جامعة الجزائر-3-

كلية علوم الإعلام والاتصال

قسم علوم الإعلام

تحت عنوان:

صـــورة الأهالـــي فـــي السينمـــا الاستعمارية

دراسة تحليلية سيميولوجية لثلاثة أفلام فرنسية

بيبيه لو موكو* 1937 *Pépé le Moko* لجوليان دوفيفييه، *تارتران دي طرسكان* *Tartarin de

1934 *Tarascon* لريمون برنارد، *لَبْلادْ* *Le Bled* 1929 لجان رينوار.

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه في علوم الإعلام والاتصال

تخصص: السينما ووسائل الاتصال التفاعلية

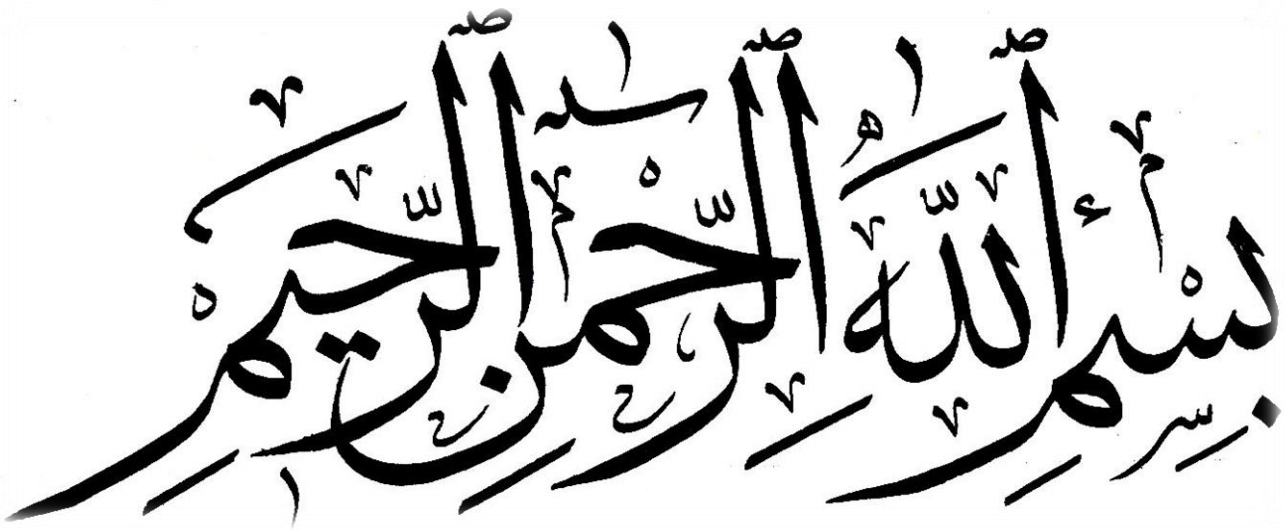
إعداد:

نور الهدى نجاة عثمان

إشراف:

ا. د. محمود ابراقن

السنة الجامعية: 2025/2024


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان:

الحمد لله الذي وهبنا التوفيق والسداد ومنحنا الثبات وأعاننا على *اتمام هذا العمل*

"من لا يشكر الناس لا يشكر الله"

كل الشكر إلى أستاذي الفاضل *"ا.د ابراقن محمود"* الذي كان نعم الموجه والمعين في هذه الدراسة،

والشكر موصول إلى كل أساتذة قسم علوم الاعلام.

عثمان نور الهدى نجاة

إهـداء:

إليك "أمي" يا صاحبة الفضل إليك يامن ضحت من أجلي ولم تدخر جهدا في سبيل إسعادي، إلى صاحب الوجه الطيب والعمل الصالح "أبي" حفضكما الله واطال عمركما.

إلى إخوتي وزوجي

إلى قرتا عيني وزهرتا شبابي وسر سعادتي ابنتاي "جوري ريتال" و "جوليا ليليان"

إلى كل من كان لنا عونا في هذا المشوار...

عثمان نور الهدى نجاة

خطة الدراسة

مقدمة

الفصل الأول: السينما الاستعمارية لغة وخطاب وإيديولوجيا

المبحث الأول: السينما الاستعمارية نوع فيلمي قائم بذاته

المطلب الأول: ميلاد السينما.

المطلب الثاني: السينما الاستعمارية الفرنسية في الجزائر.

المطلب الثالث: الفيلم السينمائي.

المطلب الرابع: أنواع الفيلم السينمائي.

المبحث الثاني: الصورة السينمائية وأهميتها

المطلب الأول: تعريف الصورة السينمائية.

المطلب الثاني: خصائص الصورة السينمائية.

المطلب الثالث: بنية وتركيب الصورة السينمائية.

المبحث الثالث: اللغة السينمائية

المطلب الأول: تعريف اللغة السينمائية.

المطلب الثاني: أسس اللغة السينمائية.

المطلب الثالث: الشفرات في اللغة السينمائية.

المبحث الرابع: العناصر الدالة للغة السينمائية

المطلب الأول: المونتاج.

المطلب الثاني: السرد الفيلمي.

المطلب الثالث: سيمياء الإضاءة والتعتيم.

المطلب الرابع: سلم اللقطات، زوايا التصوير وحركات الكاميرا.

المبحث الخامس: الأدب والسينما

المطلب الأول: الرواية وبنيتها السردية.

المطلب الثاني: علاقة الأدب بالسينما.

المطلب الثالث: الانتقال السردي من الرواية إلى السينما.

المبحث السادس: السينما والايديولوجيا

المطلب الأول: التأثير السينمائي.

المطلب الثاني: الايديولوجيا في السينما.

المطلب الثالث: مستويات الأيديولوجيا في الفيلم السينمائي.

المطلب الرابع: مستويات الدلالة الايديولوجية في السينما.

الفصل الثاني: التحليل السيميولوجي للأفلام المختارة

المبحث الأول: التحليل السيميولوجي لفيلم: لبلاد Le Bled

المطلب الأول: تقديم فيلم: **لبلاد Le Bled** .

الفرع الأول: *البطاقة الفنية للمخرج.*

الفرع الثاني: *البطاقة الفنية للفيلم.*

الفرع الثالث: *ملخص الفيلم.*

المطلب الثاني: التحليل التعييني للمقاطع المختارة.

الفرع الأول: *التقطيع التقني.*

الفرع الثاني: *القراءة التعيينية.*

المطلب الثالث: التحليل التضميني للمقاطع المختارة.

الفرع الأول: *التحليل التضميني للمقطع الأول.*

الفرع الثاني: *التحليل التضميني للمقطع الثاني.*

الفرع الثالث: *التحليل التضميني للمقطع الثالث.*

الفرع الرابع: *التحليل التضميني للمقطع الرابع.*

المطلب الرابع: نتائج التحليل.

المبحث الثاني: التحليل السيميولوجي لفيلم تارتارن دي طارسكونTartarin de Tarascon

المطلب الأول: تقديم فيلم: **تارتارن دي طارسكون** Tartarin de Tarascon.

الفرع الأول: *البطاقة الفنية للمخرج.*

الفرع الثاني: *البطاقة الفنية للفيلم.*

الفرع الثالث: *ملخص الفيلم.*

المطلب الثاني: التحليل التعييني للمقاطع المختارة.

الفرع الأول: *التقطيع التقني.*

الفرع الثاني: *القراءة التعيينية.*

المطلب الثالث: التحليل التضميني للمقاطع المختارة.

الفرع الأول: *التحليل التضميني للمقطع الأول.*

الفرع الثاني: *التحليل التضميني للمقطع الثاني.*

الفرع الثالث: *التحليل التضميني للمقطع الثالث.*

الفرع الرابع: *التحليل التضميني للمقطع الرابع.*

المطلب الرابع: نتائج التحليل.

المبحث الثالث: التحليل السيميولوجي لفيلم: بيبي لو موكو Pépé le Moko

المطلب الأول: تقديم فيلم: **بيبي لو موكو Pépé le Moko** .

الفرع الأول: *البطاقة الفنية للمخرج.*

الفرع الثاني: *البطاقة الفنية للفيلم.*

الفرع الثالث: *ملخص الفيلم.*

المطلب الثاني: التحليل التعييني للمقاطع المختارة.

الفرع الأول: *التقطيع التقني.*

الفرع الثاني: *القراءة التعيينية.*

المطلب الثالث: التحليل التضميني للمقاطع المختارة.

الفرع الأول: *التحليل التضميني للمقطع الأول.*

الفرع الثاني: *التحليل التضميني للمقطع الثاني.*

الفرع الثالث: *التحليل التضميني للمقطع الثالث.*

الفرع الرابع: *التحليل التضميني للمقطع الرابع.*

الفرع الخامس: *التحليل التضميني للمقطع الخامس.*

المطلب الرابع: نتائج التحليل.

نتائج عامة.

خاتمة.

ملخص الدراسة

عنوان الاطروحة:

صـــورة الأهالـــي فـــي السينمـــا الاستعمارية

دراسة تحليلية سيميولوجية لثلاثة أفلام فرنسية

بيبيه لو موكو 1937 ***Pépé le Moko*** لجوليان دوفيفييه، *تارتران دي طرسكان* ***Tartarin de Tarascon 1934*** *ريمون برنارد* ، *لَبْلادْ* ***Le Bled*** 1929 لجان رينوار.

اسم ولقب الباحثة: نجاة نور الهدى عثمان

اسم ولقب المشرف: ا. د محمود ابراقن

ملخـص:

تهدف هذه الدراسة إلى التعرف على الصورة السيميولوجية للأهالي الجزائريين في السينما الاستعمارية (الفرنسية)، من خلال الأفلام المنتجة في الفترة الاستعمارية بالجزائر، وذلك بالتعرف على كيفية معالجة السينما الاستعمارية لصورة الأهالي وكيف عكستها من خلال الأفلام قيد الدراسة، كذلك تحليل وابراز مختلف الرسائل الألسنية والأيقونية والدلالات الصريحة والضمنية في العينة، والمضامين الايديولوجية في هذه الأفلام، مع التركيز على الأساليب التي اعتمدتها في تكوين هذه الصورة عن الأهالي الجزائريين (الأنديجان).

واعتمد الباحث على مقاربة التحليل السيميولوجي وهو المقاربة الأمثل للوصول إلى الأهداف المطروحة كما اعتمد على المدخل السيميولوجي الذي يعتبر أكثر المداخل صلة بمجال تحليل الافلام السينمائية.

وقد حدد الباحث مجتمع البحث هنا في الافلام السينمائية الاستعمارية الفرنسية، التي تناولت موضوع الأهالي بصورة مباشرة.

واعتمد على العينة القصدية من أجل أهداف تخدم موضوع الدراسة، وأمام طبيعة التحليل السيميولوجي الذي يستوجب ضرورة تحديد أطر التحليل باختيار دقيق ومحكم للموضوع، حيث قام الباحث بانتقاء مجموعة من الوحدات بصورة مباشرة وقصدية والمتمثلة في الأفلام الفرنسية الثلاثة الآتية:

1. *Tartarin De Tarascon 1934* — *تارتاران دي طارسكان*
2. *Le Bled 1929* — *لبلاد*
3. *Pépé Le Moko 1937* — بيبي لو موكو

وقد خلصت نتائج الدراسة إلى:

- ✓ تنميط صورة الجزائري وإظهارها بصورة الرجل البدائي، بسيط لا يحسن التصرف ويحتاج إلى من يقوده ويوجهه.
- ✓ الجزائري شخص ماكر لا يؤتمن له، خائن لا مبادئ له، والتركيز على صورة "العربي" ذلك الشخص المثير للاشمئزاز.
- ✓ تصوير المرأة الجزائرية في صورة مسيئة ومهينة تعكس التحيز والتمييز الاستعماري العنصري، وتجسيدها كشخصية مستغلة جنسيا ما يعزز نمطية صورتها كأداة لإشباع الرغبات الجنسية للرجل الفرنسي، وهذا هتك وتعدي على كرامة المرأة الجزائرية وعرضها.
- ✓ المساس بحرمة الدين الاسلامي والقرآن، وكل مقومات المجتمع الجزائري من خلال الدعوة للسخرية منها والضحك.

كلمات مفتاحية: صورة، الأهالي، السينما الاستعمارية...

Thesis Title:

The Portrayal of Inhabitants in Colonial Cinema: A Semiotic Analytical Study of Three French Films

Pepe the Moko1937 by Julien Duvivier, Tartarin of Tarascon 1934 by Raymond bernard, and Le Bled 1929 by Jean Renoir.

Researcher's Name: Noor Elhouda Nadjette Othmene

Supervisor's Name: Mahmoud iberraken

Abstract:

This study aims to examine the semiotic representation of Algerian inhabitants in Colonial (French) cinema, specifically focusing on films produced during the colonial era in Algeria. The objective is to explore how the colonial cinematic medium addressed the portrayal of Algerian inhabitants and how these representations were manifested in the selected films. The investigation entails an analysis and elucidation of various linguistic, iconic, explicit, and implicit messages, alongside the ideological content embedded within the examined films. Moreover, particular emphasis is placed on the strategies employed to construct the image of Algerian inhabitants (indigenous individuals). To achieve these objectives, the researcher adopts a semiotic analysis approach, which is considered the most suitable methodology within the field of cinematic analysis. The study establishes its research cohort within the domain of colonial films, specifically those pertaining to colonial Algeria, which directly engage with the subject matter of Algerian inhabitants. A purposive sampling approach is employed to effectively serve the study's objectives. Given the inherent demands of semiotic analysis, which necessitate meticulous and rigorous delineation of the analytical framework through precise topic selection,

the researcher intentionally selects a set of three narrative films for analysis: Tartarin De Tarascon (1934), Le Bled (1929), and Pépé Le Moko (1937). The findings of this investigation reveal the typification and depiction of Algerian inhabitants as primitive, simplistic beings lacking behavioral acumen, thereby requiring guidance and leadership. Algerians are further portrayed as cunning, untrustworthy, and devoid of ethical principles, with a pronounced emphasis on the derogatory representation of "the Arab" as an object of revulsion. Additionally, Algerian women are depicted in a demeaning and degrading manner, reflecting racialized colonial bias and discrimination, wherein they are characterized as sexual exploiters, thereby perpetuating the stereotypical image of Algerian women as mere instruments for the satisfaction of French men's sexual desires. This transgression infringes upon the dignity and portrayal of Algerian women. Furthermore, the study reveals the denigration of Islamic sanctity, the Quran, and the socio-cultural fabric of Algerian society through the deployment of mockery and derision.

Keywords: Image, Algerian inhabitants, colonial cinema….

Titre de la thèse :

L'image des indigènes dans le cinéma colonial (français)

Etude analytique sémiologique de trois films français

"Pepe le Moko" 1937 de Julien Duvivier, "Tartarin de Tarascon" 1934 de raymond bernard, et "Le Bled" 1929 de Jean Renoir

Nom et prénom du chercheur : Nour El houda nadjette Othmene

Nom et prénom de l'encadreur : Mahmoud Iberraken

Résumé :

Cette étude a pour but de connaitre l'image sémiologique des indigènes dans le cinéma du colonisateur (français)à travers les films réalisés pendant la période de la colonisation française de l'Algérie, et ceci en découvrant comment le cinéma colonial a traité l'image des indigènes et comment elle l'a reflétée à travers les films en cours d'étude, ainsi qu'analyser et mettre en évidence les différents messages linguistiques, iconiques et les connotations explicites et implicites dans l' échantillon, ainsi que les contenus idéologiques dans ces films tout en concentrant sur les procédés employées .

Le chercheur a adopté l'approche d'analyse sémiologique qui est la meilleure méthode permettant d'atteindre les objectifs fixés .

Le chercheur a aussi adopté une approche sémiologique qui est considérée comme étant l'une des meilleures approches les plus pertinentes liées au domaine de l'analyse du film cinématographique .

Le chercheur a bien déterminé la société de la recherche dans les films cinématographiques qui portent sur le sujet des indigènes d'une façon directe.

Il s'est aussi appuyé sur l'échantillon intentionnel pour des fins qui servent le sujet de l'étude et face à l'analyse sémiologique qui nécessite la détermination des grandes lignes de l'analyse avec un sélection rigoureuse et précise du sujet ; car le chercheur a bien choisi un ensemble d'unités d'une façon directe et intentionnelle et qui est représentée par trois adaptations cinématographiques :

1- Tartarin De Tarascon 1934
2- Le Bled 1929
3- Pépé Le Moko 1937

Les résultats de l'étude se résume en :

- ✓ Stéréotyper de l'image de l'Algérien et le représenter avec l'image d'un homme primitif, simple qui ne sait pas se conduire et qui a besoin d'être guidé ou orienté.
- ✓ L'algérien est une personne rusée, perfide en qui on ne peut pas avoir confiance, traitre, sans principes, tout en mettant l'accent sur l'image de l'arabe, ce personnage répugnant.
- ✓ L'image de la femme algérienne elle a aussi été souillée et avilie ce qui reflète le parti pris et le préjudice causé par le colonialisme raciste. Elle a été représentée comme un personnage sexuellement abusé ce qui renforce son image stéréotype en tant qu'objet qui assouvit les désirs sexuels de l'homme ce qui est une atteinte à la dignité de la femme algérienne et à son honneur
- ✓ Toucher au caractère sacré de la religion musulmane et le coran et toutes les valeurs de la société algérienne et cela en incitant à la moquerie.

Mots clés : image – les indigénes- cinéma colonial ….

مقدمة

مقدمة

تعود بدايات صناعة السينما إلى عام 1895 من خلال دمج ثلاثة اختراعات هامة وهي الفانوس السحري، الألعاب البصرية، والتصوير الفوتوغرافي، في ابتكار واحد يُمكن من عرض الصور المتحركة، حيث قدما الأخوين "أوغست ولويس لوميير" أول عرض سينمائي للجمهور في 13 فبراير 1895 بمدينة باريس في قبو المقهى الكبير(la grand Café) ، هذه اللحظة الرائدة مهدت الطريق للسينما لتصبح إحدى أكثر وسائل الترفيه تأثيرًا وانتشارًا في القرن العشرين وما بعده، وسرعان ما تطورت لغتها الفنية، وأسست لنفسها موقعًا متميزًا بين الفنون التقليدية الأخرى.

وفي أواخر سنة 1986 خرجت السينما نهائيا من حيز المخابر، وتعددت الآلات المسجلة، وانتشرت السينما عبر العالم، من أوروبا إلى الولايات المتحدة الأمريكية فالعالم العربي والإسلامي، لتصبح السينما واقعا ملموسا، وفن جماهري لا يمكن حصره على خاصة الناس، بل هو فن يجمع بين كل المستويات الثقافية والشخصية والعمرية المختلفة وذلك بفضل استفرادها بلغة عالمية خاصة تسمى "اللغة السينمائية"، يفهمها البشر كلهم ما جعلها حقلا زاخرا للدراسات الأكاديمية والعلمية انبثقت عنها نظريات علمية واتجاهات فكرية.

والسينما باعتبارها وسيلة اتصال، إعلام، تثقيف وتربية ودعاية، فهي تملك تأثيرا وجداني وعاطفي كبير،

عرف العالم العربي الفن السينمائي من خلال مغامرات فردية في بدايتها، حققها أفراد انبهروا بصناعة هذا الفن الجديد وأضوائه مقلدين بذلك السينما الأوروبية والأمريكية.

أما في الجزائر، فقد تميزت السينما من حيث النشأة والهدف والمسار عن غيرها من التجارب العربية، رغم ظهورها المتأخر نسبيا مقارنة بدول أخرى كمصر وسوريا ولبنان...، ورغم ولادتها الصعبة في خضم معركة التحرير، إلا أنها كانت ولادة سليمة منهجية، واستطاعت أن تخرج بالسينما الجزائرية إلى العالمية.

وهذا لا يعني أن الجزائر لم تعرف السينما إلا بعد الاستقلال، حيث أن عددا كبيرا من الأفلام السينمائية صور وأنتج على أرض الجزائر خلال حقبة الاستعمار الفرنسي، وكانت فيها الشوارع والأحياء الجزائرية- كالقصبة مثلا- ومعالمها المختلفة وصحرائها الشاسعة مسرحا، ديكورا وخلفية لهذه الأفلام، كما شارك العنصر البشري الجزائري (الأهالي) فيها، وإن كان في أدوار ثانوية وبسيطة في معظمها، وهذا ما يعرف بالسينما الفرنسية الاستعمارية.

ومن بين أفلام تلك الفترة نذكر على سبيل المثال لا الحصر: المسلم المضحك، علي يغرف في الزيت، العيد غير المنتظر، رعاه الجزائر، اليتيم، بيبي لو موكو...

تلعب السينما دور مهم ومؤثر بشكل خاص في رسم وتشكيل الذاكرة الجماعية، حيث تعمل كوسيلة فعالة لنقل القصص، الأفكار، والتصورات التي تسهم في تشكيل فهم الأفراد والجماعات لتاريخهم، ثقافتهم، وهويتهم. بالنسبة للسينما الفرنسية الاستعمارية، تتعمق هذه الآثار بشكل خاص، حيث كانت تُستخدم غالبًا كأداة من أدوات الهيمنة الثقافية، تسعى لتعزيز وجهات نظر القوى الاستعمارية وتقديم الثقافات المستعمرة بطريقة تخدم أجنداتها، وكان لها الاثر الكبير في تشكيل الصور النمطية والأفكار المسبقة حول الشعوب المستعمرة.

1. الاشكالية:

إن المشكلة العلمية التي تبادر ذهن كل باحث يكون بصدد التحضير لدراسة أو بحث تتمخض عن مشكل ما يراوده وتقتضي منه التقصي والبحث إذ أن "المشكلة العلمية تتمثل في المشكلات الإنسانية والاجتماعية والطبيعية التي يعانيها الفرد والمجتمع أو ذات صلة بالمجلات النظرية للبحث العلمي والقابلة للدراسة من أجل حلها عن طريق جمع البيانات والحقائق" (أحمد بن مرسلي، 2007، ص68).

تعد السينما حقلا زاخرا بالمعاني والدلالات والمضامين صريحة كانت أو ضمنية، يستقبلها المتلقي من خلال حواسه المختلفة، والسينما عادة ما تكون وسيلة لنقل واقع معاش أو ذاكرة تاريخ ماض أو تنبؤ لمستقبل ما.

ولأن السينما مرآة المجتمع يؤثر فيها وتؤثر فيه، فقد نجحت في معالجة مواضيع عديدة وساهمت إلى حد ما في ملامسة مختلف القضايا الإنسانية بتوظيفها لكل المضامين والخلفيات المستوحاة من الأفكار والمبادئ والقيم وإعطائها نموذج تصويري معبر.

وليس بالضرورة أن يكون الواقع المصور هو نفسه المعاش ولكن هو عبارة عن اعادة استحضار للوقائع والأحداث من خلال تحويلها إلى صور سينمائية ذات دلالة.

وحيث أن الصورة كانت دائما أقوى من الكلمة لها القدرة الأكبر على التأثير والبقاء لفترة أطول في ذهن المتلقي فكيف إذا كانت الصورة، صورة مرئية متحركة أو ما تسمى بالصورة السينمائية.

ومنذ بداياتها الأولى في نهاية القرن التاسع عشر، استخدمت السينما لتوثيق الحياة اليومية والأحداث الهامة ومع ذلك، سرعان ما اكتشف الاستعماريون الأوروبيون إمكانياتها كأداة للدعاية، خلال الفترات الاستعمارية، أُنتجت أفلام تصور الشعوب المستعمرة بطرق تعزز النظريات الاستعمارية حول الحضارة و"التحضير"، ثم توظيفها واستغلالها في فرض هيمنتها وتسويق ثقافتها وأيديولوجيتها خاصة بهدف القضاء على الخصوصيات الثقافية الأخرى.

يقول مالك بن نبي "ولسنا نستطيع وبكل أسف وبتأثير أوضاعنا العقلية أن نفهم عمل الاستعمار إلا حينما يثير ضجيجا كضجيج الدبابة والمدافع والطائرة، أما حين يكون من تدبير فنان أو عمل قارض، فإنه يغيب عنا داعينا السبب واحد وهو أنه لا يثير ضجة" (مالك بن نبي، 2013، ص87)، مشيرا بذلك إلى مدى قوة تأثير السينما على الأفراد والجماعات.

ساهمت الأفلام الفرنسية الاستعمارية في تشكيل الذاكرة الجماعية، ليس فقط في الدول الاستعمارية، ولكن أيضاً في الدول المستعمرة عبر تقديم صورة عن هذه الشعوب، ساعدت على ترسيخ صور نمطية دائمة وتأصيل نظرة لدى الجمهور الغربي، وكذلك تأثرت بها نظرة الشعوب المستعمرة اتجاه أنفسها واتجاه الغرب.

وذلك لما لها من دور لا يستهان به في تمرير المضامين التي يريدها المخرج "وعلى جبهة الإيديولوجيا فإن الصورة المدهشة تصبح سلاحا فتاكا ومن هنا الريبة الفطرية التي يبديها المسؤولون حيال الصور التي يوقفونها كلما كانت وقحة ". (محمد بن صالح، ص47)

ورغم الاستقلال السياسي للكثير من الدول المستعمرة في منتصف القرن العشرين، إلا أن استمرارية أيديولوجيات السينما الاستعمارية حتى اليوم يمكن رؤيتها في الطريقة التي لا تزال بها بعض الأفكار الاستعمارية تؤثر في الإنتاج السينمائي والإعلامي، فمثلاً، استخدام المواضيع الاستشراقية، تجسيد الصراعات الثقافية بطرق مبسطة، أو تمجيد فترات الاستعمار كأوقات من التقدم والحضارة، كلها تعكس كيف أن بعض السرديات الاستعمارية لا تزال مستمرة.

أحد الطرق التي استُغلت بها هذه الأيديولوجيات هي من خلال إعادة تأطير النقاش حول الاستعمار ليظهر كفترة إيجابية أسهمت في تطوير المستعمرات، متجاهلةً الظلم والأضرار التي سببتها، هذا النهج يمكن أن يساعد على تعزيز الروايات التي تسعى لتبرير الاستعمار وتمجيده كجزء من التاريخ الوطني، بل ووضع قوانين تسن

وتوجب تمجيد الاستعمار والاحتفاء به مثل قانون 23 فيفري 2005، مما يسهل على القوى السابقة الحفاظ على نفوذها وهيمنتها الثقافية.

يتمثل التحدي في كيفية مواجهة هذه السرديات وتقديم نظرة أكثر تعقيدًا وعدالة للتاريخ، تعترف بالآثار السلبية للاستعمار، وتحتفي بالمقاومة والتحرر، من خلال إنتاج وتشجيع الأفلام التي تعكس وجهات نظر متنوعة، وتقدم تصورات أكثر دقة للثقافات والتاريخ، يمكن تحويل السينما إلى أداة للتعليم والتفاهم الثقافي، عوضا عن مواصلة تعزيز الأفكار الاستعمارية.

هذا وإن كانت صورة الأهالي في السينما الاستعمارية قابلة للتأويل من طرف المتلقين، كل حسب أفكاره واعتقاداته وتوجهاته، فإن الدراسة الأكاديمية تقدم تلك الصورة انطلاقا من مداخل علمية، حتى يتم إثبات كل الذي سبق عن حقيقة تشويه صورة الجزائري ومعتقداته من خلال السينما الاستعمارية.

وما نسعى إليه من خلال دراستنا هذه المعنونة بـــ:

صورة الأهالي في السينما الاستعمارية

دراسة تحليلية سيميولوجية لثلاثة أفلام فرنسية

بيبيه لو موكو (1937) Pépé le Moko لجوليان دوفيفييه، طرطران دي طرسكان Tartarin de Tarascon (1934) (ريموند برنارد)، لَبْلادْ (1929) Le Bled (لجان رينوار.)

هو استنطاق مضامين الأعمال المنتجة في السينما الفرنسية الاستعمارية من خلال طرح التساؤل التالي:

كيف تناولت السينما الاستعمارية الفرنسية من خلال العينة المختارة (بيبيه لو موكو Pépé le Moko لجوليان دوفيفييه، ترتاران دي طرسكان Tartarin de tarascon لريموند برنارد، لَبْلادْ Le Bled لجان رينوار) صورة الأهالي الجزائريين ؟

لإثراء الإشكالية المطروحة قمنا بطرح التساؤلات الآتية:

1. ما الرسائل الايديولوجية التي عكسها الخطاب الفلمي للأفلام المدروسة؟
2. ما الصورة النمطية للأهالي الجزائريين في الأفلام المدروسة؟

3. ما الأساليب الفنية التي اعتمدتها الأفلام المدروسة؟

2 .أسباب اختيار الموضوع:

إن اختيارنا لموضوع "صورة الأهالي في السينما الاستعمارية" جاء نتيجة للأسباب الآتية:

أ- أسباب ذاتية

- الاهتمام بموضوع السينما كونها فناً جامعاً للفنون الإنسانية، ونمط اتصالي قوي.
- الميول الشخصي للبحث واكتشاف منهج التحليل السيميولوجي.
- العمل على التخصص في ميدان تحليل الأفلام السينمائية.

ب- أسباب موضوعية

- الفضول البحثي لمعرفة أسباب وأساليب توظيف صورة الأهالي في السينما الاستعمارية، والبحث في الدلالات والمعاني الصريحة والضمنية من خلال أفلام المرحلة الاستعمارية.
- البحث في الصورة النمطية المكونة حول الأهالي في الأفلام الاستعمارية وكشف الحقائق والأيديولوجيات الخفية.
- إثراء المكتبة الجامعية بهذه الدراسة في خضم النقص البين على مستوى دراسات الماجستير والدكتوراه في مجال التحليل السيميولوجي، وموضوع السينما الاستعمارية الفرنسية على حد سواء.
- الصورة النمطية السائدة حول الغرب المتقدم والشرق المتخلف، بالإضافة إلى اطلاعنا عن الجهود والقوانين الرامية إلى تمجيد الاستعمار إلى يومنا هذا سواء من خلال الإعلام أو الفنون الأخرى.

3. أهمية الدراسة:

تكمن أهمية الدراسة في النقاط التالية:

- فك الشفرات الثقافية والأيديولوجية من خلال فهم الأساليب والرموز التي استخدمتها السينما الاستعمارية لتشكيل صورة الجزائري، مما يساعد على إدراك كيف وُظِّف الفن لخدمة أجندات استعمارية معينة.
- مواجهة الصور النمطية وتقديم أساس لمقاومة وتفكيك الصور السلبية التي روجت لها الأفلام الاستعمارية، والتي قد تستمر في التأثير في الثقافة الشعبية الحديثة.

- إثراء المجال الأكاديمي بدراسات تستكشف تقاطع السينما والاستعمار، وتحلل كيف تتفاعل الأفلام مع القضايا الثقافية والاجتماعية والتاريخية.
- تقديم تحليل لعينة مهمة من أفلام الفترة الاستعمارية التي كانت تحظى بجمهور واسع خاصة وأنها مثلت الحقبة الأولى للسينما وهي في أوج حماسة الجمهور لمتابعة كل ما هو جديد.
- تحليل نمط اتصالي مهم يتمثل في الأفلام السينمائية يقود إلى دراسة وفهم كيف يمكن لأساليب الاتصال المختلفة أن تؤثر في توجيه، تغيير، وتعديل الآراء، السلوكيات، والتوجهات، هذا النوع من التحليل يعتبر ذا قيمة كبيرة؛ لأنه يساعد على فهم كيف يتم استقبال وتفسير الرسائل من قبل الجمهور، وكيف يمكن تصميم هذه الرسائل لتحقيق أقصى تأثير.

في نهاية الأمر، هذه الدراسة تقدم ليس فقط فهمًا أعمق لتاريخ السينما الاستعمارية وأثرها، بل تعمل أيضًا كخطوة نحو الاعتراف بالتحديات التي واجهتها الشعوب المستعمرة وتقدير قدرتها على المقاومة وصياغة هويتها الثقافية والوطنية في مواجهة الاستعمار.

4. أهداف الدراسة:

وترتكز اهداف الدراسة على:

- التعرف على كيفية معالجة السينما الاستعمارية لصورة الأهالي الجزائريين، وكيف عكست هذه الصورة من خلال الأفلام قيد الدراسة والتحليل.
- تحليل وإبراز مختلف الرسائل الألسنية والأيقونية والدلالات الصريحة والضمنية في العينة، وكذا المضامين الأيديولوجية في هذه الأفلام، يتطلب الأمر النظر في عدة عناصر تشكل النسيج الأساسي للعمل السينمائي وتوصيل أيديولوجياته كالتالي.

الرسائل اللسانية: تتضمن الحوارات، النصوص، واللغة المستخدمة في الفيلم.

الرسائل الأيقونية: تشمل الصور، الرموز، والعناصر البصرية الأخرى التي تعبر عن معانٍ معينة مثل العلم الوطني الملابس وغيرها.

الدلالات الصريحة والضمنية: تتعلق بالمعاني المباشرة وغير المباشرة التي يتم توصيلها من خلال الرسائل اللسانية والأيقونية.

المضامين الأيديولوجية: تشير إلى الأفكار والقيم التي تروج لها الأفلام الاستعمارية

- الكشف عن مختلف الصور التي كونتها أفلام السينما الاستعمارية عن شخصية الجزائري.
- محاولة التعرف عن الدوافع الكامنة وراء تقديم هذه الصورة عن الأهالي.

5. صعوبات الدراسة:

من بين الصعوبات التي اعترضتنا في إنجاز هذه الدراسة ما يلي:

1. نقص المراجع والدراسات باللغة العربية المختصة بموضوع السينما الاستعمارية يعكس تحديًا كبيرًا في مجال البحث العلمي. هذا النقص يمكن أن يعيق فهم وتحليل الأثر الثقافي والتاريخي للسينما الاستعمارية على المجتمعات العربية، وكيف أسهمت في تشكيل الذاكرة الجماعية والهوية الثقافية .
2. نقص دراسات التحليل السيميولوجي للأفلام والصور المتحركة يمثل فجوة مهمة في البحث الأكاديمي والنقدي، خصوصًا في سياق الثقافة والإعلام، فالتحليل السيميولوجي يعد أداة قيمة لفهم كيف تنقل الأفلام والوسائط المتحركة المعاني، الأفكار، والأيديولوجيات.
3. تواجه الباحثين في مجال السينما، خصوصًا تلك الدراسات المتعلقة بالأفلام التاريخية أو الاستعمارية، تحديات كبيرة في الوصول إلى المواد الأساسية لبحوثهم نظرًا لقدم هذه الأفلام أو تعرضها للتلف. هذه الصعوبات تشمل:

قلة التوافر الرقمي: الكثير من الأفلام القديمة لم تتحول بعد إلى صيغ رقمية متاحة على الإنترنت، مما يحد من إمكانية الوصول إلى هذه الموارد الثمينة للباحثين والدارسين.

ندرة المصادر: حتى الأفلام التي تم تحويلها إلى صيغ رقمية قد لا تكون متاحة بسهولة للعامة أو محفوظة في أرشيفات تتطلب إذنًا خاصًا للوصول إليها، مما يعقد عملية البحث والدراسة.

4. التلف والتدهور: الأفلام القديمة معرضة للتلف والتدهور بمرور الزمن، وقد تكون بعض النسخ القليلة المتبقية في حالة سيئة، مما يجعل عملية استرجاع المحتوى الكامل أو تحليله بدقة تحديًا كبيرًا.
5. جائحة فيروس كورونا المستجد (COVID-19) فرض تحديات غير مسبوقة على مختلف جوانب الحياة العامة والأكاديمية، والذي كان سبب في عدم تمكننا من الوصول الى الافلام بسبب

القيود المفروضة على السفر وإغلاق المؤسسات مما عطل سيرورة البحث وعمليات جمع المواد والوصول إلى المصادر الأساسية مثل الأفلام من بلدانها الأصلية.

6. التحديات التي واجهتنا بسبب الجائحة والخلط في الأفلام المرسلة أدت إلى تعقيدات تفوق السيطرة الشخصية، مما نتج عنه تأخيرات أثرت سلبًا على تقدم البحث.

6. منهج الدراسة:

يجب على كل باحث ان يضبط نفسه بمنهج ينظم خطوات بحثه للوصول الى أحسن النتائج، "فالمنهج هو الطريقة التي يتبعها الباحث في دراسة المشكلة لاكتشاف الحقيقة وللإجابة عن الاسئلة والاستفسارات التي يشير لها موضوع البحث وهو البرنامج الذي يحدد لنا السبيل للوصول الى تلك الحقائق وطرق اكتشافها."(محمد مزيان عمر، 1989، ص48.)

فهو "فن التنظيم الصحيح لسلسلة من الأفكار العديدة اما من أجل الكشف عن حقيقة مجهولة لدينا أو من أجل البرهنة على حقيقة لا يعرفها الأخرون."(محمود ابراقن، ماي1995، ص12)، هذا التعريف يبرز الأهمية الكبيرة للمنهجية في البحث العلمي والدراسات الأكاديمية، حيث يسعى الباحثون من خلال اتباع منهج محدد إلى ترتيب أفكارهم وملاحظاتهم بطريقة منظمة ومنهجية تمكنهم من الوصول إلى نتائج موثوقة ومفهومة، هذا يساعد على ضمان صحة البحث، وتمكن الباحثين من الإسهام بشكل فعّال في المعرفة العلمية والفهم الثقافي.

وفي سياق السينما الاستعمارية وتحليلها، يتطلب الأمر تطبيق مقاربة منهجية مدروسة تسمح بفهم الأعمال السينمائية ليس فقط كمنتجات فنية، بل أيضًا كوثائق تاريخية وثقافية تحمل دلالات ومعاني عميقة. ونظرًا لأن الهدف من الدراسة هو الكشف عن المعاني والدلالات الصريحة والضمنية لصورة الأهالي الجزائريين في السينما الاستعمارية، فإن ***'مقاربة التحليل السيميولوجي'*** تمثل الاستراتيجية البحثية الأنسب، إذ تهدف إلى فك شيفرة الرموز والدلالات الكامنة في الأفلام.، هذه المقاربة تتيح للباحثين:

الغوص في الطبقات المختلفة للمعنى داخل النص السينمائي، سواء كانت صريحة أو ضمنية، وكشف كيف تتشكل هذه المعاني من خلال الرموز، العلامات، والإشارات المرئية واللغوية.

ومن خلال التركيز على كيفية تمثيل الأهالي الجزائريين، يمكن فهم الأيديولوجيات الكامنة وراء هذه التصورات وكيف تعكس أو تعزز النظريات الاستعمارية والتصورات الثقافية السائدة.

فالتحليل السيميولوجي يمكن أن يكشف أيضًا عن كيفية تأثير هذه الصور على تصورات ومواقف الجمهور تجاه الأهالي الجزائريين والفترة الاستعمارية، وكيف يتم تشكيل الذاكرة الجماعية من خلال هذه الأفلام.

استخدام هذه المقاربة يعزز من قدرة الباحثين على تطوير نقد سينمائي معمق يتجاوز الوصف السطحي للمحتوى، ويقدم تحليلات نقدية تسهم في فهم أعمق للسينما كممارسة ثقافية وفنية.

كذلك التحليل السيميولوجي يفتح آفاقًا جديدة للبحث ويساعد على توليد نتائج معرفية يمكن أن تسهم في توسيع فهمنا للسينما الاستعمارية وتأثيراتها على المجتمعات والثقافات.

وفقًا للناقد الفرنسي "رولان بارث"، يُعد التحليل السيميولوجي وسيلة معمّقة ودقيقة لاستكشاف محتوى الرسائل الإعلامية واللغوية. في هذا النوع من التحليل، يجب على الباحث الالتزام بالموضوعية تجاه الرسالة المحلّلة، مع الأخذ بعين الاعتبار الجوانب النفسية والاجتماعية والثقافية التي قد تسهم في تسهيل وتعزيز عملية التحليل.

تتميز هذه المقاربة بتأكيدها على أهمية التحليل الشامل، الذي يتجاوز فهم النص من خلال سطحه الظاهري ليغوص في أعماق المعاني والدلالات الكامنة، من خلال التركيز على الرموز والعلامات وكيفية تفسيرها ضمن سياقها، يمكن للباحثين الكشف عن الأبعاد المخفية للرسائل الإعلامية وفهم تأثيرها على المتلقين.

يُظهر تأكيد "بارث" على أهمية عدم إغفال العوامل النفسية والاجتماعية والثقافية أهمية تعدد التخصصات في التحليل السيميولوجي، الفهم العميق لهذه العوامل يساعد في تفسير الرسائل بشكل أكثر دقة ويعزز من قدرة البحث على الإسهام في مجالات الدراسات الإعلامية والثقافية والاجتماعية.

بهذه الطريقة، يقدم التحليل السيميولوجي إطارًا قويًا لفهم كيف تُنتج الرسائل الإعلامية وتُفهم ضمن مجتمعاتها، مما يكشف عن الدور الهام الذي تلعبه السينما والوسائط الأخرى في تشكيل الوعي الثقافي والاجتماعي.

"حيث يغوص التحليل السيميولوجي في مضامين الرسالة والخطابات الإعلامية، ويسعى لتحقيق التحليل النقدي، فهو تحليل كيفي واستقرائي للرسالة ذُو مضمون كامن وباطن" (Judith Lazar,1991, pp133-138)، ويعتمد الباحث في اختياره لطرق تحليل الأفلام على الاهداف التي تصبو إليها الدراسة، من خلال اختيار طريقة

التحليل التي تمكن من الوصول إلى الهدف الرئيسي، واستخراج وحدات التحليل، ومنه اعتمدنا على المدخل السيميولوجي وهو أكثر المداخل صلة بمجال تحليل الأفلام السينمائية.

"رولان بارث" من خلال تأكيده على أهمية السيميولوجيا في التحليل، يشير إلى كيفية تفكيك النصوص السينمائية بطريقة تسمح بالكشف عن المعاني الخفية والأيديولوجيات المضمرة داخلها، هذا التحليل لا يهمل من التفاصيل الخاصة بالزوايا الاجتماعية، الثقافية، السيكولوجية والسياسية، ويهتم باللّغة وطريقة التعبير عن الدلائل.

حيث يبدأ التحليل السيميولوجي بتحديد وحدات التحليل الأساسية داخل النص السينمائي، والتي يمكن أن تشمل الرموز، الإشارات، الحوارات، والعناصر البصرية المختلفة، ويتم التركيز على كيفية تناول الفيلم لمواضيع معينة وتصويره للشخصيات والأحداث، مع الانتباه إلى الطريقة التي يتم بها تقديم هذه المواضيع للجمهور.

يأخذ بعين الاعتبار السياقات السيكولوجية، الاجتماعية، والثقافية التي تؤثر في تلقي وتفسير الرسالة السينمائية، مما يساعد على فهم الأثر الأوسع للفيلم.

إن اختيار المدخل السيميولوجي يجب أن يتوافق مع الأهداف البحثية المحددة، سواء أكانت تهدف إلى الكشف عن الأيديولوجيات المخفية، تحليل التمثيلات الثقافية، أو فهم التأثير النفسي والاجتماعي للأفلام، فالاعتماد على المدخل السيميولوجي يعكس منهجية تحليلية دقيقة تتيح استكشاف المعاني العميقة في النصوص السينمائية، دون إغفال الجوانب السيكولوجية والاجتماعية والثقافية في تفسيرها. ومن خلال هذا النهج، يمكن للباحثين الوصول إلى فهم أعمق لكيفية تأثير السينما على الجمهور، وكيف تعكس أو تساهم في تشكيل الهويات الثقافية والاجتماعية.

والفيلم السينمائي هو عمل فني قادر على توليد النص (تحليل نص) يقيم دلالات على منهج سردي (تحليل روائي) ومعطيات بصرية وصوتية (تحليل أيقوني) لهذا فان مقاربة التحليل النصي تُعتبر المقاربة الأكثر ملائمة لطبيعة الدراسة لان "التحليل النصي يرتكز أساسا على اعتبار الفيلم نصا وهو الذي يحدد أساس الفيلم في تحليله".

"والنص الفيلمي هو نتاج تركيب (combinaison) (عدة شفرات codes) تختلف طريقة توظيفها و إعدادها من متكلم لأخر."(مرسلي واخرون، ترجمة عبد الحميد بورايو، ص123)

ويعتبر التحليل النصي للفيلم السينمائي مقاربة شاملة تُمكّن من استكشاف الدلالات الكامنة في العمل الفني من خلال مكوناته السردية، الأيقونية، والصوتية، حيث يقوم التحليل النصي على اعتبار الفيلم نصا، وهذا النص يتكون من ثلاثة مفاهيم أساسية وهي:

للنص الفيلمي وحدة خطاب، ولكل فيلم نظام نصي خاص به يحدد للنص النموذج البنيوي للغرض الفيلمي، إلى جانب الشفرات، ويشير أيضا التحليل النصي للأفلام لدراسة الكتابة والخطاب الفيلمي من خلال دراسة نسقه، مكوناته، وظائفه، وهذا للوصول إلى تفسير المعنى المنتج من خلال هذه الكتابة أو كما قال عنه كريستيان ماتز (CHRISTIEN METZ) أنه عندما نتكلم فإننا نتكلم عن الفيلم كخطاب دال بتحليل بنيته الداخلية ودراسة مظاهره وأشكاله الداخلية، خاصة وأن الصورة السينمائية تشمل على مظهر خارجي يمثل المعنى التعييني للرسالة كما يشمل على المضمون الداخلي الذي يحمل معاني ضمنية.

يقصد بتحليل الفيلم تجزئة بنيته إلى مكوناته الأساسية ثم إعادة بنائه لأهداف تخدم التحليل ولهذا يجب في هذا السياق، الانطلاق من النص الفلمي"le texte filmique"وذلك لتحديد العناصر المميزة للفيلم، وبعد تجزئة الفيلم يتم تأسيس الروابط les liens بين مختلف العناصر المعزولة.

يتم في هذا النوع من التحليل تركيز الاهتمام على كيفية بناء القصة داخل الفيلم والتقنيات السردية المستخدمة، يشمل ذلك دراسة الشخصيات، الحبكة، النقاط الدرامية الرئيسية، وكيف تسهم هذه العناصر في تقديم الرسالة العامة للفيلم.

كما يتعمق هذا الجانب من التحليل في الجوانب البصرية للفيلم، بما في ذلك استخدام اللون، الإضاءة، التكوين والمشاهد الرمزية، يُظهر التحليل الأيقوني كيف تعمل هذه العناصر معًا لخلق تجربة بصرية غنية تدعم السرد وتعزز الدلالات، يشمل التحليل الصوتي فحص كيفية استخدام الموسيقى التصويرية، الأصوات البيئية، والحوار في تعزيز الغلاف الجوي للفيلم وتقديم طبقة إضافية من المعنى.

وتسلط مقاربة التحليل النصي الضوء على الفيلم ككيان متعدد الجوانب يجمع بين السرد، الصورة، والصوت لتقديم تجربة فنية متكاملة هذا النهج يؤكد على أهمية الفيلم كوسيلة للتعبير الثقافي والفني، ويمكّن الباحثين من استكشاف العمق والتعقيد في الأعمال السينمائية، مما يسهل تحليلها بشكل شامل وموضوعي.

7. عينة الدراسة:

في إطار إنجاز الدراسات الأكاديمية، يعد تحديد العينة خطوة حاسمة تؤثر بشكل مباشر على صحة وموثوقية النتائج، والعينة كما تُعرف، هي قسم مختار بعناية من مجتمع البحث الإجمالي وتُصمم لتكون ممثلة لذلك المجتمع بأكمله، ولكي تعتبر العينة صالحة للبحث يجب أن تحمل جميع الخصائص والصفات الأساسية للمجموعة الأصل التي تم استقطاعها منها، بما يتناسب مع موضوع الدراسة المحدد.

يجب أن تكون العينة ممثلة للمجتمع الكلي من حيث الخصائص الرئيسية المرتبطة بموضوع البحث، مثل العمر، الجنس، الخلفية الثقافية، إلخ.

يعتمد حجم العينة على طبيعة البحث وأهدافه، عينة بما يكفي تسمح بتحليل إحصائي دقيق وتقليل هامش الخطأ، يجب أن تسمح العينة بجمع بيانات صالحة وموثوقة، قابلة للتعميم على المجتمع الأكبر بدرجة من الثقة.

في سياق دراسة السينما الاستعمارية وتحليلها، يُعتبر اختيار الأفلام المناسبة كعينة للدراسة أمرًا بالغ الأهمية، يجب أن تعكس هذه الأفلام بدقة الأنماط والمواضيع المراد استكشافها، وأن توفر تمثيلاً متوازنًا وشاملاً للموضوع المدروس، من خلال تطبيق هذه المعايير بعناية يمكن للباحثين تحقيق فهم أعمق وأكثر دقة لكيفية تعامل السينما الاستعمارية مع صورة الأهالي الجزائريين واستخراج المعاني والدلالات الهامة التي تنطوي عليها هذه الأفلام.

تُعد العينة المختارة بعناية أساسًا لتحقيق نتائج بحثية قيمة وموثوقة تسهم في توسيع فهمنا لتأثير السينما الاستعمارية على الهويات الثقافية والتاريخية.

يمكن اختيار العينات بطرق مختلفة، مثل العشوائية، التي تعطي كل عضو في المجتمع فرصة متساوية للانتقاء، أو العينة القصدية، التي تُختار بناءً على معايير محددة تتعلق بأهداف الدراسة.

اختيار العينة في البحث الأكاديمي، وخاصة ضمن الدراسات التحليلية السيميولوجية التي تتناول صورة الأهالي في السينما الاستعمارية، يُعد خطوة أساسية تُمهد الطريق نحو تحقيق دقة عالية وصلاحية لنتائج الدراسة.

ومنه فان اختيار "***عينة قصدية***" يُمكّن الباحثين من توجيه جهودهم وتركيزهم على تحليل الأفلام التي تُقدّم تمثيلاً مباشراً وجوهرياً للموضوع المدروس، ألا وهو تصوير الأهالي الجزائريين ضمن السرد السينمائي الاستعماري.

لأن اختيار أفلام سينمائية استعمارية تتناول بشكل مباشر أو غير مباشر صورة الأهالي الجزائريين يضمن التركيز على الجوانب الأساسية للموضوع ويعزز من صلة البحث بالمجال المدروس.

العينة القصدية تمكن الباحث من التعمق في التحليل السيميولوجي للأفلام المختارة بشكل يسمح بفهم أعمق للدلالات والمعاني المرتبطة بتصوير الأهالي، وتحديد مفردات العينة بعناية يؤدي إلى اختيار أفلام تحمل غنى دلالي وثقافي، مما يساهم في إثراء الدراسة بأمثلة قيمة تدعم التحليل.

باستخدام عينة قصدية، يمكن للباحث تقليل التشتت والتركيز على استخراج النتائج التي تخدم بشكل مباشر أهداف الدراسة المعلنة، كما وتسمح بالتعمق في الجوانب السيميولوجية للأفلام السينمائية الاستعمارية بما يتوافق مع أهداف الدراسة، مما يعزز من صلابة البحث وقيمته العلمية، تناولت الدراسة موضوع "صورة الأهالي في السينما الاستعمارية: دراسة تحليلية سيميولوجية" بطريقة تضمن الاهتمام بالتفاصيل والدقة في التحليل، مما يساهم في توفير فهم أعمق للكيفية التي عكست بها هذه الأفلام صورة الأهالي الجزائريين والدلالات المرتبطة بهذا التمثيل.

وأمام طبيعة التحليل السيميولوجي الذي يستوجب ضرورة تحديد اطر التحليل باختيار دقيق ومحكم للموضوع.

قمنا باختيار مجموعة من الوحدات بصورة مباشرة وقصدية والمتمثلة في الأفلام الفرنسية الثلاثة التالية:

- ترتران دي طرسكون Tartarin de Tarascon 1934 ريموند برنارد.
- لَبْلاذْ Le Bled 1929 لجان رينوار.
- بيبيه لو موكو Pépé le Moko 1937 لجوليان دوفيفييه.

وتم اختيار هاته الأفلام بناءً على اعتبارات أساسية:

التمثيلية والصلة بالموضوع: تم اختيار الأفلام بناءً على مدى تمثيلها للسينما الاستعمارية وتصويرها للأهالي الجزائريين، لضمان أنها تحمل ثراء في المحتوى القابل للتحليل.

التنوع في السرد والعرض: تم اختيار أفلام تُظهر تنوعاً في الأساليب السردية والعرضية، لإعطاء رؤية شاملة عن كيفية تناول السينما الاستعمارية لموضوع الأهالي.

الدلالات السيميولوجية: يجب أن تكون الأفلام المختارة غنية بالعناصر السيميولوجية، بما في ذلك الرموز، الإشارات، والموتيفات التي يمكن تحليلها لاستخراج المعاني الضمنية والصريحة.

الأهمية التاريخية والثقافية: الأفلام المختارة لها أهمية تاريخية و ثقافية في سياق السينما الاستعمارية تُعتبر مرشحة قوية للتحليل، نظرًا لمساهمتها في تشكيل الصور النمطية والأيديولوجيات.

القابلية للتحليل: أخيرًا، يجب أن تكون الأفلام قابلة للتحليل من منظور سيميولوجي، مع وجود عناصر مرئية وسردية واضحة يمكن تفكيكها ودراستها.

من خلال التركيز على هذه الأسس في اختيار الأفلام، تسعى الدراسة لتقديم تحليل عميق ومنهجي يسهم في فهم كيفية تقديم وتمثيل الأهالي في السينما الاستعمارية، وكشف الدلالات السيميولوجية المرتبطة بهذا التمثيل.

8. تحديد مفاهيم ومصطلحات الدراسة:

في سياق الدراسات الأكاديمية، وخاصة تلك التي تندرج تحت نطاق التحليل السيميولوجي، يُشكل تحديد المفاهيم والمصطلحات الأساسية الخطوة الأولى والحيوية في بناء منهجية بحثية متينة وعلمية، هذا الأساس المفاهيمِ لا يقتصر فقط على توفير الوضوح والدقة في اللغة والمصطلحات المستخدمة، بل يمتد ليشمل تأطير الموضوع بشكل يُمكّن من الاستقصاء العلمي الدقيق والمنظم، فتحديد المفاهيم يُمكن الباحث من توضيح نطاق الدراسة وتحديد حدودها، مما يساعد في التركيز على الجوانب الرئيسية للموضوع وتجنب الانحراف عنه.

كذلك الإلمام الجيد بالمفاهيم والمصطلحات ذات الصلة يُسهل على الباحث تحليل البيانات والمعلومات المجمعة ضمن الإطار المفاهيمِ المحدد، مما يُساعد في استخلاص نتائج دقيقة ومُستندة إلى أساس علمي واضح، هذا ما يظهر التزام الباحث بمنهجية علمية سليمة، التي تُعتبر أساسية للصرامة العلمية والأكاديمية في البحث.

"والباحث حين يعثر على فكرة جديدة، او يتجلى له مفهوم جديد، ينصرف ذهنه الى التعبير عما في نفسه، تعبيرا دقيقا يبين الفكرة، أو يعرف المفهوم بالوضوح الكافي، والحجم الصحيح بلا مواربه، ولا تلميح، ولا مبالغة، ولا تقليل، فيلجأ الى اللغة، ولان اللغة قلما تتمتع بالمرونة اللازمة، صار لا مناص من ابتكار لغة خاصة بالعلوم تساير أفكارها وتستوعب افاقها."

ومن هنا برز مسمى "المفاهيم" كأحد أوجه اللغة التي لا بديل عنها وصار المفهوم يعني اصطلاحا " Concept Meaning"، مجموعة من الأشياء والرموز، والأحداث الخاصة التي تم تجميعها معا على أساس خصائص مشتركة والتي يمكن الدلالة عليها باسم أو رمز معين وبعبارة اخرى فالمفهوم: "كلمة أو تعبير تجريدي موجز يشير الى مجموعة من الحقائق أو الافكار المتقاربة."(جودت أحمد سعادة، 1984 ص، 314).

وهو "صورة ذهنية يستطيع الفرد أن يتصورها عن موضوع ما حتى لو لم يكن لديه اتصال مباشر مع الموضوع أو القضية ذات العلاقة." (زاهر بن مرهون الداودي، 2019/05/09، 13:33).

من هذا التعريف يتضح أن "المفاهيم" تشكل الأساس اللغوي والتجريدي الذي نستخدمه لتنظيم وتفسير العالم من حولنا هي بمثابة وحدات بناء الفكر والاتصال، تمكننا من تجميع وتصنيف الأشياء، الرموز، والأحداث ضمن فئات متقاربة بناءً على خصائص أو سمات مشتركة، هذه العملية تساعد في تبسيط وتجريد تجاربنا وملاحظاتنا من العالم الفيزيائي والاجتماعي إلى كيانات يمكن التعبير عنها والتواصل بها من خلال اللغة، سواء بكلمة أو برمز معين.

المفاهيم تعمل كأدوات معرفية تسهل عملية التفكير والتحليل وتمكن الأفراد من تشكيل صور ذهنية وتصورات عن المواضيع أو القضايا، حتى في غياب التجربة المباشرة مع هذه المواضيع، في سياق البحث الأكاديمي والتحليل السيميولوجي، يعتبر فهم وتحديد المفاهيم الرئيسية للدراسة خطوة أساسية لبناء إطار تحليلي متماسك يوجه البحث ويسهم في تحقيق فهم أعمق للموضوعات المدروسة.

ولأنه أحد سمات التفكير العلمي ولا يتم إلا به وجب علينا تحديد مفاهيم ومصطلحات الدراسة سواء من وجهة نظر باحثين أو من خلال تحديد معناها الإجرائي وهي كالتالي:

الصورة:

لغة: "جمعها صُوَرْ، وصِوَرْ وصُورْ أصلها صور: وتعني الشكل والصورة كل ما يصور، ومنه صورة طبق الأصل أي نسخة مطابقة للأصل، وصورة مصغرة، يقال ذلك للوحة فنية مصغرة صورت بالألوان دقيقة مذوبة بالماء، وتعني صورة شمسية: أي صورة تؤخذ بواسطة التصوير الشمسي، وصورة زيتية، صورة بالريشة على القماش أو على الخشب لوحة فنية.

والصورة تعني الوجه ويقال صورة العقل كذا أي هيئته، ويقال صورة عامة أي بوجه عام، وتعني الصورة النوع والصفة". (*المنجد الأبجدي*، دون سنة، ص639)

والصورة: "جمعها صور وهي هيئة، شكل "صورة بشرية" صنع الله الإنسان على صورته، الصورة رسم (كتاب مزين بالصور) كل ما يصور بالة تصوير شمسي التقط صورة. نقش على النقد أو وسام يمثل وجه شخص: قطعة نقدية عليها صورة ملك، طريقة تعبير ووصف صور الصداقة بصور مؤثرة، من يقتدي بحركات آخر أو أقواله أو يسير على عاداته "إنه صورة عن أبيه" (أنطوان نعمة عصام مدور لويس عجيل متري شماس، ص 861).

تصوير جمع تصويرات (لغير المصدر) وتصاوير، مصدر: صوّر.

هي نقش صورة الأشياء او الأشخاص على الألواح أو الحائط أو نحوهما بالقلم أو الفرشاة أو من خلال آلة التصوير. والصورة: شكل، و تمثال مجسم. (معجم المعاني الجامع،2019/08/01، 02:17).

ويفيد لفظ صورة في اللغة العربية أيضا معاني أخرى فهو: " التمثيل للشيء أو التدليل على حقيقة هذا الشيء أو وصف وتجسيد هذا الشيء"، وكلمة صورة "Image" إغريقية الأصل تعني ما يشبه وما ينتمي الى حقل التمثيل La représentation.

كما جاء في لسان العرب: " هو الذي صور جميع الموجودات ورتبها وأعطى لها كل شيء منها صورة خاصة وهيئة مفردة يتميز بها على اختلافها وكثرتها" (فايزة يخلف، 1996، ص24).

