

الخطاب الثوري في الإنتاج السينمائي الجزائري المعاصر: فيلم "البئر" بين الصراع السياسي والنفسي.

Revolutionary discourse in contemporary Algerian cinematic production: "The Well" movie Between political and psychological conflict.



د. عتيقة عزالدين

جامعة أحمد زبانة غليزان، كلية العلوم الانسانية والاجتماعية (الجزائر)

attika.azzeddine@univ-relizane.dz

تاريخ النشر: 2025/12/28

تاريخ القبول: 2025/12/17

تاريخ الارسال: 2025/03/01

ملخص: يرتبط مصطلح السينما الثورية بالجزائر حتى أنها وُصفت بالملتزمة، وبعد مضي أكثر من نصف قرن على الاستقلال شهدت فترة الألفية الثالثة عودة تيمة الثورة إلى واجهة الشاشة لكن برؤية إخراجية معاصرة تنقلنا من الكفاح السياسي العسكري إلى الصراع النفسي، وتستند غالبا إلى الإنتاج المشترك بالتالي حساسية طرح الموضوع من منظور فرانكوجزائري، مما دفعنا إلى البحث عن ملامح ثورة التحرير في السينما الجزائرية المعاصرة من خلال قراءة تحليلية سيميولوجية لنموذج تطبيقي تمثل في فيلم "البئر" (2016) للمخرج لطفي بوشوشي، خاصة بعد ترشحه لجائزة الأوسكار ضمن فئة أفضل فيلم أجنبي.

الكلمات المفتاحية: خطاب؛ ثورة؛ السينما الجزائرية؛ فيلم معاصر؛ "البئر".

تصنيف جال: Z000، Z00، Z0.

Abstract:

The term revolutionary cinema has been associated with Algeria, to the point that it has been described as committed. After more than half a century of independence, the third millennium witnessed the return of the revolution theme to the forefront of the screen, but with a contemporary directorial vision that takes us from the political and military struggle to the psychological conflict, and is often based on co-production, thus the sensitivity of presenting the subject from a Franco-Algerian perspective, which prompted us to search for the features of the liberation revolution in contemporary Algerian cinema through a semiological analytical reading of an applied model represented in the film "The Well" (2016) by director Lotfi Bouchouchi, especially after it was nominated for an Oscar in the Best Foreign Film category.

key words: Discourse; Revolution; Algerian Cinema; Contemporary Film; « The well ».

JEL classification: Z0; Z00; Z000

مقدمة:

تعتبر الثورة الجزائرية التي اندلعت في الفاتح من نوفمبر 1954 بكل موضوعية أهم ثورة عرفت في إفريقيا والعالم العربي، قاد خلالها الشعب الجزائري كفاحاً مسلحاً مريراً ومقاومة سياسية محكمة التخطيط ضد الاستعمار الفرنسي الذي جثم على أرض الجزائر لأكثر من 132 عاماً. واتخذت في سبيل تدويل قضيتها مختلف الوسائل رغم الحصار والتضييق، كان أبرزها إلهاما تأسيس مدرسة للتكوين السينمائي بالأوراس تحت إشراف الفرنسي الذي التحق بجيش التحرير الوطني إيماناً بالقضية روني فوتي René vautier، ساهمت المدرسة في إخراج العديد من الأفلام الوثائقية القصيرة لخدمة مسعى الثورة ونقل صداها خارج الحدود.

استمرت الأفلام الجزائرية الوثائقية والروائية المنتجة بعد الاستقلال في تمجيدها لحرب التحرير واستطاعت أن تلفت إليها اهتمام وإعجاب النقاد في المحافل الدولية، حيث نال فيلم "وقائع سنين الجمر" للمخرج لخضر حامين (1976) السعفة الذهبية بمهرجان كان السينمائي وهي حتى اليوم الجائزة العربية والإفريقية الوحيدة ضمن هذه التظاهرة العالمية.

وبعد مضي أكثر من نصف قرن على استقلال الجزائر، شهدت سنوات الألفية الثالثة عودة تيمة الثورة والسينما النضالية إلى الواجهة خاصة في ظل الإنتاج المشترك وطرح الموضوع من منظور فرانكوفوني بالمقارنة مع الوقائع والحقائق التاريخية، في حين أن هناك أولويات مستجدة في أجندة المجتمع الجزائري تتطلب تبنيها سينمائيا.

وهو ما دفعنا إلى البحث عن ملامح الثورة التحريرية في السينما الجزائرية المعاصرة مستدلين بنموذج تطبيقي انطلاقاً من طرح الإشكال التالي :

كيف تجلّى الخطاب الثوري في الفيلم الجزائري المعاصر "البئر" في ظل غياب المجاهد المسلح والصراع العسكري؟

تندرج تحته جملة من التساؤلات الفرعية :

1. فيما تتمثل علاقة السينما بالثورة الجزائرية وما أبرز سماتها؟
2. كيف كانت تجربة الأفلام الثورية في السينما الجزائرية المعاصرة؟
3. هل استطاع المخرج إبراز البعد الثوري من خلال العناصر الفنية لفيلم "البئر" رغم غياب المجاهد البطل الكلاسيكي؟

سنحاول الإجابة على الإشكال المطروح من خلال قراءة تحليلية سيميولوجية للفيلم الثوري المعاصر "البئر" للمخرج الجزائري لطفي بوشوشي، استناداً إلى مقاربة رولان بارت Roland Barthes القائمة على التحليل النصي للفيلم والتي تعتمد على ثلاثة أنظمة : (الحاج، 2020/2021، صفحة 20)

التعيين والتضمين: باستنطاق المعاني الظاهرة والخفية للثورة بعد عملية التقطيع التقني وتجزئة الفيلم إلى متتاليات ولقطات .

أ. المرجع: وهو السياق العام الذي يتم فيه تكوين الخطاب السينمائي.

ب. الثقافة: أي السياق الثقافي لفيلم "البئر".

تكمن أهمية الموضوع في مواكبة الإنتاج السينمائي الذي يحتفي بثورة التحرير المجيدة برؤية إخراجية معاصرة تتلائم وذهنية الجيل الجديد حتى لا ينصهر في حاضره الرقمي وينقطع حبل الماضي الذي ننعم بفضلله بالأمان والاستقرار، والهدف الأساسي من هذه الورقة البحثية هو تقصي الأبعاد الفنية والإيديولوجية لهذه الأفلام الثورية المصوّرة بعد الألفية الثالثة خاصة وأنها من إخراج شبابي وإنتاج مشترك بين طرفي الصراع الجزائري والفرنسي.

