

تمثلات التراث الثقافي اللامادي في السينما الجزائرية قراءة في فيلم "امرأة لابني".

Representations of the intangible cultural heritage in Algerian cinema, a reading in the film "A Woman for My Son"

محمد الأمين بن ربيع.

جامعة الحاج لخضر باتنة - 1 - مخبر المتخيل الشفوي بين حضارة المشاهدة وحضارتي الكتابة والصورة.

mohamed.benrabia@univ-batna.dz

ملخص:	معلومات المقال
اهتمت السينما الجزائرية منذ بداياتها بإظهار التقاليد الجزائرية، وخدمة التراث الثقافي الجزائري من خلال معالجة القضايا المتصلة بالعادات والتقاليد، أو من خلال تضمين العمل السينمائي صورا يمكن تصنيفها على أنها تمظهر للتقاليد الجزائرية، ويشمل ذلك اللباس التقليدي وأشكال التعبير التراثية كالموسيقى والغناء والرقص، بالإضافة إلى الطعام، وقد كان العرس الجزائري من بين أكثر التقاليد التي تُظهر أصالة الفرد الجزائري، لذا كان حضوره في الأفلام السينمائية متكررا وفي غالب الأحيان متشابها حيث يركز أغلب صناع السينما على العرس التقليدي بكل ما يحتويه من تفاصيل تتعلق بطقوس الاحتفال، بالإضافة إلى ما يسبقه وما يلحقه من ممارسات تتعلق بالزواجين أو المحتفلين بهما، كما فعل علي غانم في فيلمه امرأة لابني.	تاريخ الارسال: 2020/07/10 تاريخ القبول: 2020/10/30
	الكلمات المفتاحية: ✓ السينما الجزائرية. ✓ العرس التقليدي. ✓ امرأة لابني.
Abstract :	Article info
<i>The Algerian cinema has been interested in showing Algerian traditions and serving the Algerian cultural heritage, by addressing issues related to customs and traditions, or by including in the cinematic work images that can be classified as a manifestation of Algerian traditions, and this includes traditional dress and traditional forms of expression such as music, singing and dancing, and food. And the Algerian wedding was among the most traditions that show the authenticity of the Algerian individual, so his presence in the films was frequent and often similar, as most filmmakers focus on the traditional wedding, as Ali Ghanem did in his film A Woman for My Son.</i>	Received Accepted
	Keywords: ✓ Algerian cinema. ✓ Traditional wedding. ✓ A woman fo my son.

المؤلف المرسل: محمد الأمين بن ربيع.

1. مقدمة:

التقاليد جزء من هوية الشعب ومقوم من مقومات الأمة، فهي شكل مُعبّر عن تجذّر الأمة في التاريخ وتعبير عن استقلالية هويتها عن هويات غيرها من الأمم، ولذا تَعَتَدّ الأمم على اختلاف انتماءاتها الجغرافية بامتلاكها لتقاليدها الخاصة، وتحاول مهما بلغ بها التحضر والتمدّن أن تحافظ على تقاليدها من خلال أرشفتها وتوثيقها، ومن خلال إحيائها عن طريق الطقوس الاحتفائية في مختلف المناسبات المرتبطة بالشعب. ونجد أن العادات الأكثر رسوخا في وجدان الأمة هي تلك المرتبطة بالممارسات الطقسية أو الاجتماعية، بما هي عادات تتكرّر دوريا بحيث ترتبط بالمناسبات الدينية والاجتماعية، كالذهاب إلى الحج أو العمرة والعودة منهما، أو الاستعداد لشهر رمضان أو أحد الأعياد، أو ميلاد طفل أو وفاة شخص أو الانتقال إلى بيت جديد، وغيرها من المناسبات التي تجعل الجماعة في وضعية احتفائية قد تختلف في تفاصيلها مع جماعة أخرى إلا أن الخطوط العريضة للتقليد الممارس تبقى هي نفسها، من إطعام نوع محدد من الطعام يتلاءم والمناسبة، بالإضافة إلى ارتداء ملابس بعينها أثناء ممارسة هذا الطقس أو ذاك. ويعدّ العرس واحدا من أكثر الطقوس الاحتفائية المجتمعية التي تتجلى من خلالها تقاليد الجماعة التي تقيمه، ولأنه طقس يبرز هوية المجتمع حرصت السينما الجزائرية على تصوير العرس الجزائري، ضمن المنجز السينمائي الجزائري على امتداد سنوات نشاطها منذ نشأتها وإلى غاية الأفلام المنجزة في الربع الأول من القرن الواحد والعشرين، وعلى اختلاف الرؤى الإخراجية التي تناولت العرس الجزائري، من منطلق كونه قيمة أساسية في الفيلم كما هي الحال في فيلم "خوذ ما عطاك الله" للحاج رحيم 1981 الذي تتبّع كل خطوات الزواج بداية من الخطبة وانتهاء بالعرس، أو من كونه حدثا له ما يبرره ضمن السياق الدرامي للعمل فيكون ضمن مشهد محدد في الفيلم دون أن يكون هو الحدث المحوري فيه، الذي تتأسس عليه بقية الأحداث، كما هو شأن الفيلم الجزائري ربح الرمال لمحمد لخضر حاميّة 1982، ومهما يكن من أمر فإن جلّ الأفلام الجزائرية التي تناولت ضمن مشاهد العرس الجزائري، حرص صانعوها سواء أكانوا كتاب السيناريو أو المخرجين، على أن يقدموا الصورة التقليدية للعرس الجزائري الذي ورثه الجزائريون عن أسلافهم، والمعبر عن ثراء المنظومة الاجتماعية الجزائرية فكريا ونفسيا وثقافيا، وسنحاول من خلال هذه الورقة البحثية أن نجيب عن إشكالية هامة تتعلق بمدى قدرة الفيلم الجزائري امرأة لابي من أن يُقدّم صورة للتقاليد الجزائرية من خلال العرس الذي تمّ تصويره ضمن أحداث الفيلم، كما سنتطرق إلى الإجابة عن الأسئلة المتفرّعة عن هذه الإشكالية ممثلة في: ما هي أهم الرموز الخيلة إلى الثقافة الشعبية الجزائرية التي برزت من خلال الفيلم؟ كيف تظهر الطقس الاحتفالي من خلال الفيلم؟ ما هي الإحالات المستنبطة من خلال اللقطات المدرجة ضمن مشاهد العرس والمعبرة عن هوية المجتمع الجزائري؟

2. تجليات الهوية في التراث الجزائري:

ارتبط الشعب الجزائري بهويته واعتدّ بها، وذلك راجع إلى الاحتلال الفرنسي الذي دام أزيد من قرن وثلاثين سنة، حيث وجد الشعب الجزائري نفسه وجها لوجه مع حملة استيلاّب ممنهجة تستهدف مقومات هويته بما فيها الدين والتاريخ واللغة، بالإضافة إلى معطى آخر يعد من أهم مقومات الهوية الجزائرية ممثلا في العادات والتقاليد المجتمعية الموروثة، حيث تعد جزءا من موروثة الحضاري، ممثلا فيما "تركه السابق للاحق وانتقل إلى عهدة الحي من الميث بما في ذلك المعرفة والعلم بالشيء" (بردي، 2018)، إذ تشكّل العادات والتقاليد مرتكزا هاما "في أيّ بُعد حضاري وبالتالي فهو يؤسس لخطاب الهوية، ويبعث على مسائل الفصل في قضايا الفردية والخصوصية في الانتماء الوطني والقومي، ومن هنا نستطيع قراءة مركزية التراث والأهمية التي يستحوذ عليها في اكتمال المشهد الثقافي" (بردي، 2018)، ليس هذا فقط بل يعدّ وسيلة دفاعية في وجه الاستيلاّب الذي قد يمارس في حق هوية الشعب، ولذا أوجد الشعب الجزائري سبلا عديدة للحفاظ على عاداته وتقاليد، من خلال إصراره على ممارستها وربطها بيوميّاته وتفاصيل حياته الجماعية والفردية، بل وصل الأمر به إلى جعل تلك التقاليد مقترنة بالطقوس الدينية أيضا. مما يعني أنه جعل تلك التقاليد ركنا هاما في بناء تراثه المحلي الذي ارتبط منذ نشأة ثقافة المجتمع ب"تمام هذه الثقافة وكيّتها إته العقيدة والشريعة واللغة والأدب والعقل والذهنية والحنين والتطلعات، وبعبارة أخرى إنه في آن واحد المعرفي والإيديولوجي، وأساسهما العقلي وبطانتها الوجدانية في الثقافة" (الجابري،