والمصور من أسماء الله الحسنى: {**وهو الخالق البارئ المصور له الأسماء الحسنى**} (القرآن الكريم، صورة الأعراف الآية 10).

اصطلاحا:

الصورة: هي إعادة إنتاج الواقع (شخص، منظر، شيء) من خلال رسم تشكيلي، صور فوتوغرافية... (محمود إبراقن، المبرق، ص253).

تعتبر الصورة مادة اتصال تقييم العلاقة بين المرسل والمتلقي، فمرسل الصورة لا يقترح رؤية محايدة للأشياء والمتلقي يقرأها انطلاقا مما يسميه الباحث الفرنسي Jeen Duvigmand بالتجربة الجمالية والمخيل الاجتماعي، وذلك لأن الصورة لا تخاطب حاسة البصر لدى المتلقي فقط، بل تحرك حواسه وأحاسيسه كلها...

والصورة تحمل بعدين؛ بعد تعييني وصف ما هو موجود في الصورة، وبعد تضميني ما تقوله عن الموجود في الصورة وهذا البعد لا يفهم دون الرجوع الى البعد الاول.

الصورة: "تتسع هذه الكلمة في اللغة الفرنسية لتشمل الصورة الحسية والعقلية على حد سواء" (محمود ابراقن، نفس المرجع،253).

والصورة الذهنية: حسب روبنسون وبارلوهي" هي: إن المفهوم البسيط لمصطلح الصورة المنشأة يعني ببساطة الصورة العقلية التي تتكون في أذهان الناس عن المنشآت والمؤسسات المختلفة وقد تكون هذه الصورة من التجربة المباشرة، وقد تكون عقلانية أو غير رشيدة، وقد تعتمد على الأدلة والوثائق أو على الإشاعات والأقوال غير الموثوقة ولكنها في نهاية الأمر تمثل واقعا صادقا بالنسبة لمن يحملونه في رؤوسهم (سليمان صالح، 2005، ص22.).

وهي: مفهوم عقلي شائع بين أفراد جماعة معينة يشير إلى اتجاه هذه الجماعة الأساسي نحو شخص معين أو نظام ما أو طبقة بعينها أو جنس بعينه أو فلسفة سياسية أو قومية معينة أو أي شيء أخر."(محمد منير حجاب، 2004، ص355.)

والصورة النمطية هي: "صورة شديدة التبسيط لنوعية من الأشخاص أو المؤسسات أو الأحداث التي تتقاسم ملامح ضرورية" (سليمان صالح، مرجع سبق ذكره، ص152.).

وعرفها والتر لينمان" بأنها عملية منتظمة ومختزلة تشير إلى العالم وتعبر عن قيمنا ومعتقداتنا" (سليمان صالح، نفس المرجع، ص152).

والصورة الذهنية تختلف عن الصورة النمطية رغم وجود خلط عند الكثير، الصورة الذهنية تكون في معظم الاحيان إيجابية أما الصورة النمطية لها دلالات سلبية ليست أكيدة لجماعة معينة حيث تستنبط من أوجه التشابه للفرد(عينة) وتعممها على المجتمع الكلي الذي تنتمي له الجماعة.

إجرائيا:

ما نقصده بالصورة في دراستنا ينطبق على التعريف السابق، فهدفنا معرفة البعد التعييني والتضميني للصورة التي رسمتها السينما الاستعمارية عن الاهالي.

الأهالي:

لغة: الأهالي، أهلون، أهال: جمع أهل، نقول: عرف لبنان حروب أهلية أي: (حروبا داخلية ما بين سكان البلد الواحد).

الأهل: أهل الرجل وأهل الدار، وأهل الرجل عشيرته وذوو قرباه (معجم المعاني الجامع، م س ذ، 2019/08/01، 02:17).

اجرائيا:

تعريف "الأهالي" في سياق الجزائر الاستعمارية يشير إلى السكان الأصليين للبلاد، وهو مصطلح استُخدم للدلالة على الفئة السكانية التي لم تُعتبر فرنسية، سواء كانوا من المسلمين أو اليهود، وذلك بعد استسلام الداي الجزائري وتوقيعه وثيقة الاستسلام لفرنسا في عام 1830م، هذا التمييز كان له دلالات سياسية واجتماعية عميقة، حيث أن استخدام مصطلح "الأهالي" كان يعكس نظام التفرقة الذي اعتمدته فرنسا للفصل بين المستعمرين والسكان الأصليين.

في دراسات التحليل السيميولوجي للسينما الاستعمارية، يمكن أن يُشكل هذا التعريف أساساً لفهم كيفية تمثيل الأهالي في الأفلام السينمائية والرسائل الضمنية التي تنقلها هذه التمثيلات عن العلاقات بين المستعمرين والسكان الأصليين، التحليل الدقيق لهذه التمثيلات يسهم في الكشف عن الأيديولوجيات الاستعمارية وتأثيراتها على الهوية والذاكرة الجماعية للأهالي.

السينما:

لغة: اختصار لكلمة: Cinématographe أي التسجيل الحركي حرفيا وهذه الكلمة متعددة المعاني تدل في الوقت نفسه على الاسلوب التقني وانتاج الأفلام وعرضها وقاعة العرض ومجموع النشاطات في هذا الميدان، ومجموع المؤلفات المفلمة مصنفة في القطاعات (ماري تيريزجورنو، تر: فائز بشور، ص16)، وتدل الكلمة في الوقت معا على مجموع التقنيات والأساليب السينمائية.

اصطلاحا: يعرفها الفرنسي أندري بازان بأنها: "خط مقارب للواقع يتحرك دائما لنقترب منه، نعتمد عليه دائما."

ويراها السينمائي ايزنشتاين بأنها: "تجميع لكل الفنون"، وهي بذلك الفن السابع الجامع لكل الفنون.

والسينما في نظر رجال الاعلام: "وسيلة اتصال جماهيري تعبر عن مجمل الظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية للمجتمع المنتج لها، وتتشكل في اطاره متفاعلة معه في علاقة تشمل التأثير والتأثر" (جمال العيفة، ص80).

اجرائيا: السينما، بتعريفها الشامل والعميق، تمثل فنًا متعدد الأبعاد يندمج فيه استخدام الصوت والصورة بطريقة متناغمة لإعادة بناء وعرض الأحداث ضمن إطار فني ملفت وجذاب، هذا الفن الرائد يبرز بفضل قدرته على دمج وتجميع العديد من الفنون الأخرى –كالتمثيل، الكتابة، الموسيقى، وفنون الرسم والتصوير – ليشكل بذلك تجربة فريدة ومتفردة بمكانتها في عالم الفنون.

أكثر من مجرد وسيلة للترفيه، تعد السينما أداة إعلامية قوية تتفاعل مع المجتمع وتؤثر فيه، تعكس القيم، الأفكار، والتحديات التي يواجهها، فهي مرآة تعكس واقع المجتمع وتشكل الوجه الآخر له، حيث تستطيع أن تقدم رؤى جديدة، تحفز على التفكير، وتؤثر في القناعات والأفكار السائدة بين الجمهور.

وبمرور الوقت تتحول الرسائل والسرديات التي تقدمها السينما إلى جزء من الوعي الجماعي، مُشكلةً قناعات وتصورات مترسخة لدى المتلقين. هذا التأثير المتبادل بين السينما والمجتمع يجعلها موضوعًا غنيًا للدراسة والتحليل، خصوصًا فيما يتعلق بكيفية تمثيل ومعالجة قضايا مثل الهوية، الثقافة، والتاريخ ضمن الأعمال السينمائية.

الاستعمار :(Colonialism)

لغة: استعمار: (اسم)، مصدر اِسْتَعْمَرَ، دخل الاِسْتِعْمَارُ البلدان العربية في أواخر القرن الماضي: القوّة الاجنبيّة المسْتَعْمِرَةَ لبلد ما، وتحتله بالسلاح والقهر والقوّة، وتخضعه لسلطانها السياسي والاستعماري والاقتصادي.

استعمار: (اسم)، اِستعمار: مصدر اسْتَعمَرَ، (فعل)، استعمر يستعمر، استعمارًا، فهو مُستعمِر، والمفعول مُستعمَر، استَعمَرهُ في المكان: جعله يعمر.

الدول الاستعمارية: الدّول التي تحتل غيرها وتفرض سيادتها وسيطرتها عليها (معجم المعاني الجامع، م س ذ، 2017/04/12، 00:12).

اصطلاحا: هو التوسع الامبريالي لأوروبا في باقي انحاء العالم أثناء الاربعمئة سنة الأخيرة، وخلالها كان للمركز المهيمن علاقة سيطرة ونفوذ على الهامش أو على المستعمرات، هذه العلاقة نزعت للامتداد الى المعاملات الاجتماعية والتعليمية والاقتصادية والسياسية والحضارية، بشكل عام، عادة مع تشكيل طبقة المستوطن الاوروبي وطبقة المواطن المحلي المتعلم الملتحق بطبقة المستوطنين، لطبقات تقع بين الامة الاوروبية "الأم" ومختلف الشعوب

الأصلية التي تسيطر عليها الدولة الأم، نظام كهذا يحمل في طياته مفاهيم مرتبطة بالدونية العنصرية وتكوين تصورات عجائبية عن الآخر. (مجلة قراءات، 2017/02/12، 12:00.).

اجرائيا: الاستعمار هو ظاهرة تاريخية تتمثل في سيطرة دولة قوية على دولة أخرى أقل قوة بشكل عسكري، اقتصادي، أو سياسي، بهدف بسط نفوذها واستغلال الموارد المتاحة في الدولة المستعمَرة، هذه الظاهرة لها تأثيرات معقدة وعميقة على البلدان والشعوب التي تعرضت للاستعمار، حيث تشمل تغييرات في الهياكل الاجتماعية، الثقافية، والاقتصادية.

في سياق دراستنا، يُركز المفهوم بشكل خاص على المستعمر الفرنسي، إشارةً إلى الفترة التاريخية التي شهدت سيطرة فرنسا على الجزائر، منذ بداية الاحتلال الفرنسي للجزائر في عام 1830 وما تبع ذلك من أحداث.

خلال هذه الفترة استُخدم الاستعمار كوسيلة لتأمين الخيرات والموارد الطبيعية للمستعمرين، بالإضافة إلى فرض الثقافة واللغة الفرنسية، وتطبيق القوانين والأنظمة الإدارية الفرنسية، مما أدى إلى تأثيرات طويلة الأمد على الهوية والبنية الاجتماعية والاقتصادية للبلدان المستعمرة.

تعتبر هذه الظاهرة موضوعًا محوريًا في الدراسات الثقافية والسياسية، خاصةً عند تحليل الأعمال السينمائية التي تتناول هذه الفترة التاريخية. فالسينما، كأداة للتعبير الفني والثقافي تقدم منظورات فريدة حول الاستعمار، تأثيراته، وكيفية تجسيد هذه الظاهرة ومعالجتها من خلال الرؤى السينمائية، مما يسمح بفهم أعمق لتأثير الاستعمار على المجتمعات والثقافات المختلفة.

السينما الاستعمارية:

اجرائيا: السينما الاستعمارية أو الكلونيالية الفرنسية في الجزائر وهي السينما التي عرفتها الجزائر مع بداية الاستعمار وتزامنا مع ظهور السينماتوغرافيا في العالم، والتي استغلتها كوسيلة من وسائل الايديولوجيا الرامية الى اثبات الشرعية الاستعمارية، وقد استعملت فرنسا في انتاجها لأفلامها السينمائية التي صورت على الاراضي الجزائرية الطبيعة والسكان الجزائريين كخلفية لأفلامها أو استغلالهم في أدوار ثانوية لأهداف معينة.
وهي كل الافلام السينمائية من انتاج واخراج وتمثيل فرنسي، داخل الجزائر وخلال الفترة الاستعمارية الممتدة من 1830م الى 1962م.

الأيديولوجيا:

لغة: وهي كلمة يونانية تعني فن البحث والتصورات والأفكار" (المنجد الأبجدي، ص 184).

اصطلاحا :واستعملت كلمة إيديولوجيا لأول مرة عن طريق قائد الخيالة والفيلسوف الفرنسي ديستومي ترسي 1755-1862 في كتابه عناصر الإيديولوجيا" (محمد منير حجاب، ص87).

وهي: "أفكار الطبقة المسيطرة هي أيضا في كل الفترات الأفكار المسيطرة ونقول بطريقة أخرى أن الطبقة التي تملك القوة المادية تسيطر على المجتمع أيضا أي تسيطر على القوة الروحية في المجتمع" (Solrli Pierre،1977).

ويقصد بالأيديولوجيا علم الأفكار وحقائقها وأخطائها من خلال نظرية نقدية لعمليات العقل الحقيقية.

وقد أصبحت الكلمة بسرعة كلمة شائعة بصفة عامة، ولا تعني علم الأفكار ولكن تعني نظاما من الأفكار والعواطف والاتجاهات بالنسبة للعالم والمجتمع والإنسان" (محمد منير حجاب، نفس المرجع، ص88).

إجرائيا: الايديولوجيا هي: الافكار، والسياسات، والخطط الخفية لفئة أو مجموعة أو نظام، أو هيئة قوية... بعيدة المدى، تخدم أهدافهم ومصالحهم وتهدف بالدرجة الأولى الى الإقناع أو التوجيه نحو رأي أو فكرة أو حتى تصور ما حول شخص، أفراد، شعب معين، أو حقبة زمنية، أو حتى سياسة ما، من خلال دلالات ظاهرة ومضامين خفية يمررها المخرج بطريقة غير مباشرة خلال افلامه.

السيميولوجيا:

اصطلاحا: تسمية السيميولوجيا Sémiologie التي هي علم الدلائل مشتقة من الكلمة اليونانية Sémion بمعنى دليل كما عرفها دي سوسير بقوله: "يمكننا أن نتصور علم يدرس الدلائل داخل الحياة الاجتماعية" (مرسلي واخرون، ترجمة عبد الحميد بورايو، د.س، ص123).

ويقول رولان بارث: "استمدت السيميولوجيا مفاهيمها الاجرائية من اللسانيات هذا العلم الذي يمكن ان نحدد رسميا بأنه علم الدلائل" (رولان بارث، ترجمة عبد السلام عبد العالي، 2002، ص127).

وهي علم خاص بالعلامات هدفها دراسة المعنى غير المرئي لكل العلامات فهي تدرس لغة الانسان والحيوان وغيرها من العلامات غير لسانية، اذا فهي عبارة عن نسق من العلامات مثل علامات الرسوم البيانية واشارات المرور والصور وغيرها (قدور عبد الله الثاني، 2003، ص.ص125،127).

وتوصل بيرس الى تقسيم العلامة الى ثلاث مستويات:

الأيقونة Icone: هي العلامة التي تدل على شيء تجمعه الى شيء اخر علاقة تماثل بحيث تشير عليه بفضل صفات تمتلكها خاصة بها وحدها مثل الشبه البصري في الصورة أو الرسم.

المؤشر: وهي العلامة التي تدل على الشيء الذي تشير اليه بفضل وقوع الشيء عليها في الواقع مثلا الأعراض الطبية التي تفسر وجود علة عند المريض.

الرمز Symbol: هو علامة العلامة حيث تنتج قصد النيابة عن العلامة أخرى مرادفة لها (جمال شاوش، ص58).

التحليل السيميولوجي:

هي الدراسة العميقة في أبعاد وتركيبة الفيلم الداخلية صوتا وصورة وحركة، وذلك لأن بنية الفيلم بنية معقدة من الرموز والاشارات والتي تنقسم الى مفردات لغوية وهي الصوت البشري ولغة الموسيقى والغناء والضوضاء والتي تعد مفردات بصرية كفنون التعبير والاشارة (ابو عبيد، 1991، ص 592).

الرواية:

اصطلاحا: "الرواية هي شكل خارجي تتصارع فيه تقاليد صارمة وأشكال متحدثة وحياة داخلية تتميز بالصدق والحرارة وتسعى الى التعبير عن الواقع وبلورة رؤية مستقبلية" (فائق محمد، 1978، ص.ص 92،93).

ويقول ميشال بوتور: "إن الرواية بنية لغوية دالة، أو تشكيل لغوي سردي دال" (ميشال بوتور، 1982، ص 5).

اجرائيا: الرواية كشكل أدبي لا تقتصر فقط على سرد القصص أو تقديم الشخصيات والأحداث، بل تتجاوز ذلك لتشمل تفاعلاً عميقًا مع التقاليد الأدبية، الأشكال السردية المتجددة، والتعبير عن الواقع بكل تعقيداته وتفاصيله.

الفيلم السينمائي:

اصطلاحا: هو مصطلح يقصد به أشياء مختلفة في سياقات مختلفة: الفيلم المثقوب والفيلم الخام، والفيلم السينمائي، كما تستعمل الكلمة بالإنجليزية كفعل يعني القيام بالتصوير.

والفيلم هو نص، لكن نص من نوع خاص، نص سمعي بصري كما يصفه "جون هوارد لوسون" الكاتب المسرحي والسيناريست: (الفيلم مثل الاوبرا فن هجين يستمد من الفنون الأخرى كالمسرح، والموسيقى والأدب...) (عبد الباسط سلمان، 2004–2005، 2019/09/08، 11:06).

اجرائيا: الفيلم كوسيط سمعي بصري يُعد تجربة فنية وسردية متكاملة، حيث يتميز بكونه عملية إبداعية تبدأ بفكرة تتطور من خلال تسلسل منظم للأحداث تصل بالمشاهد إلى الحبكة أو ذروة القصة، ومن ثم إلى الختام المصمم لتحقيق أثر معين أو إيصال رسالة فكرية. هذا التعريف يُبرز العناصر الأساسية للفيلم والأهداف التي يسعى لتحقيقها.

الفيلم الروائي:

اصطلاحا: هو العمل الدرامي الذي يبنى على شخصيات خيالية يجسدها ممثلون محترفون يطلق على الفيلم الروائي اسم الفيلم الخيالي لأنه يتمتع بقصة مشوقة ذات بنية تقليدية (استهلال أفعال خاتمة) ومسرود فيلمي يتضمن الشخصيات الدرامية الآتية الفاعل (البطل) والمستقبل (الخصم) وكذلك المعين والمعارض" (محمود ابراقن، ص294).

اجرائيا: الفيلم الروائي يُعد نوعًا من أنواع الأعمال الفنية السينمائية التي تتميز بتركيزها على الخيال والإبداع في بناء القصة والسرد، يختلف عن الأفلام الوثائقية أو الإخبارية بأنه يتخذ من القصة المختلقة أو المبتكرة أساسًا له، معتمدًا في ذلك على عناصر السرد الروائي كالشخصيات، الحبكة، والصراعات، ويتميز الفيلم الروائي بـ:

- **الطابع الخيالي** :يغلب على الفيلم الروائي الجانب الخيالي، حيث يمكن أن تدور القصة في عوالم مختلفة أو زمن غير محدد، ولا تقتصر بالضرورة على تمثيل الواقع بدقة.
- **البناء الروائي المبتكر** :يتميز الفيلم الروائي ببنائه القصصي الذي يحمل عناصر إبداعية في السرد وتطوير الشخصيات وتقديم الأحداث، مما يجعله عملاً فنيًا متكاملًا.
- **تنوع الأطوال** :يمكن أن تندرج تحت قائمة الأفلام الروائية أعمال بمدد مختلفة، من الأفلام الطويلة التي تزيد مدتها عادة عن الساعة والنصف، إلى الأفلام القصيرة التي قد لا تتجاوز بضع دقائق.

- **المسلسلات المصورة سينمائيًا** :تشمل الأعمال الروائية أيضًا المسلسلات التي تُقدم سردًا ممتدًا عبر عدة حلقات، وتتميز بجودة إنتاج وتصوير تضاهي الأفلام السينمائية.

يُعتبر الفيلم الروائي وسيلة تعبير فنية تُمكن صناع السينما من استكشاف الأفكار والقضايا الإنسانية من خلال قالب القصة والخيال، مما يجعلها أداة قوية للتأثير في المشاهدين وإثراء التجربة الثقافية والفنية للجمهور.

9.الدراسات السابقة:

الدراسة الاولى لعبد الغاني مغربي:

"L'Algériens au miroir du cinéma colonial, contribution à la sociologie de la décolonialisation", édition S.N.E.D, 1982.

في هذه الدراسة يُسلط الباحث الضوء على وضعية السينما الجزائرية قبل الاستقلال، مع التركيز بشكل خاص على كيفية تصوير الجزائريين في السينما الكولونيالية. هذا المحور الرئيسي يجعل من الدراسة مصدرًا مهمًا للبحث في كيفية تأثير السينما الكولونيالية على تشكيل الهوية الجزائرية وصورة الجزائريين في العقل الجمعي.

محاور الدراسة:

1. تحليل السينما الجزائرية قبل الاستقلال:

يُقدم عبد الغاني مغربي نظرة تاريخية على تطور السينما في الجزائر خلال الفترة الاستعمارية، مستكشفًا الأدوار التي لعبتها السينما في المجتمع الجزائري وتأثيراتها الثقافية والاجتماعية.

2. صورة الجزائريين في السينما الكولونيالية:

الجزء الأكثر ارتباطا بدراستنا، حيث يتم تحليل كيفية تصوير الجزائريين في الأفلام الكولونيالية، بما في ذلك استعمال النمطية والتمثيلات السلبية، وكيف ساهمت هذه التصويرات في دعم الأيديولوجيا الاستعمارية.

أهمية الدراسة لموضوع البحث:

- **تقديم أساس نظري:** توفر الدراسة إطارًا نظريًا يُمكن الاستناد إليه عند استكشاف تأثير السينما الكولونيالية على الهوية الجزائرية وعملية التحرر والاستقلال.
- **فهم التأثير الاجتماعي:** تُبرز كيف استخدمت السينما كأداة للتأثير الاجتماعي والثقافي، وتُقدم فهمًا للديناميكيات الاجتماعية في الجزائر خلال الفترة الاستعمارية.

- **الربط بين السينما وعملية الديكولونيالية:** تُساعد الدراسة في تقديم رؤى حول كيفية استخدام السينما كوسيلة للمقاومة الثقافية وتأثيرها في النضال من أجل الاستقلال.

عمل عبد الغاني مغربي يُعد مساهمة قيمة في فهم العلاقة المعقدة بين السينما، الهوية، والاستعمار في الجزائر، مما يجعلها مرجعًا ثريًا لأي دراسة تتناول هذه القضايا.

الدراسة الثانية أطروحة الباحث جدي قدور:

الموسومة بـ:

"الثورة التحريرية في السينما الجزائرية، دراسة تحليلية نقدية" ، مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في قسم الفنون الدرامية بجامعة وهران عام 2009.

تُعد هذه الاطروحة مساهمة مهمة في مجال الدراسات السينمائية والثقافية الجزائرية، حيث تُغطي بالتفصيل السينما الجزائرية وتركز بشكل خاص على تصوير الثورة التحريرية الجزائرية، مُقدمةً تحليلاً نقديًا لكيفية تناول هذا الحدث التاريخي الهام في الإنتاجات السينمائية.

القسم الأول: السينما الكولونيالية

في القسم الأول من الأطروحة، يتناول قدور السينما الكولونيالية، مُسلطًا الضوء على كيفية تصوير الجزائر وشعبها من منظور المستعمرين، هذا الجزء يهم بشكل مباشر دراستنا لأنه يتعمق في فهم الأطر والنمطيات التي كانت سائدة في السينما خلال الفترة الاستعمارية، وكيف استُخدمت هذه الوسيلة الفنية كأداة لتعزيز الأيديولوجيا الاستعمارية.

القسم الثاني: الأفلام حول الثورة التحريرية

القسم الثاني من الأطروحة يركز على الأفلام المنجزة حول الثورة التحريرية، مقدمًا نظرة تحليلية ونقدية للأعمال السينمائية التي تناولت هذا الجزء المهم من التاريخ الجزائري، يُظهر هذا الجزء كيف استُخدمت السينما كوسيلة لتوثيق الثورة، التعبير عن الهوية الوطنية، وإعادة بناء الذاكرة التاريخية للشعب الجزائري.

الأهمية البحثية

أطروحة جدي قدور تُعد مصدرًا ثريًا للباحثين المهتمين بدراسة السينما الجزائرية، خاصةً فيما يتعلق بالتحولات الاجتماعية والسياسية التي عكستها السينما خلال وبعد فترة الاستعمار. من خلال تقديم تحليل

نقدي للأفلام التي تناولت الثورة التحريرية، تساهم هذه الدراسة في فهم أعمق للدور الذي لعبته السينما في صياغة الوعي الوطني وتعزيز الهوية الجزائرية.

الدراسة الثالثة رسالة ماجستير للباحثة زراري عواطف:

تحت عنوان: ***"صورة المرأة في السينما الجزائرية تحليل سيميولوجي لفيلم القلعة ونوبة نساء جبل شنوة"*** في علوم الاعلام ولاتصال، قسم علوم الاعلام والاتصال نوقشت سنة 2001.

رسالة الماجستير للباحثة زراري عواطف، تُقدم مثالًا بحثيًا مهمًا يُظهر كيف يمكن استخدام المنهج السيميولوجي لتحليل الأفلام الروائية وفهم الدلالات الرمزية المتعلقة بتصوير المرأة في السينما الجزائرية.

أهمية الدراسة:

- **التركيز على صورة المرأة** :تُعد الدراسة مساهمة قيمة في مجال دراسات السينما والمجتمع، حيث تستكشف كيفية تمثيل المرأة في السينما الجزائرية، ما يُقدم رؤى حول الأدوار النمطية والتحديات الثقافية والاجتماعية.

- **استخدام المنهج السيميولوجي**: يبرز اعتماد الدراسة على التحليل السيميولوجي القدرة على تفكيك الرموز والعلامات السينمائية للكشف عن معاني أعمق تتعلق بتصوير المرأة ومكانتها في المجتمع.

- **تحليل الأفلام الروائية**: من خلال التركيز على الأفلام الروائية كموضوع للتحليل، تُبرز الدراسة كيف يمكن للأعمال الفنية أن تعكس وتؤثر في القضايا الاجتماعية والثقافية.

اهميتها في البحث وتقاطعها مع دراستنا:

- **المنهجية** :اشتراكها في استخدام المنهج السيميولوجي يُعد فرصة لاستكشاف كيف يمكن لهذا المنهج تقديم فهم أعمق للدلالات الثقافية والاجتماعية في الأفلام الروائية.

- **التركيز على نفس النوع الفيلمي (السينما الروائية)**: التركيز المشترك على الأفلام الروائية فرصة لاستكشاف الأبعاد السردية والفنية والرمزية للسينما وتأثيرها في تشكيل الوعي والهوية الثقافية، وفهم هذا النوع الفيلمي المتمثل في الافلام الروائية.

يُمكن للباحثين الاستفادة من نتائج ومناهج دراسة الباحثة زراري عواطف لتعميق البحث في مجالات مماثلة وتوسيع فهم تأثير السينما في تمثيل الهويات والقضايا الاجتماعية، وكذلك استكشاف دور السينما كأداة للتعبير الثقافي والاجتماعي.

الدراسة الرابعة مقال للأستاذ عماري لعلالي:

بعنوان: ***"الخطاب السينمائي الكولونيالي في الجزائر بين الواقع والايديولوجيا"*** ، عيسى راس الماء، جامعة وهران1، نشرت في مجلة دراسات وابحاث، العدد 24، سبتمبر 2016.

مقال الأستاذ عماري يُعد مساهمة قيمة في فهم كيفية تعامل السينما الكولونيالية مع موضوعاتها وكيفية تأثيرها على تشكيل الوعي الجمعي والهويات الثقافية، هذا المقال يوفر الاطلاع على المفاهيم والمصطلحات ذات الصلة بالخطاب السينمائي الكولونيالي من خلال تقديم أساسًا نظريًا ومنهجيًا يُمكن البناء عليه في الدراسات المتعلقة بتأثير السينما في عمليات الاستعمار وما بعده.

الأهمية البحثية للدراسة:

- **تحليل الأيديولوجيا الاستعمارية** :توفر الدراسة فهمًا لكيفية استخدام الأفلام الكولونيالية كأدوات لنشر الأيديولوجيا الاستعمارية وتعزيز فكرة التفوق الثقافي والحضاري للمستعمرين.
- **الفصل بين الواقع والايديولوجيات:** تُبرز كيف يتم تشكيل الواقع وإعادة صياغته في السينما الكولونيالية لخدمة أغراض استعمارية، مما يؤدي إلى تشويه صورة المستعمَرين وتقديم نسخة مُبسطة أو مزيفة من هوياتهم وثقافاتهم.
- **التأثير على الهوية الثقافية** :تساعد الدراسة في استكشاف كيف تؤثر الصور والسرديات السينمائية على الهوية الثقافية للشعوب المستعمَرة وكيف يمكن أن تسهم في عملية بناء الهوية الوطنية خلال وبعد الاستعمار.
- **المفاهيم والمصطلحات** :الاطلاع على المفاهيم والمصطلحات المستخدمة في هذا السياق يقدم إطار لغوي ومفهومي يساعد الباحثين على تحليل وفهم الأعمال السينمائية ضمن سياقها الاستعماري والثقافي بشكل أدق.

تُعد الدراسة موردًا قيمًا للباحثين المهتمين بالسينما الكولونيالية، وتأثيرات الاستعمار على الثقافة والهوية، ودور السينما كوسيلة للتعبير الثقافي والأيديولوجي، كما تُشكل نقطة انطلاق مهمة للتحليل النقدي والتأمل في كيفية تأثير السينما في تشكيل وفهم الهويات والتاريخ الجمعي.

الدراسة الخامسة مقال للأستاذ سليم بتقة:

"المتخيل الكولونيالي من وهم المكتوب الى زيف المرئي- المضمار والمنظور-"، نشرت هذه الدراسة في مجلة مخبر العدد 08، 2012، ابحاث في اللغة والادب العربي الجزائري بجامعة بسكرة.

تُسلط هذه الدراسة الضوء على الديناميكيات الأيديولوجية التي توجه إنتاج هذه الأفلام والرسائل التي تسعى لنقلها، وقد تطرق فيها للكثير من الافلام الكولونيالية والى مدى تشويه الحقائق وزيف الصورة التي عكستها هذه الافلام على الجزائر والجزائريين على حد سواء.

أهمية الدراسة:

تقدم الدراسة فهمًا عميقًا للأيديولوجيا الكولونيالية وكيفية تجسيدها في السينما من خلال التحليل، يتم كشف كيف أن الأفلام الكولونيالية لا تعكس فقط الواقع بل تسعى لإعادة تشكيله وفقًا للمصالح الاستعمارية.

تُبرز الدراسة كيف تم تشويه صورة الجزائر وشعبها من خلال السينما، بتقديم الجزائريين بطرق نمطية أو سلبية، وكيف تم تصوير الاستعمار على أنه مشروع "حضاري."

تظهر الدراسة التأثير العميق لهذه الصور الزائفة على الوعي الجماعي والهوية الوطنية، وكيف تُستخدم السينما كأداة للهيمنة الثقافية والسياسية.

تشجع هذه الدراسة على إعادة التقييم والنقد الذاتي للمحتوى السينمائي والتساؤل حول الدور الذي يلعبه في تشكيل الصور النمطية والأيديولوجيات.

الكتب:

كتاب الاستاذ الدكتور محمود ابراقن:

تحت عنوان "***ماهي السينما؟***" حيث تناول في الفصل الخامس ***صورة الجزائر في السينما الكلونيالية وأفلام الحرب التحريرية***، هذا الموضوع يكتسب أهمية خاصة نظرًا لتأثير السينما في تشكيل الوعي الجمعي والهويات الثقافية، وخصوصًا في فترات التحولات السياسية والاجتماعية مثل الحرب التحريرية في الجزائر.

وهو موضوع ذو صلة وطيدة بدراستنا، حيث تناول الافلام الكولونيالية التي تناولت صورة الجزائر والجزائريين.

الأهمية البحثية لموضوع الدراسة:

1. فهم الخطاب السينمائي الكولونيالي: يوفر تحليل الأفلام الكولونيالية فهمًا عميقًا لكيفية استخدام السينما كأداة لتعزيز الأيديولوجيا الاستعمارية، وكيف تم تصوير الجزائر وشعبها بطرق تخدم المصالح الاستعمارية.

2. استكشاف تأثير الحرب التحريرية على السينما: تناول أفلام الحرب التحريرية يسمح بدراسة كيفية تعامل السينمائيين مع الحدث التاريخي المهم وتأثيره على الهوية الوطنية والذاكرة الجماعية للجزائريين.

3. التحليل النقدي للتمثيلات السينمائية: يشجع الموضوع على التحليل النقدي للتمثيلات السينمائية وكيف يمكن أن تُشكّل أو تُعيد تشكيل الفهم العام للأحداث التاريخية والشخصيات والمجتمعات.

4. البحث في التأثيرات الثقافية والاجتماعية: يفتح موضوع صورة الجزائر في السينما الكولونيالية وأفلام الحرب التحريرية الباب لاستكشاف التأثيرات الثقافية والاجتماعية لهذه الأفلام على المجتمع الجزائري.

أهمية الدراسة بالنسبة لبحثنا:

من خلال تسليط الضوء على هذه الجوانب، يمكن للدراسات المتعلقة بهذا الموضوع أن تسهم في توسيع الفهم حول دور السينما في عمليات التحول الثقافي والاجتماعي، وتقديم رؤى جديدة حول العلاقة بين الفن، السياسة، والهوية في سياقات معقدة كالاستعمار والتحرير.

كتاب لطفي محرزلي:

"Le cinéma algérien, institution, imaginaire", idéologie, édition S.N.D.L, alger.1980.

هو عمل يعود إلى عام 1980، نُشرت به جهود مكثفة لاستعراض وتحليل تاريخ السينما الجزائرية، مركزًا بشكل خاص على الفترات الحاسمة التي مرت بها السينما في الجزائر، من خلال النظر في البدايات الكولونيالية والتطورات التي أعقبتها، يُمكن للقارئ فهم السياق الأوسع لكيفية تشكل السينما الجزائرية وتطورها عبر الزمن، وكيف تعكس هذه التطورات التغيرات الثقافية والاجتماعية داخل الجزائر.

الفترة الاستعمارية: يبدأ الكاتب بالنظر في الفترة الكولونيالية، حيث كانت السينما أداة للدعاية الاستعمارية وتشويه صورة الجزائر وشعبها، يُسلط الضوء على كيفية استخدام السينما من قبل السلطات الكولونيالية لتعزيز الأيديولوجيات الاستعمارية وكيف عكست هذه الأفلام صورة مزيفة أو نمطية للجزائر والجزائريين.

بروز السينمائيين الأوائل: تُعتبر هذه الفترة بمثابة نقطة تحول حيث بدأ السينمائيون الجزائريون في إنتاج أفلامهم الخاصة، معبرين عن قصصهم وتجاربهم، هذه المرحلة مهمة لفهم كيف بدأت السينما الجزائرية في التمرد على الصورة الاستعمارية والعمل نحو تشكيل هوية وطنية من خلال الفن السينمائي.

سينما السبعينيات: يُعد هذا العقد بمثابة فترة ذهبية للسينما الجزائرية، حيث تم إنتاج العديد من الأفلام البارزة التي تناولت موضوعات مختلفة تتعلق بالهوية، الثقافة، والتحديات الاجتماعية. يُظهر الكاتب كيف تمكنت هذه الأفلام من الوصول إلى جمهور عالمي وساهمت في تعزيز السينما الجزائرية كصوت فني مهم على الساحة الدولية.

الكتاب يُقدم نظرة شاملة وعميقة للتطورات التي شهدتها السينما الجزائرية منذ بداياتها وحتى سبعينيات القرن العشرين، مُبرزًا التغيرات الأيديولوجية والثقافية التي رافقت كل مرحلة، يُعتبر مرجعًا ثريًا للباحثين والمهتمين بالسينما الجزائرية وتاريخها.

الفصل الأول

المبحث الأول: السينما الاستعمارية نوع فيلمي قائم بذاته

المطلب الأول: ميلاد السينما.

المطلب الثاني: السينما الاستعمارية الفرنسية في الجزائر.

المطلب الثالث: الفيلم السينمائي.

المطلب الرابع: أنواع الفيلم السينمائي.

المبحث الثاني: الصورة السينمائية وأهميتها

المطلب الأول: تعريف الصورة السينمائية.

المطلب الثاني: خصائص الصورة السينمائية.

المطلب الثالث: بنية وتركيب الصورة السينمائية.

المبحث الثالث: اللغة السينمائية

المطلب الأول: تعريف اللغة السينمائية.

المطلب الثاني: أسس اللغة السينمائية.

المطلب الثالث: الشفرات في اللغة السينمائية.

المبحث الرابع: العناصر الدالة للغة السينمائية

المطلب الأول: المونتاج.

المطلب الثاني: السرد الفيلمي.

المطلب الثالث: سيمياء الإضاءة والتعتيم.

المطلب الرابع: سلم اللقطات، زوايا التصوير وحركات الكاميرا.

المبحث الخامس: الأدب والسينما

المطلب الأول: الرواية وبنيتها السردية.

المطلب الثاني: علاقة الأدب بالسينما.

المطلب الثالث: الانتقال السردي من الرواية إلى السينما.

المبحث السادس: السينما والايديولوجيا

المطلب الأول: التأثير السينمائي.

المطلب الثاني: الايديولوجيا في السينما.

المطلب الثالث: مستويات الأيديولوجيا في الفيلم السينمائي.

المطلب الرابع: مستويات الدلالة الايديولوجية في السينما.

تمهيد:

تعتبر السينما من بين اهم الوسائل واكثرها تأثيرا على الراي العام والمتلقي بصفة عامة، لما لها من تأثير على الوعي السياسي والجمعي للشعوب من خلال الرسائل الضمنية ثقافية كانت أم سياسية أو اجتماعية...فعندما يجلس المشاهدون في قاعة السينما أو أمام الشاشات في منازلهم، فإنهم لا يتلقون فقط قصة مروية بطريقة فنية فقط، بل يتعرضون أيضًا للأفكار والقيم التي يُراد نقلها من خلال تلك القصة، سواء كان ذلك من خلال تصوير شخصية تاريخية بطريقة معينة، أو عرض ثقافة محددة تحت ضوء معين، أو حتى تجسيد العلاقات السياسية والاجتماعية بين الأفراد والجماعات، فإن كل هذه العناصر تساهم في تشكيل فهم المشاهد ووجهة نظره حول العالم.

تمتلك السينما القدرة على إعادة تأكيد القيم السائدة أو تحديها، ويمكن استخدامها كأداة للتحريض على التغيير الاجتماعي أو كوسيلة للحفاظ على الوضع القائم، في كثير من الأحيان تُستخدم الأفلام لتعزيز الأيديولوجيات الوطنية أو لدعم السياسات الحكومية، مما يظهر أهمية السينما كأداة إعلامية وثقافية لها تأثير مباشر وغير مباشر على المجتمع.

ومع ذلك فإن السينما مثل أي وسيلة إعلامية أخرى، تتطلب من المتلقين ممارسة النقد الذاتي والتفكير النقدي ينبغي على المشاهدين أن يدركوا السياق الذي تُنتج فيه الأفلام والأهداف التي قد تخدمها، وأن يكونوا قادرين على التمييز بين الرسائل المتعددة التي تُنقل من خلال العمل الفني بذلك تُعزز السينما فهمًا أعمق للقضايا الاجتماعية والسياسية.

وما زادها سحرا وجمالا تزاوجها مع الرواية، حيث قدمت السينما نفسها كفن شامل يجمع بين الكثير من الفنون التقليدية مثل التمثيل، الأدب، الموسيقى، الرسم وحتى الرقص، ما يجعل هذا نقطة تحول مهمة في تاريخ الفنون.

والرواية بوصفها فنًا أدبيًا، تقدم مرونة كبيرة في السرد والتعبير عن الأفكار والعواطف، مما يسمح لها بالاندماج والانصهار مع الفنون الأخرى، هذه القدرة على التداخل والتمازج تجعل الرواية أساسًا مثاليًا للتحول إلى أعمال سينمائية، حيث يمكن للقصص الروائية أن تُترجم إلى مشاهد بصرية وسمعية مُحكمة.

واستُخدمت الروايات كمصدر رئيسي لإنتاج الأفلام عبر التاريخ، حيث تقدم القصص الروائية هياكل قصصية وشخصيات معقدة جاهزة للتحول إلى سيناريوهات سينمائية، والتكيف السينمائي للروايات يتيح استكشاف أعماق الشخصيات والأحداث على نحو مرئي وسمعي، مما يُعزز من الأثر العاطفي والفكري للقصة.

لطالما كنت العلاقة بين الرواية والسينما علاقة تكاملية حيث تُسهم كل منهما في إثراء الأخرى، حيث تعيد السينما تقديم القصص الروائية في أشكال بصرية، بينما تُوفر الروايات قصصًا عميقة ومُعقدة يُمكن للسينما استكشافها.

تحويل الرواية إلى فيلم يمثل تحديًا إبداعيًا، يتطلب إبداعًا في السرد وموازنة بين البقاء وفيًا للنص الأصلي واستكشاف إمكانيات التعبير السينمائي، هذا التصوير والإخراج لنقل جوهر القصة الروائية إلى الشاشة.

ومن خلال هذا الفصل يحاول الباحث التعريف باللغة السينمائية وابعادها الايديولوجية وتوظيفها في الافلام السينمائية لتحقيق التأثير والتوجيه والوصول الى الاهداف المسطرة، بالإضافة الى التطرق للرواية وعلاقتها بالسينما .

المبحث الأول: السينما الاستعمارية نوع فيلمي قائم بذاته

المطلب الأول: ميلاد السينما.

السينما في بدايتها كانت تعرض على الجمهور صامته أو قد يصحبها أحيانا موسيقى من خلال عزف حي على البيانو أو آلات موسيقية أخرى، كان هذا الفن جديد تماما بالكاميرا الأولى والمخرجون الأوائل، أما الممثلون فقد أغرت السينما آنذاك عدداً من ممثلي المسرح بالتحول إلى تمثيل الأفلام السينمائية أين أثرى بعضهم هذا المجال، ومنهم من لم يستمر كثيرا، في الأفلام الأولى لم يكن المتفرج يهتم كثيرا بالممثل والأدوار التي يقوم بها على قدر الاهتمام بالخدع البصرية والألعاب البهلوانية، والحركة...، المضافة للصور.

كان الأداء حينها يتميز بكونه يركز على الحالة الشعورية للممثل بالحدث الميلودرامي، مع الأداء التمثيلي الصامت، فكان هناك فرط في استخدام الإيماءات والحالات الانفعالية.

معظم الأفلام كانت تسجيلات وأفلام وثائقية وإخبارية قصيرة، وامتدت هذه المرحلة من بداية السينما سنة 1895 إلى سنة 1929. (فؤاد احمد الساري، ص60).

انتقلت السينما بعدها إلى مرحلة جديدة تميزت بإدخال عنصر الصوت والكلام على الأفلام السينمائية كان أول فيلم ناطق هو فيلم "مغني الجاز" سنة 1927، كما شهدت سنوات الثلاثينيات ظهور الألوان والرسوم المتحركة، كما أدركت أهمية الفيلم السينمائي فظهرت جوائز للأوسكار، امتدت هذه المرحلة التي عرفت بمرحلة ما قبل الحرب العالمية الثانية من سنة 1927 إلى 1940 (محمد صالح بن سلطان، 2012، ص313).

كانت الحرب العالمية الثانية سببا في إحداث تغيرات جذرية في صناعة الفيلم، حيث ظهر نوع فيلمي جديد، وازدهر خلال الحرب، وهو أفلام الكوميديا، كذلك أفلام الموسيقى التي تربعت على عرش السينما، بالإضافة إلى أفلام الرعب، وما ميز هذه المرحلة استخدام أقل للمؤثرات البصرية نظرا لارتفاع التكاليف والميزانية، ومن أجل تخفيف هذه التكاليف لجأ المخرجون إلى إنتاج أفلام غير مكلفة للعامة فظهرت الأفلام الجماهيرية. (محمد صالح بن سلطان، نفس المرجع، ص114)

تميزت السينما في سنوات ما بين 1955 إلى 1966 بنقلة نوعية يسمي "فليب كونجليتون" هذه المرحلة بالمرحلة الانتقالية، حيث عرفت السينما فيها تطورات على مستوى التجهيزات الفنية للفيلم من موسيقى وديكور ومؤثرات وغيرها، كما ظهر خصم جديد للسينما وهو التلفزيون الأمر الذي زاد المنافسة فيما يخص النوعية

والجودة، وظهرت الأفلام التي تعالج القضايا الاجتماعية، والأفلام الملونة (محمد فؤاد الساري، مرجع سبق ذكره، ص265).

وبإنتاج فلمي "الخريج" و"يوني وكلايد" عام 1967 بدأت مرحلة الفيلم الحديث حيث بدأت أفلام خيالية من الصور المتحركة، سميت هذه المرحلة بالعصر الفضي للفيلم إلى سنة 1979، ونتيجة هذه التطورات انتشرت بعض الأفلام المنافية للأخلاق العامة للمجتمع فظهرت بذلك الرقابة، وتكونت أسماء مشهورة سيطرت على هذا العصر أمثال: "فرانسيس كوبول، وداستن هوفمان". (محمد صالح بن سلطان، مرجع سبق ذكره، ص312)

ومع بداية عام 1980 ظهر العصر الحديث للفيلم، كانت البداية مع فيلم "الامبراطورية تقاوم" 1980 حيث تميزت هذه الفترة باستخدام الكمبيوتر والفيديو المنزلي، وارتكزت على الميزانية الضخمة بدلا من النص والتمثيل، وهناك من يرى أن البداية الحقيقية كانت مع فيلم "حرب النجوم1977 star war "، أين ظهرت لأول مرة التقنية الحديثة في تعميم المؤثرات الخاصة واستعمال الكومبيوتر. (وسام فاضل راضي، ص ص: 62، 63)

المطلب الثاني: السينما الاستعمارية الفرنسية في الجزائر

الفرع الأول: ببدايات السينما الاستعمارية

شهد القرن التاسع عشر احداثا كثيرة أهمها الحركة الاستعمارية التي شنتها فرنسا على دول شمال إفريقيا، وكانت الجزائر واحدة من مستعمراتها، تميزت هذه المرحلة بالعنف والرفض والمقاومة من طرف الشعب الجزائري، ولم تنتهي الاعمال الاستعمارية الوحشية حتى سنة 1962.

خلال تلك الفترة وظفت فرنسا استراتيجية شاملة لمحاولة دمج الجزائر ضمن نطاق الإمبراطورية الفرنسية، ليس فقط جغرافيًا ولكن أيضًا ثقافيًا واجتماعيًا، في سعيها لتحقيق هذا الهدف لجأت فرنسا إلى استخدام مجموعة واسعة من الوسائل والأساليب لطمس الهوية الجزائرية الأصيلة مستهدفة جوانب حيوية مثل اللغة، الدين، والثقافة. عبر فرض اللغة الفرنسية في الإدارة والتعليم ومحاولة تقويض مكانة الإسلام كدين رئيسي في البلاد، بالإضافة إلى تهميش الثقافات والتقاليد المحلية، سعت فرنسا لإعادة تشكيل الهوية الجزائرية بما يتوافق مع مصالحها الاستعمارية.

لم تتوقف الجهود الاستعمارية عند حدود التأثير الثقافي والاجتماعي، بل تعدتها إلى ارتكاب أعمال نهب وسلب للموارد الطبيعية والثروات الجزائرية، والتدمير المتعمد للبنى التحتية والممتلكات بهدف إضعاف البلاد وتسهيل سيطرتها عليها، كان الغرض من كل هذه الأفعال ليس فقط إخضاع الجزائر للحكم الفرنسي بل أيضًا محاولة جعلها امتدادًا لفرنسا، متجاهلة الهوية الوطنية والتاريخ العريق للشعب الجزائري.

وفي سياق سعيها لتعزيز الهيمنة الاستعمارية ونشر أيديولوجياتها، لم تتوانَ فرنسا عن استخدام السينما كأداة إلى جانب القوة العسكرية لخدمة أهدافها الاستعمارية في الجزائر.

السينما، بقدرتها الفريدة على التأثير في العقول وتشكيل الآراء، تحولت إلى وسيلة استراتيجية ضمن ماكينة الدعاية الاستعمارية، حيث تم إنتاج أفلام تمجد الإمبراطورية الفرنسية وتبرر أعمالها الاستعمارية تحت غطاء نشر الحضارة والتقدم، هذه الأفلام لم تقتصر على تقديم صورة مشوهة ونمطية عن الشعب الجزائري، مصورة إياهم كمتخلفين أو عدائيين يحتاجون إلى "الإنقاذ" الأوروبي، بل ذهبت أبعد من ذلك في محاولة لطمس الهوية الثقافية والتاريخية للجزائر.

من خلال السينما، استطاعت الإدارة الاستعمارية نشر رسائلها وتعزيز سياساتها الاستعمارية بطريقة مباشرة وفعالة، مستغلةً قوة الصورة والسرد السينمائي، هذا النهج لم يقتصر على توجيه الرأي العام الفرنسي وتعزيز الشعور الوطني في فرنسا، بل كان يهدف أيضًا إلى إضعاف معنويات الجزائريين ومقاومتهم من خلال تشويه الروايات الوطنية وتقديم الاستعمار كأمر واقع لا مفر منه.

عرفت الجزائر السينما من خلال الاستعمار الفرنسي، حيث عملت مصلحة السينما التابعة لفرنسا على تصوير العديد من المشاهد والافلام القصيرة في مختلف المناطق الجزائرية بفضل الجولات التي كان يقوم بها المصورون، إلا أن السينما في أيدي الاستعمار الفرنسي لم تكن محايدة بل كانت مسيسة بشكل واضح، حيث استُخدمت لترويج الأيديولوجية الاستعمارية وتبرير وجودها في الجزائر.

هدفت الأفلام التي أُنتجت تحت هذا النطاق إلى تصوير الجزائر كأرض بحاجة إلى "التحضر" و"الرعاية" الفرنسية، معرفًا منجزات الاستعمار من بنية تحتية ورعاية صحية، وإظهار تقبل الجزائريين للوجود الفرنسي والتغييرات التي جلبها، هذه الأفلام الدعائية والسياسية كانت تهدف إلى تشكيل صورة معينة عن الجزائر في أذهان المشاهدين الفرنسيين والأوروبيين، صورة تخدم الأهداف الاستعمارية وتوفر لها الشرعية الزائفة.

استخدمت فرنسا هذه الوسيلة الجماهيرية القوية ليس فقط في تسجيل الواقع ولكن أيضًا في صياغته وتحريفه، مما ساهم في تعزيز النفوذ الثقافي والسياسي الفرنسي في الجزائر خلال فترة الاستعمار.

منذ بداية الاستعمار الفرنسي في الجزائر الى سنة 1946 كان هناك مصلحة تصوير واحدة، حيث كان هناك تركيز على استخدام السينما كأداة للتوثيق ولكن بنطاق محدود نسبيًا، إلا أن السنوات التي تلتها شهدت تغييرًا ملحوظًا في نهج السلطات الفرنسية تجاه السينما، وفي عام 1947 أُنشئت مصلحة سينمائية رسمية بغرض إنتاج وتوزيع أفلام تخدم الأغراض الاستعمارية وتروج للأيديولوجية الفرنسية في الجزائر وعلى الصعيد الدولي.

المصلحة السينمائية الجديدة نجحت في إنتاج عدد كبير من الأفلام والأشرطة التي حازت على اهتمام واسع، ليس فقط داخل الجزائر بل وفي العالم أجمع. الأعمال السينمائية الفرنسية تنوعت في مواضيعها، لكنها كانت تشترك في الهدف الأساسي المتمثل في تصوير الاستعمار الفرنسي بصورة إيجابية وتبرير وجوده في الجزائر.
أشهر الأفلام التي أُنتجت خلال هذه الفترة:

- **"العيد غير منتظر"** (**1959**): فيلم يحاول استكشاف التقاليد والعادات الجزائرية، لكن من منظور يخدم الأجندة الاستعمارية.
- **"الإسلام"** (**1949**): يعرض هذا الفيلم تصورًا فرنسيًا للدين الإسلامي في الجزائر، محاولًا تقديمه بطريقة تتوافق مع المصالح الفرنسية.
- **"قيصرية"** (**1949**): يسلط الضوء على أحد الأسواق التقليدية في الجزائر، مع محاولة إظهار البصمة الفرنسية على الحياة الاقتصادية.(زراري نجمة، 2010، ص118)

والسينما الاستعمارية في معظم إنتاجاتها وأفلامها كانت تعبّر عن السياسة الاستعمارية التي تعمل على اعادة ترتيب الواقع والهوية الجزائرية، من خلال ترسيخ الشعور بالدونية للمُستعمَر (الأهالي)، لتحقيق استعلاء المستعمر الفرنسي واستحقاقه، وهو ما يمكن أن نشاهده في أفلام كثيرة تناولت فيها موضوع العربي والجزائري والمسلم، أفلام مثل "المسلم المضحك"، "علي باربيو وعلي يغرف في الزيت"، "تارتاران دي طارسكون"، "اليتيم"، "شبح الجزائر"، "البلد"، و"بيبي لوموكو"...الخ، تنوعت في طرحها لكنها اشتركت في تقديم صور نمطية مبالغ فيها وسلبية عن الجزائريين والمسلمين، صور كانت تهدف إلى تقليل قيمة الثقافة والتقاليد الجزائرية وتصوير الشعب الجزائري بأنه غير متحضر وبحاجة إلى "القيادة" والتوجيه من قبل الفرنسيين.

بالاعتماد على التمثيلات السلبية والمشوهة، سعت الأفلام الاستعمارية الفرنسية إلى تبرير الوجود الاستعماري والعمل كأدوات للدعاية، محاولة إقناع الجمهور الفرنسي والدولي بأحقية فرنسا باستعمار الجزائر، كما أسهمت في تعزيز الصور النمطية السلبية عن الجزائريين والعرب والمسلمين، مما أثر سلبًا على تصورات الهوية والثقافة الجزائرية لدى الجمهور العالمي.

الفرع الثاني: مراحل السينما الاستعمارية: مرت السينما الاستعمارية في الجزائر بعدة مراحل متميزة منذ بداية الاستعمار الفرنسي وحتى استقلال الجزائر، هذه المراحل تعكس كيف استُخدمت السينما كأداة للدعاية الاستعمارية، لتوثيق "منجزات" الاستعمار، ومحاولة محو الهوية الثقافية والوطنية للشعب الجزائري.

مرحلة الاستكشاف والتوثيق (1895 – 1920):

بدأت السينما الاستعمارية بالتوثيق المرئي للحياة في الجزائر من خلال نظرة الاستشراق، حيث تم التركيز على الأسواق، الشوارع، والتقاليد الشعبية كمواضيع للأفلام.

هذه الأفلام كانت تهدف إلى إظهار "الغرابة" و"البدائية" المزعومة للشعب الجزائري للجمهور الفرنسي والأوروبي.

مرحلة الدعاية والترويج (1920 – 1945):

تطورت السينما لتصبح أداة دعائية بارزة، حيث بدأت الأفلام الاستعمارية في تمجيد "المهمة الحضارية" لفرنسا في الجزائر، تم إنتاج أفلام تسلط الضوء على البنية التحتية، المشاريع الزراعية، والخدمات الصحية التي قدمها الاستعمار، محاولة إبراز الفوائد المزعومة للحكم الفرنسي.

مرحلة الصراع والمقاومة (1945 – 1962):

خلال حرب الاستقلال الجزائرية، اتخذت السينما الاستعمارية طابعًا أكثر وضوحًا في محاولة لكسب الدعم العام للجهود الحربية الفرنسية، تم إنتاج أفلام تصور المقاومين الجزائريين على أنهم "إرهابيون"، وتبرز الجيش الفرنسي كمحرر يسعى لاستعادة النظام والسلام، بالمقابل بدأت حركة سينمائية مقاومة تستخدم الفيلم كأداة للكفاح الوطني ونقل رسائل المقاومة والاستقلال.

استقلال الجزائر في عام 1962 شكل نهاية لهذه الفترة، وفتح الباب لبداية جديدة في تاريخ السينما الجزائرية، حيث تم التركيز على إعادة بناء الهوية الوطنية وتوثيق التراث والنضال الجزائري. (سارة قليل، 2017/5/4، ص6)

الفرع الثالث: خصائص السينما الاستعمارية الفرنسية:

- **ترويج الأيديولوجيا الاستعمارية:** تميل السينما الاستعمارية الفرنسية إلى تمجيد الإمبراطورية الاستعمارية وقيمها، معتبرة الاستعمار عملاً حضاريًا يجلب التقدم والنظام للشعوب "***المتخلفة.***"
- **تصوير الشعوب المُستعمَرة بطريقة نمطية:** تُظهر هذه الأفلام السكان الأصليين على أنهم بدائيون، غير متحضرين، أو عدائيين، مما يُبرر السيطرة الاستعمارية والتدخل في شؤونهم.
- **استخدام الطبيعة والثقافات كخلفيات استشراقيه:** تُظهر الأفلام الاستعمارية الفرنسية غالبًا المناظر الطبيعية الخلابة والعادات الثقافية الغريبة كخلفيات جذابة، دون الاهتمام بتقديم تمثيل دقيق أو مُحترم لهذه الثقافات.

- **التركيز على الشخصيات الأوروبية** :حتى عندما تُروى قصص تدور في البلدان المستعمَرة، غالبًا ما تُركز السينما الاستعمارية الفرنسية على الشخصيات الأوروبية كأبطال أو مُنقذين، بينما تُهمَش شخصيات السكان الأصليين.

المطلب الثالث: الفيلم السينمائي

للفيلم السينمائي أهمية بالغة أثار اهتمام الناس بمختلف طبقاتهم ومستوياتهم، علاوة على استخدامه في عمليات الدعاية والترويج، والتعليم...، الخ.

الفيلم السينمائي هو مجموعة من اللقطات والمشاهد متتابعة، تشكل في مجملها موضوع أو مشكل أو ظاهرة ما، على شريط ملفوف على بكرة يتراوح طوله بين 10 دقائق إلى ساعتين على حسب الموضوع والهدف منه (فؤاد احمد الساري، مرجع سبق ذكره، ص 290).

يشير هذا التعريف إلى أن الفيلم السينمائي، هو توليف فني يُبنى من تسلسل مدروس للقطات والمشاهد التي عند تجميعها تروي قصة أو تستكشف موضوعًا، مشكلةً أو ظاهرة محددة. هذه العملية الإبداعية تنطوي على تنظيم دقيق للمحتوى البصري والسمعي لتحقيق تأثير معين على المشاهد.

الفرع الأول: عناصر الفيلم السينمائي

من العناصر الرئيسية التي تُشكل جوهر الفيلم السينمائي:

اللقطات والمشاهد:

- **اللقطات** :(**Shoots**) هي الوحدات الأساسية للفيلم، وتُعبر عن الأحداث من خلال عدسة الكاميرا. تختلف اللقطات في زاوية الرؤية، التكوين، المدة.
- **المشاهد** :(**Scènes**) مجموعة من اللقطات تجتمع لتُشكل وحدة متكاملة في السياق القصصي، وتعمل على تطوير القصة أو الشخصيات.

السرد والموضوع:

- **القصة** :(**Narrative**) يتم بناء الفيلم حول قصة تُروى من خلال تتابع المشاهد، وتتضمن تطور الشخصيات، الصراعات، والدوافع.
- **الموضوع** :(**Thème**) الفكرة أو الرسالة التي يسعى الفيلم لاستكشافها أو إيصالها.

