك، سكتنا صحا	/			لخضر
31	05 ثا	رشيد) يسكت، ويلتف لصوت جميلة) ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	قريبة	عادية	ترافلينغ	**جميلة بصوت حزين** : احكيلي.	/			(رشيد)
32	04 ثا	جميلة تواصل الحديث ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	قريبة	عادية	ترافلينغ	**جميلة**: احكي أنا حبيت نعرف.	/			جميلة
33	04 ثا	ينظر لخضر بغضب لجميلة من المرآة الأمامية	صدرية	عادية	ترافلينغ	/	/			لخضر
34	04 ثا	(رشيد) يحكي لهما عن سلمى ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	قريبة	عادية	ترافلينغ	- **(رشيد)** : ماشي أنا لي قتلتها Madame	/			(رشيد)

35	03 ثا	جميلة تنظر ل(رشيد) وتستمع له ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	قريبة	عادية	ترافلينغ	- **(رشيد)** : والله العظيم ما أنا والله	/			جميلة
36	04 ثا	(رشيد) يحكي لهما عن سلمى ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	قريبة	عادية	ترافلينغ	- **(رشيد)** : لي قتلها قتلوه العسكر، ست شهر من بعد	/	ضجيج السيارة	المنظر داخلي السيارة/ نهارا	(رشيد)
37	04 ثا	لخضر يرد بعنف ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	قريبة	عادية	ترافلينغ	- **لخضر:** حاب تحكي آه ما لا قولي كيفاش تعرف pharmacie تاعي.	/			لخضر
38	02 ثا	(رشيد) ينظر إليه ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	قريبة	عادية	ترافلينغ	- **لخضر:** كيفاش تعرف l'adresse تاعي.	/			(رشيد)
39	02 ثا	يكمل لخضر تساؤلاته بغضب ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	قريبة	عادية	ترافلينغ	- **لخضر:** كيفاش تعرف اسمي اسم بنتي	/			لخضر
40	04 ثا	جميلة بحيرة وحزن تنظر لكليهما بالتناوب ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	قريبة	عادية	ترافلينغ	- **لخضر:** كيفاش تعرف وش كانت لابسة نهار لي خطفوها.	/			جميلة
41	02 ثا	لخضر ينظر بغضب ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	قريبة	عادية	ترافلينغ	- **لخضر:اه.**	/			لخضر
42	02 ثا	(رشيد) يرد عليه ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	قريبة	عادية	ترافلينغ	- **(رشيد)** : يخي حكيتلك علاه نعاود نحكيلك	/			(رشيد)
43	03 ثا	لخضر يرد عليه ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	قريبة	عادية	ترافلينغ	- **لخضر:** احكيلها احكيلها ليها ماشي ليا	/	ضجيج	المنظر	لخضر

44	04 ثا	جميلة بعيون دامعة تتحدث ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	قريبة	عادية	ترافلينغ	- **جميلة:** احكيلي	/	السيارة	داخلي السيارة/ نهارا	جميلة
45	05 ثا	(رشيد) يحكي لجميلة ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية ترجمة الاسم عبد الله وليس حمد	قريبة	عادية	ترافلينغ	**(رشيد)** : حمد le cordonnier جاركم، كان معاهم هو لي حكالي على كلش.	/			(رشيد)
46	18 ثا	جميلة تبكي بحرقة وهي تستمع له ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	قريبة	عادية	ترافلينغ	- **(رشيد)** : هو لي حكالي كفاه رفدوها.. كفاه خطفوها، هو لي ورالي قبر وين راهي مدفونة	/	ضجيج بكاء		جميلة
47	20 ثا	لخضر يحاور (رشيد) وهو بشدة الغضب، عند تحليله نعود لحواره مع جميلة حول الموضوع ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	قريبة	عادية	ترافلينغ	- **(رشيد)** : قالي شحال من خطرة جاو ليك باش تعطيلهم الدواء وأنت ما بغيتش **لخضر** : كي كنت قادر نعطيلهم الدوا عطيتهم قاع واش كان عندي، كي زلاو يعسو فيا كيفاش حبيتني نعطيلهم الدوا أه	/	ضجيج السيارة		لخضر
48	02 ثا	يرد (رشيد) عليه. ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	قريبة	عادية	ترافلينغ	- **(رشيد)** : على بيها حبو يعاقبوك.	/			(رشيد)
50	03 ثا	جميلة في صدمة مما تسمعه، وتهجم على (رشيد) ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	قريبة	عادية	ترافلينغ	- **(رشيد)** : هكذا قالي الأخ لي كان معاهم - **جميلة تصرخ** : الأخ	/			جميلة
51	05 ثا	جميلة تمسك بعنق (رشيد) وتخنقه وهي تصرخ لاستفزازها من كلمة الأخ وهي	صدرية	عادية	ترافلينغ	- **جميلة : الآخ** - **لخضر** : جميلة جميلة				جميلة (رشيد)

		ثاني مرة استخدم علواش العبارة وأثارت حنق السامع بعد دعوة (رشيد) لصاحب المقهى بالأخ وغضبه ورفضه لذلك. ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية				- جميلة: يا واحد الخداع			
52	01 ثا	لخضر يحاول إبعاد جميلة، والسيارة تتحرك يمينا وشمالا لتركيزه معهما	صدرية	عادية	ترافلينغ	- /	/	صراخ صوت فرامل وضرب ومقاومة.	لخضر
53	03 ثا	جميلة تواصل هجومها على (رشيد) ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	صدرية	عادية	ترافلينغ	- **جميلة** : قتلتولي بنتي	/		جميلة
54	02 ثا	لخضر يحاول إبعاد جميلة، والسيارة تتحرك يمينا وشمالا لتركيزه معهما	صدرية	عادية	ترافلينغ	- **لخضر** : جميلة	/		لخضر
55	02 ثا	جميلة تواصل هجومها بكل قوتها ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	صدرية	عادية	ترافلينغ	- **جميلة تصرخ** : أ آآآآ - **(رشيد) : أي**	/	صوت السيارة بكاء وصراخ	المنظر داخلي السيارة/ نهارا	جميلة
56	04 ثا	مواصلة الهجوم ولخضر يحاول إيقافها والتحكم بالسيارة في آن وا	خلفية	عادية	ترافلينغ	- **لخضر** : جميلة جميلة	/			/
57	05 ثا	السيارة تهتز يمينا وشمالا على الطريق و تقف خارجه.	عامة	عادية	ثابتة	- **لخضر**: حبسي	/	صوت السيارة بكاء وصراخ	الطريق /نهارا	/
58	05 ثا	لخضر يبعدها عنه ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	جامعة	عادية	ثابتة	- **جميلة** : قتلتولي بنتي... قتلتولي بنتي	/		السيارة /نهارا	لخضر
59	04 ثا	لخضر يبعدها عنه ويدفعها ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	خلفية	غطسية	ثابتة	- **لخضر**: جميلة **جميلة** : قتلولي - **لخضر** : جميلة حبسي	/			لخضر جميلة

60	02 ثا	جميلة منهارة وترقد على مقعدها وتبكي. ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	قريبة	عادية	ثابتة	- /	/	ضجيج بكاء وصراخ	جميلة
61	04 ثا	لخضر يصرخ فيها	قريبة	عادية	ثابتة	- **لخضر**: واش خذاك.، وأنت بركانا من لهدرة الزايدة أه	/		لخضر
62	10 ثا	جميلة منهارة، تبكي بحرقة. ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	قريبة	عادية	ثابتة	- /	/	السيارة /نهارا	جميلة
63	10 ثا	تغادر السيارة	عامة	عادية	ثابتة	- /	/	صوت السيارة	الطريق الغابي /

- ***المقطع العاشر : الوصول للقبر والمشهد الختامي.***

رقم اللقطة	مدة اللقطة	المقطع العاشر						الفضاء المكاني/ الزماني	أخرى شخصيات تنقلات /...
		شريط الصورة			شريط الصوت				
		محتوى اللقطة	سلم اللقطة	زاوية النظر	حركة الكاميرا	الحوار	الموسيقى	المؤثرات الصوتية	
01	23 ثا	السيارة تسير وسط طريق غابي بأشجار كثيفة على طرفيه ثم تتوقف، لينزلوا ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	عامة	عادية	ثابتة	**(رشيد)** : حبس تشوف حبس **لخضر** : هنا **(رشيد)** :إيه هنا هنا **لخضر** : أك sur **(رشيد)** :هاذي هيا لابلاصة هاذي هيا حبس.	/	ضجيج السيارة زقزقة العصافير صوت فتح الباب	منظر خارجي/ الغابة /نهارا	/

02	9 ثا	ينزل لخضر من السيارة، يخرج مسدسه ويكلم (رشيد) ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	خصرية	عادية	ثابتة	**لخضر** : امشي لقدام حنا نتبعوك	/	صوت باب السيارة تحريك السلاح وقع الأقدام وأنفاس		لخضر
03	12 ثا	الجميع يحاولون الصعود للجبل	جامعة	عادية	بانورامية	/	/	وقع الأقدام صوت أنفاس زقزقة أصوات حيوانات	منظر خارجي/ الغابة /نهارا	(رشيد) لخضر جميلة
04	20 ثا	الجميع يسيرون بالغابة، ويتقدمهم (رشيد) الذي يلتفت كل مرة نحوهم ويمينا وشمالا.	صدرية	عادية	ترافلينغ خلفي	/	/			
05	18 ثا	يواصلون التقدم وراء (رشيد) ، وجميلة تصعد بصعوبة	جامعة	عادية	ترافلينغ أمامي	/	/	وقع الأقدام أنفاس الشخصيات زقزقة أصوات حيوانات		
06	12 ثا	يتوقف (رشيد) ويطلب منهم التوقف، للتأكد من الطريق	صدرية	عادية	ترافلينغ ثم ثابتة	/	/			
07	20 ثا	يكمل (رشيد) الطريق ويتبعانه	جامعة	عادية	بانورامية ثم ثابتة	/	/			(رشيد) لخضر جميلة
08	12 ثا	(رشيد) يسير منهكا	صدرية	عادية	ترافلينغ	/	/			
09	12 ثا	لخضر يسير ملتفتا نحو جميلة يطمئن عليها	صدرية	عادية	ترافلينغ	/	/			
10	12 ثا	جميلة تسير بصعوبة	صدرية	عادية	ترافلينغ	/	/	أنفاس جميلة وقع أقدام زقزقة عصافير		
11	06 ثا	(رشيد) يسير منهكا	صدرية	عادية	ترافلينغ	/	/			(رشيد)
12	20 ثا	يصلون للمكان ويشير للقبور.	متوسطة	عادية	ترافلينغ ثم	**(رشيد):** هاذا لقبر تاع عبد	/		خارجي/	(رشيد)

	ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية			ثابتة	الله الأفغاني الله يرحموا				لخضر جميلة
13	06 ثا (رشيد) يشير للقبور. ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	صدرية	عادية فضد غطسية	ثابتة	**(رشيد)** : هذاك تاع حمد le cordonnier جاركم	/	زقزقة عصافير أنفاس جميلة	الغابة /نهارا	(رشيد)
14	03 ثا جميلة تنظر لرشيد بتوتر	متوسطة	عادية	ثابتة	/	/			جميلة
15	05 ثا (رشيد) يشير للقبر سلمى ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	صدرية	عادية ثم ضد غطسية	ثابتة ثم بانورامية	**(رشيد)**: بنتكم الله يرحمها هاهي	/	/	/	(رشيد)
16	02 ثا قبر سلمى ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	قريبة	غطسية	ثابتة	**(رشيد)** : راي هنا	/			/
17	09 ثا اندفاع جميلة نحو القبر تحفره وهي تصرخ وتبكي	متوسطة	عادية	بانورامية	**جميلة**:أه..سلمى..سلمى... بنتي	/	صراخ وبكاء جميلة		جميلة
18	04 ثا لخضر يبكي	صدرية	عادية	ثابتة	جميلة: أه...بنتي...بنتي	/			لخضر
19	12 ثا (رشيد) متأثرا يتراجع ويجلس	صدرية	عادية	ثابتة	/	/			(رشيد)
20	04 ثا لخضر يبكي ويتجه نحوها	صدرية	عادية	ثابتة	**جميلة**: أه...بنتي...بنتي	/			لخضر
21	06 ثا يمسكها لخضر ويحاول إبعادها	متوسطة	عادية	ثابتة	**جميلة**: أه يما يما علاش أنا علاش	/		منظر خارجي/	لخضر جميلة

22	04 ثا	(رشيد) متأثرا ويراقبهما	فوق الكتف	عادية	ثابتة	**جميلة:** علاش داولي بنتي...بنتي	/		الغابة /نهارا (رشيد)
23	04 ثا	لخضر يبكي ويضم جميلة التي تمسك بقبر ابنتها وهي منهارة	متوسطة	عادية	ثابتة	/	/		لخضر جميلة
24	06 ثا	أقدام تسير بسرعة	قريبة جدا	غطسية	ثابتة	/	/	وقع الأقدام	/
25	10 ثا	الوالدان يبكيان و(رشيد) يراقب	جامعة	عادية	ثابتة	/	/	بكاء جميلة	لخضر جميلة (رشيد)
26	03 ثا	إرهابي بسلاحه وعباءته	متوسطة	ضد غطسية	ثابتة	/	/	وقع أقدام	/
27	08 ثا	مجموعة من الإرهابيين ينزلون واحد تلو الآخر	متوسطة	ضد غطسية	ثابتة	/	/		/
28	15 ثا	الغابة بأشجارها الكثيفة. ترجمة مرافقة باللغة الفرنسية	عامة	غطسية	ثابتة	الإرهابي يأمرهم بذبح الجميع الإرهاب : الله أكبر	/	صوت رصاص تكبير صراخ جميلة	/
29	1 د و 38 ثا	خلفية سوداء تظهر عليها بيانات مكتوبة تخص الطاقم الفني والتقني والمساهمين بالعمل باللون الأبيض	/	/	/	/	/	زقزقة أصوات حيوانات الغابة	/

		تظهر من الأسفل نحو الأعلى							

- **القراءة التعيينية للمقاطع المختارة من فيلم "التائب".**

- **القراءة التعيينية للمقطع الأول: جينريك البداية والمشهد الافتتاحي**

اختار (مرزاق علواش) في فيلمه هذا أيضا المزج بين جينريك البداية والمشهد الافتتاحي، حيث بدأ المقطع بخلفية سوداء مكتوب عليها باللغتين الفرنسية والعربية بيانات باللون الأبيض تقدم المؤسسات المساهمة في العمل وشركات الإنتاج، لتظهر فقرة باللغتين العربية والفرنسية جاء فيها: "في إطار سياسة العفو والوئام المدني نداء وجه للإرهابيين الإسلاميين لتوقيف القتال من أجل الالتحاق ببيوتهم، الذين لبوا النداء لقبوا "بالتائبين" الإسلاميون الذين اختاروا الكفاح المسلح غادروا الغابات والجبال في مجموعات أو فرديا ". وبعدها خلفية سوداء كل ذلك دون استخدام أي خلفية صوتية ليبدأ مع أول لقطة صوت طبيعي للرياح، وظهور (رشيد) الإرهابي التائب في لقطات عامة مع ترافلينغ بزاوية عادية على مستوى النظر بعمامته وعباءته بالضبط (قشابيته) التي يعلوها معطف، وهو يركض في مساحة جبلية شاسعة مغطاة بالثلوج، يحمل حقيبته على ظهره، و ينظر للخلف كل مرة أين يبدو صوت لهاثه واضحا مع وقع أقدامه على الثلوج المتساقطة على الأرض، وترافق مع اللقطات أسماء الممثلين والطاقم الفني المشارك بالعمل باللون الأسود أعلى الكادر يمينا، ليقترب بلقطة متوسطة وهو ينظر وراءه، ويعيد رفع حقيبته التي تسقط عن كتفه بسبب سرعة ركضه، أين يسقط على الأرض وهو يلهث و يسعل في لقطة صدرية تلتها لقطة قريبة لوجهه ظهرت فيها ملامحه بوضوح من تعب خوف توتر....

لتعود وتتالى اللقطات العامة أين يظهر بعيدا جدا وهو يتقدم بخطوات مترنحة أثقلها التعب، ركز عليها المخرج في لقطة قريبة لقدميه وجزء من ساقيه، وبانورامية نحو الأعلى ترتفع للقطة خصرية فعامة يظهر فيها جزء من البيوت مع نقص وتيرة ركضه وكأنه وصل لوجهته وخف الخطر الذي كان يحدق به في تلك المساحات الخالية من أي شكل من أشكال الحياة، ليظهر عنوان الفيلم باللغتين العربية والفرنسية بلون أسود في نفس الموضع، ليواصل (رشيد) تقدمه بزاوية عكسية تتوالى فيها لقطة عامة فجامعة فأمريكية، ليظهر منهكا متثاقل الخطى في لقطة جامعة يسير نحو منزله.

يظهر (رشيد) متقدما نحو قريته حاملا حقيبته في يده بترافلينغ أمامي يتبعه، لينتقل للقطة عامة للبيوت الحجرية القديمة ترتفع بينها صومعة المسجد البيضاء، ليخرج من زقاق قديم ويتقدم بلقطات جامعة، ليقف أمام باب في لقطة قريبة لوجهه وهو ينظر يمينه ثم يدق الباب في لقطة قريبة جدا لذراعه التي تضرب ذلك الباب الخشبي القديم المتآكل ليسمع صوت امرأة تسأل: شكون ليجيبها

رشيد ولدك ما، ولدك. فيفتح الباب لتظهر امرأة عجوز في لقطة قريبة تمد ذراعيها نحوه مسرعة لضمه فيقبل جبينها ويضمها ويقبل يدها، وهي تبكي وتتمتم يا ولدي.. يا ولدي وتنادي زوجها: الحاج... الحاج و تضمه في لقطة قريبة يظهران وهما ينظران نحو الباب أين يظهر والده، فيحتضنهما ويقبل يده ويضمهما إليه وهم يبكون.

- **القراءة التعيينية للمقطع الثاني: عودة (رشيد) لقريته ورفض الأهالي له.**

في بداية المقطع يظهر أحد الأهالي يركض من بعيد ليدخل لدكان جد بسيط لا يكاد يوجد فيه سلع ويصرخ لاهثا: "يا جماعة يا جماعة شفتو"... ليرد الآخر بدهشة وعيونه تكاد تقفز من رأسه : (رشيد) القاتل، ليركض وهو ينعته بأبشع الأوصاف ويتبعه الرجلين، ويفتح باب بيت (رشيد) مباشرة دون استئذان ويدخل وهو يقول: "وين راح...الخبيث...المجرم...القاتل"، ليجده وسط أهله وذويه فيقفون ليحموا (رشيد) منه، والذي يصرخ فيه ويطرده من بيته فيحاول أن يهجم عليه هو الآخر ويمنعه والده ومن حوله، ويمسك الرجلين ذلك الشخص الذي يعاتبه بأنه شارك في مجزرة التي حصلت في قريتهم بسيدي موسى أين ينكر، ويرد عليه "شفتك مع الذباحين"، ويتهمه بقتل أهله، ليصرخ الأب بحزن: "قالك مكانش معاهم، ابني عمرو ما قتل، ابني كان فالجبل".

اعتمد المخرج على اللقطات الصدرية والتي يقطعها أحيانا باللقطات القريبة ليخرج الرجلين الرجل الغاضب الذي واصل تهديده وشتمه "تحارب ف النسا والذراري؛ تخلصها غالية يا.."، وفي لقطة صدرية جمعت (رشيد) ووالدته و والده الذي قبل رقبته بعد أن قال له (رشيد) :"أنا قتال أنا"، لترد أمه التي تحاول تهدئته: "ما ديرش عليه"، ليرد :" والله وليت عليه، عينيه نجبدها له"، ليحاول الجميع تهدئته.

- **القراءة التعيينية للمقطع الثالث: تسليم (رشيد) نفسه**

في لقطة جامعة للمحطة وعلى صوت مزامير الحافلات، تظهر أحدها، وهي تدخل لتتوقف، ويفتح الباب وينزل (رشيد) في لقطة أمريكية تظهر فيها لافتة مكتوب عليها وهران، بشار، بلعباس، ليظهر وهو يسر على الرصيف حاملا حقيبته في لقطة جامعة فمتوسطة، ليعرقله جذع شجرة مرمي على الرصيف كاد يطرحه أرضا، ويواصل سيره أين كانت الكاميرا تلتقط مظاهر تخريب جدان محطمة وبيوت قديمة، مر بجانبها بخطى مثقلة مع حركة بانورامية نحو اليسار.

تنتقل مباشرة للقطة صدرية للضابط وهو يعاين مسدس بين يديه وينظر (لرشيد)، ويبدأ حديثه بثقة: "مليح، مالا قلتلي عمرك لا استعملوا" ليرد بصوت لا يكاد يظهر"لا" مع بقاء لقطة الضابط الذي

ينظر بحدة :"مالا سرقتوا للأمير"، فيقول متلعثما بأنه استغل نومه لسرقته والهرب، ليواصل الضابط الضغط عليه ليعترف أكثر حول ما يعرف بينما يبدو رشيد متوترا وخائفا يلتفت يمينا وشمالا، وهنا تم الاعتماد على لقطة المجال والمجال المقابل، ويتواصل الحوار فيضع الضابط المسدس على مكتبه ويتنهد ويشير له بيده قائلا :"زيد فكر مليح، خمم"، وبلقطة قريبة جدا أين تظهر ملامح رشيد المتوترة وعيونه التي تنظر يمينا وشمالا ويرد بتلعثم: " ما... ما عنديش واش ما كلش قتلك... قتلك كلش"، ويبقى وجهه وهو ينظر باتجاه الضابط شامل كامل الكادر مع صوت هذا الأخير وهو ينادي الشرطي، ليلتفت رشيد نحو الباب الذي يسمع صوت فتحه، ليقترب الشرطي من الضابط الذي يعطيه سجلا ويقول:"هاك سجل هذا وآك تعرف واش دير"، ويطلب منه الخروج في حين تظهر الترجمة اللاحقة باللغة الفرنسية أكثر وضوحا : "سجل هذا وأكمل الإجراءات اللازمة"، وفي لقطة صدرية يظهر الضابط يحتسي قهوته على مكتبه تحت أنظار رشيد، في لقطة قريبة لهما على التوالي يطمئن رشيد بأن ملفه سيأخذ بعين الاعتبار، ليرد عليه بتردد وخوف : "صحا... كثر خيرك"، ليرد عليه : ما تشكرنيش أنا أشكر القانون، بابتسامة ساخرة يكمل:"الوئام المدني" يسكت برهة ويكمل : "أنا هنا راني نطبق فيه برك"، ليوقفه وهو يهم بالخروج ويطلب منه خدمة ردا على شكره، دون توضيحها بالمقطع.

- **القراءة التعيينية للمقطع الرابع: حوار رشيد مع صاحب المقهى**

يدخل **(رشيد)** المقهى بلقطة صدرية مع حركة ترافلينغ يلقي السلام على صاحب المقهى العم صالح، الذي يخبره أن الضابط سي رضوان كلمه عنه، وبنظرة جادة يؤكد له أن العمل موجود طالما كان جديا في الرغبة في العمل، بينما تظهر تعابير **(رشيد)** المتوترة التي رصدتها الكاميرا بلقطة قريبة ثم لقطة فوق الكتف، ركز فيها المخرج على ملامح وجه العم صالح القاسية وهو يقول له أنه لا يريد المشاكل ولا السياسة في مقهاه، بينما طأطأ رشيد رأسه بلقطة قريبة وبتقنية المجال والمجال المقابل، ولقطات قريبة متتالية، تواصل الحوار بينهما، أين طلب منه حلق لحيته، وسأله حول عمله السابق ليجيب رشيد بأنه عمل بالفلاحة.

- **القراءة التعيينية للمقطع الخامس تواصل رشيد والصيدلي.**

يبدأ المقطع بلقطة جامعة لأحد أزقة المدينة يظهر فيها (رشيد)، وهو يقترب بزاوية عادية ثابتة، ليوقف أحد المارة ويسأله عن مكان يوجهه إليه هذا الأخير، ليظهر لاحقا وهو يدخل ويلقي السلام

وينظر يمينا وشمالا، ويعيد إلقاء السلام باحثا عن مالك الصيدلية، الذي يخرج من وراء رفوف الأدوية التي ظهرت قليلة مقارنة بما يجب أن تكون في الصيدلية، –وقد ظهر ذلك في عدة مشاهد من الفيلم كما هو الحال بمشهد الصيدلي مع المريضة التي استاءت لعدم وجود دواءها رغم أنها أتت عدة مرات وتبرير الصيدلي ذلك بعدم توفر الأدوية بسبب المورد، وكذلك حواره مع طليقته حول تراجع عمله وعدم القدرة على توفير الأدوية وغيرها من اللقطات.

يظهر لخضر الصيدلي وهو يرد السلام في لقطة أمريكية تلتها لقطة صدرية، يسأل خلالها رشيد: "عندك أسبرين تاع الدوا... تاع الراس"، ليسأله أيها يفضل ليرد أنه ليس مهما، تركز الكاميرا على ملامح رشيد المتفاجئة في لقطات صدرية متتالية، وهو ينظر للصيدلي الذي يجهز له طلبه، و يواصل التحديق دون إنزال عينيه عنه ليضع النقود ويمسك بالدواء، ويخرج ليصل للباب في لقطة أمريكية يقف ويلتفت إليه ويواصل التحديق ثم يغادر.

في لقطة أمريكية في الشارع المقابل للصيدلية رشيد يقف هناك وهو يراقب، ليظهر لاحقا في لقطة صدرية ممسكا هاتفا ثابتا ويبدو متوترا وبصوت مرتجف يتكلم : "ألو أنت هو لخضر إيول، يسكت برهة ويكمل : معليه اسمعني مليح، عندي حاجة تهمك "، لينتقل بترافلينغ أمامي إلى الصيدلي لخضر منتقلا بين لقطة إيطالية فلقطة صدرية وصولا للقطة القريبة، ممسكا بالهاتف الذي يضغط عليه بقوة وكأنه سيقط من يده وعلامات الحزن والألم على وجهه ليصرخ : "شكون أنت شكون أنت مع من راني... ليسكت ويكمل عاود لي... عاود عيط لي" وخلال كلامه يهتز جسمه ويكاد يغمى عليه أين تتحرك رفوف الأدوية الشبه فارغة، وتكاد تسقط حيث استند عليها من هول ما سمع، ليضع الهاتف بعنف ويمسح بيديه على وجهه وينزل واضعا يده على فمه ليظهر بلقطة قريبة وهو يبكي.

- **القراءة التعيينية للمقطع الخامس: عودة جميلة لبيتها**

بلقطة خصرية تظهر **(جميلة)**، وهي تدخل منزل طليقها الواقف وراءها ليتقدم نحو باب الشرفة ويفتحه في لقطة فوق الكتف، وهي واقفة في صدمة تنظر لبيتها مستغربة لحاله، قبل أن تبدأ بسلسلة الأسئلة حول الأثاث ليجيب أنه رمى كل شيء بسبب الفيضان، لتنظر للوح كبير وتسأل عن سبب وجوده فيجيب أنه يستخدمها كسرير له، لتواصل تعقيبها واستفساراتها حول الكتب، ليطمئنها أنه لم يرمها، وفي لقطة قريبة له ثم لها تظهر مشاعر مختلطة لدى كليهما بعيونهما الدامعة، لتنزع خمارها وتضعه و تذهب إلى الغرفة وتقف برهة وهي تنظر إليها وتفتح خزانة الحائط أين توجد الكتب المكدسة هناك، لتغلقه وتفتح الباب الثاني، وتقف أمامه تنظر داخل الخزانة ويظهر بلقطة قريبة وهو ينظر

باتجاهها بحزن شديد ويسألهما أن كانت تريد شرب القهوة وترفض ذلك، تحمل مجلة مكتوب عليها باللغة الفرنسية الجزائر وصورة طفلة صغيرة، وتنظر بلقطة قريبة له وتسأل إن كان الماء موجودا لتستحم فيرد بالإيجاب لكنه بالوقت، لتجيبه دون اكتراث كالعادة، تضع المجلة وتحمل كتاب يظهر بلقطة كبيرة بخلفية سوداء والعنوان على جزء أبيض مكتوب بالأسود باللغة الفرنسية CAHIER NOIR D OCTOBRE دفتر أكتوبر الأسود، تفتحه وتعيد غلقه، وهو ينظر إليها بنفس تلك النظرات، ويسألها أن أرادت شيئا لأنه سيذهب للتسوق، لتخبره: "ما كلاه روح برك"، لتظهر في لقطة قريبة وهي تمد يدها ببطئ نحو صندوق موسيقى وتحمله وتنظر إليه بحزن تحركه ويبدأ في إصدار الموسيقى ويظهر كلاهما على التوالي بلقطة قريبة بعين مغرورقة، ليحاول أن يغير الموضوع بقوله أنه أمر مدهش أنها لم تتغير ،فتقابله بالصمت، فيغادر ويتركها بمفردها.

- **القراءة التعيينية للمقطع السابع حوار رشيد والضابط**

يبدأ المقطع بلقطة عامة فجامعة حيث يظهر فيها (رشيد)، وهو يتقدم بكاميرا ثابتة وزاوية عادية ليعلو ضجيج وضوضاء السيارات والشاحنات التي تنتقل في المحطة، لينتبه (رشيد) لمزمار الشاحنة الذي يحذره، فيسرع ليبتعد عنها، وفي لقطة جامعة يتوقف وتبدو علامات القلق بادية على وجهه، ليتراجع ويعود أدراجه لكنه فيغير قراره ويواصل طريقه نحو المقهى، أين تظهر سيارة الشرطة مركونة هناك، وهذا ما يفسر تردده بمواصلة السير.

يقترب (رشيد) من المقهى بخطى متثاقلة وتصبح السيارة أكثر وضوحا، مع اعتماد (علواش) على اللقطة الذاتية مصحوبة بترافلينغ أمامي وهو يدخل باب المقهى، لينتقل بلقطة متوسطة ويقترب من مالك المقهى الذي كان يحادث الضابط ليلقي (رشيد) السلام، فينظر له العم صالح بازدراء ويلتفت للضابط ويخبره:"آك تشوف آسي رضوان، هذا وين يرجع عنده ساعة ونص ملي خرج " وخلال حديثه يظهر (رشيد) في لقطة قريبة متوترا ينظر تارة للضابط وأخرى لرئيسه الذي يعاتبه، وفي لقطة فوق الكتف يظهر فيها (رشيد) بملامح واضحة وهو يركز مع كلمات الضابط الذي يقول له :"راك مليح هكا بلا لحية راك بوكوس" بمعنى أنك أصبحت جميلا بعد حلق لحيتك، ليظهر وهو ينظر إليه بحدة ويقول:"واش معجباتكش هاذ الخدمة"، وكانت عيون الشرطيين ومالك المقهى إلى جانب الضابط كلها متجهة نحوه، ليرد ويبدو من صوت التوتر ويظهر في لقطة قريبة وهو يقول: "مزال ما والفتش برك"، ليسير الضابط نحوه ويقول له : تبعني، ويجلسان على أحد الطاولات الفارغة بالزاوية، أين يخرج الضابط من جيبه سيجارة ويسأله إن كان يرغب بالتدخين، فيرفض ذلك.

بدأ المخرج الحوار بلقطة فوق الكتف تظهر وجه (رشيد) الخائف والمتوتر والضابط يسأله إن كان فكر في كلامه، ليرد أنه فعل ذلك ولا يوجد ما يقوله له، الأمر الذي يثير غضب الضابط ويتهمه بمخالفة الوعد بينهما، ما يوتر رشيد الذي يصر أنه لا يوجد شيء يخبره به، في هذه الأثناء يظهر بلقطة قريبة صاحب المقهى وهو ينظر بحدة ويحاول تحريك رأسه عسى أن يلتقط بعضا من كلماتهما، بينما الضابط وبلهجة تهديد يقول أنه صبر كثيرا عليه ولن يواصل هكذا وأن حياته بين يديه وعليه ان يدرك ذلك، ليرد رشيد بتوتر:" آ لو كان كانت حاجة نخبرك نقولك".

- **القراءة التعيينية للمقطع الثامن قتل رشيد لأحد أهالي القرية**

في لقطة عامة في سكون الليل يظهر مع وقع أقدام (رشيد) الذي يسير وحده في قريته متجها إلى منزله، يلتف وراءه كل مرة ويواصل تقدمه ليصل ويدق باب منزله مصاحبا اللقطات بسكون الليل الذي يخترقه أصوات الجداجد الليلية ونباح الكلاب، وبلقطة قريبة لصحن مملوء بالحساء الذي يشربه بسرعة رغم سخونته التي يحاول التخلص منها بالنفخ فيه، وبعيون حزينة تظهر والدته وهي تقول له أن يتناول ببطء طعامه لأنه ساخن وسيحرقه، ليجيب وهو يواصل الأكل مع صوت ابتلاعه للطعام: "بينة أما بنينة"، فيتدخل والده ويسأله إن حصل على التأشيرة ليغادر البلاد وماذا سيفعل هناك، لكنه يرد بأن المكان الذي سيذهب إليه لا يحتاج لتأشيرة، وأنه سيذهب هناك من أجل العمل، فيوجد الكثير من الخيارات أمامه هناك.

في لقطة قريبة (لرشيد) وهو يتناول طعامه ووالده يحدثه عن مقتل سعيد التائب وذبحه أما أولادة وزوجته، ليتوتر رشيد، ثم يواصل أكله بعد تمني الوالد له أن يكون من أهل الجنة، يواصل المقطع، وقد زادت حلكة الليل، ويظهر (رشيد) في لقطة عامة تليها أخرى جامعة فصدرية يظهر فيها يسير محركا عينيه يمينا وشمالا، يحس بأن شخصا يتبعه وهنا استخدم المخرج اللقطة الذاتية لتحقيق ذلك، يستدير رشيد مستعدا لمواجهته وهو يلهث، وفي لقطة بانورامية يحاول الرجل طعنه بالسكين ويفشل كل مرة، فتظهر بلقطة قريبة يد الرجل ممسكا سكينا لتتوالى لقطات قريبة لهما أين يظهر أن الشخص هو الرجل الناقم الذي جاء لقتله أول ما سمع بنزوله من الجبل للانتقام لعائلته التي فقدها في مجزرة سيدي موسى التي شارك فيها حسب إدعائه الذي أنكره (رشيد) الذي كان يهرب من سكينه إلى أن واتته الفرصة ليقفز ممسكا الرجل من عنقه ويقوم بخنقه، ثم يسقطه أرضا ويحرك يده الممسكة بالسكين ويطعن بها الرجل الذي يبدأ بالصراخ، ويواصل (رشيد) غرزه وهو يلهث بقوة ثم ينظر للقتيل، ويبتعد بسرعة عنه في لقطة قريبة ثم صدرية، ثم يقف وينظر خلفه ليهرب مسرعا .

- **القراءة التعيينية للمقطع التاسع المواجهة بين رشيد و الأم جميلة**

في صمت يتخلله صوت السيارة، يبدأ هذا المقطع بلقطة قريبة جدا لرشيد واضعا رأسه على نافذة سيارة لخضر الصيدلي وينظر للطريق الجبلية، للقطات صدرية لجميلة، وهي نائمة في الخلف، وللخضر وهو يقود السيارة وينظر لها في المرآة الأمامية، ليقطع (رشيد) السكون السائد وبلهجة غير واثقة يطلب رؤية نقوده ما يثير غضب لخضر ويتهمه بأنه يشكك به، مع إصرار رشيد على رؤيتها، لتستيقظ جميلة في تلك اللحظة وتنظر له بغضب وتفتح حقيبة يدها وتخرج النقود وتقترب منه، وفي لقطات قريبة تتناوب بينهما تقول:"هام ليك، عشر ملاين تحسب تحسبهم"، ليرد "صحا" وتصرخ فيه :"ما نسحقش صحا تاعك، خليها لعمرك" ليظهر لخضر وهو ينظر لهما تارة ويعود لينتبه للطريق وتكمل كلامها لرشيد وتخبره بحقارة تصرفه معهما وأنه أبعد أن يكون مسلما ورغم محاولات لخضر إسكاتها تواصل عتابه ولومه بالوقت الذي يحاول إشاحة نظره بعيدا دون جدوى.

يتواصل المقطع بلقطة عامة وبزاوية عادية بانورامية للطريق الجبلية تظهر فيها السيارة وحيدة في ذلك الطريق، ليظهر (رشيد) بلقطة قريبة ويبدو على وجهه الحزن والألم، ينظر للخضر ثم يقول وهو يلتفت لجميلة: ماشي أنا لي قتلت بنتكم، وعمري ما شفتها" تحدق جميلة به بلقطة قريبة، ليواصل كلامه بأنه لم يصعد للجبل في تلك الفترة فيقاطعه لخضر ويطلب منه السكوت، فيطأطئ (رشيد) رأسه ويسكت ليلتفت لصوت جميلة وهي تطلب منه أن يكمل حديثه لأنها تريد معرفة ما حصل.

تتناوب اللقطات القريبة بين ثلاثتهم ويواصل حديثه وهو يقسم بأنه لم يقتلها وأن الجيش قتل الشخص الذي قتلها بعد الحادثة بستة أشهر، فينفعل لخضر ويبدأ بطرح العديد من الأسئلة حول كيفية معرفة عنوانه ورقم هاتفه، وماذا كانت ترتدي طفلته يوم اختطافها، فيجيبه أنه سبق وأوضح له ذلك، لكن لخضر يقول أنه عليه أن يخبر جميلة بذلك، وهنا يواصل حديثه أين يركز المخرج على الحوار والرسائل الألسنة مع تباين استخدام اللقطات الصدرية والقريبة المتناسبة والحوار فيقول أن جارهم أحمد هو من قادهم إليها وهو من أخبره بهذه التفاصيل، وفي لقطة قريبة تظهر جميلة وهي فاتحة فمها من الدهشة، ولم تستطع مسك دموعها، وهي تستمع لما يقوله (رشيد) الذي أكمل موجها الحديث للخضر:"وقالي شحال من خطرة جاو ليك باش تعطيلهم الدوا وأنت مبغيتش"، ليرد لخضر: "كي كنت قادر نعطيلهم الدوا عطيتلهم كل ما عندي، كي ولاو يعسو فيا– يقصد الرقابة حسب ما أوضحته الترجمة باللغة الفرنسية – "كيفاش حبيتني نعطيلهم الدوا"، ليرد عليه أن ما حصل له كان انتقاما على موقفه معهم ؛ كانت كلمات لخضر ورشيد صادمة بالنسبة لجميلة التي بدت منهارة لما سمعته. منهما،

ليواصل حديثه: هكذا قالي الأخ لي كان معانا" لتنهار جميلة بعد سماع كلمة الأخ وتخنق (رشيد) وهي تصرخ : "الأخ"، "الأخ.." وتشتمه بأعلى صوت وهي لا تترك رقبته ولخضر ينادي عليها لتتركه، ويحاول إبعادها، وهي تواصل الصراخ " قتلتولي بنتي"، لتظهر لقطة عامة للسيارة وهي تتحرك يمينا وشمالا بالطرق قبل أن تتوقف، فيظهر لخضر وهو يحاول إبعاد يدي جميلة عن ويصرخ فيها "حبسي، جميلة حبسي" ، لتنهار وتستند على كرسي الخلفي وتضع يدها على وجهها وتبكي بحرقة.

- **القراءة التعيينية للمقطع العاشر الوصول للقبر والمشهد الختامي.**

في لقطة عامة للغابة وبزاوية غطسية تظهر السيارة متقدمة من بعيد مع ترك المجال للصوت الطبيعي، صوت السيارة وصوت أوراق الأشجار وزقزقة العصافير. لتواصل السيارة التقدم في لقطة قريبة ثم تظهر في أخرى عامة مع صوت (رشيد) يقول: "حبس تشوف، حبس" ليرد لخضر "هنا راك سير " فيجيب (رشيد) :"إيه هنا حبس"، فيوقف لخضر السيارة في منتصف الطريق الجبلي وينزل الجميع، في لقطة متوسطة يظهر لخضر حاملا مسدسه ويقول: "امشي لقدام حنا نتبعوك".

يظهر ثلاثتهم في لقطة متوسطة، وهم يحاولون صعود الجبل تليها لقطات خصرية فمتوسطة وهم يتوغلون في الغابة مع خلفية صوتية طبيعية لأصوات العصافير وقع الأقدام على الأوراق المتساقطة على الأرض، وصوت الرياح والأشجار ولهاث كل منهم مع ترافلينغ أمامي، فلقطات موضوعية خلفية يظهر فيها ثلاثتهم وهم يتقدمون نحو الأمام يتقدمهم (رشيد) الذي يلتفت يمينا وشمالا في لقطات متوسطة تجمعه مع لخضر وجميلة التي تحاول كل مرة الإمساك بلخضر لتواصل سيرها لصعوبة الطريق الجبلية، يمضي بعض الوقت فيتوقف (رشيد) ويرفع يده يطلب منهما التوقف وينظر ليتأكد من الطريق ثم يواصل السير، ويتبعانه، ليعود ويستخدم (علواش) اللقطة الجامعة وترافلينغ الأمامي، ليظهر (رشيد) ينظر هنا وهناك باحثا عن مراده في لقطة صدرية تتواصل استخدامها مع كل شخصية على التوالي، لقطة (رشيد) تليها أخرى للخضر الذي يلتفت وراءه وينظر لجميلة التي كان لهاثها ممتزجا ببكاءها وهي تسير بصعوبة، ليجتمع الثلاثة في لقطة ثابتة جامعة بزاوية عادية كانت الأكثر استخداما في المشهد ينظر (رشيد) لمكان ما في الأسفل ويقف ليشير إليه بسبابته ويقول: "هذا لقبر تاع عبد الله الأفغاني الله يرحموا، وهذا لقبر تاع حمد الكوردوني جاركم، وفي لقطة صدرية له ثم جامعة لجميلة التي تتقدم وبالكاد تستطيع الوقوف، ليكمل مشيرا للقبر بلقطة قريبة ليده ويقول:"بنتكم الله يرحمها، هاي هنا".

تركض جميلة نحوه ويبدأ بنبشه وهي تبكي وتنادي بحرقة على فقيدتها، فيظهر لخضر بلقطة صدرية، يبكي ويمسح دموعه، ليبتعد (رشيد) خطوات للوراء بلقطة متوسطة، ويجلس وهو يراقب حرقة والدين على ابنتهما متأثرا بشكل واضح، ليقترب لخضر من جميلة ويحاول إيقافها وتهدئتها وهي منهارة وتصرخ:" يما يما علاش أنا علاش أنا" و(رشيد) جالس يشاهدهما ولم يستطع أن يمسك دموعه التي نزلت حزنا وألما لهذا المشهد أمامه، لخضر يضم جميلة التي تحاول نبش القبر، وهي تبكي وتصرخ بحرقة.