1991)، لذا ليس من السهل الحديث عن مجتمع ما بمعزل عن عاداته وتقاليده، وبما أن المجتمع الجزائري هو عينة الدراسة فإننا نؤكد أنه من بين أكثر المجتمعات تمسكا بتقاليده الموروثة التي تعد بمثابة السند المادي والمعنوي للشعب الجزائري، فمن خلالها يستمدّ جذوره وأصالته، لتضيف له لبنات أخرى في مسيرته الحضارية، وتعمل على إيجاد السبل الناجعة التي تساعد على ترسيخ هويته، هذا المعطى الثابت في تشكيل البعد الحضاري لأي أمة، والمعرفة بكون لفظها مشتقا "من الضمير الغائب هو الذي تحول إلى اسم هوية، وترادف كلمة هوية في اللغة العربية عدة ألفاظ نذكر منها الذاتية، حقيقة الشيء وجوهره، ماهية الشيء، الذات الفردية والذات الجماعية، وبماثل لفظ الهوية عند الفلاسفة جوهر الشيء وحقيقته" (بوبكر، د.ت).

اهتمّ الجزائري بترائه اللامادي قدر اهتمامه بترائه المادي، أو لعله أولاه الاهتمام الأكبر، إذ يحرص الجزائريون على تراثهم ذي الطبيعة الشفهية واللفظية كأغانيهم الشعبية وحكاياتهم التراثية وأمثالهم، وطقوس الاحتفاء في المناسبات المختلفة، كحفلات الزواج والختان واستقبال الحجيج ووداعهم، وما يميّز التراث اللامادي هو أنه ينتقل من جيل إلى جيل فهو "استمرار للفلكلور الشعبي كالحكايات الشعبية والأشعار والقصائد المتغنى بها، وقصص الجرنّ الشعبية والقصص البطولية والأساطير، ويشتمل على الفنون والحرف وأنواع الرقص واللّعب والأغاني والحكايات الشعرية للأطفال والأمثال السائرة والألغاز والمفاهيم الخرافية والاحتفالات والأعياد الدينية" (دباغ، 2001)، فنجد أن كلّ الجزائريين على اختلاف انتماءاتهم لجهات الوطن الأربعة يغنون في المولد النبوي "مولود يا مولود النبي، فاطمة الزهراء ترضع في الصبي"، ويرددون في سهرات الشتاء على مسامع الأطفال حكايات نجمة خضار ولونجة، دون محاولة لتفكيك هذه المأثورات أو معرفة مصدرها الأول، فهي تراث منقول تخضع للتحوير والتغيير بناءً على الجماعة التي ترددها والسياق الذي تردّد خلاله. لكنّها في كل الأحوال تبقى معبرة عن هوية الجزائري وقرينة من فكره الشعبي وطبيعة حياته الشعبيّة، وقد يصل الأمر إلى أن تكون تلك التقاليد مرتبطة بالوطن في حدّ ذاته، بما أنّها جزء من الهوية، والهوية ركن أساسي في تحديد أبعاد الوطن الثقافية والإيديولوجية لأنه "على الرغم من أنّ التعريف التاريخي أو الأيديولوجي للوطن ربما يُعتبر دفاعية نفسية متوقعة لمواجهة أزمة تعريف الوطن الجغرافي لكنه يعني في نفس الوقت الانكماش الزمني لهذا الوطن وإلغاء تراكمه التاريخي، المتنوع عبر عصوره المختلفة، مما يهدد بطبيعة الحال مفهوم المواطنة، خاصة عندما تصبح عضوية هذا الوطن مشروطة بالانضمام لعقيدته أو أيديولوجيته" (عبد الناصر، 2009)، ولذا يمكننا أن نلاحظ أن التمثيل الدولي للجزائر في المحافل الثقافية يكون في الكثير من الأحيان مقتربا بإظهار عادات الشعب الجزائري وتقاليده، بخاصة تلك العناصر الأيقونية التي تحيل بشكل مباشر إلى الجزائر كاللباس أو الطعام التقليديين.

3. السينما الجزائرية وتقديم التراث الثقافي اللامادي فنياً:

1.3. السينما في الجزائر ونشأة السينما الجزائرية:

تعتبر السينما الجزائرية حديثة النشأة إذا ما قورنت بنشأة السينما العالمية أو السينما في الوطن العربي، ومردّ تأخر نشأتها راجع إلى الاحتلال الفرنسي الذي عطّل ظهور مثل هذه المشاريع الثقافية لانشغال الجزائريين بالعمل السياسي والثوري، بالإضافة إلى غياب الإمكانيات التي من شأنها خدمة الفعل السينمائي الجزائري، بما هي إمكانيات ضخمة تتطلب معدات تصوير والكادر البشري بالإضافة إلى توفير أماكن التصوير والبلاطوهات، وهذا ما كان مستحيلا في ظل الرقابة الفرنسية على كل ما هو جزائري، خوفا من استغلاله في فعل المقاومة، ونحن هنا لا نتحدث عن السينما الفرنسية التي تم إنتاجها في الجزائر، لأن الجزائر في هذه الحال تعتبر مسرحا للسينما الكولونيالية التي عملت على تصوير الفرد الجزائري صورة كاريكاتورية بعيدة عن حقيقته، فكأنما هو جزء من الديكور العام للفيلم، وليس جزءا من البلد الذي يتم تصوير الأحداث فيه، ومن ذلك فيلم المغامرات tartarin de tarascon (1934) إخراج Raymond Bernard، وهو الفيلم الذي يحكي قصة مغامر يجول في الصحراء محاولا صيد واحد من الأسود، وقد تمّ تصوير مشاهد الفيلم في مدينة بوسعادة، لكن لا يظهر للجزائريين أثر في الفيلم سوى ليكونوا

ديكورا يبين أن المكان ينتمي جغرافيا إلى شمال إفريقيا، دون محاولة لمنحهم دورا بسيطا ليظهروا من خلاله وجودهم ككيان مستقل عن الجو العام للفيلم، وقد حرص صناع هذا الفيلم كما حرص صناع غيره من الأفلام أن يعزوا من خلال منجزاتهم السينمائية أطماع الاستعمار الفرنسي في الجزائر، وهي الحركة التي ارتبطت بدخول اختراع الأخوين لوميير إلى الجزائر وتصوير أولى اللقطات السينمائية في الجزائر مع السينمائي المولود في مدينة سوق أهراس Félix Mesguich، الذي صوّر بعض الأفلام التي تحتوي مضمونا كاريكاتوريا عن الجزائريين، لا يخرج عن إطار تقديم الجزائري كأنه معطى إثني لا أكثر ومن ذلك فيلمه "المسلم المضحك وعلي يأكل في الزيت" (هلال، 2013)، وسينتظر الجزائريون إلى غاية اندلاع حرب التحرير حتى تظهر بوادر سينما خاصة بهم، تحاكي واقعهم وتصور التفاصيل المتعلقة بهم حيث تم إنشاء مدرسة للتكوين السينمائي على يد السينمائي الفرنسي المناهض للكونيالية René vautier سنة 1957، وهو الذي التحق في العام 1956، بالقواعد المسلحة الجزائرية عبر تونس، فكان يعطي بواسطة عدسة كاميرته صورةً وصوتا للمقاتلين الجزائريين. وقد عرّف فيلمه "الجزائر تلتهب" (1958) العالم كله على القضية الجزائرية.