تم تقسيم هذه الورقة البحثية إلى محورين، تمثل الأول في مدخل مفاهيمي للخطاب الثوري والسينما الجزائرية بالتعريض على تيمة الثورة في أفلام ما قبل الاستقلال وبعده، ولمحة عن الأفلام الثورية المعاصرة، أما المحور الثاني فهو قراءة سيميولوجية لعينة من المقاطع المختارة للفيلم الجزائري "البئر" (2026): البناء الدرامي لأحداث السيناريو، الشخصيات المحورية، الفضاء المكاني والزمني، الحوار. وهذا بعد الاستهلال ببطاقة تقنية وملخص للفيلم.

1. الخطاب الثوري والسينما الجزائرية

الخطاب الثوري من المصطلحات الرائجة الاستعمال كأداة حيوية في تحفيز التغيير، حيث يسهم في بناء وعي جماهيري قادر على مواجهة التحديات وتحقيق الأهداف الثورية، لهذا سنحاول تفكيكه وتعريفه وفق سياقات توظيفه، ومن ثم علاقته بالسينما الجزائرية وكيف كانت ظروف ميلادها.

1.1 الخطاب الثوري:

الثورة حسب لسان العرب هو "مصطلح مشتق من الفعل الثلاثي ثار أي ثار الشيء ثورا وثورانا: هاج، والثائر: الغضبان، ويقال اهدأ حتى تسكن هذه الثورة بمعنى الهيج وتتضمن معنى الغضب" (بشارة، 2011، صفحة 18)

ويعرف الخطاب في قاموس السرديات لبنفيسست أنه "بالإضافة إلى القصة أو الحكاية، أحد نظامين لسانيين فرعيين مكتملين. وفي الخطاب يتم الربط بين الحالة أو الحدث أو المقام الذي تبرز فيه تلك الحالة أو ذلك الحدث لسانيا. ومن ثم فإن الخطاب يتضمن إحالته إلى مقام التلفظ ويشتمل ضمنا على مرسل ومستقبل، بينما لا تضم الحكاية مثل هذه العوامل". (برنس، 2003، صفحة 148)

فإذا كان الخطاب في عموميه القول من الكلام الموجّه إلى المرسل إليه بنية التأثير فيه، والثورة بدلالاتها الشاملة رفض الاستعمار والتحرر من القيود، إذن فالخطاب الثوري هو أداة قوية للتغيير السياسي والاجتماعي، ولعب دوراً هاماً في العديد من الثورات عبر التاريخ بمختلف صيغه الشفوية والمكتوبة والسمعية البصرية. ولا يزال يحتفظ بأهميته في عالمنا المعاصر، حيث يشهد تصاعداً في الحركات الاحتجاجية والمطالبة بالتغيير خاصة عبر المضامين الإعلامية الأشد تأثيراً في الجماهير بفعل بلاغة الصورة التعبيرية، ومنه عبر الخطاب السينمائي الذي يفتح مجال التأويل لما وراء الفيلم كما

يصفه مخرج الأفلام الوثائقية الروسي في نظرياته لسينما الحقيقة "إن الدراما السينمائية هي أفيون الشعب" (فينتورا، 2012، صفحة 6)

2.1 السينما الجزائرية الثورية قبل وغداة الاستقلال:

ارتبط دخول السينما كوسيلة اتصال جماهيري إلى الجزائر بالبروفيسور الفرنسي دافيد، إذ قدم عرضاً لأحد أفلامه أمام اللجنة الأدبية لمدينة وهران مع شرح وتوضيح لميكانيزمات عمل هذا الاختراع الجديد. ولهذا يمكن القول أن السينما باعتبارها فنا دخلت الجزائر سنة 1898 (DADCI, 1980, p. 44) أما السينما الجزائرية فشهدت ميلادها في ذروة الحرب التحريرية على شكل أفلام وثائقية قصيرة كجزء لا يتجزأ من العمل النضالي بمضمونه الثوري الذي يواجه به الثوار المستعمر الفرنسي بالموازاة مع المسلح والسياسي.

كانت هذه الأفلام بمثابة تسجيل لحدث تاريخي يتوجب إيصاله إلى المشاهد كما هو وطريق مختصر للثورة التحريرية. وبالرغم من هذا الحاجز الاستعماري الذي يكبح الإبداع باحتكاره لوسائل الاتصال، فإننا نجد مع ذلك جملة من الأفلام الثورية القصيرة التي شكلت النواة الأولى للسينما الجزائرية أنجزها مجموعة من الشباب بحثاً عن تحريك شعور المشاهد وجعله أكثر تضامناً مع القضية الوطنية سواء داخل الجزائر أو خارجها.

وفيم يلي نسلط الضوء على أهم هذه الأفلام كما وردت في قراءة رشيد بوجدره بكتابه "ميلاد السينما الجزائرية: (BOUDJEDRA, 1971, pp. 49-51)

أ. سنة 1959 تم اخراج فيلم "جزائرنّا" لجمال شندرلي ولخضر حامينّا، الذي أظهر عبر تركيب جيد تقنيا تاريخ الجزائر النضالي منذ نوفمبر 1954 عن طريق وثائق إخبارية مصورة.

عنوانه مستوحى من أحد أناشيد الوطنية المعروفة التي غالباً ما كانت تردد من طرف المجاهدين في الجبال. هذا الفيلم القصير مهم خصوصاً من ناحية المونتاج الذي يشد انتباهنا إلى الوثائق المستعملة في الفيلم. الثنائي شندرلي/حامينا قاما بعمل جيد كان له صدى معتبر خاصة في الدول الأجنبية التي اكتشفت فجأة حكاية شعب لم تكسره 130 عاماً من الاستعمار في وطنيته. ويستكمل هذا الفيلم بعد عام من ذلك مع إضافة العديد من الوثائق وتغيير اسمه إلى "صوت الشعب".

ب. في مدة 20 دقيقة يطرح فيلم "ياسمينة" (1961) للمخرج حامينّا قصة فتاة جزائرية رائعة في السادسة من العمر تسحب بواسطة خيط دجاجة مسنّة مرهقة لتجسّد ملحمة الشعب الجزائري في يومياته المريعة أثناء الحرب. فمن خلال هذه الصور المتكررة تتجلى لنا وضعية اللاجئين الجزائريين الذين يحاولون الوصول إلى الأراضي التونسية فراراً من العسكر الفرنسي. تتشارك الطفلة اللاجئة والدجاجة رحلة الجحيم في كل لحظة ولكنها رغم الجوع والخوف والأرجل الدامية فهي تبتسم وتعيش سنها. لم تتمكن الدجاجة من مقاومة الظروف الصعبة وماتت في مشهد مؤثر جداً أمام حزن ياسمينة وأسفها لفراق صديقتها. ولكن يجب عليها مواصلة المسيرة أملاً في الوصول إلى بر الأمان. كان هذا الفيلم القصير مرآة

للواقع الفظيع في تلك الفترة خصوصا أن البطلة طفلة صغيرة. ليبقى أحد أفضل انجازات حامينا إضافة إلى فيلمه "ريح الأوراس" (1966).