الطول والهدف:

- **المدة :(Duration)** تتراوح مدة الأفلام بشكل كبير، من الأفلام القصيرة التي قد تستغرق بضع دقائق إلى الأفلام الطويلة التي يمكن أن تصل إلى ساعتين أو أكثر، حسب الهدف والسرد المطلوب.
- **الهدف :(Pur pose)** يمكن أن يكون للفيلم أهداف متنوعة، مثل الترفيه، التوعية، الاستكشاف الفكري، أو حتى الترويج والدعاية.

تُعتبر الأفلام السينمائية شكلاً فنيًا قويًا ومتعدد الأبعاد، يُمكنه أن يعبر عن تجارب إنسانية معقدة تُحفز التفكير، وتُثري الثقافة البشرية. من خلال الجمع بين المكونات الفنية والتقنية، تُقدم السينما تجربة فريدة لا يُمكن لأي وسيلة أخرى محاكاتها بالكامل.

اعتبر "جون هوارد لوسن" الفيلم كنص مثله مثل النص الأدبي، إلا أنه يختلف من حيث كونه نصا سمعيا بصريا (برنارد ف. ديك، تر محمد منير الاصبحي، ص 213).

يُقدم "جون هوارد لوسن" هنا فكرة مثيرة للاهتمام عندما يعتبر الفيلم كنص، بمعنى أنه يُمكن تحليله وفهمه مثل النص الأدبي، هذا المفهوم يُسلط الضوء على البُعد السردي والرمزي للأفلام، مؤكدًا على أن الأفلام مثل الأعمال الأدبية تحمل طبقات من المعاني والدلالات التي يمكن استكشافها وتحليلها.

الفرع الثاني: الفيلم كنص سمعي بصري:

- **التعقيد السردي** :يُقدم الفيلم قصصه ورسائله من خلال تكامل العناصر البصرية والسمعية، مما يُضيف طبقة من التعقيد للسرد يمكن تحليلها لاستخراج معاني أعمق.
- **اللغة السينمائية** :تُعد الأفلام نصوصًا لأنها تستخدم لغة سينمائية فريدة تشمل اللقطات، الزوايا، الإضاءة، التحرير، والصوت لإيصال أفكار ومشاعر معينة، هذه اللغة مثل لغة الكتابة، تتطلب قراءة وتفسيرًا.
- **الرموز والدلالات:** مثل النصوص الأدبية، تحمل الأفلام رموزًا ودلالات يمكن تفسيرها لكشف الطبقات الخفية من المعنى، العناصر البصرية والسمعية في الفيلم يمكن أن تكون رمزية بقدر ما هي سردية.

- **التفاعل مع المشاهد** :كما يدعو النص الأدبي القارئ لتفسيره والتفاعل معه، يدعو الفيلم المشاهد للمشاركة الفكرية والعاطفية، مقدمًا تجربة تفاعلية تُثري فهم المشاهد للقصة وشخصياتها.

بهذا المعنى، يُصبح الفيلم موضوعًا للتحليل الأكاديمي والنقدي بنفس الطريقة التي يُعامل بها النص الأدبي، مما يُبرز أهمية السينما كفن يحمل إمكانيات عميقة للتعبير والاستكشاف الثقافي والفلسفي.

فالفيلم من الفنون الهجينة فهو يشبه ويجمع بين الرسم والموسيقى، والأدب وغيرها من الفنون الأخرى ويأخذ منها كثيرا من خصائصها، من أجل تحقيق نتائج وأهداف فنية (rudolf aruhiem, 1997, p8).

ويعتبر "جون هوارد لوسن" أن للفيلم لغته وأدواته الخاصة التي تميزه عن غيره من الفنون الأخرى، يبدأ من فكرة ما ويجسدها من خلال بناء علاقة مكانية وزمانية، وصولا إلى الذروة أو نهاية الحدث. (برنارد ف. ديك، مرجع سبق ذكره، ص14)

الفرع الثالث: علاقة الفيلم السنيمائي بالفنون الأخرى: ويستفيد الفيلم السينمائي من الفنون الأخرى كالاتي:

الرسم والتصوير الفوتوغرافي:

- **التكوين البصري** :مثل الرسم، تستخدم السينما التكوينات البصرية والتنظيم المكاني للعناصر ضمن الإطار لإيصال المعاني وبناء الجو. الإضاءة والظلال والألوان كلها تُستخدم لتعزيز السرد وتثري التجربة البصرية للمشاهد.

الموسيقى:

- **التأثير العاطفي** :تعزز الموسيقى من الأجواء العاطفية للفيلم، موفرةً خلفية سمعية تُعمق من تجربة المشاهدة وتُؤثر في استجابة المشاهدين للمشاهد.

الأدب:

- **السرد وتطور الشخصيات** :تستعير السينما من الأدب تقنيات السرد وتطوير الشخصيات وبناء العالم، مستخدمةً القصة كأساس لتشكيل الأفلام.

المسرح:

- **الأداء والحوار**: الأداء التمثيلي والحوار يعتبران من العناصر المستعارة من المسرح، حيث يُعتبر التمثيل وجودة الحوار من العوامل الرئيسية لنجاح الفيلم.

الرقص والحركة:

- **الكوريوغرافيا:** في الأفلام الاستعراضية أو الأفلام التي تتضمن مشاهد حركية معقدة، تُستخدم الحركة بشكل مشابه للرقص، مما يُعطي طابعًا ديناميكيًا وجماليًا للمشاهد.

الفنون الرقمية والتأثيرات الخاصة:

- **إنشاء العوالم** :تتيح التقنيات الرقمية والتأثيرات الخاصة لصانعي الأفلام خلق عوالم ومخلوقات ومشاهد لا يمكن تحقيقها بالوسائل التقليدية، مما يفتح آفاقًا جديدة للخيال.

باعتمادها على هذه المجموعة الواسعة من الفنون، تتمكن السينما من تقديم تجارب غنية ومتعددة الأبعاد تُحاكي الحواس والمشاعر بطرق لا مثيل لها. هذه الهجينية هي التي تُعطي السينما قوتها وقدرتها الفريدة على البقاء كواحدة من أكثر الوسائط تأثيرًا وانتشارًا في الثقافة العالمية.

المطلب الرابع: أنواع الفيلم السينمائي.

أعطت الدراسات والأبحاث عدة تصنيفات وتقسيمات للفيلم السينمائي التي تحدد النوع الفيلمي، ومن بينها التصنيف الذي وضعه الناقد السينمائي "***ريتشارد ميريام***" يهدف إلى تنظيمها وفهمها بطريقة أكثر فعالية، التصنيف الذي اقترحه يشتمل على قطاعين رئيسين، يساعدان في تحديد النوع الفيلمي، ويوفران إطارًا لتحليل ومقارنة الأفلام.

– ***الأول***: يتميز بأنه خيالي، ويشمل الأفلام الروائية الخيالية التي تعتمد على السرد في بنائها، وتجسيد أحداثها وأدوار شخصياتها، ويكون الهدف منها غالبا مادي. (محمد صالح بن سلطان، مرجع سبق ذكره، ص ص: 312، 313).

ويتميز هذا النوع بـــ:

- **لخيالية:** تنفصل الأفلام ضمن هذا القطاع عن الواقع الملموس، مقدمةً تجارب فريدة تتخطى الحدود.
- **السرد القوي:** تعتمد هذه الأفلام على قوة السرد والقصص المبتكرة التي تحتوي على تطورات غير متوقعة وشخصيات متنوعة ومعقدة.
- **تجسيد الأحداث والشخصيات:** يتم تصوير الأحداث والشخصيات في هذه الأفلام بطرق مبتكرة تستخدم الخيال الواسع، مما يسمح بتجسيد الأفكار غير العادية بصورة مقنعة.

• **الهدف المادي**: غالبًا ما يكون الهدف من إنتاج هذه الأفلام هو تحقيق النجاح التجاري، من خلال استغلال جاذبية الخيال والمغامرة.

هذا القطاع من الأفلام يُقدم للمشاهدين فرصة للهروب من الواقع واستكشاف عوالم وتجارب غير اعتيادية، من خلال استخدام التقنيات السينمائية المتقدمة والتأثيرات الخاصة، يمكن لصانعي الأفلام داخل هذا القطاع أن يُحققوا تجسيدًا مرئيًا مذهلاً للخيالات الصعبة، مما يجعلها تجارب مشاهدة فريدة ومثيرة للإعجاب.

– *الثاني:* فيشمل الأفلام الواقعية، الوثائقية والتسجيلية، من خلال تسجيل وقائع أحد قطاعات الحياة المختلفة التي تشمل مجموعة من الأفراد صغيرة كانت أو كبيرة، تميز أساليبهم المعيشية ومشاكلهم المختلفة، يمكن القول أنها تشبه التحقيق الصحفي. (عبد العزيز شرف، ص 524)

ويتميز بـــ:

- **الواقعية** :تسعى الأفلام ضمن هذا القطاع إلى تقديم تصوير دقيق حقيقي للواقع، دون زخرفة أو خيال.
- **الطبيعة الوثائقية والتسجيلية** :تعتمد هذه الأفلام على جمع البيانات والمعلومات الواقعية وتقديمها بطريقة منظمة ومُقنعة للجمهور.
- **تسليط الضوء على الأساليب المعيشية والمشكلات** :يُركز هذا النوع من الأفلام على استكشاف الأساليب المعيشية المختلفة، ومعالجة قضايا اجتماعية، سياسية، أو بيئية معينة، مُقدمًا نظرة عميقة على التحديات التي تواجهها المجتمعات.
- **تشبه التحقيق الصحفي** :تمتاز هذه الأفلام بمقاربتها الشبيهة بالعمل الصحفي من حيث التحقيق والتوثيق والكشف عن الحقائق، مما يجعلها مصدرًا هامًا للمعلومات والتوعية.

القطاع الثاني يوفر فرصة للمشاهدين للتعرف على واقع مختلف الشعوب والثقافات، مما يُعزز الوعي ويُحفز على التفكير والنقاش حول قضايا مهمة. ويمكنهم من استكشاف العالم من منظور جديد وفهم التعقيدات التي تُشكل الحياة البشرية.

كما يمكن ذكر أنواع أخرى للفيلم السينمائي، هذا التنوع يُبرز الطيف الواسع من القصص والأفكار التي يمكن للسينما استكشافها.

كل نوع من الأنواع المذكورة يقدم للجمهور تجربة فريدة، سواء كانت ترفيهية، تعليمية، أو تحفيزية على التفكير:

- **أفلام قصيرة** :أعمال سينمائية بمدة زمنية محدودة تقدم قصصًا مكثفة.
- **أفلام الحروب** :تركز على الصراعات المسلحة وتأثيراتها على الأفراد والمجتمعات.
- **افلام خيالية** :تستكشف عوالم وقصص خارج نطاق الواقع المعروف.
- **أفلام المغامرات** :تدور حول الاستكشاف والرحلات المثيرة.
- **أفلام رعاة البقر** :تعكس ثقافة الغرب الأمريكي وحياة رعاة البقر.
- **أفلام الكوميديا** :تهدف إلى إثارة الضحك والمتعة من خلال المواقف الهزلية.
- **أفلام نفسية** :تركز على استكشاف العقل البشري والمشكلات النفسية.
- **أفلام استعراضية** :تعتمد بشكل كبير على الرقص والأداء الموسيقي.
- **أفلام بوليسية** :تدور حول جرائم وتحقيقات شرطية.
- **أفلام درامية** :تعكس التحديات الإنسانية والعواطف العميقة.
- **أفلام جاسوسية** :تدور حول الأنشطة الاستخباراتية والتجسس.
- **أفلام موسيقية** :تجمع بين القصص السردية والأداء الموسيقي.
- **أفلام متحركة** :استخدام الرسوم المتحركة لسرد القصص.
- **أفلام وثائقية** :تصوير الواقع وتقديم معلومات حول مواضيع معينة.
- **أفلام رعب** :تهدف إلى إثارة الخوف والتوتر.
- **أفلام كوميديا دراما** :مزيج بين الكوميديا والدراما يعكس المواقف الحياتية بجدية وفكاهة.
- **أفلام سياسية** :تستكشف القضايا السياسية وتأثيراتها على الشخصيات والمجتمعات.

كل نوع من هذه الأنواع يُقدم إمكانيات لا نهائية للتعبير الإبداعي ويُمكن أن يتقاطع مع أنواع أخرى لإنتاج أعمال سينمائية مركبة ومتعددة الأبعاد، تُظهر هذه التصنيفات غنى وتنوع السينما كوسيلة فنية وثقافية.

المبحث الثاني: الصورة السينمائية وأهميتها

المطلب الأول: تعريف الصورة السينمائية.

الصورة السينمائية هي لقطة بصرية سميائية متحركة، مرتبطة بالفيلم والإطار، وزاوية النظر، ونوع الرؤية، وتخضع لمجموعة من العمليات الإنتاجية الفنية والصناعية، مثل:

التمويل، والكاستينغ، وكتابة السيناريو، والتمثيل، والإنجاز، والتقطيع، والتركيب، والميكساج، ثم العرض...الخ.

ومن ثمة فالصورة السينمائية علامة سميائية بامتياز، وأيقون بصري ينقل الواقع حرفيا أو خياليا، ويعني هذا أن الصورة قد تكون متخيلاً فنًيا وجمالًيا، وقد تكون وثيقة واقعية تقريرية ومباشرة، ولا يمكن الحديث عن الصورة السينمائية إلاّ في علاقتها بالمستقبل أو الراصد الذي يتلقى هذه الصورة ويدخل معها في علاقات انتشاء وإدراك وتقّبل ولّذة 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. (جميل حمداوي، على الرابط www.almothak)

تعتبر الصورة السينمائية –الصورة المتحركة– العنصر الوحيد الذي تختص به اللغة السينمائية لأنها تتمتع بصفة الحركة (حركة خارجية تتمثل في حركات الكاميرا وأخرى داخلية داخل الإطار) بالإضافة إلى العديد من الشفرات الخاصة.

فالصورة لها قدرتها الفائقة في التأثير على متلقيها، فهي تمثيل، تجسيد، مشابهة ومحاكاة، وبذلك فهي تتفوق على الكلمة (عبد العزيز السيد، 2003، ص75).

تعتبر الصورة السينمائية هي الدال في السينما وهي على عكس اللغة اللفظية التي تعتمد العلاقة الاعتباطية بين الدال والمدلول، إذ يقول "كريستيان ماتز": "إن الدال صورة والمدلول هو ما تمثله هذه الصورة، أضف إلى ذلك أمانة التصوير الفوتوغرافي تجعل الصورة جد مشابهة" (نفس المرجع، ص87).

وفي مقارنة بين الصورة السينمائية والصورة الواقعية، يرى" كانومو" أن السينما عبرت عن داخل النفس، وليس في تقديم الوقائع الخارجية، هذه الشاعرية للصورة السينمائية تقترب من مفهوم" أبلغانس" عنها بوصفها موسيقى الضوء (عقيل مهدي يوسف: مرجع سبق ذكره، ص17).

تعتمد الصورة السينمائية على مبدأ التحايل، لأن تشابهها الأيقوني ناتج عن تدفق سريع للصورة الفوتوغرافية بوتيرة 24 صورة في الثانية، فالصورة المتتالية الممثلة لمكان واحد يدركها المتفرج على أنها صورة واحدة ووحيدة لذلك المكان (محمود إبراقن :هذه هي السينما الحقة، مرجع سبق ذكره، ص73)، فهي بهذا تأخذنا إلى الواقع الوهمي للفيلم بالصورة الفيلمية التي تضعها الكاميرا، وتترك انطباعا وتأثيرا يشبه انطباع الحياة على المتفرج، يقول "جودار": "لا تصدق أن ما تراه أمامك هو الواقع، إن ما تراه هو السينما" (عقيل مهدي يوسف، مرجع سبق ذكره، ص181).

المطلب الثاني: خصائص الصورة السينمائية.

تستعمل اللغة السينمائية في خطابها عددا كبيرا من الدلائل التي تأخذها من الواقع، أي تستعمل أشكالا خاصة بها ولا توجد عند غيرها، و تستعين بأصناف دلالية و مدونات ثقافية أخرى، و من الحياة الاجتماعية وهذه الدلائل لا تأخذ قيمتها الإيديولوجية والدلالية في الفيلم إلا من خلال العلاقة التي تقوم فيها بينهما، ومن خلال الدلائل والأشكال السينمائية الخاصة التي تحمل معاني متعددة، فكل الأشكال و المعاني المستوردة التي تولد من الأشكال السينمائية الخاصة هي معاني فيلمية، و هذه المعاني التي تشكل محتوى اللغة السينمائية و تمتاز بخصائص رئيسية، هي ملامح حسية تتعرف من خلاله على الصورة بمعناها الذي تحدده وظيفتها الدلالية والميكانيكية. (رضوان بلخيري، مرجع سبق ذكره، ص31)

ومثلما لاحظ "كريستيان ماتز" عن الصورة السينمائية بأنها "ليست فقط ميكانيكية أو أيقونية، وإنما هي صور متعددة تتألف من تعاقب عدة صور". (محمود إبراقن :بحوث سيميولوجية نموذجية، مرجع سبق ذكره، ص.95)

يمكن أن نحدد من هذا المنطلق أربع خصائص للصورة السينمائية:

– **الأيقونة** (Iconicité): وتشير إلى علاقة دالة قائمة على التشابه بين الدال والمدلول، فالصورة الفيلمية لها درجة أيقونية كبيرة تجعلها أكثر إيحاء من غيرها.

– **النسخ الميكانيكي** (Duplication mécanique): الصورة هي نتاج عملية آلية فيها وسيلة لنسخ ميكانيكي للواقع.

– **التعددية:** اللغة السينمائية، تتكون من عدة صور فتوغرافية مختلفة ومتنوعة، فقوة وسرعة تدفق الصور على الشاشة تعطي للمتلقي القدرة على حدس الحركة والاستمرار والتتابع والتداخل والتماسك والوحدة التي لا تتجزأ للفيلم.

– **الحركية:** هذا ما يميز السينما عن الوسائل التعبيرية الفنية الأخرى؛ وخاصة من خلال تحريك الكاميرا من مكان لآخر. (Rogerodin,1990, pp 32 – 34) لأن ولادة المعنى تكون في ديناميكية الحركة وتتابعها.

كما تخضع الصورة السينمائية، لشروط الصورة الفنية في الفنون الأخرى لأهدافها فتستفيد من صورة الدراما في السناريو وتستفيد من الصورة التشكيلة في التكوينات –را كورس– الخط، الضوء، واللون ومن الموسيقى في توزيع الأصوات، والمؤثرات وإيقاع أداء الممثل للحوار وبواسطة تفاعل تلك الشروط الفنية داخل إطار صورة الفيلم فإنها تتيح للمتفرج إمكانية المعايشة الداخلية لما يحدث على الشاشة، ومعرفة الأسرار الداخلية للأبطال ويحافظ المونتاج بين درامية الداخل المضمون وتشكيلية التعبير الخارجي للصورة فالفن السينمائي هو تعبير تشكيلي عن القصص، وصورته الأولى هي السيناريو أي الشكل الداخلي للفيلم، والذي تظهره الكاميرا بعد أن يجسده الممثل والمصور ومصمم الديكور، والرسام ومهندس الصوت، والموسيقى، في دعم تأثيره الصوري على المتفرج (رضوان بلخيري، ص43).

وعليه فقد حدد "مارسيل مارتان" ست خصائص أساسية للصورة السينمائية فيما يلي:

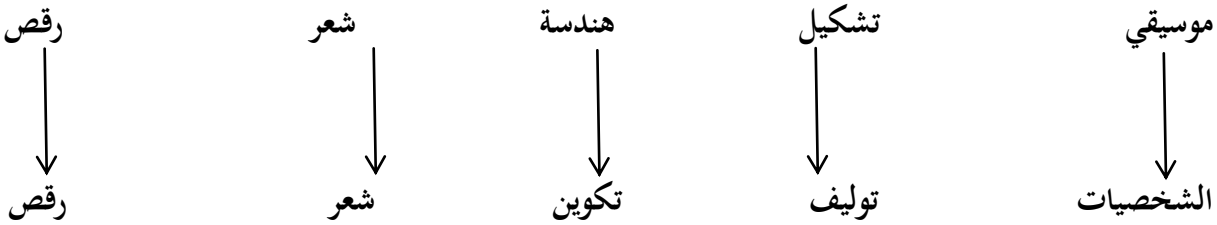
- أن الصورة لها دورها "الدال" فكل ما يظهر على الشاشة، له معنى في الحقيقة وفي إمكانه أن تكون كذلك الطريقة المباشرة (أي بالصورة) وإنما بطريقة رمزية.
- أن الصورة الفيلمية واقعية، بمعنى أنها تتمتع بمظاهر كثيرة للواقع وبطبيعة الحال تأتي الحركة في طليعة هذه المظاهر والتي أثارت في الماضي دهشة المتفرجين.
- أن الصورة الفيلمية دائمة في الحاضر فهي بوصفها شريحة من الواقع الخارجي فتتقدم إلى حاضرنا وتصوره فعدم التوازن الزمني، لا يحدث إلا بتدخل التقدير إذ أنه هو الوحيد القادر على تحديد عدة مستويات زمنية في أحداث الفيلم.

- أن الصورة تكون واقعا فنيا أي أنها تقدم رؤية مختارة للطبيعة مكونة ومصفاة، فالسينما لأنها مبنية على الاختبار والتنظيم ككل فن، تستطيع التصرف كما تشاء في الطريقة التي تعرض بها المشاهد.
- للصورة خاصية التعبير الأوحد فهي بحكم واقعيتها العلمية لا تلتقط في الحقيقة إلا مظاهر دقيقة ومحددة تماما لطبيعة الأشياء. (رضوان بلخيري، نفس المرجع، ص، ص: 43 - 44)

المطلب الثالث: بنية وتركيب الصورة السينمائية.

- تتركب الصورة السينمائية من الإطار الذي لا يقوم على الاستعمال الجمالي لشيء في الدنيا، ولكن على الاستعمال الجمالي لشيء يقدم لنا الدنيا، حيث من وظائفها (عقيل مهدي يوسف، مرجع سبق ذكره، ص43).
- يحد من نظرة المشاهد كي ينظم ويوحد إحساسها 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 بتغير البؤرة أو المرشح.

وهذه الوظائف تخلق استجابة جمالية لدى المتفرج، وداخل هذا الإطار تتكون الصورة السينمائية من: (عقيل مهدي يوسف، نفس المرجع، ص 43).



- الشخصيات في الفيلم هي بِلَّوْرٌ من الأرواح التي تتصادم أو تبحث عن بعضها (موسيقى).
- الكادر يخضع لشروط الرسم والنحت الجمالية (التوليفة).
- تبنى الصورة بتكوين خاص وتنظم عناصرها كذلك (هندسة).
- الصورة السينمائية تظهر أحلام الروح المسروقة (شعر).

- إن المونتاج يضفي إيقاعا داخليا للصورة الفيلمية (رقص).

تكوين الصورة هو ترتيب عناصرها البشرية والمادية داخل الإطار أو الكادر بما يتضمنه من: اختيار زاوية التصوير وعمق المجال للتعبير :عن المعنى العام والإطار النفسي، الذي يدور فيه الحدث بأسلوب بصري :يعكس عالما مضطربا مليئا بالزوايا الحرجة والانتقالات الخشنة (عقيل مهدي يوسف، نفس المرجع، ص 44).

تتكون الصورة إذن حسب "بودوفكين":

الحدث أو المكان ⟵ التركيب ⟵ الإيقاع ⟵ الطول ⟵ المحتوى.

- وجوب مراعاة الترابط العضوي بين الأحداث وبين مناطق تصورها (الحدث – المكان) .
- لا يمكن أن تترك أية حادثة تأثيرا ما إلا إذا كان تركيبها في المونتاج جيدا (التركيب) .
- تتحقق جودة المونتاج بالإيقاع السليم (الإيقاع).
- يعتمد الإيقاع على طول اللقطات بالنسبة لبعضها (الطول).
- طول اللقطات يعتمد كليا على ما تحتويه كل لقطة بشكل حازم ودقيق (المحتوى)

بالإضافة إلى الضوء والظل الذي يوحي بمعنى الصراع بين الخير (النور) والشر (الظل)، ويخلق مؤثرات شديدة التنوع باستخدام مصادر ضوء غير عادية (استثنائية)، في التعبير–تمثل الظلال–موضة، وطرازا شائعا (تمثل صورة القدر)التي لها دلالة (إيجازيه)، وأن تكون عنصر قلق عن طريق المجهول المفعم بالتهديد الذي توحيه، بهذا تكتسي الظلال قيمة رمزية، وتحدث مؤثرات ذات قوة فريدة (مصادر إضاءة متحركة). (رضوان بلخيري، مرجع سبق ذكره، ص42)

المبحث الثالث: اللغة السينمائية

المطلب الأول: تعريف اللغة السينمائية.

تعتبر السينما لغة قائمة بذاتها باعتبارها وسيلة اتصال، وذلك لقدرتها على ترتيب الأفكار وبرمجتها وإعادة نقلها وتحويلها، وترتكز هذه اللغة بالدرجة الاولى على الصورة وتعاقب الصور في شكل لقطات ومتتاليات.

الفرع الاول: بدايات اللغة السينمائية.

جاءت اللغة السينمائية نتيجة إدراك صناع السينما والافلام الفرق بين الوصل غير المحكم لصورتين مختلفتين في حالتين مختلفتين، وبين فكرة أن ترتبط إحداهما بالأخرى، فاكتشفوا انه عند الجمع بين رمزين مختلفين يكون معنى جديد وقد كانت أغلب المفاهيم التي تم انتاجها تجريدية غير واقعية، ونتيجة لحصيلة التجارب التي قام بها العلماء والمفكرين وخبرتهم اليومية في هذه المهنة وما نتج عنها من قواعد قد صلحت لأعمالهم آنذاك، لكن استخدامها كان محدود ولم تكن ذات مبادئ دائمة، كان القليل من صانعي الأفلام لهم القدرة على تبرير إبداعاتهم الفكرية وتفسيرها في نظريات تحليلية مكتوبة (دانييل اريخون،1997، ص10)

إن اللغة مصطلح دلالي يحمل كلمات ومعاني محددة، ومتفق عليها، ولكن هذه الرموز لا تبقى ثابتة فيمكن تغييرها من جيل لآخر، أو من مكان لآخر ويمكن للباحثين والفنانين، تقديم رموز جديدة وتطويرها، وبذلك يتداولها أفراد المجتمع (عقيل مهدي يوسف، ص20).

وليست السينما بغريبة عن هذه الإجراءات فتطورها كوسيلة اتصال مرئي يرتبط مباشرة بتمسك اللغة بالواقع وهو مفهوم دائم التغيير وتركيب الفيلم عبارة عن انعكاس لا إرادي لحساسية من يستخدمه، ولتوافقه مع الحالة النفسية الجارية لهذه الوسيلة من التعبير (دانييل أريخون مرجع سبق ذكره، ص11).

وليثبت الدكتور "محمود إبراقن" أن اللغة السينمائية ظهرت أيضا عند الانطباعيين يعود في كتابه هذه هي السينما الحقة ليرصد جهود مارسال مارتان الذي يرى بأن: "ظهور اللغة السينمائية مرتبط تاريخيا بالاكتشاف التدريجي لأشكال التعبير الفيلمي التي تجسدت بفضل المساهمة الكبيرة لكل من "دافيد وارك غريفيث" (D.W.GRIFITH) و"سرجي ميخائيل أينشتاين" (S.M.EISENSTFI) معنى هذا، أن السينما لم تكن تتمتع منذ البداية بلغة وأن هذه اللغة ليس بإمكانها أن تبرز وتتطور لو لم تكن هناك أفلام متميزة ورائدة في تاريخ السينما العالمية. (محمود إبراقن، هذه هي السينما الحقة، ص65.)

الفرع الثاني: تعريف اللغة السينمائي.

السينما وسيلة تعبير واتصال مهمة، استقطبت اهتمام العديد من الباحثين في مختلف التخصصات العلمية، تعتبر أداة مهمة من أدوات التعبير الفني الإبداعي، لقوة تأثيرها على المتلقي، حيث تعبر وتعكس الواقع بأسلوب إبداعي خاص، يتم عن طريق تجمع خصائص سنيمائية معينة، وهذا ما يجعل منها نظاماً سينمائيا، بمعنى أنها لغة ذات طابع وخصائص جمالية وفنية منوع خاص ومختلف عن طبيعة الأنظمة اللسانية الأخرى؛ ومن هنا تأتي السينما بالضّبط من حيث إيحاءها وإلحاح بفكرة وجود لغة من نوع جديد التي تحوي في ذاتها إبداع وواقع مجزأ وهي أيضا محتواه داخل العمل الإبداعي الفني. (رضوان بلخير، ص29)

يرى (جان ميتري) ان اللغة السينمائية لغة تختلف تماما عن اللغة اللفظية حيث تستمد دلالاتها من خلال اعادة انتاج الواقع المحسوس البصري والصوتي، لأنها لا تستمد دلالتها من صور مجردة واعتباطية. (محمود ابراقن، علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية، 2011، ص17)

يقول "إيزنشتاين" أن اللغة السينمائية: تتمثل في الأفلام القصصية التي تريد ان تحكي قصصاً، فتكون اللغة الفيلمية حينئذ حددت بالقصة أولا وبالحكاية Narrative.

والسينما لغة عالمية ووسيلة تواصل بين الناس (moyen de converser) قادرة على الوصول إلى كل مكان، أما (أبل كانس) الذي يضع السينما في اللغة اللفظية (verbal) الأولية القائمة على الكتابة التمثيلية فإنه يسمي السينما: بلغة الصور التي وإن لم تتطور بالشكل الذي يسمح أن تكتسب قواعد مفصلة (رضوان بلخير، ص30).

وباعتبار أن الفيلم هو إنتاج فني ابداعي يعكس الواقع يقدمه المخرج للمشاهد فإن اللغة السينمائية تتمثل في الإشارات الصوتية والمرئية، التي تسمح للمخرج أن يجعل رسالته سهلة الإدراك من قبل المتلقي.

يعرف "كريستيان ميز CHYISTIAN METZ" اللغة السينمائية على أنها لغة معقدة، تتألف من اجتماع خمسة مواد تعبيرية دالة نوعان منها يؤلفان شريط الصور، وهي الصور الفتوغرافية المتحركة والبيانات المكتوبة، وثلاثة تمثل شريط الصوت وهي الصوت البشري أو الايقونة، الضجيج والصوت المنطوق، صوت المتكلم من خلال الحوار أو التعليق، والموسيقى (بن شريف محمد رفيق، 2010،2011، ص27).

ترى نسمة البطريق اللغة السينمائية لغة الصورة المتحركة التي لا يمكن أن تدركها وتستوعبها جميع طبقات المجتمع بشكل دقيق، وذلك للخصوصية التي تتصف بها اللغة وما تحتويه من رموز مركبة من انتاج التراكم الفكري

والثقافي... ذلك الخليط المركب من الرموز لا يمكن ان يتفهمه إلا من توافرت فيهم شروط ومهارات ادراكية معينة. (نسمة البطريق، 2006، ص ص112، 113).

وفي كتاب مدخل الى السيميولوجيا لكاتبته دليلة مرسلي ذكرت فيه ان اللغة السينما طوغرافية مجموع النظم السينما طوغرافية الخالصة التي تنظم في خطاب من نمط خاص، عناصر مستمدة من أنظمة ثقافية أخرى (دليلة مرسلي وآخرون،2006، ص87).

تمتاز اللغة السينمائية بعلاقة شبيهة بالدال والمدلول، فحسب النظرية "***السوسرية***" تكون العلاقة الموجودة بالدال (الوعاء الصوتي) والمدلول (المضمون) اعتباطية، أي مجرد اتفاق عرفي لكن الأمر يختلف بالنسبة للغة السينمائية، فالصور المتحركة والأصوات المسجلة كالضجيج، يعد بمثابة نسخ طبق الأصل للواقع، فكل دال من الدوال معللا (motive) بنسب متفاوتة، بفضل وجود علاقة شبيهة تجعل كل دال بصري وصوتي مرتبط بمدلوله الواق. (Michel Ivyn , p 266, 1982).

المطلب الثاني: أسس اللغة السينمائية.

ومن أجل ايصال المعنى المقصود الى المتلقي بنجاح فإن اللغة السينمائية تعتمد على الأسس التالية:

الايجاز والرمز:

1- الإيجاز: وهو الشكل الشائع في اللغة السينمائية، وللإيجاز وظيفتين أساسيتين هما:

– الاختيار الصحيح والجيد لأهم التفاصيل والمواضيع من أجل تحقيق قوة تأثيرية على المتلقي، والفعالة من التدفق الزمني.

– تعتمد على حذف أو إخفاء بعض التفاصيل غير مهمة، لإضفاء قوة تأثيرية على المتلقي.

وللإيجاز انواع:

أ- الإيجاز الدرامي: يعتمد الإيجاز الدرامي على إخفاء أو حذف التفاصيل أو جزء منها، تكون مهمة في حد ذاتها، التأثيرات الدرامية فيه تتمثل في ايجاد عنصر التشويق، والمفاجأة فيعطي للمعنى الدرامي قوة تأثيرية ويقدمها للمتلقي بصورة غير مباشرة (عدي عطا حمادي الياسين، 2011، ص12).

ب- الايجاز الفني: يكون من خلال اختيار أهم التفاصيل القوية ويرتبط بطبيعة فن الفيلم من حيث المرونة في تشكيل عنصري الزمان والمكان الخاصين بالفيلم، ويختزل المسافة الزمانية بين نقطتي الانتقال، اختزالا كبيرا كالتالي:

- إن تصور واقعة الانتقال في عدد من اللقطات تتناول مغادرة الشخص مسكنه؛ ثم وهو في الشارع، ثم وهو يدخل من باب مكتبه.
- أن تختزل أكثر من ذلك فنرى الشخص يغادر باب مسكنه ثم نراه وهو يدخل مكتبه.
- يقتصر فقط على رؤية خروج الشخص من كادر الصورة، وهو في مسكنه، ثم رؤيته وهو يدخل في كادر جديد داخل مكتبه، وهو عكس الايجاز الدرامي.

جـ- الايجاز لأسباب اجتماعية وانسانية أو رقابية: يتم توظيف هذا النوع من أجل تجنب مشاهد القسوة والعنف والحوادث الأليمة، أو لوجود رقابة ما عليه تمنع من ظهوره على الشاشة، ويصور هذا النوع بطرق متعددة ونفسها التي يعتمدها الإيجاز الدرامي.

- إخفاء الحدث أو جزء منه وراء عنصر الديكور بمعنى أن يلم المشاهد ببداية الحدث، ثم يخفي الجزء المهم منه وراء أحد عناصر الديكور.
- أن يدور الحدث وراء عدد من قطع الديكور بحيث تظهر لمحات منه فقط فتصبح هذه اللمحات في مجموعاتها هي الأجزاء المكونة للحدث على الرغم من إخفائه أجزاء مهمة منه.
- أن يظهر الحدث عن طريق الظلال المنعكسة على الحائط بالديكور، توقف حركة الكاميرا للإيحاء بالحدث وذلك عندما تتحرك الكاميرا أمام العنصر الرئيسي في الحدث مبتعدة عنه لتدعو المشاهد إلى استنتاج ما يدور خارج الكادر. (عدي عطا، نفس المرجع، ص67)

2- الرمز: أحد أهم دعائم اللغة السينمائية التي تعتمد في تعبيرها على الصورة بالدرجة الأولى للإيحاء بالمعنى، فالرمز السينمائي بمعناه الدقيق يهدف إلى التأثير في المشاهد عن طريق الإيحاء له بمعنى أعمق من المعنى المباشر البسيط للصورة بزيادة التأثير بتطلب دائما قدرا من المشاركة الذهنية إلى جانب المشاهد ويتوقف وصول المعنى الرمزي إلى المشاهد على تفاعل عدد من العناصر ترتبط بتكوين المشاهد مثلا (محمود إيراقن، مرجع سبق ذكره، ص20).

* درجة الحساسية أو الذكاء أو التصوير لديه.

* البيئة الاجتماعية أو القومية.

* المستوى الثقافي والإيديولوجيات والثقافات والمعتقدات.

* خبرات الحياة وتجاربها. (محمود إيراقن، المرجع نفسه، ص21.)

الشكل العام للاستخدامات الرمزية:

الاستعارة الرمزية: تقوم الاستعارة الرمزية الناتجة عن تتابع لنقطتين على تشابه أو تنافس شكل أو مضمون لقطة ما اللقطة الأولى بشكل أو مضمون اللقطة التالية بحيث ينتج المعنى الرمزي من تماثل بين معنى اللقطتين، أو تناقض بينهما مثال: تتابع لقطتين الأولى لشخص يأكل بشراهة، والثانية لكلب يقضم قطعة عظم (تماثل)، وأخرى أن تقطع من لقطة لمجموعة من الشباب تتدرب على أعمال المقاومة الشعبية استعداد للحرب، إلى لقطة لمجموعة من الشباب العابث وهم يرقصون (تناقض).

أنواعها:

أ- الاستعارة التشكيلية: قصد بها تلك التي تقوم على تشابه أو تناقض بين لقطتين من حيث الشكل الخاص بهما.

ب- الاستعارة الدرامية: تؤدي دور أكبر لأنها تؤدي دورا تفسيريا في الدراما وهو يتجاوز التشبيه او التناقض الشكلي بين عنصرين.

ج- الاستعارة الإيديولوجية: مثل نوع أعمق للاستعارة الدرامية إذ تحمل وجهة نظر فلسفية أو فكرية لتوحي بمعاني رمزية تتعلق بالحياة ومعتقدات أو وجهة نظر الشخصية للكاتب (عدي عطا حمادي، مرجع سبق ذكره، ص 61).

المطلب الثالث: الشفرات في اللغة السينمائية.

الشفرات في السينما هي الطرق الخاصة في كيفية استخدام العلامات الفوتوغرافية، علامات الحوار، الموسيقى، المؤثرات الصوتية، العلامات البيانية، وهي المصادر التي تتركب منها توليفات الأفلام ومعاني الفيلم يجري توليدها من خلال الإيحاءات المركبة بواسطة استخدام الشفرات السينمائية، كما بواسطة المعاني الثقافية التي تلتقطها الكاميرا، وتستخدم السينما شفرات تكون مفهومة ومشتركة بين صانعي الأفلام والجمهور، لهذا يتفاعل الجمهور ايجابيا.

"إن التطور الحاصل في الأبحاث السيميولوجية والسينمائية، ليؤكد فقط بأن اللغة السينمائية لم تكن بدون شفرات بل أكدت أن النصوص الفيلمية هي حزم مبينة لعدد من الشفرات، في حين هذه الشفرات هناك جزء فقط منها ذو طبيعة سينما طوغرافية بحتة" (دليلة مرسلي وآخرون، مرجع سبق ذكره، ص86)، وبهذا يعتبر النص الفيلمي كصورة هو في نهاية المطاف مجال الشفرات المنتجة للرسائل التي يتلقاها المتفرج من صانعي الأفلام، وفق سياق منطقي يكسب هذه الشفرات قيمتها.

لقد مكّن تطبيق منهج نظرية التشابه على لغة الصورة السينمائية، من التمييز بين نوعين من الشفرات التي تحكم النسق الداخلي لمحتوى الصورة الفيلمية وهما:

- **الشفرات التكنولوجية** :هي الرموز التي تعلن عنها الصورة نفسها، بعد أن تمر بعدة مراحل تكنولوجية في تكوينها من إضاءة وزاوية تصوير وحساسية العدسة... إلخ.
- **الشفرات الإنسانية** :هي الرموز التي يتعرف عليها المشاهد، كونها تعني شيئا له، ولكن تختلف النظرة إليها من مشاهد لآخر حسب ثقافته. (نسمة البطريق، مرجع سبق ذكره، ص:148).

"السينما ليست إذن لغة بلا أشرعة، بل بالعكس هي لغة مهيكلة بعدد كبير من الشراعات، من بين هذه الشرعات جزء فقط يمكن أن يكون سينمائيا خالصا (الشرعات الخاصة) بينما العديد من الشرعات الأخرى ليست خاصة بالسينما (الشرعات العامة)"، (محمود إبراقن، مرجع سبق ذكره، ص17) والنص الفيلمي هو مكان لقاء الكثير من هاته الشرعات ، وهذا ما توصل إليه "كريستيان ماتز" من خلال كتابه اللغة والسينما عام 1971 إذ قال أنه: "باستثناء بعض اللغات المتخصصة التي يعتمد أسلوبها على رموز وشفرات خاصة كرموز قانون المرور... وفيما يتعلق باللغة السينمائية فإنها تستخدم شفرات رمزية خاصة بدلالتها الفيلمية تسمى شفرات خاصة وشفرات أخرى مشتركة بين السينما واللغات الأخرى كالمسرح والرواية تسمى شفرات عامة لا تقل أهمية عن الأولى". (محمود إبراقن، المرجع نفسه، ص ص: 84،83)

- **الشفرات الخاصة:** هي الشفرات التي لا تظهر إلاّ في السينما، لأنها تستلزم استعمال المادة التعبيرية للسينما، وكما يعرفها "كريستيان ماتز" على أنها: "تلك التي تقع دائما بجانب التعبير" (Christian Metz, 1977.P20).

وعلى مستوى الدراسة الأكاديمية بقيت الشفرات الخاصة بالسينما مجرد تخمينات، وبالإضافة إلى صعوبة تحديدها على المستوى النظري، خصوصا عندما نعلم أن السيميولوجي الإيطالي "إيميلو كاروني" يرفض تماما هذا المفهوم، مستندا إلى ملاحظات "إيزنشتاين" حول المونتاج بأنه ليس شفرة خاصة للسينما وإنما عودة إلى الوحدات الكتابية التمثيلية للغة اليابانية بعامة وإلى الكتابة الهيروغليفية المصرية بخاصة. (محمود إبراقن، نفس المرجع، ص ص: 95.96).

وكأمثلة عن الشفرات الخاصة في السينما نذكر:

- شفرات التركيب (المونتاج): تختلف إيحاءات التركيب حسب نوعه، تركيب تناوبي، تركيب متوازي.

- شفرات حركات الكاميرا: وتتمثل في إيحاءات البانوراميك وتنقل الكاميرا (الترافلينغ...).
- شفرات زاوية التصوير: كمثال عنها ما توحي به الزاوية الغاطسة من احتقار أو شفقة وتقزيم، والزاوية العكس غاطسة من تقدير وتكبير وتعظيم...إلخ.

لكن يبقى المشكل في الشفرات الخاصة كامنا أيضا في تعدد دلالتها، إذ ليس لكل شفرة مدلول ثابت، كما كتب "كريستيان ماتز": "بعض التجسيدات هي في حاجة إلى أن تكتسب معنى ثابت إلا بالنسبة للأنساق الفيلمية" (Christian Metz, langage et cinéma , op cit. p100.).

الشفرات العامة: لم تكن اللغة السينماطوغرافية تعمل في ميدان خاص بها، فهي من هذه الناحية تمثل جزءا من لغات غنية مثل الآداب، المسرح...إلخ، وهذا ما يمدها بالعديد من الشفرات العامة التي تلتقي فيها مع بقية الفنون، إذ يعرفها الدكتور "محمود إبراقن" في كتابه التحليل السيميولوجي للفيلم على أنها: "الشفرات القابلة للظهور في لغات أخرى على سبيل المثال الشفرات الحكائية التي هي غالبا مستمدة من المسرح والأدب والمسرودات الأخرى."

ويضيف "محمود إبراقن" على ذلك التعريف، بأنه: "يمكن لبعض منها أن تكون خاصة نوعا ما كالشفرات الأيقونية التي تشترك فيها السينما مع لغات الصور وشرعات تكوين المنظر التي لا تشترك فيها إلا مع التلفزيون" (محمود إبراقن، مرجع سبق ذكره، ص ص 95،96).

وهذا عرض لبعض الشفرات العامة:

الشفرات التشابهية: ويقصد بها الشفرات التي تحمل درجة تشابهية (أيقونية) مع الواقع، فمثلا انتماء شخصية في الفيلم إلى فئة اجتماعية معينة يشار إليها من خلال شكل الهندام، فبدلة زرقاء خاصة بالعمل تشير إلى عامل.

الشفرات السردية: هي الشفرات التي لا تعكسها الأفلام السينمائية وحدها وانما تظهر كذلك في الأفلام والمسلسلات التلفزيونية والروايات الأدبية والتمثيليات المسرحية والأشرطة المرسومة... وتتجلى الشفرات السردية في الأفلام السينمائية الكلاسيكية من خلال الشخصيات الآتية: الفاعل أي: البطل، والمقابل أي: الخصم، والمعارض، والمع...الخ.

شفرات الذوق: تتجسد شفرات الذوق الرفيع في الحالات الثلاثة الآتية:

- إعجاب المتفرج السينمائي بسيارة رياضية إيطالية سبق له أن شاهدها في إحدى الأفلام.
- إعجاب أي متفرجة بفستان سهرة ارتدته ممثلة سينمائية مشهورة.
- إعجاب المتفرج السينمائي بسلوك الممثلين أو طريقة تمثيلهم. (محمود إبراقن، مرجع سبق ذكره، ص 96،97).

المبحث الرابع: العناصر الدالة للغة السينمائية

نظرا للأهمية البالغة للخطاب السينمائي خاصة فيما يتعلق بالتاريخ والسينما كلغة، هذا ما جعل الكثير من النقاد والمنظرين وعلماء اللغة، يهتمون بدراسته كل حسب مجاله العلمي والفني، هذا ما أدى إلى وجود اختلاف، بين مواقفهم وتصوراتهم.

يتجلى مفهوم الخطاب السينمائي في ابسط مدلوله، في كونه يتركب من كلمتين، الأولى تتمثل في الخطاب الذي يدل في تعريفاته على اللغة بين الوصف والتأويل، أما كلمة السينمائي، ومعناها اللغوي صناعة تعبيرية تعتمد في لغتها على تركيب وقواعد ومعجم وتقنيات تختلف من حيث الدراسة والتحليل.

إن مفهوم الخطاب السينمائي شكل موضع نقاشات عدة في فترة السبعينات، بين "كريستيان ميتز" و"غاروني وجون ميتري" حول الكودات إن كانت تركيبية، أو نوعية تتعلق بمادة التعبير، أي مادة السينما، الحركة ومنها حركة الكاميرا، أما المونتاج فيستطيع أن يتواجد أيضا في خطابات بصرية أخرى كالشريط المرسوم أو الرواية المصورة، والكودات التشكيلية الخاصة بالصورة الثابتة أو المتحركة، وهناك في السينما ما يسمى بالكود الألسني الذي تنتسب إليه الحوارات الحاضرة في السينما، حتى الصامتة (العناوين الوسيطة) ليس نوعياً بالنسبة للسينما. وهكذا فكل ما يتعلق بموضوع الكلام أو بالكودات الثقافية سيكون غير نوعي. (عبد الرحيم الشافعي صحافي، 2021/7/11، 14:02).

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.
- التمييز بين مختلف الأشياء البصرية والصوتية التي تظهر على الشاشة.
- مجموع الرمزيات (symbolismes) والمعاني الإيحائية (connotations) الناجمة عن الأشياء أو عن علاقات الأشياء بعضها ببعض.
- مجموع البنيات السردية الكبرى.
- مجموع الأنظمة الخاصة بالسينما التي توظف عناصر المستويات الأربعة السابقة لتشكل خطابا حتى نوع خاص أي الخطاب السينمائي.

ويرى "قدور عبد الله" بأن الخطاب السينمائي يتكون من أربع عناصر مهمة والتي تعتبر في نفس الوقت مميزات له وهي: ***المونتاج، السردية الفيلمية، سيميائية الإضاءة والإعتام، حركات الكاميرا وزوايا التصوير وسلم اللقطات.*** (قدور عبد الله ثاني، مرجع سبق ذكره، ص194).

المطلب الأول: المونتاج.

الفرع الأول: *تعريف المونتاج.*

والمونتاج في ابسط مفاهيمه هو عبارة عن تقنية التحرير لتجميع أجزاء منفصلة من الفيلم المتصل بموضوع معين ووضعها معًا في تسلسل ذا دلالة، حيث أنه باستخدام المونتاج، يمكن بناء أجزاء من الصور المتحركة بعناية قطعة تلو الأخرى بواسطة المخرج ومحرر الأفلام والفنيين البصريين والصوتيين، الذين يقومون بقص كل جزء وتنسيقه مع الأجزاء الأخرى.

حيث يعتبر أحد العناصر الهامة والأساسية في تكوين الدلالة الفيلمية، فهويمثل علامة من أهم العلامات الدالة على فاعلية ومرور الزمن الفيلمي سواء في انسيابه أو تجاوزه أو توازيه أو حتى تداخله واختلاطه، فلقد أصبحت السينما ذات قدرة تعبيرية كبيرة، بعد إدخال المونتاج، الذي جعلها تتخلى عن أساليب وطرق الفنون الأخرى في التعبير، يشكل المونتاج عملا متكاملا وأخيرا في مراحل إعداد وضع الفيلم منفصلا عن تصويره، وهو الذي يخلق عملية –الإيقاع – وتداعي الأفكار.

"ولا يظن أحد بأن عملية المونتاج هي وظيفة آليةيمكن لأي كان القيام بها، بل إنها تقتضي فكر اجماليا وحسا فنيا رفيعا من قبل المونتير يشارك به جمالية المخرج وتحسسه الفني لمشكلاته الإبداعية فيصنع الصورة السينمائية المؤثرة" (عقيل مهدي يوسف، مرجع سبق ذكره، ص140).

الفرع الثاني: أنواع المونتاج.

يتجسد التوليف السينمائي في سبعة أنواع متميزة سيميولوجيا كالتالي:

المونتاج التناوبي: مثال التناوب بين المجال والمجال المقابل، في لقطة المجال والمجال المقابل.

المونتاج التعاقبي: القائم على التعاقب في المكان والزمان، مثلا تصوير الملاحق والملاحق للتقريب فيما بينها.

المونتاج الجاذبي العنيف: الذي يعتمد حسب سيرجي إيزنشتاين، على التقابل فيما بين الموضوعات الإنسانية الحساسة التي تعد بمثابة صرخات تخلق لدى المتفرج تأثيرا عميقا أو صدمة نفسية.

المونتاج البطيء: من خلال تركيب لقطات ذات مدة أطول الأمر الذي يؤدي إلى تتابعها البطيء على الشاشة.

المونتاج المتوازي: هو المونتاج الذي يقيم مقاربات بين أطروحات متناقضة، مثل: التقريب الرمزي بين الأغنياء والفقراء في أفلام "سرجي إيزنشتاين".

المونتاج بالتباين: هو النوع الذي يبرز فيه المؤلف تداخل لقطات مشهدين أو أكثر حتى يشاهد المتفرج أجزاء من كل مشهد على التوالي بشكل تبايني أو تقابلي.

المونتاج السريع: هو المونتاج الذي يقوم على وثبات زمنية معتبرة، بالقفز من جزء من الحدث إلى جزء آخر يفصل بينهما فارق زمني واضح (محمود إبراقن: هذه هي السينما الحقة، مرجع سبق ذكره، ص278.277).

المطلب الثاني: السرد الفيلمي.

الشفرات السردية في السينما هي من بين الشفرات التي تشترك فيها مع الكثير من الفنون التعبيرية الأخرى، ولكن ما يميز هذه السردية في السينما وجود المونتاج الذي يضفي عليها مقومات وامكانيات جعلت منها سردية خاصة تختلف عن غيرها من الفنون.

"فالسينمائي مدعو لدراسة المستويات المكانية العديدة، وتصميم خطط الأحداث، وتنظيم المشاهد الجماعية، وتحليل الخطط السيكولوجية، والطموح لملاحقة الحركة واقتناصها وتجسيدها في تخيل فني جاوز الحدود التقليدية للسرد ويحطمها." (عقيل مهدي يوسف، مرجع سبق ذكره، ص22).

وما يجعل من السرد السينمائي قوة لا تتوفر لدى السرديات الاخرى وهو القدرة التعبيرية للصورة، إذ يمكن للقطة سينمائية واحدة أن تسرد ما تسرده جمل عديدة إذا ما أردنا أن نعبر عن ما تحمله تلك اللقطة لغويا. (قدور عبد الله ثاني، مرجع سبق ذكره، ص203)

ومما سبق يتبين لنا أن: "السردية السينمائية لا تتعلق فقط بالمونتاج، إذ يمكن للصورة أو اللقطة السينمائية الواحدة أن تسرد لنا ما تشاء، وهنا تكمن عبقرية السرد في السينما، لكن يبقى هذا على مستوى سردية الصورة، أما السردية الفيلمية ككل، فأساسها المونتاج دائما، وتركيب لقطتين منفصلتين هو الذي يخلق المونتاج العادي في السينما وهو الذي ينتج السردية الأصلية والحقيقية للخطاب السينمائي" (قدور عبد الله ثاني، مرجع سبق ذكره، ص204).

المطلب الثالث: سيمياء الإضاءة والتعتيم.

تلعب الإضاءة بتناغمها مع الإعتام دورا هاما في تشكيل الخطاب السينمائي، حيث تعد "عنصرا أساسيا في التعبير الفيلمي، وبخاصة لإبراز المواقف الدرامية وتكون الإضاءة إما اصطناعية تخفي التصوير الداخلي أو طبيعية تتعلق بالتصوير الخارجي". (محمود إبراقن، هذه هي السينما الحقة، مرجع سبق ذكره، ص250)

تتعدى الإضاءة أدوارها الأساسية من تحقيق التشابه مع الإضاءة الطبيعية، أو إبراز الوقت (ليل – نهار)، أو لإضاءة الأجسام المصورة كي تلتقطها الكاميرا فقط، الى كونها تلعب دورا هاما لخلق الإيحاءات الخاصة بالخطاب الفيلمي والتي تخلق الجو العام للفيلم، أي الحالة المزاجية والتأثير النفسي الذي يجب أن تخلقه الصورة عند المشاهد بما يتناسب مع سير الأحداث وطبيعة المكان.

ومن بين الدلالات والإيحاءات المعروفة عن الإضاءة في السينما هي دلالة الرعب، فعندما تكون الإضاءة الرئيسية للوجه من أسفل يبدو أكثر شراسة وشرا فالإضاءة تؤدي دلالة الرعب أو دلالات أخرى هي الإضاءة النظام التي تخضع للتصرف والتدخل الفكري المنظم من قبل المخرج أو المصور السينما. (محمود ابراقن، مرجع سبق ذكره، ص204).

وتصنف الإضاءة الاصطناعية كالاتي:

الإضاءة الرئيسية (principal): بإلقاء الضوء من فوق إلى تحت، إما عن يمين أو شمال الجسم المراد تصويره.

الإضاءة المواجهة (de face): لإضاءة وجه الشخص المراد تصويره.

الإضاءة الجانبية (de coté): لإبراز جزء جانبي من الجسم المراد تصويره.

الإضاءة الخلفية (coutre jour): بتسليط الضوء من خلف أو أعلى الجسم المراد تصويره.

الإضاءة الطاردة: بإلقاء الضوء من خلف وتحت الجسم المراد تصويره.

إضاءة الخلفيات (de fond): لإبراز الخلفيات الموجودة خارج نطاق الإضاءة الرئيسية.

الإضاءة المتقاطع (à feux croisés): هي الإضاءة الصادرة من مصادر ضوئية متقاطعة على موضوع التصوير (محمود إبراقن، هذه هي السينما الحقة، مرجع سبق ذكره، ص25).

المطلب الرابع: سلم اللقطات، زوايا التصوير وحركات الكاميرا.

تتكون اللغة السينمائية من أوضاع خاصة تتمثل في: سلم اللقطات؛ زوايا التصوير؛ حركات الكاميرا، كما تتكون من أوضاع غير خاصة تتمثل في: الشخصيات، الديكور، الإضاءة، الموسيقى، والصوت.

اللقطة: تعرف اللقطة بأنها جزء من الفيلم الخاص الذي يتم تصويره بصفة مستمرة ودون توظيف للمرء أو المنظر أو أي شيء يراد تصويره...

وتحدد اللقطة من لحظة إدارة الكاميرا، وهي في وضع معين حتى تتوقف أو حتى يتم التنقل إلى منظر أخر في السينما... واللقطات تجمع معا لتكون مشاهد.

وترى الباحثة "منى الحديدي" أن اللقطة: "هي وحدة بناء الفيلم، تماما مثل الكلمة وهي وحدة بناء اللغة" (منى الحديدي، 2000، ص100).

الفرع الأول: سلم اللقطات.

تنقسم اللقطات الى ثمانية انواع مختلفة كالتالي:

– **اللقطة العامة plan général**: هي اللقطة التي تؤطر الديكور بكامله وتعطي انطباعا عاماً على موضوع معين.

– **لقطة الجزء الكبير أو اللقطة الجامعة الجزء (plan du grand ensemble)**: التي تتولى تقديم جزء مهم من الديكور (مكان، زمان، جوّ الشخصيات، ظروف عامة) كالتركيز على منظر واحد من منظر مدينة ما.

– **لقطة الجزء الصغير(plan du petite ensemble)**: تسمى أيضا لقطة الوضعية plan de situation وهي تستخدم لتقديم البطل والشخصيات في وسط درامي جديد كتصوير مشاجرة مثلاً.

– **لقطة متوسطة**: (**plan moyen**): وهي التي تظهر فيها الشخصية بكامل طولها داخل إطار الصورة وقد اعتبر (Eisenstein) أيزنشتاين هذه اللقطة بمثابة الفضاء الذي يشعر فيه المتفرج بعلاقة مقربة مع الممثلين.

– **لقطة أمريكية (plan Américain):** هي التي تصور الشخصية من الرأس إلى منتصف الفخذين، ويراد بها إبراز مختلف حركات الممثل وأفعاله.

– **لقطة مقربة (plan rapproché)**: هي اللقطة التي تؤطر جزء أساسي من الشخصية بغية الحصول على بعض التفاصيل وهي تنقسم بدورها إلى نوعين:

– لقطة مقربة حتى الخصر أو لقطة نصف مقربة plan demi rapproché: وهي التي تؤطر الشخصية من الرأس إلى الحزام.

– لقطة مقربة حتى الصدر plan rapproché poitrine: وهي التي تظهر الجزء الممتد من الرأس إلى الصدر.

– لقطة قريبة gros plan: "وهي اللقطة التي يتم التركيز فيها على وجه الشخصية، حتى يتم الكشف على بعض الملامح الغامضة أو العناصر الضرورية لفك عقدة معينة في البناء الدرامي". (فايزة يخلف، مرجع سبق ذكره، ص96).

– لقطة قريبة جدا très grand plan: وهي اللقطة التي تستند إلى التصوير تفاصيل معينة من جسم الممثل (العين، الشفاه، اليد،...الخ) أو التركيز على عنصر سينمائي مهم في القصة (خبر في جريدة، رقم معين، الساعة،...الخ) وتسمى هذه اللقطة في سيميولوجيا السينما – لقطة مضافة (**insert**) لما تضيفه من قيمة درامية بسيكولوجية تزيد من بعد وعمق التشويق في السينما.

ومثلما تختلف اللقطات المنسوبة إلى الديكور أو الشخصية في جوانبها التقنية فهي تختلف أيضا في أبعادها الدرامية وكنتيجة لذلك صنفت اللقطات السابقة ضمن ثلاثة أنواع وهي: وصفية، حكائيه وسيكولوجية. (رضوان بلخيري، مرجع سبق ذكره، ص33).

الفرع الثاني: زوايا الكاميرا.

يمكن للكاميرا تصوير أي عنصر ولقطة من الديكور من زوايا مختلفة لقدرتها على الحركة ومن بين أهم زوايا التصوير المستخدمة في المجال السينمائي نذكر:

– الزاوية العادية (angle normal):

"وهي الزاوية التي توضع فيها الكاميرا في وضعية مقابلة للديكور الذي يراد تصويره وهذا دون أن يعلو أحدهما على الأخر، أي أن تكون كلاهما في مستوى واحد، وهذه خدمة لأهداف التصوير الموضوعي كما هو الشأن بالنسبة للأفلام الوثائقية" (فايزة يخلف، مرجع سبق ذكره، ص ص97،100).

