جامعة محمد خيضر بسكرة

كلية العلوم الإنسانية و الاجتماعية

قسم الإعلام و الاتصال

مذكرة الماستر

علوم الإعلام و الإتصال

إعلام

سمعي بصري

رقم:

إعداد الطالب:

أحمد تونسي

يوم: 2021/06/26

صورة المجاهد في السينما الجزائرية

دراسة تحليلية سيميولوجية لفيلم الوهراني

لجنة المناقشة

نجيب بخوش	**أ. د.**	**محمد خيضر بسكرة**	**مقرر**

العضو 2	الرتبة	الجامعة	الصفة
العضو 3	الرتبة	الجامعة	الصفة

السنة الجامعية:2020-2021

إهداء

إلى أمي

خطة الدراسة

مقدمة

- إشكالية الدراسة
- تساؤلات الدراسة.
- أسباب الدراسة .
- أهمية الدراسة.
- أهداف الدراسة.
- منهج الدراسة.
- أدوات جمع البيانات.
- عينة الدراسة.
- تحديد مفاهيم الدراسة.
- الدراسات السابقة.

الإطار النظري

الفصل الاول : اللغة و الصورة السينمائية.

المبحث الأول : اللغة السينمائية.

- المطلب الأول: تعريف اللغة السينمائية.
- المطلب الثاني: أسس اللغة السينمائية.
- المطلب الثالث: عناصر اللغة السينمائية.

المبحث الثاني: الصورة السينمائية.

- المطلب الأول: تعريف الصورة السينمائية.

- المطلب الثاني: عناصر الصورة السينمائية.
- المطلب الثالث: المقاربة السيميولوجية للصورة السينمائية.

الفصل الثاني: السينما الجزائرية و محتواها.

المبحث الأول : السينما الجزائرية.

- المطلب الأول: نشأة السينما الجزائرية.
- المطلب الثاني: هياكل السينما الجزائرية.
- المطلب الثالث: معيقات السينما الجزائرية و حلولها.

المبحث الثاني: مضامين السينما الجزائرية.

- المطلب الأول: موضوعات السينما الجزائرية.
- المطلب الثاني: الثورة الجزائرية من خلال الأفلام السينمائية.

الإطار التطبيقي

- بطاقة تقنية عن المخرج
- بطاقة تقنية عن الفيلم
- ملخص الفيلم
- التقطيع التقني للمقاطع المختارة
- لقراءة التعيينية للمقاطع المختارة
- التحليل التضميني للمقاطع المختارة

نتائج

خاتمة

مقدمة:

لقد أوجد الإنسان وسائل و طرق عديدة تمكنه من الاتصال بغيره ، لكي يعبر لهم بها عن أرائه ، أحاسيسه ومعتقداته ، لكي يوصل إليهم نظرته للأشياء التي تحيط به و بالمواقف التي يواجهها هذا كله بغية التأثير في الآخرين من أجل أن يشاطروه أرائه و يؤمنوا معه بمعتقداته ، لذلك و على مدار ملايين السينين عمل هذا المخلوق على تحسين و تطوير تلك الوسائل لجعلها أكثر إقناعا و أسرع وصولا إلى عقل و إحساس المتصل معهم ، فأنتقل الإنسان من استعمال الرموز و الإشارات ، الطقوس الدينية و التصوير وصولا للغة المكتوبة إلى أن توصل لإنجاز أرقى الوسائل التكنولوجيا الحديثة من أقمار صناعية و شبكات اتصالية هدفها اختصار المكان و الزمان من أجل اتصال دائم و فعال و نحو أكبر عدد ممكن امن لأشخاص.

فاعتبرت الصورة أهم وسيلة اتصالية و أشملها و أقربها إلى فهم جميع الناس بغض النظر عن أجناسهم و فئاتهم و تباين لغاتهم ، فنحن باستعمال الصورة يمكننا من إيصال جزء كبير مما نريد إيصاله إلى الآخرين متخطين بذلك كل الحدود و العراقيل ، و من أجل هذه الميزة الخاصة و الهامة جدا أوجد الإنسان مكانة مميزة لهذه الوسيلة المتميزة فأوجدها و صورها منذ عهد الكهوف الأولى ثم طورها و صولا إلى عصر الأقمار الصناعية و الشبكات الرقمية فرغم إتقانه للمفردات اللغوية المنطوقة و المكتوبة و رغم تطويره للأساليب الرمزية بقى شديد التمسك بهذه الصورة بل وعمل جاهدا على تطويرها إلى أن جعلها تنطق و تتحرك مطلق عليها اسم السينما.

وتعد السينما من أهم هذه الوسائل الاتصالية التي ابتكرها الإنسان، نظرا لقدرتها الكبيرة على نقل أفكار وأحاسيس ومعاناة وقضايا الإنسان، وحتى الثقافة والمعتقدات وتداولها بين مختلف أفراد المجتمعات، ولقد عمل الإنسان على تطوير السينما منذ ظهورها في العالم، وخاصة

أنها و سيلة اتصالية اعتمدت بشكل كبير على الصورة، ولهذه الأخيرة الأثر البالغ والقوي في ذهن المتلقي.

شاء القدر أن تولد السينما الجزائرية كبيرة كما ولدت ثورتها، وكان ظهور الفيلم الجزائري ثوريا، إذ كانت تحت وطأة الاحتلال الفرنسي، فالأفلام السينمائية الجزائرية في تلك الفترة، كانت مواضعها نابعة من أعماق المجتمع الجزائري، وتتناول مختلف المواقف الصعبة التي مر عليها الجزائريون من ظلم وحرمان وتشريد، واستطاعت السينما الجزائرية آنذاك أن تفضح جرائم المستعمر الفرنسي، ونقلها بالصوت والصورة إلى العالم.

وقد حافظ الفيلم الجزائري على هذه الخاصية في المسار التاريخي للسينما الجزائرية التي صارت أفلامها المتلاحقة أيقونات ثورية تعكس روح الثورة الجزائرية، وأصبح الواقع الممزوج بالمد الثوري سمة أساسية للفيلم الجزائري الذي دفع بالسينما الوطنية الجزائرية إلى العالمية خلال فرتة السبعينات وهذه الفترة الذهبية للسينما الجزائرية، أعطت خصوصية للفيلم الجزائري يصعب تجاوزها فنيا.

كان من الضروري أن نقدم هذه التوطئة قبل الدخول في قراءة فيلم الوهراني للمخرج إلياس سالم عام 2014م، فهذه الأفلام في الحقيقة تريد تمرير رسالة إلى الجمهور ، إلا أن تفكيك و تشفير هذه الرسائل يستدعي دراسة عميقة تمكننا من فهم و إدراك نظام الدلائل و الرموز و الرسائل الكامنة الموظفة في هذا الفيلم ذلك أن انقطاع الفيلم الثوري السبعينيات عن شاشة السينما فقد خصوصيته الملحمية المبنية على الواقعية الثورية، لصالح أفلام جديدة مع مطلع الألفية الجديدة اعتمدت السير على حساب الزمن الثوري في السينما الجزائرية.

و لمعرفة موقع و مكانة صورة المجاهد سنستعين في هذه الدراسة على مقاربة التحليل السيميولوجي للفيلم ، و هذا باعتبار الفيلم منتوج ثقافي و اجتماعي يحوى مدلولات ظاهرة و مدلولات باطنة ، أين سيتم محاولة الكشف عن مختلف العناصر و الدلالات و المعاني

المتعلقة بالمجاهد الجزائري و التعبير عنه عبر الصور الموظفة في الصناعة السينماتوغرافية الجزائرية الثورية

و لتحقيق الهدف الذي تسعى إليه دراستنا سننطلق من أرضية منهجية و نظرية تمكننا من حسن التحليل في مرحلة لاحقة قصد الوصول إلى نتائج صحيحة و ذلك وفق خطوات منهجية و علمية متفق عليها ، حيث قسمت هذه الدراسة إلى فصل منهجي ، فصليين نظريين ، و فصل تطبيقي كما تتضمن هذه الدراسة أيضا مقدمة ، خاتمة ، قائمة المراجع و المصادر .

فيما يخص القسم المنهجي تطرقنا إلى إشكالية الدراسة و التي تفرعت عنها تساؤلات فرعية ، ثم حددنا أسباب و أهداف الدراسة لننتقل إلى تحديد منهج الدراسة و مصطلحاتها إلى جانب تقديم الدراسات السابقة.

أما فيما يخص الفصول النظرية فلقد تطرقنا في الفصل الأول إلى اللغة و الصورة السينمائية .أما الفصل الثاني بعنوان السينما

لننتقل مباشرة إلى الفصل التطبيقي و الذي تطرقنا فيه إلى تحليل بعض اللقطات من الفيلم تحليلا تعيينيا و تضمينيا بتطبيق مقاربة التحليل السيميولوجي للفيلم و صولا إلى النتائج العامة للدراسة و منه نهاية الدراسة بإذن الله.

1-إشكالية الدراسة:

إن القدرة الاتصالية للصورة تتمثل في كونها وسيلة للتعبير يستغلها السينمائي من أجل بث مشاغله و مواقفه اتجاه القضايا التي تهمه وتهم مجتمعه والتي تعكس بدورها البيئة التي تحيط به ،و هي زيادة على ذلك مساحة مشحونة بالرسائل التي تستهدف الجمهور المتلقي و تحاول التأثير فيه ، و اليوم تمثل السينما أسمى تمظهرت الصورة، فالصور العديدة المكونة للفيلم السينمائي تحاول نقل الواقع عن طريق معاني و معلومات و أفكار تعمل على إعادة تصوير الواقع بمختلف أبعاده الاجتماعية ، السياسية ، الثقافية ، و الإيديولوجية . إن السينما هي من الفنون الإنسانية التي تبنت نقل الواقع و عرضه بطرق درامية متكاملة ، حيث قدمت أفلام تناولت الحروب و الصراعات السياسية في العديد من الدول و في حضن الكثير من الأنظمة السياسية دون استثناء ، فالبداية الحقيقية للسينما تعود إلى 1895 ، حيث سجل الأخوان لوميير اختراعهما لأول جهاز يمكن من عرض الصور المتحركة على الشاشة في فرنسا من نفس العام ، فقد شهد الجمهور أول عرض سينمائي في باريس ، و من هذا التاريخ أصبحت السينما واقعا ملموسا توالت فيها استخدام التقنيات و الوسائل التكنولوجيا الحديثة إلى أن أصبحت بمفهومها الحالي ، فكانت السينما في بدايتها حكرا على العالم الغربي بما فيها أمريكا و الدول الأوروبية ثم انتشرت إلى كل بقاع العالم . هذا الانتشار السريع لموجة السينما في العالم جرف معه بعض الدول العربية التي خاضت تجارب محتشمة في البداية إلى أن أصبحت هناك سينما عربية قائمة بذاتها ، في حين تميزت السينما الجزائرية من حيث الولادة ، الهدف ، و المسار عن سينما الوطن العربي .

فولادة السينما الجزائرية كانت اولا على يد طاهر حناش الذي أخرج أول فيلم جزائري خالص سنة 1938 و ينتقد الوجود الفرنسي في الجزائر تحت عنوان ابواب الصحراء و كانت انطلاقتها الحقيقية نتاج تعاطف فنان كبير و هو الفرنسي روني فوتي الذي إلتحق بصفوف جبهة التحرير الجزائرية في الجبال و صور فيلمه الوثائقي التأسيسي " الجزائر تحترق "و شكل هذا الفيلم الوجه السينمائي للثورة التحريرية إلى جانب و وجوهها الفنية و الرياضية و

العسكرية الأخرى ، و لم تمضي سنة 1957 حتى تشكلت النواة الأولى لخلية الإنتاج السينمائي للثورة.

و بقيت السينما الجزائرية الوليدة وثائقية دعائية بالدرجة الأولى و لم تتحول إلى روائية إلا مع مطلع الاستقلال ، فعرفت السينما الجزائرية عصرها الذهبي نهاية الستينيات و بداية السبعينيات من القرن الماضي عندما أنجزت كلاسيكياتها الكبرى و كان من النادر أن يرى المشاهد فيلما خارج هذا الإطار إلا مع استثناءات قليلة جدا ، و حدث ما لم يتوقعه أحد و دخل الفن السابع الجزائري نفقا طويلا و تراجع الإنتاج خاصة مع إغلاق قاعات السينما بداية من ثمانينات القرن الماضي بسبب الأوضاع السياسية و الاقتصادية ، و رغم المحاولات الكثيرة لإنتاج أفلام خارج الإطار الثوري فإن هاجس الثورة عاد من جديد مع موجة إنتاج أفلام تتناول شخصيات ثورية تمجد فيها الثورة و المجاهد على غرار : مصطفى بن بولعيد ، احمد زبانا ، كريم بلقا سم و غيرهم ....، و جاءت احتفاليات اندلاع الثورة لتكرس هذا الاتجاه و تجعل من الثورة الصفة الملازمة للفن السابع في الجزائر ، لكن واجهت هذه الإنتاجات السينمائية موجة جدل و نقد واسع هذه الضجة الإعلامية و ما يرافقها من أراء وأراء مضادة حول السيناريو والإخراج أو تجسيد الشخصيات للأدوار الأبطال و تقييم مدى نجاح هذه الأفلام شجعتنا لمحاولة تناول صورة المجاهد في السينما الجزائرية لمعرفة ما تخفيه من معاني ورسائل ، وقع اختيارنا على فيلم الوهراني ، للمخرج الياس سالم الذي حاول تقديم صورة سينمائية غنية بالرسائل ، الرموز و الدلالات السيميولوجية وذلك عن طريق توظيف تقنيات و رسائل متباينة و لمحاولة فهم هذه الرسائل و الدلالات قمنا بطرح

الإشكالية التالية:

كيف جسد فيلم "الوهراني " صورة المجاهد الجزائري ؟

و للإجابة عن الإشكالية المطروحة حصرنا مجال البحث في جوانب محددة، و ذلك بطرح مجموعة من التساؤلات الفرعية التي تمثل الركائز الأساسية التي تقوم عليها الإشكالية .
التساؤلات الفرعية

- **: ما هي ملامح الصورة التي حاول الفيلم تقديمها عن المجاهد ؟.**
- **ما هي صيغ التعبير التي استعملت و وظفت في تصوير هذا الفيلم ؟**
- **ما هي الدوافع الكامنة وراء تقديم هذه الصورة الفيلمية للمجاهد لدى السينمائيين الجزائريين ؟**

2-أسباب الدراسة:

إن ختيارنا لموضوع دراستنا جاء لأسباب ذاتية و موضوعية تتمثل فيما يلي

أ-الأسباب الذاتية:

الرغبة في التخصص في ميدان السينما

اهتمامي بفن السينما باعتباره يجمع بين جمال الصورة وبلاغة الكلمة .

الرغبة في تقديم الإضافة المرجوة في حقل التحليل السينمائي للأفلام .

إعجابي بفيلم الوهراني و الصورة الجديدة التي قدمها عن المجاهدين

ب-الأسباب الموضوعية:

تعدد الأفلام السينمائية الجزائرية التي تعالج موضوع الثورة من زاوية متباينة.

.غياب الدراسات الأكاديمية التي تهتم بالمعالجة السيميولوجية للفيلم و اتجاه اغلب الدارسين إلى منهج تحليل المضمون.

ارتباط موضوع البحث مع طبيعة التخصص.

الحاجة إلى القيام بمزيد من الدراسات في إطار السينما الجزائرية.

3-أهمية الدراسة:

نظرا لأهمية الدراسة وما تكتسيه من قيمة علمية ، كونها تحاول الكشف عن أهمية الصورة ودورها في ترسيخ الأفكار في أوساط الجماهير المتتبعة للأفلام السينمائية ، وعليه لدراسة أهمية كبيرة و تتمثل فيما يلي :

ستكشف عن كيفية تناول السينما الجزائرية و معالجتها للأفلام الثورية و رصد دور المجاهد فيها.

محاولة دراسة السينما كنمط اتصالي مميز في نقل الأفكار و التعبير عن الآراء اعتمادا على رسائل دلالية و ضمنية.

محاولة فهم جادة للصورة السينمائية المحاول تكريسها عن المجاهد الجزائري .

التعرف على كيفية تناول السينما الجزائرية للأفلام الثورية .

4-أهداف الدراسة:

إن الهدف الرئيسي الذي تطمح الدراسة للوصول إليه يتمثل أساسا في محاولة فهم و كشف معالم الصورة السينمائية المكرسة عن المجاهد الجزائري من خلال:

التعرف على مدى واقعية الصورة التي حاول الفيلم تقديمها عن المجاهد.

إبراز مختلف صيغ التعبير الموظفة في تنفيذ هذا الفيلم.

معرفة ما مدى تطابق المشاهد الفيلمية المجسدة في الفيلم و ارتباطها بالواقع الاجتماعي و الثقافي للمجاهد الجزائري.

محاولة الكشف عن الدوافع الكامنة وراء تقديم هذه الصورة عن المجاهد

الكشف عن الخلفيات الايديولوجية التي تحملها الافلام

5-منهج الدراسة:

منهج يحتل أهمية كبيرة في البحوث الاجتماعية و الإنسانية ، لأنه يسعى عبر أدواته إلى اختيار كافة عناصر الظاهرة و التصرف معها ، بشكل يؤدي إلى استخراج العلاقات و الروابط الكائنة بينها ، و لقد عرفت الدراسات السينمائية و الدراسات المتعلقة باللغة السمعية البصرية مثل : التلفزيون عددا كبيرا من المناهج و المقاربات منها "المقاربة السيميولوجية " و منهج " تحليل المحتوى " و غيرها من المناهج التي تسعى إلى تفسير و تحليل وفك الرسائل التي تنتجها وسائل الإعلام.

فالمنهج هو عبارة عن جملة الخطوات المنظمة التي على الباحث إتباعها في إطار الالتزام بتطبيق قواعد معينة تمكنه من الوصول إلى النتيجة المسطرة ، و يعرفه محمد طلعت بأنه : وسيلة يمكن عن طرقها الوصول إلى الحقيقة.[1]

فالرسائل تحمل معاني ضمنية مختلفة يغفل عنها المتلقي ، و التي هي في الحقيقة مرتبطة ببعض المدونات الداخلية في تكوين البيئة التي نشأ فيه المتلقي[2]

للإجابة على الإشكالية المطروحة اعتمدنا في منهج البحث على استخدام مقاربة التحليل السيميولوجي التي تسمح لنا بالوقوف عند الدلالات الخفية و الضمنية للرسالة الفيلمية، و التي تسعى إلى الكشف عن أهمية وظيفة الصورة باعتبارها أداة إعلامية تحمل إبعاد دلالية خاصة .

قبل الغوص في مقاربة التحليل السيميولوجي ، سنتعرف ف في الأول على كلمة سيميولوجيا والتي تعرف على أنها : علم خاص بالعلامات ، هدفها دراسة المعنى الخفي لكل نظام

---

[1] -السيد احمد مصطفى عمر ، البحث العلمي :إجراءاته و مناهجه ، مكتبة الفلاح ،القاهرة ،2002 ، ص

[2] -السعيد بومعيزة، الرسائل و المعاني ، المجلة الجزائرية للاتصال ، العدد 13 ،جانفي -جوان 1996 ،صادرة عن معهد علوم الإعلام و الاتصال ،الجزائر ، ص198.

علاماتي فهي تدرس لغة الإنسان ، الحيوان و غيرها من العلامات و هي منهجية العلوم التي تعالج الأنساق الدالة.[1]

أشار هذا التعريف أن إلى السيميولوجيا علم يهتم و يدرس المعاني الضمنية و الباطنية للغات.

السيميولوجيا تهتم بثلاث مجالات أساسية و هي :

– **الدليل:** و هو حامل الدلالة و يتكون من الدال و المدلول و العلاقة التي تجمع بينهما اعتباطية

–الأنظمة والشفرات : وهي التي يعمل من خلالها الدليل وهي طريقة تنظم و تطور هذه الشفرات حسب حاجات و ثقافة المجتمع

–**الثقافة** : و هي التي تدور في خضمها هذه الشفرات و تتفاعل فيما بينها.

وفيما يخص المقاربة السيميولوجية فهي تبحث عن الدلالة الحقيقية لمحتوى الرسائل ، و هذا بمعرفة معناها الحقيقي و مضمونها الخفي ، و التحليل السيميولوجي حسب الناقد " رولان بارث " شكل من أشكال البحث الدقيق في المستويات العميقة للرسائل الإعلامية و الألسنية ، بحيث يلتزم فيها الباحث الحياد نحو الرسالة ، و الوقوف على الجوانب السيكولوجية و الاجتماعية و الثقافية التي من شأنها المساعدة في تدعيم التحليل.

و التحليل السيميولوجي يغوص في مضامين الرسالة و الخطابات الإعلامية ، و يسعى لتحقيق التحليل النقدي ، فهو تحليل كيفي و استقرائي للرسالة ذو مضمون كامن و باطن.

[1] –قدور عبد الله ثاني ، سيميائية الصورة ، مغامرة سينمائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم ، دار الغرب للنشر و التوزيع ، وهران ، 2005، ص34 ص35.

تحليل الافلام :

ويقصد بتحليل الفيلم تجزئة بنيته إلى مكوناته الأساسية ثم إعادة بنائه لأهداف تخدم التحليل و لهذا يجب في هذا السياق الانطلاق من النص الفيلمي » filmique texte le « و ذلك لتحديد العناصر المميزة للفيلم و بعد تجزئة الفيلم يتم تأسيس الروابط liens les بين مختلف العناصر المعزولة.[1]

. و لتحليل الأفلام يجب استخدام الأدوات و التقنيات التالية

- **الأدوات الوصفية:** و تضم هذه الأدوات تقنية التقطيع التقني ، التجزئة ، و وصف صور الفيلم شريط الصورة و الصوت
- **الأدوات الاستشهادية:** و تشمل على تقنية : نسخة من الفيلم و الوقف عند الصورة.
- **الأدوات الوثائقية :** و تشمل على المعلومات السابقة واللاحقة لبث الفيلم

وفي تحليلنا السيميولوجي لفيلم "الوهراني" سنقوم بمشاهدة الفيلم لعدة مرات من اجل رصد بعض الأفكار الرئيسية للفيلم ، و معرفة أهم التفاصيل و الأحداث بعده مباشرة نقوم بتحديد أهم المقاطع و ذلك باستخدام تقنية التصوير البطيء و الوقوف على الصورة بهدف فحص و معاينة و معرفة عناصر الصورة بدقة و التحكم في التحليل بقراءة الصورة قراءة خاصة ، بتحويل العناصر و الدلائل التي تحتويها الصورة إلى بيانات و عناصر مكتوبة ، فهذه المرحلة تسمى بالمرحلة الأولى في التحليل أي قمنا بتحديد المستوى ألتعييني بطرح السؤال كيف ؟ و تأتي بعدها المرحلة الثانية في التحليل إي تحديد المستوى التضميني بطرح السؤال لماذا ؟

إن الصورة السينمائية تحتوي على معنى تعييني للرسالة و على معنى تضميني، و هي تعكس سياق مرتبط بالبيئة الاجتماعية و الثقافية التي أخذت منه .

[1] فايزة يخلف : خصوصية الإشهار التلفزيوني الجز ائري في ظل الانفتاح الاقتصادي ، دراسة تحليلية سيميولوجية أطروحة دكتوراه في علوم الإعلام و الاتصال ، الجزائر ، 2002 ، ص28.

و يعتبر رولان بارث أول من وضع منهجية التحليل السيميولوجي للصورة و تقوم على مستويين أ: لتعييني و التضميني يتعلق النظام الأول بالمستوى ألتعييني بين الدال و المدلول في خضم الدليل ، أما المستوى الثاني : التضميني فيرتكز على العلاقة التي تربط الدليل (الدال + المدلول) بالمحيط الخارجي.

و سنقوم بالتعبير عن هذه المستويات من خلال القيام بعملية تحليلية نصية لفيلم "الوهراني" بإتباع أدوات التحليل الفيلمي ثم تحليل الصورة ، ففي المستوى ألتعييني نقوم بتحديد و وصف شريط الصورة، اللقطات و شريط الصوت أما في المستوى التضميني سوف نتطرق إلى تحليل الشفرات البصرية كحركات الكاميرا ، زوايا التصورية و سلم اللقطات و دلالات الصورة بالإضافة إلى تجسيد الشفرات السينماتوغرافية و التعمق في معاني الصورة و القيم الرمزية، و سنركز أيضا على المستوى اللغوي باهتمامنا بالنص الفيلمي سواء كان في شكله المنطوق أو في صيغة بيانات مكتوبة ، ثم نقوم بشرح و تفسير الأبعاد الدلالية و المعاني غير المباشرة للنص الفيلمي

6-أدوات جمع البيانات:

إن أدوات جمع البيانات هي تلك الوسائل المختلفة التي يستخدمها الفرد بغرض الحصول على معلومات حول الدراسة أو بيانات معينة .

أداة الملاحظة:

هي وسيلة يستخدمها الإنسان العادي في اكتسابه لخبراته ومعلوماته على أن يتبع الباحث في ذلك منهجا معينا، يجعل الباحث من ملاحظاته أساسا لمعرفة أو فهم دقيق لمظاهر معينة.

و قد استعملنا أداة الملاحظة كونها وسيلة لجمع المعلومات والحقائق من خلال مشاهدتنا المتكررة لفيلم الوهراني

7-عينة الدراسة:

نظرا لصعوبة دراسة مجتمع البحث ككل كونه يتطلب الكثير من الجهد و الوقت و الإحاطة بجميع مفردات البحث ، فإن الباحث عادة ما يستعين بالعينة لتسهيل مهمة البحث و العينة. فالباحث يختار مجموعة من الوحدات التي تمثل جزءا من المجتمع العام و يقوم بدراستها و الوصول إلى نتائج الدراسة ، فمرحلة اختيار و تحديد مفردات العينة جد هام في البحث.

و من هذا المنطلق فإن موضوع دراستنا يتناول موضوع الصورة السيميولوجية للمجاهد في السينما الجزائرية ، فمجتمع بحثنا هنا سيكون الأفلام الجزائرية التي تناولت الثورة الجزائرية و تجسيدها لصورة المجاهد و أفضل أسلوب لتحديد العينة في هذا النوع من الدراسات هو الأسلوب ألقصدي لأنه يعتمد على اختيار العينة بصورة قصديه أي الاختيار المباشر لمجموعة الوحدات ، و هذا من اجل أهداف تخدم موضوع الدراسة وخاصة أن طبيعة التحليل السيميولوجي تتطلب تعيين و تحديد اطر التحليل باختيار دقيق و محكم للموضوع ، وقد تم اختيار فيلم " الوهراني " و المتمثل في مجتمع البحث و هو من إخراج الياس سالم و المنتج في عام 2014 و قد تم اختيار هذا الفيلم كعينة بحثية للاعتبارات التالي:

- الفيلم له علاقة مباشرة بموضوع الدراسة.
- الحملة النقدية و الضجة الإعلامية التي رافقت الفيلم.
- أن الفيلم كان موجة و توجه جديد للإنتاج الجزائري ، حيث انه أول الأفلام التي تتعرض للحياة المجاهدين ،و تم عرضه بالتزامن مع مرور الذكرى 60 للثورة الجزائرية.

8-تحديد مفاهيم الدراسة :

لضبط تصور الدراسة، استوجب علينا الوقوف عند مجموعة من المفاهيم والمصطلحات والمتمثلة فيما يلي :

.**الصورة** : للصورة معاني عديدة في اللغة العربية ، منها التمثيل بالشيء أو التدليل على حقيقة هذا الشيء أو وصف أو تجسيد هذا الشيء .

صور الشيء : قطعه و فصله

صوره: جعل له صورا و شكلا و رسمه و نقشه

و صورة الأمر : صفته ، و يقال صور العقل كذا أي هيئه

وهي تدل على القدرة الإلهية في خلق البشر و تصوير الأشخاص في أحسن صورة و أفضل هيئة .

اصطلاحا: هي تمثيل ذهني للواقع أو إعادة محاكاته من خلال الرسم النحت اللوحات الزيتية و الفوتوغرافية ، السينما ، الكاريكاتور و كل الأشياء التي تسمح بالاتصال عن طريق اللعين كما تسمح بإعطاء معلومات و تتميز بمكوناتها

اما في السيميولوجيا فالصورة هي حامل المعنى و في نفس الوقت تعمل على الاتصال ت أو تقييم الاتصال و نجاح العملية الاتصالية تتم عن طريق قراءتين يقوم بهما المتلقي ، القراءة الأولى تكمن بالتأمل في الصورة و التمعن فيها و تدعى هذه بالقراءةالشكليةالجمالية، بينما يمثل الجانب الثاني في عملية فهم ما تريد أن تقوله فعلا الصورة بفك رموزها لاكتشاف معناه[1]

[1] -أحلام اونيسي ، صورة المجاهد في السينما الجزائرية ، دراسة تحليلية سيميولوجية لفيلم مصطفى بن بولعيد، مذكرة ماسترر في علوم الإعلام و الاتصال ، الجزائر ، 2015 ،ص .22

استخدمنا الصورة في دراستنا هذه من الجانب السيميولوجي أي مصطلح الصورة سيميولوجيا و تعني تصوير تماثلي و تشابهي للواقع المدرك للمجاهد الجزائري من خلال فيلم مصطفى بن بولعيد و ذلك للبحث عن دلالة الصورة و ربط الصورة بالواقع

لغة: "يفيد لفظ–الصورة– في اللغة العربية معاني عديدة منها "التمثيل لشيء أو التدليل على حقيقة هذا الشيء أو وصف وتجسيد هذا الشيء"، وكلمة الصورة إغريقية الأصل تعني ما يشبه وما ينتمي إلى حقل التمثيل، فهي تدل لغوياً على شيء ظاهري وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته، وجاءت هذه الكلمة من فعل صور

والمصور من أسماء الله الحسنى، وكما جاء في لسان العرب: "هو الذي صور جميع الموجودات ورتبها وأعطى لها كل شيء منها صورة خاصة وهيئة مفردة يتميزُ بها على اختلافها و كثرتها

فالصورة إذن مشتقة من الفعل صور "صورة" حمل لهُ صورة مجسمة، صور الشخص أو الشيء أي رسمه، وصفه وصفاً يكشف عن جزيئاته وصور الشيء تكونت له فكرة عنه.

المجاهد: فاعل من جاهد

مجاهد: من يجاهد , يناضل , يحارب

جاهد العدو: قاتله و كافحه

اصطلاحا : يعد مجاهد كل شخص شارك في حرب التحرير الوطني مشاركة فعلية , تحت غطاء حزب جبهت التحرير خلال الفترة ما بين 1954 و 1962

اجرائيا : كل من قاتل لإخراج العدو و المستوطن من بلده يعد مجاهد

و يصنف المجاهدون إلى:

– أعضاء جيش التحرير الوطني.[1]

– أعضاء المنظمة المدنية لجبهة التحرير الوطني.