ج. سنة 1962 أخرج حامينا وشندرلي الفيلم الوثائقي القصير "بنادق الحرية" في مدة لا تتجاوز 20 دقيقة. يروي قصة فرقة من جيش التحرير الوطني مكلفة بتهريب السلاح والذخيرة من تونس عبر الصحراء الجزائرية الشاسعة، يتوجب قبل كل شيء محاولة تفادي الجيش الفرنسي المترص بالقرب منهم.. مع مرور الوقت تزداد خطورة الموقف وتزداد معها صعوبة المهمة. نجد هنا الأسلوب المباشر الذي لا يحتاج إلى الإبداع والخيال بسبب القضية المعالجة.

لقد تم إنتاج هذه الأفلام بشكل جماعي دون ذكر أسماء المؤلفين في ظروف خاصة جدا ويهدف سرد أحداث تاريخية معينة، واستمرت حتى بعد الاستقلال تأكيداً على الحرية المستحقة، بالتالي فإن هذه الأفلام لا يمكن تقييمها فنيا بشكل احترافي فهي خارج مجال النقد. ومع ذلك فقد تمكن هؤلاء السينمائيون من تقديم أعمال جد مؤثرة مستوحاة من الواقع المير في الوقت الذي كان كل همهم إيصال الحدث التاريخي بكل ثقله، فالأمر لا يتعلق بإرضاء المشاهد بما يريد أن يراه بل بجعله متضامنا وجزءاً من القضية بواسطة صور هذه الحرب الغير عادلة. ولم يفكروا إذا ما كانت ستبدو للوهلة الأولى مملة للمشاهد لأن الأهم بالنسبة لهؤلاء السينمائيين كان الاستغلال الكامل للإمكانات البسيطة المتوفرة بين أيديهم آنذاك، لذا فيمكن القول أنها سينما خرجت من رحم بلد يقوم بثورته، ونتيجة لذلك "الجزائر هي الدولة الوحيدة في البلدان المغاربية المحتلة فرنسيا التي يمكن أن نتحدث فيها عن فيلم نضالي كخطوة أولى لسينما مستقلة." (BRAHIMI, 2010, p. 23)

كما يعتبر النقاد والباحثين أن "السينما الجزائرية من بين كل دول العالم الثالث هي التي كان لها الأثر الأكبر دوليا بنيلها لأكبر قدر من التكريمات والجوائز، من بينها جائزتي الأوسكار (1970) والسعفة الذهبية بمهرجان كان (1975)." (MAHERZI, 1980, p. 9)

3.1 السينما الجزائرية المعاصرة وهيمنة الثورة:

المتابع لتطور الإنتاج السينمائي الجزائري منذ مطلع الالفية الثالثة يلاحظ أن أهم ما يميز هذه المرحلة هو عودة أفلام حرب التحرير إلى الواجهة برؤى متباينة، ومرحلة انتقالية من جيل شهد الثورة وعمل على تسجيلها سينمائيا إلى جيل ما بعد الاستقلال الذي تشكلت لديه رؤية سينمائية وانشغالات مختلفة خاصة "الفرونكو-جزائريين" تحديدا المغتربين بحكم احتكاكهم ميدانيا ونشاطهم خارج الوطن، ومن المهم أن نذكر في هذا السياق "الانقطاع إنتاجا عن موضوع الثورة التحريرية الذي دام قرابة خمسة عشر سنة ليعود إليها بأول فيلم "خرطيش غولواز" سنة 2007 لمخرجه مهدي شارف. (شنتوف، 2012، صفحة 55)

وان كان بعض النقاد يرون في هذه الأفلام أنها تفتقر إلى أصالة الواقعة التاريخية لصالح الجرأة الفنية فإنها من وجهة نظر أخرى تعتبر حلقة ضمن مدرسة سينمائية تشكلت في الجزائر منذ فجر

الاستقلال واضحة المعالم والأهداف، لا تسعى إلى فتح النقاشات أو الانتقادات والمساءلة اتجاه أحداث ثورة التحرير، وإنما تعمل بدافع الوطنية والأيديولوجيا على إعادة نسخ هذه الوقائع بغية تخليدها والتعريف بها وبشخصياتها وتمجيدها. لذلك يرى بعض الباحثين "أن أغلب رواد هذه المدرسة لا يتعرضون بالتحليل أو المبالغة في عرض الشخصيات ولا الانتقاص من شخصية المجاهد، كونها نابعة من قناعات خاصة عند جيل واكب ثورة التحرير وكان له دور ريادي في سينما الستينات على غرار أحمد راشدي ومحمد لخضر حمينة. فقد بقي راشدي وفيما لمذهبه واعتماده التسجيل وإعادة بعثه للتاريخ برؤية منبعثة من الحاضر للتذكير بالماضي الثوري كإبراز مكانة شخصية بن بولعيد وسط هذه الأحداث والتوثيق لها في فيلم معاصر، والتي يمكن اعتبارها رمزا لبطولة الشعب الجزائري. (حادو، 2016، صفحة 107)

رغم تعالي بعض الأصوات منتقدة هيمنة موضوع الثورة على السينما الجزائرية لقراءة عقدين من الزمن إلا أن العديد من النقاد يرون عكس ذلك، إذ يجب كما صرح المخرج أحمد راشدي في أكثر من مناسبة عقب الاحتفال بخمسينية الاستقلال أن تتواصل الأفلام عن الثورة باعتبارها ذاكرة الشعب، وتمجيد الثورة التحريرية مكنت الجزائريين من استعادة صورتهم التي عمل المستعمر على تشويهها بغرض البقاء والاستمرار. فالسينمائي ليس مؤرخا إلا أنه بفضل قوة وسحر الصور يمكن أن يخلد الأحداث ويرسخها في ذهن المشاهد.