وفي لقطة قريبة غطسية تظهر أقدام رجال وهي تنزل من منحدر، ليعود بلقطة جامعة لأولئك الثلاثة، لتظهر لقطة عكس غطسية لأصحاب تلك الأقدام التي يعلو صوت وقعها عن السابق حاملين بنادقهم على أكتافهم بعماماتهم وعباءاتهم، لينتقل للقطة عامة للغابة مع أصوات تتحدث ولا يظهر الكلام واضحا سوى كلمة "اذبح" وصراخ جميلة ومناداتها للخضر وكذلك هو، وصوت إطلاق النار لتعلو كلمة "الله أكبر".

تظهر خلفية سوداء مع صوت زقزقة العصافير وتصعد بيانات الجنيريك باللون الأبيض بدءا بالعنوان باللغتين العربية والفرنسية تليها أسماء المخرج والممثلين وبقية الطاقم الفني والتقني وكل من ساهم في العمل وصولا لشعارات شركات الإنتاج المساهمة في انجازه وسنة الإنتاج 2012، لتختم الفيلم بالخلفية السوداء.

- **التحليل التضميني للمقاطع المختارة من فيلم "التائب"**

- **التحليل التضميني للمقطع الأول:**

بنفس الأسلوب الذي اعتمده المخرج **(مرزاق علواش)** في فيلميه "**باب الواد سيتي**" و"**العالم الآخر**" والذي يقوم على البداية بمشهد افتتاحي يتداخل مع مقدمة الفيلم، التي استهلها بخلفية سوداء تضمنت المساهمين في العمل تلتها مباشرة ملحوظة باللغتين العربية ترافقها ترجمة للفقرة باللغة الفرنسية حول مفهوم سياسة الوئام المدني، التي اختارها المخرج كفكرة رئيسية لفيلمه وعنونه على أساسها بالتائب –كما سبق وأشرنا في تحليلنا للعنوان وتقديمنا لملخص القصة – وبذلك فالمخرج هنا تعرض لأحد أهم الميكانيزمات المتبعة للتعامل مع الإرهاب.

فوتوغرام رقم (51) عن الملاحظة حول قانون العفو المدني

ولأنه كما يصرح دائما بمقابلاته يسعى لتقديم أهم المحطات التاريخية التي مر بها وطنه، لذا اختار هذه الفترة الزمنية التي تعد من أهم المراحل التي مرت بها ظاهرة الإرهاب في الجزائر والتي تتناول أحد أهم الاستراتيجيات التي اتخذتها الحكومة لحل الأزمة الأمنية التي فتكت بالبلاد لعشرية كاملة وأزيد، أين حاول أن يقدمها سينمائيا من خلال شخصية **(رشيد)** التائب الذي ظهر يركض مباشرة بعد خلفية سوداء اختار بقاءها لثانيتين ليشير للعالم المظلم الذي كان فيه وفر منه، مثله مثل الكثيرين ممن أطلق عليهم القانون التائبون.

وفي لقطات وصفية متتالية عامة فجامعة على مستوى نظر الكاميرا دامت قرابة العشرين ثانية مع ترافلينغ نحو اليمين، يظهر رشيد شاب في مقتبل العمر ملتحي، يرتدي عمامة مع عباءة شتوية (قشابية: لباس تقليدي جزائري يرتديه الرجال في البرد) وهو يركض بكل ما أوتي من قوة في فضاء مكاني واسع مغطى بالثلوج البيضاء الناصعة، وتعلو أصوات أقدامه ولهاثه الذي يكاد ينقطع، مصحوبا بزمهرير الرياح الباردة التي جعلت وجهه أحمر تعلوه ملامح التعب والتوتر والخوف بلقطة سيكولوجية قريبة بعد سقوطه، حيث بقي يلتفت وراءه كل حين خشية أن يتبعه أحد من جماعته الإرهابية التي تخلى عنها، طمعا في تنفيذ سياسة العفو المدني.

فوتوغرام رقم (52) رشيد التائب يلهث بعد هربه من جماعته.

ينتقل المخرج مباشرة للقطة عامة، متجاوز القاعدة السينمائية في الانتقال ما بين اللقطات بتوسط أحد اللقطات الحكائية المتوسطة، كي لا يحدث قطعا واضحا كما كان واضحا في اللقطة التي يواصل فيها الركض حيث تبدأ خطواته في التثاقل وتظهر أقدامه بلقطة قريبة مترنحة بالكاد يتمكن من الوقوف، ليستعين المخرج ببانورامية نحو الأعلى يظهر فيها جسده المتعب.

لتظهر بعدها في لقطة عامة قرية ببيوت متباعدة أغلبها مدمر، مهجورة خالية من السكان، الذين انقسموا بين من فروا بسبب الإرهاب ومن تم اغتياله، وبذلك حاول المخرج أن يقف على رسالة ضمنية مهمة من خلال هذه اللقطات التي تدل على ما فعلته التنظيمات الإرهابية التي تسببت بتهجير السكان من بيوتها بل وهناك قرى دمرت تماما، وبالفعل هذا ما حصل بالواقع الجزائري آنذاك إذ عرفت القرى وبالأخص الواقعة بالمناطق الجبلية والنائية مجازر

لا تزال جرحا في قلوب الجزائريين لم يتجاوزوها بعد.

في لقطات قريبة متتالية يظهر **(رشيد)** أمام بيته، يدق الباب، يدور حوار بينه وبين والدته التي بدت حذرة لتفتح الباب، فأخذت تتأكد من الطارق عدة مرات،حتى أنها سألت من (رشيد) ولم يخطر ببالها اسم ابنها الذي تعلم أنه بالجبل ولا تعلم خبرا عنه وما إذا كان على قيد الحياة أم لا، ليواصل المخرج مستخدما لقطات صدرية في ل(18) و ل(19) تبرز للمشاهد تفاعل وانفعالات الشخصيتين، أين كان الابن يقبل رأس أمه ويديها ودموعها تغلب فرحتها، لتنادي الوالد لينضم إليهما ويضم (رشيد) كلاهما إليه في لقطة تغمرها عواطف الشخصيات التي زادها وضوحا توظيف المخرج للقطات القريبة ل(20) ل (22) التي أوضحت ملامح وتعبيرات ووجوه الشخصيات التي امتزجت فيها الفرحة والحزن في مشهد عاطفي غلب فيه البكاء وصوت القبلات، ليقدم المخرج لنا معاناة أخرى لأهل أولئك الشباب

الذين انضموا لتلك الجماعات الإرهابية طوعا أو كراهية، الذين فقدوا أيضا فلذات أكبادهم بسبب الأفكار المتطرفة والظروف التي أودت بهم إلى أخذ ذلك الطرف على اختلافها وتعددها.

اختار المخرج عنصر الصمت ليكون السائد بالمشهد الافتتاحي الذي تصاحب بمجموعة من البيانات المكتوبة باللون الأسود حول الطاقم الفني والتقني وكذلك العنوان الذي ظهر في اللقطة العاشرة باللغتين العربية والفرنسية كفاصل ما بين الفضاء المكاني الأول الجبال المغطاة بالثلوج، والقرية المهجورة، ببيوتها الحجرية المتهالكة.

يلعب الصمت هنا دورا كبيرا في تبيان العواطف السلبية التي تحيط بالشخصية، ما بين الخوف والموت والدمار والعزلة، وهو ما أشار إليه **(مارسيل مارتن)** في كلامه عن رمزية الصمت إذ يكتسي "... قيمة درامية كبيرة كرمز للموت وللغياب وللخطر وللقلق وللعزلة وللانتظار..."[1] وغيرها من العواطف والمشاعر السلبية التي ظهرت بالفيلم.

لذلك نجد المخرج استغل القيمة الدرامية للسكون ووظفها في كثير من المشاهد كما هو الحال بهذا المشهد فطيلة أربع دقائق لم نسمع سوى مؤثرات صوتية طبيعية صوت الرياح ووقع أقدام ولهاث الشخصية ما جعل المشهد أكثر واقعية ومصداقية، وبذلك يحدث مختلف التأثيرات الانفعالية والعاطفية لدى المشاهدين.

كما أن خيار الصمت في هذا الفيلم كدلالة عن تعامل الحكومة الجزائرية مع الإرهاب أي الصمت الذي طالما اكتنفه في كل مستوياته، ولعل رفض فكرة الفيلم لعدة مرات ورفض تمويلها ما جعله يلجأ لتمويله الذاتي بمساهمة بعض المؤسسات الأجنبية أكثر رد واضح عن موقف السلطة التي أكدت في المواد المنظمة لسياسة المصالحة الوطنية.[2]

على تجنب العودة لموضوعات الإرهاب لتطوي تلك الصفحة احتراما لآلام وجراح الضحايا، وتجنب الخوض في تفاصيل هذه الحقبة المؤلمة.

ركز المخرج على الحركة البانورامية، التي تساعد المتفرج في تتبع الشخصية وهي تركض وتسير في الفضاءات المختلفة التي ينتقل المخرج إليها مستخدما اللقطة العامة التي ساهمت في ذلك

---

[1] مارسيل مارتن، **اللغة السينمائية، المرجع السابق**، ص 118

[2] المادة 46 ، **ميثاق المصالحة الوطنية** التي تنص على: " يمنع استعمال أي تصريح أو كتابة أو أي عمل آخر لجراح المأساة الوطنية بشكل علني وتعريض من يقوم بمثل هذه الممارسات بالسجن والغرامة المالية".

الانتقال ناهيك عن كشفها لتفاصيل المكان المتواجد فيه الشخصية، حيث بدأ بالجبال المغطاة بالثلوج والتي اختارها كدلالة عن الأماكن التي تتمركز فيها التنظيمات الإرهابية والتي تختار مناطق وعرة يسهل الاختباء فيها ويصعب الوصول إليها هروبا من أفراد الجيش الوطني وتسهيلا لتنفيذ عملياتهم الإرهابية، لينتقل للقرية المهجورة في سفح الجبل، ليوصل للمشاهد قصة أولئك الذين هجروا قراهم وبيوتهم هربا من الموت فكانت القرية فارغة موحشة يسودها الخراب، كل تلك المظاهر آيات على جرائم التي ارتكبتها الجماعات الإرهابية الوحشية تجاه أهلها، ليصل لقرية **(رشيد)** التي كانت هي الأخرى غير بعيدة عن حال القرية السابقة، فرغم وصوله في الصباح الباكر كانت القرية فارغة وموحشة هي الأخرى سكانها يغلقون أبوابهم عليهم، فالرعب والخوف من الجماعات الإرهابية لا يزال يحيط بها، وزاد الشعور بوحشة المكان وعزلته توظيفه لتلك المؤثرات الصوتية الطبيعية التي عبرت عن الشعور بعدم الأمان والخوف وصعوبة وقسوة البيئة في تلك المناطق الخطرة.

- **التحليل التضميني للمقطع الثاني:**

يهدف المخرج من خلال هذا المقطع لتصوير موقف كل من أهالي التائبين وأهالي ضحايا الإرهاب من قانون العفو والمصالحة الوطنية، حيث بدأ المقطع بلقطة جامعة لأحد سكان القرية يركض بسرعة متجها نحو دكان بالحي، ليخبر من فيه أن **(رشيد)** عاد، لينتفض مالكه ويخرج غاضبا، وهو يلقي الشتائم والمسبات، ليضرب باب بيت **(رشيد)** ويدخل ويتهجم عليه، ليقف أهله ويدافعون عنه ويمنعون تشابكهما، أين غلب استخدام اللقطة الصدرية المتوافقة مع مشاهد الحوار ولإظهار تحركات الشخصيات وانفعالاتهما أثناء الشجار، الذي كان لفظيا بإلقاء التهم ووصف رشيد بأبشع الأوصاف: "المجرم"،"الخبيث"،"القاتل"،"الذباح" لفظة يطلقها الجزائريون على الإرهابيين بسبب اعتمادهم على ذبح ضحاياهم.[1]

بزاوية المجال والمجال المقابل المتناسبة والحوار الذي استعان به لتوضيح الموقف الدرامي، الذي يدور حول صاحب المحل الذي خسر عائلته في موقعة شارك فيها رشيد والذي يدعي عدم وجوده بها، وهنا يذكر الرجل قرية سيدي موسى وتعود ذاكرة المتلقي لمجازر الرايس بقرية "سيدي موسى" والتي تعد من بين أبشع وأعنف المذابح التي حدثت في تسعينيات القرن الماضي.[2]

1

[2] تعد منطقة سيدي موسى من المناطق المعروفة بمثلث الموت في جزائر التسعينات، ذلك أنها كانت معقل للإرهابيين وأمرائهم، لمزيد من التفاصيل حول المجزرة أنظر : https://ar.wikipedia.org/wiki

حاول **(علواش)** من خلال الحوار أن يوضح بشاعة الجريمة ودمويتها التي لم تميز بين النساء والرجال والأطفال، لكن الحوار جاء ضعيفا غير واضح، وهو حال معظم المشاهد في الفيلم، ونعزي ذلك لضعف لغة المخرج العربية، وعدم كتابته للحوار كاملا في سيناريو فيلمه الذي كتبه بنفسه كعادته، وهو التوجه الذي يفضله المنتمون للمدرسة الواقعية ليكون الممثل غير مقيد ويتبنى الشخصية وفق إمكاناته، فيظهر أكثر طبيعية، خصوصا وأنه يركز على أولئك غير محترفين وغير المشهورين بحثا عن واقعية الأداء.

فوتوغرام رقم (53) أهل رشيد يمنعونه من رد الهجوم عليه

أما اختياره لأسلوب **(رشيد)** العنيف، وظهور رغبة الانتقام والثأر من الرجل الذي يتهمه، وتهديديه باقتلاع عينيه ل(21) هي دلالات ورموز تشكل شخصية الإرهابي عند المخرج الذي لا يعرف لغة غير العنف والجريمة ولا مجال للحوار معه، وقد يكون ضعف الحوار وعدم الاعتماد عليه في أفلامه المتضمنة هذه الفئة كموضوع، لاعتمادها على العنف كلغة، ففضل عدم ترك مجال لها للكلام.

في المقابل أظهر موقف المتعاطف المدافع عن رشيد من أهله الذين يصدقون كلامه وبأنه لا علاقة له بما تفعله الجماعات، ففي ل (17) يظهر والده يرتجف ويصرخ بأن ابنه لم يقتل أبدا طيلة مدة بقاءه في الجبل، ليجتمع والدايه وأقاربه ويقومون بتهدئته بالوقت الذي يحاول فيه استعطاف الجميع بوجهه المتوتر، وعيونه المغرورقة بالدموع، في محاولة لتبرئة نفسه أمامهم، وكسب تأييدهم.

<u>من خلال المقطع وقفنا على مجموعة من الرسائل التي حاول المخرج إيصالها أهمها:</u>

- رفض المواطنين الجزائريين المتضررين من ويلات الإرهاب، لفكرة عودة المسلحين وعدم تقبلهم والتصادم الحاصل بينهم.

- تقديمه لدلالة الظاهرة باعتبارها فعلا جماعيا منظما كما فعل بفيلمه "**العالم الآخر**"، فهو لم يعد مجرد سلوكات فردية كما ظهر في فيلم "**باب الواد سيتي**"، فهو قدم من خلال أفلامه الثلاث تطور الظاهرة من أفعال فردية معزولة إلى تنظيمات وشبكات إجرامية نحو ابتداع سياسات واستراتيجيات تمكنت من زعزعة هذه الجماعات بانفصال أعضاءها بسبب ما أقره قانون العفو المدني كما ظهر في هذا الفيلم "**التائب**".

- الحالة الاقتصادية المزرية التي يعيشها المواطن الجزائري في القرى والمداشر التي لا تحتوي على أبسط متطلبات الحياة، بيوت حجرية قديمة آيلة للسقوط أغلبها مهجور، علامات الخراب والدمار الذي خلفته العمليات الإرهابية، دكان واحد ويكاد لا يحوي حتى السلع الضرورية، فعلامات الفقر والحرمان تبدو واضحة على هيئة سكان هذه القرى البسطاء، والذي أراد به المخرج تقديم صورة مصغرة عن الجزائر خلال تلك الفترة.

- قبول أهل **(رشيد)** له، وعدم ظهور عدائية أو رفض لأي من أقربائه له، فظهر أحدهم بإحدى المشاهد يسأله عن مكاسبه من الجماعة الإرهابية، وما إذا كان أحضر معه ما يساعده على الحياة، مواصلا أن البلاد في وضع اقتصادي سيئ والغلاء المعيشي أثقل كاهل المواطنين، وينصحه بمغادرة القرية نحو المدينة هناك أين يجهله الناس ويجد فرصا أفضل، وفي هذه إشارة لغنائم ومكاسب التنظيمات الإرهابية التي تعيش على استنزاف أملاك المواطنين من خلال عمليات السطو والسرقة وغيرها.

- **التحليل التضميني للمقطع الثالث:**

من خلال هذا المقطع يقود المخرج المتلقي إلى وضع بعض المقارنات بين أول فضاء مكاني شاهده، القرية والفضاء الثاني الذي انتقل إليه **(رشيد)** باحثا عن شرعية توبته، من جهة وما قد تمنحه المدينة من فرص لحياة أفضل بعيدا بهوية جديدة لا يعلم عنها أحد هناك، حسب ما يظهر بالبداية قبل أن تؤكد لنا تفاصيل الفيلم أن توبته ونزوله من الجبل وتسليم نفسه بالمدينة كلها مخطط لقيامه بجريمة جديدة، في حق أحد ضحايا رفاقه كما سيتضح لاحقا.

بلقطة جامعة تغمرها ضجيج الحافلات والسيارات وضوضاء المسافرين، بدأ **(علواش)** المقطع ليقدم أول اختلافات بين المكانيين، سكون القرية وإنطوائية أهلها، وقلة سكانها الذين خوفا على حياتهم،

وضوضاء المدينة وحركة الناس التي لا تتوقف فيها، ما بين الخوف والجرأة وما بين الإدبار والإقبال على الحياة، يؤكد المخرج موقف السلطات المتباين بين المدن التي تحظى باهتمامها وتسهر على أمنها، أين نجد صفارات إنذار سيارات الشرطة لا تهدأ في أفلامه الثلاث،وبيت تلك القرى والمداشر النائية التي لا تدخل في حساباتها. وهذا ما أثبته واقع الحال، إذ بالرغم من وصول أخبار مجازر كمذبحة بن طلحة، وسيدي موسى، وغيرها إلا أن الجيش لم يتحرك بدعوى عدم الحصول على إذن للمداهمة.[1]

تتوقف الحافلة ليظهر **(رشيد)** في لقطة أمريكية يظهر فيها بهندامه الرث حاملا حقيبته التي يغادر بها المحطة التي تظهر بشكل مزري، دكاكين مغلقة، جدران متهالكة، علامات الاحتراق بادية عليها، يواصل سيره ومظاهر الخراب باقية مع تلك البيوت القديمة ذات الجدران المحطمة، ومع ذلك تتعالى ضحكات الأطفال وهم يلعبون، وضوضاء الناس، وضجيج السيارات المكتظة بالطرقات، فحاول المخرج من خلال هذه اللقطات أن يقف على آثار العمليات الإرهابية الهمجية التي طالت كل الجزائر من مداشرها إلى مدنها، ورغم كل ذلك شعبها كان ولا يزال صامدا يبحث عن سبل للحياة.

فوتوغرام رقم (54) علامات الدمار في المدينة

ينتقل المخرج إلى فضاء داخلي يظهر فيه الضابط جالسا على مكتبه يتحسس مسدسا بين يديه في لقطة طويلة ركز فيه المخرج على ملامح وجه المشككة والحادة بنفس الوقت يحاول بها من خلال التحديق لرشيد جعله يقول الحقيقة وهو يسأله إن كان بالفعل لم يستعمل السلاح وأنه سرقه من الأمير حقا، ليستخدم المخرج هنا نبرات الصوت والأسلوب ليوضح توتر الشخصية وقلقها وخوفها من رد فعل

[1] لمزيد من التفاصيل أنظر ما كتب حول المجازر في الصحف الوطنية والعالمية.

الضابط ليؤكد أنه فعل ذلك والأمير نائم ليواصل الحوار الدائر بين الشخصيتين باستخدام تقنية المجال والمجال المقابل مع لقطات صدرية تتوافق ومشاهد الحوار بتمكين المتفرج من ملاحقة تعبيرات الوجه وتحركات الشخصيات خلاله، ولمزيد من التأثيرات السيكولوجية تتخلل المشهد لقطات قريبة لرشيد ل(09) ل (11) ل (13) لتؤكد الحالة النفسية غير المتوازنة التي يعيشها أثناء الاستجواب من قلق وتوتر وخوف، باستثناء لقطة متوسطة أوضحت دخول العسكري للكادر وظهور كل الشخصيات في المكتب.

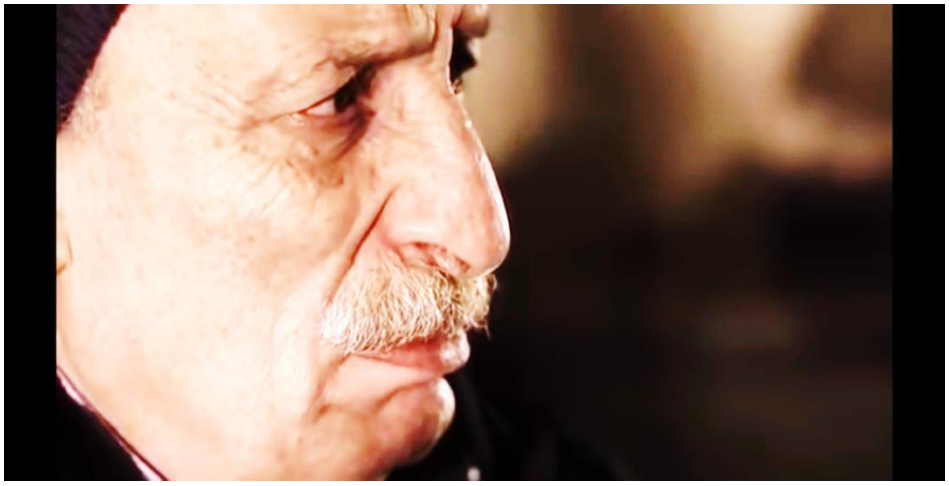
فوتوغرام رقم (55) **توتر رشيد أثناء التحقيق معه**

من خلال الحوار استطاع المخرج أن يقدم لنا موقف الضابط ومنه الجانب الأمني والعسكري (شرطة جيش ودرك) من سياسية العفو المدني وأولئك التائبين، فرغم لباقة الضابط وهو يحاور **(رشيد)** إلا أن المخرج استخدم عبارة أوضحت رفضه وامتعاضه من هذه السياسة أو على الأقل عدم اقتناعه بها، بقوله أن الشكر لقانون الوئام المدني، وهو فقط منفذ لا غير بأسلوب ساخر، يؤكد عدم تقبله له، وفي هذا دلالة لموقف الرافض لأعضاء الجيش لهؤلاء الذين كانوا سببا في موت الكثيرين من رفقائهم في الكفاح من جهة، وعدم ثقتهم في توبة هؤلاء بالفعل وهذا ما رمز إليه بأسلوبه التشكيكي الساخر ومع ذلك فهم لا يملكون حلا سوى تطبيق الأوامر؛ وبالفعل لاقى القانون كثيرا من الانتقاد والرفض من قبل العديد من الأطراف؛ ذلك أن فكرة تجاوز الماضي دون نقاش ودون محاولات لكشف الحقائق والتركيز على القانون كحل للخروج من الأزمة الأمنية فقط ومسح آثارها وكأن لم تكن أمر لم يلقى ترحيبا من قبل الكثيرين.[1]

[1] الطاهر سعود، **المصالحة الوطنية في الجزائر:التجربة والمكاسب**، مجلة سياسات عربية، ع 34، 2018، ص:52.

- **التحليل التضميني للمقطع الرابع:**

هذا المقطع مرتبط بالمقطع الثاني الذي حاول فيه المخرج توضيح موقف المواطنين من التائبين ومن ميثاق الوئام المدني، لكن في المدينة من خلال العلاقة بين رشيد وصاحب المقهى الذي أرسله إليه الضابط **(سي رضوان)** والذي طلب خدمة منه فيه المقطع السابق اتضحت من خلال هذا المشهد؛ ففي الصورة العامة تبدو كمساعدة للإرهابي التائب وإيجاد عمل له في حين هي دلالة عن عدم ثقة الأمن في هؤلاء ورغبتهم في وضعهم في أماكن يكونون تحت أنظارهم للتأكد من توبتهم من جهة ومحاولة منهم لجعلهم مصادر للمعلومات عن الجماعات الإرهابية المنفصلين عنها.



فوتوغرام رقم (56) نظرات العم صالح لرشيد في أول لقاء

يبدأ المقطع بدخول رشيد المقهى ويدور حوار بينه وبين العم صالح الذي يعلم سبب قدومه سابقا لأن الضابط أبلغه بالأمر، ويبدو هنا علاقة الضابط بصاحب المقهى تتعدى العلاقة الودية، إذ يرمز المخرج هنا لأولئك المواطنين الذين جندتهم السلطة ليكونوا بمثابة المخبرين لهم خلال فترة التسعينات وذلك لإيصال المعلومات حول مرتادي المقهى وهي أحد الاستراتيجيات الأمنية التي انتهجتها الحكومة بمد شبكات استخباراتية في أوساط المدنيين.

اعتمد المخرج على الرسالة البصرية لتصاحب الرسالة الألسنية(الحوار بين الشخصيتين) بتركيزه على اللقطات السيكولوجية ما بين اللقطة القريبة والقريبة جدا لتوضح ملامح وجه وتعبيرات الشخصيتين الحالة النفسية لهما، حيث ظهر **(رشيد)** متوترا خائفا مقابل نظرات الاحتقار وعدم التقبل التي أظهرها صاحب المقهى، والذي ظهر تأكيدها في طريقة التعامل معه في وقت لاحق فظهر مستهزءا برشيد الذي يبادل فتاة النظرات، ويتهمه بالشهوانية وهو يحاور صديقه عن حياة الحرمان التي عاشها ورفاقه بالجبل وكذلك محاوراته الدائمة بأسلوب عنيف خصوصا عندما طلب منه حلق

اللحية، فهي توحي بالضرورة للإرهاب، وكان ذلك أول شيء فعله رشيد ولاقى ترحيبا كبيرا من قبل الضابط عند زيارته له في مشاهد لاحقة، وهذا أيضا تأكيد للصورة النمطية التي تربط الإرهاب بالمظهر الخارجي، وهو ما ذهبت إليه دراسة **(بلخيري) و (جمال شاوش)**.

فوتوغرام رقم (57) **رشيد يحلق لحيته**

- **التحليل التضميني للمقطع الخامس:**

تضمن المقطع أول تواصل بين رشيد والصيدلي لخضر أحد ضحايا الإرهاب الذي فقد ابنته التي تم اختطافها وقتلها من قبل الجماعات الإرهابية والتي أراد المخرج من خلاله طرح نموذج عن أحوال أهالي ضحايا الإرهاب النفسية والاجتماعية والاقتصادية.

حيث بدأ المقطع بتوجه رشيد لصيدلية للحصول على دواء والذي يبدو أنه لا يعرف مكانها فيسأل عنها فيتجه مباشرة نحوها، أين تظهر رفوف الأدوية فيها خاوية تقريبا، في إشارة للوضع الاقتصادي المزري الذي تمر به البلاد أين يعاني الجميع، وقد ظهر الصيدلي في مشهد لاحق يتشاجر مع المورد لعدم توفير ما هو متفق عليه، وكذلك في اعتذاراته للمرضى بعدم توفر الأدوية.

ويعود هنا المخرج ليؤكد الوضع الاقتصادي السيء للبلاد المتأثر بالأزمة الأمنية التي أخذ حلها معظم موارد الدولة، فالإنفاق على الأجهزة العسكرية والأمنية وكذلك سياسة التعويضات لضحايا وأهالي الإرهاب التي أقرها ميثاق المصالحة الوطنية أثر بشكل واضح على اقتصاديات الجزائر.[1]

يظهر الصيدلي **(لخضر)** من وراء رفوف الصيدلية ويدور حوار بسيط بينه وبين **(رشيد)** الذي يبدو على وجهه علامات الدهشة والذعر برؤية الصيدلي ويثبت مكانه لفترة قبل أن يتلعثم وهو يطلب

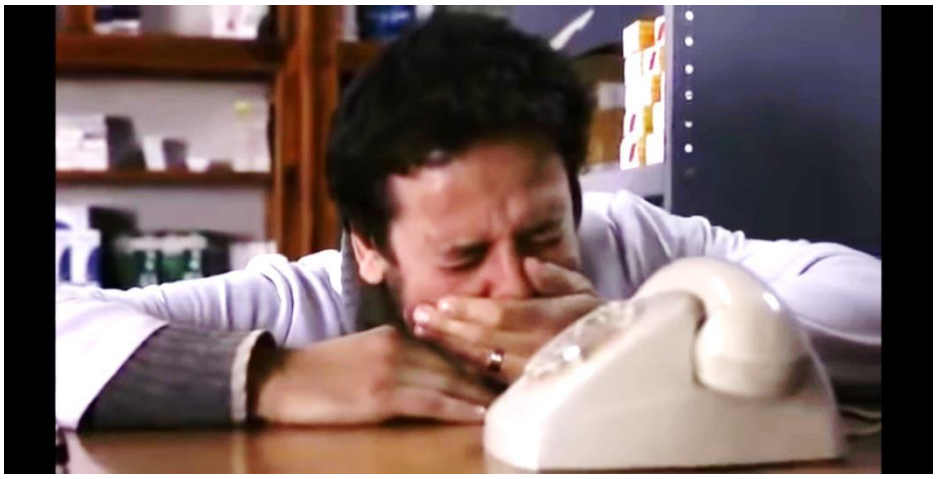
[1] الطاهر سعود،**المرجع السابق**،ص 50.

دواء للرأس ويواصل التحديق والالتفات إلى أن يخرج ويبقى مقابلا لباب الصيدلية من بعيد وهو ينظر وقد رسمت على وجهه علامات التوتر، وهو يحرك رأسه يمينا وشمالا تجاهها.

في هذه اللقطات استطاع المخرج أن يثير فضول وتشويق المتلقي ويدفعه لطرح تساؤلات حول علاقة الإرهابي التائب بهذا الرجل المتعلم ذو المكانة الاجتماعية، الذي هو الآخر مطلق للحيته والتي أصبحت رمزا للانتماء للجماعات الإرهابية، ليكتشف في تفاصيل الفيلم لاحقا ما حصل له، والذي يبدو عظيما لدرجة أنه ارتسم على كل من ملامح وجهه المكتئبة، وكذا على طريقة تعامله مع (**رشيد**) التي تظهر لامبالاته، وعدم قدرته على التفاعل الطبيعي مع غيره.

رغم إدعائه القوة إلا أنه لا يبقى في المنزل دون زجاجة كحول محاولا من خلالها الهروب من آلامه التي كان طرفا فيها فهو كان يساعد أولئك الإرهابيين بإمدادهم بما يحتاجونه من الأدوية، وما إن بدأت السلطات بالشك به رفض مواصلة العمل معهم فاختطفوا ابنته وقتلوها بدافع الانتقامية التي يرها المخرج دافعا مهما للقيام بالعمليات الإرهابية وهذا ما ينافي دراسة (**نهى الشيناوي**) التي وجدت أن الدوافع الانتقامية تذيلت الترتيب بنسبة 25 % من عينة دراستها المتعلقة بالسينما والدراما المصرية، أما عن موقف (**علواش**) تجاه اللحية فلم يتغير فلخضر يمثل أولئك المواطنين الذين ساعدوا الجماعات الإرهابية في تنفيذ جرائمها.

في لقطة صدرية يحمل فيها (**رشيد**) سماعة الهاتف ويتصل بالصيدلي بملامح وجه متوترة وقلقة وبصوت مرتجف متلعثم يخبره بأنه يملك كلاما مهما له لا يظهر في المشهد، بالمقابل يرد لخضر في لقطة مشهدية طويلة استغرقت دقيقة كاملة، يظهر فيها فاقدا لتوازنه من صدمة ما سمعه، فيغلق الخط بسرعة، ويطلب معاودة الاتصال به في وقت لاحق، لينهار بالبكاء متكآ على رف صيدليه الأمامي وتتبعه الكاميرا بحركة بانورامية مرافقة بترافلينغ ترصد تفاعلاته وانفعالاته داخل صيدليته.



فوتوغرام رقم (58) **انهيار لخضر بعد مكالمة رشيد**

حاول المخرج هنا أن يعطي المتلقي صورة بسيطة عن أب مفجوع بفقد ابنته الوحيدة، يكلمه أحد المتسببين في موتها، أين يجد نفسه في دوامة من المشاعر متضاربة: (الغضب، والحزن والانفعال والدهشة والخوف والألم والصدمة وفقدان الإحساس بالمحيط وعدم التوازن)، ليعلم المتلقي في وقت لاحق فحوى العلاقة بينه وبين رشيد الذي كان يحاول ابتزازه ليحصل على المال مقابل أن يريه قبر ابنته، وهذه الفكرة لم تكن وليدة خيال **(علواش)** الذي صرح في إحدى مقابلاته أنه استوحاها من قصة حقيقية سبق وأن قرأها في بريد القراء.

- **التحليل التضميني للمقطع السادس:**

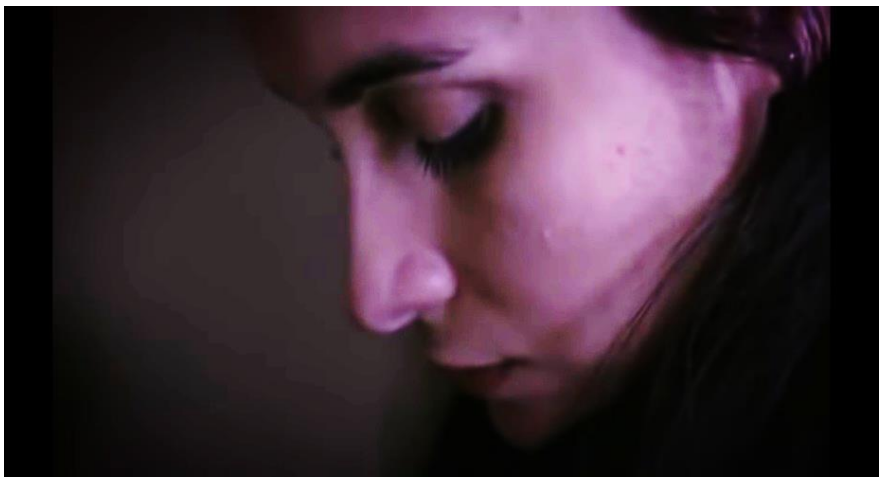
يرتبط هذا المقطع بالمقطع السابق ليبرز آثار العمليات الإرهابية على العائلات الجزائرية، والحالة النفسية والاجتماعية التي آل إليها ضحايا الإرهاب، فصور عائلة سلمى لتكون مثال عن كثير من الأسر التي دمرها الإرهاب، فسلمى هي ابنة الصيدلي لخضر والطبيبة جميلة، التي اختطفها الإرهاب وقتلت قبل خمس سنوات.

بدأ المقطع بعودة جميلة التي تطلقت وتركت كل شيء وراءها بعد موت ابنتها، تدخل منزلها القديم بعد غيابها لسنوات عنه وفي لقطات حكائية تناوبت حركتها بين البانورامية والثبات حسب الحاجة الدرامية، وبناء على طول اللقطة التي وصلت إلى 43 ثا كما في اللقطة الثالثة واصلت جميلة معاينة كل زوايا وأركان المنزل، ومراقبة طليقها وهو يزيل الستائر التي تعلق بنبرة حزينة أنه وضع الأفرشة بدلها، لتواصل السؤال عن كل التفاصيل، فالبيت أصبح بالكاد فيه أثاث، ليرد أنه رماها بعد أن أفسدها تسرب مياه في منزله.

استطاع المخرج من خلال هذه الرسائل البصرية والألسنية أن يقف على انعكاسات تلك الجرائم على الأسر الجزائرية التي فقدت استقرارها النفسي والاجتماعي، من خلال تقديمه لنموذج عن عائلة مثالية صيدلي وطبيبة يملكان ابنة يعيشان معها حياة سعيدة، سرعان ما انهارت باختطاف وقتل ابنتهم، حيث دخل الوالدين في حالة نفسية مضطربة، فحرمانهما من طفلهما أثر بصورة كبيرة على صحتهما النفسية، وقد قدم المخرج شخصية **(لخضر)** في المقطع السابق التي ظهرت كشخصية مضطربة، مكتئبة، لامبالية، غارق في شعور عدم الرضا عن النفس.

أما **(جميلة)** فقد ظهرت في هذا المقطع كأم مفجوعة غارقة في حزنها، زوجة متألمة على دمار بيتها، الذي رغم طلاقها ورحيلها تسال عن كل شيء فيه، وتركز على الكتب التي تحمل ذكرياتها، ليعتمد المخرج في تنقلاتها على لقطات حكائية ليتمكن من رصد كل من تعبيرات وجهها الحزينة والمتألمة، وتحركاتها داخل المنزل متجهة نحو الغرفة إلى الخزانة أين وجدت الكتب مكدسة فيها، وطليقها ينظر إليها بحزن ويكلمها قصد إخراجها من تلك المشاعر السلبية، دون جدوى خصوصا بعد فتحها لصندوق موسيقى يخص ابنتها، أين وظف المخرج لقطات قريبة وقريبة جدا في اللقطات (12،14،15) والتي جسدت حالة الانكسار والحزن الذي عاشته الشخصية، وهي تصارع ذكرياتها المؤلمة، ويجدر الذكر أنه الموسيقى الوحيد التي سمعت في هذا الفيلم الذي علب عليه السكون كما أشرنا، فالمخرج هنا رأى أنه لا جدوى من توظيف الموسيقى فترنيمة الأحزان التي تعزفها مشاعر الشخصيات أقوى وأكثر دلالة درامية.

حاول المخرج من خلال هذه اللقطات أن يرصد لنا معاناة والدين حرما من ابنتهما بسبب الإرهاب وهما مثال عن الكثير من العائلات الجزائرية التي فقدت جزء منها جراء العمليات الإرهابية، ما انعكس سلبا على كل من الجوانب النفسية والسلوكية والاجتماعية لهؤلاء.



فوتوغرام رقم (59) حزن وألم جميلة وهي تحمل لعبة ابنتها الميتة

كما نشير إلى إصراره على إظهار المرأة الجزائرية بالأخص المثقفة على أنها شخص يدخن بصورة طبيعية أما الجميع وكأنه تصرف نراه بشكل طبيعي، ناهيك عن عدم احترام الحجاب سواء في طريقة وضعه أو أوقاتها وهذا ظهر في أفلامه الثلاثة.

فوتوغرام رقم (60) جميلة تحمل أحد كتبها القديمة

في لقطة قريبة يظهر كتاب معنون باللغة الفرنسية "دفتر أكتوبر الأسود" تحمله **(جميلة)** كما هو واضح في الفوتوغرام رقم (60)، وفي هذا إشارة لعلاقة الإرهاب بأحداث أكتوبر 1988 والتي سبق واستخدمها في فيلمه الأول "**باب الواد سيتي**"، إذ يؤكد المخرج على العلاقة بين المشاركين في مظاهرات أكتوبر والجماعات الإرهابية، محاولا بذلك التذكير بالأحداث السياسية آنذاك، أين تبنى التيار الإسلامي تلك المظاهرات، وكيف انتهجت الأحزاب والحركات الإسلامية المسار العسكري القائم على الاغتيالات والاختطافات وعمليات القتل المبرمجة والمنظمة، بعد توقيف مسارها السياسي والانتخابي، وهذه كانت محاولة منه لتحليل ظاهرة الإرهاب في الجزائر من خلال البحث عن المفاهيم والأسس الفكرية التي تقوم عليها، أين ربطها بالتوجهات والحركات الإسلامية، وهو ما ذهبت إليه دراسة **(نهى الشيناوي)** التي خلصت أن أهم حجج للمنظمات الإرهابية تمثلت في القضاء على التكتلات السياسية المعارضة لأفكار الإخوان والدفاع عن مصالح هؤلاء.

- **التحليل التضميني للمقطع السابع:**

يبدأ المقطع بانتقال الكاميرا من فضاء خارجي بلقطات وصفية عامة فجامعة تبرز تنقل رشيد في الشارع متجها نحو المقهى الذي ينتبه لسيارة الشرطة المتوقفة أمامها فيتراجع، ثم يواصل طريقه نحوها، ليعود للفضاء الداخلي أين يجد الضابط سي رضوان في انتظاره ويبدأ العم صالح يلوم ويعاتب

رشيد الذي يغادر دون إذن ويبقى لمدة طويلة، في لقطة صدرية تظهر رشيد خائفا ومتوترا ينظر تارة لصاحب المقهى وأخرى للضابط الذي ينظر إليه نظرة تساءل ثم يشيد بحلقه اللحية، ومجددا يؤكد المخرج على رمزيتها المرتبط بالجماعات الإرهابية، ليجلس كلاهما بعيدا وفي لقطة فوق الكتف تظهر فيها ملامح وتعبيرات رشيد المتوترة والقلقة والضابط يحاول استمالته في الحديث وترهيبه ليقول ما عنده، ليصر الأخير على شهادته السابقة دون زيادة أو نقصان، وهنا وظف المخرج لقطات قريبة للضابط الغاضب الذي يهدده ويؤكد له أن حياته بين يديه، بالمقابل يظهر رشيد متوترا وخائفا ومنكرا لمعرفة أي جديد.

فمن خلال هذا المقطع يمكن أن نقف على بعض الرسائل والمعاني المضمرة من وراء الرسالتين البصرية والألسنية بالتحديد قول الضابط "مزالت حياتك معلقة بين يديا"، فالمخرج يناقش جدوى ميثاق الوئام المدني، الذي من المفروض يدمج أولئك التائبين في الحياة المدنية، كأشخاص جدد بعيدا عن ماضيهم الأسود، وتسليط الضوء على التدابير التي انتهجتها السلطة الوصية لتنفيذ بنود الميثاق وتسهيل عملية دمجهم بالمجتمع الرافض لهم وحماية كل الأطراف، ففي ظاهر الأمر يبدو الضابط قد منح فرصة لرشيد من خلال توفير عمل له بالمقهى الذي لا يفوت صاحبه الفرصة لإهانته واحتقاره، وأكد له في أحد المشاهد أنه يحتقر ويكره أمثاله لأنهم منافقون

وفي ظاهر الأمر رشيد عاد من الجبل ليبدأ حياة جديدة لكنه وفي الحقيقة بقي محاصرا ومراقبا ولم تسقط تهمة الإرهابي عنه، أين يوضع في وسط محيط يشكك به، وبالتالي فهو يؤكد من خلال المقطع ما تم الوصول إليه من خلال تحليلنا للمقاطع السابقة حول رفض المجتمع الجزائري القاطع لدمج هؤلاء، فمحاولة تناسي ما حصل دون بحث عن الحقيقة أمر لم ولن يتقبله الجزائريون، رغم نجاعة الميثاق كتدبير أمني إلا أنه كان يحتاج للتعمق أكثر في طرق تنفيذه.