إن ارتباط نشأة السينما الجزائرية بحرب التحرير، جعل ثيمة الثورة حاضرة بقوة في جلّ الأفلام السينمائية المنتجة إبان الثورة وبعدها، سواء أكانت أفلاما تسجيلية أم أفلاما روائية، حيث بقيت هذه الثيمة متداولة حتى آخر الأفلام السينمائية المنتجة سنة 2020 وهو فيلم أسوار القلعة السبعة، ونالت السينما قسطا وافرا من اهتمام الحكومات المتعاقبة على الجزائر بداية من الحكومة المؤقتة مرورا بالحكومات المتعاقبة بعد الاستقلال، ويدلّ على ذلك عدد الهيئات والمراكز السينمائية التي تمّ إنشاؤها تباعا، نذكر منها لجنة السينما المرتبطة بالحكومة المؤقتة (1960)، ومصلحة السينما التابعة لجيش التحرير الوطني (1961)، المركز الوطني للسينما (1963)، الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينماتوغرافية (1969)، مديرية السينما والوسائل السمعية البصرية (1975)، وأخيرا استحداث وزارة منتدبة مكلفة بالصناعة السينماتوغرافية (2020)، وقد تفاوت الإنتاج السينمائي كمّا وكيفًا من سنة إلى أخرى، ومن عقد إلى آخر، تبعا للأوضاع العامة التي ميزت الجزائر، اجتماعيا وسياسيا، بالإضافة إلى تفاوت الدعم المادي الذي كان يتلقاه السينمائيون، وفيما يلي استعراض لأهم الأعمال السينمائية الجزائرية المنتجة في الجزائر مرتبة ترتيبا كرونولوجيا:

● مرحلة الخمسينات:

في هذه المرحلة كان للسينمائيين في الجزائر مهمتان أولاهما القيام بدعاية كبيرة من أجل التعريف بالثورة الجزائرية، والثانية تتمثل في التوثيق من أجل تأسيس ذاكرة فنية تحفظ أحداث الثورة. فالسينما إذن لم تكن أداة لتسليّة الجزائريين حتى يروّحوا بها عن أنفسهم في قاعات السينما ويقتلوا فائض الوقت، بل كانت لها مهمة أسمى من ذلك، حتى وإن كانت التسليّة من مهام السينما التي أنيطت بها حال ابتكارها وانتشارها، ولذا فقد كانت جلّ المشاهد التي صوّرها تلاميذ روني فوتيه تتمحور حول ما يحدث في الجزائر الثائرة، بداية من الجبل وانتهاء بالمدارس، كما أنّ السينمائيين كانوا مجاهدين بحق، فهم جنود ومحاربون بما للفظ من معنى، فمواجهة الموت في ساحة المعركة كان أمرا حتميا، وعن ذلك قال "جان ألكسان": إن السينما الجزائرية هي إحدى المعطيات التي أفرزتها حرب التحرير، بل إن مجموعة من السينمائيين استشهدوا في هذه الحرب منهم معمر زيتون وعثمان مرابط ومراد بن رايس وصلاح الدين السنوسي وعلي جنادي" (ألكسان، 1982). ومن أفلام هذه المرحلة "اللاجئون" لسيسيل ديكوجيس والجزائر الملتهبة لروني فوتيه.

● مرحلة الستينات والسبعينات:

احتلت السينما الجزائرية بفضل أفلام هذه المرحلة مكانة هامة في المشهد السينمائي العربي والعالمي، انطلاقا من قوة الإنتاجات التي شهدتها هذه السينما، ومكّمن تلك القوة هو قدرة ما تمّ إنتاجه من أفلام على تقديم الواقع من جهة، واحترافية صنّاع السينما على مقارنة الصورة من الواقع من جهة أخرى، وقد بلغ مجّد السينما الجزائرية الفتية ذروته عندما تُوجّ محمد لخضر حينة سنة 1975 بالسعفة الذهبية في مهرجان "كان" الدولي عن فيلمه "وقائع سنين الجمر"، حينها استبشر الجميع خيرا بواقع السينما الجزائرية، وتطلّعوا إلى أن تعدوا رائدة على الأقل في الوطن العربي، وتزاحم

السينما المصرية مكانتها، إن لم يكن كما فبالكيف وذاك كان منتهى مطمح السينمائيين الجزائريين والمهتمين بالسينما. لكن ذلك لم يحدث بالمنظور الذي كان يتوقعه الجميع، فقد شهدت السينما الجزائرية تدبذبا في خط الإنتاج ما بين الكم والكيف، ولم تكن كل الأفلام في مستوى وقائع سنين الجمر، ومن بينها: الليل يخاف من الشمس لمصطفى بديع وتجار الأحلام لمحمد إفتسان.

• مرحلة الثمانينات:

كانت المضامين الاجتماعية بمختلف مظهراتها مادة غدت السينما الجزائرية على مدار عقد من الزمان، وبادر المخرجون إلى الاشتغال على مختلف الثيمات الاجتماعية التي برزت إبان الثمانينيات كظواهر تستدعي المعالجة، وذلك ما قام به مرزاق علواش من خلال فيلمه رجل ونوافذ 1985، وقد كان للمرأة نصيب من الحضور السينمائي من خلال معالجة أهم القضايا المرتبطة بها، كالتعليم والعمل والزواج، وكان لكل من علي غانم في فيلمه امرأة لاني 1982، ولسيد علي مازيف في فيلمه حورية وجهة رأي خاصة تبرز مدى خوفهما على وضع المرأة الجزائرية، التي كانت وضعيتها لا زالت تراوح مكانها رغم مرور أزيد من عشرين سنة على الاستقلال، إذ أنها لا تتقدم مثلما هو الحال عند الرجل الجزائري، على الرغم من أنها تسهم مثلها مثل الرجل في بناء المجتمع حيث "أن توزيع الأدوار أصبحت تتسم بطابع ديمقراطي حيث تشارك المرأة في بعض الأدوار الأساسية من خلال التحاقها بالعمل ومساهمتها في توفير بعض الاحتياجات المادية للأسرة" (الخولي، 1991)، ثم إن بعض المخرجين فضلوا الاحتفاظ بثيمة الثورة أو المقاومة الشعبية في أعمالهم، كما فعل بختي بن عمر في فيلمه "الشيخ بوعمامة".

• مرحلة التسعينات وبداية الألفية:

لعل أهم المواضيع المطروحة في هذه المرحلة هي أزمة الإرهاب التي عصفت بالجزائر في تسعينات القرن الماضي، وقد رافقت السينما الانفجار وإفرازاته على المجتمع، من خلال مجموعة من الأفلام قدم من خلالها صانعوها صورة للجزائر الدائمة، على الرغم من أن الإنتاج السينمائي في التسعينات كان يشهد تراجعاً كبيراً بفعل تخلي الدولة عن دعمها للإنتاج السينمائي، بالإضافة إلى حل العديد من المؤسسات السينمائية وكذا خوف السينمائيين من خوض غمار الإنتاج السينمائي، في ظل تهديدات القتل التي كانت تطالهم. وعلى الرغم من أن بعض المخرجين فضلوا الخوض في مواضيع أخرى إلا أن جل أفلام هذه المرحلة عالجت ثيمة الإرهاب فقد كان هذا الموضوع "حديث الساعة وحديث القانونيين والسياسيين والإعلاميين على حد سواء" (هدار و مخلوف، 2018). لذا لم يكن غريباً عن السينما أن تصرّ في جل إنتاجاتها أن تقارب الموضوع من زوايا مختلفة. مثل فيلم "رشيدة" ليمينة بشير شويخ، و "المنارة" لبلقاسم حجاج.

• مرحلة العشرية الثانية من الألفية:

في هذه المرحلة ظهرت موجة إنتاج سينمائية هامة في الجزائر، اتخذت من حاضر الجزائريين وتاريخهم مادة لها، في أطر درامية وأخرى كوميدية، وفي الوقت الذي فضل بعض المخرجين المواصلة في مقاربة أزمة الإرهاب فضل أحمد راشدي العودة إلى الثورة الجزائرية وتحديد التاريخ التضالي للشعب الجزائري، من خلال مجموعة من الأفلام الهامة التي قدمت سير بعض الشهداء مثل فيلمي كريم بلقاسم 2014، ولطفي 2015، أما الاهتمام الوافر فقد كان من نصيب السينما الواقعية التي تطرقت إلى مشاكل المرأة والشباب داخل المجتمع الجزائري، كفيلم "إلى آخر الزمان" لياسمين شويخ.