حيث نجد أن هذه الأفلام قد أعادت الثقة لدى السينمائيين الذين تأقلموا مع أساليب الإنتاج الجديدة بعد زوال احتكار الدولة للقطاع، وظهر سينمائيون شباب وشركات إنتاج وتوزيع مما خلق جوا من المنافسة والإدارة في العمل وتحقيقا لطموحاتهم في زمن أصبحت فيه صناعة الأفلام مجهود شركات وتعاون متعدد الأطراف والجنسيات. وفي ظل هذه المتغيرات عاد الفيلم الثوري القائم على البطل المجاهد بقوة إلى الواجهة، فبعد فيلم "بن بولعيد" لراشدي (2009) أخرج بعده "كريم بلقاسم" و"العقيد لطفي" (2015)، تلاه بعد ذلك فيلم "العربي بن مهيدي" (2018) للمخرج بشير درايس الذي تأجل إنتاجه لعدة سنوات ثم يمنع من العرض بقرار من وزارة المجاهدين حسب تصريحات المخرج عبر مواقع التواصل الاجتماعي وبعض الوسائل الإعلامية، بسبب عدم توافق مشاهد الفيلم مع نص السيناريو الأصلي والمغالطات التاريخية التي تتنافى مع ما جاء في الجريدة الرسمية لتنظيم ومراقبة الإنتاج السينمائي الجزائري، معتبرا هذا القرار "تدخلا رقابيا يهدد حرية الإبداع السينمائي حيث ركزت ملاحظات اللجنة على ضرورة إبراز المحطات التاريخية في حياة بن مهيدي خاصة الجانب المتعلق بكفاحه المسلح وتعرضه إلى التعذيب، بدل التركيز على الخلافات الداخلية بين قادة جبهة التحرير الوطني مثلا إبرازه لمشهد خلاف حاد نشب بين بن مهيدي وأحمد بن بلة في القاهرة". (حاجي، 2012)

مع العلم أنه قد تم سابقا إنتاج وعرض فيلم "الوهراني" للمخرج لياس سالم رغم تعرضه لهجوم شديد من طرف الأسرة الثورية والجمهور الذي حضر العرض الأول سنة 2014 بسبب مشاهدته المسيئة للمجاهدين وصورة الثورة من خلال لقطات المجنون واحتساء الخمر والحوارات البذيئة... وفي نفس سياق البطل الثوري والشخصيات البارزة، عرض أيضا فيلم حول شهيد المقصلة "زبانة" (2012) لـ سعيد ولد

خليفة، و"عملية مايو" (2015) لعكاشة تويته يروي سيرة المناضل الفرنسي اليساري هنري مايو.. إضافة إلى الفيلمين الناجحين للمخرج المغترب رشيد بوشارب "الأهالي" (2006) الذي صور فيه معاناة الجنود المغاربة والأفارقة ضمن الجيش الفرنسي خلال الحرب العالمية الثانية، وفيلم "الخارجون عن القانون" (2010) يحكي فيه مأساة عائلة جزائرية تصادّ أراضها فيقرر أولادها الثلاثة الانخراط في الثورة كل بطريقته الخاصة، من خلال العمل السياسي، الانضمام إلى صفوف جبهة التحرير الوطني، ودعم الثورة بواسطة أموال يحصل عليها بطرق غير مشروعة.

2. فيلم "البئر": ثورة التضحية والصراع من أجل البقاء.

يمثل الفيلم الجزائري "البئر" لمخرجه لطفي بوشوشي نموذجا للأفلام الروائية المعاصرة التي تحاكي فترة الثورة باتجاه وأسلوب يختلف عما كان مألوفاً في معالجة وطرح هذه التيمة سينمائياً من حيث المقاومة السياسية العسكرية، لهذا سنحاول في هذا المحور أن نتفصل في تحليل مقاطع مختارة منه كعينة بحثية لإبراز هذه الرؤية الإخراجية والتوجه الإيديولوجي.

1.2 بطاقة تقنية للفيلم:

إنتاج: الوكالة الوطنية للإشعاع الثقافي، المنتج المنفذ: بي آل فيلم، السنة 2016 .

إخراج: لطفي بوشوشي، التركيب: نورة نقزي، التصوير: حازم براج.

تمثيل: نادية قاسي، ليلي متسيتان، لوران موريل، زهير بوزرار، أوريس عاشور.

موسيقى تصويرية: سيدريك بيراس، مدة الفيلم: 93 د.

2.2 ملخص الفيلم Synopsis:

تمهيد يطرح المخرج فيلمه الروائي الأول مستلهما فكرته من رحم الثورة الجزائرية ليحاكي به فترة 1960 في إحدى قرى الجنوب الجزائري المحاصرة بالعساكر الفرنسيين، ويصور معاناة سكان قرية صغيرة معظمهم نساء وأطفال في الحصول على الماء لهم ولحيواناتهم بعد أن حاصرتهم قوات الاستعمار الفرنسي وعدم قدرتهم على استغلال البئر الوحيدة في القرية بسبب إخفاء الجنود الفرنسيين المقتولين داخله. استطاع المخرج تجسيد المعاناة في أبسط مظاهر الحياة اليومية للمجتمع النسوي الذي غاب عنه الرجال إما لالتحاقهم بجيش التحرير الوطني أو لاستشهادهم، مبرزاً حدة المسؤوليات الملقاة على عاتق المرأة من حماية بيتها وأطفالها الذين أثر فيهم العطش وتواجد عساكر الاحتلال المهدد لحياتهم. أمام استمرار الحصار ونفاذ الماء المخزن لدى الأسر وموت الماشية، وظهور علامات الهزل والضعف على أجساد الصغار تعزّم نساء القرية على رفع التحدي ومواجهة رصاص عساكر الكتيبة الفرنسية المحاصرة للقرية.

3.2 البناء الدرامي لأحداث السيناريو:

يستهل المشهد الافتتاحي للفيلم بداية تؤسس "للتيمة" التي بنيت عليها أحداث الفيلم، حيث تعرج بنا اللقطة الأولى من المشهد إلى حياة عائلة بسيطة ترعى الأم صغارها في ظل غياب كامل للرجل دون تبرير منطقي لذلك الغياب، فطيلة السنتين الثانية الأولى من الفيلم من خلال حركة بانورامية وزاوية غطسية

تكشف لنا القضية الجوهرية التي يريد المخرج إخبارنا بها، فقد استطاع تغطية المجال بحركة الكاميرا فقط دون إقحام مونتاجي مبالغ مبرزا العناصر الدالة لتلك التيمة (حياة- موت). قدمت هذه القصة في قالب يجسد المعاناة والصراع للبحث عن سبل البقاء، فالإشكالية هنا ليست الحرب العامل المساعد على تعميق الهوية والصراع بين الطرفين الفرنسي والجزائري، إنما العطش هو الموضوع الفعلي الذي لعب على وتره المخرج.