- **التحليل التضميني للمقطع الثامن:**

بدأ المقطع بلقطة عامة، كشفت للمتلقي الفضاء المكاني الجديد الذي انتقل إليه **(رشيد)** الذي اختار أن يزور والده ليلا ليتجنب ما حصل معه سابقا مع أهل قريته، حيث وظف حركتي الترافلينغ الخلفي والبانورامية ليجسد أكثر خاصية الكشف عن تفاصيل المكان الذي تتحرك فيه الشخصية، وتتابع الكاميرا تحركاتها، مع اعتماده على المؤثرات الصوتية الطبيعية من وقع أقدام الشخصية، وكذلك أصوات الحيوانات من عواء، ونباح، وغيرها من المؤثرات، وكل هذه من أساسيات المدرسة السينمائية

الواقعية التي ينتمي إليها المخرج، ناهيك عن احتفاظه باللقطات التي تظهر فيها الكاميرا مهتزة واعتماده على الكاميرا المحمولة أكثر وهو أكثر ما يفضله لما تتيح سينما الكاميرا المحمولة من تحرر من القيود وقواعد اللغة السينمائية، فهو أشار في أغلب مقابلاته أنه وهذا ما أشرنا إليه في الفصل الثالث عند تناولنا انتماءاته وتوجهاته السينمائية.

في لقطات قريبة وكتفية يظهر **(رشيد)** وهو يتناول الحساء بسرعة ووالداه يراقبانه يظهر خوفهما وقلقهما على ابنهما، وعلى جانب ذلك اعتمد على الحوار الدائر بينه وبين والده الذي جاء بجملة من المعاني والرسائل أهمها:

- تأكيد المخرج على أن الهجرة من الجزائر هي الحل لكل المشاكل باختلاف الظروف، وذلك من خلال رغبة **(رشيد)** في الهجرة نحو أوروبا وترك كل شيء وراءه ، وقد أشار في أحد مقابلاته أنه وإن كانت الهجرة ليست بالضرورة نجاة من الوضع المؤلم والمحزن الذي تعيشه البلاد بما تفرضه من تحديات وتنازلات على الشباب تقديمها، لكنه في أفلامه يقدم الصورة الايجابية فقط عن ذلك المجتمع المثقف الواعي الذي يستقبل المهاجرين ويكون سببا في تحقيق أحلامهم وآمالهم بهذا المجتمع الغربي متعدد الثقافات.[1]

بالإضافة إلى الإشارة إلى الوضع الاقتصادي المزري للبلاد، ووضع الإرهابيين التائبين الذين تخضع عمليات إدماجهم لضغوطات وشروط يرونها عائقا وتحديا لحريتهم في الواقع على خلاف القانون الذي يعطيهم الحق بدمجهم بصورة طبيعية طالما توافرت فيهم شروط ذلك.

- قدم رسالة أخرى حول فشل التدابير التنظيمية المتخذة من السلطات لتنفيذ بنود ميثاق الوئام المدني، وما يتضمنه من حماية للمسلحين التائبين من ردود فعل جماعاتهم الإرهابية التي تسعى للانتقام منهم، كما فعلوا بسعيد التائب من قرية رشيد، الذي قاموا بذبحه أمام أنظار أطفاله الصغار، وهنا يؤكد المخرج على دموية ووحشية الإرهابيين وعدم اكتراثهم لا بالسن ولا بالجنس، والتأكيد على فكرة أن الانتقام هو من أهم الدوافع التي تقودهم لارتكاب جرائمهم

ففي لقطة جامعة بانورامية مصحوبة بترافلينغ تتبع الكاميرا رشيد وهو يغادر قريته بمفرده متوترا قلقا خائفا يلتفت يمينا وشمالا في سكون الليل الذي يصحبه مؤثرات صوتية ساعدت في تصعيد الإحساس بالقلق والخوف كعرير الجداجد ونباح الكلاب وعواء الذئاب، لينتبه لحركة وراءه فيلتفت فإذا

[1] ناجح حسن، **السينما وجهات نظر، المرجع السابق**، بتصرف، ص 121

به الرجل الذي سبق وتشابك معه أول يوم عاد من الجبل، واتهمه بمشاركته بمجزرة "سيدي موسى" التي خسر فيها أهله.

فوتوغرام رقم (61) **رشيد يقتل الرجل و ينصدم بالجثة بين يديه فوتوغرام** (62)

وبلقطات خصرية وقريبة مع بانورامية دائرية للإحاطة بكلتا الشخصيتين، أين يتمكن رشيد من إسقاط الرجل وخنقه وسحب السكين منه وطعنه بقوة بعيون حاقدة أين يركز على تعبيرات وجهه الغاضب الحاقد التي سرعان ما تغيرت للخوف لذلك استخدم لقطة مائلة[1] في تصويرها أوحت بلا استقرار النفسي الذي تعيشه الشخصية، التي تعيش جملة من التناقضات والاضطرابات النفسية الداخلية يملك الجانب الهجومي الهمجي الذي قتل دون أن يرمش له جفن، وبالوقت نفسه الشخصية الجبانة التي ظهرت في معظم المشاهد في الفيلم، والتي صدمت برؤية الجثة بين يديها، وفرت هاربة.

حاول المخرج من خلال تقديمه لشخصية **(رشيد)** الذي ظهر متزعزع الثقة لا يملك أية روابط مع الجماعات المتطرفة التي ينتمي إليها، ولا يشبهها فلم يصوره متبنيا لأية إيديولوجية ولا أظهره كعادته كمتشدد ومتزمت بالدين، بل بالعكس بمجرد تقرير العفو عن المسلحين وقانون التوبة قرر أن ينشق ونفصل عن الجماعة من أجل بداية حياة جديدة، بأحلام الهجرة ومغادرة البلاد كلها بمشاكلها بعيدا عن أفكار جماعته، وهذه دلالات ضمنية حول أولئك الشباب المغرر بهم الذين لم يملكوا حرية الاختيار للانضمام لهذه الجماعات، فبمجرد توافر الفرصة انفصلوا عنها غير آبهين بما قد ينجر عنه قرارهم هذا.

- **التحليل التضميني للمقطع التاسع:**

[1] غمشي بن عمر، **تقنيات كتابة السيناريو في الفيلم الروائي والوثائقي**،المجلة الدولية للاتصال الاجتماعي، مج ،ع2، 2015،الجزائر، ص 43 للتفاصيل أنظر

Mercado Gustavo , Traduction Philip Escartim, Editions Pearson,France,2013,p 97

يهدف هذا المقطع لإبراز العلاقة بين عائلات الضحايا والتائبين المتسببين في آلامهم وجراحهم، والظروف المحيطة بكلا الطرفين من خلال الاعتماد على الحوار بالدرجة الأولى على خلاف كل المقاطع الأخرى المعتمدة التي ركز فيها على الصورة البصرية أكثر وكان الحوار بسيطا مساعدا ومفسرا لها، فغلب الصمت عليها وهو خيار تعمده المخرج لارتباطه بموضوع الفيلم الأساسي كدلالة على تعامل السلطات الجزائرية معه والصمت الذي فرض على كل المستويات لاحتواء الظاهرة وعدم الخوض فيها، ولأن الصمت يعني النهاية والموت وهو أفضل تعبير لهؤلاء المتطرفيين المجرمين الذين يرادف وجودهم الموت والنهاية.

إلى جانب أنه فئة لا تدرك مفهوم الحوار لأن لا لغة لهم غير القتل، ولذلك نجد أن المخرج قليلا ما وظف الحوار في فيلمه، وكان لحضور الحوار في لقطات هذا المقطع النسبة الأكبر.

استغرق المشهد قرابة ثلث مدة الفيلم، وكأننا نشاهد فيلما قصير منفصلا من أفلام الطريق، والذي يتناول رحلة الوالدين إلى قبر ابنتهما سلمى لذلك حاولنا اختيار المتتالية التي رأينا أنها تحقق الهدف من المقطع والتي بدأت بلقطة قريبة لرشيد الجالس بجانب لخضر في سيارته وهو يستند على النافذة بلقطة قريبة جدا يظهر فيها شاردا غارقا في التفكير، بينما تجلس جميلة بالمقعد الخلفي نائمة دلالة على طول الطريق، ليقطع رشيد الصمت الذي دام لمدة ليطلب من لخضر رؤية نقوده، ويتعالى صوتهما فتفيق جميلة التي تخرج النقود وبوجه مشمئز وبغضب وبغيظ تعاتب رشيد و تخبره إن كان متأكدا أنه بشر وأنه واع بفعلته، بقولها" عشر ملاين.. راك طالب دراهم، باش توريلي قبرر بنتي بنتي لي ديتوهالي كيقاش راك عايش بيها هاذي... حاط روحك مسلم "، لترتسم على ملامح رشيد نظرات توتر وحزن وخجل من نفسه جعله يشيح بنظره بعيدا بعيون مدمعة.

<u>حملت هذه الرسالة الألسنية كثير من الدلالات والرسائل المتعلقة بـ:</u>

- شخصية الإرهابي غير السوية والتناقض النفسي والسلوكي الذي يعيش فيه أولئك العائدون طوعا من الجبل، الغارقون بين شخصيتين، الأولى التي يتملكها الشعور بالذنب عن كل ما ارتكبوه وعايشوه من جرائم والذي سيبقى مرافقا لهم، وأظهره **(علواش)** من خلال شخصية رشيد المترددة الجبانة، وملامح وجهه التي تباينت ما بين الخوف والتوتر والحزن وعدم الثقة في أغلب مشاهد الفيلم، خصوصا بعد مواجهته لجميلة؛ والشخصية الثانية تكونها استعداداتهم النفسية وقابليتهم لارتكاب الجرائم تحت طائلة الإرهابي مجرم بالفطرة، وقد سوق المخرج لهذه الفكرة من خلال شخصية **(رشيد)** الذي قتل أحد أهالي قريته، وابتز عائلة فقدت ابنتها لتمنحه مبلغا كبيرا من المال مقابل دلهم على قبر

الابنة، ليستخدم المال في الهجرة وبدء حياة جديدة، ليظهر في أبشع صور الانتهازية والاستغلال، ناهيك عن سمة الإنكار التي كانت لديه منذ بداية الفيلم فهو لم يفعل شيئا ولم يقتل أحدا سواء لما حاوره الرجل الناقم مع أهل بيته أو لما حقق مع الضابط وحتى لما أقسم لجميلة أنه لم يقتل ابنتها ل(34) ل(35)؛ وبذلك صور شخصية الإرهابي في هذا الفيلم كشخصية متناقضة مجهولة الهوية غير واضحة المعالم تسير مع التيار وتسيرها ظروفها الشخصية.

- أشار كذلك المخرج من خلال الخطاب اللساني للإسلام فهو لا يفوت الفرصة لفعل ذلك كل مرة، وإن كان من خلال سؤال جميلة لرشيد "حاط روحك مسلم"، فهو يطرح فكرة الفهم الخاطئ للدين الإسلامي الذي استغلته الجماعات الإرهابية للتغرير بالشباب ودفعهم للانضمام لهم بدعوى الجهاد في سبيل الله، لكنه بنفس الوقت لم يعطي هذه النقطة القدر من الاهتمام الذي بإمكانه تصحيح الفهم الخاطئ لها عند الآخر، بل بالنقيض يقدم كل مرة رسائل بصرية وألسنية تزيد من هذا الفهم الخاطئ، وتشوه صورة المسلم عندهم، كما هو الحال عندما قدم المتسبب في موت **سلمى** هو الجار الذي سماه **حمد** وهو النطق العامي في اللهجة الجزائرية لاسم **أحمد**، باللغة العربية ونعلم رمزية هذا الاسم في الدين الإسلامي، ومن خلال هذا قدم المخرج توصيفا للمسلم بالخيانة والغدر والهمجية، ولا إنسانية، فكيف للجار المسلم أن يختطف طفلة ويقتلها، ويفاخر بذلك أمام جماعته، ليحكي عن تفاصيل القصة لرشيد حسب ما قاله للوالدين ل (45).

فوتوغرام رقم (63) بكاء وصدمة جميلة بعد سماع قصة موت ابنتها من رشيد

- عادة ما يقدم المخرج الإرهابي على أنه متعصب متطرف متمسك بالدين ومتشدد ومتزمت، ولكنه لم يظهر **(رشيد)** بهذا الشكل لأنه قدمه بتوصيف مختلف في إطار الشباب المغرر بهم من المنتمين للجماعات كرها أو اقتضتهم الظروف كالفقر أو الخوف على أهلهم أو غيرها وبذلك يكون انضمامهم دون القناعة بالأفكار الإيديولوجية والعقائدية لهذه الجماعة، ورغم ذلك يُظهر رشيد في عدة

مواضع يركز على ألفاظ إسلامية أثناء حديثه كما هو الحال بلفظ الأخ، والذي يرمز لأخوة في الإسلام،إلا أنه أضحى رمزا لأعضاء الجماعة الإرهابية، لذلك كان موقف صاحب المقهى عدائيا جدا تجاه رشيد الذي وصفه بالأخ ومنعه أن يكررها مؤكدا " عمري لا نولي خوك"، ونجد أن جميلة أيضا في اللقطة ل (51) انهارت بعد سماعها لرشيد يردد الكلمة وانهالت عليه بالضرب والمسبات، وهي تصرخ متألمة لخسارة ابنتها من قبل أولئك المخادعين المجرمين وهنا أوحى المخرج لرسالة أخرى وهي عدم تقبل المواطنين لسياسة العفو عن المسلحين واستحالة صفح أهالي الضحايا عن أولئك المجرمين وقد ظهر ذلك في شخصية الأم المفجوعة التي وجهت كل حنقها ولومها واحتقارها لرشيد، ورغبتها الشديدة في الانتقام منه، والتي ظهرت في اللقطات رقم (50،51،53،55،56) وهي تهجم عليه محاولة خنقه انتقاما لابنتها، وهو نفس حال الرجل من القرية الذي حاول قتل رشيد ومات بسبب ذلك، بالمقابل جاءت شخصية الأب لخضر أقل هجومية، واندفاعا من زوجته، أين ظهرت عليه الألم والحسرة ورغم ذلك تماسك ومنع زوجته من الهجوم على رشيد واكتفى بالصراخ عليه طالبا منه عدم الحديث مجددا.

فوتوغرام رقم (64) **محاولة جميلة الانتقام من رشيد وخنقه**

- في كل مرة يشير المخرج إلى الدور الفعال الذي تقوم به مؤسسات القمع متمثلة في الجيش، الشرطة، والدرك، وجاء ذلك في حديث **(رشيد)** بقوله أن قاتل **سلمى** قتلته العساكر بعد ستة أشهر

من الحادثة، وأن المنطقة المتجهين إليها خالية من الإرهاب لأن الدولة مشطت المنطقة موظفة كل الأسلحة الثقيلة، وفي ذلك رسالة واضحة عن المواجهات المستمرة بين الطرفين، وأن السلطات كرست كل إمكانياتها العسكرية وجهودها للقضاء عليهم.

- أما من ناحية اللغة السينمائية فقد غلب توظيف اللقطات القريبة والصدرية على كامل المشهد وذلك لتوافقهما مع مشاهد الحوار وما تحملانه من قدرة على التركيز على انفعالات ومشاعر المتحدث والمستمع من خلال رصد ملامح وتعبيرات وجهه باقتراب الكاميرا منه، وكذلك حركة هؤلاء وتفاعلاتهم مع ما يدور من حوار، وهي نتيجة تتوافق لحد بعيد مع دراسة **(رضوان بلخيري)** الذي وجد أن المخرجين عينت الدراسة وظفا كلا من اللقطتين القريبة والصدرية مع الحوار لدعم فكرة أفلامهما، في الوقت الذي تم التركيز على زاوية النظر العادية فقط لشد انتباه المتفرج لأهمية الحوار الدائر بين الشخصيات التي تتشارك مصيرا واحد داخل تلك السيارة المتجهة نحو المجهول؛ كما استعان بالمؤثرات الصوتية التي ساعدت بشكل في اكتمال أداء الشخوص بالمشهد، فصراخ وبكاء جميلة ساعد في فهم المشاعر والعواطف الطاغية بشكل واضح.

- **التحليل التضميني للمقطع العاشر:**

هذا المقطع مرتبط بسابقه وتناول فيه المخرج نهاية رحلة البحث عن قبر سلمى، فبدأ المقطع بلقطة عامة مدتها 23 ثانية لسيارة **(لخضر)** وسط طريق غابي بأشجاره الكثيفة على طرفيه، يسودها سكون يخترقه ضجيج السيارة وزقزقة العصافير، ويهدف المخرج من خلالها لوصف المكان الذي تجري فيه أحداث المشهد والكشف عن تفاصيله، من خلال تحديد الطريق المؤدية للقبر، وفي هذا دلالة للأمكنة التي تتخذها الجماعات الإرهابية أوكارا لها، والتي نجدها تتمركز دوما بالمناطق الجبلية الوعرة المكسوة بغطاء نباتي كثيف والتي تكون بعيدة جدا عن المدن، –طول مدة وصولهم إليها في الفيلم دليل على ذلك–، وعادة ما تكون قريبة من بعض القرى ذات الكثافة السكانية القليلة والتي عادة ما يجبرون شبابها على الانضمام لهم كما هي حالة **(رشيد)**، كما أن التصوير الخارجي الذي اعتمده المخرج في معظم مشاهد الفيلم والابتعاد عن الاستوديوهات بالتركيز على التصوير بالمناطق الطبيعية التي تعد عاملا مهما لتجسيد الواقعية.

ليواصل المشهد بلقطة خصرية ينزل فيها الثلاثة، ويصعدون للجبل ويتقدمهم **(رشيد)** بينما يخرج **(لخضر)** سلاحه ويصوبه نحوه، وفي لقطات صدرية، تظهر الشخصيات تعاني من الصعود والسير في ذلك الطريق الجبلي الوعر، يتوسطها لقطات جامعة مصحوبة ترافلينغ يساعد على اكتشاف

تفاصيل المكان وتفاعل هؤلاء الثلاثة فيه، كما تخلق جوا من التوتر والتشويق والقلق لدى المتلقي، وهو يترقب الشخصيات تسير في ذلك المكان الذي تزيد المؤثرات الصوتية الموظفة الإحساس بخطورته، فيعيش المشاهد مع الشخصيات جو الترقب والتوقع والمجهول الذي كرسه الصمت الموظف في اللقطات.

يظهر **(رشيد)** بلقطة صدرية يتأكد من الطريق، لتوالى نفس اللقطة وتظهر الشخصيات الثلاثة منهكة بالأخص **(جميلة)** التي كل مرة يتوقف طليقها لينتظرها في اللقطات رقم (9،10،11) ليساعدها في كل مرة على مواصلة السير.

في لقطة متوسطة دامت 20 ثانية يظهر الثلاثة، ليقف **(رشيد)** وينظر مطولا ليشير للقبور مترحما على المدفونين هناك ومن بينهم قبر إرهابيين كانوا معه عبد الله الأفغاني والجار حمد، فاعتمد رمزية الاسم هنا أيضا مستخدما اسم عبد الله الأفغاني، في إشارة منه لانتماءات الجماعات الإرهابية في الجزائر للحركات الجهادية في أفغانستان، وهذا تجسيد صريح ومقصود لأفكاره الإيديولوجية والسياسية حول الحركات والتيارات والأحزاب الإسلامية الجزائرية دون أن يوضح أو يعطي ما يفصلها عن الإسلام كدين الذي لم يقدم أي صورة عنه أبدا في هذا الفيلم؛ بل كل الشخصيات ظهرت بعيدة عن تعاليمه الحقيقية، وهو ما يتوافق مع الصورة النمطية التي سوقت لها السينما الأمريكية حول الدين الإسلامي من خلال تمريرها لرسائل سياسية وإيديولوجية غرضها تشويه وتزييف المبادئ السمحة للدين الإسلامي وإلصاق تهم و افتراءات لا أساس لها من الصحة به، حسب النتائج التي توصل لها **(رضوان بلخيري)**.

فوتوغرام رقم (65) انهيار جميلة أمام قبر طفلتها و مواساة لخضر لها

اعتمد **(علواش)** على المؤثرات الصوتية صراخ وآهات وبكاء الأم ومناجاتها على قبر ابنتها بلقطات قريبة وصدرية جسدت حالة الحزن والألم والانكسار الذي تعيشه الشخصية آنذاك كما يظهر في الفوتوغرام رقم (194)، لينضم لخضر إليها ويصارع ما بين مواساتها ومواساة نفسه، محاولا إبعادها عن القبر الذي تحاول نبشه لإخراج ابنتها من هول صدمتها وألمها، وفي لقطة فوق الكتف يظهر **(رشيد)** متأثرا دموعه تغلبه، وهو يراقب الأبوين المفجوعين، في لقطة يندمج فيها المتفرج ويشارك معهم آلامهم، وهنا يؤكد المخرج على التناقضات التي تعيشها شخصية الإرهابي التائب ولا استقرار النفسي وعقدة الذنب التي تطارده، وهو يراقب بكاء الأبوين على قبر سلمى.

في لقطة غطسية قريبة جدا تظهر أقدام يعلو وقعها وهي تركض بالغابة، إلى لقطة جامعة مباشرة تظهر فيها الشخصيات الثلاث (رشيد ولخضر وجميلة) أمام القبر، وظفها لتبيان وحدة المكان بين اللقطتين، وتشابك المصير بينهم، تليها لقطتين متوسطتين يظهر فيها رجل ملتحي يرتدي الزي الأفغاني ويحمل رشاشا ومجموعة من الإرهابيين ينزلون بسرعة بزاوية ضد غطسية ساعدت في زيادة وتيرة الحركة وأعطت إحساسا بكثرة هؤلاء، ولأن مثل هذه الزوايا تزيد من الشعور بالتوتر والخوف لدى المتلقي لذا اعتمدها **(علواش)** وهو يصور الإرهابيين المتجهين نحو رشيد والأبويين.

ختم المخرج الفيلم بلقطة عامة ثابتة تظهر الغابة بأشجارها الكثيفة بزاوية غطسية تعالت معها تكبيرات الإرهابيين وصرخات الشخصيات ممزوجة بصوت إطلاق النار؛ في مشهد قتل مفتوح لم يوظف فيه المخرج أي مشاهد للدماء والقتل، بل انسحبت الكاميرا لتصور فضاء مكاني مختلف بعيدا عن الذي تجري فيه العملية الإرهابية مع بقاء المؤثر الصوتي لها، وبالتالي الوصول إلى المعنى المراد من الصورة بصورة أكثر عمقا،لأنها تستهدف خيال المتلقي فالصوت والصورة مكملان لبعضهما في إنتاج المعنى وإيصاله.[1] كما أن توظيف مشهد القتل المفتوح محاولة منه لإيصال فكرة الواقع المجهول لأولئك التائبين ومصيرهم المجهول.

عادة ما يتم اللجوء إلى مثل هذه التقنيات في تصوير مشاهد القتل والعنف وما تحتاجه من أسلحة متنوعة هروبا من التكلفة الإنتاجية الكبيرة التي تحتاجها هذه المشاهد خصوصا وأن ميزانية هذا الفيلم قليلة وهو نفس ما ذهب إليه أندريه بازان في معرض انتقاده لرواد السينما الواقعية، باعتبار "تركيزهم

[1] فادية فاروق سعيد، عذراء محمد حسن، **تعبيرية انفتاح الإطار من الصورة المرئية إلى الصورة المدركة في الفيلم السينمائي**،المجلة الأردنية للفنون، مج12،ع 1، الأردن،2019، ص 04.

على التصوير في المناطق الطبيعية وتجنب الاستوديوهات والتركيز على بساطة الوسائل بغية الوصول للواقعية في الطرح ما هو إلا اقتصاد مفتعل للوسائل لتغطية نقص الإمكانيات".[1]

فوتوغرام رقم (66) من المقطع العاشر

تضمن المشهد أيضا بعدا دلاليا يتعلق بهوية الإرهابيين الذين لم يركز المخرج على وجوههم وفي هذا إشارة منه لهويتهم المجهولة والغموض الذي يكتنفهم في كل المستويات، إلا أنه لا يغفل أبدا ربطهم بالرموز الدينية باستخدام عبارة الله أكبر مع صوت الرصاص في ثنائية يجمع فيها مجددا بين الإسلام والإرهاب بصورة تزيد تعميق الدلالات الغربية، التي تجعلهما وجهان لعملة واحدة.

أما عن جينريك النهاية فقد صاحبته مؤثرات صوتية طبيعية للغابة التي بتوقف صوت الرصاص و الصراخ عادت لسكونها وعلت أصوات الحيوانات وزقزقة العصافير التي تواصلت طيلة الدقيقة والنصف بدأها بخلفية سوداء تتصاعد فيها بيانات مكتوبة باللون الأبيض من الأسفل نحو الأعلى، استخدمها دون أغراض درامية، فقط لأسباب فنية تقنية، لتسهيل قراءة البيانات وزيادة وضوحها كما هو معرف بالأضداد تتمايز الأشياء.

[1] جاك آمون وآخرون،**جماليات الفيلم**،ترجمة ماهر ترميش، المرجع السابق، ص 135.

المبحث الرابع: تحليل النتائج الجزئية للأفلام محل الدراسة ومناقشتها.

1. نتائج تحليل فيلم باب الواد سيتي ومناقشتها.

من خلال قراءتها التعيينية والتضمينية لفيلم **باب الواد سيتي**" للمخرج **(مرزاق علواش)**، استخلصت الباحثة ما يلي من نتائج:

✓ **مفهوم ظاهرة الإرهاب والخلفيات التاريخية والمسببات الجماعية والشخصية لظهورها:**

- **مفهوم ظاهرة الإرهاب في فيلم باب الواد سيتي:**

حاول المخرج الجزائري **مرزاق علواش** أن يقدم مفهوما خاصا به للإرهاب من خلال فيلم **باب الواد سيتي**، وذلك بربطه بمختلف السلوكيات العنيفة **المادية** والتي ظهرت في عدة مشاهد **(لسعيد)** وجماعته وهم يعنفون **(بوعلام)** وصديقه، وأيضا تعدي سعيد على أخته **يمينة** وعلى جارتهم –غير المرغوب فيها بالحي– كما غلب العنف اللفظي بهذا الفيلم، فكانت معظم الخطابات الألسنية الموظفة **لسعيد** تحتوي على ألفاظ عنيفة بعيدة عن آداب السلوك قائمة على التهكم والسخرية والازدراء والسب والشتم، حتى أن **رشيد** رفيقه وجه له ملاحظة حول تلفظه بألفاظ نابية؛ وبالإضافة إلى ارتباط المفهوم بوقوع العنف ماديا كان أو لفظيا، اشتمل تعريف الإرهاب عند المخرج على حيثية التهديد بالعنف أيضا، وهو ما توافق مع التعريف الذي جئنا به للباحث **Noam Chomsky** والذي يرى أن الإرهاب يأتي على حد سواء كان تهديدا بالعنف أو ممارسة له.[1]

وقد ظهر سعيد وأعضاء جماعته يتجولون في حي باب الواد ويهددون سكانه، بل وصل بهم الأمر للتهديد بالقتل وإرسال كفن لبوعلام إلى وسط بيته، ومن هنا طُرح بعدي الترهيب والتهديد لمفهوم الإرهاب، والذي يعتبر من أهم مظاهر العنف الإرهابي حسب دراسة **Clémence Darne** الذي يعتبر أن ثقافة التهديد تتصدر قائمة مخاوف المجتمع الأميركي خصوصا بعد أحداث 9/11.

وإلى جانب ما تمارسه تلك الجماعة المجهولة من تهديد وعنف معنوي واضح على **سعيد**، وبذلك نخلص أن مفهوم الإرهاب في هذا الفيلم هو التهديد بالعنف وممارسته على الأفراد فقط ولم يتعدى ذلك، وقد حصر أغراض ودوافع هذه الجماعات متمثلة في جماعة سعيد هو البحث عن السلطة وزعامة الحي لتمرير أفكاره وتوجهاتهم الإيديولوجية والعقائدية، إلى جانب الدوافع الانتقامية التي ظهرت في موقفهم من **بوعلام**، في حين تذيلت هذه الأخيرة الترتيب عند **جمال شاوش** في دراسته إذ

[1] Noam Chomsky, **Op.cit**, P2.

يري أن كل من الدوافع العنصرية والتعصب الديني والكراهية الطائفية والانتقامية من أبرز مسببات الإرهاب.

- **الخلفيات التاريخية والمسببات الجماعية والشخصية لظهور الإرهاب:**

جاء فيلم **باب الواد سيتي** ليؤرخ لمرحلة ما قبل العشرية السوداء وبذلك فهو بمثابة الخلفية التاريخية لظهور ظاهرة الإرهاب في الجزائر، وبالفعل قدم المخرج الكثير من الدلالات والمعاني الصريحة والضمنية التي تربط الظاهرة بمحطات وأحداث على غرار ربطها بأحداث الخامس من أكتوبر 1988، والتي عرفت فيها الجزائر فترة غليان شعبي وأول انفلات أمني راح ضحيته الكثير من مَن تظاهروا بحثا عن سبل للعيش الكريم، **فعلواش** جعل من جماعة سعيد أحد أولئك الذين خرجوا للدفاع عن حقوق المواطن الجزائري وتعرضوا للسجن إزاء موقفهم هذا ما جعل سكان حيهم يعتبرونهم أبطالا، وهنا استغلوا ذلك ليجعلوا الحي وسكانه تحت إمرتهم، وهي رسالة ضمنية من المخرج حول علاقة هؤلاء بالتيارات وبالتوجهات والحركات الإسلامية التي ظهرت قبيل التسعينيات في الجزائر، والتي شهد لها مشاركتها في هذه التظاهرات –كما سبق وأشرنا– ؛ إضافة إلى ذلك فقد ربطها بالجماعات الجهادية الأفغانية، استحضار لفكرة تجنيد الشباب الجزائريين في الحرب في أفغانستان، ضد المد الشيوعي من خلال خطبة **رشيد** للمتمدرسين الصغار، وبذلك فهو يربط ظهور الإرهاب في الجزائر بالحركة الإسلامية المسلحة التي أسسها **(مصطفى بويعلي)** نهاية 1982، وهو ما يتفق مع ما توصل له **جمال شاوش** أن الإرهاب في الجزائر إرهاب محلي داخلي تسبب في حدوثه الصراعات السياسية بين السلطة والتيارات الإسلامية التي قدمها بصفة مطلقة بأنها متطرفة، وهو ما ذهبت إليه **الشناوي** أين أشارت إلى اهتمام مخرجي ومؤلفي عينة دراستها بالأحداث والصراعات الداخلية، حيث جاء الإرهاب المحلي متصدرا يليه الإرهاب الدولي، ونجد أن أفلام علواش الثلاث ركزت على الإرهاب الداخلي مع إشارة في الفيلم الأول للإرهاب في أفغانستان، ليخصص فيلمه الأخير **ريح رباني** –الذي استبعدناه من الدراسة لأسباب سبق ذكرها– ليعرض فيه التطورات والتداعيات الدولية لظاهرة الإرهاب في الجزائر وعلاقة التنظيمات الإرهابية الجزائرية بالتنظيمات الدولية كجماعة داعش.

أرجع المخرج مسببات انضمام أعضاء الجماعة لسعيد إلى التوافق الإيديولوجي والعقادي بينهم، فالجميع رافض لفكرة النظام الاشتراكي والشيوعي وينادي بقيام دولة إسلامية إلى جانب الخوف والبحث عن الأمن الشخصي من خلال الدخول في ظل الجماعة المهيمنة والمسيطرة كما فعل **مسعود** الأجنبي الذي كان منضما للجماعة فقط لحماية نفسه وبمجرد تجديده لجواز سفره غادر نحو وطنه دون رجعة.

✓ **تقديم المخرج لثلاثية الصراع في ظاهرة الإرهاب : الإرهابي-الحكومة-المجتمع والعلاقات الكامنة بينها.**

- **تقديم شخصية الإرهابي بمختلف أبعادها :**

سوق المخرج لنفس الصورة النمطية في السينما الأمريكية والأجنبية للإرهابي، فمن خلال شخصية **(سعيد)** ورفاقه طرح توصيفا واضحا عن شخصية الإرهابي عنده والذي قدمه بمختلف أبعادها:

فمن الناحية **المورفولوجية الجسدية** يظهر الإرهابي في مرحلة الشباب، مطلق للحيته، يضع الكحل، بشعر أشعث، يرتدي عباءته الإسلامية أغلب الأوقات ويتوشح وشاحا فلسطينيا، والذي يعد رمزا للمقامة الفلسطينية التي يصنفها الآخر كجماعة إرهابية، على عكسنا نحن " المكافح والمقاتل في سبيل حريته في نظر شخص هو إرهابي في نظر شخص آخر" [1] وربط رمزية الوشاح الفلسطيني مع هذه الجماعة العنيفة بالذات تكريس لتلك النظرة الغربية، التي تؤكد عليها السينما والإعلام الأمريكي الذي يصر على المساواة بين المقاومة الفلسطينية والإرهاب وشيطنة كل ما هو إسلامي مقابل محاولات صحيفة **Le Monde** " أن تراعي الحيادية فحملت رؤى جيوسياسية أكثر تسامحا وانفتاحا للعالم العربي الإسلامي وحول الصراع العربي الإسرائيلي حسب دراسة **Valerie.**

أما من **الناحية السيكولوجية** فهم أشخاص عنيفون عصبيو المزاج، وجوههم متجهمة وعابسة، يتحدثون بعنف وخشونة بأسلوب قائم على التهديد والوعيد؛ يتصرفون بقسوة حتى مع أهل بيتهم، فقد ظهر **سعيد** يعنف أخته وأمه أيضا، فظهروا بصورة القوي المهيمن المتعطش للمسؤولية؛ رغبة سعيد بزعامة الحي الدينية والمدنية بعيدا عن المسجد والحكومة، إلى جانب ميولاتهم العقائدية المتزمتة فقد كان سعيد وعصبته من المتطرفين والمتشددين في أمور الدين يسعون لإحقاق الحق وتطبيق تعاليم الدين من وجهة نظرهم التي تحصر السبيل الوحيد لذلك في استخدام العنف والسلاح وهذا ما أكده رشيد بقوله "في هاذ البلاد بقا الكلاش ولا مكانش"، فهي جماعات لا تعرف معنى الحوار وترى أنه لا جدوى من الكلام.

أما من **الناحية الاجتماعية** فلم يركز المخرج عليها فسعيد ومسعود أعزبان في حين بقية الجماعة لم يقدم تفاصيل عنها، كما أنهم أظهرهم غالبا ما يسيرون في جماعات، ويقومون باجتماعات

[1] ذياب موسى البداينة، **التنمية البشرية والإرهاب في الوطن العربي**،المرجع السابق ص:145.

ليلية بعيدا عن الأنظار، وهذا ما يمنحهم طابع التنظيم والهيكلة، كما ظهرت حالتهم الاقتصادية بسيطة، يتجولون بالشوارع أغلب الأوقات، أغلبهم بطالون لا عمل قار لهم، يقضون معظم أوقاتهم بالمسجد لا يفوتون صلاة ولا يخلوا كلامهم من عبارات الحمد والشكر والتكبير، وهنا أكد المخرج على رؤيته المتوافقة والنظرة الغربية للإسلام الذي كل مرة يربطه بهذه الجماعة العنيفة المدعية الدين والمتطرفة، وهذه النتيجة لا تتوافق بدرجة كبيرة مع ما توصل إليه **الملايني** فيما يخص أن شخصية الإرهابي قدمت دون مراعاة للخلفية النفسية والاجتماعية والثقافية عند علواش إذ قدم كما قلنا العديد من الرسائل الصريحة والمضمرة التي تعبر عن هذه الأبعاد مع تباين درجات التركيز كما أوضحنا.

- **الحكومة وعلاقتها بالجماعات الإرهابية دورها في القضاء على المد الإرهابي:**

لم تظهر الحكومة ومؤسساتها بشكل واضح في الفيلم، لكن ظهرت من خلال سوء تسييرها ومظاهر الفساد الواضحة في خلال حي باب الواد الغارق في الجريمة والعنف والمشاكل بتنوعها، فانتشار المخدرات وتعاطي الخمور بشكل كبير بين الشباب البطال الذي لم يجد سكنا لائقا يعيش فيه، فبوعلام يصحب رفاقه لحانة على الشاطئ للشرب والاستمتاع، وعلي الشاب الذي يلقى حتفه في الشارع جراء تناول جرعة زائدة من الكوكايين وشباب ينامون في السيارات لعدم وجود مكان في بيتهم المكون من غرفة واحدة بها ستة عشر فردا، وآخر يعمل في التهريب لسوء الأوضاع الاقتصادية، وطالبة جامعية تشارك في مظاهرات أكتوبر تدخل إلى السجن وتطردها عائلتها فتعمل في الدعارة لتعيل نفسها، في إشارة منه للتنظيمات الجامعية التي قادت المظاهرات، وللممارسات القمعية القاسية التي تعرض لها المتظاهرون منهم من شكل لاحقا جماعة تحاول الإستلاء على الحي وتأمر وتنهى وتعاقب كما يحلو لها وكأن لا وجود للأمن ولسلطة غيرها.

كما استعان المخرج بالمؤثر الصوتي المتعلق بإنذارات ومزامير سيارات الشرطة التي لم يتوقف معظم مدة الفيلم، ليقدم رسالة عن جو عدم الاستقرار والأزمات التي تمر بها البلاد بعد انفلات الأمني الذي عرفته بعد أحداث أكتوبر 1988 من جهة، وعن الجهود التي تحاول بها مؤسسات القمع الحفاظ على الأمن والسكينة، ناهيك عن إظهارها تقوم بعملها المعتاد كما حصل مع حضور أجهزة الأمن بعد وفاة الشاب علي.

رفض الجماعات المتطرفة للحكومة القائمة ورغبتها في إزاحتها وامتلاكها لأطراف خفية داخلها توصل المعلومات إليها، وقد ظهر ذلك في موقف **سعيد** وجماعته الرافض لها وغير معترف بوجودها، حيث ظهر أكثر من مرة ينكر قدرة الحكومة على القيام بأي شيء وأنها لا تلك سلطة على تصرفاته

لأنه وجماعته يملكون أحقية القيادة والزعامة عليها، كما أن سعيد في أحد حواراته مع الجماعة أوضح فهمه الكامل لأهداف هذه الأخيرة وأنهم سيكونون على علم بكل ما تقوم به.

- **المجتمع أو المواطنون وعلاقاتهم بالجماعات الإرهابية**

صور المخرج علاقة المواطنين بتلك الجماعات المتطرفة –جماعة سعيد– التي أظهرها بشكل المهيمن والمسيطر والطرف القوي بالعلاقة، بالمقابل كان المواطنون من سكان حي باب الواد–كنموذج مصغر عن الجزائر– في الطرف الضعيف، حيث غلبت مشاعر الخوف والتوتر والانقيادية واللامبالاة بالآخرين، همهم الوحيد عيش حياتهم دون مشاكل لذلك لم نشهد أيا منهم يدافع عن بوعلام أو يقف في وجه الجماعة حتى رئيسه في العمل رضخ للتهديد وطرده من العمل، حتى أن صديقه اعترف بفعلة بوعلام للجماعة خوفا على نفسه.

لم يطرح المخرج أي صورة أو نموذج إيجابيا فحتى الإمام الذي من المفروض أنه يعكس الوجه الحقيقي للإسلام، قدم شخصيته بشكل سطحي فظهرت ضعيفة ومتزعزعة الثقة لا تملك أي سلطة إقناع خطابها الديني ضعيف، غير مدروس حيث نسب أحاديث موضوعة وضعيفة للرسول صلى الله عليه وسلم.

بالرغم من محاولة المخرج توظيف العديد من الخطابات الألسنية التي تنبذ العنف عن طريق خطب الأمام وحواره مع الشخصيات إلا أنها لم تكن بالمستوى المطلوب، حتى أنه فشل في إقناع سعيد عن العدول عن رأيه وبدأ بموقف جد ضعيف وهو يحاوره، وبذلك سوق المخرج لنموذج المسلم الضعيف غير قادر على المجابهة الذي يختار الهروب حلا لمشكلته الشخصية مع الحي بدل البقاء والقيام بواجبه رغم كل ما يشوبه من صعوبات.

أما في أوساط المواطنين فلم يبني المخرج أية شخصية إيجابية فجميع سكان باب الواد فاسدون، لا يظهر عليهم أي اهتمام بالدين، بما في ذلك بوعلام الشخصية الرئيسية وإن كان قد قدمه في صورة الشاب المكافح الذي يعول إخوته، لا يتناول الخمر رغم رفقته لمن يفعلون ذلك غير منضبط في صلاته، وخطأه الوحيد رمي مكبر الصوت الخاص بالمسجد في البحر، ليجد نفسه متهما بالتعدي على الإسلام وحرماته، ورغم ندمه الشديد على فعلته لم يجد أي مساعدة من سكان حيه، فحتى الإمام لم يكن له القدرة للوقوف في وجه سعيد وجماعته.

- ✓ **تقديم المخرج لآثار وانعكاسات ظاهرة الإرهاب على المجتمع الجزائري، ومدى تطابقها مع الواقع المعيش.**

كما سبق ووضحنا أن أحداث الفيلم ركزت على فترة ما قبل العشرية السوداء وتناولها المخرج بنظرته السينمائية والإيديولوجية محاولا تقديم خلفية واضحة لانفجار الأزمة الأمنية، لتفسير ما حدث خلالها من محاولات تدمير للبنى التحتية ومقومات الاقتصاد الوطني.

وقد شهد الفيلم من خلال مشاهد مونولوج **يمينة** بعض الإشارات لآثار العمليات الإرهابية والخسائر التي تكبدتها البلاد مادية كانت أو بشرية، فمشهد كتابتها للرسالة على ضوء الفانوس يحمل العديد من الدلالات من بينها ما شهدته الفترة من تخريب لمحطات توليد الطاقة والشبكات الكهربائية، وإسقاط الأعمدة الكهربائية وتدميرها من طرف تلك الجماعات لتسهيل تنقلاتهم بالمدن لتنفيذ عملياتهم الإرهابية، بالمقابل في فترة أواخر الثمانينات كانت المشاهد الليلية تميزها أضواء المدينة وأن كان المخرج أشار لعدم الاستقرار الأمني آنذاك، والخوف الذي يسيطر على سكان الحي الذين لا يتجولون ليلا إذ كانت الشوارع شبه خالية مقارنة بالاكتظاظ الذي تشهده نهارا، والوضع استمر وزاد خطورة خلال التسعينيات وإقرار قانون الطوارئ وحضر التجول ليلا.