2.3. التراث الثقافي اللامادي في السينما الجزائرية:

ترصد السينما الواقع في أدق تفاصيله، ويتفنن المخرجون في رصد أهم المظاهر الاجتماعية ونقلها عبر كاميراتهم إلى المشاهد، والعمل الناجح جماهيرياً هو ذلك الفيلم الذي يتمكن من إقناع المشاهدين بواقعية الصورة التي ينقلها، وفي هذا الصدد تعد السينما أهم خطاب تعبر علاماته عن الواقع، وهذا من خلال إنتاجه وفق التظاهرات التي يحتضنها المجتمع، وهذا ما جعل الخطاب السينمائي مرآة لواقع مصور نجد فيه العديد من العلامات الأيقونية القريبة من الواقع الذي أنتجت فيه. وتعدّ السينما أهم الخطابات التي ترصد الواقع من منطلق أنها خطاب متعدد الشيفرات والدلالات ويرجع ذلك إلى طبيعة السينما القائمة على مجموعة من العناصر البصرية والمفوضية، حيث يقول عنها christian metz بأنها "لغة مركبة composite، تتألف من اقتران خمسة عناصر دالة signifiants وهي: الصورة الفوتوغرافية المتحركة والبيانات المكتوبة mentions écrites وهما النوعان المؤلفان لشريط الصورة bande image، الصوت المنطوق به son phonique (صوت المتكلم من خلال الحوار أو التعليق)، الصوت الشبهوي son analogique (أي الضجيج أو الضوضاء)، الصوت الموسيقي، وتشكل العناصر الثلاثة

الأخيرة شريط الصوت "bande son" (إبراقن، 1997)، وبناء على اهتمام السينما بالواقع، اهتمت السينما الجزائرية بالتراث اللامادي من منطلق أنه جزء هام من الواقع الجزائري، يمكن ملاحظته في التفاصيل اليومية للجزائريين، وقد نقل بعض السينمائيين تمثيلات التراث اللامادي بدقة متناهية حتى يبدو مادة تسجيلية أكثر مما هو مادة تخيلية، بسبب حرص المخرج على نقل الصورة بشكل واقعي.

● الأهازيج والغناء والحكايات:

من بين أكثر الأفلام الجزائرية التي تجسّد في مشاهدتها الأهازيج والغناء فيلم "الربوة المنسية" لعبد الرحمن بوقرموح (1997) فقد ظهر من خلال هذا الفيلم اهتمام المجتمع الأمازيغي بثقافته المحلية بخاصة تلك المرتبطة بالجانب غير المادي كالحكايات الشعبية التي كانت ترددها العجائز على مسامع النساء أو الأطفال، والأهازيج أو "إشويق" التي كان يرددونها الراعي في بعض مشاهد الفيلم على مسامع أصدقائه، أو الأهازيج التي تمّ تسجيلها بصوت الفنانة الطاوس عمروش. كما يقدم بن عمر بخي في الطاكسي المخفي بشكل كوميدي صورة حلقة القوّال حيث يلتف الناس حول القوّال الذي يحكي لهم حكايات ممتعة عن أشياء غامضة يجهلونّها. كما نستمتع إلى الفنان عثمان عربوات وهو يلقي العديد من الأمثال الشعبية والأهازيج في فيلم طبيب القرية.

● الطقوس الموسمية:

صور المخرج عبد الرحمن بوقرموح الكثير من العادات التي تميز منطقة القبائل بخاصة كجني الزيتون بشكل جماعي. وفي فيلم المنارة يقدم بلقاسم حجاج مشهدا للاحتفال بالمولد النبوي من خلال حمل رجال يلبسون البرانيس البيضاء للمنارة والطواف بها في شوارع المدينة ليلا، والأطفال يشاهدون هذا الطقس وهم بملابسهم التقليدية. وفي فيلمه وقائع سنين الجمر يصور لخضر حمينة طقس البوغنجة، الذي يحاول الأهالي من خلاله استسقاء السماء، من خلال الموكب الذي يسير فيه أهل القرية وهم يحملون البوغنجة، الذي هو عبارة عن أعواد خشبية متصالبة مكسوة بخرق ملونة، يحملها مقدم الموكب وفي إثره الأهالي يرددون الأهازيج والأدعية وبعضهم يحمل الأعلام الملونة.

● الطقوس الاحتفائية:

لم يفت المخرج لخضر حمينة أن يصور التراث الصحراوي في فيلمه رياح الرمل وبخاصة الجانب المتعلق بالعادات الموروثة المرتبطة بالولادة، حيث يصوّر المرأة وهي تشدّ حبلا معلقا في السقف منتظرة أوان ولادتها لوحدها دون قابلة ترافقها. وفي الفيلم طبيب القرية يختتم المخرج مشاهدته بحفل ختان، فنرى جموع المدعوين متحلقين حول جفان الكسكس ونسمع موسيقى الزنزة المضبوطة على إيقاعات أمازيغية، أما في فيلمه

● الطب التقليدي:

نقل المخرج من خلال لقطات عديدة في فيلم طبيب القرية صور الطب التقليدي الذي يعتمد على الشعوذة كبديل للطب العصري، وفي فيلم السحار يصور المخرج مصطفى بديع لجوء الناس على اختلاف طبقاتهم إلى المشعوذ، بحثا عن الراحة النفسية والمكانة الاجتماعية واستمالة القلوب. ويصور المخرج عاشور كيالي في فيلمه يد لساحرة صورة قائمة وغير كوميدية للممارسات الأخلاقية للمشعوذة نزولا عند طلب قاصديها وتحقيقا لرغبتهم، مدينا في فيلمه مثل هذه الممارسات.

● الملابس والحلي التقليدية:

ولا يفوت الكثير من المخرجين أن يصوّرُوا الملابس التقليدية لمختلف مناطق الوطن، مع التركيز على ملابس النساء التي تمنح خصوصية المنطقة أكثر من ملابس الرجال التي غالبا ما تتشابه، فلا يكاد يخلو فيلم من نساء يرتدين الحايك، مثل ما نشاهده في فيلم "البلى وأخواتها" للمخرج أحمد مالك النساء في المقبرة وأغلبهن يرتدين الحايك الأبيض، ونرى الممثلة فتيحة برنار في فيلم عايلة كي الناس وهي ترتدي الحايك والعجار خارج البيت، أما داخله فترتدي السروال المدور الذي يعد رمزا للمرأة العاصمية، وفي فيلم القلعة يصور المخرج في بداية مشاهدته العرس الجماعي لفتيان القرية وكل من في العرس يرتدي ملابس تقليدية، فكل الرجال يرتدون عباءات فضفاضة وبيضاء، ويعتَمرون العمامم على رؤوسهم، في حين ترتدي النساء بالخلاخل في أرجلهن، وخيط الروح على جباههن.

إن احتفاء السينما الجزائرية بالتراث اللامادي نابع من كون هذا التراث يشكل جزءا من هوية الشعب الجزائري، وتخليده من خلال الأعمال السينمائية يعدّ شكلا من أشكال الالتزام اتجاه الهوية وواجب المحافظة عليها.

4. العرس الجزائري في فيلم امرأة لابني:

1.4. العرس:

ورد في معجم الوسيط "العرس الزفاف والتزويج ووليمتهما" (الوسيط، 2011)، وهذا يحيلنا إلى تفكيك هذا التعريف اللغوي بغية الوصول إلى التعريف الاصطلاحي، وهكذا نجد أن الزفاف بكسر العين يعني نقل العروس من بيت أبيها إلى بيت زوجها، قياسا للمعنى بزفت الريح أي هبت قوية فنقلت السحاب والغبار، ففي الزفاف معنى الانتقال، والأصل في الزواج أن تنتقل المرأة من الحياة في بيت أهلها إلى الحياة في بيت زوجها وما يرافقها من تجهيزات تتطلبها الحياة الجديدة، ثم إن التزويج مشتق من الفعل زوّج أي "قرن بعضها ببعض، وفلانا امرأة وبها جعله يتزوّجها" (الوسيط، 2011، صفحة 421)، وعلى الرغم من أن فعل الزواج مرتبط بالاقتران بين شيئين منفصلين، إلا أن الاستخدام الاصطلاحي لهذه الكلمة جعلها مرتبطة بالاقتران بين الذكر والأنثى. أما الوليمة فهي ركن ثابت في طقس العرس، لما لها من رمزية تعبيرية عن الفرح وإشراك المقربين فيه من خلالها، فقد اعتاد الإنسان منذ القدم أن يجعل من مشاركة الطعام مع غيره رسالة تعبر عن تودده إليهم، وفي المجتمع الإسلامي تعد الوليمة واجبة فهي عند الفقهاء "الدعوة إلى الطعام الذي يعمل عن الدخول على المرأة والبناء بها" (الجزيري، 2003)، وعليه فإنّ العرس هو طقس احتفالي، يتضمن إعلان اقتران رجل بامرأة بواسطة زفها إلى بيت زوجها وإيلاء وليمة يدعوا إليها الناس ليشهدوا على هذا الحدث.