– الأعضاء الذين استشهدوا في ميدان الشرف من الصنفين المذكورين من البندين الأول و الثالث من هذه المادة

السينما :هي كلمة لاتينية مركبة من كلمتين هما : الصورة ،المتحركة.

اصطلاحا : وهي مصطلح يشار به إلى التصوير المتحرك الذي يعرض للجمهور إما في أبنية فيها شاشات كبيرة تسمى دور السينما ، أو على شاشات أصغر وخاصة كشاشات التلفزيون . يعتبر التصوير السينمائي وتوابعه من إخراج وتمثيل واحد من أكثر أنواع الفن شعبية. ويسميه البعض الفن السابع . ،ركز هذا التعريف على الجانب التقني للسينما.

هي حشد جمهور في مكان واحد لمشاهدة صور متحركة ضخمة معدة مسبقاً للخروج باعتناق فكرة أو رسالة واحدة باستخدام وسيلتي إغراء وجذب هما: الجنس أو العنف أو كلاهما

التحليل:

تحليل لغة : حلَّل العقدة، فكَّها،

حلَّل الشيء: أرجعه إلى عناصره ، وحلَّل نفسية فلان : درسها لكشف خباياها، وتحليل الجملة : بيان أجزائها ووظيفة كل منها. كما فى الوسيط. واصطلاحا : على وجهين ، وجه العموم ووجه الخصوص. فعلى وجه العموم هو إرجاع ظاهرة مركبة إلى أبسط عناصرها أو أجزائها. وأما على وجه الخصوص فيستخدم فى علوم إنسانية وطبيعية كثيرة بمعان متعددة، لكنها جميعا ترتبط بهذا المعنى العام.

[1] أحلام اونيسي، المرجع السابق ، ص 23

وفى علوم الاجتماع يستخدم تعبير تحليل الصفة أو الجانب في الدراسات التي تستهدف إيجاد ذلك الجانب المتميز –من سمة معينة في مجموعة مدروسة من الناس ،على نحو ما يحدث في دراسة الثقافات المختلفة، وذلك لتحليل المعاني والصفات المشتركة المرتبطة بالقيم المختلفة.

9-الدراسات السابقة:

من المعروف عند إنجاز أي بحث علمي يقتضي وجود دراسات سابقة أو مشابهة يستعين بها الباحث في بحثه حيث أنها تساعد على التحكم في موضوع البحث في مختلف جوانبه كما تعتبر تكملة للدراسة التي يقوم بها الباحث ، و في دراستنا سوف ندرس الصورة السيميولوجية للمجاهد في السينما ، و لهذا اعتمدنا على دراسات تساعدنا في بحثنا و تتمثل في :

الدراسة الأولى:

صورة الاسلاميين في السينما المصرية ، من إعداد الطالب وليد قادري ، رسالة ماجيستر في علوم الإعلام و الاتصال ،لعام 2011 –2012 ،دراسة تحليلية سيميولوجية ا لفيلمي "عمارة يعقوبيان "و " مرجان أحمد مرجان " و الممثلان لعينة الدراسة

تدرس هذه الرسالة صورة الاسلاميين و ذلك ضمن سياق اجتماعي ، كما قدمت لنا هذه الدراسة بعض الطرق المنهجية لتحليل الأفلام ، خاصة و أننا في صدد إتباع منهج التحليل السيميولجي للفيلم و المعمول به في هذه الدراسة ، و فد تمحورت إشكالية الباحثة في السؤال عن :

ما هي معاني الصورة الذهنية التي تكونها السينما المصرية عن الإسلاميين من خلال ما تقدمه من معاني و دلالات و إيحاءات صريحة وضمنية؟

ويقصد بتحليل الفيلم تجزئة بنيته إلى مكوناته الأساسية ثم إعادة بنائه لأهداف تخدم التحليل و لهذ

معرفة الصورة التي حاولت السينما المصرية تقديمها عن الاسلاميين و هل هذه الصورة نابعة من واقع البلاد أم لها صلة بالتوجه الإيديولوجي الذي ينتمي إليه المخرج.

ولقد اعتمد الباحث على طرح مجموعة من التساؤلات الفرعية أهمها:

كيف تعالج السينما المصرية موضوع الإسلاميين؟

– ما هي الرسائل التي تنقلها السينما المصرية لجمهورها حول الإسلاميين ؟

– هل الصور المقدمة تعكس توجه النظام المصري تجاه الإسلاميين والأخوان المسلمين على وجه الخصوص؟

– ما هي الأفكار والخلفيات الإيديولوجية التي تتحكم في هذه الأفلام؟

و قد توصل الباحث إلى جملة من النتائج نذكر أهمها

عدم اختلاف الفيلمين في تصوير الاسلاميين حيث قدم كلاهما صورة نمطية سلبية جدا عن قيادات الاسلاميين ،شكلت ملامحها المظاهر الآتية: العنف، التطرف، التشدد والغلو، النفاق، كما انطلق المخرجين في تناولهما للإسلاميين الى الواقع المحلي المصري من خلال حركة اسلامية هي الجماعات الاسلامية و قدم تضمينات رمزية تشير الى ذلك.

.الدراسة الثانية:

شخصية البطل في السينما الجزائرية ، من إعداد الطالبتين وافية مرابط مسعود و ايمان بحيح ، رسالة ماستر في علوم الإعلام و الاتصال ،لعام 2018–2019 ،دراسة تحليلية سيميولوجية ا لفيلم "مصطفى بن بولعيد "" و الممثل لعينة الدراسة

و قد تلخصت إشكالية الباحثتان في السؤال التالي:

هل جسد فيلم مصطفى بن بولعيد شخصية البطل في السينما الجزائرية؟

و قد اندرج تحته مجموعة من التساؤلات الفرعية نذكر منها

كيف تمثلت شخصية البطل مصطفى بن بولعيد في من خلال الفيلم السينمائي الجزائري؟

.ما هي الأبعاد القيمية التي تتضمنها شخصية البطل؟

– ما هي متمثلات المكان والزمان في الفيلم السينمائي الجزائري مصطفى بن بولعيد؟

كيف ساهمت المؤثرات الصوتية والمرئية في إبراز شخصية البطل؟

. و من ابرز النتائج المتوصل إليها على مستو ى هذه الدراسة نذكر :

أن مصطفى بن بولعيد شخصية محبة لوطنها وشديدة التعلق به، ورفضه القاطع لكل الامتيازات والمصالح التي عرضتها عليه الإدارة الفرنسية, كما تميزت شخصية مصطفى بن بولعيد في هذا الفيلم، بالشجاعة والتصميم على بلوغ الهدف، من خلال الأعمال الثورية والمخاطرة بنفسه من أجل خدمة وطنه، ومساعدة المناضلين لضمان السيرورة الحسنة للثورة.

نستنتج أن أحداث فيلم مصطفى بن بولعيد ساهمت في رسم صورة إيجابية عن البطل مصطفى بن بولعيد، وترسيخها في ذهن المشاهد، وتنمية الروح الوطنية لدى الأجيال الصاعدة.

جوانب الاستفادة من الدراسات السابقة :

ترتبط هذه الدراسات المذكورة سابقا بموضوع بحثنا في كونها شاركتنا في اتخاذ نفس المنهج المعتمد و هو منهج التحليل السيميولوجي و تتفق كذلك الدراسات المعتمد عليها كون دراستنا هي تحليل الفيلم السينمائي باستخدام أداة مشتركة و هي مقاربة التحليل السيميولوجي لرولان بارث . و قد تناولت الدراسة الأولى صورة الاسلاميين في السينما المصرية و التي تشابهت مع دراستنا في كونها تدرس سياق اجتماعي جزائري أي واقع لا يبتعد كثيرا عن واقع بحثنا .

أما الدراسة الثانية شخصية البطل في السينما الجزائرية فقد تشابهت مع دراستنا في كونها عالجت موضوع عايشه المجتمع في فترة سابقة من خلال السينما الجزائرية و اختلفت من حيث نوع الموضوع المدروس .كذلك لاننس أن الدراسات كانت مرتكزا أساسيا في توجيهنا و تسهيل البحث عن مراجع دراستنا و المتعلقة بالصورة واللغة السينمائية.

الجانب النظري للدراسة

الفصل الاول : اللغة و الصورة السينمائية.

المبحث الأول : اللغة السينمائية.

- المطلب الأول: تعريف اللغة السينمائية.
- المطلب الثاني: أسس اللغة السينمائية.
- المطلب الثالث: عناصر اللغة السينمائية.

المبحث الثاني: الصورة السينمائية.

- المطلب الأول: تعريف الصورة السينمائية.
- المطلب الثاني: عناصر الصورة السينمائية.
- المطلب الثالث: المقاربة السيميولوجية للصورة السينمائية.

المبحث الأول : اللغة السينمائية.

المطلب الأول: تعريف اللغة السينمائية:

اللغة السينمائية لا تشير فقط إلى مهمة تحويل النص إلى تعبير بصري، بل هي اشتغال على إنتاج المعنى بالدرجة الأولى، وصنع الدلالة، من خلال زواية الرؤية واللون والتقطيع والتقديم والتأخير والإبطاء والإرجاء والتقريب وتقليب مساقط الرؤية في الحوارات، بالإضافة إلى المؤثرات البصرية والصوتية التي تتعاضد لتشكيل المعنى، اعتماداً على الصورة باعتبارها البنية الأساسية لتلك اللغة، ليس علامة مرئية وحسب، إنما كأيقونة وشفرة ودال ومرجعية، بمعنى أن اللغة المكتوبة وهي تنتقل من حاضنها اللساني تتضاعف دلالاتها ضمن أفقها السيميائي، بحيث تتصعّد الصورة المبسطة غير القابلة للتجزئة من حدّ الإبصار إلى مستوى الرؤية، أي تشكيل خطاب بصري بقواعد تركيبية، الأمر الذي يدفع الصورة إلى التماس بالطابع التركيبي أيضاً، وتحولها إلى كتلة مختزنة بالدلالات.[1]

إن السينما هي تعامل منظم مع الطبيعة يتم عن طريق تكتل أو تجمع منسق لخصائص سينمائية معينة تتميز بمجموعة من العلامات أو الإشارات، وهذا ما يجعل منها نظاما سيميائيا، أمّ الفيلم فهو مبدئيا صور لأشياء تتحول إلى لغة إذا شئنا من الدرجة الثانية، بمعنى أنها لغة ذات طابع وخصائص جمالية من نوع خاص ومختلف عن طبيعة الأنظمة اللسانية الأخرى، ومن هنا تأتي السينما بالضبط من حيث إيحائها وبإلحاح بفكرة وجود لغة من نوع جديد، اللغة التي تحوي في ذاتها إبداع واقع مجزأ والتي هي ذاتها محتواة داخل العمل الإبداعي الفني.[2]

يرى بعض السينمائيين أن مصطلح لغة سينمائية مفهوم انبثق عن الحركة النقدية التصحيحية المعاصرة في مجال النقد السينمائي ،والتي جاءت كرد فعل عن جهود التقليدين

[1] –مقال ل : محمد العباس في موقع /https://www.alquds.co.uk ، تاريخ زيارة الموقع /2021/05/22 ،على الساعة . 22:34

[2] –قدور عبد الله ثاني ، المرجع السابق ، ص 198.

من أمثال جون هوارد لوسون، وأندريه بازان، وبعض آراء سيرجي إيزنشتاين والذين حسب رأيهم لم يرو أن للسينما لغة، بل هي في نظرهم محاولة لالتقاط دقائق الواقع ذات الأبعاد المحدودة بواسطة آليات وعمليات ميكانيكية معقدة، وقد جسد مقولات هذه الحركة التصحيحية الناقد مارسيل مارتن بكتابة اللغة السينمائية وفيه عكس كل المظاهر التي قدمتها السينما في نصف قرنها الأول.

أما الدكتور محمود إبراقن في كتاباته الصادرة تحت عناوين : التحليل السيميولوجي للفيلم وهذه هي السينما الحقة فيرى العكس، إذ يعتبر بأن "المخرجين الانطباعيين في بداية القرن العشرين أشاروا إلى مفهوم اللغة السينمائية ضمنيا، يعد لويس دلوك السينما لغة عالمية ووسيلة تخاطب بين الشعوب، قادرة على الوصول إلى أي مكان [1]

إن مصطلح اللغة السينمائية مفهوم ظهر وبرز إلى الوجود النقدي مع الحركة النقدية التصحيحية المعاصرة في مجال النقد السينمائي، والتي جاءت كرد فعل على جهود التقليديين، وقد جسّد أسس هذه الحركة التصحيحية الناقد مارسيل مارتن بكتابه "اللغة السينمائية".

وإذا ما اعتبرنا أن للسينما لغة تعبيرية بالغة الكثافة، لها نظمها المجازية الخاصة المباينة لنظيراتها في الرواية والمسرح والشعر، وتعتمد كثيرا على عناصر مرئية وأخرى غير ملفوظة، لا يمكن التعبير عنها بسهولة في صيغة مكتوبة، فإن للفيلم لغة بالمفهوم الأعم والأشمل فهي وسيلة للاتصال ليس بالمفهوم الخاص الذي نصف به اللغة حين نشير إلى أنها أنظمة من الشفرات التي هي على درجة عالية من التنظيم.

في التعبير اللغوي تنفرد كل كلمة بدلالة تخضع للمعنى الذي تحدده الجملة، وكل جملة لها دلالة تناسب مجموع المفردات التي تكونها.

[1] محمود إبراقن، هذه هي السينما الحقة، ط1 ،بن غازي، 1995 ،ص63.

وهكذا فإن كل قراءة وكل عملية وصفية أو تحليلية هي نتاج متوالية من الجمل تتضافر فيما بينها لتحدد شيئا فشيئا عناصر الكل الذي يكونه الفكر بشكل تركيبي.[1]

وفي التعبير البصري، نجد الدلالة الفيلمية هي أيضا متوالية، لكن تنتظم هذه المتوالية بواسطة الصور، غير أن ما يميز هذه الخاصية عن مثيلتها اللغوية هو أن الصورة في حد ذاتها تشكل الكل، إنها تمثل الفضاء ومجموعة من الأشياء والعلائق المرئية في آن واحد.

وإذا كانت العلاقة بين الدال والمدلول في اللغة الطبيعية علاقة تباعد بين المضمون و التعبير، ففي المجال السينمائي، المسافة بين الدال والمدلول تكاد تكون ضيقة جدا. فالدال صورة، والمدلول هو ما ترمز إليه الصورة نفسها. هذه الصورة التي تظل تحمل معها الفرجة عبر مدلولها، وهي الدالة في نفس الآن، وهي تختلف عن العلامات الاعتباطية المشفرة للنظام اللغوي لأنها ليست شيئا آخر غير ما تحمله، أو ما ترمز إليه. إنه تنظيم للغة سينمائية، أي نوع من "النحو" الفيلمي، ليس نحوا اعتباطيا (على خلاف أشكال النحو الحقيقية)، وليس جامدا، بل إنه يتطور بسرعة تفوق سرعة تطور أشكال النحو الحقيقية.[2]

خلاصة القول أن كلا المجالين يتفردان بلغة تناسب وتوافق البناء الفني الذي يؤسس كيانهما، فإذا كانت الكلمات هي حجر الأساس في بناء لغة الرواية، فإن الصورة هي التركيبة الموافقة لهيئة اللغة السينمائية، هاته اللغة التي اختلف المنظرون والباحثون السينمائيون في تحديد كيفية ترابطها وانسجامها حتى تؤدي وظيفة مخالفة ومغايرة للمجال المقروء المعتمد في الأدب.[3]

---

[1] محمود إبراقن: ترجمةأحمد بن مرسلي: التحليل السيميولوجي للفيلم، (د. ط)، ديوان المطبوعات الجامعية،2006.

[2] محمود إبراقن، المرجع السابق، ص94.

[3] د. محمد فاتي صحيفة المثقف – قراءات نقدية، أدب ومسرح سيميائية، اللغة في الرواية والسينما.

إن السينما من هذا المنطلق ترتكز على اللغة السمعية البصرية التي توظف الصوت الصورة المتحركة أساسا لها، بينما الرواية تنبني على الكلمات الصامتة التي تسرح في خيال المبدع وتنجلي في رحابة ذهن القارئ، ففي حال الكتابة تظل الكلمات على الصفحات خرساء ولا حراك لها، وإن كانت الكتابة رسوما أو صورا لكلمات مدونة عن المنطوق، إلا أن قابلية النطق فيها هي للقارئ الذي يقرر مصير الكلمات نطقا ودلالة، وهذا يجعل الكتابة صورا جامدة لا تتحرك إلا بفعل المتلقي، ومن هنا تفترق الصور السينمائية بأنها حيوان ناطق ومتحرك فعلا ولا تختلف عن الإنسان الحيوان الناطق، وهذا أعطاها فعلا تأثيريا إضافيا.

المطلب الثاني: أسس اللغة السينمائية :

منذ بداية تاريخ السينما تمت مقارنتها باللغة الطبيعية وتبع هذا الاعتقاد أنها لغة لها قواعدها الخاصة ومونتاجها ونحوها الخاص أيضا، واستمرت مرحلة اللاوضوح في بعض المفاهيم ذات العلاقة بنظرية السينما، خصوصا أن النظرية الكلاسيكية لم تكن تمتلك إلا معرفة قليلة بعلم اللغة، وكانت بالكاد تؤهلها في عقد مقارنة سليمة بين مفاهيم هذا العلم وتطبيقاتها في مجال السينما.

لقد تطورت السينما بمعدل عجيب و خاصة في أشكال السرد السينمائي و بفضل آلات التصوير خفيفة الوزن و معدات تسجيل الصوت المحمولة باليد و التطورات التقنية الاخرى من جانب و بفضل الاسعار الاقتصادية لإيجار المعدات الجيدة انخفاض أسعار الفيلم الخام والتحميض والطبع.

كما عرفت السينما في الآونة الأخيرة انتشارا واسعا ، إذ أن المادة أو الخطاب السينمائي اليوم يستمد مقوماته من الواقع بصفة عامة والحياة الاجتماعية بصفة خاصة، كما أنها تحمل قيمتها وتصوراتها التي تنطبق على الواقع الملاحظ، وتتجلى خاصة داخل الأفلام المعروضة بكل ما تحمله من معاني متعددة ومختلفة، كما أن هذه المعاني تعد مضمونا رئيسيا يتشكل من اللغة السينمائية.

لم تعد السينما تراثا ولا فنا محايدا بل هي ككل فن تحمل بداخلها قيمها، ورؤيتها الخاصة بالواقع، ولغة عالمية تفوق أبجديات اللغات الحية في الانتشار والتأثير ،فتستعمل السينما في خطابها عدد كبير من الدلائل التي تأخذها من الواقع ،أي تستعمل إشكال خاصة بها و لا توجد عند غيرها ، و تستعين بأصناف دلالية أخرى و مدونات ثقافية أخرى و من الحياة الاجتماعية ،و هذه الدلائل تأخذ قيمتها الإيديولوجية و الدلالية في الفيلم إلا من خلال العلاقة التي تقوم فيما بينهما ، ومن خلال الدلائل و الأشكال الأخرى المستوردة ، إلى جانب الأشكال السينمائية الخاصة التي تحمل معاني متعددة ، فكل من الأشكال و المعاني المستوردة التي تولد من الأشكال السينمائية الخاصة هي معاني فيلمية وهذه المعاني التي تشكل محتوى اللغة السينمائية لها أسس رئيسية ترتكز عليها تتمثل فيما يلي:

الصورة والرموز والإشارات هي لغة القدماء، ولا تزال الصورة اليوم تعبر عن ألف كلمة، فماذا لو كانت صور متتابعة بحركات وإشارات وإيماءات؛ ولهذه الأسباب يفهم كافة البشر على الأرض باختلاف ثقافتهم الدلالات الرمزية للمشاهد، فبدأت السينما صامتة، ولا يزال إلى اليوم هناك أفلام قصيرة وروائية صامته والجميع يفهم مضمونها.

ومن يجيد استخدام لغة السينما يتمكن من كتابة قصة سينمائية وسيناريو قوي ومؤثر، وأيضًا يتمكن من إخراج الأفلام بسهولة وبحرفية. وعلينا إدراك عدة عناصر لمعرفة وإجادة هذه اللغة وشفرتها التي تتلخص في محورين أساسيين: الأول هو الإيجاز، والثاني الرمزية

1-الإيجاز:

يعرف الإيجاز في لغة السينما بأنه التركيز على الأساسيات في توصيل المعنى للمشاهد بأقل قدر من التفاصيل الدالة عليه، واختيار أهم العناصر المؤثرة والفاعلة في مجريات المشاهد

أ-استخدامات الإيجاز في التأثير:

يستخدم من الناحية التأثيرية في حذف مشهد، أو إخفاء تفاصيل أو معلومات لجذب المشاهدين، أو لزيادة الغموض الذي يمتع المتلقين ويلهب حماستهم ويدفعهم إلى المتابعة بتركيز أكثر، ويفجر العديد من التساؤلات ويزيد استخدام الخيال لتحليل المشاهد.[1]

ب-استخدام الإيجاز في التركيز:

ويأتي لاختصار الزمن بعوامل كسر حاجز الزمن، والاستغناء أو تلخيص الدلالات الضعيفة واختيار التفاصيل المهمة والمؤثرة فقط.

وللإيجاز قوة تأثيرية قوية على أحاسيس المتلقي، وذلك من خلال حثه على التفاعل الذهني والعاطفي مع أحداث الفيلم وتشويقه لمسار الحبكة الفيلمية، وأحيانا يتم استبعاد أحداث مهمة وأساسية في الفيلم نظرا لدواعي فنية أو رقابية أو دينية أو أخلاقية مع الإيحاء والتدليل على مضمونه بإشارة أو رمز أو شكل وبالتالي تفعيل دور المتلقي في قراءة المضمون. [2]

إن كل ما يحذف من تفاصيل، ينبغي أن يكون مفهوماً ضمناً، أو يُوحي بمعناه. وبهذا التأسيس لمعنى الإيجاز في اللغة السينمائية، والقواعد التي تحكمه، فإن دراسته تتضمن التّعريف بأنواع ثلاثة رئيسية له، هي: الإيجاز الفني، والإيجاز الدرامي، والإيجاز لأسباب اجتماعية أو إنسانية أو رقابية.[3]

ج-الإيجاز الفني:

الإيجاز الفني هو أحد متطلبات لغة السينما والسرد، فلا يمكن معايشة كل الأماكن التي يمر بها الشخصيات، ولا ترك الزمن الطبيعي للمشاهد في الواقع. وبالرغم من أن المشاهد

---

[1] https://sollywood.com.sa – صناعة الأفلام للمبتدئين.. كيف تجيد استخدام لغة السينما.

[2] محمد صبري، بيداغوجيا الدرس البلاغي البصري، أعمال الندوة الدولية الأولى، 26.25 مارس 2015، منشورات: مختبر البحث في البلاغة واللسانيات: كلية الآداب والعلوم الإنسانية . الجديدة .2016، ص: 66.

[3] -مقال ل : عمر الجوهري في موقع http://elsada.net تاريخ زيارة الموقع /2021/05/20 ،على الساعة . 02:17

افتراضية عابرة للزمن والمكان، فإن المشاهد في النهاية يلخص فكرة رحلة الشخصية من نقطة إلى أخرى حال عدم احتوائها على تفاصيل هامة

ويقصد به ذلك النوع من الإيجاز القائم على الطبيعة العامة للغة السينمائية. ويجري من خلاله اختيار أهم التفاصيل والأزمنة القوية، مع حذف الأزمنة الضعيفة.[1]

د-الإيجاز الدرامي:

هو أحد الأساسيات الدرامية، فهو يعمل على إيصال المشاعر بكافة أنواعها، حيث يركز المشهد على موقع ولا يركز على الآخر حتى يستقر لدى المشاهدين مشاعر القلق والحيرة والتساؤل عمَّا يدور هناك، وأيضًا استخدام الصوت في الإيجاز(صوت رصاصة من بعيد، صوت دقات على باب، صيحة لأحد الأشخاص). ويعدُّ هذا النوع من الضروريات الدرامية الهامة.

يعتمد الإيجاز الدرامي على إخفاء، أو حذف تفاصيل، أو أجزاء منها، تكون مهمة في حد ذاتها . عكس الإيجاز الفني . لكن هذا الحذف أو الإخفاء، هو الذي يضفي عليها قوة تأثيرية، يكون تأثيرها الكبير على المشاهد

هـ-الإيجاز المجتمعي والرقابي:

وهذه الوسيلة تضفي معنى يطلبه العمل، فيمكن عدم ذكر موضوع أو إلغاء مشهد دموي أو جنسي، والاكتفاء بالدلالة عليه، ويفهم المشاهدون هذه اللغة جيدًا. فيمكن تلخيص وإيجاز مشهد للقتل ببعض الدماء على السكين دون عرض مشهد لتمزيق السكين في الجسد[2].

2-الرمز:

[1] هاشم النحاس، نجيب محفوظ على الشاشة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة . 1985، ص: 84.

[2] محمد صبري، مرجع سابق، ص:69.

الرمز في اللغة الإشارة والإيماء، وهو في الاصطلاح الأدبي: " علامة تعتبر ممثلة لشيء آخر ودالة عليه، فتمثله وتحل محله.

وللرمز قيمة بارزة سواء في المجالات الإبداعية، حيث يوظف للتعبير عن مواضيع من خلال قناع أسلوبي يرتكز على الإيحاء والتضمين والإخفاء والحذف، وذلك لفتح المجال أمام المتلقي من أجل استكشاف عوالم النص ودلالاته البعيدة، واستنطاق أسراره وحمولاته العميقة. [1]

لكن في السينما يخالف الرمز المعنى المتداول المؤسس على ثنائية الغياب والحضور، والذكر والحذف، لأن الصورة في طبيعتها العامة تبرز وتجلي وتظهر، ولا تخفي أو تضمر إلا ما يطلبه السياق الفيلمي من حمولات وأبعاد ذهنية وفكرية وثقافية.[2]

هكذا يقوم الرمز السينمائي على عرض ثنائي الدلالة: دلالة مباشرة قريبة مستمدة من طبيعة المشهد وموقعه في أحداث الفيلم، ودلالة غير مباشرة وعميقة، مؤولة ومستنبطة من السياق العام للفيلم وما يضمره من خلفيات ثقافية وفكرية ومعرفية وواقعية.

وهذا التوظيف الفني والجمالي للرمز السينمائي يتطلب مشاركة ذهنية من طرف المشاهد، الذي يستبطن شفرات الرمز ويحلل أبعاده ومعانيه الإيحائية انطلاقا من تكوينه الشخصي وانطلاقا من مجموعة من العوامل التي تؤثر في تركيبته الاستيعابية لحمولة الرمز ودلالته، ومنها : " درجة الحساسية، أو الذكاء، أو التصور لديه . البيئة الاجتماعية أو القومية . المستوى الثقافي . الأيديولوجية والمعتقدات . خبرات الحياة وتجاربها.[3]

الرمزية هي دلالة الرمز ومعناه وقدرته التعبيرية التي تستقر في ذهن المشاهد وفهمه للصورة.

---

[1] محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية ، ط2 . 1999، ص: 488

[2]. سعيد علوش ، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني . بيروت، سوشبريس . الدار البيضاء،ط1 . 1985، ص: 101-102

[3] محمد صبري، مرجع سابق، ص: 71

أ-أنواع المعنى الرمزي:

ينتج المعنى الرمزي في اللقطة، أو الوحدة، نتيجة لتفاعل عنصريهما، سواء بالتشابه التماثل، أو بالتناقض وذلك بأن يربط المشاهد بينهما فيدرك الرمز الكامن في الصورة و إدراك المشاهد لهذا المعنى يقف على درجة التصور، أو الذكاء، أو على المستوى الفكري و الخبرة.

يمكن تقسيمه إلى ثلاثة أقسام

-**الرمز التشكيلي:** وهو الرمز الذي ينتج من التماثل، أو التناقض الشكلي، بين عنصرين في الصورة، أو بين عنصر موجود فيها، بينما يستحضر ذهن المشاهد العنصر الآخر .بمعنى أن تحتوي اللقطة، أو المشهد، على تكوين أو تشكيل لشيء ما أو حركة، فيرتبط ذلك بتكوين أو شكل لعنصر آخر موجود في الصورة نفسها.

-**الرمز الدرامي:** هو أنه يلعب دورا في تطور الحدث الدرامي وتفسيره. فإذا كان الرمز التشكيلي يعمل على المعنى وتعميقه بشكل رمزي، فإن الرمز الدرامي ينقل إلى المشاهد، أو يشرح له، معنى ما يفسر الموقف، أو يدفع الحدث إلى الأمام، أو يوحى بما قد يحدث مستقبلاً.

-**الرمز الأيديولوجي:** يعبر عن معاني، أكثر عمقاً، حيث تبرز أساساً وجهة نظر المخرج، إزاء معنى إنساني أو خلقي. كما تتصف بنظرة شمولية تتعلق بالحياة.[1]

[1] - شرف فهمي خوجة : الأسس الفنية لكتابة السيناريو و الإخراج التلفزيوني ،دار المعرفة الجامعية ، المعهد العالي للدراسات الأدبية بالإسكندرية ، مصر ،2011 ص 134.

3-الاستعارة:

الاستعارة " من المجاز اللغوي، وهي تشبيه حذف أحد طرفيه، فعلاقتها المشابهة دائما". وهي في المجال السينمائي " عملية استكشاف المجهول بمساعدة المعلوم[1]، وذلك بالاستناد إلى عملية المونتاج التي تساعد المتلقي على عقد مقارنات وتشبيهات بين الصورة المعروضة وما تحمله في الذهن من تأويلات ومرجعيات ودلالات غائبة، كون الاستعارة السينمائية هي في الأصل "[2]

فالمخرج لا يصور المشاهد واللقطات اعتباطا، بل يسعى إلى خلق إنتاج فني جمالي من خلال مشاهد مرصودة بشكل مباشر توحي إلى مغزى ومعاني أعمق وأشمل. وهذا ما يجعل المتلقي في عملية دائمة لقراءة وتحليل وظيفة كل هذه التقنيات التي تمنح الفيلم استعارات متعددة، منها ما هو مرتبط بالموضوع، ومنها ما هو مرتبط بالصورة، أو الصوت، أو اللون، أو الديكور، أو الموسيقى.