لم يكتف المخرج بالرسائل البصرية التي وظفها لتأكيد على ما تعيشه البلاد من أوضاع اقتصادية متردية، فكان يدعمها برسائل ألسنية من خلال حوار الشخصيات التي كانت تتضمر من سوء الأوضاع في كل مرة، حيث صور المخرج الحي ومن خلاله الجزائر تغرق في الفساد والمشكلات الاقتصادية والاجتماعية، كانتشار العنف والجريمة ومحاولة جماعات السيطرة على الأحياء وفرض أفكارها ومعتقداتها على سكانها، العمل بتهريب السلع والبضائع، انتشار المخدرات، والفساد الأخلاقي (تعاطي الخمور، دعارة،..)، هجرة الشباب بحثا عن حياة أفضل، أزمة السكن والبطالة، الفقر الذي ظهرت به معظم الشخصيات في الفيلم، وبالفعل شهدت الجزائر آنذاك أزمة اقتصادية خانقة بعد انهيار أسعار النفط، ما جعل المواطن يعاني لتوفير قوته اليومي ما دفعه للخروج بأكتوبر 1988 ورغم ما اقره دستور 1998 من تحول ديمقراطي ألا أن الوضع بقي كما كان ولم يلبث أن زاد سوءا بعد توقيف المسار الانتخابي ودخول الجزائر في عشرية دموية عانى فيها الجزائريون الويلات.

✓ **<u>تأثيرات الخلفية الإيديولوجية والثقافية والتوجهات الفنية لمرزاق علواش على تصوراته لظاهرة الإرهاب في ظل سياستي الرقابة والإنتاج المشترك.</u>**

- **تأثيرات الخلفيات الإيديولوجية والثقافية للمخرج على تصوراته لظاهرة الإرهاب من خلال فيلم باب الواد سيتي.**

حمل الفيلم العديد من الأفكار الإيديولوجية التي سعى المخرج لتمريرها من خلال لقطات ومشاهد فيلمه، وقد كان واضحا أيضا تخبط هذه الأفكار والمعتقدات بين سلطتي الرقابة والتمويل، لذلك وجدناه في العديد من المرات ما بين التصريح والإحجام، خوفا من الرقابة الممارسة من الوزارات الوصية المساهمة بالعمل خصوصا مل يمس أمورا سياسية، كتقديمه لتلك الجماعات المجهولة التي تحرك سعيد وجماعته بذلك الغموض الذي يؤول لأكثر من دلالة دون تصريح واضح منه حول هويتها ما إن كانت من التيارات الإسلامية التي لعبت دورا واضحا في قيام مظاهرات أكتوبر أو من السلطة ذاتها التي حاولت إجهاض مشروع التعددية والتحول الديمقراطي وقد وقفنا من خلال تحليلنا للرسائل البصرية والألسنية على إيحاءه لكلا الفكرتين، إلا أنه مارس رقابة وتحفظا ذاتيا منعه من التصريح، ووسمها بالغموض الذي لا يزال لليوم يكتنف حقيقته.

وبالرغم من توفر التمويل بالشكل الكاف للمخرج من قبل مساهمات مشتركة من شركات إنتاج (جزائرية، فرنسية، ألمانية، سويسرية)، مع اشتراك مع القناة الرابعة البريطانية، إلا أن المخرج لم يتكلف في إنتاج الفيلم، وهذا معروف عليه فهو عادة ما تكون ميزانية أفلامه بسيطة وليست ضخمة، إذ يعمل بطاقم فني صغير، وبوجوه شابة غير محترفة، وبذلك يحقق الواقعية السينمائية التي يبحث عنها؛ ويتجاوز مشكلات نقص التمويل أو كما وصفه أندريه بزان "تظاهر متعمد للاقتصاد".[1] وعلية استقلالية أكثر دون ضغوطات تمويل، وهو ما أكدته دراسة **Francis Bergeron** أن إمكانية الوصول إلى وسائل أكثر اقتصادا للإنتاج السينمائي تتيح لصانعي الأفلام المزيد من الاستقلالية التي تمكنهم تحرير أنفسهم من ضغط الرقابة والاستوديوهات الكبرى وبالتالي القيام بأعمال شخصية ومعقدة.

في نفس الوقت أثرت هذه الشركات الأجنبية الممولة على طروحاته للعديد من الموضوعات، كإقحامه لمشاهد لم تكن لها أية ضرورة درامية ولم تخدم سير الأحداث، كمشهد استحمام الشابة على غرفة على السطوح دون إقفالها للباب، في الوقت الذي كان هناك رجلين على نفس السطوح، وأن كان تحرى عدم ظهورها بشكل خادش للحياء على عكس مشاهد الاستحمام في فلمي **العالم الآخر** و**التائب** –كما سنرى لاحقا– وهي محاولة من المخرج لتقديم صورة لجزائر غير غريبة عن الآخر الأجنبي الذي يستهدفه، فالمرأة التي ظهرت في مشهد آخر تستمتع مع أترابها بنكت فرنسية وتتنافس معهن على

[1] جاك آمون، **جماليات الفيلم،المرجع السابق**،ص 135

الحصول على نسخ من كتب وروايات فرنسية وتناقش محتواها، كما ظهرت تطلب من أحد شباب الحي شراء علبة سجائر وغيرها من التصرفات التي تناقض أعرافنا وتقاليدنا وديننا والتي قدمها بكونها تصرفات صادرة عن مثقفات مستضعفات في وسط متزمت متشدد جاهل.

هذه الطروحات لا تختلف البتة عن المعادلة الهوليودية والغربية والتي تجمع الإسلام مع كل ما هو سيء فصحيح أنه حاول فضح الجماعات المتطرفة التي تنتهج العنف والهمجية مبدأ وشريعة، لكنه طرح الفكرة في أشكال تشوه الإسلام ورموزه الدينية، فالآذان يرافق هؤلاء وهم يقومون بإعماله الإجرامية، والمساجد والمقابر مزارات للعشاق وذبح الأضاحي بالأعياد إشارة لهمجية وعنف المسلم ولعلاقة هذه الشعائر بما أضحت الجماعات الإرهابية تقوم به، و كل التيارات والأحزاب والتوجهات الإسلامية على حد سواء مع الإسلام كدين هي جماعات إرهابية بالضرورة، حتى أن تقديمه لنموذج إيجابي عن المسلم جاء ضعيفا متزعزع الثقة، غير قادر على تحمل المسؤولية أين قدم الأمام غير قادر على إيقاف وتغيير مواقف السكان، وبذلك مرر أفكاره الإيديولوجية حول هذه التيارات والجماعات بشكل من شأنه تشويه صورة الإسلام عند الآخر، فالحركات الإسلامية كانت المتهم الوحيد في ظهور الإرهاب رغم أن التطرف والإرهاب لا يخص دينا ولا جنسا ولا جنسية معينة وكان من المفروض تقديم الموضوع بشكل أكثر موضوعية بشكل يصحح فيه الأفكار المغلوطة عن الدين الإسلامي بكونه دين عنف وهمجية وتزمت إلى حقيقة أنه دين سلم ورحمة وحوار، وقد أكدت دراسة **Clémence Darne** أن الأعمال الدرامية من شأنها أن تنشر الرؤى السلبية التي تؤثر بشكل أو بآخر على المشاهدين والمجتمع، وهو ما يتفق مع ما توصل له **عمر ملايني** في أن علواش في هذا الفيلم جعل من الإسلام خلفية يتكأ عليها الإرهابي، ما دفع لرسم صورة خاطئة عن الإسلام..

ظهرت بشكل واضح أيضا أفكار المخرج حول النظام الاشتراكي الذي كان يحمله أيضا مسؤولية الأوضاع التي آلت إليها البلاد، وهذا يناقض طروحاته في أولى أفلامه التي كانت تمجد الاشتراكية على غرار رائعته عمر قتلاتو الرجلة و فيلمه مغارات بطل ووثائقي الثورة الزراعية ومشاركاته بحافلة السينما التي تروج للاشتراكية، ليعود بعد سنوات من الغياب والعيش في فرنسا والتشبع بالأفكار اللبرالية هناك، لتتغير توجهاته وأفكار التي حاول طبعها بهذا الفيلم، وهو ما يتوافق مع دراسة **موسلي نادية** التي وجدت أن تأثر المخرج بالتغيرات والتطورات التي حدثت خلال المدة الفاصلة بين عمليه محل دراستها وظهر ذلك جليا في العديد من الرؤى المختلفة في الفيلمين ناهيك عن تأثره بالنشأة التي تلقاها في أوربا.

يلاحظ كذلك غياب المشاهد العنيفة التي تتناسب ووحشية ودموية تلك الجماعات وهذا نعزيه لنقص التمويل من جهة ولتشدد الجهاز الرقابي حول مثل هذه الطروحات من جهة أخرى، خصوصا وأن الفيلم أنتج في التسعينات أين عرفت الجزائر مرحلة ركود سينمائي كبير بسبب الأحداث الدموية وحلت معظم المؤسسات السينمائية ورفعت الدولة يدها عن القطاع متجهة نحو تمويل الجانب الأمني والعسكري للخروج من الأزمة.

من بين ما وقفنا عليه أيضا معالجة المخرج لقضية الهجرة والتي لم يطرحها كمشكل بقدر ما كانت بالنسبة له حلا اضطراريا ضروريا، فكانت إستراتيجية الهروب بدل المواجهة التي أكد فشلها في الفيلم ببقاء بوعلام ومواجهته لجماعة سعيد و خسارته وكذا هروب الإمام كممثل ونموذج للمسلم الحقيقي، وبذلك وجد المخرج أن الحل هو الهجرة، فالآخر يملك الأمن والسلم والثقافة والعلم والعمل وقد قدم العديد من المشاهد المؤكدة لذلك؛ وهذا محاولة منه لتبرير هجرته ومغادرته للجزائر من جهة، كما تعود للمسة الممول الأجنبي من جهة أخرى.

- **تأثيرات الرؤية والتوجه الفني للمخرج على تصوراته للظاهرة**

- بالنسبة لعنوان الفيلم:

اختار المخرج عنوان الفيلم موحيا بالفضاء المكاني الذي تدور فيه أحداث القصة الفيلمية، وأردفها بكلمة باللهجة العامية الحومة ليشير للرابط الوجداني بين الحي وسكانه والمخرج منهم، واختياره لحيه بالذات يحمل دلالات كبيرة من كون هذا الحي كان معقلا للاجتياح الأصولي، وأهم الأحياء التي خسرت الكثير من أبناءها خلال أحداث أكتوبر 1988 ولقد أوضح المخرج ذلك من خلال عدة مشاهد كمشهد الحوار بين الإمام وبوعلام، وكذلك من خلال خطبة الجمعة التي قدم فيها معلومات عن ما جرى في تلك الفترة.

- بالنسبة للملصق الإعلاني:

فضل المخرج أن يستعين بإحدى فوتوغرامات الفيلم والتي من خلالها استطاع أن يثير فضول المشاهد حول موضوع الفيلم وعلاقة الشخصية بمكبر الصوت أمامها، وأسباب نظرة الخوف والتوتر والترقب التي ستُميز إيقاع الفيلم بالفعل، ولفظ الجلالة المدون على حروف العنوان الذي استغرق معظم مساحة البوستر، والذي سنعرف لاحقا أنه رمزية لتلك الجماعات التي استغلت الدين الإسلامي للسيطرة على الحي وبث الرعب فيه، في الوقت الذي كان الحي ومن خلاله الجزائر يعيش في ظل التعددية

والانفتاح الذي جاءت به التعددية والتي عبر عنها بتلك الهوائيات المقعرة التي تخترق زرقة السماء الصافية.

- **بالنسبة للجينيريك البداية والنهاية:**

اعتمد **علواش** على أبسط أشكال تقديم جينيريك البداية وذلك من خلال تداخله مع المشهد الافتتاحي، من خلال ظهور البيانات الخاصة بالطاقم الفني والتقني المشارك في العمل، منطلقا بخلفية سوداء تدون عليها البيانات باللون الأبيض، محققا وظيفته الإعلامية والإخبارية، وإن كان قد استخدم اللغة الفرنسية في عرض البيانات وذلك بسبب الجمهور الأوربي الذي يستهدفه وبالأخص المهرجانات الدولية، هذا من جهة ومن جهة أخرى إشارة منه للرابطة التاريخية بين الجزائر وفرنسا والتي كثيرا ما يستحضرها في أفلامه، ويجعل فهمها والتعامل بها بشكل طبيعي لدى جميع المواطنين وإن كان حضورها في حوارات هذا الفيلم أقل منه في الفيلمين الآخرين.

جينريك النهاية كان عبارة عن خلفية سوداء تظهر عليها بيانات باللون الأبيض، لم يكن لاستخدامها أية أغراض درامية فقط لأسباب تقنية لتسهيل قراءة البيانات وزيادة وضوحها كما هو معروف بالأضداد تتمايز الأشياء.

- **بالنسبة للفضاء الزماني والمكاني:**

قدم المخرج أحداث الفيلم في فترتين زمنيتين مهمتين من تاريخ الجزائر السياسي والأمني، الفترة الأولى التي جرت فيها أحداث القصة الفيلمية والتي عقبت مظاهرات أكتوبر 1988، وعرفت حسبه بداية المد التطرفي وانتشار التيارات الإسلامية التي قادت تلك المظاهرات ومحاولتها السيطرة على حي باب الواد ومن خلاله الجزائر آنذاك؛ في حين مثلت الفترة الثانية الزمن الحقيقي للفيلم، والذي تم خلاله تصوير العمل وظهرت الشخصية الرئيسية فيه تسرد تفاصيل الحياة اليومية للمواطنين التي أصبحت ترافقها أصوات إطلاق النار وإنفجارات السيارات المفخخة وأخبار الموتى والمفقودين، معبرة عن حال جزائر التسعينات وآلام العشرية الدموية.

بالنسبة للفضاء المكاني ركز المخرج على الفضاءات المفتوحة التي غلب حضورها على بقية الفضاءات، وذلك راجع لانتماءاته للمدرسة الواقعية التي تفرض التصوير في أماكن الأحداث الحقيقية وفي المناظر والديكورات الطبيعية بعيدا عن الاستوديوهات، فتنقل المخرج ما بين أزقة وشوارع وشواطئ أحد أعرق أحياء العاصمة الجزائرية وأكبرها، حي باب الواد –الذي سبق لنا الإشارة لسبب اختياره– فجاءت هذه الأمكنة مزدحمة مكشوفة تفضح كل ما يجري بالحي الذي ظهر كرمز للعنف

والخيانة والجريمة والجهل بعيدا عن تلك القيم التي تحملها الأحياء عادة من نخوة وترابط اجتماعي وتضامن بين سكانه غابت تماما فيه.

بالإضافة إلى الاعتماد على بعض الفضاءات المغلقة بديكوراتها البسيطة التي مثلت الحقبة الزمنية التي صور فيها الفيلم، كالمخبزة، والمقهى، والمسجد الحاضر الدائم في أفلامه كدلالة عن الديانة الأولى للبلد من جهة وهو ما أشارت أليه دراسة **لبنى رحموني** أن المخرجين يعبرون عن الدين بمظاهر مادية أو سلوكية كالمسجد وأداء الصلاة للدلالة على الإسلام مع تباين بطرق الطرح بين مخرجي أفلام عينتها، كما أخذ المسجد أيضا عند علواش دلالة أخرى تشير لتلك الثنائية التي يجمع فيها بين الإسلام والجماعات المتطرفة، كما أيضا تظهر الحانة في معظم أفلامه ويتردد إليها المواطنون وكأنها فضاء مكاني وجوده مطلق وطبيعي في الجزائر بشكل لا يشكل أي تحفظات من المواطنين، وهذا غير واقعي على الأقل في تلك الفترات الحساسة التي كانت تلك الأماكن مستهدفة بشكل كبير.

- **بالنسبة للشخصيات الفيلمية :**

بناء على توجهاته وانتماءاته لسينما المدرسة الواقعية فإن اختيارات المخرج الجزائري مرزاق علواش للممثلين في فيلمه باب الواد كان يعكس هذا التوجه، فكان مؤدو الشخصيات الرئيسية الثلاث ممثلين مبتدئين غير محترفين كان هذا الفيلم أول عمل سينمائي لهم، ووجدنا أنه غابوا عن الساحة الفنية تقريبا باستثناء (نادية أقاسي) مؤدية شخصية يمينة التي وواصلت العمل السينمائي.

أما الشخصيات الثانوية فهو ينتقي لها الوجوه الجديدة أيضا بناء على اعتبارات خاصة بأبعاد الشخصية الفيلمية، وقدرة الممثل على أداءها بعيدا عن كونه محترفا أو لا، وإن كان يرى أن الممثل غير المحترف يحقق له يحقق له البعد الواقعي أكثر من غيره لما يمنحه من شعور للمتلقي بتلقائية وسلاسة الأداء بعيدا عن التكلف.

حاول المخرج من خلال شخصياته الفيلمية أن يقدم تصوراته المبنية على ما يتبناه من إيديولوجيات ومعتقدات حول العنف والإرهاب وتسويق للصورة النمطية التي تربط الدين الإسلامي بهما من خلال تقديم شخصيات متطرفة وأخرى معتدلة وفق تصوره للاعتدال والوسطية، وكذلك حاول بناء شخصية البطل المكافحة والساعية للتغيير والتي تحمل كثيرا من أفكاره خصوصا أنها هي الأخرى اختارت الهجرة والرحيل كحل أمثل لما تعيشه الجزائر آنذاك؛ وقسم الشخصيات إلى :

- **شخصيات رئيسية:** وقدمها من خلال ثلاث شخوص هي :

شخصية بوعلام؛ شاب بمقتبل العمر يكافح من أجل لقمة العيش، يمثل فئة الساعين للتغيير والمتفتحين الذين يعتمدون على الحوار لغة لهم، ويرفضون الأفكار التسلطية المتشددة لجماعة سعيد ويحاول الوقوف ندا لهم، ولفشله يقرر الهجرة والابتعاد عن البلاد.

شخصية سعيد؛ يمثل فئة المتزمتين للرأي والمنغلقين الذين لا يعتدون بلغة الحوار ويرون العنف هو السبيل الأجدى لحل مشكلاتهم، وبالتالي فهم يكفرون كل مخالف لآرائهم وأفكارهم.

شخصية يمينة؛ أخت سعيد وحبيبة بوعلام وبين هذا وذاك بنى المخرج شخصيتها الباحثة عن الحرية بعيدا عن سيطرة أخيها سعيد، شابة ملتزمة غير مقتنعة بما فرض عليها من عبادات كالحجاب الذي بدا ارتداءها له خوفا لا اقتناعا، لذا تأمل أن تغير علاقتها ببوعلام حياتها الخانقة بسبب تشدد أخيها وتزمته.

- **شخصيات ثانوية وداعمة:** لم يركز المخرج على هذه الشخصيات كثيرا، فاعتمد عليها للمساعدة في بناء القصة الفيلمية وتحريك الأحداث، وهذا لا ينفي أهمية وجودها في الفيلم فمثلا شخصية رشيد ساعدت في تجسيد أبعاد جديدة لشخصية الرجل المتطرف والمتشدد والذي يعد الأرضية التي انطلقت منها الجماعات الإرهابية؛ بالمقابل ظهرت شخصية الإمام في محاولة من المخرج لإعطاء المتلقي نموذجا معتدلا وإيجابيا إلا أنه قدمها بشكل ضعيف وسطحي.

كما ظهرت العديد من الشخصيات التي قدم من خلالها ما كان يعانيه الحي ومنه الجزائر من مشاكل وانحرافات، فعلي وصديقه مدمني مخدرات يقضون وقتهم كاملا ما بين الشواطئ والشوارع وصديق بوعلام الشاب الذي يعمل خبازا فجرا ومهربا للسلع نهارا، ومسعود الأجنبي الذي اختار الأقوى ليكون بصفه، رغم اختلاف معتقداتهما إذ ظهر في أكثر من مشهد بشخصية مسالمة ترفض العنف، وما إن أتيحت له الفرصة تخلص من لحيته وفر هاربا نحو بلده، وفي تقديم الآخر كشخصية مسالمة إنسانية في فلمي المخرجين راشدي و مهدي شارف الذي قدم أيضا الشخصية الجزائرية بصورة سلبية حسب نتائج دراسة **لبنى رحموني**، وهو ما يتوافق ودراسة **بلخيري** أيضا الذي يرى أن السينما الأمريكية صورت تمسك الأمريكي بالسلم والأمان الذي دائما ما يقابله المسلمون بالعداء والضغينة.

- **بالنسبة لمدة اللقطات؛** فقد تباين بين توظيف اللقطات القصيرة واللقطات المشهدية الطويلة التي تستمر حتى الستين ثانية وتتنوع فيها حركات الكاميرا فيتمكن من خلالها التأكيد الواقعي،

وبالتالي تشربه من مبادئ المدرسة الواقعية، وإن كان يؤخذ عليه طول هذه اللقطات التي تستغرق من وقت الفيلم بلا مبرر فني ومنطقي، ما يجعل المتلقي يسأم ويمل من طولها.

- **بالنسبة للغة السينمائية :**

- **المونتاج وتقنياته :**

اعتمد علواش مونتاجا روائيا، حاول فيه ترتيب اللقطات والمشاهد لإيصال قصته الفيلمية ليفهمها المتلقي؛ كما أنه استعان ببعض التقنيات كتقنية الزمن المقلوب أو الزمن الإستراتيجي أو Flashback والتي سمحت له بالتحكم والانتقال بين زمنين من خلال استحضار الماضي الذي عاشته الشخصية التي كانت بمثابة الراوي الذي يقص لنا حكاية حي باب الواد، وقد ساعدت هذه التقنية في التعرف على الخلفيات التاريخية لظهور الجماعات الإرهابية في الجزائر وعلاقتها بالتيارات الإسلامية والجماعات الجهادية بأفغانستان وكيف تطورت من مجرد أفراد وجماعات تحاول السيطرة على الأحياء إلى تنظيمات وشبكات إجرامية منظمة، تقودها وتحركها جماعات غامضة ومجهولة كما ظهر في الفيلم.

وظف المخرج تقنية الصوت المتزامن مع الصورة في أغلب مشاهد الفيلم، بالإضافة إلى اعتماده على تقنية **off voix** أو الصوت خارج الإطار والذي يمنح المخرج مساحة أكبر لعرض تصوراته الإخراجية، وأفكاره الفيلمية في حال غياب الصورة، كما نجده أيضا استعان بها ليزيد من تأكيد الخطابات الألسنية بتوافق الصورة مع العبارات ما منحها الحجة عند المتلقي، فمثلا حديث الإمام عن النظافة وعن واجب المسلم نحو حيه وطنه رافقته صور للحي الذي تعمه الفوضى والأوساخ كصورة معاكسة توضح نفاق المواطن الذي لا تتوافق أقواله مع أفعاله كما أشار الإمام في خطبته، وغيرها من الأمثلة العديدة الموظفة بهذه التقنية، وقد استخدم حسب دراسة **مركيش ابتسام** التقنية أيضا في فيلمها محل الدراسة بغرض تغطية الفراغ الموجود في اللقطات وخاصة حينما يخيم الهدوء داخل اللقطة وهذا ما يوحي بواقعية الفيلم ومن أجل تحفيزا للمتلقي للتفكير في الظاهرة الاجتماعية المطروحة.

- **الإضاءة والإعتام:**

اختار المخرج الإعتام كبداية لفيلمه، بالإضافة إلى كثير من المشاهد الليلية، وهذا راجع لموضوع الفيلم الذي يعكس سوداوية تناسبت مع ظلمة الليل الذي تحاك فيه المكائد وتكثر فيه الجرائم، المرتكبة من طرف الجماعات الإرهابية التي تنشط ليلا وتتخذ من ظلمة هذا الأخير ستارا لها، وهو

يتوافق مع تحليل **نفيسة نايلي** في ربط الظلام والليل لإبراز المعاملة الوحشية للمرأة في حين وظفها علواش بوحشية ودموية الإرهاب عموما.

أما الإضاءة فقد ركز على الإضاءة الطبيعية أكثر مع اعتماد الإضاءة الاصطناعية كلما اقتضته الضرورة، للتمكن من إظهار الحالة المزاجية للشخصيات من خلال إبراز تعبيرات وجوهها بشكل واضح.

- **مكونات شريط الصوت:**

اعتمد المخرج على **المنولوج** والذي استخدمته يمينة وهي تكتب رسالتها لبوعلام والتي تعرف مسبقا أنها لن ترسلها إليه وبذلك فهي تحدث نفسها وتناجيها، وساعد هذا الأسلوب في وضع الفيلم في إطاره الزمني والدفع بالأحداث نحو الأمام كل ما استحضره بالفيلم، أين كانت الشخصية تسرد التفاصيل التي لم تقدمها الصورة، وكذلك استخدم المخرج كلمات قوية على غرار القتل، الذبح، الموت، العنف، الرصاص،.. والتي وصفت دموية ووحشية الجماعات الإرهابية وربطت وجدودها بأحداث أكتوبر، وهو موقف المخرج منها.

يمثل **الحوار** من أهم العناصر الدرامية التي وظفها علواش في بناء أحداث الفيلم، وتجسيد فكرته حول بدايات ظهور الجماعات المتطرفة الإرهابية، وعلاقتها بالمتظاهرين من أحداث أكتوبر الفترة التي نالت حضورا كبيرا من حوارات الشخصيات، أين غابت الصورة تماما في سرد هذه الفترة من ذاكرة الشخصيات، فحل الحوار مكانها في سرد معلوماتي لكل تفصيل صعب تجسيده فنيا أو ماديا؛ لذا ساعد الحوار في توضيح ما جرى خلالها وما انجر عنها من تضحيات بشرية وخسائر مادية ومعنوية، ليعود ويوظفه لتوصيف الشخصيات ورسم أبعادها وبالخصوص تلك الشخصيات المتطرفة التي ساعد الحوار في التعرف عليها أكثر سواء من الناحية الاجتماعية أو النفسية –كما سبق وأشرنا لها– وكذلك رصد أفكارها التسلطية وعداءها لكل من يخالفها سواء من الحكومة أو سكان الحي وحتى الإمام الذي يخالفها الرأي لم يسلم من غضب وحنق تلك الجماعات التي من أجل الكشف عن طبيعتها اختار المخرج لحواراتها كلمات وقعها قوي على المستمعين تعكس هيمنة هؤلاء ورغبتهم الجامحة في الحصول على السلطة، بل ولبث الرعب والخوف تستخدم لغة التهديد والألفاظ الخارجة عن الأدب والتي عكست بدلك همجيتهم وجهلهم.

أما **الموسيقى** فكان توظيفها لغرض جذب انتباه المتلقي نحو الأحداث تارة، وتثير توتره وقلقه فيعيش مع الشخصيات حالة الترقب والخوف والانتظار كما حصل في مشاهد السيارة الجماعة

المجهولة التي تحرك سعيد ومنه الجماعات المتطرفة وتقوم بتسليحهم، مع بقاء هويتها الغامضة غموض المحرك الحقيقي لما حدث في الجزائر.

كما وظف المخرج مجموعة من **أغاني** الراي جزائرية كانت إحداها تتحدث عن الوطن مشكلاته والغربة التي يعيشه المهاجرون عنه، وهي تعكس حال بوعلام وآلاف الشباب الجزائريين الذين دعتهم الحاجة إلى مغادرة البلاد التي ما عاد فيها ما يعجب على حد تعبير علواش على لسان شخصياته، أين صاحبت الأغنية رحيل بوعلام نحو فرنسا، وقد أكد **شاوش** في دراسته أن المخرجين الجزائريين محل دراسته وظفوا الموسيقى لتخدم أفكارهم الفيلمية وتؤدي وظائف جمالية وتعبيرية.

كما أدت الموسيقى أيضا وظيفة تعبيرية مرجعية في **جينيريك** النهاية الذي صاحبته بموسيقى أندلسية والتي تعد من أهم الطبوع الموسيقية والتراث الثقافي الذي تعرف بها العاصمة الجزائرية، والتي تقوم بالأساس على المدائح الدينية والقصائد الشعرية الصوفية وفي هذا أيضا إصرار من المخرج بزج رمز إسلامية بأي شكل من الأشكال بالفيلم وربطها بفكرة التطرف والإرهاب.

أما عن توظيفه **للصمت** في الفيلم، فلم يستغرق الكثير من المشاهد في هذا الفيلم، إذ غلب الحوار عليها إلا أنه تخلل بعضها كمشاهد تجول سيارة الجماعة المجهولة بشوارع الحي، حيث عمل على زيادة إحساس المتلقي بالغموض نحوها، إلى جانب شعور الترقب وانتظار ما وراء هذا الصمت، الذي لعب دورا دراميا كبيرا في فيلمه كرمز للموت وللغياب وللخطر وللقلق وللعزلة وللانتظار.

كانت **المؤثرات الصوتية** حاضرة بقوة في معظم المشاهد الفيلمية، والتي وظفت بشكل ساعد في كثير من الأحيان في تجسيد حالة الفزع والتوتر والقلق والخوف، كمشهد سير سعيد نحو الوادي أين استعان المخرج بأصوات الطبيعة المحيطة التي ساهمت في اكتمال المشهد من جهة وزادت من وتيرة التوتر والترقب لدي المشاهد ممن جهة أخرى، كما أنه استعان في كثير من اللقطات بصوت صفارات إنذار الشرطة الممتزجة بضجيج الشوارع وضوضاء الناس ليؤكد على عدم الاستقرار الذي تعيشه البلاد والذي يجعل من مؤسسات القمع على رأسها الشرطة دوما في حالة استنفار بالمقابل يتحدى الجزائريون الظروف الأمنية ويخرجون ويتجولون ويمارسون حياتهم بشكل طبيعي.

- **مكونات شريط الصورة:**

- **العلامات البصرية المختلفة :**

نشير أولا لاستخدام المخرج مجموعة من **الخطابات اللسانية المكتوبة** التي استطاع من خلالها المخرج أن يثير تساؤلات المتفرج ويشوقه إلى أحداث الفيلم وعلاقة ما هو مكتوب بالبنط العريض على

الصحف والجرائد الموضوعة أمام يمينة، والمكتوبة باللغة الفرنسية بمعنى **سنوات الرصاص** و**المحاكمات ستبدأ اليوم**، إشارة منه للوضع الأمني غير المستقر؛ إضافة إلى تلك العبارات المكتوبة على الجدران مكان اجتماع جماعة سعيد كعبارة بركات من...أي ذقت ذرعا من..، والتي تحمل دلالة عن الرفض الذي يكتف الجماعة من الحكومة لذا تصدرت العبارة تظاهرات أكتوبر 1988..

- **سلم اللقطات المعتمد في فيلم باب الواد سيتي :**

اعتمد المخرج على مختلف اللقطات التي حاول توظيفها بالشكل الذي يحقق الغرض الدرامي الذي يبتغيه، فجاءت بداياته الفيلمية المشهدية عموما بلقطات عامة وجامعة استخدمها لتأطير الفضاءات المكانية التي تجري فيها الأحداث.

إلى جانب توظيفه الكبير للقطات القريبة باعتبارها أهم اللقطات السيكولوجية والتي تناسبت لتصوير حدة الصراع السيكولوجي بين الشخصيات المتطرفة وغيرها من الشخصيات في الفيلم التي تحددت أبعادها وأوصافها بفضل هذه اللقطات القريبة والقريبة جدا، أين نجح في توصيف شخصية المتطرف المضطربة والقاسية انطلاقا من ملامح وجه سعيد المتجهمة والغاضبة مع تركيزها على أوصافه المظهرية التي أضحت لصيقة في شخصية الإرهابي، من إطلاق للحية ووضع الكحل، بالمقابل رصدت قسمات وجوه المحيطين به والتي غلب عليها التوتر والقلق والخوف ليعكس بها رد فعل الجزائريين تجاه هذه الجماعات التي تمكن من رصد انفعالات وتفاعلات هذه الأخيرة مع بقية الشخصيات من خلال سلسلة من اللقطات الحكائية أبرزها اللقطة الصدرية التي جاءت لتغطي المشاهد الحوارية.

بجانب اللقطات المتوسطة والأمريكية التي لعبت هي الأخرى دورا في توصيف الشخصيات انطلاقا من تفاعلاتها بالمحيط الذي تتواجد فيه، بالإضافة لدورها الفني في لعب أدوار انتقالية بين اللقطات العامة والقريبة؛ ولغرض بناء ترابط وجداني بين المتفرج والقصة الفيلمية التي تشكل جزء مؤلما من تاريخ الجزائريين، ولجعل المتلقي يعيش المشهد ويندمج مع الأحداث ويشارك الشخصيات مصائرهم المحتومة، اعتمد المخرج الكاميرا الذاتية في العديد من اللقطات التي عاش من خلالها المتفرج جو الترقب والمراقبة مع تلك السيارة التي تمشط شوارع باب الواد ليلا نهارا، ومع سعيد وهو يراقب سي نوري بالمسجد، وينظر لبوعلام نظرة تشكيك وازدراء بالشارع إلى غير ذلك.

فالمخرج ركز على اللقطات المقربة والقريبة جدا وهذا مخالف لرواد المدرسة الواقعية الذين يستخدمونها باقتصاد شديد، ويفضلون اعتماد اللقطة المتوسطة أكثر، إلا أنه فضل إدراج اللقطات

القريبة باعتبارها أكثر أنواع اللقطات طبيعية لإبرازها ملامح الوجه وتركيزها على نظرة العيون ما يتناسب وموضوع الفيلم الذي يقتضي الكشف عن الجوانب السيكولوجية للشخصيات ومعرفة حقيقتها، وهي أكثر الأنواع تمييزا للسينما الصامتة والكلاسيكية التي دائما ما يذكر المخرج رغبته في أن يكون جزءا منها، إلا أن كثرة الاعتماد عليها يجعل المتلقي يحس بالقطع الغير منطقي وعدم منطقية وتراتبية اللقطات ومنه المشاهد وهو ما يؤخذ على المخرج الذي يبدو وأنه بالفعل لا يزال في بدايات التصوير السينمائي، رغم محاولاته بجعل روائياته أقرب للوثائقيات بانتقاء أسلوب إخراجي بسيط بعيد عن التنوع وجماليات التصوير دون تكلف فني أو مادي، وهذا القطع المفاجئ هو من أهم مبادئ المعتمدة لدى سينما المؤلف والذي أخذ علواش الكثير من مبادئها كما هو توجهه نحو كتابة أعماله بنفسه، كما لمسنا الكثير من اللقطات التي بدت فيها الكاميرا مهتزة رغم وجود أجهزة تثبت لمنع اهتزازها، إلا أنه اعتمد اللقطات ليؤكد على عدم اتزان الشخصيات وما تعيشه من اضطرابات وتوترات نفسية وعصبية، ويؤكد على واقعية المضمون المطروح.

- **زوايا التصوير المعتمدة في فيلم باب الواد سيتي:**

غلب توظيف الزاوية **العادية** في الفيلم لموضوعيتها وقدرتها على التعبير الصريح، بعيدا عن التأثيرات الدرامية حيث ساهمت في وصف وسرد الأحداث المتعاقبة، أين لاحظنا الخط الزمني باستثناء تقنية الارتداد Flashback يسير بشكل متسارع ومتعاقب، نحو الذروة الدرامية واكتشاف سارق مكبر الصوت، كصراع ظاهري والتصادم الذي قدمه علواش بين المتطرفين الناشطين تحت ستار التيارات الإسلامية الحاملة لأفكار تسلطية، وبين المنفتحين للرأي ودعاة التغيير، وهو ما يتوافق وتوجهه الواقعي، إذ تعرف المدرسة الواقعية بكونها سينما استعجالية بالمقابل تتميز المعالجة علواش السينمائية للموضوعات بالسرعة.

كما ساعد توظيف اللقطات **الغطسية** في الكشف عن تفاصيل الفضاءات المكانية، والتأسيس لجغرافيا المكان، أين ظهرت شوارع الحي مكتظة بالناس، وطرقاته مزدحمة نهارا، لينعكس الأمر ليلا وتصبح الطرقات والشوارع شبه فارغة، تعكس خطورة التجول ليلا لما كانت تعانيه الجزائر في تلك الفترة من أعمال شغب وجرائم؛ قادتها هذه الجماعات التي ما غالبا يصورها بزاوية **تصاعدية** أعطتها بعد الهيمنة والسيطرة على الأطراف الأخرى التي صورت بزاوية غطسية لتحمل معها دلالات عكسية بين الطرفين ما بين الانهزامية والعزلة التي تظهر بها مقابل هيمنة وسيطرة الطرف الآخر، كمشهد سعيد أمام الوادي ونوري يراقبه من الأعلى؛ وكذلك مشهد بوعلام متجها نحو المقبرة للقاء يمينة ورشيد

يراقبه من عل، كما وظفها أيضا لشد انتباه المتفرج نحو أشياء مهمة لإبرازها بدقه كسلاح سعيد الذي قدمته الجماعة أو سيجارة المخدرات التي يلفها علي،...

من الزوايا التي اعتمدها علواش أيضا **المجال والمجال المقابل** لقدرتها على تغطية مشاهد تبادل الحديث بين الأطراف والتي ساعدت فر سرد الأحداث والدفع بها نحو الأمام، وتحديد طبيعة أبعاد الشخصيات المتحاورة، فمن خلال حوارات سعيد اتضح لنا جهله وأسلوبه الهمجي وحالته وانفعالاته داخل الديكور حسب كل موقف درامي ظهر فيه.

- **حركات الكاميرا المعتمدة في فيلم باب الواد سيتي:**

يفضل المخرج التنويع في حركات الكاميرا حتى داخل اللقطة الواحدة لطول مدتها، وبذلك يمكن المتفرج من استرجاع وحدة المكان الذي تعيش فيه شخصيات ويمنحه إحساسا بالوقت، فستشعر قيمة الانتظار والترقب ؛ وإن كانت الحركة الثابتة غالبة على مشاهد الفيلم الذي قصدها علواش بحثا منه عن وصف واقع الجزائر آنذاك بعيدا عن تعدد المؤثرات الحركية، التي استخدمها للضرورة الدرامية، فاعتماده على الحركة التنقل والبانورامية كان فقط بغية تتبع الشخصيات مبرزا وحدة المكان الذي تجري فيه الأحداث.

2. نتائج تحليل فيلم العالم الآخر ومناقشتها.

من خلال قراءة الباحثة التعيينية والتضمينية للفيلم الثاني من العينة المعنون بـ"**العالم الآخر**" للمخرج (**مرزاق علواش**)، استخلصت مجموعة من النتائج الجزئية تمثلت في ما يلي :

✓ **<u>مفهوم ظاهرة الإرهاب والخلفيات التاريخية والمسببات الجماعية والشخصية لظهورها:</u>**

- **مفهوم ظاهرة الإرهاب في فيلم العالم الآخر:**

جاء **مرزاق علواش** بمفهوم أكثر دقة ووضوحا وشمولية لظاهرة الإرهاب من خلال فيلم **العالم الآخر** على خلاف فيلم "**باب الواد الحومة**" والذي ركز على جزئية العنف الممارس من و على الأفراد بغية الوصول للسلطة، في حين تجاوز المفهوم في العالم الآخر هذا الطرح نحو فكرة القتل المبرمج والشبكات الإرهابية المنظمة والمهيكلة القائمة على أفكار إيديولوجية وعقائدية تحاول فرضها بالقوة طمعا بالسلطة، لذلك دخلت في صراع ومواجهات دموية وعنيفة مع السلطة وراح الشعب الجزائري ضحيتها.

- **الخلفيات التاريخية والمسببات الجماعية والشخصية لظهور الإرهاب:**

جاء فيلم **العالم الآخر** ليؤرخ لمرحلة العشرية السوداء وانفجار الأزمة الأمنية، فركز في تقديمه لهذه الفترة بعيدا عن البحث عن خلفياتها التاريخية وأسسها الفكرية ؛ الأمر الذي سبق له معالجته بالفعل في فيلمه السابق، وهو نفس الأمر فيما يخص مسببات التحاق الشباب الجزائري لهذه الجماعات والتي لم تكن محور اهتمامه الأمر الذي فسرناه بتعدد المسببات وعدم وضوحها فالفقر كان سببا والخوف ومحاولة المنضمين حماية أهاليهم وغيرها، إلا أنه كان قدم بعض الرسائل الضمنية التي توضح ذلك التوافق الإيديولوجي والعقادي بين أعضاء الجماعة، وسعيهم نحو هدف واحد هو تدمير كل ما من شأنه ردعهم للوصول إلى قيام دولة تنتهج هذه الأفكار والإيديولوجيات، بالمقابل خلصت دراسة **الشناوي** إلى أن الفقر والتهميش الذي يعاني منه المجتمع يتصدران أسباب الانضمام لهذه الجماعات المتطرفة الإرهابية رغم أن غالبية الإرهابيين قدموا من أصحاب الدخل المتوسط.

لقد حاول المخرج من خلال بعض الخطابات اللسانية أن يشير لسبب انضمام **(حكيم)** والذي ظهر ناقما على الأمير لدرجة الرغبة في قتله، وهذا يقودنا للتفكير بضعف الرابطة التي تجمعه بالجماعة لذلك نجده فر بمجرد سنحت له الفرصة، فرغم توضيحه أن الرغبة في الجهاد جعلته وإخوته ينضمون للجماعة إلا أنه بعد مقتلهما ومعايشته لوحشية ودموية جماعته واستغراقه فيها أيضا، تيقن من رغبته في الانفصال عنهم والنجاة بنفسه.

أما عن مسببات ارتكاب هذه الجماعات لجرائمها فقد أشار المخرج لمجموعة من الأسباب أولها الرغبة في الحصول على السلطة تليها الدوافع الانتقامية فالضابط اغتيل انتقاما منه لمساعدته ياسمين، وكذلك العجوزين قتلا لنفس السبب وكذلك حكيم اغتال ياسمين معها انتقاما لرجولته وغيرة عليها، بالإضافة إلى التعصب الديني كما جاء على لسان حكيم.

✓ **تقديم المخرج لثلاثية الصراع في ظاهرة الإرهاب: الإرهابي-الحكومة-المجتمع والعلاقات الكامنة بينها.**

- **تقديم شخصية الإرهابي بمختلف أبعادها في فيم العالم الآخر :**

قدم المخرج الإرهابي في فيلم العالم الآخر أيضا بنفس الصورة السابقة أي أنه صورته في ذهن علواش ثابتة لا تتغير تتوافق مع الصورة النمطية في السينما الأمريكية والأجنبية للإرهابي، التي لم تخرج أبعادها عن تلك التي سبق لنا توضيحها في الفيلم الأول مع بعض التطورات التي طرأت عليها مع كل فيلم.