غير أنّ لكل مجتمع خصوصيته في الاحتفال، حيث نجد أن المسمى واحد غير أن التفاصيل مختلفة، وهي التفاصيل التي تصطبغ بالتراث الخاص بكل مجتمع وبكل منطقة، والتي غالبا ما تكون ناتجة عن خصوصية المنطقة الجغرافية، أو خاضعة لعرف الجماعة المقيمة، ومن ذلك قيمة المهر وطريقة الزفاف وإقامة الوليمة، ففي القطر الجزائري، نجد أن طريقة الاحتفال بالعرس تختلف من منطقة إلى أخرى، حيث لا تكاد أعراس تلك المناطق تشابه إلا في الأركان الأساسية، أما التفاصيل المتعلقة بالاحتفال فهي مختلفة، فالاحتفال بالعرس في الشرق الجزائري يختلف عنه في الغرب، كما أن للعرس القبائلي خصوصيته التي تميزه عن العرس الشاوي أو التارقي، وقد تمكنت بعض الأفلام السينمائية من رصد هذه المميزات وهي تصوّر تلك الأعراس ضمن مشاهداتها، فصور لنا عبد الرحمن بوقرموح العرس القبائلي في الربوة المنسية، ولخضر حمينة صور العرس الصحراوي في ربح الرمال، هو ومحمد شويخ في فيلمه القلعة، كما صور علي غانم تفاصيل العرس الجزائري الذي يمكن أن نجده في العاصمة الجزائرية والمناطق الوسطى من الوطن، تصويرا مفصّلا تتبع من خلاله مراحل الزواج والاحتفال.

2.4. فيلم امرأة لابني: (غانم، 1982).

- العنوان الأصلي: امرأة لابني.

- النوع: دراما اجتماعية.

- اللغة: العربية.

- تاريخ الصدور: 1982.

- مدّة العرض: 99 دقيقة.

- المخرج: علي غانم.

- السيناريو: علي غانم، اقتباس J. Narcy عن رواية امرأة لابني.

- الإنتاج: الديوان القومي للتجارة والصناعة السينمائية.

- المونتاج: يوسف طيني.

- التصوير: محمد لكحل.

- الصوت: Vartan Karakeuzian.

- التشخيص: أسما (فتيحة)، فريدة صابونجي (والدة فتيحة)، مصطفى العنقا (والد فتيحة)، مصطفى قزدرلي (والد الحسين)، شافية بودراع (والدة الحسين).

- ملخص الفيلم:



يتتبع المشهد الأول فتية وهي طفلة صغيرة تستمتع بالحياة رفقة صديقتها وفي كنف عائلتها، ثم نراها شابة وقد جاء والد الحسين لخطبتها من والدها الذي وافق مباشرة وشرع في تجهيز ابنته رفقة والدتها، تتعاقب المشاهد المشخصة لتحضيرات الزفاف ثم مشاهد الزفاف، الذي لم تكن نتائجه كما تمت فتية، فزوجها رجل أمي لا يجيد معاملتها رغم أنه أمضى وقتا في فرنسا إلا أنه لا زال محتفظا بذهنية الرجل التقليدي الذي لا يمنح زوجته فرصة للتعبير عن نفسها وعن انشغالها، وهذا ما يزيد من الهوة بين الزوجين، في حين يترك الحسين زوجته لوالدته وأخته حتى تتعامل معها، لكن الهوة تبقى موجودة دائما بسبب فارق السن والمستوى الثقافي، يصور الفيلم الصراع الذي يحدث بين الزوجة وحماها، ويركز المخرج على ردة فعل الحماة التي تستهجن تصرفات زوجة ابنها، في حين أنها لا تجد بأسا في ممارسة ما تستهجنه.

يغادر الحسين الجزائر عائدا إلى فرنسا بعد ثلاثة أشهر من الزواج بسبب عدم تمكنه من الحصول على عمل في الجزائر، ويحاول الحفاظ على التواصل مع عائلته عن طريق الرسائل، غير أن فتية ضاقت ذرعا بالوضع الذي وجدت نفسها فيه بخاصة بعد أن أصبحت حبل، فتعرض لوعكة صحية تدخل على إثرها إلى المستشفى وهناك تتعرف على مجموعة من النساء اللواتي يتقاسمن كلهن هموم الحياة بصور مختلفة، ولكنهن يلتقن جميعا في مشكلة عدم حصولهن على المكانة التي يحلمن بها. بسبب الضغوطات والمشاكل مع عائلة زوجها تحرب فتية من بيت الزوجية عائدة إلى بيت أهلها أين تقرّر عدم العودة مجددا إلى عائلة زوجها، يختتم المخرج الفيلم بمشهد فتية في المستشفى وقد وضعت ابنها والنساء اللواتي التقتهن سابقا جالسات إلى جوارها.

3.4. التقطيع التقني والقراءة التحليلية للقطات العرس:

شريط الصوت			شريط الصورة					
المؤثرات الصوتية	الصوت/الحوار	الموسيقى	مضمون الصورة	حركة الكاميرا	زاوية التصوير	سلم اللقطة	مدة اللقطة	رقم اللقطة
لا توجد	والد الحسين: هذا مبلغ كبير عليّ. قدور: حنا ناس بسطاء بصح كيما يقولو الزواج هو الزواج، والصوارد ماش ليّ.	لا توجد	عمر والد الحسين وقدور والد فتية جالسان على أفرشة تقليدية في فناء بيت قدور وهما يرتديان ملابس تقليدية (القندورة البيضاء، الطربوش الأحمر، البرنوس الأبيض) يتحدثان عن المهر.	متنقلة	تأسيسية	جامعة	20 ثا	1

2	42 ثا	جامعة	عادية	متحركة زوم خلفي	يجلس الإمام في وسط الكادر الذي هو عبارة عن غرفة جلوس، وعلى يمينه عمر وعلى شماله قدور، كما يجلس ستة رجال آخرين في الغرفة، وجميعهم يرتدون ملابس تقليدية، (عمامة، طربوش، برنوس، عباءة، قندورة) متحلقين حول مائدة فوقها حلويات تقليدية.	لا توجد	الإمام: بسم الله الرحمن الرحيم "فانكحوا ما طاب لكم من النساء مثنى وثلاث ورباع..." أنت يا سي قدور راك راضي باش تعطي بنتك لوليد سي عمر. قدور: راضي. الإمام: وانت يا سي عمر وليد راه قابل ببنت سي قدور. عمر: انعم الشيخ انعم. الإمام والجماعة يقرؤون الفاتحة كاملة.	زغاريد النساء.
3	10 ثا	جامعة	عادية	متحركة	فتيحة مع مجموعة من النسوة داخل حمام تقليدي، يرتدين مآزر الحمام بألوان مختلفة، ويمشين ببطء نحو غرفة الاستحمام، فتاتان على يمين فتيحة وشمالها تاملان شمعتين طويلتين، وفتاة خلفها تحمل دلوا نحاسية.	لا توجد	قائدة الفرقة تغني موالا: محمد.. محمد يريح من صلى عليه.	زغاريد النساء.
4	17 ثا	أمريكية	عادية	ثابتة	تخرج فتيحة من مقصورة الاستحمام رفقة الطيابة (المكلفة بتحضير العروس) فتستقبلها النساء ثم يسرن خلفها.	لا توجد	قائدة الفرقة: بزيان السعد. والدة فتيحة: الله يسلمك العقية لبنياتكم.	زغاريد النساء.