ولا يمكن قصر الاستعارة على فنون القول واللغة فقط، بل إن كل المجالات الإبداعية تحمل في طياتها دلالات مباشرة ودلالات عميقة وإيحاء ومجاز وتشبيه وحذف، الفرق الوحيد بينها هو أن كل مجال يقوم على وسيط معين يساهم في إيصال رؤية المخرج ودلالة الحدث وأبعاد الموضوع.[3]

وتتخذ الاستعارة، في السينما، أشكالا متعددة منها:

أ-الاستعارة التشكيلية: هي تلك التي تقوم على تشابه أو تناقض بين اللقطتين موضوع الاستعارة، وذلك من حيث الشكل الخاص بكل منهما.

---

[1] . علي الجارم و مصطفى أمين، البلاغة الواضحة، دار المعارف . لبنان، ص:72

[2] محمد صبري، مرجع سابق، ص: 77

[3] أندري كودرو، الاستعارة في السينما: مجاز أم خدعة بصرية، ترجمة : محمد عبد الفتاح حسان، المجلة المغربية للأبحاث السينمائية، العدد 7 . فبراير 2018، تصدر من طرف الجمعية المغربية لنقاد السينما، ص: 67

وتستخدم للربط الشكلي بين صورتين متشابهتين أو متضادتين، فحال عرض صورة لطفلة بسيطة وصورة لألعاب بسيطة، توحي للمشاهد بتأكيد معنى محددة. والعكس أيضًا، حال عرض صورة لرجل غاضب يتبعها صورة لمصارعة الثيران.

ب-الاستعارة الدرامية: هي استعارة تؤدي دورا تفسيريا في الدراما، وهو دور يتجاوز التشبيه أو التناقض الشكلي فقط بين شيئين أو عنصرين.

وتستخدم للتفسير والشرح، وتتم بتتابع صورتين لهما نفس الدلالة أو دلالة مختلفة.

ج-الاستعارة الأيديولوجية : تمثل نوعا أعمق من الاستعارة الدرامية، حيث تحمل، غالبا، وجهة نظر فلسفية أو فكرية، تتجاوز مضمون الدراما نفسها، لتوحي بمعان رمزية تتعلق بالحياة، أو الإنسان عموما، أو معتقدات معينة .[1]

4-الكناية:

الكناية في اللغة هي " لفظ أطلق وأريد به لازم معناه مع جواز إرادة ذلك المعنى"، وهي في الآداب العربية " صورة بلاغية تتلخص في استعمال اسم شيء بدلا من اسم شيء آخر متصل به اتصالا تاما". وتقوم الكناية أساسا على التلميح والتعريض والإشارة لفكرة أو موضوع انطلاقا من مبدأ يتجنب التصريح المباشر به. ويكون هذا التلميح من خلال استعاضة المتكلم عن القول المباشر من خلال الإشارة إلى أحد جزئياته أو صفاته أو خصوصياته التي تدل عليه.[2]

والكناية في السينما هي أسلوب يعتمد عليه المخرج السينمائي من أجل أيصال المعنى للمتلقي بطرق تلميحية تستلزم التكثيف والاختزال من خلال حذف التفاصيل والعموميات في المشاهد واللقطات السينمائية والإشارة إليها بشيء منها ومن مستلزماتها، "و نظرا لأن عملية

[1] ترايفور وايتوك، الاستعارة في لغة السينما، ترجمة : إيمان عبد العزيز، مراجعة : سمير فريد، منشورات المشروع القومي للترجمة . القاهرة . ع: 747، ط1.2005، ص: 53

[2] علي الجارم و مصطفى أمين، المرجع السابق، ص:153

صناعة الفيلم نفسها، مثل انتقاء زوايا التصوير، وتحديد البؤرة والكادر، تستلزم اختيار أشياء واستبعاد أشياء، فإن الفيلم يرتبط ارتباطا لا ينفصم بالكناية". [1]

ويمكن تقسيم الكناية في المجال السينمائي إلى نوعين:

أ-الكناية المعطاة: حيث يخلق السير الفعلي للأمور رابطة بين المفردة (اللقطة) المنتقاة وبين المشبه، وهي الطريقة نفسها التي ترتبط فيها الأشياء في العالم الذي نعيش فيه. إنها كناية اعتباطية عامة تنشأ من خلال ترابط الأحداث وتماسك الوقائع وديناميةالحكاية الفيلمية.

ب- الكناية السياقية: وتتعين الكناية السياقية من خلال سياق الفيلم، ومن خلال الاختيار الفني والجمالي للمخرج الذي يسعى إلى خلق رابطة معللة بين اللقطة المختارة وما تلمح إليه في السياق العام للفيلم.[2]

5-المجاز المرسل:

وهو في تعريفه اللغوي " كلمة استعملت في غير معناها الأصلي لعلاقة غير المشابهة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي أما في المجال السينمائي، فينطبق الكثير مما قيل عن الكناية على المجاز المرسل، فهو " يتضمن التكثيف من خلال الحذف، والمعاني البلاغية التي يولدها مستمدة من لا منطقية الحذف كما أن نظرتنا للكل تكون مشروطة بالقيمة التي نضيفها على الجزء المرتبط . إذا فالمجال المرسل في السينما يتأسس على الرابطة الوثيقة التي تربط الكل بالجزء، حيث يحل هذا الأخير محل الكل من خلال لقطات ومشاهد جزئية

[1] مجدي وهبة . كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان ناشرون، ط2. 1984 ص: 311

[2] تريفور وايتوك، مرجع سابق، ص105

وبسيطة في شكلها الفردي، لكنها توحي إلى مضامين أشمل ودلالات أعم مرتبطة بسياق الفيلم الجامع.[1]

يبقى أن نشير في الختام إلى أن البلاغة البصرية هي بلاغة غنية بالوسائل والأدوات المجازية الأخرى المقاربة لمجاز الأدب (كالتشبيه والإحالة والإضمار والمقارنة والقطع)، لكننا اقتصرنا على هذه الأدوات التي استعرضنا تعريفاتها باعتبارها أهم الملامح الحاضرة بكثافة في الأفلام السينمائية، ولكونها وسائل تساهم في نقل المشاهد من عالم العرض المباشر والدلالة التصريحية إلى واقع المشهد الرمزي والمعنى المجازي، وهذا ما يتطلب جهدا فكريا كبيرا من طرف المتلقي حتى يتمكن من مشاهدة الفيلم وقراءة أفكاره ثم تحليل أبعاده البعيدة.

المطلب الثالث: عناصر اللغة السينمائية:

إن الإخراج يحتاج إلى معرفة واسعة بخصوصيات السينما وعناصرها وتركيبها ومن بينها

1-الأوضاع الخاصة:

1-1-اللقطة:

اللقطة هي الصورة التي تظهر على الشاشة عند تشغيل الكاميرا، وتتعدد أنواع اللقطات حيث تختلف حسب حجم اللقطة وحسب المسافة بين الكاميرا والمشهد[2].

كما تختلف أيضاً حسب زاوية التصوير، وكذلك حسب طريقة واتجاه حركة الكاميرا ، ولكل لقطة مسمى ووصف متعارف عليه بين المخرج وفريق التصوير مما يسهل لغة التواصل والتوجيه.

[1] علي الجارم ومصطفى أمين، مرجع سابق، ص 110

[2] رستم ابو رستم ، جماليات التصوير التلفزيوني ،المعتز للنشر و التوزيع ، الاردن ، الطبعة الاولى ،2010، ص 14

نشير في البداية أنه لا توجد قواعد جامعة مانعة في مجال تحديد وظائف كل لقطة، فلكل فنان رؤيته وإبداعه، غير أن هناك قواعد اتفق عليها خبراء الإنتاج الفني، لكن لا يمكن اعتبارها مسلمات لكنها تخضع بشكل أساسي للغرض المصممة من أجله.

و لتكوين و اللقطة هناك عدة أسس فنية يجب إتباعها من أهمها:

- موضوع اللقطة.
- زاوية الالتقاط.
- التأطير.
- عمق المجال.

سلم اللقطات:

1-اللقطة القريبة جداً:

هذه اللقطة تركز على مساحة صغيرة من الهدف، مثل العيون في وجه شخص، والبعض يسمي هذه اللقطة للعيون باللقطة الإيطالية، والتي أخذت اسمها من سيرجيو ليون Sergio Leone في الفيلم الإيطاليThe Good, The Bad, and The Ugly

و تسمى ههذ اللقطة في السينما باللقطة المضافة ، لما تضيفه من بعد و عمق التشويق في الفيلم[1]

2-اللقطة القريبة:

[1] – منى الحديدي : اللقطة ، مجلة الإذاعات العربية ،شركة فنون للرسم و النشر ، تونس ، العدد 02 ، لعام 2000،ص 10.

في هذه اللقطة يملأ الهدف أو الشخص الصورة بشكل كامل، وتعكس المشاعر وردة الفعل على عمل ما، يتم الكشف على بعض الملامح الغامضة أو العناصر الضرورية لفك عقدة معينة في البناء الدرامي.[1]

3-اللقطة المقربة:

وهي اللقطة التي تؤطر جزء أساسي من الشخصية بغية الحصول على بعض التفاصيل.

4-اللقطةالأمريكية:

تعتبر هذه اللقطة نوعاً من أنواع اللقطة المتوسطة، وجاء اسمها من الأفلام الغربية بين 1930 و1940 حيث كان الهدف منها إظهار السلاح على جانب الشخص وحتى أعلى رأسه.[2]

5-اللقطةالمتوسطة:

هذه واحدة من أشهر اللقطات المستخدمة في السينما و هي تركز على الشخصية أثناء تفاعلها مع المحيط. هذه اللقطة بمثابة الفضاء الذي يشعر فيه المتفرج بعلاقة الممثل.[3]

6-لقطة الجزء الصغير:

هي التي تؤطر إلا جزء من الديكور ، تسمى أيضا اللقطة الوضعية ،و هي تستخدم لتقديم البطل و الشخصيات في وسط درامي جديد كتصوير مشاجرة

أنها اللقطة التي تتولى " معالجة مختلف الموضوعات و مدى مطابقتها مع السياق الاجتماعي و السياسي ،و هي التي تتولى التعبير الإيديولوجي عن كل القضايا المعالجة بطريقة من الضروري أن تكون مبسطة ، مفيدة و محترمة للغة السينمائية

[1] – منى الحديدي : مرجع سابق ،ص .11

[2] – سامي الشريف ،الإخراج الإذاعي و التلفزيوني ، مركز جامعة القاهرة للتعليم المفتوح ، القاهرة ، 2001 ،ص .46

[3] منى الحديدي : مرجع سابق ،ص .11

7-لقطة الجزء الكبير:

وهي التي تتولى تقديم جزء مهم من الديكور (مكان، زمان، جوّ الشخصيات، ظروف عامة) كالتركيز على منظر واحد من منظر مدينة

وأيضاً يسعى المخرج من خلالها لإبهار جمهوره بالمكان الذي اختاره ليناسب المشهد والموضوع ويمكن استخدامها كلقطة تأسيسية في بداية الفيلم .[1]

8-اللقطة العامة:

وهي اللقطة الواسعة التي تعطي المشاهد انطباعاً عن الزمان والمكان حيث يجري الحدث في المشهد، هذه هي أوسع لقطة في السينما، وتعطيها انطباعاً كاملاً عما نشاهده، فيظهر مثلا الشخص و ورائه خلفية المحيط، ويعكس أبعاد المكان ومحيطه.[2]

هذه اللقطة تفيد في إعطاء الجمهور معلومات عن المشهد قبل البدء بالحوار، فيمكنك من خلالها إخبار المشاهد عن المكان الذي تقع فيه الأحداث، وفي أي وقت، وكيف يعيش الأشخاص في الفيلم، وأكثر من ذلك، وطريقة تصوير هذه المشاهد ستعطي انطباعاً حقيقاً عن الفيلم.

1-2-زوايا التصوير:

إنّ الزاوية التي تصور بها الكاميرا الموضوع أو المنظر في غاية الأهمية ليس فقط لأن التنوع في زوايا الكاميرا يعطي للمشاهد مزايا عديدة إنّما يعطي كذلك نقاط رؤية متنوعة، وكذلك زاوية كاميرا معينة تنتج منظوراً متميزاً. فارتفاع الكاميرا أو انخفاضها أو حركتها و الإضاءة و الألوان والعدسات له تأثير درامي كبير، كما أنها تؤدي وظائف متعددة عليها اعتماد كثير، ويرجع ذلك إلى الفهم لهذه الوظائف وتأثيراتها وعن طريقها أيضا يتمكن

[1] منى الحديدي : مرجع سابق ،ص 12 ص 13

[2] سامي الشريف ،مرجع سابق ،ص .43

المخرج من تحديد وضع الممثل أو (الموضوع المراد تصويره) داخل الكادر الذي يساعد على متابعة ما يحدث على شاشة التلفزيون , كما لها تأثيرا على كيفية إدراك المتفرج لهذا الموضوع , ولحركته.

وهناك أنواع أو زوايا للتصوير من بينها:

1-الزاويةالعادية:

هي وضع الكاميرا في مستوى عين الموضوع تقريبا ونصور المنظر كما نرى الأشياء عادة في الطبيعة.

تستخدم للتعبير عن الواقع دون إضافة أي دلالات على الصورة[1].

2-الزاويةالمنخفضة:

تكون الكاميرا تحت مستوى العينين أي أسفل الشخص ولهذا فان الكاميرا تصور لأعلى في اتجاه الموضوع . وقد تستخدم اللقطات الواسعة كالعامة والبعيدة ، وقد تستخدم اللقطات القريبة ايضا ، وكل منها يعطي احساساً مختلفاً.

تعطي إحساسا للمشاهد بزيادة حجم الموضوع. و إحساسا بالعظمة وتظهر الشخص أكثر طولا وقوة

3-الزاويةالمرتفعة:

هي الزاوية التي تعلو فيها الكاميرا فوق مستوى العينين للشخص المصور ويكون الموضوع المصور منخفضا عن الكاميرا.[2]

هذه الزاوية مفيدة جدا عندما ترغب أن يرى المشاهد نظرة عامة على الديكور كما تعمل على تصغير الحجم والمكانة للشخصية حتى يبدو أقل من حجمه الطبيعي بهدف

[1] رستم ابو رستم ، مرجع سابق ، .8

[2] منى الحديدي ، مرجع سابق ص15.

الإحساس بالوحدة وانهيار القوة وفقدان المنزلة والتحقير والتقزيم والظهور في موقف الضعيف.

4-الزاويةالمائلة:

هي إمالة وضع الكاميرا في الزاوية المطلوبة.

تستخدم في مواقف عدم الاتزان وتعطي إحساسا بالترقب وعدم الواقعية لدى المشاهد.[1]

1-3-حركات الكاميرا :

1-حركة الكاميرا المُثبّتة على حامل ثابت:

الحركة الافقيّة البانورامية: وفيها تتحرك الكاميرا حول محورها الأفقي، في حركة استعراضيّة من اليسار إلى اليمين وبالعكس، فالغرض منها يكمن في متابعة ممثل يتحرك حركة أفقيّة وخلق وجهة نظر لشخص يفحص منطقة؛ باحثاً عن شيء محدد أو لربط موضوعين في لقطة واحدة.

الحركة الرأسيّة: حيث تكون حركة الكاميرا حول محورها الأفقي من أسفل إلى أعلى أو العكس، فيكون الغرض منها مثلاً لاستعراض مبنى مرتفع، أو لمتابعة حركة صاعدة، أو هابطة أو لخلق وجهة نظر لشخص يتطلّع إلى أعلى. [2]

2-حركة الكاميرا المُثبّتة على حامل متحرك:

حركة الكاميرا المحمولة باليد: وهي الحركة التي يحمل فيها المصوّر الكاميرا بيده ويتحرك لتصوير اللقطة، بحيث يمكن أن تكون حركة الكاميرا ناعمة عند استخدام عدسة ذات بعد بؤري قصير. وهي التقنيّة الأمثل لتصوير لقطة تعبر عن وجهة نظر شخص في حالة نفسية مرتبكة.

---

[1] منى الحديدي ، مرجع سابق ص. 16

[2] مقال ل لبنى المهدي على موقع https://e3arabi.com/ يوم الزيارة 2021/05/27 على 18:53

حركة الكاميرا المحمولة باليد على حامل: هُنا تكون الكاميرا موضوعة على جهاز ماص للصدمات، بحيث يتم استخدامها لمتابعة الممثل أثناء صعوده للسلالم والمرور من الفتحات الضيّقة. وهذه تكون مكلفة وتتطلب من المصوّر أن يكون مدرباً تدريباً عالياً.

الكاميرا المُثبتَة على رافعة: وهُنا تكون الرافعة صغيرة ذات ذراع يثبّت عليها الكاميرا؛ لمتابعة حركة مركَّبة رأسية محدودة، بحيث لا تتجاوز ارتفاع 12 قدماً. وعليه يتم تركيب هذا الذراع على حامل ثلاثي الأرجل أو منصّة متحركة. [1]

3-حركات الكاميرا المثبتة على منصّة:

حركة التتبّع (داخل الأستوديو): تكون الكاميرا مثبتة على منصّة ذات عجلات، حيث يوجد الكثير من الأشكال والأحجام المتعددة، تبدأ من الكرسي المتحرّك انتهاء بالتجهيزات الضخمة، فهي من الحركات الشائعة والأكثر استخداماً في تحريك الكاميرا بحرية كاملة داخل الاستوديو.

حركة التتبّع (خارج الاستوديو): تكون الكاميرا مثبتة على منصّة تتحرك على قضبان حديديّة، في اتجاه لتصاحب الممثل المراد تصويره، بحيث تتحرّك موازياً له و تكون سرعته ومسافته التي يقطعها اكبر من إمكانيّات الحركة الأفقيّة للكاميرا، بحيث يتمكَّن المصوّر من التقاط تفاصيل وردود فعل الشخص الذي يتم تصويره. وهي من الحركات الشائعة والأكثر استخداماً في تحريك الكاميرا خارج الأستوديو.

الحركة المصاحبة: حيث توضع هنا الكاميرا على أي نوع من المركبات، مثل السيّارة أو الشاحنة لِمتابعة ممثِّل يقود سيارته أو حتَّى يجلس داخلها مثلاً. [2]

2-الاوضاع الغير خاصة :

2-1-الشخصيات:

---

[1] لبنى المهدي ، المرجع السابق

[2] لبنى المهدي، المرجع السابق

تعمل الشخصيات على خلق صراع الذي ينمي العمل و يزيد من حركاته و تفاعله، ومن ثم يخلق التشويق فالشخصيات هي العود الرئيسي الذي يحرك العمل الفني، و ميول الشخصيات و اتجاهاتها هي التي تكون محض تصادم مع ميول و اتجاهات أخرى وهذا التصادم يولد الصراع كما هو معروف ويصنع الحبكة و التأزم وصولا إلى الذروة التي دائما ما تكون محض اهتمام المشاهد[1]

وتعد الشخصية الرئيسية محور كل الفيلم، فكل تصرفات وأفعال الممثلين الآخرين تصب في اتجاه الشخصية، تتبع الكاميرا تحركاتها بالتفصيل وبالتالي فإن حركة القصة تقترن بحركة البطل.[2]

إن الشخصيات هي القلب النابض في العمل السينمائي، سواء كانت شخصيات ثانوية أو شخصية رئيسية، وهي التي تخلق الفرجة للمشاهدين بالصراعات والأزمات التي تخلفها والحلول التي تسطرها، وهذا ما يدفع الكثير لتقليد تلك الشخصيات سواء في اللباس أو المظهر بصفة عامة أو الأفعال بصفة خاصة.

2-2-المكياج:

المكياج السينمائي هو ذلك الذي يستخدم أدوات اصطناعية وأخرى غذائية وغيرها؛ لأجل الحصول على تأثيرات سينمائية على الوجوه وأعضاء الجسم، من قبيل الجروح والثقوب والدماء وما إلى ذلك من مؤثرات بالوسع صناعتها عبر الألوان والأدوات المساندة للمكياج من قبيل الكريمات والزيوت، ومن ثم الإضاءة وما إلى ذلك من مؤثرات تسهم جميعها في خلق حالة جديدة من المكياج، يشبه ما تجدينه في أفلام الرعب والخيال العلمي على وجه التحديد.

---

[1] غديري وليد: صورة الاسلاميين في السينما المصرية دراسة سيميولوجية لفيلمي "عمارة يعقوبان" و " مرجان أحمد مرجان"، مذكرة لنيل شهادة ماجيستير في علوم الإعلام و الاتصال ،جامعة الجزائر3، الجزائر ، 2011-2012 ص 67

[2] رضوان بلخيري، سيميولو جيا الخطاب المرئي من النظري إلى التطبيقي، ط1 ،الجزائر: جسور للنشر والتوزيع، 2016 ، ص 76 .

لا يقتصر أداء هذا المكياج على الممثلين فحسب، ولا على المناسبات السينمائية والتنكرية، بل ثمة من بات يستخدمه في محافل اجتماعية عدة، وبخاصة الجيل المراهق وأولئك المفتونين بالفنون السينمائية

للمكياج السينمائي أنواع عدة منها المكياج العادي مكياج الشخصية و مكياج المؤثرات الخاصة (FX)[1]

2-3-الديكور:

يعد الديكور عنصرا هاما في عملية الإبداع السينمائي، فهو يساعد في استحداث البعد الدرامي المناسب، ويمكن اعتبار الديكور في معناه الواسع شخصية متخفية لكن دائمة الحضور هدفه في كل فيلم البحث عن البعد الدرامي الأفضل من أجل وضع المشاهد في إطاره الجغرافي و الاجتماعي المناسب ،فيعطي الديكور لمسة جمالية للفيلم[2].

وهو يختلف حسب نوعية المكان الخاص بالتصوير، وهو عدة أنواع: ديكور عصري وديكور تقليدي، فالفيلم الجذاب والمميز يستعمل ديكورا جذابا قادرا على إقناع المشاهدين.

2-4-الإضاءة:

هي عنصر فني درامي يقدم موضوع ما أو شخصية من خلال حصرها و عزلها في دائرة الضوء و الأجسام الصغيرة، مثلا يمكن أن تجلب الانتباه إذا توافرت لها الإضاءة من الأعلى، و الألوان الأنصع من ألوان الأجسام المحيطة بها كما يمكن للإضاءة أن تبرز شخصية أو موضوع معين من خلال تحريك الموضوع من المناطق المضلة إلى المناطق المضيئة؛ ولها القدرة على جعل تمثيل النص و الطبيعة و الجو المعنوي المحسوس، و تفيد الإضاءة في خلق الإحساس بالعمق المكاني، وفي خلق جو انفعالي.

---

[1] https://www.layalina.com/ المكياج السينمائي: تعريفه وأنواعه وطرق تطبيقه

[2] نسمة أحمد البطريق، الدلالة في السينما والتلفزيون في عصر العولمة، (القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، 2001 ،(ص262 ص 263

من هنا نرى أن استخدام الإضاءة له دور مهم في خلق الجو العام أي الحالة المزاجية أو التأثير النفسي الذي يجب أن تخلقه الصورة عند المشاهد بما يتناسب مع سير الأحداث و طبيعة المكان، أي انه يمكن جعل الإضاءة عاملا مهما للتأثير السيكولوجي في المتفرج.

2-5-الموسيقى:

للموسيقى وظيفة أساسية في الأعمال الدرامية والسينمائية، فهي تعطي للقصة جاذبية وجمالية أيضا، وتسمح للمخرج بالسفر بعيدا بخياله وتعبر عن عواطفه مختلفة، سواء كانت سعيدة أو حزينة وتوظف الموسيقى والمؤثرات الصوتية حسب نوعية المادة المعروضة.

و تساعد الموسيقى في تعميق الإحساس البصري للصورة السينمائية و تجميل الحكاية و تجعلها واضحة و منطقية و شاعرية أيضا ، فالموسيقى تكون مصاحبة أيضا للصورة و زخرفتها ، بإحداث توازن حسي للمتفرج ، و لها دور تأثير سيكولوجي.[1]

2-6-تصحيح الألوان:

التصحيح اللوني مهم جداً للفيديو ، لان الناحية اللونية لها تأثير كبير بشكل عام على قيمة العمل، فالألوان الغنية المشبعة توحي دائما بالثراء، كما يوحي التضاد بين الأسود والأبيض بالسمو والرفعة، فإذا أردنا محاكاة مظهر الفيلم السوداوي، فلا بد أن نبحث عن صورة أحادية اللون، وإذا أردنا أن نصور مشهداً نهارياً في الليل فإن لغة السينما تستدعي إضافة صبغة أكثر زرقة على مشهدك.

[1] عقيل مهدي يوسف، جاذبية الصورة السينمائية- دراسة في جماليات السينما- ، ط1 ،دار الكتاب الجديدة، المتحدة، بنغازي، 2001 ،ص28

هو محاولة تصحيح لون الفيديو الى وضعه الطبيعي فلو كانت الاضاءة عالية فتقوم بتقليلها او لو كانت الالوان باهته ستقوم بإشباعها و بعد ان تعطي الفيديو الطابع الطبيعي يأتي دور الـ Color grading وهو اعطاء الفيديو الطابع السينمائي في الالوان. تصحيح الأفلام لا يقتصر على الألوان الحديثة ولكنه ينطبق على أفلام الأبيض والأسود حيث هناك ما يسمى بضبط الرماديات.

المبحث الثاني: الصورة السينمائية:

المطلب الأول: تعريف الصورة السينمائية:

الصورة السينمائية هي لقطة بصرية سيميائية متحركة، مرتبطة بالفيلم والإطار وزاوية النظر ونوع الرؤية، وتخضع لمجموعة من العمليات الإنتاجية الفنية والصناعية ، فالصورة السينمائية علامة سيميائية بامتياز، وأيقون بصري ينقل الواقع حرفيا أو خياليا. ويعني هذا أن الصورة قد تكون متخيلا فنيا وجماليا، وقد تكون وثيقة واقعية تقريرية ومباشرة. ولا يمكن الحديث عن الصورة السينمائية إلا في علاقتها بالمستقبل أو الراصد الذي يتلقى هذه الصور، ويدخل معها في علاقات انتشاء وإدراك وتقبل ولذة حسية وذهنية وتمتاز الصورة السينمائية بفضائها الديناميكي المركب، وتتسم كذلك ببعدها الحركي والتعاقبي، علاوة على كونها عبارة عن لقطات ذات مستويات متنوعة، ترتبط بما هو لفظي، وبصري، وموسيقي، ورقمي.

وعليه، تتحول الصورة السينمائية إلى علامات لفظية وبصرية مختلفة، تنقل لنا العالم المرصود تعيينا أو تضمينا. وبالتالي، تستلزم التفكيك والتركيب، في ضوء سياقاتها الداخلية من جهة، ومعطياتها والمرجعية من جهة أخرى. فضلا عن ذلك، فقد ترد الصورة في شكل لقطات متتابعة ومتحركة ومتنوعة.[1]

[1] Ivynmichel , le cinema et ces techniques, nouvelle édition technique européennes, paris, 1982, p 266.

وقد شهدت الصورة السينمائية، في فترة ما بعد الحداثة، ازدهارا تقنيا كبيرا، وتطورا رقميا لافتا للانتباه، فقد أضحت علامة مميزة لا يمكن الاستغناء عنها، وخاصة مع تطور الحاسوب وتقنيات التصوير الرقمية، لهذا فإن الصورة تعبير فني وجمالي يعطي للفيلم السينمائي جاذبية، بفضل توظيف المؤثرات والعناصر المركبة له، لتصل إلينا في صورة جذابة نتفاعل معها ونتأثر بها.[1]

يمكن الحديث عن أنواع عدة من الصور داخل الفيلم السينمائي، فهناك الصورة الثابتة، والصورة المتحركة، والصورة الوقفة (Pause)، والصورة المتسلسلة، والصورة اللفظية، والصورة المرئية ، والصورة الرمز، والصورة الإشارة، والصورة الإشهارية، والصورة الصوتية، والصورة الضوئية، والصورة الموسيقية. بل يمكن الحديث أيضا عن الصورة الذهنية، والصورة الانفعالية الوجدانية، والصورة الحسية الحركية، والصورة البلاغية، وصورة الرصد، والصورة السينارستية، والصورة الفوتوغرافية، والصورة السينوغرافية إلى جانب صور أخرى، كصورة الممثل، وصورة اللغة، وصورة الحركة، وصورة الفضاء، وصورة الديكور، وصورة اللون، وصورة الإضاءة، وصورة الصوت، وصورة اللحن والموسيقى.

1-خصائص الصورة السينمائية :

الصورة لها قدرتها الفائقة في التأثير على متلقيها ، فهي تمثيل ،تجسيد ، مشابهة ، محاكاة وبهذا فهي تتفوق على الكلمة.

تعتبر الصورة عنصرا رئيسا في السينما و تظهر أهميتها في محاولتها للموازاة بين عالم الشاشة و العالم الحقيقي و ترجمته و يعد وهم المصداقية أحد خصائصها كما تعتبر الصورة السينمائية المادة الرئيسية للغة السينمائية و ذلك من خلال تركيبها و تكوينها لتدخل في علاقة مع الجمهور حيث تأثر عليه من عدة جوانب. [2]

[1] عقيل مهدي يوسف، المرجع السابق، ص19

[2] -عبد العزيز السيد ، الفيلم بين اللغة و النص ، دار المعارف ، القاهرة ، 2003 ، ص .87

تعتبر الصورة السينمائية هي الدال في السينما ، و هي على عكس اللغة اللفظية التي تعتمد العلاقة الاعتباطية بين الدال و المدلول إذ يقول كريستيان ماتز : " **إن الدال صورة و المدلول هو ما تمثلها هذه الصورة ، أضف إلى ذلك أمانة التصوير الفوتوغرافي التي تجعل الصورة جد مشابهة** " ، ومن هنا يمكن القول انه بفضل هذه العلاقة المتميزة بين الدال و المدلول التي يمكننا أن نصفها بالتلازمية في حضور الدال و المدلول معا تعتبر السينما أداة تعبير أكثر منها وسيلة اتصال.

ومثلما لاحظ كريستيان ماتز عن الصورة السينمائية بأنها : " ليست فقط ميكانيكية أو أيقونية ، و إنما هي صور متعددة تتألف من تعاقب عدة "صور، إذ من هذا المنطلق يمكن نحدد أربع خصائص وهي :[1]

الأيقونية: و تشير إلى علاقة قائمة على التشابه بين الدال و المدلول ، فالصورة :الفيلمية لها دراسة أيقونية كبيرة تجعلها أكثر إيحاء من غيرها .