في هذه الافتتاحية التي تبرز عناصر الهوية بكل مقوماتها: لغة، دين، تمسك بالتقاليد بالعرف، بالنظام السائد في الريف...تبحث فريجة الأم عن طريقة لتوزيع المياه بين أطفالها بالعدل دون أن تدع للعاطفة مكانا في شخصيتها المسؤولة حيث من يتلو القرآن أكثر تعطيه أولوية في شرب المياه والبقية تعطيهم حينما تشعر بأن العطش اشتد عليهم. فطيلة المشهد الأول لا يمكن الشعور بغياب الأب ومكانته داخل المنزل، فلا نجد مؤشرات تبحث في تفاصيل غياب الرجل، حيث قُدمت القصة في قالب تقرير لا يتم البحث فيها عن أسباب الغياب، فقد تمكن المخرج من تقديم شخصية المرأة في الفيلم ليس كسند للرجل، إنما كمسؤولة على البيت دون الخوض في غمار المفارقة والمقارنة بين أدوار الرجل والمرأة، إذ انفردت الأخيرة بإدارة حياتها وفق الظروف التي فرضت عليها، لكنها أجبرت على الاختيار إما أن تعيش الأزمة وتتكيف معها لتمكن أطفالها من تجاوزها أو الاستسلام وانتظار الموت داخل بيتها وسط أطفالها وبدل أن تكون المنقذ لهم تصبح الضحية.

يتضمن المشهد الأول دلالات رمزية وأيقونات استخدمت على نحو ساهم في تفسير معالم القصة التي ظلت غامضة طيلة المشهد الأول ورغم التمهيد للعقدة الأولى في الفيلم إلا أنه لم يصرح بها كرسالة ألسنية، لكن الرسالة البصرية تحمل العديد من المعاني والإيحاءات التي تدفع المتلقي إلى إنتاج المعنى بناء على جملة من المؤشرات، فعنوان الفيلم أول مؤشر ثم علامات الإرهاق الدالة على ندرة المياه، الحيوانات التي جمعت مع البشر في نفس المكان خوفا من موتها تحت حرارة الشمس سيما وأنها كل ما تبقى من ممتلكاتهم، بعد اكتشاف فريجة ما اقترفه ابنها منصور، قدم المخرج للمشاهد رموزا تبحث عن تفسير سبب الحصار المفروض عليهم من قبل الاستعمار والتساؤل إذا كان الطفلين منصور والطاهر هما السبب في الحصار.

ثم تبرز الخيانة في الفيلم عبر شخصية مولاي الذي رفض مد العون لأهل عشيرته رغم امتلاكه لكمية كبيرة من المياه تمكنه إنقاذ حياة الكثيرين، فلهذا المشهد أهمية كبيرة حيث أن المساعدة تكون من الداخل قبل الخارج لكن الدشرة من عمقها يشوبها الغدر والخيانة وعدم التكاتف من سي مولاي وآخرون، في حين المرأة أخذت دور البطل الثابت الذي لا يقهر فالمجاهد كان غائبا وهم بانتظاره ليس ليخلصهم، لأنهم تعايشوا مع ظروف الحرب، لأن المجاهد لا يعود عادة لدياره بسبب استشهاد، لكنه يشار إليه على أنه غائب والنساء هن الحاضرات باستمرار والقادرات على مواجهة الاستعمار ومواصلة الثورة.

ويرمي بذلك المخرج إلى أن شخصية مولاي رغم عدم انضمامه إلى الجيش الفرنسي كخائن مثل شخصية قادير إلا أنه أكثر غدرا منه، فهذا الأخير يساعد الفرنسيين لإيجاد المجاهدين وكشف معاقلمهم، لكن مولاي غدر ببني جلدته، رغم عدم انضمامه إلى الجيش الفرنسي إلا أنه تجسد في الفيلم على هيئة خائن وماكر ومخادع فكانت خيانتته أثقل بكثير من خيانة قادير لوطنه فالأول أعلن خيانتته لوطنه، وأمتته لتحصيل قوته وعدم قدرته على مجابهة القوة الاستعمارية في حين الثاني خان وطنه برفضه مد يد العون للبقية، حيث سيلقون حتفهم ليس برصاص العدو ولكن بغدر الصديق ورابطة الدم.

ثم يتصاعد الصراع الدرامي لإبراز معاناة أهل القرية حيث تجسد إحدى النساء دور الأم المناضلة التي لها أربعة أطفال بينهم الفتاة الوحيدة والأكثر تضررا من العطش فجسدها الهزيل لم يعد يقوى على التحمل أكثر بعد نفاذ المياه، تبتكر الأم طرق تروي بها عطش صغارها، فلم تجد سوى البصل في بيتها الذي تقطعه وتطحنه ومستخلص مائه تقدمه لأطفالها، ولأن الفتاة مريضة جدا لا تقوى على تحمل ذوق البصل الحاذق فتستفرغ ما ببطنها، وما يؤجج المشهد ويكسبه درامية أكثر أن كلهم المتأثر هو الآخر من العطش يسرع ليتناول ما استفرغته الطفلة حنان في لقطة قريبة تُبرز تفاصيل المعاناة، للبرهنة على أن الإنسان والحيوان تأثرا بتلك الحرب الضارية ناهيك عن أن الحرب التي يجسدها الفيلم تميزت أنها حرب ضد العطش والحصار أكثر منها حرب ضد العدو.

المشاهد للفيلم يتصور أنه لا يجسد فترة استعمارية إنما في حقبة أخرى من تاريخ الجزائر حيث برزت عقدة العطش والجفاف في الفيلم أكثر وضوحا من حالة الحرب والصراع والمواجهة الصريحة بين الاستعمار والشعب الأعزل، وكأن النساء تعاني من الحصار بسبب الجفاف. مثلما يتضح بمشهد ذروة الصراع التي يكشف حالة المعاناة الشديدة والتضحية والألم عندما تقوم الأم بعصر قطع البصل واستخلاص قطرات ماء لكنها غير كافية لحماية أطفالها من الموت عطشا.

يرتبط هذا الفيلم في بنيته السردية بالنضال المرتكز في القرى الجزائرية التي عزلت بشكل كامل عن محيطها وواقعها، وهو ما أوجد "فريجة" والأخريات في عالم أكرهن عليه وأجبرن على هذا الحصار ليعترفن للكتيبة الفرنسية عن مكان تواجد الرجال -أزواجهن- المجاهدين.