تمثيلات التراث الثقافي الجزائري اللامادي عبر الصورة السينمائية: قراءة تحليلية للعرس الجزائري في فيلم امرأة لابني

5	50	متوسطة	مقربة	متحركة من اليمين إلى اليسار	الحسين في الحمام مستلقٍ على الدكة وسط قاعة الاستحمام المملوءة بالمستحمين، والمذلك يقوم بتدليكها.	لا توجد	المذلك: مبروك إن شاء الله ربي يعطيك الذراري بزاف، أنا ثاني كنت متزوج مع المرأة المخيرة في البلاد...	أصوات صب الماء، وهمهمات غير مفهومة للمستحمين.
6	29 ثا	ضخمة	مقربة	ثابتة	تقوم المزيينة بتجهيز فتحة عن طريق إزالة الشعر الزائد في وجهها وحاجبيها، ثم تكحل عينيها وتسرح شعرها.	موسيقى هادئة/ صولو كمان		
7	20 ثا	أمريكية	عادية	ثابتة	تلبس المزيينة لفتيحة فستان تقليدي (قندورة الفتلة) تحضيرا لها لسهرة الحناء.	لا توجد	المزيينة: خموس وجبرين عليك وليت امرأة ونص، حورية شوفي بنتك شحال شابة ولات عذرا؟ حورية: الله يبارك يعطيك الصحة يا وردية. فتيحة نروح نعيظ للبنات.	زغرودة حورية.
8	05 ثا	مضخمة	مقربة	ثابتة	كف فتيحة مبسوطة وامرأة تضع لها الحناء.	لا توجد	غناء النساء: مبروك العرس عليك يا عروسة ربي يهنئك	زغاريد النساء.
9	35	متوسطة	مقربة	متحركة من الأسفل نحو الأعلى	النساء يضعن نقودا ورقية في منديل أخضر تجمععه حورية والددة فتيحة وتخبئه، وبجانها فتيحة تضع على رأسها منديلا حريبا وردي اللون وعلى جبينها حلية ذهبية، وهي تبكي فتقوم والدتها بمسح دموعها.	لا توجد	غناء النساء: مبروك العرس عليك يا عروسة ربي يهنئك، مبروك عليك الحنة عطاك ربي ما تتمنى.	زغاريد النساء.
10	10 ثا	مقربة جدا	مقربة	ثابتة	فتيحة في سيارة العروس على يمينها شابة وعلى يسارها قائدة الفرقة الغنائية	لا توجد	المغنية: (على طابع الحوزي) يا عيني يا ضي القمر.	صوت الدف وبوق السيارة وصوت

السيارات.			تضرب الدف وتغني.					
أصوات الأبواق والزغاريد.	غناء المغنية	لا توجد	تتوقف سيارة العروس فيترجل منها والد العريس ويتجه نحو العروس ويضع برنسه على عليها ويسير معها إلى غاية الباء.	متحركة زوم خلفي	متوسطة	جامعة	30 ثا	11
موسيقى الزرنة وزغاريد النساء.	والدة الحسين: غن شاء الله تدخلي علينا بالريح والسعادة يا بنتي.	لا توجد	تستقبل أم العريس عروس ابنها بالحليب وماء الزهر.	ثابتة	عادية	مقرية	07 ثا	12
لا توجد	عمر: العقوبة ليكم انتم الشبان ان شاء الله.	لا توجد	والد العريس وضيوفه وأصدقاء ابنه جالسون في الفناء حول مائدة الطعام.	ثابتة	عادية	جامعة	04 ثا	13
لا توجد	الجل: سقموا أرواحتيكم، بالعقل.	لا توجد	رجل يحمل جفنة الكسكس وعليها قطع اللحم والملاعق يضعها وسط جماعة من الأطفال.	متحركة من اليمين إلى اليسار	متوسطة	مقرية	05 ثا	14
التصفيق والزغاريد.	المغنية: جاني المرسول يا ما، من عناية نارو لهابة.	لا توجد	النساء جالسات في غرفة واسعة يصفقن لامرأة ترقص على انغام الفرقة الغنائية النسائية.	متحركة	عادية	جامعة	30 ثا	15
لا توجد	المغني: يغني موالا بدويا صحراويا يتحدث عن فضل الصلاة على النبي.	لا توجد	يظهر رجلان بالزي التقليدي يعزف كل منهما على الناي الخاص به، ثم يظهر المغني وبعده ضارب البندير بالزي التقليدي أيضا.	متحركة زوم إلى الخلف	عادية	أمريكية	30 ثا	16
غناء الفرقة النسائية يأتي من بعيد.	الصديق: كل شيء مبروك يا حسين.	لا توجد	يمدّ الحسين سبابته ووسطاه لصديقه ليضع عليهما الحناء ثم يلفهما بمنديل أبيض، ثم يكسر الحسين آنية فخارية بقبضة يده.	ثابتة	مقرية	مضخمة	12 ثا	17

18	10 ثا	متوسطة	عادية	متحركة	تممس والدفة ففففة فف أذن ابنفها ثم فسدل السفسر على وففها وفسض فففة فف الفرفش وفسف مفافة.	لا فوفد	لا فوفد	لا فوفد	موسفقى قافة من ففد	خافة
19	07 ثا	مضخمة	مقرفة	فابفة	ففسز الففسن القفاز عن فف فففة وفلفسها الفافم ثم فقفان.	لا فوفد	لا فوفد	لا فوفد	صوف والزفارفد	الففاء
20	10 ثا	فوف الففف ففافل الزاففة	مقرفة	فابفة	فسفل والففة الففسن ووالفة ففففة إلى الفرفة فففسل فوففة مع ابنفها ففففان	لا فوفد	لا فوفد	لا فوفد	الزفارفد	الزفارفد
21	20 ثا	فامعة	عافة	فابفة	فسقف والففة الففسن فف الففاء وفسل المفعواف وفف ففل المنفدل الفف على دم العفرفة.	لا فوفد	لا فوفد	لا فوفد	الزفارفد والففاء والفففف	الزفارفد والففاء

4.4. قراءة ففلففة فف اللقفاف المخرة:

من فلال ففلفنا للقفاف المخرة من الففلم، فف أن المخرة قد ركّز على كلّ مراحل العرس الففلففف الجزائري، وسفسفسر ففما فف فف أهم فلك المراحل وطفرفة فساول المخرة لها.

• الفففة:

اسفسل المخرة لقفاف العرس بأول ففراء مفس فف الزواف وهو الفففة، فف ففسفم عمر والف الففسن إلى قففر والف ففففة فافبا فف ابنفه لافنه، وففلسان معا فف ففاء الفف فزفهما الففلفف ففسافشان فف مسألة المهر، الفف فراه والف الففسن كبفرا لكنه سففعه من أجل سعاة ابنه، فف ففن ففون قففر على الأمر بكون الففوف مهمما بلف مقفارها ففف فف فففف فف فففف ابنفه، ومن فلال الفوار الفائر ففنفما، ففمكن للمشاهف أن ففرك أن فذه الفففة فف فففة ففلفففة، فلا الففسن المفعرف فف فرنسا، ولا ففففة الفف لافالف ففلمفزة ففلمان بالأمر، والافففار ففما هو افففار الآباء، ومن الوافف أن الاففاق قد فم ففن الففلن فف ففاب أف اسفسشارة للمفعفن بالأمر، وفذا كان شأن الزواف فف فف ماضف فف لا ففمكن للفل رؤفة زوففه إلا للفة العرس، وفذا ما ففكد أن "فظام الزواف والإفراءاف المفعلفة به فف الفزائر فف فففة ففافل ففن الفظام البطرفارفف والمصادر القرآففة" (kateb, 2001)، مماف فف أن هناك سلطة أبوفة ممزوجة بسلطة فففة ففففم إليها المجمع الففلففف عند الرغبة فف فزوفف ففل وامرأة، وإمعانا فف مفع فذا الزواف الصبغة البطرفارففة أهمل المخرة مرفة الزفارة الفف ففوم بما النساء، فف فف فف من المفعارف على أن الفففة "عمل فسوف فف فذهب أم الشاب لعائلة الففاة المخرة فف فففر رغفبها فف أن فرى العائلفن مفعففن، ثم ففأ مهمة الففال من فلال الففواف لففففد المهر" (Areski, 2004) وحرصا من المخرة على مفع الفابع الففلففف فف الفزعة البطرفارففة للعائلفن، فرى الففلن وهما ففلسان فف الففاء بلباسهما الففلففف على أفرفة ففلفففة فف ففاب فام لأي فرد آخر من العائلفن، وفف فلك إففاف فف فف العروس الفف كان فففسر أن ففخذ رأفها أو فسفسشار فف مسألة مفسرففة فسعلق بها، بفاصة وأنفا لافالف ففلمفزة مفسرسة، قد فكون لها رغبة فف ففام ففلفهما، ومن فلال أفااف

الفيلم ومشاهده النهائية سيكتشف المشاهد أن المخرج أدان هذا النوع من الزواج، حيث تهرب فتيحة من بيت الزوجية إلى بيت عائلتها، معلنة ندمها على هذا الزواج.



د: 03:10.