النسخ الميكانيكية: الصورة هي نتاج عملية آلية فهي وسيلة لنسخ ميكانيكي للواقع

التعددية في الصورة : الصورة في السينما متعددة و مختلفة، حتى في الصورة الواحدة ،التي تستمر نتيجة تدفق الصور الفوتوغرافية ، فقوة تدفق الصور على الشاشة تعطي للمتفرج القدرة على حدس الحركة و المعز والاستمرار والتتابع والتداخل والتماسك والوحدة التي لا تتجزأ للفيلم

الحركية: وهي ميزة أساسية للسينما ،وهذا ما يميزها عن الوسائل التعبيرية الأخرى ،وخاصة بتحريك الكاميرا من مكان لآخر ، لأن فن الصورة السينمائية هو فن الحركة ، فنحن أمام توليد للمعنى مقترن بتوليد الحركة وتتابعه.

[1] محمد إبراقن: هذه هي السينما الحقة، مرجع سابق، ص59

كما للصورة السينمائية خصائص خاصة بها كثنائية الصوت و الصورة الحركة الفورية و التتابعية.[1]

المطلب الثاني: عناصر الصورة السينمائية:

الصورة السينمائية تتكون من عدة عناصر تترابط فيما بينها لتشكيل تلك الصورة الجمالية للفيلم السينمائي، وبدون تواجد تلك العناصر لا يمكن أن تكون هناك صورة سينمائية «فتتركب الصورة السينمائية من الإطار الذي لا يقوم على الاستعمال الجمالي ، ولكن على أنيقدم لنا وظائف عدة:

- يحد من نظرة المشاهد كي ينظم ويوجد إحساسه بالشيء.
- يحد من الإحساس الطبيعي، ويحقق الإحساس الجمالي.
- يفتح الاحتمالات غير الواقعية مثل: الحركة السريعة والبطيئة، المزج والتدرج، الحركة للخلف، التصوير الفوتوغرافي الثابت، تغيير شكل الصورة بتغيير البؤرة أو المترشح.
- فتكوين الصورة هو ترتيب عناصرها البشرية والمادية داخل الإطار أو الكادر بما تتضمنه .[2]

كما تعتمد الصورة السينمائية في تركيبها على اللّون الذييمكن أن نعرفه على أنه تفسير لحالات فيزيولوجية وسيكولوجية مرتبطة ارتباطا وثيقا بحالات النفس المتقلبة وأطوارها العميقة، من حب وكراهية وارتياح وطمأنينة وغيرها.

ولهذا فأهمية اللّون في الصورة السينمائية، وخاصة في اللقطات الخارجية، أنه ينقل إحساس مختلف عن الاماكن الداخلية مثلا.

1-دلالات الألوان في الصورة السينمائية:

[1] - Rogerodin: cinèma et production de sens , èdition Armand colin ,1990, pp32 -34.

[2] رضوان بلخيري، سيميولوجيا الخطاب المرئي من النظري إلى التطبيقي، مرجع سابق، ص 84-85

إن اللون لغة غير لسانية لكنها تماثل الأنساق اللسانية، وهو أحد المعايير التي تحكم من خلالها على الأشياء و له ثلاثة أبعاد و هي الحدة القيمة و الصبغة.

تتكون الألوان من ألوان أساسية لا يمكن الحصول عليها عن طريق مزج الألوان الأخرى وهي الأحمر والأصفر والأزرق ومن ألوان ثانوية، يمكن الحصول عليها عن طريق مزج لونين أساسيين من البرتقالي والبنفسجي والأخضر.

التأثيرات المرئية لكيفية خلط الألوان أو تطابقها أو تباينها مع بعضها البعض، تتضمن نظرية الألوان أيضًا الرسائل التي تتصل بها الألوان.كما نلاحظ فإن لكل لون معاني متعددة.

الأسود : السلبية ، القوة ، النشاط الجنسي، التطور، الأناقة، الثروة، الغموض، الخوف ، التستر وعدم كشف الهوية، التعاسة، العمق، الشر، الحزن، الندم، الغضب

الأبيض: الإيجابية، الحماية، الحب، التبجيل، النقاء، البساطة، النظافة، السلام، التواضع، الدقة، البراءة، الشباب، الولادة، الشتاء، الثلج، الخير، العقم، الزواج، الوفاة، البرد.

الأحمر: الغضب، العاطفة، الرغبة، الإثارة، الطاقة، السرعة، القوة، الحرارة، الحب، العدوان، الخطر، النار، الدم، الحرب، العنف.

الأصفر: الحكمة، المعرفة، الاسترخاء، الفرح، السعادة، التفاؤل، المثالية، الخيال، الأمل، أشعة الشمس، الصيف، الجبن، الخيانة، الغيرة، الطمع، الخداع، المرض، الخطر، الجنون.

البرتقالي: الفكاهة، الطاقة، التوازن، الدفء، الحماس، توسعية.

الأخضر: الشفاء، المثابرة، الوعي الذاتي، الفخر، البيئة، الصحة، التجديد، الشباب، النشاط، الربيع، الكرم، الخصوبة، الغيرة، قلة الخبرة.

الأزرق: الإيمان ، الروحانية ، الرضا ، الولاء ، تحقيق السلام، السكينة، الهدوء ، الاستقرار ، التناغم، الوحدة ، الثقة ، الحقيقة ، المحافظة ، الأمن، النظافة، النظام، السماء، البرد، الاكتئاب.

الأرجواني: النبل، الروحانية، التحول، الحكمة، التنوير، القسوة، الغطرسة، الحداد، الألفة.

البني: المادية، الإحساس، الأرض، المنزل، التحمل، الاستقرار، البساطة

الفضي: الثروات ، اللمعان ، طبيعية ،الاناقة

الذهبي: الثروة والإسراف، الرخاء، العظمة[1]

المطلب الثالث: المقاربة السميولوجية للصورة السينمائية :

تعد فترة الستينات من القرن الماضي بداية المقاربة السميولوجية المتعلقة بدراسة السينما بصفة عامة، والصورة السينمائية بصفة خاصة، و من أهم هؤلاء السينمائيين الذين اهتموا بسميولوجيا السينما نذكر "كريستيان ميتزط و "جان ميتري" و "بتيتيني".

وحسب كريستيان ماتز، فإن الخطاب السينمائي يتشكل لدى المتلقي وفق خمسة مستويات والتي يعتبرها خمسة مستويات من التشفير في الاتصال السينمائي وهي : الإدراك بوصفه نظام مكتسب يختلف من ثقافة إلى أخرى .[2]

التمييز بين مختلف الأشياء البصرية و الصوتية التي تظهر على الشاشة .

مجموع الرمزيات والمعاني الإيحائية الناجمة عن الأشياء أو عن علاقات الأشياء بعضها ببعض مجموع البنيات السردية الكبرى كما تدرس السميولوجيا شكل المضمون، ويعني هذا أنها لا تهتم بالسياق الخارجي والحالات المرجعية، بل تركّز على الداخل النصي، وما يهمها أكثر اهتمامها بالكيفية أي كيف يقول الفيلم ما يقوله، إذا تنصت السميولوجيا إلى مختلف التقنيات و الآليات الفنية والجمالية واللغوية التي تساهم في تحقيق الدلالة.[3]

[1] مقال ل عبد الهادي الهاني https://radyf.com/ معاني الالوان في السينما تم الزيارة يوم 2021/06/01 على 21:52

[2] مقال ل جميل حمداوي على موقع صحيفة المثقف https://www.almothaqaf.com/ تم الزيارة يوم 2021/06/02 على 20:36

[3] مقال ل جميل حمداوي المرجع السابق

ومن هنا تستند سيميولوجيا السينما بصفة عامة وسيميولوجيا الصورة السينمائية بصفة خاصة إلى مجموعة من المستويات لمنهجية التي نرتبها على النحو التالي:

1-مستوى المادة الفيلمية: عندما نريد تحليل المادة الفيلمية سميائيا، فلابد من التوقف عند الحبكة السردية لقراءة أحداث القصة، بعد تقطيع الفيلم إلى لقطات وصور ومشاهد ومقاطع ومتواليات معنونه، ثم نلخص أحداث كل مشهد سينمائي، وهكذا مع باقي المشاهد الفيلمية الأخرى، ويمكن لنا أيضا تحديد اللحظات السردية الأساسية: البداية – الوسط – ثم النهاية، وبعد ذلك نتناول مختلف التراكيب السردية التي ينبني عليها الفيلم، بالتوقف عند عالقة الذوات أو العوامل بالمواضيع المرغوبة فيها اتصال وانفصال مع تبيان مختلف العوامل السينمائية، وبرامجها السردية التي تقوم على أربع عمليات متكاملة .

2-مستوى الخطاب الفيلمي: هنا نطبق آليات جيرار جنيت في علم السرد، كما طرحها في كتابه وجوه ثالثة ، كأن ندرس المنظور السردي أو وجهات النظر الذاتية والموضوعية، الداخلية والخارجية، بدراسة مختلف الاصوات الفاعلة في الفيلم

3-مستوى التقنيات الفيلمية: لابد للمقاربة السميولوجية أن تتوقف عند التقنيات السينمائية والآليات الفيلمية لدراستها وتحليلها وتفكيكها وتركيبها، كأن نتوقف مثال عند طبيعة الصورة السينمائية لدراستها كًما وكيفا بنية ودلالة ، مع تبيان أنواع اللقطات وتحديد زاوية النظر ، ويمكن التوقف إلى عمليات التقطيع والمونتاج والميكساج واستنطاق مختلف الدلالات التي تتضمنها الاضاءة الفيلمية، ويعني هذا كلّه ضرورة استنطاق دلالات التقنيات والاليات التي توظف في إنتاج الصور واللقطات عبر الفيلم المعروض

4-مستوى التلفظ الفيلمي: هذا المستوى يقوم برصد العلاقات اللفظية بين المرسل والمستقبلّ ، أو بين الفيلم والجمهور، بالتوقف عند مختلف القرائن والمؤشرات والمعينات اللفظية مثل: الضمائر، أسماء الإشارة، وظروف الزمان والمكان، وأدوات التملك، مع استكشاف الأصوات المندمجة وغير المندمجة، وتبيان دلالات ذلك، والمقصود بهذا كلّه

أنّ الجمهور يستقبل مجموعة من الصور مع أصواتها، فيحاول فهمها وتأويلها في إطار سياقها الثقافي والاجتماعي والحضاري، كما يستكشف مختلف دلالات الصورة التعيينية والإيحائية.[1]

2-مستويات الدلالة الإيديولوجية للصورة السينمائية:

لقد كان تأثير السينما على الجمهور شديد الفاعلية، ودورها الحقيقي لا يقتصر فقط على مجرد التسلية، أو على كونها أداة ترفيهية، بل يتسع أفقه ليشمل جوانب حياتية مهمة ومؤثرة في المجتمع.

يؤكد ماتز في كتابه اللغة والسينما أن الفيلم ليس نموذجا من السينما فقط هو نموذج من الثقافة أيضا، لأن الفيلم عبارة عن نسق من الرموز هما نتيجة مجتمع ما من أفكار ومعتقدات يعاد صياغتها في عدد من الأشكال الفنية منها الأفلام.[2]

يكمن السر الإيديولوجي للفيلم في وجهة نظر المخرجين حول موضوع ما، فالفيلم السينمائي مثله مثل أي منتوج ثقافي يخضع في نهاية المطاف إلى ثقافة المجتمع ومحدداته المرجعية في التفكير وهذا ما يسمى بالجوهر الإيديولوجي للفيلم، إذا فالخطاب الإيديولوجي لا يمكن فصله عن الدلالة السينمائية بصفة عامة بمختلف ما تشير إليه من صورة، صوت، حركات الممثلين ،اللباس، حركات الكاميرا، فكلها حساسة للإيديولوجية وبإمكانها أن تعبر عنها.

وعموما على مستوى الدوال السينمائية يحتمل وجود رموز إيديولوجية، أما على مستوى المضمون أي مجموع المدلولات أو كما يسميه كريستيان ماتز "المادة الإنسانية" فلابد أن تحمل الرسالة الإيديولوجية للسينمائي ومعتقداته الوجودية"، كما يؤكد هذا أغلب السيميائيين

[1] غديري وليد: صورة الاسلاميين في السينما المصرية، مرجع سابق ص94

[2] – غديري وليد: صورة الاسلاميين في السينما المصرية ن مرجع سابق، ص 102

،بأن القراءة المعمقة للرسالة السينمائية واستكشاف دلالتها وقيمتها الرمزية تتم من خلال الدلالة التضمينية أي المدلولات.[1]

وعلى عكس من ذلك حاول غوتي أن يعارض هذا الإجماع قائلا: «إن الو صول إلى المعاني لإيديولوجية يتم عبر الدال وليس كما يعتقد المشاهد أنه يتوغل في معاني الصورة من خلال المدلول"[2]، ويقصد بالدال كل ما تلتقطه الكاميرا أما المدلول فهو القراءات الذهنية التي تختفي وراء الايقونات البصرية والصوتية.

ومن جهته يقول كريستيان ميتز:"أن الدلالة الفيلمية تتشكل في كل لحظة من لحظات أي فيلم بحيث نجد لحظة دال و لحظة مدلول .[3]

وللعملية السينمائية أيضا بحسب ماتز ومنظرين سينمائي آخرين، نتائج إيديولوجية تتمثل في جعل المتفرج في وضع الخاضع لهيمنة خيالية مسيطرة وتتجلى الإيديولوجية في الفيلم السينمائي على مستويين:

2-1-مستوى الإيديولوجية الصريحة:

وهي تظهر في أفلام دعائية مباشرة التي تكون سهلة الكشف عن محتواها الخطابي التحريفي.

2-2-مستوى الإيديولوجية المتوارية أو غير الصريحة:

إن هذا المستوى من الطرح الإيديولوجي يتطلب تعمقا في النظر، ونفاذا من البصر واستغراقا في البحث عن مجمل العناصر التي تؤسس للخطاب الفيلمي وذلك من خلال الرواية الفيلمية في البحث وأطوار الحبكة القصصية وغيرها من المؤشرات التي لا تبدو واضحة في البداية .

---

[1] محمود إبراقن: هذه هي السينما الحقة: مرجع سابق، ص10

[2] غديري وليد: صورة الاسلاميين في السينما المصرية، مرجع سابق، ص109 -110

[3] .christian (metz) , language et cinema , (S,D), Albatros, coll. ça cinéma, Paris, 1977. P.120

فليس صدفة أن يعمل المخرج على عنصر دون آخر، ولا على لقطة دون أخرى ولا حتى عن شخصية دون أخرى، إن كل ذلك يدخل في عمليات مقصودة تهدف في إلى تقديم وجهة شخصية من الإيديولوجية بطريقة خفية ومتوارية.

خلاصة الفصل:

من خلال هذا الفصل ، نستطيع أن نقول أن السينما مجال واسع ، فهي تلعب على قلب الحقيقة المراد إيصالها للجمهور التي بدورها تركز على كل من الصورة و اللغة السينمائية ، خاصة وان الأفلام السينمائية تختلف بالتنوع في إنتاج المعنى و الدلالة ، و نلاحظ هذا التنوع من خلال اعتماد حركات الكاميرا و زوايا التصوير المختلفة كذلك الديكور و الإضاءة فهما يختلفان من حالة إلى أخرى و كذا من مخرج إلى أخر، فدراسة اللغة و الصورة السينمائية تمكننا من فهم المضامين و الدلالات الظاهرة و المخفية في الافلام.

الفصل الثاني: السينما الجزائرية و محتواها.

المبحث الأول : السينما الجزائرية.

- المطلب الأول: نشأة السينما الجزائرية.
- المطلب الثاني: هياكل السينما الجزائرية.
- المطلب الثالث: معيقات السينما الجزائرية و حلولها.

المبحث الثاني: مضامين السينما الجزائرية.

- المطلب الأول: موضوعات السينما الجزائرية.

-المطلب الثاني: الثورة الجزائرية من خلال الأفلام السينمائية.

المبحث الأول: السينما الجزائرية:

المطلب الأول: نشأة السينما الجزائرية:

إذا أردنا أن نحدد على وجه التقريب الفترة التي تعتبر فترة النشأة للسينما الجزائرية جاز لنا أن نحددها ببداية النصف الثاني من القرن الماضي ، و هذه النشأة جاءت متأخرة نسبيا إذا ما قارناها بالفنون الأخرى ، كما أن المقارنة لن تكون في صالحها أيضا مجابهة مع العالم العربي، و ذلك لظروف عرفتها الجزائر دون غيرها من الأقطار العربية، و قد أحاطت هذه الظروف بأغلب الفنون في الجزائر فأخرت نشأتها وهنا لا يمكن القول بفكرة الأفول بقدر ما هي مشكلة الوضع العام للصناعة الفنية في الجزائر خلال هذه الفترة تحديدا التي لم تشهد تطورا فنيا كبيرا لعدم وجود المناخ الملائم للإنتاج الفني.

إن تاريخ السينما بالجزائر ورصد محطاتها جزء لا يتجزأ من تاريخ السينما العربية وتاريخ الوعي العربي ومحيطه العام، لكن الواقع أنه لم يكن للسينما الجزائرية أن تنشأ وتتطور في مسار خطي مستقيم ومنتظم، فشأنها شأن المجتمع الجزائري ومؤسساته الناشئة، عرفت في مسار تاريخها القصير فترات للتألق وأخرى للأفول

1-السينما الاستعمارية:

عرفت السينما الجزائرية النور منذ وقت مبكر من ميلادها حيث كان "الأخوان لوميير" أول من وثقا للعالم جمال الجزائر وهي تحت وطأة الاستعمار و كانت الجزائر مسرحا لألى

الصور السينماتوغرافية و ظهر فيما بعد بما يسمى بالسينما الكولونيالية التي قدمت الجزائريين في صورة هزلية كما أدت وظيفة سياسية متعلق بتعزيز أطماع المستعمر و تأصيل المفاهيم المغلوطة عن حقائق الصراع الدائر في الجزائر معتمدة على تقنيات التأثير السينمائي، وكان لمناظرها الخلابة دورا في استقطاب العديد من المخرجين المشهورين في الأفلام الصامتة وصُورت بعد الحرب العالمية الثانية الكثير من الأفلام لكنها كانت أقل شهرة.[1]

فالجزائر بكاملها كانت تمثل بالنسبة للسينما الفرنسية ديكورا طبيعيا يجد فيه المخرجون كل ما يحتاجون إليه و انطلاقا من هذه المعطيات يمكن القول أن البدايات الأولى للفن السينمائي في الجزائر لم يكن في مستوى تطلعات الشعب الجزائري ، بدافع ارتباطها بالمستعمر الذي حاول من خلال هذه التقنية ان يشوه مقومات و ثوابت هذا الشعب و العمل على تسريب ايديولوجيته الرامية الى تثبيت مكانته في مستعمراته.[2]

2-السينما قبل الثورة:

إن الجزائر لم تعرف السينما إلا بعد الاستعمار الفرنسي، وقد تواجدت مصلحة فوتوغرافية ، واحدة قبل حر ب التحرير وحتى1946م عام وذلك بسبب أن الاستعمار دمر البنى القاعدية في الجزائر، ولكن مع حلول عام 1947م أنشأ الفرنسيون مصلحة سينمائية أنتجت عددا من الأشرطة.

وهذه الأفلام تم إخراجها في الجزائر أما عمليات التظهير والتركيب فقد تم إنجازها في استوديوهات باريس وفي عام 1948م أحدثت مصلحة الإذاعة السينمائية وكانت تضم مجموعة من القوافل لتحمل إلى الواحات البعيدة في جنوب الجزائر

[1] جان الكسان، السينما في الوطن العربي، عالم المعرفة، 1978 ،ص 216

[2] جان الكسان، المرجع السابق ص 219

وعليه فيمكن القول أن كل ما أنتج خلال هذه الفترة عملت فرنسا فيه على المحافظة على وجودها في الجزائر وادعائها بأن كل ما يخص الجزائري يهمها كالرعاية الصحية ، التربية ، الزراعة وغيرها من المواضيع تعالج أحداث الحياة اليومية للمواطن الجزائري دون التعرض لحركاتها الاستعمارية .[1]

فالسينما الجزائرية إذن ولدت ومعها عوامل حيوية كفن إنساني ملتزم بقضايا الناس والوطن ، ورغم أن الأعمال في هذه الفترة تميزت بتفادي الخوض في الصراع الذي كان قائما آنذاك بين الثوار الجزائريين والجيش الفرنسي بالقفز على كامل ما هو عسكري والاكتفاء بإبراز الجوانب التي كان يقوم بها الجيش الفرنسي تجاه الجزائريين

3-السينما الثورية:

وقبل أن نستعرض ولادة السينما الجزائرية لابد أن نشير إلى أن السينما كانت إحدى المعطيات التي أفرزتها حرب التحرير ، بل أن مجموعات من السينمائيين استشهد أفرادها في هذه الحرب ونذكر منهم : فاضل معمر زيتوني ، عثمان مرابط ، مراد بن رايس ، صلاح الدين السنوسي ، فرذلي الفوثي مختار ، عبد القادر حسينة ، سليمان بن سمعان ، علي جنادي

نظرا للمكانة الهامة التي تحتلها السينما ودورها الكبير في عرض أفلام من الواقع المعاش، وتوفرها على كل المزايا صوت وصورة وتأثير قوي على الجمهور المشاهدين، وهذا ما دفع إلى التفكير في إنشاء سينما جزائرية تعمل على نقل الواقع المعيش للشعب الجزائري في ظل الاستعمار الفرنسي والممارسات التعسفية التي يتعرض لها، وقد أثمرت تلك المحاولات بميلاد

[1] مراد وزناجي : الثورة التحريرية في السينما الجزائرية من 1591 إلى 2112 (دراسة تحليلية وتوثيقية للأفلام السينمائية الجزائرية الطبعة 1989 دار ألمة للنشر والتوزيع ،برج الكيفان الجزائر 1989) ص32

السينما الجزائرية الثورية، لذلك فهذه السينما جاءت استجابة لإرادة الشعب وخصوصا أن الأفلام التي أنتجت تناولت موضوع الثورة الجزائرية.[1]

تم إنشاء أول مدرسة سينمائية جزائرية سنة 1957 تحت إشراف روني فوتييه صاحب فيلم الجزائر تحترق و قد كانت المهمة الإنسانية لهذه المدرسة هي التصدي للألة الدعائية الفرنسية و إيصال صوت معاناة الجزائريين إلى الرأي العام الدولي و مختلف الهيئات و المنضمات الدولية و تقديم صورة حقيقية عن حرب التحرير وإظهار بشاعتها وتمجيد المثل العليا لأولئك الذين يدافعون عن الثورة ويضحون من أجلها.[2]

لتنتهي هذه الفكرة بإخراج عدة أفلام وثائقية تسجيلية من قلب الجبال وتحت القصف وبين جموع اللاجئين و ركزت أعمال هؤلاء السينمائيون على تكوين أرشيف إعلامي عن الثوار و معاركهم في الجبال و ساعدهم في ذلك الديكور الطبيعي الذي كانت تصور فيه الأحداث فكان حينها الانتاج متنوعا و معبرا عن الواقع بواقعية

هذه المدرسة كانت البداية و كانت تقوم بمهمة تعليم و إعداد سينمائيين على غرار محمد لخضر حمينة ، أحمد راشدي ، عثمان مرابط ، جمال شندرلي ، هؤلاء اللذين كإنو ا النواة الأولى للسينما الجزائرية

وقد عملت هذه المدرسة لمدة أربعة أشهر فقط ، فقررت قيادة الثورة تطويرها وتنظيمها ، لذلك تم بين سنة 1960-1961 ، إنشاء لجنة خاصة بالسينما ، تابعة للحكومة المؤقتة الجزائرية ، ثم إقامة مصلحة السينما التابعة لجيش التحرير الوطني.

---

[1] روميسة بزاز ، "صورة الطفل في السينما الثورية الجزائرية تحليل سيميولوجي لفيلم أولاد نوفمبر"،)مذكرة لنيل شهادة الماستر، جامعة العربي بن مهيدي، 2014 -2015). ، ص 30

[2] حبيبة كراع، سوسن أقوجيل: صورة الثورة التحريرية في السينما، تحليل فيلم الخارجون عن القانون" مذكرة لنيل شهادة ماستر في الاعلام و الاتصال، 2015 ص 98

إن المراحل التي مرت بها السينما في فترة حرب التحرير ، هي تكوين لجنة السينما عام 1959 و مصلحة السينما عام 1960 و الإذاعة و التلفزيون وتكوين مركز السمعيات والبصريات عام 1962ثم جاءت تطورات أخرى بعد الاستقلال . [1]

أثناء الثورة التحريرية لم يكن بوسع السينما الجزائرية أن تعتبر وسيلة فنية تعبيرية بقدر ما استعملت للدعاية الإعلامية بهدف فضح جرائم المستعمر، و تكوين أرشيف للثورة و ذاكرة حية للأجيال القادمة، فقد صورت أحداثا وقعت أثناء حرب التحرير، و كان المجاهدون هم أنفسهم السينمائيون الذين أخذوا على عاتقهم تصوير تلك الأفلام الوثائقية القصيرة بمساندة بعض الفرنسيين المناضلين في جيش التحرير.

ولدت السينما الجزائرية لسببين رئيسين هما مواجهة عملية التغريب الثقافي التي استعملها المستعمر الفرنسي لطمس الهوية الجزائرية بأدوات ثقافية كثيرة من ضمنها السينما، ومن أجل التوثيق والدعاية لحق الجزائريين في التحرر من الاستعمار وكشف ما يدور فعليا على ساحة المعركة، ولم تكن ظروف الإنتاج سهلة.[2]

وهذا ما يؤكده الكاتب "ألكسان جان" قائلا: لا يخفى علينا أن تلك الأفلام صورت وأنجزت في ظروف صعبة جدا وبوسائل مادية محدودة على أيدي سينمائيين تنقصهم التجربة ولكنها كانت بحق شهادة هامة وبرهانا ملموسا على تلك المرحلة الصعبة.

لكن ما يميّز سينما المقاومة الجزائرية عن غيرها هو أن السينمائيين كانوا مجاهدين بحق، فهم جنود ومحاربون بكل ما يحمله هذا اللفظ من معنى فمواجهة الموت في ساحة المعركة كان أمرا حتميا، ويقول الكاتب "جان ألكسان" في كتابه "السينما في الوطن العربي": إن السينما الجزائرية هي إحدى المعطيات التي أفرزتها حرب التحرير.[3]

---

[1] حبيبة كراع، سوسن أقوجيل: صورة الثورة التحريرية في السينما، مرجع سابق، ص 105

[2] مقال ل توفيق هواري على موقع الجزيرة تم الزيارة في 2021/06/03 على 19:36

[3] قال ل توفيق هواري على موقع الجزيرة تم الزيارة في 2021/06/03 على 19:36

4-السينما بعد الإستقلال:

وتأتي مرحلة ما بعد الاستقلال وهي المرحلة الانتقالية للسينما الجزائرية والتي تحمل وجع المجتمع وتناقضاته و آماله و مثله و أحلامه، بعد أن انقشع ضباب الاستعمار وأصبحت تتمتع بالحرية والاستقلال وبعد سنين الحرمان والبؤس والتبعية ،لتحط رحال المخرجين وكتاب السيناريوهات على المعالجة الاجتماعية للتراكمات النفسية التي يتخبط فيها الأفراد .من جانب آخر واجهت السينما الجزائرية بعد الاستقلال مشكلة التأسيس والتجهيز لقاعدة سينمائية من شأنها تحقيق استراتيجية ثقافية وإيديولوجية تحقق طموحات الشعب ، لأن الوضع العام لجزائر ما بعد الحرب لم يكن ليسمح بجعل القطاع الثقافي بشكل عام و قطاع السينما بشكل خاص من أولويات الدولة الفتية لم تنل الثقافة و السينما اهتما من طرف المسؤولين عقب الاستقلال و ما زاد الامور تعقيدا هو أن السلطات المستعمرة لم تترك ورائها هيئة يمكن أن تنهض بهذا الفن بل على النقيض فلم يجد المخرجون أنداك لا مخابر و لا استديوهات ولا مدارس تكوينية يمكن الاعتماد عليها كان لزاما على الدولة ابتعاث عدد منهم ليتكوّنوا بالخارج في المجال، ولدى بعض الدول الاشتراكية مثل موسكو، براغ"، وفي أي نقطة من العالم ممكن أن تستفيد منهم[1].

لقد حافظت مرحلة السينما الجزائرية على معالجة موضوع حرب التحرير، غير أن ما يميز هذه المرحلة هو انفتاح هذه السينما على موضوعات لم تطرحها في المرحلة السابقة، وكانت هذه الموضوعات ذات طبيعة اجتماعية في عمومها وأنها تناولت مجمل القضايا القومية المطروحة مثل الثورة والزراعة وثورة التعريب وغيرها، والملاحظ لمثل هذه القضايا المطروحة يدرك أنها مثلت في تلك المرحلة الخطوط العريضة لسياسات الدولة، وعليه يمكننا القول بأن السينما في هذه المرحلة قد واكبت ودعمت الخطاب السياسي الرسمي آنذاك، وقد تحقق هذا التوجه العام لهذه السينما في تلك الفترة نتيجة لتحكم الدولة في مفاصل هذا القطاع من

[1] كريمة منصور، "اتجاهات السينما الجزائرية في الألفية الثالثة"، مذكرة لنيل شهادة الدكتورة جامعة وهران، 2012-2013 ص 42

خلال عملية التأميم التي طبقتها الدولة على جميع مجالات الإنتاج السينمائي، ثم تواصل هذه السينما تطورها من خلال مرحلة ثالثة، وفي هذه المرحلة يتسع مجال الموضوعات المعالجة أكثر لمشاكل المواطن.[1]

أما بالنسبة للغة المستعملة فقد شكلت: اللغة العربية 84 ٪من اللغة المستعملة في مجال الأعمال مقابل 13 ٪باللغة الفرنسية 3 ٪مثلت أشرطة صامتة.[2]

كانت الثورة الجزائرية منهلا لمخرجي الأفلام السينمائية الجزائرية ولم يخفت حماسهم بعد تحرير الجزائر، وظلت فترة حرب التحرير مصدر إلهام لهم، إذ أنتجت أفلام روائية طويلة بعد الاستقلال بفترة قصيرة، وكان مضمونها ثورة التحرير، فقد "كان من الضروري على المخرجين الجزائريين الشهادة على تلك السنوات العجاف بواسطة الأفلام الروائية" حسب الكاتب.[3]

لم ينس الجزائريون فضل السينما والأفلام التي نقلت قضيتهم خارج حدود وطنهم، لذلك فقد أولت بعد الاستقلال اهتماما كبيرا بالفن السابع، واستثمرت في هذا المجال عن طريق صقل المواهب وتوفير مجالات لتكوين الفنيين في هذا المجال، وقد وصل عدد قاعات السينما إلى أربع مائة قاعة كانت تديرها البلديات.