– الزاوية الغطسية (angle plongée):

وهي الزاوية التي تعلُو فيها الكاميرا على الديكور المراد تصويره، الأمر الذي يؤدي إلى تقلص أبعاده وشخصياته وحصر الحركة فيه، ومن دلالات هذه الزاوية نذكر:

- الإيحاء بفكرة التبعية خضوع الشخصية لموقف درامي معين.
- خلق الإحساس بالهيمنة، الاحتقار، التصوير من الأعلى لمنظر من واقع حياة السجناء مثلا.
- قيمة استكشافية تتعلق بإبراز عناصر جديدة على مستوى الديكور.

– الزاوية التصاعدية (angle contre plongée**):**

"وهي الزاوية التي يعلو فيها الديكور على الكاميرا، مما يوسع من أفقها المقلص، ويثري من دلالتها السينمائية مثل الارتباط بفكرة التعظيم، الهيبة...الخ". (فايزة يخلف، مرجع سبق ذكره، ص100)

– المجال والمجال المقابل (champ contre champ):

وهي الزاوية التي تناسب تصوير محادثة لحوار بين شخصين متقابلين يفصل بينهما خط وهمي (ligne imaginaire) وهو نفس الخط الذي يسمح بالتقاط الصور انطلاقا من ثلاث وضعيات قصوى، (extrême) position دون تعدي الجانب الأخر للخط، هذه الوضعيات الثلاث هي التي تكون شكلاً مثلثا قاعدته موازية للمحور.

– عمق المجال (profondeur de champ):

هو إجراء يسمح للمصور بالحصول على صور واضحة تماما في الواجهة وأقل وضوحا من الواجهة الخلفية.

الفرع الثالث: حركات الكاميرا (les mouvements de caméra):

أ–البانوراما (panorama): "حركة الكاميرا حول محورها العمودي أو الأفقي دون نقل الآلة أو تحركها من مكانها" (عقيل مهدي يوسف، مرجع سبق ذكره، ص145).

وهناك نوعين للبانوراما وهما:

- **بانوراما أفقية** (Panorama horizontal):

تثبت الكاميرا بموجب هذه التقنية فوق الحامل لتدور على محورها أفقياً من اليمين إلى اليسار أو العكس بنسبة 180° أو بطريقة دائرية تعادل نسبة 360° وبصفة عامة تستخدم البانوراما الأفقية على خط درجة 180° من اليمين إلى اليسار والعكس للأغراض التالية:

– الاكتشاف أو الوصف التدريجي للفضاء الفيلمي.

– تقوية القلق لأن الكاميرا قبل أن تبدأ التفصيل الذي يشوق إليه المخرجيماطل في وصف تدريجي لعدة شخصيات أو أشياء أخرى.

– التركيز على صمت أو فراغ تراجيدي (vide tragique) من خلال الوصف التدريجي مثل وصف جدران غرفة ما (جورج سادول: مرجع سبق ذكره، ص 199).

- **بانوراما عمودية** (panorama vertical):

"تقوم فيها الكاميرا بالدوران عموديا من الأعلى إلى الأسفل أو العكس، وهذا لوصف وإبراز صفات القلق، الشك، التردد، أو التشويق وإبراز الشخصية من خلال حركة مستمرة من الأرجل إلى الوجه" (Marc Ferro, P 122 1979).

وتقوم أيضا بالوظائف التالية:

– الوظيفة الوصفية لتوضيح كل تفاصيل الديكور عموديا.

– الوظيفة الحكائية (narratif) بإقامة ربط أو علاقة بين جزأين لا معنى لأحدهما دون الأخر مثلا لبانوراما النازلة من الوجه إلى اليدين.

– المساهمة في خلق القلق: لأن الكاميرا قبل أن تكشف مرة واحدة جسدا لممثل بكل قامته تبدأ بإبراز الأحذية، فالأرجل، الصدر، حتى تنتهي بالوجه، وهو التدرج الذي ينتج عنه الإحساس بالقلق (جورج سادول: مرجع سبق ذكره، ص 200).

ب– التنقل (travelling):

فالكاميرا تتنقل وتتحرك في مسار معين وفي هذه الحركة تستطيع الكاميرا أن تكون محمولة على الكتف أو موضوعة على عربة، (Marc Ferro : Op ,Cit ;p122) والتنقل يكون أماميا تقريب الديكور أو خلفيا إبعاد الديكور أو جانبيا أو مصاحبا (l'accompagnement) أو دائرياً أو بصرياً (optique) أي الزوم (zoom) إضافة عن التنقل البانورامي (travelling panoramique).

أنواع التنقل:

يعني التنقل أن تتحرك الكاميرا في كل اتجاه وتصور من كل الزوايا، فهذا يعني أيضا أن هناك عدة أنواع من التنقل تختلف بإخلاف محور عدسة الكاميرا وباختلاف اتجاه سيرها ومن أنواعه:

– التنقل الخلفي (travelling arrière): تتغير زاوية التصوير في هذا التنقل بحيث تتدرج من لقطة قريبة إلى عامة، وهذا يعني أن الكاميرا في هذه الحالة تتنقل تدريجيا إلى الخلف تاركة الفضاء لتبيان كل ما يمكن أن يرتبط بفكرة الابتعاد عنالمكان كالإحساس بالعزلة والعجز واليأس والانفصال المعنوي، ...الخ.

– التنقل الأمامي (travelling avant): يحدث هذا النوع من التنقل عندما تقترب الكاميرا شيئا فشيئاً من الديكور بهدف إبراز عنصر أوتفصيل محدد من ذلك الديكور.

– التنقل الجانبي (travelling latéral): يعرف أيضا بالتنقل المصاحب travelling d'accompagnement فهو يلازم الشخصية في كل تحركاتها وهذا يعني أن هذا التنقل هو حركة مرافقة تنطوي على دور وصفي يسمح للمتفرجين تابعة شخصيات أو أشياء متنقلة خلال مدة معينة من التصوير.

– **التنقل العمودي** (**Travelling vertical**): "وهي الحركة التي تحدث عندما تكون الكاميرا محمولة على رافعة Grue ومنقولة بشكل يسمح للمصور إمكانية تتبع حركة الممثل وهو يسرع صعود أو نزول الأدراج". (فايزة يخلف، مرجع سبق ذكره، ص103).

– **التنقل البصري** (travelling optique-zoom): التنقل البصري هو عدسة خاصة ذات بؤر (focales) متغيرة تسمح بتغير الإطار الفيلمي دون تحريك الكاميرا، لذلك يمكن القول أن هذا النوع من التنقل هو مجرد بانوراما، لأن الكاميرا تبقى بمقتضاه ثابتة وقد صنف ضمن التنقل التقليدي لعدة اعتبارات نذكر منها:

- الأثر الحسي الذي يتركه لدى المتفرج.
- الارتباط بحركتين إحداهما أمامية (zoom avant) والأخرى خلفية وهما حركتان تعادلان التنقل الأمامي والخلفي.
- اعتماد الزوم كخدمة سينمائية الغرض منها التعجيل أو التأخير من حركة الشخصية أو الشيء الذي يقترب من الكاميرا أو يبتعد عنها.

–**التنقل البانورامي** (travelling panoramique): "وهو الشكل الذي يجمع لاعتبارات جمالية بين تقنيتي البانوراما والتنقل، ويستخدم هذا الشكل عادة لتقديم فكرة تراجيدية–مأساوية –عميقة أو تصوير موقف درامي غامض". (نفس المرجع، ص103)

المبحث الخامس: الأدب والسينما

المطلب الأول: الرواية وبنيتها السردية.

الفرع الأول: مفهوم الرواية وأنواعها.

الرواية لغة: وفي هذا السياق جاءت الرواية بمفاهيم عديدة في معاجم اللغة نذكر منها:

حيث جاء معجم الوسيط: "روى علي البعير ريا: استسقى روى القوم عليهم ولهم: استقى لهم الماء. روى البعير. شد عليه الرواء: اي شد عليه لئلا يسقط من ظهر البعير عند علبة النوم، روى الحديث او الشعر رواية ليحمله ونقله، فهو راو جمعها رواة، وروى البعير الماء رواية حمله ونقله، ويقال روى عليه الكذب؛ اي كذب عليه وروى الحبل ريا، اي انغم فتله، وروى الزرع اي سقاه، والراوي: راوي الحديث او الشر حامله وناقله، والروايات: القصة الطويلة.

وجاء في المنجد قوله: من فعل روى، رواية الحديث: نقله، وذكره فهو راو الرواية لغة، جمعه رواة وراوون، وروى تروية الشعر: حمله عن روايته.

الراوية: الذي يروي الحديث أو الشعر والتاء فيه للمبالغة. (لويس معلوف، 1991، ص 289)

"مشتقة من الفعل روى، قال ابن السكيت: يقال رويت القوم أرويهم، إذا استقيت لهم، ويقال من أين ريتكم؟ أي من أين تروون الماء؟

ويقال روى فلان فلانا شعرا، إذا رواه له حتى حفظه للرواية عنه، وقال الجوهري: رويت الحديث والشعر فأنا راوٍ في الماء الشعر، ورويته الشعر تروية أي حملته على روايته" (ابن منظور الافريقي، ص ص 280 – 282).

وقد جاء في الصحاح للجوهري قوله: رويت الحديث والشعر رواية فأنا راو في الماء والشعر والحديث، من قوم رواة، قال ابن أحمر: تروى لقى ألقي، في صفصف تصهره الشمس فما ينصهر.

قال "يعقوب": ورويت القوم أرويهم إذا استقيت لهم الماء ورويته الشعر تروية، حملته على روايته، وارويته ايضا (إسماعيل بن أحمد الجوهري، دس، ص578).

اصطلاحا: يعتبر مفهوم الرواية من المفاهيم صعبة التحديد حسب السياق الذي وضعت فيه، حيث يرى: "باختين ميخائيل" أن تعريف الرواية لم يجد جوابا بعد بسبب تطورها الدائم، كما يرى أنها تنوع أدبي منظم اجتماعي للغات والأصوات (باختين ميخائيل، .1982ص 66).

ونجد في كلام الأستاذ "مرتاض" تأييدا على ما سبق في اجابته عن السؤال ***ما هي الرواية***؟

"والحق أننا بدون خجل ولا تردد نبادر إلى الرد عن السؤال بعدم القدرة على الإجابة". (مرتاض عبد المالك، 1986، ص 124).

ومع هذا نجد مجموعة من الدارسين قد وضعوا للرواية تعريفا نذكر منها:

يقول "إدوارد الخراط": "الرواية في ضني هي اليوم الشكل الذي يمكن أن يحتوي على الشعر والموسيقى، وعلى اللمحات التشكيلية، والرواية في ضني عملا حرا، والحرية هي التتمات والموضوعات الأساسية ومن الصوان المحرفة اللاذعة التي تنسب دائما إلى كل ما كتب". (إدوارد الخراط، 1981، ص 303 - 304)

هذا القول يقدم تعريفًا رحبًا وعميقًا للرواية كشكل أدبي، حيث يرى الخراط الرواية ليست فقط كنص سردي بل كفضاء فني متعدد الأبعاد يمكنه أن يضم بين دفتيه جماليات متنوعة كالشعر والموسيقى واللمحات التشكيلية.

تتحول الرواية في هذا الإطار إلى مشروع فني شامل يخترق حدود الأجناس الأدبية والفنية التقليدية، مؤكدًا على قدرتها الفريدة في استيعاب وتجسيد تجارب الإنسان وتعقيدات الوجود بطرق متعددة ومتجددة.

في تأكيده على أن الرواية عمل حر، يشير إلى الحرية الإبداعية التي توفرها هذه الصيغة الأدبية للكاتب، حرية في اختيار الموضوعات، وتطوير الشخصيات، واستكشاف المساحات النفسية والفكرية والفلسفية بعمق وتفصيل لا يضاهيهما أي شكل أدبي آخر، هذه الحرية تتيح للروائيين التعبير عن تصوراتهم الخاصة حول العالم والحياة والإنسان بطرق فريدة ومبتكرة.

ومن خلال الإشارة إلى "الصوان المحرفة اللاذعة" التي تنسب دائمًا إلى كل ما كتب، يلمح الخراط إلى التحديات والانتقادات التي يواجهها الكتّاب في مساعيهم الإبداعية، مؤكدًا على أن الرواية، بحريتها وتعدديتها تظل ميدانًا للتجريب والتحدي، حيث يمكن للكاتب أن يعبر عن رؤيته الفنية والفلسفية دون التقيد بالقوالب النمطية أو التوقعات المسبقة.

في نهاية المطاف تبرز رؤية الخراط للرواية كتأكيد على القوة الفنية والثقافية لهذا الجنس الأدبي، القادر على توحيد الفنون والتعبير عن الوجدان الإنساني بكل تعقيداته وتناقضاته، مقدمًا بذلك تصورًا غنيًا ومتعدد الأبعاد لما يمكن أن تكون عليه الرواية في الأدب المعاصر.

وفي تعريف اخر نجد من ربطها بالمجتمع وخصوصياته حيث:" هي رواية كلية وشاملة وموضوعية أو ذاتية، تستعير معمارها من بنية المجتمع، وتفسح مكان التعايش فيه لأنواع الأساليب، كما يتضمن المجتمع الجماعات والطبقات المتعارضة جدا" (العربي عبد الله، 1970، ص31).

هذا التعريف يسلط الضوء على فكرة الرواية كنسيج معقد ومتعدد الطبقات، يعكس تنوع وتعقيد المجتمع الذي ينبثق منه، الرواية بهذا المفهوم تتجاوز كونها مجرد سرد قصصي لتصبح مرآة عاكسة للمجتمع بكل تفاصيله، متعارضاته، وديناميكيته.

وهذا ما يؤكده "محمد الدغمومي" في كتابه: "قبل أن تختص الرواية بخاصيتها الأدبية، فهي قبل ذلك وبعده شكل من أشكال الثقافة" (محمد الدغمومي، 1991، ص17).

من خلال تأكيده على الرواية كشكل من أشكال الثقافة، يوسع نطاق فهمنا لهذا الجنس الأدبي بعيدًا عن الاعتبارات الأدبية الضيقة ليربطها بسياق أوسع وأكثر تعقيدًا، تُصبح الرواية في هذا المنظور، أداة ليس فقط للتعبير الفني والإبداعي ولكن أيضًا للتواصل الثقافي والاجتماعي، هذا التوجه يفتح آفاقًا جديدة لتقدير القيمة الثقافية والاجتماعية للرواية، ويشير إلى دورها الفعّال في تشكيل وعي الأفراد والمجتمعات.

كذلك هي: "جنس أدبي يشترك مع الأسطورة والحكاية...، في سرد أحداث معينة تمثل الواقع وتعكس مواقف إنسانية، وتصور ما بالعالم من لغة شاعرية، وتتخذ من اللغة النثرية تعبيراً لتصوير الشخصيات، والزمان والمكان والحدث يكشف عن رؤية للعالم. (سمير سعيد حجازي، 2005، ص297).

هذا الوصف يلقي الضوء على الطبيعة المركبة والعميقة للرواية كجنس أدبي، ويظهر كيف تتقاطع مع الأشكال السردية الأخرى مثل الأسطورة والحكاية في وظائفها الأساسية وآلياتها التعبيرية. تتميز الرواية بقدرتها على سرد الأحداث التي تمثل الواقع وتعكس مواقف إنسانية متنوعة، وذلك من خلال استخدام لغة نثرية غنية ومعبرة، هنا تصبح الرواية فضاءً واسعًا يتيح استكشاف الحالة الإنسانية بكل تعقيداتها وتجلياتها.

يمكن ان نقول أن الرواية هي مرآة تعكس على صفحاتها واقع مجتمع، ومواقف انسانية، واحداث...، تسردها بلغة تجمع بين النثر والشعر والموسيقى، وبأسلوب حر فهي تجربة فنية منفردة، يجتمع فيها الخيال مع الواقع، تتشارك مع غيرها من الالوان الادبية كالأسطورة والملحمة والقصة...، الكثير من الخصائص، فهي عالم سحري مليء بالخيال والجمال.

أنواع الرواية:

والهدف من هذا التقديم هو ابراز مختلف ألوان الرواية وأنواعها وقد حددت في أربع انماط كالآتي: اجتماعية، رمزية، نفسية، رومنسية.

الاجتماعية:

الرواية الاجتماعية تتميز بتركيزها على سرد وتقديم صورة دقيقة وشاملة للواقع الاجتماعي المعاش، من خلال تصوير تفاصيله ووصف الأحداث والشخصيات ضمن إطار زمني محدد، تعمل هذه الروايات على إلقاء الضوء على القضايا الاجتماعية، العلاقات بين الأفراد والطبقات، وتحليل الظروف والمؤثرات التي تشكل حياة الناس، موفرةً بذلك فهمًا عميقًا للبنية الاجتماعية وديناميكيتها خلال فترة زمنية محددة.

النفسية:

الرواية النفسية تغوص في أعماق الذات الإنسانية مركزةً على البطل وعالمه الداخلي بعيدًا عن التأثيرات الخارجية والمجتمعية. تتميز هذه الروايات بالتحليل الدقيق للحالات النفسية، الصراعات الداخلية، والتجارب الشخصية التي تشكل وجدان الشخصية المحورية، من خلال فصل الذات عن المجتمع، توفر الرواية النفسية فرصة لاستكشاف الأبعاد العميقة للنفس البشرية وتعقيداتها، مقدمةً تجربة قراءة غنية ومثيرة للتأمل. (صالح مفقودة، 2008، ص12).

الرمزية:

الرواية الرمزية تعتمد على استخدام الرموز والمبالغات التصويرية لاستكشاف وتقديم رؤى عميقة حول جوانب معينة من المجتمع بطريقة غير مباشرة، من خلال التحريف الفني والابتعاد عن الواقعية التقليدية، تسعى هذه الروايات إلى تقديم تصورات معزولة ومكثفة عن الواقع، داعية القارئ لتجاوز الفهم الحرفي للأحداث والشخصيات للوصول إلى مستويات أعمق من المعنى. الرمزية في هذا النوع من الروايات تفتح المجال لتأويلات متعددة، مما يجعلها غنية بالإمكانيات الفكرية والتأملية. (شفيقة عاشور، ص23، 24).

الرومنسية:

الرواية الرومانسية تميز نفسها عن غيرها من الأنواع الأدبية بتركيزها العميق على العواطف والمشاعر الإنسانية، حيث تدور أحداثها في عوالم غالبًا ما تكون بعيدة عن التفاصيل القاسية للبيئة الاجتماعية الواقعية.

تتميز بأسلوب سردي يميل إلى استخدام الوصف بشكل كثيف مما يسمح بتجسيد عوالمها الخيالية برقة وعمق، ويعتمد على تطوير شخصياتها والعلاقات بينها في سياقات مثالية أو مثيرة للخيال. هذا النوع من الروايات يقدم للقراء هروبًا من الواقع إلى عوالم تسودها المشاعر النبيلة والروابط العميقة، موفرًا تجربة قرائية تثري الوجدان وتبعث على التأمل في الحب والجمال. (شفيقة عاشور، 2018، ص25).

الفرع الثاني: البنية السردية للرواية.

الرواية نوع أدبي حديث الظهور، إلا أنها تحتل مكانة مهمة بين الأنواع الأدبية الأخرى، وتعتبر أكثرها طلبا وإقبالا من طرف القراء والكتاب على حد سواء، ومهما تعددت ألوانها ومضامينها، إلا أنها تقوم على أساس ونظام واحد في تشكيلتها، سنتطرق إلى أربعة عناصر أساسية في التركيبة الروائية وهي: الزمن، المكان، الشخصيات، واللغة.

1. الزمن: الزمن بوصفه مفهومًا فلسفيًا عميقًا لطالما كان محور اهتمام الإنسان وتأمله عبر العصور، مما جعله يؤثر ويتأثر به بشكل مستمر. في عالم الرواية يحتل الزمن مكانة محورية ويُعد من العناصر الجوهرية التي تشكل بنيتها وتعطيها تميزًا خاصًا، وذلك من خلال التلاعب بتداخلات الأزمنة وتجاوز الخطوط الزمنية الخطية للجمع بين الماضي والحاضر والمستقبل في تراتبية متواترة ومتزامنة، هذا التلاعب بالزمن لا يُثري السرد وحسب بل يفتح أيضًا آفاقًا جديدة للتأمل في الوجود الإنساني، ويسمح بإعادة تشكيل الذاكرة والتجربة البشرية في النسيج الروائي.

وهو المحور الأساسي الذي تلعب فيه الشخصيات أدوارها، وتجري خلاله أحداثها، "وقد اشتغل الروائيون بمختلف وجوه الزمن، بعد أن أدركوا أن أعراف سرد قصصهم وأساليبها مشدودة إلى الزمن بأحكام، ولم يعد هناك أي كاتب حديث بارز لم ينشغل بمشكلة الزمن كوسيط في الحياة ومعالجة علاقته كوسيط في الرواية" (قيس الزبيدي، 2013، ص36).

2. المكان: المكان أو الفضاء هو الأخر عنصر بالغ الأهمية في تشكيل بنية الرواية، وفي كل الأعمال الأدبية أو السينمائية حيث أن الفضاء هو ذاك الإطار الإبداعي التصويري للحياة الشخصية للفرد ومواجهته للعالم الخارجي، فيقوم الإنسان بتحديد ورسم أبجديات وجماليات المكان من خلال حركاته داخله، فهما عنصران متكاملان،

المكان بوصفه عنصرا جامدا لا حياة فيه، والإنسان الذي يعطي له من خلال مشاعره وأحاسيسه ومزاجه ليضفي عليه سحرا، فهو كالفنان يختار الألوان التي تساعده في تنفيذ لوحته ونقل ما يريده. (مصطفى عطية جمعة، 2/ 2015، ص34)

3. الشخصيات: تُشكل الشخصيات العمود الفقري لأي رواية، فهي المحرك الأساسي والفاعل لكافة الأحداث والتطورات التي تجري ضمن أطرها السردية. لا يمكن تصور وجود رواية بدون شخصيات، حيث تعتمد الرواية بشكل كبير على هذه الشخصيات لتقديم وإنجاز الأحداث، معتمدة في ذلك على رؤية الكاتب وقوانينه، إلى جانب تبلور أفكاره، تصوراته، وميوله السياسية والثقافية. الشخصيات في الرواية –كما يوضح "عبد المالك مرتاض"–، تتمكن من جذب القارئ إلى درجة التقمص والعيش في أدوارهم، وحتى تخيلهم كممثلين لحياته الخاصة دون وجود أية عوائق تحول دون ذلك، هذه القدرة على خلق تجربة قرائية تفاعلية وغامرة تُظهر عمق تأثير الشخصيات في الرواية وأهميتها كوسيلة لتوصيل الرسائل والأفكار. (عبد المالك مرتاض، 1998، ص76)

4. اللغة: اللغة تُشكل الأساس الذي يستند إليه الكاتب لنقل أفكاره، مشاعره، وكل ما يختلج في نفسه إلى القارئ، في جوهر العمل الروائي تعتبر اللغة الوسيط الحيوي الذي لا غنى عنه لتشكيل العوالم، صياغة الشخصيات، وبناء الأحداث، من خلال استخدامها بمهارة يمكن للكاتب أن يخلق تجربة غنية ومتعددة الأبعاد تُشرك القارئ عاطفيًا وفكريًا، وتُسهم في إثراء النسيج السردي للرواية، "فكل لغة تركض في نظام يجسد مدى عبقريتها ومدي قدرتها على الأداء وإلى أي حد يمكن أن يرقى إلى مستوى النسج فيها من خلال استعمالات أدباءها ومبدعيها لها". (عبد المالك مرتاض، نفس المرجع، ص 96)

الفرع الثالث: أهمية الرواية:

تعتبر الرواية من بين الأنواع السردية الأهم، لقدرتها على التطور بفضل زئبقيتها، مرونتها، وتحررها تتميز بقدرتها الفريدة على التكيف والتطور عبر الزمن، مما يسمح لها بالبقاء ذات صلة وتأثير في كل عصر.

هذا الجنس الأدبي الذي يستمد قوته من القدرة على استيعاب ودمج مختلف الأشكال الفنية والتعبيرية، يبرز كمنصة للتعبير الثقافي والاجتماعي، تتألق الرواية في استعارتها من أجناس أدبية متعددة، من الشعر إلى المسرح، وحتى الفلسفة، ما يجعلها غنية بالتجارب العاطفية والفكرية، من خلال استكشافها للمواضيع المعقدة والمتنوعة بأساليب سردية مبتكرة، تُقدم الرواية تجربة قراءة متعددة الأبعاد تعكس وتؤثر في الوعي الثقافي

والاجتماعي، مؤكدةً على دورها البارز كوسيط فني يتجاوز الحدود الأدبية ليصبح ركيزة أساسية في الثقافة الإنسانية.

هذا الانفتاح الواسع الذي ميز الرواية، والذي منحها الحرية في عدم الالتزام بالمسارات النمطية والقواعد الصارمة للأجناس الأدبية الأخرى، أتاح لها مواكبة الإنسان وتطوراته المستمرة عبر فترات زمنية ممتدة من تاريخه.

مرونتها وتكيفها مع التحولات الجارية في المجتمع وحياة الأفراد، منحت الرواية ديناميكية وثراءً غير مسبوقين، وجعلت منها وسيلة فعالة للتعبير عن أعمق المشاعر الإنسانية، الأفكار، والأذواق، بفضل هذه الصفات اكتسبت الرواية قدرة هائلة على التأثير والتنوع وأصبحت أداة لا غنى عنها في تجسيد الخبرات الفردية والجماعية بكل أبعادها.

تعتبر الرواية أكثر الأنواع القصصية قدرة على التفاعل مع المتطلبات الجديدة والتطورات، وعلى إدراك البيانات المعقدة، ما جعلها ثابتة أمام دعوات التجديد الجذري للأشكال والأفكار والأنظمة الأدبية التقليدية، هذه المرونة والقدرة على التجدد جعلت من الرواية مثالية للتعبير عن التطورات الفكرية والثقافية، وأكسبتها مكانة مركزية في الحياة الأدبية والثقافية عبر الأزمان..

وامام هذا الصراع لم تقاوم الرواية من اجل البقاء وحسب بل واستطاعت أيضا أن تتسع للأفكار الجديدة وأن تجعل لها جمالياتها الخاصة بها، كل هذا ساهم في جعلها أداة الأدب الأولى في المجتمعات. (الصادق قسومة، 2004، ص 8).

المطلب الثاني: علاقة الأدب بالسينما.

الفرع الأول: السينما والرواية.

تحديد العلاقة بين السينما والرواية ليس بالأمر الهين فقد ظلت هذه الثنائية تشغل المهتمين بهاذين المجالين على حد سواء، من أجل تحديد العلاقة بينهما، تلك العلاقة الشائكة حيث اتخذت السينما ومنذ ظهورها مطلع القرن التاسع عشر من الأدب مادة خام في صناعاتها وإنتاجاتها السينمائية، وجعلت منه أحد أهم مصادرها التي تستمد منه أفكارها، وتحولها إلى أعمال أخاذة بنقلها من شكلها المقروء (المكتوب) إلى شكلها السمعي البصري (مرئي).

ولأن الرواية من أكثر الفنون انتشارا وبسبب ما يميزها من قدرتها على جمع الأساليب الأخرى، كانت هي الأكثر إقبالا عليها من طرف المخرجين وصناع السينما، وعلى رأسهم "جورج ميلييس Millis George" الذي اقتبس جل روايات "جول فيرن Verne Jules"، وقد حقق عدد كبير منها نجاحا وشهرة.

لقد قدمت الرواية أبعادا فكرية وإنسانية أضفت على المشهد السينمائي رمزيات ودلالات وإشارات ارتقت بالمتلقي من فعل التلقي من أجل المتعة إلى القدرة على حل مشاكل حياته الاجتماعية. إن الرواية بما تمتلكه من ثروة فكرية وأدبية متنوعة أثرت به الفن السابع، وهكذا استفادت السينما من الرواية.

كما لا يمكن تجاهل أن الرواية هي الأخرى أخذت من السينما موضوعاتها وجعلت منها موردا لأفكارها واستلهمت منها تقنياتها وأساليبها لتبتعد بذلك عن الجمود والركاكة في إنتاجاتها من خلال توظيفها لهذه التقنيات، "كما استلهمت الرواية من الفن السابع جملة من التقنيات البصرية والفنية، وفي بداية القرن العشرين كانت بداية المخرجين في جعل من الروايات والقصص مادة دسمة لأفلامهم." (محمود إبراقن، 2011، ص 170).

إذ يمكننا ذكر بعض الأعمال الروائية مثل: الجريمة والعقاب لـ"ديستوفسكي Distowski"، والبؤساء وأحدب نيوتردام لـ"فيكتور هيغو Hugo Victor"، والجدير بالذكر أن هذه الاعمال لم تتجاوز في عرضها الربع ساعة. (مسعدي الطيب، أفريل 2017، ص170).

العلاقة بين السينما والرواية هي علاقة تبادلية غنية ومتنوعة، حيث يتفاعل كلا الجنسين الفنيين مع الآخر بطرق متعددة، الرواية تستخدم الكلمات والحروف كوسائل لتجسيد الأفكار وتشكيل العوالم الخيالية والشخصيات والأحداث، بينما تأخذ السينما هذه العناصر وتحولها إلى لغة بصرية ساحرة تتحدث مباشرة إلى حواس الجمهور. هذه العملية التبادلية تسمح بتوسيع الأفكار والقصص لتصل إلى جماهير أوسع، وتفتح آفاقًا جديدة للتأويل والتجربة الفنية.

الفرع الثاني: الاقتباس السينمائي.

عملية تحويل عمل فني يخضع لقواعد وأسس وضوابط معينة إلى عمل فني آخر بسمات جديدة وبقواعد وضوابط مختلفة ليس بالأمر الهين، ويمثل تحديًا كبيرًا نظرًا للفروقات الأساسية بين آليات التعبير في كل منهما. الرواية تعبر عن أحداثها وشخصياتها من خلال اللغة النصية، حيث تُبنى القصص بواسطة الكلمات وتتطلب من القارئ تخيل الأحداث، بينما الفيلم يعتمد على اللقطات البصرية المتسلسلة لسرد قصته مما يجعل التجربة أكثر مباشرة وتأثيرًا بصريًا.

في هذه العملية، الرواية تُحوّل من تجربة ذهنية إبداعية إلى عمل مرئي يتوجب تنفيذه آليًا وفقًا لتقنيات سينمائية محددة، ما يستلزم إعادة تفسير النص وتكييفه ليناسب اللغة السينمائية بكل تعقيداتها لذلك فان عملية تحويل النص الروائي الى نص سينمائي تخضع لست عمليات رئيسية كالاتي:

أولا: التقديم والتأخير:

تقنية التقديم والتأخير تعد إحدى الاستراتيجيات السردية الفعّالة التي تُستخدم في عملية تحويل الروايات إلى أفلام سينمائية، تتمثل في إعادة تنظيم تسلسل الحدث الأصلي للعمل الفني، بحيث يمكن تقديم أحداث كانت مؤجلة في النص الأصلي إلى مراحل مبكرة في الفيلم أو العكس، كتأخير عناصر كانت مقدمة في الرواية.

هذا التلاعب بالزمن السردي يمكن أن يُضفي بُعدًا جديدًا ويثري السرد الفيلمي بتوترات وترقب جديد، مثل بدء الفيلم بالنهاية المثيرة للرواية كما في "الأحمر والأسود"، حيث يُستخدم هذا الأسلوب لجذب انتباه المشاهد من البداية وإشراكه بعمق في تفاصيل وتطورات القصة. (عبد الجليل بن محمد الازدي، 2018، ص24).

ثانيا: الاختزال والمحو:

في عملية تحويل الروايات إلى أفلام سينمائية، يواجه صانعو الأفلام تحديًا يتمثل في القيود الزمنية التي تفرضها طبيعة العرض السينمائي، بينما تتمتع الرواية بحرية لا محدودة تسمح بالغوص في التفاصيل الدقيقة والوصف المفصل وتعدد الأحداث، يُطلب من الفيلم السينمائي أن يُقدم قصة مكثفة ضمن إطار زمني محدود، هنا يضطر صنّاع الأفلام إلى اللجوء لتقنيات الاختزال والمحو، حيث يتم حذف بعض العناصر أو تلخيصها بشكل يحافظ على جوهر القصة الأصلية ورسالتها دون إفراط في التبسيط يفقد العمل قيمته الفنية والسردية.

ثالثا: الاضافة:

تعتبر عملية الإضافة خطوة إبداعية حيوية في تحويل الروايات إلى أفلام سينمائية، حيث قد يقرر المخرجون وكتاب السيناريو إضافة عناصر جديدة لم تكن موجودة في النص الأصلي، مثل شخصيات جديدة، أماكن، أو أحداث. هذه الإضافات تنطلق من أنها تُبنى على أساس الاختزال والمحو لتسهيل تكييف القصة مع الوسيط السينمائي، تهدف إلى تعزيز السرد القصصي وإثراء العمل الفني دون الإخلال بتماسك السيناريو أو الابتعاد عن جوهر القصة الأصلية.

هذه العملية تتطلب من كاتب السيناريو مهارة إبداعية عالية وفهمًا عميقًا للعمل الأصلي، ليس فقط من أجل الحفاظ على التوازن بين الأصالة والتجديد ولكن أيضًا لضمان أن الإضافات تخدم القصة بشكل متناغم

وتعزز تجربة المشاهدة، دون أن تُشتت الجمهور أو تُضعف من تماسك العمل الفني. (وليد سيف، 2015، ص156) وتكون الاضافة احيانا لضرورة حتمية لنقص الاحداث او تفاصيل في الرواية.

رابعا: التمطيط:

تقنية التمطيط سواء في الأدب أو السينما، تتضمن توسيع وإعطاء أبعاد أكبر لعناصر معينة، سواء كانت كلمات، جمل، مشاهد، أو أحداث، بما يتجاوز حجمها الأصلي في النص المقتبس. هذا التوسيع يمكن أن يُعمق من تجربة القارئ أو المشاهد بإغناء التفاصيل والخلفيات والدوافع وراء الأحداث، مما يضيف طبقات إضافية من المعنى والتأويل، في السينما قد يتم تمطيط مشهد روائي قصير ليشغل مساحة زمنية أكبر على الشاشة، مما يسمح بتكثيف الدراما أو التأمل في لحظات معينة بشكل أعمق. هذه العملية تعد نقيضًا للاختزال والتكثيف، وتتطلب مهارة في التوازن لضمان أن التمدد يخدم السرد دون أن يؤدي إلى تشتيت القصة أو المبالغة في إطالة الأحداث. (دنيا شيهب، 2020، ص 11).

خامسا: اعادة البناء:

عملية إعادة البناء في التحويل من الرواية إلى الفيلم تعد خطوة حاسمة تأتي في أعقاب الاختزال والإضافة، مما يتسبب في تحولات جوهرية بالبنية الدرامية للعمل الأصلي. هذه العملية قد تؤدي إلى انحراف العمل السينمائي عن مسار الرواية الأصلية، خاصة إذا كان للمخرجين وكتاب السيناريو تصورات ومقاربات مختلفة تتناسب مع رؤاهم الإبداعية أو تسهم في تعزيز السرد القصصي. إعادة البناء هذه تظهر مدى المرونة والتكيف في العمل الفني، مع الحفاظ على جوهر القصة وإثرائها بأبعاد جديدة تتلاءم مع الوسيط السينمائي. (وليد سيف، 2015، ص157).

سادسا: التكثيف:

التكثيف هو تقنية تُستخدم في الأفلام السينمائية لتلخيص وتركيز الأحداث المقتبسة من الروايات، بحيث يتم تجسيد محتوى قد يملأ صفحات عدة في النص الأصلي إلى مجموعة قليلة من اللقطات السينمائية أو حتى لقطة واحدة. هذه العملية تتيح إمكانية إيصال جوهر القصة وتسليط الضوء على اللحظات الرئيسية بطريقة مكثفة، مثل تكثيف سنوات من الأحداث إلى عبارة واحدة تُقال في مشهد معين، مما يُمكّن من تقديم تجربة سردية مُركزة تحافظ على ديناميكية الفيلم وتفاعل الجمهور. (عبد الجليل بن محمد الأزدي، 2018، ص14).

المطلب الثالث: الانتقال السردي من الرواية الى السينما:

تتشارك الرواية مع السينما في توفرهما على عنصر "السرد" حيث أن كلاهما يحتاج إلى خطوات ثابتة بداية بالقصة ثم الحبكة ثم النهاية، رغم وجود بعض الأعمال التي اختلفت فيها هذه المتتالية، فنجدها بدأت بالحبكة ثم القصة ثم النهاية مثلا، إلا أنه بقيت محتفظة بنفس الخطوات ولا يمكن تجاوزها أو إنقاص عنصر منهما، وكلاهما يعتمد على الوصف، "لا فرق بين الكتابة الأدبية وكتابة السيناريو" (فتحي العشري، دس، ص56).

يقول "إيتيان فيزيليه": (السرد الروائي في خطوطه الأساسية يمكن أن يشكل مادة درامية، كما يمكن أن يشكل مادة الفيلم) (مخلص الصغير، أفريل 2017، ص14)، ويعتبر "مارشال مكلوهان (الفيلم يرتبط ارتباطا وثيقا بعالم الكتب) (زكريا محمد، تاريخ وساعة الاطلاع عليه: 14:53، 18.08.2020).

وإن كانت لغة السينما، الصورة والصوت فلغة الرواية كلمات وحروف، في ترتيب كل منهما إنتاج معنى يستدعي من ذهن المتلقي تحليل المعنى وتفكيك شفراته، والهدف من الصورة والكلمة إيصال المعنى.

ارتباط الكلمات مع بعضها مشكلة جملة ترتبط بجملة أخرى محققة المعنى في الرواية، والصورة هي الأخرى عند ارتباطها بأخرى مشكلة معنى للفيلم السينمائي، فمفردة الكلمة في الرواية تقابلها مفردة الصورة في الفيلم السينمائي، أي أنه لا يمكن تحقيق معنى المفردة في معزل عن الأخرى، وفي هذا السياق يقول "بودفكين" أن المونتاج هو اللغة التي يتحدث بها المخرج إلى جمهوره، واللقطة تمثل الكلمة، ومجموع اللقطات تمثل الجملة، والمشهد يتألف من صور كما تتألف الجملة من كلمات (قيس الزبيدي، تاريخ وساعة الاطلاع عليه: 2020/07/12، 14:43)، ويوافقه في ذلك "رولان بارث" بقوله: السرد يمكن أن تحمله اللغة المنطوقة شفوية كانت أم مكتوبة، كما يمكن أن تحمله الصورة ثابتة كانت أم متحركة. (نور الدين محقق، تاريخ وساعة الاطلاع عليه2019/12/11، 09:08).

المبحث السادس: السينما والايديولوجيا

المطلب الأول: التأثير السينمائي.

من المؤكد ومنذ ظهور السينما أنها فن جماهيري يستهدف شريحة عريضة على النطاق الواسع، وأكثر ما ساعد في انتشارها تقنية النسخ حيث وبفضل نسخ عدد كبير من الأفلام سهل عملية عرضها في عدة أماكن مختلفة وفي نفس الوقت مقارنة بالفنون التعبيرية الأخر كالمسرح مثلا، بالإضافة إلى ما يميزها بدأ من تكلفة الفيلم إلى جانب تميزه البصري وتكامله مع الفنون الأخرى مايسمح لها بالتميز والنمو والاستمرار، قدرتها على استخدام الصوت، الصورة والموسيقى واللون والمكان والزمان، وعددا لا حصر له من الناس، مكنها من استثارة مخيلة الجمهور.

وعلى الرغم من بساطة أسلوب عرض الفيلم السينمائي، إلا أن احتواءها على الصورة التي كانت دائما أقوى من الكلمة لها القدرة الأكبر على التأثير والبقاء لفترة أطول في ذهن المتلقي فهي على الخلاف مع الصحافة، التي تعتمد على الكلمات فيطرح وعرض ما تريد قوله للقراء، والتي تستدعي من أجل فهمها واستيعابها أن يتوفر مستوى تعليمي للقارئ على عكس السينما فهي سهلة الفهم حتى بالنسبة للذين لا يجيدون القراءة والكتابة.

ويعد التقرير الصادر عن المجلس الوطني للأخلاق العامة ببريطانيا سنة 1917 دليلا عن ذلك إذ ورد فيه: "إن للصورة المتحركة تأثيرا عميقا في النظرة العقلية والأخلاق للملايين من شبابنا... ونحن لنا عملنا في صورة الإقناع العميق بأنه ما من مشكلة اجتماعية تتطلب اليوم الجهد المخلص أكثر من هذه المشكلة" (عبد العزيز السيد، مرجع سبق ذكره، ص57).

يبدأ التأثر عند المتلقي أو المشاهد أولا بعملية المشاهدة فتشد كل انتباهه وتركيزه، من خلال قوة الإبهار البصري الذي تتمتع به دونا عن غيرها من الفنون، وفي هذا السياق يرى "كريستيان ماتز" أن: "السينما تختلف عن سواها من الفنون كونها تقدم إدراكا لأشياء غائبة أي متخيلة وهكذا فالدال في السينما هو دائما متخيل، ومن هذا المنطلق يقدم "ماتز" ثلاث عمليات في فعل مشاهدة فيلم السينما وهي التماهي (Indentification) اختلاس النظر(Voyeurisme) ، وعبادة الجزء (Fétichisme)" (جوناثان بيغنل، ص236).

وعملية التماهي هنا هي أكثر العمليات التي تم ذكرها مساهمة في زيادة تأثير السينما على المتلقي، حيث تصل إلى حد إحساسه بأنه هو مصدر تلك الحزمة الضوئية المنبعثة من آلة العرض والتي هو في حالة توازن معها، ما يجعله تحت سيطرت وتأثير ذلك الفيلم المستحوذ على وجدانه وادراكه.

المطلب الثاني: الايديولوجيا في السينما.

لقد أدركت القوى الفاعلة في المجتمعات والدول، منذ البداية قوة تأثير السينما على الفرد والشعوب وبذلك توظيفها واستغلالها في فرض هيمنتها وتسويق ثقافتها وأيديولوجياتها، "فمردود السينما السريع الأثر فيمن يشاهدها، جعلها تناط بأدوار إيديولوجية، فهي تخضع لدوافع أولئك الذين يحركون الكاميرا بطريقة مباشرة أو غير مباشرة" (فايزة يخلف، مرجع سبق ذكره، ص11).

وتظهر تجليات الأيديولوجيا في الفيلم السينمائي انطلاقا من السيناريو-النص المكتوب- فهو "الأساس الفكري إلى بنية ومفردات الفيلم وما يعكسه من قوة أو ضعف في الموقف الفكري الذي يعتنقه كاتب النص" (نسمة البطريق، مرجع سبق ذكره، ص51)، ومن خلاله سيبدو جليا كل من أفكارهم، ونظرتهم للواقع وانتمائهم الثقافي والسياسي...الخ، فحتى الأفلام التي تنطوي تحت مفهوم التسلية والترفيه، ومنها أفلام المغامرات والخيال العلمي، تحمل داخلها وفي طياتها قيما إيديولوجية ذات معان لا يمكن إنكارها على الإطلاق.

لم يكن للسينما قبل سنة 1915 أن تقوم بالدور الإيديولوجي المتعارف عليه، (دليلة مرسلي، مرجع سبق ذكره، ص93) إلا أنه وبعد هذا التاريخ أُستغلت السينما بعد ذلك كوسيلة دعائية للترويج للأفكار والآراء والمعتقدات الخاصة بالثورة البلشفية، وقد كان "لينين وترو توسكي" على وعي تام بأهمية الاستحواذ على هذا الفن ووضعه في خدمة الدولة الاشتراكية. (عبد العزيز السيد، مرجع سبق ذكره، ص58)

ولم تكن وحدها الثورة البلشفية التي استغلت السينما من أجل خدمتها ومصالحها، فقد استغلت السينما بعدها من طرف الكثير من القوى الأخرى من أجل الترويج لأيديولوجيتها وفرض هيمنتها.

وحسب الدكتور "محمود إبراقن" في كتابه "***السينما الحقة***"، "السينما كظاهرة فهي تكرس وتجسد وتدعو للإمبريالية، فإقبال الفرد على السينما لما توفره من تسلية يصبح خاضعا لشروط المجتمع الاستهلاكي الإمبريالي، الذي لا يرحم أحدا، بحيث يجعل الإنسان مجردا من عقله... وأصبح المتفرج السينمائي يسد الفراغ بالفرجة على الفضاء". (محمود إبراقن :هذه هي السينما الحقة، مرجع سبق ذكره، ص، ص: 130.131)

المطلب الثالث: مستويات الايديولوجية في الفيلم السينمائي:

مستوى الإيديولوجية الصريحة:

في هذا المستوى من التقديم للإيديولوجية يكون فيها الطرح صريحا وبسيطا لا يتطلب مجهودات فكرية وتحليلية لكشفها، وتظهر جليا في الافلام الدعائية التي يكون فيها الكشف عن المحتوى الخطابي التحريفي والدعائي سهلا، وأيضا من خلال الأفلام الروائية حيث يكون فيها صوت التعليق عن الأحداث أو تقديم رؤية معينة عن شيء ما.

مستوى الايديولوجية الضمنية غير صريحة:

في هذا المستوى من التقديم الايديولوجي يكون الطرح غير واضحا في البداية، ويستدعي عمليات ذهنية ومجهودات فكرية تحليلية للوصول الى ادراكها وفهمها.

فكل فعل يقوم به المخرج خلال العمل الفني، سواء التركيز عن فكرة دون غيرها أو عن لقطة أو شخصية دون أخرى، هو ليس بعمل اعتباطي بريء، بل هو عمل له معنى سيميولوجي ذا دلالة إيديولوجية مشفرة أو غير صريحة.

المطلب الثالث: مستويات الدلالة الايديولوجية في السينما.

تعد السينما حقلا زاخرا بالمعاني والدلالات صريحة كانت أو ضمنية، حيث يعتبر "ماتز" أن الفيلم ليس نموذجا من السينما فقط هو نموذج من الثقافة أيضا، لأن الفيلم السينمائي مجموعة من الرموز والأفكار والمعتقدات يعاد صياغتها في أشكال فنية مختلفة (دليلة مرسلي: مرجع سبق ذكره، ص94).

إنه لا يمكننا فصل أي خطاب أيديولوجي لفيلم ما عن العناصر الفلمية بمختلف دوالها كلها تعبر عن الأيديولوجية وبقوة.

"وإذا قبلنا التعريف الألتوسيري للإيديولوجية باعتبارها علاقة خيالية للأفراد بالشرط الواقعي لوجودهم، فإن الوظيفة الإيديولوجية للفيلم يمكن أن تقيم حسب طبيعة العلاقة التي يستدعيها بين المشهد الممثل والمشاهد، علاقة هي نفسها تابعة للوضعية المعطاة للواقع في الفيلم، بناء اً على ذلك فالوظيفة الإيديولوجية للفيلم لا يمكن فصلها عن سيرورة الدلالة، عن فعاليتها الدالة التي تحدد النهاية للعلاقة بين المشاهد والفيلم" (Pierre solin, 1970, P19).

يعتبر "كريستان ماتز" أنه من أجل الوصول إلى المعاني الضمنية تكون بالقراءة المعمقة للرسالة السينمائية واكتشاف دلالاتها وقيمها الرمزية من خلال الدلالة التضمينية أي المدلولات. (محمود إبراقن، هذه هي السينما الحقة، مرجع سبق ذكره، ص107)

أما "غوتي" حاول أن يعارض هذا الإجماع قائلا: "إن الوصول إلى المعاني الإيديولوجية يتم عبر الدال وليس كما يعتقد المشاهد أنه يتوغل في معاني الصورة من خلال المدلول". (مراد بوشحيط، ص78)

"إن الفيلم بوصفه نظاما نصيا توجد داخله مختلف المتلازمات الاجتماعية والإيديولوجية ويوظف لفيلم الشفرات العامة والخاصة". (محمود إبراقن، هذه هي السينما الحقة، مرجع سبق ذكره، ص84)

ومن جهته يقول "كريستيان ميتز":"أن الدلالة الفيلمية تتشكل في كل لحظة من لحظات أي فيلم بحيث نجد لحظة دال ولحظة مدلول". (Christian Metz, OP. cit, P.120)

وهذا يعني أنه لفهم مضمون الفيلم علينا أخذ الفيلم بشموليته لأن المعنى يتولد في أي لحظة وينتقل من دال إلى مدلول لأن الفيلم يتكون من سلسلة من الدوال البصرية والصوتية والرمزية مشكلة في النهاية خطابا ايديولوجيا.

قائمة مصادر ومراجع الفصل:

القواميس والمعاجم:

1. ابن منظور الافريقي، **لسان العرب**، الطبعة الأولى، دار صادر، بيروت.

2. إسماعيل بن أحمد الجوهري، **تاج اللغة وصحاح العربية**، الطبعة الرابعة، دار العلم للملايين، بيروت.

3. لويس معلوف، **المنجد في اللغة والأعلام**، الطبعة الأولى، دار المشرق، بيروت، 1991.

الكتب والمجلات الدورية:

1. باختين ميخائيل، **الملحمة والرواية**، ترجمة وتقديم: جمال شحيذ، الطبعة الثالثة، دار الفكر العربي، بيروت 1982

2. إدوارد الخراط، **الرواية العربية واقع وآفاق**، الطبعة الأولى، دار ابن الرش، 1981.

3. جورج سادول، **تاريخ السينما في العالم**، ترجمة: ابراهيم الكيلاني، فايز كم نقس، منشورات عويدات، بيروت، منشورات البحر المتوسط، باريس، 1968.

4. جوناثان بيغنل، **مدخل الى سيمياء الاعلام**، الطبعة الأولى، ترجمة: محمد شيا، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 2011.

5. دانييل أريخون، **قواعد اللغة السينمائية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1997.

6. دليلة مرسلي وآخرون، **مدخل إلى السيميولوجيا: نص وصورة**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2006.

7. دنيا شيهب، **"مقتضيات تحويل النص الروائي الى فيلم سينمائي – دعاء الكروان نموذجا"**، مجلة العلوم الإنسانية، المجلد 02، العـدد 20، 2020.

8. سمير سعيد حجازي، **النقد العربي وأوهام رواد الحداثة**، الطبعة الأولى، مؤسسة طيبة للنشر والتوزيع، القاهرة، 2005.

9. شفيقة عاشور، **"الشخصيات التاريخية المفعلة للأحداث الروائية في "حوبة ورحلة البحث المهدي المنتظر"**، مخبر الدراسات الادبية والنقدية، العدد الثاني، جامعة لبليدة، الجزائر، ديسمبر 2018.

10. الصادق قسومة، **نشأة الجنس الروائي لمشرق العربي**، الطبعة الأولى، دار الجنوب للنشر، تونس، 2004.

11. صالح مفقودة، **المرأة في الرواية الجزائرية**، الطبعة الثانية، دار الشروق للنشر والتوزيع، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2008.

12. عبد الجليل بن محمد الأزدي، **الأدب والسينما**، الطبعة الأولى، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2018.

13. عبد العزيز السيد، **الفيلم بين اللغة والنص**، دار المعارف، القاهرة، 2003.

14. عبد المالك مرتاض، **في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد**، عالم المعرفة، الكويت، 1998.

عدي عطا حمادي الياسين، أثر توظيف الحدث التاريخي في صياغة السيناريو وصناعة الفيلم السينمائي، الطبعة الأولى، درا الوراق للنشر والتوزيع، 2011.

15. العربي عبد الله، **الإيديولوجيا العربية المعاصرة**، ترجمة: محمد عثمان، دار الحقيقة، بيروت، 1970.

16. عقيل مهدي يوسف، **جاذبية الصورة السينمائية: دراسة في جماليات السينما**، الطبعة الأولى، دار الكتاب الجديد للنشر والتوزيع، لبنان، 2001.

17. فتحي العشري، **سينما نعم...سينما لا...ثاني مرة**، المكتبة الأكاديمية، دط، دس.

18. قيس الزبيدي، **في الثقافة السينمائية: فوتوغرافيات**، تصوير: زياد عبدالله، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سنة 2013.

19. محمد الدغمومي، **الرواية المغربية والتغير الاجتماعي: دراسة سوسيو–ثقافية**، إفريقيا الشرق، 1991.

20. محمود إبراقن، **التحليل السيميولوجي للفيلم**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2005.

21. محمود إبراقن، **بحوث سيميولوجية نموذجية**.

22. محمود إبراقن، **ماهي السينما؟ السينما: فن ولغة ووسيلة اتصال**، الجزء الأول، الطبعة الثانية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2011.

23. محمود إبراقن، **هذه هي السينما الحقة**، بنغازي، ليبيا، 1995.

24. مخلص الصغير، جون كيلير، **ثقافة العرب**، دن، أفريل 2017.

25. مرتاض عبد المالك، **الرواية جنسا أدبيا، مجلة الأقلام**، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1986.

26. مسعدي الطيب، **"من الرواية الى الفيلم السينمائي"**، المركز الجامعي نور البشائر، العدد الخامس، الجزائر، أفريل 2017.

27. مصطفى عطية جمعة، **تجليات المكان في الرواية: المفهوم والعلامة والتأويل، نقطة الضوء**، فيفيري 2015.

28. منى الحديد، **"اللقطة"**، مجلة الإذاعات العربية، العدد الثاني، شركة فنون للرسم والنشر، تونس، 2000.

29. نسمة البطريق، **الدلالة في السينما والتلفزيون في عصر العولمة**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2006.

30. وليد سيف، **سينما نجيب محفوظ الفن الجماعي والابداع المنفرد**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 2015.

31. قدور عبد الله ثاني، **سيميائية الصورة: مغامرة سينمائية في أشهر الارساليات البصرية في العالم**، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2005.

الدراسات الأكاديمية:

1. بن شريف محمد رفيق، **صورة جبهة وجيش التحرير الوطني في السينما الجزائرية، تحليل سيميولوجي لفيلم خارجون عن القانون**، وفيلم معركة الجزائر، مذكرة لنيل شهادة الماجيستير في علوم الإعلام والاتصال، 2010 – 2011.

2. رضوان بلخير، **صورة المسلم في السينما الامريكية تحليل سيميولوجي لفيلم الخائن والمملكة**، مذكرة مكملة لنيل الماجيستير في علوم الاعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 2010.

3. زراري نجمة، **الطرح الفيلمي لقضية العنف ضد المرأة في السينما الجزائرية المعاصرة**، التحليل النصي السيميولوجي للفيلمين "وراءالمرآة" و"عائشات"، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في علوم الإعلام والاتصال، كلية العلوم السياسية والإعلام، جامعة الجزائر 3، 2010.

4. فايزة يخلف، **دور الصورة في التوظيف الدلالي للرسالة الاعلامية، دراسة لعينة من اعلانات مجلة الثورة الافريقية**، مذكرة ماجستير في علوم الاعلام والاتصال، الجزائر، 1996.

5. محمود ابراقن، **علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية: دراسة تحليلية ليسميولوجيا السينما**، أطروحة دكتوراه دولة، بالأبحاث في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر،2001.

6. مراد بوشحيط، **هوليود والحلم الامريكي**، مذكرة ماجستير في علوم الاعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 2005.

المراجع الالكترونية.

1. جميل حمداوي، **سميوطيقا الصورة السينمائية**، صحيفة المثقف، على الرابط: www.almothak، 12:55، 2019./05/04

2. عبد الرحيم الشافعي، صحافي-باحث في الدراسات السينمائية، https://alhadet.com.html، 14:02 ،11/7/2021.

3. قيس الزبيدي، **حول مصطلح اللّغة السينمائية، حياة في السينما**، الموقع الإلكتروني: http://life_in_cinema.blagspat.com تاريخ وساعة الاطلاع عليه: 2020/07/12.

4. نور الدين محقق، **تقنية الكتابة بين الرواية والسينما**، الموقع الإلكتروني: www.aljabriabed.net/473.04mohakik، تاريخ وساعة الاطلاع عليه2019/12/11، 09:08.

5. زكريا محمد، **العلاقة بين الرواية والسينما**، عالم نوح، الموقع الإلكتروني، العلاقة_ بين _ الرواية_ والسينما nouhworld/ .html/www/article/com، تاريخ وساعة الاطلاع عليه:14:53 ، 18.08.2020.

المراجع بالغة الاجنبية:

1. christian metz, **langage et cinéma**, (S.D), Albatros, coll. Ça cinéma, Paris, 1977.

2. Ivynmichel, **le cinéma et ces techniques**, nouvelle édition technique européennes, paris, 1982.

3. Marc Ferro, **Analyse de film**, **analyse de société** ,6ème édition classiques hachette, paris, 1979.

4. Pierre solin, Sociologie d cinéma, aubier Montaigne, paris, 1970

5. Rogerodin: cinéma et production de sens ,édition Armand colin ,1990.

الفصل الثاني: التحليل السيميولوجي للأفلام المختارة

المبحث الأول: التحليل السيميولوجي لفيلم: لبلاد "Le Bled"

المطلب الأول: تقديم فيلم: لبلاد **Le Bled** .

الفرع الأول: *البطاقة الفنية للمخرج.*

الفرع الثاني: *البطاقة الفنية للفيلم.*

الفرع الثالث: *ملخص الفيلم.*

المطلب الثاني: التحليل التعييني للمقاطع المختارة

الفرع الأول: *التقطيع التقني*

الفرع الثاني: *القراءة التعيينية.*

المطلب الثالث: التحليل التضميني للمقاطع المختارة

الفرع الأول: *التحليل التضميني للمقطع الأول*

الفرع الثاني: *التحليل التضميني للمقطع الثاني*

الفرع الثالث: *التحليل التضميني للمقطع الثالث*

الفرع الرابع: *التحليل التضميني للمقطع الرابع.*

المطلب الرابع: نتائج التحليل.

المبحث الأول: التحليل السيميولوجي لفيلم: لبلاد" Le Bled"

المطلب الأول: تقديم فيلم: لبلاد Le Bled .

الفرع الأول: البطاقة الفنية للمخرج.

"جان رينوار Jean Rinoir"، مخرج وسيناريست فرنسي وممثلاً ومنتجًا ومؤلفًا، ولد في 15 سبتمبر 1894 بباريس، توفي في 12 فيفري 1979 في (كاليفورنيا) قام بعمل أكثر من أربعين فيلم من حقبة السينما الصامتة وحتى أواخر ستينيات القرن الماضي، من أفلامه:

Le bled /1929

On purge bébé /1931

Chotard et Cie/ 1932

Madame Bovary /1933

01: صورة للمخرج "جان رينوار **Jean Rinoir**"

02: صورة لبوستر الفيلم

الفرع الثاني: *البطاقة الفنية للفيلم.*

المخرج	جان رينوار		
نوع الفيلم	روائي طويل، خيالي		
اللغة	صامت		
الجنسية	فرنسي		
سنة الانتاج	1929		
المدة	1 ساعة و44 دقيقة	مكان التصوير	الجزائر/سطاوالي
انتاج	Les films historique		
الممثلون	Alexandre arquillière – Jackie Monnier- enrique de Rivro- Jacque Becker Jane Pivson		

الفرع الثالث: ملخص الفيلم.

البلاد: هو فيلم دعائي جاء بأمر من الحكومة الفرنسية احتفالا بالذكرى المئوية للغزو الفرنسي للجزائر.