كما يتم تموينهم بكمية ضئيلة جدا من المياه من خارج الحصار دون أن يبرز الطرف الذي يساعدهم، لكن الجنود سرعان ما قضوا على أملهم الأخير وأصبحوا بلا ماء. وتواجه النسوة سلطة العسكر من خلال قوة السلاح الذي فرض عليهن حصارا وحدودا تقتضي قنص وقتل كل من يتجاوزها ليلاتي الموت المحتم، ولصعوبة تعايشهن مع الفضاء الداخلي الذي تواجدن فيه ومواصلة الحياة الشاقة، تحاول النساء كل يوم الحصول على المياه لأطفالهن الذين بدا العطش يؤثر على أجسادهم ويضعف قواهم، ونظرا لإخفاء جثث عسكريين فرنسيين في البئر الذي تدور حوله أحداث الفيلم، تسعى فريجة والأخريات إلى التأقلم مع واقعهن ومجابهة العدو لكسر الحصار.

وتتمثل ذروة الأحداث في تضحية الجميع بأنفسهم ومواجهة مصيرهم، إما للبقاء أو الموت بكرامة ومواصلة أطفالهم المسير، إذ يحمل المشهد الكثير من الدرامية والعواطف الجياشة، وفي نفس الوقت اجتمعت كل هذه المشاعر بالقوة والإصرار والثبات والاتفاق لاتخاذ قرار جمعي بعد أن كانت فكرة فردية اقترحها فريجة، التي وصفت بالجنون حينما أقدمت على زج ابنها خارج الحصار لتكشف للجنود عن نيّتها السلمية في البحث عن المياه، وعن ما إذا كان غرض الفرنسيين من الحصار هو البحث عن المجاهدين .

ثم يأتي الحدث الهابط وينتهي الفيلم بفعل التحدي والمواجهة في المشهد الختامي الذي ارتبطت أحداثه طيلة التسعين دقيقة بالشخصية المؤثرة في الفيلم وهي "البئر" الشخصية الحاضرة-الغائبة كفضاء تدور حوله الأحداث، يحمل دلالات كثيرة حيث هو أصل الحياة، ودون الماء لا يمكن للإنسان أن يعيش بغض النظر عما إذا كان هذا العطش في وقتنا الحاضر أو فيما مضى، ناهيك عن ارتباطه بالحرب التي ضاعفت من معاناة النساء والأطفال والشيخوخ، والذين ابتكروا طريقة ملهمة لمواجهة عدوهم والعطش على حد سواء. في قصة بات العطش فيها أشد شراسة من سلاح العدو.

إن الموت في هذا المشهد لم يرتبط بالرصاص فقط ولا بالأرض بل ابتعد عن ذلك بكثير فكان البئر الوسيلة التي أودت بهؤلاء إلى اختيار كيفية موتهم، هم لا يمتلكون حق الاختيار فالحصار قاتل، والعطش أدى بهم لليأس وفقدان طعم العيش في أرضهم، لم يسمحوا لعدوهم أن يفرض حصاره أكثر بل دفعوه بقوة سلمية وحضارية كذلك، واختاروا مواجهة سلاحهم بأرواحهم البريئة لكي ينتصروا لأنفسهم ولغيرهم سيما للأطفال الذين سيواصلون مسيرتهم النضالية رغم المعاناة، بعد أن كسرت النساء الحصار وفرضت سلاحها على قوة وجبروت العدو الذي في الكفة الأقوى.

إن المشهد الأخير يعد من بين المشاهد القوية في فيلم البئر وأكثرها رموزا وإيحاء لجوهر التيمة التي لعب على وترها المخرج في مختلف مراحل الفيلم، حين قرروا الخروج تباعا حاملين جراتهم إيحاءً لسلمية مطلبهم برفع الحصار والبحث عن الماء، ولأن المعاناة تعبر عن المسير الجمعي، شارك الجميع في اختيار طريقة موتهم، هذه الخطوة الجريئة والسلمية التي اتحد الجميع للإقدام عليها، تُظهر في لقطات متسارعة صعوبة اختيار الإنسان لنهايته متقدما نحو الموت بقدميه، فيضحي الرجلين الوحيديين في القرية (شيخ القرية والإمام) كأول من يعبر الحدود، وهي رمزية لمكانة وقيمة كبير "الدشرة" داخل المجتمع الجزائري، رغم أن المخرج أراد بفيلمه أن يجسد نضال المرأة، إلا أنه بصريا عاد بالمتلقي إلى أن المرأة كانت دائما وراء الرجل في الثورة، ولم تنفرد في نضالها ضد المستعمر، وهو ما برز بصريا حينما تتالت النساء بعد الرجلين فريجة ثم تلتها الأخريات بعد أن أخفت جميعهن الأطفال في قبو صغير، وفعلا استمر الجميع في العبور رغم قتلهم تباعا أمام استغراب وحيرة الجنود، الذين لم يفهموا سبب إصرار النساء رغم معرفتهن المسبقة بأن كل من يتجاوز الحصار يلقي حتفه، حيث جسد المخرج هذا المشهد من خلال اقتراب الكاميرا للشخصيات في لقطات قريبة وأخرى خلفية، تبيّن تلك اللحظة التي تسبق إطلاق الرصاصة والموت، يرتعش على إثرها الشخص الذي اقترب دوره لكنه لا يتراجع بل يخطو خطوة واثقة نحو الأمام، في مشاهد

صامته أخذت الصورة على عاتقها تفسير عمق القرار الذي اتخذته أهل القرية في أصعب صور النضال والكفاح دون سلاح.

4.2 الشخصيات:

يبرز الفيلم مزيجا من الشخصيات التي تلعب أدوارا مختلفة، فظهرت شخصيات ذات دور رئيسي، وأخرى ثانوية، في حين اقتصر حضور بعض الشخصيات على بعض المشاهد، وهو استخدام مدروس، وفق القوة الدرامية التي تأخذها الشخصية لتحريك مسار أحداث القصة، وعلاقتها التي تبنيها مع الشخصيات الأخرى في المدونة الفيلمية، حيث تعد شخصية فريحة في هذا الفيلم المحرك الرئيس، لأن حضورها يكاد يغطي أغلب مشاهد الفيلم، وتأثير قراراتها على الشخصيات الأخرى يُعزى لحضورها وغيابها في المسار السردى، فقوة هذا الدور نابع من علاقاتها المتمركزة ببنية النص، كجسد يحمل إichاءات في حضورها كما في غيابها، وهو ما يعرف بالحضور الميتافيزيقي للشخصية.