الحكومة الجزائرية ساهمت في إنتاج الأفلام حيث أنشأت المركز السمعي البصري، وكذلك أنشأت المركز القومي للسينما الذي أشرف على كل النشاطات المتعلقة بالسينما كالإنتاج والتوزيع والعرض وتكوين المخرجين.

وما يلاحظ أن السينما الجزائرية بعد الاستقلال واجهت مشكلة التنظيم شأنها شأن مختلف دواليب الدولة الناشئة فيها التي سعت إلى اختطاط استراتيجية ثقافية أولت للصناعة

---

[1] جان الكسان، المرجع السابق، ص ص 222 – 225

[2] كريمة منصور، المرجع السابق، ص43

[3] جان ألكسان ، المرجع السابق، ص 239

السينمائية جانبا من اهتمامها و بما يجعلها قادرة على الاستجابة لطموح الشعب والتعبير عن انتمائه وتطلعاته الكبرى في التنمية الثقافية، خاصة أنه قضى قرنا واثنتين وثلاثين سنة تحت الاحتلال .

المطلب الثاني: هياكل السينما في الجزائر:

شهدت الفترة التي أعقبت الاستقلال مباشرة إنشاء عدد من المؤسسات ، وبالتالي العمل المستمر لتجسيد برامج الاستراتيجية السمعية البصرية المرساة مباشرة بعد الاستقلال. وهكذا عرفت مؤسسات القطاع تحولات عديدة ظهر عنها إنشاء حوالي عشر مؤسسات نذكر منها

1-المركز الوطني للسينماتوغرافية والسمعي البصري:

كان يسير هذا المركز من قبل المخرج " رونييه فوتييه " و المخرج الجزائري " احمد راشدي "الذي تتلمذ على يد " رونييه فوتييه " ، و هذا المركز يحتوي على معدات قليلة جدا و أجهزة العرض لأفلام 16 ملم ، و نشط هذا المركز حلقات سينمائية عديدة سمحت للشعب لجزائري بالاطلاع على أحداث الثورة التحريرية

و إلى جانب هذا المركز توجد مؤسسة خاصة " قصبة – فيلم " و هي مؤسسة إنتاجية خاصة أشئت في 1962 من طرف أحد قادة جبهة التحرير الوطني ياسف سعدي الذي أنتج فيلم معركة الجزائر. [1]

2-ديوان الأحداث المصورة:

هو عبارة عن مؤسسة قومية تتمتع بالاستقلالية المالية تحت وصاية وزارة الإعلام أنتج عدة أفلام قصيرة معظمها كانت تربوية و إلى جانب هذه المواضيع كان ينتج أفلام دعائية و سياسية و أمام غياب رؤية واضحة لهذا الديوان تم تغيير اتجاهه و تقليص

[1] عدة شنتوف : السينما الجزائرية بين الأمس و اليوم ، دار الغرب للنشر و التوزيع ، وهران ، 2010 ،ص24

حجم إنتاج الأحداث المصورة ، ليتفرغ إلى إنتاج الأفلام الطويلة ، و هذا ما لا يتماشى مع مهامه الموكلة إليه ، إذ أدت هذه المهمة التي تفرغ لها إلى خلق تداخل بينه و بين الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينماتوغرافية [1].

3-المركز الوطني للسينما الجزائرية:

جاء هذا المركز ليضم مختلف الهياكل السينمائية في عام 1964 ، و تأسيس المركز الوطني للسينما الجزائرية بعد مصادقة الحكومة على مرسوم يقضي بإنشاء هذا المركز ، و كان هذا في الثامن من جوان سنة 1964 ،و مهامه تسيير القطاع السينمائي و تكوين السينمائيين.[2]

4-متحف السينما:

تم إنشاؤه بمقتضى المرسوم رقم – 64 164 بتاريخ 08 جوان 1964 ، ويعتبر الجهاز الرئيسي للمركز الجزائري للسينما) CAC) الذي كان موضوعا تحت وصايته

هناك عدة عوامل جعلت الجزائر تمتلك قاعة سينماتك، فبعد الاستقلال؛ أدركت الجزائر أهمية التاريخ السينمائي، وقد أوحى لهم بذلك عدد من أصدقاء الجزائر، خصوصا الباحث الفرنسي" هنري لانجلوا "الذي نصح مسؤولي جبهة التحرير الوطني بتأسيس قاعة السينماتيك، وذلك من أجل الحفاظ على جزء هام من التاريخ، إيمانا منه بأن التاريخ والذاكرة جزء من الاستقلال، يعد متحف السينما الذي لا يزال موجودا لحد الآن أهم متحف سينما في القارة الإفريقية و حتى على مستوى العالم العربي ككل ، يفوق عدد الأفلام

[1] lotfi Maherzi : La cinématolographie algérienne, essai su l'intégration politique par le cinéma, thèse de
doctorat d'état en science politique, université de droit et d'économie et des sciences sociales, Paris,P121.

[2] Lotfi Maherzi : Op.cit, P122.

التي بحوزته 5000 عنوان من كافة دول العالم .وقد عرف عصره الذهبي خلال الستينيات و السبعينيات

وبهذا الشكل فإن السينما الجزائرية لا تزال واحدة من أكبر المؤسسات السينمائية في العالم العربي، وقد استضافت العديد من المخرجين العالميين والعرب مثل المخرج الكبير يوسف شاهين والمخرج الفلسطيني ميشيل خليفي.[1]

5-معهد السينما:

كان الهدف من إنشاء هذا المعهد هو تكوين المخرجين و التقنيين و مهندسي الإضاءة و مهندسي الصوت، المركبين، الممثلين.. ليس الجزائريين فحسب حتى من الدول الإفريقية التي كانت تحت الاحتلال

6-الديوان الوطني للتجارة و الصناعة السينماتوغرافية:

هذا الديوان عبارة عن هيئة عمومية ذات طابع صناعي تجاري و له مهمة تسيير التجهيزات التقنية الخاصة بالإنتاج السينمائي و قاعات العرض ، ضم إليه في سنة 1974 ديوان الأحداث المصورة ، ساهم الديوان و بشكل ملاحظ في أنتاج فلام لقت رواجا كبيرا في الجزائر و الخارج

و عبر مسيرة دامت سبعة عشر سنة و تم تقسيم الديوان الوطني للتجارة و الصناعة السينماتوغرافية إلى ثلاثة مؤسسات:

- الوكالة الوطنية للأحداث المصورة
- المؤسسة الوطنية للإنتاج السينمائي
- المؤسسة الوطنية للتوزيع و الاستغلال السينمائي[1]

[1] عدة شنتوف : مرجع سابق ،ص27ص 29

المطلب الثالث: معيقات السينما الجزائرية وحلولها :

1-معيقات السينما الجزائرية:

واجهت الدولة الجزائرية مشاكل كبير للنهوض و لتأسيس سينما جزائرية، خاصة و انها خرجت من حرب مدمرة فقدت خلالها بنى تحتية ومنشآت قاعدية، لذا كان من الصعب إعادة إرساء تلك القواعد والبدء من جديد إضافة إلى مشاكل أخرى

حيث أن الإنتاج الوطني قليل لا يكفي لسد حاجيات البلاد مما أدى بالمسؤولين إلى التفكير في استيراد الأفلام الأجنبية، كما صادف استقلال الجزائر فترة ركود السينما في العالم وتراجعها مقارنة بانطلاقتها بسبب منافسة التلفزيون، الافتقار إلى الثقافة السينمائية لدى الجمهور عامة، كما أن الكم الهائل من الأفلام السينمائية المستوردة من الدول الغربية هي السبيل إلى إحلال الثقافة الغربية محل الثقافات الأخرى.

أ-أزمة الكتابة:

السينما الوطنية فشلت في نقل صورة الواقع الفعلي للأسرة الجزائرية و أهملت جوانب مهمة فرضتها التغيّرات الطارئة على المجتمع لا سيّما بعد العشرية السوداء، حيث برزت التركيبة الاجتماعية دون النفسية فحدث تباين على المستوى الفني و التقني.

غياب أهل السرد عن كتابة السيناريو أدخل الإنتاج السمعي والبصري في أزمة، فتصدّى للكتابة الدرامية أشخاص لا علاقة لهم بهذا الفن فلإنتاج الدرامي و السينمائي اليوم وقع في

---

[1] عبد الغاني ارشن ، "رهانات الصورة الفيلمية الوثائقية في صراع الذاكرة بين الجزائر و فرنسا تحليل سيميولوجي لفيلم "سينمائيو الحري" و "العدو الحميم" مذكرة لنيل شهادة الماجيستيرفي علوم الإعلام و الإتصال، جامعة الجزائر3، 2010-2011 ص 115

فخ النمطية المتوارثة، و التي جعلت المشاهد الجزائري لا يجد نفسه في الشخصية أو الحالة المعالجة.[1]

لا يوجد في الجزائر معهد أو مدرسة لتعليم فن كتابة السيناريو، وحتى المعهد الوطني للفنون الدرامية بالجزائر العاصمة لا يكوّن كتاب سيناريو، كما لا تعطي كليات الآداب في الجامعات محاضرات للطلبة في فن السيناريو، وهم الذين يدرسون القصة والرواية والمسرح وفنون التمثيل فصناعة الافلام عمل كبير تتكاتف فيه جهود كبيرة، وإذا كان السيناريو ركنا مهمّا في ذلك فإن الإنتاج لا يكون إلا بتمويل كامل وتوفير إمكانيات كبيرة تُظهر السيناريو في صورته الحقيقية.

كما أن الكثير من قطاعات الإبداع في الجزائر تعاني من غياب نقد حقيقي وبنّاء يوجّهها ويكشف مواطن ضعفها، حتى تستمر أكثر معرفة بحقيقتها، ومنها الدراما وكتابة السيناريو.

ب-قاعات السينما:

طالما شكلت السينما واجهة البلدان التي تعرف قيمتها، و مصدرا مهما للدخل القومي، ولن نذهب بعيدا فيكفي أن نتوجه غربا نحو الشقيقة المغرب لنكتشف أن 77 مليون دولار هو دخل الإنتاج السينمائي الأجنبي نظير تصوير أفلام ضخمة خاصة في أستوديو هات "**ورزازات**" أما في الجزائر فالحديث عن التصوير يعد ضرب من الخيال، على الأقل في الوقت الحالي، هذا الحال يعكس ضعف الإنتاج السينمائي الوطني والأجنبي ويضاف إليهما مشكل آخر وهو الوضعيات الكارثية لقاعات السينما. الجزائر تمتلك أكثر من 342 قاعة سينما، ورثتها عن فرنسا خلال فترة تواجدها الاستعماري، الصادم في الأمر هو أن عدد القاعات التي تشتغل حاليا هو 80 قاعة فقط، هذا الرقم يلخص حال القاعات السينمائية في البلاد وما تعانيه من سوء تسيير جعلها تتخبط بين

[1] مقال ل خيرة بوعمرة على موقع جريدة الحوار الجزائري https://www.elhiwardz.com/ تم الزيارة يوم 2021/05/29 على الساعة 23:25

وزارتي الثقافة والداخلية، هذه الأخيرة مسؤولة عن 269 من مجموع القاعات الموجودة على مستوى القطر الجزائري، أغلبها لا تزال مغلقة منذ فترة العشرية السوداء التي عصفت بالسينما الجزائرية.[1]

تملك مدينة الجزائر العاصمة لوحدها 38 قاعة سينما، أغلبها خارج الخدمة، 10 قاعات منها فقط مستغلة وتقدم عروضا، أما البقية فهي مهملة غير مستغلة، خصوصا تلك التابعة للبلديات والمتواجد معظمها على مستوى بلدية الجزائر الوسطى.

ج-غياب الجمهور:

يتساءل المختصون في السينما بالجزائر عن غياب الجمهور على قاعات السينما، وذلك منذ دخول الجزائر في دوامة الإرهاب، حيث أغلقت أغلب القاعات ودخلت السينما الجزائرية مرحلة الإنعاش، هذا الوضع انعكس على رغبة الجمهور في الإقبال على العروض السينمائية، رغم الانتعاش الذي عاشته بعض القاعات خلال السنوات الأخيرة، مع ذلك هذا الجمهور بدأ يعود تدريجيا لتعطشه لمشاهدة الفيلم في فضائه الحقيقي، رغم أنه يمكنه متابعته في التلفزيون أو على الأنترنيت في وقت يبقى فيه الفيلم الجزائري مغيبا تماما والجزائريون لا يعلمون حتى بوجود إنتاجات سينمائية جزائرية جديدة. [2]

د-القوانين:

بعد القانون الصادر سنة 1982 والقاضي بمنح البلديات صلاحية تسيير قاعات السينما، بدأت هذه الأخيرة تتراجع وتراجع معها إقبال الجمهور على العروض السينمائية، ومنذ ذلك الوقت لا يزال سوء التسيير هو المسيطر على المشهد السينمائي بحكم أن المشرفين على البلديات لا يفقهون في مجال السينما، ما دفع الكثيرين منهم لغلق أغلبها.

[1] مقال ل فيصل شيباني على موقع جريدة الاوراس https://www.awras.com/ تم الزيارة يوم 2021/05/29 على 00:07

[2] فيلم وثائقي ذاكرة السينما الجزائرية من انتاج الجزيرة الوثائقية سنة 2018

بالإضافة إلى ضعف الجانب الصناعي والتجاري الخاص بالسينما الجزائرية

و يعد قانون السينما الذي جاء ليعوض قانون 1967الذي تجاوزه الزمن ضرورة فرضتها التطورات الحاصلة في ميدان السينما لا سيما مع الفوضى العارمة التي ميزت هذا المجال في غياب آليات التأطير والمراقبة المناسبة. و يهدف هذا القانون أساسا إلى "تحديد القواعد العامة المتعلقة بالنشاط السينمائي و استغلاله و ترقيته حيث يعتبر و بغض النظر عن طابعه الفني و الثقافي نشاطا صناعيا و تجاريا[1] .

كما تنص الأحكام الجديدة المدرجة في قانون السينما على عدم إخضاع الأفلام غير الموجهة للتسويق و أفلام الهواة الى مواد القانون الجديد و ترشيد المال العام المخصص للسينما و تنظيم حفظ الأرشيف إضافة إلى إلزامية الإيداع القانوني للأفلام و تحديد دور الدولة في المجال السينمائي و ينظر السينمائيون الشباب في الجزائر بعين الترقب والحذر تجاه قانون السينما الجديد الذي يلفه الغموض بسبب مواده المشجعة بقوة لأحداث الثورة الجزائرية والدعم الحكومي المباشر لها وشعورهم بإقصاء المخرجين الشباب ومواضيعهم الآنية

إن مثل هذه المشاكل والمعيقات كانت و لا تزال حاجزا أمام تطوير السينما، ونشر الثقافة السينمائية المحلية بأفلام وطنية تعكس ثقافة وعادات وتقاليد المجتمع الجزائري.

هـ-الحلول المقترحة:

أهم الحلول التي يجب أن نفكر بها تكون بوضع خطة واضحة للإنتاج السينمائي تعتمد على تحويل روايات الكتاب إلى سيناريوهات سينمائية تنتج وفق الأصول الفنية السليمة، كما يجب ضرورة تعاون السينمائيين مع النصوص الأدبية و الكتاب المبدعين الذين يتمتعون بحس و قدرة على نقل الصورة الحقيقية للمجتمع الجزائري دون إغفال الجوانب المهمة بحيث تحفظ السيناريوهات للنص الأدبي الأصلي تألقه ومضامينه الرفيعة على أن يوازي هذه معيقات

[1] مقال ل فيصل شيباني على موقع جريدة الاوراس ، مرجع سابق

السينما الخطوة الاستفادة من التقنيات السينمائية التي تترجم مثل: النصوص إلى صور ومشاهد معبرة، وتهيئة الإطار البشري الملائم للإنتاج، من مخرجين وكتاب وسيناريو ومصورين وممثلين وإضاءة وصوت ومونتاج.

فتح المجال للمبدعين بغرض التفاعل مع تجارب الأمم الأخرى وفتح المنافسة بين المبدعين وتقديم الحوافز والجوائز من خلال المهرجانات السينمائية مثلا وفتح مجال الحرية والتقليل من الرقابة على النصوص والأفلام إنشاء هيئة وطنية للسينما المستقلة وتأسيس بنك للسيناريو فتح دوائر التوزيع السينمائي على الخواص توسيع دوائر التكوين من خلال تنظيم ورشات للسيناريو والإخراج والتمثيل بشكل دائم في مختلف ولايات الجزائر محاسبة المنتجين الذين استفادوا من أموال الدولة لإنتاج أفلام دون المستوى.

إنّ الأرضية موجودة لابتعاث الفعل السينمائي الجزائري بنمط مبتكر عن طريق إرساء قواعد استراتيجية واضحة ومنسجمة بتطبيق القوانين وتوفير مقومات النجاح، على نحو يعبّد الطريق أمام "انطلاقة حقيقية" للفعل السينمائي.

المبحث الثاني: مضامين السينما الجزائرية:

المطلب الأول: موضوعات السينما الجزائرية :

عرفت الجزائر بعد الاستقلال عدة تغيرات سياسية اجتماعية اقتصادية و ثقافية و كانت هذه الأخيرة بمثابة أحداث القت بضلالها على السينما الجزائرية و مضامين أفلامها فد تتميز كل عشرية بعد الاستقلال عن غيرها و قد تكون هذه التطورات إعلان عن ميلاد توجه سينمائي ايديولوجي و فني معين لذا وجب علينا استرجاع ذكريات السينما المحلية كاشفين عن اهم مميزات مواضيعها من سينما الستينات إلى سينما التسعينات

1-سينما الستينات:

كانت طبيعة السينما منذ ولادتها سينما ملتزمة نضالية و يمكن تحديد هذه المرحلة كميلاد فعلي للسينما الجزائرية و هي تضم النتاج العام و الخاص و كذلك المشترك الذي برز بالفيلم العالمي معركة الجزائر للإيطالي "جيلو بونتيكورفو" .[1]

و مما ينبغي الاشارة اليه ان السينمائيين الذين أتحفوا هذه العشرية و ساهموا في النضال الايديولوجي ما بعد الاستقلال كانوا مجاهدين في الجبال هذه الظروف القت بضلالها على السينما و تركت أثر واضح فجاءت معظم افلام هذه المرحلة ملتزمة معبرة عن بشاعة المستعمر و مصورة لواقع حرب التحرير الوطني .[2]

[1] بغداد أحمد، مؤرخون و سينما جزائرية، دار الغرب، وهران، 2013، ص131

[2] صباح ساكر،السينما و السياسة صورة المجاهد في السينما الجزائرية، طاكسيج كوم للدراسات و النشر و التوزيع ، الجزائر، 2012، ص172

و نذكر من اهم هذه الافلام معركة الجزائر 1966 و فيلم ريح الأوراس و فيلم الليل يخاف من الشمس "لمصطفى بديع" فضلا عن افلام اخرى مثل الافيون و العصا الذي جاء نهاية العشرية

وقد طغى على السينما الجزائرية غداة الاستقلال موضوع واحد هو موضوع الثورة التحريرية التي عولجت من زاوية استرجاع الهوية الوطنية و معاناة الشعب و كفاحه التحرري ضد الاحتلال.

2-سينما السبعينات:

تميزت سينما هذه العشرية بظهور افلام ثورية جديدة على شاكلة افلام الستينات مواصلة الفكر الايديولوجي النضالي السائد وهو ما يشير أن السينما الجزائرية بقيت سينما واحدة من حيث الموضوع الايديولوجيا و صورة البطل الذي قدمته .[1]

لكن لابد ان نذكر ان هذه العشرية تميزت بظهور سينما جديدة من خلال بعض الافلام التي تجاوزت الافلام الحربية في مواضيعها ففي سنة 1972 ظهر النضج في السينما الجزائرية من خلال فيلم **الفحام** "لمحمد بوعماري" إذ من هنا و في هذه الفترة بدأ الإنتاج السينمائي يعالج المشاكل الاجتماعية .[2]

و شهدت هذه العشرية انتقال الكاميرا لتركز على نماذج و شخصيات اجتماعية و غالبا ما كانت الجوانب السياسية و الاجتماعية المسيطرة على الخطاب السينمائي و نذكر في هذه المرحلة ظهور أول فيلم اجتماعي يحاكي واقع المدينة و الحياة الروتينية و هو فيلم عمر **قاتلاتو** "لمرزاق علواش" 1976.

[1] أحمد رميتة،العمال و الفلاحون في السينما الجزائرية، رسالة ماجيستر في علم الاجتماع ،جامعة الجزائر، 1986، ص 102

[2]Abdelghani megherbi, le miroir aux alouettes. Entreprise nationale de livre , 1958 page 64

و يرى "شرايطية عيسى" ان موضوع السينما في الستينات و السبعينات هو تكرار غفوي و مقصود لسينما الاستعمار في طرح معاكس و عموما ما يمكن ان نقوله ان عشرية السبعينات تميزت بتعدد المواضيع بين حرب التحرير الثورة الزراعية و المواضيع الاجتماعية و بالرغم من قلتها الا انها وجدت مكانة في المحافل الدولية اشهرها وقائع سنين الجمر "للخضر حامينة" الذي نال السعفة الذهبية في مهرجان كان السينمائي 1975.[1]

حققت السينما الجزائرية قفزة حقيقة من حيث الكم من تعدد المواضيع كما استطاعت ان تحقق التفافا جماهيريا و احتراما عربيا و دوليا.

3-سينما الثمانينات:

في هذه الحقبة تواصل السينما مسيرتها النضالية لكن ليس بطريقة ليس بطريقة الافلام الثورية التي تدين المستعمر و تشيد بالشعب كبطل تاريخي بل تستفيد هنا من الموجة الجديدة من الافلام الاجتماعية لتعبر عن قضايا المجتمع و تزيح من المجاهد المثالي عصمته من الاخطاء فأفلام الثورة و الحرب لم تعد كالسابق و الظروف التي تعيشها الجزائر هي المصدر الرئيسي لجل المواضيع المتطرق اليها فقد عرفت الجزائر تغيرات عديدة من جميع النواحي .

شهدت سنة 1982 رقم قياسي في عدد الافلام الروائية الطويلة اذ بلغت 13 فيلم لكنها لم تتمكن من مواصلة العمل بنفس الوتيرة اما مع منتصف الثمانينات فقد بدأت ملامح الازمة و تجلت في إعادة هيكلة المؤسسات السينمائية مما أثر سلبا على انتاج و توزيع الافلام و تلاشى التوجه السياسي الفني لكن السينما الجزائرية ظلت قائمة و حدثت في هذه العشرية القطيعة بين السينمائيين و هويتهم خاصة في نهايتها لكنها قامت الجزائر بإنتاج أفلام ذات

[1] أحمد رميتة، مرجع سابق ص 220

اهمية بتقديمها لنقد و مناقشات الواقع المعاش بعيد عن الرداءة التي كانت بدايتها في هذه العشرية.[1]

واجهت السينما الجزائرية في منتصف الثمانينيات صعوبات كبيرة خاصة في جانب التمويل ، وهو ما حال دون تحقيق أعمال كبيرة. كما كان للصراع بين القطاعين الوطنيين العام والمتمثل في مؤسسة الكاييك والمؤسسة الوطنية للإنتاج السمعي البصري من جهة والقطاع الخاص الآخذ بالنشوء من جهة ثانية أثره البالغ على نشاط هذا القطاع، إضافة إلى ارتهان عملهما بطرف ثالث يعد من أسوأ الشركاء هو الجهاز الإداري البيروقراطي المتميز بتعقد إجراءاته وعدم مرونته وبطئه تعامله معهما في آن واحد ،ومع ذلك كان رصيد السينما الجزائرية ما بين سنتي 1988 و 1992 حوالي 25 فيلما روائيا طويلا[2].

كما يجب ان نشير الى بداية التحرر الايديولوجي و الفكري للأفلام الجزائرية في هذه الفترة مع ظهور الانفتاح السياسي و الاقتصادي و الثقافي و هجرة معظم المخرجين الذين قدمو اعمال فنية غيبت ذوق و خصوصية و ثقافة الجمهور الجزائري .

4-سينما التسعينات:

تمثل هذه المرحلة بداية الانفتاح السياسي و الاقتصادي و حتى الثقافي حيث تزامنت هذه العشرية مع منعرج امني و اجتماعي اثرت في الانتاج .

فقد انتابت السينما الجزائرية حالة من التدهور لتصل الى وضعية كساد ميداني فصدور أي فيلم لي يعد يحدث ضجة اعلامية او فكرية فالجمهور عرف حالة من الذهول الناجم عن التوترات السياسية و الاجتماعية التي لم يجرؤ عن تحليلها و تفسيرها.[3]

[1] صباح ساكر، مرجع سابق، ص73

[2] أحمد رميتة، مرجع سابق ص 174

[3] بغداد أحمد، مرجع سابق ص 130

أفلام جزائرية عديدة أعادة إنتاج الألم سينمائيا مختصرة سنوات الدم والدمار التي عرفتها البالد أثناء المجتمع الجزائري كل أنواع المآسي من قتل وفقد واختطاف فتنوعت الذاكرة الجماعية وامتلأت بمشاهد الدمار والخراب وانعكس هذا على ضاع السينما الذين عاشوا تلك الفترة وتأثير بها بشكل أو بأخر فحاول أغلبيتهم نقل ولو جزء يسير من تلك المشاهد المفزعة حتى أصبحت هناك سينما مستقلة بذاتها اسمها "سينما العشرية السوداء".[1]

نذكر من بين الافلام خريف اكتوبر بالجزائر لمالك حامينا و كذلك باب الواد سيتي لمرزاق علواش الذي حلل البوادر الاولى للازمة السياسية و الامنية في الجزائر.

تميزت هذه العشرية بقلة الانتاج السينمائي الجزائري و تراجع في اقبال الجمهور على قاعات العرض هذا انعكاس للظروف القاسية التي عرفها قطاع السينما آنذاك ابتداء ما اهمال المسؤولين الى غاية تأثير المنزلقات الامنية التي ادت الى اغتيال السينمائيين و إحداث القطيعة بين السينما و جماهيرها.

و في الاخير نقول ان السينما الجزائرية أدركت حقا لتاريخ بآلامه و تحدياته و تغيراته و استفادت من دروسه و كذا المجتمع بإفرازاته و ظروفه أعطيا للسينما مجالا موضوعاتي متعدد كما يمكن اعتبار السينما الجزائرية ملتزمة في أصلها انطلاقا من بداياتها الأولى منذ قضايا الكفاح الى غاية مواضيع المجتمع كما أعادت هذه الأفلام وغيرها إنتاج واقع ذلك الزمن من تطورها الخاص وذهبت مباشرة إلى مشاهدة الأزمة و إعراضها من دون أن تنقل المسببات الحقيقية لهل هي أفلام ركزت على حال المرأة في تلك الفترة .

5-سينما الالفية:

صارعت السينما الجزائرية في هذه المرحلة، من اجل إثبات نفسها، و جراء الأزمة التي مرت بها وتخلي الدولة عنها هذا من جهة، ومن جهة أخرى التمويل الأجنبي الذي يفرض شروط على المخرجين حول مواضيع أفلامهم، هذه الظروف أفرزت سينما قائمة على الدعم

[1] بغداد أحمد، المرجع السابق ص 139

الاجنبي، و قد وجدت ثالث أنواع من الإنتاج : إنتاج جزائري قليل في إطار المناسبات ،و إنتاج مشترك، و إنتاج أجنبي و بالأخص فرنسي .وقد شهدت هذه المرحلة اهتمام بمواضيع مختلفة و متشعبة، كما تناولوا المخرجون الجزائريون في مواضيعه في بداية الأمر فترة العنف التي عاشتها الجزائر، ومن بين هذه الأفلام، "رشيدة " لمحمد شويخ، " المنارة " لبلقاسم حجاج، " بركات لجميلة صحراوي وهو إنتاج مشترك بين الجزائر و فرنسا ، و فيلم " مال وطني لفاطمة بلحاج، " العالم الأخر لمرزاق علواش، " شاي آنيا " لسعيد ولد خليفة.[1]

برز خط جديد في السينما الجزائرية من حيث تناول المواضيع المعاصرة التي ترتكز على مواكبة متغيرات الوقت الراهن حيث حرس كبار السينمائيين على إضفاء صبغة العصرنة في كل فيلم كما ظهر جيل جديد من المخرجين يعرف بجيل الشباب الذي تميزت أعماله بالجرأة في طرح موضوع الإرهاب من دون أي خوف بالإضافة إلى جملة من المواضيع الأخرى التي أخذت طابعا متطورا بفعل تكنولوجيات العالم و رهانات العولمة في شتى المجالات : الهجرة الغير شرعية ، الجريمة المنظمة ، الآفات الاجتماعية المتفاقمة

كما حظيت المرأة وهمومها في هذه الفترة باهتمام المخرجين، و قد تناولت قضايا حساسة، كظاهرة الاغتصاب، الدعارة ، ومن بين هذه الأفلام: "ما وراء المرأة " لنادية شرابي، " دليس بالوما و فيفا لالجيري" لنذير مقناش.

أما بالنسبة لأفلام الألفية الثالثة فنلاحظ تعامل السينما مع الأدب بصورة محتشمة، وهذا راجع إلى هيمنة المخرج على العمل السينمائي في كل مراحله من الكتابة إلى الإخراج.[2]

أما عن تذبذب الانتاج السينمائي و تغيراته مع كل عشرية فيدل على حجم الهزات السياسية و الادارية التي تعرضت لها السينما الوطنية بتغير الظروف و الاحداث و عن تغير الطرح فيرجع الى تغير الخطاب السياسي السائد في كل مرحلة .

[1] عبد الرزاق هلال، تاريخ السينما، صورة الجزائري على الشاشات الفرنسية، دار رافار، الجزائر 2013، ص 164

[2] .منصوركريمة، اتجاهات السينما الجزائريةفياللفيةالثالثة،مذكرةدكتوراه،جامعة وهران، الجزائر ص 73 ص 74

المطلب الثاني: الثورة التحريرية من خلال الأفلام السينمائية:

إن الثورة الجزائرية تعد من أهم الثورات التي شهدها القرن الماضي، بالرغم من مرور أكثر من خمسين سنة على استرجاع الجزائر لاستقلالها الا اننا ما نزال نسمع أصوات مطالبة بإعادة كتابة تاريخ الثورة و اذا كانت السينما كفن يستهدف إمتاع المشاهدين و الترويج عنهم فإنها تعتبر كذلك من بين أهم الوسائل الاتصالية الفعالة لقراءة و مراجعة تاريخ الشعوب و المجتمعات وتعتبر هذه الظاهرة الاجتماعية والتاريخية والثقافية طبيعية لأن السينما الجزائرية ولدت أثناء الثورة المسلحة التي تأثر بأحداثها حتى السينمائيين الأجانب .