على متن السفينة الموجهة الى الجزائر يلتقي الشابان "بيير" و"كلودي" صدفة ليقعا في الحب، تتوقف السفينة. وفي الوقت الذي تتوجه فيه" كلودي" مع أبناء عمها نحو المحامي للاستماع الى الوصية يكون "الزوبير" في انتظار صديقه "بيير" حيث يستضيفه في منزله قبل أن يغادر متوجها الى عمه "كريستيان" المستعمر الثري الذي يشتغل لاحقا في الحقل عنده.

تصل" كلودي" الى المحامي ليتفاجأ الجميع بأن" كلودي" هي الوريثة الوحيدة ما يثير غضب أبناء عمها وغيرتهم تدفعهم لاحقا لمحاولة خطفها وقتلها، وطبعا يفشل هذا المخطط بفضل "بيير وعمه"، والذي أخيرا يعطي للشابين الإذن بالزواج.

03: **لقطة صدرية لكلودي وبيير بطلي الفيلم**

المطلب الثاني: التحليل التعييني للمقاطع المختارة.

الفرع الأول: التقطيع التقني.

تم تجزئة الفيلم الى مقاطع على حسب تسلسل أحداث الفيلم كما تتبعها المخرج "رينوار" وبما يخدم هدف الدراسة وعليه تم تقسيم الفيلم الى أربع مقاطع أساسية كالآتي:

المقطع الأول: البداية: وجاءت هذه المرحلة للتعريف بالجزائر وخيراتها وكذلك تعبيرا عن ما قبل الغزو وبعده من خلال مشاهد لمجموعة من الأهالي يقومون بنشاطات مختلفة (زراعة، رقص، صناعة...) في اشارة الى التطورات الحاصلة.

المقطع الثاني: وصول السفينة الى ميناء الجزائر وفي هذه المرحلة تم وصول السفينة القادمة من مرسيليا الى الجزائر وبذلك تبدأ قصة الفيلم الفعلية.

المقطع الثالث: وصول بيير مزرعة عمه "كريستيان": كريستيان هو مستعمر فرنسي قدم من فرنسا كرجل فقير ليصبح غنيا فيما بعد ثروة والكثير من الأراضي.

المقطع الرابع: مرحلة الافتخار بالغزو الفرنسي وفي هذه المرحلة يروي كريستيان لابن أخيه كيف تم الغزو الفرنسي عبر ميناء سيدي فرج في مشهد تصويري يعكس ايديولوجيا خفية.

المقطع الاول: مرحلة البداية (ما قبل الغزو وبعده):

رقم اللقطة	وصف اللقطة	البيانات المكتوبة	المدة بالثواني	سلم اللقطات	حركات الكاميرا	زوايا التصوير	شريط الصوت: داخلي On ● خارجي Off ○		
							التعليق أو الحوار	موسيقى	مؤثرات
1	ـــــــ	تعليق: L'algérie n'est pas qu'une région pittoresque fréquentée par des caravanes sans chameau	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــــــ	ايقاعية متسارعة	ـــ
2	مشهد قصير لصحراء الجزائر	ـــــــ	4ث	ل ع	←	↰	ـــــــ	//	ـــ
3	مشهد لرجل يصلي أمام زاوية أو ضريح	ـــــــ	4ث	ل ع	ث	↰	ـــــــ	//	ـــ
4	مشهد يجمع ثلاث رجال يقومون بتحضير حلوى الزلابية	ـــــــــ	4ث	ل ع	ث	↰	ـــــــ	//	ـــ

5	امرأة ترتدي لباس جزائري تقليدي تقوم بالرقص وسط مجموعة من الرجال (مقهى...)	_____	4ث	ل ع	ث	↰	_____	//	ـــ
6	مشهد لامرأتين يرتديان لباس تقليدي (نايلي) يقومان بالرقص أمام مجموعة من الرجال	_____	4ث	ل ع	ث	↰	_____	//	ـــ
7	مشهد لآثار تمقاد	_____	4ث	ل ع	ث	↰	_____	//	ـــ
8	تعليق مكتوبا	Mais aussi une terre d'activité industrielle et commerciale prodigieuse	5ث			ـــ	_____	//	ـــ
9	مشهد لعمال تنقيب أمام جبل		2ث	ل ع	→	↰	_____	//	ـــ
10	مشهد لرجل يقوم بادخال متفجرات داخل حفرة بالأرض (تستعمل لتسهيل الحفر قديما)	_____	2ث	ل-ق ج	ث	↰	_____	//	ـــ

11	مشهد لرجل يعد الفتيل استعدادا للتفجير	ــــــــــــ	2ث	ل-ق ج	ث	↰	ــــــــــــــــــ	//	ــــ
12	مشهد لانفجار الجبل وانهياره	ــــــــــــ	2ث	ل ع	ث	↰	ــــــــــــــــــ	//	ــــ
13	مشهد بثلاث رجال يقومون بالحفر	ــــــــــــ	2ث	ل ع	ث	↰	ــــــــــــــــــ	//	ــــ
14	مشهد للآلات المستخدمة في عملية التنقيب	ــــــــــــ	4ث	ل ع	ث	↰	ــــــــــــــــــــــ	//	ــــ
15	مشهد لجسر يمر من فوقه قطار بخاري	ــــــــــــ	5ث	ل ع	ث	↗	ــــــــــــــــــ	//	ــــ
16	ــــــــــــ	et d'une grande richesse agricole	4ث	ـــ	ـــــ	ـــــ	ــــــــــــــــــ	//	ــــ
17	مشهد لرجلين أحدهما يمسك الحراث والآخر يقوده	ــــــــــ	4ث	ل ع	ث	↰	ــــــــــــــــــ	//	ــــ

18	مشهج لحقل تم تشجيره	_____	3ث	ل ع	ث	↰	_____	//	ـــ
19	مشهد لأشجار العنب والفلاحين يقومون بقطع المنتوج	_____	3ث	ل ع	ث	↰	_____	//	ـــ
20	مشهد لمعصرة زيتون	ALGéRER	3ث	ل ع	ث	↰	_____	//	ـــ
21	مشهد لزيت الزيتون	ـــــ	2ث	__	____	___	ـــــــــ	//	ـــ

المقطع الثاني: وصول السفينة الى ميناء الجزائر:

رقم اللقطة	وصف اللقطة	البيانات المكتوبة	المدة بالثواني	سلم اللقطات	حركات الكاميرا	زوايا التصوير	شريط الصوت: داخلي On ● خارجي Off ○		
							التعليق أو الحوار	موسيقى	مؤثرات
1	مشهد الأطفال يتدافعون من اجل مسح حذاء بيير بعد نزوله من السفينة	————	4ث	ل م	ث	↖	————	ايقاعية	—
2	مشهد للزوبير (صديق بيير يبدو من ملابسه انه قائد) ينبه بيير بقدومه ليقوم بالترحيب به ومصافحنه	————	5ث	ل م	ث	↖	————	//	—
3	تعليق	Parfois, une personne est heureuse de rencontrer un vieil ami. Pierre était heureux de rencontrer son	5ث	ل ص	ث	↖	————	//	—

		ami Zubair						
4	مشهد يجمع بيير وزوبير (يتحدثان)	_____	5ث	ل ص	ث	<>	_____	//	—
5	تعليق	Il vous est impossible de rester à l'hôtel, vous resterez avec moi	3ث	__	__	__	_____	//	—
6	مشهد يجمع بيير وصديقه زوبير في باحة منزله ومجموعة نت الخدم (يرتدون القندورة وعمامة تبدة عليهم البساطة) يقدمون الضيافة لهما.	_____	5ث	ل ع	ث	↰	_____	//	—

المقطع الثالث: وصول بيير الى مزرعة عمه كريسنيان:

رقم اللقطة	وصف اللقطة	البيانات المكتوبة	المدة بالثواني	سلم اللقطات	حركات الكاميرا	زوايا التصوير	شريط الصوت: داخلي On ● خارجي Off ○		
							التعليق أو الحوار	موسيقى	مؤثرات
1	مشهد لكريستيان يجلس على حامل عربة يبدو من ملامحه الانزعاج من الرجل الجزائري (الذي يبدو عليه البساطة والفقر ثم يرفع يده في اشارة له بالمغادرة والنظر اليه باحتقار	———	4ث	ل م	ث	< >	———	بيانو	—
2	تعليق	Christian, l'oncle de Pierre Hoover, est venu en Algérie et est l'un des agriculteurs les plus riches de la région.	5ث	___	___	___	———	//	—

3	مشهد اقتراب بيير بعد وصوله من عمه كريستبان (وهو لا يعرفه) ليسأل عنه	_____	4ث	ل ع	ث	↰	_____	//	—
4	تعليق	Dites-moi, brave homme, connaissez-vous Christban Hofer ?	__	__	__	__	_____	//	—
5	مشهد لكريستيان يضحك	_____	4ث	ل ص	ث	↰	_____	//	—
6	تعليق	Bizarre, c'est moi	__	__	__	___	_____	//	—
7	مشهد يجمع بين بيير وعمه كريستان ممسكا به من ذراعه يوجهه للطريق، ليستوقفه بيير مشيرا الى حقائبه	_____	4 ث	ل ع	ث	↰	_____	//	—
8	في الجهة المقابلة أين يلتفت بيير وعمه الى حقائبه فبجد مجموعة من الناس مجتمعين حول حقائبه في استغراب	_____	4 ث	ل ع	ث	↰	_____	//	__

	وعند رؤية كريستيان يتفرق الجمع							
9	مشهد يجمع بيير مع عمه كريستيان الذي يقف متعجبا من عدد الحقائب ثم يرفع يده آمرا بحمل الحقائب	_____	4 ث	ل ع	ث	↰	_____	//	__
10	مشهد لمجموعة من الرجال يتسارعون لحمل الحقائب (رجال يبدو عليهم أنهم جزائريون من لباسهم	_____	4 ث	ل ع	ث	↰	_____	//	__

المقطع الرابع: الفخر بالغزو الفرنسي:

رقم اللقطة	وصف اللقطة	البيانات المكتوبة	المدة بالثواني	سلم اللقطات	حركات الكاميرا	زوايا التصوير	شريط الصوت: داخلي On ● خارجي Off ○		
							التعليق أو الحوار	موسيقى	مؤثرات
1	مشهد يجمع بيير مع عمه كريستيان يتجولان في المورعة يستوقفه كريستيان وهو يروي له كيف كان وكيف أصبح	_____	5ث	ل ص	ث	ترافلينغ + ↓ ث	_____	ايقاعية	—
2	تعليق	Vous n'imaginez pas combien de travail nous faisons pour élever cent mille Français	5ث	___	___	___	_____	//	—
3	مشهد لكريستيان وبيير يواصلان التقدم نحو الأمام	_____	2ث	الركبتين	ترافلينغ ↓	↖	_____		—

4	تعليق	Il y a cent ans, nos ancêtres n'ont rien trouvé ici, seulement des marécages	2ث	___	___	___	———	//	—
5	مشهد قريب جدا لأرجل بيير وهو يمشي على الأرض	_____	2ث	ل ق ج	↓ ترافلينغ	↰	_____	//	—
6	مشهد يجمع كريستيتان وبيير يتقدمان	_____	3ث	ل م الى الركبتين	ث	↰	_____	//	—
7	تعليق	On disait qu'il avait été transformé en terre fertile. Des milliers de colons sont morts au cours .de cet effort	3ث	___	___	___	———	//	—
8	مشهد يجمع كريستيان وبيير	_____	2ث	ل م الى . ر	ث	↰	_____	//	—
9	تعليق	Pendant que nos ancêtres étaient ici, ils avaient besoin d’une vie meilleure. C'est pourquoi	5ث	———	__	___	_____	//	—

		nous t'attendions						
10	مشهد لبيير وكريستيان من الخلف يتقدمان الى الأمام (الكاميرا تتبعهما) حتى يصلان الى تل صغير يطل على البحر ثم يرفع كريستيان يده مشيرا الى البحر	ــــــــــــــــ	6ث	ل م الى ر + ل م	ارافلينغ ↓	↖	ــــــــــــــــ	//	ــــ
11	مشهد لكريستيان يروي شغف حماس لبيير كيف دخل الغزو الفرنسي من ميناء سيدي فرج	ــــــــــ	5ث	ل ص	ث	↖ + < >	ــــــــــــــــ	//	ــــ
12	تعليق	Ici à Sidi Faraj, les forces françaises ont débarqué	3ث	ـــــ	ـــــ	ـــ	ــــــــــــــــ	//	ــــ
13	مشهد لكريستيان و بيير بمحاذاة البحر، ظهور تدريجي للقوات الفرنسية تتقدم في اتجاه بيير و عمه	ــــــــــ	7ث	ل ع	ث	↖	ــــــــــــــــ	//	ــــ

	(من البحر) Flash back يلتفت بيير وعمه كريستبان ويتقدمان في نفس اتجاه القوات الفرنسية والابتسامة على وجهيهما								
14	مشهد تقدم القوات الفرنسية تحمل العلم الفرنسي يتقدمها بيير وعمه كريستبان	_____	20 ث	ل ع + ل م ثم ل ق	ث	↰	_____	//	—
15	مشهد لفرقة موسيقية تحمل الطبول تتقدم القوات المسلحة	_____	5ث	ل ع	ث	↰	_____	//	—
16	مشهد لعلم فرنسا يرفرف في السماء	_____	5ث	ل ق	ث	↰		//	
17	مشهد قريب لعجلة الجرار تسير	_____	2ث	ل ق	ث	↰	_____	//	—
18	مشهد قريب لحرث الأرض (أداة حادة تستعمل لحرث	_____	2ث	ل ق	ث	↰	_____	//	—

	الأرض)								
19	مشهد قريب لأبقار تجر المحراث	_____	4ث	ل ق	ث + بانورامية →	↰	_____	//	—
20	مشهد لتقدم مجموعة من الجرارات يتقدمها بيير و عمه كريستيان (تبديل القوات الفرنسية بمجموعة الجرارات)	_____	5ث	ل ع	ث	↰	_____	//	—
21	مشهد الاختفاء التدريجي لمجموعة الجرارات التي كان يقف وسطها بيير وكريستيان وترك الأرض وراءها خصبة ومزروعة	_____	8ث	ل ع	ث	↰	_____	//	—
22	تعليق:	Je te donnerai cent mille francs, mais à une condition que tu restes ici 6 mois, à travailler ici, pour apprendre	3ث	_____	___	___	_____	//	—

							la valeur d'un travail sérieux.		

الفرع الثاني: القراءة التعيينية.

اختار الباحث هذه المقاطع لما تضمنته من مشاهد ولقطات تخدم الدراسة حيث:

المقطع الأول: مرحلة البداية (التعريف بالجزائر وخيراتها):

هذا المقطع الذي استخدم المخرج فيه مشاهد ولقطات قصيرة، عديدة ومتتابعة، بدأه بتعليق مكتوب:

" L'Algérie n'est pas qu'une région pittoresque fréquentée par des caravanes sans chameau…، يليها مشهد لصحراء شاسعة وبزاوية تصوير عادية، كباقي اللقطات المتتالية اللاحقة، ثم لقطة عامة لرجل يصلي بمحاذاة زاوية أو ضريح يلبس لباسا جزائري عبارة عن برنوس أبيض و عمامة، تتبعها لقطة متوسطة لثلاث رجال بلباس جزائري تبدو عليهم البساطة يقومون بتحضير حلوى الزلابية ، لقطة أخرى عامة لحي جزائري مكتظ برجال (يرتدون العمامة والبرنوس الأبيض)، ليعرض علينا بعدها مشهد فولكلوري لفتاة بلباس ورقص تقليدي عاصمي يحيط بها مجموعة من الرجال، نفس المشهد يتكرر ولكن هذه المرة مع شابتين بلباس ورقص مختلف (نايلي)، المشهد التالي لأثار رومانية بمدينة تيمقاد الأثرية بزاوية تصوير عادية.

بعدها يظهر على الشاشة تعليق مكتوب يقطع هذه المشاهد:

mais aussi une terre d'activité industrielle et commerciale prodigieuse…

تنتقل بنا الكاميرا في لقطة عامة تظهر لنا الآلات الحديثة المستعملة في التنقيب والحفر، عرض المخرج بعدها وباستخدام لقطة مقربة حتى الصدر صورة توضح شخص يقوم بتحضير فتيل المتفجرات استعدادا لتفجيرها، تليه صور لانفجارات من اجل الحفر والتوسيع، وقبل ظهور التعليق الثالث ختم بلقطة عامة لقطار يمر من فوق جسر.

التعليق:

En plus d'une immense richesse naturelle.

وبلقطة عامة وزاوية عادية ينقلنا المخرج الى الحقول والمزارع الخصبة التي تحتوي العديد من العتاد الزراعي المتطور من جرارات وآلات المستخدمة في الحرث والحصاد...، ثم مشهد لسنابل يانعة بزاوية تصاعدية يليها لقطة

عامة لعمال يعملون على آلات زراعية بخلفية جميلة لغروب الشمس، ومشهد آخر لحقول الكروم الطازجة بزاوية تصوير عادية.

ثم لقطة قريبة لعناقيد العنب الممتلئة، وفي المشهد التالي صور لنا المخرج عملية عصر الزيتون في لقطات متتالية قريبة لمختلف المراحل وصولا الى استخراج زيت الزيتون وهو المشهد الذي ختم به المخرج هذا المقطع.

المقطع الثاني: وصول السفينة الى ميناء الجزائر:

ينقسم هذا المقطع إلى مجموعة من المشاهد حيث:

بدأ المقطع بعبارة: ...Algérie، وبظهور تدريجي عرضَ لنا مشهد لمدينة الجزائر من بعيد بزاوية تصوير عادية ولقطة بعيدة، وفي اللقطة التالية تبحر بنا الكاميرا بتنقلها (ترافلينغ) مصورة لنا أسطول السفن العائم في مياه البحر، ثم لقطة أخرى قريبة وبزاوية تصاعدية لسفينة ضخمة تحمل عدد هائل من الركاب، ليظهر على الشاشة.

التعليق:

Ce jour-là le bateau de Marseille amena à Alger un jeune homme qui avait dépensé un gros héritage.

أما أحداث المشهد الثاني فتجري داخل السفينة أين يلتقي الشابان "بيير" و"كلودي" أول مرة ليقعا في الحب يحاول "بيير" التحدث مع "كلودي" لكنه يفشل في ذلك.

أما المشهد الثالث فتبدأ أحداثه بوصول السفينة الى الميناء ونزول الركاب من عليها، تنزل "كلودي" وينزل وراءها "بيير" ليلحق بها، في المشهد الذي يليه يظهر لنا بيير في لقطة قريبة الى الكتفين يقف وسط تدافع وتزاحم المارة مبتسم ينظر "لكلودي" التي ركبت السيارة مع ابناء عمها، اما في اللقطة المتوسطة الموالية نرى السيارة التي ركبتها "كلودي" تغادر المكان، ليظهر "بيير" في لقطة متوسطة الى الصدر مستاء لرحيلها، تليها لقطة اخرى بزاوية غاطسة لأطفال بسراويل تقليدية (سروال عربي) وقميص و طاقية يحملون ادوات تنظيف الأحذية يدافعون من أجل مسح حذاء بيير.

مشهد اخر لثلاثة اطفال بزاوية تصوير عادية ولقطة متوسطة أحدهم ينظف حذاء الرجل اليمنى والآخران يتدافعان لتنظيف الأخرى، في هذه اللحظة يصل "الزوبير" وهو صديق بيير يرتدي عمامة، قميص وسروال عربي

بالاضافة الى البرنوس الابيض الذي يحمله على ذراعه (يبدو من مظهره انه قايد)، لقطة متوسطة الى الصدر يظهر فيها الزوبير منبها "بيير" بقدومه، ينظر "بيير" له في لقطة قريبة الى الكتفين وبزاوية عادية مسرورا بلقائه، وبنفس اللقطة والزاوية يظهر "الزوبير"، ليظهر بعدها على الشاشة التعليق الاتي:

Parfois on est content de retrouver de vieux amis du régiment.
Pierre était ravi de rencontrer Zoubir.

يظهر بعدها مشهد يجمع "بيير" و "الزوبير" في لقطة متوسطة الى الصدر بزاوية المجال وعكسه يتحدثان، يلحقه ظهور تعليق على الشاشة:

Pas question que vous séjourniez dans un hôtel ! tu restes avec moi

في المشهد الذي بعده يظهر "بيير" ممسكا بذراع "الزوبير" في لقطة متوسطة الى الصدر وبزاوية عادية يغادران إطار الصورة.

أما أحداث المشهد الثالث تم تصويرها في باحة منزل "الزوبير"، يبدأ المشهد بلقطة عامة في باحة المنزل حيث كان "الزوبير" جالسا امام المائدة (جلسة عربية) و"بيير" واقفا بجواره متكأً على الشرفة، ورجلين يرتديان القندورة البيضاء والعمامة يقدمان الضيافة لهما، بالإضافة الى رجلين آخرين يقفان أحدهما يرتدي طاقية وقندورة فوقها عباية سوداء والاخر يبدو من لباسه انه الطباخ.

في اللقطة الموالية يظهر فيها "الزوبير" بظهره يقابله بيير جالسا يأكل تمرا، بعدها يظهر "بيير" في لقطة متوسطة الى الصدر يتحدث الى صديقة.

المقطع الثالث: وصول "بيير" الى مزرعة عمه "كريستيان":

في هذا المقطع تصور لنا الكاميرا مشهدا "لبيير" يجلس على حقائبه على قارعة الطريق بعد وصوله الى المنطقة التي توجد فيها مزرعة عمه، وفي الجهة المقابلة كان هناك رجل يجلس على حامل عربة خشبية يقابله شخص يبدو من لباسه انه رجل جزائري فقير، في هذه اللقطة المتوسطة يظهر فيها الرجل مستاء ومنزعج من الشخص الذي يقف امامه، ثم يرفع يده للإشارة له بالمغادرة والنظر اليه بعدها باحتقار.

يقترب منه بيير ليسأله ان كان يعرف عمه "كريستيان"، ينظر اليه الرجل ويضحك باستهزاء ويخبره بأنه هو "كريستيان"، ليستنتج ان الذي يبحث عنه هو ابن اخيه القادم من فرنسا، يدعوه للذهاب الى منزله، هنا يستوقفه "بيير" ويشير الى حقائبه.

في هذا المشهد نرى مجموعة من الاولاد والرجال (بلباس عربي) يجتمعون حول حقائب "بيير" وعند رؤية "كريستيان" تفرق الجمع وسارعوا بالهرب.

بعد تعجب كريستيان من عدد الحقائب يرفع يده مشيرا الى نفس الرجال بحملها، في المشهد الذي بعده نرى تسارع الرجال لحمل الحقائب الى منزل "كريستيان"

المقطع الرابع: الافتخار بالغزو الفرنسي:

في هذا المشهد نرى "بيير" وعمه "كريستيان" وهما يتجولان في الحقل، ليستوقفه كريستيان وهو يروي له كيف كان عندما وصل الى الجزائر والجهد الذي بذله الى ان وصل الى ما عليه، وذلك بعد ان طلب منه بيير مالا.

ليظهر تعليق على الشاشة بعد ذلك:

Vous n'avez aucune idée du travail que nous faisons pour collecter Cent mille de France…

Il y a cent ans, nos ancêtres n'ont rien trouvé, seulement des marécages ici.

يليه مشهد قريب جدا لأرجل بيير وهو يمشي على الأرض، يواصل الرجلان التقدم خلال الحقل، ليظهر تعليق اخر:

Avant de se transformer en terre fertile, des milliers de colons sont morts pendant l'effort.

Pendant que nos grands-parents étaient ici, ils avaient besoin d’une vie meilleure.

C’est pourquoi nous attendions que tu viennes, mon fils.

المشهد التالي لبيير وعمه من الخلف وهما يسيران الى الأمام حتى يصلان الى تل صغير يطل على البحر.

تعليق اخر:

Ici, à Sidi Farish, les troupes françaises ont débarqué.

مشهد آخر للعم وابن اخيه بمحاذاة الشاطئ ثم ظهور تدريجي (مشهد استرجاع ذكريات flashback) للقوات الفرنسية تتقدم من البحر في اتجاه العم وبيير، فيستديران نحو الكاميرا ويتقدمان في نفس اتجاه القوات الفرنسية، هنا ركز المخرج على ملامحهما حيث كانت الابتسامة بادية على وجوههما مع نظرة توحي بالاعتزاز، تواصل القوات الفرنسية التقدم تحمل العلم الفرنسي يتقدمهما العم وبيير.

المشهد الذي بعده كان لقطة قريبة لعلم فرنسا يرفرف في السماء، ثم لقطة اخرى قريبة لتحرك عجلة جرار، ومشهد اخر لأداة حادة (تستعمل لحرث الارض)، ثم لقطة قريبة لأبقار تجر محراث.

في هذا المشهد يتم استبدال تقدم القوات الفرنسية وراء العم وبيير بأسطول من الجرارات لتختفي تدريجيا تاركة وراءها الارض خصبة خضراء.

تعليق:

Je te donnerai Cent mille francs à la seule condition que tu restes ici six mois, que tu travailles ici et que tu apprennes la valeur du travail

المطلب الثالث: التحليل التضميني للمقاطع المختارة.

الفرع الأول: التحليل التضميني للمقطع الأول.

يبدأ هذا المقطع مباشرة عقب انتهاء مقدمة الفيلم (جنريك) بعبارة " L'algérie n'est pas qu'une région pittoresque fréquentée par des caravanes sans"، تليها مجموعة من المشاهد القصيرة في تسلسل و تتابع غير اعتباطي، تشير هذه المشاهد في مجملها الى عكس صورة ما للمشاهد عن الجزائر، بدأها بلقطة بانورامية لصحراء الجزائر، حيث تعتبر الصحراء وإن كانت مرتعا صعبا من حيث تضاريسها ومناخها إلا أنها تمثل فضاءً فنيا رائعا يمنح المبدع السينمائي اختيارات جمالية متعددة في تعامله مع هذا الفضاء ومن أهم هذه الخصائص(الاتساع، الامتداد والفراغ، تنوع الالوان، عمق السراب، حركية الرياح و الزوابع الرملية...)، ونجدها هنا وظفت ظاهريا على انها فضاء مكاني و جغرافي في جزائر ، ولكن وحسب الاطار الذي تم على اساسه ترتيب و تسلسل المشاهد و الوظيفة التي منحت لها ، نجد المخرج هنا اتخذ من هذه البؤرة تجسيدا لقيم البساطة والقحط والجفاف والارض البور وهذا ما يبدو ظاهريا بعد عرض المشاهد التي تليها كيف اصبحت الاراضي خصبة صالحة للزراعة.

04: لقطة عامة لصحراء الجزائر

نأتي بعدها للقطة العامة لذلك الرجل الذي يرتدي لباسا يوحي بجزائريته يصلي بجوار زاوية أو ضريح، هذه الصلاة التي تمت في فضاء الضريح تعطي دلالات رمزية للباحث، وتختلف هذه الدلالات والايحاءات باختلاف التمثيلات والتصورات.

وما اراد المخرج ان يصوره ويعكسه من خلال هذا المشهد هو الطقوس التي تمارسها جماعة الافراد، والفضاء الثقافي والاجتماعي والسلوكي لهذا البلد، وبذلك عكس الصورة غير حضارية حسبه بسبب استمرارية هذه المعتقدات.

05: لقطة عامة لرجل جزائري يصلي امام ضريح او زاوية

نأتي الى المشهد الذي يليه وهو لثلاثة رجال يرتدون لباس جزائي بسيط، يقومون بتحضير حلوى الزلابية، ثم يظهر للمشاهد بعدها لقطة لحي عتيق مكتظ برجال يميزهم اللباس الجزائري (العمامة والقندورة العربي والبرنوس).

06: لقطة متوسطة لرجال يصنعون حلوى الزلابية

ومشهدين آخرين لشابة ثم شابتين يلبسن لباس تقليدي يقمن برقص تقليدي فولكلوري، ينهيها بمشهد للأثار الرومانية الموجودة بمدينة "تمقاد" قبل ظهور تعليق اخر في اشارة الى النشاط الاقتصادي والثقافي السائد حينها أو لنقل صورة عن الخصوصية الثقافية لهذا البلد، مع انه ابتدأ المشاهد بتعليق "الجزائر ليست مجرد منطقة خلابة ترتادها القوافل"، في اشارة الى هذه الخصوصية الغرائبية بالنسبة للآخر.

07: لقطة متوسطة الى الركبتين لشابة جزائرية ترقص

08: لقطة لشابتين باللباس التقليدي (النايلي) ترقصان.

يظهر على الشاشة تعليق مكتوب يقطع هذه المشاهد:

mais aussi une terre d'activité industrielle et commerciale prodigieuse…

وهنا تنتقل المشاهد الى تصوير مواقع التنقيب حيث وفي لقطة عامة تظهر لنا الآلات الحديثة المستعملة في التنقيب والحفر، عرض المخرج بعدها وباستخدام لقطة مقربة حتى الصدر صورة توضح شخص يقوم بتحضير فتيل المتفجرات استعدادا لتفجيرها، تليه صور لانفجارات من اجل الحفر والتوسيع، يشعر المشاهد من خلال هذه اللقطات المتتابعة بنقلة نوعية بين المشاهد الاولى قبل التعليق وبعده.

فالحفر والتنقيب يوحيان برمزية التجديد والتطور والبناء، في اشارة أخرى الى الخيرات الموجودة في هذا البلد والتي كانت غير مستغلة وغير مهتم بها...، وهذا ما يؤكده التعليق الظاهر قبل المشاهد: "ولكن أيضًا أرضا لنشاط الصناعي والتجاري الهائل...".

وقبل ظهور التعليق الثالث ختم بلقطة عامة لقطار يمر من فوق جسر، والبحث في المجال الرمزي والسيميوجي يعرف جيدا ان لكل مفردة وظفت في الفيلم السينمائي دلالة ومعنى، والواضح أن مفردة الجسر هنا قدمت كرمز هندسي يعكس عبقرية الانسان في التصميم والبناء والتجسيد.

يظهر بعدها تعليق: "...بالإضافة إلى ثروة طبيعية هائلة"، ينقلنا به المخرج الى مجال آخر مهم وهو الزراعة، ويصور لنا في مشاهد متتابعة الاراضي الخصبة والحقول والمزارع الخضراء، بالإضافة الى العتاد الزراعي الضخم المستخدم في عمليات الحرث والزراعة بصفة عامة وكمية العمال التي تعمل في هذه الفضاءات.

وفي تصوير عبقري يعكس الثراء الطبيعي الموجود من خلال تصوير حقول الكروم المثمرة، وسنابل القمح اليانعة، يختمها بعمليات عصر زيت الزيتون باستعمال وسائل مختلفة تسهل هذه العميلة.

ولو فُصل في رمزيات هذه المشاهد يجد الباحث فيها ان دلالات الارض الخصبة والزراعة بالإضافة الى المحاصيل المختلفة دائما ما توظف كرمز للإشارة الى التطور والازدهار والنماء، ويمكن القول ان المخرج هنا اراد ان يعكس تصور اخر حيث ومن خلال اللقطات المختارة يأخذ بفكر المشاهد ان هناك ثورة زراعية ضخمة حولت تلك الاراضي الصحراوية البور الى اراضي خصبة صالحة للزراعة.

09: لقطة لنهاية عملية عصر الزيتون ونهاية المقطع الاول.

الفرع الثاني: التحليل التضميني للمقطع الثاني

يبدأ هذا المقطع بعبارة: ***"الجزائر..."*** ، تليه لقطه عامة لتل نشاهد من خلاله مدينة الجزائر من بعيد، تظهر بنايات يكسوها اللون البيض، لتقفز بنا الكاميرا مباشرة وتبحر بنا من خلال تنقل بانورامي بين السفن العائمة على سطح البحر، وبوصول السفينة القادمة من مرسيليا الى الجزائر تلك السفينة المزدحمة بالركاب كإشارة لعمليات التعمير ورحلات الذهاب والرجوع من والى الجزائر.

10: لقطة عامة لتل يطل على مدينة الجزائر.

ومن سفينة مرسيليا تبدأ قصة الفيلم، تصل السفينة لينزل بطلا القصة، بيير الشاب القادم من فرنسا من أجل الثروة التي وعده بها عمه، في هذا المشهد يصور المخرج مجموعة من الاطفال يحملون عتاد بسيط يستعملونه لمسح احذية الوفود، وقد اجتمعوا حول أرجل بيير، امتزجت هذه المشاهد بموسيقى تصويرية مضحكة، يقطع هذا قدوم الزوبير الذي يبدو من هيئته انه قايد او مجند سابق يرتدي عمامة وسروال عربي بالإضافة الى قميص، ينبه بيير بقدومه ليصحبه بعدها الى منزله لضيافته.

11: لقطة قريبة لأطفال يمسحون حذاء بيير.

في هذا المقطع وظف المخرج العنصر الجزائري خلال المشاهد وان كانت عبارة عن أدوار بسيطة الا انها تعكس في معظمها: النظرة الدونية للشخص الجزائري والشعور بالاستحقاق والتعظيم من خلال مشهد الاطفال تحت أرجل بيير يمسحون حذائه وبزاوية تصوير غاطسة، أو الخدم الموجودين في منزل الزوبير صديق بيير ايام التجنيد ومنه يتبادر للذهن ان المقربون فقط من فرنسا من يمتلكون مكانة مرموقة نوعا ما في هذا المجتمع على خلاف الجزائري البسيط.

12: لقطة صدرية للزوبير صديق بيير.

الفرع الثالث: التحليل التضميني للمقطع الثالث.

هذا المقطع لا يختلف عن سابقه سواء من خلال مشهد العم كريستيان مع ذلك الشخص الجزائري الذي كان ينظر له بغضب ليرفع يده بعدها امرا اياه بالذهاب عنه، وهو تجسيد اخر لنظرة الدونية والاحتقار من الاخر، والاستحقاق والغطرسة التي يشعر بها ذلك الرجل الاوروبي المتحضر.

ثم يصور المخرج في مشهد اخر تجمع مجموعة من الافراد حول حقائب بيير في منظر يوحي بغرائبية هؤلاء الاشخاص وتصرفاتهم خاصة بعد هروبهم عند استدارة كريستيان نحوهم.

في مشهد اخر نرى كريستيان يرفع يده مشيرا الى نفس الاشخاص بحمل حقائب ابن اخيه بيير الكثيرة، ليتسارعوا من اجل تنفيذ اوامره وهو تأكيد آخر عن هذه الرمزية – أي الدونية – واعطاء صورة عن شخص الجزائري بأنه ذلك الانسان البسيط الغرائبي، الخادم، المزارع، الحمال (وقد سبق ان عرض ذلك في مقطع وصول السفينة حيث شاهدنا ان من يحملون الحقائب هم في معظمهم جزائريين)...

13: لقطة صدرية لكريستيان عم بيير يتحدث الى عامل جزائري عنده.

الفرع الرابع: التحليل التضميني للمقطع الرابع.

في هذا المقطع الذي تجري كل أحداثه في الفضاء الخارجي، اين يجتمع بيير الشاب الوافد من فرنسا وعمه كريستيان ذلك المعمر الثري الذي جاء من بلده كرجل فقير لا يملك شيئا، يطلب بيير من عمه مبلغا من المال، يرد كريستيان عليه بأن يروي له كيف دخلت القوات الفرنسية الجزائر عبر ميناء سيدي فرج وكيف كانت الجزائر عبارة عن مستنقعات وأراضي بور لا تصلح للزراعة.

قبل أن يحولها أجدادهم الى جنة من خلال العمل الشاق والتضحيات التي قدمت من أجل هذا التطور والنماء، حتى ان هناك من قدم حياته في سبيل ذلك.

كل هذا الحوار صور في مشهد حماسي مليء بالرموز والدلالات المختلفة بدأً من لقطة تقدم بيير وكريستيان وخلفهم القوات الفرنسية من البحر ودخولهم الى الاراضي الجزائرية مع تركيز المخرج على ملامح وايماءات كريستيان وهو يروي لابن اخيه بيير بحماس وفخر، المشاهد لهذه اللقطات يلاحظ ان القوات الفرنسية كانت تتقدمها كتيبة

يحملون الات موسيقية يقودهم فرد يحمل العلم الفرنسي، هذه القوات تختفي تدريجيا بظهور اسطول من الجرارات تتبع بيير وكريستيان، لتغادر بعدها اطار الصورة تاركة وراءها ارضا خصبة جاهزة للزراعة، كل هذه الاماءات بالإضافة الى الحوار المرفق في شكل تعليقات مكتوبة يحي بـ:

رمزية دخول القوات الفرنسية مع الات موسيقية تحمل دلالات مختلفة منها ان هذه القوات جاءت للتعمير والبناء لا التدمير والقتل وهذا ما تؤكده عبارة "أجدادنا عندما جاءوا لم يجدوا شيئا سوى المستنقعات".

"قبل ان تتحول الى ارض خصبة، مات ألاف المستوطنين خلال هذا الجهد." هذه العبارة توحي بشعور الاستحقاق والافتخار وان الفضل في هذا التغيير للوجود الفرنسي، الذي قدم حياته في سبيل ذلك، وتتجسد هذه الرمزية ايضا في مشهد اختفاء القوات الفرنسية واستبدالها بالجرارات التي تخرج فيما بعد من إطار الصورة وتختفي مخلفة بعدها ارضا خصبة.

في العبارة "مات ألاف المستوطنين خلال هذا الجهد" الموجودة في التعليق سابق الذكر رمزية أخر أو تلميحا بأن الوجود الفرنسي كان الهدف منه منذ البداية التعمير والبناء الذي لاقى الرفض من قبل الجزائريين وقابله بالعنف الذي أدى الى موت المعمرين.

14: لقطة عامة لدخول القوات المسلحة الفرنسية للجزائر عبر ميناء سيدي فرج

15:لقطة عامة لتحول القوات الفرنسية وراء بيير وكريستيان تدريجيا إلى أسطول من الجرارات

المطلب الرابع: نتائج التحليل.

بعد قيامنا بعملية التحليل السيميولوجي، وبناء على عملية التفكيك للبنية الداخلية لفيلم"البلد Le bled" تحليلا تعيينيا وتضمينيا، توصلنا إلى أن هذا الفيلم يحمل الكثير من الصور الرمزية والدلالات وظفها المخرج "جان رينوار" بغية تنميط وتشويه صورة الجزائري وتحريف حقيقة التواجد الفرنسي في الجزائر لدى المشاهد وفيما يلي سنعرض مجموعة من النتائج التي توصلنا إليها:

- ركز الفيلم على تصوير الحياة الاجتماعية والثقافية والاقتصادية للجزائريين مع تسليط الضوء على التغييرات الحاصلة في هذه المجالات بعد الغزو الفرنسي، هذا العرض يحمل دلالات تعكس نظرة معينة تسعى لتبرير الوجود الاستعماري من خلال إظهاره كقوة "مدنية" و"محسنة"، يمكن أن يُرى هذا التصوير كمحاولة لإعادة صياغة السرد التاريخي للفترة الاستعمارية، مسلطًا الضوء على الجوانب التي يمكن اعتبارها إيجابية مثل تطوير البنية التحتية، النظام التعليمي، أو الخدمات الصحية، متجاهلاً أو مقللاً من شأن الأضرار والتأثيرات السلبية العميقة للاستعمار على الشعب الجزائري وهويته الثقافية والاجتماعية.

هذه الدلالة تشير إلى مفهوم "العبء الأبيض"، حيث يُعتقد أن القوى الاستعمارية تحمل مهمة "تحضير" الشعوب "الأقل تقدمًا"، بينما يمكن لمثل هذه الأعمال أن تثير نقاشًا حول التأثيرات المعقدة للاستعمار، فإنها غالبًا ما تواجه انتقادات لإغفالها الجوانب الإكراهية والقمعية للسيطرة الاستعمارية، بالإضافة إلى مقاومة الشعب الجزائري ونضاله من أجل الاستقلال والحفاظ على هويته.

– توظيف المخرج للشخص الجزائري في أدوار بسيطة مثل الخدم، المزارعين، أو الحمالين، واستغلالهم كديكور طبيعي لإثارة السخرية من نمط العيش، اللباس، والثقافة الجزائرية يحمل دلالات تعكس نظرة استعلائية وتقليل من قيمة المجتمع الجزائري. هذه الممارسة تبرز استخدام السينما كأداة لتعزيز الصور النمطية وتأصيل فكرة الدونية والتبعية للجزائريين، مقدمة تصورًا مشوهًا ومختزلًا لتعقيدات الهوية الجزائرية وغناها، بما يقلل من التقدير الحقيقي لثقافتها وإسهاماتها.

– المعاني والدلالات التي وظفها المخرج في هذا الفيلم لرسم صورة الجزائري من خلال فيلم "البلد"هي:

بدائي غير متحضر، بسيط، فارغ، مثير للشفقة والاشمئزاز.

– وقع سرد فيلم البلد على النحو التالي: (عرض – عقدة – نهاية) كغيره من الافلام الكلاسيكية.

– إنتاج الفيلم في إطار الاحتفال بمئوية الاستعمار الفرنسي يحمل دلالات عميقة، مشيرًا إلى محاولة إعادة تأطير فترة الاستعمار بوصفها فترة من التحضير والتطوير للجزائر، بينما يُصور الرفض والمقاومة من قبل الجزائريين كردود فعل عنيفة وغير مبررة، هذه الرسالة تعكس نظرة استعمارية تقلل من قيمة النضال الجزائري من أجل الاستقلال وتسعى لتبرير التدخل الفرنسي والهيمنة على الجزائر تحت ذريعة الحضارة والتقدم.

بالإضافة إلى ذلك، يعزز هذا التصوير من الصورة الاستشراقية التي تقسم العالم إلى الغرب "المتحضر" والشرق "المتخلف"، مما يؤدي إلى تكريس الأفكار النمطية والتحيزات ضد الجزائر وثقافتها.

يشير أيضًا إلى استخدام الفن والسينما كأدوات للدعاية الاستعمارية، محاولًا إعادة كتابة التاريخ وتشكيل الذاكرة الجماعية لصالح الرواية الاستعمارية.

– صور الفيلم "الفرنسي" على انه ذلك الشخص المتحضر عالي الاستحقاق وشعوره بالفخر للتواجد الفرنسي كما أنه يرى أحقيته في امتلاك الاراضي وغيرها.

تصوير الشخصية الفرنسية في الفيلم بهذه الطريقة يحمل دلالات توضح كيف يمكن للأعمال السينمائية أن تعكس وتعزز النظريات الاستعمارية والتفوق الثقافي، من خلال تقديم الفرنسي كشخص متحضر ومستحق بفخر لهذا الوجود الاستعماري، يُظهر الفيلم كيفية تبرير الاستعمار من خلال منظور يرى فيه الاستعمار "مهمة حضارية" تهدف إلى إحلال النظام، التحضر، والتطور في المجتمعات "المتخلفة."

هذه النظرة تعزز الانقسام بين "الأنا" الأوروبي المتحضر و"الآخر" الغير أوروبي الذي يحتاج إلى التحضير، مما يخلق تبريرًا للسيطرة والاستيلاء على الأراضي والموارد تحت زعم تحقيق الفائدة للمستعمرين والمستعمرات على حد سواء. كما يبرز الفيلم الشعور بالأحقية والاستحقاق الذي يشكل جزءًا من الأيديولوجية الاستعمارية، حيث يُنظر إلى الأراضي والثروات الطبيعية كملكية مشروعة للقوى الاستعمارية.

بالتالي، يعكس هذا التصوير كيف يمكن للإعلام والسينما أن يلعبا دورًا في تشكيل وتعزيز التصورات التاريخية والثقافية.

– استخدام عنوان الفيلم "البلد" أو "le bled" يحمل رمزية غنية بالدلالات، فهو يعمل كمرآة عاكسة للأيديولوجية التي تروج لفكرة أن الجزائر هي جزء لا يتجزأ من فرنسا. هذا الاختيار للعنوان ليس عشوائيًا بل يعكس بوضوح النظرة الاستعمارية التي تسعى لمحو الحدود الثقافية والسياسية بين الجزائر وفرنسا، وتأكيد السيطرة الفرنسية على الجزائر.

"Le bled"كلمة فرنسية تُستخدم في اللغة العامية للإشارة إلى الأرياف أو المناطق النائية في البلدان الناطقة بالفرنسية، واستخدامها في هذا السياق يمكن أن يشير إلى تقليل من قيمة الجزائر وتصويرها كمنطقة غير متحضرة تحتاج إلى الإرشاد و"التحضير" الفرنسي.

هذه الرمزية تعبر عن كيفية استخدام اللغة والمصطلحات في السينما لتعزيز روايات معينة وتؤثر على تصور الجمهور وفهمه للعلاقات الثقافية والسياسية بين الدول المستعمرة والمستعمرين، مما يسلط الضوء على الدور الذي يلعبه الإعلام في تشكيل الذاكرة الجماعية والهوية

– طبيعة الصورة التي عكسها فيلم"le bled" هي صورة سلبية مشوهة عن الجزائر والجزائريين، حيث وصف الفرد الجزائري بصفات تحط من قيمته وتدعو للسخرية منه كما جعلت منه انسان فارغ لا يفقه شيئا، بحيث هدف المخرج إلى ترسيخ هذه الصورة.

– أنتج هذا الفيلم خصيصا لخدمة ايديولوجيات سياسية هدفها طمس الحقيقة وتزييف الواقع المعاش من نهب وسلب وتدمير تحت غطاء التعمير والبناء.

– وظف المخرج مونتاج ايقاعي، من خلال المزج بين الصورة والموسيقى، كون الفيلم صامت تتخلله بين الحين والاخر تعليقات مكتوبة.

– اعتمد المخرج على سلم اللقطات وزوايا التصوير وحركات الكاميرا، حيث جمع بين اللقطات العامة والمتوسطة ووظف المقربة في كثير من الاحيان في الموضوعات التي تستدعي تقديم دلالات تدعم المعاني الذهنية المقصودة.

المبحث الثاني: التحليل السيميولوجي لفيلم "Tartarin De Tarascon "

المطلب الأول: تقديم فيلم " **Tartarin De Tarascon** "

الفرع الأول: *البطاقة الفنية للمخرج.*

الفرع الثاني: *البطاقة الفنية للفيلم.*

الفرع الثالث: *ملخص الفيلم.*

المطلب الثاني: التحليل التعييني للمقاطع المختارة

الفرع الأول: *التقطيع التقني*

الفرع الثاني: *القراءة التعيينية.*

المطلب الثالث: التحليل التضميني للمقاطع المختارة

الفرع الأول: *التحليل التضميني للمقطع الأول*

الفرع الثاني: *التحليل التضميني للمقطع الثاني*

الفرع الثالث: *التحليل التضميني للمقطع الثالث*

الفرع الرابع: *التحليل التضميني للمقطع الرابع.*

المطلب الرابع: نتائج التحليل.

المبحث الثاني: التحليل السيميولوجي لفيلم " Tartarin De Tarascon"

المطلب الأول: تقديم فيلم Tartarin De Tarascon

الفرع الأول: البطاقة الفنية للمخرج

ريمون برنارد هو واحد من المخرجين البارزين في السينما الفرنسية، ولد في 10 ديسمبر 1891 وتوفي في 12 ديسمبر 1977، تعرف أعماله السينمائية بالعمق الدرامي والتقنيات الإخراجية المبتكرة.

عمله يعكس مهارته في التعامل مع الموضوعات الأدبية (روائية) وتحويلها إلى أعمال سينمائية تحظى بالتقدير النقدي والجماهيري، "ريمون" معروف بقدرته على إخراج أفلام ذات طابع ملحمي ودرامي، وهو يتقن تصوير المشاعر الإنسانية والنضالات بطريقة تلامس قلوب المشاهدين.

أشهر أفلامه "الخنادق الكبرى (Les Croix de bois, 1932)، وثلاثية "لي ميزيرابل" (Les Misérables, 1934)، التي تُعد من كلاسيكيات السينما الفرن.

الفرع الثاني: البطاقة الفنية للفيلم

- **العنوان**: "Tartarin de Tarascon – تارتران دو تاراسكون".
- **المخرج**: ريمون برنارد "Raymond Bernard".
- **سيناريو**: مستوحى من رواية "لألفونس دوديه" "Alphonse Daudet" بنفس العنوان.
- **حوار**: مرسال بغنول "Marcel Pagnol".
- **ديكور**: لويس غاري "Lucien Carré".
- **موسيقى**: داروي ميلو "Darius Milhaud".
- **الشركة المنتجة**: "Pathé-Natan".
- **جنسية الفيلم**: فرنسي.

– **اللغة:** فرنسية.

– **مكان التصوير:** فرنسا (تاراسكون – tarascon)، الجزائر (مدينة بوسعادة).

– **نوع الفيلم:** كوميدي خيالي.

– **مدته:** 95 دقيقة.

– **سنة اصداره:** 1934.

16: بوستر فيلم تارتاران دو تراسكون tartarin de tarascon 1934

الفرع الثالث: ملخص الفيلم

"تارتارين دو تاراسكون "هو فيلم روائي كوميدي مستوحى من رواية الكاتب ألفونس دوديه، ويحمل الاسم نفسه، يروي الفيلم قصة تارتارين، وهو رجل فرنسي يعيش في بلدة تاراسكون بجنوب فرنسا، يشتهر بين سكان بلدته بادعائه أنه صياد شجاع وقوي، ويروي لهم مغامرات بطولية عن صيده للحيوانات المفترسة.

يعرض الفيلم بأسلوب كوميدي المغامرات الوهمية التي يعيشها تارتارين ويقصّها على أصدقائه وسكان مدينته، لكن سرعان ما يجد نفسه أمام تحدٍ حقيقي عندما يُطلب منه الذهاب إلى إفريقيا (الجزائر) لصيد الأسود.

رغم فشله في تحقيق ذلك، ينسج في مخيلته مغامرات خيالية، يدّعي خلالها أنه واجه لصوصًا وأمراء عربًا، وتمكّن من صيد الأسود

في النهاية، يكتشف سكان مدينته أن كل قصصه ليست سوى أوهام من نسج خياله، مما يكشف المفارقة الساخرة بين الواقع والخيال في حياته.

المطلب الثاني: التحليل التعييني للمقاطع المختارة

اختار الباحث أربع مقاطع من الفيلم بما يخدم اهداف الدراسة وقد عنونة كما يلي:

المقطع الاول: تارتاران في الجزائر

يبدأ المقطع بمشاهد ثابتة لمدينة بوسعدة ثم اللحظات الاولى لوصول "تارتران" الى المدينة ولحظة التقاءه مع الصيادين.

المقطع الثاني: تارتاران والمرأة العربية

في هذا المقطع نشاهد قصة "تارتاران" مع المحتالين" امير الجبل الاسود والاميرة بايا" والعلاقة التي كانت بينهم وصولا الى رغبة "تارتاران" بتغيير ديانته من اجل الاميرة.

المقطع الثالث: رقص المرأة البوسعادية

في هذا المقطع تظهر امرأة جزائرية بلباس تقليدي محلي ترقص ومعها رجلين يقومان بالعزف كل هذا تحت انظار "تارتاران"، وصولا الى مشهد دخول "باربروس" قبطان السفينة وتحدثه مع "تارتاران" عن صيد الاسود واحتيال الاميرات المغربيات والعربيات.

المقطع الرابع: تارتاران مع الاسد

يبدأ المشهد بمغادرة تارتاران قصر "الأميرة بايا" إلى مدينة أخرى لينطلق منها إلى صيد الأسود، هناك حيث يشاهد الأسد في المقهى ويتعرف على قصته.

الفرع الأول: *التقطيع التقني*

المقطع الاول: تارتاران في الجزائر:

رقم اللقطة	وصف اللقطة	البيانات المكتوبة	المدة بالثواني	سلم اللقطات	حركات الكاميرا	زوايا التصوير	شريط الصوت: داخلي On ● خارجي Off ○		
							التعليق أو الحوار	موسيقى	مؤثرات
1	مشاهد متتالية لمدينة بوسعادة	ـــــــ	5ث	ل ع	ث	↖	ـــــــ	شرقية	ـــ
2	مشهد لترتاران رفقة طفل صغير يحمل له أمتعته، رجال في الخلفية بلباس جزائري يستلقون على الارض في اماكن مختلفة + سور مسجد	ـــــــ	15 ث	ل ع	ت ج+ ث	↖	Tartarin : Dis, un chameau ! Les lions ne sont pas loin Des chasseurs de lion, déjà ! Ils vantaux lions en bande et avec des chiens, les lâches !	ـــ	ـــ
3	مشهد لصيادين رفقة كلاب صيد في الجهة المقابلة لتارتاران يمرون من خلال رجال بعضهم يمشي واخرون متكؤون في اماكن متفرقة، حمير تحمل عتاد، جمال، نساء، اطفال يرتدون البسة	ـــــــ	4ث	ل ع	ث	↖	. Tartarin: alors camarade la chasse a été bonne ? Le chasseur : ça va Tartarin : vous en avez tué beaucoup ? pas mal, regardez T : vous les mettez dans votre canassiere ? c est des petits !	ـــ	ـــ

							جزائرية.	
—	—	Tartarin : alors camarade la chasse a été bonne ? Le chasseur : ça va Tartarin : vous en avez tué beaucoup ? pas mal, regardez T : vous les mettez dans votre carnassière ? c'est des petits ! Le chasseur : des petits et des gros T : dans ton pays, on peut dire qu'ils exagèrent	↰	ث + ت ج	ل ع	22	—	يلتقي تارتاران بالصيادين يتحاور مع أحدهم ليكملوا طريقهم ويستمر تارتاران في التقدم	**4**

المقطع الثاني: تارتاران والمرأة العربية:

رقم اللقطة	وصف اللقطة	البيانات المكتوبة	المدة بالثواني	سلم اللقطات	حركات الكاميرا	زوايا التصوير	شريط الصوت: داخلي On ● خارجي Off ○		
							التعليق أو الحوار	موسيقى	مؤثرات
1	مشهد لأمير ومعه امرأة يرقصان	—	15 ث	ل ص	→ ←		Je vais le séduire sans liu parles ? Tu liu parleras en arabe etje traduirai Je ne sais pas parler arabe Moi non plus mais je traduirai admirablement Il a beaucoup d'argent ? oui	كلاسيكية راقصة	—
2	يدخل تارتاران الى المسرح يطلب الأمير من المرأة الذهاب قبل ان يراها ويذهب ليرحب به	—	15 ث	ل ع + م	ب← →+ ز خ		M tartarin ! passons dans la salle de jeux c est très intéressant, il y a beaucoup de chasseurs ! énormément	كلاسيكية راقصة	—

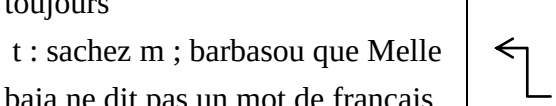
3	مشهد لمجموعة من الرجال يجلسون على طاولات القمار، في المسرح الكبير، مجموعة كبيرة منهم يرتدون لباس جزائري	—	5ث	ل م	ب← + ز خ	↰	—	كلاسيكية راقصة	اصوات الاقراص المستخدمة في لعبة القمار، ارتطام الكؤوس، ضحك وكلام كثير.
4	مشهد لامرأة تلبس لباس أبيض عربي تغطي شعرها ووجهها تقترب من طاولة تارتاران وتحاول الوصول اليه من بين الحشد الذي يقف وراءه، تجلس بجانبه في أول فرصة، ثم تكلمه بلكنه غريبة.	—	20 ث	ل م	ث+ ت ج+ ث	↰	كلام غير مفهوم T : ah avidement	—	—
5	مشهد قريب لأرجل المرأة وتارتاران من تحت المرأة لتداعبه بأرجلها في محاولة لإغواءه	—	3ث	ل ق ج	ث	↰	—	—	—
6	مشهد لتارتران ينظر الى المرأة باستغراب فتقترب منه أكثر.	—	7ث	ل ص	ث	↰	—	—	—

7	مشهد لقاء تارتاران والمرأة العربية بواسطة الأمير الذي تعرف عليه خلال سفره الى الجزائر	—	24 ث	ل ع	ث	↰	Elle a dit le regard de cet homme m a tram percée Elle l'a dit en arabe (aroua batik) Oui, une princesse authentique la princesse Baia Sent père était une sorte de pape musulman T : s'il le faut je me convertirai A : très facile je peux vous arranger ça pour un billet de 1000f	—	—
8	مشهد دخول المرأة الى الغرفة ومساعدتها خلفهم سمراء اللون يقف الأمير بينها وبين تارتاران ليترجم الكلام، يأخذ منه مال مقابل تحوله لمسلم	—	37 ث	ل م	ث	< >	A : vous avez votre compliment ? t : je me suis inspiré d'une poésie arabe T : oh prince comme elle a bruni A : non c'est sa nourrice Elle édit qu'elle est fière d'être sous le toit du grand chef blanc Elle dit qu'elle ne peut pas s'offrir à vous, si vous ne payez pas 1000f a sa nourrice comme le veut le coran t : ces coutumes orientales sont bizarres mais pleines de charme	—	—

9	مشهد يجمع تارتاران والمرأة بينما يغادر الأمير ومساعدتها المرأة الذي يبدو من مظهره انه من الغجر		10 ث	ل م	ث	< >	——		
10	مشهد اقتراب تارتاران من المرأة ينزل من عليها العباية لتظهر بلباس مثير تبتعد عنه لتستلقي على السرير		15 ث	ل م	ث+ ز خ	< >	———		
11	مشهد قريب للمرأة مستلقية على الفراش		5ث	ل ق ج	ث	↙	———	—	—

المقطع الثالث: رقص المرأة البوسعادية:

رقم اللقطة	وصف اللقطة	البيانات المكتوبة	المدة بالثواني	سلم اللقطات	حركات الكاميرا	زوايا التصوير	شريط الصوت: داخلي On ● خارجي Off ○		
							التعليق أو الحوار	موسيقى	مؤثرات
1	مشهد لترتاران يرقص وهو جالس على الأريكة على رأسه عمامة ورشة، تقابله امرأة ترقص وخلفها يجلس رجلان يعزفان لها		6ث	ل ع	ث	↖	ـــــــــ	موسيقى شرقية	ـــ
2	مشهد قريب للمرأة ترقص تحرك رأسها يمينا وشمالا		6ث	ل ص	ث	↖	ـــــــــ	//	ـــ
3	مشهد قريب لترتاران يرقص برأسه يمينا وشمالا		4ث	ل ص	ث	↖		//	
4	مشهد قريب الى الكتفين للمرأة ترقص، ثم بانو الى رقصها بالبطن		6ث	ل ق ك	ث	↖		//	

5	في مشهد يقاطع فيه القبطان بربروس رقص المرأة لمقابلة تارتاران		10 ث	ل م	← →		Br : mon pauvre m, tartarin Et la petite baia, chante –t-elle toujours t : sachez m ; barbasou que Melle baia ne dit pas un mot de français Br : vous feriez bien de vous méfier des princesses maugrabines et des altesses d’orient		

المقطع الرابع: تارتاران والاسد:

رقم اللقطة	وصف اللقطة	البيانات المكتوبة	المدة بالثواني	سلم اللقطات	حركات الكاميرا	زوايا التصوير	شريط الصوت: داخلي On ● خارجي Off ○		
							التعليق أو الحوار	موسيقى	مؤثرات
1	مشهد وصول عربة تارتاران يسرع طفل صغير لفتح الباب وفتح الحقائب ليتقدم بعدها تارتاران للامام	عبارة مكتوبة على العربة: Service alger	15 +	ل ع +ل م	→ +ز د +ت ج	↖	T : merci petit	——	——
2	مشهد لتارتاران يقف مندهشا من منظر امامه		6 ث	ل ص	ث	↖	Mais ! hé	——	——
3	مشهد لمجموعة من الرجال يجلسون في المقهى بألبسة جزائرية تقليدية وامامهم اسد يحمل مقلات في فمه كل من يمر يضع فيها مالا	——	4 ث	ل ع	ث	↖	——	——	——

4	مشهد مقرب أكثر للأسد يمر بجانبه رجل يضع المال ويغادر		6 ث	ل ع	ث	←	T : oh coquin de sort ! Il y a bien toujours des lions en alg	———	———
5	مشهد لاقتراب تارتاران من الاسد يصرخ بغضب ويأخذ من فمه		6 ث	ل ق	ث	←	Oh les misérables ! Ravaler cette noble béte	———	———
6	تجمع الناس حوله والقيام بضربه بالعصا يأتي من بعيد رجل الشرطة ليفك النزاع		7 ث	ل م	ث	←	Arrêtez ! Oh prince Mais oui , c'est moi Regardez ravaler cette noble bête pour amuser les musulmans	صوت صراخ الناس وكلام غير مفهوم	———
7	مشهد يجمع بين تارتارن والامير		9 ث	ل م	ث	←	Vous vous trompez, cher ami Ce lion est un objet de vénération, cest un fauve queteur, les dons qu' il reçoit servent a l'entretien de la mosquée de Mohammed benaouda		———

الفرع الثاني: القراءة التعيينية.