• عقد النكاح:

أعقب المخرج مشهد الخطبة بمشهد عقد النكاح، حيث اجتمع والدا العروسين مع الإمام وجماعة من الشهود لقراءة الفاتحة، استهل الإمام المجلس بالآية الكرّمة: "فانكحوا ما طاب لكم من النساء مثنى وثلاث ورباعا، فإن خفتم ألا تعدلوا فواحدة أو ما ملكت أيمانكم"، ثم اتجه مباشرة إلى صيغة القبول وقرأ الفاتحة، ونلاحظ أن المخرج لم يركز على كل الإجراءات المتبعة عند عقد النكاح، وإمعانا منه في منح الصبغة التقليدية لهذا الزواج يمكن للمشاهد أن يرى الرجال المجتمعين عند قراءة الفاتحة وكلهم بالملايس التقليدية، والغائب الأكبر عن هذا الجمع هو الحسين، حيث حضر والده نيابة عنه لإتمام العقد، وهو أمر معتاد في المجتمع التقليدي حيث ينوب عن الرجل موكله كما ينوب حسب الشرع عن المرأة موكلها لأن الزواج مسألة تم الجماعة لا الفرد، وهو الاهتمام النابع من رؤية العائلتين لمصلحة تخص كل واحدة منهما من هذا الزواج، قد تكون مصلحة اقتصادية أو سياسية، لكن الغالب أن تكون تلك المصلحة هي الرغبة في الاستمرارية، فالزواج في المجتمع التقليدي هو "وسيلة لإعادة إنتاج العائلة وضمان استمراريته عن طريق الإنجاب" (لبديري، 2005). يحدث ذلك دون إيلاء الاهتمام للاستقرار العاطفي للزوجين، بخاصة المرأة التي تعتبر وسيلة لإشباع رغبات زوجها الجنسية وإنجاب الأطفال والقيام بأشغال البيت.



د: 05:25.

• التجهيز والحمام:

بعد المرحلة الرسمية المتمثلة في عقد النكاح والتي كانت من اختصاص الرجال، جاء الدور على النساء ليتمنن مراحل العرس، والبداية كانت بخروج حورية والدة فتيحة إلى السوق لشراء الجهاز، ثم حمام العروس، حيث صور المخرج مخفل النساء داخل الحمام التقليدي، وهو المخفل المكوّن من عدد كبير من النساء مختلفات الأعمار، يسرن بخطوات بطيئة خلف العروس التي تأتزر مثلها مثل بقية النساء بمازّر تغطيهن ما بين الركبة إلى الصدر، وليظهر أن هذا مخفل عروس تسير شابتان في يد كل واحدة منهما شمعة موقدة، وفناة أخرى تحمل دلوا نحاسيا يحتوي معدات الاستحمام الخاصة بالعروس، وترافق هذا المخفل أغاني شعبية وأهازيج تمدح النبي صلى الله عليه وسلم، والغرض من هذا الحمام بالإضافة إلى تجهيز جسد العروس هو التفاجر بجمالها كيباض بشرتها بعد الخروج من مقصورة الاستحمام وهي تلفّ جسدها في منشفة وردية اللون وتضع على رأسها منشفة خاصة بالرأس تدعى البنيقة، ثمّ تسلمها المزيّنة لوالدتها وسط زغاريد النساء وتبريكاتهن. وعلى الطرف الثاني نشاهد العريس بدوره وهو يستعد للعرس في الحمام، لكن دون أيّ طقوس، حيث سلم جسده للمدلك المنهمك في سرد تفاصيل حياته، وهنا يظهر الاختلاف ما بين تجهيز العروس وتجهيز

العريس، حيث يولي الناس أهمية قصوى لتجهيز العروس، ويعتبرون ذلك طقسا احتفاليا، يدعو إلى التفاخر بجمال العروس وزينتها، في حين يكتفي العريس بالتوجه إلى الحمام الجماعي منفردا أو مع أصدقائه.

وفي لقطة موالية نشاهد المزيّنة وهي تواصل عملية تحضير العروس من خلال وضع قناع الشمع على وجهها ومنتف شعر حاجبيها وتكحيل عينيها وتسريح شعرها، وتنتهي هذه المهمة بالتلبس، حيث تلبس العروس فستانا تقليديا، أو ما يسمى بالقندورة القسنطينية، وإنما ذلك من أجل إعلان أمرين مهمين، الأول هو أن هذه الشابة عروس تستعد للانتقال من حياة إلى أخرى والثاني هو إظهار المكانة الاجتماعية لعائلة العروس التي تمكنت من تجهيز ابنتها بالثياب الفاخرة.



د: 11:35.

● حفلة الحناء:

تلي مرحلة الحمام ليلة الحنة، حيث تتوجه نساء بيت العريس إلى بيت العروس محملات بالهدايا كالعطور والملابس والأحذية، ويشاركن في احتفال الحنة، الذي يعد طقسا متجذرا في الثقافة المحلية الجزائرية، ولا يمكن لعرس تقليدي أن يتم دون هذه الخطوة، وفي اللقطة الخاصة بالحناء، اعتمد المخرج على لقطة مضحكة تظهر يد امرأة وهي تحضّب كفّ العروس بالحناء، وفي لقطة موالية يركز المخرج على ملامح العروس التي تزين جبينها بخيط الروح وتضع على رأسها محرمة الفتول دون أن تكون معصوبة على رأسها، وإنما مسدلة، وإلى حوارها تجلس والدتها التي تتلقى نقود المباركة من الحاضرات في منديل أخضر اللون، وعادة المباركة من أكثر العادات التي تطبق في ليلة الحنة، وغالبا ما تكون هذه المباركة المتمثلة في هبات نقدية تعبيرا عن المدعوين عن رغبتهم في مساعدة العروس التي يكون تجهيزها حملا ثقيلا على عائلتها.

ومن أكثر الأشياء المعبرة عن التقاليد الجزائرية الخاصة بطقس الحناء هو ارتداء العروس لخيط الروح وملابس ذات لون وردي، وهو لون معبر عن الفرح والحياة، مثل الكثير من الألوان الفاتحة لأن "الألوان الباردة تميل إلى الإيحاء بالهدوء والسكينة، بينما الألوان الحارة توحى بالعنف والعدوانية" (دي جاني، 1994)، وقد جلس خلفها طفل وطفلة يحملان شمعتين وخلفهما فرقة غنائية تردد أغاني تتغنى بالعروس وتهنئها بزواجها، بالإضافة إلى الغناء يحضر الرقص والزغاريد بقوة في حفلة الحناء حيث ركز المخرج على هذين الشكلين التعبيريين، اللذين يرتبطان بالإعلان عن الفرح.



د: 11:52.

● الزفاف:

في اليوم الموالي لليلة الحنة، يكون يوم الزفاف، وفيه تخرج العروس من بيت أهلها إلى بيت الزوجية، في موكب احتفالي مكون من السيارات المزيّنة وقريبات العروس وصديقاتها، حيث تتركب العروس في السيارة الأفخم وسط شابة ومغنية وفي المقعد الأمامي يركب حموها، وقد صوّر المخرج عادة مهمة في المجتمع الجزائري تتمثل في احتواء والد العريس لزوجته ابنة ببرزسه تعبيرا عن احتوائها ضمن أفراد عائلته، ويوصلها إلى غاية باب المنزل أين

تستقبلها حماها بالخليب وترشها والمرافقات لها بماء الزهر، والخليب هنا هو تعبير عن النقاء وماء الزهر هو تعبير عن الفرحة باستقبال العروس ومن يرافقتها. ثم يدخل الموكب بكل من فيه إلى القاعة الكبرى في البيت، في حين يبقى الرجال خارجا، أين تمّ المواد من أجل وليمة العشاء الذي صوره المخرج على عادة الجزائريين كسكسا باللحم، والمميز هو أن الجمع المتحلق حول المائدة كلّ من فيه سيأكل من جفنة واحدة. وفي الوقت الذي تكون النساء مجتمعات في الغرفة الكبيرة يرقصن ويغنين ويزغردن وأغلبهن يرتدين الملابس التقليدية كالكاراكو وسروال الشلقة، يكون الرجال جالسين خارجا متحلقين حول فرقة تؤدي الفلكلور الصحراوي والرجال يستمعون إلى تلك المواويل بهدوء.