بالرغم من هامش الابداع الذي يملكه المخرج إلا انه مطال بعدم تزييف الحقائق خاصة التاريخية او تشويه الاحداث و على غرار الثورة التحريرية لا تزال السينما الجزائرية محل جدل داخل و خارج البلاد بخصوص التوجهات و المحتويات التي تتطرق اليها .

ما يدل على ذلك الكم الهائل من الافلام التي صورت الثورة و حاولت تناول عدة مواضيع التي عرفها الجزائريون خلال سبع سنوات من الكفاح فالعلاقة بين السينما و التاريخ متبادلة فقد شكلت السينما ذاكرة بصرية بفضل عدد كبير من السينمائيون اللذين تناولوا الثورة منذ بداتها الى غاية اليوم على شكل سيناريوهات مقتبسة من أحداث حقيقية أو حتى خيالية فصار ما يسمى بالفيلم الثوري أو الفيلم التاريخي .[1]

فالأفلام الجزائرية التي تناولت الثورة منذ الاستقلال قليلة جدا لا تتعدى الـ 200 فيلم فالكثير من الافلام تطرقت للقضية الجزائرية قدمت مواضيع عدة و اماطت اللثام عن جملة من القضايا و فتحت باب النقاش بخصوص ضرورة إخضاع هذه الاعمال للدراسة و التحليل لفك رسائلها خاصة و أن السينما تعتبر فن شخصي غير حيادي و هناك الكثير من الأفلام التي تناولت الحرب ، لكن هناك القليل ممن تمكن من تصويرها بالشكل اللائق

[1] ملف خاص باليوم الدراسي حول "السينما و الثورة" إعداد المركز الوطني للدراسات و البحث في الحركة الوطنية و الثورة 1996 ص10.

فالفيلم الجزائري المنحصر بين الخيال والواقع لم يتمكن خلال العشر سنوات التي تلت الاستقلال من إنتاج عمل تاريخي أو مثال تقديم تفسير عن السؤال : من هو الذي اختار الكفاح وخاصة لماذا ؟ فأغلبية الأفلام ركزت فكرتها على الحرب.[1]

و إذا كانت السينما قد عمدت الى تشريح الثورة و نقل هواجسها و وقائعها من خلال التعرض لظواهر ميزت المجتمع خلالها كما اظهرت السينما استجابة لحاجة الثورة اليها منذ ان شهدت الجبال على اولى الافلام حيث تم إنتاج العديد من الأفلام الوثائقية آنذاك و تعتبر فترة ما بعد الاستقلال اكثر فترة تم انتاج فيها أفلام ثورية بدع من الاطراف العمومية التي كانت محتكرة القطاع الى غاية الثمانينات و في تنوعها نجدها جادة أو وثائقية و غياب شبه كلي للنوع الكوميدي و صورت اغلبها في بيئات ريفية مع ابراز تصوير الثورة في طابع عسكري كما عكست الافلام رؤية جبهة التحرير الوطني و هي الابتعاد عن تقديس الاشخاص مقابل ابراز دور المجموعة

من الملاحظ على الأفلام التي تم إنتاجها ركزت بشكل كبير على تمجيد الثورة التحريرية التي ذاع صيتها في البالد وخارجها إضافة إلى تمجيد العمل الشعبي وليس تحليل وتفسير وشرح الظروف التي أدت إلى اندلاع الحرب أو التطورات الخاصة بالعمل السياسي إبان الثورة مثال لكن من جهة أخرى لقد تركت السينما الجزائرية في هذه الحقبة بصمتها في السجل الذهبي للسينما العالمية . إذ تمكنت هذه السينما الفنية من إحراز العديد من الجوائز الدولية في مختلف المناسبات السينمائية حتى أصبحت تلقب بالسينما الناضجة والراشدة.[2]

لقد أكد المخرجون الجزائريين من خلال أعمالهم السينمائية انه ليس هناك بطل غير الشعب في حرب التحرير لكن في الحقيقة حسب رأي الكثير مما عايشوا الثورة هو رؤيا مبالغة فيها من طرف هؤلاء المخرجين ، فالأفلام المصورة في فترة الاستقلال تجسد شجاعة المجاهدين

[1] جمال حمادي، حوار مع المخرج عمار العسكري في يومية المساء نوفمبر 1997

[2] النصوص الأساسية لثورة 1954 ، نداء أول نوفمبر، مؤتمر الصومام، برنامج مؤتمر طرابلس، تصدير عبد العزيز بوتفليقة . anep 2008

، أما الجيش الفرنسي فلا عبقرية له ولقد صور بوعماري ذلك بوضوح في فلمه الفحام إن الفحام رجل ال يهاب الموت مع إن القضية ال تعكس هذه الرؤية ، الان المجاهدين كانوا لا يهابون الجيش الفرنسي فهم يموتون دائما في الجبال يموتون في سبيل حرية الجزائر كما اظهر المخرجون المجاهدين أنهم أبطال يتميزون بصفات حسنة كالذكاء ، الشجاعة ، الروح الوطنية والاعتزاز بشخصيته وانشغاله بتحرير بلده والعيش في كنف الحرية وعلى عكس ذلك يظهر الفرنسيين اقل عبقرية ويتميزون بالحيلة دائما.

و في الفترة من 1990 إلى 2007 لم تنتج أي فيلما حول الثورة فالمخرجين الذين أصبحوا أكثر تحرر و خاصة اقل خضوعا للرقابة توجهوا لتناول مواضيع أخرى غير الثورة و بتغير العديد من المخرجين الجزائريين، الذين أسسوا لأنفسهم شركات إنتاج خاصة، وبدأوا في رحلة البحث عن أفلام أكثر ربحية ومدعمة، ولو على حساب تاريخ الثورية الجزائرية، لتجد الحكومة الجزائرية نفسها مجبرة على تنظيم مدونة السينما الثورية.[1]

فقلة المراجع التاريخية لاسيما في مجال السير الذاتية للشخصيات الثورية الجزائرية ما يعقد عملية كتابة السيناريو لكن مؤخرا انتجت أفلام مدعمة من وزارة الثقافة التي تحكي بطولات المجاهدين و القادة الكبار مثيرة جدل في اوساط المهتمين و صور المخرجين اسهام المجتمع في الثورة مع تهميش دور المرأة مع تجسيد للسوداوية في طرح الافلام من خلال تصوير البؤس و الفقر غير انها لم تعالج مواضيع تاريخية مهمة.[2]

فتقليب الماضي من اجل اهداف علمية من خلال التنقيب في صفحاته يعتبر ظاهرة كما ان كثرة الحديث عن الثورة دليلا عن عدم كشف كل خفاياها و عن عدم دراستنا لتلك الفترة بشكل كامل غير ان السينما لم تتمكن من معالجة كل المواضيع و بالطريقة اللازمة ما يعتبر نقص في مبادرة المختصين و المؤرخين للعمل مع السينمائيين المهتمين حيث عكهذا

[1] النصوص الأساسية لثورة 1954 مرجع سابق
[2] بغداد أحمد بلية, فضاءات السينما الجزائرية نظرة بانورامية على تاريخ السينما في الجزائر، منشورات ليجوند الجزائر ،1988 ص71

النقص نوعية الافلام التاريخية الجزائرية مع اعتماد المواضيع من جهة واحدة في بعض الاوقات تكون اكثر فنية على تاريخية حقيقية.

خلاصة الفصل :

مرت السينما الجزائرية بالعديد من المراحل؛ انتقالا من مرحلة السينما الكولونيالية الدعائية إلى سينما حرب التحرير الوثائقية؛ التي استطاعت أن تظهر للعالم الحرب التي شنها الإستعمار، لتنتقل بعدها إلى السينما في عهد الاستقلال التي عرفت بدورها العديد من المراحل بداية بمرحلة إعادة هيكلة السينما ، ثم تطور السينما الجزائرية التي عرفت عصرها الذهبي في فترة السبعينيات مع موجة الأفلام الثورية ، وظهور السينما الجديدة، بعدها بدأت بوادر تقهقر السينما الجزائرية نظرا للأزمة المالية ، و ما انجر عنها من تدهور لقاعات العرض السينمائي، ومع استمرار المشاكل من نهاية الثمانينات إلى بداية التسعينات و مع دخول الجزائر مرحلة التعددية السياسية وفي ظل الجو السياسي و الاقتصادي المكهرب آنذاك إضافة إلى غياب إجراءات حكومية صارمة لإعادة بعث قطاع السينما زاد أمر السينما و دور عرضها سوءا، و مع مرحلة الألفينات مازالت السينما تبحث عن نفس جديد خاصة مع صدور قانون 2011 ، لتعاود موجة أفلام جديدة الظهور على الساحة تمجد الثورة الجزائرية .

الجانب التطبيقي

التحليل السيميولوجي لفيلم الوهراني:

- بطاقة فنية عن المخرج.
- بطاقة فنية عن الفيلم.
- ملخص الفيلم.
- التقطيع التقني للمقاطع المختارة .
- القراءة التعيينية للمقاطع المختارة.
- التحليل التضميني للمقاطع المختارة.

1-بطاقة فنية عن المخرج:

إلياس سالم هو مخرج وممثل وكاتب سيناريو جزائري، ولد سنة 1973 في الجزائر العاصمة من أب جزائري وام فرنسية.

تلقى تعليمه في فرنسا حيث درس الأدب الحديث في جامعة السربون، ثم تدرج في المدرسة الوطنية للمسرح في شايلوه، ثم دخل المدرسة العليا للفن الدرامي مثل في أكثر من 17 فيلم منهم فيلم صعب وفيلم مسخرة الذي اخرجه.

في 1999 اخرج اول افلامه القصيرة بعنوان " لحصة" و حصل على جائزة افضل فيلم قصير في مهرجان السينما الافريقية ال12 في ميلان عام 2002 و جائزة الشباب في مونبليه.

وقام بإخراج خمسة افلام اشهرها فيلم مسخرة 2008 الذي تحصل على جائزة مهرجان دبي كاحسن فيلم وجائزة روتردام في هولندا أيضا وجائزة احسن فيلم عربي بأمريكا و أختير ليمثل الجزائر في جوائز الاوسكار.

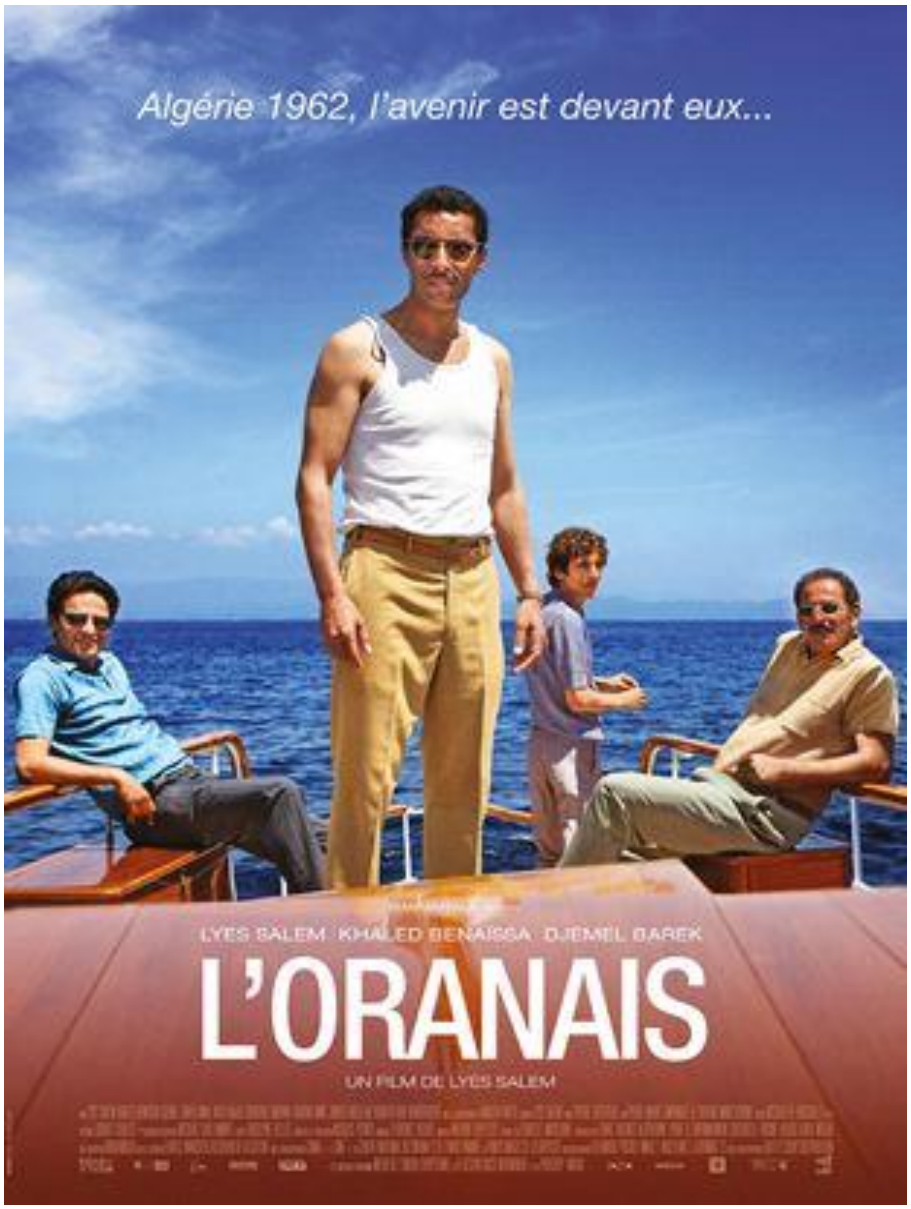
و يعتبر فيلم الوهراني أخر فيلم له كمخرج الذي أثار عاصفة بشأن تاريخ الثورة الجزائرية .

أ-فيلموغرافيا:

- 1999 : لحاصا - فيلم قصير
- 2001 : جون فارس - فيلم قصير
- 2004 : ابناء العم - فيلم قصير
- 2008 : مسخرة - فيلم طويل
- 2014 : الوهراني - فيلم طويل

2-بطاقة فنية عن الفيلم:

أ-ملصق الفيلم:



ب-البطاقة التقنية:

- **العنوان:** الوهراني.

- **سيناريو و إخراج:** الياس سالم.

- **مراجعة و تحرير:** كمال داود

- **النوع:** فيلم روائي طويل تاريخي.

- **الأدوار الرئيسية:** الياس سالم ، خالد بن عيسى ، جمال بارك ،امال كاتب ، صابرينا وازاني ،نجيب اودغيري ،نبيل دعلاشي ، سمير الحكيم ، ايدير بن عيبوش ، مريم مجقان ، هشام مصباح، مراد خان .

- **إنتاج:** الوكالة الجزائري للاشعاع الثقافي / ليث ميديا / / DHARAMSALA / FDATIC / وزارة الثقافة

- **المدة:** 123 دقيقة .

- **مساعدي المخرج:** حسان فرحاني / نيكولاس جويمينو .

- **سكريبت:** روسيلين بيليك.

- **تركيب:** فلورانس ريكارد.

- **مدير تصوير:** بيار كوترو .

-**الموسيقى:** ماتياس دوبليسي.

- **مهندس الصوت:** بيار ندري .

-**تصميم:** نيكولاس دي بواسكويلي.

-**ملابس:** كارول شولي.

- **البلد:** الجزائر فرنسا

- **السنة:** 2014

ملخص الفيلم:

"الوهراني" فيلم من إنتاج جزائري فرنسي تدور قصته حول ثلاثة أصدقاء اجتازوا ثلاثة عقود من حياتهم بعد مشاركتهم خلال الخمسينيات في الثورة الجزائرية، من بداية الستينيات حتى نهاية الثمانينيات من القرن الماضي، وتقلباتهم في مدينة وهران، وفي الجزائر الشّابة. ثلاثة أصدقاء، الحالم، والانتهازي، والمحايد، مرّوا بتجربة صعبة ومهمّة كالثورة الجزائرية.

جعفر الوهراني الحالم آمن بان الثورة ليست سوى خطوة أولى نحو تقدم الجزائر وتطورها الاقتصادي حلم بأن تصبح الجزائر اكبر مصدر للخشب وتولى بعد الثورة إدارة مصنع للأخشاب، وآمن بأن عشرة سنوات ستكون كفيلة لترسل الجزائر أول مركبة للفضاء.

حميد "الانتهازي" الذي اعتبر أن الثورة غنيمة وسلم للمناصب والنفوذ.

فريد الثوري حلم بالحرية وبالديمقراطية، وآمن بأن الثورة هي ثورة هوية وثورة فكرية ضد الفساد والاستبداد ويجب أن تتواصل.

والفيلم عبارة، في نهاية الأمر، عن دراما نفسية تجسد عدم قدرة شخصيات على تحمل خياراتها.

التقطيع التقني

1-التقطيع التقني للمقاطع المختارة :

1-1-التقطيع التقني للمقطع الاول : إجتماع الالتحاق بالثورة

شريط الصورة							شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الحوار	الموسيقى	مؤثرات صوتية
01	04 ثواني	قريبة	مستوى العين	عادية	جعفر يريد ترك المقهى و الذهاب لى بيته	زياد : ريح في بلاستك جعفر	أغنية شعبية	ضوضاء الحانة
02	08 ثواني	متوسطة	مستوى العين	متحركة	دخول الطفل المرسل لبيت جعفر	/	أغنية شعبية	ضوضاء الحانة
03	10 ثواني	قريبة	مستوى العين	متحركة	زياد يطلب من حميد و جعفر الخروج من المنطقة	زياد : غادي نشورو هاد الليلة !!حميد نشورو جعفر : وين ما عندي وين نروح انا باب داري راه يقارع	أغنية شعبية	ضوضاء الحانة
04	07 ثواني	قريبة	مستوى العين	عادية	زياد يحذر جعفر من وجود العسكر عند بيته	زياد : باب دارك راهي معسوسة غادي تصيب العسكر في باب دارك	أغنية شعبية	ضوضاء الحانة
05	07 ثواني	قريبة	مستوى العين	عادية	جعفر لا يريد ترك بيته و زياد	جعفر: انا مرتي ما نخليهاش	أغنية شعبية	ضوضاء الحانة

							يطمئه	وحدها زياد: راني خليت وصاية راهي على العين	
06	08 ثواني	قريبة	مستوى العين	عادية	جعفر يرفض طلب زياد			أغنية شعبية	ضوضاء الحانة
07	10ثواني	قريبة	مستوى العين	عادية	جعفر يريد ان يعود الى عائلته		جعفر : خاطيني و خاطيكم انا الى حد اليوم ما كنتش عارف بلي راكم مع الخاوة في زوج	أغنية شعبية	ضوضاء الحانة
08	04 ثواني	قريبة	مستوى العين	عادية	زياد يرغمه على البقاء		زياد : دوك علابالك	أغنية شعبية	ضوضاء الحانة
09	14 ثانية	متوسطة	مستوى العين	عادية	جعفر يطلب من زياد و حميد ان يتركوه و قدوم صديقه الثالث سعيد من		جعفر : زياد خليني نروح , حميد عاوني	أغنية شعبية	ضوضاء الحانة
10	12 ثانية	طويلة	مرتفعة	متحركة	جعفر يقف ليخرج لكنه يضرب على راسه من وراء لتهريبه من المنطقة		سعيد : ريح في بلاستك جعفر : اقلع يدك نتا حميد : يا الله أخرجو	/	صوت مغادرة الجميع من الحانة
11	06 ثواني	طويلة	مرتفعة	ثابتة	الطفل المرسل للقرية يحكي لزياد ماذا حصل لزوجة جعفر الوهراني المغمى عليه في الارض و بجانبه صديقه حميد		/	/	/

1-2-التقطيع التقني للمقطع الثاني : مسرحية تزوير التاريخ

شريط الصورة							شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة		الحوار	الموسيقى	مؤثرات صوتية
01	30 ثانية	متوسطة	مستوية	ثابتة	مشهد تمثيلي مسرحي لماضي جعفر الوهراني و زوجته أثناء توديعه للالتحاق بصفوف المجاهدين		/	موسيقى حزينة	/
02	09 ثواني	قريبة حتى الصدر	مستوية	ثابتة	جعفر الوهراني و هو يشاهد بتعجب المشهد التمثيلي		/	موسيقى حزينة	/
03	12 ثانية	طويلة	مستوية	ثابتة	مشهد تمثيلي مسرحي لجعفر و هو يبتعد تاركا زوجته بالحمل		/	موسيقى حزينة	/
04	30 ثانية	طويلة	مستوية	رأسية من الاعلى الى الاسفل	مشهد تمثيلي مسرحي لزوجة جعفر و هي تناديه		/	موسيقى حماسية عالية	/
05	05 ثواني	قريبة حتى الصدر	مستوية	ثابتة	جعفر و حميد بنظرات متبادلة استفهامية		/	مزسيقى حماسية عالية	/
06	05 ثواني	قريبة جدا	مستوية	ثابتة	ابن زوجة جعفر يشاهد		/	موسيقى حزينة	/

						الممثلة المسرحية حاملة رضيع و المتمثل فيه		
07	04 ثواني	قريبة جدا	مستوية	ثابتة		اخت زوجة جعفر و هي تشاهد في حيرة	موسيقى حزينة	/
08	03 ثواني	طويلة	مستوية	ثابتة		ابن زوجة جعفر و هو يتقدم نحو ركح المسرح	موسيقى حزينة	/
09	04 ثواني	متوسطة	مستوية	ثابتة		جعفر و حميد يشاهدان الطفل يقترب من الركح	موسيقى حزينة	/
10	10 ثواني	طويلة جدا	مستوية	ثابتة		الطفل يقترب من الركح وسط ذهول جميع المتفرجين	موسيقى حزينة	/
11	11 ثانية	متوسطة	مستوية	ثابتة		نظرات متبادلة بين جعفر و اخت زوجته	موسيقى حزينة	/
12	12 ثانية	متوسطة	مستوية	بانوراميه من اليسار الى اليمين و من اليمين الى اليسار		مشهد تمثيلي لزوجة جفر اثناء تعذيبها جسديا من طرف جندين فرنسيين	موسيقى حماسية	/
13	06 ثواني	متوسطة	مستوية	ثابتة		سعيد و حميد يتبادلان نظرات التعجب و ذهول جعفر	موسيقى حماسية	/
14	15 ثانية	طويلة	مستوية	ثابتة		مشهد تمثيلي مسرحي لسقوط زوجة جعفر أرضا تاركة ابنها طريحا	موسيقى حماسية	/
15	20 ثانية	طويلة	مستوية	متحركة على		نهاية المسرحية وسط	/	تصفيقات

				الكتف	تصفيقات الجمهور و ذهول أصدقاء جعفر و جميع معارفهم			الجمهور

1-3-التقطيع التقني للمقطع الثالث : نقاش اصل الجزائر

شريط الصورة							شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الحوار	الموسيقى	مؤثرات صوتية
01	04 ثواني	متوسطة	مستوية	عادية	حميد محاورا اخاه فريد حول اصل الجزائر وسط في الغابة اثناء النزهة	Hamid : Mais Farid tu ne peux pas nous dire qu'on n'est pas des arabes	/	صوت الاطفال و الاصدقاء
02	05 ثواني	متوسطة	مستوية	عادية	فريد و حميد في نقاش حول مشارك الجزائر في مؤتمر عربي	Farid : Il n'est pas aussi simple de nous définir exclusivement comme ça, Hamid : Pour les français on était tous des arabes il ne faisait pas la différence	/	صوت الاطفال
03	04 ثواني	متوسطة	مستوية	عادية	حميد محاولا اقناع فريد لضرورة مشاركة الجزائر في	Hamid : et pourtant c'est sa qui nous a unis pour	/	صوت الاطفال و افراد العائلة

							gagner, et on n’a pas fait une guerre de religion mais une guerre de libération, on a un rendez-vous avec le monde arabe on ne doit pas le rater	المؤتمر		
04	10 ثواني	متوسطة	مستوية		متحركة	تعنت فريد و عدم اعترافه بعروبة الجزائر و شعبه و طرحه للأصل الامازيغي	Farid : Ma grand-mère elle a jamais parlé ni français ni arabe de sa vie la langue qu’elle parle c’est le kabyle tu vas lui dire aujourd’hui que c’est une arabe Hichem : si on n’est pas des arabes on est quoi alors	/	صوت افراد العائلة
05	10 ثواني	متوسطة	مستوية		عادية	فريد مخاطبا الجميع عن أصل الجزائر	Farid : on est algériens méditerranéens maghrébins et africain	/	سكوت مفاجئ
06	05 ثواني	طويلة	مستوية		ثابتة	قلق جعفر من المواضيع السياسية في و سط الاجواء العائلية الخاصة بالأطفال	جعفر : لزم دخلونا لبوليتيك نتوما في وسط الغابة	/	صوت الطبيعة

1-4-التقطيع التقني للمقطع الرابع : حوار ما بعد الاغتيال

شريط الصورة							شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الحوار	الموسيقى	مؤثرات صوتية
01	20 ثانية	طويلة	مستوية	ثابتة	حميد مع افراد عائلته اثناء فطور الصباح و وصول جعفر المفاجئ	Dja afar : bonjour ça-va Elisabeth, les enfants ça-va bien Hamid : tu te rejoins a nous جعفر : راني فلبيرو تاعك	/	صوت العصافير
02	16 ثانية	متوسطة	مستوية	متحركة متابعة من الوراء	حميد يلحق بجعفر ليعرف سبب مجيئه	Dja afar : il est ou Hamid : de qui tu parle Dja afar : Farid ! Hamid : Je ne sais pas peut être dans son froc Dja afar : arrête tes	/	/

		blagues						
03	07 ثواني	قريبة	مستوية	عادية	حميد يعاتب في جعفر و طريقة كلامه	Hamid : Dja afar tu débarque comme sa devant ma famille tu veux me faire un interrogatoire	/	/
04	24 ثانية	متوسطة	المجال و المجال المقابل	متحركة	حميد يفسر أعمال فريد الطائشة بالنسبة له لجعفر	Dja afar : Hamid !! Hamid : il s'est mis dans la merde tout seul, il est parti faire des déclarations Dja afar : mais que ce que tu lui as fait Hamid : moi rien, c'est les services qu'on voulut le secouer, qu'il arrête ses conneries Dja afar : et toi t'as laissé faire Hamid : il respecter plus rien, je pouvais plus le	/	/

		couvrir Dja afar : bande de salopard ! un bonhomme qui s'est battu à vos coté Hamid : tu peux aller avec tes discours, un pays se dirige pas comme une direction régionale, c'est plus compliqué						
/	/	Dja afar : Chouf signe moi ce que tu veux comme papier, tu me dis ou il est, je vais le chercher et je le ramène a sa femme	جعفر يقترب من مكتب حميد لمعرفة مكان فريد	من الامام الى الخلف	مستوية	قريبة	11 ثانية	05
/	/	Dja afar : que ce qu'il Ya Hamid Hamid : ils lui ont un peu bousculé, il a toujours était fragile Dja afar : que ce que t'essaye de me dire la	حميد جالس في مكتبه ينظر الى الارض يروي تفاصيل ما حصل لأخيه فريد على يد المخابرات	ثابتة	مستوية	قريبة جدا	14 ثانية	06

		Hamid : je l'ai fait transporter immédiatement a l'hôpital mais ils ont rien pu faire						
07	20 ثانية	متوسطة	مستوية	متحركة على الكتف	انهيار جعفر بعد سماعه خبر اغتيال فريد من طرف المخابرات	Dja afar : non non non ne me dit pas, c'est un cauchemar que ce que tas fait que ce que on a fait Hamid tu te rencontres c'était ton frère, tu te rencontres ce que ça veut dire, tu viens de tuer ton propre frère	/	/
08	22 ثانية	قريبة حتى الصدر	مجال و المجال المقابل	متحركة	جعفر يصرخ في وجه حميد بعد جريمته	Dja afar : que ce que on devient lorsque on tu son propre frère, tu vas me tuer moi aussi, tu vas tous nous tuer, je veux plus jamais te revoir, plus jamais	/	موسيقى حزينة

1-5-التقطيع التقني للمقطع الخامس : تعذيب الصحفي

شريط الصورة							شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الحوار	الموسيقى	مؤثرات صوتية
01	15 ثانية	قريبة حتى الصدر	المجال و المجال المقابل	عادية	بشير ابن زوجة جعفر يتسأل عن الشخص الذي بجانبه في المقهى	بشير : نمدلك تصويرتي الصحفي : لالا عندي بشير : نزيدلك وحدة الصحفي : لا لا صحا	موسيقى ديسكو	ضوضاء المقهى
02	08 ثواني	قريبة حتى الصدر	مستوية	عادية	الصحفي يسأل بشير عن اصل شعره الاشقر و جماله الفرنسي	Journaliste : je me demande si tu savais de qui tu tenais cette tète de français	موسيقى ديسكو	ضوضاء المقهى
03	05 ثواني	قريبة حتى الصدر	مستوية	عادية	بشير يعلمه ماذا حصل لأخر من سأله هذا السؤال	Bachir : tu sais ce qu'était arrivé au dernier qui m'a dit ça	موسيقى ديسكو	ضوضاء المقهى
04	23 ثانية	قريبة حتى الصدر	المجال و المجال	عادية	الصحفي يعلمه ان هذا الاخير وجد فدفونا وسط	Journaliste : il s'est fait muter dans un endroit	موسيقى ديسكو	ضوضاء المقهى

					المقابل		الصحراء	complétement paumé en plein milieu du désert on l’a retrouvé deux ans plus tard Je m’appelle Mehdi el aloui je suis un journaliste j’aimerais bien te parler Bachir : de quoi ? Journaliste : disons Jai des informations que toi et ton père ne connaissent pas	
05	20 ثانية	طويلة	مستوية	عادية		الصحفي يفاجئ لقدوم افراد لاختطافه ليضرب من الخلف ليتم حمله و أخذه من طرف رجلين	/	موسيقى ديسكو	ضوضاء المقهى
06	13 ثانية	طويلة	مستوية	ثابتة		تعذيب الصحفي من طرف صديق جعفر داخل قبو مظلم	/	/	صراخ الصحفي
07	05 ثواني	قريبة	مستوية	ثابتة		اعتراف الصحفي بمعرفة تفاصيل حادثة زوجة جعفر	Journaliste ; je sais ce qui ce passer chez l’espagnole cette nuit ou le commandons a rejoint le m’acquis	/	/

						سعيد : حبس خليني ندبر راسي معاه		
08	04 ثواني	متوسطة	مستوية	ثابتة	استغراب سعيد من سماع حقائق من طرف شخص غريب	Journaliste : Ziad et Hamid il savait tout sauf Dja afar سعيد : كيفاش عرفت واحد ما كان معاهم	/	/
09	08 ثواني	متوسطة	من الاسفل الى الاعلى	متحركة	اقتراب سعيد من الصحفي لرؤية ملامح وجهه للانتقال الى الفلاش باك	/	/	/

1-6-التقطيع التقني للمقطع السادس : التسامح

شريط الصورة							شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة		الحوار	الموسيقى	مؤثرات صوتية
01	07 ثواني	متوسطة	مستوية	ثابتة	بشير في المقبرة عند قبر والدته و قدوم جعفر الوهراني		/	موسيقى هادئة سعيدة	صوت الرياح
02	07 ثواني	قريبة حتى الصدر	مستوية	ثابتة	جعفر الوهراني يضع يده على وجه ابن زوجته و ابتسامته له ظهور شارة النهاية عنوان الفيلم بالأبيض الوهراني		/	موسيقى هادئة سعيدة	/
03	07 ثواني	/	/	/	عنوان الفيلم بالبند العريض بالغتين الفرنسية و العربية		/	موسيقى هادئة سعيدة	/

1-القراءة التعيينية للمقاطع المختارة:

1-القراءة التعيينية للمقطع الاول:

صور هذا المقطع في فضاء داخلي يتمثل في حانة , بدأ المخرج بلقطة قريبة بزاوية تصوير مع مستوى العين ليظهر الحوار الذي يدور بين زياد, حميد وجعفر حول اقناع هذا الاخير للالتحاق بالثورة بعد ما قتل جنرال فرنسي من غير قصد ثم تليها لقطة متوسطة لإبلاغنا بوصول الطفل المرسول لبيت جعفر ليستفسر عن عائلته ثم بعدها مباشرة صور المخرج سبع لقطات قريبة بنفس زاوية و حركة الكاميرة لكي نشاهد التفاعل و الحوار الحاد الذي دار بين الاصدقاء الثلاثة بسبب رفض جعفر لفكرة النضال متحججا بعائلته و انه لم يكن يعلم بنضال زياد و حميد لينتقل بنا الى لقطة تاسعة اوسع لنرى قدوم سعيد من وراء جعفر ثم لقطة طويلة بزاوية مرتفعة و حركة كاميرة متحركة لكي يضعنا في وسط التوتر الواقع و كيف ارغم على النضال بعد ان ضربه سعيد على رأسه و اغمي عليه ليختم المشهد بلقطة مماثلة لسابقتها و بنفس الزاوية و بدون اي حوار حيث نشاهد جعفر مغمى عليه في الارض بقربه صديقه المقرب و الطفل يروي ما حصل لزياد في اذنه.