المقطع الأول: تارتران في الجزائر:

يبدأ هذا المقطع بلقطات عامة لمدينة بوسعادة، امتزجت هذه اللقطات بموسيقى شرقية، في المشهد الذي يليها نرى ترتاران رفقة طفل صغير اسمر يحمل له أمتعته في لقطة عامة بانورامية، رجال في الخلفية بلباس جزائري محلي يستلقون على الارض في اماكن مختلفة بعظهم متكئين على جدار مسجد.

المشهد الموالي يرى "تارتاران" مجموعة من الصيادين رفقة كلاب الصيد، يسأل الطفل متعجبا: يبدوا ان هناك اسد! فيخاف الطفل ويهم بالجري لكنه يوقفه.

17: لقطة عامة لمدينة بوسعادة

18: لقطة عامة للمدينة بزاوية رأسية

19: لقطة عامة لتارتاران مع الطفل (الحمال)

في المشهد الموالي في لقطة متوسطة ثابتة يلتقي جمع الصيادين "بتارتاران" الذي يوقف أحدهم ويسأله عن صيد الاسود وهل كان الصيد وفيرا، يجيبه الصياد بـ "نعم" وان الطريدة في الكيس الذي يحمله، يستهزأ "تارتاران" به: "كيف تقول ان الصيد جيدا وطريدتك اتسعت في الكيس؟"، يغادر الصياد وهو غاضب من كلام "تارتاران" مجيبا اياه بـ "أن الصيد قليل كان ام كثير يبقى صيد".

كل هذه المشاهد صورت في فضاء خارجي بخلفية تتواجد بها: حمير تحمل عتاد، جمال، نساء، اطفال يرتدون البسة محلية كلهم إما متكئون على الجدار او الارض ويتحدثون او يتحركون ذهابا وايابا، ومنهم من يستلقي امام حماره الذي يحمل عتادا كثيرا، وهناك مجموعة تجمعت على سور يتحدثون وينظرون الى "تارتاران" من بعيد.

20: لقطة متوسطة تجمع بين تارتاران والصيادين

المقطع الثاني: تارتران والمرأة العربية:

يبدأ المقطع بمشهد لحفل ضخم يحضره اناس اوربيون من خلال مظهرهم واخرون عرب ومشارقة، اما المشهد الذي يليه يجمع الامير والاميرة "بايا" (المزيفان) في لقطة متوسطة وحركة ترافلينغ يرقصان ويتفقان على النصب على "ترتران" من خلال اغواء "بايا" له للاستلاء على امواله.

21: لقطة قريبة تجمع بين أمير الجبل الأسود والأميرة بايا

(المحتالين)

يدخل "تارتاران" الى المسرح في لقطة عامة يطلب الأمير من "بايا" الذهاب بسرعة قبل ان يراها لتغير ثيابها بثياب عربية (شرقية مستوحاة من حكايات ألف ليلة وليلة)، ويذهب هو ليرحب "بتارتاران" ليدخلا معا الى صالة العاب القمار في لقطات بين العامة والمتوسطة ومع حركة للكاميرا بين ترافلينغ وبانورامية، يليه مشهد لمجموعة من الرجال يجلسون على طاولات القمار، في المسرح الكبير، مجموعة كبيرة منهم يرتدون لباس جزائري يبدو عليهم الرفاهية.

المشهد الذي يليه لامرأة في لقطة عامة تلبس لباس أبيض عربي تغطي شعرها ووجهها تقترب من طاولة "تارتاران" وتحاول الوصول اليه من بين الحشد الذي يقف وراءه، تجلس بجانبه في أول فرصة، ثم تكلمه بلكنه غريبة، في لقطة عامة وبزاوية تصوير عادية.

22: لقطة صدرية للأميرة بايا تحاول إغراء تارتارين

في المشهد الموالي وفي لقطة قريبة لأرجل المرأة و "تارتاران" من تحت المرأة لتداعبه بأرجلها في محاولة لإغوائه.

المشهد الذي بعده يجمع "تارتاران" والامير في منزل يغلب عليه الديكور العربي من سجاد واواني وغيرهما، يتكلمان حول الاميرة "بايا"، يدق الباب يفزع الامير و"تارتاران" لاستقبال الاميرة "بايا" ومساعدتها حيث تدخل الاميرة تلبس عباءة تخفي جسمها وكذلك تضع ستار يغطي وجهها لا يظهر منه الا عينيها.

في المشهد التالي يلتقي "تارتاران" بالأميرة "بايا" يقف بينهما امير الجبل الاسود ليساعدهما على ترجمة الحديث بينهما (على اساس ان الاميرة عربية لا تتكلم الفرنسية)، ثم لقطة متوسطة تجمع "تارتاران" والمرأة بينما يغادر الأمير ومساعدتها المرأة التي يبدو من مظهرها انها من الغجر.

المشهد الاخير اين يلتقي اخيرا "تارتران" والأميرة "بايا" لوحدهما، مشهد اقتراب "تارتاران" من الاميرة ينزل من عليها العباية لتظهر بلباس مثير تبتعد عنه لتستلقي على السرير.

23: لقطة متوسطة للأميرة على السرير

المقطع الثالث: رقص المرأة البوسعادية:

يبدأ المشهد بلقطة عامة "لترتاران" يرقص وهو جالس على الأريكة على رأسه عمامة وريشة، تقابله امرأة ترتدي لباس تقليدي محلي يعبر عن ثقافة المنطقة (لباس تقليدي بوسعادي مع اكسسوارات على الرأس وحلي فضية) ترقص وخلفها يجلس رجلان يعزفان لها، بعده مشهد قريب الى الكتفين للمرأة ترقص، ثم بانو من فوق الى تحت ثم ثابتة تصور رقصها بالبطن.

24: لقطة عامة لتارتاران يشاهد رقص المرأة البوسعادية.

يقطع هذا الرقص القبطان بربروس عند قدومه لتارتاران حيث يأمرهم بالتوقف، يفرح "تارتاران" بزائره كثيرا واثناء حديثهما يحذره القبطان "تارتران" من الاميرات المغربيات والشرقيين بصة عامة ويطلق صفة المخادعات عليهن، ويذكره بالمهمة التي جاء من اجلها ليبث فيه الحماس والشغف من جديد، ليقوم مسرعا للمغادرة واتمام مهمة الصيد.

المقطع الرابع: تارتاران مع الأسد:

يبدأ المشهد بوصول عربة تارتاران الى المدينة يسرع طفل صغير لفتح الباب وحمل الحقائب له، ينزل تارتاران ويبدأ بالتجول، ليتفاجأ بعدها بمشهد لأسد يقف امام مقهى في فمه مقلاة بلقطة عامة وزاوية تصوير عادية يضع فيها كل من يمر مالا، والمقهى مزدحم بالناس الذين يبدوا عليهم عدم الاستغراب من المشهد،

25: لقطة من مشهد وصول تارتاران إلى المدينة

26: لقطة عامة من مشهد تجول تارتاران في المدينة

يثير هذا غضبه ويظن ان الاسد يستغل من أجل التسلية، يذهب مسرعا ليأخذ المقلاة ويرميها على الارض مع حركة تتبع الكاميرا، ينزعج كل الحضور منه وفي لحظة يجتمعون حوله بالعصي ويقومون بضربه وشتمه، اللقطة العامة التي بعدها للأمير بلباس شرطي يأتي ليفرق الجمع، ويشرح له أهمية هذا الاسد وأنه رمز للاحترام والتوقير، حيث انه تابع لوالي صالح اسمه محمد بن عودة، يحترمه كل سكان المنطقة ويقدسونه.

وفي المشهد الموالي يقرر "تارتاران" مرافقة الأمير في رحلته نحو صيد الأسود.

27: لقطة عامة من مشهد الأسد أمام المقهى

28: لقطة قريبة للأسد في فمه مقلاة

29: لقطة من مشهد ضرب تارتاران من طرف سكان المنطقة.

المطلب الثالث: التحليل التضميني للمقاطع المختارة

العناصر الأساسية:

الديكور: يبدو جليا ان الفيلم صور في ديكور متنوع لمناطق مختلفة حيث صورت بعض مشاهده في مدينة تارسكون جنوب فرنسا، الجزائر (مدينة بوسعادة)...

كذلك تم الاعتماد على الطبيعة كديكور طبيعي فنجد: الصحراء، البحر، الريف الفرنسي، الجبال، الغابات...

بالإضافة الى الديكور الداخلي منزل تارتارين بفرنسا، منزل الامير والاميرة العربيان، المقهى، المسرح...

وسائل النقل: وسائل النقل في هذا الفيلم، هي وسائل بسيطة تتلاءم مع الفترة التي صور فيها الفيلم فنجد: السفينة، عربة تجرها احصنة، جمال، حمير.

البيانات الخطية: لم تتجاوز البيانات الخطية الجنريك الذي أبرز الطاقم التقني والفني المشارك في هذا الفيلم.

اللباس: تنوع اللباس في هذا الفيلم بين اللباس الاوروبي الغربي واللباس العربي الشرقي المستوحى من الحكايات والقصص العربية، بالإضافة الى اللباس الجزائري المحلي.

اللغة: استحوذت اللغة الفرنسية على الحوار في كل مشاهد الفيلم، باستثناء بعض الكلمات او الجمل التي نطقت بها الاميرة لإيهام تارتارين بانها تتكلم العربية وهي في الحقيقة كلمات واصوات لا معنى لها.

الإخراج: تنوعت اللقطات بين اللقطات العامة والمتوسطة وكذلك اللقطة الامريكية، والقريبة...، وأُستخدمت هذه اللقطات بما يخدم الفيلم والهدف منه ولإبراز بعض المواضيع عن غيرها والتركيز على أدوار الممثلين وشخصيتهم في الفيلم.

أما فيما يخص زوايا التصوير فقد اعتمد المخرج في اغلب المشاهد على الزاوية العادية تخللتها بعض المشاهد اين استخدم الزاوية الغاطسة وزاوية المحال وعكس المحال، بما يتوافق مع سياق الفيلم واحداثه، وتنوعت حركات الكاميرا التي كانت وظيفتها خلق حركية توحي بواقعية المشاهد.

الحوار: استخدم الحوار في معظم مشاهد الفيلم حمل الكثير منه دلالات ومعاني عديدة منه حوار "تارتاران" مع "امير الجبل الاسود" كذلك حواره مع "بربروس" قبطان السفينة...

الموسيقى والمؤثرات: وظف المخرج مزيج متنوع من الموسيقى بين الشرقية والمحلية التي تعبر عن خصوصية المكان، كذلك استخدام موسيقى تصويرية من اجل التعبير عن الحالة النفسية للشخصيات والاحداث وكذلك لملء فترات الصمت.

بالإضافة لاستخدام الضجيج خلال بعض المشاهد.

الفرع الأول: التحليل التضميني للمقطع الأول:

صورت هذه المدينة-أي مدينة بوسعادة – من خلال ما ظهر من المشاهد السابقة، كمدينة صحراوية قاحلة، لا حياة فيها فقط جبال وأرض قاسية وبعض البنايات المتآكلة المبنية باستخدام الطين.

وُظف أيضا العامل البشري هنا كخلفية وديكور طبيعي من خلال اللباس والانشطة التي يقومون بها، بالإضافة إلى الحيوانات مثل الجمال والحمير والأسود لتبدوا المنطقة كالأدغال الافريقية فهي مرتع للصيادين من كل مكان.

كذلك توظيف مشاهد للأطفال(حمالين) يحملون امتعة تارتاران وغيره من الاوروبيين، دلالة على التحقير وترسيخ مبدأ الاستعباد والتبعية المطلقة للمستعمر، كما هو الحال في كل الافلام الكولونيالية.

الفرع الثاني: التحليل التضميني للمقطع الثاني:

في هذا المقطع هناك الكثير من الدلالات التي تحمل تجاوزات عديدة مست بقيم اساسية للمجتمع الجزائري العربي والاسلامي على حد سواء فنجد:

الاستهزاء بالدين الإسلامي: عندما طلب الأمير مالا مقابل ان يتحول تارتران الى مسلم ليشتري له تذكرة، كذلك اعطاء المربية المال للسماح له بمعاشرة المرأة كحق لشراء للقران وكأن هذا الطقس من الطقوس الاسلامية.

التعد على اللغة العربية: وذلك من خلال التكلم بترهات وكلام غير مفهوم على انه لغة عربية في سبيل الاستهزاء والضحك، وان أردنا التفصيل في هذا المقطع نجد رمزيات كثيرة هدفها طمس وضرب الهوية الثقافية والدينية بل المقومات الاساسية للمجتمع الجزائري اللغة والدين الاسلامي.

تنميط صورة المرأة الجزائرية: وفي صورة اخرى نرى استخدام المرأة كرمزية للإغراء الجنسي، وكامرأة عاهرة وان تخفت في ثوب اميرة، فهذه المشاهد تعمل على تنميط صورة المرأة الجزائرية المتاحة جنسيا للمستعمر.

الفرع الثالث: التحليل التضميني للمقطع الثالث :

في هذا المقطع تم التركيز أكثر على تنميط صورة المرأة الجزائرية فنجد الرقص واللباس والإكسسوار كلها رمزيات لها دلالات مختلفة:

يعتبر الرقص الجزائري عنصرا ثقافيا غنيا يحمل دلالات متعددة، خاصة اذا تعلق الامر باستخدامها في الافلام الاستعمارية (الكولونيالية) سيميولوجيا، يمكن ان توفر فهما عميقا لكيفية تمثيل وادراك هذه الرقصات في سياقات مختلفة.

تستخدم عادة لتصوير الثقافة الجزائرية بطريقة مستشرقة، من خلال تبسيطها واظهار الرقص كعنصر من عناصر "الآخر" الغريب والمثير للفضول، مما يعزز الصور النمطية والتصورات المسبقة.

تجسيد فكرة المرأة متاحة جسديا للمستعمر حتى وان كان من خلال اباحية النظر الى جسمها وهي ترقص وكأنها وسيلة للإغراء الجنسي، كما ان فكرة المرأة الجزائرية لا تظهر الا في مشهد رقص أو في دار بغاء يلخص الصورة النمطية التي وضعت من أجلها وهي أنها امرأة "عاهر".

التركيز على فكرة ان العرب والمشارقة لا يمكن الوثوق بهم من خلال كلام "بربروس" قبطان السفينة، او من خلال قصة "تارتاران" مع "الامير وبايا" حتى وان كانوا أمراء ومن الطبقة الغنية.

تجسيد الاستعلاء ومبدأ الاستعباد والتبعية حيث نرى في المشهد اين كان "تارتاران" يضع ريشة على رأسه مثل الملوك والسلاطين وطفل صغير يحمل سعف النخلة ليهش بها عليه... وكلها رمزيات تدل على ذلك.

الفرع الرابع: التحليل التضميني للمقطع الرابع:

يمكن ان نختصر المقطع الرابع في هذه الرمزيات ودلالتها السيميولوجية:

ان المشهد الذي يظهر فيه الأسد ممسكا بمقلاة بفمه يحمل ابعادا ودلالات سيميولوجية مختلفة وان ارتبط بالسياق الاستعماري يمكن ان تكون محملة بدلالات ورموز لها دلالات تتعلق بالسلطة والقوة والهيمنة والسيطرة والاستسلام.

في غالب الاحيان يكون الاسد رمزا للقوة والهيمنة ووجوده بهذه الطريقة على غير عادته قد يوحي الى دلالات اخرى:

بالنسبة للمستعمِر: فقد يكون رمزا للقوة والسيطرة التي يمارسها مع التأكيد على التفوق العسكري والثقافي له، ووجود المقلاة في فم الاسد اشارة الى الثقافة والايديولوجية الاستعمارية المفروضة على هذه الشعوب.

بالنسبة للمستعمَر: قد يمثل الاسد الشعوب المضطهدة، حيث يظهر في وضع غير تقليدي مما يشير الى فقدانه لهويته او التحول الثقافي المفروض عليه مما ادى الى تشويه وتغيير طبيعتهم وثقافتهم الاصلية.

كما يمكن اعتبار المشهد مشهدا ساخرا عن الطريقة التي يحاول فيها المستعمِر ترويض او "تحضير" الشعوب المستعمَرة مما يجعلهم يقومون بأشياء لا تتناسب مع طبيعتهم، فالاسد حيوان متوحش بري والقدرة على ترويضه تعكس قوة المستعمِر في السيطرة على هذه الشعوب وتغييرهم الى حالة غير الحالة التي كانوا عليها.

قد يعلق المشهد ايضا على التأثيرات المعقدة للثقافة والدين على الفرد، مما يعكس غرابة هذه المعتقدات وكيف تؤثر وتقيد هذا الفرد (المستعمَر) هذا من خلال مشهد معرفة ان الاسد هو تميمة او رمز تابع لوالي صالح حسب معتقدات سكان المنطقة.

الايمان بالأولياء الصالحين وتقديسهم من باب الجهل والرجعية الفكرية وذلك بجعل الاسد كتابع لوالي صالح وتقديسه.

أما الدلالات التي يحملها مشهد تجمع الناس حول "ترتاران" وضربه فقط لأنه رمى المقلاة من فم الأسد فهو اشارة للتغيير والعمل الذي تقوم به فرنسا من اجل تحضر هذه الشعوب، اما رد فعل الناس فيمثل المقاومة العنيفة و"الهمجية"، فالجزائري هو انسان عدواني وعنيف ورافض للتغيير والتحضر.

المطلب الرابع: نتائج التحليل:

1/ قدم الفيلم تصورًا للجزائر على أنها بيئة صحراوية قاحلة، خالية من علامات الحياة، تتكون فقط من الجبال ومشاهد طبيعية إفريقية قاسية، تحمل البيئة الصحراوية دلالات عميقة تتجاوز مجرد الإطار الجغرافي لتصبح رمزًا يعبر عن عدة مفاهيم، غالبًا ما تُستخدم الصحراء لتمثيل الفراغ، العزلة، وأحيانًا الجمال الخام والطبيعة الغامضة للأراضي "غير المستكشفة" من وجهة نظر استعمارية، هذه الدلالات تسهم في تعزيز النظرة الاستشراقية التي تصور العالم العربي وإفريقيا كمساحات شاسعة من الأرض الخالية تنتظر "التحضير" و"الاكتشاف" من قبل الغرب.

2/ استغل المخرج الأهالي كديكور طبيعي وخلفية غرائبية طريفة للفيلم، بالإضافة لاستخدام عنصر الحيوانات مثل الجمال والحمير والاسود... هذا الاستغلال للأهالي كديكور طبيعي وخلفية في الفيلم يحمل دلالات عميقة تعكس نظرة توظيفية للإنسان والمجتمعات المحلية، حيث يُنظر إليهم كعناصر جمالية تضفي أصالة وغرابة على العمل السينمائي دون الاعتراف بقيمتهم الثقافية والاجتماعية الحقيقية، هذا الأسلوب يمكن أن يساهم في تعزيز الصور النمطية والتصورات المبسطة عن الثقافات، متجاهلاً تعقيداتها وتفردها، واستغلال الثقافات "الأخرى" كأدوات للزينة والتسلية، مما يقلل من شأن التجارب الإنسانية والهويات الثقافية للأهالي.

كما ان استخدام الحيوانات في الأفلام، مثل الجمال، الحمير، والأسود، يمكن أن يحمل دلالات متعددة تعكس جوانب من الثقافة والبيئة التي يُعرض من خلالها، في سياق الأفلام التي تتناول المجتمعات العربية أو الأفريقية. ويُستخدم هذا العنصر لتأكيد الصور النمطية حول "البدائية" أو "الطبيعية" المفرطة لهذه المجتمعات، معززًا التصورات التي تُظهر هذه البلدان كأماكن مليئة بالمغامرات والغموض.

3/ الفيلم يعكس مفهوم الاستعلاء والاستحقاق الذي يتمتع به الفرنسيون في مقابل التقليل من شأن الجزائريين، هذا التمثيل يحمل دلالات تعكس النظريات الاستعمارية التي تبرر الهيمنة والسيطرة على الشعوب الأخرى من خلال تصويرها كأقل قيمة وأهمية.

4/ الاستهزاء بالدين الاسلامي ومبادئه وباللغة العربية وتدنيسها، مما يمثل اعتداءً على الهوية الثقافية والدينية، بل والأسس الجوهرية للمجتمع الجزائري.

هذا التصوير يبرز محاولة تقويض القيم والعادات التي تشكل نسيج المجتمع الجزائري، ويشير إلى الأثر العميق للاستعمار في محاولة إزالة أو تشويه الهوية الثقافية والدينية للشعوب المستعمرة.

تسليط الضوء على كيفية استخدام السلطة والهيمنة لفرض رؤية معينة تهمش وتستهين بالثقافات والديانات الأخرى، مما يستدعي الحاجة للوعي والتحصين ضد هذه التأثيرات والعمل على استعادة وتقدير الهوية الثقافية والدينية.

5/ تقديم المخرج للمرأة الجزائرية والعربية على أنها شخصية لعوب ومتاحة جنسيًا بسهولة، والرجل كشخصية رجعية ومتسمة بالعنف، هذا النهج في استخدام الرموز والعلامات لتعزيز الصور النمطية السلبية يحمل دلالات عميقة حول كيفية تصور وتمثيل الهويات الثقافية والجندرية في الأعمال السينمائية. تسهم هذه التصويرات في تعميق وتوطيد الأفكار المسبقة والتحيزات ضد المرأة الجزائرية والجزائريين عمومًا، بما يؤثر سلبًا على التقدير والفهم المتبادل بين الثقافات المختلفة.

6/ تقديم "العربي" على أنه شخص لا يمكن الوثوق به ويسعى وراء المكاسب المادية حتى على حساب مبادئه وإن كان امير، تعكس تعميق الصور النمطية وتأصيل فكرة الخيانة والطمع كخصائص ملازمة للشخصيات العربية، هذا التصوير يسهم في نشر رؤية مشوهة تقلل من قيمة وكرامة العرب، وتصورهم كأفراد يفتقرون إلى النزاهة والأمانة، تعزز هذه الدلالات من الأفكار الاستعمارية التي تبرر الهيمنة والتدخل في شؤون الشعوب الأخرى بحجة النقص أو الدونية في القيم والأخلاق.

7/ تشويه الثقافة الجزائرية في السينما الاستعمارية من خلال السخرية منها وتقديمها كثقافة رجعية يحمل دلالات عن محاولة للتقليل من شأنها وتصوير الثقافة الأوروبية بأنها الأكثر تقدمًا ورقيًا..

8/ عرض الفيلم للشخصية الجزائرية كفرد بدائي، غير متحضر، عدواني، وعنيف، بالإضافة إلى تصويره كشخصية رافضة للتغيير والتطور في بعض المشاهد، وكإنسان ضعيف وتابع في مشاهد أخرى، يحمل دلالات تعزز من الصور النمطية السلبية. هذه التصويرات تسهم في نقل رؤية مشوهة تعكس أفكارًا استعمارية وتفوقيه.

9/ توظيف عنصر الغرائبية كأداة استعمارية، من خلال التركيز على ابراز "الآخر" كمختلف جوهريا وأدنى قيمة، مما يبرر الهيمنة الثقافية والسياسة الاستعمارية.

10/ استخدام التمثيل الجنسي وربطه بالسلطة من خلال تصوير المرأة بطريقة جنسية يمكن ان يعكس ديناميكيات السلطة الجنسية والثقافية في السياق الاستعماري، حيث يُنظر الى نساء المستعمرات كأجساد متاحة لرغبات المستعمِر.

11/ التصوير السلبي والنمطي في الفيلم يعمل ايضا على التأثير على تصورات الذات والهوية للجزائريين سواء من خلال التأثير الداخلي او من خلال كيفية رؤيتهم من قبل الآخر.

12/ على الرغم من التصوير السلبي والاهداف الاساسية والايديولوجية للفيلم الا انه تظهر عناصر في الفيلم يمكن تفسيرها كأشكال من المقاومة كذلك بعض الرموز والدلالات التي تعكس الزخم والثراء وقوة الثقافة الجزائرية واصالتها وتاريخ المنطقة العريق.

المبحث الثالث: التحليل السيميولوجي لفيلم: بيبي لو موكو "Pépé le Moko"

المطلب الأول: تقديم فيلم: **بيبي لو موكو "Pépé le Moko"**

الفرع الأول: *البطاقة الفنية للمخرج*

الفرع الثاني: *البطاقة الفنية للفيلم*

الفرع الثالث: *ملخص الفيلم*

المطلب الثاني: التحليل التعييني للمقاطع المختارة

الفرع الأول: *التقطيع التقني*

الفرع الثاني: *القراءة التعيينية.*

المطلب الثالث: التحليل التضميني للمقاطع المختارة

الفرع الأول: *التحليل التضميني للمقطع الأول*

الفرع الثاني: *التحليل التضميني للمقطع الثاني*

الفرع الثالث: *التحليل التضميني للمقطع الثالث*

الفرع الرابع: *التحليل التضميني للمقطع الرابع.*

المطلب الرابع: نتائج التحليل.

المبحث الثالث: التحليل السيميولوجي لفيلم: بيبي لو موكو "Pépé le Moko"

المطلب الأول: تقديم فيلم: بيبي لو موكو "Pépé le Moko"

الفرع الأول: البطاقة الفنية للمخرج

جوليان دوفيفييه "Julien Duvivier" ولد في 8 أكتوبر 1896 بمدينة "ليل" في الشمال الفرنسي ودرس فيها ثم في باريس، توفي في 29 أكتوبر 1967، واحد من ابرز المخرجين الفرنسيين في السنوات ما بين 1930 –1960. (موسوعة اللغة العربية، 14:45، 22/08/2021).

ومن أبرز افلامه: بيبي لو موكو والفريق الرائع ...، كما حقق أفلاماً في الولايات المتحدة وبريطانيا. وكان «محسوبكم بكل شيطنة» آخر أفلامه (رصين،22/01/2022،19:02).

تلقى دوفيفييه تعليمه في كلية يسوعية بدأ حياته السينمائية عاملاً وممثلا على مسرح باريس، ثم مساعد لعدد من المخرجين (مثل مارسيل ليربيرو لويس فيولايد)، وكاتب سيناريو عرضي، قبل ان يتحول إلى الاخراج. (موسوعة اللغة العربية، مرجع سبق ذكره).

كان دوفيفييه أقل المخرجين الأربعة الذين بلغت الواقعية الشعرية بوجودهم ذروتها، اسمه ارتبط على الدوام بجون رينوار ومارسيل كارنيه وجونفيغ وبينما بقي اسم دوفيفييه أقل تناولاً بالرغم من النجاح الملفت الذي حققته أفلامه في حينها، بعد نجاحه هذا رحل دوفيفييه – مثل رينوار – إلى هوليوود لكنه واجه الكثير من العقبات في إنتاج أعماله كما يريد تماماً كما حدث مع رينوار، مع ذلك لم تخلف مسيرته في فرنسا بصمةً وتأثيراً أكبر من ذلك الذي فعلته في هوليوود (مشاهدات سينمائية، 22/01/2022، 19:30).

خلال الحرب العالمية الثانية، توجه دوفيفييه إلى الولايات المتحدة، حيث أخرج حكايات مانهاتن (1942)، واللحم والخيال (1943)، والمنتحل (1944)، بعد الحرب عاد إلى أوروبا، وأخرج وقتها عددًا من الأفلام الناجحة مثل آنا كارنينا البريطانية (1948)، Sous le ciel de Paris (1950) تحت سماء باريس، Le Petit Monde de Don Camilo (1951) (مشاهدات سينمائية، نفس المرجع).

30: صورة للمخرج جوليان دوفيفييه

الفرع الثاني: البطاقة الفنية للفيلم

31: بوستر فيلم بيبي لو موكو

مدة الفيلم: 01:35:08

نوع الفيلم: روائي/ جريمة / دراما / رومانسية

إخراج: جوليان دوفيفييه Julien duvivier

تاريخ الإنتاج: 1937

الممثلون:

"جان غابين Jean Gabin" في دور"بيبي لو موكو Pépé le Moko ".

"غابريال غابريو Gabriel Gabrio في دور "كارلوس Carlos".

"ساترني فابر Saturnin Fabre في دور "الجد Le Grand Père ".

"فرناند شاربي Fernand Charpin في دور " ريجي Régis"

"ليك غريدو Lucas Gridoux" في دور " سليمان Slimane"

التصوير: يوحي لنا في البداية ومن خلال الفيلم أن احداثه ومشاهده كلها صورت داخل القصبة (الحي العتيق) بمدينة الجزائر العاصمة، ولكن ما نراه في الفيلم حقيقة هو ديكور للقصبة بُني وصنع في الاستديو محاكاتا للحي الاصلي.

الفرع الثالث: ملخص الفيلم

فيلم بيبي لو موكو هي قصة مأخوذة عن رواية اقتبسها دوفيفييه مع هنري لابارت عن رواية الأخير من خلال هذه الحكاية يقدم دوفيفييه مثالاً من السهل تناوله والاستشهاد به عن الواقعية الشعرية، منهجها وعناصرها وأسباب تأثيرها، "جان غابان" والذي يلعب دور زعيم العصابة بيبي لو موكو نسبةً لبحارة مدينة تولون مجرمٌ فرنسيٌ ذائع الصيت يهرب من الشرطة مختبئاً في منطقة القصبة من العاصمة الجزائرية حيث تكوينها العمراني يجعلها أشبه بمتاهةٍ وحصن حديدي يحميه ورجاله من الوقوع في أيدي مطارديه الذين عليهم الآن أن يتخذوا مساراً جديداً في محاولتهم للإيقاع به.

البداية:

تبدأ أحداث الفيلم، في القصبة الجزائرية خلال سنوات الثلاثينيات، في ذلك الوقت كانت الجزائر محتلة من طرف فرنسا، وكانت في نظر الفرنسيين جزء لا يتجزأ من فرنسا، وقد استعمل سكان الجزائر الاصليين (الاهالي) في معظم مشاهد الفيلم كخلفية تملأ الشوارع، حتى ان شخصية التحري سليمان الذي من المفروض هو واحد من السكان الاصليين لعب دوره ممثل فرنسي.

صورت القصبة في هذا الفيلم على انها حي يجمع مختلف الأجناس من جزائريين، أفارقه، صينيين، وعرب... ومرتعا لكل الآفات والجرائم وأهل السوء، وبسبب تضاريسها الصعبة التي تشبه المتاهة الامر الذي صعب من أمر الشرطة للوصول اليها.

تبدأ القصة بهروب واحد من أخطر زعماء العصابات "بيبي لو موكو" المجرم الفرنسي الخطير، ليختار القصبة ملجأ له تلك المتاهة من الأزقة والفخاخ، حيث تريد السلطات الفرنسية أن تقبض عليه، وتقرر الدخول الى المنطقة، لتجد انه من المستحيل التوغل فيها لذلك تقرر ان تستدرجه خارج الحي العتيق، وتكون هذه مهمة التحري سليمان.

فتكون الخطة من خلال جره الى الخارج باستخدام المرأة التي أحبها فيما بعد "بيبي لو موكو"، وهي سائحة فرنسية تدعى "غابي" تزور الجزائر فيقع في هواها، هذه العلاقة التي تثير غيرة عشيقته الأولى "ايناس".

حبه لغابي جعله يحن لباريس المدينة التي ترعرع فيها، ليجد نفسه تواقا للخروج من القصبة والبحث عن حريته، ومن اجل ذلك يجب عليه النزول الى الميناء الذي تطل عليه القصبة.

النهاية:

وها هو الحب ينادي "بيبي" الى البعيد، وليس عليه إلا النزول الى الميناء واللحاق بمحبوبته التي ستغادر الجزائر الى باريس، وما لا يعلمه "بيبي" ان كل هذا هو كمين نصبه له "سليمان"، وما كان لينجح لولا خيانة "ايناس" التي أخبرت التحري بخبر خروجه من القصبة، لتمنعه من هجرها والذهاب لغيرها.

بعد توجه "بيبي" الى الميناء يجد الشرطة في انتظاره للامساك به، وبهذا نجح "سليمان" اخيرا في الإيقاع به، ولا يجد أمامه سوى أن ينتحر امام سياج الميناء نفسه، على بعد خطوات من انطلاقه نحو البعيد.

المطلب الثاني: التحليل التعييني للمقاطع المختارة

الفرع الأول: التقطيع التقني

جزأ الباحث هذا الفيلم الى مقاطع على حسب تتابع أحداث الفيلم وبما يحقق اهداف الدراسة ومنه فقد تم تقسيم الفيلم الى 5 مقاطع تشترك كلها في تضمنها صور عن الجزائري كالآتي:

المقطع الأول: داخل مكتب الشرطة:

في هذا المقطع صورت احداثه في فضاء يجمع بين الداخلي والخارجي، اما الداخلي: (مكتب رئيس الشرطة)، اين بدأ المشهد بخارطة حي القصبة، والخارجي: عندما انطلقت الكاميرا تجول وتصور حي القصبة بداية بمشهد عام للحي من بعيد يطل على الميناء وصولا الى الازقة الضيقة للحي وابواب واسطح المنازل، هذا المقطع كان عبارة عن تعريف بطوبولوجيا حي القصبة وساكنيه.

المقطع الثاني: مطاردة "بيبي" داخل القصبة ولقاءه مع"غابي":

في هذا المقطع تتم مطاردة بيبي داخل حي القصبة، اين يرى المشاهد التعاون بين قاطنيه للتستر ولحماية بيبي ورجاله من افراد الشرطة.

المقطع الثالث: ريجي في مكتب الشرطة:

"ريجي" هو مخبر جزائري يعمل مع الشرطة الفرنسية وواحد من قاطني حي القصبة، نشاهد في هذا المقطع كيف يحاول استغلال صداقته بـ "بيرو" أحد رجال "بيبي" من اجل الايقاع بهذا الاخير، هذه الخطة التي يحاول اقناع رئيس الشرطة بها اين ينجح اخيرا في كسب موافقته.

المقطع الرابع: الحنين الى الوطن:

في هذا المقطع يظهر جليا تأثر بيبي بعد لقاءه بغابي التي حركة شعور حنينه الى باريس وطنه، حيث يظهر في المشاهد اين كان يجلس على حافة الشرفة يتأمل البحر والقوارب المتوجهة من والى الجزائر وفرنسا، ثم غضبه من "ايناس" الغجرية الجزائرية التي تذكره دائما بسجنه داخل القصبة.

المقطع الخامس: الخيانة

هذا المقطع تم تقسيمه الى ثلاثة اجزاء، الاول يصور العلاقة بين "بيبي" و "ريجي" وخيانة هذا الاخير لصديقه "بيرو" من اجل المال، وكيف كانت نهايته.

الجزء الثاني يتحدث عن علاقة "بيبي" بـ "العربي" وتورط هذا الاخير في مؤامرة للإطاحة به، كما يصف لنا شخص العربي وشخصيته.

الجزء الثالث هو ايضا تضمن مشاهد خيانة حبيبته "ايناس" وكيف كانت سبب في نجاح المفتش "سليمان" بالقبض عليه اخيرا، وكيف كانت نهاية "بيبي" الذي تعرض للخيانة من طرف الجميع.

المقطع الأول: في مكتب الشرطة:

رقم اللقطة	وصف اللقطة	الحركة داخل اللقطة	المدة (بالثواني)	سلّم اللقطات	حركات الكاميرا	زوايا التصوير	شريط الصوت داخلي On ● خارجي Off ○		
							الحوار	الموسيقى	المؤثّرات
1	خريطة القصبة	ـــــ	11ثا	ل ع	ث	←	لم نكن ننتظر منك الذهاب خلف بيبي والنتيجة ماذا؟ بيبي مزال هاربا الجزائر ليست بيغال...	ـــــ	ـــــ
2	الانتقال من الخريطة الى مجموعة المحققين والشرطة الفرنسية مع التحري سليمان داخل مكتب الشرطة. (لقطة عامة لستة اشخاص في	حركة الممثلين ذهابا وايابا	21ثا	ل ع	←	←	* في بيغال سيكون خلف القضبان لوقت طويل. *ستفكر بشيء مختلف اذا فهمت الموقف. * رجالنا في باريس لا يفهمون لماذا موكو لا يمكن الامساك به. * رجالك مضحكون.	ـــــ	ـــــ

	وضعيات مختلفة .)					* لا يمكنك الاستمرار اكثر. * القبض على بيبي في مكان مثل القصبه ليس عملا سهلا يحتاج للوقت.			
3	لقطة تجمع بين شخصين من عناصر الشرطة، الاول في مقدمة الكادر جالس والثاني في الخلف يجلس على اريكة.	استدارت الشخص الاول للخلف في اتجاه الشخص الثاني	9ث	ل.خ	ث	←	* الوقت. * لقد افلت منك لسنتين. * وكلفنا هذا خمس محققين. * ثمن باهض على شيء قليل.	—	—
4	لقطة لشخصين من عناصر الشرطة الاول في مقدمة الكادر والثاني في الخلف واقفين.	تحرك الشخص من اليسار الى اليمين في اتجاه الشخص الجالس	4ث	ل.م ت	→	←	صحيح لكن لا تنسى انه وصل الى هنا بعد يوم من عملية بنك تولون هل نسيت؟	—	—
5	لقطة مركّزة ومتوسطة لشخصين متقابلين الاول جالس والثاني واقف.	———	7ث	ل. ص	ث	<>	* بالطبع الاسلحة الالية، ومطاردة السيارات واثنان مليون التي ضاعت. * هذا ما كان عليك اعتراضه.	—	●
6	لقطة متوسطة تجمع بين ثلاثة اشخاص متقابلين المدير الذي يفتح الباب ويتقدم الى المحقق	فتح الباب من طرف المدير ودخول المكتب ثم التقدم الى	9ث	ل.م	ت ↓	←	* الشرطة الدولية منظمة جدا. * مرحبا سيدي المدير هذا المحقق "جونفيير" من باريس.	—	—

	لمصافحته، وشخص اخر يعرفهما على بعض.	المحقق لمصافحته والتعرف عليه. ووقوف المحقق من مكانه لمصافحة المدير.					* اعرف هذا، تابعوا. * كنت اشرح فشلنا في امساك "بيبي".		
7	لقطة متوسطة لمدير الشرطة وراء مكتبه، ثم جلوسه على كرسيه.	توجه مدير الشرطة نحو مكتبه والجلوس.	6ث	ل.م	ث	←	* هناك سبب واحد لا أفهمه من قدومك من باريس. * القصبة * كما قلت بالضبط.	——	●
8	لقطة مقربه حتى الصدر للمحقق.	جلوس المحقق وهو يتكلم.	4ث	ل. ص	ث	←	* المحقق وهو يجلس: سأذهب الى هناك غدا، لرؤية كيف المخطط.	——	● ——
9	لقطة متوسطة للشرطي وهو يتحدث مع المحقق ثم يتوجه معه الى الخريطة.	الشرطي يتوجه الى المحقق ثم الى الخريطة.	6ث	ل.م	→	←	*كيف المخطط؟ تعبير مضحك القصبة مثل المتاهة.	——	● ○

10	صورة للمحقق في الخلف وهو يقف ليلحق بالشرطي الذي يتقدمه لتوجيهيه الى الخريطة.	وقوف المحقق والتحاقه بالشرطي	5ث	ل.م	ت ↑	←┐	* تعال لأريك ... *تستطيع ان تقول بيبي دخل متاهة..	—	● ——

11	صورة مقربة لخريطة القصبة	———	3ث	ل.م	ث	←	من الهواء الطلق مقاطعة معروفة مثل "القصبة"...	———	○
12	صورة عامة لمحيط حي القصبة والبنايات من بعيد.	———	8ث	ل.ع	→	←	تشبه تلال النمل سلم شاسع له شرفة تهبط الى البحر وبين هذه المدرجات.....	———	○
13	صورة عامة مقربة لسطوح لسطوح البنيايات والأزقة	———	4ث	ل.ع	ب ↑	←	الشوارع مظلمة متعرجة مثل كثيرا من المنزلقات..	———	○
14	صورة مقربة أكثر من فوق للشوارع والأزقة	———	8ث	ل.ع	ب ↓	↙	المتقاطعات، الجسور المنحنيات الداخلة والخارجة، لتشكل خليط من المتاهات	———	○

15	صورة لزقاق يظم دكان لبيع الخضر، رجل يجلس على كرسي يمين الكادر وراءه اطفال يلعبون و شخصين يجلسان ويلعبان الطاولة احدهما شرطي، امرة وسط الكادر ترتدي "الحايك و العجار" تمشي، خلفها رجل يمشي ايضا.	حركة الاطفال وهم يلعبون، حركة المرأة والرجل يمشيان، حركة الرجلان يلعبان الطاولة.	2ث	ل.ع	ث	←	بعضها ضيق،..	موسيقة ايقاعية	○
16	صورة اخرى لزقاق ضيق به طفلان صغيران يلعبان وينزلان السلم.	حركة لعب ونزول الطفلين	2ث	ل.ع	ث	←	بعضها متراس.....	موسيقة ايقاعية	○
17	صورة قريبة لدرج السلم بعضها مكسورة تنزل من عليه امرأة ترتدي "حايك" (تظهر أرجلها فقط)	حركة المرأة وهي تنزل.	2ث	ل.ق	ث	←	أينما تنظر..	موسيقة ايقاعية	○
18	صورة لدرج السلم يصعد منه رجل، ثم ينزل من الدرج المقابل، قمامة وقط يحمل شيء منها ويهرب.	حركة الرجل في الصعود والنزول. حركة القط وهو يهرب	6ث	ل.ق	ب →	←	تتسلق سلالم حادة كالمرتفعات، أو تهبط في الظلام الدامس، أروقة منزلقة رطبة	موسيقة ايقاعية	○

19	صورة قريبة لأبواب المنازل	ـــــــ	3ث	ل.ق	ب ↓	←	غارقة في القمل.	موسيقة ايقاعية	○
20	صورة لمقهى مزدحم بالرجال يرتدون ملابس تقليدية (القندورة، الشاش، الشاشية...)	حركة الرجال وهو يلعبون داخل المقهى، ويشربون القهوة والشاي...	5ث	ل.ق	ث	←	مقاهي مزدحمة ظلماء..	موسيقة ايقاعية	○
21	صورة لزقاق فارغ يظهر فيه سلم وابواب المنازل	ـــــــ	2ث	ل.ع	ث	←	شوارع داكنة صامتة بأسماء غريبة..	موسيقة ايقاعية	○
22	صور للافتات تحمل أسماء شوارع. شارع l'impuissance شارع سوم سوم شارع فندق العسل فندق رجل مع لؤلؤة.	ـــــــ	5ث	ل. ق	ث	←	ـــــــ	موسيقة ايقاعية	○

23	صورة قريبة لزقاق مكتظ بالسكان من مختلف الجنسيات وبألبسة مختلفة، (صورة قريبة من الناس ومن أرجلهم وحركة المشي	حركة الناس وهي تمشي.	6ث	ل.ق	ترافلينغ مصاحب	←	السكان اربعون ألف في منطقة تتسع لعشرة ألاف من كل أنحاء العالم..	موسيقة ايقاعية	○
24	صورة مقربة لباب عليه لافتة مكتوب عليها:maison " honnête" (منزل شريف)، يفتح الباب يخرج منه رجل ملتحي يرتدي قندورة وبرنوس ابيض ويضع عمامة ، ومعه رجل أخر يخرجان من المنزل ويغلقان الباب.	حركة فتح الباب وخروج الرجلين وغلقهما للباب.	7ث	ل.ص	ب → + Zoom out	←	العديد ينحدر من اصول بربرية، تقلديين وصارمين، لكن ذلك لغز لنا..	موسيقة ايقاعية	○
25	صورة مقربة لمجموعة من الرجال في حالة حركة يرتدون ملابس تقليدية قبائلية: (قندورة، شاشية، طربوش)	حركة الرجال وهم يمشون.	2ث	ل.ص	ث	←	القبايل	موسيقة ايقاعية	○

26	صورة لشخصين صينيين أحدهما يصنع الحلوى (أو في يده حلوى)	حركة الرجل وهو يحرك الحلوى بين يديه	2ث	ل.ص	ث	←	الصينيين	موسيقة ايقاعية	○
27	صورة لنساء يرتدون ملابس غجرية، احدى النساء تحمل صغيرها	حركة المرأة تهز صغيرها لينام	2ث	ل.ص	ث	←	الغجر	موسيقة ايقاعية	○
28	صورة لأشخاص متقابلين على السلم بعضهم يصعد وآخرون ينزلون منه، يرتدون ملابس عادية وامرأة بينهم تلبس الحايك.	حركة صعود ونزول الناس	3ث	ل. قريبة	ترافلينغ مصاحب	↖	المشردين	موسيقة ايقاعية	○
29	صورة قريبة لشخص يجلس يقابله شخص واقف (يظهر جزء خلفي منه فقط) يتحدث معه.	حركة الناس خلف الرجلين	2ث	ل.ص	ث	<>	المسلمين	موسيقة ايقاعية	○
30	صورة قريبة لرجل يضع وردة في فمه مع لباس رث ينظر في الاتجاه المقابل، خلفه بائع وامرأة ترتدي	حركة الرجل وهو يلعب بالوردة بفمه، حركة البائع والمرأة	2ث	ل.ص	ث	←	المالطيين	موسيقة ايقاعية	○

	"حايك"	خلف الرجل							
31	اشخاص سود يصعدون السلم	حركة الرجال يصعدون السلم	3ث	ل.خ	ب →	←	زنوج	موسيقة ايقاعية	○
32	صورة قريبة للصدر لثلاث رجال يرتدون بدل كلاسيكية متقابلين ويتناقشون فيما بينهم.	حركة يد الرجل على صدر الشخص المقابل له، وهو يناقشه	3ث	ل.ص	ث	←	الصقليين، الإسبان	موسيقة ايقاعية	○
33	صورة لنساء واقفات في الزقاق يجذبن الرجال المارون بجانبهم اليهن	حركة النساء وهن يجذبن الرجال اليهن وهن يضحكن، حركة الرجال يمشون.	2ث	ل.خ	ترافلينغ مصاحب	←	فتيات من كل الامم والاشكال والاحجام.	موسيقة ايقاعية	○
34	صورة متوسطة لامرأة واقفة على الدرج تحمل تفاحة في يدها ومتكئة على الجدار، واخرى	المرأة تأكل	1ث	ل.ص	ث	←	الطويلة	موسيقة ايقاعية	○

	جالسة تقرأ الجريدة.								
35	صورة امرأة واقفة امام باب المنزل وتنادي على شخص	حركة المرأة وهي تشير بيدها لشخص ما	1ث	ل.م	ث	←	القصيرة	موسيقة ايقاعية	○
36	صورة لمرأة مسنة تلبس ملابس غير محتشمة جالسة على الدرج.	حركة المرأة برأسها وهي تتحدث لشخص ما واقف	1ث	ل.ص	ث	←	المسنة	موسيقة ايقاعية	○
37	صورة غاطسة لصدر إمرة وهي تعدل ملابسها	حركة المرأة تعدل ملابسها	1ث	ل.ص	ث	←	عديمة الشكل، صدر مشحم لا يجرؤ أحد على المساس بها.	موسيقة ايقاعية	○
38	صورة لسطوح المنازل من أعلى	———	10ث	ل.م	ب ↓ + ←	←	المنازل بها ساحات خارجية كأنها زنازين بلا أسقف. لها صدى الاباء، متصلة متشابكة بوسيلة الشرف العلوية، انه نطاق حصري للنساء لكن الاوربيون منفتحون، انه يشكلون تنوع للمدينة	موسيقة ايقاعية	———

							خطوة بخطوة، ...		
39	صورة من أعلى، عامة للحي يطل على البحر	ـــــــ	6ث	ل.ع	ب ⟶	↙	بما يمتد حتى البحر.. تلون، حيوية، تنوع الأوجه، الصخب، لا يوجد واحد في القصبة بل المئات والألاف...	موسيقة ايقاعية	ـــــــ
40	العودة الى الخارطة، داخل مكتب المفتش، ثم الانتقال الى المفتش	ـــــــ	5ث	مقربة/ صدرية	zoom out، ثم ت ⟵	⟵	المفتش: وهذه المتاهة المتشابكة هي ما يسميه "بيبي" موطنه.	ـــــــ	ـــــــ
41	دخول المفتش سليمان (الجزائري) الى المكتب، ثم جلوسه		7ث	ل ق الى الركبتين	ث	⟵	المفتش: لديه جواسيس على كل سطح، الأبواب تفتح وتغلق، ولا أحد يعرف لماذا؟ الاسلحة تنطلق بنفسها، بالنسبه له اصدقاء وبالنسبه لنا اعداء. اسأل المفتش سليمان.	ـــــــ	ـــــــ

42	وقوف سليمان وتوجهه نحو المفتشين الفرنسيين.	تحرك سليمان نحو المفتشين الفرنسيين.	10ث	مقربة الى الركبتين	ب ←	←	ابن الشيطان يعمل مع ابناء العفاريت. لي موكو أمير النهب والسلب ب 15 ادانة و 33 سرقة علانية في وضح النهار، وسقوط مصرفيين. السرقات؟ لا نملك اصابع كافية في هذه الغرفة لحسابها، كيف لا يمكن الاعجاب به؟ صبي جيد كهذا يضع قلبه بين كفيه، سريع الابتسام للأصدقاء، وكذلك خنجره للأعداء، شخصية جذابة.	ـــــ	ـــــ

المقطع الثاني: مطاردة "بيبي" داخل القصبة ولقاءه مع"غابي":

رقم اللقطة	وصف اللقطة	الحركة داخل اللقطة	المدة (بالثواني)	سلّم اللقطات	حركات الكاميرا	زوايا التصوير	شريط الصوت داخلي On ● خارجي Off ○		
							الحوار	الموسيقى	المؤثّرات
1	لقطة لدار بغاء يجلس على المدخل مرأتين احداهما مسنة والاخرى شابة متكئة على الجدار، وبجانبهما رجل(العربي)، ثم خروج رجلين فرنسيين ثملين من البحارة تتبعهما مرأتان، يودعان الجميع ويرحلا.	كلام العربي مع الشابة، خروج البحارين من البيت، وقوف العربي.	6ثا	ل ع	ث	←	كلام غير مفهوم من العربي الى الشابه. البحارة: باي باي الشابه: باي باي كوموندو	موسيقى عاصمية	——
2	مشهد للعربي يصفر لتنبيه النساء بوجود الشرطة، نساء متزينات يقفن على الابواب	هرولتتت العربي	4 ث	ل ع	ب→	←	*صفير العربي و نداءه: بوليس بوليس	//	——

	يدخلنا مسرعات ويغلقنا الابواب.								
3	يصل العربي الى مقهى وهو ينادي، يقوم كل من في القهوى مسرعين. يقترب منه "ريجي" يمسك به ومن خلال ايماءاته يسأله ويجيبه العربي بصوت خافت.	هرب الرجال من القهوى.	4ث	ل ع	ث + ز د	←	العربي: بوليس بوليس	//	——
4	مشهد لايناس (حبيبة بيبي الغجرية)، مستلقية في شرفة غرفتها تقوم مسرعة بعد سماعها طرق الباب.	وقوف ايناس وفتحها الباب دخول ريجي للغرفة يمسح عرق جبينه من التوتر.	14ث	ل ع + م	ث + ز د	←	ايناس: بيبي؟ ريجي: لا ريجي، افتحي الباب، اين بيبي يجب ان نحذره، فرقة من الشرطة مثل موكب زفاف يبحث عن عريس. ايناس: بهذه السرعة! ريجي: هل كنت تتوقعين قدومهم؟ ايناس: هذا يتعلق بسرقة المجوهرات. سأذهب لتحذيره. ريجي: اين هو؟		طرق الباب

5	ايناس مسرعة ترتدي حذاءها.	تحرك ايناس نحو الاريكة لتتدي حذاءها	2ث	م الى الركبتين	ث	←	ايناس: في امان عند الجد.	ايقاعية	ـــــ
6	ريجي يهم بالرحيل يفتح الباب للخروج ثم ينظر لايناس.	تحرك ريجي	9ث	ل ص	ث	←	ريجي: اوه الحمد لله كنت قلقا ان اراه مكبلا مثل مجرم صغير.	//	ـــــ
7	مشهد لرجلين يجلسان على زاوية الطريق، يلبسان لباس رث، ويدخنان، يقترب منهما شرطي ليسألهما عن بيبي.	ينظران الى بعض ثم يبتسمان ابتسامة خبيثة.	5ث	ل ق	ث	←	الشرطي: هل تعرف بيبي؟ الرجل: انا؟ لا لا اعرفه.	موسيقى "كمان"	ـــــ
8	مشهد يجمع بين المفتش سليمان والمرأة الفرنسية بعدما علا صوت إطلاق النار بين الشرطة ورجال "بيبي"، يسحبها الى داخل منزل امرأة جزائرية "عائشة"	سحب سليمان للمرأة الفرنسية	6ث	ل ق	ث	<>	غابي: الا يضايقك الصوت سيدتي؟ عائشة: اعتدت عليه. غابي: منذ متى يلاحقونه؟ سليمان: سنتين	//	صوت إطلاق النار
9	سليمان يجلس مقابلا للمرأتين.	ـــــ	6ث	ل م	ث	←	غابي: الشرطة غبية جدا! سليمان: اليس كذلك! بالطبع خاصة اليوم.	//	ـــــ

								غابي: اين يعيش؟		
10	مشهد يجمع المرأتين	ـــــــ	5ث	ل ص	ث	←		عائشة: في الطرف المقابل وأحيانا على أطراف القلب، اين توجد امرأته، هنا هو القايد. غابي: القايد! سليمان: تقصد الزعيم، والمفضله له هي ايناس، الغجرية عائشة: لا تقل هذا بصوت عال.	//	ـــــ
11	سليمان يتحدث للمرأتين	ـــــــ	5ث	ل ص	ث	←		عندما يقتل ستكون هناك ثلاثة الاف ارملة في جنازته.	//	ـــــ
12	مشهد دخول بيبي الى منزل عائشة والنظر الى المرأة الفرنسية باهتمام.	حركة بيبي يطلب من عائشة ان تربط جرحه	7ث	ل م	ث	<>		بيبي: اربطي جرحي	//	ـــــ
13	مشهد للمرأة الفرنسية تنظر لبيبي باهتمام.	ـــــــ	2ث	ل ق	ث	←		ـــــــــــــــ	//	ـــــ
14	مشهد لسليمان يشاهد النظرات المتبادلة بين بيبي والفرنسية.	ـــــــ	3ث	ل ص	ث	←		ـــــــــــــــ	//	ـــــ

15	مشهد لبيبي وسليمان متقابلان وفي الخلفية رجال بيبي، والمرأة الفرنسية بينهما تنظر لكلايهما.	ـــــــ	11ث	ل ع	ث	←	بيبي: لست معهم سليمان؟ سليمان: التسرع عمل اخرق شوية شوية، في التمهل سلامة. بيبي: هل تتحدث كالمجرمين يا كلب صيدي؟ سليمان: كلا يا ثعلبي الصغير.	ايقاعية	ـــــــ
16	مشهد يجمع "بيبي" والمرأة الفرنسية ينظران الى بعض ينحني سليمان نحو بيبي لإشعال سيجارته وهو يحدثه	حركة سليمان	20 ث	ل ص	ب ↓	←	سليمان: سأمسك بك بيبي بمشيئة الله بيبي: لا اطيق الانتظار/ سليمان: سأمسك بالاخرين ايضا "بيرو، كارلوس، جيمي، ماك، الجد..." الجميع واحياء. / بيبي: لحديقة الحيوان! / سليمان: لا لست من الحيوانات النادرة. / بيبي: هذا ليس كلام لطيف.	ايقاعية	ـــــــ
17	مشهد لسليمان يجلس بجانب بيبي وهو يحدثه.	حركة سليمان	12 ث	ل ق	ث	<>	سليمان: انتم اسود المزاريب « gouttière » سأمسككم بيديا ودون جهد./ بيبي: هل تضن هذا؟ / سليمان: انه مكتوب ببطء "بشوية"	ايقاعية	ـــــــ
18	مشهد لبيبي وسليمان يتحدثان، وغابي تنظر اليهما	وقوف بيبي وسليمان	16 ث	ل ص	ب ↓	←	بيبي: يضحك باستهزاء، انت لست كبير يا صديقي. / سليمان: هل تتراهن معي؟		

	باهتمام، يقف بيبي ويلحق به سليمان.								
19	مشهد لبيبي يبعد الستار ليشاهد المكان خارجا.	حركة بيبي	16 ث	ل ص	ث	←	بيبي: مئة فرنك؟ / سليمان: عشرون اورو.	ايقاعية	ـــــــ
							بيبي: انت طموح جدا/ سليمان: ليس الطموح بل الامل سأنتظر. / بيبي: اميل لمماطلة الناس. / سليمان: اعرف كيف انتظر وبصبر، يوما ما ستنسى وتدخل احدى فخاخي.		
20	مشهد يجمع سليمان وبيبي يتحدثان وفي الخلف المرأة الفرنسية "غابي" وصديقيه يستمعون باهتمام لهما، ثم تحرك بيبي باتجاه غابي واشعاله لسيجارتها.	حركة بيبي نحو المرأة	10ث	ل ص	ب →	←	بيبي: يضحك مستهزأ صديقنا سليمان ظريف انه يعني ذلك، يريد ان يقبض عليا... اوهام العظمة.	ايقاعية	ـــــــ
21	مشهد مقرب لسليمان وهو يتحدث مع بيبي	ـــــــ	30ث	ل ق	ث	←	سليمان: سأمسك بك بيبي كل شيء مكتوب	//	ـــــــ

22	مشهد لـ بيبي يمشي باتجاه سليمان ويمسك بذقنه، ثم يتقدم نحو الباب ويرفع الستارة.	حركة بيبي	30ث	ل ص	ب →	←┐	بيبي: وهو مبتسم: اكيد اكيد/ وكم لدي من الوقت؟ / سليمان: اسأل قارئة الحظ/ بيبي: وإذا قتلتك؟ / سليمان: ان شاء الله، انت تكرهني لدرجة قتلي. / بيبي: ارتدي شارتك على وجهك لتبدو بهذا الزيف هذه النزاهة والصدق/ سليمان: مدائحك تثيروا احاسيسي. / بيبي: انت تستحقها، يجب ان اتحرك الان.	//	——

المقطع الثالث: "ريجي" في مكتب الشرطة:

رقم اللقطة	وصف اللقطة	الحركة داخل اللقطة	المدة (بالثواني)	سلّم اللقطات	حركات الكاميرا	زوايا التصوير	شريط الصوت: داخلي On ● خارجي Off ○ — الحوار	الموسيقى	المؤثّرات
1	مشهد لـ"ريجي" في مكتب الشرطة يقف وراءه احد عناصر الشرطة وفي الخلفية خارطة للأحياء الجزائر.	ريجي يلتفت للشرطي وراءه	10ث	ل ص	ث	←	ريجي: مستهزأ ليس سيئا لفشل ذريع. العملية سمية بأفضل اسم بالنسبة للتطهير، كان مسح تام / المفتش: وفر علينا مزاحك.	——	——
2	ريجي يتقدم نحو المفتش	حركة ريجي	9ث	ل ص	تر ←	←	ريجي: هذا ليس مزاح انسى امر القبض عليه داخل القصبة / المفتش1: ولا حتى ذلك الجد الذي يرحب بنا بوابل من الرصاص؟/ المفتش2: قبضنا عليه مرتين ومعه عذر غياب.	——	——
3	مشهد يجمع بين مفتشين وريجي مقابل لهما	حركة المفتش يجلس	10ث	ل ع	ث	←	...جميعنا اعتذر له/ المفتش1: هل فتشتم منزله؟/ المفتش2: اربع مرات ريجي: انه مقدس هناك لا تستطيع القبض	——	——

								على الهة./ مفتش1: في باريس لا يحبطوننا بسهولة.		
4	مشهد لمفتش اخر متكئ على النافذة يشبك ذراعيه ووجهه متجهم.	ـــــــ	2ث	ل ص	ث	←		المفتش3: لكن لدينا وسائلنا	ـــــ	ـــــ
5	ريجي ينظر في اتجاه المفتش وينحني له	انحناء ريجي نحو المكتب	25ث	ل ص	ب ↓	←		ريجي: بالضبط وأفضل وسائلكم هي المعلومات التي تحصلون عليها منا نحن المخبرون. الطريقة الوحيدة للقبض على "بيبي" هي ادخاله الى المدينة، لكنه يعرف النتيجة هو ليس غبي، ما نحتاجه هو طعم، والطعم الذي لدينا هو "بيرو" انه يحبه كأح له او ابنا.	ـــ	ـــــ
6	مشهد يجمع بين ريجي والمفتش ريجي منحني على المكتب	ـــــــ	29ث	ل م	ث	←		ريجي: هل فهمت قصدي؟ / المفتش: ليس تماما/ ريجي: سأجعل بيرو يأتي الى المدينة وانت تقلده منصبا تبقيه تحت قبعتك، هو ورقتك الرابحة، عندما يبدا بيبي بالقلق ماذا يفعل يأتي بحثا عنه ويقع في الشرك مثل الارنب. لعبة سهلة ها ما قولك؟/ المفتش: لما لا/ ريجي: وانتم ايها السادة:	ـــ	ـــــ
7	مشهد يجمع المفتشين وريجي	ـــــــ	15ث	ل ع	ث	←		المفتش1: يبقى هذا قيد الانتظار، لماذا لاتدعوا	ـــــ	ـــــ

							الجيش لتطهير القصبة؟ / المفتش3: الجزائر كلها استولى عليها لمريشال بوغارد.../ المفتش: نت نت نت (يعرض ويوقف الكلام)/ ريجي: متفقون؟/ المفتش: متفقون/ ريجي: والجائزة؟/ المفتش: موافقون.		
8	مشهد يجمع بين ريجي والمفتش 2	ـــــ	26ث	ل م الى الركبتين	ز د	←	المفتش 2: موافقون ايضا ولكن هل نثق فيك؟ لا العاب مخادعة؟ / ريجي: انا مخبر ولست منافق/ المفتش2: كيف ستحضر بيرو؟/ ريجي: لدي خطة عبقرية، بيرو لديه ام يحبها هو فتى سيء لكن ابن جيد، /المفتش: كيف؟/ ريجي: الشيء الرائع في خطتي ان تبقا سرية.		
9	مشهد لسليمان يجلس على كرسي ويتحدث	ـــــ	9ث	ل ص	ث	←	صوت ضحك سليمان ريجي: ما لمضحك؟ / سليمان: لست اضحك انا انظر اليك تبيع اصدقائك بالقطعة قد ولدت تاجرا، تنتقل من منزل لأخر.	ـــ	ـــــ

المقطع الرابع: الحنين الى الوطن:

رقم اللقطة	وصف اللقطة	الحركة داخل اللقطة	المدة (بالثواني)	سلّم اللقطات	حركات الكاميرا	زوايا التصوير	شريط الصوت داخلي On ● خارجي Off ○		
							الحوار	الموسيقى	المؤثّرات
1	مشهد لبيبي يجلس على الشرفة يدخن سيجارة ويتأمل الاطلالة تبتعد الكاميرا وتدخل ايناس الاطار وهي تقوم بنشر الملابس على الحبل.	ايناس تنشر الملابس	18ث	ل ص + ل ع	تر ↑	←	ايناس: الى ماذا تنظر؟/ بيبي: لا شيء البحر، القوارب،/ ايناس: الا يصيبك هذا بالدوار؟	صوت زرنة في الخلفية	ـــــ
2	مشهد لبيبي جالس على الشرفة بيده سيجارة	وقوف بيبي من على الشرفة والتوجه نحو الغرفة	7ث	ل م الى الركبتين	تر →	←	بيبي: الا يصيبك الدوار من الاسئلة الغبية؟ ايناس: لا هل لديك صداع؟/ بيبي: الام سفينة فقط/ ايناس: لا تتذمر.	صوت زرنة في الخلفية	ـــــ
3	بيبي مستلقي على الفراش.	ـــــ	5ث	ل ع	ث	←	بيبي: متى اخرج من هذا المكان؟/ ايناس: هل	//	ـــــ

								ستعود لنفس الكلام من جديد؟/ بيبي: نعم		
4	اينـاس تقف امام باب الشرفة متوجهة الى بيبي	ـــــــ	5ث	ل ع	ث	←	اينـاس: هل اصيبك بالملل؟ / بيبي: لا، انما الجزائر.	//	ـــــــ
5	اينـاس تجلس بجوار بيبي المستلقي	جلوس اينـاس	23ث	ل م	ب ⟶ + ث	←	اينـاس: هل اذهب معك؟/ بيبي: مستحيل اذا ذهبتي معي ستصبحين مثل قصبة متنقلة. عامين في القصبة عامين معك اصبح هذا رقم متكرر، ضعي نفسك مكاني، في الصباح اينـاس في الظهيرة اينـاس في المساء اينـاس، انت لست امرأة انت جدول غذائي./اينـاس: لم تكن تقول هذا/ بيبي: كنت مهذبا./ اينـاس: انت مهذب؟/ بيبي: نعم/ اينـاس: تضحك باستهزاء	//	ـــــــ

6	تقف اينـاس من جانب بيبي وهي تضحك لتخرج من الكادر	وقوف اينـاس	3ث	ل م	ز د	←	بيبي: لقد سئمت لستة أشهر لكن بقيت ساكتا كل هذا.	//	ـــــــ
7	اينـاس تجلس بجانب كانون تعد	اينـاس تحرك	16ث	ل م	ث	←	بيبي: فأظهري بعض اللباقة./ اينـاس: بلباقة او دونها	// خافتة	ـــــــ

	الكسكس	الكسكس					لا تستطيع الهرب من القصبة (تتحدث بسخرية)، يريدون القبض عليك لكنك محبوس حقا، فقط حاول الخروج خطوة واحدة وتصبح" وداعا بيبي" الحمد لله على وجود الشرطة.		
8	مشهد نهوض بيبي من فراشه بسرعة غاضبا من ايناس	حركة بيبي	5ث	ل م	ث	←	بيبي: هل تصمتي/ ايناس: انسى امر باريس	//	——
9	مشهد لايناس جالسة وهي تحدث بيبي ثم يقترب منها بيبي ممسكا ذراعها ويرفعها	اقتراب بيبي من ايناس	4ث	ل ص	ث	↙	لا باريس ولا مارساي ليس سوى القصبة. بيبي: قلت لكي اصمتي (غاضبا).	//	——
10	مشهد لبيبي يمسك ذراع ايناس وهما يتحدثان وجها لوجه.	——	5ث	ل ص	ث	←	ايناس: (تصرخ) لا يوجد غير القصبة... بيبي: هل انتهيت، ايناس: كلا انا احبك ولم انتهي	//	——

المقطع الخامس: الخيانة:

الجزء الاول: مع ريجي:

رقم اللقطة	وصف اللقطة	الحركة داخل اللقطة	المدة (بالثواني)	سلّم اللقطات	حركات الكاميرا	زوايا التصوير	شريط الصوت داخلي On ● خارجي Off ○		
							الحوار	الموسيقى	المؤثّرات
1	مشهد للعربي امام منزل بيرو يسأل حبيبته عنه ليعطيه رسالة.	حركة حبيبة بيرو بخطف الرسالة	11ث	ل ص	ث	←	العربي: معي رسالة له ع: سأعطيها له/ العربي: لا استطيع/ ع: لماذا؟ العربي: طلب مني ان اعطيها له /ع: انا امرأته لا فرق بيننا (سي كيف سي كيف) العربي: لم اعطيها لكي/ ع: قل ما تريد.	ايقاعية	——
2	مشهد يجمع بين بيرو وحبيبته تسلمه الرسالة في مقهى chamé يقرأ الرسالة ثم ينظر اليها يظهر في الخلفية ريجي ينزل من الدرج وراء بيرو يمسك	حركة المرأة وهي تغادر وامساك بيرو لريجي	7 ث	ل ا	ث	←	بيرو: اذهبي الى المنزل بيرو لريجي: اقرأ هذا وانتظر بالخارج.	——	——

	به يعطيه الرسالة ويطلب منه انتظاره خارجا.								
3	مشهد يجمع ريجي وبيرو يقف ريجي في المقدمة وبيده الرسالة وراءه بيرو وبحركة ترافلينغ حبيبة بيرو وراء الستارة تسترق السمع	ـــــــــ	21ث	ل ع	تر ↑ + →	←┐	بيرو: هل كنت ستذهب لو كنت مكاني؟ ريجي: نعم/ بيرو: لا استطيع تركها لوحدها هل هذا الشارع بعيد؟/ ريجي: رحلة ساعة، مختصر/ بيرو: لنذهب لن انسى فعلتك معي انت رفيقي/ ريجي: انا ذو طبيعة طيبة.	ـــــ	ـــــ
4	مشهد حبيبة بيرو تقف وسط الشارع تنتظر بيرو يبدو عليها القلق والتوتر، في الخلف ريجي قادم، تشاهده وتركض اليه	حركة حبيبة بيرو	8ث	ل ع	ث	←┐	ع: ريجي اين بيرو؟/ ريجي: وكيف لي ان اعرف؟ /ع: اليس معك؟	الاذان	ـــــ
5	مشهد بين ريجي وحبيبة بيرو يتحدثان	ـــــــــ	37ث	ل ص	ث	<>	نعم في الطريق الى الاسفل لكن ليس عائدا الم يعد بعد؟/ ع:لا ماذا قال؟/ ريجي: قال ساراك لاحقا لكن لم يقل متى، لديك وجه يخيف المرء انظري منزل الجد.	الاذان	ـــــ

6	تطرق حبيبة بيرو منزل الجد يفتح لها كارلوس	ـــــــ	9ث	ل م	ث	←	جدي هل بيرو....؟ ايايا... بحثت في كل مكان	ـــــ	صوت طرق الباب
7	بيبي والجد يجلسان حول الطاولة ينظران باتجاه حبيبة بيرو	ـــــــ	8ث	ل ع	ث	←	بيبي: هل نظرت في chamé؟ ع: بحثت في كل مكان، ربما يكون قد عاد الان	ـــــ	ـــــ
8	قيام بيبي من على الكرسي وتوجهه نحو حبيبة بيرو	وقوف بيبي ثم مغادرته	35ث	ل م	ب →	←	بيبي: عاد؟/ ع: نعم/ بيبي: من اين؟/ ع: شارع تولوف12/ بيبي: هل ذهب الى المدينة؟/ ع: نعم لرؤية امه/ بيبي: امه، ما هذا الهراء/ع: شخص جلب له رسالة/ بيبي: من؟/ ع: العربي ليذهب مباشرة مع ريجي	ـــــ	ـــــ
9	مشهد لبيبي يدخل ريجي لغرفة مظلمة ريجي يتراجع الى الخلف وهو ينظر الى بيبي يدفعه على الارض ثم يجلس بجانبه.	حركة ريجي وبيبي	35ث	ل ع	ب ←	<>	بيبي: انت رجل طيب، رجل حقيقي ريجي: انا مجرد صديق/ بيبي: اخبرني متى تركته؟/ ريجي: للتو/ بيبي: في شارع توروف/ ريجي: نعم ذهب لرؤية امه العجوز/ بيبي: اذا هي في الجزائر؟	ـــــ	ـــــ
10	بيبي وريجي يجلسان متقابلان،	ـــــــ	8ث	ل ص	ث	<>	صوت كارلوس: هل تحتاجني؟	ـــــ	ـــــ

	يلتحق بهما الجد وكارلوس ويجلسان بجانبهما من الخلف						بيبي: لا لا كنا نتحدث فقط، اجلس، ريجي و يرو ذهبا الى شارع توروف		
11	ريجي وخلفه كارلوس والجد	ـــــــ	13ث	ل ص	ث	←	الجد: اذا انت تنتظر المسكين بيرو؟/ بيبي: لماذا تقول مسكين؟/ الجد: لانه ذهب مع ريجي/ بيبي: اذا؟/ الجد: انت على حق بيبي يجب ان اقول مع المسكين ريجي	ـــــ	صوت ضحك كارلوس في الخلفية
12	مشهد بانورامي للرجلي بيبي يجلسان عند الباب أحدهما يعزف بالة الهرمونيكا، بيبي يقف امام خزانة المشروب، في المقدمة ريجي يجلس خلفه الجد وكارلوس (ريجي متوتر ويتعرق بشدة)، يقترب منه بيبي يعطيه المشروب	تقدم بيبي بالمشرب نحو ريجي	29ث	ل ص + ل م	ب ↑	←	بيبي: هل تشعر بالحرارة؟ ريجي: لا استطيع التنفس/ بيبي: تراجع ايها العجوز، بالطبع انت تحب بيرو، خذ اشرب.	موسيقى الهرمونيكا	ـــــــ
13	مشهد لريجي متوتر يتعرق ولا يستطيع التنفس مع اضاءة جانبية، يحاول الهرب يمسكه	ريجي يحاول الوقوف	29ث	ل ص+ ل م	ب ↑	←	بيبي يضحك: لا تكسر الكأس/ ريجي: ماذا بي؟/ بيبي: ستشعر بتحسن بعد ساعة	//	ـــــ

	كارلوس والجد						ريجي: اتركني بيبي		
15	مشهد قريب لبيبي واضاءة جانبية	ـــــــ	3ث	ل ق	ث	←	بيبي: لا تستطيع الذهاب بهذه الحمى	//	ـــــــ
16	مشهد لبيبي ينحني ويستعد لإشعال سيجارة ريجي قبل ان يحاول الوقوف والهرب من جديد.	انحناء بيبي ووقوف ريجي	31ث	ل ع	ث	←	بيبي: كنت تحب بيرو/ ريجي: و مازالت كذلك/ بيبي: اذا لا تستطيع الذهاب حتى يأتي بيرو./ريجي: اشعر بتعب كبير/ الجد: انه يحترق/ ريجي: اتركوني لا علاقة لي باختفائه اتركني ارجوك انت تعرفني انا رجل عادي اتركني اخرج بيبي	//	ـــــــ
17	مشهد يجمع بين كارلوس والجد يقومان بحمل ريجي الذي لم يعد يقوى على الوقوف من الخوف ويجلسونه في مكانه	حركة الجد وكارلوس	7ث	ل م	ث+ تر ←	←	كارلوس: انه لا يتحمل شكله ينذر بالخطر يمكنني القول انه مذنب/ الجد: انه ليس في افضل حالاته يجب ان يبقى في مكانه.	ـــــــ	ـــــــ
18	مشهد قريب جدا لبيبي ينظر الى ريجي بينما في الخلفية ايناس تفتح الباب وتدخل يستدير نحوها ثم يذهب في اتجاهها.	حركة بيبي	7ث	ل ق ج	ب ← + ث	+ <>	ايناس: ماذا تفعل؟/ بيبي: اذهبي الى المدينة اذا امكن ان تعرفي شيئا عن بيرو و أعديه بسرعة فقد خرج مع ريجي الى المدينة/ ايناس: حسنا.	ـــــــ	ـــــــ

19	مشهد ثلاثي يجمع بين كارلوس وصديقه بالإضافة الى ريجي المتعرق يطلب كارلوس منه اختيار بطاقة	حركة ريجي بأخذ البطاقة	5ث	ل ق ج	ث	<>	كارلوس: خذ بطاقة ريجي/ امم بطاقة البقعة السوداء انه فأل سيء	ـــــــ	ـــــــ
20	مشهد للمفتش سليمان رفقة غابي وصديقيها امام المقهى تمر من امامها نساء يرتدين "الحايك" تنظر اليهم باستغراب يمسك بها سليمان ويحثها على التقدم الى الامام	امساك سليمان بغابي وتقدمهما	7ث	ل ع	ث+ ب ↓ →	⟵	سليمان: بهذا الطريق	موسيقى عربية	ضجيج المقهى في الخلفية
21	مشهد من خلف الستارة لطاولة مستديرة حولها تجلس غابي وصديقيها يقف بينهم بيبي وعلى جانب غابي المفتش سليمان	ـــــــ	5ث	ل م	ث	⟵	ـــــــــــــــــ	صوت الاذان	صوت ضجيج في الخلفية
22	مشهد لإيناس تنظر إليهم من خلف الستارة بحزن	ـــــــ	5ث	ل ق	ث	⟵	ـــــــــــــــــ	//	//

23	مشهد لبيرو يدخل الدار يجر رجليه ويمسك صدره يبدو عليه الاصابة يستند على ركيزة الدار	مشي بيرو	5ث	ل ع	ث	←	————	———	———
24	مشهد لبيبي واياس ينظران الى بيرو بدهشة، ثم يذهب بيبي مسرعا نحوه يمسك به من ذراعه ويعينه للتقدم نحو الغرفة مكان ريجي.	امساك بيبي ابيرو ومساعدته على التقدم	8ث	ل ص	ث	← + ب →	بيرو: اين ريجي، لقد كنت محقا لقد خدعني بيبي: تعال، لما لم تستمع لي؟	———	———
25	مشهد لريجي يلعب بالبطاقات مع رجال بيبي مرغما، (متوتر ولا يستطيع اللعب) يلعب الجد في مكانه، يرفع رأسه عندما يسمع صوت الباب يفتح يبتسم من الصدمة ثم يضحك بصوت عال يتوقف ويسقط اوراقه ثم يتراجع الى الوراء وهو جالس من الخوف.	تراجع ريجي	6ث	ل ص	ث+ ب نصف دائرة	← ↙	ريجي: بيرو بيرو (بصوت خافت) لا لا لا لا لا لا...	موسيقى بيانو متسارعة	———
26	مشهد لريجي يجلس في الزاوية بين الجدار وبعض الاثاث ثم	حركة ريجي	6ث	ل ق+ ل ص	ث+ ب ↑	+ ←	ريجي: لا لا لا لا...	//	———

	يقف مستندا على الجدار وهو يصرخ مع اضاءة جانبية.								
27	مشهد للبيرو يمسك به بيبي وكارلوس، بيرو يحمل سلاح لكنه يموت قبل ان يستطيع التصويب يكمل بيبي ذلك	اقتراب الرجال الثلاثة نحو ريجي	5ث	ل ص	ث	←┐	ــــــــــــــــــ	بيانو متسارع	صوت اطلاق النار

الجزء الثاني: مع "العربي":

رقم اللقطة	وصف اللقطة	الحركة داخل اللقطة	المدة (بالثواني)	سلّم اللقطات	حركات الكاميرا	زوايا التصوير	شريط الصوت داخلي On ● خارجي Off ○		
							الحوار	الموسيقى	المؤثّرات
1	مشهد يجمع كارلوس وبيبي يجلس بيبي امام طاولة وامامه مشروب ثم يأتي كارلوس ويجلس معه	حركة حبيبة بيرو بخطف الرسالة	8ث	ل م+ ل ص	ث	+ <>	كارلوس: هل هناك مشكلة؟/ بيبي: لماذا لا تهتم بشؤونك؟/ كارلوس: سأذهب الى المدينة لأرى الامور، ان كان يهمك. بيبي: هل يمكن ان ارسل معك شيئا /كارلوس: بالطبع، اضن انني فهمت انا لست مثلك لكني سأساعدك/ بيبي: ايها النادل ورقة و قلم.	ـــــ	ـــــ
2	مشهد لبيبي وكارلوس عند مخرج المدينة ثم يغادر كارلوس	تحرك كارلوس	8ث	ل م الى الركبتين	ث	←	بيبي: سأنتظرك بالمنزل/ كارلوس: سأعود بعد ساعتين/ بيبي: حظ سعيد	ـــــ	ـــــ
3	مشهد لبيبي في منزل كارلوس ينتظره مع زوجته / يدخل	دخول العربي الى المنزل	10ث	ل م	ث+ ب ← + ث	←	العربي: اين بيبي؟/ بيبي: ماذا هناك؟ العربي: انا اسف اشعر بالعار/ بيبي: تحدث العربي:	ـــــ	ـــــ

	العربي مسرعا يسال عن بيبي يلتفت اليه ويقترب منه						يمكن ان تشتمني فانا استحق ذلك، انه يتعلق بالرسالة (بمثل الحزن)، من طرف كارلوس التي اعطيتها له.		
4	مشهد للعربي يقف بين بيبي وزوجة كارلوس ينظر لكليهما تارة يمينا وتارة شمالا	ــــــــــ	8ث	ل ق	ث	<>	لقد جاءت رصاصة ولكن لم اكن اعلم ان هناك شرطة، الرسالة كتبها كارلوس واعطاها لي لم اكن لأفعل ذلك واتركه طلب مني الذهاب الى المرأة...	ــــ	ــــ
5	مشهد للعربي ينظر الى بيبي	وقوف بيبي متفاجئا	6ث	ل ص	ز د + ث	←	انا مخبر لكنني انسان وفي/ بيبي: كف عن الكلام هكذا بتذبذب انت تصيبني بالدوار العربي: فقط انا اريد المساعدة لكي تغير نظرتك عني وان تصدقني لهذا السبب انا هنا لأخبرك ان الشرطة اعتقلت كارلوس/ بيبي: ماذا؟	ــــــ	ــــــ
6	بيبي يجلس على سرير عالي وتحته العربي وزوجة كارلوس	ــــــــــ	5ث	ل م	ث	←	بيبي: من اعتقله؟ /العربي: المفتش "ليو بانغ" والعشرات من الشرطة	ــــــ	ــــــ
7	العربي يتحرك الى الامام وهو ينظر الى بيبي خلفه ثم تقف زوجة العربي خلفه وتسأله	حركة بيبي والعربي	5ث	ل م	ث	←	زوجة كاروس: هل كان هناك إطلاق نار؟ العربي: لا كان كل شيء بهدوء / بيبي: هل كنت هناك؟/ العربي: لقد اعطاني الرسالة طلب مني اخذها الى	ــــــ	ــــــــ

							الفندق		
8	مشهد لبيبي مقابل للعربي وزوجة كارلوس ثم يتقدم نحو العربي وفي نفس الوقت العربي يتراجع الى الخلف ثم يجلسان معا على الاريكة		حركة بيبي والعربي	7ث	ل ص	ب ← →	⟵	فعلتها من اجلك بيبي/ بيبي: اذا اخذت الاجابة عن الرسالة/ العربي: نعم يمكنك ان تنزل في الصباح وتدخل من الباب الخلفي للفندق اين ستجدها في انتظارك ارادت الهرب لكنها لم تستطع	ـــــ	ـــــ
10	مشهد لبيبي والعربي متقابلان ثم يمسكه من ياقة سترته ويدفعه للوراء ثم يمسكه بقوة ويقوم بخنقه واخيرا يصفعه ويرميه على الارض ثم يضربه برجله مرة اخرى.		حركة بيبي وقيامه بخنقه وضربه	9ث	ل ق	ث+ ب → + ←	⟵	بيبي: قلت ان غابي لم تتمكن من الكتابة لي لأنها لا يمكن ان تخرج./ العربي: نعم/ بيبي: لكن قلت انها ستتمكن من رؤيتي وهي في انتظاري/ العربي: نعم بيبي: هذا مضحك كيف لا يمكنها الكتابة لي ويمكنها مقابلتي اذا هناك تفسير اخر لقصتك لم تكن مع كارلوس وعلمت كم كان في جيبه هل تضن انني غبي؟ لا أصدق ان كارلوس سيأتمنك ويعطيك الرسالة. اخبرني الحقيقة / العربي: لقد فعلت ما امروني به، انه سليمان ينتظرك في الفندق مع الشرطة، اخبرها انك مت. انها مغادرة اليوم صباحا الى باريس.	ـــــ	ـــــ

الجزء الثالث: بيبي مع ايناس وسليمان:

رقم اللقطة	وصف اللقطة	الحركة داخل اللقطة	المدة (بالثواني)	سلّم اللقطات	حركات الكاميرا	زوايا التصوير	شريط الصوت داخلي On ● خارجي Off ○		
							الحوار	الموسيقى	المؤثّرات
1	مشهد لبيبي يحمل محفظة نقوده ويتحضر للخروج تدخل عليه ايناس وتقترب منه	———	8ث	ل ص	ب ← ث	←	ايناس: لا يمكنك ان تذهب وتتركني بيبي: لا يمكن ان نفعل شيء انت امرأة جيدة هذا ليس خطأك لكن لا يمكنني مساعدتك والبقاء هنا.	موسيقى ايقاعية	———
2	مشهد لبيبي خارجا امام المنزل ينظر عاليا ثم ينزل راسه ثم يبدا بالمشي	مشي بيبي	5ث	ل م+ ل ق	ث+ ب ↓ تر ↓	←	———	//	———
3	مشهد لإيناس تخرج من المنزل وتلحق به	تحرك ايناس	3ث	ل ع	ث+ ب ↓	←	———	//	———
4	مشهد وصول بيبي الى الميناء ونزوله من سيارة اجرة تتوقف	نزول بيبي من السيارة	6ث	ل م	ث	←	———	//	———

	وراءه سيارة اجرة تحمل ايناس التي تلحق به								
5	مشهد لإيناس تقف امام بوابة الفندق المتحركة وهي مترددة	ــــــــــ	5ث	ل م	ث	←	ــــــــــــــــــــــــ	//	ــــــ
6	يخرج سليمان من البوابة وهو يتحدث مع ايناس	ــــــــــ	5ث	ل م	ث+ ب ←	←	سليمان: ايناس.. ماذا تفعلين هنا؟ ايناس: (بعد تردد) بيبي في الميناء سيغادر.	//	ــــــ
7	مشهد لبيبي يركب السفينة	حركة بيبي	6ث	ل ع	ث	←	ــــــــــــــــــــــــ	//	ــــــ
8	مشهد لسليمان ينزل من السيارة رفقة رجال شرطة	حركة سليمان	5ث	ل م	ث	←	ــــــــــــــــــــــــ	//	ــــــ
9	مشهد لبيبي يصعد السلم بحثا عن غابي	حركة بيبي	7ث	ل م	ب ↖ + ⟶	←	ــــــــــــــــــــــــ	//	ــــــ
10	مشهد لبيبي يقف امام نافذة القمرة اين يجلس اصدقاء غابي	ــــــــــ	8ث	ل م	ث	←	ــــــــــــــــــــــــ	//	ــــــ
11	مشهد لسليمان يأتي من وراء	ــــــــــ	5ث	ل م	ث	←	ــــــــــــــــــــــــ	//	ــــــ

	بيبي وينبهه بوجوده								
12	مشهد لسليمان يريد تكبيل يدي بيبي لكنه يطلب منه الابتعاد اولا حتى لا تراه غابي	ــــــــــ	8ث	ل م	ث	←	بيبي: ليس هنا سليمان: حسنا	//	ــــــ
13	مشهد ليدي بيبي مكبلتان		6ث	ل ق	ث	←	ــــــــــــــــــــــ	//	ــــــ
14	مشهد سليمان وبيبي يمسكانه اثنان من الشرطة يقودونه اسفل السفينة	مشي بيبي و سليمان	8ث	ل ع	ث+ب	←	ــــــــــــــــــــــ	//	ــــــ
15	مشهد لبيبي يلاحظ وجود ايناس بين الحشود التي تنظر اليه يتوقف قليلا لنظر اليها	//	9ث	ل ع	ث	←	ــــــــــــــــــــــ	//	ــــــ
16	مشهد قريب لوجه بيبي يظهر ملامح الخيبة من ايناس	ــــــــــ	6ث	ل ق	ث	←	ــــــــــــــــــــــ	//	ــــــــ
17	مشهد لبيبي يبتعد عن السفينة	ــــــــــ	6ث	ل ع	ث	←	ــــــــــــــــــــــ	//	ــــــ

	رفقة سليمان وعناصر الشرطة								
18	مشهد لبيبي يلتفت الى السفينة	ـــــــ	3ث	ل ص	ث	←	ـــــــــــــــــــ	//	ـــــــ
19	مشهد لغابي من على السفينة تنظر في حزن لمدينة الجزائر	ـــــــ	5ث	ل ص	ث	←	ـــــــــــــــــــ	//	صوت المدخنة
20	مشهد لبيبي يقترب من باب الميناء بعدما سمح له سليمان بذلك يصرخ لتسمعه غابي في نفس الوقت يرتفع صوت مدخنة السفينة	حركة بيبي	6ث	ل ص	ث	←	ـــــــــــــــــــ	//	ـــــــ
21	مشهد قريب لبيبي منهار على ركبتيه ثم يدخل يده الى جيب سترته يخرج سكين جيب صغير يغرسه في صدره وينهي حياته	ـــــــ	5ث	ل م+ ل ص+ ل ق	ث+ ب ↓	←	ـــــــــــــــــــ	//	ـــــــ
22	مشهد قريب لوجه بيبي بملامح الا لم من الطعنة	ـــــــ	5ث	ل ق	ث	←	ـــــــــــــــــــ	//	ـــــــ

23	مشهد لايناس تجري نحو بيبي	جري ايناس على بيبي	3ث	ل م	ب →	←┐	————	//	———
24	مشهد لسليمان يقترب من بيبي بعد ان ادرك ما فعله	اقتراب سليمان من بيبي	5ث	ل ق	ب ←	←┐	————	//	———

الفرع الثاني: القراءة التعيينية.

يقوم منهج التحليل النصي السيميولوجي على اختيار مقاطع من الفيلم كعينة، وعلى هذا الأساس قمنا بتقطيع الفيلم إلى 5مقاطع وقد تم التركيز في كل مقطع على شخصية الجزائري والدور الذي منح له.

يبدأ الفيلم بعرض الجينيريك مباشرة حيث يظهر اسم شركة الانتاج يليه اسم الممثل الرئيسي.

المقطع الأول: في مكتب رئيس الشرطة:

صورت مشاهد هذا المقطع في فضاء داخلي –داخل مكتب رئيس الشرطة– يبدأ المشهد من لقطة قريبة لخارطة القصبة معلقة على الجدار تبين تشابك أحيائها ومن خلال الزوم out ينتقل المخرج الى مشهد اخر يجمع المحققين ورجال الشرطة الذين اجتمعوا من اجل البحث في أمر بيبي لو موكو pépé le moko ذلك المجرم الفرنسي الفار من العدالة والمختبئ في أحياء القصبة مما صعب من امكانية الوصول اليه.

32: لقطة لخارطة القصبة الجزائر

تتلوها لقطة مقربه حتى الصدر للمحقق يخبر فيها رئيس الشرطة وهو يجلس: سأذهب الى هناك غدا، لرؤية كيف المخطط.

لقطة متوسطة أخرى للشرطي وهو يتحدث مع المحقق ثم يتوجه معه الى الخريطة:

كيف المخطط !تعبير مضحك... القصبة مثل المتاهة.

تعال لأريك ... تستطيع ان تقول بيبي دخل متاهة.

تنتقل بنا الكاميرا بترافلينغ الى الخلف في لقطة متوسطة للمحقق في الخلف وهو يقف ليلحق بالشرطي الذي يتقدمه لتوجيهيه الى الخريطة، لقطة أخرى مقربة لخريطة القصبة، ثم لقطة عامة لمحيط حي القصبة والبنايات من بعيد، تليها لقطة عامة مقربة لسطوح البنايات والأزقة ، لقطة مقربة أكثر من فوق للشوارع والأزقة ، لتتجول بنا الكاميرا في لقطة عامة لزقاق يظم دكان لبيع الخضر، رجل يجلس على كرسي يمين الكادر وراءه اطفال يلعبون و شخصين يجلسان ويلعبان الطاولة احدهما شرطي، امرة وسط الكادر ترتدي "الحايك و العجار" تمشي، خلفها رجل.

33: لقطة عامة لحي القصبة

34: لقطة بزاوية رأسية لزقاق من ازقة القصبة

35: لقطة عامة داخل حي القصبة

لقطة اخرى لزقاق ضيق به طفلان صغيران يلعبان وينزلان السلم الضيق، تأتي بعدها لقطة قريبة لدرج السلم بعضها مكسورة تنزل من عليه امرأة ترتدي "حايك" (تظهر أرجلها فقط).

36: لقطة عامة لطفلين يلعبان على سلالم القصبة

لقطة بانورامية من اليسار الى اليمين تتبع حركة صعود ونزول الرجل من على درج السلم، قمامة وقط يحمل شيء منها ويهرب، لتقترب بنا الكاميرا أكثر فأكثر في لقطة قريبة لأبواب المنازل، كل هذه المشاهد يتخللها حديث رجل الشرطة:

الحوار:

من الهواء الطلق مقاطعة معروفة مثل "القصبة"...تشبه تلال النمل.

سلم شاسع له شرفة تهبط الى البحر وبين هذه المدرجات.....

الشوارع مظلمة متعرجة مثل كثيرا من المنزلقات...المتقاطعات، الجسور المنحنيات الداخلة والخارجة، لتشكل خليط من المتاهات بعضها ضيق... بعضها متراس... أينما تنظر...

تسلق سلالم حادة كالمرتفعات، أو تهبط في الظلام الدامس، أروقة منزلقة رطبة، غارقة في القمل.

مشهد اخر لمقهى مزدحم بالرجال يرتدون ملابس تقليدية (القندورة، الشاش، الشاشية...).

الشرطي: مقاهي مزدحمة ظلماء..

37: لقطة عامة لمقهى مزدحم بحي القصبة.

يعود المخرج مرة أخرى لتصوير أزقة القصبة عن قرب فب لقطة عامة وبزاوية تصوير عادية لزقاق فارغ يظهر فيه سلم وابواب المنازل، ثم لقطات متتابعة للافتات تحمل أسماء شوارع.

الشرطي: شوارع داكنة صامتة بأسماء غريبة..

مشهد أخر قريب لزقاق مكتظ بالسكان من مختلف الجنسيات وبألبسة مختلفة، (صورة قريبة من الناس ومن أرجلهم وحركة المشي).

الشرطي: السكان اربعون ألف من كل أنحاء العالم في منطقة تتسع لعشرة ألاف...

مشهد مقرب لباب عليه لافتة مكتوب عليها: "maison honnête" (منزل شريف)، يفتح الباب يخرج منه رجلان احدهما شيخ ملتحي يرتدي قندورة وبرنوس ابيض ويضع عمامة ، يخرجان من المنزل ويغلقان الباب.

38: لقطة لباب منزل مكتوب عليه « maison honnête »

39: لقطة متوسطة لخروج رجليين من المنزل "الشريف"

مشاهد متتابعة لأشخاص مختلفين يتبعها تعليق الشرطي:

لقطة مقربة لمجموعة من الرجال في حالة حركة يرتدون ملابس تقليدية قبائلية: (قندورة، شاشية، طربوش)، الشرطي: قبايل.

لقطة أخرى لشخصين صينيين أحدهما يصنع الحلوى (أو في يده حلوى)، الشرطي: صينيين.

صورة لنساء يرتدين ملابس غجرية، احدى النساء تحمل طفلا رضيعا في يدها، الشرطي: الغجر.

لقطة قريبة اخرى لأشخاص متقابلين على السلم بعضهم يصعد وآخرون ينزلون منه، يرتدون ملابس عادية وامرأة بينهم تلبس الحايك، الشرطي: المشردين.

لقطة متوسطة للصدر لشخص يجلس يقابله شخص واقف (يظهر جزء خلفي منه فقط) يتحدث معه، الشرطي: المسلمين.

لقطة متوسطة للصدر ثابتة لرجل يضع وردة في فمه مع لباس رث ينظر في الاتجاه المقابل، خلفه بائع وامرأة ترتدي "حايك"، الشرطي: المالطيين.

في لقطة عامة لأشخاص سود يصعدون السلم، الشرطي زنوج.

صورة قريبة للصدر لثلاث رجال يرتدون بدل كلاسيكية متقابلين ويتناقشون فيما بينهم، الشرطي: الصقليين، الإسبان.

40: لقطة قريبة لنساء غجريات

41: لقطة صدرية لأحد سكان الاسبان للحي

42: لقطة صدرية لبعض السكان الأفارقة للحي

مشاهد متتابعة لنساء واقفات في الزقاق بعضهن يجذبن الرجال المارون بجانبهم اليهن، ومشهد لامرأة أخرى واقفة على الدرج تحمل تفاحة في يدها ومتكئة على الجدار، امرأة مسنة تلبس ملابس غير محتشمة جالسة على الدرج. لقطة بزاوية غاطسة لصدر إمرة وهي تعدل ملابسها

تعليق الشرطي:

فتيات من كل الامم والاشكال والاحجام، الطويلة، القصيرة، المسنة، عديمة الشكل، صدر مشحم لا يجرؤ احد على المساس بها.

43: لقطة صدرية لمرأة مسنة تمثل عينة من نساء الحي

44: لقطة صدرية لامرأة اخرى من الحي

يعود المخرج مرة اخرى بالمشاهد داخل مكتب رئيس الشرطة، في هذه الاثناء يدخل "سليمان" ويواصل الشرطي الحديث: وهذه المتاهة المتشابكة هي ما يسميه "بيبي" موطنه.

المفتش: لديه جواسيس على كل سطح، الأبواب تفتح وتغلق، ولا أحد يعرف لماذا؟ الاسلحة تنطلق بنفسها، بالنسبة له اصدقاء وبالنسبة لنا اعداء.

مشهد وقوف المفتش "سليمان" وتوجهه نحو المفتشين الفرنسيين في حركة بانورامية من اليمين الى اليسار.

سليمان: ابن الشيطان يعمل مع ابناء العفاريت.

بيبي لي موكو أمير النهب والسلب ب خمسة عشر ادانة وثلاثة وثلاثون سرقة علانية في وضح النهار، وسقوط مصرفيين.

السرقات؟ لا نملك اصابع كافية في هذه الغرفة لحسابها، كيف لا يمكن الاعجاب به؟

صبي جيد كهذا يضع قلبه بين كفيه، سريع الابتسام للأصدقاء، وكذلك خنجره للأعداء، شخصية جذابة.

المقطع الثاني: مطاردة pépé le moko **داخل حي القصبة:**

يبدأ المقطع الثاني بلقطة عامة لدار بغاء يجلس على المدخل مرأتين تلبسان القندورة العربي وعقد تقليدي مع وشاح على الرأس احداهما طاعنة في السن وأخرى شابة متكئة على الجدار وعلى الارض رجل يحدثها بلكنه عربية غير مفهومة يبدو من لباسه ايضا انه جزائري، يخرج من الدار رجلين ثملين من البحارة تتبعهما مرأتين الى الخارج يودعان الجميع ويذهبان.

لقطة عامة أخرى بانورامية من اليسار الى اليمين لرجل يصفر لتنبيه النساء بوجود الشرطة، نساء مزينات يقفن على الابواب يدخلنا مسرعات ويغلقن الباب وراءهن، يصل الرجل الى المقهى وهو ينادي شرطة...شرطة ليفر كل الموجدين، يقترب منه "ريجي"(مخبر جزائري)، (يلبس بدلة بسيطة وشاش على رأسه ملفوف حول طاقية)، ويوقفه ومن خلال ايماءات وجهه يبدو أنه سأله شيئا يهمس له المنادي ويذهب مسرعا.

تنتقل بنا الكاميرا من الفضاء الخارجي الى داخلي من خلال مشهد داخل غرفة "ايناس" حبيبة بيبي الغجرية وهي مستلقية في الشرفة، تقوم مسرعة بعد سماعها لطرق الباب ضنا منها أنه بيبي.

ايناس: بيبي!

ريجي: لا، ريجي افتحي الباب.

يسألها عن مكان بيبي ويخبرها ان الشرطة تبحث عنه، تذهب ايناس مسرعة لتنبه بيبي، في هذه الاثناء تظهر لقطة أخرى لريجي يهم بالذهاب بعدما عرف مكان بيبي.

يليها لقطة متوسطة تجمع المفتش سليمان وامرأة فرنسية (تبدو عليها الفخامة من خلال لباسها والمجوهرات الثمينة التي ترتديها) كنت تتجول في القصبة رفقة اصدقائها لتتفاجأ بصوت إطلاق النار يدخلها سليمان لمنزل امرأة جزائرية تدعى "عائشة".

المشهد التالي لدخول بيبي منزل عائشة يتفاجأ بوجود سليمان ويسأله بسخرية: ألست معهم! فيجيب سليمان بأن خطته في الامساك به أذكى وستكون خارج القصبة، يضحك سليمان باستهزاء، ثم ينتبه لوجود المرأة الثرية ويجذب انتباهه عقد الألماس الذي ترتديه، يقترب منها ليتعرف عليها، في هذه الاثناء تكون انظار المرأة الفرنسية متوجهة نحوه باهتمام يبادلها بيبي النضرات، يلتحق به أصدقاءه وبعد أن يتأكد من ذهاب الشرطة يغادر معهما.

45: لقطة صدرية لبيبي موكو مع المفتش سليمان

46: لقطة من مشهد يجمع غابي الفرنسية مع المفتش سليمان وبيبي

المقطع الثالث: "ريجي" في مكتب الشرطة:

في هذا المقطع يكون "ريجي" في مكتب رئيس الشرطة، في لقطة صدرية "لريجي" يقابله المفتش، يتحدث "ريجي" وبسخرية عن فشل العملية التي قامت بها الشرطة للقبض على بيبي ورجاله، ويخبر المفتش أن "بيبي" لا يمكن الامساك به داخل القصبة بل يجب نصب كمين له خارجها، في المشهد الموالي يخبر "ريجي" رجال الشرطة عن المكيدة التي يفكر بها للإطاحة "بيبي"، وذلك باستخدام أحد رجال "بيبي" الذي يعتبر صديقا لريجي أيضا وهو "بيرو"، في المشهد الموالي يقترب ريجي من رئيس الشرطة متكأً على المكتب في لقطة متوسطة، سائلا اياه إذا كان قد وافق على الخطة والجائزة المتفق علها، ليرد عليه رئيس الشرطة بعد وقوفه من مكانه بالموافقة.

47: لقطة من مشهد لريجي عند رئيس الشرطة يخطط للإيقاع بـ "بيبي لو

في المشهد الموالي يدخل المكتب رجل بلباس رث يجلس على الكرسي القريب من الباب، وبعد سؤال ريجي عن وجود "العربي" أمره بالتقدم اليه يقف ملبيا للنداء، ومن الوضح من كلام ريجي أنه سيستخدمه كمساعد له للإطاحة بـ "بيرو" رجل "بيبي".

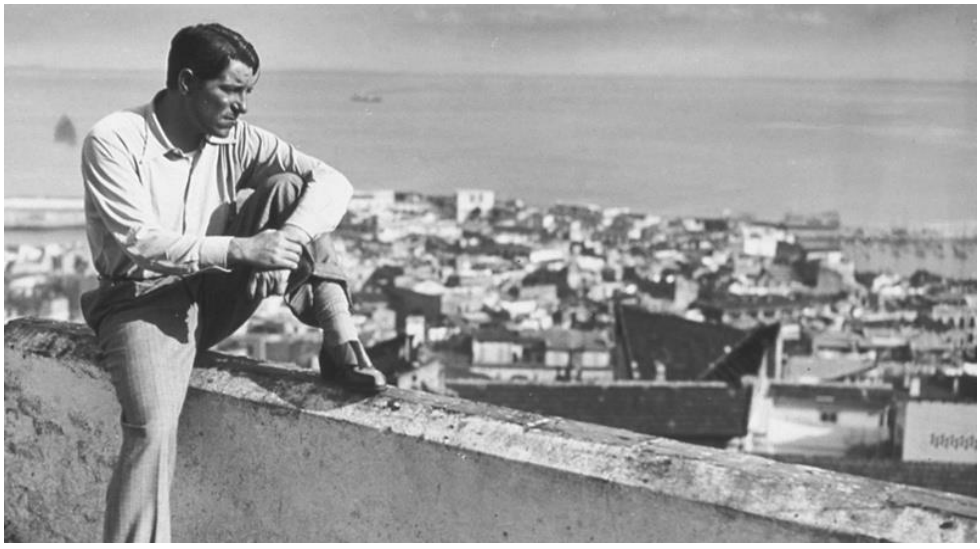
وفي مشهد جانبي وفي لقطة صدرية يضحك سليمان باستهزاء، يسأله ريجي عن سبب ضحكه، ليجيبه سليمان بأنه لا يضحك، وانما هو مندهش من كيف له ان يبيع أصدقاءه بالقطعة، ويردف كلامه بأنك يا "ريجي" ولدت تاجرا تنتقل من منزل لآخر.

المقطع الرابع: الحنين الى باريس:

في هذا المقطع تم تصوير أحداثه مرة خارجي وذلك في شرفة منزل ايناس المطلة على البحر وتارة أخر داخلي داخل غرفتها.

في المشهد الأول نجد "بيبي" يجلس على جدار الشرفة يدخن سيجارة ويسرح بخياله متأملا الاطلالة، لتدخل "ايناس" كادر الصورة وهي تنشر الملابس على الحبل، تسأله متعجبة الى ماذا ينظر؟

فيجيبها بمضض فقط البحر والقوارب لا يوجد شيء.



48: لقطة متوسطة لبيبي على شرفة منزل ايناس.

49: لقطة من مشهد يجمع بيبي وايناس على شرفة الغرفة

يدخل الغرفة بعد انزعاجه من أسئلة "ايناس" المتكررة يستلقي على السرير في لقطة عامة وبزاوية عادية متسائلا: متى أخرج من هنا؟

ايناس تلحق به وتسأله متذمرة هل ستعود لهذا الموضوع مجددا؟ هل أصيبك بالملل؟

يجيبها بيبي بأن الجزائر من تصيبه بالملل.

تصور لنا هذه المشاهد الصراع الداخلي لـ "بيبي" بين حنينه لباريس وحبه للمرأة الفرنسية التي ذكرته بها وبحريته المسلوبة داخل القصبة، وبين ايناس تلك المرأة الغجرية التي تذكره دائما بالقصبة رغم حبها الشديد له.

كما تظهر أحاسيس الخوف من الفقدان، وحب التملك التي تشعر بهما ايناس اتجاه بيبي والتي تدخلها في حالة من الهيستيريا كلما شاهدت باريس في عيني حبيبها، فتحاول اثارته بحديثها محاولتا ادخال اليأس الى قلبه من امكانية الخروج من القصبة والذهاب بعيدا.

المقطع الخامس: الخيانة:

في هذا المقطع سنركز عن المشاهد التي صور فيها الشخص الجزائري وكان بطلها دون عن غيرها:

الجزء الأول: بين "بيبي" و "ريجي":

المشهد الأول "للعربي" أمام منزل "بيرو" يحمل رسالة له تعترض طريقه حبيبة "بيرو" "عائشة" لتخطفها منه.

في المشهد التالي تأخذ عائشة الرسالة لبيرو الذي يكون في المقهى مع "ريجي" والبقية، في المشهد الموالي يشير "بيرو" برأسه "لريجي" من أجل انتظاره خارجا بعد أن أعطاه الرسالة، وذلك لأن "بيبي" حذره من أن يثق فيه.

ثم تظهر لقطة عامة تجمع "ريجي" و "بييرو" في نفس الوقت تكون عائشة وراء الستارة تسترق السمع، يخبر بيرو صديقه أن الرسالة من والدته تطلب لقاءه خارج القصبة، ليطمئنه وينصحه بالذهاب وبمساعدته، يثق "بيرو" في كلام صديقه "ريجي" ويذهب معه.

المشهد الموالي يجمع "بيبي" مع "ريجي" في غرفة مظلمة يسأله عن "بيرو"، لينكر معرفته بذلك، في هذا المشهد تم توظيف عنصر الاضاءة الذي أضفى رمزية ودلالة على المشهد.

50. لقطة متوسطة إلى الصدر تجمع بين بيبي وريجي

في اللقطة المتوسطة الموالية يلتحق رجال "بيبي" بهما، وفي حركة بانورامية تصف المشهد، يجلس اثنان منهما على الباب واخر بجانب "ريجي".

وفي مشهد أقرب منه الى صراع، مشاعر التوتر والخوف التي يعيشها "ريجي" بالإضافة الى الضغط النفسي الممارس عليه من طرف بيبي ورجاله ليعترف بخيانته، وامتزاجهما بعنصر الموسيقى (الة الهرمونيكا) التي كان يعزف عليها أحد الرجال مع صوت ضحك كارلوس كل هذا رفع من حدة الصراع والتوتر.

في المشهد المولي وفي لقطة متوسطة يقف ريجي متوترا ويحاول الهرب لكن دون جدوى يمسك به الرجال ويعيدون تجليسه.

51: لقطة متوسطة لريجي مع بيبي واصدقائه يلعبون بالورق

وفي المشهد الاخير الذي يدخل فيه "بيرو" وفي لقطة متوسطة بانورامية الى الغرفة وهو متكأ على الجدار ثم على بيبي لعدم قدرته على الوقوف بسبب اصابته.

يمسك المسدس ويقترب من ريجي بعد أن أخر بيبي بأنه كان على حق في عدم الثقة فيه، في هذه الأثناء نجد ريجي يضحك من الصدمة يتراجع الى الخلف وهو على الارض من الخوف، يرتفع ريتم الموسيقى.

في اللقطة الموالية يركز المخرج على ملامح "بيرو" المنهك والغاضب في نفس الوقت مع اضاءة أفقية خافتة، يمسك "بيبي" بيده لمساعدته على الضغط على الزناد، ينتهي المشهد بصوت إطلاق النار وموت "ريجي" و"بيرو".

52: لقطة متوسطة الى الركبتين لبيرو يسنده بيبي وكارلوس وهو يوجه سلاحه على ريجي

الجزء الثاني: بين "بيبي" و "العربي":

في اللقطة الأولى التي تجمع "بيبي" و "فرح" زوجة "كارلوس" صديقه أين كان ينتظر قدومه بعد أن طلب منه ايصال رسالة للمرأة الفرنسية بعد اختفاء أخبارها، في اللقطة الموالية أين يأتي العربي مسرعا ليخبر "بيبي".

بخبر امساك الشرطة "لكارلوس"، وأنه انسان وفي لذلك جاء يخبره برسالة طلب منه كارلوس ايصالها له قبل أن تمسك به الشرطة مفادها أن فتاته ستغادر الجزائر الى باريس اليوم، وفي لقطات قريبة ركز المخرج فيها على ملامح العربي أين كان يتعرق ويشعر بالتوتر، أخيرا يكتشف "بيبي" خيانته وكذبه بعد استدراجه في الحديث، في

اللقطة الموالية يمسك بيبي العربي من ملابسه ويجره معه يضيق الخناق عليه، مع استجوابه ثم يخنقه وهو ينعته ويصرخ في وجهه.

يواصل خنقه وضرب رأسه على السرير ليعترف له في الاخير أنه مخطط من سليمان للإيقاع به وامساكه من خلال كمين نصبه له عند مخرج القصبة، يتركه ويهم بالمغادرة بعدها يعود ليوقعه على الارض مرة اخرى ويركله برجله.

53: لقطة متوسطة الى الصدر لبيبي يخنق العربي

الجزء الثالث: بيبي مع المفتش سليمان:

المشهد الأول في لقطة متوسطة أين كان بيبي يحضر نفسه لمغادرة القصبة واللحاق بـ "قابي" محبوبته الفرنسية، تمسك به فرح لتسأله عن مصير "ايناس"، ينزعج من سؤالها ويخبرها أن لا تخبرها حتى يذهب.

في المشهد التالي عندما يهم بيبي بالمغادرة تقف "ايناس" في طريقه محاولتا بذلك ايقافه ولكن دون جدوى.

ينطلق بيبي في طريقه الى الميناء، تلحق به ايناس وتعرف أنه مغادر لا محالة، تتخذ قرارا بالذهاب الى الفندق أين يوجد المفتش سليمان، تتردد في اخباره لكن خوفها من خسارة محبوبها للأبد جعلها تخونه وتبلغ عنه، يفرح سليمان بهذا الخبر ويذهب مسرعا للميناء على امل اللحاق به.

في مشهد أخر يصل "بيبي" الى السفينة يركب ويهم في البحث عن "غابي" لكنه لا يجدها يتفاجآ بسليمان والشرطة وراءه.

ينزل بيبي من السفينة مكبل اليدين في لقطة عامة وبزاوية تصوير عادية، وفي أثناء ذلك يرى ايناس ويعرف بخيانتها، ينظر اليها بحسرة ويكمل تقدمه مع المفتش، في اللقطة الموالية أين يستدير بيبي ليرى محبوبته من بعيد على السفينة، يصرخ بأعلى صوته باسمها لكن يحول صوت بوق السفينة من سماعها له.

54: لقطة من مشهد القاء القبض على بيبي في السفينة

55: لقطة قريبة لأيدي بيبي مكبلة بالأغلال

56: لقطة من مشهد لبيبي يكتشف خيانة ايناس بوجودها مع الحشود التي تنظر إليه

المشهد الاخير يطلب بيبي من المفتش أن ينتظر قليلا حتى تذهب السفينة، ليخبر سليمان بأنه يثق فيه.

في اللقطة الموالية يتقدم بيبي من بوابة الميناء يفقد الامل في مغادرة الجزائر فيقرر انهاء حياته بخنجر كان في جيب بدلته، وهكذا كانت نهاية "بيبي لو موكو"

57: لقطة من مشهد وفاة بيبي وركض ايناس باتجاهه

المطلب الثالث: التحليل التضميني للمقاطع المختارة

قبل البدا في تحليل المقاطع المختارة في الفيلم، لابد من التطرق الى الجنريك الذي يعد الجزء الاول من الفيلم، يتم استخدامه عادة لتقديم فكرة عامة عن الفيلم:

يمكن التركيز على العناصر الرمزية والدلالية التي تظهر في الجنريك وتحمل معاني معينة، اولا فان فيلم بيبي لوموكو هو فيلم بالأبيض والاسود، ولكن يمكن التطرق لتدرجات الون اللون الاسود والابيض: وهي الألوان التي تعكس الظلام والوحدة والقسوة التي تحيط بشخصية "لو موكو" وبيئته المجرمة.

الموسيقى والصوت: ميزا بداية الجنريك صوت الاذان حيث يعتبر الاذان حقلا خصبا من المعاني والدلالات، ومن بين الدلالات السميولوجية له في جنريك فيلم pépé le moko نجد:

تم عرض الاذان كعنصر ثقافي يميز الجزائر، حيث يشكل الاذان جزءا هاما من الحياة اليومية والثقافية للمجتمع الجزائري.

في الفيلم يتم تسليط الضوء على رغبة بيبي لو موكو في الهروب والتحرر من قيوده والعيش بحرية، الاذان هنا يمكن ان يرمز الى القيود الاجتماعية والقانونية التي يعيشها "بيبي".

الفرع الأول: التحليل التضميني للمقطع الأول

في مكتب رئيس الشرطة:

يبدأ المشهد مباشرة بلقطة لخريطة وفي الخلفية صوت رجال الشرطة، الخريطة لحي القصبة من خلالها تشاهد تشابك ازقتها، تعتبر الخريطة عنصرا مهما في الافلام السينمائية وتستخدم لتحقيق عدة أغراض دلالية، اما هنا فيمكن أن نحصر دلالاتها في: التوجيه، اي لتوجيه الشخصيات وتحديد مواقع الاحداث الرئيسية، كذلك من اجل تحديد الطرق اللازمة للوصول الى هدفها والهدف هنا هو الاطاحة بـــ "بيبي" والامساك به من خلال تتبع حركاته داخل القصبة او للتمكن من ايجاد طريق يوصل اليه، ولتضييق الحصار من خلال معرفة مداخل ومخارج الحي.

تستخدم الخريطة ايضا كرمز لتوجيه الانظار لموضوع الاحداث أو لعنصر مهم في قصة الفيلم وتعتبر القصبة في الفيلم الموضوع الرئيسي.

يخرج المخرج بالمشاهد من الفضاء الداخلي داخل مكتب المفتش الى الفضاء الخارجي اين صور حي القصبة بتفاصيله الدقيقة انتقالا من لقطة عامة للحي وصولا الى الازقة الملتوية و الضيقة، فالمنازل و الأبواب، وتنوعت اللقطات المستعملة من متوسطة الى قريبة جدا، بحسب أهمية الموضوع، رافق هذه المشاهد تعليق صوتي للشرطي واصفا كل مشهد كما يجب، حيث بدأه بوصف القصبة من بعيد وشبها الشكل الهندسي لبناياتها بتلال النمل هذا التشبيه يوحي بوجود عدد كبير من المباني أو المنشآت المتجاورة بشكل كثيف، متراص ومعقدة، كما يشير الى تكدس المباني في مكان واحد.

وفي مشاهد قريبة متتابعة تصف أزقة وشوارع القصبة: "الشوارع مظلمة متعرجة، سلالم حادة كالمرتفعات، ظلام دامس، اروقة منزلقة رطبة، غارقة في القمل، مقاهي مزدحمة مظلمة، شوارع داكنة صامتة بأسماء غريبة...

في وصف الازقة هنا جاءت كلها بأنها ضيقة وملتوية وهذه الاشارة تحمل دلالات سلبية تصب في الشعور بالغموض والتوتر، وعدم الامان، كذلك انعدام الوضوح.

أما الظلام الدامس هذه الرمزية التي توحي بالأفكار المرعبة والخيال المظلم والجريمة التي دائما ما تمارس في الظلام، كذلك تشير الى الخوف والعزلة، كما يرمز الظلام في هذه المشاهد الى الخفاء والاسرار والمخاطر المحتملة.

اما رمزية الرطوبة، الذي دائما ما ترتبط بالعفن والروائح الكريهة، والظروف غير صحية.

تنقلنا الكاميرا مرة اخرى في لقطة قريبة لزقاق مكتظ بالسكان من مختلف الجنسيات وبألبسة مختلفة، يرافقها تعليق الشرطي: أربعون ألف من كل أنحاء العالم في منطقة تتسع لعشرة الاف.

يليها بعها مجموعة من المشاهد التي تصف للمشهد التركيبة السكانية للحي: مسلمين، غجر، قبايل، اسبان، زنوج، صينيين...

توحي لنا هذه المشاهد بعدة دلالات، منها الكثافة السكانية الضخمة لهذا الحي، ويعكس اختلاف الجنسيات تضارب الهوية والانتماءات الشخصية حيث تشكل صراعا داخليا بين الشخصيات.

يظهر مشهد اخر في لقطة مقربة لباب منزل مكتوب عليه "بيت شريف maison honnête"، تليها فيما بعد مشاهد لنساء يقفنا في الازقة بعضهن يجذبنا الرجال المارين بجوارهم إليهم، وبعضهن يلبسن البسة غير محتشمة واخريات مزينات يقفنا على ابواب بيوتهن... يرفق هذه المشاهد تعليق الشرطي واصفا: فتيات من كل الامم والاشكال والاحجام، الطويلة، القصيرة، المسنة، عديمة الشكل، صدر مشحم لا يجرؤ أحد على المساس به...