فمن الناحية **المورفولوجية الجسدية** يظهر الإرهابي هو شاب بمقتبل العمر قوي البنية، مطلق للحيته، عيونه مكحلة، ملامح وجهه قاسية ومخيفة يرتدي زيه الأفغاني، وهنا المخرج أيضا ركز على الملابس والإكسسوار ليكمل الشخصية الإرهابية ويبرزها، وإن كان في بداية الفيلم ظهر شاب لا يبدو من خلال مظهره أنه منهم لكن تقبض عليه الشرطة وهو بصدد القيام بعملية إرهابية داخل القطار، في إشارة من المخرج لأسلوب التمويه الذي يقومون به و أنهم موجودون في أي مكان وزمان دون أن تثير أشكالهم الريبة بعيدا عن الشكل النمطي الملتصق بالأذهان، لكن يظهر من خلال سن الشاب وتوتره الزائد ووجه غير المقتنع بخطوته كل هذه إشارة من المخرج لأولئك الشباب المغرر بهم والذين ينتمون للجماعات الإرهابية حتى بغض النظر عن الاقتناع بأفكارها أم لا وهي الصورة التي سيطرت على الدراما والسينما العربية حيث توصلت دراسة **نهى الشناوي** إلى أن السينما والدراما العربية تظهر الإرهاب بشكلهم وملابسهم عادية بنسب أكبر كدرجة أولى تليها ظهورهم باللباس الديني.

أما من **الناحية السيكولوجية** فهم أشخاص قساة عنيفون وجوههم عابسة متجهمة وقد أظهرت العديد من اللقطات النزعة الدموية والهمجية والوحشية التي تتميز بها هذه الجماعات الإرهابية تجاه ضحاياها والتلذذ بمختلف أساليب القتل الوحشية، كالذبح والحرق والتمثيل بالجثث، وكان المخرج يؤكد على ذلك في الخطابات الألسنية خاصة، كما في وصف زوجة الضابط لوضع العساكر الذين تم قتلهم بوحشية في وقطع رؤوسهم وتشويه وجوههم واقتلاع قلوبهم من صدورهم.

كما أنه صور أعضاءها على أنهم مضطربون نفسيا وعصبيون، حيث ظهر **حكيم** الإرهابي ينفعل لأبسط الأمور، يتحدث بعنف ووحشية وفي نفس الوقت يحاول الظهور بمظهر المنقذ اللطيف أمام ياسمين، يصرخ ويبتسم في نفس الوقت يفاخر بمشاركاته في أعنف المعارك مع الجماعات الإرهابية وينكر دوره خلالها، يقتل ويبكي ندما غارق بالتناقضات.

أما من **الناحية الاجتماعية** فلم يركز عليها أيضا في هذا للفيلم إذ لم يحاول الولوج لحياة هؤلاء وركز على إظهار هذه الجماعات الإرهابية كشبكات وتنظيمات إجرامية ممنهجة مهيكلة وليست عشوائية، تتخذ الجبال والغابات أوكارا لها، تنتقل في جماعات صغيرة لضمان سرعة تحركاتهم وأمنهم، إذ يتم فيها توزيع الأدوار فهناك مسؤول هو أمير الجماعة، وهناك أعضاء كل فئة يناط بها دور ما، فهناك خلايا للتجسس وجمع المعلومات، كالمتشرد الملتحي قبالة ثكنة الجيش وهناك من يقوم بالحواجز المزيفة والكمائن وقطع الطرقات لرصد الضحايا، وأيضا جهات لتنفيذ الاغتيالات، والعمليات الإرهابية.

كما وظف أيضا العديد من الإكسسوارات لبناء فكرته تمثلت في مختلف الأسلحة الخفيفة بنادق، سواطير، سكاكين إلى غير ذلك وإن كان المخرج صورها بصورة ضيقة، ويرجع ذلك لنقص التمويل ولتشدد الجهاز الرقابي حول مثل هذه الطروحات.

سوق المخرج أيضا للفكرة الهوليودية أن الإرهابي بالضرورة هو مسلم متشدد متطرف، يمارس الشعائر والعبادات الدينية كالصلاة وقراءة القرآن والدعاء وغيرها، ليتجه للعنف والقتل بعدها وحتى خلالها، وهو ما تسوق له السينما الأمريكية ففي دراسة **رؤى علي صالح أبو العاصي** وجدت أن الشخصية المسلمة قدمت في اثنتي عشرة صورة، وقعت إحدى عشرة صورة منها في قالب الصور النمطية المشوهة والمزيفة، كصورة المسلم الإرهابي وصورة المسلم الهمجي الشهواني وقد ينبثق عن هذه الصور تصنيفات مرتبطة بها كالعنف والبدائية، وكذلك جاءت دراسة **Clémence Darne** الذي يرى أن المسلسلات الأمريكية تسعى للترويج لصور نمطية سلبية عن المجتمعات العربية الإسلامية ولفكرة الدمج بين الدين الإسلامي والإرهاب ومعادلة أن كل ما هو عربي إسلامي فهو خطر محتمل يجب تفاديه.

- **السلطة وعلاقتها بالجماعات الإرهابية دورها في القضاء على المد الإرهابي:**

على خلاف الفيلم السابق كان للسلطة ومؤسساتها القمعية حضورا طاغيا في هذا الفيلم فقد خصص المخرج مساحة واضحة لها ليبرز لنا سياساتها واستراتيجيات المنتهجة من قبلها للقضاء على المد الإرهابي آنذاك فلم يجانب الواقع في جعل السلطات حاضرة في كل مكان، وقد حاول المخرج على لسان رجل الأمن أن يحيلنا لموقف الدولة التي أعلنت حالة الإستنفار من خلال سن قانون الطوارئ الذي جعل البلاد كلها في تضييق أمني، مشدد وأصبحت الكلمة الأولى والأخيرة لمؤسسات القمع الجيش درك، وشرطة وكذا جهاز الحرس البلدي المستحدث بالمناطق التي عاث فيها الإرهابيون فسادا إلى جانب المواطنين الذين تم تسليحهم لمساعدة الأجهزة الأمنية التي كانت تقف بالمرصاد لهم من خلال شبكات مخابراتية ساعدتها في إحباط العديد من العمليات الإرهابية كما ظهر بمشهد القبض على الإرهابي بالقطار.

من التدابير الأمنية الاحترازية المتخذة من قبل الحكومة الجزائرية أيضا وضع حواجز المراقبة الأمنية على مختلف الطرقات الرئيسية ومداخل المدن، لتسهيل تنقلات المواطنين، وحمايتهم، والقبض على المشتبه بهم.

بالإضافة إلى المهمات السرية لأعضاء الجيش ومداهمة الأماكن والمناطق الجبلية وتمشيطها، وقد قدم المخرج مشهدا لأحد المواجهات بين الجماعات الإرهابية والجيش الوطني، الذي قام بمداهمة ليلية بالمروحية على المنطقة، وقد دعمه بتأكيد الضابط على استمرارية مثل هذه العمليات، وجهود الدولة بتحديث منظومة التسليح وتدعيم الأجهزة الأمنية بمختلف العتاد والأسلحة الثقيلة لمجابهة هذه الجماعات الإرهابية في أوكارها.

تجنيد الشباب لدعم القوة البشرية لأجهزة الأمن وقد كانت أحد أهم الأدوات والسياسات الأمنية المتخذة من قبل السلطات الجزائرية التي سعت لتجنيد كل من توافرت فيه الشروط، وهنا المخرج لفت الانتباه لقضية تجنيد المهاجرين إذ بمجرد وصول رشيد للجزائر تم تعيينه بأحد الثكنات العسكرية بالمدية، وتكليفه بالأعمال الإدارية، ليخرج لاحقا بأحد العمليات الميدانية ويفقد خلالها، وهنا طرح المخرج قضية مهمة من خلال اتهامات ياسمين للسلطة الجزائرية بالتعدي على حقوق الإنسان وعدم بذل العناية الكاملة لحماية أفراد جيشها وعدم الاهتمام بملف المفقودين بشكل جدي وهو ما أنكره الضابط بشدة.

قدم المخرج مختلف التدابير والإجراءات التي تتخذها السلطات الجزائرية لتقضي على هذه الجماعات الإرهابية، وبنفس الوقت لم يفوت الفرصة لإظهار كثير من جوانب التقصير، كمشهد اغتيال الضابط الذي غادر دون حماية مع عدم وجود إنارة في الطريق المؤدية لمنزله البعيد عن الثكنة وغياب تام للحواجز الأمنية في الوقت الذي كانت المنطقة تشهد عدم استقرار أمني كبير، وبالتالي تمكن الجماعات الإرهابية من التجول بصورة طبيعية في المدينة بمظهرها المثير لشبهة والتقاءها بجاسوسها المشرد الملتحي الذي يبقى مقابلا للثكنة طول اليوم دون أن يتم التشكيك بهويته، واغتيالها للضابط بسهولة؛ ومشهد التقاء **(ياسمين)** بالضابط وإدخالها الثكنة العسكرية دون تفتيشها أو التأكد من هويتها ومنحها معلومات جد خطيرة عن المهمة،وهي تدابير مهمة لا يمكن إغفالها في فيلم موضوعه الأزمة الأمنية التي تعيشها الجزائر آنذاك؛ وحتى هكذا إجراء جعل تعامل الأمن معه بشكل جد سطحي وغير منطقي فرغم تفتيش الحافلة استطاع الإرهابي الفرار بسلاحه بشكل عادي.

- المجتمع أو المواطنون وعلاقاتهم بالجماعات الإرهابية

صور المخرج علاقة المواطنين بتلك الجماعات المتطرفة، أين ظهروا غير آبهين بما يحدث يتجولون في الشوارع والطرقات رغم ما يحدث يوميا من اغتيالات وإنفجارات إلا أنهم ألفوا مثل هذه الأشكال من الإرهاب، وقد أكد ذلك المخرج من خلال الخطابات اللسانية كمشهد حوار ثريا وياسمين

والبصرية في مشهد القبض على الإرهابي في القطار أين كانت ياسمين الوحيد الخائفة والمفزوعة مما حدث بالمقابل الركاب واصل كل منهم ما كان يفعله، فقد أضحى الحدث روتينا يوميا في حياتهم.

كما صور المخرج نوعا آخر من العلاقات بين الإرهابيين والمواطنين الذين يقدمون يد العون للإرهابيين أين جعل الخوف منهم أهم أسباب ذلك؛ وقد ظهر ذلك في مشهد مساعدة العجوزين لحكيم وياسمين وتقديم الطعام لهم حيث أشار لتعود أمثالهم لمساعدتهم كونهم منافقين وجبناء، وبالفعل كان كثير من سكان المناطق الجبلية لا يغادرونها رغم خطورة المكان، ويبقون هناك، ويساعدون كلا من الإرهابيين وعناصر الجيش خوفا على حياتهم.

ظهور منظمات المجتمع المدني والجمعيات المدافعة عن حقوق أهالي ضحايا الإرهاب من قتلى ومفقودين، وخصوصا تلك التي تعنى بشؤون المرأة، كتلك التي تنشط فيها ثريا والتي أكدت لياسمين الدور النضالي الذي تقوم به هذه الجماعات لإيصال صوت هذه الفئة للسلطة وبالفعل أثر المخرج فاعليتها بسرده لقرارات رئيس الجمهورية حول مطالب نساء المفقودين والعمل على تحقيقها، وهو ما يتوافق مع ما توصلت له دراسة **نايلي** في كون المخرجين الجزائريين يقدمون نماذج إيجابية عن المرأة أكثر من غيرهم.

- ✓ **تقديم المخرج لآثار وانعكاسات ظاهرة الإرهاب على المجتمع الجزائري، ومدى تطابقها مع الواقع المعيش.**

عالج علواش من خلال هذا الفيلم فترة انفجار الأزمة الأمنية في الجزائر أين دارت أحداثه خلال العشرية الدموية التي حاول المخرج أن يصور تداعيات وانعكاسات العمليات الإرهابية وآثارها الوخيمة على الدولة الجزائرية، والتي تحاول طمسها والقضاء عليها.

لم يكتف المخرج بالرسائل البصرية التي وظفها لتأكيد على ما تعيشه البلاد من أوضاع متردية.حيث كان يدعمها برسائل ألسنية من خلال حوار الشخصيات للتأكيد على الوضع الأمني الخطير الذي تعيشه البلاد والذي نتج عنه طوفان دموي دام عشرية كاملة ولا يزال فمن الآثار الاجتماعية الوخيمة التي ركز المخرج على بيانها الخسائر البشرية الكبيرة وارتفاع الكبير لضحايا الهجمات الإجرامية، والتي ظهرت في الكثير من المشاهد كمشهد الكمين الإرهابي، وذبح كل من فيه واختطاف ياسمين ومشهد ذبح العجوزين والطفل وحرق منزلهم ومشهد قتل ياسمين ومن معها بمنزل علجية، ناهيك عن الرسائل الألسنية التي وصفت بشكل دقيق دموية وعنف الإرهابيين الذي طال الجميع أين ركز المخرج على الخسائر التي عانها الجيش الجزائري بسبب الإرهاب، وهو ما يتوافق

ودراسة جمال شاوش التي تؤكد على معاناة جميع الشرائح من عنف الإرهاب خصوصا المرأة التي قدمها علواش كضحية في أفلامه الثلاث، حيث عانت الويلات من الإرهاب وقد حمل الفيلم دلالات عن اختطاف واغتصاب النساء في تلك الفترة العصيبة من تاريخ الجزائر، والتي تعد من أكثر الأعمال الإرهابية شيوعا حسب ما أكدته دراسة الشناوي حيث تتصدر عمليات القتل والاختطاف النشاطات الإرهابية بنسبة 58 %.

وقد وظف المخرج مشهد اغتيال الضابط وذبحه بوحشية في سيارته بالإضافة إلى العديد من الخطابات اللسانية التي عبر بها عن هذه المعاناة، أين وصفها رشيد بالفضيعة فمن لم يمت سيفقد عقله من قسوة ما يشهده من دموية وهو ما حدث لزميلة عبد الله.

بالإضافة إلى العدد الكبير من المفقودين خصوصا في أوساط النساء والأطفال اللذين يتم اختطافهم من قبل هذه الجماعات، وقد أشار إليهم المخرج من خلال معالجته لقضية المفقودين، انطلاقا من فكرة رشيد العسكري المفقود، وصولا للكثير من الخطابات اللسانية التي تؤكد على أهمية القضية التي أولتها الدولة كامل اهتماماتها

بالرغم من أن الضرر الضخم الذي مس الجانب الاقتصادي كذلك إلا أن المخرج لم يسلط عدسة الكاميرا عليه بالشكل الوافي كما فعل بفلمييه الآخرين، واكتفى بحوار ثريا مع ياسمين لتبرز ما آلت إليه البلاد من تخريب وتدمير بعد كل تلك العمليات الإرهابية والوضع الأمني، الذي رغم خطورته الجميع يركضون لتأمين وضعهم الاقتصادي، فأن لم تقتلك رصاصة الإرهاب ستموت جوعا وهي السياسة التي عمل الإرهاب على تطبيقها بغية تجويع الشعب وتدمير الاقتصاد الوطني.

✓ **<u>تأثيرات الخلفية الإيديولوجية والثقافية والتوجهات الفنية لمرزاق علواش على تصوراته لظاهرة الإرهاب في ظل سياستي الرقابة والإنتاج المشترك.</u>**

- **تأثيرات الخلفيات الإيديولوجية والثقافية للمخرج على تصوراته لظاهرة الإرهاب من خلال فيلم العالم الآخر.**

حمل الفيلم العديد من الأفكار الإيديولوجية التي سعى المخرج لتمريرها سواء بأسلوب صريح أو ضمني، والتي ترتبط بشكل واضح بخلفياته الإيديولوجية والثقافية، حيث أقحم العديد من المشاهد المخلة والتي حاول من خلالها إبراز شهوانية ووحشية الجماعات الإرهابية وتناقضاتها كمشهد تجريد ياسمين من ملابسها في انتظار انتهاء أمير الجماعة من صلاته، فهو لم يكتف بتوظيف هكذا مشهد بل وربطه بأحد العبادات الإسلامية في سعي واضح منه لتشويه صورة

الإسلام الذي لم يقدم أبدا أي صورة تنفي علاقته بالإرهابيين بل العكس، من ذلك صور هؤلاء يقومون بمختلف العبادات كالصلاة والدعاء والتكبير ويلحقونها بالغرق بالموبقات والتلذذ بارتكاب الجرائم؛ فيحرص على استحضار الرموز الدينية كالحجاب والآيات القرآنية واللحية غيرها في مواقف تربطهم دائما بظاهرة الإرهاب؛ فحتى المسلمون في فرنسا يحملون نفس الأوصاف التي قدمها عن الإرهابيين، ملتحون بعباءة، شهوانيون، فبائع الملابس الإسلامية يتلصص على ياسمين وهي تغير ملابسها وخلفها آيات من القرآن الكريم.

فالمخرج لا يفوت الفرصة ليشوه الإسلام ورموزه، كالحجاب الذي ارتدته لتأتي للجزائر والذي ربطه الجميع بالخطر كالراكب معها في الطائرة وخالها الذي يعتبره هو اللحية رمزا للإرهاب؛ ليؤكد على رؤيته الإيديولوجية التي تجعل الإسلام في ثنائية واحدة مع الإرهاب؛ وهو ما يتوافق مع دراسة **الملايني** التي توصلت أن علواش قدم الدين المسيطر هو الدين الإسلامي المتطرف.

كما ظهرت لمسة الممول الأجنبي بصورة واضحة من خلال تزايد درجات الجرأة في التصوير والتأكيد على المشاهد الخادشة للحياء كمشاهد القبل ومشاهد استحمام ياسمين مع رشيد والمشهد الجنسي الطويل الذي لم يكن له أي ضرورة درامية أو فنية، واستغرقت مدة طويلة من وقت الفيلم على حساب التيمة الرئيسية، وكان إقحامها بالأحداث ذو غرض تجاري بحت.

في رسائل ضمنية في هذا الفيلم يؤكد المخرج كذلك على أن الهجرة هي الحل الأنسب في ظل غياب الظروف المعيشية الملائمة في البلاد اقتصاديا وأمنيا، وذلك من خلال الصورة النموذجية التي ظهرت بها حياة ياسمين المثالية بباريس، وحوارها مع رشيد حياته المستقرة التي تركها هناك، بالمقابل تؤكد دراسة **نهى الشناوي** أن المخرجين قليلا ما يقدمون حلولا للظاهرة فما نسبته 6 % من عينتها فقط حاولوا ذلك، وما يقارب 73 % عرضوا القضية فحسب، في حين حاول **علواش** بأفلامه الثلاث أين يركز على طرح الظاهرة أبعادها وأطرافها والإشارة لخلفياتها وأسسها الفكرية، كما تناول ما انتهج من حلول من طرف السلطة الجزائرية موضحا مواقفه منه، بدءا بالحلول الأمنية والعسكرية التي رغم تعددها، اتهمها بالتقصير وعدم النجاعة، وصولا للبحث في جدوى من استراتيجيات كسياسة العفو المدني ورغم نجاحها في إعادة الاستقرار للبلاد، لم يمنع من تقديمها بشكل يطرح العديد من الإستفهامات حول جدواها خصوصا في الوقت الذي تم

تطبيقها دون دراسة معمقة ترضي جميع أطراف الصراع الذين أظهرهم جميعا رافضين لها، لذلك يقدم حله الأمثل المغادرة وترك كل هذه المشاكل وراءه.

أما بالنسبة للرقابة فقد منع الفيلم من العرض في الصالات الجزائرية بالرغم من حصوله على العديد من الجوائز العالمية بسبب المشاهد المخلة التي يحتويها من جهة وبعض المواقف السياسية التي تناولها المخرج من جهة أخرى، وبالرغم من التسهيلات التي قدمت له بالتصوير باستخدام المروحية العسكرية فلم يمنع المخرج من تناوله الجريء لبعض الموضوعات وإظهار جوانب القصور في التعامل السياسي والعسكري مع الظاهرة رغم عدم إنكاره لما قامت به في نفس الوقت.

•تأثيرات الرؤية والتوجه الفني للمخرج على تصوراته للظاهرة

- بالنسبة لعنوان الفيلم:

عنون المخرج فيلمه الثاني محل الدراسة بعنوان **"L'Autre Monde"** و ترجمته باللغة العربية "**العالم الآخر**" فيقصد به تمييز العوالم الموجودة لدى البطلة، عالمها الواقعي في فرنسا والعالم المجهول الذي ستتجه نحوه في الجزائر المختلف تماما والغامض بالنسبة لها كتجسيد لأولئك المتواجدون وراء البحر جزائر التسعينيات هي بالفعل عالم آخر مختلف وغامض ومجهول، أشبه بالعالم الآخر الذي لا يسكنه الإنس عالم الجن المجهول والذي يبث الرعب والفزع في النفوس مثله مثل ذلك العالم بالجزائر فالجماعات الإرهابية أشبه بتلك المخلوقات الماورائية التي يظهر أذاها وما تحدثه من رعب دون أن يشعر المرء متى وأين وكيف حدث ذلك.

- بالنسبة للملصق الإعلاني:

حملت مختلف العلامات البصرية في الملصق العديد من الدلالات والإيحاءات انطلاقا من اللقطة المقربة لوجه الشخصية الرئيسية للفيلم فيمكن أن يتصفح المتلقي ملامحها التي تعلوها الحيرة مع التركيز على خمارها الأسود الذي يرمز للظلام للخوف وللغموض والمجهول الذي ينتظرها والذي ربطه امتداد الصحراء كرمز للصلابة والصبر والتحد الذي ظهرت به ياسمين بالفيلم، أما الخمار فهو رمز من رموز الإسلام وانتقاء اللون الأسود له دلالة واضحة من قبل المخرج على العلاقة بين الجماعات الإسلامية والإرهاب والعنف الذي تعيشه البلاد والتي رمز لها بألوان ورموز العلم الجزائري التي لونت العنوان كتصريح واضح وجلي أن ذلك المجهول والعالم الآخر الذي تنظر إليه ياسمين هو الجزائر الغارقة بالسوداوية.

- **بالنسبة للجينيريك البداية والنهاية:** انتهج المخرج نفس طروحات الفيلم الأول فيما يخص جينيريك البداية والنهاية.

- **بالنسبة للفضاء الزماني والمكاني:**

يتناول الفيلم فترة العشرية السوداء في تسعينيات القرن الماضي، أين كان الوضع الأمني متأزما والجيش في استنفار تام، والموت متربص من كل جانب؛ فجاء البناء الزمني متوافقا والأحداث الفيلمية المتتالية فلا فاصل زمني بين الأحداث، فالمخرج ينتقل من حدث لآخر مبرزا بذلك قلق ياسمين على رشيد وإدراكها لأهمية الوقت لإيجاده وخطورة بقاءها أكثر في الجزائر، ولذلك جرت الأحداث بسرعة بأيام متتالية.

بالنسبة للفضاء المكاني فقد وضع المخرج المشاهدين في مقارنة بين عالمين مختلفين تماما ما بين فرنسا والجزائر؛ أين بدأ قصته في باريس التي ظهرت كفضاء يتسع للحياة والحرية، أين يمكنك فعل ما تريد دون أي قلق، مكان مشع ومنير بإمكانك الشعور بالحياة فيه، هكذا جاءت كرمز للأمن والاستقرار والحياة.

انتقل علواش بالمشاهد إلى العالم الآخر الممتد في مخيلته من شمال الجزائر لجنوبها بمدنها وقراءها وطرقاتها بغاباتها وجبالها وصحاريها، لذلك نجد أنه وظف عدة فضاءات مكانية وتنوع فيها ما بين المغلقة والمفتوحة التي غلب حضورها على بقية الفضاءات، وذلك راجع لانتماءاته للمدرسة الواقعية من جهة ولغرض فضح ما يحدث داخلها خصوصا بمشاهد الغابة أين بدا المكان موحشا وخطير.

اختار علواش هذه المناطق بالذات لأنها عرفت نشاطا إرهابيا كبيرا في تلك الفترة حيث اضطر أهالي الأرياف والقرى في ضواحي البويرة والمدية وتيبازة للرحيل، حيث أشارت الفضاءات المكانية الخالية لذلك ناهيك عن تأكيد ذلك عبر الحوار بين الشخصيات.

بالإضافة إلى الاعتماد على بعض الفضاءات المغلقة بيت الخال الفخم بالعاصمة والذي يرمز للفئة ذات المستوى الاقتصادي الجيد، والتي لا تفكر في المستقبل لأنه مضمون كما ذكرت ثريا؛ بيت الضابط بالمدية وهو بيت بسيط بمستوى اقتصادي مقبول، يحمل دلالة على بساطة رواتب الموظفين العسكريين، في حين ظهر بيت العجوزين الحجري ببرج خريص فقيرا لا يتوافر على أبسط سبل الحياة أما بيت علجية بصحراء بشار والذي يظهر بأنه حانة تشغل فيها النساء للدعارة وحمل بعده عن المدينة دلالة صعوبة ممارسة مثل هذه الأفعال غير أخلاقية أما سكان الصحراء الملتزمين، على

عكس فيلم باب الواد الذي كانت الحانة وبيت المرأة وسط الحي، و إصراره على تقديم هكذا أمكنة مرتبط بسلطة صاحب المال وتوجهاته الفنية الغربية التي نهلها من تكونيه في المدارس السينمائية الأجنبية.

حضور المسجد الدائم في أفلامه كدلالة عن الديانة الأولى للبلد من جهة وجعله يترافق مع شخصيات لها علاقة بالجماعات المتطرفة فيه إصرار على ربطه معها.

حيث حاول المخرج أن يقدم لنا الجزائر كفضاء يحدق به الموت من كل صوب مع تباين درجة الخطر، فانتشار الجماعات الإرهابية والاشتباكات مع الأمن في شمال البلاد أقل من الجنوب باستثناء كمين الأمن الوطني وتفتيشهم لركاب الحافلة، الحدث الذي حمل إشارة الوجود الإرهابي، إلى جانب حادث الاغتيال في بيت علجية في آخر مشهد للفيلم.

- **بالنسبة للشخصيات الفيلمية :**

إن معايير اختيارات المخرج لشخصياته الفيلمية واحدة ولا تتغير وقد سبق لنا الإشارة لها في تحليل نتائج الفيلم الأول، وقد ركز المخرج في هذا الفيلم على:

شخصيات رئيسية: وقدمها من خلال:

شخصية ياسمين؛ شابة جزائرية مغتربة تعيش في فرنسا، جاءت للجزائر بحثا عن خطيبها المجند المفقود، تعمل كمحامية ذات شخصية جريئة ومقدامة، متحررة رغم بعدها تماما عن تعاليم الدين الإسلامي التي تظهر جهلها التام له، ترتدي الحجاب ليحميها من الجماعات المتطرفة.

شخصية حكيم؛ الذي أعطاه مختلف أبعاد الشخصية الإرهابية مظهريا وسيكولوجيا فهو شاب ملتحي مكحل العينين يرتدي عمامة وزيا أفغاني، متجهم الوجه ذو ملامح قاسية، ذو شخصية متناقضة ومضطربة، لا تربطه بالجماعة روابط قوية، غير مدرك تماما لأسباب بقاءه معها لذا يغادرها بمجرد أن تسنح له الفرصة.

شخصيات ثانوية وداعمة: استعان بمجموعة من الشخصيات التي ساعدت في اكتمال القصة الفيلمية وسير أحداثها كالضابط ومن خلاله قدم لنا مؤسسات الأمن المسؤولة عن قمع الإرهاب، وأمير الجماعة الشخصية المتطرفة النمطية المعروفة، رشيد خطيب ياسمين الذي يمثل المهجرين الشباب المجندون، والذي جاء ليخدم وطنه حبا فيها فوجد نفسه محاطا بدموية الإرهاب، ومعيلا لزميله عبد الله الذي فقد عقله بسببها، إلى جانب خال ياسمين وابنته ثريا وزوجة الضابط الشخصيات التي أراد بها المخرج تقديم الشخصية المثقفة الواعية، شخصية راكب الطائرة وشخصية علجية الأجنبية العمياء التي

فتحت دار دعارة في الصحراء الجزائرية. وبذلك كانت معظم شخصيات الفيلم سلبية وهو ما يتوافق ودراسة موسلي التي أكدت على إخفاق علواش في تناول الشخصية الجزائرية ضمن أبعادها السوسيوثقافية وركز على أمور لم تخدمها بل شوهتها في فيلم العالم الآخر، ويرجع هذا للمسة الممول الأجنبي، بالعكس برزت بعض الشخصيات الإيجابية في الأفلام الممولة بالكامل من جهة جزائرية، وهذا ما وقفنا عليه أيضا من خلال الأفلام الثلاث.

- **بالنسبة لمدة اللقطات؛** فقد تراجع المخرج في هذا الفيلم على اعتماد اللقطات الطويلة المشهدية بشكل كبير، فكان حضورها قليلا وفق ما يقتضيه الطرح الدرامي للأحداث، حيث اعتمد على اللقطات القصيرة المتوافقة مع المشاهد الحوارية التي هيمنت على الفيلم.

- **بالنسبة للغة السينمائية :**

- **المونتاج وتقنياته :**

- اعتمد المخرج في هذا الفيلم مونتاجا سرديا، حاول فيه تناول الأوضاع والظروف الأمنية والاجتماعية والاقتصادية التي عاشتها الجزائر في التسعينات مركزا على رحلة ياسمين للبحث عن خطيبها المفقود وبطريقة سردية طرح لنا تفاصيل رحلتها وصراعها مع الجماعات المتطرفة.

- **الإضاءة والإعتام:**

اختار المخرج الإعتام أيضا كبداية لفيلمه هذا، بالإضافة إلى كثير من المشاهد الليلية في الجزائر ليحتفظ بنفس الدلالات من الفيلم الأول لكن يضعها هنا في وجه مقارنة ما بين ظلام باريس المزين بالأضواء والأمن وظلام الجزائر الحالق المغطى بالدماء والقتل، وخلصت دراسة **نفيسة نايلي** أيضا أن المخرجين المغاربة والتونسيون لأفلامها استخدموا تباين الضوء والعتمة للتعبير عن التنوع الحياة اليومية بالمقابل الجزائريون ربطوا العتمة بالوحشية، وكلا الدلالتين توصل إليهما علواش باختلاف المواقف الدرامية في فيلمه.

أما الإضاءة فقد ركز على الإضاءة الطبيعية أكثر لإضفاء الواقعية ولأسباب فنية تقنية أيضا لما تمنحه المشاهد النهارية من متعة بصرية للمشاهد ووضوح ومعقولية في التكلفة الإنتاجية، مع اعتماده الإضاءة الاصطناعية لأغراض درامية مختلفة كالإضاءة المستخدمة في مشهد مطاردة الإرهابيين بالمروحية، أين يتم تسليطها على مكان وجودهم، لإثارة معان الخوف والرعب والإشعار بالخطر الداهم

- **مكونات شريط الصوت:**

وظف المخرج **الحوار في** هذا الفيلم بنفس طريقة توظيفه في الفيلم السابق إلا أنه كان أكثر قوة ورمزية ويعود ذلك لكون معظم الحوارات باللغة الفرنسة والتي يجيدها المخرج بشكل كبير ولذلك استطاع أن يقدم من خلاله رؤيته لظاهرة الإرهاب ووجودها في الجزائر، مصورا معاناة الجزائريين في تلك الفترة الدموية، وعلى خلاف الفيلم السابق فقد كانت الرسالة البصرية هنا حاضرة مع الحوار وأن لم تكن بالقوة اللازمة لكنه استطاع توظيف الرسالتين البصرية واللسانية جنبا لجنب لتوضيح ما جرى في تسعينيات القرن الماضي من مجازر ومذابح انجر عنها تضحيات جسام ؛فبالإضافة لدوره في توصيف الشخصيات وتحديد أبعادها حمل الحوار العديد من الأفكار والمعلومات حول المرحلة وكيفية تعامل السلطات مع الجماعات الإرهابية وأثارها على المجتمع الجزائري.

أما **الموسيقى**، فقد وظفها كثيرا في هذا الفيلم ولقد اختلفت وظائفها حسب الموقف الدرامي، فبدأ الفيلم بموسيقى تصويرية حماسية ساعدت على جذب انتباه المتلقي وخلقت عنده حالة من الفضول حول مضمونه؛ فترافقت مشاهد العاصمة الباريسية مع أغنية أوبرا فرنسية شهيرة اختارها المخرج ليقول للمشاهد أنه في عاصمة الفن والثقافة، كما تخللت المشاهد المصورة في الجزائر أغاني متعددة كلمات إحداها حول الهجرة ليعود ويؤكد على موقفه حول كونها الحل الأمثل في بقاء الأوضاع لما هي عليه بالجزائر، في حين وظف موسيقى حزينة مع كلمات أغان جزائرية شعبية تتحدث عن الموت وغدر الأحبة معبرا بها عن حال حكيم الذي قتل ياسمين وبذلك مكنت المشاهد من فهم فحوى المشهد الصامت ؛ وبأغنية تراثية من مذياع الحافلة، أدت وظيفة مرجعية عن أصالة الجزائر ومخزونها الثقافي وتنوع تراثها اللامادي والمادي الذي عبر عنه بتوظيف بعض الألبسة التقليدية كالقشابية والحايك وبعض الألبسة النسائية الخاصة بالأعراس كالجبة القبائلية، لينتهي بأغنية فرنسية أدت من خلال كلماتها وظيفة تعبيرية في المشهد الختامي و**جينيريك** النهاية يواصل بها المقارنة بين عالمي الحياة والموت.

أما عن توظيفه **للصمت** في الفيلم، فلم يستغرق الكثير من المشاهد، لكنه ربطه بشكل كبير بالجماعات المتطرفة التي تقتل دون كلام فمعظم مشاهد أولئك الإرهابيين فلم يستخدم فيها الحوار، دلالة على أنهم لا يعترفون به كأسلوب ومنهج وأن لا لغة لهم غير القتل والذبح والتنكيل بجثث ضحاياهم.

كانت **المؤثرات الصوتية** حاضرة بقوة لتعزيز محتوى المشاهد الفيلمية، أين كان توظيفها ذو دلالات واضحة ساعدت على جعل المتلقي يعيش مجريات المشاهد بشكل أكثر واقعية، سواء طبيعية كأصوات الحيوانات نباح الكلاب وعواء الذئاب وعرير الجداجد وخرير المياه وصوت الرياح والأمطار وغيرها من الأصوات التي ميزت المشاهد المصورة بالغابة مثلا ونجحت في تجسيد حالة الفزع والخوف في تلك الأماكن الموحشة، أو حتى تلك المؤثرات الاصطناعية كصوت الرصاص أو البشرية كوقع الأقدام والبكاء والصرخات التي قابلتها الضحكات وحركة الألعاب وضجيج السيارات والضوضاء بالمشاهد الليلية بباريس والتي أوحت بالحياة والأمن والاستقرار وبذلك نجح المخرج في توظيفها لتحقق مع العلامات البصرية واللسانية التأثير المطلوب.

- **مكونات شريط الصورة:**

- **سلم اللقطات المعتمد في فيلم العالم الآخر :**

وظف علواش مختلف اللقطات **الوصفية** لتأطير الفضاءات المكانية حيث ساعدت المتلقي على التعرف على الفضاءات المكانية التي جرت فيها الأحداث، ولأنها تعددت في الفيلم فقد كان حضور هذه اللقطات العامة منها والجامعة تحديدا حضورا كبيرا إذ حملت العديد من المعاني المضمرة حسب الفضاء المصور أهمها الكشف عن تفاصيل هذه الأمكنة والقيام بمسح شامل لتلك البيئة التي تضم الإرهابيين كلقطات تصوير الجبال وإبراز القيمة الجمالية لهذه الفضاءات كتصوير المعالم الفرنسية بالعاصمة باريس.

استعان المخرج باللقطات **السيكولوجية** القريبة والقريبة جدا لكن بدرجة أقل من فيلمه السابق، وقد خدمت التأثير الدرامي المطلوب منها في بيان الحالة النفسية التي كانت عليها الشخصيات، مع توظيف اللقطات **الحكائية** (الصدرية والمتوسطة) بشكل كبير إذ ساعدت بشكل كبير في تحقيق الغرضين بصورة متكاملة رصد تفاعلات الشخصيات والانفعالات في وقت واحد خصوصا وأن هذا الفيلم قائم على المشاهد الحوارية بالإضافة للقطة فوق الكتف أيضا، وهذا ما يعيد المخرج لتفضيلات للمدرسة الواقعية التي ينتهج مبادئها.

- **زوايا التصوير المعتمدة في فيلم العالم الآخر:**

ركز المخرج على الزاوية **العادية** تكريسا للتعبير الواقعي الصريح البعيد عن الزيف والتكلف وبحثا عن الموضوعية التي تميز بها إضافة أدوارها الدرامية، في حين كان حضور بقية الزوايا لافتا، مقارنة بفيلمه الأول خصوصا زاوية المجال والمجال المقابل والتي تمكن من خلالها من تغطية

مختلف المشاهد الحوارية التي استغرق معظم مدة الفيلم، وساعدت في توصيف شخصية الإرهابي وبناء أبعادها وهو ما توصل إليه **الملايني** في دراسته.

كما استعان بكل من الزاوية **الغطسية** لتصوير مشاهد مطاردة تلك الشخصيات الشريرة والسلبية فتشعر المتلقي بحقارة هؤلاء الإرهابيين وضآلتهم في ذلك الوسط الفسيح، بالمقابل أظهر السلطة وعتادها (المروحية) مهيمنة ومسيطرة إذا تظهر بزاوية تصاعدية تزيدها حجما وامتدادا.

- **حركات الكاميرا المعتمدة في فيلم العالم الآخر:**

بقي المخرج مركزا على اعتماد الحركة الثابتة التي غلبت على مشاهد الفيلم لدورها الوصفي والسردي الذي يحتاجه المخرج، إلا أنه أيضا استخدم الترافلينغ والبانورامية في الكثير من اللقطات لإبراز العديد من التأثيرات الدرامية كالكشف عن تفاصيل الفضاء المكاني وجزئياته المؤثرة في الموقف الدرامي، أين يتمكن المتلقي من تتبع الشخصيات وتفاعلاتها وحركاتها داخله خصوصا مشاهد المواجهة بين المواطنين والجماعات الإرهابية أو مشاهد مطاردة الأمن لتلك الشخصيات السلبية والتنقل الجانبي الأمامي والخلفي لرصد تحركاتها داخل البيئة والمحيط الموحش المظلم المتواجدة فيه.

3. نتائج تحليل فيلم التائب الجزئية ومناقشتها.

من خلال قراءتنا التعيينية والتضمينية لفيلم "**التائب** " للمخرج (**مرزاق علواش**)، استخلصنا مجموعة من النتائج الجزئية تمثلت في ما يلي :

✓ **مفهوم ظاهرة الإرهاب والخلفيات التاريخية والمسببات الجماعية والشخصية لظهورها:**

- **مفهوم ظاهرة الإرهاب في فيلم التائب:**

حرص المخرج **مرزاق علواش** أن يقدم أفكار جديدة يدعم بها مفهوم ظاهرة الإرهاب عنده والذي ربطه بمختلف الممارسات العنيفة والإجرامية والتي يمارسها أفراد وجماعات مستهدفين الدولة بأركانها ومؤسساتها، فعلواش في **التائب** لم يولي اهتماما لماهية الإرهاب وهوية الجماعات كما فعل بالفلمين السابقين بل وجه اهتمامه لطبيعة الروابط بين أعضاءها وما خلفته الظاهرة من آثار وكيف تم التعامل معها من طرف السلطة ومدى تقبل المواطنون لما قدمته من حلول في مقدمتها تقرير ميثاق المصالحة الوطنية والذي من خلاله قدم رؤية جديدة عن هذه الجماعات ومنها الظاهرة نفسها التي أخذت أبعاد جديدة ومختلفة.

- **الخلفيات التاريخية والمسببات الجماعية والشخصية لظهور الإرهاب:**

في **التائب** واصل **علواش** حكايته عن معاناة الجزائر خلال التسعينيات، ليؤرخ لمرحلة ما بعد انفجار الأزمة الأمنية ومحاولة إيجاد الحلول لها، فركز في تقديمه لهذه الفترة على أهم إستراتيجية انتهجتها الدولة لحماية شعبها والقضاء على الإرهاب من خلال بعض الرسائل الضمنية التي قدمها كإشارة لخلفيات الظاهرة وأسسها الفكرية وربطها بأحداث أكتوبر؛ في حين كان تركيزه واهتمامه حول طبيعة العلاقات الرابطة بين هذه الجماعات وتوجهاتها وبالتالي محاولة تفسير مسببات الانضمام التي كان يحيطها بالغموض شأنها شأن ما حدث فعلا؛ إذ يبقى العصب الديني والتوافق الإيديولوجي والعقائدي أضعف المسببات رغم كونه الأكثر وضوحا وتصريحا به عنده، وذلك لإصرار المخرج على تقديم نموذج الإرهابي النادم الذي يسعى للتخلي عن جماعته كلما وجد الفرصة لذلك، بحثا عن حياة مسالمة بعيدة عن الموت الذي يحيط به، فحَمل الفيلم عدة دلالات رمزية عميقة عن ضعف الرابطة بين أعضاء الجماعات الإرهابية وتفككها في إشارة منه لمن سُمي بفئة الشباب المغرر بهم، وقد توصلت **الشناوي** إلى أن أكدت ما نسبته 42.5% من المنضمين للجماعات الإرهابية من الشباب.

وظف مختلف الخطابات اللسانية والعلامات البصرية التي تشير لسبب انضمام **(رشيد)** الإرهابي التائب الذي أظهره في أكثر من مشهد نادما على أفعاله، مواصلا فيها فقد ظهر كقاتل مبتزا

انتهازي، أي كان محاطا بجملة من التناقضات والاضطرابات النفسية المفسرة لسبب انضمامه ثم انفصاله عن المجموعة التي لم يكن مؤمنا بأفكارها وإيديولوجياتها، بقدر ما كان الفقر والوضع الاقتصادي المزري الذي يعيشه وعائلته التي كانت حمايتها أهم سبب لانضمامه.

يواصل المخرج جعل الدوافع الانتقامية تتصدر الدوافع التي تقود الجماعات الإرهابية لارتكاب جرائمها، وهذا ما عبر عنه بصراحة في مقتل سلمى انتقاما من والدها الذي رفض إمدادهم بالأدوية، وكذلك مقتل التائب سعيد أمام أطفاله ليكون عبرة للتائبين أمثاله ممن اعتبروا خونة عندهم، بالمقابل توصلت دراسة **الشناوي** أن هذا النوع من الدوافع يتذيل الترتيب.