يمكن الانفراد مع شخصية فريحة التي ظهرت أكثر من غيرها من النساء الأخريات حيث تجد هذه الذات نفسها في ورطة وصراع كبيرين للبحث عن حلول مناسبة وفقا للوضع الذي يعيشونه أي عامل الحرب وحصار الدشرة، فتجاوزت بذلك اللغة الأيقونية اللغة اللفظية للدلالة على الواقع آنذاك، بغية إدخال المتلقي في مضمون الفيلم بكل معطياته وواقعه الذي يريد تشكيله حيث يندمج معه المتلقي ويتقمص شخصية البطل الفاعل في البناء السردى، ويتوحد معه ليصل إلى مرحلة التعاطف مع الحالات الشعورية المختلفة التي تحدث داخل المدونة الفيلمية.

الملفت أن فريحة لم تقترح فقط خروجهم لتحدي المستعمر إنما اختارت أن تكون أول من يتجاوز الحصار إلى غاية خروجهم جميعا تباعا دون خوف أو تراجع إلى أن اختتم الفيلم برفع الجنيريك واستمرار النساء في التقدم، وفي الأخير توقف الجنود الفرنسيين على قنص النساء، لأنهم أدركوا استمرار تقدم النساء واستحالة تراجعهن بعد سقوط عدد منهن دلالة على صلابة وقوة النساء رغم عدم امتلاكهن للسلاح، إلا أن القوة ترتبط بعمق الإنسان وإيمانه وليس بما يمتلكه من أسلحة.

أثناء تطور القصة وتسلسل أحداثها برزت فريحة المرأة التي تمكنت من الإضافة إلى القصة وإدارة الأحداث وفقا للبناء السردى بالنظر إلى عاملي المكان والزمان، فالأم تعيش في دشرة صغيرة، معزولة وبعيدة عن محيطها في الوقت الذي كانت فيه الجزائر تحت وطأة الاستعمار، وهو ما يشير إلى أن تحركات الشخصية الفاعلة في الفيلم فريحة أضاف الفضاء رمزية بارزة في مضمون القصة.

يعتبر مولاي كشخصية رجالية في الفضاء النسوي رمزا للخيانة والجبن، فقد كان موقفه مخزيا في تعامله مع أهله وعشيرته لشدة ضعف شخصيته وجبنه، يتجراً للظعن في شرف المرأة البريئة التي تريد فقط البحث عن ابنها في بيته.

الطفلين الأكثر بروزا في الفيلم الطاهر ومنصور الذين استغل الجنود براءتهما بصفتهما رمزا للخيانة وإخبار الفرنسيين عن مكان تواجد المجاهدين مقابل إعطائهما رشقة ماء، هؤلاء الأطفال الذين أصبحوا بنظر النساء خونة للثورة رغم صغرهم وحاجتهم للمياه هذا الأمر جعل الوجه الثاني للبراءة

موسوما بالخيانة حسب النسوة، ففي المشهد الأول رفضت فريجة تلاوة ابنها للقرآن بداع خيانة الوطن ثم حرمتة نصيبه من الماء كبقية إخوته.

فيما يتعلق بالمجاهدين فقد اعتمد المخرج على الحضور الميتافيزيقي لشخص المجاهدين لجعل كل الشخصيات الحاضرة بالأحداث تنتظر لحظة قدوم المجاهدين لتخلص هؤلاء من العناء والحصار الذي يعيشونه، رغم أن فريجة والأخريات لم يشرن إلى أي علاقة تربطن بالمجاهدين، ولم تنتظر أي واحدة منهن زوجها لكي تخبره عما حدث في غيابه.

5.2 الفضاء الزماني والمكاني:

يحكي الفيلم فترة زمنية مصيرية من تاريخ الجزائر سنة 1960 أي قبل الاستقلال بسنتين، قدم فيها المخرج أغلب مشاهد في فضاء طبيعي خارجي، وهو ما يتقابل مع الفضاء المغلق الذي احتضن معاناة كل امرأة داخل بيتها، فالفضاء الطبيعي المفتوح دلالة على أن الخطاب الفيلمي يرتبط بالأرض، حيث جسد الفيلم حياة الريف البسيطة جدا والتي ينعدم فيها سبل العيش الكريم، فرسم عالم الشخصيات داخل فضاء ريفي بسيط ومعقد بعد تشابك الأحداث وتداخلها تجد خلالها الشخصيات صعوبة في اختيارهم طريقة موتهم. فاستخدم لقطة عامة لإظهار الدشرة التي توي بقساوة المكان وصعوبة التأقلم فيه، كما أن الفضاء المفتوح لم يستثن الجنود الفرنسيين الذين اتخذوا من الجبال الصخرية وكرا لهم، فتم تصويرهم بزاوية رأسية خصوصا في المشهد الأخير، رمزية للتصغير والتحقير لشأنهم، ناهيك عن أن المكان الذي اختاره الجنود أعالي الجبال، جعل القرية مكشوفة لهم مما سهل مراقبة النساء بعدم إمدادهم بالمياه من القرى المجاورة، أو بمساعدة من المجاهدين، والأهم من ذلك كشف سر البئر الغنية بالمياه وعدم استخدامها، حيث جاءت اللقطات عامة وتعبيرية، ترمز إلى الفزع والخوف ليبقى الأمان طموحا صعب المنال.

كما يشير الفضاء المفتوح الذي تواجدت به المرأة أكثر من الفضاء المغلق على مستوى هذا الفيلم إلى تحررها من وثاق الذكورة، ويظهر ذلك في المشاهد الصامتة والحوارية على حد سواء، حيث تشير الرسالة البصرية بأيقونات وشفراتها عن قدرة المرأة في النضال ومواجهة عدوها شأنها شأن الرجل، وإن استخدمت سلاحا بسيطا لا يضاهي قوة الرصاص إلا أنها استخدمت ما أتيح لها آنذاك.