وبربط المشاهد فيما بعضها نجد: اولا كتابة بيت شريف على احد المنازل دليل على خضوع المنطقة الى تصنيف داخلي يميز بين بيوت البغاء والبيوت الشريفة، واشارة ايضا لانتشار بيوت البغاء والرذيلة في المنطقة، وهذا ما تؤكده المشاهد الاخرى للنساء.

يعكس وجود بيوت البغاء الجوانب الاخلاقية المتنافرة والتوترات الاجتماعية، اما بيوت الشرف فتمثل الجانب المعتدل والمحافظ والذي يكاد يندثر في هذا الحي حيث صور المخرج منزلا واحدا مكتوب على بابه "بيت شرف" في دلالة لندرة هذه البيوت.

وبشكل عام تتناول هذه العناصر المتناقضة في الفيلم الجانبين المظلم والمشرق في الحياة وتؤكد على التنوع والتعقيد في الشخصيات والمجتمعات، يعزز ذلك صراع الشخصية الرئيسية ويعمق تجربتها في الحياة في حي القصبة.

يعود المخرج مرة اخرى الى الفضاء الداخلي داخل المكتب، ليكمل الشرطي تعليقه: هذه المتاهة المتشابكة ما يسميه "بيبي" موطنه.

وتحمل كلمة المتاهة المتشابكة دلالات رمزية كثيرة في هذا السياق:

إذا ارتبطت بالمكان اي القصبة فهي تفيد التعقيد والصعوبة الملاحة فيها، بسبب شوارعها الضيقة والملتوية، ونظام طرق غير منتظم يصعب على الاشخاص تحديد الاتجاه الصحيح أو الوصول الى الماكن بسهولة، كما تشير الى العقبات والعراقيل.

أما من حيث الدلالة النفسية: في قوله "... يسميها بيبي موطنه" فهي تشير الى حالة الضياع والتشتت، وهو ما يعكس الحالة النفسية لشخصية بيبي التي تشعر بالعجز والارتباك والعثور على طريقها في الحياة.

الفرع الثاني: التحليل التضميني للمقطع الثاني

مطاردة pépé le moko داخل حي القصبة:

يبدأ المقطع الثاني بلقطة عامة لدار بغاء يجلس على المدخل مرأتين تلبسان "القندورة العربي" و"عقد تقليدي" مع وشاح على الرأس احداهما طاعنة في السن وأخرى شابة متكئة على الجدار وعلى الارض رجل يحدثها بلكنه عربية غير مفهومة يبدو من لباسه ايضا انه جزائري، يخرج من الدار رجلين ثملين من البحارة تتبعهما مرأتين الى الخارج يودعان الجميع ويذهبان.

يعكس هذا المشهد الرغبة في الهروب من الواقع المأساوي عبر اللجوء الى بيوت البغاء.

كذلك نرى في المشهد منزل تقف خارجه مرأتين احداهما طاعنة في السن، ليخرج فيما بعد مرأتين مع رجلين من البحارة، ويحيلنا هذا الى انه هناك عوائل تمتهن هذه الرذيلة، وفي وجود الرجل الذي يفتقد المروءة والغيرة.

في لقطة بانورامية من اليسار الى اليمين لرجل يصفر منبها النساء بوجود الشرطة، نساء يدخلنا مسرعات ويغلقن الباب وراءهن، يصل الرجل الى المقهى و هو ينادي شرطة...شرطة ليفر كل الموجدين.هذا المشهد ايضا يحمل دلالات رمزية عديدة، بداية بتنبيه الرجل بوجود الشرطة، هذا التصرف الذي يعتبر جزءا من تطور الحبكة وتصاعد التوتر، كما استخدم كعنصر لإظهار تأثير الشرطة على حياة الشخصيات والمجتمع المصور، وعلى التستر على المجرمين، ورفض هذا المجتمع للتغيير والتعاون من اجل الاصلاح.

ولرمزية الهروب من الشرطة دلالة اخرى ايضا فهي تعكس الحالة الاجتماعية للمنطقة حيث تعتبر مرتعا للمجرمين أو المهاجرين الغير شرعيين، والهرب هنا من أجل تجنب القبض عليهم.

في اللقطة الموالية يذهب "ريجي" الى منزل "الغجرية ايناس" لمعرفة مكان "بيبي"، متظاهرا بخوفه عليه من الشرطة، ليذهب بعدها الى الشرطة يفشي عن مكانه فـ"ريجي" هو مخبر يعمل لصالح الشرطة الفرنسية.

وهنا يجسد المخرج صفات النفاق والخداع والتلون من خلال "ريجي" الرجل الجزائري، في اللقطة الموالية التي تجمع المفتش سليمان مع "غابي" المرأة الفرنسية التي سيقع في حبها "بيبي" فيما بعد.

في هذا المشهد نرى جمال المرأة وفخامة لباسها والمجوهرات الثمينة التي تلبسها، مقارنة بالمرأة الجزائرية التي تدخل منزلها خوفا من صوت إطلاق النار، في مشهد يوحي بتحضر وجمال المرأة الفرنسية، على عكس المرأة الجزائرية غير متحضرة بلباس تقليدي قديم واخلاق رذيلة.

ولأبعاد توظيف رمزية المرأة في الفيلم عدة دلالات:

القوة والاستقلالية بالنسبة للمرأة الفرنسية/ الضعف والتبعية بالنسبة للمرأة الجزائرية.

الوطن والحنين اليه والحرية في شخص "غابي" / الغربة والقيود والاغتراب النفسي

التطور والازدهار والتحضر / الرجعية والتخلف ولانحدار في المستوى الثقافي والاجتماعي والاخلاقي.

في المشهد الموالي يدخل بيبي الى منزل عائشة يتفاجأ بوجود سليمان ويسأله بسخرية: **ألست معهم!** فيجيب سليمان بأن خطته في الامساك به أذكى وستكون خارج القصبة، يضحك سليمان باستهزاء، ثم ينتبه لوجود المرأة الثرية ويجذب انتباهه عقد الألماس الذي ترتديه، يقترب منها ليتعرف عليها، في هذه الاثناء تكون

انظار المرأة الفرنسية متوجهة نحوه باهتمام يبادلها بيبي النضرات، يلتحق به أصدقاءه وبعد أن يتأكد من ذهاب الشرطة يغادر معهما.

في هذا المشهد تتضح لنا بعض الملامح السيكولوجية لشخصية "بيبي" وهي النزعة الانسانية والشهوة، حيث يتميز بشخصية معقدة جذابة، تجذب النساء اليه، شخصية متناقضة بين الجانب الانساني والقسوة.

الصراع النفسي حيث يواجه "موكو" صراع داخلي بين الحياة التي يعيشها في القصبة وبين الحياة التي يتمناها.

تعتبر غابي في هذا المشهد "المثير" الذي يشعل فتيل الحنين الى الوطن في قلب "بيبي".

نرى ايضا في هذا المشهد العلاقة بين "سليمان وبيبي"، تشبه علاقة الطريدة بصيادها، علاقة يغلب عليها التحدي والمنافسة في إطار فكاهي مميز.

الفرع الثالث: التحليل التضميني للمقطع الثالث

ريجي في مكتب الشرطة:

في هذا المقطع يستمر المخرج في اظهار الجانب الماكر عند "ريجي" والمنافق من خلال المكيدة التي يدبرها لصديقه "بيرو" وهو أحد رجال "بيبي"، حيث جعل منه طعما لجذب بيبي والامساك به.

في هذا المقطع نرى تردد رئيس الشرطة من الوثوق فيه فيسأله: هل نثق فيك؟

ليجيبه "ريجي" أنا مخبر ولست منافق.

كذلك تعليق "سليمان": عندما أخبره انه يبيع اصدقاءه بالقطعة، وشبهه بالتاجر الذي ينتقل من منزل لأخر.

كل هذا يؤكد على شخصية "ريجي" المتلاعبة، التي لا يؤتمن لها.

الفرع الرابع: التحليل التضميني للمقطع الرابع.

الحنين الى باريس:

في هذا المقطع ومن خلال المشاهد المصورة يظهر لنا جليا رغبة بيبي في الحرية والتخلص من قيود الحياة التي يعيشها في القصبة ومع ايناس التي تذكره بها، يحلم بالعيش في باريس والاستمتاع بالحياة الفاخرة والحرية.

كما نرى التناقض والصراع الذي يعيشه بين حبه لغابي ورغبته في الحرية والهروب، وبين واقعه المعاش وحب "ايناس" له وتمسكها به كالقيود التي فرضت عليه، كل هذا التضارب الداخلي يؤثر على تصرفاته وقرارته.

يقدم الفيلم صورا ومشاهدا متكررة لـ"بيبي" وهو يتأمل من الشرفة أو يتجول في الأزقة الضيقة مما يظهر شعوره بالتبعية والبعد عن عالمه الحقيقي ورغبته في كسر قيوده.

الفرع الخامس: التحليل التضميني للمقطع الخامس.

الخيانة:

قسم هذا المقطع الى ثلاث أجزاء:

الجزء الاول: بين "بيبي" و "ريجي":

من خلال المشاهد المصور بخصوص هذا الجزء يظهر لنا العلاقة بين "بيبي" و"ريجي" حيث اعتبره بيبي منذ البداية شخص لا يؤتمن له ويظهر هذا جليا في تحذيره "لبيرو" من مصادقته او الوثوق فيه، لتأكد المشاهد الموالية عن حقيقة "ريجي" المنافقة والمخادعة، واستخدامه قناع المحبة والاخوة في سبيل الايقاع بصديقه والغدر به ثم الايقاع بـ "بيبي".

كما أنه في مواقف عديدة اظهر شعوره بالاشمئزاز منه وبدونيته خاصة في المشهد الذي جلس فيه "ريجي" بجواره، عندما أمره بالذهاب لأنه يزعجه.

الجزء الثاني: بين "بيبي" و"العربي":

شخصية اخرى بلباس رث يبدو عليه التبعية، يطلق عليه اسم "العربي"، ومن خلال الاسم الذي لم يكن اختياره اعتباطي، حيث تم تصوير العربي هنا كشخصية نمطية وتحيز سلبي، حيث جعل المخرج من هذا الشخص صورة نمطيه عن كل شخص عربي من خلال الاسم يتضح الهدف الايديولوجي الاول للمخرج وللفيلم بصفة عامة، فالمخرج هنا يهدف الى تنميط صورة العربي من خلال رسم معالم شخصية تميزه من خلال الفيلم، فهو شخص تابع بلباس رث يوحي بحاجته كما يثير شعور الاشمئزاز من رؤيته، شخص مخادع لا يوثق فيه، كاذب، انسان فارغ من المبادئ، تابع للطرف الاقوى، جبان...

الجزء الثالث والاخير: "بيبي" مع "سليمان" و"ايناس":

يعبر هذا الجزء عن نهاية قصة الفيلم، تبدأ بمشهد لبيبي وهو يحضر نفسه للذهاب والخروج من القصبة اخيرا وراء محبوبته غابي والى وطنه الاصلي.

تعترض ايناس طريقه محاولة منعه فهي تعتبر قيد اخر من قيود التي تكبل "بيبي" ولكنها تفشل في ذلك، لتقرر اللحاق به، يصل بيبي الى الميناء وهناك تدرك ايناس ان حبيبها بيبي مغادر لا محالة، شعورها بالغيرة والخوف من الفقد جعلها تذهب لسليمان وتخبره بمكانه، يلحق سليمان به ويمسكه.

في هذه المشاهد تجسيد اخر للخيانة والغدر، فقد غدرت ايناس ب "بيبي" رغم حبها له، ورغم قربها منه، نرى مشاعر الحسرة بادية على وجه "بيبي" عند رؤيته "لإيناس" وتأكده من خيانتها له، فهو لم يكن ينتظر منها هذا التصرف.

عمل "سليمان" للتخطيط منذ البداية للامساك بـ "بيبي" ولم تشفع صداقتهما له فقد لحق به الى السفينة وامسك به رغم معرفته بقوة رغبته في الحرية وحبه لغابي.

يقرر بيبي في الاخير انهاء حياته في سبيل حريته بعد ان غدر من الجميع، وفقد محبوبته والامل في الذهاب الى وطنه.

المطلب الرابع: نتائج التحليل.

صور الفيلم حي القصبة العتيق كمرتع للمجرمين والمهاجرين غير شرعيين، بالإضافة الى انه وكر للدعارة وممارسة الرذيلة بكل حرية.

– وضع المخرج تصويرًا لأزقة وشوارع القصبة بأنها ضيقة، متعرجة، ومعتمة، مما يعكس دلالات سلبية تثير الإحساس بالغموض والقلق، فضلاً عن شعور بعدم الأمان. هذا التوصيف يشير أيضًا إلى غياب الشفافية وانتشار الجريمة، حيث يرمز الظلام إلى العالم الخفي والأسرار والمخاطر المحتملة.

– تم تصوير المرأة الجزائرية في هذا الفيلم تصويرا مسيئا ومهينا لها ويعكس التحيزات والتمييز الاستعماري ولهذه الصورة عدة دلالات:

* التهميش والاستغلال الجنسي: تم تجسيد المرأة الجزائرية كشخصية مستغلة جنسيا وعاهرة، مما يعزز نمطية صورتها كأداة لإشباع الرغبات الجنسية للرجال الفرنسيين، يعكس هذا التصوير التحيز الاستعماري وعدم احترام كرامة المرأة.

* التشويه الثقافي والديني: تصوير المرأة الجزائرية تمارس الرذيلة نمط مشوه ينحرف عن القيم الثقافية والدينية للمجتمع الجزائري.

* تعزيز الاستعمار والاستبداد: صورت المرأة الجزائرية تمارس الرذيلة، لتعزيز فكرة الاستبداد والهيمنة الثقافية والجنسية للفرنسيين على الجزائر.

– أعطى المخرج من خلال هذا الفيلم صورة عن الرجل الجزائري أنه رجل يفتقد المروءة والغيرة.

– عمل الفيلم على تشويه القيم الاخلاقية والدينية والاجتماعية والثقافية للمجتمع الجزائري واعطاء صورة مغالطة للواقع، من خلال توظيفه عدة شواهد: كالأذان الذي يرمز للدين الاسلامي، كذلك اللباس والإكسسوار التقليدي...

– قدم الفيلم تمثيلات نمطية سلبية للجزائريين، مصورًا إياهم كأفراد خادعين ومراوغين، يفتقرون إلى الأمانة ويستعينون بالحيل لتحقيق اهدافهم، كما انهم اشخاص لا مبادئ لهم.

– الفيلم قدم صورة نمطية سلبية للشخصية العربية، مصورًا إياها ككائن موضع سخرية وازدراء، بمظهر غير مهندم ووجه مليء بالعرق، موصوفًا بأنه خاضع وخائف، غير جدير بالثقة بسبب خداعه وكذبه، ويُعد خاليًا من أي قيم أخلاقية.

– دائما ما تستخدم وتوحي رمزية المرأة على انها الوطن أو الارض، وقد جاءت صورة المرأة الفرنسية والجزائرية في الفيلم بدلالات مختلفة بل متناقضة، ترمز كل منهما الى فرنسا والجزائر كالاتي:

* القوة والاستقلالية بالنسبة للمرأة الفرنسية/ الضعف والتبعية بالنسبة للمرأة الجزائرية.

* الوطن والحنين اليه والحرية في شخص "غابي" / الغربة والقيود والاغتراب النفسي (ايناس)

* التطور والازدهار والتحضر / الرجعية والتخلف ولانحدار في المستوى الثقافي والاجتماعي والأخلاقي.

– وظف صوت الاذان خلال الفيلم في محطات كثيرة سواء في بداية الجنيريك أو بتخلله بعض المشاهد واللقطات، كرمزية ثقافية تعبر عن الدين وثقافة المجتمع الجزائري، والى رجعية هذا المجتمع في دلالة اخرى له.

في الأفلام الاستعمارية، دلالة الأذان السيميولوجية غالبًا ما تحمل تعقيدات ثقافية ودينية متعددة الأبعاد، يُستخدم الأذان كرمز ثقافي يمثل الإسلام والهوية الدينية للمجتمعات الإسلامية، وفي سياق الأفلام الكولونيالية، قد يظهر الأذان كعنصر يعبر عن التقاليد العميقة للبلدان المستعمرة، ومع ذلك قد تستخدم هذه الأفلام الأذان أيضًا بطريقة تعزز من الصور النمطية أو كدلالة على "الآخر" الغريب أو المنفصل عن الثقافة الغربية، مما يمكن أن يسهم في تصوير مشحون بالتحيز يعكس نظرة استشراقيه تقسم العالم إلى الغرب "المتحضر" والشرق "المتخلف".

نتائج عامـــة

يمكن تلخيص النتائج العامة لتحليل الافلام الثلاثة في النقاط التالية:

1/ يعرض التحليل الشخصية الجزائرية وفق صورة نمطية تصفها بأنها بدائية وبسيطة، غير قادرة على اتخاذ القرارات الصائبة أو استثمار الموارد الطبيعية للبلاد بكفاءة، ما يوحي بأنها تحتاج إلى الإرشاد والقيادة.

2/ من خلال التحليل تبين ان الافلام صورت الشخصية الجزائرية كمتجاهلة للفضل، على الرغم من الجهود التي تُنسب إلى فرنسا في مجال تحديث وتطوير البلاد، كما يُصوَّر الجزائري على أنه معارض لأي نوع من التغيير ويتشبث بأنماط سلوكية قديمة. هذه الصورة تغفل عن تقدير التراث الثقافي والهوية الوطنية الجزائرية.

3/ يبيّن التحليل أن الأفلام صورت الشخصية الجزائرية على أنها متمرسة في الخداع والمراوغة، مع ترقب الفرص للإيقاع بالآخرين، مما يشير إلى عدم وجود قيم أو مبادئ تحكم سلوكياتها، هذا النوع من التمثيل يغفل عن العمق والتنوع الثقافي والأخلاقي للمجتمع الجزائري،

4/ يظهر لنا جليا كيف أن الأفلام تعرض المناطق القديمة في الجزائر كملاذ للأنشطة الإجرامية ومواقع للهجرة غير المشروعة، بالإضافة إلى كونها مراكز لانتشار الفساد وممارسات الرذيلة بحرية تامة، ما يطرح الفكرة بأن هذه المواقع تستلزم "عملية تنقية"، هذه الطريقة في العرض تعمل على تشويه الواقع الاجتماعي والثقافي للجزائر، وتتجاهل الأهمية التاريخية والثقافية العميقة لهذه الأماكن، مساهمةً في خلق وتعزيز صورة مغلوطة عن الجزائر وتراثها.

5/ كشف التحليل عن تمثيل الأفلام للمرأة الجزائرية بأسلوب ينطوي على إساءة وإهانة، مما يعبر عن نظرة متحيزة متأصلة في الذهنيات الاستعمارية والعنصرية، هذا التصوير لا ينحرف فقط عن تقديم صورة حقيقية ومتوازنة للمرأة الجزائرية، بل يقوض أيضًا جهود الاعتراف بدورها الفعال والإيجابي في المجتمع ما يعكس تحيزات قديمة ومتجاوزة.

6/ سلط التحليل الضوء على التصوير السلبي للمرأة الجزائرية ضمن الأفلام، حيث يتم تقديمها كضحية للاستغلال الجنسي وكأيقونة للفسق، ما يُسهم في ترسيخ الصورة النمطية التي تحصرها في دور أداة لإشباع الشهوات الجنسية لدى الرجل الفرنسي، هذه الطريقة في التمثيل تُعد اعتداءً مباشرًا على كرامة المرأة الجزائرية وتنتهك القيم الأساسية للمجتمع والثقافة الجزائرية، مما يبرز الحاجة الماسة لإعادة النظر في كيفية تصوير المرأة في الوسائط الإعلامية والسينمائية وأثر ذلك على التصورات الثقافية.

7/ من الواضح ان السينما الاستعمارية عكست تصويرًا مغلوطًا للمجتمع الجزائري، حيث يظهر كمتسامح ومتعايش مع الفساد الأخلاقي والممارسات الرذيلة، وهو تقديم يخالف بشكل كبير القيم الدينية والثقافية الراسخة في الجزائر، يسهم هذا النهج في تشويه الصورة الحقيقية للمجتمع الجزائري ويعكس عدم فهم أو تجاهل للنسيج الاجتماعي والثقافي العميق للجزائر.

8/ استخدام الأفلام لتصوير الشخصية العربية بطريقة متحيزة، مقدمة إياها كشخصية مثيرة للاشمئزاز وتجسد سلوكيات مرفوضة مثل الخوف، الخداع، والكذب. شخصية تُعرض كمنقادة وخالية من القيم والمبادئ الأخلاقية، هذا النهج في التمثيل يؤدي إلى تعزيز الأفكار النمطية السلبية ويغذي التصورات المغلوطة حول العرب، مما يؤثر بشكل سلبي على التقدير والاحترام للثقافة والهوية العربية على الصعيد العالمي.

9/ التحليل يوضح كيف أن الأفلام استعملت الرموز والإشارات الدلالية بطريقة مدروسة لتشكيل صورتين متباينتين عن فرنسا والجزائر؛ حيث تم تقديم فرنسا بصورة إيجابية تبرز جوانبها المتقدمة والحضارية، في المقابل، تم تصوير الجزائر بطريقة تغلب عليها السلبية، مما يسلط الضوء على التحديات والمشكلات الاجتماعية والثقافية. هذا التناقض يخدم في تعميق الفجوة الإدراكية بين البلدين ويعزز من التصورات النمطية والمفاهيم المسبقة، مؤثرًا بذلك على فهم وتقييم العلاقات الثقافية والتاريخية المعقدة بينهما.

10/ التحليل يكشف عن استخدام الأفلام لعرض عناصر تتعارض مع القيم الإسلامية ومبادئ المجتمع الجزائري، مما يعمل على تشويه الصورة العامة للإسلام والثقافة الجزائرية، هذا النوع من التمثيل يميل إلى تعزيز المفاهيم المغلوطة والنظرة النمطية تجاه المسلمين والجزائريين، عبر تقديم الممارسات والعادات الدينية بشكل سلبي ومشوه.

11/ التحليل يظهر بوضوح استخدام الأفلام لتصوير الشخصية الجزائرية بطريقة تقلل من قدرها وتعزز من السخرية تجاهها، حيث يُصوَّر الجزائري على أنه فرد غير ناجح وخامل، يقضي وقته في الجلوس دون إسهام يذكر. هذه التمثيلات تهدف إلى نقل صورة مشوهة ومختزلة للهوية الجزائرية، تفتقر إلى الدقة والعمق، وتسهم في ترسيخ الصور النمطية السلبية والتحيزات في الوعي الجمعي.

12/ في اغلب الافلام الكولونيالية تم تصوير الجزائر على انها بيئة صحراوية قاحلة ، وقد ترمز البيئة الصحراوية إلى الصرامة والتحدي، موحية بأن الحياة والحضارة في هذه المناطق تواجه صعوبات بالغة، هذا الطرح يمكن أن يُستخدم لتبرير الوجود الكولونيالي كجهد لإحلال "النظام" و"الازدهار" في مناطق يُفترض أنها مهجورة أو غير

قابلة للعيش بدون تدخل خارجي.مع ذلك هذه الدلالات غالبًا ما تغفل عن التنوع الثقافي والاجتماعي الغني للمجتمعات التي تعيش في وعلى هامش هذه البيئات الصحراوية، فضلاً عن قدرتها على التكيف والابتكار في مواجهة التحديات البيئية.

13/ في إنتاجها للأفلام السينمائية التي صُورت على الأراضي الجزائرية، استغلت فرنسا الطبيعة الخلابة والسكان الأصليين كعناصر جذب سينمائية، الطبيعة الجزائرية الغنية والمتنوعة قُدمت كخلفية ساحرة للعديد من الأعمال السينمائية، بينما أُسندت إلى السكان الجزائريين أدوار ثانوية أو تم استغلال صورهم لتحقيق أهداف استعمارية محددة، غالباً ما تضمنت تقديمهم بصورة نمطية أو ككومبارس في سرديات تعزز من روايات الاستعمار.

14/ السينما الاستعمارية لعبت دورًا مهمًا في تشكيل الصورة الذهنية للجزائر وشعبها، ليس فقط بين الجمهور الفرنسي ولكن أيضًا العالمي، من خلال تقديم الجزائر كمكان غريب واستثنائي وتصوير السكان الأصليين بطرق مُبسطة أو سلبية، ساهمت هذه الأفلام في ترسيخ أيديولوجيات استعمارية ونمطية ثقافية.

خاتمـــــة

في ختام الدراسة والتحليل السيميولوجي للأفلام وبعد استكشاف العلامات والرموز المستخدمة في هذه الانتاجات الثقافية، يظهر جليا ان الإعلام والسينما لعبا دورًا محوريًا في نشر وترسيخ الأيديولوجيات الاستعمارية، مستخدَمين كأدوات لتشكيل التصورات والمواقف اتجاه الشعوب والثقافات المستعمَرة، هذا الاستخدام المتعمد للعناصر الفنية والسينمائية ليس مجرد عملية تجميلية أو ترفيهية، بل كان استراتيجية مدروسة لتشكيل الوعي الجمعي وتوجيه النظريات الثقافية والاجتماعية نحو مفاهيم محددة تخدم الأجندة الاستعمارية.

ان السينما الفرنسية عملت ومنذ وجودها على اعطاء صورة نمطية سلبية لشخصية الجزائري وكل ما يخصه من ثقافة ودين وتاريخ...، من خلال الدلائل الالسنية والمضامين الظاهرة والخفية التي تدعو الى التحقير، السخرية، والاشمئزاز...، وتثبيتها في ذهنية المتلقي من خلال عامل التكرار (تكرار هذه الصورة في عدة افلام ومناسبات)، كذلك تزييف الوقائع وتوجيهها بما يخدم مصالحها واهدافها.

الأفلام التي أُنتجت خلال الفترة الاستعمارية غالبًا ما تبنت نظرة استشراقية، مصورة الشرق بأنه مكان غامض ومتخلف، يتميز بالفوضى والبدائية. الشخصيات الجزائرية والشرقية بشكل عام كانت تُقدم كموضوعات سلبية أو كرموز للطبيعة البربرية التي تحتاج إلى الضبط والتحضير من قبل الغرب.

في المقابل تقديم الأوروبيين أو الفرنسيين كأبطال يجلبون الحضارة والنظام إلى الأراضي "المتوحشة". هذا التصوير يعزز الأيديولوجية الاستعمارية التي تبرر الاستعمار كمهمة أخلاقية وحضارية.

الجمهور في ذلك الوقت لا سيما في الدول الاستعمارية، كان غالبًا ما يتقبل هذه الصور النمطية باعتبارها تمثيلات دقيقة للواقع، مما ساهم في ترسيخ الأفكار المسبقة والتحيزات ضد الشعوب المستعمرة، هذا التقبل يعكس أيضًا حماسة الجمهور للتكنولوجيا الجديدة للسينما والرغبة في استكشاف "العالم" من خلال عدسة الكاميرا.

ومن خلال دراسة وتحليل هذه الأفلام، يمكن التعرف على الطرق التي استخدمتها لتشكيل وعرض هذه الصور.

4. تصوير الجزائريين كـ"الآخر":"

أحد أبرز الجوانب في السينما الاستعمارية هو تصوير الجزائريين كـ"الآخر"، مما يعزز الفجوة الثقافية والحضارية بين الغرب والجزائر. هذه الأفلام غالبًا ما تُظهر الجزائريين بصورة نمطية، تقلل من تعقيدهم الثقافي والإنساني، وتصورهم كأفراد بدائيين، عدوانيين، أو متخلفين.

2. استخدام الجزائريين كخلفية:

في كثير من الأحيان، تُظهر السينما الاستعمارية الجزائريين كمجرد خلفية للقصص المركزية، التي تدور حول الشخصيات الأوروبية. هذا يقلل من أهميتهم ويحرمهم من الوكالة والصوت في سرد قصصهم الخاصة.

3. التركيز على العنف والصراع:

تركز الأفلام الاستعمارية بشكل كبير على العنف والصراع بين المستعمرين والأهالي، مما يعزز الصورة النمطية للجزائريين كعناصر معادية، غالبًا ما يتم تصوير الجزائريين كمقاومين عنيفين دون التطرق إلى أسباب مقاومتهم أو الظلم الذي يواجهونه.

4. تجاهل الثقافة والهوية الجزائرية:

نادرًا ما تسعى السينما الاستعمارية لاستكشاف أو تقديم الثقافة الجزائرية بشكل معمق أو إيجابي. بدلاً من ذلك، تُظهر هذه الأفلام الثقافة الجزائرية كأمر غريب أو شاذ، مما يسهم في تعميق الانقسامات وتقويض التقدير للتنوع الثقافي.

وهدفت فرنسا من خلال هذه الصورة الى رسم واقع جديد غير الحقيقي في ذهنية المتلقي والرأي العام، عن هذا البلد واهله، وعن الاعمال الوحشية التي تقوم بها، بالإضافة الى النهب والاستغلال الشنيع للأشخاص ولخيرات البلد، بحثا عن التأييد.

تتضمن المضامين الإيديولوجية في السينما الاستعمارية عناصر متعددة تعكس وتروّج لفكرة الاستعمار وتبررها، منها:

- **تبرير الاستعمار** :الأفلام غالبًا ما تحمل في طياتها رسائل تصور الاستعمار كأداة لـ "تمدين" و"تحضير" الشعوب المستعمرة، مما يُعد تبريرًا للتدخلات والأفعال الاستعمارية.
- **الاستعلاء الثقافي** :تُظهر هذه الأفلام بشكل متكرر الثقافة الأوروبية كأفضل وأكثر تقدمًا مقارنةً بالثقافات المحلية، مما يعزز من فكرة الاستعلاء الثقافي ويقلل من قيمة وتعقيد الثقافات المحلية وتقاليدها.
- **المقاومة والاستجابة** :على الرغم من أن بعض الأفلام قد تصور الجزائريين كمقاومين للاستعمار، إلا أن هذه الصورة غالبًا ما تُقدم بطريقة تقلل من شأن جهود المقاومة أو تُظهرها كعمل فردي وليس كجزء من حركة مقاومة أوسع.

هذه العناصر تعمل معًا لتشكيل رؤية العالم التي تروج لها السينما الاستعمارية، وتؤثر بشكل كبير على تصورات الجمهور بخصوص الاستعمار والثقافات المستعمرة.

تم استخدام الفن والإعلام بشكل استراتيجي كأدوات فعّالة لتعزيز وتكريس الأيديولوجيات والمخططات الاستعمارية، الإيديولوجيات والصور التي روجت لها لم تنته بزوال الاستعمار الفعلي، بل استمر تأثيرها في الذاكرة الجماعية وفي كيفية فهم وتصور الشعوب والثقافات المختلفة. هذه الصور والأفكار المسبقة غالبًا ما تُستخدم وتُعاد تدويرها في الأعمال الإعلامية والثقافية المعاصرة، مما يساهم في استمرارية وتعزيز بعض النظريات والمفاهيم الاستعمارية.

ومن بين هذه الأيديولوجيات استمرار الهيمنة والتأثير الاستعماري على البلدان المستعمرة سابقًا حتى بعد نيلها للاستقلال، هذه الهيمنة لم تقتصر على السيطرة السياسية والاقتصادية فحسب، بل امتدت لتشمل الثقافة والهوية والوعي الجماعي من خلال إعادة إنتاج وترويج الصور النمطية والقيم الاستعمارية عبر الأعمال الفنية والإعلامية.

قانون "**تمجيد الاستعمار**" الذي صادق عليه البرلمان الفرنسي في 2005/02/23 مثالًا صارخًا على استمرارية الإيديولوجيات الاستعمارية والهيمنة الثقافية والفكرية التي تتجاوز الحقبة الاستعمارية الفعلية.

هذا القانون الذي يُشجع أو يُلزم بتدريس فضائل الحقبة الاستعمارية في المؤسسات التعليمية يسعى إلى إعادة صياغة التاريخ وتبييض صفحات الاستعمار بتقديمه كمشروع "حضاري" أو "تنموي" أفاد الشعوب المستعمرة.

المحاولة لتمجيد الاستعمار وتقديمه بصورة إيجابية تُظهر كيف تستمر الأيديولوجيات الاستعمارية في التأثير على السياسات الحالية والذاكرة الجماعية، والرغبة في الحفاظ على نسخة من التاريخ تُبرر وتُثمن الهيمنة والاستغلال تحت غطاء الإنجازات الثقافية والتقنية، متجاهلةً بذلك الضرر العميق والدائم الذي تركه الاستعمار في البلدان المستعمرة من نهب للموارد، تدمير للهويات الثقافية، وتفكيك للنسيج الاجتماعي.

الربط بين هذا القانون واستمرارية الهيمنة والأيديولوجيات الاستعمارية يُظهر كيف يمكن للسياسات والممارسات الحديثة أن تُعيد إنتاج تلك الإيديولوجيات بأشكال جديدة، مما يُعزز الحاجة إلى النقد الذاتي والفهم العميق للتاريخ لمواجهة وتفكيك هذه السرديات، من الضروري الاعتراف بالآثار المترتبة على الاستعمار والعمل نحو فهم مشترك وعادل للتاريخ يحترم الحقائق وتجارب الشعوب المتأثرة، وذلك كخطوة أساسية نحو التحرر الفكري والثقافي.

في نهاية المطاف، معالجة الإرث الاستعماري وتأثيره المستمر على الثقافة الشعبية والسينما يتطلب جهدًا متواصلًا ومتعدد الأبعاد يشمل التعليم، الإنتاج الثقافي النقدي، والحوار الثقافي العابر للحدود.

وتعاونًا بين المؤرخين، الفنانين، وصناع السياسة، والمجتمعات المتأثرة لتعزيز سرديات جديدة تحترم الحقائق التاريخية وتعترف بتجارب جميع الأطراف المعنية.

عملية إعادة النظر في الأيديولوجيات الاستعمارية وتأثيراتها لا تقتصر على التنديد بالماضي فحسب، بل تتضمن أيضًا البحث عن طرق لبناء مستقبل يقوم على الاحترام المتبادل والتفاهم، يشمل ذلك تطوير مناهج

تعليمية تعكس التاريخ بدقة، إنتاج أعمال فنية وإعلامية تقدم وجهات نظر متنوعة، وتشكيل سياسات تعزز التعددية الثقافية وتحترم حقوق الإنسان.

ملاحق

نسخة من قانون 23 فيفري 2005 (البند من 1–5)

Loi du 23 février 2005

7L'Assemblée nationale et le Sénat ont adopté,

8Le Président de la République promulgue la loi dont la teneur suit :

Article 1

9La Nation exprime sa reconnaissance aux femmes et aux hommes qui ont participé à l'œuvre accomplie par la France dans les anciens départements français d'Algérie, au Maroc, en Tunisie et en Indochine ainsi que dans les territoires placés antérieurement sous la souveraineté française.

10Elle reconnaît les souffrances éprouvées et les sacrifices endurés par les rapatriés, les anciens membres des formations supplétives et assimilés, les disparus et les victimes civiles et militaires des événements liés au processus d'indépendance de ces anciens départements et territoires et leur rend, ainsi qu'à leurs familles, solennellement hommage.

Article 2

11La Nation associe les rapatriés d'Afrique du Nord, les personnes disparues et les populations civiles victimes de massacres ou d'exactions commis durant la guerre d'Algérie et après le 19 mars 1962 en violation des accords d'Evian, ainsi que les victimes civiles des combats de Tunisie et du Maroc, à l'hommage rendu le 5 décembre aux combattants morts pour la France en Afrique du Nord.

Article 3

12Une fondation pour la mémoire de la guerre d'Algérie, des combats du Maroc et de Tunisie est créée, avec le concours de l'État.

13Les conditions de la création de cette fondation sont fixées par décret en Conseil d'État.

Article 4

14Les programmes de recherche universitaire accordent à l'histoire de la présence française outre-mer, notamment en Afrique du Nord, la place qu'elle mérite.

15Les programmes scolaires reconnaissent en particulier le rôle positif de la présence française outre-mer, notamment en Afrique du Nord, et accordent à l'histoire et aux sacrifices des combattants de l'armée française issus de ces territoires la place éminente à laquelle ils ont droit.

16La coopération permettant la mise en relation des sources orales et écrites disponibles en France et à l'étranger est encouragée.

Article 5

17Sont interdites :

18– toute injure ou diffamation commise envers une personne ou un groupe de personnes en raison de leur qualité vraie ou supposée de harki, d'ancien membre des formations supplétives ou assimilés ;

19– toute apologie des crimes commis contre les harkis et les membres des formations supplétives après les accords d'Evian.

20L'État assure le respect de ce principe dans le cadre des lois en vigueur.

(Journals. open edition, https://journals.openedition.org/).

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

1- القرآن الكريم.

المراجع باللغة العربية:

الكتب:

1- أحمد بن مرسلي، **مناهج البحث العلمي في علوم الإعلام والاتصال**، الطبعة الثالثة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، .2007

2- إدوارد الخراط، **الرواية العربية واقع وآفاق**، الطبعة الأولى، دار ابن الرش، 1981.

3- جورج سادول، **تاريخ السينما في العالم**، ترجمة: ابراهيم الكيلاني، فايز كم نقس، منشورات عويدات، بيروت، منشورات البحر المتوسط، باريس، 1968.

4- جوناثان بيغنل، **مدخل الى سيمياء الاعلام**، ترجمة: محمد شيا، الطبعة الأولى، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 2011.

5- دانييل أريخون، **قواعد اللغة السينمائية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1997.

6- دليلة مرسلي وآخرون، **مدخل إلى السيميولوجيا: نص وصورة**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2006.

7- رولان بارث، **درس السيميولوجيا**، ترجمة: عبد السلام عبد العالي، الطبعة الثانية، دار توقال للنشر، المغرب، 2002.

8- زاهد بن باختين ميخائيل، **الملحمة والرواية**، ترجمة وتقديم: جمال شحيذ، الطبعة الثالثة، دار الفكر العربي، بيروت، 1982.

9- سليمان صالح، **وسائل الإعلام وصناعة الصور الذهنية**، الطبعة الأولى، مكتبة الفلاح للنشر والتوزيع، الأردن، 2005.

10- سمير سعيد حجازي، **النقد العربي وأوهام رواد الحداثة**، الطبعة الأولى، مؤسسة طيبة للنشر والتوزيع، القاهرة، 2005.

11- الصادق قسومة، **نشأة الجنس الروائي لمشرق العربي**، الطبعة الأولى، دار الجنوب للنشر، تونس، 2004.

12- صالح مفقودة، المرأة في الرواية الجزائرية، دار الشروق للنشر والتوزيع، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ط2، 2008.

13- عبد الجليل بن محمد الأزدي، **الأدب والسينما**، الطبعة الأولى، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، 2018.

14- عبد العزيز السي، **الفيلم بين اللغة والنص**، دار المعارف، القاهرة، 2003.

15- عبد العزيز شرف، **الصحافة المتخصصة ووحدة المعرفة**، الطبعة الأولى، عالم الكتب، 2003.

16- عبد المالك مرتاض، **في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد**، عالم المعرفة، الكويت، 1998.

17- عدي عطا حمادي الياسين، **أثر توظيف الحدث التاريخي في صياغة السيناريو وصناعة الفيلم السينمائي**، الطبعة الأولى، درا الوراق للنشر والتوزيع، 2011.

18- العربي عبد الله، **الإيديولوجيا العربية المعاصرة**، ترجمة: محمد عثمان، دار الحقيقة، بيروت، 1970.

19- عقيل مهدي يوسف، **جاذبية الصورة السينمائية: دراسة في جماليات السينما**، الطبعة الأولى، دار الكتاب الجديد للنشر والتوزيع، لبنان، 2001.

20- العيفة جمال، **مؤسسات الإعلام والاتصال الأدوار: الوظائف والهياكل**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2008.

21- فائق محمد، **دراسات في الرواية العربية**، دار الشبيبة للنشر والتوزيع، 1978.

22- فتحي العشري، **سينما نعم...سينما لا...ثاني مرة**، المكتبة الأكاديمية، دط، دس.

23- قدور عبد الله ثاني، **سيميائية الصورة، مغامرة سينمائية في أشهر الارساليات البصرية في العالم**، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2005.

24- قيس الزبيدي، **في الثقافة السينمائية، فوتوغرافيات**، تصوير: زياد عبد الله، الهيئة العامةلقصور الثقافة، القاهرة، 2013.

25- مالك بن نبي، **مشكلات الحضارة: ميلاد مجتمع**، ترجمة: عبد الصبور شاهين، الجزء الأول، الطبعة الأولى، دار الوعي للنشر والتوزيع، 2013.

26- محمد الدغمومي، **الرواية المغربية والتغير الاجتماعي: دراسة سوسيو–ثقافية**، إفريقيا الشرق، 1991.

27- محمد مزيان عمر، **البحث العلمي: مناهجه وتقنياته**، الطبعة الأولى، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1989.

28- محمود إبراقن، **بحوث سيميولوجية نموذجية**.

29- محمود إبراقن، **هذه هي السينما الحقة**، بنغازي، ليبيا، 1995.

30- محمود ابراقن، **المدخل الى سيميولوجيا الاتصال**، الطبعة الأولى، بنغازي، 1995.

31- محمود إبراقن، **ماهي السينما؟ السينما: فن ولغة ووسيلة اتصال**، الجزء الأول، الطبعة الثانية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2011.

32- محمود إبراقن، **التحليل السيميولوجي للفيلم**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2005.

33- مخلص الصغير، جون كيلير، **ثقافة العرب**، دن، 2017.

34- مرتاض عبد المالك، **"الرواية جنسا أدبيا"**، مجلة الأقلام، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1986.

35- مرسلي واخرون، **مدخل الى سيميولوجيا (نص وصورة)**، ترجمة: عبد الحميد بورايو، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.س.

36- مرهون الداودي، **الترابط النصي بين الشعر والنثر**، دار جديد للنشر والتوزيع، عمان – الاردن، 2010.

37- مسعدي الطيب، **"من الرواية الى الفيلم السينمائي"**، المركز الجامعي نور البشائر، العدد الخامس، الجزائر، 2017.

38- مصطفى عطية جمعة، **تجليات المكان في الرواية: المفهوم والعلامة والتأويل**، نقطة الضوء، 2015.

39- ميشال بوتور، **بحوث في الرواية الجديدة**، الطبعة الثانية، منشورات عويدات، بيروت، 1982.

40- نسمة البطريق، **الدلالة في السينما والتلفزيون في عصر العولمة**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2006.

41- وسام فاضل راضي، **السينما الأمريكية والهيمنة السياسية والإعلامية والثقافية**، دار العربي للنشر، القاهرة.

42- وليد سيف، **سينما نجيب محفوظ الفن الجماعي والابداع المنفرد**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة – مصر، 2015.

المعاجم والقواميس:

1- ابن منظور الافريقي، **لسان العرب**، الطبعة الأولى، دار صادر، بيروت.

2- ابو عبيد، **معجم الأدباء**، دار الكتب العلمية، بيروت، 1991.

3- إسماعيل بن أحمد الجوهري، **تاج اللغة وصحاح العربية**، الطبعة الرابعة، دار العلم للملايين، بيروت، د س.

4- أنطوان نعمة، عصام مدور، لويس عجيل، متري شماس، **المنجد في اللغة العربية المعاصرة**، الطبعة الثانية، دار الشرق، لبنان، دس.

5- لويس معلوف، **المنجد في اللغة والأعلام**، الطبعة الأولى، دار المشرق، بيروت، 1991.

6- محمد منير حجاب، **المعجم الإعلامي**، الطبعة الأولى، دار الفجر للنشر والتوزيع، مصر، 2004.

7- **معجم المعاني الجامع – معجم عربي عربي**، www.almaany.com ، 2017/04/12، 00:12.

8- **المنجد الأبجدي**، الطبعة الثالثة، معاجم دار الشرق، لبنان، د س.

9- محمود ابراقن، المبرق، **قاموس موسوعي للإعلام والاتصال**، منشورات المجلس الاعلى للغة العربية، الجزائر، 2004.

10- ماري تيريزجورنو، **معجم المصطلحات السينمائية**، ترجمة: فائز بشور، المؤسسة العامة للسينما، دمشق – سورية، 2007.

المذكرات والدراسات الجامعية:

1- بن شريف محمد رفيق، **صورة جبهة وجيش التحرير الوطني في السينما الجزائرية، تحليل سيميولوجي لفيلم خارجون عن القانون، وفيلم معركة الجزائر**، مذكرة لنيل شهادة الماجيستير في علوم الإعلام والاتصال، 2010 – 2011.

2- جمال شاوش، **صورة الارهاب في السينما الجزائرية، دراسة تحليلية سيميولوجية لفلمي المنارة ورشيدة**، مذكرة ماجستير في علوم الاعلام والاتصال، غير منشورة، جامعة الجزائر.

3- رضوان بلخير، **صورة المسلم في السينما الامريكية تحليل سيميولوجي لفيلم الخائن والمملكة**، مذكرة مكملة لنيل الماجيستير في علوم الاعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 2010.

4- زراري نجمة، **الطرح الفيلمي لقضية العنف ضد المرأة في السينما الجزائرية المعاصرة، التحليل النصي السيميولوجي للفيلمين "وراء المرآة"، و"عائشات"**، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في علوم الإعلام والاتصال، كلية العلوم السياسية والإعلام، جامعة الجزائر 3، 2010.

5- فايزة يخلف، **دور الصورة في التوظيف الدلالي للرسالة الاعلامية، دراسة لعينة من اعلانات مجلة الثورة الافريقية**، مذكرة ماجستير في علوم الاعلام والاتصال، الجزائر، 1996.

6- محمود ابراقن، **علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية، دراسة تحليلية ليسميولوجيا السينما**، أطروحة دكتوراه دولة، بالأبحاث في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 2001.

7- مراد بوشحيط، **هوليود والحلم الامريكي**، مذكرة ماجستير في علوم الاعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 2005.

المجلات والمواقع الالكترونية:

1- جميل حمداوي، **سميوطيقا الصورة السينمائية**، صحيفة المثقف، على الرابط: www.almothak، 2019/05/04، 12:55

2- عبد الباسط سلمان، **الإخراج والسيناريو**، 2004–2005 – https://www.ao academy.org/ar/2006/1/312.html، 2019/09/08، 11:06

3- عبد الرحيم الشافعي، **صحافي–باحث في الدراسات السينمائية**، https://alhadet.com.html، 11/7/2021، 14:02.

4- منى الحديد، **"اللقطة"**، مجلة الإذاعات العربية، شركة فنون للرسم والنشر، العدد الثاني، تونس، 2000.

4- زكريا محمد، **العلاقة بين الرواية والسينما**، عالم نوح، الموقع الإلكتروني https://www/article/com /nouhworld، تاريخ وساعة الاطلاع عليه: 2020/08/18، 14:53.

6- قيس الزبيدي، **حول مصطلح اللّغة السينمائية، حياة في السينما**، الموقع الإلكتروني:

http://life_in_cinema.blagspat.com :، تاريخ وساعة الاطلاع عليه: 2020/07/12.

7- نور الدين محقق، **تقنية الكتابة بين الرواية والسينما**، الموقع الإلكتروني:

www.aljabriabed.net/473.04mohakik، تاريخ وساعة الاطلاع عليه: 2019/12/11، 09:08.

8- مجلة قراءات، www.qira2at.com/category ، 2017/02/12، 12:00.

9- موسوعة اللغة العربية، www.mimirbook.com، 2022/08/22، 14:45.

10- مشاهدات سينمائية، http://hotmoviews.blogspot.com/، 22/01/2022، 19:30.

11- رصين، http://rasseen.com، 22/01/2022،.19:02.

12- قاعدة بيانات الافلام على الانترنت، https://www.imdb.com، 12/3/2021، 12:16.

13- سارة قليل، **صورة المرأة في السينما الكولونيالية في الجزائر**، مجلة افاق سينمائية، 2017/5/4، العدد 4.

14- Journals. open edition, https://journals.openedition.org/، 2022/03/15، 12:09.

المراجع باللغة الأجنبية:

1- Christian metz, **langage et cinéma**, (S.D), Albatros, coll. Ça cinéma, Paris, 1977.

2- Ivyn michel, **le cinéma et ces techniques**, nouvelle édition technique européennes, paris, 1982

3- Judith Lazar, **La sociologie de la communication de masse**, A. Colin, Paris, 1991.

4- Marc Ferro, **Analyse de film**, **analyse de société** ,6ème édition classiques hachette, Paris 1979.

5- Pierre solin, **Sociologie d cinéma**, aubier Montaigne, paris, 1970.

6- Pierre Solrlin, **sociologie du cinéma** : **ouverture pour l'histoire de demain**, Aubier Montagne ; France ; 1977.

7- Rogerodin, **cinéma et production de sens**, édition Armand colin ,1990.

قائمة صور اللقطات المختارة

قائمة صور اللقطات المختارة

1 صورة للمخرج جان رينوار Jean Rinoir ----------92

2 صورة لبوستر الفيلم----------93

3 لقطة صدرية لكلودي وبيير بطلي الفيلم ----------95

4 لقطة عامة لصحراء الجزائر ----------116

5 لقطة عامة لرجل جزائري يصلي امام ضريح او زاوية----------117

6 لقطة متوسطة لثلاث رجال يصنعون حلوى الزلابية التقليدية ----------118

7 لقطة متوسطة إلى الركبتين لشابة جزائرية ترقص ----------119

8 لقطة لشابتين باللباس النايلي ترقصان ----------119

9 لقطة نهاية عملية عصر الزيتون ----------121

10 لقطة تل يطل على مدينة الجزائر ----------121

11 لقطة قريبة لاطفال يتسابقون لمسح حذاء بيير ----------122

12 للقطة صدرية الزوبير صديق بيير ----------123

13 لقطة صدرية لكريستيان عم بيير ينظر للرجل الجزائري بغضب ----------124

14 لقطة عامة دخول القوات المسلحة الفرنسية للجزائر عبر ميناء سيدي فرج----------225

15 لقطة عامة لتحول القوات الفرنسية وراء بيير وكريستيان تدريجيا الى اسطول من الجرارات --------126

16 ببوستر فيلم تارتاران دو تاراسكون 1934 ----------132

17 لقطة عامة لمدينة بوسعادة ----------144

18 لقطة عاامة للمدينة بزاوية رأسية----------145

19 لطة عامة لتارتاران مع الطفل (الحمال) ----------145

20 لقطة متوسطة تجمع بين تارتاران والصيادين----------146

21 لقطة قريبة تجمع بين أمير الجبل الأسود والاميرة باية (محتالين) ----------146

22 لقطة صدرية للاميرة باية تحاول اغراء تارتارين ----------147

23 لقطة متوسطة للأميرة على السرير----------148

24 لقطة عامة لتارتاران يشاهد رقص المرأة البوسعادية ----------148

25 لقطة من مشهد وصول تارتاران للمدينة----------149
26 لقطة عامة من مشهد تجول تارتاران في المدينة----------149
27 لقطة عامة من مشهد الأسد أمام المقهى ----------150
28 لقطة قريبة للأسد فيي فمه مقلاة----------150
29 لقطة من مشهد ضرب تارتاران من طرف سكان المنطقة----------150
20 المخرج جوليان دوفيفييه ----------160
21 بوستر فيلم بيبي لو موكو ----------160
22 لقطة لخارطة الجزائر القصبة ----------207
23 لقطة عامة لحي القصبة ----------208
24 لقطة بزاوية راسية للزقاق من أزقة القصبة ----------209
25 لقطة عامة داخل حي القصبة ----------209
26 لقطة عامة لطفلين يلعبان على سلالم الحي ----------210
27 لقطة عامة لمقهى الحي مزدحم ----------211
28 لقطة لباب منزل مكتوب عليه منزل شريف ----------212
29 لقطة متوسطة لخروج رجليين من المنزل الشريف ----------212
30 لقطة قريبة لنساء غجريات ----------213
31 لقطة صدرية لأحد سكان الاسبان للحي ----------214
32 لقطة صدرية لبعض السكان الافارقة للحي ----------214
33 لقطة صدرية لمرأة مسنة تمثل عينة من نساء الحي ----------215
34 لقطة صدرية لمرأة اخرى----------215
35لقطة صدرية لبيبي لوموكو مع المفتش سليمان----------217
36 لقطة من مشهد يجمع غابي الفرنسية مع المفتش سليمان وبيبي ----------218
37 لقطة من مشهد لريجي عند رئيس الشرطة يخطط للايقاع ببيبي لوموكو ----------219
38 لقطة متوسطة لبيبي على شرفة ايناس ----------220

39 لقطة من مشهد يجمع بيبي واياناس على شرفة الغرفة----------220
40 لقطة متوسطة إلى الصدر تجمع بينن بيبي مع ريجي ----------222
41 لقطة متوسطة لريجي مع بيبي واصدقائه يلعبون بالورق ----------222
42 لقطة متوسطة إلى الركبتين لبيرو يسنده بيبي وكارلوس يوجه سلاحه على ريجي ----------223
43 لقطة متوسطة إلى الصدرر لبيبي يخنق العربي ----------224
44 لقطة من مشهد إلقاء القبض على بيبي في السفينة ----------225
45 لقطة ليدي بيبي مكبلتان ----------226
46 لقطة من مشهد لبيبي يكتشف خيانة ايناس بوجودها مع الحشود التي تنظر اليه----------226
47 لقطة مشهد وفاة بيبي وركض ايناس باتجاهه ----------227

فهرس المحتويات

العنوان	الصفحة
خطة الدراسة	
ملخص الدراسة	
مقدمـــــة	
1. الاشكالية	**ج**
2 أسباب اختيار الموضوع	**و**
3. أهمية الدراسة	**و**
4. أهداف الدراسة	**ز**
5. صعوبات الدراسة	**ح**
6. منهج الدراسة	**ط**
7. عينة الدراسة	**م**
8. تحديد مفاهيم ومصطلحات الدراسة	**س**
9. الدراسات السابقة	**ش**
الفصل الأول: السينما الاستعمارية لغة وخطاب وإيديولوجيا	
تمهيد	**36**
المبحث الأول: السينما الاستعمارية نوع فيلمي قائم بذاته	**38**
المطلب الأول: ميلاد السينما.	**38**
المطلب الثاني: السينما الاستعمارية الفرنسية في الجزائر.	**39**
المطلب الثالث: الفيلم السينمائي.	**43**
المطلب الرابع: أنواع الفيلم السينمائي.	**46**
المبحث الثاني: الصورة السينمائية وأهميتها	**50**

المطلب الأول: تعريف الصورة السينمائية.	**50**
المطلب الثاني: خصائص الصورة السينمائية.	**51**
المطلب الثالث: بنية وتركيب الصورة السينمائية.	**53**
المبحث الثالث: اللغة السينمائية	**55**
المطلب الأول: تعريف اللغة السينمائية.	**55**
المطلب الثاني: أسس اللغة السينمائية.	**57**
المطلب الثالث: الشفرات في اللغة السينمائية.	**59**
المبحث الرابع: العناصر الدالة للغة السينمائية	**62**
المطلب الأول: المونتاج.	**63**
المطلب الثاني: السرد الفيلمي.	**64**
المطلب الثالث: سيمياء الإضاءة والتعتيم.	**65**
المطلب الرابع: سلم اللقطات، زوايا التصوير وحركات الكاميرا.	**65**
المبحث الخامس: الأدب والسينما	**71**
المطلب الأول: الرواية وبنيتها السردية.	**71**
المطلب الثاني: علاقة الأدب بالسينما.	**77**
المطلب الثالث: *الانتقال السردي من الرواية إلى السينما*	**81**
المبحث السادس: السينما والايديولوجيا	**82**
المطلب الأول: التأثير السينمائي.	**82**
المطلب الثاني: الايديولوجيا في السينما.	**83**
المطلب الثالث: مستويات الايدولوجية في الفيلم السينمائي	**84**
المطلب الرابع: مستويات الدلالة الايديولوجية في السينما.	**84**
قائمة مصادر ومراجع الفصل	**86**

الفصل الثاني: التحليل السيميولوجي للأفلام المختارة	
المبحث الأول: التحليل السيميولوجي لفيلم: لبلاد Le Bled	**92**
المطلب الأول: تقديم فيلم: لبلاد **Le Bled** .	**92**
الفرع الأول: *البطاقة الفنية للمخرج.*	**92**
الفرع الثاني: *البطاقة الفنية للفيلم.*	**94**
الفرع الثالث: *ملخص الفيلم.*	**94**
المطلب الثاني: التحليل التعييني للمقاطع المختارة.	**95**
الفرع الأول: *التقطيع التقني.*	**95**
الفرع الثاني: *القراءة التعيينية.*	**111**
المطلب الثالث: التحليل التضميني للمقاطع المختارة.	**116**
الفرع الأول: *التحليل التضميني للمقطع الأول.*	**116**
الفرع الثاني: *التحليل التضميني للمقطع الثاني.*	**121**
الفرع الثالث: *التحليل التضميني للمقطع الثالث.*	**123**
الفرع الرابع: *التحليل التضميني للمقطع الرابع.*	**124**
المطلب الرابع: نتائج التحليل.	**126**
المبحث الثاني: التحليل السيميولوجي لفيلم: تارتارن دي طارسكون Tartarin de Tarascon	**131**
المطلب الأول: تقديم فيلم: **تارتارن دي طارسكون** Tartarin de Tarascon.	**131**
الفرع الأول: *البطاقة الفنية للمخرج.*	**131**
الفرع الثاني: *البطاقة الفنية للفيلم.*	**131**
الفرع الثالث: *ملخص الفيلم.*	**133**
المطلب الثاني: التحليل التعييني للمقاطع المختارة.	**133**

الفرع الأول: *التقطيع التقني.*	**133**
الفرع الثاني: *القراءة التعيينية.*	**144**
المطلب الثالث: التحليل التضميني للمقاطع المختارة.	**151**
الفرع الأول: *التحليل التضميني للمقطع الأول.*	**152**
الفرع الثاني: *التحليل التضميني للمقطع الثاني.*	**152**
الفرع الثالث: *التحليل التضميني للمقطع الثالث.*	**153**
الفرع الرابع: *التحليل التضميني للمقطع الرابع.*	**154**
المطلب الرابع: نتائج التحليل.	**155**
المبحث الثالث: التحليل السيميولوجي لفيلم: بيبي لو موكو Pépé le Moko	**159**
المطلب الأول: تقديم فيلم: **بيبي لو موكو.**	**159**
الفرع الأول: *البطاقة الفنية للمخرج.*	**159**
الفرع الثاني: *البطاقة الفنية للفيلم.*	**160**
الفرع الثالث: *ملخص الفيلم.*	**161**
المطلب الثاني: التحليل التعييني للمقاطع المختارة.	**163**
الفرع الأول: *التقطيع التقني.*	**163**
الفرع الثاني: *القراءة التعيينية.*	**207**
المطلب الثالث: التحليل التضميني للمقاطع المختارة.	**227**
الفرع الأول: *التحليل التضميني للمقطع الأول.*	**228**
الفرع الثاني: *التحليل التضميني للمقطع الثاني.*	**230**
الفرع الثالث: *التحليل التضميني للمقطع الثالث.*	**232**
الفرع الرابع: *التحليل التضميني للمقطع الرابع.*	**233**
الفرع الخامس: *التحليل التضميني للمقطع الخامس.*	**233**

المطلب الرابع: نتائج التحليل.	**235**
نتائج عامة	**238**
خاتمة	**242**
ملاحق	**248**
قائمة المصادر والمراجع	**251**
قائمة الصور واللقطات المختارة	**260**
فهرس المحتويات	**263**