• الدخلة:

في الوقت الذي تكون الجموع محتفلة تكون العروس في غرفتها وهي لا تزال بالفيستان الأبيض والطرحة، ومعها صديقتها تؤنسائها، ثم تُقبل حماها وتطلب من الجميع المغادرة لأن العريس قادم، في هذه اللحظة يقدّم المخرج صورة والدّة العروس وهي تمسّ في أذن ابنتها، ثم تضع صرة صغيرة تحت فراشها، وهذه العادة قد يكون تفسيرها حماية العروسين من السحر والحسد، حيث لا يفوت المخرج أن يركز على كف مرسومة فوق باب الغرفة، وهي الكف المعبرة عن دفع الحسد في المعتقدات الشعبية. ومثل هذه الأيقونات في الفيلم لها أهميتها البالغة في تقديم صورة المجتمع الذي يصوّره الفيلم "فإن وضع الشيء يحدد طبيعة إدراكه ويمكن الاستفادة من هذه الخاصية في تأكيد بعض الجوانب التي ينبغي لصانع الفيلم تأكيدها لخلق تأثير إيجابي معين أو بقصد معين، ينبغي منه هذا التأثير وهي مرونة تتيح لصانع الفيلم توظيفها بقدرة خلاقية وإمكانية إبداعية التي تعطي فهما بأن إمكانية خلق واقع فيلمي من الواقع الحقيقي تبدو ممكنة" (عبد الجبار ثامر، 2016).

وقبل التحاق العريس بعروسه في غرفتهما يصوّر المخرج صديق العريس وهو يخضب أصبعي العريس بالحناء، ثم يضع أمامه صحن فخارية مقلوبة فيقوم بضرها بقبضته ويحطمها، في رمزية لقوة الرجل وقدرته على إتمام الزواج على أكمل وجه، ثم يرافقه أصدقاؤه إلى مدخل الغرفة وهو يضع برنسا أبيض اللون. فيجلس إلى جوار عروسه ويلبسها خاتما، وهنا يكتشف المشاهد أن هذه هي المرة الأولى التي يرى فيها أحدهما الآخر، وهو الأمر الذي يتناقض حتى مع الشريعة الإسلامية التي تبيح للخاطب رؤية خطيبته الرؤية الشرعية، ثم يكتفي المخرج بسحب الكاميرا بشكل سريع من اليمين إلى اليسار.



د: 19:52.

يصوّر المخرج الحسين وهو يغادر الغرفة وأصدقاؤه لا زالوا خارجا ينتظرونه، في حين تسرع والدته ووالدة فتحة نحو الغرفة، تهنئان العروس بإتمام الزواج، ويصوّر المخرج والدّة الحسين وهي في الفناء تحمل المنديل الملطخ بدم العذرية ترقص وسط النساء اللواتي شاركنها فرحتها بفحولة ابنها وبطهارة زوجته العذراء، التي لطخ دم عذريتها المنديل الذي يشاهده الجميع في يد حماها، والعذرية في المجتمع التقليدي تعتبر ذات أهمية قصوى عند الزواج فهي تحيل بشكل مباشر إلى عفة المرأة وتربيتها لأن "عذرية الأنثى تدخل في سياق الهوية الاجتماعية للأنثى والتي تتباين حسب كل مجتمع" (بن سلامة و آخرون، 2005)، والمخرج لم يفته أن يصور المجتمع التقليدي في أدق تفاصيله المهمة بكل جزئيات جسد الأنثى بداية بتجهيزه وانتهاء بالتحقق من عفته، وهي ممارسات فيها من انتهاك الخصوصية الشيء الكثير واستباحة الأسرار الخاصة بالزوجين.



د: 21:14.

5. خاتمة:

- تعد التقاليد جزءاً من هوية المجتمع، والمجتمعات الحريضة على التميز هي تلك المجتمعات التي تحافظ على تقاليدها.
- العرس التقليدي مظهر من مظاهر التراث الثقافي اللامادي الخاص بالمجتمع، وذلك بما فيه من مظاهر احتفائية تعد من صميم العادات والتقاليد المتوارثة.
- اهتمت السينما الجزائرية بالعرس التقليدي فصوره العديد من المخرجين في أفلامهم.
- نقل علي غانم في فيلمه امرأة لابني العديد من التقاليد المرتبطة بالعرس الجزائري أهمها سلطة العائلة وسيادة قرارها بالنسبة للعروسين.
- اهتم المخرج بالعديد من التفاصيل التي تشكل الطقوس الاحتفالي من خلال العديد من اللقطات التي تتبع مراحل العرس بداية بالخطبة وعقد النكاح ثم تجهيز العروس، والاحتفال في الحمام، ثم ليلة الحنة، وبعد ذلك الزفاف وليلة الدخلة.
- إمعان المخرج في رصد التقاليد الجزائرية جعله حريصاً على استخدام الأثاث التقليدي كالزراي والمنسوجات التي استخدمت كأفرشة، والملابس التقليدية كمحرمة الفتول والقندورة القسنطينية والحية القبائلية، والكراكو وسروال الشلقة بالنسبة للنساء، والبرنوس الأبيض والعباءة والعمامة والطربوش بالنسبة للرجال، أما الحلبي فقد استخدم خيط الروح والحلي الفضية الأمازيغية.
- لم يغفل المخرج حتى تلك التقاليد التي تخرج عن إطار البقاة الاجتماعية من خلال تصويره لوالدة العريس وهي تستعرض المنديل الملطخ بدم العذرية. أو التقاليد التي تتجاوز ما سطرته الشريعة الإسلامية مثل تشريع رؤية الخاطب لخطيبته قبل الزواج.

6. المراجع:

- إبراقن، م. (1997). العناصر الدالة للغة السينمائية. حوليات جامعة الجزائر. 185،
- الجابري، م. ع. (1991). التراث والحداثة دراسات ومناقشات. بيروت: مركز الدراسات الوحدة العربية.
- الجزيري، ع. أ. (2003). الفقه على المذاهب الأربعة. (Vol. 2) بيروت: دار الكتب العلمية.
- الخولي، أ. ح. (1991). دراسات في علم الاجتماع العائلي. الاسكندرية: دار المعرفة الجامعية.
- ألكسان، ج. (1982). السينما في الوطن العربي. الكويت: عالم المعرفة.
- الوسيط، م. 614، 5. (2011). القاهرة، مصر: مكتبة الشروق الدولية.
- بردي، ص. (2018). التراث المحلي والوفاد في الهوية الثقافية الجزائرية، قراءة في إشكاليات المفهوم والممارسة. مجلة التعليم. 28، (15)
- بن سلامة، ر. & آخرون. (2005). التناكير والتأنيث (لجنس). أ. أبو زيد. Trad.)، بيروت: المركز الثقافي العربي.

- بوبكر وج. د.ت. (اللغة والهوية والعمولة بين اللغة والاصطلاح. Consulté le 04, 2021, sur https://www.arabiclanguageic.org/view_page.php?id=8985#:~:text=-%20عرّف%20القدماء%20اللغة%20بأنّها%20أصوات,%20يُعرف%20تأثيره%20ولا%20تُرى%20حقيقته.%20
- دباغ, م. (2001). التراث الفقهي بين الثبات والتطور. مجلة آفاق التراث والثقافة. 06, (32)
- دي جانيتي, ل. (1994). فهم السينما، السينما والأدب. ع. جعفر (Trad.). مراكش, المغرب: منشورات عيون المقالات.
- عبد الجبار ثامر, ر. (2016). نظريات وأساليب الفيلم السينمائي. الأردن: دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع.
- عبد الناصر, م. (2009). معنى الوطن. القاهرة: نخضة مصر للطباعة والنشر.
- غانم, ع. (1982). (Réalisateur). امرأة لابني. [Film]
- لبديري, م. (2005). الزواج والشباب الجزائري إلى أين؟. الجزائر: دار المعرفة.
- هدار, ر. &., مخلوف, أ. (2018). مكافحة الإرهاب بين مشكلة المفهوم واختلاف المعايير عند التطبيق. عمان: مركز الكتاب الأكاديمي.
- هلال, ع. أ. (2013). تاريخ السينما، صورة الجزائري على الشاشات الفرنسية. الجزائر: دار رافار
- . Areski, D. (2004). *sens et non sens de la famille algerienne*. paris: publisud.
- kateb, k. (2001). *la fin du mariage traditionnel en algerie (1876/1998)*. france: Bouchene.