6.2 الحوار:

تمثل اللغة أحد العوامل المباشرة في تحديد الهويات التي امتزجت في الفيلم بين الفرنسية بالنسبة للجنود الفرنسيين والخائن قادر Kadair، وبين العربية بالنسبة للجزائريين الذين استخدموا لهجة عامية محلية متداولة في الشارع الجزائري، تميزت بالبساطة والوضوح، حيث أنها تفهم من قبل الجزائريين على اختلاف لهجاتهم، غير أنها جاءت في قالب قريب إلى اللهجة العاصمية المتداولة ولا تعبر عن خصوصية الفضاء الذي تدور به أحداث الفيلم بالجنوب الجزائري الذي عادة يعرف بلهجة أخرى غير المستعملة من

قبل الشخصيات، تقترب من اللغة العربية. فالحوار ولهجة الشخصيات ساهمت في طمس خصوصية المكان لأن الفيلم يجسد صحراء الجزائر المختلفة كلياً عن باقي المناطق الجزائرية. بقيت السمة الغالبة على الشخصيات النسوية التزامهم للصمت في العديد من المشاهد كما أن المتلقي من خلال تتبعه للفيلم يلاحظ قلة الحوار، وهو ما يوحي بالتوظيف المتعمد لذلك ليس لتضيق حيز المرأة في المجتمع، إنما يرمز ذلك للتفكير المستمر في المصير المنتظر وحتمية الموت بإحدى الطريقتين، إما عطشا أو برصاص العدو.

3. الخاتمة:

من خلال ما تم عرضه يمكن القول أن جزئية الصراع تبرز ما بين الجزائريين أكثر من الصراع بين الجزائري والمستعمر الفرنسي، وضمن هذا الصراع بحثت فريحة عن ذاتها، بين المرأة الرافضة لكل أشكال الخضوع والاستسلام للعدو أو التضحية بولدها ومن ثم بروحها لأجل الوطن، لتعود في مشهد آخر متعاطفة مع الجنود الفرنسيين وثقتها الكبيرة بأنهم بشر مثلهم لا يمكن لهم قتل الأطفال الأبرياء ونساء لا تحملن السلاح، متأملة في إنسانيتهم كبشر تسعى لتحقيق السلام... لكنها تكتشف عكس ذلك.

تبرز صورة المرأة في السينما الجزائرية المعاصرة من خلال الأدوار التي لعبتها، والاحتفاء بها من خلال تفرداها بالبطولة في المسار السردى للفيلم، لتظفر بمكانة بحثت عنها داخل السينما الجزائرية منذ بداياتها، فقد تجلّى حضور المرأة في الأفلام الثورية الأولى للإنتاج السينمائي الجزائري كحضور مفرغ من محتواه، ولم تأخذ مساحة للبرهنة عن أفكارها وذاتها كفرد مهم في بناء المجتمع، فظهرت صامتة في أغلب أدوارها، لم تبتعد عن كونها المرأة الأم التي ضحت بأبنائها ليحي وطنها.

إن أسلوب عرض الفيلم ساهم في إضفاء لمسة جمالية للموضوع، حيث قضية الثورة وحرب التحرير ليست بالمواضيع المستجدة في الأفلام الجزائرية، إنما تلك اللمسة والقلب الذي قدم عبره المخرج أفكاره ورسائله بكيفية إبداعية، أحدثت الفارق وأسهمت في تجسيد قضية الثورة ومواضيعها، وتشخيصها بكيفية يجد فيها المتلقي نفسه جزء من المدونة الفيلمية وفاعلا فيها.

من حيث سماتها فقد ناقشنا حضور المرأة الذي تعاضم في الأفلام المنتجة منذ مطلع الألفية الثالثة وواقعية مضامينها، برزت من خلال فيلم البئر رؤية إخراجية تحتفي بالمرأة المناضلة، وتشرح كيف تمكنت امرأة بسيطة من عمق الصحراء القاحلة أن تخضع عدوها لمنطقها في الحرب والدفاع عن نفسها، ناهيك عن ارتباط حريها هذه المرة بالعطش المميت.

يطرح الفيلم الثوري المعاصر زوايا مختلفة للثورة التحريرية، بأساليب فلسفية تبحث في ذهنية الشخصيات والبدائل المتاحة له، وأي الحلول يختار لمواجهة المستعمر، فعودة تيمة الثورة في الإنتاج السينمائي المعاصر تطرح في الأفلام بأبعاد تختلف عن الأفلام الثورية في الستينيات أو السبعينيات، ويتم مناقشتها خلال المسار السردى بعمق، وفق سيناريوهات تحليلية تقترب من الشخصية، وتفسر أسباب

تواجدها على مستوى الفيلم حيث يفترض المخرج عبر هذه الشخصية احتمالات توحد المشاهد معها في تجربة شعورية منفردة.

إنطلاقاً مما سبق طرحه وبما أن هذه الرؤية الحديثة لموضوع ثورة التحرير المجيدة موجهة خصيصاً للجيل الجديد، نتساءل إذا ما كان هذا الأخير يتوجه لقاعات السينما لمشاهدة هذه الإنتاجات؟ ونتساءل إذا ما كانت جهة الإنتاج تسعى لحلول تسويقية لضمان توزيع وعرض الأفلام خاصة في ظل البيئة الرقمية التي ينغمس فيها الشباب، مثلاً عرضه عبر منصات الفيديو الأكثر مشاهدة كمرحلة ثانية بعد توزيعه على قاعات السينما.

4. قائمة المراجع:

1. أمينة آيت الحاج (2021/2020)، صورة المسلم في الأفلام الهولودية: تحليل سيميولوجي لعينة من الأفلام الحادي عشر سبتمبر 2001، رسالة دكتوراه في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر3.
2. بشارة، عزمي (2011)، في الثورة والقابلية للثورة، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، قطر.
3. جيرالد برنس (2003)، قاموس السرديات، تر: إمام السيد، ط1، سيريت للنشر والمعلومات، القاهرة.
4. فران فينتورا (2012)، الخطاب السينمائي: لغة الصورة، تر: علاء شنانة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق.
5. Younes DADCI (1980), **Première histoire du cinema Algérien**, Paris, Ed Dadci, 1980.
6. Rachid BOUDJEDRA (1971), **Naissance du cinéma algérien: Domaine maghrébin**, Collection dirigée par A. memmi, Paris, Edition François Maspero.
7. Denise BRAHIMI (2010), **50 Ans de cinéma maghrébin**, Alger, Chihab Edition.
8. Lotfi MAHERZI (1980), **Le cinéma algérien: institutions, imaginaire, idéologie**, Alger, Société National d'édition et de Diffusion.
9. عدة شنتوف (2012)، السينما الجزائرية بين اليوم والأمس، ط1، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر.
10. نور الدين حادو (2016)، "الخطاب السينمائي الجزائري: مقارنة سيميائية لفيلم الخارجون عن القانون لرشيد بوشارب"، أطروحة دكتوراه في الفنون الدرامية، جامعة وهران1، الجزائر.
11. محمد علاوة حاجي (2012 /02/20)، تجاذبات في دائرة التاريخ، مجلة العربي الجديد، [/https://www.alaraby.co.uk](https://www.alaraby.co.uk)