- ✓ **تقديم المخرج لثلاثية الصراع في ظاهرة الإرهاب : الإرهابي–الحكومة–المجتمع والعلاقات الكامنة بينها.**

- **تقديم شخصية الإرهابي بمختلف أبعادها في فيلم التائب :**

لم يولي المخرج اهتماما **بالأبعاد المورفولوجية** للإرهابي في هذا الفيلم إلا في بعض العلامات البصرية التي أكد فيها ما قدمه بأفلامه السابقة بكونه ينتمي لفئة الشباب مطلق للحية ويرتدي الزي الأفغاني، كما ظهر رشيد في بداية الفيلم ومجموعة الإرهابيين في نهاية العمل، وهي الصورة التي غالبا ما يقدمها علواش عن هؤلاء فحتى في فيلمه حراقة قدم المتطرف الأصولي بهذه الهيئة و ربطه برموز إسلامية وبفضاءات مدمرة ذكر بالفيلم أنها فعلة الإرهابيين حسب ما توصلت له دراسة **مركيش ابتسام.**

أما من **الناحية السيكولوجية** فاعتمد على الخطابات الألسنية لتوصيف الهمجية والوحشية التي تتميز بها هذه الجماعات الإرهابية التي لا تميز بين ضحاياها فلا يهتمون إن كان شيخا أو امرأة أو حتى طفلا، فالضحية التي يركز عليها الفيلم سلمى هي طفلة بعمر الخمس سنوات والتي قتلت بكل دم بارد فقط لتلقين والدها درسا لعدم مواصلة التعاون معهم؛ كما ظهرت النزعة الدموية لهم كذلك باستحضار المخرج عن طريق الحوار إحدى المجازر التي أكدت على تعطش أولئك الشباب للدماء؛ لذلك دائما يركز على تصوير حالتهم المزاجية والنفسية المضطربة، **فرشيد** لم يكن عصبيا كما ظهرت شخصيات الأفلام الأخرى لكنه قدمه بأنه شخصية غير سوية مضطربة وغير متزنة وغارقة بالتناقضات، وليؤكد على سمة الغموض صور علواش الإرهابيين بملامح غير واضحة، في إشارة منه لهويتهم المجهولة والغموض الذي يكتنفهم في كل المستويات، إلا أنه لا يغفل أبدا ربطهم بالرموز الدينية باستخدام عبارة الله أكبر مع صوت الرصاص في ثنائية يجمع فيها مجددا بين الإسلام

والإرهاب بصورة تزيد تعميق الدلالات الغربية، وهو ما خلصت إليه العديد من الدراسات السابقة، فدراسة **رضوان بلخيري** أكدت سعي المخرجين لربط سمة الإرهاب بكل ما هو عربي مسلم.

أما من **الناحية الاجتماعية** فلم يركز عليها كما في الفيلمين السابقين وهو نفس ما توصلت له دراسة مركيش حول أفلامه، بالرغم من أهمية التحليل الاجتماعي للشخصيات في فهم دوافع ومسببات انتماءها للجماعات الإرهابية ومواقفها ومعتقداتها بصفة عامة، حيث ظهر من خلال شخصية رشيد حالة الفقر والوضع الاقتصادي المزري الذي يعيشه، كشاب أعزب وحيد والديه العجوزين صعوده للجبل كان في سن متقدمة جدا تفاعل بصورة مبالغ بها مع نظرات شابة له ما أثار سخرية رئيسه بالعمل الذي وصفه وأقرانه من الجماعة بالشهوانية والحرمان العاطفي وهو ما تؤكده العديد من الدراسات كدراسة **رؤى علي صالح**.

بخصوص مظاهر للتطرف والتعصب الديني، فلم يركز المخرج على هذه النقطة كما فعل بالفلمين السابقين، إلا في تركيزه على فكرة اللحية التي وظف عدة رسائل ضمنية وصريحة حول علاقتها بالإرهاب، كتوظيف رشيد لألفاظ إسلامية وتركيزه عليها، كما فعل مع لفظة الأخ التي ترمز لأخوة في الإسلام إلا أنه أضحى رمزا لأعضاء الجماعة الإرهابية، لذلك كان موقف صاحب المقهى و جميلة عدائيا جدا تجاه رشيد عند التلفظ بالكلمة بالأخ.

- **السلطة وعلاقتها بالجماعات الإرهابية ودورها في القضاء على المد الإرهابي:**

واصل المخرج أيضا في هذا الفيلم التأكيد على الإجراءات المتخذة من قبل السلطات الجزائرية لمجابهة الإرهاب بعد تيقنها من أن الحل العسكري لن يجدي نفعا بعد ما خسرته الدولة جراء انتهاجه، لذا تناول المخرج الخطوة التالية والمتمثلة في ميثاق الوئام المدني أين حاول أن يناقش سينمائيا جدوى الميثاق الذي من المفروض أنه يسعى لدمج أولئك التائبين من الإرهابيين في الحياة المدنية، بعيدا عن ماضيهم الأسود.

قدم المخرج الكثير من الرسائل الألسنية والبصرية لتوضيح بنود هذا الميثاق وكيفيات تنفيذه ومواقف كل أطراف الصراع منه، حيث حاول من خلال كلام الضابط وملامح وجهه أن يعبر عن الموقف الرافض لأعضاء الجيش للإرهابيين الذين كانوا سببا في موت الكثيرين من رفقائهم في الكفاح من جهة، وعدم ثقتهم في توبتهم الكاملة. وهذا ما رمز إليه بأسلوبه التشكيكي الساخر ومع ذلك فهم لا يملكون حلا سوى تطبيق الأوامر، وبهذا يطرح مدى إمكانية النجاح الفعلي لعملية الدمج في ظل بقاء التائبين محاصرين ومراقبين كما عومل رشيد الذي لم تسقط تهمة الإرهابي عنه ووضع في وسط

محيط يشكك به ويوصل أخباره بدقة، في إشارة من المخرج لأحد تدابير الأمنية المتخذة لتطبيق الميثاق بمد شبكات استخباراتية في أوساط المدنيين كما هو دور العم صالح.

أشارت بعض الخطابات اللسانية إلى موقف السلطات تجاه الجماعات الإرهابية وما بذلوه في سبيل القضاء عليها،حيث أشار رشيد أن السلطة كانت لهم بالمرصاد وأن عمليات تمشيط الجبال و الغابات متواصلة وأن ارتفاع الخسائر البشرية لديهم جعل الكثيرين من رفاقه يقررون الانفصال عن الجماعة؛ بالمقابل قدم أيضا رسالة ضمنية عن الكيل بمكيالين فما تتيحه السلطة من حماية لسكان المدن يفوق بدرجة كبيرة ما تعانيه القرى من تهميش، ولذلك نجد سهولة ارتكاب الجرائم فيها وبقاء أهاليها يعيشون حالة الرعب والفزع أكثر من سكان المدن الذين يحاطون باستقرار اكبر؛ إلى جانب فشل السلطة في حماية التائبين من انتقام جماعاتهم والذي ظهر في مقتل سعيد أمام أطفاله.

- المجتمع أو المواطنون وعلاقاتهم بالجماعات الإرهابية

قدم المخرج العديد من العلاقات بين الإرهابيين والمواطنين من خلال علاقات رشيد كعضو سابق فيها، والذي سيطر عليها عدم تقبل والرفض القاطع لجزء كبير من أفراد المجتمع لدمجهم، و تناسي ما حصل دون بحث عن الحقيقة، بالتحديد أولئك الذين كانوا ضحايا لهؤلاء، وظهر هذا في موقف أحد أهالي قريته الذي أظهر حنقه وغضبه الذي وصل به لمحاولة قتل رشيد انتقاما لأهله الذين اتهمه بقتلهم، وكذلك موقف جميلة المشابه له.

يظهر أن هناك من صادق على هذه الفكرة وساعد في إنجاحها، الموقف الذي قدمه من خلال موقف صاحب المقهى وصديقه فرغم المعاملة القاسية والاستهتار والاستهزاء الذي كان يعامل به رشيد، يبقى قبوله والثقة فيه ليعمل بمقهاه شجاعة كبيرة من العم صالح الذي بدت علاقته بالضابط أبعد من علاقة ودية، إذ يرمز المخرج هنا لأولئك المواطنين الذين جندتهم السلطة ليكونوا بمثابة المخبرين لهم خلال فترة التسعينات.

في المقابل بدا موقف عائلته منطقيا مشحونا بالعواطف، أين حاول تقديم معاناة أخرى لأهل أولئك الشباب الذين انضموا لتلك الجماعات الإرهابية طوعا أو كراهية، الذين فقدوا أيضا فلذات أكبادهم بسبب الأفكار المتطرفة والظروف التي أودت بهم إلى أخذ ذلك الطرف على اختلافها وتعددها، كما ظهرت تقبل بعض من سكان قريته وأقربائه لعودته وعدم عدائيتهم للإرهابيين الذين أطلقوا عليهم لقب الخاوة وهم يتحدثون عنهم، في إشارة منه لأولئك المواطنين الذين يساعدون الإرهابيين بإمدادهم بالمعلومات والأغذية وغيرها سواء بسبب الخوف الذي يعد أول الدوافع أو

اقتناعهم بما يفعلونه، وأكد المخرج على هذه الفئة بشخصية لخضر الصيدلي الذي كان يقدم للجماعات الإرهابية كل ما يحتاجونه من أدوية بدافع الإنسانية على حد تعبيره.

- ✓ **تقديم المخرج لآثار وانعكاسات ظاهرة الإرهاب على المجتمع الجزائري، ومدى تطابقها مع الواقع المعيش.**

حاول المخرج من خلال أحداث الفيلم أن يبرز حالة الاستقرار الأمني الذي وصلت إليه البلاد في ظل تقرير وتنفيذ بنود الميثاق الوطني، والذي لا ينفي بقاء العديد من المناطق تعاني من عمليات إرهابية خصوصا في المناطق النائية والقرى الجبلية خاصة والقريبة من أوكار الإرهابيين، حيث من خلال بعض العلامات اللسانية حاول أن يشير لما يقع من جرائم خصوصا ضد أولئك التائبين في محاولة من جماعاتهم الانتقام لانشقاقهم عنهم.

كما حرص بالاستعانة بمختلف الرسائل البصرية ليؤكد على ما تعيشه البلاد من أوضاع متردية والحالة الاقتصادية المزرية التي يعيشها المواطن الجزائري في القرى والمداشر التي لا تحتوي على أبسط متطلبات الحياة، بيوت حجرية قديمة آيلة للسقوط أغلبها مهجور، علامات الخراب والدمار الذي خلفته العمليات الإرهابية، دكان واحد ويكاد لا يحوي حتى السلع الضرورية، و علامات الفقر والحرمان التي تبدو واضحة على هيئة سكان هذه القرى البسطاء، والذين من خلاله أراد المخرج تقديم صورة مصغرة عن الجزائريين خلال تلك الفترة.

كما أشار كذلك لما تسببت به هذه الجماعات من تأثير على الوضع الاقتصادي بما كانت تمارسه من عمليات تخريب للمنشآت الاقتصادية والتربوية حيث ظهرت العديد من البنايات في المدينة مدمرة ومخربة، فحتى الصيدلية ظهرت برفوف خاوية، وأكدها اعتذارات الصيدلي من المرضى وشجاره مع المورد لنفاذ الأدوية وعدم توفيرها، إضافة إلى عمليات النهب والسطو من طرف هذه الجماعات على ممتلكات المواطنين مختلف المرافق العمومية، والتي أشار لها بحوار رشيد وقريبه الذي سأله عن مكاسبه من جماعته، في تصريح واضح منه للغنائم و مكاسب التنظيمات الإرهابية من هذه العمليات.

ويعود هنا المخرج ليؤكد على الخسائر الاقتصادية الهائلة جراء سياسة تخريب المؤسسات والمرافق العامة وتهجير السكان واستهداف الإرهابيين لمقومات الاقتصاد الوطني، والذي استدعى تدخل السلطة التي تبنت إستراتيجية لوقف هذه العمليات الإرهابية من بينها : الإنفاق على الأجهزة العسكرية والأمنية، وعمليات ترميم المرافق وتعويض المتضررين وضحايا وأهالي الإرهاب وغيرها من الأمور التي أثرت بشكل واضح على الاقتصاد الجزائري.

حاول المخرج أيضا أن يقدم مختلف المشكلات التي عانى منها المجتمع الجزائري بسبب الأوضاع الأمنية الخطيرة التي غذتها المشكلات الاجتماعية المنتشرة كأزمة كالفقر والبطالة التي تم الإشارة لاستفحالها؛ ليقدم من خلالها آثرا لم يسبق الإشارة له في فيلميه السابقين وهو العلاقات الاجتماعية والنفسية لضحايا الإرهاب، ومثلتها علاقة جميلة ولخضر التي انتهت بالطلاق بسبب ما حدث لابنتهما مصورا بذلك معاناة والدين حرما من ابنتهما بسبب الإرهاب وهما مثال عن الكثير من العائلات الجزائرية التي فقدت جزء منها جراء العمليات الإرهابية، ما انعكس سلبا على كل من الجوانب النفسية والسلوكية والاجتماعية لهؤلاء.

✓ **<u>تأثيرات الخلفية الإيديولوجية والثقافية والتوجهات الفنية لمرزاق علواش على تصوراته لظاهرة الإرهاب في ظل سياستي الرقابة والإنتاج المشترك.</u>**

- **تأثيرات الخلفيات الإيديولوجية والثقافية للمخرج على تصوراته لظاهرة الإرهاب من خلال فيلم التائب.**

بالأخذ بعين الاعتبار مختلف النظم المجتمعية والسوسيوثقافية التي أنتج فيها هذا الفيلم وجدنا أنه حمل العديد من الأفكار الإيديولوجية التي سعى المخرج لتمريرها سواء صراحة أو ضمنا، والمرتبطة بشكل واضح بخلفياته الإيديولوجية وبيئته الثقافية، التي ظهرت في العديد من اللقطات التي قدم من خلالها رسائل سواء غير بصرية أو بصرية، كلقطة الكتاب التي تعيدنا لما سبق وأشار إليه في أفلامه السابقة حول العلاقة بين متظاهري أكتوبر والجماعات الإرهابية، وعلاقتها بالأحزاب والحركات الإسلامية التي بعد وقف المسار الانتخابي عبرت عن رفضها بسلسلة من الاغتيالات والاختطافات وعمليات القتل المبرمجة لتتخذ من الجبال والوديان والغابات أوكارا لها لتسهيل تنفيذها لمخططاتها، وهذه كانت محاولة من علواش لتحليل ظاهرة الإرهاب في الجزائر من خلال البحث عن المفاهيم والأسس الفكرية التي تقوم عليها، أين يربطها بالتوجهات والحركات الإسلامية، وهو ما ذهبت إليه دراسة **(نهى الشيناوي)** التي خلصت أن أهم حجج للمنظمات الإرهابية تمثلت في القضاء على التكتلات السياسية المعارضة لأفكار الإخوان.

بل إن علواش لم يضبط تصوراته؛ فهو يؤكد على رؤيته الإيديولوجية التي تجعل الإسلام في ثنائية واحدة مع الإرهاب، فمن خلال سؤال جميلة لرشيد "حاط روحك مسلم"، فهو يطرح فكرة الفهم الخاطئ للدين الإسلامي الذي استغلته الجماعات الإرهابية للتغرير بالشباب ودفعهم للانضمام لهم بدعوى الجهاد في سبيل الله، لكنه بنفس الوقت لم يعطي هذه النقطة القدر من الاهتمام الذي بإمكانه

تصحيح الفهم الخاطئ لها عند الآخر، بل بالنقيض يقدم كل مرة رسائل بصرية وألسنية تزيد من هذا الفهم الخاطئ، وتشوه صورة المسلم عندهم، بتقديم تمسك ذلك الطرف بالرموز والعقائد الإسلامية في حين تبقى لشخصيات الإيجابية والمسالمة بعيدة تماما عنها؛ وهو التصور خالفه المخرج على غير عادته في فيلمه حراقة أين أكدت **مركيش** أن المتطرف الأصولي صور كشخصية مقدامة وشجاعة تدخلت لإنقاذ المجموعة بالوقت المناسب، على خلاف صوره المقدمة في مختلف أفلامه.

نقص التمويل الذي عانى منه هذا الفيلم بالذات والذي لاقى رفضا من الوزارة الوصية بدءا برفض النص لتناوله موضوع تقرر طويه ولتناوله الجريء لبعض الأفكار، ليعود ويقدمه بعد سنوات وترفض تمويله ما جعل المخرج يموله بماله الخاص بمساهمة بعض الشركات الأجنبية الصغيرة ظهر واضحا في العديد من المحطات كما هو الحال بالجانب المادي لتصوير مشهد العنف الإرهابي الذي لجأ لتقنية الصوت خارج الإطار لتجسيده، كما كان ظهور عدد بسيط من البنادق في يدي الجماعة الإرهابية المنفذة للجريمة في مشهد السابق، وقد خلصت **الشناوي** أن أغلب أشكال الإرهاب المصورة في الأعمال الدرامية التي حللتها تصدرتها الاغتيالات بنسبة 33.5 % ثم الإرهاب الفكري 20.7% وفي الأخير جاء كل من: الاعتداء المادي، التفجيرات والعمليات الانتحارية وخطف الطائرات لصعوبة تمويلها وهو نفس الطرح بالنسبة للسينما الجزائرية وبالتحديد أفلام عينة الدراسة.

على خلاف الفيلمين السابقين لم يتناول الفيلم مشاهد خادشة، باستثناء مشهد استحمام جميلة والذي لم يكن له أي ضرورة درامية ذلك انه حقق غرضه بالفعل في مشهد الحوار مع طليقها كما أشرنا في النتائج السابقة، وهي يبدو أن تشبع المخرج بالثقافة الغربية وتفكيره الدائم بالجمهور الأجنبي وتأثير لمسة الممول دائما حاضرة عنده.

يؤكد المخرج أيضا على أن الهجرة من الجزائر هي الحل لكل المشاكل باختلاف الظروف، وذلك من خلال رغبة **رشيد** في الهجرة وترك كل شيء وراءه، إيمانا منه بتوفر كل ما يريده هناك دون شروط وهو نفس موقف أهله الذين نصحوه للإقدام بهذه الخطوة لتردي الوضع المعيشي بالبلاد من جهة، ولصعوبة عملية دمج أولئك الإرهابيين التائبين الذين تخضع لضغوطات وشروط يرونها عائقا وتحديا لحريتهم في الواقع على خلاف القانون الذي يعطيهم الحق بدمجهم بصورة طبيعية طالما توافرت فيهم شروط ذلك، وهو موقف توصل إليه المخرج نتيجة تجربته الشخصية بالمهجر، وقد توافق نتيجة دراستنا هذه مع ما خلصت له دراسة **مركيش** حول تقديمه لموضوع الهجرة بكونه الطريق نحو الأمن والاستقرار.

- **تأثيرات الرؤية والتوجه الفني للمخرج على تصوراته للظاهرة**

- **بالنسبة لعنوان الفيلم:**

اختار المخرج عنوان "**التائب**" أو "**Le repenti**" لفيلمه ليشير لأولئك المسلحين الإرهابيين العائدين للديار وتخلو طواعية عن العمل الإرهابي، بعد إقرار الرئيس الجزائري **عبد العزيز بوتفليقة** قانون الوئام المدني وبعده ميثاق السلم والمصالحة الوطنية، ومنهما الدعوة إلى نسيان الماضي الدامي وتكريس سياسة العفو وإبدال العقاب للإرهابيين ممن سلموا أنفسهم وفق شروط القانون، بهدف إقرار الأمن والسلم في البلاد.

- **بالنسبة للملصق الإعلاني:**

حمل الملصق العديد من الدلالات والإيحاءات، فتموضع الشخصية الرئيسية مرتدية عمامة سوداء وهو ينظر باتجاه المجهول بملامح تملأها التناقضات ما بين الحيرة والقلق واليأس والتردد والخوف وغيرها من المشاعر المتداخلة التي تعكس مشاعر الشخصية في الفيلم، وكان التركيز على العمامة السوداء التي ترتديها والسواد يحيل إلى الظلمة والوحشة والحزن والغموض والمجهول الذي ينتظر الشخصيات، كما أنها أصبحت كأيقونة عند الآخر كأحد مكونات اللباس الرسمي للإرهاب، بالرغم من أنها تشكل واحدة من ألبستنا التقليدية وجزء من تراثنا الوطني والإسلامي، ليحمل اللون البني الذي بسطه المخرج على جل مساحة الملصق بزخارفه النباتية، التي تمثل جزء لا يتجزأ من الهندسة المعمارية للمساجد والبنايات الإسلامية، دلالاته المختلفة فهو يرمز للأرض وتزاوجه مع تلك الزخارف دلالة رمزية على الفضاء المكاني للفيلم، كما أن كسر هذه الألوان بلون الأزرق السماوي الذي يفتح باب الأمل لمستقبل صاف ونقي بعيدا عن دموية الإرهاب.

- **بالنسبة للجينيريك البداية والنهاية:**

انتهج المخرج نفس طروحات الفيلم الأول فيما يخص جينيريك البداية والنهاية؛ إلا أنه في جينريك النهاية في هذا الفيلم لم يعتمد على موسيقى بل واصل ترك المؤثرات الصوتية من المشهد الأخير تصرخ بواقعية الأحداث وتجعل المتلقي يواجه الواقع دون تكلف وتزييف فبع اختفاء صوت الرصاص والصرخات ترتفع أصوات الطبيعة وزقزقة العصافير لتقدم رسالة المخرج أن الحياة مستمرة رغم قساوة الظروف.

- **بالنسبة للفضاء الزماني والمكاني:**

حاول المخرج معالجة حقبة زمنية مهمة من تاريخ الجزائر خلال تسعينيات القرن الماضي، حيث جرت أحداث الفيلم في ظل تقرير ميثاق السلم والمصالحة الوطنية الصادر سنة 1999 والذي يتيح عودة التائبين لديارهم بشروط وضوابط حددها القانون بغية إيجاد حل لوقف سلاسل المجازر والجرائم في البلاد، فالمخرج في فيلمه هذا لم يقفز بالزمن، فجرت الأحداث بشكل متعاقب منذ أول حدث نزوله من الجبل إلى نهايته المجهولة فيه.

أما بالنسبة للفضاء المكاني فقد عدد المخرج الفضاءات يقصد صريح منه ليكشف للمشاهد حال الجزائر في تلك الفترة مركزا على العلامات البصرية لتحكي معاناة تلك الأماكن التي ظهرت فيها الشخصية.

فاستطاع المخرج بعنصر المكان أن يقدم كثيرا من الرسائل المعاني حول جعل تلك الجماعات لتلك البيئة الجبلية الوعرة والغابات والوديان ملاجئ لها، وكيف أضحت رمزا للموت وعدم الأمان والوحشة.

كما عبر كذلك عن ما عاناه الجزائريون من تشريد وتهجير من دورهم وقراهم خوفا على حياتهم، فقدم صورة تلك القرية المترامية على سفح الجبل ببيوتها الحجرية المتناثرة والمدمرة أغلبها والتي حملت معاني رمزية عميقة حول ما تسبب فيه الإرهاب من دمار وتخريب، بالإضافة إلى الاعتماد على بعض الفضاءات المغلقة التي أكدت على الأوضاع المزرية التي يعيشها الجميع على اختلاف مستوياتهم فالصيدلي وصاحب القهوة وأهل رشيد وصاحب الدكان الكل بمستوى اقتصادي غير وملامح الفقر والبؤس والحرمان التي بدت جلية لدى الجميع مع اختلاف درجاتها.

من الفضاءات الحاضرة دائما عند علواش المسجد كدلالة عن الديانة الأولى للبلد من جهة وجعله يترافق مع شخصيات لها علاقة بالجماعات المتطرفة فيه إصرار على ربطه معها، والحانة التي يصر دائما على إظهارها كمكان طبيعي وإن كان حضورها في هذا الفيلم مختلفا، أشار فيه المخرج بوضوح لرفض المجتمع لوضوح وجودها من خلال مشهد لخضر الذي حرص على عدم رؤية شخص له وهو يدق باب الحانة ويذكر شيئا ليفتح له بابها وفي هذا أيضا إشارة لعمليات الإرهابية التي طالت هذه الأماكن أيضا.

- **بالنسبة للشخصيات الفيلمية :**

شخصيات رئيسية: وقدمها من خلال:

شخصية رشيد يمثل شخصية الإرهابي غير السوية والتناقض النفسي والسلوكي الذي يعيش فيه أولئك العائدون طوعا من الجبل، الغارقون بين عقدة الذنب عن كل ما ارتكبوه وعايشوه من جرائم والذي سيبقى مرافقا لهم و بين استعداداتهم النفسية وقابليتهم لارتكاب الجرائم تحت طائلة الإرهابي مجرم بالفطرة، الذي ظهر من خلال شخصية رشيد المترددة الجبانة، وملامح وجهه التي تباينت ما بين الخوف والتوتر والحزن وعدم الثقة وهو نفسه المنفعل الغاضب الذي قتل أحد أهالي قريته، وابتز عائلة فقدت ابنتها لتمنحه مبلغا كبيرا من المال مقابل دلهم على قبرها ليستخدم المال في الهجرة وبدء حياة جديدة، ليظهر في أبشع صور الانتهازية والاستغلال، وبذلك صور شخصية الإرهابي في هذا الفيلم كشخصية متناقضة مجهولة الهوية غير واضحة المعالم تسير مع التيار وتسيرها ظروفها الشخصية.

شخصية لخضر وجميلة : الزوجين المثقفين الصيدلي والطبيبة اللذان فقدا طفلتهما سلمي التي اختطفتها الجماعة الإرهابية وتم قتلها، ومن خلالهما حاول المخرج توصيف الحالة النفسية لضحايا الإرهاب أين ظهرت الأم المفجوعة الحزينة على موت ابنتها رغم مرور خمس سنوات، حيث تركت بيتها وزوجها لتصبح المشفى وإنقاذ المرضى يستغرق معظم حياتها، أم الوالد فرغم محاولته الظهور بمظهر القوي إلا أنه غارق في الحزن وتأنيب الضمير وعدم الرضا فلا يترك الخمر بحثا عن ذهاب عقله كي لا يفكر فيم حصل.

شخصيات ثانوية وداعمة: استعان بمجموعة من الشخصيات التي ساعدت في اكتمال القصة الفيلمية وسير أحداثها كالضابط كرمز للسلطة وعلاقتها بالجماعات الإرهابية، العم صالح كنموذج عن أولئك الذين تقبلوا فكرة دمج التائبين بالحياة المدنية وساعدوا في تطبيقها وفق قناعاتهم، الأبوين اللذين قدما صورة عن أهالي الجماعات المتطرفة ومعاناتهم.

- **بالنسبة لمدة اللقطات؛** فقد تباين ما بين اللقطات القصيرة والمتوسطة المدة والكثير من اللقطات الطويلة المشهدية التي تظهر توجه المخرج الواقعي من جهة ونقص التمويل الذي يعانيه الفيلم من جهة أخرى إذ لم يكن لهذا الطول بعد درامي واضح، وأدخل الفيلم في جو الرتابة والملل، خصوصا في المشهد الأخير الذي استغرق قرابة ثلث مدة الفيلم، وكأننا نشاهد فيلما قصير منفصلا من أفلام الطريق، والذي يتناول رحلة رشيد مع الوالدين إلى قبر ابنتهما.

- **بالنسبة للغة السينمائية :**

▪ **المونتاج وتقنياته** : اعتمد المخرج في هذا الفيلم مونتاجا روائيا باعتباره أبسط أنواع المونتاج، حيث قام بترتيب مجموعة من المشاهد واللقطات المصورة لتقديم قصة توبة رشيد إلا أنه بدا ضعيف الحبكة الدرامية بمشاهد طويلة ومملة لا تقدم الجديد، أغلب مشاهده صورة في الطرقات، نزول رشيد من الجبل وتوجهه للقرية وعودته إليها للزيارة ومغادرته لها نفس الأمكنة ونفس الشخص ونفس أحجام وزوايا وحركة تصوير اللقطات، ما يجعل المتفرج يستشعر التكرار رغم اختلافها، وهذا ما خلصت إليه أيضا دراسة **ابتسام مركيش** حول أسلوب المخرج مرزاق علواش والتي أكدت أن فيلمه حراقة لن يستغرق ثلاثين دقيقة لو ألغينا اللقطات المكررة فيه.

اعتمد على تقنية **off voix** لتصوير مشهد القتل أين انسحبت الكاميرا بعيدا عن الفضاء المكاني الذي تجري فيه العملية الإرهابية مع بقاء المؤثر الصوتي لها، وبالتالي الوصول إلى المعنى المراد من الصورة بصورة أكثر عمقا،لأنها تستهدف خيال المتلقي فتوظيف مشهد القتل المفتوح محاولة منه لإيصال فكرة الواقع المجهول لأولئك التائبين ومصيرهم المجهول، وعادة ما يتم اللجوء إلى مثل هذه التقنيات في تصوير مشاهد القتل والعنف وما تحتاجه من أسلحة متنوعة هروبا من التكلفة الإنتاجية الكبيرة التي تحتاجها هذه المشاهد خصوصا، خضوعها لرقابة مشددة خصوصا بعد ما أقره قانون العفو المدني من تجاوز الخوض في جراح وآلام العشرية السوداء

▪ **الإضاءة والإعتام:** ركز المخرج على المشاهد النهارية المتناسبة وموضوع الفيلم الذي يبحث في حلول عن الأزمة الأمنية بعيدا عن ظلمة الجماعات الإرهابية، وتوظيفه لبعض المشاهد الليلة التي حملت معها تخوفات رشيد من انتقام جماعته، فساد جو القلق والتوتر والخوف تلك المشاهد.

▪ **مكونات شريط الصوت:** وظف المخرج **الحوار** بشكل مقتضب بهذا الفيلم مقارنة بالفيلم السابق ويعود هذا لضعف لغة المخرج العربية المعتمدة فيه مقارنة باللغة الفرنسية بسبب تكوينه وهجرته لفرنسا واعتماده على ارتجالية الممثل للحوار وهو التوجه الذي يفضله المنتمون للمدرسة الواقعية ليكون الممثل غير مقيد ويتبنى الشخصية وفق إمكاناته، فيظهر أكثر طبيعية، خصوصا وأنه يركز على أولئك غير محترفين وغير المشهورين بحثا عن واقعية الأداء هذا من جهة؛ ومن ناحية أخرى رغبته بتغليب الصمت لما يحمله من دلالات درامية تتوافق ومحتوى الفيلم، لذا نجده وظف الحوار فقط في المشاهد التي استدعت الخطاب اللساني لاكتمال معناها كالحوارات الطويلة الحاصلة بين رشيد التائب وجميلة

ولخضر والدي سلمى والذي من خلاله سرد لنا المخرج تفاصيل حادثة مقتل سلمى من طرف الجماعات الإرهابية، وموقف هؤلاء كأهل للضحية.

يجدر الذكر أنه **الموسيقى** الوحيدة التي سمعت في هذا الفيلم هي تلك الصادرة عن صندوق الموسيقى الخاص بالطفلة سلمى الذي فتحته والدتها جميلة لثواني قليلة، فالمخرج هنا رآى أنه لا جدوى من توظيف الموسيقى، فترنيمة الأحزان التي تعزفها مشاعر الشخصيات أقوى وأكثر دلالة درامية.

أما **الصمت** فقد دورا كبيرا في تبيان العواطف السلبية التي تحيط بالشخصية، فحَمَلَه قيمة درامية كبيرة كرمز للموت وللغياب وللخطر وللقلق وللعزلة وللانتظار، كما أن خيار الصمت في هذا الفيلم جاء به علواش يوحي بأسلوب تلك الجماعات التي لا تدرك مفهوم الحوار لأن لا لغة لهم غير القتل، كما عبر عن تعامل الحكومة الجزائرية مع الإرهاب أي الصمت الذي طالما اكتنفه في كل مستوياته، ولعل رفض فكرة الفيلم لعدة مرات ورفض تمويلها ما جعله يلجأ لتمويله الذاتي بمساهمة بعض المؤسسات الأجنبية أكثر رد واضح عن موقف السلطة التي أكدت في المواد المنظمة لسياسة المصالحة الوطنية على تجنب العودة لموضوعات الإرهاب لتطوي تلك الصفحة احتراما لآلام وجراح الضحايا، وتجنب الخوض في تفاصيل هذه الحقبة المؤلمة.

صاحب الصمت **المؤثرات الصوتية** التي جعلت من المَشاهد أكثر واقعية ومصداقية، ما ساعد في زيادة التأثيرات الانفعالية والعاطفية لدى المُشاهد الذي شارك الشخصيات مشاعر الخوف والقلق والتوتر خصوصا في لقطات الأماكن والفضاءات الموحشة والقرى المهجورة، في حين جاءت مشاهد المدينة وضحكات الأطفال العالية وأصوات الناس وضجيج السيارات بدلالات الصمود والتحد الذي يعيشه الجزائريون في تلك الفترة العصيبة.

- **مكونات شريط الصورة:**

- **سلم اللقطات المعتمد في فيلم التائب:**

حضور هذه اللقطات الوصفية العامة والجامعة حضورا كبيرا إذ حملت العديد من المعاني الصريحة المضمرة حول شساعة وامتداد الوجود الإرهابي بتركيزه على مشاهد الجبال والغابة وكذلك الكشف عن تفاصيل هذه الفضاءات وإبراز صعوبة الوصول إليها و تمكن الإرهابيين من التواري فيها إضافة إلى إبراز القيمة الجمالية لهذه المناطق الجبلية الغابية التي أضحت في تلك الفترة تمنح المتلقي شعور الخوف والوحشة، خصوصا مع لقطات القرى بالمناطق النائية المهجورة والمدمرة التي ربطها المخرج بالمجازر والمذابح التي لاتزال جرحا في قلوب الجزائريين في حين كانت لقطات العامة في المدينة التي ظهرت مكتظة بالناس مزدحمة بوسائل النقل ما يوحي بالرغبة بالحياة وتواصلها رغم كل الظروف الأمنية التي أضحت أقل توترا بعد سن قانون الوئام المدني.

استعان المخرج باللقطات **السيكولوجية** القريبة والقريبة جدا والتي تترافق واللقطات الحكائية بتنويعها والتي وظفها بشكل لافت خصوصا في مشاهد الحوار لما تحملانه من قدرة على التركيز على انفعالات ومشاعر المتحدث والمستمع من خلال رصد ملامح وتعبيرات وجهه باقتراب الكاميرا منه، وكذلك حركة هؤلاء وتفاعلاتهم مع ما يدور من حوار، وهي نتيجة تتوافق لحد بعيد مع دراسة **الملايني** الذي توصل أن المخرج علواش ركز على اللقطات القريبة لتقديم ملامح شخصية الإرهابي التي تميزها الكراهية والعدائية، كما خلصت دراسة **(بلخيري)** أن مخرجي أفلام عينته وظفا اللقطتين القريبة والصدرية لدعم هذه الفكرة وهو ما نتهجه علواش أيضا.

كما وظف المخرج اللقطات المائلة والتي ساعدت في توضيح حالة اللا استقرار النفسي الذي تعيشه شخصية الإرهابي و جملة من التناقضات والاضطرابات الداخلية لديه.

- **زوايا التصوير المعتمدة في فيلم التائب:**

تم التركيز على زاوية النظر العادية فقط لشد انتباه المتفرج، ولدورها في تأكيد علة واقعية الأحداث، في حين كان حضور الزاوية الغطسية وضد غطسية له مساحة أكبر في هذا الفيلم والتي حملتا أبعاد استكشافية تراجيدية حيث ساهمت الزاوية التصاعدية في لقطة لهجوم الإرهابيين في زيادة وتيرة الحركة وأعطت إحساسا بكثرة هؤلاء، ما خلق شعورا بالتوتر والخوف وترقب ما سيحدث، بالمقابل حملت اللقطة الغطسية للغابة بعدا وامتدادا يصل للضحايا في سفح الجبل؛ أما زاوية المجال والمجال المقابل فلم يوظف بنفس القدر الذي كان بالفيلم السابق ذلك أن الاعتماد على الحوار كان بدرجة أقل.

- **حركات الكاميرا المعتمدة في فيلم التائب** في هذا الفيلم أيضا اعتمد المخرج على الحركة الثابتة لقدرتها على تقديم المشهد بواقعية وموضوعية أكثر، إلا أنه اعتمد على الكثير من مشاهد الحركة فمنذ بداية الفيلم مع ركض وهروب رشيد الذي ترافق معه الكاميرا لتلحقه بحركتي ترافلينغ مع بانورامية لتتبع تحركاته، ليواصل رشيد التنقل في كل أحداث الفيلم إلى أن يصل المخرج لمشهد السيارة، لذا كان توظيفهما قويا مقارنة بالأفلام السابقة.

عرض النتائج العامة للدراسة التحليلية ومناقشتها

حاولنا من خلال هذه الدراسة البحث عن كيفية الطرح السينمائي لظاهرة الإرهاب في الجزائر من خلال أفلام المخرج الجزائري **(مرزاق علواش)**، ولتحقيق ذلك انتهجنا مقاربة التحليل السيميولوجي للأفلام التي تناولت الظاهرة كتيمة رئيسية، والتي كانت أربعة استبعادنا أحدها لأسباب خارجة عن نطاقنا –سبق لنا ذكرها– أين تم إخضاع العينة المنتقاة قصدا للتحليلين التعييني والتضميني بغية الوصول إلى ماهية الظاهرة، وكيفية تقديمها سينمائيا بالاستناد لمختلف المرجعيات والخلفيات الإيديولوجية والنظرة الفنية والبيئة الثقافية للمخرج في ظل سياستي الرقابة الممارسة على المصنف السينمائي في الجزائر وسياسة الإنتاج المشترك التي ميزت أعماله المختارة، ومقارنة مدى توافقها أو اختلافها مع تطورات الظاهرة في الواقع المعيش، وانطلاقا من النتائج الجزئية التي توصلنا إليها كونا نظرة عامة عن رؤيته للظاهرة والتي سنحاول عرضها كنتائج عامة في ضوء ما قدم من أهداف والمتمثلة في ما يلي:

1. ***نتائج متعلقة بمفهوم ظاهرة الإرهاب والخلفيات التاريخية والأسس الفكرية المقدمة في أفلام المخرج مرزاق علواش محل الدراسة.***

انطلاقا من تفكيك وتحليل أهم الدوال الصريحة والدلالات والرسائل الضمنية التي الموظفة في الأفلام عينة الدراسة استنتجنا ما يلي :

- قدم علواش ظاهرة الإرهاب من خلال أفلامه الثلاث بكونها : ظاهرة محلية داخلية ذات أبعاد دولية –(علاقتها بالحركات الجهادية في أفغانستان في فيلم **باب الواد سيتي، العالم الآخر،** ليخصص فيلمه الأخير ريح رباني لعلاقاته بالتنظيمات الدولية الإرهابية كتنظيم داعش)، تقوم بها إما أفراد أو جماعات منظمة ومهيكلة، عن طريق ممارسة العنف بمختلف أشكاله (لفظي، معنوي، مادي) أو التهديد به بغية ترهيب الناس وتخويفهم، حيث تستهدف الاستلاء على السلطة والقضاء على نظام الحكم القائم عن طريق ممارساتها الإجرامية المتعددة ما بين مجازر واغتيالات، اختطافات خصوصا شريحتي النساء والأطفال، وتقتيل وتهجير المواطنين وتخريب وحرق المنشآت والمرافق العمومية والخاصة وبحثا عن شرعنة هذه الأعمال اللانسانية تستند لمرجعيات إيديولوجية إسلامية.
- بالنسبة للخلفيات التاريخية والأسس الفكرية التي تستند إليها الظاهرة فقد أرجعها علواش في أفلامه الثلاث للتيارات والتوجهات الإسلامية التي ظهرت قبل تسعينات القرن الماضي ولها امتدادات مع الجماعات الإسلاموية في أفغانستان، والتي ثارت ضد الأوضاع الاقتصادية والسياسية

المتردية وشاركت في أحداث أكتوبر 1988 (أين أفرد لها فيلم **باب الواد سيتي** مساحة زمنية كبيرة لتوضيح العلاقات بينها، فيما اكتفى **العالم الآخر** ببعض الإشارات فقط)

- من خلال الأفلام الثلاث عرف عنصر مسببات ودوافع الانضمام للجماعات الإرهابية نوعا من التباين حسب الفترات الزمنية التي يتناولها الفيلم، ففي فيلم **باب الواد سيتي** والذي أرخ لبدايات ظهور الإرهاب في الجزائر ركز المخرج على عنصر التوافق الإيديولوجي والعقادي بين أعضاء هذه الجماعات، خصوصا إشارته لأسلوب الترغيب الحكايات البطولية والجهاد لنيل الشهادة، والذي استمر في التأكيد عليه في فيلم **العالم الآخر**، مع الإشارة لأسباب أخرى كالفقر والتهميش إلى جانب خوف وبحث المجندين عن أمنهم وأهاليهم من خلال الدخول في ظل هذه الجماعات، كما فعل في **التائب**.

- تعددت دوافع القيام بارتكاب الجرائم الإرهابية إلا أن علواش أكد في أفلامه الثلاث أن الدوافع النفسية السيكولوجية في مقدمتها الانتقام هي الدافع الأساسي الذي صوره للارتكاب الجرائم، بسبب ما يعانيه الإرهابيون من ضغوط واضطرابات نفسية أكدها المخرج في كل أفلامه، تقودهم لحل مشكلاتهم عن طريق الانتقام، في حين كان دوافع أخرى كالتعصب الديني، والرغبة في الوصول للسلطة كانت بارزة في **فيلم باب الواد** أكثر.

2. **<u>نتائج متعلقة بأطراف الصراع الثلاث: إرهابي، حكومة، مجتمع؛ في ظاهرة الإرهاب في الجزائر وعلاقاتها في الأفلام عينة الدراسة</u>**

من خلال الأفلام الثلاثة تمكن المخرج من بناء صورة كاملة عن أطراف الصراع الثلاث في ظاهرة الإرهاب موضحا مختلف العلاقات والتفاعلات بينها والتي تمثلت في:

- **الطرف الأول: الإرهابي –الجماعات الإرهابية**

- **بالنسبة للإرهابي** فقد حاول المخرج طرح صورة واضحة عنه ظهرت بشكل ثابت غير متناقض بين الأفلام الثلاث بل وقفنا على تكاملية في هذا الطرح، إذ كانت شخصية الإرهابي المقدمة تطور وفق تطور الأحداث بين فيلم وآخر وتتأثر بها من خلال أبعادها الثلاث الرئيسية:

  - **من الناحية المورفولوجية الجسدية** تم توصيف شخصية الإرهابي بكونها شخصية شابة بمقتبل العمر قوي البنية، مطلق للحيته، عيونه مكحلة، بشعر أشعث مع ملامح وجهه قاسية ومخيفة يرتدي زيه الأفغاني أو عباءته الإسلامية البيضاء، كما ظهرت الشخصيات المتطرفة في فيلم باب الواد

سيتي، تتوشح وشاحا فلسطينيا، والذي يعد رمزا للمقاومة الفلسطينية التي يصنفها الآخر كجماعة إرهابية.