اما من جانب الشريط الصوتي فتمثل في حوار الشخصيات كما وضف أغنية شعبية بكلمات حزينة .

أما فيما يخص المؤثرات الصوتية فتمثلت في ضوضاء الحانة.

2-القراءة التعيينية للمقطع الثاني:

تدور احداث هذا المشهد في قاعة مسرح اين تعرض مسرحية تخليدا لبطولة جعفر الوهراني الذي اصبح شخصية بارزة في قريته حيث يبدأ المخرج بلقطة متوسطة لمشهد تمثيلي من المسرحية لكيفية توديع زوجة جعفر له يوم التحاقه بالثورة ثم بلقطة صدرية و زاوية عادية

نشاهد جعفر متعجبا من ما يشاهد أمام عينيه لينتقل الى لقطتين طويلتين لمشهدين من من المسرحية الاول لجعفر تاركا زوجته بالحمل و الثاني لزوجته وهي تناديه لمساعدتها

بلقطة صدرية نشاهد نظرات جعفر نحو حميد مستغربا من ما يقع لكي نرى بعدها بلقطتين قريبتين جدا لابن زوجة جعفر و خالته التي ربته في حيرة من أحداث المسرحية و بلقطة طويلة ثابتة يتقدم الطفل من ركح المسرح وبعدها لقطة متوسطة لجعفر مشاهدا ابن زوجته ثم في مشهد بلقطة طويلة لجميع الحاضرين مصوبين نظرهم نحو الطفل المقترب من الركح

و بلقطة متوسطة بزاوية المجال و المجال المقابل لنظرات جعفر و اخت زوجته ثم ياخذنا المخرج الى المسرحية بلقطة مثل التي سبقتها لكيفية تعذيب زوجة الوهراني على يد جنديين و هذه المرة بحركة كاميرة بانورامية من اليسار الى اليمين و من اليمين الى اليسار ثم يعطي لنا صاحب الفيلم مشهد لحميد و سعيد و هما يتبادلان النظرات.

ليختم المخرج المشهد بلقطتين طويلتين و بزواية مستوية بحركة ثابتة ثم محمولة على الكتف حيث نشاهد أولا مشهد مسرحي لسقوط زوجة بالوهراني لتنتهي المسرحية تحت تصفيقات الحاضرين وسط ذهول كل من يعرف قصة جعفر الوهراني الحقيقية.

وقد جاء هذا المشهد من دون حوار و اي مؤثرات صوتية سوى في النهاية و اعتمد فقط على موسيقى تصويرية مختلفة حزينة و حماسية حسب المشاهد.

3-القراءة التعيينية للمشهد الثالث:

صورت احداث هذا المشهد في الغابة حيث اعتمد المخرج على لقطة متوسطة ليصور حميد و هو يحاور فريد عن اصل الجزائر لتأتي بعدها لقطة متوسطة مقابلة لفريد في نقاش مع حميد عن فرصة مشاركة الجزائر في مؤتمر عربي من عدمها و بلقطة مماثلة مع نفس زاوية

و حركة الكاميرة نشاهد حميد يريد اقناعه بأهمية و ضرورة المشاركة في مثل هذه المحافل الدولية العربية

لتتغير اللقطة بحركة متحركة للكاميرة بسرعة لفريد رافضا الاعتراف بعروبة الجزائر وطرحه للقضية الامازيغية

وبلقطة متوسطة و اعتماد نفس الزاوية و الحركة العادية يخاطب فريد الجميع بصوت عال عن أصل الجزائر المختلط عرقيا و ثقافيا

و ينتقل بنا المخرج بلقطة متوسطة مع حركة ثابتة الى جعفر الوهراني مطالبا الجميع بترك السياسة و نسيان اشغال العمل لينتهي هذا المشهد متغيرا عن كيفية بدايته

في هذا المقطع لا وجود لأي موسيقى في حين برزت المؤثرات الصوتية من صوت الأطفال و ضحك الاصدقاء الحاضرين و كذلك صوت العصافير

4-القراءة التعيينية للمقطع الرابع:

يبدأ هذا المقطع بلقطة طويلة لطاولة فطورالصباح في فضاء خارجي المتمثل في حديقة بيت حميد مع زوجته و أولاده و مجيئ جعفر المفاجئ لهم ثم بلقطة متوسطة متتبعة من الوراء نشاهد حميد و هو متجه الى مكتبه لمعرفة سبب مجيئ جعفر المبكر لتتطور الأحداث داخل فضاء داخلي و هو مكتب حميد

بعدها يستعمل المخرج لقطة قريبة لوجه حميد معاتبا طريقة كلام جعفر له أمام عائلته ثم و بلقطة متوسطة مع زاوية المجال و المجال المقابل متسارعة نرى فيها قلق جعفر على فريد المختفي و تفسير حميد لأعماله الغير محسوبة و أنه اختطف من طرف المخابرات

بلقطة قريبة بكاميرا متحركة من الامام الى الخلف لجعفر الوهراني مقتربا من مكتب حميد لمعرفة مكان تواجد فريد لننتقل الى لقطة قريبة جدا حيث نرى حميد يروي ما حصل لأخيه و

كيف عذب و أنه لم ينجو و بلقطة متوسطة متحركة مفاجئة تبرز شعور جعفر و انهياره بعد سماعه خبر اغتيال فريد على يد المخابرات و بمساعدة أخيه

لينهي لنا المخرج المشهد بلقطة قريبة حتى الصدر بزاوية المجال و المجال المقابل أين يصرخ جعفر بكل صوته على حميد بعد عملت الشنعاء بالتواطؤ في عملية قتل شقيقه و انه أصبح مصدر خطر على كل الافراد المحيطين به في حين أن حميد لم يحرك ساكنا

هذا المشهد صور بدون ادنى موسيقى أو اي مؤثرات اضافية العنصر الصوتي الوحيد هو صوت حوار الشخصيتين فيما بينهم

5-القراءة التعيينية للمقطع الخامس:

تنتقل بنا الكاميرا في هذا المقطع الى فضاء خارجي أخر حيث تبدأ بلقطة صدرية و زاوية تصوير المجال و المجال المقابل لابن زوجة جعفر بشير في المقهى متسأل عن الرجل الواقف بجانبه محدقا اليه ثم لقطة اخرى صدرية بزاوية مستوية مثل سابقتها للرجل سائل بشير عن أصل شعره الاشقر و جماله الفرنسي بطريقة استفزازية

بلقطة أخرى قريبة نرى بشير يعلم الرجل ما حصل لأخر من سأله نفس سؤاله بحركة كاميرة عادية و زاوية مستوية

بعدها بلقطة صدرية و زاوية المجال و المجال المقابل تظهر لنا معرفة الرجل بأمر الرجل المختفي جراء سؤاله المماثل لابن زوجة جعفر مع نظرات استغرابيه لهذا الاخير في حين يقدم الرجل نفسه بأنه صحفي يريد اخباره ببعض الحقائق المخفية عنه و عن اصله و تاريخه في نفس المكان بلقطة طويلة و زاوية مستوية يفاجئ الصحفي من قدوم أفراد لاختطافه و عدم تركه لاتمام ما قدم من اجله

لينتهي المشهد داخل فضاء داخلي مظلم بلقطة طويلة و حركة ثابتة للكاميرا تظهر مشاهد تعذيب الصحفي من طرف سعيد صديق جعفر الوهراني

في هذه المشاهد وظف المخرج بجانب الحوار موسيقى شبابية من نوع ديسكو سنوات الثمانينات في اغلب المشاهد المصورة في المقهى

و من جهة المؤثرات الصوتية نسمع ضوضاء المقهى في مجمل المشاهد غير المشهد الاخير الذي نسمع فيه صراخ الصحفي جراء التعذيب

6-القراءة التعيينية للمقطع السادس:

في فضاء خارجي متمثل في مقبرة صور لنا الياس سالم هذا المشهد الختامي من الفيلم , اعتمد على لقطة متوسطة بزاوية مستوية و حركة ثابتة حيث نرى بشير عند قبر والدته و قدوم جعفر الوهراني على جانبه .

و في اللقطة التالية بالاعتماد على نفس التقنيات السابقة نلاحظ جعفر واضعا يده على خد ابن زوجته المبتسم له من جهته لينتهي الفيلم و يظهر لنا عنوان الفيلم.

وظف المخرج في هذا المشهد موسيقى هادئة سعيدة في حين لم يحتوي على اي حوار و من حيث المؤثرات نسمع فقط صوت الرياح في المقبرة

2-التحليل التضميني للمقاطع المختارة:

1-التحليل التنضميني للمقطع الأول:

في فضاء داخلي متمثل في حانة , حرص المخرج بلقطة قريبة على ابراز الحوار الحاد الذي يدور بين زياد, وجعفر الوهراني بعد قتله لجنرال فرنسي من غير قصد حيث يرغمه على الجلوس بعد أن كان يريد ترك المكان كما يتضمن هذا المشهد دلالة غير لسانية المتمثلة في حركة يد زياد و كيفية منعه للوهراني من الخروج بعد أن قال له "ريح في بلاستك جعفر " أراد بها المخرج استصغار صورة المجاهدين الجدد و إعطاء صورة السيطرة للمجاهدين القدامى في محاولة منه لإقناعه على الالتحاق بالجبهة.

ثم تليها لقطة متوسطة بحركة كاميرا متحركة و زاوية مستوية لإبلاغنا بوصول الطفل المرسل لبيت جعفر حيث اعتمد المخرج الكاميرا المتحركة الغير ثابتة ليضعنا في حالة الطفل السيكولوجية بعدما استفسر عن عائلة الوهراني في مشهد بدون أدنى حوار سوى عيون الطفل المتشتتة يمين يسار التي توحي بكل تفاصيل اللقطة ثم بعدها مباشرة صور المخرج لقطة قريبة بحركة متحركة و استعمال التقطيع الحاد السريع لنشاهد ردود فعل الشخصيتين بعد طلب زياد منهم الخروج من وهران في هذه الليلة كما نشاهد حيرة الوهراني و رفضه للأمر بقوله " وين ما عندي وين نروح انا باب داري راه يقارع" حيث أدت هذه الرسالة اللسانية وظيفة ترسيخيه عن نفسية و شخصية المجاهد الجزائري في صورة ضعف و ما عزز هذا المشهد هي الرسالات الغير لسانية خاصة أعين الوهراني في نصف الإطار و في مركز المشهد مع ملامح الوجه المعمول عليها لإعطائنا صورة الشخص البريء و الطيب الغير مبالي بأوضاع الوطن. و بلقطة مباشرة بعدها بنفس سلم اللقطات و حركة عادية نشاهد ملامح شخصية زياد الصارمة و المتعالية في طريقة كلامه مع جعفر "باب دارك راهي معسوسة غادي تصيب العسكر في باب دارك" يظهر المخرج قوة أعضاء جبهة التحرير الوطني حيث يرسل لنا رسائل مباشرة أن للمجاهدين أعين في كل مكان لأن في

المشهد التالي يقول الوهراني " أنا مرتي ما نخليهاش وحدها" و يجيبه زياد" راني خليت وصاية راهي على العين " حيث يأكد أن لجبهة التحرير القوة الكاملة في السيطرة على الاوضاع في تشبيه الى طريقة عمل المخابرات و التنظيمات السرية في مثل هذه المواقف الحاسمة و المهمة و ديكتاتوريتها ضد الشخصيات الأقل حجم منها .

في هذه اللقطة المصورة صوّر الوهراني بكل تفاصيله الشعبوية في حواره و طريقة كلامه بقوله لزياد " ما سحقيت حتى واحد باش يتكفل بعاليتي انا مول الدار خاطيني و خاطيكم انا الى حد اليوم ما كنتش عارف بلي راكم مع الخاوة في زوج " ففي هاتين الرسالتين عمل المخرج على إيصال إيحاءات عن مستوى الفرد الفكري و أولوياته في الحياة و تكوين صورة سلبية عليه و رفضه الالتحاق بالثورة من غير مبررات جادة او مدروسة او حتى قناعة شخصية و اختياره لحياة القرية و البساطة و تأتي بعدها لقطة قصيرة جدا و بكلام قليل لزياد موضحا له أنه لا مجال للتراجع و أنه مجبرا على الالتحاق بالجهاد و لا خيار له سوى الصعود للجبل ليطلب جعفر المساعدة في قوله من صديقه حميد و نحن نشاهد قدوم شخص أخر من ورائه.

بلقطة واسعة و حركة ثابتة مغيرا كل أوضاع الكاميرا يعطي لنا المخرج مشهد لجعفر مطالبا فقط المغادرة حيث يقف ليفاجئ بضربة من وراء رأسه بقارورة زجاجية ساقطا مغميا عليه في الأرض هنا أكد المخرج و بتركيز كبير السياسة التي اعتمدتها الجبهة من أجل ضم أعضاء جدد في قائمة المناضلين أو المجاهدين المنضمون مبرزا كيفية التعامل لديهم الفوضوية و الغير منظمة معتبرا أن العمل السياسي و التحرري عنف داخلي و خارجي خاصة بعد أن طلب من جميع الحضور أن يخرجوا ليختم هذا المشهد بلقطة مماثلة لسابقتها و بنفس الزاوية و بدون اي حوار حيث نشاهد جعفر مغمى عليه في الارض بقربه صديقه المقرب و الطفل يروي ما حصل لزياد في اذنه في مشهد درامي ساكت لمستقبل مجاهد مغمى عليه من طرف أصدقائه.
كما ركز في مجمل المشهد المخرج على المكان الموظف "الحانة" حيث يعتبر كبطل

رئيسي عاملا على إعطائه نوعا من الهيمنة على المجاهدين و كأنه مكان راحتهم و ملجأهم المفضل في صورة مذلة او لاتقديسية لأبطال دولة بأكملها.

اما من جانب الشريط الصوتي فتمثل في توظيف أغنية شعبية بكلمات حزينة معبرة عن حالة الحضور و الشخصيات الرئيسية و كنوع من الانتماء لمنطقة في صراع و مسلوبة حيث تروي الكلمات حالة البلاد و طابع من السوداوية.

2-التحليل التضميني للمقطع الثاني:

تنتقل الكاميرا في هذا المشهد الى قاع مسرح أين يبدأ المشهد بلقطة متوسطة و حركة ثابتة لمشهد تمثيلي لمجاهد يودع زوجته ليلتحق بالثورة حيث نستنتج هذا الامر من خلال رمزية السلاح المحمول على الأكتاف و البذلة الخضراء العسكرية و بدون كلام سوى موسيقى تصويرية كلاسيكية حزينة تفسر لنا مجما التفاصيل.

ثم بلقطة صدرية و زاوية مستوية نشاهد جعفر الوهراني متعجبا من ما يشاهد أمام عينيه مع حركة الكاميرا الثابتة التي ساهمت في خلق جو مهم في نقل مضمون الصورة التي تبرز قوة المشهد و مصداقيته بما أنه يروي عكس ما حصل في الحقيقة لبطل الفيلم و كيفية التحاقه بالثورة لينتقل الى لقطتين طويلتين لمشهدين من المسرحية الاول لجعفر تاركا زوجته بالحمل و الثاني لزوجته وهي تناديه فالشيء الوحيد الذي لعب عليه هو الموسيقى التي تغيرت فجأة لتبرز عنصر الخطر غلى الزوجة بعد ذهاب زوجها كما حاول المخرج نقل معاني تضمينية و رسائل توضيحية حاول فيها إعطاء نظرة مفصلة عن الأعمال التي يقوم بها زعماء الثورة و كيفية تبييض الماضي و تحريفه أمام أعين الجميع و تزويره.

و بلقطة قريبة جدا ركز على نظرات البطل نحو صديقه حميد مستغربا من ما يقع حيث استعمل اللقطة القريبة جدا ليعطي لنا كافة التفاصيل النفسية مع وضع حميد في المجال الواضح للاطار و جعفر في الزاوية الغير واضحة للاطار بعدما كانا في بداية المشهد عكس

ما تضح ففي لغة السينما و معجم تركيب الصورة السينمائية نفهم ان المخرج اراد اظهار افكار الشخصيتين و نواياهم مع مرور الوقت و تطورها. بعدها بلقطتين قريبتين جدا صور ابن زوجة جعفر متجها نحو ركح المسرح ثم مشهد لخالته التي ربته في دهشة من أحداث المسرحية مع تغير الموسيقى المستعملة و التي تعتبر العنصر و المؤثر الصوتي الوحيد الموجود بعدما كانت حماسية أصبحت جميلة و في نوع طفولي ليلعب على مشاعر المشاهدين مؤثرا فيهم بقصة الطفل لنذهب مع المخرج مباشرة الى لقطة طويلة ثابتة لتقدم الطفل من ركح المسرح فدلالة الصبي هنا هي الأجيال الحالية حيث ينتقدها بأنها لا تعرف ماضيها أو بالأحرى لم يروى لها بالطريقة الصحيحة فهنا ضرب لفترتين زمنيتين في تاريخ البلاد وبعدها لقطة متوسطة لجعفر من المشهد الحقيقي للصبي و المشهد التمثيلي الذي يروي قصة بسيناريو جديد ثم في مشهد بلقطة طويلة لجميع الحاضرين مصوبين نظرهم نحو الطفل المقترب من الركح و هنا شبه جميع الحضور بالشعب الجزائري الشاهد على تاريخه و على نفسه و كذلك في صفة احتقار له مع اعتماد لقطة متعالية نوعا ما في هذا المشهد فهذه اللقطة ربطت بين الرسالة السينمائية و الصورة الأيقونية مؤدية بذلك وظيفة المناوبة حيث كانت هذه اللقطة أكثر إبلاغا و تأثيرا.

و بلقطة متوسطة بزاوية المجال و المجال المقابل مشهد لنظرات جعفر و اخت زوجته ثم يأخذنا الى المسرحية بلقطة مثل التي سبقتها لكن هذه الامرة ليروي لنا كيفية تعذيب زوجة الوهراني على يد جنديين و هذه المرة بحركة كاميرة بانورامية من اليسار الى اليمين و من اليمين الى اليسار فهنا يوضح بعض فقط بتحريك الكاميرا و اهتزازها كصورة و دلالة لمقاومة المرأة و التي شبهها بالجزائر المغتصبة من طرف المستعمر الفرنسي ثم يعطي لنا صاحب الفيلم لقطة سريعة لحميد و سعيد و كأنهما نجحا في مهمتهما التي عملا عليها كثيرا و الوصول لأهداف شخصية لتسقط زوجة الوهراني في مشهد تمثيلي تاركة ولدا ورائها بعد قتلها أمام حضور الجميع.

ليختم المخرج المشهد بلقطة طويلة و بحركة محمولة على الكتف نهاية المسرحية تحت تصفيقات الحاضرين وسط ذهول كل من يعرف قصة جعفر الوهراني الحقيقية.

ولكل شيء معناه ، فبعد عودة جعفر الذي لقب بالوهراني من القتال يجد أن زوجته قد ماتت بعد تعرضها للاغتصاب وولدت له طفلا يحمل اسم بشير.

ففي هذ المشهد كاملا لم يستعمل أي حوار و أي دلالة لسانية لغوية فقال كل ما يريد قوله المخرج عن طريق ركح المسرح و تركنا نفهم الاحداث و ردود الافعال من ملامح الوجوه فقط و سيطرت الرمزية الموظفة لغاية مدروسة بالعب على الوتر الحاد للمجتمع الجزائري المسلم المحافظ لأنه ركب العنصر الدرامي على مسألة شرف و اعتبرها أهم شيء في الفيلم مع اسقاط نتائجها على الجانب السياسي و الاجتماعي خاصة للبلاد و المجتمع.

كما اعتمد على الموسيقى التصويرية نيابة على أي عنصر صوتي لساني أو لغوي معوضة جوانب عدة لإدخال المشاهدين في جو نفسي و إبعادهم عن المنطق و عنصر العقل لتأويل ما يراد تأويله حسب وجهات النظر المختلفة للمتلقين لنفس المشهد السينمائي.

3-التحليل التضميني للمقطع الثالث:

في ديكور خارجي طبيعي متمثل في غابة وضع المخرج شخصياته في جو عائلي حول مأدبة شواء بالخمور مع حضور أطفال الجميع بإضاءة طبيعية فتحمل هذه التركيبات دلالات رمزية عن التسامح فمثلا اللون الاخضر هو دلالة لقدرة على بثّ الحياة لدى الشخصية والجمهور، والدرجة الفاتحة منه تعطي احساساً بالبداية الجديدة.

بدأ المخرج أول مشهد بلقطة متوسطة لحميد مستلقيا و هو يحاور فريد عن عروبة الجزائر بقوله

Mais Farid tu ne peux pas nous dire qu’on n’est pas des arabes

لنشاهد بعدها لقطة متوسطة بزاوية المجال و المجال المقابل لحميد و فريد في نقاش حول انتماء الجزائر في مشهد متسارع

Farid : Il n'est pas aussi simple de nous définir exclusivement comme ça,

Hamid : Pour les français on était tous des arabes il ne faisait pas la différence

فهذا الحوار و هذه الرسائل اللغوية السمعية أكدت و أوضحت ايديولوجية بدون أي مقدمات أو إيحاءات المخرج هنا يريد بعث أفكار بأقصائه جزء كبير من المجتمع الجزائري فإلياس سلم أظهر جانب المغترب و مشكلة انتمائه مع تجاذب الأنا و الأخر حيث يعيش الاغتراب بعيدا عن مدونات هويته فهذه صياغة خاصة لدى سينمائيو المهجر.

لتأتي بعدها لقطة متوسطة مقابلة لفريد وحميد بزاوية المجال و المجال المقابل عن فرصة مشاركة الجزائر في مؤتمر عربي من عدمها و ضرورة المشاركة في مثل هذه المحافل الدولية العربية على الرغم من الاختلاف الواقع في قوله :

Hamid : et pourtant c'est sa qui nous a unis pour gagner, et on n'a pas fait une guerre de religion mais une guerre de libération, on a un rendez-vous avec le monde arabe on ne doit pas le rater

ليتطرق صاحب السيناريو و الحوار و الفيلم الى طرح أخر في نفس السياق المتمثل في ديانة المجتمع الجزائري و أن الثورة كانت تحررية لا حرب دينية و لأهداف انسانية.

لتتغير اللقطة بحركة متحركة للكاميرة بسرعة لفريد رافضا الاعتراف بعروبة الجزائر وطرحه للقضية الامازيغية باعتبارها اللغة الام للبلاد .

Farid : Ma grand-mère elle a jamais parlé ni français ni arabe de sa vie la langue qu'elle parle c'est le kabyle tu vas lui dire aujourd'hui que c'est une arabe

Hichem : si on n'est pas des arabes on est quoi alors

وبلقطة متوسطة و اعتماد نفس الزاوية و الحركة العادية يخاطب فريد الجميع بصوت عال عن أصل الجزائر المختلط عرقيا و ثقافيا.

Farid : on est algériens méditerranéens maghrébins et africain

و ينتقل بنا المخرج بلقطة متوسطة مع حركة ثابتة الى جعفر الوهراني مطالبا الجميع بترك السياسة و نسيان اشغال العمل لينتهي هذا المشهد متغيرا عن كيفية بدايته

تلك الرمزية تؤكد أن الثورة اختلفت أهدافها وهيمن الفساد عليها، وأن البعض ما يزال أسيرا للمفاهيم الفرنسية وحتى المصالح والولاء، حتى في التفاصيل في ربط الصور والأحداث والمحيط يبرز الصراع من أجل اللغة والهوية والتعريب.

في هذا المقطع لا وجود لأي موسيقى في حين برزت المؤثرات الصوتية من صوت الأطفال و ضحك الاصدقاء الحاضرين و كذلك صوت العصافير.

4-التحليل التضميني للمقطع الرابع:

بكاميرا ثابتة و لقطة طويلة وضعنا المخرج مباشرة في جو المشهد من داخل حديقة بيت حميد أثناء فطور الصباح مع جميع أفراد عائلته لتتحرك الكاميرا يمينا فجأة لرؤية دخول جعفر الغير مبرر حيث توحي لنا بداية هذه اللقطة بالهدوء مع المؤثرات الصوتية البارزة المتمثلة في صوت العصافير مع حوار العائلة الهادئ و المتفائل و نهايتها بالعاصفة الموصولة بجعفر و كيفية دخوله البيت.

لتنتقل الكاميرا مباشرة وراء ظهر حميد متتبعته ليعرف سبب مجيئ جعفر الوهراني بحركة متحركة محمولة على اليد حاملتا ايانا من ضوء الحديقة الى ظلام المكتب لإبراز ملامح الشخصية المتغيرة حسب الوضع المكاني و كيفية تعاملها مع مختلف الاشخاص و الافراد و حيرة جعفر عن فريد أخ حميد.

ليبدأ الحوار في مشهد متوتر بين الاثنين في لقطة قريبة على وجه حميد ليضعنا المخرج في تفاصيل انفعالاتها مفسرا جميع الاعمال الطائشة لأخيه و الصبيانية الغير مدروسة، فالصورة هنا كانت صريحة في نقل المعنى الذي يرغب المخرج نقله للمشاهد بتركيبات و تقنيات سينمائية بدون اي مؤثر صوتي خارجي سوى الهدوء المخيم على القاعة المتواجدين فيها التي يعلو فيها صوت جعفر معاتبا اياه بألفاظ بذيئة .

ليوظف المخرج في لقطة الاستفسار عن مكان تواجد فريد بعد ذلك حركة كاميرا محمولة متراجعة من أمام حميد وصولا الى جعفر الذي يدفع به مكتبه كدلالة على ابتعاده عنه بعد ان كانا من أعز الاصدقاء فبحركة كاميرا واحدة بدون اي قطع انهى المخرج جميع سنوات الصداقة ليغير فجأة ايقاع المشهد بتثبيت الكاميرا في منتصف المكتب وجها لوجه حميد ناظرا الى الارض و زاوية مع مستوى العين في جو يخيم عليه الظلام مدعما الجانب الدرامي بهدوء تام مشبها اياه بقاعة تحقيق لحظة اعتراف المجرمين.

Dja afar : que ce qu'il Ya Hamid

Hamid : ils lui ont un peu bousculé, il a toujours était fragile

Dja afar : que ce que t’essaye de me dire la

Hamid : je l’ai fait transporter immédiatement a l’hôpital mais ils ont rien pu faire

فمن خلال الحديث نلاحظ العديد من الدلالات الضمنية اللسانية لكنها متغيرة بوتيرة الصوت و طريقة الالقاء التي تبين التلاعب و المراوغة و كذلك الخبث الكائن في الانسان حاملا القضية الى ابعد من هذا بعد تدخل المخابرات في الامر.

بعدها مباشرة نشاهد انهيار جعفر بعد سماعه ما حصل لفريد على يد شقيقه مصور في لقطة متوسطة لكن ما يميزها هي حرك الكاميرا المهتزة على الكتف التي تعطي شعور السقوط و الانهيار و كذلك التلاشي الخاص بالشخصية مع دلالة ضمنية صريحة على نفسية الوهراني يصور هنا المخرج كيف تأكل السلطة أبناءها.

لينهي لنا المخرج المشهد بلقطة قريبة جدا أين يصرخ جعفر بكل صوته على حميد بعد عمله في نفس الديكور المتمثل في مكتب حميد المظلم حيث نلاحظ كل تفاصيل هذه الجريمة و أحاسيسها لتتدخل اخيرا الموسيقى التصويرية في طابع حزين جدا ليركز على الشق النفسي و إيصال مشاعر معبرة عن المشهد مساهمة في تجسيد علاقة تركيبية ما بين المصادر السمعية و البصرية.

فالمخرج اعتمد في هذا المقطع على الصورة أكثر من الظواهر الصوتية ذلك ما يؤدي وظيفة ترسيخية للمشاهد بكل حركات الكاميرا المتحركة المتوترة و الزوايا الراضخة لكل شروط الوضع الكائن في المشهد و نوعه المعروف بالسينما السوداء التي ظهرت في أربعينيات القرن الماضي.