- **من الناحية السيكولوجية** فهم أشخاص عنيفون عصبيو المزاج، وجوههم متجهمة وعابسة، يتحدثون بعنف وخشونة بأسلوب قائم على التهديد والوعيد (فيلم باب الواد سيتي)، قساة يمتلكون نزعة دموية وهمجية ووحشية يستمتعون بالتلذذ بمختلف أساليب القتل الوحشية، كالذبح والحرق والتمثيل بالجثث كما ظهروا في فيلم **العالم الآخر**، أيضا على أنهم مضطربون نفسيا وعصبيون، شهوانيون يعانون من الحرمان العاطفي، غارقون بالتناقضات؛ ليؤكد المخرج على سمة الغموض في **التائب**، في إشارة منه لهويتهم المجهولة والغموض الذي يكتنفهم في كل المستويات.
- **من الناحية الاجتماعية** فلم يركز عليها في الأفلام الثلاث، ولم يحاول الولوج لحياة الإرهابي بالرغم من أهمية التحليل الاجتماعي في فهم دوافع ومسببات انتماءها للجماعات الإرهابية ومواقفها ومعتقداتها بصفة عامة، فقدم الإرهابيين بشكل منفصل تماما عن سياقاته المجتمعية، إلا بعض الإشارات الضمنية كتباين وضعهم الاقتصادي ما بين البسيط والمزري، كما ظهر أغلبهم دون أسرة، بطالون دون عمل يقضون معظم أوقاتهم بالمسجد الحاضر بقوة في أفلامه والذي يربطه دائما بوجودهم، لا يفوتون صلاة ولا يخلوا كلامهم من عبارات الحمد والشكر والتكبير، وهنا أكد المخرج على رؤيته المتوافقة والنظرة الغربية للإسلام الذي يصر على ربط هذه الجماعة العنيفة المدعية الدين والمتطرفة.

- **بالنسبة للجماعات الإرهابية** : فقد قدمها المخرج بأنها تنظيمات إجرامية ممنهجة مهيكلة وليست عشوائية، تتخذ الجبال والغابات أوكارا لها، تنتقل في جماعات صغيرة لضمان سرعة تحركاتهم وأمنهم، إذ يتم فيها توزيع الأدوار فهناك مسؤول هو أمير الجماعة، وهناك أعضاء كل فئة يناط بها دور ما، فهناك خلايا للتجسس وجمع المعلومات، كالمتشرد الملتحي قبالة ثكنة الجيش وهناك من يقوم بالحواجز المزيفة والكمائن وقطع الطرقات لرصد الضحايا، وأيضا جهات لتنفيذ الاغتيالات، والعمليات الإرهابية.

- **الطرف الثاني: الحكومة- السلطة.**

- قدم المخرج في أفلامه الثلاث إشارات للحضور الطاغي للسلطة ومؤسساتها القمعية والذي عبر عنه بمختلف العلامات البصرية واللسانية، إذ خصص مساحة واضحة ليبرز للمتفرج الصراع القائم بين السلطة والإرهاب وانعكاسات ذلك على المجتمع، فكما تعرض لأهم السياسات

والاستراتيجيات المنتهجة للقضاء على المد الإرهابي من طرف الحكومة الجزائرية بدءا بسن قانون الطوارئ وإعلان حالة الاستنفار في فيلم **باب الواد سيتي**، مرورا بالجهود العسكرية بتحديث منظومة التسليح والمداهمات المستمرة وضع الحواجز الأمنية وتجنيد القوة البشرية واستحداث جهات مختصة للقضاء على الإرهاب في **العالم الآخر** وصولا لسن قانون الوئام المدني في فيلم **التائب**.

- بالمقابل قدم كثيرا من الصور عن سوء التسيير ومظاهر الفساد الواضحة التي كرست لغياب شبه كلي للسلطة في فيلم **باب الواد سيتي**، الحي الغارق في الجريمة والعنف والمشاكل بتنوعها انتشار المخدرات وتعاطي الخمور والبيوت الدعارة، البطالة، أزمة السكن التهريب، ناهيك عن جوانب التقصير المصورة بطريقة ساذجة من المخرج في **العالم الآخر** كالاستهانة بإجراءات التفتيش والحماية.

- **الطرف الثالث: المجتمع – الموطنون.**

- قدم علواش العديد من الصور المعبرة عن علاقة المواطنين بالجماعات الإرهابية المتطرفة حيث ظهرت هذه الجماعات كطرف مهيمن ومسيطر بالمقابل كان مواطنو **باب الواد سيتي** المقدمون كنموذج مصغر عن الجزائر، الطرف الضعيف حيث غلبت مشاعر الخوف والتوتر والانقيادية واللامبالاة بالآخرين، همهم الوحيد عيش حياتهم دون مشاكل؛ ليؤكد على ذلك في فيلمي **العالم الآخر والتائب** أين صورت الشوارع مكتظة والطرقات مزدحمة، الجميع يتجولون غير آبهين بما يحدث من اغتيالات وإنفجارات أضحت روتينا يوميا في حياتهم.

- لم يطرح المخرج في أفلامه محل الدراسة أي نموذج إيجابي يعكس الوجه الحقيقي للإسلام، فحتى الإمام ظهر كشخصية ضعيفة غير مقنعة وغير قادرة على المجابهة، يختار الهروب حلا بدل البقاء والقيام بواجبه رغم كل ما يشوبه من صعوبات، فحتى النموذج الإيجابي الذي قدمه كان بعيدا تعاليم الدين الإسلامي حيث قدم في **العالم الآخر** نموذجا عن الشخصية المثقفة المتزنة والمتحررة والمدافعة عن المضطهدين، وجسدها في شخصيات (ياسمين، ثريا، رشيد) كلها ذات ثقافة غربية من حيث نمط وأسلوب حياتها فظهرت تتحدث فقط اللغة الفرنسية ومعتقداتها المناقضة للدين فهي تشرب الخمر وتدخن،..إلا غير ذلك من التصرفات.

- من بين العلاقات المجسدة من طرف المخرج بين الإرهابيين والمواطنين، وتمثلت في:

  - علاقات تبادل المنافع بين الطرفين إذ يقدم المواطنون يد العون لهذه الجماعات في كل احتياجاتهم إما مقابل حياتهم (العجوزين في **العالم الآخر**) أو لتعاطفهم (عائلة رشيد في **التائب**)

أو لاقتناعهم بأفكارهم (الجار حمد في **التائب**) أو لأهداف إنسانية (الصيدلي في **التائب**).

- علاقات تقاطع وعدم تقبل لكل ما يتعلق بهذه الجماعات حتى التائبون منهم ورفض دمجهم بأي شكل (جميلة والرجل الناقم من رشيد في فيلم **التائب**)، كما صور أولئك المتقبلين لفكرة الدمج مع عدم الاقتناع بشكل كامل بتناسي ما حصل دون بحث عن الحقائق (كموقف الضابط والعم صالح في **التائب**).

3. ***نتائج متعلقة بواقعية الصورة المقدمة عن ظاهرة الإرهاب في الجزائر وتداعياتها السياسية الاجتماعية والاقتصادية عبر أفلام المخرج (مرزاق علواش)-محل الدراسة***

- إن الصورة المقدمة عن ظاهرة الإرهاب في الجزائر عبر الأفلام محل الدراسة تستند إلى حد بعيد إلى واقع ما حدث في الجزائر، حيث حاول المخرج استحضار وقائع وأحداث تاريخية مهمة مرت على الجزائر واتخذها كإطار مرجعي لأفلامه.
- من خلال كرونولوجيا تاريخية مرئية حاول المخرج معالجة تطور ظاهرة الإرهاب في الجزائر عبر قصصه الفيلمية بدءا بخلفياتها التاريخية وأسسها الفكرية التي ربطها بظهور وانتشار الحركات والتيارات الإسلامية، ومشاركتها بأحداث أكتوبر 1988 والتي بدأ من خلالها بوادر الصراع السياسي مع السلطة في فيلم **باب الواد سيتي** الذي قدم صورة كاملة عن الجزائر آنذاك بمشكلاتها الاجتماعية والاقتصادية الخانقة كانتشار العنف والجريمة ومحاولة جماعات السيطرة على الأحياء وفرض أفكارها ومعتقداتها على سكانها، العمل بتهريب السلع والبضائع، انتشار المخدرات، والفساد الأخلاقي (تعاطي الخمور، دعارة،..)، هجرة الشباب بحثا عن حياة أفضل، أزمة السكن والبطالة، الفقر، وكل ذلك بسبب الأزمة اقتصادية التي شهدتها الجزائر بعد انهيار أسعار النفط، ما جعل المواطن يعاني لتوفير قوته اليومي ما دفعه للخروج بأكتوبر 1988 ورغم ما اقره دستور 1998 من تحول ديمقراطي إلا أن الوضع بقي كما كان ولم يلبث أن زاد سوءا بعد توقيف المسار الانتخابي ودخول الجزائر في عشرية دموية عانى فيها الجميع الويلات كما جاء على لسان يمينة بنفس الفيلم.
- ليقدم محطة تاريخية مختلفة في فيلم **العالم الآخر** مع تصاعد وتيرة عنف تلك الجماعات المتطرفة وتزايد تعداد الشباب المتعطش للدماء واتخاذهم الجبال والغابات أوكارا لهم وتشكل خلايا وشبكات متخصصة في ما سمي بالقتل المبرمج، أين عالج علواش فترة انفجار الأزمة الأمنية بالتركيز على تداعيات وانعكاسات العمليات الإرهابية وآثارها الوخيمة على الدولة التي أعلنت حالة الطوارئ.

- فلم يكتف المخرج بالرسائل البصرية التي عبرت عن وحشية التنظيمات الإرهابية ودعمها برسائل ألسنية عدد من خلالها الخسائر البشرية والارتفاع الكبير لضحايا الهجمات الإجرامية في صفوف الجيش والمواطنين دون استثناء، والمجازر والمذابح التي قدم أحدها كمثال مركزا على معاناة المرأة التي قدمها كضحية في أفلامه الثلاث، أين حمل هذا الفيلم دلالات عن ما عانته من اغتصاب واختطافات فتح من خلالها ملف المفقودين، بالإضافة للإشارات البسيطة عن تأثيراتها الاقتصادية.

- ليواصل مع **التائب** تقديم الحلول والاستراتيجيات التي انتهجتها الدولة لوقف طوفان الدم الذي أثقل كاهلها من جميع الأصعدة، مع تقرير قانون الوئام المدني وفضله في استقرار الوضع الأمني، مع بقاء العديد من المناطق تعاني من عمليات إرهابية خصوصا في المناطق النائية والقرى الجبلية التي هجر معظم سكانها بسبب ما خلفته العمليات الإرهابية من تقتيل وتخريب وتدمير طال كل الجزائر، كما وظف المخرج ما يمكنه من رسائل وعلامات بصرية ولسانية ليعبر عن مختلف الآثار الاجتماعية والنفسية والسلوكية التي عانت منها العائلات الجزائرية التي فقدت جزء منها جراء العمليات الإرهابية، كما حصل مع عائلة الطفلة سلمى.

4. **<u>نتائج متعلقة بتأثيرات مرجعيات والخلفيات الإيديولوجية والثقافية والتوجهات الفنية للمخرج مرزاق علواش على طرحه السينمائي لظاهرة الإرهاب في الأفلام عينة الدراسة في ظل سياستي الرقابة والإنتاج المشترك.</u>**

- **بالنسبة للأفكار الإيديولوجية** التي سعى علواش لتمريرها من خلال لقطات ومشاهده الفيلمية، فقد كان واضحا تخبطها بين سلطتي الرقابة والتمويل، لذلك وجدناه في العديد من المرات ما بين التصريح والإحجام، وجرأة الطرح التي اختلفت درجتها من الفيلم الأول الممول من وزارة الثقافة بالتعاون مع عدة جهات أجنبية إلى الفيلم الثاني الممول بالكامل من جهات أجنبية مع مساهمة بسيطة من الدولة التي منعت عرضه في وقت لاحق،وصولا لفيلم **التائب** الخاضع لتمويله الخاص مع بعض المساهمات الأجنبية، إلا أن أفلامه الثلاث جاءت متوافقة في عدة نقاط أهمها:

- أكد المخرج في أفلامه الثلاث على تصوراته ورؤيته الإيديولوجية التي تجعل الإسلام في ثنائية واحدة مع الإرهاب، وهو ما يتوافق مع المعادلة الهوليودية والغربية والتي تجمع الإسلام مع كل ما هو سيء فصحيح أنه حاول فضح الجماعات المتطرفة التي تنتهج العنف والهمجية مبدأ وشريعة، وتجعل من الإسلام ستارا تختفي وراءه وتستغله للتغرير بالشباب ودفعهم للانضمام لهم

بدعوى الجهاد في سبيل الله، لكنه بنفس الوقت لم يعطي هذه النقطة القدر من الاهتمام الذي بإمكانه تصحيح الفهم الخاطئ لها عند الآخر، بل بالنقيض يقدم كل مرة رسائل بصرية وألسنية تزيد من هذا الفهم الخاطئ، وتشوه صورة المسلم عندهم، بتقديم تمسك ذلك الطرف بالرموز والعقائد الإسلامية في حين تبقى لشخصيات الإيجابية والمسالمة بعيدة تماما عنها.

- حاول علواش تحليل ظاهرة الإرهاب في الجزائر انطلاقا من البحث عن المفاهيم والأسس الفكرية التي تقوم عليها، أين ربطها بالتوجهات والحركات الإسلامية موضحا علاقاتها بأحداث أكتوبر العنيفة وبالحركات الجهادية في أفغانستان، ما جعلها المتهم الوحيد في ظهور الإرهاب رغم أن التطرف والإرهاب لا يخص دينا ولا جنسا ولا جنسية معينة وكان من المفروض تقديم الموضوع بشكل أكثر موضوعية بشكل يصحح فيه الأفكار المغلوطة عن الدين الإسلامي.
- ظهرت عدائية المخرج للنظام الاشتراكي الذي حمله مسؤولية الأوضاع التي آلت إليها البلاد، في أفلامه الثلاث وهذا ناقض طروحاته السابقة التي مجدت الاشتراكية كفيلم عمر قتلاتو الرجلة ومغارات بطل، ويعود هذا لتأثره بالنشأة التي تلقاها في أوربا بعد هجرته.
- كما ظهرت لمسة الممول الأجنبي وتشبع المخرج بالثقافة الغربية بصورة واضحة من خلال تزايد درجات الجرأة في التصوير في فيلم **العالم الآخر** والتأكيد على المشاهد الخادشة للحياء كمشاهد القبل ومشاهد الاستحمام والمشهد الجنسي الطويل الذي لم يكن له أي ضرورة درامية أو فنية، في حين كان حضور مثل هذه المشاهد منعدما في الفيلمين الآخرين باستثناء مشهد استحمام وبعض اللقطات التي اكتفى بالتعبير عناه بالخطاب اللساني، ليؤكد تأثر مواقفه بالجهاز الرقابي.
- في رسائل ضمنية فأكد المخرج في أفلامه الثلاث يؤكد المخرج كذلك على أن الهجرة هي الحل الأنسب في ظل غياب الظروف المعيشية الملائمة في البلاد اقتصاديا وأمنيا، فالآخر يملك الأمن والسلم والثقافة والعلم والعمل وقد قدم العديد من المشاهد المؤكدة لذلك؛ وهذا محاولة منه لتبرير هجرته ومغادرته للجزائر من جهة، كما تعود للمسة الممول الأجنبي من جهة أخرى.

- **بالنسبة للتوجهات الفنية** والبيئة الثقافية فقد كانت انتماءات المخرج للمدرسة الواقعية واضحة بشكل كبير في اختياراته الإخراجية، بدءا بموضوعات أعماله التي يستوحيها دائما من الواقع الحقيقي، مركزا على معالجة ظاهرة الإرهاب ضمن روتين الحياة اليومية للجزائريين، وهو ما يركز عليه الاتجاه الواقعي، فنشأته السينمائية في المعاهد الفرنسية واعتباره من مخرجي المهجر ساهم بشكل كبير في بناء تصورات تعكس هذه العلاقة.

- فرغم اختلاف ميزانية الأفلام الثلاث لا يبدو أن هنالك فارق كبير في ما بينها ذلك أن المخرج لم يتكلف في الإنتاج الفيلم، بعيدا عن كون الميزانية بسيطة أو ضخمة، إذ نجده دوما يعمل بطاقم فني صغير، وبوجوه شابة غير محترفة، تكون أكثر مصداقية بسبب تلقائيتها وسلاسة أداءها البعيد عن التكلف وبذلك يحقق الواقعية السينمائية التي يبحث عنها.

- بالنسبة للفضاء المكاني فقد ركز المخرج على الفضاءات المفتوحة والطبيعية البعيدة عن الاستوديوهات وذلك راجع لانتماءاته للمدرسة الواقعية التي تفرض التصوير في أماكن الأحداث الحقيقية، وهذا ما يفسر تنقله لمناطق عرفت أبشع المجازر كالمدية وتيبازة، وبرج خريص، حي باب الواد والتي سمحت له بتقديم نموذج وثائقي عن مخلفات هذه المذابح.

- كما ظهر بشكل واضح رغبة المخرج في صنع أفلام أشبه بأفلام الطريق التي تأخذ المشاهد مع الشخصيات الفيلمية على طول الطريق نحو اكتشاف المجهول خالقة متعة بصرية بالتجول بالفضاءات المفتوحة و شوارع وأزقة حي باب الواد ، وعلى طول الطريق من باريس إلى الجزائر نحو مدنها وغاباتها وصحراءها تنقلت ياسمين لتحكي لنا قصة الجزائر الغارقة في العنف والإرهاب من كل صوب ومكان، وكذلك كان رشيد الهارب من قدره والعائد نحوه من الغابة نحو المدينة ليعود ويلقى حتفه في نقطة البداية، وهو ما تعكسه هذه النوعية من الأفلام التي تصور واقع الحياة القاسي متنقلة بين العديد من المناطق قرى مدن صحاري وهو ما وجدناه في أفلامه عينة الدراسة أيضا التي عكست توجهه الواقعي بشكل واضح.

- وهو ما تناسب مع توظيفه للكثير من اللقطات المشهدية الطويلة التي تستمر حتى الستين ثانية وتتنوع فيها حركات الكاميرا ما بين الكاميرا الثابتة الموضوعية والترافلينغ والبانورامية التي تناسبت وتفاعلات الشخصيات خصوصا في مشاهد المطاردة والمواجهة والهروب بين أطراف الصراع الإرهابي فيتمكن من خلالها التأكيد على واقعية الحدث، والتي ساعدت كثيرا على تجسيده اللقطات السيكولوجية لتصوير حدة الصراع السيكولوجي بين الشخصيات المتطرفة وغيرها من الشخصيات حيث ساعدت على توصيف عنف وهمجية الإرهابيين مقابل خوف وتوتر الضحايا، واللقطات الوصفية لتأطير الفضاء المكاني، ولمشاهد الحوار خصوصا في الفيلمين كانت الغلبة للقطات الصدرية وزاوية المجال والمجال المقابل للتركيز على تفاعلات وانفعالات الشخصيات في الوقت ذاته، مع التركيز في كل الأعمال على الزاوية العادية للشد انتباه المتفرج، ولدورها في زيادة الواقعية التي ظهرت أيضا في احتفاظه باهتزاز الكاميرا وسرعتها لإضفاء المصداقية وتقريبها من ما

تراه العين وتشعر بوجوده داخل الحدث وهو ما سمي بسينما الكاميرا المحمولة التي سبق وأكد رغبته بالتوجه نحو صناعة أفلام بانتهاجها لما تتيحه من حرية في التصوير وواقعية في الطرح؛ في حين كان حضور الزاوية الغطسية وضد غطسية له مساحة متباين بين الأفلام وظفها المخرج لتحقيق أغراض استكشافية تراجيدية، أين حملت دلالات الامتداد والكثرة والعزلة والهيمنة وخلقت جوا من الرعب والخوف بحسب المواقف الموظفة فيها.

- كما وظف المخرج اللقطات المائلة والتي ساعدت في توضيح حالة اللااستقرار النفسي الذي تعيشه شخصية الإرهابي و جملة من التناقضات والاضطرابات الداخلية لديه.
- يلاحظ كذلك غياب المشاهد العنيفة التي تتناسب ووحشية ودموية تلك الجماعات وهذا نعزيه لنقص التمويل من جهة ولتشدد الجهاز الرقابي حول مثل هذه الطروحات من جهة أخرى، وهذا ما أكده الجرأة التي كانت في **العالم الآخر** مقارنة **بالتائب وباب الواد سيتي** أين لجأ لتقنية الصوت تقنية **off voix** أو الصوت خارج الإطار والذي منح المخرج مساحة أكبر لعرض تصوراته الإخراجية لتجسيد العنف في كثير من اللقطات في الفيلمين، بالمقابل ظهور أكثر للرسائل البصرية المعبرة عن عنف ودموية هذه الجماعات في فيلم **العالم الآخر**.
- وظف المخرج الإضاءة والإعتام بما يتوافق والمواقف والحبكة الدرامية، فالمشاهد الليلية، التي عكست سوداوية وعنف الجماعات الإرهابية التي تنشط ليلا وتتخذ من ظلمة هذا الأخير ستارا لها في الجزائر، هي على نقيض المشاهد الليلية في باريس والتي وظفها ليعبر عن الأمن والسلم والحياة هناك.
- يمثل الحوار من أهم العناصر الدرامية التي وظفها علواش في بناء أحداث فيلمه **باب الواد والعالم الآخر**، فتمكن من خلاله تقديم سرد معلوماتي لكل تفصيل صعب تجسيده ؛ لذا ساعد في إعطاء صورة واضحة عن ما جرى خلال الأزمة الأمنية وما انجر عنها من تضحيات بشرية وخسائر مادية ومعنوية بالإضافة لدوره في توصيف الشخصيات ورسم أبعادها وبالخصوص الشخصيات الإرهابية المتطرفة؛ بالمقابل وكان الحوار ضعيفا لم يقدم الإضافة، حيث لعب الصمت على فيلم **التائب** دورا كبيرا في تبيان العواطف السلبية التي تحيط بالشخصيات، فحَمَلَه علواش دلالات درامية كبيرة كرمز للموت وللخطر كدلالة على ما تسبب به الإرهاب من سقوط للضحايا والخطر المحدق بالجزائر من كل صوب كما حمل رمزية القلق وللعزلة وانتظار المجهول لأولئك التائبين الذين يتخبط مصيرهم ما بين انتقام جماعاتهم وعدم تقبل ضحاياهم لهم وتعامل الحكومة

الجزائرية مع الإرهاب أي الصمت الذي طالما اكتنفه في كل مستوياته، كما يوحي بأسلوب تلك الجماعات التي لا تدرك مفهوم الحوار لأن لا لغة لهم غير القتل.

- كانت المؤثرات الصوتية حاضرة بقوة في الأفلام الثلاث، ولعبت دورا مهما في تجسيد حالة الفزع والتوتر والقلق والخوف الذي يسود البلاد في تلك الفترة وبالتالي تكثيف المعنى والدلالة، بتوظيفها كداعم للعلامات البصرية واللسانية لتحقق تأثيرها المطلوب بجعل ما يراه أكثر واقعية، فيصدقها المتلقي وتأهله لما سيحدث لاحقا.

في حين لعبت الموسيقى والأغاني الموظفة أدوارا تعبيرية ومرجعية كبيرة في فيلم **باب الواد والعالم الآخر** مع غياب تام لها في **التائب**، وقد ساعد توظيفها في تأكيد أفكار الفيلم واكتمال الأداء في المشاهد المصورة.

خاتمة

خاتمة

السينما ومنذ بواكيرها الأولى تمكنت من تقديم صور لا تمحى عن واقع الأمم والشعوب، ولأن معاناتهم وآلامهم ومشكلاتهم أكثر ما يشغلهم سيطرت على طروحاتها، بل وهناك من المخرجين من يجد وحيه وإلهامه السينمائي في المشاكل والأوضاع المزرية التي يعيشها مواطنو بلده كما هو المخرج الجزائري **(مرزاق علواش)**، الذي وجدنا ظاهرة الإرهاب حاضرة قارة في أغلب أفلامه السينمائية منذ استفحال الظاهرة بالجزائر، فتتبع مساراتها التاريخية وتطوراتها وقدمها في أعمال سينمائية كان بعضها الإرهاب موضوعها الرئيسي واكتفى بالإشارة له في أفلام أخرى.

لذلك سعت دراستنا هذه للكشف عن الرسائل التي أراد **مرزاق علواش** إيصالها للمتلقين حول ظاهرة الإرهاب في الجزائر، من خلال تبني المقاربة السيميولوجي، وإخضاع عينة من أفلامه للتحليل والمتمثلة في: **باب الواد سيتي، العالم الآخر** و**التائب**، والتي تم انتقاءها لاعتبارات سبق لنا توضيحها، ومن خلال تفكيكنا لمختلف الشفرات والرموز الفيلمية تمكنا من الوقوف على العديد من الرسائل والدلالات التي أكدت لنا تأثر المخرج الواضح بخلفياته المعرفية الثقافية ومرجعياته الإيديولوجية والفنية التي عرفت هي نفسها تباينا فرضه منطق التمويل المختلف ومدى التشدد الرقابي على المنجزات السمعية البصرية في الجزائر.

فجاء طرحه السينمائي للظاهرة مصبوغا بسلطتي التمويل والرقابة، مع اختلاف درجتها من فيلم لآخر، ومع ذلك فقد قدم تشريحا واضحا للظاهرة تمكن من خلاله تقديم مفهوم لها مركزا في الصراع وأطرافه وتداعياته ليغوص في تحليل المفاهيم والأسس الفكرية التي يقوم عليها، بتوظيف كل ما من شأنه دعم أفكاره من مفردات اللغة السينمائية التي ساهمت بشكل واضح في تكثيف المعنى والدلالة التي أراد له أن تصطبغ بواقعية الشكل والمضمون.

ومن خلال ذلك استطاع علواش عبر أفلامه الثلاث محل الدراسة بناء صورة ذهنية خاصة به وتسويقها من خلال أفلامه وتقاطعت في كثير من المحطات مع الصورة النمطية الغربية التي تربط الإرهاب كظاهرة وكيان للعالم الإسلامي، حيث لم يقدم ما يمكنه مناقضة هذا الطرح بل العكس ساعد في تغذيته بتشويهه للكثير من الرموز الإسلامية التي كان الأجدر به كمخرج عربي مسلم أن يصحح الفهم الخاطئ لدى الآخر الذي بالفعل يملك صورة سلبية عن الإسلام والمسلمين بسبب ما يروج له في

الإعلام والسينما؛ فعلى القائمين على هذا الفن وهذه الصناعة أن يدركوا أهميتها كأداة إيديولوجية أضحت كبريات الحكومات توليه الأهمية الكبرى لخطورة ما يمكنه أن يسبب الاستخدام الخاطئ لها.

وانطلاقا من هذه الحيثية المطروحة وغيرها من النتائج المتوصل إليها في الدراسة، تكون لدى الباحثة مجموعة من الإشكاليات الجديدة التي تشكل مسارات بحثية مستقبلية تقترحها للبحث، بالإضافة إلى بعض التوصيات للقائمين على القطاع السينمائي في الجزائر، حيث تدعو الدراسة كل الجهات الوصية بإيلاء الاهتمام للقطاع السينمائي وفتح المجال للجمهور الجزائري للتعرف على المنتج السينمائي ومشاهدتها في دور العرض الخاصة بها ، كما تشير لأهمية أكثر للأفلام السينمائية وتوفير كل ما من شأنه الارتقاء بالمنتوج السينمائي الجزائري سواء من حيث الشكل والمضمون، وخصوصا هذا الأخير الذي نرى ضرورة مراعاته مرجعيات البيئة المحلية والمقومات العربية الإسلامية التي انطلق منها، خصوصا في معالجته لقضايا وظواهر حساسة وخطيرة كالإرهاب، والتوقف عن تنميط تلك الصورة الغربية التي تربطه بالدين الإسلامي، ومحاولة تقديم صورة مغايرة تعكس الوجه الحقيقي للإسلام وتصحح المفاهيم الخاطئة عنه لدى الآخر بعرض نماذج إيجابية عن الشباب المسلم الذي يواجه هذا التطرف الديني البعيد كل البعد عن التعاليم الإسلامية.

تدعو هذه الدراسة هذه الجهات أيضا للتنبيه لأهمية الأفلام السينمائية كأدوات إيديولوجية خطيرة على المتلقي الذي اعتاد استهلاك المضامين الإعلامية عموما والسينمائية الدرامية خصوصا بسلبية وذلك من خلال تلقينه مهارات وثقافة التعامل مع هذه الوسائل، بدءا من الأطوار التعليمية الأولى وصولا للتكوين الجامعي .

تفتح هذه الدراسة المجال لإنجاز دراسات وبحوث مستقبلية بالتوجه للجمهور ودراسة تأثيرات هذه الأعمال السينمائية في تشكيل مرجعية معرفية حول ظاهرة الإرهاب في الجزائر، والاهتمام باتجاهات الجمهور الجزائري نحوها، كما تدعو الباحثة للقيام بدراسات تحليلية عن الأفلام السينمائية وغيرها من الفنون والوسائل الإعلامية التي جاءت بطروحات مغايرة عما هو سائد في معالجة هذه الظاهرة، أو غيرها من الظواهر والقضايا خصوصا الطابوهات التي تعددت وتنوعت طرق طرحها ومحاولة التوجه أكثر نحو البحوث المركزة على القائم بالاتصال في العملية السينمائية .

قائمة المصادر والمراجع

أولا: المصادر والمراجع باللغة العربية

- القرآن الكريم

الأفلام السينمائية

- مرزاق علواش، **باب الواد الحومة**، 1994
- مرزاق علواش، **العالم الآخر**،2001
- مرزاق علواش، **التائب**،2012

المعاجم والقواميس:

1. ابن منظور، **لسان العرب**، دار المعارف،القاهرة،المجلد الثاني، د س.
2. أمل عبد العزيز محمود، **القاموس العربي الشامل**، دار راتب الجامعية، بيروت،1997
3. جبران مسعود، الرائد معجم لغوي معاصر، ط 7، دار العلم للملايين، لبنان، بيروت،1992.
4. فاروق مداس، **قاموس علم الاجتماع**، دار مدني للنشر،الجزائر، 2003 .
5. لويس المعلوف، **المنجد في اللغة والأدب والعلوم**، دار المشرق، طبعة منقحة، بيروت، 2022.
6. مي العبد الله، عبد الكريم شين، **المعجم في المفاهيم الحديثة للإعلام والاتصال**، دار النهضة العربية، بيروت، 2014.

القوانين والأوامر:

1. الأمر 95 / 11 المؤرخ في 25 /1995/2 المعدل والمتمم بالأمر رقم66/ 156 المؤرخ في 8 جوان 1966 المتضمن قانون العقوبات الجزائر.
2. الأمر رقم 12/95 المؤرخ في 25 فيفري 1995 والمتضمن تدابير الرحمة
3. الاتفاقية العربية لمكافحة الإرهاب، المؤرخة في1998/4/22،جامعة الدول العربية،القاهرة.
4. قانون رقم 08/99 المؤرخ في 13 جويلية 1999 المتضمن قانون الوئام الوطني
5. الأمر رقم 01/06 المؤرخ في 28 محرم 1427 الموافق لـ 27 فبراير 2006 يتضمن تنفيذ ميثاق السلم والمصالحة الوطنية.
6. قانون رقم 03/11 مؤرخ في 14 ربيع الأول 1432 الموافق 17 فيفري 2011 المتعلق بالسينما، المنشور في الجريدة الرسمية عدد 13، بتاريخ 28 فيفري 2011
7. تقرير استخدام الانترنت في أغراض إرهابية، مكتب الأمم المتحدة المعني بالمخدرات والجريمة، الأمم المتحدة، نيويورك،2013
8. تقرير تأثير صحافة المواطن ومستقبلها في ظل التطور التكنولوجي،مركز هوردو لدعم التعبير الرقمي، القاهرة،2016.

9. المرسوم الرئاسي رقم 78 المتضمن التعديل الحكومي المعلن يوم 9 رجب 1442 الموافق 21 فيفري 2021.

الكتب باللغة العربية:

1. أبو القاسم سعد الله، **الحركة الوطنية الجزائرية (1900-1930)**، ط3،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983.
2. أحمد بن مرسلي، **مناهج البحث العلمي في علوم الإعلام والاتصال**، ط 3، دار المطبوعات الجامعية، الجزائر،2007.
3. أحمد جابر العبودي، **البناء الدلالي لسردية الشكل السينمائي**، ط1، دار الكتب والوثائق، بغداد، 2015.
4. بغداد أحمد بلية، **فضاءات السينما الجزائرية: نظرة بانورامية على تاريخ السينما في الجزائر**، منشورات ليجوند، 2011.
5. بن عزوزي مصطفى، "**السينما الجزائرية:ذاكرة الثورة التحريرية والمقاومة المسلحة**"، **السينما والذاكرة: الرؤية والرهانات**، ط1،المغرب،منتدى الجنوب للسينما والثقافة ،2017
6. جمال العيفة، **مؤسسات الإعلام والاتصال:الأدوار-الوظائف-الهياكل**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،2008
7. حسن عماد مكاوي، ليلى حسن السيد،**الاتصال ونظرياته المعاصرة**، ط2، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 2001.
8. حسين علي عارف، **فلسفة التاريخ في الدراما التاريخية**،ط1، دار الكندي،الأردن، 2001
9. حكيم غريب، **مكافحة الإرهاب الجوي**، دار الكتاب الحديث، القاهرة،2013
10. حمدي محمد شعبان، **الإعلام الأمني وإدارة الأزمات والكوارث**، الشركة العربية المتحدة، القاهرة،2005.
11. حمدي محمد شعبان، **الإعلام الأمني وإدارة الأزمات والكوارث**، الشركة العربية المتحدة، القاهرة،2005.
12. حورية حرات، **الإيديولوجيا في الفيلم التاريخي الجزائري: دراسة نصية سيميولوجية لفيلم معركة الجزائر**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،2013.
13. خواجة عبد العزيز، **أساسيات علم الاجتماع**، دار نزهة الألباب للنشر والتوزيع، الجزائر، 2012
14. ذياب موسى البداينة، **التنمية البشرية والإرهاب في الوطن العربي**،مركز الدراسات والبحوث، ط 1، الرياض،2010

15. رامي عطا صديق وآخرون، **الإعلام والإرهاب :دراسة حالة وإستراتيجية المواجهة**، ط1، العربي للنشر والتوزيع، القاهرة،2016.
16. رعد عبد الجبار ثامر، **نظريات وأساليب الفيلم السينمائي**،دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، الأردن،2016.
17. ريما المسمار وآخرون،**الإرهاب والسينما**، مدارك للنشر، لبنان، 2010.
18. زهير احدادن، **تطور الصحافة الجزائرية**، ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر،1995.
19. سعد صالح، **فن الإخراج وكتابة السيناريو**، ط1، دار مجدلاوي للنشر، عمان، الأردن، 2009
20. السعيد بو شعير، **النظام السياسي الجزائري**، دار الهدى للنشر، ط1، الجزائر، 1990.
21. سلوى علي إبراهيم الجيار، **السينما والسياسة:نشأة الفيلم السياسي ومعالجته لأهم القضايا السياسية**، ط1، المكتب العربي للمعارف، مصر، 2014
22. شنتوف عدة، **السينما الجزائرية وحرب التحرير**، دط، أبجديات للنشر والتوزيع، الجزائر، 2013.
23. صالح لمباركية، **المسرح في الجزائر**، بهاء الدين للنشر والتوزيع ،الجزائر، 2007
24. صباح ساكر، **السينما والسياسة: صورة المجاهد في السينما الجزائرية**، منشورات طاكسيج، كوم للدراسات والنشر والتوزيع، الجزائر،2012.
25. ضياء مرعي، **تاريخ السنيما التسجيلية في مصر**، مكتبة الإسكندرية، مصر،2003
26. طارق سيد أحمد الخليفي، **فن الكتابة الإذاعية والتلفزيونية**، دار المعرفية الجامعية، الإسكندرية، 2005
27. عامر قنديلي، **البحث العلمي واستخدام مصادر المعلومات التقليدية والإلكترونية**، دط، دار الميسرة، الأردن ، 2008.
28. عامر مخلوف، الرواية **والتحولات في الجزائر، أثر الإرهاب في الكتابة الروائية: دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة باللغة العربية**، دط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.
29. عبد الباسط الجهاني، **الفيلم الروائي المغاربي: الدرامية والجمالية**، إي- كتب، لندن، 2019.
30. عبد الباسط الجهاني، **جماليات السينما: الصورة والتعبير**، دار إي- كتب، لندن،2017
31. عبد الباسط سلمان، **سحر التصوير :فن وأعلام**، الدار الثقافية للنشر،القاهرة،مصر، 2004
32. عبد الباسط سلمان،**الإخراج والسيناريو في السينما والقنوات الفضائية التلفزيونية ومؤسسات أخرى**، الدار الثقافية للنشر، مصر،2006.
33. عبد الخالق محمد على، **فن الإخراج التلفزيوني والإذاعي**، دار المهجة البيضاء، ط1، لبنان، 2010.

34. عبد الرحمان بدوي مروان، **أسس البحث العلمي**، مؤسسة الوراق للنشر، عمان، 1999
35. عبد الغني بومعزة، **إطلالة على السينما: قراءات نقدية سينمائية**-، دار التنوير للنشر والتوزيع، الجزائر ،2012.
36. عبد القادر السليماني، **فنون السينما**،المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة،2001.
37. عبد الله المنصوري، **جدل الإرهاب والمقاومة بين إيديولوجية العقيدة وإيديولوجية الهيمنة**، دار النشر المغربية، المغرب، 2002
38. عدنان مدنات، **بحثا عن السينما**، دار القدس للنشر ،بيروت، 1975.
39. عقيل حسن عقيل، **فلسفة مناهج البحث العلمي**، د.ط، مكتبة المدبولي، مصر، 1999.
40. علاء عبد العزيز السيد، **الفيلم بين اللغة والنص: مقاربة منهجية في إنتاج المعنى والدلالة السينمائية**، منشورات وزارة الثقافة:المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2008.
41. فؤاد شعبان،عبيدة صبطي، **تاريخ وسائل الاتصال وتكنولوجياته الحديثة**، ط1، الدار الخلدونية للنشر والتوزيع، الجزائر، 2012.
42. فايزة يخلف، **سيميائية الخطاب والصورة**، دار النهضة العربية، ط1، ، لبنان، 2012.
43. فريدة إبراهيم بن موسى، **زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية– دراسة نقدية-**، ط1، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، 2012.
44. كاظم مرشد السلوم، **سينما الواقع :دراسة تحليلية في السينما الوثائقية**، دار أفكار، 2012.
45. كمال عبد الحميد زيتون، **تصميم البحوث الكيفية ومعالجة بياناتها إلكترونيا**،عالم الكتب، القاهرة، 2006.
46. ماجدة مراد، **شخصياتنا المعاصرة بين الواقع والدراما التلفزيونية**، ط1، عالم الكتب ، القاهرة، 2004.
47. محمد عبد الحميد، **البحث العلمي في الدراسات الإعلامية**، ط2، عالم الكتاب للنشر، 2004
48. محمد منير حجاب، **وسائل الاتصال نشأتها وتطورها**، ط1، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، 2008.
49. محي الدين مختار، **الاتجاهات النظرية والتطبيقية في منهجية العلوم الاجتماعية**، دط، منشورات جامعة باتنة، الجزائر، 1999.
50. مراد وزناجي، **الثورة التحريرية في السينما الجزائرية: دراسة تحليلية وتوثيقية للأفلام السينمائية الجزائرية**، دار الأمة للطباعة والنشر :الجزائر، 2014.
51. منصور لخضاري، **تطور ظاهرة الإرهاب من الصعيد الوطني إلى الصعيد عبر الوطني**، مركز الإمارات للدراسات والبحوث الإستراتيجية، الإمارات العربية المتحدة،2014.
52. منير عبد الجليل أحمد عتيبة، **العرب في الإعلام الغربي**، ط 1، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، مصر ،2018.

53. ناجح حسن، **السينما.. وجهات نظر حورات الفن السابع**، ط1، دار البيروني للنشر والتوزيع،2014

54. ناجي فوزي، **آفاق الفن السينمائي**، سلسلة آفاق لفنون، دار غريب للنشر والتوزيع، القاهرة،2001.

55. نسمة بطريق، **الدلالة في السينما والتلفزيون في عصر العولمة**، د.ط، دار غريب للطباعة والنشر ،القاهرة، 2004.

56. نفيسة نايلي، **تاريخ السينما المغاربية ومراحل تطورها الجزائر وتونس والمغرب**،المركز العربي للنشر، مصر، 2019.

57. نهلة عيسى،**الإخراج الإذاعي والتلفزيوني**، منشورات الجامعة الافتراضية السورية، الجمهورية العربية السورية، 2020

الكتب المترجمة إلى اللغة العربية

1. أدريان برونل، **سيناريو الفلم السينمائي:تقنية الكتابة للسينما**، ترجمة مصطفى محرم، دار رؤية للنشر والتوزيع، 2017.

2. برنارد ف ديك، **تشريح الأفلام**، ترجمة محمد منير الاصبحي، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2013،

3. جاك آمون، ميشال ماري وآخرون، **جماليات الفيلم**، ترجمة ماهر ترميش، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث: كلمة، أبو ظبي، 2011.

4. جاك آمون، ميشال ماري، **تحليل الأفلام**، ترجمة أنطوان حمصي، منشورات وزارة الثقافة:المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 1999.

5. جاك أمون،**الصورة**، ترجمة ريتا خوري، المنظمة العربية للترجمة، ط1،بيروت، 2013.

6. جاك آمون، ميشال ماري وآخرون، **جماليات الفيلم**،ترجمة ماهر ترميش، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث: كلمة، أبو ظبي، 2011.

7. جاك شاهين، **الصورة الشريرة للعرب في السينما الأمريكية**، ترجمة خيرية البشلاوي، المركز الوطني للترجمة، ط 1، القاهرة،2013

8. جان ألكسان، **السينما في الوطن العربي**، ترجمة أحمد مشاري، دار المعرفة، الكويت، 1990.

9. جان ميتري، **المدخل إلى علم الجمال وعلم النفس السينما**،ترجمة عبد الله عويشق، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2009

10. جورج سادول، **تاريخ السينما في العالم**، ترجمة: إبراهيم الكيلاني وفايز كم نقش، منشورات عويدات، ط1 بيروت، لبنان،1965.

11. جوزيف م.بوجز ، **فن الفرجة على الأفلام**، ترجمة :وداد عبد الله، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة، 1995.