كما استوحى قصة هذا المشهد من عديد قصص الاغتيالات التي وقعت بعد الثورة في حق كثير المجاهدين الجزائريين على يد مجاهدين اخرين لعدة اسباب سياسية و عسكرية معززا الفيلم بروايات الماضي عاملا على كشف خفاياها من وحي خياله و يمكن اعتبار هذا المشهد نقدي او انتقامي لنوع من الاعمال اتجاه أشخاص.

ويمثل الفيلم قراءة فنية وسينمائية لتاريخ الجزائر، ففريد وحميد وجعفر ليسوا سوى إسقاطات لشخصيات سياسية جزائرية كانت في الماضي رفقاء ثم تقاتلوا في ما بعد من أجل النفوذ والسلطة.

5-التحليل التضميني للمقطع الخامس:

أخذ المخرج ن مقهى شبابي في سنوات الثمانينات ديكورا لمشهده مبرزا طبيعة الحياة أنداك الذي بدأه بلقطة صدرية بزاوية المجال و المجال المقابل و حرك ثابتة لبشير ابن زوجة جعفر متسائلا عن الشخص المقترب منه في المقهى يبرز لنا المخرج بلقطة قريبة جدا تواصل الشخصيتين في وضع غامض بشير : نمدلك تصويرتي المجهول: لالا عندي.

تظهر لقطة اخرى صدرية بزاوية مستوية على اليمين مثل سابقتها الرجل سائل بشير عن أصل شعره الاشقر و جماله الفرنسي بطريقة استفزازية مع نظرات متعالية حيث وظف المخرج هذه الزاوية التي تحمل دلالات إنسانية تعبر عن الشفقة على حاله ومركزه الاجتماعي ثم بعدها يعطي المخرج لقطة أخرى قريبة نرى بشير يعلم الرجل ما حصل لأخر من سأله نفس سؤاله بحركة كاميرة عادية و زاوية مستوية على اليسار بطريقة كلام متعجرفة و غاضبة عبر المخرج في هذا المقطع عن معاناة الشاب وبالضبط معاناته من ماضيه المجهول عنه وجاءت معظم لقطات هذا المقطع حكائية لإعطاء أهمية للحوار الذي يحمل الكثير من الدلالات والمعان االضمنية المعبرة عن الفكرة بعدها بلقطة صدرية و زاوية المجال و المجال المقابل تظهر لنا معرفة الرجل المجهول بأمر الرجل المختفي جراء سؤاله المماثل له و أنه وجد مقتول في وسط الصحراء و ذكر أنه انتحر مع نظرات استغرابيه لهذا الاخير عندما يقدم الرجل نفسه بأنه صحفي يريد اخباره ببعض الحقائق المخفية عنه و عن اصله و تاريخه أدت الصورة وظيفة تعبيرية إذ سمحت للمشاهد بالتعرف عن الرجل و فهم تصرفاته ووظف المخرج خلالها هذه الزاوية لتساعد على تفعيل المعاني لتي يريد نقلها في

نفس المكان و بلقطة طويلة و بعيدة يفاجئ الصحفي من قدوم أفراد لاختطافه و عدم تركه لا تمام ما قدم من اجله بعدما تم ضربه لحمله و أخذه الى مكان أخر لأغراض أخرى تظهر الصورة سبب الصراع الكامن داخل حياة القادة الكبار .

لننتقل الى نوع أخر من الاضاءة و بدون موسيقى الى مكان داخل متمثل في قبو مظلم و بلقطة طويلة و حركة ثابتة للكاميرا تظهر مشاهد تعذيب الصحفي من طرف سعيد صديق جعفر الوهراني مع سماع صراخه المتعالي استطاع المخرج أن يصف حالة و صورة أخرى من افعال المجاهدين القدامى حسب رؤيته كما ركز المخرج كثيرا على العبارات التي رددها الصحفي اثناء تعذيبه بقوله أعرف جيدا ماذا حصل ليلة التحاق جعفر الى الثورة مشيرا الى قضية اغتصاب زوجته و القصة التي لا يعرف تفاصيلها الا هو و زياد و حميد بصفته الطفل الصغير الذي تم ارساله للاستفسار ذلك اليوم موظفا المخرج تقنية الفلاش باك أي العودة الى الماضي في مشاهد و كأنها ذهنية بالنسبة للذي يتكلم فاستعمال الفلاش باك يعتبر ذو دلالة تضمينية ترسيخية لا بقاء المشاهد مركزا على تفاصيل الحبكة الدرامية.

وظف المخرج في هذا المقطع المونتاج التعبيري وهو الأنسب في الحوار باستخدام زاوية المجال والمجال المقابل خاصة في المرحلة الثانية من المشهد و لقطات التعذيب حتى الاضاءة كان لها جانب تعبيري حاد في المشاهد الخاصة بالمقهى مثل مشاهد التعذيب التي أعطت شيء مزاجي مثير للشفقة و الاشمئزاز في أن واحد.

وضعنا المخرج في محل الشهود على عملية التعقب ثم الاعتقال والتعذيب الرهيب من جانب جهاز الاستخبارات بتعليمات من حميد بدعوى حماية صورة الثوار، إذ كان الصحافي يسعى إلى كشف حقيقة بشير، النبتة الفرنسية، ثمرة الاغتصاب.
كما تغيرت المؤثرات الصوتية بتغير الديكور و المكان العام بداية بالموسيقى التي جاءت مناسبة تماما لدعم المعاني المتمثلة في الأمل و ضجيج الزبائن انتقلنا الى الهدوء و السكوت التام سوى الصراخ والتي أضفت نوعا من الواقعية على المشاهد و الحزن .

6-التحليل التضميني للمقطع السادس :

لينهي المخرج الفيلم أخذ من المقبرة ديكورا للمشهد الاخير أين نشاهد بشير أول مرة عند قبر أمه التي لا طالما كرهها معتبرها غير شريفة في ظل صراعه مع ماضيه الذي خيم على حياته .

كما تظهر اللقطة الاولى اطار متوسط بحركة ثابتة بشير متأثرا لرؤية قبر والدته و عبر المخرج في هذه اللقطة من خلال الإضاءة الطبيعية الجميلة عن معنى التسامح ليظهر جعفر الوهراني متجها نحوه مبتسمين لبعضهم البعض حاملا هذا الجزء من المشهد دلالة جسدية ثقافية واجتماعية عن تبسم فرنسا للجزائر و طي صفحة الماضي بينهم رغم سنوات الاستعمار التي لا تزال نتائجها الى حد اليوم كرسالة لكسب التأييد من خلال الجانب الثقافي والاجتماعي للجزائريين.

ليقترب المخرج بلقطة قريبة لجعفر واضعا يده على خد ابن زوجه الذي رباه و رعاه منذ صغر سنه مستعملا شفرات ذات معنى قيمي ايديولوجي عن ما سبق ذكره فمن خلال هذه اللقطة حاول المخرج التركيز على الفضاء الخارجي الذي يمثل نوع من الروحانية و الصفاء النفسي و كطبيعة للدفع نحو التعايش مع العدو خاصة مع تثبيت الكاميرا و عدم تحريكها كوضع ذو أهمية.

فلقد احتوى شريط الصوت هنا على تضمينات رمزية في حين لم يتم استعمال اي حوار فقط بإيماءات الوجه اوصل للمشاهد نفسية و شعور المشهد كما أن اللقطة الصامتة توحي بأن الفترة الآتية هي فترة سلم فاعتمد فقط على موسيقى تصويرية سعيدة مدعمة الجو النهائي و ايقونية الختام في حين نسمع صوت الرياح كإيحاء الى حمل ذكريات الماضي و رميها بعيدا عن الحاضر للاستعداد لمستقبل أخر جديد.

ليظهر جينيريك النهائي مع بروز عنوان الفيلم بالفرنسية فوق العنوان بالعربية ما يعتبر غير غريب في حين أن مجمل أموال الانتاج أتية من فرنسا.

نتائج:

من خلال تحليلنا للفيلم لاحظنا أن المخرج جاء برواية مغايرة لتاريخ الثورة الجزائرية جريئة و سوداوية، لأنه لم يتحدث عن إرهاصاتها ومجرياتها، بقدر ما تطرق إلى تداعيات الثقل الاستعماري الذي استمر في إرهاق كاهل الجزائريين.

إن الصورة التي يسوقها فيلم الوهراني تحمل الكثير من علامات الاستفهام خاصة أنه لم يحافظ على قداسة تلك الثورة والصورة التي كانت مرسومة عنها وقدم عينة من المجاهدين السلبيين الذين وجدو إبان الثورة و بعدها بدون تعميم.

المخرج تعامل مع ما يسمى بالطابوهات التاريخية صوّر الحياة الخاصة لبعض من المجاهدين وهم يشربون الخمر ويرتادون الملاهي الليلية إذ هناك أزيد من 11 مشهدا جلسات خمر و سب مجاني للذات الإلهية و تقسيم ثروات البلد على مجموعة محدودة من الأشخاص باسم الشرعية الثورية، في بلد يرفع شعار: "البطل هو الشعب".

انتقد صاحب الفيلم فترة ما بعد الاستقلال المستمرة إلى الآن وسياسة تقسيم المنافع على شركاء الثورة الذين تحوّلوا من مقاتلين إلى نخبة أرستقراطية مستجدة تغترف وتنتهك وتمارس النهب المنظم وتحمي مكاسبها بالقمع والاغتيالات السياسية.
تطرق الياس سالم في فيلمه إلى عرض مواضيع مختلفة منها ، الاجتماعية ، الثقافية و الدينية على غرار الشخصية الوطنية ، مسؤولية جيل الثورة، وعدم قدرة البعض على مسايرة الخيارات الجديدة.

يطرح الفيلم الكثير من التساؤلات حول هوية الجزائر وانتمائها هل هو التوجه العربي الإسلامي حميد يرغب في تلميع هذه الصورة، لأسباب انتهازية ، في حين يتحفظ زملاؤه الذين يرون أن الجزائر تتكون من خليط عرقي وثقافي بل ولغوي.

يقوم سيناريو الفيلم على ثلاث شخوص رئيسية هي جعفر وحميد وفريد. ثمة بعض التشابهات أو التقابلات المقصودة بين الشخوص السينمائية التي نراها في الفيلم، وشخصيات تاريخية معروفة لعبت دوراً بارزاً في تاريخ الجزائر الحديث، لكنها ممزوجة بالكثير من التفاصيل المتخيلة بحيث يخلق الفيلم واقعه ولا يعيد تجسيد الواقع الفعلي.

الشخصية الأولى هي الوهراني الذي تقلد منصباً عسكرياً رفيعاً في الدولة يذكرنا، على نحو ما، بشخصية هواري بومدين، بمثالياته وتقشفه وتزمته الشخصي وقسوته على نفسه وعلى الآخرين أما "حميد" فيبدو أكثر برغماتية، فهو أقرب إلى السياسي الانتهازي الذي يملك لساناً فصيحاً وقدرة على الخطابة والإقناع، ربما يرمز إلى شخصية بن بلا لكن ديماغوجيته تبدو مكشوفة أمام صديقه أما الرفيق الثالث "فريد"، الأكثر براءة ونقاء ثورياً، فهو يرفض السياسة التي يتبعها "حميد" الشخوص الثلاث تختصر على نحو ما الأجنحة السياسية الثلاثة: اليمين والوسط واليسار.

الملاحظ من خلال فيلم االوهراني أن الممثلين الرئيسيين هم رجال وهذا يحمل دلالة على أن الثورة التحريرية كان يقودها رجال وبهذا فالفئة الغالبة هي الرجال وهذا دليل على دورهم البارز في الثورة التحريرية في المقابل نجد فئة النساء مغيبة نوعا ما ماعدا بعض الأدوار الثانوية التي أشار إليها المخرج من خلال الخالة أو زوجات المجاهدين الاخرين.

الفيلم يدور في زمنين الأول زمن الثورة والتي تلاها الانتصار العظيم الذي قضى نهائيا على الجمهورية الرابعة في فرنسا، والزمن الدرامي الثاني يدور في الثمانينات أي بعد أكثر من 20 سنة من اندلاع الثورة وتقلد المجاهدين لزمام الحكم فلم تمض الأحداث بشكل تصاعدي، بل تمازجت مشاهد الماضي بمشاهد الحاضر وسار الزمنان الدراميان بشكل موازي.

اعتمد المخرج من خلال فيلمه الوهراني على رسائل صريحة تمثلت في الخطابات اللسانية وأخرى إيحائية تم الإشارة إليها فقط وهذا قصد شد انتباه المشاهد وجعله في حالة شوق لتتبع الفيلم.

ركز المخرج كثيرا على الحوار حيث حمل الكثير من المعاني التي عبر بها المخرج عن الفيلم منها : حوار جعفر مع زياد ، مع حميد ، حميد مع فريد ، بشير و الصحفي.

حاول المخرج في هذا الفيلم أن يستعمل أحد أهم أركان اللغة السينمائية وهو الإيجاز وذلك بذكر أهم عناصر الحدث دون ذكر التفاصيل التي يمكن فهمها ضمنيا وذلك قصد الاحتفاظ بانتباه المشاهد والتحكم في إيقاع الفيلم وترجع أسباب هذا استعمال الإيجاز أيضا إلى عوامل رقابية أكثر منها اجتماعية خاصة وان الفيلم يروي مر حلة حساسة من التاريخ الجزائري.

إعتمد أيضا على الرموز و الإستعارات الأيقونية الناتجة عن التركيب المتقن باستخدام لقطات مقربة و بالتركيز أيضا على الجانب الجمالي الفني الذي يقوم على الرمزية.

يتميز الشريط الصوتي بالأغاني الشعبية القديمة التي تعبر عن الروح الجزائرية عامة ، حيث تحول الموسيقى المشهد من مجرد منظر جيد الأداء إلى تجربة عاطفية مسيطرة على ذهن المشاهد.

ان استعمال المخرج للكاميرا حمل معاني ضمنية و صريحة حيث استعمل لقطات قريبة لإبراز الشخصيات و ملامح الوجه و زاوية المجال و المجال المقابل و الذي ركز فيها على الحوار الذي نقل من خلالها المخرج أهم المضامين المراد إيصالها.

وظف المخرج ديكور يتناسب مع طبيعة الفيلم الثوري و كذا الفترة الزمنية ، تجدر الإشادة بمستوى التصوير، الذي نجح في التعبير بصرياً من خلال الضوء والزوايا عن التباين بين لقطات الماضي، ومشاهد ما بعد الثورة، وصولاً في تعامله التدريجي مع الضوء إلى تلك النهاية الحزينة للحوادث التي لا تنهي القصة بل تفتح قوساً كبيراً وتتوقف.

تكتسب ألوان الماضي صبغة لونية قوية، حارقة، تتراجع تدريجياً إلى برودة اللون الأزرق الفاتح والأبيض في مشاهد الليل بالجبال، لكنها تعود إلى الألوان الصاخبة الاحتفالية في مشاهد ما بعد التحرير.

وداخل منزل "حميد" تبدو الإضاءة ساطعة فيظهر مثل نجم سينمائي تحيط به الأضواء، بينما تبدو إضاءة المشاهد التي يظهر فيها "جعفر" مليئة بالظلال.

إن مضمون فيلم الياس سالم يحمل رسالة إيديولوجية ناجمة عن الخطاب السردي للفلم من بين الأشياء التي لم يعكسها هذا الفيلم هو أن الرسالة يجب آن تخاطب الأفراد بلغتهم وثقافتهم والتي من بينها اللغة العربية التي كانت شبه مغيبة عكس اللغة الفرنسية التي كانت حاضرة بقوة في خطاب الفلم إضافة إلى بعض اللقطات التي كانت في فيلم والتي تعتبر غريبة و غربية عن المجتمع الجزائري و عاداته و دينه.

وهذا بحكم أن المخرج من مخرجي المهجر و أن طبيعة الإنتاج ومموليه هي التي حددت وجهة الفيلم تيميا وإيديولوجيا، وعلينا أن نقر بأن مساهمة مؤسسة الإنتاج الوطنية التي مل تتعدى 21 ، % أسهمت في تقليص التوجيه للفيلم الذي منح لياس سامل مساحة شاسعة من الحرية وهذا اعتبارا أن الآخر يمتلك 79 % من تمويل الفيلم. هذا الدعم الإنتاجي الذي سمح للمخرج بتشكيل رؤى سينمائية تذرعت بجماليات اللقطات والمونتاج في هذا الفيلم على الجانب الفكري و المضموني.

إن دراسة صورة المجاهد الجزائري من خلال الثورة التحريرية موضوع حساس كدراسة نظرية لا يمكن حصره ضمن إطار محدود نظرا للدور الكبير الذي لعبه المجاهد في تغيير تاريخ الجزائرعبر مختلف المحطات الثورية و حتى بعد الاستقلال.

تحول في الخير هذا الفيلم السينمائي إلى فيلم إشكالي يشوش على الذاكرة الثورية خصوصا، ومركبات الأمة والمجتمع الجزائري عموما، هذا إذا أخذنا في الحسبان أن مشهدية هذا الفيلم التي تستحضر تداعيا هوياتي غير جزائريا إ

خاتمة:

إن القدرة الفائقة للسينما على التأثير في الجمهور الواسع الذي تحظى به في توجيه آراءه وأفكاره، جعل منها أداة إيديولوجية فعالة تستغل استغلالا كبيرا في الصراعات الفكرية والإيديولوجية، فهي تقف على أدق تفاصيل حياة الإنسان وتنقل واقعه.

قد يرى غالبية الناس أن السينما فن يندرج ضمن قائمة الأمور الترفيهية و الكمالية التي ليس لها من وظيفة سوى إمتاع البشر بالجمال ، و لهم أن يروها كذلك طالما أن الفن هو إبداع الجمال ، و لكن الباحثين و المختصين الأكاديميين يرونها غير ذلك حيث يعتبرونها فن يعكس و يعالج انشغالات و قضايا الناس من وجهة نظر مخرج سينمائي أخذ على عاتقه هذه المهمة و هي تصوير أفكار سواء كانت واقعية أو خيالية بصورة سينمائية يؤثر بها على الجمهور المشاهد ، و كذا اعتبار الفن السينمائي حقلا خصبا لدراسة و البحث على صعيد عدد كبير من مجالات العلم و المعرفة و على رأسها البحوث الاتصالية ، و بصفة أخص الدراسات السيميولوجية التي تسعى إلى تفكيك مكونات العمل السينمائي و تحليله من أجل الوصول إلى معانيه الضمنية.

و لقد أتاح لنا التحليل السيميولوجي لفيلم " الوهراني " للمخرج " إلياس سالم" الكشف عن المعاني و الدلالات التي تحملها الصورة السينمائية عن المجاهد الجزائري كون هذه الصورة ما هي في الحقيقة إلا وسيلة تعبيرية ، أي أنها لغة مبنية على جملة من الدلائل و الألسنية التي تندمج فيما بينها لتكون لنا لقطة مصورة ذات موضوع معين يحمل رسالة محددة أراد المخرج إيصالها إلى جمهوره باعتبار أن هذه الصورة السينمائية تعكس انشغاله ، أرائه و مواقفه اتجاه مواضيع تشغله و تشغل جمهوره كما تثير الأفلام التي تروى تاريخ الجزائر الكثير من الجدل و التي تثري نقاش أكاديمي أو مجتمعي حول الموضوعات التي تطرحها .

قائمة المصادر و المراجع:

الكتب:

إبراقن محمود: ترجمة أحمد بن مرسلي: التحليل السيميولوجي للفيلم، (د. ط)، ديوان المطبوعات الجامعية،2006.

إبراقن محمود، هذه هي السينما الحقة، ط1 ،بن غازي، 1995 .

أندري كودرو، الاستعارة في السينما: مجاز أم خدعة بصرية، ترجمة : محمد عبد الفتاح حسان، المجلة المغربية للأبحاث السينمائية، العدد 7 . فبراير 2018، تصدر من طرف الجمعية المغربية لنقاد السينما.

بغداد أحمد، مخرون و سينما جزائرية، دار الغرب، وهران، 2013، ص131

ترايفور وايتوك، الاستعارة في لغة السينما، ترجمة : إيمان عبد العزيز، مراجعة : سمير فريد، منشورات المشروع القومي للترجمة . القاهرة . ع: 747، ط1.2005 .

جان الكسان، السينما في الوطن العربي، عالم المعرفة، 1978 .

رستم ابو رستم ، جماليات التصوير التلفزيوني ،المعتز للنشر و التوزيع ، الاردن ، الطبعة الاولى ،2010.

رضوان بلخيري، سيميولو جيا الخطاب المرئي من النظري إلى التطبيقي، ط1 ،الجزائر: جسور للنشر والتوزيع، 2016.

سامي الشريف ،الإخراج الإذاعي و التلفزيوني ، مركز جامعة القاهرة للتعليم المفتوح ، القاهرة ، 2001 .

السعيد بومعيزة، الرسائل و المعاني ، المجلة الجزائرية للاتصال ، العدد 13 ،جانفي– جوان 1996 ،صادرة عن معهد علوم الإعلام و الاتصال ،الجزائر.

سعيد علوش ، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني . بيروت، سوشبريس . الدار البيضاء،ط1 . 1985.

السيد احمد مصطفى عمر ، البحث العلمي :إجراءاته و مناهجه ، مكتبة الفلاح ،القاهرة ،2002 .

شرف فهمي خوجة : الأسس الفنية لكتابة السيناريو و الإخراج التلفزيوني ،دار المعرفة الجامعية ، المعهد العالي للدراسات الأدبية بالإسكندرية ، مصر ،2011.

صباح ساكر،السينما و السياسة صورة المجاهد في السينما الجزائرية، طاكسيج كوم للدراسات و النشر و التوزيع ، الجزائر، 2012.

عبد الرزاق هلال، تاريخ السينما، صورة الجزائري على الشاشات الفرنسية، دار رافار، الجزائر 2013.

عبد العزيز السيد ، الفيلم بين اللغة و النص ، دار المعارف ، القاهرة ، 2003 .

عدة شنتوف : السينما الجزائرية بين الأمس و اليوم ، دار الغرب للنشر و التوزيع ، وهران ، 2010 ،ص24

عقيل مهدي يوسف، جاذبية الصورة السينمائية– دراسة في جماليات السينما– ، ط1 ،دار الكتاب الجديدة، المتحدة، بنغازي، 2001 .

علي الجارم و مصطفى أمين، البلاغة الواضحة، دار المعارف . لبنان، 2007.

قدور عبد الله ثاني ، سيميائية الصورة ، مغامرة سينمائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم ، دار الغرب للنشر و التوزيع ، وهران ، 2005، .

محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية ، ط2 . 1999.

محمد صبري، بيداغوجيا الدرس البلاغي البصري، أعمال الندوة الدولية الأولى، 26.25 مارس 2015، منشورات: مختبر البحث في البلاغة واللسانيات: كلية الآداب والعلوم الإنسانية . الجديدة .2016.

منصور كريمة، اتجاهات السينما الجزائرية في الألفية الثالثة، مذكرة دكتوراه، جامعة وهران.

النصوص الأساسية لثورة 1954 ، نداء أول نوفمبر، مؤتمر الصومام، برنامج مؤتمر طرابلس، تصدير عبد العزيز بوتفليقة . anep 2008.

هاشم النحاس، نجيب محفوظ على الشاشة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة . 1985.

مجلات ملفات و جرائد:

منى الحديدي : اللقطة ، مجلة الإذاعات العربية ،شركة فنون للرسم و النشر، تونس، العدد 02 ، لعام 2000.

ملف خاص باليوم الدراسي حول "السينما و الثورة" إعداد المركز الوطني للدراسات و البحث في الحركة الوطنية و الثورة 1996 .

جمال حمادي، حوار مع المخرج عمار العسكري في يومية المساء نوفمبر 1997

الرسائل الجامعية:

أحلام اونيسي ، صورة المجاهد في السينما الجزائرية ، دراسة تحليلية سيميولوجية لفيلم مصطفى بن بولعيد، مذكرة ماسترر في علوم الإعلام و الاتصال ، الجزائر ، 2015 .

أحمد رميتة، العمال و الفلاحون في السينما الجزائرية، رسالة ماجيستر في علم الاجتماع ،جامعة الجزائر، 1986.

بزاز روميسة ، "صورة الطفل في السينما الثورية الجزائرية تحليل سيميولوجي لفيلم أولاد نوفمبر"، مذكرة لنيل شهادة الماستر، جامعة العربي بن مهيدي، 2014 -2015.

حبيبة كراع، سوسن أقوجيل: صورة الثورة التحريرية في السينما، تحليل فيلم الخارجون عن القانون" مذكرة لنيل شهادة ماستر في الاعلام و الاتصال، 2015 .

عبد الغاني ارشن ، "رهانات الصورة الفيلمية الوثائقية في صراع الذاكرة بين الجزائر و فرنسا تحليل سيميولوجي لفيلم "سينمائيو الحري" و "العدو الحميم" مذكرة لنيل شهادة الماجيستيرفي علوم الإعلام و الاتصال، جامعة الجزائر3، 2010-2011.

غديري وليد: صورة الاسلاميين في السينما المصرية دراسة سيميولوجية لفيلمي "عمارة يعقوبان" و " مرجان أحمد مرجان"، مذكرة لنيل شهادة ماجيستير في علوم الإعلام و الاتصال تخصص السينما والتلفزيون ووسائل الاتصال الجديدة ،جامعة الجزائر3، الجزائر ، 2011-2012 .

فايزة يخلف : خصوصية الإشهار التلفزيوني الجزائري في ظل الانفتاح الاقتصادي ، دراسة تحليلية سيميولوجية أطروحة دكتوراه في علوم الإعلام و الاتصال ، الجزائر ، 2002 .

كريمة منصور، "اتجاهات السينما الجزائرية في الألفية الثالثة"، مذكرة لنيل شهادة الدكتورة جامعة وهران، 2012-2013 .

مراد وزناجي : الثورة التحريرية في السينما الجزائرية من 1591 إلى 2112 دراسة تحليلية وتوثيقية للأفلام السينمائية الجزائرية الطبعة دار الأمة للنشر والتوزيع ،برج الكيفان الجزائر 1989 .

المراجع باللغة الفرنسية:

Abdelghani megherbi, le miroir aux alouettes. Entreprise nationale de livre , doctorat d'état en science politique, université de droit et d'économie et des sciences sociales, 1958 Paris,P121

christian (metz) , language et cinema , (S,D), Albatros, coll. ça cinéma, Paris, 1977.

Ivynmichel , le cinema et ces techniques, nouvelle édition technique européennes, paris, 1982, p 266

lotfi Maherzi : La cinématolographie algérienne, essai su l'intégration politique par le cinéma, thèse de

Rogerodin: cinèma et production de sens , èdition Armand colin ,1990, pp32 –34.

مواقع الانترنت:

http://elsada.net

https://e3arabi.com/

https://radyf.com/

https://sollywood.com.sa

https://www.almothaqaf.com/

https://www.alquds.co.uk

https://www.awras.com/

https://www.elhiwardz.com/

https://www.layalina.com/

الفهرس

مقدمة: 1

إشكالية الدراسة: 4

أسباب الدراسة: 6

أهمية الدراسة: 7

أهداف الدراسة: 7

منهج الدراسة: 8

أدوات جمع البيانات: 11

عينة الدراسة: 12

تحديد مفاهيم الدراسة: 13

الدراسات السابقة: 16

جوانب الاستفادة من الدراسات السابقة: 18

الجانب النظري للدراسة 20

المبحث الأول : اللغة السينمائية. 22

المطلب الأول: تعريف اللغة السينمائية: 22

المطلب الثاني: أسس اللغة السينمائية : 25

الإيجاز: 26

الإيجاز الفني: 27

الإيجاز الدرامي: 28

الإيجاز المجتمعي والرقابي: 28

الرمز: 28

أنواع المعنى الرمزي: 30

الاستعارة: 31

الكناية: 32

المجاز المرسل: 33

المطلب الثالث: عناصر اللغة السينمائية: 34

الأوضاع الخاصة: 34

زوايا التصوير: 37
حركات الكاميرا : 39
الاوضاع الغير خاصة : 40
المبحث الثاني: الصورة السينمائية: 44
المطلب الأول: تعريف الصورة السينمائية: 44
خصائص الصورة السينمائية: 45
المطلب الثاني: عناصر الصورة السينمائية: 47
دلالات الألوان في الصورة السينمائية: 47
المطلب الثالث: المقاربة السميولوجية للصورة السينمائية: 49
مستويات الدلالة الإيديولوجية للصورة السينمائية: 51
المبحث الأول: السينما الجزائرية: 55
المطلب الأول: نشأة السينما الجزائرية: 55
السينما الاستعمارية: 55
السينما قبل الثورة: 56
السينما الثورية: 57
السينما بعد الإستقلال: 60
المطلب الثاني: هياكل السينما في الجزائر: 62
المطلب الثالث: معيقات السينما الجزائرية وحلولها : 65
معيقات السينما الجزائرية: 65
الحلول المقترحة: 68
المبحث الثاني: مضامين السينما الجزائرية: 70
المطلب الأول: موضوعات السينما الجزائرية : 70
سينما الستينات: 70
سينما السبعينات: 71
سينما الثمانينات: 72
سينما التسعينات: 73
سينما الالفية: 74
المطلب الثاني: الثورة التحريرية من خلال الأفلام السينمائية: 76

الجانب التطبيقي 80
بطاقة فنية عن المخرج: 82
بطاقة فنية عن الفيلم: 84
ملصق الفيلم: 84
البطاقة التقنية: 85
ملخص الفيلم: 87
التقطيع التقني 88
التقطيع التقني للمقاطع المختارة : 89
التقطيع التقني للمقطع الاول : إجتماع الالتحاق بالثورة 89
التقطيع التقني للمقطع الثاني : مسرحية تزوير التاريخ 91
التقطيع التقني للمقطع الثالث : نقاش اصل الجزائر 94
التقطيع التقني للمقطع الرابع : حوار ما بعد الاغتيال 96
التقطيع التقني للمقطع الخامس : تعذيب الصحفي 100
التقطيع التقني للمقطع السادس : التسامح 103
القراءة التعيينية للمقاطع المختارة: 105
القراءة التعيينية للمقطع الاول: 105
القراءة التعيينية للمقطع الثاني: 105
القراءة التعيينية للمشهد الثالث: 106
القراءة التعيينية للمقطع الرابع: 107
القراءة التعيينية للمقطع الخامس: 108
القراءة التعيينية للمقطع السادس: 109
التحليل التضميني للمقاطع المختارة: 110
التحليل التنضميني للمقطع الأول: 110
التحليل التضميني للمقطع الثاني: 112
التحليل التضميني للمقطع الثالث: 114
التحليل التضميني للمقطع الرابع: 116
التحليل التضميني للمقطع الخامس: 119
التحليل التضميني للمقطع السادس : 121

نتائج:.....122

خاتمة:.....126

قائمة المصادر و المراجع: 127