12. جونثان بينغل، **مدخل إلى سيمياء الإعلام**، ترجمة شيا محمد،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 2011.

13. رولان بارث وآخرون، **الأدب والواقع**، ترجمة: عبد الجليل الأزدي، محمد معتصم، منشورات الاختلاف، ط2، الجزائر، 2003

14. س.و.داوسن، **الدراما والدرامية**، ترجمة: جعفر صادق الخليلي، ط2، منشورات عويدات، بيروت، 1989

15. سيباستيان دوني، **السينما وحرب الجزائر : دعاية على الشاشة 1945-1962**، ترجمة يوسف بعلوج، هاجر قويدري، دار سيديا، الجزائر،2013.

16. فران فينتورا،**الخطاب السينمائي:لغة الصورة**، ترجمة علاء شنانة، منشورات وزارة الثقافة،المؤسسة العامة للسينما، سوريا،2012،

17. كارل بلاتينيا، بيزلي ليفينجيستون، **دليل روتليدج للسينما والفلسفة**، ترجمة أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، ط1، القاهرة، 2013.

18. كين دالي، **الأساليب الفنية في الإنتاج السينمائي**، ترجمة عصام الدين المصري، الدار الفنية للموسوعات، بغداد، 1987

19. كين دانسايجر، **فكرة الإخراج السينمائي:كيف تكون مخرجا عظيما**، ترجمة: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة،2009.

20. مارسيل مارتن،اللغة السينمائية،ترجمة سعيد مكاوي و فريد المزاوي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، مصر، 1964

21. مارلين فين، **أفلام مشاهدة بدقة: مدخل إلى فن تقنية السرد السينمائي**، ترجمة: هاشم عبد السلام، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2013.

22. ماري تريز جونرو،ميشيل ماري، **معجم المصطلحات السينمائية: تقنية الكتابة للسينما**، ترجمة فايز بشور، المؤسسة العامة للسينما، دمشق،2007

23. موريس أنجرس، **منهجية البحث العلمي في العلوم الإنسانية**، ترجمة بوزيد صحراوي وآخرون، دار القصبة، الجزائر،2004.

24. هربرت أ.شيلر،المتلاعبون بالعقول، ترجمة عبد السلام رضوان، دار المعرفة، الكويت،1999

25. وارن بكلاند، **فهم دراسات الأفلام من هتشكوك إلى تارانتينو**، ترجمة محمد منير الاصبحي، منشورات وزارة الثقافة: المؤسسة العامة للسينما، دمشق،2012.

1. إياد كنعان، **سيميولوجيا الإرهاب والفن التشكيلي البصري:مقاربة نقدية خطابية**، مجلة ذوات: مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث،العدد 57، 2019
2. بنيونس عميروش، **معيار العمل الفني في مواجهة التطرف**، مجلة ذوات،ع 57، مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، 2019.
3. بوخراز آسيا، **الفكر والقلم على خطى التسديد، اغتيال المثقفين والإعلاميين خلال العشرية السوداء بين الإستراتيجية والهمجية**، مجلة دراسات في العلوم الإنسانية و الاجتماعية، مج 13، ع1.
4. حيدوسي آية، بريك خديجة، **تيمة الإرهاب في الخطاب الدرامي الجزائري"قراءة تحليلية مقارنة"**، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية،جامعة باتنة، مج 21،ع 2، ديسمبر 2020.
5. خيرة بوعتو، **جمالية العنوان في السينما الجزائرية بالمهجر فيلم Le Thé Au Harem D'archimède لمهدي شارف أنموذجا**، مجلة جماليات،ع 2،مج2015،2.
6. رزين محمد، **الخطاب الفيلمي وعناصر تشكله**، مجلة الرسالة للدراسات والبحوث الإنسانية، مج 2، ع 9، الجزائر،2018.
7. رضا الأبيض، **الفن التشكيلي في مواجهة الإرهاب**، مجلة ذوات، مجلة ذوات،ع 57، مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، 2019
8. زيان محمد، **سوسيولوجيا الواقع اليومي في فيلم عمر قتلاتو الرجلة لمرزاق علواش**، مجلة آفاق السينمائية، العدد الأول، 2013.
9. زينب رضا حمودي، **الإرهاب وتمثلاته في الفن المرئي العراقي المعاصر**، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، مج 27،ع2، ،2019
10. طارق عبد الكاظم سلمان العذاري، سيف الدين عبد الودود عثمان، **تمثلات الإرهاب في العرض المسرحي العراقي– فتاوى للإيجار أنموذجا**، مجلة فنون البصرة،المجلد 12،العدد 17،العراق، 2018
11. الطاهر سعود، **المصالحة الوطنية في الجزائر:التجربة والمكاسب**، مجلة سياسات عربية، ع 34، 2018.
12. عبد الحميد هيمة، **المأساة الوطنية في الرواية الجزائرية: قراءة في نماذج من الرواية الجزائرية الجديدة**، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة بسكرة، ع 29، فيفري 2013.
13. عدة بن سليم فريدة،**الإرهاب وعلاقته بالتطرف الديني في الدراما المصرية: بين الالتزام والخطاب السياسي**، المجلة الدولية للاتصال الاجتماعي، مجلد 3، العدد 1، 2016
14. علي السردوك،الإرهاب في الدراما الأمريكية
15. غسق حسن مسلم، **ملامح الإرهاب في رسوم صفاء السعدون**، مجلة بابل، مجلد 25، العدد5، العراق، 2017.

16. غمشي بن عمر، **تقنيات كتابة السيناريو في الفيلم الروائي والوثائقي**،المجلة الدولية للإتصال الاجتماعي، مجلد 2،عدد 2، 2015،الجزائر
17. فادية فاروق سعيد، عذراء محمد حسن، **تعبيرية انفتاح الإطار من الصورة المرئية إلى الصورة المدركة في الفيلم السينمائي**،المجلة الأردنية للفنون، المجلد 12،العدد 1، الأردن،2019
18. قانة حسينة، **صورة الإسلام والمسلمين في الإعلام الغربي عبر الدراسات العربية والغربية**، مجلة الاتصال والصحافة، مج 6،ع 1،2019.
19. كريمة منصور، **معايير القيم في السينما الجزائرية :فيلم حراقة لمرزاق علواش أنموذجا**، مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية، العدد 04، المركز الديمقراطي العربي، ألمانيا، 2019.
20. محمد رضا مغربي، **الصورة السينمائية في الفيلم الثوري الجزائري من الجمالية إلى الإيديولوجيا" معركة الجزائر" نموذجا**، مجلة الواحات للبحوث والدراسات،مجلد 11، العدد 2، 2018.
21. محمود ابراقن، **قاموس الإعلام والاتصال قسم الثاني من حرف أ**، مجلة الجزائرية للاتصال، المجلد7،العدد 1997،16.
22. مشيد عائشة، **الرؤية الإخراجية في المسرح والسينما:دراسة مقارنة**،مجلة آفاق السينمائية، المجلد 1،العدد 2021،1.
23. مهمين إسماعيل افرام كرومي، **جماليات توظيف الصوت في الخطاب السينماتوغرافي**، مجلة الأكاديمي، العدد 90، بغداد، 2019
24. ميلود صولي، **السياسة الجزائرية في مواجهة المضامين الإلكترونية الإرهابية عبر شبكات التواصل الاجتماعي**، مجلة الاتصال والصحافة، مجلد 6،العدد 1،2019.
25. نهلة عبد الرزاق، **دراسة تحليل مضمون للأفلام الوثائقية في قناة الجزيرة الوثائقية**، كلية مجلة الآداب،ع97، 2011.

أطاريح الدكتوراه ورسائل الماجستير

1. إسماعيل وصفي أغا، **معالجة الصحف العربية لظاهرة الإرهاب: دراسة تحليلية لعدد من الصحف العربية**، مذكرة ماجستير، كلية الدراسات العليا، جامعة نايف العربية للعلوم الأمنية،السعودية،2004
2. محمود ابراقن، **علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية: دراسة حالة لسيميولوجيا السينما، أطروحة دكتوراه دولة للأبحاث**، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر،2001.
3. كريمة منصور، **اتجاهات السينما الجزائرية في الألفية الثالثة، شهادة الدكتوراه، قسم الفنون الدرامية**، جامعة وهران، 2012-2013

4. سامية إسماعيلي،**الهوية الوطنية من خلال التجربة السينمائية الجزائرية: دراسة سيميولوجية لعينة من الأفلام الجزائرية المنتجة بين 1962-1979**، شهادة ماجيستار، كلية العلوم السياسية و الإعلام، جامعة الجزائر 3، 2010-2011.
5. رماضنية سارة، د**لالات اللون في الديكور السينمائي:فيلم تيتانيك أنموذجا للمخرج جيمس كاميرون**،أطروحة دكتوراه، كلية الآداب واللغات والفنون،جامعة جيلالي ليابس سيدي بلعباس، 2018-2019.
6. رؤى علي صالح أبو العاصي، **الصورة النمطية للمسلم في السينما الغربية: السينما الأمريكية أنموذجا** "، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير ،كلية الدراسات العليا، جامعة القدس، 2018
7. محمود ابراقن،**علاقة السيميولوجي بالظاهرة الاتصالية :دراسة حالة سيميولوجيا السينما**، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة الجزائر ،2001.
8. جمال شعبان شاوش، **صورة الإرهاب في السينما الجزائرية" تحليل سيميولوجي لفيلمي المنارة ورشيدة"**، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستار، كلية علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر3، 2008.
9. عمر ملايني، **التناول السينمائي لشخصية الإرهابي في الأفلام الجزائرية" دراسة سيميولوجية لفيلم المنارة، رشيدة، باب ابواد سيتي**"، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، كلية الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر 3، 2015-2016.
10. لبنى رحموني، **صورة الذات والآخر في السينما الجزائرية "دراسة تحليلية سيميولوجية لعينة من الأفلام السينمائية"**، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه،كلية علوم الإعلام والاتصال والسمعي البصري، جامعة قسنطينة3، 2016-2017.
11. رؤى علي صالح أبو العاصي،**الصورة النمطية للمسلم في السينما الغربية: السينما الأمريكية أنموذجا** "، شهادة الماجستير ،كلية الدراسات العليا، جامعة القدس، 2018.
12. رضوان بلخيري، **صورة المسلم في السينما الأمريكية "تحليل سيميولوجي لفيلمي الخائن والمملكة**، مذكرة لنيل شهادة ماجيستار، كلية العلوم السياسية والإعلام، جامعة دالي إبراهيم، 2009-2010
13. نهى حسن صبحي الشناوي، **معالجة الدراما التلفزيونية والسينمائية المصرية لقضية الإرهاب ودورها في تشكيل معارف وإتجاهات المراهقين نحوها**" ، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الماجستير ،كلية الإعلام، جامعة القاهرة، سنة 2017-2018.
14. فايزة تامسوت، **مسألة الشرف في السينما الأمازيغية : تحليل سيميولوجي لفيلمي "ماشاهو" و" جبل باية**"، شهادة ماجيستار، كلية العلوم السياسية والإعلام، جامعة الجزائر، 2009-2010.

15. هناء زياد البروز، **صناعة السينما وسائلها وأبعادها وتأثيرها على الوطن العربي، جامعة النجاح الوطنية**، نابلس، فلسطين،2018.
16. نادية موسلي، **الهوية الوطنية من خلال أفلام (مرزاق علواش) دراسة تحليلية سيميولوجية لفيلمي "عمر قاتلاتو"و"العالم الآخر"**، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، كلية العلوم السياسية والإعلام ، جامعة الجزائر3، 2009-2010
17. نفيسة نايلي، **صورة المرأة من خلال السينما المغاربية:دراسة تحليلية نصية لعينة من الأفلام الجزائرية والتونسية والمغربية في الفترة من 2005إلى 2009** ،أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، كلية علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر3، 2008.

الجرائد

1. عواد علي، **المسرح العربي في مواجهة التطرف والإرهاب: فعل تنويري مستمر**، صحيفة العرب، السنة 42، ع: 11546، 2019/12/2
2. ذهبية عبد القادر ،**علواش:المشكل في الدخلاء الأميين الذين اجتاحوا مجال السينما**، الموعد اليومي، ع 1811، 22 /2/ 2017
3. علي سعيد، **الفن أو التشدد: كيف يفكك المسرح بؤر التطرف ويصادره**،جريدة الرياض ،ع 16877، 8 سبتمبر 2014.

مواقع إلكترونية

1. إطلاق فيلم "زاد" مرفق بالشهادات على الانترنت، يومية المساء الإلكترونية، متاح على الرابط https://el-massa.com/dz/
2. موقع وزارة الثقافة https://www.m-culture.gov.dz/images/2021/bilan-2020-ar.pdf
3. وليد بوعديلة، الأدب الجزائري وتجلي الاستعمار والإرهاب، موقع الحوار، 9 أفريل 2018 / https://www.elhiwardz.com/contributions/119966
4. علي سعيد، الفن أو التشدد: كيف يفكك المسرح بؤر التطرف ويصادره،جريدة الرياض الإلكترونية،ع 16877، 8 سبتمبر 2014، متاح على الرابط: http://www.alriyadh.com/973997
5. جمال زرن، الإستراتيجية العالمية العربية لمكافحة الإرهاب :غموض الرؤية وقصور المقاربة، مركز الجزيرة للدراسات،2015 متاح على الرابط http://jamelzran.arabblogs.com/archive/2009/10/962692.html
6. محمد علال، مرزاق علواش عدسة تصور تجاعيد المجتمع، موقع الجزيرة الوثائقية، متاح على الرابط https://doc.aljazeera.net.2016
7. فيكي حبيب، مرزاق علواش: السينما لا تصنع الثورات والرقابة صارت شيئا مضحكا، صحيفة الحياة المركز السوري للإعلام وحرية التعبيرمتاح على الرابط https://scm.bz/arab_world/

8. رياض معسعس، ظاهرة الإرهاب في روايات عربية وغربية، جريدة الشرق الأوسط، 8 نوفمبر 2016 متاح على الرابط https://aawsat.com/home/articl

منشورات أخرى

1. الفيلم الوثائقي الجزائري ذاكرة السينما، قناة الجزيرة الوثائقية، 2015.
2. برنامج موعد في المهجر لقاء مع المخرج مرزاق علواش، الجزيرة، الدوحة،2001
3. ليانا صالح، لقاء مع المخرج مرزاق علواش برنامج ثقافة، فرانس 24، 2015

المراجع الأجنبية:

Ouvrages

1. *Abdelghani megherbi**. Le Mémoire apprivoisé.Sociologie Du cinéma Algérien**.OPU. Aigerie. 1985.*
2. *Abdelghani megherbi**. les Algériens Au Mémoire Du cinéma colonial. Contribution a la sociologie de la decolonialisation.** Édition SNED. Alger. Aigerie. 1982.*
3. *Assad, Si El Hachemi.**Au coeur du cinéma algérien : la bouture amazighe**. Algerie. 2011.*
4. *Bellour Raymond، **Analysis de Film** ، Calmann Levy، Paris, 1995 .*
5. *Christian Metz. **Essais sur la signification au cinéma**. klincksieck.Paris.1968.*
6. *Dalia Morsli & Autres. **Introduction a La Sémiologie-Texte Et Image**. Office des Publications Universitaire. Alger.1980.*
7. *Denis Brahmi.**50ans De Cinéma Maghrébin**. Edition Minerve.Paris. 2009.*
8. *Éric Maigret, **Sociologie de la communication et des médias**, Armand colin éditeur, Paris, 2008.*
9. *Iotfi Maherzi.**Ie cinéma Algérien :Institutions. Imaginaire. Idéologie.** Éd : SNED.. Aigerie.1980.*
10. *James Monaco**, How to Read a Film The World of Movies : Media,** Multimedia Language, History, Theory ، OXFORD UNIVERSITY PRES، New York.2000.*
11. *Judith Lazar، **La sociologie de la communication**, Ed: Colin, Paris, 1991.*
12. *Ken Dancyger. **The Technique of Filmand Video Editing:History,** Theory and Practice. Focal Press. United States of America.2011.*
13. *Marie-Thérèse Journot. **Le Vocabulaire Du Cinéma**، Armand Colin, Paris. 2006.*
14. *Maurice Angers, **initiation pratique la méthodologie des sciences humaines**, Casbah Edition , Alger, 1992.*
15. *Mercado Gustavo , **Traduction Philip Escartim,** Ed: Pearson,France,2013.*
16. *Michael Stohl & Robert Slater، **Current Perspectives on International Terrorism**، Mac Milan Press، London،1988 .*

17. *Nadia el Kenza.**l'odyssée De Cinémathèques La Cinémathèque algérienne a la recherche d une mémoire perdue (Méliès-Hamina)**.Édition ANEP. Alger. Aigerie. 2003.*
18. *Noam Chomsky, **Pirates and Emperors: International Terrorism in the Real World** ، Black Rose Books.New York, 2002*
19. *Nowel-Smith Geoffrey, **The Oxford History Of World Cinema**, Oxford University Press, 1996.*
20. *Patrick Keating،**The Dynamic Frame: Camera Movement in Classical**، Columbia University Press، New York.2019.*
21. *Pierre Boulanger**. Le cinéma colonial: de L'Atlantide à Lawrence d'Arabie** .Ed :Seghers. Paris. 1975.*
22. *Rachid boudjedra.**Naissance du cinéma algérien**. Éditions françois Maspero. Paris. 1971.*
23. *Steven D. Katz , **Film Directing shot by shot: visualizing from concept to screen**.*
24. ***The Oxford Essential Dictionary of the U.S.Miliary**، O.U.P ، United Kingdom،2002 .*
25. *Walter Laqueur**, Reflections on Terrorism**, Foreign Affairs ،New York.1986.*

Revues

1. *Christa C. Jones.Le Cinéma de l'urgence**: Revisiting Yamina Bachir-Chouikh's Rachida and Djamila Sahraoui's"Baraka** . Dalhousie French Studies, Vol. 103, Special Issue: Women from the Maghreb:Looking Back and Moving Forward (Fall 2014)*
2. *Council of Europe Convention on the Prevention of Terrorism. Warsaw, 16.V.2005.Council of Europe Treaty Series -*
3. *Moran Yarchi& others, **Promoting stories about terrorism to the international news media: A study of public diplomacy**. The University of Haifa. Palestine.Vol.6, No.3, 2013.*
4. *Peter Fischer & others, **What Do We Think About Muslims?** The Validity of Westerners Implicit Theories About the Associations Between Muslims' Religiosity, Religious Identity, Aggression Potential, and Attitudes Toward Terrorism, Ludwig-Maximilians-University, Munich.Vol.10, No.3, 2007.*
5. *Salima Mellah, **Le mouvement islamiste algérien entre autonomie et manipulation Comité Justice pour l'Algérie**, No 19, 2004.*

Doctoras et Magisters

1. *Assaf Valerie. La perception du phénomène terroriste dans la presse écrite libanaise, américaine et française a travers les attentats du 11 septembre 2001 et l'assassinat du Premier ministre libanais Rafic Hariri le 14/2/2005. Ph.D, Université Panthéon-Assas. Paris.2011.*

2. *Bondurand Mouawad, Michel. Corps de terreur: genres, races et sexualités dans les représentations hollywoodiennes du terrorisme (1960-2010). Ph.D, 2016, Université Sorbonne. Paris.*
3. *Clémence Darne. Les Représentations De La Culture De Menace Dans Les Séries Télévisées Américaines, Dans Le Contexte Post-9/11: Le Cas De 24 Et Homeland Mémoire Présente Comme Exigence Par Tilelle De La Maitrise En Communication, Université Du Québec À Montréal. Canada.*
4. *Francis Bergeron. UN Système De Répression Ou Pouvoir De Normalisations ? Le Cas DE La Guerre Au Terrorisme Et De La Guerre En Irak. Hollywood Et Le Cinema Américain Des Années Bush. La Censure Cinématographique. Université Du Québec À Montréal. États-Unis. Canada .2011*
5. *Geetha Bakilapadavu، Film Language: Film Form and Meaning، 2018،*
6. *Twan Zijlstra،The Return of the Movie Poster Art: A Comparison of Hollywood Poster Design and its Contemporary Opposing Force، University Amsterdam، Nederland،2015.*
7. *Yilmaz Gülüm, Wer ist hier ein Terrorist?: Politische Strategien und die Rolle der Medien bei der Benennung von "Terroristen" ähnlich wie in Syrien, Master of Arts, Universität Wien، Vienna, 2015*

Sites intentes

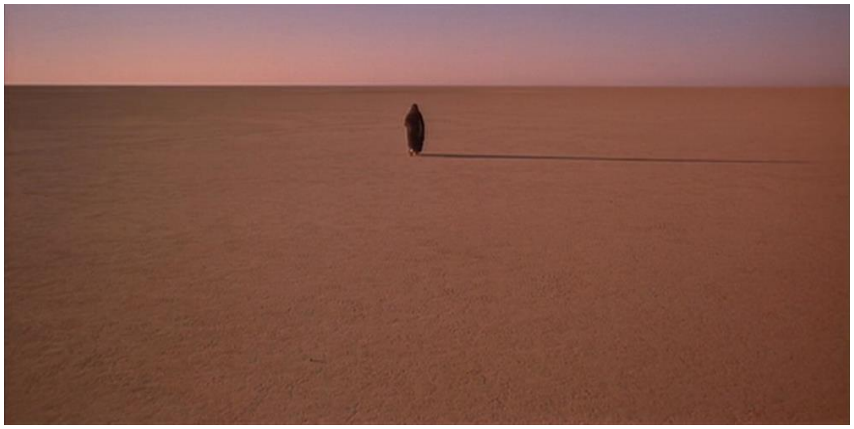
1. *Samir Ardjoun، la violence dans le cinéma Algérien (1990-2007), https://www.iletaitunefoislecinema.com*
2. *Whitaker Brian.The definition of terrorism. 7 /5/ 2001. The guardian. Online: http://www.theguardian.com/world/2001/may/07/terrorism*
3. *MATT VASILIAUSKAS .How to Create a Storyboard Like Jordan Peel https://www.studiobinder.com/blog/mastering-storyboard-peele-get-out*
4. *Lighting Breakdown, Night Exterior From Short Lighting Breakdown, https://www.reddit.com/r/cinematography/comments/nfmfnq/lighting_breakdown_night_exterior_from_short_film.*
5. *http://africultures.com/films/?no=21581.*

الملاحق

الملحق الأول:

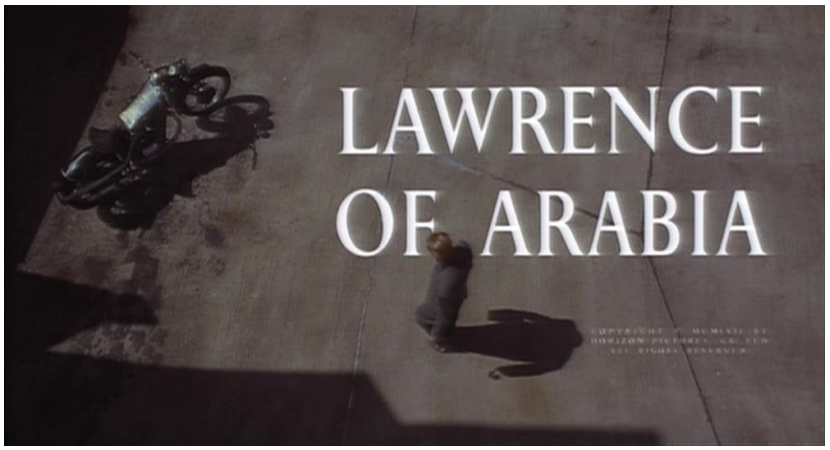
بعض الفوتوغرامات من الأفلام السينمائية المشار إليها في الفصل النظري حول جماليات مفردات اللغة السينمائية

فيلم *lawrence of arabia* للمخرج *David Lean*



الفوتوغرام01-02

الفوتوغرام03-04

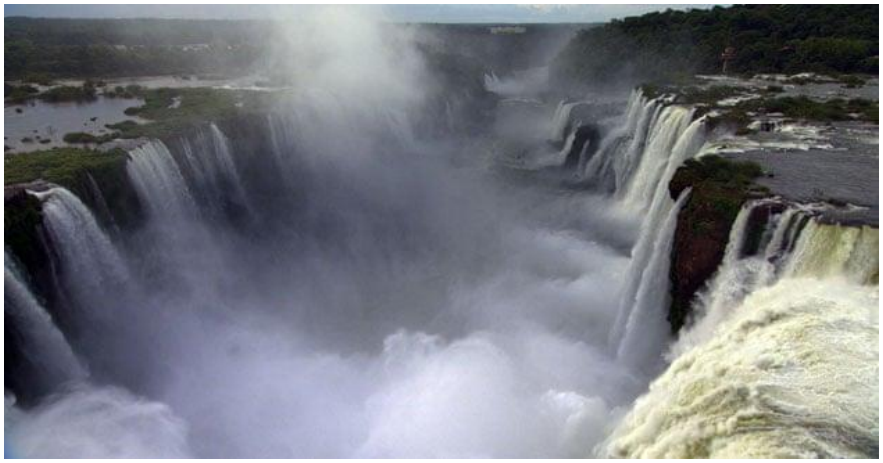


فيلم I'Origins للمخرج

الفوتوغرام 01-02

الفوتوغرام 03-04

فيلم HOME للمخرج (Yann Arthus-Bertrand)

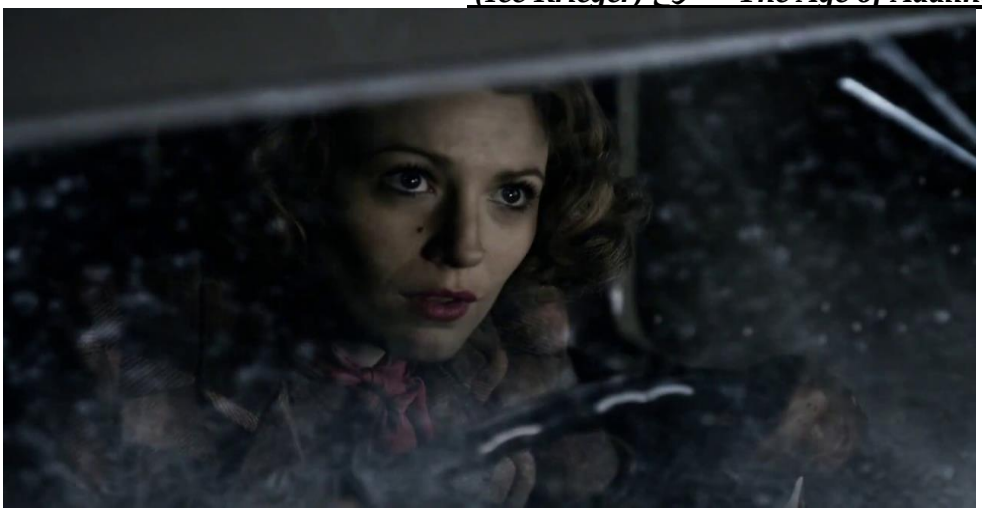


الفوتوغرام 01-02

فيلم (Howard Hawks)" للمخرج Red River

الفوتوغرام 01

فيلم "The Age of Adaline"للمخرج (Iee Krieger)



الفوتوغرام 01

فيلم "La Maison jaune" عمار حكار

الفوتوغرام 01-02-03

كوكب Pandora في فيلم الأمريكي "Avatar" للمخرج (J. Cameron)

الفتوغرام 01-02

فيلم كفر ناحوم للمخرجة نادين لبكي

الفوتوغرام 01-02

فيلم "Cloud Atlas" للمخرج (Tom Tykwer)

صورة تجمع شخصيات الفيلم توضح التباين بالديكور والأزياء و الحقبة الزمنية والمكانية

الملحق الثاني:

ملخصات الدراسة باللغات الثلاث

العربية الانجليزية

الفرنسية

ملخص الدراسة

جاءت هذه الدراسة تحت عنوان **الطرح السينمائي لظاهرة الإرهاب في أفلام المخرج مرزاق علواش-دراسة سيميولوجية لعينة من الأفلام-** والتي حاولنا من خلالها التعرف على كيفية تجسيد المخرج الجزائري **(مرزاق علواش)** لظاهرة الإرهاب عبر أفلامه السينمائية، وذلك بالاعتماد على عينة قصدية قوامها ثلاث أفلام سينمائية تناولت ظاهرة الإرهاب في الجزائر كفكرة رئيسية، وبغية التعرف على مفهوم الظاهرة وأسسها الفكرية وأبعادها السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية التي حاول المخرج طرحها، تبنينا المقاربة السيميولوجية التي مكنتنا من تفكيك وتحليل أهم الرسائل الصريحة والضمنية الموظفة لتحقيق أهدافنا المسطرة، **ومن خلالها توصلنا لنتائج أهمها:**

- وظف المخرج **(مرزاق علواش)** الكثير من العلامات البصرية واللسانية التي تمكن من خلالها من تقديم مفهوم خاص به لظاهرة الإرهاب في الجزائر، والذي ربطه بذلك الصراع القائم بين السلطة والتيارات والتوجهات الإسلامية التي نشطت في الجزائر قبل تسعينات القرن الماضي، وزاد تأثيرها بعد أحداث أكتوبر 1988.
- حيث جسد هذا الصراع في علاقة جمعت بين ثلاثة أطراف تمثلت في الإرهابي، حكومة، مجتمع، مركزا على أبعاد شخصية الإرهابي المورفولوجية والسيكولوجية مع فصله تماما عن سياقاته المجتمعية، فجاءت هذه الصورة مطابقة مع صورة الإرهابي في السينما الأجنبية التي تربط بين الإرهاب والإسلام، دون تقديم أية صورة تناقض هذا الطرح، الذي تأثر بوضوح بخلفيات المخرج ومرجعياته الإيديولوجية.
- إن الصورة الفيلمية المقدمة عن ظاهرة الإرهاب تستند إلى حد بعيد إلى واقع ما حدث في الجزائر، حيث حاول المخرج استحضار وقائع وأحداث تاريخية حقيقية اتخذها كإطار مرجعي لأفلامه، مع تأثر كيفية طرحها بشكل كبير سياستي: الرقابة والإنتاج المشترك.
- أثرت انتماءات المخرج للمدرسة الواقعية وتكوينه بالمعاهد الفرنسية ونشأته الغربية باعتباره أحد مخرجي المهجر بشكل كبير على اختياراته الإخراجية بدءا بالموضوع الذي عالجه ضمن روتين الحياة اليومية، بالاستعانة بممثلين غير محترفين يصورون في فضاءات مفتوحة وطبيعية مركزا على اللقطات المشهدية الطويلة واللقطات السيكولوجية التي جسدت قوة الصراع الثلاثي، وصولا لتوظيف مختلف المؤثرات الطبيعية لتحقق تأثيرها المطلوب بجعل الصورة أكثر واقعية، كما جاء توظيف الحوار والصمت والموسيقى متوافقا وأفكاره الفيلمية.

الكلمات المفتاحية: الطرح السينمائي-السينما الجزائرية-الفيلم السينمائي-أفلام مرزاق علواش-ظاهرة الإرهاب

Abstract

The study is entitled "the cinematographic approach of the phenomenon of terrorism in the films of the director Merzak Alouache - semiological study of a sample of films - through which we tried to identify the way with which the director Merzak Alouache has embodied the phenomenon of terrorism through his films and this by relying on a non-random sample composed of three films that have dealt with the phenomenon of terrorism in Algeria as a main idea and with the aim of discovering the concept of the phenomenon and its ideological bases as well as its political, social, economic and cultural dimensions that the director tried to pose. We opted for the semiological approach that allowed us to dissect and analyze the explicit and implicit messages used in order to achieve our objectives, and through which we achieved the following results:

- The director (Merzak Alouache) used visual and linguistic effects through which he succeeded in giving a particular meaning to the phenomenon of terrorism in Algeria, which he linked to the conflict between the power and the Islamist currents that were active in Algeria before the nineties of the last century and whose influence multiplied after the events of October 88.
- He embodied this conflict in a relationship that linked three parties: the terrorist, the government and society by focusing on the personality aspects of the terrorist on the morphological and behavioral level by separating him completely from the social context. The image appeared identical to that seen in foreign films that link Islam and terrorism without giving an image that challenges this thesis affected by the director's prejudices and ideological beliefs.
- The image of the film proposed on the phenomenon of terrorism relies heavily on what happened in Algeria. The director has tried to use real historical facts and events as a frame of reference for his films, the way he presents them is impacted by the politics of censorship and common production;
- The director's affiliation to the realist school, his training in French institutes and his western education as a child of emigration, All this has impacted his choices of realization starting with the theme that he treated in the routine of everyday life by calling on non-professional actors who make shots in open natural spaces relying on long sequences and behavioral sequences that embodied the conflict of the trio, arriving at the use of different natural effects to have the expected impact to make the image more realistic. The dialogue, silence and music were in synergy with his cinematographic ideas.

The key words: *the cinematographic approach, Algerian cinema, the cinematographic film, the films of Merzak Alouache.* the phenomenon of terrorism

Résumé

L'étude est intitulée « l'approche cinématographique du phénomène du terrorisme dans les films du réalisateur Merzak Alouache – étude sémiologique d'un échantillon de films- à travers laquelle nous avons tenté d'identifier la manière avec laquelle le réalisateur Merzak Alouache a incarné le phénomène du terrorisme à travers ses films cinématographiques et ce en s'appuyant sur un échantillon non aléatoire composé de trois films cinématographiques qui ont traité le phénomène du terrorisme en Algérie comme idée principale et dans le but de découvrir le concept du phénomène et ses bases idéologiques ainsi que ses dimensions politiques, sociales, économiques et culturelles que le réalisateur a tenté de poser. Nous avons opté pour l'approche sémiologique qui nous a permis de décortiquer et d'analyser les messages explicites et implicites employés afin de réaliser nos objectifs tracés, et à travers laquelle nous avons réalisé les résultats suivants :

- Le réalisateur (Merzak Alouache) a employé des effets visuels et linguistiques à travers lesquels il a réussi à donner un sens particulier au phénomène du terrorisme en Algérie qu'il a lié au conflit entre le pouvoir et les courants islamistes qui activaient en Algérie avant les années quatre-vingt-dix du siècle passé et dont l'influence s'est multiplié après les événements d'octobre 88.
- Il a incarné ce conflit dans une relation qui a lié trois parties en l'occurrence : le terroriste, le gouvernement et la société en se focalisant sur les aspects de la personnalité du terroriste sur le plan morphologique et comportementale en le séparant complètement du contexte social. L'image est apparue identique à celle que l'on voit dans les films étrangers qui font le lien entre l'islam et le terrorisme sans donner une image contestant cette thèse affectée par les préjugés du réalisateur et ses convictions idéologiques.
- L'image du film proposée sur le phénomène du terrorisme s'appuie énormément sur ce qui s'est passé en Algérie. Le réalisateur a tenté de faire appel à des faits et événements historiques réels qu'il a employés comme cadre référentiel pour ses films dont la manière de les présenter est impactée par la politique de la censure et de la production commune ;
- Les appartenances du réalisateur à l'école réaliste , sa formation dans les instituts français ainsi que son éducation à l'occidentale vu qu'il est un enfant de l'émigration, tout cela a impacté ses choix de réalisation à commencer par le thème qu'il a traité dans la routine de la vie quotidienne en faisant appel à des acteurs non professionnels qui font des prises dans des espaces naturels ouverts en s'appuyant sur des séquences longues et les séquences comportementales qui ont incarné le conflit du trio, en arrivant à l'emploi des différents effets naturels pour avoir l'impact escompté pour rendre l'image plus réaliste. Le dialogue, le silence et la musique étaient en synergie avec ses idées cinématographiques.
- *Les mots clés* : l'approche cinématographique, le cinéma algérien, le film cinématographique, les films de Merzak Alouache. du phénomène du terrorisme

ملحق رقم 03

وثيقة ريمون بلور المعتمدة في التحليل :

رقم المقطع :									
		شريط الصورة				شريط الصوت			
رقم اللقطة	مدة اللقطة	محتوى اللقطة وصف كامل لها	سلم اللقطة	زاوية النظر	حركة الكاميرا	الحوار	الموسيقى	المؤثرات الصوتية	الفضاء المكاني/ الزماني	أخرى شخصيات تنقلات /...

ملحق رقم 04

التقطيع المشهدي للفيلم الأول- المقاطع المختارة فقط-

رقم المشهد	وصف المشهد	مدة المشهد	عدد اللقطات
جينيريك البداية المشهد افتتاحي	خلفية سوداء مصاحبة بلقطات للعاصمة الجزائرية و تجول سيارة بشوارع باب الواد ليلا ، وتوجه بوعلام الشخصية الرئيسية نحو مكبر الصوت الخاص بالمسجد وتفكيكه لرميه مع بيانات مكتوبة .	04:30	47 لقطة
مشهد 02	سعيد أحد شخصيات الفيلم الرئيسية يتجهز للخروج مع عصبته للبحث عن سارق مكبر الصوت	03:07	18 لقطة
مشهد 03	ظهور هيمنة جماعة سعيد على حي باب الواد من خلال تهديداته وجماعته للناس ولقاءه بالجماعة المجهولة.	02:30	37 لقطة
مشهد 04	محاولات تجنيد الشباب وزرع أفكار مناهضة للشيوعية من قبل الجماعات المرافة لسعيد من خلال خطاب رشيد ساعده الأيمن للمتمدرسين.	00:33	05 لقطة
مشهد 05	دور مؤسسات الدولة متمثلة في المسجد وإلقاء الضوء على علاقة الإسلام وأفكاره حول العنف من خلال خطبة الإمام وحواره مع سعيد.	02:43	11 لقطة
مشهد 06	الممارسات الإرهابية المتمثلة في التهديدات بالقتل من خلال مشهد ارسال الكفن لبوعلام من طرف الجماعة	00:51	03 لقطات
مشهد 07	حوار بوعلام والإمام حول الأحداث الأخيرة وأعمال العنف والشغب التي حصلت بالحي وبالعاصمة وأسباب سيطرة سعيد على الحي من خلال حادثة السرقة الحاصلة .	00:59	10 لقطة
مشهد 08	تخلى الدولة عن شعبها من خلال هروب الإمام الشخصية الايجابية الوحيدة الممثلة للدين الإسلامي في العمل	01:32	17 لقطة
مشهد 09 جينيريك النهاية	تسليح الجماعات الإرهابية من خلال حصول سعيد على سلاح من الجماعة المجهولة وإعطاء سرد معلوماتي حول الوضع آنذاك، وخلفية سوداء ببيانات مكتوبة ينهي بها العمل.	04:38	8 لقطات

التقطيع المشهدي للفيلم الثاني- المقاطع المختارة فقط-

رقم المشهد	وصف المشهد	مدة المشهد	عدد اللقطات
جينيريك بداية مشهد افتتاحي	خلفية سوداء مصاحبة بلقطات للعاصمة باريس و تجول الشخصية الرئيسية ياسمين فيها وصولا لركوبها الطائرة وتوجهها للجزائر العاصمة	04:30	47 لقطة
مشهد 02	تجول ياسمين مع ابنة خالها ثريا في شوارع العاصمة استحضار ما آلت له البلاد في التسعينيات	03:30	24 لقطة
مشهد 03	سفر ياسمين وتنقلها عبر القطار نحو الثكنة العسكرية ومشاهدتها لعملية قبض على جماعة إرهابية	02:30	28 لقطة
مشهد 04	لقاء ياسمين بالضابط حول الوضع المتأزم بالبلاد وما حدث لخطيبها المجند	01:47	17 لقطة
مشهد 05	الهجوم الإرهابي عل طريق برج خريص واغتيال كل الراكبين وأسر ياسمين	07:17	72 لقطة
مشهد 06	هروب ياسمين من قبضة الإرهابيين وحوارها مع الإرهابي الذي أنقذها حول أسباب قدومها للغابة	02:43	28 لقطة
مشهد 07	هجوم الإرهابيين على بيت أحد القاطنيين بالجبال العائلة التي ساعدت ياسمين والإرهابي الفار–وقتل وذبح سكانه وحرق البيت بمن فيه	01:32	10 لقطات
مشهد 08	الترصد لقائد الثكنة العسكرية واغتياله من قبل أمير الجماعة الإرهابية في طريق عودته لبيته	02:16	14 لقطة
	رحلة ياسمين نحو تيميمون لإيجاد خطيبها ولحاق الإرهابي الفار بها ، ولقاءهما بحاجز أمني لتفتيش المركبة	03:22	17 لقطة
جينيريك النهاية	مقتل ياسمين وكل من معها على يد الإرهاب الفار و اعتماد لقطات سابقة لرحلة ياسمين لتيميمون ليختم العمل بخلفية سوداء مع بيانات مكتوبة	02:30	11 لقطة

التقطيع المشهدي للفيلم الثالث- المقاطع المختارة فقط-

رقم المشهد	وصف المشهد	مدة المشهد	عدد اللقطات
جينيريك البداية مشهد افتتاحي	خلفية سوداء مصاحبة بلقطات لمكان فسيح بالجبال يركض فيه الشخصية الرئيسية فار من الجماعات الإرهابية التي كان منضما لها وعودته لبيته.	04:06	22 لقطة
مشهد 02	عودة المسلحين التائبين لبيوتهم بعد سن قانون العفو ، وردود فعل أهالي الضحايا من خلال عودة رشيد لبيته	01:28	25 لقطة
مشهد 03	تنقل الإرهابي التائب من القرية المهجورة نحو المدينة وتبيان آثار العمليات الإرهابية على المكانيين.	03:00	16 لقطة
مشهد 04	ردود فعل العامة حول عودة المسلحين واستراتجيات دمجهم بينهم من خلال حوار رشيد وصاحب المقهى.	00:56	06 لقطات
مشهد 05	تواصل رشيد ولخضر والتشكيك بنجاعة القوانين المسنة حول العفو بتبيان فطرية الإجرام لدى الإرهابيين.	02:03	12 لقطة
مشهد 06	آثار العمليات الإرهابية على الصحة النفسية والحياة الاجتماعية لعائلات الضحايا من خلال عودة جميلة لبيت طليقها للعثور على قبر ابنتهما سلمي ضحية الإرهابيين.	03:30	15 لقطة
مشهد 07	استغلال السلطات للإرهابيين كمصادر معلومات وتبيان موقف السلطة تجاههم من خلال حوار رشيد والضابط.	02:17	11 لقطة
مشهد 08	الإرهابي مجرم بالفطرة، قتل رشيد للرجل الناقم منه	03:04	25 لقطة
مشهد 09	صدام الإرهابي بعائلة الضحايا من خلال حوار رشيد مع الأم جميلة والأب لخضر في طريق	04:08	36 لقطة
جينيريك النهاية	وصول العائلة مع التائب للقبر وانهيار الجميع مع الهجوم الإرهابي ونهاية العمل بخلفية سوداء ببيانات مكتوبة	06:02	29 لقطة